



נתן אלתרמן - משוררו של דור המאבק לעצמאות עיון במחזור שירי עיר היונה

זיוה שמיר

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

בשיר החמישי של המחזור "ליל תמורה" (מן הקובץ עיר היונה) כלולה המלצה מפורשת: "לְתֵת בְּנֶאֱמָר לֹא אֶת הַקֶּמַח הַטָּחוּן / כִּי אִם אֶת רֵעֵשׁ הַקֶּמַח הַמְשֻׁתָּחַת. [...]. לֹא לְעֵגֶל. לְתֵת בְּשִׁיר מְפֹלֵשׁ אֶל אֶרֶץ וְשָׁמַיָּה". בדברים אלה ניפרת, בין השאר, המגמה להפנות עורף לליטוש של שירים שמכבר ולנופים האורבניים הכמו-אירופיים של רוב השירים האלה (הדרכים וההלך, העיר הציורית על כיכרותיה והיונים שעל כרכובי בתיה; הקרקס והיריד על קרונותיהם, סככותיהם ושלל טיפוסיהם הצבעוניים). אגב ההתכחשות לפואטיקה הניאו-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי" ניכרת כאן גם התקרבות מרצון ומדעת לקשת הנושאים של המציאות הארץ-ישראלית בת הזמן: ההתיישבות העובדת, המשלטים וגדרות התיל, אוהלי הצבא והמעברה, הפחונים והצריפים בפרווריה של תל-אביב יפו. בעיר היונה הצהיר אלתרמן על שאיפתו לשיר על ההווה כמות שהוא – "בְּקֶרְעִי, בְּמַרְדּוֹת יַפְעָתוֹ הַנְּכָרִית / הַשְּׁלוּפָה לְלֹא נֶדָן וְנִנְהָ" ("צריף אורחים"). באחדים משירי הקובץ, הוא מצא פואטיקה חדשה, המצטיינת בסגנון אמירתי ורחב יריעה – סינתזה בין האקספרסיוניזם המשולח של אורי צבי גרינברג לבין הקלסיציזם המרוסן של ז'ן רסין (שאת מחזהו פדרה תרגם באותן שנים). באחרים משירי הקובץ, הוא ביקש לתת רשמים קונקרטיים ובלתי-אמצעיים של תופעה אקטואלית בהתהוותה

ושל עיבודם הרפלקטיבי של רשמים אלה לאורם של לקחים היסטוריוסופיים מופשטים. במקביל גישש אלטרמן בשירים אלה אחר כתיבה חדשה שתמיר את הסגנון האמירתי רחב היריעה בסגנון גבישי ולקוני, סינתזה של הפרימיטיביזם המסוגנן והקודר של השירה ה"כנענית" עם הקלילות השנונה של שירי העת והעיתון שלו.

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

בסוף שנות הארבעים ובשנות החמישים המוקדמות הגיעו אלטרמן, האיש ויצירתו, לפסגת השפעתם. ואולם, ליריקה של ממש, להבדיל מטורים ז'ורנליסטיים קלים, פסק אז אלטרמן מלפרסם למשך שנים ארוכות. מעריצי שירתו, שייחלו להמשך בנוסח כוכבים בחוץ או שמחת עניים לא ידעו כי בצד שירי הטור השביעי, המגיבים על עניינים פרטיקולריים סמוך להתרחשותם, החל אלטרמן בכתיבתה של מסכת חדשה בשירתו ה"קנונית" – שירה אקטואליסטית ורפלקטיבית כאחת, המתעדת את שנות הקמת המדינה וראשית החיים הריבוניים, תוך שהיא שוזרת בתיאורי האירועים הרהורים היסטוריוסופיים, המקנים לאקטואליה נפח ומשמעות (שירי עיר היונה). כבר בשיר השביעי מתוך "שיר עשרה אחים" נתגבש הרעיון, שעתיד היה ללוות את שירי עיר היונה, בדבר היות המעשה הממשי – ולו גם הדל והאפור – עולה בערכו ובחשיבותו על כל דיבור. במקביל, שירה אמירתית ודלה למראה, המלווה את העשייה האפורה, עדיפה בשעה זו על כל זיקוקי די-נור פוליפוניים של השירה האסתטיציסטית נוסח כוכבים בחוץ. הגיעה העת, קבע אז אלטרמן במפורש, לשיר "אָת השמחה שלא השָכַר כי אם הִגִיעַ יְסוּדָה" [...]. היא עֲצַמַת קִבֵּעַ הוֹמֵיָה פְּהֵמֵיָם שֶׁל מִפְּרָשִׁים / עַל

פְּנֵי קוֹרוֹת עוֹלָם. הַיָּא הַיָּא בְּהֵן רְאִשֵׁי דְרַכֵּים סוֹלֵלַת/ וְהַיָּא בְּדַל וּבְאֶפְרֹ שְׂבַדְכָרִים הַנְּעֻשִׁים
("שיר שמחת מעשה").

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

[1ZS]Comment

לפיכך לא ייפה אלטרמן בשירי עיר היונה את המציאות, לא קשר לה כתרם של תהילה, אף לא העלים עיניו ממעשי העוולה והאיזולת הנלווים לעשייה המואצת. הוא התבונן במציאות בעיניים בוחנות וביקורתיות, אך תמיד מתוך הבנה ואמפתיה, ולא מתוך קנטרנות או התנצחות (רק לגבי ה"כנענים" הוא הרשה לעצמו להתיר פה ושם הערה עוקצנית, אך לעולם לא מרושעת). הוא לא נרתע, למשל, מלספר בשיר "סתר שוק" כי פליטים לא מעטים הגיעו ארצה בזכות ערמתם ורמייתם של מיני סרסורים ומבריחי גבול, ו"לִכְן תִּהְיֶה לְכָל עֲרָמוֹת עַם רְמִיּוֹת/ וְלְכָל חוֹבְלִים שְׂכִירִים וְלְמַבְרִיחֵי הַמָּכֶס". משמע, גם "מצווה הבאה בעבירה" מצווה היא, ושומה על המשורר לתאר את "העת" כמות שהיא, ללא כחל ושרק; שומה עליו לתאר את רקמת החיים הנוצרת לנגד עיניו על יופייה ועל כיעורה. כשם שיש יופי במציאות הישראלית המתהווה חרף כיעורה ועונייה ("צריף אורחים"), כך גם בתחומי הפואטיקה והפוליטיקה: הפרטים הטריוויאליים וחסרי החן כביכול של המציאות המתהווה הם שעתידיים לבנות את המיתוס ואת סמליו שמהם ייזונו הדורות הבאים. בתקופה של בנייה מואצת, טען אלטרמן באחדים משירי עיר היונה, יש לתת קדימה לפרטים ולא להכללות; לדינמיקה ולא לתמונה הסטטית; יש לשיר את המראה בעודו בן חורין, לא מאובן ולא כבול, בטרם יהיה עבד לסמלים ולסממאות הסוחטים מן המסופר את חיותו. יש לתת חידות מפולשות בלא פתרון, לא לעגל את הקצוות ולהשתדל שלא לגלות להיטות לפרש את העלום מעין (ראו במיוחד בשיר החמישי מן המחזור "ליל תמורה").⁷

את הנושאים הפוליטיים בני החלוף, השנויים לא אחת במחלוקת, הותיר המשורר בדרך כלל לטוריו. בעיר היונה כתב על העקרונות שעליהם קמות אומה ומדינה מתוך האודים והאפר

של הגלות. כך, למשל, בעוד שהרשה לעצמו לומר בטוריו דברים קשים וברורים בגנות ה"פורשים" עד כדי דרישה להסגרתם של אותם "בריונים", שאיימו לדבריו על שלמות היישוב, אין בעיר היונה לנושאים כאלה כמעט זכר. אין זאת אומרת שאלתרמן נמנע מלכתוב בשירתו ה"קנונית" על עניינים כאובים שהצביעו על משברים ועל כישלונות, לרבות כישלונותיו של בן-גוריון. שיריו על לוחמי לטרון, שזרקו "בפחו רב" מן האנייה אל הקרב ב"אָרְךָ יִשְׁרָאֵל נְכִרִית" (שירי המחזור "בטרם יום") אינם נוקבים בביקורתם פחות משיר-המחאה של בנימין הרשב (בחתומת "גבי דיאל") על בן-גוריון, שסלל לדבריו את מעקפי הדרך אל הבירה בעצמות נערים מן השואה, שיר שנתפרסם בשלושים שנה לאחר שירו של אלתרמן ועורר סערה ציבורית.⁸ ההבדל הוא בעיקר בעמדה המובלעת בין השורות: באמפתיה הנואשת העולה ממחזור השירים של אלתרמן ("וּבְטָרְם יוֹם מְחַר, עַד שְׁחַר קָם, / הוּטְלוּ לְמַלְחָמָה הַנוֹאֲשָׁה / וְהֵם נוֹפְלִים סוּמִים בְּחֶשְׁכָתָם / שֶׁל עִם חֶדֶשׁ וְאָרְךָ חֶדְשָׁה"). זאת, לעומת הציניות הקרה והמנוכרת, העולה משירו הבתר-ציוני של הרשב – שיר המנסה לערוך ממרחק זמן ומקום ריזויה בהיסטוריה הרשמית, זו הנוטה לטשטש את המשיגים, ולספור סיפור חלופי, הרואה אך ורק את המשיגים. גם כאשר הוכיח אלתרמן את העם ואת ההנהגה על שגיאותיהם ומשוגותיהם, הוא עשה כן מתוך אמפתיה, בלב כואב של אחד העם הרואה בסבל אחיו ונושא עמם בעול, ולא מתוך התנשאות של מי שמבדיל עצמו מן העדה.

ברבים משירי עיר היונה, הנקיים לכאורה מנימה פוליטית מפורשת, ניתן להבחין ברעיונות אנטי-"כנעניים" למכביר, הגם שהדברים מצועפים ורחוקים מפקטיות רעיונית. מאחר שעיקר מניינם של שירים אלה עוסק בבעיות קליטת העלייה והתגבשות הזהות החדשה, רוב חצייהם מופנים כלפי גישתם של ה"כנענים" כלפי העולים שזה מקרוב באו ארצה. כזכור כינה רטוש את העולים החדשים במנשרים הסוציו-פוליטיים שלו ("כתב אל הנוער העברי" מ-1943 ו"משא הפתיחה" מ-1944) בשם "כת פליטים" ו"אספוף של מהגרים", ותיארם כמי שמסכנים את ההווה העברית ה"ילידית" שנוצרה לפני בואם. לעומתו כתב אלתרמן ב"דף של מיכאל", שיר המפתח של הקובץ עיר היונה, שעוד יתחולל מאבק ארוך, שיחרוץ "אם יִטְחֲנוּ רְחִי אֶת הַגְרָעִין / אוּ הַגְרָעִין יִטְחֲנוּ אֶת אֶבְרָתֵם", כלומר, אין לדעת לפי שעה אם "כור ההיתוך" יבלע את היסודות הזרים שמביאים עמם העולים החדשים ויבליע אותם בהווה שנוצרה קודם בואם, או שמא ישלטו היסודות הזרים על הגרעין הארץ-ישראלי ויתבעו את הבכורה לעצמם; אף אין לקבוע מסמרות בנושא זה, כי הסינתזה תיעשה מעצמה גם אם תארך ימים רבים ("הָעַם יִרְבֶּה, יִשְׁטַף, אֲשֶׁרֵי זוֹכֵי לְרְאוֹת אֶת תְּהוֹ צוּרוֹתָיו בְּשׂוֹא יוֹמוֹ, [...] וְרוּחַ יָם וּמְלַח-צוּק-מְדָבָר וְעִיר עֶבְרִית יִתְנוּ אֶת טַעְמָם בְּטַעְמוֹ").

ראינו בפרק המבוא כי בספרה זהבם של היהודים, שכותרתו רומזת לאחד משירי עיר היונה הציעה עדיט זרטל קריאה "חתרנית" של השיר "דף של מיכאל",⁹ המבקשת לראות במפגש בין בני היישוב הארץ-ישראלי, הדוברים בשיר זה, לבין שארית הפלטה, הנישאת על

גבם מלחמה בין הגרעין (ארץ ישראל) לבין אבן הריחיים (הגולה שאחרי השואה). ביקשתי להראות כי פרשנות זו חוטאת לחלוטין לרוח הדברים ומחטיאה אותה, בכך שהיא מפשטת את עמדתו המורכבת של המשורר ומטשטשת שלא כדין את הגבולות שבין לבטיו האמביוולנטיים לעמדתם החד-משמעית של ה"כנענים", שוללי הגלות המוצהרים.¹⁰

הצעירים שלוקחו מספסל הלימודים ואך זה הצטרפו אל שורות הלוחמים דוברים בשיר זה בגוף ראשון רבים באופן משולב עם המחבר המבוגר בכחמש עשרה שנים מלוחמי תש"ח. יש כאן תיאור מורכב ורב-אנפין של חששם של צעירים אלה מפני הבלתי-נודע, מפני תוצאות המפגש רב הניגודים הזה, שבו "הָרֵר" בעל המנהגים המוזרים הוא בן עמך, ושבנו היסוד הקולט ה"חזק" וה"בריא" הוא מועט וחלש במובנים רבים מן היסוד הנקלט, הרצוף והדווי. השיר אכן מבטא את הפחד מן ההיבטים השליליים של הגלותיות (כגון ההתחכמות והפלפול, הפחדנות והסתגרנות, דרכי הביטוי הספקניות והחשדניות וכד'), הנגלים לעיני מי שביקשו להתנער ממנה, אך לא מבני הגלות עצמם, מאנשים בשר ודם, המבקשים למלט את נפשם בנשימה חֲדָה ובגוף נאנק, דך וניגף. פחד זה שזור בהערה למפעלה המונומנטליים של תרבות הגולה ("ארי נוהם"), ומכל מקום, אין לאתר כאן סלידה מבני הגולה או חוסר אמפתיה כלפי הפליטים הרצוצים, הנישאים על גב.¹¹

בניגוד לקסנופוביה של רטוש ולסלידתו המוצהרת מן הפליטים ה"עלובים", שפלושו לתוך ההויה הילידית ה"טהורה" שביצרו לעצמם הוא וחבריו, התרחק אלטרמן מכל עמדה חד-משמעית. הוא תיאר את התופעה מזוויות ראייה שונות ומתגוננות, לרבות זוויות הראייה ונקודות המוצא של הנקלטים, מתוך הבנה כלשהי ללבם של שוללי הגלות, אך גם מתוך ערעור כלשהו על "שינוי הערכים" המהיר מבית מדרשם של בן-גוריון (מ"י ברדיצ'בסקי) ובן-גוריון, שוללי הגולה וערכיה. ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש, כי "לא עת לבוא חֶשְׁבוֹן מִי הָעֵנִי או הַעֲשִׂיר", כלומר, אין לדעת איזו תרבות – בת הגלות או בת הארץ – עדיפה על רעותה ולאיוז מהן הבכורה. הוא אף טען כאן ובמקומות אחרים כי אין לדעת מה יהיו תוצאות מלחמת התרבות, שתתחולל בארץ בין היסוד ה"ילידי" ליסודות הגלותיים ה"זרים", אף המליץ שלא להתערב התערבות ממסדית כלשהי במלחמת תרבות סמויה זו. ואין לשכוח שאלטרמן האיש היה במציאות החוץ ספרותית כעין איש ביניים, שנחשב בעיני העולים החדשים כישראלי הקרוב לעילית השלטת, ובעיני ה"כנענים", שביטאו את החי"ת והעי"ן כהלכה, כטיפוס גלותי, שאינו ממיר את שמו הלועזי בשם עברי ואינו מתנזר מהשפעות רוסיות בשיריו.

על המציאות המתהווה בארץ, לרבות שאיפת האדנות של בני הארץ, אמר אלטרמן בשיר "שחר בפרוור" (שיר חמישי מתוך המחזור "מלחמת ערים"): "וּפְנֵי עֲלָמָה חֲדוֹת כְּאֶבֶן צוֹר, / וְשִׁבְטֵי שְׁעָרָיו הַגְּרוּשִׁים וְהַגְּזוּרוֹת, / הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, נִכּוֹן לְרֵשֶׁת וְלַגְדוֹר -". האם מקבל כאן אלטרמן בהתלהבות בלתי-מסויגת את ערכי הצבאיות ושלילת הגולה של בן-גוריון וחסידיו, או שמא הוא מרים גבה משתאה לנוכח שינוי הערכים המהפכני והמהיר, שהתחולל לנגד עיניו? אם

רואים במחזור "עיר היונה" מכלול שירים מגובש, ולא לקט מקרי וספורדי, מותר כמדומה להניח שאת המיליטריזם קיבל אלתרמן בהרגשה מעורבת ככורח בל יגונה של החיים הריבוניים, שהרי בשירים אחדים מתוך שיריו של מחזור זה עולה הטענה כי החרב, לא העם הזה עמה; החרב או השלח – מסמליה של התנועה ה"כנענית" – היא גיורת, היא "רות נכרית", "אֲכַחַת חֲרָבוֹת גֹּיִים" (בשיר השישי של המחזור "ליל תמורה"). רעיון זה בדבר התקרבותו מרצון ומכורח של עם הספר אל החרב ואל דרכי הגויים חוזר גם בשיר החמישי של המחזור "צלמי פנים": "צִלְמֵי רוֹדְפֵיהָ בְּהַ הַגָּה קָמִים / וְתוֹ קָרְבָה שֶׁל יֵצֵר וְכָל־חֶמְרָ / נְטוּהָ בֵּינָם לְצִלְמֵי הַקְדוּמִים / אֲשֶׁר יוֹשֵׁב לָהּ עִם מְגֵן וְרֶמַח / שֶׁל סְמָלֵי אֲרֶץ וּמְמַלְכֶת". עמדתו חתרה לקו האמצע שבין העמדה הפציפיסטית שגילה בעבר (בשירו המוקדם "אל תתנו להם רובים") לבין העמדה ה"ביטחוניסטית", שנבעה מצרכים שהזמן גרמם.

בשיר "בסוב הרוח" (השיר השישי מן המחזור "מלחמת ערים") כתב אלתרמן נגד האפנה ה"כנענית", שכבשה כל חלקה טובה, בספרות כבחיים; על הנטייה לחפש במקורות דווקא את התקדימים העבריים הקמאיים, הנשענים על עלילות גבורה פיזית: "לֹא נָשִׁיר אֶת נְהַב / בְּסוּפָה. אֲךָ נָשִׁיר אֶת עִרְנוֹ בְּגֶשֶׁם. / לֹא נָשִׁיר אֶת נְהַב. / לֹא שְׁמוֹת כְּעֶמֶן / וְאָרֶם בְּשִׁירֵי הַתְּקוּפָה נְעִילָה, / אֶף שְׁעוֹד הַעֲבָרִית כְּהַמִּית פְּעֻמוֹן / נְעוּרָה לְצִלְיָן שֶׁל מְלִים כְּאֵלוֹ". כלומר, יש קסם רב ביסודות ה"כנעניים", אך יש בהם גם מסכנת המליצה והזיוף, ומוטב שלא להגזים בהם. לשון אחר: יש לנהוג במליצה המקראית בריסון ובאורך רוח ולא לקשט את אירועי הזמן בשלל אנלוגיות מקראיות, המטשטשות את התמונה יותר משהן מבהירות אותה. לזמן יש "נוצות משלו", אומר כאן אלתרמן במפורש, ואל לו להתקשט בנוצות שאולות שלא מכאן ולא מעכשיו. מן הראוי לשקף את המציאות המתהווה כמות שהיא, ולא להתחבא מאחורי מסכה המסתירה את המהות האמתית והמערפלת אותה. ניתן לראות בשיר זה ביקורת לא על ה"כנענים" בלבד, אלא גם על מגמות "כנעניות" שניכרו בחוגו של בן-גוריון, שביקש בעקבות סופרי ההשכלה וה"כנענים" גם יחד לדלג על אלפיים שנות גולה, להשליך את התלמוד ככלי אין חפץ בו ולהתרפק על התנ"ך בלבד, ובמיוחד על אלה מספרי המקרא המתארים את תקופת ההתנחלות וראשית המלוכה.¹²

הוויכוח עם המגמות ה"כנעניות" שוללות הגלות, ילידיה ופליטיה, נראה ממרחק השנים ויכוח אידאולוגי ממרומי מגדל השן, אך היו לו השלכות מעשיות מאין כמוהן, כי תוצאותיו עתידות היו לקבוע את אופי התרבות המתהווה. באחדים משירי הקובץ טען אלתרמן כי המיזוג בין העברית לבליל השפות הזרות הנשמע ברחובות העיר ושווקיה הוא מיזוג מבורך שיעשיר את העברית ולא להפך (ובמקביל, שהעולים החדשים, על שלל מנהגייהם הזרים, יעשירו את המציאות ולא להפך). ככלל האמין אלתרמן, שהיה מהפכן שמרני, בתהליכים אבולוציוניים ובדיאלקטיקה של דורות, ואילו רטוש, הקיצוני ממנו, ביקש להיות קטליזטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר, וכדבריו החדים והמחודדים: "לא לתת לעתיד לבוא ולקבוע את העתיד".¹³ אלתרמן ביקש להימנע מכל תכתיב ואינדוקטרינציה. לדבריו, מלחמת התרבות בארץ תצמיח

איזו סינתזה שאי-אפשר עדיין לעמוד על טיבה ולאמוד את שיעורה, אף אין להתיימר לדעת מה תהא דמותה. המציאות עדיין קורמת עור וגידים, ורב הנעלם על הנגלה. אין לנסות לחדור לתוך קרביה של המציאות המתהווה ולהתערב בתהליכים המתרחשים בה. טועים ה"כנענים", נאמר כאן בסמוי, בכך שהם מנסים להכתיב את תכתיביהם בתוקף ובתקיפות, תוך שהם מצמצמים את קשת האפשרויות. הללו מנסים לקבוע מראש, שלא כדן, מה דמות תהיה לה לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.¹⁴

בצד רתיעתו ממגמתם המוצהרת של ה"כנענים", שוללי הגלות ומבזיה, נרתע אלתרמן במקביל גם ממגמת האפותאווה (השבח וההלל) של הגלות, שנגלתה אצל אחדים מהסופרים בעקבות השואה (במחזור "שיר צלמי פנים" המליץ המשורר במפורש: "בַּל נְשִׁיחַ תְּפַאֲקֶת מִדְמָה/ לְהַנִּית גּוֹלָה. נְאוּם נְפִיט/ אֵל יַעֲמָדוּ פִיּוֹם לְרוֹמְמָה"). אלתרמן לא חשש להציג גם את פניה הכעורות והחולות של הגלות, ולתהות מה יהיו תווי ההיכר של היהודי החדש, שפרק מעל גוו את עול הגלות ("הַיְהוּדִי בְּמַהוּתוֹ? הָאֵם/ יִקְהֶה דִּין הַמְשׁוֹף וְהַמְפַסֵּלֶת/ שֶׁל פְּלֵי הַהַנְיָה הַטְּבָעִיִּים/ אֵת יְחִוּדוֹ הָעֵז שֶׁאֵין דּוֹמָה לוֹ/ עַד זֶה הַיּוֹם בְּכָל קוֹרוֹת גּוֹיִים?/ הָאֵם הַפֶּר הוּא לְמוֹרָא וּלְפֶלְא/ גְּזֵרוֹ שֶׁל טְבַע רַק עַל מְנַת לְחִזּוֹר/ שְׂאֵתוֹ מְבַלִּי הַפֶּל מְמַנּוֹ צְרוּר?"). משמע, המשורר אף לא הוציא מכלל חשבון את האפשרות כי היהודי הנודד אמנם מרד בחוקי ההיסטוריה, קרע את שלשאות גורלו והתיישב על אדמתו, אך לא השתנה כלל בפנימיותו. ובצד האמירה השגורה בדבר הצורך למחות את עקמומיות הגולה ותחלואיה, ממליץ המשורר להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין בחולי הגלותי גם יסוד שראוי לשמר מכל משמר, בשוב העם אל ארצו ומולדתו ("לוֹ רַק נִתְקָה אֵם אֵין בּוֹ בְּעֵלִיל/ נִיצוֹץ אֲשֶׁר טוֹב טוֹב כִּי נִשְׁמָרְנוּ/ מִן הַרְפָּאוּת... לְבַל יִסוּף כְּלִיל/ מֵתוֹךְ דְּמָנוּ. זִיק אֲשֶׁר קוֹרֵן הוּא/ בְּאוֹר שֶׁאֵין לוֹ אֵח, לְמוֹרְשָׁה/ בְּשַׁעֲרֵי הַעֵת הַחֲדָשָׁה. // וְהוּא נִיצוֹץ שֶׁל סִרְבָּנוֹת נְמָרִי". משמע, אין להשליך את כל המטען שהביא עמו העם משנות גלותו ככלי אין חפץ בו, אך גם אין צורך לרומם ולפאר את המטען כולו, ללא עקרון הברירה וחוש האבחנה. אלתרמן היה כמדומה בין המעטים שיכולים היו לומר, ללא יתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, דברים כה שקולים ומאוזנים על עיצוב דמותו של היהודי החדש, דברים שאינם חשים לצייר את המציאות בצבעי "שחור-לבן", אלא מזהים בה את האפור לגווניו.

לסיכום דיון זה בתמורה שנתחוללה ביצירת אלתרמן בשנות המלחמה, השואה והקמת המדינה, ניתן לקבוע בוודאות כי במובנים רבים, פואטיים ופוליטיים, הפך אלתרמן בעיר היונה את הקערה על פיה: בכוכבים בחוץ הוא העדיף את האמנות על פני המציאות ה"פשוטה" וראה את הטבע כתפאורת תאטרון מסוגגנת, ואילו בעיר היונה החל לבכר את החיים על פני האמנות והתחיל לדבר על קוצר ידה של האמנות, ובמיוחד זו המילולית, לשקף את המציאות על כל היבטיה. בכוכבים בחוץ פנה אלתרמן אל הארכיטיפים של התרבות האנושית, שבכל זמן ובכל אתר, ובעיר היונה נפנה לכאורה לעסוק בספציפי ובפרטיקולרי. בכוכבים בחוץ תפס את ההיסטוריה כגלגל חוזר, שמהלכיו וחוקיו קבועים וידועים מראש, ואילו בעיר היונה החל

לשקף את התמורות הייחודיות והדקות, המלמדות על מציאות משתנה ומתגוננת. בראשית דרכו דגל בעושר עולה על גדותיו – בססגוניות, ברב-קוליות ובדינמיקה של תזזית – ואילו עתה בדלות החומר ובאמירה הפרוזאית האפורה. הוא זנח כמתכוון את הדימויים בעלי האופי החושי האוניברסלי והחל לבחור בדימויים אינטלקטואליים תלויי תרבות, שעושרם אינו גלוי לכל עין. את האווירה האוניברסלית של שירתו המוקדמת המיר בזווית "פרובינציאלית" של פרוור, בעמדה של לוחמים, בבודן או פחון של מעברה. קודם התנזר מכל הפרובלמטיקה הלאומית, ועתה העמיד אותה במרכז.

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

גם מתנגדי בן-גוריון מקרב דוברי השמאל והמרכז לא טמנו ידם בצלחת. הם גמרו אומר "להכות את היהודי של הפריץ" ולהציג את אלתרמן כמשורר מטעם, עושה דברו של המנהיג שנוא נפשם. חזית השמאל אף לא סלחה למשורר על הדברים הקשים שכתב מפעם לפעם בטוריו נגד ברית המועצות ו"עולם המחר". פוליטיקאים ואנשי רוח החלו להשחיו נגדו את חזיתם, ומעניין להיווכח שדווקא אותם אישים שסגדו בשעתם ל"שמש העמים", ולא גינו כראוי את רצח הסופרים בברית המועצות, לא היססו להאשים את אלתרמן בז'דנוביזם. שלונסקי ולאה גולדברג לא מחו, ולא תבעו את עלבוננו של אחיהם שנתרחק מהם בשנות מלחמת העולם והשוואה. מרדכי בנטוב, למשל, תיאר את אלתרמן כ"משורר החצר" של בן-גוריון, המטפח בעקיבות את פולחן האישיות, אף השווה את תמיכתו הסרת הפשרות כביכול של אלתרמן

במנהיג לנטייה ה"אלבנית" לדבוק ב"אגדת סטלין" בכל מחיר.¹⁸ על תיאור זה של אלתרמן כ"משורר חצר" חזר לימים דן מירון,¹⁹ שקלט את הטיעון משני קצותיה של המפה הספרותית והפוליטית, ובאופן מיוחד מברוך קורצווייל ומנתן זך.

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

נזכיר בקצרה את פרטי קרבות לטרון, שעליהם נסבו שירים אלה. בשנת תש"ח, בעיצומה של מלחמת העצמאות, הפכה לטרון – צומת הדרכים בדרום עמק איילון ובניין המשטרה החולש עליו – לעמדת המפתח במאבק על גורל ירושלים. כוחות ההגנה ניסו לקיים את מעבר שיירות האספקה לירושלים בדרך רחובות-חולדה-לטרון-שער-הגיא, ואילו ערביי הכפרים ניסו לשבש מעבר זה ולפגוע במשוריינים. הבריטים החזיקו במשטרה עד סמוך לעזיבתם את הארץ באמצע מאי 1948, ואחר כך מסרו את התחנה לכוחות ערביים בלתי-סדירים. אולם הבניין נתפס בידי כוחות ההגנה, ואלו החזיקו בו שני לילות עד שהגרוד הרביעי של הלגיון הערבי תפס אותו. צומת לטרון נחסם, ונשאר חסום עד למלחמת ששת הימים. בשל מצוקת ירושלים הנצורה והכורח לפתוח דרך אליה, נערכו בחודשים מאי עד יולי 1948 חמש התקפות על לטרון, שלתוכן הוטלו "חיילים" בני יומם, מהם פליטי שואה שזה אף הגיעו ארצה באנייה. חיילי הלגיון הערבי הדפו את כל ההסתערויות, תוך גרימת אבדות קשות ללוחמים. קרבות לטרון היו אולי הפרשה הטרגית ביותר בתולדות מלחמת העצמאות, והפולמוס על תכנונם וביצועם נותר בעינו שנים

רבות לאחר שוך הקרבות. קרבות אלו היו בסיס לשירים "קנוניים" וז'ורנליסטיים, ובמקובץ יש בשירים כדי להדגים ולהמחיש את המעבר מן הלהט הציוני של דור תש"ח אל הנורמות הבת-ר-ציוניות והבת-מודרניות דהאידינא.

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

השיר הראשון מן המחזור "בטרם יום" תיאר את מותם החטוף של צעירים אומללים אלה, בטרם הבינו על מה ולמה הם נשלחים לשדות הקרב:

מְקַפְרִיסִין. מְגַבֵּב בְּלוֹאֵי מְאָהְלוֹ / שֶׁל עִם חוֹנָה, מִן הַגּוֹלָה הַעֲרוּכָה / בֵּין סָף לְסָף, מִשְׁכְּרִיֵּהֶן שֶׁל
קְהֵלוֹת / - אֲשֶׁכְּנֹזִים, שׁוֹמְרוֹת צֶלְמָן נְהַלּוּכָן, / הוֹבְאוּ בָּיָם, וּבְמַכּוֹנוֹת גְּדוֹלוֹת, / בְּפַחַז רַב, עַל פְּנֵי
עָרִים, אֶל תוֹךְ תוֹכָה // שֶׁל אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל נְכַרִית, אֶל בֵּין / חֲרָשׁוֹת הַזֵּית, אֶל עָרוֹן, אֶל בְּרַק / גְּבֻעוֹת
הַחוֹל, אֶל בֵּין הָרִים, לְעֵין / הַשָּׁמֶשׁ הַסּוֹאֵן נְהַמְאָבֵק, // הַסָּעוֹ, הוֹרְדוֹ, קָרְאוּ בְּשֵׁם וְלַעֲת / הָעֶרֶב
כָּבֵד גְּלָשׁוֹ בְּמוֹרְדוֹת, / בְּצוּק טַפְסוֹ, חֲרַפוּ בְּאֵם נְאֻל, / כְּרָעוּ עַל בְּרַכְיָהֶם הַנְּחַרְתוֹת // בְּכֶתֶב קוֹצִים
חֲדָשׁ, מְחַשְׁךְ זָר / שְׁמַעוּ צְנִיחַת פְּקֻדָּה עִבְרִית, בְּלִשׁוֹן / - גּוֹיִים וְכָה - מְבַלִּי יִדְעוּ - הַגְּזֵר / לְפִל
בְּהָרֵי אֵל וּבְאֵלּוֹן // וּבְטָרְם יוֹם מְחַר, עַד שְׁחַר קָם, / הוֹטְלוּ לְמַלְחָמָה הַנּוֹאֲשָׁה / נְהִים נוֹפְלִים
סוּמִים בְּחֶשְׁכָתָם / שֶׁל עִם חֲדָשׁ נְאֶרֶךְ חֲדָשָׁה.

מדובר בשיר על ה"עולים" הצעירים הגולשים במורדותיהן של גבעות החול, וכל השיר בנוי בטכניקה של גלישה (enjambement) – כמשפט אחד ארוך, המדגים וממחיש את הפחז והחפיזון שבהם נגמרה כל הפרשה כולה. בתוך יום ולילה ויום נגזר גורלם של לוחמי לטרון, צעירי גח"ל שזה אך הובאו מן החוף והוטלו אל הקווים הקדמיים, ליפול "סומים בְּחֶשְׁכָתָם" / שֶׁל

עם קֶדֶשׁ וְאָרֶץ קְדֻשָּׁה". הגלישה מסתיימת בנפילה (בטיפוגרפיה של שיר זה מסומלת הנפילה בנקודה – "full stop" – האחת והיחידה המשובצת באמצע שיר זה, להבדיל מן הנקודה שבסיומו).

אמנם השיר כתוב בגוף שלישי רבים כאילו הוא שם חיץ בינם, "עולים חדשים" שזה מקרוב באו, לבין ה"אנחנו" של בני הארץ. אולם אלטרמן נוקט כאן – ולא לראשונה בקובץ עיר היונה – את זווית הראייה של "העולים החדשים"²¹, שעבורם הארץ היא "ארץ ישראל נכרית" (אוקסימורון אלטרמני טיפוסי, שיש לו כאן כמובן הנמקה). נראה כי הדובר אינו שייך לאווירת ה"אנחנו" של בני הארץ, המתבוננים ב"עולים החדשים" כבאבק אדם, אף אינו שייך לאנשי הגח"ל ה"גלותיים", שעליהם נסב השיר. הקול הדובר ונקודת התצפית בשיר זה שייכים למחבר המובלע, לאלטרמן גופא, שהיה כאמור "איש ביניים": טיפוס ארץ-ישראלי, הבקי בכל רזי העברית בעיני "העולים החדשים", ו"עולה חדש" בעיני ה"כנענים", שוללי הגלות וחורפיה. יונתן רטוש, אבי התנועה ה"כנענית", אף הגדיל לעשות: במאמרו "מנגד לארץ", אגב דיון בקשיי התאקלמותם של "עולים חדשים", שאישיותם עוצבה על רקע נופי נֶכֶר, הוא תקף את אלטרמן אישית כטיפוס "גלותי", שאינו מכיר את הקיץ הארץ-ישראלי ואינו מסוגל להסתגל אליו בנקל. האמת החוץ ספרותית הייתה שונה במקצת: באותה עת שבה כתב רטוש את ה"פסקוויל" האנטי-אלטרמני שלו, נהגו ראש הממשלה ואלופי צה"ל להזמין את אלטרמן להתלוות אליהם בביקוריהם ברחבי הארץ, וכך "חרש" אלטרמן דרכי עפר והגיע לנקודות היישוב הנידחות ביותר ב"ארץ הנגב", בעוד שאבי האסכולה ה"כנענית", שהיה מבוגר מאלטרמן בכשנה-שנתיים, הכיר את הקיץ הארץ-ישראלי הצחיח לא ממסעות התנועה והצבא, כי אם ממרפסתו המוצלת של בית קפה תל-אביבי.

אלטרמן יכול היה אפוא להזדהות עם שני ה"מחנות" ולשמש מתווך ביניהם. על כן הוא אינו מזדהה בשיריו עם היישוב, שהבליט את עליונותו של ה"צבר" על פני "העולים החדשים" ותבע מהם להשליך את בלואיהם ואת הסממנים החיצוניים של זהותם הקודמת. הוא אף אינו ממתנגדיה של מדיניות "כור ההיתוך", שהשליטה אוניפורמיות וניסתה למחות במהירות את תווי ההיכר הגלותיים. את השמות הנשמעים במקד הצבאי המולתר הוא מתאר כמות שהם ובלוי ניסיון ליפותם, כ"שמות אֶפְלִים שֶׁל גּוֹלַת אֶשְׁפָּנוּ/ נְעוּמִים, חֲלוּדִים, מוֹרִיקִים פְּנַח־שֶׁת...]. או צוֹרְמִים פְּכִדִיחָה, או שְׁבוּרִים כְּמוֹ פְּתָר" ("עוד דף"). ב"בטרם יום" לבו נתון לאותם נערים, שעבורם ארץ ישראל היא ארץ נֶכֶר, והשפה העברית, לרבות העברית של פקודות הקרב המושמעות באוזניהם, היא שפה זרה – "כלשון גויים".

לוחמים צעירים אלה, שלא למדו לאחוז ברובה, כרעו על ברכיהם הנחרתות, כאותם מבני העם שכרעו על ברכיהם לשתות מים וגדעון הוציאים מתוך מחנה הלוחמים (כאן המצביא לא השכיל להעניק להם ימי חסד ותקופת הסתגלות, ושלחם לקרב ימים ספורים לאחר בואם

ארצה). פרישת גדעון היא רלוונטית להבנת השיר, שפן בשיר השלישי של המחזור "בטרם יום" נאמר "פְּרָקִי הַגֵּחַ לְהַאֲלָמִים, פְּרָקִי הַגֵּחַ / הָאֱלֹמוֹנִית אֲשֶׁר דִּרְכָה בְּלִיל רוּעִים", תוך שילוב דריכת הנשק הרועם ודם הלוחמים הניגר כדם הענבים בגת ("וגדעון בנו ח'בט ח'טים בגת", שופטים ו, יא). גם בשיר הרביעי נזכר הבריצי, הלא הוא קציר הדמים הנותן ליושבים בעורף לשבת תחת גפנם במנוחה. הלוחמים "חֲרָפוּ בְּאֵם וְאֵל" – קראו במר-לבם לאמם, כפצוע הממלמל "אמא", ואף עשו כן בשפת אמם, הלא היא לשון האמהות (להבדיל מלשון האבות, המושמעת באוזניהם "כלשון גויים"). היידיש, או לשון האימהות, היא גם שפת האלות והקללות, ובלשון זו מקללים הצעירים את המציאות שאליה נקלעו, מחרפים את המציאות באבי אביו של העולם הזר שאליו הגיעו, וגם את המולדת-האם שבולעת אותם ללא רחם. הלשון העברית היא עבורם "כתב קוצים" (בקהילות אשכנז, שמהן הגיעו, היו צעירים יהודיים נהרגים באוהלה של תורה "על כל קוץ וקוץ", וכאן השפה קוצנית כאותם "צברים" הצוחים באוזניהם את הפקודות וכאותם נופים עטורי שיחי צבר, שאליהם הוטלו "בפחז רב").

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

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

פקודות הקרב כתובות "בכתב קוצים", שילידי הגולה שומעים כ"צווחה" (באין להם יכולת לקרוא את דפי הקרב), ועל קוצה של אות אחת גורלם נחתך. כאן הצווחה, הקול שקורע מצירן את דלתות הזרות, נקשר גם לקריאת הקרב וגם לצווחת היולדת (בשיר השלישי של המחזור נאמר: "וְאֶדְמָתָהּ, שְׁלֹא הִרְתָּהּ אוֹתָם לָלֵת"). אולם הוולד מת, כמו בפתיחת "קוצו של יוד" (לפי הפסוק "כי בהבל בא ובחשך ילך ובחשך שמו יכסה", קהלת ו, ד), פתיחה שבה נמתח קו של אנלוגיה בין גורלה של האישה העבריייה לבין גורלו של הנפל שלא יראה אור יום. בגולה נהרגים הלמדנים "על כל קוץ וקוץ", ובשל "קוצו של יוד" יכולים הרבנים לחרוץ גורלה של משפחה בישראל. כאן, במדינת היהודים, כתובה פקודת היום "בכתב קוצים", ואף היא חורצת גורלות. ה"לוחמים" השומעים את הפקודה מתחילים לנוע ולגלוש במורד גבעות החול, לפצוע את ברכיהם באבנים ובקוצים, עד נפילתם הסתמית והעיוורת בטרם הפציעה להם שחרית חדשה.

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

כבר בימי קדם ידעו אפוא רועי העדה כיצד לנהוג באנשים צעירים, שטרם בנו את חייהם. באנשים שלא חנכו את ביתם, לא נהנו מפרי עמלם ולא קידשו את נשותיהם נהגו בהתחשבות ובמידת הרחמים כבאנשים שאינם מוכשרים לצאת למלחמה (גם כדי להגן על הלוחמים המנוסים ושלא לזרוע דְפִיטִיזִים). לעומת זאת, בימינו – אומרים יל"ג ואלתרמן – אנשים מוטלים אל תוך המלחמה ללא הכשרה – בטרם יום (לא במקרה רווחת המילה "בטרם" בשירו של יל"ג ומוצבת בראש שירו של אלתרמן). יל"ג מאשים את המנהיגים והאבות על שהם

שולחים עגלים שלא לומדו למלחמת החיים. בשירו של אלתרמן, ההנהגה – הן מתוך עיוורון הן מחוסר הבנה ורגישות – שולחת נפלים לשדה הקרב, ואינה מותירה להם כל סיכוי. המילה "סומים", הנוגעת לפליטים שנשלחו אל מותם האבסורדי, מתאימה לא פחות למנהיגים עצמם. המילים "חרפו באם ואל" ו"ליפול בהרי אל" מרמזות ש"אין עין רואה" ו"אין אוזן שומעת", כבשירו של יל"ג שהטיח האשמה כבדה באוזני ההשגחה העליונה. יש כאן הטחה כלפי מעלה על העדר השגחה עליונה, וזאת משום ששיר זה נתפס, כאמור, דרך תודעת הפליטים, ובהם חובשי כיפה שהאמינו בהשגחה העליונה בכל מאודם. ניפרת גם עקיבותו של אלתרמן שלא להעניק להם שם, או אפילו כינוי ("חיילים אלמונים", "פליטים", "צעירים" וכו'), אלא לקרוא להם "הם", וגם זאת פעם אחת ויחידה בבית האחרון. הם חיו בהיסטוריה הלאומית יום אחד ויחיד, ובסיומו מתו באלמוניותם – חסרי סיכוי ועתיד.

*

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

שירי כוכבים בחוץ (1938), שראו אור כשנה לפני שפרצה מלחמת העולם, מהווים אפוא מפגן מרהיב, ססגוני ורב-קולי, של הפואטיקה הנאו-סימבוליסטית, מורשת השירה הצרפתית-רוסית, שאת כלליה אימצו בני "אסכולת שלונסקי" ואלתרמן בכללם. לעומת זאת, בשירי עיר היונה, שראו אור אחרי המלחמה והשואה וכעשור לאחר הקמת המדינה, ניכרת החתירה אל האמירה הכמו-אקספרסיוניסטית, עמוקת המבע והרגש, העומדת חשופה בכל מדווייה וקרעיה (ובכעין סתירה, חרף המבע הרגשי, הפרוע והקרוע, ניכרת גם החתירה לאמירה הגותית, שכלתנית וכמו-סימטרית, מורשת הקלסיציזם).²⁴ השירים המוקדמים מסתירים את המציאות

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

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

גם המבנה הכולל של שתי חטיבות השירים האלה שונה בתכלית. בכוכבים בחוץ המבנה הוא מעגלי: ראשיתו ביקצה ובדרך נפקחת ("עוד חוזר הניגון"), וסופו בהיותותם של שני עוברי אוֹרֶחַ עיפים וכושלים – הצחוק והבכי- מסכות התאטרון ממחזה התוגה וממחזה ההיתולים הנופלים אין-אונים מן היריעה הגדולה של הקרקס הגלובלי ("הם לבדם"). בשיר זה, החותם את הקובץ, העיר מוצפת עד עיניה "בניגון דומיות ושמים" וב"שקיפות המבול השקט", ואלמלא ידענו שאחרי המבול באה הקשת בענן והעולם חוזר לקדמותו ולרעננותו, כי אז הייתה לפנינו אפוקליפסה של אפס תקווה ואמונה. שיר הפתיחה, הפותח במילים "עוד חוזר הניגון", רומז על "גלגל חוזר": אחרי שיר הסיום הניהיליסטי יש לחזור ולקרא את שיר הפתיחה, והעולם חוזר לקדמותו וסובב על צירו כתיבת נגינה על מנגנון הגליל שלה. לעומת זאת, מחזור "עיר היונה" הוא בעל מבנה לינארי וכרונולוגי: הוא פותח בתיאור השנים האחרונות של תקופת המנדט הבריטי, בהכנות להעפלה ובמסעם של הפליטים בים, בתיאור תחנות העראי שלהם

בנמלי איטליה, בתיאור פגישתם עם הארץ ועם בני היישוב וגירושם של מקצת המעפילים לקפריסין; סופו בתיאור גבב הצריפים, הפחונים והברזנים ששימש "תפאורת רקע" לשנותיה הראשונות של המדינה. העתיד נשאר פתוח בבחינת "ובמופלא ממך אל תדרוש".

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

הצורה הרטורית האופיינית לכוכבים בחוץ היא צורת האפוסטרופה היוצאת מפיו של דובר בגוף ראשון, מלא התפעלות והתבטלות, הפונה אל נמענת ("אָתָּ") בלתי-מזוהה – מלאת ניגודים וסתירות – שיכולה להתפרש בנקל כאהובה איומה ונוראה וכתבל על שלל גילוייה. בעיר היונה פינה השימוש התכוף בגוף ראשון יחיד ובגוף שני יחיד, האופייני לכוכבים בחוץ, את מקומו לשימוש נרחב בגוף ראשון רבים, כמקובל בשירה פרי תקופה הדורשת ערכים קולקטיביים כמו רעות, הקרבה ואחוות לוחמים. יש כאן גם שירים הנאמרים מפי ה"אני" המשורר, הממלא תפקיד של עד ומתעד, אך רבים השירים שהקול הדובר בהם הוא קולם של גיבורים שאינם מזוהים עם המחבר המובלע ושבהם משולב קולו בקולם ודיבורו כדיבורם ("בְּחֶפֶת ימים" הוא מדבר מגרונם של הפליטים, ב"שיר זקנים" – מגרונם של הזקנים, ב"דף של מיכאל" – מגרונם של צעירי דור תש"ח, ב"עוד דף" – מגרונם של אנשי הפלמ"ח או הבריגדה ועוד כיוצא בזה). מכל מקום, האמירה הכלולה בשירי כוכבים בחוץ מתבררת כאמירה חמקמקה, סוגסטיבית ורבת-אנפין מהמשוער, והתווית הדנוטטיבית שהצמידו לה אחדים מהמבקרים הוצמדה לה שלא כדין.

חרף השוני והגיוון מצויים ביצירת אלתרמן מאפייני יסוד אחדים הנותרים בעינם בכל חליפות העתים. גם בשני הקבצים שלפנינו, הנראים ממבט ראשון כתמונה ותמונת התשליל שלה, מתגלים מאפייני הקבע הללו על כל צעד ושעל. באמצעות העיון שההוי בשני הקבצים אף ניתן לראות, שמאפיינים אלה, המצויים ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, פושטים צורה

ולובשים צורה בהתאם לנסיבות ההיסטוריות המתחלפות ובהתאם לתמורות הפואטיות המשקפות את שינויי העתים. להערכתנו, מאפייני הקבע הקרדינליים של יצירת אלתרמן לגלגוליה השונים הם אלו: (א) הדואליות המייצגת את תפיסת עולמו; (ב) האוקסימורון והז'אוגמה המייצגים את תפיסת הלשון שלו; (ג) המטמורפוזות והטרנספורמציות המייצגות את תפיסת העולם ותפיסת הלשון שלו. המשותף לשלושת המאפיינים הללו היא איכותם הבינרית והכמו-סימטרית. תכונה זו של יצירת אלתרמן היא דו-ערכית במהותה: ניתן לראות בה ביטוי לתפיסה פשוטה ופשטנית (של ילד, של פרא קדמון או של אדם חסר תחכום הרואה את המציאות בצבעי שחור לבן ואת כל המאבקים והלבטים כ"מלחמת בני אור בבני חושך"), וניתן לראות בה את תמצית גילומו של רעיון ההפשטה (האבסטרקציה) והמינימליזם – מאבני היסוד של התחכום המודרניסטי. הדרך שבה תכונה זו באה לידי ביטוי ביצירת אלתרמן יש בה מן הפשטות והתחכום בעת ובעונה אחת: אלתרמן מעמיד פנים בשיריו כאילו הוא נמשך אל הדואליות של השקפת העולם הילדית, או הפרימיטיבית ("לך עיני היום פְּקוּחוֹת פְּתָאִיִּים"), אך למעשה הוא מבטא באמצעות שיריו ה"ילדיים" או ה"פרימיטיביים" את ההתקסמות מן הפראי ואת החשש הרב ממנו, חשש מפני האֶטְבִּיזם שנשתרר בעולם המודרני. אלתרמן מעמיד פנים כאילו יצירתו דואלית וסימטרית, ולמעשה הוא מציג לפנינו במסווה של תמונה החצויה לשניים, תמונה אֶ-סימטרית, המפוררת את המציאות לרסיסי רסיסים.

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

והתולעת הן מן הבריות הראשונות של האבולוציה – והוא אף שחוק מקברי – שחוקן של מת שכולו רימה ותולעה).

הדואליות ב"כוכבים בחוץ" היא דואליות שגורה וברורה למדי הנשענת על הניגודים הבינריים האוניברסליים ביותר. אמנם, לא תמיד קל לזהות אותה ממבט ראשון, כי לעתים היא מצועפת בשבעה צעיפים, אך משהיא נחשפת לעיני הפרשן, היא מתגלה כעניין פשוט וטריוויאלי, לעתים משעשע למדי. תהליך כזה מתגלה בכל רמות הטקסט: התיאורים בכוכבים בחוץ מרשימים את הקורא כתיאורים על-טבעיים הצבועים בגוונים מופלאים שלא מעלמא הדין, אך משהוא מתקרב אליהם ומקלף מעליהם את צעיפי המטפוריקה, הם מתבררים כתמונות טבע פשוטות ומופרות מן המציאות היום-יומית. לעומת זאת, תיאוריו של ביאליק, למשל, נראים תיאורים תמימים ושקופים, אך משמתקרבים אליהם מתגלים תהומותיהם הדימויים. זהו ההבדל הבסיסי בין תהליכי ההזרה של אלתרמן הצעיר, בשירי העלומים הגנוזים שלו, בשירי "רגעים" ובשירי כוכבים בחוץ, שראשיתם מופלאה ואחריתם בנלית, לבין תהליכי ההזרה (או הסרת ה-film of familiarity) בשירתם הרומנטית ביסודה של ביאליק ובני דורו, שראשיתם בנלית ואחריתם מופלאה.

הדואליות בחטיבת שירי עיר היונה היא כביכול הרבה יותר מפורשת ופשוטה מזו של כוכבים בחוץ, אך במובנים רבים היא עמוקה ומורכבת ממנה בהרבה. אמירות בעלות אופי דואליסטי נאמרות כאן בגלוי ובאופן דנוטטיבי, לכאורה ללא צורך בפרשנות יתרה ("פני היונה ואבחת חרבה", "לשנים צלמה משוסע", "שופך דם האדם ומגנו", "עמדנו חבורים לאבל ולמשוש", "עלו בך שחר וכורת" וכיוצא באלה אמירות בעלות אופי דואליסטי, המעידות על תפיסת עולם בינרית וסימטרית). ואולם, פשטותן הסכמטית של אמירות אלו היא פשטות מדומה שאינה מייתרת את המאמץ הפרשני כל עיקר. כפל פניה של האמירה ניפר כבר בכותרת של עיר היונה זו מעלה תמונה תמימה ויפה של עיר לבנה כיונה תמה (כתמונתה של תל-אביב הצעירה, שבתיה החדשים והלבנים בהקו על רקע חולות הזהב), עיר שיונים מקננות בה ותושביה שלווים ושוחרי שלום; אך הרי פירושו של הצירוף במקורו הוא: "עיר מלאה עושק והונאה" (צפניה ג, א), וזהו פירוש המתאים יותר לתיאורה של יפו – עיר המסחר העתיקה והשוקעת, מלאת התוך והמרמה, השוכנת לצד תל-אביב ומהווה אתה כעין רצף אורבני אחד. על העת ועל העיר הן נאמר בפתח הספר כי "פְּנֵי הַיּוֹנָה נְאֻכָּחַת חֲרָבָה / הֵן דְּמוּת פְּנֵי הַנְּחָצוֹת" ("שיר פותח").²⁶ לפנינו אפוא עיר שדיוקנה חצוי: שחלקו האחד בהיר ותמים, וחלקו האחר טבול בדם ובדמים; שחלקו האחד הולך ונבנה וחלקו האחר מובס ונהרס (יפו המובסת ותושביה הנמלטים על נפשם היא בבחינת הכפיל הניגודי של תל-אביב במחזור השירים "מלחמת ערים"). התמונה המפורשת והדנוטטיבית כביכול של עיר חצוית פנים מתבררת אפוא כתמונה א-סימטרית, מורכבת וקלידוסקופית, ולא כתמונה פשוטה ופשטנית, שהרי האגף הבהיר של המשוואה גם הוא אינו בהיר כל עיקר: גם העיר העברית נחלקת לחלק הלוחם והנושא בעול ולחלק היושב בעורף

והממשיך לדאוג לבצעו, כמימים ימימה (יסוד ההונאה שבמילה "יונה" עולה למשל מהשיר "ובחורף ההוא": "וְעָרִים בְּיַמֵּי הַחַיִּים הַיְּשֵׁנִים הַיְּשֵׁנִים כָּל־ / וְהַזְנוּת וְחַגְגַּי. בֵּין שְׂדֵה-קָרֶב לְבֵין עַרְף־ / לֹא הִפְרִיד הַמְרַחֵק. אַךְ הִבְדִּילוּ הָעַל־ / וְעָשְׂנוּ הָעוֹלָה." (וואלם, אין לשכוח כי הצירוף "חרב היונה", שעליו מתבססת התמונה הדואליסטית שבפתח עיר היונה ("וּפְנֵי הַיּוֹנָה נֶאֱבַחַת מְרַבָּה / הֵן דְּמוּת פְּנֵיהֶּ הַנְּחָצוֹת"), המעמידה את היונה והחרב כמהויות המנוגדות זו לזו תכלית ניגוד, מעלה את זכר הצירוף המקראי "חרב היונה" (ירמיהו מו, טז; נ, טז), שהוראתו חרב משחיתה ונוגשת. אין בצירוף זה כל ניגוד בין "חרב" לבין "יונה", כי אם להפך, הוא מציין את טבעה הברור של החרב.

גם את יפו, שתושביה הערביים נמלטו אז על נפשם, בחר אלטרמן לאפיין בשיר "עיר קורסת" (מן המחזור "מלחמת ערים") בדמות עיר שסועה לשניים: חציה חזק ואוחז בחרב וחציה מובס ונס על נפשו. היא אף מתוארת בכעין תערוכת בלתי-אפשרית של נטורליזם וסוראליזם כגבב של בלואים וככישוף של דורות: "אֵיד יְפוּ וְקָצָה. מְסַנְנֶת / וְלִשְׁנֵים צְלָמָה מְשֻׁסָּע: / מִמְזַרְח תְּחִלָּם שֵׁד מְאָרָב / וּמֵיָם לָהּ חֶרֶד מְנוּסָה". כדרכו מחלק כאן את המציאות לסוף ולסוף, לתוגות ולהיתולים, לרודפים ולנרדפים, אך לא בדרך פשטנית או חד-משמעית. אמנם ברי שאלטרמן אינו מקונן כאן על תבוסתה של העיר הערבית זורעת המדון, שמתוך סמטאותיה הגיח מפעם לפעם "יְהוּדֵי וְעֵינָיו דְּמוּ", אך כהומניסט, הרואה גם בחורבנה של יפו הערבית חלק ממסכת היסטורית נוראה של חורבן ערים, הוא גם אינו שמח לאידה ולמשבתה. בצירוף "איד יפו" אלטרמן משתמש במתכוון במילה הדו-משמעית "איד", שאסון וששון עולים ממנה באחת,²⁷ כדי לכרוך את הסוף והסוף, את החג והחגא, בכעין משתה ערב דָּבָר של עיר שדינה נחרץ; עיר שהיא מסוגרת, ועם זאת משוסעת לשניים, שיש בה צד אלים ותוקף ומנגד צד מאוים, חף מפשע ומוכה גורל הנמלט בעור שיניו מתוך ההפכה.

מתוך אותה תפישה דואליסטית, תיאר אלטרמן את כוח המגן העברי כ"שופך דם האדם ומגנו" ("ליל חניה"). ראשיתו של אפיתט כפול פנים זה בברית שכרת ה' עם נח לאחר המבול ובציוויים שנתלוו לברית זו: "שֹׁפֵךְ דַּם הָאָדָם בְּדַם הָאָדָם דְּמוֹ יִשְׁפָךְ כִּי בְצַלֵּם אֱלֹהִים עָשָׂה אֶת-הָאָדָם"; "אֶת קִשְׁתִּי נִתְתִּי בַעֲנַן וְהִיתָה לְאוֹת בְּרִית בֵּינִי וּבֵין הָאָרֶץ" (בראשית ט, ו-יג). וואלם, ברית זו וציוויים אלה, שאינם שמים פדות בין כל הנבראים בצלם, אינם חלים על לוחמים הנלחמים על עצם קיומם ועל המגינים על עמם מפני אויביו ומבקשי נפשו. אלטרמן, שלא חדל להתלבט בבעיות מוסר שבין אדם לחברו, מודה כאן על כורחו כי עם הנלחם על נפשו נאלץ לשפוך דם אויביו כדי להגן על עצמו, וכי עמידתו על זכותו היא צודקת, הכרחית ולא בלתי-אֲתִית. על כן אלטרמן, הפציפיסט שמאמין בזכות לאחוז בחרב לעת כזאת, מביע בסוף שיר זה את אמונו כי נפש הדור תזכור "לֹא רַק לְרָע, יְמֵי רָעָה". ובשיר הסיום של מחזור עיר היונה ("נספח לשיר צלמי פנים") הוא מתאר את תקומת העם בתיאור הכורך את השואה והתקומה, את המלחמה והשלום: "בְּקִשְׁתָּ עַד קֵץ לְקוֹם בְּאֶת / וְלֹא בְּחָב. אַךְ צְמָדִים / עָלוּ בְּךָ שָׁחַר וְכוּרֶת".

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

בעיר היונה בחר אלתרמן לייצג את צעירי דור תש"ח באמצעות שני גיבורים – מיכל ומיכאל – ששמותיהם הדומים כל כך ברובד הצליל אינם רק שמות מייצגים של הנוער החולם והלוחם שצמח בארץ החדשה. דמויות אלו, המופיעות בשיר "דו שיח" שבפתח הספר (לאחר "שיר פותח"), וכן בשיר "דף של מיכאל" ובשיר "נספח לשיר צלמי פנים" החותם את הקובץ, הן דמויות סמליות של צעירים שמתו באבם בלא בנים וייקבעו לנצח בזיכרון האומה. שמותיהם האבוקטיביים מייצגים את העולם הזה ואת מחוזות האין-סוף, את החיים ואת המוות. מיכל מייצגת נערה-אישה שתיוותר צעירה לנצח (כמיכל המקראית, שאף כי נישאה לאיש לא מימשה את נשיותה וכאלו מתה בחייה),²⁸ ואילו מיכאל הוא מלאך בשר ודם שלא מעלמא הדין הממונה ממרומים על שלומם של ישראל (הן המלאך שאינו מוליד והן מיכל חשוכת הבנים מלמדים על היות המלחמה אסון הגודע את ההמשכיות, את שלשלת הדורות). אם כן, לא שמות פרטיים וקונקרטיים לפנינו, ההופכים את התמונה למופרת וקרובה, אלא להפך – שמות קטגוריאליים וסמליים המרחיקים את התמונה המתוארת אל מחוזות המיתוס והאפוקליפסה. לכן הערש והנבל בשיר "דו שיח" הם סמלים דו-משמעיים, הכורכים בתוכם דבר והיפוכו: הערש הוא גם עריסת העולל שהאם מניעה בנחת וגם ערשו של המת מוקף הדמעות; הנבל הוא גם כלי מיתר המלווה שירי אבל וחתונה, אך גם הנבל שאוחזים בידם מלאכי מרום. אהבתם של מיכל ומיכאל "לא גְמוּעָה היא. גִּטָּף לֹא נִגְרַע מִמֶּנָּה" לא רק משום שזו אהבה אידיאלית ואידאלית שאינה מתמעטת, כי אם גם משום שזו אהבה שלא נתממשה כלל ועל כן אי-אפשר היה לה שתתמעט ותיגרע. חרף גילויה הדנוטטיביים והמפורשים, הדואליות בעיר היונה מורכבת יותר מזו של כוכבים בחוץ, משום שרכיביה ברובם תלויי תרבות, ואינם נסמכים רק על ה-universals הבסיסיים, המופרים לכל קורא וקורא. לפיכך שירי עיר היונה, חרף חזותם העיונית-מסאית, ה"אפורה" וה"פשוטה", גם קשים פי כמה לתרגום משירי כוכבים בחוץ.

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

הצירופים האוקסימורוניים בכוכבים בחוץ רותמים זה לזה יסודות אוניברסליים מנוגדים: חיים ומוות, אור וחושך, דומייה ורעש, עראי וקבע, רום היחס ושפל היחס וכיוצא באלה ניגודים כלל-אנושיים, שאינם תלויי תרבות. צירופים בינריים אלה – חרף פשטותם המפורשת – מתגלים עד מהרה כצירופים שאינם חד-משמעיים כל עיקר, התלויים בנקודת המוצא של הפרשן. פרשן המכוון את הזרקור אל עבר האיבר הראשון שבשני האיברים המרכיבים את האוקסימורון יראה בו דבר אחר לגמרי ממה שיראה בו רעהו המדגיש את האיבר השני. כך, למשל, אוקסימורון עז ובולט כמו "המת החי", המופיע ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, מאחד בתוכו לפחות שתי אפשרויות של פרשנות שאינן מתיישבות זו עם זו: אפשר שמדובר במת ליטרלי או מטפורי שקם לתחייה (באופן ליטרלי או מטפורי), ואפשר שמדובר באדם חי שחיו משולים למוות. תיאורו של חרון האדמה ה"הוֹזָה אֶת נְקֻמָּתוֹ כְּעֶבֶד מְלֶךְ" (בשיר "מערומי האש") יכול לתאר עבד שחתר תחת אדוניו ועתה הוא שואף אל המלוכה, חולם לנקום את שנות השפלתו הארוכות (בחינת "עבד כי ימלוך"), ואפשר שמתואר כאן מלך שירד מגדולתו, ועתה הוא חולם על היום שבו יחזיר לעצמו את כתרו ויקח את נקמתו מן המורדים שהורידוהו מכיסאו.

גם חטיבת שירי עיר היונה גדושה בצירופים אוקסימורוניים וזאוגמטיים למכביר, אך אלה אינם מזדקרים לעין ממבט ראשון. בניגוד לצירופים אוקסימורוניים חשופים ובולטים כדוגמת "דממה צורמת" או "מחשכיו הלְבָּנים", המצויים לרוב בכוכבים בחוץ, הצירופים בעיר היונה הם תלויי תרבות, חבויים במקצת בין שיטי השיר ונגלים רק למי שמגלה בקיאות כלשהי ברזי הלשון העברית ובמקורותיה. הם אינם צורמים לאוזן ואינם בולטים בנקל לעין הקורא

והפרשן גם בשל השימוש תכוף בפריפריזות, המעמעם את האמירה בשפע של מילים ("פריפריזה" = אמירה עקיפה, כגון "בעלי כנף" במקום "ציפורים"). ואולם, משהם נחשפים, הריהם מתגלים בכל יפעתם ומורכבותם.

כך, למשל, כשהדובר בשיר "סתר שוק" פוצח את פיו בשבח המבריחים והסרסורים שאפשרו את צאת אניות המעפילים, בחינת "מצווה הבאה בעבירה", הוא אומר בפתוס אמת ואירוני כאחד: "לִכְן תִּהְיֶה לְכָל עֲרְמוֹת עַם רְמִיּוֹת". רמח"ל, שניצב בפתח השירה העברית החדשה, מזווג בספרו "לישרים תהלה" (שכותרתו מסתמכת על הפסוק "לישרים נאוה תהלה" [תהלים לג, א]) את יושר ואת תהילה בכעין אלגוריה על ניצחון הטוב על כוחות הרוע. שירו של אלתרמן קושר – מעשה עולם הפוך – כתרי תהילה לרמאים ולנוכלים. המהות האוקסימורונית המובלעת בצירוף "תהילה לכל ערמות עם רמיות" היא אפוא הרבה יותר עקיפה ומעומעמת מזו שבצירופים כדוגמת "פתאומית לעד", אך משהיא מתגלה הריהי מורכבת ומתוחכמת פי כמה. אוקסימורון הרוותם את השלמות ואת החלק עולה למקרא תיאורו של הגיבור הסמלי של שירי העת: "כִּי הִלְשׁוֹן שָׁבָה כְּתוֹבוֹת עֲלִילוֹתָיו הִיא לְשׁוֹנָם / וְכַמְתַּנְתָּם הִיא עֲשׂוּיָה אִם לְשׁוֹעָה וְאִם לְלַחֵשׁ, / וְרַק מִדֵּי דְבָרָה בָּהֶם, בְּשִׁיר אֶהְבֶּתָם אוֹ קִנְאָתָם אוֹ יְגוֹנָם, / שְׁלֵמִים חֲיִיָּה כִּי מִקֵּהם לְקַחָהּ" (שיר חמישי של המחזור "ליל תמורה"). בכוכבים בחוץ, כשגיבור השיר "איגרת" מתוודה על היותו תמים ועל היות נפשו חוגרת, נרתמים בדבריו הפכי התמימות (שלמות) והמום בדרך גלויה ומפורשת למדי. ואולם, במובאה שמתוך עיר היונה זקוקה האמירה לפירוש: מצד אחד, לפנינו צירוף המעיד על שלמות שללא פגם ("שְׁלֵמִים חֲיִיָּה"); לעומתו, הצירוף "כִּי מִקֵּהם לְקַחָהּ" מרמז לבריאת האישה מצלעו של אדם ("כי מאיש לקחה זאת" [בראשית ב, כג]), כלומר לחלק מתוך השלם. שוב, לפנינו אוקסימורון תלוי תרבות, הנחבא בין שיטי השיר והמנוסח בדרך הפריפריזה.

בשיר השישי של המחזור, "סיפור מלילה", בתיאור הרוח העט מן הים ומכה במזה, "פּוֹלֵחַ אֶת הָעִיר הַנּוֹשָׂאת מְשָׁן /- בְּצִעָה", לפנינו אוקסימורון תלוי תרבות שאינו נגלה אלא למי שאוזנו כרויה לצלילי הלוואי של המילים. "משך הזרע" (תהלים קכו, ו) הוא צירוף יחידאי במקרא המציין את השק שחוגר הזרע על מתניו כדי לשאת בתוכו את הזרעים, וכאן – במהפך אלתרמני אופייני – הופכת העיר העשויה בטון ומלט, שהיא מעשה ידי אדם (art), לשדה, שהוא מעשה ידי הבריאה (nature), ו"משך הזרע" הופך ל"משך הבצע" (במקום שבו אולי טבעי היה יותר להשתמש במילה החורזת "נשך"). כינויו של שק הכסף, או צרור המטבעות של סוחרי העיר, בשם "משך הבצע" יש בו מטעמו של אוקסימורון המצמיד את הפכי החקלאות והמסחר, הכפר והכרך, החלוציות והבורגנות הקופאת על שמריה. למעשה, הדואליות הזו אינה שונה באופן מהותי מזו הבאה לידי ביטוי בשיר כמו "ליל קיץ", משירי כוכבים בחוץ. גם בו רותם התיאור את הפכי היקיצה של מעמד העמלים והתרדמה הדקדנטית של רודפי השררה

והבצע. ואולם בכוכבים בחוץ העיר הופכת ליער,²⁹ ניצבת על גבי העננים או קמה על תלה במעמקי הים.³⁰ בעיר היונה הנוף אינו נופו של הכרך האירופי, ואף אינו נוף הערים העולה מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים. לפנינו נוף ישראלי, חקלאי למחצה ועירוני למחצה, ומכאן צירוף אוקסימורוני חבוי כדוגמת "העיר הנושאת מִשְׁנָן/ - בְּצֶעָה", המצמיד את ההוויה העירונית עם זו של ההתיישבות העובדת.

לעתים אין האוקסימורון בעיר היונה שונה באורח מהותי מזה של כוכבים בחוץ, ומתבסס כמוהו על ניגודים בינריים אוניברסליים. אך גם אז אין הוא מתבלט כבקובץ הבכורה, כי אם מצטנע ו"אפור" כפועל בסרבלו או כלוחם בבגדי החקי של ימי הקמת המדינה, כגון בתיאור האוקסימורוני המתאר את ימי החולין בפרוורי החרשים: "בְּהֵם נִצְחוּ שֶׁל הָעֲרָא, בְּסָם קָבַע /- הַפְּחוּ, הַתְּמִידָה נְהִסְעָה, /- וּפְרָה תְּפֹרְרוּ בְּרִזְלָה וְאֶבֶן, / אֲךָ נִצַּח לֹא יָקָהוּ חַיִּי שְׁעָה!" (בשיר השישי מן המחזור "סיפור מלילה"). מה רב ההבדל בין הניסוח הפתטי והאפרורי הזה לבין ניסוחם הטרכליני של צירופים אוקסימורוניים כדוגמת "פתאומית לעד" ו"פגישה לאין קץ", שאף הם רותמים כמוהו את הפכי העראי והקבע!

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

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

ולעתים מקבל הצירוף הזאוגמטי גוון הומוריסטי כבשיר "הפרוור הדרומי" (בשיר הראשון של המחזור "מלחמת ערים"), המתאר את קהל יוצאי הבלקן המצטופף בפרווריה הדרומיים של תל-אביב: "בו נִימַת אֲבִירוֹת חֲזָקָה וְחֲזָקָה שֶׁל כְּבוֹד וְיִרְאָה / לְגַבִּי עֲנִינִים שְׂבִיסוּד פְּגוֹן דִּין וּמִנְהָג, אוֹ קִשְׁרֵי מִשְׁפָּחָה שְׂאֵינָם פְּתִיל נְעֻת, / אוֹ תְּכָלִית חַיֵּי אִישׁ, אוֹ הִלְכוֹת סַעֲדָה נְטִיב דְּלַעַת פְּשׁוּק וּמְחִיכָה". בסוף הקטלוג הרציני, הרצוף עניינים שביסוד כגון מנהגים וקשרי משפחה, בא גם סרח עודף קומי ו"צורם" (כאילו אף לדלעת מקום של כבוד בין אותם עניינים מהותיים המעסיקים את עדות הבלקן, שזה אך עלו ארצה והן עדיין נאבקות על זהותן). למעשה, אלתרמן נכנס כאן – כבשירים רבים משירי עיר היונה – לעולם של בני העדה ה"זרה" וה"מוזרה", ומזדהה עם עולמם ועם תפיסת עולמם (לרבות הכורח שנכפה עליהם להיאבק בצוק העתים על פרוטה ועל שווה פרוטה). נאמר כאן בעקיפין כי אותה עדה, שהולידה לפני מאות שנים תופעות תרבותיות אדירות ממדים שעדיין ניפרות במעומעם במנהגיה וגינניה, מגיעה עתה ארצה והיא מדולדלת ורצוצה, עד שכל מעייניה בצורכי היום-יום הפחותים (הבאים כאן לידי ביטוי ב"טיב דְּלַעַת פְּשׁוּק וּמְחִיכָה").³² לפיכך, הקטלוג הזאוגמטי שלפנינו משקף את הפיחות שחל במעמד העדה במרוצת ההיסטוריה ואת ירדתם של בניה מאיגרא רמא למעמד של גלבים, סבלים, וכלים, דייגים ופועלים "שחורים" בסדנאות. לכן הקטלוג נפתח במרכיב מרומם ומופשט כגון "נִימַת אֲבִירוֹת חֲזָקָה" ומסתיים במרכיב פחות וירוד כ"טיב דְּלַעַת פְּשׁוּק וּמְחִיכָה". כך מתאר אלתרמן עם המתעלה למרומי ההגות המופשטת של "עולם האצילות", ובמקביל עוסק בעניינים מוחשיים פחותים ונקלים של "עולם המעשה" ("עם אוהב לְהַפְלִיג בְּמִפְשֵׁט וּמִמְשֵׁיל מְשָׁלִים מַעֲשֵׂה פִּילוֹסוֹף / וְגוֹחֵן אֶל מְסַמֵּר וְאֶל נוֹ בְּדַרְפוֹ וְטוֹמְנָם בְּכִיסוֹ").

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

כוכבים בחוץ הוא מפגן ססגוני ומרהיב של אמנות ה"הזרה": המשורר גמר בו אומר להביא לניכורו של כל מראה מופר, ולשם כך הפך את כל הפרמטרים של המציאות על פיהם: את הסטטי הפך לדינמי ולהפך, את הפסיבי הפך לאקטיבי ולהפך, את המלאכותי הפך לטבעי ולהפך, את המושחת הפך לתמים ולהפך, ועוד ועוד. לא אחת הואנשו בשירים אלה הדרכים והפכו לישויות דינמיות הדולקות כחיות יער משולחות, ואילו ההלך הנווד בדרכים הוצג בהם

בדמות פסל שמראות הטבע חולפים על פניו. הטבע נצבע בגוני תפאורה תאטרלית או בצבעי מתכת על-טבעיים, ואילו הרפכת – סמל הקדמה המודרנית – לבשה דמות שפן מבוהל במרוצתו. את השמים הוריד כאן אלתרמן אל הארץ, ואת נאות המרעה על עדריהם העלה אל מרומי שמים. את אירועי השעה ה"בוערים" הפך לאירועים היסטוריים שלא מכאן ולא מעכשיו, ואת הגיונגל הפרהיסטורי מיקם בלב המאה העשרים. בעיר היונה הפך אלתרמן את צד התפר: שירים אלה עוסקים בהווה ובמתהווה, מתרחקים מן ה- universals של כוכבים בחוקומעמידיים במרכזם את הבעיות הלאומיות החשופות. ומאחר שלא נופים כמו-אירופיים ברקעם, כי אם נופיה של ארץ-ישראל, גם הסגנוניות הרבה של כוכבים בחוק מפנה כאן את מקומה לתמונות חד-גוניות או דלות צבע, המשקפות את אוירת הצנע והמחסור של שנות הקמת המדינה.

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

חוקי הסדר והרוחק האסתטי. ניתן לסכם בעניין זה ולטעון כי בעיד היונה בחר אלטרמן לתאר דווקא את "יום הקטנות" של תקופה גדולה והרת גורל בחיי העם ובתולדותיו.

עם חדש-ישן:

אלטרמן עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, שמנה אחד לאחד את מטבעות מסחרו, ליהודי החדש של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכים חמריים ומוכן למסור את נפשו על ערכים אידאליסטיים מופשטים. אמנם אין אלטרמן מגלה משיכה אל הרעיון הניצשיאני של "שינוי כל הערכים", אך ניפרות בשיריו ההשתאות והפליאה לנוכח היקף התופעה וגודל ממדיה של התמורה. ב"שיר של מסע" כתב על אומה הממירה את העיקרון המכונן של חייה: "נסעה גלות, פלה חשד, פלה איבה, ועל שנה פרוטה ננעקת נסומרת, אכל בתוך פל זאת שפויה ועצבה/ ומשליכה הפל הפל אחר גנה". משמע, בעת קטקליזם נורא יודע האדם אל נכון מה חשוב ומה טפל, ואפילו הכילי יודע להשליך ערכי חומר מאחורי גוו. מתומצת כאן הרעיון שזכה לפיתוח נרחב בשיר החמישי של המחזור "שירים על רעות הרוח", שלפיו עם של חנוונים ה"מוארים בנגוהות המטבע" יודע לעת כזאת למסור את חייו "על פסוק וקלום": "לערבב את תחומי ההנה והזר, את גבולות המפשט ונקסי המוחשי, ולמדד לכלם באותה מדת שקל, באותה מסירות של פחות נחוישים. // לתן פבוא יום, בעד אלה או אלה, את הדם הוא הנפש, פלי להג פתאים, פבענין חליפין שיאה לו האלים, לאחר שנבחן ונמצא פדאי".

אלטרמן הופך כאן את היוצרות, ועל נכונותו האידאליסטית של היהודי החדש להקריב את חייו בלי אומר על מזבח רעיון התקומה הוא מדבר במונחים מטריאליסטיים של מסירת "סחורה" וקבלת תמורתה. הוא מתבונן מתוך השתאות בפרדוקס הגדול של ימות מלחמה: במותם בטרם עת של לוחמים צעירים כדי לנצור, בין השאר, את חייהם של הזקנים שבעורף, וכן בהסתכנותם של מתנדבים צעירים בימי ההעפלה כדי להעלות על חוף מבטחים פליטים זקנים ורצוצים. הוא מתאר בתוגה ובהבנה כיצד שוכב היהודי מן הנוסח הישן בבטן אניית המעפילים כעכבר על אחרון דינריו וכיצד הוא מוכן להיאחז בקרש צף כדי להציל את עורו, בעוד הצעירים נושאים בעול ומוכנים להקריב את חייהם ("שיר זקנים"). הדברים אינם נאמרים מתוך כעס וביקורת; נהפוך הוא, הם נאמרים כדי להבהיר שב"שעה זו" של מאבק לעצמאות זהו הכלל האכזרי והמקומם, אך הנכון: שצעירים יסכנו את חייהם ואף ישליכו אותם מנגד (ועם זאת, השיר מסתיים בהבעת תקווה ומשאלה שעולי הימים, הרואים את הזקנה בקלונה, יגיעו בעצמם לגיל זקנה, וכי זקנתם שלהם "תדע פבוד ורחמים").

לעתים, תמורה זו העוברת על עם זקן ההופך לצעיר מוצגת באור מיתי וא-מימטי, כבשיר "ובחורף ההוא": "עם זקן נאחז באדמת בילויים/ וכה שמו על גבי חרסים שחוקי-צלם. / עם זקן. אך בהיות פני האש הגלויים/ מאירים את נופליו, נחשפים פני העלם. [...] בעוד ראש נערים פלילות הופך שב/ ושיבת האמה משחירה בן-ערב". הנערים היושבים במשלטים ונושאים בעול

ההגנה של היישוב ראשם מלבין מדאגה, או צונח על גדרות התיל, בעוד שעמם השב מחדש את עלומיו כקדם. באופן אוקסימורוני מתואר המקלע המטולטל מעמדה לעמדה ככינור העובר מחופה לחופה. כלי נשקו של היהודי החדש, הצעיר וזקוף הקומה, מתואר כאן דווקא במונחים גלותיים (הכינור הוא סמל הגלות למן גולי בבל, שתלוהו על עצי הערבה, ועד ל"כליזמרים", שהנעימו בנגינתם את החתונות במזרח אירופה).³⁴

המטמורפוזה מזקנה לצעירות שנתחוללה בחיי העם באה לידי ביטוי מטפורי מקורי ב"דף של מיכאל" – מן הטקסטים המרגשים והאותנטיים המתארים את ימי המפגש בין הפליטים לצעירי היישוב. בתוך אניית הפליטים מצטופף ערב רב של חייטים ורצענים, פתפים וגלבים, צורפים וחקשי ברזל, דיינים וחלפנים ("עדה אָשֶׁר פְּנִיָּה אֶפֶל וּלְהַבִּים, / לֹא לְשׁוֹנָה יְדַעְתִּי מְנַעוּרֵי וְלֹא אֶרְחֶה וּמְנַהֵגָה אֲבִין, / וּמִבְּטָה חֶשֶׁד נִזְיֵק שֶׁל לַעֲג"). כדרכו, מעניק אלטרמן לתיאור אופי דואליסטי וניסוח אוקסימורוני. באומרו: "מבין שפעת צרורות וחתולים, צופה זקנת העם הנוצרה, / שלא חבשה ולא רכבה בשמן" (הצרורות המחוללים של הזקנים הגלותיים נכרכים כאן סוגסטיבית בחיתולי העולל, תוך שילובם בהבזק אחד של הצעירות והזקנה, השקיעה והתקומה). הנביא עמוס נלקח מאחרי הצאן ונשלח לשליחותו הרוחנית ("ויקחני ה' מאחרי הצאן ויאמר אלי ה' לך הנבא אל עמי ישראל" [עמוס א, טו]). וכאן הצעירים המוכנים להשליך את חייהם מנגד נקרעים מספסל הלימודים וממשימותיהם בהתיישבות העובדת ("וְאָנֹכִי אֶל מוּלֹ מֵאֲחֵרֵי הַצֹּאן / וּמִסְפָּסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ") כדי להודות במפורש כי "מלים רמות פולטים אנו בלי שחר" [...]. ועל אחת מהן אולי נמות מקור.

אלטרמן, שכתב בעלומיו את השיר הפציפיסטי "אל תתנו להם רובים", ראה במיליטריזם ובאקטיביזם שנתפתחו בימי מלחמת העצמאות ולאחריה כורח בל יגונה, אפילו רצוי ומבורך, אך הוא לא התפעל מתופעת הסגידה לכוח ולצבאיות, שזכתה לעידוד בימי בן-גוריון. בשיר "שחר בפרוור" (שיר חמישי של המחזור "מלחמת ערים") הוא דיבר על "שִׁבְטֵי שְׂעֲרָשׁוֹ הַגְּרוּשִׁים וְהַגְּזוּרֹת, / הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, נִכּוֹן לְרֵשֶׁת וְלְגֹזֵר". החרב (בין שהיא השלח של ה"כנענים" או כלי המשחית של גדודי הצבא שבדרך) נקראת בשיר השישי של המחזור "ליל תמורה" בשם "רות נכרית" ו"אֲבָחַת חֲרָבוֹת גּוֹיִים" – אגב הבעת אי-אמון ב"שינוי כל הערכים". בעוד שאחרים מבני דור המאבק לעצמאות שרו על "יפי הבלורית והתואר", אלטרמן לא נגרר אחר האידאל הניצשיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה בתיאורם הסטראטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, בהירי שיער וכחולי עין, היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי השיער והעין). כשתיאר בשיר "עיר הגירוש" את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם, בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "מוֹרָה-הַעֲבָרִית הַשְּׁלִיחַ / וְחֵבֶר הַקְּבוֹץ הַמְּשֻׁקָּף עִם סְמִכוֹת הַשְּׁלִטוֹן וּמְכֻשֵׁר-הַקְּשֶׁר". לא דמויות הרואיות שניחנו ביופי חיצוני סטראטיפי ומושלם מוצגות לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין הגולה ליישוב, כי אם מורה שליח וחבר קיבוץ ממושקף.³⁵

מצד אחד תיאר אתרמן בשירי עיר היונה את השינוי שחל בחיי העם כשינוי יסודי שמכף רגל ועד ראש ("מראָה עַם הַנְּצָב בְּלֵיל חֲרָף/ וְגוֹפּוֹ מִתְחַלֵּף. מִתְחַלְפִּים עֲצָמָיו/ וּבְשָׂרוֹ וְעֵינָיו, עַד שֶׁעַר נִצְפָּרֵן" [שיר שלישי של המחזור "ליל תמורה"]). מצד שני, בניגוד למדיניות המוצהרת של תקופת "כור ההיתוך", שביקשה למחות את שרידיה של תרבות הגולה, איחל אתרמן לעם הזה שבעודו משיל את זקנתו ואת בלואיו ולובש עלומים ובגדי צבא, יישמרו בו גם תכונות אחדות מתכונותיו של העם שאפיינהו בימי גלותו: "עַתָּה פִּי יָקוּם עָלַי מִסֵּד, הָעַם הַזֶּה וְשָׂרְשׁוֹ נֶכַח/ לוֹ יִשְׁמַר בּוֹ, גַם בְּסֵד, / טִיבוֹ הַזֶּה שְׂאֵין לוֹ אַח. // טִיבוֹ הַזֶּה אֲשֶׁר חָרַג/ מִמְּגִדְרוֹת - - (שיר שלישי מן המחזור "ליל תמורה"). גם ב"שיר צלמי פנים" הודה שלמרות עיוותיה של הגלות חבל למחות ממנה כל שריד ("לוֹ רַק נִתְּקָה אִם אֵין בוֹ בְּעֵלִיל/ נִיצוֹץ אֲשֶׁר טוֹב טוֹב כִּי נִשְׁמָרְנוּ/ מִן הַרְפָּאוֹת... לְבַל יִסּוֹף כְּלִיל/ מִתּוֹךְ דְּמֵנוּ. זֵיק אֲשֶׁר קוֹרֵן הוּא/ בְּאוֹר שְׂאֵין לוֹ אַח לְמוֹרָשָׁה/ בְּשַׁעֲרֵי הָעֵת הַחֲדָשָׁה. // וְהוּא נִיצוֹץ שֶׁל סִרְבָּנוֹת וּמְרִי/ קֶבֶל דְּרָכֵי קוֹרוֹת עַמִּים וְנִצְרוֹ/ מִמְּלֻכּוֹתָם. הוּא זֵיק אֲשֶׁר הִמְרִיא/ מְגֻלּוֹת בְּאוֹר חֲלֵי אֵין-קֶצֶה/ עַל פְּנֵי הָרִיב, הָרֶהֱב וְהִירִי, / שְׁלֵמְדִינּוֹת הַחֶרֶב וְהַגֶּזֶר"). על התכונות הלאומיות הללו, טוען אתרמן, אסור לו לעם לוותר גם בעת שבה הוא מעצב לעצמו זהות חדשה ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלותיות. שלא כצפוי ושלא כמקובל כלולה כאן כעין המלצה להאיט במקצת את הקצב המואץ יתר על המידה של המטמורפוזה הלאומית המתחוללת בשנות המאבק לעצמאות ובשנותיה הראשונות של המדינה.

ארץ ישנה-חדשה:

אתרמן אף עקב בפליאה אחר היהפכה של ארץ ישנה לארץ חדשה במטמורפוזה מהירה וחסרת תקדים. בשיר "כביד סופה", הוא שר על התג הדק שבין סוף לסף: "עַל גְּבוּלָן שֶׁל תְּקוּפָה וְתִקּוּפָה/ זְכוּ הַיְּהוּדִים בְּעֵין/ לְרֵאוֹת הָאָרֶץ חֲשׂוּפָה/ בְּלֵי הָעֵץ וְהַמַּיִם לְחֵין. / לְרֵאוֹת הָאָרֶץ חֲשׂוּפָה/ פְּתוּמֵי רֵאשִׁיתָהּ וְתוּמֵי סוּפָה". שיר זה מציב ציון לדור שזכה לראות חבלים רבים מחבלי הארץ בערייתם, כביום היוולדם, בטרם הוחל בפעולות היישוב והייעור. אולם, הפעילות ההתיישבותית המואצת הופכת עד מהרה את נופי בראשית – את ערוצי הנחלים "בְּקוּמָם חֲשׂוּפֵי חֲלָמִישׁ/ בְּלִפְנֵי בְּרֵא פִּשִׁיל וּפְטִישׁ" ואת המישור המשולח וחולותיו הרוחפים – לגבב של צריפים רעועים וסחופים שלא תואר להם ולא הדר. שירי עיר היונה אינם מפרכסים את המציאות האותנטית בברק מליצות כוזבות ואינם מסתירים כלל את סימני הכיעור והגיבוב שהתלוו לעשייה ולקליטה המואצת, אך גם אינם סופקים כפיים בייאוש למראה מראות העראי הדלים והכעורים של המעברות וערי הספר.

השיר "צריף אורחים" מתאר את הבלייל העדתי באחת מהערים החדשות ההולכת ונבנית על כתף הרים ערומה. שיר זה מסתיים בהודעה כי המראה הוא מגובב ומרובב, אך בכל זאת יש בכיעורו ובעונו המרוד יופי כלשהו החומק מהגדרה: "לֹא נִחְדַּל מִלְּצַפּוֹת אֶל תְּקֻלִּית,

אֶל אַחֲרֵי־תָּהָ, אֶל מְגִמֵר וְנִדְשָׁן וְנִנְהָ. אֶבֶל טַעַם חֲרִיף מְלִתְקָהוֹת וּלְהִכְרִית/ יֵשׁ בְּעַרְבֵי הַזֶּה הַהוֹנָה, / בְּקַרְעֵיו, בְּמַרְדּוֹת יַפְעָתוֹ הַנְּכָרִית/ הַשְּׁלוּפָה לְלֹא נִדָּן וְנִנְהָ. הוּא אֵף אִינוּ מִסְתִּיר כִּי הַפְּרוּר הַדְּרוּמִי, שֶׁנִּבְנָה בְּחִיפְזוֹן וּבְחִיסָה הַדַּעַת, מִתִּישֵׁן בְּאוֹתָהּ מֵהִירוֹת שֶׁבָּה הוּקָם, וְזֹאת בְּשֵׁל פִּגְעֵי הָאֲקָלִים וְהַעֲדָר כִּלְלִים נְאוֹתִים שֶׁל תְּרֻבּוֹת דִּיּוֹר: "עוֹד צִעִיר לְיָמִים הַפְּרָנֵר וְאֵךְ תָּמוּל פְּחָרְשׁ וְרוּכַל/ נְטָה יָד, אֶבֶל כָּבֵר מְפִלְשֵׁי קְלוּפֵי קִיר וְשִׁחּוּקֵי מְדַרְגָּה [...] זֹאת עֲשֵׂתָה בּוֹ הַרוּחַ מִזֵּם הַנוֹשֶׁבֶת עֲזָה [...] זֹאת עֲשֵׂה בּוֹ הָעַם הַמְּכַבֵּיר עֲשָׂנוּ וְנִצְּרֵנוּ וּמְרַבָּה כְּתָמִי שְׁמֵן וְחֶלֶב [...] וּמְגוֹבֵב מְגוּרִים וּמְקַרְהָ עֲלִיּוֹת וְנִשְׁטָף בְּמִלְאָכָה, בְּמִשְׁחָק וּבְרִיב, / וְנִשְׁקָף מִכָּל אֶלֶּה כְּמוֹ מִן הַרְאִי" (הַפְּרוּר הַדְּרוּמִי).

בשיר "עוד דף" מתוארים הפליטים שבלב ים ואלו שבמחנה הגולים בעתלית של שנת 1946, המצטופפים בתוך גבב הצריפים "שֶׁל תַּחְנוּת הַגְּאֻלָּה הַגְּדוּרוֹת כְּמוֹ סִהָר". בשיר "קרואי מועד" מתוארת הקמתן החפוזת והבלתי-לגלית של אחת-עשרה נקודות היישוב בנגב במוצאי יום הכיפורים תש"ז, תאריך מיוחד מאוד בתולדות המדינה שבדרך ("מִסַּע הַמְּכַוְנִיּוֹת הַנֶּעַ אֶל הַדְּרוֹם, / עָמוּס כְּתֵלֵי צְרִיפִים נְתִיל וּמְכוּשׁ, / כָּל גֶּבֶב הַהִתְיָשְׁבוּת, עֲנִיו וְנִדְרוֹ"). אך גם עם קום המדינה מכתובות בעיות הקליטה המהירה הקמת גבב צריפים, בדונים, פחונים ואוהלים. ב"דף של מיכאל" מנסה אלטרמן לשוות לנגד עיניו את צורת הארץ לאחר שתשכך ההמולה והחיים יקבלו את עיצובם וייכנסו למסלולם: "הָעַם יִרְבֶּה יִשְׁטָף, אֲשֶׁרֵי זֹכֵי לְרֵאוֹת אֵת תְּהִי וְצוּרֵתֵי בְּשׂוֹא יוֹמוֹ, / אֲשֶׁרֵי רוֹאֵי קוֹמוֹ לְסַחֵף אֶפְיֵק וְקוֹ, לְתֵת אֵת הַיּוֹצֵר זֹעֵק בְּיַדֵי הַחֲמֵר, / אֵךְ מְשֻׁפְטוּ וְחָרֵץ, מַעַל לְצְרִיפּוֹנֵי הַכּוֹכָבִים מְמַסְלוֹתָם יִלְחָמוּ עִמּוֹ / וְרוּחַ יָם וּמְלַח-צוּק-מְדַבֵּר וְעִיר עֲבָרִית יִתְּנוּ אֵת טַעַמָם בְּטַעַמוֹ / וְיָד מוֹרְהָ נִטָּף תִּכְהוּ אֶל הַחֲמֵשׁ".

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

דגם המטמורפוזת המהירה שעברה גבעת החול שליד יפו בהפכה ל"עיר העברית הראשונה" ולמרכז תוסס של מסחר ובילוי, העסיקה לא במעט את שירי עיר היונה. לימים כתב אלטרמן בחגיגת קיץ: "לֹא לְשׂוֹא נִכְתְּבוּ סִפְרֵים / בְּטָרְם קוּם עִיר עַל חוֹל" (בשיר השמיני של המחזור "שוק הפרות"). כלומר, ספר אוטופי כדוגמת "תל אביב" ("אלטנוילנד") של הרצל קדם לעיר הניצבת על תלה: החלום קדם למציאות והמילה (או "הדְבָר" = logos) קדמה להוויה. בעיר היונה עקב אלטרמן אחר היהפכה של ארץ ישנה נושנה לארץ חדשה ו"נכרית" (למי שזה מקרוב בא אליה), ובמקביל – אחר היהפכה של עיר מסחר עתיקה הדומה לקוסמת ערבייה

זקנה לעיר עברית צעירה. כדרכו, אין אלתרמן חוטא בדואליזמים פשוטים ופשטניים, ואינו מציג את שתי הערים כדבר והיפוכו, בצבעי "שחור-לבן". תל-אביב אמנם נולדה מן החזון ומן הספרים, אך כיום אין היא עיר אוטופית כל עיקר: היא מלאה סוחרים, מתווכים, סרסורים וספסרים לא פחות מיפו ושווקיה. העיר הלבנה כיונה, המכונה בכינוי "עיר היונה", מלאה אפוא מסחר והונאה לא פחות מן העיר העתיקה שבנמלה ירד יונה הנביא אל האנייה ההולכת תרשישה. אף שהעיר העברית הראשונה היא עיר חדשה, פרי החזון והאוטופיה, כרוכים בה היופי והכיעור, העלומים והזקנה, התמימות והשחיתות.

ואף זאת: בניגוד לפובליציסטיקה בת העת, לא הסתיר אלתרמן בשירי עיר היונה את העובדה שנקודות יישוב קמו על חורבות בתיהם של תושבים מגורשים, וכי תל-אביב של שנות המדינה הראשונות נבנתה לא במעט מחורבנה של יפו. בשיר השני של המחזור "מלחמת ערים" נאמר כי לא על גבול תל-אביב-יפו זחלו מלווי שיירות ונשאו רע את רע על גב, אבל גם כאן "נִבְרָא אִישׁ מְקַרְבֵּן אֶחָיו". משמע, תל-אביב קמה על חורבנה של יפו, תאומתה הניגודית: "כִּי בָאֵשׁ מִחֲלִיפָה כָּבְרַת אֶרֶץ נוֹשֶׁבֶת/ בְּעָלִים, עַת סוֹכֵב גִּלְגַּל זְמַן עַל צִיר" ("בסמטה של ספר", שירו הרביעי של מחזור זה). אלתרמן שיקף בשיריו את העובדות ואת הנתונים ללא כחל וסרק, אך ראה בתופעות הכעורות של ימי מלחמה כורח בל יגונה של עם ההופך מתולעת יעקב לתולעת השמיר האגדית, המסוגלת לבקע אבנים חזקות וגדולות ("סיום נראש-פֶּרֶק/ לְאַמָּה...]) שְׂחַדָּה/ פְּתוּלַע הֵיטָה, לֹא כִפְלָדָה, שְׂבָקָע/ בְּקֶעָה תְּקוּפוּתֶיהָ" [שיר רביעי של המחזור "ליל תמורה"]. עוד נאמר כאן שאומה שהתרחקה "מְמַדִּינֹת וְטַרְחָן, מְבַנֵּית עָרֵי מְלֶךְ, / מְמַרְיבֹת מְלָכֵי אֶרֶץ, מְכַל הַעֲסוּק/ הַהוּמָה וּמְהַמָּה", מאבדת עתה את ייחודה כעם סגולה ויוצאת מרצון ומכורח כלים העשויים "בְּצִלְמָה שֶׁל מְמַלְכֶת".

תרבות עתיקה-חדשה:

התמורה העוברת על רחובות תל-אביב, המוסיפה מרפסות ועליות גג לבקרים, אינה רק שינוי של צורה, כי אם גם תמורה תרבותית חסרת תקדים. עיר זו, שנולדה מן החלומות והספרים, יולדת עתה את לשון הרחוב והשוק, העיתונות והבמה הקלה. אלתרמן עקב בהשתאות גם אחר היהפכה של לשון הקודש הקפואה והקבועה לשפת היום-יום המשתנה, שפתם של שוליות בסדנאות ושל אוהבים בשדרות העיר. ב"שלושה שירים בפרור" נאמר: "פֶּרֶךְ צוֹעֵק, צוֹעֵן, פְּתוּחַ...]) מַעֲבְרֵיךְ הַמִּתְחַנְנֶנֶת/ וּמְפֹסְקֵיךְ הַדְּקִים/ יִרְחַב לְבֶן שֶׁל בְּנוֹת הַחֲמָד/ וְיִסְמְרוּ הַמְדַקְדְּקִים.// אֵתָה וְלֹא כְתָבִי הַקֶּדֶשׁ/ וְלֹא שִׁירֵנוּ הַצְּמוּק/ זוֹרַע עַל לְשׁוֹן הַקֶּדֶשׁ/ אֵת הַפְּמוֹן הַצְּמוּק.//...]) לֹו בָּא מִיכ"ל בְּךָ לְשׁוֹחַ/ וְלוֹ שָׁמַע אוֹתָךְ יל"ג".³⁷

השפה, כמו המציאות שהיא משקפת, היא מקבילית כוחות של שפת ספר ושל שפת רחוב, של פוריזם ושבירת כללים, של אליטיזם ושל פשטנות, של קבע ועראי. המשורר עוקב כאן אחר הפליטים, הנאלצים להשיל מעליהם את בלואיהם, ועל התהליך הוא מגיב באמירה המשלבת את

קולו האותנטי ואת קולם ההיפותטי של צעירי דור תש"ח: "שנינו עד יסוד. פקעו נני חבור נאָת הנעשה אין להשיב. / שנינו ללשון, להגיון, לצלם, לקצב ההלון, לקו המעשה, לתכן הדבור ולטעמי השיר, להגבות הפחד והצחוק. לא עת לבוא השבון מי העני או העשיר, אך התמורה נפלה נתהי לפלא" ("דף של מיכאל").

מילות תפילת "ונתנה תוקף" ("מי יעני ומי יעשר") מלוות כאן את תהפוכות הגורל וטלטלותיו בשעת תמורה לאומית חסרת תקדים, הגוזרת מי לחיים ומי למוות, מי יאחוז ברסן ההנהגה ומי ייגרר מאחור. אלתרמן אינו מזדהה כאן עם העמדה של היישוב, שדרש מהעולים החדשים להיזרק ליורה הרוחת של "כור ההיתוך" ולצאת ממנה יהודים חדשים, אם כי הוא אף אינו ממתנגדיה של מדיניות "כור ההיתוך", שביקשה למחות במהירות את תווי ההיכר הגלויים. אותם גילויים גלויים הנראים לבני הארץ "צורמים פבדיקה" אינם אלה שרידיה המנוונים של תופעה גדולת ממדים ומפוארת שירדה מטה ונתנוולה. הגולה הפרידה בין השבטים ("יד עברה בין שבט לבין שבט"), ועתה עתידה להתחולל מלחמת תרבות עזה שבסיומה יעוצבו כאן זהות חדשה, דיוקן יהודי חדש ותרבות ישראלית מקומית.

אלתרמן תיאר בהבנה ובהומור דק את הסתגלותן של גלויות שונות ועדות שונות לתרבות הישראלית שהציפה אותם בחטף ובפחז, אותה תרבות שאין הם שולטים בחוקיה אך הם מוכנים להרכין בפניה את ראשם. אנשי הפרוור הדרומי, הסבלים הסלוניקאים, מוקסמים ממליצת הנואמים ומניעים ראש מתוך הסכמה והתפעלות בהקשיבם לעברית הלמדנית והמורכבת המגיעה אליהם מן הבמה. הם אינם שייכים לעילית השלטת, המדינית או התרבותית, אך הם מסירים בפניה את כובעם: "את מרפכת/הימים לא נהג אך נקבע כמו ים בעברה בשוק" (בשיר הראשון של המחזור "מלחמת ערים").

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

1. ריבנר (1980), עמ' 74.
2. על יסוד השורות "תן לי שְׁנָאָה אֶפְרָה פֶּשֶׁק/ וּכְבֹדָה מִשְׁאֵתָה בְּשָׁנִים", מתוך "תפילת נקם" בשמחת עניים ראו שירים שמכבר, עמ' 199.
3. על יסוד השורות "הוא הולך בְּשִׁדּוֹת. הוא יִגִּיעַ עַד כָּאן/ הוא נושא בְּלִבּוֹ כְּדוֹר עוֹפְרָת" מתוך "האם השלישית" (כוכבים בחוץ). ראו שירים שמכבר, עמ' 123.
4. על יסוד שורות כגון "אור, עָרִים וּמְרֻצְפוֹת/ זְרוּעַ מְנִיפָה מְטַפַּחַת", מתוך "תבת הזמרה נפרדת", ראו שירים שמכבר, עמ' 114; או "וְהִקְמִים נְזִכּוֹר הַמְסַלְעִים בְּתַכְלֵת", מתוך "בשם העיר הזאת", ראו שם, עמ' 138.
5. דומה שלא פחות משכותרת זו של יונת ואלכסנדר סנד, אנשי קיבוץ רביבים שבנגב, מרמזת לפסוק המקראי "עד באם אל ארץ נושבת" (שמות טז, לה), הריהי מרמזת לשורות האלתרמניות: "נוֹפֵךְ רוּאָה אֶת נוֹף/ הָאֶרֶץ הַנוֹשֶׁבֶת/ כָּאֵת חֲקוּי הַקּוֹף/ לְאִישׁ לְמַחְשָׁבֶת" (וראו "שירים על ארץ הנגב" (בתוך עיר היונה, עמ' 186).
6. אף כאן, נראה שלא פחות משכותרת ספרו זה של עמוס קינן, ה"כנעני" לשעבר, מרמזת לפסוק המקראי "את והב בסופה" (במדבר כא, יד), הריהי מתפלמסת עם צירוף זה בהקשרו האנטי-כנעני שביצירת אלתרמן: "לֹא נָשִׁיר אֶת נְהַב/ בְּסוּפָה. אֲךָ נָשִׁיר אֶת עֵרְנוּ בְּנֶשֶׁם./ לֹא נָשִׁיר אֶת נְהַב. לֹא שְׁמוֹת פְּעֻמוֹן/ וְאֲכֶם בְּשִׁירֵי הַתְּקוּפָה נַעֲלֶלָה, אֲף שְׁעוֹד הַעֲבָרִית כְּהִמִּית פְּעֻמוֹן/ נַעֲוָה לְצִלְיָן שֶׁל מְלִים פְּאֵלוּ", מתוך השיר "בסוב הרוח" (כוכבים בחוץ, עמ' 84).
7. ראו שיר "הבקתה" (שיר ראשון במחזור "שיר עשרה אחים") וכן באחדים משירי המחזור כוכבים בחוץ, שבהם מומלצת פואטיקה אפרורית המתארת את המציאות כמות שהיא.
8. פטר הגדול", מתוך "שירים במרחב", אגרא (בעריכת נתן זך ודן מירון), 2, תשמ"ו (1986-1985), עמ' 199-200: "פטר הגדול/ סלל את עיר הבירה פטרבורג/ בכצות הצפון/ על עצמות אֶפְרַים./ דוד בן גוריון/ סלל/ את הדרך אל דרך בורמה, העוקפת/ את הדרך אל דרך הבירה ירושלים, בעצמות נערים מן השואה". אניטה שפירא (1994), המצטטת את שירו של הרשב, טוענת כי תדמית לטרון שנקבעה בזיכרון הקולקטיבי אינה אלא מיתוס, כי רוב החללים לא היו "נערים מן השואה", וכי אלה ש"נזרקו" אל הקרב עברו אימוני נשק בטרם נשלחו לטרון.
9. זרטל (1996), עמ' 497.

10. ההבדלים שבין עמדת אלטרמן לעמדת רטוש בנושא המפגש בין היישוב לעולים החדשים קיצוניים הרבה יותר מאלה המתגלים בין עמדת בן-גוריון לעמדת לבון בנושא העלייה ההמונית, וראו צמרת (1996). אגב, גם בן-גוריון כינה את הפליטים בשם "אבק אדם", וראו טרטנר (2001)², עמ' 36, הערה 2.
11. את העובדה שהמפגש בין בני הארץ לבני הגולה מתרחש בעת חשכה מפרשת ע' זרטל לא כעובדה פשוטה, שלפיה התרחשו פעולות הקליטה הבלתי-לגליות בחסות החשכה, כי אם כמטפורה ליחס הקולטים אחוזי הבעתה כלפי הנקלטים שאיבדו צלם אנוש. להערכתך, ראוי היה, למשל, להשוות את המתואר ב"דף של מיכאל" למתואר ב"נאום לרב-חובלים איטלקי אחר ליל הורדה" (הטור השביעי, כרך א, עמ' 97-99). טור זה נתפרסם ב"ג שבט תש"ו (15.1.1946), לאחר שהצנזורה של ממשלת המנדט עיכבה את פרסומו ומחקה אחדים מבתי.
12. כך, למשל, נהג בן-גוריון לכנות את אריאל שרון, מפקד יחידה 101, בשם "יואב בן צרויה", וראו בר-זוהר (1977), ג, עמ' 1412, 1435.
13. יונתן רטוש, "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950. על טענה זו חזר רטוש בהזדמנויות שונות, כגון בשירו "אל הנשק", שבו כתב: "בְּמוֹ יָדְנוֹ / נִחַרְץ אֶת גּוֹרְלָנוֹ / כְּמַעַד".
14. תקדים לרעיון זה, שמצא את ביטוי המגובש ב"מריבת קיץ", מצוי כבר בשירו של אלטרמן "העלמה" (מחברות לספרות, ג, מחברת ב, טבת תש"ה [דצמבר 1944], עמ' 23).
15. הידיעה על הענקת הפרס נתפרסמה לראשונה בלמרחב, י"א בטבת תשי"ח (3.1.1958), עמ' 2-1. וראו גם: ד' סדן, "במבואי עיר היונה", הפועל הצעיר, שנה נ"א, גיל' 15 (ט"ו בטבת תשי"ח [7.1.1958]), עמ' 18-20. חזר ונדפס אצל סדן (תשכ"ג) ואצל באומגרטן (1971), עמ' 76-82.
16. קורצווייל (תשכ"ו), עמ' 182. דבריו נתפרסמו לראשונה בהארץ, מיום י"ד בניסן תשי"ח (4.4.1958), עמ' 7; שם, כ' בניסן תשי"ח (10.4.1958), עמ' 8.
17. בנושא הביקורת האנטי אלטרמנית באלף ובסולם, ראו שמיר (1993), עמ' 174-176.
18. על מבקרי אלטרמן בתקופת ה"פרשה", ראו לאור (1989), עמ' 99-100, 126, הערות 34-34.
19. מירון (1998), עמ' 39-66.
20. ראו לעיל הערה 8.
21. טרטנר, 2001³, עמ' 31.
22. בחליפת מכתבים עם דב סדן, השמורה בארכיון אלטרמן, שאל המבקר את המשורר מדוע השתמש במילה "נהיר" בשיר המוקדש לאלברט איינשטיין (במקום שבו מתבקשת המילה

21. "נאור". אלטרמן הסביר בתשובתו את כללי ה"הזרה" של השפה: את הימנעותו מן השימוש במילים "מתבקשות" ואוטומטיות, שיש בהם מטעמו של הבנלי.
22. כפי שנראה להלן, השמות "מיכל" ו"מיכאל", המופיעים בשלושה משירי עיר היונה, הם שמות סמליים של צעירים שמתו ולא יהיה להם זכר אלא בספרים. שמות הנערות בשיר "תחנת הרים" (מזל, סטלה, לונה) הם שמות של גרמי שמים, המרמזים לתהפוכות הגורל שעברו על העולים החדשים במעברם מארץ לארץ.
24. בעיר היונה יש מן האמירה האקספרסיוניסטית של אצ"ג ב"ספר הקטרוג והאמונה" (תרצ"ז), המתעד את האירועים בשנים שקדמו למלחמת העולם, ויש בו מן האמירה הקלסיציסטית האופיינית לדרמה של נסין (אלטרמן תרגם את "פדרה" בשנים 1944-1945 למען "הבימה").
25. וזאת תוך התנגדות סמויה לכמה מקווי המדיניות התרבותית והמדינית של בן-גוריון, וראו שמיר (1999), עמ' 7-58.
26. באותו שיר נאמר על העת כי היא "רְבָה וְעִקְשָׁה לְקֶתֶב". גם צירוף זה הוא אוקסימורון, האומר כי העת פתלתלה, מלאה עקמימות, הפכים ולבטים (ועל כן קשה ללוכדה ולהופכה למעשה אמנות בעודה מתהווה, בשל העדר "רוחק אסתטי"), וגם להפך: שהעת עומדת בתוקף על רצונה להיכתב בספר, בעוד המראה "בֶּן חוֹרֵין וְחֵי מְפִיחוֹ הוּא" (כאמור בשירו החמישי של המחזור "ליל תמורה"). עוד נאמר בשיר זה: "וְיִבְעַר הָעֶפֶר עַד בּוֹא / בּוֹא נוֹשֵׂא אֶלְמוֹתָיו", וגם זו אמירה אוקסימורונית, המתארת תמונה אופטימית של שדה תבואה בקציר, וגם תמונה קשה של שדה קרב, ובו קציר דמים של המלאך בעל החרמש.
27. השוו לצירוף "אידיו של מארס" שבו תרגם אלטרמן (בתרגומו ל"יוליוס קיסר" של שקספיר) את הביטוי "the ides of March" (מערכה ראשונה, מעמד שני). התרגום יצא לאור כשנה לאחר עיר היונה.
28. תמיכה לכיוון פרשני זה מצוי בשיר השביעי של המחזור "סיפור מלילה", ה"מתעד" את סיפור נפילתה של לוחמת הפלמ"ח ברכה פולד. כאן מדומות המילים הגדולות של העת לבנות התקופה: "וַיֵּשׁ בְּהֶן בְּרוּרוֹת וּמְשִׁיבוֹת-טַעַם, / אֵךְ אֵין בְּהֶן חֲמָה וְחֹמָה. // וַאֲיֵן בְּהֶן אַחַת יוֹלְדֵת יְלָד / וְכֵאֵם צוֹפָה אֶל מוֹל נוֹשְׂאֵי אַרְוֶן / עַת לְרִצְפָה בְּאוֹר הַגֶּר מוֹטְלָת / הַנְּעִקָה לְבִנַּת הַצֵּנְאָרוֹן". נרמז כאן לא רק מראה האם שתחת להוביל את בתה לחופה נגזר עליה להובילה לקבורה, אלא גם סיפורה של מיכל, שלא היה לה ילד עד יום מותה לאחר שבזה לדוד על שפיזז וכרכר לפני ארון ה' (שמואל ב, ו, יג-כג).
29. שירי אלטרמן עורכים לעתים היפוכים אורתוגרפיים נושאי משמעות. בשירו "אולי היד אותך בלי דעת מבקשת", ה"אור" (אגן המים הטבעי שבו משתקפות הבבואות) הופך ל"ראי" (לכלי מלוטש, מעשה ידי אדם, שאף בו משתקפות הבבואות). ה"עיר" וה"יער"

- מחליפים תפקיד בשירים אחרים, מתוך תפיסתו ההיסטוריוסופית המעגלית, הרואה את העיר כגלגול מודרני של היער: "על העיר עפות יונים/ על העיר, על יער פָּאָא" (תַּבַּת הזמרה נפרדת), "מַעְרִים וְיַעְרֹת הַקָּטָר בָּא פְּרוּעַ" ("זוית של פרור"); "בְּעָרִים וּבְיַעַר נִסְעָנוּ עַד פְּאָן" ("שיר שלושה אחים") ועוד. וראו בלבן (1981), עמ' 102-105; שמיר (1989), עמ' 226-227, 254. בניגוד לעגנון, שאחדות מיצירותיו ("בעיר וביער", "סיפור פשוט") מתרחשות בעיר וביער, אלתרמן הופך את המהויות המנוגדות הללו למהות אחת, וכבר בשירו המוקדם "ניחוח אשה" תיאר את המכוניות בעיר כ"נְמָרִים בְּגִ'וֹנָגְל הַבְּטוֹן".
30. באחד מבתי השיר "ליל קיץ" מתוארת העיר המנצנצת בלילה כ"רֵעַ יְרַקְקֵן. תְּסִיסַת אֹרֹת וְחֶשֶׁד. / תְּתִיחַת מְטֵמֹן בְּקֶצֶף הַשְּׁחֹר" (כבאי המסומן) והצללים שעל גבי הרציף כעבדים הנופלים אפיים תחת מגלב (כבאוהל הדוד תום). ייזכר בהקשר זה כי אלתרמן תרגם בעלומיו את ספרו של פרדריק מריאט (Maryat) רדי הזקן על חייו של יורד ים. הספר יצא בשנת תרצ"ה בספריית "שם", ספרייה מנוקדת לילדים של הוצאת שטיבל-מצפה.
31. ד"ר חיים כהן העירני כי המקור לרתימתם של "השור והמבעיר" הוא במשנה בבא קמא א, א. אלו שניים בארבעה אבות נזיקין (במשנה שם: השור... וההבער). על מקורם בתורה (בספר שמות) ראו בפירושו של קהתי שם ("משניות מבוארות").
32. לעתים קרובות הראה אלתרמן בצער כיצד ירדו קהילות ישראל מטה מטה, וכיצד צאצאיהם של רבנים ופייטנים הפכו בתקופת העלייה המואצת לעובדי "צווארון כחול" ולבעלי פרנסות פחותות (כגון בשיר "תחנת הרים" בעיר היונה ובשיר "הפנים החדשות" בחגיגות ק"ץ).
33. בצירוף טעון זה (שמקורו בקהלת ד, יב) הכתיר אלתרמן לימים את ספרו, שבו נכללו מאמרים שפרסם ב"מעריב" לאחר מלחמת ששת הימים.
34. ואף זאת: כדי להערים על הבריטים בימי המאבק על עצמאות ישראל אכן הועברו כלי נשק בנרתיקי כינור. על כן לא רק פרדוקס מילולי לפנינו, אלא גם שיקוף מציאות כפשוטה.
35. במקביל, תיאורו של הרופא בסוף השיר "עיר היהודים" (שיר שלישי במחזור "מלחמת ערים") אף הוא מנפץ מוסכמות: "וְאַחַר כֵּן הִגִּיעַ הָרֹפֵא וְכָלִי מְלֹאכְתּוֹ עִמוֹ. אִישׁ אֲדָמוֹנִי הוּא וְשִׁעִיר" (תיאור של עשיו איש השדה, ולא של רופא סטראוטיפי). טבעי היה יותר אילו חבר הקיבוץ היה אדמוני ושעיר, והרופא – ממושקף, אך אלתרמן אינו נענה כאן לסטראוטיפים המקובלים אלא שוברם ללא הרף.
36. שיר זה מזכיר את שירו הז'ורנליסטי של אלתרמן "הלשון והשלט" (רגעים, א, 250-251) בדבר העברית המשובשת שעל גבי שלטי החנויות: "מוֹרֵי הַלְשׁוֹן קָחוּ דְלִיִּים וְצָבְעוּ! / תִּנְכוּ אֶת הַשְּׁלֵט בְּכִתִּיב וְדִקְדוּק / הָעֵבְרִית בְּסִפְרִים לְמִשְׁמַרְת נִכְתְּבַת / אֵךְ הָעַם לֹא יִמְד עֵבְרִית בְּשׁוּק" (השיר התפרסם לראשונה בהארץ מיום כ"ח בניסן תרצ"ו [20.4.1936]).

37. שיר זה מזכיר את השיר הז'ורנליסטי הקליל "חג הפרסים" (רגעים, א, עמ' 216-217):
"הבֵּיטוּ, הִבֵּינוּ מָה פֹּה! בֵּת הַשִּׁיר, קוֹלֶךְ הָעִירי כָּאֵן! / הָאֵם חֵלֶם כְּזֹאת, עַל גְּדוֹת הַנְּמֹן,
מֵאִפּוֹ? / הָאֵם יָדַע מִיכָּל עַל פֶּךְס לְלִירִיקָה?" (התפרסם לראשונה בהארץ, מיום י"א בטבת
תרצ"ו [6.1.1936]). והשוו י"ד ברקוביץ, "מנחם מנדל בארץ-ישראל", כל כתבי, עמ' ריט.