



חיוכו של אליפלט¹

אריאל הירשפלד

בשירי הזיכרון שנוצרו בתש"ח ניכרת מגמה של עידון, עד כדי השתקה, המאפיינת את זירת הזיכרון הקלאסית. בשנות השישים נחשף בחלק משירי הזיכרון, נוסח "גבעת התחמושת" ו"מה אברך" נסיון שקרי ליצור גיבור ישראלי, ואם השולחת אותו לקרב.

השילוש - השיר, הזיכרון והמלחמה - הוא עתיק. ה"שיר" בעולם העתיק לא היה אלא אפוס, שיר עלילות גבורה במלחמות. המעבר בין פרק ד' לפרק ה' בספר שופטים הוא אופייני: "ויכנע אלוהים ביום ההוא את יבין מלך-כנען לפני בני ישראל. ותלך יד בני-ישראל הלוח וקשה על יבין מלך כנען עד אשר הכריתו את יבין מלך כנען. ותשר דבורה וברק בן-אבינועם ביום ההוא לאמור". ה"שיר" בא לאחר הקרב וקובע את משמעותו בתוך התרבות: הוא מתאר את מהלך הקרב כמאבק לאומי ודתי, וממקם את גיבוריו ביחס לכוחות האלוהיים הפועלים בעולם.

יותר מכך: הוא הקובע את הגמול לגיבוריו. הוא המבצע את שמחת הניצחון, את השמחה לאיד המנוצחים ואת שמחה המנוצחים. ה"שיר" העתיק הוא "מבנה של זיכרון" בדומה לגל-עד מפואר, עמוד או שער. אין הוא רק ניסוח של פרטים הראויים להיזכר, אלא הוא מבנה רטורי מרהיב, שיופיו הרב תובע את לימודו בעל-פה ומאפשר את לימודו בעל-פה. יופיו קובע את "נצחיותו". ו"נצחיותו" עצמה היא הגמול הנשגב שמושיטה התרבות לגיבוריה המנוצחים והמתים. ליפי השיר, ר"ל, למבנים הרטוריים והמוסיקליים שלו, נועד אפוא תפקיד החורג הרבה מעבר להנאה האסתטית; היופי הוא עדות לכוחה המנציח של התרבות, לאידיאת ה"תהילה" שלה. ה"שיר" הוא הפרקסיס של ה"תהילה". שירה של דבורה מלמד גם הצד הקתארטי של השיר כמדיום ציבורי: השיר כמו מעלה מחדש, באורח בדוי ומוחלש, את חווית הקרב לפני ה"עם", ומאפשר לו להתבונן בו, לחוש מחדש משהו מאימותו ולהיות שותף במהלך הרגשי של המצוקה וההיחלצות ממנה. העיצוב המפורסם, הדרמטי לעילא, של פרשת יעל וסיסרא בשירה של דבורה, הוא דוגמה מאלפת וגם אופיינית. הקטע פותח בברכה: "תבורך

¹ "ברק השמים, תפילת האדם" בתוך: רשימות על מקום, עם עובד 2000.

מנשים יעל..." שהיא הגמול שגומל השיר לגיבור, ומכאן ואילך בא מהלך הסיפור, מעוצב ברטוריקה צפופה של חזרות, השהיות והגזמות (היפרבולות), היוצרות יחד תמונה גרנדיוזית של התפתחות לקראת שיא ופתרון.

ההגדלה וההשגבה של פרטי התמונה פועלים בכמה כיוונים: הם השגב וה"תהילה" המוענקים לגיבורה, והם ההופכים את גיבורי הסיפור לסמלים אלגוריים המייצגים את האני הקיבוצי כולו: יעל היא פרסוניפיקציה של בני-ישראל, וסיסרא הוא תמורת כל אויביו. ומתוך כך: השומע או הקורא את ה"שיר" עובר במהלך ביצועו תהליך הדומה לקרב, אך בממד רגשי-תודעתי, סובלימטיבי, המוחש גם כחווייה אישית לחלוטין. ברור מכאן כי הבנייה הרטורית של החזרות - "בין רגליה כרע שם נפל שדוד" (שופטים ה' 27), איננה רק פאר אסתטי, אלא היא גם, ובעיקר, ביצוע ריתמי מאוד של שמחת הפתרון, ופורקן יצרי של שמחה לאיד האחר המנוצח.

גיבורי האפוס היווני חזורים ידיעה כי מעשיהם יתועדו בשיר ויוודעו לדורות הבאים באמצעותו: "אולם גם דורות עוד באים יבושו יכלמו לשמוע, אשר עם גדול ועצום כעם האכיים שוא אסר קרב ומלחמה לריק..." אומר אגממנון (אליאדה ב' 119). ולא פעם, בדפי ה"אליאדה" וה"אודיסיאה", מתגלה אפילו מעין תפיסה סיבתית בין המלחמה והשירה, כאילו המלחמה לא באה אלא כדי לפרנס את השירה, כבדבריו של אלקינואוס:

הגד שלמה תבכה, נפשך תאבל מרה
מדי שמעך מנת-חלקם של האגאים ועיר איליון?
אותה גזרו האלים והמה חרצו על-אדם
אבדן למען יוסיף ויחיה בשירה לדור יבוא.
(אודיסיאה ח' 576)

בדבריה מסמרי השער של הלנה, המובאים כמוטו בראש הדברים האלה, מתגלה הרצף המוחש כחוק שבין המלחמה והשיר: "כי גזרת בן-קרנוס הרעה - ונהיה לשירה בפי הזמרים, הבאים אחרינו בעתיד". עוצמת דבריה של הלנה טמונה במתח הכביר האצור בניסוח המיוחד הזה, מתח הקורע את דבריה לשני ערוצים מנוגדים, הטרגי הנשגב והאירוני: הגיבור היודע את חורבנו המתקרב ממיר את המלה "חורבן" במלה "שיר" ("נהיה לשירה" פירושו "נהיה מתים"), ומכיל באמצעותה את האימה הצפונה בה. בצד הטרגי הזה הופכת הידיעה בדבר ה"שיר" לידיעה מקפת על המוות והזמן הזורם מעבר לו. אך מצד שני, יש במעשה כיסויו של האסון באובייקט האסתטי אירוניה מרה, לשון סגיי-נהור, שהשקט השליו שבה חושף את היפוכו, את הבעתה מפני השיר, המבשר את העדרו של האני.

הקירוב הקיצוני ביותר בין מושגי המלחמה והשירה בעולם העתיק התרחש בדמותו של אודין, מנהיג האלים במיתולוגיה הנורדית; אודין הוא אל המלחמה ושירת העלילה כאחד. דמותו, בכל פרטיה, מייצגת תבנית של מעבר בין מלחמה ("מציאות", "היסטוריה") לזיכרון. הוא אל הגבורה המלחמתית והוא מקור לכשרון התיאור והשירה ומשכנו הוא היכל הגיבורים וולהאלה, שאליו נישאים הגיבורים

המתים בקרב ובו הם חיים חיי נצח. וולהאלה אינו מאוזוליאום או פנתאון, אלא מעין גן-עדן לגיבורים. הוא בנוי אבנים ומתכות, והגיבורים שרויים בו בשמחת עולם ואש תמיד מאירה אותו מתוך מגן נחושת ענקי.

* * *

שירי המלחמה והזיכרון בתרבות הישראלית נוצרו, כמובן, בתוך הקשר אמנותי מודרני, והם מהווים קבוצה בתוך הז'אנר של "השיר הישראלי" (ראה הירשפלד, 2000). ה"שיר" הזה, שנוצר בידי משוררים ומלחינים מקצועיים, אך נועד לביצוע עממי, בהקשר לא-אמנותי, רחוק מאוד ממושג ה"שיר" העתיק. אבל שירי זיכרון אלה, בדומה למבני זיכרון חלליים (גלי-עד, מצבות, פנתאונים וכיו"ב) במדינות הלאום המערביות, מאז המהפכה הצרפתית, שואבים סמלים ומושגים רבים מן התרבות העתיקה.

העבודות המתארות את סממני הסגנון והסימבוליזם של מצבות המהפכה הצרפתית במאה ה-19 (ראה הרטן, 1993), או מצבות המלחמה והחייל האלמוני ברפובליקת ויימר (ראה גרובר, 1993), או מצבות הגבורה הגרמניות והרוסיות במאה ה-19 (ראה היינריך, 1993), עומדות על תכונת ה"ארכאיות", או העתיקות הבדויה המוקנית למבנים, ולשימור האדוק של סממני הסגנון הקלאסיציסטי, המתבטא בחלקי המבנים הרומזים למבני מצבות ופולחן יווניים ורומיים, ובסמלים פיגורטיביים הרומזים לדמויות מן המיתולוגיות ולרטוריקת הגבורה העתיקה. מדינות הלאום המודרניות העבירו בשלמות את מערכת הסמלים שאפפה את המלוכה אל הלאום ואל המדינה, ה"מולדת". הרטוריקה של ה"נשגב" הועברה מן ההיררכיה המלוכנית ומן האמנות הדתית אל המבנים המזוהים עם הלאום: מוזיאונים לאומיים, מבני שלטון, תיאטרונים לאומיים ומצבות.

הארכאיזם הקלאסיציסטי האופף את הארכיטקטורה הלאומית במערב אינו מאפיין את כל פניה של התרבות הלאומית הישראלית. בהיותה מדינת-לאום חדשה ומאוחרת יחסית, הרבה מאופייה הארכיטקטוני שאוב מרוח המודרניזם הדמוקרטי, (המשלב בתוכו, אמנם, רמזים קלאסיציסטיים). ובהיותה מדינה מלאכותית במידה רבה, שתושביה היגרו אליה כדי להקימה, אין בה אותו צד של המשכיות וירושה, שבו המדינה יורשת את מקומו ואת תפקידו הסגנוני של המלך.

אבל השיר הישראלי, יותר מכל יצירה אמנותית אחרת בתרבות הישראלית, שומר על ארכאיזם קיצוני: בסגנונו המוסיקלי הוא נטוע בשפת המוסיקה של המאה ה-19, ובתמליליו הוא בונה דימויים עתיקים, נשגבים, של נופי התנ"ך, או של ז'אנרים עתיקים, כפסטורלה או הבלדה. במקום אחר (הירשפלד, 2000), ניסיתי לפרש את משיכתו של השיר הישראלי "אחורנית", כנגד ההווה המודרניסטי של המדינה החדשה. כאן אוסיף פירוש אחר לסגנונו: השיר הישראלי הוא ארכאיסטי משום שהוא נתפס כחלק מכינונו של הלאום הישראלי החדש: הוא כמו ארכאי, משום שהוא מבקש לטעת את הלאום הזה במסורת הקודמת לו (גם אם אינה יהודית או ישראלית), ומשום שהוא מבקש להקנות ללאום ולמדינה המגשימה אותו משהו מן הערך, השגב, המזוהה בתרבות עם הארכאי.

שירי הזיכרון והמלחמה הם בטבע הדברים הסוג המובהק והקיצוני ביותר מבין סוגי השיר בתחום הזה; הם הלאומיים ביותר, ומשום כך הארכאיסטיים ביותר. הפרספקטיבה ההיסטורית של הסגנון בתרבות הישראלית שונה, בטבע הדברים, מן הפרספקטיבה הגרמנית או הצרפתית. משמעותם של עמוד דורי או גמלון גותי ברתוריקה האורבנית האירופית היא שונה מזו המובנת בתרבות הישראלית היום, וכך הוא גם בתחומי המוסיקה.

כששופן כתב את מארש האבל המפורסם שלו, הוא יצר מעין בועה של ארכאיות ברוקית בתוך סגנונו המודרני, המכונה היום "רומנטי". מארש האבל הוא, לכן "קלאסיציסטי". כל סגנונם של יוצרי השיר הישראלי הבולטים, בין שנות השלושים והשישים במאה ה-20, הוא רומנטי, באמות-מידה על-היסטוריות, אבל מתוך הפרספקטיבה של התרבות הישראלית הוא קלאסיציסטי, משום שהוא מבקש להחיל את דימויי העבר על אירועי ההווה או העבר הקרוב מאוד.

הפרספקטיבה משתנה במהירות: בימים אלה, היצירות בנות 40 או 50 שנה, בתחום השיר הישראלי, הפכו לקלאסיקה. הן אינן מנוגנות או מושרות עוד בחיי היום-יום. הן מצוטטות ביצירות אחרות. הן מושמעות בכלי התקשורת בימי הזיכרון המדיניים. הן הפכו לעבר סגנוני.

* * *

שירי המלחמה והזיכרון היו בשנות הארבעים והחמישים חלק אינטגרלי מפרטואר השיר הישראלי, והם הושרו בצד שירים אחרים ולא יוחזד להם מקום וזמן. הלהקות הצבאיות, ששימרו חלק ממסורת השיר הישראלי (וכך הלהקות שיצאו מהן, כמו "התרנגולים"), שילבו תמיד שירי מלחמה וזיכרון בתכניותיהן. השילוב הזה לא הוחש כלל כערבוב תחומים משום שעצם מעשה השיר, כלומר, עצם הביצוע של "השיר הישראלי", הוחש כמעשה של שייכות לאומית. הז'אנר עצמו נשא משמעות של שייכות, ושירת השיר או ההאזנה לו היו מעשה של שייכות. שירי המלחמה והזיכרון מבטאים אפוא את האתוס ואת עולם הדימויים המפעם בכל הז'אנר הזה. שילובם בין שאר השירים תפקד אפוא כחשיפת ה-*raison d'être* של השירים האחרים.

מאז שנות השישים החלה ההפרדה בין שירי הזיכרון לבין שאר השירים. שירי הזיכרון תועלו אל יום הזיכרון, ומעמדם הסגנוני רומם הרבה מעבר לשירים האחרים. מאז שנות השמונים, הפכו השירים הללו למעין ציטטה מתקופה אחרת, קודמת. הם הפכו למעין קטעים של טקס לאומי אחד, שטקסי יום-הזיכרון מבצעים חלקים מתוכו. להלן אנסה לשרטט מתווה לתיאור תפקידם התרבותי של שירי הזיכרון והמלחמה הישראליים בין 1948 ושנות השמונים: הדור הראשון לקיומה של המדינה. השירים התמיינו לנגד עיניי בשתי קבוצות: שירי תש"ח והממשיכים אותם, והשירים משנות השישים והממשיכים אותם. ההבדלים בין הקבוצות הללו רבים ועמוקים.

* * *

חיים גורי כתב את מלות שני השירים שהפכו ברבות הימים לשירים הגבוהים או הנשגבים ביותר במשק שירי הזיכרון: "הרעות" (מוסיקה מאת אלכסנדר ארגוב) ו"באב אל ואד" (מוסיקה מאת שמואל פרשקו). שני השירים מעמידים במרכזם את הציווי לזכור, והם מכוננים את הזיהוי הקלאסי בין השיר והזיכרון. השר את השיר משנן את הציווי לזכור.

אבל שני השירים הללו מצביעים גם על הכוח ההפוך, על השכחה; על הנטייה לשכוח ועל אדישותו של עולם התופעות למעשה הזיכרון. בשיר "הרעות", הרעות עצמה תהפוך לכוח הדומה לפריחה, ומשום כך היא תפר את נטייתו של הלב לשכוח: "אך נזכור את כולם - / את יפי הבלורית והתואר, / כי רעות שכזאת לעולם / לא תיתן את ליבנו לשכוח. / אהבה מקודשת בדם, / את תשובי בינינו לפרוח."

פתיחתו המפורסמת של "באב אל ואד" בונה מבט מאוחר על מקום הקרב בשער הגיא, ורשימת העצמים מצביעה על הפער העצום בין צורתו האדישה של המקום, לבין התכנים המכאיבים של הזיכרון הקשור בו: "פה אני עובר, ניצב ליד האבן, / כביש אספלט שחור, סלעים ורכסים. / ערב אט יורד, רוח ים נושבת / אור כוכב ראשון מעבר בית מחסיר."

סיומו של השיר הוא קריאה: "זה אשר ילך בדרך שהלכנו, אל ישכח אותנו, אותנו באב אל-ואד". הסיום הזה רומז לז'אנר עתיק, המהווה אחד מיסודות הקשר בין שירה וזיכרון: האפיטף (Epitaph) כתובת על קבר. (האפיטפים העתיקים, המצריים, היווניים והרומיים, נפתחו, כמעט תמיד, בקריאה אל עובר-אורח, בבקשה שיעצור, יקרא, יזכור ויספר. זהו ז'אנר-אח לקינה, ופעמים רבות יש בו תמצית של סיפור-חיים או לקח מן המוות או הקרב. האפיטף העתיק המפורסם ביותר הוא בוודאי האפיטף של המתים בקרב בתרמופליי: "לך, עובר אורח, וספר ללקדימונים, שכאן, מצייתים לחוקם, אנחנו שוכבים."

הז'אנר הזה מהדהד ברקעם של כמה שירים של גורי ובמיוחד ברקע שירו הנודע "הנה מוטלות גופותינו". המרתק ב"באב אל ואד" הוא הצירוף המוזר בין הדובר החי לבין המתים: בתחילת השיר ברור כי הוא חי ונבדל מחבריו המתים, שרק בעבר היו "יחד משפחה אחת", אך בסוף השיר הוא מצטרף אל המתים והופך קול במקהלתם: "זה אשר ילך בדרך שהלכנו...". זהו תפקידו הפסיכולוגי והמטאפיסי של השיר בנוסח האפיטף, וגורי פורש אותו כעלילה המתרחשת לאורך השיר, כהתנגדות לכוחו האדיש של העולם. גורי מבצע כך, בשביל קהל, מהלך של חיבור והזדהות עם המתים.

אחד הסמלים העיקריים בתפיסת המוות במלחמה בשירת גורי הוא הפרח הנובט ממקום מותו של ההרוג. זוהי אחת מצורותיה המפורסמות של המטמורפוזה במיתולוגיה היוונית (כפרח הנרקיס וכפרח היקינתון העולה מדמו של יקינתון ועוד), שהפכה לשיטה ולהשקפה חובקת-כל ביצירתו הנודעת של אובידיוס הרומי, "מטמורפוזות". המשפט "עוד נשוב, ניפגש, נחזור כפרחים אדומים" שבסיום "הנה מוטלות גופותינו" הוא בוודאי האזכור הבולט והמשמעותי ביותר של המטמורפוזה המיתולוגית בשירת תש"ח, והוא נרמז גם בשירי "הרעות" ו"באב אל ואד".

עצם השימוש באפוס של המטמורפוזה הוא מעשה קלאסיציסטי, הבא להשגיב את המתואר באמצעות התפיסה העתיקה. אך יש לו תפקידים נוספים: הוא בא לעדן ולהשגיב את המוות ולכסות עליו באיזו תמורה טבעית, יפה. הוא בא להשקיט את תמונת הקרב ולחבר בינה לבין עולם החולין החי. ומעבר לכך: הוא מביא מעין רקע סיפורי מטאפיסי לטקס הנחת הפרחים על מצבות המתים, והופך את הפרחים למוליך רוחני כלשהו אל דמויות המתים.

המיוחד בשיר "באב אל ואד", המבדיל אותו משיר ה"רעות", הוא מבט דו-משמעי על הטופוס המיתולוגי הזה. השורות "יום אביב יבוא ורקפות תפרחנה, אודם כלנית בהר ובמורד" שבבית האחרון מובנות בדרכים סותרות לחלוטין: כשם שמטבע הדברים יבוא האביב ועמו הפרחים, כך יזכור אותנו החי ההולך בדרך אל העיר; וגם, בטבע הדברים האדיש יבוא האביב ועמו הפרחים, כשם שיש כאן סלעים ורכסים, כלומר השכחה היא טבע הדברים, והקריאה אל ההלך שבסוף השיר הוא תפילה על הזיכרון שינצח את השכחה.

תמונות הטבע שבשיר "באב אל ואד" יוצרות לכל אורכו תחושה של ניכור בין הלוחמים, ה"משפחה האחת", לבין המרחב האופף אותם, ותמונת הפרחים שבסופו מצטרפת באורח מטרדי ומפתיע דווקא לרצף הזה הנמשך מ"כביש אספלט שחור, סלעים ורכסים" דרך "צוקים וטרש" אל הסיום.

המוסיקה שכתבו ארגוב ופרשקו לשירים אלה מטשטשת הרבה מהעידון שבטיפולו של גורי בסמלים העתיקים; היא צובעת אותם בצבע גורף של מארש אבל. מארש אבל צבאי, קצבי וחמור ב"הרעות" (הגוזר אפילו את המלה "רעות" עצמה על-פי משקל המארש, ומוחק בכך, בוודאי, את עיקר משמעותה); ומארש אבל ממלכתי, גרנדיוזי במיוחד ב"באב אל ואד", המסתיר את כל הדינמיקה שלו ברצף אוניפורמי הכופה את עצמו בכוח רב.

המוסיקה כאן מהווה יסוד טקסי יותר ומדיני יותר מן המלים, והיא מגלמת ציות מוחלט לערכי הטקס וההיררכיה הממלכתיים. המוסיקה היא הקושרת ומתעלת כאן את היחיד (המשורר, השר) אל הכלל המדיני.

המת החי הוא מעין היפוך גרוטסקי של המטמורפוזה המיתולוגית. במשמעותו הישראלית המיוחדת, הוא יציר רוחו של נתן אלתרמן בפואמה "שמחת עניים". אך כבר בשירת אלתרמן הוא שינה את משמעותו, מדמות סבוכה, רב-משמעית, מופשטת אך רבת תנועה וכוח בפואמה, לדמות אגדית-מאגית, בשירים על מלחמת תש"ח: "מגש הכסף", שנכתב בזמן המלחמה ממש, ו"דו שיח" שבפתיחת "עיר יונה". בשיר "הקרב האחרון" של חיים חפר (מוסיקה מאת משה וילנסקי) מתגלה דמות המת החי כגילום גלוי של ה"נופלים":
"אל הסף נבוא, נבוא אחות, לפתע/ את נשקנו אל הקיר נשעין,/ הנופלים, גם הם, אז יעמדו בפתח/ ומצחם כליל ילבין."

בניגוד לעולם הדמדומים המסתורי המקיף את התגלויות המת החי בשירי תש"ח של אלתרמן, הסצנה בשירו של חפר היא יומימית מאוד, והיא קובעת את התגלותם של הנופלים כאירוע הצמוד לשיבתם

של החיים מן הקרב, כבני זוג טבעיים של החיים. המראה המבעית של מצחם הלבן על רקע הליל, אינו הדבר המפתיע ביותר בסצנה, אלא דווקא שיבתם של החיים: "נבוא לפתע". המת החי הוא כאן מבנה של זיכרון: אוקסימורון המגלם בדרך סיפורית את קיומו הערטילאי של האדם בזיכרון.

הסוג האופייני ביותר לשירי הזיכרון של תש"ח הוא שירי הדיוקן כמו "דודו", "אורי" ו"יודקה". הקדשת השיר לדמות-אדם אחד יוצרת סביבו הילה של שגב. שירים אלה הם צירוף של בלדה ואודה (אודה, שיר תהילה) לאדם אחד של השירה הקלאסית. מושא השיר הופך גיבור באמצעותו. השיר "דודו" (חיים חפר, מוסיקה מאת אלכסנדר א' בוסקוביץ) הוא הנודע בשירי הדיוקן. הוא מכיל גם את מסגרת הדיוקן - את סיטואציית הסיפור או הבלדה - מסביב למדורה, הבונה את הנימה ואת ההקשר ה"נכון" שבהם יש לדמות את מעשה הזיכרון: כחלק משתיית קפה קבוצתית, כסיפור נינוח וכמענה לשאלה החוזרת, "היש עוד פלמחניק כמו דודו?". אתוס הגבורה האינדיבידואלית מופיע כאן בדימוי הקלאסי ביותר, כשבמרכזו היפעה המינית, הגברית, של הגיבור: "היתה לו בלורית מקורזלת שיער, / היתה לו בת-צחוק בעיניים, / ועת הקיפוהו בנות עד צוואר - / צחק הוא עד לב השמיים."

הלחנתו הרגישה של בוסקוביץ שמרה בשיר הזה על המודוס המתון, הנרתע מן השגב הגלוי והטקסי הנבנה ב"מסגרת". הפזמון, על השאלה החוזרת בו, מולחן כדיבור מהורהר, שיש בו גם רמז ליגון וגם פתח לבדיחות הדעת, ואילו הבתים המוקדשים לדיוקן מולחנים בנימה נמרצת, כמעט עליזה. ההלחנה מעמתת באורח דרמטי את סיטואציית ההיזכרות הטעונה רגשות, עם מושא הזיכרון, החיוני, היפה.

מול שירי הדיוקן האינדיבידואליים הללו נוצרה גם מעין צורת-תשליל שלהם: הדיוקן האנונימי. הוא פזור בשירים רבים, וגילומו הטהור הוא בשיר "היה הוא אפור" (עודד אבישר; מוסיקה מאת משה וילנסקי), המתייחס בגלוי, במעין פולמוס מאוחר, לשירי הדיוקן ההירואיים: "ואם יום עוד יבוא ונספר / אשר יעלה זכרוננו, / סיפור יסופר על אחד - / על אחד שהיה ואיננו" צורת התשליל הזאת מציירת דמות גיבור קודרת, נוטלת שמחה, שמבטה מבטא אימה קפואה ויש בו עדות לאיזו חוויה נוראה. הגיבור הזה שומע תינוק של אויב, והוא מדבר מתוך בכי: "...לפתע חזר בדממה - / בדממה מוזרה ואילמת. / אז הוא לנו סיפר וקרוע, / שמעתי תינוק מיילל - / מיילל ובוכה עם הרוח."

"היה הוא אפור", למרות הניסיון המרדני להבקיע את השגב הקלאסי האופף את זכרון המוות של תש"ח, ולקבוע בו תמונה שיש בה זיהוי בין חייל ותינוק מיילל, והזדהות בין חייל ישראלי לתינוק של אויב, יש בו דמיון רב לאופני בניית הדיוקן נוסח "דודו". הלחנת השיר בידי וילנסקי זיהתה בינו לבין המודל החיובי שלו כליל.

השיר המורכב ואף החתרני ביותר שנוצר בזיקה לשירי הדיוקן התש"חיים הוא השיר "אליפלט" של אלתרמן (מוסיקה מאת אלכסנדר ארגוב). "אליפלט" נוצר כעשר שנים לאחר תש"ח, ומתוך מודעות חריפה לציוויי הגבורה של שירת תש"ח.

"אליפלט" בנוי כמסגרת וכסיפור פנימי, במסורת שירי הדיוקן: "נזמר נא את שיר אליפלט/ ונגידה כולנו בקול", אלא שהקבוצה השרה אינה דומה עוד לכיתה או פלוגה. השרים יודעים את תולדותיו של אליפלט מאז ילדותו ועד אחרי מותו, והם גם יודעים מהי אותה הילה של שירה שהקיפה את אליפלט תמיד: "ונדמה כי סביבו - זה מוזר, / אז דבר מה התרונן כה ושר". הפזמון החוזר בשיר מובן לשומע כביצועו של אותו שיר מתרונן, כאילו עברה ההילה הזו מתחום ה"סיפור" אל תחום ה"מספרים".

אלתרמן יצר כאן מעבר כה מורכב, עד שנוצרת תמונה פרדוקסלית: מה שמובן כפער עמוק בין אליפלט התמים והמת לבין השרים החיים והלא-תמימים, מובן בסוף הפזמון כזרימה אחת, שבה חוזר אליפלט אל תחום השרים באמצעות אותה תמימות שאינה שואלת "מדוע", "כיצד", "היכן" וכו'. ארגוב, שהלחין את השיר כרצ'יטטיב מתוח, הבליט את המלים "כי סביב ככינור וחליל/ מנגינה מאירה מצלצלת" באמצעות פראזה מלודית עולה בסולם, ונתן לה בכך מעמד אחר, נבדל, "מוסיקלי" יותר מכל שאר המלים. בביצוע המושר של השיר מובן הרגע הזה כמן התגלמות שלמה של רוח אליפלט בתודעת השרים, או כמין ביצוע פלאי של המוסיקה שאפפה את אליפלט.

כאן, באמצעות המעבר הזה, יצרו אלתרמן וארגוב מעין אינוואקציה של רוח המת: אליפלט עולה באמצעות השיר ומתגלם בו מחדש. המעבר הזה הוא אמנם המשכה של דמות המת החי ושל רעיון המטמורפוזת הקלאסי, אך הוא שונה מכל תקדימיו (גם ביצירת אלתרמן); הוא מעודן ומוסתר, והוא מתרחש בספירה הערטילאית של אותו "דבר מה מתרונן", שרק בהמשך מתגבש וקורם צורה של כינור, חליל ומנגינה. הגיבור הופך מוסיקה, והמוסיקה הופכת מדיום נכון להיזכרות בו. שיאו של הפזמון מוחש אפוא כמן עוגיית מדלן פרוסטיאנית, שבה מגושר הפער בין העבר וההווה, ובין המוות והחיים. "אליפלט" בנוי על צירוף צורם בין סיפור גבורה קלאסי של הקרבה (חלקו השני של השיר), לבין דמות ה"ביש-גדא" האופיינית כל-כך לשירי קומדיות צבאיות. אלא שבשיר משמשת הנימה הקומית הצפונה בדמות ה"ביש-גדא" מקפצה לפתוס גדול. התום המוחלט של הילד הופך בקרב לגבורה קיצונית, הזוכה בסיומו של השיר לגמול אלוהי. הצירוף המוזר שיצר כאן אלתרמן בונה גם שכבה סמויה יותר, חתרנית וטרגית, של דמיון עמוק בין דמות הגיבור הישראלי הראוי לבין דמות התמהוני. אלתרמן עושה זאת דרך הקבלה מדויקת בין ה"הוכחה" לתמהוניותו של אליפלט בילדותו, לבין מעשה הגבורה:

ובשובו מהומם ופצוע אם גוזלים מידו צעצוע
התמוטט הוא, כרע וחיך. הוא נשאר מבולבל ומחיך
הוא חיך בבלי דעת מדוע מחיך בבלי דעת מדוע
וכיצד ובשל מה זה ואיך. וכיצד ובשל מה זה, ואיך

ההקבלה הזאת מערערת את כל תפיסת השיר הראשונה, ולמעשה, את כל אתוס הגבורה התש"חית. ההקבלה הזו הופכת את התמהוניות של אליפלט מתכונה פרטית למטפורה הגלומה בכל דמות של גיבור. הגיבור הוא אדם שאינו מבין שהמציאות ניצלה את תמימותו וגזלה את חייו כמי שגוזל צעצוע.

ויותר מכך: אלתרמן מקלף כאן מעל דמות הגיבור את בגרותו ואת גבריותו וחושף את צעירותו ואת ילדיותו. הגיבור הוא תם מעצם היותו ילד, הרואה בחייו צעצוע.

"אליפלט" נכתב ממרחק של זמן, ובעיקר ממרחק הגותי. זהו חשבון נוקב עם דמויות הגיבורים התש"חיים, ואולי גם זעקה על האתוס המשלים עם מותם באמצעות שירי ה"אודה" הנינוחים, המעלים את זכר הנופלים כאילו היו גיבורי אפוס קדמון. העובדה ששיר זה הפך לאחד השירים הנחשבים והאהובים ביותר בין שירי הזיכרון, למרות הקושי שבביצועו המוסיקלי, מדברת בעד עצמה. חתרנותו הגיבה לשכבה מודחקת ושתוקה של רגשות שלא עלו בקנה אחד עם מעשה ההשגבה של המוות.

סיומו של השיר, הגמול האלוהי שניתן לאליפלט באמצעות המלאך גבריאל, המדבר אל המת כבן משפחה יהודי קרוב, "במרום לנו יש ממך נחת", הוא סיום דתי רציני לחלוטין: האלוהות היא היחידה המבינה נכונה את תמהוניתו של הגיבור. זו תמהונית אלוהית. זהו סיום מרטירולוגי, ארכאיסטי מאוד, והוא עשוי בנוסח המרטירולוגיה הנוצרית, על דמות המלאך היורד משמים ונוטל אליו את הקדוש המעונה.

הסיום המרטירולוגי הזה זר מאוד לעולם ה"קלאסיקה" של שירי תש"ח. תפיסת המוות התש"חית ראתה במוות סוף מוחלט של חיי אדם. המטמורפוזה המיתולוגית מבטאה זאת בדרך חדה מאוד: עד כאן אדם. מכאן, דשן לצומח. ה"עלייה לשמיים" המרטירית יוצרת רושם של המשך נשגב של חיי האדם שעברו "טרנספיגורציה". אצל אלתרמן מוחש היטב שהרגע הזה הוא בדוי, "ספרותי" מאוד; מעין גמול שמציע השיר, המדיום האמנותי, למת.

השירים שנוצרו משנות השישים ואילך, בעיקר סביב תוכניותיהן של הלהקות הצבאיות, נסוגו מן המחויבות הקלאסיציסטית הגלויה של שירי תש"ח. המגוון הז'אנרי של השירים הוא אקלקטי ויוצר תחושה של נסיוניות. ניכר היטב כי יוצרי השירים ראו בשירי הזיכרון בעיה אמנותית וכי לא רצו לפנות לפתרונות המוכנים משירת תש"ח.

על רקע ניסיונותיהם של יורם טהרלב, רחל שפירא, אהוד מנור ונעמי שמר, בולט מאוד חיים חפר הממשיך לכתוב בתוך ציווי השיר התש"חי, גם אם בתוספת של נטורליזם קרבי "חדש" (ראו למשל "השריונים יצאו"). אבל הקלאסיציזם נשאר בעינו, אלא שהוא שינה את מקומו. המת החי מבצבץ בכמה משירי שנות השישים, ובמיוחד בשיר "הייתי נער" (דוד עתיד; מוסיקה יאיר רוזנבלום), אבל תכונת המוות מוחלשת בו מאוד: "אבל פניך, נערי, נותרו שונים" (ר"ל, לא חזרו לחיים כשאר העולם) והמת עצמו מדבר בעדו: "עמדי בשער, נערה, עמדי בשער, אני חוזר אליך בדרכי עפר". לאמיתו של דבר, אין זה ברור לחלוטין אם הוא מת חי או חי. הטשטוש הזה אינו "חולשה" או תכונה ייחודית לשיר הזה, אלא פן אחד של תופעה מורכבת בתפיסת המוות בשנות השישים.

השיר "אנחנו שנינו מאותו הכפר" מאת נעמי שמר מבטא עניין מרכזי בתופעה הזאת: ההשקטה. השיר יוצר מבט שקט, סטואי כמעט, על אירוע המוות:

"אתה רואה - אנחנו כאן בכפר, / כמעט הכל נשאר אותו דבר. / בתוך שדה ירוק אני עובר / ואתה - מעבר לגדר"...

ה"הפרעה" בעולם נמצאת בפואנטה: "(רק) אתה מעבר לגדר", אך היא מתרחשת במישור אחד בלבד: הסמנטי, ואילו החריזה ההדוקה והמלוויה השלווה, האלגית, מכסה עליה. השיר בונה מתח גבוה מאוד בין ה"תוכן" ל"צליל". המתח הזה מייצג רמת-הדחקה גבוהה באשר לתכניו המאיימים של המוות, אך הוא גם בונה אתוס של איפוק ושתיקה. "קלאסי", בדרך חדשה. המלוויה הסימטרית, הענוגה, מובנת כייצוג מוסיקלי של ערך האיפוק.

בכמה שירים מיטשטש הגבול בין מוות לבין התבגרות מתוך חוויית הקרב, כמו ב"הייתי נער" שנזכר לעיל, או "ילדי איננו עוד" (יוסי גמזו; מוסיקה מאת חיים ברקני). הנער השב מן הקרב דומה למת, אך אינו מת. ההתבגרות הפתאומית שניחתה עליו גרמה לכך שיאמר רק מלים קצרות "כמו קרב וכמו מוקש" ו"דבר מה שותק וזר מתוך עינו נשקף". המת החי הוא כאן, אפוא, החי ולא המת.

הנסיונות בשירי הזיכרון של שנות השישים בולטת במיוחד בשירים כמו "בלאדה לחובש" ו"גבעת התחמושת", המנסים לעצב בשיר מעין תיאור נטורליסטי, הדומה לראיון חדשותי, של קרב ממשי. "גבעת התחמושת" (יורם טהרלב; מוסיקה יאיר רוזנבלום), העשוי כמין קנטטה בשני קולות מביא מונולוג מפורט, כמו תיעודי, שאינו מושר אלא מלווה בנוסחה קצבית בלבד. למרות הרושם התיעודי של השיר, הוא למעשה דיוקן נוסחאי מדויק של הגיבור הראוי בנוסח תש"ח, שעבר אל שנות השישים. זהו דיוקן באמצעות הדיבור - הקצב, אוצר המלים ואותו "תום" שבסיומת: "אני לא יודע למה קיבלתי צל"ש, בסך הכל רציתי להגיע הביתה בשלום".

ההבדל התהומי בין הדיוקן הזה לבין שירי האודה הבלדיים של תש"ח, הוא תחושת הזיוף העמוקה העולה מן ההקשר ומן הז'אנר החדש: הגיבור המדבר בעדו הפך דמות בדויה, בימתית, במעין אופרה בסגנון ה"ווריזמו", והוא אינו מודע כלל לחוקי הדיוקן ההרואי החלים עליו.

ב"גבעת התחמושת" מוחש היטב ההקשר הביצועי של שירי התקופה ההיא, כחלק מתוכניות בידור מעוצבות היטב. המעבר מן הז'אנר של ה"שיר הישראלי", הקרוב ל"ליד" האמנותי הקלאסי, אל שיר התיאטרון הבידורי, שינה את תפקידם של השירים; רבים מהם בלתי ניתנים לביצוע "עממי" ומצד אחר, ההקשר הבידורי מנתק אותם מהקשרו של האבל האמיתי. רק מיעוטם עבר את מבחן הטקס החמור של האבל, וחדר אל רפרטואר שירי האבל והזיכרון.

ההשקטה של שירי שנות השישים מגיעה לשיאה בשיר ה"אימהי" ביותר שנכתב אז, בידי רחל שפירא, "מה אברך" (מוסיקה מאת יאיר רוזנבלום). השיר, העשוי כדיאלוג בין אם למלאך, מוליך את האדם בגילוי השונים, כילד, עלם, גבר, עד מותו בקרב. אלא שמותו אינו נזכר כלל, אלא בתמורתו האלוהית: "הנער הזה - עכשיו הוא מלאך", והאם חותמת את השיר בקריאה אל האלוהים "לו אך ברכת לו חיים". אך המקפיד לקרוא את כל בתיו של השיר, יגלה כי האם הזאת היא המבקשת להקדיש את בנה לצבא ולקרב:

"וברך כי ידיו הלמודות בפרחים/ יצלחו גם ללמוד את עוצמת הפלדה, / ורגליו הרוקדות את מסע הדרכים/ ושפתיו השרות - את מקצב הפקודה."

בשיר הזה עוברת ההשקטה מתחום הסטואה הקלאסית אל תחום ההיתממות השקרית. האם המכינה את בנה אל ה"פלדה", וה"פקודה" כמו אינה מבינה את האמור והכרוך בהן, והיא משליכה על האלוהים משהו, שהיה קודם לכן בתחום הבנתה ובחירתה. השיר מולחן, כמובן, בהתאמה עם אידיאת ה"יופי" המופרז, השקרי, השפוכה על כל דברי האם.

עלייתו של הנער הזה אל ספירת המלאכים שונה מאוד מעלייתו של אליפלט; אין בה שמץ אירוניה טרגית, ואף שמץ של מודעות למלאכותיותה, או ל"ספרותיות" שלה. שירי "קנטטות הקרב" ו"מה אברך" הם כניסתו הבוטה של הקיטש אל תחומי האבל הישראלי המושר, והם חושפים את צדו השני של הפער העמוק העומד ביסוד חוויית האבל בשירה של נעמי שמר, ושל האתוס הסטואי הישראלי. צדו השני הוא שקר אימהי. אין זה מקרה שעד "מה אברך" לא חדר קול האם אל קולות שירי האבל והזיכרון. ואין זה מקרה שגם ב"מה אברך" נחסם קולה למעשה.

"ברק השמים, תפילת האדם" בתוך: רשימות על מקום, עם עובד 2000. עמ' 131.