

בין יום הקטנות לאחרית הימים[1]

על משמעותה של ההיסטוריה בשירת נתן אלתרמן

דן מירון

א

התחושה הראשונה המתעוררת בקורא המצוי אצל שירת אלתרמן למקרא ׳עיר היונה׳ היא תחושה של תמורה גדולה, של שינוי מהותי ביסודותיו האסתטיים והרעיוניים של השיר האלתרמני. שירת אלתרמן כבר עמדה, בשלביה הקודמים לשלב ׳עיר היונה׳, בסימן של שינויי דרך. המהלך שעשתה מ׳כוכבים בחוץ׳ ל׳שמחת עניים׳ ו׳מכות מצרים׳ כבר נתפרש לכמה פנים (ומתוך הפלגה של הפרז מרובה, כנראה) כמהלך האומר שידוד־מערכות מקיף של תוכן חברתי ושל דרך ביטוי פיוטית. הקפיצה שעשתה שירה זו במהלכה האחרון מרוחקת כל כך, עד שאין להשוותה אלא לאותה קפיצת בזק, שידעה יצירת אלתרמן לקפוץ גם לשעבר, שעה שהיתה יורטת דרך־קבע מן השיר הלירי אל הבאלאדה והסטירה העיתונאיות־הפזמונאיות של ׳הטור השביעי׳ ופזמוני הקאבארט. התמורה, שחלה בשירת אלתרמן במהלכה לקראת שירי ׳עיר היונה׳ אינה עומדת על חילוף תכנים בלבד. היא מחלחלת למבנה המשפט. לחוקיות הדימוי והסמל, לאופני פיתוחו של הציור וכיוצא באלה מאבות היצירה הפיוטית. ההערכה האסתטית של ההישג, שנולד מתוך מהלך חדש זה, היא ענין לעצמו, שכבר גילתה בו הביקורת פנים לכאן ולכאן, ואפשר שעדיין עומדים אנו בראשית מאבק עליה. אבל אין הערכה זו יכולה להגיע לידי גיבוש גישה כל שהיא קודם שעמדה במפורט

על עצם מהותה של התמורה, היינו – קודם שבדקה את יחסי הדמיון והשוני, שבין ׳עיר היונה׳ לבין חטיבות יצירתו הקודמות של אלתרמן. צד עקרוני אחד בבדיקה זו יעמוד על פירושו של מושג המפתח בשירי ׳עיר היונה׳ – מושג **העת, הזמן**.

גילוי אופיני הוא לביקורת, שיצאה להציג את ׳עיר היונה׳ כהישג פיוטי מובהק, כחטיבת מרכז בדרך המלך של השירה העברית, שמיהרה להשתמש במונח ׳אפוס׳. כמונחים ספרותיים רבים

---

[1] נדפס בכתב העת ׳משא׳, 10באפריל 1958

אחרים, חרג מונח זה בביקורת העברית ממעמדו הלגיטימי כציון טכני של ז׳אנר פיוטי, ונעשה לציון איכותי מעריך מובהק, ציון סופרלאטיבי של שבח. שימוש זה, שנטה, כמובן, להתפתות בקלות יתרה אחר המכשלה המושכת, שבהשוואת ׳עיר היונה׳ עם ה׳אפוס המקראי׳ (היש ממשות ספרותית בצרוף מילים זה?) והקלאסי ,לא קבע בסופו של דבר, אלא עובדה נהירה אחת: שירי ׳עיר היונה׳ מצטרפים במכוון לפואמה היסטורית, לנסיון ספרותי מקיף (בנתונים שלנו, לפחות) להעמדת מהלכה של תקופה היסטורית נכבדת על ביטויה התיאורי.

תקופה זו מצטיינת ללא ספק בכמה מן הסממנים של ׳הדור ההירואי׳ או של ה׳אוירה ההירואית׳[2] אם כי לא בכולם. מארבעת היסודות, הנקבעים במחקרם של ה. מ. צ׳אדוויק ונ. ק. צ׳אדוויק, ׳צמיחתה של הספרות׳, כמרכיבי עיקר באוירה ההירואית של הספרות האפית[3] נוכל למצוא ב׳עיר היונה׳ במובלט רק שנים: יסוד הקרב וטלטולי הקרב, המודרכים על ידי מטרה קיבוצית נעלה, ויסוד מסכת הערכים החברתיים הלאומיים, הנובעת כמבלי משים מתוך מפעליהם של הגיבורים. היסוד המוצג על ידי הזוג צ׳אדוויק כראשון במרכיבי המהות ההירואית – יסוד הגיבורים האינדיבידואליים, המביעים במעשיהם כיחידים את המניע הקיבוצי האדיר – חסר ב׳עיר היונה׳ כמעט לחלוטין, משום שלמעשה אין למצוא בפואמה זו גיבורים אינדיבידואליים כלל. כולה נתונה לתיאורם של ׳עם׳, ׳נערים׳, ׳גולה׳, וכיוצא באלו מהויות אנושיות כוללות: רק לעתים רחוקות ביותר מתייחדת היא עם פרט היסטורי, כגון ברכה פולד, או דימיוני־פיקטיבי כגון מיכאל ומיכל, הנעשים גם הם לסמל מופשט, כמעט אלגורי. העדרו של גורם זה בשירי ׳עיר היונה׳ כבר הוא מפקפק את האפשרות לגלות בהם נימה של ׳אפוס׳.

הנסיון הפיוטי, שנעשה ב׳עיר היונה׳ אומר, מכל מקום, מאמץ, שעיקרו יצירת כלי ספרותי, שיהיה בו כדי לבחון בחינה היסטוריוזופית את מציאות חייו של עם ישראל בדור האחרון. ׳עיר היונה׳, כמו כל יצירת שירה היסטורית, אינה יכולה להסתפק בתיאור עובדות היסטוריות גרידא. היא עוסקת בחישוף שורשיהן של העובדות, בגילוי פיוטי של התהליכים שהולידון, והערכתם כסימני מפנה והכרעה היסטוריים בחיי העם. משום כך משמש בפואמה מושג ה׳עת׳ או ה׳זמן׳ שימוש תכוף ביותר. הוא מצטרף כאן בכל מיני צרופי מילים פרסוניפיקאטוריים, הופך למעין גיבור בפני עצמו (׳והוארו פתאום פני זמן ואיש על פס החוף הצר והערום, ׳מראה חוף׳. בשורה זו מופיע הזמן כגורם אנושי בעל קלסתר־פנים הניצב על החוף לצידו של האדם. קלסתר פרסוניפיקאטורי של הזמן אפשר למצוא גם בשורה מתוך השיר ׳קרואי מועד׳: ׳פני הזמן קרועים בין פחד ופליאה׳.) בשיר ׳לא כך ולא על כך׳, שיש לראות בו מעין ׳ארס־פואטיקה׳ כוללת של שירת אלתרמן בתקופת המדינה, מעיד אלתרמן על עצמו במפורש, שנטל

---

[2] Heroic Age, Heroic Milieu

[3] H.M. Chadwick, N.K. Chadwick: 'The Growth of Literature'.

בשיריו את הבכורה מעם גיבוריה האנושיים המומחשים. האשה, האיש, הילד, והעבירה אל המופשטות, שבראשן עומד הזמן— :

״גִּבּוֹר בָּדוּי, אֲשֶׁר חוּשָׁיו עִם חֲשָׁקָיו

אֵינָם בְּעֶצֶם אֶלָּא הַשְׁאָלָה מֵהַוָיָה אַחֶרֶת וּנְתִיבֶיהָ, —

מֵעוֹלָמָם שֶׁל אֲנָשִׁים חַיִּים, שֶׁל הָאִשָּׁה הַצְּעִירָה אוֹ שֶׁל הָאִישׁ הַשָּׁב״.

לדבריו, גובר בתקופה היסטורית־הירואית כזו של הקמת המדינה הזמן המופשט על החיים הפרטיים המוחשיים ומן מהם את תמציתם. מתוך כך הוא נעשה עצמאי, בר קיום ובר תאור באמצעות הפועל של המעשה, השם של המהות והתואר של הציור. ניתן להמשיל את התפתחותו במשלים ולציירו בעזרת הדימוי (׳אפל הזמן — — — חזקו פניו מצור׳, ׳עת קול המון ומצוותו, עת קצב הולכי בסך, עת צוות, עת הרם משא יחדיו, עת עריצה, רועצת, עת חוק לכלי, ׳זמן פרא ונמלץ׳ וכו׳ וכו׳).

שיר הפתיחה של הפואמה מגדיר אותה כ׳דברי שיר שחוברו בשוא שאונה של העת׳, מתוך כונה ברורה לרדת לסוד מהותה מרובת הניגודים (׳פני יונה ואבחת החרב׳). הפתיחה מסתיימת בבקשה, המזכירה את האינבוקציה (פניה למוזה או לדמות היסטורית בפתיחתו של שיר אפי, שתהיינה לעזר למחבר הטורח על מעשה היצירה):

״לוּ יִגְעוּ בְּשׁוּלֶיהָ [שֶׁל הָעֵת] שִׁירֵי זֶה הַצָּרוֹר

אֲשֶׁר שֵׂם לָהֶם עִיר הַיּוֹנָה״.

המחזור מכוון, אפוא. כולו לחתירה אל גילוי החוקיות ההיסטורית הקישחת והעילאית של ׳העת׳; כולו מופקד על חישוף המהות הפנימית של התהליכים הנסתרים, שהעניקו לזמן אמביוואלנטי זה, שיש בו מרוך היונה ומטוהרה, כמו גם מקשיחותן וזדונן של החרב היונה והעיר היונה (העושקת, הגוזלת).[4] אם יגע המחזור בשולי מהות מסתתרת זו, אם יחשוף מקצתה – ומצא לו.

[4] ירמיה מ״ז 16 : ׳ויאמרו קומה ונשובה אל עמנו ואל ארץ־מולדתנו מפני חרב היונה.׳
צפניה ג׳ 1 : ׳הוי מוראה ונגאלה העיר היונה.׳

ב

חתירה זו אל לב המיסתורין של העת, אל החוק הקבוע שמעבר לאפיזודות, מתגלה גם ביצירתו המוקדמת יותר של אלתרמן. בסימן של תהייה על ההיסטוריה עומדים אף כמה מן השירים המוקדמים של 'כוכבים בחוץ'. תהייה זו היא ממוקדי הענין ב'שמחת עניים' ובעיקר ב'שירי מכות מצרים'. המושגים 'חוקי הזמן' או 'עיקרי הזמן', הרווחים ב'עיר היונה' מופיעים בגלוי ובהרחבה במחזור שירי המכות. מחזור זה נכתב מתוך הכרה עמוקה, שדווקא גילוייו הקיצוניים של אי־הסדר, ההופכים את ההיסטוריה האנושית לצרוף שרירותי של אירועי אימה, מגלים בה חוקיות קבועה ועומדת. סתירתו רבת המשמעויות של המוטו

הקודר הנטול מקהלת ('הבל הבלים'), שבה נפתחת ומסתיימת שירת 'שמחת עניים' ('לא הכל הבלים, בתי, לא הכל הבלים והבל') חוזרת ומופיעה כאן בדברי האב אל בנו בכורו ובכור אמון:

"בְּכוֹרִי, בְּכוֹרִי הַבֵּן, לֹא תִּהוּ עוֹד, לֹא תִּהוּ,

גַּם כָּאן חֻקִּים בַּרְזֶל, לֹא נֶחְקְקוּ לַתֹּהוּ.

אַחַר נְפוֹל מַלְכוּת מִכֶּס עַד עֲרִיסוֹת

נִגְלִים הֵם בְּהֶמּוֹג עֲשָׁן הַהֲרִיסוֹת ———

חֻקִּים בַּרְזֶל, בְּכוֹרִי, צוֹפִים אֶל עִיר אָמוֹן".

('ברד')

שירי 'מכות מצרים', שנכתבו בעיצומה של מלחמת העולם השניה ובאו לתאר את אימיה, מגלים אפוא בקאטסטרופה האנושית והיהודית הנוראה חוקיות ברזל, ממש כשם שמגלה מחזור 'עיר היונה' חוקים ועיקרים היסטוריים במפעל הלאומי של הקמת המדינה. השאלה היא, כמובן, מה היא משמעותה של חוקיות כפולת פנים זו, המתגלה בקאטסטרופה ובתקומה כאחת. התשובה על שאלה זו, כשהיא מופקת, לפי שעה, משירי המכות לבדם, עשויה להסתבר מתוך עצם המתח, הנקבע ביצירה זו בין ה'עכשיו', היינו – הסיטואציה האקטואלית מעוררת החויה, לבין ה'אז' של המשל התנכי על מכות מצרים. עצם הבחירה באנאלוגיה התנכית ההיסטורית המרוחקת כבכלי סמלי, – עצם הרצון להביע את מהות חייהן וחורבנן של ערי אירופה הנשחקות ברעם ההפצצות ההדדיות באמצעות תאור חורבנה של אמון, – קובעים את עיקר ההשקפה ההיסטורית של המשורר: ההיסטוריה מסתברת על פי **הדמיון** בין חלקיה השונים. העקרון השליט בה הוא עקרון **החזרה** .מה שהיה הוא שהווה. החוק, שחייב את הריסתה של אמון שבמשל, חייב את חורבנה של אמון שבנמשל. המשורר קובע כאן קו

השוואה היסטורי בין כל החורבנות והאסונות. סיפורה של נוא־אמון. ה׳לוהט׳ וה׳מנודה׳ שבין ׳קדומי סיפורי מורשת׳, ניצב חדש, אקטואלי תמיד, והוא ׳גל עד לשבטי הזעם, הפוקדים יבשות ואי׳. ההיסטוריה כולה ניבטת אל אמון הרחוקה ורואה בה את בבואתה:

״עָרֵי־אִישׁ, כִּי תוּצַפְנָה רַעַם,

בָּךְ רוֹאוֹת אֶת עַצְמָן בִּרְאִי״.

המכות שהיכו במצרים שבסיפור נושאות אופי של גיבורים דרמטיים אלגוריים. כמוהן כשחקנים עתיקים וקבועי משמעות, המציגים בתיאטרון היסטורי גדול דרמה מוסרנית על החטא ועונשו. הם:

״יוֹצְאִים אֶל תֵּבֵל, כֻּחָבֵר,

לְהַצִּיג לָהּ חֶזְיוֹן הַגְּמוּל״.

חורבנה של נוא־אמון הוא, אפוא, ארוע סמלי נצחי. כל הגורמים שהובילו אל החורבן, הם גורמים סמליים החוזרים על עצמם בלא הרף בתולדות האדם. האותות שלא הובנו, אזהרותיו הקודרות של האסון המתקרב, שלא מצאו להם אלא אזניים אטומות ולב טח, מכות גם היום כאבן על ראשי העוורים. האדם מתעלם מסיפור אמון ומן המשמעות שהוא מכיל לגבי חייו הוא; אבל כל אימת שמגיעה חברה אל מועד פרעון־חוב וחורבן, מתחדשת משמעותם האקטואלית תמיד של חיי הבירה המצרית המוכה:

״— — —גַּם לֵילֵךְ מִתְנַשֵּׂא שָׁכוּחַ

וּזְמַנִּים נִקְרָעִים כְּסִגּוֹר

וְאֶפְרֵךְ מִתְעָרֵב בָּרוּחַ

עִם אֶפְרָן שֶׁל בִּירוֹת כָּל דּוֹר״.

החוק ההיסטורי, שהתמחש בשעת האסון, איננו אלא חוק החזרה; תולדות החורבנות הם סידרה ארוכה של וריאציות היסטוריות על נושא החטא וענשו. בשרשרת זו עשויה כל חוליה לשמש משל ונמשל כאחד, משום שמשתקף בה גורל כל שאר אחיותיה, והיא עצמה סימן לכל אשר היה לפניה ולכל אשר יהיה אחריה. אף על פי שאין מעגל החורבנות נע אלא על ידי סיבתיות מוסרית אין הוא נושא בקרבו הבטחה של נצחון המוסר והצדק. נוא־אמון חרבה בגלל ׳בגידת שריה׳ ובגידת ׳המון׳ כאחת. מימיה היו לדם, ׳כי דם טהור — שופך כמים׳. השלח

משאיר אמנם ׳כמו טעם מלח את דמעת החפים מחטא׳ המצויים בכל מקום ובכל זמן, אבל הוא ׳צדיק בדינו׳. אופי מוסרי זה של החורבן, אל־לו, מכל מקום, להביאנו להשוואה מרחיקה־לכת של משמעות משל המכות האלתרמני עם זו של ספור המכות המקראי. אדרבא, העמדה המהותית שנקבעה בשירו של אלתרמן לא רק שאין היא מזדהה עם תפיסת הטלוס ההיסטורי של החורבן, כפי שהוא מתואר במקרא, אלא שיש בה משום דחיה של משמעות זו ואף משום לעג לחוזים ה׳שונסים מותניים׳ וחובטים באמון בבדל־מקל, ׳להוסיף על מכות מצרים את עונשו של מוסר השכל.׳

כדי להבין את משמעותו האנטי־מקראית של שיר ׳מכות מצרים׳ יש לזכור שהמשורר מזדהה בו לא עם הגר, שכוכבו האדום, כוכב הנקמות והחורבן, זורח עכשיו על נוא־אמון. אלא עם **האב והבן** נציגיה של החברה החוטאה והנחרבת. זאת ועוד: החורבן שבספור מכות מצרים המקראי הוא שלב הכרחי בתכנית **לתיקון הסופי של ההיסטוריה** ,שלב מכריע במלחמה שבין האמונה בה׳ לבין האלילות, העתידה להסתיים בעידן אסכאטולוגי, בקץ הימים, שהוא למעשה קץ ההתפתחות ההיסטורית, מלכות שדי על אדמות. העתיד המתנחש בשירי מכות מצרים נטול אופי אסכאטולוגי מכל וכל. משל נוא־אמון ממחיש לא רק את האמת הקודרת: מה שהיה הוא שהווה. משתמעת ממנו, לאמיתו של דבר, אמת קודרת יותר: מה שהיה והווה הוא שיהיה. המעגל הנצחי של החטא והגמול מונע בכוח הסיבתיות המוסרית. אך אין לו יעוד אסכאטולוגי; אין לו, למעשה, כל יעוד. סיבובו המתמיד הוא תוכן ההיסטוריה, תוכן שאינו משתנה.

הנחה זו אינה נסתרת ב׳שירי מכות מצרים׳ אף על ידי אורה הזך של האיילת, העולה בשמי האסון בהידום הרעם. אדרבא, איילת זו, שאליה ניבטים מסונוורים מאושר האב ו׳העלמה במחלפות־הפטל׳, גם היא ממחישה את חוקיות הקיום המעגלי המחשה יתרה. אורה מאמת את הכלל: אחרי חשכה — אור, אחרי הרעם — דממה, אחרי עקירת החיים — חידוש החיים. אבל באלה אין כדי להבטיח את מניעת שובם של החושך, הרעם ועקירת החיים. להיפך, בעצם מהותה מאשרת האיילת את הכרחיות שובם של אלה. היא זורחת, מבריקה בראש ימים, חוצפת ומבוהלת:

״וְהִיא כּוֹכָב־יַלְדָּה, וּבְטֶרֶם־יוֹם תָּסוּף״.

אורה הוא אור ארעי, קיומה — קצר שהות. המשורר אינו מעז להעלות על דעתו חזון של שלווה ובטחון אסכאטולוגיים, אינו יכול להאמין בדור שבו יתם סיבובם המחזורי של הטוב והרע, שבו ישאר אורה של האיילת אור־תמיד. אין דור ש׳שעריו שלמים עלי ציריים׳. המשורר מסתפק בחזון צנוע יותר. די לו, שתמיד, בין ׳חורבות וטל׳, עולים מחדש החיים בדמותם של

האב ושל העלמה במחלפות הפטל. ׳פילוסופיה׳ היסטורית זו חודרת גם לפזמון קאבארט אלתרמני־סנטימנטאלי כגון ׳כלניות׳:

שְׁקִיעוֹת בָּהָר תִּבְעַרְנָה וְתִדְעַכְנָה,

אֲבָל כַּלָּנִיּוֹת תָּמִיד תִּפְרַחְנָה.

סוּפוֹת לָרֹב תֵּהֹמְנָה וְתִסְעַרְנָה,

אַךְ מֵחָדָשׁ כַּלָּנִיּוֹת תִּבְעַרְנָה ———

כֵּן, הַדּוֹרוֹת בָּאִים חוֹלְפִים בְּלִי גֶּמֶר,

אַךְ לְכָל דּוֹר יֵשׁ כַּלָּנִית וְזֶמֶר.

אַשְׁרֵי הָאִישׁ, אִם בֵּין סוּפוֹת וָרַעַם

פָּרְחָה הַכַּלָּנִית לוֹ, לוּ רַק פַּעַם״.

מבחינה זאת מתערערת, כמדומה, הטענה בדבר אופטימיזם מאונס, קונפורמיסטי, שנכפה על ׳שיר עשרה אחים׳ עם תוספת הפתיחה החדשה[5]. הצבת השורות: ׳כבר השמש גדולה ונמוכה ——— רבים יראוה מחר, כי רבים נולדים עד שחר׳ בפתיחה החדשה אל מול השורות המהופכות שבפתיחה הישנה (׳כבר השמש גדולה ונמוכה ——— אולי לא נראנה מחר, כי רבים מתים עד שחר׳) איננה באה אלא להמחיש את עקרון התנועה הסיבובית של לידה ומוות. כלולה בה בפרוש הנבואה, שאף אותם נולדים יצטרפו בבוא עת למנין המתים עד שחר, ובכך היא הולמת את המשמעות של שירי האחים, שאינה רחוקה מזו של שירי המכות.

ג

עמדה זו, הננקטת ב׳מכות מצרים׳, עומדת ביסודה על היוואשות מראש מתיקון שלם של חיי האדם במסגרת הנוף של החומר האדיש ובמסגרת של גופים שלטוניים חברתיים כאחת. בראש ובראשונה אין שירתו של אלתרמן מסיחה את דעתה ממתח היחסים שבין החברה האנושית לבין הטבע המקיף אותה. גם מתח זה אומר מחזור נצחי של בניין ושל תרבות, השבים אל האפס בבוא המועד. אף בלב ההמולה טעונת המתח של שירי ׳עיר היונה׳, שכולם אומרים מפעל של בניין ובטחון בעתידו של הבניין, מפנה אלתרמן את שירו (׳כביד סופה׳) אל

[5] ראה מאמרו של מתי מגד. ׳משא׳ 29.11.1957.

אדישותה האינסופית של ההוויה הלא־אנושית של ה׳חומר בטרם תכנים וצורות׳, של החול והרוח הסובבים את האדם. אדישות זו מתגלמת במראה החושך הנשקף מבין בקיעי הארץ, שפניה, ׳פני זקנה ופני ערש׳, אומרים צעירות ורוב־ימים, או מבטלים את ההבדל בין צעירות לרוב־ימים.

חושך זה ממצה את מהות אדישותם של החומרים והתופעות הטבעיות משום שנחלץ לחלוטין ממסגרת הזמן. הוא קיים לעצמו במעבה האדמה ׳בלי שקיעות ובלי שחר׳, בוניה של הארץ נעצרים לרגע אחד של שהות שבין מפעל למפעל:

״לִרְאוֹת הָאָרֶץ חֲשׁוּפָה

כְּתְמוּנַת רֵאשִׁיתָהּ וּתְמוּנַת סוֹפָהּ״.

שכן אין מראה הבלימה של החומר שייך אך ורק לעבר בראשיתי, שחלף ללא שוב, שנקבר מתחת לירק ולאור של עולם הסדר ההיסטורי. זהו מראה של הארץ גם באחד משלבי עתידה הרחוק או הקרוב. המפעל האנושי, גדול ככל שיהיה, איננו בסופו של דבר אלא אפיזודה. גישה זו ניכרת בשיריו של אלתרמן למן ׳מערומי־האש׳ שב׳כוכבים בחוץ׳, שגם בו משוכנע המשורר ב׳נצח גיהנום התכלת והאור׳, בהתמדו הבלתי פוסק של חרון האדמה העשן והקדמוני, ובחוסר הממש בעמלו של הפרט האנושי הדווי והשביר, המנסה לשנות את פני החומר ש׳זמנו נדם כזכרון׳, שכל רגע בו ׳גביש דורות יצוק׳, שאף הרעם נח בו ׳כצעצוע׳ לרגלי ׳משב הדומיות האדיר מכל סופה׳. המתח שבין עולם החומר הגדול לבין המפעל המיישב של האדם, מעמיד את פיתוחה הממושך והמיגע ביותר של התרבות בסימן הארעיות; תמיד מתבוננת ארץ השממה הגדולה בקטע הנוף המעובד כב׳חיקוי הקוף לאיש ולמחשבת׳. תשע מאות שנה עשויה השושנה לפרוח, תשע מאות שנה חולפות כ׳לילה אין שינה׳ של המיית תרבות ובנין, אבל אז נוקפת ובאה שנת האלף. השממה קמה לסיים את מלאכתה. ׳דמומה ודייקנית׳ היא משנה את פני המישור עד לאין הכר. טוחנת היא עד דק ׳ערי מלכים עשרת׳, משווה את הגג עם הסף. מפילה את משקופי קיסר אל יחפות רגליה (׳שירים על ארץ הנגב׳) ומפסקת את מהלך ההיסטוריה.

החושך הנשקף מחריצי האדמה ממלא תפקיד דינמי במחזוריות של הקיום והחדלון:

״הוּא הַמּוֹרִיד מָסָךְ עֲלֵי תּוֹלְדוֹת גּוֹיִים

אֲשֶׁר מָלְאוּ קוֹל תֹּף וַחֲלִילֵי רוֹעִים.

הוּא חֹשֶׁךְ, הַנִּבָּט, כְּעֵד לִגְמַר מְלָאכוֹת,

מִשְׁחוֹר שִׁבְרֵי בַּזֶּלֶת בְּבָתֵּי־הַנְּכוֹת״.

(׳מכות מצרים׳: חושך)׳

עשרת האחים, השרים שיר שבח לשמחת המעשה, מפנים את ליבם גם אל הדממה הגדולה הממלאה את האשמורת השלישית של הלילה, אלא שהם מכירים, שלמעשה אין דממה־חשכה גדולה זו, האומרת סוף־היות. אויבתו של האדם. גופם ניצב לעומת החושך כאל ׳מול מקור מחצבתו׳. ׳לא כמו אויבת׳ נשקפת אליהם מבעד לחלון ׳כלת דומה׳, ודווקא משום אחווה נסתרת זו שבין החי לבין התוהו מתקבל דין החורבן המחוייב של התרבויות ושל גופיהן הפיסיים, המלכויות והמדינות (׳פתיחה חדשה׳: ׳הזמן ממלכות יכתוש והרים תנסר שן חולד׳) ללא ערר, שהרי החוקיות של חילופי הבניין והריקנות פועלים גם בתוך הנפש האנושית. החושך הגדול, הבוהה אל האחים מדמותה של ׳כלת דומה׳, מצוי גם בתוך גופם, ומתוך עיניהם הוא ניבט אל עולם היום והאור:

״אָנוּ חֵלֶק

מִן הַמָּוֶת הַזֶּה הַהֹוֶה, הַסּוֹבֵב וְזוֹרֵחַ. יוֹמָם

הוּא נִשְׁקָף מִתּוֹכֵנוּ בִּדְמִי אֶל חוֹמַת קִפְאוֹנָהּ שֶׁל הַתְּכֵלֶת

וּבַלַּיִל, בְּצֵאתֵנוּ אֶל סַף לְהָאִיר אֶת פָּנָיו בְּנֵר חֵלֶב,

הוּא נִצָּב כְּאֶל נֹכַח עַצְמוֹ וּמֵפִיק אֶת זְמָמוֹ שֶׁזָּמַם״.

משום כך שותפת החברה לעולם התוהו האדיש העומד לכלותה, ולמעשה מבצעת היא את פסק דינו במו ידיה. משטר קם על משטר, עם יורד לחיי עם, ׳שבטי זעם׳ פראיים, שבטי פרשים ברבריים, פורצים אל ׳יבשות ואי׳ על מנת לכלות את תרבויותיהן, לפתח בהן ברוב עמל ותוך תהליכי עידון אטיים ומייגעים

תרבויות אחרות, וללכת עימן לאבדון בבוא גל זעם חדש. משום כך יכול אלתרמן להוציא פסק דין פסימי על כל המשך של התהליך ההיסטורי:

״עָבְרוּ תוֹלְדוֹת עַמִּים כְּשׁוֹד בַּצָּהֳרַיִם,

בֵּין חֵטְא וְדִין וָחֵטְא״.

(׳איילת׳, ׳מכות מצרים)׳

משום כך יכול הוא לקבוע באחד מן ה׳טורים׳, שאין השלום אלא ׳זמן שבין שתי מלחמות, בו צברו את הנשק. לאום מול לאום, בו בשלו סכסוכי עם ועם. ונצדק אם נאמר שלולא השלום לא היו מלחמות בעולם׳ (׳הערה פאראדוכסלית׳), ולגלות ב׳טור׳ אחר (׳בטחון קולקטיבי׳) את הדמיון שבין שרשרת האסיפות למען הבטחון, שנסתיימו למימי טרולוגדיטים פרי־היסטוריים לבושי עורות נמרים, ועד לימי מיניסטרים בפראק. באותו שברון עצמו.

בחינה מקיפה יותר של תופעה זו תגלה את הקשר המהותי שבין היד הבונה עיר לבין היד המשלחת בה אש. בעצם ההד לשיר ׳שמחת מעשה׳ מודים האחים באופיו האמביוואלנטי של כל בניין אנושי:

״עִיר אַחַת בָּאֵשׁ בָּנִינוּ,

וְאַחַת בָּאֵשׁ הִבְעַרְנוּ. — — —

לְיָתוֹם כְּאָב הָיִינוּ

וּבֶן־אִישׁ מֵאָב חִסַּרְנוּ״.

אכן, האחים תוהים אם אמנם לא היה המעשה הכפול אחד ביסודו, אם לא ׳היתה אחת המלאכת׳. כשעולה הדלקה הגדולה בשמי העיר (׳הדלקה׳, ׳כוכבים בחוץ׳) ובוקעת הזעקה, הקוראת לחיילים לעזרה, כי האירו בתיהם, ובוערת העיר:

״הַמֶּלֶךְ — עוֹנִים חַיָּלִים שֶׁל עוֹפֶרֶת —

יָדֵינוּ אוֹתָם הִבְעִירוּ״.

ד

הבנה בטיב תפיסה זו, האופיינית לחטיבות שירתו המוקדמת של אלתרמן, חייבת לעמוד על הניגוד המוחלט שבינה לבין השקפות היסטוריות אסכאטולוגיות. תהום רובצת בין הפרוש. שנותן אלתרמן לסיפור של יציאת מצרים לבין המשמעות, שמקנה לו התנ״ך, אבל אין המרחק בינו לבין המשמעות, שמייחס **תוקידידס** לחורבן אתונה במהלך המלחמות הפלפונסיות רב כלל ועיקר.

אלתרמן גוזר גזרה שווה מן הקוסמוס להיסטוריה. תקומה ותחייה שאחרי החורבן מתפרשות על ידיו כ׳פלא היוולד הפרפר מן התולעת׳. לעתים קרובות מעלה בנו נימת העצב והחכמה של שירת אלתרמן המוקדמת את זכר דבריו של הכוהן המצרי הישיש, המסביר לסולון ב׳טימיוס׳ של אפלטון את סדר העולם ולועג לשחצנותם של עמים צעירים, המסרבים להכיר באופיה

המעגלי, החוזר על עצמו, של ההוויה האנושית (׳מערכת אסונות שונים ומגוונים פקדה ועתידה לפקוד את המין האנושי: הגדולים שבאסונות באים עליו באמצעות שליחי האש והמים וכן אין סוף של גורמים שונים׳).

במידה שנוכל לגלות סימנים של קרבה רעיונית בין תפישת הזמן, שנתגלתה ב׳מכות מצרים׳ או ב׳שיר עשרה אחים׳ לתפישות מקבילות של הוגי דעות מודרניים לא יהיו אלה **הגל** או **מרקס**, חסידיה של הדיאלקטיקה, יוצריה של ה׳אסכאטולוגיה החילונית׳ כדברי קארל לוית בספרו ׳משמעות בהיסטוריה׳[6], אלא ניטשה, בעל תורת המעגלים הנצחיים (ראה את מאמרו של לוית בספרו הנ״ל על ׳תחיית ההנחה בדבר המחזוריות הנצחית על ידי ניטשה׳), או אף טוינבי ושפנגלר, הממשיכים, כל אחד לפי דרכו, את הקו שהיתווה תוקידידס בשעה שקבע, שהעבר חייב לחזור על עצמו ׳באותו אופן או באופן קרוב׳, תוך שמירה על הכלל, ש׳נוטים הדברים בטבעם לפרוח ממש כשם שנוטים הם לכמוש.׳

ביקורת שלא ירדה לאופיה זה האנטי־אסכאטולוגי של שירת אלתרמן המוקדמת נידונה מראש לשיבוש מרחיק לכת של כללות ההבנה בכל אחת מן היצירות הגדולות שבה. דוגמה מאלפת לכך עשוייה לשמש תפישתם של מבקרים מארקסיסטיים כגון דוד כנעני וישראל רינג ב׳שמחת עניים.׳

כנעני ורינג מנסים שניהם להפקיע את מחזור ההתפתחות של פרשת אהבת המת והרעיה וכן של פרשת העיר הנופלת, המשמשת רקע לה, מן המעגליות הנצחית של חורבן ובניין ולשוות לו אופי של תהליך דיאלקטי. המביא בסופו לגאולה. השמחה הגדולה שבה מסתיימת הפואמה (׳יום גיל וישועה׳) אינה נתפשת להם בכל אימיה הבאלאדיים, בכל דו־המשמעות המאיימת המתלווה אליה. לגביהם אין זו אלא אסכאטולוגיה במלוא משמעויותיה הלאומיות, הפוליטיות והחברתיות.

למעשה, אי אפשר לטעות בהבנת מהותה של שמחה זו אם אך ניתנת הדעת לדיאלוג הפותח את היצירה. דו־השיח שבין ׳העני כמת׳ לבין השמחה, שבאה אליו, אחר שחלמה ׳שדוד ונזוף׳ על מצע הקש, מברר מיד את אופייה של השמחה. זוהי שמחת הכליון, שמחת השלמת המעגל:

״וַתֹּאמַר הַשִּׂמְחָה: לֹא, כִּי בָא מַשְׂחִיתֵךְ,

לֹא, כִּי בָא לְךְ יוֹם אַחֲרוֹן,

לֹא פָקַדְתִּי בֵּיתֵךְ, לֹא דָרַכְתִּי גִּתֵּךְ,

רַק אֵלֵךְ עִם נוֹשְׂאֵי־הָאָרוֹן״.

[6] Karl Löwith: 'Meaning in History'. University of Chicago Press, 1949. pp. 1–19.

מעתה עושה המחזור הסיבובי את דרכו כלפי מעלה: העני, הגזול, נושה בשמחתו כאילו היה חי, והצר, העתיד לראות את פניה בקרוב, יראה בהם את מר־המוות. גם בשירי המכות, שעה ששומעים אנו על חוקי הברזל שנתגלו בחורבן אמון, אומר האב: ׳גדולי צריה, בכו בליל הזה׳. חוקי הברזל מתחילים במהלכם החדש. שרשרת ה׳על דאטפת אטפוך׳ לא תיעצר בדרכה. משום כך נושאת שמחה היסטרית זו של הגווע, היודע שעצם מותו מסמן את ראשית חורבנו של אויבו, אופי דימוני־עליץ ומחריד זה, שבסימנו עומדים פרקיה האחרונים של ׳שמחת עניים׳. האמביוואלנטיות שבשמחה מוסברת בפירוש בצמד מעין:

רְאֵיתִיךְ וְאָבִין כַּמָּה דַק הַפָּג

שֶׁבֵּין טֶרֶם־שׁוֹאָה וְעֶרֶב־חָג״.

(׳ליל מצור)׳

בצורה פשוטה עוד יותר מתגלית כפילות פניה של השמחה ב׳שיר של אותות׳, החוזר על שורה של חיוויים מהופכים: ׳כי טובה יבשרו האותות / כי שמחה מתדפקת בדלתות׳. ולעומתם: ׳לא טובה יבשרו האותות / לא שמחה מתדפקת בדלתות.׳

צירוף הסתירות של שמחה ולא־שמחה הולך ונעשה רצוף וחריף יותר ככל שמתקרבת היצירה אל סיומה. צהלת האבדון הולכת ונעשית כפולת משמעות יותר (׳אב נורא ונוצר, ולמוות קוצר, / — — — תעלה רינתנו: אבדנו! / תעלה רננה, הוי כי ליל פנה, / ולגילת אבדון עלה השחר׳).

זוהי שמחה הכרוכה תמיד בהשלמת מעגל הקיום של ׳העני כמת׳, של הממלכה הנחרבת, של הגוף הנהרס בצפורניו של החולי. גם נוא־אמון מוכת הדבר יודעת שמחה זו ש׳אביה פחד והילל אמה׳. אדרבא, שמחה זו עצמה היא אחת ממכות מצרים:

״בְּלֵיל הַנֶּגֶף, כַּמּוּדָע בָּעָם,

פּוֹשֶׁטֶת הַשִּׂמְחָה כְּשׁוּדְדֵי הַיָּם״.

(׳דבר)׳

וגם היא ככל מוראות אמון, תצלח, ׳יבשת וימים׳ ותגונב כסוד מדור לדור. השמחים בה נוטים תמיד לחשוף חיוך ריק של גולגולת. האב שב׳מכות־מצרים׳ שוחק ׳משן עד צפרנים׳ (דימוי רווח בשירת אלתרמן), משום שהשן והצפורן הם שיורי השלד המבהיקים. הדיבור על ׳יום שחרור׳ כרוך באסוסיאציה של צחוק העצמות הלבנות (׳יום חרות! אם רחוק תרחק עוד — — — לו את לובן צחוקך נצחק עוד, כעצמות שיירה בחול׳ — ׳**המחתרת**׳). ׳ואין כל הבדל מהותי בינו

לבין תיאור החורבן שמביאה ארץ הנגב על תרבות השושנה, שפרחה בה תשע מאות שנה, שגם הוא מתמצה בדימוי העצמות הלבנות (׳ואת הכל כיסית / בתופת חול ושיד. / רק עצם שוק זוהרת / נותרה בנתיב שיירת)׳.

סתירת הנחת ׳הבל ההבלים׳ מתאשרת רק עם השלמת המעגל, עם היווצרות הקשר המחודש בין המת לרעיה בהיות גם הרעיה חולה את ׳חולי המתים׳. מובן, שתמיד ישארו העלמה הנוהרת והנגידה (׳מכות מצרים׳) והבן העטוף בסודר (׳שמחת עניים׳). אדרבא, הבן הוא שמוריד את האם לקברה (׳בנך משכב לך ימוד בחבל׳), אבל אין הם אלא פתח למעגל חדש, למחזור הנוסף של לידות וכליות.

ה

כשבא אלתרמן למצוא לעצמו דרך לסתירת הנחת ׳הבל הבלים׳, מפלט מתפישת המציאות כסידרת פיקציות ריקות מתוכן, אין הוא יכול להאחז באיזו צורה של ארגון חיים חברתי־אנושי, במשטר, באידיאולוגיה חברתית, משום שאינו מוכן לשוות לשום צורה של ארגון חברתי אנושי אופי אסכאטולוגי. בשום פנים אין הוא מרשה לעצמו להשתעשע באמונה התמימה, הרואה בכל פורענות פרי של בגידה ומעילה מצד המעמד השולט בלבד. וודאי, מכות מצרים שופכות אור בלהות על ׳בגידת שרים ומלך׳, אבל הן מאירות באותה מידה עצמה גם ׳בגידת המון׳. ׳אספסוף הפלך׳, הנקבץ כש׳קולר האשמה׳ מוכן בידו כדי ׳לתלותו בשרים ומלך ולפרקו מצוארי עצמו׳ זוכה בשיר המכות ליחס של בוז. ההנחה, שאפשר לתלות את הקולר בצוארי המנהיג בלבד היא אופטימית מדי לגבי אלתרמן. חבויה בה האמונה, האופיינית לתורות חברתיות אסכאטולוגיות מסוימות, שה׳המון׳ טוב הוא ביסודו, שאפשרות תיקונה של ההיסטוריה כרוכה בהתפרצות מהפכנית של המון זה כנגד שליטיו. אבל בשירת אלתרמן המוקדמת לא נוכל לגלות אלא חוסר אמון בתיאוריות אלו. לפי טיבו אין אלתרמן מאמין במהפכות (׳הפיכות לאומים גילגלוהו, הריצו, בגדו בו מעורף׳ — ׳האב׳) לא משום שמחייב הוא צורת משטר קיימת כלשהי, אלא משום שלגביו המהפכות הן טבע הדברים. תפישת ההיסטוריה המעגלית אינה מכירה בחלוקתה לתקופות ׳סטאטיות׳ ולתקופות ׳דינמיות׳. תמיד מכין השלב ההיסטורי הנוכחי את הריסתו בידי השלב הבא אחריו, בזה אין תפיסה רחוקה מתפיסת ההיסטוריה הדיאלקטית.

ההבדל כרוך בהשמטת הגורם השלישי, גורם הסינתזה, ממירוץ התיזות והאנטי־תיזות ההיסטוריות, המתחלפות תמיד. נצחיותן של התיזה ושל האנטי־תיזה מגלה את אחדותן. מעבר לניגודים שביניהן אין הן אלא שתי פניה של מהות אחת ונצחית, המתגלה בכל שלב היסטורי שבחיי האדם.

נטעה טעות חמורה אם נסבור, מכל מקום, שהשמטת אפשרות הסינתיזה מחשבון ההיסטוריה מביאה את אלתרמן המוקדם לאובדן ערכים, לשממה ניהיליסטית. אדרבא, לאורך שירתו שומר אלתרמן, כפי שמציין כנעני, על גורם קבוע של חמדת־חיים ושל חיוב חיים. החושך הגדול האורב לאדם בתוכו ומחוצה לו, השממה הגדולה המאיימת על התרבות – אין בכוחן לבטל את אהבת החיים המפעמת בו. החושך הגדול, שעליו מדבר האח השמיני, דווקא הוא 'מחריף את קול תיבות הזמרה – – – מוסיף אור אל־מוות להבהוב הסידקית בשווקים, לחימות ולריב, שלא שוא הם, וליפי תוארה של עלמה הנקראת חמוטל.'

ב'שיר עשרה אחים' סיכם אלתרמן, למעשה, סידרה של ערכים, הנשארים בחינת ממש קיים ונצחי בהבל ההבלים של ההיסטוריה. ערכים אלה מוצגים בכל שירתו כשהם חזקים מכל אבדן ואסון ואינם נכחדים לעולם; הם עומדים בפני הזמן, משמיד הממלכות, בפני המלחמה, המורידה את מכות מצרים על ראשי ערים קודרות והרוסות.

ערכים אלה הם קודם כל ערכי היחס הנוצר בין בני אדם, הקשורים זה בזה קשרי גוף ודם. הנערה, החמוטל, שעליה אומר אלתרמן בשירי 'כוכבים בחוץ': 'אל ינצור את אורך, יען אין אור אחר – – – ('שיר בפונדק היער'). – היא איננה מסוגלת לשנות את מהלך הדברים ההיסטוריים, ואיננה עשויה למנוע פורענות קטנה אחת. בעצם טיבה טמונות תכונותיהם של השודד והלולין ('העלמה'). יתר על כן, היא בוגדנית ומרבה סבל: 'עם זרים היא צוחקת בליל וחלקנו ביום דמעותיה' ('שירים על רעות הרוח'). אבל היא עשויה להיות פיצוי לחורבנות, לאסון חיי המדינה, לשממת הפוליטיקה:

"מְלִיצַת הַנּוֹאֵם רַהֲבָה

אַף צִיצַת צַמָּתֵךְ זָהֲבָה

וְהַלֵּב הַשּׁוֹטֶה אֲהַבָהּ".

('שירים על רעות הרוח)'

חולפת ההיסטוריה כ'שוד בצהרים', אך בלב הרעש הרב – רגע של 'דממה צורמת' ורועת האווזים מחייכת מבין דפי הספר ('רועת האווזים'). ימינו, 'ימי פרא' 'נמחים כדמעה'. אך נעצרות השנים לרגע למראה כפה אדומה 'ההולכת לקטוף פרח בר' ('כיפה אדומה'), ו'בתוך תולדות עמים ועיר יש פה ושם עלמה ופרח' ('צרור צפרנים'). 'בין חרבות וטל' עולה תמיד גם 'העלמה במחלפות הפטל' ('מכות מצרים').

משנהפכה העלמה לאשה, הריהי 'רעיה נרצעת ונצחית'. האוהב הולך אחריה חי ומת. המעגל שהוא עג סביבה, מעגל קנאה ואהבה, מעגל העיט, נצחי הוא. היא ורק היא מסוגלת ליצור את האשליה הרגעית של בטול הזמן:

״בִּתִּי שְׁנוֹתַי חוֹדְלוֹת לָרוּץ לִקְרַאת הַמָּוֶת,

בְּהִתְגַּלּוֹת בִּרְכֵּךְ מִבַּעַד לַשִּׂמְלָה״.

(׳תמצית הערב׳)

היא סימנה של קביעות גדולה שאינה דוממת (׳כי סערת עלי – **לנצח** אנגנך׳ – ׳פגישה לאין קץ׳).

וכיחס שבין הגבר לאשה כן היחס שבין האב ליוצאי חלציו, לבן שעל עיניו מניח הוא את זוג החרסים (׳מכות מצרים) ולבת העומדת אצלו ליד מיטת חוליו, ועוד הוא מדמה, כאילו הוא הנקרא לעזור לה ולא להיפך (׳שמחת עניים׳); היא, הבת הקטנה, המתגלמת בכוח הכובד המושך את הלוליין לרדת ממרומי קפיצתו אל האדמה (׳קפיצת הלוליין׳).

בכיו של האב על גווית בכורו ב׳מכות מצרים׳ הוא ׳פרח אל־מוות׳, כי ׳רבים סופדי מת בחושך האירוהו בדם עינם׳. כאב כן האם, גם היא קשורה אל יוצאי חלציה קשר נרעץ ונצחי. במותם אין הם מרפים ממנה (׳האסופי׳) ובמותה אין היא מרפה מהם (׳שיר ילודי האשה׳). קשר זה שבין האבות לבנים עומד בפני החושך הגדול, בפני האל־זמן והלא־יש, משום שגם בו עצמו טמונה תכונה זו של חושך שמעבר לזמן וליש.

אבל לא רק הקשר האפל והתהומי של הגוף ושל הדם מעמיד ערכי קבע אל מול מחזוריות הכליון הבלתי פוסקת. **הרעות**, זו ׳הצנועה בתאוות החי׳, גם היא קיימת מעבר למוות (גם איש תחת גל כורע הוא ׳איש רעים להתרועע׳ – ׳הזר זוכר את רעיו׳). **השמחה וקלות הדעת** מבלות ממלכות ותקופות (׳הזמן ממלכות יכתוש והרים תנסר שן חולד. אך ורק עצמתן של שמחות אנוש גרעין קט תבקע לשבולת׳ – ׳פתיחה חדשה׳ לשירת האחים).

היין הנשבע והבוגד, המגביר כוח. ככל שהוא זקן והולך, (׳זקנת החלפן׳), **הספרים**, שהם אחים לפסלי פני התבל, הקור והחום, המים והרוח, וכמוהם קיימים הם מעבר לנהר שאונו של הזמן (׳הספרים׳); **הדרכים** שסופיהן הוא רק געגוע, והן פורקות עול ממלכה וגבוליה, **הפונדק** העומד ביער ובצידי הדרך, ובו עקרת הבית, הפונדקית ושולחנה הערוך תמיד, **שמחת מעשה**, הקניין והממכר, מריבות השוק ותעלוליו, **הממון** הנאסף פרוטה לפרוטה בתאוות נפש ובאדישות קלה של הבל הבלים כאחת; **הרחמים** הגדולים המתעוררים למראה נערה העומדת בתור ליטול מרק בכלי פח ואחיה הקטן תלוי בצוארה, **חמת הנקם** של הגזול והרצוח המתפלל אל אביו שבשמים שיתן את חלקת צווארם של שונאיו אל בין אצבעותיו, ומעל כל אלה: הסתו הגדול והעתיק, הערב, הברק, ב׳יופיו ובטרופו׳, הגשם, האור, הרוח וכו׳ וכו׳. עם אלה חי האדם את חייו, ואלה מוציאים אותו מעולמו.

ערכים אלה מעמידים מעין עולם משלהם שאין התמורה שלטת בו. הכל נשאר בו עומד על מכונו. תמונת האחים המסבים אל שולחנה של הפונדקית מסמלת את נצחיותו:

״וְיָדַעְתִּי — שָׁנִים תַּעֲבֹרְנָה לָרֹב

וְנֶחְדַּל מִשְׁמָחוֹת וּמִצַּעַר,

אַךְ עַרְבֵּנוּ הַזֶּה יַעֲלֶה בָּאוֹב — — —

וְאַחִים בּוֹ יָסֵבּוּ עֲשֶׂרֶת,

לְסִמָּן שֶׁתְּמוּנַת הַנּוֹדֵד מוּל הָאוּר

עֲדֵי נֶצַח נִשְׁנֵית וְחוֹזֶרֶת״.

(׳הדרכים׳)

כל אלה מסתכמים בחזון אושר נדיר שמעלה אלתרמן בתמונת יום החול, יום הקטנות, יום המטבח, השוק והקדרה, יום ניקוי הרצפות והחלונות וליל דשדוש הרגלים בחדר האב המסוגר עם חשבונות המחר הקטנים והמייגעים. אין דבר העלול לעורר באלתרמן הזדהות והתלהבות כמראהו של יום זה. מראה הרעיה הנצחית, ׳אם כל־חי הצופה חצר־מוות׳, הנותנת ראשה בשביס גם בנוראות שבשעות המצור, הוא ה׳קו היחיד המבדיל בין חיינו למוות׳ (׳שיר שמחת עינים׳). הידיעה על מראה כבסים שנתלו בחוצות סטאלינגראד בעצם המצור וההפצצה הביאה את אלתרמן לשיר התלהבות מרומם על ׳כי אין קץ לחיים, כי עוקר להם אין ! הר כרע ויפול ואותם לא כיסה׳. משום שעולים הם ובוקעים בזמזום הכיריים, בלבני הכביסה, בקדרה, קדרת המרק הנצחית, העוברת שלמה בשרפות העולם (׳בין החרבות׳, ׳הטור השביעי׳, כרך א׳).

הביקורת המארקסיסטית המתפעלת מחזון זה ורואה בו עיקר גדול בהשקפת עולם מתקדמת מבטאת לא רק תפישה מוטעית בעולמו של אלתרמן, אלא קודם כל חוסר בהירות אידיאית מארקסיסטית, שהרי אין חזון יום הקטנות אלא ביטוי של איבה ליום הגדולות, ליום המהפכות והתמורות, בהיותו תוצאה בלתי־נמנעת מתפישת עולם וזמן אנטי־דיאלקטית ואנטי־אסכאטולוגית, הדרך היחידה לחיוב חיים במסגרת ההודאה בפאטאליזם של בניין וחורבן בלתי פוסקים.

עקרת הבית היא הקוטב האנטגוני הקיצוני לקוטב ההיסטוריה, המתפרשת בלשון של תהליכים ותמורות בחיי חברה ועם. בעצם מהותה היא מגלמת את האוילות התמימה שבחלומות עמים ומשטרים על ׳נצחיות׳. האב הגדול שב׳שיר עשרה אחים׳, המסתגר בביתו הקטן ׳עם מאה דאגות ואחת׳ מצליח לנצח מתוך בית קט זה את ההיסטוריה, להתגבר על המהפכות, שלעולם מסתיימות הן בבגידה בעצמן, לעלות מתנודד ומיוגע אך שפוי מכל הפורענויות של

האידיאלים המילטנטיים. ל׳שמועות התקופה ומקריה מאזין הוא בחרדה כאל אויב האורב לביתו מבחוץ׳. הוא יהיה ראשון קרבנותיה של העת משום שהוא היחיד שאינו

יכול לבגוד בחובותיו. הוא מבטא במהותו את מבצרה היחיד של התרבות: כוח וגטאטיבי של תקומה ועמידה באסון.

משום כך מגיע אלתרמן בשיר זה על האב לתפישה בהירה ביותר במהות הזמן, כפי שהוא מתגלה לו. **ביטול ערכו של הזמן כקריטריון לבחינת החיים האנושיים**, שהתנחש כבר בשיר מוקדם כ׳כנור הברזל׳, מגיע כאן לניסוח מושלם:

״רַעַם סְתָו. רִגְעֵי עִיר בַּמָּצוֹר, מַנְגִּינַת הַשָּׁכְוִי הַנּוֹשֶׁנֶת.

רִגְעֵי טֶרֶם פְּרִידָה. — — הֲתֵדַע אֶת נִשְׁמַת הָעוֹלָם מִי יַרְאֶךָּ?

נִשְׁמָתוֹ שֶׁל עוֹלָם בָּרְגָעִים. לְחִנָּם בַּדּוֹרוֹת נְבַקְּשֶׁנָּה.

נִפְלָאִים, נִפְלָאִים עַד אֵין חֵקֶר חַיָּיו הַגְּדוּשִׁים שֶׁל הָרֶגַע״.

בבית זה מנסח אלתרמן, למעשה, את חוקיותו של חלק נכבד מן הליריקה שלו (ביחוד זה שב׳כוכבים בחוץ׳), הנוטה למצות מן הסיטואציה את אופיה המהותי האחרון, שמעבר לשינויי הזמן. חוקיות זאת מנסה תמיד להגיע בתאור ערב על ׳תמצית הערב׳, בה פוסקות השנים לרוץ לקראת המוות. והיא הקובעת כלל כגון ׳על חוד סכין לנצח לא נזקין׳. הזמן משתבר בה ומאבד כל קביעות ומסגרת (׳זמן רחב, הלב צלצל אלפים׳ — ׳ליל קיץ׳). היחידה שלפיה ניתן למדוד את חיי האדם היא הרגע, כיוון שרק הרגע מלא מתח חיים מוחשי. הוא עלול להיות ארוך או קצר, גדול או ענוג, כיוון שהוא מזדהה עם תכני ההוויה והקיום הממשיים. השנים אינן אלא מושגים מופשטים ודהים; הדורות — על אחת כמה וכמה (׳גדולים. גדולים **רגעי** הסוף׳ — — — ואילו׳ **השנים** עברו על חלונך׳ — ׳חיוך ראשון)׳.

הבנתה של חוקיות זאת תביאנו להכרה במקומו העליון של המשל בעולמו הפיוטי של אלתרמן. בדיקה זהירה של הדימוי האלתרמני עלולה לגלות, שחלק גדול מהציוריות של שיריו איננו נחך באופי סיטואטיבי אלא באופי של הברקה מכתמית. אין תימה בכך: מבחינות מרובות מגיעה החוקיות של עולם זה ליחודה הקיצוני דווקא שעה שהיא נוטשת לחלוטין את הסיטואציה ומגיעה לקביעת אמת נצחית, מסוגרת בצדפת המכתם הקשה והמבריקה, למשהו מעין:

״אָמְרָה הָאִשָּׁה: אֱלֹהַי,

שַׂמְתַּנִי מֵאָז קַדְמַת עֵת

לִהְיוֹת נוֹפֶלֶת לְרַגְלֵי הַחַי,

וְלִהְיוֹת נִצָּבָה לִמְרַאֲשׁוֹת הַמֵּת״.

(׳שירי נוכחים׳)

מכתם זה מבטא את תפישת העולם המחזורית, האנטי־דיאלקטית במלואה, משום שהוא מבטל את ערך הדינמיות של הזמן ביטול גמור. התפקיד הכפול של האשה מגיע כאן לסינכרוניות של הרף־עין. היא עומדת למראשות המת ונופלת לרגלי החי בעת ובעונה אחת. ובמעמד כפול, סותר עצמו, זה היא נתונה ׳מקדמת עת׳ ועתידה לעמוד בו לנצח. משלים מעין אלה מרכיבים חלק גדול ב׳שירי נוכחים׳. כזה הוא משלו של השיח האוחז במדרון החול כברעמת ארי, משל החבתן, הנותן חישוק על החבית וזו נושאה עמה לנצח את ׳כוחו החובק והחבוק׳, משל העלמה (שירי ׳כחוט השני׳), שהיא ׳שודד ומלך ולוליין ופושטת יד׳, וביותר – משל החלום, ה׳מתנהל כשוורים׳ ׳במעוף ברק אחד׳, המקפל ׳קורות יום׳ ב׳זמנה של שניה׳, ומבטל בזאת את משמעותו ההמשכית־הכרונולוגית של הזמן ביטול מוחלט. מכאן הערך הגדול שנודע בשירים אלה לקביעה סטאטית של שמות רחובות (׳רחוב הפוחזים, רחוב הרע והטוב, רחוב הסוחרים, רחוב צורפי הזהב׳ וכו׳ וכו׳). אלה הם סימונים קבועים במפת עולם בלתי משתנה, במפת עולמו של הרגע. גם הדינמיות העצומה של **המראות** בשיר כגון ׳רשפי אש׳ (׳הנה היא פרש מתעופף, הנה היא כנר ומתופף׳ וכו׳) איננה דינמיות **שבזמן** לפי שאינה קושרת את שינויי התמונות בחוקיות סיבתית, זוהי דינמיות שבכושר התרשמות מרובת פנים עד אין סוף בתחומי השניה. גם רוב השירים הצבעוניים והמזורזים של ׳כוכבים בחוץ׳ יגלו, לכשייבדקו, דינמיות בתחומי שטח והלך־רוח יותר מאשר בתחומי הזמן.

ו

בהבנת תפיסת הזמן המחזורית שהגיעה בשירת אלתרמן של ימי מלחמת העולם למסקניות מרחיקה־לכת, כרוכה ההכרה בתמורה הקיצונית, במהפכה הפנימית, שהתחוללה באלתרמן בשירת המדינה שלו, אף על פי שגם בפרקי שירה מאוחרים כגון חלקם המאוחר של שירי עשרת האחים (ארבעת הראשונים נכתבו בראשית שנות הארבעים) או ב׳שירי נוכחים׳ עדיין משתמרת תפיסת זמן אנטי־היסטורית. הכניסה לעולמה של ׳עיר היונה׳ היא כניסה למחוז פיוטי הנבדל מהותית בקויו הכוללים מכל מה שהיינו נוהגים לראות כשירה אלתרמנית. המילה ׳זמן׳ או ׳עת׳ שהפכה כאן, כאמור, לגיבור מאונש, משנה את מהותה הסמנטית ושוב אין היא אומרת את שאמרה קודם לכן. היא מציינת עתה פרשה היסטורית מוגבלת, פרשה היסטורית דרמטית, שהביאה התפתחות היסטורית לאומית ארוכה לידי **משבר אסכאטולוגי** מקיף, לימות

המשיח סמויים. התמורה הגדולה שאותה מנסים להבין שירים כ׳שיר צלמי פנים׳ או ׳ליל תמורה׳ היא תמורה פוליטית מדינית בגילויה ומשיחית בהסתרה. המשורר יודע, שלא נאווה היתה התקופה ׳כרגלי המבשר׳, ׳לא הצבי לה אצל מהודו׳. היו אלה ׳ימי טורח׳, ימי ישועה עצבים; אבל זהו רק לבושה החיצון של התקופה. הפואימה כולה מדגישה שניות זו של המלבר והמלגו. עם היות הזמן ׳נזיר מסמלי קרב׳, כופף את קומתו ׳על מחרשה ואת בשדה׳, הרי שהיה הוא עצמו עידן־העידנים. יכולתו לשאת את לבושו החילוני אינה אלא סימן **נוסף** לגדולתו. דווקא מן החולין־שבחולין נצנצו הסמלים המשיחיים המסורתיים ניצנוץ מיוחד במינו:

״מְזִיוֹף הַתְּעוּדוֹת, מִן הַתּוֹר הָרוֹגֵשׁ,

הַמְּשָׁרֵךְ אֶל חֶשְׁכַת הַסְּפִינָה עַל הַמַּיִם,

נִצְנְצָה כְּמוֹ צְבִי וּכְעַמּוּד הָאֵשׁ

שְׁנַת הַסַּף הַנֶּחְרָץ אַרְבָּעִים וָשֵׁשׁ״.

(׳עוד דף)׳

הנוף השוטם של השממה חרג גם הוא מאדישותו הנצחית על מנת להשתחוות, כבחלום יוסף, לנזיר האחים המקודש מבטן (׳ורוח וציה ואפלה / ושמש וירח והקשת / גם להטו סביבו כמו גזלה / וגם השתחוו לו כמורשת׳).

אופיינית ביותר לרמזי־משיח אלה היא פיסקת הסיום של ׳עיר היונה׳, הבאה לסכם את מהות ׳משפטיו של זה הזמן׳, לאחר שעשתה את חשבונו הגדול של המפנה בין חיי גולה לחיי הארץ. המשורר חוזר להבעת האמת בדבר מחזוריות ההפסד וההתחלפות, שהובעה פעמים רבות כל כך בשיריו המוקדמים:

״עִתִּים חוֹלְפוֹת, עוֹבְרוֹת הַסַּף,

וַאֲחֲרֵיהֶן תּוּגַּף דַּלְתָּן״.

אלא שלא באה קביעה זו של חלופיות להקיף גם אותה עת מופלאה שבה עסקו שירי ׳עיר היונה׳. אדרבא, אין היא אלא הקדמה להפקעתה של עת זו מהמעגל הגדול:

״אַךְ מַרְאוֹתָיו וּמַעֲשָׂיו

וּמִשְׁפָּטוֹ שֶׁל זֶה הַזְּמַן

פְּתוּחִים יִהְיוּ בְּיַד עַם רָב

אֱלֵי הַרְחֵק הַרְחֵק מִכָּאן״.

זמן זה, הפרא ונמלץ, שהרס את מבנה החשיבה האנטי־אסכאטולוגית של המשורר, מיירא את השירה בסיסמאותיו הנוצקות ובשאלותיו המצולקות:

״אֲבָל אַשְׁרֵי בָּאָיו אַשְׁרֵי

רוֹאֵי עֵינוֹת שְׂחָרָיו בּוֹקְעוֹת״.

צמד זה איננו, אלא חזרה של פאראפראזה על השורות הידועות מסיומו של השיר ׳ציון הלא תשאלי׳:

״אַשְׁרֵי מְחַכֶּה וְיַגִּיעַ וְיִרְאֶה עֲלוֹת

אוֹרֵךְ וְיִבַּקְּעוּ עָלָיו שְׂחָרַיִךְ״.

ההבדל היחידי שבין שני הצמדים הוא הבדל שבזמן ולא שבנקודת מוצא. יהודה הלוי מדבר על **עתיד** (יגיע, יראה, יבקעו) ואלתרמן מדבר על **ההווה**)רואי, בוקעות.(

שוב אין כאן השימוש בצורות ובמוטיבים של ימי־הביניים, שאלתרמן נתפס לו כבר בימי ׳שמחת עניים׳, מכשיר ליצירת האפקט האמביוואלנטי הטיפוסי לשירת אלתרמן. השימוש בסיום המשיחי של שירו הגדול של הלוי נעשה כאן מתוך קבלה (מודעת או אף בלתי מודעת) של ערכי עולמו הדתי האסכאטולוגי.

למעשה, אפשר היה לגלות את ראשית שברונה של תפישת הזמן המחזורית בשירת אלתרמן כבר בשירות ׳ארץ הנגב׳ ו׳מריבת קיץ׳ של סוף שנות הארבעים. שירות אלה עומדות על ניגוד פנימי חריף אופייני לתהליך שקבע שברון זה. בפתיחותיהן נותן אלתרמן ביטוי בהיר ביותר לתפישה המחזורית המסורתית שלו. תאור הנוף השומם מביא אותו, כתמיד, לתפישה באפיזודיות של המפעל האנושי. פתיחת ׳ארץ הנגב׳ מספרת על יום החמות הגדול ׳אשר אבד מלוח׳, שבו נסתיים העידן של אלף שנות הפריחה והגיעה שעתה של השממה להשיב את הכל את התוהו ובוהו. היא מדגימה בבהירות את התיאוריה של הקאטקליזמים ה׳נעשים באמצעות שליחי האש והמים׳ כדברי טימיוס האפלטוני. פתיחת ׳מריבת קיץ׳ מתארת את הבוז העמוק של ירחי הקיץ להתפתחות ההיסטורית:

״הֵמָּה לֹא נָחֲנוּ עַל עֲשַׂן הַכִּירַיִם

הָעוֹלֶה מִתּוֹלְדוֹת לְאֻמִּים וּנְוֵיהֶם.

הֵם לֹא נָעוּ. יַיִן וּפָרַס וּמִצְרַיִם,

כְּשַׂחֵק הַנְּעָרִים שְׂחֲקוּ לִפְנֵיהֶם״.

אך, אין הנחות אלה, שהיו לגיטימיות בשירת אלתרמן שנים אחדות קודם לכן, מופיעות בשירים אלה אלא כפתיחה דיאלקטית לאנטיתיזה ההירואית של המפעל החלוצי. השקפת העולם המחזורית הופכת כאן אסקופה למיתוס ציוני, ואין המשורר חש כיצד נוטלת היא את הקרקע מתחת ליסודותיו של מיתוס זה, באשר היא מכניסה גם אותו אל המעגל של המחזוריות, הניבאת לכמישה על פי עצם תמונת הפריחה.

בתאור הנערה, שגוני מגנצא ותימן נאבקים עליה ובתיאור השבט הקולני חשוף המרפק והירך, לובש העתיד אופי של תקומה בלתי כומשת, המופקעת מתחום שלטונו של הזמן.

ז

אבל את מלוא הדרך שנעשתה בין ׳מכות מצרים׳ ל׳עיר היונה׳ נוכל להבין רק כשנבדוק את מושג הזמן באותו קטע של שירת אלתרמן, שאין הביקורת נוהגת לעסוק בו, בדרך כלל, ב׳טור השביעי.׳

יחס הפקפקנות שבו ליוו אוהדי שירתו ה׳צרופה׳ של אלתרמן את נסיונו זה היה קשור תמיד בקרבה היתרה שבין שירי ה׳טור׳ לבין היומיום. ניסוחו של יחס זה היה מגיע, לרוב, לגיבוש בטענה מעין זו שהבליע כנעני בסוף מאמרו (׳שאלה היא אם קרבה הדוקה כל כך **לפרטי** העשייה, חוסר דיסטאנץ כלשהו, מניחה מרחב גם לשירה השרה למעבר זמנה המוגדר ומאורעותיו החולפים׳). הקרבה ליומיום, לפרט האקטואלי, מסכנת לפי טענה זו, את חיי הניצוץ הפיוטי. בדיקה מדוייקת יותר של שירי הטור השביעי לא על פי גילויים החיצוני, אלא על פי תוכם, על פי ראיית העולם שנתגלמה בהם, עשוייה לגלות את **היפוכה** של הנחה זו.

אם נבין את המושג ׳יומיום׳, לפי אותה משמעות שמצאנו בו קודם לכן, ולא בתחום החיצוני של בחירת הנושא האקטואלי, נגלה את התהליך העובר על שירת אלתרמן ב׳טור׳ כתהליך של **איבוד הקשר עם היומיום** ויצירת זיקה מרחקת לכת **להיסטוריה** במשמעותה **הדיאלקטית והאסכאטולוגית** המובהקת. המושג ׳זמן׳ מאבד ב׳טורים׳ רבים את משמעותו המחזורית ומצטמצם לתקופת שנים מוגדרת, המתוארת במונחים משיחיים. לתופעה זו אופיינית קודם כל הזיקה למונח כ׳תולדות האומה׳ (ההופך לאחר מכן לגבור ראשי ב׳עיר היונה׳), כאל ערך מוחלט ונצחי, שאפשר למצוא בו פיצוי לעלבון וליסורים אישיים. מהלך מחשבה אופייני זה לא היה נסבל בתחום ההנחות של ׳מכות מצרים׳, אבל הוא ממלא את דפי ׳הטור השביעי׳, גם

אלה שנכתבו בתקופת יצירת שיר המכות. השיר על הילדה ששאלה את אמה אם ׳כבר מותר לבכות׳ (כרך א׳) מגיע לשיאו בדימוי קולוסאלי זה:

״עַל שָׂדֶה וּנְהָרוֹת וְיַעָרִים

אַתְּ הוֹלֶכֶת בִּנְתִיב גְּבוּרִים

וּקְרוּעָה כֻּתָּנְתֵּךְ לְסְחָבוֹת

אַךְ תּוֹלְדוֹת הָאֵמָּה נִכְתָּבוֹת!״

סיום מעין זה הוא לייטמוטיב בשירי השואה ומלחמת השחרור. לקפיטן המפורסם, שנרטב כתרנגול על חוף נהריה והגיע אל סף הפולקלור, מובטח, שאם גם אין הדרך שעשה בספינה הקטנה מפורסמת בלוידים, הנה היא נרשמת בהיסטוריה ועוד ידובר בה ויסופר. דמויות ה׳נערה ונער׳, המפורסמות לא פחות, נופלות לרגלי האומה לאחר שהגישו לה את מגש הכסף, מתוך בטחון ש׳השאר יסופר בתולדות ישראל׳; לילו של הפלמ״ח, ליל מדורה ורוח, נחרט גם הוא ׳עלי לוח׳ ׳בכתב האומה העיקש׳ (כרך ב׳).

ובצידה של אוריינטציה זו, המתמשכת אל העתיד ההיסטורי, צומחת אוריינטציה אל העבר הלאומי, כי ׳עבר והווה מצטרפים לאחד באומה העומדת באש׳ (׳הטלגרמה של חב״ד׳). מעל גנראל חסיד המשלח את פגזיו בנאצים עומדת כת אבותיו ומתפעלת מתפילתו, העושה, ברוך השם, רושם בישיבה של מעלה. אל מול מראה ערב המתנפלת, בטוח המשורר, כי העם העתיק שעליו היא (יונת ישראל) רוחפת לא יתננה לפול לרגליו נוטפה דם. למול חרב שכירי בת־ערב הנשלפת ׳כל דורות ישראל ישלפו מנדנם׳ (׳בוקר פלישה׳, כרך ב׳). לתנועת המלקחיים של שיריוני צה״ל נענות התנועות המשיחיות, תנועת ההשכלה, תנועת חיבת ציון, שלא לדבר על החשמונאים ועל יהושע בן־נון. מובן, שבמסגרת כזאת יתרבה השימוש באנלוגיה היסטורית ריבוי־עצום. מה מפתיעה עשויה להיות ההשוואה בין השימוש בסיפור מכות מצרים לבין השימוש בסיפור אברהם היוצא מחרן בטור על ׳הילד אברם׳, שנוצר בתקופת יצירת שיר המכות או בסמוך לה. ככל שמתרחקת שירת המכות מן הפשטנות האנלוגית בתכנה ומפסבדו־תנכיות בסיגנונה, כן מתאמצת האנלוגיה שבכאן לשחזר את התנ״ך:

״הָיָה דְבַר אֲדֹנַי אֶל אַבְרָם, אֶל אַבְרָם

הַיָּשֵׁן בִּפְרוּזְדוֹר הַבַּיִת,

לֵאמֹר: אַל תִּירָא,

כִּי גָדוֹל וְעָצוּם אַשְׁכִּימֶךָּ.

לֶךְ לְךָ, דֶּרֶךְ לֵיל מַאֲכֶלֶת וָדָם,

אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אַרְאֶךָּ.

)כרך א)׳

אל המונחים הדתיים של התנ״ך מצטרף הצטרפות אופיינית מונח כ׳צו לידותיו של העם׳, המבטא בסתימותו את תמצית הסתימות שבחילוניות אסכאטולוגית. כיוצא בזה מעוררת כניסת צה״ל לסיני (בשלהי מלחמת השחרור) את התחושה החריפה בדמיון היסטורי, ואת הבטחון שאכן: ׳על הים בספינות העולות / ובנגב על סף מדברו / שב העם לזירות הגדולות / שקבעו את תולדות הבראו׳ (כרך ב׳). ההווה של מלחמת השחרור נתפש כאן כתקופה, שבה הגיעה השניות הדיאלקטית הלאומית לסינתיזה מוזרה של יעוד הנבחרות השליחית (רעיון דתי) ושל נורמאליות כלכלית־חברתית (רעיונה של ההשכלה, וממנה קיבלו הציונות בכלל ותנועת העבודה בפרט). זוהי ראשיתה של אחרית הימים דתית ולא דתית. מופיעות בה דמויות כגון ׳שר האומה׳, שאינן אלא מסווה פנים ל׳אלוהים׳ חילוני. דו־שיח בין המשורר לאלוהים שיש בו משום כנות ורצינות אפשר לגלות כבר בשירים כ׳אגרת׳ או כ׳כנור הברזל׳ שב׳כוכבים בחוץ׳. אך אין כל אינטגראליות רעיונית בתיאור אליהו המבקר את חיילי ישראל בפסח ומפטיר: ׳צור ישראל, המם־אב לבניו, יברך את חגכם.׳

הנחה נפוצה למדי היא שב׳עיר היונה׳ הגיע אלתרמן למיזוג הארמוני של שירתו ה׳לירית׳ ושל שירתו ׳האקטואלית׳. אבל אין הנחה זו מעידה אלא על חוסר התמצאות והתעמקות בעולמו הפנימי של אלתרמן. תהום רובצת בין השימושים במונחי הזמן ב׳מכות מצרים׳ וב׳עיר היונה׳ וב׳טור השביעי׳. לעתים רחוקות מתגלה ביצירתו של יוצר אחד שניות חריפה כזו שבין ׳שיר עשרה אחים׳ ל׳שיר צלמי פנים׳. ׳עיר היונה׳ אינה אלא המשך של היטור השביעי. היא מפתחת בעקיבות את ההנחות הפנימיות שבשירי ה׳טור׳, ומנסה לחלצן מן ה׳טריביאליות׳ שבהזדקקות למאורע התכוף על מנת להכתירן בכתר הרצינות של הסיכום האפי ההיסטוריסטי הנכבד.

פה ושם מתגלים בשירי ׳עיר היונה׳ גם שרידי מאבק על השקפת העולם, שהכריזה על גדולת הרגע. תאורי הפרבר הדרומי נוטים להחזירנו אֶל תפישת יום הקטנות במשמעותה הראשונית. תאור עיר הגרוש מתמלא בכמה מקטעיו חיוניות שב׳עצמת מגעה של עקרת הבית׳; תאור ׳תחנת ההרים׳ מתחייה במקצת בהומור האלתרמני הישן והאבוד, כשהוא נוטש את המשמעות ההיסטורית של העת ומדבר על תזמורת פלוגת הכבאים, שתנגן כאן אחת לשבוע; תל־אביב שב׳סיפור מלילה׳ עדיין מדגימה את ׳נצחו של הארעי׳ ויודעת כי ׳פור יתפוררו ברזל ואבן אך נצח לא יקהו חיי שעה!׳. התחושה בזמן המתפרק ליחידותיו הסטאטיות, חסרות התכלית. עדיין מפעפעת בה. (׳כך הימים שורפים כשרוף הנעורת קשרי מחוז חפצם ומוצאם וקיימים לשמם׳). אבל כל אלה הם רק הנגלה החילוני החופה על הנסתר המשיחי, העובדות הנתוקות

המסוות חוקיות דיאלקטית אדירה; שאליה רוצה המשורר להגיע (׳מתוך שקידת החומר, מעבר ללהט חיותו — — — מבעד לכל אלה מנצנצת דקה — — — ישות שניה׳).

׳עיר היונה׳ היא ללא ספק הדוגמא הבולטת ביותר לתמורה שהביאה הקמת המדינה, ביצירתו של משורר, שעיצב את עולמו הפיוטי לפניה. מבחינה זו גילה בה אלתרמן עירנות וגמישות רוחניות ואף העזה פיוטית, שלא נתגלו אף באחד מבני דורו האחרים. אמנם, בכך אין משום חיוב בקורתי של התוצאות האמנותיות, שהעלתה שירת אלתרמן בכוחה זה להשתנות.

אין בעיון זה משום כוונה להיכנס להערכת פירותיה של הקונברסיה שהביאה את אלתרמן לאמונה אסכאטולוגית, לוטת ערפל דת ו׳תודעה יהודית׳. אין הוא מכוון גם לפרש את המניעים הפסיכולוגיים שהולידוה. בדיקת התמורה שהביאה המהפכה בהשקפת העולם. ביחידה הפיוטית האלתרמנית כשלעצמה, היא עניין נפרד, שיתחייב בניתוח השינויים שבאו בהשקפתו של אלתרמן על אמנות השיר ויעודיה. יש להכיר, מכל מקום, שב׳עיר היונה׳ נסתם הגולל על עולם פיוטי מיוחד ונדיר בחילוניותו המפוקחת בשירה העברית, שלא יכלה, בדרך כלל, לנתק עצמה ממונחיה ומערכיה של ההיסטוריוזופיה האסכאטולוגית הלאומית. אפשר שיהיה בכוחו של אלתרמן לברוא עולם פיוטי חדש, אך קשה לדכא את ההרהור, שבשירה בעלת מתח אסכאטולוגי כשירה העברית תהיה אסכאטולוגיה אלתרמנית אפיגונית; קשה גם שלא לחוש שבמסע אל מחוץ לתחום המחזוריות הגדולה, ושבאיבוד ההכרה ב׳חייו הגדושים של הרגע׳ מפליג אלתרמן אל מחוץ לתחומי כשרונו הפיוטי. בשיר ׳מעבר למנגינה׳ שב׳כוכבים בחוץ׳ סיפר אלתרמן על ׳כאבו הנכלם והפעוט׳ שהמשיך לחרוש את שדהו גם בשעה שהניף היער אדרות מלכות של אש, משום שאותו כאב— :

״אֵין לוֹ מָשִׁיחַ וְאֵין לוֹ דְגָלִים — — —

הוּא שׁוֹכֵן לְבָדָד כְּאֶחָיו הַגְּדוֹלִים,

הַסּוֹף וְהַלֵּב וְהַסְּתָו״.

נתן אלתרמן הגיע, כנראה, לתקופה שבה אין הוא יכול לוותר על המשיח והדגלים כדי להשאר עם הסוף והלב והסתו.