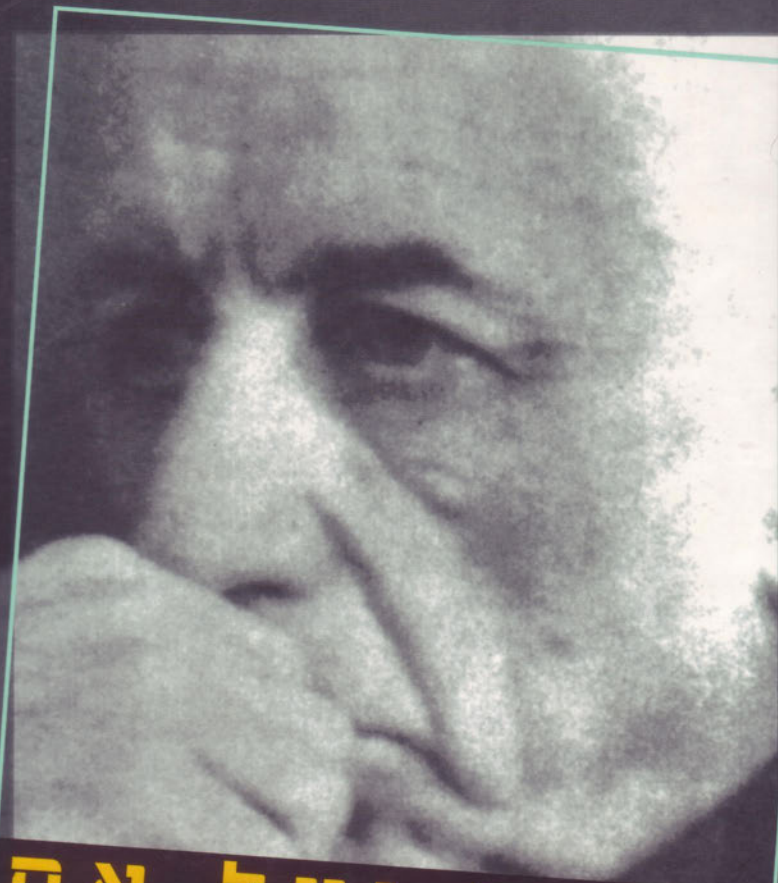


זיוה שמיר

מב"ס

מחקרים בספרות עברית



על עת ועל אתר

פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן

סדרת מב"ע
מחקרים בספרות עברית

תודתי נתונה
לאוניברסיטת תל-אביב
לקרן עמו"ס — לשכת נשיא המדינה
לקק בית שלום עליכם



הפאקולטה למדעי-הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין
בית-הספר למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג
אוניברסיטת תל-אביב

זיוה שמיר

על עת ועל אתר

פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן

הוצאת הקיבוץ המאוחד

Ziva Shamir
Sites and Situations
Poetics & Politics in Alterman's Works

ערך: ד"ר חיים כהן
מלבה"ד: לאה שניר

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם,
לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה
או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי,
אלקטרוני, אופטי או מיכאני (לרבות צילום והקלטה)
ללא אישור בכתב מהמוציא לאור

©

By Hakibbutz Hameuchad
Publishing House Ltd., Tel Aviv
Printed in Israel 1999

תשנ"ט

כל הזכויות שמורות
להוצאת הקבוץ המאוחד, תל-אביב
נרפס בישראל, דפוס גרפית בע"מ, ירושלים

תוכן העניינים

7	"משורר חצר" או "משורר לאומי"	מבוא
59	פרק ראשון: פואטיקה ופוליטיקה בשיחה "אסתטיציסטית" עיון בשירים "הרוח עם כל אחיותיה" ו"הסער עבר כאן לפנות בוקר"	
97	פרק שני: "אשר ידי הייתה בו בשדה" דמות קין ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה	
127	פרק שלישי: התנצלות המחבר על מצבו של האמן בעתות מלחמה עיון במחזור "שירים על רעות הרוח"	
153	פרק רביעי: תורת השיר של אלתרמן לפי המחזור "שיר עשרה אחים" עיון ב"שיר הפקתה" – שיר א' של המחזור	
175	פרק חמישי: מלחמת הצייה בארץ הנושבת עיון ב"שירים על ארץ הנגב"	
203	פרק שישי: דמות פניה הנתצות השניות שבבגדים בחוץ מול זו שבעיר היום	
235	פרק שביעי: "מריבת קיץ" תשובת אלתרמן ל"כנענים"	

- פרק שמיני : חורף שירתו
פונדק הרוחות — תשובת אלתרמן לחורפיו
2 51
- פרק תשיעי : אלף קיץ וקיץ כחגיגת קיץ
2 81
- פרק עשירי : כי לא לחתום אותם נועד
יצירת אלתרמן — סקירה ממעוף הציפור
3 19
- אחזית דבר
3 31
- רשימת הקיצורים
3 35
- מפתח השמות והעניינים
3 41

מבוא

“משורר חצר” או “משורר לאומי”

יחסיו של נתן אלתרמן עם הממסד

רְאִינוּ וּוְדָאֵי נּוֹסִיפָה וְנִרְאָה — כִּיצַד מִתְקַף הוּא מְכַל
צַר — וְלִפְעָמִים, לֹא, אֵין שְׁחֹק... / רְאִינוּ גַם נִרְאָה
אֶת הַשִּׁיבוּ חוֹרְפֵי דָבָר ; וּמִחֵץ פְּלִמוֹסוֹ גַם הוּא מִחֻזָּה
שְׁלֹא מִן הַשְּׂכִיחִים. / אֲכַל בְּחוּף כָּל אֱלֵה חַשׁ כִּיצַר
נִתּוֹן לוֹ אֲמוּנָה הַעֵז וְהַעֲמֵק / שֶׁל הָאֵמָה, אֲמִין שֶׁל
נְכוֹנוֹת לְכָל, אֲמִין אֲשֶׁר שְׁוִי לְעַתְמָצוֹר חוֹמַת נְחֻשֶׁת
וּבְרִיחִים.

(לרוד בן-גוריות, הטור השביעי, כרך ה', 1948–1956).

א. ההתחלה: הבוהמיין בן “אסכולת שלונסקי”

“בשטף עיר”, בכור שיריו של אלתרמן שהתפרסם ברבים, נדפס ב 1919 בכתובים¹ — להלכה ביטאונה הרשמי והממוסד של אגודת הסופרים, ולמעשה ביטאונם החדשני של צעירי המודרנה. שיר זה, שהמשורר לא הכלילו בספריו, נשא חותם אירופי מובהק, ונכתב לפי כללי הפואטיקה של אסכולת שלונסקי: שיר אורבני, תרתי משמע urban = עירוני; urbane = מעודן, טרקליני ושנון); שיר העוסק באדם בהיא הידיעה מול שקיעת המערב וקץ ההומניזם; אין בו זכר ליטאלות לאומיות כלשהן, והוא נעדר סממני זמן ומקום מוגדרים. במרכזו עיר מערבית אופיינית, אך בלתי מאופיינת, שאקלימה קר ומנוכר, ועל יושביה מרחף גזר דינו של החלוף. השיר הראשון נתן את האות לבאות — לשירי הכרך המודרניסטיים שכתב אלתרמן בשנות

השלטים, לרבות שירי כוכבים בחוץ (1938), שהוציאו לו לאלתר מוניטין של משורר מן השורה הראשונה. עד לעיר הינה (1957) לא תיאר אלתרמן כשירתו ה"קנונית" — להבדיל משירתו הזיונליסטית הקלה ומשירי פריז המוקדמים שלו — את העת והמקום הקונקרטיים. כאן לראשונה התבונן בהיסטוריה בעצם התהוותה, על קרעיה ותמורותיה, בלא אותו ריחוק אסתטי מבית מדרשם של הסימבוליסטים, שגרם לו בראשית דרכו לתפוס את ההיסטוריה כגלגל חוזר — כהצגת תיאטרון סוגונית, החוזרת על עצמה בחוקיות קבועה ומוכתבת מראש. בדרך כלל, נמשכו צעירי המשוררים, בני חברות בתובים, לעבר האסתטיציזם האורבני, המלוטש והאנין, של הסימבוליסם הצרפתי-רוסי, שהטיף להתנשנות מסממני אקטואליה ומכל גילוי של מעורבות חברתית-פוליטית. מתוך גישה הרואה בעולמם של היצירה ושל יצירה עולם אוטונומי, המנותק כביכול מגבולות וממגבלות של זמן ומקום, השתדלו גם יורשי הסימבוליסם בארץ ישראל להתרחק באופן מיוחד מן הפרובלמטיקה הלאומית-יהודית של שנות התבססות המפעל הציוני (קו זה לא נשמר אמנם ביצירתם בעקביות גמורה, שכן אירועי הזמן לא הניחו להם להתבצר לאורך ימים כאוות נפשם במגדל שן סוליפסיסטי). תחת רישומן של מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, כתבו צעירי המודרנה שירים אוניברסליסטיים, שאינם שמים פדות בין כל הנבראים בצלם, אלא מקדשים את האדם באשר הוא ומבכים את דמו הנשפך כמים. שירים אלה היוו כעין פשרה בין רצונו של המשורר הניאו-סימבוליסט להתרחק משאון החיים ולהישאר במישור הכללי והמוכלל לבין אותם אילוצים שהזמן גרמם.

בשנת 1932 הוציא שלונסקי חוברת צנומה בשם לא תרצח,² ובה שירי מקור ותרגום בעלי מגמה פציפיסטית-הומניסטית המשקפים בסגנון מופשט ומוכלל את זוועות המלחמה שבכל זמן ובכל אתר. בהשראתה כתב אלתרמן את אחד משיריו הראשונים — "אל תתנו להם רובים" (1934)³ — מונולוג בנוסח הבלדות הסאטיריות הקודרות של ברכת, הנישא בפי חייל אלמוני שמת בקרב סתמי, לאחר שהרג ארבעה חיילים, אלמונים אף הם, ועתה הוא מבקש לבל יתנו רובים לשני בניו שנותרו אחריו. לימים, לאחר ששיר מקאברי זה נדפס באנתולוגיה שייצגה את השיחה העברית בת הזמן ונתפרסם ברבים,⁴

אף זכה למידה כלשהי של פופולריות. התכחש אלתרמן ליציר כפיו, וביקש להשכיחו מלב, בין השאר משום שעלול היה להתפרש, כראי הַאָתוֹס של דור תש״ח, כשיר תבוסתי שיש בו כדי לפגוע במוראל הלוחמים לעצמאות ישראל.⁵

למרות ששירתו ה”קנונית” התחקה בשלביה הראשונים מכל סממני אקטואליה ומכל בעיות היחידות והמהפכה הציונית, מלכתחילה שלט בשירת אלתרמן גם הפן ה”רחובי” (כך כינה באיגרותיו המוקדמות את נטיתו אל השירה הקלה, הקשורה בטבורה למציאות היומיומית הנמוכה). ביצירת האמנות ראה כעין מקבילית כוחות של ניגודים עזים וקיצוניים (ניגודי האריסטוקרטי והוולגרי, הישן והחדש, הנצחי וחולף, האוניברסלי והלוקלי), שאותם נהג להצמיד בדרך האוקסימורון המודרניסטי הצורם והבוטה.⁶ האופי האוקסימורוני והפרדוקסלי של יצירתו התבטא לא ביחידות הטקסט הקטנות בלבד, אלא גם בתבניות הגדולות ביותר; ובאופן מיוחד, בדרך שבה יצר ליריקה אסתטיציסטית ועמוקת מבע, המנותקת מזמן וממקום, לפי מיטב המסורת הסימבוליסטית, וכצדם טורי שיר קלים ולוקליים כחרחי ”רגעים” ו”סקיצות תל-אביביות”, המתעדים מציאות אקטואלית בת חלוף ודמתעלמים כמופנן מתביעותיו המגבילות של הסימבוליזם. האופי האוקסימורוני של שירתו אפשר לאלתרמן, בין השאר, להצמיד את האוניברסלי והלוקלי: בשירי כופים בחוץ אין אמנם אזכור של מקומות קונקרטיים והעיר היא סמל של העיר לדורותיה, אבל שירים כמו ”הולדת הרחוב” ו”עץ הזית”, למשל, עשויים בהחלט להיתפס כתיאודה של המציאות התל-אביבית והארץ-ישראלית בת הזמן, המוצפת באור השמש העזה.

ניתן אפוא לראות, שעוד בהיותו תלמיד צעיר, היוצק מים על ידי ה”רבי” ושותה ממימיו, התבלט אלתרמן בעמדתו העצמאית בתוך חבורת המשוררים שהתחממה כנגד אורו של שלונסקי. מחבריו לכת, או לאסכולה, תבע שלונסקי סימני הזדהות והשתייכות מובהקים, ואחד מהם היה הצטרפותם כאיש אחד למרד הגלוי בביאליק – האיש ויצירתו. בעשור התל-אביבי שלו, כמשורר בעל-כיתי, שבכת חיו לכאורה שוקטת ורוגעת, גילם ביאליק עבור הצעירים המודרניסטים את ערכיה של השירה הקלאסי-רומנטית, שאותה ביקשו לבער מן העולם,

את ערכיה של העסקנות הממסדית השמרנית, שאינה נותנת דיסת רגל לצעירים וכן את ערכיה של הבורגנות המדושנת והריאקציונרית, הציונית-כללית, שאותה ביקשו לחסל בשמם של רעיונות פוליטיים חברתיים חדשניים. מן המהפכה הביאו שלונסקי וחבריו תפישה מחודדת ומוקצנת, ובה חלוקה בינארית לבני אור ולבני חושך — ל"לנו" מול "לצרינו". וכשלא היו להם אויבים של ממש, הם בראו לעצמם אויבים מדומים, שליסדו את שורתיהם ונתנו למאבקם משמעות וטעם.

בני החבורה יצאו אפוא חוצץ נגד ביאליק והעליכוהו חדשות לבקרים, תוך חשיפת "מומיו" ו"נגעיו" לעיני כול. שלא כצפוי, אלתרמן לא הצטרף למקהלת המגדפים, ובפולמוס המקוטב שנתעורר סביב שיר הקונטרס של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ידכם" נקט עמדה בלתי שגרתית של איש בניינים.⁷ בחוגי הימין נחפרש השיר כמתקפה על הרוויזיוניסטים הצעירים ובחוגי השמאל — כמתקפה על שלונסקי וצעירי המשוררים, ועל כן הוא הותקף נמרצות מכאן ומכאן. עמדתו של אלתרמן בפרשה זו מעידה על עמדה עצמאית, שעשויה להתפרש כערעור נועז על טיעונו של שלונסקי שהיה באותה עת פטרוננו ומאשר דרכו. אפשר לדרוש ארוכות בפניה המרובות של תגובה מעורפלת זו, אך לענייננו חשובה קביעתו של אלתרמן הצעיר כי "אין לגשת אל כל יצירה בקנה מידה מוכן מראש", ומכאן שאף אין לצפות ממנו שיצדד באופן אוטומטי בשלונסקי ויצא במחאה גורפת נגד ביאליק. לראשונה מתגלה כאן שאיפתו של אלתרמן להתבטא בנושאים המצויים בתחום המפורז שבין ספרות לפוליטיקה, וכבר בהופעה ראשונה זו ניכרת עמדתו הישרה והגאה, המסרבת לנהוג כחסיד שוטה ולפעול בהתאם לציפיות ולתכתיבים.

לאמתו של דבר, כרטיס זה יהוי הפוליטי של אלתרמן בשנים אלה — שנות פילוג וקיטוב פוליטי — לוט בערפל: מצד אחד, הוא מצא את פרנסתו בעיתונות של החוגים האזרחיים ומפלגות הימין (הארץ, דואר היום), ולא כו של מתנה הפועלים, ומצד שני, מן הבחינה הפואטית הוא התקרב אז לחוגי "התרבות המתקדמת" של שלונסקי ולאחיה גולדברג (אחותו לאה אלתרמן להב הצטרפה אז לקיבוץ תל-עמל, לימים ניר-דוד, של השומר הצעיר). רק בהמשך דרכו, לאחר שזלמן

שוקן גרם לפרישתו מעבודתו בהארץ, הצטרף אלתרמן למערכת דבר ולאנשי הרוח ודהנהגה המדינית של מחנה הפועלים. ואולם, לא הייתה זו פשרה לצורכי פרנסה בלבד: ככל שקרבה מלחמת העולם הלך אלתרמן והתקרב אל החוגים שנטלו חלק פעיל במאבק על עצמאות ישראל: הוא כתב עליהם ועל פועלם, אף ראה בהם את קהל היעד הטבעי לשיריו ולטוריו.

עמדתו העצמאית של אלתרמן לא היתה עמדה פרובוקטיבית של איפכא מסתברא, נוסח רטוש,⁸ שסירב ללכת בתלם, ולא אחת ערך בכתבי העת של אסכולת שלתסקי מיני מפגני ראווה נוק-קונפורמיים, תוך שהוא מעלים את שמו האמיתי, לבל תתגלה זהותו הרוויזיוניסטית. צעדיו העצמאיים של אלתרמן נעשו בגלוי, בצניעות אך בכיטחון מישיר מבט. עמדה זו היתה עניין של צו פנימי, צו המצפון, שהורה לו לומר את אשר על לבו באופן גלוי וענייני, ושלא להיכנע לשיקולים אופורטוניסטיים בני חלוף, כי יש ערכים שאסור לו לאדם לוותר עליהם, יהא המחיר אשר יהא. בודלר, אבי הסימבוליסטים, קבע בשעתו, שאין לשפוט את האמן לפי שום אמת מידה זולת כישורו: אין האמן חייב בחובות המוסריות, ההגינות והתועלת לחברה; מותר לו שיאדם מושחת, ובלבד שיאמן אמת, היודע היטב את מלאכתו.⁹ אלתרמן, לעומת זאת, מעולם לא ראה את הליטוש הצורני ואת המוזיקליות של שיריו כתכלית בפני עצמה, ובודאי שלא כתכלית עליונה (בסוף שנות החמישים, כעשרים שנה לאחר שיצאו שירים אלה לאור והקסימו דורות של קוראים, האשימם נתן זך בחוסר חוש מוזיקלי: במקצבים מכאניסטיים המתנסים לתוכן הדברים). כבר בשירי כופים בחוץ, המלוטשים והריתמיים — כדוגמת “הדלקה”, “הנאום”, “השיר הזר” ו“דוח עם כל אחיותיה” — הנראים כהשתעשעות וירטואוזית בצלילים ובמראות, התחבט אלתרמן בשאלה שהעסיקה אותו ביצירות שכתב בזמן המלחמה: מהם הערכים השורזים בעת קטקליזם נורא, המאיים על האנושות להכחידה. כמענה לשאלה זו, העמיד המשורר במרכז ערכים הומניסטיים וכלל אנושיים כדאגת אב ואם לילדם וקנאת אוהב לאהובתו, שאותם ראה כעיקר העיקרים שביסוד חיי אדם.¹⁰ לימים העמיד ערכים אלה במרכז יצירתו (אהבת אב לבנו ובן לאביו בשירי מכות מצרים; קנאת בעל לרעייתו בשמחת

עניים; רעות הלוחמים בשמחת עניים וב"שירים על רעות הרוח"; נאמנות עד כלות של רעיה לבעלה בפונדק הרוחות), כערכים שלמענם כדאי לחיות ולמות, ושלבעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם. לא הייתה זו התייפייפות במילים שאתה מוצא כמותה תכופות אצל משוררים ואנשי רוח. ערכים אלה נתבטאו אצלו — בחינת נאה דורש ונאה מקיים — קודם כול בחייו החוץ-ספרותיים: בביקוריו הקבועים בבית אמו הקשישה ובמכתבים ששיגר אליה בקביעות משעקרה אל קיבוצה של בתה לאה, בדאגתו הרבה לבתו ולבני אחותו הניכרת ממכתביו אליהם, בביקורת המושחזת שהפנה כלפי הממסד בראותו שאין שועים לתחנוני הורים לאשפו את ילדיהם הקורחים, תוך התכחשות ל"יצר אב ואם", שהוא, כדבריו, אחד העיקרים שעליהם מושתתת החברה האנושית.¹¹ על סוגיה מוסרית זו, המחייבת כל בן תרבות להיחלץ לעזרת החלש בשעת מצוקה, היה מוכן להתרמן להתנצח עם בן-גוריון, שלו הגה חיבה והערכה על העול שנטל על עצמו בהנהגת העם בעתות משבר. הצד האֶתי כללל היה יקר בעיניו יותר מאשר הצד האסתטי, חסר המחויבות החברתית; ההגנה על כבוד האדם ועל ערכי המוסר הטבעי הייתה קרובה ללבו יותר מכל גינוני המשודים.

ב. שני המודלים של המשורר איש הרוח

אי אפשר היה למשוררי המודדנה הארץ ישראלית להיצמד לפואטיקה הסימבוליסטית הדקדנטית מבלי שייקלעו לסכך של סתירות ולבטים: חרף הכוז שהם רחשו לכל תופעה של קונפורמיזם ועדר, הם חיפשו לעצמם ללא הרף בני ברית והקימו חברות, שהתאגדו והתפצלו מסיבות שהזמן גרמן. מעולם לא פרחה החבורה הספרותית — זו המכונה בעגה בשם "קליקה" — כבימי שלטונו של האינדיווידואליזם המוקצן של סופרי אסכולת שלונסקי, שטיפחו את הדימוי של הנווד המנודה והבודד, שהתאגדות והמגוייסות ממנו והלאה (גם כשדימוי זה כבר לא תאם את המציאות). מעניין להיווכח שדווקא המודרניסטים שמצדה השני של המפה הפוליטית — אביגדור המאירי, אורי צבי גרינברג, יונתן רטוש — שלא השמיעו הצהרות כגנות ההתאגדות

והמגוייסות – הקימו, חרף ההבדלים הבולטים שכיניהם, כמות סקטנטיות, לעתים כמות יחיד, ולא התאגדו בחבורות (גם בכמות אלה נשבה, ובצדק, רוח מתכדלת של האחד המנודה מול הציבור העוין).¹² למעשה, שני המודלים של איש הרוח – המודל המיושן של המשורר הלאומי ותמודל החדש של המשורר המרדן והאנטי ממסדי – נולדו באותה עת עצמה, האחד במזרחה של אירופה והשני במערבה. המודל המיושן של המשורר הלאומי, המשמש מופת לעמו ובעל המחויבות לענייני הכלל, הוא תוצר של שנות אביב העמים, שנות שיא הגעש של הרומנטיקה האירופית. הוא הגיע לספרות העברית במאוחר, בשנות מפנה המאה, דור או דורותיים לאחר שנתבסס בספרות המערב (בספרותנו זוהה מודל זה בעיקרו של דבר עם ביאליק של אחר חיבור “בעיר ההרגה”, עם סופר שתוכחתו היא לעולם תוכחת אוהב). כנגד זה נולד המודל החדש, אנטיזוה לקודמו, בחוגם של בודלר וחבריו הסימבוליסטים, והגיע אל הספרות העברית באיחור של שלושה דורות ויותר, לאחר שנות המלחמה והמהפכה, גם אם היו לו פה ושם כמה גילדים מוקדמים לאורך הדורות. המודל הזה העמיד דמות של בוהמיין שאינו חייב דבר לזולתו ולחברה, ובוודאי שאינו שואף לשמש דוגמה אישית, אלא מציג עצמו כעמדה אופוזיציונית לממסד לחברה הנורמטיבית: משורר שביתו הוא בית הקפה וחיו האישיים לא אחת סוערים ומפוקפקים למדי. אמנם לפנינו בוהמיניות מכלי שני ובגרסה מתונה עד מאוד, לא כמו זו של הסימבוליסטים הצרפתים שאחדים מהם היו באמת נוודים מעודים, שכאו מן הביכים והאשפתות. אף על פי כן זהו המודל ואב הטיפוס של איש המודנה בגרסתה הארץ ישראלית: צעיר מרדן ומר נפש, קרוע בגד חסר קורת גג, שאנטגוניזם חריף שורר בינו לבין החברה הממוסדת: הממסד דוחה אותו מקרבו ורואה בו פורץ גדר, ואף הוא דוחה בשאט נפש את הממסד ואת ערכו.¹³

בהשראת הבוהמיניות הדקדנטית, שחיבכה את הדימוי היחפני, וכן בהשראת הלכי רוח סוציאליסטיים, שקשרו כתרים לפרולטרון, אהבו רוב משוררי המודנה להציג את עצמם כנוודים חסרי בית וייחוס, כאנשי הפקר, כחבל קבצים, כאסופים, כמזורים, ככני בלי שם, כשיכורים, כמשוררי קרנות וכאספוסף של מצורעים המושלכים אל

מחוץ למחנה. דמות ההלך משירת אלתרמן היא רק גרסה אחת — מתוה ומלוטשת מן הבחינה האסתטית — של הדימוי הפלכאי של איש מודרנה, חסר השורשים והייחוס. היה בכך לא מעט מן הסגנון ומן הפוזה התיאטרלית, שהרי משוררי המודרנה באו בדרך כלל מרקע מבוסס ומכובד, ולכולטים שבהם — לשלונסקי, לאלתרמן, לרטוש — היו, בניגוד לרוב סופרי הדור הקודם, אבות תומכים ומעודדים, שניווטו את צעדיהם הראשונים ופילסו להם דרך. ואולם, היה בו כדימוי המופקר הזה גם גרעין כלשהו של אמת, שהרי חייהם של המודרניסטים השיקו בחייה של הבהמה, בגרסתה התל-אכיבית המתונה: הם כתבו ותרגמו לתיאטרון, ישבו במסכאות ובכתי קפה, לא התנזרו מיין ומגשים. הכוס, הפונדקית ומסכת התיאטרון הפכו חלק בלתי נפרד מן הביוגרפיה שלהם — הספרותית והקונקרטיית. הבזו שלהם לערכי החומר של הכורגנות יצר גם בתחום הסוציו-תרבותי מודל חדש של אמן ושל איש רוח, שהדורות הקודמים לא ידעוהו. התפיסה האוטונומית, שלפיה האמנות היא תכלית לעצמה, שממנה יצאו הניאורסימבוליסטים, אנשי אסכולת שלונסקי, ושאותה הקציין בסוף שנות החמישים נ' זך הצעיר, כמאבקו הידוע נגד נתן אלתרמן (שכבר נתפס, בשלב זה, כמשורר עטור תהילה, המקורב לחוגי הממסד), ניסתה לבטל את הדימוי של המשורר כשליח ציבור, ולהעמיד אותו על הדימוי האינדיווידואליסטי המוקצן של הגולה, ה-exile או ה-expatriot, שיחסי איבה שוררים דרך קבע בינו לבין הקולקטיב והממסד. דימוי זה נתאזרח וקנה לו שכיחה אפילו בשעה שכבר זכו גם המודרניסטים המרדנים להכרה ולהוקרה של הציבור הרחב; ואפילו בשעה שנתקרכו בעצמם אל הממסד — קיבלו פרסים, מענקים ואפילו משרות קבועות — וכבר לא היה לדימוי היחפני והרחוי שלהם כל הנמקה וצידוק.

ומילים אחדות על המעבר מאוריינטציה לאומית למפלגתית¹⁴ בעת חילופי המשמרות שבין ביאליק לשלונסקי ואלתרמן, שתהליכיו הם גם מקרה פרטי של תהליכים בתרבות המערב וגם תופעה לעצמה, בכחינת *sui generis*: ערב התכנסות הקונגרס הציוני הראשון כבר לא היה מקום למשורר רפורמטורי נוסח יל"ג, השופך אש וגפית על הממסד הקהילתי, אך מאידך התעורר הצורך במשורר נביא, שיעורר את העם

מתרדמתו ויביא אותו — אם כנבואת נתמה אם כנבואת זעם — להצטרף למפעל הלאומי הגדול. בשנים אלה לא הרשה אחד-העם לביאליק להיות משורר מפלגתי המזוהה באורח תד צדדי עם הציונות האחד-העמית ורבו לציונות המדינית של הרצל, וזאת למרות שביאליק הצעיר דווקא נטה אז להתייבב לימין הפלג האחד-העמי בציונות, ולמרות שאחד-העם יכול היה להפיק מכך הון פוליטי בלתי-מבוטל. הישגיו המפלגתיים האישיים היו פחותים בעיני אחד-העם לאיך-ערוך מהמטרה הלאומית הגדולה, מהחשבון ההיסטורי הכולל. ממורו ורבו למד ביאליק מידות נאצלות של כיבוד זכותו של היריב להשמיע את דבריו ללא חשש של חרם וכיזוי. כמוודנה השתנתה התפיסה הזו לגבי תפקידו החברתי של האמן ואיש הרוח תכלית שינוי: רוב המודרניסטים השתייכו לאחת משתי קצותיה של המפה הפוליטית, ואת שביל הביניים הם לא ידעו ואפילו כזו להולכים בו שזוהו אצלם עם הבורגנות המתונה והקנפורמיסטית ההולכת בתלם. אמרנו ”רוב המודרניסטים”, שכן יש להוציא מכלל זה את נתן אלתרמן, שכאמור לא היה איש של אקסיומות וזעות קדומות אלא הציג ביצירתו השקפת עולם מורכבת יותר מזו של חבריו, השקפת עולם שיש בה פתרונות הנקבעים לפי הנסיבות ועם זאת שומרים על כללי כרוזל אוניברסליים של מוסר חסר ויתורים ופשרות.

לרוב המודרניסטים היו יריבים מוצהרים ומוגדרים היטב, שהיריבות אתם התבטאה גם במציאות הפנים ספרותית ולא כזו התוך ספרותית בלבד — ה”סנבלטים” ומצודי מדיניות ההבלגה מצד אחד והפיליסטרים הבורגנים וה”ברבורים האבוסים” של הממסד מצד אחר, שאותם תיעב איש המודרנה ושאותם הוא שנת תכלית שנתה. שתי גישות קיצוניות מנוגדות רוותו אפוא בקרב המודרניסטים והן משמשות כבואה של שני זומים נפרדים בתרבות המקור האירופית: מצד אחד ההתרתקות מענייני הציבור וההסתגרות במגדל השן האסתטיציסטי של האמנות הצרופה, ומצד שני המעורבות עד צוואר בענייני הציבור והכלל. שלתסקי, למשל, הכריז מפורשות, מתוך גישה אסתטיציסטית של משורר ניאור-סימבוליסט, על אי רצונו לשיר על העמק ועל הגלבוש ולצרף את קולו בכעין אקט מגרס למעשה התלוצצי:

הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאלית: שיהיה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזך על צוואי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלבו. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסויימים: שיהיה נא בפשטות... באיתגליא, ולא ברמזי אמונה תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה — רוצים אנו ברחל בתך הקטנה.¹⁵

כשלב זה ייצג אפוא שלתסקי כמו בהק את הגישה דג'אר-סימבוליסטית — האוטונומית — הרואה באמנות תכלית לעצמה ובאמן אדם שלעולם לא יכוף ראש לתכתיבים מפלגתיים ולא יתגייס למטרה פוליטית כלשהי, במיוחד כשהיא מטרה מוסכמת, מוצהרת ונדושה, שעסקנים ממשמשים בה ללא הרף ועושים בה שמות. מול גישה זו נתפתחה — מימין ומשמאל — גישה אחרת, מפלגתית ומעורבת עד מאוד, שנבעה מן הזיקה לזרמים האקסטרוברטיים של האמנות המודרנית — לאקספרסיוניזם ולפוטוריזם: במקום המשורר הלאומי, הנותן ביטוי לסבלותיה ולמאווייה של האומה כולה, בא המשורר המפלגתי והמגייס, המעורב אמנם עד צוואר בענייני הכלל, אך בתוך כך נותן ביטוי אך ורק לאקסיומות של הפלג האחד, תוך שהוא מבזה את יריבו שמן הסטרא אחרא. שתי הגישות גם יחד — האוטונומית והמעורבת — חרף היותן מנוגדות זו לזו גרו במודרנה התל-אביבית תחת קורת גג אחת, ואת שתיהן שירת היטב הדימוי היחפני והמנודה של המשורר הדחוי, הגולה גלות ממשית ומטפורית.

הנה כי כן: במאבק ההיסטורי שבין שני המודלים של דמות האמן — המשורר הלאומי, שליח הציבור, מחד גיסא, והמשורר הגולה, המתרחק מענייני הציבור, מאידך גיסא — ניצח בתרבות הארץ ישראלית, כמו בתרבות המערב, המודל המודרני יותר של המשורר הגולה — הנווד המנודה מרצון ומאונס. אמנם, במסד הספרותי המשיכו אנשי דור ביאליק המתונים והדולכים בתלם לתפוס את משרות המפתח גם הלאה, אפילו שנים רבות לאחר מות ביאליק, ולמעשה עד סוף שנות החמישים (לחובר ופיכמן, שטיינברג ושמעוני נותרו באגודה כמין "דינוזאורים" מן העבר הרחוק, וזאת לאחר ששלוש משמרות כבר נתחלפו בשירה העברית). והרי דוגמה

סימפטומטית: רק בסוף שנות השישים נמסרה עריכת מאזניים ליעקב הורוביץ, מסופרי המודנה, שכבר הפך בינתיים בעצמו לאיש ממסד מתון, לאחר שערך שנים רבות את המוסף הספרותי של הארץ; ואף הוא לא ערך את מאזניים אלא במשך חודשיים בלבד. רוב סופרי המודנה התרחקו מהאיזון הממסדי שאותו ייצג הירחון מאזניים אפילו בעצם שמו, והביאו לניצחון המודל הסימבוליסטי של המשורר הדחוי, שאינו מחפש התבטאות זהירה ומאוזנת, אלא נלחם בכל מאודו בפליסטרס ערלי הלב של הממסד. הדגם החדש של איש רוח התאים באופן מפתיע לכל המשוררים המודרניסטיים שמכל הזמנים גם יחד — הסימבוליסטיים והאקספרסיוניסטיים שמשמאל ומימין — לאלכסנדר פן, לאברהם שלונסקי, ללאה גולדברג, לאורי צבי גרינברג ואפילו ליונתן רטוש, שהוא הוא אשר חידש את המילה “ממסד”, שוות הערך של המילה האנגלית establishment¹⁶ הטעונה בתרבות המקור בהשתמעויות נכבדות ובעברית בדרך כלל בהשתמעויות של גנאי. הבוז של המודרניסטים לממסד ולערכי החומר של הבורגנות הביאה אותם גם בתחום הסוציו-תרבותי למודל חדש של אמן ושל איש רוח המסרב ללכת בדרך הכבושה ולנהל את חייו כאחד האדם.

לראשונה לפנינו אמנים החיים חיים טוטאליים, בתוך הרפובליקה הספרותית שלהם, מבלי שייאלצו להתפרנס מהוראה או ממסחר ומשאר הפרנסות שפרנסו את סופרי דור ביאליק. אמנם כבר סופר כפיכמן עסק בספרות בלבד, וייתכן שאם נעמיק חקור, נוכל להגיע אולי אפילו עד סמולנסקין. אבל סופרי המודנה התל-אביבית היו הראשונים בתולדות הספרות העברית, שביוזעין ובמתכוון לא חיפשו לעצמם משרות של קבע, ובמיוחד התרחקו מהוראה לדרדקים, מקצוע שנחשב בעיניהם כמקצועם של טיפוסים הולכי בטל והולכי בתלם. זהו הדור הראשון שהתפרנס מכל הבא ליד בקרית ספר: מתרגום, מפזמונאות, מכתבה לבמה הקלה והרצינית, ועוד. התקופה הקצרה שבה לימד רטוש דיקציה בבית הספר הדרמטי של “הבימה” או שבה לימדה לאה גולדברג באוניברסיטה העברית בירושלים הייתה שלב מאוחר בקריירה שלהם ויוצא מן הכלל המאשר את הכלל. מכל מקום, לא הייתה זו מנוחה נינוחה וקונפורמיסטית על זרי הדפנה של הממסד או משרה של הוראה שבה נאלץ הסופר לשמש דוגמה ומופת בחייו האישיים,

להתנזר מן הטיפה המרה ומשאר גילויי החיים ההדוניסטיים. החיים הספרותיים היו עבור המורתיסטים החיים האמיתיים. מדורי הספרות היו עבורם מדורי החדשות. בניגוד לסופרי דור ביאליק המכובדים והממסדיים ראו המודתיסטים בבורגני הנתון בדאגות עולם הפרנסה את אויבו ושנוא נפשו של המשורר הבוהמיין, הבז לערכי חומר בני חלוף והשרוי במרומי הפרנסוס. באופן פרדוקסלי הם שברחו מן הממסד ומן ההתחככות בקהל וביקשו להתרועע רק עם בני חוגם ולא עם הציבור הרחב, השפיעו כדיעבד על העילית השלטת ועל החברה לא פחות מן המשוררים הלאומיים ולעתים אף יותר מהם. במיוחד אמורים הדברים לגבי נתן אלתרמן, שמיזג באישיותו ובהתנהגותו הספרותית והציבורית את שני המודלים גם יחד, ויצר בכך תמונה מורכבת שאינה נענית במלואה לשום משבצת ולשום קטגוריה, המצויות לנו מן המוכן.

ג. אלתרמן בשנות המלחמה והמאבק לעצמאות

כאמור, עמד אלתרמן בתוך. הוא היה היחיד מבין המרכזיים שבסופרי המודדנה, שלא השתייך לשולי המפה הפוליטית, כי אם למרכזה, ועל כן התנקזו לתוך שירתו ודוּוּ בה בכפיפה אחת כל הפרדוקסים הגדולים שאפיינו את התקופה. על כן גם נתפס אלתרמן בשירת חיים גורי כהכלאה של שני המודלים, שתוארו לעיל: כמשורר לאומי, מחד גיסא, וכבוהמיין המתגולל בבתי היין, מאידך גיסא: "יִדְרַע שְׁשֹׁנוֹתָיו הָאֲחֵרוֹנוֹת הָיוּ קְשׁוֹת בְּמִיחָד / הוּא נִשְׁאָר בְּלִי קוֹנְיָאק הַמְּאֹפֶשֶׁר אֶת הַחַיִּים. / בְּשֹׁרֹ זָכַר הַנֶּפֶשׁ צְעָקָה [...] דָּמוֹ הַמְּשִׁיב לְזֶרֶם בְּמַנְהָרוֹת הָאֲפֵלוֹת / כְּמוֹ חֲגִיגָה לְשֶׁעֶבֶר. // הָאֲהָבָה הִיְתָה מְלִים, זְכָרוֹן עֲרִים בְּתֵי קָפָה / וְחֹבֹבוֹת. / הַכֹּל הֵלֵךְ לְהִתְפָּרֵר // רְאִיתִי מְמַלְכָה שֶׁקָּמָה עַל הָרִיסוֹתֶיו. / בֵּן שְׁנוֹתָיו הָאֲחֵרוֹנוֹת הָיוּ קְשׁוֹת בְּמִיחָד. / יְפִי מְשֻׁנָּה כְּמוֹ שֶׁפָּה זָרָה אֲחֻז בְּרִיתָמוֹס אַחֵר, / בְּצֻרוֹפִים שְׁלֵא עָלוּ בְּדַעְתּוֹ כְּמָה שְׁנַיִם לְפָנֵי מוֹתוֹ. / הִיְתָה סְפִירָה אַחֲרָת. חֲגִיגַת הַמִּימָרִים. // וְשֵׁם כְּפֹא פְּנוּי, עֶשֶׂן וְשִׁחְרִית" (מתוך השיר "משורר לאומי")¹⁷.

אכן, לגבי סופרי דור תש"ח היווה אלתרמן הכלאה של שני המודלים המקוטבים הללו: הֵלֵךְ בּוֹהֵמִינִי וּמְשׁוֹרֵר לְאוֹמִי גַם יַחַד, אִישׁ נִטּוּל מַחְוִיבוֹת וְאִישׁ מַחְוִיבוֹת, קוֹסְמוֹפּוֹלִיט תְלוּשׁ, הַמְּלֻטֵשׁ עַד בְּרַק

את שיריו הכמו־פריזאיים, ואיש המאבק לעצמאות ישראל הכואב את כאב עמוהוהנושא עמו בעול. שלא כמו המשוררים הפוליטיים בני זמנו, אורי צבי גרינברג או אלכסנדר פן, הוא לא היה משורר מפלגתי, המאמין עד תום באקסיומות של מפלגתו, תוך שהוא מבטל כעפרא דארעא את האקסיומות של הפלג שכנגד. הוא השמיע את קולו של המצפון באופן אמיץ ועצמאי, ללא משוא פנים וללא דעות קדומות, גם כאשר הדברים עמדו בניגוד לעמדתם של אנשי המעשה במפלגתו, ששיקשו לא אחת — מתוך שיקולים פרגמטיים — להעלים עולות ולטשטשן. על כן, למרות שכרטיס הזיהוי המפלגתי שלו היה בשלב זה ברור לכול, כל הפלגים ביישוב היו מוכנים להטות אוזן לדבריו, כי הוא לא נלחם למען אינטרס מפלגתי חולף וחד ערכי, אלא למען ערכים הומניסטיים והומניטריים רחבים הטבועים בחוֹתם הצדק הטבעי, אף למען מטרות לאומיות רחבות העולות לאין שיעור על אלה הנשמעות בדרך כלל מעל במות הנאום המדיני.

דוגמאות לאין ספור — מתוך שמחת עניים, שירי מכות מצרים ועיר הינה — יכולות להדגים הנחה זאת, אך נבחר דווקא באחד הטורים ה“קלים”, “הערה פרדוקסלית”¹⁸, (1944), המדגים אולי אפילו יותר מכל שיר “קנוני” מורכב את גישתו הדואלית לכאורה ותמוצקה למעשה של אלתרמן בענייני אתיקה ואסתטיקה, זו שגרמה לו שיתקבל כאהדה בקרב קהלים שונים מכל גוניה של הקשת הפוליטית. בתחילה נוטע השיר בקורא את הרושם ששלום הוא דבר שאינו ניתן להשגה אלא באמצעות כוח, ויוצר בו את התחושה שדבריו נאמרים מתוך עמדה מיליטריסטית ו“ביטחוניסטית” בוסס התורות שביקשו להשתית את קיומנו על כוח הזרוע וזקיפות הקומה הלאומית: “אַדְבָּר נָא אֶפּוֹא: מְנַסִּיּוֹן הָאֲמוֹת / כֹּל שְׁלוֹם הִיָּה זְמַן שְׂבִין שְׁתֵי מְלַחְמוֹת. / בּוּ צָבְרוּ אֶת הַנֶּשֶׁק, לֵאמֹל מוֹל לְאֵם, בּוּ פָּשְׁלוּ סִכְסוּכֵי עֵם וְעַם. / וְצָדֵק אִם נֹאמֵר שְׁלוֹלֵא הַשְׁלוֹם / לֹא הָיוּ מְלַחְמוֹת בְּעוֹלָם. [...] כִּי שְׁלוֹם הוּא אֶחָד מִחֻמְרֵי הַגִּפְּץ / הַיְּכוֹלִים לְהַחְרִיב עוֹלְמוֹת. [...] יַעַן כֹּל הַשׁוֹכֵב לִידוֹ לִישׁוֹן... מִתְנַפֵּץ רֵאשׁוֹן.” בהמשך מהפך השיר את הרושם המיליטריסטי המתעורר למקרא חלקו הראשון, ומראה שהמלחמה שעליה השיר ממליץ צריכה בעצם להיות מלחמה מופשטת, מאבק מוסרי על אותם ערכים הומניסטיים והומניטריים רחבים, כדוגמת השוויון, הצדק

הסוציאלי וחופש הדיבור, שאולי יבטלו בדרום את הצורך בהקצנה ובמלחמות דמים: "קָךְ: כְּדִי שְׂאוֹתוֹ הַשְּׁלוֹם בְּקוֹמוֹ / לֹא יִבְשִׁיל מִלְחָמָה חֲדָשָׁה בְּשִׁקְטוֹ, / יֵשׁ הַכֶּרֶת שֶׁיְהִיָּה הַשְּׁלוֹם בְּעֲצָמוֹ / מִלְחָמָה בְּלִתי פּוֹסְקֵת [...] נִגְדֵךְ כָּל הַשְּׁלָמָה וְמִרְךָ, / נִגְדֵךְ כָּל עֲוֹנוֹת־דִּין שֶׁל יְחִיד וְעַם, / וְאַפְלוֹ שְׁמִירַת הַשְּׁלוֹם, לְעַת צְרָךְ, / מְשׁוֹמְרֵי הַשְּׁלוֹם בְּעֲצָמָם."

כמי שלמד אגרונומיה, ובכלל זה ביותוגיה וזואולוגיה, וכמי שאף למד מתוך החוקים הדרוניים של ההיסטוריה האנושית ש"רק המחוננים ישרדו" (ה"מחוננים" אינם אלא מי שהטבע חננם בטלפיים ובציפורניים), ידע אלתרמן היטב שהכוח תכופות מנצח, ולא המוסר, הגם שאגרוף הברזל לובש לעתים כפפת משי של אתיקה מדומה ככמערכ עתיר-התרבות והנימוסים. ואולם, כאיש רוח ומוסר, הוא מגן בשירו זה על אותם ערכים הומניסטיים, המבקשים את ניצחון הרוח על הכוח. המסר הופך אפוא את עורו כמבלי משים ממיליטריסטי לפציפיסטי, ממטריאליסטי לאידיאליסטי, מבלי להיתפס לרגע לאוטופיה נאיבית ובלתי ריאלי. הסיפא של השיר, "ואפילו שמירת השלום, לעת צורך, / משומרי השלום בעצמם", מהווה — במישור הלוקלי — עקיצה לאותם פציפיסטיים מבני חוגו ומפלגתו של שלונסקי, שהתגלו לא אחת כאנשים כוחניים ומיליטריסטיים למדי בכל תוגע לענייניהם, בעוד שבענייני הכלל הרבו להטיף לערכי שלום ואחוה. ודוק: אין כאן הליכה בין הטיפות כדי לשאת חן בעיני כל הפלגים והמפלגות של היישוב, אלא ביטוי אמת למגמות סותרות, שהתרוצצו בקרבו של המשורר ללא הכרעה.

בתקופת המלחמה הבין אלתרמן שהאסתטיציזם המלוטש של שלונסקי ושל חבריו, המתגדרים במגדל השן של האמנות הצרופה, אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שירי כוכבים כחוף שלו עצמו, כבר אינו מתאים לאירועי הימים, וכי הערכים הקוסמופוליטיים של האסכולה, הדוחים כל הזדהות עם צרת העם, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. בשעה של עשייה קדחתנית אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו עד דק. מן הראוי שישאיר את החוטים פרומים ואת הגוונים דלים ואפורים, ממש ככמציאות שאותה הוא מבקש לשקף (ראה "עיר חדשה" ו"בטרם יום" מתוך עיר היונה וכן "שיר שמחת מעשה" מתוך "שיר עשרה אחים").

למעשה, כל העקדנות התיאורטית של אסכולת שלונסקי לא עמדו במבחן המפגש עם המציאות הארץ-ישראלית המתהווה. דברי שלונסקי בננות השירה הרגיונלית על העמק והגלבע הפכו את עורם, והוא עצמו הפיר את העיקרון שעליו דיב במובאה שלעיל; שירי “כרכיאל” שלו על הכרך הדקדנטי, נוסח ןֶרְהָאָרְן, שנתחברו בתרבות המקור על רקע ערי חרושת אפורות מפיח, נראו מלאכותיים ומיותרים על רקע העיר העברית הלבנה. גם ההצהרות הפציפיסטיות שלו בלא תרצח — שאלתרמן הצעיר נענה להן במלואן ב”אל תתנו להם רובים” — לא התאימו לשירה הארץ-ישראלית של דור תש”ח, ודרשו רוויזה ורענון. העמדה האסתטיציסטית הטהוה של שלונסקי, שלפיה אין לכתוב שירי מלחמה — עמדה שלא גולדברג קיבלה אותה במלואה — אף היא לא עמדה לאורך ימים במבחן המציאות. כזכור, הכריז שלונסקי בהתקרב מלחמת העולם, כי בעת שרו עמים התותחים נחבאות המוזות, ולא פתח את שירתו ה”קנונית” לשירי מלחמה, אך התיר סתם שירה מגוייסת — שירי תעמולה, שירי לכת, שירי עידוד וס’ — במסגרת המערכות המשניות של השירה, דהיינו בפזמון ובשירה-זמר לסוגיהם ויזכר כאן כי בשנים 1938–1939 דובר תכופות בחוגי הסופרים על המלחמה כעל אפשרות ריאלית, ועוד לפני שפרצה בספטמבר 1939 נרונה בהם הבעיה אם ראוי לכתוב שירים או להידום בעת שירעמו התותחים). במדיניות פואטית ופוליטית זו אחזה גם לאה גולדברג, הנחרצת ביותר מבין חבריה לאסכולה, שהכריזה כי לא תכתוב שירי מלחמה, וכי מותר לה בעת מלחמה לשיר שירי טבע ואהבה באין מפריע. אלתרמן לעומתם חשב שאין למוזה גבולות, וכי היא יכולה לחצות את כל קשת הנושאים מבלי שכנפיה יקוצצו או יסתאבו.¹⁹

בשירי שמחת עניים (1940), שנכתבו לדעת ב’ ערפלי ואחרים על רקע אווירה של ערב מלחמה ששררה ביישוב בשנים 1939–1940,²⁰ ולדעת ע’ שביט בעיקר על רקע הסכנה שנסקפה אז לתרבות המערב, ולאנגליה בפרט, מידי המשטרים הטוטליטריים,²¹ ניבא אלתרמן את ניצחון ההומניזם על כוחות הרוע, החותרים תחת האנושות להאביזה מתחת לפני השמים (החולד) והמרחפים מעליה כדי להיזון מן הגוויות (העיט). היצירה מקבלת על עצמה, מעשה עולם הפוך, את נקודת התצפית של החולד שבמחילות העפר ושל העיט החג ממעל, שיכולים

להיות גם פניו מעורדי הבעתה של המת החי "המקנא לחן רעייתו", שהוא הקרבן-הנפגע של מוראות הזמן, וגם היפוכם – גילויה ההרסניים והרצחניים של המציאות של שנות המלחמה (כגון, חתרנותם של מרגלים ובוגדים וההרס שזרעו מפציצי הקרב).²² בתקופה שבה לא ידע היישוב אל נכון אם יצליח לשרוד העלה המשורר את ערכה של הָרְעוּת – ובצדה ערכים כמו אהבת אבות לילדיהם וקנאת אוהב לאהובתו – כערכים בה"א הידיעה שישדרו בעולם ככלות הכול, כערכים שבעבורם ראוי לחיות ולמות.

לכאורה העלה אלתרמן בשנות המלחמה על נס את הערכים הקונסטרוקטיביים החיוביים, להבדיל מאלה התלושים משורש, ששררו לדעת אחדים ממבקריו בשירתו ה"דקדנטית" משנות השלושים. למעשה התרוצצו בשיריו ניגודי החיוב והשלילה, החיים והמוות, הבנייה והסתיה, הרצינות וְרְעוּת הרוח. בשיר "הזר זוכר את רְעוּ" (שמחת עניים), נכרכים זה בזה קדושת החיים והנכונות למות בעד ערכים מסוימים, שרק בזכותם יש משמעות ושחר לחיים. בשיר זה הרעים מצהירים כי גם המוות לא יפריד ביניהם, ספק בפתוס כן, ספק באירוניה טראגית מרה: "לא הִפְרִידוּ בְיַנְיָנוּ שָׁנִים, / לא הִפְרִידוּ קְנָאָה וְאִיד / לא יִפְרִידוּ שְׁלֹשׁ אֲבָנִים / שֶׁהָיוּ לְאָחַד גֵּל-עַד".²³ השיר השישי מתוך המחזור "שירים על רְעוּת הרוח" (1941), כונס לראשונה בעיר היונה, 1957) כורך את העשייה וקלות הדעת. שיר זה הוא מונולוג של לוחם מת, המודה לרעו שנשאו על גבו, ומשביעו שיום אחד, לכשיעבור ליד ביתו, יעצור ויאמר: "הוא רָדַף הַבָּלִים וְהָיָה רוֹעֵה רוּחַ, / אֶכְלֵ מֵת כְּמוֹ אִישׁ הַיּוֹדֵעַ עֲשׂוֹת". העשייה הממשית – בניין הארץ והמאבק לעצמאות העם – כבשה מקום נכבד יותר ויותר ביצירת אלתרמן, ודחתה לשעה קלה את שבחי קלות הדעת של האמנות הדקדנטית, כניפר מ"שיר שמחת מעשה", השיר השביעי במחזור "שיר עשרה אחים" (נכתב בין 1941 לבין 1957).²⁴ מכאן ועד למסקנות הפואטיות והפוליטיות הבאות לידי ביטוי בשירי המחזור עיר היונה קצרה הדרך. מן הבחינה הזו היווה המחזור שירי מכות מצרים (1944) כעין נסיגה אל עקדנות השיחה הישנים של אסכולת שלונסקי, שאוחם נשש אלתרמן לטובתה של פואטיקה חדשה, הפורמת את החוטים ולוכדת את האירועים המתהווים בעודם רוטטים ומפרפרים – זו שמצאה את

כיטויה המגובש והמלא בעיר היוטה (1957). לא הייתה זו רגרסיה אלא לכאורה, שכן שירים אלה אכן שייכים בחלקם לתקופה שבין מלחמות העולם, ובאה בהם לידי ביטוי השקפתו האוניברסליסטית של שלונסקי כפרט ושל האגף השמאלי במודרנה בכלל – השקפה שאינה שמה פדות בין כל הנבדלים בצלם והמעלה על נס ערכים אוניברסליים ועל-זמניים. גרעינו הראשון של המחזור בשלושה מבין שירי המכות (“דם”, “צפרדע” ו”כניס”), בנוסח ראשון, קצר ושונה מן הנוסח שנתפרסם בספר. את השירים הללו הדפיס אלתרמן בהשומר הצעיר כתחילת ספטמבר 1939, עם פרוץ מלחמת העולם, זמן לא רב לאחר פרסום בכור ספריו כוכבים בחוץ.²⁵

לימים היו שתמהו על אלתרמן כיצד יכול היה לאמץ את נקודת המוצא של אויבי העם (המצרים נתפסו בהקשר זה בתורת שם נרדף לגרמנים) ולתאר את סבלם בשעה ששומה היה עליו לתאר את סבל עמו ולא את סבלם של בני העם הצורר.²⁶ שאלה כזאת מתעלמת בראש ובראשונה מן הגנויס של היצירה – מהיותה יצירה שנכתבה בחלקה עוד לפני המלחמה בהשראת המגמה האוניברסליסטית ששלטה כאסכולת שלונסקי ובחוגי השומר הצעיר. מותר כמדומה לשער ששלושת השירים שנתפרסמו כבר ב-1939 אינם מרמזים כלל לגורלה של גרמניה כי אם לגורלו של המערב, שהגיעה שעת דעיסתו כנוא-אמון כשעתה. אפשר של צורך המחשתו של קץ המערב בחר אלתרמן לרמז דווקא לקצה הצפוי של נוא-אמון המודרנית, הלא היא לונדון בירת המערב והעולם הקולוניאלי השוקע, שהמלחמה מאיימת עליה להחריסה, ולא דווקא לערי גרמניה (המילים “אל, נוא אמון וצור: [...] נופלת עיר המלך”, שבנוסח המוקדם, מתאימות מכל מקום יותר ללונדון מאשר לערי גרמניה; ואגב, את טוריו על האימפריה הקולוניאליסטית שסכנת התמוטטות מרחפת עליה כינס אלתרמן בפרק “אל, בריטניה וצור” שבקובץ הטור השביעי). תמונת בריטניה אינה אלא סינקדוסה של תמונת אירופה כולה – של “שקיעת המערב” וקץ ההומניזם, במונחיהם של אוסוולד שפנגר ואלכסנדר בלוק. אפשר שהיצירה, המדברת במפורש על ההיסטוריה כעל גלגל חוזר, ולפיה תמונתן של ממלכות צפויה מראש כמו המערכה האחרונה כמחזה מוסר, מרמזת לכך שהאימפריה הבריטית, אויבתו של היישוב

העברי, ששדדה את שכיות התרבות של מצרים העתיקה והציבה אותם בבתי הנכות, מושא להתבוננות ולהנאה, עתידה ללקות מידי הערוב והדָבָר, הנוטים את אוהלם על גבולה "להציג לה חֲזִיוֹן הגמול". ואף על פי כן יש להתפלל לעמידתה של הדמוקרטיה המערבית במערכה מול הסטיכיה הפגאנית האטוויסטית שמייצגת גרמניה הטוטליטרית ועשור המכות שהיא מביאה על האנושות.

שאלתו של נ' זך אף מתעלמת מעיקרון פואטי מרכזי, שהנחה את אלתרמן לאורך כל יצירתו, והוא עקרון ההזחה. כדי להגביר את האימה ולהמחישה עשה אלתרמן מעשה עולם הפוך, ונכנס בשיריו, בדרך ההזחה, לתודעתה של החרב, לתודעתו של הרוצח, לתודעתה של שנת היהודים הקורמת בשירו עור וגידים, לתודעתו של העיט העט על הגוויות. שירו המוקדם הגנוז "שיר הגילויטינה", למשל, הוא מונולוג של המערפת, המוציאה מפיה את המשפט המצמרר: "היום עוד אם למעני את בנה בכורה יולדת". ברבים משיריו בחר להיכנס לתודעה הבלתי צפויה מכול, וגם בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים הפך את היוצרות, ואימץ לעצמו נקודות תצפית בלתי צפויות, כגון זו של המת המתגעגע לביתו, של העיט ושל החולד, או של האב ודבן הנספים בנוא־אמון בשל סכלותם של שרים ומלך (בריטניה בעת גיבוש הקונצפציה של המחזור ובעת היכתב ראשוני שיריו הייתה עדיין בחזקת אויבתו של היישוב). זאת ועוד, אלתרמן לא ניסה לתאר את הבעיה היהודית כשלעצמה, כי אם את בעיותיה של האנושות כולה, שהממד הלאומי הוא רק חלק ממנה. הוא מתאר ביצירה זו את הפעם הראשונה שבה הביא אודה של ההשכלה לליקוי מאורות, ופנה אל שחר ההיסטוריה כדי להראות מדוע דווקא אירופה, רויזת הדעת והחכמה, יכולה הייתה להסיג את העולם לאחור ("אַתָּה גַּל-עַד לְשִׁבְטֵי הַזְעֵם / הַפּוֹקְדִים יְבִשׁוֹת נְאִי / עָרֵי-אִישׁ, פִּי תִצְפְּנָה לְעַם, / כִּן רִאֲוֹת אֶת עֲצָמָן בְּרָאִי"). כדי להבין את אירועי זמנו, פנה אפוא אלתרמן אל התקדים ההיסטורי הקמאי שקבע את הדגם לבאות: אל הפעם הראשונה שבה נהרסה באחת עיר עתיקת קנייני חומר ורוח שהושגו בעמל של דורות, ונקברה תחת החרבות בשל סכלות שמקודה בהשכלה יתרה ובאבדן השכל הישר.²⁷

גם כללי דפואטיקה, הבאים בשירים אלה לידי ביטוי, משקפים את

התקופה הקודמת, שבה עדיין האמין אלתרמן — כחבריו לאסכולת שלונסקי — באסתטיציזם מלוטש עד דק. בשירי מכות מצרים כל מכה היא גביש אסתטי בדולחי ומזוקק של תופעה גועשת וכלל לא אסתטית נימי המלחמה. השיר "דם" משקף את המחסור במצרכי הקיום הבסיסיים, ובמיוחד במים, יסוד החיים; "צפרדע" משקף את הצבא במדיו ובכלי רכבו אחידי המראה והגוון ("וְהָיָא קְלָה אַחַת וְהָיָא רִבָּה מִסְפֹּר"); "כנינים" מיצג את עלייתם של טיפוסים נקלים וכוזיים משולי החברה למעלת שליטים וכובשים; "ערוב" מתאר את האווירה הפסטיאלית המשתררת בעולם, בעת שאדם לאדם זאב; ב"דָּבָר" מתואר משתה הנערך לקול תופי הצבא וחוצרותיו, ומשתקפת בו אווירת "אכול ושתה כי מחר נמות"; "שחין" מתאר את מעשי ההסגרה וההלשנה ואסון צלם אנוש; "ברד" מתאר את הפגזת הערים על יושביהן; "ארבה" — את נטישתם מאונס של הבית ואדמת המו לדת או את היהפכם לאודים ולאפר לנגד עיני יושביהם; "חושך" מתאר את ירידתם לטמיון של אוצרות תרבות ו"מכת בכורות" — את מותם של לוחמים עולי ימים בקרב. אלתרמן שיקף אפוא אל נכון את אירועי האקטואליה ואת אימי המלחמה, אך לא כנתינתם, כי אם בדרך האסתטי צייה הקיצונית, המלטשת את התופעה עד ברק ומשווה לה מראה בדולחי ומגובש שלא מכאן ולא מעכשיו. באותה תקופה שבה התפרסם מחזור שירים זה כבר היה אלתרמן נתון במהלך פואטי חדש, שדגל בעיקרון הפואטי המנוגד, הפתוח והבלתי מלוטש, שעתיד היה לשלוט בעיר הירוקה: "לשיר את המרֵאָה בעוד הוא בן חורין וחי מכוחו הוא, בטרם יהיה עבד / למשמעות ולסמלים" ("בטרם יום"). בשירי מכות מצרים עדיין ערך תיאטרליזציה ודרמטיזציה של החיים וראה בחיים כפשוטם העתק פגום של האמנות; בשירי עיר היונה כבר נקט עמדה הפוכה כלפי סוגיית המימזיס: הוא העלה בהם על נס את החיים השועטים בשטף, ותיאר את האמנות רבת המומים, המדרה והמקרטעת אחרי החיים כמבקשת להדביק בלא הצלחה יתרה.

כאמור, בפולמוס שירי המלחמה, שנתעורר בחוגו של שלונסקי כבר בספטמבר 1939, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, ייצג אלתרמן עמדה שונה מזו של שלונסקי ושל לאה גולדברג שהתבצרו במגדל השן של האמנות הצרופה. "בשעה זו", טען אלתרמן, אי אפשר לה לספרות

לכתוב על נושאים על-זמניים ובלתי מחייבים כיפי הטבע וכמנעמי האהבה, ולא לתת למציאות הממשית לחדור לתוסה. הוא חשב שהעמדה האסתטיציסטית בעת כזאת אינה אחראית, וכי יש בה כדי להעיד על רפיסות מוסרית. אלתרמן האמין כי לאמנות בזמן מלחמה תפקיד ומשמעות: תפקידה הוא להקנות ערך לכאב ולאסון, לשקף את צבעי הזמן ולהנציחם לדורות. בשירי מכות מצרים תיאר את השיר — בעיצומם של מוראות הזמן — כעכבר נפחד הניבט מחשכת חוד. לאחר תום האסון, השיר ניבט משחור שברי בזלת בבתי הנכות כעד אילם ואלמותי לגמר המלאכות (מלאכת ההרס ומלאכת הבנייה כאחת). כך יעיד לנצח נצחים על ערים גזולות, ששקקו בעבר חיי מסחר, מלאכה ואמנות, שהפכו לשברי לוחות במוזיאון — מושא לחקירה אקדמית ולהנאה אסתטית. זוהי דרכו של כל דור, שהוא נבנה על חורבות הדורות הקודמים ומפיק תועלת, ובאופן דיאלקטי נפתל וכאוב אף הנאה, מאסונות שעברו על המין האנושי.

כשעה זו של חיים על קו הקץ,²⁸ האמין אלתרמן, אין הסופר רשאי לפטור עצמו מכל מחויבות, ובקובץ עיר היונה, ששיריו נסבבו מראשית שנות הארבעים ועד אמצע שנות החמישים, נתקרב במידה מסוימת מן הבחינה הפואטית אל הכתיבה הקלסיציסטית (שאותה הכיר מקרוב אגב תרגום פדרה של ז'ן רסין). במידה מסוימת נתקרב גם אל הכתיבה האקספרסיוניסטית האמיחית של אורי צבי גרינברג, ששאפה ללכוד את גופי המציאות ואת אירועי הימים בעודם רוטטים וחזוקים מליטוש אסתטי (וזאת מבלי שעמדתו המדינית, שהתבטאה לימים בסוגיית "ארץ ישראל השלמה", תתקרב לעמדת אצ"ג אלא לכאוהה. למרות שחתמו על אותו גילוי דעת, כל אחד מהם הגיע אליו בתהליך אחר, ואין כאן אחידות כל עיקר. תפקידו של ההיסטוריון של האידיאות הוא לחדר את ההבדלים בין תופעות הנראות דומות לכאוהה, ולא להבליעם). בדרך זו ביקש אלתרמן לשקף את המציאות הקשה ורבת הסתירות, שהחלה להתהוות לנגד עיניו, כלא יתרון הריחוק האסתטי והאמוטיבי. עם זאת, הוא ניסה לתפוס את האקטואלי בתוך אורח חוקים ועקרונות שקבעו מהלכים בהיסטוריה האנושית מאז ומתמיד. בכל תחום ותחום הצמיד אלתרמן שני מודלים מצודים הצורדים כביכול זה את זה. אף על פי כן "אי הנאמנות" שלו לציווי המניפסטים האסכולתיים כנתינתם

לא פגמה ביצירתו, אלא להפך: הסתירות הללו – שנבעו מאילוצי הזמן והמקום – עיבו את שירת אלתרמן בממדים נוספים, והעניקו לה מורכבות ועושר רבים מן המשוער. מותר כמדומה להניח שזה גם סוד העמידה של שירה זו במבחן הזמן, שנים לאחר ששיריהם של חבריו לאסכולה איבדו מן הרלוונטיות שלהם.

ד. אלתרמן בעשור הראשון של המדינה: עיר היונה

בשל הערכים העולים ובוקעים ממנה, ולא בשל קסמי המטאפורה והמצלול לבדם, הייתה שירת אלתרמן לשירתו של דור שלם, שמצא בה ביטוי לאתוס שלו והד למאוויי הכמוסים. ערכים הומניסטיים כמו הרעות, החוצה את סף המוות, הפכה את הליריקה האלתרמנית למודל של דור המאבק לעצמאות, כעוד שירי העת והעיתון שלו, שליוו את האקטואליה בפרשנות אישית של איש רוח, שנון ומצפוני כאחד, מלהיבים מדי שבוע גם אותם קוראים, “שאינם מוכנים לבלוע מנה של שירה אלא במעטה ז'ורנליסטי”.²⁹ צעירי הדור אימצו לעצמם את ערכי שמחת עניים כפי שהבינום; הם ראו בשירי המחזור בבואה לבעיות השעה, אף הפכו כמה משורותיו לסיסמאות של מאבקם. סופרים בני “דור הרעים” הכתירו את ספריהם בכותרות אלתרמניות, כגון אפורים כשק של יגאל מוסינזון,³⁰ הוא הלך בשדות של משה שמיר,³¹ נפנוף של מטפחת וימים של תכלת של ראובן קריץ,³² כבר ארץ נושבת של יונת ואלכסנדר סנדור³³ ואת נהב בסופה של עמוס קינן.³⁴

בסוף שנות הארבעים ובשנות החמישים המוקדמות הגיעו אלתרמן, האיש ויצירתו, לפסגת השפעתם. ואולם, ליריקה של ממש, להבדיל מטורים ז'ורנליסטיים קלים, פסק אז אלתרמן מלפרסם למשך שנים ארוכות, מעריצי שירתו, שיחלו להמשך בנוסח כופים בחוץ או שמחת עניים, לא ידעו כי בצד שירי הטור השביעי, המגיבים על עניינים פרטיקולריים סמוך להתרחשותם, החל אלתרמן בכתיבתה של מסכת חדשה בשירתו ה“קנונית” – שירה אקטואליסטית ורפלקטיבית כאחת, המתעדת את שנות הקמת המדינה וראשית החיים הממלכתיים, תוך שהיא שוזרת בתיאורי האירועים הרהורים היסטוריוסופיים, המקנים לאקטואליה נפש 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 אמיתית ודלה למראה, המלווה את העשייה האפודה, עדיפה בשעה זו על כל זיקוקי די נור פוליפוניים של השירה האסתטיציסטית נוסח כופים בחוץ. הגיעה העת, קבע אז אלתרמן במפורש, לשיר "את השמחה שלא השָׁכַר כי אם הַיְגִיעַ יְסוּדָה" [...] היא עצמת קבע הומיה כהמיתם של מפרשים / על פני קורות עולם. היא היא בהן ראשי דרכים סוללת / והיא בדל ובאפור שבדכויים הנעשים" ("שיר שמחת מעשה").

המתווך עיר היונה, התופס פחות ממחציתו של הספר הנושא את שמו (חלקו השני של הספר כולל מחזורי שירים, שחלקם שייכים מן הבחינה הפואטית והאידיאית לתקופה מוקדמת הרבה יותר, אפילו לראשית שנות הארבעים), נכתבו כנראה כמרוצת השנים האחרונות של המנדט הבריטי ושנותיה הראשונות של המדינה. כאמור, שירים אלה ליוו את תהליכי העשייה הקדחתנית ותמואצת של שנות המאבק לעצמאות ישראל וראשית החיים הממלכתיים (העפלה, קיבוץ גלויות, כור ההיתוך, התפתחות השפה והעיר ועוד עניינים שבמרכז סדר היום הציבורי, חלקם עניינים אנטי הרואיים של "יום קטנות"). במובן מסוים, חרף מודרניותו, המשיך אלתרמן את הקו שנמתח מאחד העם וביאליק אל חיים ויצמן: הקו שהתנגד למהפכות של בן לילה, שאחריתן מי ישורן, וצידד בעשייה מתונה, טבעית ואכולוציונית, הזורמת לפי הריתמוס המגוון של החיים ואינה צועדת בקצב התכתיב הפוליטי האחיד. הוא האמין שאלפי עניינים קטנים וטריוויאליים של עולם המעשה, חלקם אפילו בבחינת "הבלויות" ו"שטותים", יצטרפו בסיכומם של דבר למעשה של ממש שעתיד להיחרת בלוח דברי הימים. לפיכך לא ייפה אלתרמן בשירי עיר היונה את המציאות, לא קשר כתרים של תהילה לתופעות המתחוללות לנגד עיניו, אף לא העלים עיניו ממעשי העולה והאיוולת הנלווים לעשייה המואצת. הוא התבונן במציאות בעיניים בוחנות וביקורתיות, אך תמיד מתוך הבנה ואמפתיה, ולא מתוך קנטרנות או התנצחות (רק לגבי ה"כנענים" 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 ומכריחי גבול, ו"לכן תגלה לכל ערמות עם רמיות / ולכל חובלים שכירים ולמכריחי המכס". משמע, גם "מצוה 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 יופיה ועל כיעורה. כשם שיש יופי במציאות הישראלית המתהווה חרף כיעורה ועוניה ("צריך אוחזים"), כך גם כתחומי הפואטיקה והפוליטיקה: הפרטים הטרוויאליים וחסרי החן כביכול של המציאות המתהווה הם שעתידיים לבנות את המיתוס ואת סמליו שמהם ייוזנו הדורות הבאים. כתקופה של כנייה מואצת, טען אלתרמן באחדים משירי עיר היום, יש לתת קדימה לפרטים ולא להכללות; לדינמיקה ולא לתמונה הסטאטית; יש לשיר את המראה כעודו בן חורין, לא מאוכן ולא ככול, כטרם יהיה עבד לסמלים ולסיסמאות הסוחטים מן המסופר את חיותו. יש לתת חידות מפולשות בלא פתחן, לא לעגל את הקצוות ולהשתדל שלא לגלות להיטות לפרש את העלום מעין (ראה במיוחד שיר ה' מן המחזור "ליל תמורה").³⁵ את הנושאים הפוליטיים בני החלף, השנויים לא אחת במחלוקת, הותיר המשורר כדרך כלל לטוריו. בעיר היום כתב על העקרונות שעליהם קמות אומה ומדינה מתוך האודים והאפר של הגלות. כך, למשל, בעוד שהרשה לעצמו לומר בטוריו דברים קשים וברורים בננות ה"פורשים" עד כדי דרישה להסגרם של אותם "בריונים" שאיימו לדבריו על שלמות היישוב, אין בעיר היום לנושאים כאלה כמעט זכר (רק בשיר "קרואי מועד" ניתן לאתר להם רמז). אין זאת אומרת שאלתרמן נמנע מלכתוב בשיחו ה"קנונית" על עניינים כאובים שהצביעו על משכרים ועל כישלונות, לרבות כישלונותיו של בן-גוריון. שירו על לוחמי לטחן, שנזרקו "בפחזרכ" מן האנייה אל הקרב כ"ארץ ישראל נכרית" ("כטרם יום") אינו נוקב בכיקורתו פחות משירי-המחאה של בנימין הרשב (סתימת גבי דניאל) על בן-גוריון, שסלל לדבריו את מעקפי הדרך אל הבידה בעצמות נערים מן השואה, שיר שנתפרסם כשלושים שנה לאחר שירו של אלתרמן ועורר סערה ציבורית.³⁶ ההבדל הוא בעיקר בעמדה המובלעת בין השורות: כאמפתיה הנואשת העולה משירו של אלתרמן ("בכתב קוצים חדש, מחשך זר / שמעו צוחת פקודה עברית, כלשון/ גוים ובה — מבלי ידעו — הגזר / ליפול

כהרי אל ובאילון // ובטרם יום מתר, עד שחר קם, / הוטלו למלחמה הנואשה / והם נופלים סומים כחשכתם / של עם חדש וארץ חדשה", לעומת הציניות הקרה והמעוכרת, העולה משירו הכתר-ציוני של הרשב — שיר המנסה לערוך ממרחק זמן ומקום רְוויזיה כהיִסטוריה הרשמית, זו הנהגת להעלים את מעשי העוולה והאיוולת. גם כאשר הוכיח אלטרמן 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 שמכדיל עצמו מן העדה.

ברבים משירי עיר היומה, הנקיים לכאורה מנימה פוליטית מפורשת, ניתן להבחין ברעיונות אנטי "כנעניים" למכביר, הגם שהדברים מצועפים ורחוקים מפלקטיות רעיונית. מאחר שעיקר מנינם של שירים אלה עוסק בבעיות קליטת העלייה ודתגבשות הזהות החדשה, רוב חצייהם מופנים כלפי גישתם של ה"כנענים" אל העולים שזה מקרוב כאו ארצה. כזכור כינה רטוש את העולים החדשים כמניפסטים הסוציו-פוליטיים שלו (כתב אל הנוער העברי מ-1943 ומשא הפתיחה מ-1944) בשם "כת פליטים" ו"אספסוף של מהגרים", ותיארם כמי שמסכנים את ההווה העברית ה"ילידית" שנוצרה לפני כואם. לעומתו כתב אלטרמן ב"דף של מיכאל", שיר המפתח של הקובץ עיר היונה, שעוד יחזול מאבק ארוך, שיחרוך "אם יטחנו רדו את הגרעין / או הגרעין יטחן את אבן הרוח", כלומר, אין לדעת לפי שעה אם "כור ההיתוך" ילע את היסודות הזרים שמביאים עמם העולים החדשים ויבליע אותם בהווה שנוצרה קודם כואם, או שמא היסודות הזרים ישתלטו על הגרעין הארץ-ישראלי ויתבעו את הבכורה לעצמם; אף אין לקבוע מסמרות בנושא זה, כי הם ניתזה תיעשה מעצמה גם אם תארך ימים רבים ("העם יִפָּה, ישטוף, אשרי זוכי לראות את תהו צורותיו כשוא יומו [...] ורוח ים ומלח-צוק-מדבר ועיר עברית יתנו את טעמם בטעמו").

כספרה זהבם של היהודים, שכותרתו רומזת לאחד משירי עיר היומה, הציעה עדית זרטל קריאה "חתרנית" של השיר "דף של מיכאל", המבקשת לראות במפגש בין בני היישוב הארץ-ישראלי, הדוכרים כשר זה, לכך שארית הפלטה, הנישאת על גבם, "מלחמה לחיים ולמות, בין הנושא לנישא", שאין בה "אהבה לקורבן [...] מתוך חמלת-אמת, אלא מלחמה 'סמויה וקנאית' בין השניים, בין הגרעין

(ארץ ישראל) לבין אבן הריחיים (הגולה שאחרי השואה).³⁷ נראה כי פרשנות כזו, החושפת כביכול את התת־טקסט המודחק של אלתרמן, מחטיאה לחלוטין את רוח הדברים, בכך שהיא מפשטת את עמדתו המורכבת של המשורר ומטשטשת שלא כדין את הגבולות שבין לבטיו האמביולנטיים לעמדתם החד משמעית והנחרצת של ה”כנענים”, שוללי הגלות המוצהרים.³⁸ גם אם לא ייפה אלתרמן בשיר זה את המציאות ושאף להציגה על כיעורה ועל קרעיה (“מבין שפעת צורות וחיתולים, צופה זקנת העם הנוראה / שלא חִבְּשָׁה ולא רִפְּכָה בשמן”), אין בטקסט, אף לא בסמוי, זכר לטענה כאילו התהום הפעורה בין בני ארץ־ישראל לבין אנשי הגולה “אינה ניתנת לגישור אלא באמצעות השלטת ההגמוניה הציונית. על הגולה להשתנות עד היסוד ובאופן חד צדדי במפגש זה; עליה למלא תפקיד כתסריט הציוני ושוב לא להיות מה שהיא”. ההפך הוא הנכון: מדובר בשיר על “חוקיו הנעלמים” של העתיד; על כך שאי אפשר לכוון בתכתיבים כלשהם את מקבילית הכוחות שבין הגרעין הארץ־ישראלי לבין מטענן של כלל העדות והגלויות, שהוטל על כתפיו, ואף אין לנסות לעשות כן, כי הדברים ייעשו מעצמם.

בדרכו הפרדוקסלית, תיאר כאן אלתרמן את התבוננותם של בני הארץ, הלוחמים זקופי הקומה, בגולה הדוויה, המקרבת את פניה אליהם, דווקא כהתבוננות של גורים רפים בהוויה אדיה (“כראות החתולים ללב ארי נוהם”). ודוק, הגולה מדומה לאריה פצוע, הנוהם נהמת כאב, ולא לאריה שואג, המשחר לטרף, אות להיתה “בשעה זו” תופעה מפוארת אדירת ממדים, אך מוסה וחבולה עד דכא. באמצעות דימוי זה, בני היישוב הארץ־ישראלי מוצגים במרומז כתופעה צעירה, רכה, חסרת ייחוס ומודעות עצמית, שמוצאה ממשפחה עתיקה, רמת יחס וידועת סבל. אמנם גם החתולים, לרכות חתולי האשפתות, מוצאם מסדרת הטורפים, אך מה סיכוייהם להתקרב פיזית ומנטלית אל המתחולל בלבו של אריה נוהם?! אכן, יש כאן פחד עמום ותהייה גדולה מפני תוצאות המפגש בין שתי הוויות: מצד אחד, הגולה — הוויה גדולה, פצועה וכואבת, שנקרעה משורשי חייה, המביאה עמה מטען כבד ורב ממדים, שחיוב ושלילה משמשים בו בערכוביה; מן הצד האחר, היישוב — הוויה רכה, דרדקית ודלת מטען, שאך זה

החלה להכות שו רש באדמת הארץ מתוך מרד בגורל היהודי שכפה על בניו חיי תלישות ונדודים ("עובדים אנו. שְׁרִים. תוהים לעת מצוא, / אפל הזמן ולא אנשי סודו אנחנו. / נעלמים חוקיו, חזקו פניו מצור. / ואנו אל מולו מאחרי הצאן / ומספסל הלימודים לוקחנו"). ודווקא על החתולים הרפים מוטלת המשימה להבין ללב הארי הנוהם מְעַצְמַת מכאוביו, אף לשאת עמו בעול הסתגלותו למציאות החדשה, שנכפתה עליו בצוק העתים.

יש כאן אפוא תיאור מורכב ורב אנפין של חששם של הצעירים שאך זה הצטרפו אל שורות הלוחמים (הם שלוקחו אז מספסל הלימודים דוברים בשיר זה בגוף ראשון רבים במשולב עם המחבר המבוגר בכחמש עשרה שנה מלוחמי תש"ח), מפני הבלתי נודע, מפני תוצאות המפגש רב הניגודים הזה, שבו "הָרָ" בעל המנהגים המוזרים הוא בן עמך, ושבו היסוד הקולט "חזק" וה"בריא" הוא מועט וחלש במובנים רבים מן היסוד הנקלט, הרצוי ודווי. השיר אכן מבטא את הפחד מן האספקטים השליליים של הגלותיות (כגון ההתחכמות והפלפול, הפחדנות והסתגרות, דרכי הביטוי הספקניות והחשדניות וכו'), הנגלים לעיני מי שביקשו להתנער ממנה, אך לא מבני הגלות, מאנשים בשר ודם, המבקשים למלט את נפשם בנשימה חַרְדָּה ובגוף נאנק, דך וניגף. פחד זה מפני החנקת ההווה החדשה שנוצרה בארץ בעמל כה רב שזור בהערצה למפעליה המונומנטליים של תרבות הגולה ("ארי נוהם"), ומכל מקום, אין לאתר כאן סלידה מבני הגולה או חוסר אמפתיה כלפי הפליטים הרצוצים, הנישאים על גב.³⁹

בניגוד לקסנופוביה של רטוש ולסלידתו המוצהרת מן הפליטים ה"עלובים", שפלו לתוך ההווה הילידית ה"טהורה" שביצרו לעצמם הוא וחבריו, התרחק אלתרמן 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 (ברדיצ'בסקי) ובן-גוריון, שוללי הגלות וערכיה. ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש, כי "לא עת לבוא חשבון מי הָעֵנִי או הָעֵשִׂיר", כלומר, אין לדעת איזו תרבות — בת הגלות או בת הארץ — עדיפה על רעותה ולמי הבכוחה. הוא אף טען כאן ובמקומות אחרים כי אין

לדעת מה יהיו תוצאות מלחמת התרבות, שתתחולל בארץ בין היסוד הילידי ליסודות הגלותיים, ה“זרים”, ואף המליץ שלא להתערב התערבות ממסדית כלשהי במלחמת תרבות סמויה זו. ואין לשכוח שאלתרמן האיש היה במציאות החוץ ספרותית כעין איש ביניים, שנחשב בעיני העולים החדשים שזה מקרוב באו כישראל הקרוב לעילית השלטת ולכני ההתיישבות העובדת, ומעיני ה“כנענים”, שביטאו את החי“ת והעי“ן כהלכה, כטיפוס גלותי שאינו ממיר את שמו הלועזי בשם עברי ואינו מתנזר מהשפעות רוסי ות בשיריו.

על המציאות המתהווה בארץ, לרבות שאיפת האדנות של בני הארץ אמר אלתרמן בשיר “שחר בפרוור” (מתוך המחזור “מלחמת ערים”): “ופני עלמה חדות כאבן צור / ושכט שערשו הגְּרוּשִׁים וְהַגְּזוּרוֹת / הוּפָךְ עוֹרָה, נִכּוֹן לרשת ולגזר”. האם מקבל כאן אלתרמן בהתלהבות בלתי מסויגת את ערכי הצבאיות ושליטת הגולה של כן-גוריון וחסידי, או שמא הוא מְרִים גבה משתאה לנוכח שינוי הערכים המהפכני והמהיר, המתחולל לנגד עיניו? אם רואים בעיר הדושה מכלול שירים מצובש, ולא לקט מקרי וספורדי, מותר כמדומה להניח, שאת המילטריוס קיבל אלתרמן בהרגשה מעורבת ככוח כל יגונה של החיים הממלכתיים, שהרי בשירים אחדים מתוך שיריו של מחזור זה עולה הטענה כי התרב, לא העם הזה עמה; החרב או השלח — מסמליה של התנועה ה“כנענית” — היא גיוות, היא “רות זְכַרִית[...]. אֶבְחַת תְּרֻבוֹת גֵּוִים” (שיר ו' במחזור “ליל תמורה”). רעיון זה בדבר התקרבותו מרצון ומכוח של עם הספר אל החרב ואל דרכי הגויים חוזר גם בשיר ה' מתוך המחזור “צלמי פנים”: “צלמי רודפיה בה הנה קמים / ותו קרבה של יצר ומלי חמור / נְטוּהָ בִּינָם לְצֶלֶם הַקְּדוּמִים / אשר יושב לה עם מגן ורומח / של סמלי ארץ וממלכת”. עמדתו חתרה לקו האמצע שבין העמדה הפציפיסטית שגילה בעבר (“אַל תתנו להם רובים”) לכין העמדה ה“ביטחוניסטית”, שנבעה מצרכים שהזמן גרמם.

בשיר “בסוב הרוח” (שיר ו' 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: “לא נשיר את וְהָבָּ בִּסוּפָה, אֶךְ נשיר את עִירָנוּ בְּגִשָּׁם. / לא נשיר את וְהָבָּ. לא שמות כעמון /

וארס בשירי התקופה נעיילה, / אף שעוד העברית כהמיט פעמון /
 נעודה לצלילן של מלים פָּאלוֹ". 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 המערפלת
 אותה. ניתן לראות בשיר זה ביקורת לא על ה"כנענים" בלבד, אלא גם
 על מגמות "כנעניות" שניסו 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 אותם מספרי המקרא המתארים את תקופת ההתנחלות
 וראשית המלוכה.⁴⁹

הוויכוח עם המגמות ה"כנעניות" שוללות הגלות, ילידיה ופליטיה,
 נראה ממרחק השנים ויכוח אידיאולוגי ממרומי מגדל השן, אך היו לו
 השלכות מעשיות מאין כמותן, כי תוצאותיו עתידות היו לקבוע את
 אופי התרבות המתהווה לאגפיה. באחדים משירי הקובץ טען אלתרמן
 כי המיזוג בין העברית לבליל השפות הזרות הנשמע ברחובות העיר
 ושווקיה, הוא מיזוג מכורך שעשיר את העברית ולא להפך (ובמקביל,
 שהעולים החדשים, על שלל מנהגיהם הזרים, יעשירו את המציאות ולא
 להפך). ככלל האמין אלתרמן, שהיה מהפכן שמרני, בתהליכים
 אֶבולוציוניים ובדיאלקטיקה של דורות, ואילו רטוש, הקיצוני ממנו,
 ביקש להיות קטליטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר, וכדבריו
 החדים והמחודדים: לא לתת לעתיד לבוא ולקבוע את העתיד.⁴¹
 אלתרמן ביקש שלא להציף דרך חור המנעול שעה ששולמית של מחר
 מסתגרת בחדרה ומתלבשת ("מריסת קיץ"), ולהימנע מכל תכתיב
 ואינדוקטרינציה. לדבריו מלחמת התרבות בארץ תצמיח איזו סינתיזה
 שאי אפשר עדיין לעמוד על טיבה ולאמוד את שיעודה, אף אין
 להתיימר לדעת מה תהא דמותה. המציאות עדיין קורמת עור וגידים, רב
 הנעלם על הנגלה ואין לנסות לחדור לתוך קרביה של המציאות

המתהווה ולהתערב בה. טועים ה”כנענים”, נאמר כאן בסמוי, על שהם מנסים להכתיב את תכתיביהם בתוקף ובתקיפות, תוך שהם מצמצמים את קשת האפשרויות של הסינתיזה המתהווה בארץ. הללו מנסים לקבוע מראש, שלא כדין, מה דמות תהיה לה לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.⁴²

בצד התיעתו ממגמתם המוצהרת של ה”כנענים”, שוללי הגלות וחורפיה, נרתע אלתרמן במקביל גם ממגמת האפותיאור של הגלות, ישגלתה אצל אחדים מהסופרים בעקבות השואה (במחזור ”שיר צלמי פנים” המליץ המשורר במפורש: ”בל נשווה תפארת מדומה / להוֹיֹת גולה. נאום ופיט / אל יעמדו כיום לְרוֹמָה”). 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 (”היהפוך בס מהות? האם / יקהה דין המשופך והמפסלת / של כלי ההווה הטבעיים / את ייחודו העז שאין דומה לו / עד זה היום בכל קורות גויים? / האם הפר הוא למורא ולפלא / גִּזְרוֹ של טבע רק על מנת לחזור / שאֵתוֹ מבלי הפל נמננו צור?”). משמע, המשורר אף לא הוציא מכלל חשבון את האפשרות שלפיה היהודי הנודד אמנם מרד בחוקי ההיסטוריה, קרע את שלשלאות גורלו והתיישב על אדמתו, אך לא השתנה כלל בפנימיותו. ובצד האמיחה השגורה בדבר הצורך למחות את עקמומיות הגולה וחוליינה, ממליץ המשורר להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין בחולי הגלותי גם יסוד שראוי לשמרו מכל משמר, בשוב העם אל ארצו ונחלתו (”לו רק נתהה אם אין בו בעליל / ניצוץ אשר טוב טוב כי נשזרנו / מן הרפאות... לכל יסוף כליל / מתוך דמנו. זיק אשר קרן הוא / באור שאין לו אח, למורשה / בשערי העת החדשה. // והוא ניצוץ של סרבנות ומרי”). משמע, אין להשליך את כל המטען, שהביא יצונו העם משנות גלותו ככלי אין חפץ בו, אך גם אין צורך להומם 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 סעיף זה ניתן לקבוע כי במובנים רבים, פואטיים ופוליטיים, הפך אלתרמן בעיר היונה את הקערה על פיה: בכופים בחוץ הוא

העדיף את האמנות על פני העולם וראה את הטבע כתפאורת תיאטרון מסוגננת, ואילו בעיר היונה החל לבכר את החיים על פני האמנות והתזלזל לדבר על קוצר ידה של האמנות, ובמיוחד זו המילולית, לשקף את המציאות על כל היבטיה. בכופים בחוץ פנה אל הארכיטיפים של התרבות האנושית, שבכל זמן ובכל אתר, ובעיר היונה נפנה לכאורה אל הספציפי ואל הפרטיקולרי. בכופים בחוץ תפס את ההיסטוריה כגלגל חוזר, שמהלכיו וחוקיו קבועים וידועים מראש, ואילו בעיר היונה החל לשקף את התמורות היחודיות, האידיוסינקרטיות, המלמדות על מציאות משתנה ומתגוונת, שלא לפי חוקים קבועים וידועים מראש. בראשית דרכו דגל בעושר עולה על גדותיו – בססגוניות, ברב-קוליות ובדינמיקה של תזזית – ואילו עתה בדלות החומר ובאמידה הפרוזאית האפורה. הוא זנח במתכוון 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, בבדון 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 שהיו ומקיף, לא מן הבחינה הטקסטואלית ולא מן הבחינה האידיאלית. אמנם, דב סדן, חברו של אלתרמן למערכת דבר ויו"ר חבר השופטים, שזיכה את המשורר באותה שנה (1957) בפרס ביאליק על הישגיו בעיר היונה, שיבח את הספר וכתב עליו דברים נמלצים,⁴³ אך בדרך כלל הייתה הביקורת ניטראלית או עוינת. ברוך קורצווייל, שדבריו חרצו במידה רבה את גוול הספר, כתב כי "גרינברג הוא הליריקן העברי היחיד ההופך במשכ רוחו הגאוינית את האקטואליות האפורה לשירה", ואילו "הפזמון האלתרמני, על אף סגולותיו הרבות, אינו עומד תמיד במבחן הזמן".⁴⁴ את שירי עיר היונה הוריד אפוא קורצווייל לדרגת "פזמונים", ודבריו אלה השתלבו בביקורת השוללת על אלתרמן, שגשעמה מעל דפי אלף של רטוש וחבריו שלא סלחו לו על עמדותיו האנטי כנעניות, ומעל דפי סולם של חוגי הימין, שלא סלחו לאלתרמן על טוריו בנגות ה"פורשים".⁴⁵ את דבריו הקשים

הפוגעים סיים קורצווייל במשפט: “השילוב של שירת היחיד בשירת הרבים בעיר הווה לא זו בלבד שלא עלה יפה, אלא אף זו: שירת הרבים של אלתרמן, עמדתו לבעיות הזמן, למלכות ישראל, למדינת ישראל, ליהדות ולגולה הן מלאה סתירות. היצירה הלירית הגדולה ביותר של תקופתנו הוא הספר רחובות הנהר לא.צ. גרינברג ולא עיר הווה לאלתרמן”. את מחברה של עיר הווה כינה כאן המבקר בנינוי המעליב “פייטן המפלגה השלטת וההסתדרות”.

גם מתנגדיו של בן-גוריון מקרב דוברי השמאל לא טמנו ידם בצלחת. הם גמרו אומר “להכות את היהודי של הפריץ” ולהציג את אלתרמן במשורר 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”. מרדכי בנטוב, למשל, תיאר את אלתרמן כ“משורר החצר” של בן-גוריון, המטפח בעקביות את פולחן האישיות, למרות התנהגותו של המנהיג הנערץ עליו, אף השווה את תמיכתו חסרת הפשרות כביכול של אלתרמן במנהיג הנערץ עליו לנטייה ה“אלבנית” לדבוק ב“אגדת סטלין” בכל מחיר.⁴⁶ מעניין להיווסד, שדוקא אותם אישים, שסגדו בשעתם ל“שמש העמים”, ולא גינו כראוי את רצח הסופרים בברית המועצות, לא היססו להאשים את אלתרמן ב“דגנוביזם”. על תיאורו של אלתרמן כ“משורר חצר” חזר לימים דן מירון, שקלט את הטיעון משני קצותיה של המפה — מיונתן רטוש וברוך קורצווייל מזה, וממרדכי בנטוב ונתן זך מזה.

ה. בין משורר הדור למנהיג הדור

האם היה אלתרמן של שנות החמישים “משורר חצר”, הכותב שירה “מגושמת ותפלה”, מרינוטה המונעת בחוטיו של מנהיג ערמומי ומניפולטיבי, כדברי מירון,⁴⁷ שתמצת כאמור במסתו הנ“ל את שלל רכרי הגנאי, שכבר נשמעו לפניו מימין ומשמאל? ואולי היה הוא כשנים אלה “משורר לאומי”, שהציבור לפלגיו מוכן להטות לו אוזן משום שקולו הוא קול המצפון, המשמש מצפן לתועים בדרכי החיים, כפי שהציגוהו בחוגי הסופרים של דור הפלמ“ח? כדי להכריע בין האופציות המנוגדות יש לבדוק תחילה את כל התבטאויותיו של

המשורר בשנות ההגמוניה של בן-גוריון, אף לבחון את הפרופורציות המתגוונות, שכין דברי השבח על ההנהגה לרברי הביקורת כלפיה, שהשמיע בשיריו, בטוריו, במאמריו ובאיגרותיו. מחזור השירים עיר הירוקה, שניסה לפרוץ דרכים חדשות בשיחה העברית אך נתקל בחומה בצורה של אי הכנה, מחכה אף הוא לניתוח של ממש, ניתוח הבא באיתור של יוכל שנים, מששככו הדיהם של דברי הקטרוג הקנטרניים של קורצוול, רטוש וזך, שהביאו בשעתם לדחיקתו של ספר זה לקרן זוית.

במאמרו "המשורר והמנהיג" עמד אהרן קומס על תופעה אנומלית בספרותנו, שאינה עולה בקנה אחד עם הנהוג בשירת המערב, פרי העולם הדמוקרטי, האנטי מלוכני, שקם אחרי המהפכה הצרפתית: שני המשוררים הגדולים ביותר של הספרות העברית החדשה — ביאליק ואלתרמן — טיפחו שנים רבות הערצה גלויה כלפי מנהיג הדור (ביאליק כלפי אחד-העם ואלתרמן כלפי בן-גוריון), ואפילו שרו לו אודות ושירי תהילה. כידוע, רוב המשוררים בעולם המודרני, מגלים, היום כבעבר, עמדה אופוזיציונית אנטי ממשדית, ורואים בפטחנות, או כמה שעשוי להתפרש כפטחנות, טעם לפגם. אפשר לדרוש לשבח את התופעה הזאת של כעין סימביוזה בין מנהיג הדור למשורר הדור ואפשר לגנותה; אפשר להעניק לה הסבר מטריאלי נמוך (לפיו חתר המשורר לכאורה להשיג באמצעות קרבתו למנהיג ולמסד עמדת כוח והשפעה, בעוד שהמנהיג ניצל למטרותיו הפוליטיות), ואפשר להעניק לה הסבר אידיאליסטי גבוה (לפיו עמדתו הציבורית והמוסרית של משורר עברי גדול החי בלב תמורות לאומיות אדירות ממדים מכתים לו מעורבות בענייני הציבור, וממילא מקרבת אותו אל המנהיגות, ואילו המנהיגות מתחשבת בשעה כזאת בעצמתם המוסרית של אנשי רוח גדולים). האם מחקר רציני — להכדיל מניגוח פוליטי קנטרני ומגמתי — יוכל לתאר את הסימביוזה שנוצרה בין ביאליק לאחד-העם כמניפולציה של שני אישים כוחניים וערמוניים, המבקשים להתחמם זה כנגד אורו של זה? במקרהו של אלתרמן גבר מכל מקום קולם של המקטרגים המגמתיים שלא בדקו את העובדות לאשורן על קולם של החוקרים האובייקטיביים שהנתונים פרושים לפניהם.

המחקר האקדמי של השנים האחרונות הגיע למסקנות מנוגדות

לאלה שעלו מתוך המסות האימפרסיוניסטיות שתרמו לתפיסתו של המשורר בשנות החמישים כ”פייטן המפלגה השלטת וההסתדרות”. אהרן קומס, שבדק וניתח את הטקסטים ואת הממצאים הארכיוניים הנוגעים לעמדת אלתרמן בסוגיות שבמרכז מחקרו, מסיק שאלתרמן התקרב אמנם לבן-גוריון ולחבריו, אך שמר על עמדה עצמאית ועניינית, שנתגלתה בכל נושא מוסרי וערכי שעמד על הפרק: פירוק הפלמ”ח והשלכותיו, האתיקה של הצבא ומערכת הביטחון, יחס השלטונות לאוכלוסייה הערבית, יחסי ישראל-גרמניה ועוד. לדבריו, אלתרמן לא נגרר אחר האירועים אלא לעתים קרובות הקדים אותם; הוא לא ציטט את הקונצנזוס הלאומי אלא ניסחו כמו ידיו. כמי שהכיר בסמכותו המוסרית, לא נמנע המשורר “מלהתריס על טעויות השלטון, כולל המנהיג, בן-גוריון. [...] בגין סגולתו זו לבחון ולהגיב מניה וביה, ללא שיקולים זרים, אך מתוך דאגה עמוקה לגורלה של האומה ולמעמדה, אלתרמן, יותר מביאליק, ראוי הוא להיקרא משורר לאומי”.⁴⁸ גם דן לאור, שחקר וניתח את הטקסטים ואת הממצאים הארכיוניים, הנוגעים לעמדת אלתרמן בסוגיות שבמרכזו מחקריו (ההנהגה היהודית בתקופת השואה, יחסי אלתרמן והממסד בתקופת ה”פתשה”, עמדתו של המשורר מול עמדת המדינאי בסוגיית “ארץ ישראל השלמה” ועוד), הגיע אף הוא למסקנה כי “ההערצה האישית לבן-גוריון כמחולל המדינה ומייצבה, שבאה לידי ביטוי ישיר וגלוי בשירים ובדברים בפרוזה, היתה סרוכה גם בהזדהות ובהסכמה עם מדיניותו ועמדותיו בענייני חוץ ופנים, אף כי לא היה בה סיי למנוע מנתן אלתרמן מלחלוק עליו – לעתים בלהט רב ובמידה גדולה של חריפות – בשורה של נושאים בעלי חשיבות לאומית, שבהם לא שררה ביניהם תמימות דעים”.⁴⁹

אלה הן מסקנותיהם של חוקרים אובייקטיביים ונטולי דעות קדומות, שבדקו את שלל המסמכים, הראשונים והמשניים, ולא הסתפקו בסיכומים של זולתם או במה שאסף עבורם מנחם דורמן בספר החגיגי בין המשורר למדינאי, המכיל רק חלק קטן מן הדוקומנטציה הנוגעת למערכת היחסים אלתרמן-בן-גוריון. למעשה, ממצאיהם של חוקרים אלה עולים בקנה אחד עם קביעתו של מ’ דורמן, הביוגרף של המשורר, שטען: “דומני, ששום סופר או הוגה דעות בדורנו לא היטיב מאלתרמן לרדת לחקר המהות הבן-גוריונית ולהביעה, אבל שום איש גם לא

התייצב אל מול כן-גוריון כמו אלתרמן, כל אימת שחלק עליו, אם חלק עליו, בשעות של הכרעה מצפונית⁹⁰. דורמן היה ידו ומעריצו של אלתרמן, מי שעמד לימים בראש "מוסד אלתרמן", ערך את כתבי המשורר ואת כרכי מחברות אלתרמן, אף כתב את הביוגרפיה האקזמפלרית אל לב הזמר. אלמלא התואם שבין קביעתו זו למסקנותיהם של החוקרים הניטרליים והאובייקטיביים, ניתן היה אולי להאשים את דורמן בסימאון שמתוך הערצה, אבל מי שהיה חוקר ורסטילי ומהימן בזכות עצמו, לא הגזים בהערכותיו כל עיקר. אכן, אלתרמן קבע את עמדותיו באופן עצמאי, לא בהתאם לעמדת האליטה השלטת, כי אם בהתאם לצו המצפון. בכל מקרה, הוא השמיע קול אישי, גם אם לעתים תאם קול זה את עמדתם של קברניטי הדור. לא הייתה כאן, מכל מקום, כל התבטלות בפני אישיות גדולה, כי אם עמדתו של משורר אחראי ומצפוני, שזכותו וחובתו לומר לעתים גם דברי עידוד, בשעה שהמנהיג ראוי להם, גם אם נקל בהרכה להשמיע דברי ביקורת, לבטל ולנתח, מאשר לומר דברי זכות או שבח, הכובשים את הלב ואינם נשמעים כחנופה. כל מתפלמס יודע שדברי קטרוג בנות המסד ואישיו ימצאו בנקל אוזן קשבת ויקלטו היטב בלב שומעיהם. אם נתבונן בהאשמות שנשמעו בשנות החמישים, בשעה שכן-גוריון ואנשיו (נחמיה ארגוב, משה דיין, שמעון פרס ועוד) קיטבו את המשורר אל חוגם, נראה שהאשימוהו על שייצג את הקונצנזוס ולא השחזו את קולמוסו נגד תופעות שנויות במחלוקת; האשימוהו בפולחן אישיות, בהתרפסות בפני גדולים, בנכונות לשמש מלי שרת בידם, באינטרסנטיות ובנכונות ליהנות ממגעמי הקרבה למוקדי הכוח וההשפעה, בחיפוש אחר אהדת הקהל, בנטישת השיחה לטובת העסקנות, בחוסר רגישות למצב האנושי, לרייתמוס השירי ולשפה העברית. האשמות אלה במקובץ גרמו להצגתו בידי דן מירון, בהשראת נתן זך, כ"משורר חצר" וכ"מרינֶטָה", במסתו "מיוצאים וכונים לבני בלי בית". במסה זו, שנתפרסמה לראשונה באגרא, אכסנייתו של זך, שהמרד באלתרמן הוא החוויה הפורמטיבית של חייו, התיר לעצמו מידון לחרוג מכל פרופורציה ולטשטש את הגבולות שבין כתב פלסתר מגמתי למחקר היסטורי מהימן. וק, בתוך מסה פנורמית בת כשישים עמודים, הסוקרת "ממעוף הציפור" את כל קשת התמורות במערכות היחסים

שבין הסופר והממסד מתקופת ההשכלה ועד ימינו, הקדיש המחבר ליל”ג עשר שורות, לברנר כעמוד אחד, לשלונסקי כעמוד אחד, ולא לתרמן למעלה מעשרה עמודים!

התמונה המתגלה מבידיקת התבטאויותיו של אלתרמן, מתקופת ההגמוניה של בן-גוריון, שונה מן הרושם שנוצר בשוגג אצל מקצת המקטרגים ומן הרושם שמקצתם האחר ביקש במזיד לטעת בדעת הקהל. מערכת היחסים שבין המשורר למנהיג היא אמנם תופעה מנומרח שאי אפשר לדבר עליה בערכים מוחלטים ובמונחים הצבועים שחור-לבן, אך רוב הנסיבות מלמדות שאלתרמן לא הלך שבי אחר אישיותו של בן-גוריון, שלה אכן רחש רחשי תודה והערכה, אלא כיוון את שיפוטו ואת הערכתו לפי העניין והנסיבות. לא זו בלבד שתלך לא אחת על עמדתו של בן-גוריון בפומבי בנושאים עקרוניים, שעלולים היו לערער את מעמדו של ראש הממשלה ולערער על שיקול דעתו, הוא אף לא שעה לאחדות מבקשותיו ומעצותיו ששוגרו אליו במכתבים אישיים ואף לא הסכים לקבל ממנו ומאנשיו טובות הנאה כלשהן. בקצרה, הוא לא הסכים לשתף את בן-גוריון בתהליכי היצירה ולקבל ממנו תכתיבים. את עיקר התמיכה העניק לבן-גוריון – בניגוד לקונצנזוס ותוך סיכונים לא מעטים – דווקא כשהלה פרש מן ההנהגה ונוטרל מעמדות הכוח וההשפעה.

הפעם הראשונה שבה חלק אלתרמן על בן-גוריון היתה בפרשת פירוק הפלמ”ח, בטורים שערערו על תבונתו של מי ששחרר את יצחק שדה משירות צבאי, אף הביעו מחאה על נטילת נכס לאומי רב יוקרה, שזה אך נוצר – “אחת מיצירות האומה / היפות ביותר בחייה!” – לגניזה בארכיון (“שתי שבלים וחרב” וליצחק שדה”). פרשה זו, שנדונה באריכות במאמרו הנ”ל של קומס, מלמדת שאלתרמן ביקש לפאר בשיריו את אדריכלי המאבק לעצמאות ישראל, ולאו דווקא מנהיג זה או אחר, שכן שירו “ליצחק שדה” מנומר – כפי שהבחין קומס – באותם אפיתטים עצמם שבהם פיארו לימים אלתרמן את בן-גוריון ואת פועלו (“סתת אמן”, “חייל ואדריכל”, “רבם של מפקדים”). בטור מאוחר יותר “עם כינוס הפלמ”ח” (1953), ניסה המשורר להבין בדיעבד את המהלכים שהביאו לפירוק הפלמ”ח, ותיאר את זעקת העת, הפולחת את האולם המלא פלמ”חניקים לשעבר,

"נופלת נכח שתי השבליים / אשר חדלו ברוח גרעינן לזרוע, / כורעת
 מול התרכ שקרעה גבולים / ושנותרה חדלת תכלית וזרוע". שורות
 אלה עוררו בזמנן ויכוח ציבורי ער, שכן שאלת פירוק הפלמ"ח עדיין
 עמדה על סדר היום הציבורי, ובן-גוריון אף אסר בתוקף על קציני צה"ל
 להשתתף בכינוס הפלמ"ח.⁵¹ לשאלת אחד המשיגים, אורי סעד, ענה
 אלתרמן במכתב מיום 20 ביולי 1953: "הפלמ"ח חדל להיות גורם
 מעורר ומפרה. הכוח שהיה עצור ברוחו ובערכיו חדל מעשות פרץ [...]
 תקופת בצורת זו באה לו מחמת שני גורמים: מחמת פירוקן כחטיבה
 ומחמת שלא נמצאה לו תכלית ומשימה אחרות אחרי המלחמה. כיום
 הוא ניזון רק מן העבר הסוער והמפואר".⁵² עם זאת, לא היסס אלתרמן
 מלבחון בשיר זה שמא טעה בן-גוריון בצעדו זה ("שמה הפרוק הקדים
 את פתרונו [...] והחלטת ההרס / (כטרם נבדקה הדרך הבוטה!) /
 היתה, על אף כובדה / קלה וגם נמהרת..."). המשורר ביטא כאן אפוא
 את עמדתו ביושר ובאומץ, והתגלה כאיש האחריות הלאומית וקול
 המצפון, המוכן להודות גם בשגיאותיו, ולא כאופוזיציונר בכל מחיר.
 היו גם סוגיות שבהן לא התלבט אלתרמן כמלוא הנימה, אפילו
 במחיר מחלוקת קשה עם עמדותיו של בן-גוריון. כזו היתה סוגיית יחסי
 ישראל-גרמניה, שבה האשים אלתרמן את בן-גוריון בהאשמות אישיות
 כבדות. הוא הציג את בן-גוריון כמי שהתנכר לקיומם של כללי ברזל
 שלא נחקקו לשווא — כללים כ"קשרי מורשת וקשרי ייעוד".⁵³ כידוע,
 ניסה בן-גוריון לתרץ את מגעיו עם אדנאואר, קנצלר גרמניה, לא
 באותם נימוקים פרגמטיים, שלשמם נאלץ לכונן מגעים אלה (הצורך
 של מדינה נבנית ושל פליטי השואה בכספי השילומים; הכוח של
 התעשייה הצבאית לשווק את תוצרתה מחוץ לגבולות השוק המקומי),
 אלא בטיעון העקרוני והמוסרי, שלפיו "גרמניה של היום אינה גרמניה
 של אתמול". לדברי ההיסטוריון שלו, מ' בר-זוהר, היה בן-גוריון מודע
 היטב למטען האמוציונלי שנשא עם ישראל כלפי גרמניה; ברור היה לו
 כי נורמליזציה ביחסים תכוא רק בסופו של תהליך מכאיב, ועל כן לא
 אצה לו הדרך. לדבריו, אכן סבר בן-גוריון כי גרמניה של היטלר היא
 נחלח העבר וכי היום קמה "גרמניה אחרת", שונה ומתחרטת, שאחה
 חייבת ישראל ליצור קשר, אולם כיודעו כי פצעי העם עודם טריים מכדי
 שישלים עם השכנת שגרה ביחסיו עם גרמניה, הוא ניסה לכונן יחסים
 אלה בהדרגה ובטון מינורי.⁵⁴

ואולם, רבים – מימין ומשמאל – ראו זאת אחרת, ויצאו נגד עמדת בן-גוריון, במילים ובמעשים, שהביאו להתפטרותו. כזכור, גרמה עמדת בן-גוריון במדיניות החוץ שלו כלפי גרמניה למשבר חמור שפרץ בקיץ 1958, משנתפרסמה בעיתונות הגרמנית ידיעה על מכירת נשק ישראלי לגרמניה. בעניין זה התפלגה הקואליציה: ביולי 1959 אישרה הכנסת את העסקה, אף שנציגי אחדות-העבודה ומפ”ם הצביעו יחד עם האופוזיציה נגדה (בן-גוריון דרש משרי הקואליציה שיצאו נגדו להתפטר, ומשסירכו, התפטר הוא עצמו ביום 5 ביולי 1959, ונותר בתפקידו כראש ממשלת מעבר עד לבחירות לכנסת חדשה, שלאחריהן הוא חידש את מגעו עם אדנאואר). ברשימתו “לא פגישה היסטורית”, שכבר צוטטה לעיל, לא יצא אלתרמן להגנת המנהיג שנאבק אז עם האופוזיציה על זכותו לאחוז ברסן ההנהגה, כי אם השמיע דברים קשים בגנותו:

אילו נעשה [...] מצד ראש הממשלה מאמץ מכוון ומוצהר לסייג את פגישתו עם הקאנצלר הגרמני בתחום המדיני הרשמי, כי אז, על אף הכול, היתה משמעותה של פגישה זו שונה משהיא כיום. [...] אלא ששאלה זו נעשית מיותרת כיום, כיוון שראש ממשלת ישראל, בפרשו את טיבה של פגישה זו לפני דעת-הקהל בעולם, לא זו בלבד שלא סייג את משמעותה, אלא עשה בדיוק את ההפך מזה. דבריו על גרמניה של היום, שאינה זו של אתמול [...] שיוו לפגישה זו את מלוא המשמעות והערך הקיצוניים. הפרדוקס שבעניין זה הוא שיש רושם כי ראש הממשלה אמר מה שאמר לאו דווקא כדי לתת הכשר לעם הגרמני, אלא בעיקר כדי לתת הסבר וצידוק לעצמו ולעמו, לגבי פגישה זו שהיתה אולי אחד הצעדים הקשים ביותר בחייו. אך דווקא דברי צידוק אלה הם אשר שילבו באותה פגישה את הנימה שאינה צריכה להתקבל, לא על דעת האומה ולא על דעת העולם ושיש לדחותה ככל התוקף.⁵⁵

התגובה העקדנית ביותר בפרשה זו הייתה אפוא לא של יריביו הפוליטיים של בן-גוריון כי אם דווקא זו של אלתרמן, מקורבו ואיש אמונו, שהתגלה כאן כאיש של עקרונות חדים ומנוסחים ולא

כ"מאריונטה", כטענת מתנגדיו. לאמתו של דבר לא התנגד אלתרמן ליחסים כלכליים ומדיניים, שנראו בעיניו הכרח בליגונה, אלא למגעים שבתחומי התרבות והרוח, שבהם ראה טעם לפגם ודעות לפשיטת רגל מוסרית. הוא אף ביקש לשוות למערכת היחסים הכלכליים חזות אחרת, הנתמכת בטרמינולוגיה שונה בתכלית מזו שנתאזרחה בחיים הפוליטיים. כבר בטורו החריף "שלושה דברים בעניין התביעה מגרמניה" (1952),⁵⁶ דרש שלא לכנות את התביעה מן הגרמנים בשם "שילומים" כי אם בשם "החזרת השוד", אך שיבח את נושאי התביעה ומוסרי קְתָבָה על נכונותם למלא תפקיד כפוי טובה וכפוי תודה: לעמוד עמיה איתנה מול הרוצח העומד על המיקח; בטורו "הפילהרמוניה והתרבות" (1951),⁵⁷ כתב באירוניה מושחת על הוויכוח שנתעורר בעקבות ההימנעות מהשמעת יצירות ריכרד שטראוס בהתחשב בבקשת שר החינוך והתרבות: "קונצרט ענֵן גדול הוא. ראש הוא לסולם / ערכי תרבות ואין לונחושתיים, / אך ביטולו של הקונצרט וסלוקו מן העולם / הם זאת הפעם זְיִסְטָה / תרבותית פי שנים!".

לא היה כאן עיקרון תיאורטי של איש רוח "יפה נפש" המטיף ממרומי מגדל שן אליטרי, שכן גם בעניין זה נהג אלתרמן בבחינת "נאה דורש ונאה מקיים". הוא השליך מספרייתו את כל הספרים, הכתובים גרמנית (חוץ משירי היינה), גנז את כל התרגומים שתרגם בעבר מן השפה הגרמנית, והתנגד נחרצות להשמעת מוסיקה גרמנית באולמות הקונצרטים. ד"ר יוניס, אותו רופא ילדים שעורר את אלתרמן להזדעק כנגד ההזנחה בטיפול בילדי העולים המגיעים לשערי בתי החולים הממשלתיים ונשלחים כלעומת שבאו, ושבעקבות פנייתו נכתב הטור האנטי ממסדי "לעזרת הרופא",⁵⁸ שיגר אליו מכתב, ובו הוא תמיה מה לחרם ולתרבות, והאם מוכן אלתרמן להצדיק גם את החרם הערבי. לשאלה זו נודש אלתרמן במכתב התשובה שלו מיום 4 באפריל 1965:⁵⁹

דעתי היא כי אפשר בהחלט להסכים לפסילה עקרונית של חרם שעשה שהוא נשק להשגת מטרות מסוימות. לסוג זה שייך החרם הערבי [...] [ש] כוונתו המהותית והמוצגת היא החלשת כוחה של המדינה היהודית על מנת להכשיר את הדרך להתנפלות עליה

בשעת הכושר כדי להחריבה ולחסלה כליל. דומני כי גם אתה תודה שיש הבדל בין זה ובין אותה התנזרות שאני מדבר עליה [...] [ש]מקורה הַכְרַת הצורך להימנע ממהו, לוותר על דברים שאמנם יש בהם כדי להקל על החיים ולהוסיף להם נוחות, אלא שהם כרוכים בזכחנות ובאסוציאציות וסחרות שאדם בן תרבות, כלומר, אדם שאינו שקוע רק בטובת ההנאה החומרית, חיב להביאם בחשבון [...]. אתה כותב כי 'ספק הוא אם אדם מסוגל להתקיים זמן רב כבעל תרבות כשהוא יונק ממקורות של שְנֵאָה' [...]. אלא שאותה רתיעה שאני מדבר עליה, אף שלא הייתי מתבייש בה אילו נבעה מתוך שְנֵאָה מתמדת, שאינה שְנֵאָה חנם, — מקורה אחר [...]. את ההתנזרות מגרמניה ומכל הקשור במהותה אני קורא מעשה תרבותי [...] שמיעת סימפניה היא בלי ספק מעשה תרבותי, אך יש נסיבות שבהן ההימנעות משמיעת סימפניה מסוימת היא מעשה תרבותי עוד יותר. אני סבור כי אם נשער למשל אדם שהוריו נרצחו באכזריות על ידי תלוינים אשר אמן מסוים נהנה מחסדיהם ופיאר את שמם, הרי קשה יהיה לומר כי שעה שאותו אמן מציג תמונותיו או מנגן יצירותיו בפומבי יהיה בנם של הנרצחים אדם חסר תרבות אם הוא ירתע מלמחוא כפיים לאמן זה ומלהגיש לו פרחים.

גם כאן גילה אלתרמן את יכולתו האנליטית — את יכולתו לאתר ולנסח את ההבדלים הדקים בין תופעות הנראות לכאורה דומות — אף את יכולתו להתבונן בסוגיה דרך עיני ה”אחר“, ללא דעות קדומות ומשוא פנים. אליבא דאלתרמן, אילו טען ערכי כלשהו שהוא אינו מוכן ליהנות מרדיו ישראלי, הייתה עמדתו נראית בעיניו עמדה עקרונית ומכובדת. חרם שאינו מביא להנאה חומרית כי אם להתנזרות מהנאה, כדי לקדש ערכים ששום אומה חפצת חיים אינה רשאית להתנער מהם, הוא מעשה תרבותי מאין כמוהו. את כל טוריו, שעסקו בפרשת יחסי ישראל-גרמניה ניתן היה לפרש כסטירת לחי לאמירה הבן-גוריונית הנודעת בדבר ”גרמניה האחרת“.

ניתן לראות כי אלתרמן לא הסכים עם בן-גוריון במגוון רחב של בעיות אתיות יסודיות, שעמדו על סדר היום הציבורי. כך, למשל, חלק

על בן-גוריון בעניינים רבים, הנקשרים בבעית ערביי הארץ, בעיה שהעסיקה את המנהיג מן ההיבט הפרגמטי ואילו את המשורר – מן ההיבט האנושי והמוסרי. על יחסו של בן-גוריון לבעיה הערבית אומר מ' בר-זוהר: "אל הערבים לא היתה לו כל זיקה נפשית. בכל שנות שלטונו בארץ ביקך כמדומה רק פעם אחת ויחיה בכפר ערבי[...]. הוא הכריז אמנם ותבע שוב ושוב לכבד את זכויות הערבים כאזרחי המדינה, אך עמד בתוקף על קיום הממשל הצבאי ביישובים הערביים. בממשל ראה ערובה חיונית לביטחון הפנימי של המדינה. הזקן הטיל את כל יוקרתו במאבקים ציבוריים ופרלמנטריים נגד ביטול הממשל[...]. מאחר שלא ניתן היה להיפטר מהם, הגה רעיון דמיוני ממש: לגייר אותם! הוא הן על תכניתו עם ראש אמ"ן, חיים הרצוג, עם הרמטכ"ל צבי צור, עם אנשי הרבנות הראשית. את יהושע כהן מינה ליועצו בנושא זה. הוחל אף בהכנות מעשיות, אך בעיצומן בוטל המבצע".⁶⁰ על רקע השקפתו הפרגמטית, אך הפשטנית, של בן-גוריון בסוגיית הממשל הצבאי והיחס לתושביה הערביים של ישראל, בולטת עמדתו המוסרית העצמאית של אלתרמן, שיצא להגנת חבר הכנסת תופיק טובי, שדרש לחקור את נושא חיפושי הצבא בכפרים הערביים, ונתקל בהתנגדותה של הכנסת כולה, שהתייצבה כאיש אחד, לבקשת בן-גוריון, נגד דרישה זו.⁶¹ דבריהם של אותם סופרים ומבקרים, שהאשימו את אלתרמן בהתרפסות לפני דעת הקהל, בקריצה לקונצנזוס הלאומי ובהתבטלות בפני דעותיו של בן-גוריון אינם עומדים אפוא במבחן העובדות ההיסטוריות. בטורו "סערה על פני סדר היום",⁶² יצא המשורר לא רק נגד עמדת בן-גוריון בפרשת תופיק טובי, אלא נגד יער הידיים, שהורם להורחת תביעתו של טובי לאלתר, מכלי לבדוק אם יש בה ממש. חוסן צבאי וחוסן מוסרי, מבחינתו של אלתרמן, חר הם, ועל כן לא זלזל מעולם בחשיפתן של עולות מוסריות קטנות, שאת משמעותן בחן תמיד דרך זכוכית מגדלת, כסימפטום וממשל לתופעות מפחידות ומסוכנות, שאותן ביקש לחסל בעודן באֶבן.

כך, לדוגמה, כשקבוצת נערים כחולי חולצה בזה שדה אבטיחים ליד טול-כרם, כינה אלתרמן ללא פקפוק את המעשה בשם "שוד". בטעו כי "בית" לא היה מעשה כזה נעשה, ואילו נעשה אפשר היה אולי לדון בו לקולא, ולעומת זאת, במקשה ערבית, מחוץ לתחום,

הריהו מעשה כל יסולח שיש לדון אותו בחומרה יתרה (“וכאן לא גִּבַּת או שְׂדֵה נחום / ואין מקום להסוסים. כאן חוץ לתחום”), במיוחד לגבי מי שרוממות “קדושת עמל כפים” בגרונו. כמענה לדברי ערעור המיוניים, שעתידיים היו אולי להישמע מפי מי שעשויים היו לראות כמעשה כזה מעשה קונס, מעין אלה שהפכו בתקופת הפלמ”ח לנורמה שאין לגנותה (“פילוח” תרגולת מהלול), טען אלתרמן כהתנצחות מעושה וכואבת, כי לעתים כדאי שלא להיתמם ולקרוא לדברים בשם: “כי יש מומים שנסתרים הם מעינינו / ואין לתפס אותם כזרוע ולשפֹּט, / על כי חיים הם בְּשָׁנוּי שמות בינינו, / עם תעודות זהות מְרִיפֹת. // אם מטפחים אנו חזון גדולות אוטופי, / גם בקטנות חוֹם־לנגע לפרקים. / וְאֵל נאמר שהמקרה הוא מיקרוסקופי... / במיקרוסקופ, אזוי, נגלים החידקים”.⁶³ כאן, כבמקרים רבים אחרים, יצא אלתרמן חוצץ נגד תופעות של אטימות והתאכזרות כלפי חלשים ועשוקים מבלי להתחשב אם קולע הוא לדעת הקונצנזוס, אם לאו. אין כאן שמץ עדות לשאיפה לשאת חן בעיני הציבור או בעיני מנהיג הדור, כי אם לשאיפה לתקן עוולות, שנעשו בשוגג או במזיד, ועל כל פנים, שלא להטות שכם לאלה המנסים להסתירן במיני תירוצים צבועים ומפוקפקים.

בשנות החמישים, שנות הממשל הצבאי, התבטא אלתרמן בטוריו תכופות על יחסם של השלטונות אל המיעוט הערבי תוך שהוא מזכיר שוב ושוב את העיקרון הקובע את שוויון בני האדם כלפי החוק. על כורחו הפך “המשורר הלאומי” למטיף עקשן ומטריד בסוגית טוהר הנשק, בשעה שצורכי הביטחון השכיחה חדשות לבקרים. בקיץ 1950 פרסם את טורו “צורכי ביטחון”, המעלה את בעיית מעמדם של נשים וילדים ערבים, הנעקרים ממקום מגוריהם בעקבות סריקה בטחוניית.⁶⁴ כסתיו 1951 פרסם את שירו “לעניין של מה בכך”, בעקבות הריגתו של ילד ערבי בידי חייל צה”ל בכפר אום אל-פחם (“רצח פשוט בצרופ התראה”).⁶⁵ באותו חודש, פרסם גם את טורו “הצעידה שנישאה לערבי”, המותח ביקות על היחס שלו וזכה צעידה זו הנרדפת בגלל נישואים “מאחורי הגדר”.⁶⁶ בקיץ 1952 פרסם כאמור את טורו “סערה על פני סדר היום” בעקבות דבריו של ח”כ תופיק טובי על דרכי החיפוש של חיילי צה”ל, דברים שעוררו סערה בכנסת מצד מי שביקשו להגן על כבודו של צה”ל מבלי שיבדקו אם יש אמת בטענותיו של

טובי.⁶⁷ בחורף 1953 פרסם את טורו "לחש סוד", בעקבות חקירת בית המשפט בעניין הריגת שני ערבים בכפר ערה, והסירוב לענות לשאלות השופט "מטעמי ביטחון".⁶⁸ בקיץ 1953 פרסם את טורו "שני אמצעי ביטחון", בעקבות ידיעה בהארץ על אשה ערבייה ושני ילדיה הקטנים המנסים להסתנן אל מעבר לגבול אל משפחתם שבגליל, והם מוחזרים שוב ושוב על-ידי השלטונות.⁶⁹ בעקבותיו אף פרסם את טורו "ישן וגם חדש", המשך לטור "שני אמצעי ביטחון", על האשה הערבייה ושני ילדיה, הרוצים להישאר בארץ, ואילו השלטונות מסרבים לאפשר לה זאת.⁷⁰ באביב 1956 פרסם את טורו "לשאלת הכבוד", הדן בקטטה שפרצה בכפר הדרוזי חורפיש בין נהג יהודי לבין קבוצת נערים דרוזים שבעקבותיה נעצרו הנערים בעון ביזיון המדינה. השיר מטיל ספק ב"זעם הקדוש" והקנאה לכבוד ישראל, ותוהה אם לא קדמו לקטטה דברי עלבון שהוטחו כלפי הנערים מצד הנהג והנוסעים. כדבריו, "יש ויהירות עברית שורשית ועודף מרץ / של בוז לַגֵּר גם הם גורמים לבזיון".⁷¹ בשלהי 1956 פרסם את טורו "תחום המשולש", המבטא זעזוע עמוק עם היוודע פרטי הטבח בכפר קאסם שהתרחש ביום שבו החל מבצע קדש.⁷² בראשית 1957 פרסם את טורו "הרקע האדום" עם הענקת אות הצניחה בעת קרב ללוחמי מערכת סיני. סוף השיר יוצא בחריפות נגד המגמה להשתמש בגבורות לוחמי מבצע קדש כדי להשתיק את פרשת הטבח בכפר קאסם. ריבוי ההתבטאויות מראה עד כמה החמיר להתרמן בקביעת קריטריונים של טוב ורע ובכינון כללי התנהגות נכונה, בחיי הפרט כבחיים הציבוריים. תכליתם העליונה של טוריו היתה להיטיב עם הזולת, לרבות הזר וה"אחר", ולהוקיע כל פגיעה בזכויותיו. השירים פונים אל רגשי הרחמים הטבועים בלב האדם, ומזכירים את האיסור להטות את הדין ואת החובה לשפוט בצדק גם את החלשים שבחברה. בשירים הללו מתגלה אלתרמן כשופט מצפוני ורחב דעת, המנסה לבודד את העיקרון האתי מתוך שלל הפרטים הטפלים, ולא כפרקליט המגן על מרשיו בשל שכר הטרחה הצפוי לו.

נושא עקדני נוסף שבו חלק אלתרמן על בן-גוריון, אך הוא לא נדון במחקרים על יחסי המשורר והמנהיג, הוא נושא הזהות המתגבשת בארץ ומדיניות "כור ההיתוך". כנרמז לעיל, טיפח בן-גוריון מגמות

“משורר חצר” או “משורר לאומי”

כמו-“כנעניות”, מבלי שיקרא לילד בשמו. לא זו בלבד שנטל לעצמו שם עברי המזכיר את שמו של מיסה יוסף ברדיצ'בסקי (בן-גוריון), גדול שוללי הגלות במאה העשרים, הוא אף דרש מכל נושאי התפקידים הממלכתיים להתנער לאלתר משמותיהם הגלותיים. את כוח הדחף שבקיבוץ הגלויות ובניין הארץ והמדינה ראה בתודעה ההיסטורית שמקורה בתנ"ך, תוך דילוג על כל היצירה היהודית של אלפיים שנות גולה. יתר על כן, קנאותו לעברית היתה מלווה בהתנכרות ליידיש ובהפניית עורף ליהודי הגולה שאינם מתכוונים לעלות ארצה. כשהתעוררה ב-1958 מחלוקת סוערת בשאלת “מיהו יהודי?” צידד בן-גוריון בהנהגת הגדרה וקביעה לאומית-אזרחית חילונית למושג זה, ורק בעקבות התפטרות שרי המפד”ל מן הממשלה והסערה שקמה בידות הגולה חזר בו ממגמת השינוי של הקביעה המסורתית בסוגיה זו.

תפיסתו של אלתרמן בנושא עיצוב דמותו של “היהודי החדש” היתה אָבולוציונית ומתונה הרבה יותר מזו של בן-גוריון. הוא לא ביקש להמעיט את דמותה של הגולה ולמחוק את כל קורותיו של העם למן סוף תקופת בית שני ועד לשנות המאבק לעצמאות ישראל. הוא לא חשב שעיצוב חדש של דמותה הרוחנית של האומה הוא עניין למפעלים ממלכתיים מכוונים, כי אם עניין טבעי, שראוי לו שיעשה מעצמו, במשך דורות רבים וללא כל הכוונה ואינדוקטרינציה. הוא אף לא חשב שהגיעה העת להשליך את שם המשפחה הגלותי ככלי אין חפץ בו ולא שעה לבקשת בן-גוריון לבחור לעצמו שם עברי. במכתב ידידותי שכתב בן-גוריון לאלתרמן לרגל יובל החמישים של המשורר, הוסיף ראש הממשלה ב”פוסט סקריפטום” הערה מחויכת ורצינית כאחת: “ואם פניתי אליך כלנתן א. — אין זאת מפני שאתה תותם ככה לרוב תחח שיריך, אלא מפני שצר לי על שלא שינית שמך הלועזי, שבמקרה משמעותו הוא ההיפך של מהותך. אינך ‘איש זקן’ [...] וראוי אתה שאפילו הגילוי הפורמלי, החיצוני שלך — שם המשפחה — יהיה עברי.”⁷³

כידוע, לא הרים אלתרמן את הכפפה. הוא השתייך לדור של כותבים, אנשי כתובים-טורים, שלא חשבו שכבר הגיעה השעה להתנער מכל המטען שמבית ולא המירו את שם משפחתם בשם עברי. חבריו

לאסכולה — אליעזר שטיינמן, אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן, לאה גולדברג, יעקב הורוביץ, מנשה לויין, עזרא זוסמן, אליהו טסלר — שמרו בדרך כלל על שמם ה"גלותי" שמבית, שהיה בעיניהם שם אירופאי ואוניברסלי, ואילו ה"כנעני" אימצו לעצמם, כמובן, שמות עבריים בעלי קונוטציות של צחיחות מדברית, של אתוס הרואי נטרי וגברי, כיאה למי שניסו להשתלב במרחב הכנעני הקדום ולהיות אדוניו. לעתים בחרו אף במתכוון בשמות בעלי קונוטציות כנעניות, גלויות או מרומזות (אורנן, חמן, תמוז, עילם, קינן, חירם, חובב, חבר, יבין ועוד). הסופרים הצעירים בני דור הפלמ"ח כבר המירו את שמם בשם עברי כמעט ללא יוצא מן הכלל. אלתרמן, שלבו לא היה שלם עם מגמותיהם של ה"כנענים", התכונן כאמור בהליכותיהם בחיך ובתימהון. הוא לא שעה לבקשת בן-גוריון ולא חשב כלל לשנות את שם משפחתו לשם "צעיר", של יהודי חדש שאינו נושא "כחטורת" את מורשת הגלות (עם זאת, לבתו הוא הציע שם עברי — "אַתָּר" — המבוסס על אותיות שמו הלועזי. שם זה התאים דווקא לאלתרמן האב, שהרבה לכתוב על הזמן והמקום, אף הרבה לחרוז על-אתר). ואגב, לא הייתה זו הפעם היחידה, שבה השיב אלתרמן את בקשת בן-גוריון ריק. כששמע בן-גוריון שאלתרמן מחבר מחזה על ימי העלייה השנייה (כנרת, כנרת), הוא ביקש לראות את כתב היד עוד בטרם יעלה המחזה על קרשי-הכמה, אך המחבר התעלם מבקשה זו, ושמר על יצירתו ועל עקרון "חירות הפיט" (*licencia poetica*) ממגע ידה של הפוליטיקה.⁷⁴ דומה שרק יריבים אינטרנטיים וחסידיהם השוטים אשר לא הכירו את העובדות לאשורן, יכולים היו להוציא לאלתרמן מוניטין של "משורר החצר".

ואם לא די בכל העובדות והנתונים שלעיל כדי לשים לאל את טענות המקטרגים, באה עדותו של שמעון פרס — מאנשיו של בן-גוריון — בדבר שיחה שנערכה בינו לבין בן-גוריון בנוכחות נחמיה ארגוב, מזכיר ראש הממשלה, בדבר מתן דיחה לאלתרמן, שחי כדיחה צנועה ברחוב סואן וחדר עבודתו היה פחות מד' על ד'. בראשית שנות החמישים, סיפר פרס, הקימה הממשלה שיכונים לעובדי מדינה ולאנשי צבא הקבע, ונחדו דירות רבות שהוצעו לכל דורש. בדעת בן-גוריון צץ הרעיון להציע לאלתרמן דירה מרווחת, והובהר למשורר מפורשות, שאין מדובר בזכות שאינה ניתנת לאנשים אחרים, וכי יהיה עליו לשלם

בעבור הדיחה את מלוא מחייה. אלתרמן היה נרגש מאוד, והתקשה להגיב. למחרת הוציא דף נייר וקרא את הדברים לפני בן-גוריון ואנשיו: “אני מודה לכם מאוד בעד הצעתכם. אני יודע שהיא באה ממקור פן. אני מאמין לכם באומרכם שאוכל להוסיף ולמתוח ביקורת על דוד בן-גוריון. אבל לאחר ששקלתי את הדברים הגעתי למסקנה שלילית. אמנם, כדי למתוח ביקורת צריך מידה מסוימת של אומץ לב, אבל לדבר כשחמו — כיצד אוכל לעשות זאת בדיחה שהוא ואתם עזרתם לי להשיגה?”⁷⁵ הדברים מדברים בעד עצמם: אלתרמן לא קיבל דירה נוכח-גוריון משום שרצה להמשיך ולכתוב ככל העולה על רוחו בראש זקוף; כדי שיוכל להיות חופשי לשבח או לגנות, הכול לפי הנסיכות ולפי ההקשר. הוא לא היה מאלה המקבלים טובות הנאה ואחר כך יוצאים בדברי קילוסין או בדברי קלסה על הממסד. הוא לא היה מעדת החנפים המתקרבים אל הרשות כדי לזכות בחסדיה ובטובות ההנאה שלה.

לא רק בית כפשוטו לא קיבל אלתרמן מידי בן-גוריון. אלא גם בית ואכסניה חיפש לעצמו במקום אחר. לא במקרה הפנה אליו משה שמיר, אז איש מפ”ם, קריאה נרגשת מעל דפי משא של על המשמר, לאחר ש השורר צירף קולו לרשימת החותמים על עצומה בעד מפא”י, שמששה שמיר פירשו כהתבטאות עקיפה נגד האגף השמאלי של מפלגות הפועלים: “האם תסכים שירת [...] אלתרמן לנדות מעליה את העדה הרעה של לוחמים ובונים, חולמים ומגשימים? ממי ימך אלתרמן את השראתו [...] האם לא על כל מה שהרוח הגדולה של המהפכה והמרד נוסכת בו, האם לא על כל מי שנפשו נקעה מן המוסכמות, מן ההכנעה הקטנה, מבקשת החסד? [...] מה לך ולמגיד אלה אשר נשאו את עמם על שכם?” בהמשך הדברים טען שמיר, כי העובדה שהוצאת ספרים כ”עם עובד” לא טיפחה סופרים כדוגמת אלתרמן ויזהר, וכי “אלתרמן הינו זר למעשה, מבחינה ספרותית, לרוחות המנשכות בכיסאות התפוסים של מפא”י ומסיבותיה — בשעה שכל מיני אפיגונים מסתובבים שם באין מפריע”, מלמדת על כך שיצירתו מקושרת באלפי חוטים אל “עולם המחר”, ולא אל ההווה האנטי מהפכנית, שנשתררה במפלגת המרכז.⁷⁶

במלאות שמונים לבן-גוריון הסכים אלתרמן לשאת דברים, ובין

השאר אמר על המנהיג שהרחיק עצמו מזירת ההתרחשויות: "האמת יש לה מין טבע כזה, שהיא עומדת לצדו של הצודק בריבו". הוא היה משוכנע, טען שמעון פרס, שבן-גוריון צדק בריבו, ושהאמת תתייצב לימינו; הוא רצה להיות בן חורין להתייצב לימין הצודק בריבו, ולא התיר לעצמו להתחמק מאמיה עקדנית, גם כשהיא שנויה במתלוקת.⁷⁷ לדברי קומם, שני המשוררים הגדולים – ביאליק ואלתרמן – לא יכלו לעמוד מנגד במסותיו הקשות של העם, ושניהם פיתחו יחס מיוחד אל דמות המנהיג, שניצבה בצומת ההתרחשויות הלאומיות בעתות ההכרעה הגורליות של העם היהודי במאה העשרים. עם זאת, שניהם שמרו על עצמאותם, על ראייה נכוחה ושיקול דעת עצמאי.⁷⁸ המחברים היוצאים בשנים האחרונות, מלמדים שהאמת אכן עומדת, בסופו של דבר, לצדו של הצודק בריבו, וכטענת נורית גוברין (מעניין אחר), בספרות העברית יש דוגמאות רבות של "ספרות מגויסת", אך אין בה דוגמאות של ממש ל"ספרות מטעם".⁷⁹

הערות למבוא:

- 1 "בשטף עיר", כתובים, כרך ה', גיל' יט (רט) כ"ג באדר תרצ"א (12.3.1931). ראה מחברות אלתרמן, כ, עמ' 13–15.
- 2 לא תרצח (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים מתורגמים ומוסכרים במאמר מבוא ע"י א' שלונסקי, הוצאת יחד, תל-אביב תרצ"ב. המבוא כונס בווך ילקוט אשל, מרחביה 1960, עמ' 20–27.
- 3 "אל תתנו להם רובים", טורים, כרך א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934). ראה מחברות אלתרמן, כ, עמ' 136–138. סגובה על שיר זה, שהיה לשיר פופולרי למדי בשנות השלושים, כתב רטוש כעין פארודיה: שירו "אָל הנשק", שנותר גנוז במגרה, הפוחח במילים "תנו להם רובים", וראה פורח (תשמ"ט), עמ' 91.
- 4 מייטוס, אליהו (עורן), שירתנו החדשה, תל-אביב תרצ"ח, עמ' תנט–תסא. ברשימה הכיז'ביולוגרפית נרשם על אלתרמן: "נולד תר"ע בוורשה, מתרפ"ח בא"י. שיריז נתפרסמו בכתיבי העת שבארץ. תוגם משירי אמיל ז'הוין".
- 5 התמורה המהירה משקפת אפוא את השתנות הנסיבות במציאות החוץ-ספרותית: כחמש שנים לאחר שנתפרסם שירו הפציפיסטי של אלתרמן "אל תתנו להם רובים" (כהשפעת החוכרת לא תרצח שכעריכת שלונסקי, אשר

נולדה בהשראת ה־Zeitgeist באירופה שכין שתי מלחמות העולם) כתב אלתרמן ב־“זמר הפלוגות” (1939) את השורות המאזוֹריות והאיפטימיות: “את שלום המחרשה נשאו לך בחוריק / היום הם לך נושאים שלום על הרוכים”, כמתוך הצדעה לתעוזת הלוחמים וכמתוך התנשיות מן העמדה הצינית והמרה המאפיינת את השיר הקו־סמפולטי המוקדם. “זמר הפלוגות”, הימנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה־הגנה” (שנקראה “פלוגות השדה” [= פו־ש]) ואשר הוקמה בזמן מאורעות תרצ״ח כדי לשים מארכים לתוקפים ולפגוע בהם (בתחומם), נתפרסם לראשונה תחת הכותרת “שיר פלוגות השדה”, בכמעלה, גיל׳ 13 (202), ז׳ באב תרצ״ט (23.7.1939), עמ׳ 3. על הרעיון שכתשתיתו (צעירים האוחזים ברוכים בשדות הקרב בשעה שכל רצונם לאחוז במחרשה בשורת הקמה) מושגת גם שיר הסיום של עיר הונה (“נספח לשיר צלמי פנים”), שבו פונה הדובר־המשורר אל ה־“ממלכה” (= המדינה) מתוך אמונה בצדקת הדרך: “רק אֶת — נופליך לך ערים — / בקשת עד קץ לקום באת / ולא בחרב. אך צמדים / עלו כך שחר וכורת”.

6

האוקסימורון הוא צירוף לשון פרדוקסלי למראה, המצמיד בדרך “צורמת” ניגודים שאינם מתמזגים, כגון “המת החי”, “דומייה שורקת”, “מחשכיך הלכנים” וסדומה. הוא אפיין את השירה מ־אסכולת שלונסקי, ששאלה אותו מן השירה המודרניסטית הצרפתית־רוסית. במודרניזם האנגלו־אמריקאי פיגורה זו אינה מקובלת כלל.

7 “במעגל”, כתובים, שעה ו, גיל׳ טו (תמו), כ״ד באדר ב׳ תרצ״ב (1.4.1932). על כך הרחבתי במאמרי “לפתרון חידת השיר ‘ראיתכם שוב בקוצר ידכם’”, הספרות העברית ותנועת העבודה (בעריסת פנחס גינוסר), המרכז למורשת בן־גוריון, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע 1989, עמ׳ 178–223.

7

8 ז׳ שמיר (1993), עמ׳ 99–102.

8

9 גם הניאור־סימבוליסטים הרוסים, ובהם המשורר ואלרי בריוסוב, קבעו שמתפקידו העליון של המשורר הוא לגלות שלמות טכנית. על כך הרחבתי בספרי עוד חוזר הניגון, ראה שמיר (1989), עמ׳ 92–93.

9

10 “עוד רצה / עוד רצה אנדרטה של שיש — / הָאֵם וְיִלְדָה השבור” (“הרלקה”, כוכבים כחץ, בתוך שירים משכבר, תל־אביב 1938, עמ׳ 28); “בצינוק משפתיו / נעקרו וידיו / אך עֲלִיקָה, הָאֵם, / לא סיפר מאומה...” (“השיר הזר”, שם, עמ׳ 47); “והאם השלישית בעיניה תועה — / לא היה לי יקך כמוהו...” (“האם השלישית”, שם, עמ׳ 124).

11 בתגובה על מכתב התוכחה ששיגר אליו בן־גוריון, ובו נטען שאלתרמן כתב בטורו “לעזות דפוא” מה שכתב מתוך אי ידיעת העובדות והנתונים, כתב אלתרמן לבן־גוריון ב־19.5.1952: “יש דברים ושאלות אשר יחד עם נימתם הציבורית משתרגים ומשתלבים בהם גם שורשים ועיקרים שביסוד חיי נפשו של אדם וברכדיו העמוקים ביותר, אלה שעליהם עומדת כסופו של חשבון גם החברה. אחד ממניעים ורכדים אלה הלא הוא יצר אב ואם, הלא היא אותה דחיפה ראשונה ויצרית לבוא לעזרתם של הורים וילד. חברה שצרים כמו אלה מתרפים בה, חובה להעירם ולעוררם, שכן בלעדיהם היא מאבדת מכוח הדרך

- הראשׁוּנִי שֶׁל חַיִּים וּמְקַנְיֵינֵיהֶם הַיְקִימִים כִּיּוֹתֵר". שׁוּרוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן "לְעוֹזֹת הַרוּפֵא" הַתְּפָרֶסֶם כִּיּוֹס כִּ"ד כֶּאֱכָב תְּשִׁי"ב (15.8.1952), רֵאָה הַטּוֹר הַשְּׂבִיעִי, ג, עֵמ' 343–346. עַל פְּרֵשָׁה זֹאת, רֵאָה קוֹמֶם (1989), עֵמ' 57–58, וְרֵאָה גַּם דּוֹרְמָן (1971) עֵמ' 12–20.
- 12 הַמַּחֲרָשׁ שֶׁל אִי הַמַּאֲרִי, סֶדֶן שֶׁל א"צ גְּרִינְבֵּרְג וְאַלְפֵּי שֶׁל י"י רְטוּשׁ.
13 עַל הָאֵמֶן הַגּוֹלָה וְהַמְּנוּחָה, רֵאָה שְׂמִיר (1993), עֵמ' 16–19; 67–71.
- 14 כִּידוּעַ, רְטוּשׁ הוּא שֶׁטְבַע אֶת הַמְּטַבַּע "סְפָרוֹת מְמוּפְלָגֹת", שֶׁכּוּ הַשְּׂתַמֵּשׁ חֲכוּפּוֹת (רֵאָה לְמַשֵּׁל רַבְרִיּוֹ שֶׁנִּתְפָּרְסְמוּ כִּיּוֹכְנִי, חוֹכֵ' ה, נִסָּן תְּשַׁכ"ז, עֵמ' 22–24: "כְּמַעֲרֻכּוֹת הַצִּיּוֹרִיּוֹת הָאֶרֶץ יִשְׂרָאֵלִית, הַיִּשְׂרָאֵלִית, שֶׁכּוֹלֵן מְמוּפְלָגוֹת הַיֵּטֵב הַיֵּטֵב, נִשְׁאֲתִי אֶפּוֹא בְּדֶרֶךְ הַטְּבַע אֶת כָּל עֲוֹנוֹתַי אֵלֶיךָ").
- 15 רֵאָה מֵאֲמָרוֹ שֶׁל שְׁלוֹנֶסְקִי "טַעְמוֹת וּמַעֲנוֹת". פּוֹרֶסֶם לְרֵאֲשׁוֹנָה: טוֹרִים, שְׁנָה א, גִּיל' יג, 3 בְּאוֹשְׁרוֹר 1933. כּוֹסֵם בְּקוֹבֵן מֵאֲמָרוֹ שֶׁל שְׁלוֹנֶסְקִי. יִלְקוּט אֲשֶׁר ל, עֵמ' 28–32.
- 16 שְׂמִיר (1993), עֵמ' 16.
- 17 מֵתוֹךְ קוֹבֵן הַשִּׁירִים וְעוֹד רֹעֵה אוֹחֵה, 1987.
- 18 הַשִּׁיר נִדְפֵס לְרֵאֲשׁוֹנָה בַּחֲתִימַת "נֶתָן א.", תַּחַת הַכּוֹתֶרֶת "הַפְּרֹדוֹסֶס מְדַבֵּר", דְּבַר, י"ג בְּאֵלוֹל תְּשַׁד"ד (1.9.1944), עֵמ' 2 (בְּעַקְבוֹת וְעִידָה שֶׁל נְצִיגֵי הַמַּעֲצָמוֹת הַגְּדוּלוֹת שֶׁנִּתְכַנְסוּ בְּדַמְבֶּרְטוּן-אוֹקְסָאָה"כ, כִּדִּי לְעֶרֶךְ תַּכְנִית לְשִׁלּוּם בְּרִי קִימָא. חֲזֵר וְנִדְפֵס בְּשֵׁם "הַעֲרָה פְּרֹדוֹסְכָלִית" בְּהַטּוֹר הַשְּׂבִיעִי (תְּשִׁי"ב), עֵמ' 187–188.
- 19 רִיבְנֵר (1980), עֵמ' 69–75; דּוֹרְמָן (1990), עֵמ' 47–48. דְּבַרִּיהַ שֶׁל לֵאָה גּוֹלְדֶּבְּרַג בְּנִגּוֹת שִׁירֵי מַלְחָמָה נִתְפָּרְסְמוּ בְּהַשׁוּמֵר הַצִּעִיר, גִּיל' 34–35 (8.9.1939), שְׁבֻעָה לְאַחַר שְׂפָרֶסֶם שֶׁם אֶלְתֶּרְמָן אֶחָד שֶׁל שְׁלֹשׁ שִׁירֵים הַרֵאֲשׁוֹנִים שֶׁל שִׁירֵי מַכּוֹת מִצְרַיִם, שְׁעֵדִיין לֹא הוֹבִנוּ כְּשִׁירֵי מַלְחָמָה. תְּשׁוּבוֹתוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן לְלֵאָה גּוֹלְדֶּבְּרַג נִתְפָּרְסְמָה בְּגִילְיוֹן הָעוֹקֵב שֶׁל הַשׁוּמֵר הַצִּעִיר (22.9.1939).
- 20 רֵאָה הַפְּרָק "זִיקְתָּה שֶׁל שְׂמַחַת עֵנִיִּים לְנִסִּיכּוֹת הַהִיסְטוֹרִיּוֹת בְּתוֹכָן נִכְתְּבָה", בְּתוֹךְ עֶרְפֵּלִי (תְּשַׁמ"ג), עֵמ' 146–154.
- 21 דְּבַרִּיּוֹ בְּעִנְיַן זֶה נִאֲמָרוּ בְּהַרְצָאָה בְּכַנֶּס אֶלְתֶּרְמָן בְּאֵינְסְטִיטוּט כֶּן-גּוֹרִיוֹן בְּנֶגֶב, כִּיּוֹס 1996.30.6.
- 22 כְּמִקּוֹבֵל כְּשִׁי חָמוּ הָאוֹקְסִימוֹרוֹנִית, רוּחַת הַפְּרֹדוֹקְסִים וְהַשְּׂתִירוֹת, דִּימָה אֶלְתֶּרְמָן אֶת הַמַּתְּ לַעֲיֵט: "וְאֵנִי עַל קְרוֹ כְּמוֹ עֵיט חָג, / מְמַלְשֵׁךְ מְכַנִּי חֵם וְנוֹצֵרֶךְ מְקַהֵלֵם, / לְכָל תְּרַאֵי שֶׁמֶשׁ, לְכָל תְּדַעֵי חָג, / לְכָל תְּצַחֲקֵי לְעוֹלָם. // אִם תְּנוֹסֵי אֶל סַחַר בֵּית, / אִם בְּשִׁבְתְּ-רַעִים תְּשִׁטֵּי, / לֹא תְנוֹסֵי מְקוֹל הָעֵיט, / הַמַּצַּעֵק לָךְ: אֲשֶׁתִּי, אֲשֶׁתִּי!". מֵתוֹךְ הַשִּׁיר: "הֲזֵר מְקַנָּא לְחֵן רַעֲיִתִּי".
- 23 לִימִים, שִׁי לֵב אֶלְתֶּרְמָן כְּתַגִּיגַת קִיץ (1965) סִדְרָה שֶׁל שִׁירִים קְצָרִים ("דְּבַרִּים שְׂבִאֲמַצֵּעַ"), וְבָהֶם שִׁיר כֶּן אֲרַבַּע שׁוֹרוֹת בְּשֵׁם "נִתְפָּרְדָה הַחֲבִילָה" ("אִישׁ עֵם עֶרֶב הַבֵּיט / וְהַרְהוּ: אָנָּה כְּאוֹ תַעִים. / לֹא הַמְּוֹת אֲמַתּוֹ, יִפְרִיד, / אֲבָל הַפְּרִירוֹ הַחַיִּים"). כֵּן רַמֵּז בְּאִירוֹנִיָּה מְרָה לְשׁוֹרוֹת אֵלֶּה מֵתוֹךְ שְׂמַחַת עֵנִיִּים, אֲגַב רְמִיזָה לְתַהַפּוּכּוֹת הַחַיִּים וְהַאִירִיאוֹלוֹגִיָּה שֶׁהַפְּרִירוֹ בִּינוֹ לְכִין רַעִיו, שְׁלוֹנֶסְקִי, לֵאָה גּוֹלְדֶּבְּרַג, אֵלִיעֵזֶר וְאַחֲרִיס.

- 24 ארבעת השירים הראשונים נתפרסמו כבר בעריסת שלונסקי בשישה פרקי שירה (1940), ויתרם בקובץ עיר הדונה (1957).
- 25 “משירי מכות מצרים” (א. רם; ב. צפרדע; ג. פנים), השומר הצעיר, שנה ח, גיל' 33, י”ז באלול תרצ”ט (1.9.1939), עמ' 9–10.
- 26 שאלה זו, שעלתה פה ושם בכיקות, הועלתה כחריפות יתרה בהרצאתו של נ' זך “על ‘שירי מכות מצרים’”, בבנס “נתן אלחרמן – האיש ויצירתו”, שנערך באוניברסיטת חל-אכבי, כימים 12–13 בדצמבר 1993. כנגדו טען ע' שביט כי הגנוזים של היצירה מפרין השערה כזו, והעלה את ההשערה שהעיר המופצצת כשיר “ברד” היא לונדון של תקופת ה”כליץ”. וראה גם תגובתה הפרשנות של נ' כרמל-פלומין, “עמוד השחר קם”, מאזנים, כרך סח, גיל' 6, ניסן תשנ”ד (מארס 1994), עמ' 3–8.
- 27 ראה “כין באוס לסדר”, שמיר (1989), עמ' 288–313.
- 28 “את מחשבה קצך. רק שמו איך קוראה. / והוא נבט קרוב. והוא איתן קבוע. / כדיוקן המלכות על פי האגודה, / ככל תגי חיך הוא טבוע. // חיים על קו הקץ, שלמים וחוקים. / הכל גלוי! הכל! קרעף את כל קררף; / בתי על חוד סכין לנצח לא נזקין! / כסכנים יבדיקו נעורין!”. היו שפירשו צירוף זה כמציין את מצבו של היישוב ערב מלחמה. לימים הכתיר ג' שקד את אספת הסיפורים שבעריסתו, הכוללת את מיטב הסיפורות של דור המאבק לעצמאות, בבותרת זו. ערפלי מספר מפי זמורה, כי אלחרמן אמר באותם ימים “שהוא מדמין לעצמו מדי פעם שבוקר אחד יפתח את חלונו ובחצרו יעמדו חייליו של רומל” (ראה ערפלי [תשמ"ג], עמ' 147, הערה 25).
- 29 ריכבר (1980), עמ' 74.
- 30 על יסוד השורות “תן לי שנה אפודה כשק / וכברה משאתה בשניים”, מתוך “תפילת נקם” (שמחת עניים). ראה שירים שמכבר, עמ' 199.
- 31 על יסוד השורות “הוא הולך בשורות. הוא יגיע עד כאן. / הוא נושא כלבו כדור עופרת”, מתוך “האם השלישית” (כוכבים בחוץ), ראה שירים שמכבר, עמ' 123.
- 32 על יסוד שורות כגון “אור, ערים ומרצפות, / זרוע מניפה מטפחת”, מתוך “תבת יהזמרה נפרדת”, ראה שירים שמכבר, עמ' 114; או “והימים נזף, המסלעים בתכלת”, מתוך “קָשֶׁם העיר הזאת”, ראה שם, עמ' 138.
- 33 דומה שלא פחות משכותרת זו של יונת ואלכסנדר סנד, אנשי קיבוץ רעים שכנגד, מרמזת לפסוק המקראי “עד פאם אל ארץ נושבת” (שמות טז, לה), הריהי מרמזת לשורות האלתרמניות: “נופך רואה את נוף / הארץ הנושבת / כאת חקוי הקוף / לא יש ולמחשבת” (“שירים על ארץ הנגב” בתוך עיר הדונה, עמ' 186).
- 34 אף כאן נראה שלא פחות משכותרת ספרו זה של עמוס קינן, “הכנעני” לשעבר, מרמזת לפסוק המקראי “את וְזָבַח כסופה” (כמכר בא, יד), הריהי מתפלמסת עם צירוף זה בהקשרו האנטי “כנעני” שביצירת אלחרמן: “לא נשיר את וְזָבַח כסופה, אך נשיר את עירנו בגשם. / לא נשיר את וְזָבַח. לא שָׁמֹת כַּעֲמוֹן / וארם כשירי התקופה נצִילָה, / אף שעוד העברית כהמית פעמון / נעודה לצלילן של

- מלים כאלו", מתוך השיר "כסוב הרוח" (עיר דווה, עמ' 84).
- 35 ראה גם בשיר "הבקחה" (שיר א' במחזור "שיר עשרה אחים"), וכן באחדים משירי עיר דווה, שבכולם מומלצת פואטיקה אפרורית ובעלת קווי מתאר מרוסקים, המתארת את המציאות "כמות שהיא": "מראָה חוף", "ליל פנים אל פנים", "נספח לשיר צלמי פנים" ועוד. לימים, המליץ אלתרמן גם ב"שיר הערת שו לים" (מתוך זגיגת קיץ) על פואטיקה שאינה מנותקת מן הריאליה, מן הזמן והמקום, ושאינה מסתירה את עצמה מאחורי "ישראל סמלים": "אל תתייגע הקורא, לתהות על סוד שירו / של סדר השירים הזה. מיה מגזמת / של משמעות וכוונות-כביכול / אל תבקש. לא כל שורה רומזת רמז. / העיר היא עיר. הרחוב חוב. / האוד הוא אור. החשכה בורה כשמש".
- 36 "פטר הגדול" מתוך "שירים במרחב", איגרא (בעריסת נתן זך ודן מירון), 2, תשמ"ו (1985–1986), עמ' 199–200: "פטר הגדול / סלל את עיר הבידה פטוכובג / בַּבְּצוּת הצפון / על עצמות אַפְרִים. / דוד בן גוריון / סלל / את הדרך אל דרך כורמה, העוקפת / את הדרך אל דרך הבידה ירושלים. / בעצמות נערים מן השואה."
- 37 זרטל (1996), עמ' 497.
- 38 ההבדלים שבין עמדת אלתרמן לעמדת רטוש בנושא המפגש בין היישוב לעולים החדשים קיצוניים הרבה יותר מאלה המתגלים בין עמדת בן-גוריון לעמדת לבון בנושא העלייה ההמונית. וראה צמרת (1996), עמ' 73–97.
- 39 העובדה שהמפגש בין בני הארץ לכני הגולה מתרחש בעת חשכה מתפרשת אצל עדית זרטל לא כעובדה ליטאלית פשוטה, שלפיה התרחשו פעולות ההגירה היהודית המחתרנית לארץ ישראל" בחסות החשכה, היאה לפעולות בלתי לגליות, כי אם כעיקר כמטאפורה ליחס הקולטים כלפי הנקלטים, שהחשכה היא עבורם כעין "מגן אטיה שדק כאמצע ותו יכול פרסאוס להתסגן בכבואתה של גורגונה המעוררת פלצות". מן הראוי היה, למשל, להשוות את המתואר ב"דף של מיכאל" למתואר ב"נאום תשובה לרכי-חובלים איטלקי אחר ליל הורדה" (הטור השביעי, כרך א, עמ' 97–99): "על הצי הַלְהָה, האפר, הקטן / יִסְפָּר עוד בשיר ורומנים. / יחבן כי בָּךְ, קפיטן, קפיטן, / יקנאו עוד הרבה קפיטנים. // את עמל בחורינו סוד-ליל יעטף / אך עליו נברך כעל לחם. / הן ראית כיצד מספינות אל החוף / הם נושאים את צַמם עלי שכם". (הטור נתפרסם ב"ג כשכתבתי" [15.1.1946], לאחר שהעזורה של ממשלת המנדט עיכבה את פרסומו ומחקה אחדים מבתי).
- 40 כך, למשל, נהג בן-גוריון לכנות את אריק שרון, מלוטמי יחידה 101, כשם "יובא בן צרויה", וראה ברזורה (1977), ג, עמ' 1412, 1435.
- 41 יונתן רטוש, "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950. על טענה זו חזר רטוש בהודמנויות שונות, כגון בשירו "אל הנשק" (ראה הערה 3 לעיל), שבו כתב: "כמו ידנו / נחרץ את גולנו / כְּמֶדָר".
- 42 חקידים לרעיון זה, שמצא את ביטוי המגובש ב"מריסת קיץ", מצוי כבר בשירו של אלתרמן "העלמה" (מחברות לספרות, ג, מחברת ב, טבת תש"ה [נדצמבר 1944], עמ' 23), שנתפרסם לפני "מריסת קיץ": "עלמה הבת העבריה / עוד לא

- גשלים צלמך עד קבע / צפון וקדם וציה / אוהך נוגדים עוד במקבת // זכב ולכן
 וקרר / עומדים פקרב עליך / חתוך קולך עוד לא הגדרה, / עוד לא נקבע
 חתך עניך.”
- 43 הידיעה הראשונה על הענקת הפרס לנתן אלתרמן על ספרו עיר הוזה, כולל
 נימוקי ועדת השופטים שאותם קרא דב סדן, נתפרסמה בלמרחב, י”א בטבת
 תשי”ח (3.1.1958), עמ’ 1, 2. הביקות האוהדת שליוותה את מתן הפרס לא
 כוששה לבוא, וראה ד’ סדן, “במבואי עיר הוזה”, הפועל הצעיר, שנה נ”א,
 גיל’ 15 (ט”ו בטבת תשי”ח [7.1.1958]), עמ’ 18–20. חזר ונדפס אצל סדן
 (תשכ”ג), עמ’ 124–130. וכן אצל וינגרטן (1971), עמ’ 76–82.
- 44 קורצו ויל (תשכ”ו), עמ’ 182. דבריו נתפרסמו לראשונה בהארץ, י”ד בניסן
 תשי”ח, (4.4.1958), עמ’ 7; שם, כ’ בניסן תשי”ח (10.4.1958), עמ’ 8. דבריו
 של קורצו ויל, שעמד אז בחליפת מכתבים ערה עם אצ”ג, ובה קבלת תכופות על
 “שכל הכנופיות של דבר ועל המשמר” מתנפלות עליו באופן שיטתי, ודב סדן
 אינו נחלץ להגנתו, אף על פי שהוא ביקש ממנו לעשות כן, אינם נעדרים ממד
 של נקמנות אישית ורצון להציב עמדה אפוזיציונית לזו של סדן (וראה בספרה
 של ליליאן דבי-גורי, קורצו ויל, עגנון, אצ”ג – חילופי אגרות, רמת-גן
 1987, עמ’ 93–138). על משמעות “העת” בעיר הוזה, ראה גם ד’ מידון “בין
 יום הקצוות לאחרית הימים: על משמעות הזמן בשירת נתן אלתרמן”, משא
 (למרחב) שנה ח, גיל’ 15 (10.4.1958); שם, גיל’ 16 (18.4.1958); הנ”ל,
 “שירת המדינה של נתן אלתרמן”, משא (למרחב), שנה ח, גיל’ 17 (23.4.1958).
 קורצו ויל היה אפוא הראשון שעמד על משמעותה ומעמדה של “העת” בשירי
 עיר הוזה.
- 45 בנושא הביקות האנטי אלתרמנית כאלף (ביקורתם של עווי ארנן ויותן
 רטוש) ובסולם (ביקורתו של מרדכי שלו), ראה שמיר (1993), עמ’ 174–176.
- 46 על מבקריו הרבים של אלתרמן בתקופת ה”פרשה”, ראה לאור (1989), עמ’
 99–100 וכן שם, עמ’ 126, הערות 34–38.
- 47 את אלתרמן, שקורב בשנות החמישים לחוגו של בן-גוריון, תיאר דן מידון,
 במסתו “מיוצרים וכותים לכני בלי בית” (אגרא, 2 [תשמ”ו], עמ’ 117) בתורת
 “מאריטטה, שהמע יפולאטור הגדול משך בחוטיה” ו”משורר חצר מסובל כשר
 וכבד נשימה, שהמילים והמשפטים מסתבכים בין הרגילים של טרזית”; וראה
 מידון (1987), עמ’ 66.
- 48 קומס (1989), עמ’ 54–55.
- 49 ד’ לאור (1989), עמ’ 96.
- 50 מחברות אלתרמן, ד, עמ’ 207.
- 51 על עמיחתו העצמאית והאמית של יצחק רבין כפרשה זו ראה בר-ווהר
 (1977), ג, עמ’ 1434–1435.
- 52 המכתב שמור בארכיונו של הסופר ב”מוסד אלתרמן” שבמכון כץ לחקר
 הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב.
- 53 “לא פגישה היסטורית”, דבר, 18.3.1960 (ראה גם בין המשררר למדינאי, עמ’
 39–43).

- 54 מ' בר-זוהר, (1977), ג, עמ' 1351.
- 55 ראה הערה 53 לעיל.
- 56 דבר (16.3.1951); הטור השביעי, ג, עמ' 386.
- 57 ראה הערה 11 לעיל.
- 58 דבר (12.12.1952); הטור השביעי, ג, עמ' 392-395.
- 59 מכתבו של אלתרמן לר"ר יונס שמור ב"מוסר אלתרמן" שבמכון כץ.
- 60 בר-זוהר (1977), ג, עמ' 411; על תכנית ה"טרנספר" של בן-גוריון, ראה הנ"ל (1975), א, עמ' 408-410.
- 61 וראה בהרחבה קומס (1989), עמ' 59-61.
- 62 דבר, י"א בתמוז תשי"ב (4.7.1952); הטור השביעי, ב, עמ' 274-276.
- 63 "מקרה פעוט", הטור השביעי, א, עמ' 203-205. וראה על כך מאמרו של מנחם רגב "הוא לא עצר את הילולת האבטיח", ספרות ילדים ונוער, שנה 24, חוב' א (93), עמ' 45-51. ואגב, חבריו מנוער של המשורר חזרו וסיפרו כיצד עור בהיותו תלמיד בנימנסיה הרצליה הוא היסס אם להצטרף לחבריו ש"התפלחו" ל"בית העם". כפשרה בין עמדתו המוסרית לרצונו להשתייך לחבריו, הוא נהג לקנות לעצמו כרטיס, לקרוע אותו ו"להתפלח" עם כולם. משמע, גם בנושא מוסרי "פעוט" לא שם אלתרמן פדות בין הלכה למעשה, ומדד את חייו הפרטיים באוהה מיהה של חומרה מוסרית שאוהה תבע מן הזולת בטוריו ובמאמריו.
- 64 רבר, כ"ט בתמוז תשי" (14.7.1950); הטור השביעי, ב, עמ' 269-270.
- 65 רבר, ו' באלול תשי"א (7.9.1951); הטור השביעי, ב, עמ' 271-273.
- 66 רבר, כ"ז באלול תשי"א (28.9.1951); הטור השביעי, ב, עמ' 259-260.
- 67 ראה הערה 62 לעיל.
- 68 רבר, כ"ב בטבת תשי"ג (9.1.1953); הטור השביעי, ב, עמ' 277-280.
- 69 רבר, י"ט באב תשי"ג (31.7.1953); הטור השביעי, ב, עמ' 281-284.
- 70 רבר, כ"ו באב תשי"ג (7.8.1953); הטור השביעי, ב, עמ' 285-288.
- 71 רבר, כ"ג באיך תשט"ז (4.5.1956); הטור השביעי, ב, עמ' 375-376.
- 72 רבר, ג' בטבת תשי"ז (7.12.1956); הטור השביעי, ב, עמ' 355-358.
- 73 ראה: בין המשורר למרינאי, עמ' 46.
- 74 מכתבו של בן-גוריון לאלתרמן בעניין זה שמור ב"מוסר אלתרמן" שבמכון כץ.
- 75 ש' פרס, לך עם האנשים, תל-אביב 1979, עמ' 103-105.
- 76 מ' שמיר, "מכתב גלוי לנתן אלתרמן, מרדכי טביב וס' יזהר", משא, כ"ט בתמוז תשי"א (2.8.1951). כונס בספרו של שמיר, הבער והנגר, תל-אביב 1989, עמ' 48-51.
- 77 ש' פרס, ראה הערה 75 לעיל, עמ' 104.
- 78 א' קומס (1989), עמ' 78-79.
- 79 נ' גוברין, "בשכחה של ספרות מגויסת", מעריב, ה' בסיון תשנ"ג (25.5.1993). כמאמר זה טבעה החוקרת את הביטוי "מגויס מטעם עצמו", ההולם את הסופר העברי שאינו נענה לתכתיבים "מטעם".

פרק ראשון

פואטיקה ופוליטיקה בשירה "אסתטיציסטית"

עיון בשירים "הרוח עם כל אחיזתיה" ו"הסער עבר כאן לפנות בוקר"

אולמי הסופות. כעננת רועצת.
פרגעי התפוקות ובי קול וגבהים.
וחשרת השמועות. ונודות המפלצת,
העונה בנהימה ונפנוף כוכבים.
("הנאום", כוכבים בחוץ)

א. היש היגיון בשיגעון?

בשיר מודרניסטי אחוז תזזית כרוגמת "הנאום"¹ — מן השירים המוצבים בראש הקובץ כוכבים בחוץ — ברור לקורא, שהסופה אינה אלא משל למתרחש באולם, ושהאולם אינו אלא מיקרוקוסמוס של העולם על כל אגפיו. באזכור חשרת העננים, המבול וסערת הברקים והרעמים שבתוך אולם הנאומים ביצע אלתרמן דיאוטומטיזציה של השגור והבנאלי. סערת החורף הריהי מטאפורה שחוקה למדי לתיאור של עולם סוּר ורוגש, שעה שהאנושות ניצבת על קו הקץ "מול ביבר משטמות, אמונה ודמדום"; ואילו כאן הפך אלתרמן (תוך היפוך תפקידי הסימן והמסומן, המקור וחקיו) את איתני הטבע ל"אבזרים" בקרקס קוסמי ענק (תוך היפוך תפקידי הטבע והאמנות; מעשי ידי הבורא ומעשי ידי האדם). ב"הנאום" הסערה "מתורבתת" אפוא ומתרחשת בין ארבעה כתלים, ולא בחוצות העיר או בטבע הפתוח, אך היא אינה גורלית או אכזרית פחות מאותן רוחות סער התולשות את גגות הבתים והתולשות עצים משורשיהם, שהרי "חיים ומוות ביד

הלשון". רוח ממשית (משב אוויר) ורוח מופשטת (רוח האדם) משמשות תכופות בערבוביה ביצירת אלתרמן לסוגיה, תוך ביטול הגבולות שבין אקלים גיאוגרפי לאקלים תרבותי.

כך גם באחד משיריו ה"קלילים" — "סיכויי מזג האוויר" — שנתפרסם בהארץ כשנתיים לפני פחץ מלחמת העולם², בעת שכתיתו של קובץ הבכורה הלכה ונשלמה: "חשון כבר בעולם. הִסְתָּו הַגָּה קרוב. / בגשם, בסופה, ישאג רחוב אבוד. / בדמות יונים הומות, בסתר הכרכוב, / תשב הַנְעֻדָה לאי־ההתערבות. // בַּכָּפָר, לאור ברק, ירוצו אַנְזִים. / בדרך תתנוודד שְקֵמָה שוטפת מים. / ורוח תשסע עלים כמו חוזים, / תבקיע בדלתות וחלונים. // ממש כמו אצלנו. זכר נא: אות באות / על הכרכוב עודן הומות יוני ג'נה / לְשֹׂא נקרא דורנו, דור האמצאות, / חיינו עוד כל כך... כל כך קרובים לטבע". משמע, הפוליטיקה המודרנית, על סערותיה המיניסטריליות הנשכחות בחדרי חדרים, מחזירה את האנושות אל אותה חוקיות נצחית של מלחמות עקבות מדם, המוכרת היטב מדורות עברו — עת היה האדם תמים ופרימיטיבי למדי וישב בכפר שבחיק הטבע, במרחבי תבל, ולא בכרך, בין חומות האבן. אליבא דאלתרמן, האדם המודרני והמעודן, שהשכיל לערוך סובלימציה לכל יצריו האטוויסטיים, קרוב לטבע תרתי משמע. לא זו בלבד שהוא קרוב לטבע במשמעות הרומנטית, החיובית, כי אם — ובעיקר — במשמעות השלילית, המתנכרת לה ישגים הציויליזטוריים. כאן, ובשירים רבים משיריהם של משוררי המודרנה, עולה ההנחה כי דווקא האדם המודרני, המתורבת והמתוחכם, איש הטרקלינים והוועדות המיניסטריליות, קרוב אל המזג הטבעי והיצרי של אנשי הכפר ושל פראי היער, וכי רק למראית עין הוא הצליח לרסן את יצריו הקמאיים. אלה פורצים מפעם לפעם בסעה, ומשנים סדרי עולם.

בשירים כגון השיר הקנוני "הנאום" ומקבילו הקליל "סיכויי מזג האוויר", יחסי הסימן והמסומן של הלשון הפיגורטיבית ברורים אפוא ומובהקים לכל קורא: כאמור, הסופה וענניה אינם אלא "אבורים" במטפוריקה שמתפקידה להמחיש את אוירתו הרוגשת והרועשת של העולם ואת תהפוכותיה של תקופה סוערת של ערב מלחמה. האם ניתן לגזור גזרה שווה לגבי שיריו ה"אסתטיציסטיים" של אלתרמן שאינם מותחים קו ישר של אקבלה בין התיאורים הקונקרטיים שבמרכוז לבין

אידיאות מופשטות שמחוצה להם; שירים שתיאורי הסופה בהם נראים ונשמעים כתיאור טבע "בעלמא", ללא גרירתם המיידית ומחויבת המציאות של מסרים אידיאיים או אלגוריסטיים כלשהם? אותם פרשנים הסבורים כי הפרשנות האלגוריסטית חוטאת לרוח השירים האסתטיציסטיים יכולים להיחלות באילן גבוה, שהרי לימים קבע אלתרמן (אמנם כתקופה שבה הייתה שירתו מושא להתקפות בלתי פוסקות ונוקקה לאפולוגטיקה) בשירו "שיר הערת שוליים" (חגיגת קיץ, 1965), כי הנטייה לחפש טונות סמויות בכל פרט בשירתו מוגזמת לכל הדעות:

אֵל תִּתְיַצֵּעַ, הַקּוֹרָא, לְתֵהוּת עַל סוֹד שִׁיחוֹ
 שֶׁל סֵדֵר הַשִּׁירִים הַזֶּה. מֵדָה מְגֻזָּמֶת
 שֶׁל מְשַׁמְעוֹת וְכִנּוֹת-פְּכִיכּוֹל
 אֵל תִּבְקֶשׁ. לֹא כָּל שׂוֹרֵה רוֹמְזֵת רָמֵז. [...]
 הָעִיר הִיא עִיר, אָף פִּי בְרוֹר שְׁלֵעִתִּים
 הָעִיר הִיא אִישׁ, הָאִישׁ הוּא זְמַן. הַזְמַן הוּא קִיץ.

בחגיגת קיץ ניסה אפוא אלתרמן — כמודע וכמתכוון — לנטרל את התיאורים מכל משמעהים ולהעיק להם, מתוך דמיסטיפיקציה מוקצנת, הנמקה מדעית "יבשה", חסרת כל הילה פיוטית, כגון כתיאור: "עכשו ירח גדל מדות מגיח [...] גדלו הרב בשעת זריחה הוא חזיון טבע / של השתכרות האור מבעד לאויר". אולם, בניגוד לאמירה שכפתח השיר, שבה מצהיר אלתרמן כי שיריו ליטראליים כתכלית, בסופו של דבר הוא סוחד, כדרכו, גם את הקביעה הזו מיניה וביה. להערכתו, אין ביצירתו — לסוגיה ולתקופותיה — ולו תיאור טבע אחד שהוא ליטראלי ונטול לחלוטין כל השתמעויות אלגוריסטיות או סמליות בעלות מטען הגותי נכבד (פרט לניסיון הקיצוני הנזכר לעיל להוציא את כל הרוח ממפרשי הפרשנות והביקורת, שאף הוא רצוף פרצות ופרכות). אפילו שירים כמוראסטיציסטיים הנראים לכאורה כתיאורים תמימים וקונקרטיים הנכתבים ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה — ושירים כאלה הם רוב מניינו של קובץ הבכורה של אלתרמן — מתגלים בקריאה מעמיקה כשירים אידיאיים ה"נגועים" בכעיות השעה, גם אם כעיות אלה מצועפות בשכעה צעיפים ונכחנות כפרספקטיבה רחבה כחלק

מתהליכים גלובאליים או היסטוריוסופיים. ננסה להדגים הנחה זו לפי שניים משיריו ה"אסתטיציסטיים" של הקובץ הראשון — "הרוח עם כל אחיותיה" ו"הסער עבר כאן לפנות בוקר". שירים כאלה הם בראש ובראשונה תיאורי טבע רבי השראה, אך הם מתגלים בדיעבד כשירים אקטואליסטיים הבוחנים את אירועי זמנם בראייה היסטוריוסופית רחבה.

שירו של אלתרמן "הרוח עם כל אחיותיה" שייך לקבוצה של שירים שוצפים וקדחתניים מבין שירי בובבים בחוץ (1938), שבהם נענה כביכול המשורר לציורי שעלה מן המניפסטים הפוטוריסטיים, שתהא השידה בעלת מנגנון תזמוחתי רחב, שהוא פוליפוני (רב קולי), פוליסדומי (רב גוני) ופולימורפי (רב תנועה), בעת ובעונה אחת. לקבוצה זו שייכים רבים מהשירים רחבי היריעה, שהוצבו בחלקו הראשון של הקובץ: "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", "יום פתאומי", "אל הפילים", "הדלקה", "הנאום", "סתיו עתיק" ועוד. שירי תזזית אלה מדגימים בגעש ההיפרבולי שלהם ובשצף קצף המילולי העולה על גדותיו, את עקרונות ה"שירה הברויטיסטית" (מלשון bruit — רעש בצרפתית), האופייניים לזרמים האקסטרוברטיים של האמנות המודרניסטית. שירו ה"ברויטיסטיים" של אלתרמן מצטיינים לא רק בתכונות המולטימדיה שלהם — במראות ספקטולריים, במצלולים צפופים ובדינמיקה מהירה ומסחררת — כי אם גם במבעים עזים ובמחזות סנטימנטליסטיות נפרזות ותיאטרליות, בשינויים תכופים ודרמטיים של נקודת התצפית ובערובל קטעי מציאות ללא סדר "טבעי" ו"הגיוני" (אלה יוצרים ממבט ראשון רצף מקוטע ומפוד, ורק בקריאה חוזרת ונשנית עשויים רסיו להתלכד ולהתבהר במידת מה).

במקביל, השירים הללו מממשים בדרכם כמה מעקרונותיה של תפיסת הלשון ה"פרועה" והאגרסיבית, מבית מדרשם של הפוטוריסטים, אם כי בגרסה המתונה והמרוככת, האופיינית לאסכולת שלונסקי.³ לפיה, שומה על המשורר לשבור את הכללים ה"טבעיים" של הלשון ולערוך דיאטומטיזציה לכל שימוש "קלאסי" ומקובל. אמנם, אין שירו של אלתרמן עושים כן באמצעות המצאות מילוליות, מילות portmanteau ומיני ניאולוגיזמים. ואולם, לא אחת ימצא הקורא

בשירים אלה מילים פשוטות וצלולות למראה, שבהצטרפן למילים אחרות, פשוטות וצלולות אף הן, הן יוצרות צירוף מוזר וחיידתי, שאינו מתפענח בנקל, וזאת על שום הדרך השרירותית של החיבור. וסיסי מציאות חיצונית וסיסי מציאות פנים לשונית מתערבלים אלה באלה, חלקי הדיבר מתערבלים אף הם, ללא תואם והיגיון נראים לעין. תכונות אלה ואחרות מקשות על הקורא לתת חיץ בין סימן למסומן. בין המציאות המשתקפת בשיר לבין המציאות הפנים ספרותית. הן אף נקשות עליו למלא את הפערים: להעמיד אמייה פרשנית שתלכד את חלקיו המפוררים של השיר לכדי שלמות כלשהי, אם יש כזו בנמצא. במפגש עם שירי תזזית כגון "הרוח עם כל אחיותיה" עשוי אפוא הקורא-הפרשן לשאול את עצמו אם לפניו שירה אסתטיציסטית וצנטריפטלית, המרוכזת במבע בלבד, או שמא לאמייה המרשימה והסבוכה, הנשמעת כמעשה לוליות מילולית, יש גם משמעות רפרנציאלית ברודה ומובחנת, שניתן למשוחה מתוך הערפל. מתברר שהשיר האלתרמני עומד לרוב על "קו התפר" שבין המימטי לאֶ-מימטי, בין הבהיר למעורפל, בין הדנוטטיבי לקונוטטיבי, תוך שהוא מעודד במקביל שני סוגי קריאה. מצד אחד, הוא פונה אל הקורא השמרן המחפש את הביטחונות המוצקים ודמנסה לבנות מרסיסי המראות תמונה דמוית מציאות, מנומקת וכמו אורגנית; מצד שני, הוא אף פונה אל הקורא בעל המזג המהפכני, הפתוח לחידושים ואינו חש לחפש הנמקות ריאליסטיות על כל צעד ושעל — אל זה המוכן להשלים עם האליפסיס והדיסקורד, עם העמימות, ההפלאה והמסתורין.⁴

דומני, שרק בהצטרף שתי הקריאות זו לזו יקבל השיר האלתרמני את מלוא משמעותו, שכן, באופן פרדוקסלי, לא אחת עולה ממנו היסוד המהפכני דווקא באמצעות יסודות "ישנים נושנים", שריח של קונבנציה ספרותית עולה מהם כביכול. ולהפך, אמירות מהפכניות ומוזרות מתבררות בקריאה שנייה כפריפראזה לאמתות שגורות ובנאליות. שומה על הפרשן להכיר בשתי האפשרויות — האפשרות ללכד את חלקי הטקסט והאפשרות להצביע על אופיו המפורר והבלתי מתקשר — ולא להסתפק באחת מהן. האפשרות הראשונה תובעת ממנו, כמובן, ניסיון מאומץ להשלים את החסר ולבנות תמונה קודדנטית, כלשהי מתוך הרסיסים הפזורים, אך אם יפריז בניסיון האינטגרציה,

וינסה לתרץ את כל החידות והפרכות עד תום, 'צא שכרו בהפסדו. כדי שלא לחטוא לרוח הטקסט עליו להלך כאן על חבל דק שבין ודאות לאי וזאות, בין הרצון להסיר את הלוט מעל חידת השיר לבין ההכרה העמומה, שככלות הכול תוותר התעלומה בעינה.

השיר האלתרמני מצוי, אם כן, פחות או יותר באמצע הרצף שבין הקוטב הבהיר לקוטב העמום והמעורפל: לעתים אין בו אמירה מוסחנת ומובנת "עד הסוף", אך לרוב גם אין הוא מערפל את הדברים כדי "נונסנס" גמור. גם כשכל מתאריו נואים חדים וברורים בתכלית, הריהו בדרך כלל פרדוקסלי ורב פנים, והאמירה הכלולה בו אינה מיתרגמת בנקל לאמירה קודדנטית ופשוטה. ואולם, גם ההפך הוא הנכון: אפילו בשירים נזילים וא־מורפיים, שבהם העיקר היא האיכות האטמוספרית והמוזיקלית, מצויים רסיסי תמונה ועלילה, המצטרפים לרצף ליניארי כלשהו, שניתן לאתר בו סימני "מוקדם ומאוחר" ו"סיבה ומסובב". כך יוצא, שגם שר שכל כוחו כביכול ב"מאגיה של המילים", מכיל בתוכו, בצד התיאור הליטרלי ה"פשוט", רצף כלשהו של עלילה או של תבנית דמוית מציאות, המחזיקות בתוכן מגוון רחב של רעיונות פואטיים ופוליטיים, בעלי גוון אוניברסלי וספציפי, על-זמני ואקטואלי.

ב. השיר כתיאור טבע "פשוט"

כדי להדגים את ההנחות שהעלינו, נתאר את השיר "הרוח וכל אחיותיה", תחילה כחזיון טבע "פשוט" — כתיאורו של ערב סתיו עידני על שלל מראותיו וקולותיו — ובהמשך, כסיפורה של עיר או של תרבות, ערב פלישתם של כוחות אוטוסיטיים, המאיימים עליה לכלותה. כתיאור טבע ליטרלי ו"פשוט", לפנינו עיר ארכיטיפית, שבכל זמן ובכל אתר — על שעריה, חצרותיה, נתיביה, גניה, גשריה ושווקיה — ללא כל תווי היסוד מזהים וספציפיים. התמונה עתירת צליל ותנועה, צבועה בצבעי שחור־אפור־אדום־זהוב — צירוף צבעים מרהיב ואופייני לשיחת אלתרמן. מתערבלים בו צבעי החלודה (עמעום המגן) של שערי העיר בשעת דמדומים, צבעיהם של הפנסים ושל עלי השלכת האדומים־זהובים שבצדי הדרכים (השימוש האבוקטיבי במילים "עמעום" ו"לוחשות" עשוי להעלות על הדעת גם מראה של

גחלים לוחשות ועוממות בתוך רמץ שחור), צבע העותבים שעל התרנים וצבעי העופרת של התיב. רק ה"מאגיה של המילים" עשויה לחולל נפלאות במראה כה פשוט ובנאלי של עיר לעת ערב, לעטפו בפריפראזות כה נפתלות ועמומות, ולהפכו למראה "זר ומזור", פרדוקסלי ומלא סתירות וחדות.⁵

הפרדוקסליות וה"הזרה" טבועות בטקסט למן השורה הראשונה: הפנייה אל הנמען — "בוא וראה את עירי" — נאמרת בלשון הזמנה והתפארות, המעודדת צירופים משלימים בעלי קונוטציות חיוביות, כגון: "בכל יופיה", "בהדרה" "במלוא תפארתה". ההמשך מפתיע, שובר ציפיות ויוצר כעין אוקסימורון: "בעמעום מְגֵה", כלומר, בשעה שאבזרי ההגנה המתכתיים שעל חומתיה מתעמעמים והולכים. נתבונן תחילה בפתיחה, שבה מזמין הדובר את הנמען הזר והבלתי המאופיין — ככל הנראה עובר אורח המזדמן לעיר — להתלוות אליו לסיור בחוצותיה, כדי להתרשם ממראותיה המרהיבים ומתמורותיה המהירות:

בֹּא וּרְאֵה אֶת עִירִי בְּעִמְעוּם מְגֵה.
הַדְּרָכִים אֶת הַסְּתוֹ הַהָיִיר לִיחֹשׁוֹת.
אֶל פְּתָחַי, אֶל חֶצֶר, אֶל תְּבוֹת־נְגִינָה,
הַתְּגַנְבוּ אֲרָצוֹת חֲדָשׁוֹת.

האפוסטרופה נשמעת, כאמור, כהתפארות מלאת גאון, ואילו ההמשך מאכזב ומפתיע בחוסר התואם שלו לצלילי הפתיחה החגיגיים. האם המילים "בעמעום מנה" מרמזות ל"הזדקנות" העיר, שאבזרי ההגנה של חומתיה מחלידים וצבעם מועם, או שמא הן מרמזות לשינוי ארעי וכן חלוף בצבעם של אבזרים אלה, המתעמעמים והולכים רק לעת שקיעה, מחמת צבעי הערב הכהים וענני הסתיו הקודרים? כך או כך, מצבה של העיר אינו מצדיק את הטון החגיגי והגאה של שורת הפתיחה. בהתאם לכללים המודניסטיים מתערבלים כאן חלקי הדיבר ומשתבשים הצירים הדאיקטיים, מתוך "היפוך כל היוצרות": במקום רוחות סתיו הלוחשות בדרכים, לפנינו דרכים הלוחשות את הסתיו; במקום "מנגינות" חדשות החודרות בחשאי אל הארץ לפנינו ארצות חדשות המתגנבות אל תיבות נגינה. מה פשר השמחה הכבושה, המחלחלת לתוך תיאורן של התופעות והתמורות החדשות, שיש בהן

גם לא מעט מן המדאיג והמאיים? מה פשר ההזמנה החגיגית של הדובר בכואו להראות לרעהו את שקיעת עירו? מה פשר השימוש בתואר "זהיר" במקום שמתבקשת צוה טבעית והגיונית יותר מן השורש זה"ר? חידות אלה אינן נפתרות אלא ברובד האידאי, שכן התיאור הפשוט, דמוי המציאות, מותיר אותן ללא הנמקה והסבר. גם בכית השני, מתכטאת הפדוקסליות כהיפוך היוצרות, וגן העיר הרדוף ברוח מוצג — מתוך היפוך של תפקידים וכיוונים — כפושע מבוקש, הנמלט אל חשכת הגנים:

נוֹשֵׁב עָרֵב אֶפֶר וְעוֹרְבִים עַל תְּרַנּוֹ.
 מָה אָדָם הִפְנֵס בְּנִתִיבַת הָעוֹפְרָת.
 מָה כְּבֹדָה נְשִׁימַת גֵּן הָעִיר הַנְּהַדָף.
 מָה זָרָה הַשְּׁעָה הָעוֹכְרָת.

כתיאור הערב ועורביו, הסמיך אלתרמן "עָרֵב" ל"עורב" (וכן "אפור" ל"עופרת") אמנם בעיקר בשל דמיון צלילים, אך גם בשל הדמיון החזותי הנקשר בצבעם הכהה והקודר. המילה "עורב" אינה נקשרת כמדומה בקשר אטימולוגי מובהק למילה "ערב". גם בשפות השמיות (עִרָאב בערבית, עורבא בארמית ועוד) וגם בשפות ההודו-אירופיות (raven באנגלית, corbeau בצרפתית, Rabe בגרמנית ועוד), יש למילה איכות אונומטופאית, המשחזרת את צליליה הצרחניים של קריאת העורב. אולם, בשיר שלפנינו נקשרים ה"עורבים" באמצעות האסוציאציה הלשונית ל"ערב" (ובמרומו גם ל"מערב" — ים) באופן שהוא ספק מימטי, ספק אֶ־מימטי. על כן עולה כאן תמונה ימית של אנייה שעל תרניה עומדים בעלי כנף שחורים ולא, כמקובל, שחפים לבני כנפיים (שהרי בלשון השיה המודרניסטית, ההופכת את היצירות והמצמיחה זה לזה ניגודים בלתי מתפשרים, יש מקום גם לתמונת עורב על תורן). ואולם גם לאוקסימורון המפתיע הזה ניתן למצוא כעין הנמקה ריאליסטית, שהרי ה"תרנים" עשויים לייצג לא את תרני האנייה בלבד, כי אם גם את התרנים האורכניים (האנטנות, מעשנות בתי המגורים, ארוכות בתי החרושת וסומה). הילכך, לפנינו תמונה שהיא בעת ובעונה אחת מימטית ואֶ־מימטית, בנאלית ומפלאה. עשויות לעלות כאן במקביל כמה תמונות ממודוסים שונים של חיקוי המציאות:

תמונה נטורליסטית "פשוטה" של אזורים משולי העיר המעוררים בלב החושה סכנה וחלחלה, כדוגמת איזורי הפשע והזנות הסמוכים לרציפי הגמל והמארים בפנסים אדומים. בה בעת, עולה כאן גם תמונה פנטסטית או סוריאליסטית, המאנישה את העיר השוקעת והמתפוררת, והופכת אותה לכעין אישה יפה ודקדנטית, שהמרחבים והמרחקים עוטפים אותה בנהימה מאוהבת. ואף זאת: עולה כאן גם תמונת חלחלה נקפיאת דם, בעלת אפקטים עזים ומוגזמים, בנוסח הריאליזם המסוגנן של אדגר אלן פו, של עיר על רחובותיה המעורפלים, פנסיה האדומים, אורותיה הקלושים ועורביה מבשרי הרעות. גם ההומונים של המילה "עורבים" (אורבים) נקשר לתחושת הסכנה הקרבה ובאה.

והנה, בבית השלישי והרביעי הולכת הרוח ומתחזקת, והסתיו המתון הופך לחורף סוער ומאיים, שבו הדרכים מוצפות במי גשמים, החוצות קופאים מקור והבתים מצריעים לסופה הדוהרת. לפנינו תמונה תוססת ומעוררת חושים — נעימה ומאיימת, מושכת ומרתיעה כאחת: קול משק הגשם והרעם מתגלגל בחוצות העיר, שעריה נפרצים ונפערים, השמים האפלים מוארים באור הברק המסמא. רוח הסערה טסה מן המרחקים והמרחבים, פולשת אל העיר במהירות סוחפת וגורפת — למן ה"פְּתוּחִים" — המקומות הנמוכים והשקועים — ועד למרום הגשרים והשחקים; למן כושר הגולמי של הכפר "הטובע בנהי הפריים" (שקוע בכי עמוק, טובע במי גשמים ורפש, טבול בצלילי הגעיה הממושכים של הבהמות הנפחדות מסערת הברקים והרעמים) ועד לגובהי המרום הקלילים, הזהובים והמדהימים ביופיים — "ברק המזהיב ומסמא את הגשם". העיר מותקפת אפוא מכל החזיתות כאחת, וכל הממדים נוטלים חלק בתמונת הפלישה הגורפת לחוצותיה: המרחקים והמרחבים, החלל והזמן, העומק והגובה. הכול נסחף בסערת הסופה, ואין אתר פנוי ממנה.

האנשת הבתים בעת סערה ודימויים לחיילים מצדיעים אינו ציור אנתרופומורפי שגור. להפך, טיבה של האנשה שהיא מעניקה לאל-אנושי (לחי, לצומח או לדומם) תכונות אנוש ומקרבת את הקטגוריות זו לזו. אם נברוק, למשל, את תיאוריהם המואנשים של בתים בזמן סערה בשיה הקלאסי רומנטית (לדוגמה, תיאורו המואנש של הבית הדל כשירו של ביאליק "תיקון חצות", או תיאור הבתים "בנשפי הַרְפִּים

חשאים" כשירו של טשרניחובסקי "בְּרִלְה'ה חולה"), ניוו סח שבדרך כלל מתגלה מערכת מורכבת של "קורספונדנציות" בין הבית המואנש, השח והסחוף מחמת הרוחות, לבין יושביו הנפחדים. לעומת זאת, כשיר שלפנינו אין סימן כלשהו של תואם או זהות בין הבית לבין יושביו. הבתים — שבשירה הקלאסית רומנטית אינם אלא הקליפה העוטפת את בני האדם — הופכים ל"גיבורי" התמונה המואנשת שלפנינו, והם מדומים בה לצבא אוניפורמי, המצדיע כאיש אחד לקיסר (וליתר דיוק, לסערה, המדומה למצעד קיסרי החולף בחוצות העיר). האם מדומים כאן הבתים לחיילים מפני שהם מכופתרים ורכוסים, סגורים ומסוגרים? ואולי מפני שהם מסודרים בשורה כבעת מסדר? האם הם דומים זה לזה, מְחוּקֵי פרצוף אישי, מאחר שתריסיהם המוגפים מפני הסופה — בתנופה מכאנית ואוטומטית — משווה להם מראה אחיד? ואולי התמונה מרמזת לארוכות שעל גבי הגגות, המזדקרות אל על כתנועת הצדעה של מועל יד שרוחה באירופה בעת היכתב השיר? כך או כך, לפנינו תמונה ממוכנת ומנוכחת, שאין בה יחס כלשהו אל הדיירים האנושיים שבתוך החדרים פנימה.⁷

עוד אפשר שתמונת הבתים המצדיעים מרמזת להנפת היד אל על, להתנהגותם של אותם אלמונים דופי רוח שכחוצות העיר, המניפים את ידם כלפי ראשיהם כדי להגן על עצמם מפני הסופה (תכונותיהם של עוברי אורח אלה הועתקו כאן, לצורך "ההזרה", אל הדומם ואל המופשט והערטילאי: "מה כבדה נשימת גן העיר הנרדף / מה זהה השעה העוברת"). כך מתהפכים כל התכונות, התפקידים והכיוונים של הדומם ושל האנושי, של הבתים הסטאטיים ושל עוברי האורח הסחופים, שהרוח הסוערת והדינאמית הודפת אותם בדרך הילום. ההאנשה שלפנינו הופכת אפוא לאוקסימורון "מרחף": בכתבי האבן נוסך השיר תכונות אנוש — אמנם תכונות אוטומטיות ונטולות רגש האופייניות לחילות הצבא והשיטור — ואילו האנושי והדגשי ביותר קופא כשיר ומתאבן ("עוד מעט ואבכה כמו אבן"). מן התיאור המואנש שלפנינו עולה פרדוקס אימננטי: דווקא ההאנשה, הממוססת בדרך כלל את תחושת הזרות והמקרכת את האל-אנושי לאנושי, תורמת כאן לניכוחה של המציאות ולהפיכתה לזרה ומוזרה. לפנינו אפוא היפוך היוצרות — פארודיה על הציור האנתרופומורפי הטבעי המקובל.

התוצאה עולה בקנה אחד עם תכונות היסוד של האמנות המודרניסטית, קרי: אטומיזציה, מכאניות, הוזה, ניכוד, דה-הומניזציה. גם בבית הרביעי עולה סתירה המבקשת את יישובה: הסופה עוברת "כחוצות שקפא", וזאת בניגוד לאווירה הבהולה והמבוהלת המתוארת באותו בית עצמו. קורא שמרן, המבקש לפתור את כל סתומותיו של השיר, יבין את המילה "קפאו" במובן של צינה וקור ולא במובן של התאבנות, ויעיק לתמונה הפרדוקסלית הנמקה ריאליסטית, המפזרת את הערפל. קורא מודרניסטי, שאינו חש למלא את כל הפערים והוא יכול לשאת את אופיו המפורד והסוריאליסטי של השיר, יראה בסתירה המתגלעת כאן בין תיאורי הקיפאון וההתאבנות לבין הדינמיקה השוצפת והקוצפת עדות לאופיו הדואלי של השיר האלתרמני. זה מתאר מציאות סינאופטית, מינטית ואֶ־מימטית כאחת, ומותיר לא אחת עינינים בלתי פתורים, שלא כבשרה האורגנית הקלאסי־רומנטית בת הדורות הקודמים.

סתירות אלה ואחרות מכריחות את השיר שלפנינו כבריח: ניכרת סתירה בין החתימה החשאית וההתגנבות החרישית אל העיר שבבית הראשון לבין אורית החגיגה הרועמת והרועשת השלטת בשיר למן הבית הרביעי ואילך. ניכרת סתירה בין אורית החג השמחה של עיר האפופה "צחוק וזמר", לבין אורית האלימות, הפחד והאונס, השוררת ברחובותיה של עיר זו. העיר מתוארת כאן אפוא, בעת וכעונה אחת, גם כאישה אהובה ומחוזרת ("כִּי הִרְבֵּה מְרַחֵקִים וְשָׁנִים אֲחֵרוֹת / מְעַטְפִים אֶת הָעִיר בְּנֵיהֶּמָּה מְאֻהָבֶת") וגם כאישה מעונה ומושפלת ("איך כורעת עירנו לרעם חוצביה! / איך רקיע נחר / על פניה גוהר, / על עיניה מכה וצוח!"). היא מתוארת גם כמקום דקדנטי של זנות ופשע ("מה אָדָם זֶהפִּנֵּס בְּנֵתֵי בַת הָעִירֶפֶרֶת / מֵה כְּבֹדָה נְשִׁימַת גֵּן הָעִיר הַפְּדֵףֶף") וגם כמקום שלתוכו (לתוך רחובות העיר ושווקיה) פולש הטבע הוגסטיבי, בגילחיו התמימים והבריאים ("כִּי יָקָר לִי עוֹד עִם הָעֵצִים הַנֶּסְעָר", "וְלֵנוּ יִלְהֵט הַתְּפֹחִי").

כיצד ניתן לתרץ את אי התואם שבין האווירה המסוערת והמבוהלת לבין תיאורם המאובן של ה"חוצות שקפאו"? מדוע ניתנות כאן לבתי האבן תכונות אנוש (אף כי תכונות ממושטרות ומיסאניות למדי), ואילו האנושי והאמוצי ונלי ביותר — הבכי — מדומה כאן לאבן (שאותה

כיה אלטרמן בשירו "שדרות בגשם": "אַחַתְנוּ הָאֶבֶן / הַזוֹ שְׁאִינְנָה בּוֹקָה לְעוֹלָם"? מה פשר הצירוף האוקסימוחני "תמים וסחרחר כשגיאה", שבשורות החותמות את השיר? השגיאה היא מגרעת הפוגמת בתמימות (בשלמות), ועל כן דובר מעניק לעצמו תכונות, שהן — במובן מסוים — דבר והיפוכו (מעין הסתיחה, המתגלעת בדברי הדובר בשיר "איגרת"; מצד אחד, מתוודה הדובר על שרצח את "אחיר"־תאומו — ובכך פגם בשלמות־תמימותו, והטיל מום בנפשו, שהפכה "חיגרת", ומצד שני הוא מכריז על עצמו: "אֵלֵי שְׁלִי, אֲנִי תָּמִים"] = שלם, נאיבי).

לא מנינו עדיין את כל הסתומות והחידות שהשיר רב־הסתירות הזה מציב לפני קוראיו ופרשניו: תיאור הטבע ה"תמים" וה"פשוט" הן מעלה לנגד עינינו מציאות מפוררת ואַנְאֹרְגִיט — סדרת תמונות סינאופטיות, שאינן מתלכדות זו עם זו והאחדות מהן והלאה.⁸ יש כאן כעין קולאז' או מונטאז' המצרף רצפים סותרים או רחוקים בחלל ובזמן והמלכד לכאורה את סיסמי המציאות ההטרוגניים כהרף עין לתמונה אחת, אף כי פרגמנטארית, אם לפנינו ליל סערה, ליל של רוחות סופה המביאות עֵמָן ברקים, רעמים וגשם, כיצד אפשר לדבר בהעלם אחד גם על ליל יח חיוור ונטול עננים ("לֹו יִדְעַתְּ אֵלֵי — — הַדְרָכִים פֹּה תָּרוּ")? אם הדרכים מוצפות באור יח, מדוע מתואר הלילה כְּלִיל עלטה, שבו נאלצים להדליק גפרור ולגשש באפלה? אם לפנינו רקיע מלא ענני גשם וסופה, שבו הברק מסמא את הגשם והרעם מתגלגל בשווקים, כיצד ניתן לדבר על "רקיע ניחר" (המעלה קונוטציות של קיץ ושל יובש)?

המבקש לחלץ את השיר מתוך שבעת הצעפים הפריפראסטיים שלו ולאתר את ההנמקה הריאליטית למראותיו יאלץ לטעון, כי אין המדובר בתמונה קודדנטית ואורגנית כי אם בהשתברות קלידוסקופית של סיסמי מראות שונים ושל גילויי טבע שונים ורחוקים, המובאים כאן בכפיפה אחת רק כביכול, בעוד שלמעשה הם התרחשו במקוטע, בזה אחר זה, ולא באופן רצוף או סימולטאני. המחפש את המטען האינפורמטיבי ואת ההיגיון של התיאור, ימצאו אולי בתחומי ההגות — הפואטית והפוליטית — כי כאן ניתן לדבר בעת ובעונה אחת על עולם המוצף באור סהרורי ולונאטי ועל עולם המואר באור ברק מסמא.

ג. הגות פואטית ופוליטית מאחורי תיאור טבע "פשוט"

החשש מפני "שקיעת המערב" וחורבן הכרך המודני הוא לייטמוטיב העובר כחוט השני לאורך כל יצירתו של אלתרמן, למן השיר הראשון שפרסם בעיתונות⁹ ועד למחזהו הבלתי-גמור, ששרד בעזבונו, ו'שמהדיריו הכתירוהו בשם ימי אור האחרונים,¹⁰ ברומזם לרומן ההיסטורי הנודע של ב' לייטון שזכה גם לגרסה קולנועית פופולארית בשם ימי פומפיי האחרונים. ביצירתו לתקופותיה ולגלגוליה, גילה אפוא הסופר עניין רב בנפילתן של ערים ותרבויות גדולות, עתירות קנייני חומר ורוח. העיר נתפסה ביצירתו (מתוך גרסה אישית לצימוד הידוע art & nature) כסמל התרבות והאמנות, יצירי כפיו של האדם, כפילו הניגודי של הטבע, יציר כפיו של הכורא. בקריסתה ראה סמל לשקיעתן ולמפלתן של תרבויות ושל תקופות גדולות בתולדות האנושות. גם המחזור שירי מכות מצרים, אף שהוא מאזכר כביכול עיר ספציפית ותקופה ספציפית (נוא-אמון, בירת מצרים בימי תות ענח' אמון), אינו מתבונן בתמוטתה של העיר המצרית הקדומה אלא כבסמל וככאב-טיפוס ל"אָפְרֵן של בירות כל דור".

גם במחזור השירים הגנוז, שחיסר אלתרמן על העיר חָלֶם ועל חכמיה¹¹ (כמשתמע משיר הפתיחה שלו "עיר השוטים"), התכוון המשורר להדגים כיצד צעדה עיר שלמה אל האכדון, מתוך טפשות חכמה אומתוך חכמה אווילית. סכלותו של המין האנושי, טען אלתרמן כאן ובמקומות אחרים, היא המכילה עליו מדי דור חורבן שבו אוכדים לו אוצרות תרבות שבהם השקיע עמל אין קץ. סכלות זו היא, באופן פרדוקסלי, תולדה של "שבע חכמות". דוקא תרבות רורית דעת וחכמה מגיעה בשלב מסוים של התפתחותה לידי כך שהיא מגלגלת את העולם לאחור "כחכית השוטים". הרמזים האקטואליסטיים של מחזור שירים זה, שאלתרמן החל בכתיבתו ב-1942, ברורים מאליהם.¹²

גם השיר שלפנינו מתאר עיר בעת שקיעה מרהיבת עין, ומכאן ההתפעלות החגיגית של הדובר ותחושת החרדה שלו. ברובד האידיאי ההיסטוריוסופי "עמעום" מגנה של העיר אינו רומז לשינוי בצבע בלבד כי אם לשינוי ברמת התפקוד של המגן: לכך ששערי העיר וחומותיה נפרצו לכל רוח, ושוב אינם מגנים עליה ועל יושביה (השווה לשיר

איפול השכל" — הזכיר המשורר את כל אותם מודי־חושך בני העולם העתיק והבינימי ש"לא כיבו את האור" בעת עלטה, ובכללם הציניקן דיוגנס, שיצא באור יום מלא לחפש את היושר והתבונה בפנס: "היה זמן, ובשנים אשר אפל מלאו / התלחשו אזרחים מן השיק הַיֶּשֶׁן: / 'הסתכלו נא, אחים, אל דירת גלילאו / לא כיבה את האור הַזֶּקֶן העקשן'... // כבר סַפֵּר בְּכַרְכֵּים של פיוט ושל פרוזה, / איך היה הָאֶפּוֹל רב פרצות מדור דור. / כאן הִבְקִיעַ האור מתריסו של שפינוזה, / שם דאוניצ'י הדליק את אורו בפרוודור... // והגדיל מכל אלה דיוגנס גוך / שהלך בפשטות עם פנס בחוץ".¹³

בטורים שכתב אתרמן בשנות המלחמה, ובמיוחד באלה שכונסו בטור השביעי תחת הכותרת "העולם ושות'", לגלג המשורר בגלוי, בטון מרוסקסטי, על גילוייו הראוותניים של הפאשיזם, ובמיוחד על ההצדעה במועל יד.¹⁴ כן שפך את לעגו על הנאומים הדמאוגיים והמתלמים, שנשמעו מפי "קיסרים" ו"דוכסים" מעל גזוטרות,¹⁵ על איפול השכל ואבדן המוסר, על תופעת ההלשנות וההסגרות של כוגדים וכווגדים כביכול, על התקהלויות ההמונים במקומות הציבוריים וכיוצא באלה תופעות חברתיות ומדיניות של ערב מלחמה. את התופעות הברבריות, שנתלוו לגילוייו של "הזעם הטבטוני", כינה בשם "פרקי מיתולוגיה של חשכת המאה העשרים". בשירי כופים בחוץ, שאותם כתב ערב מלחמת העולם השנייה, מול אימי הזמן ומוראותיו, כלל במרומו לא מעט נבואות מרות בדבר הפיסתו של ציבור ממושמע ותרכותי לערב רב פרוע של חיות פרא זורעות הרס ומהומה. שירים אלה, הנטולים במתכוון סממני זמן ומקום מזהים, מתארים בגלוי תהליכים מחזוריים בטבע, ובסמיו — תהליכים חברתיים ומדיניים, המחישים את שקיעתה ותמוטתה של התרבות המערבית.

ואולם, גם צד קליל ומשובב נפש יש לתמונה, שכן זמותו של דיוגנס הציניקן נקשרת לא רק לפוליטיקה כי אם גם לפואטיקה: הציניקים האנרכיסטים הן בחרו מדעת להסתפק במועט, לכוון לסממני נחות ושפע ולבעוט במוסכמות. הם בחרו מרצונם לחיות חיי יחפים ונוודים שאינם כופים ראשם אפילו לפני הקיסר. אחת האנקדוטות שנקשרו בדמותו של דיוגנס, מספרת אודות אלכסנדר הגדול, שהתיר לאיש הרוח משאלה אחת, והציניקן — ששמר יותר מכול על חירותו ולא סר

למרותו של איש — אכן שטח לפני הקיסר את משאלתו: אל נא יעמוד הקיסר בדרכו ואל יסתיר לו את אור החמה.

התרמיל והבלואים הפכו לסמלו של הציניקן ולסמלם של כל הוואגאבונדים הקוסמופוליטיים, בי כל התקופות. לפיכך, הציניקן הוא תקדימו הישן נושן של המשורר המודרניסטן. המשורר הבוהמיין, בן הזמן החדש, שאף הוא, כ"אכיר" הציניקן, "הלך" יתפן וחסר כול וחי בנתק ממוסכמות החברה. הפיליסטר המצוי רואה במעשיו "שטותים" ו"עצות רוח", והוא מצדו בז לבורגנות הפיליסטרית, הצוברת רכוש וממון, ורואה עצמו "אזרח העולם", חופשי ממגבלות וממחויבויות. הדובר, המבקש להיפגש עם מראות ומילים, מזדהה אפוא במרומז עם דיוגנס, ובזוהן ל"קיסר" העובר בחוצות והן לאספסוף המצדיע לו בקול תרועה.

לדובר המשורר הנקלע אל החגיגה הסוחפת והמסחררת מתברר עד מהרה כי החג הוא חגא. הוא מבקש מאלוהיו — במתווה נרגשת — להניח לו לגווע בהגיע יומו, שכן תאוות החיים עדיין מפעמת בו ואין הוא רוצה להיות קרבן למוראות הזמן: "יהי לקיסר אשר לקיסר" (ייהנו להם הכובשים ואנשי הכוח והשררה מהישגיהם בעולם הזה ומן התמורות שהם כופים עלינו), ואנו, האנשים הפשוטים ותאבי החיים, או המשוררים הבוחרים מן השררה, מבקשים מהם להתיר לנו להמשיך ליהנות מהנאות החיים הבריאות והחושניות ("ולנו ילהט התפוח"). התמודד העוברת עתה על העולם אינה תופעה חדשה, נאמר כאן בסמוי, וכבר היו דברים מעולם: האנושות נבנתה וסרבה חליפות. כיום, בתקופה לונאטית (סהרורית וטרופה כאחת), בעת ליקוי מאורות, הדבר המשמעותי ביותר שיכול אדם לעשות, אומד הדובר, הוא "ללכת תמים וסחרחר כשגיאה", להיפגש עם המראות ועם המילים, קרי, לעסוק כאמנות, לכתוב שירה. כדרכו, אלתרמן מדבר בפרדוקסים: דווקא ה־*homo ludens* (האדם המשחק) הוא האיש הרציני בשעה זו, כי בהתחולל סופה העוקרת מוסדי ארץ ממקומם, מה בצע לאדם ב"נגוהות המטבע" שלנגד אורם מתחממים הבורגנים? מה יועילו לו כל קנייניו החומריים ונכסי החלוף? האמנות היא זו שתשרוד בשוך הסופה, ובלעדיה — בלי הדמיון, חוש ההומור וכוש האמצאה המזינים אותה והקורנים ממנה — אי אפשר להלך בתוך הסופה ולצאת ממנה בשלום.

הפואטיקה עזת-הקול, ה"ברויטיסטית", של שירי תזזית כדוגמת "הרוח עם כל אחיותיה", שאליה הגיע אלתרמן כמדומה בעקבות המפגש עם שירי פסטרנק, ושבה התנסה לראשונה בפזמוני רגעים שפרסם בעיתון הארץ, מציבים חזית צבעונית וקולנית, מלאת עליצות ויופי. חזית זו מחפה על תהומות של אימה מפני התהליכים הצפויים לאנשות, בהימוט סדרי עולם. לפנינו "רביו" חוגג ומסחרר — "משחה ערב דבר" — הנערך דווקא מתוך דבקות בחיים ובערכיהם. תכופות נמצא בשירים אלה, מאחורי החזית הפרועה והקרנבאלית השופעת תאוות חיים חושנית, ניסיון אינטלקטואלי — של איש מדע והיסטוריוסוף — ללכוד את היקום כולו, על כל ממדיו ותופעותיו, הפיזיות והמטאפיזיות. לפנינו מסכה צבעונית ועליזה, המחפה לא אחת על תכנים אקזיסטנציאליים עגומים, שמקורם בידיעת גזר החלוף ובתחושה שהעולם המערכי המודרני, על עריו המעטירות ועל ערכי ההומניזם המפוארים שלו, פרי הילולים של מחשבת דורות, עתיד ללכת בקרוב לבית עולמו.¹⁶

ד. בין סער לרסן בלשון שירתו של אלתרמן

גם השיר הקצר "הסער עבר פה לפנות בוקר", נראה כמבט ראשון כמפגן וירטואוזי ולוליני של מצלולים ומשחקי מילים. בקריאה שנייה ושלישית, לעומת זאת, הוא מהווה הוכחה ניצחת להנחה שהועלתה כאן בראשית הדיון בדבר התייצבו של השיר האלתרמני על גבול המימטי והא-מימטי תוך שהוא מערב היגיון ברזל ורגש פרוע. רק מי שלא השכיל לפענח את הקודים של לשונו האישית של אלתרמן ושל תמונת המציאות שלו, המפוררת לכאורה והסדורה למעשה, האשימו בכריאת צירופים סתמיים ומאולצים, לצורכי המשקל והחרוז. אותם צירופים הנראים כמבט ראשון כתוצאה מקרית של זרימה אסוציאטיבית חופשית, מתגלים בדיעבד כבעלי הנמקה ריאליסטית ומשמעות הגיונית ועקבית, גם אם ההיגיון שהולידם אינו אותו ההיגיון קונפורמי שהקורא הממוצע רגיל בו. בין הזמרים המנוגדים במודרניזם של זמנו, אחז אלתרמן בשני הקצוות והגיע לסינתזה ייחודית משלו החותרת לשביל הזהב: ב"אני מאמין", הנאיורסימבוליסטי שצייד בעקבות פול ולן

בעליונותה של המוזיקה וב"מאגיה של המילים", מחד גיסא, ומאידך — ב"אני מאמין" האקמאי סטי שדגל בדיוק רפרנציאלי מקסימלי, ולא בציעוף ובערפול שכל תפקידם ליצור אווירה (יש הרואים בתיבעות האקמאיסטיות כעין לגול מודרני של התיבעה הקלסיציסטית לבהירות ולצלילות, או זו של משוררי ה"פארנאס" הרציונליסטיים, יריביהם ושנואי נפשם של הסימבוליסטים). במילים אחרות, אלתרמן משבש את תגובות הקבע של הקורא ואת תמונת המציאות שלו, אך עושה כן במערכת קבועה של כללים (ההופכת את הסטטי דינאמי, את המלאכותי לטבעי, את המקאברי להיתולי וכו', ומל זאת במהלך דו סטרי וסימטרי).

אופיינית לאחיה זו של החבל בשני קצותיו היא אמירתו הגודעת של אלתרמן במאמרו "על הבלתי מובן בשירה",¹¹ בזכות הזכוכית המפויחת שדרכה ניתן לראות בבהירות את השמש. האמידה הפרדוקסלית הזאת, אך המדויקת כל כך, אפילו מן הבחינה האמפירית, מהלכת בדיוק בנקודת המפגש שבין עמימות לבהירות. מצד אחד, היא טוענת בעקבות הסימבוליסטים שאין השיר חייב להיות היג ברור ומובחן, אך במקביל, היא גם ממליצה על התבוננות בשמש הברה, ואינה זונחת את הצדדים הבהירים והרציונליסטיים של השירה. בסיכומו של דבר, יש בשירת אלתרמן משני הקטבים המנוגדים גם יחד: גם אמידה כמו אוטומטית, שנכתבת כאילו בכוח דחף אירציונלי, כמתוך טראנס, לכאורה בלי התערבות הסופר וכוח הברירה שלו, וגם צדדים של עשייה מודעת ומכולכלת — צד קומוניקטיבי, עקבי והגיוני, שניתן לחלצו מתוך הערפל.

"הסער עבר כאן לפנות בוקר" מפגין אף הוא את "מקבילית הכוחות" שבין פרץ לרסן, שבין מאגיה אינטואיטיבית לאמידה מושכלת. גם כאן נצא מן הדיון במיקרו-טקסט, כדי להראות שמה שנראה ממבט ראשון כמשחק בצלילים וכמשמעים, ותו לא, מכיל בתוכו אמידה קודדנטית ורבת פנים, שמקפלת בתוכה את עיקרי ההגות של כופים בחוץ ומשקפת את מוראות הזמן:

רְעוּעַ וְגוֹשֵׁשׁ

נְרַצֵּעַ הַשּׁוֹק וְקָם

מִהַפְּכַת קְדוֹנִית, מְצַרְמוֹת הַשְּׁמַחַת.

שׁוֹב שְׁעוֹנֵי הָעִיר יִנְיֵעוּ בְּחִיקָם
 אֶת רִגְעֵיהֶם
 הָאֲחֻלּוֹנִים עַד שְׁחַר.
 אֶכְּל הָרְחוֹב
 עוֹד רִיחֵנִי מִגֶּשֶׁם
 וּמִים בְּעֵינַי אֲנִדְרֹטוֹת עַל הַגָּשֶׁר
 וְעֵץ נוֹשֵׁם,
 נוֹשֵׁם,
 בְּיָקוֹד פְּרִיחָה פְּרוּעַ,
 אֶת שֵׁם
 הָרַעַם וְהָרֵחַ.

שיר קצר ופשוט למראה, כמעט כשיר ילדים, אך עושר רב של משמעים טמון בו. למעשה, הפכי הסער והרסן עולים מכל מישוריו, למן הפחזורה ועד לענייני האידיאולוגיה המובלעים בו. ראשית, ניתן להבחין לאלתר שהצלילים שבפתח השיר אינם מקריים וחסרי פשר כי אם נקשרים היטב למשמעות הכוללת: לתיאור הסערה ותוצאותיה. כבר במילים — "רעוע", "גושש", "נרגע", "רגעיהם" — מצויים כל ההגאים של הפכי הרעש והרוגע, עד כי לפנינו תיאור מצב אוקסימורוני של רגישה רוגשת או של רעש רוגע. וכך, למרות שבכל השיר אין אף לא אוקסימורון אחד, מפורש וגלוי לעין, מן הסוג האלתרמני השגור (כגון "דממה צורמת", "מחשכיך הלבנים", "פתאומית לעד" וכדומה), מתגלה לפנינו בכל זאת שיר שהוא פרדוקסלי ואוקסימורוני בכל מישור ממישוריו.

מצב דומה, שבו הפרדוקסליות ניכרת למן המפגש הראשון והבלתי אמצעי עם רובד הצליל, נוצר בפתח השיר המוצב בקובץ כוכבים בחוץ לאחר השיר שלפנינו — שיר ללא כותרת הפותח בשורה: "הרעש רב. הרעש רך. רק רגע של דממה צורמת". פתיחה כזאת מקנה תיקף ומייד תחושה פרדוקסלית של ספק רעש צורם ומחריש אוזניים ("הרעש רב") ספק רשורש לחשני ומלטף ("הרעש רך"), והיא מתוגברת לאלתר באמצעות האוקסימורון המפורש "רק רגע של דממה צורמת". תחושה דומה עולה גם למקרא השיר "ליל קיץ" (שאף מקומו בקובץ בסמיכות

לשיר "הסער עבר פה לפנות בוקר" הפותח בצירוף האוקסימורוני "דומיה במרחבים שורקת", המכילה בתוכה אף היא את הפכי הדממה והרעש. בהמשך השיר ימצא הקורא שימוש צפוף בהגאים חכיים המקנים תחושה של רחכות ורוגע: "זמן רחב רחב [...] והרחק לגובה בנהימה" (תחושה המתגברת בשל השימוש בתיאורים סנטימנטליים רכים ונעימים), בצד שימוש צפוף בהגאים השורקים המקנה תחושה של אי נחוח (המתגברת בתיאורים חדים וחוחכים של רשע וזדון), ככמילים: שורקת, הסכין, צלצל, הריסים, הצעיף, רציף, תסיסה, קצף ועוד. השריקה, כוהק הסכין, צלצול הזמן, צליפת המגלב — אלה מעוררים את הקורא בצליליהם השורקים מתחושת הנועם והרכות המלטפת המחלחלת לתוכו כאמצעות ההגאים החכיים הרכים.

הדואליות הזו ניכרת בשיח אלתרמן לפעמים אפילו מדרך החלוקה הגראפית של הכית המרובע "התקני" לטורים קצרים — חלוקה המבטאת אצלו בדרך כלל דבר והיפוכו: פרץ וסן. כך, למשל, הבית המרובע בעל הטורים ההקסמטריים בשיר "אביב למזכרת" נשבר לשישה טורים (למעשה, רק הטור השני שלו נשבר לשלושה) בדרך היכולה להתפרש לכאן ולכאן:

לְהִדְרֹדֵר אֶתְּם בְּזִמְרַת בְּשִׁפּוּעַ — —
 עֲצֹר סוּסִיךָ!
 הֵךְ!
 תַּפִּים עוֹבְרִים בְּסֶף!
 מִתּוֹךְ דְּלָקוֹת אָבִיב רְצִים עֲצִי־תַפּוֹחַ...
 הַאֲדָמָה, רִסְנִי אֶת אָבִיבְךָ שֶׁלְךָ!

יהיה מי שיראה בשבירת הכית את להאצת הקצב וליצירת תחושה של הידרדרות במורד; יהיה מי שיראה בה את לדיסון ולהאטת הקצב. מצד אחד, מזוכר כאן על הידרדרות ועל ריצה חסרת רסן כמדורן ("להידרדר אתם בזמזם בשפוע"), ומצד אחר, על עציה וריסון ("עצור סוסיך [...] האדמה רסני את אביבך שלך"). גם החריזה הפנימית ("הך־בסך") יכולה להתפרש כהכנסת גורם אקטיבי ומאיץ או כהכנסת גורם מרסן ומסיג לאחור. לא אחת הפרוזודיה משרתת בשירת אלתרמן תפקיד אוקסימורוני, שבו ההתפרצות והריסון מוצמדים זה לזה באופן כמו

שרירותי. וגם השיר "הסער עבר פה לפנות בוקר" כתוב, כמו השיר "אביב למזכרת" בהקסמטר ימבי, המתגוון בטורי פֶּנטמטר, אבל הטור הקבוע נשבר לטורים קצרים, ושני בתים מרובעים מתפרקים בו לגורמים והופכים לארבעה עשר טורים. ניתן להיווכח בכך בנקל, אם מעתיקים את הטורים השבורים בטורים הקסמטריים ופנטמטריים רצופים, על פי הסכמה המטרית והסטרופית "הנכונה" ו"המקובלת":

רְעוּעַ וְגוֹשֵׁשׁ נִרְגַּע הַשּׁוֹק וְקָם
מִהִפְכַת קְרוֹנוֹת, מְעַרְמוֹת הַשֶּׁתַּח.
שׁוֹב שְׁעוֹנֵי הָעִיר יֵינְעוּ בְּחִיקָם
אֶת רִגְעֵיהֶם הָאֲחֻזָּנִים עַד שְׁחָר.

אֲכַל הָרְחוֹב עוֹד רִיחָנִי מִגֶּשֶׁם
וּמִים בְּעֵינַי אֲנִדְרְטוֹת עַל הַגֶּשֶׁר
וְעַץ נוֹשֵׁם, נוֹשֵׁם, בְּיִקּוֹד־פְּרִיחָה פְּרוּעַ,
אֶת שֵׁם הָרַעַם וְהָרוּחַ.

גם כאן — כמו בשיר "אביב למזכרת" — נראה שהשכיחה עשויה להתפרש מצד אחד כביטוי להאטה — לרגיעה, להתנשמות והתנשפות שלפני נפילה שמתוך אפיסת רוחות — ומצד שני, אות להאצה ולריגוש של התעוררות מתודשת ומרענת. אפשר שגם המעבר מהבית הראשון בעל החריזה המסורגת לבית השני המורכב מצמדי טורים (couplets) מעיד על מעבר מאווירה אחת לאחרת.¹⁸ החלוקה לשורות קצרות ("וְעַץ נוֹשֵׁם, / נוֹשֵׁם, / בְּיִקּוֹד־פְּרִיחָה פְּרוּעַ") המשחזרת את קוצר הנשימה של העץ (ושל העולם כולו) בעת הסעדה, היא דואלית לא רק מבחינת היותה אות להאטה או להאצה, אלא גם מבחינת היותה אות לרדיפה או למנוסה: אפשר שלפנינו עץ דולק (תחתי משמע: רודף או בוער כפריחתו הצבעונית), שנשימתו הכבדה נובעת מקוצר נשימתו בזמן דיפתו אחר הרעם והרוח. אפשר שההפך הוא הנכון: שעץ זה נרדף על צוואר, נמלט מרודפיו ומבקשי נפשו (כמו דפנה — הנימפה המיתולוגית — שבמנוסתה מאפולו שדלק בעקבותיה, הפכה עצמה לעץ כדי להימלט מידיו). בהקשר זה ראוי להיזכר בשורות כגון "מִתְחַרְף דְּלִקּוֹת אָבִיב רְצִים עֲצֵי תְּפוֹת" בשיר "אביב למזכרת", או "בְּחֻצְרוֹת

שחורות דולקים תרנגליו. / והוא זוכר אותך ביקוד עצי תפוח" בשיר "יין של סתיו", ולעומתן בשורה כגון "מה כבדה נשימתן הן העיר הנרדף" בשיר "הרוח עם כל אחיותיה".

כבר מניתוחן של תופעות פרוזודיות כגון שכירת הטור ה"נכון" לטורים קצרים ואינגולריים, ראינו שגם במישור הלקסיקלי נעשה שימוש מושכל במילים המבטאות דבר והיפוכו. מילים אלה מקשות עלינו להחליט האם לפנינו מצב של רגיעה והירגעות או של התעוררות רוגשת, של רדיפה הרואית או מנוסה אנטי הרואית. תכונה זו ניכרת למן הפתיחה: מצד אחד, המילים "נרגע השוק וקם" מבטאות לכאורה התאוששות הדרגתית של השוק הענק, שהופל בזמן ההתגוששות "אל הקרשים", ועתה הוא מגשש את דרכו וקם מתוך ההפכה. אבל המילה "קם" מבטאת גם דעיכה (כמו בצירוף המקראי "קמו עיניך" כמוכן של "כהו ופסקו לראות"; וגם המילה "נרגע" מבטאת דבר והיפוכו: מצד אחד, השוק נח מזעפו, ומצד שני לשורש רג"ע יש גם משמעות הפוסה, מתוך קרבתו לרג"ז ורג"ש, כמו "רגע הים ויהמו גליו" נישעיהו, נא, טו)). כלול כאן אם כן תיאור דואליסטי, שבו אין לדעת אם לפנינו התרגשות שרנגעה או רוגע שהורגז מרבצו; אם האתר המתואר כאן נרגע מן המהומה של יום השוק החולף, או להיפך, מתחיל להתעורר לקראת יום השוק הבא. התיאור האלטרמני — בניגוד לתיאורים הקלאסי-רומנטיים — הוא תיאור חצוי ושבור, בעל איכות דואליסטית, שבו מוצמדים הניגודים העזים בצורה שרירותית ואינם מתמוגגים אלה באלה; קווי המתאר שלהם חדים ומוחזנים, ולא רכים ומתמוגגים.

תכונתה הדואליסטית של שירת אלטרמזן (להבדיל מתכונתה האמביוולנטית של השירה הרומנטית) אפשרה לו התכונות דינאמית בניגודי היום והלילה, החיים והמוות, ההתעוררות והרגיעה, אגב הצבתם על גבי רצף מעגלי (עד כי אין לדעת בוודאות אם התיאור לוסד את התופעה או את היפוכה). תכונה זו ניכרת, למשל, מסופו האוקסימורוני של השיר "ליל קיץ": "נהר חק לגבה, בנהימה מרעבת / עיר אשר עיניה זהב מצפות / מתאדה בצעם, בתמרות האבן / של המגדלים והקפוח". כלל לא ברור אם מתוארות כאן השעות הקטנות של הלילה, שבהן החלונות המוארים באור חשמל זהוב כבים אט אט לקראת שעת התרדמה, וסאילו נעלמים בתמרות עשן אביך; או להיפך,

לתיאורה של עיר בשעת בוקר מוקדמת, שעה שהחלונות נדלקים אט אט באור הזריחה הזהוב, עד שהיא מתעוררת מן האופל והאובך בנהימה מורעבת לקראת יום חדש, לקראת חיים חדשים. גם תיאור שערי העיר וציריה בפתח שרי מכות מצרים הוא ספק תיאורם של חיים חדשים והתחלה חדשה (של ילדת המתהפכת בציריה ומתבוססת בדמיה), ספק תיאורם של רגעי הקץ והכיליון (של עיר שוקעת שנכבשה, שצירי דלתותיה החלודים נפרצו ויושביה מתבוססים בדמם). במקביל, גם תיאור האב והעלמה בסוף היציה, השוחקים עם רמש ותולעת, הוא תיאור דואליסטי: אפשר שהוא מבטא את בריאת החיים ותקומתם מן התוהו, ואז הרמש ותולעת הן הבריות הראשונות של האבולוציה ("וכפלא היוולד פרפר מן התולעת"). אפשר שזהו תיאור מקאברי, המרמז למוות שכולו רימה ותולעה, ועל כן הצחוק "עם רמש ותולעת", "משן עד צפרניים", אינו רק שחוקו הנפלא של תינוק תמים המנכיט את שניו הראשונות, אלא גם היפוכו — צחוק מבעית של שלד, המדדה לקראת רקב ורקב.¹⁹

הפרדוקסליות הטבועה בכל מישוריו של שיר טבע "פשוט" זה ניכרת גם בתחביר. מילת הקישור התמימה "אָבֶל" (הממוקמת בדיוק בציר האמצע וחוצה את השיר לשני חלקים שווי משקל) פני יאנוס לה. החלק הראשון של השיר מתאר כביכול מצב של רגיעה, והשני — מצב של התרגשות קדחתנית, אך העמדה המובלעת של המחבר אינה עמדה חד־משמעית כי אם דואלית. ייתכן שהשיר מדבר על הוויות ההולכות ונרגעות, הולכות ונרדמות, בחלוף הסערה, או אפילו על הוויות ההולכות לבית עולמן ומונות את רגעיין האחרונים; ולעומת זאת, על הוויות, שהסערה מפיתה בהן רוח חיים, והן נרגשות ומתמלאות שמחה ותזוית. ואולם, אפשר גם שהשיר מתאר הוויות שהצליחו להירגע מן ההפסד, כילדים שלעת ערב מציעים את ערשם ומרגיעים אותם בשיר ערש, לעומת הוויות מבוהלות שעדיין נמלטות על נפשן וזקוקות לסעד ולמסתור מאימת הסער. המילה "אָבֶל" מעמתת אפוא את האגף הרגוע של השיר עם האגף הנרגז והנרגז, או להיפך, את צד התוהו עם צד השמחה והוויטליות העולה על גדותיה. המילה "אבל" מציינת אפוא מעבר ממצב אחד למשנהו, אך כלל לא ברור מהו המצב לאשורו. כל אחד מאגפי המשוואה מתאר מצב והיפוכו.

מכחינת האיכות האטמוספירית לפנינו תמונה דואלית, או כי נארית: לא זו בלבד שכלל לא כרוז אם מדובר כרגיעה והאטה או ביקיצה נרגשת, גם לא כרוז אם מדובר באימה או כשמחה. האם לפנינו מראה סטאטי, עצוב ומאיים או מלא אנרגיה, שמחה ותאוות חיים? מצד אחד, במילים "מים בעיני אנדרטות על הגשר" כלול רמז לאגדת התוגה של אוסקר ויילד על הנסיך המאושר שעניו זולגות דמעות יגון. מצד שני, הרחוב עוד ריחני מגשם — אות לכך שהגשם מרענן את המציאות ומחייה אותה, נוסך בה שמחה ומעורר בה כוחות דומים. ייתכן שמדובר על התנוצצות העיניים משמחה לנוכח החידוש המרענן, ולא מתוגה על האובדן וההרס. האם המילים "יקוד פריחה" מעידות על רעננות בריאה, או שמא על חולי ורקב (יחום היוקד של הגוף הדוהה והפריחה האדומה המופיעה על גוף החולה כדלקת²⁰)?

לא במקרה נבחר כאן דוקא השוק כרקע לרגעי ההתקוממות והרגיעה וכזירת המאבק שבין סער לרסן. השוק — על קרונותיו ודוכניו עמוסי הסחורה הססגונית ועל תגרניו המפריחים קריאות וחיידודים בלשון הנשמעת לשני פנים — מהווה ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה (משירי רגעים ועד לשירי שוק המציאות) אתר ריאלי וסמלי, רצוף ניגודים ופרדוקסים של art ושל nature; של מציאות עירונית ושל מציאות חקלאית. מצד אחד, השוק הוא מגילוייה הבריאים, הטבעיים והיצריים של העיר, ללא זיקה אל תרבות הכרך המושחתת והדקדנטית (השוק הוא ה"טבע", מעשה ידי הכורא, שכתוך "העיר", מעשה ידי האדם). יש בו תוצרת חקלאית שהוכאה לעיר מן הכפר, ויש בו כיס ורחובות, קרונות ודוכנים, פרי תכנון אורבי (קרבתו של השוק לעיר המתוכננת והמכולכלת ניכרת כאן מאזכור גילוייה הקלסיציסטיים של העיר: המגדלים עטורי השעונים והגשרים עטורי האנדרטות). מהלכים בו טיפוסים כפריים, שפשטותם היא פשטות של אנשי אדמה, אבל גם מתגלות בהם — בסוחר השוק — מערמתם ומזריוזתם של סוחר העיר. השוק מציית אמנם לחוקי העיר וללוח הזמנים הקבוע של היממה ושל עונות השנה, אבל יש בו גם פריצת חוקים ומסגרות והפרה של מוסכמות וכללי סדר, משטר ונימוס (כידוע, מן המילה "פוליס" [= "עיר" ביוונית] נגזרו כל אותן מילים המצייעות בלשונות אירופה תבונות של סדר, משטר ונימוס האופייניות

לכני תרבות, כגון: "politeness" [= נימוס], "politics" [= פוליטיקה
 ככל משמעה], "police" [= משטרה], "policy" [= מדיניות] ועוד).
 בשוק מסתובבים טיפוסים וולגריים ומנכלי פה מן הדייטה התחתונה
 כמו הענק המתגושש הקם כאן, לאחר שהופל "אל הקרשים", ומגשש
 את דרכו מתוך ההפכה ("רעוע וגושש / נרגע השוק וקם / מהפכת
 קרונות"), אבל יש בו גם משהו מעולם התום הכפרי למחצה, ללא
 האינטלקטואליזם האנין של הכרך, סמל הטומאה וחולי.

לא רק השוק הוולגרי נזכר בשיר. נזכרים בו גם שעוני העיר
 והאנדרטאות שעל הגשר, אלה שייכים כאמור לעולם הקלסיציסטי
 והמכובד, ההולך ונרגע, או הולך ונעלם (אפשר שמדובר כאן במנחה
 נעימה ודקדנטית של אצילים שזמנם בידם; ואפשר — שב"מנוחה
 נכונה", בתרדמת מוות, או בשקיעה של מי שדינם נחרץ, כמתרמז
 מהצירוף "רגעיהם האחרונים"). לעומת הסטאטיות הנינוחה או העצובה
 שלהם, העץ הפרוע — כמו גן העיר הנרדף מהשר "הרוח עם כל
 אחיותיה" והעצים הדולקים, תרתי משמע, הנזכרים שוב ושוב בכוכבים
 בחוץ — מבטא את הטבע הפורץ והמתפרע, את החיים בכל געשם (או
 את המוביליות החברתית הנלווית למהפכות). הפכת הקרונות נרגעת,
 השעון רגוע ומרגיע את הרגעים, האנדרטות מזילות דמעות של עצב או
 של גיל, ורק העץ — שאינו שייך לעולם הדוממים — כולו רוגש
 ורועש, מתנשם ומתנשף, משמחה או מאימה. על שום מה? כי רוח
 אינה רק משב אוויר מרענן, אלא גם רוח רפאים מפחידה, וגם רוח הזמן
 כמשמעות התרבותית-רוחנית. וכדאי לדייק ולזכור, שהעץ אינו נושם
 כאן את הרוח או את הרחוב הריחני מגשם, אלא נושם את שם הרעם
 ודוח — את גילויי הסער שהולידו את המהפכה.

קריאה לתופעות בשמן — עניין זה כבר מעביר את התיאור מן
 הטבע כפשוטו אל המציאות הציוויליזטורית, מעשה ידי האדם. רעיון
 זה מזכיר את דבריהם של הסופרים והוגי הדעות הסימבוליסטיים,
 שטענו כי הפעם הראשונה שבה נתן האדם הקדמון ביטוי מילולי
 לדברים וקרא להם בשמם הייתה כשעמד גדה מול איתני הטבע
 המאיימים, ובמיוחד אל מול הרעם. הרעיון הזה מופיע מפורשות
 בדברי הסימבוליסטים הרוסיים אנחדי ביילי, אלכסנדר פוטוביא, רומאן
 יעקובסון, ואפילו אצל ח"נ ביאליק במסתו הסימבוליסטית "גילוי

וכיסוי בלשון" שנכתבה בימי המלחמה והמהפכה. לא אחת הביעו הסימבוליסטים את רצונם להביא בדרך ההזדה לירי שחוזרם של מוצבים קמאיים רעננים, שבהם ידע האדם להתענג על טעם הצלילים, בטרם נסתאבו המילים ונתרחקו ממשמען המקורי; וכדברי שלונסקי, להביא לבריאתה של "בראשית אחרת". גם כאן מוחזר העולם העירוני, שיש בו כבר מסווח של חלוקה אורבנית אירופאית לרבעים, לכיכר השוק, לגשרים עם אנדרטות) אל בראשית חדשה שבה נהפכים סדרי עולם וכל הכללים נטרפים.

כדאי לזכור ולהזכיר, בהקשר זה, את הפזמון האלתרמני "אוף איזו ריח" מתוך צץ וצצה, הכורך את רוח החוצות ברוח הזמן: "אוף איזו רוח בחוץ / איזו רוח בחוץ! איזו רוח! / רוח! רוח! הרחוב הרחוף / רין נחפז במעיל גשם פתוח. [...] ונערות בפפך מחזיקות / את שולי השמלות בידיים. [...] שם, אי זה עץ כדחליל / מתרגש וכוכה... אך שום רשם! / זה הגל החדש, המתחיל / לנער כשטיחים את הישן! [...] זה חודר לזקנים בזקנים / וצובט לשלטים את החטם / ואינו מתחשב בשנים / וצוחק לכל טבו וטוטם. [...] ומטלטל צמרות / ומחליף משמרות [...] ומפזר ערמות / והופך מסכמות".²¹ אין צריך לומר ש"מטלטל צמרות / ומחליף משמרות" שבפזמון היא אמירה שמלכת את צמרת העץ ואת צמרת השלטון — את הטבע ואת הפוליס והפוליטיקה. וגם בשיר שלפניו, הפכת הקרונות וערמות השחת אינה רק מראה טבע בעלמא, אלא גם אמירה מרוכדת מתחומי הפוליטיקה המדינית והמוניטארית. ומובלעת כאן גם אמירה ארס פואטית מורכבת, שבה השירה הקלאסית עשויה להיות לאותן אנדרטות על הגשר ואילו השירה המודרניסטית לאותו עץ נושם ביקוד פריחה פרוע.

הקשר שבין "רוגע" ל"רגע", או בין השוק הנרגע מהפכת הקרונות לבין השעונים המניעים בחיקם את הרגעים האחרונים נראה ממבט ראשון קשר שרירותי פנים לשוני, שאינו מסתמך אלא על זמיון צלילים, ללא כוונה רפרנציאלית, אלא שיש לו גם הנמקה מורכבת ומסועפת. לא זו בלבד שמסע החיים ומשאם כמוהם בשירי אלתרמן כמסע ברכבת רבת קרונות ועמוסת מטען, שחוצה את שדות הזמן, אלא שהמילה "קרונות" מזכירה את המילה Chronos (= זמן). אם נשווה צירוף זה לשימושים אלתרמניים אחרים מתוך כופים בחוץ במילה

"קרונות", ניוסח שמילה זו נקשרת דרך קבע למהלך הזמן ומרוצתו. כך, למשל, נאמר בשיר "עד הלילה": "לא קרונות הפטען אל הדרך שבים / לא שים העמוס על פנינו הושט. / כף נוסע הזמן. הוא יקר ושביר / הובילוהו לאט. הובילוהו לאט". הזמן מדומה כאן לאורלוגין יקר ושביר, שראוי לנהוג בו כזהירות, והקרונות הם גם שם נרדף ל"כדונס", לזמן שחולף לאטו לכלי שוב. או לנאמר כ"שיר שלושה אחים", הקורא "לארוב ... ליומנו הבא" (סאמור, "הבא" ככפל משמעוי: "הזורח" או "השוקע"), "למשכו בקרונות שותתי הזהב / אל שקי הזמרה והאבן" והאח הגדול ענה כאן: "הנה כאנו. הארץ רבה היא. / עבר יום מתנודד עם קרונות המשא / ועוד לילה ויום וערכים" (תוך מיזוג המשמעות הפיסקאלית של המילה "קרונות" עם המשמעות הנגזרת ממושג ה"זמן" בכל הוראותיו, הליטרליות והסמליות).²²

לא אחת שאל אתרמן את עצמו מהם הכוחות המניעים את ההיסטוריה, ומאליה נתבקשה המסקנה ששוק ההון מאיץ את מהלך ההיסטוריה לא פחות מאשר מאבקים על טריטוריה ועל אוצרות טבע. כמי שהחל את דרכו ככתב וכעורך לילה בעיתון כלכלי (עיתון השער), ידע אתרמן את חוקיו של שוק ההון, ולא אחת עשה בהם שימוש מתוחכם בשיריו.²³ ואולם הוא אף הדגיש לא פעם שלא הפוליטיקאים ובעלי ההון לבדם "עושים היסטוריה", כי אם גם המעשים הקטנים של "יום קטנות" המצטרפים לחשבון גדול. באחד מטוריו הוא אומד זאת באופן גלוי ומפורש,²⁴ ומגיע למסקנה שגם האינסטלטור שכיוון את הצינור אל המדבר "עשה היסטוריה": "לא פעם נחלקו דעות חכם ופתי: / את ההיסטוריה מי עושה? למי יתרון? / אהד מקריז: עושים אותה הקבינטים! / שני שר: הפקידות! / שלישי טוען: ההון! // אהד סח: הנשיא! אהד סח: הסנטור! / נכון, אף יתכן [...] שאותה עשה האינסטלטור / אשר כון צנור עם בוח למך בר". לימים, הקדיש אתרמן את עיקר ספרו עיר היום ל"יום הקטנות" שבשולי העת הגדולה (הוא כיוון את הזרקור דווקא אל המעשים האנטי הרואיים, ולא אל המבצעים ההרואיים, ודווקא אל הפרוורים המגובכים, ולא אל העיר הלכנה הנבנית על חולות הזהב).

כתיאור השוק הרוגש והרוגע ציף אתרמן את כל הגותמים המניעים את ההיסטוריה: את קרונות המטען הנוודים²⁵ (הטעונים

בסחורות, או במצרכי הקיום הבסיסיים); את הקרונות (סמל הזמן החולף); את הקרונות (הכתרים, הריהם המטבעות של שוק ההון) ואת הקרונות (הכתרים שכר אש השליטים — צמרת העץ וצמרת השלטון). הוא מעמת כאן את הסער והרסן, את השוק הולגרי ואת המעשים הטרויואליים של "יום קטנות", עם האנדרטאות המכובדות ומגלמות בהופעתן ההדורה את העבר והמורשת.²⁶ אלתרמן בחר בתיאור השוק לאחר הסערה כמקום שבו לרוח השפעה רבה יותר מכל מקום אחר ברחבי העיר: היא מעיפה בו שלל פרות וידקות, יריעוח כד צבעוניות ומפריחה בו קריאות ומות מפי התגרנים הנרגשים או הנרגזים. היא משפילה רמים ומעלה אביונים; היא מפילה את החזק ומרימה אח מי שהופל "אל הקרשים". השוק הוא אפוא צומת שבו נפגשים כל הגורמים המניעים את ההיסטוריה, והזעזועים שבו מזכירים את כל תהפוכות הזמן ורוח הזמן²⁷ העוסדות על העולם ומעבירות את הכוח מיד ליד.

האם אהב אלתרמן את אווירת המהפכה? בין ביאליק האחד-העמי, שדיבר בזכות שינויים אבולוציוניים אטיים והסתכל כחשד על מהפכות של בן-לילה, לבין שלונסקי שביקש לנער כאחת את הישן ולהיתפז בחוצות עם שירו הפרוע, עמד אלתרמן בתווך. הוא התפעל ממהפכות, אך גם חשש מתוצאותיהן. ההתכוננת שלו לא הייתה כשל קלסיציסט קפוא הפוחד מחילופי משמרות, גם לא כשל רומנטיקון נוסח שלי ב"אודה לרוח המערב", המתפעל משינויים מהפכניים. ההתכוננות שלו היתה כשל היסטוריוסוף רב תכונה ותוכנה, שיודע שכורח פואטי ופוליטי הוא להוציא ישן מפני חדש, אבל לא כל הישן עבר זמנו, ולא כל הנודף ריח של צבע טרי הוא גם ראוי ורצוי. הוא מתפעל מהחידוש, מהחוצפה, מן הפריצות של הרוח החדשה, אבל גם חושש מפני גילויי הסחף ההרסניים, כפי שאפשר לראות היטב ב"הרוח עם כל אחיותיה". מאחר שהיה מסוגל להתכונן בכל מטבע משני צדיה, לא נקט אלתרמן מעולם עמדה חד ערכית כשל רוב המודרניסטים. הוא בנה את שירו, ולא רק את השיר שלפניו, מתוך ערכוביה של חומדים: ישנים וחדשים, מכובדים ונקלים, חומרים מן הטרקלין וחומרים מן השוק.

בשיר זה ניכר שאלתרמן חצוי כנפשו מתוצאות הסער המתחולל בשוק (בכל משמעיו). העץ היוקד מהתרגשות או מחולי — הנמלט

מרודפיו אורוֹף אחר אויביו — אינו קורא כשם אלהיו כי אם "כשם הרעם והרוח". בשם "אל הרעם והרוח" נקרא ווטאן (Wotan) שמן המיתולוגיה הגרמנית (גלגולו של אודין מן המיתולוגיה הסקנדינבית), אותו אל פגאני שהנאצים הקימוהו לתחייה. האין כאן לפנינו אחד מגילוייו של אותו חשש מפני ה-*furor teutonicus*²⁸ שאלתרמן נתן לו ביטוי ב"אל הפילים", ב"הרוח עם כל אחיותיה", ב"כיפה אדומה" ובשירים נוספים מכין שירי כופים בחוץ ומבין טוריו שנכתבו ערב המלחמה? דומה שגם שיר אסתטיציסטי "תמים", שאינו חשוד במסרים פוליטיים, יכול אצל אלתרמן להכיל כבקליפת אגוז את אותות הזמן, על כל מוראותיהם, וכדברי אלתרמן כשירו "החלום" (מתוך "שירי נוכחים"): "יְרֵאִיתִי זְמַנָּה שֶׁל שְׁנֵיהָ / מְקַפֵּל קוֹרוֹת יוֹם בְּקֶרֶב".

ה. שערי העיר הפרוצים כסמל "שקיעת המערב"

ראינו אפוא ששני "שירי טבע" אורבניים, אסתטיציסטיים להפליא, מתגלים — בהיתלש המסכה מעל פניהם — כשירים אידיאיים, כעלי משמעות אקטואליסטית ועומק היסטוריוסופי; כשירים הכוחנים (במסווה של תיאור עיר כעת סופה גורפת) את מוראות הזמן הווה לאורם של תקדימים הרי גוול שזעזעו את פני ההיסטוריה האנושית. למן שירו הראשון "כשטף עיר" ועד למחזהו האחרון ימי אור האחרונים, רמז אלתרמן למעשה, כוריאציות שונות ובסגנונות שונים, לאותו נושא עצמו: חורבנה של עיר כמטונימיה וכמשל ל"שקיעת המערב" (כשם חיבורו של שפנגלר) ול"קץ ההומניזם" (כשם חיבורו של בלוק). בהשראת חיבוריהם של היסטוריונים כדוגמת שפנגלר וטוינבי,²⁹ ראה גם אלתרמן כמאה העשרים חזרה אגב תמורה של תופעת התמוטטותה של רומא, כיח העולם העתיק, התמוטטות שכאה עליה הן מסיבות שמפיות (מחמת עושר ונוחות שהביאו לעצלת דקדנטית, לקשיים כלכליים ולהתעלמות חסרת שחר מסכנות מוחשיות) והן מסיבות שמחוץ (כשל פלישת הברברים — השכטים הגרמניים לפליגיהם מצפון וממערב, הוונדאלים מדרום והונונים ממזרח). די כמשב סופה אחד, אומרים שירים אלה בסמוי, כדי להביא להרס של קנייני תרבות חומרית ותרבות רוחנית שהושגו בעמל של דורות, אך

התקומה מן ההרס עשויה לארוך מאות שנים, כפי שניתן ללמוד מן התקדים ההיסטורי. ובקצרה, קל עד מאוד להרוס ולנתוץ, אך קשה פי כמה לקום מן החורבות, לבנות את החדש ולכוננו. בין ספריו שמור מקום של כבוד לספרו מ-1931 של המשורר והוגה הדעות הצרפתי פול ואלרי *Regards sur le monde actuel* (Valéry) [השקפות על העולם בזמננו], שאלתרמן הצעיר עבר עליו בקולמוסו ורשם הערות רבות כשוליו. פרק מרכזי בספר פובליציסטי זה, המכיל רעיונות נון-קונפורמיסטיים למכביר, נושא את הכותרת "הערות על גדולתה ושקיעתה של אירופה" (*Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe*).

שני שירי העיר שנדונו כאן — "הרוח עם כל אחיותיה" ו"הסער עבר כאן לפנות בוקר" — מתארים את העיר בעת סערת חורף המטלטלת את צמרות העצים, ובשניהם נזכרים אתריה הרדופים של העיר המותקפת: גן העיר והשוק, הפַּחְתוֹת והגשרים, הרחובות, הבתים והגדרות. כרי, לפנינו עיר מערבית טיפוסית, שהרי אזכורים כדוגמת "שעוני העיר" ו"אנדרטות על הגשר" מהווים סימן מובהק לתרבות המערב ולא לעיר העברית, שקמה מול עיניו, ואף לא לעיר הארכיטיפית שבכל זמן ובכל אתר. כהיסטוריוסוף וכאיש מדעי הטבע ביקש אלתרמן להזכיר ולהתריע: הרומאים הן בנו מערכת ענפה של "גשרים" ו"פחתות" שהפכו את חיי התושבים העירוניים לנוחים ולבטוחים. ההגינה של רומא העתיקה — תוצאה של בניית אקוודוקטים, צנרת של מים ומערכות ביוב — הצעידה את האנושות קדימה: לא זו בלבד שהיא תרמה לנקיזן הגוף ולעידונו, היא אף מנעה במשך מאות שנים התפרצות של מחלות ומגפות. והנה, לאחר חורבן רומא, זם הכיוב במשך דורות רבים כרחובותיה של העיר הביניימית באופן בלתי מבוקר, והרפָּה חולדות ודָּכָר. משמע, יש שהאנושות מגיעה לשלב כה דווי בהתפתחותה, עד שהאדם, מרוב חֶכְמָה ותרבות ובעיקר מרוב משמנים של פינוק דקדנטי, מסיג מבלי דעת ושלא במתכוון את העולם מאות שנים לאחור. בשירי כופים כחוץ רומז אלתרמן כמו קוואפיס בשירו הנו דע "הציפייה לכרברים", כי כזה הוא הגורל הצפוי לאנושות מידי הכרברים, הטבטונים והוויזיגותים של הזמן החדש: מידי גרמניה "עתיחת התרבות" ו"שחרת הסדר והניקיון".

ואין מדובר כרמז בלבד שאותו צריך הקורא לחלץ מבין שיטי הטקסט. במאמרו "כין ספרה לסיפור", שאותו הציב אלתרמן בסוף מחזהו משפט פיתגורס (מחזה העוסק בהמצאת המחשב ובחידת החיים³⁰) אומר אלתרמן במפורש כי בכל פרק מפרקי ההיסטוריה כאים הכוחות הסטיכיים — פגעי הטבע, האסונות, המלחמות — ומחריבים את הישגי הדורות שהושגו ברוב עמל. את גורלה של האנושות הבין אלתרמן כטלטלה מתמדת בין קדמה לנסיגה, בין זריחה והזדהרות לבין שקיעה ותמוטה. וכך, למשל, בשירו הילדותי למראה "רועת האווזים" (כופבים בחוץ), מתוארת כעין דלקה מטפורית העומדת להצית את העיר על אווזה. אסמכת הדלקה לאווזים מעלה כמובן בדרך אסוציאטיבית את סיפור חורבנה של רומא ושל העולם העתיק כולו, סיפור ששימש אצל שפנגלר וממשיכו כעין סמל ותקדים לשקיעתם של המערב וערכי ההומניזם שלו במאה העשרים.

המיטיב של שקיעת העיר הפך מוטיב אובססיבי ביצירת אלתרמן; הוא חוזר בה סוריאנטים שונים ובסגנונות שונים ואין אתר פנוי ממנה: בין "שירי פריד" והשירים המוקדמים (1931–1935) שנתפרסמו בעיתונות אך לא כונסו בספר, מצויה קשת רחבה של שירי עיר, ובכולם חוזר הרעיון של "משתה ערב דבר", בין שמשתה זה מתואר בצורת "מְשֵׁתָה רְחוּב טוֹבֵל בְּסֵאוֹן תִּירוֹשׁ הַשְּׁמַל נֶגֶר" ("כשטף עיר"), בין שהוא מתואר בצורת "בֵּית מְשׁוֹשׁ רְוֵה מְצַלִּיל" ("קונצרט לג'ינטה") ובין שהוא מתואר כ"קְהֵל מְסֻכּוֹת" ברחוב חוגג ("ליל קרנבל"). ככופבים בחוץ מבטאים רוב השירים, בהתגוננויות שונות, רעיון היסטוריוסופי זה (ב"הרוח עם כל אחיותיה" עולות על הדעת, כפי שראינו, תמונות מתוך "ימי פומפיי האחרונים"), אלא שעל רקע בנייתה של העיר העברית הראשונה, נאלץ אלתרמן לכתוב גם שירים על "יום הרחוב" ועל "הולדת הרחוב" המבטאים חוויה של בנייה והתחדשות. עלילת שמחת עניים אף היא מתרחשת על רקע עיר נצודה ומופת דבר העומדת ערב נפילתה ("העיר נופלת") — עיר שהחולד חותר תחת יסודותיה והעית עט על פגריה ממרום. שירי מכות מצרים עוסקים כזכור בגורלה של נוא אמון הניצבת "על ראשית נתיבות עמים" — העיר הראשונה בהיסטוריה שנתנה את האות לכאות וקבעה את הדגם שלפיו עלולה עיר עתידת קנייני חומר ורוח להפוך לגל חורבות בשל

סכלותם של תושביה השאננים ומנהיגיה הצבועים. שעריה הפרוצים של עיר זו שדרכם פולשות המכות כצבאות איב מהווים כאן רמז מבשר רעות לשקיעה ולחורבן — ל"אפרן של כירות כל דור". בעיר היונה תיעד אלתרמן את התופעה כפולת הפנים של העיר הנבנית וניצלת מול אחותה המוסלמית הנמלטת על נפשה מבין ההריסות. כך, למשל, בשיר "עיר קורסת" מן המחזור "מלחמת ערים" סזן אלתרמן את שתי הערים "הקמות כמו גזר מול גזר": זו דינה נחרץ לחיים וזו לתמוטה ולמוות: "אֵיד יְפוּ וְקָצָה. מְסַגֶּרֶת / וּלְשָׁנִים צִלְמָה מְשַׁפֵּעַ: / מְמַזְרֵחַ תְּחִלּוֹם שׁוֹד מְאָרֵב / וּמִמֶּם לֵה חֲרִידַת מְעוֹסָה". הסוף והסף של העיר (כסינקדוכה של הארץ ואפילו של העולם כולו) כרוכים אפוא כיצירת אלתרמן כבמעגל, למן שירו הראשון ועד למחזה ימי אור האחרונים שנמצא בעיזבונו. שקיעתן של ערים ותקומתן מן ההריסות היא תמונת היסוד של יצירתו לסוגיה ולתקופותיה.

ואולם, אלתרמן לא קיבל את הפרוגנוזות הקודדות של שפגנלר וטוינכי כנתי נתן. בניגוד לדגם השפנגלדי שהוא דגם ליניארי (לידה — צמיחה — בשלות — דעיכה — מוות) העמיד אלתרמן ביצירתו דגם מעגלי שלפיו אחרי כל שקיעה באה תקומה. דגם זה תאם כמובן את השקפתו הציונית של המשורר שעלה ארצה בנעוריו, ולמעט יציאה לתקופת לימודים קצרה בצרפת, חי כל ימיו בארץ וראה ללא הרף תופעות של יציאה מבין החורכות ושל כינון חיים חדשים המתרחשות לנגד עיניו. דגם זה אף תאם את ידיעתו כאגרונום שהיטיב להכיר את טיבה של האדמה להצמיח תבואה חדשה לאחר הקציר במחזוריות קבועה ונצחית. הדגם המעגלי תאם גם את הפואטיקה האלתרמנית הבוחנת את הניגודים (ניגודי יום ולילה, קיץ וחורף, עלומים וזקנה) לא בדרך של תיאור סטטי ככשיהיה הקלסיציסטית ולא בדרך של תיאור אמביוולנטי ככשיהיה הרומנטית, כי אם בדרך שבה הניגודים הביטוריים מוצבים על גלגל נע. הקורא העומד מול הניגודים הנעים לנגד עיניו בקצב מסחרר מתקשה להחליט אם המראה הנגלה לנגד עיניו הוא מראה "השעות הקטנות" של הלילה או שמא שעת שחר מוקדמת היא זו, אם ערשו של תינוק ניצבת לפניו או שמא ערשו של זקן גועש. שירי האביב והסתיו האלתרמניים, שירי השחר והערב שלו, אינם שירים אמביוולנטיים וכי סבר המתרפקים על הסוף ועל הסף, ככשירת

ביאליק. אלה הם שירים קשים תרתי משמע — קשים לפענוח ונושאי מסר היסטוריוסופי קשה לעיכול. עם זאת, בשירים אלה מתלכים ונותלכלכים תמיד חיים חדשים מתוך האודים והרמץ, והעולם סב על צירו כתיבת נגינה החוזרת על לחניה בסדר מחזורי קבוע.

מצבי *intencgnum* (בין השמשות, בין הרשויות) המצויים בשיח אלתרמן למכביר אינם מבטאים אפוא, כבשיח ביאליק, עולם של לבטים וקונפליקטים של אדם השייך לשני העולמות אך אינו משתייך השתייכות מלאה אף לא לאחד מהם. ביצירת אלתרמן לפנינו תיאור פריפרסטי — עליז למראה ונורא למעשה — של עולם אכזר של "זמנים מודרניים", שבו "הנפלא" הוא אחיזתאומו של "האיום". עולמו של אלתרמן הוא עולם שבו הכרך הוא גם שיהיה של התרבות האנושית וגם המקום שבו מצויים תהומות הניווט והרוע; המכונה המודרנית היא גם המצאה מופלאה שכאה לשרת את האדם וגם כעין מולך ההופך את האדם לקרבן, לבורג חסר משמעות בסרט נע; הסוציאליזם הוא גם תקווה לסדר חברתי צודק ומאוהב, אך גם סיכון מוחשי לחירות הפרט; המדע הוא גם דרכו של האדם לצעוד במעלה ההר ולהיטיב את חייו ואת חיי זולתו, אך גם סכנה העלולה יותר מבעבר להחזיר את העולם לתוהו ובוהו. בקצרה, אלתרמן אינו מציג בשיריו את הגיגיו של משורר רומנטי מתלבט וקדוע בנפשו בין שני עולמות הקורצים לו כל אחד בדרכו (מעין הרהורי ביאליק שניצב ברגל אחת על סף בית המדרש הישן וברגלו השנייה בעולם החילוני והמפתה). אלתרמן כורך בשיח הכרך שלו בהעלם אחד את שני הקצוות או את שני פניה של כל תופעה מודרנית — את הפן הנפלא מכול ואת תאומו הניגודי הנורא מכול — ומערבל אותם במעגל אינסופי של תמוטה ותקומה.³¹

הערות לפרק ראשון:

- 1 השווה את האמידה האיחודנית בשיר זה ואת הזאוגמות הכלולות בה ("הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים. / הָה, תפאֹוֹתַי חִייו ומותו של הנאום") לאמידה הזאוגמטית הכלולה בשיר המוקדם "אספת בחירות" (רגעים, א, עמ' 208): "הֶפְנָה את ראשך לכאן ולכאן, / הבט, תאוה לעינים: / כל דבר במקומו — הבמה, השולחן, / הפתוס וכוס המים".
- 2 הארץ, ט' חשוון תרצ"ח (14.10.1937). כונס בתוך רגעים, ב, עמ' 33–34.
- 3 ראה הרושורבסקי (1965), עמ' 10; על "השיר הפרוע" של שלונסקי ראה ע' שביט (תשמ"ו), עמ' 170–180.
- 4 ראה שמיר (1989), עמ' 47–50.
- 5 על תופעת ה"הזרה" כתופעת יסור ביצירת אלתרמן, ראה קרטון-בלום (תשמ"ג), עמ' 52; ערפלי (תשמ"ג), עמ' 131.
- 6 באווירת הסיכון המתלווה לשקיעת העיר ולעמעום קִנְיָה מתבקש אולי כאופן "טבעי" שימוש לשון כגון "הרוכים לוחשות ומזהירות מפני...", אלא שאלתרמן — כשל עקחן ההזדה ודיאוטומטי וציה — לעולם לא ישתמש במילה ה"טבעית" וה"מתבקשת". כך, למשל, בשירו "הלילה הזה" נזכרים "חיי הזהירים של נר התֵּלֵב", במקום שטבעי היה לצפות שמן השורש זה"ר תיגור צורה אחרת, "המזהירים" או "הזוהרים". כך גם בשיר "יום השוק" בצירוף "מעפיל עוד השמש, אבזר וזהיר", במקום שהשימוש האוטומטי היה מתייב אולי צורות כגון "זוהר" או "מזהיר".
- 7 האנשה זו נדונה, בגישה קוגניטיבית, אצל צור (1994).
- 8 ראה בלבן (1981), עמ' 22.
- 9 "בשטף עיר", כתובים, כ"ג ארר תרצ"א (12.3.1931); וראה רורמן (1979), עמ' 13–15.
- 10 ימי אור האחרונים, עמ' 7.
- 11 מחברות אלתרמן, ג, עמ' 30–32.
- 12 ראה לזו ושמיר (1991), עמ' 13–14.
- 13 הטור השביעי, עמ' 223–225.
- 14 הטור השביעי, עמ' 194–195; מחברות אלתרמן, ד, עמ' 32–33.
- 15 ב־1938 התפרסמה בעיתונות יריעה כי באיטליה מכינים את הסרט האנטישמי הראשון, וכי הבמאי הוא ויטוריו מוסוליני, בנו של הרוצ'ה. אלתרמן שם בפי המנהיג את הרברים ההיפותטיים הבאים, שאוחם הוא משמיע באוזניו בנו: "ועשיו טול אתה את העול עלי שכם: / הֶכֶן סרט גדול, / אנטישמי, / נעים. / כי בני רומא אולי רעבים קצת ללחם, / ועלינו לחת להם / שעשועים!" (רגעים, ב, עמ' 68–69; השיר התפרסם בהארץ, א' בכסלו תרצ"ט [24.11.1938]). נעשה כאן שימוש במימרה הרומית הקדומה "לחם ושעשועים", וכן נמזו כאן במקצת לרברי מרי אנטואנט: "אם אין לחם, יאכלו עוגות". ההיסטוריה חוזרת: כרי להרגיע את ההמון הרעב לבל יתפרע ויחמרר מחפשים שיער

- לעזאזל, ומכינים להם סרט המעורר שנאת ישראל (המחליף את הלוודר העברי בויזה שמימי רומי העתיקה).
- 16 לתיאור ההליכה הזו על החוט הדק שבין סער לרטן מתאימות שורות הידועות מתוך "שירים על רעות הרוח", המספרות על משוודים שהרבו לעסוק "בשטוחים" ובכל זאת הקימו כבדרך-אגב עיר של ממש: "הישבע רק, רעי, אם יש יום ותנוח / וְעָבַדְתָּ בֵּיתִי, מה תאמר שם? כזאת: / הוא ריף הכלים והיין; רועה רוח, / אבל מת כמו איש היוע עשות". זהו המתח שבין הרחף האירציונלי והפרוע של האמנות, "רעות הרוח", לבין הצד האדריכלי, המתוכנן והמרוסן, שגם הוא יסוד מוסד בכל אמנות אמת.
- 17 טוריס, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933).
- 18 בין "שירי פריד" של אלתרמן יש שני שירים קצרים כאלה, שכל אחד מהם מורכב משני בתים בלבד, וכל בית סתוב במשקל שונה, שמגלם מצב רוח שונה או ארויה אחרת (כותרת לשירים "את נכנסת באמרה צוהלח" ו"שוב ערב ושוב הוא כחול").
- 19 השווה לשיר "עץ" מתוך רגעים, א, 152–153: "אך יש / וכלילה, / בעת מונחה / על לוע הרחוב יד גדולה מתרישה, / מרגיש הוא פתאום — / אדמה לְזִלְזָה / נוגעת אי שם בכפות שוטיו. // והוא מאזין בפנים שוחקים / איך אמא שלו, מן העומק הטוב, / שלחה לו תולעת קטנה / מתנה — / להביא לו שלום משדות רחוקים / וממות קרוב". העץ העומד ליד אספלט העיר מרגיש את דופק לבה של הבריאה, אך גם יודע שבקרוב יעלה עליו הכוח, ותולעת היא סמל החיים (תחילת האבולוציה) וסמל המוות (רימת הקבר). נומות גם העובדה הבוטאנית הפשוטה שלפיה תולעת מכרסמת את העץ, וכך מביאה למותו.
- 20 אלתרמן הצעיר החל את דרכו בשירים שבהם המטאפורה המבחילה, נוסח שלונסקי המוקדם, נועדה "להדהים את הבורגנים" ולזעזע את מוסכמות השיחה הקלאסית-רומנטית. בשיריו המוקדמים הגנוזים, ימצא הקורא שורות לרוב, המתארות את הכיח והלחה, את הדלקת ואת הגווייה המבחילה. ראה למשל, שירו "ניחוח אישה" (מחברות אלתרמן, ב, עמ' 72–85): "אימי עול נשא... / הֶלֶךְ הַלֹּךְ וְרַחַת. / כבדה כבדה מעמסה / על גוייתו המעוותת... / אדמומית עוממת, / חלכלולית כוחלח. / שמש נעלמת / כמצנפת הלך...". ראה גם שירו "שיר צריך לנגן", שם, עמ' 107: העיר ירקה בערב דם / ולעת חצות הכחילה. [...] במגלבים אותם ליטפה / חניקה אותם ביד קטיפה [...] בתים שילחו גווזות לשון, / דלתות שרקו בגסיסתן". במחזהו הגנוז חוף המדוזה נכתב במפורש: "הצרה היא רק שלדעת מומחים / העור לפעמים מתחיל לפרוח / כסימפטום חיצוני לניוון מרביי / הבקרה של בסיס המוח...". (מחברות אלתרמן, א, עמ' 33). משמע, לא אחת השתמש אלתרמן במטאפורות כאלה לתיאור מהות מוקינות שכבר אבד סברן: "ובין כרעי ספסל פיסח, / באין רואה, בעלטה, / הסוציאליזם וגוון / יורק אל תוך הממחטה." (ראה טרוו "הפרלמנט המשתעל" משנת 1947, הטור השביעי, א, עמ' 65–68). בתחילת הדרך השתמש אפוא אלתרמן במטאפורות המבחילות, ואילו בהמשכה

- פנה אל הקוטב האסתטיציסטי וטשטש את הכיעור. בסוף דרכו, חזר אל האמת התשופה: כשר "אין הדבר דומה" מתוך חגיגת קיץ (עמ' 32–33), כתב: "אמרנו פעם שדומה הרחוב / לדמעה מתגלגלת על לחייה של עיר. / לא, דברים כאלה טיבם הנכון / לחה ודם וריר".
- 21 לפזמון "אוף איה רוח" קדם השיר "סערה" (רגעים, א, עמ' 195; נחפרסם כהארץ, ט' במרחשוון תרצ"ו [5.11.1935]): "אוף..! // רץ הרוח בתוצות, / מתערב ככל ויכוח / מתגרה כחלוצות / כמליצות ובקריצות — — / די, יקח אותו הרוח!".
- 22 נזכיר בהקשר זה כי ביאליק השתמש בפואמה ה"קנונית" שלו "מתי מדבר" כצירוף הסוגיטיבי "בקרנס הזמן ובפטישו" (שכו המילה "קורנס" מזכירה את "כרדנס" = הזמן).
- 23 ראה למשל בשיר "הרחוב" מתוך "שירי נוכחים": "ועתה אמר הרחוב: קולי / הוא קול צלצול המטבעות / שמגבולי ועד גבולי / אצות הינן, לא יגעות, / וקול נוסע ורגלי / שמספרם הרבה מאות...". תיאור זה משתמש במרומז כתיאור גלגלי הקרונות, מבלי להזכירם, שהרי ה"קרונות" הם גם מטבעות ("כתרים") המונגלגלים כגלגלים ומניעים את העולם. גם קרונות המסע וגם הקדננות (שהן המטבעות) הם שווי ערך כשיח אתרמן, כי הם מאותותיו של הזמן.
- 24 "המים נוסעים דרומה" (1947), ראה הטור השביעי, תשי"ב, עמ' 346–348.
- 25 השווה לתיאורם המרומז של קרונות המסחר הנוודים בשיר "קול", הממוקם בקובץ כופכים בחוץ בשכנות לשיר "הסער עבר כאן לפנות בוקר": "הלילה עמעם בזוכית ועשן. / שִׁמְמָה הכיכר הסוחרת. / ושמים הלכנו עם נרם הַשֶּׁשֶׁן / מן העיר האחת / אל עיר אחרת".
- 26 כמילים "רגעיהם האחרונים" רומז אתרמן ליממה חדשה, לתקופה חדשה ולרוח עת חדשה. אפשר שנרמזת כאן המתנתם של אצילים לגילויטינה של ימי מהפכה הצרפתית (האריסטוקרטיה השוקעת נרמזת כאן ממראה האנדרטות הדומעות שעל גבי גשרי העיר), ואפשר שנרמזת כאן דרכם של המהפכנים החדשים שהחליפו את לוח השנה ואת חודשיו (משמע, גם דרך מדידת הזמן עוברת שינויים מפליגים בעת מהפכה).
- 27 אפשר שמתיאור המים שבעיני האנדרטאות נרמזת תביעתם של הפטוריסטים האיטלקים (מארינטי) לנתן את המוזיאונים, פסליתם ואת כל הערכים הקלסיציסטיים המכובדים שהם מייצגים. וראוי להזכיר בהקשר זה שאלתרמן קרא לא אחת למנהיגים מפורסמים כשם "אנדרטות", כך למשל: "את הדוצ'ה נזכור בהודו / ונשאב נא עידוד גם מזו האנדרטה" ("הרדיו הגרמני על נפוליון", רגעים, ב, עמ' 218–219; נחפרסם כהארץ מיום י"ז במרחשוון תש"ב [7.11.1941]).
- 28 על התגברות ה-*furor teutonicus* בעולם מדובר במפורש בשיר "רדיו וינאי" (רגעים, ב, עמ' 46; השיר נחפרסם כהארץ, י"ג באדר ב' תרצ"ח [16.3.1938]). ערב פרסום כופכים בחוץ: "ההיסטוריה מכל הכירות מְשֻׁדָּרֶת / הגיעו עד צואר / בְּלִיָּהּ הקצרים. / [...] נדמו לנואם לְגִינוֹת הטכטונים / והקשיב השוכן

במקום / מה מאוד התפתח / סולם הטונים / של בניו הלומדים לנהם. // רק
בן-חיות נמנמו כפיר וראם, / וכשבי מתוך הסוגר, / באדם החפשי, / באדם
הגורם, / קנאו חזירי-הבר.

29 ראה שמיר (1991), עמ' 173: "אלתרמן [...] הכיר היטב את ספריהם של
היסטוריונים כגון שפנגלד וטוינבי, ששרטטו כל אחד בדרכו מורפולוגיה של
כל תולדות התרבות, וידע מהם העקרונות שעל-פיהם מתהווים תהליכים
היסטוריים — בעולם המעשה כבעולם הרוח"; בעניין הסמכתם זה לזה של
שפנגלד וטוינבי כמקורות ההשראה של אלתרמן, ראה גם מירון (1998), עמ'
53.

30 אחרית דבר למשפט פיתגורס, בתוך נ' אלתרמן, מחזות, תל-אביב תשל"ג, עמ'
561–580. זהו כמדומה מאמר ההגות הנרחב ביותר שכתב אלתרמן מעודו
בנושא כלשהו. המאמר מכיל מפתחות לא מעטים להבנת ההיסטודיוסופיה
האלתרמנית המחלחלת גם לשירים הנראים ונשמעים כשירי אהבה וטבע או
אפילו כפזמונים קלילים וקלי-ערך.

31 מכאן, שתיאורי העיר של אלתרמן הם תמיד תיאורים דואליים: יללת הצירים
של השער בשירי מכות מצרים היא ספק יללת היולדת המתהפכת בצזיה, ספק
יללת העיר המובסת ששעריה נפרצו לפני כובשיה ומכליה. תיאור העיר
המתאדה בסוף השיר "ליל קיץ" היא ספק עיר נרדמת בשנות הקטנות של
הילדה, ספק עיר מתעוררת לעת שחר לעמל יומה; ספק עיר שוקת ומתמוטטת
מתוך שובע דקדנטי, ספק עיר נבנית היצאת "כנהימה מורעבת" לכיבושיה
ולכבישת כבישיה. הדואליזם זהו אופייתית לרוב שירי כוכבים בחוץ, המתארים
בהעלם אחד עולם קודד ומושחת ועולם תמים וסהיר.

פרק שני

“אשר ידי הייתה בו בשדה”

דמות קין ביצירת אלתרמן לתקופותיה ולסוגיה

הִיָּה הָאָדָם אֶת לִמְיוֹ מְאֹדָה
וְרָחַץ בַּסּוּף לֹא מֵשׁ.
וְקָן עַל הַבֵּל
קָם בַּשָּׂדֶה
בַּשָּׂדֶה הִנְיָן בַּחֲמֵשׁ.
(“קצת פיהיסטוריה”, הטור השביעי)

א. קין בראי שלוש פואטיקות

המעקב אחר השימוש המיקרו־טקסטואלי בדפוס (topos) כלשהו, כמוטיב או בסמל, מאפשר לעתים לפרשן לאתר ולתאר את התופעות הפואטיות הגדולות והעקבניות המבריחות את הטקסט כולו כבריח. בשירו “תמצית הערב” כתב אלתרמן את השורה הבלתי נשכחת “זה כוס העולם באגל טל” המתאימה להפליא לדיון זה העוסק אמנם בעניין “קטן” ו”שולי”, אך מאיר בדרכו תופעות בעלות חשיבות עקרונית וכללית. המיקרו־טקסט שבמרכז דיונונו מכיל בתוכו במוקטן את כל תכונותיו של המכלול: הוא מחלחל אל כל מישורי הטקסט ואף חורג מהם אל מרחבים שמעבר לו. כלולה בו בזעיר אנפין לא רק תמונה סטאטית של הטקסט כמכלול, אלא גם עדות נאמנה לינימיקה של המהלכים הפואטיים הגדולים, הרב־דורים, של חיי הרוח, וכמאמר אלתרמן במקום אחר: “כמו תולדות ההר ברסיס האבן.”¹ לשון אחר, יש שרסיס אבן אחד יכול להעיד על תהליכים גיאולוגיים אדירים

שמשך התהוותם כימות עולם, ויש שהמעקב אחר מוטיב אחד יכול ללמד על תמורות מרחיקות לכת במהלכיה של התרבות.

ואולם לא כל הפוס או מוטיב ראוי למעקב כזה הוצא מן הפרט וחותר אל הכלל ואל העיקר. יש כאלה הנוצצים לרגע ונובלים מייד, מבלי שיותירו רושם של ממש בתולדות התרבות; ולעומת זאת יש הפוסים ומוטיבים — תלויי תרבות או אוניברסליים, תימטיים או טיפולוגיים — החוזרים בספרות דור אחר דור וההתחקות אחר עקבותיהם יכולה בהחלט להניב פרות ראויים. "קין" — כמוטיב טיפולוגי מוחשי או מופשט, ליטראלי או מרומז, הוא מוטיב מן הסוג האחרון. דמות זו הן מוטבעת, במישרין או בעקיפין, בריאליה ובלשון הפיגורטיבית והאלוסיבית של שירת העולם לתקופותיה ולסוגיה; כל משמרת ספרותית שיקפה אותה והשתקפה בה בדרך אחרת, והמודרניזם חיבב אותה יותר מכול. סקירת קובצי שירתם של המודרניסטים תגלה שכולם, בלי יוצא מן הכלל כמעט, כתבו שירים סביב דמותו של קין, וזאת מטעמים רבים ומצטלכים שיפורטו בהמשך. להלן נצביע ביעף כיצד עשוי שימוש המתגוון של משוררים בי משמרות ואסכולות שונות בפניה המגוונים של דמות קין לזהות בחדות מפתיעה את הפואטיקה שלהם. אף נצביע על הצעדים הפואטיים הנועזים שעשה אלתרמן כמשורר צעיר שהסתפח לחבורת כתובים־טורים במהלך ניסיונו, המודע או הבלתי מודע, לפרוק מעליו את עול פטרונותו של שלונסקי אבי האסכולה, ונראה לאילו מחוזות הפליג בדרכו לעצמאות פואטית. בסוף הפרק נסקור אותן תמורות פואטיות שעבר המשורר לאחר שביסס את מעמדו כמשורר מרכזי, מושא להערצתם, ואחר כך לקטרוגם, של בני המשמרות הצעירות יותר.

נפתח את העיון הדיאכרוני הקצר הזה במערב אירופה — ב"קו התפר" שבין קלסיציזם לרומנטיקה, שעל רקעו החלה כידוע תחיית הספרות העברית. סקירה רטרוספקטיבית תגלה בנקל כי האמנות הקלסיציסטית וזו הרומנטית אהבו לתאר דמויות של מורדים, כל אחת מסיבותיה וכל אחת בדרכיה, וכי דמויות פרומתיאיות המרהיבות עוז כנגד האלוהות והפורקות את עולה מעליהם מצויות תכופות בו וגם בזו, אולם, בעוד שהאמנות הקלסיציסטית, המחככת סדר ומשמעת, הדגישה מתוך מגמה דידקטית את עונשם של הסוררים והמורדים,

הספרות הרומנטית — ילידת המהפכה הצרפתית — חיבכה כמוכּן את דמותו הסעורה והנון־קונפורמית של המורד ותיארה אותה ברגעיה ההרואיים, מעוררי ההערצה והאמפתיה.

בקלסיציזם העברי, שנוּלד אמנם בזמן המהפכה הצרפתית אך שיקף שלב מוקדם וממושטר יותר בתולדות התרבות, משמשת בדרך כלל דמותו של קין שם נרדף לאדם ארוּר המפר את הסדר הקוסמי, ניגודם של אותם "ישרים" ותמימי הדרך המוכים שלווה והרמוניה בעולם. כך, למשל, בשיר הראשון מבין שירי תפארת של נ"ה ויזל נזכר במפורש שאלמלא חטא אדם בן העדן, היה זרעו חי לנצח. אולם, גם לאחר החטא והגירוש שומר האל על בניו: "אך גם אותו גם זרעו בֵּל נטשָׁ, / עוד שָׁמֵךְ לְיִשְׂרָאֵל כְּצִיץ עַל מִצַּח". לעומת קין, שתו הרצח הותווה על מצחו, ה"ישרים" נושאים את שם ה' כצִיץ על מצחם.²

לעומת זאת, בתקופה הרומנטית, שבה הפכה תופעת החילון לתופעה הפורמטיבית של הצעירים, לבש קין חזות פרומתיאית טראגית כמי שנקלע שלא בכונה תחילה למאבק איתנים עם כוחות עליונים (כמי שניסה להטעות את האל בטענה המיתממת והמתחסדת "השומר אחי אנכי", וכפי שהפר את הצו האלוהי "שׁוּפֹךְ דַּם הָאָדָם כְּאָדָם דְּמוֹ שִׁפְךָ" [בראשית ט, ו]). דמותו הוצגה כדמות של מורד טראגי ונועז כפי שניתן להיווסד, למשל, מהדרמה הפיוטית של בירון הנושאת את השם "קין", מתרגומו של פרישמן לדרמה סעודה זו ומהשראת התרגום של פרישמן על המונולוג הדרמטי העברי בדור ביאליק. הדברים שמטיח כאן קין כלפי שמים על היותו קרבן השפיע רבות על המונולוג הדרמטי העברי מן התקופה הקלאסית־רומנטית, ודומה שדברי הכפיה הכאובים שמטיח המונולוג הדרמטי הראשון שנכתב בספרותנו — הריהו שירו עז המבע של יל"ג "צדקיהו בבית הפקודות" — יותר משהם מושפעים מ"אסיר שילון" של בירון, כמקובל בכיקוח, הם מזכירים ברוחם וכצורתם את דברי החירוף והנאצה שמשמיע קין הביירוני כלפי שמים. אך לא רק יחסו החיובי או השלילי של המחבר המובלע כלפי דמותו האינדיבידואליסטית של המורד יש בו כדי לקבוע את הנורמות הפואטיות של היצירה (היינו את היותה קלסיציסטית, רומנטית או מודרניסטית). כאשר משורר משכילי כדוגמת מיכ"ל אומר על יעל, גיבורת הפואמה "על וסיסרא", כי "בין עיניה הִתְקַוָּה תוֹ אוֹת הַרְצַח /

וּבְדָם שֶׁפָּכַח נַחְתָּם הוֹדַר הַמִּצְחָ", אֵף הוּא מִשְׁתַּמֵּשׁ בְּמוֹטִיב קִין בְּאוֹפֵן קְלִסְיִצִּיסְטִי, חֶרֶף הַיּוֹתוֹ נִתּוֹן כְּכַר בְּאוֹתָהּ עֵת לְהַשְׁפַּעְתָּם שֶׁל הַלְכֵי רוּחַ רוֹמַנְטִיִּים. כִּידוּעַ, יַעַל הִיא אֶשֶׁת חֶבֶר הַקִּינִי, מִצְאָצְאֵי קִין, וְ"קִין" מִתְקַשֵּׁר עִם חֶרֶב אוֹ חֲנִית (הַשּׁוּוֹה שֶׁמ־כַּא, טז). הַנּוֹדִידִים בְּנֵי שֶׁבֶט הַקִּינִי הֵם אֶפּוֹא צְאֲצְאֵי שֶׁל רוּצַת, "שׁוֹפֵךְ דַּם הָאָדָם", וְעַל כֵּן בְּרַגְעֵי הַרְצַח נַחְתָּם מִצְחָה שֶׁל יַעַל בְּדָם וּבִין עֵינָיָה מִתְנוֹסֵס "תּוֹ אוֹת הַרְצַח" (אוֹת קִין). הַדֶּרֶךְ הִיא קְלִסְיִצִּיסְטִית מוֹבְהַקֶּת מִשְׁנֵי טַעֲמִים לַפְחוֹת: רֵאשִׁית, הִיא מְבוֹסֶסֶת עַל שְׁנֵינּוֹת וְעַל יַדַּע פִּילוֹלוֹגִי — כְּלוֹמֵר, עַל "מְסוֹרֶת הַחִידוּד" ("the line of wit") שֶׁל מְשׁוֹרְדֵי הַהִשְׁכְּלָה הַרְצִיוֹנְלִיסְטִיִּים — שֶׁבִּיקְשׁוּ בְּמוֹדַע לְשֶׁלֶב אֶת הַמוֹעִיל וְהַמְעַנֵּג, אֶת הַחֵינּוֹךְ הַמְּגַמְתִּי וְאֶת הַשְּׁעִשׂוֹעַ הַנְּטוּל כּוֹוֹנוֹת דִּידִקְטִיּוֹת. שְׁנִית, דְּרָכּוֹ שֶׁל מִיכָל מְבוֹסֶסֶת — כְּבִתְקוֹפַת הַהִשְׁכְּלָה — עַל אִמּוֹנָה הוֹמַנִּיסְטִית אוֹנִיבֶרְסִלִּיטִית כִּי "בְּצֶלֶם אֱלֹהִים עֲשָׂה אֶת הָאָדָם", וְכִי שְׁפִיכוֹת דַּמִּים, וּבּוֹדָאֵי שְׁפִיכַת דָּמוֹ שֶׁל אֹרַח הַחוּסָה בְּצֶל קוֹרְתָךְ, אֶפִּילוֹ הוּא אוֹיֵב עִמָּךְ, הִיא חֲטָא בֶּל יִכּוֹפֵר. וּבְכָל זֹאת, אֵינּוֹן לִפְנֵינוּ מְגַמָּה אוֹנִיבֶרְסִלִּיטִית טְהוּדָה, וְכֵאֲמוֹר מוֹרְגֶשֶׁת כֵּאֵן כְּכַר רֵאשִׁית חֲלּוּלָם שֶׁל תְּעִיּוֹנוֹת חֲדָשִׁים: מִיכָל כְּתַב אִמְנֵם אֶת שִׁירוֹ מִתּוֹךְ הַשְּׁקֵפַת עוֹלָם שֶׁל מִשְׁכִּיל קוֹסְמוֹפּוֹלִיטִי, שֶׁהָאִמִּין בְּכָל לֵב בְּסִיסְמָה הַמְּשְׁכִּילִית "הִיָּה יְהוּדִי בְּאֵהֶלֶךְ וְאָדָם בְּצִאתָךְ"; וְאוֹלָם בְּשֶׁלֶב זֶה הוּא כְּכַר הַחֲלָל לְהִיחָשֵׁף לְהַלְכֵי הַרוּחַ הַלְאוֹמִיִּים שֶׁל "אֲבִיבֵי הָעַמִּים" וְנִקְרַע בֵּין שְׁתֵּי הַמְּגַמּוֹת הַסּוֹתְרוֹת. הַקְּרַע נִיכַר כְּמוֹכֵן בְּקוֹנְפְּלִיקַט הַדּוֹאִלִּיסְטִי — לְהַרוֹג אוֹ לֹא לְהַרוֹג — הַמִּתְחוֹלֵל בְּלִבֵּי גִיבּוֹרֶת הַפּוֹאֵמָה. מִצַּד אֶחָד, אִם תְּהַרוֹג יַעַל אֶת סִיסְרָא, הִיא תְּחַטָּא לְרוּחַ תְּנוּעַת הַהִשְׁכְּלָה שְׁאִינָה שְׁמָה פְּדוּת בֵּין כָּל הַנְּבִרָאִים בְּצֶלֶם; וּמִן הַצַּד הָאֲחֵר, אִם תְּחוּס עַל הָאוֹיֵב, הִיא תְּחַטָּא לְמַחֲוִיכוֹתָהּ הַפְּרִטִיקוֹלְרִית כְּלִפֵּי הָעַם שֶׁבְּתוֹכּוֹ הִיא יוֹשֶׁבֶת (כְּכַת לְשֶׁבֶט נוֹוִידִים שֶׁנִּסְפַּח אֶל בְּנֵי יִשְׂרָאֵל, מִעֲמֵדָה דוּמָה לְמַעֲמַדוֹ הַדּוֹאִלִּיסְטִי שֶׁל הַיְהוּדִי הַאֲמֵצִיפְטוֹרִי שֶׁקְשֵׁר אֶת גּוֹרְלוֹ עִם זֶה שֶׁל אוֹמוֹת הָעוֹלָם שֶׁבְּתוֹכָן יִשָּׁב). בְּמִפְנֵי הַמָּאָה חַל שִׁינוּי יִסוּרֵי בְּדֶרֶךְ שֶׁבָּה הַשְׁתַּמְשָׁה הַשִּׁירָה הָעֵבְרִית בְּדַמּוֹתָהּ שֶׁל קִין: כְּעוֹד שֶׁבְּתְּקוֹפַת הַהִשְׁכְּלָה נַעֲשֶׂה כֵּה בְּדֶרֶךְ כָּלֵל שִׁימוּשׁ כְּבִדְמוֹת קוֹסְמוֹפּוֹלִיטִית שֶׁהִשִּׁי לָהּ מַעֲלִיָּה אֶת שְׁלֵאלוֹת הַמוֹסֵר וּפְרָקָה עוֹל שְׁמַיִם, הִרִי בְּדוֹר חִיבַת צִיּוֹן וּבְדוֹרוֹ שֶׁל בִּיאֵלִיק שִׁימְשָׁה דְּמוֹתָהּ שֶׁל קִין כְּעֵין מִטְאֵפּוֹחַ לְאוֹמִית — סְמַל הַיְהוּדִי הַגּוֹלָה, הַמְּקוֹלֵל בְּקִלְלַת

הנדודים הנצחית. מ"מ דוליצקי כתב בשירו "אנקת אוכד" שבו שילב כגורל הלאומי גם את סיפורו האישי על גירושו ממוסקבה: "אן אברח מיגוני / אַמְלטה מַצְרה ? / ונחשים עלי־אָרְחֵי [...] ומחוץ שְׂבלה חרב, / כבית כְּמֵנֹת ? / עשוק־גואל תִּסְר אחים, / כדד אָדֹד, הָהָה כקין... / אָבֹד, אבד כך מְנוֹס, / אם לא הַשְׂאוֹל — מַפְלֵט אֵין". בשירו "שיר גולה", כלל את הקריאה רבת העוצמה אל העם הלוֹקֵח את מקלו ותרמילו "נוסה קין, קין, קין !!! / אך הד שְׁמִי־יָהּ יענה אחרת: / מנוסה אֵין, אֵין, אֵין !!!" מילות הנאצה האנטישמיות ("קין, קין, קין !!!") הנשמעות כלפיו מכל עבר, כמו גם מילות הייאוש הנשמעות כהד ("אין, אין, אין !!!"), באות בשיר באופן פרדוקסלי די לעודד — לעודד את העם לקחת תרמיל על שכם ולצאת מעמק הבכא. גם המשורר יצחק רבינוביץ כתב בפואמה המרשימה שלו "בקשו עלינו רחמים" (1890): "מי יִחַן עם דל הנווד כקין?".³ בעת גְּרוּת וגירושים הפך אפוא קין שם נרדף לעם ישראל השנוא והרדוף, שהעולם כולו נגדו ומאשימו ברצח בן האלהים.

מגמה זו, הרואה בקין את מקבילו של היהודי שקולל בקללת הנדודים הנצחית, התגברה כדור התחייה, והיא ניכרת היטב מבין שיטתיהם של שירי ביאליק (הגם שבדרכים מרומזות ומורכבות יותר מאשר בשירת חיבת ציון). בשירו "כתשובתי" תיאר ביאליק את היהודי הגלותי כמי ש"נד ונע על גבי ספרים", דוֹך שהוא מתיך את דמותו של היהודי הנווד כקין ואת דמותו של היהודי הלמך, יושב האוהלים. בשירו "בעיר ההרגה" תיאר את יהודי הגלות כמי ש"תו המוות על מצחם" כדי לרמוז שכיהודים מקוללים עליהם לקחת כידם את מקלם התרמיל, אך לא די להמשיך את קללת הנדודים הנצחית, אלא די למצוא סוף סוף בית של קבע. מן הראוי להזכיר כאן כי את דמותו של היהודי הנווד, שכונתה משום מה באגדה הנוצרית בשם "אחשוורוש" (אולי עקב השתרעות הפזורה היהודית על פני מאה עשרים ושבע מדינות) הנציחו יצירות ספרות ואמנות רבות, ובהן יצירות בעלות אופי אנטי שמי מובהק, כדמות בעלת אות קין או כתם שותת דם על המצח — סמל קללת הנדודים הנצחית ומאָרת הגלות. השימוש המהופך כדמותו של קין כדמות לאומית עלתה בקנה אחד עם הפואטיקה הרומנטית של משוררי התקופה, שהאמביוולנטיות הפכה לסימן ההיסר

הבולט ביותר של יצירתם. תכונה זו של יצירתם אפשרה לביאליק ולבני דורו להשתמש בדמות קין כבסמל היהודי הנודד, למרות שקין ועשיו, שאינם מיושבי אוהלים אלא שולחים ידם לחרב ודורכים את קשת הציידים, היוו בכתבים האלגוריים סמלים או אִמֵבִלְמוֹת לייצוגן של אומות העולם דווקא (במיוחד לאור העובדה שבידי שניהם מסרו חז"ל במדרשיהם כלב הנלווה אליהם,⁴ וכלבים הם כידוע מסימני ההיכר של הגוי המשסה כלביו ביהודי). האוריינטציה הלאומית של כתיבתם והפואטיקה האמביוולנטית שלהם התאחדו אפוא אצל משוררי דור ביאליק בשימוש שבו עשו בדמותו של קין.⁵

לעומת זאת, המודרניזם האירופי והארץ ישראלי עשה בדמותו של קין שימוש אחר לחלוטין, רב מערכתי ומלא סתירות וניגודים. המרד הפרומתיאי הנשגב באל ובנציגיו עלי אדמות, נוסח ביירון, שהיה במאה התשע עשרה חזיון נועז ומרהיב, זה מכבר ניטל ממנו טעם החידוש, ומרד המתחולל בשמים והמחלל שם שמים כבר לא העסיק את משוררי המודרנה כל עיקר. גם המרד הלאומי של דור "התחייה" כבר לא העסיק את לבם של המודרניסטים, והתואר "משורר לאומי", שבו זיכה העם את ביאליק, היה זר להם ולרוחם. המרד של המודרניסטים הופנה בעיקרו כנגד החברה — כלפי הבורגנות השבעה והפיליסטרית ונגד אותם "ברבורים אבוסים", קברניטי הפוליטיקה והפואטיקה, המפנים עורף ל"יסעורים" המיוסרים, חסרי הבית וקרועי הבגד. בהתאם להנחות היסוד של בודליר אין לשפוט את האמן לפי שום קריטריון שהוא זולת כישרונו. אין הוא חייב להיות מוסרי, הגון, מועיל (וכיוצא באלה תכונות שהציבור חיפש במשוררים הקלאסי-רומנטיים). לדידו, הוא יכול להיות אדם מושחת, ובלבד שיהיה אמן אמת, בעל כישרון פיוטי מובהק. בין פרחי הרוע בולט השיר "קין והבל", המראה עד כמה שפר חלקם של בני הבל, שבודליר מתארם כבורגנים המחממים את כרסם בנחת אל מול האח המכוערת, ובסופו של השיר נאמר בבירור ובמפורש, כי לבו של הדובר המשורר נתון לקין ולבניו המקוללים, הממריאים לשחקים ושומטים את האל ארצה. אכן, המודרניזם הבהמיני, שהתהדר בכלואים וחיפש את הגון-קונפורמי, החולאי והאנומלי, העלה על נס את דמותו של קין הבינימי, פרנסואֵז ויֵן, המשורר הפריסאי הנווד בן המאה החמש-עשרה, שניהל חיים

סוערים ומפוקפקים, התרועע עם שודדים ופרוצות, ולכסוף כמעט שמצא את מותו על עמוד התלייה כרוצח מנואץ שהחברה הקיאה אותו מקרבה.

בליריקה הגיאורגית של "אסכולת שלונסקי", רווחה עד מאוד דמותו של קין כדפוס קבע (topos) וכסמל ארכיטיפי רב אנפין. דמות זו התאימה, כמובן, בראש ובראשונה למשורר של אסכולת ספרותית, שאימצה לעצמה, אמנם במאוחר, את הדימוי הבודלירי הבודמייני של המשורר ה"מקולל" (poète maudit), הנווד והיחפן, הדחוי והמזוה, השחי באנטגוניזם מתמיד עם החברה הבורגנית ועם הממסד. סמל זה, שהשלכותיו רבות ומסועפות, גם עלה בקנה אחד עם עקרונות הפואטיקה חדת המתארים של משוררי המודרנה הארץ ישראלית, ששאלה דפוסים בינאריים כדוגמת האוקסימורון מן השידה הצרפתית רוסית, שכן קין הוא דמות פרדוקסלית המכילה בתוכה ניגודים חדים ובלתי מתפשרים. כך, למשל, קין הוא עובד אדמה אך גם נווד חסר קרקע ומולדת; הוא פורע חוק אך נזקק לעזרת החוק; הוא רוצח חסר רחמים ובה בעת הוא מגלם דמות טראגית הזקוקה לרחמים ולמחסה — מסוכנת ומסכנה כאחת. ואף אין לשכוח: קין מסמל בשירה המודרניסטית את כישלוננו של העולם הישן, את עולמם של עובדי האדמה שקרבנם לא נרצה, ואילו צאצאו תובל קין, חרש הברזל, מסמל את העולם החדש, המודרניסטי, האורבני, המתועש והממוכן, היורש את העולם הרומנטי המיושן, העולם שחיפש לשווא את השלווה שבחיק הטבע. חנוך, בנו של קין, בנה עיר שאותה הוא קרא על שמו; צאצאו תובל קין היה כאמור "לוטש כל חרש נחושת וברזל", וצאצא אחר שלו — יובל — היה מאידך "אבי תופש כל כינור ועוגב". לפיכך הפכו קין, בניו ובני בניו סמל לקרע שבין הישן לחדש; סמל המשורר "המקולל" שכינורו הוא "כינור הברזל" (כשמו של שיר נודע משירי כופבים בחוף שבו הוצמדו זה לזה על דרך האוקסימורון מעשי ידיהם של תובל קין ויובל: החרושת והנגינה, "עולם המעשה" ו"עולם האצילות").⁶

דמותו של קין הפכה אפוא בשירה המודרניסטית דמות דואלית, המכילה ניגודים שאינם מתפשרים, והיא הוואימה להפליא לפואטיקה המחבכת צירופים אוקסימורוניים: קין הוא עובד אדמה, מיושבי הקבע

(לעומת הכל הנווד, רועה הצאן), אך הוא גם מי שקולל בקללת הנדודים ומי שדמי אחיו זועקים אליו מן האדמה; קין הוא סמל העולם הישן האגרארי שהכזיב, אך גם סמל המשורר המודרניסטן, איש הכרך המודרני (צמי שבנו בנה עיר). ברוח הרעיון הזה, כתב שלונסקי בשיר "תובל קין" שכמחזור "בראשית אחרת" שנתפרסם זמן קצר לפני הופעת כופים סחוך: "מחמיר וְגִבָּהּ הַפְּסִיעַ הַפְּךָךְ / צִיְתוֹ החומות לאנך ומשקלֶת / צִיְת לַגִּזְרֵת תובל קין וְשִׁכַח / שְׁפָתֶיךָ של פְּבָשָׁה ושבלֶת".⁷ הכרך, פרי רוחו של תובל קין, גוזר על האדם המודרני לשכוח את השפה הרומנטית הנושנה והנאיבית של החיים הטבעיים, שפתן של כבשה ושיכולת, ושלונסקי כמודרניסטן מקבל את הדין. בעקבות בודליר והסימבוליסטים הפכה דמותו לסמל הנווד המורד באל — סמל המשורר "המקולל",⁸ איב הכורגנות השְׁכָעָה והפיליסטרית.

ב. היש מצפון בלב רוצח

לא אלתרמן הוא אפוא שברא את השימוש האוקסימורוני בדמותו של קין בחינת "יש מאין", ואולם כפי שנראה הוא עשה במוטיב קין שימוש ייחודי ומחדש, כשם שעושה משורר מקורי הפועל בתוך מערכת גדוה של מוסכמות פואטיות המקובלות על בני דורו. באמצעות המעקב אחר הלייטמוטיב הזה — דמות קין ומסומניה הרבים — ואחר גלגוליו ביצירת אלתרמן, ניתן כמדומה להראות את התפתחות הפואטיקה האלתרמנית, שהחלה כידוע את דרכה מתוך היענות לסימני הזהות האסכולתיים של חבורת כתובים, והפליגה בהמשך הדרך למחוזות אחרים, שיתר החברים לאסכולה לא שערום. מעניין להיווסת שבשית אלתרמן אין דמותו של קין נזכרת במפורש בתדירות רבה כבשית שלונסקי (בשיתו המוקדמת של שלונסקי נזכרת דמות קין במפורש עשרות פעמים). להפך, אֶזְכּוֹרָה המפורש נדיר באופן יחסי. עם זאת, באופן עקיף וסוגסטיבי דמות קין מצויה בכל חטיבות שיתו, וכפי שנראה תפקידה חשוב ומרכזי מן המשוער.

לראשונה פנה אלתרמן בשיתו אל דמות קין כאל דפוס ארכיטיפי, כמענה לְדוֹיֵי של שלונסקי. אלתרמן ישב אותה עת בצרפת, קרא בשקיקה את זוסרות כתובים שנשלחו אליו מהארץ, ורצה להתקרב

לבני החבורה. שלונסקי תבע מאחיו לחבורה סימני זהות אסכולתיים מובהקים, ואכן רוב המשוררים הצעירים שביקשו להסתפח לחבורתו, הוכיחו לאבי האסכולה שהם קשובים לשיריו ומנהלים עמם דיאלוגים גלויים וסמויים. את הפרק השני של דוי הכתיר שלונסקי בכותרת "תובל קין", והוא המבשר את כשלון הדרך הפואטית הישנה ואת עליית המודרניזם המהפכני. הפרק הראשון מתאר את המצורעים שמחוץ למחנה המחכים לטהרה מידי הכהן שבושש לבוא. הכהן, המבטא כאן את ערכי העולם הישן, מעודד את אחיו לכפר את פני האדמה — אולי תרצה ותניב להם את תנוכתה. בפרק השני מתכדה התקווה שהפיח הכהן: השרב שורר בכול והאדמה מכזיבה (ובמקביל, גם אדמת הספרות הישנה נעצרה מלדת). אחד היוגבים מכריז: "ואל תבקשו מידינו המנחה / כי אין! / כי לא שעה ה' אל שי אבי אבינו / אל קין". והדרך הצחיחה שרה את שירה "דרך אנכי אשר לא נצעדה / דרך תהו! / וכדררדי מדבר דבר אלהים עלי יסריא: / כל פסיעה — בראשית / כל רחש — יהי! / צעדו! צעדו! כי לכם בתולי / בתולי דרך לא נצעדה / דרך תהו", והיוגב הצעיר, עונה בתגובה: "כרוכה תהיי לי הדרך / דרך תהו! כי אני חמדתי [...] אל מחו: / קוץ ודרר [...] / ואין מחו ואין שביל ואין תחנה / ורק שרב י ודרר — / ככה חמדתי!".

את שירו המוקדם של אלתרמן — "רעי השחור ולבן" — המכיל להערכתו את המענה לדוי של שלונסקי, מצאתי במקרה אגב העיון במכתבי אלתרמן. על צדה האחורי של איגרת שקיבל לצרפת מאת גבריאל טלפיר, ובה הזמנה להשתתף בגזית, כתב הסטודנט הצעיר נתן א. את השיר בכתב יד כה קשה לפענוח, כולו מתגים מתגים, עד כי דבר קיומו נעלם אפילו ממנחם דורמן שאסף את מכתבי אלתרמן, הדמות החייתית שבשיר היא דמותו של נוח, ש"לבו כפני הדומה / ומתכת שְחָרוֹ כמזמור", ועם מעוף החסידות הוא ממריא למחוזות סוריאליסטיים: "אָן? / לְמָקוֹם הַסּוּף בו ראשו רעוד הוא / מקום בו אלהים לכו עוטה שחורים / טל תְּחִיָּה מול מרחבים שלא נִמְדו / מתפלל אל עולמות לא יצורים. // זכול אחד הנהו ואשר איננו — / מחוז הַשְּׁקָרוֹן שֶׁבְּפִתְחוֹת אֶל סִיג / נוף אליו כלילה הנשמות תכניסה / ואליו בלי דעת פֶּה יִשָּׁן יצחק // כי מִשָּׁם האיש ושם נוצר ללכת / כי מכלל החי

אחד הוא — רק אחד... / היוכל לבזו לחרב מתהפכת / יקדש כדם חזון
 לא יחמד? ". בשיר הבוסר הזה הנווד היוצא אל שדות הנצח הוא כעין
 קין מורדני המכיל בקרבו גם יסודות של תמימות מדמותו של הבל
 אחיו, אח שרצח רצח אמיתי או מטאפורי צד אחד מאישיותו הדואלית
 — את הצד הלכן או השחור. דמות זו, שתום וניסיון החטא חברו בה
 יחדיו, פני יאנוס לה: צדה האחד הוא קין וצדה האחר הוא הבל, והוא
 מת חי המתהלך כצל בארצות החיים, מחוץ למחוזות גן העדן והחרב
 המתהפכת. דמות הדיוקן החצויה שלה מזכירה את דמות הדיוקן
 החצויה של העיר האלתרמנית אשר "פני הנוטה ואכחת חרבה הן דמות
 פְּנִיָהּ הנחצות" ("קין" — צדה האחד של הדמות שבמרכז השיר
 המוקדם — אף הוא "חרב") ואת דמות הדיוקן החצויה של המת-חי
 משמחת עניים. אלתרמן אינו מבטל כאן, כשלונסקי, את עולם התום
 הישן, ואינו מכריז על ניצחוננו של העולם המודרניסטי החדש, שבו
 שולט הברזל, ככדברי עובדי האדמה בדוי. לדידו, המודרניזם מתבטא
 בהצמדתם זה לזה, כבאוקסימורון, של ניגודים בלתי מתפשרים, ועל כן
 בשיר יש נופים פְּרִיסְטִינִיִּים נשכחים "כמו שלג בתולים פְּפוּכִים", וגם
 פרטי נוף מודרניסטיים מובהקים כמו "סערות חוטי טלגרף". הפישוט
 הצורני המודרניסטי, המתבטא בסימטריה ובצבעי שחור-לבן, מוצב
 כאן בצד עיצוב פסוידו-רומנטי, בעל קווי מתאר רכים ומלאות
 ריאליסטית, שמבטא את הפואטיקה הישנה והזנוחה.

כידוע, בפולמוס שניטש אז סביב שירו של ביאליק "ראיתם שוב
 בקוצר ידכם", כתב אלתרמן ושימה קצרה, שבה צידד כביכול
 בשלונסקי, אך לא כחסיד שוטה. הוא עשה כן תוך נקיטת עמדת ביניים
 שאינה פוסלת את השיר הביאליקאי ואינה מלגלגת עליו כלל וכלל. גם
 כאן, במענה לדוי, מופיע אלתרמן, משורר צעיר ואנונימי, ומעז לקבל
 את דברי רבו ולערער עליהם בעת ובעונה אחת. אין כאן "הליכה בין
 הטיפות" כדי לשאת חן בעיני כל הפלגים ולקלוע לכל הטעמים
 הספרותיים, כי אם עדות אמיתית לכיסוסה של אופציה מודרניסטית
 אישית ומקורית, היצאת מתוך אסכולת שלונסקי אך גם חורגת ממנה
 בתחומים עקרוניים לא מעטים. הנווד האלתרמני — גלגול בוטה
 ונחרץ פחות מדמות קין השלונסקאית — אינו הולך בדרך תוהו,
 ככשירת הדוי הניהיליסטית, "אל מחוז קוץ ודרדר", כי אם נוהה אל

"מחוז השיכרון שבפיכחות אל סייג", מחוז שתיאורו מזכיר לא במעט את המקום שבו "ההפכים יתאחדו בשורשם" מן הבלדה האבסטרקטית של ביאליק "הציץ ומת". המשיכה אל חיי נצח מזה ואל המוות מזה, אל גן העדן של טרם היות התרבות ואל גן העדן המובטח שלאחר השקיעה והמוות, מתלכדים כאן למהות אחת. ואולם, אין כאן חזרה אל הרומנטיקה, כפי שאחדים סוברים, אלא שימוש ביסודות פסוידו-רומנטיים ליצירת אמיה מודרניסטית בתכלית (הדמיון לשירו של שלונסקי ניכר, בין השאר, מן המילים "לא יחומד", המגיבות על האמיה השלונסקאית "אני חמדתי [...] ככה חמדתי").

גם בשיר אחר שכתב שלונסקי באותה תקופה (בשיר הפותח במילים "בפתח מערה כה מחורלת פָרַע")⁹ מסופר על קין שרצח את אחיו ושאינו רָצַח. במכתב לשלונסקי מיום 24 בדצמבר 1931, הביע אלתרמן התלהבות והתרגשות משיר זה:

בהזדמנות כתיבה זו רוצה אני לספר על הרושם של אחד משיריך האחרונים הפותח ב"פתח מערה" [...] קיבלתי את הגיליון מידי נושא המכתבים ברחוב וקראתי את השיר לאור הפנס. ההתחלה "המחורלת" דשה בשבטים וה"מתום" הסופי יד כשמן מרפא מבורך. לאחר ימים אחדים של עיון לפרקים מצאתי פתע כי אני יודע אותו בעל-פה, ממש על כל תג שבו. ה"טרף", העוֹן שבליה, ה"עטלפיות" שבחיים, האביכות היתוחית שבמוות מסורים בעוז ובהבלטה מזעזעת, הצירופים נוקבים בגיבושם הרב משמעי ("בסוד הנגע שלרצח"...) נגע ונוגה במילה אחת! לא כן?, התמונות נוטפות דשן ותום מדמיע.¹⁰

קשה להניח ששיר זה, שאלתרמן הצעיר ידעו על-פה והכיר את כל דקויותיו וצפונותיו, לא השפיע על יצירתו המוקדמת. בשיר זה מתוארת מלחמת הדורות הכרוכה ברצח אב אוהב ואויב (*patricide*): "איני רוצה לנפול! / החזיקי בי אמא! / כי אין לי אב. / כי אב הוא קין וְרָעב". כדברי מ' דורמן: "הבן [...] מכריז 'עודני!', מעתה הוא בו של אביו ואבי הבן שנולד מחדש. אין עוד אב ואין עוד בן, שניהם יצורי אנוש המתנועעים על פני אדמה ההרה 'בכיסופי הלבלובים'. הם לחמו זה בזה במלחמת הדורות. הם רצחו איש את רעהו 'בכפל רצח', הם קמו

לתחייה [נזוחלים אל המתום], המרמז לשלימות ולמוות בהעלם אחד." ¹¹ אלתרמן שחויית היסוד שלו לא היתה "רצח אב" כשל שלונסקי, כתב בשיריו על אחים, אחאים ורעים. משקעים משירו של שלונסקי, כתב בשיריו על אחים, אחאים ורעים. משקעים משירו של "איגרת" שיידון בהרחבה. כאן חויית היסוד היא "רצח אח", ובסוף השיר נגרת נפשו ה"תמימה" (נאיבית, שלמה) והחירת כאחת של המשורר הרוצח אל מקום מנוחתה.

כפי שהראיתי בספרי עור חוזר הניגון, ¹² ב"מקבילית הכוחות" שבין חדש לישן בחר אלתרמן להצמיד ככוכבים בחוץ את החדש והישן באופן עז ושרירותי, אך בלא אותה הקצנה מדהימה האופיינית לשלונסקי. כך, למשל, כמענה למטרופוליס הקודר מן הסימבוליזם הצרפתי רוסי ולכרך "כרכיאל" של שלונסקי השקוע במ"ט שערי טומאה עיצב אלתרמן בשירי כוכבים בחוץ עיר קטנה ונאיבית, על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכוכי הבתים — עיר העולה כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים, אך היא גם עיר מודרנית עם בתים בני חמש קומות, אוטובוסים ותחנות רכבת, מכשבים ומנופים, ובכל זאת אין בה מאפיינים אורבניים המזדקרים באופן קיצוני ומדהים, כגון גודדי שחקים, בתי קולנוע, חשמליות או שדות תעופה — כככמה יצירות אולטרא-מודרניות מן הפוטוריזם הרוסי והאיטלקי. העיר האלתרמנית והנווד האלתרמני הם מענה ציורי וצבעוני — ילדותי ותמים רק למראית עין — לכרך השלונסקאי הקודר ולתוכל קין מחוללו (הכרך השלונסקאי המזכיר בקדרותו את ההווה האורבנית המתוארת בשירתו של המשורר הצרפתי-בלגי אמיל ז'ורדאן). וכך, כמעט בכל תחום ותחום, ברא אלתרמן אלטרנטיבה לדפוסי היסוד של שלונסקי, אלטרנטיבה היוצאת מתום ואף קוראת עליהם תיגר מבלי שתכריז על כך בגלוי. ואלטרנטיבה זו היא מודרניסטית בתכלית אף על פי שהשירים נקראים בשם הפסוידו-נאיבי שירים שמכבד ואף שהם פורשים יריעת קוסמוס תלמאית, שיש בה סופי דרכים וקצווי תכל.

גם דמותו של קין בשירת אלתרמן, בניגוד לדמות הארכיטיפית והאובייקטיבית שהעמיד שלונסקי בשירתו, ניצבת על "קו התפר" שבין האימפרסונלי לפרסונלי. אצל אלתרמן האמיה מרובדת מאמיה דיסקורסיבית מוכללת ומאמיה אישית אינטימית והדמות מרובדת

מהסיפור המקראי הידוע ומגרסתיו השונות בספרות הבתר מקראית ובספרות העולם. אצל שלונסקי זוהי אמירה שכלתנית מופשטת, שהיסוד הרגשי והאישי בקושי רב ניכר בה. ניתוח השיר "איגרת" מוכיח בעליל עד כמה מורכב וידויו של הרוצח התמים מיסודות ארכיטיפיים ומאותם יסודות קונפליקטואליים אישיים (המאבק בין קבע לעראי, בין קשר לאדמה לבין קשר לעולם הרוח, בין רצינות לקלות דעת וכו') שהעסיקו את אלתרמן הצעיר ללא הרף.

בנקודה זו, מן הראוי לזכור ולהזכיר, כי באינטרמצו שבין תקופת פאריז לפרסום ספרו הראשון ב-1938, כתב אלתרמן עשרות שירים שגם אם נתפרסמו בעיתונות התקופה, נגנזו לימים ולא כונסו בספר. שירים אלה, שנתפרסמו במקובץ בכרך השני של מחברות אלתרמן, מכילים קבוצה בולטת של מונולוגים — אחד-עשר במספר — שדוברם הוא רוצח. השירים הללו — "גולגולת", "קנצרט לג'ינטה", "ציפיה", "אופליה", "סנוורים", "במבוך", "מות הנפש", "גן גיהנם", "מזימה", "הראש הטוב" ו"תלית חלומות" — מכילים בדרך כלל מונולוג, תמים ומושחת כאחד, של מי שנטל את חיי אהובו או אהובתו, ומתוודה על כך ככעין נאיביות פרוורטית. שירים אלה המעמידים במרכזם רוצח תמים, קין הבלי, נועדו לגרום להזדהות מוחלטת של כל הנורמות האתיות והאסתטיות המקובלות — לשקף את המציאות דרך עיני הרוצח, ולא — כמקובל בתרבות המערב, היהודי-נוצרית — דרך עיני הקרבן. השיר הגנוז "יד נוגעת"¹³ למשל, המזכיר במקצת את השיר השלושים וחמישה מתוך פרחי הרוע, מתאר רוצח וקרבנו, והנרצח חש כאופן מוזר למדי תחושה של קרבה ואחוה כלפי רוצחו ("להרגיש יד אח נוגעת בלכבי"). ככפרשת קין והבל, יש בין הרוצח לנרצח דמיון של אחים ורגש של אחווה וקרבת גותל. מדובר כאן על רוצח שיש לו אם שאת נשיקתה איכד בדרך. יד הרוצח הנוגעת בלב והמעוררת צמרמורת וידינה גם יחד היא "יד אח" — כלומר, אח לגותל — גורלם של בני אדם בודדים ואנונימיים בכרך המודרני המנוסר, ואולי אח בולוגי ככפרשת קין והבל ובפרשות מקראיות אחרות שבמרכזן רצח אח (*Fratricide*). אין כאן חזרה על התימה הרומנטית השגויה של אכרן התום בעולם, והסבל הנצחי שנכפה על הגיבור הפרומתיאי המקולל. אלתרמן כמשורר מודרניסטן, בעל תפיסת מציאות אוקסימורונית, יכול

לדבר על קין ועל הבל כעל שני צדיה של דמות אחת — על רוצח תמים. יש יופי ואסתטיקה גם כלילה המושחת, וגם בנפש רוצח יש עדנה (בשירו הגנוז "ליל קרנבל",¹⁴ כלול המשפט הבא הנטול כאילו מתוך פרחי הרוע הדקדנטיים: "אם ישנו מצפון רוצח / ועדנה כציץ מורעל"). אמנות ההזרה של אלתרמן בשירים הניאו-סימבוליסטיים האלה הנשמעים מפי הרוצח, ובהם שיר שמשמיעה הגילית טינה, עשויה להסביר את נטייתו בשירתו ה"קנונית" להשמיע דברים מפי החרב, כבשירו "חרב הנצורים",¹⁵ לשקף את המציאות דרך עיני העיט בשמחת עניים ואת הטראומה הלאומית דוקא דרך עיני המצרים הצעורים בשירי מכות מצרים.

הקובץ כובשים בחוץ מלא רמיזות לקין מבלי ששמו יוזכר במפורש אף פעם אחת (וזאת בניגוד לאזכורים המפורשים בשירתם של אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן ואחרים מבין משוררי המודרנה). רוב הרמיזות הן דואליות ואוקסימורוניות בטיבן ומאזרות הן את דמותו של קין כסמל הנדודים והן את דמותם של צאצאיו — אבות הכרך והכינור; הן את דמותו כסמל לעולמם הישן והתמים של עובדי האדמה (סדרך-כלל הוא מופיע בדמות שוטה הכפר שרצח את אחיו מבלי דעת ומבקש רחמים ומחילה) והן את דמותו כסמל המודרניות והניכור. בשיר המנופר "מעבר למנגינה", המהווה כעין מניפסט בזכות ההזדה, נכתב: "אך בודד וחרש / את שדהו חורש / פֶּאֶכְנו הנכלם והפעוט [...] הוא שוכן לבדד כאחיו הגדולים / הסוף והלב והסתו. // הוא זורח כאור בסליחת אמהות / בשתיקה פִּיִּשְׁנִית של חבונות וְאֹלֶת". הכאב, שהוא כאח שוטה והבלותי, החורש את שדהו כקין, מחייך בשתיקה ביישנית של כאב ואיוולת אל "דומִית חדרים אשר אין בהם ילד". בשיר "כינור הברזל" הרמיזה לסיפור קין מורכבת יותר: "אני פְּפוֹת פֶּךְ כלהב כְּצֵב / אני אליך שב כדרך אל אביה. // [...] אמרנו גא הזמן, השר בַּמְּפִחֹת / שירנו הִיִּשְׁנִים לא בו יחיקו לְכֵת — — / אלי, אתה הֶבֶן ללב המתכות, / ראה, הלא גם הוא נשבר אל חליליך. // [...] גם לברזל, אחי, עוד יש פְּנֹר עתיק, / גם הברזל יודע עוד נֶגֶן ונסוע. // עולם האלוהים, בהבל לילה חם, — — // אֶצִי שְׁלוֹ, דרכי אליך נפתחה, / אם גם אוֹרֶתת זְרִים עֵינֶיךָ בה דורכת. / מדי תבוא, זְקֵנִי, תמצא את נכרך / נכון להיות לְשֶׁה בעדריך". נזכרים כאן הלהב והניצב (כזכור, "קין" פירושו גם להב

החרב); המִפְחֹת והמתכות (כזכור, תובל קין הוא אבי כל לוטש נחושת וברזל); החלילים והכינור העתיק (כזכור, יובל, אחי תובל קין, הוא אבי כל תופש כינור ועוגב). אפילו הכל הלי לה יש בו משום רמיזה לשמו של אחי קין, והמילים מחיי הרועים — החלילים, השה והעדדים — נקשרים גם הם לאותו סיפור עצמו. סיפור הרצח הקדום שימש כאן, כביצירות מודרניסטיות רבות, מקבילה לחזרה אל תוקי בראשית של "כל דאלים גבר" וכמקבילה למעבר מחברה חקלאית לעירונית המשליטה את התרבות המכאנית על נפש האדם (מתוך השקפת העולם הפסימית של בלוק מזה ושפנגלר מזה, שדיברו על קץ ההומניזם ועל שקיעת המערב).

בשיר "תמוז" השייך לחטיבה ה"כנענית" של הקובץ (חלקו הראשון של כופים בחוץ "אירופאי" למראה), כלולים רמזים דומים: "כל לכו לך נָתַן הענק התכול / ובשיני הזהב — מאכלת / [...] רק בהיות לך הנפש כְּשֶׁה בסֹפָה, / תְּאֹתִי אותה לקחת". שני אחים ענקים מתגוששים כאן האחד נגד אחיו: הענק התכול (שמי התכלת, או ים התכלת) והענק הזהוב (השמש או חולות הזהב). הענק הזהוב מחזיק בשיניו מאכלת (קין). בעוד הנפש הנתונה בכף מתוארת כְּשֶׁה, כקרבן עולה. גם בשיר "מערומי האש", השייך אף הוא לאותה חטיבה "כנענית" נאמר: "אחי, עודני פה. ראיתי את מותך [...] עודי חזק, אחי. והברזל עוד חד. / האדמה אליו שְׁנִיָּהּ מבקעת [...] פה תאומים הַפְּתָה וְהָרְגַע". אֶזְכֹּרם של התאומים ואזכור הברזל (הקין, להב המחרשה המעלה סוגסטיבית את קין עובד האדמה ואת תובל קין חרש הברזל) קושרים שיר זה לשירי "בראשית חדשה" של שלונסקי.

בסוף הקובץ מצויים כמה "שירי אחים", שעתידיים היו להוליד לימים את גלרית הדמויות ואת הנוף של "שיר עשרה אחים". כך, למשל, ב"שיר שלושה אחים" נכתב: "בוא פְּסְנֵי אָפָה באדרת / בוא נָחַם את לְבִי העיף להורגיו. / לְעֵלְמָה, לשירים ולדרך. [...] שני אֲתִי על הסף ניצבים [...] כֹּה אֶפֶל וְרוֹגַע גדלם השעיר. / וְלִפְתַּח הדרך רובצת / נפקחו עיני הם [...] וְסִמְרוֹנֵי לְקִיר / ארבעה סכינים של עצב [...] הנה כאנו. הארץ רבה היא. / [...] התהפכה אדמה בְּלִדוֹת הדגן / שְׁאֲנָה, אִם כֵּל חַי, בְּצִיּוּרָה". סיפור קין נמזז כאן גם במישורין מן הסיפור הגלוי (האחים והסכין) וגם בעקיפין (מהשורה "ולפתח הדרך רובצת", על

יסוד דברי ה' לקין: "לפתח חטאת רִיבֵן" [בראשית ד, ז]. נזכרת כאן עבודת האדמה ונזכרת האדמה המתהפכת בציריה ובציריה כחוה אם כל חי. בנוסף לכך, באזכורו של הסכינאי המסמר את אחיו אל הקיר ב"ארבעה סכינים של עצב" לפנינו הצמדה "אגרסיבית" של סיפור קין וסיפורו של המשורר-הרוצח פרנסואֶ ויוֹן שנתגלגל לפזמוני אופרה בגרוש).¹⁶ גם בשיר "אל החורשה" נכתב על "היום הנכרי, / ההִהיר עד אַנְלֵת, / אין אחים לעיניו וצחוקו. [...] כִּן ימינו, הכי הגבורות והדעת, / יהיה נא אחד / תמים" (התיאור של האח התמים והאוילי, שוטה הכפר, דומה לתיאור האח ה"תמים" שרצח את אחיו בשיר "איגרת").

ג. נולדתי לפניך תאומים

כאמור, ערכ פרסום קובץ הבכורה של אלתרמן, נתפרסם כטורים מחזור השירים המרשים של שלונסקי "בראשית אחרת" (השירים "תפילה", "ויהי בוקר", "רועה צאן", "עובד אדמה", "קין", "אין", "תוכל קין", "גשר בסדום", "פליטי עמורה", "זוליכה", "בראשית חדשה").¹⁷ כאן עשה שלונסקי שימוש בכל קשת הרעיונות של ההגות הסימבוליסטית, הרואה בעולם הנגלה "יער סמלים" והמבקשת להגיע לאותו מצב בראשיתי שבו הסימן והמסומן היו שרויים באחדות גמורה, תוך ביטול הגבולות בין החושים ובין הממדים. השיר "עובד אדמה", למשל, מבטא את האחדות הזו כחדות וסתוקף: "גמל ומחרשת הלהב החד / הִפְרָד מְתִינֵעַ בין רגב לרגב / מעודו לא היה העולם כה אחד / ומל הנצחים חכוקים תוך הרגע. // זה רמז לרצח. / זה להב מִדְחַק. / זה קין אחדות שברגב מבקיע. / מעולם לא היה כה מעט המרחק / בין אדם / וגמל / ורקיע". קין, כלומר להב המחרשה, הבוקע את התלם הראשון, פוצע את האדמה הכתולית, בועל אותה ומפר את האחדות בעולם, כקין רוצח אחיו בשעתו. עם כל התנגדותו לילג, דומה כאן שלונסקי בתחומים אחדים לארי שבמשוררי ההשכלה — לפחות כנטייה השכלתנית לחידודי לשון ולגרירה מופגנת של ידע פילולוגי לתוך השירה.¹⁸

אותה שאיפה סימבוליסטית להגיע לאחדות הפריסטינית והטהודה של טרם היות החטא בעולם מתבטאת גם בשירו של אלתרמן "איגרת",

שבו נעשה השימוש המורכב ביותר בדמותו של קין בשירי כובסים בחוץ. בשיר זה הדובר הוא קין, רוצח אחיו, שכדבריו מהבהכות גם פרשיות מקראיות אחרות שבמרכזן מצבים ארכיטיפיים של רצח אח מועדף ועקדת הבן האהוב. גם הוא, כמו הדוברים הרוצחים בשירים הגנוזים של אלתרמן, מתוודה לפני אלוהיו בכעין תמימות ערמומית או בבעין ערמה תמימה:

לֶךְ עֵינֵי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת כְּפִתְאֵמָם.
אֵלֵי שְׁלִי,
אֲנִי תָמִים.
אֲנִי זוֹרֵר, בְּרַעוֹת הַשָּׁמַשׁ עַל הַמַּיִם,
נוֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תְּאוּמִים. [...]
כִּי מֵת בִּי יַחֲדֶךָ, הַבֵּן אֲשֶׁר אֶהְיֶה.
אֲשֶׁר יָדִי הִיָּתְהָ בַשָּׂדֶה. [...]
גִּרְרָתִיו אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם.
פְּשֻׁטָתִי בְּתַנְתּוֹ. לְדַמְעוֹתָיו חִפְיָתִי.
כְּבִלְתִּי זְרוּעוֹתָיו וְהוּא חִיָּךְ אֵלַם.

עולות ונשזרות כאן במקביל פרשות מקראיות אחדות שבמרכזן קיפוח אחים או העדפתם, רצח אח ורצח בן: פרשת יעקב ועשיו התאומים, פרשת עקדת יצחק הבן האהוב, פרשת ישמעאל המגורש, פרשת יוסף בעל כתונת הפסים שעורר את קנאת אחיו עד להשחית, ופובן, פרשת קין והבל ("אשר ידי היתה בו בשדה"). אף לא אחד מהסיפורים הנמזים הללו תובע את הבכורה, וכולם מצטרפים להעלאת רעיון ארכיטיפי — רעיון הרצח הקדמון, שביטל את התמימות תרתי משמע — את הנאיביות ואת השלמות. כמו בשירו של שלונסקי מתבטלת השלמות וההרמוניה בעולם — רעיון רומנטי שהוקצן עד מאוד בסימבוליזם — ולמרות שהרוצח מצהיר על היותו תמים (כלומר, כבר אין בו קרע וקונפליקט, שכן האח התאום מת בקרבו ולא מתרוצץ בקרבו), הוא בכל זאת מצהיר באופן פרדוקסלי שפשו חירת לאחר המאבק (אפשר שכאן לפנינו רמז ליעקב שצלע על ירכו לאחר המאבק עם המלאך). לפנינו, באופן אוקסימורוני, רוצח תמים וכן עוולה, רגיש

ואטום לב, שלם ובעל מוס, בן חזוי ומקופח אך כזה המקפח את חיי אחריו המועדף.

בנקודה זו בא לידי ביטוי השוני הגדול שבין שלונסקי לאלתרמן. שיריו של שלונסקי בנושא זה הם כאמור שירי הגות מופשטים, מכולכלים ושנונים, ואין בהם צד רגשי או אישי נראה לעין (ואם יש בהם מיסוד הווידוי, הריהו מוסתר מאחורי שבעה צעיפים). אצל אלתרמן הסיפור מעלה לא רק סגיות דיסקורסיביות מופשטות מן ההגות הסימבוליסטית אלא מגלה צדדים קונקרטיים מאישיותו של אלתרמן ומתולדותיו. דמות קין מעלה כאן, למשל, את הקונפליקט המתחולל בלב האמן בין חיי הקביעות והאחריות לבין חיי החופש והנדודים (קונפליקט שאלתרמן ביטאו לימים במחזה המופשט והאישי כאחד פוגדק הרוחות). הדרמה היא אמנם פנימית, ומתחוללת בתוך הנפש פנימה, אך תוצאותיה הם מותו של איש השדה התמים וניצחונות קללתו של הנווד שנאלץ לצאת לדרך הגדולה – דרכו של ההלך ושל הטורבדור. הדגם מהפך את סיפור קין והבל, ששם דווקא רועה הצאן הנווד נרצח ואילו עובד האדמה נאלץ לקחת בידו את מקל הנדודים. בתוך כך עולה כאן אמת אישית כמוסה, שעליה בחר אלתרמן שלא להתוודות בגלוי, בדרך הפרסונלית וחד-פעמית. כאמצעות הסיפור הארכיטיפי והאימפרסונלי כביכול, נאמר כאן בסמוי כי הוא שהמרה את פי הוריו ולא בחר בדרך ובייעוד שבחרו עבורו, כיס את אורח חייו הכוהמיאני ורצח את איש האחריות שבו (את איש האדמה והקביעות, אפילו כמוכחן הליטראלי, שהרי הוריו יעדוהו להיות אגרנום). ואף על פי שרצח את תאמו, ואולי דווקא משום שעשה כן, הוא נותר בתמימותו המבורכת לראות את העולם כ"פתאומיים", כילד נאיבי וכפרא קדמון שעבורו המראות זה אך נולדו. עולה כאן גם הקונפליקט המתחולל בלב האמן בין האמנות הטהורה לבין זו הממוסחרת, המרקיה דוב כשוק על אהבה ולחם. כאן מגן הדובר על אותו חלק בנפשו המשול לבן חזוי ומצדיקו (כבשר מתוך "שירים על רעות הרוח", שבו מבקש הדובר ערכ מותו להיקבע ביכרון כמי שרדף כל ימיו הכלים ופמי שהיה רועה רוח אך גם כאיש היודע עשות). בסמוי אומר כאן אלתרמן, בין השאר, כי שירתו ה"קלה", כגון שירי רגעים, שירי העת והעיתון, פזמוני המטאטא ושאר פזמונים שנכתבו לצורכי

פרנסה, עתידה יום אחר לקבל את ההערכה הראויה לה ולהיכנס אל ההיכל. לא רק הבן האהוב ותמו ערף, צד הליריקה הצרופה, ראוי להערכה, כי אם גם הבן המזולזל, שאינו משביע את רצון אביו-אלוהיו. הגמול, נאמר כאן, יגיע לאחר המוות, ולא בחיי העולם הזה.

אלתרמן הפליג אפוא מהדרך השלונסקאית אל עבר הוודי האישי הרגשי, המשולב בתוך אמיה הגותית שהיא כביכול אמיה אימפרסונלית על "כל אדם". לעומת שלונסקי, שהזכיר את שמו של קין על כל צעד ושעל והפך את הקישורים בין העולם העתיק לעולם המודרני ברורים ומפורשים, אלתרמן לא הזכיר ככוכבים בחוץ את שמו של קין ולו גם פעם אחת אף על פי שמוטיב קין עולה כאמור מאחדים משירי הקובץ. הוא גם ריב את הרמיזות זו על גבי זו וכלל בסיפור קין והבל גם סיפורים נרמזים נוספים מהמקרא והמדרש, מהמיתולוגיה ומהדרמה העולמית, שבהם עולה סיפור רצח האח מתוך תחרות על מרחב מחייה, ממשי או מטאפורי. כפי שהעיר שלו מרו בדת מכל הערים של ההיסטוריה האנושית, כך גם הנווד שלו כלול מכל הנוודים — למן קין, דרך הטרו באדור הביניימי ועד ל-exile (מן השידה הסימבוליסטית והניאו-סימבוליסטית). דמות קין היא עבורו, כמובנים מסוימים, גם שם נרדף לעיר המודרנית, על פניה המושכים ועל פניה המושחתים (חנוך בן קין הוא אבי העיר שבכל זמן ובכל אֶתֶר). כמובנים אחרים קין הוא עבורו שם נרדף למשורר המודרני האוחז בכינוי כחננאל, גיבור פונדק הרוחות, שחייו הם חיי נדודים הנקרעים בין הרעיה לפונדקית. אצל אלתרמן, אם כן, הסמל איננו רק דיסקורסיבי ושכלתני, כי אם מקבל גוון אישי ואמוציונלי. הצד הביוגרפי (המעלה את מוטיב איש האדמה ואיש הנדודים) והצד הפואטי (קין כסמל המשוררים ה"גולים" והדחויים) משתלבים כאן למסכת אחת. לא הסיפור הנרמז כאן הוא החשוב והדומיננטי, כי אם הדפוס הארכיטיפי הקמאי שהוא מעלה ("רצח אח", "עקדת הבן"), שבאמצעות העלאתו מתודה אלתרמן על אותם קונפליקטים כלל אנושיים ואישיים שהעסיקוהו ללא הרף.

בפתח השיר "איגרת" מתוארים נופי בראשית ("ברעות השמש על המים") ומצבי אינֶשֶׁר־גִּנּוּם שבין יום לילה, בין חיים למות ("עמשו עך בית. עמשו החלונות העבת. / פְּבִית המנורה והמראות פְּדָהּה. / כי מת בי יחיך"). מן הטבע הבראשיתי, שבמרכזו סיפור הכריאה ופרשת

קין והבל ("ירי היתה בו כשדה") נודדת זירת ההתרחשות אל העיר. ואולם, אין זו העיר המודרנית של עידן האוטומציה אלא עיר "משכבר", שבו מרקידים אמני הרחוב דוב להנאת הקהל. לא במקרה מסיט אלתרמן את הזירה אל השוק — אל אותו אתר עירוני שהוא תערוכת של עיר ושל טבע (בכל משמעותיהם). סופו כנדודים כחיק הטבע, שבהם מתמוטט ההלך הנווד עם תרמילו הדל מתחת לעץ שעל אם הדרך. הקרע שבין ישיבת קבע לנדודים שבא לימים לידי ביטוי בפונדק הרוחות מופיע כאן באחד מגילוייו האישיים ביותר.

וידויו של אלתרמן רצוף אמירות אוקסימורוניות שמרכיבנה המנוגדים אינם יכולים להתיישב זה עם זה, כדרכם של המכעים הפרדוקסליים המשולבים בלשון שחתו. מוצמדים כאן, למשל, הפכי הרוצח והקרבן, האשמה והחפזת, השחיתות והתמימות, הרצינות וקלות הדעת. ההפכים הבינאריים הללו מאכדים כאן לכאורה את קיצוניותם, שכן הרוצח מאמין בחפזתו, התמימות שעליה הוא מכריז כבר אבדה, ואף לא ברור מיהו הקרבן. הרוצח הן רצח כאן חלק מנשמתו, ועל כן הוא מוחזק בעיני עצמו כאדם מסכן הראוי לחמלה ולא לעונש. גם הפכי המום והשלמות מוצמדים כאן הצמדה אגרסיבית, ככאוקסימורון. הדובר הן מכריז על היוותו תמים (נאיבי ושלם), אך הוא רצח את תאומו ואיבד את מחצית נשמתו. כיצד ניתן לדבר כאן על שלמות אם הוטל כנפשו מום והיא חבולה וחי גת ("אֵל עץ כבד אֵלִי, תבוא נפשי חַגְרָת / תסיר את תרמילה הדל ותתמוטט")? כדי להראות שהמום והשלמות אינם מתיישבים זה עם זה, פגם אלתרמן אפילו במילות השיר ונקט כאן שימוש לקוי וילדותי, ככספרי היכודנות תמימי המבע של הילדות ("אל לב הזמר נשברה העט").

ד. דמות קין כיצירה המאוחרת

גם כחטיבות יצירתו המאוחרות יותר, ולמעשה עד לסוף דרכו, המשיך אלתרמן לעשות שימוש רב אנפין בדמותו של קין כבדפוס תימטי או טיפולוגי. במחזורי השירים שכתב בין כופים כחוץ לעיר היונה עדיין ניתן לאתר קשרים אמיצים לשיחה המוקדמת שניהלה כאמור דיאלוג סמוי עם שירת שלונסקי בכלל ועם שירי "בראשית אחרת" בפרט. עם

זאת, ניכרת במחזורי שירים אלה גם ההפלגה מן הפואטיקה הניאור-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי" לאסכולה פיוטית חדשה שאלתרמן עצמו היה מייסדה (ואשר שימשה עד מהרה מקור השראה לרבים). האחים, הקין (הסכין), האדמה שבשיר "המחותרת" (שמחת עניים), למשל, נקשרים מצד אחד לשירי "בראשית אחרת" של שלונסקי, אך מצד אחד הם מהווים נדבך בכנייתו של מושג הרעות (היפוכו של נושג קנאת האח ורצח האח שהזין את השיחה המוקדמת), שאלתרמן הוא שהכניס לראשונה לשיחה העברית כדור הפלמ"ח, בעת שניתן עצמו מן הקוסמופוליטיות של שלונסקי והחליט ליטול חלק פעיל במאבק לעצמאות ישראל. כמי שחיבכ פרדוקסים וצירופים אוקסימורוניים, תיאר אלתרמן גם את הרעות והאחוזה של הלוחמים במונחים של ניגודן הבינארי (כמונחי קנאת האחים הקדומה והארכיטיפית שהולידה את הרצח הראשון).

בשיר זה שבו "האחים" הם רעים, אחים למאבק ולנשק, נכתב: "ארץ רבה עלינו. / [...] אדמה, אדמה, אדמת. / בידנו נתון קינה. / רק לאות מחכה מחותרת, / ופקוחה אל האות עינה. // האחים, האחים, האחים, / כל אשר נשמה כאפיו". מעניין השימוש בצירוף היחידאי "ארץ רבה" (תהלים קי, ו), שבו השתמש אלתרמן גם ב"שיר שלושה אחים" שמתוך כופים בחוץ ("הנה באנו. הארץ רבה היא"), צירוף שהוא מקבילו של הצירוף הבראשיתי "תהום רבה" (מסיפור המבול; בראשית ז, יא). כאן וסאן חתר אלתרמן לחישוף היצרים הכסייסיים והבראשיתיים ביותר המפעמים באדם בעת קטקליזם (יצר אב ואם ורעות הלוחמים, ולעומתם יצר ההישרדות על חשבון הזולת, כחינת "אדם לאדם זאב"). ניכרת החתיחה אל המקור; אל היצרים הראשוניים, אל הגרעין שהוליד את התופעות הארכיטיפיות, כגון הפעם הראשונה שבה אדם קם על אחריו להרגו. בשיר שלפנינו מדובר על הנכונות למות על צדקת המטרה: "יום חרות! אם רחוק תרחק עוד, / אם על דרך רבה נפל, / לו את לָבָן צחוקך נצחק עוד, / כעצמות שָׂדֵה בחול". מוצמדים כאן באופן אוקסימורוני החרות האופטימית שלמענה נלחמים והחירות הפסימית המזוהה עם המוות; צחוקה לכן השניים של האהובה הצעירה הנופלת על צוואר החייל השב מן הקרב ולוכנם של שלדי החיילים שלא שבו מן הקרב (וכשם שחיוכו הלכן של בן הזקונים ב"שיר שלושה

אחים" — "ואחי הצעיר בן זקונים לאבינו, / חַיָּךְ מִן הָאֶפֶל בְּבִהַק
שְׁנַיִם" — הוא ספק חיובו של חינוך המנכיט את שניו הראשונות ספק
חיובו המזווע של שלד, שכולו עצמות לבנות).¹⁹

האחים, הקין והאדמה שבשיר "המחותרת" נקשרים גם אל האמיה
שבמרכז שיר ו' של המחזור "שירים על רעות הר וח", הנסכה על רעות
ועל רעות — על אחים למשק ולגורל — והעולה מתוך הַשְּׁבָעָה
שמשיב על לוחם הנוטה למות את רעהו הנושא על שכם. לפנינו
סיטואציה טראגית, אופיינית לימי המאבק לעצמאות, שבה אחד
האחים לנשק ישרוד, והשני — לא תקום בו רוח עד בוקר. הלוחם
הגוע מפציר כאן ברעהו שיניח לו למות, שיברח ויציל את חייו, אך
משביע אותו שיאמר באוזני בני ביתו "היא נִדְרָה הַבָּלִים וְהִיא רועה רוח, /
אָבַל מִתְּפִמוֹ אִישׁ הַיּוֹדֵעַ עֲשׂוֹת". האח הנוטה למות אינו מבקש להיקבע
בזיכרון כמי שרדף צדק ומשפט אלא כמי שרדף הכלים ורוח קדים.
האין כאן אזכור מרומז של הכל הרועה, הקל כאד וכהכל העולים מן
הארץ? האין שנת אחים מן השירים המוקדמים מפנה כאן את
מקומה לאחווה ולשותפות גורל של מי שעלולים ליפול בשדה ולהיות
מאכל לעוף השמים ולחייית הארץ? האין השרה החקלאי מסיפורו של
קין מפנה כאן את מקומו לשדה הקרב?

המחזור כולו נסב סביב וידויו של משורר שכל חייו הוקדשו
ל"שטותים", לענייני רוח קלים והבלותיים (כמו הדובר ה"תמים"
המתוודה בשיר "איגרת"), אך ענייני הרוח הקלים שבהם שלח ידו היו
מבלי משים לעשייה של ממש, קשה ומפרכת כבניית בתים מחומר
ולבנים ("שהרבינו עסק בשטותים / וְהִיא הַקִּימוֹנוֹ גַּם עִיר"). כתיבת
שירים, נאמר כאן, היא מלאכה קשה המטשטשת את גבולות המשחק
והפרך; מלאכה המשולה לבניית עיר (בתי השיר ובתי העיר דורשים
אותו מאמץ של תכנון וכלכול, ורק כמבט שטחי נראית הכתיבה
כ"משחק" קליל וחסר עול), ועל כן גם הרודף הכלים מת כאיש היווע
עשות. רק לכאורה עומדים מושגי ה"רעות" וה"רעות" (ההכל והקרבת
החיים ללא חשבון) משני עברי המתרס, ולמעשה הם שני צדיו של אותו
מטבע עצמו: הנכונות למסור את הנפש על מזבח ערכים שאינם עוברים
לסוחר, אך אין שיעור לערכם ורק בעבורם ראוי לחיות.

כ"שיר עשרה אחים" כלולים רמזים רבים לסיפור המקראי שבמרכז

עיוננו. בשיר "הספרים" נאמר: "הנה דברתי את השיר. אולי להבל אמרתיהו. / אולי נכרית אהבתו, ותשוקתו לכם זהה. / בין שיריכם, בין התשעה, הובא אתי וסם קשרתיהו / ילך אתם כאח אל ארץ הגזרה". ונזכרים כאן בכפיפה אחת גם הבל, אמנם כשם עצם מופשט שהוראתו "שווא", וגם האח המגורש כקין לארץ גזרה). בשיר "זמר" שאחריו נאמר: "נולדת פְּעֵבְרָה וְאַהֵב / וסמו קנאת אחים. / עומדת עירומה כלהב / נשבעת בפתחים" (הנושא הוא "החרכ" — הקין — הנולדת כקנאת אחים ועירומה כלהב). בשיר "האב" נאמר: "מלילות החומש ער היוס בלבך רועה צאן אתה, הבל / פיוטך מעשי כמו אז, עת התחלת לספור כובדיך... / [...] בו טבוע מאז הרגלך טְלֵה־כבשים למלט על כפיים. / בו נשרש יצר אב ומפרנס. קדמוני כשידה וכפרך". (הבל רועה הצאן, איש האדמה והקביעות, והאב — האישי או המטאפיזי — הדואג לבני ביתו וממלט אותם מצרה כאותו רועה נאמן הנושא שה על כתפיו, מתלכדים כאן למהות אחת). התמונה היא גם תמונה יהודית מובהקת (תמונת משה כ"רעיא מהימנא") וגם תמונה נוצרית מובהקת של ישו המכונה "הרועה הנאמן" — *Il pastor fido* — והמכונה גם "שה האלהים (*agnus dei*), על שום היותו קרבן. בשיר "שבחי קלות הדעת" נאמר: "הֲרֵאָיָה חוצפות, הראינה בנות־קין, / הראינה, אחיות מזויקים. [...] ולכן לא אזכיר, הֶבְלִילִית וסוררת / לא את גְדֵל יִפְיָהּ [...] יש הכלי הכלים, יש הכלי הכלים / [...] איכם הכלים וְאַיֶּה קלות דעת?" גם כאן ההבל וההבלוליות נגזרים משמו של הנרצח, ובנות קין — אותן בריות שדיות מן הדמונולוגיה הקבלית — מקבילות לכל אותן "שמחות" של קלות דעת המזוהות עם מגוון ההתנסויות הדיוניסיות של ה"הומו לודנס": "יש תכל משחקית, סוערה ומפְּרֹזֶת / אל קלות אהבה מתומה או מְפְרֹזֶת / וקלות התמורה הירודת כטל".

בנות קין מופיעות כמשתמע גם במחזור "שירים על ארץ הנגב" שאלתרמן כתבו בשנת 1949, ובו מתואר המאבק בין ארץ הנגב לארץ הנושבת כמאבק בין אחים האחוזים זה בזה. מאחר שסיפור קין והבל מכיל בתוכם רמזים למלחמת שוסי המדובר כיושב הקבע, ומאחר שמדובר בארצות (ועל כן יש לנקוט לשון נקבה), מתואר המאבק לא כקרב בין אחים עוינים, אלא כקרב בין אחיות הצורדות זו את זו: "שורטות לתאווה / כאילו תָּף אפים / הבת האהובה / את השנואה

בכית". ארץ הנגב מתוארת אמנם כחפנית (סוף פרק ג') וסאסופית שהושלכה בין שני ימים "בלי כסות ומלי יצוע" (שורה 2), אך היא רואה עצמה כאריסטוקרטית ("ומשקופי קיסר / נושקים ופחות רגליך"). חרמש היח "מורט חרבו בצלע / פרכות מקדש בסלע" (רמז לסלע האדום וכן לקינו של קין, לסיף המוסלמי או לשלח ה"כנעני"²⁰), אך כאן מזו ומן לקורא היפוך של ציפי ות: מתעורר הד ושם, כי השבט הקולני שקם במדבר ושמחצרותיו נשמעות בלילה אנקות מקבת, הוא שבט הקיני או שבט הנבטים, הברואים וכד', אך באמת אלה הם צעירי הקיבוצים, שנשיו נושאות חגור ומאירות בזרקור את שממת ארץ הנגב. השיר "שבחם של הכלים" (עיר היונה) קושר כתרים של תהילה לכלים שליוו את הקמת המדינה: "הָאֲנָקֶל, הַסֶּלֶם, שְׁדָלְגוּ כִיעֵלִים / בקום למלחמה דמי הבל. / שְׁדָלְגוּ כִיעֵלִים כְּבוֹא הָאוֹת" וכן "מלי חופר, האתים, המקבת, / שְׁעֵרְמוּ כֵהֲלֵמוֹת עֲמֵלִים / אדמה שאינה נִפְתָּה". באופן סוגסטיבי ועקיף עולים כאן רמזים לסיפורה של יעל אשת חבר הקיני (ההופכת כאן ליעל מדלגת על סלע), כגון הצירוף "בהלמות עמלים" שמקורו בשיח דבוחה. כך עולה באופן סוגסטיבי גם ה"קין". בין שאר הכלים שעמדו לימין העם כבואו לצאת למלחמת מגן, אך ה"אות" היא כאן אות הקרב ולא אות קין.

השיר "בגד חמודות" (חגיגת קיץ) הוא שיר אסכטולוגי הדין בגזר החלוף, בגלגולי הגוף והנשמה, החומר והרוח: "כוכב פקוח, משתאה, / תוהה איך שוכנות בגופים הנשמות, / והגוף הוא מעיל דמים נאה, שהנוגע בו עיניו קמות. / [...] שהמים והאש לקץ פלאות / תפרו אותו באצבעות, — // שצעקת אשה וקול צחוקה / הביאוהו מעיר רחוקה, — // שאם הוא נשאר משלך על אדמה / אדמות בשדה עיני הקמה, — // שאם הוא נשאר מתנודד על עץ / עוף השמים מקורו נועץ / [...] מעיל נאה, בגד חמודות / שבו הנשמות עדויות. // מעיל נאה, מעיל דמים, / שאלולא הוא / היקום תמים".

כאן נקרא הגוף "מעיל דמים" על היותו בשר ודם ועל היותו סמל החלוף; הוא שהביא את הרצח ואת השחיתות לעולם התמים (תתי משמע: נאיבי ושלם), כי אלמלא הגוף המתכלה היה העולם שלם והרמוני. ואין לשכוח את היות הגוף סמל החמדנות (לרכות תאוות הבצע), ומכאן השימוש ב"דמים" [= כסף]. המעיל עולה בממון

ו"מעיל" ו"מעל" הריהם מאותו שורש, כמו "כגד" ו"כגידה", והכסף מניע אף הוא את היקום ואת ההיסטוריה האנושית. אם נשאר מעיל הדמים "מושלך על אדמה" (כגוייתו של הכל או ככותו נחו של יוסף), אזי "אדומות בשדה עיני הקמה". אפילו הטבע החקלאי משתתף כאכל על הגוף הכלה והמתכלה.

יתר על כן, כריאיון הקומי והאוטו־אירוני הנערך בסוף יציאה זו, נשאל המחבר "מה דעתו על יצרי תאוות־כשרים השוכנים תהומות, ואיך עלה בידו כל הזמן שלא לתת להללו מקום בשיריו, בעוד שבשירי זולתו הם עושים שמות". על כך עונה המחבר כשיר קצר, בן בית אחד, לאמור: "יצרי הבשרים בני קין, / לא תמיד הם שוכנים תהומות. / לרוב הם רצים אחרי בעלות בית / אלמנות, נשואות, יתומות" (השיר הארבעים ושלושה מתוך המחזור חגיגת קיץ). כוונתו לכך שהיצר גורם לגבר לנרוד כקין מאישה לאישה, מבית לבית. הגבר ויצריו מוצגים כאן אפוא כ"בני קין" נוודים ופוליגמים, ואילו האישה (היא הכית) מוצגת כמונחים של ישיבת קבע.

יש לאלתרמן עוד שירים לא מעטים, שבהם משוקעות רמזות מן הסיפור המקראי וגלגוליו במדרש ובשירה המודרנית. נזכיר שניים מתוך היציאה המאוחרת, שבהם קין נזכר במפורש, אך בדרך אחרת מזו שבה הוא נזכר כשירת שלונסקי. בשיר "קצת פרהיסטוריה" מתוך הטור השביעי מדובר על מלחמת העולם במונחים של חלוקת העולם בין קין להבל, ככאגדת חז"ל (בבראשית רכה ובמדרש בתנחומא).

הִיָּה הָאָגֶם אֶת מִיָּמָיו מְאֹדָה
 וְרוּחַ בְּסוּף לֹא מָשׁ
 וְקִין עַל הַבֵּל
 קָם בְּשָׂדֵה
 בְּשָׂדֵה הַנְּזָר בְּחֶמֶשׁ
 מִיַּל תְּהָה אִם כָּל חַי
 הַשְּׂקִיעָה הָאֶפִּילָה
 וְאָדָם נָח
 כְּפוֹף מִתְמִיד
 גַּם אַחַר מִשְׁנֵיהֶם לֹא שָׁעַר עוֹר אֶפְלוֹ

פי פְּרָצָה הַמְּלַחֵמָה הַעוֹלָמִית.

כאן הפך אלתרמן את המדרש ("אמר קין להבל אחיו. על מה היו מדיינים? אמרו כוואו ונחלק את העולם. אחד נטל את הקרקעות ואחד את המטלטלין [...] מתוך כך: ויקם קין אל הבל אחיו ויהרגוהו" [בראשית רבה כב, טז]). את הריב שפרץ לאחר החלוקה הפך לסמל סכמטי — רמז מטרים למלחמת העולם. הסיפור הקדום התאים הן לאמנות האבסטרקט והן לתפיסה ההיסטוריוסופית המעגלית של אלתרמן של פיה "אין חדש תחת השמש".

ולסיום מילים אחדות על יצירתו האחרונה של אלתרמן — המסכה האחרונה. כל השירים המשולבים בסאטיה אוטורית זו הם פשוטים למראה, נוסח שירי המגילה או שירי החומש של איציק מאנגר, וכולם מדברים על קין והבל. ככולם חוזרת ונשנית השאלה "מאין הנשמה יוצאת", ואף זאת על פי המסופר שקין — הרצח הראשון בעולם — לא ידע כיצד להמית את אחיו, כי לא ידע מאין יוצאת הנשמה מן הגוף ("מלמד שעשה קין כהבל אחיו חבורות חבורות פציעות פציעות שלא היה יודע מהיכן נשמה יוצאה עד שהגיע לצווארו" [סנהדרין לו, ע"ב]).
וכאן אומר הבל לאחיו הרוצח:

קִין אָחִי, קִין אָחִי
אֵישׁ פָּעוּלִים עוֹד לֹא מָת
עוֹד אֵישׁ לֹא יִדְעֵ, קִין אָחִי,
מֵאֵין הִנְשָׁמָה יוֹצֵאת.

גם כאן מרוכזת האלוזיה מן הסיפור המקראי ומגלגוליו במקורות הבהר מקראיים, וגם כאן כלול ויחי אישי מיוסר של אדם שצעירים שופכים את דמו, אדם היודע כי גם מצב כריאותו מעורער וכי הוא עומד אל מול המוות, והוא שואל את שאלת השאלות המטרידה את העומד על קו הקץ. הפרקסיס בשירת אלתרמן מתגלה במידה מסוימת כתמונת ראי לזו של שלונסקי. בעוד שלונסקי קורא לקין בשמו, אלתרמן אינו מעלה בשירתו ה"קנונית" את שם קין, אך מעלה אותו עשרות פעמים במרומו וכמרוכז, כפי שהוא מרכז כל מוטיב ומל פוסם מכל המקורות

האפשריים – המקראיים והכתר מקראיים, ה"קנוניים" והתת-תקניים, העתיקים והאקטואליים. בניגוד לשלונסקי, אלתרמן גם כולל כאן, ככמקומות אחרים, יסודות אמוציונליים, ולעתים אף וידיים אישיים כמוסים. שלונסקי כתב אמנם "לאבא אמא", אך אלה הן דמויות ארכיטיפיות מופשטות ומוכללות. אלתרמן, לעומתו, לא כתב לכאורה על עצמו ועל בני משפחתו דבר וחצי דבר,¹ אך בין השורות הוא נחשף לא כמעט. הייאוש האישי – ייאושו של אדם שגופו בוגד בו וגם עקדונות הפואטיקה שלו עומדים לפני שוקת שבוהה – והיאוש הכללי – ייאושו של אדם הרואה כי האידיאולוגיה הציונית שעליה השליך את ידו הולכת ומסתאבת, הולכת ומאבדת מערכה – הפכו כאן למקשה אחת והניכו את אחת היצירות הניהילסטיות ביותר שידעה הספרות העברית מעודה.

הערות לפרק שני:

- 1 ראה שיר ה' של המחזור "ליל תמורה" הכלול בקובץ עיר הירוקה.
- 2 בשיר היתולי, "השיה מאין תימצא?", מרמה המשורר את עצמו לצייד (נוסח קין ועשיו, שריו בשירת התקופה שם נדרף ל"גוי" איש השרה והנווד שאינו מיושבי אוהלים), ומביש גע להבל ועשה את עטו ער שקר ("על כן הבל יגעתי עט שקר עשיתי"). מתוך משחק מילים בשמו של הבל. בסוף דרכו, בתקופה הלאומית של שיתוף, שימשה דמותו של קין שם-נדרף לפורעים, מבקשינפשה של האומה ומחללי כבודה. בשירו "אחותי רחמה": "דם הבל הוא האות על מצח קין! / ובדמיון גם אף תחו כל עין / אות קין אות קלון ומלימת נצח / על מצח הנבלים אנשי הרצח".
- 3 ראה ר' קרטין בלום, מכוא לספר השירה העפית בתקופת היסת ציון, ירושלים 1969, עמ' 122. כך נהגו גם משוררים אחרים בדור "חיסת ציון", וראה הערה 2 לעיל.
- 4 חז"ל הסבירו את מהות האות שנתן ה' לקין: "רב אומר: כלב מסר לו" (בר"ד כב ע"ב).
- 5 הפואטיקה הרומנטית השתמשה לא אחת בדמויות של אייב האומה לתיאורן של מהויות הממוגות את האישי ואת הלאומי; מודיות שאתם מזדהה המשורר וכלפיהן הוא חש רגשות קרבה עמוקים. כך, למשל, בשירו "אבי" תיאד ביאליק את רגע מותו האב הביולוגי, הרוחני או המטאפיזי ברמזה

אמביוולנטיות ומסוכסכת, המעלה בהעלם אחד את נפילתו של סיסא, או יב האומה ("כרע נפל אבי") ואת נפילתה של האומה ("נפל ולא הוסיף קום"). כן השווה ביאליק במחזור "יתמות" את הגירוש (של האני האישי והלאומי) מגן העדן של הילדות לגירושו של ישמעאל ולנטישתו במדבר ("הוסיפו שאלו עוד את האם המצרית, תועת המדבר, / מה היה לה וללכה בהשליטה את ילדה הצמא, / מאכל לשר, תחת אתר השיחים") ובעת ובעונה אחת השווה גם להליטתו של יצחק לעקדה ("אין כי בוקר כזה / השכים אברהם אבינו ויולך את בנו לעקדה").

6 במושגים אלה השתמש ביאליק בהקדמה לדון קישוט לציון עולם החומר ועולם הרוח. בצירוף זה לזה של הברזל והכינור עשוי היה אלטרמן לרמוז לניגון הקר והמתחתי של השירה המודרנית. צירוף כזה מצוי בשירתם של גרינברג ושלונסקי. בדמותו של קין מיוג שלונסקי את מטיב הנדודים המקוללים (של היהודי, המשוך, הכהמיין) ואת מטיב האורבניזציה והתיעוש (הנקשר לבני קין ולבני בניו, ובהם בנה עיר, חרש בזל ותופס כינור). בשירו "רכבת", שהוא מעין מנשר על העולם והאמנות ב"זמנים מודרניים" של אוטומציה וניכור, כתב שלונסקי: "כי טוב לי נולד סתם באין / נו ומה אם שמי הוא קין / מי יפרנס פה חי עדיין / אמעך!". עוד קודם לשלונסקי, על "קו התפר" שבין דור ביאליק למודרניים המוקדם, כתב המשורר האמריקאי אברהם רגלסון את הפואמה "קין והבל", ובה הציג את קין כאדם המודרני האונס את האדמה ומביא לסגירת רחמה והבונה ערים הנלחמות זו בזו: "הנה לקין! / כי תבעל מחרשתו האדמה, עת מה / לו תתן כְּתֹהֵ, אך מהרה תסגור רחמה, עקב / כי אַצְפָּה, ולא חמל ולא שמת. עיר / כי יבנה, ועוד עיר, וקמה אחת על רעותה / למגרה ולטחנה עפר, עד כי תשמנה שתיהן / [...] וידאה סוף יגיעו — תהו ושאה".

7 טורים, שנה ב גיל' ב (כ"ו ביסן תרצ"ח [27.4.1938]), עמ' 1.
8 שלונסקי שהכניס לשירה העברית את השימוש באוקסימורון מן הטיפוס הבינארי ("שמש צונן", "שג שחור", "כאבוקה שחורה" ועוד), כתב כאופן אוקסימורוני גם על דמותו של קין (השיר "שעות שרופות" מן המחזור "סכיאל" מדבר על קין המבורך).

9 כל כתבי שלונסקי, ג (תשל"ב), עמ' 125–126.

10 דותן (1991), עמ' 75.

11 שם, עמ' 78–79.

12 שמיר (1989), עמ' 10–11.

13 טורים, א, י"ד ביסן תרצ"ד (30.3.1934); מחברות אלטרמן, ב, עמ' 124.
14 גזית, א, חכ"א, שבט תרצ"ב (ינואר 1932); מחברות אלטרמן, ב, עמ' 35–39.
15 נחפרסס לראשונה עם "שירים על רעות הרוח" במחברות לספרות לשנת 1941.
16 פזמוני אופרה בגרוש (המבוססים על שרי פרנסוֹא ויזן) ובהם הפזמון על "מְקִי סכינאי" תורגמו על-ידי שלונסקי ב-1933, ובעקבות תרגומים אלה ניסה גם אלטרמן הצעיר את כוחו בתרגום "הבלאדה של ויון למארגו השמנה". על משיכתם של הסימבוליטים הרקדנטים, ובכללם של אלטרמן הצעיר כמשורר

דמות קין

- ניאו־סימבוליסטי, לדמותו של המשורר־הרוצח, ראה למשל שמיר (1989), עמ' 272–278.
- 17 ראה הערה 6 לעיל.
- 18 על יחסו של שלונסקי ושל בני חבורתו ליל"ג, ראה שמיר (1991), עמ' 29–34; הלפרין (תשנ"ח), עמ' 331–338.
- 19 השווה לשורות החותמות את שיר ד' של המחזור "שירים על ארץ הנגב": "רק עצם שק זוהרת / נותרה בנתיב שְׁיִיחַ". השווה גם לשיר "עץ" מתוך רגעים, א, 152–153.
- 20 השווה לנאמר בשיר האנטי "כנעני" "מריבת קין" (1945), תקדימו של המחזור "שירים על ארץ הנגב": "קין, קין איתן [...] מנציץ וצפחה כך הוא שם את עינו / לשספך נעדה, בערבת חבל צער / ולנגב בעבות צמתך את קינור".
- 21 למעט אחדים מ"שירי פריד" של אלתרמן, שעדיין לא נחפרסמו, ובהם אזכורים ישירים ומפורשים של עניינים אוטוביוגרפיים מוחשיים ושל דמויות קונקרטיים כגון ההורים, האחות לאה'קה וה"כאכע" המעיינת בפרשת השבוע; וראה שמיר (1989), עמ' 315–317.

פרק שלישי

התנצלות המחבר על מצבו של האמן בעתות מלחמה עיון במחזור "שירים על רעות הרוח"

כך נפס זה השיר קטן-עין
קצקצר מחשבת חרו.
הוא שומע כך אש ומים
ובכי אב על גזית פכורו.
(“בדרך נא אמן”, שירי מכות מצרים)

א. בעת שרועמים התותחים

“שירים על רעות הרוח” (להלן: שער“ה) הוא מחזור (ציקלוס) פואמטי בן אחד-עשר שירים בעלי אורך מתגונן: הקצרים שבהם הם בני בית מרובע אחד בלבד, והארוך ביותר — בן ארבעה-עשר בתים מרובעים ושורה עודפת. השירים כתובים בשורות קצרות (כנות שלושה או ארבעה אנפסטים), עשירות בניסוחים פרדוקסליים ומיני שעשעי לשון שקלילותם מטעה ומתעתעת. המחזור נתחבר ופורסם ב־1941, עת פילוג ופירוד כמחנה המודדנה שעליה עתיד היה אלתרמן לומר מקץ ארבע-עשרה שנים בניסוח מחויך ונוגה כאחד בשיר הקצרצר “נתפרדה החבילה” (משירי חגיגת קיץ):

איש עם עֶרֶב הֵבִיט
וְהָדָהּ: אָנָּה פָּאוּ רַעִים
לא הַמָּוֶת, אֲמַנְוֵי, יִפְרִיד,
אֶכֶל הַפְּרִידוֹ הַחַיִּים.

כאותו פילוג של ימי טורים (סדרה ב'), שנבע מסיכות פואטיות ופוליטיות רבות שהזמן גרמן (וכן מסיכות סוציו-פסיכולוגיות של היחיד ושל הקבוצה),¹ התרחק אלתרמן משלונסקי, מחבריו ומהשקפת עולמם האוניברסליטית שהיו עבורו בראשית דרכו מקור השפעה והשראה (אף שמבחינה טכנית עדיין ניכרים במחזור שלפנינו סימני קרבה לא מעטים ל"אסכולת שלונסקי" ואפילו לשירים קונקרטיים של מייסד האסכולה).² את שער"ה הוא פרסם מכל מקום בכתב-העת של יזמורה מחברות לספרות (שנה ראשונה, חוברות ה-ו, ספטמבר 1941), ולא כביטאוניו של שלונסקי. בשנים שבין שני הכינוסים הגדולים של שיריו — כוכבים בחוץ (1938) ועיר היונה (1957), שהיו גם שנות המלחמה, השואה והקמת המדינה, התמקד אלתרמן בחיבורם של מחזורי שירים, קצרים וארוכים (כגון מחזורי השירים שמחת עניים, שירי מכות מצרים, "שיר עשרה אחים", "שירים על ארץ הנגב", "שירי נוכחים", וכן מחזור גנוז בשם "עיר השוטים", תקדימו ה"נמוך" של המחזור שירי מכות מצרים). אחדים ממחזורים אלה העמידו כדיעבד כעין פואמה מודרניסטית מפוררת וקלידוסקופית הבוחנת תופעה בעלת השלכות אקטואליות בדרך סמלית מצועפת ומזוויות ראייה מתגוננות ובלתי שגרתיות; פואמה הכורסת את הלאומי באוניברסלי, מתכוננת בתופעה הלוקלית והאקטואלית כפרספקטיבה רחבה מהמקובל, ורואה בה חלק מתהליכים היסטוריים חובקי זרועות עולם. לא אחת הועמדה בבסיס המחזורים האלה סכמה קומפוזיציונית מהודקת שנוסתה כבר בספרות העתיקה והמודרנית: עשרה או תריסר שירים שמספרם מעיד על תכנון ומכלול (למעשה גם במחזור שער"ה נכללו בנוסח מחברות לספרות תריסר שירים, ורק בנוסח עיר היונה ויתר אלתרמן על הסכמה המקורית). לעתים הועמדה בהם סכמה קומפוזיציונית פרומה וחדתית, ללא תקדימים ומקורות השראה גלויים לעין (כגון זו שבבסיס "שירי נוכחים" — מחזור בן תשעה עשר שירים — שהחוט המקשר ביניהם נפתל וחדתית, ומחכה עדיין להארה פרשנית). ככלל, בכל אחד ממחזורים אלה החוט המקשר בין השירים המפוררים והבלתי מתקשרים" הוא אנלוגי ומטאפורי, ולא ליניארי-טמפורלי.

נאמן לשיטתו האוקסימורונית המביאה כהעלם אחד ניגודים בלתי מתפשרים, עסק אלתרמן במחזור שער"ה בן "קליל" ו"בלתי מחייב"

באחת הסוגיות הקשות והמעיקות ביותר שהעסיקו אותו באחת התקופות הקשות ביותר בתולדות העם והאנושות: כתפקידם של המשורר ושל שירתו בעתות מלחמה. תערוכת זו של קלילות טכנית וכובד הגותי אופיית ית גם לרבים משירי כוכבים בחוץ, שחזותם העליזה והחוגגת מטעה ומתגלה בקריאה מעמיקה כעליצות של "משתה ערב דבר" בהימוט סדרי עולם. מה נתבע מן המשורר "בשעה זו" שבה עמו ותרכות המערב כולה נאבקים על קיומם? האם יראה בו הציבור עריק היושב בד' אמותיו ומלטש את שיריו בעת שרועמים התותחים והאזרח נתבע להתייצב לדגל? האם תרומתו הדוֹחנית למאבק הציבורי תיחשב תרומה של ממש? האם רתימת השיחה לשירות המאבק תכתים אותה בדם הקרבות ובאֶבְקָם? האין במעורבות זו כדי לפגום בערך היצירה ולהפכה לפלקאט מגמתי קצר מועד? ואם לא ישקף המשרר את המציאות הגועשת ביצירתו, לא "יתגייס" למאבק (וימשיך לכתוב את שירתו ה"אלמותית" כמימים ימימה, מתוך ליטוש אסתטיציסטי ועמדה סוליפיסטית, בזמן שהזולת נאנק בסבלו ונושא בעול), האין בכך משום חטא חמור פי כמה, שעליו כבר העלה המדרש: "מעשי ידיי טובעים כים ואתם אומרים שיהי'?" ומכיוון אחר: האם כאמת ובתמים אין האמנות אלא "הבל" ו"רעות רוח", ורק החיים וצורכיהם הם בבחינת עיקר? הרי ככלות הכול האמנות היא זו שתשרוד לכשייִתמו רעמי התותחים. היא ולא האקטואליה הנראית עיקר רק למי שלא ניחן ביכולת להתכונן כמציאות מתוך ראייה רחבה וחשיבה אובייקטיבית שקולה ומאוזנת.

שאלות אלו וכגון אלו העסיקו כאמור את אלתרמן עוד בעת שחיבר את חרוזיו ה"קלילים" ו"מלאי העליצות" שנכללו בקובץ שיריו הראשון כוכבים בחוץ. אחדים משירים אלה, חרף חזותם הססגונית והקרקסית, חדורים רוחות מלחמה ופחד מפני הזעם הטבטוני העומד להשתלט על העולם, הגם שחוכרו עוד בטרם הוסדה מלחמת העולם השנייה ב-1939 (אוודית ערב מלחמה עולה משורות רבות בקובץ כגון "הכוכב הרועד מחפש בגפרור / את כדור העולם שלנו", "כל עוד זה העולם את שיריו לא יצחצח", "מול כיכר משטמות, אמונה ודמדום", "על תבל מפרפרת, / אחוזת חלחלה" ועוד). בשירו "הרוח עם כל אחיותיה", למשל, נאמר לראשונה כי הדבר הציני והמשמעותי ביותר שיכול

האדם לעשות לעת כזאת (שבה קטקליזם נורא כשער, מאיים על העולם ועומד להציפו באור סהרורי, באורו הלבן של הסהר ובאורה הלוואטי של מציאות טרופה ומעורערת) הוא לעסוק ב"שטותים" וכמעשי "הכל ורעות רוח" כמעשה האמנות ("טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים"). העשייה האמנותית הערטילאית אף היא עשייה, ואולי אפילו העשייה המשמעותית ביותר, שהרי היא זו שתשרוד ותיחרת בזיכרון הקולקטיבי לאחר שוך הסופה וההפכה.³

גם ב"אל הפילים", משיריו הראשונים של הקובץ, עולה החשש מפני התפרצות הזעם הטבטוני: החשש מפני הפיכתו של עדר ממושמע ותרבותי לערברב של חיות פרא זורעות הרס, ומפני הפיכתו של מיתוס האדמה ל"שדה" של קטל וקבורות. השיר פותח במילים הקלילות לכאורה: "אין קץ לחכמה ואין כסיל לקישוט / ואפילו ידך הלבנה אשמה היא — / אצא לי על כן, כמעיל קיץ פשוט, / לטל בין פילי השמים". והנה, במחזור "עיר השוטים" (שנדפס במאי 1942,⁴ בעת שאחדות מנבואות הזעם של השיר "אל הפילים" נתקיימו), כתב אלתרמן במילים דומות ובתערוכת דומה של קלילות וטראגיקה: "לא אָתִי התשובה הַנְּצַחַת, / לא פתרון אָתִי, עיר השוטים, / לְמָה דָרְךָ כסילינו צולחת / ולגום של כסיליך שבטים — // כי אָתִי רק מִקֵּל רַע-אֶחָ, / ומעיל-קיץ ורעת קלה, / וגם אלה היו אוצרות קֶדֶח, / וגם אלה הארץ תִּבְלַע". בדומה לדובר הקולקטיבי במחזור שער"ה המצהיר בגוף ראשון רבים "שהרכינו עסוק בשטותים / והנה הקימונו גם עיר", מצהיר הדובר הקולקטיבי ב"עיר השוטים": "כי באם יחשבו דבר פֶּסֶל / שזכינו עשות וסֵיִם / עוד יוקם, עוד יוקם לנו פסל / בַּכָּפֶר הָרָאשָׁה, עיר ואם". משמע, כמאזן שבין בנייה לסתירה, בין רצינות לרעות רוח, האנושות — ועמה גם המציאות הארץ-ישראלית — הולכת ונבנית, למרות שיש כוחות המושכים אותה אל עברי פי פחת (רעיון זה חוזר במסה "בין ספרה לסיפור" שצורפה כאחרית דבר למחזה משפט פיתגורס).

אפילו במחזור הפואמטי המפורר והחידתי שמחת עניים (שכתבתו הושלמה בדצמבר 1940) — מחזור המתמקד כידוע בנושאים אקזיסטנציאליים הרי עולם של ימות מלחמה והרס (ושלכאורה אינו עוסק כלל בנושאי פואטיקה "קלים" ו"פחותים") נגע אלתרמן בעקיפין

בשאלת מעמדה ותפקידה של האמנות בעתות מלחמה — שאלה שהחלה להעסיק כאמור את סופרי המודרנה עוד בשנת 1939. בפרק ג' של שמחת עניים כלולה קינה על דופק החיים שפסק ועל גילויי הפשוטים של "יום קטנות" — הרחוב, הטנבור וימות החול, השוקים והנערות, הרוגו וההיתול, הממש וההבל, הרעות והמריכות, שפרחו ואינם. כמילים אחרות: המשורר מקונן כאן על החיים הנורמליים והנאותיהם ה"קטנות" ו"חסרות התכלית" — אהבה, שיחה, הגות, כילוי זמן בצוותא — הנבלעים ומעלמים בעתות מלחמה ודומה שלא ישוכו עוד (ראה שירים סדוגמת "הטנבור" ו"הטול ברוח").

למעשה שאלות אלה בדבר מעורבותו או אי מעורבותו של הסופר במאבק הלאומי העסיקו באותה עת את כל סופרי "אסכולת שלונסקי", והפכו לסלע מחלוקת עוד בטרם חל הפירוד. שלונסקי ולאה גולדברג, וכמוהם גם חבריהם מן האגף ה"שמאלי" של סופרי המודרנה, דבקו (בשל אי רצונם להירתם לשירות הרעיון הלאומי ה"צר" ושאיפתם לשמור על השקפתם האוניברסליסטית) בתפיסה האוטונומית, מורשת הסימבוליזם, שלפיה האמנות היא תכלית לעצמה, שאין לה כל מחויבות כלפי הלאום והעת. תפיסה זו, שמקורה בבודלר וכממשיכיו, ניסתה לבטל את הדימוי של המשורר כשליח ציבור ולהעמידו על הדימוי המוקצן של הגולה והמעודה, שיחסי איכה ישרו תמיד בינו לבין הממסד; על הדימוי של החריג מדעת שלעולם לא יכוף ראש לתכתיבים כלשהם ולעולם לא יגייס את עטו לשירות הכלל. בתקופת המלחמה הבין אלתרמן שהאסתטיציזם המלוטש של שלונסקי ושל חבריו, המתגדרים במגדל השן של האמנות הצרופה, אשר בא בעבר לידי ביטוי כחזותם החיצונית של שירי כופים בחוץ שלו עצמו (אמנם בין שיטתיהם של שירים אלה מבטא אלתרמן לא אחת את אותות הזמן ומוראותיו),⁵ כבר אינו מתאים לאירועי הימים, וכי הערכים הקוסמופוליטיים של האסכולה, המתנכרים לצרת העם, לפחות למראית עין, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. בשעה של עשייה קדחתנית, סכר אלתרמן. אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו עד דק (כפי שגרסה לאה גולדברג). מן הראוי שישאיר ביצירתו את החוטים פרומים ואת הגוונים אפורים, ממש כבמציאות שאותה הוא מבקש לשקף (ראה "עיר חדשה" ו"בטרם יום" מתוך עיר היונה וכן

"שיר שמחת מעשה" מתוך "שיר עשרה אחים"). גם ההצהרות הפציפיסטיות של שלונסקי בספרו לא תרצח (1932) — שאלתרמן הצעיר נענה להן במלואן בשירו המוקדם "אל תתנו להם רובים" (1935) — כבר לא התאימו לשירה הארץ-ישראלית של דור תש"ח, ודרשו רֵוּוּזִיָּה ורענון.

העמדה האסתטיציסטית הטהורה של שלונסקי, שלפיה אין לכתוב שירי מלחמה, אף היא לא עמדה לאורך ימים במבחן המציאות. כזכור, סיוב שלונסקי בהתקרב מלחמת העולם, "לגייס" את שירתו ה"קנונית" ולכתוב שירי מלחמה, אך התיר לעת כזאת סתים שירי תעמולה, שירי לכת ועידוד במסגרת המערכות המשניות של השיחה. לאה גולדברג הגדילה עשות והכריזה כי לא תכתוב שירי מלחמה, אך גם לא תתנזר מכתבת שירה סוליפסיסטית בעת שרועמים התותחים מבלי שאותות הזמן יטביעו את חותמם על שירתה. אלתרמן לעומתם חשב כי מותר ואף רצוי לכתוב שירי מלחמה, והוא אף נתן לדעה זו ביטוי ספרותי וחוץ-ספרותי.⁶

לכאורה העלה אלתרמן בשנות המלחמה על נס את הערכים הקונסטרוקטיביים החיוביים, להבדיל מאלה התלושים משורש, ששררו לדעת אחדים ממבקרו בשירתו ה"דקדנטית" משנות השלושים. למעשה התרוצצו בשיריו ניגודי החיוב והשלילה, החיים והמוות, הבנייה והסתירה, הרצינות וְנְעוּת הרוח. בשיר "הזר זוכר את רְעִיו" (שמחת עניים), נטרכים זה בזה קדושת החיים והנסנות למות בעד ערכים מסוימים, שרק בזכותם יש משמעות ושחר לחיים. בשיר זה התעים מצהירים כי גם המוות לא יפריד ביניהם, ספק בפתוס כן, ספק באירוניה טראגית מרה: "לא הפרידו בינינו שנים, / לא הפרידו קנאה נְאִיד / לא יפרידו שלש אבנים / שהיו לאחד גל-ער".⁷ השיר השישי מתוך המחזור שער"ה כורך את העשייה עם קלות הדעת. שיר זה הוא מונולוג של לוחם מת המודה לרְעו שנסאו על גבו ומשביעו שיום אחד, למשיעבור ליד ביתו, יעצור ויאמר: "הוא רדף הכלים והיה רועה רוח, / אבל מת כמו איש היודע עֲשׂוֹת". העשייה הממשית — בניין הארץ והמאבק לעצמאות העם — כבשה מקום נכבד יותר ויותר ביצירת אלתרמן ודחתה לשעה קלה את שבחי קלות הדעת של האמנות הדקדנטית כניפר מ"שיר שמחת מעשה", השיר השביעי במחזור "שיר

עשרה אחים" (נכתב בין 1941 ל-1957).⁸ מכאן ועד למסקנות הפואטיות והפוליטיות, הבאות לידי ביטוי כחטיבת שירי עיר היונה (שהם אך חלק מן הספר הנושא שם זה) קצרה הדרך.

כמבוא ראינו כי בפולמוס שירי המלחמה, שנתעורר בחוגו של שלונסקי כבר בספטמבר 1939, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, ייצג אלתרמן עמדה שונה מזו של שלונסקי ושל לאה גולדברג שהתבצרו כמגדל השן של האמנות הצרופה. כשעה שהעם נאבק על עצם קיומו, ראה אלתרמן בהסתגרותו כזו עמדה בלתי מוסרית.⁹ דרך השידה הפרומה והמפוררת הוא ביקש לשקף את המציאות הקשה ורכת הסתירות, שהחלה להתהוות לנגד עיניו, בלא יתרון הריחוק האסתטי והאמוטיבי. ועם זאת, הוא אף ניסה להבין את התופעה האקטואלית כחלק אינטגרלי של אותם חוקים ועקרונות, שקבעו מהלכים בהיסטוריה האנושית מאז ומתמיד. ככל תחום הצמיד אלתרמן שני מודלים מנוגדים, הצורדים כביכול זה את זה (ובשירי המלחמה שלו הוא הצמיד זה לזה אקטואליה והיסטוריוסופיה, פציפיזם ואקטיביזם). אף על פי כן, "אי הנאמנות" שלו לציורי המניפסטים האסכולתיים כנתינתם, לא פגמה ביצירתו, אלא להיפך: הסתירות הללו — שנבעו מאילוצי הזמן והמקום — עיבו את שירת אלתרמן והעניקו לה מורכבות ועושר רבים מן המשוער. מותר כמדומה להניח שכאן נעוץ גם סוד העמידה של השידה הזו במבחן הזמן, שנים לאחר ששירי הם של חבריו לאסכולה איסרו הרבה מן הרלוונטיות שלהם.

ב. בין רעות לרעות-רוח

ככלל, ענייני פואטיקה ופוליטיקה כרוכים ביצירת אלתרמן לכלי הפרד, ואין תמה שגם המחזור הקליל לכאורה שער"ה שאחדים משיריו גובלים למראית עין בפזמונאות קלילה, שנונה ומלאת שמחת חיים עולה על גדותיה, נדרש לעניינים כבדים והרי גורל הממוגים את תחומי החיים והאמנות (nature & art) כעתות מלחמה. ממבט ראשון לפנינו שירים חסרי אחדות ורצף, העוסקים בנושאים פוליטיים ופואטיים, קוסמופוליטיים ולאומיים, ללא סדר נראה לעין. רק בדיעבד ובמלוס מתגלים הסדר והסדירות שבתוך הכאוס.

שיר הפתיחה הוא לכאורה שיר הלל למציאות הפשוטה שהאמנות מתקשה ללכדה ולהרכיב את שטף מרוצה. אפילו ריבוי של מראות, אומדן שיר הפתיחה, לא יוכל ללכוד את התמונה הבנאלית ביותר של חיי המעשה כמלאה ("מראות" – צורת הריבוי של "מראָה" ושל "מראָה"). משמע, רק ריבוי של מראות תזוית מתחלפות יוכל כקושי רב לתאר תופעה פשוטה אחת מכל צדדיה. האמנות, ומה גם האמנות המילולית, מפגרת תמיד במרוץ אחר החיים, אחר המציאות הפשוטה, הסימולטנית מעצם טיבה. משום כך אין היא צריכה לנסות לעשות את שנבצר ממנה לעשותו. במקום רפרודוקציה ישירה של הטבע מוטב שתעמיד את הטבע מול ראי, שתקפואו, שתהפכו על פיו ותערוך בו מיני אינוורסיות בעזרת לוליינות מילולית. כך תינצל הספרות כת ימינו מכישלון חרוץ בתחומי המימזיס (שבו נכשלה שוב ושוב, לדעת המודרניסטים, הספרות הקלאסית-רומנטית). על האמנות המילולית להצטיין באותם תחומים שבהם אין לה תחליף: ביכולתה לומר בהעלם אחד אמירה מרובדת המקשרת מישורי השתמעות סימולטניים. כאמצעות פיגורות מודרניסטיות כגון הַזְאוּגְמָה ("כולו תער ואור וְקֶצֶף") ומשחקי דו משמעות ("כופלות תאור", "יִסְפָּר... הַסְפָּר... הַמְסָפָר") ושעשועי לשון נופל על לשון ("לא יִסְלָא בכסף", על יסוד "לא יסלא בפז") פורש כאן אלטרמזן את הפואטיקה המודרניסטית שלו – את עיקרי האמנות המסרבת לשמש תחליף זול ועלוב של החיים. זו תרה אחר תחליפים אֶ-מימטיים – "פשוטים", "רחוביים", "וולגריים" ו"זולים" למראה – לרכיבי האמנות הקלאסיות שנתיישנו.

לכאורה לפנינו שיר "אָרְס פואטי" המונה את שכחי החיים הממשיים ומדבר בגנות האמנות המנסה לשווא לחקותם (כגנות נוצתו של הסופר המפגרת במרוצה אחר שטף החיים), ואולם לקראת סופו נאמר: "איך עברנו קלים ופחותים / ובלבנו דָּבַר הזמיר / שהרבינו עסק בשטותים / והנה הִקְיֵמוֹנוּ גם עיר". משמע, כל הגבולות בין המציאות הווירטואלית של בתי השיר לבין המציאות החוץ ספרותית של העיר העומדת על תלה מיטשטשים לחלוטין. עולם הַסְפָּרוֹת, הַסְפָּרוֹת והַסְפָּרוֹת (השווה שורות 1, 3, 5, 7, 9, 11, 18, 31, 32) נעשה כאמצעות הלשון לעולם אחד שגבולותיו מסופקים, וברמת הכללה גבוהה יותר: הגבולות התחומיים שבין עולם הרוח ועולם המעשה והחומר, קורסים ונכלעים

זה בזה. סופו של השיר אף מלמדנו שכניגוד לתדמיתה הקלילה של הנוצה ולתדמיתה הקלה והנקלית של רועי הרוח האוחזים בה, המשורר ונוצתו טוחים ללא הרף ומעמידים כסיכומו של חשבון מפעל מונומנטלי שישודד לדורות: הכתיבה היא ככלות הכול עבודת פרך לאין קץ, ולא קלות דעת וזְעוֹת רוּחַ. מאמצי התכנון והליטוש, המחשבה והעשייה המושקעים בה משולים למאמצים שמשקיעים האדריכל והבנאי בהקמת עיר על תֵּלָה. ואם הבית בשיר מקביל לבית של ממש, הרי השיר כולו הוא רחוב, והקובץ כולו — רבעים רבעים עם שכונות וכיכרות, גשרים ושערים: עיר שלמה על אורחה ורבעה, שאוּתֵּה: והמונה (פָּרָף — פָּרָף).

למעשה, שר פתיחה זה בנוי על הפרדוקס הכרוך כאמירה השגורה: "אין מילים בפיי" (הן אדם המבקש להביע תדהמה ואזלת יד מביע למרבה הפרדוקס והאירוניה את מצבו של מי שנעתקו המילים מפיו דווקא במילים ולא באלם שפתיים). גם השיר שכפתח שער"ה מביע את אפסותן של המילים במילים כה ויטואוויזיות ומלאות esprit עד שהוא סותר את טיעונו מניה וביה. בגלוי, שירי המחזור טוענים כי המילים לא ידביקו את המציאות, ותמיד יפגרו אחר מראה העין, כיופי ובאפקט. אך למעשה המילים בשיר זה הן כה אפקטיביות, מלאות חן וכושר המצאה, עד שהמציאות החוץ ספרותית הופכת בנאלית וחסרת כל הילה של יוקרה וחן לעומתן. רק האמנות המילולית יכולה ליצור עושר כזה של משמעויות סימולטניות כגון זה המתכבטא במילים "לא יסולא ככסף" (כאמור, על משקל "לא יסולא כפז", ואגב כך לרמוז למטבעות הכסף המתחלפות סאן בשיר ה', ולא בו בלבד, במטבעות לשון). הדוברים בשיר ("האנחנו") מקלים בערך עצמם ומכנים את עצמם כשם המזלזל והממעיט "רועי רוח" בשעה שהם למעשה — כמתגלה מבין השיטין — אנשי מעשה רציניים ואחראיים השוקדים על מלאכתם וטוחים ללא הרף בשכלולה ובליטושה.

גם בשיר ב' מוצגים המשוררים ויצירתם משני צדיהם — הקל והרציני — בעומדם מול המציאות המתהווה, ספק מתוך עמדה מעורבת, ספק מתוך עמידה מנגד "ומרחוק". כנגד בני אדם מן השוהה הנהנים ממנעמי האהבה, מוצגים כאן המשוררים כמי שמניחים ראשם על אבן וחסולמי חלומות, כיעקב בשעתו שחלם על אהבה אידיאלית

וחיכה לה שנים על שנים. האם הם יושבי אוהלים פסיכיים והולכי כַּטְל, שאים יוצאים כעשיו אל השדה ואל עולם המעשה (לכות שדה הקרב)? האם הם עריקים אנכודניסטיים החולמים על איה אידיאל חזחני שעבר זמנו (על גביה נאה — המכונה כאן "כלתנו" — שאותה הם עובדים באמונה ללא בקשת גמול) כמימים ימימה, אינם עושים לכיתם ואינם נוטלים חלק במאבקו של הציבור? כן ולא. למרות שהמשוחרים מוצגים כאן כחולמי-חלומות פסיכיים המניחים ראשם עלי אבן, הם גם מוצגים באורח פרדוקסלי כאנשי האחריות הנושאים בעול ("בשאתנו חובות האזרח / וכַּמְסוּ שְׂדוֹת המקצוע"). כבר הושמעה כאן הטענה שגם עבודתם עבודת פרך היא כעבודת הכנאי והסתת, ועל כן האידיאל הערטילאי והבלתי מושג שלהם ("מְאֹר כלתנו זָרַח / וכמאז ראינוהו ככַּצְהָר") מוצג אף הוא במונחים קנקרטיים וחומריים של בניית עיר של ממש ("זנרונה שְׁלֵמָה על תְּלָה").

שיר ג' הוא כמדומה המורכב ביותר בין שירי המחזור שער"ה. ראשיתו במונולוג קולקטיבי של "רועי הרוח" ההופכים במרומז לרועי צאן המוכנים להגן על שטחי המרעה שלהם מצירוף נפש מבלי לבקש לעצמם דבר ("לא שְׁחַרְנוּ זְהָבָה וְצִמְרָה / שֶׁל אֲרֻצָּה"). זהו גם מונולוג של החולמים והלוחמים המוכנים להקריב למען המולדת את חייהם. אנו, רועי הרוח התמימים, נאמר כאן במילים ברורות ומצועפות בעת וכעונה אחת, לא באנו לנצל את הארץ ולכוז את אוצרותיה מקולוניאליסטים, כי אם להגן עליה מפני אויביה ולשמור לה אמונים. ככפזמון האלתרמני "אליפלט", שבו הנער התם והתמים שאיש אינו מעריכו, מתגלה לבסוף כמי שהיה מוכן להשליך את חייו מנגד, כך גם "רועי רוח" שבמחזור שער"ה: הם קלי דעת ורודפי הנאות; הם מתרחקים מרהב מליצת תואם ונמשכים אחר הזוטות של החיים (ציצת הזהב של הנערה ושאר דברים של הכל); אך גם מוכנים להקריב את חייהם על מזבח ערכים "פחותים" כחירותו של האדם לבלות את חייו "בדברים של הכלות". מה שנראה כהשתעשעות בצלילים וסידודי לשון (נצודה, בצודה, צערה, צרעה, צריה) מכיל אמיחה רצינית ביותר על הדריכות והכוננות של עם במצור ועל הערכים שראוי להילחם עבורם עד מלות (אגב קביעות פרדוקסליות, שיהירות וצניעות, אווירת כפר ואווירת טרקלין, חירות ופבילות עולות מהן בעת וכעונה אחת).

שיר ד' הוא מעין סיכום כיניים — קומנטאר בן ארבע שורות, המכיל את תמצית השקפת עולמו של אלתרמן ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה: "וְלַעֲצָב אֵין קֶץ — אַמְרָה אִם בְּדַמְעוֹת. / וְאֵין קֶץ לְשִׂמְחָה, — אַמְרָה הַנּוֹלֵךְ. / קוֹ לְקוֹ מִצְטַרְפִּים חַיִּיכָן, אֲדַמּוֹת, / מִפְּגִישׁוֹת וּמְלִים פְּאֵלוֹ". כבסיום השיר "הרוח עם כל אחיותיה" ("טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים") נאמר כאן כי האמנות מסוגלת לבטל את הגבולות בין המציאות החוץ לשונית (הנולס) לזו הפנים לשונית (היצירה). לגבי האמן פגישה אקראית כרחוב וצירוף מילים שנזדמן לו באקראי הם היינו הך. ואף זאת, השינויים המשמעותיים ביותר בעולם נוצרים מאין ספור פרטים ארעיים ואקראיים, מזוטות של יום, ולא ממהפכות של בן לילה. לפיכך, שירי מתקופת המאבק לעצמאות (עיקר שירי עיר היונה) שקפו את תהליכי העשייה הקדחתנית והמואצת (העפלה, קיבוץ גלויות, כור ההיתוך, התפתחות השפה והעיר ועוד עניינים שבמרכז סדר היום הציבורי, חלקם עניינים אנטי הרואיים של "יום קטנות"). כמובן מסוים, חרף המודרניות שבו, המשך אלתרמן את הקו שנמתח מאחד העם וכיאליק אל חיים ויצמן: הקו שהתנגד למהפכות של בן לילה שאחריתו מי ישורן, וצייד בעשייה מתושה, טבעית ואבולוציונית, הזורמת לפי הריתמוס המגוון של החיים ואינה צועדת בקצב התכתיכ הפוליטי האחיד. הוא האמין שאלפי עניינים קטנים וטריביאליים של עולם המעשה, חלקם אפילו בכחינת "הכלות" ו"שטותים", יצטרפו כסיכומו של דבר לעשייה של ממש, למפעל גדול שעתיד להיחרת בלוח דברי הימים.

שיר ה' כוחן את מהותו את עם ישראל לפזורותיו, על חומרתו ורוחניותו היתדות. מילת המפתח של שיר זה היא המילה "קרונות" המאחדת בתוה את הנדודים והמסחר ("לקולות עגלונים שרפשו עד בְּרָפִים / עם שורת הקדנות, בעטרן משוחה") ואת המטבעות ("קרונות", או "כתרים", הם גם מטבעות כסף; וכאן: "חנוונים מוארים בנגוהות המטבע"). אלא שגם הגבולות בין מטבעות כסף למטבעות לשון קורסים כאן: עם זה — הנקרע בין המים לבין האוויר כשחף וכאלבטרוס¹⁰ — חצה את העולם ואת מרחבי ההיסטוריה באמצעות כבלי הלשון העברית ("הולכתו פליאת הלשון והכתב"); עם זה,

הדומה למשורר, קורא תיגר בעצם קיומו על כל המוסכמות, אף מטשטש את הגבולות המקובלים בין ממשות לדמיון, בין חומר לרוח ("כי שָׁבְרוּ בו גבולות הממש והחמר / כשכר בכואות כצדי יהלום"). יהלום הריהו שיא התגלמותו של עולם החומר, של תאוות הבצע, אך גם של אמנות הליטוש. צבעי המנסרה המשתכרים בין פֵּאוֹת היהלום, סמל הקשיות, הם שיא התגלמותו של עולם הרוח — האמנות והחלום — השוכרים את גבולות הממש וחומר. אלתרמן חיבב כאמור ניסוחים פרדוקסליים המוכיחים בעליל שאין ממש בניגודים הכינאריים המקובלים שנוצרו מתוך שגרת המחשבה ונקבעו בה כמין אמת נצחית. סופו של השיר מלמד שכתהליך שינוי הערכים שעבר על העם החומתי ודוחני הזה, שידע להעריך את החיים ולהכיר בקדושתם אך גם להקריב אותם "על פסוק וחלום", יודע אותו עם כיום למסור את חייו על מזבח רעיון התקומה "כאותה מסירות של כוחות נחומים" שנדרשו לו כדי לצבור הון (ראוי להשוות שיר זה עם השיר "זהבם של היהודים", משירי עיר הוונה).

שיר ו', הבנוי כסונטה, הוא השבעה של לוחם נוטה למות הנישא על גב רעהו. הלוחם מפציר ברע שיניח לו למות, שיברח ויציל את נפשו. עד הבוקר לא תקום בו רוח, אך כל עוד רוח חיים כאפו לא ישכח את מסירות רעהו, ובקשה אחת לו, לנוטה למות, שאותה הוא משמיע לפני מציל נפשו: "השָׁבַע רַק, רַעִי, אִם יֵשׁ יוֹם וְתַנּוּחַ / וְעִבְרָתָ בֵּיתִי, מֶה תֹּאמַר שֵׁם? כְּזֹאת: / הוּא רִדְף הַבָּלַיִם וְהִזָּה רֹעֵה רוּחַ, / אֶכְלֵ מֵת כְּמוֹ אִישׁ הַיּוֹדֵעַ עֲשׂוֹת". משמע, כשהשעה דורשת הקרבה, גם אותם צעירים קלי דעת ורודפי הנאות בנות חלוף מתגלים כ"איש היודע עשות". ובמילים אחרות: גם "רועי הרוח" מתגלים ככלות הכול כאנשים רציניים היודעים מתי ועבור מה ראוי לזנוח את ההוללות וההבל. מוות בקרב גם הוא מעשה קונסטרוקטיבי, הבונה מולדת, ומושגי ה"רעות" וה"רעות" (קלות הדעת וההקרכה ללא חשבון) עומדים משני עברי המתרס רק לכאורה.¹¹ למעשה, אלתרמן מותח כאן וכשירים אחרים מן המחזור שער ה"קו של הקבלה בין "קלות דעתם" של המשוררים הכונים בתים-כתים של מילים, בשעה שמסביב נבנים בתים מחומר ולבנים, לכין "קלות דעתם" של לוחמים צעירים המוכנים לסכן את חייהם כדי שלא להפקיר את גוויית חברם כשדה הקרב. אלה ואלה

נוהגים כ"רעות רוח" ובחששן מוטעה לפי אמות המידה הפיליסטריות של הבורגנות. אלה ואלה ממירים את מטבעות הזהב הגשמיים של החלפן היהודי בן הגולה כמטבעות זהב רוחניים כמו "הקרבה" ו"רעות". אלה ואלה מוסרים את נפשם על מזבח ערכים אתיים ואסתטיים שאינם רנטביליים ואינם עוברים לסוחר.

שיר ז', כמו שיר ג', הוא מונולוג קולקטיבי של אותם "רועי רוח" ההופכים לרועים של ממש, תוודים בין אדמות ושטחי מרעה כדי לתור את הארץ: "עברנו הרבה אדמות / ושלנו מקשה מכולן. [...]. אדמה כמו כעש אדמת החמר / אך בדשא תיריק ותלבין בִּשְׁה" (המובאה מצוטטת מתוך נוסח מוקדם). במקביל, זהו גם מונולוג קולקטיבי של המשוררים המבקשים לשיר שירי מולדת, אך נחזים מלעשות כן בשל הפואטיקה שלהם המתנכרת לכל "פנוי של חיבה": "וְאֶשְׂרֵיךְ, אֶשְׂרֵיךְ, לְשׁוֹן חֲרוּצִים / הַמְשַׁקֵּלֶת לְדַחֹת אֶת הַנֶּכֶר בְּקֶשׁ. / וְאֶשְׂרֵי הַשִּׁירָה הַפּוֹתֶכֶת 'אֶרְצִי' / כְּלִי לְחֹשׁ פִּי דְרָכָה עַל נֶחֱשׁ". כלול כאן, לאמתו של דבר, אותו טיעון שהעלה אלתרמן במאמרו "בסוד המרכאות הכפולות" שבכח אמנות ההזדהוּת ובגנוחם של "שירי המולדת" מן הנוסח השגור והשחוק.¹² שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדסדג וחבריהם לאסכולה השמיעו לא אחת טיעונים בדבר אי יכולתם לשיר "שירי מולדת". כך ביקשו הללו להגן על חירות המשורר שלהם, על זכותם לכתוב על נושאים אוניברסליים, לרכות על נושאים "מושחתים" הנוונים מרקבוכית פרחי הרוע הדקדנטיים; וכן על זכותם לכתוב שירה מעורפלת ו"כלתי מובנת" ולחדש חידושים "צורמים" המרגיזים את הקונפורמיסטים למיניהם. דברים אלה כיוונו לא כלפי הבורגנות כלבד כי אם בעיקר כלפי ההתיישבות העובדת דווקא, שכניה אהבו מהפכנות פוליטית, אך לא אחת נתגלו כמי שמתעבים את סממני המהפכנות הפואטית. על שמרנותו הפואטית של "מחנה הפועלים" השפיע חוג הסופרים של דבר, וברל כצנלסון בראשם, שלא אהבו את המגמות הדקדנטיות של שלונסקי וחבריו.

מתוך גישה אוטונומית של משורר ניאורסימבוליסט כתב שלונסקי בפתח טורים: "הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נחבע למלא אחרי הזמנה לאומית סוציאליט: שיה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזך על צו וארי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלכת בגלכוע.

ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא כפשטות... באיתגליא, ולא כרמזי אמונה תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה — רוצים אנו כרחל בתך הקטנה".¹³ שלונסקי יצא כאן אפוא להגן על זכותו — זכות של אמן אמת הכותב בהתאם לכלליה של האמנות הצרופה — לראות באמנות תכלית לעצמה, ללא התחשבות יתרה בטעם הקהל. הוא סירב לעשות את השידה קרדום לחפור בו, ויותר מכול ביקש להרחיק מאותן מטרות פוליטיות בנות חלוף, שעסקני מפלגה ממשמשים בהן ללא הרף ועושים בהן שמועות. אגב כך, שי לח חץ שנון בשירתה הצלולה של רחל, שהיוותה אז אלטרנטיבה לשירה הקשה והמעורפלת מאסכולת כתובים-טורים, משום שנתחכבה עד מאוד הן על האיטליגנציה העירונית והן על בני ההתיישבות העובדת. בעקבותיו, טען גם אלתרמן על אי יכולתו להיענות לדרישת הקהל והנהגה הציונית לכתוב שירה קונסטרוקטיבית ופטריוטית; וכדבריו במחזור שלפנינו: "אשרי השידה הכותבת 'ארצי' / בלי לחוש כי דרקה על נחש". כך רמז אלתרמן באירוניה קונוטטיבית דקה לשורות כדוגמת "לא שרתי לך ארצי ולא פיאחתי שמך" משידה של רחל המשוררת, שיכולה היתה לרעתם להשמיע את הצהרותיה הפטריוטיות על-אתר, בלא לבטים והתחכטויות ובלא להסתיר את כוונותיה מאחורי שבעה צעיפים של ערפל מטאפורי.¹⁴ בעקבות חכריה לאסכולה כתבה גם לאה גולדברג על אי יכולתה לכתוב "משירי ציון" כטרם נתחדדו חושיה לקלוט כראוי את כל המראות והקולות; לשון אחר: על זכותה להסתגר בעולמה האוטונומי וליצור לפי מה שיכתיב לה לבה, ללא כל התחשבות בתכתיבים חיצוניים כמו דרישת הנהגה הציונית או טעם הקהל.

במאמר מוסגר ראוי לציין כאן, כי חכריה של לאה גולדברג לאסכולת כתובים-טורים, ואלתרמן במיוחד, התנערו לימים מן האקסיומות של השידה הנאיב-ימבוליסטית, הכוזות לאותם "משוררים לאומיים" המעודדים ערכים קולקטיביים "חובכים" ורואה בהם שריד מיושן של "דור התחייה". היא לבדה נשארה נאמנה לאמנותיה הפיוטיות והפוליטיות האוניברסליסטיות עד לסוף דרכה. המבקש לדון אותה לכף חובה יציגה כמי שרכבה באחדות מן האקסיומות הפוליטיות של "מחנה השמאל" או באחדות מן האקסיומות הפואטיות שרווחו באירופה שבין שתי מלחמות העולם, ושכינתיים נתישנו, תש כוחן

ובטל קורבנך. ניתן אף להציגה כמי שהמשיכה כביכול לשיר את שיריה האסתטיציסטיים כמימים ימימה, כמתוך כוונה אוטונומית, כאילו לא התחוללו בינתיים מלחמת העולם השנייה, השואה, הקמת המדינה וכיוצא באלה ציוני דרך הרי גורל שאך טבעי היה לו הטביעו את רישומם על יצירתה יותר משהטביעו. אמרתו "כביכול", שפן גם בשירתה האסתטיציסטית של לאה גולדברג, שנכתבה לכאורה ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה, בספדה המנותקת לכאורה מהשפעת אירועי הזמן ומוראותיהם, גם בה עולים ובוקעים מבין השיטן הדי הזמן והמקום, ותבוהה אוזנו יוכל לזהותם ללא קושי.¹⁵ אלתרמן, מכל מקום, מכיע בשער "ה את תקוותו כי יבוא בעתיד יום, ובו יוכלו הוא ותבריו לדבר על הארץ מתוך פרספקטיבה או מתוך היסח הדעת, ללא צרימה וללא מרכאות.

הרהורים עתידיים מאכלסים גם את שיר ח', הטוען כי בחלופי הדורות, ייווצרו דפוסים חוזרים ונשנים, אוניברסליים כמעט, מאלה היוצרים מסורת והנותנים לאדם את טעם החיים. ומאחר שגם החדש הוא גלגולו המחודש של עניין ישן, ואף הוא הנוצץ בכרק החידוש עתיד להתישן ולהעלות חלודה, אין להשליך את הישן ככלי אין חפץ בו, אלא יש לראות בו פאזה אחרת של החדש. בצורה קולעת מאין כמוה הביע אלתרמן את המזיגה המיוחדת בין חדש לישן, שאותה כיקש להשיג כשיריו, בשורות הכאות:

הַחֶדֶשׁ הַמְמַרְט בְּהַנְחָשׁת,
הַחֶדֶשׁ הַצֵּעִיר וּמֵהֵינ, —
מֵה חֲנוּ בְּלַעֲדֵיךָ הַיֶּשֶׁן,
בְּלַעֲדֵיךָ, עֲתִיק הַמוֹמִים?

וְעַל כֵּן נַעֲשֶׂה לָנוּ חֶפֶשׁ
לֹא לָכוּז לְדַבְרִים וּמְרֵאוֹת,
שֶׁעָלוּ מֵעוֹלָם כְּמוֹ עֶבֶשׁ
הַעוֹלָה בְּכַתְלֵי בְּאֵרוֹת.

באורח פרדוקסלי ביקש המשוד, הן להלכה והן למעשה, את החופש שבכבילות. לדעת אלתרמן אין פירושו של חופש כפיית חוקים חדשים

על האמן אשר יאלצוהו, למשל, לבזו ל"מליצה" ולהשליכה הצדה כחפץ מיושן שאין בו חפץ. "חופש" פירושו מתן הרשות לכל אמן ואמן לבחור כטוב בעיניו וליטול מכל הכא ליד. מותר לו לאמן המודרנה שאמנותו נודפת ריח של "צבע טרי" שלא לבזו לדברים ולמראות שהעלו כבר עובש; מותר לו להציב את הישן – העמום והמועם – בצד הנוצץ והמבהיק שכולו אומר חידוש. מעניין להיווסח כיצד חיזק אתרמן את הנחותיו ה"תיאורטיות" הארס פואטיות בשימושי לשון מפתיעים, המדג ימים את כוונתו בדיוק נמרץ ומדגישים אותה. הוא בחר כאן במתכוון בניסוח אוקסימורוני לוליני ומעורר חיוך של השתאות: דווקא לחפץ ה"חדש" וה"מכריק" – המיצג בין השאר גם את דרכי הביטוי החדשות שלו ושל חבריו המודרניסטיים המהפכניים – הוא מעניק כאן תואר המנוסח בלשונם המיושנת של ספרי משכילים עתיקי יומין ("החדש הממורט סהנחושת"), שאותה ואת עולמה הניא-קלאסי גינו המודרניסטים.¹⁶ הן בלשון העברית המודרנית של המאה העשרים נשמטת ה"א הידיעה לאחר כ"ף הדמיון (כפי שהוא במקורותיה הקלאסיים של העברית), ואילו כאן, בהצבתן בכידול זו בצד זו כדרך שפת הכתיבה של סופרי ההשכלה ומליציה, מעלה אתרמן באוב ציין סגנון מיושן שעבר זמנו (חאת, דוקא בשעה שהוא מדבר על האובייקט הנוצץ מרוב חידוש). ואף זאת: דווקא החדש והמעודכן מגולם כאן בסיוע הנחושת שהיא סמל היושן ועולם האתמול. ועוד, כדי להמליט את החן הרב המתלווה לפגימה שמטיל הישן בשלמות הנוצצת של החדש, הוא אף בחר "לפגום" בחרוז במתכוון. במקום לחרוז את הצירוף "הצעיר ומדון" עם הצירוף הכבול המתבקש "עתיק היומין", בחר כאן אתרמן לחרוז בצירוף מקורי פרי המצאתו ("עתיק המומים"), המבוסס אמנם על הצירוף הכבול השגור אלא שהוא גם מפתיע בחידושו ואף נותן בחריזה "מום" דיסוננטי רב חן.¹⁷ סגנון כה ארכאי כפיו של משורר מודרני יש בו באופן פרדוקסלי מטעמו של חידוש מרענן ומטעמה של דפמיליאריזציה.

שיר ט' הוא שיר המוקדש לעברית ה"רחובית" המתקמת ונוצרת בעיר העברית, על פרווריה וסדנותיהם הסואנות. העברית "הגישה לכאן בין ערבים / מדורות רכנים ומליצים", אך בעוד שעל הדורות הקודמים, בני הגלות, קפצה זקנת מוות, על העברית קפצו נעורים. זוהי לשון "עם

שיניים" ("העלמה הנוגסה שזיף אדם / חֶזְקָה בְּשֵׁינֶיהָ מִמֶּךָ"; "כת שֶׁנֶּקִים עדויה, שֶׁנֶּנֶת"), שהרי אם לפנינו "לשון" או "שפה", מדוע זה לא יהיו גם "שיניים"? כמילים אחרות: זוהי לשון המסוגלת לנגוס כמציאות ולהציג לפנינו פלח חיים עסיסי. הדובר המשורר מבקש להיות אחד משוליותיה שכל שכרו — חוץ (כבשיר "פגישה לא ין קץ" שכפתח כוכבים בחוץ). משמע, אין הוא רוצה לשלוט בשפה ולדוות בה, כי אם לעבדה כאמונה, כאחד מבעלי המלאכה הפחותים שעליהם מדבר שיר.

מול ה"רחובי" (עגת השוליות בפרורים ובסדנאות, העברית הכלולה של העולים החדשים, לשון היומוס של בני הארץ המתנכרת ללשון רבת הרבדים של הספרות העברית לדורותיה וכד') העמיד אתרמן את ה"מליצי" (הפוריזם הילגי של שירת ההשכלה, מליצת הנואם, העברית הרבנית וכו'). בתחיית הלשון, גרס, ממש כבעת בנייתה של חברה ומדינה, אסור לזלזל ביסודות הפשוטים הצולעים על ירכס והבשולים על קביים (ממש כשם שאסור לצדד בעליה סלקטיבית). עוד ככוכבים בחוץ הצהיר אתרמן ששירי הקוף והתוכי, התוף והחצוצרה, המרקידים דוב כשוק על אהבה ולחם ישרדו לא פחות, ואולי אף יותר, מן השירה ה"קנונית" המכובדת (ראה שירו "איגרת"). כמי שחיבר ליריקה "קנונית" וכצדה פזמונים וטורים ז'ורנליסטיים, ביסר אתרמן להאמין בערכה של השירה הקלה, של העברית ה"רחובית" ושל המלאכה הפשוטה וחסרת היוקרה.

שיר י' הוא שיר סיכום החוזר על תכונותיהם של "רועי הרוח", כמסופר בשירים הקודמים: על הימשכם אחר "ציצת הזהב" של הנערה ושאר "שטותים" שאין בהם כוונת כדאיות ורוח; על העיר שהוקמה בהיסח הדעת בעוד הם רודפים אחר חסיל פוח; על סלידתם מן ה"מלץ והפשוט סמליו" (או מרהב "מליצת הנואם", ככתוב בשיר ג'); על ריסונם העצמי וטכניקת ה"הזרה" שהם נוקטים בכואם לדבר על "ככת אישון" כארץ מולדת. כבית המסים מבקש הדובר מאחיו לכל יביט ב"רועי הרוח" בספקנות ובחדשד: "אל תביט בהם אח, בלי אמן, / ראיתם, הפרתים עמי. / בעמלם על אדמת החמר, / כנפלם על אדמת החמר, / הם ידעים בעד מה ומי". דווקא רועי הרוח נופלים על אדמת החומר: תרומתם הערטילאית הופכת לתרומה ממשית מאין כמותה.

שיר י"א, השיר האחרון במחזור שער"ה, כמו שיר ד', הוא קומנטאר מרוחק של אחר "רדת המסך": "אַל ישמֹד אוֹתָךְ, הַלֵּךְ — אמרה האם. / אל רחום אֱלֹהֶיךָ — ענה ההלך / והלילה ירד מן ההר העומס, / אחד הלילות היפים האלה". השורה האחרונה מרמזת לפזמון הנודע "מה יפים הלילות בכנען", שאלתרמן הצעיר עשה בו שימוש איחודי באחד משיריו הגנוזים.¹⁸ מבין השורות מהדהדים דברי ה' למשה היורד מן ההר לצוֹת את יהושע וללמד את העם "חוקים ומשפטים" ערב צאתם לרשת את הארץ ("כי אל רחום ה' אלהיך לא ירפך ולא ישחיתך ולא ישבח את ברית אבתיך אשר נשבע להם" [דב' ד, לא]).

המחזור מסתיים אפוא בכעין נימה אופטימית מרומזת של אמונה בעתיד המאבק והמפעל הציוני; אך כמקובל כיציחה אלתרמן הרוך והעדנה מעורבים ביסוד של תוגה מקאברית, שהרי השיר העשירי מסתיים בנפילת הָרְעִים על אדמת החומר, ואחר־כך יורד הלילה ועוטפם באדרתו השחורה (השווה לדברים הנאמרים מפי הָרַע הגוסס הנישא על כתף כשיר ו' של שער"ה: "הִנֵּה לילה, רְעִי, הניחני הפעם", שהרי שחור הלילה יכול לכסות כל עוון, אף לכסות את הגווייה כבשמיכה או בתכריך). כן מזכירות מילים אלו, המדברות על הלילה היפה היורד מן ההר את מילותיו הפרדוקסליות של "שיר של מנוחות" (שמחת עניים): "והנה הרהורינו רוגעים וגלויים, / והערב עלינו יפה לאלהים, / והנה כמו ערב חֶשְׁקֵנוּ / והנה חֶשְׁכִים אנחנו". ואין לשכוח כי בנוסח מחברות לספרות נרשם: "והלילה גלש מן ההר האדום" לציון מציאות של מלחמה עקובה מדם, אך גם לציונה המרומז של גאולה העטויה במעיל של ארגמן.

ג. הצהרת העצמאות של אלתרמן

איזו תמונת עולם והשקפת עולם עלולת משירי המחזור הפרוס והמפורד הזה שה"מכנה המשותף" בין שיריו נראה מפרקפק ומסופק ממבט ראשון, וכדיעבד — מוצק והגיוני? התחקות אחר ההגיגות הנפתל והסדר הכאוטי של מחזור זה אכן מגלה בו כמה וכמה חוטי מחשבה עקיבים העוברים לאורכו כחוט השני ומקנים לו את אחדותו. ראשית, בכמה משירי המחזור שער"ה (כשירים א', ב', ג', ט', י')

כלולה: התנצלות המחבר על "בטלנחוד" הרופסת של המשורר ככלל, ושליו בפרט, לעת כזאת שכה נחבע כל אדם להתיצב לדגל ושכה נדרשת עבודה פרודוקטיבית של ממש ולא דברי הבל ורעות רוח. במקביל ובאופן פרדוקסלי המשורר גם מביע כאן בעת ובעונה אחת את ידיעת ערך עצמו ואת מודעותו הרכה לתפקידה רב הערך של האמנות ככלל והאמנות בעת משבר בפרט. אלתרמן מתאר את המשוררים כ"רועי רוח", אך כאלה הם גם הלוחמים וחולמים הצעירים המוכנים לתת את חייהם בעבור רעיון ערטי לאי או בעבור פיסת ארץ מוחשית. המשוררים מבליים את זמנם בהבל, אך אגב כך מקימים הם עיר (בין שזו עיר מטאפורית המורכבת מבתי שיר, ובין שזוהי עיר של ממש המורכבת מחומר ומלבנים, כאותה עיר לבנה שהלכה מבלי משים ונבנתה לנגד עיניהם על חולות הזהב). גבולות הממש ותופשט מתערבים כאן זה בזה, וכך גם הגבולות שבין עולם החומר לעולם הרוח, בין שדה הקרב לשדה הכר. אלתרמן, היוצא אל ה"מלחמה" חמוש בנוצה ובקסת, שומר אמונים לרעיו בקריית ספר, גם לרעים שפרשו לדרך אחרת, אך גם משלח בהם חצים שנונים על שהם מסרבים לגייס את קולמוסם לשירות המאבק, ומתגדרים במגדל שן כבמימים ימימה. לספרות לעת כזאת יש ערך, אומר כאן אלתרמן בסמוי בשיר ח' של המתחור: "ויגונות יתיפחו וישקטו / ואחד ישאך למזמור": משמע, גם הסבל ראוי שיונצח, ולא רק מנעמי האהבה ויפי הטבע — נושאה הנצחיים של השירה העולמית.

שנית, יש כאן ביטול הגבולות בין אמנות לחיים שהרי עבור האמן האמנות הם החיים. ואף זאת, הגבולות בין חומר לרוח מסופקים הם לחלוטין: אותן תכונות של עקשנות וקשיות עורף, שדחפו את היהודי מן הנוסח הישן לצבור את דיניו ליום פקודה, דוחפות אותו בימינו לתת את חייו על מזסחו של רעיון התקומה. בשיר א' בטלים הגבולות בין בתי השיר לבתי העיר; בשיר ה' בטלים הגבולות בין עולם המעשה לעולם האצילות, או בין עולם הפרנסה השפל לבין עולם החלומות: "כי שָׁבְרוּ בו גבולות הממש והסמל / קָשְׁבָר בכואות בצדי יהלום" (סמל היהלום מאחד בתוכו את תאוות הכצע ואת הליטוש האמנותי, את החומרי והרוחני); בשיר ח' בטלים הגבולות בין הזמנים, והאמנות הנצחית היא זו המנציחה את החיים ותהפוכותיהם, אף ידעת למצוא

ולמצות את תמציתם (לכתוב ככל דור על אותם נושאים נצחיים כאהבה ומוות שטעמם לא נמוך).

שלישית, יש כאן ביטול הגבולות בין המכובד לבין הפשוט והנקלה, בין ה"רחובי" לטרקליני. ככלל, אלתרמן האמין כי רק ממקבילית הכוחות שבין האריסטוקרטי לזולגרי נוצרת תרבות. העיר היא סינתזה של הימלי פאר ושל פחוני בד; החברה היא סינתזה של האצולה ושל הדיוטות התחתונות; העברית היא סינתזה של לשון מרוממת ושל עגת רחוב; האמנות היא סינתזה של שגב קלאסי ושל היתול "נמוך" ושורב מוסכמות, של יצירת הווירטואוז ושל מלאכת השוליות והאפיגונים. יתר על כן, האמנות המכובדת לעתים אינה יכולה לבצע מה שיכול לבצע ספר או דור פשוט, והשירה ה"קנונית" (או הטהרנות [=פוריזם]) כתחומי הלשון אינה יכולה לעתים להשיג אותם הישגים שניתן להגיע אליהם בעזרת שפה פשוטה. רק ממקבילית הכוחות שבין תופעות מכובדות לתופעות פשוטות נוצרות ארץ, שפה, ספרות. שיר א' מצהיר על אפסותו של המספר בעל הנוצה לעומת המספר בעל התער בכל הנוגע ללכידת המראָה במראָה. שיר ג' מעמת את מראה השווקים ואת מראה הטרקלינים ("כגון סהר על פני השווקים / ומחשבת ספרים אֶבְרָקִים / ודקות הזכוכית סביב היין"). שיר ה' מעמת את מראות היריד ורפש הגלות ואת מראה "זהבם של היהודים" (היהודים ונגוהות המטבע המקבלים כאן גוון שלא מעלמא הדין, והופכים כמעט לעניין ערטי לאי ורחני). שיר ט' מעמת את העברית ה"רחובית" של השוליות והתגרנים שבשוק עם לשון של "דורות רבנים ומליצים".

ואף זאת, יש כאן ביטול הגבולות בין ישן לחדש. החדש מתגלה כאן כגלגולה המחודש של תופעה ישנה נושנה, ובכך טמון ערכו וחנו. שיר ג' מדבר על שמירת אמונים למיני "שמות ופסוקים"; שיר ה' מאפיין את מסירות הנפש של "היהודי החדש" (המוכן להקריב את עצמו עבור ערכים הקשורים לתחיית העם בארצו) ורואה בה גלגול של מסירות הנפש של היהודי הגלותי להקריב את חייו "על פסוק וחלום". שיר ח' עורך רדוקציה של התופעות האנושיות (ושל קשת נושאים של השיחה) ומגיע למסקנה ש"אין חדש תחת השמש" ("ואותם השירים יספרו עוד / על אותה העלמה בדיוק"). לכן, טוען השיר, אין לבזו לישן, כי אם למזג אותו עם החדש. יש כאן המלצה פואטית, וכצדה ביקורת נוקבת

על המגמה ה"כנענית" להשליך כל דבר יהודי גלותי ככלי אין חפץ בו. המורשת היהודית, בת הגלות, יכולה וצריכה להיות נדבך חשוב בבניית המהות החדשה והזהות החדשה, טוען כאן אלתרמן, כשם שהעברית של הרבנים והמליצים צריכה לשמש רוכד בכניינה של לשון חדשה בארץ חדשה.

במקביל, יש כאן הצהרת אהבה כלפי הארץ, מבלי יכולת לבטא זאת ב"שירי מולדת" ישירים מן הנוסח השגור והמקובל. כלולה כאן המלצה על הפואטיקה של ה"הזרה" (סנגוריה על ה"מכורים גם זרות מפרזת / על קרבה ממבט ראשון") וכתב קטרוג על הישירות והקלות הכלת נסבלת של שירי אהבת המולדת, חסרי ההיסוס והעכבות, כמו אלה של רחל, טמקין, קמזון ואחרים ממשודי העלייה השנייה, שמיד עם בואם לארץ מנופי גֵּר, ובטרם הכירו את נוף הארץ היסודית כלתי אמצעית הם מכריזים "ארצי!" מבלי לחוש כי דרכו על נחש. ובמישור המעשי: כלולים כאן דברים בזכות עשייה של ממש (כשל הלוחמים הצעירים המוכנים לעתים למסור את נפשם מבלי שיקשטו את מעשיהם במליצות), ונגד מליצת הנואם המכריזה הכרוזת, מדברת גבוהה גבוהה ומפיחה כזבים ללא כיסוי.

מבלי שהדברים יאמרו כאן מפורשות, אלתרמן מתגלה כממשיכו של הקו האידיאולוגי מבית מדרשו של אהרן העם שביקש "אמת מארץ ישראל", אף ביקש "הכשרת לבבות" אָבולוציונית, ולא מהפך רבולוציוני. הוא מתגלה כאן כמקביל כמקטרגו של רעיון "שינוי כל הערכים" לאלתר מבית מדרשם של הוגים "ציצשיאניים" נושאי נס המרד, מברדיצ'בסקי ועד רטוש. התוצאה של מפעל התחייה הלאומי, אלי בא דאלתרמן, היא סינתזה (שיר ח'), ולא מהפכה המבקשת להתחיל הכול מאלף. כן האמין כי תהליך הסינתזה מצוי עדיין בעיצומו, וכי אין לדעת לפי שעה מה יוליד העתיד. רטוש ביקש להיות קטליזטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר (וכדבריו החדים והמחודדים: לא לתת לעתיד לבוא ולקבוע את העתיד).¹⁹ לעומתו אלתרמן האמין, כאמור, בתהליכים אָבולוציוניים, כדיאלקטיקה של דורות, בסינתזה שאי אפשר עדיין לעמוד על טיבה ולאמוד את שיעורה. רטוש ביקש להינתק ניתוק חד ומוחלט מן הגולה, מערכיו של הקיום היהודי הגלותי ומכל ערכיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת גֵּר. אלתרמן

לעומתו דיכ כשערי"ה על שלוב של נחושת קלל ממורטת ושל נחושת ירוקה מיושן; על סינתיזה של עברית של "דורות רבנים ומליצים" ושל עברית חיה הנשמעת כרחובות ובשווקים.

גם בשירו "מריסת קיץ" (עיר היונה) ביקש אלתרמן מנמעניו לכל יציצו דרך חור המנעול בשעה ששולמית של מחר מתלבשת בחדרי חדרים. הוא אף ביקש להימנע מכל תכתיב ואי נדוקטרינציה. לדבריו, מלחמת התרבות בארץ תצמיח אלו סינתיזה, שאי אפשר עדיין להתיימר לדעת מה תהא דמותה. המציאות עדיין קורמת עור וגידים, רכ הנעלם על הנגלה ואין לנסות לחדור לתוך קַךְ יוב של המציאות המתהווה ולהתערב בה. טועים ה"כנענים", נאמר כאן בסמוי, על שהם מנסים להכתיב את תכתיביהם כתוקף וסתקיפות, תוך שהם מצמצמים את קשת האפשרויות של הסינתיזה המתהווה בארץ. הללו מנסים לקבוע מראש, שלא כדין, מה דמות תהיה לה לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.²⁰

כניגוד לקסנופוכיה של רטוש ולסלידתו המוצהרת מן הפליטים העלובים, שפלו לתוך ההווה הילידית ה"טהורה" שביצרו לעצמם הוא וחבריו, התרחק אלתרמן מכל עמדה חד-משמעית כלפי העולים החדשים. הוא תיאר בשירי עיר היונה את קליטת העלייה 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 (ברדיצ'בסקי) ובן-גוריון, שוללי הגלות וערכיה.²¹ ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש, כי "לא עת לבוא חשבון מי הֶעֱנִי או הֶעֱשִׂיר", כלומר, אין לדעת איזו תרבות — בת הגלות או בת הארץ — עדיפה על רעותה ולמי הבכורה. הוא אף טען כאן ובמקומות אחרים כי אין לדעת מה יהיו תוצאות מלחמת התרבות שתתחולל בארץ בין היסוד הילידי ליסודות הגלותיים, ה"זרים", ואף המליץ שלא להתערב התערבות ממסדית כלשהי במלחמת תרבות סמויה זו. ואין לשכוח שאלתרמן האיש היה במציאות החוץ ספרותית מעין איש כיניים, שנחשב מעיני העולים החדשים, שזה מקרוב באו, כישראלי הקרוב לעילית השלטת ולבני ההתיישבות העובדת, ומעיני ה"כנענים", שכיטאו את החיית והעיין כהלכה, כטיפוס גלותי, שאינו ממיר את שמו הלועזי בשם עברי ואינו מתנזר

מהשפעות רוסיות בשיריו. אם שיר ח' של המחזור שער"ה ידמה לקורא כשיר הלל ל"שינוי ערכים" שנתחולל כדיוקן הלאומי, הרי סופו מלמד שאין כאן אלא "אותה גברת בשינוי אדרת": אותן תבונות לאומיות, ששמרו על העם כאלפיים שנות גלות והפכוהו לעם חומתי ורוחני כאחד, מתגלות כיום בשוכ העם אל ארצו וסביאבקו על קיומו. ולסיים נעיר שבמחזור שער"ה שר אתרמן לראשונה שיר תהילה לעברית, וכמו וחד לזו המדוברת וה"רחובית". השפה העברית מוצגת כאן כאחד מפלאי החידוש וההתחדשות של עם ישן-חדש בארצו הישנה-חדשה וסחוליה המחברת בין הגלות לבין ההווה הנוצרת בארץ. לימים שר אתרמן על העברית ועל פלא כפילותה (לשון הגלות, הספר והאות המתה ולשון הדיבור וחי היומם בארץ) גם כ"שלושה שירים בפרוור", כ"שירי נוכחים", כ"שיר עשרה אחים" וכאחדים מטוריו ונפזמוניו. אתרמן מראה כאן לרטוש ולחבריו ה"כנענים", מן האגף ה"ימני" של המפה הפוליטית, שניתן לעשות שימוש מושכל וחדשני גם באוצרותיה הכלים מזוקן של הגולה, ושאינו צורך להשלים ככלי אין חפץ בו; להפך, יש לשלכם כהווה החדשה המתקמת בארץ ולהעשיר באמצעותם את החדש, הנוסף ריח של "צבע טרי". כמקביל הוא אף מראה כאן לשלונסקי, ללאה גולדברג, לאליעז (ולחבריהם מן האגף ה"שמאלי" של המפה הפוליטית שנותרו במחנה טורים, על המשמר ודפים לספרות) כיצד ניתן לכתוב שירה במיטב המסורת הניאו-סימבוליסטית שרווחה כ"אסכולת שלונסקי", מבלי להתנזר מאותות הזמן וממוראותיו (המאבק לעצמאות, המלחמה בארץ ומחוצה לה, תחיית הלשון העברית, בנייתה המואצת של העיר העברית הראשונה ועוד) מבלי להכתימה או לפגום בה ומבלי לקצץ את כנפיה. מבלי שהדברים ייאמרו כאן מפורשות וללא כל הכרזות ומלל מיותרים, המחזור שער"ה הוא הצהרת העצמאות של אתרמן — עצמאות מכל כבילות לאידיאולוגיה חד משמעית ונחרצת וחופש לבחור את תכניו וצורותיו כטוב בעיניו, ללא תכתיבים ומצוות "עשה" ו"לא תעשה". כישורנו הווירטואוזי של המחבר, כמו עצמאותו ויושרו בנושאי פואטיקה ופוליטיקה, הם הנותנים לשירים אלה את טעמם ואת התוקף המוסדי שלהם גם כיום, עם תמוטת האידיאולוגיות ועם קריסת האמנות ה"בלתי מעוררות" של העבר.

הערות לפרק שלישי:

- 1 על הפילוג של ימי טורים (סדרה ב'), ראה יפה (1966) עמ' 112–113; ראה גם צביאלי (תשנ"ה), עמ' 62–66. במחנהו של שלונסקי נשאו לאה גולדברג, רפאל אליעז, עזריאל ארמני, דניאל בן-נחום ואחרים; לחכורה שסביב כתב-העת מחברות לספרות עברו נתן אלתרמן, ישראל זמורה, יעקב הורוביץ, אליהו דוד שפיר, אליהו טסלר, אבות ישורון (או יחיאל פרלמוטר) ואחרים.
- 2 שירי המחזור שער"ה חדורים אווידה אורכנית, מראות תזוית וניסוחים פרדוקסליים במסורת החידוד (the line of wit), כבמיטב שיריה של אסכולת שלונסקי. על מאפייניה של שירת "אסכולת שלונסקי", ראה שביט (תשמ"ו). שיר הפתיחה של שער"ה, למשל, מגלה זיקה של ממש לשירו של שלונסקי "עלכונות": "לא יצייר על בד בחרט וכמצבע / וגם כשיר לא יספר כמו / איך קטוע ידנשא כנר על זרוע [...] ואיך נאק הסוס [...] שנתמעך בין גלגלי אֶבְטוֹן" (השווה לשורותיו של אלתרמן "לא במלים יספר / ולא יספד בכסף, — / איך עבד בפחתו הסֶפֶר [...] איך הִרְקָה הַכָּר קְרֹסְנָה / ארבעה רחובות קְסִיט"). שירו של שלונסקי — שיר מתוך מחזור הנקרא בשם "עלכונות" — מתאר את ההווה הדקדנטית של הַכָּר הפריזאי השקוע כמ"ט שערי טומאה, בעוד ששירו של אלתרמן מתאר את ההווה התמימה של העיר העברית הראשונה המוקמת על החולות. מחזור שירו של שלונסקי הכלול בספרו אבני בוהו (1934), נדפס לראשונה באחרון העבודה (ירחון מפלגת פועלי א"י), שנה א (תר"ץ), עמ' 425–426.
- 3 ראה מאמרי על שירו של אלתרמן "הרוח עם כל אחיותיה", שמיר (1994), עמ' 12–18.
- 4 מחברות לספרות, כרך ב, מחברת א (סיון תש"ב).
- 5 שירים כגון "הדלקה", "הנאום", "הרוח עם כל אחיותיה" ועוד מגלים זיקה לפואטיקה הפוטוריסטית ולגילויי המושכים והמאיימים של הפאשיזם. שרים כדוגמת "כיפה ארומה", "אל הפילים", "האם השלישית" ועוד מבטאים את אימת התעוררות כוחות ההרס ו"הועם הטכטוני" (*furor teutonius*), וראה ספרי עיד דוד הניגון (שמיר [1989], עמ' 15, 113, 262 ועוד).
- 6 על עמדתם של סופרי המודרנה בסוגיה זו ראה ריבנר (1980), עמ' 69–75; ראה גם דותמן (1990), עמ' 47–48. דבריה של לאה גולדברג בנות שירי מלחמה נתפרסמו בהשומר הצעיר, גיל' 34–35 (8.9.1939), שבוע לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של שירי מכות מצרים, שעדיין לא הובאו תורת שירי מלחמה. תשומתו של אלתרמן ללאה גולדברג נתפרסמה בגיליון העוקב של השומר הצעיר (22.9.1939). בשירי מכות מצרים כתב על מקומו של השיר בעתות מלחמה (השיר הדומה לעכבר בחשכת חורו) ולאחר מלחמה (השיר הדומה ללוחות בזלת במזואיקון).
- 7 כאמור, לימים שילב אלתרמן כהגיגת קיץ (1965) סדרה של שירים קצרים

("דברים שכאמצע"), ובהם שיר כן ארבע שורות כשם "נתפרדה החכילה", שבו רמז באירוניה מרה לשורות אלה מתוך שמחת עניים אגב רמיזה לתהפוכות החיים והאידיאולוגיה שהפידו כינו לכין רעיו – שלונסק, לאה גולדברג, אליעז ואחרים.

8 ארבעת השירים הראשונים נתפרסמו כבר בקובץ שישה פרקי שירה שערך שלונסקי כ-1940, ויתרם ראה אור כ-1957 בקובץ עיר הידועה.

9 לפי שירי מכות מצרים תפקידה של האמנות כעתות מלחמה הוא לכודר את יסוד הכבי ולהפכו לאחד מפרחי האלמות, כלומר, להקנות ערך לאסן, לשקף את צבעי הזמן ולהנציחם לדורות: "הַפְּרָח נָחַר מִיֶּשֶׁן / אֵךְ נֹצֵץ הוּא וְלֹא יֵעַם / כִּי רַכִּים סוּפֵי מֵת בַּחֲשֶׁךְ / הַאִירוּהוּ בְּדָם עֵינַי". הפרח, או השיר, הוא אוכייקט חסר צבע משל עצמו – מלי קיכול למראות החיים, וכשהחיים גועשים ומוצפי דם גם צבעו אדום. ממילים אחרות: כעת כזאת אין האמנות יכולה להינתק מהחיים ולהוגדר במגדל שן סוליפסיסטי.

10 האלכטרוס (או היסגור), שכשית כודלר הוא סמלו של המשורר המנודה, שהפיליסטרים ערלי הלכ כדים לו ומתעבים אותו, היה גם כשית שלונסקי לסמלו של המודרניסט, וראה המחזור "יסגורים" (מן הקובץ באלה הימים).

11 במחברות לספרות כא אחרי הסונט הזה שיר כן כית מרובע אחד (גרסה אחרת של הכית המסיים את המחזור שער"ה בקובץ עיר הידועה), ונוסחו: "מי אמר כד? וְהִיָּדָה הָאֵם וְהָדָם / כִּנְךְ אִמַר כֶּךְ – עֵנָה הַנֶּזֶלֶךְ / וְהַלִּילָה גֵלֶשֶׁם הַהַר הָאָדוּם / אַחַד הַלִּילוֹת הַיָּפִים הָאֵלֶּה". גרסה מקפידת זו, שכה מתוודע רבן המת לאמו, מקרבת את המחזור לנוסח הכלאדה שכשירים כגון "האם השלישית" (כוכבים בחוץ).

12 כמעגל, מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1975, עמ' 27-31; הרשימה התפרסמה לראשונה כטורים, כ"ה כתש"ר תרצ"ח (19.10.1938).

13 ברשימתו "פירושים", טורים, שנה א, גיל' יג, י"ג כתשרי תרצ"ג (3.10.1933), עמ' 1, 19-20 (כונט כילקוט אש"ל, עמ' 28-32, תחת הכותרת "טענות ומענות").

14 על יחסם של שלונסקי וכני חוגו לשירת רחל ראה שמיר (1993), עמ' 197-200.

15 על התח-טקסט הפוליטי של "שירי העם" של לאה גולדברג ושל אחרים מיצירותיה ה"עממיות" לילדים, הרציתי בכנס לזכרה שערכה פרופ' רות קרטן-בלום באוניברסיטה העברית בירושלים כדצמבר 1995.

16 ראה א' שלונסקי, "יליגיוזם", כתובים, שנה ה, גיל' יג (י"ט כטבת תרצ"א [19.1.1931]), עמ' 1; שם, גיל' יד, (כ"ו כטבת תרצ"א [15.1.1931]), עמ' 1-2. ראה גם: א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יוכלות בכלל", כתובים, שנה ה, גיל' יב (ד' כטבת תרצ"א [24.12.1930]); שם, גיל' יג, (י"ט כטבת תרצ"א [9.1.1931]), עמ' 1-2. וראה גם: הלפרין (תשנ"ח).

17 והשווה לאסונגסים ולדיסונגסים המרוכים שכשיר ה. ככל פעם שכה דיבר אלתרמן כמחזור שער"ה על גיליוו של העולם הישן (על העובש העולה

בביתלי בארות. על המציאות הגלותית, על עולמה של האות המתה והמסורת הקפואה והמאובנת) הוא עשה בן בעזרת פגימות בחרוזה, לשיקוף מציאות רבת מומים ופגעים, אך החריזה ה"פגומה" הריהי גילוי של המציאות המודרנית ולא של המציאות הגלותית הישנה. כך נוצר בשיר אוקסימורון מרחף המלכר את הישן והחדש למהות אחת, בהתאם לטיעון המתפתח בשיר ח'.

18 ראה שירו "הורגי השדות" (מחברות אלטרמן, ג, עמ' 17-18: נרפס לראשונה בהארץ מיום ט"ו באייר תרצ"ו [8.5.1936], בזמן המאורעות): "בלילה בוערת קמת יזרעאל... / יפים הלילות בבנען / יפים. רחבים ללא גבול. / [...] רק הגורן פתאום מתקשטת כאש / וצללים נזקים כלי אופף ותרועה. / [...] כי גורל הקדומים לא הרפה, לא הרפה, / כי בתוך שלותה ושירי אוהליה. / הוא מימות אספסנוס מחזיק בעורפה / ושוטו מתנופף עליה". והשווה לשירו של שלונסקי "עד הלום" (מן הקובץ גלבוץ): "שירו לי חסיד: יפים לילות בבנען... / כזמירות שבת".

19 ראה מאמרו "מנגד לארץ", אלף (ינואר 1950). על טענה זו חזר רטוש בהזדמנויות אחדות. וראה למשל בשירו הגנוז "אל הנשק" (הפוח במילים "תנו להם רוכים", מתוך רמז ברור לשירו הנודע של אלטרמן "אל תתנו להם רוכים"), שבו נאמר: "כמו יתנו / נחרץ את גורלנו / קמ'ד".

20 תקדים לרעיון זה, שמצא את ביטוי המגובש ב"מריסת קיץ", מצוי כבר בשירו של אלטרמן "העלמה" (מחברות לספרות, ג, מחברת כ, טבת תש"ה [דצמבר 1944], עמ' 23), שנתפרסם לפני "מריכת קיץ": "עלמה הכת העברית: / עוד לא נשלם צלמך עד קבע / צפון וקדם וציה / אוחק נוגדים עוד קמ'קכת. // זה ולכן וקדר / עוים עומדים בקרב עליך / חתוך קולך עוד לא הקדר, / עוד לא נקבע חתך עיניך".

21 על הגישות השונות אל בעיות קליטת העלייה באותה עת, ראה צמרת (1996).

פרק רביעי

תורת השיר של אלתרמן לפי המחזור "שיר עשרה אחים"

(עיון ב'שיר הבקתה' – שיר א' של המחזור)

שָׁכַן הַרְיָן הַבְּכוֹרָה אֵינָהּ כִּי אִם אַחַת:
לְשִׁיר אֵת הַמְרָאָה כְּעוֹד הוּא כֵּן חוֹרֵין וְחֵי מִכּוּחַ הוּא, בְּטָרֵם יִהְיֶה עֶבֶר
לְמִשְׁמָעוֹת וְלִסְמָלִים. לְהִקְיָמוּ בְּקֵתָב בְּיַשׁ מְבַרְל, בְּיַשׁ מְזֻלָּט,
אֲשֶׁר אָמְה וְחוֹלְדוֹתֶיהָ מִשְׁתַּקְפּוֹת בּוֹרֵק בְּלֵי, כְּמוֹ תוֹלְדוֹת הַהַר בְּרִסִּים הָאֶבֶן.
(“ליל תמורה”, עיר הוינה)

א. תמורות כפואטיקה האלתרמנית

ארבעת השירים הראשונים של "שיר עשרה אחים", לרכות שירי הקישור הקצרים שבין שיר אחד למשנהו, נדפסו לראשונה, תחת הכותרת "שיר ארבעה אחים", שנים לא מעטות לפני שאלתרמן כינס את המחזור בשלמותו בקובץ עיר הוינה (1957). הוא מסר אותם לפרסום לשלונסקי, עורך שישה פרקי שירה (ספרית פועלים, 1940), אסופה שהציגה את ה"בציר" האחרון של משורדי ה"אסכולה" (רפאל אליעזר, נתן אלתרמן, יוכבד בת-מרים, לאה גולדברג, אלכסנדר פן, אברהם שלונסקי), ושימשה אות לכך שקרבה פואטית גברה על ריחוק פוליטי, גם באותן שנים של פילוג רעיוני, שהביאו להתפורדות חבורת טורים ולסגירת כתב העת שלה.¹ כפתח העותק של אסופה זו, ששרד בארכיון שלונסקי, הוא העותק שהעניקו המשתתפים לאחותו של העורך, נרשם: "לאחות פניה מאת ששת האחים. 13.IX.40"; על גבי השער הפנימי של "שיר ארבעה אחים", רשם אלתרמן: "לאחותו של אחינו ומורנו. נתן". ניתן כמדומה להיווסח בנקל כי לשתי ההקדשות גם יחד קשר אמיץ לשירי המחזור.

סדר הזמנים מלמד אפוא ששירו הראשונים של "שיר עשרה אחים", ובהם "שיר הבקתה", מייצגים שלב מוקדם למדי בהתפתחות הפואטיקה האלתרמנית, שכן הרעיון לכתיבתו של המחזור החל להבשיל, כך נראה, סמוך לפרסומו של קובץ הבכורה כופים בחוץ (1938). ואכן, בשירים אלה בולטים סמלי הקבע המוחשיים של כופים בחוץ ("הבקתה", "הפונדקית", "היין", "הבאר", "הדרכים" ועוד), ואלה מעניקים למחזור אוויה כמו מיושנת של "שירים שמכבר"² ומקשטים אותו בנופים ציוריים ומסוגננים, העולים כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים.

במקביל, מחזור זה (דבנוי כתבית של "ראשומון" בן תריסר שירים – עשרה שירים ושני שירי פתיחה – "ראשומון" שחוקיותו הפנימית היא עניין לדיון בפני עצמו³), משובץ גם בסמלים בעלי אופי שונה, שאינם מסוג ה־icon הקונקרטי האופייני לכופים בחוץ. בסמלים רב ערכיים אלה, שפני יאנוס להם (כגון סמלי "הספרים" ו"האב" או בדמותה הסמלית-חיתית של "החמוטל") משמשים החומר והרוח בערבוביה; וכמו בניגוד למציאות הקוסמופוליטית המנוכרת, העולה מבין שיטי המחזור, נכללות בו, באורח ספוראדי ובלתי צפוי, גם שתי אמירות מפורשות על השפה העברית, ואלה מקנות במפתיע לנאמר שמץ של גוון כמו לאומי או כמו לוקאלי, מוכר יותר ומנוכר פחות (וזאת, כמובן, בניגוד לשירי כופים בחוץ האוניברסליים והמנוסדים, המנוטרלים בגלוי מסממני זמן ומקום מובהקים⁴). לקראת סוף המחזור, דועים כל המראות והקולות, נעלמים ונאלמים, כמו בשיר "הם לבדם" החותם את כופים בחוץ, ולחלופין, כמו בספרו הראשון של מלארמה (Mes bouquins), המסתיים בשיר שכולו אומר העדר ושלילה, סוף החיים והיאלמות הניגון⁵.

מיד לאחר שפרסם את ספר הביכורים שלו, ניסה אפוא אלתרמן את כוחו, פעם אחר פעם, בכתיבת מחזורי שירים, מעין מכלולים פואמטיים, הנראים ממבט ראשון כערכי-רב מפורד ופרום, אך המתגלים בדיעבד, בעקבות קריאה טקסטואלית שהויה, כמהות רצופה ומלוכח: "שירים על רעות הרוח", "שיר עשרה אחים", שמחת עניים (ובצדם גם מחזורי שירים כגון "עיר השוטים", של אלויה ונגנזו⁶). כל אחת מהפואמות המודרניסטיות הללו מורכבת משירים בודדים, היכולים לכאורה לעמוד

גם בפני עצמם, אך בהתייזבם זה בצד זה הם נראים "מקרוֹב" כאוסף מקרי ומבולבל של שכרי מציאות, ו"מרחוק" — כרצף המתלכד בכל זאת לתמונה בעלת משמעות קוהרנטית כלשהי.

ריבוי הניסיונות להעמיד מחזור שירים ("ציקלוס") פואמטי הבנוי לפי מתכונת קבועה מראש מהווה שלב מובחן בהתפתחות הפואטיקה האלתרמנית, המגלה זיקה למודרניזם האירופי של ת"ס אליוט ממערב, ושל אלכסנדר בלוק ממזרח. ככל המחזורים הללו, לרבות "שיר עשרה אחים", ניכרת השאיפה הגרנדיוזית לסחון ביצירה אחת את היקום על כל אגפיו ולהקיף את המציאות האנושית בריבוי פניה. אלה הם מחזורים רכי יומרה וחובקי זרועות עולם, המעידים על חכנון ועל כלכול, לעתים מתמטיים כמעט באופיים (כבמחזור שירי מכות מצרים, הממושטר והמאורגן למופת, אך הסטיכי והפרוע בתכניו וברעיונותיו), ודמנסים להביא במלוֹד ותחת קורת גג אחת עניינים אנרכיים, פרוקי עול וחמקמקים, של כידתם היא לכאורה משימה בלתי אפשרית. שירים אלה, גם כאשר חזותם פשוטה למראה, או אפילו "ילדותית", מתבררים כשירי הגות מעמיקים, המנסים להכיל בתוֹם את כל הפרמטרים של המציאות, הפיזית והמטפיזית כאחת.

בעיר הוֹדָה, המהווה שלב מאוחר יותר בהתפתחות הפואטיקה האלתרמנית, ניכרות כמה וכמה תמורות יסודיות בפואטיקה של אלתרמן כפי שזו נקבעה בתודעת הקוראים שהכירו ואהבו את שירי רגעים, כוכבים בחוץ, שמחת עניים ושירי מכות מצרים. בחטיבות המוקדמות (קרי רגעים ובסופים חוץ), הציג אלתרמן מסכה צבעונית ואורגטית של רחובות העיר, השוק והקרקס, מסכה המסתירה מאחוריה תהומות של חרדה מפני חורבן ואבדן ערכי האנוש הבסיסיים. לעומת זאת, בשמחת עניים הוא הציג תמונה הפוסה, קריפטית וקודרת למראה, שבאופן פרדוקסלי מכצבצים מתוסה אותות של אמונה אופטימית באותם ערכי אנוש בסיסיים שאבדו כביכול. המשותף לשני המחזורים וכן למחזור שירי מכות מצרים שבא בעקבותם הוא שבכולם ניסו סמיניה של פואטיקה נאו-סימבוליסטית, רבת פרדוקסים וסתירות, שמסתירה את המציאות המופרת מאחורי "יער של סמלים".⁷

לעומת זאת, בכל נדבכי הקובץ עיר הוֹדָה, לרבות נדבכים מוקדמים כמו "שירים על רעות הרוח" ו"שיר עשרה אחים", שנכתבו כשש-עשרה

שנה לפני כיווסם בספר והמשקפים את התקופה שבה התמקד אלתרמן בכתיבת מחזורי שירים, הפך כביכול אלתרמן את יצירתו המוכרת ל"צד הזוהר" שלה, הסיר ממנה כביכול את כל צעיפי הסימבוליקה והערפל ואת כל תחבולות ההזדה, והציג כביכול את האמירה הדיסקורסיבית החשופה בחזית היצירה, כאילו הייתה זו יצירה אקספרסיוניסטית נוסח ויטמן או אצ"ג, ולחלופין, יצירה פסידו-קלאסית, גרסה מודרנית לנוסח אלכסנדר פופ או יל"ג,⁸ וכדבריו בפתח "שיר עשרה אחים": "והיה מְשֻׁלָּף לא נעול על בריחים / וברורים יֵראוּ פֶּשְׁשִׁיךְ". לימים ניסח זאת אלתרמן בשיר משירי שיר הַדוּגָה בטענות ההיפותיטיות: "לא כך ולא על כך ראוי לְכַתֵּב עֵינָךְ העט להכללות / הסוחטות מן הַמְסַפֵּר את הַחִיּוֹת, בְּהַתְיַמֵּן להעמיד הפרשה על עיקרה / וחוצצות בין הכתוב ובין פרטי העצמים והקורות והקולות / והמראות החשופים לשמש וידח" (ראה שיר ה' מן המחזור "ליל תמוזה" שבעיר היונה).

כאן נתמקד בסדרת הכללים שנותן המשורר לאחוז המשוררים, בדבר הדרך הנכונה לכתוב שירה בצוק העתים, כשעה שהמציאות החוץ-ספרותית גועשת ותובעת לעצמה את הבכורה: "שֶׁפֶן הדרך הנכונה אינה כי אם אחת: / לשיר את המרָאָה בעוד הוא בֶּן חוֹרֵין וחי מִבְּחוּז הוא, בטרם יהיה לעבד / למשמעות ולסמלים. להקימו בכתב כִּיש מְבֻדֵל, כִּיש מְחֻלָּט / אשר אֵמָה ותולדותיה משתקפות בו רק כְּלִי כְמוֹ תולדות ההר ברסיס האבן. // לשיר את הפרטים המצטרפים. לא את הסכום. / לבוא עֲדֵיו בלי קפיצת דרך וסוד לחש. / לתת כנאמר לא את הקמח הטחון / כי אם את רעש הקמה המשתוחחת. // לשיר לא על כי אָת. פחות דרשה. יותר / גופי דברים וְחִיּוֹתָם. להביאם בלי הַדָּגֶשׁ המשתמע. / גם מֵת חִידָה בלי פתרונה. לְסַמֵּךְ על הקורא שהוא פותר. / לא לְעַגֵּל. לתת בשיר מפלש אל ארץ וְשִׁמְיָהּ".

כראי לשים לב לפרדוקס האינהרנטי שבבסיס הדברים: דווקא את עקרונות הפואטיקה האימפרסיוניסטית או האימזיסטית המבקשים ללכוד את הרגע החד-פעמי והחמקמק בדרך ההראיה ולא בדרך האמיתית מביא כאן אלתרמן בשיר אמירתו, שאינו מממש את העקרונות האלה כלל וכלל. דווקא את נקיעתו מן ההכללה ומן הדרשנות, הוא מבטא כאן על דרך ההכללה ("עייף העט להכללות" וכו'), בשיר דרשני ודיסקורסיבי. דברים פרדוקסליים אלה מעלים על

הדעת את האנקוטה על המורה לאנגלית, שנהג ללמד בדרך הפרסקריפטיבית, היבשה והמיושנת, שבה לימדו בעבר את כללי הדקדוק, וברצותו להכתיב לתלמידיו את הכלל הכדוק: "Never end a sentence with a preposition!" והכתיב להם כלל פרדוקסלי, שריח של עובש וריח של "צבע טרי" עולים ממנו באחת, לאמור: "Never use a preposition to end a sentence with!"

וזאת איננה ההמלצה היחידה של אלתרמן, המנוסחת כאן ניסוח פסידו-לוגי, רצוף סתירות ומעקשים, ושבה נאמר דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת. גם הקביעה הבוטחת הכלולה בשיר ("שֶׁן הדרך הנכונה אינה כי אם אחת") נסתרת בו מיניה וביה, שהרי חרות המשורר (*licenciapoetica*) אינה ידעת גבולות וחוקים מהם. אלתרמן עצמו הן נענה בעיר היום (ואפילו בתוך גבולות המחזור "ליל תמורה" שבו כלול שיר זה) לכלליהן של פואטיקות שונות, ואין ספק כי אמיה כה פרסקריפטיבית ונחרצת נאמרת כאן מתוך אירוניה ולא ברצינות גמורה. ואף זאת: לאחר שהשיר קובע כי "לא קד ולא על קד ראוי לכתוב", וכי אין אלא דרך אחת לשיר, הוא מגיע למסקנה הפוסה: "ובכל זאת, כנראה. יש עת ובה קמים / אותם שמות אין-גוף למץ תמצית חייו של חמר". כלומר, יש תקופה, שבה לא רק מילים שהן מוחשיות ומופשטות כאחת (כגון "מולדת", "מלחמה", "מחלת" ודומיהן) מאבדות את מופשטותן, אלא אפילו מילים מופשטות כתכלית (כגון "עצמאות", "ירעות", "ציונות" ודומה) מאבדות את תכונתן המופשטת ו"מתערבות בן הבריות". לעת כזאת, אותן מילים שנהוג להקיפן במרכאות מקבלות משמעות עליונה, ועליהן מוכן האדם להשליך נפשו מנגד.

גם ההמלצה שבפתח המחזור "שיר עשרה אחים", שישוקפו בשיר החיים כמות שהם, ולא בסמלים שקפאו ונתאבנו ("זמר אחים עשרה, / לו באלה תבוא אל ספר / מתוך ערב נושף סערה / של מטר וברק, לא של סמל") מנוסחת בצורת כלל, הסותרת את עצמו מיניה וביה, שכן זוהי המלצה לוותר על סמלים המשולבת דווקא ביצירה שהיא אחת מיצירותיו הסימבוליסטיות המובהקות של אלתרמן. גם ההמלצה לדבר בלשון לישראלית ופשוטה, שכבר נזכרה לעיל ("וברורים יראו פֶּשֶׁטִיף"), כלולה פרדוקסלית ביצירה חיצונית וסבוכה עד מאוד, שפשטותה היא מדומה בלבד (המילים והתחביר פשוטים, אך הצדדים

הסמנטיים מורכבים ובלתי ניתנים למיצוי). בעוד שבמאמר מוקדם, שכותרתו "על הבלתי מוכן בשירה",⁹ דיבר אלתרמן הצעיר בזכות שירה חיצונית ומעורפלת, וזאת בלשון מסאית ברורה וצלולה למדי, הנה כאן הוא מדבר — לאחר המהפך שעבר על שירתו ערב מלחמת העולם השנייה — בזכות שירה פשוטה, אך הוא עושה כן במחזור שירים שלשונו עמומה ועמוסה משמעים ומשמעי לוואי למכביר.

המעבר אל השיר ההגותי האמירתי, השקוף להלכה והעמום למעשה, של מחזורי עיר היונה, לונה במקביל בתמורה יסודית בלשון הפיגורטיבית. הפיגורות של השירה המוקדמת נעלמו כאן, או לפחות עברו טרנספיגורציה יסודית: במקום פיגורות מרשימות וספקטקולריות, הנתפסות בחושים, ככוכבים בחוץ, הגיע תורן של פיגורות תלויות תרבות, מרשימות פחות ממבט ראשון, אך אולי עשירות ומורכבות יותר בכדיקה שהויה. גם מן הבחינה הזאת השתלב "שיר עשרה אחים" היטב בין שירי עיר היונה, שהרי גם בו כלולים לא אחת מאמרים מחורזים, שירים אמירתיים על עניינים מופשטים, שרק כביכול אינם מסתירים את כוננם מאחורי "שבעה צעיפים" ו"יער של סמלים". למעשה, שירים "פשוטים" ו"שקופים" אלה מתגלים כדיעבד כשירי הגות עמוקים וסוככי משמעות, שלוסים בהעלם אחד עניינים רבים ומורכבים. הפיגורות הפשוטות והבלתי מרשימות מתגלות כאותה אבן גדולה ופשוטה, שאם מגוללים אותה מתגלה מתחתיה אוצר אינסופי של אבני חן מכריקות (וכבר נזדמן לי לנתח פיגורה אחת ויחידה כזאת, הכלולה בשיר האנטי "כנעני" "מריסת קיץ", משירי עיר היונה, וכל כולה פשוטה ובלתי מרשימה למראה — "הם נטלו רק את גמר ליטושו של החוח" — המתגלה בקריאה שהויה כפיגורה עשייה, שריכוי משמעים ומשמעי לוואי חברו בה למקשה אחת¹⁰).

ארשה לעצמי סטייה קלה ממהלך הדברים: לפני שנות דור ויותר, בימי שלטונה של "הביקורת החדשה", רווחו בחוגים לספרות כמה וכמה אקסיומות, שאחדים מאיתנו מאמינים בהן בכל לב עד עצם היום הזה. ידוע מאמרו של קלינת' ברוקס (Brooks), בספרו *The Well Wrought Urn* כגנות הפראפראזה ("The Heresy of Paraphrase"), שלימדנו שהשיר איננו בר תרגום לאמירה דנוטטיבית, וכי פרשן המנסה לסטות מכלל זה חוטא ומחטיא. במקביל, למתנו מכרוקס

ומחבריו, שבשידה ראויה לשמה "תוכן" ו"צורה" חד הם ושאינן לנסות בשום אופן לכודים זה מזו. מדבריהם של וימזאט וכידולזלי (Wimsatt & Beardsley) על ה"כשל ההתכוונותי" ("The Intentional Fallacy") למדנו, שאין להעלות על דל שפתנו את השאלה הנאיבית "למה התכוון המשורר?", שאותה נהגו לשאול בעבר מזרים מיושנים ולא מתו חכמים. כך למדנו עוד כהנה וכהנה אמתות אקסיומטיות שנקבעו עמוק בתודעתנו. נדמה לי שגם במחקר, כמו בספרות ובאמנות, מותר, ואולי גם רצוי, לערוך מדי פעם דיאטומטיזציה של כללים וכל חוקים. על בן ברצוני לנסות לערוך כאן — בניגוד לכל מה שלימדונו רבותינו — כעין פראפראזה לשורות אחדות מתוך שיר "הבקתה", שיר א' של המחזור (דומני שבשיר הגותי אין הדבר חסר שחר ובלתי אפשרי), וגם לשאול מפעם לפעם את השאלה האסורה בתכלית האיסור "למה התכוון המשורר?".

ב. היש כנמצא מתכון לכתיבת שירים?

בכתים שיצוטטו להלן מתוך שיר "הבקתה" נפרש קודקס של כללים, כללים שמנוסחים בלשון בהיה ומפורשת כביכול והדנים בשאלה ה"אִרְס פואטית" הישנה נושנה: איך שיר נולד? כיצד יוצא השיר מן הכוח אל הפועל, ובאיזה שלב מותר לשלח אותו אל רשות הרבים ולתת לו פומבי? כדאי וראוי לשים לב לעובדה, שהשיר מדומה כאן חליפות לעבד, לאסיר, לשבוי בכלאו, או אפילו לשה במכלאה, ואילו המשורר — לאדוניו של העבד, לסוהר, לאיש מלחמה הנושא את מלקוחו אל השבי, ולחלופין, לרועה שמנהיג את הצאן. דימויים אלה מדגישים, כמובן, את היות השיר כפוף לכללים ואת אדנותו של המשורר. הניסוח הגורמטיבי של ההוראות שמחלק האח הבכור לאחיו המשוררים מחקה את השיחה הקלאסית הקדומה, אף מעלה על הדעת את השיחה עמוסת המוסכמות של משוררי "תור הזהב" בספרד, שהאמינו בכל לב בכוחו של המשורר לדרות בשירו ולהכפיפו למערכת כללים קבועה ונוקשה:

וְהִיא דִּרְגָה הַשִּׁיר: בְּעוֹדוֹ בְּאֵבוֹ
 יִתְרַגֵּל בְּמוֹ חֶרֶב וְקֶרֶח.

לא שלח יִשְׁלַח לְחַפְּשֵׁי אֶת לְבוֹ
 עַד יִמְלֵא כְּלִבָּהּ בְּמַחְצֵית הַיָּח.

בְּתִכּוּנָה נִהְלָוְהוּ מִפְּרֹט אֶל עֶקֶר,
 סוֹכְבוּהוּ בְּכַחַשׁ בְּאַרְף־רוּחַ,
 וְגָדַר אִם יִפְרֹץ — בְּמַלְמַד הַכָּקַר
 אֲרָצָה, אֲרָצָה אוֹתוֹ. לֹא מְחוּל, לֹא סְלוּחַ.

כִּי לֹא עָבַד הַשִּׁיר וְאֲשֶׁרְיוֹ אִם פְּרָק
 צוּרִים וְעֻצוֹת כְּמוֹ רֶסֶן וְמַחֲג,
 אֲבָל מַה חֲרוּתוֹ? הִיא חֲרוּת הַכָּרֶק
 הַנֶּרְצָע לְחֻקֵי הַצִּטְבוּרִית וְמַתַּח.

אָהָבוּ הַמַּלִּים הָעֲרוּת כְּמוֹ וְרִיד
 הַמִּפְּכוֹת בְּסִבְכֵי מְלִיצָה וְשִׁית
 לְבָלִי יִגַע וְדַפּוֹן עַד קִצּוֹ הָעֵבְרִית,
 גִּרְרוֹן בְּצִמּוֹת אֶל הַבַּיִת.

כָּל שׁוֹרָה תִּבְחַר כְּעֵלְמָה בְּשִׁבְיָהּ
 וְחִפְּשׂוּ הַיָּפָה בְּכָנוֹת הַפֶּלֶף.
 וְחָרוֹז תִּמְצָאוּ לָהּ, שְׁלֹם כְּשִׁבוּעָה,
 אוֹ חֲצוּי וּמְגִיר עֲסִיסוֹ כְּפֶלֶחַ.

וְהָיָה זֶה תִּגְמוּל נִגְוֵנוֹ וְשִׁיחוֹ
 שֶׁל הַשִּׁיר הַיוֹצֵא בְּלִי רַעִים לְדֶרֶךְ.
 וְהָיָה לוֹ זֶה שֶׁכֶּר עֲמְלוֹ הַשְּׁחָד,
 הַמְטַשְׁטֵשׁ אֶת גְּבוּלוֹת הַמְשַׁחַק וְהַפְּרֵף.

מתוך מכלול העניינים ה"אָרֶס פּוֹאֲטִיִּים" הבאים לידי ביטוי בבתי השיר הזה ננסה תחילה לבודד שלוש מגמות כלליות, העובדות כחוט השני בכל ההמלצות הכלולות בהם. המגמה הראשונה כבר נרמזה בראשית הדברים כאן, והיא הנטייה לדבר אודות השירה בפרדוקסים ולומר עליה דברים שהם בבחינת דבר והיפוכו. הפרדוקס הראשון מרחף על פני השיר כולו, ונובע מעצם הדיבור על היצירה הפיוטית במונחים של קודקס חוקים מחייב. דברי האח הראשון יוצאים מהנחת יסוד בעייתית

ושנויה במחלוקת, שלפיה ניתן בכלל לתת למשודים סדרה של ציוויים ועצות בנוסח ההוראות שנתן ויגליוס ב"גאורגיקה" לחקלאים, הוראות שעל בסיסן בנה טשורניחובסקי את הוראות הכוורת ב"עמא דדהבא", או בנוסח הוראותיו כפולות הפים של פולוניוס לבנו לארטס לפני צאתו לדרך ארוכה, במערכה הראשונה של המלט.¹¹ האח הככור והככיר שכחבורה, הנותן כאן הוראות לאחיו המשוררים לפני צאת שרם לדרך יוצא כביכול מן ההנחה, ששירה היא אומנות שניתן ללמדה, ושהעושים במלאכה יטו און לדבריו ועשו כמוהו, ולמשיפעילו את הכללים יישמע להם השיר וינהג אף הוא לפי כל הכללים.

הנחת היסוד הזו לא זו כלכד שאינה תואמת את תפיסת השיר הרומנטית והבתר-רומנטית של מאתיים השנים האחרונות; היא אף אינה עולה בקנה אחד עם גילויי האלימות וההפקרות, המצויים אף הם בשיר במקביל, והמתאימים יותר לפואטיקה רומנטית פורקת כללים מאשר לפואטיקה קלסיציסטית הנענית להם. פרדוקס אחר המשולב בשיר כמוחש: אחרי שהשיר מתואר כאן בדרכים שונות כעבד שטרם מלאו שנות עבדותו, ולאחר שכל הדימויים מצביעים על כניעותו של השיר בפני שוכיו ואדוניו, מופיעה לפתע ההכרזה העזה והבלתי צפויה "כי לא עבד השיר, ואשךיו אם פֶּרַק / צוויים וְעוֹת כְּמוֹ רֶסֶן וּמִתְגִּי". הכרזה זו הופכת את היצור הכנוע ליצור מורד וממרד, ואת המשורר – מאדוניו של השיר לכעין אב המתגאה בכנו המרדן שגילה לפתע אותות עצמאות. ופרדוקס נוסף: לאחר שמתוארות כאן דרכים שונות להתעלל בשיר, לענותו, להכניעו ולהעמידו בסדרה של ניסיונות קשים, כאילו היה יצור חסר ערך ומיותר לבעליו, מתוארת לפתע הדרך שבה מפנק המשורר את יצירתו כמתנות ובאתנן, כאילו היתה היצירה אישה נחשקת ויפת תואר ולא כרייה פגומה וחסוּתה. השיר ממליץ ללכת "מפרט אל עיקר", משמע לפתוח בפרטים הקונקרטיים ולא בכללים ובעקרונות, אך עושה זאת בצורה מוכללת ובסגנון פרסקריפטיבי.

המגמה לדבר בפרדוקסים משתלבת היטב עם המסקנות ה"אָרס פואטיות" של אלתרמן המובלעות כאן בין שיטי השיר: למשל, המסקנה שהשיר נתון ככלא, כסד הכללים, כדי שהתפרצויותיו המעטות והפתאומיות, אם ביחידות המינימליות של הפרוזודיה ואם ביחידות

הגדולות של התימטיקה, תהיינה מרשימות ומכריקות כאותו ברוך, שאף הוא חלק מחוקי הטבע ומכלליו; המסקנה שרק אותה פרופורציה נכונה בין סדר ובכילות לבין פריצה ופריקת עול היא המולידה אפקטים מרשימים. העצמה, אומץ כאן אלתרמן בסמוי, מקודה דווקא בשעבוד. רק עבודת פרך מולידה יצירה, שסימני היעשה, המאמץ ועבודת הפרך אינם ניכרים בה, והיא נראית קלה ונובעת מאליה. דווקא האיפוק הרגשי מוליד שירה המעוררת רגשות עזים, ולא השיחה הסנטימנטלסטית, הנותנת דרור לכל הרגשות. רק הכבילות מולידה את החופש, ורק כשיחה הכבולה למוסכמות ולחוקים יש אפשרות וטעם לשבור את החוקים.

מגמה אחרת העולה מן הבתים שלפנינו היא ניסיונו של אלתרמן לבסס כאן, לפחות למראית עין, את כלליה של פואטיקה אנטי רומנטית, מאופקת וכבולה לכללים, מחושבת ומכולכלת, תוך התנגדות כביכול לספונטניות ולכתיבה האוטומטית. מגמה זו ניכרת כאן באמצעות דיאלוג מורכב המשולב בכתים אלה עם שלוש הגישות האנטי רומנטיות או המנייריסטיות המרכזיות מתולדות השיחה העברית. כך הוא מתוחכם עם תורת השיר המלאכותית-הארטיפיציאלית (מלשון art, artifice) של שירת ימי הביניים, עם זו הקלסיציסטית של תקופת ההשכלה ועם זו המסוגנת של סופרי המודרנה בי דוח, שהוא עצמו נענה לה כראשית דרכו — גישה העומדת בסימן של דיהומניזציה וניכור.

ביגוד לאבן גבירול שהכריז בפתח שירו הגודע "אני השיר והשיר לי לעבד", משיר "הבקתה" האלתרמני אנו למדים דווקא "כי לא עבד השיר", וזאת באופן פרדוקסלי ואיחזני לאור תיאורו של השיר כעבד ולתיאורה של השוהה כשבויה יפת תואר. ביגוד ליל"ג שתיאר את המשורר תופס הקשת (או תופס הקסת), הרודף כצייד אחר בת-שירו הנסה מפניו כאיילת אהבים חומקת כדי לענוד לה חרוזי אתנן.¹² כאן מתואר משורר צייד הרודף אחרי מילים יפות ונדירות הקלועות בסכך המליצה כדי לעשות בהן אחד משני שימושים אלטרנטיביים: להעניק לשוהה חרוז או אבן חן כשכועת אמונים או להגיש לה גרגר מחוץ מגרגירי פלח הרימון, שדמו-עסיסו ניגר לארץ, אות לאהבה חופשית, יצרית ופרועה, ללא התחייבויות וללא שכועת אמונים. משמע, מסקנתו של המודרניזם מורכבת ופלורליסטית מאלה של

הקלסציזם: המודרניסטן יכול לאהוב אהבה חופשית ואהבה מריטאלית; לגרור נשים בצמותיהן אל הבית כפרא קדמון, ולחפש את היפה בכנות הפלך כנהוג באהבה החצרונית הטורקלינית המעודנת וכאופן פרדוקסלי, המנהג השבטי הברברי של חטיפת נשים מי וצן כאן לא באמצעות תיאורן של נשות-פרא סתורות שיער, אלא דוקא באמצעות תיאורן של נשות-תרכות, ששיערן הקלוע מלמד על הופעה סדוה וממושטרת). אלתרמן אף מנהל כאן דיאלוג עם שלונסקי, שבמאמרו "המליצה" המליץ על מילים פרוצות וחוצפניות, אסופיות וממזרות, הנוהגות בדרכים מופקרות, בלי ייחוס אבות ומדניה והעיקר: כלי חופה וקידושין! וכדברי שלונסקי שנתפרסמו עוד כהדים: "התמסרות הפקר, כלולות ליל אחד. חירות. זיווג לשעה שעלה יפה".¹³ אלתרמן מתגלה כקיצוני פחות מאבי האסכולה, "יוצר הנוסח" של המודרנה התל-אביבית, ומוכן לקבל את שתי האופציות הפואטיות המנוגדות: את האופציה הקונוונציונאלית של השידה הקלאסית-רומנטית, הנאמנה לנורמות ולכללים, ואת זו הפרוזה המודרניסטית, הפורקת את כל החוקים והכללים: לשתיהן יש מקום ביצירה המודרניסטית, טוען כאן אלתרמן, ומל אחת מהן עשויה לתפקד כהקשרים אחרים וליצור אפקטים שונים (ובמיוחד כשהן נפגשות זו עם זו ולשם יצירת אפקט אוקסימורוני זר, "צורם" ומדהים). כאבחנתם של הרי גולומב ושל עוזי שביט: החרוז החצוי והמגיר עסיסו כפלה הוא החרוז המודרניסטי של כופים בחוץ, והחרוז השלם כשכועה הוא החרוז המדויק, או החרוז ההומופוני, שאותו תמצא תכופות בשמחת עניים.¹⁴

ומגמה נוספת קשורה בניסוחם של הדברים: הדימויים, שבמרכזם יצור כנוע, כבול מאחורי הסורגים, הם קונקרטי ציה של מושגים שגורים מתורת השיר, כגון: סוגר ובריח, שורות ופתים (וגם של מושגים מופשטים, כגון חופש וכבילות, רגש וניכור). מנחים מתורת השיר הביניימית כמו "סוגר" ו"סייח" עוברים כאן תהליך של ריאליזציה, והופכים לסורגיו ובריחיו של בית כלא, וכו אסירים, או של מכלאה, ובה כבשים כנועות, אך גם סודרות, שיש להחזירן לשורה (תרתי משמע). ההמלצה לדבר בצורה קונקרטית ולא בהפשטות, כ"הראיה" (showing) ולא כ"הגדה" (telling), להוריד את הדברים

לארץ (להופכם לעניינים ארציים ומוחשיים, שהם "down to earth", כמאמר תיב האנגלי) מקבלת צורת הרבצת שה בעזרת מלמד או שבט (להרביץ את הכבש "ארצה" ולהרביץ לו ולהכותו במלמד או כשבט, שאינו שבט הרועים בלבד, כי אם גם שבט הסופרים). במקביל ממליץ השיר למשוררים להפעיל חוש ביקורת, אך במקום לומר זאת בלשון העיון הפשוטה והישירה הוא מלמדם להניף את "מלמד הבקר" (שהרי "בקר", "בקרה" ו"ביקורת" שורש אחד מאחדם). לאלף ולביית פירושם כאן להחזיר את הכבשה הסוררת או את האישה הנמלטת או את השורה המורדת אל הבית (תרתי משמע: אל הדיד, הדירה או אל בית מבתי השיר), תוך החייאת תפיסת העולם הקדמונית הרואה באישה קניין ומקנה של בעלה.¹⁵ הצירוף האידיומטי השחוק "להחזיר אל השורה" עובר כאן אפוא תהליך של מימוש והחייאה. גם המילה "חרוד" עוברת כאן תהליך של ריאליזציה, והופכת לאבן חן יקרה, שאותה מגישים כמתנת נישואין בלוויית שבועת אמונים, או לגרגר אדמוני ובוהק המגיר את עסיסו כדם ומסמל את האהבה האסודה, החושנית והפרוצה. המילים הנרדפות — מושג בלשני ידוע — מתוארות כאן כמילים שהמשוררים, אנשי הקשת (או הקסת) רודפים אחריהן עד קצות העברית או עד שפת השפה.¹⁶ ההברקה הפיוטית, פורצת הכללים והמוסכמות, מדומה כאן לברק, שבו מתפרק מטען חשמלי עצום. את חירות הברק (או ההברקה האמנותית) מתאר אלתרמן ככפוף וככובל (ובלשונו "נרצע", כעבד נרצע) לחוקי הצטברות ומתח. השיר הטוב הוא אפוא, אם לנקוט אוקסימורון אלטרמני טיפוסי, הוא עבד עצמאי או אסיר חופשי, או, אם תרצו, הכבשה הסוררת שבתוך העדר המתנהל לקול חלילו של הרועה, ובלשונו של אחד-העם — זהו שיר המגלה "חירות בתוך עבדות".

כדי לשבור את כללי השפה, נודג אלתרמן תכופות להחליף את תפקידי הפועל והפעול: במקום לומר שהמשורר מעבד את שיד, אומר אלתרמן שהשיר עובר תקופת עבדות, תוך שהוא מחליף בין תפקידי הפועל והפעול. במקום לומר שהמשורר עובד עבודת פרך כדי שלא יכירו ביצירתו את סימני המאמץ, אומר אלתרמן (בבית השישי): "והיה לו זה שֶׁכָּר עמלו השחור / המטשטש את גבולות הַמְשֶׁחֶק והפרך". השיר העובד העובד עבודת פרך, הוא, ולא המשורר שיצר אותו.

טרנספוזיציות כאלה רווחות בשירת אלתרמן, וסאן, בניגוד למימרה השחוקה והבנאלית "מיטב השיר כזבו" (מן האמתות שנשתגרו בעקבות תורת השיר של משודי ימי הביניים) מורה אלתרמן למשודים לטוב את השיר בכחש. כל התפקידים והצירים הֶאֱיקטיים מהופכים כאן, ואין לדעת אם המשורר הוא האדון והשיר לו עבד, או שמא להפך, השיר שולט במשורר העובד עבדות פרך כדי להוציאו מן הכוח אל הפועל. אם כך ברור, הרי שכל הכללים הניתנים כאן אינם אלא התחכמות שנונה ולא כללים נורמטיביים שיש לקבלם ברצינות גמורה, ועל כן כל האיכות הקלסיציסטית של הדברים קורסת ומהפכת על פיה. אין "רצפט" לכתיבת שיר, אומר סאן אלתרמן בסמוי, ובל ישלה איש את עצמו שאפשר לו להפוך למשורר אך אם יקבל סדרת כללים והוראות לכתיבת שירה וימלא אותה כלשונה. על כן דומני, שצריך לראות בכל קודקס החוקים הזה, שבכור האחים מעניק כאן לאחיו כ"מצוות אנשים מלומדה", כפארודיה על שירי ההוראות למיניהם. למעשה נאמר כאן, מבלי שהדברים יאמרו במפורש, שהשירה כפופה לכללים רק לכאורה; שגדולתה ניכרת ביכולתה לפרוק ציוויים ועצות, גם כאשר היא נותנת את גווה למכים ואת ראשה בסד המוסכמות; שלמרות מיני כללים ונוסחאות שיר היא דומה ככלות הכול יותר לאלכימיה מאשר לכימיה.

ג. עקרונות "תיאורטיים" לעומת "פראקטיקה" שירית

הבתים שצוטטו לעיל מכילים אמירות רבות מתחומי ה"אָרְס פואטיקה" משיכול ניתוחו של שיר להכיל. עם זאת, העקדנות הקוואי-תיאורטיים, הבאים לידי ביטוי עיוני בשיר קצר זה, ראויים אף להיסזן מצד היותם ראי לאמירות העולות וכוּקעות בעקיפין ובמרומו מבין שורות שירי כובבים בחוץ. כך, למשל, ההוראה הכלולה בשורות 3-4 של הקטע המצוטט לעיל ("לא שלח יְשֻׁלַח לְחַפְּשֵׁי אֶת לְבָבוֹ / עַד יִמְלֵא כְּלִבָּהּ בְּמַחְצֵית הַיָּרַח") מעלה על הדעת לא רק את הנאמר במקרא על שחרור בתום תקופת עבדות, כי אם גם את ההוראה שבפתח השיר "מזכרת לדרכים", משירי הפתיחה הארוכים ועשירי המבע שבפתח כובבים בחוץ: "שלחו את שיריכם כאיילה ועופר".

האמירה שבפתח השיר "מזכות לדרכים" יכולה להרשים את הקורא כאמירה בעלת נימה נעימה ואופטימית המשלחת את חיות היער העדינות לחופשי (על יסוד הפסוק "נפתלי אֶלָּה שלוחה הנותן אמרי שפר" [בר' מט, כא], פסוק הנותן בסיס לדימויו של השיר לאיילה משולחת). היא אף מזכירה את מצוות שילוח הקן ("שלח תשלח את האם ואת הבנים תקח לך" [דב' כב, ז]), ומכאן שהציווי נושא, בין השאר, גם אופי חיובי ותמים דרך. אולם, במקביל, תכניו קשים וחסרי נועם: למעשה, היא מורה למשוררים להתאכזר לשיריהם כדי שישרדו או ייכחדו (עולה על הדעת גם סיפור הגר וישמעאל ששולחו והושלכו אל המדבר); היא מורה למשוררים, מולידי השירים, להחניק רגשות רחמים ואהבה, ולשלח את "בניהם" אל הדרכים ה"מנדמות" כחיות טרף אימתניות (האורכות להם, לאיילה ולעופר, שהן אמנם חיות יער משולחות, אך מעודנות ובלתי מזיקות, כשירים עצמם). אל לו למשורר לפנק את שיריו ולנהוג בהם ברחמים ובאהבה, אומד השיר בסמוי. רק התאכזרות וביקורתיות תמנע את הוצאתם לאוויר העולם של "בריות פגומות", ותעמיד ילדי רוח, המסוגלים לעמוד ברשות עצמם — ללחום בכוחותיהם שלהם את מלחמת הקיום הנערכת הרחק מחסותו המגוננת והאוהבת של הקן המשפחתי ולצאת ממנה מחוזקים.¹⁷ למעשה המשורר מצווה כאן להתאכזר לעצמו ולשירו: להפיק מקרבן את השיר היפה והמעודן ולשלחו החוצה לחסדיה של "חיית טרף" (הקהל), במקום לגונן עליו מפני ההמון הוולגארי.

גם מן השורות שלפנינו, מתוך שיר "הבקתה", עולים רעיונות דומים, דהיינו, רק אותם שירים שעמדו בכל המבחנים הקשים והאכזריים ראויים לצאת החוצה אל רשות הרבים. כלולה כאן המלצה למשורר לנהוג בשיר שזה אך נולד (ואולי גם במשורר הצעיר שטרם הבשיל וגמל) בלא שום פינוק והתחשבות ואפילו באכזריות. לאותם שירים שטרם הבשילו וגמלו יש להעיק חינוך ספרטני, לשלוח אותם למדבר ולציות הקרח, כשם שבחברות שבטיות מסוימות נהגים באדם פגום וחלוש המהוה נטל על העדה. הדברים מזכירים את דברי "השיר הזר" מכוכבים בחוץ, שבו מוצג השיר המודרניסטי המנוכר כאסיר, הנתון בכלאו לעינויים אכזריים ומשפילים ובכל זאת הוא אינו פורק את אשר על לבו. כאמור, השיר מתואר כאן כעבד כלוא, כאסיר או כשבוי

בכלאו, כשה במכלאה, והמשורר — כאדוניו, כסוהרו, כשוהו או כרועה נאמן המנהלו על אפיקי מים אל המרעה.¹⁸

בשורות אלו מומלץ שלא להוציא את השיר החוצה, אל רשות הרבים, בטרם יצבור תחילה (ובהדרגה) קשת רחבה של תכנים ומשמעים. אפשר שמדובר כאן על ריבוד ועל עיבוי סמנטי, אפשר שמדובר כאן על הכנת מספר טיוטות או על השהיית השיר בבית היוצר של האמן למשך זמן ממושך לשם גמילה והבשלה. אפשר שמדובר כאן על ביקורת מחמיה, שעל המשורר להפעיל על שירו בטרם יתן לו פומבי. רק כאשר יהיה השיר מלא כלִבְנָה ורק למשישלים את כל תקופת עבודתו (היא התקופה שבה המשורר עובד על שירו ומעבד אותם, הנתפסת כאן, על דרך ההזדה, כתקופת עבודתו של השיר), יוכל הוא להיות משולח ולצאת לחופשי. נחזור ונטעים: אליבא דאלתרמן, רק לאחר שיעמוד השיר בכל מבחני הביקורת הקשים שמפעיל עליו המשורר האדון הנוהג בשירו כבקרת רועה עדרו,¹⁹ ראוי ורשאי הוא להופיע בציבור. רק למשיתעגל השיר כלבנה במילואה, או כפרי שבשֵׁל ועסיסו ניגר ארצה, יוכל הוא להיות ראוי למאכל או לצאת "לחופשי" ולהיראות ברבים.

נאמרים כאן כביכול דברים מפורשים למדי נגד הספונטניות והסתירה האוטומטית ובזכות תורת השיר האנטי רומנטית. העצמה, טוען השיר לכאורה, מקורה דווקא בשעבוד. עבודת הפרך מולידה שיחה, שסימני המאמץ ועבודת הפרך אינם ניכרים בה, והיא נראית קלה כמשחק. דווקא האיפוק הרגשי מליד שיחה המעוררת רגשות עזים. השיר, ככל שיענוהו כן ירבה וכן יפרוץ. ככל שהמשורר יהיה ביקורתי כלפי שירו וככל שהוא יפעיל עליו כללי בקרה מחמירים כן יגדלו סיכוייו של השיר להגיע למעלה גבוהה יותר. חוסך שבטו — שונא שירו. בתוך כך עולה פירווקס בלתי הגוי: החוסך ביקורת מילדי רוחו דן אותם לעבדות ניצחת, ודווקא המתעלל בהם מקרב את זמן יציאתם לחופשי, את יציאתם לאור ולאוויר העולם.

כאמור דברים אלו קשורים קשר אמיץ לתורת השיר המודרניסטית העולה מן "השיר הזר", אף הוא משירו הקרדינאליים של הקובץ כרובים בחוץ, ושכותרתו עשויה לשמש, בין השאר, פריפראזה לאמנות הדיהומאנית, הקרה והמנוכרת, המשו ללת יסודות אוטוכיוגראפיים או

אינטימיים. כאן וכאן, מתואר השיר כשכוי הנתון בין הסורגים, ומומלצת (על פני השטח, לפחות) אמנות אימפרסו נלית, נטולת רגש, היפוכה של האמנות הסנטימנטליסטית, הרכה והמתקתקה. מומלצת שיה שעיניים אישיים מסוגים כה מאחורי סורג וכריח, לאחר שעברו תהליך של ריסון וקיבלו חזות קרה ומלוטשת.²⁰ בשיר טוב, נאמר כאן במרומז, אסור להכיר את סימני הזיעה והמאמץ ("וְהִיא זֶה שְׂכָר עֲמָלוֹ הַשְּׁחֹר, / הַמְטִשְׁטֵשׁ אֶת גְּבוּלוֹת הַמְשֶׁתֵּק וְהַפְּרֹךְ"). יש להשהות את הדברים, לעבדם וללטשם, שכן דווקא לרברים הכלואים והמאופקים יש עצמה אדיה כשל ברק.

וסאילו בניגוד לתמונת השיר כאסיר העובר סדרת עינויים והשפלות (תמונה העולה, כאמור, הן מ"השיר הזר" והן משיר "הבקתה"), מומלץ כאן (בשורות 13–14 של הקטע המצוטט לעיל) לתור אחר המילים הערות כוריד — לחפש מילים חיות ולא אנמיות, מילים שלא התאבנו והיו למליצה. למרות שמילים אלה כלואות בסבך המליצה זה אלפי שנים. צריך לדרוף אחריהן עד קצות השפה העברית, עד שפת השפה. מילים אלו, המדומות כאן לדם מפעפע, יכולות להיות מילים סמוקות מזג ומלאות חיים, אך גם מילים המבטאות סבל ומכאוב. כאן נעוץ המפגש הפרדוקסלי וקדוע הסתירות בין הניכור המודרניסטי למכאוב הרומנטי, בין האהבה האלימה, היצרית והפראית ("גְּרוֹהֵן בְּצִמּוֹת אֶל הַפִּיתִי"²¹) לבין האהבה הטורקלינית המעודנת ("וְחִפְּשֵׁי הַיְּפָה בְּכַנּוֹת הַפְּלֶךְ"), ששתייהן גיטימיות באמנות — מולידות אותה ונובעות ממנה. שירת אלטרמן אינה מושכת אפוא אל קוטב אחד (אל הרומנטיציזם או אל הקלסיציזם; אל הפרוע או אל המסוגנן והמאורגן). כי אם מפגישה את היסודות המנוגדים בדרך עזה ואגרסיבית, ומותירה אותם בניגודיותם הבינארית.

שורות 21–24 של הקטע המתארות את השיר כהלך משולח היו צא "כלי רעים לדרך", כמשורר־נווד שהחרוזו היפה הוא "שכר עמלו השחור", מעלה על הדעת אחדים משירי כופבים בחוץ, שכמרכזם דמות ההלך המהלכת בדרכים כטרוֹב־אדור כי נימי הנווד מעיר לעיר והזוכה מפעם לפעם במתווה של הרף עין — בחיוכה בן החלוף של גביה וחוקה ונערצת. הוא אף מעלה את גורלו החייתי של בנה של "האם השלישית" (מן השיר הבלאדי הנושא שם זה, משירי כופבים

בחוף), — "נזיר משולח" (תמילה "משולח" היא מילה רב משמעית, הפתוחה לאינטרפרטציות שונות, אפילו סותרות), "המודד בנשיקות" את נתיבי העולם ושביליו.

לא אחת מתוארת דמות המשרר־ההלך כמי שעוסק בהבלים, בניגוד לאנשי השוק, העוסקים בדברים הממשיים. האמן והאמנות מחקים את "החיים", ובתורת חקיינים אינם מגיעים לקרסוליה של המציאות, של הטבע. על כן, לעתים קרובות מתואר המשורר בשירים אלה בתורת מומסים ובפונים ("פייטני הקוף והתוכי": אותם חרזנים ונגנים "זולים", המהלכים בשוק כשחיות על כתפיהם והם רוקים ושירים שירי שנינה המונים). לעתים, מכריז המשורר־הדובר בשירים אלה הכרזה בזכותה של האמנות העממית של המשוררים הווגאנטים, שחרף פשטותה היא מגיעה אל הקהל וממלאת את שליחותה במלוא מובן המילה (בהכרזות אלה טמון וידוי עקיף של אלתרמן על שנתן מחילו לפזמונאות ול"שירי העת והעיתון", ולא הקדיש את כל זמנו לאמנות הנחשבת והמכובדת).

האם תיאורים כאלה של המשוררים הנוודים, ששירתם היא אך כבואה של האמנות הצרופה "בת השמים", מקרבת את אלתרמן אל הקוטב הרומנטי, המדבר בזכות הפשוט והטבעי, או אל הקוטב החצוני, המעדיף את המאנייה המסוגנת והמלאכותית? כאמור, אין אלתרמן מושך בשירתו אל קוטב אחד (אל פריקת הכללים האישית הרומנטית או אל הסימטריה הקלסיציסטית המושלמת ואל סדריה האימפרסונליים, הקפדניים וההדורים), כי אם מפגיש את הקטבים בצירוף חד פעמי ודיסהרמוני ביוזעין. היסודות המנוגדים נותרים בִּיגודיותם ומחייבים לקרוא את השירים ה"דו פרצופיים" האלה בשתי דרכים אלטרנטיביות המנוגדות זו לזו תכלית ניגוד: בדרך רכה ואנושית מזה ובדרך דיהומאנית ומכאניסטית מזה; בדרך תמימה ומפויסת מזה ובדרך מפוכחת וספקנית מזה; בקריאה שמרנית ואורגנית מזה ובקריאה מודרניסטית, אָמִימטית ואָליפטית, מזה; בקריאה אינטלקטואלית ורצינית מזה ובקריאה קלה והיתולית מזה. רסיסי האינפורמציה המפוזרים בטקסט מעודדים כל אחת מן הדרכים המנוגדות, אך עליו לקרוא והפרשן להכיר את האפשרויות ולא להיכנע לאחת מהן. עליו להכיר כי מיטבה של שירת אלתרמן, ושל האמנות המודרניסטית בכלל,

היא בפרדוקסים שלה ובסתירותיה הפנימי ות. על כן אין היא רומנטית ואינה קלסיציסטית, אף שנפגשים בה ומתנגשים בתוסה היסודות המנוגדים הללו. הניסיון לפשר בין הסתירות וה"צרימות" ולהחיל על יציאה כזו עקרונות פרשנות היאים לאמנות מימטית, רומנטית או קלסיציסטית, עלול להביא להחמצת סוד מורכבותה וקסמה של שירת אלתרמן.

לפיכך יכול היה אלתרמן לתת לשיר "הבקתה" חזות קלאסית וסדורה של קודקס חוקים ולכלול בתוכו מסרים פרוקי רסן שלפיהם על המשורר לרדוף את "המלים הערות כמו וריד" ולגרוך "בצמות אל הבית" (כאופן פרדוקסלי מומלץ למשוררים לנהוג במילים החיות באלימות כדי לבייתן ולא לפן). את יחסו הדואלי כלפי החופש והכבילות, גילה אלתרמן גם בהימנון ה"רשמי" של חבורת שלונסקי "חבריא בקרית ספר".²² מצד אחד, מתוארים בו המשוררים כמי שנשתחררו מעול הוריהם וממוסכמות החברה וכבליה ("אבא אָין, אמא אָין / [...] רצועה וְגַעַר אין. / השתוללו, חבְּרָה-לְצִים"). מצד שני, נקראת האם לברך על החדש הטעון, למרות מודתיותו, במטעני העבר המפוארים ("הוי, הָאם, מְבָכֵי הָפִי / וברכי "שהחייני" / על הַשְּׁרָן? הפסכדוקלסי / של דורנו המורני"). התופש הרומנטי והכבילות הקלסיציסטית מוצבים כאן זה בצד זה כשתי אפשרויות לגיטימיות, המשלימות זו את זו ומבטלות זו את זו אהדדי, לשם יצירת מהות חדשה, מודרניסטית להפליא, שאינה דומה לקודמותיה.

הערות לפרק רביעי:

1 הכותרת "שיר ארבעה אחים" מעלה, כמוכן, את זכר ארבעת הבנים מההגדה. לעומתו מעלה "שיר עשרה אחים" – את זכר שירי העם היידי "עשרה אחים היינו" – "מחול מות" הבנוי במתכונת של טור אריתמטי מתמעט. לאחר שאלתרמן מסר את המחזור לשלונסקי, הוא אף בא בדברים עם יידו, העורך ישאל זמורה, שהקים אז את הוצאת מחברות לספרות, כדי שמתזור זה ידפס בקובץ עצמאי, כדוגמת המחזור שמחת עניים, שיצא כקובץ בפני עצמו

(הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב תש"א, 97 עמ'), וכרוגמת המחזור שירי מכות מצרים, שיצא כספרון בפני עצמו (הוצאת צבי ע"י הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב תש"ר). אולם הרבר לא נסתייע (אפשר שאלתרמן לא השלים אז עריין את המחזור), וכינוסו של "שיר עשרה אחים" כספר נתמהמה שנים ארוכות, עד להופעת עיר היונה ב-1957. לימים, יצא מחזור זה במהדורה ביבליופילית, בלוויית ציוריו של פנחס שער (הוצאת מחברות לספרות, תשכ"א).

2 בכותרת זו הכתיר, כידוע, אלטרמן את קובץ שיריו הראשון כופים בחוץ כשהוציאו בהדפסה מחורשת בשנת תשכ"א, ביחר עם שמחת עניים ועם שירי מכות מצרים.

3 "ראשומון" היא יציה פוליפונית, המציגה מציאות אחת מנקורות מוצא שונות (ראה הלפרין [1991] המציגה את רישמו של הז'אנר המודרניסטי הזה כסיפורת הישראלית בת זמננו). מעניין להיווסח, שמי שקרם לא"כ יהושע ביצירת "ראשומונים" (אננם בתחומי השירה והדרמה, ולא כסיפורת) היו: נתן אלטרמן, מחברן של דרמות מקוריות מעניינות ומתרגמם של מחזות מופת מספרות העולם, ביניהם מחזה מאת פיראנדלו, המחזאי האיטלקי הנודע שכותרתו הידועה "כל אחד והאמת שלו" הפכה לסיסמח היסוד של כותבי "ראשומונים" (אלטרמן תרגם את מחזהו של פירנדלו הערב אימפרוביזציה, ובני דורו לאה גולדברג ומנשה לויין תרגמו מחזות אחרים של ה"ראשומוני" שבין המחזאים). היה זה אלטרמן, שנתן כשירי עיר היונה שלו סיסמי מציאות בפי דוברים שונים (לא אחת בפי דוברים "זרים ומזויזים" כגון "חרב הנצורים"), כדי לכנות באמצעותם תמונת מציאות קוהרנטית ומפורחת כאחת.

4 על האפשרות ששירים זרים ומעוררים אלה, המתארים לכאורה את העיר הקטנה והצורית של אירופה הביניימית, האופייית לציורים נאיבים המעטרים ספרי ילדים, משקפים למעשה — מעשה "עולם הפוך" — את העיר הארץ-ישראלית החדשה, שהלכה אז ונבנה, עמדו בלבן (1981), עמ' 51; קרטן-בלום (1983), עמ' 100-112.

5 על שיר זה, המהווה תשובת נגד לשיר הפתיחה של הקובץ כופים בחוץ ("עוד חוזר ויגידן"), ראה שמיר (1988), עמ' 113-117.

6 מחזור שירים בלתי-גמור זה, המבוסס על סיפורי "חכמי חלם", נתפרסם במחברות לספרות, כרך ב, מחברת א, סיון תש"ב (מאי 1942), עמ' 41; אלטרמן התכוון להכלילו בעיר היונה, והטיל בו שינויים ניכרים (אגב שינוי שמו ל"בריחת השוטים"). בזמן הדפסת הספר חזר בו, והשיר בנוסחו המתוקן נגנז ונמצא כיום בארכיון זימורה. ראה דרומן (1981), עמ' 30-35, 128, וראה גם שמיר (1988), עמ' 294-295.

7 המחזור שמחת עניים נדון ככפואמה מודרניסטית אצל ערפלי (1983), שמיר ולוו (1991), בר-יוסף (1991).

8 בתקופה זו פנה אלטרמן גם לתרגום מחזהו של ז'ן ראסין פדרה (ראה אור לראשונה בשנת תש"ה בהוצאת מחברות לספרות), והושפע כמדומה מן הניסוח האפיגרמאטי הצלול והשנון של המחזאי הקלסיציסטי.

- 9 טורים, כך, א, ג'לי, יח, ר' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933). המאמר נכלל בספרו של אלתרמן במעגל (מאמרים ורשימות), תל-אביב תשל"א, עמ' 14-16.
- 10 ראה שמיר (1993), עמ' 171-172.
- 11 דברי פולוניוס ללארטס מנוסחים אף הם בצורת סדרה של מצוות "עשה" ומצוות "לא תעשה": "ואלה המצוות נצור נא בלבך / אל פתחון-פה חחיש להרהורי לבך; / וכל הרהור תשקול בטרם תעשה. / יהיה נא איש-רעים, אך אל תגס לבך. / איש רע נאמן קנייתו ופחנתו, / בחשוקי כרזל תִּשְׁקֶהוּ אל לבך; / אך אל נא חכסה כפך בימלות / מרוב לחץ ידו של רע בן-יומו. / סור ממדון וריב, אבל אם לא נמנעת / אל תרתע ופעל, עד יִהְיֶה אויבך / תן אונך לכל, אך פיד למעטים / קבל עצה מכל, אך דע את משפטיך" (המלט, מערכה א', תמונה ג'. הדברים מובאים כאן בתרגומו של שלונסקי).
- 12 על תפיסת השיר של יל"ג, שאלתרמן רומז לה כאן, ראה שמיר (1988), עמ' 81-93. והשווה לשורתיו של אלתרמן מתוך "שלושה שירים בפרורו": "פרוך הקמד והמלוח, / פרך השוט ותמורג, / לו בא מיכיל בן לשוח / ולו שזע אותך יל"ג" (עיר הירוקה, עמ' 208).
- 13 מאמרו של שלונסקי נתפרסם בהידים, ב (1923), עמ' 189-190. המאמר נתפרסם גם באנתולוגיה ירשי הסימבוליזם בשירה (הדורשסקי [1965], עמ' 154-155).
- 14 ערפלי (1983), עמ' 145-146; שביט (1993), עמ' 160-165.
- 15 מתוך תפיסה זו שמקורה בחיי הרועים ועובדי האדמה, הוענקו לשלוש מתוך ארבע האומות שמות של בנות צאן (רבקה - כבשה רובצת למרבק, רחל = רחלה; לאה = כבשה נהלאה), ומתוך תפיסה זו ניתן להבין את האיטימולוגיה של "בעל" (בעלים של קניין ומקנה) או את זו של "husband" (מלשון "husbandman" = עובד אדמה, או "husbandry" = חקלאות, משק חקלאי).
- 16 והשווה לשורה האלתרמנית "היי לי שם נרדף ברוח ובזמ" ("סער על הסף"), שבו נוטרלת המשמעות השגורה של המונח הבלשני "שם נרדף", וצירוף זה מבטא עניין דרוף, שהרוח (בכל משמעה) דולקת אחריו להשיגו.
- 17 סתירה דומה עולה מפתיחת השיר "הרוח עם כל אחיותיה" (מקבוצת שירי התזית הקדחתניים ורחבי היריעה, שהוצבו בראש הקובץ כובבים בחוץ). האפוסטרופה "בוא וראה את עירי" נשמעת לשון הזמנה והתפארות, המעודדת צירופים משלימים, בעלי קונוטציות חיוביות כגון: "בכל יופיה", "בכל הדרה" "במלוא תפארתה", ואילו ההמשך מפתיע וחייתי ("בעמעום קִנְיָה"). האם צירוף עמום זה מרמז ל"הודקנותה" ולחתפורותה של העיר, שאבורי ההגנה שלה מחלידים, מאבדים מכוחם וצבעם מועם? או שמא הוא רומז לשינוי זמני וכן חלוף בצבעם של אבורי ההגנה שעל חומות העיר, המתמעמים והולכים לעת שקיעת החמה (מחמת צבעי הערב הכהים או ענני הסתיו הקודדים?). כך או כך, המטען האמטיבי של מילות הפתיחה עומד בסתירה למטען האינפורמטיבי שלהם.
- 18 במילים שבשורות 5-6 של הקטע המצוטט לעיל ("כתבו נה נְהַלוּהוּ מִפְּרֵט אל עֶקֶר / סוּבְּוּהוּ בכחש בארך רוח"), כלול משחק מילים מעניין: על המשורר

לשלוט בשיר כאדון על עברו או כרועה המנהיג ומאלף את עררו ומנהלו על מי
 מנוחות (על יסוד הפסוק "על מי מנחות ינהלני" [חילים כג, ב], אך כאן לא
 ינהל הרועה את עררו "מפרת" אל אפיק מים אחר, אל "חידקל", למשל, אלא
 "מפרט אל עיקר" – מן הפרט הקטן אל הכלל הרחב; מן הפרטים הקונקרטיים
 והטירוי אלים והאינדיוידואליים אל העקרונית המופשטים, המוכללים,
 האובייקטיביים ורדי החשיבות והמשמעות. נרמז כאן מנהגם של הכפריים
 הפרימיטיביים לכסות את עיני הבהמה המסובכת את גלגל הדיחיים או את
 קוחת ביתהבר.

- 19 המילים "יתורגל כמו חרב וקרח" מזכירות, בין השאר, את דברי קובלנתו של
 יעקב בפני לכן "הייתי כיום אכלני חרב וקרח בלילה וְתִיד שְׁנֵי מַעֲיָי [...] |
 ותחלף את משכתי עשרת מעים" (בר' לא, מא-מב). הדימויים מתחום
 העבדות ומתחום המרעה והצאן עולים בקנה אחד עם הרמז המקראי הזה: גם
 המשורר, כמו יעקב העבר ורועה הצאן, עובר עבודת פרך חסרת גמול חמרי
 כעבור אהבתו.
- 20 דיון מפורט בשיר כלול בספרי עור חוזר הניגון, שמיר (1989), עמ' 136-142.
- 21 השווה לנאמר בפרק ב' של השיר "אל הפלימי": "טוב ליפול! אל השיר, אל
 שְׁבִית הסוּעָה, / את הרחוב גוהדים בצמות!" (שירים שמככר, כופים בחוץ,
 עמ' 21).
- 22 נדפס לראשונה בקובץ ניסן (בעריסת שלונסקי), מרחביה תש"ב (1942). ראה
 גם מחברות אלתרמן, ג, עמ' 28-29.

פרק חמישי

מלחמת הציידה בארץ הנושבת עיון מחודש ב"שירים על ארץ הנגב"

יֹסֶם חֶשֶׁף וְיֵהִי עֶרְב. יָרַח נִלְלָק. / מִתְנַפֵּר יָרֵעַ עֵץ,
מִל אֶרֶץ סִינִי. / וְאַנְהֵנוּ נִכְנָסֵנוּ / לְאֶרֶץ הַדֶּק /
שְׂבָרוֹחַ רֵעַר כְּמוֹ חַי. / [...] לְכַדוֹ בְּעוֹלָם. בְּחֻשְׁבַּת הַמִּישׁוֹר, /
שֶׁקָּבַר אֶת עֲרִיוֹ / לְפָנֵי אֶלֶף שָׁנִים.
(“ציריף בנגב”, הטור השניעי)

א. בין סוף לסף

במחזור “שירים על ארץ הנגב”, שראה אור בקיץ 1949 כלוח הארץ מתגלה פואטיקה כמו “כנענית”, סגפנית ומינימליסטיח מן המקובל ביצירת אלתרמן, כיאה לנושא הטרשי שבמרכזם וסדאי לשירה שליוותה בהופעתה את צעדיה הראשונים והמהוססים של המדינה. מחזור שירים זה — על התמטיקה הרגיונלית שלו, על טוריו הקצרים ומקצבם ההמוני — עשוי היה לפתוח תקופה חדשה בשירת אלתרמן. זו ביקשה אז להשיל את מלכושיה האורכניים, המגוהצים או הבודמייניים, ולקחת חלק פעיל במפעל הציוני המתהווה, בעודו דל ופרום: לכוש בכלואיהם של העולים מזה ובכגדי החאקי של הלותמים הצעירים מזה.

בשיר ה' של המחזור “ליל תמורה” (הכלול בקובץ עיר היונה) כלולה המלצה מפורשת: “לתת בנאמר לא את הקמח הטחון / כי אם את רעש הקמה המשתוחחת / [...] לא לְעַלְל. לתת בשיר מפלש אל ארץ ושמיה”. בדברים אלה ניכרת, בין השאר, המגמה להפנות עורף לליטוש של שירים שמכבר ולנופים הכמו־אירופאיים 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 הניארו-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי" ניכרת גם התקרבות מרצון ומדעת לקשת הנושאים של המציאות הארץ-ישראלית בת הזמן: ההתיישבות העובדת, המשלטים וגדרות התיל, אוהלי הצבא והמעברה, הפחונים והצרפיים בפרוריה של תל-אביב-יפו. בעיר היוגה הצהיר אלתרמן על שאיפתו לשיר על ההווה כמות שהוא – "בקרעיו, במרדות יפעתו הנְסִית / השלופה ללא נדן ונְה" ("צריף אוחים"). גם ב"שירים על ארץ הנגב" ביקש לתת רשמים קונקרטיים ובלתי אמצעיים של תופעה אקטואלית בהתהוותה ושל עיבודם הרפלקטיבי של רשמים אלה לאורם של לקחים היסטוריוסופיים מופשטים כדבר צמיחתן וזכייתן של תופעות בתולדות התרבות. במקביל גישש אלתרמן בשירים אלה אחר דרך סתימה חדשה שתמיר את הסגנון האמיתי ורחב היריעה של המחזור "שיר עשרה אחים", של שירי עיר היוגה ושל רבים מה"טורים" האקטואליים, בסגנון לאקוני, גבישי ואישי – סינתזה של הפרימיטיביזם המסוגנן הקודר של השירה ה"כנענית" עם הקלילות השנונה של שירי העת והעיתון.

באופן פרדוקסלי, אך כדיעבד גם מוכן מאליו, הביקורת הקשה והנוקבת ביותר שניחתה על מחזור השירים החדשני הזה באה דווקא מאותם חוגים שלכאורה אמורים היו להתפעל מן התפנית ה"טריטוריאלי" ומן הפואטיקה האוונגרדיסטית, הכמו-"כנענית", שהחלה להסתנן אז לשירת אלתרמן. סמוך לפרסומם הראשון של "שירים על ארץ הנגב", עוד בטרם ראו אור בספר, נתפרסמה בכתב העת ה"ימני" סולם ביקורת נוקבת מאת ש. מרדכי [מרדכי שלון] שגינתה את "מלאכותיותם" של השירים הללו ואת ניתוקם מן העבר הלאומי המקראי, אף כינתה אותם בשם "חדוים על ארץ הנגב", אות לכך שלא שיה גדולה לפנינו כי אם מעשה חרזנות חסר ערך.³ ביקורת זו בהצטרפה לדברים שנתפרסמו בשנים 1949–1950 מעל דפי אלף מאת "עוזי" [עוזי אורנן? בנימין תמוז?] ומאת יונתן רטוש, מלמדת ש"אות הפתיחה" למרד בסמכותו של אלתרמן ניתן כעשור לפני מאמרו הידוע של נתן זך בעכשיו. כשם שמרדכי שלו גינה את חוסר זיקתו של

אלתרמן למושא שירתו, גם דִּבְרֵי התנועה ה"כנענית" דיברו על זרותו במרחב השמי: הללו ביקשו לדחוק את אלתרמן לדור הקודם – דורם של המשוררים ה"אֶמִיגְרָנְטִים" שלא היו מסוגלים להסתגל לשמש העזה ולהוויה הקוצנית החדשה שאליה נקלעו שלא בטובתם.⁴

מנקודת מוצא אסתטית גרידא, אפשר כמדומה להבין מדוע שפטה הביקורת את "שירים על ארץ הנגב" שיפוט צונן, אם לא למטה מזה. אכן במחזור השירים שלפנינו מתבלטים צייני סגנון אחדים שאינם נחשבים כסממניה של שירה מורכבת ומתחכמת (אלא להפך – כמאפייניה של שירה דקלמטורית, פשוטה ופשטנית). כך, למשל, מצויים כאן, בצד חרוזים מקוריים ונמרצים, גם חרוזים "ילדותיים" ו"דקדוקיים" (כגון: רמים-ימים, נוף-קוף, שק-דק, מלוח-ברוח, גבול־ה־רגל־ךְ, עֵינֶיךָ-אֲדוֹנֶיךָ ועוד). גם השימוש הצפוף בתופעת הדיאריזיס (החפיפה בין הרגל הימית ליחידה המילולית, כגון בשורות כגון "נמחה צלמם כזר", "ותשע מאות שנה", "לשוב לגמר מלאכה", "צית קלל, מאיר", "סלעי נציץ קרנים", "נשיו נושאות חגור" ועוד) מקנה לאמירה רושם פזמוני או דקלומי. כמו כן, יש בשירים אלה מאוּחָה סדירות מטריית נפרזת האופיינית לשירי לכת ולהימנונות רמי מליצה, ולעומת זאת יש בהם גם מפשטותם ה"רחובית" של שירי חרפות ושל שיה זורנליסטית קלה ובלתי מחייבת. סגנונם המסאי של אחדים משירים אלה ומחוותיהם הרטוריות בגוף ראשון רבים ("סתכנר", "שוררנו"), גם בהם יש משום קריאת תיגר על טעם התקופה שהונגדר אז ברשות הפרט והתרחק מן הקולקטיביזם הרעיוני כמפני האש.⁵

סממנים אלו ואחרים הקנו ל"שירים על ארץ הנגב" חזות של שיה שלא מן המעלה הראשונה, ואף שאלתרמן השתמש בהם מתוך התכוונות פארודית ואף הצמיד אותם כיודעין לציני סגנון מתחכמים לעילא ולעילא, הנה סונתו הוחמצה. הביקורת החטיאה את הכוונות הגלומות בפרימיטיביזם המסוגנן של שירים אלה, שאמור היה לבטא נאמנה בכל רמות הטקסט (למן היחידות הועירות ביותר של הפוזודיה והלקסיקון, התחביר והרטוריקה) את המפגש העז והנועז בין הצייה הפראית לבין התרבות המבויתת. ניסיונו לפנות בשירים אלו לטכניקה שירית חדשה המעזה להביא בכפיפה אחת את האינטלקטואליזם האנין ואת החומר ההיולי, לא עלה יפה ולא השיג את האפקט המקוּוֶה.

גם צדם האידיאי של שירים אלה, שהוא לכל הדעות חדשני ומקורי, לא נקלט כראוי, כנראה בשל הניסוחים הפרדוקסליים האופייניים לאלתרמן, המטעים את הקורא ומתעתעים בו. אלתרמן לא שר כאן שיר הלל לצייה, כפי שיכול לחשוב פרשן הפוסח בטעות על האירוניה הדקה המובלעת בשני השירים הראשונים. אלתרמן אינו מקבל בהם את נקודת המוצא של הצייה אלא לכאורה, ולמעשה הוא מביע את אמונו ביכולתו של אותו שבט "גוי" ואינטלקטואלי, שבניו רוכנים על מפות באוהל, לכבוש את הצייה ולמגרה (ואף ללכת שבי אחריה). ומאחר שלא צדו הפואטי ולא צדו האידיאי של מחזור זה זכה לבחינה שקולה ואובייקטיבית, החטיאה לדעתי הביקורת את הערכתו הנכוחה של אחד האקספרימנטים החדשניים ביותר שערך המשורר מעודו, ואולי אף הביאה בשיפוטה המהיר והנמהר לידי גרעיתו של הקו האקספרימנטלי הזה בעודו באבן, כטרם הניב פרי הילולים.

גם צדו המטא-פואטי של מחזור זה תובע הארה. דומה שבצד האמיחה המפורשת הגלויה לכל עין ניסה כאן אלתרמן להביא בסמוי להפגשתם של ארבעה יסודות מתולדות השיחה הארץ-ישראלית הצורדים לכאורה זה את זה ללא תקנה: (א) תווי ההיכר של "שירי המולדת" הנאיביים והמתקתקים של בני העלייה השנייה, שליוו בלב נפעם את המפעל הצייתי, ושעליהם מתח אלתרמן הצעיר ביקורת נוקבת, גם אם מרומזת ומלווה באירוניה עצמית בלתי מבוטלת;⁶ (ב) אחדים ממאפייניה הפואטיים והפוליטיים של השיחה "אסכולת שלונסקי", מורשת התרבות הכרכית הדקדנטית שהתמקדה ברעיון "שקיעת המערב", וסירבה כמוצהר לשמש שופר למסרים לאומיים שגורים ולהתגייס לשירותה של ההנהגה הציונית;⁷ (אלתרמן, שבסוף שנות השלושים, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, נפרד משלונסקי ומקבוצת טורים, מנהל כאן דיאלוג סמוי גם עם ה"אסכולה" הפואטית שכתובה צמח ושאת ערכיה קיבל עד לא מכבר); (ג) אחדים ממאפייניה ה"פרימיטיביסטיים" של השיחה ה"כנענית" המוקדמת שהתמקדה בנופי המדבר הצחיחים ובתרבות החומרית של המרחב השמי וקטטה עמדה אנטי-מסדית וא-ציונית מפורשת;⁸ (בשירי עיר הזוהר הרבה אלתרמן להתווכח עם עמדותיהם ותכתיביהם של רטוש וה"כנענים", ובכלל זה עם קווי ההיכר הכמו-"כנעניים" שנסתנו למשנתו המדינית

של בן-גוריון); (ד) קווי ההיסר של הפזמונים החדשים שליוו את ההווה החדשה, הקונסטרוקטיבית והתמימה, של הנוער החלוצי שנענה לקריאת ההנהגה הציונית וחתגיים במרץ עלומים לכיבוש השממה והפרחתה כשהוא מלווה במיני שירים והימנונות שאמינותם לא עלתה על זו של שירי המולדת מן הנוסח הישן. באמצעות ההתמודדות המחודשת עם ארבע האופציות הפואטיות של קודמיו, ביקש המשורר לחתור לקראת סינתזה אישית שתצליח נגד הזרם ונגד כל הסיכויים לאסוף את הכלים הישנים שכבר נסדקו מרוב שימוש ולעצב משבריהם כלים חדשים שיתאימו בדיוק נמרץ לקיבולם של התכנים הלאומיים החדשים, חסרי התקדים, שבמרכזם הנגב והנגב כמשל. ניסונו של אלתרמן לקרוא תיגר על כל ההגמוניות הפואטיות שרווחו עד אז בשירה העברית אף הוא לא זסה להארת הביקורת.

שאלות רבות הדריכו את מנוחתו של אלתרמן, איש הרוח והמשורר, שיצירתו עברה בשנות המלחמה, השואה והמאבק לעצמאות שינויים פואטיים ואידיאולוגיים מרחיקי לכת: האם ניתן לכתוב שיר מודרני שטי על כיבוש השממה שאינו מתקתק ושאינו מתחנף לקהל הקוראים כרבים מאותם "שירי מולדת" סנטימנטליים שפן הנוסח הישן? האם אפשר לכתוב שיר חלוצי שאינו בנאלי וצפוי מראש בדימויו ובמחוויתו הריטוריות, שיר המתמקד, למשל, בארץ הנגב מבלי להזדקק לאמירה החבוטה עד לזרא בדבר צימאונה של הצייה למים? האם מותר למשורר לומר "אמת מארץ-ישראל" גם כשזו אינה עולה בקנה אחד עם הרטוריקה המקובלת על עסקני הציונות ונושאי דברה, וזאת מבלי שיואשם בחתירה תחת אושיות המפעל הציוני? היש בנמצא פואטיקה מודרנית המסוגלת להתמודד עם מגמות קונסטרוקטיביות מבלי להפוך ל"פלקאט" מגמתי, חסר כל ערך אמנותי? האם ניתן למשל לשלב את סממניה של הפואטיקה הנארוסימבוליסטית, הכרכית והדקדנטית, המחככת את תחבולות ההזדה למיניהן, בשירה המלווה את המפעל הציוני המתהווה, שיש בו מן התמימות והראשוניות? ומצד אחר: האם אפשר לשיר על הנגב — על אותו חבל ארץ שהמפעל הציוני בכלל, ובן-גוריון בפרט, קשר לו כתרים וראה בו יעד ראשון במעלה — מבלי להיגרר אוטומטית לאפותיאווה נלהבת שיש בה לא מעט מן הכוב והזיף?

כדי להוכיח שניתן לכתוב גם על הגשמת המפעל הציוני בכלל ועל כיבוש השממה בפרט מבלי להיגרר לקלישאות נקט כאן אלטרמן כמה וכמה תחבולות של היחלצות: ראשית, הוא ביקש להיחלץ מנקודת המוצא הצרה של משוררי החזון החלוצי וחרזוניו, שתיארו את ההתיישבות כנגב בהתהוותה, ללא כל פרספקטיבה, והעדיף על פניה את הראייה הגלובאלית הכורכת אקטואליה הסיטוריוגרפיה. לחלופין, הוא התרחק גם מפרספקטיבה רחבה מדי המרחיקה ראות עד התנ"ך והכורכת את המציאות האקטואלית באנלוגיה "המתבקשת" לימי האבות, ההתנחלות, השופטים והמלכים (אף זו הפכה כבר למדרס סופרים, וניטלו ממנה כל עוקצה וטעמה). במילים אחרות: אלטרמן לא הרחיק כאן עד ימות המקרא, כמו בן-גוריון וחסידיו, שביקשו כדברי חנן נָכַר לשאוב תוקף "מזכות האבות ומן הקשר ההיסטורי העמוק ורכי-השנים אל המולדת העברית"⁹ ואף לא הסתפק בתיאור נקודות ההתיישבות שאך תמול שלשום עלו על הקרקע. הוא גם לא פנה אל אותה קונבנציה רומנטית נרושה וצפיה מראש הרואה במדבר מקום מקלט לאנשי רוח ולנביאים שנואשו משליחותם,¹⁰ קונבנציה שכן-גוריון נדרש לה כשירד לשדה-בוקר או כשהספיד לימים את פולה רעייתו שהלכה עמו "במדבר, בארץ לא זרועה". הוא תיאר את ארץ הנגב באותה תקופה "שכוחה" שעברה עליה ככאלפים שנות גלותו של העם מארצו — תקופה שלא הרבו להזכירה בספרות, כפובליציסטיקה ומעל כמות הנאום הפוליטי. השיר סוקר את כתשע מאות השנים שחלפו למן התקופה הרומאית ועד לסוף האלף, ואת כתשע-מאות השנים ויותר שחלפו מאז ה"מילניום" ועד לנקודת ההווה — עד לפרק יישובו המחודש של המדבר על ידי צעירים שנענו לקריאת המוסדות המיישבים. אלה נאחזו באדמה הטרשית לא כדי להימלט מן הציוויליזציה, כמצופה מצעירים תמימים ורומנטיים המחפשים בתוך השממה נוה מדבר, אלא כדי להביא את הציוויליזציה אל המדבר: ליישבו, לתרבתו ולהפכו מקור לא אכזב להפקת מחצבים וחמרי גלם הנחוצים למדינה (רק מנקודת המוצא העוינת של הצייה, שאותה הדובר מאמץ ככעין היפוך מתחכם ואיחוני, נראים החלוצים האידיאליסטיים שווידו על רווחתם האישית לטובת הכלל כקולוניאליסטים נצלניים המחשבים ללא הרף את רווחיהם).

הסקייה ההיסטורית שבשירים ג'ד', המתחילה כמדומה בתקופת ה־*pax romana* (הנרמזת מן הצירוף "משקופי קיסר"), מונה כתשע מאות שנה עד לשנת האלף (המילניום), וממנה עוד תשע מאות שנה ויותר עד להתנצצות מחודשת של "עיני אדם עם כלב" (סמל היישוב המתורבת והמבוית, אנטייתזה לימי החורבן וההרס שבאו בעקבות הכיבוש הממלוכי, שאחריו נעזבה ארץ הנגב מיושביה למשך דורות רבים ו"לא נס התן מכלב").¹¹ בשיר ג' נזכר גם "כבדרך אגב" אותו יום חמות אשר אבד מלוח" שבו נטחנו עד דק "ערי מלכים עשרת" (הכוונה כנראה לתקופת "עשר הערים" — הַקְּפוּלִים — הנזכרות לראשונה במאה הראשונה לספירה בכתבי יוסף בן מתתיהו כמחסום בפני שודי המדבר הערביים). "עשר הערים" השתרעו אמנם על פני הסהר הפורה כולו, מדמשק ועד לרבת עמון, אך גם כיבושה של ארץ הנגב משמש כאן סינקדוכה ומשל למפעל הפרחת השממה; קרי, למפעל הציוני כולו. בימי מרד בר כוכבא שימשו "עשר הערים" נקודת מוצא לאדריאנוס בהתקפתו על יהודה ובהחשת חורבנה, וערים אלה נזכרות כאן כחוליה המקשרת בין אותה תקופה "שכוחה" שבה עדיין ישב העם כארצו ופמולחתו לבין התקופה הרומאית שבה חרבה הארץ והייתה חשופה "כבים היכראה" ("כבד סופה" מתוך עיר היונה).

מאז התקופה הרומאית נפלה ארץ הנגב בידי כובשים רבים, אך אלה ביקשו בעיקר להרחיב את ממלכתם ולהאדיר את שמם, ולא התמזגו עם חבל הארץ הכבוש, אף לא תרמו לפיתוחו. הביזנטים, המוסלמים, הצלבנים, הממלוכים, חיל נפוליון, העות'מאנים והבריטים — למרות שהותירו בארץ הנגב שרידים לא מעטים של תרבות חמרית, בסיכומו של דבר דלדלוה והפכוה בהדרגה ליחפנית בת בלי שם. את כל התרבויות — השבטיות והמוסדות, המוסלמיות והנוצריות — מיגרה הציה ואת כל כובשיה הדביחה וכיסתה בחולות המדבר. אולם הפעם מתחולל מפנה חסר תקדים: על הציה לחשוש, לראשונה זה דורות רבים, פן תובס שוק על ירך בידי יריב חשוף שוק ויך, שרבים סיכוויו להכניעה ולהשתלט עליה (ואגב, ב"שיר סוכנות" שכתב אלתרמן בשנות השלושים לסרט תיעודי על יישוב הארץ, נכתב במפורש שעל השממה לחשוש מפני ה"כובש" הציוני העולה עליה למגרה: "עורי שקמה דיגך נחתך / אנו באים לכבש אותך").¹²

השכט קשה העורף, המנסה לאלף את הצייד הסוררת וחסרת הרסן, דומה במובנים רבים ליריכתו חשופת העורקים, כחית "כרזל ככרזל יחד". שניהם כאחד דלים ובלתי נלאים; שניהם ידעו תקופות טובות יותר בטרם גורשו והודחו; שניהם מוכנים להיאבק ללא חת — מאבק לחיים ולמוות — על עמדתם. יתר על כן, כל כובשיה של ארץ הנגב ביקשו להיות אדוניה אך הם לא התערו בה התערות של ממש: הם הביאו אליה את תרבותם שמבית (את הגפן והזית היס-תיכונים או את השושנה החצרנית שאף היא נטע זר בארץ הנגב), והתייחסו אליה כיחס פטרוני ומתנשא כאל הרפתקה חולפת. רק השכט הדל הבועל עתה את אדמתה של ארץ הנגב מוכן להתמזג עמה כאמת וסתמים וללכת שבי אחריה. ואולם, הצייד אינה מוכנה עדין לשותפות הגורל הבלתי צפויה הנכפית עליה על ידי השכט החדש, והיא רואה בו פולש נכרי שלא תואר לו ולא הדר, כובש זר שמושגיו שאולים מתרבות אחרת, אירופאית ועתירת מים, תרבות שאינה מכירה את הצחיחות המדברית ולא תוכל לה. ואולם, נרמז כאן, שאותו מאבק שהחל מתוך תחרות ושנאה יהפוך לימים למיזוג אמיתי, לכלולות בין הצייד לשכט החדש: היא תיכבש פיזית ואדמתה תיכעל, והוא — הגוהר על מחשופי עורקיה לכובשה ו"לנצלה" — ייכבש רוחנית ("הוא טרף לכישוף / המרחכים האלה").

שנית, אלתרמן לא העלים את האמת המדעית — הגיאולוגית וההידרולוגית — לטובת "אמתות" פואטיות ופוליטיות שגורות שנתכלו כבר מרוכ שימוש (שהרי גם הרטוריקה של השיר המגויס וגם זו של הנאום הפוליטי אינן יודעות הודאה בטעות מהי). כך, למשל, הוא הודה כאן בהתנכרותה של ארץ הנגב לרבים מניסיונותיהם של "מפריחי השממה", במציאות ככאמנות, להשקות את המדבר או להציפו באופן בלתי מושכל במים רבים (גם הדגן, הזית והגפן — מן המינים שבהם נתברכה הארץ — וגם השושנה — סמל התרבות החצרנית של רוב כובשיה — נעלמו ער מהרה מנופי ארץ הנגב יחד עם כל סממני התרבות שנמחו ממנה; ובמילים אחרות, גם ה"משרתים" הפלכאיים, שהביאו תועלת, וגם ה"פילגש" המפונקת, שלא נועדה אלא להנאה, היו אפיוזיה חולפת). המים היורדים מן ההרים מההרים לשקוע במלחות וסחולות המכסים את אדמת הלס ולהפוך למי תהום

קשי ניצול, ממש כשם ששירי המולדת המימיים שנכתבו על הצייה אינם תורמים לה דבר פרט לכזבים פוטיים חסרי כסוי. אלתרמן ניצל כאן אמת מדעית (שאותה הוא הכיר מלימודי האגרונומיה שלו) לשם אמירה פואטית טעונה נגד המשוררים המעדיפים "מים" על "דשן"; גיבוב מוסכמות חסרות תוכן על פני אמירה של ממש.¹³ אגב כך הוא שילח גם חץ שנון כנגד שלונסקי, ש"כגד" בעקדנותו הסימבוליטיים מימי כתובים, וחיבר שירים ופזמונים "מגויסים" על נופי הארץ בכלל ועל הנגב בפרט, חרף רתיעתו המוצהרת מן הפואטיקה הרגיונלית של קודמיו, בני העלייה השנייה (שלונסקי חיבר פזמונים מימיים, תרתי משמע, כגון זה הפותח במילים: "הַשְּׁמַעַתַּי אֵיךְ פִּנְגָּב / אֶרֶץ מוֹל שְׁמִים / מוֹפְלָלֶת רִגְב־רִגְב; / הָבוּ לָנוּ מַיִם!"). אגב כך, הוא גם נזכר כאוטו-אירוניה סלחנית ב"שירי הסוכנות" המגויסים שהוא עצמו כתב בשנות השלושים, כדוגמת "שיר בוקר", "שיר העמק" ו"שיר הכביש" שזיכרהו בפופולריות רבה. עם זאת הוא לא ויתר כאן על המים אלא לכאורה (ב"טור" משנת 1947 בשם "המים נוסעים דרומה" נאמר, שעוד יחברו לימים כי את ההיסטוריה מניעים לא שרי הקבינטים ואילי ההון, כי אם אותו "אינסטלטור אשר כֵּן צִנּוֹר עִם בְּרוֹז לְמִדְבָּר"). ככלות הכול, העמדה ה"כנענית" שהוא נוקט כאן כביכול — עמדה המגנה את המים של המפעל הציוני ומשכחת את המדבר הצחיח — אינה אלא היפוך רטורי המעיד על כוונה אירונית ועל עמדה של איפכא מסתברא.¹⁴

שלישית, אלתרמן לא שר כאן שיר הלל לארץ הנגב, אלא, פרדוקסלית — שיר של חרפות. במקום לחבר אוֹדָה או אפותיאזה למפריחי השממה הוא מחרף "מערכות אייב". מתוארת כאן מלחמה קשה ועקובה מדם בין הצייה ל"אויבתה" — הארץ הנושבת (התרבות האנושית בכלל והמפעל הציוני בפרט). המדבר מבקש להדביר את התרבות, ואילו התרבות מבקשת להכניע את המדבר ולהחזיר ליריבה הצחיח את הצבעים שנמחו ממנו ("תרבות" אין פירושה ספרות, אמנות ואדריכלות בלבד, אלא — כמו culture שב לשונות אירופה — בבחינת שם-נרדף לכלל הפעולות הציוויליזטוריות, לרבות גידולם של צמחי תרבות [ומכאן בעברית מודרנית "לקלטור", "קלטור"] והפקתם המושכלת והמכולכלת של אוצרות טבע). הצייה זוכה כאן לכינויי גנאי ולתיאורים בלתי מחמיאים הרומזים להיותה ישות שנואה וחויה, בתו

הבלתי רצויה של העולם התרבותי: "כלי כסות ומלי יצוע, / הושלכת", "שו פכת כמעביט" [בנוסח הראשון], "דולקה את בקרעיך", "ניבטת אף מחושך / ברוע ניצוצות", "יחפות רגליך", "הבת [...] השנואה בבית". אבוקטיבי במיוחד הוא הצירוף "גורשת מזה השער" (שיר ד) המעלה על הדעת את דמותה של הגר, אם ישמעאל, סמל למהותה הערבית של הצייה המתנכרת לתרבות המערב ולערכיה.

ואולם, לצורך הדיאטומטיזציה נקט כאן אתרמן, ולא לראשונה, עמדה הפוסד, ו"ערק" למחנה האויב. ברכים משיריו הוא נהג — כדי שלא להיגרר לאמירה בנאלית — להפוך את היוצרות ולהיכנס, על דרך ההזדה, לא לתודעת הפרוטגוניסט אלא לתודעת האנטגוניסט: לתודעתה של החרב, לתודעתו של הרוצח, לתודעתה של שנאת היהודים, לתודעתו של העיט העט על הגוויות ולתודעתו של החולד החותר תחת יסודות הבית. כבר כשירו המוקדם והגנוז "שיר הגילויטינה" כלול מונולוג של המערפת המוציאה מפיה את המשפט המצמרר: "היום עוד אִם למעני את בנה בכורה יולדת". גם כאן הוא בחר להיכנס לתודעה הבלתי צפויה מכול: לתודעתה של הצייה הפראית וסוררת הרואה לראשונה את החלוצים ומתכוננת בהם בעניין אנתרופולוגי כביצורים זרים ובלתי מזוהים שנקלעו לחבל ארץ לא להם (באופן פרדוקסלי, אפילו הומוריסטי, הצייה הפראית מייצגת כאן כביכול את נקודת התצפית המדעית של בני התרבות, של מלומדי המערב ומשכיליו, ואילו הנצפים — המביאים את ערכי המערב והמבקשים ליישבה ולהפריחה — את היסוד הפראי, השבטי הראי לעיון אנתרופולוגי). לגבי דידה של הצייה ההוויה הציונית היא שבט "גויץ" (היפוכם של ענקי המדבר מן המיתוס הלאומי),¹⁵ גלוי זרוע וירכיים, חשוף מרפק וברך, המפר את הסטריאוטיפים המקובלים: נשיו "נושאות חגור כגבר" ואילו גבריו רוכנים על מפות באוהל לאור נר.¹⁶ באפוסטרופה המופנית אל ארץ הנגב מטעמו של הדובר "כול יודע" מובלעת עמדתה של הצייה כלפי ה"ארץ הנושבת": עמדה מתנשאת של מלכה בכלואים ושל נשר פצוע;¹⁷ כוז מריר של מהות גאה ואריסטוקרטית שהודחה מכיסאה, הושלכה מהיכלה ועבדים שפלים ועלובים ירשוה.

מותר כמדומה להניח כי כל העמדות הבלתי שגרתיות האלה —

ובמיוחד העמדה הפרדוקסלית העורקת כביכול למחנה האויב והרואה כביכול בחלוצים התמימים קולוניאליסטים זרים, מעין חיילים סוחרים הדואגים לכֶּצֶעם ותו לא — נטעה באחדים מפרשני אלתרמן את הרושם הכוזב שלפניהם יחס שטחי, חסר קשר נפשי וחסר כל עומק היסטורי של המחבר המובלע כלפי ארץ הנגב. את עמדת נופי המדבר — עמדה ניצשיאנית של אדם עליון ובז לפיליסטרים הננסים המהלכים למרגלותיו — שאלתרמן משחזר אותה באירוניה דקה (תוך שהוא מתבונן בה בראייה אמביוולנטית המבוססת על אמתות יחסיות וחלקיות) קיבלו פרשנים אלו ברצינות גמורה כעמדה המבטאת אמת נחרצת שאין בלתי.

כ. בראשית חדשה

בהצטרפם יחדיו, ששת שירי המחזור מהווים כעין פרשנות אישית — מדעית ומיסטית כאחת — לסיפור ששת ימי בראשית. תחילתו של סיפור זה בהתנוצצותם של ניצוצות רוע מעטים בתוך החשכה ובאזכורו של הקוף הדרוויני — זכר לראשית האכולוציה. סיומו של סיפור זה באור הזרקור המגרש את החושך ובעילת האישה האדמה על-ידי האדם הכוכש ומיישב. לפנינו אפוא כעין "בראשית אחרת" — גרסה אישית לסיפור הבריאה, הכוללת שבעתיים ב-urtext הז'ורנליסטי של "שירים על ארץ הנגב" — הריהו הטור "צריך כנגב" הפותח במילים: "יתם תֶּשֶׁךְ ויהי ערב. ירח גדלק, / מתנכר ורע עין, מול ארץ סיני" (פתיחה המעלה את זכר החזרה הנוסחאית "ויהי ערב ויהי בקר" מסיפור הבריאה). צדם הארכיטיפי של שירים אלו, המושכים אל לקחו של סיפור בראשית שבו גובר אורה של התרבות על התוהו, אף מעלה על הדעת את הגרסה הקבלית הגנוסטית של סיפור הבריאה, שלפיה עד שנברא העולם היה הקב"ה בונה עולמות ומחריבם. גם כאן נבנו ערים וחרכו בו אחר זו, עד שהבקיעה אותה בשורה חדשה היכולה לשנות את מהלך פני ההיסטוריה. גם בשירו "כְּכִיז סוּפָה" (עיר היונה) המתאר את ערוצי הוואדיות "בקומם חשופי חלמיש / כלפני ברא כשיל ופטיש" מדבר על נוף הארץ במונחים בראשיתיים ואפוקליפטיים כעת ובעתה אחת: "לראות את בקיעיו הגדועים / של קרום ארץ עֶרֶם מְסַחֵף /

וְהַחֲשֵׁךְ מֵתוֹךְ הַבְּקִיעִים / דִּם צוֹפֶה בְּלִי שְׂקִיעוֹת וּמְלִי שַׁחַר. / [...] / לראות הארץ חשופה / כתמונת ראשיתה ותמונת סופה."

שיר א' משרטט את הקואורדינטות וממפה את גבולותיה של ארץ הנגב ("הושלכת בין שני ימים [...] שופסת מצוק אין כר לו. / דדומית מערבית, / פאת ימה ומדבנה"). בתוך כך מתוארת ארץ הנגב כיחפנית, כת בלי שם לא אהומה ולא רצויה, שהושלכה בקרעים וסחכות. השם "ארץ הנגב" — הבא במקרא, הן כצירוף ניטרלי, הן כלשון תלונה על קללה, היפוכה של ברכה (יהושע טו, יט) והן כצירוף שמשמעו "ארץ צחיחה ומנוגבת ממים" — מתממש כאן פרדוקסלית כתיאורים של הצפה במים רבים: הצייה כמוה כמי שופכין שהושלכו למקום הפקר ("הושלכת כמעביט" בנוסח ראשון), ואילו ההוויה החלוצית והמים שהיא מביאה כדי להפריח את הצייה כמוה כשפחה מופשלת שרוולים, השופכת מים ומנגבת אותם בסכבה. כרגיל בשירת אלתרמן, הדימוי הפלכאי הזה של היחפנית מתאחה בטכניקה אוקסימורונית עם דימוי אריסטוקרטי למשעי מן התרבות החצרונית שלא מכאן ולא מעכשיו. ארץ הנגב אינה רק אסופית קבצנית הדולקת (נשרפת, נתונה במרוצה) בקרעים שבצבעי אדום-שחור תיאטראליים, כי אם גם מלכה רבת הוד והדר שאיתני הטבע סרים למרותה כהרף עין, עם הנידה עפעף; גבירה שמשקופי קיסר נושקים יתפנות רגליה (אופיה האוקסימורוני של גבירה יחפנית זו בולט גם במשל הרב משמעי שהושמט כמעבר מנוסח לנוסח: "את גם ככשת הרש, / גם לכיאת המלך"). לגביה, הגבירה כארגמן ובקרעים,¹⁸ הדגן הוא עבד שחוח הקד לה קידה והגפן והזית הם אמהותיה המקיפות אותה ומסוככות עליה בעלותם ככמניפות צל, אך גם "מתחצפות" אליה כאותן נשות אינטריגה חצחוניות מן הדרמה הקלאסית והניאו-קלאסית (מול הקודים התיאטרוניים האלה מורשת הדרמה הקלאסית — שיאה הסדור וההדור של תרבות אירופה — מופיעים כאן, כתיאור הזרקור ה"שורט" את הצייה, גם קודים מן הדרמה המודרנית המופשטת, המעלה את הדמות והעלילה לדרגת סמל והמצטיינת במיעוט של רפליקות, כתפאודה מועטה ובפעלולי תאודה של זרקור כווד באפלה).

ופרדוקס בתוך פרדוקס: שיר א' מתאר את הצייה הפראית והסוררת כישות עוינת לעיר, המתבוננת באתרי היישוב של האדם בכוז

ובהתנשאות, והדובר פונה אליה כמזדהה עם הרהוריה: "נוֹפֵף רוֹאֶה את נוף / הָאָרֶץ הַנוֹשֶׁבֶת / כְּאֵת חִיקוּי הַקּוֹף / לַאִישׁ וּלְמַחֲשֶׁבֶת". באמירה הפסידוֹ לֹגִית והשנונה הזאת טמונה כמוכן סתירה בסיסית: דוקא הנוף הפרימיטיבי, הראשוני והבראשיתי, כמו הקוף הדרווני של טרם היות האדם, מסתכל על העיר, פאר הישגיה של התרבות, כעל חיקוי עלוב ונחות. נהוג לראות בעיר את פסגת המחשבה והמחשבת של המין האנושי, ויהא זה משום פרדוקס אי־לוגי לכנות אותה "חיקוי הקוף לאיש ולמחשבת" (כינוי שממנו משתמע כאילו דוקא החומר ההיולי של המדבר הוא גולת הכותרת של התרבות האנושית, הוא ולא העיר המתוכננת על־ידי מיטב האדריכלים והבנאים). ואולם, גם באמירה אי־לוגית ופרדוקסלית זאת טמון גרעין של אמת, וגם בציניות תכויה מזה של רצינות: העיר — סינקדוכה של התרבות האנושית כולה — היא אכן העתק וחיקוי מעשה ידי האדם, לכריאה שהיא מעשה ידי האל, ועל כן אין התרבות והאמנות אלא *simulacrum* עלוב, פסולת לוחותיו של האורגיגל — גם אם המקור הוא תוהו גמור, כבסיפור בראשית. שיר ב' הוא שיר "אָרְס פואטי" שבו "חבל משוררים" שר כביכול בלשון "אנחנו" (כבמחזורים "צלמי פנים", "שירים על רעות הרוח", "שיר עשרה אחים" ועוד) מתוך תמימות דעים וסגנון אחיד. ואולם, הדובר המצרף כביכול את קולו למקהלה ששרה לנגב שירי ערגה ותהילה, גם מבדיל עצמו מן העדה ומלגלג על הנטייה הקולקטיבית הזאת להיגרר אחר קלישאות ומוסכמות (ניתן לאתר כאן גם רמז לפרישתו של אלתרמן מחבורת טורים ופנייתו לדרך אחרת — פואטית ופוליטית). קביעותיו הנון־קונפורמיסטיות מקרבות אותו לכאורה אל הרעיון ה"כנעני" באומרו: "המים הם שִׁפְחָה / מופשלת שְׁרוּלִים / בְּשִׁפְף וְצֹרְחָה / יורדים הם מְהֵרֵךְ". בשירו האנטי "כנעני" "מריסת קיץ", כתב אלתרמן ב־1945 על ה"כנענים": "ומכל תְּמֻדוֹת פִּי־נוֹף וְנִיחוּם, / בְּן הַקּוֹפּוֹת־הַשְּׁנָה הַתְּקַשְׁטוֹ עַד טְפֻחֹת, / הֵם נִטְלוּ רַק אֶת גִּמְר לְטוֹשׁוֹ שֶׁל הַחוּם, / לְסִמֵּן שֶׁהֵיִתָּר יָאֵה לְשִׁפְחוֹת". משמע, ענות השנה עתירות הגונים הן "אירופאיות" מדי עבור ה"כנענים" המערדיפים את המינימליזם, את הקוצניות של המדבר, את צבעיו המעטים ואת מראותיו הצחיחים. מול הפואטיקה ה"כנענית", תוקשה והתצווה כאבן, העמיד אלתרמן ב"מריבת קיץ" את הפואטיקה שלו ושל בני

חבורתו, המתגלגלת כמי הגשמים, כמו הברק והרעם וכמראותיו הצבעוניים של השוק, את הפואטיקה האירופאית הפוליפונית, העשירה בפעלולים ובמצלולים, והמתרחקת כמתכוון וכיודעין מן המונטוניות הצחיחה של המדבר. באופן אירוני, דווקא העושר הססגוני של השיחה ה"אירופאית" נחשב בעיני ה"כנענים" כמהות נחותה (עושרה נתפס כאן כהתקשטותה של בת-כפר או משרתת בבגדי פולקלור צבעוניים), ואילו דלות החומר והחדגוניות שלהם נחשבות בעיניהם כמהות אליטרית.

במחזור שלפנינו, שנכתב כארבע שנים לאחר "מריכת קיץ", מצרד כביכול המחבר המובלע בצייה הטוענת כי "המים הם שפחה" (הוא אף נמנה כביכול עם המצדדים באסתטיקה של הצחיחות ועם המכים על חטא הכתיבה הגוררת ארצה נורמות אירופאיות). עלינו להודות ולהתודות, אומר שיר זה לכאורה, כי הנורמות האתיות והאסתטיות שגרמו לנו לכתוב שורות כנאליות וקלושות כגון "צמאת אל נחלים ופלג" ו"נכספה אף מטר ועין", גררו אל ההווה המדברית נורמות אירופאיות זרות המתנכרות לנוף הקדומים והוא אליהן. שורות מימיות כאלה, ולא רק המים היורדים מן ההר, צוללות בתהום וסתהום-הגשייה סמוך להופעתן, ואין להן כל אפקט של ממש. ואולם ככלות הכול העמדה הפרו-כנענית ששיר זה נוקט גם היא עמדה אירונית של איפכא מסתברא: הצייה, האריסטוקרטית היחפנית, היא הרואה בכל סממני התרבות — במים ובדגן, בזית ובגפן — עבדים ושפחות העומדים עליה לשרתה, היא, ולא המחבר המובלע. אלתרמן, שה"כנענים" ראו בו "עולה חדש" שאינו יכול להסתגל לקיץ הישראלי, מוכן להודות שהוא ורעיו האירופאים הציפו את ארץ הנגב במים רכים מדי — לישראלית ומטאפורית — אך אינו מוכן אלא להלכה לזלזל במים כבשפחה ולהותיר את הצייה בצחיחותה. ניכרת האמביוולנטיות שלו כלפי שלונסקי "עתיר המים" מזה וכלפי רטוש ה"צחיח" מזה, אף ניכר רצונו לשמש איש ביניים אחראי ומאוזן — איש הצדק המדעי, הפואטי והפוליטי — המתרחק מן הקצוות ומן המהפכות לשמה לטובתה של אמת פואטית ו"אמת מארץ ישראל".

שירים ג'ד' סוקרים את תולדותיה של ארץ הנגב באלפיים השנים שבהן גלה העם מארצו והותירה טרף לכובשים (כשיר ד', הפונה אל

ארץ הנגב וסוקר לפניה את עברה, משתנה סִכְמַת החריזה ל־אֵאֵבֵב, האמירה מאבדת ממרצותיה והופכת אטית ונוסטלגית יותר ויותר). ערים שוקקות חיים נטחנו עד דק, שדות וכוסתנים נשרפו, כנסיית ומנזרים נהרסו עד היסוד. בסיומן של כל התקופות הללו נותרה ארץ הנגב נקייה מכל שריד של תרבות, מכוסה "כתופת חול וְשִׁיר", ורק עצם שִׁוֶק של אחד השלדים נותרה לבדה כנתיב השיירות. גם שיר זה הופך את כל היצירות: הצייה הפראית והסוררת מתוארת כאן בסרקזם כ"עקרת בית" חרוצה ושקדנית, המוחה הכול "מקוץ עד זית" (במקום למחות אבק ממעונה היא מוחה, באופן פרדוקסלי, כל שריד של תרבות ומכסה את הכול בחול וכאבק). העצים מעיבי הפרי מתוארים כאן כעבדים ושפחות חצופים (חוצפתם אינה אלא תעוזתם ה"פלכאית" לבלוט בצבעם הירוק המתגרה על רקעה החדגוני והיבש של הצייה ה"אריסטוקרטית"). הפעולות ההרסניות והאלימות ביותר שהתחוללו בחבל ארץ זה מתוארות דווקא לטובה של "יד רכה" (שהרי משב רוח המדבר ונדידת חולותיו המוחים את שרידי התרבות אכן יש בהם באופן פרדוקסלי מיסוד הרכות המלטפת).

שיר ה' — הקצר מכל השירים — ממשיך לכאורה את תיאור האווירה הקסומה והמפחיה כאחת השוררת בארץ הנגב, ומשובצים בו רמזים רבי משמעות כגון תיאור הירח הממרט את חרמשי-חרבו בחורבות מקדש בסלע, בארץ שְׁעִיר. האם הכוונה היא לארץ אדום, היא שְׁעִיר, תוך אזכור ברכת יצחק לבנו עשיו: "ועל חרבך תחיה", ולסיף — סמל האסלאם? האם הכוונה היא לאותם "כנענים" שבחרו בסיף כבסלם? האם השיר מרמז לאותם צעירים הרפתקנים בעלי נטייה "כנענית" שנמשכו אל הערכים הצבאיים ואל חורבות מקדשיה של פטרה החצובים בסלע? אפשר שכל היסודות האלה מתערבים אלו באלו, ועיקרם — תחושת הזרות הקסומה שארץ הנגב משרה על היסוד הציוויליזטורי, האירופאי, המנסה להכות בה שורש (ולהפך: תחושת הזרות שחשה הצייה כלפי מיישביה). שחקים רחבים לאין קץ, ללא עב ומטר, משתרעים מעל הערכות הצחיחות והצוקים הקורנים באור, ומבשרים ככיכול את ניצחונה של הצייה. ואולם, סופו של שיר זה מבשר במפתיע את ראשיתו של היישוב החדש המדכיר את השממה המדברית. תחילתה של ההתיישבות החדשה מתבטאת בהתנוצצות

עיניים מול ליל הערכה: "אך שוכ מגבול צפון / עינים בָּךְ צופות / עיני אדם עם כלב / בַּפָּאת חצר מול שְׁלֶף". התנוצצות זו היא תשובתה של התרכות להתנוצצות סלעי הפרא כשיר א' ("נְבֻטָּת אֶתְּ מַחֲשֶׁף / בָּרַע ניצוצות / של חלמיש וְחֻשֶׁת"), והיא מטרימה את אורו של הזרקור כשיר ו' — אודה של התרכות היוצא למלחמת בניים כשממה הפראית. המילה "שוכ" כתיאורם של עיני האדם המתנוצצות כחשכה מלמדת על גלגל חזור: מקדשי פטרה מקורם בתרכות הנבטית החופפת לתקופה הרומאית שבה החל אלתרמן את סקיתו ההיסטורית, ומקדשים אלה חוזרים להיות בהוה אבן-שו אבת לכני הנוער החלוצי, שוחר ההרפתקאות והסיכונים. יש כאן אפוא חזרה אל נקודת הראשית (ההתחלה ההיסטורית וההתחלה המחודשת בנקודת ההווה סוכות זו בזו ככמעגל).

שיר ו' החותם את המחזור ממשיך את תיאור מלחמת הארץ הנושבת כצייה. שבט קולני, גלוי זרוע וירכיים, חשוף מרפק וברך, שנשיו נושאות חגור כגבר ושורטות בזרקור את השממה, קם על הציה כדי להכביעה ולמגדה. ואף על פי שהוא משחר לטרף, תרתי-משמע, שורט את עורקי השממה וכוכש אותה ואת אוצרותיה, הוא נכבש בקסמה ("הוא שָׁרַף לכישוף / המרחכים האלה"). הכוכש הופך אפוא לנכבש — וזה עוד אחד מן הפרדוקסים המרובים המשולכים כמחזור השירים שלפנינו: השממה הנכבשת הופכת לכוכשת, וכוכשה נכבשים בקסמה; הצייה היחפנית והצחיחה מוצגת כמונחים מלכותיים, ואילו העצים הנותנים פרי מגדים — כמונחים פלכאים; ההרס מוצג כמונחים קונסטרוקטיביים, ואילו הבניה — כמונחים אלימים וְדִסְטְרוֹקְטִיבִיִּים; התכוסה כמונחים זהירים ("עצם שֹׁקֵז זהרת"), ופעולותיו החיוביות של כיבוש השממה — כמונחים של אונס מבעית ("נופל הוא על ברכיים / לשרוט כציפורניו / את מחשוּפֵי עוֹרְקֵךְ"). הפרדוקסים המרובים הללו והאירורניה הרקה הקשו כנראה על הכנת השיר, ממש כשם שניסוחיו הפרדוקסליים של אלתרמן ב"מריכת קיץ" הביאו לפרשנותו הכתרת-צייונית של חנן חָכֵר (ולטיעון כאילו השיר מצהיר על אי יכולתנו להתערות כמרחב השמי, כנופים צחיחים השייכים לכאורה לעם אחר),⁹ וכשם שניסוחיו הפרדוקסליים והפיגורטיביים בעיר הוֹדָה הביאו "היסטוריונית חדשה" כדוגמת עדית זרטל לקבוע שהשיר "דף

של מיכאל" מבטא התנסרות לעולים החדשים, לניצולים המהווים לכאורה אבן ריחיים על צווארם של בני הארץ.²⁰

ג. מלחמה ללא מנצחים ומנוצחים

האומנם קיבל כאן אלתרמן את עולה של התורה ה"כנענית", בין בגרסתה הא-ציונית, נוסח רטוש, ובין בגרסתה החלוצית ציונית, נוסח בן-גוריון? דומה שאין כאן כל התרפקות על המדבר ו"אבזריו" או התפעלות מהם. אדרבה, התיאור הפותח את שיר ה' ('צִיַּת קָלָל, מְאִיר / יָחַח אֶת שְׁעֵיר. מוֹרֵט תְּרִבּוּ בְּצֹלַע / תְּרִבּוֹת מְקַדֵּשׁ בְּפֹלַע') אינו מעורר כאן סגידה לכוח החרב או נהייה לאתרי קדומים, כי אם תחושת אי נוחות ופחד. ביגוד לרטוש, שחיבר "שירי חרב" השואפים אלי קרב, הציג אלתרמן לא אחת את החרב — בין שהיא הסיף המוסלמי ובין שהיא השלח ה"כנעני" — כסמל זר ונכרי שאינו מתאים לאופיו של "השבט" החדש אלא לכאורה. מכל שיריו של אלתרמן שליוו את המפעל הציוני עולה ההנחה שעם זה, שעד לאחרונה נרדף על צוואר, שינה אמנם את עורו והיה לאדוני הארץ, אך גם שימר מקצת מתכונותיו האנטי-הרואיות ה"קלאסיות", מורשת אלפיים שנות גלות, שבהן היו מנהיגיו גיבורי הרוח ולא גיבורי החנית והחרב (שיר ו' מן המחזור "ליל תמורה" מכנה את החרב השלופה כירי בני הארץ בשם "רות נסית" ו"אבחת חרבות גויים" וכ"נספח לשיר צלמי פנים" נאמר כי המדינה לא ביקשה לחיות על חרבה: "בְּקֶשֶׁתָּ עַד קֶץ לְקוֹם בָּאת / וְלֹא בַחֲרִב"). אלתרמן קיבל אפוא את המיליטריזם הכן-גוריוני בהרגשה מעורבת — ככורח כל יגונה של החיים הממלכתיים.

גם כאן אומר המשורר בעל כורחו "אמן" לחגור ולזקקור, כהכינונו כי לעת מו חייב העם לשנות את עורו וללבוש חזות צבאית שאולה (וכדבריו בשיר "שחר כפרור" מתוך המחזור "מלחמת ערים", ללבוש חזות קשה ופנים "חדות כאבן צור"). הוא הטיב לראות את הקסם שבערכי ה"כנענות", אך גם הזהיר מפני אכזריותו של הקסם הזה ומפני השימוש הנפרז בסממניו. במיוחד הזהיר מפני רידוד המציאות ופירושה באופן חד-ממדי — מפני נטישת הספר לטובת הסיף (אינן לשכוח כי בטור "צריף בנגב" נרדמת הנערה בחדרה אגב קריאת ספר, וכשירים

שלפנינו רכונים הצעירים על מפות בין יריעות האוהל). אלתרמן ביקש להגיע לידי סינתזה, שבה הגוים ה"כנעני" הוא אך ורק אחד המרכיבים, ולא דווקא העיקרי שבהם. הוא ראה את המציאות, ואת התרבות שהיא שיקופה של המציאות, כריבוד של מרכיבים ובים, פרי תקופות, גלויות, עדות, לשונות ותרבויות שונות ומגוונות. לא אחת הוא הביע את משאלתו לבל תשיל הזהות החדשה את סממני הגלות כולם, שכן גם תכונות חיוביות — ולא רק נפסדות — פיתח העם בהיותו נרדף על צוואר (למזנות ואהבת ספר, חושים מחודדים, היגיון, ערמה, דבקות במטרה, ורסטיליות, כוח להצטיין, יכולת הסתגלות למצבים חדשים, כושר הישרדות ועוד). המים השייכים לנופים אחרים (כמו גם שירי המים שמקורם בפואטיקה אירופית) זרים אמנם לארץ הנגב, כשם שהחלוצים העולים בהר עם צרור צנום על גב (כמתואר בנוסח המוקדם) זרים לנוף הצייה. אף על פי כן, השבט הדל והבלתי נלאה הזה — נאמר כאן במפורש ובדרכי עקיפין — ישָׁרָה עם הצייה ויוכל לה. ב"שירים על ארץ הנגב" אימץ אלתרמן למעשה צורות "כנעניות", דוגמת הטרימטר היאמבי האופייני לאתרים משירי השרב והישימון של שלונסקי²¹ ולרבים משירי רטוש²² ודוגמת תופעת הדיאָרזיס האופינית לפזמוניהם ה"כנעניים" של אהרן אשמן ומשה ("גידא") אלימלך, שתרמו אחר אפקטים של שירה שבטית מכתמית, חסרת כל סלסול טרקליני אירופאי. את הסממנים ה"כנעניים" האלה שילב אלתרמן עם מסקנות אנטי "כנעניות", המדברות בזכות סינתזה בין מורח למערב ולא בזכות ניתוק חד ומוחלט מן ההיסטוריה הלאומית באפיים שנות גלות. אלתרמן מצדד כאן במעשה החלוצי ומסרב לנקוט עמדה "כנענית" המתערבת התערבות אגרסיבית לשינוי מידי של פני המציאות. בשל אימונו בתהליכים אטיים, אָבּוּלוּציוניים, ובשל חרדתו מפני תוצאותיהן הנמהרות של מהפכות של בן לילה, הוא מלמד כאן זכות על אמתות יחסית וכלל לא נחרצות ועל הישגים חלקיים של "יום קטנות" שלא אצה להם הדרך. הוא מודה בקסם ה"כנעני", אך כופר במסקנתו הפוליטיות הקיצוניות, המהפכניות והאֶ-ציוניות. הוא מודה בזרותנו במרחב השמי, אך מאמין כי נוכל לו ונכניעו אט אט בכלים של קדמה. הוא מודה בחלקיותה של המלאכה ובטיוחיותם של העושים בה, אך מאמין שגם אם המלאכה דלה ולא נקייה משגיאות, יש לה

אפקט עצום על האתוס הלאומי, שהנגב — והנגב כמשל — במרכזו. המסקנה העולה מ"שירים על ארץ הנגב" אינה מסקנה חד משמעית, חדה וחלקה (בנוסח לוח הארץ המסקנות נראות ונשמעות לכאורה נחרצות ואופטימיות יותר, וכדברי חנן חָרָר, הנוסח המאוחר נסוג מן "ההכרזות הבומבאסטיות ורויית הביטחון",²³ שחתמו את הנוסח המוקדם). אף על פי כן גם מן הנוסח המאוחר עולה במרומז מסקנה אופטימית למדי: אולי השבט ה"גוֹן" הזה אינו יליד המדבר, ואולי זיווג עם נופי המדבר הטרשיים אינו טבעי ואורגני, אך הוא יוכל למדבר הזה, ממש כשם שצירוף פיוטי אוקסימורוני "צורם" — שניזון במקורו מרקובית פרחי הרוע של הדקאדנס הצרפתי — יכול להשתלב היטב בשיר ישראלי חלוצי, בעל מגמה קונסטרוקטיבית. אלתרמן לא ניסה כלל להתכחש לזרות ולניכור. אדרבה, הוא הדגיש ש"ש" טוב ושוב, והם ניפרים ברוע הניצוצות של החלמיש והנחושת, באור עיניהם של כלב ותן המשחרים לטרף, בטלפי סוסי המדבר האציליים חסרי הרסן, בזוהר עצמות השלדים ששרדו בנתיב השיירות. ואולם, הוא האמין כי הציויליזציה תמגר את השממה באורות הזרקור המאירים את המרחבים ובמקבות המכניעות את הקרקע. בסופו של דבר המעשה הפשוט והדל של "יום קטנות" יצטרף למעשה גדול שיזין את המיתוס הלאומי, כשם שאור חדרה של "הילדה הבודדת בלב מישוריו של הַלֵס" מן ה"טור" האלתרמני "צריך בנגב" הוא הוא שישנה ככלות הכול "את מפת המזרח".

זרותם של המתיישבים החדשים בנוף הארץ-ישראלי היא מוטיב חוזר בשיריו העיוניים של אלתרמן משנות הארבעים: גם ב"מריבת קיץ" תיאר אלתרמן את מפגשו של הקיץ המדברי עם העלמה בעלת השיער האדום והעיניים התכולות כמפגש בין יסודות שאינם מתמזגים, או כצירוף אוקסימורוני של אש ומים: "קיץ, קיץ איתן בלי זְקָנָה ותור־נֶעֶר. / [...] כִּי נִכְרִי בו צלמך, כִּי צוּרְמָה וכוּפְרָת, / אֵת נִצְבַת מוּלוּ בְחֶצֶר הַצְרִיפִים, / לְיַפִּיךָ שֶׁנִּמְצָא כִּגְנֵב בְּמַחְתֶּרֶת, / מִתְנַכֵּר הַמּוֹזַח, הַעֲתִיק בְּצוּרִפִּים. // לֹא בְקִיץ הַזֶּה הִטְבְּעוּ נְעוּרֶיךָ, / לֹא אֲחִים יִתְחַזְּרוּ לְךָ בְּאַרְץ קָדֶשׁ. / בְּצֵאתְךָ אֶל סֵף דֶּלֶת, נוֹפוֹ וּמְרֵאֶיךָ / נִפְגָּשִׁים בְּעֵבֶר-שְׂצָף כְּמִים וְאֵשׁ. // [...] שְׂעָרְךָ הָאֲדָם עִם הַפְּסֻקָתָהּ בְּאִמְצָע / וְתוֹכֵל קָרַח עֵינֶיךָ עֵדִים לְרַעִי / כִּי עֵמֶק בְּאֵמָה תוֹסְפֵד וּמִגְנָצָא / לֹא פָחוֹת מִתְּנֵן שֶׁל קֶדֶשׁ

וְהָעֵי"ב. "מריסת קיץ" ראה אלתרמן את מפגשה של הארץ עם תושביה החדשים הבאים אליה מספרד ומאשכנז כמפגש של ניגודים שיווליד לימים — לאחר מאבקי כוח לא מעטים — מזיגה ראויה וסגונית. במחזור שלפנינו נאמר במפורש: "מה זר ומה עוין / לבך לזה הַזְמַר" (משמע, ארץ הנגב הטרשית מתנכרת לתרבות האירופאית הזרה הפולשת לתוסה — הן בעולם המעשה והן בעולם הרוח — ורואה בה תחרות וסיכון). ואולם, כאן וסאן תנוצח השממה ותיכנע לנציגי הציוויליזציה, שגורשו מכל ארצות התרבות והיוזעים כי חבל ארץ צחיח זה הוא מפלטם האחרון: ב"מריסת קיץ" נאמר על הנערה (נציגת ההווה הארץ-ישראלית החדשה שהיא מזיגה בין אשכנז לספרד) כי "ריב חֶמָה וקְנָאוֹת כך יריב זה הקיץ, / אך אָמֵן כי גם את תעשי בו שפטים", ובמחזור השירים שלפנינו מכה הבת האהובה וחיוכית, נציגת הציוויליזציה, את יריבתה הפראית והסוררת ומפילה אותה אפיים ארצה. בשני השירים יש התכתשות תיאטראלית בין נשים ("בראותו את יַפִּיךָ הממרה משליך נעל, / כִּמְנַהֵג יריבות, על זְכָרוֹךְ בנות צֶלְפָחֵד" שבשיר המוקדם לעומת "שורטות לְתַאֲנָה / כאלו תֶּף אֲפִים / הבת האהובה / אֶת השנואה בבית" שבשיר המאוחר),²⁴ המסמלת מאבק איתנים בין מהויות הצוררות זו את זו: הצייה והארץ הנושבת. חנן חָכַר מסיק מן התיאור האלים הכלול בשיר ו' כי "סדי להתגבר על עוינותו של הטבע הפראי יש לדבר אליו בלשונו [...] ביר ברזל יהיה ובוטחת" וכי "הקשר אל ארץ הנגב לא יתאחה מכוחו של תהליך היסטורי [...] אלא באמצעות הפגנת כוח כלפי הבת הסרבנית והמתנשאת".²⁵ לדעתי, ההמלצה הכלולה לכאורה בשיר בדבר הכנעתה של הצייה בכוח ובאלימות אינה אלא דוגמה נוספת לניסוח פרדוקסלי מטעה ומתעתע של איפכא מסתברא ושל לשון סגי נהור. כאמור, דווקא את הפעולות הדסטרוקטיביות של שוסי המדבר מתאר כאן אלתרמן במין רוך מלטף שאינו במקומו, ואילו את הפעולות החיוביות והקונסטרוקטיביות של יושבי הקבע הוא מתאר במילים הטעונות באלימות ובהרס. ואולם אין לשכוח כי למושג הכיבוש כמה וכמה משמעים (כיבוש בכוח הזרוע, כיבוש השממה, כיבוש הלב ועוד), וכי "שירים על ארץ הנגב" משתמשים במושג זה בכל משמעיו. פעולות ההכאה והשריטה המתלות כאן לפעולת הכיבוש, אינן אלא פְּרִיפּרָאזָה

ומטאפורה להחייאת השממה ולכל אותן פעולות ציוויליזטוריות שיביאו להפרחתה (הכאתה של השממה אינה אלא הלמות המקכות התוקעות יתד כאדמתה ומחיות אותה; ²⁶ שריטת עורקיה אינה אלא חשיפתם הקונסטרוקטיבית של מקורות מים וגילרים הרצוי של מחצכים ואוצרות טבע). בניגוד ל"כנענים" שביקשו לכבוש את המרחב השמי ולהיות אדוניו, אלתרמן ממליץ כאן על מזיגה שכה אין כובשים ואין נכבשים ומנוצחים.

לפיכך, למרות ניצחונה של הארץ הנושבת על הצייה, המאבק הזה, שכו לכאורה נכבשת השממה "באלימות" ייגמר בכעין תיקון. השממה ה"כבושה" וה"מוכסת" תכשף את כובשיה, ודם ילכו שכי אחר מרחביה הקסומים (אלתרמן מבליע כאן כמובן את הגבולות בין כיבושה הפיזי של חבל ארץ לבין היכבשות הנפש בקסמיה של ארץ זרה ומושכת). ²⁷ ואולם, לגבי דידו של איש רוח כאלתרמן גם השפעה רוחנית, המקסימה את הזר וממיסה את התנגדותו, כמוה ככיבוש. כהיסטוריוסוף ידע שלא אחת הכיבוש הפיזי וההשפעה הרוחנית כרוכים זה בזה ללא הפרד, ועל כן הפיל את המחיצות בין המהות הכובשת לזו הנכבשת. התמזגות והסתגלות הדרית היא מטרתו של מחזור השירים הזה, ולא אוטופיה "כנענית" ההופכת את הנוער הארץ-ישראלי לאדוני הארץ והמרחב השמי כולו ככוח השלח.

הבית החותם את מחזור השירים ("...ומרחוק על עיר / ליל קיץ שט כהיר / ונערה בנגן / שואלת: מה מנגב?") פתוח לכל הפחות לשתי פרשנויות שונות. אפשר שהמילה "מרחוק" היא ציון מקום, ואז מתוארת כאן ההשפעה שיש ליישוב הנגב על המוראל הלאומי ועל המיתוסים הלאומיים ההולכים ונטווים (גם הנוער העירוני, ולא רק בני ההתיישבות העובדת, הולכים שבי אחר קסמו של הנגב המתעורר לחיים חדשים). אפשר שהמילה "מרחוק" היא ציון זמן, ולפיו שירושל אלתרמן רואה כחזון את מה שעתיד להתרחש ברכות הימים, סהיפך נקודות היישוב הדלות (שבהווה אינן אלא קומץ צריפים, גדר ומגדל שמיחה) לערים של ממש, ויישוב הנגב — חומר לשירים ולסיפורים שעדיין לא הושרו ולא סופרו. סופו של השיר, ההופך את הפרחת השממה למיתוס המזין שירים רומנטיים וחלומות גאולה ("מה מנגב?" על משקל "מה מליל?"), ²⁸ אף הוא מלמד שהלקח התרבותי של

המעשה הממשי חשוב לא פחות ממנו. אמיה כזו מפילה את המחיצות בין עולם המעשה לבין עולם הרוח וגזרת גזרה שווה בין המעשים הממשיים לבין המיתוס המזין אותם והנוכע מתוכם: החומר והרוח כאחד מצעידים את התרכות קדימה, מעצבים את החומר ההיולי והופכים את התווה ואת האין לארץ נושבת.²⁹ כשם שהצירוף המקראי "שומר, מה מליל" מביע קוצר רוח לכוא אור הבוקר וכיליון עיניים לכוא שחר הגאולה, כך גם הצירוף "מה מנגב" מביע שאיפה לדעת מה יהא באחריתו של הנגב; מה יעלה בגורלו בתום תקופת הכראשית החדשה הזו. כדרכו, אין אלתרמן חש לנבא את העתיד או להתערב בעיצובו, אלא מותיר את החיזה בעינה.

עמוס עוז כתב בספר מסותיו באור התכלת העזה כי אילו כתב שיקספיר על שכלול הצי והתפתחות דרכי התחבורה באנגליה האליזבתית, איש לא היה קורא כיום את מחזותיו; אולם הוא כתב על שיגעון וחולי, על אסונות קטנים כגדולים, שבחיים הם נוראים אלא שהאמנות מחוללת בהם נפלאות והופכת אותם לאובייקט המעורר באופן דיאלקטי נפתל הנאה בקהל הקוראים או הצופים. גם אלתרמן ידע, שכדי להפוך את שירו לשיר "קביל" מן הבחינה האסתטית עליו להפוך את היוצרות: להפוך את המעשה החיובי ל"שלילי" ולהפך. את היהפכה של ארץ הנגב בעקבות קריסת ממלכות, ממקום יישוב למדבר, מתאר כאן אלתרמן במונחים הטעונים כמטען אמוטיבי חיובי כפעולת ניקוי שקדנית ודייקנית. ארץ הנגב מתוארת כעקרת בית חרוצה המוחה מדירתה כל סימן ציוויליזטורי ("כיד רכה שִׁחַף / באר וְגַב וְגַת / ...]) ואת הכול כפסית / כתופת חול וְשִׁיד"). לעומת זאת, את כיבוש השממה והפרחתה הוא מתאר כשיר במונחים הטעונים כמטען אמוטיבי שלילי (שריטה בצפורניים, הכאה עד זוכם, אנקת האדמה מכאב מכותיה של המקבת). כך — בסיוע צירופים אוקסימורוניים המערבים מין כשאינו מינו — ניסה אלתרמן לכתוב כתיבה מודרניסטית ורכת פרדוקסים על נושא קונסטרוקטיבי מבלי להישמע ולהיראות כמי שמקטיר קטורת ושר שירי הלל אף מבלי לקבל כ"תורה מסיני" את העמדה הממסדית המקובלת. אם תיסוין לא עלה יפה הרי זה לא במעט משום שמראשית המודרניזם ועד ימינו כנראה שעוד לא נמצא המודוס לכתיבת שירה גדולה על נושאים קונסטרוקטיביים, והמשורר מוצא את

עצמו נאליץ, מרצון ומאונס, להרחיק עצמו מן הקונצנזוס ולהתגדר בעמדה נון־קונפורמיסטית ש"תדהים את הכורגנים". כאלתרמץ, שלא עמד מנגד, שלא השתמט מאחריות ושלא ניסה בכל מאודו להכעיס ולהילחם בטחנות הרוח של הממסד, דבקה שלא כדין תווית "משורר החצר". עד כמה כוזבת היא התווית שהודבקה לו יעידו שיריו הנוגעים במישרין או בעקיפין בעקרונות משנתו המדינית של בן־גוריון, לרבות "שירים על ארץ הנגב".

הערות לפרק חמישי :

- 1 "שירים על ארץ הנגב", לוח הארץ (לשנת תש"י), תל־אביב 1949, עמ' 127–136.
- 2 המחזור סרוך בטרימטר יאמבי — ריתמוס נמרץ האופייני להמנונות. השווה, למשל, להמנון "על שילשים" שכתב ביאליק בהטעמה ה"ספרדית" כמלאת 25 שנה לתל־אביב. המנון זה הוא שירו היחיד של ביאליק במשקל הטרימטר היאמבי, וניכרת בו השתדלותו של המשורר הוויקי להסתגל למציאות השיווית הארץ־ישראלית ולציני הסגנון של המודרנה התל־אביבית. לחל ופין, ריתמוס עז זה — המכונה ביוונית "סיוזיגי" [= רְתֻמָּה] — משמש בשיה הקלאסית למטרות סאטיריות ולשירי חרפות (ראה : iambic trimeter במילון המונחים של ג'וזף שיפלי [Shipley]). וראה להלן, הערות 21, 22.
- 3 ראה ביקורתו של מ' שלו (תש"י).
- 4 ראה מאמרו של "עוזי", אלף, 1949 וכן מאמרו של רטוש "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950 (בשנותיו הראשונות לא הופיע כתב־העת אלף בתדירות קבועה, וגליונותיו לא מוספח). רטוש כתב במאמרו: "הקיץ המתואר בשיר זה [מריבת קיץ] הוא אמנם קיצוני, הקיץ שלנו, אבל כפי שהוא נראה בעינים זרות. בעיניו של חדש מקורב בארץ ישראל".
- 5 כמתוך ריאקציה למודרניזם הרוסי הקולני ועתיר המחזות הנרגשות פנו אז צעירי המשוררים לעבר המודרניזם האנגלו־אמריקאי שביקש לנקוט לשון המעטה ולשחזר את החוויה האישית, החד־פעמית, כטכניקה של "זרם התודעה" ומתוך ריסון רגשי מכוון.
- 6 בעקבות שלונסקי (ראה, להלן, הערה 7) קבל גם אלתרמן על אי יכולתו להיענות לדרישת הקהל והנהגה הציונית לסתוב שדה קונסטרוקטיבית ופטריוטית; וכדבריו כמחזור "שירים על רעות הרוח": "אֲשֶׁרִי הַשִּׁיחַ הַבּוֹחֶכֶת אֲרִיצִי, בְּלִי לְחוֹשׁ כִּי יִדְבֶּקָה עַל נַחֲשִׁי". כך שילח גם אלתרמן חץ אירוני נגד

שורות כדוגמת "לא שרתי לך ארצי ולא פיארת שמיך" משיה של רחל המשוררת, שיכולה היתה לדעתם להשמיע את הצהרותיה הפטריטיות על-אתר, בלא לבטים והתחבטויות ובלא להסתיר את כוונותיה מאחורי שבעה צעיפים של ערפל מטאפורי.

7 כמאמרו "טענות ומענות" (תפרסם לראשונה בטורים, א, גיל'יג [3.10.1933]: כונס בילקוט אש"ל, עמ' 28–32) כתב שלונסקי: "הנה זה שנים שהמשרר העברי נהבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאלית: שירה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזיך על צוואי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלכוע. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא בפשטות, בשם-ומלכות, באיתגליא — ולא כרמזי אמונה תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגכהה — רוצים אנו כרחל בתך הקטנה. רק כמפורש בתכלית הפירוש והפשטות". שלונסקי יצא כאן אפוא להגן על זכותו — זכות של אמן אמת הכותב בהתאם לכלליה של האמנות הצרופה — לראות באמנות תכלית לעצמה, שאינה מכופפת ראשה מפני תכלית מפלגתית ובקשת הקהל. הוא סירב לעשות את השירה קרדום לחפורם, ויותר מכול ביקש להדחיק מאותן מטרות פוליטיות בנות חלוף שעסקני מפלגה ממשמשים בהן ללא הרף ועושים בהן שמוח. אגב כך הוא שילח חץ שנון בשירתה הצלולה של רחל, שהיוותה אז אלטרנטיבה לשירה הקשה ורמזעורפלת מאסכולת כתובים-טורים, משום שנתחכבה עד מאוד הן על האינטליגנציה העיונית והן על בני ההתיישבות העובדת.

8 ראה, למשל, בספרו של פורת (תשמ"ט), עמ' 148–149.

9 תן חבר (תבר [1981], עמ' 290–226) מנסה לאתר במילים "קְתִי טַחְנָה עַד דָּק / עֵי מַלְכִים עֶשְׂרֵת?" רמז ל"מעלליו של יהושע בעת כיבוש הארץ", אך מודה ש"אי אפשר שלא לתמוה על הפרטים שהושמטו מן היצירה: כל חקופת מלכי ישראל נמחתה מבלי הכר. אין זכר למכרות הנחושת של שלמה המלך והצי אשר הוקם [...] לא לעוזו כונה אילת [...] לא לישיבתו של אברהם בגרר שבארץ הנגב ואף לא לכארות שחפר שם יצחק". לדעתו, אין בשיר זכר לימות המקרא, ומתוך כוונה תחילה. השיר מתמקד באלפיים השנה שבהן גלה העם מארצו, והארץ היתה טרף לכיבושיהם של שכטים ואימפריות.

10 אלתרמן עשה שימוש פארודי כפווה הנכואית הזו, הן כמקורה המקראי והן כגלגולה הביאליקאי, כשכתב בשירו "תחנת ה'ים" (עיר היופה, עמ' 131): "האחת — חתנה הַסְּפֵל / לה מזמין, לְגוֹן וְשָׁנִי / מִיָּן זֶהב מְאָדָּם בְּסֵטֶל / ועגית שזרועת קַמֹּן היא, / כי מפני הוצאות כניל / — הוא אומר — לא יכרח איש כמוני". וכן במחזהו פונדק הרוחות (מערכה ראשונה, תמונה שלישית), בדברי הפלוני והפלגונית, חובבי האמנות הפיליסטרים, המסמלים את התסדגנותה המהירה של החברה ואת התנגדותה מערכי ההגשמה החלוצית: "עשירי אין הוא אומר כי מן הכרן והמונו / הוא יכרח אל המדבר למצוא את נשמחתו ואת קונו [...] בדיוק להפך. לא יכרח איש כמוני — אל מקום שאין בו רסיטל, / כלט, במות רפרטואר, אנסמבל פילהרמוני".

11 השווה לטורו של אלתרמן "הלילות ככנען" (תזר השבעי, עמ' 364–365),

- שבו מתוארת הארץ כולה מוקפת איכים מוסלמים (”לקולו של התן הסורי / צבוע מצרים יען”), ומולם עומדות העיר העברית וההתיישבות העובדת (”צעידה חמושה סומרת, / יונה תל-אכיב הליל. / מנדה על צוק שומרת. / החולה מן לקת עין, / מדינה כשמלת עופרת... / ושטים ענני שמים”).
- 12 “שיר הככיש”, פזמונים ושירי זמר, כ, עמ’ 308. את השיר חיבר אלתרמן (יחד עם שלושה שירים נוספים) במיוחד עבור הסרט “לחיים חדשים” שהפיקה קן היסוד בשנת 1934 (וראה אליהו הכהן, ככל זאת יש בה משהו, תל-אכיב חש”ד, עמ’ 104).
- 13 השווה למילותיו של אלתרמן כשיר ג’ של המחזור “שירים על יעות הרוח” (1941): “כי תמיד גם בשיר ומליצה, / מה בקשנו? את דב הציצה. / [...] וקצת חוך, הנסחט כלחיצה / כמו דשן ולא במים”.
- 14 דברים אלה, שהם לכאורה בה כרוזים מאליהם ראויים כמדומה שיאמרו מפורשות, שכן לעתים דומה שאכרו לנו “כשה זו” המשושים לאבחון הכוונה ששוקקה ביציה שחוכרה אך לפני חמישים שנה, כתקופה שבה נלחם העם על עצמאותו. כך, למשל, כתבתי “קוראים קוראים פוליטיקה” שהופקה לגל יום השנה השלישי לרצח רבין על-ידי ד”ר שוש אביגל, ראש האגף לאמנויות של עיריית תל-אכיב, ואשר שודרה ביום 3.11.1998. כערוך השני של הטלוויזיה, הציג המנחה את “טורו” של אלתרמן “ארץ ערבית” (המסתיים במילים “לילה צח. ברמה אורירית / נוצצים כוכבי ליל חזק / על הנהיה של ארץ ערבית / אשר מוסה ראה מרחוק.”) כשיר המלמד על זכותם של בני המיעוט הערבי על הארץ. אם שיר שבו האירוניה בה חשופה יכול היה לקבל פירוש בתר-צינוי שבה מתנכר לרוח המקור, קל וחומר ששירתו ה”קנונית” המורכבת של אלתרמן (שבה האירוניה עקיפה, מעודנת ולעתים כמעט כלתי מוחשת) כלולה להתפרש פירוש בתר-צינוי מוטעה מצד מי שקראנה כסופן ליטלי.
- 15 יש כאן היפוכם של הענקים מ”מתי מדבר” והיפוך התזה הביאליקאית (ששלו נסקי לגלג עליה כדרך הפארודיה כשירי המחזור “מול הישמון”) לפיה כל ניסיון לעורר את המתים מרכצם נדון לכישלון (”שָׁקָה הדממה כשהייתה”). וגם הסערה האחרונה הנראית כמדר של המתים כיוצר עולם אינו אלא “אגדה עתיקה עוד אחת” שאחריה נותר המדבר דומם ועירי כשהיה. אפשר שתיאורו של היהודי ה”כוכשי”, המדבר את השממה, סתורת “שבת גוי” רומז גם לדמותו נמוכת-הקומה של דוד בן-גוריון, ששם את הפרחת השממה כראש מעייניו.
- 16 מנקודת ראות מגדרית לפנינו היפוך הסטריאוטיפים המקובלים: הנשים אלימות ושורטות את השממה, אף יוצאות מכיתן ונושאות נשק (”על ארחות נושאות חגור כגבר”), ואילו הגבר יושב אוהלים, רבון על המפות. ואף זאת: תרבותם החצרונית הגברית של כוכשי הנגב הוכסה על-ידי תרבות נשית (הצייה כדמות “עקרת בית” המוחה את האבק מרהיטה ולא משאיה שריד וזכר לתרבות השלטת).
- 17 כהדפסה הראשונה כלוח הארץ נפתח המחזור במילים: “על מישורים רמים, / כלי כסות וכלי יצוע, / הושלכת בין שני ימים, / כנשר הפצוע”.

- 18 כמילים "ארגמן וקרעים" תיאר אלתרמן את חנה רובינא בטור שכחב לכבודו (הטור השביעי, ג, עמ' 195–198). וראה מאמרי "הגביה בארגמן ובבלואים — שירי אהבה של אלתרמן הצעיר לחנה רובינא", עיתון 77, יג, גיל' 119 (כסלו–טבת תש"ן [דצמבר 1989]), עמ' 20–21.
- 19 בהרצאתו בכנס הבין־אוניברסיטאי השלושה עשר לחקר ספרות העברית, אוניברסיטת בר־אילן, פברואר 1998.
- 20 בספרה זהבם של היהודים (זוטל [1996], עמ' 496–501), ביקשה זוטל לראות במפגש בין בי הארץ לפליטי הגולה מאבק להשלטה חד־צדדית של ההגמוניה הציונית. פירושה של זוטל נוטל לדעתי אמירה מטאפורית, רב משמעית וחמקמקה, ומרדד אותה שלא כדין, הן מתוך התנכרות לטקסט במלואו כיחידה אורגנית והן מתוך התנכרות לקשריו המרוכבים של שיר זה עם מכלול יצירתו של אלתרמן (ועל כך כבר דובר בהרחבה בפרק המבוא).
- 21 לעתים השתמש שלונסקי במשקל הטרימטר היאמבי לעצוב הוויה מדברית, "כנעני ית" — צחיחה ושרביח: "כעץ שתול גופי. / אפוף שרב הגזע [...] החרב אכלנו ("שרב"), וכן: "יצאתי — נעלמה. / חזיתי — שוב הופיעה. / שאלתי מי ולמה?" ("מול הישימון"). לעתים השתמש במשקל זה לצרכים סאטיריים ולשירי חרפות על יריביו ב"קריית ספר" (כגון במחזור "סעוריס" המגנה את הסופרים המשמרים את מורשת הקלאסיקה: "לכם תמיד יכמזו / אל הצלה וְרוּחַ [...] ובכה בחשאי / תצמח להם קרחת. // והיא צומחה תומם / באמצע הגולגלת / ולפתע במתו: / כי קר / כי עת ללכת").
- 22 רטול השתמש תכופות במשקל הטרימטר היאמבי (לעתים קרוכות בשילוב עם טורים במשקל שונה) גם בשל נדירותו בשירה העברית הטוניסילאבית שנוצרה במזרח אירופה, וראה שיריו "על חטא", "עלי כינור", "לתיך", "חנק", "קץ", "תחינה" ועוד
- 23 חבר (1981), עמ' 226.
- 24 כדברי הפונדקית המתכתשת עם נעמי (ההתכתשות הזאת לקוחה היישר משלמה המלך ושלמי הסנדלר — מחזהו של סמי גרנימן, שאלתרמן תרגמו והוסיף לו פזמונים רבים והנחיל לו הצלחה מרובה על הבמה העברית של שנות השישים): "אין זה סיפור של שתי נשים המחזיקות באיש אחד! אין זה סיפור של אהבים!".
- 25 חבר (1981), עמ' 223–224.
- 26 אף בעינין זה מזמן לקורא היפוך של ציפיות: אם מתעורר הרושם ששבת קולני זה, שקם במדבר ושמצחורותיו נשמעות בלילה אנקות מקבת, הוא שבת הקיני (שבת של נוודים בדואים האוחזים ב"קין" [בחרב, בחנית] ושולחים ידם להלמות עמלים, כפי שמתוארת יעל אשת חבר הקיני בשירת זבורה), בא ההמשך ומסכל ציפיות אלה: אין אלו אלא צעירי הקיבוצים, שנשאו נשאות תגור ושוטרות בזקוקר את שממת ארץ הנגב.
- 27 סיטואציה דומה לפיה תובש או השוטה הופך לנכבש ולשם־י באמצעות כבלי האהבה מצויה במחזה פדרה מאת ז'ן רסין, שהועלה על הבמה בתרגומו של אלתרמן באפריל 1945 (התרגום הופיע באותה שנה בהוצאת מחברות לספרות):

היפוליטוס, בן מלך אתונה, מתאהב בנסיכה השבוייה אריקה, בת איבי בית המלוכה, הלכורה בארמון אביו. משנודע דבר אהבתו של בן המלך לשבוייה היפה אומרת פדרה, אמו החורגת של היפוליטוס, ככוז: "הכפיר הזה אשר לקרוב אליו יראתי / הנה הוא מתרפס למרגלות גברתו, / לכו שבוי, לכו שלל לאריקה..." (מערכה רביעית, תמונה ר', שורה 12). אמירה זו של פדרה פותחת פתח לדימויים רבים מתחום השבי המשובצים לאורך המחזה. אלה מבליעים את הגבולות בין שבי ממשי לשבי מטאפוזי, בין כבלי סזל לכבלי נפש ("היילכה אהבתם בלי ככל ונזו שתיים", "בכבל התשוקה הלכת שבוייה בלי כוח", "נתקי את איקי שבייך. הרהיבי עוז ועור).

28 צירוף זה הלקוח מנבואת זעם המנבאת זכות קשה לארץ הנגב והפוחתת במילים "משא מרבר ים כסופות בנגב" (ישעיהו כא, א), הופך כאן לצירוף נעים ורומנטי המשולב בשירזמר הנשמע מפי נעה. גם המילים "הרה", "יוצא בלעו מפיו" ו"באה עת", המשולכות בנוסח המוקדם בהקשרים אופטימיים לקוחות מהקשרים של קטקליזם וחורבן.

29 ברשימתו "בין ספרה לסיפור" (אחרית רכר למחזהו משפט פיתגורס) תיאר אלתרמן את התפתחות התרבות כמאבק איננים בין כוחות הקדמה הציוויליזטוריים לבין ה"סטיכיה" המושבת אל התוהו וההרס – אל מחיקתם של הישגי התרבות שהושגו בעמל של דורות.

פרק שישי

דמות פניה הנחצות

השניות שבכוכבים בחוץ מול זו שבעיר היונה

כִּי תִצּוּי הָעוֹלָם, כִּי הוּא שְׁנָיִם,
וְכַפּוּלָה הִיא הַמִּיחַ מִסְפָּדוֹ,
כִּי אֵין בְּיַח בְּלִי מַח עַל כְּפִים,
וְאֵין מַח שִׁישְׁכַח אֶח בְּיַחוּ.
(“החולד”, שמחח עמיים)

א. פואטיקה והיפוכה?

אם נבודד את שתי חטיבות השירים החשובות ביותר של אלתרמן — כוכבים בחוץ (1938) ועיר היונה (1957) — ונעמידן זה מול זה, מה שיבלוט לאלתר איננו המשותף כי אם השוני. לכאורה הפנה אלתרמן בכגרותו עורף לעולמם הצעיר וחתוסס של כוכבים בחוץ ופנה במודע ובמתכוון — בכעין מהפך שמן הקצה אל הקצה — אל פואטיקה המנוגדת בתכלית הניגוד לזו שהזימה את שיריו המוקדמים. בעוד שכוכבים בחוץ הוא כתב באופן מסוגן ומצועף ומתוך רוחק אסתטי על עניינים כלליים ואוניברסליים למראה, הרי בעיר היונה כתב על ענייני השעה, ענייני הלאום והמדינה בסמוך למועד התהוותם, ללא ליטוש וללא פרספקטיבה של ממש. בעוד שבחטיבת השירים המוקדמת נמנע בעקביות ממתן שמות פרטים ומשיבוץ סממני זמן ומקום מוגדרים, הרי בכו המאוחרת הוא כלל כמה וכמה אזכורים גלויים ומפורשים של מקומות ותאריכים, ואפילו העניק למקצת הגיבורים שמות פרטיים, אם כי שמות קטגוריאליים וסמליים.¹

שירי כוכבים בחוץ שנכתבו לפני המלחמה מהווים מפגן מרהיב, סגנוני ורב-קולי, של הפואטיקה הניאורסימבוליסטית, מורשת השיחה הצרפתית-רוסית, שאת כלליה אימצו בי "אסכולת שלונסקי" ואלתרמן בכללם. לעומת זאת, בשירי עיר היונה שנכתבו אחרי המלחמה והשואה, ניכרת החתיחה אל האמיה הכמו־אקספרסיוניסטית, עמוקת המבע והרגש, העומדת חשופה בכל מדווייה וקדעיה (באופן פרדוקסלי, חרף המבע הרגשי, הפרוע והקרוע, ניכרת גם החתיחה לאמיה הגותית, שכלתנית וכמו סימטרית, מורשת הקלאסיציזם).² השירים המוקדמים מסתירים את המציאות הבנאלית ומעטים עליה דוק מופלא וכמו־סוריאליסטי בסיוע מטאפורות מדהימות וחריזה יצאת דופן, ואילו המאוחרים מעמידים במרכזה את המציאות היומית והאפורה, אך הרחוקה מבנאליות והנושקת בגורלי ובהרואי. כאן ההברקות מעומעמות, וניכרת המגמה למעט במטאפורות ובשאר סממניה של הלשון הפיגורטיבית וזאת כדי להציג את המציאות כמות שהיא, ללא כחל ושרק. וסתחומי הפרוזודיה: גם אם רבים מחרוזי עיר היונה מקוריים וחסרי תקדים (ואין בהם כמדומה אף לא אחד צפוי או בנאלי), אין מקוריותם מדהימה או כולטת לעין כחרוזי כוכבים בחוץ, ולעתים הקורא חולף על פניהם מבלי לחוש, שהאמיה הדיסקורטיבית הרצינית שלפניו, הדנה בכעיות השעה מתוך פרספקטיבה היסטורית, אף נתונה כבדרך אגב בסד המשקל והחרוז. ניכר שניתנה כאן העדפה לתוכן על פני הקנקן; עומקה ומשקלה הסגולי של האמירה עולים כאן על הרצון להפתיע ולהתנאות.

חטיבת שירי עיר היונה מעמידה אפוא לפני קוראיה מפגן מתוח של ניגודים בלתי מתפשרים: מצד אחד, האמיה 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, האמיה היא לעתים פרץ אמיתי אקספרסיוניסטי, החצנה של רגשות, שאין העט יכול להדביקם, ומצד שני, לפנינו לא אחת אמיה וולטריאנית או ראסינית, שהויה ומהורהרת, מלאַת בינה ותוכנה. מצד אחד, הרעיונות כביכול נובעים זה מזה בסדר לוגי, ללא פרכות ופרצות, ומצד שני, אין הם כה בהירים וסדורים כפי שהם עשויים לעתים להיראות ממבט ראשון (חרף חזותם המסאית אי

אפשר כשום אופן להעמיד להם פראפראזה מניחה את הדעת שתלכוד את הרעיונות הרב-רובדים הגלומים בהם). בקריאה מעמיקה, האמיחה שב"מסות" המחורזות הללו מתגלה כאמיחה סבוכה ומורכבת, אמיחה המערכת פתוס בכתוס, זעקה בהרהור חרישי, עניינים מדיניים בענייני פואטיקה, גורל פרטי בגורל לאומי, גורל לאומי בגורל אינדיבידואלי, עניינים הטבועים בחותם העראי והחלוף כחוקי הנצח של ההיסטוריה הלאומית והכללית.

גם המבנה הכולל של שתי חטיבות השירים האלה שונה בתכלית. בכופים בחוץ המבנה הוא מעגלי: ראשיתו ביקיצה ודרך נפקחת ("עוד חוזר הניגון"), וסופו בהיותותם של שני "עובדי אורח" עיפים וכושלים — הצחוק והכבי — מסכות התיאטרון ממחזה התוגה וממחזה ההיתולים הנופלים אין אונים מן היריעה הגדולה של הקרקס הגלובאלי ("הם לכדם"). כשיר זה, החותם את הקובץ, העיר מוצפת עד עיניה "בניגון דומיות ושמים" ו"בשקיפות המכול השקט", ואלמלא ידענו שאחרי המכול באה הקשת כענן והעולם חוזר לקדמותו ולרעננותו, כי אז הייתה לפנינו אפוקליפסה של אפס תקווה ואמונה. שיר הפתיחה הפותח במילים "עוד חוזר הניגון" רמוז על "גלגל חוזר": אחרי שיר הסיום הניחיליסטי יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם חוזר לקדמותו וסוכב על צירו סתם נגינה על מנגנון הגליל שלה. לעומת זאת, חטיבת עיר היונה היא בעלת מבנה ליניארי וכדנולוגי: היא פותחת בתיאור השנים האחרונות של תקופת המנדט הבריטי, בהכנות להעפלה וכמסעם של הפליטים כים, בתיאור תחנות העראי שלהם כנמלי איטליה, בתיאור פגישתם עם הארץ ועם בני היישוב וגירושם של מקצת המעפילים לקפריסין; סופה בתיאור גבב הצריפים, הפחונים והבדונים ששימש תפאורת רקע לשנותיה הראשונות של המדינה. העתיד נשאר פתוח בכחית "ובכמו פלא ממך אל תדרוש". שתי חטיבות השירים הללו נראות גם מן הכחינה האידיאית כדבר והיפוכו: בכופים בחוץ מוטבעת השקפת העולם של אוסוולד שפנגלר ואלכסנדר בלוק, שני באו את שקיעת המערב ואת קץ ההומניזם; לעומת זאת, השקפת העולם העומדת בכסיס עיר היונה היא שילוב אוקסימורוני ובלתי מתפשר של עקרונות הציונות המדינית שמרצלו ועד בן-גוריון, שביקשו לשנות את הדיוקן הלאומי לאלתר, ושל עקרונות הציונות

הרוחנית מבית מדרשו של אחד-העם, שציודו בתהליך אבולוציוני ארוך ואטי (ושחיים ויצמן המשיכם כדרכו, תוך שילובם עם גינוני דיפלומטיה "הרצלאים"). ניכרת 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 תהליכים מורכבים של גיבוש זהות שבאופן טבעי נמשכים דורות על גבי דורות בתכתיבים מהירים ומרהיבים.³ ההמלצות הכלולות בעיר היונה אינן ענות אמן על מדיניותו החברתית-תרבותית של בן-גוריון, והן אף קוראות בגלוי תיגר על זו המהפכנית של רטוש וה"כנענים".

מן הבחינה הרטורית אופיינית לכופים בחוץ האפוסטרופה היוצאת מפיו של דובר בגוף ראשון מלא התפעלות והתבטלות, הפונה אל נמענת ("אֵת") בלתי מזהה — מלאת ניגודים וסתירות — שיכולה להתפרש בנקל כאהובה איומה ונודאה וכתבל על שלל גילוייה וניגודיה. בעיר היונה פנה השימוש התכוף בגוף ראשון יחיד ובגוף שני יחיד האופייני לכופים בחוץ את מקומו לשימוש נרחב בגוף ראשון רבים, כמקובל בשיחה פרי תקופה הדורשת ערכים קולקטיביים כמו רעות, הקדבה ואחוות לוחמים. יש כאן גם שירים הנאמרים מפני האני המשורר הממלא תפקיד של עד ומתעד, אך רבים השירים שהקול הדובר בהם הוא קולם של גיבורים שאינם מזהים עם המחבר המובלע ושבהם משולב קולו בקולם ודיבורו בדיבורם (ב"חַפַּת ימים" הוא מדבר מגרום של הפליטים, ב"שיר זקנים" — מגרום של הזקנים, ב"דף של מיכאל" — מגרום של צעירי דור תש"ח, ב"עוד דף" — מגרום של אנשי הפלמ"ח או הבריגדה ועוד כיוצא בזה). מכל מקום, האמיחה הכלולה בשירי עיר היונה מתבררת כאמיחה חמקמקה, סוגסטיבית ורבת אנפין מהמשוער, וחתווית הדנוטטיבית שהצמידו לה אחדים מהמבקרים הוצמדה לה שלא כדין.

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

ולתקופותיה — פושטים צוה ולוכשים צוה כהתאם לנסיכות 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 והזאוגמה המייצגים את תפיסת הלשון שלו; (ג) המטמורפוזות והטרנספורמציות למיניהן המייצגות את הדינמיקה של תפיסת העולם ותפיסת הלשון שלו. המשותף לשלושת המאפיינים הללו הוא איכותם הבינארית והכמו־סימטרית. תכונה זו של יצירת אלתרמן היא דו ערכית במהותה: ניתן לראות בה כיטוי לתפיסה פשוטה ופשטנית (של ילד, של פרא קדמון או של אדם חסר תחכום הרואה את המציאות בצבעי שחור-לבן ואת כל הלבטים והמאבקים כ"מלחמת בני אור בכני חושך"), וניתן לראות בה את תמצית גילומו של רעיון ההפשטה (האבסטרקציה) ותמינימליזם — 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 זו הפרימיטיבית של הפרא הקדמון הרואה את העולם בעיניים מופתעות ("לֶךְ עֵינַי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת כְּפִתְאִים"), אך למעשה הוא מבטא באמצעות שיריו הפרימיטיביסטיים לא רק את התקסמותו מן הפראי והראשוני, אלא גם את חששו הרב מן האֶטְכִּיזִם שנסותרר בעולם המודרני. אלתרמן מעמיד פנים כאילו יצירתו דואלית וסימטרית, ולמעשה הוא מציג לפנינו, במסווה של תמונה החצויה לשניים, תמונה אֶ־סימטרית, והוא מפורר את המציאות לרסיסי רסיסים.

ב. הדואליות בתפיסת העולם

שירי כוכבים בחוץ פונים אל השקפת העולם הדואלית בעיקר לצורך הזרה ודיאטומטיזציה 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 הדומנטית 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 השיכולת ("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 בהעלם אחד את עריסת העולל ואת עריסת הזקן הגותע 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 ומעורר פלצות של גולגולת מקאברית חשופת עצמות. דואליות דומה עתידה לעלות לימים מן השיר "אַלֶּת", שיר החתימה של שירי מכות מצרים שבו האב שחוק "עם רמש ותולעת", "משן עד ציפורניים" (שחוקו הוא שחוק תמים ואופטימי, המלמד על בריאת החיים ותקומתם מן התוהו — שהרי הרמש ותולעת הן מן הבריות הראשונות של האבולוציה — והוא אף שחוק מקאברי — שחוקו של מת שכולו רימה ותולעה).

לא אחת עולים כאן תיאורים ומצבים כפולי פנים המבוססים על הדואליות הבאה לידי ביטוי ביצירתו הפרה־רומנטית של ויליאם בלייק, שהעמידה בלב הדיון הרומנטי את הניגוד שבין תום (*innocence*) לבין ניסיון החטא (*experience*). כך, למשל, המראה שבסוף השיר "ליל קיץ" ("והרחק לגֶּה, בנהימה מְרַעַב / עיר אשר עיניה זֹהֵב מַצְפוֹת, / מתאדה בזעם, בתמרות האבן, / של המגדלים והכּפּוֹת") יכול, מצד אחד, לשקף עיר בשעות הקטנות של הלילה, שעה שהחלונות הזוהבים מתעמעמים אוט אוט לקראת התרדמה וכאילו נעלמים בתימרות עשן אביך ובתוך נהם דקדנטי של רדיפה אחר מין וממון; מצד שני הוא אף יכול לשקף עיר בשעות הבוקר המוקדמות, שעה שחלונותיה "נדלקים" אוט אוט, עד שהיא מתעוררת "בנהימה מורעבת" לקראת יום עמל חדש. למעשה נאמר כאן בעקיפין, כי העיר מכילה את שני הניגודים הללו בעת ובעונה אחת, וכי היא מורכבת מיסודות בריאם ודקדנטיים, קונסטרוקטיביים ודסטרוקטיביים, תמימים ומושחתים.

תמונת העץ העגום מול מי האגמים שבסוף השיר "ירח" ("מאגמים המים נִפְּטִים אלינו / שוקט העץ / באדם עגילים. / לעד לא תִּעַקַּר ממני, אלהינו, / תרגז צעצועיך הגדולים"), יכולה להיות תמונה דקדנטית של עץ הדומה לאשת תענוגות קלת דעת המתקשטת בעגילים אדומים וכבשיר הגנוז "משהו כחול, מאד כחול" המתאר את העולם כפרוזה כובתית: "שקיעות זולות — צבעי שפתיך. / נשקף הרכה, אהבֶּתָּ מעט, / [...] גשיגם את, כָּבֵה, כי סנדליך — אדם. / כיריסים שחורים לך וְיִבְיָךְ — שן"); היא אף יכולה להיות תמונה רכה ותמימה מחדר הילדים, ובה הורים אדומי עיניים מדאגה ומחוסר שינה ("אודם עגילים" הם כמקרה זה "עיגולים אדומים" סביב עיניהם של הורים הדואגים לשלום עוללם).⁴ אלתרמן יכול היה אפוא ללכוד בהעלם אחד עולם מושחת ופרובוקטיבי שבמרכזו תמונה של אנשי הכיבים ועולם טוב ומיטיב שבמרכזו תמונה משפחתית מרגשת, שכולה תום ורוך.

שירים רבים משירי כוכבים בחוץ מתבררים אפוא כשירים שפני יאנוס להם. יש בהם שירים העושים שימוש באותה תחבולת כפל משמעות (double entendre) רצופת ניבולי פה וכוונות של דופי, שאפיין בדורות הקודמים את שירי החרפות ואת חרוזי ההכאי של בחורי הישיבה שנתפקרו, ולהבדיל, גם את חרוזיהם המתקלסים והאובסצניים של אותם משוררים נוודים שכונו בכינוי "גוליאדיים" (כמרים שאיבדו את משרתם עקב התנהגות מוסרית בלתי נאותה, ושנקראו גם "defrocked priests"; כלומר, כמרים שגלימתם הוסרה מעליהם). כך, למשל, תמונת גינת העיר הטופפת "ככבשה בלכנת הצמר" יכולה להיות הן תמונה של תום והן תמונה של ניסיון החטא: תמונה תמימה וטובה שבה הטבע הפסטורלי "פולש" לתוך חזוכות העיר, ותמונה מושחתת ובה יצאנית בוסתית הנראית תמימה כשיה טופפת ברחובות העיר עם פודל לבן ככבש. וכן, למשל, תמונת הבית המיושן והמתקלף מזוקן שהיונים הומות בין קמרוניו שבשיר "כית ישן ויונים" יכולה לשקף בית משפחה בורגני ומהוגן שיונים שלוחות מקננות על גגו, אך גם בית קלון דקדנטי ש"ציפורי לילה" ונשות נאפופים בלות שוכנות בין כתליו. תמונתו ה"תמימה" של בית זה כפתח השיר ("כית אבן רודם. / בגנך השעיר / תישי עננים התחככו לשבעם. / רועי השמים כחלי הפרוה, / בעברם את העיר, / לך מצהילים / מקהלות חלילים /

כאלה הרגבכה. (" היא אכן, מצד אחד, תמונה פסטורלית תמימה של רועים וחלילים בכרי דשא שאננים, ומצד שני היא תמונה הֶדוֹנִיסְטִית של סאטירים שטופי זימה המחללים כפן בחליל (ואפילו של "סאטירים" עירוניים מדושנים בין הכרים והסדינים ושל רועי זונות כלל לא מיתולוגיים מן המציאות הכרכית המושחתת).

הדואליות בכופים בחוץ היא אפוא דואליות שגורה וברורה למדי הנשענת על הניגודים הבינאריים האוניברסליים ביותר. אמנם, לא תמיד קל לזהות אותה ממבט ראשון, כי לעתים היא מצועפת בשבעה צעפים, אך משהיא נחשפת לעיני הפרשן, היא מתגלה כעניין פשוט וטרוויאלי, לעתים משעשע למדי. תהליך כזה מתגלה בכל רמות הטקסט: התיאורים בכופים בחוץ מרשימים את הקורא כתיאורים על-טבעיים הצבועים בגוונים מופלאים שלא מעלמא הדין, אך משהוא מתקרב אליהם ומקלף מעליהם את צעיפי המטאפוריקה, הם מתבררים כתמונות טבע פשוטות ומוכרות מן המציאות היומיומית. לעומת זאת, תיאורו של ביאליק, למשל, נראים תיאורים תמימים ושקופים, אך משמתקרבים אליהם מתגלים תהומותיהם הדמוניים. זהו ההבדל הבסיסי בין תהליכי ההזדה של אלטרמן הצעיר, בשירי העלומים הגנוזים שלו, בשירי רגעים ובשירי כופים בחוץ, שראשיתם מופלאה ואחריתם כנאלית, לבין תהליכי ההזדה (או הסרת ה־film of familiarity) בשירתם הרומנטית ביסודה של ביאליק ובני דורו, שראשיתם כנאלית ואחריתם מופלאה.

הדואליות בחטיבת שירי עיר הוזה היא ככיכול הרבה יותר מפורשת ופשוטה מזו של כופים בחוץ, אך כמוכנים רבים היא עמוקה ומורכבת ממנה בהרבה. אמירות בעלות אופי דואליסטי נאמרות כאן בגלוי ובאופן דנוטטיכי, לכאורה ללא צורך בפרשנות יתרה ("פני היוזה ואבחת חרבה", "לשניים צלמה משוסע", "שופך דם האדם ומגנו", "עמדנו חבורים לאכל ולמשוש", "עלו כך שחר וכורת" וכיוצא באלה אמירות בעלות אופי דואליסטי המעידות על תפיסת עולם בינארית וסימטרית). ואולם, פשטותן הסכמטית של אמירות אלו היא פשטות מדומה שאינה מיתרת את המאמץ האינטרפרטיבי כל עיקר. כפל פניה של האמירה ניכר כבר בכותרת "עיר היוונה": זו מעלה תמונה תמימה ויפה של עיר לכנה כיוזה תמה (כתמונתה של תל-אביב שכתיה

החדשים והלכנים כהקו על רקע חולות הזהב), עיר שיונים מקננות בה ותושביה שלווים ושוחרי שלום. אולם 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 (בימי קדם נמלט דרך נמל יפו הנביא יונה, שניבא את חורבנה של עיר אחרת, מושחתת ומנוונת אף היא). על העת ועל העיר הן נאמר כפתח הספר כי "פני היונה ואֶבְחַת חֲרָבָה / הן דמות פְּנֵי הַנְּחֻצוֹת". לפנינו אפוא עיר שדיוקנה חצוי: שחלקו האחד כהיר ותמים, וחלקו האחר טכול בדם ובדמים; שחלקו האחד הולך ונכונה וחלקו האחר מובס ונהרס (יפו המובסת ותושביה הנמלטים על נפשם היא בכחינת הכפיל הניגודי של תל-אביב כמחזור השירים "מלחמת ערים"). התמונה המפורשת והדנוטטיבית כביכול של עיר חצויה פנים מתבררת אפוא כתמונה אֶ-סימטרית, מורכבת וקלידוסקופית, ולא כתמונה פשוטה ופשטנית, שהרי האגף הכהיר של המשוואה גם הוא אינו כהיר כל עיקר: גם העיר העברית נחלקת לחלק הלוחם והנושא בעול ולחלק היושב בעורף והממשיך לדאוג לבצעו, כמימים מימה (יסוד ההונאה שבמילה "יונה" עולה למשל מהשר "ובחורף ההוא": "וערים כינתים הוסיפו רכל / והונות וחגג. בין שדה קרב לבין ערף / לא הפריד המרחק. אך הבדילו העל / ועשן העולה."). ואולם, אין לשכוח כי הצירוף "חרב היונה" שעליו מתבססת התמונה הדואליסטית שבפתח עיר היונה ("ופני היונה ואֶבְחַת חֲרָבָה / הן דמות פְּנֵי הַנְּחֻצוֹת"), 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, צירוף שאין בו כל ניגוד בין "חרב" לבין "יונה", כי אם להפך, הוא מציין את טבעה הכרוך של החרב.

גם את יפו, שתושביה הערבים נמלטו אז על נפשם, בחר אלתרמן לאפיין בשיר "עיר קורסת" (מן המחזור "מלחמת ערים") כדמות עיר שסועה לשניים: חציה חזק ואוחז בחרב וחציה מובס ונס על נפשו. היא אף מתוארת ככעין תערובת בלתי מתפשרת של נטורליזם וסוריאליזם כגבב של בלואים וככישוף של דורות: "אֵיד יפו וְקֶצֶה. מִסְגֵּרַת / וְלִשְׁנַיִם צִלְמָה מְשֻׁסֵּעַ: / מִמְזוּחַ תַּחֲלוּם שׁוֹד מְאָרֵב / וּמִיָּם לֵה חֲרֹדַת

מנוסה". כדרכו, מחלק כאן אלתרמן את המציאות לטוף ולסף, לתוגות ולהיתולים, לרודפים ולנודפים, אך לא בדרך פשטנית או חד משמעית. אמנם ברי שאלתרמן אינו מקונן על תבוסתה של העיר הערבית זורעת המדון שמתוך סמטאותיה הגיח מפעם לפעם "יהודי ובעיניו דמו", אך כהומניסט, הרואה גם בחורבנה של יפו הערבית חלק ממסכת היסטורית נוראה של חורבן ערים, הוא גם אינו שמח לאידה ולמשכתה. בצירוף "איד יפו" אלתרמן משתמש כאן במתסון כמי לה דו-משמעית, שאסון וששון עולים ממנה כאחת,⁵ כדי לכרוך את הסף והסוף, את החג והחגא, ככעין "משתה ערב דְּכַר" של עיר שדינה נחרץ; עיר שהיא מסוגרת, ועם זאת משוסעת לשניים, עיר שיש בה צד אלים ותוקף ומאיזך צד מאוים, חף מפשע ומוסה גורל הנמלט בעור שיניו מתוך ההפכה.

מתוך אותה תפיסה דואליטית, תיאר אלתרמן את כוח המגן העברי כ"שופך דם האדם ומגינור" ("ליל חניה"). ראשיתו של אפיתט כפול-פנים זה בכרית שכרת ה' עם נח לאחר המבול ובציוויים שנתלו לברית זו: "שפך דם האדם באדם דמו ישפך כי בצלם אלהים עשה את-האדם"; "את קשתי נחתי בענן והיתה לאות ברית ביני ובין הארץ" (בראשית ט, ב-יא). ואולם, 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. אלתרמן, 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 עמיזתו על זכותו היא צודקת, הכרחית ולא בלתי אתית. על כן אלתרמן, הפציפיסט שמאמין בזכות לאחוז בחרב לעת כזאת, מביע בסוף שיר זה את אמונו כי נפש הדור תזכור "לא רק לרע, ימי רעה". ובשיר הסיום של עיר היונה ("נספח לשיר צלמי פנים") הוא מתאר את תקומת העם כתיאור הדואליסטי הבא, הכורך את השואה והתקומה, את המלחמה והשלום: "בקשת עד קץ לקום באת / ולא בחרב. אך צמדים / עלו כך שחר וכורת".

לפנינו פישוט צורני מדעת, שאין בו כל פשטנות כי אם היפוכה; עדות להעדפתה של השיחה הבשלה את עזות הכיטוי על פני השיקוף המימטי הישיר ועל פני המלאות הריאליסטית. תכונתה הדואליסטית

של יצירה זו ניכרת בכל רמות הטקסט ובכל נושאו, הלאומיים והאישיים, הפוליטיים והפואטיים. כשמעלה שירו של אלתרמן את התביעה ההיפותיטית "לִתֵּת בְּנֶאֱמָר לֹא אֶת הַקָּמַח הַטָּחֹן / פִּי אִם אֶת רַעַשׁ הַקָּמַח הַמְּשִׁתּוֹחַחַת" (בשיר ה' מן המחזור "ליל תמורה"), לא זו בלבד שהוא מעמת את התהליכים שנסתיימו עם אלה המצויים בעיצומם, אלא שהוא אף מעמת במקביל את הצירוף הכבול "הקמח הטחון" המהווה מטאפורה שחוקה לעניינים שאיבדו את חיותם עם הצירוף החדש והרענן "רעש הקמה המשתוחחת" המהווה כעין מקבילה עברית לדרישתם של הפורמליסטים הרוסים להחיות כתודעה לצורכי הזרה את "רחש הגלים". שוב, לפנינו ניסוח דנוטטיבי וקונוטטיבי כאחד המסתמך באופן סימולטני על עניינים תלויי תרבות ועל עניינים אוניברסליים, והמיועד הן לקורא הפשוט והן ליוצאי ח"ן.

בעיר היונה בחר אלתרמן לייצג את צעירי דור תש"ח כאמצעות שני גיבורים — מיכל ומיכאל — ששמותיהם הדומים כל כך כרום הצליל אינם רק שמות מייצגים של הנוער החולם והלוחם שצמח בארץ החדשה. דמויות אלו המופיעות בשיר "דו שיח" שכפתח הספר (לאחר "שיר פותח"), בשיר "דף של מיכאל" וב"נספח לשיר צלמי פנים" החותם את הקובץ הן דמויות סמליות של צעירים שמתו באבם בלא בנים ואשר ייקבעו לנצח ביכרון האומה. שמותיהם האֶבֶקֶטִיבִיִּים מייצגים את העולם הזה ואת מחוזות האין־סוף, את החיים ואת המוות. מיכל מייצגת נעה-אישה שתיוותר צעירה לנצח (מכיל המקראית שלמרות שנישאה לאיש לא מימשה את נשיותה וכאילו מתה בחייה),⁶ 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 וקונוטטיבים לפנינו, ההופכים את התמונה לפמיליארית ולקרוסה, 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 היא 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

כידם מלאכי מרום. אהבתם של מיכל ומיכאל "לא גמועה היא. נטף לא נגרע ממנה" לא רק משום שזו אהבה אידיאלית ואידיאלית שאינה מתמעטת כי אם גם משום שזו אהבה שלא נתממשה כלל ועל כן אי אפשר היה לה שתמעט ותיגוע. חרף גילייה הדנטוטיביים והמפורשים, הדואליות בעיר היוה מורכבת יותר מזו של כופים בחוץ משום שרכיביה כרום תלויי תרבות, ואינם נסמכים רק על ה־ universals הבסיסיים המוכרים לכל קורא וקורא. לפיכך, שירי עיר היונה, חרף חזוהם הדיסקורסיבית ה"אפורה" וה"פשוטה", גם קשים פי כמה לתרגום משירי כופים בחוץ.

ג. השימוש באוקסימורון ובזאוגמה

האוקסימורון והזאוגמה הן שתי פיגורות מודרניסטיות מוסהקות המצמידות באורח שרירותי ואגרסיבי מין בשאינו מינו. שתיהן מהוות שיקוף לינגוויסטי של המציאות הכאוטית, עתירת התמורות המואצות והקלושה בסבך סתירות וניגודים, שנשתררה בעולם במאה העשרים. תפיסת העולם הדואליסטית של אלטרמן מסתייעת תכופות בצירופים אוקסימורוניים וזאוגמטיים המקפאים את הקונפליקטים הדינאמיים ומהווים את תמציתם וגיבושם. פיגורות הלשון העזות ושנונות החוד האלה אינן מנסות למזג את הניגודים, לפשר ביניהם ולרכך את יסוד הסתירה. להפך, האוקסימורון מצמיד אותם אלה לאלה, כחטף וברוך עזה ושרירותית, ומותיר את הניגודים הביאריים בניגודיותם ("פגישה לאין קץ", "פתאומית לעד", "כעבד מלך", "דממה צורמת", "מחשכיו הלכנים" ועוד ועוד). הזאוגמה רותמת שני עניינים שאינם מאוחדים רמת הפשטה, ומתעלמת מהפרת חוקי הדקדוק וההיגיון ("לספרים רק את החטא והשופטת", "משקט וזכוכית שבירים לילות סוף", "אל מרחבן השר והלבן", "שלוות כובע ומים לעיני למדת", "קרונות רעש ואבן פורקת העיר", "אל שוקי הזמרה והאבן" ועוד ועוד). שתי הפיגורות האלה תורמות ליצירת הרושם המודרניסטי ה"צורם", מתוך שהן מצמידות מין בשאינו מינו בדרך שרירותית ואגרסיבית.

הצירופים האוקסימורוניים בכופים בחוץ רותמים זה לזה יסודות אוניברסליים מנוגדים: חיים ומוות, אור וחושך, דומייה ורעש, עראי

וקבע, רום היחס ושפל היחס וכיוצא באלה ניגודים בין לאומיים וכלל-אנושיים שאינם תלויי תרבות. צירופים בינאריים אלה – חרף פשטותם המפורשת – מתגלים עד מהרה כצירופים שאינם חדר-משמעיים כל עיקר התלויים בנקודת המוצא של הפרשן. פרשן המכוון את הזקור אל עבר האיבר הראשון שבשני האיברים המרכיבים את האוקסימורחן יראה בו דבר אחר לגמרי ממה שיראה בו רעהו השם דגש על האיבר השני. כך, למשל, אוקסימורחן עז וכולט כמו "המת החי", המופיע (כפי שנראה בפרק הסיכום) ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, מאחד בתוכו לפחות שתי אפשרויות של פרשנות שאינן מתיישבות זו עם זו: אפשר שמדובר במת ליטראלי או מטאפורי שקם לתחייה (כאופן ליטראלי או מטאפורי), ואפשר שמדובר באדם חי שחייו משולים למוות. תיאורו של חרוץ האדמה "ההוזה את נקמותו כעבד מלך" (בשיר "מערומי האש") אף הוא מעלה אפשרויות פרשניות מגודות שאינן יכולות לכאורה להתלכד זו עם זו: אפשר שמתואר כאן עבד שחתר תחת אדוניו ועתה הוא שו אף אל המלוכה וחולם 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 הצירופים הזאוגמטיים ככופנים כחוץ הם צירופים המבוססים על universals, ולא על עניינים תלויי תרבות. כסוף "הרוח עם כל אחיותיה" אומר אלתרמן: "טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיא / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים"; ההיגיון שמאחורי רתימתן הזאוגמטית של פגישות ושל מילים הוא כדלקמן: צירוף מילים הוא זימון מעניין ומפתיע, ממש כשם שפגישה ברחוב היא זימון מעניין ומפתיע במישור האנושי, ועל כן ניתן לדבר על מילים ועל פגישות בהעלם אחד. לעתים, הגיונה של הזאוגמה היא היגיון פנים לשוני, וכך הוא, למשל, בצירוף "שוחתי אור ומים" ("סתיו עתיק"), שבו מוצמדים האור הערטילאי והמים המוחשיים, אלא ש"אור" פירושו גם מים (לפי "יפיץ ענן אורו" [איוב לז, יא]).⁷ הוא הדין בזאוגמה "הערב המכסוף שפתיים וגביע" ("כינוד הברזל") המצמיד את האנושי והדומם, אלא ש"גביע" הוא גם "סף" שקרבה לו ל"שפה" (והשווה לשורה הפותחת את השיר "עוד אבוא אל ספך בשפתיים ככות").⁸ מאחר שלעתים

הגינה של הזוגמה הוא היגיון פנים לשוני המסתמך על דמיון צלילים או על משמעים נדירים של מילה שגוהה אין הזוגמה שכוכבים בחוץ מיתגמת בקלות כמו האוקסימורון האופייני לקובץ זה. עם זאת, גם האוקסימורון וגם הזוגמה מופיעים בכוכבים בחוץ בצורתם החשופה ותבולטת לעין, וכדרך כלל ניכרת בהם המגמה להצמיד יסודות ומושגים אוניברסליים המנוגדים זה לזה תכלית הניגוד.

חטיבת שירי עיר היונה גדושה בצירופים אוקסימורוניים וזאוגמטיים למכביר, אך אלה אינם מזדקרים לעין ממבט ראשון. בניגוד לצירופים אוקסימורוניים חשופים וכולטים בנוסח "דממה צורמת" או "מחשכו הלכנים" המצויים לרוב כחטיבת השירים המוקדמת והמבוססים לעתים קרובות על עניינים אוניברסליים הנתפסים בחושים, הצירופים בעיר היונה הם תלויי תרבות, חכויים במקצת בין שיטי השיר ונגלים רק למי שמגלה בקיאות כלשהי ברזי הלשון העברית ובמקורותיה. הם אינם צותמים לאוזן ואינם כולטים בנקל לעין הקורא והפרשן גם בשל אופיים הפריפראסטי המעומעם ("פריפראזה" — אמירה עקיפה, כגון "בעלי כנף" במקום "ציפורים") המכסה עליהם לעתים בשפע של מילים. ואולם, משהם מתגלים, הריהם מתגלים ככל יפעתם ומורכבותם: יש בהם גם יסודות לאומיים וגם יסודות אוניברסליים, גם יסודות התלויים בחושים וגם יסודות תלויי תרבות, והם עשירים פי כמה מן הצירופים האופייניים לשירי כוכבים בחוץ (ומכאן שאף קשים מהם לתרגום).

כך. למשל, כשהדובר בשיר "סתר שוק" פוצח את פיו בשבח המברחים והסרסורים שאפשרו את צאת אניות המעפילים, בחינת "מצוה הבאה בעברה", הוא אומד בפאתוס אמיתי ואירוני כאחד: "לכן תהלה לכל ערמות עם רמיות". רמח"ל — שניצב בפתח השיחה העברית החדשה — מזווג בספרו לישרים תהלה (שכותרתו מסתמכת על הפסוק "לישרים נאווה תהלה" [תהלים לג, א]) את יושר ותהילה ככעין אלגוריה על נצחון הטוב על כוחות הרוע. שירו של אלתרמן קושר — מעשה עולם הפוך — כתרי תהילה לרמאים ולנוכלים. המהות האוקסימורונית המובלעת בצירוף "תהלה לכל ערמות עם רמיות" היא אפוא הרבה יותר מעומעמת ועקיפה מזו שבצירופים אוקסימורוניים כדוגמת "פתאומית לעד" או "דממה צורמת", אך משהיא מתגלה הריהי מורכבת ומתוחכמת פי כמה.

אוקסימורון הרוותם את השלמות ואת החלק עולה למקרא תיאורו של הגיבור הסמלי של שירי העת: "כי הלשון שבה כתובות עלילותיו היא לשונם / ובמתכנתם היא עשויה אם לשון עה ואם ללחש, / ורק מדי דבך בהם, בשיר אהבתם או קנאתם או יגונם, / שלמים חייה כי מהם לקחה" (שיר ה' של המחזור "ליל תמורה"). בכוכבים בחוץ, כשגיבור השיר "איגרת" מתודה על הי ותו תמים ועל הי ות נפשו חיגת, נחתמים בדבריו הפכי התמימות (השלמות) ודמום בדרך גלויה ומפורשת למדי. ואולם, כמו באה שמתוך עיר היונה אין הדברים נאמרים בגלוי ובמפורש: מצד אחד, הצירוף "שלמים חייה" מעיד על תמימות שלמות שללא פגם ורוב; לעומתו, הצירוף "כי מהם לוקחה" מרמז לבריאת האישה מצלעו של אדם ("כי מאיש לקחה זאת" [בראשית ב, כג]), כלומר לחלק מתוך השלם. שוב, לפנינו אוקסימורון תלוי-תרכות ופריפראסטי, הנחבא בין שיטי השיר ואינו מזדקר לעין ממבט ראשון. כשמתואר בשיר ו' של המחזור "סיפור מלילה" דרוח העט מן היס ומכה במזח, "פולח את העיר הנושאת משך-בצעה", לפנינו אוקסימורון תלוי תרכות שאינו נגלה אלא למי שאוזנו כרויה לצלילי הלואי של המילים. "משך הזרע" (תהלים ככו, ו) הוא צירוף יחידאי המציין את השק שחוגג הזרע על מתניו כדי לשאת בתוכו את הזרעים, וסאן — במהפך אלטרמני אופייני — הופכת העיר העשויה בטון ומלט שהיא מעשה ידי אדם (art), לשדה שהוא מעשה ידי הכריאה (nature), ו"משך הזרע" הופך ל"משך הבצע" (במקום שבו אולי טבעי היה יותר להשתמש במילה החוזרת "נשך"). כינויו של שק הכסף, או צרור המטבעות של אנשי העיר, בשם "משך הבצע" יש בו מטעמו של אוקסימורון המצמיד את הפכי החקלאות והמסחר, הכפר והכרך, החלוציות ותבורגנות הקופאת על שמריה. למעשה, הדואליות של העיר הבאה כאן לידי ביטוי אינה שונה באופן מהותי מזו הבאה לידי ביטוי בשיר "ליל קיץ" שהוזכר כאן לעיל. גם ב"ליל קיץ" רותם התיאור את הפכי היקיצה ליום עמל תמים ואת השקיעה לתרדמה דקדנטית של רודפי השררה, המין והממון. ואולם, בכוכבים בחוץ העיר הופכת ליער,⁹ ניצבת על גבי העננים או קמה על תלה כמעמקי היס.¹⁰ בעיר הירודה, לעומת זאת, הנוף המשמש רקע לשירים אינו נוף אירופי כרכי, ואף אינו נוף עירוני העולה מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים.

לפנינו רקע ישראלי, חקלאי למחצה, ומכאן צירוף אוקסימורוני חבוי כדוגמת "העיר הנושאת משך־בצעה", המצמיד את ההווה העירונית ואת זו של ההתיישבות העובדת.

לעתים אין האוקסימורון בעיר היונה שונה באוח מהותי מזה של כופים בחוף ומתבסס כמוהו על דנוטציות ועל ניגודים בינאריים אוניברסליים, אך גם אז אין הוא מתבלט כבקובץ הכוחה, כי אם מצטנע ו"אפור" כפועל בסרבלו או כלוחם בכגרי החאקי של ימי הקמת המדינה, כגון בבית האוקסימורוני המתאר את ימי החולין בפרוריי החרשים: "בהם נשחו של העראי, במ קבע" / הפחו, החמדה וחסועה, — / ופר יתפוררו ברזל ואבן, / אך נצח לא יקו חיי שעה!" (שיר ו' במחזור "סיפור מלילה"). מה רב ההבדל בין ניסוח זה הרוותם את הפתוס הכן המתלווה לשעה היסטורית הרת גוול ואת הכתוס של המציאות האפרורית לניסוחם של צירופים אוקסימורוניים טרקליניים כדוגמת "פתאומית לער" ו"פגישה לאין קץ" שאף הם רותמים כמוהו את הפכי העראי והקבע!

גם הזאוגמות שבעיר היונה מסתמכות יותר מאשר הזאוגמות האוניברסליות שכופים בחוף על די הלשון וסומכות יותר על כושרו של הקורא לפתור רזים אלה. כך, למשל, נאמר על העם כשנת תש"ח (בשיר ו' מן המחזור "ליל תמורה"), כי הוא הפך עורו "לקום פְּשׁוּר וְכִמְבְּעִיר / עַל פְּלִי חוֹרְשִׁים וְכִלֵּי כּוֹבֵשׁ". רתימתם של "שור" ו"מבעיר" זה לזה היא חיחית למדי, אך כשמסירים מן הצירוף את צעיפיו, מתגלה אמירה מכולכלת ומדויקת. אלתרמן אמנם השתמש במילה "מבעיר" הדומה ל"בעיר" (בהמות הבית), אך סונת הדברים היא כדלקמן: העם מתגבר כשור לאחוז בכלי החריש ולבצע את חובות היום יום, אך גם אחוז במבעיר (= "כָּרֵן", מכילי הנשק של מלחמת השחרור, שנקרא אמנם על־שם העיר ברנו בצ'כוסלובקיה שבה יוצר, אך האטימולוגיה העממית הפכתו ל"מבעיר"). הוא אינו מכתת את חניתותיו לאֲתִים, כסחזון אחרית הימים, ואף אינו מכתת את האֲתִ לחנית, כי אם אחוז במחרשה וכחרכ בעת ובעונה אחת.¹¹

כך גם הזאוגמה המשובצת בשיר "בסוב הרוח" (שיר ו' מן המחזור "מלחמת ערים"): "אָמְנָם פֶּן, זוֹ הַעֵת הַיָּא מְקוֹם וְזִיוָתָם / שֶׁל סְמָלֵי הַמְּקָרָא, מְכַתָּם הַיָּא שׁוֹכְרֵת / עֲלֵגְתָּהּ וְצִמְאָה". "עלגות" 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 וחדיתי, שהרי "טבעי" ו"מתבקש" יותר לרפא את העילגות ולתקנה, ולא לשברה. ואולם, בסוף שיר זה חוזר אל תרמנ אל השכירה והניפוץ כשהוא דן בפסוקים הקדומים המחיים את השפה והמנפצים את דפוסייה ומסגרותיה לשעה קלה: "הלא טוב היותכן מנפצות הכלובים". אל תרמנ רומז כאן לכוחם המעורר ושובר המוסכמות של "רוחות הקדומים" הכנעניות ("לא נשיר את זהב. לא שמות פְּעִמּוֹן / וְאִרְם בְּשִׁירֵי הַתְּקוּפָה נְעִילָה"), שפרצו כסופה לתוך התרבות העברית והכניסו פתוס מסוג חדש, אך גם מנבא את קוצר חייה של המליצה ה"כנענית", העזה והמרשימה, אך היפה לשעתה ("וחולפות עם צְוֹחַת עופות בר עלי ארץ").

ולעתים מקבל הצירוף הזאוגמטי גוון הומוריסטי כבשיר "הפחדור הדרומי" (פרק 3 בשיר א' של המחזור "מלחמת ערים"), המתאר את קהל יוצאי הבלקן המצטופף בפרווריה הדרומיים של תל-אביב: "בו נימת אבירות חֲזָקָה שֶׁל יָרָאָה וְכָבוֹד / לְגִבֵי עֲנִיָּים שְׂבִיסוֹד בְּגוֹן דִּין וּמְנָהֵג, או קְשָׁרִי מְשֻׁפָּחָה שְׂאִיִּם פְּתִיל נְעוֹת, / או תְּכָלִית חַיֵּי אִישׁ, או הֶלְכֹת סְעָדָה וְטִיב דְּלַעַת בְּשׁוֹק וּמְחִירָה". בסוף הקטלוג הרציני הרצוף "עניינים שביסוד" כגון מנהגים וקשרי משפחה, בא גם סרח עודף קומי ו"צורם" כמחירה של דלעת בשוק (כאילו אף לדלעת מקום של כבוד בין העניינים המהותיים המעסיקים את עדות הבלקן שזה אך עלו ארצה והן עדיין נאבקות על זהותן). למעשה, אל תרמנ נכנס כאן — כבשירים רבים משירי עיר היונה — לעורם של בני העדה ה"זרה" וה"מוזרה", שזה מקרוב באה ארצה, ומזדהה עם עולמם ועם תפיסת עולמם (כולל הכוח להיאבק בצוק העתים על פרוטה ועל שווה פרוטה). נאמר כאן בסמוי כי אותה עדה שהולידה לפני מאות שנים תופעות תרבותיות אדירות ממדים שעדיין ניכרות במעומעם במנהגים ובגייונים, מגיעה עתה ארצה והיא מדולדלת ורצוצה, עד שכל מעייניה בצורכי היומיום הפחיתים (הבאים כאן לידי ביטוי ב"טיב דלעת בשוק ומחירה").¹² לפיכך, הקטלוג הזאוגמטי שלפנינו משקף — אם נתפוס אותו מצדו הגלובאלי — את הפיחות שחל במעמד העדה כמרוצת ההיסטוריה

ואת ירידתם של בני מטה מטה מאיגרא רמה למעמד של גלבים, סבלים, רומלים, דייגים ופועלים "שחורים" בסדנאות. לכן הקטלוג נפתח במרכיב מרום ומופשט כגון "נימת אבירות" ומסיים במרכיב פחות וירוד כ"טיב דלעת בשוק ומחירה". כך מתאר אתרמן עם המתעלה למרומי ההגות המופשטת של "עולם האצילות", ובמקביל עוסק בעניינים מוחשיים פחותים ונקלים של "עולם המעשה" ("עם אוהב להפליג במפשט וממשיל משלים מעשה פילוסוף / וגוחן אל מסמר ואל ון בדרכו וטומנם זכיסו").

בעיר דונה יש אפוא צירופים אוקסימוניים למכביר ("נצחו של העראי", "נצח לא יקרו חיי שעה", "כוח שנצחו הוא יומי ומו", "ארץ ישראל נכרית", "כודרת היא ולו בתוך עמה", "העיר הנושאת משך בצעה" ועוד). יש בו גם צירופים זאוג מטיים רבים ("עוטה קרעים וכוח ובדידות וכבי", "עשוי מלאכות וכסף ושארן ים", "אז מתערכים הם עם פרטי הזמן, עם שמחתם ודמעתם ורעד חיובם, / ומתערכים עם לילה, עם מטר ושעט" ועוד), אולי אף רבים יותר מאשר בכוכבים כחוף. בעובדה זו יש כדי להוכיח שלא רק תפיסת העולם הדואליטית של אתרמן נשארה בעינה; גם תפיסת הלשון הבינארית שפרנסה את ככור ספריו נותרה באופן בסיסי כשהייתה. אופיים הפריפראסטי של הצירופים, מטענם האבוקטיבי הנסמך על אוצרות התרבות הכללית והעברית, ובעיקר, הטבעיות הרבה שבה הם משולבים בתוך האמירה הכללית (לעומת ההתבלטות הראויה של צירופים עזים אלה בשירי כוכבים כחוף) הם המעמעמים על הצירופים הללו ומקשים על זיהוים המיידי, אך אינם מעממים את הצנם כל עיקר.

ד. המטאמורפוזות והטרנספורמציות

כוכבים כחוף הוא מפגן ססגוני ומרהיב של אמנות ה"הזרה": המשורר גמר בו ואמר להביא לניכורו של כל מראה מופר, ולשם כך הפך את כל הפרמטרים של המציאות על פיהם: את הסטאטי הפך לדינאמי ולהפך, את הפסיכי הפך לאקטיבי ולהפך, את המלאכותי הפך לטבעי ולהפך, את המושחת הפך לתמים ולהפך, ועוד. לא אחת הואנשו בשירים אלה הדרכים והפכו לישויות דינאמיות הדולקות כחיות יער משולחות,

ואילו ההלך הנווד בדרכים הוצג בהם כדמות פסל שמראות הטבע חולפים על פניו. הטבע נצבע כאן בגוני תפאורה תיאטרלית או בצבעי מתכת על־טבעיים, ואילו הַרְפָּכַת — סמל התרבות הטכנולוגית — לבש דמות שפן מבוהל כמרוצתו. את השמים הוריד כאן אלתרמן אל הארץ, ואת נאות המרעה ואת עדריהם העלה אל מרומי שמים. את אירועי השעה ה"בושרים" הפך לאירועים היסטוריים שלא מכאן ולא מעכשיו, ואת הג'ונגל הפרהיסטורי מיקם בלב המאה העשרים. בעיר היונה הפך אלתרמן את צד התפר: שירים אלה עוסקים בהווה ובמתהווה, מתרחקים מן ה־universals של כופבים בחוץ ומתקרבים אל הפרובלמטיקה הלאומית החשופה. ומאחר שלא נופים כמו־אירופאיים ברקעם, כי אם נופיה של ארץ־ישראל בעת התמורה המהירה העוברת עליהם כשל אירועי הזמן, גם הססגוניות הרבה של כופבים בחוץ מפנה כאן את מקומה לחמוגות דלות צבע או חדגוניות, המשקפות את אווירת הצנע והמחסור של דור המאבק לעצמאות.

אך גם בעיר היונה — ולא ככופבים בחוץ כלכד — שולטות המטמורפוזה והתמורות המהירות ההופכות בכת אחת מהות אחת להיפוסה. אלתרמן עקב כאן בחיל ובגיל אחר השינויים הדיקליים שעברו על "החוט המשולש"¹³ — העם, הארץ ותרבות ישראל — כמעברם מגולה לגאולה, מן הפזוזה היהודית המשתרעת על פני שבעת ימים למדינת ישראל הקטנה והשסועה שזה אך נוסדה. הרהוריו ההיסטוריוסופיים החרישיים (שבניגוד לפובליציסטיקה כת־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 באֶפִּיתַת הַז'אנְרִי "אָפּוֹס" עשו כן אפוא על דרך ההשאלה כלכד. לא סיפור האירועים ההרואיים כמוקד חטיבת שירי עיר היונה (ההעפלה, פריצת הדרך לירושלים, הקרבות בחזיתות שברחבי הארץ, חיי הלוחמים כמשלטים וחי החקלאים ביישובי הספר), כמקובל באפוס הקלאסי והקלסיציסטי, ואף לא הצגתם הביקורתית והאנטי־הרואית של האירועים והגיבורים, כבאפוס הפארודי. עיקרם של שירי עיר היונה — הן מבחינת ההיקף והן מבחינת החשיבות — בהגות בעלת העומק ההיסטורי וההעמקה

ההיסטוריוסופית המלווה את אירועי הימים ומעיקה להם משמעות. לא שירים הרואיים ודינאמיים לפנינו בדרך כלל, כי אם חטיבת שירה שעיקרה סטאיות וגותיות (גיבוריה האמתיים של חטיבת שירים זאת אינם אלא נער, נערה וזקן, ולא הגיבור הגברי של האפוס הקלאסי). לא ניסיון ללכוד את מרב הפרטים שבמרחב לפנינו, כי אם ניסיון לקדוח למעמקה של המניעים הגלויים והסמויים שהולידו את המהפך בחיי העם, הארץ והתרבות. מעניין להיווכח כי באופן סימפטומטי למדי לא "תיעד" אן אלתרמן אלא קרבות מעטים מקרבות מלחמת השחרור, וכיניהם בחר להבליט את קרב לטחן ("בטרם יום") 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 "תיעוד" כמו-אקספרסיוניסטי של המציאות החשופה והכואבת, בלא פרספקטיבה ו"דיסטאנץ", ומצד שני – קשת רחבה של הערות הגות רפלקטיביות מתחומי המוסר וההיסטוריוסופיה, בביציה קלאסיציסטית שכלתנית וסימטרית המצייתת לכל חוקי הסדר והרוחק האסתטי. ניתן לסכם בעניין זה, להכליל ולטעון כי בעיר הירושלמית בחר אלתרמן לתאר דווקא את "יום הקטנות" האנטי-הרואי של תקופה גדולה, הרואית והרת גורל בחיי העם ובתולדותיו.

1. עם ישן-חדש

אלתרמן עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, שמנה אחד לאחד את מטבעות מסחר, ליהודי החדש של ימי המאבק לעצמאות הבז לערכים מטריאליסטיים והמוכן למסור את נפשו על ערכים אידיאליסטיים מופשטים. אמנם אין אלתרמן מגלה משיכה אל הרעיון הניצשיאני של "שינוי כל הערכים", אך ניפרות בשיריו ההשתאות והפליאה לנוכח היקף התופעה וגודל ממדיה של התמורה בחיי אומה הממירה את העיקרון המסונן של חייה. ב"שיר של מסע" כתב: "נִסְעָה גְלוּת פְּלֵה חֶשֶׁד, פְּלֵה אֵיכָה, / וְעַל שְׁוֵה פְּרוּטָה נִנְעָקֶת וְסוּמְרָת, / אֲבָל בְּתוֹךְ פֶּלֶז זֶאת שְׁפוּיָה וְעֶצְבָה / וּמְשֻׁלְיָה הַכֵּל הַכֵּל אַחַד גִּיָּה" (משמע, בעת קטקליזם יודע האדם אל נכון מה חשוב ומה טפל, ואפילו הכילי ידע להשליך ערכי חומר מאחורי גוו). מתומצת כאן הרעיון שזכה לפיתוח נרחב בשיר ה' של המחזור 'שירים על רעות הרוח', שלפיו עם

של חנוונים ה"מו ארים כנגוהות המטבע" יודע לעת כזאת למסור את חייו "על פסוק וחלום":

לְעַרְבֵב אֶת תְּחוּמֵי הַהֵיָהּ וְהַזְכֹּר,
 אֶת גְּבוּלוֹת הַמִּפְשֵׁט וְנִכְסֵי הַמּוֹחָשִׁי,
 וְלַמְדֹד לְכֹלם בְּאוֹתוֹ: מִדַּת שְׂכָל,
 בְּאוֹתָהּ מְסִירוֹת שֶׁל כַּחוֹת נְחוּשִׁים.
 וְלִתֵּן כְּבוֹד יוֹם, בְּעַד אֱלֹה אוֹ אֱלֹה,
 אֶת הַדָּם הוּא הַנֶּפֶשׁ, בְּלִי לֵהַג פְּתָאִים,
 כְּבָעֲנִין חֲלִיפִין שִׁי אֵה לוֹ הָאֵלִם,
 לְאַחַר שֶׁנִּכְחַן וְנִמְצָא פְדָאִי.

אלתרמן הופך כאן את היוצרות, ועל נכונותו האידיאליסטית של היהודי החדש להקריב את חייו בלי אומר על מזבח רעיון התקומה הוא מדבר במונחים מטריאליסטיים של מסירת "סחורה" וקבלת תמורתה. הוא מתכוון מתוך השתאות כפרדוקס הגדול של ימות מלחמה: במותם בטרם עת של לוחמים צעירים כדי לנצור, בין השאר, את חייהם של הזקנים שכעורף, וכן בהסתכנותם של מתנדבים צעירים כימי ההעפלה כדי להעלות על חוף מבטחים פליטים זקנים ורצועים. הוא מתאר כתוגה ובהכנה כיצד שוכב היהודי מן הנוסח הישן בכטן אניית המעפילים כעכבר על אחרון הדיירים וכיצד הוא מוכן להיאחז בקרש צף כדי להציל את עורו, כעוד הצעירים נושאים בעול ומוכנים להקריב את חייהם ("שיר הזקנים"). הדברים אינם נאמרים מתוך כעס וביקורת; נהפוך הוא, הם נאמרים כדי להבהיר ש"כשעה זו" של מאבק לעצמאות זהו הכלל האכזרי והמקומם, אך הנכון: שצעירים יסכנו את חייהם ואף ישליכו אותם מגד (עם זאת, השיר מסתיים בהבעת תקווה ומשאלה שעולי הימים הרואים את הזקנה בקלונה יגיעו בעצמם לגיל זקנה, וכי זקנתם שלהם "תדע כבוד וחמים").

לעתים, תמונה זו העוברת על עם זקן ההופך לצעיר מוצגת כאור מיתי ואָמִימטי, ככשיר "ובחורף ההוא" שבו נאמר: "עם זקן נֶאֱחַז בְּאֶדְמַת בִּילוּיִים / וְכֵה שְׁמוֹ עַל גְּבֵי תְרָסִים שְׁחוּקֵי-צֶלֶם. / עִם זָקֵן, אֶף בְּהִיּוֹת פְּנֵי הָאֵשׁ הַגְּלוּיִים / מְאִירִים אֶת גּוֹפְלֵיו, נְחֻשְׁפִים פְּנֵי עֵלִם [...]. כְּעוֹד רֹאשׁ נְעָרִים בְּלִילוֹת הוֹפֵךְ שָׁב / וְשִׁבַּת הָאֵמָה מִשְׁחִירָה בֶּן-עֶרְכֵב".

ברקע עומד (במהופך) המעשה ב' אלעזר בן עזריה ששערו הפך שיבה, מעשה נס, בן-לילה (ברכות כח, ע"א). הנערים היושבים כמשלטים ונושאים בעול ההגנה של היישוב ראשם מלבין מדאגה, או צונח על גדות התל, 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 דווקא במונחים גלתיים (הכינור הוא סמל הגלות למן גולי בבל שתלאוהו על עצי הערבה ועד ל"כליזמרים" שהנעימו בניגונתם את החתונות במזרח אירופה).¹⁴

המטאמורפוזה מזקנה לצעירות שנתחוללה כחיי העם באה לידי ביטוי מטאפורי מקורי כ"דף של מיכאל" — מן ה"מסמכים" המרגשים והאותנטיים של ימי המפגש בין הפליטים לצעירי היישוב. בתוך אניית הפליטים מצטופף ערב-רב של חיטים ורצעים, פתפים וגלבים, צורפים וחרשי ברזל, דיינים וחלפנים ("עדה אשר פניה אפל ולהבים, / לא לשונה ידעתי מעורי ולא ארחה ומנהגה אבין, / ומבטה חשד וזק של לעג"). כדרכו, מעניק אלטרמן לתיאור אופי דואליסטי וניסוח אוקסימורוני, באמרו: "מבין שפעת צרורות וחוללים, צופה זקנת העם תוראה / שלא תבשה ולא רככה בשמן" (הצרורות המחותרים של הזקנים הגלתיים נטרכים כאן סוגטיבית כחיתולי העולל, תוך שילובם בהזק 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 ("וְאָנוּ אֵל מוֹלוֹ מְאֲחֵי הַצֶּאֱן / וּמְסַפְסְלֵי הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ") כדי להודות במפורש כי "מְלִים רְמוֹת פּוֹלְטִים אָנוּ בְּלֵי שֹׁחַר [...] וְעַל אַחַת מֵהֶן אוֹלֵי נְמוֹת מְחָר".

אלטרמן שכתב בעלומיו את השיר הפציפיסטי "אל תתנו להם רובים" ראה במיליטריזם ובאקטיביזם שנתפתחו בימי מלחמת השחרור ולאחריה כורח כל יגונה, אפילו רצוי ומבורך, אך הוא לא התפעל מתופעת הסגידה לכוח ולצבאיות שזכתה לעידוד בימי בן-גוריון. כשיר "שחר כפורור" הוא דיבר על "שֶׁבֶט שְׁעָרְשׁוֹ הַגְּרוּשִׁים וְהַגְּדוּרֹת / הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, לְכוֹן לְרֶשֶׁת וְלְגוֹר". החרב (בין שהיא השלח של ה"כנענים" או

כלי המשחית של גרודי הצכא שכדרך) נקראת כשיר ו' של המחזור "ליל תמורה" בשם "רות נכרית" ו"אבחת חרבות גוים" — אגב הבעת אי אמון ב"שינוי כל הערכים". בעוד שאחרים מבני דור המאבק לעצמאות שרו על "יפי הבלורית והתואר", אלתרמן לא נגד אחר האידיאל הניצשיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה בתיאורם הסטריאוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, בהירי שיער וכחולי עין, היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים וחזיוורים, שחורי השיער והעין). כשתיאר כשיר "עיר הגירוש" את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם, בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "מורה העברית השליח / וחבר הקבוץ הממשקף עם סמכות השלטון ומכשיר הקשר". לא דמויות הרואיות שניחנו כיופי חיצוני סטריאוטיפי ומושלם מוצגות לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין הגולה ליישוב, כי אם מורה שליח וחבר קיבוץ "ממושקף"¹⁵.

מצד אחד תיאר אלתרמן בשירי עיר היונה את השינוי שחל כחיי העם כשינוי יסודי שמכף רגל ועד ראש ("מראה עם הנצב כליל חרף / וגופו מתחלף. מתחלפים עצמיו / וכשרו ועיניו, עד שער וצפרן" נשיר ג' של המחזור "ליל תמורה"). מצד שני, בניגוד למדיניות התרבותית המוצהרת של תקופת "כור ההיתוך", שביקשה למחות את שרידיה של תרבות הגולה, איחל אלתרמן לעם הזה שבעודו משיל את זקנתו ואת בלואיו ולובש עלומים וכגדי צבא, יישמרו בתוכו תכונות אחדות מתכונותיו של העם שאפיינוהו בימי גלותו: "עת כי יקום עלי מסד, / העם הזה ושרשיך / לו ישמר כו, גם בסד, / טיבו הזר שאין לו אח. // טיבו הזר אשר חרג / ממגדרות — — " (שיר ו' במחזור "ליל תמורה"). גם כ"שיר צלמי פנים" הודה שלמרות עיוותיה של הגלותיות חבל למחות ממנה כל שריד ("לו רק נתהה אם אין בו בעליל / ניצוץ אשר טוב טוב כי נשמרנו / מן הרפאות... לכל יסוף קליל / מתוך זמנו. זיק אשר קרן הוא / באור שאין לו אח, למורשה / בשערי העת החדשה. // והוא ניצוץ של סרבנות ומרי / קבל דרכי קורות עמים ויצר / ממלכותם. הוא זיק אשר המריא / מגליות כאור חלי אין קצה / על פני הריב, הרהב והירי, / שלמדינות החרב והנזר"). על התכונות הלאומיות הללו, טוען אלתרמן, אסור לו לעם לוותר גם כעת שבה הוא מעצב לעצמו זהות חדשה ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלות

וסימניה. שלא כצפוי ושלא כמקובל כלולה כאן כעין המלצה להאט במקצת את הקצב המואץ יתר על המידה של המטאמורפוזה הלאומית המהחוללת בשנות המאבק לעצמאות ובשנותיה הראשונות של המדינה.

2. ארץ ישנה-חדשה

אלתרמן אף עקב בפליאה אחר היהפכה של ארץ ישנה לארץ חדשה במטאמורפוזתה מהירה וחסרת תקדים. בשיר "כביד סופה", הוא שר על התג הדק שבין סוף לסף: "עַל גְּבוּלָן שֶׁל תְּקוּפָה וְתְקוּפָה / זְכוּ הַיְהוּדִים בְּעֵין / לְרֵאוֹת הָאָרֶץ חֲשׂוּפָה / בְּלֵי הָעֵץ וְדַמִּים לְחֵץ. / לְרֵאוֹת הָאָרֶץ חֲשׂוּפָה / פְּתוּמוֹת רֵאשִׁיתָהּ וְתַמוֹת סוּפָה". שיר זה מציב ציון לדור שזכה לראות חבלים רבים מחבלי הארץ בערייתם, ככיום היוולדם, בטרם הוחל בפעולות היישוב והיעור. אולם, הפעילות ההתיישבותית המואצת הופכת עד מהרה את נופי בראשית — את ערוצי הנחלים "בקומם חשופי חלמיש / כלפני ברא כשיל ופטיש" ואת המישור המשולח וחולותיו הרוחפים — לגבב של צריפים רעועים וסחופים שלא תואר להם ולא הדר. שירי עיר דונוה אינם מפרכסים את המציאות האותנטית בברק מליצות כוזבות ואינם מסתירים כלל את סימני הכיעור והגיכוב שהתלוו לעשייה המואצת ולקליטה המואצת של שנות הקמת המדינה, אך גם אינם סופקים כפיים בייאוש למראה מראות העראי הדלים והבלתי אסתטיים של המעברות וערי הספר.

השיר "צריף אוחזים" מתאר את הבליל העדתי באחת מהערים החדשות ההולכת ונבנית על כתף הרים ערומה. שיר זה מסתיים בהודאה כי המראה הוא מגובב ומרובב, אך ככל זאת יש ככיעורו ובעוניו המרוד יופי כלשהו החומק מהגדרה: "לא נחלל מלצפות אל תכלית, אל אחרית, / אֶל מְגֵר וְדֶשֶׁן וְדוּה. / אבל טעם חריף מלהקות ולהכרית / יש בְּעֶרְבֵךְ הַזֶּה הַהוֹנָה, / בקרעיו, במרדות יפעתו הנכרית / השלופה ללא נדן ונדה". הוא אף אינו מסתיר כי הפרווד הדרומי, שנבנה בחיפזון ובהיסוד הדעת, מתיישן באותה מהירות שבה הוקם, וזאת בשל פגעי האקלים והעדר כללים נאותים של תרבות דיו: "עוד צעיר לְמִים הַפְּרֹר וְאֵף תְּמוֹל בְּתֹרֶשׁ וְרוּכַל / נְטָה יָד, אֲבָל בְּכָר מְפֹלְשֵׁי קְלוּפֵי קִיר וְשִׁחוּקֵי מִדְרָגָה [...] זֹאת עֲשֵׂתָהּ כּוּ הָרִיחַ מִמֶּם הַנּוֹשְׁבֶת עֵנָה [...] זֹאת עֲשֵׂה בּוֹ הָעַם הַמְּכַבֵּיר עֲשֵׁנוּ וְגִצְיוֹ וּמְרָגָה פְתָמֵי שְׁמֵן וְחֵלֶב [...] וּמְגוֹכֵב

מגורים ומקרה עליות ונשטף בפלאכה, במשחק ובריב, / ונשקף מפל
אלה כמו מן הראי ("הפרור הרומי").

כשיר "עוד דף" מתוארים הפליטים שכלב ים ואלו שבמחנה הגולים
בעתלית של שנת 1946, המצוטפים בתוך גבב הצריפים "של חזנות
הגאלה הגדורות כמו סהר". כשיר "קראי מועד" מתוארת הקמתן
החפוזה והבלתי לגאלית של אחת-עשרה נקודות היישוב בנגב
במוצאי יום הכיפורים תש"ז, תאריך מיוחד מאוד כתולדות המדינה
שבדרך ("מפסע המכוננות הנע אל הדרום, / עמוס פתלי צריפים ותיל
ומפוש, — / כל גבב ההושיבות, עניו והדרו"). אך גם עם קום
המדינה מכתיבות בעיות הקליטה המהירה הקמת גבב צריפים, בדונים,
פחונים ואוהלים. כ"דף של מיכאל" אלתרמן מנסה לשוות את צורת
הארץ לאחר שתשכך ההמולה והחיים יקבלו את עיצובם וייכנסו
למסלולם:

העם ירבה, ישטף, אשרי זוכי לראות את תהי צורותיו בשוא יומו,
אשרי רואי קומו לסחף אפיק וכו, לתת את היוצר זועק בידי החמר,
אף משפטו נחרץ, מעל לצריפוניו הכוכבים ממסלותם ילחמו עמו
ורוחם עם ומלח-צוק-מדבר ועיר עכרית יתנו את טעמם בטעמו
נד מורה וטף תכהו אל החמש. ("דף של מיכאל")

הסינתזה שתיוצר כאן, אומר שיר זה בסמוי, מרכיבים רבים ומנוגדים
לה, ואי אפשר לשער ולדעת מה ילד יום. כשם שכלליו המחמירים
והשמרניים של המורה הפוריסט לא יקבעו את דמותה של התרבות
שתיוצר כאן יותר משיקבעו זאת בני התשחות קלי הדעת ושוסי
הכללים ותמוסכמות,¹⁶ כן אף תיוצר כאן סינתזה מעניינת של מראות
נוף ונופי אנוש. המקרה יתווה את גורלו של העם לא פחות מן התכנון
והתכתיב ("הכוכבים ממסלותם ילחמו עמו"). עוד ימים רבים יתלפו
בטרם יעוצב הנוף הפיזי של הארץ, ועד אז יהיו נופיה מזיגה של
צריפונים ושל בתי מידות, של מדבר ושל עיר.

גם המטאמורפוזה המהירה שעברה גבעת החול שליד יפו בהפכה
ל'עיר העברית הראשונה' ולמרכז תוסס של מסחר וכלי, העסיקה לא
כמעט את שירי עיר היונה. לימים, כתב אלתרמן בחגיגת קיץ: "לא
לשוא נסחבו ספרים / בטרם קום עיר על חול" (שיר ח' של המחזור

"שוק הפרות"; כלומר, ספר אוטופי כדוגמת תל אביב (אלטנוילנר) של הרצל קדם לעיר הניצבת על תלה: החלום קדם למציאות ותמי לה (או הַבְּרָר — *logos*) קדמה להוויה. בעיר היוֹפָה עקב אלתרמן 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 בדואליזם פשוט ופשטני ואינו מציג את שתי הערים 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. "עיר היונה" הלבנה כיונה מלאה אפוא מסחר והונאה לא פחות מן העיר העתיקה שבנמלה ירד יונה הנביא אל האנייה ההולכת תרשישה. למרות שהעיר העברית הראשונה היא עיר חדשה, פרי החזון והאוטופיה, כרוכים בה היופי והכיעור, העלומים והַבְּרָר, התמימות והשחיתות.

ואף זאת: ביגוד לפובליציסטיקה בת העת שנטתה להסתיר את העוולות ואת הכיעור המתלולים לעלילה הלאומית ההרואית, אלתרמן לא הסתיר בשירי עיר היונה את העובדה שנקודות יישוב קמו על חורבות בתיהם של תושבים מגורשים, וכי תל-אביב של שנות המדינה הראשונות נבנתה לא כמעט מחורבנה של יפו. בשיר ד' של המחזור "מלחמת ערים" נאמר כי לא על גבול תל-אביב-יפו זחלו מלווי שיירות ונשארו רַע את רַע על גב, אבל גם כאן "נברא איש מקרבן אחיו". משמע, תל-אביב קמה על חורבנה של יפו, תאומתה הניגודית: "כִּי בָאֵשׁ מְחַלְפָה כְּבֵרֶת אֶרֶץ נוֹשֶׁבֶת / בְּעֵלִים, עַת סוֹבֵב גִּלְגָּל זְמַן עַל צִיר" ("בסמטה של ספר"). אלתרמן שיקף בשיריו את העובדות ואת הנתונים ללא כחל וסרק, אך ראה בתופעות הכעורות והמאוסות של ימי מלחמה כורח כל יגונה של עם ההופך מתולעת יעקב לתולעת השמיר האגרית המסוגלת לבקע אבנים חזקות וגדולות ("סיום וראש פֶּרֶק / לְאֵמָה [...] שְׂתֵדָה פְּתוּלָה הִיִּתָה. לֹא כְּפִלְדָּה. שְׂבָקֶע / בְּקֶעָה תְּקוּפוֹתֶיהָ" [שיר ד' של המחזור "ליל תמורה"]). עוד נאמר כאן שאומה שהתרחקה "מְמַרְיִנֹת וְטְרָחָן, מְבַנֵּית עֲרֵי מְלֶךְ / מְמַרְיִבֹת מְלֶכִי אֶרֶץ, מְפָל הַעֲסוּק / הַהוּמָה וּמְהֶמָּה" של ה-*raison d'état*, מאבדת עתה את ייחורה כעם סגולה ויצקת מרצון ומכוח כלים העשויים "בְּצִלְמָה שֶׁל מְמַלְכֶת".

התמורה העוברת על רחובות העיר תל-אביב, המוסיפה מרפסות ועליות גג לבקרים, אינו 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 היומיום המשתנה — שפתם של שוליות בסדנאות ושל אוהבים בשדרות העיר. ב"שלשה שירים בפרור" נאמר: "פְּרוֹר צוּעֵק, צוּעֵן פְּתוּחַ [...] מַעֲבָרִיתָךְ הַמַּתְחַנֵּת / וּמַפְסוּקֵי הַדְּקִים / יִרְחַב לְבֶן שֶׁל בְּנוֹת הַחֶמֶד / וְיִסְמְרוּ הַמְדַקְדָּקִים. // אֵתָהּ וְלֹא כִתְבֵי הַקֶּדֶשׁ / וְלֹא שִׁירֵנוּ הַצְמוּק / זוֹרֵעַ עַל לְשׁוֹן הַקֶּדֶשׁ / אֶת הַפְּמוֹן וְהַצְמוּק // [...] לוֹ בָּא מִיְכָל בְּךָ לְשׁוֹת / וְלוֹ שָׁמַע אוֹתָךְ יְלִ"ג".¹⁷

השפה, כמו המציאות שהיא משקפת, היא מקבילית כוחות של שפת ספר ושל שפת רחוב. של פריזם ושכירת כללים, של אֵלִיטָריות ופשטות, של קבע ועראי. המשורר עקב אחר הפליטים הנאלצים להשיל מעליהם את כל כלי הגולה מייד עם בואם לארץ החדשה, ועל התהליך שנתחולל לנגד עיניו הגיב באמירה המדיטיטיבית הנאמרת כדיבור המשלב את קולו האותנטי ואת קולם ההיפותטי של צעירי דור תש"ח:

שְׁנִינוּ עַד יְסוֹד. פָּקְעוּ נוֹי חִבּוּר וְאֵת הַנְּעֻשָׁה אֵין לְהַשִּׁיב.
שְׁנִינוּ לְלִשׁוֹן. לְהַגִּיזוֹן. לְצֵלֵם.
לְקַצֵּב הַהַלּוּף, לְקוֹ הַפְּעֻשָׁה, לְתַכֵּן הַדְּבוּר וְלִשְׁעֵמֵי הַשִּׁיר.
לְהַגְבּוֹת הַפֶּחַד וְהַצְחֹק. לֹא עַת לְבוֹא חֶשְׁבוֹן מִי הַעֲנִי אוֹ הַעֲשִׂיר,
אֶךְ הַתְּמוּרָה נְפֹלָה וְהָיִי לְפֹלָא.

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 יגדר מאחור. אלתרמן אינו מזדהה כאן עם העמדה של היישוב שהבליט את עליונותו של ה"צבר" על פני העולים החדשים ושתבע מהם להשליך את בלואיהם ואת הסממנים החיצוניים של זהותם הקודמת. אמנם הוא אף אינו ממתנגדיה של מדיניות "כור ההיתוך" שהשליטה אוניפורמיות וניסתה למחות במהירות את תווי ההיכר הגלותיים. את השמות

צייד אלטרמן בפולוליזם ורייב בזכות סינתזה וריבוד: "אף עם צלמי צרים וצלמי תנ"ך / הנה גלות את חתמה שולכת. / בהחשף לעם תל תענף / גם היא נחשפת לו כצור מחצבת. / [...] והיא, העקמה, ככלי משים / נוספת בו אל כלי אנה ופלס — שכם ימד ערכם של מעשים" ("שיר צלמי פנים"). כשאלטרמן אומר "מה צפון לנו מאחורי הפרגוד / לא גזע" ("עוד דף"), הרי יש בדבריו אלה הד לאמירה המשושעטת והרצינית כאחת החותמת את שירו האנטי-כנעני "מריבת קיץ": "שולמית של מתר בחדרה מתלבשת / ואסור להביט דרך חר-המנעול".

את כל המטאמורפוזת האלה שעברו על העם, על הארץ ועל התרבות העברית תיאר אלטרמן בעיר היונה לאחר שמיצה את הפרק האוניברסלי למראה של כובלים בחוץ. וכך, אף על פי שלכאורה לפנינו תמונה ותמונת התשליל שלה, שתי חטיבות השירה החשובות ביותר של אלטרמן נובעות ככלות הכול, באופן גלובאלי, מאותה פואטיקה עצמה: הפואטיקה הדואליסטית המעמידה במרכז את הפרדוקס, את האוקסימורון ואת הזאוגמה, והמתארת תהליכי מטאמורפוזת דו-סטריים ההופכים אור יום לחשכה וחשכה לאור גדול. כל אותם שינויים "דראסטיים" הבולטים לכל עין אינם אלא שינויים חיצוניים ולא שינויים שבמבנה העומק. באופן אינהדנטי, שירת אלטרמן נותרה שירה בינארית ופרדוקסלית, המשקפת את המציאות לא ברצף חזותי, ככשיה הרומנטית, כי אם באופן דואליסטי — חצוי ו"שבור". היא עושה כן בלשון התורגת ממסגרותיה ושוברת אותם באופן שיבטאו דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת. בשני הקבצים כאחד העמיד אלטרמן ביועין "שירה קשה" (difficult poetry), פרי תמונת עולם דואליסטית ותפיסת לשון אוקסימורונית המשקפת תהליכים דו-סטריים של תקומה ותמוטה, חיים ומוות, אור וחושך האחוזים זה בזכו של זה ככמעגל. בשתי חטיבות השירים הללו הוא העמיד טיעונים שאי אפשר לייחסם בוודאות לדובר מהימן. כי אם לקשת רחבה של דוברים בדרגת מהימנות משתנה, ועל כן אין בהם משמעות קבועה כי אם חמקמקה ומתגוננת. אלטרמן אמנם השתנה ושינה עמדות במעבר מן השירה המוקדמת אל השירה הבוגרת, אך בכסיס הדברים נותר אותו "גרעין קשה" שאינו משתנה בכל חליפות העתים.

הערות לפרק שישי:

- 1 כפי שנראה להלן, השמות "מיל" ו"מיכאל" (המופיעים בשלושה משירי הקובץ – בתחילתו, באמצעו ובשיר החתימה שלו) הם שמות סמליים של צעירים שמתו ולא יהיה להם זכר אלא בספרים. שמות הנשרות בשיר "תחנת הריס" (מזל, סטלה, לוגה) הם שמות של גרמי שמים, כמקובל בשירת אלתרמן המחבבת את הגופים האסטרוניים, ויש בהם כדי לרמוז לתהפוכות הגורל שעברו על יוצאי הבלקן בזמן עלייתם ארצה (וראה הערה 13 להלן).
- 2 יש בעיר הדוּוּה מן האמריקה האקספרסיוניסטית הישירה והאמוטיבית של אצ"ג בספר הקטרויג והאמוטה (תרצ"ז). ה"מזעד" את אירועי הימים בשנים שקדמו לפרוץ מלחמת העולם השנייה והמטיח רברים בוטים בלא מסוה, ואף יש בו מן האמריקה השכלתנית המלוטשת, האופיינית לדרמה הקלסיציסטית של ראסין, המתבוננת במציאות בכינה ומתוך רחוק אסתטי (אלתרמן תרגם את פרה בשנים 1944–1945).
- 3 וזאת תוך התנגדות סמריה לכמה מקווי המדיניות התרבותית והמדינית של בן-גוריון, וראה בהרחבה בפרק המבוא.
- 4 "עגילים" בהוראת "עגוליס" (ולא רק תכשיטים שעונדים על האזניים) מצוי למשל בתרגומו של אוריאל הלפרין (יונתן רטוש) לספרו של קונן דויל כלבם של בני בסקרוויל (תל-אביב תרצ"ז): "שרלוק הולמס נשען אחרוניו במושבו והשיב עילי עשן לעומת התקרה".
- 5 באותו שיר נאמר על העת כי היא "רבה ועיקשה לכתב" גם צירוף זה הוא אוקסימורון האומר רבר והיפוכו: מצר אחד ניתן להבין ממנו כי העת מלאה הפכים ולבטים ועל כן קשה ללכוד אותה ולהפכה למעשה אמנות בעודה מתווה (בשל היעדר "רוח אסתטי" הרוש לרבר אמנות ראוי לשמו); מצר שני ניתן להבין מצירוף זה כי העת חשה ועומדת בתוקף על רצונה להיכתב בספר, בעור המראה "בן חורין וחי מכוחו הוא, בטרם יהיה עבר / למשמעות ולסמלים" (ראה שיר ה' מן המחזור "ליל תמורה"). עור נאמר באותו שיר: "ויבער העפר עד בוא / יבוא נושא אלומותיו", וגם זו אינה אלא אמירה אוקסימורונית: אפשר שמתוארת בה תמונה אופטימית של שדה תבואות בקציר, על יסוד הכתוב "בא יבא בנה נשא אלמתיו" (תהלים קכו, ו); אפשר שמתוארת בו תמונה של שדה קרב, ובו קציר דמים של המלאך בעל החרמש. אפילו השורש בו"א פני יאנוס לו: פן של התקרבות והגשה ופן של התרחקות ושיבה לנקודת המוצא, פן של זריחה ופן של שקיעה.
- 6 השווה לצירוף "אירוי של מארס" שבו תרגם אלתרמן (בתרגומו ליליוס קיסר של שקספיר) את דביטו "ides of march" (מערכה ראשונה, מעמר שני). התרגום יצא לאור כשנה לאחר עיר הדוּוּה.
- 7 תמיכה לכיוון פרשני זה מצוי בשיר ז' של המחזור "סיפור מלילה" ה"מזעד" את סיפור נפילתה של לחמת הפלמ"ח ברכה פולד. כאן מדומות המילים

הגדולות של העת לנשות התקופה: "ויש בהן ברורות ומשיבות-טעם, / אך אין בהן תמה ורחומה // ואין בהן אחת יולדת ילד / וקאם צופה אל מול נושאי ארון / עת לרצפה באור הנר מוטלת / הנערה לבנת הצוארון". נרמו כאן לא רק מראי האם שתחת להוביל את בתה לחופה נגזר עליה להובילה לקבורה, אלא גם סיפורה של מיכל שלא היה לה ילד עד יום מותה לאחר שבזה לדור על שפיזו וכרכר לפני ארון ה' (שמואל ב' ו, יג-כג).

8 כך נחפרש בתלמוד "ואין אור אלא מטר שנ אמר יפין ענן אורו" (תענית ז ע"ב), וכן פירשו כמה מן המפרשים הקלאסיים (וראה בן-יהודה בערך "אור", עמ' 114, הערות 4, 5).

9 הצירוף "עוד אבוא אל ספך בשפתיים ככות" אינו "טבעי" ומקובל, שכן "טבעי" יותר הוא שיגיע האורב למפתנה של אהוסו מדרך רחוקה ברגלים כושלות או בידים ריקות, אלא שנעשה כאן שימוש בדי-המשמעות של "סף". והשווה לדרשתו של אלתרמן על השורה "ראיתם שוב בקוצר ידכם ולבסי סף דמעה" בשיר הקונגוס הידוע של ביאליק, ברשימתו "במעגל", כתובים, ו, גיל' טו (רמז), כ"ר באדר ב' תרצ"ב (1.4.1932).

10 שירי אלתרמן עורכים לעתים היפוכים או חוגרפיים נושאי משמעות. בשירו "אולי ייד אוחק בלי דעת מבקשת" ה"יאור" (אגן המים הטבעי שבו משתקפות הבכורות) הופך ל"ראי" (מלי מלוטש, מעשה ידי אדם, שאף בו משתקפת הבכורות). ה"עיר" וה"יער" מחליפים תפקיד בשירים אחרים, מתוך תפיסתו ההיסטוריוסופית המעגלית הרואה את העיר כגלגול מודתי של היער: "על העיר עפות יונים / על העיר, על יער פרא" ("הבת הזמרה נפרדת"), "מערים ויערות הקטר בא פרוע" ("זוית של פרוץ"), "בערים וביער נסעו עד כאן" ("שיר שלושה אחים") ועור. וראה בלבן (1981), עמ' 102-105; שמיר (1989), עמ' 226-227, 254. ביגוד לעגנון, שאחרות מיצירתיו ("בעיר וביער", סיפור פשוט) מתרחשות בעיר וביער, אלתרמן הופך את המהויות המנוגדות הללו למהות אחת הכורסת בתוסה את התרבות ואת הפראות, את האמנות ואת הטבע בכל משמעותם. כבר בשירו המוקדם "ניחוח אישה" תיאר את המכוניות בעיר כ"נמרים בג'ונגל הבטון".

11 באחד מבתי השיר "ליל קיץ" מתוארת העיר המנוצצת בלילה כ"רע ירקק. תסיסת אורות וחשר. / תיחת מטמן בקצף השחור" (אי המטמן) והצללים שעל גבי הרציף כעכברים הנולדים אפיים תחת מגלב (אהל הרוד תום). ייזכר בהקשר זה כי אלתרמן תרגם בעלומיו את ספרו של פרדריק מאריאה (Marryat) רדי הזקן על חייו של יורד ים. הספר יצא בשנת תרצ"ה בספריית "שם", ספרייה מנוקדת לילדים של הוצאת שטיבל-מצפה.

12 ר"ר חיים בהן העירני כי המקור לחימתם של "השור והמבעיר" הוא במשנה בבא קמא א, א. אלו שניים בארבעה אבות נזיקין (במשנה שם: השור... וההבער). על מקורם בתורה (בספר שמות) ראה בפירושו של קהתי שם ("משניות מבוארות").

13 לעתים קרובות הראה אלתרמן בצער כיצד ירדו קהילות ישראל מטה מטה, וכיצד צאצאיהם של רבנים ופייטנים הפכו בתקופת העלייה הזו אצת והקליטה

הקשה בארץ החדשה לעוברי "צוארון סזול" ולמעלי פרנסות פחותות. כך, למשל, בשירו "תחנת הרים" נזכר "קיוסק האחים משיח", להזכירנו כי אותה עדה שהקימה מקרבה משיחים ומחשבי קצין נאלצת להיאבק בארץ על קיומה דווקא עתה, משהגיעה ה"גאולה". באותו שיר עצמו נקראות הנערות "מזל", "סטלה", "לונה" (כל השמות מרמזים כאמור לגרמי שמים) ללמדנו על תהפוכות הגורל המעלות אדם ועדה למרום הסולם התכתי או מרירות אותם לשפל מדרגתו.

14 בצירוף טעון זה (שמקורו בקהלת ד, יב) הכתיר אלתרמן את קובץ המסות הצובליציסטיות שפרסם לימים במעייב לאחר מלחמת ששת הימים.

15 ואף זאת: כדי להערים על הבריטים כימי המאבק לעצמאות אכן הועברו עליהם נשק מעמדה לעמדה בנתיקי כינור. על כן לא רק פרדוקס לפנינו, אלא גם שיקוף מציאות כפשוטה.

16 כמקביל, תיאורו של הרופא בסוף השיר "עיר היהודים" (שיר ג' במחזור "מלחמת ערים") אף הוא מנפץ ציפיות ומוסכמות: "ואחר כך הגיע הרופא וכלי מלאכחו עמו. איש אדמוני הוא ושעיר" (תיאור של עשוי איש השדה, ולא של רופא סטריאוטיפי). "טבעי" יותר היה אילו תבר הקיבוץ היה אדמוני ושעיר, ודורפא — ממושקף, אך אלתרמן אינו נענה כאן לסטריאוטיפים המקובלים אלא שורם ללא הרף.

17 שיר זה מזכיר את שירו הדוֹנְלִיסְטִי של אלתרמן "הלשון והשלט" (רגעים, א, עמ' 250–251) בדבר העברית המשובשת שעל גבי שלטי החנויות: "מורי הלשון קחו דליים וצבעו! / חנכו את השלט בכתיב ודקדוק / העבדית בַּפְּפֵרִים למשמרת נכתבת / אך העם לומד עברית בשוק" (השיר התפרסם לראשונה בהארץ, כ"ח בניסן תרצ"ו [20.4.1936]).

18 שיר זה מזכיר את השיר הדוֹנְלִיסְטִי הקליל "חג הפרסים" (רגעים, א, עמ' 216–217): "הביט, הבינו מה פה! / בת השיר, קולך העירי כאן! / האם חלם כזאת, על גדות הַיַּמָּן, מאפו? / האם ידע מיכ"ל על פרס לליריקה?" (התפרסם לראשונה בהארץ, י"א בטבת תרצ"ו [6.1.1936]). והשווה י"ד ברקוביץ, "מנחם מגול בא"י, כל כתבי, עמ' ריט.

פרק שביעי

“מריבת קיץ”

תשובת אלתרמן ל“כנענים”

כָּל שֶׁכַּחַט מִשְׁחַטִּי עִמָּךְ
מוֹסִיף לְךָ נֶפֶךְ לְמוֹדֵשֶׁת
הֵה, מִי יוֹכַל לְשַׁעֲרָךְ
שְׁלֵמָה, מְגִמְרֶת, מְלֻטֶשֶׁת!
(“העלמה”, שיר גנוז משנת 1944)

א. הרקע לקרע בין אלתרמן לרטוש

בביקורת ובמחקר רווחת ההנחה, לפיה דברי נתן זך בגנות שירת אלתרמן — דברי כפירה ידועים שראשיתם במאמר שנתפרסם בעכשיו ב־1959 ועיקרם בספרו מ־1966 — היו אות הפתיחה לדעיכת שלטונה של הפואטיקה האלתרמנית.¹ זך יצא אמנם מגקורת מוצא פואטית — נגד המלאכותיות שבשירת אלתרמן, כריתמוס ובלשון הפיגורטיבית שלה — אך הוא לא התאמץ להסוות את הנמה האישית שהדריכה אותו. כדיעבד ברור לכול, כי המתקפה נועדה להשליט את כלליה של פואטיקה מודרניסטית חדשה, פואטיקה שמקורות ההשראה שלה הם אנגלו־אמריקאיים ולא צרפתיים־רוסיים; פואטיקה שסלדה מן הפתוס, מן ההיפרבולה ומן הצבעוניות הגועשת, והעדיפה את לשון ההמעטה, את האירוניה המרומזת ואת המינימליזם; פואטיקה שסלדה מסכמות מלאכותיות, נוקשות וקבועות, והעדיפה תחביר מרוסק ומפורר וריתמוס חופשי וטבעי, הזורם כשיר כזרום התודעה. בדעתי להראות, בין השאר, שבדברי זך לא היו “אות הפתיחה” למרידה זו בסמכותו של אלתרמן, כי אם “אקורד הסיום” שלה, ושמרידה זו החלה מעל דפי אלף — עיתונם

של רטוש ו"הכנענים" — ב-1949, כעשור לפני מאמרו של זך, ובאה כתגובה על שירי אלטרמן שמשנות הארבעים.

כדי שהרקע לקרע בין אלטרמן ל"כנענים" יובן כראוי יש לדעת לחזור אל ראשית שנות הארבעים ואל החבורה שנתקבצה סביב כתב העת מחברות לספרות, שבו היה אלטרמן המשתתף המרכזי והנחשב ביותר (החבורה שאבה את כוחה מאישיותו הדינאמית של המו"ל והעורך, המבקר ישראל זמורה, ומן התנופה היציחית רבת ההשראה של אלטרמן). לאחר הליכתם של שלונסקי ושל לאה גולדברג "שמאלה", אל דפים לספרות של השומר הצעיר, החל אלטרמן לפרסם במחברות לספרות את השירים הדיסקורסיביים ארוכי הטורים, שעתידים היו להידפס בספר עיר הירוקה. במקביל הוא פרסם שירים בלוח הארץ (לצד א"צ גרינברג), ומבוכן גם פרסם את טוריו הפופולריים השבועיים שראו אור בעיתון דבר. באותן שנים פתח זמורה, עורך את שערי ביטאנו גם לפני רטוש. אמנם רטוש הספיק להשתתף לפני כן גם בכתובים שבעריסת שטיינמן ושלונסקי, וסגנונו המיוחד כבר הקנה לו אוהדים, ואפילו חקיינים. אולם משנודע לשלונסקי כי אותו יונתן רטוש, הארץ ישראלי הכותב אליו מפריז, אינו אלא אוריאל הלפרין, הרוויזיוניסט מירושלים, הוא חדל מלפרסם את שיריו, ואלמלא זמורה וביטאנו, ייתכן שרטוש לא היה מוצא כמה מודרניסטית ראויה לפרסום שיריו.²

כתב העת מחברות לספרות היה אם כן פלורליסטי וסובלני יותר מן המקובל באותם ימי קיטוב והמשיך את הקו הנקוט במודרנה הארץ-ישראלית עוד מימי הבראשית שלה בהדים, שלפיו ענייני פואטיקה חשובים מענייני פוליטיקה. מדיניות העריכה הזו נשאה פרי: למרות שנוסח אלטרמן שלט בכיפה והעמיד בצל את אלה שערכו אז גישושים ראשונים, החל רטוש (וכמוהו גם משורר צעיר נוסף, יחיאל פרלמוטר, הוא אבות ישורון) לפרסם אז במחברות לספרות שירים חדשניים, בכיוון פרימיטיביסטי, שפתחו אופציות מודרניסטיות חדשות שטרם הוכרו אז בעברית.³ רטוש פרסם כאן את מיטב השירים שכתסו לימים בקובץ חופה שחורה (שיצא בהוצאה שעל יד כתב העת) דוגמת "על חטא", "בארגמן", "על נשמת", "לשלכת", "גביע", "מיתר", "כר" ועוד ועוד. הוא נטש את ההמנונות הפוליטיים שכתב בעלומיו בהשראת

המשוררים הַדוּוּזִיוֹנִיסְטִיִּים : זאב ז'בוטינסקי, אברהם ("יאיר") שטרן וחנניה רייכמן, אך לא את המקצבים המכאניים והמסוגגנים עד למאור של המשוררים הללו, והוא אף לא התנער מאהבתם לחירוד ולמצלול המפתיע. הוא החל לכתוב שירים המנוטרלים לכאורה ממסרים פוליטיים, כאלה שיחיימו לעיתונאים של סופרי המודרנה. ואכן, שיריו זכו לאוזן קשבת, אם לא למעלה מזה. הגיע הדבר לידי כך שגיליונות מסוימים של מחברות לספרות, למרות שאלתרמן ורטוש השתתפו בהם כאחד נפתחו בשיר של רטוש ולא, כמקובל, בשיר של אלתרמן.⁴

אין לדעת היום בוודאות מה היו שורשי המתיחות בין אלתרמן לרטוש. ייתכן שהם היו נעוצים עוד ב"בית אבא" (כידוע אבותיהם של שני המשוררים היו שותפים לעשייה חינוכית ולעריכת כתב עת לענייני גן הילדים).⁵ בוודאי היו גם כמה עניינים אישיים, שנשזרו בשורשי המתיחות הזו שנתגלעה על כל צעד ושעל (ואגב, תוך כדי המריסה סביב השיר "מריכת קיץ" ניסה רטוש, שהגיע ארצה כמה שנים לפני אלתרמן, להציג את רעהו הצעיר ממנו כטיפוס גלותי שלא הצליח מימיו להתערות בארץ).⁶ אולם, ליחסים המתוחים בין שני המשוררים היו כמדומה בעיקר שורשים פוליטיים ופואטיים. כבר צוין שהיו אלו שנות שלטונה ללא מצרים של הפואטיקה האלתרמנית, שקנתה לעצמה מעמד לא רק בקרב סופרי המודרנה אלא גם בקרב בני הדור הצעיר יותר, דור הפלמ"ח, שנציגיו הכולטים נטלו כידוע צירופים משיחת אלתרמן ושיבצו אותם בכותרות ספרים, כנזכר בפרק המבוא. לרטוש, שהיה בוגר מאלתרמן בכשנתיים, היה עדיין מעמד שולי למדי, ושירתו הייתה לכל היותר בגדר שירה למשוררים ולא לקהל רחב. יש להניח שהמתיחות העמיקה והחריפה בשנות המאבק של המחותרות בכריטיים וכינן לבין עצמן: ה"כנענים" היו כרום אנשי אצ"ל ולח"י, ואילו אלתרמן פרסם אז לא מעט שירים בגנות ה"פורשים", "טורים" שאמרו דברים קשים ביותר, וכמפורש, עד כדי דרישה להסגרתם של אותם "כרונים" שאיימו לדבריו על שלמות היישוב. גם בליריקה ה"קנונית", שהיתה נקייה לכאורה מנימה פוליטית מפורשת, ניתן היה להבחין כמעט בכל שיר באיזה רעיון אנטי "כנעני", רעיון שעיקרו בתחומי הפואטיקה אך השלכותיו פוליטיות, הגם שהכוונות הגלומות בו מצועפות וחוקות מפלאקטיות רעיונית.⁷

והרי כמה דוגמאות מדברים שנאמרו בשירים הללו (ושנדפסו אחר כך בעיר היונה), לאו דווקא לפי סדר כרונולוגי: את העולים החדשים כינה רטוש במניפסטים הסוציו־פוליטיים שלו כשם "כת פליטים" ו"אספסוף של מהגרים", ותיארו כמי שמסכנים את ההווה העברית ה"ילידית" שנוצרה לפני בואם. לעומתו כתב אלתרמן ב"דף של מיכאל", שעוד יתחולל פה מאבק ארוך שיחרוך "אם יִתְּהַנּוּ יְרֵחֵי אֶת הַגְּרָעִין / או הַגְּרָעִין יִטְחֵן אֶת אֶבְן הַרְחִים", כלומר, אין לדעת לפי שעה אם "כור ההיתוך" יכליע את היסודות הזרים שמביאים עמם העולים החדשים או שהיסודות הזרים ישתלטו ויחבצו את הבכורה לעצמם, וגם אין לקבוע מסמרות בנושא זה, כי הסינתיזה תיעשה מעצמה. ועל המציאות המתהווה בארץ, לרבות שאיפת האדנות של בני הארץ אמר אלתרמן בשיר "שחר בפרוור" (מתוך המחזור "מלחמת ערים"): "וּפְּנֵי עֲלֵמָה חֲדוּת פְּאָבֶן צוֹ וְשִׁבְטֵי שְׁעָרָיו הַגְּרוּשִׁים וְהַגְּזֵרוֹת / הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, נְכוֹן לְרֵשֶׁת וְלִגְזוֹר"; ואין לדעת בבירור אם כוונתו לערכי ה"צבאיות" ו"שלילת הגולה" נוסח בן־גוריון, ערכים שאותם קיבל באהדה, או לאותם ערכים עצמם בגלגולם ה"כנעני" הקיצוני, שמהם הוא נרתע ואפילו סלד.

בשיר "בסוכ הרוח" כתב אלתרמן נגד שיבוץ של מוטיבים "כנעניים" בשירת הדור ונגד הטמעת ערכים "כנעניים" בדמות היהודי החדש הנוצר בארץ: "לֹא נָשִׁיר אֶת זֶה בְּסוּפָה, אֶךְ נָשִׁיר אֶת עֵירָנוּ בְּגֶשֶׁם. / לֹא נָשִׁיר אֶת זֶה. לֹא שְׁמוֹת קְעֻמוֹן / וְאַרְם בְּשִׁירֵי הַתְּקוּפָה נְעִילָה, / אֶךְ שְׁעוֹד הָעֵבְרִית קְהֵמִית פְּעֻמוֹן / נְעוֹרָה לְצִלְלֵן שֶׁל מַלְיָם בְּאֵלוֹ". כלומר, יש קסם רב ביסודות ה"כנעניים" אך יש בהם גם מטעם המליצה והזיוף ומוטב שלא להגזים בהם (במאמר מוסגר אזכיר שעמוס קינן, ממשתתפי אלה, ביטאנו של רטוש, הכתיר לפני כמה שנים את אחד מספריו בכותרת את ורה בסופה, ויותר משהצירוף מרמז למקורו המקראי הריהו נאחז בהקשר האנטי "כנעני" שביצירת אלתרמן). בשירים אחרים טען אלתרמן כי המיזוג בין העברית לעגות הזרות הוא מיזוג מבורך שעשיר את העברית ולא להפך (ובמקביל, שהעולים החדשים יעשירו את המציאות ולא להפך). הוא גם טען, כי החרב, לא העם הזה עמה; החרב (או השלח — מסמליה של התנועה ה"כנענית", תנועתו של יונתן רטוש [= אוריאל הלפרין] הידוע גם בכינויו "אוריאל שלח") היא

גיוחה, היא "רות נכרית", "אבחת תְּרֵכוֹת גְּרִים" (שיר ו' במחזור "ליל תמורה"). ועוד טען אלתרמן, בשיר "צריף אורחים", כי אנו שואפים להגיע כבר אל גמר המלאכה, מנסים להקדים את המאוחר, אך יש גם יופי במתהוה, על כל עוניו וכיעורו (יש יופי בכיעור — זהו פרוקס אלתרמני אופייני):

לא נַחְדַּל מִלְצַפוֹת אֶל תְּכָלִית, אֶל אַחֲרִית
אֶל מְגֵר וְדֶשֶׁן וְרוּחַ.
אֶבֶל טַעַם חֲרִיף מִלֵּהֲקוֹת וְלִהְיֵרִית
יֵשׁ בְּעֶרְבֵי הַזֶּה הַהוֹנָה,
בְּקִרְעֵיו, בְּמַדְדוֹת יַפְעָתוֹ הַנְּכָרִית
הַשְּׁלוּפָה לְלֹא נֶדֶן וְגוֹה.

הרויכוח נראה אידיאולוגי בלבד, אך היו לו גם השלכות פואטיות ומעשיות ניכרות. המאבק שבכסיסו אינו רק מאבק תיאורטי, ממרומי "מגדל השן", על סמלים ומהותם, כי אם מאבק מעשי ואקטואלי מאין כמוהו על אופי הלשון והספרות ועל אופי התרבות המתהוה, על כל אנפיה. ככלל, אלתרמן האמין בתהליכים אבולוציוניים וסייאלקטיקה של דורות (וכדבריו במאמר שנלווה למחזהו משפט פיתגורס — בסטיכיה ההיסטורית שאין לפרט שליטה של ממש עליה), ואילו רטוש המהפכן ממנו ביקש להיות קטליזטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר, וכדבריו החדים והמחודדים: "לא לתת לעתיד לכוא ולקבוע את העתיד".⁸

ב. נקודת השיא במחלוקת

שיאה של המחלוקת שבין אלתרמן לרטוש מתגלה בשירו הארוך של אלתרמן "מריבת קיץ". זהו שיר בן עשרים ואחד בתים שנתפרסם במחברות לספרות לשנת 1945, והוא היצירה האנטי "כנענית" המרכזית והחשובה ביותר של אלתרמן. הקורא בקובץ עיר היוגה ייווכח בנקל כי כל היצירה מכוונת נגד השלטתם של רעיונות "כנעניים" דיקליים על המתהוה בארץ, בתחומים פנים ספרותיים וחוץ ספרותיים כאחד. מה פשר השם "מריבת קיץ"? ה"כנענות" הן תיארה את ההווה הארץ-

ישראלית כהוויה של נגב ושל קיץ נצחי: קמשונים וחוחים, טרשים חשופים, רוחות שרב וכולי וכולי. שמות כמו סיוון, תמוז ואלול (או קינן, קנו, עילם — שמות שביטאו את השייכות לנוף הצחיח, לארץ כנען בכלל ולארץ הנגב בפרט) — כל אלה אפיינו את ה"כנעניים" ואת המקורבים להם, והילכו קסם על הדור הצעיר.⁹ חוקר שילך דור או שניים לאחור ויבדוק את קו ההתפתחות המוביל מן השירים הקדם "כנעניים" כמו "מות התמוז" של טשרניחובסקי לשירים הארץ-ישראליים ה"כנעניים" על הקיץ ועל אלילי כנען, יגלה כי רוב המוטיבים ה"כנעניים" מצויים כבר בשירת ה"תחייה" העברית, אם כי בעיצוב רומנטי ולא בעיצוב מודרני מופשט כבשירת רטוש. וק, למרות שתיאורי שרב מצויים כבר בכתבים של ביאליק וטשרניחובסקי, ואפילו אצל קודמיהם (עדות לכך שגם בערכות רוסיה ידעו מה הם שרב וקיץ, ולא רק בארץ ישראל הכירו את הקיץ ואת תולדו), תיאורי קיץ שרבי היו סימן ההיכר של המשוררים ה"כנעניים" מבית מדרשו של רטוש, לרבות שירתו הצחיחה של רטוש עצמו. בשירת טשרניחובסקי, למשל, מצויים תיאורי שרב הן בשיריו על ערכות רוסיה, כגון "כחם היום", והן בשירים ארץ-ישראליים, כגון "הוי ארצי, מולדתי".

מכל מקום, את המאבק על ההוויה הארץ-ישראלית — המוחשית והתרבותית — הלביש אלתרמן באופן סימפטומטי למדי בדמות מאבק בין חודשי הקיץ הניצבים כמו פסל אלילי מונוליתי לבין הנערה אדומת השיער ותכולת העיניים, שהיא התגלמות ההווה הדינאמי, סמל המתהווה והמשתנה, הקוראת תיגר על הנוף הצחיח שמסביבה. על חודשי הקיץ, גילומם של הערכים ה"כנעניים", נאמר בשיר:

וּמָלְ חַמְדוֹת יְפִי-נוֹף וְנִיחוּיָהּ,
 בְּן תְּקוּפוֹת-הַשָּׁנָה הַתְּקַשְׁטוֹ עַד טְפָחוֹת,
 הֵם נִטְלוּ רַק אֶת גְּמַר לְטוֹשׁוֹ שֶׁל הַחוּץ,
 לְסִפְּן שֶׁהֵיָחַר יָאֵה לְשָׁפָחוֹת.

החורף והסתיו, על כל הגוונים, הניחוחות והמראות שלהם, אינם מנושאים של השירה ה"כנענית". המסתכלת על המשוררים מאסכולת שלונסקי כעל נחותים ו"גלותיים". ואגב, לא מקרה הוא, שאנשי כתובים-טורים — שטיינמן, שלונסקי, פן, אלתרמן, הורביץ, לאה

גולדברג, זוסמן, טסלר ואחרים – לא המירו את שם משפחתם בשם עברי ואילו ה"כנענים" אימצו לעצמם, כמובן, שמות עבריים, בעלי קנוטציות של צחיחות מדברית, של אתוס הירואי נסי וגברי, כיאה למי שמנסים להשתלב במרחב השמי ולהיות אדוניו.¹⁰

אמירתו של אלתרמן על בחירתם של ה"כנענים" כ"גמר ליטושו של החוח" היא אמירה רב-משמעית ביותר. אפשר להפוך בה ולהפוך בה, ולמצוא בה ככל פעם פנים חדשות. נהוג לטעון כי שירי עיר היווה הם אמירתיים ורנוטטיביים,¹¹ ולמעשה אין הם אלא מסה פואטית מענייני דיומא, עיון מחורז, ולא שירה מן המעלה הראשונה. טיעון זה אינו עומד במבחן המציאות. ראוי, למשל, לשים לב לעושר הרב הטמון באמירה האחת הזו כמו בהרבה מאד דימויים שבשיר ובספר כולו: "הם נטלו רק את גמר ליטושו של החוח". זוהי פיגורה המרמזת לנופי הקיץ והמדבר של בני הקבוצה ה"כנענית"; היא מרמזת לאופיה המלוטש של השירה הזו, אופיה הרק והמדויק, אך גם למבחר המצומצם של נושאה. האמירה הזאת מרמזת גם לאמצעיה הטכניים, הדלים והמינימליסטיים של השירה ה"כנענית" (אמנם מינימליזם שמתוך בחירה וכוונה). כלול כאן גם רמז לסולם הכרומטי הצר והמצומצם של השירה ה"כנענית", שלא כחרה אלא בכמה צבעי מדבר המעומתים בניגודים בינאריים עזים והתנזרה מן העושר והיופי של האמנות המרוכזת והרב-גונית; האמירה אף רומזת לאופיה הקוצני-הקיצוני של התופעה ה"כנענית", המחדדת את העמדות "אד אבסורדוס" ואינה מוכנה לפשרות והיא להוטה כבר לראות את גמר המלאכה במקום להתכונן במתהווה על כל משתניו ומרכיביו; היא מרמזת לאופייה האליטרי של הקבוצה ה"כנענית", הרואה בכני אירופה ובקשת המראות הססגונית המזיזה את שיריהם גורם "פלכאי" ונחות מהם ("מהם" – מ"פראיו האציליים" של המזרח). יש כאן גם רמז לאופיה המונוליתית והחדגונית של השירה ה"כנענית", שהמירה את שירי הסתיו וכין השמשות של המשורר העברי בן אירופה באור החשוף של המדבר, שאין בו גוונים ובני-צללים. ויש כאן גם אירוניה דקה: דווקא העושר הפוליפוני של השירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן נחשבת בעיני ה"כנענים" לעניין פלכאי נחות, ואילו דלות החומר שלהם נחשבת בעיניהם לעניין אריסטוקרטי ואליטרי.¹²

ואם לא די כמה שכבר הועלה, אפשר להוסיף ולהתכונן בפיגורה המרשימה הזאת גם מצדדים אחרים: חוח הוא עניין מחוספס ומדכרי, בשעה שליטוש הוא עניין חלק ותרבותי; חוח הוא עניין טבעי, שלא עובד עיבוד אמנותי, בשעה שליטוש הוא מלאכה, שמושקעים בה מאמצי תכנון. יש אם כן לפנינו פרדוקס מילולי, אוקסימורון אלתרמני אופייני, המצמיד זה לזה בדרך עזה את הפכי הטבעי והמסוגן, הפרימיטיבי והטרקליני. את השיהה ה"כנענית" מייצג כאן אלתרמן באמצעות חודשי הקיץ המפוסלים באבן, ואת הפואטיקה שלו ושל בני חברתו — באמצעות חודשי החורף המתגלגלים כמו מי הגשמים וצמו הרעמים והברקים — סמל לפואטיקה אירופאית, "ברויטיסטית" (= רעשנית) ועשיית פעולות, שאין בה דבר מן המינימליזם של המדבר. השיר "מריכת קיץ" רצוף מתחילתו ועד סופו דימויים רבים מן הסוג שתואר כאן, ואלה מעידים עד כמה שיריו הדיסקורסיביים ככיכול של הקובץ עיר היום רחוקים מן התווית שהודבקה להם ועד כמה אין לשונם של שירים אלה דנטטיבית כי אם אבוקטיבית וסוגסטיבית דווקא. במעבר מכוכבים כחוץ לעיר היונה לא עבר אלתרמן מלשון פיגורטיבית עשייה לדלה כי אם מדימוי בעל אופי חושיי אונירסלי לדימוי אינטלקטואלי תלוי תרבות, שהוא עשיר לא פחות מקודמו, ומי שמדביק ללשון הספר הזה תווית של פיגורטיביות דלה, פשוט אינו יודע להקשיב לריבוי המשמעים של כל פיגורה ופיגורה. עמדתו של אלתרמן כלפי התופעה ה"כנענית", כניכר משירו "מריכת קיץ", איננו יחס של שלי לה מוחלטת. אדרבה, שירו מתאר תמות מצב אובייקטיבית, שיש בה לא מעט ביקורת אך גם התבוננות שמתוך השתאות והערצה (כהתבוננותו של אדם בוגר ושקול כתופעה חדשה שחוללה צעירים מרדניים ומוכשרים, אך חד-צדדים וקיצוניים). המרחב השמי מתואר כשיר כמציאות שהקיץ שולט בה, אך לא לאורך ימים. המציאות החדשה עתידה להשתלט על הנוף הקדמון, לכבוש את השממה ולהשליט בה חוקים חדשים, סינתזה של מזרח ומערב:

וּסְיֵן קְדֻמוֹנֵי לֵךְ יִטְמֵן אֲזֻקִים,
 אֶךְ גַּם הוּא הָאֶסֶר יֶאֶסֶר בְּרֵהָשִׁים.
 רִיב חֲמָה וּקְנָאוֹת בְּךָ יָרִיב זֶה הַקִּיץ.
 אֶךְ אֲמֵן כִּי גַם אַתָּה תַעֲשֵׂי בּוֹ שְׁפָשִׁים.

משמע. גם הנערה שיופיה עוצב בקורדוסה, מגנצה ופראג, תילחם במזוח, ולא רק המזוח יילחם בה. סופה של ה"מריבה" הזו — מלחמת התרבות של מזוח ומערב — יוליד מיזוג מופלא, שאי אפשר עדיין לעמוד על טיבו, ומי שמתנסה בנבואה מה דמות תהיה למיזוג זה או להתערב התערבות מגמתית בעיצובו, חוטא ומחטיא.

גישתו של אלתרמן למציאות היא גישה אורגנית — רחוקה מן הקיצוניות המאפיינת את גישת רטוש, הגורסת התערבות ולקיחת הגורל בידיים. סופה של ה"מריבה" הזאת — מלחמת התרבות של מזוח ומערב — טען אלתרמן, יוליד איזו סינתזה, שאי אפשר עדיין לעמוד על טיבה ולאמוד את שיעודה. אין להתערב התערבות מגמתית ואגרסיבית בעיצובו של העתיד ולהתיימד לדעת מה תהא דמותו, כי הוא עדיין בתהליכי התהוות, ורב הנעלם על הנגלה: "מה יהיו הערים בין צידון ובין פלשת / איך ימטר? איך ירעם? אבל הם מפלפול / שולמית של מחר בחדרה מתלבשת / ואסור להביט דרך חור המנעול". משמע, המציאות עדיין קורמת עור וגידים, ואין לנסות לחדור לתוך קרביה ולהתערב בתהליך ההתהוות הלוט בערפל, כי יש בכך יסוד לא מוסרי וחסר תועלת, אם כי נועז ומגרה, כהצצה ליפיפיה המתלבשת בחדר ההלבשה כדי לנסות לראותה כמערומיה. כשולמית של שיר השירים, שעליה נאמר "אל תעירו ואל תעוררו את האהבה עד שתחפץ", וברוח מימרת חז"ל הגורסת ש"אין הכרחה מצויה אלא בדבר שאין עין הרע שולטת בו" (תענית ח, ע"ב), כך היא המציאות המתהווה בארץ, שאת תהליכיה אין לזרו ולהאיץ בכל מחיר. טועים ה"כנענים", אומד כאן אלתרמן בסמוי, על שהם מנסים להכתיב בתקיפות את תכתיביהם, לאבן את המציאות ולצמצם את קשת האפשרויות שלה במקום לתת לנערה להתלבש מאחורי הקלעים בכל המחלצות ולהופיע אחר כך על הבמה בכל יופיה ויפעתה. צריך להמתין בסבלנות לגמד המלאכה, ולא להוציא אל רשות הרבים את ה"קרבים" של "אחורי הקלעים". רטוש וחבריו מנסים, לפי אלתרמן, לקבוע שלא כדין מה דמות תהיה לה לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.¹³

אלתרמן דיבר ב"מריבת קיץ" כאיש הגות, כהיסטוריוסוף ולא כאידיאולוג מפלגתי או כעסקן פוליטי. הוא הכיר היטב את ספרים של היסטוריונים כגון שפנגלר וטוינבי, ששרטטו כל אחד בדרכו מתפולוגיה

של כל תולדות התרבות, וידע מהם העקרונות שעל-פיהם מתהווים תהליכים היסטוריים — בעולם המעשה כבעולם הרוח. רטוש העמיד פנים כאילו אין מדובר בפולמוס לְמו ועם שיטתו, וכתב ניתוח כמו-פוזיטיביסטי של השיר "מריבת קיץ", שבו הוא מקעקע כביכול את אמינותו מבחינה מימטית — מבחינת ההתאמה לריאליה הארץ-ישראלית.¹⁴ בלהט הוויכוח שכח רטוש, שאם יש ממש בטענותיו, הן ניתן לתקוף גם אותו ואת שירתו באותן טענות עצמן. יותר מזה, חרף תורתו הטריטוריאלי, שירתו לא נענתה כלל לנופי הארץ ולמראותיה. מול גישתו הרצינית והמעמיקה של אלתרמן, לא נעים להודות, נראים דברי רטוש ונשמעים כוויכוח בקן של תנועת נוער.¹⁵ בסוף המאמר עקץ רטוש את אלתרמן, ואמר: "יודעי שירתה של רוסיה יודעים למצוא השפעות רוסיות גם בשירתו", כלומר, מה לנו ה"כנענים", ששירתנו חצובה ממקורותינו ומנותקת מכל השפעה זרה, ולו, העולה החדש מ"כת המהגרים" על גינוניו האירופיים הנכריים ועל היתמוס הרוסי שלו?

ג. מקטרגים מימין ומשמאל

אף על פי שרוב טיעוניו של רטוש לא היה בהם ממש והם לא היו אלא מניפולציה רטורית, הגנה לביקורת הקנטרנית שלו הייתה השפעה חזקה וארוסת טווח. ב-1950, כשכתב באלף את מאמרו "מנגד לארץ", הוא כבר קיבץ סביבו קבוצה של צעירים אינטלקטואליים ובעלי נטיות אמנותיות ששתו את דבריו בצמא וקיבלו אותם כפסק הלכה. הביקורת באה לאלתרמן ברגע לא נוח: כשנה קודם לכן התפרסם באלף (לשנת 1949), תחת השם "עוזי",¹⁶ מאמר נגד אלתרמן ו"מריבת קיץ" שלו. כמה חודשים קודם למתקפה של רטוש נחפרסמה בכתב העת הימני סולם גם ביקורתו השוללת של מרדכי שלו על המחזור "שירים על ארץ הנגב" (כאמור, כבר מכותרת הביקורת, "חרוזים על ארץ הנגב").¹⁷ מתברר, שהמבקר רואה בשירים אלו מעשה חרוזות ולא שירה גדולה). גם "עוזי", גם שלו וגם רטוש ביקרו את אי יכולתו של אלתרמן להעלות בחרט את הוויית הקיץ והנגב הישראלי ודחקו כביכול את אלתרמן אל הדור הקודם — דור המשוררים ה"אמיגרנטים", שאינם מסתגלים

כנקל לאור התכלת העזה של המציאות שלנו עטורת הקוצים. מרדכי שלו הכאיב כמדומה לאלתרמן במיוחד, שכן דבריו המנומקים תקפו דווקא אותם שירים, שעשויים היו לחולל ביצירתו תפנית פואטית ולקרבו כמעט אל טעמם של אותם קוראים אוונגרדיסטיים שחיבבו את השיחה האבסטרקטית ה"כנענית" מבית מדרשו של רטוש.

אל הקבוצה הזו של מבקרי אלתרמן מ"מחנה הימין", שאף היא לא הייתה עשויה מעור אחד, הצטרף גם ידידו של רטוש, יצחק שחר, שכתב על שירת רטוש מאמר יסודי וארוך באלף,¹⁸ מאמר שמשום מה נפקד מקומו מרוב הדיונים על שירת רטוש ועל מהלך "התקבלותה", וכבר בו הועלו לראשונה רכות מבין האבחנות הפואטיות שנקבעו לימים בכיקות רטוש, לרבות האבחנה שאלתרמן הושפע מרטוש במעבר מפופים בחוץ אל שמחת עניים.¹⁹ וכמאמר מוסגר: מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, מותר כמדומה לטעון כיום שאבחנה זו טעונה בדיקה. ייתכן ששני המשוררים שאבו ממקור הראה אחד, מן השיחה הצרפתית — מאותם משוררים שעשו שימוש ויטואוזי ברוס הצליל כגון אלוֹאֶר או וֹוֹרְדִי, שהיו פופולאריים בסוף שנות העשרים, כשרטוש ואלתרמן ישבו בפריז.

חיזוק נוסף קיבל רטוש מידידו משה שטיינר, אף הוא איש מחנה הימין, שכתב עליו את מאמר אוהד, המדגיש את ייחודו ומקוריותו והמעלה על נס את שירתו ומעמידה ביגוד לשירתם של משוררי המודרנה האחרים, ואלתרמן בכללם.²⁰ כך או כך, אלתרמן מצא עצמו מותקף מכל עבר: הביקות של זך הייתה, כאמור, "אקורד הסיום" של מתקפה קשה נגדו; אחריה, בעשור האחרון של חייו, כבר לא זסה להיות במרכז העניין הביקורתי, אלא לרגל שערורייה כלשהי (כגון הביקות השלילית המוחצת שמתח ידידו מימי פריז, המבקר חיים גמזו, על מחזהו פונדק הרוחות), והריהביליטציה החלה רק לאחר מותו.

כשעברה המתקפה משוליה הימניים של המפה הפוליטית אל שוליה השמאליים, נתקבלה למעשה תמונת ראי או תמונת תשליל של הביקות של רטוש נגד אלתרמן. בעוד שרטוש ביקר את אלתרמן על שאיננו ישראלי די הצורך, שנופיו נכריים ומקצבו רוסיים, זך הקוסמופוליטן דווקא שיבח את האירופאיות של אלתרמן, אך טען שלשונו אינה

נאמנה למציאות ולמראותיה, ושמקצביה אחידים וחסרי רגישות לשינויי נושא ואווירה. מאחר שכל אחד מהם ניגח את אלתרמן כדי לבסס את הפואטיקה שלו עצמו, הצטרפותו של זך למתקפה האנטי אלטרמנית של רטוש והימנעותו העקבית מהתקפה על רטוש (שמקצבי שירתו המוקדמת "מכאניים" לא פחות מאלה של אלתרמן ושל לאה גולדברג, שנואי נפשו של זך) אינה בלתי מובנת: רטוש נטש בתחילת שנות החמישים את השירה ההיפנוטית של ראשית דרכו; הוא הטרים כשירי צלע הקצרים, ה"מרושלים" והאירוניים את נוסח זך, והוא יכול להיחשב כחוליית מעבר בין אלתרמן לזך (ובלשון חידוד: יונתן שבין נתן לנתן). שניהם תקפו את אלתרמן על בסיס אופיה האֶ-מִימָטי של שירתו, וזוהי כמוכן טעות ביקורתית. כפי שאין לטעון כנגד קריקטוריסט, למשל, שהוא הגזים במידות האווניים, כך אין לתקוף יציאה אימימטית, תיאטרלית ומסוגגנת, על בסיס אי נאמנותה לריאליזם הטבעי או למראות הנוף הטבעיים, שהרי ההפרזה וההגזמה ואי ההתאמה הדיסוננטית מצויים בה בדין ולא בעטייה של רשלנות כלשהי.

במיוחד ניכרת קרבתו של זך לדעות שהשמיעו אז ה"כנענים" באפילוג לספרו זמן וריאליזם אצל ברגסון ובשירה המודרנית (הוצאת אלף, 1966), שבו הודה זך ששירת אלתרמן קסמה לו בעבר, משום שהייתה רחוקה מן הבעיות הלאומיות הגדולות ("קידוש השם", מאבק היהודים והגויים, עולמו של בית-המדורש ועוד), סוגיות שמילאו את הספרות העברית של תכנית הלימודים. דברים אלו קרובים עד מאוד למה שהועלה תכופות מעל דפי אלף בגנות תכנית-הלימודים בספרות עברית, המקרבת את התלמיד אל עולם ה"גטו" והעיירה, ואינה מדברת כלל אל לבם של ילידי הארץ וגידוליה.

סופו של התהליך הזה — המתקפה שהלכה ונמשכה על אלתרמן מאז 1949–1950 ועד מותו — הוא סוף מעודה, המראה כי ההיסטוריה עשתה כאן משפט צדק. מתברר כי יש גבול למניפולציות של מבקרים, אפילו הם כריזמטיים ובעלי ביטחון עצמי רב ועמם כביכול תמות חכמה. וכדברי המימרה הידועה: "איך יכול לשטות בכולם ולאורך זמן". כל מבקר בדרכו לא הבין, או העמיד פנים שהוא אינו מבין, שהעיקרון האֶ-מִימָטי — התיאטרלי והמסוגגן — הוא עיקרון מרכזי

כשירת אלתרמן, וכי כדרישה המופרכת ששירים אלו ישקפו את ריתמוס החיים או את נופי המציאות "כמות שהם", הוא מבקש בשידה זו את מה שאין לבקש בה. אי הנאמנות לכללי המימיזיס בשירת אלתרמן אינה נובעת כמובן מחוסר כישורו של המשורר לשקף את המציאות בצבעיה, במקצביה ובממדיה הטבעיים, כי אם מתוך היענות לכללי האמנות המודרנית, השוכרת את אשליה המציאות במתכוון. הקונצנוס השורר כיום לגבי מעמדו של אלתרמן ולגבי ערך יצירתו מוכיח בעליל, כי באמנות — למרות חילופי הטעמים — האמת הפנימית מנצחת ולא טיעון מניפולטיבי זה או אחר, שסופו שהוא מציג בקלונם את האוחזים בו.

הערות לפרק שביעי:

- 1 דך (תשי"ט); הנ"ל (1966).
- 2 ראוי לציין כי זוהי גרסתו של רטוש, כפי ששוחזרה על-ידי זמורה (1981). כגרסה זו יש כמה פרכות התובעות את הסדרן: שלונסקי פרסם לרטוש שני שירים בכתובים ("עשירי למנין", "במצוד"), אף על פי שידע את זהותו ואת שיוכו הפוליטי. במכתב מיום 25.2.1932 שכתב שלונסקי לחברי מערכת כתובים, (נתפרסם בספרה של זוהר שביט, החיים הספרותיים בארץ-ישראל, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 323), נזכרים שיריו של אוריאל הילפרין כמועמדים להדפסה בכתובים. לא ברור אפוא מניין שאב רטוש את ההרגשה שעם גילוי זהותו החדשה סר חצו בעיני שלונסקי. עם זאת, הקפיד רטוש על אנונימיות גמורה, ודוש מאמרו שתשמור את דבר זהותו החדשה בסוד (ראה יונתן רטוש (אוריאל שלח), מכתבים, עמ' 38–39; שם, הערה 1); הוא אף כעס עד מאוד על אליעז, שהסגירו לאנשי טורים (ראה שם, עמ' 45–46). לא קל אפוא להברר במקרה זה את האמת האובייקטיבית מן המיתוס הסובי יקטיבי. האם אכן פגה התלהבותם של אנשי טורים משירי רטוש באביב 1939, משנודע לשלונסקי מפני רפאל אליעז דבר זהותו של יונתן רטוש? חידה היא המצפה לא ימוש או להפרכה ממסמכים השמורים בארכיונום של שלונסקי ובני חברותו.
- 3 אף ששני המשוררים הציבו נוסח חדש, שונה מן הנוסח הצרפתי-רוסי שאפיין את משוררי כתובים-טורים ומחברות לספרות, ואולי דווקא משום כך, לא שדרה אחוזה ביניהם. יחיאל פרלמוטר (אבות ישורון) קבע ש"אין מקום לאיש הזה (רטוש) בתוכנו" (ודאה פרוח [תשמ"ט], עמ' 160).

- 4 כגון, מחזור השירים "סרנדה" "ער" "אפריון" "לחייך"; או צמד השירים "צלם" – "אבשלום".
- 5 ראה דורמן (1991), עמ' 19–25; וראה גם פורת (תשמ"ט), עמ' 22: "כך החלו אז היילפרין ואלתרמן בקריירות חינוכיות עבריות מקבילות, שצרו לא מעט מתח בין השניים, למרות הידירות ששררה ביניהם"; וראה גם א"ב יפה, "בין נתן אלתרמן ליונתן רטוש", על המשמר, 3.4.1981. היחסים בין שתי המשפחות ירעו עליות ומורדות: יצחק אלתרמן עזר למשפחת היילפרין בעת מחלת האב ומכוח תפקירו כמפקח מטעם ועד הצינוך בארץ-ישראל הוא אף דאג לסידורה של רכובה, אשת אוריאל, בעבודה, (ראה איגרת מיום 20.2.1939, רטוש, מכתבים, עמ' 43–44). למרות יחסו השלילי של רטוש לאלתרמן (ראה שם, עמ' 131), הוא קנה את קובץ שיריו כובבים כחוץ כמתנה לאהובתו גילה דותן (שם, עמ' 232–233). על מתנתו העיד, ספק ברצינות ספק בהיתול, הערה המעידה על יחסו הררעכי לשירת אלתרמן: "שירים טובים ורעים לילדה הטובה ורעה" (ראה שם).
- 6 על לעגו של רטוש לאלתרמן ה"גלותי", ראה מאמרו "מעגד לארץ" (אלף, ינואר 1950; וראה גם רטוש, ספרות יהורית כלשון העברית [תל-אביב 1982], עמ' 75–81): "הקיץ המתואר בשיר זה הוא אמנם קיצתי, הקיץ שלנו, אבל כפי שהוא נראה בעינינו זרות. בעיניו של חדש מקרוב בארץ ישראל".
- 7 עדות מאוחרת מגלה, כי רטוש החל לנהל דיאלוג עם שירת אלתרמן עוד בשנות השלושים, כטרם כינם אלתרמן את שיריו בדפוס. לשירו הנודע של אלתרמן "אל תועזו להם רוכים", שהיה לשיר פופולארי בשנות השלושים, כתב רטוש תגובת נגד: שירו "אל הנשק", שווד גנוז במגירה (והוא פותח במילים "תנו להם רוכים" (ראה פורת [תשמ"ט], עמ' 91).
- 8 "מעגד לארץ" (ראה הערה 6 לעיל). על טענה זו חזר רטוש בהזדמנויות שונות. כך, למשל, כתב בשירו "אל הנשק", (ראה הערה 7 לעיל), כתב: "במו ירנו / נחרוץ את גורלנו / כְּמַלְד".
- 9 ראוי, למשל, ביקורתו החביבה-עוקצנית של רטוש (אלף, אוקטובר 1949; ראה גם רטוש 1982, עמ' 71–73) על שיר הקיץ "תמוז" מאת עליזה טור-מלכא (בחתימת "כת עין"), שנתפרסם ככתב העת הימני, בעל האופי היהודי, סולם.
- 10 טיעונו של הפולמוס האנטי "כנעני" שב"מריכת קיץ" מהדהדים עד עצם היום הזה בדבריהם של אחרוני ה"כנענים". בידיעות אחרונות מיום 24.11.1989 כתב עמוס קינן (במדורו הקבוע שבמוסף לשבת), כי "יש ציירים ופסלים שנולדו וגדלו בארץ ישראל ובהם מציינים ומפסלים את הגלות. גולה היא מקום. הגלות אינה מקום היא מצב נפשי. מבחינת מצב הנפש, קורדובה וטולדו וברדיצ'ב ופאריז יכולות להיות ארץ ישראל". בדבריו אלה יש הרחוק מדברי אלתרמן על האומה החדשה כ"נערה עבריה מאורשת לתרבו", / נערה מקורדובה, מגנצא ופיג", ועל התרבות העברית המתחדשת כהיתוך של יסודות ממזרח וממערב שנצטברו מדור לדור (דברים שהם תגובה לרצונו של רטוש להשליך הצדה את כל שנוצר באלפיים שנות גולה). ובאותו דף כותב בועז עברון, אף הוא "כנעני" מקבוצת רטוש, כי העולים החדשים שיבואו

מרוסיה אינם באותה רמה אנושית של בני הארץ שעתידים ל"רוח" ממנה. טוב, ניכרת אותה נימה אליטיסטית ואדנותית של אותם מבני הארץ, שופים וקוצנים, שינטלו רק את גמר ליטושו של החוח", הרוא בעולים החדשים טיפוסים "גלותיים" הנחותים מבני הארץ.

11 סיכום כרכר האכזבה שפשטה בחוגי הצעירים משיחיו האמיתית של אלתרמן עם פרסום עיר היונה, ראה מירון (1987), עמ' 66: "הכול — הטורים חסרי החן, הארוכים לעיפה, המטאפוריקה היובשנית, הדיוניות המייגת, חוסר ההכרקה וההמצאה, הגראנדיוזיות הנכונה [...] הנפילה בין פרוזת הנביא לפרוזת המורה להיטוריה — הכול כבר עומד כאן בסימן השימון האינטלקטואלי והשידפון הפואטי של האפוס, שהרס את אמינותו הפיוטית של אלתרמן למשך ימי דור".

12 כלול כאן, כמדומה, גם רמז למשל יותם כרכר האטד הקוצני והעקר, המבקש לעצמו מלוכה (העירית על כן ידידתי, פרופ' מאיה פרוטמן). לפירוש זה יש מעין אחיזה בדברים שמשמיע הדובר בשיר "אבימלך" מן המחזור "כארגמן": "בְּנֵי אֲבֵי יִתְרוֹ בִּי [...] מֵה לֵאטֵד, אֲבִימֶלֶךְ, / מֵה לֵאטֵד בֶּן גְּרִיזִים / מֵה לֵאטֵד מִפְּתָיִם / מֵה לֵאטֵד — כִּאֲרוֹסִים. (יש מקום להניח, שאהדתו של טרוש לאכימלך ה"אטד" נובעת מן הדמיון שמעורר נסיונו לכונן מלוכה בתקופת השופטים, כימים שבהם לא היה מלך בישראל ו"איש הישר בעיניו יעשה", עם מאבק המחחרות לעצמאות ישראל). עוד ייתכן שהמילה "ליטוש" שבדברי אלתרמן רומזת לאחד המשמעים של השם "רטוש".

13 תקדימים ראשונים לרעיונות השיר "מריכת קיץ" מצויים בשירו של אלתרמן "העלמה" (מחברות לספרות, ג, מחברת ב [טבת תש"ה, דצמבר 1944], עמ' 23), שנחפרסם כשנה לפני "מריכת קיץ": "עלמה, הבת העבריינה, / עוד לא נשלם צלמך עד קבע. / צפון וקדם וצייה / אותך נוגדים עוד במקבץ. // זהוב ולוכן וקָדָר / עוֹדֵם עומדים בקרב עֲלִיף / חיתוך קולך עוד לא הוגדר, / עוד לא נקבע חתך עיניך" (שיר זה, שאלתרמן לא כינסו כ'עיר היונה' על שום דמיונו ל"מריכת קיץ", כונס במחברות אלתרמן, ג, עמ' 38–39). כלל, הפואמה כולה מתארת את המתרחש בארץ כדרמה, שבה הגיבורה — שיופיה גובש גם במערב ולא רק במזרח — מתקרבת אל העיגול המואר באורו החשוף של הזקור התיאטרי (וגם כלוחמת המתקרבת אל הסכנה). סופה הכלתי פתור של ה"דרמה" הוא כהחלפת תלבושות בתא האיפור שמאחורי הקלעים, כשהמחבר העז ממליץ להמתין עד לגמר המלאכה.

14 במאמר "מנגד לארץ" (ראה הערה 6 לעיל). לטענת טרוש, אלתרמן מתאר ב"מריכת קיץ" וב"ששה שירי קיץ" שלו גופים זרים, עינו אינה מרגלת בנופי הארץ האותנטיים, ודמות הנערה שבחר היא בעלת שְׁעָר אֵדוֹם ועיניים בחולות, דמות של עולה חדשה שלא התאקלמה בארץ ובנופיה (רטוש התעלם כמתחנן מתבוננת האוקסימורונית של שירת אלתרמן, המצמידה אלה לאלה הפכים בדרך "אלימה" ו"צורמת", ואף התעלם מאופיה השכלתני האמימטי של שירת אלתרמן. הנערה היא בעלת שְׁעָר אֵדוֹם ועיניים בחולות בין השאר משום שהמאבק על דמות התרבות בארץ נישש בין הפכים שאינם מתיישבים זה עם

- זה, כגון בין דם וממשות חומרית לבין תכול השמים ושאר מהויות רוחניות, רעיוניות ואינטלקטואליות, בין חסידי הרגל האדום לבין חסידי "סחול לבן", וכמאמר ז'בוטינסקי: "זה הריב — לא נפתר הוא עדיין / בין אדום ולבן ותכול" (ראה מאמרו של יהושע השל ייבן, סולם, ג, גיל' ג [סיון תשי"א], עמ' 4–10).
- 15 הגם שרטוט לא השת ייך כנעוריו לתנועת נוער, ואפילו נהג להביע דברי זלזול על תנועות הנוער, לבשו כנוסיו אופי של "פעולה" כ"קן" של ונועת נוער. ככינוסים אלה היו רוב המשתתפים צעירים ממנו בשנים, ואילו הוא — ה"מדד יך" הכריזמטי, בעל הניסוחים המזהירים, שהכול מאזינים כדריכות לדבריו. גם מנשריו יועדו בעיקרם אל "הנוער העברי", ולא אל הציבור הכוגר. עוזי אורנן, אחיו של רטוש. 16
- 17 סולם, א, חוב' ז (מרשוון תשי"ז), עמ' 18–20.
- 18 "משורר המהפכה", אלף, גיל' טו, ספטמבר 1952, עמ' 8–10, 16.
- 19 דוד לוין, למשל, כספרו על הראשונים (תשי"ט) טען, כי שירי "בראשית חדשה" של שלונסקי, "שירים עתיקים" של אלכסנדר פן ושירי שמחת עניים ומכות מצרים של אלחרמן מעידים כי המשוררים הללו קראו את שירי רטוש ולא נשאר אדישים לקצביהם המאגיים, לסגנונם, לתחביבם.
- 20 "משורר כנעני", ביצ'ון, ל (תמוז תשי"ד), עמ' 195–196.

פרק שמיני

חורף שירתו

פונדק הרוחות — תשובת אלתרמן לחורפיו

— — — אלי נצוח

עָמַם לֹא שֵׁשׁ. אֵךְ עַל כְּרָחוּ בְּצַר,
הָיָה בְּלֵאשׁוּ מְשִׁיב חוֹרְפוֹ דָּבָר.
(“צלמי פנים”, עיר היונה)

א. חידוש או חריש בשדה חרוש?

תרומתו של אלתרמן לבמה העברית לא זכתה עדיין לעיון מקיף למרות איכותה וכמותה (ואולי דווקא בגללן). בכארבעים שנות יצירתו תרגם המשורר (בעיקר מאנגלית, צרפתית, גרמנית ויידית, אך לא משפות אלה בלבד) כחמישים מחזות, בתוכם נכסי צאן ברזל של הדרמה העולמית. כמו כן הוא נטל חלק פעיל בחיבור תכניות רבות מתכניות המטאטא ולי לה לו וחיבר את הצגות הרזיו שוק המציאות, צץ וצצה, רגעים, תכנית א' של מועדון התיאטרון ועוד. על כול אלה יש להוסיף כמוכן את ארבעת מחזות המקור — כנחת, כנחת, פונדק הרוחות, אסתר המלכה ומשפט פיתגורס (וכן את שני המחזות שנותרו במגיה חוף המדוזה וימי אור האחרונים). ברור אפוא מאליו שחקר יצירתו הדרמטית של אלתרמן אינה משימה קלה כל עיקר! פרק זה יתמקד במחזהו המקורי הראשון — פונדק הרוחות — שהועלה על בימת התיאטרון הקאמרי ב־29 בדצמבר 1962. אמנם מחזהו השני של אלתרמן כנחת, הועלה על הבימה שנה קודם לכן, אך זאת משום שבשל שינויים שנתייבו תוך כדי מלאכת הבימוי נדחתה העלאתו של פונדק הרוחות

על קרשי הבימה. דרכו ננסה להסיט את הזקור אל עבר פינה שאינה כה מקובלת בחקר אלתרמן: בכחיתת הקשרים הסמויים שבין מחזה מופשט זה, המנותק לכאורה מגבולות וממגבלות הזמן והמקום, לבין הפרובלמטיקה האישית והבין-אישית של זמן היכתבו.

בדיקת פונדק הרוחות ברצף יצירתו של אלתרמן מציבה סדרת שאלות התובעות את פתחונן: מחזה איסני זה, שדמויותיו הן סמלים מהלכים ולא גיבורים בשר ודם, שאינו מכיל סממנים לוקליים מובחנים ושאינו שם פדות בין כל הנבראים בצלם, מה מקומו במהלך קריירה יצירתית שכבר השליכה בשלב זה אל מאחורי גוזה את הממדים האוניברסליים והעל-זמניים של כוכבים מחוץ לטווח הממד הלאומי המוחשי, המעגן בזמן ובמקום, של עיר היונה? מה אירע בפרק הזמן שחלף מפרסום עיר היונה (1957) ועד לסוף שנת 1962, שעשוי היה להצדיק את ה"נסיגה" הזו אל הניאו-סימבוליזם הקוסמופוליטי המאפיין את מחזותיהם של איסן ומטרלינק שאלתרמן כבר שיכן מוטיבים מתוכם בשירי הבוסר הגנוזים שלו משנות השלושים (שכמרכזם דיפתו של האדם אחר חלומות רחוקים מבלי שייזע כי האושר האמתי ממתין לו בבית, בה ישג יד)?² לשון אחר, מה יכול היה להצדיק בראשית שנות השישים העמדת גירסה עברית לפר גינט: סיפוחה של אישה המחכה עד בוש לבעלה שיצא לדרך הנדודים הנצחית; אישה שהייתה מוכנה להימכר לשפחה נרצעת ולו רק כדי שהוא, הבעל-האמן, יוכל להגשים את חלום אמנותו, ואפילו במחיר התרועעות עם נשים זרות, מתוך שאיפה שאי פעם יפגשו, ולו גם פגישה אחת קצרה שלאחר כלות?³

ניתן כמובן לטעון, שיש נושאים היפים לכל זמן ולכל מקום, כגון המתח שבין המינים, בין עולם החובה והאחריות לבין הכלי העולם הזה, בין עולם המעשה לבין "עולם האצילות" שכולו רוחניות צרופה, בין עולם הפרנסה השפל לבין ה"רפובליקה" של האמנים התובעת מאזחיה התמסרות טוטלית ללא כל תנאי והתפשרות. לאחר שבשנות החמישים התמקדה הדרמה המקורית — זו של יגאל מוסינזון, משה שמיר, נתן שחם ואחרים — במציאות הלוקלית, כפרובלמטיקה הלאומית ובייצוג הריאליסטי, פנה התיאטרון המקורי בשנות השישים ככעין תנועת מטוטלת אל הדרמה הפיוטית של נתן אלתרמן ושל נסים

אלוני, שהחייבה את מוטת כנפי המוזה והקיפה את קשת הנושאים לכל גוניה. טענה כזו מציבה את פונדק הרוחות כלב לבה של הפואטיקה הסוריאליסטית, שקנתה לה שביתה בתיאטרון של דור המדינה, ואם כן הדבר, לא נסיגה לפנינו, כי אם צעד קדימה אל השקפת העולם ואל דרכי העיצוב של הדור הצעיר שהחל אז להתאזרח ב"קריית ספר". אולם תמוה במקצת הוא הניסיון לצעוד קדימה בנעליים בלות שנשחקו מרוב שימוש. כידוע, בשנות החמישים כבר היתה שירת אלטרמן על שלל מראותיה – הדרכים, רחובות העיר והיונים שבכיסות, הפונדקים, הנר שבחלון, תיבת תגינה, האורלוגין הקורא חצות ועוד – מקור חיקוי גלוי לעשרות משוררים, חרזנים ופזמונאים, ופונדק הרוחות יכול היה להיתפס על נקלה כהתרפקות נוסטלגית של המשורר על הסמלים המסוגגנים של כופים בחוץ שחיבבו אותו על הקהל והקנו לו מוניטין.

יוצא אפוא, ששיבוצו של מחזה זה ברצף יצירתו של אלטרמן, עשוי להוביל לשתי היפותיזות ומסקנות סותרות: ניתן לראות בו ניסיון של מחבר שבע אכזבות לשחזר ולמחזר את הישגי העבר המפוארים שעמידו חקיינים למכביר, וזאת לאחר קבלת הפנים הצוננת שהעניקה הביקורת ל"אפוס" הלאומי שלו עיר היונה.⁴ לחלופין, ניתן לראות בו ניסיון להתחדש, לחבור לצעירים בני דור המדינה ולהעמיד דרמה חדשנית וסוריאליסטית, המהווה ניגוד גמור למחזות ולמערכונים הריאליסטיים של דור המאבק לעצמאות, המתרחשים לרוב על רקע ההתיישבות העובדת (מאלה שמחזהו הראשון של אלטרמן כנרת, כנרת מלגלג עליהם על דרך הפארודיה). אולם בדיקה מעמיקה תגלה, שאין כאן כל "נסיגה" ואף לא כל "עריקה למחנה האויב"; המחזה אינו עדות להיתו של אלטרמן בשלב זה של חייו ויצירתו בכחית אפיגון של עצמו,⁵ ואף אינו מהווה הודאה באזלת ידו תוך שאיפה להצטרף למקטרגיו הצעירים. לפנינו מחזה המבקש, באופן פרדוקסלי, לצקת את הסמלים האוניברסליים המופרים, הישנים הנושנים, לכלים חדשים, כדי לנפצם ולבנות ממכיתותיהם מכנה חדש בתכלית החירות: אמירה עדכנית ורלוונטית, אישית ובין-אישית, המעגנת בזמן ובמקום.

אמנם אין להפריז בשום אופן בערך האמירה האינדיבידואלית והאקטואליסטית המשוקעת בפונדק הרוחות, ואין לטעון שמעגלי

ההשתמעות האלה הכרחיים להכנת היצירה; שהרי יצירה תכרוסית זו ממריאה מן ה"כאן" וה"עכשיו" אל מרחבים וגבהים כל ישועה, והמעגלים האישיים המעוגנים בזמן היכתבם אינם אלא ניצוץ אחד שהדליק את האש הגדולה. עם זאת, איתורו של ניצוץ זה יש בו כדי להראות, שגם יצירה בעלת ממדים אוניברסליים וחזות פנטסטית נובעת בראש וראשונה מן המעגל האישי והכין-אישי המצומצם של זמנה ומקומה, וכי יש תואם (correspondence) ואקבלה בין המעגל הצר ביותר למעגל הטרנסצנדנטי הרחב ביותר. האפשרות הפרשנית המוצעת כאן מוסיפה, כמדומה, פן שטרם נבדק בדרמה המטא-ריאליסטית שהתפתחה בתיאטרון הישראלי של שנות השישים. היא פותחת פתח לבדיקת המוטיביציות המיידיות שדרכנו מחזאים כדוגמת נתן אלתרמן, נסים אלוני ועקב שבתאי, לחיבורן של דרמות המערכות ריאליה ופנטסיה, צבע לוקלי ונופי חלום סוריאליסטיים. היא אף פותחת פתח לחשיפת התת-טקסט האַנס-פואטי והפוליטי, שלא תמיד היה מודע לבעליו עד תום, באותן יצירות משנות השישים שהתרחקו מן "הסיפור הפשוט" אל מחוזות רחוקים ומעלמים (במקביל להתרחקותם של סופרים אלגוריסטיים בני דור המדינה – כדוגמת יצחק אוח, דוד שחר, א"ב יהושע ויצחק אורפז – מן הריאליזם הלוקלי של סופרי דור המאבק לעצמאות).⁶

כידוע, בפריס של שנות החמישים נוצרה מושבה של סופרים, אמנים ואינטלקטואלים ישראליים, שביקשו להיחלץ מן האווירה הכיתתית המתניקה של המדינה כשנותיה הראשונות. ביניהם היו חיים גורי, עמוס קֶנֶן, נסים אלוני, אהרן אמיר, ט' כרמי, א"ב יהושע, יהושע קנז, יצחק (צפל) ישורון, אברהם הפנר ואחרים. כאן נחשפו יוצרים אלה לפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית, שהתנגדה לכל גילוי של אחידות וקו נפורמיזם, הטיפה לתפיסה ייחודית של החוויה האנושית והכירה היטב במגבלותיו הטרגיות של האדם בניסיונו להגשים את אפשריותו ולמצותן. מחזותיו הסוריאליסטיים של נסים אלוני, כמו גם סיפוריהם המטא-ריאליסטיים המוקדמים של דוד שחר, א"ב יהושע ויצחק אורפז מחכים עדיין למחקר משווה על רקע חיבוריהם ומחזותיהם של ז'אן פול סארטר ואלבר קאמי, שבהם הגיבורים נמצאים בסיטואציה עמשווית, מעותקת לכאורה מהקשרים ביוגרפיים.

ואשר רקמת האירועים שלה נרקמת באקראי, ולא כתוצאה הגיונית ומוכרחת של אופי הנפשות הפועלות ומסֶכֶת כוונותיהן. אלתרמן ראה אפוא, כי "נסדיו" ברפובליקה הספרותית (להבדיל מ"בניו", שלחמו כמאבק לעצמאות ישראל) עומדים מול גלגול מחדש ומבעית פי כמה של האימה הקיומית, שהוא ובני דורו (אברהם שלונסקי, יונתן רטוש ואחותו המשוררת מירי דור, חיים גמזו, אורי קיסרי ואחרים) חוו בימי שבתם כפריס בשנות העשרים, תחת השפעת שקיעת המערב של אוסוולד שפנגלר וקן ההומניזם של אלכסנדר בלוק. בשנות החמישים נתכנסו סביב סארטר צעירים אינטלקטואלים רבים בעלי נטייה סוציאליסטית-מרקסיסטית, שיצאו להפגנות ומכרו ברחובות חוברות תעמולה בעלות אופי מהפכני ודיקלי; בכריטניה יצאו אז סטודנטים רבים אל הרחובות בהפגנות מחאה בהנהגת ברטראנד ראסל נגד הניסויים האטומיים של ארצות-הברית, שגרמו למתח בין-גושי ולסכנת מלחמה. את האווירה האינדיבידואליסטית והאנטי-ממסדית ששררה בדור זה, שאימת האטום הדריכה את מנוחתו והשפיעה על דרך כתיבתו היטיב לתאר זכ סדן במאמרו "כמבואי עיר היונה". סדן קיבל בכרכה את שיריו הלאומיים של אלתרמן, וסחן אותם כנגד השקפת העולם האקזיסטנציאליסטית שנשתררה בשנות החמישים בקרב הדור הצעיר:

ועוד זאת: צירופם של עניין השיר ודרך השיר עשוי היה שייפול כפצצה לתוך שירתנו הצעירה ביותר, המתלבטת על ספו של הניהיליזם. חס לי לבטל יסודה של ההתלבטות הזאת — שאינו דומה דור שהאטום והפורענות לו ספיח-של-חוויה, סדור שהאטום והפורענות הכרוכה בו היא לו שורש-של-חוויה. אולם המקשיב לרטטי שירתנו הצעירה ביותר מבחין בה כמה וכמה סימנים לכך שהיא מבקשת להסתתר מאחורי הפורענות התלויה בחלל, כדי להתחמק מכל סולם ערכים, כל שכן שולחן-ערוך, והיא התחמקות הקרובה כדי פסיעה אחת, ויש שכבר פסעו אותה, לתוך-תוסה של חכמת שיננא חטוף ואכול, בתוספת רוח הכתוב: כי מחר נמות.⁷

משמע, לתוך האווירה העיהנית והאירזנית של השידה העברית של סוף שנות החמישים, שר אתה בחוויה האישית ערך עליון ודחתה כל גילוי של קולקטיביזם רעיוני שנחשד בעיניה במגויסות מפלגתית ("ממפלגת" בלשונו של רטוש),⁸ הטיל אלתרמן את שיחתו הלאומית הכתובה בלשון "אנחנו", אשר עמדה בניגוד קוטבי לטעם הזמן. מובן שהתגובה לא איחרה לבוא, וכבר ב-1959 — כשנתיים לאחר פרסום עיר היונה — הטיל נתן זך פצצה שכנגד: מאמרו האיקונוקלסטי "הרהורים על שיחת נתן אלתרמן", אשר נתפס לימים כמניפסט המבטא על דרך השלילה את ה"אני מאמין" של זך. מכלל "לאו" הנאמר במאמר זה כהדגשה יתדה, נשמע גם ה"הן" של בני הדור הצעיר, שביקשו לשחזר את החוויה האישית כמות שהיא, ללא שמץ של פתוס וקישוט, באמצעות תחביר מרוסק ובסיוע ריתמוס חופשי הזורם בשיר כזרם התודעה.

ב. אשת חוק ואשת חיק

נפתח במעגל הביוגרפיה הצר, הטריטוריאלי כמעט למראה, הנובע אפילו מעצם העובדה שהשם "חנאל" — שמו של הפרוטוגוניסט שהוא אמן בחדר עליון — יכול להתפרש לא רק כשם נרדף לוורטואוז המחונן במתת שמים, אלא גם כשם נרדף לשמו של המחבר ("חנן" = "נתן"; "אל" = תחילית השם "אלתרמן" שאותה נהג המשורר לשבץ בשמות העט שלו). מן המפורסמות היא תכונתה הפרדוקסלית של אמנות אמת, שהאיש ביותר עשוי להיות בה גם גורלו של כל אדם, והפרובינציאלי ביותר יכול להתברר כאוניברסלי מאין כמוהו. על ק, לא כל עניין הנראה "צר" ו"צדדי" הוא אכן כזה, והמעגל הביוגרפיה הוא אך "קרח קפיעה" ומפתן לאמירות רבות-משמעות, החורגות מן התחום האישי המעוגן בזמן ובמקום אל מחוזות רחוקים שרק הזכור מהווה להם גבול.

במעגל האוטוביוגרפיה, יש כאן כראש וראשונה הד להתלבטות קשה ולהיקרעות רצופת רגשות אשם בין שתי נשים — אשת חוק ואשת חיק⁹ — שמערכת היחסים אֵתן הפכה עם השנים לתובענית ולטובענית. האישה החוקית, סמל הקבע, הבית והנאמנות הנרצעת,

מוכנה כאן להימכר לכן החלפן המאוהב בה (ה"תחליף" הול וה"חלוף" על גזר דינו נגזרים שניהם מאותו שורש שממנו גזורה גם המילה "חלפן") כדי לממן את תכלית חייו של בעלה, שלמענה נוצר. היא מוכנה להסיר ממנו כל דאגה כדי שיוכל להתמסר כל כולו לאמנותו. לעומתה, הפונדקית, המסמלת את העראי, את ההווה חסר ההקשר והמחו יכות, מדיחה אותו להתמכר להנאות בנות-חלוף ולשכוח את חובותיו לנעמי אשתו, היא ביתו, המהווה באופן פרדוקסלי את עילת העילות לחוסנו ולאסונו. ביום החופש הראשון שלו, שהוא גם יום העבדות הראשון של נעמי אשתו, תנאל מעניק לפושט היד דינר זהב שלם, והלה מברך אותו: "הריני מאחל לך שתזסה לשמוע / את צלצולם תמיד / אתה שומע / איך הם מצלצלים? כמו אישה צוחקת" (עמ' 19). לפנינו כמובן פירוק ואיחוי בלתי-שגרתיים של המילים "מצלצלים" (= כסף) ו"צחוק מצלצל" (= צחוקה המפתה של האישה). שניהם — הכסף והאישה — הם מדוחי העולם הזה לגביו של אמן אמת כחננאל, המועיד את חייו להשגת השלמות האמנותית, זו המפילה לרגע קט את הגבולות בין האמנות לחיים.

מדוחי העולם הזה הם שהדריכו את מעותו של אלתרמן באותו זמן, כפי שניסר באיגרותיו מסוף שנות החמישים וראשית שנות השישים.¹⁰ דווקא הוא שדיבר ביצירותיו על נאמנות עד כלות של בעל לרעייתו ושל אישה לבעלה כעל ערך עליון. נקלע לסכך של התחייבויות לאשתו ולאהו סתו; ודווקא הוא שבז כל ימיו לערכי חומר חולפים ולא צבר הון ורכוש, מצא עצמו (עקב הצלחת מחזותיו המתורגמים מזה ומימון לימודי סתו בניו-יורק מזה) במעגל קסמים מסחרר של הכנסות והוצאות, אשר לכמותו לא הורגל בעבר. לא ייפלא אפוא, שחננאל מאמין כי רק עם ההשתחררות מכבליהם של האישה ורבית ומהבליהם המפתים יוכל להמריא אל אותם השגים בני-אלמוות שאליהם כלתה נפשו. בשעה שהוא מהרהר הרהורי קץ (על יומו האחרון שבו יבוא המוות, כפושט יד עלוב, לקחת את קליפת הגוף), הוא רואה את עצמו בעיני רוחו כמצב האידיאלי: משוחרר מהבלי העולם הזה, מאילוצי פרנסה ומקשרי אהבה מעיקים.¹¹ בסופו של דבר הוא מגלה, להוותו, כבסיפורו של עגנון, "אגדת הסופר", כי כויתורו על החיים האמתיים ובהתכחשו אליהם, גם אמנותו יוצאת לוקה. גם חלום האלמות מתגלה כחלום

מפוקפק וחמקמק, שהרי עוד בחייו חננאל חוה את חוויית התכחשותו של הקהל ההפכפך כלפיו וכלפי אמנותו — את אבדן ההכרה והיוקרה, שלמענם ויתר על היקר לו מכול.

זוהי הטרגדיה הנשחית של האמן המקריב את חייו על מזבח האמנות — שאינה אלא גרסתם המצומצמת והמעוקמת של החיים — ומפנה את עורפו לחיים הסואנים מעבר לכוחל. בסופו של דבר, ההתכחשות לחיים ולצורכיהם מתנקמת בו, באמן, ואף פוגמת באמנותו. למרבה האירוניה, בעוד נעמי קוראת בייאווה לחננאל מן המרחקים, לאחר שנחלצה במקרה מידי השוטרים ("געגועי כמו גלים גדולים נושאים אותי אליך [...] הנה אני משלכת / אחורנית פִּים, ושוב עולה, גורפת, / סוחפת, מתרפקת... אהובי / אתה שומע זאת" [עמ' 86]), באותה שעה עצמה חננאל מנגן לדברי החובב הזקן "כמו גלים צוחים שלים שומם בלי איש על חוף... / כמו אישה / צועקת מרחוק רק בוא כבר, בוא...". (עמ' 90). משמע, חננאל מגיע במאוחר אל פסגת יצירתו ומתעלה למדרגה של וידטואוזיות אמיתית רק כאשר החיים מדברים מתוך האמנות, ורק כאשר זו נוגעת בעניין אישי משרש נשמתו של האמן, עניין שלעתיים מצוי על גבול התודעה ואפילו אינו נהיר לבעליו עד תום. רק מתוך הכאב הכמוס והאישי ביותר צומחת האמנות הנשחית והעל-אישית.

זוהי גם הטרגדיה האישית של אלתרמן, שהקדיש את כל חייו לאמנות לפי מיטב כללי המסורת הסימבוליסטית, הרואה באמן נודד נשחי שאינו עושה לביתו ואינו מספר על עצמו, אלא בדרכי עקיפין מצועפות. משהתחלפה האופנה באמנות, והועלתה בה התביעה לשקף את החוויה האישית כמות שהיא, גילה אלתרמן שחייו שלו — האמתיים והאמנותיים — חלפו להם לבלי שוב, וכבר הוא ניצב על סף הזקנה, עייף, חולה ומותקף לבקרים בחציהם של מהפכנים צעירים. צעירים אלה, רומז כאן אלתרמן בדבריו על המהפכות בנות החלוף, אינם מכירים בכללי ה"הזרה" של הפואטיקה הישנה, שהוא ובני דורו האמינו בהם בכל מאודם, ובטוחים שכללי "הפואטיקה של החוויה" הם חזות הכול. הם אף אינם יודעים עדיין, שגם מהפכנותם שלהם תשכך בבוא יומה, ותעורר, מן הסתם, תגובות שכנגד של מהפכנים צעירים, שאף הם יהיו בטוחים שעמם תמות חכמה (הפונדקית החדשה

הצצה כאן חלף הפונדקית הקודמת, היא אות להתחלפות האופנה השלטת, להשתנות טעם הזמן).

עם זאת, כימי החופש הראשונים שלו, כשאך הצליח להשתחרר מככלי הכית והמשפחה, חננאל צועד בביטחון ובתנופה אל מרומי האולימפוס, כעוד אשתו הנאמנה שרויה באפלת המרתף, מעוטה במגלב ובמילים קשות הפוגעות בה כמדקרות חרב. להלכה לפנינו מערכת יחסים כלל לא־שיוויונית: ככל שנעמי, השפחה החרופה, יורדת מדחי אל זחי, חננאל בעלה עולה מעלה מעלה כסולם התהילה החכרתית והמקצועית. אבל המשוואה הזו איננה פשוטה כל עיקר. כפי שהראה אליעזר שכיד, השניים הם שני צדיה של נפש אחת; חננאל מכיל כתוכו גם את נעמי, והתאכזרותו כלפיה אינה אלא סוג של התאכזרות עצמית.¹² הטקסט מספק אנלוגיות רבות כינו לכינה, רובן אינן מקריות כי אם מתוכננות ומתוזמנות היטב, והן מלמדות, שחרף אי־השיוויון הכולט לעין, גורלותיהם של השניים (המי יצאים את עולם הפרנסה השפל ואת החיים ה"אמיתיים" לעומת עולם האמנות הנעלה והמרומם אך דו־יטואלי) אינם שונים כמהות האמיתית שלהם. הם ממשיכים להצטלב ולהשתלב זה בזה: האישה נכבלת בשלשלאות, וכעלה כשרשרת מסדר האבירות; ממנה מנכים שעות שינה, ואף הוא ישן פחות בגלל טקסים של כיכורים; היא נושאת שקי קמח, והוא מתאר את שנתו הראשונה ללא ככלים כשנה של סבלות וסבל וכנשיאת עול ככד שאי־אפשר לפרוק אותו מעל שכם. לא נעמי לבדה אסודה כצינוק, ולא רק היא כבולה בשלשלאות הפוצעות את ידיה; גם כדירותו הגורלית של האמן, לדכרי האימפרסריו (המשתמש בכל הקלישאות המטפוריות המתארות את מצבו הפרומטאי של האמן הדגול), כמוה כבית־סוהר וצינוק, ואף ידיו הפורקות את הככלים "שותתות דם", הגם שאין עליהן — כך נאמר כאן באירוניה — אף לא שרטת אחת (עמ' 53). האמן מקבל אמנם תשואות ותארי כבוד, אך אלה מככידים ומעיקים עליו, כי כאמן אמת כל רצונו ליצור, ולא להיקלע לסכך של מחויבויות טרקליניות, נוצצות אך מזויפות וריקות מתוכן. אלתרמן נותן כאן כיטוי ברור למתח שבין תהילה לזלזול, שהיה מנת חלקו כזמן סתימת המחזה: מצד אחד, הוא היה חביב הקהל הרחב ככלל וחכיבם של בני ההתיישבות העוֹכדת בפרט, מקורב אל הממסד

הפוליטי והעילית הצבאית והביטחונית, אהוב המסד התרבותי, המו"לות והתקשורת; מצד שני, הוא עמד באותן שנים עצמן גם באש הצולכת של צעירים אוונגרדיסטים, סטודנטים למדעי הרוח ומשוררים מתחילים, שניסו להמיר את העושר הפוליפוני של המודרניזם הצרפתי-רוסי מאסכולת שלונסקי אלתרמן במינימליזם, בלשון ההמעטה, בדלות החומר ובטכניקת זרם התודעה של המודרניזם האנגלו-אמריקאי. אך לא הם בלבד השמיעו דברי ביקורת. גם חלק מהקהל, מתוך סנוביזם אופנתי ומתוך היענות לתכתיבי הביקורת, התחיל בשנים אלה לשנות את טעמו ולהפנות לו עורף. חננאל, האמן המחונן במתת שמים, עומד כאן מצד אחד תחת מטר מחיאות הכפיים של הקהל היוצא מגדרו מרוב התלהבות, אך ישנה גם אותה פלוגית האומרת עליו לפלוגי, בעלה: "הבט באיש הזה. אין הוא מזכיר לך את מישו? [...]. תִּפְּה, חכה, רק תן להיזכר. למי דומה הוא? [...]. אני בטוחה שהפנים הללו היו בחדשות... במודעות... בעיתונים... אל תדבר! כן, זהו! זהו!" וכשהיא מזדה את חננאל, האמן המהולל שניגן על כל במה, היא אומרת לבעלה: "אתה זוכר איך הוא ירד / פתאום מן הבמות? איך נעלם פתאום? / אמרו שכישונו אבד, שהוא עורך גלות" (עמ' 107). כך חולפת לה תהילת עולם. אותה פלוגית, המבקרת באולמות הקונצרטים מתוך סנוביזם וצביעות חברתית ולא מתוך עניין כן באמנות, אומרת על חננאל כי הוא "העתקה גרועה" של המקור, "אך יש דמיון".

ניצרת כאן עמדה דואלית, אירונית ואוטו-אירונית, צינית ורצינית, כלפי חילופי הדורות וחילופי הטעמים של סוף שנות החמישים ותחילת שנות השישים. כפי שנראה להלן, אלתרמן לועג כאן לא רק להפכפכות של הפיליסטרים בקרב קהל הקוראים, אלא בעיקר לאינטלקטואליזם המנופח של אותם גוזלים בני יומם שניסו לגזול ממנו באותו זמן את כתר לטובת המינימליזם של הנוסח האנגלו-אמריקאי. לעג זה בא כאן, למשל, לידי ביטוי בשיחת הרוחות: "לא בשום אופן! ההרמטיזציה / האנטיקומוניקטיבית של היש / האנושי היא, כמוכן, מהות / מנותקה פִּי-פִּינישן, ובכל זאת היא גם — " (עמ' 24). רוח ב' קוטעת את הדברים: "קודם-כל מוטב לא אנטי- / אלא נון, נון-קומוניקציה, או: אָ / אָ-קומוניקציה, — לא כהעדר נוכחותו של קשר, / אלא כנוכחות ההעדר, כך שתסבִּיך / התהום" ... (שם). השיח הפסידו-אינטלקטואלי

הזה, הצחית והמשמים, ממשיך עוד ועוד כדברי רוח ג', המדברת בלשון המעטה האופייני לשפה האנגלית, היפוכו של הפתוס הרוסו-עברי האופייני לאסכולת שלונסקי-אלתרמן (וכדבריה: "כל מה שאגיד הוא אנדרסטייטנט") על משהו אפוקליפטי הנגלה בצורת אליפסה פרבולואידית ריקה עם משולש קטן צהוב כאמצע, כמו התחושה העולה למקרא הפואמה "ההוא הזה וההוא ההוא" בצמד השורות, שכהן נשבר פתאום הפסידו-יאמב במקצב דמוי אנפסט (עמ' 25). ואם אין זה מינימליסטי די הצורך, באה שיחת הרוחות לקראת סוף המחזה אודות מחזה שלם, טרגדיה שנכתבה בסימני פיסוק בלבד. בינתיים נכתב אמנם רק הפרולוג, שכל כולו פסיק אחד ותו לא, אך הפרולוג הזה השאיר את מחברו בלא כוח להמשיך בחיבור ה"אפוס מגננים" שלו (עמ' 110).

יש כאן הד ברור לעלייתה של משמרת חדשה, סופרי חוג לקראת, שניסו להדיח את אלתרמן ממעמדו. נתן זך, שמאמרו הנזכר לעיל "הרהורים על שיחת נתן אלתרמן" ראה אור בעכשיו ב-1959, וחקיניו של זך, שהתנפלו במלל סנוביסטי ומנופח על כל משוררי "אסכולת שלונסקי", ובאופן מיוחד על אלתרמן (הפופולארי בינים) ועל לאה גולדברג, שלימדה אז ספרות כללית באוניברסיטה העברית וקירבה אליה חוג של משוררים צעירים, ממשיכי דרך (אך סירבה לקרוב אחדים שהפכו ליריביה המושבעים).¹³ המתקפה של זך ושל בני חבורתו על משוררי המודרניזם הצרפתי-רוסי נעשתה בעיקר בכלים פרוזודיים, מאלו שזה אך נרכשו מידי בנימין הרשב (אז הרושו בסקי), אף הוא חבר בכיר בחוג לקראת של צעירי האוניברסיטה העברית בסוף שנות החמישים וראשית שנות השישים ומדריכו של זך בעבודת הגמר שלו (ומכאן דיבורן של הרוחות, המבטאות את ה-Zeitgeist החדש, על "הפסידו-יאמב והמקצב דמוי האנפסט"). יש כאן גם רמז ברור לעריצות השוררת לעתים בעולם הרוח, עם חילופי הטעמים והאופנות. גם "דלות החומר" של הדור הצעיר – הנטייה למינימליזם וללשון המעטה וההתקבכות למודרניזם האנגלו-אמריקאי האנטי-פתטי – נרמזת כאן ברמזים שעוביים כקורת בית הכד. לעתים – כך נאמר בסוף המערכה הראשונה – הרוח נוטה לכיוון אחד ומטה את הכול לכיוונה – מרעמת סוס ועד ריקוע פח.¹⁴ וכשתופעה טוטליטרית מעין זו מתרחשת

בעולם, נאמר כאן, אין שומעים לא צעקה ולא דממה.¹⁵ ניכר כי גם המהפכות של עולם הרוח שבאה מכיוון המדינות הטוטליטריות, אינה נראית לאלתרמן אלא כתכתיב וכ"שיגעון לדבר אחד" שאינו תורם לפלורליזם ולדיאלוג.

מצד אחר, אלתרמן משמש כאן גם "פרקליט השטן" של עצמו, ומנסה לבחון את המציאות דרך עיני הסטרא אחרא. מתוך התאכזרות עצמית, הוא שם בפי אותה פלונית סנובית, המבקרת באולמות הקונצרטים, את התהייה אם חננאל הוא אכן חננאל או מישהו אחר הדומה לו, כעין העתקה גרועה של המקור (עמ' 107). אין זאת אלא שאלתרמן חש בתקופה זו שבמידה מסוימת עבר תור הזהב שלו, לאחר ההתקפה הבוטה אך המנומקת של מרדכי שלו בכתב-העת הימני סולם שהבתייה כאמור את "שירים על ארץ הנגב" באפיתט המעליב "חרוזי אלתרמן על ארץ הנגב".¹⁶ על פרשת דרכים זו במהלך יצירתו אלתרמן תוהה בינו לבינו אם לא עבר כבר את השיא, ואם לא הגיעו להן שנות השפל והדעיסה; האם יצירותיו המאוחרות אינן בכחית *simulacrum* של הישגי העבר. מונח לטיני זה מציין תופעות שונות של *pseudo*, של העתקה חקיינית זולה של המקור, ואלה מצויות במחזה פונדק הרוחות על בל צעד ושעל: יש כאן קוף — חיקוי של האדם; יש כאן תיבת נגינה — חיקויה הזול והנלוז של האמנות הגדולה בת השמים; יש כאן ריכה המתחנת עם בנקאי בנישואי נוחות כדי להפוך במהרה לאלמנה עשירה — חיקוים העלוב של נישואי נעמי וחננאל שיש בהם נתינה לאין קץ (ואין לשכוח שחננאל בעצמו הרקיד בעבר כנגינת כינורו זוגות במועדון ריקודים, וגם זה מין *simulacrum* של נגינתו הווירטואוזית באולמות הקונצרטים). ריבוי תופעות *pseudo* במחזה זה נקשר גם להלקאתו העצמית של אלתרמן באותה עת; ניכר חששו שמא הוא מתחיל, אגב גררא, להפוך אט-אט לאפיגון של עצמו, וכי יש צדק מסוים בדברי מבקרו. לשם כך הוא מסתכן ומעלה באוב, בדרך אוטו-אירדנית וסרקסטית מאין כמוה, את כל סממני התפאודה הישנים נושנים של כוכבים סחוף — לא כדי להתרפק עליהם, אלא כדי לפרק אותם לגורמים, לבדוק את עצמו בראי באור חשוף ואכזרי, אכזרי יותר מכל דברי הביקורת שהוטחו בו מימין ומשמאל. בעודו מבקר את הפער המוזר בין האימה הקיומית הנוראה לבין האימלקטואליזם הטקליני

האנין של מתנגדיו הצעירים, הוא מבקר גם את עצמו ומגיע למסקנות קהלתיות של "הכל הבלים", אשר הייליזם העולה ובוקע מתוכן חריף ואמיתי לאין שיעור מזה שמצא את ביטויו בכתיבתם של בני הדור הצעיר.

הבוחר את הטרונספיגורציה שעברו כאן סמלי כופים כחוץ, יגיע בהכרח למסקנה שנתקימה בו באלתרמן בבגרותו מימרת חז"ל "כשאדם נער אומר דברי זמר, הזקין אומר דברי הבלים" (שיר השירים רבה, א). המשורר הנווד בפונדק הרוחות אינו ההלך בהיר העיניים וחסר המחויבות מן השיחה המוקדמת, המקיץ משנתו אל עולם חוץ מגשם, הנפקח לעומתו כעין מופתעת, והסוגד "לחורשה ירוקה ואישה בצחוקה". לפנינו ניצב אמן בוגר ומאוזב היוצא לדרך לאחר שסימם את אשתו כדי שלא תרגיש בבגידתו ובמנוסתו ממנה. הפונדק אינו מקום של "אמצע הדרך", שבו שכנת בת הפונדקאי היפה והצחקנית באודם סודרה ובעיניה התכולות, "אי שמה בפרסה החמישים ושתיים"¹⁷ כי אם פונדק של "סוף הדרך", שבו יכלה האמן את חייו בהלוך רוח קהלתי של הכל הבלים. תיבת הנגינה אינה חלק ממצייאות צבעונית ויפה ומסחררת של קרקס ושל שוק מרהיבים ביופיים, אלא חלק ממצייאות גיהנומית כביריד היהודי בסיפורו של עגנון "והיה העקוב למישור", שבו מנשה חיים הנסחף אחר הבלי העולם הזה ואינו שומר על מכתבו של הרב כעל בבת עינו מוכר מבלי דעת את נשמתו לשטן ומאבד את זהותו ואת חייו. הקוראים והצופים שציפו למצוא כאן את הפונדק הישן מן השיחה המוקדמת, על שלל מראותיו מרהיבי העין ומלאי העליצות, אמורים היו לנחול אכזבה למראה פונדק שאינו אלא כבואה מוכשת ומכעיתה של הפונדקים הצבעוניים ומלאי העליצות של שירים שמכבר.

אותם קוראים ומבקרים שהתאכזבו משירתו המאוחרת של אלתרמן, שלכדה בעיר היונה את המראות בעודם מתהווים, באופן פרום ומפורר, בלא הליטוש והסגנון של השירים המוקדמים, אף התגעגעו אל האמירות האוקסימומוניות השנונות והאלגנטיות של כופים כחוץ ("פתאומית לעד", "מחשכיך הלבנים", "דומייה [...] שורקת", "פגישה לאין-קץ" וכו') שהקנו לשיריו עצמה ואנרגיה העולות על גדותיהן. גם אליהם חוזר כאן אלתרמן בגלגול מחודש, בהציגו ריבוי של ניסוחים

אוקסימורוניים, גם אם אינם אנרגטיים וכולטים כמו האוקסימורון האופייני לשירי כוכבים בחוץ: דווקא האשמורת האחרונה היא היפה להתחלות (עמ' 8); הרוחות מדרות על הניכור המודרניסטי במונחים של "נוכחות ההעדר" (עמ' 24); חיי העולם הזה ההדוניסטיים ובני החלוף נקראים כאן "חיי טרקלין" (עמ' 54)¹⁸, והרי העולם הזה מדומה לפרוזור המוליך לטרקלין שהוא העולם הבא (אולם כאן הבלי העולם הזה אכן מתרחשים בטרקלין הנוצץ שזיפו ניכר למרחוק); פלוני אומר בכנות ובאיחנה, כי "חיינו המלאים והאמתים / הם החיים האמנותיים" (עמ' 28), בהפכו את האמנות – החיקוי של החיים – לחיים עצמם (למעשה, לגבי אמן כחננאל אין כאן כל פרדוקס וסתירה). אמני הרחוב בתמונה הרביעית מבקשים למכור לאורך "תרופה נגד הבריאות" (עמ' 56); חננאל מדבר על דבר "הנדודים עצמם [ה] נעשים לך מולדת" (עמ' 64); אומני הרחוב מאחלים לכן החלפן הפרוכינציאלי "עצבות שמחה / ושתיקה מלאת שיחה / ושגעונות צלולים מאור / וצלילות דעת שגעונית" (עמ' 56). הפונדקית אומרת לנעמי "אֵת־שברסת אותו לדרך, / אֵת־הקללה המחכה לו!" (עמ' 79). כאמור, אין כאן חזרה אל האוקסימורון החד והשנון של כופים סוץ; הפרדוקסים המילוליים כאן הם אקזיסטנציאליסטיים וטרגיים במהותם, ואף אין בהם מן האגרסיביות העזה והמפתיעה של האוקסימורון האלתרמני הטיפוסי. רובם עוסקים כמתח שבין החיים למוות, בין הטבע לאמנות המקפידה את הטבע, או בין החיים לאות המתה, ורום מתגלים רק בקריאה חוזרת ונשנית.

בקריאה שהויה אף מתגלה לפנינו ריבוי כולט של פרדוקסים סיטואציוניים ומילוליים השרויים באווירה מדיטטיבית והמעידים על היחסיות השוררת בעולמנו. המחזה כולו הן בנוי על פרדוקס, מסוג הפרדוקסים הבסיסיים שעליהם מושתתים חיי האמנות: חננאל עוזב את עולם הקבע והחובה של חיי הנישואים (עולם שאילץ אותו לפנות אל האמנות הנחותה של הרקדת זוגות כמועדון), וקושר את גורלו עם החולף והארעי שכחיי פונדק (דוים קלים ונקלים, שדווקא הם מאפשרים לו להגיע לפסגת האמנות האליטית). הוא נוטש את החיים האמתיים כדי להקדיש עצמו לאמנותו "בת השמים", אך בכך הוא מתאכזר לאשתו ומוכר אותה לכן החלפן. דווקא במרום הצלחתו הוא נאלץ

לרדת מ"שפריר עליון" של האמנות הצרופה אל חיי הפונדק הנקלים, על שלל טיפוסיו הנקלים של "עולם השקר". דווקא כשהוא מגלה את הערכים האמתיים שלמענם ראוי לחיות, הוא מאחר את המועד ונאלץ להיפגש עם רוחה של נעמי שחיכתה לו עד בוש. ואף זאת: בתמונה הראשונה חננאל מתגנב מביתו באשמות אחרונה, כי אינו יכול לשאת את תחושת האשם שלו כלפי משפחתו, כלפי החובות האזרחיות המבויתות, הבורגניות. דווקא מתוך יושר ונאמנות הוא נוהג כבוגד וכגנב במחתרת. על הפרדוקס הכלול בדו־שיח שבין חננאל לנעמי בסוף המערכה השנייה — "הנדודים עצמם נעשים לך מולדת" — מושגת הרעיון המרכזי של המחזה, הרעיון הסימבוליסטי הנודע שאמן הוא תמיד גולה, גם בארצו שלו וגם בביתו, בד' אמותיו.¹⁹ לפנינו דמות הבהמין, איש המודרנה, הגולה גלות ממשית ומטפורית, טיפוס קוסמופוליטי, ללא גבולות של ארץ ושפה, ללא קשרי משפחה מעיקים וללא רכוש ונכסים הקושרים אותו למקום מסוים. הנדודים ומלי אמנותו הם לו דרך חיים. חננאל פונה אל הכינוי באמרו: "עץ וגידים! [...]" החל מלילה זה חופשים אנו! (השווה לשורות אלתרמניות ידועות כגון: "שלחו את שיריכם כאיילה ועופר"; או: "וכבשה ואיילת תהינה עדות / שליטפת אותן והוספת לָכֶת"). לכאורה האמן הוא הלך נודד, הכבשה המבויתת היא נעמי, והאיילה המשולחת, חיות הכר שביער, היא הפונדקית. ההלך נמשך לשתייהן, ושתייהן גורמות לו אושר גדול וסבל כל ישוער, אך האמן מוכן לסבול בעד אמנותו כל סבל שבעולם, כי הוא מקבל ממנה כל אושר שבעולם (עמ' 37). למעשה, הדמות האחת והיחידה שלה הוא קשור בעבותות כל יינתקו היא כינורו, שא ליו הוא פונה במילים: "עץ וגידים! עץ וגידים חיה! החל מלילה זה חופשים אנו!" (הגם שהכינור באמת עשוי מעץ ומגידים, אף זהו לכאורה אוקסימורון המצמיד את הפכי הדומם והחי, ואכן נרמז כי הכינור המואנש, שהוא חלק בלתי־נפרד מחננאל שיריו שותתות דם וזמים, עשוי להידמות לחיה טורפת התובעת את קרבנותיה).²⁰

מן המחזה עולה גם הרעיון הסימבוליסטי המוכר שלפיו סבלו של האמן, אף כי בעיני אדם רגיל מן השורה אינו אלא דימוי ולא ממשות, הוא סבל מעיק ומוחשי לא פחות מעבודת פרך. כזכור, ב"שיר עשרה אחים" כתב אלתרמן את השורות הבאות: "והיה זה תגמול ניגונו ושירו

/ של השיר היוצא בלי רעים לדרך. / והיה לו זה שכר עמלו השחור, / המטשטש את גבולות המשחק והפרך". האמנות, ואמנות הבמה באופן מיוחד, היא תחום המטשטש את גבולות המשחק והפרך. יש בה גם משחק (תתי משמע), אך גם עבודה קשה ומתישה הנעשית הרחק מאור הזרקורים. אלתרמן, שהיה קם בכל יום בארבע בכוכך ויושב אל שולחנו מחצית היממה ויותר כדי להשלים את "טוריר" ואת תרגומו (שהיו לו בכחית כורח כל יגוה של פרנסה), ידע היטב על מה הוא מדבר, ותעיד הרשימה בת חמישים המחזות המתורגמים, שאינה אלא ענף אחד במכלול פועלו היצירתי.

רעיון סימבוליסטי נוסף העולה מן המחזה הוא, שהאמן אינו יוצר למען "הקורא הפשוט" או למען "המוני העם", כי אם למען עילית מצומצמת, אריסטוקרטיה אינטלקטואלית של ידעי ח"ן, ועל-כן מותר לו להתרחק מכל מגמה של פופולריזציה ולהציג יצירה אניגמטית וסתומה (difficult poetry), התובעת מן הקהל מאמצי פענוח. רעיון זה התבטא בכוז לפיליסטרים מכל המעמדות, ובעיקר לנציגי הבורגנות המחפשת ערכים קבועים וסולידיים. רעיון זה בא כאן לידי ביטוי בלגלוג על נציגי הקהל, חובב האמנות, המגלגלים עדין בקלישאות החכוטות של דור ביאליק. פלוני המבקר באולמות הקונצרטים מתודה ברגש, כי אילו נולד בימי קדם, היה כורח אל מדבר, אל מחפשי האלוהים, "להתהלך איתם עירום, בלי גופיה ובלי גרביים", אלא שעתה "לא יברח איש כמוני — — אל מקום שאין בו רסיתל, בלָט, במות רפרטואר, אנסמבל פילהרמוני" (עמ' 28). פלונית מספרת, כי היא אינה יושבת לארוחה בלי מוסיקה קלאסית קלה; אבל הרוחות (המגלמות כאמור את הצעירים המהפכניים היוצאים אף הם חוצץ — כמו המודרניסטים מן הדור הראשון — נגד הפיליסטרים חובבי ה"קלאסי וקל"), מוכנות לפוצץ את המקום כדי לסלק את הצמד הבורגני הזה, מדושן העונג. כבמיטב המסורת הדרמטית, יש כאן דמות של אלאזון — מין פלסטאף קרתן ונפוח — בן החלפן הפרוכי נציאלי, המתברך בעושרו וברכושו; ויש סאן איירון — כמין "שוטה" של הדרמה השיקספירית — חובב תיאטרון זקן ובלתי מרשים, שהוא לבד, מבין כל הכתבים והמבקרים הידעניים ומכל נשות החברה הגנדרניות, אכן יודע להגיד דבר טעם על נגינתו של חננאל (ראה דבריו בעמ' 90).

ככלל, תפיסת האמנות של אלתרמן היא התפיסה הניאו-סימבוליסטית שעליה חונך וגל, אלא שבסוף שנות החמישים – לאחר אקספרימנטיזם אחדים בסגנונות שונים, אופנתיים יותר – הוא ביקש לבודד את היסודות הנצחיים הנשארים בעינם ככל חליפות העתים מאותם יסודות בני-חלוף שמקורם בטעם העת. את נעמי הנאמנה והסטטית המגלמת כדמותה את הערכים הנצחיים הוא משאיר מאחור כדי לצאת לדרך הגדולה, לדרך החיים והאמנות, אלא שדווקא בן-החלפן, ששמו מעיד על היותו שייך לעולם החלוף, מתאהב בנעמי עד כלות, ודווקא חננאל, אמן האמת, דבק בפונדקית, שהיא סמל העראי, סמל האופנה החולפת. אך אלתרמן אינו דבק בניאו-סימבוליזם ששלט בשירתו בשנות השלושים, כי אם מתקרב אל הרעיונות האקזיסטנציאליסטיים ששלטו באמנות הישראלית בשנות החמישים והשישים, מתקרב וכנפיו נחרכות.

לקראת סוף המערכה השנייה, אומר חננאל לפונדקית: "נכון ויכול אצי לשער אותך, בכל דמות שבעולם – מלסה, מכשפה, קליפה קדושה, לילית, רוכלת, מינקת מוסכת רעל, הכול, הכול, רק לא בדמות [...] אישה זקנה. בדמות אישה שתזדקן לאט אתי גם יחד, שתעבור אתי את השנים" (עמ' 68), וזאת משום שהפונדקית היא אכן סמל העראי והחלוף. היא האופנה המסעירה והמהפכה הסוערת שבכל תחום מתחומי הפואטיקה והפוליטיקה, וכשהיא מזדקנת היא כמושה ונרגנת, אך מרחוק כבר מבקיעים פני פונדקית אחת, אשר פניה כפני הפונדקית משכבר הימים (עמ' 113). דומה, שאלתרמן נזכר כאן כמרד שערכו הוא וחבריו בימי בחרותם – בהשראת מלחמת-העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית – בעולם הקלסי-רומנטי של ביאליק וממשיכיו, ורואה בוך ובחבריו גלגול חדש של מרד זה, בכחית "אין חדש תחת השמש" ו"מה שהיה הוא שיהיה". האמן האמתי משמיע קול ייחודי – פורט על כינורו ומשמיע את מנגינתו – בעוד שמסכיבו מתחלפים ללא הרף טעמים ואופנות. עתה, בעת שמהפכנים צעירים משתלטים על עולם האמנות וארץ ניתנה ביד רשע, האמנות האמיתית יורדת למרתף ולמחתרת. עם זאת, לא רק קינה על אבדן הישן לפנינו, אלא גם התכוננות רבת-תוכנה כדינמיקה המולידה את חילופי הטעמים והאופנות.

בתמונה השישית של המחזה חוץ המדוזה,²¹ מדובר על טיבן של מהפכות ועל העקדנות המנחים אותן. זיפ אומד כאן למירקין: "אל תשים לב לתסרוקת ולמגבעות הליצנים / ולסיסמאות. לא זה העיקר. כל זה רק קצף, / שאנו נושאים כמו השיטפון, / הנושא את המוץ והגבב. המהפכות שהיו / בעולם עד היום, ידעו בדיוק / איך ולמה ולאן / ועד שהגיעו למחצית הדרך / התפרעו ויצאו מדעתן". ומירקין עונה: "לא בירוקרטיה ולא הסתאבות, / כי אם מהפכה שנוקנה. / אין לְתָדֵשׁ שונא גדול ונורא יותר / ממהפכה זְקָנָה. היא מכבה בַחֲמָה / כל ניצוץ של מרדנות. אתה יודע מדוע? / מפני שהיא שונאת כל מה שמזכיר לה / את נעוריה".²² אלתרמן התכוון על המציאות המשתנה באופן גלובלי, וניסה לכווץ את החוקים הנצחיים המניעים את האנושות ותרבותה. הוא לא תיעב את המרדנים הצעירים, כי אם התכוון בהם בסקרנות "מדעית". הוא הבין, שעליו ועל בני דורו לפנות את זה יהא או להעטות על עצמם בגדים חדשים בטעם העת, כי מנהג חדש בא לעולם, ושוב אין לשייה הכתובה בפדזודיה הצרפתית-רוסית כל דורש. במקביל הוא רומז כאן שגם חדשנותם המפליגה של הצעירים עתידה להזדקן ולהתבלות עד מהרה.

ג. הכנר היהודי והבלי העולם הזה

אך אין די בניסיון לאתר את הרובד הפואטי — האקטואלי והעל-זמני — של מחזה זה. תכופות נמצא, שענייני פואטיקה וענייני פוליטיקה שזורים ומשולבים ביצירת אלתרמן ללא הפרד, וכי מיני רמזים לדרכי השייה אינם נטולים משמעות לגבי דרכי השררה. ק, למשל, כשאלתרמן מתאר רוח סערה, השוטפת את העיר, ובה הכול — מַרְעַמַת סוס ועד ריקוע פח — נדרך ונמתח בכיוון אחד (עמ' 35), אין הוא מתכוון לאוניפורמיות של טעם אמנותי בלבד. באותה תקופה העסיקה אותו יותר מכול ההתמודדות של האדם המערכי שחונק לאורם של ערכים הומניסטיים ישנים וטובים עם אותם משטרים טוטליטריים מאחורי "מסך הברזל" שרמסו ערכים אלה ברגל גסה והשליטו עריצות אידיאולוגית וטעם קנצנזואלי חסר טעם וריח. אכן, נבואתו של בלוק בדבר "קץ ההומניזם" נתקיימה במלואה ארבעים שנה לערך אחרי היום

שבו הועלתה על הכתב. ספרייתו של אלתרמן מלאה ספרים על "עולם המחר": על מרתפי הנ.ק.וו.ד. כן אסף ספרים רבים על מירון החימוש והמתח הבין-גושי ועל יהודי ברית-המועצות, ולעומת זאת הושלכו מספרייתו לאחר השואה כל הספרים הכתובים גרמנית, למעט ספרי היינה שכתיתו וזהתה אצלו עם ערכים יהודיים.

הזהותו לאחר מלחמת-העולם השנייה עם הערכים הלאומיים, החרם הבלתי-מתפשר שהטיל על רוצחי עמו (בנקודה זו חלק על בן-גוריון שצייד כחידוש היחסים עם "גרמניה האחרת"), בצד יכולתו להתבונן ב"אחר" מתוך הזרה ומתוך אובייקטיביות וסקרנות כמו-מדעית, הולידו כאן ככל הנראה את הפנייה אל סמל הכנר וכינורו. זהו סמלו של היהודי הקוסמופוליטי, שאינו כבול דרך קבע לקרקע המציאות; של עם הנווד בין העמים ואינו יודע גבולות טריטוריאליים מהם; של הגולה הנצחי המתנער מחוכות הממלכה כדי שיוכל להתמסר כל כולו לעניינים רוחניים טהורים — למנגינה המופשטת והאינ-סופית של היקום. יחסו של אלתרמן כלפי הגלות היה רב-סטרי וחוק מכל ראייה סטריאוטיפית. מצד אחד, הוא לא הציב על כן גבוה את זקיפת הקומה של ה"צבר" או של "העברי החדש" שטיפחו בן-גוריון וה"כנענים" אלא ביקש — בניגוד גמור לנורמות שרווחו בדור הקמת המדינה, בשלוט מדיניות כור ההיתוך — לשמר חלק מהערכים החיוביים של יהודי הגולה: את המוח היהודי, את הרגישות לסבל הזולת, את כשרון ההשרדות, את היכולת להסתגר בד' אמות של רוחניות צרופה ועוד.²³ יתר על כן, סמל היהודי הנווד ורעיון "תעוהת ישראל בגויים" התלכדו אצלו כאן עם הסמל הסימבוליסטי של המשורר הגולה (the exile; the expatriot), נוסח בודלר, שלדידו הגלות היא מצב קיומי שאינו תלוי בנתונים גיאופוליטיים כלשהם.

מצד שני, אלתרמן ידע היטב שהתרחקותו של היהודי בימי גלותו מן החרב, מן הכתר ומכל חובות הממלכה לא אפשרה לו להסתגר בין יריעות אוהלי שם ולשמור על רוחניות צרופה, אלא לחצאין, לשליש ולרביע. תנאי החיים בקרב אומות העולם הובילוהו אל המסחר, אל החלפנות ואל שאר מיני פרנסות בלתי יצרניות, והוציאו לו שם של שיילוק רודף בצע וחומד ממון. בעיר היונה הרבה אלתרמן לדבר על יהודים המוכנים להזדעק ולהסתמר לקרב "על שווה פרוטה" ("שיר של

מסע"), ועם זאת להשליך בצוק העתים את כל רכושם מאחורי גווס כדי למלט את נפשם.²⁴ חננאל ובן החלפן אינם רק ניגודים אלא גם שני צדיו של אותו מטבע: צדו הרוחני של היהודי הגלותי מול צדו החומתי המואר בנגוהות המטבע (וכדברי יהודי הגלות ב"שיר הזקנים": "לאור היום סחרנו בכלואים / ולאור הנר בליל כתבנו ספר"). דווקא מרוב רוחניות, נרמז כאן לא אחת, הגיעו יהודים רבים לשיא הגשמיות, ושכחו את "תעודתם" המקורית לשמש אור לגויים. לעתים אף מבליח מתוך יצירתו של אלתרמן אותו רעיון פנטסמגורי של פינסקר, הרואה ביהודי הנצחי דמות של מת-חי המחיה את אומות העולם משאננותם ומביאה מבלי דעת לשנאת עולם כלפיו. כך, למשל, כשתיעד באחד ממאמרי "החוט המשולש" את פגישתו של יצחק רבין, רמטכ"ל מלחמת ששת הימים, עם יהדות העולם, תיאר אלתרמן את יהודי הגולה כמתים-חיים, כצלמים המשוטטים בעולם התוהו. את המפגש בין היהודי החדש, יליד הארץ, איש המחרשה והחורב, לבין אחיו שנותרו בגלות, תיאר כאחד מאותם "הדברים המעבירים צמרמות כגב. זה היה מפגש בין נציג של עולם היש ובין צללי רפאים, בין חוק הקיום ובין חוקי התוהו, בין החי ובין הצלמים המשוחים בצבעי חיים מדומים".²⁵ ביצירתו ה"קנונית" מתגלה רעיון זה של פינסקר, שהוליד את הציונות המודרנית, בגירסה סמלית ומעורפלת בהרבה, המשכיחה את מקורה ההגותי ולעתים אף את טיבה הלאומי.

לא במקרה בחר אלתרמן למחזהו בניבור שהוא כנר וירטואוז — סמל האמנות הטהורה המבקיעה דרך למרומי האולימפוס, אף מבקיעה שערי שמים. לא במקרה בחר בסמל דואליסטי, שהוא גם סמל אוניברסלי וגם סמלו של היהודי הנודד שאינו לוקח אתו לדרך אלא מקל ותרמיל או נתיק מרופט ובו כינור עתיק יומין (הכינור, כזכור, הוא סמל הגלות למן הכינורות שתלו גולי בבל על עצי הערבה, ועד לכינורו של ה"כליזמר" וה"כנר על הגג" המזרח-אירופי). את כל היסודות הארציים ותמוחשיים, המגולמים בדמותה של נעמי משליך חננאל אל מאחורי גוו תוך שהוא מבקש לחבור אל הרוחני והעטרילאי; ועם זאת הוא נשאר כבול בקשר של שבועה בל תינתק לנעמי המתוארת במונחים טריאליים. הוא נוטל עמו לדרך רק את כינורו הקל ודמיטלטל ואילו את אשתו הוא משאיר בידי החלפן הנוגש בה ומנצל אותה, כמזה

כארץ שהייתה למרמס כובשים החומדים את יופיה וחומסים אותה בשעה שהיהודי סובב בין הגויים בצלוחית של פלייטון ומנה עליהם מבשמיו ומרעיונותיו היצירתיים. נפשו של חננאל כלחה אל המוסיקה השמיימית ואל הרוחניות הצרופה, אך בניגוד גמור לכל כוונותיו הנעלות הוא מידרדר מטה מטה ומוצא עצמו מוקף בכל גילויי הטומאה של החיים הגשמיים — כסף, פרסום, נשים ושאר הבלי העולם הזה. משפיע של רוחניות ומתוך ויתור על החיים האקטיים הוא שוקע עוד ועוד, עד שהוא משתכח מלב: "אמרו שכישרונו אבד, שהוא עורך גלות. / דיברו הרבה. אמרו — מאור גדול כבה / והעולם כאילו נתר ושש". (עמ' 107) במעגל האישי הצר לפנינו הוויתור שמוותרים אמני-אמת, ואלתרמן בכללם, על החיים לטובת האמנות, שהיא חיקויים של החיים (ולא כל צדדיה נאצלים ורוחניים). במעגל הלאומי זהו ויתור קולקטיבי של עם שלם על הארץ, על הממלכתיות ועל החיים והמונם לטובת ההשתקעות הטוטלית בעולם הרוח, בספר ובאות המתה.

האם אך מקרה הוא שסיפורו של חננאל — כעין גרסה מודרנית לסיפורו של פאוסטוס הלמדן היושב בחדר משכיתו, ספון בין ספריו הרבים — משובץ במוטיבים ובצירופי לשון לא מעטים מתוך "המתמיד" של ביאליק (גרסתו העברית-הבראיתית של פאוסטוס הגרמני הלניסטי וסמלו של עם שלם שנסתגר באוהל התורה)? המחזה מתחיל ב"אשמות אחרונה של לילה בחלון", ב"שעת תבל ריקה [...]" של כובעים דולקים", כמו הפואמה הפותחת "בשעה שנוצצים כובעים מלמעלה, הדשאים מתלחשים ומספרות הרוחות" מול "אור נוצץ בחלון". המחזה מתאר "תבל שנחשפה מן הצלמים והצבעים והקולות" (עמ' 7), כמו הפואמה המתארת את העולם בשעה שבה קשה להבחין "בין תכלת ללבן, בין זאב ובין כלב". בפואמה השמש לא כיוון את השעה, ואילו במחזה הגשם לא כיוון את השעה (עמ' 115). חננאל מצהיר על רצונו "לנוס מפה הלילה אל תכלית חיי / שבשבילה נוצרתי. כבר אינני נער", כמו המתמיד שהוא "כנס מן החטא" המעיד על עצמו "ואני עודני נער" והשואל לתכלית יצירת האדם ("מי יוכל הוסח, כי נוצר האדם למרחב ידיים?"). שש השנים, שנות ההתמדה בין כותלי הישיבה (הנקראת בפואמה הביאית בשם "בית האסורים"), הופכות במחזה האלתרמני לשתיים-עשרה שנים של עבודת פרך ושבילה

בשלשלאות באפלת המרתף — כפליים ממניין שנות שעבודו של עבד עברי. כאן וסאן נקרה השטן בדרכו של הגיבור, ובשתי היצירות הלמדן ורעיו מסתכנים בהתפתות למדוחי העולם הזה, כגון "כתולות אדמוניות ותפוחים אדמונים" (וכאן נזכרת "ריבה שלחייה תפוחים" [14]). המתמיד עומד על מקומו "מאז אור הבוקר עד ראש האשמוה, / כי חלק יחלק לידות את יומו: / האחת לצרכו, השלוש לתורה", ואילו חננאל מעיד על עצמו: "את צרור הכסף חילקתי. מחציתו לקחתי, ומחציתו השארתי לך" (עמ' 11). המתמיד נקרא "נזיר רעים", והפונדקית שואלת את חננאל אם הוא נזיר (עמ' 36). יש במחזה שלפנינו גרסה מודרנית לפאוסטוס, לדון קישוט²⁶ ולסיפורים כגון "השטן ודניאל ובסטר" או "והיה העקוב למישור", המספרים על אדם המוכר את נשמתו לשטן (מוטיבים מתוך פאוסטוס הם זמן ההתרחשות — שעת חצות — והידברות, פושט היד המכונה כאן "אשמאי" ואינו אלא אשמדאי).²⁷ גם המתמיד, כמו חננאל, האמן בחסד עליון, כלוא בתוך תורתו היא "אמנותו", ואף הוא מוותר למענה על הארץ ומלואה, כי לכך נוצר. לגבי דידם של השניים דרך חייהם המוקדשת לדבר אחד ויחיד היא גזרת גול שאי-אפשר להתכחש לה או למרוד בה.

מול הכינוד והמטבע, שאיפשרו ליהודי הגלותי לנוע בקלות ממקום למקום, מארץ לארץ, ומול הפונדקית המסמלת את ההווה בן-החלוף של "אמצע הדרך", ניצבת נעמי — היישות הטריאלית הנצחית והנאמנה, הכבולה בשלשלאות והעומדת בעינה בכל חליפות העתים. נעמי (למרות שגם הנעימה, כלומר המוסיקה הערטיאלית, מזוהה עם שמה) מתו ארת בדרך-כלל במונחים ארציים — כמקום שאליו חוזרים מן המרחקים, כחוף מבטחים שאליו יגיע תווד ככלות הכול. כאשר חננאל שב הביתה ומוצא את הדלת פתוחה כביום לכתו, הוא מציח את תרמיל הנדודים ומודיע שזהו "מקומו" (עמ' 116), אך כל ימיו הוא נמשך אל הנדודים כמו אל "ארץ מולדת", כמו אל "מכורה" (עמ' 64). כאשר נעמי נותרת לבדה, בסוף התמונה הראשונה של המערכה השלישית, לאחר שנחלצה מן העלילה שרקם נגדה בן החלפן, היא נושאת את ה־soliloquy (מונולוג) המרשים ביותר שלה, המופנה אל אהובה הנמצא במרחקים, כתארה את עצמה דווקא במונחים של ים

ולא של יבשה: "געגוּעִי כּמו גלים גדולים נושאים אותי אַלֶּיךָ, / מביאים, הורפים, מטלטלים אותי / הלוך ושוב. הנה אני שוטפת / אותך כולך. הנה אני מושלכת / אחורנית כים, ושוב עולה גורפת, / סוחפת, מתרפקת... אהובי, / אתה שומע זאת. אינך יכול שלא / לחוש את זאת. עמשיו הנה כולי / סביבך, כולי אתך, כולי / נושאת אותך אלי... רק בוא כבר, בוא" (עמ' 86–87).²⁸

בתום שנות השעבוד נעמי נחרת גליחה ולוקה במחלת הבהרות (עמ' 73–74), כארץ שנותרה בערייתה ובשממונה, אך דווקא על הפונדקית ההדורה ומלאת החיים נאמר שלא תעמוד במבחן הזמן ותהפוך לשממה (עמ' 69). "בהרת" היא נגע מגעי הצרעת, והצרעת יכולה לתקוף את עור האדם או את קירות הבית (ויקרא יג; יד), ונעמי היא האישה ודבית גם יחד, שנתרששו עקב הזנחה של שנים רבות. האין כאן הד לשורות הפתיחה של "טור מלפא", שירו המרכזי של אצ"ג: "אדמה סגופה זו [...] ארץ בחרה אֶל העברים להתעלל בה אכזרי כסדיסט בגורית אישה / ולכסותה בצרעת"? מפי המקלה, שבה דוברות שתיים-עשרה השנים שאיימו למוטטה, נעמי שומעת את המילים: "אנחנו הנכר והרשעה / והדבה. השם הרע אנחנו. השנאה, הלעג, / עלבונות הרחוב. אנחנו השמות שנעשו בך / באפס יד" (עמ' 77), ואין זה מקרה שדווקא "הנכר" מוצב בראש רשימת המכות שניחתו על נעמי. נעמי היא אותה יישות, שהנכר והשנאה ושאר מכות קשות היו אמורות להותיח דוממת, בלה ומרופטת, ואף-על-פי-כן עמדה בכל בשקט ובבטחה. מאחר שהחלפן "שובר [בה] את שניו" (עמ' 48), אפשר שנעמי מייצגת גם את השפה העברית שנונחה ולא שימשה כדיבור בשנות הגלות הארוכות, ולא רק את הארץ שנותרה למעצבה ולמשיסה.

בשנים שבין מבצע קדש למלחמת ששת הימים היה אלתרמן נתון בייאוש עמוק; ייאוש מאי רצונה של יהדות העולם לעלות ארצה, שאת ביטויו העמוק והנורא ביותר יצק לתוך יצירתו האחרונה, המסכה האחרונה; ייאוש מן הדור הצעיר הנוטש את הארץ, שוכח את מקורותיו ונשבה בקסמיה של התרבות האנגלו-אמריקאית;²⁹ ייאוש מהעולם המוכן להיכנע לחרם הערבי ולהפקיר את המדינה הצעירה שנוסדה כמוצא אחרון לעם נרדף ומוכה עד דכא; ייאוש מן הרוע חסר ההיגיון

והפשר, המאיים על האנושות להאבדה. סופו של הקוף בפומק הרוחות הנופל קורבן לירייה שרירותית ואבסורדית, הוא ביטוי קומי לאימה הקיומית שריחפה אז בחלל העולם, ביטוי לפחד מפני סופו של ה"הומו סאפיינס" – גלגולו האחרון, המוצלח והכושל כאחד, של הקוף הדרוני. כבר בשירו הראשון "בשטף עיר", תואר האדם המודרני כגלגולו של האדם הקדמון הדומה לקוף שעיר וקשה תפיסה: "אבי אנוש / עבות שער ורחב כפות / הפשיל לפתע גולם ראש / מול שחק קָבֵד סוד. // מאחורי מצחו אט אט / אבני רַחיים סבבו / מְגור פלאים אותו כפת, / אשדות אונים שפעו". אלטרמן לא היה מיסטיקן הרואה בבני האדם מלאכים שרדו מגדולתם; כאיש מדע הוא ראה בהם קופים שעלו לגדולה. נינו המודרני המתקדם של אותה ברייה אנושית גולמנית שנולדה אי אז בשחר ההיסטוריה, צפוי עתה להישמד מתחת השמים בשל סכלותו ואדישותו של העולם כלפי הסכנה הגרעינית. פחדו של אלטרמן מפני "שקיעת המערב" ומפני "קץ ההומניזם", שעוצב בהשראת ההיסטוריונים שפנגלר וטוינבי ובהשפעת המודרניסט הרוסי אלכסנדר בלוק, פשט צודה ולבש צודה, ובשנות השישים קיבל לבוש חדש ואקטואלי.

הפחד מפני סוף העולם בשל המתח הבין-גושי התלכד אצל אלטרמן עם הפחד האישי מפני סוף החיים, שהחל לקנן בקרבו עקב בריאותו דרופת שהביאה עליו את קצו בתוך שנים ספורות. הפחד מפני החימוש הגרעיני בא לידי ביטוי בשורות הקומיות שחרדה קיומית מקננת בתוכן: "אם כדורו של העולם יוסיף להסתובב שלם, / כדאי לתת שני אחוזים, שלושה אפילו לשלם. / אך אם פתאום הוא יתפוצץ תהיה אולי סיבה / להעביר את הכספים לשוויץ או לעולם הבא" (והבנקאי – ספק מתוך חרדה לחייו או לממונו – מזדרז להקשות, אם בעולם הבא "זה בטוח" [עמ' 16]). יותר מכל תיעב אלטרמן את הוויכוחים הרמים על האימה הקיומית הנעשים אגב גמיעת גביע מקושט בדובדבן (עמ' 94), וכדבריו בשיר "נספח לשיר צלמי פנים" החותם את עיר היוטה: "לו רחק נא מפני עמקנות הטרקלין / אשר אין בה דיבור מחייב".

במאמר מוסגר נביא כאן חייה בלתי־פתורה הקשורה כמדומה לענייננו: כשנות השלושים, בראשית דרכו כתיאטרון העברי, תרגם אלתרמן למען תיאטרון "אהל" את מחזהו של הדרמטורג האוסטרי קרל שנהר *Der Weibsteufl* (Schönheit) (שתרגומה המילולי של כותרתו הוא "אישה שטן") בשם "הבית על הגבול" (מחזה שהושפע מתערובת הריאליזם והסימבוליזם של איסן ושהעלאתו על קרשי הבמה העברית זכתה לביקורות טובות של אורי קיסרי ושל לאה גולדברג). במרכז המחזה משולש רומנטי: אישה בוגדנית הנוקמת בכעלה מכריח הגבולות ובמאהבה השומר. בדצמבר 1958 חודש המחזה על-ידי רחל מרכוס־אלתרמן בהופעה בקיבוץ דליה, אך אבד ואיננו. מאמציו של רפי אילן, איש מוסד אלתרמן, לחפשו בארכיוני התיאטרון ובשאר מקומות עלו עד כה בתוהו. אפשר שאלתרמן עצמו טרח להעלימו מן העין, כפי שעשה לשאר תרגומיו מגרמנית שאליהם התכחש, כאמור, לחלוטין. אפשר שבמחזה פונדק הרוחות העמיד אלתרמן יד־זיכרון לאותו מחזה נשכח ומעלם; אמנם כאן אין האישה בוגדנית ואף אינה מתאהבת בשומרה, כי אם להפך, היא שומרת אמונים לבעלה שנטשה והפקיזה בידו; אך טרנספוזיציות כאלה הן עניין שגור וידוע באמנות. בשנים שבין הופעת עיר הוטה (1957) והעלאת פונדק הרוחות (1962) היה הציבור נתון תחת השפעת פסק הדין במשפט קסטנר שטען שקסטנר הוא "אדם שמכר את נשמתו לשטן", ויש יסוד להניח שמשפט פטאלי זה חרץ גורלות, בחינת "חיים ומוות ביד הלשון" (קסטנר נרצח כ־1957 והערעור ש"זיכהו" היה ב־1958, לאחר מותו). להבדיל אלף אלפי הבדלות הציבור עקב גם אחר משפט אייכמן, שבו ישב השטן בתא זכוכית קבל עם ועולם. למעשה, כל מחזהו של אלתרמן בנוי על טרנספורמציה של הדרמה הגרמנית בה"א הידיעה — סיפורו של פאוסט העורך עם מפיסטופלס חוזה הפוקע בחצות הליל.³⁰ במחזה פונדק הרוחות ניתן למצוא "פֶּסְטִיש" של כל הגירסאות התיאטרוניות והאופראיות של סיפור פאוסט־פאוסטוס, והועמדה בו גרסה מודרנית ומתופכת של נכונותו של איש הרוח להקריב הכול בעד הידע וההתנסות. כעוד שפאוסט מוכן להקריב את הספרים למען החיים — הטבע והאהבה — חננאל מוכן להקריב את החיים למען האמנות. מעניין להיווכח, שבמקביל להתכחשות הגמורה לכל תרגומיו מגרמנית

ולהשלכת כל הספרים הגרמניים מספרייתו, עשה אלתרמן במחזהו שימוש במוטיבים רבים מתוך שתי דרמות גרמניות, שאחת מהן הועלתה מחדש ב-1958, בעיצומה של התקופה שבמרכז עיונו. אם ימצא המחזה האבוד, אפשר שיתגלו בין שורותיו כמה צירופים שהיו בבחינת ניצוץ ראשון לכתיבת פונדק הרוחות, אך אלתרמן הפליג כמובן מן הסיפור על משולש רומנטי אל מרחבים אידיאיים, שאי-אפשר להקיפם במאמר, וכדברי הפונדקית המתכתשת עם נעמי: "אין זה סיפור של שתי נשים המחזיקות באיש אחד! אין זה סיפור של אהבים!".³¹ לפנינו מחזה קצר על אמן אמת, שהקדיש את כל חייו לאמנות והחמיץ את כל החיים — יצירה שממדיה האמיתיים הם מכפלה של שטחו הנגלה ומעמקו האידיאיים הסמויים מן העין.

הערות לפרק שמיני:

- 1 לרשימת מחזיונו ומערכוניו של אלתרמן, ראה ד' גילולה (1991), עמ' 11–13. הוסיף עליה ר' אילן את המחזה שלום בית מאת ג' קוטלין (שאלתרמן תרגמו ב-1944 בשביל להקת המערכונים שממנה צמח תיאטרון הקאמרי), וכן את האופרטות אירוסין לאור הגר והכלה המוגלת מאת ד' אופנק (שאלתרמן תרגם ב-1957 בשביל מועדון התיאטרון). כל המובאות שלהלן מתוך פונדק הרוחות (מחזה בשלוש מערכות מאת נתן אלתרמן), יוני 1978 (מהדורה ראשונה: אוקטובר 1974).
- 2 בשיר הגנוז "מות הנפש" מתוארת אישה המחכה עד בוש לבוא אהובה מן המרחקים, כמחזהו של איסן פר גינט. בשיר "קונצרט לגינטה" נזכרת "ציפור כחולת כנף" וכו צמד הגיבורים המושחתים — הפרוצה ורוצחה — מדומים במין חזון אוטופי לצמד ילדים באגדת קסמים "חלתלית" — רמז למחזהו של מטרלינג הציפור הכחולה ולצמד גיבוריו של מחזה סימבוליסטי זה — הילדים מיטיל וטילטיל. נשאלת כמובן השאלה מה מצדיק את ה"נסיגה" אל הנורמות של המודרניזם המוקדם: אל הדמויות הסמליות, אל העלילה המופשטת. לחלופין, אפשר שלפנינו צעד קדימה לקראת דרמת האבסורד או הדרמה האקזיסטנציאליסטית של סארטר, מארסל וקאמי, שאף היא נשענת על דמויות סמליות, על עלילה מופשטת של *a-topos* ו-*a-chronos*, שמעלה את המציאות למדרגת סמל בדומה למיסטריית של ימירבניס, אל המיעוט היחסי של הרפליקות, אל השתיקות האקספרסיביות הארוכות, אל התפאורה הפיוטית המרומזת ואל פעלולי התאורה של הזרקור.

- 3 יצוין כי מתח זה שבין שני ארכיטיפים נשים – הקדושה והקשה – רוח במודרניזם המוקדם (עגנון ופוגל, שטיינמן ושלונסקי) על רקע ספרו של א' וייניגר מן ואופי, וראה ז' שמיר, להתחיל מאלף: שיחת רטוש – מקוריות ומקוריות, תל-אביב 1993, עמ' 143–148.
- 4 אף על פי שעיר הונה זכה את מחברו כ"פרס ביאליק לספרות יפה" וזכה לקבלת פנים נאה מאת דב סדן (ראה הערה 7 להלן), רוב התגובות על קובץ זה – פני שעולה מן הביבליוגרפיה שערך י' גלרון (ביבליוגרפיה זו טרם ראתה אור) היו צוננות, ואפילו שוללות. על האכזבה שנתלוותה להופעת קובץ זה ראה באומגרטן (1971), עמ' 18. הפסילה הנוקבת ביותר היא מאמרו של קורצו ויל (תשכ"ו).
- 5 אמנם במחזה מצויות רמיזות לנוודים שבשירי אלתרמן (כגון כשורות: "שק אחרון היו... יש כן [...] שנה אה רבה מדי" [עמ' 42–43] – "קשה היא קצת יותר / פיוון שאין לשאת אותה בשנים" [עמ' 46] (הרומות לשורותיו הנוודות של אלתרמן "תן לי שנה אפודה פֶּשֶׁק/ וקשה משאתה בשנים" – מובאה מן השיר "תפילת נקם" מן המחזור שמחת עניים ששימש את יגאל מוסינזון בכותרת בכור ספריו – אפורים כשק, שהוא מן הכוללים שבספרי דור המאבק לעצמאות), אך אין כאן התרפקות נוסטלגית על השירה המוקדמת, כי אם אוטו-אידוניה ופארודיה עצמית ששיאן עתיד היה לכוא לידי ביטוי בתוך שנים ספורות כחגיגת קיץ. אף על פי כן, אלתרמן גם מהרהר כאן, כפי שנראה להלן, בכרך הירידה הממששת ובה ובכרך מסירת השרכיט והכתר לדור המשוררים הצעיר.
- 6 על המעבר מן הפואטיקה של דור המאבק לעצמאות אל הפואטיקה של דור המדינה, ראה ספרו של נ' גרץ, חרבת חזעה ורבוךר שלאחריו, תל-אביב 1983.
- 7 סדן (תשכ"ג), עמ' 124–130. נדפס לראשונה בהפועל הצעיר, שנה נא, גיל' 15 (ט"ו בטבת תשי"ח; 7 בינואר 1958), עמ' 18–20. המאמר נכלל בתוך באומגרטן נתן אלתרמן: מבחר מאמרים על שירתו (1971), עמ' 76–82. מאמר זה נכתב לרגל זמיתו של אלתרמן כ"פרס ביאליק לספרות יפה" (1957), בשנה שָׁהָה כיהן דב סדן כיושב-ראש חבר השופטים.
- 8 "במערכות הציבוריות, הארץ ישראלית, הישראלית, שכולן ממפלגות היטב היטב, נשאתי אפוא בדרך הטבע את כל עוונותי אלור", כך הסביר רטוש את "נידויו" בראיון ששודר ב"קול ישראל" ביום 11.11.1966, נדפס: יובני, ה (ניסן תשכ"ז), עמ' 22–24; נדפס שוב בתוך: ספרות יהודית בלשון העברית (מסותיו של רטוש בענייני לשון וספרות), ערכה והוסיפה מבוא ש' שפדה, תל-אביב 1982, עמ' 205–208.
- 9 צירוף זה הוא חידודו של שלונסקי. על צרו האוטוביוגרפי של המחזה, ראה ברזל, דרמה של מצבים קיצוניים (1995), עמ' 228. מעניין להיווכח כי ביאליק שהרבה כביכול להתוודות ככתיבתו הכמור-אוטוביוגרפית, למעשה לא פתח בה את סגור לכו ולא גילה בה פרטים אינטימיים או אידיוסינקרטיים (הוא לא סיפר ביצירתו על קורות אמו לאחר שנטשה אוחז, על אחיו ואחותו שעברו תהפוכות גורל מזעזעות, על נישואיו חשוכי הכנים ועל ניסיונותיו לאמץ ילד).

להפך, הוא הסתפק בכתיבה על עניינים טיפוסיים, אפילו ארכיטיפיים, המשתלבים היטב במיתוס הלאומי (תיאורי היתמות, הדלות והנדודים). המחפש את סודותיו האינטימיים, ימצאם בדרך-כלל ביצירות בעלות החזות האימפרסונלית. לעומת זאת, אלתרמן שמיטע לספר על עצמו וכל כתיבתו עומדת בסיומן האובייקטיבי והאימפרסונלי, נחשף כעקיפין יותר מאחרים. ביצירתו ניתן למצוא את עקבות ההתלבטות בין הכוח לבחור במקצוע מעשי לבין משיטתו לעיסוק רוחני ו"חלוש"; להיקרעות בין חיי קבע לחיים בוהמיניים ("איגרת"). יש ביצירה אף סימנים ברורים לכאבו של המשורר הצעיר ולצערו בזמן מחלת אביו ("קץ האב"); לרגשות החרטה שלו, בערוב יומו, על הפרדה משלונסקי ומחבריו ("נחפרדה החבילה"), ללכתו בין אשת חוק לאשת חיק (פונדק הרוחות, "שקר החן"), לחששותיו לחיי בתו ("שיר משמר"), ועוד ועוד.

10 מהתכתבות בינו לבין שלטנח המס עולה שכשנת 1960 הסתכם חובו למס הכנסה ב־30,000 ל"י, ככום עצום השווה למחירו של בית פרטי באוהה עת. בזמן נסיעתו לבקר את בתו, שנקלעה בעת לימודיה לקשיים נפשיים, נאלץ אלתרמן לפייס במכתבים ארוכים את אהובתו צילה בינדו שהפכה חשודתח ותובענית.

11 לפנינו ביטוי לקשיים פיננסיים מעיקים ביותר שאליהם נקלע אלתרמן בתחילת שנות השישים למרות הרווחה הכלכלית שנתלווהה הצלחת מחזותיו המתורגמים, וזאת בשל מימון לימודיה של בתו. בעטיים של קשיים אלה נקלע המשורר למשא ומתן מחיש עם שלטנח המס (ראה הערה 10 לעיל) ולמסכת התחייבויות כלפי הוצאת הקיבוץ המאוחד.

12 ראה שכיד, (תשכ"ב) עמ' 28–42. נדפס שוב: באוגרטן (1971), עמ' 149–161, וראה במיוחד שם, עמ' 153.

13 על האנטגוניזם ששרר בין לאה גולדברג לבין נתן זך וגושאי כליו, ראה ריכנר לאה גולדברג: מונוגרפיה (1980), עמ' 162–165.

14 האמירה נועדה לרמוז כי בעת השלטת דעת קהל חדשה (פואטית או פוליטית) משתנה המציאות כולה — לרכות מרכיביה הראשוניים ביותר. לא האדם לומד מן הטבע אלא, מעשה "עולם הפוך", הטבע הוא הלומד מהאדם ומשנה עצמו לפי התבחיכים החדשים.

15 הניסוח הוא כמובן ניסוח אוקסימורוני האופיני ליצירת אלתרמן (שודי אין שומעים את הדממה), אבל גם לפרדוקס מילולי זה יש כמובן הנמקה ריאליסטית ופסיכולוגית. הכוונה היא, בין השאר, כי בעת שרועמים התותחים ומתחוללת מהפכה, אין קשב לאמירות החרישיות הצנועות של אמני האמת, כשם שאין קשב לזעקתו של הסובל והמעונה בתקופה של "חמוטת ההומניזם" ו"שקיעת המערב".

16 שלו (תש"י), עמ' 18–20.

17 ניסוח אוקסימורוני זה מתוך השיר "מוכת לדרכים" (בוכבים בחוץ), המצמיד את הביטוי הסתמי "אִי שְׁמָה" עם הביטוי המתמטי הדייקני "בפרסה החמישים ושתיים", פירושו 'במקום כלשהו בסוף הדרך', לקראת סיום המעגל הקלנדרִי (52 הוא מספר השבועות בשנה ואף מספר הקלפים בחפסה).

- 18 מילים, צירופים ואמירות כגון "פרוודור" (עמ' 11), "קליפת הגוף" (עמ' 18), "טרקלין" (עמ' 26, 94), "להגיע בסוף התקופה בזחילה על ארבע" (עמ' 43), "העולם הזה הוא שק / שאין לפרוק אותו משכס" (עמ' 46), הִזְקָה כ"חורבן" (עמ' 69), תיאור הצווחה הראשונה והאנחה האחרונה (עמ' 95) — כל אלה מרמזים על הכוונה האקזיסטנציאליסטית של המחזה: זהו מחזה טראגי על קוצר ימיו של האדם ועל לכטיו בין "עולם האצילות" ל"עולם המעשה", בין הכלי העולם הזה ועבודה למען חיי נצח.
- 19 על האמן הגולה, מורשת הסימבוליזם הבודלרי, ראה שמיר, להתחיל מאלף (1993), עמ' 67–71. כשירי אלטרמן, האמן הוא בכחית "גולה" גם כאשר הוא מצוי בד' אמותיו: "זה השיר שנשאתי ואל ביה ואל גודל / בנתיבת הנדודים הישנה / משולחן אל חלון ומכותל אל כותל / בין תמונות ועינים פֶּלֶת לשינה" (וראה בעניין זה מאמרו של א' בלכן "הנודד העירוני", מעריב, 1.10.1980). כשיר א' של המחזור "שיר עשרה אחים", מתואר השיר כמהות המטשטשת "את גבולות המשחק והפרך" (ובאן "המשחק" מתבטא בהופעתו של חננאל על הבמה; "הפרך" — בעבו וחה הקשה של נעמי אצל בן החלפן).
- 20 השווה לסיפורה של הפונדקית המוחתקו של אנלוגיה בין הכינוי לבין הפנתר שהרג את הפנתרן (עמ' 37).
- 21 מחברות אלטרמן, א, עמ' 97.
- 22 תשובתו נמחקה בכתב-היד והובאה כנספח למחזה (ראה עמ' 147).
- 23 כשיר ו' של המחזור "ליל תמורה" (עיר דוונה) הביע אלטרמן את משאלתו שחלק מערכי הגלות יישמרו גם לאחר תקומת העם ("עת כי יקום עלי מסד, / העם הזה ושורשי ין / לוי ישמר בו, גם בַּפֶּסֶד, / טיבו הַזֶּרְשָׁאין לוֹ אַח. // טיבו הזר אשר חרג / ממוגדרות, אשר היה / גרעין תָּבֵל אחת, זָג / שוֹנֵה וְעוֹז של הוויה"). כשיר ב' של המחזור "צלמי פנים" (עיר היונה) ביקש אלטרמן: "לו רק נתנה אם אין בו שלל / ניצוץ אשר טוב כבי נשמרנו / מן הַרְפָּאוֹת... לְכָל יְסוֹף פְּלִיל / מְהוֹרָף דמנו. / זיק אשר קורן הוא / באור שאין לו אח, למורשה / בשעי העת החדשה. // והוא ניצוץ של סרכנות וְמְרִי / קָבֵל דרכי קורות עמים ויצר / ממלכותם. הוא זיק אשר הַמְרִיא / מְגֵלוֹת סאור תְּלִי אין-קָה / על פני הריב, הרהב וְהַיְדִי, / שְׁלֵמֵינֵת הַחֶרֶב וְהַנְּזֶר". תכונתו הייחודית של העם להתייצב מול חוקי הממלכות האדירות היא התכונה שאלטרמן מבקש לשמר בעם גם כשהוא נכנס בעול חוקיה של הממלכה. כשיר ה' של "שירים על רעות הרוח" נאמר על יהודי הגולה "אולי שביב מאורכם בחיינו אחז // לערבב את חחומי ההווה והַזֶּכֶר, / את גבולות המופשט ונכסי המוחשי / ולמדוד לכולם באותה מיתח שְׂכָל, / באותה מסירות של כוחות נחושים".
- 24 ראה תיאורו של העם כ"חננונים מוארים בגוהות המטבע" כשיר ה' של המחזור "שירים על רעות הרוח"; או תיאורם של הזקנים השוכבים כעכבר על אחרון הדיננים ב"שיר הזקנים" (עיר דוונה).
- 25 "שבעים שנה ושישה ימים", מעריב, כ"ד כאלול תשכ"ז (29.9.1967). בונס בספרו של אלטרמן, החוט המשולש (תל-אביב תשל"א), עמ' 100–104.
- 26 בפרק אחד עשר של דון קישוט (בתרגומו המקוצר של ח"נ ביאליק) מגיע

האביר הלמנשי לפונדק, ובו אמן עם קוף המגיד עתידות והעורך מחזה על מליסנדרה השבויה. דון קישוט, "האיש אשר ירבה להגות בספרים" כפאוסטוס של גיתה וכמתמיד הביאליקא, מביע באוזני נושא כליו את הסברה "כיהיה לא יהיה כדבר הזה כדרך הטבע, ואין זאת כי אם כרת בעליו [של הקוף – ז"ש] ברית את השטן ויעש עמו חוזה על הדבר".

- 27 מצויים כאן גם מוטיבים נוספים למככיר מן הדרמה העולמית לפלגיה: חננאל ונעמי במקביל לפרגינט היוצא לדרך ולנאמנותה של סולביג הנשואת בבית; סיפור בריאתה של הפונדקית על ידי נודד אחד שכראה ומושל בה כמו בצלם חי מעשה ידיו (עמ' 32) במקביל לסיפור פיגמליון; בן החלפן מתואר כקמצן במקביל להרפגון של מוליר (עמ' 58–59); הולום כאן יפה בהרבה ממימוש — כמו במחזהו של מטרלינק הציפור הכחולה. לפנינו אישה שהפכה לשפחה והיא נפגשת עם בעלה לאחר מותה, במקביל לסיפורה של איידה — בת מלך שהפכה לשפחה ובסופו של דבר מתים היא ומשחררה איש בזרועות רעותו.
- 28 החובב הזקן, הבקי יותר מן המבינים המקצועיים, מדבר על הנעימה, על המוסיקה, כאותו אוצר מילים שבו נעמי מדברת על עצמה: "כי אין איש מנגן אותך... כי אַתְּ, / רק אַתְּ נשאר... כמו גלים צוחים / של שומם כלי איש על חוף... כמו אישה / צועקת מרחוק רק בוא כבר בוא...".
- 29 דבריהן של הדוחות (שאינן משב אוויר כלכד אלא ביטוי ומימוש של רוח הזמן) גדושים מילים וביטויים לוועזיים המצביעים על פתיחת החלון למשבי רוח מערביים.
- 30 ראה "פאוסט בפונדק הרוחות", עפרת (1975), עמ' 117–130.
- 31 ההתכתשות בין נעמי לפונדקית (עמ' 80) לקוחה היישר משלמה המלך ושלמי הסנדלר — מחזהו של סמי גרונימן, שאלתרמן תרגמו לראשונה ב-1943. אך כמעבר לנוסח המחודש של 1964 הוסיף לו פזמונים רבים שערכו את המקור והפכו את המחזה המחודש למחזה מקורי למחצה.

פרק תשיעי

אלף קיץ וקיץ בחגיגת קיץ

כְּנֶכֶל פְּרוּעַ מִתְפַּנֵּץ הַרְחוּבָה.
לְקֶרְאָתוֹ, מִפֶּה וְעַד לְמַרְחֹק,
תִּרְבֵּי רֹשֵׁי גִזּוֹת מוֹזְעוֹפְסִים לְגִמָּה
וּכְבִּישִׁים נוֹפְלִים לְהִתְפַּחֵל מִצְחֹק.
(מתוך "מסכה פנימית", שיר גנוז משנת 1934)

א. סגנונות רבים בשלל צבעים מרהיב

אלתרמן — סרבן ראיונות מושבע — העניק את הריאיון המקיף ביותר שלו, ואפשר שאת היחיד שהעיק מעודו, בחטיבת שיריו האחרונה חגיגת קיץ.¹ בעיצומו של ריאיון מדומה זה המראיין — שבאורח אירוני אינו עיתונאי כי אם יו"ד הנהלת סניף הבנק המקומי החוגג את חגיגותיו — מתאר באופן ציני ורציני כאחד את טיבה ההומוגני, ועם זאת הססגוני והמתגונן תדיר, של היצירה האלתרמנית: "סְגֻנוֹת רַבִּים בְּשֵׁלֶל צְבָעִים מְרָהִיב / אֶת יְצִירַת מַחְבְּרָנוּ גִנְוִי. / זֶה בְּצַד זֶה שְׁכֵנוֹ הֵם בְּלִי רִיב / וְזֶה אֶת זֶה בְּהִתְמַרָה נְוִנִי" (עמ' 184). אכן, ב־1965, שנת פרסומו של קובץ השירים חגיגת קיץ, כבר ניתן היה לסכם ולהיווכח כי ביצירת אלתרמן מתגלים מאפיינים אחדים החוזרים על עצמם בכל חליפות העתים (כגון אלה שנסקרו לעיל, בפרק השישי). מצד שני עברו עליה במרוצת שנותיה גם גלגולים לא מעטים, ובכל שלב משלביה השילה מעליה את מלבושיה הישנים והתחדשה לבלי הפַר.² הגיוון הוא סימן ההיכר של מהלך יצירתו של אלתרמן, וה"ניווון" הנזכר כאן בהעלם אחד עם ה"גיוון" מלמד על דרכו האוטו-אירונית של אלתרמן להתמודד עם טענות מקטרגיו ולהוציא את הרוח ממפרשיהם בדרך

ה"הודאה באשמה"³. הגיוון הסגנוני הססגוני האופייני ליצירת אלתרמן ניכר כאן — על דרך ההשאלה — כתיאור שלל הצבעים המרהיב של שוק הפרות (מחזור שירים בשם זה כלול כפרק 17 של הקובץ ההטרוגני בן 45 הפרקים המפגין קשת רחבה של סוגי סתים שונים — בשיה, כפרוזה ובדרמה).

בנוסף למשמעותו הרגילה כאחת מעונות השנה "קיץ" פירושו גם 'פרות שגמלו והכשילו', ויש אומרים 'תאנים בשלות, כגון כפסוק "אספו יין וקיץ ושמן ושימו בכליכם" (ירמיהו מ, י). צדה הגלוי של היצירה הצבעונית והגרוטסקית שלפנינו צורתו כצורת Sommerfest מלא עליצות ורכ משתתפים מצויריו העממיים של ברויגל הנערך בלוויית מקהלת נוגנים (או כעין מחול עממי היוצר רצף רב צבעים וצורות כבשירו של ביאליק "כגית הירק", שאף הוא נערך בהשתתפות להקת כלי מיתר סביב חבית השכר כ"יום קיץ סתם", ולא בשבת או כיום חג ומועד). אכן, חגיגת קיץ של אלתרמן היא מפגן מרהיב של תנועה, מראות, צבעים, טעמים וניחוחות; "קרנבל" עממי רב משתתפים שזירתו היא סטמבול (איסטנבול) על שוקיה הססגוניים והתוססים, וראש להם שוק הפרות העולה על גדותיו מרוב תנובה ויכול⁴. ממבט ראשון לא קיץ צחיח וחדגוני שולט כאן כי אם קיץ שופע פרוץ ומטיף עסיס:

אם דמית את הקיץ כְּנִזִיר
 עולה יחף וְחָגִיר שֶׁקֶ.
 עתיד אֲתָהּ לֹא לְהִכִיר
 פְּנִיּוֹ בְּשׁוֹק. שׁוֹטְפִים עֲדְרֵי יָרֵק
 וּפְרֵי. שׁוֹעֵט הַקִּיץ. בְּלִילוֹת מְכַעֵיר
 הוּא שְׁמֵשׁ שֶׁהִפְכָּה לְזָג. (עמ' 56)

הוראה בלתי שגויה זו של המילה "קיץ" עולה כאן כמרומז ובדרך מתחכמת גם מתיאור עצי העלים והמחט בשיר "החום נהפך לשרוכ": "שורות שורות עצי-עלים / ומחט חדלי מעש, / אשר בהם ככתוך סלים / קלועים שוכן הקיץ" (עמ' 44).⁵ אם התואר "חדלי מעש" ניתן להם לעצים על שום היותם אילנות סרק, אזי לפנינו כמוכּן צירוף אוקסימורוני, שלפיו דווקא בין עצי עלים ומחט שאינם עושים פרי

שוכן ה"קִיץ" (ערמת הפרות הבשלים) ככתוך סלים קלועים. אם התואר "חדלי מעש" ניתן להם לעצים על שום עמדם ללא נוע בשרב הכבד, אזי הסלים הקלועים שבתוכם שוכן כביכול הקיץ עשויים לרמוז בדרך אסוציאטיבית לאותם ערסלים קלועים התלויים בין עצי האורן בבתי ההבראה, תמונה המעלה בתודעה אורירה לאה ונינוחה של קיץ וקִיט. כמו כן עולה הוראה זו של ה"קִיץ" בתיאור הזקנים הישנים כמעט "ופניהם כדבלות התאנים" (עמ' 19).⁶ ואולם, התיאור הסטאטי של עצים "חדלי מעש" הוא רק צדו האחד של הקיץ. צדו השני מתואר כאן כטכניקה פוליפונית (רב-קולית), פוליכרומית (רבגונית) ופולימורפית (מלאת תנועה ומדץ) כמונחי המנשרים הפוטוריסטיים. הקיץ המדומה לענק זהוב רעמה חוצה את העיר כארי מלכותי ומכלה-כול העושה ררכו כבחגיגת יכול פגאנית קולנית וססגונית. הוא עובר בתוך נהמת היוס "כשא בתוך שאג", ככתהלוכת קרנבל: "צוֹדֵה הוּא לֹא בְהִתְבָּא / וְלֹא בְעֲצֵלְתִּים. / הוּא אֵיל־פְּדוֹל וְהוּא מְכַבֵּשׁ, / תְּפִים הוּא וּמְצֵלְתִים" (עמ' 43).⁷

ניתן אפוא להיווכח כי בניגוד לשגרת המוסכמות שבה חטא כביכול גם אלתרמן עצמו באחדים משירי הקיץ שלו, אין הקיץ בחגיגת קיץ עונה שחווה של קמילה וכמישה, חוחים וברקנים, כי אם עונת אסיף ססגונית. אם ב"מריבת קיץ" תיאר אלתרמן את חודשי החורף כתקופת תזוית רוגשת, סואנת ומלאה מראות צבעוניים, הרי שאת חודשי הקיץ תיאר כשיר זה כשישה אחים גבריים ועזים אך "רחוקים משמחות, נזירים מאישה" אשר מכל "חמודות יפיון וניחוח, / כן תקופות השנה התקשטו עד טפחות, / הם נטלו רק את גמר ליטושו של החות, / לסימן שהיתר יָאָה לְשִׁפְחוֹת". דימוי חדגוני זה של הקיץ בא לתאר את השידה ה"כנענית" שהשליכה מאחורי גוה את נופי אירופה וביכרה על פניהם את נופי המדבר. זו הצטיירה כאן כשידה עזת רושם ומלוטשת אך דלה בחומריה, אריסטוקרטית אך צחיחה, גברית אך נזירית. הדימוי עורר את זעמו של רטוש, והוא, שלמד ביקוחת המקרא, לימודי אסלאם, בלשנות שמית והיסטוריה של עם ישראל, החליט להיתמם ולהעמיד פנים כאילו לא משל לפניו וללמד את אלתרמן — אגרונוס על-פי הכשרתו האקדמית — שהקיץ הישראלי הוא זמן הבשלתם של התאנה והזית, הרימון והתמר, "שלא להביא בחשבון [...] את האבטיח".⁸

רטוש, שעלה בילדותו עם משפחתו לארץ כשנתיים לפני עלייתה של משפחת אלתרמן (האבות ניהלו כידוע את גן הילדים העברי הראשון בוורשה), אף הגדיל לעשות, תקף את אלתרמן *ad hominem* והציג כאן את רעהו הצעיר ממנו בכשנתיים (אגב דיון בקשיי התאקלמותם של "עולים חדשים" שאישיותם עוצבה על רקע נופי נכר) 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"פסקויל" האנטי אלתרמני שלו, נהגו ראש הממשלה ואלופי צה"ל להזמין את אלתרמן להתלוות אליהם בכיקוריהם ברחבי הארץ, וכך הגיע המשורר לנקודות היישוב הנידחות ביותר ב"ארץ הנגב", בעוד שאבי האסכולה ה"כנענית", שהיה מבוגר מאלתרמן בכשנה-שנתיים, הכיר את הקיץ הצחיח לא ממסעות התנועה והצבא, כי אם ממרפסתו המוצלת של בית קפה תל-אביבי.

כתב פלסתר זה של רטוש, שהיה במובנים רבים, כאמור בפרק השביעי, אות הפתיחה למרד בסמכותו של אלתרמן, עלה מן הסתם בזיכרוננו של המשורר בעת שחיבר את חגיגת קיץ באמצע שנות השישים, בשיא השפעתה של המלחמה שאסר עליו נתן זך (בעקבות רטוש, לגלג גם נתן זך על פונדקיהם האירופאיים המסוגננים של שירי כובעים בחוץ). מלכתחילה בחר אלתרמן לתאר את מריבת הסופרים ה"אירופאיים" (אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן, לאה גולדברג ועוד) שעמם נמנה, עם ה"כנענים" (רובם צעירים מבני דור שלונסקי) במונחים של "מריבת קיץ", שכן רושמו של הצד המינימליסטי והנזירי בשיריו של רטוש היה הרושם הדומיננטי. אמנם שיריו הבולטים והמוכרים של אבי האסכולה החדשה היו שירים סימבוליסטיים אוקסימורוניים, שאווייה של צחיחות מדברית ויער ירוק ופוחה, נזירות סתגפנית ופריצות אלילית דיוניסית רבת אינים, עולים מהם בעת ובעונה אחת. אולם, הצד המינימליסטי בלט בהם כאמור באופן מיוחד: "על חטא" ("את נמוגה כנחל בשרב"), "אשם" ("ואתה אמרת אל עבדך: פשוט את אדרת הנזיר"), "מרזח" ("לך ופיתחת השק מעל מתך / ונעל חלוק"), "על מות לבעל" ("על מות לבעל באשון ליל קיץ") ועוד. אלתרמן לא שיקף אפוא ב"מריבת קיץ" את הקיץ הארץ-ישראלי שיקוף מימטי אלא שיקפו באורח אִימימטי כפי שהופיע בשירי רטוש הידועים. לשם

ניגוחו העמיד רטוש פנים כאילו אינו מבין שאין השיר "מריבת קיץ" מתאר את חודשי הקיץ כי אם את ה"כנענים" חובבי הנופים הצחיחים, הוא שינה לגמרי את "כללי המשחק" ובחר להאשים את אלתרמן לא בכלים פנים-ספרותיים אלא בהאשמות חוץ-ספרותיות — מתחומי החקלאות וידיעת הארץ, הסוציולוגיה והפסיכולוגיה של דור המהגרים. אולם אלתרמן נענה לאתגרים שהציב לפניו רטוש ודחה אותם, הודה ב"אשמה" וכפר בה מתוך זלזול מחוץ — הכול בעת ובעונה אחת. במובאה שמלעיל ("שועט הקיץ בלילות מבעיר / הוא שמש שֶהִפְכָה לְזֶג") הן דימה את הקיץ לא לנזיר סתגפני, כשם שדימהו ב"מריבת קיץ", אלא לפוחו וריקא, איש "העולם התחתון", הדולק בלילות בחוצות העיר ומבעיר בערות בלפיד דולק (ממש כשם שמי שה ברחסיד שורד הבנקים גורם כמעט לדלקה במסעדה "סטמכול" בשל פתיליה דולקת שמשליסה עליו האלמנה המתגוררת מעל לבנק).⁹ ואת מה מבעיר הקיץ השועט בלילות כחוליגן המצית במזיד את חוצות העיר ושווקיה? כמנהגו הופך אלתרמן את היוצרות, ובמקום לתאר את השמש המייבשת את הענב המעוגל והעסיסי והפכתו לזג, הוא מתאר כאן את הקיץ המבעיר בלילות את השמש שהצטמקה והפכה לזג. במילים אחרות: החום אינו מייבש את השמש העגולה הדומה לפרי בשל והופכה לזג מצומק וחסר עסיס, כי אם מפיח בה חיים ומחזיר אותה לעולם עגולה וגדולה כשהייתה (ההנמקה הריאליסטית שמאחורי התיאור הסבוך הזה פשוטה למדי). ניתן לראות בכך גם משל ליחסי המציאות (שאותה מייצג הפרי, נציגו של הטבע החי והנושם) והאמנות (שאינה אלא בבו אתו המיובשת והמצומקת של הטבע), לאמור: האמנות אינה רק ראי המוצב מול המציאות כדי לשקפה; היא מסוגלת לחולל בטבע נפלאות, לשנותו ולברוא עולמות חדשים.

כבר בפרק ג' של כוכבים כחוץ (שבו מרוכזים רוב שירי האור והקיץ) מתוארת העיר הקיצית כעיר הנושאת אשכולות אדומים ושווקיה מלאים בגבעות תפוחים ובהרדי האסיף. תפיסת הקיץ כתקופת הבשלת הפורות לא הייתה אפוא זרה לאלתרמן עוד קודם שרטוש לימדהו פרק בהלכות חקלאות וידיעת הארץ. והאריאה: אותם חודשי קיץ, המופיעים ב"מריבת קיץ" בדמות אחים נזירים העומדים ללא נוע והמבכרים לשלוח ידם ב"גמר ליטושו של החוח" (סמל היצירה ה"כנענית"),

תוארו לצרכים סימבוליים אחרים בשיר "תמוז" (כופכים בחוץ) בדמות ענקים ירוקי צמות מאגדות העם המטפסים בחומת העיר כדי להכניעה: "גִּרְע וְרָאה [...] אֶת אֶחָיו הַבְּהִירִים, נֶרְחָכֵי הַכּוּחַ, / בְּטַפְסָם כְּחֹמֶה, / יְרוּקֵי צִמּוֹת, / אֶת יוֹמְנֵנוּ קְעִיר לַפְּתוּחַ!". משמע, לאלתרמן הוורסטילי הייתה קשת רחבה של דימויי קיץ (הנשענת הן על המציאות החוץ ספרותית, הן על שיקופה באמנות והן על אמירות "אֶרֶס פּוֹאטִיוֹת" סמויות), ולא אחת ויחידה, כפי שניסה רטוש לטעון, בין בשוגג ובין במזיד. לא לחינם כינה אלתרמן את חגיגת קיץ בנוסחה הראשון בשם "משלי קיץ": לדידו, המשמעות האידיאית של תיאורי הטבע חשובה לא אחת מצדם המימטי; האמצאה האינטלקטואלית חשובה לא פחות מן המציאות החוץ-ספרותית.

כ. הקיץ, הקץ והארי המת

דימויו הירוק והפורה של הקיץ הוא רק צדו האחד של המטבע, ובמקביל לתיאורי השפע והפיריון הססגוניים של שוק הפרות אלתרמן גם הרבה כאן בכל זאת לתאר את הקיץ כעונה קוצנית וחדגונית, שחונה וכמושה. בשיר ה' של המחזור "שוק הפרות" מתוארת ארץ-ישראל במערומיה, בטרם נחרשה ונכנתה, או ארץ הנגב שאלתרמן הקדיש לה מחזור שירים מיוחד: "בנצנץ מנגד ברקני / שיחי הר בפתח מערה, / ראוה ראשונה בוני / צריף ראשון בהתקלף עורם".¹⁰ בשיר שצוטט כאן לעיל – "החום נהפך לשרב" – אומד המחבר היושב במסעדה "סטמבול", בהניחו מידו כתב-עת: "תמיד סברתי שהחורף, הכלכל החי, טוב מן הקיץ, הארי המת, / ואף על פי כן, כעת אני בוחר / לראות את הקיץ באור אחר" (עמ' 41). מה משמעה של האמירה המעורפלת שלפנינו שאינה מגדירה במפורש באיזה "אור אחר" המחבר בוחר לראות את הקיץ לאחר המהפך שחל בהשקפת עולמו?

מן הראוי לפרוש בראש ובראשונה את צדה החשוף והגלוי של אמירה חיצונית זו, שלפיה הקיץ מדומה לא לעונה חיה, פורייה ומלאת עסיס, כמתואר לעיל, כי אם לאריה מת, דהיינו, לעונה צהובה ויבשה (גם אם מלאת פאר וחדר), המסמלת את הקמישה והכיליון. "קיץ" ו"קץ" אמנם לא משורש אחד נגזרו, אך כבר במקרא משמשות מילים

אלה לצורכי לשון-נופל-על-לשון ("ויאמר מה אתה ראה עמוס ואמר כלוב קיץ ויאמר ה' אלי בא הקץ אל עמי ישראל" [עמוס ח, כ]). ואף זאת: שלהי הקיץ הן מכשירים את סוף השנה, וכמעגל הרחב יותר — את סוף החיים, ועל כן נכרכים הקיץ והקץ זה כזה. כך, למשל, כשכתב ביאליק על קץ האב "וכאחד מימי סוף אלול מצאו עצמו וחדו מצוה", לא אמת קלנדרית ניצבה לפניו כי אם אמת סימבולית, ספרותית, הכורכת את סוף השנה עם סוף החיים.

המימרה "טוב כלכ חי מן הארי המת", בעקבות דברי קהלת (ט, ד), מדברת כמובן כשבח החיים, ולו גם הדלים והנקלים, ומעדיפה אותם על מוות ולו גם מפואר. מימרה זו משמשת כאן לא רק בסיס לאמירה אקזיסטנציאלית אלא גם לאמירה אַרְס פואטית רכת כוונות והשלכות. החורף, על ברקיו ורעמיו, גשמיו וסופותיו, משמש כשירת אלטרמן משל לשירה עזת הקול של המודתיזם הצרפתי-רוסי ושל נציגיו בארץ-ישראל, קבוצת המשוררים מבית מדרשו של שלונסקי. הקיץ הוא שם נרדף לשירה ה"כנענית", המשולה כעיניו לארי המת — אריסטוקרטית ומלאת הדר, אך גם חסרת חיים וצהובה כשמש הקיץ וכשדה כימי הקציר. דימויה של השמש לארי צהוב רעמה הוא דימוי עתיק יומין (שורשיו כסיפורים מיתולוגיים עתיקי יומין, וכהם סיפור שמשון ששמו מעיד על היותו גלגול של אל שמש, כשם ששמה של דלילה קשור כלילה ושמו של האל דגון קשור לדגה או לדגן). כשיר שלפנינו, המחבר המזדקן והמשול כעיני יריביו הצעירים לארי המת, מתחיל להכין — "אם מחכמה ואם מאין כָּרָה" — את הכוח הגלום מקיץ ואת הכוחות הנחוצים לו לגוף האדם כדי להחגבר ולגבור על הקיץ. גם אמת כללית ואוניברסלית כמו זו המבוססת על דברי קהלת משנה אפוא את עורה כהתאם לנקודת התצפית המשתנה עם הגיל ועם התחלפות הנסיכות.

חודש אוגוסט — לכ הקיץ — הן קרוי על-שמו של הקיסר אוגוסטוס ("המפואר"), וסמלו — סמל האריה מלך החיות — אף הוא סמל מפואר המזכיר את שמש הקיץ העטורה כ"רעמת" קרניים זהובה ככתר מלכות. כלוח השנה העברי לכ הקיץ הוא חודש תמוז הקרוי על שמו של אֶל הפירון האכדי-שומר, שמותו כקיץ מסמל את הכמישה ושוכו לחיים מסמל את התחדשות הטבע. צדו המפואר של הקיץ בא

כאן בתיאור בכואות השמש הנכפלות בטבע, בחתיכות הפח ובשברי הזכוכית, מעשה ידי אדם, כבאמנות — חיקויה הדל של המציאות: "קִיץ אֵתָן, נוֹצֵץ. / מְלַבֵּה תפֹּאֲרָתוֹ בְּמִזֵּד. / מִבְּעֵיר שֶׁמֶשׁ אַחַת בְּרִקִיעַ אֵין קֵץ / וְשִׁנְיָה בְּמִכְתַּת זְכוּכִית" (עמ' 63). אולם צבעו הצהוב של הקיץ אינו נכרך אסוציאטיבית בצבע זהב הכתר בלבד, כי אם מזכיר גם את גילווייה הכעורים והדוחים של הזקנה: השניים המצהיבות, העור המתקלף כקלף צהוב,¹¹ האצבעות הצהובות מפגעי העישון, הגוף הקמל העומד כעץ בשלכת:

וְאִשָּׁה בְּעוֹדָה צוֹחֶקֶת
 זָקְנָה וְתַצְהֵב כְּקֶלֶף.
 אָבֵל שֵׁיחַ יָבֵשׁ הַחֲלִיף כְּכֶגֶד
 סָמָו וְקִיץ, אֶבִּיב וְסָתָו. (עמ' 6)

חגיגת קיץ היא אפוא מצד אחד חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית ורב-קולית, כפי שראינו לעיל; מן הצד השני היא גם *danse macabre* מבעית — ריקוד עיוועים של רוחות העבר וצלליו (בבעין פארודיה על כל דמוי ודו של אלתרמן וכל סגנונותיו); מחול השחת של הגוף ההולך אל בית עולמו. כבר באמצע שנות השישים חש אלתרמן שגופו בוגד בו, ובחגיגת קיץ ערך כעין מאזן של קנייניו — המוחשיים והדוחניים — שעליהם השקיף בחיוך אוטו-אירוני, ללא שמץ של התרפקות נוסטלגית על הישגי העבר. גם מתקפתם של נתן זך וסופי לקראת שהציגה את שירת אלתרמן כאופציה שירית שאבד עליה כלח, גרמה לו לחשבון נפש ולעריכת מאזן של קנייניו הרוחניים. שיר י"ז של המחזור "דברים שבאמצע", למשל, הוא "מחול מוות" הלוכד בעולם אחד חיים ומלאים:

שְׁלֹשָׁה כְּלֵי־זֶמֶר נִגְנְוּ בְּעֵיד
 עַל כְּנֹד, עַל חֲלִיל, עַל תֶּף.
 עֵבֶר עַל פְּנֵי־הַסַּאֵשׁ צָעִיר,
 אָמְרוּ לוֹ: מַלִּים לְנִגּוֹן הַזֶּה כְּתֹב. (עמ' 93)

יושב המחבר הצעיר, כותב ומוחק, מתקן ומלטש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב, תרתי משמע, הוא מעלה אור בחדרו וממשך

במלאכה. לפנינו גם דמותו של "כל אדם" שקולל להידון לחיי עמל וטוח, גם דיוקן אוטו־אירוני של המחבר גופא שכל ימיו עברו עליו בד' אמות במעגל אינסופי של יציאה, ניפוי וליטוש. עוד בטרם מגיעה המלאכה לסימה:

קם וַיָּצֵא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן
וַיַּחַק בְּפֶה שְׁאִין בּוֹ שֵׁן
וַיְבַדֵּד הַצְּהָבָה בְּדֶל גֵּיז
וַיִּפֹּא גֹחַן, שְׁמַן, זָקֵן. (עמ' 93)

בהודיעו למנגנים כי "להספיק אי אפשר על רגל אחת", משמיע הכינוח "צעקת מיתר", התוף פועם וחליל צוחק. כבשירו של ביאליק "מקהלת נוגנים", המבוסס על מחול השחת הידי הנודע "צעהן גוטע ברידער זיינען מיר געווען" ("עשרה אחים טובים היינו") ועל פזמונו חדור העליצות המקאברית "יידל מיט דער פֿידעל",¹² גם כאן חבורת ה"כלי זמר" מבשרת את בוא ה"מועד" ומובילה את האדם לקול הנגינה אלי קבר ורקב. הוראתה החגיגית של המילה "מועד" והוראתה הטראגית של מילה זו — המציינת את יום לכתו של אדם ל"בית מועד לכל חי" — מוצמדות כאן בכעין עליצות מקאברית האופיינית לפולקלור היהודי המזרח אירופי. הקיץ הוא אפוא גם עונה של קץ וגם של יקיצה, גם ענה של סוף וגם של התחלה — הכול תלוי בנקודת המוצא של המתבונן.

תפיסת הקיץ תלויה גם לא במעט בניאוגראפיה: במזרח הקיץ הוא עונה של מות וכמישה, ויעידו פולחני מות התמוז שנתגלגלו גם לשיחה ה"כנענית", ילידת ההגות הניצשיאנית האירופית,¹³ ואילו באזורים צפון-מערביים הקיץ הוא עונה רעננה ושאנה, כפי שהוא בפתיחתו של הסיפור "ספיח" המתאר קיץ שכולו תכלת.¹⁴ לחלופין, ליל הקיץ האירופי, כפי שעולה ממחזהו של שיקספיר חלום ליל קיץ או משירו של ביאליק "היה ערב הקיץ", הוא זמן של ארוטיקה וזנונים המטשטש את שיקול דעתו של כל אדם רציונאלי (במחזהו של שיקספיר האישה המאוהבת מתקשה, עקב התעוררות הליבידו, להבחין בין גבר לבין חמור; בשירו של ביאליק האישה מתקשה להבחין בין כהן למגדל חזירים, והגבר מתקשה להבחין בין חוזה לבין לילית).

התשוּקה הליבידי נלית מתגברת אפילו אצל סימן טוב הרפה, "איש כחרס הנשבר" (עמ' 176), עד שאינו מבחין בין אישה נחשקת לבין המכשפה הרוקחת מרקחת אהבים משכרת. לפיכך, בעוד שירת הברבור של שיקספיר היא הרומאנסה אגדת חורף המכוסה בגלידי הכפור הלכּנים של הזקנה,¹⁵ שירת הברבור של אלתרמן היא דווקא הפארסה חגיגת קיץ האפופה באובך שרבי וזמו ארת באורו העמום של ירח ענק, ש"גדלו הרב בשעת זריחה הוא חזיון טבע / של השתכרות האור מבעד לאוויר". (עמ' 14). בעברית, "ימי חורפו" של אדם, כמשתמע מספר איוב (טו, ד), הם דווקא ימי הנוער והעלומים שלו, וזאת בניגוד למשתמע מן הביטוי "חורף ימיו" השואל מלשונות העמים.

ג. הקיץ ושאר "דברים שבאמצע"

לוח השנה — על שבועותיו וחודשיו — הוא כידוע עניין מלאכותי שכופה האדם על הטבע, ולא חוק מחוקיה של הבריאה. לפי מערכת סמלים אחרת ומערכת קלנדרית אחרת שמקורה בתרבות אחרת שאינה ים תיכונית, דווקא החורף המכסה את השדות והעצים הערומים בתכריך של שלג הוא זמן של סוף ומוות, ואילו הקיץ מהווה בה עונה ממצעת בין האביב והסתיו. מעניין להיווכח שאת חגיגת קיץ שלו פותח אלתרמן דווקא ב"הבהוב ברק חורף" — בתופעה אַפְמֵרית המתרחשת בחורף, בין הסתיו לאביב; והאביב — בימים אחרים ובמערכת קלנדרית אחרת — הן ניצב בראש השנה, ולא באמצעה. המילה "אמצע" כביטוי להווה המתהווה במנותק מן העבר והעתיד מופיעה כבר בשיר הראשון: "ואיש פה נָשֵׁם יָדַע, / בעוד מוחו מואר בלי אש, / כי נעלמה עילת דברים ואחריתם / והעולם באמצע מתרחש". נראה כי אלתרמן מעודד כאן את עצמו כבמעין אוטו-סוגסטיה, בהטעימו כי הן מבחינה אקזיסטנציאלית והן מבחינה פואטית לא סופי הדרכים ניצבים למולו. יצירתו האחרונה זו היא גם הודאה של איש מדע באזלת ידו של המדע להבין את כל התופעות. לא כל הדברים נקשרים בקשר של סיבה ומסובב, אומד כאן אלתרמן בגלוי ובסמוי; ישנם גם עניינים חמקמקים, אַפְמֵרית וחסרי הסבר מדעי, ויעיד על כך, למשל, שירו "שיר הערת שוליים" (עמ' 145).¹⁶

כתערוכת זו המצויה בעולמנו בין דברים סדורים ומושכלים לבין עניינים אקראיים וחסרי משמעות מתמקד גם שיר ג' של "ערב קיץ והזמנה לחגיגה" ("ותמיד פה וְשָׁם, אגב, / צוֹפֵה מתוך הערכוביה / סדר הפלדות אשר חוקיו / מתווים את דרך הכוכב והקוביה") (עמ' 12). מהו המשותף בין מסלולי הכוכבים שהם מחוקי הנצח של הכריאה לכין השלכת קוביה שהיא עניין סתמי ושרירותי? ובכן, גם הכוכב־מְזַר־מִזְל וגם קובית-המזל נתפסו על-ידי הקדמונים על דרך הפרה־דסטי נציה, ואלתרמן — איש המדעים המדויקים המצדיע לפני "מוחות חמושי דמיון" אשר אומרים כאומץ ופתום "את העז כשירי הכפירה" (עמ' 151) — מודה כי יש דברים שהמוח האנושי בשל מגבלותיו אינו יכול לתפסם. תוחת היחסות של אינשטיין הוסיפה לתמונת המציאות ממדים שאינם נתפסים בחושים, וכך נולדו אצל אלתרמן, למן ראשית דרכו, מיני אמירות רלטיביסטיות כגון זו המודדת את המציאות כאמת-המידה של התקרה ברשימה "אני והיא ומל הדברים" (1933):

היא [= התקרה] שכבה על כטנה. שלשלה את חוט-החשמל למדוד בו את העומק הפעור מתחתה ומכיוון שהחוט לא הגיע לשום מקום חשבה את עצמה גבוהה מכולם וראתה את חלל החדר כתהום רבתי, מבלי לדעת כי תהום עמוקה מזו, עמוקה על קרקעית השמים, רובצת על גבה. אבל אני, ששכתי אפרקדן על הספר הנמוסה, הרגשתי מעליי את כל גובהי הגוטה.

קבוצת שירים רלטיביסטיים בשם "דברים שכאמצע" מהווה את לב הקובץ שלפנינו, ומלמדת כעקיפין שגם הקיץ מהווה עונה שכאמצע. הקיץ כאן הוא אפוא התחלה, סוף ואמצע — הכול לפי ההקשר ולפי נקודת המוצא של המתבונן. ספרו האחרון של אלתרמן מצטרף אם כן למחזורי שירים (ציקלוסים) רבים שכתב אלתרמן לאחר כוכבים בחוץ — מחזורים שבהם חילק כל תופעה לקצעים קצעים (facets) כדי להתבונן בה ולבחון אותה מכל הצדדים ומכל הזוויות ונקודות התצפית האפשריות. לפנינו טכניקה המזכירה במקצת את זו של השידה הקוביסטית, המוותרת בדרך-כלל על השיקוף המימטי, על "יפי המכע" ועל האורנמנטיקה הסכוכה ורכת הפרטים לטובת התמצות, הפשטות ועזות הכיטור.

הכותרת "שירים שבאמצע" עשויה להיות גם כותרת אַרְס פואטית המלמדת, בין השאר, על כך ששירת אלתרמן גילתה מראשיתה סימני קרבה לזרמים האימפרסיוניסטיים והאימזיסטיים בשאיפתה המתמדת ללכוד את הרגע החד-פעמי והבלתי נשנה בעודו רוטט ומתהווה. בעיר היוטה (1957) נתן אלתרמן ביטוי מפורש לשאיפת האמן ללכוד את המראות והתהליכים בהתהוותם, כנסחו את ההמלצה ההיפותיטית "לְתֵת בְּנֶאֱמָר לֹא אֶת הַקְּמַח הַטְּחוֹן / כִּי אִם אֶת רֵעַשׁ הַקְּמַח הַמְּשֻׁתַּחַחַת" (שיר ה' מן המחזור "ליל תמודה"). בדברו על רצונו של המשורר לגעת בלב הדברים ולפסוח על החללים — על אותם תהליכים שנסתיימו ונקבעו כבר בתודעה האנושית — כחר אלתרמן כמטאפוריקה המדגימה את סוגנו כדיוק נמרץ. שני האיברים באמידה מטאפורית זו — "הקמח הטחון" ו"רעש הקמה המשתוחחת" — לקוחים אמנם מאותו שדה סמאנטי שעניינו גרגרי התבואה לפני הקציר ואחריו, אלא שהאיבר הראשון שעניינו דישה בדברים ידועים זה מכבר,¹⁷ הן מהוה בעצמו מטאפורה שחוקה שדשו בה הרבה עד שנתבלתה מרוב שימוש, בעוד שהאיבר השני מהווה כשלעצמו מטאפורה חדשה ורעננה. לשם המלצה פואטית בזכות "דברים שבאמצע", הצמיד כאן אפוא אלתרמן את הבנאלי ואת המקורי, את המצוי ואת פרי האמצאה — הן בתוכן והן בצורה. במחזור "שירים על זעות הרוח", למשל, היטיב לחלוף ביעף על פני תמונת העיר, ללוכדן בעודן חיות ורוטטות, תוך שהוא מפליא עשות בזריזות של רכ-מג ("לא כמילים יסופר [...] / איך עבד בפתחו הספר / כולו תער וְאֹזר וְקֶצֶף. // וְשִׁבְעִים וְשִׁבְעָה סִפְרִים, / בְּמִרְאֵת הַכּוֹפְלוֹת תּוֹאד, / אֵת זְרִיזוֹת אֲצַבְעוֹ מְסִפְרִים / וְצָדִים אֵת חִיזֵי תַעְרוֹ").

גם בראש מחזור השירים שלפנינו מוצבים שלושה שירים הלוסדים ביעף רסיסי מציאות חושיית ברגעי התהוותם, בטרם הפכו ל"קמח טחון": השיר "קולות רחש" לוסי אוייה מתוה והרת סכנות של לילה עירוני, שבו משתקפים "היחיס והשמשות" (עמ' 81), דהיינו: בכאותיו של היח בתוך אובייקטים מזירי אור וכן בכאותיהן של שמשות חלונות הראוה המכונות כאן "זוגיות לטושות", על משקל "עיניים לטושות" (מעשה עולם הפוך, דוקא חלונות הראוה הן שלוטשות עיניים באדם העומד מולן). בשיר "העיר" מתוארת העיר

המחליפה ביעף שמלת חושך מאחרי מסך קרשים ושק "ונגלית עירו מה כברק" (עמ' 82), כמו בשיר "כבד סופה" מתוך עיר היונה השר שיר תהילה למי שזכו "לראות הארץ חשופה / כבהתעופף פסוהת קבד סופה". השיר "הצחוק" מתאר בדומה לתיאור האש בשירו של אלתרמן "הדלקה" (כופים בחוץ) את הצחוק החמקמק בעוד הוא דולק, תרתי משמע, ומתגלגל "כאש, כמעוף כלואים, / במדרגות לולייניות / אל רקיעים אפלוליים" (עמ' 82). אחריהם מוצב השיר "הצל" המתאר את ניסיונו הדמוני של הצל הנפרד מן האדם ליטול מן האדם את ראשו ולרשת את מקומו (כלולה כאן אמירה סרקסטית כנגד החקיינים והאפיגונים למיניהם). שיר זה פותח סדרה של שירים-משלים על ענייני אקזיסטנציה וענייני אתיקה שהעסיקו את אלתרמן הכבוד: מלחמת הדורות והמאבק האבוד מראש על שמית הקניינים הדוחניים ("הצל"); המאבק הבלתי צודק על נפשו של גבר בין אשת חוק לאשת חיק, בין האש המכשלת, בעלת העיניים האדומות והפנים השחורות כשולי הקדרה, לבין אש הברק היפה אך המתעתעת, האפמרית וקצרת המועד ("שקד החן"); הצדק הקוסמי הגומל לחוטא כגמולו, אם בדרך של ייסורי מצפון הממררים את חייו, ואם בדרך של אסון הבא עליו בכחית "רעה תחת רעה" ("הכבשה"), ועוד כהנה וכהנה.

המתחזר "שירים שבאמצע" שייך אם כן לאותם מחזורים שכתב אלתרמן לאחר כופים בחוץ, המכילים לעתים עשרה או תריסר שירים (ולעתים — מספר "מקרי" ו"שרירותי") והמאירים תופעה מסוימת מצדדיה השונים. השירים במחזורים אלה נקשרים ואינם נקשרים אלה לאלה, דומים ואינם דומים אלה לאלה — הכול בעת ובעונה אחת. כל מחזור ממחזורי חגיגת קיץ קשור בחוטים רבים למוטיבים שונים המכריחים ככריח את היציה כולה, על חטיכות הפרוזה שלה ועל מחזורי שיריה הקצרים והארוכים: המקור וחיקויו, החטא ועונשו, הסיבה והמסובב, הטבע והאמנות, ערכים נצחיים וכני-קיימא (כגון כיבוד אב ואם, דאגת הורים לילדיהם, רעות הלוחמים וס' ¹⁸ מול הדינמיקה החמקמקה של שטף החיים ונסיכותיותם, ועוד סהנה וסהנה נושאים שהעסיקו את אלתרמן כל ימיו. אחת הדרכים לבחון תופעה בדרכים מגוונות היא להאיה בכל פעם בתאורה חדשה ושונה מקודמתה, ככאמרת האימפרסיוניסטית המתארת אותו אוכייקט במצבי

תאורה מתגוונים (כבוקר, כאור צהריים, בערב ומילה) וכן כמצבי התאורה המשתנים והאפֶּמריים המאפיינים עונות שנה שונות (אפרוריות הסתיו מול אורה הכוהק של השמש בקיץ, למשל). לשם כך, הכניס אלתרמן לתוך חגיגת קיץ גם אמתות מדעיות מתחומי האופטיקה המעניקות תוקף מוחשי לביטויים מטאפוריים שתוקים, כגון הארתה של תופעה "כאור חדש" או שפיסת "אור חדש".¹⁹

כך, למשל, נלמדת אמת מדעית "יבשה" ו"אובייקטיבית" גם מתוך תיאור פיוטי להפליא המפגין כושר דימוי עשיר ולוליינות מילולית מדהימה: "אור קיץ. אור קיץ גח, / נִכְפַּל וּמִשְׁתַּבֵּר בְּעֵצָמִים: / כִּי אֲלִיָּהֶם יְעוּט כְּשׁוֹר גָּח / אֶבֶל מֵהֶם יוֹשֵׁב בְּצַפְרֵי" (עמ' 61). לכאורה לפנינו תיאור שרירותי הנובע מתוך החרוז "אור-שור-ציפור"; אולם, עיון בשיר כדוגמת "האור" (כופים בחוץ) מבהיר שלא נונסנס לפנינו, כי אם אמירה מחושבת להפליא — הן מבחינת מדעי הטבע, הן מבחינה פילוסופית והן מבחינה מילולית, פנים ספרותית. השיר "האור" הוא מאותם שירי תזוית האופייניים לכופים בחוץ, המעורבלים חלקי תמונות ורסיסי מבעי לשון והדורשים מהקורא לערוך "הפרדת צבעים" בין המרכיבים השונים, כדי לבנות ממה שנראה ככאוס שרירותי אמירה הגיונית וקוהרנטית. גם כאן המילה "אור" חורזת במלים "שור" ו"גיבור", ועל כן מדמה אלתרמן את האור לשניים, ומפתח את המטאפוריקה הכמו-שרירותית הזו הבנויה לכאורה על תפארת הצליל והחרוז בלבד לאורך השיר כולו. ואולם, מה שנראה כמבט ראשון כמקרי ושרירותי, למעשה אינו כזה: דימויו של האור לשור, למשל, מתבסס על העובדה שלשניהם קרניים (ואכן, מילים מתחומי המקנה, כגון "בִּקְרִי", "נגח", "מקרין" יש להן בעברית מקבילות כתחום האור — "בוקר", "נוגה", "מקרין"), וק "קרן האור" ו"קרן העור" נקשרות זו בזו לא רק באמצעות איכותן ההומופוניית. גם דימויו של "האור" לגיבור אינו מקרי ושרירותי אלא מבוסס על מסורת ארוכה של אלי אור ודמויות קורנות ומקרינות. יוצא אפוא שמה שנראה אצל אלתרמן כשרירותי מתברר בקריאה שנייה ושלישית כבעל היגיון סמוי (לעולם אין שיתו מגיעה לכדי "נונסנס" גמור). לאחר איחוי החלקים המפורדים והמעורבלים, מתקבלת לפתע תמונה מפתיעה באינטגרליות שלה, כעין התמונות התמימות (תרתי משמע) של עולמות קדמוניים, פרה-

קופרניקאיים, המאורגנים על-פי תפיסת עולם סדורה להפליא שראשיתה במינרלים הדוממים, המשכה בצומח וסחי ופסגתה — באדם, במלאכים וכמה שמעבר להם.

תמונת השור שמתחום המקנה אינה תמונה רצופה וסדורה: רסיסים מתוכה פזורים לאורך הטקסט, ועולים מן המלים "גועה", "הקורא כאל חג למלחמת-ביניים", "מעבר משם למסך האדום", "אור בלי רואה" (על משקל "צאן בלי רועה"). לפנינו ספק תמונה של שור ויטאלי, סמל היצירות והאנרגיה (כבתמונותיהם המודרניסטיות האטביסטיות של פיקאסו ושל מידה, והשווה לתיאור הפר של אלתרמן בשיר "ערוך" מתוך שירי מכות מצרים, תיאור המצמיד זה לזה את הפכי הזוועה והמראה האסתטי המושלם שבצבעי שחור-אדום: "דִּרְךָ טוֹרֵךְ בְּעִיר! מִחַח נִתְלַשׁ הַפֶּר / וְקָרוֹעַ נִחְיָרוּ הוּא גַח וְקָד וְקָם. / עַל שְׁחֹר עִירוֹ הִדָּם — קָאֵשׁ עַל הַפְּחָם"). זוהי ספק תמונה תיאטרלית, כגון תמונה מן האופרה פְּרָמֵן מאת ביזה, שהעפעפיים יורדות עליה כמסך קטיפה אדום, או כמטלית אדומה לפני קרניו הנוגחות-נוגהות של שור-האור השחור.

האור הוא הראשון שבאיתני הטבע, ומכאן שניתן להתכונן בו כבטבע כולו, שהרי הוא שנתן את ה"קוסמוס"-סדר ב"כאוס"-תוהו והוא המאציל מעצמו לצומח ולחי ("הקורא את כתרו לאילן ולשה"). במילים אחרות, בלעדיו אין להם קיום. אלתרמן מגייס אפוא לתוך שירו את העתיקה שבתמונות העולם, אך למעשה שואל שאלה שהפילוסופיה המודרנית, תוצר של עולם רלטיביסטי מיסודו, העלתה בחריפות: האם יש מציאות אובייקטיבית, או שהמציאות הנגלית לנגד עינינו שבויה במגבלות של מבנה התודעה שלנו, ואין אנו רואים אלא את מה שאנו מסוגלים לראות (כשם שמחשב אינו מסוגל לבצע פעולות מעבר למה שיוצרו תכננו שיבצע).

האם יש קיום אובייקטיבי מחוץ לפרצפציה, והאם קליטתנו את המציאות אינה מעוותת ומסורסת ושבויה בתוך "מעגל קסמים" של תודעה מוגבלת ופגומה? מה אם כן עושה האור כשקולטו עוצם את עיניו ומוריד מסך על שדה הראייה? ושאלה קיומית אחת גוררת את רעותה: איך פועל היקום לאחר שהאדם עוצם את עיניו לנצח? במהלך חייו משתלב האדם עם העולם למערכת שלו בה אחת, אך מאותו רגע

שבו חל שלב הדיסאינטגרציה בין המערכות, שבו מערכת אחת חדלה לפעול והשנייה ממשיכה את פעולתה, האחת דינאמית, והשנייה דוממת, מאותו רגע חלים חוקים אחרים. ובמילים אחרות המחזור את השאלה אל העולם העתיק ואל תמונת העולם המיושנת: מה קודה כאשר האדם, שלפי תמונת המציאות המסורתית הוא שלב עליון, החסר אך מעט מהמלאכים, הופך דומם — כלומר שלב נחות של ההייררכיה הקוסמית?

תיאור האור בחגיגת קיץ — אור העט כשור נגח לתוך העצמים וחוזר מהם כציפורים — לוכד כאמור אמתות מדעיות מתחומי האופטיקה,²⁰ אך אין לשכוח במקביל כי קרן האור עטה אל כל אובייקט כשור, וכשהקרן נשברת למכיתת קרניים, לא זו בלבד שעוצמתה כשל ציפור רפה, אלא שהמילה "ציפור" — החורזת ב"אור" וב"שור" — קשורה (כמו המילה "צפיר" שנגזרה מאותו שורש עצמו) בקרן במשמעות של "צופר" או "שופר". ובמילים אחרות: בצאתה ממקור האור, הקרן בעלת עצמה של שור במרוצתו, אך בשום מן האובייקט שבו נשתכדה, הריהי מרחפת כלהקת ציפורים (גם שיבתה של להקת ציפורים נודדת למכורתה היא אחד מפלאי הטבע שהחיתוי בורכ על הידוע). ייזכר בהקשר זה כי ה"צפירים" הביאליקאיים (שאף הם מתוארים כצפירים קטנים וכשעירים דמוניים שעל ראשם קרני שד),²¹ מופיעים בשיר "הבכרה" בכפיפה אחת עם ה"שברירים" (שאף להם הוראה דמונית ומאגית, בצד ההוראה היומיומית והרגילה כתורת "קרני אור שנשברו").

אפשר לפרש את אמירותיו המדעיות של אלתרמן כאילו הוא מכה על חטא האסתטיזציה של השיחה המוקדמת, וכוחד לפרוש כאן את האמת לאמתה, ללא כחל ושרק. אבל אפשר לפרש זאת גם אחרת, דהיינו, שמאז ומתמיד תיאוריו של אלתרמן הכילו בתוכם הנמקה ריאליסטית מדעית, אלא שבכופים בחוץ נתפסו הקוראים לחזות המופלאה של הדברים ולא הבחינו שמאחורי כל מראה מופלא מסתתרת אמת רפרנציאלית פשוטה. כך, למשל, היח הלוהט כנשיקת טבחת ב"פגישת לאין קץ" אינו אלא אותו יח ש"גודלו הרב בשעת זריחה הוא חזיון טבע / של השתכרות האור מבעד לאוויר" (עמ' 14). המישורים והעצים הרצים כשירי אלתרמן ("גן העיר הנרדף" ב"הרוח

עם כל אחיותיה", העיר ה"מורדפת ידיים חמות בשחוק מחבואים" ב"יום פתאומי", האנדרטה הרצה ב"הדלקה", השמיים ההולכים "עם נרם הישן / מן העיר האחת / אל העיר האחרת" ב"קול", העץ המתנשם "ביקוד פריחה פרוע" ב"הסער עבר פה לפנות בוקר", עצי הדו בדכן הדולקים ב"לבך", השדרות המזנקות "בדלקת רעמה" ב"תמוז", היער הנוסע ב"שערים לרווחה", עצי התפוח הרצים "מתוך דלקות אכיב" ב"אכיב למזכרת", העץ הרודף כאריה ירוק ב"שיר כפונדק היער" הם אותם מראות שעליהם מדבר אלתרמן בחגיגת קיץ כלשון יובשנית, ללא העושר המטאפורי הצבעוני של השיחה המוקדמת: "הר ומישור ועץ / עומדים כבתוך אד לואט. / בלי ניד הם שוקטים על עמדם. / אך כאילו זעים. האומנם?" (עמ' 63). יש שהאדם הנע בדרך רואה את הנוף החולף לידו כאילו הוא זע, ולתופעה זו של trompe d'oeil אלתרמן מעניק בכופים סחוץ ביטוי מצועף ומופלא, וסחיגת קיץ — ביטוי פרוזאי יבש. נטול כל ערפול ומיסטיפיקציה.

דרכי ההזרה של אלתרמן עברו אפוא לכאורה תהליך של השתנות אטית והדרגתית מקצה לקצה: בראשית דרכו נקט המשרר תחבולה שונה בתכלית מזו של קודמיו כשיחה העברית והציב חזית מעיסיסטית מופגנת, שלפיה כל מראה "פשוט" ו"בנאלי" נצבע בצבעים שלא מעלמא הדין. כשיחת ביאליק, למשל, המציאות המתוארת נראית על פני השטח הרמונית, אורגנית ומובנת, אך מתחת לפני השטח רוחש עולם של מסתורין, אכול סתירות וקונפליקטים. בקריאה שנייה, הקורא מגלה להפתעתו כי החזות הנעימה והרגועה של הבכרה והצפירים, למשל, מתבררת כמבטאת מציאות דמונית, אפילו מקאברית. אצל אלתרמן, לעומת זאת, החזות היא דיסהרמונית ותוססת והאווירה היא אווירת תזזית ושצף-קצף — אווירת סחרחורת מהממת של קרקס רעשני. מאחורי העולם האוקסימורוני, הצבעוני וה"צורם", הקורא מגלה להפתעתו מציאות פשוטה ויומיומית, שיש לה הנמקה רציונלית וכמו-מדעית. בסוף דרכו הפואטית ערך לכאורה במתכוון דמיסטיפיקציה של המופלא, ולכאורה הצביע בגלוי על הפירוש המדעי הפשוט של כל התופעות שעליהן העטה בכופים סחוץ דוק מסתורי ופיוטי. האמת היא שאלתרמן לא האמין שניתן להסיר את הלוט מעל חידת הבריאה, ובמאמרו "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למחזהו

משפט פיתגורס) קבע מפורשות: "עלינו לדעת כי שעה שאומרים לנו שהמדע הולך ומתקרב אל הסיכוי להרכיב את התא החי בתוך מבחנה ניסיונית, אין זה סימן שאנו עומדים לפני פתרון החייה אלא רק לפני סיכוי של הצלחת הדגמתה בתנאי מעבדה. מי שאומר, על סמך הניסיונות הנעשים כיום, שהמדען הצליח, או יצליח בקרוב לברוא חיים [...] אינו רחוק הרבה מאותם בני שבטים של תקופת האבן שסברו [...] שהמכשף המנבא ומדגים הלכה למעשה את ליקוי החמה, הוא גם הגותם לכיסוי פני השמש והוא המחשך את אור היום ומשיכו כרצונו."²²

ניתן בנושא זה להיווכח כי לפנינו תופעה סכוכה פי כמה מן הנגלה לעין אשר ניתן לקבוע לגביה כמדומה את הכלל הפחדוקסלי הבא: דווקא בשירי כופים בחוץ הנראים ונשמעים לעתים כמעשה על-טבעי של קסם ומאגיה (הן בעיצוב העולם והן בעיצוב המציאות הפנים-לשונית), ניתן לגלות על-פי רוב את ההנמקה הריאליסטית-המדעית של התיאורים הצבעוניים והמופלאים. כך, למשל, תיאור הפנס בשיר "ליל קיץ" המפיל אפיים "עבדים שחורים לרוחב הרציף" הוא תיאור צללי עמודי החשמל הנגלים לאור שבט האור, המתחלף כאן כשבט עור. בזה הסכין המתנוצץ מעין החתולים בשיר זה מכיל אף הוא הנמקה ריאליסטית פשוטה מתחומי הזואולוגיה, שהרי אישן עיניהם של חתולים צר ומוארך כלהב הסכין. כאותו שיר, תיאור העיר שענינה מצופות זוהב הוא תיאור של עיר שחלונותיה המוארים כבים או נדלקים. תיאור הלילה הסחרחר מיונים והמדליק עצי דובסכן בשיר "לבדך" גם הוא מכיל אמת בוטאנית פשוטה וממשית: בסוף האביב נושרת פריחת הדובסכן, הדומה ללהקת יונים לבנות, מתעופפת והופכת לפרי אדום. תיאורו של העץ בשיר "עץ הזית" כעץ ש"ענפיו השחורים לא עמסו כופים וידח" עשוי אף הוא לבטא אמת בוטאנית פשוטה, לפיה מתוארים כאן ענפי העץ בראשית הפריחה הצנועה והבלתי מרשימה שלהם באביב, ולחלופין, בימות הסתיו, שעה שענפים אלה עמוסים בזיתים שבשלו והשחירו. ולעומת זאת, דווקא בחגיגת קיץ, שבה הסיר אתרומן כביכול את הלוט מעל חידות הקיום, חשף את כל תחבולותיהם של שירים שמכבר ופרש את חוקי מדעי-הטבע לעין כול, נשארת החייה הגדולה בעינה, מבלי שגורע ממנה כחוט השערה.

ד. החיים בסטמבול כמשל

כשם שה"חגיגה" שלפנינו נסכה סביב שנים עשר החודשים המצטרפים לשנה קלנדריית תמימה הנחתמת בשלהי קיץ, היא נסכה גם סביב שנים עשר השבטים שמהם מצטרפת האומה כולה. חגיגת קיץ מתארת — בשחוק ובדמיון — את תקופת קיבוץ הגלויות ו"כור ההיתוך", על שסעיה ופילוגיה; תקופה של מפגש רב מתחים בין ותיקים ל"עולים חדשים", בין חילוניים לדתיים, בין אשכנזים לספרדים, בין יושבי העיר הגדולה לתושבי עיירות הפיתוח, בין אידיאליסטים תמימים לכורגנים אבוסים, בין חלוצים ובונים התורמים למפעל הציוני ללא חשך וללא בקשת תמורה לבין קרימינאלים מושחתים אנשי ה"עולם התחתון" הדואגים רק לכצעם (סי להפר את הסימטריה הבינארית הזו, מצוי בתוכם גם פושע אחד טוב לב ו"אידיאליסט" המוכן לחרף את נפשו כדי להציל עלמה אומללה מיד נבל המבקש להשחית את פניה). היצירה מתארת אותם שסעים ודיכוטומיות שפילגו וממשיכים לפלג — בהתגוננות אחדות שהזמן גרמן — את המדינה ואת אזרחיה עד עצם היום הזה. יורר הנהלת הבנק, בנחשו את העלילה רבת-המפנים המתרחשת לנגד עיניו, מגיע למסקנה שהגיוון העצום של "הנפשות הפועלות" (לא במקרה הוא משתמש במונח המקובל בתחומי הדרמטורגיה וחי אטרון) אופייני לתקופה של קיבוץ הגלויות.

את עיקרי העלילה ההטרוגנית והטראגי-קומית הזו שהגרוטסקה מבצבצת מבין שיטיה, הוא מסכם בקיצור כדלהלן: ברחסיד שגדל בתל-אביב הקטנה, בבית דודו, שהגיע ארצה מאודסה והיה מבוני העיר, הסתבך "בגלל צעיחה מקיירואן או קזבלנקה". לאחר שלקה מידיה של מכשפה זקנה משנותאי; תוך כדי כך דקר אותו הנוכל וולדרסקי מפריס-מונקו בקפה "סטמבול" של מרת קלרה מפיריאוס-יאס. עתה מוסרת האחות צ'שקה מגרוכוב, מסוללי כביש צמח, שהוא נמסר לטיפולו של ד"ר בעלול מכגוד-כומביי, לאחר שקיבל עירווי דם — תרומת תייר מפייסטבורג ומזכיר מושב מקבול (עמ' 170). אין ספק שהשם "סטמבול" שמה של עיר המקובצת מפרצופים הרבה, מלאה שווקים, בזארים ססגוניים וערכ-רב של טיפוסים מכל קצוות תבל, יאה לתיאור מקום ריכוזם של כל הדמויות — גיבורי ה"חגיגה" שלפנינו

— שנתקבצו מכל התרבויות ומכל הגליות. לפנינו אפוא טראוסטיה (travesty) ססגונית — פארודיה קריקטורית מטורפת למדי העושה שימוש בשלל סוגות וסגנונות (שירה ופרוזה, קטעי הגות סטאטית וקטעי עלי לה דינאמית, ז'אנרים גבוהים ונמוכים, נשגבים והיתוליים, כמו-אינטלקטואליים וכמו-עממיים) ובשלל טיפוסים מבני כל העדות (בהם תמימי דרך ובני עוולה, אנשי עמל ופראזיטים, אנשי עולם הרוח ועולם החומר, אנשי הצואה והלבן ופועלי מחצבה קשי ים המוציאים את לחמם בדוחק) שנוערה לשקף ב"ראי עקום" את הורה הרוחתת והגועשת שלתוסה נזוקה המדינה בשניתיה הראשונות.

"הנה, עם ישראל. הה, סטמבול" (עמ' 170), נאנח בתערוכת של נחת ואי-נחת היו"ר המהורהר המשקיף על המלודרמה המדהימה והפוליפונית המתחוללת לנגד עיניו. לא במקרה מכנה כאן אלתרמן את העיר העברית הראשונה ואת המדינה כולה בשם "סטמבול", שקפה "סטמבול" הוא אך תשקיף בועיר אנפין שלהן. "סטמבול" (שיבוש שמה של איסטנבול, היא קונסטנטינופול, ביח הממלכה הביזנטית, בפי הערבים) משמשת כאן דגם ומופת לעיר רבת-פנים המגשרת בין מזרח למערב, בין אסיה לאירופה, בין חוות שונות ותרבויות שונות, קדומות ומודרניות. היא משמשת כאן משל לארץ-ישראל, ערשן של דתות אליליות ומונותיאסטיות, שנתגלגלה במאה העשרים מיד ליד: מן האימפריה העות'מאנית לידי הכובש הבריטי, וממנו — אל בעליה החוקיים: אל עם ישראל המוסה והחכול, שהוסה עד עפר ושכ והרים ראש.

אבות הציונות, והרצל בראשם, דימו את הארץ ועריה דימויים אירופיים, נאמר כאן בסמוי, אך ימי קיבוץ הגלויות שינו את חזוניה כלכי הפך ומסכו לתוך הורה הרוחתת סממנים לא מעטים מתרבות המזרח (את המזרח מייצגים כאן באופן בלתי טיפוסיקריקטורי דווקא הזקנה המכשפה משנחאי וד"ר בעלול מבגדד-כומביי, ששמו הוא וריאציה של השם "בהלול" מן האופרטה האלתרמנית אסתר המלכה) וסממנים יס'תיכוניים (נזכרת כאן משפחת תשובה מצפון אפריקה וקשת רבגונית של טיפוסים מארצות הבלקן). רטוש, ששנאת הזר שלו (ו"הזר" לגבי דידו לא היה אלא היהודי הגלותי) הייתה לשם דבר, נהג להתריע על סכנת הלכנטיניזציה האורכת לפתחנו. אלתרמן לעומתו —

כמתוך היענות לתביעתו של ניצשה שלא להיכנע לקיפאון ולקיבעון ולהמלצתו, שנתגלגלה למימרה הצרפתית "il faut méditerraniser la musique" ("שתהא המוזיקה יס־תיכונית"), אכן הפך את יצירתו ל־יס־תיכונית יותר ויותר. בפזמוניו וטוריו המאוחרים שר לא על בי "כרם התימנים", ככפזמונים התל־אביביים המוקדמים שלו מימי "המטאטא" ו"לי־לה־לו", כי אם על העולים מארצות צפון אפריקה ועל שלל הטיפוסים שהביאו אתן העליות החדשות מאגן הים התיכון, כגון הפזמון על אוריאנה האומרת "מניאנה" או "זמר מפוחית" שבמרכזו בתי־יין וטאברנות ואחת ושמה מרים (או מר־מה) המסחררת את ראש מחזריה. בעיר היונה שר על סטלה ועל לונה ("תחנת הרים") ועל עולי צפון אפריקה בעלי השער המשוח, הטבעת והחלול — "גולה חגורת שק / בלעגי צֶבְעֵי עֶרֶב, צרפת וכוש" ("בטרם יום"). בחגיגת קיץ כתב לא רק על סימן־טוב ועל אשתו המנוחה, או על מר שלמה קטן העסקן הקטן מעיירת הפיתוח, אלא גם על משפחת תשובה ואפילו על בעלת הקפה "סטמבול", מקבילתה של בעלת הפונדק האלתרמנית, הלא היא "המטרונה קלרה, האיטלקית היווניה, הטרנסילוונית מבלגריה." (עמ' 135).²³

במקביל לרעיון שנים עשר השבטים, נזכרים כאן גם שנים עשר ביה התמרים, טובי המראה וחתואר, של מרת סימן־טוב המנוחה. אלה מתוארים אמנם בחטף בשירים ב' וג' של המחזור "שבחי מרת סימן־טוב", אך המחבר מצר על כך שלא הושר עליהם בהרחבה באחד מפרקי ה"חגיגה". אפשר שהללו בולטים כאן בהיעדרם משום שאין הם אלא אותם ענווי עולם הממעטים בדברים ומרבים בעשייה שעליהם שר ביאליק את שירו "יהי חלקי עימכם". תריסר בים אלה — "כארוים כולם" — מגלמים ככל הנראה את הדור הצעיר זקוף וקומה והגו, יליד המהפכה הציונית הגדל בארץ; דור שהשליך אל מאחורי גבו את המסחר והחלפנות ואת שאר "פרנסות האוויר" של הגולה, ופנה למקצועות עמלניים ופרודוקטיביים ביסיון להפוך את הפירמיה ההפוסה של הקיום היהודי הטיפוסי על פיה: "הם צֶעִיר וּבְכֶפֶר / וּבְקֶבֶץ וּמוֹשֵׁב / [...] בְּסֵם חֶרֶשׁ־מִסְגֵּר / וְאִישׁ פְּרִדְסֵ וְכָרֶם / וְאֶחָד חוֹגֵר / בְּצֶבֶא וְהוּא סֶנֶן. // בְּהֵם פֶּלֶח אֶבֶר / וְגִלְבָּרִים וְרִפְזִים / וְאֶחָד כּוֹתֵב מְחַקֵּר / עַל תּוֹלְדוֹת הַכּוֹזָרִים" (עמ' 174). באופן קומי, האופייני

לסגנונו של אלתרמן מוצמדים כאן בדרך הַאֲוֹגֵמָה²⁴ כל אותם מקצועות ועיסוקים פרודוקטיביים האופייניים להתיישבות העובדת, קטלוג מקצועות ובו מקצוע אחד יוצא-דופן שאין לו לכאורה שום צד משותף עם קודמו והממשיך לכאורה את קו הלמדנות הטיפוסי לבניו ולבני-בניו של "יעקב יושב אוהלים", המסתגרים בד' אמות, בין יריעות אוהל שם. האם התבונן אלתרמן בקטלוג המקצועות הזה כהערכה ובאהדה או באירוניה מחוייכת? קשה לתת תשובה חד משמעית לשאלה זו: מצד אחד, קטלוג המקצועות והעיסוקים הפרודוקטיביים נחתם כאן במקצוע למדני כי כך בדיוק הגדיר אלתרמן את הסינתזה הראויה, כפי שניכר משירי עיר היונה ומיתר חטיבותיה של "השיחה הלאומית" שלו. לא אחת הביע המשורר את משאלתו שיהא היהודי החדש "ספרא וסיפא"; שלא ייטוש את כל ערכיו של "יעקב איש תם יושב אוהלים" ויהפוך באחת לעשוי איש השדה.²⁵ אולם נראה שאלתרמן גם מתייחס כאן מאחורי הקלעים, ברומזו לקוראיו – בסיפוק גלוי אך לא בלי שמץ של גלוג – שהשינוי הגדול איננו שינוי מקצה לקצה, וכי לא פסה הלמדנות היהודית שהייתה לחם חוקו של העם באלפיים שנות גולה (וכה הרבו לבכות את הסתלקותה). אחד מִבְּנֵיהַ של מרת סימן-טוב ע"ה בכל זאת משקיע את כל עתותיו ואונו בעיסוק אינטלקטואלי, בעוד אחיו עמלים "בשדה" – בחקלאות ובצבא. ואף זאת: אפשר שדווקא חקר ממלכת הכוזרים ניצב במרכז עניינו של הצעיר בן הארץ, אחרון בניה של מרת סימן-טוב, משום שכיהודי שהפך "גוי" הוא בותר להתמקד ב"גוים" שהפכו יהודים – בבניה הנידחים של ממלכת הכוזרים האבודה. אפשר שנעוץ כאן גם חץ איחוי כנגד מגמות השתלטות "כנעניות" (כגון אלה של רטוש) וכנגד מגמות פסוידו "כנעניות" (כגון אלה של בן-צבי ובן-גוריון) שרווחו בשנות הקמת המדינה – מגמות שביקשו להחזיר "עטרה ליושנה" ולהפוך את תושבי המרחב השמי לעברים או ליהודים.²⁶

אולם ההתבוננות המחויכת בשנים-עשר השבטים ובמגוון האפשרויות החדשות של "היהודי החדש" בארצו החדשה-ישנה היא אך צדו האחד של המטבע: אלתרמן פורש כאן ככעס ובעצב גם את עיוותיה המרובים של תקופת "כור ההיתוך", שבה נאלצה "ישראל השנייה" להשיל את מסורתה ומנהגיה שהביאה איתה ארצה ולהתכחש

למסורת ארוסה של מצוות כיבוד אב ואם ומצוות גידול בנים (למסור את הגביע שנשמר כנדונה ליום חתונת הבת כמשכון למנהל הבנק). כפי שהראתה ר' קרטון-בלום, אלתרמן קבל נמרצות על העולות המוסריות הכרוכות בעלייה הסלקטיבית והוקיע אותן בראש חוצות.²⁷ כסיפור על הגביע שנתגלגל מיד בעליו לידי החזקים (יו"ד הנהלת הבנק וחכר מרעיו), העושים בו ככרושם (הגביע הוא גביע קידוש יהודי המכיל גם משמעים נוספים, כגון הגביע הקדוש מן דומאנסה האנגלית [the holy grail] וכגון הגביע הנמסר לידי המנצחים בעת תחרות) אין אלתרמן שולל במרומז את מדיניות כור ההיתוך של בן-גוריון, שהותיחה את כל הכוח והשררה בידי האליטות. אף על פי כן, מן הדרך שבה מסתיים הסיפור, שבו מושבת האגדה לבעליה, עולה ביקורת עקיפה אך נוקבת על המהירות ועל הקנאות שמשמן ביקשה ההנהגה הציונית האליטיסטית להכרית בן-לילה את הקשר רב הדורות של עולי מרוקו עם הדת והמסורת שהביאו אתם מבית; לחשוף אותם למציאות חילונית דלה ורדודה של עיריות הפיתוח ולהשתמש בהם כ"שמן על גלגלי המהפכה". אלתרמן מגלה כאן את כעסו על הסלקציה הבלתי אנושית שנכפתה על מקצת העולים החדשים; על מציאות שהפרידה בין חזקים לחלשים והעמידה משפחות לא מעטות בפני גזרה שאין בכוון לעמוד בה. המשורר שכל ימיו שר על ערכים הומניסטיים והומניטריים, שבזכותם ראוי להיאבק, או אפילו להקריב את החיים (אהבת הורים, לילדים, אהבת אוהב לאהובתו, הרעות בין לוחמים בשדה הקרב), כותב כאן לראשונה על הכוח חסו הצידוק להתכחש ל"יפה במצוות, מצוות כיבוד אב ואם" (עמ' 25).

אולם, אין לתפוס סיפור זה אך ורק כמעגליו הוקליים, המבטאים את המתח העדתי של ימי קיבוץ גלויות: נרמזים כאן גם גלגולי ה"גביע" מידי האימפריות הגדולות לידי הבעלים החזקים, שאותם הקטין כאן אלתרמן לממדי סיפורו של גביע-קידוש מוחשי המתגלגל מידי הממסד החומס (מנהל סניף הבנק) ושכ בדרך נס לידי אבי משפחת תשובה, "עולה חדש" ממרוקו שירד מכל נכסיו החומריים ודרווחניים והמשמש גם מטונימיה ומשל לכל עם ישראל בתקופה כלולה והטרונגנית זו של שנות התקומה. הקופאי השתוי, גלוי השן והחניכיים (שצחוקו כצחוקה המקאברי של גולגולת חשופה) אשר

נשאר יחירי בסניף הנטוש לאחר התפוצצות המסיסה, פונה בשיכרונו אל הגביע המפואר, המעוטר באבני החושן ובחיות הקודש והאופנים, באפוסטרופה כעין זו המצויה באודה הידועה של ג'ון קיטס, Ode to a Grecian Urn, הוא מונה לפני הגביע את התפוכות הרבות שעברו עליו במרוצת ההיסטוריה:

בוא, פְּלִי תַמְדָּה — אָמַר הוּא — אֶת יַיִן וְרוּמָא
פְּלִיטָה, אֶת בּוֹנֵטִיוֹן וְאֶלְבִּיוֹן.
עוֹף גַּם אֶמָּה עֲכָשׁוּ, עוֹף אֶבְדוּנָה, תְּהוּמָה ... (139)

דומה שהגביע שבילה את ביזנטיון ואלכיון הוא מטונימיה ומשל למסורת ישראל (לאו דווקא כמובן של שמירת המצוות המעשיות) הנשחקת והולכת לדאבון לכו של אלתרמן, אך החזרת כדרך נס לבעליה לאחר שנרמסה עד עפר. דומה שרוחה של מרת סימן-טוב המנוחה, הממשיכה להטריד את בעלה המבקש לעצמו פרשת אהבים מרגשת לאחר שנתאלמן, מבטאת את הרוח הלאומית הישנה. רוח זו פסה כביכול מן העולם לאחר שהעם שינה כביכול את עורו והפך מעם של נוודים ושל למדנים תלושים משורש לעם היושב "ככל העמים" על אדמתו והנלחם את מלחמותיו (ועם זאת היא צצה פה ושם באופן בלתי צפוי). לאלתרמן, כפי שמלמדת ספרייתו, היה עניין מיוחד בתולדותיהן של מהפכות. ממחזותיו, פונדק הרוחות וחוף המדוזה, ניתן להבין שהוא האמין, כביאליק בשעתו. כי כל מהפכה גוררת אחריה תגובת-נגד קיצונית, ועל כן טמונה בה סכנת ריאקציה לא פחות מאשר סיכויי קדמה. רוחה של מרת סימן-טוב המנוחה תמשיך אפוא לפקוד את בעלה ולהדריך את מנוחתו, גם אם הלה בטוח ביכולתו לערוך מהפך שמן הקצה אל הקצה ולהיות חופשי ומאושר.

לאחר השואה, מלחמת השחרור והקמת המדינה הביע אלתרמן לא אחת את דעתו לא רק בדבר הצורך הלאומי למחות את עקמומיות הגולה וחולֵיה, אלא אף בדבר הצורך לשמר ולשמור מכל משמר אחדים מסממניו של "החולי הגלוחי", דווקא "בשעה זו", שבה העם שב אל ארצו ומולדתו: "לוי רק נְתָהָה אִם אֵין בוּ בְעֵלִיל / נִיצוֹץ אֶשֶׁר טוֹב טוֹב כִּי נִשְׁמָתוֹ / מִן זֶרְפָּאוֹת... לְבַל יִסוּף פְּלִיל / מִחוּץ דְּמִנוּ. זֵיק אֶשֶׁר קוֹרֵן הוּא / בְּאוֹר שְׁאֵין לוֹ אֶת, לְמוֹרָשָׁה / בְּשַׁעֲרֵי הַעֵת הַחֲדָשָׁה. //

והוא ניצוץ של סוכנות ומרי / קבל דרכי קורות עמים ויצר / ממלכותם. הוא זיק אשר המריא / מגליות באור חלי אין-קצה / על פני הריב, הרהב והירי, / שלמדינות התרב והנור / אשר מראש-מקדם נזן עלה / לעקרי שירי-העלילה" ("שיר צלמי פנים", עיר היונה, עמ' 143). משמע, אין להשליך את כל המטען, שהביא עמו העם משנות גלותו ככלי אין חפץ בו בשעה שבה העם מעצב לעצמו זהות חדשה, אך גם אין צורך לדומם ולפאר את המטען כולו ללא עקרון הבריחה וחוש האבחנה. אלתרמן היה כמדומה בין המעטים שיכולים היו לומר, ללא יתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, דברים כה שקולים ומאוזנים על הדרכים הרצויות לעיצוב דמותו של "היהודי החדש", דברים שאינם חשים לצייר את המציאות בצבעי "שחור-לבן", אלא מזהים בה את האפור לגווניו.

בין חבריו המשוררים, בני אסכולת שלונסקי, אלתרמן היה כמדומה היחיד שהיצר על נטישת כל ערכי הגלות — לרבות אותם ערכים חיוביים ששמרו על הקיום היהודי כדוגמת הלמדנות, הכוח להצטיין, הנונקונפורמיזם, ההסתפקות במועט, רדיפת הצדק, התושייה, כושר ההתמצאות, מהירות התגובה על אירועי הזמן וכו' — בשל הצורך המוצדק כשלעצמו לשלול את הגולה ולבסס חיים ממלכתיים. צדו הלאומי של אלתרמן, המשמר את הגביע המעוטר לבעליו, אסור שיגרע אף כמלוא הנימה מהערכת מקומם של ערכי ההומניזם והליברליזם החילוניים בהגותו של המשורר; אף אסור שישווה לאלתרמן תדמית כוזבת של מי שטיפח אמנות מיסטיות אירציונליות, או כמי שהתרפק על אילן הספירות הקבלי.²⁸ חששו פן יאבדו בסופה כל אותם קנייני התרבות של העם, שעליהם עמל ושאותם צבר במשך אלפיים שנות גולה (ובאופן מיוחד העברית המרובדת שנתרדדה בפי בני הארץ והעולים החדשים עד לזרא), התערב באופטימיזם של היסטוריוסוף היו דע שבצד כל שקיעה גם כאה תקומה. בתוך מהומת התחייה והבנייה יש ובני רבנים ודיינים הופכים לסבלים בשוק, ויש שבני עניים מעוררים את התרבות ודואגים לבל תעלה עובש ועיפוש, כאמור במשל "ועוד אמרו האותיות" מתוך "דברים שבאמצע": "ראשי קהל בחמת נפש / עומדים בידם שעון, / אומרים: קרבה שעת אפס / ומחר אֵיה חכמה תשכון, / כי עם עילג יכסה ארץ / ואברו מחשבה ולשון" (עמ' 89–90). אותיות הכתב העבריות מרגיעות ואומרות: "מן העם המוסה בקיעים

[...] יבואו בני העניים / שלקראתם תצא תודה. // להם, שכוחם חדש / וגאונם נשכה בשדה, / מחכות, לבל יאכלן העש, / מחשבתה של אומה ולשונה" (עמ' 90). על תקומתה של השפה כסניתזה מבורכת בין שפת השוק והולגריה לבין שפת הספר האינטלקטואלית נסב גם שר' ח' של "שוק הפרות" המתאר את העברית האליטרית המתארכת בטרקלינים, אך אשריה שהיא נתונה גם לסכנת "אונס" מידי אותם אנשי-חוצות פשוטים, אלימים וחשוכים: "שבהיות גביעה משיקים / בטרקלין, ערבה היא לאוזן, / אך בוקך וכולס שקמים / מחכה לה בחוץ, בחושך" (עמ' 67).²⁹

לא רק יהודי צפון אפריקה יצאו חבולים ולוקים מן המהפך המהיר שחל באורח חייהם עם המעבר ממרכז למרכז, מתרבות לתרבות; גם שמו של הגנסטור ברחסיד מעיד עליו שהוא צאצא של משפחה חסידית, שומרת מצוות ומתרחקת מכל רע. כיום, נאמר כאן בלי מילים, צאצאיהם של רבנים ואנשי שם מסתובבים בחוצות תל-אביבו סזוצות עיריות הפיתוח ומשלמים את מחיר הפיחות שחל במעמדו של היהודי התורני ובמעמדה של תרבותו המפוארת, במעברם מגולה לגאולה. כשמדווחים בכלי התקשורת על תאונות במחצבות, בעבודות חפיה או ניקוז, וכיוצא באלה עבודות דחק יזומות, משתלבים במפתיע בחדשות "שמות כמו קדוש או קורדוסו או מולכו או ירך יעקב" (עמ' 77); ובמישור האישי, הצר: ברחסיד המתופף על שולחנו בעצנות וברוגז הוא בין השאר קריקטורה של אלתרמן, צאצא למשפחת חסידי חב"ד, המופיע כאן בדמות המחבר המתופף על שולחנו את קצב שיריו [100], תוך שהוא מחפש איזו הברקה, אך למרבה האירוניה מעסיקה אותו השאלה ההמלטית בגרסה אישית: "לשתות או לא לשתות". כך מביא אלתרמן לידי שילובו של הניגון החסידי בניגון הנאו-סימבוליסטי של אסכולת שלונסקי). בהקשר זה עולים בו יכרון דבריו של אלתרמן בעיר היונה בדבר השמות הגלותיים הנזסים של העולים שאחדים מהם "שבורים כמו כתר" ("עוד דף") או תיאורה של עירת הספר עם "קיוסק האחים משיח" ("תחנת הרים").³⁰ לא עברו אלא שנות דור מיום חיבור חגיגת קיץ, והשם המרוקאי "בוזגלו", שמה של משפחת משורדים וחכמים מהוללת, הפך שם נרדף ל"כל מללי וגללי" שמן הדיוטה התחתנה ("מבחן בוזגלו"). ניתן להיווכח כי עמדתו של אלתרמן

בסוגיה זו של המעבר מגולה לגאולה מורכבת וחוקה מכל סכמטיות רעיונית. היא אף אינה מצדיעה לעמדה הממסדית ולקונסנזוס ששרר אז בקרב האליטות של שנות הקמת המדינה, כי אם מגלה נוך-קונפורמיזם ודבקות באמת החשופה — ללא מורא ומורך. הוא מאמין כי ירידה זו היא יריחה לצורך עלייה, וכי ההגמוניה תגיע ברכות הימים לידי בני הם של המקופחים (כפי שהגביע מושב לבעליו ומגיע מידי הממסד החומס לידי משפחת תשובה) גם מתוקף ריבויים ולכידותם, גם מתוקף חשבון היסטורי שעדיין לא נסתיים.³¹ מיתרון הפרספקטיבה ניתן אף להיווסף כי השקפתו הסינתטית (מלשון סינתזה) היא שבסופו של דבר מוכיחה את עצמה בחלוף העתים, עם שוך הקנאות החד-צדדית שאפיינה את תקופת המהפכה.

כשציבא מואשם בגנבת הגביע ומובל אל הניידת מלווה בשני שוטרים, צ'ווחת מרים-הלן לפתע "אבא", ואז השוטר יוסף-יעקב מזהה את ציבא, מחבקו, ומגלה שהגביע שייך לו מימים ימימה: "משנודע לו כי ציבא חשוד בשוד הגביע, הוא מגלה לסוככים שמנעורו הוא מכיר את משפחת תשובה וגביע כסף זה הוא מורשה לציבא מאבותיו וכשולי תחתית הגביע, לרגלי הצבאים והלכאים, מקלעת אותיות זעירות שלובה והמעייין בה היטב ימצא שם בית תשובה". רגע האנגנוריוס (ההתוודעות) כאן הוא כבסיפור יוסף, אלא שבסיפור המקראי יוסף מתוודע אל "גונבי" הגביע העומדים ברום היחס, וסאן מרים-הלן שרויה בתהומות הקלון ושומה על הסוככים למשותה מתוסם. עם זאת, ערכי "בית אבא" מושבים כאן על כנם, והגביע חוזר לבעליו החוקים. השוטר מחבק את ציבא כחבק אח אוס, הצדק מנצח והסדר הטוב מושב על כנו.

שמה של מרים-הלן מייצג את הדיכוטומיה הניצשיאנית הקרויה בשם "הבראיוס והלניזם": שמה מרמז מצד אחד לתרבות המונותאיסטית הרוחנית והסגפנית המדגישה את ערכי האתיקה, ומצד שני — לתרבות היוונית-גרמנית האלילית הנהנתנית, המדגישה את ערכי האסתטיקה (סופרים והוגים כברדיצ'בסקי וטשרניחובסקי ראו את היהודי החדש, זקוף הקומה והגו, כמזיגה צולחת של "יהדות" ו"יונות"). השם "מרים" הן קשור ברגעי הסף של שתי הדתות — היהודית והנוצרית — ובסוף "שיר המכשפה" הוא נקשר בחיכה

החייתי של המדונה: "מרים לאט נשאה ראשה / ועל פניה, פני אישה / יפה, שכנו חיוך ואור / שלא ידענו פירושם" (עמ' 194). עם זאת, השם "מרים" בנצרות פני יאנוס לו, ומאחר שוולדרסקי מנסה להדיחה לזנות, הרי שלפנינו לא רק שמה של "הבתולה", אלא גם שמה של מרים המגדלית — הקדושה הקדושה. גם בסיום שירי מכות מצרים, בתיאור רגעי הגאולה, הדברים נחתמים בחיכום של האב והעלמה במחלפות הדם ("העלמה" נקשרת לצדה הפריסטיני הכתולי של מרים ו"מחלפות הדם" לצדה הסנגוויני, סמוק המזג). גם כאן פונה המכשפה היתונית, העומדת כבלעם בשעתו לקלל ונמצאת מברכת, אל מרים שפניה ניצלו ולא הושחתו: "אליך קול אני נושאת / לומר: צחקי, הגיעה עת. / [...] צחקי. שפתייך רוחפות / בלי רעד. צחקי בלי קול, / בלאט [...] צחקי, לאות / כי מול פניהם הנעוות של המרורות והפגעים / חזקו פניך היפות" (עמ' 193). גם השם "הלנה" נקשר בדמותה של הלנה היפה, בגילוייה השונים, הרציניים (כבאפוס היווני) והפארודיים (כבאופרטה של אופנקר הלנה היפה, שבה הענקת התפוח לזוכה המאושר כמוה כהעברת גביע הניצחון מיד ליד).³²

ואף זאת: אלתרמן תרגם בשנות השלושים את המכשפה מאת גולדפאדן (המחזה המתורגם אבד, אך התכנייה נותרה למוזכרת בין גנזיו של המשורר). הגיבוה הראשית באופרטה מלודרמטית זו, מירה'לה — מרים, אף היא עלמה תמימה שכמעט הפכה לקדשה (היא נחטפת בסיועה של המכשפה לבית קלון ב"סטמבול" (היא איסטנבול), וברגע האחרון היא נפדית וחוזרת אל חתנה). אין ספק כי מוטיבים מאופרטה זו — שמה של הגיבוה, דמותה של המכשפה, זירת ההתרחשות בסטמבול-איסטנבול, סיפורה של גיבוה נשית המושלכת על לא עוול בכפה אל תהומות הקלון ונמשית משם בסיועה של "אביר" אציל נפש — מצאו דרכם אל היצירה שלפנינו, אלא שאלתרמן השתמש במוטיבים הפחותים האלה — הנטולים מן המלודרמה הסנטימנטלית — ועשאם בסיס לאמייה אלגוריסטית רבת השלכות על מציאות חיינו בארץ בעת היכתב היצירה, ההמעובה באמירות היסטוריוסופיות ועתידיניות על דמות דיוקנה של החברה הישראלית. שמו של ציבא ("אלברט" בנוסח ראשון שהמחבר עבר עליו כקולמוסו) אף הוא מעניק לדמות כפל פנים (כזכור, ציבא היה עבד

כבית שאול וחבר לדוד).³³ חלוקת השדה בינו לבין מפכשת בן שאול (שמ"ב יט, ל) מלמדת על עלייתו לגדולה, ובמקביל, על דעיסתו ושקיעתו של בית שאול. מצבו הירוד של ציבא בהווה הוא בכחית "ירידה לצורך עלייה", והוא עוד עתיד לחזור בתשובה (לאו דוקא כמובן הדתי), ולקומם את סוכתו הנופלת. נרמזת כאן העברת ההגמוניה מן האליטות הישנות המתנוונות לקבוצות שדיכויין בהווה עתיד להיות מקור חוסן ברכות השנים (ק, למשל, ניצני התופעה של השתלבות עולי צפון אפריקה במערכות הפוליטיות עולה מתיאורו של שלמה קטן, העסקן הקטן העומד בראש משלחת המתיישבים בעיירת הפיתוח). כמובן רחב יותר, המנותק מן ההקשר העדתי הספציפי, נרמזת כאן הבשלתו של תהליך הקליטה. הבשלה זו מעלה תופעות חדשות של ניעות (מוביליות) חברתית הנראות בלתי צפויות רק למי שאינו מבין את הדינמיקה הרב-סטריית של תהליכי התחדשות וניוון. אלה מקבילים כאן לתהליכים קוסמיים כדוגמת מולד הלבנה, התמלאותה והצטמצמותה; לתהליכים בוטאיים כדוגמת התמלאות הענב והצטמקן לממדי צימוק; לתהליכים פיזיולוגיים כדוגמת לידה, התבררות ודעיכה; לתהליכים פוליטיים כדוגמת הולדתן של עיר ומדינה, התבססותן ושקיעתן הדקדנטית.³⁴

כפי שכבר ראינו, אחד מפניו של הקיץ אליבא דאלתרמן הוא הי ותו זמן ההבשלה והבשלות, כגון בתיאור "השעה לא קמלה מחום, / כי להפך, נוטפת שֶׁןֶף" (עמ' 20), או כבחיווי "ככר השעה מאוחרת / אך מעֵגֶל לא נִחַתָּם" (עמ' 195). את אחד מסימני ההבשלה, ברמה הלאומית, רואה כאן אלתרמן בהיווצרותו ובהתבצרותו של "עולם תחתון" ראוי לשמו. כשנכנתה תל-אביב, סמל החזון הציני ההרצלאי (העיר הן נקראה על שם התרגום לעברית של שם ספרו אלטנוילנד),³⁵ נאמר כי העיר תחשב עיר של ממש רק באותו רגע שבו ייתפס בה הגנב העברי הראשון. ואכן, אלתרמן הקדיש לעניין זה את אחד מטוריו,³⁶ שהיווכחו כי רמת הפשע בעיר אינה מביישת אף ערים מבוססות ומעטירות שלא נולדו תמול שלשום. בחגיגת קיץ לא רק עסקי ממסר לפנינו, אלא גם קרימינלים לא מעטים, אך גם בתוך אלה עורך אלתרמן מעין דיפרנציאציה, כי לא הרי גנגסטר טוב לב השודד את קופת הציבור כהרי רועה זונות חסר לב המוכן לחיות על חשבונה של אישה.

מרים־הלן, בת לעולי מרוקו, הבאה מעיירת הפיתוח לעיר הגדולה למצוא פרנסה בתורת מלצרית, מוצאת עצמה בתוך בין שני אנשי "עולם תחתון" אשכנזים: מישה ברחסיד — גנגסטר בעל לב זהב, העושה את מלאכתו "ביושר" (עמ' 51), לעומת הנבל ולדרסקי, המנסה להדיחה לזנות, ועוד מודיע לה ש"זוהי חובתה המוסרית" (עמ' 53). היצירה קורעת את הלוט והמסוה מעל פני "הנפשות הפועלות", ומראה שלא כל הנוצץ זהב ושלא כל דבר המגולל בעפר הריהו פרוטת נחושת שנתמעכה ואינה שווה מירוק וצחצוח. תגיגת קיץ היא יצירה רלטיביסטית בכל מישוריה, המוכיחה כי הכול תלוי בנקודת המוצא של המתבונן. כדי לעקור דעות קדומות משורש היא עורכת אקבלה מרומזת בין הסטיגמות שתולה הממסד האשכנזי בעולי מרוקו (הגיבור המרוקאי נכבד תיקי ומיד באזיקים ומאשם בנבחה) לבין הסטיגמות האנטישמיות שתולה העולם ביהודי על לא עוול בכפו. המחבר האלתרמני המתבונן בנעשה ידע כי תופעות כאלה הן מן הרעות החולות של תקופת עלייה, ומיחל לזמן שבו יסה המפעל הציוני שורש וישכח את חבלי הקליטה ומכאוביה.

הציונות אינה זקוקה לאפולוגטיקה, נאמר כאן בצודה מפורשת למדי, כגון בדברי המחבר בשיר "ריאיון עם המחבר": "האישי הנרדף וְנִס / תכליתו לזנק עד מְחֶסֶה, / ולבו הצועק חֶמְס / את כל הספק מְהֶסֶה" (עמ' 181). הזדקקותם של פליטים יהודים לבית לאומי די בה אפוא כדי להסות את כל המקטרגים ולהשקיט את כל הרהורי הספק באשר לצדקת המפעל הציוני. ולא לתרמן, שלא אהב להתנבא מה דמות תהא לעם בעתיד, יש בכל זאת ספק נבואה (ספק משאלה) באשר לגורלו של העם ברבות הימים. כשם שבעיר היונה טען: "הָעַם יִרְבֶּה, ישטוף, אשרי זוכי לראות את תוהו צורותיו בְּשׂוֹא יוֹמוֹ" ("דף של מיכאל"), גם כאן הוא מעז להסתכן בתחוית ולקבוע: "העם ירבה, יַגִּיעַ / אל עת שלום שאין בה פחד, / ואז, לבל יִשְׁכַּח בֵּן מי הוא, / יקום אחרון צָרוֹ בְּשֵׁעַר: / מְלֵלָה יעמוד אביהו / להיאבק עמו עד שחר. // בְּזֶה המקום המיועד / יהיו נפתלים השניים / עד היוחם לגוף אחד, / חָצִיו עָפָר, חָצִיו שְׁמַיִם". הגורל הלאומי עוד יזמן לעם מאבקים לא מעטים; ואם לא יהיו אלה מאבקים עם או ימים שמחוק, אזי מז ומנים לו מאבקים שמבית על דמותו ודיוקנו, עד שתתקבע בו אותה מזיגה

וסינתי זה שחציה עפר וחציה שמים — חציה מעולם המעשה וחומר וחציה מעולם האצילות והרוחניות הצרופה.³⁷

קובץ שיריו האחרון של אלתרמן הוא אפוא קלידוסקופ של רסיסי מציאות המצטרפים לתמונה פנורמית רחבה וססגונית שבה כל רסיס מואר בכמה אופנים (באופן מדעי, פילוסופי, אתי ואסתטי). מאחוריה המציאות מותנית בקליטתה, נוצרת כאן תמונת עולם רלטיביסטית, שאותה מנצל אלתרמן לאמירה מוסרית התולשת מסכות ועוקרת סטיגמות משורש. לפיה, אפליה בתחום העדתי כמוה כאנטישמיות בתחומי הדת וכשאר גילוייהן הכעורים של הגזענות ושל הקסנופוביה. סיפורם של עולי צפון אפריקה ביצירה שלפנינו וסיפורו של הגביע המושב אחר כבוד לבעליו הופך בה סמל ומשל לגורלה של הציונות במאה העשרים ולגורל העם והעולם במרוצת ההיסטוריה. סיפור נצחונה של מרים־הלן האומללה וחילוצה מפני הנבל מבקש נפשה הופך לסיפור נצחונם של אותם חלשים אך צודקים, שעמדתם המוסרית מקנה להם אותו כוח עמידה קשה כברזל יצוק, היכול לא אחת להפך עצת רשעים ולגבור על כוח הזרוע.

הערות לפרק תשיעי:

1 תגיגת קיץ (תשכ"ה). כל המובאות בפרק זה הן מתוך מהדורת תשל"ו דיון מעמיק ומקיף ביצירה זו נמצא אצל רות קרטון־בלום (תשנ"ד). קרטון־בלום מגדירה את תגיגת קיץ כ"פואמה מניפאית" (ז'אנר ימי־בימימי השייך לתחום הרציני־המצחיק), והגדרה זו העניקה לה אפשרות להביין את חוקי ה"סדר" המאחד והעיקרן המכונן של יצירה פתוחה ומפורחת זו שהביקורת לא הבינה אותה ולא נטתה לה חסד. את היצירה המוכרת והנחקרת פחות מכל יצירותיו של אלתרמן הציגה קרטון־בלום כהתגלות מאוחדת, מלאת עצמה, של משורר החייב להתחדש כדי שלא להתנוון, ואת "תחבולות המלחמה" נגר יריכו הצעירים (שתקפו את הפואטיקה שלו כעניין שעבר זמנו) תיארה כאימוץ תחבולות מתוך הקרפוס המולי ירי, שאותו הרגם באותה עת, בדרך של "בגידה יוצרת" (כתיאורו של הרולד בלוס את תהליך ההשפעה הספרותית): אלתרמן חשף ביצירתו המאוחרת, ככעין התאכזרות עצמית, את שלל תחבולותיו ה"ישנות", ודויד את כתיבתו ממרומי הפתוס ההרואי אל הדימות הכתום האנטי־הרואי.

- 2 על המהפכים העיקריים שעברו על יצירת אלתרמן בכארבעים שנותיה, ראה להלן בפרק "כי לא לחתום אותם נועד" (אחרית דבר).
- 3 על הדיאלוגים שניהל כאן אלתרמן עם טענותיהם של זך וסופי חכורת לקראת, ראה ספרה של קרטון מלום (1994), עמ' 91, 93, ועוד. דומה שאלתרמן גלגל כאן על יומרתם של הצעירים, אך גם הודה שיש קוטוב של אמת בהאשמותים כלפיו, שכן בחגיגת קיץ ערך מאזן של הישגיו וכישלונותיו כמי שמשכסם את מהלך יצירתו וחותר אותה ב"חגיגה" שכמוה כמחול שחת וכימשתה ערב דָּבָר " שאין אחרים תקומה.
- 4 המילה carnival אינה מציינת אך ורק חגיגה המונית רבת צבעים וצורות אלא משמשת גם לציון התקופה שלפני Lent (תקופת הצום שלפני הפסחא), ומקורה באכילת הבשר וכן בהינרות מאכילת בשר. הוראה זו של הקרנבל עולה במרומו משיר הפתיחה "וכל אמת עלתה צומחת / מארץ [...] עד קומה לאכול בשר", וכן משורות השיר הגנוז "ליל קרנבל": "שיכול אדם אין סעד / לְמַלֵּט פֶּשֶׁר נְרוּשׁ, / לעוטפו טלית נוגתה / ולומד: קְדוּשׁ, קְדוּשׁ? " (וראה להלן, הערה 7).
- 5 את הצירוף המקראי "מלוב קיץ" (עמוס ח, א) יש שפירשו ותרמו כ"סל של תאנים" ויש שפירשוהו ככלוב שהחזיקו בו עופות בימי הקיץ.
- 6 ו תשווה לתיאור מר סימן טוב כ"דבלה יבשה" (עמ' 119).
- 7 באחד משיריו המוקדמים ביותר — "ליל קרנבל" (סנובים, ו, גיל' יב—יד [1932. 16. 3—3]; מחברות אלתרמן, ב, עמ' 42—50) מתוארת העיר המערבית המודרנית החוגגת את קצה קרנבל שכראשו אל חדש החוזה את רחובותיה ברהב, עטור גאות קיטור ואלפי להבות. בחגיגת קיץ שבה אסף אלתרמן את כל דמויותיו וסגנונותיו כ"קהל רפאים" בסאטירה לוקיאנית, עולים כאוב גם מוטיבים אחרים מן השירה המוקדמת שלא כונסה בספריו. כך, למשל, סיפור "חזונוני והעד" (שיר יח מן המחזור "דברים שבאמצע") הוא טרנספורמציה של עלילת השיר "יתד" (מחברות אלתרמן, ב, עמ' 19—25). הסיפור אודות וולדרסקי הוראה בתוך הראי את הלן המלצרית, לופת את זרועה, מכאיב לה עד שהיא נחלצת מלפיתתו באנקה, הוא טרנספורמציה של סיפורה של המלצרית הפרוצה כפואמה המוקדמת "קוצרט לגינטה" (שם, עמ' 35—39), שאליה מתאוה הדובר הגבר ואת זרועה הוא מעות כדי להכניעה ולבצע בה את זממו. "מעגד לארץ", אלף, ינואר 1950. לימים, חילצה ש' שפרה הודאה מפי רטוש בכך שלמעשה הוא לא הכיר היכרות בלתי אמצעית את הפלורה והפאונה הארץ-ישראליים שעליום כתב (בריאיון "השירה כחובה" שנדפס לראשונה בדבר, 27.8.1971; וראה לאור [1983], עמ' 276—277). על דיאלוג שבין אלתרמן לרטוש בנושא הקיץ הישראלי נטען (מירון [1998], עמ' 66, הערה 2) כי בחגיגת קיץ מודה אלתרמן למעשה בצדקת טענתו של רטוש, ולא היא. כשם שרטוש היתמם ודן במאמרו הנ"ל בקיץ האלתרמני כבקץ ממשי, חוץ-ספרותי, תוך שהוא מתעלם ממשמעותו הסמלית הפנים-ספרותית המסוננת כנגד ה"כנענים", כך שקל אלתרמן לרעהו כגמולו, היתמם והעמיד פנים כאילו נתגלתה לו לפתע במאוחר אמת בוטאית שאותה לא פילל מעודו. לאמתו של דבר, לגבי אלתרמן הייתה זו כמובן אמת טריוויאלית שאינה צריכה ראייה. זאת

ועוד: כבר בכוכבים כחץ מצויים שירים כרוגמת "השוק בשמש" ("יבואהב, בִּירָק, בְּכָאֵב שְׁמוֹת הַלַּחַם. [...] בכל נדוּתֵיךְ אֲדוֹמוֹת הַלַּחַי!") וסוגמת "יום השוק" ("על גבעות תפוחיו הגבוהות, / מתנפח השוק מְחֵמָה ומצחוק [...] שולמית בְּנֵעִלִים, אשכולית הילולים, / את קולי בקריאות לָךְ אצריה [...] כל וזילות הצבעים לטוסת העיר / הררי האסיף בְּזָהֵב הצעיר") המתארים קיץ שרפע פריון ומטיף עסיס פרות. דומה שגם בסוף שר יג מן המחזור "שוק הפרות" משיב אלתרמן לחורפו. רטוש לגלג במאמד הנ"ל על העובדה שאלתרמן, שנודע כרכים ככותבה של שירה עיתונאית קלילה, מנסה עתה לפסוק בשיריו הלהקה ולשמש מורה הדור. לפי אלתרמן: "הדיבור החטוף אינו אלא מילים. אבל השתיקה המאוּפֶת, / הנכונה, הנוֹרִיִּית כביכול, היא לפעמים / נוחה מדי וצדקת." (עמ' 75).

9 באותו מחזור שירים מתואר הקיץ כמי שצוחק בלי קול ובלניע, כהיוסרו "איף מאיים עליו החורף במקלור" (עמ' 59). התמונה היא תמונת צעיר פוחז הנזכר כיצד שיטה בוקן נרגן והעלה את חמתו עד שזה ררף אחריו להכותו במקלור מאחורי האנשה וזו מסתתרת כמובן מציאות פשוטה: עונות השנה הדרופות זו את זו והנסות זו מפני זו בלי הרף.

10 כלולה כאן גם אמירה ארס פואטית עקיפה ומרומזת, הכורסת את הראשוניות שבמעשי החלוצים בארץ-ישראל עם תחושת הבראשית של סופרי המורנה עם הופעתם של שירי שלונסקי. שלונסקי, שהרבה לרכר בשירתו על "בראשית חרשה" ועל "בראשית אחרת", כתב בתחילת שנות השלושים את השיר הפוחח במילים "בְּפֶתַח מערה כה מחורלת פרע", ושיר זה השפיע על אלתרמן עמוקות ועודדו לנסות כוחו בכתיבת שירים. וראה איגרתו לשלונסקי מפריז, מיום 24.12.1931, וראה דותן (1991), עמ' 74-80. התנסוסרות הראשונה של הקיצים והברקנים בפתח מערה רומזת אפוא לראשית דרכו של אלתרמן, משנפגש לראשונה, נרגש ונדהם, עם טעמה החדשני של השירה המורדניסטית של שלונסקי.

11 הרעיון של קוצר החיים ואפסות האדם עולה כבר מאחד משיריו המוקדמים ביותר של אלתרמן, הריהו השיר "גולגולת" (כתובים, ה, גל' לה, כ"א באב תרצ"א [6.8.1931]); ראה גם: מחברות אלתרמן, כ, עמ' 33-34): "כל רך הנולד [...] יצהב עור פניו, יתקלף כשלכת". שיר זה מסתיים במחשבה על הגולגולת הצוחקת המסתתרת מאחורי כל אישון דומע או כל מצח נוס. משמע, מוטיבים מקאבריים כגון "מחול השחת" של השלדים וחיך הפלצות של הגולגולת לא היה זר לאלתרמן למן ראשית ררכו.

12 ראה באסופת גינצבורג ומארק, יחישע פאלקסלידער אן רוסלאַד, פטרבורג 1901, סימן 130. ואין לשכוח את "שיר עשרה אחים" של אלתרמן הבנוי אף הוא לפי מתכונת זו של מחול המוות.

13 ה"כנענים" או כשיחת הקיץ של משודים כרוגמת טשרניחובסקי ושניאור ספרות "יהודית כלשון העברית", וביחסם אל התמוז הם דאו יחס קונטמפלטיבי של בן-תרבות, המתענג על הפלגה רמיונית אל מחוזות קדומים קסומים. לעומת זאת, את יחסם שלהם כלפי הקיץ הם הציגו כיחס חשוף ובלתי-אמצעי

- וכלל לא סמל. אכן "מות התמוז" של טשרניחובסקי, כמו שירו של פ"כ שלי "אדוניס" (כל כתבי שלי, בעריסת תומס הצייטון, אוקספורד, 1964, עמ' 441–432), שהשפיע עליו כמדומה, הוא שיר הגותי המבכה את מות הקיץ ואת מות הנעורים ורשתמש במיתוס הקדום כבמטאפורה לתחושה האלגית, האופפת את האדם למראה הקמילה שבשלהי קייטא (ואילו שירי הקיץ של ה"כנענים" הם קודם כל מציאות ואחר-כך סמל). אולם, בראיה זו מובלעים כמה וכמה פרדוקסים. ראשית, בדרך-כלל אין שיר הקיץ דומנטי חווייתי פחות מן השיר ה"כנעני המסוגנן" (גם אותם משוררים רומנטיים שכתבו את שיריהם בערכות רוסייה, הכירו היטב את חום הקיץ השורר באזורים יבשתיים). שנית, שירי הקיץ של ה"כנענים", כמו כל שירי המזרח הקדום שלהם, הם לעתים קרובות שירים אתונרסליים וארכיטיפיים שאינם מכילים סממני זמן ומקום מובהקים.
- 14 השווה לתיאור הקיץ בפרק א' של "ספיח": "קיץ טהור כולו. השמים — שמי קיץ, והארץ — ארץ קיץ. הצמח ורחי — כולם קיץ. [...] על ידיעה זו, שכולה תכלת וקיע וירק דשא, וקומים עתה לפניי כל מאות עולמי".
- 15 תרגומי אלתרמן לארבעה ממחזות שיקספיר נדפסו במהדורה חדשה בשישה כרכים, שראתה אור בין השנים 1961–1963, בסמיכות לחיבור חגיגת קיץ.
- 16 כשיר זה מלעיג אלתרמן על פרשנו: "אל תתייע הקורא, לתהות על סוד שחו / של סדר השירים הזה. מיהו מגזמת / של משמעות וכוונות-ככיכול / אל תבקש. לא כל שורה רומזת רמז. / העיד היא עיד. הרחוב רחוב. / האור הוא אור. החשכה ברוה כשמש." (עמ' 145). מוכן, טוען אלתרמן בהמשך השיר, אין שירה ללא סמלים והשאלות, אך אין להפריז בהם — לא בכתובה ולא באינטרפרטציה. כשיריא של המחזור "שוק הפרות" נאמר: "החיים העשויים טירוף / רק הם חשפו את הוד ההיגיון". וראה גם שיר "מן המחזור "שירים שבאמצע": "איש אחר אמר: / אתה יקוח והקשרים / בין הדברים אני מוצא, / אך מה טיבם של הדברים?" (עמ' 87).
- 17 על פי המימרה הארמית: "קמחא טחינא טחינת" (סנהדרין צו ע"ב).
- 18 כאחדות מיצירותיו — ובמיוחד ב"שירים על רעות הרוח" — תהה אלתרמן על סוד נכונותו של אדם להקריב את חייו למען הזולת ולהשליך נפשו מגר בער ערכים מופשטים כגון "מולדת". ב"ריאיון עם המחבר" נשאל המחבר לדעתו בדבר ערכם של מושגים כדוגמת "אומה, ארץ, צו התקופה וכוומה", ועל כך הוא משיב: "המילים ארץ, עם, אפילו תקופה, / לרכים אומדות לחם וכו. / לרכים אחרים הן אסופה / של נושאי סתיה רוממת או מלעג / ואילו למעטים הן אמתלה שקופה / להשליך נפשם מגד". בחגיגת קיץ כרחסיד הוא כעין קריקטורה של חייל שנדקר ונפל על משמרתו. "חייל" נאמן זה אומר בעת עלפנו (ולא בדג מותו): "כל הארץ חזית..." (עמ' 130). ובכל זאת יש בו מן ה"רעות האופיינית לחיילים בשדה הקרב, שהרי הוא מסכן את עצמו ומציל את פיה של מרים הלן מהשחתה בידי וגנסטר המושחת ולדורסקי.
- 19 ראה קרטן-בלום (תשנ"ד), עמ' 159–177.
- 20 ראה שם. ייזכר, בהקשר זה, כי כבר במאמרו הראשון "על הכלתי מוכן

- בשירה" (טורים, ו' בכסלו תרצ"ד [24.11.1933]) השתמש אלתרמן כמטאפוריקה מתחומי האופטיקה ככמשל על התבוננות מושכלת בשירה החיברתית, הקשה לפיצוח.
- 21 ראה מאמרי "צפיריים" – להבהרת המושג ולחשיפת מקורותיו הפיוטיים והאידיאיים, בתוך: ביאליק – יצירתו לסוגיה בראי הביקורת (אנתולוגיה בשיבת ג' שקד), ירושלים 1992, עמ' 138–149.
- 22 "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למשפט פיתגורס), מחזור, תל-אביב תשל"א, עמ' 561–580.
- 23 בדמותה של בעלת קפה "סטמכול" המכונה "מטרונה קלרה" יש כמדומה הר קריקטורי לשירו של היינה "דונה קלרה". את שירו זה של היינה תרגם אלתרמן מגרמנית לבקשת השחקן שמעון פינקל (נתן זך פרסם תרגום זה באיגרא). שירו של היינה עוסק כפער שבין מראית עין לאמת ושם ללעג מיני סטיגמות גזעניות כוזבות: דונה קלרה האצילה המעורנת מתגלה בשיר זה כגזעית פשוטה המסוגלת לנבל את פיה בדברים המעירים על צרות-מוחין, ואילו אהובה ה"אציל" הספרדי יפה התואר מתגלה לפניה בסופו של דבר כבן הרב ישראל מסרגוסה (הוא מגלה במופגן את זהותו לאחר ששמע ממנה את כל דברי הבלע, ככל הנראה כדי להביסה ולהעמיסה במקומה). גם חגיגת קיץ נסכה סביב מסכות ותדמיות כוזבות. בתקופת קיבוץ הגלויות שהביאה לדעות קדומות גזעניות, אלתרמן דווקא מתאר כאן מרוקאי קשה יום העמל לפרנס את משפחתו, הגם שאין הוא "טלית שכולה תכלת". בעוד פתו מרים-הן מנסה לסייע למשפחתה ולהשתכר כעבודות מלצרות, היא נתקלת בולדרסקי, ברנש אשפזי מצוחצח ו"מעורן" מפריז-מונקו, המנסה להורידה לננות ומאיים להשחית את פניה בחומצה אם לא תיאות לו. להגנה נחלץ גנגסטר תל-אביבי, בן להורים יוצאי אודסה מכוני תל-אביב, הנדקר בשל מעשה האכזריות הכלתי-צפוי שלו. בקצרה, הקנקן אינו מעיד על התוך, ותדמית השלילית של "העולים החדשים", טוען כאן אלתרמן בסמוי, היא סטיגמה שיש לעורקה ממש.
- 24 הזאוגמה היא אותה פיגורה אלטרמנית טיפוסית, המצרפת באופן שרירותי ופסוידולוגי מרכיבים שאינם מתיישבים זה עם זה, וכורכת מין כשאינו מינו, כגון בצירוף "קרונות רעש ואבן פורקת העיר". על מקומה ומעמדה של הזאוגמה ביצירת אלתרמן, ראה שמיר (1989), עמ' 13–14, עמ' 99–104 ועוד.
- 25 כפי שראינו בפרק השישי, גם בשירים על חלוצים המקימים נקודות יישוב בנגב מתאר אלתרמן צעירים לוחמים וחולמים, אינטלקטואלים הרוכנים על גבי מפות כאוהל סיירים, או נערה הנחה בחדרה מעמל יומה בקריאת ספר. "אדם באוהל" נוסח אלתרמן הוא ישראלי השולח ידו אל האת, השלח, העיתון והעט. אירוניה כבושה ורב-ערכית משולבת בתיאור זמותו של הרופא בעיר הושה "עיר היהודים", שיר ג' מן המחזור "מלחמת ערים", שדווקא הוא, המשכיל והאינטלקטואל, ולא העולים החדשים ה"כרברים" שמסכיבו, מתגלה כבר מש אדמוני ושעיר כעשיר.

- 26 כגון תוכניתו של רטוש להשתלט על כל המרחב השמי ולהופכו לממלכה עברית (על רעיונות הכילול והמזוג שלו, ראה בספרו של יעקב שביט, מעברי עד כנעני, תל-אביב 1984, עמ' 119–122) וכגון תוכניתו של בן-גוריון לייחד את ערבי הגליל (על תכניתו ל"טרנספר" ולגידוד, ראה ברוזוהר, א, עמ' 408–410; ג, עמ' 1411).
- 27 קרטון-בלום (תשנ"ד), עמ' 28–35.
- 28 לכן ניסיונה של ש' צימרמן כחיבורה לפנדק תאומים (מחברת שדמות, 7, [1997]) לקבוע כי "העיקרון המסנן" של יציח אלטרמן הוא "היחס בין האני-השירי לאלוהות, הזכרית והנקבית גם יחד" (שם, עמ' 17) הוא ניסיון בעייתי המפרש בטעות את שירי אלטרמן כדרך ליטלית מזה ועמוס סמלים חסידיים-קבליים מזה, תוך התעלמות מסתירותם הפנימיות של שירים אלה (מיכולתם להכיל בכפיפה אחת את הפכי האמונה והכפייה, הרצינות והאירוניה, התפיסה הלאומית הפרטיקולרית וערכיו האוניברסליים של ההומניזם שאינו שם פדות בין כל הנבראים בצלם, וכן הלאה). כך, למשל, כחיבור זה מתפרש צירוף פרדוקסלי ואיחוי כדוגמת "אִי שְׁמָה בפרסה החמישים ושתיים" (שהוא אוקסימורון אלטרמני טיפוסי המצמיד זה לזה את הפכי הסתמי והמדויק) פירושו בלתי סביר שלפיו "מסמנת הפרסה החמישים ושתיים" את המטרה לעלייה המיסטית כנמצאת מעבר לשער החמישים ולפרסה הנ"א, דהיינו, מעבר לראשי-התיבות המסמנים את האני הארצי של המשורר" (שם, עמ' 52–53). והרי הספרה 52 היא קודם כול מניין השבועות בשנה, ועל כן סופרים זכים – ולא רק אלטרמן – השתמשו בה תכופות ככסמל לציין שקיעה שבטרים התחדשות (כברומאים פין של נאבוקוב, מולכו של א"ב יהושע, ביתו כמדבר של מאיר שלו ועוד).
- 29 אינוסה של השפה היא מטאפורה שחוקה הזוכה כאן למימוש ולהמחשה (בהמותה של עלמה המתארכת בטרקלין אך עתידה להיאנס בחושך על-ידי בריון אלים ופשוט הליכות).
- 30 בעצם הצירוף "קיוסק האחים משיח" נומזת פעמיים ההסתאבות והפחות שחלו במעמדם ובערכם של מושגים ושמות: "קיוסק" בטורקית הוא 'ביתן', מילה המשמשת לתיאורם של מבנים מפוארים ומכובדים, אשר נידרדרה לתיאורן של אותן קוביות בטון דלות שהוקמו בשדות העיר תל-אביב לשם ממכר גווז ומיני תרגימא. השם "משיח" מעיד על מעמדו של בעליו, והנה דווקא בישראל המודרנית, כתוצאה של המעבר מגולה לגאולה, נשתכחו מקורו ומשמעותו, והוא הפך שמם פחות הערך של "כל מללי וגללי".
- 31 מול שקיעתו של בית שאול, המתגלמת בדמותו של מפיכושת הפיסת, ניצבת דמותו של ציבא, עבד שאול, שלו חמישה עשר בנים ועשרים עבדים (שמ"כ ט, י). לפנינו חופעה מובהקת של "עבד כי ימלך" – של העברת ההגמוניה לידי המעמד העולה, המעמד המגלה שאפתנות והנהגה מייתרון דמוגרפי (מול הדקדנס הרפה של בני האצילים חסרי האנרגיה והאמביציה). ניעות חבתית כתחום האינטלקטואלי עולה מתוך שיר יג של המחזור "שירים שבאמצע": "מן העם המופק בקיעים [...] יבואו בני העניים / שלקראתם תצא תודה. //

- להם שפוחם חדש / וגאוותם נשכה כשורה, / מחכות, לכל יאכלן העש, / מחשכתה של אומה ולשונה." (עמ' 90).
- 32 יש כתיאורה של גיבורה זו גם רמיזות לכריאת חוה מצלע אדם, שהרי כרחסיר, פורץ הבנקים, נדקר בצלעותיו כדי להגן על מויס-הלך, וכך הוא מעניק לה את חייה.
- 33 בספורו של ציבא וכסיפורו של שמעי בן גרא המשמש לו אנטייזה, מפייעים אחדים מהמוטיבים שבחגיגת קיץ: "ורוד עבר מעט מהראש והנה ציבא נער מפוכשת לקראתו וצמר חמרים חכשים ועלידם מאתים לחם ומאה צמוקים ומאה קיץ ונבל יין" (שמ"א טז, א); "ויאמר אבישי בן צרויה אל המלך למה יקלל הכלב המת הזה את ארני המלך" (שם שם, ט). את תיאורו של ציבא, העבר שעלה לגדולה, ניתן להשוות לתיאור חרון האדמה, ההוה את נקמותיה "כעבר מלך" בשיר "מערומי האש" (כופכים בחוץ). ציוף אוקסימורוני זה מאחד כתובו אפשרויות שאינן מתלכדות זו עם זו: אפשר שמתואר כאן עבד שחתר תחת ארוניו, ועתה הוא שאף אל המלוכה וחולם לנקום את שנות השפלתו הארוכות ("עבד כי מלורך"). ואפשר שהיך, שהתמנה היא חמונתו של מלך, שירד מגדולתו, ועתה הוא חולם על אותו יום שבו יחזיר לעצמו את כתר וייקח את נקמתו מן המוחים שהפילוהו מכסאו. בשתי האפשרויות מדובר בתאמת נקמה עזה ובחוששת השפלה, שאותן מטפחים העבד הנרצע או המלך המוח, שדוכאו עד עפר.
- 34 מעניין להיווכת שהטיפוס המושחת ביותר בחגיגת קיץ, וולדרסקי, הגיע לתל-אביב היישר מפריז הרקונטית (הציר המגלמת כשירי העלומים של אלתרמן את שקיעת המערב).
- 35 בחגיגת קיץ כלולות אמירות אחדות על הקמת העיר העברית הראשונה. כשיר חי של המתזור "שוק הפרות" הוא אומר כי "לא שווא נכתבו ספרים / כטרם קום עיר על חול. / לא שווא דיסו מורים נאדדים / דברי אמונה וחוק.", משמע, המפעל הציוני הפך את התהליך הרגיל על פיו. אצל אומות העולם קדמה התרבות החומרית לזו הרוחנית, ואילו אצלנו קדמו הסופרים וספריים לכלי המדינה (הספר תל-אביב [= אלטנוילדן] קדם לעיר תל-אביב). ואולם כשיר "הלוך ושוב" הוא מודה כי "אך לא מן הכתב קמה עיר על תלה, / כי אם מן האש והעצים והעולה". אפשר שאלתרמן מודה כאן כי לא רק החלומות היפים וחתמימים של אבות הציונות הולידו את העיר העברית ואת מדינת ישראל (כלומר, את הצלחתיה של התנועה הציונית), כי אם גם אסונו הגדול של העם השואה (המכונה כלשונות העמים כשם Holocaust שפירושו "קרבן עולה") הוא שהאיץ את התהליך.
- 36 הכוונה ל"טור" "חזון הגנב" (הר, י' אדר תש"ט [1.3.1949]); הטור השביעי, ה, עמ' 30-31), הפרווח במילים: "היה זמן וחלמו ציונים נורעים / על העם כי יקום מקלו וזכריא / ויפיעו בו כל סימני החיים / וסרוכם הגנב... הגנב העברי!".
- 37 מראה פניו של הרופא האידיאליסט "שמחציתן מעשה תרש" (עמ' 72-73), כמו מראה השפה החרשה וכמו מראה המציאות החרשה המתחוללת לנגד עיני

הדור, הוא מראה חצוי — כעין מימוש הרעיון של "דמות פניה הנחצות" (עיר היונה). אלתרמן רותק בשנות המאבק לעצמאות לאותה מטאמורפוזת מופלאה שנתחוללה בחיי האומה כמעברה מחיים רוחניים ותלשים מקרקע לחיים ממלכתיים הקשורים לקרקע אך תלשים משרשים רוחניים.

פרק עשירי

כי לא לחתום אותם נועד

יצירת אלתרמן – סקירה ממעוף הציפור

וַיְהִי לְצַפּוֹר, וַיְהִי לְנָצִים.
וַיְהִי לְעֵנָף, וַיְהִי גִרְזֵן עֶשֶׂת.
וַיְהִי לְאֵל, וַיְהִי לְחַצִּים.
וַיְהִי לְקַמְלָה וַיְכַסּוּהוּ בְנֵעַל.
וַיְהִי לְשִׁלּוּלִית, וַיְהִי לְגֵדוֹת.
וַיְהִי לְעֶבֶר, וַיִּדְרָפוּהוּ קָרְעַל,
וַיִּדְבְּקֵיטָה בּוֹ עֵינֵי הָעֶבֶר הַנִּדְרָדוֹת.
(“קפיצת הלולין”, כהוט השני)

אלתרמן הוא משורר של מטאמורפוזות. הפואטיקה שלו מבוססת על היפוך היוצרות בכל רמות הטקסט, הן בלשון והן בתחומי עיצוב המציאות. פה ושם אף משוכצים ביצירתו מיני “שירי זיקית” (כגון אחדים משירי העלומים הגנוזים המתארים מיני בריות כימריות, או שירי מטאמורפוזות כגון “שיר העלמה”, “זקנת החלפן” ו”רשפי אש” מתוך עיר היוטה, השיר “בגד חמודות” מתוך חגיגת קיץ וכן המחזור “נביחת הציפור”, המשמש כעין אפילוג למחזה חוף המדוד זה), המעידים על יכולתה של המציאות להשתנות ללא הרף, וכן על יכולתה של האמנות לחולל במציאות שינויים מופלאים ומפתיעים. תכונה זו מתגלה גם ברמת ה”מאקרו”: יצירתו של אלתרמן בכללה מגלה מיני גלגולים ומהפכים בלתי פוסקים, והיא בכחינת *panta rhei* =] הכול זורם[. ככל שלב של מהלך יצירתו התחדש המשורר, שבר את ציפיות הקהל וערך שינוי של “מאה ושמונים מעלות” לגבי הדומיננטה של

השלב הקודם (יש להודות כי לעתים גרם השינוי הכלתי צפוי לאכזבה טוטאלית בקרב אורחם קוראים ומבקרים שהורגלו לנוסח הקודם והתקשו לו:תמודד עם החדש); ולמרות ההתחדשות המתמדת, ככל שלב כבר נגזר במקופל הגרעין שממנו עתיד היה להתפתח השלב הבא.*

בראשית דרכו ב"רפובליקה הספרותית" התל-אביבית של שנות השלושים הוא כתב שירים סיפוריים על רקע הכרך הפריזאי, הכורכים את התום הפריסטיני של ימי בראשית בגן עדן ואת השחיתות של אנשי הביבים בהוה (אחדים מהם – שירים בני מאות טורים – נכללו בנוסח קודם בין "שירי פריז" שחוברו בצרפת עוד בסוף שנות העשרים). שירי עלומים אלה – שנתפרסמו בעיתונות ובכתבי העת בין השנים 1931–1936 – משובצים כפרטי מציאות קונקרטיים רכים ממודוס החיקי הנמוך (שמותיהם הפרטיים של הנפשות הפועלות, קטעי שיח "אותנטיים", שמות אתרים פריזאיים מופרים וניחחים וכיוצא באלה סממנים המקנים תחושה של מלאות ריאליסטית). אזכורים אלה הם הנותנים לשירה הדקדנטית המוקדמת את טעמה המיוחד הכולט בזורתו על רקע השיחה העברית החלוצית של שנות השלושים. בין שירי העלומים שנגזרו מצויים אמנם גם שירים רכים שאינם פריזאיים כל עיקר; ויש בהם שירים אחדים (כגון "וריאציה", "הורגי השדות" ו"ברית בין הכתרים"), שבאופן כלתי סימפטומטי נכתבו אפילו על רקע ההתיישבות העובדת. אולם, דווקא שירים אורבניים דקדנטיים (כמו "בשטף עיר", "בגן בדצמבר", "ליל קרנבל", "קונצרט לג'ינטה" ודומיהם) הם שקבעו, וסדין, את הרושם הדומיננטי של השלב הראשון. אחריהם פנה אלתרמן לפואטיקה שונה בתכלית מזו שהזיזה את שירי העלומים שלו. כשנתיים התנזר לגמרי מפרסום ליריקה, להבדיל

* להלן תירון השיחה ה"קוננית" של אלתרמן, ולא שיתנו הקלה. השיר הזיורנליסטי שלו, לסוגיו ולתקופותיו, הוא ערוץ יצירה שונה התובע דיין בפני עצמו, הגם שפה ושם הוא נשזר בליריקה ה"קוננית" וניכר שיש לו אתה שיג ושיח. כך, למשל, אלמלא כתב המשורר את "רגעיו" ואת "טוריו", קשה לתאר את מעברו מן השירה האסתטציסטית של אסכולת שלונסקי אל השירה המעורבת כבעיות הכלל; את מעברו ממעמד של "גולה" – מנוה ואנטי ממסדי – המסתגר במגדל השן של האמנות הצרופה לתפקידו של ש"צ המעורב עד צוואר כבעיות האומה.

משידה ז'ורנליסטית, וכל אותה עת חיבר את השירים הארכיטיפיים, המלאים כביכול עליצות ושמחת חיים, שאותם כינס בקובץ כופכים בחוץ (1938). שירים ססגוניים ופוליפו מים אלה הקנו למחברם מוניטין וחיבבוהו לאלתר על קהל הקוראים (ביניהם יש גם שירים טראגיים, ואפילו מקאבריים, לא מעטים, אך חזותם מלאת העליצות והאנרגיה של אחרים מהשירים המוצבים בפתח הקובץ היא שקבעה את תדמיתו של הקובץ כולו). שירי כופכים בחוץ מתרחשים ברובם לא על רקעו של כרך מושחת השקוע במ"ט שערי טומאה, כשירי "כרכיאל" של שלונסקי, אלא על רקעה של עיר אלמונית – ססגונית ונאיבית – על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכובי בתיה; עיר העולה כאילו מבין דפידם של ספרי אגדה נושנים וסנטימנטליים. בניגוד לשיריו האורבניים הארכניים משנות יצירתו הראשונות, המתרחשים כאמור על רקע אתרים פריזאיים קו נקרטיים, בשירי כופכים בחוץ ניכרת הנטייה לקיצור ולהתנזרות עקבית משיבוצם של שמות פרטים וסממני זמן ומקום מפורשים. התנזרות מוחלטת זו מן הקרוב והפמיליארי היא המקנה להם את איכותם האַ-מימטית והאוניברסלית החורגת ביודעין מגבולות הזמן והמקום (הגם שניתן לאתר בחלקו הראשון של הספר שרידים של הכרך האירוסאי הישן והשוקע, ובחלקו השני – תווי היסר אופייניים של עיר חדשה ההולכת ונבנית על רקע נופים צחיחים). שירים אלה הם שירים שפניהם "פני יאנוס": ניתן לקרוא בהם מתוך הפלאה ומתוך דמיסטיפיקציה, מתוך ראייה מקרו-קוסמית ומתוך ראייה מיקרו-קוסמית, בדרך ליטראלית ובדרך אלגורית, מתוך כובד-ראש גותי ומתוך אירוניה קלילה ומהתלת. בשל התפיסה הדואליסטית, או הבינארית, הבאה בהם לידי ביטוי, יש בהם שירים קולמיים בצד שירי דומייה ואלם, שירים עתירי צבע ותנועה בצד שירים סטטיים וחד-גוניים או חסרי גוון, שבהם שלטת שקיפותו של האתר או לובנו הקר של אור היח. כנגד התמונות הצבעוניות והרעשניות מוצבות על פי רוב גם תמונות התשליל המונוכרומטיות והמונוטוניות שלהן. אף על פי כן, הרשם הראשון והדומיננטי ביותר העולה למקרא שירי כופכים בחוץ הוא כאמור של צבעוניות, קולניות, מוזיקליות ותנועת תזזית אנרגטית, וכן של סדירות ריתמית רבה מהמקובל ("קצב המטרנום" או הריתמוס המכאני של "תיבת הנגינה").

אך גם הסגנון הפוליפוני וקשת הנושאים הארכיטיפילים של קובץ השירים הראשון (ששיריו ה"ברויטיסטיים" קבעו כאמור את דמות דיוקנה של שירת אלתרמן כתודעת רוב הקוראים והמבקרים) לא "כיכבו" בשירתו לאורך ימים. מן הסגנוניות הגועשת ומן הרב-קוליות השוצפת של הכולטים מבין שירי כובבים בחוץ פנה המשורר אל השידה האופקורנטית תרתי משמע של שמחת עניים (1941). הפעם הוציא מתחת ידיו יצירה קריפטית וקשה, שעולמה קודר והגותה ולשונה סבוכות ונפתלות. כאן נמנע באורח עקבי מן הריבוי והעושר של השלב הקודם ומן התוזת הדינמית שלו, וחתר לסטטיות הגותית ולמינימליזם בכל מישורי הטקסט. כך, למשל, התנזר בשמחת עניים מן המטפוריקה הסגנונית של כובבים בחוץ (העשירה בצירופים אוקסימורוניים, זאוגמות וסינסתזות מדהימות), ופנה ללשון מעוטת מטפורות שעולמה מורכב ממבחר מצומצם וקבוע של קטגוריות סמליות (המת, הרעה, העיר הנצודה, העיט, החולד וס'...). מן החריזה המפתיעה של כובבים בחוץ, העשירה באסוננסים ובדיסוננסים, הוא פנה אל החריזה ההומופוניית האופיינית לפיוטי התפילה. כאן אף נטש את תיאורי הטבע המסחררים של כובבים בחוץ, והותיר מספר גילויי טבע (האור, הקול, הברק) כזכר למפגן המהיב של השידה המוקדמת. כמו כן הוא זנח כאן כביכול את האוניברסליזם של כובבים בחוץ, ועבר אל הלשון תלוית התרבות ואל הפרובלמטיקה הלאומית (מכלי לזנוח את המסר הכלל-אנושי של ימי מלחמה). גם השימוש התכוף בגוף ראשון יחיד ובגוף שני יחיד — האופייני לכובבים בחוץ — פנה מקומו לשימוש נרחב בגוף ראשון רבים, כמקובל בתקופה של "חיים על קו הקץ" הדורשת ערכים כמו נְעוּת ואזוּת לוחמים.

מן המחזור שמחת עניים, שניכר בו, חרף מגמת הצמצום וההתנזרות, גיוון רב — ריתמי, תימטי וז'אנרי — ובו כל קווי המתאר פרומים ומפולשים, עבר אלתרמן אל האחידות והסימטריה הכמעט מוחלטת של שירי מכות מצרים (1944). כאן הרחיק את עדותו לימי קדם, וליטש את גילויי הרוע והכיעור עד ששיווה להם ברק אסתטיציסטי מדהים ביופיו ובסדירותו. כאן נטש כביכול את נקודת התצפית הלאומית של הסיפור המקראי, ונכנס באופן מדהים וחסר תקדים לעורם של בני נוא אמן, תוך שיקוף סבלם של החפים מפשע, המשלמים על עוון לא להם.

שירים אלה, שבחלקם נכתבו (בנוסח ראשון) עם ההסרזה על מלחמת העולם השנייה בספטמבר 1939, לפני שמחת עניים, קרובים לפואטיקה הניאו-סימבוליסטית הססגונית של כופים סחוץ ואף אינם מרוחקים מהשקפת העולם הפציפיסטית של "אסכולת שלונסקי", אך ללא הגיוון הרב של שירי הקובץ הראשון וללא התום הכמורומנטי המצוי בשכבתם הגלויה של רבים משירים אלה. דווקא לשם תיאורה של מציאות סטיכית וסאוטית מאין כמוה של ימי מלחמת העולם, בחר כהן אלתרמן באופן פרדוקסלי בסדירותה המושלמת והמוקפדת של היצירה הפסידר-קלאסית. בעשרת שירי המכות הוא עשה למשל שימוש קבוע בהקסמטר הַמְבִּי בעל הַצְּוֹרָה הקבועה, המחלקת את הטור באורח סימטרי לשני הַמִּסְטִיכִים (כבעין תחליף לאלכסנדרין הקלסיציסטי שהקפיד על צורה אחרי ההברה השישית). כן ניכר ההדר הצורני של שירי המכות גם בחריזה המדויקת שלהם (ללא האסוננסים והדיסוננסים האופייניים לשירי הפתיחה והסיום בלבד).

משירי מכות מצרים המתרחשים על רקע העיר המצרית הקדומה (ובה בשעה גם על רקע העיר הארכיטפילית שבכל דור ובכל אתר), והמפגינים סדירות צורנית קפדנית וממושטרת, עבר אלתרמן אל שירי עיר היונה (1957). אלה מתרחשים בעיקר על רקע תל-אביב וההתיישבות העובדת של ימי הקמת המדינה (בסוף הספר כלולים מחזורי שירים משנות הארבעים כדוגמת "שיר עשרה אחים", "שירים על רעות הרוח", "שירים על ארץ הנגב" ועוד שנכתבו כנראה לפני חטיבת שירי עיר היונה ובאים בהם לידי ביטוי כללים פואטיים המשקפים את שלב המעבר שבין השיחה שנכתבה לפני מלחמת העולם והשואה לבין זו שנכתבה אחריהן). אם בחר אלתרמן להציג בשירי כופים סחוץ את צדו המופלא את המראה הטרוויאלי ותבנאלי, הרי שבעיר היונה בחר דווקא להציג את המראות והאירועים הבנאליים של תקופה גדולה ומופלאה. לעומת הליטוש האסתטיציסטי והסמליות המצועפת של שירי מכות מצרים, המרחיקים את התמונה אל מעמקי ההיסטוריה, אנו מוצאים כאן סתימה על ההווה המתהווה, ללא כחל וסרק ומבלי להסתיר את הבלואים והקרעים ואף מבלי לקשר את חוטי השיר וללטש את דימויו וחרוזיו עד ברק. בצד התכוננות במתהווה, מכיל מחזור השירים הזה הרהורים היסטוריוסופיים רבים על גלגולי

הזהות של העם, על גלגוליה של הארץ ועל גלגוליה של השפה העברית כמעברה מלשון קודש ולשון ספר ללשון היומיום וחולין (חלק מפרטי המציאות, על אף חזותם הקונקרטי, מתעלים לדרגת סמלים). בימי המלחמה, שבהם התנזר שלונסקי במתכוון מכתובת שיה ועבר לכתובת מאמרים, ושבהם בחרה לאה גולדברג להמשיך בתיבור שירה הלירית כמימים ימימה, בחר אלתרמן בדרך אישית משלו: כתיבת "פובליציסטיקה" מחורזת. כאן הפך הסגנון לדיסקורסיבי — "אפור", "יומיומי", מהורהר וחסר ליטוש כביכול — אך ככל שינסה הקורא לראות בשירים אלה מסות מחורזות ולהעמיד להן פראפראזה ראויה לשמה, כן תחמוק אפשרות זו ממנו. גם אם שירי עיר היונה נראים שקופים ובהירים, הם מתבררים כנושאי אמיה רב משמעית וסוגסטיבית שאינה ניתנת למיצוי ושאינה תשקיף מימטי פשוט של המציאות המתהווה אלא לכאורה. אף על פי כן, ואולי דווקא משום כך, המחזור במלואו הוא אולי בדיעבד אחד המסמכים החשובים, הכנים והאותנטיים ביותר של ימי המאבק לעצמאות והקמת המדינה.

יצירתו הארכיטיפית והאישית כאחד של אלתרמן, פוסק הרוחות (1962), שאינה מחזה בלבד כי אם פרק שיה חשוב ומקורי, חוזרת כביכול אל מאגר דמויות הקבע הצבעוני ומלא החיים של כופים בחוץ (ההלך, הפונקית, בעל תיבת הנגינה ועוד), אך החזרה אל העבר היא מדומה בלבד. אלתרמן משתמש בה בסמלים ה"משומשים" המכוסים כבר בפטינה של חלודה ושל ירוקת — אותם סמלים שחיבבו אותו בעבר על הקוראים — כדי לומר אמיה עדכנית וחדשה בתכלית, שאין בה עליצות ושמחת חיים כל עיקר. כלולים כאן הרהורים על קוצר החיים, על חוסר התוחלת בויתורו של האמן על חיי העולם הזה (ויתור שאינו מקנה לו בהכרח חיי נצח או שכר בעולם הבא), על תמורותיו של עולם הרוח ועל הצורך הטראגי של האמן להשיל בכל פעם את עורו ולהתחדש תדיר. כדרכו, בחר כאן אלתרמן בדרך הצפייה פחות מכול: להתחדש ולהשתנות דווקא בעזרת סמליו הישנים נושנים (כשם שבשירי מכות מצרים שליוו בהופעתם את הטראומה הנוראה ביותר בתולדות העם בחר באופן פרדוקסלי להתמקד דווקא בסבלה של העיר המצרית). כאן הוא סזן את הכוח הבלתי נמנע לעבור מהניאו סימבוליזם העברי של שנות השלושים אל האקזיסטנציאליזם של שנות החמישים תוך

“כניעה על תנאי” למקטרגיו הצעירים. ואולם, אנג קבלה חלקית של טענותיהם ושל תפיסת עולמם, הוא אף אינו חוסך מהם את שבט ביקורתו. כידוע, גינו צעירי המשוחים, ובראשם נתן זך (שיצא במתקפה נגד מה שנראה לו כשירת אלטרמן כמנייריזמים רוס-עבריים), את המאפיינים של הניאו-סימבוליזם מאסכולת שלונסקי, והשליטו מאפיינים אימזיסטיים אנגלו-אמריקאיים. בעיקר, יצאה חמתו של זך נגד הריתמוס ה-“מכאני” של אלטרמן, בעוד הוא מנסה להשליט כשיה העברית ריתמוס חופשי וטבעי הזורם בשיר כזרום התודעה. אלטרמן קיבל את הביקורת כהכנה כחלק טבעי ובלתי נפרד של השתנות הטעמים בעולם, אך גם לגלג על מקטרגיו וחשף את קלונם. את מחזהו זה סיים אלטרמן באמירה קלילה וקהלתית כאחד על המציאות הזורמת תדיר ועל הצורך להתחדש תדיר: “אין זה סופו של הסיפור. מכאן חוזר הוא / תמיד אל ראשיתו, על מנת לשוב / כחלופי שמות ומעשים, שכך טיבו — / להיות הולך סובב, להיות מתחיל / כל פעם מחדש. אין תקנה לו... / כך נשארים דבריו לא חתומים, / כי לא לחתם אותם נועד הוא, רק לשיר / אותם ולספר אותם בדרך”. למרות משיכת הכתף הקלילה כביכול של מי שידע שלא עליו המלאכה לגמור, מבצבץ מבעד לקלילות גם הלוח הרוח הקהלתי הפסימי של “סובב סכב הולך הרוח ועל סביבתיו שֵׁב הרוח” (קהלת א, ו). אכן, בסוף דרכו ליטש אלטרמן את יצירותיו פחות ופחות, והותיר את חוטיהם פרומים, כמתחייב מן הפואטיקה החדשה שנתאזרה אז בספרות העברית (לשיא החספוס והוויתור המודע על סממני הברק הצורני הגיע ביצירתו האחרונה — המסכה האחרונה).

כך עבר אלטרמן משלב לשלב, וסגירת קיץ (1965) ערך פארודיה עצמית שבה הביא תחת קורת גג אחד את סגנונותיו השונים ואת מחוותיו הרטוריות משכבר הימים, כדי “להוציא את הרוח” ממפרשיהם. יש בחגיגת קיץ הרבה אמירות בנוסח: “עכשו ירח רב מדות מגיח / מבטן אדמה [...] גָּלְלוּ הרכ בשעת זריחה הוא חֲזוֹן טבע / של השתכרות האור מבעד לאויר” (“היח עולה”), או “תמיד סברתי שהחורף, הכלב החי, טוב מן הקיץ, הארי המת. / ואף על פי כן, כעת אני בוחר / לראות את הקיץ באור אחר” (“החם נהפך לשרב”). אלטרמן מתכונן אפוא באירוניה סלחנית וטובת לב בפיגורות המרשימות

והספקטוקולריות שלו ככובעים בחוץ שבהן דימה את היח הגדול והלוהט ל"נשיקת טבחת" מול שקמה שהדובר קדה לה קיזה ואילו היא מרימה ענף כמטפחת, בעוד שאין המראה המופלא הזה אלא חזיון טבע רגיל ופשוט שהסבר מדעי חסר כל יוקרה בצדו. הוא אף בוחן מחדש את הפואטיקה האירופאית של תקופת כובעים בחוץ, שאותה דימה לפואטיקה של סתיו וחורף, ומוזה שהקיץ הכמוש כארי מת — המזוהה בין השאר עם ה"כנעניות" האליטרית אך הצחיחה, אינו נראה לו בזקנתו כפי שנראה לו בימי הבלו. כך הוא עורך דמיסטיפיקציה לאותם עניינים שפעם נהג לצעפם בצעיף של ערפל מטאפורי: "אַמְנֹנו פְּעַם שְׂדוּמָה הַרְחוּב / לְדַמְעָה מוֹנֵגְלָגֶלֶת עַל לַחֲמֵה שֶׁל עֵיר. / לֹא, דְבָרִים כְּאַלֶּה טִיכָם הַנְּכוֹן / לַחֵה וְיָם וְרִיר" ("אין הדבר דומה"). לא עיר הדומה לאהוב לפנינו, אלא עיר הדומה לאורגניזם פשוט וחסר כל ייחוד, שהעין האובייקטיבית והמדעית לא תראה בו אלא "לחה ודם וריר". בדומה לקהלת, גיבור שירו של מיכיל, שכתחילה ראה באהוסתו יצור שמימי ומופלא, ובזקנתו לא זיהה בה אלא אורגניזם חסר ייחוד שסופו רקב וקבר ("מעורות עם גידים יחד חִבְרָה"; "אַף עוֹרְקִים גּוֹאֲלִים כְּדָם יִזְעוּ"), כך גם אלתרמן המזדקן והקהלתי הרואה את המציאות בערייתה, ללא כל ייפוי ומיסטיפיקציה: "יָרַד עַי חַיִּים עֲכָרוּ / בִיעֵף בֵּין חֲשֵׁכָה לְחֲשֵׁכָה, / אֶף רִגְעֵיהֶם שְׁהוּ, לֹא מְהֵרוּ, / זָרְמוּ לֹאט, כְּמוֹ הַדָּם וְהַלְחָה" ("הבהוב ברק חורף"). ה"חגיגה" היא אפוא חגיגה כפולת פנים: היא אינה "חגיגת קיץ" של פרוין ויכול ססגוני בלבד, אלא גם מחולת המוות של אדם שעורו כמש וטוחנותיו בטלו.

אלתרמן תיאר את המציאות כזרימה אין סופית המשתנה תדיר ועם זאת כפופה לחוקי נצח בלתי משתנים; וכדבריו בחגיגת קיץ: "וְתָמִיד פֶּה וְשֵׁם, אֲגָב, / צוֹפֵה מִתּוֹף הָעֶרְבוּבִיָּה / סֵדֵר הַפְּלִדוֹת אֲשֶׁר חֲקִיו / מִתּוֹיִם אֶת הַרְף הַכּוֹכָב וְהַקְּבִיָּה" (לכאורה מתערבים כאן מין בשאינו מינו — חוקי האסטרוולוגיה הנצחיים ומקריותו של הגורל והמזל — אך במציאות הפנים-לשונית מְזָר וּמְזָל חד הם). ואף זאת: אותם כללים פרדוקסליים שמרכיביהם המנוגדים הם "סדר פלדות" ו"דרך הכוכב והקובייה" (כללי ברזל ומקריותו של הגורל) חלים גם בעולם היציה. וכן, למרות ההשתנות המתמדת והגיוון העצום של יצירת אלתרמן, יש בה כללים אחדים ומאפיינים אחדים החוזרים על עצמם בכל חליפות

העתים: (א) הכתיבה בצירופים אוקסימורוניים וזאוגמטיים המשלבים מין בשאינו מינו כביטוי לתפיסת עולם פרדוקסלית; (ב) בחינת זווית הראייה הבלתי שגרתית, ההפוכה מהפך של "מאה ושמונים מעלות" לזו הצפויה והמקובלת; (ג) חיפוש חוקי הנצח הבסיסיים של הקיום האנושי (איתור העקרונות המנחים את האדם בשעת משבר, איתור הערכים הבסיסיים ביותר הנותרים בעולם בשעת קטקליזם המאיים על האנושות להאביחה); (ד) תהייה על המטמורפוזות שעוברות על החי בהפכו למת, על הצעיר והחדש בהפכו לזקן ולמיושן, על החומר בהפכו לדוח, על האור בהפכו לחושך וכיוצא באלה מטמורפוזות וטרנספורמציות העוסקות בעניינים הבראשיתיים והבסיסיים ביותר של הקיום האנושי.

לאלטרמן היו כמה וכמה דפוסים קבע (*topoi*) תימטיים, מוטיביים וטיפולוגיים שחזרו שוב ושוב בשיחתו לסוגיה ולחקופותיה. ככלל, דפוסים אלה מתבססים על אותן דיכוטומיות גדולות ואוניברסליות שבתשתית הקיום האנושי: חיים ומוות, חידוש ויושן, עראי וקבע, תום וחטא, עיר ועיר, אור וחושך, חורף וקיץ, תוגות והיתולים וכיוצא באלה דיכוטומיות המוצגות ביצירתו בקיצוניותן הבינארית. בפרק הראשון והשני ראינו כיצד אחד מדפוסים הקבע האלה – הולדת ערים ושקיעתן – מכריח ככריח את יצירת אלטרמן, לסוגיה ולחקופותיה. כאן נכודר עוד דפוס קבע אחד מני רבים – דמותו של המת החי – שאף הוא מתגלם ביצירת אלטרמן באופנים שונים ומתגלה בה בוויאציות רבות, לעתים סמויות ובלתי צפויות. נדגים זאת על קצה המזלג, בחינת ואיך זיל גמור, שהרי רבים מן הדפוסים והמוטיבים האלטרמניים (ההלך, הדרכים, הפונדק, גרמי השמים, העיר ועוד) פושטים צורה ולובשים צורה לפי צורכי הזמן והמקום.

בשירים הראשונים מופיעה דמות המת החי בשירי חלחלה מבעיתים על אוהב שרצח את אהובתו המושחתת ועתה הוא מתענג בדמיונו על מראה גלגולה הבראשית והפריטיני, כילדה תמה וכה, שלא ידעה עדיין חטא ("קונצרט לג'ינטה", "משהו כחול, מאוד כחול", "אופליה" ועוד). האהובה הפרוצה התמה המתה חיה אפוא בדמיונו של רוצחה, והיא בבחינת מת-חי, תמים ומושחת, ממש כמו הַכֹּדֶךְ המערכי השוקע שעל רקעו מתחוללת המלודרמה. דמות המת החי אף מופיעה בשיר

גנוז שנוטר בארכיון, "רעי הלכן ושחור" (שבו הדמות החצויה והשטועה, שניגודי האור והצל דרים בה בכפיפה אחת, משוטטת בין עולמנו המודרני והמתועש לבין גן העדן הבראשיתי) ובשיר שנתפרסם בעיתונות, אך לא כונס בספר, כגון "ערב אפור" (שבו האורב מדמה את עצמו ואת אהוסתו כפי שייראו לאחר מותם, והם בכחינת חיים-מתים היצאים מתוך גוויותיהם ומע יחים את עצמם בארון המתים). בכוכבים בחוץ לוכשת דמות המת-חצי צורות רכות: בכל פעם שבו נזכר ה"ערש" (או ה"עריסה") הריהו גם ערשו של תינוק וגם ערשו של הישיש הגווע: השיר "כיפה אדומה" מסתיים בתיאור הלילה התמים היורד על חדר הילדים או בתיאורו של הלילה החשוך והמפחיד היורד על האנושות הדקדנטית, השוקעת; הדובר השוכב על מיטת הברזל ב"שיר שלושה אחים" הוא עולל המבקש מאביו הטוב שיכסהו לעת לילה, או אדם זקן ועייף המבקש מהאל שיניח לו וכסהו כקברן המכסה את גורית המת; הבן ההולך בשדות ובלבו כדור עופרת (בבלאדה "האם השלישית") הוא חייל פצוע העושה דרכו בשדות הקרב לעבר בית אמו, או מת מקולל הנודד בשדות האליזיום הנצחיים בדרך שאין לה קץ. בשמחת עניים הפכה דמות המת-חצי לדמות המרכזית של היציה, וקיבלה כמדומה גם משמעות לאומית (כזכור, פינסקר הוא שתיאר בחיבורו אוטואמנציפציה את העם כדמותו של מת-חי הסובב בארצות החיים ומפיל אימה על סביבותיו). מאחר ש"עי חשוב כמת", ניתן לראות ביציה בכללה כעין *dance macabre* — מחול עיוועים מלא עליצות מעוררת פלצות — "משתה ערב דָּבֶר" ערב השואה ("ראיתך ואבין כמה דק התג / שבין טרם שואה וערב חג"). שירי מכות מצרים נפתחים בתיאור "החי אשר רץ אל שער" אשר "נהפך כרוצו למת" ("בדרך נוא אמון") ומסתיים בתיאור האב השוחק "משן עד ציפורניים", "עם רמש ותולעת" (שחוק של אדם שזה אך נברא כבראשית האכולוציה, ואולי שחוק של אדם שעלה עליו הכורת — שהיה לשלד שכולו רימה ותולעה). "שיר עשרה אחים" בנוי כולו לפי הסכמה של השיר המקאברי "צעהן גוטע ברידער זיינען מיר געווען" ("עשרה אחים טובים היינו"), שבו הולך מספר האחים ומתמעט מבית לבית עד שלא נותר מהם איש. בעיר היופה עולה הרעיון שהחי נברא מקרבנו של המת ("וּכְנָבְרָא מְעַפְר בְּצֵלָם / נְבְרָא אִישׁ מְקַרְבָּן אַחִיר",

{“עיר קורסת”}, וכן הרעיון שגילויים מסוימים כמציאות המתהווה של ימי הקמת המדינה הם גלגולם של גילויים גלויים שנחדו מתחת לשמים כאילו היו איש מת שקם לתחייה (“איש מוזג יין תבית וכליל לא יישן / צד אחון המאחרים מדלפק יסוף / איש מוזג שהיה לעמוד עשן / וחרו ונה לגוף”, “בעוד ערב יורד”). כאן משמשים גם דמויותיהם של מיכל ומיכאל (נערה-אישה שכמיכל המקראית לא העמידה בנים ומלאך בשר ודם הדואג ממרומים לשלומם של ישראל) כעין גילום מצופף של דפוס הקבע הזה של המת-חזי המהלך בארצות החיים ובמחוזות שלא מעלמא הדין. הנער והנעה, גילומם של לוחמי תש”ח, למעשה מתו בלא עת, והם שוכנים זה לצד זה בין רגבים, אך הם גם חיים בתודעה הקולקטיבית לנצח נצחים. כפונדק הרוחות מתרחשת פגישת הבעל והרעיה כחצות, ככמחזהו של גתה פאוסטוס, על גבול החיים והמוות, ואם היו השניים מתים בחייהם (שהרי כל חייהם הוקדשו לאמות, צל החיים), אולי ישרדו זה בתודעתו של זה לאחר כלות. כחגיגת קיץ כלולה קינה על קוצר החיים (“אשה בעודה צוחקת / זקנה ותצהב בקלף”), והמשורר הצעיר המסתגר בחדרו כדי לכתוב שיר לבקשת ה”כליזמרים”, יוצא מחדרו והוא זקן, שמן וחסר שיניים (שיר זה על ה”כליזמרים” המשחרים לפתחו של המשורר הוא גלגול אישי של אותו שיר-עם מקאברי שהזכרנו לעיל – “צעהן גטע ברידער זיינען מיר געווען” – שמפזמונו-החדור – “יידל מיט דער פֿידל” – עיבר ביאליק את שיר החתונה הילדותי “מקהלת נוגנים”). ועל כל אלה, מרת סימן-טוב, רעיתו המנחה של שומר הבנק קמה לתחייה ורודפת את בעלה (ככמעין היפוך פארודי ליחסי המת והרעיה בשמחת עניים). דמות המת-חזי לבשה אפוא כיצירתו של אלטרמן צוה ופשטה צוה, אך ניתן לאתרה בכל שלב מן השלבים שתיארנו לעיל.

דמות זו אינה אלא דפוס קבע (*topos*) אחד מני רבים החוזרים כיצירת אלטרמן בווריאציות ובטרנספורמציות שונות בכל חליפות העתים. אם נערוך הפשטה ורדוקציה של קשת הנושאים האופיינית ליצירת אלטרמן, נגלה עד מהרה כי יצירה זו לסוגיה ולתקופותיה שואפת תמיד אל הנושאים הבראשיתיים (*primordial*), ה”גרולים” והאזניכרסליים, המקיפים את היקום כולו (גם הרעיונות הלאומיים,

הפרטיקולריים והאתנו־צנטריים כביכול, נתפסים ביצירת אלחרמן כחלק מן התמונה הגלובאלית). למעשה היא עוסקת באותם נושאים בסִיִּים ועקרוניים המקופלים בפרקיו הראשונים של ספר בראשית ובפרקי החכמה שבספר איוב: הרצון לדעת לשים את הגבול שבין חושך לאור, בין ים ליבשה, בין חומר לרוח, בין טוב לבין רע, בין תום לטעימה אסודה מפריו של עץ הדעת, בין חיים למוות, בין עראי לקבע, בין אחווה ורעות לרצח ואבדן. ניכר בהם הרצון לפתור את חידת המינים ("דרך גבר בעלמה") ואת החידה הבלתי פתוּה של החיים; ובמילים אחרות, ניכר בהם הרצון להכיר מקרוב את כל גילויי הקוסמוס — את תכל לשביליה ומשעוליה.

אחרית דבר

בספר זה ביקשתי להפנות אלומת אור אל עבר הזמן והמקום — הלא הם "העת" ו"האתר" האלתרמניים — שני שחקנים נודדים המחליפים ללא הרף מסכות ותפקידים, נופלים על חרבם וקמים לקוד שוב ושוב לקול תרועות הקהל. למרות חזותה העל-זמנית והאוניברסלית של יצירתו לא חדל אלתרמן לרגע מלהתחשב באותם אירועים הטבועים בחותם הזמן והמקום: בעיצומם הוא כתב את מיטב שיריו, לאורם הוא ליטש את הגותו ההיסטוריוסופית ואת מחשבת השיחה שלו ובעטיים הוא אף עבר לא אחת מאסכולה פואטית אחת לרעותה. ספרי מנסה לאתר ולתאר את אותות הזמן והמקום גם באותן חטיבות שיר שבהן הם בלתי צפויים בעליל: בשירים האסתטיציסטיים של אלתרמן שנכתבו כביכול ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה והמשוללים יסודות של אקטואליה ו"צבע לוקאלי" מעצם הגדרתם. לא כל שכן, שהוא מאתרים ומתארים באותן חטיבות שיר שנכתבו לאחר כוכבים בחוץ, לאחר המלחמה והשואה, ואשר בהן עומדת המציאות היהודית-ישראלית החשופה, בכל קרעיה ומדווייה ובכל יופיה (ובלשונו של המשורר: "במרדות יפעתה").

בספרי הקודם על אלתרמן ויצירתו — עוד חוזר הניגון (תל-אביב תשנ"ט) — התמקדתי בשיריו המוקדמים של המשורר, לרבות שירי העלומים שלו שנגזזו. גישתי שם הייתה גישה טקסטואלית המרוכזת במבע והמנסה לבחון צייני סגנון מרכזיים וזנוחים (על רקע המודרניזם הצרפתי-רוסי שהיווה להם מקור השפעה והשראה). ספר זה, לעומתו, אוהז בגישה קונטקסטואלית, פנים-ספרותית וחוץ-ספרותית כאחת: הוא בוחן את הדרכים המגוונות שבהן נשזרו הלעינות העיקריים (שמתחומי הפואטיקה והפוליטיקה, האסתטיקה והאתיקה, האקטואליה

וההיסטוריוסופיה) בתוך מרקס יצירתו של אלתרמן, לסוגיה ולתקופתיה.

ההיה אלתרמן "משורר חצר" או "משורר לאומי"? מהן הסיבות והנסיבות שבגללן נטש את הדימוי של משורר "גולה" ו"מקולל", שרווח באסכולת שלונסקי, והיה למשורר המעורב עד צוואר כבעיות הכלל? האומנם ניתן לאתר רמזים פוליטיים גם באותם תיאורי טבע ושירים אורבניים "תמימים" שנכתבו כביכול ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה? אילו תשובות שילב המשורר בין השורות לחורפיו ולמקטרגיו? הספר מתאר את התמורות שנתחוללו ביצירה כמעברה משלב לשלב, מסגנון אחד למשנהו, ואגב כך הוא מנסה לשפוך אור חדש גם על תקופות ועל חטיבות שירה שנחקרו שלא כדין לצל ולשו לים.

לפני הצגת הבכורה של כנרת, אמר אלתרמן לכתב "קול ישראל", כי כותרת מחזהו מהוה ציון-מקום וציון-זמן בעת וכעונה אחת. ברוחו של אותו זמר עברי הפותח במילים "כנרת, כנרת", הכותרת האלתרמנית אכן מעלה את זכרם של ימים עברו, זסרו של זמן שטעם של תמימות וראשוניות חלוצית היה בו. ואין זו הפעם היחידה שבה מיוג אלתרמן את ממד הזמן ואת ממד המרחב. הכלעת הגכולות בין זמן למקום ניכרת כבר באחת מרשימותיו המוקדמות ביותר, "הסנסציה מתפוצצת", * שבה תיאר המשורר הצעיר, שהיה אז עיתונאי לעת מצוא, שיחה היפותטית עם מזכיר המערכת של עיתון תל-אביבי:

— אדוני, — אמרתי לו — אני זך כאן. אינני יודע מה עלי לעשות.

— מאין באת?

— משנת 1935.

ציוני הזמן והמקום החליפו אפוא לא אחת את מקומם ביצירותיו של אלתרמן כבמשחק "הכיסאות המוזיקליים", ומכאן צירופים אלתרמניים

* רשימה זו נחפרסמה לראשונה בשבועון 9 בערב בעריכתו של אורי קיסרי. היא נרפסה שוב לאחר פטירת המשורר בספר תל-אביב הקטנה. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ט, עמ' 64-65.

טיפוסים כגון "אֵי שְׁמָה בפרסה החמישים ושתיים" (המשלב כתוכו מידת אורך ואת מספר השבועות בשנה), או "עַד עֵינֹת הַלֵּיל" (שילוב של ציון-מקום וציון-זמן) ומכאן גם צירוף זאוגמטי, המערב מין בשאינו מינו, כמו "לפנינו גבהו על הגבול הרקיע הקר והעת" (בשיר "הס לבדם" החותם את כופים בחוץ). ואין הדברים אמורים ביצירה המוקדמת בלבד. אדרבה, אפילו בחגיגת קיץ (1965), יצירתו האַפְּיֵלָה של המשורר, שהחג וחגא משמשים בה בערכוביה והתוהו מבצבץ מבין קרעי מסכתה, ניכרת תפיסה סימולטנית ובת-המרה של הממדים הללו: "העיר היא עיר. אף כי ברור שלעתים / העיר היא איש, האיש הוא זמן, הזמן הוא קיץ" (שם, עמ' 145).

כל עיסוק ביקורתי-מחקרי באלתרמן וביצירתו הוא לגבי דידי הזדמנות להעלות את זכרו של מנחם דורמן, רעו של המשורר, נוצר מורשתו וכותב תולדותיו. אם חקר אלתרמן עולה כפורח בהווה, הרי זה לא במעט תודות לעמלו הרב של דורמן בעבר. אלמלא העמיד על מדף הספרים שלנו את כל כתבי המשורר, ה"קנוניים" והגנוזים, את כרכי מחברות אלתרמן ואת הביוגרפיה האקזומפלארית אל לכ הזמר (שיצאה בסיוע פרופ' דבורה גילולה גם בנוסח מורחב ומתוקן שכותרתו נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה), היו כל חוקרי אלתרמן בימינו מגששים דרכם כסומא בארוסה. תוחתי לפרופ' עוזי שביט ולד"ר שמואל טרטנר, שלא חסכו מזמנם וקראו את כתב-היד, לד"ר חיים כהן שערכו סרוב תבונה ודעת וללאה שניר שהביאה אותו לבית-הדפוס והנחתה אותי בעצתה הטובה. כמו כן נתונה תודה מיחדת לגדעון שפיגל, שעודד וסייע, ולדפנה שפר בהירת העין, ידידתי ויד ימיני. תודה מקרב לב שלוחה גם לקברניטי אוניברסיטת תל-אביב, להנהלת בית שלום עליכם ולהנהלת קרן עמו"ס של בית הנשיא, שמצאו ספר זה ראוי למענק פרסום. יבואו כולם על הברכה.

אוניברסיטת תל-אביב
טחיו תשנ"ט

רשימת הקיצורים

א. נתן אלטרמן – כתבים (בסדר א"ב)

אסתר המלכה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"ז (ראה גם מחזות).
בין המשרור למדינאי (המלבי"ד מ' דורמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב
תשל"ב.

כמעגל, מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב
תשל"א.

האפרוח העשיר, מחברות לספרות, תל-אביב תש"ג.
החוט המשולש, מאמרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א.
הטור השביעי (שירי העת והעיתון), הוצאת דבר, תל-אביב תש"ח (תשי"ב,
תשי"ג).

הטור השביעי (שירי העת והעיתון), ב, הוצאת דבר, תל-אביב תשי"ד.
הטור השביעי, א (תש"ג עד תשי"ד), הקיבוץ המאוחד ודבר, תל-אביב
תשכ"ב; הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ב.

הטור השביעי, ב (תשי"ד עד תשכ"ב), הקיבוץ המאוחד ודבר, תל-אביב
תשכ"ד; הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ב.

הטור השביעי, ג, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ב.

הטור השביעי, ד (תש"ג עד תש"ח), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשמ"ז.

הטור השביעי, ה (1948 1956), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשנ"ה.

המסכה האחרונה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"ט.

חגיגת קיץ, מחברות לספרות, תל-אביב תשכ"ה.

ימי אור האחרונים (מחזה). עריסה, הערות ומבוא: דבורה גילולה, הקיבוץ
המאוחד, תל-אביב 1990.

כופים כחרץ, הוצאת יחדיו, תל-אביב תרצ"ח.

כנח, כנח (ראה מחזות).

מחזות [כנח כנח, פונדק הרוחות, אסתר המלכה, משפט פיתגורס], הקיבוץ
המאוחד, תל-אביב תשכ"ו; תשל"ג.

משפט פיתגורס, בתוך ג' אלטרמן מחזות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"ו.
 ספר החיות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א.
 ספר התיסה המזמרת, מחברות לספרות, תל-אביב תשי"ח.
 עיר דושה, מחברות לספרות, תל-אביב תשי"ז.
 עיר דושה, הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות, תל-אביב תשכ"ג.
 על שתי הדרכים (דפים מן הפנקס), בעריסת דן לאור, הקיבוץ המאוחד,
 תל-אביב 1990.
 פונדק הרוחות, הוצאת עמיקם, תל-אביב תשכ"ג.
 פזמונים ושירי זמר, א-ב, הקיבוץ המאוחד, תשל"ז-תשל"ט.
 רגעים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ד.
 שירי מכות מצרים, הוצאת צבי ע"י מחברות לספרות, תל-אביב תש"ז (ראה
 גם שירים שמכבר).
 שיר עשרה אחים, מחברות לספרות, תל-אביב תשכ"א.
 שירים שמכבר [כתבים, א: כוכבים בחוץ, שמחת עניים, שירי מכות מצרים],
 מחברות לספרות והקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"א.
 שמחת עניים, מחברות לספרות, תל-אביב תש"א (ראה גם שירים שמכבר).

ב. חיבורים על המשורר וזמנו

באומגרטן (1971) = א' באומגרטן (עורכת), נתן אלטרמן: מבחר מאמרים על
 שרתו, תל-אביב 1971.
 בלבן (1981) = א' בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי "כוכבים בחוץ"
 מאת נתן אלטרמן — פרשנות, צורות, רטוריקה, תל-אביב 1981.
 בר-זוהר (1975-1977) = מ' בר-זוהר, בן-גוריון, כרכים א-ג, תל-אביב,
 1975-1977.
 ברזל (1976) = ה' ברזל, "זהות וכוללות בשירת אלטרמן: מקרא בשיר
 עשרה אחים", ביקורת ופרשנות, 9-10 (תשרי תשל"ז, אוקטובר 1976),
 עמ' 18-46.
 ברזל (1995) = ה' ברזל, ריאמה של מצבים קיצוניים, תל-אביב 1995.
 ברזל (1997) = ה' ברזל, מן הסתום אל המפורש: "שמחת עניים" לנתן
 אלטרמן — רמזיות לתנ"ך ורמזים לשקספיר, תל-אביב 1997.
 בר-יוסף (1991) = ח' בר-יוסף, "עלילה ומשמעות בשמחת עניים" על רקע
 הדקאדנס והסימבוליזם בספרות הרוסית" (בתוך: שמיר ולוז [1991], עמ'
 223-239).

- גולומב (1961) = ה' גולומב, "כדיית וקניינים – עיונים בשיתח אלתרמן", קשת, י"א (אביב 1961), עמ' 30–61 (נדפס שוב בחלקו בתוך: באומגרטן [1971], עמ' 162–179).
- גילולה (1991) = ד' גילולה, "תרגומו של נתן אלתרמן לבמה העברית", לשון ועברית, 7 (ניסן תשנ"א), עמ' 5–13.
- גינוסר (1989) = פ' גינוסר (עורך), הספרות העברית ותנועת העבודה, באר-שבע 1989.
- דורמן (תשמ"ז) = מ' דורמן, אל לב הזמר: פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלתרמן, תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן וקומס (1989) = מ' דורמן וא' קומס (עורכים), אלתרמן ויצירתו, המרכז למורשת בן-גוריון, באר-שבע ותל-אביב 1989.
- דורמן (1990) = מ' דורמן, "פולמוס שירי המלחמה – במלאת עשרים שנה לפטירת נתן אלתרמן", מאזנים, סד, 8, (ניסן תש"ן, אפריל 1990), עמ' 47–48.
- דורמן (1991) = מ' דורמן, פרקי ביוגרפיה (ערכה ודביאה לרפוס דבורה גילולה), תל-אביב 1991. מהדורה מחודשת ומורחבת של דורמן (תשמ"ז). הירשפלד (1981) = א' הירשפלד, "בדרך אל חתך הזוכ": על תכניתו של "שיר עשרה אחים", מחברות אלתרמן, ג (1981), עמ' 227–241.
- הלפרין (תשנ"ח) = ז' הלפרין, "ילגים ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", סד, ג (עיונים ביצירת י"ל גורדון), ערכה: זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331–338.
- הלפרין (1991) = ש' הלפרין, ז'אנר הרשומון בסיפורת הישראלית, ירושלים 1991.
- הרושובסקי (1965) = ב' הרושובסקי (עורך), יורשי הסימבוליזם בשיחה האירופית והיהודית: מבחר מאניפסטים, מאמרים, הסזות, עבריים ומתורגמים משפות שונות, ירושלים 1965.
- זך (תשי"ט) = נ' זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עמשיו, 3–4 (תשי"ט), עמ' 109–122.
- זך (1966) = נ' זך, זמן ורייתוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב 1966.
- זמורה (1981) = י' זמורה, "התגלותו הראמטית של יונתן רטוש", מעריב (30.1.1981).
- זרטל (1996) = ע' זרטל, ז'הבם של היהודים – ההגיחה היהודית המחתרית לארץ-ישראל (1945–1948), תל-אביב 1996.

- חבר (1981) = ח' חבר, "הציה הסרבנית ויד-הכרזל המושלת", מחברות
אלתרמן, ג (1981), עמ' 226–290.
- ילקוט אש"ל = א' שלונסקי, ילקוט אש"ל, מרחביה 1960.
- יפה (1966) = א"ב יפה, שלונסקי: המשורר וזמנו, תל-אביב 1966.
- כנעני (1955) = ד' כנעני, ביום לכין זמנם, מרחביה 1955.
- לאור (1983)¹ = ד' לאור, השופר ודחרב: מסות על נתן אלתרמן, תל-אביב
1983.
- לאור (1983)² = ד' לאור (עורך), יונתן רטוש: מבחר מאמדי ביקורת על
יצירתו, תל-אביב 1983.
- לאור (1989) = ד' לאור, "נתן אלתרמן בימי פרשת לבון", בתוך: דורמן
וקרמס (1989), עמ' 89–130.
- לוז ושמיר (1991) = צ' לוז וז' שמיר (עורכים), הפואמה המודרניסטית
ביצירת אלתרמן, רמת-גן 1991.
- מגד (1957) = מ' מגד, "נוסח ישן ונוסח חדש", משא (למרחב), שנה ז, גיל'
50 (ו' בכסלו תשי"ח, 29 בנובמבר 1957), עמ' א–ב.
- מחברות אלתרמן, א = מחברות אלתרמן, א, מ' דורמן (עורך), תל-אביב
תשל"ז.
- מחברות אלתרמן, ב = מחברות אלתרמן, ב, מ' דורמן (עורך), תל-אביב
1979.
- מחברות אלתרמן, ג = מחברות אלתרמן, ג, מ' דורמן (עורך), תל-אביב 1981.
- מחברות אלתרמן, ד = מחברות אלתרמן, ד, מ' דורמן (עורך), תל-אביב
1986.
- מיון (תשכ"ב) = ד' מירון, ארבע פנים בספרות העברית בתימינו, ירושלים
ותל-אביב תשכ"ב (מהדורה מורחבת: תל-אביב 1975).
- מירון (1981) = ד' מירון, מפרט אל עיקר, מכנה, ז'אנר והגות בשירתו של ג'
אלתרמן, תל-אביב 1981.
- מירון (1987) = ד' מירון, אם לא תהיה ירושלים, תל-אביב 1987.
- מירון = ד' מירון, "הופעת הבכורה", צפון, ה (1998), עמ' 39–66.
- סדן (תשכ"ג) = ד' סדן, "במבואי עיר הזונה", בתוך: ד' סדן, בין דין לחשבון,
תל-אביב תשכ"ג, עמ' 124–130.
- עופר (1996) = ד' עופר (עורכת), בין עולים לוותיקים, ישראל בעליה
הגדולה (1948–1953), ירושלים 1996.
- ערפלי (תשמ"ג) = ב' ערפלי, עבותות של חושך, על "שמחת עניים" לנתן
אלתרמן, תל-אביב תשמ"ג.

- פוח (תשמ"ט) = י' פוח, שלח ועט בידו: סיפור חייו של אוריאל שלה – יונתן רטוש, תל-אביב תשמ"ט.
- פלס (1981) = י' פלס, "השיר והעת: גיוונים סוגיים בשירי 'עיר הזונה', מחברות אלתרמן, ג (1981), עמ' 192–208.
- צביאלי (תשנ"ה) = ר' צביאלי, הדינמיקה החברתית של חבורת הסופרים "יחדיו" ופואטיקת השירה שלה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור בהדרכת פרופ' ראובן צור, אוניברסיטת תל-אביב, תשנ"ה.
- צור (1994) = ר' צור, "מעקרונות האסתטיקה האלתרמנית: לשון ציורית" (בכחב"ד).
- צימרמן (1997) = ש' צימרמן, לפניך תאומים: על העיקרון המכונן ביצירת נתן אלתרמן, מחברת שדמות, טבעון 1997.
- צורית (תשל"ד) = א' צורית, הקרבן והברית, תל-אביב תשל"ד.
- צמרת (1996) = צ' צמרת, "בן-גוריון ולבון: שתי עמדות כלפי הקליטה הראויה של העולים בעלייה הגדולה", בתוך: עופר (1996), עמ' 73–97.
- קומס (1989) = א' קומס, "המשורר וזמנה: ביאליק ואחד-העם, אלתרמן ובן-גוריון", בתוך: דורמן וקומס (1989), עמ' 47–87.
- קורצווייל (תשכ"ו) = ב' קורצווייל, "הערות ל'עיר הזונה' של נתן אלתרמן", בתוך ספרו: בין חזון לבין האבסורדי, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' 181–201 (עמ' 191–211 במהדורת תשל"ג).
- קלדרון (1989) = ג' קלדרון, "מ'רגעים' אל 'הטור השביעי' – דרכו של אלתרמן אל כתיבה פוליטית", בתוך: גינור (1989), עמ' 277–289.
- קרטון-בלום (תשמ"ג) = ר' קרטון-בלום, בין הנשגב לאיחני, כיוונים ושינוי כיוון ביצירת נתן אלתרמן. תל-אביב תשמ"ג.
- קרטון-בלום (תשנ"ד) = ר' קרטון-בלום, הלץ והצל: "חגיגת קרץ" – הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן, תל-אביב תשנ"ד.
- קרץ (1988) = מ' קרץ, בן-גוריון והאינטלקטואלים – עוצמה, דעת וכריזמה, המרכז למורשת בן-גוריון, באר-שבע 1988.
- רטוש (1982) = י' רטוש, ספרות יהודית בלשון העברית (כסותיו של רטוש בענייני לשון וספרות), תל-אביב 1982.
- ריבנר (1980) = ט' ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב 1980.
- שביט (תשמ"ג) = ז' שביט, החיים הספרותיים בארץ-ישראל, תל-אביב תשמ"ג.
- שביט (תשמ"ו) = ע' שביט, "השיר הפרוע – שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים", תעודה, ה (מחקרים בספרות עברית), תל-אביב תשמ"ו, עמ' 165–183.

- שביט (1993) = ע' שביט, חרוז ומשמעות, עיונים בפואטיקה היסטורית של השיחה העברית, ירושלים 1993.
- שחם (1997) = ח' שחם, הדים של ניגון, תל-אביב 1997.
- שלו (תשי"ז) = מ' שלו, "חרוזי נתן אלתרמן על ארץ הנגב", סולם, א, חוב' ז (חשוון תשי"ז), עמ' 18-20.
- שמיר (1989) = ז' שמיר, עוד חוזר הניגון — שיחת אלתרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989.
- שמיר ולוז (1991) = ז' שמיר וצ' לוז (עורכים). הפואמה המודרניסטית כיעירת אלתרמן, רמת-גן 1991.
- שמיר (1993) = ז' שמיר, להתחיל מאלף: שיחת רטוש — מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993.
- שמיר (1994) = ז' שמיר, "עיון בשיר "הרוח עם כל אחותיה" כבדוגמת מופת לשיחת התזזית המודרניסטית", מאזנים, סט, 3 (טבת תשנ"ה), עמ' 12-18.
- שמיר (תשנ"ה) = ז' שמיר, "תוחת השיר של אלתרמן לפי המחזור 'שיר עשרה אחים'", צפון, ג, חיפה תשנ"ה, עמ' 172-185.

מפתחות

מפתח השמות והעניינים

- אבולוציה 185, 147, 137, 87, 34, 28, 192, 206, 208, 230, 328
- אבות ישרון (י' פרלמוטר) 236, 150, 247
- אביגל, ש' 199
- אבן גבירול, ש' 162
- אגרא 315, 57, 56, 40
- אגרונומיה 283, 183, 114, 91
- אדנאואר, ק' 42-43
- אוטוביגראפיה 43, 167, 125, 256, 278-277
- אוטופיה 276, 228, 195, 20
- אוכמני, ע' 150
- אונומטופי אה 66
- אוניברסליזם 140, 139, 65, 50, 23, 141, 205, 216, 218, 242, 256, 287, 314, 316, 321, 322, 327, 329
- אופנק, ו' 308, 276
- אופרטה 308, 300, 276, 73
- אוקסימורון 68, 66, 65, 54, 53, 9, 78-79, 81, 103, 104, 106, 109, 113, 116, 124, 142, 193, 196, 207, 214-220, 224, 231, 232, 242, 248, 263, 278, 284, 297, 316, 317, 322, 327
- אורבניזם 103, 88, 85, 72, 66, 8, 7, 108, 327, 321
- אורן, י' 254
- אורנן, ע' 250, 176, 57
- אורפ, י' 254
- אחד-העם 164, 147, 137, 87, 28, 15
- 206
- אחרות העבודה (כ"ע) 150
- אחרות העבודה, תנועת 43
- איבסן, ה' 280, 275, 252
- איריאליזם 223, 180, 38, 20
- איכמן, א' 275
- אילן, ר' 276
- אימזים 325, 292
- אימפרסיוניזם 294-293, 292
- אינטלקטואליזם 242, 177, 84, 36
- 316, 315, 306, 302, 262, 255
- אינשטיין, א' 291
- אירוניה ואוטואירוניה 121, 93, 54
- 132, 135, 144, 151, 160, 162
- 178, 183, 185, 188, 197, 199
- 235, 260, 262, 277, 281, 288
- 289, 302, 306, 316, 321, 325
- אירופאיות 7, 175, 111, 85, 53, 50
- 188, 189, 192, 241, 244, 245
- 326
- אלגוריה: 61
- אלורא, פ' 245
- אלוני, נ' 254, 252
- אליוט, ת"ס 155
- אימלך ("גירוא"), מ' 192
- אליעזר, ר' 153, 151, 150, 149, 54
- אלף 238, 235, 197, 152, 57, 54, 36
- 312, 250, 246, 245, 244

- ,176 ,175 ,171 ,158 ,156
 –203 ,198 ,185 ,181 ,178
 ,251 ,249 ,238 ,236 ,234
 324 ,323 ,319 ,318 ,253
 ,279 ,277 ,274 ,269 ,256
 315 ,305
פונדק הרוחות 12, 114, 115, 116,
 ,280–252 ,251 ,245 ,198
 329 ,324 ,304
רגעים 9, 76, 83, 93, 94, 95, 114,
 ,254 ,234 ,210 ,155 ,125
 320
שר עשרה אחים 20, 22, 28, 56,
 ,133–132 ,128 ,119–118
 ,158 ,155 ,173–153 ,149
 323 ,265
שירי מכות מצרים 11, 19, 22–26,
 ,127 ,110 ,96 ,90 ,82 ,71 ,55
 ,208 ,171 ,155 ,151 ,128
 328 ,323 ,322
שירים על ארץ הנגב 119, 125,
 323 ,262 ,201–175 ,128
שירי נוסחים 88, 128, 149
שירים על קעות הרוח 12, 22, 93,
 –127 ,124 ,118 ,114 ,94
 ,292 ,279 ,222 ,155 ,152
 323 ,314
שלושה שירים בפרור 149
שמחת עניים 11–12, 19, 21–24,
 ,110 ,106 ,90 ,55 ,54 ,27
 ,144 ,132 ,131 ,130 ,117
 ,170 ,163 ,155 ,154 ,151
 ,328 ,322 ,277 ,203 ,171
 329
שירים מוקדמים שנגזרו:
אופליה 109, 327; **אל תתנו**
 ; **להם רובים** 8, 33, 52, 224;
את נכנסת 94; **בגן בדצמבר**
 ; **320; במבוך** 109; **ברית בין**
הבתרים 320; **כשטף עיר** 7,
- אלתרמן, כ' 12
 אלתרמן, י' 14, 237, 248, 284
 אלתרמן, ל' 10, 12
 אלתרמן, ג' (יצירותיו):
אסתר המלכה 251, 300
כמעגל 53, 172
החוט המשולש 279
הטור השביעי 7, 19–20, 23, 27,
 ,74–73 ,58 ,56 ,54 ,48–44
 ,122–121 ,97 ,95 ,94 ,93
 ,193 ,191 ,185 ,175 ,149
 ,309 ,301 ,266 ,237 ,198
 320 ,317
המסכה האחרונה 122, 273, 325,
חגיגת קיץ 54, 56, 61, 95,
 ,151–150 ,127 ,121–120
 ,319 ,318–281 ,277 ,227
 329 ,326 ,325
חוף המדוזה 94, 251, 268, 304,
 319
ימי אור האחרונים 88, 93, 251
כוכבים בחוץ 8, 9, 11, 20, 27,
 ,96–59 ,55 ,53 ,36 ,35 ,28
 ,128 ,116 ,115 ,113 ,110
 ,154 ,151 ,143 ,131 ,129
 ,167 ,166 ,165 ,163 ,155
 ,173 ,172 ,171 ,169–168
 ,253 ,252 ,248 ,234–203
 ,293 ,278 ,264 ,263 ,262
 ,321 ,313 ,297 ,296 ,294
 328 ,326 ,324 ,322
כנרת, כנרת 50, 251, 253
משפט פיתגורס 90, 96, 130, 201,
 239, 251, 298, 315
סקיצות תל-אביביות 9
עיר הירוקה 8, 19, 20, 22, 23, 25,
 ,53 ,38–30 ,29 ,28 ,27 ,26
 ,120 ,116 ,90 ,86 ,57 ,56 ,55
 ,137 ,132 ,131 ,128 ,123
 ,155 ,153 ,151 ,148 ,138

- ארגוב, נ' 40, 50
 ארכיטיפית 64, 89, 103, 109, 113,
 115, 117, 123, 185, 276, 278
 314, 321, 324
 ארס פואטיקה 134, 160–161, 165,
 186, 254, 286, 287, 313, 323
 "ארץ ישראל השלמה" 26, 39
 אשמן, א' 192
 אתיקה 44–48, 139, 188, 212, 222,
 293
 אתר, ת' 50, 257, 278
 באומגרטן, א' 277, 278
 בודלר, ש' 11, 13, 102, 103, 104,
 109, 110, 131, 151, 269, 279
 בודהיינית 13–18, 74–75, 103
 בורגנות 102, 103, 104, 139, 198,
 402
 ביאליק, ח' 9, 10, 13, 15, 28, 38,
 67, 84–85, 92, 95, 101, 102,
 106–107, 123, 137, 197, 199,
 233, 240, 266, 271–272, 279,
 280, 282, 287, 289, 296, 297,
 304, 315, 329
 בי"ח, ג' 295
 ביילי, א' 84
 ביירון, ג' לורד 99, 102
 בינדר, צ' 257, 278
 ביצרון 250
 בידולי, מ' 159
 בלבן, א' 93, 171, 233, 279
 בלדה 8, 107, 124, 151, 168
 בלובשטיין, ר' (חל) 140, 147, 198
 בלום, ה' 311
 בלוק, א' 23, 88, 111, 154, 205, 255,
 268, 274
 בלייק, ר' 208
 במעלה 53
 בן-גוריון, ד' 7, 12, 29, 34, 38–52,
 53, 55, 56, 57, 58, 179, 180, 191,
 274, 52, 93, 90, 88, 72, 52,
 320; גולגולת 109, 313; גן
 גיהנם 109; הורגי השדת
 320, 152, העלמה 249, 235;
 הראש הטוב 109; וריאציה
 320; חבריא בקרית ספר 170;
 יד נוגעת 109; יתד 312; ליל
 קרנבל 90, 110, 312, 320;
 מות הנפש 109, 276; מזימה
 109; מסכה פנימית 281;
 משהו כחול, מאור כחול 327;
 ניחוח אישה 94, 223; סגורים
 109; עיר השוטים 71, 128,
 130, 154, 171; ערב אפור
 328; ציפייה 109; קנצרט
 לג'ינטה 90, 109, 276, 312,
 320, 327; רעי השחור ולבן
 105, 328; שוב ערב 94; שיר
 הגיליוטין 24, 184; שירי
 פריז 8, 90, 94, 320; שיר
 צריך לנגן 94; תליית חלומות
 109
 אלתרמן-מרכוס, ר' 275, 278
 אמברוולנטיות 31, 81, 91, 101, 124,
 185
 אמיר, א' 254
 אסתטיציום 8, 15, 20, 25, 59–96,
 129, 132, 141, 296, 320, 322,
 323
 אפוס, אפי 221, 222, 249, 253, 308
 אפיגוניות, ראה חקינות
 אצ"ל 237
 אקזיסטנציאליזם 76, 130, 254–255,
 264, 267, 276, 279, 287, 290,
 293, 324
 אקטואליזם 9, 27, 71, 72, 123, 133,
 176, 180, 203
 אקמאיזם 77
 אקספרסיוניזם 16, 26, 156, 204, 222,
 232

- גרינברג (טור-מלכא), ע' 248
 גרמניה, גרמנית 39, 42–45, 88, 269,
 271, 275, 276, 315
 גרץ, נ' 277
- דבי-גור, ליליאן 47
 דבר 11, 36, 54, 57, 58, 139, 236,
 317, 312
 דואליזם 100, 103, 106, 207–214,
 224, 231, 321
 דואר היום 10
 דויל, א"ק 232
 דוליצקי, מ"מ 101
 דור ביאליק 18, 101
 דור, מ' 255
 דור תש"ח 9, 18, 27, 213, 229, 237,
 253, 277, 329
 דורמן, מ' 39–40, 54, 93, 105, 107,
 124, 171, 248, 313
 דיאטומטי זציה 62, 93, 159, 184
 דיארויס 177, 192
 דיוגנס 73–75
 דיין, מ' 40
 דיהומניזציה 70, 162, 167
 דימיסטיפיקציה 61, 297, 321
 דיפמיליאריזציה 142 (ראה גם: הודה)
 דמונולוגיה 119
 דמות האב 14, 82
 דמות ההלך 14, 18, 114, 115, 169
 דמות היהודי הנודד 101, 139
 דמות המשורר הגולה 14, 16, 54, 75,
 103, 131, 169, 209, 265, 269,
 279
 דמות המשורר הלאומי 12–18
 דמות המת-חיי 106, 270, 327
 דמות הנביא 14, 249
 דפים לספרות 149, 236
 דקדנטיות, דקדנס 12, 21–22, 89,
 110, 124, 132, 178, 179, 193
- 197, 199, 205, 206, 224, 232,
 302, 303, 316
 כן-גוריון, פ' 180
 כנטוב, מ' 37
 כן-יהודה, א' 233
 כן-נחום, ד' 150
 כן-צבי, י' 302
 כרדיצ'בסקי מ"י 32, 49, 147, 148,
 307
 כרויגל, פ' 283
 כרוקס, ק' 158
 כרזורה, מ' 42, 46, 56, 57, 58, 316
 כרזל, ה' 277
 כריוסקי, ח' 171
 כריוסוב, ר' 53
 כרכט, ב' 8, 112, 124
 כרנר, י"ח 41
 כרקוביץ, י"ד 234
 כח-מרים, י' 153
 כתוס 218, 311
- גוברין, נ' 52, 58
 גולדברג, ל' 10, 17, 21, 25, 50, 54,
 131–133, 139, 140–141, 149,
 150, 151, 153, 171, 236, 241,
 246, 261, 275, 278, 284, 324
 גולומב, ה' 163
 גורחין, י"ל 14, 41, 99, 112, 125,
 151, 156, 162, 172, 229
 גור, ח' 18, 254
 גזית 105
 גילולה ד' 276
 גינוס, פ' 53
 גינצבורג ש' ופ' מארק 313
 גיתה, י"ו 280, 329
 גלחין, י' 277
 גמזו, ח' 245, 255
 גרנימן, ס' 200, 280
 גרינברג, א"צ 12, 17, 19, 26, 36–37,
 54, 57, 124, 156, 232, 273

- הרשב, ב' 29, 36, 93, 172, 261
 השומר הצעיר (כ"ע) 23, 54, 55, 150
 השומר הצעיר, תנועת 10, 23, 236
 השער 86
 השכלה, תקופת 100
 השפעה 33, 244, 311
 ואלר, פ' 89
 וגנר, ר' 73
 וולטר 204
 וידי 114–116, 123, 169, 278
 ויין, פ' 102–103, 112, 124
 ויטמן, ר' 156
 וייל, נ"ה 99
 ויילד, א' 83
 וייניגר, א' 277
 ומזאט, ר' 159
 וינרטן, א' 57
 ויצמן, ח' 28, 137
 וירגיליוס 161
 ויהן, א' 21, 52, 108
 ורלן, פ' 76–77
 ורשה 52
 זאוגמה 93, 134, 207, 214–220,
 231, 302, 315, 322, 327
 ז'בוטינסקי, ז' 237
 זוסמן, ע' 50, 241
 ז'ורנליוס 8, 27, 143, 177, 185, 234,
 313, 320, 321
 זך, נ' 11, 14, 23–24, 37–38, 40,
 55, 56, 176, 235, 236, 245, 246,
 247, 256, 261, 267, 278, 284,
 312, 315, 325
 זמורה, י' 55, 129, 150, 170, 236,
 247
 זרטל, ע' 30–32, 56, 190, 200
 , 208, 209, 309, 316, 317, 320,
 328
 דרווין, צ' 20, 185
 האנשה 67–68, 93, 220
 הארץ 10–11, 17, 60, 76, 93, 95,
 152, 234
 הדוניים 18, 264
 הדים 163, 172, 236
 הומניזם 7, 8, 11, 19, 23, 88, 90,
 111, 205, 255, 268, 274, 278,
 303, 305, 316
 הומור 184, 219, 230
 הורוביץ, י' 17, 50, 150, 240
 הזרה 24, 68–70, 93, 110, 147, 167,
 184, 210, 220, 297
 היטלר, א' 42
 היינה, ה' 44, 269, 315
 היסטוריוסופיה 8, 72, 76, 86–87,
 133, 222, 243, 304, 305, 323
 הכהן, א' 199
 הלפרין, א' (ראה טרוש)
 הלפרין, ח' 125, 151
 הלפרין, י' 14, 14, 237, 247, 284
 הלפרין, ש' 171
 המאירי, א' 12, 654
 המחר 54
 המנון 170, 175, 179, 197
 הנמקה ריאליסטית 66, 85, 295, 296,
 298
 העפלה 28, 137, 205, 223
 הפועל הצעיר 57, 277
 הפלאה 63, 296, 297, 321, 326
 הפנר, א' 254
 הרואי ות ואנטי-הרואי ות 28, 86, 137,
 221, 225, 241, 311
 הרוש ובסקי, ראה הרשב
 הרצוג, ח' 46
 הרצל, כ"ז 15, 205, 206, 228, 309,
 317

- ,175,148,147,125,111,55,50
 ,192,191,188,187,179–176
 ,231,230,219,206,194
 ,313,302,286–283,250–235
 326,316,314
 כצנלטון, ב' 139
 כרמי, ט' 254
 כרמל-פלומין, נ' 55
 כתובים 7, 8, 49, 52, 53, 93, 98, 104,
 ,247,240,233,198,183,140
 313,312
 לאור, ד' 39, 57
 לבנון, מיכה יוסף (מיכ"ל) 99–100,
 172, 229
 להב ל', ראה ל' אלתרמן
 לוח, צ' 93, 171
 לוח הארץ 175, 193, 197, 199, 236,
 לוי, ד' 250
 לוי, מ' 171, 50
 לונדון 23
 לחובר, פ' 16
 לח"י 237
 ליטמוטיב 70, 104
 למרחב 57
 לקראת 261, 312
 מאזניים 17, 55
 מאגר, איציק 122
 מארינטי, פ' 95
 מבצע קדש 48
 מהפסה, מהפכנות 8, 28, 34, 85, 87,
 ,266,192,188,137,99,95
 307,304,268–267
 מולייר 280, 311
 מנוולוג 8, 132, 139, 272
 מוסד אלתרמן 57, 58
 מסוליני, ב' 93
 מסוליני, ו' 93
 מסוינזון, א' 27, 252, 277
 חכר, ח' 190, 193, 194, 198, 200
 חידור ושניה 7, 100, 136, 145, 165,
 171, 277
 חיקוי (מימזיס) 25, 66, 76, 134, 169,
 ,249,247–246,223,212,170
 324,320,291,285,284
 חקיינות (אפיגוניות) 51, 146, 253,
 262, 261, 288
 כבטוני, זעם 74, 89, 95–96, 150,
 208
 טביב, מ' 58
 טובי, ח' 46–48
 טוטליטרי, משטר 21, 24, 261–262
 טוינבי, א' 88, 91, 243, 274
 טורים 49, 54, 94, 98, 112, 124, 128,
 ,172,151,150,149,140,139
 315,247,240,198,187,178
 טלפיר, ג' 105
 טמקק, מ' 147
 טסלר, א' 150, 50, 241
 טרגיית 99, 103, 130, 258, 261, 264,
 321
 טרובדור 114, 168
 טשורניחובסקי, ש' 68, 161, 240, 307,
 ידיעות אחרונות 248
 יהושע, א"ב 171, 254, 316
 יובני 54, 277
 יזהר, ס' ראה סמילנסקי
 ייבין, י"ה 250
 יידיש 49, 170, 289, 313, 328
 יעקבסון, ר' 84
 יפה, א"ב 150, 248
 ישורון (צפל), י' 254
 בהן, י' 46
 כור ההיתוך 28, 30, 48–50, 137,
 229, 238, 299, 302, 303
 "כנעני ים", "כנעניו"ח 28, 30–36, 48,

- נצרות 119, 307–308
- סאטירה 8, 197
- סארטר, ז'פ' 254, 276
- סדן 54
- סדן, ד' 36, 57, 255, 277
- סולס 36, 57, 248, 250
- סונטה 138, 151
- סוריאליזם 67, 204, 211, 253
- סטלין, י' 37
- סימבוליזם 8, 9, 11, 12, 77, 84, 112, 113, 114, 115, 124, 131, 157, 183, 266, 265, 276, 279, 286
- סמולנסקי, פ' 17
- סמילנסקי, י' (ם' יודר) 51, 58
- סנד' י' 27, 55
- סנטימנטליזם 62, 79, 162, 168, 178, 321
- סער, א' 42
- ספרות ילדים ונוער 58
- עברון, ב' 248
- עברית 28, 33–34, 49, 142–143, 146–147, 149, 154, 229–231, 238, 273, 305–306, 313, 317
- עגנון, ש"י 57, 263, 276
- עוז, ע' 196
- עיתון 77, 200
- עכשיו 235, 261
- על המשמר 51, 149
- עליה ועולים 29–35, 56, 148, 152, 238, 249, 284, 299
- עפרת, ג' 280
- ערבי, חרם 44–45
- ערבים 46–48
- ערפלי, ב' 21, 54, 55, 93, 171, 172
- פארודיה 52, 165, 221, 277, 288, 300, 308, 325, 329
- פארנס, משרודי 77
- מחדות אלתרמן 40, 52, 57, 93, 94, 124, 152, 173, 249, 279, 312, 313
- מחדות לספרות 56, 124, 128, 144, 150, 151, 170, 171, 200, 236, 237, 239, 249
- מטפוריקה 94, 198, 282, 294, 316, 322
- מטריאליזם 20, 38, 222
- מטרלינק, מ' 252, 276, 280
- מייטוס, א' 52
- מיכ"ל, ראה לבנון
- מימוזיס, ראה חיקי
- מירון, ר' 37, 40, 56, 57, 96, 249, 312
- מיתולוגיה 80, 88, 100, 102, 109, 210, 223, 287, 288, 314
- מכון כץ 57, 58
- מלארמה, ס' 154
- מלודרמה 308, 327
- מלחמת העולם הראשונה 8, 53, 85, 140
- מלחמת העולם השנייה 21, 25, 53, 129, 140, 158, 232, 323
- מעריב 234, 279
- מקאבריות 8, 77, 144, 170, 288, 289, 297, 303, 313, 326, 329, 328
- משא (על המשמר) 51
- נאבוקוב, ר' 316
- נטורליזם 67, 211
- ניאו-סימבוליזם 15–16, 76, 103, 115, 117, 125, 139, 155, 176, 179, 204, 252, 267, 306, 324, 325
- ניגודים בינאיים 91, 124, 138, 168, 207, 214, 215, 219, 327
- גיסן 173
- ניצשה, פ' 147, 225, 301, 307

פרוכטמן, מ' 249	פאשיוס 150, 74
פריז 19, 109, 236, 245, 254, 299,	פז, א"א 67
317, 313, 320, 321	פואמה מורדניסטית 154–155
פרימיטיביזם 177, 178, 236	פוגל, ד' 277
פריפראזה 63, 65, 70, 91, 167, 194,	פוטבאי, א' 84
216, 219	פוטריזם 16, 62, 95, 108, 150
פרישמן, ד' 99	פולד, ב' 232
פרלמוטר, י', ראה אבות ישרון	פופ, א' 156
פרס, ש' 40, 50, 52, 58	פריז (טוהר השפה) 146, 227
פתוס 132, 218, 219, 235, 261, 311	פומליזם 213
	פוח, י' 52, 198, 247, 248
צביאלי, ר' 150	פזמנאות, פזמונים 17, 21, 36, 53,
צה"ל 39, 47	114, 143, 149, 169, 179, 181,
צור, ר' 93	183, 199, 253, 280, 289, 301,
צימרמן, ש' 316	329
ציניקים 73–75	פירוטיזם 140, 198
צמחת, צ' 56, 152	פיגורטיביות 60, 98, 158, 204, 242,
	325
קאמי, א' 254, 276	פיכמן, י' 16, 17
קוביזם 291	פינסקר, ל' 270, 328
קוראפס, ק' 89	פינקל, ש' 315
קולוניאליזם 23, 136, 180, 185	פיקסו, פ' 295
קומס, א' 38, 52, 54, 57, 58	פירנולו, ל' 171
קוסמופוליטיות 20, 100, 117, 131,	פלמ"ח 39, 41–42, 47, 50, 206,
133, 154, 245, 252	232, 237
קורטלין, ג' 276	פן, א' 17, 19, 50, 110, 153, 240,
קורצווייל, ב' 36–38, 57, 277	284
קיטס, ג' 304	פסטורנק, ב' 76
קינן, ע' 27, 55, 248, 254	פציפיוס 8, 20, 21, 33, 132, 212,
קיסרי, א' 255, 275	224, 323
קלסיציזם 68, 69–77, 81, 84, 87,	פררוקס 9, 31, 54, 68, 75, 77, 82,
91, 94, 99, 134, 146, 156, 159,	103, 113, 116, 127, 135, 136,
163, 165, 169, 170, 171, 186,	138, 142, 143, 150, 155, 156,
204, 222	157, 161, 162, 163, 170, 186,
קמזון, י"ד 147	187, 194, 196, 223, 231, 234,
קנו, י' 254	242, 253, 256, 264, 278, 298,
קסטנר, י' 275	314, 316, 323, 326
קרטון-בלום, ר' 93, 123, 151, 171,	פרוזודיה 79–81, 127, 161, 177,
303, 311, 312, 314, 316	188–189, 192, 197, 204, 261,
קריץ, ר' 27	268, 322, 325

- ראסין, ז' 26, 171, 200–201, 204,
 232
 ראסל, ב' 255
 ראשומון 154, 171
 רבין, י' 57, 199, 270
 רבינובין, י' 101
 רגב, מ' 58
 רגונלית, שירה 21, 175, 183
 רגלסון, א' 124
 רובינא, ח' 200
 רוויזיוניזם 10, 11, 237
 רוודי, פ' 245
 רומנטיקה, רומנטיציזם 9, 68–69, 81,
 87, 91, 94, 99, 113, 123, 134,
 161, 169, 207, 208, 314
 רוט, ז' 207
 רחל המשוררת, ראה בלובשטין ר'
 רוטש, י' 11, 12, 14, 17, 32, 37–38,
 52, 54, 56, 57, 147, 152, 176,
 178, 188, 191, 197, 200, 206,
 232, 235–250, 256, 277,
 283–286, 300, 312, 313, 315
 ריבר, ט' 54, 55, 150, 278
 ריכמן, ח' 237
 רשביד, א' 259, 278
 שביט, ז' 247
 שביט, י' 316
 שביט, ע' 21, 93, 150, 163, 172
 שבתאי, י' 254
 שדה, י' 41
 שדמות 316
 שקן, ד' 11
 שחם, ג' 252
 שחר, ד' 254
 שחר, י' 245
 שטינברג, י' 16
 שטינמן, א' 50, 151, 236, 240, 277
 שטינר, מ' 245
 שטראוס, ר' 44
 שטרן (״יאיר״), א' 237
 שי פל, ג' 197
 שיקספיר, ר' 161, 171, 196, 232,
 266, 289, 290, 306, 314
 שירי לכת 21
 שירי מולדת 21, 139, 147, 178–179
 שירי מלחמה 21, 132–133, 150
 שלר, מאיר 316
 שלר, מרדכי 57, 176, 197, 244–245,
 262, 278
 שלונסק, א' 8–18, 21, 23, 25, 41,
 50, 52, 53, 54, 55, 93, 94, 98,
 103, 103–107, 117, 122, 124, 125,
 128, 128, 131, 132, 139, 140, 149,
 150, 151, 152, 153, 170, 172,
 176, 178, 188, 197, 198, 200,
 236, 241, 247, 255, 277, 278,
 284, 306, 313, 320, 321, 323,
 324, 325
 שלי, פ״ב 87, 314
 שמיר, ז' 54, 55, 57, 93, 96, 125,
 150, 151, 171, 172, 173, 233,
 278, 315
 שמיר, מ' 27, 51, 58, 252
 שמעוני, ד' 16
 שנהר, ק' 275
 שער, פ' 171
 שפינוזה, ב' 74
 שפיר, א״ד 150
 שפנגלר, א' 23, 88, 90–91, 111,
 205, 243, 255, 274
 שפדה, ש' 277, 312
 שקד, ג' 55, 315
 שקיעת המערב 7, 23, 88–91, 111,
 205, 274, 278, 317
 שרון, א' 56
 תיאטרון 14, 17, 50, 114, 186, 200,
 251–266, 301, 308
 תיאטרליות 62, 186, 194, 221, 246,
 249, 295

מפתח השמות והעניינים

תעמולה, שרי 21	תל-אביב-יפו 210-212, 228, 284,
חרגום 17, 171, 200-201, 232, 233,	299, 300, 301, 309, 315, 316,
251, 266, 275, 276, 278, 279,	317, 320
280, 308, 314, 315	תמוז, ב' 176

