

מָחָר עָרַב רֹאשׁ-חֹדֶשׁ, וּפְקַדְתָּ אֶת-קָבֶר אָבִי,
וְהִגַּדְתָּ לּוֹ אֶת-כָּל-עֲוֹנוֹתַי וְאֶת-כָּל-מַדּוּנֵי לִבִּי –
הוּא יִבִּין, הוּא יֵאָמֵן, וְהוּא יִסְלַח לְךָ.

ב"מסביב למדורה" מתאר אתרמן את האם-האומה לא כשהיא "שֹׁחֶקֶת [...] וּבֹכָה", כבשירו של ביאליק, אלא כשהיא "מְשִׁתְּחָה וּבֹכָה" (בריבוי משמעה של המילה "משתחוה"): קדה קידה של הוקרה, קדה כשחקנית לאחר רדת המסך, שחה או משתוחחת לארץ מרוב כאב וצער), והוא פונה את הבנים ומבקש מהם שיבינו ללכה ויסלחו לה.

עולה כאן ביקורת מרומזת על בן-גוריון, שלא העניק לנערים הלוחמים הללו את המגיע להם: מעט הכרה והוקרה על תרומה לאין-שיעור שהרימו למדינה שבדרך. אמת, גם הנערים הללו שמרו על בידול מזולתם, ולא שיתפו בעשייתם את מי "שְׁלֹא מְשָׁלְנוּ", אך שיוכם המפלגתי (רובם היו אנשי הקיבוץ המאוחד) לא היה צריך לעכב בעד בן-גוריון להכיר בהם, לאמצם אל לבו ולהעניק להם את ההכרה הממלכתית הקונצנזואלית.

אתרמן רומז שנערים לוחמים אלה כותבים לא רק שירים וסיפורים (רמז לסופרי הדור הצעירים מאנשי הפלמ"ח, שכבר עשו אז צעדים ראשונים בשדה הספרות: חיים גורי, ע' הלל, מתי מגד, נתן שחם, יהודה עמיחי, אריה סיון ועוד), אלא יכתבו לימים גם את תולדותיהם ("מֵה נְשִׂיר עֲלֵיָהֶם? מֵה נְשִׂיר? / הֵם עוֹשִׂים זֹאת יָפֵה מְאֹתָנוּ. / בְּעֶצְמָם הֵם כּוֹתְבִים לָהֶם שִׂיר, / וְאֶפְלוּ סִפְרִים כְּבָר נִתְּנוּ..."). כבטורו "מגיש הכסף", גם כאן נאמר שהתמונה נולדת ממילים פשוטות של שיחת חולין ("הֵם [...] שְׁלְבוּ בְשִׁיחָה דְבַר-וּפִיָּסָה. [...] אֵף בְּכֵתֵב הָאִמָּה הַעֲקֹשׁ / אוֹתוֹ לְיָלֵה נְחֶרֶת עָלֵי לִוְיָ"), ותתקבע בסופו של דבר בנרטיבים של ספרי ההיסטוריה ("מְדַבְּרִים פְּעוּטִים / נוֹצְרוֹת אֶגְדוֹת"). אתרמן ההיסטוריוסוף, שספרייתו הפרטית מלמדת עליו שהוא לא חדל כל ימיו מלקרוא ספרי היסטוריה, ידע היטב שהמילה "histoire" בצרפתית פירושה "היסטוריה" וגם "סיפור", ללמדנו שכל היסטוריון והנרטיב שלו. בינו לבין האמת האובייקטיבית חוצצים שבעה צעיפים של בדיות, אי-הבנות, שרידי מיתוס. הוא הדין במילה הגרמנית "Geschichte" שפירושה "היסטוריה" ו"מעשייה". בשיר שלפנינו הוא נוגע בסיפור הפלמ"ח, אך יודע שיש בו גירסאות סותרות כבאגדת-עם, ולא קל לדעת את האמת לאמתה, אפילו התרחשה ממש מול העיניים. הוא משאיר לצעירים לטוות אותה את היריעה, ובשירו "יצחק שדה" (אחרי ארנון) הוא מותח קו של אקבלה בין ההנצחה הרשמית לבין זו שנחרתת בלב ("עוֹד בְּטָרָם / תְּחַרְתוּף

בשִׁישׁ נְחֻרֵת בְּלֵב [...] וְאֲשֶׁרִי הִקְוִיךָ עָלַי לֹחֵם בְּחֶרֶט / גַּם בְּקָרֵב רָעִיו גַּם
 בְּקָרֵב עִמּוֹ". בְּרוּמוֹזוֹ לְרִשְׁיֹמֹתָיו שֶׁל יִצְחָק שְׁדָה בַחֲתִימַת "י. נודד", הוּא
 מִנְבֵּא שְׁפוּעֵלוֹ שֶׁל "הִזְקֵן" בְּעוֹלָם הַמַּעֲשִׂים וּפּוֹעֵלוֹ שִׁינּוּצָה בִּסְפָרִים
 יִתְעַרְבוּ זֶה בְּזֶה: "עוֹד זָכוֹר נִזְכָּרְךָ. עוֹד תְּבוֹא הָרוּחַ / וְתִעַלְעַל בְּדַפִּים
 לְאֶחָזֹר. לְאֶחָזֹר... / עוֹד רַבִּים הַדְּבָרִים. "הַפְּנִקְס פְּתוּחַ" / וְאֶתָּה סְפוּרוֹ לֹא
 זְכִיתָ לְגַמֵּר. // [...] עַל הַמְּשֻׁךְ. עַל אֲבָנֵי נְדָבָכִים שֶׁחֲצַבְתָּ. / עַל עֲמָל
 וְנֹדָדִים, עוֹד סֶפֶר יִסְפֵּר. / שָׂא תוֹדָה. בְּדָבַר שִׁיר. כְּאֲשֶׁר אָהַבְתָּ. / אֲנִי קָם
 וְנִכְרַד מְעַמְךָ עַל הַסֶּפֶר".

1. הַנַּעַר הַמְּשַׁלֵּיךְ נִפְשׁוֹ מִנְגַד

אֲכַן, אֶלְתֵּרְמֵן יָדַע הֵיטֵב שְׁגַם הַכְּתוּב בִּסְפָרֵי הַהִיסְטוֹרִיָּה אִינוֹ אֵלָּא סִיפּוֹר,
 נֶרְטִיב שְׁלֵא קָל לְחַלֵּץ מִתּוֹכוֹ אֶת הָאֵמֶת לְאֵמֶתָה (אִם יֵשׁ בְּכֻלּוֹ מוֹשֵׁג כִּזֶּה
 בְּנִמְצָא), אֲךְ סִפְק אִם חִזָּה אֶת הַסִּילּוּפִים שִׁיִּסְלְפוּהוּ מִפְּרָשׁוֹ עַד לְבִלֵּי הַכֵּר.
 סִילּוּף כִּזֶּה עֵלָּה בְּגוֹרְלוֹ שֶׁל הַפּוֹמּוֹן "אֶלִּיפֶלְט", שֶׁנִּכְתַּב כְּשִׁיר שֶׁל הַיּוֹדִיָּה
 לְנַעֲרִים הַתְּמִימִים שֶׁהִקְרִיבוּ אֶת חַיֵּיהֶם בְּמֵאֵבֶק עַל עֲצֻמָּאוֹת יִשְׂרָאֵל, וְזִכָּה
 לְפִירוּשׁ שׁוֹנֵה בְּתַכְלִית כְּאִילוֹ אֵין הַשִּׁיר אֵלָּא כְּתַב אֲשֵׁמָה חֲמוֹר עַל
 נִצְלָנוֹתָה שֶׁל הַחֲבֵרָה. שִׁיר זֶה חוֹבֵר כִּידוּעַ בְּסוֹף שְׁנוֹת הַחֲמִישִׁים, זְמַן קֶצֶר
 לְאַחַר חֲגִיגוֹת הַעֲשׂוֹר, בְּתַקּוּפָה שְׁבָה הַחַל הַצַּעִיר הַיִּשְׂרָאֵלִי הַטִּיפּוּסִי
 לְהַמִּיר אֶת בְּגָדֵי הַחֲקָאִי שֶׁל דוֹר תַּש"ח בְּבִגְדֵי "דוֹר הָאֶסְפֶּרְסוֹ", וְאֵת
 הַשְּׁקֵפֶת הָעוֹלָם הַקּוּלְטִיבִיסִיטִית בַּהֲשַׁקֶּפֶת עוֹלָם אִינְדִּיוִוִידוּאֵלִית,
 עִירוֹנִית וְאִירוֹנִית, מְבִית-מְדַרְשׁוֹ שֶׁל סֶרְטֵר, תְּלִמִּידוֹ וְתִלְמִידֵי תְּלִמִּידוֹ.
 בְּשָׁנִים אֵלֶּה הַחֲלָה הַמִּתְקַפֶּה הָאֲנִטִי-אֶלְתֵּרְמֵנִית מְבִית מְדַרְשֵׁם שֶׁל יוֹנָתָן
 רֵטוּשׁ הַמְּבוּגֵר וְנָתַן זֶךְ הַצַּעִיר לְצַבּוֹר נֶפֶח וּמִשְׁמַעוֹת. אֶחָד הַנִּימּוּקִים
 הָעִקְרוֹנִיִּים שֶׁשִּׁימְשׁוּ אֶת הַמְּקִטְרָגִים הִיָּה: אֶלְתֵּרְמֵן כּוֹתֵב כְּתִיבָה תְּאֵטְרִלִית,
 וּמְזוֹרִית בְּלִשׁוֹן "אֲנַחְנוּ", וְאִילוֹ הַנֶּפֶשׁ מִיַּחֲלַת עֵתָּה, עִם תּוֹם הַקְּרִבּוֹת,
 לְשִׁירַת יַחֲדָיִם-יוֹמִית וּמִינּוֹרִית, הַכְּתוּבָה בְּלִשׁוֹן "אֲנִי".

אֶלְתֵּרְמֵן הַמְּנַהֵל כְּאֵן דו-שִׁיחַ סְמוּי עִם מְקִטְרָגִי, מְתָרִיס כְּנֶגְדָם, וּפּוֹתַח
 אֶת שִׁירוֹ, שְׁנוּעַד לְלִהֲקָה הַצְּבָאִית שְׁאֵלִיָּה הַצְּטֵרְפָה בְּתוֹ תְּרַצָּה, בְּנִימָה
 קּוּלְטִיבִיסִיטִית מוֹבַהֲקַת דּוּוּקָא, בְּנוֹסַח שִׁירַת רוּסִיָּה וְדוֹר הַפֶּלֶמ"ח ("נְזִמֵּר
 נָא אֶת שִׁיר אֶלִּיפֶלְט / וְנִגִּידָה פְּלֶנּוּ בְּקוֹל"). שִׁיר הַזִּמְרָה שֶׁל אֶלְתֵּרְמֵן אֵף
 מְסַתֵּיִם בְּשִׁירַתָּה שֶׁל חֲבֵרַת הַרְעִים בְּלִשׁוֹן "אֲנַחְנוּ", כְּמַחֲאָה נֶגֶד
 הַתְּכְּתִיבִים הַמְּגַבִּילִים שֶׁכִּפּוּ מִתְּנַגְדֵּי הַצַּעִירִים, בְּנֵי דוֹר הַמְּדִינָה, עַל
 הַשִּׁירָה הָעֵבְרִית בְּשִׁמְם שֶׁל הַלִּיבֵרְלִיזְם הַמַּעֲרָבִי וְחוֹפֵשׁ הַבִּיטוּי.

וְאוֹלָם, בְּנִיגוּד לְמַצּוֹפָה, הַשִּׁיר נִסָּב בְּעִיקְרוֹ לֹא סְבִיב אִיזָה צִ'זְבֵּט עַל
 אִיזָה בִיש-גְּדָא שְׁהִיָּה לְמַשֵּׁל וּלְשִׁנְיָנָה בְּפִי הַחֲבֵרָה בִּשְׁל מְסַכַּת חוֹלְשׁוֹתָיו

וכישלונותיו המגוחכת. השיר נסב סביב סיפורו העצוב ומכמיר הלב של פרט אחד מתוך הקולקטיב, טיפוס אנטי-הרואי בעליל, שביצע – בל נשכח שביזומתו ומבלי שקיבל פקודה כלשהי – מעשה הרואי מאין כמוהו, ומסר את חייו כדי להציל את רעייו בשדה הקרב. גיבור הרואי ואנטי-הרואי זה נושא את השם הגלותי "אליפלט", ולא שם ישראלי טיפוסי של לוחם מלחמי תש"ח ("אורי", "עוזי", "עמיהי", "דודיק" או "אריק"). בדומה לשמות "פלטאיאל", "עזריאל", "ירחמיאל" וכיוצא באלה שמות ז'נריים, המשמשים בלשון יידיש שמות-נרדפים ל"שלימזלים" המצפים לרחמי האל, שימש השם "אליפלט" בספרות ישראל בגולה לתיאורו של אביון ובייש-גדא, כדוגמת אליפלט העגלון, גיבור שירת יל"ג.

ניתן למתוח חוטי זיקה בין הפזמון "אליפלט" לבין השיר "איגרת" (החותם את חלקו הראשון של הקובץ *מכבים בחון*, 1938), שגם בו הקרבן מחייך כמו אליפלט ("כַּבְלֵי זְרוּעוֹתַי וְהוּא חֲנֹךְ אֲלֵם"), ולבסוף נופל ומת (נפשו "תִּסֵּר אֶת תְּרֵמֵי הַדֵּל וְתִתְמוֹטֵט"), כמו אליפלט המתמוטט בשובו מן הקרב. ואולם, ראוי ונכון יותר לשבח את הבלדה "אליפלט" ברצף כתיבתו של אלתרמן משנות החמישים. היא שייכת לאותו אקלים רוחני שבו נתחברו הספר עיר *היונה* (1957), ובו שירים על צעירים בני הגולה, פליטים שנשלחו מן האנייה אל קרבות לטרון, כדי למות באיילון "בטרם יום", והטור "על החייל אלבז" (1954) על העולה ממרוקו שהקריב את חייו כדי להציל את חבריו מהתפוצצות רימון.

אגב, אלתרמן מעולם לא התראיין לעיתון, והריאיון היחיד שנתן היה ריאיון וירטואלי ופרודי עם "המחבר" בספר *חגיגת קיץ* (1965), שבו, כאמור לעיל, הפטיר בניסוחו הפרדוקסלי את האמירה האירונית: "המְלִים אָרְצֵן, עֵם, אֶפְלוּ תְּקוּפָה / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לָחֵם וְבָגֵד. / לְרַבִּים אֲחֵרִים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי פְתִיבָה רוֹמְמֶת אוּ מְלַעֲגָה. / וְאוֹלוּ לְמַעֲשֵׂים הֵן אֲמַתְלָה שְׁקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגֵד" (תוך חיבור אוקסימורוני בין התחבולה הערמומית והגלוזה של הפרט, שייעודה האמתי הוא להשיג רווח אישי על חשבון הכלל, לבין מעשה ההקרבה האלטרואיסטי והנעלה יותר שנועד לטובת הכלל על חשבון חיי הפרט). אין ספק, בשירים שכתב בשנות המדינה, שבהם תיאר את מותם של צעירים בשדה הקרב, יש מידה לא מועטה של ביקורת על ההנהגה וכן הטחה כלפי שמים, אך אין בהם ערעור על מיתוס הגבורה ואין בהם קטרוג על הכלל המנצל כביכול את תומתו של החייל הישראלי, כדברי הירשפלד במאמרו "שיר פצע" (מוסף הארץ, 27.4.2007). להיפך, אלתרמן עומד בהם נפעם מול נכונותו של היהודי החדש, בנם של "חֲנֻנִים מוֹאֲרִים בְּגוֹהוֹת הַמְטַבֵּעַ", כמתואר במחזור "שירים על רעות הרוח", לגלות מסירות אין-קץ, לסכן את עצמו, ואפילו

להשליך את נפשו מנגד, למען רעיו ולמען עתיד עמו. יחד עם זאת, הוא דומע על החיים הצעירים הנגדעים בשדה הקרב, ותוהה בינו לבינו אם הקרבן התמים הזה מחויב המציאות הוא, ואם אפשר להגיע אל המטרה גם בדרך אחרת.

שירו של אלתרמן באמת הופך את אליפלט לסמל ולמשל לתופעה קולקטיבית כללית, אך לא לזו שאליה מכוון הירשפלד במאמרו הנ"ל שבו הוא מגיע למסקנה התמוהה ששיר זה, המערער לדבריו על אתוס הגבורה הישראלי, "אינו שיר על תמהוני אחד, אלא על החייל הישראלי פתם גמור שהפלל מנצל את תומתו". לי נראה שהירשפלד קורא את השיר קריאה אנכרוניסטית המנתקת שיר זה מהקשרו ומהשקפת העולם של מחברו. להערכתו, אלתרמן הופך את גיבורו אליפלט לסמל ולמשל לעם ישראל כולו, שאף הוא "ביש-גדא גדול" ("אין מזל לישראל"), שנאלץ בעל-כורחו לעמוד תמיד מול השמצות ("בו שכנים ושכנות דיברו דופי"), ולהתנחם בדברי העידוד שמגיעים אליו ספק מן השמים ספק מתוך נפשו ("אַלְיִפְלֵט, אַל פֶּחַד / אַלְיִפְלֵט, אַל פֶּחַד וְחִיל"). דברי עידוד אלה מזכירים את דברי העידוד הנצחיים של האל ליעקב-ישראל ("אל תירא עבדי יעקב"). דברי עידוד כגון אלה משמיע האל, או הקול הפנימי, באוזני העולה החדש דנינו (בטורו של אלתרמן "ריצתו של העולה דנינו" מ-1955): "וְאַל עֲלִיּוֹן שְׁמַע! נִכְּה אָמַר לוֹ אֵל: / רִוץ, רִוץ עֲבָדֵי דַנִּינוּ... רִוץ פִּי לֹא תִמְעַד [...] רִוץ, רִוץ עֲבָדֵי דַנִּינוּ... עֲרֹךְ אָנִי... / רִוץ, רִוץ וְאַל תִּשָּׁחַת. פִּי אֶכְסֶה מִמֶּךָ". אלתרמן לא השלים מעולם עם מעשי עוולה ואיוולת, וביקר את ההנהגה על אטימותה כלפי הפרט, אך בו בזמן גם עמד משתאה מול הפיכתו של היהודי מיעקב לישראל, מן הסוחר בן הגלות ליהודי החדש, ללוחם של דור המאבק על עצמאות ישראל. הוא העמיד במרכז שירי המלחמה שלו לא את הגיבור הקיבוצניק, הגינלי וכחול העיניים, אידאל ניטשיאני מובהק, כי אם את האנטי-גיבור היהודי, הגלותי והדחוי, שאיש לא האמין בכוחו. עמדתו הדקה, המורכבת וקרועת הסתירות הפנימיות של אלתרמן, שיש בה גאווה וענווה, אומץ ופחד, שחוק ודמע, אמונה וספק, אינה באה כלל לידי ביטוי בניתוחו של הירשפלד. ניתוחו החד-משמעי, המתנכר לדברים שכתב אלתרמן על החייל העברי ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה, דומה לירייה באפלה, מול מטרה שחורי הירי שבה נוקבו מראש.

הערות

1. אלתרמן תרגם כידוע לעברית מבחר של בלדות אנגליות וסקוטיות, שאותן כינס בכרך מיוחד. הן שירתו הלאומית והן שירתו הקלה מרבה להידרש לסוגה ספרותית זו.
2. מאותם שירים ספורים מבין שירי *כוכבים בחוץ* שהתפרסמו בעיתונות קודם שנאספו בספר. השיר "האם השלישית" ראה אור בראשונה בכרך ב' של כתב-העת המודרניסטי *גית*.

בעריכת גבריאל טלפיר, תרצ"ד-תרצ"ה). ממילותיו יצר לימים הסופר משה שמיר את כותרת ספרו *הוא הלך בשדות*.

3. שהתפרסם במאסף *ניסן*, שבעריכת אברהם שלונסקי לשנת תש"ב (1942).
4. לימים תיאר אלתרמן בשנת 1954 את החייל נתן אלבוז, מעולי מרוקו, שהשליך נפשו מגד ורץ אל מותו כשבידו רימון יד עם מנגנון מופעל, כדי להציל את רעייו מהפגיעה. אלבוז הוא "אחיו" של אליפלט מפזמונו הידוע של אלתרמן, המחורף את נפשו כדי להציל את חבריו שנתרו במשלת מנותקים מתחמושת. בכל השירים הללו מתוארים אותם תמימים המוכנים לסכן את עצמם כדי להציל את זולתם, או להגיש לזולתם מתנה יקרה מפז – את חייהם.
5. *הטור השמיני*: מסע היסטורי בעקבות הטורים האקטואליים של נתן אלתרמן, תל-אביב 2006.
6. ראו: "ריאיון עם המחבר", בתוך ספרו של נתן אלתרמן *היגות קיץ*, תל-אביב 1965, עמ' 181. בשיר השישי של המחזור "שירים על רעות הרוח", תהה אלתרמן על השאלה כיצד הפך עם של חנוונים, המואר בנגוהות המטבע, לעם אידאליסטי, המוכן לוותר על כספו, קנייניו, ואפילו על חייו, למען התקומה הלאומית. את דבריו על ההקרבה העילאית והנאצלת ביותר, סיים אלתרמן במילים "צורמות", השייכות לכאורה לתחום המיקח והממכר: "לְתַמֵּן בְּבֹא יוֹם [...] אֶת הַדָּם הוּא הַנֶּפֶשׁ [...] כְּבָעֵנָן חֲלִיפִין שִׁיָּאָה לֹא הָאֵלִם, / לְאַחַר שֶׁנִּבְחַן וְנִמְצָא כְּאִי".
7. ייתכן שהמילים "היא תָּקוּם לְמוֹל סֶהַר" מרמזים לכורח שנכפה על האומה לעמוד מול הסהר המוסלמי, מול פעולות האיבה של ארצות ערב, שבעטיין פרצה מלחמת השחרור.
8. ראו מאמרי "נתן אלתרמן – משוררו של דור המאבק לעצמאות", 27, כרך ה (בעריכת חנה נוה ועודד מנדה-לוי), תל-אביב תשס"ב, עמ' 126-132. לעתים אפילו בפזמון "פשוט", כגון בפזמון "הסתכל בקנקן" לא נרתע אלתרמן מלתקוף את המנהיגים והעסקנים ולהאשימם בהעמדת פנים ובצביעות שעה שהם מטיפים ציונות ומדברים בשם טובת הכלל: "לְפַעֲמִים אֲרִיזָה צִיּוֹנִיסְטִית / מִקְטִירָה מְחֻשְׁבָּה אֶגּוֹאִיסְטִית / מִבְּחוּץ אִיִּדְיָאֵל וְאִיִּדְיָאָה / וּבְפָנִים חֲבִיבִי, / מִי יִדְעַ, / וְאִיִּנּוּ זֶה פֶּה וְאִיִּנּוּ גַם שֵׁם / אִיִּךְ עֵסְקוֹן עַל עֵסְקוֹן מִתְנַשָּׂא / כְּלִפֵּי חוּץ זֶה לְמַעַן הָעַם / וּבְפָנִים זֶה בְּשִׁבִיל הַכֶּסֶף".
9. ראו בספרו של דן מירון, *מול האח השותק*, תל-אביב 1992, עמ' 69.

פרק חמישי

"צלמי רודפיו צופים מתוך צלמו"

אלתרמן בעקבות א"צ גרינברג

בין רחובות הנהר לעיר היונה

א. הקסם הקל של אישה ואילן

הרושם הראשון שיצירת א"צ גרינברג לסוגיה ולתקופותיה משרה על קוראיה הוא רושם של בדידות גדולה – בדידות לפנים בדידות. זהו מצבו הקיומי של משורר שהוא "גולה" בתוך עמו ומולדתו, ואינו מיודד אפילו עם רעיו המשוררים ה"גולים", המחזיקים כמוהו ברעיונות מודרניסטיים מהפכניים. כבר בשירי *כלב בית* ניתן להתוודע למצב זה, שלתוכו קלע המשורר את עצמו מתוך מודעות ובחירה. אולם בספרו *רחובות הנהר*, בחר להציג את מצבו הקיומי לפני לקוראיו בנימה מתונה ומהורהרת, שאינה דומה כלל לנימה הנצחנית האופיינית לאותם ניתוחים עצמיים שערך המשורר בשירתו המוקדמת. בשירו "לאלי בארנון: שיר התוודעות", המוצב בפתח *רחובות הנהר* (לאחר שירי "לוח-במבוא" ו"באי במחותרת"), הוא ערך היכרות מחודשת עם קוראיו, וניסה להבהיר להם את פשר הבדידות הזאת, שהייתה לגביו אורח חיים ראוי למשורר עברי, ולא מצב אומלל ומיוסר שממנו ביקש להיחלץ. לא זו בלבד שהוא זר ומוזר לרוב אחיו, בני דורו – הסביר אצ"ג – אלא שהוא אף מדיר את רגליו מחברתם הצוהלת של רעיו המשוררים ה"מקוללים", שאך טבעי היה אילו התרועע אתם והסתופף בקהלם.

שיר זה מעניק – בלשון ברורה ורמזנית כאחת ובקיצור לא אפייני – תשובות לשאלות רבות ומצטלבות, כגון: מדוע אין אצ"ג יכול להשתייך לחבורתם של המשוררים המודרניסטים, שגם הם הסתפקו כמוהו במועט, ובזו כמוהו לערכיו של אורח החיים הבורגני; מדוע מדיר הוא את רגליו מן הפרנסות המקובלות של "קרית ספר" (הוראה, עיתונאות, תרגום ועוד), המחייבות את הסופר להתערב בין הבריות ולעמוד בלוחות זמנים קבועים מראש; מדוע אין הוא יושב כמותם בבתי הקפה התל-אביביים, ולוגם יחד אתם מן הטיפה המרה בחברת נשים יפות תואר; מדוע אין הוא הולך כמותם שבי אחר הקסמים הקלים של השירה הרוסו-עברית, המושכת את קוראיה כבחבלי קסם בעזרת "המאגיה של המילים"; מדוע אין הוא כותב שירים ופזמונים מושרים למקהלות הזמר, לרדיו ולבמה הקלה:

לְכֹן אֶשֶׁט מִמָּקוֹם נַעַד שְׁרִים וְנֹגְגִים
 לְקַסְמִים הַקְּלִים בֵּין אִשָּׁה וְאֵילָן,
 כִּי עֵינֵי לְעַמִּי שֶׁדָּרְכָיו בְּצֵלָן
 שֶׁל אֵימוֹת מַלְכֵיזוֹת; שֶׁבְּכֵל גֹּרֵף וְכֵלָן.

אצ"ג מכריז כאן מפורשות כי משורר לאומי כמוהו, השקוע עד צוואר בבעיות האומה ובמשימות השליחות הציבורית שנטל על עצמו, אינו יכול ליהנות ממנועמי החיים. הוא אינו יכול לחיות את חייו בקלילות בלתי-מחייבת, אף אינו יכול לכתוב שירה קלה ובלתי-מחייבת בעוד עמו עולה על המוקד או נמלט על נפשו במנוסת בהלה. נתן אלתרמן הבין אל נכון כי דברים אלה בדבר ה"קסמים הקלים בֵּין אִשָּׁה וְאֵילָן" אינם מרמזים רק באופן כללי לשירה הקוסמופוליטית מ"אסכולת שלונסקי", שהרבתה בחידודים ובשעשועי מילים רבי קסם, והציבה עמדה המנוגדת תכלית ניגוד לשירתו הלאומית הנבואית של אצ"ג (כידוע נקלעו בני האגף ה"שמאלי" של המודרנה בימי מלחמת העולם לסבך של נאמנויות סותרות, וכדי להיחלץ מסבך אידאולוגי זה החליטו ברובם להימנע מכתובת שירי מלחמה).¹ אלתרמן הבין היטב כי צירוף מילים זה של אצ"ג יורה חץ אירוני באותם שירים היפנוטיים, נעדרי מחויבות כביכול, השובים את לב קוראיהם, כגון שיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, שבו נע המשורר-ההלך בין "אֵילָן בְּגִשְׁמִיו" לבין "אִשָּׁה בְּצַחֲוֹקָה", מנוער לכאורה לגמרי מכל הפרובלמטיקה הלאומית של שנות המאורעות וערב המלחמה. ההלך האלתרמני משיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, גלגולו היהודי של הטרובדור ושל הבוהמיינ, חובתו האחת והיחידה היא נאמנות בלתי-

מסויגת ובלתי-מתפשרת לאמנות הצרופה ולדרך חייו של האמן. כך נתפסה שירתו המוקדמת של אלתרמן בטרם הבחינו קוראיה באמירה העולה ובוקעת מתוך התיאורים האסתטיציסטיים למראה. מה לתפיסת עולם "דקדנטית" כזו של "אמנות לשם אמנות" ולמצב הלאומי של שנות מלחמת העולם, השואה והקמת המדינה?! אלתרמן קרא דברים אלה של אצ"ג, ו"הרים את הכפפה". עד מהרה החל בכתיבת שירי עיר היונה, שבהם נקט עמדה שירית ואידאולוגית שונה לחלוטין מזו שאפיינה את שירתו המוקדמת. הוא הבין כי "בשעה זו", שפה עמו נאבק על קיומו, שימורה של העמדה האוניברסליסטית, חסרת המחויבות, שאפיינה את שיריו משנות השלושים, אינה מעידה על אחריות ציבורית, וכי אם יתמיד בה יש בכך כדי להעיד על רפיסות מוסרית. אם בשירתו המוקדמת – ובמיוחד בשירי כוכבים בחוץ שהוציאו לו מוניטין וחיבובהו על הקהל הרחב – שלטו הססגוניות, הרב-קוליות, תנועת התזוית ודופק החיים המואץ של תבל רבה, עתה החליט "להסתפק" באמירה האפורה של "יום קטנות" שבשוליה של תקופה גדולה והרואית.

אכן, שני ספרי השירה הגדולים והחשובים, ששיקפו – כל אחד בדרכו – את המעבר מחורבן לתקומה, הם ספרו של אורי צבי גרינברג רחובות הנגר (1951) וספרו של נתן אלתרמן עיר היונה (1957). זה עיקרו בחורבן, במוראותיו ובחזון הלאומי החדש שהלך ונתרקם מעל המשואות, וזה – בתקומה, בגילוייה הגדולים וב"זוטותיו" של "יום קטנות". עשור תמים צריך היה שיחלוף בטרם יעלה בידי אצ"ג ואלתרמן "לתעד" את האירועים שבמרכז ספריהם ולתת להם לבוש שירי הולם, הגם ששני הספרים הרשימו את קוראיהם כאילו נכתבו בלהט, ללא כל "דיסטנץ", וכי הם מלווים את האירועים המואצים של ימי השואה והתקומה כמין יומן אישי, ההופך בדיעבד למסמך בעל חשיבות לאומית. אמנם שני המשוררים לא הותירו עדויות רבות על תהליך ההתהוות של שני הספרים החשובים הללו, אך גם בלי ידיעות מדוקדקות על הגנזים הממושך שלהם, פרי לבטי יצירה והתחבטות פנימית, ניתן לשער שלשני המשוררים נדרש אותו ריחוק מינימלי מן הסטיכיה הגועשת של אירועי הזמן והמקום, הנדרש לשם התבוננות נכוחה, אסתטית ואמוטיבית, וגיבוש תובנה אישית ובין אישית. שניהם העמידו, כל אחד בדרכו, סינתזה אישית של התבוננות אנליטית "מרוחקת" ושל זעקה אישית. כל אחד מהם כונן, בסופם של לבטים, קורפוס שירי גדל ממדים ובעל מבנה מוצק, שביקש לתת לקוראיו אנטומיה של כלל התופעות המשמעותיות שכווננו את החיים הלאומיים בפרק זמן נתון.

שני הספרים הללו, שיש בהם גם מן ה"דוקומנט" האקטואלי וגם מן ה"מונומנט" המנציח את אירועי הזמן לדורות, ראו אור בעשור הראשון של המדינה, ושניהם ביקשו לתהות על טיבן של התמורות הרות הגורל שנתחוללו בחיי עם ישראל; לבדוק בכור המצרף הפואטי את האָתוס המכונן של המדינה הצעירה: מה דמות תהא לו ליהודי המחדש ימיו כקדם? מה יהא יחסו לספר ולסיף לאחר שנשתחרר מן היחס האַנומלי שהיה לו כלפי סמלי הרוח והכוח במהלך אלפיים שנות גולה? מה צריך להיות יחסו לגולה ולגלותיות, שאחדים מאבות הציונות ביססו את שלילתה הגמורה, וזאת לאור המפגש עם המוני הפליטים שזה מקרוב באו? על אלו מיתוסים עתיקי יומין עליו לכונן את חייו, ואלו מהם עליו לסלק מעל דרכו? מה יהיה טיב יחסיו עם שכניו הערביים ועם אומות העולם בכלל, אלה שמפניהן נמלט ואלה שבידיהן המפתח לביסוס עתידו? נראה ששני הספרים אף ביקשו להטביע את חותמם על כינון האָתוס החדש, ובלשונו של הבלשן רומאן יאקובסון שניהם נדרשים ל"פונקציה הקונאטיבית" של הלשון, זו המבקשת להשפיע על הקורא ולהתוות לו דרכים רצויות בתוך אלה המצויות.² לשון אחר, שניהם מוכנים להקריב "בשעה זו" את "הפונקציה הפואטית" של הלשון למען מטרות נעלות יותר מאותם "עיתורי סופרים" ומאותם "ציצים ופרחים", היאים לאמנות בזמנים כתיקונם.

רחובות הנגה ועיר היונה כתובים בעיקרם בלשון "אנחנו", הגם שטיבה של לשון זו משתנה תכלית שינוי מספר לספר: אצל אצ"ג לשון "אנחנו" היא שם נרדף לאחדות לאומית בלתי-מאופיינת, אידאלית, המייצגת את כלל עם ישראל בעבר, בהווה ובעתיד, את קִצְיו שעלה למרומים במעלות קדושים וטהורים ואת חציו שנותר על אדמת הארץ לכפות את ההולכים. אחדים משיריו – כגון "לישיבה של מטה", "כי זה כבר בכי", "שלוש מקהלות אומרות שיר" – נאמרים מפי מקהלה המכילה את כלל עם ישראל של כל הדורות, וכל אחד משירים אלה בנוי על קִרְז אחד ויחיד המבוסס על לשון "אנחנו". אצל אלטרמן, לעומת זאת, מייצגת לשון קולקטיבית זו דוברים שונים ומגוונים, הלקוחים מן המציאות ה"פשוטה" והאקטואלית. המחבר המובלע גופא אינו משתייך באופן מוחשי וממשי אף לא לאחד מהם, שכן הוא שונה מהם בגילו ובתפקידים שהוא ממלא (שיריו נאמרים מפי הלוחמים בני הארץ שלוקחו מספסל הלימודים, מפי הפליטים הסחופים היושבים בבטן האנייה, מפי הזקנים הנישאים על גב הצעירים אל חוף, וכן מטעמם של ציבורים אחרים שהמחבר דובר כביכול מגרונם). רק השיר "בסוב הרוח" (שיר ו מן המחזור "מלחמת ערים") עשוי לייצג את קולה ההיפותטי של עדת המשוררים העומדת בעורף מול

אירוועי הזמן ותוהו בינה לבינה כיצד ראוי לכתוב "בשעה זו", שבה המעשה האפור ביותר פיוטי יותר מכל שיר, ועולה עליו בחשיבותו: איזו לשון ואיזו פואטיקה תשקף כראוי את שנות המאבק על עצמאות ישראל והמאבק על כינונה של התרבות הישראלית הצעירה.

בצד ה"אנחנו" מופיעה בשירי אצ"ג גם דמות ה"אני", המזוהה פחות או יותר עם הנורמות של המחבר המובלע. זה "אני" המקונן בזעקה על היתמות הכפולה שגזר עליו חורבנה של יהדות אירופה והחוגר שק ואפר על אבדן משפחתו ועל שבר בת עמו, מקטרג על צרות האופק של הציבור ושל "רועיו", אך גם משמיע נבואות נחמה לעתיד לבוא (תחת נבואות הזעם והתוכחה שהשמיע הדובר כמשורר וכנביא בשנים שקדמו למלחמה ולחורבן יהדות אירופה). לפנינו "אני" רועם, שוצף וגועש, חוזר הכרת ערך עצמו, השואל את עצמו ואת קוראיו: "אם כְּאֶתְנָה הָהָר לְדַתְנֵי אֲמִי/ וְתִקְיֵמֵנִי בְעֵם הַר-רִפְז-בְּשִׂיאֵי?/ גַּם כְּתַנְתְּ פְּסִים לִי תִפְרָה וְתַתֵּן/ אֶת כְּנָה לְעַמֶּה בְּגוֹרֵל נְבִיאֵי"³. זהו "אני" ניטשיאני ההולך בגדולות, הבז לרוכלים ולחנוונים בעלי החשבונות הזעירים ו"השכל הקטן", אלה המסרבים לראות את החשבון ההיסטורי הרחב וגדל המידות, אף מנסה לקבוע מצוות "עשה" ו"לא תעשה" ברוח הזמן החדש. בולטת גם מרכזיותו של ה"אני" בשירי רחובות הנחר: זהו "אני" בעל ממדים עצומים, המאמין בכוחו לשנות את פני המציאות; "אני" שאינו מנסה להצטנע או להצניע את מחשבת הגדלות שלו.

אלתרמן, לעומת אצ"ג, מסלק את ה"אני" לחלוטין משירי עיר היונה, ומפנה את הזירה לאותם גיבורים אלמונים הנוטלים חלק פעיל בחזית המאבק הלאומי, אף נותן להם את הבכורה ואת זכות המילה הראשונה (כגון הלוחמים הצעירים בשיר "דף של מיכאל"). הוא אף שם דברים בפיהם של אותן דמויות אנטי-הרואיות (כגון הזקנים הנישאים על גב הצעירים ב"שיר של זקנים"), שתפקידם במאבק הוא תפקיד סביל בלבד. אגב כך, הוא ממעט להפנות זרקור אל אלה הנמצאים בעורף, וכמעט שאינו מדבר בשמם. סילוקו של ה"אני" מחזיתם של שיריו נתפתח אצל אלתרמן בהדרגה: כבר בעת חיבור כוכבים בחוץ ידע אלתרמן אל נכון כי אם ידבק בו ה"אני" המגלומני נוסח מאיאקובסקי, שנתפתח בבית מדרשו של שלונסקי, או ה"אני" המקטרג והמזעיק שמים וארץ נוסח אצ"ג, עתיד הוא להיחשב בעיני עצמו ובעיני זולתו אפיוגון. גם מזגו ומבנה הנפש שלו לא תאמו את אלה של שלונסקי או אצ"ג, והיטוהו לאפיקים פואטיים אחרים מאלה שאפיינו את "יוצרי הנוסח" של המודרנה הארץ-ישראלית. ה"אני" בשירי כוכבים בחוץ הוא "אני" מצטנע ותמים למראה, שעניו שכורות מתבל וממראותיה, והוא קד לפנייהם אפיים ארצה. בעיר היונה

נטש אלתרמן כליל גם את המחוות הפסידו-רומנטיות המתחטאות והמתפנקות של שירתו המוקדמת, וכתב שירה נטולת אָגו מכול וכול; שירה המרוכזת בתחייה המהוססת והכאובה שנתחוללה לנגד עיניו, והיא חשופה בכל יופייה וכיעורה.⁴ רק בסוף דרכו השירית, *בחגיגת קיץ*, התיר לעצמו לשרבב את עצמו כדמות אחת מבין "הנפשות הפועלות" בתוך המלודרמה שנתחוללה לנגד עיניו ב"סטמבול", הלא היא תל-אביב של אמצע שנות השישים, שגילה – גיל העמידה – כגילו של רב משורריה.

כל אחד משני המשוררים הגדולים הכתיר את ספרו בכותרת הנראית ממבט ראשון בעלת אופי אורבני (זו עניינה ב"רחובות" וזו ב"עיר"); אולם כותרות אלה מתגלות עד מהרה ככותרות סמליות וחידיניות, המתהפכות לכל הגוונים. לפי שרגא אבנרי, "נופי רחובות הנהר הם הנופים הגדולים ההיקפיים: ההררי הגיאנטי, רהבו של הים, שטפם של נחלים ונהרות, היער בעצמת תימוריו, שחקי ערבית וזריחה בוערים – כל הגָּאָה והאדיר שסמלו תואם את הכיסופים הנועזים – מהם מתמלא ביטויו של גרינברג בריתמוס של מילים קיצוניות, עזות, עשירות".⁵ גם אברהם קריב הבין את הכותרת של *רחובות הנהר* מלשון זרימת הנהר ורחבותו, תוך קישור הספר לכתיבתו רחבת השורות של וולט ויטמן.⁶ בעניין זה כדאי גם להטות אוזן לדברי המחבר עצמו, שהעיד בדבריו שבעל-פה על כך שבספרו חתר לקראת "מדע אבל" ו"דת כיסופים", תוך שילוב הרציונלי והאי-רציונלי, השכלי והרגשי:

הספר הזה *רחובות הנהר*, ספר האיליות והכוח, נמסר על ידי לפרסום אחרי הרבה שיקול דעת, היסוסים וחשבון נפש; עבדתי על עמודיו כעל ספר מדעי: על יסוד מסה וניסיון לימוד דברים כהווייתם וכשורשם, וכדוקומנטציה; ובאתי בו למסקנות מסוימות וברורות. רציתי, אילו לא חשתי ב'חששנות נבונה' לקרוא לספר הזה 'מדע אבל'. כי רק כך צריך, אחרי כריתת כל גופנו הלאומי מאירופה, לגשת איש הרוח, גם בצורה שירית, להעלאת המראות ולסיכום המאורעות. לא רציתי – ואין אני רוצה – להוסיף ספר אבלות נוסף לספרי האבלות המדומדמים שלנו מכל הדורות, שבסופם כל אשר בכו בהם נובע התהומה, ללא מוצא ליבשת החיים של אומה חיה ושלטת על גורלה.⁷

אצ"ג ביקש אפוא שלא תצלולנה דמעותיו ודמעות זולתו תהומה כאותן דמעות ששפכו מקונני כל הדורות; הוא ביקש שהן תזרומנה כנהר רחב אל יבשת החיים שעליה מכוננת האומה את חייה החדשים. תיבת "רחובות" שבכותרת יותר משהיא נקשרת לצד האורבני, הריהי קשורה אפוא לרחבות בכל משמעה: לתפיסה הרחבה והמקפת של המציאות,

לריתמוס הרחבות, ליכולת להקיף בהעלם אחד את ההיסטוריה היהודית כולה. בדברים שנשא בהזדמנות אחרת טען אצ"ג נגד קטנות התפיסה וההשגה של הציבור ושל מנהיגיו, תוך שהוא מדגיש פעם נוספת את שאיפתו לרחבות הממדים:

אני כידוע אינני קוסמופוליט. אני רואה את עמי לא כדרך המחשבה המקובלת, שהיא מחשבה נמוכה ורחמנית: 'עם קטן', 'ארץ קטנה', אלא כעם גדול בעולם בכל שיעור קומתו ההיסטורית המלכותית הנבואית, אף אם פחתו הגופים שלנו בעולם. וארץ ישראל בגבולותיה הטבעיים היא ארץ גדולה, אף שלא כל השטחים בידנו. הננו עם גדול אשר כל האקלימים בו, כל הצבעים, כל הניגונים שבעולם, שורשי העם – בארץ ישראל עד עולם, וענפיו הרוחניים הפורים לארבע רוחות העולם, כי ממנו רוח הקודש מדברת על הכול; ורכוש הביטויים העברי הקדמון – אין מתחרה לו. לרכוש זה קוראים כתיב קודש ולא ספרות. לעמים יש תחליף יפה במסכת הכתב שלהם, והוא הנקרא ספרות.⁸

לא הממד האורבני הוא אפוא החשוב בכותרת של *רחובות הנהר*, כי אם שילוב ממדי הזמן והמרחב: מעמקי ההיסטוריה והמרחבים הגאוגרפיים שעם ישראל חי ופעל בהם. הוא הדין לגבי עיר *היונה*: אלתרמן בחר אף הוא בכותרת אורבנית "נאיבית": זו מעלה ממבט ראשון תמונה תמימה ויפה של עיר לבנה כיונה תמה כתמונתה של תל-אביב, עירו הצעירה והנבנית. שפתיה החדשים בהקו על רקע חולות הזהב; עיר שיונים מקננות בה ותושביה שלווים ושוחרי שלום, תוך סירוס המשמעות המקורית (ראו צפניה ג, א).⁹ במקביל, אף אין לשכוח שבמקור המקראי אין האפיתט "עיר היונה" ניתן אלא לירושלים, לבירה הנצורה, שבאופן חידתי ותמוה למדי אינה נזכרת לכאורה בקובץ זה העוסק בימי מלחמת השחרור והקמת המדינה (למעט שני אזכורים עקיפים שלא בנקל יזוהו בהם הקורא את ירושלים). בשירתו האורבנית של אלתרמן, המעניקה למקום חשיבות עליונה, גם ירושלים, ולא יפו לבדה, היא בבחינת "כפיל ניגודי" של תל-אביב. אפשר שאלתרמן הגה את כותרת ספרו כמענה לשורות החותמות את שירו של אצ"ג "על סלע עיטם" המכילות את העיר ואת היונה: "לא הפרחתי שירי פיונים אלא מרפסת ביתם / על פן כל פסא בעירם לי פסלע עיטם". לאחר שסקר אלתרמן בשמחת עניים את המציאות מנקודת תצפיתו של העיט העט על הגויות, נשקפו לו ימי הקמת המדינה ממעוף היונה צחורת הכנפיים ושוחרת השלום.

שני הספרים הגדולים הללו נועדו אפוא לשמש מעין "מורה נבוכים" לדורם: לעורר בו מחשבות לגבי ההיסטוריה הלאומית, ולעוררו לעשייה קונסטרוקטיבית בהווה ובעתיד. דא עקא, בשל מועד הופעתם המאוחר –

על סף עליית המשמרת הצעירה של בני "דור המדינה" – הם לא תאמו ככל הנראה את אופק הציפיות של קהל הסופרים, המבקרים והקוראים. הציבור ביקש כבר להתנער מן השק ומן האפר של ימי המלחמה והשוואה, ותר אחר נושאים אקזיסטנציאליסטיים ואינדיבידואליסטיים, כאלה המעמידים את ה"אני", ולא את ה"אנחנו", במרכזם. גם הרטוריקה הצינונית, שעלתה ללא הרף בעשור הראשון של המדינה מעל במות הנאום מפי עסקנים "ירחמיאליים" (כפי שקרא להם רטוש), ומשמרי זכר השואה, הרחיקה את בני הדור הצעיר, חובב השירה החדשה, משני הספרים האמיתיים הללו כאחד, זה על הלהט המלחמו מכל עבר, וזה על השקלא וטריא המתון והמהורהר שבו. אמנם שני הספרים כאחד זיכו את מחבריהם בפרס ביאליק לספרות יפה, אות למעמדם המרכזי בעיני הממסד הספרותי, אך הם לא עוררו הדים רבים בקרב הקהל הרחב. עד עצם היום הזה הם לא זכו לניתוח שהיו ומקיף, ואף לא העמידו חקיינים או ממשיכי דרך בקרב דור המשוררים הצעיר (וזאת בניגוד לשיריהם המוקדמים של אצ"ג ושל אלתרמן, שהיו להם חקיינים וממשיכי דרך לא מעטים).

ככל הנראה לא הייתה ההתפלגות בביקורת בין ברוך קורצווייל לדב סדן ביחס לספרים אלה נטולה חשבונות אישיים שאינם ממין העניין: סדן, חברו של אלתרמן למערכת דבר ויו"ר חבר השופטים, שזיכה את ספרו בפרס ביאליק (1957), שיבח כמובן את עיר *היונה*, וכתב עליו דברים חמים ונמלצים,¹⁰ וזאת למרות שלא היה קרוב לעולמו של אלתרמן, שהיה צעיר ממנו בכעשור, ולמרות שחרף היותו מבקר מרכזי ופורה לא נדרש מעודו בעמקות לשירי *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים* ושירי *מכות מצרים*. לעומתו שיבח קורצווייל את *רחובות הנהר*, אך באותה משיכת קולמוס זיכה את עיר *היונה* בביקורת קשה ועוינת, שחרצה במידת מה את גורל ספר זה בקהיליה הספרותית: "גרינברג הוא הליריקן העברי היחיד ההופך במשב רוחו הגאונית את האקטואליה האפורה לשירה", כתב קורצווייל במאמר במדור הספרות של הארץ שלימים כונס בספרו *בין חזון לבין האבסורד*, ואילו "הפזמון האלתרמני, על אף סגולותיו הרבות, אינו עומד תמיד במבחן הזמן".¹¹

את שירי עיר *היונה*, הנוגעים בהווה המתהווה על קרעיו ועל כיעורו, ולא באיזו אידאה אפלטונית של המצב הלאומי כשירי *רחובות הנהר*, הוריד אפוא קורצווייל למדרגת "פזמונים" העוסקים ב"אקטואליה אפורה"; את כתיבתו האוקסימורונית של אלתרמן, המצמידה זה לזה ניגודים שאינם מתפשרים, האשים באי-עקיבות ובסתירות, ואת דבריו סיכם בקביעה הנחרצת: "היצירה הלירית הגדולה ביותר של תקופתנו

הוא הספר רחובות הנהר לא.צ. גרינברג ולא עיר היונה לאלתרמן¹². דברי עלבון אלה של קורצווייל, שכוננו אישית נגד אלתרמן ונגד "פטרוננו", מנהיג הדור, השתלבו יפה בביקורת השוללת על המשורר, שהחלה להסתמן אז, זעיר פה זעיר שם, תחילה בחוגי ה"ימין" ואחר-כך בחוגי ה"שמאל". רטוש וחבריו מתחו עליו ביקורת נוקבת מעל דפי אלף¹³ ואילו אנשי מפלגת "חירות" גינוהו מעל דפי סולם¹⁴. לא ארכו הימים, ונתן זך הצעיר פרסם את מאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן" (1959),¹⁵ שפתח מתקפה ארוכת טווח של זך ושל אחדים מבני דורו על אלתרמן, האיש ויצירתו.

ב. דיאלוג פואטי ופוליטי

הפרספקטיבה שנוצרה מאז ועד עתה ציננה מחלוקות אישיות ובין-אישיות עזות ואף הורידה אותן מעל במת ההיסטוריה. היא מאפשרת כמדומה לבחון את שני הספרים הגדולים הללו באופן שקול ואובייקטיבי יותר, בחינה שאינה באה כדי להאדיר או לגמד את האחד על חשבון משנהו, כי אם כדי לבחון ללא משוא פנים שתי דרכים פואטיות שונות, פרי שתי השקפות עולם שונות, להתמודדות עם אותה מציאות עצמה. בחינה כזו מובילה למסקנה הבלתי-נמנעת שאלתרמן "מתכתב" עם א"צ גרינברג – מנהל אתו דיאלוג סמוי – באשר לעמדותיו הפוליטיות והפואטיות.¹⁶ כפי שראינו, אפילו בעצם הפנייה לסגנון החדש המאפיין את שירי עיר היונה היה משום היענות לאתגר שהטיל אצ"ג לפתחו של אלתרמן. בשעה זו של "חיים על קו הקץ", האמין אלתרמן, אין הסופר רשאי לפטור עצמו מכל מחויבות, ובשירים אלה נתקרב במידה מסוימת אל הכתיבה הקלסיציסטית, שאותה הכיר מקרוב אגב תרגום פדרה של ז'ן רסין, ובמידה מסוימת נתקרב גם אל הכתיבה האקספרסיוניסטית האמירתית של אצ"ג, שלכדה את המחשבות והרגשות בעודם רוטטים, רחוקים מליטוש עד ברק.

השפעת אצ"ג על עיר היונה ניכרת קודם כול בסגנון, שהשתנה מימי כוכבים בחוץ תכלית שינוי. הרצון להתמודד עם נוסח אצ"ג ניפר לעתים אפילו באמצעות ציין סגנון מיקרוסקופי וצדדי, פרט זעיר אך אינדיקטיבי ורב-משמעות, כגון החריזה המיוחדת שבשיר "חופת ימים", משירי הפתיחה של עיר היונה, שבה כל סטרופה מסתיימת בשלושה חרוזים צמודים (כגון: "אתה על הספון, לעד וללאין מנוס, / עמךנו חבורים לאכל ולמשוש, / פתחת החפה בהשבר הפוס"), או הבית "החזק" המוצב לקראת סוף השיר "בן האובדת" ("עם נערים הוא משחק נעם קולם קולו נשא

הרחק/ ועמקה הוא מגלגל חשוק ועמקה הוא פדורו זורק, / וסביבותיו עגול סמוי, נצור נריק". חריזה זו מושפעת כמדומה מן החריזה האופיינית לאצ"ג, שהציב בסוף אחדים משיריו הארוכים, בעלי החריזה הספורדית, שלושה חרוזים גבריים צמודים, כמי שמבקש לסיים את דבריו בסיגור "מוחץ" כשלושה סימני קריאה:

הנה נראהו – את הגוי: ארפה יער: שליט הקוף.

את הער הזה עלינו לעקף

עם אברהם יצחק ויעקב –

(סוף שיר א של המחזור "הנה הגוי-המגור במלואו")

אצ"ג הרבה להשתמש בשירתו – וברחובות הנהר במיוחד – בחרוזים צמודים, ככל הנראה מתוך מטרה מודעת לעצמה, הכרוכה בשאיפתו ליצור נוסח שירי חדש, שאינו דומה בלבושיו, ובמיוחד בפרוזודיה שלו, לשירה ההלניסטית, יריבתה של השירה העברית (שירת המקרא, הפיוטים והקינות, התפילות והתחינות), אף אינו דומה בפרוזודיה שלו לנוסח הרוסו-עברי של "אסכולת שלונסקי" (החרוזים הדקדוקיים ברבים מטורי שיריו של אצ"ג הקנו לשירים אלה אופי כמו-ליטורגי). שימוש בשלושה חרוזים צמודים גבריים, כגון בדוגמה לעיל, אכן מקנה לשיר סיגור חזק ונמרץ, של שיר עידוד, של המנון או של תפילת הלל. הדבר ניפר למשל בחתימה החזונית האופטימית של "שיר מעבר לנוף אבלנו": "מגבועול אַל גַּבְעוֹל, מַעֲנֵן אֶל עֲנָן, מַגֵּל אֶל גַּל בְּנֶהֱר. / בְּקוֹם עֲלֵי גְבוֹל הָאוֹיֵב לְחֵתֶךָ אֶת הַקּוֹ פְּצֹנָאָר, / יְקוּמוּ הַבוֹטְחִים-עַל-כְּלֵי-עֲמָלִם בְּכַח חֵיל נִסְעָר"; או בחתימה הנבואית רווית הפתוס שבשירו "אימת הדין": "נָאֵם הַמְּקַרִּין גְּוִיּוֹתָיו בְּבִקְעַת יִחְזַקְאֵל / וְשֵׁם לְמַרְאֲשׁוֹת מְאֲבְגֵי הַמְּקוֹם. כְּחֶק אֵל / לְכָל בֵּית יִשְׂרָאֵל". הזדקקותו של אלתרמן בעיר הוונה לציין סגנון ייחודי זה, המזוהה עם שירת הפתוס הלאומי של אצ"ג, מלמדת על שאיפתו של בעל כוכבים בחוץ לשנות בשלב זה של מהלך יצירתו את הפואטיקה שלו מן הקצה אל הקצה. שאיפה זו נתבטאה, בין השאר, בהידרשותו לצורות סטרופיות ולז'נרים חדשים, חלקם ניסיוניים לחלוטין, שלתוכם ביקש לצקת את המראות הסטיכיים של התקופה החדשה כנתינתם.

בתוך עיר הוונה בולטת במיוחד השפעת אצ"ג (וליתר דיוק, השפעת רחובות הנהר) על המחזור "ילודי האשה". כאן ויתר אלתרמן, באורח לא-צפוי ולא-אופייני, על הבית האחיד (בין שהוא בית מרובע "קונבנציונלי" ובין שהוא בית מחומש, ססטינה, אוקטבה או אפילו בית לא-שגרת, אך אחיד בגודלו, בן אחת עשרה שורות) לטובת בתים בעלי

גודל מתגוון בני 2, 4, 6, 8, 12 שורות, למעט השירים השלישי והחמישי במחזור השומרים על סכמה סטרופית אחידה. במחזור זה נטש אלטרמן את האופי ה"קלסיציסטי" – המהורהר והשקול – של רבים משירי עיר היונה, ופנה לפואטיקה אקספרסיוניסטית, חושפת קצות עצבים גרויים, כזו של אצ"ג, שאינה מותירה את הדברים לסיכום שכלתני מתון. שירו של אצ"ג "מעשה בשתי אימהות", על אופיו הבלדי הקודר, השפיע לא רק על בלדה כגון "האסופי" (מן המחזור "כחוט השני" הכלול בספר עיר היונה),¹⁷ אלא גם על המחזור שלפנינו, הבנוי אף הוא במתכונת הבלדה הגותית האפלה. מעניין להיווכח כי במחזור זה נתן אלטרמן ביטוי לחוב שחב לשירת אצ"ג בהציגו סימן בן שני מקפים (גלגולו של הסימן הייחודי ששימש את אצ"ג לצורכי קיטוע: שתי נקודות, במקום הסימן השגור של שלוש נקודות). הזדקקותו דווקא כאן, ולא בשום מקום אחר בקובץ, לסימן זה היא אינדיקציה נוספת לחותם שהטביעה שירת אצ"ג על שירתו בשלב זה.

ציון סגנון נוסף שהחל לבצבץ אצל אלטרמן לראשונה בשירי עיר היונה, ואף הוא נושא במובהק את חותמה של שירת אצ"ג, מתבטא בתחום הלקסיקלי: אצ"ג הרבה להשתמש ברחובות הנהר, מצבה שהציב לעולם אישי ולאומי שחרב, בשמות תואר בלתי שגורים, הנראים כמתורגמים מן היידיש: כך למשל, כתב: "וְהִיא שְׁבֵתִית" ("שבת'דיקע"); "אָבִי הַגּוֹנֵי" ("זינגעדיק", "געזאנגיק"); "מְשֻׁפְּחָתִי הַפְּרָמִית" ("וויינגערטנער"), "אֲדָמַת הַרְגַּ שְׁלֵגִית" ("שנעייק", "פֶּאָרשניטע"), "הַפְּנֹר־בְּנֶפֶשׁוֹ" ("פֶּיִלדִיקע"), "קַלְלַת-מְלִים-חֲרוֹנִית" ("צֶאָרנדיק"), "הַנְּנִי מְרַקֵּד שְׁשׁוֹנִית" ("א פֶּרִיילעכס"), "אֶלֶהִים מְתַהַלֵּךְ בְּנִחוּחַ-תַּמּוּז" ("תמוז'דיק"). גם אלטרמן, בהשראת אצ"ג, החל אז לשלב בשיריו שמות תואר כאלה, שאינם מקובלים כל כך בעברית, אך לעומת זאת נראים כתרגום לעברית מן היידיש, כגון: "הַבְּלוֹלִית" ("הַבְּלִדִיק"), או "קְלָה נַחְלִילִית" ("פֶּלִיטִיק") או "רְחוּבִית" ("גאסיק", "גאסנדיק", "פולוואַרִיש"). אין זאת כי אלטרמן, שכתב באותן שנים "טורים" מכמירי לב על ילדים יהודיים חיוורי מצח וחכמי עיניים שהיו ואינם עוד, הכניס לשירתו, זעיר פה זעיר שם, סממנים יהודיים "גלותיים", שמהם התנער בדרך-כלל בשירתו המוקדמת, האוניברסלית למראה.¹⁸

ואף זאת: שירת אצ"ג, כדרכה של שירה אקספרסיוניסטית, מרבה במיני שמות תואר ואָפֵיתִים פּוֹיִטִים, מורכבים ורבי-איברים, המזכירים במקצת את ה-Kenning של השירה המערב אירופית העתיקה, וזו האנגלו-סקסית במיוחד. כבר בשירו של ביאליק "אבי", הכתוב בסגנון כמו-אקספרסיוניסטי, ניתן למצוא תיאורים רבי איברים כגון: "בְּמַעֲרַת

חזירי אדם וקטמאצת בית מרוח, / באדי נסך פגולים ובערפלי קטרת תועבה" (למעשה כל הסטרופה הראשונה, ובה תיאור בית המרוח והשיכורים המתגוללים בו, בנוי מתיאורים המורכבים משני נסמכים). בשירי רחובות הנהר ניתן למצוא תיאורים רבי איברים למכביר, כגון: "נהיה פגוף-נאד-גונים" ("למנצה לשני יהודים מזמור שיר"), "אבא גוף-פלו-נגה נגון" ("מחזה שבת קודש בשמים"), או "פשני בני-עוף-ממין-דני מאפלים" ("זמר מן הבית"), או "אז דממת-קרן-זנית-של-הסח-הדעת-בין-הים היא" ("שיר הפנים מיערות המדווים הגבוהים"), ועוד כהנה וכהנה. אלתרמן, שמעולם לא נזקק לציין סגנון זה בשירתו המוקדמת, החל לפתע להשתמש בו בעיר הנונה, אלא שעשה כן בלא המקפים המחברים האופייניים לשירת אצ"ג, כגון בשירים "דף של מיכאל" ו"עוד דף": "עדה אשור פניה אפל וקהבים", "ונכת טורפי קלפים גוחנת על נרה", "זקנת העם הנוראה שלא חבשה ולא רכבה בשמן", "וכלי שיט רסוק, אכול שמש נים", "מגבב הצריפים של תחנות הגאלה הגדורות כמו סהר", ועוד.

ג. תקופה חדשה תובעת כלים חדשים

סממנים מיקרו-טקסטואליים כאלה, כגון שאילתן של צורות חריזה אופייניות או הדהודים של שימושי מילים אופייניים, אינם לכאורה סימני היכר בעלי מעמד מרכזי ומכריע לביסוסה של השפעה. אולם דווקא מסממנים אלו נלמדת התמורה הפואטית שעברה אז על אלתרמן בהשראת ספרו של אצ"ג רחובות הנהר בצורה מידית ומובהקת יותר מאשר ביחידות הטקסט הגדולות. התרחקותו של אלתרמן מן הפרוזודיה הרוסו-עברית, שאפיינה את כתיבתו המוקדמת, אינה עניין טכני גרידא. היא מלמדת על רצונו באותה עת להיפרד מנוסח שלונסקי, חסר המחויבות הלאומית, ועל רצונו להתמודד עם נוסח חדש – המעורב עד צוואר בענייני הלאום. לשון אחר, את שנות המלחמה והשואה, המאבק לעצמאות ישראל והקמת המדינה ביקש אלתרמן לשקף לא בפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי", שהוא עצמו נענה לה בעלומיו, כי אם בפואטיקה אמירתית יותר של משורר כדוגמת אצ"ג, הצופה לבית ישראל, הכואב את כאב עמו והנושא עמו בעול.

אלתרמן חש שעליו להתקרב קמעה "בשעה זו" אל גישתו הלאומית של אצ"ג ואל מקצת ערכיה של הפואטיקה האקספרסיוניסטית, הנוגעת ברגש והנובעת ממעמקה ההיליים של הנפש, ולהתרחק קמעה מגישתו האוניברסלית של שלונסקי ומן הפואטיקה האסתטיציסטית שלו. עם זאת,

הוא חש שעליו להשתנות מבלי שיסכים לקבל על עצמו את הבדלנות הלאומית של הראשון ומבלי שיוותר על ההומניזם האוניברסלי של השני; מבלי שיקבל במלואו את הפתוס המאָפּל-כול של הראשון ומבלי שיוותר על שיקול הדעת השהוי והמרוחק של השני. התקרבות אין פירושה זהות, ואכן מעטים הם השירים ברחובות הנגר שהפואטיקה האלתרמנית יכולה הייתה להזדהות אִתם כמות שהם. למעשה, רק שירים מעטים, פשוטים למראה ונעדרי פתוס, כגון "ארבעה שירי בינה", יכולים היו לשמש לאלתרמן מודל של ממש לחיקוי ומקור של השראה אמיתית. הוא ביקש להעמיד דרך שירית ואידאית משלו, כזו שאינה מושכת אל הקצוות כי אם אל שביל הזהב של הסינתזה (בעוד שאצ"ג הודה בבזו שבלבו כלפי "קו הביניים" ו"שביל הזהב", וראה בהם נחל אכזב ושטח פּוֹרָה רוש, שמוגי לב נתנו להם שמות יפים, כניכר משירו "צלמוות הדור ושביל הזהב"). מעניין להיווכח כי בשתי ה"פאזות" של חייו – בזו שבה ה"אני" המשורר מופיע בדמות הַלֵךְ "גוֹלָה", המתרחק מן המעורבות כמפני האש, ובזו שבה ה"אני" המשורר הוא הצופה לבית ישראל, הנוטל חלק פעיל במאבק על עצמאות עמו – הגיע אלטרמן אל הזירה שני, ולא כפורץ דרך. בכל אחת מהופעותיו אלה – זו שבעקבות שלונסקי וזו שבעקבות אצ"ג – הוא הצליח להציג נוסח מקורי משלו, מעודן ומורכב שבעתיים משל קודמיו.

תקופה חדשה תובעת "כלים" חדשים ופואטיקה חדשה. לשיריו ה"ישנים", שאותם אסף אז אלטרמן למהדורה מחודשת, הוא קרא אז שירים שמכב, כאילו חש שהם שייכים כבר לתקופה אחרת – ל"תקופת היישוב" שחלפה עברה לה. המציאות החדשה שנוצרה מול עיניו הרואות עם הקמת המדינה כבר לא אפשרה לכתוב כפי שכתבו הוא וחבריו אִי אז, בשיריהם שמכבר הימים. הוא חש שהשקפתה הפוליטית של "אסכולת שלונסקי", שלא עודדה הזדהות עם צרת העם, התנפצה במפגש עם קרקע המציאות, וכי שוב אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו בנחת.¹⁹ מן הראוי שישאיר את החוטים פרוּמים ואת הגוונים דלים ואפורים, ממש כבמציאות שאותה הוא מבקש לשקף. הוא חש שכמו אצ"ג עליו להעמיד את הפרובלמטיקה הלאומית במרכז, ולא את הדאגה הערטילאית לכלל האנושות, אך מבלי שיכתוב את שיריו הלאומיים באותו געש של הר פרצים המקיא מקרבו לִפְהָ רותחת, שאִפּיין את כתיבתו של אצ"ג בשעה שנתחוויר לו כי בית אבא-אמא חרב ואיננו.

כך, למשל, בעוד אצ"ג מתמוגג למראה "יָד הַיְדִי אֲזַנְתָּ פְתָרְב" ("שיר הפנים הקדוש") והמליץ לבני עמו לבל ישכחו להצמידה לירכם, תהה אלטרמן, כמי ששוקל במאזניים דקים ומדויקים את החיוב והשלילה

שבמיליטריזם האקטיביסטי, התוקף, מה יהא מחירה של התקרבותו מרצון ומכורח של עם הספר אל החרב ואל דרכי הגויים. יחסו של גרינברג אל החרב מזכירה את זו של טשרניחובסקי בשירו "בעים רוחי" ושל ה"צעירים" הניטשיאניים, אוהדי הרצל. הוא מאדיר את החרב, הוא שש אלי חרב, קורא ומיחל "שִׁיד זוֹ יְהוּדִית תְּסַרְת-תְּרַב-שְׁלָה מְאֵתְמוֹל, / תֵּאָחַז תְּרַב שְׁלָה בְּעֵתִיד, כְּכֹל עִם הַשְּׁלִיט, / וּמְקַדְּשֵׁת תְּהִי תְּרַב זוֹ, פִּי קְדוּשָׁה הִיא הַיָּד / בָּהּ תֵּאָחַז בְּיוֹם קְרִב עִם טוֹרֵף עָלֵי גְבוּל". ב"שיר לְמַד דַּעַת" הוא קורא לבני עמו בפתוס כן וגועש לקדש חרב ולאהוב ברזל, ושלא לשכוח לברזל ביום פדות את חסדיו, כי אלמלא היה הברזל בידיהם ביום פקודה אזי חילל האויב את בשרם באין מפריע:

האי! אָנִי שׁוֹב לַפְּנִיכֶם, שׁוֹב שִׁירֵי קוּרָא: קְדָשׁוּ תְּרַב!
אָתְּבוּ בְּרִזְל זֶה אֶהֱב-קְדָשׁ, פִּי רַק בּוֹ לְכֶם פְּדוּת.
וְאֶשֶׁר מְבִיא פְּדוּת לְגוֹפְכֶם הִיְהוּדִי – הוּא קְדוּשׁ,
וְאִין קְדָשׁ מְזֶה וּמְשִׁמֵּי מַלִּים קְדוּשׁוֹת: יְהוּדִי וְסָרוּת!

אלתרמן ייצג בשיריו גישה אחרת, אמביוולנטית יותר, כלפי כוח המגן העברי. הדרכים שבהן ביטא את השקפת עולמו היו מצועפות יותר, תוך שילובם של דברים האומרים לא אחת דבר והיפוכו בהעלם אחד. השימוש בכוח הנשק, ובצדו הצורך הבלתי-מתפשר לשמור על טוהר הנשק, הם שני עניינים שהעסיקוהו בשיריו, בפזמוניו וב"טוריו" ללא הרף. הוא שכתב בעלומיו את השיר הפציפיסטי "אֵל תִּתְּנוּ לָהֶם רוּבִים" (1934)²⁰ כתב כזכור מקץ שנים אחדות ב"זמר הפלוגות" (1939) את השורות ההימנוניות: "אֵת שְׁלוֹם הַמְּחַרְשָׁה נִשְׂאוּ לָךְ בְּחֹרֶיךָ, / הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשְׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרוּבִים" כתשובה לשורותיו של אצ"ג ("נִצַּח הַמְּחַרְשָׁה הוּא בְּנִצַּח הַתְּרַב. / וְלֹא לְהִפְךָ מְזֶה. חֶק עוֹלָם הוּא נְכוֹן"),²¹ כמי שמבין ששיריו המוקדם עלול להתפרש בראי האָתוּס של דור תש"ח כשיר תבוסתני הפוגע במורל הלוחמים לעצמאות ישראל. בניגוד לפזמוניו, האומרים אמירה מפורשת, שיריו הם תערובת של הערצת החרב ושל סלידה מפניה בעת ובעונה אחת.

למעשה, גישתו, כפי שהיא עולה משירי עיר הַיוֹנָה, מלמדת כי הוא ראה במיליטריזם ובאקטיביזם שנתפתחו בימי מלחמת השחרור ולאחריה כורח בל יגונה, אפילו רצוי ומבורך, כי בלעדיו אין לעם עצמאות, ועם זאת הוא כלל לא התפעל מתופעת הסגידה לצבאיות ולכוח שזכתה לעידוד בימי בן-גוריון. לא אחת הביע אי-אמון ב"שינוי הערכים" הגמור שהתחולל כביכול לנגד עיניו וכן בצורך בשינוי כזה. היהודי הגלותי,

שהיה פטור מאונס מכל חובות הממלכה ומטרדות ה-*raison d'état*, יצא נשכר בתחומי הרוח, שבהם השקיע את מיטב אונו. עתה עלולות ריבונותו ועצמאותו ליטול ממנו אותן איכויות רוחניות שפותחו על ידו בשל הכורח להרכין ראש בפני דין מלכות. במילים אחרות, כשהיה העם בבחינת "עבד" הוא היה "מלך", וכיום – משהשיג את ריבונותו – הוא עלול ליהפך עבד כנעני לצורכי הממלכה. ב"שיר צלמי פנים" טען אלתרמן: "צ'למי רודפיה ביה הנה קמים/ ותו קרבה של יצור וכלי חמר/ נטונה בינם לצ'לם הקדומים/ אפשר יושב לה עם מגן ורמח/ של סמלי ארץ וממלכת". משמע, באחזה בחרב נעשית האומה דומה לאויביה, מבקשי נפשה, ולצלם הקדומים שלה שניטל ממנה בזמן שיצאה לגלות. הגלות הייתה תופעה יחידה במינה של עם שחי ללא "סמלי ארץ וממלכת", על ספר ולא על סיף. אצ"ג היכה על חטא אבדן סמלי הממלכה "ועל כ/י הלעגנו גנני מלכות, הוד אמה על תרבה/ ש'כחנו את חרב דוד" ("אימת הדין"), ואלתרמן תהה מה יעלה בגורלו של עם המשנה את טיבו מן הקצה אל הקצה, וממיר את הספר בסיף.

כבר בספרו *חזון אחד הלגינות*,²² השמיע אצ"ג את הרעיון שעתיד היה לחזור פעמים אחדות ב*רחובות הנהר*: "נרק ההולך אחר התותח בשדה, / זוקה פן לק'ת אחרית מתרשתו הטובה" – רעיון המהפך את חזון אחרית הימים על פיו והמעמיד מענה מוחץ לגורל היהודי העגום והפסיבי. תשובתו של אלתרמן היא תשובה חידתית וזאוגמטית, שקוראים שונים יכולים לתלות בה כוונות שונות. בשירו מן המחזור "ליל תמורה" נאמר כי העם בשנת תש"ח הפך עורו "לקום קשור וקמבעיר/ על פלי חורשים וכלי פובש". העם מתגבר כשור לאחוז בכלי החריש ולבצע את חובות היום יום, אך גם אוהז במבעיר (= "פ'רן").²³ הוא אינו מכתת את חניתותיו לאתים, כבחזון אחרית הימים, ואף אינו מכתת את הא'ת לחרב ולחנית, כי אם אוהז במחרשה ובחרב בעת ובעונה אחת.²⁴ השימוש במילה "מבעיר" היא מילה אופיינית לשירי *רחובות הנהר*: שירו של אצ"ג "לאלי בארנון" פותח במילים "אלהי המבעיר קצה שחק", וראו גם בשירו "כתר קינה לכל בית ישראל" ("וכא המבעיר"); ב"חזון גלעד לשבטי ישראל" ("עד בוא השוחט, הפורת, המבעיר"); או ב"צלמוות הדור ושביל הזהב" ("משפנותינו שהמבעיר-והמבעה השם") – עדות נוספת להשראה שקיבל אלתרמן בשלב זה משירת רעהו, הבוגר ממנו.

בשיר ג של "נספח לשיר צלמי פנים", הודה אלתרמן בצורך לאחוז במחרשה ובחרב כאחת, באומרו כי רק כך מובטח קיומו של העם, הגם שישות כפולת פנים זו תובעת קרבנות וסבל: "ב'כח פלי חורשים וכלי האש [...]. קמת נצבת להיות ליש". זהו למעשה הרעיון הנזכר ב"זמר

הפלוגות" שכבר נזכר לעיל – הרעיון שצעירי ישראל אוהזים ברובים בשדות הקרב בשעה שכל רצונם לאחוז במחרשה בשדות הקמה. על רעיון זה מושתת גם שיר הסיום של עיר היונה ("נספח לשיר צלמי פנים"), שבו פונה הדובר-המשורר אל ה"ממלכה" (אל המדינה) מתוך אמונה צרופה בצדקת הדרך: "רק את – נוֹפְלִיךָ לְךָ עֲדִים – / בְּקִשְׁתְּ עַד קֶץ לְקוֹם בְּאֵת / וְלֹא בְּתָרְב. אֶךְ צְמַדִּים / עָלוּ בְּךָ שָׁחַר וְכוּרְת". המילה "צמדים" נקשרת אסוציאטיבית לצמדי הפקר החורשים בשדה, וכאן הם "שחר וכורת" (החיים והמוות, התקווה ואובדנה). המדינה שקמה בעקבות השואה, הכורכת "שחר וכורת", ביקשה בכל מאודה לקום "בְּאֵת וְלֹא בְּתָרְב", אך מבוקשה לא ניתן לה למרבה הצער. במקום לחרוש בשדה בצמדי שוורים, צעיריה הולכים לשדות הקרב, ולפעמים אינם חוזרים משם בחיים, על אף שהם שוחרי שלום ומבקשים לדבוק בחיים בכל מאודם.

לפנינו דוגמה אחת מני רבות להתמודדות של שני משוררים גדולים עם אותה סוגיה עצמה, ולתשובות השונות שהם מספקים לאותן שאלות עצמן. אצ"ג משך בדרך כלל אל התשובה הטוטלית, שאין בה כל היסוס וכל פקפוק, ואילו אלטרמן משך אל התשובה הדואלית, הרואה בכל נושא ונושא את מאזן החיוב והשלילה שבו. אפשר שפסיחה זו על הסעיפים בשירי עיר היונה היא שגרמה לקורצווייל לזהות בכתיבתו של אלטרמן כתיבה "מלאת סתירות"; ואולם, הפרדוקסים וצירופי האוקסימורוניים הגלויים והסמויים של הקובץ הם הנותנים לו את איכותו המורכבת והאמנותית, החומקת מהגדרה. תגובתו של אצ"ג לימי מלחמת העולם, השואה והקמת מדינת ישראל היא תגובה אקספרסיוניסטית עזה, שוצפת כלפה, ואילו תגובתו של אלטרמן לאותם אירועים עצמם היא תגובה המְעַרְבֶת להט אקספרסיוניסטי עם מתינות קלסיציסטית. מצד אחד, זוהי תגובה חשופה וכואבת, בלא פרספקטיבה ורוחק אסתטי, ומצד שני – זוהי גם תגובה רפלקטיבית, המתבוננת באירועים כמתוך ריחוק, מעמדה של משקיף המסוגל לזהות בתמונה הגועשת לנגד עיניו את חוקיותה הקבועה, הנצחית. לעומת זעקות השבר של אצ"ג, שאיבד בשנות המלחמה את בני משפחתו, מהלך אלטרמן בשירים אלה על קצות האצבעות, כמי שרגליו דורכות בבית אבלים.

ד. העם והארץ

נתמקד כאן אפוא בשני צמתים מרכזיים מהווים כעין אבן בוסן להשקפתם הפואטית והפוליטית של שני המשוררים הגדולים האלה.

ראינו כי עמדתם של השניים כלפי כוח המגן העברי אינו ניצב אמנם משני צדי המתרס, אך בהחלט מלמד על תפיסתו הטוטלית של אצ"ג לעומת תפיסתו המתונה יותר והסינתטית יותר (מלשון סינתזה) של אלתרמן. להלן נבחן את עמדתם כלפי שניים מצלעותיו של "החוט המשולש",²⁵ העם והארץ. את עמדתם של שני המשוררים כלפי התרבות העברית המתהווה אין להשוות אלא על דרך ההיקש וההשערה, שכן אין ברחובות הנגר אמירות מפורשות בנושא זה. אלתרמן התבטא תכופות בעיר היונה בנושא התרבות המתהווה בארץ, ואילו אצ"ג נמנע מן העיסוק בנושא רוטט זה. בהעדר פרספקטיבה לעסוק בו, הוא העדיף להזכיר בשירי רחובות הנגר את ספר הספרים ואת סידור התפילה, ואף לרמוז להם. לעתים רחוקות כלל בשיריו אלה רמיזות של ממש לשירה העברית החדשה (רק לשירי ביאליק רמז מפעם לפעם). הרמיזה חסרת ה"דיסטנץ" לשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, שאותה הבאנו בפתח פרק זה, היא בבחינת יוצא מן הכלל שאינו מלמד על הכלל (ואכן היא כלולה בשיר מוקדם שנכתב לפני שנות מלחמת העולם והשוואה).

בשני הנושאים הגדולים הללו – העם והארץ – מהדהדים ביצירת אלתרמן הדים מתיבת התהודה הגדולה של הקובץ רחובות הנגר, אך הוא מביא אליהם מהשקפתו שלו ומעצבם לפי רוחו. סימפטומטית היא העובדה שבמישור הלאומי העדיף אצ"ג לשקף את יחסי יהודים וגויים, תוך שהוא מציב את עמו על־פני גבוה, בעוד שאלתרמן העדיף לשקף את היחסים בין העדות, בין צעירים לזקנים, בין בני העיר הגדולה לבני ההתיישבות העובדת. באופן מיוחד, הוא עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, אותו חנווני שנהג בעבר למנות אחד לאחד את מטבעות מסחרו, ליהודי החדש של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכי חומר ומוכן למסור את נפשו על מזבחם של ערכים אידאליסטיים מופשטים.

במחזורי השירים "הנה הגוי-המגור במלואו" ו"שיר הפנים הקדוש" עוסק רחובות הנגר בסוגיית יהודים וגויים, קרבת ורוצחיהם, ואגב כך מעניק מיני אטריבוטים לעם ישראל המוכה והניגף. כאן חוזר הטיעון שהועלה כבר במשא "חזון גלעד לשבטי ישראל" בדבר היות הגויים חיות טרף (שגם אם יוציאו מקרבם דמויות מופת – גלגולן המודרני של דמויות כדוגמת בטהובן, שקספיר, רמברנדט או קנט – הם לא ישנו לעולם את טיבם הפסטיאלי), ובדבר היות העם היהודי "עם נבחר", שמוצאו מהאדם ולא מן הקוף, כי בצלם אלוהים נברא:

עם שִׁנְבֵּסָר לְהֶפֶר וּלְגִלְוֵי-אֱלֹהִים רֵאשׁוֹן, שְׁאֲחָרְיוֹ אֵין הֶפֶר וְגִלְוֵי אֲחָרִים;
עם שִׁנְבֵּסָר לְגִדְלוֹת מַחִיו וּלְגִדְלוֹת גְּבוּרוֹת וּלְאֲדָנוֹת חֲזוֹן בְּעוֹלָם;

עם שלא קוף הנה אביו הקדמון כְּאַבְיָהֶם שֶׁל עַמִּים הָאוֹמְרִים זֹאת; – –

בשיר א של "הנה הגוי-המגור במלואו" נאמר: "בגויים קם מורה ולמד: אבי האדם הנה קוף... / אֲנַחְנוּ הַיְהוּדִים וְדַאי מוֹצְאָנוּ מִן הָאֲדָם". אצ"ג האמין "פי בפרם ודיהם בפרכת ולבוש יהודים/ בָּאָה-אוֹר אֲז עֲרֹנוֹת מֵהוּתָם שְׁמַעְבָּר נוֹיָם"; כלומר, ברגע שתשמישי הקדושה ופריטי הלבוש של הנרצחים עברו לידי הרוצחים, הופשטו הרוצחים מכל היופי החיצוני שלהם (הגרמנים נודעו תמיד בחוש האסתטי המפותח שלהם) והוצגו בערייתם, במערומי חיה מיער. אלתרמן, שכמו אצ"ג מדבר בספרו על "יהודים", ולא על "ישראלים" או על "כנענים", נתן את תשובתו הטרגי-אירונית למושג העם הנבחר ב"טורו" הידוע "אתה בחרתנו מכל העמים",²⁶ המוותר כביכול על רעיון הבחירה אם משמעותו היא היות העם שער לעזאזל נצחי, ללא תכלה ותוחלת. ב"שיר צלמי פנים" הוא מדבר לא על צלם אלוהים שניבט מפניו של היהודי, אלא על פני שבעים רודפיו הצופות עכשיו מתוך צלמו. משמע, העם שנמלט על נפשו "מרודפים שבעים", נשא עמו לארצו החדשה בליל של פרצופים, שמהם ניבטים אויביו, מבקשי נפשו ושופכי דמו. כך מוקיע אלתרמן בדרך בלתי מפורשת גם את הנאציזם, שעקר את כל יהדות גרמניה ממקום הולדתה על יסוד עקרונותיה המפוקפקים של "תורת הגזע". צלמו של הרוצח וצלמו של הנרצח מתלכדים לדיוקן אחד שפני יאנוס לו, והופכים למהות דואלית ש"פני הַיּוֹנָה וְאַבְסֶת חֶרְבָה הֵן דְמוֹת פְּנֵיהַ הַנְּחָצוֹת". אלתרמן מגנה כל המניף חרב על רעהו כמי ששולח יד באחיו, בבשר משרו, ובכך נותן כעין פירוש אישי משלו לפסוק "שופך דם האדם באדם דמו ישפך כי בצלם אלהים ברא את האדם" (בראשית ט, ו). זוהי תשובתו המושכלת, שלמרות מתינותה אינה נטולת רגש לאומי, לדעה הניטשיאנית הנחרצת של אצ"ג: "שְׁנֵי מֵיָי אָדָם בְּעוֹלָם: גְּמוּלִים – עֲרָלִים" ("שיר העוגֶבֶר"). אלתרמן אף אינו גורס "שְׁהֵם לְכְלוּכֵי-מְדָמִים וְאַנְחָנוּ צְחוּרִים/ כְּשֶׁלֶג חֶרְמוֹן" ("שיר הפנים הקדוש").

אף שאין היהדות "גזע", טוען "שיר צלמי פנים" של אלתרמן, תמיד הייתה המהות היהודית ברורה, גם לאלה שמסרו נפשם עליה וגם לאלה שהתכחשו לה. אולם דווקא עתה, כשמהות זו מגיעה אל השלמות, אל התחנה הסופית של דרך נדודיה, היא הופכת חידתית ובעייתית מתמיד: "כִּיּוֹם, בְּהִגְיֵעָה אֶל הַשְּׁלָמוֹת, / הֲלֹא נִתְּהָה מֵה תֵּאָר לָהּ וְדְמוּתָהּ // אֶל מֵהוּתָהּ נִדְרֵשׁ לְמִצָּא לָהּ מו / -הַכֹּפֵר לְהַכְלִילָהּ וְהִיא חוֹמְקָת/ לֹא נִתְּפָסָה. -חִדוּ-לְשׁוֹן- וְקָתַב/ לֹא יִכְלָנָה. אֵין יָדוּ מִשְׁגָּת". בארצות הפזורה היו קהילות ישראל המפוררות עם אחד, החוגג אותם חגים ומתפלל אותן תפילות, פחות או

יותר; ואילו היום, בזמן "שיבת ציון", יש סכנה שהעם יתפורר לשבטים שבטים, שהחוט המלכד ביניהם – יהדותם – הופך בעייתי יותר ויותר להגדרה ולמשמעות. כשנה לאחר פרסום עיר הוינה פרצה בציבור מחלוקת סוערת בשאלת "מיהו יהודי?", ובה צידד בן-גוריון בהנהגת הגדרה לאומית-אזרחית חילונית למושג זה. רק בעקבות התפטרות שרי המפד"ל מן הממשלה והסערה שקמה ביהדות הגולה חזר בו בן-גוריון ממגמת השינוי של הקביעה המסורתית בסוגיה זו.

אצ"ג ואלתרמן עוררו אם כן את השאלה עוד בטרם עמדה על סדר היום הציבורי. אצ"ג פיתח ברחובות הנהר תפיסה חדשה של "עם בחירה", החיאתה של התפיסה המסורתית שרווחה בעם ישראל בכל הדורות למן ספרות חז"ל, תפיסה שבמרכזה "גזע" המתבדל מן העולם בשל עליונותו (וכדבריו ב"אחותי דוכיפז": "לְסֹף בֵּית זֶה [...] בּוֹ גֵרָה מְשֻׁפָּקָה מִן הָעַם הַנִּבְחָר מִכָּל עַם"). ב"שיר גזע אברהם", כמו גם בשירים אחרים ברחובות הנהר, הסביר את שנאת ישראל כתוצאה הגיונית והכרחית של עליונות העם על סובביו. אלתרמן, שראה כאמור בשבעים דיוקנאותיו של העם תמונת ראי מהופכת של שבעים רודפיו, ידע שמבחינה מדעית היהדות איננה גזע. את ייחודה יש לחפש אפוא בעניינים שברוח, ולא באותם קווי היכר המבדילים גזע אחד ממשנהו. ובענייני הרוח תפיסתו בנושא זה הייתה אבולוציונית ומתונה מזו של בן-גוריון, שאותו כביכול העריץ. מובן, ניתן להניח במידה רבה של סבירות, שגם אצ"ג לא התכוון ל"גזע" במובן הפיזי-פיזיולוגי, אלא למעמדו המיוחד של העם מן הבחינה הרוחנית.

אלתרמן הבין היטב ששאלת "מיהו יהודי?" אינה יכולה לקבל מענה פשוט וחד-ערכי. יש יהודים שאינם יודעים עברית (ועל כן הגדרת מיהו יהודי "ייחוד-לשון-וכתב לא יכילנה"), ויש שאינם יהודים – נוצרים ומוסלמים – היודעים עברית היטב. גם שמירת הדת וחוקותיה אינה יכולה להיות קריטריון מספק לשם הגדרת "מיהו יהודי?", שכן יהודים רבים אינם שומרי מצוות. מצד אחד, המהות היהודית היא כה דבוקה בבעליה עד כי אפילו המשומדים אינם יכולים להיפטר ממנה: "עם העוברים אֶת שַׁעַר הַטְּמִיעָה / עֵבֶרָה גַם הִיא. עֵבֶרָה בְּחִלּוֹף בְּגָד / וּבְשֵׁנוֹי דְמוּת. מְכַחֶשֶׁת וְסְמוּיָה / אֶדְ פְּתִמִּיד וּמְבַהֶקֶת. / לְכָל הַנְּסִי מְמַנָּה – עַל תְּלֵה / חֲכֵתָה בְּקֶצֶה כָּל דְרָף וּמְסֵלָה". משמע, גם במותו של המשומד מחכה לו ישותו היהודית בסוף הדרך; גם המתנצרים אינם נמלטים מן הגורל היהודי, כי יש מי שטורחים להזכיר להם את יהדותם. מצד שני, יהדותו של אדם הוא עניין בלתי-נתפס, החומק מכל הגדרה, ועם זאת קל לזהות יהודי בין לא-

יהודים. כשהוא מצוי "בקהל שְׁנָקִים וּבְתוֹךְ הַטְּרַקְלִינִים" בשבריר של שנייה אנו מזהים שיהודי לפנינו,

שְׂכַסְדָּר עֲבוֹדַת פְּהָנִים בְּמַקְדָּשׁ יִשְׂרָאֵל:
 בְּנִיגִינַת הָעוֹגֵב וְתֵהִלִּים לְמַלְפָּנוּ דָּוִד,
 הִנְהִיגוּ גוֹיִים וּמְלָכִים בְּהִיכַל-תְּפִלְתָּם;
 לְיוֹם הַתְּפִרָּה וְלְיוֹם אֲשֶׁר־בָּהּ וְלְיוֹם דִּין
 הַכִּינְנוּ לָהֶם אֲמָרֵי שְׁפָר מֵאֵז לְתַמִּיד;
 וְלֹא עָלְתָה בָּם תְּפִלָּה עֲרֻבָה, וְלֹא חָן שְׁפָמִינוּ; [...]
 וְאֵת זֶה הֵם יוֹדְעִים... אֵת זֶה הֵם יוֹדְעִים!
 אֵיךְ לֹא יִשְׁטְמוּנוּ גוֹיִים הַרְוּדִים!?

ואילו אלתרמן, בהיזדרשו לנושא השפעת היהדות על תרבות העולם, אומר אמירות דואליות כגון "יְמֵי מוֹעֲדֵיהֶם הָיוּ אֵי־דִיו, / אֵךְ נִתְּכָנוּ בְּצֻלָּם מוֹעֲדֵיו"; כלומר חגיגהם היו לעם ישראל ימי חג וחגא גם יחד, שכן חג כמו הפסחא למשל נתכן בצלם מועדיו של עם ישראל (ודווקא בחג זה התאנו הגויים לעם ישראל יותר מתמיד). באירוניה טרגית הוא מעלה את מצבם רב הסתירות והניגודים של יהודי הגטו, שהלכו אל מותם באותן תפילות ששימשו את כוהני הדת של פורעיהם. אמירותיו של אלתרמן, למרות דמיון הרטורי והאידיאלי לאלה של אצ"ג, קשה יותר לתת להן פרפרזה מניחה את הדעת,²⁷ וזה כוחם. בשורות הבאות (מתוך שיר ב של המחזור "שיר צלמי פנים") ניפרת תשובתו של אלתרמן לשורותיו של אצ"ג המצוטטות לעיל:

עַתָּה כִּי הָיוּ הַמוֹנִיָּהֶם עוֹלָיִם,
 לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מַעִיר וְנִעֵר,
 לְשֵׁים מְצוֹר בְּהֶגֶף פְּשִׁילִים
 וְקַרְדָּמוֹת עַל רְחוּבוֹ בְּשַׁעַר,
 הָיָה כְּנֹר מְלָכּוֹ, מְזֹמֹר תֵּהִלִּים,
 רִנַּת פְּהִינָהֶם בְּרֹאשׁ עִם בַּעַר,
 וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד
 גַּם הוּא גַם הֵם זָמְרוּ תֵּהִלוֹת דָּוִד.

דוגמה זו מעידה כאלף עדים על "חרדת ההשפעה",²⁸ כהגדרתו של חוקר הספרות האמריקאי הרולד בלום: אלתרמן הכיר בחובו לאצ"ג בשיר זה (שהוא אולי היחיד בין שירי עיר הוונה שבו נגע ביחסי יהודים גויים).

הוא אף השתמש בו באותו טיעון, מורשת ההיסטוריוסופיה הציונית, בדבר הפרדוקס הטרגי הצורם שלפיו היו הגויים טובחים בעם ישראל עם מזמורי תהלים בפייהם (תרגומם של אותם מזמורים שלחושו יהודים על המוקד). ואולם, כדי להתרחק מן המקור, הסיט אלתרמן את רקע הדברים לימי הביניים החשוכים, שבהם "היו המוניקהם עולים לקול פֶּעֶמוֹנָם, מעיר וְיַעַר" (תוך שימוש בתמונות הלקוחות כאילו מן הבלדות הביניימיות של טשרניחובסקי, כאילו האפיתט "עם בער" עשוי לתאר רק את ימי הביניים הרחוקים). הפואטיקה האלתרמנית, המחבת מיני פֶּרִיפֶּראזות ואמירות עקיפות של לשון המעטה תעדיף כמובן את הביטוי העקיף "כְּנֹר מֶלְכּוֹ" על פני הביטוי ההדור והישיר של אצ"ג ("בְּגִינַת הַעֹגֵב וְהַתְּלִים לְמֶלְכּוֹ דָּוִד"). בשל אופייה האוקסימורוני הבינרי היא תעדיף את הביטוי המצמרר "גַּם הוּא גַּם הֵם זָמְרוּ תְּהִלֹּת דָּוִד", המתח קו של אנלוגיה מדומה בין הקרבנות למרצחים, על פני הפתוס הישיר שבאמירת "אֵיךְ לֹא יִשְׁטַמְנוּ גֹיִים הָרוּדִים?!". חרף התקרבותו לנוסחו האמירתי הישיר של אצ"ג, שימר אלתרמן בכל זאת אחדות מתכונות השירה החידתית והמעורפלת שלו מן התקופה הנאו-סימבוליסטית, תקופה שבה המליץ בשיריו ובמאמריו על "הבלתי מובן בשירה"²⁹.

על הגניוס היהודי אמר אצ"ג בשירו "ריקוד על קבר אבות" כי חוק הוא מני קדם: "אֵת אֲשֶׁר הִיְהוּדִים כָּבֵל לֵב וּכְבֵל נֶפֶשׁ שׁוֹנְאִים /— סוֹפוֹ עֲקִירָה-מֵן-הַשָּׁרֵשׁ, פְּלִיָּה וְקִלּוֹן". הוא מתאר את כוח שנאתה של היהדות לאויביה ההיסטוריים ככוח מיתי החותר תחת אושיות תבל ומאפל את כל סביבותיו. הגניוס היהודי, פרי אלפיים שנות גלות, לפי אלתרמן, הוא "נִיצוּץ שֶׁל סַרְבָּנוֹת וְמָרִי / קָבֵל דְּרָכֵי קוֹרוֹת עַמִּים וְיַעַר / מְמַלְכֹתָם. הוּא זֵיק אֲשֶׁר הִמְרִיא מְגֻלִּיּוֹת בְּאוֹר תְּלִי אֵין-קֶצֶה / על פְּנֵי הָרִיב, הֶרֶב וְהִרְיָ, / שְׁלֵמְדִינֹת הַתְּרָב וְהַנְּנֹר" (סוף שיר ב ב"שיר צלמי פנים"). לא אנרגיה של שנאה שופעת מהיהודי ומשפיעה על כל העולם, לפי אלתרמן, כי אם אנרגיה של סרבנות ומרי כלפי "הָרִיב, הֶרֶב וְהִרְיָ" של המדינות הריבוניות (רמז לחלקם הנכבד של היהודים בכל התנועות המהפכניות, ובמיוחד בתנועות הסוציאליסטיות שנלחמו בעולות שבין אדם לחברו ובין אדם למסד המדכא).

אצ"ג מבכה ב"קִינַת הַשֶּׁה לַבַּדֵּד" את היעלמותו של העולם היהודי על תפיסת "תעודת ישראל בגויים" שרווחה בו ("אֲחֶרֶי שְׁיַצְאוּ קְהִלֹּתַי, כְּלָה אֱלֹהִים וְאָפְסוּ כָל מַדּוֹת הַרְחָמִים / וְהַשְּׂמִים מִמַּעַל אֵינָם שְׂמִים, אֶלֶּא כְּסוּיֵי תְּרַעְלָה / וּבְאוֹ עֲרָלִים וְנִכְנְסוּ לְגוֹר בְּבֵתִים: / בְּם נוֹלְדָנוּ לְבִרְכָה לְתוֹרָה וְלַתְּעוּדָה וְלֵלֶא חֶרֶב"). אלתרמן לעומתו אינו מתרפק על הגולה, ומתנגד לאלה שהציבוה על כן גבוה לאחור השואה. הוא אינו מקבל את הקלישאות

המקובלות של "אור לגויים". בשיר ב של המחזור "צלמי פנים" הוא מתרה: "בל נְשֹׂנָה תִפְאָרַת מְדֻמָּה/ לְהַנִּיחַ גֹּלְהָ [...] אוֹ אִם בְּאַצְטֵלָה הַסּוּדָה/ (אֲשֶׁר מִכְבֵּר אֲבָד עֲלֶיהָ פְּלַח)/ שֶׁל טַעַם הַיַּעוּד וְהַתְּעוּדָה/ נִקְשַׁט גֹּלְהָ, לְתַת לְכָפֶל-קָלָס/ אֶת צֵלָם חֲשֻׁכְתָּהּ, לְאֹמֵר: הֵיטָה/ אֹר לְגוֹיִים? [...] דְּמָתָה פְּאָרְזִים?". ואולם, ככלות הכול הוא שואל אם אין לשמר משהו מן היהודי הישן: את מריו כנגד "הַרִיב, הַרְבֵּב וְהִרְיָה", /שֶׁלִּמְדִינֹת הַקָּרֵב וְהַנֶּזֶר". תשובתו של אלטרמן לאצ"ג בעניין "תעודת ישראל בגויים" מורידה אפוא את הדיון ממרומי המיתוס חסר הגבולות אל "שביל הזהב" שבין שלילת הגלות להבנה נכוחה של תפקידה ההיסטורי המיוחד, על אורותיו וצלליו. כמי שהכיר את שני צדי המטבע, אלטרמן עושה כן ללא כחל וסרק, תוך דחיית השלילה הגמורה של ה"כנענים" מזה וההאלהה הגמורה של אצ"ג מזה. אצ"ג מגנה את ההליכה ב"שביל הזהב" (וראו שירו "צלמוות הדור ושביל הזהב", שכבר נזכר לעיל), ואלטרמן אינו ממליץ מפורשות, אך בכל עניין בוחר את שביל הזהב: בין ציוניותו של אחד-העם לזו של הרצל, בין הבלגה לאקטיביזם, בין שלילת הגלות להתחשבות בה כבמרכיב חשוב בבניית זהותו של "היהודי החדש".

אצ"ג רואה בחזון תמונת אחדות מופלאה, שבה העם שרוי באחדות גמורה, ובה מתלכדים כל פרודות העם וניצוליו כאגלי כספית הנצמדים זה לזה, ומן הלכד פורצת "אַהֲבַת יִשְׂרָאֵל אֲדִירָה שְׁלֵא הֵיטָה מְסִינִי עוֹד, / שְׁהִיא הַקְּרִיחִית וְאֵין בְּלִתָּה" (שיר ד מתוך "הנה הגוי-המגור במלואו") על הגויים הוא אומר "כִּי אֶמְנָם אֶחָד הוּא הַשֵּׁד / שְׁמִמְנוּ יִקְוּ וְאֶסַּת הִיא הַבָּאָר שְׁמִמְנָה שְׁתוּ – וְשׁוֹתִים", ועל היהודים: "וְאֶחָד הוּא הַנֶּקֶר הַדְּמִי הַדְּמָעִי, שְׁבוּ אָנוּ חוֹצִים רְחוּבוֹת". אלטרמן רחוק מלראות תמונה אידיאלית ואידאלית כזו. להפך, הוא מתאר את מפגשם של השבטים ש"לקרבות-פְּלִאִים/ קָמִים בּוֹ הַטְּבָעִים וְהַנִּיבִים" (בריבוי המשמעים של "טבע" ו"ניב"), את סבך העדות ואת ריחוקן זו מזו – "אַסַּת רַק הַבְּדִידוֹת. אֵין לָהּ גְבוּלוֹת". משמע, רק הבדידות – שהיא תכונה אינדיווידואלית ואוניברסלית – היא היא "המכנה המשותף" הקולקטיבי בין כל בני ה"שבטים" היהודיים השונים, פליטי חרב, המרגישים כה זרים ודחויים במולדתם החדשה. ואף זאת: גם כשאלטרמן נותן תשובה טוטלית נוסח אצ"ג ("אחד הוא..."), "אחת היא..." – תשובתו מהורהרת, אירונית ורצופת פרדוקסים: אחת היא רק הבדידות שאין לה גבולות, בכל משמעה של אמירה זו.

אצ"ג חולם בשירי רחובות הנגר על איחוד כל הכוחות הלאומיים למחנה מוצק אחד, שיעמוד מול שבעים זאבים, ובשורה אחת בפיו – בשורת היהודי הסלעי, שבעינו "אַפְלַת תְּהוּם וְרִשְׁפִים מְשֻׁדָּת קָרֵב מִיּוֹם

רוּמָא עָדִי יוֹם-גָּרְמָן וְעָדִי יוֹם אֲדוֹם-וְעֶרֶב" ("שבועת ברית לבבות"). בלשון "אנחנו" הוא חוזה חזות אופטימית, שלפיה תתגבש "שבועת-ברית-לקבוצות" בין כל שרידי העם לכל יישנה המחזה הנורא של יהודי ההולך אל מותו בלי יכולת להשיב מלחמה שערה. "שיר ברית לבבות" מסתיים בשבועה ובאמונה כי "לא נגור גליות, לא נלך שלוליות. נהא גוש לאם שלית אָחד. / היטב נדע פס גבול. טיב יחסי שקנות. דין בריתות. / ולא נהיה עוד ראי בעולם שפל גוי מידה בו אבנו/ והראי מנצנצ-מנפץ בהרבה מאד מכתות". חזות אופטימית זו לא באמונה תמימה יסודה, כי אם במשאלת לב יוקדת שהאידיאל יתממש מול עיניו הרואות. אלתרמן אינו משלה את עצמו שחלום מיזוג הגלויות והפיכת העם למקשה אחת, חלומם של בן-גוריון ושל מתנגדיו כאחד, יתממש לאלתר. כהיסטוריוסוף וכמוסמך במדעי הטבע והחיים, הוא ידע שהתהליך יאריך דורות, ועל כן תיאר את הגלויות כשבטים של פראים או של בעלי חיים, הבוחנים את מרחב המחיה החדש שלהם (כגון בשירים "ליל פנים אל פנים"). ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש כי "שָׁבְעָה בְּרִיחִים יֵשׁ לְעֶקֶר מְשַׁעַר" בטרם יפלו המנעולים והמחיצות בין שבט לשבט.

מעניין אף להיווכח כיצד רואים שני המשוררים הגדולים את תווי ההיכר החיצוניים של "היהודי החדש", שבא לחדש ימיו קדם במולדתו הישנה-חדשה. את הדורות הצעירים כינה אצ"ג "דורות ארזים" שמתפקידם לשרות כלביאים זועפים עם הגורל פנים אל פנים ("צלמוות הדור ושביל הזהב"), ובשירו "צוהר בענן" הוא תיארם בדימוי ניטשיאני מובהק של יפי הבלורית והתואר:

והנה הדור העולה... יער לבנים פאָביב,

יפה הקומה ועו הספּש ובהיר.

מָרָם שְׁלֵמָה עֶסֶסֶם.

עֵינִים יְעֵלִים נְשָׁרִים וְנִמְרִים. [...]

נְכוּנִים לְהֶאָבִיב מִדְּבָרִיּוֹת;

לְהַעֲסִיס סְלֵעִים;

לְהִלְבִּישׁ שְׁנֵי עֲרִיט הָרִים;

וּלְהַרְנִין נוֹפֵי דוּמִיּוֹת;

נְכוּנִים לְכַבֵּשׁ וְלַחֲשׂת — — —

אלתרמן, לעומתו, גילה ספקות לגבי דמותו של הדור הצעיר, ומכל מקום לא נתפס לתיאורים אידיאליים שכבר היו למצוות אנשים מלומדה. הוא לא נגרר אחר האידיאל הניטשיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה

בתיאורם הסטריאוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, כחולי עין ובעלי בלורית בהירה, זהובה או אדמונית, היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי העין. הזכרנו כבר כי כשתיאר אלתרמן בשיר "עיר גירוש" (מתוך עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם ה"צברים", בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "הקבר הקבוץ הממשקף עם סמכות השלטון ומקשיר הקשר". לא דמות הרואית שניחנה ביופי חיצוני סטראוטיפי מושלם מוצגת לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין הגולה ליישוב, כי אם דמותו הריאלית וחסרת ההילה של חבר קיבוץ ממושקף. גם תיאורו של הרופא בסוף השיר "עיר היהודים"³⁰ (שיר ג במחזור "מלחמת ערים") מנפץ ציפיות ומוסכמות: "ואחר כך הגיע הרופא וקלי קלאכתו עמו. איש אדמוני הוא ונשעיר". תיאורו הוא תיאור של עשיו איש השדה, ולא של רופא סטראוטיפי. "טבעי" היה יותר אילו היה חבר הקיבוץ "אדמוני ושעיר", והרופא – "ממושקף" ו"בעל סמכות", אך אלתרמן אינו נענה לסטראוטיפים אלא שוברם ללא הרף.

גם מפת ארץ-ישראל, העולה משני הקבצים, אינה אותה מפה עצמה: אצ"ג נדרש למקומות קדושים או מיתיים, האומרים כולם גדולה ושגב. בין כותרותיו נמצא כותרות כדוגמת "לאלי בארנון", "חזון גלעד לשבטי ישראל", "שיר על הר מכפלה", "בסוד כינרת וירדן", "בארה של מרים", "עם ראובני ומולכו בחצר המטרה בירושלים", "אצל הכותל" ו"בנחל קדרון". אלתרמן כאילו נמנע מאזכור ישיר של אתרים, ערים וחבלי ארץ, ומעדיף כינויים פריפרסטיים עקיפים, ורק קפריסין הזרה נזכרת בשמה המפורש. במקום תל-אביב ויפו נזכרים כאן "הפרוור הדרומי", "קרית הסוחרים", "פרוורי התרשים", "עיר היהודים" (וכאילו כדי להפר כל כלל ולהשאיר בו יוצא-מן-הכלל הזכיר כאן אלתרמן בשיר "עיר קורסת" פעם אחת גם את תל-אביב ואת יפו גלויות ומפורשות). גם ירושלים אינה נזכרת כביכול בקובץ זה, וזוהי "לאקונה" האומרת דרשני. האם התנזר אלתרמן מאזכור ירושלים הנצורה ומן הקרבות הרי הגורל שהתחוללו בה ובדרך אליה? לאו דווקא. בשיר א של המחזור "בטרם יום" נזכרים קרבות לטרון שאליהם הובאו צעירי גח"ל "בפחו רב" כדי "ליפול בהרי אל ובאילון", ובשיר ד של אותו מחזור נזכרת "הטיבת הקגלים השביעית", ש"נועדה להקיס/אל גופה את פחות האויב מן הקו התיכון בשפלה/ גם מעיר הברה למשכם ולהקל המצור". רוב שירי עיר היונה מתרחשים בערי הארץ, לרבות עירות העולים ומעברותיהן, אך הם גם חולפים ביעף על פני נופי ההתיישבות העובדת ועל פני נופי הארץ

הפתוחים – נופים של חורשות הזית, גבעות חול ונחלים "תְּשׁוּפֵי סְלִמִישׁ".

תיארנו בפרק השני את יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לחיבור שירי ארץ-ישראל וירושלים. קשה שלא לשער שהתנזרותו של אלתרמן מאזכור ירושלים בשירתו לא נבעה מאדישות, כי אם להפך. כשם שהתקנא באלה הכותבים "ארצי" על אתר, "פְּלִי לְחֹשׁ כִּי פָּרְכוּ עַל נֶחֱשׁ" (ראו שיר ז במחזור "שירים על רעות הרוח"), כך התקנא במשורר כדוגמת אצ"ג שלא חדל מלכתוב על ירושלים, אגב שימוש בשלל כינוייה הריאליים והמטפיזיים, וזאת בלי ששירתו תיפגם בשל כך כמלוא הנימה. גרינברג, חדור תחושת משיכה עמוקה לנופי ירושלים ולמשמעותם הסמלית, פיאר את העיר כסמל מלכות ישראל וביכה את השפלתה בהווה, אך עמדתו הלאומית הרדיקלית לא התירה לו לראות אלא את המציאות האידאלית, החזונית. אלתרמן, שנרתע מלגעת במכוות האש הזו בשירתו הקנונית, נדרש במפורש לנושא ירושלים רק בשירים קלילים כגון "בסימטא ירושלמית", שבו לגלג במקצת על שירי ירושלים, מלאי הוד וההדר, של אצ"ג ושבנו ניסה ללכוד את המציאות המורכבת מכל צדדיה.³¹ שירו ה"קליל" משקף עיר שבה אין הכרעה בין השאיפה הציונית המוצדקת של הצעירים הארץ-ישראלים הדוברים בגוף ראשון רבים לבין "הבעיה הערבית", המאימת על קיומם הפיזי והרוחני. הסכנה הנשקפת משיר זה היא סכנה דו-סיטרית וסימטרית: ההווה הציונית הצעירה מאיימת על ערביי העיר ועל תרבותם, ואלה מאיימים על העברים הצעירים המהלכים בסמטאותיה. כל אחת מן ההוויות המנוגדות מתנכרת לזולתה, ורואה בה מהות זרה לאופייה של העיר.

ירושלים לפי אצ"ג היא עיר שאין בה מקום לנכרים: כל רצונו הוא להחזיר את גלגלי ההיסטוריה לאחור, ולמחוק מדברי הימים את הכתובת *Judea Capta* שחרת בהם טיטוס. במאמרו " אין מוקדם ומאוחר לגבי האמת", שנכתב לאחר ביקור האפיפיור בארץ,³² כתב אצ"ג כי אלמלא חיו הגויים בהיפנוזה "היו משתחררים מאותו סמל של מטר דולורוזה ותינוקה הקורן. היו מוחקים את ה'אמן' ואת ה'הללויה', את ירושלים ואת בית-לחם שבכתב הלועזי". אלתרמן, לעומתו, מתאר באחד משירי "רגעים" את ירושלים כעיר אפורה ומשומשת כטופס בידי ביורוקרטים.³³ הוא מגיע אל המסקנה כי הפקידים האפורים, הנוסעים ברחובות ירושלים המנדטורית, אינם מסוגלים כלל לחוש כי הם מצויים בעיבורה של עיר מלוכה, עירם של מלכים, שבנו מקדשים ומגדלים, ושל נביאי קדם, שדבריהם העזים נקבעו לדורי דורות בתרבות המערב כולה. מי שרץ ברחובותיה כל בוקר אל ה"אופיס" הן לא יעלה בדעתו להרהר

כך שבאותו מקום עצמו עבר בזמן מן הזמנים הנביא ירמיהו. רוחניותה הלונאטית של העיר, שהולידה אנשי קצוות, נביאים ותורות מוסר אבסולוטיות, נשחקת אפוא ומיטשטשת בתוך ההוויה היום-יומית שלה: הוויה סדורה וקונפורמיסטית של פקידים ושל משפחות בורגניות, החיות חיים נינוחים כבערי אירופה. השיר מסתיים בתיאורה הדומם והעגום של ירושלים-של-מטה, הלובשת בגדי חול והיושבת כגברת בורגנית, עגומה וידועת אכזבות (בת דמותן של אליזבת ניי, גיבורת הרומן שירה, וחברותיה ממרחב התרבות הגרמנית, שהתיישבו בשכונת רחביה הירושלמית) בקפה "וינה", לצד ספל תה ועוגה, מחכה למשוררים שיחזרו אחריה ויקשרו לה אותם כתרי תהילה שכבר אבדו לה.

אצ"ג כמעט שאינו מזכיר את תל-אביב בשירי רחובות הנהר, אך כשהוא מגנה את הנורמליזציה של החיים בזמן שבו היה היישוב צריך לחגור שק ואפר, ניפר שדבריו מכוונים כלפי תל-אביב. הוא תמה כיצד יכולים תושבי תל-אביב לחיות את חייהם כסדרם בעוד גוויות אחיהם מוטלות מאכל לעוף השמים ולחיית הארץ. ב"על סלע עיטם" הוא זועם על אותם הנתנים הנוהגים כאילו לא אירע דבר:

עוד מעט ייקד קניץ אָצֶלְם וְאֵל חול חוף יָמָם
 יִרְדּוּ לְרַחֵץ הַזֵּגוֹת: עֵרְמִים וְכְרוֹתִים מֵעַמָּם;
 וְיִשְׁתּוּ טַרְבֵּה מִיז וְגִזּוּז וּבְקַדְקָדָם מַסַּת אָפֶר –
 חול וְאָבָק (רק אָנִי הַרוֹשֵׁם זֹאת בְּסִפֵּר
 וּמִבֵּית לַיהוּדֵי הַקְּרָקְבִים מִן הַרְיָן אֵל הַדְּנִיפֶר –).

בית זה, שבו השתמש אצ"ג בצייני הסגנון הייחודיים שלו, שאותם קיבל כאמור אלתרמן על עצמו בשירי עיר היונה (שלושת החרוזים הצמודים ושני סימני הקיטוע) אומר את שאמר אצ"ג גם בספריו הראשונים: בני תל-אביב נהנים ממנעמי החיים (מרחיצה בים, ממיץ, גזוז וגלידה) בזמן ששומה עליהם לעורר את מצפון העולם בזעקה גדולה על דם אחיהם שנשפך לחינם. אלתרמן, שאינו חש בנוח להיות בעמדת המוכיח בשער, לקבוע מצוות "עֵשֶׂה" ו"לא תעשה" בזמן שהוא נמצא בעורף וצעירים ממנו נלחמים בחזית, אינו מגנה את הנאות החיים הקטנות, אלא רואה בהן סימן לרצון חיים בריא. הוא מחייב את הנורמליזציה הזאת. מכאן חרוזיו הקלים, המשתרבים לפתע בתוך האפרוריות הרצינית והנבונה של עיר היונה, בתארו עיירת עולים שקמה בן לילה: "הַנְּעֻרוֹת נְקָרְאוֹת מְזֵל, / סְטָלָה, לִוְנָה. גַּם רִנָּה וְרִנֵּי. / הָאֶסֶת – חֲתָנָה הַסְּמָל / לָהּ מִזְמִין, לְגִוּוֹן

לשני, / מיץ זהב מאדם בפטל / ועוגית שְׁזָרְעַת כְּמוֹן היא, / כי מפני הוצאות
פְּנֵ"ל / – הוא אומר – לא יִבְרַח אִישׁ כְּמוֹנִי" ("תחנת הרים").

גם כאן – כבשירו של אצ"ג – הנהנים הצעירים, שאינם נושאים על גבם את סבל הדורות, ממיץ ומגוזו, אלא שאלתרמן רואה בכך סימן לחיוניותו של עם צעיר-זקן המתנער מן האפר ובונה את חייו מחדש על הריסות חייו. לפיכך, משולבים כאן בדרך הומוריסטית – ליד קיוסק האחים משיח – דברי העם לנביא (עמוס ז, יב) ותשובת נחמיה לעמו (נחמיה ו, יא) וגרסתם הביאליקאית הידועה ("חֹזֶה, לֶךְ בְּרַח, / לא יִבְרַח אִישׁ כְּמוֹנִי"). הכלאתם של הנבואי והיום-יומי, הלאומי והטריוויאלי, מראה את גלגולם העכשווי ה"נמוך" של המשיח והנביא שמקדם. לעתים קרובות הראה אלתרמן בצער כיצד ירדו קהילות ישראל מטה מטה, וכיצד הפכו צאצאיהם של רבנים ופייטנים בתקופת העלייה המואצת והקליטה הקשה לעובדי "צווארון כחול" ולבעלי פרנסות פחותות. שיר זה מזכירנו כי אותם מיהודי טורקיה והבלקן שהקימו מקרבם משיחים ומחשבי קצין, נאלצים עתה, עם בוא ה"גאולה", להיאבק בארץ על קיומם. הנערות בשיר "תחנת הרים" נקראות "מזל", "ספלה" ו"לונה" (כל השמות מרמזים לגרמי שמים) ללמדנו על תהפוכות הגורל המעלות אדם ועדה למרום הסולם החברתי, או מורידות אותם לשפל מדרגתו. החזות ה"קלה" וה"פזמונית" של שיר זה, זו שגרמה לקורצווייל לגנות את שירי עיר הִיוֹנָה, אינה מעידה על עומקו ועל מורכבותו, שיקצר המצע מלפרטם. לא מקוצר ידו של המשורר להעמיד שיר הגותי "כבד" ו"מכובד" נבחרה כאן "פסדה" כמו-פשוטה וכמו-קלה לתיאורן של ההתחלות הרפות, הארעיות וחסרות התחכום של ימי קליטת עלייה.

ה. קולות מן העבר

נסיים את העיון ההשוואתי הזה בעניין נקודתי כביכול מתחום הלשון האינטרטקסטואלית, אך דווקא מתוכה ניפריים באופן מובהק הן הדמיון והן השוני שבין רחובות הנהר לעיר הִיוֹנָה. שני הספרים נכתבו כאמור על משואותיו של עולם שחרב, והם מנהלים דיאלוג סמוי – מדעת או שלא מדעת – עם נציגיו הפואטיים הגדולים של עולם חרב זה. בימי שיא שלטונה של "אסכולת שלונסקי", קרי במהלך שנות השלושים, נחשבה מתקפה נגד יל"ג וביאליק – ה"יכין" וה"בועז" של השירה העברית החדשה הקלסי-רומנטית – סימן מובהק של השתייכות לחוגי המודרנה. הימנעות ממנה, לא כל שכן התקרבות אליה, עלולה הייתה להתפרש כגילוי תמוה של שמרנות ראקציונית שאינה במקומה.³⁴

והנה, בעוד שבשירתו המוקדמת תקף אצ"ג את ביאליק, ואלתרמן התנזר בגלוי בכוכבים בחוץ מאותם "משקעים ביאליקאיים" שאפיינו את שירת הדור החולף, הרי שבספריהם שנכתבו אחרי השואה לא חששו שני המשוררים הגדולים להתרפק על שיאייה של השירה העברית החדשה, ובמיוחד על שיריהם הגדולים של יל"ג ושל ביאליק. לא הכול נהגו כך. במאמרו "סכנת הלבאנטיניות", שנתפרסם כשנתיים לאחר הופעת עיר היונה וביקש אף הוא לקבוע את האָתוס של המדינה הצעירה, מנה רטוש את השירה העברית שקרא בנעוריו, והזכיר בנשימה אחת את "הרטוריקה של יל"ג" ואת "השכלתנות היבשה של אד"ם הכהן" כתופעות ספרותיות עבשות שמהן ראוי להתנער.³⁵ במשורריה הגדולים של תקופת ההשכלה וביצירתם ראה רטוש נושאים למחקר אוניברסיטאי, אך לא חלק מן הספרות העברית החיה והרלוונטית. אלטרמן, לעומת זאת, כשרצה לשיר את תהילת הפרוור העירוני, קרא בהתפעלות: "אַתָּה וְלֹא פְתָבִי הַחֲדָשׁ / וְלֹא שִׁירֵנִי הַצְּמוּק / זֹרַע עַל לְשׁוֹן הַקֶּדֶשׁ / אֵת הַכְּמוֹן וְהַצְּמוּק. // פְּרוֹר הַתְּמִד וְהַמְּלוֹחַ, / פְּרוֹר הַשּׁוֹט וְהַמּוֹרְג, / לוֹ בָּא מִיכ"ל בְּדָ לְשׁוֹחַ / וְלוֹ שְׁמַע אוֹתָךְ יל"ג". בתארו ב"שלושה שירים בפרוור" את משוררי ההשכלה המחווירים (תרתי משמע) למשמע העברית ה"רחובית", הפשוטה והמשובשת, זו המדוברת בפי הרוכלים והעגלונים בסימטאות השוק, לא חזר בו אלטרמן מהביקורת של שלונסקי על שירתם ה"מימית" וה"פושרת". אולם, בחשאי הוא גם שלח לעומתם הצדעה חטופה, מלאת הוקרה ואמפטיה, בהכירו בהם את אבותיה המייסדים של התרבות הישראלית החדשה.

אחרי המלחמה והשואה העניקו אצ"ג ואלטרמן ליל"ג ולביאליק את ה"רהביליטציה" שהיו ראויים לה לאחר המתקפה חסרת הרסן שניהלו נגדם סופרי המודרנה, ואצ"ג בכללם. שירו של אצ"ג "כתר מלכות לכל בית ישראל", למשל, מתאר ילד יהודי ההולך למשרפות, שעינו האחת נבקעה ("עין אחת דומעת/ דמע כפדלח וְהַשְּׁנֵי נֹבַעַת/ דָּם – –"). התיאור מזכיר את תיאורו הבלתי-נשכח של האב בשירו של ביאליק "אבי" ("פְּנִיִּים דָּוִים מְצַעַר וְעֵינַיִם זְלָגוֹת דָּם"), שגם בו המציאות והסמל כרוכים זה בזה ללא הפרד. תיאור האב בשירו של ביאליק הוא בראש ובראשונה תיאור בעל הנמקה ראיסטית ברורה ומובחנת: גולגולתו "צפה בענני עשן", כי כך רואה אותה הילד הקטן בהתבוננו באביו מלמטה למעלה בתוך אוירתו הדחוסה, מלאת העשן, של בית המרוז, ועינו הזולגת דם אדומה מן העשן, מן העייפות ומן העיון בספר צהוב הגווילים. במישור המיתי הגולגולת הערופה מעל כתפיה מעלה באוב את המסופר בפרקי אבות על הלל הזקן שראה "גלגלת אחת שצפה על פני המים. אמר

לה: על דאָטפּת אַטפּוּף, וסוף מְטִיפִיךָ יְטוּפּוֹן" (אבות ב, ו). והעיניים הזולגות דם הן כעיניו של יהודה, מבני יעקב, לפי המסופר במדרשי אגדה על התוודעות יוסף אל אחיו.³⁶ נפילת האב על אם הדרך "כתוא מכמר" מזכירה את מאמר חז"ל: "מה תוא זה, כֵּן שַׁנְפַל בְּמִכְמַר אִין מִרְחֵמִין עֲלֵיו, אִף מִמּוֹן שֶׁל יִשְׂרָאֵל כֵּן שַׁנְפַל בִּיד נְכָרִים אִין מִרְחֵמִים עֲלֵיו" (בבא קמא קיז, ע"א). הבן, המתבונן באביו המתייסר ביגונו, הוזה מה היה אילו היה בכוחו לעזור לאביו, ומביע את צערו על שלא עלה בידו לשאת עם אביו הסובל בעול ולהוציאו מן ה"עבטיט" שבו שקע:

הָהָה, לֹוּלָא קִטְנָתִי כָּכָה, לֹוּלָא רְפִיתִי כֹּה,
וְאֶתְנָהּ כִּתְפִי עִם כִּתְפוֹ וְצֹאֲרִי עִם צֹאֲרוֹ אֲשִׁים,
נָשָׂא עִמּוֹ בְּעַל וְעַמְסֵם אִתּוֹ בְּסַבָּל,
חֲלַק כְּחֻלְקֵךְ נִמְשָׁכָה, אוֹלֵי יַקֵּל לוֹ בְּגִלְלִי –
אָפְסֵי כִי קֶצְרָה יְדִי מְאֹד [...]

והנה, גם בהמשך שירו של אצ"ג מובעת המשאלה של הבן להיות לעזר להוריו הצועדים אלי מוות, תוך שהוא מדמיין את המתחולל בנפשם ברגעים הקריטיים: "אוֹלֵי בְּתוֹכְכֶם טְפַפּוֹ גַם אָבִי/ וְאִמִּי, אֶחָיוֹתִי, בְּעֵלְיָהוּ, יִלְדֵיהֶם/ וְעִנְיָתָהּ הָאֶחָרִית בְּקִדְשָׁתָהּ פְּנִיָהֶם. / וּבְעֵבְרָם אֶצֶל יַעַר חֲשֹׁבוֹ: לוֹ רְצָה/ אֱלֹהִים לְרַחֲמֵנוּ בְּנֵס – וְיִצְא/ בְּנֵנוּ הַטּוֹב בְּרֹאשׁ גְּדוּד מִן הַיַּעַר/ וּפְרַע בְּאוֹרְבֵינוּ בְּחֶרֶב הַתְּעַר! / וְלֹא רַחֲמֵם אֱלֹהִים, לֹא שְׁלַחְנִי עִם גְּדוּד/ בְּדֶרֶךְ בְּאֶבֶר טְרַבְלָנָקִי, לְפָדוֹת. / יֵשׁ הַסֶּטֶר פְּנִים בְּשִׁמְיִם. פְּשׁוּטִי!" (עמ' גג-נד). תיאורו של האב הביאליקאי, העולה יום-יום לגרדום ומושלך יום-יום לגוב אריות, מהדהד בתיאור אביו של המשורר הדובר, הרואה בעיני רוחו את העין השותתת דם ואת אביו המושלך אל הכבשן, ומהרהר בינו לבינו מה היה קורה אילו ניתן לו הכוח להציל אותו מכיליון. הנימה הרגשית והאישית בשירו של ביאליק (שבה ה"אני" האישי וה"אני" הלאומי פתוחים ומבוללים זה בזה עד לבלי הפר) התאימה לאצ"ג ללא סייג. הוא ידע היטב כי שירו של ביאליק אינו מדבר אך ורק על אביו הביולוגי, כי אם על "כל אדם" מישראל הנקבר בטליתו המצהיבה.³⁷

אצל אלתרמן, לעומת זאת, הטקסט הנרמז מתוך הספרות העברית ה"קלסית" (שבִּעֵת היכתב עיר היונה כבר הייתה בבחינת "השארית הנפש" של עולם שחרב) הוא הטקסט היל"גי. הייתה בכך כעין קריאת תיגר נגד שלונסקי, שהמושג יל"גיזם שימש אצלו שם נרדף לקלסיציזם עבש שאבד עליו כלה.³⁸ הייתה בכך גם משום קריאת תיגר נגד בן-גוריון שכישלון קרבות לטרון נכרך בשמו. המחזור "בטרם יום" מתאר אפוא

את הכושל שבקרבות תש"ח. אותם פובליציסטים ומבקרים, שהדביקו לאלתרמן – בין שבשוגג ובין שבמזיד – את תווית "משורר החצר" של בן-גוריון, יתקשו כמדומה לתרץ מדוע בחר המשורר להתמקד דווקא בקרב זה, ששימש בסיס להאשמת המנהיג במשגה רב-ממדים וחסר-היגיון – שילוחם של ניצולים מן השואה ימים ספורים לאחר הגעתם ארצה לשדה הקרב, שבו מצאו עד מהרה את מותם חסר השחר.

בת-שוע, גיבורת הפואמה היל"גית המשמשת כאמור בסיס ותשתית לשיר הטרגי שלפנינו, מדומה לירושלים בהיותה בנויה מ"אֶבְנִים שְׁלֵמוֹת צֹלֵעַ" (שורה 85), כאבני המקדש, ובהיותה מקושטת ב"עיר זָהָב וּפְנִינִים" – באותו תכשיט הקרוי "ירושלים של זהב". כאן, הנערים הגולשים מן ההרים כבני צאן המועדים לעלות על המזבח,³⁹ נופלים כסומים ב"הררי אל" (השווה תהלים לו, ז; פז, א; קלג, ג). הררי אל והררי ציון שבמזמורי תהילים הם שם נרדף לעיר שהרים סביב לה, ששמה אינה נזכר במפורש במחזור "בטרם יום" (ייתכן שאלתרמן אף מרמז לשמה של חטיבת הראל של הפלמ"ח, שהקיזה את דמה בקרבות על הדרך לירושלים). בכואו לכתוב על המשגים הטרגיים הנוראים שבפרשת קרבות לטרון, חש אלתרמן אל נכון ששיר כמו "קוצו של יוד" יתאים לו יותר מכול, בתערובת הביקורת והאמפתיה שבו. שני השירים מתרחשים ב"אֵילוֹן" – הממשית או האלגורית, הישראלית או הליטאית – וזהו לכאורה החוט המקשר בין שני השירים. אך לא סגי בחוט מקשר זה: הדמיון בין שני השירים ניפר בראש ובראשונה בעמדת המחבר, הניצב חפוי ראש ונואש מול מעשה העוולה והאיוולת, בודעו שהאחראי למשגה הטרגי קרוב ללבו ויקר ללבו.

שירו של יל"ג עשוי להתפרש לא רק כסיפור חייה של גיבורה ספציפית, שחייתה באילון (וילנא) באמצע המאה התשע-עשרה, אלא גם כאלגוריה על מצבה של האומה בסוף תקופת ההשכלה, רגע לפני ירידתה מעל במת ההיסטוריה ועליית קרנה של התנועה הציונית. פאבי – המשכיל הנושא את שמו של פֶּבּוּס אל האור היווני – כמוהו כאביר אציל כוונות, הבא רכוב על קטר וקרונות פולטי אש ועשן כדי להציל את בת-שוע הנסיכה השבויה, סמל האומה הפסיבית המחכה לגואלה. ואולם, הוא נסוג לאחר מפחד הדרקון, הלא הוא הרב – סמל האופל ומתנגדה של הנאורות – המפיל את חתתו על איילון דבריו "כְּכַדּוֹר עוֹפֶרֶת יִטֵּל מִקְלֵי קָרֶב/ בְּאֶשֶׁר יִפְגַּע שָׁם הָרֵג וְאֶבְדָּן וְנָמֹת" (שורות 651-652). משמע, גם בת טובים יפה ונעלה כבת שוע סופה שתדד מטה מטה, תתנוון ותתנוול, באין מי שיתמוך את גורלה ויכוון את מהלך חייה. שירו של יל"ג הוא מחאה כנגד שמים וכנגד נציגיהם עלי אדמות – רועי העם ורבניו, הדואגים לעצמם

ולא לצאן מרעיתם. בהסתמכו על היצירה הביקורתית הזאת, המוקיעה את המנהיגים ותולה בהם את כל האשם, אמר אלתרמן בסמוי אמירה קשה ביותר נגד מנהיג הדור.

כדי לבטא אמפתיה כלפי בני משפחתו שנספו, וכלפי כל העדה שהלכה אתם אל מותם, בחר אפוא אצ"ג כמקור השראה בשיר "אבי", שאותו כתב ביאליק על גורל חייו המר של אביו הביולוגי ועל גורלו של "כל אדם" מישראל, המתגאל כל ימיו בין הגויים עד שהוא נגאל מייסוריו ונקבר בטליתו המצהיבה תחת ציון דל ("פ.נ. איש תם וְנֶשֶׁר"). אלתרמן ביטא בשירי עיר הוינה אמפתיה כלפי הקרבנות וביקורת נוקבת על ההנהגה שלא נהגה בניצולים בתבונה וברגישות. הוא עשה כן בשירים ביקורתיים ואמפתיים, שכלתניים ורגשיים בעת ובעונה אחת. בשירו "בטרם יום" ניכרת ספיקת כפיים נואשת למראה הקרבנות ותרעומת נגד רועי העם המזלזלים בצאן מרעיתם – בחייו ובמותו. זוהי הביקורת הקשה ביותר והמרומזת ביותר שנשמעה נגד בן-גוריון על קרבות לטרון, היא ולא שירים מאוחרים משל אחרים שנכתבו בנושא טעון זה.⁴⁰ למען האמת, יש לציין שאלתרמן מותח ביקורת מרומזת גם על עצמו בשיר ד' של המחזור "בטרם יום" בדברו על החיים שהתנהלו אז בעורף על מי מנוחות ("הַקֶּהֱל הַגָּדוֹל וְהָרַב, עַל נוֹגְנֵי וּמוֹשְׁקֵי בְשָׁבֶט, / וְכַתּוּכֵם הַמְּחַבֵּר").

אצ"ג בחר בשיר אקספרסיוניסטי, שבו הגיב ביאליק בין השאר על גילוייו הבוטים של המודרניזם העברי שנגלו לנגד עיניו בשנות השלושים. לפני רחובות הנהר הוא ניתק עצמו מ"אחיו" המשוררים המודרניסטים, ואף קלע עצמו לעמדה אנטגוניסטית ביחס ל"אבותיו" המשוררים בני הדור החולף. לאחר חורבנה של יהדות אירופה ניתן לחוש בכעין התפייסות מרומזת עם דור ה"אבות" שאיננו עוד, שנציגו הבולט ביותר הוא ח"נ ביאליק, אתו ועם כל מה שהוא מייצג (הקלסיקה העברית, עולמה של יהדות מזרח אירופה). רק את הגישה האחד-העמית המתונה הוסיף אצ"ג לדחות משמה של גישה מיליטנטית, שאינה רואה באחיזה בחרב כורח בל יגונה, כי אם סם חיים הדרוש לעם ריבוני לשמור על ריבונותו.

לעומתו בחר אלתרמן בשיר קלסיציסטי ביסודו, בעל נימה סטירית הנאמרת בלב כואב, בחינת "נאמנים פצעי אוהב" – בשיר שבו ה"אני" המשורר הוא מורה נבוכים לעמו. הוא ביקש "בשעה זו" לכלוא את הרגשות הגואים מאחורי מנעול ובריח – כאשר המליץ עוד בשירו המוקדם "השיר הזר" (כוכבים בחוץ) – ולהשמיע תוכחה מרומזת בלבד,

שאת טיבה יבינו יודעי ח"ן בלבד. כלפי חוץ השמיע קינה על "בני הצאן" שגלשו במורדות ההרים אל מותם, אך בסמוי השמיע כאמור דברי קטרוג קשים משאול נגד ה"רועים" שהפקירו את המרעה. בעוד שאצ"ג שפך את מררתו על הגויים, הפנה אלטרמן את ביקורתו כלפי פנים.

עיון בשני הספרים הגדולים הללו עשוי ללמד כי אחרי המלחמה והשוואה לא חזרו גדולי הספרות העברית שלנו למה שהיו, ולא הוסיפו לכתוב כפי שכתבו. עגנון של *ספר המעשים* כבר לא היה עגנון בהיר העיניים של סיפור פשוט, אצ"ג של *רחובות הנהר* לא היה אצ"ג הצעיר הזועם של *כלב בית ואלטרמן* של עיר *היונה* כבר לא יכול היה לחזור אל ה"קסמים הקלים בִּין אֵשֶׁה וְאֵילָן" שאפיינו את שירי *כוכבים בחוץ* הססגוניים והרבקוליים. הספרות העברית איבדה מתמימותה, את הכושר הרענן והאופטימי לראות את העולם "כפתאומיים". אצ"ג שחזה את האימים בטרם יצאו מן הכוח אל הפועל, הקצין את כתיבתו, וטען כי אבד לעמנו הכושר לחזות את הבאות ולראות את הרצף של ההיסטוריה הלאומית:

לא ממרתף השיכר במינכן הגיח אויבנו ויעל, לא מיערות ווטאן עם קרדום שותת דם; צלובי יהודה הנכבשת הכירוהו בנחל קדרון, שבויי יהודה הכירוהו בתהלוכת החדווה ברומי המנצחת ובאותיות "יודיאה קפטא", הוא נין ונכד לטיטוס אויבנו הקצלב. במנצצא וורמיזא כינהו וכן לאור שרפת הש"ס בכל הכיכרות של ערים באירופה. אבותינו ואבות אבותינו, יהודי טלית ותפילין, הכירוהו וכינוהו בשמו האחד תמיד בכל הזמנים ובשבעים לשון: הגוי. אבל אנו, בניהם אחריהם, מבושמי אַמְנָצִיפְצִיָה ומהפכות גויים והיות ספרותיות, בדור הכפירה וההתפרקות מכל עדי המסורת, לא היכרנוהו בשמו הישן-הנצחי-האחד ולא קראנוהו: אויבנו הלוקאלי מהיות, ולא אויבנו מאתמול-היום-ומחר. אבותינו שלא "התמשכלו" ולא תמכו יתדותיהם ב"עולמיות", ראו את דבר היותם בעולם הגויים ואת כל הקורות, לא מתוך אימפרסיוניזמוס פוליטי, אלא מתוך בינה-לעתים-מסורתית קבועה במבט עולמי רחב, אוניברסלי, ודווקא אנו ה"מודרנים" לא ראינו את הדבר שהיה והווה כההליך גורלי ממושך בדברי ימי קיומנו ההיסטורי, אלא - כמתרחש-לפתע, כאפיזודה בזמן ובמקום.⁴¹

הנוכל לומר בוודאות – מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית – מי משניהם צדק? האם צדק אצ"ג שהתריע על הרעה כמי שרואה את קורות בתיו עולות באש? האם צדק אלטרמן, שהמשיך גם לאחר שהסיט בשירתו את הזרקור לעבר הנושאים הלאומיים להחזיק בערכיה של הנאורות המודרנית – בהומניזם הכלל-אנושי שאינו שם פדות בין כל הנבראים

בצלם? במילים אחרות, איזו משתי השקפות העולם שהולידו את האמירות הללו שרירה ותקפה יותר: ההשקפה המדברת בזכות נורמליזציה והשתלבות במשפחת העמים או זו הטוענת כי "העולם כולו נגדנו"? תיק"ו. הלב מבקש להאמין בתגובתו ה"רציונליסטית" של אלתרמן, הנוטעת תקווה לעתיד לבוא, אך בראותנו את הנאורות שבאומות העולם משוכנעות כי יש להבדיל בין "טרור" הפוגע בתושביהן ל"טרור" הפוגע בתושבי ישראל – דווקא הראש נוטה להצדיק את התגובה ה"אמוטיבית" של אצ"ג, שבזמנים כתיקונם נראית פרי פרשנות מבהלת והיסטרית.

לעומת זאת, בסוגיית "מיהו יהודי" נראה כי מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, במיוחד לאחר פתיחת שערי ברית המועצות המתפוררת וקליטת יהודיה בארץ, הלב והראש נוטים להצדיק את "הגדרתו" הרלטיביסטית של אלתרמן, שטען כי היהודים "צ'למי רודפיו צופים מתוך צ'למו, / אף בתוך צ'למם צ'למו טבוע" (שיר ב במחזור "שיר צלמי פנים"), ולדחות את השקפת העולם הבדלנית של אצ"ג, שהקצין וטען בפסקנות בינרית: "שְׁנֵי מִיָּנִי אָדָם בְּעוֹלָם: נְמוּלִים – עֲרָלִים" ("שיר העוגבר"). שירי "צלמי פנים" ו"נספח לשיר צלמי פנים", החותמים את מחזור שירי "עיר היונה", מגיעים למסקנה כי אי-אפשר להגיע להגדרה מחייבת כלשהי בסוגיית "מיהו יהודי" (וזאת בניגוד לבן-גוריון, שניסה לעורר דיון ציבורי בשאלה זו במטרה להוליך למסקנות מעשיות לגבי "חוק השבות"). עם זאת, כדרכו, הגיע כאן אלתרמן גם אל המסקנה ההפוכה, והיא שיהודיותו של אדם היא "עצמות" ברורה, ועם זאת חומקנית ובלתי-נתפסת. מעניין שלאחר שנכשלו הגויים בשאלת "מיהו יהודי?" דווקא היהודי הריבוני מנסה להגדיר מהות בלתי מוגדרת זו. ובמילים אחרות, שאלת "מיהו יהודי?" אינה יכולה לבוא על פתרונה בדרך פורמליסטית נוקשה, אך כל מי שעניינים לו בראשו יכול להבחין בהבזק של שנייה "מיהו יהודי?". אפילו אלו שניסו להימלט מגורלם היהודי ומחזותם היהודית לא הצליחו לעשות כן אלא לכאורה:

אולי מאין לה בעמים רעה
היתה היא פה דבוקה בו ומדבקות.
עם העוברים את שער הטמיצה
עברה גם היא. עברה בחלוף כגד
ובשנוי דמות. מכחשת וסמויה
אך כתמיד מגדרת ומבטקת.
לכל הנס ממנה – על תלה

הקתה בקצה כל דרך ומסלה.

היא היא שלחשה נים-ולא-נים,
 בלב המתנפר, והיא שגחה
 פתאם בנימת-קול, במו-פנים,
 להסגירו, נוקמת ונוצחת,
 בקהל שנקים ובתוף הטרקלינים
 למו נגר וצחק. לפח נפחת, –
 והיא כמעוף תזיו ונשקה,
 והיא פניו – עד שוב המסכה.

ממרחק השנים ניתן להראות כי שאלת "מיהו יהודי?" אכן נשארה בלתי פתורה כשהייתה, ושניתן לבררה בין הגויים, בהיות היהודי בן למיעוט נרדף, יותר מאשר במדינת ישראל, שבה קיים רוב יהודי. גם אם נידרש לתאר את קווי ההיכר של הישראלי לא בנקל נגיע להגדרה מניחה את הדעת, אך בראותנו קבוצת ישראלים בחו"ל, קשה לנו שלא להבחין בישראליותם. נראה שאלתרמן כרה אוזן לרעיונות שהשמיע אצ"ג ברחובות הנהר, והציע לשאלות אלה תשובות משלו – תשובות המדברות בזכות תהליכי אינטגרציה אטיים ויסודיים כבטבע, ודוחות את רעיונותיהם המשיחיים של אותם חוגים הדוגלים בקפיצת הדרך ובהחשת הגאולה.

הערות

1. לראשונה כתב על פולמוס שירי המלחמה (שבו נטלו חלק אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג ואחרים), טוביה ריבנר, בספרו לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב 1980, עמ' 75-69. דבריה של לאה גולדברג בגנות שירי מלחמה נתפרסמו בהשומר הצעיר, גיל' 34-35, מרחביה (8.9.1939). שבוע לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של "שירי מכות מצרים", שעדיין לא הובנו כשירי מלחמה. תשובתו של אלתרמן ללאה גולדברג נתפרסמה בגיליון העוקב של השומר הצעיר (22.9.1939).
2. Roman Jakobson, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics", in: T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge Mass, 1960, pp. 350-377. ראו גם: הנ"ל, "בלשנות ופואטיקה", הספרות, כרך ב, מס' 2, תל-אביב 1970, עמ' 274-285.
3. למרות הבדלים משמעותיים, העמדה בשירו זה של אצ"ג מזכירה את עמדת שלונסקי בשיר הרביעי מתוך המחזור "עמל" ("הלְבִישִׁנִי אָמָא קְשָׁרָה כְּתָנָת-

פסים לתפארת/ ועם שקרית הוליכני אלי עמל"). כמשתמע משיריהם, אצל שני המשוררים פיעמה תחושת השליחות וההכרה כי הם נבחרו לשמש בקודש. אפשר שבשורות אלה "התכתב" אצ"ג עם שלונסקי, ורמז בהן על שליחותו שלו (כשם שבשיר "לאלי בארנון: שיר התוודעות" הוא "התכתב" כאמור עם אלתרמן). המחזור "עמל" התפרסם לראשונה בתוך ספר השנה של ארץ-ישראל, בעריכת א' צפרוני, א"ז רבינוביץ ודוד שמעונוביץ, שנה שנייה ושלישית, תרפ"ד-תרפ"ה, עמ' 156-153; כונס בתוך: א' שלונסקי, בגלגל, תל-אביב תרפ"ז, עמ' צו-קו.

4. רק בשיר ז של המחזור "סיפור מליל" מתוך עיר היונה משתרבב לפתע גם ה"אני", בן דמותו של המחבר, המקונן על ברכה פולד, הנערה שנקטפה בגיל 19, בין סוף נעוריה לראשית נשיותה, בעוד הוא וחבריו בני החמישים וארבעים מהלכים בחוצות העיר ומשוחחים עליה: "אָרְחָתִי לְשִׁיחָה וְלִכְבֶּרֶת דָּרָף/ אֶל בְּנֵי הַקְּמִשִּׁים וְאֶרְבָּעִים./ נְהִיא בַת תְּשֻׁעַ עֶשְׂרֵה וּבְרִדַת עֶרְב/ נִחְתָּם אֶחָרוֹן יָמֶיהָ בְּחַיִּים". זוהי הפעם היחידה שבה משולבת אמירה בגוף ראשון יחיד בשירי עיר היונה, וגם בה נחבא ה"אני" אל הכלים, מתחטא וכמו מתנצל על בטלנותו, בטלנות של אנשי קרנות הנמצאים בעורף, המלווים זה את זה אגב שיחה, ולא נוטלים חלק פעיל בעמדה הקדמית.

5. שרגא אבנרי, "בגיאותם של רחובות הנהר": פרקי עיון בשירת אורי צבי גרינברג, מאונס, ניסן-אייר תשי"ח, עמ' 361-367. שם עמ' 363.

6. אברהם קריב, "'שני צדי רחובות הנהר", נדפס לראשונה: כרמלית, תשי"ח (1958), עמ' 237-255, ועובד מחדש לספר אורי צבי גרינברג (מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו), ליקט וצירף מבוא וביבליוגרפיה יהודה פרידלנדר, עם עובד, תל-אביב 1974, עמ' 95-114. כאן טען קריב כי שירת אצ"ג "חומרית כנהר די נור", וכי "יש בה מן הסטיכיה יותר מאשר מן האמנות, וככל סטיכיה חוזרת וחוזרת היא על עצמה, אך החזרה כוחה חדש עמה כאילו היא הראשית". כן טען קריב כי "כמה וכמה סימני היכר של שירה זו מוליכים אל וולט ויטמן האמריקאי. ולא רק צורתה מלבר וטיבה מלגו מקיימים מגילת יוחסין זו, גם תכנים ממין אחד מקרבים אותם אהדדי, כמו הימנונים לברכת נופי הארץ, לגוף האדם ואוניו הביולוגיים". ואולם, ויטמן היה "בן מאושר לאומה מאושרת, שתולה על אדמת יבשת חדשה", שיכול היה לשיר "ממלוא זהוה הרחב [...]. שירה אדירה [...]. ואילו בן-סוגו העברי – בן לאומה סחופה בתקופה טרופה, שתחילתה במלחמת העולם מהדורה ראשונה, כשהזמן חדל להיות נהר הזורם לו בערציו ונתרתח ונתגעש כסמבטיון, ומשכנות ישראל התחילו מתנפצים בין גליו ומשבריו".

7. אורי צבי גרינברג עונה למברכיו (במסיבה לצאת ספרו רחובות הנהר), הארץ מיום 12.10.1951. בשולי הדברים נרשם התאריך "י"ב בחודש אלול תשי"א".

8. א"צ גרינברג, "אין לב שלם כמו לב שבור", הדואר, גיל' כד, ב' באייר תשכ"ג, עמ' 443.

9. כותרת ספרו של אלתרמן ושיר הפתיחה שלו מעלים גם את הצירוף "חרב היונה" (ירמיהו מו, טז; נ, טז), שהוראתו חרב משחיתה ונוגשת. יוצא אפוא שאלתרמן השכיל לכלול בכותרת קצרה אוקסימורון סמוי, המפגיש ניגודים ומתהפך לכל הגוונים.
10. ראו ד' סדן, "במבואי עיר היונה", הפועל הצעיר, שנה נא, גיל' 15 (ט"ו בטבת תשי"ח; 7.1.1958), עמ' 1-2. ראו גם: הנ"ל, בין דין לחשבון, תל-אביב תשכ"ג, עמ' 124-130.
11. ראו ב' קורצווייל, הארץ (י"ד בניסן תשי"ח; 4.4.1958), עמ' 7; שם (כ' בניסן תשי"ח; 10.4.1958), עמ' 8. דברי קורצווייל, שעמד אז בחליפת מכתבים ערה עם אצ"ג, ובה קבל תכופות "שכל הכנפיות של 'דבר' ועל המשמר" מתנפלות עליו באופן שיטתי, ודב סדן אינו נחלץ להגנתו, למרות שהוא ביקש ממנו לעשות כן, אינם נעדרים ממד אישי. קורצווייל ביקש להציב עמדה אופוזיציונית לזו של סדן, וראו בספרה של ליליאן דבי-גורי, קורצווייל, עגנון, אצ"ג – חילופי איגרות, רמת-גן 1987, עמ' 93-138.
12. ראו קורצווייל (הערה 11 לעיל).
13. מאמרו של "עוזי" [עוזי אורנן? בנימין תמוז?] נגד אלתרמן באלף לשנת 1949 (גיליונותיו הראשונים של כתב-העת ה"כנעני" לא היו ממוספרים); מאמרו של יונתן רטוש "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950; כונס בספרו של רטוש, ספרות יהודית בלשון העברית, תל-אביב 1982, עמ' 75-81; וכן מאמרו של יצחק שחר, ידידו של רטוש ("משורר המהפכה", אלף, גיל' טו [ספטמבר 1952], עמ' 16-8), שבו נשמעה לראשונה ההנחה שאלתרמן הושפע מרטוש במעבר מכוכבים בחוץ אל שמחת עניים.
14. מרדכי שלו, "חרוזים על ארץ הנגב", סולם, א, חוב' ז (מרחשוון תשי"ט), עמ' 1-20.
15. נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, גיל' 3-4 (תשי"ט), עמ' 109-122.
16. על זיקת עיר היונה לשירת אצ"ג עמדתי לראשונה בספרי על עת ועל אתר, תל-אביב 1999, עמ' 26, 156, 232 (הערה 2).
17. על מקורותיה האירופאיים של בלדה קודרת זו, ראו בספרו של שלמה יניב, הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחידוש, חיפה 1999, עמ' 95-112.
18. לאמתו של דבר, גם בשירתו המוקדמת של אלתרמן ניתן למצוא יידישיזמים לא מעטים, אם כי בני הדור זיהו בה את צדה הארץ-ישראלי, הרחוק ת"ק פרסה מן הגלות ומן הגלותיות. בעניין היידישיזמים בשירתו המוקדמת של אלתרמן, ראו מאמרי "אָבל השמים, כעֵז לבנה, עלו ללחך את חציר גגותינו": הדי אידיומטיקה של יידיש ביצירת אלתרמן", חוליות, חוברת 6, סתיו 2000, עמ' 233-254, שגרסה חדשה שלו כלולה בפרק השישי של ספר זה.
19. על פולמוס שירי המלחמה, ראו הערה 1 לעיל, וראו גם: חנן חבר, "הנָמֵר תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל-אביב 2000, עמ' 116-134.

20. טורים, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934), עמ' 1. שיר זה נכתב בהשראת לא תרצה, (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבווא ע"י א' שלונסקי, הוצאת יחידו, תל-אביב תרצ"ב. המבוא שפתח שלונסקי לחוברת זו בעלת המגמה פציפיסטית כונס בתוך ילקוט אשל, מרחביה 1960, עמ' 20-27.
21. שירו של אצ"ג נתפרסם בחזון אחד הלגינות, הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' כד. "זמר הפלוגות", המנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה"הגנה" (שפונתה פר"ש [= פלוגות שדה] ואשר הוקמה בזמן מאורעות תרצ"ח כדי לפגוע בתוקפים בתחומם), נתפרסם לראשונה תחת הכותרת "שיר פלוגות השדה", במעלה, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3.
22. הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' קסג.
23. ה"בן", מכלי הנשק של מלחמת השחרור, נקרא אמנם על-שם העיר ברנו בצ'כוסלובקיה שבה יוצר, אך האטימולוגיה העממית הפכתו ל"מבעיר".
24. המקור לרתימתם של "השור והמבעיר" הוא במשנה, בבא קמא א, א. אלו הם שניים בארבעה אבות נזיקין (במשנה שם: השור [...] וההבער). על מקורם בתורה (בספר שמות) ראו בפירושו של קהתי שם ("משניות מבוארות"). והשווה לשורותיו של אלתרמן ב"שיר שמחת מעשה" (שיר ז' מתוך "שיר עשרה אחים"): "הנה הם את. הנה הם אש. הנה חולפים הם על פנינו/ כפני השור ופני הבור והמבער והמבעיר".
25. כך קרא נתן אלתרמן למאמריו שנכתבו אחרי מלחמת ששת הימים בעיתון מעריב; הם קובצו בקובץ הנושא שם זה, שיצא בהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א.
26. סידור התפילה, מוסף לשלוש רגלים, אחרי תפילת "אתה קדוש ושמן קדוש".
27. Cleanth Brooks, "The Heresy of Paraphrase", in: The Well Wrought Urn, New-York 1947.
28. Harold Bloom, The Anxiety of Influence, Oxford U.P., New York 1973.
29. ראו מאמרו של אלתרמן "על הבלתי מובן בשירה", טורים, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933).
30. מעניין להיווכח שאין אלתרמן מעניק לעיר את האפיתת השגור "העיר העברית הראשונה", כי אם מכנה אותה "עיר היהודים" (להבדיל מיפו, שכנתה הערבית). הכינוי מלמד כביכול על נקישת נקודת התצפית של "הסטרא אחרא" (שהרי הערבים הם שפינו את שכניהם "יהודים" – "אל יאהד"); ואולם, "עברי" (יבריי) ברוסית פירושו "יהודי", וכשאבות הציונות העניקו למקומות ולמוסדות את שמם ("העיר העברית", "הגימנסיה העברית", "האוניברסיטה העברית" וכד' לא התכוונו רק לשפת הדיבור, אלא גם להרכבו האתני של המקום החדש שהקימו.
31. "בסמטא ירושלמית", הארץ, י' באדר ב' תרצ"ה (15.3.1935); ראו בספרו של אלתרמן רגעים, תל-אביב תשל"ד, עמ' 111.

32. ידיעות אחרונות, 10.1.1964.
33. "ירושלים", הארץ, כ"ב בתמוז תרצ"ה (23.7.1935); ראו בספרו של אלתרמן רגעים, תל-אביב תשל"ד, עמ' 172-173.
34. על יחסם של ה"צעירים" לביאליק, ראו למשל זהר שביט, *החיים הספרותיים בארץ-ישראל: 1910-1933*, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 145-154.
35. נדפס לראשונה: *דבר* (מוסף לספרות ולאמנות), י"ד אייר תשי"ט (22.5.1959). ראו גם: י' רטוש, *ספרות יהודית בלשון העברית*, בעריכת ש' שפרה, תל-אביב 1982, עמ' 184-187.
36. "ומה הם סמנים שהיו בו ביהודה? עינו של ימין זולגת דם". ראו תנחומא ויגש; תנחומא הקדום; בראשית רבה צג; ילקוט שמעוני ויגש; וראו גם: *ספר האגדה*, בעריכת ח"נ ביאליק וי"ח רבניצקי, תל-אביב תש"ך, א, עמ' מב.
37. על היות השיר "אבי" שיר המגולל, במעגל הרחב הבין-אישי, גם את גורלו של "כל אדם" מישראל, ראו בספרי *השירה מאין תמצא*, תל-אביב תשמ"ט, עמ' 118-119. השימוש במילים טעונות כדוגמת "מראשותיו" ו"איש תם" מטעין את תיאור האב היושב בין הערלים בחומרים מסיפור יעקב יושב האוהלים, המוזג מן האדום האדום לערלים השרועים באכסנייתו.
38. על תופעת היל"גזים ראו: א' שלונסקי, "יל"גזים", *כתובים*, שנה ה, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1; שם, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931), עמ' 1-2. ראו גם: א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", *כתובים*, שנה ה, גיל' יב, ד' טבת תרצ"א (25.12.1930), עמ' 1; שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1-2. ראו עוד בספרי *השירה מאין תמצא*, (ראו הערה 37, לעיל), עמ' 156-158; שם עמ' 182, הערה 1; וכן: ח' הלפרין, "ילגזים ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", בתוך: *סדן*, כרך ג, אוניברסיטת תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.
39. הנערים הגולשים במורדות כעדר בני צאן (חיות קרבן) הגולש מן ההרים, וכל השיר כתוב בטכניקה המכונה בשם "גלישה" (enjambement) כמשפט אחד ארוך.
40. שירו של בנימין הרשב (בחתימת "גבי דניאל"), או שירו של אריה סיוון "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (על אנשי גז"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון).
41. "אורי צבי גרינברג עונה למברכיו" (במסיבה מיום י"ב באלול תשי"א, שנערכה לצאת רחובות הנהר), הארץ מיום 12.10.1951.

פרק שישי

"היהודי החדש" ועול המורשה

יידישיזמים בשירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה

א. האומנם שירה "ילידית" משוחררת מ"עקת הגלות"?

בבואה לקבל את פני *כוכבים בחוץ*, קובץ הבכורה של נתן אלתרמן, ידידה ובן חברתה, כתבה עליו המשוררת יוכבד בת-מרים כי אצלו העברית "חוגגת את פשטותה המשוחררת, עולה ונובטת מקרקע שקוית לשד ואור ומשתרבת ומזנקת למרום. אי שם במעמקיה, משחקים כדגי זהב, צלילי שפת ילדי ארץ-ישראל – גמישים ושוגים, בהירים וזקופים – כך שר בן מולדת".¹ אמנם לטענת אורה באומגרטרן, עורכת האסופה שבה נכללה רשימת ביקורת זו, תיארה בת-מרים את המשורר כיליד הארץ, "תוך התעלמות מפורשת מנתונים ביוגרפיים",² אך מותר כמדומה להניח כי תיאור אימפרסיוניסטי זה של בת-מרים לא נועד אלא כדי להציג את שירת אלתרמן כשירה ארץ-ישראלית זקופת קומה, הבוטחת בכוחה וביכולתה, חפשית ממליצה ומכבלי הפסוק. דברי בת-מרים אף רומזים לכך, ששירים חדשניים אלה צוללים למעמקי הדמיון ואינם משתבצים במוסכמותיה של השירה בת-הדור (זו שחיבבה כידוע את הנושאים הלאומיים הגדולים והכבדים, אף חשה אליהם כאל חיק ומפלט).

ואכן, כל קורא יבחין בנקל ששירי *כוכבים בחוץ* אינם כבולים בעבודות ההווי היהודי כשירתם של אחרוני המשוררים של דור ביאליק, שפעלו עדיין במלוא כוחם בשנות השלושים, או כשירתם של ראשוני המודרניסטיים הארץ-ישראליים (יצחק למדן, אורי צבי גרינברג, ש' שלום, שמשון מלצר ואחרים), שכוכבם דרך באותה עת. להפך, העיר הקטנה שבמרכז שירי *כוכבים בחוץ* נראית כעיר מערב אירופית, הרחוקה כביכול ת"ק פרסה מעולמם של ה"שטעטל" ושל בית המדרש מן הנוסח הישן. זוהי אמנם עיר של "משכבר הימים", צבעונית ונאיבית למדי, עם בארות וכיכרות, עם פונדק ומגדל שעון ועם אנדרטות על הגשר, ולא עיר אולטרא-מודרנית, כבשירה הפוטוריסטית, האיטלקית והרוסית. אולם, אין בעיר זו במישורין ובגלוי כל תווי היכר יהודיים, או ארץ-ישראליים, והיא מרשימה את הקורא כעיר ממרחב התרבות הצרפתי או הגרמני, כאילו עלתה מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים.

לתגובה ראשונה זו של יוכבד בת-מרים הצטרפו עד מהרה שותפים לא מעטים, שהביעו – איש איש בדרכו – את ההתרשמות מיצירתו הססגונית, הקלילה ומלאת ה-esprit של אלתרמן; יצירה שחזותה כמו-פריזאית ואין בה כל הצטדקות על שאין היא נוטלת חלק בסבל ובקדרות הארכיטיפיים של הקיום היהודי השגור. הסופר והמסאי אברהם קריב, באחת מן התגובות הראשונות שנתפרסמו על *כוכבים בחוץ*, טען כי אין בשירה זו מ"הד האנחה היהודית בת הדורות, שמשוררים עבריים מעטים פסחו עליה". הוא הוסיף והדגיש שאלתרמן הוא משורר עברי חדש, "שאינו חוטט עוד בפצעים, שכמעט אינו יודע על אודותם"³. הייתה זו גם תחושתו של המשורר אביגדור המאירי, מראשוני המודרניסטים העבריים, כפי שבאה לידי ביטוי בתגובתו הנלהבת על קובץ הבכורה של אלתרמן, שבה דרש בשבח הלשון החופשית של המשורר הצעיר, שאינה עשויה מרקם של שברי פסוקים ושאינה כבולה בכבלי המליצה: "אף רגע אינך מרגיש בשירים הללו את עקת ה'פסוק' [...]. כמה זה טוב: לא להרגיש אף רגע, שהמשורר העברי הוא תלמיד-חכם המדבר כל הזמן בלשונות המתים"⁴. כל מבקריו של אלתרמן חשו אפוא שאין שירתו מוכנה ללכת בתלם החרוש והכבוש של השירה העברית, הנושאת על גבה כחטוטרת את משא המורשת היהודית, אם באמצעות מבחר נושאים ואם באמצעות הלשון הכבדה והעמוסה שלה.

ואם לא די בתגובות בלתי אמצעיות אלה שנכתבו על אתר, תחת רישומם הזר והמפתיע של ביכורי שירתו של אלתרמן, הרי שמקץ שני עשורים לערך באה גם תגובתו של נתן זך, בן "דור המדינה" ויריבו הגדול של אלתרמן, באפילוג לספרו *זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית* (1966)⁵, שנסתייע כבר במינוח של תורת הספרות מבית מדרשם של הפורמליסטים, של לאה גולדברג ושל בנימין הרשב (הרושבסקי). כאן ניסה זך לתהות מדוע קסמה לו בעבר שירה ססגונית ומסוגננת כשירת אלתרמן, הגם שנפשו נקעה מן המנייריזמים שלה ולמרות משיכתו לשירה המדברת בלשון המעטה ומתרחקת ממקצבים "מכניים". לדברי זך, שירת אלתרמן שבתה בעבר את לבו משום שלא ניסתה כלל להתמודד עם הבעיות הגדולות והגורליות שהעסיקו את הספרות העברית בת הגולה: קידוש השם, מאבק היהודים בגויים, עולמו של בית-המדרש, וכיוצא באלה "בעיות" שכפתה תכנית הלימודים על תלמידיה בשנותיה הראשונות של המדינה באמצעות טקסטים ספרותיים הרחוקים ת"ק פרסה מעולמו של הנוער הארץ-ישראלי.

לאור ריבוי ההתרשמויות מאופיה ה"טבעי", ה"פשוט" וה"משוחרר" של יצירת אלתרמן, שהסירה כביכול מעל שכמה את "חטוטרת הגלות"

ואת כל "מדוויה", מפתיע כמדומה לגלות בה עקבות לא מעטים של אידיומטיקה מן היידיש, המקפלת בתוכה תמצית של חכמת דורות, פרי הקיום הגלותי, וכן שלל מוטיבים מן הפולקלור החסידי. מאליה צצה ועולה השאלה: מה לכל אלה ולמשורר שצמח בבית עברי, למד בגן הילדים העברי הראשון והתחנך בשנותיו הפורמטיביות בגימנסיה "הרצליה", שמוריה ותלמידיה ביכרו את התרבות ה"ילידית"?

נתוניו הביוגרפיים של נתן אלתרמן, הדומים לאלה של יונתן רטוש, יכולים היו לכאורה להוליד שירה של "בן מולדת", כהגדרתה של יוכבד בת-מרים המצוטטת לעיל. אמנם אבי המשורר, יצחק אלתרמן, היה נצר למשפחת חסידי חב"ד, כאבותיהם של שלונסקי ושל רטוש, רק כרבים מבני דורו הוא נטש במופגן את אורחות חייהם של "מחזיקי נשונות", ויסד בוורשה את גן הילדים העברי הראשון בתפוצות הגולה, בשיתוף עם יחיאל הלפרין, אביו של רטוש, שבני משפחתו פיתחו השקפה "כנענית" רדיקלית, השוללת את הגולה, את הדת ואת הקשר עם מסורת הדורות (הגם שהתייחסו לגאון ממינסק, מחבר הספר "סדר הדורות). אבותיהם של שני המשוררים המודרניסטיים גם ערכו "קורסים פְּרָפְּלִיִּים" לגננות ואת כתב-העת *הגנה* לענייני גן הילדים העברי, שנועד לחולל מהפכה שקטה, אך יסודית, בדיוקנו הקולקטיבי של אדם מישראל. לאחר עלותו ארצה, שימש יצחק אלתרמן מפקח על גני ילדים מטעם ועד החינוך הארץ-ישראלי, וחיבר שירי ילדים פשוטים וקליטים לגן הילדים. יונתן רטוש, יליד 1909, ונתן אלתרמן, יליד 1910, היו אפוא מהראשונים שלמדו בשיטת חינוך חדשה, שנועדה לשנות את הדיוקן הלאומי ולהעמיד "יהודי חדש". הם דיברו עברית מינקות, ולא חבשו את ספסלי "החדר" וה"שיבה", הם כתבו יצירות שנטעו בקוראיהם רושם של טבעיות בלתי אמצעית, רושם שמקורו בעברית ה"ילידית" שלהם, שפתם המדוברת הראשונה, שלא נקנתה באמצעות הספר והפסוק. אף על פי כן, יצירתו של אלתרמן משובצת בידישיוזמים רבים, ואלה עומדים כביכול בסתירה גמורה להוויה המודרניסטית המתקדמת – הישראלית, היהודית והכלל-אנושית – העולה משירתו הרעננה.

מתברר שלא אחת פנה אלתרמן אל שפת יידיש ואל דפוסייה האופייניים (הלינגוויסטיים, האתנוגרפיים, הטיפולוגיים וכד'), הן מסיבות אידאיות הן מסיבות פואטיות. הסיבות האידאיות היו כרוכות בהשקפתו לגבי כינון האָתוּס של המדינה הצעירה. בעניין זה חלק אלתרמן על בן-גוריון, בעל הדעות ה"כנעניות" למחצה, לשליש או לרביע, והאיץ בקוראיו לעצור את המהפכה המהירה ולנקוט גישה אָבּוּלוּצִיוֹנִית, שאינה ממהרת להשליך את "ילדי רוחה" של הגולה ככלי אין חפץ בו. "טוריו", פזמוניו

ושירי עיר היונה שלו הציבו תגובת-נגד לאידאולוגיה שוללת הגלות והא-ציונית של רטוש. הסיבות הפואטיות היו כרוכות בסגנון האוקסימורוני, רצוף הסתירות, שהשליטו חברי "אסכולת שלונסקי" בשירה העברית בהשראת המודרניזם הצרפתי-רוסי, שהשתזר מבודלר ועד לִיֶסְנִין ובלוק. בעודו תלמיד היוצק מים על ידי רבו, אברהם שלונסקי, שיסד מהלך חדש ומהפכני בשירה העברית, רכש אלתרמן את הפואטיקה האוקסימורונית, ובתוך פואטיקה זו, גדושת הניגודים והפרדוקסים, יכול היה אלתרמן לשלב גם יסודות של תרבות יידיש, העומדים כביכול בניגוד לאופייה ה"אירופי" של שירתו ולאופייה הארץ-ישראלי כאחד (ויחד עם זאת משתלבים היטב באופייה ה"אירופי" ובאופייה הארץ-ישראלי של שירתו).

בשנת 1932 הוציא שלונסקי אסופת שירים בשם לא תרצח,⁶ ובה שירי מקור ותרגום בעלי מגמה פציפיסטית, המשקפים את זוועות המלחמה שבכל זמן ובכל אתר. בהשראתה כתב אלתרמן את אחד משיריו הראשונים – "אל תתנו להם רובים".⁷ זהו מונולוג בנוסח הבלדות הקודרות של ברכט, הנישא בפי חייל אלמוני שמת בקרב סתמי לאחר שהרג ארבעה חיילים, אלמונים אף הם, ועתה הוא מבקש לבל יתנו רובים לשני בניו שנותרו אחריו. מעניין להיווכח כי בהקדמה ללא תרצח רשם שלונסקי את ה"אני מאמין" הפואטי והפוליטי שלו, וכי אף שדיבר מתוך השקפה אוניברסליסטית על זוועות מלחמת העולם הראשונה, הוא השתמש דווקא במטפוריקה יהודית, מזרח אירופית, שזר לא יבינה:

ראש חודש אוגוסט. ראש השנה ל"על חטא" הגדול. זכר לחורבן, שהמיט על עצמו האדם במחיקת "לא תרצח" מעל לוחות בריתו. בשנה הבאה, כעת חיה, ימלאו שני עשורים מאותו יום תזזית, בו פרצה באירופה הילולת הדמים כחופה שחורה בחצרמוות. מי היו השושבינים נושאי נר השנאה בימים ההם? כולם, כולם עד אחד, בכל כלי הזמר ניגנו אותו "פריילעכס" איום למחול הממיתים והמתים.

המקור היהודי עממי של התמונה האוניברסלית של "ימי הרג רב" ברור בתכלית: מדובר כאן בהילולת קבצנים, ב"כלי זמר", בנרות של הלוויה ושל חתונה, בניגון "פריילעכס" בחתונתם של בעלי מום בבית הקברות של העיירה היהודית ("חופה שחורה – או "א' שווארצע חופה" – היה מנהג שלפיו השיאו בעלי מום בבית הקברות כדי לעצור מגפות).⁸

רטוש, שהאמין בכל לב כי על האדם החדש ועל ספרותו להינתק ניתוק חד ומוחלט, ולא מתון והדרגתי, מכל ערכיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נֶכֶר, שאף להציג את שירתו כיצירה המנותקת מכל שורש

וייחור שמקור יניקתם בתרבות העברית באלפיים שנות גולה. אף על פי כן, כשביקש להצטרף למחנהו של שלונסקי, הוא רמז לעורכו, בעת ששלח אליו מפריו את המחזור "חופה שחורה" (1938) לשם הדפסתו בטורים, שאוזניו כרויות לנעשה בין דפי ספריה ועיתוניה של הוצאת "יחדיו". לפיכך נתן לשיריו ולמחזורי שיריו כותרות שלונסקאיות, המעוגנות במקורות העבריים המקודשים או בפולקלור היהודי, כגון "על חטא", "אָפֶּשׁ" ו"חופה שחורה". מובן, שהוא הפך נושא מקברי, הלקוח מן המציאות ה"נמוכה" של יהדות מזרח אירופה ("חופה שחורה"), והפכו לאוקסימורון אקטואלי, יפה ונורא כאחד, אגב סילוק רוב המשמעיים הספציפיים שלו, הנטועים במציאות הגלותית. כותרתו של מחזור השירים "חופה שחורה" יכולה הייתה להיתפס כביטוי להתקדרות השמים ערב מלחמת העולם.

היידישיזמים והדי הפולקלור שמבית שימשו את שלונסקי, הן במישור הפואטי והן במישור האידאי-פוליטי, כצבעי קונטרסט עזים למציאות האוניברסלית והקוסמופוליטית מדעת של כתיבתו המוקדמת. חומרים אלה, הרכים והרגשניים, הקרובים והמופריים, הוצבו כנגד אותם חומרים מודרניסטיים ומכניסטיים, שעמדו בסימן ההדומניזציה והניכור. אלתרמן, שיצירתו המוקדמת התפתחה בצלה של שירת שלונסקי, קלט היטב גם את השימוש בחומרים מופרים מן המציאות היום-יומית ומלשון החולין כחומרי הנגדה ליסודות מוגבהים, קרים ומנוכרים. הוא החל להצמיד בשיריו באופן "צורם", "שרירותי" ו"אגרסיבי" יסודות סנטימנטליים ואנטי-סנטימנטליים, ממזרח וממערב, ויצר באמצעותם מציאות רבת פרדוקסים, אישית ומורכבת, שמעטות כמוה בתולדות השירה העברית החדשה.

ב. בתווך: בין שוללי הגולה למפארי זכרה

בניגוד לשנאת הזרים של רטוש, התרחק אלתרמן מכל עמדה חד-משמעית בנושא הגולה, ילידיה ופליטיה. בשיריו השמיע הרהורים רבים בנושא מלחמת התרבות בין היסוד ה"ילידי" ליסודות ה"זרים". הוא הבין ללבם של שוללי הגלות, שביקשו לבצר את ההוויה החדשה שנוצרה בארץ, אך גם ערער על "שינוי הערכים המהיר מבית מדרשם של בן-גוריון (ברדיצ'בסקי) ובן-גוריון, שוללי הגלות וערכיה. ב"דף של מיכאל" (עיר היונה) כתב במפורש, כי "לא עת לבוא קֶשֶׁבֶן מי קֶעֱנִי או קֶעֱשִׁיר". כלומר, אין לדעת איזו תרבות – בת הגלות או בת הארץ – עדיפה על רעותה ולמי הבכורה.

באחדים משירי עיר הַיוֹנָה, טען אלתרמן כי המיזוג בין העברית לבליל השפות והז'רגונים הנשמע ברחובות העיר ושווקיה, הוא מיזוג מבורך שיעשיר את העברית, ולא להפך (ובמקביל, שהעולים החדשים, על שלל מנהגיהם הזרים, יעשירו את המציאות, ולא להפך). ככלל דגל אלתרמן, שהאמין בתהליכים אבולוציוניים ולא רבולוציוניים, בדיאלקטיקה של דורות, וזאת בניגוד לרטוש שביקש להיות קטליזטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר, וכדבריו החדים והמחודדים: לא לתת לעתיד לבוא ולקבוע את העתיד.⁹ אלתרמן ביקש שלא להציץ דרך חור המנעול שעה ששולמית של מחר בחדרה מתלבשת ("מריבת קיץ"), ולהימנע מכל תכתיב ואינדוקטרינציה. טועים ה"כנענים", אומר שיר זה בסמוי ובגלוי, על שהם מנסים להכתיב את תכתיביהם בתוקף, תוך שהם מצמצמים את קשת האפשרויות ומבקשים לקבוע מראש מה דמות תהיה לה לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.¹⁰

אלתרמן עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, שמנה אחד לאחד את מטבעות מסחרו, לצעיר האידאליסטי של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכים מטריאליסטיים ומוכן למסור את נפשו על מזבחם של ערכים מופשטים. ב"שיר של מסע" (עיר הַיוֹנָה) ובשיר ה של המחזור "שירים על רעות הרוח" ניכרת ההשתאות לנוכח המטמורפוזה שהביאה עם של חנוונים ה"מואָרִים בְּגוֹהוֹת הַמְטָבֵעַ" לנוכחות למסור את חייו "על פְּסוּק וְנָלוּם". 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 ובגדי צבא, יישמרו בתוכו תכונות אחדות מתכונותיו ה"קלסיות" של העם, מאלה שאפיינוהו בימי גלותו:

עת פי יָקוּם עָלֵי מִסָּד

הָעָם הַזֶּה וְשָׁרֵשׁ יָד

לו יִשְׁמַר בוֹ, גַם בְּסָד,

טיבו הָזֶה שְׁאִין לוֹ אַח.

טיבו הָזֶה, אֲשֶׁר תָּרַג

מִמְגְּדוֹת, אֲשֶׁר הָיָה

גֶּרְעִין מְבַל אֶתְרֵת, זָג

שׁוֹנֶה וְעַז שֶׁל הַנְּוִהָה,

לאם אֶתְרֵת יָמִים, בְּלִי מַג

הַמְמַלְכָה וְהַסְתִּיָּה.

החיים הגלויים, שלא נשאו בחובות החיים הריבוניים, נתנו לעם אפשרות לפתח במשך דורות רבים תכונות נעלות של תאוות צדק ומשפט, מוסר ומדע, שהיו אור לגויים. על התכונות הלאומיות הללו, טוען אלתרמן בשיריו, אסור לו לעם לוותר גם בעת שבה הוא מתמודד עם אתגר הריבונות, מעצב לעצמו זהות חדשה ותרבות חדשה, ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלות וסימניה. בניגוד למדיניותם של ה"כנענים" מזה ושל בן-גוריון מזה, כלולה כאן כעין המלצה להאט במקצת את הקצב המואץ של המהפך הלאומי שהתחולל בשנותיה הראשונות של המדינה, ולבחון את ערכי הגולה בטרם ייזרקו אל מגרש הגרוטאות של ההיסטוריה ככלי אין חפץ בו.

ג. אם ולשון אם: שירה בסימן האוקסימורון

האוקסימורון – הן כצירוף מיקרו-טקסטואלי הן כתפיסה כוללת המחלחלת לכל רובדי הטקסט – הוא מסימני ההיכר הבולטים והמובהקים ביותר של השירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן. לפנינו בדרך כלל צירוף לשון עז ומרשים המצמיד בדרך "שרירותית" ניגודים שאינם מתיישבים, כגון "המת החי", "דומייה שורקת", "פתאומית לעד", "מחשפך הלבנים" וכיוצא באלה צירופים המשקפים מצב של אבדן כיוונים. האוקסימורון מצוי לרוב בשירתם של שלונסקי, אלתרמן, אלכסנדר פן, יוכבד בת-מרים ומודרניסטים אחרים, ששאלוהו מן השירה הצרפתית-רוסית, המרבה בעיצוב מצבים וניסוחים פרדוקסיים שצבעיהם עזים ובולטים. במודרניזם האנגלו-אמריקאי, המתעב את הפתוס ומחבב את לשון ההמעטה, אין לו כמעט זכר.

בעקבות שלונסקי ראה גם אלתרמן ביצירה האמנותית כעין מקבילית כוחות של ניגודים פיזיקליים, עזים וקיצוניים, שאותם נהג להצמיד באמצעות האוקסימורון הצורם והבוטה. האופי האוקסימורוני של יצירתו התבטא כאמור לא ביחידות הקטנות של הטקסט בלבד, אלא גם בתבניותיו הגדולות, ובאופן מיוחד באופן שבו יצר ליריקה אסתטיציסטית, המנותקת ממגבלות הזמן והמקום, ובצדה שירה לאומית ולוקלית המתעדת את המציאות המתהווה. האופי האוקסימורוני של שירתו אפשר לו, למשל, להצמיד את היופי המנוכר של בירות המערב (ובמיוחד את יופיה של פריז, על כיכרותיה, גשריה ומגדליה) ואת היפוכה של האסתטיקה המערבית: את הכיעור והעקמומיות מלאי החן של ההווה

הגטואית המזרח אירופית, שיש בה, חרף כיעורה, יופי סמוי מעין וחמימות נוגעת ללב.

כתובים – כך הצהיר שלונסקי באחד ממאמריו הפרוגרמטיים, בחושפו מדיניות עריכה ופרסום אוקסימורונית – היא למעשה הבמה העברית הראשונה שבה הזדמנו לאכסניה אחת ר' שלמה זלמן מלאדי וריילקה (ועל דרך ההכללה: בבמה זו החל מפגש אוקסימורוני בין מסורת ישראל שמבית לבין האמנות האירופית המודרנית ש"מאחורי הגדר" ושבה נערך דו-שיח "בין אותיות רש"י לבין אותות הזמן").¹¹ תפיסה תרבותית אוקסימורונית דומה עולה גם משירו של שלונסקי "רמב"ם ובקונין" (אבני בוקה, 1935), המתאר בגלוי את תכולתו של ארון הספרים של בית אבא, ובסמוי – את תעודת הזיהוי התרבותית-פוליטית של המחבר גופא: "הערב הבהין בטרקלין המדמדם, / כתלי בית אבא דקאוני. / ר' משה מ'מון המכנה רמב"ם / צופה אל מול דיקון בקונין. / [...] הפל פה מוזן. / הפל פה סודי. / והגלד שומע פחוש פו / בארון מתננחים מוזקר מלאדי / עם אלפסנדר סרניגיטש פושקין". אלתרמן היה קשוב לתפיסת המודרניזם האוקסימורונית הזאת. בניגוד לאסכולות מודרניסטיות שהביאו את החדש ואת הזר בלבד והתנכרו במתכוון אל המופר, שזרה אסכולת שלונסקי-אלתרמן את המופר עם הזר והמנופר, ולא התנכרה לערכים היהודיים הנושנים של בית אבא-אמא.

שלונסקי כתב (בשיר ד של המחזור "עמל" מתוך גלבוע) את השורות הבאות: "הקבישני אמא קשרה כתנת-פסים לתפארת / ועם שחרית הובילני אלי עמל. // עוטפה ארצי אור קטלית / בתים נצבו פטוטפות / וכרצועות תפלין גולשים כבישים סללו פפים". שוב, לפנינו תפיסה אוקסימורונית מורחבת המצמידה את ההוויה הגלותית השוקעת של בית אבא-אמא ואת המציאות הארץ-ישראלית שהלכה אז ונבנתה. לפנינו ניסוח רב פרדוקסים, שלפיו דווקא ההוויה הגלותית היא המקנה תחושת מולדת, ואילו דווקא ההוויה הארץ-ישראלית (ביתם החדש של החלוצים, האמור להקנות להם תחושת מולדת) היא הזרה והרחוקה מן הלב. ניסוח זה אף מביא לידי קידושן של מהויות חילוניות (כסלילת כבישים ועבודת כפיים) ולידי חילונן של מהויות מקודשות (כמו טלית, טוטפות ורצועות תפלין). ראוי להטעים כי הבלעת הגבולות בשירי שלונסקי בין הדתיות של הגולה לדת העבודה נועדה להמיר את אורחות החיים הישנים של יהודי הגלות, ואין בכוננתה להציב את ערכי הגלות על כן גבוה ולשיר להם שירי תהילה.

כתלמידו של שלונסקי, אף אלתרמן לא התנזר מיסודות גלותיים, ממשקעים מן הפולקלור החסידי ומיידישיזמים בתוך שירתו הארץ-ישראלית. מבחינה מסוימת צדק רטוש כשתיאר את אלתרמן כטיפוס "גלותי" ממנו,¹² אך למעשה אין זו גלותיות, כי אם שימוש ביסוד ה"גלותי" כדי ליצור מהות חדשה, מרובדת ועשירת גוונים, כזו שאינה משליכה הצדה את מטעני העבר (כאמור, אפילו רטוש, גדול שוללי הגולה בקרב סופרי הדור, מצא עצמו בדיעבד כמי שהשתמש למשל במושג "חופה שחורה", הלקוח מן הפולקלור הגלותי, כדי לרפד את יצירתו ולעבותה). שימוש של אלתרמן ביידישיזמים אף מעידה על פנייתו אל פואטיקה פוליפונית ואנטי-פאריסטיית, אירופית ורב-קולית. רטוש התנזר מרוב רובדי הלשון, כדי ליצור שירה "ילידית", מקורית ומנימליסטית, "טהורה" מסיגי העבר, ואילו אלתרמן השתמש מלוא חופניו בכל הרבדים, במודע ואפילו מתוך אידאולוגיה מכוונת.

בשירתו המוקדמת משמשים היידישיזמים בעיקר לצורכי הדגשה והנגדה, והם משרתים היטב את התפיסה האוקסימורונית – הפואטית והאידיאית – שתיארנו כאן. השיר הראשון במחברת שירים מצרפת¹³ פותח במילים: "אַתְּ הַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹן, הַקּוֹרֵעַ לֵב בְּפָרִיז/ לְאַבָּא וְלְאַמָּא אַכְתָּב". בשיר זה חולפים הימים האפורים בשורה אחידה וסדורה כחיילים אלמונים בבגדי השרד שלהם, ולפתע חודר מבטו של המשורר את הזותם האוניפורמית, חסרת הרגש והייחוד, ובתוך גנוף הקר והמנוכר של הבירה המערבית, צף ועולה זיכרון בית אבא-אמא ותחושתו החמימה והפמייליארית, כבספר שיריו של שלונסקי לאבא-אמא. בשיר הבא במחברת זו נזכרת ה"בָּאבֵע", המעיינת בפרשת השבוע (סבתו של המחבר עצמו, הנזכרת בשיר זה ביחד עם לאה'קה אחותו). אסמכתם אלה לאלה של בתי העיר הזרה והמרוחקת, שבאחד מהם יושב המחבר בחדרו הקר, ושל בני המשפחה הקרובים לו מכול, חרף הריחוק הגאוגרפי, יוצר אוקסימורון מרחף של חמימות וניכור.

אפקט דומה עולה מן הפזמון "חבריי בקרית ספר",¹⁴ שכתב אלתרמן על חבריו הסופרים. בשיר זה מתוארת האם היהודייה האב-טיפוסית, הסופקת כפיים נרגשות כמנהגן של אמהות יהודיות, וזו עומדת בניגוד קוטבי למודרניזם האירופי המצוחצח עם ה"שֶׁאָרְן" הפסבדוקלסי שלו. מצד אחד לפנינו חבורה של אסופים, אנשי הפקר ובני בלי בית ("אַבָּא אֵין, אַמָּא אֵין, / סֵג לְנֶפֶשׁ! מִי יִגְעֵר בָּהּ? / [...] רְצוּעָה נִגְעֵר אֵין / הַשְׁתּוֹלְלוּ חֶבְרָה-לְצִי"ם"). מצד אחר, המשורר בן החבורה קורא לאם (רוב משוררי המודרנה עזבו את ביתם ועלו ארצה בגפם, בהותירם את משפחתם מעבר לים) למחות דמעה מעין ולברך על החדש. החדש, למרות מודרניותו,

טעון במטעני המסורת שמבית: "הוי, האם מִכְּכִי הָסִי/ וּבְרַכִּי 'שְׁהִינִי' / על הַשְּׁרִז/ הַפְּסָדוֹקְלָסִי/ שֶׁל דּוֹרְנוּ הַמּוֹדֶרְנִי". יש כאן גם קריאה לאומה הזקנה, כרחל אמנו הממררת בבכי, לתת פוגה לדמעוטיה ולהתבונן בחדש שאינו מנותק מן העבר. עליה לברך את ברכת הנהנין על החידושים שחידשו בניה, אותם צעירים מודרניסטים, שחידושיהם אינם אלא התנגשות בין מסורת לחידוש, או בין הקלסי למודרני.

גם בשיר המוקדם "בעת שופר – לאם" ניכרת הנהייה אל חיק האם, בכל משמעה של מילה טעונה זו: "אִמָּא, אִם שְׁלִי... בְּרַגְעִים הָאֵלֶּה/ לְמָה זֶה הָיִיתָ כְּצֶבֶת לְלִבִּי?/ לְמָה נִתְאַוִּיתִי, כְּאֵל מְקַלֵּט פֶּלֶא, / לְמַרְגְּלוֹתֶיךָ אֵת רֵאשֵׁי הַבְּיָא?/[...] אִמָּא, אִם שְׁלִי... בְּרַגְעִים הָאֵלֶּה/ פְּעִינֹת הַכְּסָף שְׁרוֹתֵי עוֹלוֹת: שְׁחִי נָא... לְקִינִי, כְּלֶקֶק גּוֹר כְּלֶב, / נִחְמִי עֲצָבוֹן עֵינֵי הַשְּׁפוֹלוֹת" (בשורות אוקסימורוניות אלה דווקא עיני הבן זוכות לתואר "שכולות" האופייני לאמהות). אט אט מתברר כי האם ילדה את בנה לעולם שוקע, שקצו קרב, ובסוף השיר משולב שיר ערש מזרח אירופי שאימהות שרות לילדיהן ואומות שוקעות לבניהן ("אִי לִיגְלִי, אִי לִיגְלִי, / הַרְדֵם קִטְנִי"). שיר שרפותו הסנטימנטלית עומדת בניגוד צורם לתחושת הסייטם המשוקעת בו. השיבה אל חיק האם הרחמנייה ואל רחמה כמוה כהיבלעות באדמה כברחם פעורה, כבור קבר.

שיר ארוך זה, על 152 טוריו, ממחזי את רעיון "שקיעת המערב" של אוסוולד שפנגלר ואת רעיון "תמוטת ההומניזם" של אלכסנדר בלוק. הוא מסתיים בהכרזת הבן לאמו: "אוֹתֶךָ, הַיְחִידָה, אֶשָּׂא כְּשֵׁאת גְּחֹלֶת/ לְמֵן יְמוֹת הַזָּאֵב הָאֲבוֹדִים". משמע, בעולם מודרני זה, התלוי על בלימה והשוקע אל אבדנו, נותרו רק ערכים מעטים שישרדו בעולם ככלות הכול, ערכים שבלעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם.¹⁶ אלה הם הערכים האוניברסליים שביסוד חיי אנוש, ואחד מהם הוא אהבת אם לבנה ובן לאמו. הבן אינו מוכן לזנוח את אמו ונושא אותה בלבו, הן כערך לאומי (האם כשם נרדף לארץ-מולדת, לאומה, למסורת, ללשון אם ול"לשון האמהות") והן כערך הומניסטי כללי (האם כשם נרדף לציוויליזציה ולאנושות, לאדמה שעליה דורך האדם). הוא נושא אותה בלבו כשם שה"הומו ספיינס" נושא את גחלת התרבות מדור לדור, למן שחר האנושות ועד לתמוטתה הצפויה באופק הצבוע בצבעי שקיעה אדומים.

בשיר הגנוז "מסכה פנימית"¹⁷ מתואר אלוהים בנשף מסכות, מחופש לאישה, ולא עוד אלא לסבתא יהודייה זקנה וגלותית, בעלת מבטא ליטאי, הממירה שי"ן ימנית בשמאלית ("אֵלֶּהִים עֲצָמוּ יוֹצֵא הַסְּרַנְבֵּלֶה/ בתלפֶּשֶׁת... אוֹיָה! עַד לְהַתְּפּוֹצֵץ! / אֵלֶּהִים יוֹצֵא בְּשִׁמְלָתָהּ שֶׁל סִבְתָּא/

וְלוֹחֵשׁ בְּנֶסֶח לִיטָאִי מְעֵט: / מְזַל טוֹב נְכַדִּי, אָמַר, הָאֵם חֶסֶדְתָּ / אֵינָה חַג הַיּוֹם? לֹא חוֹדֵס, לֹא סֶבֶת"). ראשיתו של שיר ססגוני זה בתיאור רחוב כמו אירופי, כולו צהלת חג ("שָׁמֵשׁ נְחֻמָּה יוֹתֵר מִגְרָטָה גְרֻבָּה / מִתְנַשֶּׁקֶת פֶּה עִם פֶּל הַחֲלוֹנוֹת"), בנוסח שירי העיר של פסטרנג הצעיר, מלאי העליצות והצבעוניות, מן הימים שבהם הסתפח אל חבורת הפוטוריסטים שוברי המוסכמות שבהנהגת מאיאקובסקי.¹⁸ המשכו של שיר קרנבלי זה במעבר חד ו"שרירותי" אל הווי ואווירה עיירתית, מזרח אירופית, ובה סבתא ישישה היוצאת בריקוד, שהוא ספק "פריילעכס" גלותי, ספק *danse macabre* – מחול עוועים של ערב תמוטה וכיליון: "הַשְּׁמֶלֶה זוֹלְפֶת רֵיחַ נִפְטְלִינָה / וּפְנִינִים גְנוּזוֹת מִתְמַצְצוֹת בְּאֹר, / סִבְתָּא מְקַפְצֶת שְׂמֵאלָה וְנִמְינָה / פֶּעַם לְפָנִים וּפֶעַם לְאַחֹר".

ארבע מובאות אלה מתוך שירת העלומים הגנוזה של אלתרמן, בצד היותן משובצות בידישיזמים, במשקעי פולקלור ודוגמאות של סימולציה של לשון דיבור גלותית, הן כעין המחשה והמחזה של הצירוף הכבול "לשון האמהות" ("מאמע לשון"), לא רק כשם נרדף למושג האוניברסלי "mother tongue", אלא בעיקר כשם נרדף לידיש הרכה, היבבנית והמתנגנת, היפוכה של "לשון האבות" הקשה והגרמית, לשונם החצובה בסלע של הפטריארכים ושל הנביאים. רוח שפת היידיש ואופני ההאנשה הטיפוסיים שלה – כגון בתמונותיהן של אם יהודייה קלסית המוחה דמעת כאב ואושר, אם השרה לילדה שיר ערש עממי, סבתא הרוקדת בשמלת חג והעונדת פנינים על צווארה – שימשה בשירתו המוקדמת של אלתרמן פרמטר אחד מגי רבים ליצירת ניגודים עזים ובלתי מתפשרים (בין הסנטימנטלי למנוכר, בין הקרוב לרחוק, בין הערכים ש"מבית" לאלה ש"מחוץ"). מותר כמדומה לשער שהצירוף "פנינים גנוזות" מרמז לא רק לאבני החן שעל צווארה, אלא גם לאותם ניבים גנוזים בידיש שאלתרמן ניסה להחיות בשירתו.

ביצירת אלתרמן, האם היהודייה ו"לשון האימהות" אינן רק ניגודה של המציאות הקוסמופוליטית של הנווד הצוען בדרכי החיים. הן גם ניגודה של העבריות החדשה, שוללת הגולה, של בני הדור הצעיר בארץ. יידיש עבור אלתרמן, היא סמלו של הקרוב והמופר שמבית, כבשירת שלונסקי, אך גם סמלו של הזר והאחר ש"מאחורי הגדר", כבשירת רטוש. יצירתו מעמידה סינתזה בין נוסח שלונסקי לנוסח רטוש, ולמעשה חותרת בחשאי תחת עקרונות יסוד של נוסחים אלה, תוך התנגדות למהפכות של בן-לילה וציודוד בעשייה מתונה ואבולוציונית, הזורמת לפי הריתמוס המגוון של החיים. בניגוד לשלונסקי האמין אלתרמן כי אי-אפשר "בשעה זו" להציב במרכז ערכים קוסמופוליטיים בלבד ולהתנכר לרעיון הלאומי. בניגוד

לרטוש לא חשב אלתרמן שיש להשליך את המטען שהביא עמו העם מארצות גלותו. הוא האמין, כאחד-העם וכביאליק, שדווקא בשעה שהעם מתיישב בארצו החדשה-ישנה ומחיה את שפתו החדשה-ישנה, שומה עליו להתחשב באוצרות העבר, להסיר מהם את האבק ולשלבם בתרבות החדשה, לבל יידללו בניו ולבל יתרוששו.¹⁹

ד. הדי אידיומטיקה של יידיש

ראינו כי דמות האם ביצירתו המוקדמת של אלתרמן שימשה כסמל רב-אנפין, המאחד בתוכו יסודות אישיים, לאומיים ואוניברסליים. במישור הלאומי היא גם סמל ומשל ל"שפת האמהות", שבני הארץ זלזלו בה, היא גם סמל האומה בגלגולה הישן וגם סמלה של האומה המתחדשת, הפורקת את אוצרות העבר מעל שכמה כדי לפתוח פרק חיים חדש. במישור האוניברסלי, דמותה הקרובה והפמיליארית של האם, סמל החום הביתי והנתינה ללא תנאי, היא גם היפוכה של המציאות הכרכית המנוכרת, האופיינית למערב השוקע. ב"השיר הזר", משיריו המרכזיים של קובץ הבכורה *כוכבים בחוץ*, נפרשים עקרונות הפואטיקה המודרניסטית של ההזרה, ובו מתואר השיר כאסיר בשביו, העובר מסכת ארוכה של עינויים, אך אינו מסגיר את אמו ("את נחשת ריטיו/ בצבַת אַרְיָמָה, / אַעֲנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשְּׁבֵר וְזַעַק! [...] אַךְ עֲלִיף הָאֵם / לֹא סִפֵּר מְאוּמָה"). משמע, השיר המודרניסטי משים עצמו זר לקרובים לו מכול, לרבות אמו-יולדתו, בכל משמעיו של מושג זה. אולם, התנכרות זו אינה תכונה שלילית, כי היא נובעת דווקא מהומניזם. השיר-הבן ראוי לשבח על האיפוק העל-אנושי שגילה בצינוק בעת שלא הסגיר את אמו, אך הוא גם ראוי לגינוי על אותו עניין עצמו – על האיפוק העל-אנושי שגילה בנוכחות מעניו. כרגיל בשירת אלתרמן, גם משיר זה עולה תמונה עמומה ורבת סתירות החומקת מהגדרה חד-ערכית.

ולמרות האיפוק וההתנזרות מרגשות, בסופו של שיר זה נאמר על השיר-הבן, שהרחיק את אמו מלבו: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נְשָׂאתִיו וְאֶל גְּדֹל / בְּנֵיתֵב הַגְּדוּדִים הַנְּשָׂנָה, / מִשְׁלָחַן אֶל חֵלּוֹן וּמִפֶּתַל אֶל פֶּתַל, / בֵּין תְּמוֹנוֹת וְעִינִים פְּלוֹת לְשָׂנָה". הנשיאה על כתף "אֶל בֵּינָה [...] וְאֶל גְּדֹל" (כך נשאו הורים יהודים בגולה את ילדם למקום תורה, מתוך שאיפה להקנות לו השכלה) הופכת את השיר ל"בן יקיר" של הורים אוהבים המועידים לבנם עתיד מזהיר ("גדולה שלי" הוא שם תואר שמעניקה האם לבנה בשירי ערש יהודיים).²⁰ "השיר הזר", חרף זרותו וחזותו הקשה והנוקשה, מכיל אפוא גם יסודות פמיליאריים מבית אבא-אמא שֶׁמֶן

המציאות היהודית המזרח אירופית, אלא שצריך לדעת לזהותם: "אל תראיהו כְּנֵר... הֵה, מֵה קֵל לְעוֹרֵר/ אֶת לְבוֹ/ הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ?/ הֵן נִדְעָתָ – פִּי תִשְׁבִּי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֵר/ כֹּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּתְחַיֵּךְ" (השיר המודרניסטי הוא כמכתב הנשלח מבן רחוק לאמו שנשארה בגולה, אם הקוראת את דברי בנה לאור נר ויודעת גם לקרוא בהם בין השיטין). שוב, הזר והפמיליארי, המערב אירופי והמזרח אירופי, מוצמדים כאן בדרך אוקסימורנית מפתיעה.

דמות ה"הלך" הנווד בדרכים – בדרכי החיים ובדרכי הספרות – היא גרסה מתונה בנוסח אלתרמן של הטרובודור הביניימי מארצות המערב, או של הווגבונד מן השירה הבהומינית בת הדורות האחרונים. לא זו בלבד שהמילה "הלך" הינה הבראיזם בידיש, אלא ש"הלך" זה מביא לגבירה האריסטוקרטית, המסוגרת בארמונה, מתת חסד בעלת השתמעויות יהודיות מובהקות ("אֵלֶי צָנְנִי שְׂאת לְעוֹלָיְךָ/ מְעַנֵּי הָרֵב שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים", בשיר "פגישה לאין קץ"). "רְאָזְשִׁינְקֵס מִיט מְאָנְדִלְעֵן" (גינזבורג ומארק 1901, סימן 61, 66, 67; שיר ששולב בשולמית של אברהם גולדפאדן) הוא מוטיב מופר משירי ערש יהודיים ושם נרדף למאכלי תאוה יקרים, היפוכם של המאכלים הדלים העולים על שולחנו של היהודי כל ימות השנה. מוטיב זה מהווה גם בבואה דבבואה של פרות ארץ-ישראל, המגיעים לגולה בצורתם היבשה והמצומקת, כשם שהאמנות, ושירתו של ה"הלך" היהודי בפרט, היא בבואתה המצומקת של המציאות, של תבל על כל גילויה.

כלולה כאן אמירה פואטית סבוכה ומורכבת. דווקא האהובה – סמל השפע והפיריון – תקבל ממנו, מן ה"הלך" הדל והערירי, "שקדים וצימוקים" (סמל של שפע ופיריון). ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של אהובה זו מרמזת על נכריותה, ומכל מקום המילה "אֵלֶי", שאותה נוקט הדובר, מרמזת לבידול אֶתְנִי ודתי בינו לבינה. היא, המלכה או המדונה הזרה, גאה ומרוחקת, ואילו ההלך הרך והסנטימנטלי מבקש להתקרב אליה ולהעלות לה מנחה. הצירוף "שקדים וצימוקים", הלקוח כאמור משירי עם בידיש, עשוי אפוא להצביע על יהדותו של ה"הלך" ואף להעניק לאמירתו טון רגשני ורך, מעין זה המתלווה לשירי ערש יהודיים. שרבוכם של צלילי לוואי גלותיים ויבבניים ללב לבה של האווירה המערב אירופית, היפה אך האכזרית והמנוכרת, עשויה לרמז לרעיון "תעודת ישראל בגויים": דווקא היהודי הדל והמזולזל הוא הסובב עם "צלוחית של פליטון" (כמאמר ביאליק בשירו "הרהורי לילה"), או עם קערת צימוקים ושקדים, כמאמר אלתרמן כאן ובמקומות אחרים,²¹ ומשפיע עליהם משפועו. ואולי אין תווי ההיכר היהודיים הללו אלא

מטפורה לזרותו של ה"הלך", לעונוי המרוד ולנידויו (המתאים לתיאורו של המשורר המודרני, הגולה והמנודה, המתואר אצל בודלר כיסעור), בתוך האווירה החומרנית והכוחנית, אך הפיליסטית (philistine), המקיפה אותו מכל עבר.

כדי להבkie את לב האבן של המלכה הנישאה, אין ה"הלך" של אלתרמן – צירוף אוקסימורוני של טרופדור נכרי, של יהודי נודד ושל בוהמין פריזאי – מביא לה אפוא מתנות יקרות ונדירות שהשיג בקושי רב. זוהי מתנה דלה במושגי המלכה, אך יקרה במושגיו של ההלך הדל. על דרך הפרדוקס, דווקא מתת דלה זו עשויה לרכך את לב האבן שלה ולטעת בו רגש. זוהי מתנה חומרית ורוחנית בעת ובעונה אחת (אפשר שהשקדים והצימוקים, בבואה מצומקת של פרות ארץ-ישראל, אינם אלא חרוזיו, פרי אמנותו של ההלך הדל, המהווים בבואה מצומקת של החיים, ולא פרות של ממש). כך או אחרת, ה"הלך" של אלתרמן הוא אפוא תערובת של חומר ורוח, של מזרח ומערב, של קבראים והלניזם. בשירו יש מן הרכות של שירי הערש היהודיים ומן האכזריות הזרה והמנופרת של התרבות החצרנית שממערב.

תערובת דומה של מופרות ושל ניכור, של יהדות ונצרות, מצויה בטורו הידוע של אלתרמן "מכל העמים", הבנוי על רמיזה לאותם שירי ערש יהודיים שבהם נזכר הילד היהודי הרך, שתחת ערשו עומד גדי רך כמוהו: "וְהָאֵב הַנּוֹצְרִי הַקְּדוֹשׁ בְּעִיר רוֹם/ לֹא יָצָא מִהִקְל עִם צֶלְמִי הַגּוֹאֵל/ לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד בְּפוֹגְרוֹם.// לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד, בְּמָקוֹם שֶׁעוֹמֵד בּוֹ שְׁנַיִם כְּמוֹ גְדִי/ יֵלֵךְ קֵט, / אֶלְמוֹנִי יְהוּדִי". השימוש בגדי וברועהו רומז כמוכן לשירי ערש יהודיים ("אונטער דעם קינדס וויגעלע/ שטייט א גילדן ציגעלע"²²), אך מעלה גם תמונה ידועה מן האיקונוגרפיה הנוצרית: ישו, הרועה הנאמן (*il pastor fido*), נושא על גבו גדי. לפנינו התנגשות עזה וסרקסטית בין הרוך של שירי הערש בידיש והאכזריות של הממסד הכנסייתי בתקופת השואה; בין הרחמים (*pietatis, mercy*) שבדרשות ההטפה של הדת הנוצרית לבין התנהגותה של הכנסייה בפועל, בעת שבה העולם באמת זקוק לרחמים. בתקופת השואה השתמש אפוא אלתרמן תכופות במוטיבים משירי העם בידיש. כך, למשל, בטורו "על אם הדרך" הוא השתמש, כפי שראינו בפרק הראשון, בשורות מתוך שיר העם היידי הנודע "אין מיטן וועג שטייט א פוים" (גינצבורג ומארק 1901, סימן 14), המבטאות את הגעגועים לציון, ובגלגולן האלתרמני את קצם של החיים היהודיים במזרח אירופה ואת היציאה לדרך הנדודים, שסופה מי ישורנו: "על אם הדרך עץ עמד. / עמד נופל אפים [...] על אם הדרך עץ נכרת/ נכרת ויהי לתרן".²³

השיר "יום פתאומי" הוא לכאורה מפגן מרהיב של קרנבל עירוני, לפי כללי המנשרים הפוטוריסטיים, שהעלו בין השאר את התביעה שתהא לשון השירה מורכבת משמות עצם שיש להם כפיל²⁴ ("המלה – לביאה/ וקליל – אגלת! / הרפיקני השוק על פתף אדירה [...] / אלהי, הדורה היא עירך ההוללת, / הוציאנה אלי לזירה!"). למעשה יש בשיר זה התנגשות אוקסימורונית של התמים והמושחת, של הישן והחדש, של היידי ושל המערב אירופי. בפתח השיר נכתב "אכל השמים/ קפצו לבנה, / עלו ללחף את חציר גגותינו". ברקע הדברים עומד הפתגם ביידיש האומר: "א מעשה פון א ציגעלע א וויסע" (סטוטשקאוו 1950, סימן 338), המבטא אבסורד. ואכן, לפנינו מציאות של "עולם הפוך": השמים עולים אל הגג כעז לבנה המלחכת חציר גגות, מעין האבסורד המצוי בציורי מרק שגל, המערבים אמצעי ביטוי מודרניסטיים ורסיסי מציאות של משכבר הימים. כרגיל ביצירת אלתרמן, בתוך תמונה כה יהודית משתרבים גם יסודות "יווניים" מן המיתולוגיה, הרואה בשמים שמעל את שדות האליזיום הנצחיים (champs elysées), את שדות המרעה הכחולים שבהם רועות הנשמות לאחר המוות.²⁵

שירו של אלתרמן מושך אפוא תכופות את קוראיו לכיוונים מנוגדים, שאינם מתיישבים זה עם זה. כך, למשל, בשיר הגנוז "ערב חג", מתואר רחוב פריזאי על הידורו ושחיתותו ("פנסים ענבל יצלצלו לי: בוא נא/ לאהב את שבל מונפרנס/ הנגר מקפולי רוטונדה"). בבית הראשון נאמר: "כל אדם קשב: אני היום יפה, / היום אורחים אלי יבואו..."; ואילו בבית האחרון נאמר: "אז אגמע קפה, ארצה נשים צובעות/ פי טן-טן קתמלקת מתלקת/ ואמרת: אות הוא, מישהו יבוא, / אין ספק: אורח בא מנגד". לפנינו שיר שהוא ספק ילדוטי ותמים, ספק שיר שכולו פריצות וניסיון החטא (על פי הדיכטומיה הרומנטית השגורה של innocence vs. experience). מצד אחד, זהו שיר המעלה את זכר הפתגם בידיש "אז די קאץ וואשט זיך וועלן זיין געסט" [כשהחטול מתנקה, סימן הוא שאורחים עתידיים לבוא; וראו סטאטשקאוו 1950, סימן 554], וזה מעלה מציאות גלותית, מזרח אירופית. מצד שני, זהו שיר פריזאי, שבו ה"אורח" אינו אורח תמים, כבפתגם היידי, כי אם אחד מלקוחותיה של הפרוצה המתוארת כחטולה מתלקת, שמושחת את פיה בששר. פתגם יידי זה מהדהד גם בהקשר לא-צפוי בפזמון המוקדם של אלתרמן "אורח", המתאר אורח ערבי לא-קרוא, המגיע לעיר העברית הראשונה, שהולכת ונבנית לנגד עיניו הרואות, ובשבתו בבית קפה, הוא קורא בעיתונו בנחת על דבר "היהודי מקריבי המולדת". אורח זה מתואר בשיר כמי ש"רפה פסיעתו כפסיעת חתול",²⁶ להזכירנו שאביו הקדום של

החתול הוא הנמר הטורפני. שוב, לפנינו הוויה אוקסימורונית, המפגישה אידיליה וסיוט, תמימות ופריצות, מזרח ומערב.

צירוף אוקסימורוני "צורם" של תרבות יידיש ושל תרבות המערב הנוצרית מצוי תכופות בשירת אלתרמן כחלק מתפיסת עולמו ההומניסטית, הרואה בתרבות ישראל חלק מתרבות העולם, ולא תרבותו של "עם לבדד ישפן ובגוים לא יתחשב" (במדבר כג, ט). כך, למשל, בשיר "אל הפילים", זוקפים הפילים אוזן לקול תרועת השופר, ותרועה זו מבשרת את שובה של המלחמה אל העולם, לאחר שנדמה היה לכול כי עידן הציוד והפרא כבר חלף-עבר מן העולם. תרועת השופר מבשרת גם את בואו האסכטולוגי של המשיח, שעם הישמעו נרפאים כל המדווים והחוליים. גם כאן החולים "נקטפים" ממיטתם ("שמענו! / הנה ממשות החולים / יד הסער הנה תקטפנו!"), ספק נרפאים כבחזון אחרית הימים, ספק נקטפים אל מותם. אמונה זו בדבר הירפאם של כל החולים עם בוא המשיח מקובלת כידוע בעולם הרוח הנוצרי, אך היא עולה גם מן המימרה היהודית העממית "אז משיח וועט קומען וועלן אלע קראאנקע געהיילט ווערן" [לכשיבוא המשיח יירפאו כל החולים; וראו: סטאטשקאוו 1950, סימן 340]. שוב לפנינו עימות אוקסימורוני של מימרות הלקוחות מן התרבות המזרח אירופית עם מימרות מן התרבות המערבית והנכרית.

מפגש של היידיש הקרובה ללב ושל תמטיקה ואווירה קרות ומנוכרות ניתן למצוא גם בשיר "ירח" (כוכבים בחוץ), המתאר עיר ישנה וחרבה, ה"טבולה בְּכִי הַצְּרָרִים". את הצרימה הדיסהרמונית מתארת לשון יידיש באמצעות מילים כמו "גרילציקייט" (קול הצרצרים) או "קאצן-יאָמער" (ילל החתולים), ומכאן תיאורו של מנדלי מוכר ספרים ב"בעמק הבכא" (ספר שביעי) ושל ביאליק ב"שירתי" את הבית הדל והמחולל בחתול הרובץ על הכיריים ובצרצר המשמיע את נגינתו המשמיה מבין הסדקים. תיאורה של "עיר טבולה בְּכִי הַצְּרָרִים" אצל אלתרמן יש בו התנגשות אוקסימורונית של האקוסטי והוויזואלי: אלתרמן נוטל כאן את קול הנכאים המונוטוני של הצרצר, והופכו לעניין מוחשי, למבול של דמעות שבו העיר שקועה.²⁸ ואף זאת, לציונו של חיזור מונוטוני ומונוכרומי משמשים ביידיש הניבים "ווי אַ לבָּנה", "ווי אַ מת", "ווי אַ תום", "ווי אין תכריכים", "ווי אַ גריל" (ראו: סטאטשקאוו 1950, סימן 294). וכאן קול הנכאים של הצרצר מהווה מקבילה לשימומו ולשעמום (ennui, spleen), או למועקה (angoisse) של הסימבוליזם הצרפתי. שוב לפנינו התנגשות אוקסימורונית של מזרח ומערב, של פולקלור יהודי ושל מודרניזם מערבי.

גם בשמחת עניים, יצירה שנכתבה ב-1941 על רקע החשש הכבד פן ימגר הנציזם הטוטליטרי את תרבות המערב, ההומניסטית והדמוקרטית, משולבת אידיומטיקה של יידיש, בצד הדים מסידור התפילה ומן השירה העברית של ימי הביניים.²⁹ מעניין להיווכח שדווקא יצירה זו, שבני דור המאבק על עצמאות ישראל (גם ה"צברים" שוללי הגלות וגם ה"עולים החדשים" שהושלכו ל"כור ההיתוך") ראו בה ביטוי לאָטוס שלהם, רוויה על דרך הפרדוקס במטבעות לשון, בדמויות ובמוטיבים מן המציאות המזרח אירופית, שלשונה לשון יידיש. כך, למשל, בגבור החשש לגורל אירופה ויהודיה, כתב אלטרמן ב"שיר של אותות": "אם כלבים בוכים בעיר/ הלא אות כי מלאך עובר בעיר". לפנינו הד למימרת הז"ל "כלבים בוכים מלאך המוות בא לעיר" (ב"ק ס ע"ב) ולגלגולה של מימרה זו בידיש: "אַז אַ הונט וואָיעט איז איינער געשטאַרבן" [כשכלב מיילל סימן שמישהו מת, סטאַטשקאַוו 1950, עמ' 183]. נביחת הכלבים היא אפוא אות מבשר רעה לבאות: המוות הוא שיפרוש כאן את מצודתו ואת ממשלתו.

גם בשיר הגנוז מתוך *חגיגת קיץ* ("שיר לבעלת סטמבול"),³⁰ נאמר בעליצות מקברית ששחוק ודמע משמשים בה בערבוביה: "לא נורא. זֶה אָפּלוּ מוּסִיף לָהּ גֶּן/ שֶׁל צִלְמוֹת עֲלִיזוּ [...] וְשֶׁל קִיץ שָׁגַם הוּא מִצְטַחֵק בְּפִתּוֹ. // זֶה כְּמוֹ מִצְטַרֵף לְאֶחָד עִם אֶבְחַת/ הַבְּרֵק [...] וְנִבְיחַת/ הַכְּלָבִים וְנִימַת הַחֵלִיל הַרוֹעֵד/ הַהוֹפְכִים בְּפִתְאֵם אֶת הַרְגֵעַ לְחַג/ שְׁעֵמוּ הִיא פְּלִי פֶחַד שְׂאוּלָה יוֹרְדֵת". הפתגם העברי העתיק והפתגם בידיש בדבר נביחת הכלבים בעיר הופכים את החג לחגא ואת הקיץ לקיץ.

אך לא בפתגמים מקבריים בלבד עשה אלטרמן שימוש ביצירה קודרת זאת, שנכתבה על רקע אירועי הזמן הקשים, אלא גם בפתגמים עממיים האומרים עליצות ושמחת חיים, ואשר מגבירים למרבה הפרדוקס את האימה והבעתה. כבר בכותרת העליוה-הקודרת "שמחת עניים" מתנגשות השמחה (המוחשית או המופשטת) עם העוני והמוות. כותרת זו, שיש לה כעין מקבילה בצירוף שבידיש "אַ לוּסטיקער דלות" (סטאַטשקאַוו 1950, סימן 488), הופכת את היצירה בכללותה לכעין "ריקוד שחת", או "מחולת המוות" (*danse macabre*), שבו מוביל מלאך המוות את הנידונים למיתה (והרי "עני חשוב כמת") עד עברי פי קבר במחול ובנגינה. השירים הרומזים לתשתית פולקלוריסטית זו הם שיר הפתיחה ("וּתְשָׂא פְּנוּיָהּ שְׂמֵחַת עֲנִיִּים"), "המשתה", "שיר של אור", "שיר מחול", "הטנבור" ושיר הסיום ("קרע מקפד, פי שְׂמֵחָה בְּמַעֲוֹנָה").

ב-1940, כשנה לפני פרסום *שמחת עניים*, כתב אלטרמן את הבלדה הגנוזה "שיר מאור עיניים"³⁰, הדומה ל"שיר שמחת עיניים" מתוך היצירה הקנונית. בלדה גנוזה זו מתארת זקן דמוני, בעל זקן אדמוני (ובלשון היצירה, זקן בעל זקן "חכלילי" – סינתזה של "כחול הזקן" ושל "אדום הזקן" מן האגדה הנכרית והעברית), העובר בכל העירות לעת לילה, ובכל מקום שבו עובר הוא והכנר הסומא הנלווה אליו, שם שוכבת "פֶּלְתָנוּ יָפָה פֶּלְבָנָה, שָׁם הוֹרְגָה עַל קְדוּשַׁת הַשָּׁמַיִם", כבבלדות גרמניות ועבריות שרקען ערי אשכנז בימי הביניים. הפזמון החוזר בבלדה הגנוזה ("וְשָׁמְעוּ פְּלוֹתֵינוּ יָפוֹת פֶּלְבָנָה", או "שָׁם וְשָׁכְבָה פֶּלְתָנוּ יָפָה פֶּלְבָנָה") הוא, כמובן, תרגום של המימרה מיידית המדברת בשבח הכלה ("שיין ווי די לבנה") [יפה כלבנה; וראו: סטאטשקאוו 1950, סימן 520]. גם הפזמון החוזר ב"שיר של אור" מתוך *שמחת עניים* ("יָפָה בְּתֵי בְּסִינְיָה") מזכיר – בשינויים המתחייבים מן ההקשר ומאילוצי הזמן – את דברי השבח הנשמעים בשירי חתונה עממיים ומספרים בשבח הכלה, יפי עיניה ועדייה. כאן העדיים הם הסכינים הנוצצים כעדיים – כלי המשחית ההורגים את הכלה ואלה שבהם היא מתגוננת נגד מבקשי נפשה.

באחד מטוריו – "מכתב של מנחם מנדל" – שנכתב לאחר היוודע שואת יהודי אירופה, כתב אלטרמן: "וְעַל שְׁלֵג נָח סְטֵמְפִּינְוִי, קֵט וְיַחַף, וְיָבֹל וְקִמְאָז מְלֵא חֵן עוֹד". בכל השירים הללו, יסודות הפולקלור היהודי, החמימים והלבביים, מתגברים את יסודות החלחלה והאימה. אפיתים כמו "יפה כלבנה" או "מלא חן" ניתנים כאן לגוויותיהם של אותם יהודים, שמעתה יחיו רק בין דפי כתיבה של מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם, שהעלו בחרט את יהודי העיירה והנציחו אותם לדורות. ניתן אפוא לראות כי עירובם של פולקלור יהודי מזרח אירופה ושל הפולקלור המערב אירופי העכו"מי (מאגדת פרידריך ברברוסה [= אדום הזקן], או מן המעשייה על "כחול הזקן" מאסופת המעשיות העממיות של שרל פֶּרוֹ [Perrault]), מעניק לשירים אלה את אופיים המיוחד, שאין דומה לו בשירה העברית. עירוב של מוטיבים, למשל משירתו הביניימית של פרנסואז ויון ומשירתו הביניימית של שמואל הנגיד, או מסיפורי חסידים ומאגדות האחים גרים, ימצא הקורא כמדומה רק בשירת אלטרמן.

ב-1942, כשנה לאחר פרסום *שמחת עניים*, החל אלטרמן בכתיבת מחזור שירים, שחיבורו לא נשלם ושאמור היה להכיל תריסר סיפורים מחורזים על קלם ועל גורל חכמיה. מחזור זה, ששיר הפתיחה שלו נקרא "עיר השוטים", אמור היה להדגים כיצד צועדת עיר שלמה אל האבדון, על חכמיה ועל כסיליה. סכלותו של המין האנושי, רמז אלטרמן ביצירה הבלתי-גמורה, זו שסללה את הדרך לשירי *מכות מצרים*, היא תולדה של

"שבע חכמות". דווקא אירופה, רוייית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו כחבית השוטים. מעניין להיווכח שדווקא כאשר החליט אלתרמן לכתוב על המערב הלא-יהודי, על אירופה המערבית המתורבתת שהפכה לאספסוף פרוע ונבער, הוא נזקק לפולקלור היידי, ולא לאגדות האחים גרים או לאגדות אנדרסן. ובהקבלה כיאסטית, דווקא כשהחליט לכתוב על העיר העברית הראשונה, שחזיה ייחלו להופעתו של הגנב העברי הראשון, הוא כתב עליה במונחים הלקוחים מעיר היריד המזרח אירופית, על גנביה וגזלניה:

הוי אַיִנה גַּנְבִים, רבוֹן עוֹלָם! [...] אָבֵל הַפֶּעַם אִם יַעֲשִׂירֵנִי אֵל, / אָקֵנָה לִי עוֹד הַיּוֹם אֶת הַקְּרִיד הַזֶּה [...] וְאֹצְרוֹתֵי קְשׁוּט עַל פְּנֵי אוֹצְרוֹת שׁוֹנָאִי! [...] תַּצְמַח עָלַי דְּבִשָׁת/ אִם יֵשׁ אִתִּי פְּרוּטָה [...] וְאָלֶף גְּזֻלָּנִים וְחֻזִּיִּים נְרַעַם! / הוֹי אַיִנה גְּזֻלָּנִים, רבוֹן עוֹלָם".³¹

על כן, אפילו בפזמון מוקדם מפזמוני "המטאטא" – "חגלידע" – מתוארת העיר הקטנה, הלוכשת אט אט חזות של עיר מערבית לכל דבר, בעירוב אוקסימורוני של הבראיזם והלניזם. מצד אחד, העיר מדומה לבירת התרבות המערבית, ומצד שני, כדי להדגיש את ממדיה ואת קרתנותה, משורבבת לתוך התיאור גם המילה היידיית "נעבעך": "הָהָה, תֵּל-אָבִיב [...] אֶת הַקֶּטְנֻטְנֵת בְּעָרִים/ פְּרִיזוּ לֹא תִקְנֶא בָּךְ – / לְמַחְמָאוֹת הַתִּירָים/ מְאָמִינָה אֶת, נְעַבְעֶךְ".³² היעדרם של גידופים וקללות בעברית בת הזמן וריבוים הבולט ביידיש המדוברת הביא את אלתרמן לתרגום מחוכם של קללות אלה לתוך שיריו ופזמוניו. גם במובאה שלעיל, מתוך "שלושה שירי גוזמאות", משולבות מיני וריאציות של אמירות עממיות, כגון "על... שונאי", "גזלנים", "ריבון עולם" וכדומה, המשמשות ביידיש.

כבר בשיר המוקדם "וריאציה" הפגיש אלתרמן את המטפוריקה הבוטה והכעורה מבית מדרשו של שלונסקי, ואת מילות התיאור העממיות ("נתקע כמו עצם בגרון"): "צִמְרַמְרַת פּוֹכְכִים בְּגוֹיָתוֹ עוֹבְרָת/ וְהִירָם לוֹ קְעָצִים בְּגָרוֹן".³³ כך גם בשיר המוקדם "שעה לבנה": "אֵיךְ גּוֹפֵי קְשָׁרְמָנָה [= תבת נגינה] נִגְן אֶת סִיֹּר/ בְּקֻצְנֵי חֲצוֹת, לְמִשְׁרָתוֹת בַּחלוֹן. [...] אֶת זוֹ הַתַּבֵּל הַיִּינִית, הַקְּחָה, / נְבָרֵךְ בְּדַמְעוֹת בַּאֲבֵי אַבִּיהָ".³⁴ השורש בר"ך משמש בעברית המקראית גם בהוראת קל"ל ("ברך אלהים ומת", איוב ב, ט), וכאן לפנינו צירוף אוקסימורוני של קללה יידיית נמוכה ושל שיר תהילה מרומם לתבל ולבורא שמים וארץ.

ראינו כי יצירתו של אלתרמן שמחת עניים היא במובנים רבים "מחולת המוות" של הנידונים למיתה, המובלים בידי מלאך המוות אלי רקב וקבר, כשם שהיא במובנים אחרים שירה של עידוד וחיוב ערך החיים. מוטיב

מקברי זה של המתים ההולכים לקברים מלווים בכינור, בחליל ובתוף, לא הרפה מאלתרמן כל ימיו. גם מחזור שיריו "שיר עשרה אחים" בנוי על שיר העם היידי "צען גוטע ברידער זיינען מיר געווען" [עשרה אחים טובים היינו], שהוא *danse macabre* הבנוי במתכונת של טור אריתמטי יורד ומתמעט. גם היצירה הקרנבלית המאוחרת של אלתרמן, "חגיגת קיץ", בצד היותה חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית וקולנית, הריהי מחולת מוות – "הג הקציר" המבעית של המלאך בעל החרמש ומחול השחת של הגוף ההולך אל בית עולמו.

שיר י"ז של המחזור "דברים שבאמצע" (מתוך *חגיגת קיץ*) אף הוא אינו אלא *danse macabre*, המכווץ את כל מהלך חייו של אדם לממדיו של יום אחד בחיי המשורר איש הרוח: "שְׁלֵשָׁה כְּלֵי-זֶמֶר נִגְנוּ בְּעִיר/ עַל כְּנֹר, עַל חֲלִיל, עַל תֵּף. / עֵבֶר עַל כְּנִיָּהֶם אִישׁ צְעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מַלִּים לְנַגֵּן הִנֵּה כָּתֹב". יושב האיש הצעיר, כותב ומוחק, מתקן ומלמש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב (תרתי משמע), הוא מעלה אור בחדרו וממשיך במלאכה. תיאור זה הוא קודם כל דיוקן אוטו-אירוני של אלתרמן עצמו, שכל ימיו עברו עליו בד' אמות, במעגל אינסופי של יצירה. במעגל רחב יותר, לפנינו חייו של "כל אדם", שהרי אנוש כחציר ימיו. עוד בטרם מגיעה המלאכה לסיומה, וכבר גיבורנו זקן ודוחה: "קִם וְיָצָא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן/ וְצִחַק בְּפִה שְׂאִין בּוֹ שֶׁן/ וּבְיָדוֹ הַצֵּהָבָה בְּדֵל נִיר/ וגופו גוחן, שָׁמֵן, זָקֵן". בהודיעו למנגנים כי "לְהַסְפִּיק אֵי אֶפְשָׁר עַל רֶגֶל אַחַת", משמיע לפתע הכינור "צִעֲקַת מִיתָר", ומיתר חייו של האיש פוקע. כמו בשיר הילדים הביאליקאי "מקהלת נוגנים" ("יוסי בפנור, פסי בתף") וכמו בשיר היידי "עשרה אחים טובים היינו" ופזמונו החזור, העליו והמקברי כאחד, "שמערל מיט דער פֿידל" (גינצבורג ומארק 1901, סימן 130), גם כאן חבורת ה"כליזמרים" מבשרת את בוא "המועד". "המסכה האחרונה", יצירתו האחרונה של אלתרמן, מצמידה אף היא בדרך אוקסימורונית את העליצות ואת הקץ, את מסכת הקרנבל ואת מסכת המוות הפרושה על האמן, יצירתו ועולמה בבוא "המועד".

יצירת אלתרמן, לסוגייה ולתקופותיה, עוסקת בתופעות של שקיעה וצמיחה מתוך האודים והאפר (שקיעת ערים והולדתן, ירידתם לטמיון של אוצרות תרבות ואמנות עם בוא הברברים ולבלובם המחודש של גילויי תרבות רעניים עם היציאה מן ההריסות, מותם של זקנים חסרי שניים על ערש דווי וחיובו חסר השניים של העולל בעריסה). בהקשר זה, יידיש מגלמת ביצירתו את התרבות השוקעת, שלא תהיה לה תקומה, והעברית את זו המתעוררת מתרדמה כתינוק שזה אך נולד. אלתרמן האמין שהתרבות המתחדשת צריכה למשוך את כוחה ואת חיותה מכאן

ומכאן, מן היידיש ומן העברית, מלשון השוק ומלשון הטרקלין, מן הזירה הקלה ומבימת הנאום הרציני. הוא חשב שעליה להתפתח מבלי שתכרית את אחד האגפים. הוא ביקש שתתרבד השפה העברית ותרבותה מכל הרבדים, לרבות ספרות ההשכלה, שמשוררי המודרנה בזו לה וליל"גזמים שלה.³⁵

במחזור "צלמי פנים" שבסוף חטיבת שירי עיר היונה, המליץ אלטרמן מפורשות, כי בתוך מהומת המהפכה הציונית, על העם להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין ב"חולי" הגלותי גם יסודות שראוי לשמרם מכל משמר. ומסקנתו היא שאין להשליך את המטען שהביא עמו העם משנות גלותו, ובעת שבה הוא מעצב לעצמו זהות חדשה, עליו להאט במקצת את הקצב ולהקדיש מחשבה למיון קנייניו הלאומיים. בניגוד ל"כנענים" שפסלו את הכול "עד בְּרָנֶע", ואמרו "נְדַלְגַּעַל דּוֹרוֹת עַד יְבוּס" ("מריבת קיץ"), צידד אלטרמן בפלורליזם ודיבר בזכות סינתזה וריבוד. הוא ביקש להציג את תרבות הגולה כתופעה מפוארת ורבת-ממדים, ששרידיה הדוויים מגיעים ארצה ונקלעים לתוך מלחמת תרבות, שבסיומה יעוצבו זהות חדשה, דיוקן יהודי חדש ותרבות ישראלית מקומית. בניגוד לבן-גוריון, שהאמין באפקטיביות של "כור ההיתוך", חייב את כל נושאי התפקידים הממלכתיים להתנער לאלתר משמותיהם הגלותיים, התנכר לידיש ודילג על כל היצירה היהודית שנוצרה באלפיים שנות גלות, תפיסתו של אלטרמן הייתה מתונה ואבולוציונית. הוא חשב שעיצוב דמותו של היהודי החדש אינו עניין לאינדוקטרינציה ולמפעלים ממלכתיים מכוונים, כי אם עניין טבעי שראוי לו שיעשה מעצמו, בחשאי ובמשך דורות רבים.

הערות

1. תגובה ראשונה זו על קובץ הבכורה של אלטרמן נדפסה במוסף לספרות של דבר, ביום 25 בפברואר 1938. ראו: באומגרטן 1971, עמ' 27-28.
2. שם, עמ' 9.
3. הרשימה נדפסה לראשונה במאנים (השבועון), ז (תרצ"ח), עמ' 132-143. כונסה בספרו עיונים, תל-אביב תש"י, עמ' 236-232. ראו גם: ויינגרטן 1971, עמ' 29-30.
4. הרשימה נדפסה לראשונה במוסף לספרות של דבר, מיום 28 באפריל 1938. ראו גם: ויינגרטן 1971, עמ' 32-34.
5. ראו "לקסמה של שירת אלטרמן", בספרו של נתן זך 1966, עמ' 63-66.

6. לא תרצח (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבוא על-ידי א. שלונסקי, תל-אביב תרצ"ב. המבוא כונס בתוך שלונסקי 1960, עמ' 20-27.
7. "אל תתנו להם רובים", *טורים*, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934). ראו: *מחברות אלטרמן*, ב, עמ' 136-138.
8. דבריו אלה של שלונסקי הם ברוח ריקודם המקברי ("מחולת המוות") של הקבצנים בגרסתה בידיש של הפואמה "בעיר ההרעה" מאת ביאליק ("א" שווארצע חופה אויף דיין קראַנקן קאַפּ"; "אין שחיטא שטאַט", שורה 185); ברוח "שיר העם" של ביאליק "למנצח על המחולות"; וכן ברוח מחזהו של אנ-סקי *הדיבוק*, שאותו תרגם ביאליק לעברית.
9. יונתן רטוש, "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950.
10. תקדים לרעיון זה, שמצא את ביטוי המגובש ב"מריבת קיץ", מצוי כבר בשירו של אלטרמן "העלמה" (*מחברות לספרות*, ג, מחברת ב, טבת תש"ה [דצמבר 1944], עמ' 23), שנתפרסם לפני "מריבת קיץ": "'עלמה, הבת העבריה, עוד לא נשלם צלמך עד קבע. / צפון וקדם וציה / אותך נוגדים עוד במקבת. // זהב וְלָבֵן וְקָדָר / עוֹדֵם עוֹמְדִים בְּקָרֵב עֲלִיף. / חתוך קולך עוד לא הגדר, / עוד לא נקבע חתך עיניך. // כל שבט משבטי עמך / מוסיף לך נפק למורשת. / ה, ה, מי יוכל לשערך / שלמה מגמת, מלששת!"
11. במאמרו "מן הקצה אל הקצה", *הארץ*, מיום י"ח בשבט תרצ"ב (26.1.1932), עמ' 2-3: "הכתובים הייתה הבמה המודרנית הראשונה והיחידה אשר ידעה להזמין אושפיוזין נכבדים ממלכות העבר אל סוכת הווה ולהושיב ליד רילקה ומודיליאני [...] את ר' נחמן מברסלב והשרף מסטרליסק ור' שניאור זלמן מלאדי". רובו של המאמר נדפס שוב בכתובים, שנה ו, גיל' ט, כ"א בשבט תרצ"ב (30.1.1932), עמ' 4-2. למעשה, טיעון זה עלה לראשונה ברשימתו של שלונסקי "100" (שנתיים "לכתובים"), *הארץ*, ז' בתשרי תרפ"ט (21.9.1928), עמ' 3: "שלובי זרוע לרוח היום יתהלכו בפרדס – שד"ל עם סטיפאן צווייג, ר' נחמן מברסלב עם מקסים גורקי, והפֶּשֶׁבֶה לבית מורפורגו עם עליזה מרקור". את רחל מורפורגו הפך כאן שלונסקי ל"כשה" (צורה ארכאית של 'כבשה', 'רחלה', ועליזה מרקור היא המשוררת הצרפתייה Elisa Mercoeur (1809-1835), חלוצת שירת הנשים בצרפת.
12. במאמרו "מנגד לארץ" (אלף, ינואר 1950; בשלב זה עדיין לא מוספרו גיליונות אלף), כתב רטוש: "הקיץ המתואר בשיר זה הוא אמנם קיצוני, הקיץ שלנו, אבל כפי שהוא נראה בעיניים זרות. בעיניו של חדש מקרוב בארץ-ישראל".
13. שירים אלה מצויים בארכיונו של המשורר במכון כץ באוניברסיטת תל-אביב. אחדים מהם נתפרסמו בנספח לספרי *עוד חוזר הניגון*, תל-אביב 1989, עמ' 315-322.
14. פורסם לראשונה בניסן, קובץ לדברי ספרות ועיון בעריכת א' שלונסקי, תל-אביב תש"ב. ראו גם: *מחברות אלטרמן*, ג, עמ' 28-29.

15. כתובים, ה, גיל' לה (רכה), כ"א באב תרצ"א (6.8.1931); וראו גם: מחברות אלטרמן, ב, עמ' 26-32.
16. באחד מ"טוריו" טען אלטרמן באירוניה כי בתקופה הפרהיסטורית רווחו מונחים "פרימיטיביים", כגון "מצפון האנושות", ואילו כיום ברור לכול שלא היו אלה אלא "אמונות שווא" ("אמונות תפלות", הטור השביעי, ג, עמ' 57-58).
17. טורים, א, גיל כד, כ"ה בטבת תרצ"ד (12.1.1934), עמ' 3; ראו גם: מחברות אלטרמן, ב, עמ' 120-121.
18. ובאופן מיוחד, שירו של בוריס פסטרנק "אחרי הסערה", שהשפיע כמדומה על "מסכה פנימית". שיר בוסר זה של אלטרמן שימש בסיס למבקר שלמה צמח (במאמרו "על ההשוואה" משנת 1935) לנגח את השירה מאסכולת שלונסקי בכלל, ואת שירת אלטרמן בפרט. מאמר זה נכלל בספרו של צמח, מסה וביקורת, תל-אביב 1954, עמ' 140-144.
19. ראו: שמיר (1998), עמ' 220-231.
20. השוו לתואר "גדולה שלי" ("מיין גדולה"), שבו מזכה האם היהודייה את בנה הרך בשירי הערש ביידיש (ראו למשל, גינצבורג ומארק 1901, סימן 77). ראו גם: נוי 1983.
21. מחווה דומה עולה גם מפזמונו של אלטרמן "שיר של מוכר פיסטוקים" (הארץ, כ"ו בכסלו תרצ"ה; 3.12.1934), שנתפרסם גם בשם "חיי של יוחאי" (רגעים, עמ' 65-66), שבו מתקרב הנער אל מותו ומביא עמו טס פיסטוקים. גם בפזמון וגם בשיר הקנוני דווקא העני והאביון, המתבטל בפני כוחות עליונים, מקריב למענם את חיי ומעלה להם מנחה יקרה: תרומה ללא תמורה.
22. גינצבורג ומארק 1901, סימן 60, 61, 66, 67. השוו לפזמון "שיר ערש" (תכנית מ"ח של "המטאטא", שהוצגה לראשונה ביום 7.2.1939; פזמונים ושיירי זמר, א, עמ' 125): "תחת עֶרֶשׁ בְּנֵי הַרְדֵּי / גְּדֵי עֶמֶד לְבָן וְצַח. / הַגְּדֵי הַלֶּךְ לְקִנּוֹת הַלֵּב, / אֶךְ חֶפֶשׁ לְשָׂא, לְשָׂא...". (פרודיה על שיר הילדים של ביאליק "תחת ערש בני הרך", המבוסס על שיר העם ביידיש "אונטער דעם קינדס וויגעלע").
23. שיר העם הזה ביידיש נתגלגל גם לפזמון של אלטרמן "קרוסלה", מתוך תכנית מ"ו של "המטאטא" (שהוצגה לראשונה ביום 3.9.1939; ראו: פזמונים ושיירי זמר, א, עמ' 107): "על הַרְדֵּי עֵץ עוֹמֵד לוֹ, / אַחֲרָיו עוֹד פֶּעַם עֵץ / וְהַיְמָרְל נוֹדֵד לוֹ / וְלְזֶמֶר אֵין עוֹד קֵץ". הזמר מואנש כאן ולובש דמות של הלך, כדוגמת ההלך מ"פגישה לאין קץ", והאנשתו נעשית בדרך הזיעור (דימינוטיב), האופיינית לשפת יידיש ("זֶמֶרְל"). גם הביטוי הלא-תקני בעברית ("עוד פעם" במקום "שוב") הוא תרגום שאילה מיידיש ("נאָך אַ מָאָל").
24. ראו במניפסט הטכני של השירה הפוטוריסטית (1912): "צריך שמיד לאחר שם העצם, בלא מילת חיבור, יבוא שם עצם הקשור עמו [...] למשל: גבר-טורפדו, אישה-מפרץ, המון-נחשול, כיכר-משפך, דלת-ברז" (הרושובסקי תשכ"ה, עמ' 10).

25. והשוו לשורות מתוך שיר הנעורים הגנוז של אלתרמן "ערב עירוני": "לְנָאוֹת מְרָאָה כְּחֵלִים גִּלְךָ נָא/ כָּל נִשְׁמוֹתֵינוּ הִבְלוֹת/ יָשָׁם דְּשָׂא עֵשֶׁב תִּלְחַקְנָה".
26. *כתובים*, ו, גיל' מ-מא (רעב-רעג), ערב ראה"ש תרצ"ג (30.9.1932), עמ' 1; *מחברות אלתרמן*, ב, עמ' 67.
27. שיר זה כלול באלבום שירי אלתרמן *סרנדה תל-אביבית*, בעריכת עוזי שביט, תל-אביב 1999, עמ' 67.
28. השוו למבול הדומיות והשמים בשיר "הם לבדם", החותם את *כוכבים בחוץ*, וכן לשיר "זווית של פרוור", המתאר את הבית המתפורר ההולך אל מותו "עם כָּל צְרָצְרָיו". שימוש דומה ביסודות שמבית ומחוץ משולב בשיר "הרוח עם כל אחיותיה" ("מִן הַכֶּפֶר הַטּוֹבֵעַ בְּנְהֵי הַפְּרִים"). לפי האידיומטיקה ביידיש, פרים ושוורים אינם מגירים דמעות חרף מבטם הנוגה, וכאן – על דרך ההגזמה והאבסורד – הם מגירים מבול של דמעות, עד שנתן לטבוע בתוכו.
29. על מקורותיה של יצירה זו, ראו אסתר נתן, "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' מאת נתן אלתרמן", *הספרות*, ב/1, תל-אביב 1969, עמ' 245 – 250; ישראל לויין, "קולות מן העבר בהווה", בתוך: צבי מלאכי (עורך), *על שירה וסיפורת*, תל-אביב 1977, עמ' 33 – 66.
30. *מחברות לספרות*, א-ב, שבט תש"ט; וראו גם: *מחברות אלתרמן*, ג, עמ' 26-27.
31. "שלושה שירי גוזמאות" (א. קניית היריד; ב. זקנת החלפן; ג. קפיצת הלוליון), *עיר היונה* עמ' 235-249.
32. *פזמונים ושירי זמר*, א, עמ' 47-51 (מתוך תכנית ל"ז של "המטאטא", שהוצגה ביום 25.5.1935).
33. *גזית*, ב, חוב' ב, תרצ"ד (ראו גם: *מחברות אלתרמן*, ב, עמ' 146).
34. *הארץ*, י' באב תרצ"ה (9.8.1935); ראו גם: *מחברות אלתרמן*, ב, עמ' 163.
35. על לגלוגם של המודרניזם על מה שפונה בפייהם "יל"גזים", ראו בספרי *השירה מאין תימצא*, תל-אביב תשמ"ט, עמ' 156-158; *שם* עמ' 182, הערה 1; וכן: ח' הלפרין, "יל"גזים ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", בתוך: *סדן*, כרך ג, אוניברסיטת תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.

פרק שביעי

אין קץ לתְכמה ואין כסיל לקישוט

על "מקרה הכסיל והחכם" (שמחת עניים)

א. שירה בעת מלחמה

את יצירת המופת שלו *שמחת עניים* (1941) חיבר אלתרמן בשלביה הראשונים של מלחמת העולם, בתקופה שבה החלו להשתרר ביישוב הלכי רוח קודרים לנוכח איומי הפלישה הגרמנית לארץ ובעוד המשורר שרוי תחת רישומה של פטירת אביו בטרם עת לאחר מחלה קשה. יצחק אלתרמן נפטר בגיל 58 בפברואר 1939, והמחזור *שמחת עניים* – ובתוכו השיר רב-האנפין "קץ האב" – נמסר לדפוס בדצמבר 1940.¹ אין צריך לומר שקדרותה החזותית והרגשית של היצירה משקפת נאמנה את ליקוי המאורות שנשתרר לנגד עיני המשורר הצעיר במישור האישי והכללי כאחד, וכדברי דוד כנעני במסה "על קו הקץ", שכותרתה נטולה מתוך "שיר של אור", משירי המחזור:

אי אפשר לרדת לעומקן של שירת המלחמה "שמחת עניים" ושירת האמונה "שירי מכות מצרים", אם אין שמים לב ל"אקלים" בו נולדו. הן מובנות רק על רקע תקופת גידולן – שנות ניצחונותיו המאיימים של הפאשיזם בעולם [...] (ש)העלה ברמה נסו של סמאל, (ש)יצא לכבוש את העולם בשם הרע המוחלט, הסאדיזם, הניהיליזם.²

בשנים אלה החל אלתרמן להתפכח מן האסתטיציזם המלוטש של "אסכולת שלונסקי", אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שירי *כוכבים בחוץ* (1938) שלו עצמו, והבין אל-נכון כי אין בו עוד מענה ראוי לאירועי הימים הנוראים. הוא חש כי הערכים האוניברסליים של בני האסכולה שאליה השתייך, שאינם מזדהים עם צרת העם, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות, ו"בשעה זו" של מאבק לחיים ולמוות אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן של האמנות הצרופה – להסתפק בכתיבת שירים ססגוניים ובעלי קסם היפנוטי של "אמנות לשם אמנות". שומה עליו לנטוש לאלתר את ההשתעשעות חסרת המחויבות פרי עטו של משורר "גולה" המתריס נגד הממסד והחברה, ללבוש בגדי האקי חדגוניים ולהשתתף במאבק על עצמאות ישראל; שומה עליו לשקף את צבעי הזמן ולהטות אוזן לצליליו, גם אם הוא צבוע בצבעי האופל וצליליו עזים וצורמים. בתקופה שבה לא ידע היישוב אם ישרוד אם לאו, העלה

אלתרמן על נס את ערכם של ערכים כגון הרעות, האהבה, הקנאה לרעה והעמידה הנחושה מול הצר, וראה בהם ערכים שישרדו בעולם ככלות הכול ושבעבורם ראוי להיות ואף למות.³

הפיכתו מבוהמין "פריזאי" קל דעת, המלטש את שיריו עד דק, ל"משורר לאומי" כבד הגות, שיצירתו משמשת בבואה לענייני השעה, לא צמצמה את חוג ראייתו, ההפך הוא הנכון: על אף ששירי שמחת עניים משובצים על כל צעד ושעל בשברי פסוקים מתרבות ישראל לדורותיה (מן התנ"ך, מספרות חז"ל, מן הפיוט, משירת ימי הביניים, מהפולקלור היידי ומספרות עם ישראל של הדורות האחרונים), ואף שהם מלווים את אירועי התקופה בלחש שפתיים דובבות ובלב עטוף חמלה ומלא חרון, כאילו היו מזמוריו ופיוטיו של סידור תפילה מודרני, אין הם מנתקים את המצב היהודי מהקשריו הבין-לאומיים. ממש כבשירים הזורנליסטיים הקלים שכתב אלתרמן באותן שנים עצמן, גם כאן – בלב לבה של יצירתו הלאומית והקנונית – הוא מצא לנכון לחרוג מן האקטואלי והלוקלי ולטעת את הבעיה היהודית בתוך מעגליה האירופיים שממזרח וממערב. שיריו מקיפים מישורים הולכים וגדלים, הולכים ומתגבהים – למן הנעשה ברחוב היהודים ועד למתרחש הרחק, מאחורי הגדר, ב"חלונות הגבוהים" של מקבלי ההחלטות וקובעי המדיניות; למן הנעשה במחילות החולד ועולם המתים ועד למשתקף בעין העיט שמבטו לוכד בהעלם אחד עולם ומלואו.

בשנות המלחמה והמאבק על עצמאות ישראל, הרבה אלתרמן כידוע לכתוב שירים מענייני דיומא, הלא הם שירי "רגעים" שנתפרסמו בעיתון הארץ, שבו מצא באותה עת את פרנסתו בתורת עורך לילה ומתרגמן של ידיעות שנתקבלו בטלפרינטר מסוכנויות הידיעות בעולם.⁴ בשירי העת והעיתון הללו, תחילה ב"רגעים" (הארץ) ואחר-כך בשירי הטור השביעי (מהדורת זכר), הוא שילב זוויות ראייה שונות, לאומיות ואוניברסליות, אקטואליות ועל-זמניות. כך נהג גם ביצירתו הקודרת והקשה לפענוח שמחת עניים. כאן וכאן התיך למקשה אחת את חשכת המאה העשרים ואת חשכת ימי-הביניים, את מלחמת העולם השנייה ואת מסעות הצלב, את יהדות מזרח אירופה השרויה באמונה תמימה ואת המערב הנאור והמחושב, הבוטח בכוחו וביכולתו. במישור הפואטי התיך אלתרמן למקשה אחת את תרבות ישראל ואת תרבות המערב – הצרפתית והאנגלית, העממית והקנונית, העתיקה והמודרנית: את השירים העממיים הנשמעים ברחוב ובשוך ואת ההמנונות הנשגבים הנשמעים בבתי התפילה; את השירה העברית הביניימית (שמואל הנגיד, למשל⁵) ואת

השירה הצרפתית הביניימית (פרנסוא ויון, למשל⁶); את התנ"ך ואת הברית החדשה.

השיר "מקרה הכסיל והחכם" הפותח את השער הרביעי מבין שבעת שערי שמחת עניים, עשוי להדגים היטב תרבות מקורית זו של יסודות יהודיים ונכריים, מרוממים ונמוכים, עתיקים ומדיפי ריח של "צבע טרי", המאפיינת את יצירת אלתרמן בכלל ואת שמחת עניים בפרט. כדי ליצור את הסמליות העברית-אוניברסלית, הוא בחר להשתמש כאן בפסוקים מתוך משלי החכמה שבספרי קהלת ומשלי, אך הוציאם מהקשרם והעניק להם משמעות לא-צפויה. הוא בחר דווקא בספרים אלה (שביקשו לגנוזם בזמנם בשל שפע של השפעות זרות שנמצאו בתוכם) בשל יכולתם לייצג את עולם התבונה והשכל בתקופה שבה נשתבשו סדרי עולם. בין שורות השיר משובצים לרוב פסוקים כדוגמת "החכם עיניו בראשו והכסיל בהשך הולך וידעתי גם-אני שמקרה אחד יקרה את-גלם. ואמרתי אני בלבי כמקרה הכסיל גם-אני יקרני [...] ואיך ימות החכם עם-הכסיל" (קהלת ב, יד-טז) או "כי מה-יותר לחכם מן-הכסיל [...] מי-יגיד לאדם מה-יהיה אחריו תחת השמש" (שם ו, ח-יב), וכן "וכסיל מתעבר ובוטח" (משלי יד, טז) או "בוטח בלבו הוא כסיל" (שם כח, כו). בצד שיבוצים אלו מופיעים גם זכרי פסוקים מספר איוב ומזמורי תהלים.⁷

כידוע, מצאו חוקרי המקרא גם בספר איוב השפעות חיצוניות למכביר, ועל מעמדם כפול הפנים של מזמורי תהלים אמר אלתרמן באירוניה טרגית כי זהו ספר המאחד לישות אחת את עם ישראל הנרדף ואת אומות העולם הרודפות אותו ומעלות אותו על המוקד. בשיר ב של המחזור "שיר צלמי פנים" (עיר היונה) נכתב: "עת פי הָיו הַמוֹנִיָּהָם עוֹלִים, / לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר וְיָעַר, / לְשִׁים מְצוֹר בְּהֶגֶף פְּשִׁילִים / וְנֶקְדָּמוֹת עַל רְחוּבוֹ בְּשֶׁעַר, / הָיָה כְּנֹר מְלָפוֹ, מְזֻמֹּר תְּהִלִּים, / רֵנַת פְּהִינְיָהָם / בְּרֵאשׁ עִם בְּעַר, / וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד / גַּם הוּא גַם הֵם זָמְרוּ תְּהִלוֹת דָּוִד". כוהני הדת העלו את בני ישראל על המוקד, ומזמורי תהלים בפייהם – תרגומם הלטיני של אותם מזמורי תפילה עבריים, שעלו בלחש על שפתי היהודים הנרדפים והמוקעים. אלתרמן השתמש כאן אפוא בטקסטים עבריים שפני יאנוס להם – פן יהודי ופן נכרי, פן על-זמני ופן אקטואלי. הוא אף העז לצקת את פסוקי החכמה שלו, המנוסחים בנוסח משלי וקהלת, לתבניות של קינות ביניימיות; ולחלופין, לתבניות של שירי חרפות ושירי רחוב וולגריים, הנשמעים מפייהם של "פיליסטרים" (philistines) גסים ופשוטי הליכות, שהתבונה והנאורות מהם והלאה:

שני הקטעים המקבילים הללו שבשיר "מקרה הכסיל והחכם" (שורות 17-26; 21), מכילים ארבע שורות בנות שני אנפסטים שבסופן באה שורה ארוכה יותר בת שני אנפסטים ואמפיברך, ותבניתם מזכירה באופן מפתיע את מתכונתם של דקלומי ילדים. יש בקטעים אלה אפילו דמיון כלשהו למתכונתו של החמשיר (limerick) בעל ההתכוונות הזולה והנלוזה, המשמש בדרך כלל כשיר חרפות ולעג. כאן וכאן עומד אדם ומתברך בקלונו של הזולת שנפל, ולמרבה הפרדוקס, הזולת אינו אלא הוא עצמו שחכמתו הובישה והפכתו לכסיל סכל ונקלה.

הפחד מפני המפלה, וכן מפני הקלוון וההתבזות הכרוכות במפלה, עומד גם במרכז שיר אחר על חכמה ועל סכלות, שכתב אלתרמן בשנות המלחמה, הלא הוא שיר הפתיחה של המחזור "עיר השוטים" על חלם וחכמיה,⁸ שאלתרמן החל בחיבורו כשנה לאחר הופעת *שמחת עניים* ("וּנְחָשׁוּ סְפוּרָךְ לִי מְעַרְבֵ/ וְרֵאִיתִי בְתַמַּת אֲנִלְתֹ/ מְסוּכָךְ עַל רֵאֲשׁוֹ כְּמַחְרָבֵ/ מְצַחֲקֶם שֶׁל חוֹמְדֵי מְפִלְתֹ"). תריסר סיפוריו של מחזור בלתי-גמור זה אמורים היו להדגים, כמשתמע משיר הפתיחה שלו ששרד, כיצד צועדת עיר שלמה אל האבדון, מתוך אווילות חכמה או מתוך חכמה אווילית. סכלותו של המין האנושי, טען כאן אלתרמן, היא תולדה של "שבע חכמות". ובמילים אחרות: דווקא אירופה, רוויית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו שאולה כ"חבית השוטים".⁹

אלתרמן (ובעקבותיו גם לאה גולדברג בבלדה הכמו-עממית שלה "שירי המשכיל והכסיל", שנכתבה בתום המלחמה¹⁰), נטל אפוא את מוטיב החכם והכסיל לא מספרות החכמה המקראית בלבד, אלא גם מן הפולקלור המזרח אירופי ה"נמוך", הנכרי והיהודי. הוא עשאו בסיס לשיר הגות אקטואלי המנתח את אירועי הזמן ומוראותיו, שיר שהנאיביות העממית ממנו והלאה. אולם למרות חזותו הנאיבית של שיר זה, המתאימה לבלדה עממית המשחזרת אירועים שמכבר הימים ("אִישׁ אֶת אָחִיו עוֹד יִשְׁאַל, / גַּם שִׁירָה עוֹד תִּגְדֵי שְׁנָה, / עַל פְּסִילוֹת שֶׁהֵיָתָה לְמִשְׁלֵ/ וְחֻקְמָה שֶׁהֵיָתָה לְשִׁנְיָה"), מובעת בו הגות מורכבת ביותר מענייני השעה הקריטיים. הוא מנתח אותם מצבים ומתפלמס עם אותן בעיות שהעסיקו ללא הרף את היישוב ואת קברניטיו, אף הדידו שינה מעיני המשורר שנטל על עצמו את תפקיד הצופה לבית ישראל.

ב. חכמה המולידה סכלות

ב"מקרה הכסיל והחכם" ניתן לראות בדיעבד נבואה מרה על מוראות המלחמה ואירועיה, שבהם נספים באחת רשעים וצדיקים, כסילים

וחכמים, כופרים מתפקדים ומאמינים תמימים. אכן, בשנות המלחמה הרבה אלתרמן לקונן על סכלותם של המנהיגים, הגוררים את האנושות כולה, על חכמיה ועל כסיליה, אל עברי פי התהום. כך, למשל, בטורו "קולומבוס בוועידת מיניסטרים", הביא את הדברים הבאים מפי הספן הנועז: "גם הביצה הזאת/ היה היתה פרובלמה/ לפני שהצבתייה פהצב ביצה, // ולו טפלתי פה בדרך המקבלת/ שהרגלו לדוש פה נציגי עמים, / היתה אניתי שאולה מתגלגלת/ על הטפשים שבה ועל החכמים".¹¹ אלתרמן נטל כאן את המוטיב הפולקלוריסטי הידוע של "ספינת השוטים" ועשאו סמל ומשל לאירופה המתנוודדת על עברי פי פחת – על ספניה ועל כל נוסעיה. מאוזכרת כאן כמדומה גם האלגוריה הסטירית הנודעת של סבסטיאן פרגנט *ספינת השוטים* (1495, *Das Narrenschiff*), שנכתבה באותו זמן שבו ערך קולומבוס את מסעותיו הנועזים שהוכתרו בגילוי אמריקה.¹² הטור האלתרמני רומז לציבור הקוראים ברמז עבה כקורת בית הבד כי דרושים לקברניטי העולם תעוזה ופתרונות יצירתיים כשל קולומבוס כדי להציל את העולם מצלילה לתהום האבדון וכדי לנווט לחוף מבטחים. בפוליטיקה, כך סיכם אלתרמן את שירו הזורנליסטי האירוני, ניתן להגיע לניסוחה של נוסחה מתמטית שלפיה "גדל הפרובלמות/ עולה עם רבועו של קטן האדם. // ואם ירץ עולם את קדקדו אל פתל, / על תרבותיו את זאת יילילו התנים: / אבדוהו לא פרובלמות עצמות לגדל, / אבדוהו פתרונות של אנשים קטנים".

למעשה, כבר ב"אל הפילים" (משירי *כוכבים בחוץ*, 1938, שנכתבו ברובם בשנות מלחמת האזרחים בספרד, אשר שימשה כעין "חזרה גנרלית" למלחמת העולם השנייה), כתב אלתרמן על החכמה הנאורה המסיגה את העולם לאחור; על ההשכלה בהירת המגע והמבט, הנהפכת כבלי משים לסכלות חשוכה ונבערת מדעת:

אין קץ לחכמה ואין פסיל לקשוט
ואפלו ידך הלבנה אשמה היא –
אצא לי על פן, במעיל קרץ פשוט,
לטייל בין פילי השמים.¹³

התוהו שנשתרר בעולם – נאמר כאן על דרך החידה והחידוד – מצב שבו החכמה הביסה כביכול את הכסילות, אך ענני הסופה עדיין מכסים בו את כיפת השמים עד שאין בה כוכב ("כסיל וכימה") לקישוט – הוא מצב שבו אורה הבהיר של התרבות והקדמה מחשיך למרבה הפרדוקס את העולם ומביא ליקצתם של הכוחות הסטיכיים, האפלים והפרועים ביותר.

בתיאורם של הפילים הזוקפים אוזן לקול שופר המלחמה, כלולה אמירה מרה, ערב מלחמת העולם השנייה, בדבר התפרצותו של "הזעם הטבטוני" (*furor teutonicus*); בדבר הפיכתו של עדר פילים ממושמע, נבון ותרבותי, לגדודי צבא זורעי הרס, ובדבר הפיכתו של מיתוס האדמה מן הרומנטיקה הגרמנית ל"שדה" של קטל וקבורות.

ניתן להוסיף עוד ועוד על מוטיב זה ביצירת אלתרמן לסוגיה, אך ברצוני להתמקד ב"מקרה הכסיל והחכם", שנכתב ב-1940, בטרם נודע על הרצח השיטתי של יהדות אירופה, על זקניה וילדיה, חכמיה ושוטיה, "שלומי אמוני ישראל" שבה ומשכילים נאורים שהאמינו בשלטונה הנצחי של "שמש התבונה". למרות שמפתה עד מאוד לראות בשיר זה אות לבאות, אין בו נבואה לעתיד לבוא אלא לכאורה. בראש ובראשונה פיוון כאן המשורר לניתוחן השקול של תופעות ספציפיות, מן ההווה המתהווה ולא מן העתיד הסמוי מעין, תוך דיוק מרבי במילים ובמשמעי הלוואי שלהן. לפנינו שיר פשוט להלכה ומורכב למעשה, שפשטותו הבינרית מתבררת עד מהרה כאחיזת עיניים. אולם, על אף שאלתרמן העמיד בו סימבוליקה רבת-אנפין ולא אלגוריה חד-ערכית, אין הפרשן רשאי להפליג על כנפי דמיונו ולהעניק לסמלי ה"חכם" וה"כסיל" משמעויות אין סופיות, שאינן מתחשבות במה שנאמר בשיר במפורש.

אמנם תחילתו של שיר זה בכעין ניסיון מדומה להיכנס ל"מעמקי" העתיד ולהתבונן משם על ההווה כעל זמן עבר מרוחק, שבלה מזוקן, אך כאמור אין כאן נבואה אלא לכאורה. כידוע, חיבב אלתרמן את תחבולת ההֶזְרָה הזו והשתמש בה ברבים משיריו ומפזמוניו, אך הוא עשה כן לא כדי להשמיע נבואות ותחזיות לעתיד לבוא אלא כדי להשיג את ניכורו של המופר: להתבונן בהווה היום-יומי והבנלי כבתופעה זרה ורחוקה שכבר קיבלה פְּטִינָה של יושן ומכובדות, ועל כן ניתן לנתחה בשובה ונחת, מתוך רוחק אסתטי ושיקול דעת. כך, למשל, באחד משירי "רגעים" ("עוברות השנים"),¹⁴ השתמש אלתרמן באותה תחבולה של קריאת מפת ההווה מתוך כניסה מדומה לנבכי העתיד: "יְחַלְפוּ הַיָּמִים, יְתַחַלְפוּ הַיָּמָיִם, / וּמִסְפָּר נֹבֵל וּמִשְׁמָשׁ / תִּלְמִידִים עֲצָלָנִים יִלְמְדוּ נִים-לֹא-נִים / אֵת תּוֹלְדוֹת הַשָּׁנִים, הוּי תּוֹלְדוֹת הַשָּׁנִים, / הַעֹבְרוֹת לְעֵינֵינוּ מִמֶּשׁ. // וּמוֹרָה מִרְפָּט, מִשְׁתַּדָּרָה חֲנֻרָת, / אֲנָפָּה וִיאָנָפָּה וְהִטָּף יִשְׁנֵנוּ... / וְשִׁמוֹת כְּמוֹ בְּלִיץ אוֹ דִּנְקָרָק בְּמִחְבְּרָת / יָרֵאוּ, רְבוּתִי, קֶצֶת אֶחָרָת, אֶחָרָת, / מִשְׁהֵמָּה נִרְאִים בְּזַמְנֵנוּ. // [...] אוֹתוֹ הַתְּלִמִּיד יִקְרָא אֶל הַלּוֹס / וּמוֹרָהוּ יִמְטִיר עַל רֹאשׁוֹ הַנְּבֻעָת: / מֵה זֶה קוּסִילֵינָג? (עֲנֵה נְדִיָּק בְּנִסּוּחַ!) –". שיר זה נכתב אמנם בשנת 1943, באקלים שונה לגמרי, אך גם בשנת 1940 אפשר היה כבר להבין שבמלחמה זו ייספו רבים: אשמים וחסים מחטא, מחשבי חשבונות

וקפטיסטים היושבים ישיבה סבילה ונרפית ומחכים לביאת המשיח. כהיסטוריוסוף ידע אלתרמן לקרוא את המפה ולהבין לאשורם את התהליכים המתהווים בעודם מבשילים לנגד עיניו. למעשה לא היה בכך משום רבותא, ולא בתבונה זו טמונה מורכבותו של השיר.

בשיר שלפנינו מתוארים שני דפוסי התנהגות מנוגדים, או שתי תגובות מנוגדות, של אדם ועם הניצבים אל מול פני הרעה: מחד גיסא, התגובה המחושבת של אותם יחידים וחוגים נאורים, הבוטחים בכוחם ובחכמתם, ומוכנים אפילו לשותף פעולה עם האויב (מקווילינג וצ'מברליין ועד לקברניטיה של ממשלת וישי), כדי להציל את עורם ולרחוץ בניקיון כפיהם; מאידך גיסא, מדיניות "בת היענה" של הפטליסטים למיניהם, היושבים מנגד ומחכים בפינתם הצרה, "פְּעֶכְכָּר בְּחֶשְׁכַת חוֹרוֹ"¹⁵, עד יעבור זעם, מתוך פחד, אדישות או מתוך פציפיזם ואמונת שווא שהזמן ירפא את הכול והעקוב יהיה למישור. אלה ואלה – אומר השיר – עתידים במהרה בימינו למצוא את סופם, כי אין עצה ואין תבונה נגד אותם כוחות אדירים המניעים את ההיסטוריה בעתות מלחמה עולמית. גם בני-אדם פעילים הבוטחים בעצמם, מתכנני תכניות רציונליות ומתחבלי תחבולות, וגם מחשבי קצין אירציונליים ופסיבים, המשליכים את כל יהבם על הגורל העיוור – אלה ואלה ימצאו בסופו של דבר את סופם בסופת המלחמה.

אולם אין מדובר כאן באומות העולם בלבד. בתיאורו ריבד אלתרמן שתי אמירות מקבילות: האחת נוגעת ל"כל אדם" באשר הוא, והאחרת – ליהודי אירופה שנלכדו אותה עת בסערת המלחמה. במעגל הלאומי, מתוארים כאן שני פלגים מנוגדים בעם ישראל: מחד גיסא, אותם משכילים מערבים או מתמערבים, שבטחו בגרמניה הנאורה ובאור שמשה של התבונה, אף האמינו כי משכיליה הנאורים של מולדת הפילוסופיה והשירה, אנשי הטרקלין ונימוסיו האנינים, לא יתנו ללאומנותם הגלמית של הכפריים הבורים להשליט את ערכיה החשוכים של הברבריות הפגנית;¹⁶ ומאידך גיסא, אותם "שלומי אמוני ישראל", "מחזיקי נושנות" ו"שוכני חושך", ששמו מבטחם בהשגחה האלוהית המסוככת על בניה כיונה, או כנשר המרחף על גזוליו (דברים לב, יא), ולא ראו מבעוד מועד כי כל קורות בניהם, על נשיהם וטפם, עתידים עד מהרה לעלות באש.

לשני פלגיה אלה של היהדות כיוון גם ביאליק ב"מגילת האש" שלו, בתארו קבוצת עלמים וקבוצת עלמות, המופרדות זו מזו בשרירות לב, ובסופו של דבר טובעות שתיהן כאחת בנהר האבדון. תמונה זו של

ביאליק מבוססת, מצד אחד, על אגדת חז"ל בדבר מאתיים הבחורים ומאתיים הבחורות שנשבו בזמן חורבן בית שני, ובעודם קופצים למצולות ים הטרידתם השאלה אם מזומנים הם לחיי עולם הבא (גטין נז, ע"ב). מצד שני, תמונתו מבוססת גם על אחד המשלים הנודעים מן האונגליונים ("משל עשר העלמות"; מתי, כה), שבמרכזו קבוצת עלמות – חמש תַּכמות וחמש כסילות – היוצאות לקראת החתן ומנורות בידיהן. חמש הכסילות לא לקחו עמן שמן בכליהן, ולא נכנסו ביחד עם חמש התַּכמות למלכות השמים. כשנשאל ביאליק לכוונתו, חרג ממנהגו שלא לפרש בעצמו את שיריו, והשיב לשואליו דברים ברורים: "במקום זה הייתה באמת כוונה. הכנסתי רעיון של התפלגות החיים בישראל בין היסוד המזרחי לבין היסוד המערבי".¹⁷ מתוך עיקום פסוקי הברית החדשה, תיאר כאן אפוא "המשורר הלאומי" את שני פלגיה של היהדות בת-הזמן – את זו התמימה והאמינה, שישבה במזרח אירופה ונשתקעה בפנינה האפלה ובין גוויליה הבלים, ואת זו הנאורה והמוכמת, שישבה במערב אירופה, נשאה פניה כלפי אור שמש של ההשכלה בהאמינה כי בכוחה להתחכם לגורלה ולצלוח את משברי התקופה. יצירתו המיתית הגדולה של "המשורר הלאומי" מלמדת כי להוותו של עם ישראל, אלה ואלה – נאורים ושוכני חושך – שוקעים בנהר האבדון.

במסתו "מי מִפְחַד מ'שמחת עניים"?", הציע מרדכי שלו פרשנות אלגוריסטית מקורית ומרתקת. לפיה, החכם הוא הציוני והכסיל הוא החרדי, הדִּבְק בגלות:

אלתרמן נבעת [...] גם מן האפשרות שגורל מי שהזהיר מפני הסכנה (החכם) והקדים רפואה למכה, הלא הוא הציוני, וגורל מי שהרדים את עצמו ולא עשה דבר (הכסיל) – ואף הפריע לעושים – הלא הוא החרדי – יהיה שונה. כציוני נלהב [...] נדהם מן העובדה שפזמן כתיבת 'שמחת עניים' נראתה הסכנה הצפויה ל'חכם', לא רק כשונה לספנה הצפויה ל'כסיל', כעולה מן השיר, אלא גדולה ממנה עשרת מונים, שהרי רק לגבי היישוב היהודי בארץ-ישראל דובר אז על השמדה טוטאלית בתוקף שיתוף הפעולה הצפוי והוודאי בין הגרמנים לערבים.¹⁸

בעקבות שלו טענו גם עלי אלון ויריב בן-אהרון, עורכי ה"מסכת" על *שמחת עניים*, כי "החכם" הציוני [...] ו'הכסיל' הגלותי עמדו אפוא להיספות יחדיו בזמן כתיבת השיר, הן בארץ והן בגולה".¹⁹ ואולם, פרשנות זו מתעלמת מעובדה "יְבִשָּׁה" אחת, שאינה ניתנת להכחשה, והיא שהחכם מוצג בשיר בדמותם ובצלמם של אותם יחידים וחוגים, שהאירו פניהם לגרמנים מתוך חשבון קר וציני לצאת נשכרים משיתוף הפעולה

"ויאמר הַחֶכֶם: חֶכְמָתִי, וְאָרְאָהּ כִּי בָא צָר, וְלֹא נִמְתִּי. / וְאָאִיר לוֹ פְּנֵי/ וְאֵתִי חֶשְׁבוֹנִי". על כן, אין לזהות בשום אופן את דמות "החכם" עם בני המחנה הציוני, ופירושה של שלו ושל עורכיו, מעניין ככל שיהא, אינו קביל כל עיקר, אף כי היו פה ושם גורמים במחנה הציוני שניהלו משא ומתן עם הגרמנים על מילוט רכוש יהודי מגרמניה.

כל הראיות מוליכות כמדומה לקראת המסקנה, שאלתרמן דיבר בשיר זה על שני דפוסי התנהגות שהתגלו בזמן מלחמה – באירופה ולא בארץ, בקרב אומות העולם ובקרב עם ישראל היושב בתוכן. מחד גיסא, צצו באותה עת כל אותם חכמים בעיניהם, שחיטבו חשבונות וניסו להתחכם לגורלם בדרך רציונלית, אפילו במחיר שיתוף פעולה עם הגרמנים. מאידך גיסא, צצו גם כל אותם כסילים, שָׁלְוּ יְהֵם בגורל העיוור או בהשגחה העליונה, ונקטו מדיניות של "שב ואל תעשה". האידאה האפלטונית של האמת, שאותה השמיע "נתן החכם" בשירי העת והעיתון שלו (מפי סמכות-העל הנבונה שממשלי משלים – מאיזופוס ועד קרילוב – שילבו בטורי נמשליהם), הוליכתהו לכאורה למסקנה התבוסתנית והקשה לעיכול, שלפיה אין סיכוי בעת כזו להינצל מציפורני האויב. לכאורה שיר זה, המנוסח במתכונתם של משלי החכמה הקלסיים והנאוקלסיים, מלמדנו שאין כל יתרון לחכמה ולנאורות על פני הסכלות, וכי החכם והכסיל סופם שייספו כאיש אחד. על כן חזותו הסדורה והסימטרית – המזכירה את זו של המשל הקלסי והנאוקלסי – היא מדומה בלבד, ומבין קרעיה מבצבץ לכאורה התוהו הנורא.

השיר חותר למסקנות אחרות מאלו המאפיינות את המשל הטיפוסי. בין משלי יל"ג, לדוגמה, מצוי משל בשם "חכמת המסכן" (השיר הארבעה-עשר בספר השני של "משלי יהודה"), שבו לועג העשיר, הנעור מדעת, לרעהו הלמדן העני, שנודע בחכמתו הרבה. מלחמה הפורצת לפתע פתאום בארצם מרוששת את כולם, מעני ועד עשיר, ומגלה אותם מביתם. את העשיר המרושש מְגָרֵשׁ כל איש מהסתפח אל נחלתו, ואילו את החכם הכול מכבדים ומקבלים במאור פנים. משלים כגון אלה מלמדים כי כל נכסי החומר מתגלים בעתות מלחמה כמוץ לפני רוח, זולת החכמה המשרתת את בעליה גם בזמנים הקשים ביותר. באופן טבעי ומוכן מאליו, משלים קלסיים ונאוקלסיים, שנולדו מתוך מגמה דידקטית ורציונלית, מדברים בשבח התבונה ובגנות הכסילות, ואילו כאן מלמדנו "נתן החכם" לקח כמו-פטליסטי באומרו כי גורל אחד נועד לחכם ולכסיל.

מעניין להיווכח בהקשר זה ששני הבתים שבמרכז השיר – הבית המוקדש לתיאור גורל החכם והבית המוקדש לתיאור גורלו של הכסיל –

דומים זה לזה דמיון מפתיע, מהבחינה התחבירית ומבחינת המבנה הסמנטי, והדמיון הצורני עשוי לרמז על גורלם המשותף של השניים. אפילו רובד הצליל משתתף בזיווגן של החכמה והסכלות זו לזו, ובין המילים שבפתח בתים אלה ("פְּחוּנְן", "פְּגוּנְן") מתגלה דמיון פונטי ניפר. גם המילה הנזכרת בשורות החתימה – "קְּוּנְן" – מצטרפת לזוג המילים המתאר את גורלותיהם של החכם והסכיל. במקום שבו יכולה הייתה היונה שוחרת השלום לקנן בשלווה ובאושר, היא נאלצת לקונן – להשמיע קינים והגה והי – על גורל גוזליה הכסילים, שחייהם נגזלו בטרם עת.

להלכה יכול היה אלתרמן להסתמך כאן על החידוד השגור והמשומש, הכורך "השכלה" ב"סכלות", ששימש תכופות את מתנגדיה של תנועת ההשכלה; אך, כדרכו, הוא שבר את משחק המילים השחוק הזה, ובנה ממכיתותיו משחקי מילים חדשים וחדשניים. דווקא חידוד מיושן זה, הגורר בעקבותיו שובל ארוך של דיונים רעיוניים מ"מלחמת הדת והחיים", משולב כאן כבדרך אגב בתוך דבריו של החכם המשכיל (מבלי שאלתרמן יכנהו בשם "משכיל"). משכיל זה האמין ברוב "חכמתו" באורה של ההשכלה, וגילה להוותו עד כמה כוזב אור זה ומאכזב ("וְאֶבְטַח וְאֶכְסִיל / וְאֶפֶת כְּמוֹ פְּסִיל"). החכם שבשירנו הוא אפוא המשכיל, חכם בעיני עצמו, המתברך בחכמתו ובאורה של הנאורות, עד שהמציאות האכזרית באה וטופחת על פניו.

השיר אף עושה שימוש מורכב בריבוי משמעיו ותצורותיו של השורש כס"ל. 'כסיל' הוא האוויל חסר הדעה, אך 'כסיל' הוא גם שמה של קבוצת הכוכבים (Orion), הנראית בחורף בשמי הערב. לעומת החכם, העומד באורה המחונן של החמה, הכסיל שרוי כאן בחשכה, שוכב במיטתו ומבקש להאמין שהמציאות אינה אלא חלום רע. ראינו כי בשירו "אל הפילים" (כוכבים בחוץ) עשה אלתרמן שימוש מחוכם בחידוד "אין קץ לתְּקֵמָה וְאִין פְּסִיל לְקִשּׁוּט", וראוי לזכור ולהזכיר גם שבשירו "הרוח עם כל אחיותיה" (כוכבים בחוץ) הוא תיאר את סופת המלחמה העומדת בשער במילים: "הפּוֹכֵב הָרוּעַד מְחַפֵּשׁ בְּגִפְרוֹר / אֶת פְּדוּר הָעוֹלָם שְׁלָנוּ!". למרבה הפרדוקס, עולם שבו "אין פְּסִיל לְקִשּׁוּט" הוא עולם שבו שולטת הכסילות; עולם המואר באור לונטי – סהרורי ומתעתע – ולא באורה של שמש התבונה.²⁰ ואף זאת: 'פְּסִיל' אינו רק שם נרדף לאווילות, אלא גם שם נרדף לביטחון, וכאן הכסיל המתחמם במיטתו ומעלה פימה עלי כסל, בוטח ביטחון מלא בכסיל ובכימה (בגורל; בכוכבים ובמזלות), או באלוהיו שבשמים (השון): "וישימו באלהים פְּסִלם ולא ישכחו מעללי-

אל"; (תהלים עח, ז). הוא מסתתר בחשכת חדרו, בין כותלי ביתו, מגלגל עיניו השמימה, ואינו מקדם את פני הרעה.

ג. לא הכול הבלים והבל

האומנם מעניק לנו השיר "מקרה הכסיל והחכם" משל תבוסתני ומאכזב שאין בו כל נמשל ולקח? האומנם מתגלה כאן אלטרמן כניהיליסטן גמור, שאינו מאמין אלא בכיליון ובתוהו? ההפך הוא הנכון. מאחר שלא נבואה לפנינו כי אם ניתוח מצב לאשורו, הרי יש להניח שהמשורר מאותת לשומעי לקחו, שיש להיזהר משני דפוסי ההתנהגות המחפירים שהתגלו באירופה בשנות התעצמותו של הנאציזם ושעליהם נכתב גם השיר "לאן נוליך את החרפה" (שהוצב במחזור "שמחת עניים" מיד לאחר "מקרה הכסיל והחכם"): שיתוף פעולה חייכני ופייסני, מזה, והתעלמות אדישה, מזה. שני דפוסי ההתנהגות הללו – לפי שירו – כיזבו והכזיבו, ולא הותירו אלא דפוס פעולה אחד: זה של מנהיג אמת כדוגמת וינסטון צ'רצ'יל, שידע מלכתחילה כי רק מלחמת קרמה בהיטלר עשויה להציל את אירופה מידי. גם פייסנותו המתרפסת של צ'מברליין, שנבעה מרצון לחסוך בדמים, וגם הירתעותם של האמריקנים מלהשתתף בפועל במלחמה לצד בריטניה בשנות המלחמה הראשונות מתוך אמונת שווא שמלחמה זו אינה נוגעת להם, רק חיזקו והעצימו את היטלר, הרחיבו כשאוּל את תיאבונו להכניע את אירופה ואף לבצע בה את "הפתרון הסופי".

לא שיר ניהיליסטי אפוא לפנינו, ולא שיר של אפס כוח ותקווה, כי אם משל המבקש להבהיר לקוראיו ולשכנעם בנימוקים לוגיים כי בניגוד למימרת קהלת, "לא הפל הַבְּלִים [...] לא הפל הַבְּלִים וְהַבְּלִים". במילות עידוד אלה, החזורות אמונה בעתיד האנושות, נפתחת *שמחת עניים*, המבקשת לתאר את מצב העוועים שנשתרר בעולם ולנתחו לפי חוקי ההיגיון. מסקנתה של יצירה זו, התרה אחר עוגן הגיוני במצב של אבדן כיוונים, היא שגם בזמן חיים על קו הקץ, כשחרב חדה מונחת על הצוואר, ובשער עומד אויב חסר מוסר ומעצורים, המוכן לבצע פשעים חסרי תקדים נגד האנושות, צריך אדם להשיב מלחמה שעה; שאל לו לאדם הנאור לנסות לקנות את לב השטן בדברי חנופה, אף לא להתעלם מאיומו מתוך תקוות שווא שאלה יחלפו כלעומת שבאו. שתי סכנות אורבות לעת כזאת לעם ולמנהיגיו: האחת היא אי-זיהויו של השטן "בזמן אמת", כפי שאירע לחכם שהאיר פניו לאויב וגילה במאוחר את איוולתו; והשנייה – השאננות האדישה והניטרלית, מנת חלקו של הכסיל ששכב במיטתו והתעלם מכל האיומים (וכניסוחו השנון של אלטרמן בטורו "הערה

פרדוכסלית": "פי שלום הוא אָהַד מְתַמְרֵי הַנְּפִץ/ הַיְכֹלִים לְהַתְרִיב עוֹלָמוֹת [...] יַעַן כֹּל הַשׁוֹכֵב לְיָדוֹ לִישׁוֹן [...] מְתַנַּפֵּץ רֵאשׁוֹן".²¹ ישנם מצבים שבהם דווקא הפציפיסט עלול להביא מבלי דעת לקרבנות דמים מרובים, ושבהם נאליץ ההומניסט, מתוך אהבת האדם והאמונת בקדושת החיים, לדגול במלחמת קרמה ולהתייצב לדגל.

אכן, כדברי דוד כנעני, אי-אפשר לרדת לעומקה של שמחת עניים אם אין שמים לב לאקלים שבה נולדה: "בפתח ביתנו עמד הצר, ותחושה גאונית לחשה וכפתה על המשורר לשיר את ימי ערב-השואה מבעד לשפתי המת-החי [...] אלה הימים של מתיחות נוראה וציפייה לגזר הדין שיפול, שהם קשים ובלתי נסבלים מגזר הדין והמוות עצמם".²² דברי יצחק טבנקין ביגור בקיץ 1940, המצוטטים בספרו של בעז ערפלי, בוחנים את גורלם של הנכנעים והבוגדים באירופה, ומגיעים למסקנה כי יש להוקיע את כל אלה שחטאו באי-התערבות, בפציפוזם ובניטרליות, באי-התנגדות לרוע ובהתעלמות ממנו: "שמירה עצמית של השבועים תוך כדי הפקרת זולתם. חטא השתיקה רובץ על אירופה שראתה מה עולל היטלר ליהודים, שראתה את סיפוח אוסטריה ואת גזל תְּבֵשׁ וחטא זה גם יקח את נקמתו. [...] לנו אין בחירה ואין ברירה בחזית שאם לא כן צפויה כניעה שבהשמה".²³

דברים אלה של טבנקין מ-1940, ודברים נוספים מובאים ב"מסכת" שבעריכת עלי אלון ויריב בן-אהרון,²⁴ מלמדים על האווירה ששררה ביישוב מול סכנת הפלישה שארבה למדינה שבדרך ולנוכח גל השמועות שהחל להגיע מאירופה. באווירה זו, בתחושה של אדם החי בעיר נצורה על קו הקץ, כתב אלתרמן את יצירת המופת שלו *שמחת עניים*, שבה דק התג בין חג לבין חגא. שירו "מקרה הכסיל והחכם" מנתח כאמור שני דפוסי התנהגות פסולים, המביאים לכיליון בטוח: שיתוף פעולה אקטיבי עם משטרים טוטליטריים והתעלמות פסיבית ממעשי הזוועה שלהם. מכלל "לאו" נרמז ה"הן": הומניסט אִמְתִי אסור לו שיתרועע עם הרע, או שיתעלם ממנו; שומה עליו לרודפו עד קרמה, עד היעלמו מתחת לשמים; לצרף את קולו לקולה הרם והצלול של שבועת האב והעלמה שבשיר "אִיְלָת", שיר הסיום של שירי מכות מצרים, "פִּי לֹא יִמְלֹךְ כָּפֹם וְלֹא תִמְלֹךְ צַפְרָדַע/ וְלֹא יִפְלוּ עַמִּים בְּשִׁק אֶת שַׁרְבִיטָם".

הערות

1. ערפלי (1983), עמ' 147; דבריו מובאים גם בתוך: שמיר ולוז (1991), עמ' 177.
2. כנעני (1955), עמ' 220; דבריו מובאים גם בתוך: שמיר ולוז (1991), עמ' 47.

3. לראשונה כתב על פולמוס שירי המלחמה (שבו נטלו חלק אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג ואחרים), טוביה ריבנר, בספרו *לאה גולדברג: מונוגרפיה*, תל-אביב 1980, עמ' 69-75. אחריו כתבו על פולמוס זה גם מנחם דורמן, זיוה שמיר והנן חבר. דברי לאה גולדברג בגנות שירי מלחמה נתפרסמו ב*השומר הצעיר*, גיל' 34-35 (8.9.1939), שבוע לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של שירי *מכות מצרים* בגרסה ראשונה. תשובת אלתרמן נתפרסמה בגיליון העוקב של *השומר הצעיר* (22.9.1939).
4. על תקופה זו בחיי אלתרמן הצעיר, ראו: דורמן (1991), עמ' 151-167.
5. ראו: חנה ריבלין, *הסטרוקטורה והמשמעות של 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן מבחינת המורשות הלשוניות*, עבודת גמר לתואר מוסמן, אוניברסיטת בר-אילן (רמת-גן 1981), עמ' 34-35. כאן זוהה לראשונה מקורה של הכותרת האלתרמנית "שמחת עניים" בשיר המלחמה של שמואל הנגיד "אָלֶה עוֹ וְאֶל קְנוֹא וְנֹרֵא".
6. ראו: שמיר (1989), עמ' 272-278.
7. מאזכרים כאן פסוקים מספר איוב, כגון: "הלא יראתך כסלתך" (איוב ד, ו), "עשה עש כסיל וכימה" (איוב ט, ט), "אם ימות גבר היחיה" (איוב יד, יד); וכן פסוקים מספר תהלים, כגון: "יחד כסיל ובער יאבדו" (תהלים מט, יא), "וכסילים מתי תשכילו" (תהלים צד, ח), "וישימו באלהים כסלם" (תהלים עח, ז), "על עמך יערימו סוד" (תהלים פג, ד), "ואל-יהי חונן ליתומיו" (תהלים קט, יב), "זכרתי משפטךך... [ואתנחם" (תהלים קיט, נב).
8. *מחברות לספרות*, כרך ב, מחברת א, סיון תש"ב (מאי 1942), עמ' 41; ראו גם: מחברות לספרות, ג, תל-אביב תשמ"א, עמ' 30-32. אלתרמן התקין את שיר הפתיחה של מחזור בלתי-גמור זה ("עיר השוטים") בשנת 1957, לשם הכללתו בספר עיר הוונג, ושינה שמו ל"בדיחת השוטים"; ראו: שם, עמ' 33-35.
9. על זיקתו של מחזור בלתי גמור זה למחזור שירי *מכות מצרים*, ראו: שמיר (1989), עמ' 294-295; עמ' 312 הערה 11.
10. על המשמר, ו, גיל' 1429, כ"ט באדר ב' תש"ח.
11. דבר מיום כ"ג בשבט תש"ו (25.1.1946) בשם "קולומבוס בוועידת לונדון"; ראו גם: אלתרמן, *הטור השביעי* (תשי"ב), עמ' 191-192.
12. על המנהג הביניימי להשיט שוטים ומשוגעים בספניות מיוחדות כדי לבודדם מן החברה הנורמטיבית, ראו: מישל פוקו, *תולדות השיגעון בעידן התבונה*, ירושלים הש"ד, עמ' 18-16. הספר ראה אור לראשונה בצרפת ב-1961.
13. על ניסוחו החידתי של בית זה, ראו: שמיר (1989), עמ' 109-113.
14. *הארץ* מיום כ"ד טבת תש"ג (1.1.1943); ראו גם: אלתרמן, *הטור השביעי* (1974), ב, עמ' 324-325.
15. כך תיאר אלתרמן את המסתתרים בפנינם מאימת המלחמה עד יעבור זעם בשיר ג משירי "בדרך נא אמוך", המבוא לשירי *מכות מצרים* (1944).
16. מכיוון אחר, אלתרמן אף הבין היטב את הקסם הזר והמדיח הכרוך בסממנים החיצוניים של הנאציזם (תהלוכות, שירי לכת מרחיבי לב, נאומים חוצבי להבות בכיכרות הערים וכד'), ועוד ב-1939 טען באחד ממאמריו כי אלמלא היו סממנים אלה מכוננים נגד היהודים, אפשר

שגם יהודים היו נתפסים להם ("אפילו בינינו, בין היהודים, היו נתפסים למשטר זה ולכל מערכת מושגיו"), וראו: "עולם והיפוכו", טורים, י' ניסן תרצ"ט (30.3.1939), מאמר הפותח בתיאור סמלי של מטרייתו של צ'מברליין, אדריכל מדיניות ההתפיסות עם גרמניה הנאצית. ראו גם: אלתרמן, במעגל, תל-אביב 1975, עמ' 38.

17. ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, כרך ב, תל-אביב תרצ"ה, עמ' ל"א.
18. עלי אלון ויריב בן-אהרן (עורכים), נתן אלתרמן: שמחת עניים (מסכת), תל-אביב 2001, עמ' 221. ב"מסכת" כללו העורכים גרסה מתוקנת ומשוכללת של מסתו של שלג "מי מפחד משמחת עניים?", אלפיים, 5, תל-אביב תשנ"ב, עמ' 152 – 206; שם, 6, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 211 – 253, המשמשת היפרטקסט הפותח "חלונות" למבחר מקורות רב-תחומי.
19. שם, עמ' 152.
20. ייזכר בהקשר זה כי שמו של פאבי המשכיל, גיבור שירו של יל"ג "קוצו של יוד", נגזר מן השם "פבוס (Phoebus) אפולו", אל השמש (גם שמו היהודי 'פייבוש' פירושו 'אור'). העיר החשוכה שאליה הוא אמור להביא את אור שמשו של ההשכלה, בתוקף תפקידו כבונה מסילת הרכבת, נקראת אֶלְוֶן (אנגרם של וילְנָא), על שמה של אֶלְוֶן המקראית המוצפת באורו הסהרורי של הירח. גם בשיר שלפנינו המשכיל עומד באור החמה, והכסיל השם פֶסְלוּ ומבטחו בגורל העיוור, או בהשגחה העליונה, שוכב במיטתו וחולם כגולם.
21. נדפס לראשונה בחתימת "נתן א.", תחת הכותרת "הפרדוכס קְדָבֵר", דבר, י"ג באולול תש"ד (1.9.1944), בתגובה על החלטתה של ועידת נציגי המעצמות הגדולות בדמברטון-אוקס ארה"ב לערוך תכנית שלום בר קיימא. נדפס שוב בשם "הערה פרדוכסלית" (אלתרמן, הטור השביעי [תשי"ב]), עמ' 187-188.
22. ראו לעיל, הערה 2.
23. ראו לעיל, הערה 1.
24. ראו לעיל, הערה 18.

פרק שמיני

"יָצָאתִי לְצֶלֶם מְטַעַם פִּיק" אֶת נוֹף הַהַתְּלִישׁוֹת הַחֲדָשָׁה"

עיון במחזהו של נתן אלתרמן *כנרת, כנרת, כנרת*

א. בני אדם משונים

בשנת 1958 פרסם אלתרמן את קובץ שיריו לילדים *ספר התבה המזמרת*, ובו שירו הציוני ה"תמים" "אנשי עליה שניה", המגולל את קורותיהם של אותם "בְּנֵי אֶדֶם מְשֻׁנִּים" – מייבשי ביצות, סוללי כבישים ומקימי קומונות בחבלי ארץ שכוחי אל. שיר זה הוא אחד מבין כמה וכמה שירים ארוכים, חדורי רוח פטריוטית ושלל רעיונות מחכימים מתחומי האתיקה והאסתטיקה, שכתב המשורר למען הדור הצעיר. באותה שנה, שנת העשור למדינה הצעירה, היה אלתרמן שרוי כידוע בפסגת תהילתו: השפעתו ניכרה ברוב השירים והפזמונים שנשמעו אז ברמה, וכמקורבו של הממסד המדיני והביטחוני הועתרו עליו שבחים ופרסים למכביר. עם זאת, בתוך "הרפובליקה הספרותית" החלו להתגלע בקיעים ראשונים במעמדו כדגם לחיקוי וכמקור השראה למשוררים צעירים ממנו, מעמד שנתבסס בשנות המאבק על עצמאות ישראל, אך לא התאים עוד לרוח הזמן החדש.

ספר שיריו הגדול עיר היונה (1957), שראה אור לאחר שהתנזר המשורר שנים רבות מפרסום קובץ שירים "קנוני", נתקל מיד עם הופעתו בביקורת ניטרלית, אפילו עוינת.¹ ולא במקרה: שירה לאומית זו, הכתובה בסגנון אמירתי ובגוף ראשון רבים, על אירועי מלחמת העצמאות ועל שנותיה הראשונות של המדינה, ושזורה בהרהורים היסטוריוסופיים על גלגולי הזהות של העם, של ארצו ותרבותו, לא תאמה את אופק הציפיות של בני "דור המדינה", והם מיהרו להגיב עליה בעקימת אף. בספר *התבה המזמרת* ניתן למצוא הדים למאבק בין-דורי זה עם משוררי "דור המדינה" ומבקריו, חסידי האקזיסטנציאליזם האינדיווידואליסטי, וזאת בשירים "מעשה בפ"א סופית" ו"מעשה בחיריק קטן". וכאמור, בקובץ זה שילב אלתרמן, כמו "להכעיס", גם את השיר ההיסטורי "אנשי עליה שניה", שנועד לחלץ את המילה "ציונות" מן המרכאות הכפולות, שבהן הקיפו אותה בני "דור המדינה", צעירים שנתעייפו כבר מן הרטוריקה ה"ירחמיאלית" החבוטה של עסקני המדינה הקשישים.

שיר זה על חלוצי העלייה השנייה היה כמדומה הניצוץ הראשון שהצית את רעיון המחזה *כנרת, כנרת*, שהועלה לראשונה על במת הקאמרי ביום 30.12.1961, כשנה לפני הצגת *פונדק הרוחות* (המחזה *פונדק הרוחות* נכתב לפני *כנרת, כנרת*, אך הוצג רק ביום 29.12.1962).² "בשעה זו", שבה נתגלו בחברה הישראלית תהליכי אמריקניזציה מואצים (שעליהם לגלג אלתרמן לימים במחזהו *הגנוז חוף המדוזה*),³ הוא הנציח למען הדור הצעיר ולמען הדורות הבאים אותם ימי בראשית אגדיים של הקומונה העברית הראשונה, שבהם הרימו החלוצים תרומה אדירה לעמם בלא לבקש לעצמם תמורה.

כשהצייר ה"בצלאלניק" מתבקש בסוף המערכה השנייה לצייר את התקופה, הוא מסרב באומר: "עוד אין לנו פְּרֶסֶקְטִיבָה". על כך עונה לו גרישה, בונדיסט שהיה לציוני אכול ספקות, כי "כְּשֶׁסוֹף סוֹף כְּבָר תִּהְיֶה פְּרֶסֶקְטִיבָה, אֲנַחְנוּ כְּבָר לֹא נִהְיֶה פֹה"⁴ (עמ' 94).⁴ בראשית שנות השישים, חמישים שנה לאחר מעשה, כבר נוצרה הפרספקטיבה הדרושה לתיאורה של העלייה השנייה על צעיריה הסגפנים שביקשו לתקן סדרי עולם ולהפוך את הפירמידה ההפוכה, ואף האמינו שבכוחם להפריח "אָרֶץ סֶלֶע וְטָרָשִׁים" בניגוד לכל סיכוי. אלתרמן נטל את המשימה על כתפיו.

ב. ההיבט האוטוביוגרפי

כדי להיחלץ מסכנת הגלישה לנוסטלגיה מתקתקה, העלולה לארוב למחבריהן של יצירות חיוביות ובונות על ימי הבראשית של ארץ-ישראל העובדת, הפך בה המשורר-המחזאי את היוצרות וברא, מעשה "עולם הפוך", לא דמויות הרואיות כי אם דמויות קריקטוריות למדי, המשמיעות אמירות מלאות פרדוקסים, ציניות ורציניות כאחת. כך, למשל, משמיע אליעזר, מצעירי הקבוצה, באוזני חברו זרח את חזון העתיד המשעשע בניסוחו והמעציב בתכניו: "אַתָּה יְכוֹל לְקַרֵּא לִי אֶלֶף פְּעֻמִּים / סָתֵם אוֹפְטִימִסְט, – אָבֵל עוֹד לֹא הִקִּיץ הַקֶּץ. / אֲנִי אוֹמֵר לְךָ שְׁעוֹד תִּהְיֶינָה פֹה / צְרוֹת צְרוֹת, יִהְיוּ קְשִׁיִּים נְסָבֵל / וּמַחְלוֹת וּמִגְפּוֹת... פֶּן, כֵּן, בְּצִרְתָּ, עֲנִי, / שְׂרָפוֹת, הַתְּנַפְלִיּוֹת... שְׁמַע, זָרַח לֹא הִפֵּל אֶבֶד, / הָאֲמֵן לִי, עוֹד יִהְיוּ צְרוֹת פְּאֵלוֹ / שְׁאִין לְךָ מִשְׁגֵּג..." (עמ' 30). משמע, כדי לעודד את החלוץ המסוגף, המסרב מתוך עיקרון לקבל צריף עם מזרון תבן מן המוכן, "מרגיע" אותו חברו באומרו בנימה אידיאלית כי עוד יהיה טוב, כי יהיה רע.

המחזה *כנרת, כנרת* מגחיק אפוא, בסיוע ניסוחיו האוקסימורוניים, רצופי הפרדוקסים, את רעיונות הקומונה הפנטזיים, הדוחקים את טובת

הפרט, ומביאם *ad absurdum*: את העבודה הפיזית המתישה, את ההקרבה העצמית, את הסגפנות חסרת הפשרות, את הדרישה לכנות מוחלטת ולחשיפת המחשבות הכמוסות בפומבי, את ההתכחשות "המתקדמת" ליצר האימהות והאשמת הנכנעים ליצר זה בחומרנות ובהתברגנות. בינו לבינו, לא האמין אלתרמן מימיו ביכולתו של האדם להחניק את יצריו הראשוניים, ובמיוחד את דאגתו ליוצאי חלציו ואת יצר הקניין שלו, המתבטא במאבקו להשגת בעלות על מקורות המחיה ועל האישה. אף על פי כן, הוא מצדיע כאן במסותרים לנחישותם של אותם "בְּנֵי אָדָם מְשֻׁנָּים", שהקריבו את חייהם למען מימושו של רעיון השיתוף. בביוגרפיה של אלתרמן ניתן למצוא חוטים אחדים הקושרים אותו להתיישבות העובדת בכלל ולקומונה הראשונה בפרט. ראשית, חודשים אחדים לאחר שובו מלימודיו בננסי שבצרפת ובאמתחתו התואר "מהנדס חקלאי", הוא עבד שבועות אחדים במקנה ישראל, מתוך רצון לרצות את אביו שמימן את לימודיו האקדמיים וביקש לראותו מחזיק במשרה "ממשית", התורמת למפעל הציוני.⁵ את הידיעות שקנה באגרונומיה ובגאולוגיה ניתן לגלות כאן – על דרך הפרדוקס – דווקא בדברי פייטלזון, הסוחר הסיטונאי הבורגני מיפו שבא לנשות חוב מבני הקומונה, המבטאים את ספקותיו אם תוכל אדמת הטרשים הצחיחה להצמיח ברכה כלשהי:

— אני מפיר קצת מה זה אָדָמָה.

[...] ופה זו אָדָמָה? זה עור נַעֲצָמוֹת.

כן, עור שֶׁל קרום אָבֶק לַמַּעֲלָה

וְשֶׁלְד אָבָנִים תַּחֲתָיו. אַתָּם אוֹמְרִים: סְקוּל...

פֶּה מְסַקְלִים חֲלוּקֵי אָבֶן וּמוֹצָאִים

גוֹשִׁים שֶׁל אָבָנֵי גְוִיל, וּמְפוֹצְצִים אֶת אֶלֶה

וּמְגַלִּים תַּחֲתֵיֹת סֶלַע, וְאִם יֵשׁ

אֵיזֶה חֲלָקוֹת עֶפֶר בֵּין אֶלֶה... לִי לֹא תִסְפֵּר...

אֲנִי רְאִיתִי... אִם כָּבֵר מְגַלִּים

שֶׁטַח אָבוֹשִׁי וְאִם מְשַׁקִּים אוֹתוֹ

הַפְּמִים וְשֶׁאֲרִים עוֹמְדִים כְּמוֹ בְּצֵה

מִפְּנֵי שֶׁתַּחֲתֵיהֶם מְחַכָּה בְּשֶׁקֶט

מִצָּע בְּזֶלֶת — — (עמ' 37-38)

שנית, אחותו לאה אלתרמן-להב הצטרפה בעלומיה לקיבוץ תל-עמל (לימים ניר-דוד), שעליו כתב אלתרמן את השורות הדורות הפתוס: "המגדל הראשון את הגדר נדר/ עת חרַגְתָּ חְמוּשָׁה וּמוֹנֶפֶת/ לַעֲמֵד מוֹל הָרִים שְׁאֵמְרוּ: 'אל מִטֵּר! נְצָרִים שְׁהִגִּידוּ: אֵל נֶפֶשׁ!'/ תל-עמל, תל-עמל, תל-עמל, / ראשונה לחומה ומגדל, / תברכי, תל-עמל, / כְּמִטֵּר וּכְטֵל, / בְּדַגָּה עֲלֵי גַל, תל-עמל, / בְּדַגָּן לְמַגֵּל, תל-עמל, / בְּנְעוּרִים לְמַגְדֵּל, / תל-עמל".⁶ לימים, עברה בלה אלתרמן, אדם של לאה ונתן, להתגורר בקיבוצה של הבת, ושמרה על קשר יום-יומי הדוק עם נכדיה האהובים. בנה שיגר אליה מכתבים מדי שבוע, בדקות מעוררת השתאות, ואף ביקר לעתים תכופות בקיבוץ עם אשתו ובתו היחידה.⁷

ושלישית, ולאז דווקא לפי סדר החשיבות, ידידתו הראשונה של המשורר הצעיר – עבריה שושני (לימים, עבריה עופר) – עבדה בסוף שנות העשרים בגן הילדים של דגניה א, ואלתרמן נהג לנסוע לעמק הירדן כדי לבקרה ולשוטט אתה לאורך הכינרת, אף העלה רשמים מסורים אלה ברשימות עיתונאיות פיוטיות.⁸ הדים לאהבת עלומים נכזבת זו, שנקטעה ונגדעה למגנת לבו של אלתרמן, מצויה כאן כמדומה בדיאלוג ההזוי של שני הכפילים, יסנוגורסקי א' ויסנוגורסקי ב', המתקוטטים ביניהם ללא הרף כמין "אגו" ו"אלטר אגו": "אָמֵר, יְסִנּוּגוֹרְסְקִי, אֲתָהּ עוֹד אוֹהֵב אוֹתָהּ מְאֹד, נְכוֹן?", וכפילו עונה לו: "וְאֵם אוֹמֵר לְךָ שְׂזָה לֹא נְכוֹן, תִּמְאַמֵּן לִי? וְדַאי שְׂזָה נְכוֹן" (עמ' 72). ידוע שאלתרמן שמר כל השנים על קשרי ידידות אמיצים עם עבריה עופר-שושני והעניק לה את ספריו עם הקדשות שבהן "הִעֲרָה נִפְשׁוֹ הַשּׁוֹפֵעֵת".⁹ המחזה *כנרת, כנרת*, על אתריו ועל ההווי החקלאי של הקומונה המתואר בו, מבוסס ככל הנראה על חוויות אישיות בלתי-נשכחות שנאחזו בנפש המשורר בנימים דקים, סמויים ברובם מן העין.

ג. ההיסטוריה כנרטיב

אך טבעי היה אילו התמקד המחזה בכיבוש העבודה ובשאר עניינים שמ"עולם המעשים" של ימי העלייה השנייה: בעלילתם הקרואית של החלוצים, או אפילו באותם אירועים אנטי-הרואיים של "יום קטנות". למרבה הפרדוקס והפליאה, הפעולה המשמעותית ביותר המתרחשת במשך כל "עלילת" המחזה היא העמדתה הקומית למדי של תמונת קבוצה מסוגגנת מול עינו של צייר "בצלאלניק", שהפך בצוק העתים לצלם של מוסדות התנועה הציונית. בתמונת קבוצה זו, המזכירה את תמונת הקבוצה שלא יצאה אל הפועל בסיפורו של ברנר "אגב אורחא", שנסב

אף הוא על חלוצי העלייה השנייה, יש לא מעט מן ה"פזזה" ומן הכזב.¹⁰ עומדים בה, וקלשונים בידיהם, גם מי שלא טבלו ידיהם בשחת ובמתבן. אף על פי כן, לאחר שהחבורה נעמדת מול הצלם, ולאחר ש"אפילו" החלוצים מצטרפים למעמד החגיגי, יש להבין כי תמונה מפוקפקת זו עתידה לשמש עדות "נאמנה" לדורות, וכהבטחתו של הצלם: "עד שְׁנֵי יוֹבְלוֹת שָׁנִים בְּאַחֲרֵי־יָוֵם" (עמ' 133).

אלתרמן רומז לנו בכך כי באין תיעוד אין היסטוריה, שהרי גם על תקופות קדומות שבספרי ההיסטוריה אין אנו יודעים אלא אותם דברים שמאן שהוא טרח לתעד. ההיסטוריון העורך את תעודות התקופה ונסמך על התיעוד קובע אפוא את המיתוס שלה, אף מעצב את האָתוֹס של הדורות הבאים, ועל כן מוטלת עליו אחריות כפולה ומכופלת. נבחנת כאן גם תפקידה של המילה ביצירתה של מציאות. מה חשוב ממה? המציאות החוץ-ספרותית או האמנות המחקה את המציאות, מנציחה אותה ומעניקה לה את תדמיתה בעיני הציבור הרחב? האם חלוצינו היו עולים ארצה בלי אותם ספרים פרוטו ציוניים, שקבעו את תודעתם, והאם מעשיהם הממשיים או אלה המונצחים בספרים הם שייקבעו בתודעת הדורות הבאים?

נבחנים כאן בעקיפין תפקידה של ההיסטוריוגרפיה ומהימנות התיעוד ההיסטורי, אך בהכללה רחבה יותר נדונה כאן אחת הסוגיות הפילוסופיות הסבוכות והחידתיות ביותר: מה קדם למה? ההווה לתודעה או התודעה להווה? תשובותיהם של פילוסופים בני הזמן העתיק ושל פילוסופים בני ימינו, עם כל השוני והמרחק שביניהם, דומות זו לזו: אלה ואלה מניחים כי בלי תודעה אין הווה. המקורות התאוצנטריים תלו סוגיה זו בעקרון ה"לוגוס" – הוא הצו האלוהי, דבר ה' הבורא את העולם (כפרק א' בבראשית, המתאר את בריאת העולם ב"מאמר", או במזמור הקובע כי "בדבר ה' שמים נעשו", תהלים לג, ו). הפילוסופיה החילונית המודרנית תלתה סוגיה זו בשאלת התודעה, והגיעה למסקנה שיש אין ספור מציאויות, וכי "המציאות" היא פרי תודעתם של קולטיה, ומכאן שבלי תודעה אין "עולם".

שאלה זו בדבר קדמותה או אי קדמותה של התודעה להווה עתיקה היא וחבוטה כסיפור הבריאה בספר בראשית (שבו העולם נברא במאמר). במחזה שלפנינו עולה ובוקע סיפורה של "בראשית חדשה" (כשם מחזור שיריו של אברהם שלונסקי), שבה הרוח מרחפת מעל מַי הַבְּיָצָה, "בראשית" שבה נוסדת קומונה עברית ראשונה ובה נולד תינוק ראשון (ולהבדיל, שבה מתבצע ספק-רצח ראשון, כבסיפור קין והבל). גם

במחזה זה שלפנינו על ימי "בראשית חדשה" של הקבוצה העברית הראשונה, חוזרת ועולה השאלה הישנה נושנה בדבר מקומה של האמנות (המילה הכתובה, התמונה המצוירת או המצולמת, הפזמון המושר וכיו"ב) בתוך הוויה ראשונית, שעבור משתתפיה אין היא אלא "יום קטנות", ואילו עבור המתבוננים בה ממרחק היא "תקופה גדולה".

לפיכך, לאורך המחזה כולו רב חלקם של האמנים ושל האמירות על מעשה היצירה, המלמדות את הקורא, או הצופה, את חשיבותה של ההנצחה למען הדורות הבאים (וגם רומזות באירוניה כי העבודה הגופנית בשדה וברפת לפי שעה אינה בדיוק תחום הצטיינותם של אותם סטודנטים, מרכיבי משקפי מצבט, שהגיעו ארצה חדורי אידאלים כדי להפוך בה סדרי עולם). על ה"לוקומוביל" אומר אליעזר, חבר הקבוצה, תוך כדי תיקונו: "אָמֶה יְכוֹל לְהִיּוֹת בְּטוֹם שְׂאֲחָרֵי הָעֵבוּדָה/ הוּא לֹא יֵשֵׁב בְּלִילָה לְחֵבֶר בְּרוֹשׁוֹרוֹת [...] וְכִדֵי שָׁזָה יַעֲבֹדָה וְיִמְשֶׁכָה וְנִחְרָשָׁה וְיִשְׁאַכָה/ אֵין צָרָה לְהוֹסִיף לָזֶה אֶת זְרַת־וּסְטָרָה וְאֶת הַגָּל/ וְאֶת הַהַחֲלָטוֹת שֶׁל וְעִידַת פּוֹלְטָבָה" (עמ' 26). משמע, אפילו אותם צעירים אינטלקטואלים מרוסיה, שהגו את רעיון הקומונה ומימשו אותה בהקרבה עצמית אין קץ, אהבו ככלות הכול את הכתיבה על העבודה אף יותר מאשר את העבודה עצמה. אף על פי כן, כה מלהיב ומדבק הוא האידאליזם התמים של מתקני עולם אלו, עד כי אפילו פייטלזון, כילי בורגני בנוסח ארפגון (גיבור מחזהו של מולייר *הקמצן*, שאלתרמן תרגמו למען הבמה העברית), נעשה בעל כורחו "אידאליסט" ומחליט לוותר על כספי החוב שחבה לו הקבוצה.

המערכה השנייה של המחזה *כנרת, כנרת* מתרחשת באכסנייתו של חיים ברוך ביפו, שבו עשו כידוע חלוצי העלייה השנייה את לילם הראשון בארץ ישראל (כמסופר ברומן *תמול שלשום* [1945] מאת ש"י עגנון; ואכן השמות "גרישקין" ו"סינובורסקי" במחזהו של אלתרמן מזכירים את השמות "גורישקין" ו"סינובורסקי" ברומן העגנוני). כפילתה הניגודית של החלוצה האידאליסטית טינה (דמויות של כפילים ושל כפילים ניגודיים משובצות במחזה לרוב), היא הפונדקית המטריאליסטית זלטינה, ששמה מעיד על אהבתה לזהובים בפרט ולממון בכלל, שאחד מתלמידי בצלאל מצייר את דיוקנה. צייר זה, המתהדר במגבעת אמנים רחבה וב"עניבת פפיליון" בטעם התקופה ההיא, שמח לפרוק, ולו לשעה קלה, "אֶת סְרָצְבוֹת הָאֶקְדָמְיָה/ וּלְצִיר בְּשִׁבִיל הַלֵּב" (עמ' 63). הוא, המודרניסט הנמשך אל הקוביזם המהפכני והנועז, מתלונן ללא הרף על היותו מוקף בתמונות נחותות של "גְמִלִים פֶּסְכָדוֹרוֹמְנְטִיִּים עַל רֶקַע פֶּסְכָדוֹקְלִסִי" (שם). נרמז כאן כי האמן העברי שילם מחיר לא-מבוטל על הירתמותו מרצון ומאונס לרעיון הציוני: הוא נתבע להסיג את כישורו לאחור אל

האקדמזים הקלסי-רומנטי השגור של אמנים כדוגמת בוריס ש"ץ וידידתו אירה יאן (הציירת ה"עבריייה" הראשונה). צורכי המפעל הציוני דחקו אפוא את המהפכנות ודחו את נכונותו של הציבור לקלוט את הלכי הרוח הדקדנטיים של המודרניזם האירופי. קהל צרכני התרבות של ימי העלייה השנייה ביכר תמונות ושירים ציוניים, תמימים ומעודדים, ריאליסטיים והרמוניים. לא ייפלא כי התלהבותו הקומית של ציירנו ה"בצלאלניק" מן ה"סטיכיה" המסעירה הנגלית לנגד עיניו בדיוקנה של ה"מדם", הפונדקית מרת זלטינה (עמ' 64), מתנפצת באכזריות למשמע חרפותיה הרמות, לאחר שהיא רואה את ה"שקיצה" (סקיצה) המשוקצת של דמותה ומבקשת להשליכה אל התנור (שם).

אותו קיטש וולגרי של התחייה הלאומית בארץ-ישראל, שמפני גילוייו הספרותיים הזהיר י"ח ברנר,¹¹ מתגלה כאן אפוא בתחומיה של אמנות הציור: מגויסות אפיונית והיענות לתכתיבים של קומיסרים למיניהם, נהייה אחר טעמו הבנלי של קהל הצרכנים, פרובינציאליות והתעלמות מהלכי הרוח החדשים המנשבים בעולמה של האמנות המודרניסטית. את תעוזתו של הצייר ה"בצלאלניק", המעז לפרוק "עול מצוות" ולצייר ללא תכתיבים כלשהם, מגנה הקהל הפשוט והמצוי, המוכן להשליך את התמונה הבלתי-מובנת לכבשן האש. גרישה הבונדיסט, שאינו מבין כלל מדוע בחר לעזוב את "סערת המרחקים" של התנועה הפּוֹלֵטְרִית היהודית, / זו שאיננה מנתקת מן המונחים וְלֵה הַנְּצַחוֹן וְהַעֲתִיד! (עמ' 66), מתבונן בציורו המהפכני של הסטודנט ה"בצלאלניק" המרדן, ומעניק לה פרשנות משלו: "זֶה לֹא פּוֹרְטֵרְט, זֶה פּוֹרְטֵט אֲנִי-רֹמַנְטִי! / נֶגֶד הַרֹמַנְטִיקָה הַצִּיּוֹנִיסְטִית שֶׁל זְרִיחוֹת וְרֵדוֹת / וְשֶׁל עֲצֵי תְּמָרִים עִם מְחַרְשָׁה וְתֵלֶם / וְעַם פּוֹעֵל שֶׁל מְרָמְלֵד עַל תְּעוּדוֹת תְּרוּמָה" (שם). מאחורי גבו עומד אלתרמן ומחליף קריצות עין אירוניות עם הקורא, או הצופה, ביודעו אל נכון מה עלה בגורלו של הבונדיזם הבין-לאומי, שהיה בראשית המאה העשרים אויבה המר של התנועה הציונית. ואם בקיטש עסקינן, הרי שאלתרמן אינו שוכח להזכיר כי הטבע מספק לפעמים לצופים בו תמונות "תפאורה" כה מתקתקות ומושלמות ביופיו עד "שֶׁאֶפְלוּ הַקִּיץ" עֲצָמוּ מִתְבַּיֵּשׁ וְדַאי" (עמ' 125).

ד. על מקומה של האמנות הרגיונלית

אזכורה של האמנות הפוזיטיביסטית של "בצלאל", המגויסת לשירות הרעיון הציוני, קשור בעבותות אמיצים לדיון ספרותי רב-השלכות,

שהעסיק את בני אסכולת כתובים-טורים מראשית דרכם. אברהם שלונסקי, איש ה"שמאל", הגן בחירוף נפש על חירות הפיט שלו, על זכותו לכתוב על נושאים אוניברסליים, וכן על זכותו להדגיש חידושים "צורמים" ולתאר תיאורים מעורפלים, המרגיזים את הקונפורמיסטים למיניהם. מאמריו בענייני ספרות ופוליטיקה, שנתפרסמו אז בכתבי העת המודרניסטיים הדיים, כתובים וטורים, או בעיתון הארץ, כווננו לא רק כלפי הבורגנות כי אם בעיקר כלפי ההתיישבות העובדת, שבניה אהבו מהפכנות פוליטית, אך התגלו לא אחת כמי שמתעבים את המהפכנות הספרותית בכל גילוייה. על שמרנותו הספרותית של "מחנה הפועלים" השפיע חוג הסופרים של דבר, וברל כצנלסון בראשו, שלא אהב את המגמות הדקדנטיות של שלונסקי ושל חבריו. מתוך גישה אוטונומית של משורר נאו-סימבוליסט, כתב שלונסקי בפתח טורים:

הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאלית: שירה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזיך על צווארי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלבו. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא בפשטות, באיתגליא, ולא ברמזי אמונה תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה – רוצים אנו ברחל בתך הקטנה.¹²

שלונסקי יצא כאן אפוא להגן על זכותו, זכות אמן הכותב בהתאם לכלליה של האמנות הצרופה, לראות באמנות תכלית לעצמה, שאינה מכוונת לתכלית מפלגתית ולבקשת הקהל. הוא חשב אמנם שמותר להתפרנס מפתית שירים וראה בשירה מלאכה ככל מלאכה אחרת, אבל סירב לשעבדה לקומיסרים ולעסקנים מפלגתיים, המשימים עצמם מומחים לספרות. אגב כך שילח חץ שנון בשירתה הצלולה של רחל המשוררת, בת קבוצת כינרת, שהציבה אז חלופה פיוטית לשירה הקשה והמעורפלת שלו ושל חבריו לאסכולה, משום שנתחבבה עד מאוד הן על המשכיל העירוני הן על בני ההתיישבות העובדת.

בעקבותיו דיבר גם אלטרמן על אי-רצונו להיענות לדרישת הקהל וההנהגה הציונית, ועל אי-יכולתו לכתוב שירה קונסטרוקטיבית ופטריוטית "על אתר", וכדבריו במחזור "שירים על רעות הרוח": "אֶשְׁרִי הַשִּׁירָה הַפּוֹתְקֶת / אֶרְצִי / בְּלִי לְחוּשׁ פִּי דְרָקָה עַל נֶחֱשׁ". כבלי משים, שילח כאן גם אלטרמן חץ אירוני שנון נגד שורות פטריוטיות תמימות כדוגמת "לֹא שְׁרָתִי לְךָ אֶרְצִי, / וְלֹא פְּאֶרְתִּי שְׁמֶךְ" משירה של רחל, שהשמיעה, לדעת אלטרמן, את הצהרותיה הפטריוטיות בלא לבטים והתחבטויות, אף בלי להסתיר את כוונותיהן מאחורי שבעה צעיפים של ערפל מטפורי.¹³

שוב אנו רואים כי משוררי אסכולת שלונסקי הגנו ללא-הרף על זכותם להסתגר בעולמם האוטונומי וליצור לפי מה שיכתוב להם לבם, ללא התחשבות בתכתיבים חיצוניים כלשהם: דרישת ההנהגה הציונית, או טעמו של קהל הקוראים.

בדברי לעג אלה של אלתרמן על שירי המולדת המתקתקים של משוררי העלייה השנייה, שליוו בלב נפעם את המפעל הציוני, הייתה מידה לא-מבוטלת של אירוניה עצמית. הוא עצמו כתב "שירי סוכנות" תמימים ונמצאים כגון "שיר הכביש" ("עוֹרֵי שְׂמֵמָה דִּינֶה נְחֵמָה/ אָנוּ בָּאִים לְכַבֵּשׁ אוֹתָהּ"), עבור הסרט התיעודי "לחיים חדשים", שהפיקה "קרן היסוד" בשנת 1934 על יישובה של ארץ-ישראל.¹⁴ כשהצייר מן המערכה השנייה, שהפך בינתיים לצלם כדי שיוכל להתפרנס מיגיע כפיו, מגיע עם הציוד שלו לקבוצה שעל גדות הכינרת, ומפיק מפיו את ה"מרגלית" הבאה: "צִאֲתִי לְצֹלֵם מְטַעַם פִּיק"א/ אֶת נוֹף הַהַתְּיָשׁוּבוֹת הַחֲדָשָׁה./ בְּאֶמְנוֹת אֶת הַבְּכוֹרָה אֶזְוֶיקָה/, אֶף בְּצֹלֵם נֶזֶד הַעֲדָשָׁה" (עמ' 124-125), כולל בדבריו חץ של אירוניה עצמית. בדבריו יש יותר משמץ של התנצלות עקיפה שמשמיע אלתרמן, הנאו-סימבוליסט שגדל באסכולת שלונסקי בעלת המגמות הכלל-אנושיות, על שצורכי הפרנסה, שהם כורח בל יגונה, חיבבוהו פה ושם "לחטוא" בכתיבת שירי מולדת, ולא עוד אלא בפזמונים מן הסוג החרזני ה"נחות", הקולע לטעם הקהל.

עם זאת, דברי התנצלות מתחטאים אלה מלווים, כמדומה, גם ברגשי גאווה לא-מבוטלים על שהוא היטה שכם למאמץ הציוני, וכתב שירי זמר ופזמונים פופולריים כגון "המדורה", "תל-עמל", "שיר בקר" ("בְּהָרִים כָּבֵר הַשֶּׁמֶשׁ מְלַהֶטֶת"), "הורה סחרחורת", "ליל גליל", "הורה מדורה", "שיר הספנים", "שיר העמק", "דרך, דרך, נתיבה" ו"זמר הפלוגות".¹⁵ אפילו גרישה, הבונדיסט שהיה לציוני, מתחיל להתרגש למראה המציאות החדשה ולמשמע הפזמונים הציוניים, ומודה באוזני הצייר בסגנונו הרוס-עברי עתיר הרגש, ובהיגויו המגוחך המחליף סמ"ך בש"ן, כי נופי ארץ-ישראל המשתרעים לנגד עיניו ממלאים את לבו גאווה. רוממות הנפש, שפזמונים אלה גורמים לו היא כה עזה, עד שאפילו פזמון עצוב, עם מילים מינוריות תרתי-משמע כמו "סָבִיב שְׁלוֹת הַשָּׁקֵט", נשמע באוזניו כשיר לכת מאז'ורי, אופטימי ומרחיב לבבות:

אָה, בְּצִלְאֶלְנִיק, כְּשֶׁמְטִילִים קֶצֶת עַל הַחֹל
וּכְשֶׁמְזַמְרִים עַד שְׁשׁוֹמְעִים אוֹתָהּ בְּרֶס-נְקוּרָה
וּכְשֶׁהֵיָם, בְּרֶט, כְּמוֹ הַרְמוֹנִיסְט גְּדוֹל
מְלֻנָּה אוֹתָהּ עַל כָּל הַקְלוֹיטוֹרָה,

וקִשְׁבִּיב אִין קְלוּם, מַה שְׁקוֹרְאִים שְׁמָמָה,
 אָבֵל קַל זֶה מְלֵא זְמֶרָה וְנִם וְרוּס –
 אַתָּה מְרָגִישׁ קְאָלוֹ אַרְמִיָּה שְׁלֵמָה
 צוֹעֲדֶת עִם תְּפִים אֶל נִצְחוֹן בְּטוּחַ.
 וְאָז גַּם מִין רוֹמְנֵס עֵבְרִי שֶׁל עֶצֶב רַב
 עִם מִין מְלִים קְמוֹ "קִבִּיב שְׁלוֹת הַשְּׁקֵט", בְּרֵט,
 בְּרָאָה לֶךְ קְמוֹ הַמְנוֹן וְדָגֶל-קֶרֶב,
 שְׁלִכְבוּדוֹ אַתָּה מְסִיר אֶת הַשְּׁקֵט, בְּרֵט. (עמ' 93)

כנרת, כנרת הוא אפוא מחזה על תקופה חלוצית הרואית, אך רוב "גיבוריו" הם אמנים ואינטלקטואלים אנטי-הרואיים שכל מעשיהם מודרכים על-ידי אידאולוגיה – על-ידי "מילים, מילים, מילים". אליעזר אומר כי בשעה שחברי הקבוצה רותמים את הסוס למחרשה, או לנסיעה עם החלב לטבריה, הם רותמים גם אידאה, ולא בעל חיים בלבד, וכי רק אידאה שנתגשמה יכולה לגרום לכך שמחרשה בודדת תחרוש תלמים באדמה ותהפוך רגבי טרשים ותקופה שלמה על פיה (עמ' 114-115). ריבה, המכינה אותה שעה את הארוחה על התבון, עונה לאליעזר כי האידאה אף היא בעל חיים, שאמנם אינו אוכל קש, אך אוכל בכל פה את חייהם הפרטיים של אנשים. האנשים הם מזונה של חיית ענק זו, ואת מזונה היא תובעת ללא הרף: "הב, הב".

הגבולות בין המציאות לבין השתקפויותיה, המחקות אותה ומזינות אותה אהדדי (לרבות הנאום האידאולוגי המתיימר לשנות את המציאות) הם כה רופסים כאן, עד שאפילו בשעה שגרישה מבקש לשלם לבעלי המלון את החשבון, זלטינה הפונדקית ממהרת לצוות על בעלה: "סֶדֶר לוֹ סִיִּים בְּרוּךְ, / אֶת הַשְּׁבֹן. תִּקַּח מִמֶּנּוּ גַם בְּעֵד הַנְּאוּם. / (לגרישה) אַתָּה לֹא תִעָרֵךְ אֶצְלֵנוּ מִיִּטְנִיגִים חֲנָם" (עמ' 67). המונולוג הפרו-פרולטרי של גרישה, המושמע באוזניה, הופך אפוא בעיניה באחת לנאום מפלגה, ועל עריכתם של כינוסים מפלגתיים יש לשלם, כידוע, טבין ותקילין. יסנוגורסקי ב' מאשים את כפילו יסנוגורסקי א' שהוא מעמיד פנים, הומה ומהמה וצווח באספות פוליטיות, וכל כולו אינו אלא נאד מלא מילים ומליצות ופרזות ולבטים של צער העולם, אך כל התרוצצותו סביב ה"אובסטרקציות" וה"רזולוציות" לא נועדה אלא להחריש אותה יבבה דקה הפורצת מלבו מפעם לפעם על שאהובתו עזבה אותו (עמ' 71). משמע, "היהודי החדש", החלוץ שהשליך מאחורי גוו כל אותם רגשות "בורגניים", מגלה אף הוא ברגע של אמת כי ערכי האמת השורדים

בעולמנו הם ככלות הכול אהבת הורים לילדיהם ורעות של לוחמים בשדה קרב, קנאה של אוהב לאהובתו ושנאה למתחרהו. את היצרים ואת הערכים הללו, רומז המחבר המובלע, שום מצע מפלגתי לא יעקור משורש. "חלוצינו", המנסים להתכחש ליצרים הראשוניים הללו, חזקים בפיהם יותר מאשר במלאכת הטוריה בפרדס.

במהלך האירועים מתפתה הצופה להאמין כי עיקרו של המחזה כנרת, כנרת הוא בכל אותם עניינים טפלים – בכל אותם "שטותים" ו"הבלים" של הציור, הפזמון, הצילום – בהם, ולא בעבודה הגופנית שבכוחה לעצב את פני המציאות ולשנות את ההיסטוריה של עם ישראל. מחשבה זו מתחזקת לקראת סוף המחזה, לנוכח מעמד הצילום המסוגנן, הבידיוני למחצה, של ה"חלוצים" עם קלשוניהם ומעדריהם – מעמד התופס את רוב המערכה השלישית. אולם, אם אכן התפתה הצופה להאמין כי החלוץ העברי בן העלייה השנייה אינו אלא כאותו "פועל של מְרַמָּד על תְּעוּדוֹת תְּרוּמָה" של הקרן הקיימת, הרי באות השורות החותמות והופכות את הקערה על פיה. יהודה מודה אמנם בשורות אלה כי תחושת גודל השעה התערבבה אצל חברי הקבוצה עם כובד ראש ובדיחות הדעת, עם אספות ועם בדידות, עם שאלות הרבה ועם תשובות מעט, "וגם עם קצת" – וְזֶה אוֹלֵי עֵקֶר – קִצַּת עֲבוֹדָה וְלִפְעָמִים / אֶפְלוּ קִצַּת יוֹתֵר מִקִּצַּת. כֵּן, זוֹ הַיְתָה בְּעֵצָם/ הַהֲמָצָא הַעֲקָרִית... (עמ' 136), אך לפתע פתאום הוא ממטיר על חבריו מטר כבד של הוראות לקראת יום המחרת, ובהן שינויים שחלו בסידור העבודה:

דוחים נְרִיעָה שֶׁל חֲלָקָה אֶלֶף, אֲךָ עִם זֹאת
 יוֹצֵאִים לְחָרֵשׁ אֶת כָּל הַשָּׂאָר, גַּם בַּמוֹרָד,
 וְנִגְשִׁים לְהַקְמַת הַסֵּקֶר לְקִרְאָת חֶרֶף –
 אֶת הַסֵּקוּל נִמְשִׁיף בְּאֶךְ בְּעָה
 בַּמְקוֹם שֶׁלִּשָׁה, וּבִנְקוּז יַעֲבֹדוּ
 בַּמְקוֹם שֶׁנִּי חֲבָרִים – אֶתְד וְחֲצִי,
 שֶׁכֵּן חֲצִי חֲבָר יִסַּע הָעִירָה
 לְהִבְיָא חֲיָנִין... (שם).

הנה כי כן, אם נתפתה הקורא, או הצופה, להכליל הכללות כוזבות וחפוזות, ואם האמין לתומו, ש"חלוצינו" אינם אלא מחברייהן של "ברושרות" פוליטיות חוצבות להבות, המתובלות במובאות מדברי ניטשה והגל, הרי שמתברר לו – ממש בסוף המחזה – כי בזמן שצעירים נלהבים אלה נאמו והתווכחו, כתבו והצטלמו, הם גם עבדו "כבדרך אגב"

עבודת פרך בלי לחוס על כוחותיהם. בלהט החזון כל אחד מהם עשה לאמתו של דבר עבודה של שניים-שלושה עובדים "רגילים". ככלות הכול, המחזה *כנרת*, *כנרת* מלגלג כאן על חלוצי העלייה השנייה ועל מייסדי הקומונה העברית הראשונה רק לכאורה. הוא אינו רואה בהם בטלנים המצטלמים ב"פזזה" מרשימה כדי להיכנס להיסטוריה עם מעדר על שכם.

הצגתם הקריקטורית אינה נובעת מן הרצון להשחית נגדם קצי ביקורת ולעג, כי אם בעיקר מאי-יכולתו של אלתרמן, המודרניסט שהתחנך ב"אסכולת שלונסקי", להתמודד עם מפעל ההתיישבות מתוך אמפתיה גמורה, חסרת כל גוון אירוני (כפי שאמני המודרנה בכלל אינם יכולים להתמודד עם הוויה חיובית ובונה, מלאה ברוממות נפש, בלא תיווכה של אספקלריה מעוקמת או בלא חציצה של מסך ערפל סימבוליסטי). אף על פי כן, ככלות הכול, הציג אלתרמן את אנשי הקומונה הראשונה, בשורות הסיום של מחזהו *כנרת*, *כנרת* כפי שהציג בשיריו לילדים את גיבוריה הגדולים של ההיסטוריה היהודית – את רבי בנימין מטודלה, את שמואל הנגיד ואת אנשי העלייה השנייה – כמי שיודעים לשלוח ידם בשלה וגם מן הנוצה והחרט אין הם מושכים את ידם. ככלל אהב אלתרמן גיבורים שהם "ספרא וסיפא", מאלה הנוהגים כבני בית לכל דבר ב"עולם המעשים" וב"עולם האצילות" כאחד, והא בהא תליא.

הערות

1. אמנם, דב סדן, חברו של אלתרמן למערכת *דבר* ויו"ר חבר השופטים של "פרס ביאליק לספרות יפה", זיכה בשנת 1957 את אלתרמן בפרס על הישגיו בעיר *היונה*, אף כתב על ספר זה דברים נמלצים (ראו "במבואי עיר היונה", *הפועל הצעיר*, שנה נ"א, גיל' 15 [7.1.1958], עמ' 18-20), אך ברוך קורצווייל, שדבריו חרצו את גורל הספר בעיני הדור הצעיר, כתב עליו בסגנון סרקסטי (הארץ [4.4.1958], עמ' 7; שם [10.4.1958], עמ' 8).
2. לרשימת מחזותיו המתורגמים של אלתרמן, ראו דבורה גילולה, "תרגומיו של נתן אלתרמן לבמה העברית", *לשון ועברית*, 7 (ניסן תשנ"א), 11-13.
3. מחברות אלתרמן, כרך א, ערך: מ' דורמן, תל-אביב תשל"ז, עמ' 163-164.
4. נתן אלתרמן, *מחזות [כנרת, כנרת, פונדק הרוחות, אסתר המלכה, משפט פיתגורס]*, תל-אביב 1973.
5. על תקופת "מקוה ישראל" בחיי אלתרמן, ראו פנחס לנדר-אלעד, "צעדים ראשונים בתל-אביב", *גזית*, כרך לג, חוברת לד (1984), עמ' 184-187.
6. נתן אלתרמן, *פמונים ושיירי זמר*, כרך ב, תל-אביב תשל"ז, עמ' 314.

7. יחסיה של בלה אלטרמן עם ילדיה ונכדיה, כפי שהם מצטיירים מתוך מכתבי אלטרמן לאמו, מכחישים כמדומה את ההנחה התמוהה וחסרת האסמכתות שהעלה דן מירון בספרו *פרפר מן התולעת* תל-אביב 2001, עמ' 35, בדבר היותה אם קרה ומרוחקת; וראו מבחר ממכתביו של אלטרמן לאמו, מנחם דורמן, *נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה*, תל-אביב 1991, עמ' 264-283.
8. "גלויות מעמק הירדן", *טורים* (8.12.1933); ראו גם *במעגל*, תל-אביב תשל"א (מהדורה שנייה מורחבת: תשל"ה), עמ' 132-136.
9. לפי פתק שכתבה עבריה שוישני-עופר למנחם דורמן ביום 11.11.1973, שבו הביעה את סירובה למסור לו את מכתביו של אלטרמן שהיו שמורים בידיה; וראו בספרו של דורמן, *נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה* (הערה 7, לעיל), עמ' 247. בסופו של דבר נמסרו המכתבים לפרסום על-ידי בנה, אבנר עופר, ראו מירון (הערה 7, לעיל), עמ' 662-669.
10. את סיפורו "אגב אורחא" פרסם י"ח ברנר בקובץ *ספרות* שבעריכתו בשנת תרס"ט, סמוך לעלייתו ארצה. על הסיפור ועל הקשריו האידיאיים, ראו חנה נוה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה?", בתוך: *בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד*, תל-אביב וירושלים, 2000, עמ' 83-100. ראו גם מאמרי "אמת מארץ-ישראל ומן הדרך העולה ציונה – על סיפורו של י"ח ברנר 'אגב אורחא'", ישראל (בעריכת שלום רצבי), א, תל-אביב 2002, עמ' 13-32.
11. "הז'אנר הארצישראלי ואביוזריהו", *כל כתבי ברנר*, כרך ב ("בחיים ובספרות"), תל-אביב תשכ"א, עמ' 268-270. המאמר ראה אור לראשונה ב*הפועל הצעיר*, ד, גיל' 21 (תרע"א), והגיב עליו ר' בנימין במסה "הז'אנר הארץ ישראלי", *הפועל הצעיר*, ד, גיל' 22 (תרע"א).
12. אברהם שלונסקי, "טענות ומענות", *טורים*, שנה א, גיל' יג (3.10.1933); המאמר כונס בקובץ מאמריו של שלונסקי, *ילקוט אש"ל*, תל-אביב 1960, עמ' 28-32.
13. שיר ז מתוך המחזור "שירים על רעות הרוח", *מחברות לספרות*, שנה ראשונה, חוברות ה-ו (ספטמבר 1941). המחזור התפרסם שוב בתוך *עיר היונה*, תל-אביב 1957, עמ' 161-180.
14. נתן אלטרמן, *פזמונים ושיירי זמר*, כרך ב, תל-אביב תשל"ז, עמ' 308. על חיבורו של שיר זה בהזמנת קרן היסוד והלהנתו בידי דניאל סמבורסקי, ראו אליהו הכהן, *ככל זאת יש בה משהו*, תל-אביב חש"ד, עמ' 104.
15. *פזמונים ושיירי זמר* (הערה 14, לעיל), עמ' 300-310.

פרק תשיעי

הוא ארמון, הוא אריה, הוא המלך ליר!

שקספיר בראי יצירתו של אלתרמן

א. שקספיר תחת כנפי השכינה

כברת דרך ארוכה עשתה הספרות העברית בדרך הילוכה מדורם של סופרי השלח – ביאליק וחבריו האודסאיים – לדורם של סופרי כתובים-טורים – שלונסקי, אלתרמן ובני חוגם, אמני המודרנה התל-אביבית. האחרונים הביאו אתם מן התרבות הצרפתית והרוסית מיני גינונים בוהמיניים "נכריים", שהפכו את כוס היין, הפונדקית ומסכת התאטרון לחלק בלתי-נפרד מן הביוגרפיה הממשית והספרותית של האמן, ואילו הראשונים חיו בעולם שבו עדיין נקשר השֵׁכר בתודעה הלאומית בדמותו של "עשיו" האוקראיני, והמסכה – בתועבות הגויים שמקדם. ביאליק עמד על ערשו של התאטרון העברי המקצועי, ומנה את נשימות אפו כָּאב החרד לעוללו. לעומת זאת שלונסקי – ועמו נתן אלתרמן, לאה גולדברג, רפאל אליעז, מנשה לויין ורבים מסופרי המודרנה התל-אביבית – נהגו בתאטרון העברי המקצועי כבתופעה טבעית ומובנת מאליה שלא נולדה תמול-שלושום, וכמו נשכחה מלבם כליל קפיצת הדרך הנחשנית והנועזת שעשו אמני הבמה העברית בשנים כה מעטות.

אלתרמן, מנציגיה הבולטים של המודרנה התל-אביבית, נקשר כידוע אל התאטרון בכל דרך אפשרית, ומעולם לא ראה בדרמטי ובתאטרלי ערוץ יצירה משני או שולי: כבר באחד משיריו המוקדמים ביותר, הוא כתב גרסה משלו למוטיבים נבחרים מתוך ה*יהודי הנצחי*, שהוצג אז ב"הבימה" (את שירו זה, האישי והלאומי כאחד, הקדיש לחנה רובינא, תלמידתו של אביו, ששיחקה בהצגה).¹ בשירתו לסוגייה ולתקופותיה הכליל אלתרמן יסודות תאטרליים למכביר – פעלולי זרקור, זיקוקי די-נור מילוליים, מצלולים דרמטיים, הכרזות רמות, מטפוריקה מעולם הבמה – שהפכו את איתני הטבע לשחקנים במופע צבעוני וראוותני. לא אחת הכליל ביצירתו רמזות גלויות וסמויות לדרמה העולמית, למן הקלסיקה ה"כבדה" ועד לאופרטה ולהצגת הרוויו ה"קלה". לעתים קרובות אף כתב על נושאים תאטרליים מפורשים: על הקרקס ולוליניו, על במת הנאום ועל תרועות הקהל, על תיבת הנגינה, על "פייטני הקוף והתוכי", על המומוסים המרקידים דוב בשוק, "על אהבה ולחם" ועוד.

יתר על כן, במהלך יצירתו – מראשית דרכו ועד לסופה – הוא תרגם עשרות מחזות ממיטב הדרמה העולמית (לרבות מחזות משל שקספיר, רסין, מולייר ופירנדלו), חיבר שישה מחזות מקוריים (שניים נותרו אמנם במגרה), ואף חיבר מאות שירים ומערכונים לבמה הקלה.² ואם לא די בכך, הוא גם נשא לאישה את השחקנית רחל מרכוס, וסייע לתרצה בתו היחידה לקשור את גורלה עם עולם הבמה (לאמתו של דבר, גם אהובתו צילה בינדר עסקה, בין שאר עיסוקיה, בציורי תפאורות וביצורי פלקטים של שחקנים על קרשי הבמה).

שונה בתכלית היה מקומו של התאטרון בחייו של ביאליק. שנותיו הראשונות עברו עליו כידוע בעולמם הקפוא והקבוע של "מחזיקי נושנות", שהועיד לדרמה ולתאטרון מקום שולי בלבד. מבחינה זו, היה עולמו של ביאליק רחוק מרחק שנות אור מעולמם של המודרניסטים בני אסכולת שלונסקי-אלתרמן: ברחוב היהודים נהגו לראות ב"תיאטר" וב"במות יִשְׁחָק" – מושב לְצִים, תוצר מובהק של העולם ה"יווני", המתנכר לרוח "ישראל סבא". שומרי אמוני ישראל לא ראו הבדל עקרוני בין תאטרון לבית קלון, ששניהם נועדו ללבות את היצרים הבהמיים של האדם ולדרדרו לתהומות הטומאה – להביא לבית יעקב את תועבות הגויים. "יהודים של כל ימות השנה" הסתפקו בדרך כלל בהופעות הבדחן וה"כליזמרים" בחתונות ובמופעי פורימ'ס שפיל, יוספ'ס שפיל, משה רבנו שפיל, וכיוצא באלה סוגים של הצגות חוצות עממיות וחובבניות. הצגות אלה הן שהעניקו לצעירים כדוגמת ביאליק וחבריו ל"ישיבה" – למן העשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה ועד לשנות מפנה המאה – את מושגיהם הדליים על עולם הבמה והתאטרון. לימים התגורר ביאליק בבירותיה של תרבות המערב, וביקר גם בהצגות תאטרון ראויות לשָׁקֵן, תרגם מחזות מופת למען הבמה העברית ועשה רבות למען קידומה של להקת "הבימה". ואולם, הוא מעולם לא ראה בחיוב גילויים מובהקים של "אמנות לשם אמנות". בעיקרו של דבר ראה "המשורר הלאומי" את התאטרון העברי כחלק מן העשייה הציונית המודרנית, כאמצעי חילוני לחינוך העם ולהחייאת תרבותו, חֶלֶף בתי המדרש ובתי הכנסת שתש כוחם. על כן הפשיל שרוולים והכין הרצאות מפורטות לכל אחת מהצגות הבכורה של "הבימה".

בעשור האחרון לחייו (1924-1934), לאחר שהתיישב בתל-אביב והקים בה עם שותפיו את הוצאת "דביר", גלגולה הארץ-ישראלי של הוצאת "מוריה" האודסאית, לא חדל ביאליק המו"ל מלהפציר בסופרים העברים שבאמריקה – בנימין סילקינר, שמעון גינצבורג, ישראל אפרת וחבריהם – שיעמיסו על עצמם במלוכד את עול תרגום מחזותיו של

שקספיר, ויוסיפו את המכלול השקספירי למדף הספרים העברי. ביאליק שיגר למשוררים אלה עשרות מכתבים, ואת כולם סיים במילים "ותרגומי שקספיר מה יהא עליהם?", בידועו את המצב העגום בתחום ידיעת השפה האנגלית בקרב הסופרים הארץ-ישראליים, רובם יוצאי רוסיה. באחד ממכתביו הרחיב את הדיבור על תכניתו לכוונן את מפעל תרגומי שקספיר בסיוע הסופרים העברים בארצות הברית:

קביעת תרגומי שקספיר בתוך שלשלת קובצי ה'חברים' תוסיף לה 'זוהר' ותרים הרבה את ערכה. בטוח אני בדבר זה. לכלאיים אין לחשוש כלל וכלל. אדרבא ואדרבא. כך נאה וכך יאה, שמשוררים עברים המושקעים בתרבות האנגלו-סכסית ייעשו שושבינים לשקספיר, להכניסו תחת כנפי השכינה העברית. שמו של שקספיר עלול להסב בבת אחת את דעת הקהל לביבוליותה שלכם ולמציאותה. יש, אפוא, משום כך גם תכסיס מו"לי.³

כל טכסיסי הפיתוי של המשורר לא הועילו והתכנית לא יצאה לפועל, הן בשל חילוקי דעות כספיים והן בשל קוצר ידן של "הנפשות הפועלות" לעמוד במשימה הכבדה. רק משפרסם ביאליק תרגום פרי-עטו למערכה הראשונה של יוליוס קיסר בכתב-העת החדש מאזנים (בחוברת ג' ובחוברת ז' של הכרך הראשון, שיצא לאור בשנת תרפ"ט), נתפרסם "לפתע" גם תרגומו של אפרים ליסיצקי למערכה ראשונה זו, כמין התנצחות חסרת טעם על כתר שנגזל כביכול מן המשורר העברי-האמריקני.⁴ גם התמודדות חד-פעמית זו לא נשאה יבולים של ממש, ובכל זאת הניבה הקבוצה ה"אמריקנית" פרי אחד שהצדיק "ברכת הגומל": שמעון הלקין, שהחל אף הוא את דרכו כמשורר עברי-אמריקני, היה הסופר העברי הראשון שתרגומו למחזה שקספירי הועלה על במה מקצועית בארץ-ישראל.⁵ בהיסטוריה של תרגומי שקספיר לעברית שימש אפוא הלקין חוליית מעבר מעניינת בין "דור ביאליק" לדור המודרנה; בין תכניתו של ביאליק – להעמיד לרשות הקהל העברי מדף שקספירי רחב ומשוכלל באמצעות קבוצת המשוררים העברים שישבה באמריקה – לבין מימושה של תכנית שאפתנית זו כעשור או שניים לאחר שנהגתה.

קליאו, מוזת ההיסטוריה, חמדה לה לצון ותעתעה במי שביקש גם לזווג את מפעל תרגומי שקספיר לעברית וגם לנווט את מהלכיו. היא יצרה דינמיקה הפוכה מן הטבעי והמתבקש: את שקספיר הגישה לקהל העברי בארץ-ישראל לא הקבוצה ה"אמריקנית", שביאליק ראה בה כוח טבעי למלאכה קשה זו, בשל ידיעתה הטובה את שפת המקור, אלא דווקא "אסכולת שלונסקי", שבה פעלו אחדים מיריביו של "המשורר הלאומי".

משוררי המודרנה התל-אביבית לכאורה לא התאימו כלל לשאת בעול תרגומי שקספיר לעברית (בני החבורה לא ידעו אנגלית היטב ונסתייעו בתרגומי מופת לשפות אחרות). אף על פי כן מפעל התרגום של בני חבורה זו הוא כאמור המפעל המרוכז והאיכותי ביותר בתחום תרגומי שקספיר לעברית עד עצם היום הזה. גם אם נתברכנו בעשורים האחרונים בתרגומים מצוינים, פרי עטם של סופרים השולטים היטב בשפה האנגלית, מבחינים בדקויות הטקסט ומציעים להן פתרונות מצוינים, יכולם של האחרונים זעום בהשוואה למפעל הענקים החלוצי של שלונסקי, אלטרמן, אליעז וחבריהם. המאמץ המשותף של בני האסכולה הניב תוצאות, שמאמץ אישי של יוצר כלשהו, יהא פורה ומוכשר ככל שיהיה, לא הצליח עד כה להדביקן.

ב. בין הקלסי ל"רחובי"

הבוחן את יצירת אלטרמן, לסוגיה ולתקופותיה, ייווכח כי אלטרמן נזקק ל"תיבת התהודה" הגדולה של הדרמה השקספירית למן צעדיו הראשונים ב"קרית ספר" העברית, עוד בטרם התנסו הוא וחבריו, משוררי המודרנה התל-אביבית, בתרגומי שקספיר לעברית. הוא פנה אל שקספיר כאל תַאֲוֹרוֹס לדליית צירופים נרמזים עוד בהיותו סטודנט בפריז, ובטרם הצטרף לחוגו של שלונסקי. כמשורר צעיר, שביקש להשתלב בהוויה הספרותית ההומה והתוססת שנתרקמה במרכז התל-אביבי החדש של שנות העשרים וראשית שנות השלושים, הוא הביא בשיריו הראשונים חידוש מרענן: אווירה מערבית זרה ומוזרה, רחוקה מן הפתוס הלאומי ה"גלותי" ומשירת ארץ-ישראל שנכתבה באור התכלת העזה. הפנייה לספרות המערב – "הקנונית" והקלה – העניקה ליצירתו המוקדמת אותה רוח זרה ומוזרה, שהמשורר נזקק לה לצורכי הזרה (דְפְמִילִיאָרִיזְצִיָה, דְאֹטוֹמִיזְצִיָה).

בראש ובראשונה נזקק אפוא אלטרמן ביצירתו המוקדמת לשקספיר כדי ליצור את האווירה האוקסימורונית החריפה של כתיבתו, שהביאה להתנגשותם של ניגודים מפתיעים שאינם מתלכדים זה עם זה. לשון אחר, הדרמה השקספירית – והטרגדיות השקספיריות הגדולות באופן מיוחד – שימשהו לעתים קרובות כאחד מאגפי המשוואה של כתיבתו האוקסימורונית: כתמונת תשליל של הקל והמשעשע, כתמונת תשליל של ה"נמוך" והלא-"קנוני", כתמונת תשליל של הארץ-ישראלי והיהודי. שקספיר היה עבורו גילומו של ה"זר" וה"אחר", היפוכו של הלוקלי והפרובינציאלי. ומכיוון אחר: התנ"ך, המיתולוגיה היוונית-רומית,

הברית החדשה ושקספיר היו לאלתרמן הצעיר מקורות בלתי-נדלים לחומרים קלסיים מכובדים (וזאת בניגוד לשירה העברית הקלסי-רומנטית שהעניקה את הבכורה הבלתי-מעורערת ל"ספר הספרים"). ואילו אגדות העם ומעשיות הילדים, הדקלומים והפזמונים, האופרות והאופרטות שימשו לו מקורות לדליית צירופים רעננים שיש בהכנסתם ל"היכל השירה" מן החוצפה ומן ההעזה. אלה ואלה העניקו לשיריו את אפקט החידוש שלהם נזקקו כדי להשתלב בשירה העברית בת הזמן וכדי שלא להיוותר בשוליה.

מקוצר היריעה אסתפק כאן בשתי חטיבות של שירת אלתרמן: בשיריו המוקדמים, שאת חלקם חיבר עוד בשנות שהותו בצרפת בשנים 1929-1932, ובחטיבת שיריו המאוחרת – *חגיגת קיץ* – שאותה חיבר בתל-אביב בשנת 1965. כפי שנראה להלן, חוט סמוי מחבר שתי חטיבות אלו – את הסף ואת הסוף. בשתייהן המחזיז את הגותו ההיסטוריוסופית, והמחיישה על רקע בית קפה – פריזאי או תל-אביבי – שבו "הנפשות הפועלות" מייצגות את התהליכים החברתיים שנתחוללו לנגד עיניו.

בשיריו הפרוזאיים שילב אלתרמן את הרמיזות השקספיריות בתוך שלל רמיזות מתוך הספרות הצרפתית לדורותיה (כאלו הן רמיזותיו לשיריו הבינימיים של ויזן, לשיריו הבוהמיאניים של בודלר, לרומנים של דימא האב, לדרמות הסימבוליסטיות של מטרלינק, לאופרטות של אופנבך ועוד). כך הצמיד אלה לאלה, באופן כמו-שרירותי, חומרים כבדים וקלים, עתיקים וחדשים, כבולים וחופשיים. בדרך זו נהג, למשל, באחד משיריו הראשונים שבאו בדפוס – "קונצרט לג'ינטה"⁶ – שבו מבטיח הדובר העלם למלצרית הפרוצה שבה התעלל ושאותה רצה (במציאות? בדמיונו?) כי יקח אותה למציאות גן-עדנית, תמימה ושופעת פריז, שבה יחיו השניים באידיליה גמורה כ"צמד תינוקות באגדת כשפים". כאן צירף אלתרמן לחומרים מודרניים מן הציפור הכחולה של מטרלינק ומשירי פול ורלן⁷ גם חומרים מן האגדות והמעשיות העממיות (כגון מעשיית ז'נו ומרגו, מקבילתה של המעשייה על הנזל וגרטל, הכלולות שתייהן בסיפורי האחים גרים). לצורך ההנגדה (הקונטרסט), צירף גם אלזויה שקספירית ברורה ומובהקת – "לְכָבִי – עוֹלָל דוֹגֵר נְטוּל כְּתַנְת" – הרומזת למונולוג הידוע של מקבת בטרם רצה דאנקן:

[– – –] Besides, this Duncan

Hath borne his faculties so meek, hath been

So clear in his great office, that his virtues

Will plead like angels, trumpet-tongued, against

The deep damnation of his taking-off;
And pity, **like a naked new-born babe**,
Striding the blast, or heaven's cherubim, **horsed**
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind. *Macbeth*, I, vii, ll. 16-25

מה הקשר בין מונולוג שקספירי זה לבין היצירה ה"זולה" שלפנינו, שבמרכזו זונת רחוב הפותחת פה כמו ביב של שופכין ועלם זר ו"ארור" (מן המשוררים ה"מקוללים" וה"גולים") המבקש להתעלל בה ולשסע את גרוונה? כאן וכאן לפנינו רוצח ומעשה רצה נתעב; כאן וכאן לפנינו געגועים לעולם של תום ושל הרמוניה. חומרים מן האופרה ה"קלה" ומן הטרגדיה השקספירית ה"כבדה" וה"קנונית" מתערבלים כאן אלה באלה עד לבלי הפר.

ב"קונצרט לג'ינטה" יחסו של הגבר לאישה הוא יחס בו-זמני של זלזול והערצה, של משיכה ודחייה, כברבים משירי התהילה האוקסימורוניים של אלתרמן בכוכבים בחוץ: מצד אחד הוא משליך את חרוזיו הזהובים (כאילו היו זהובים, מטבעות זהב) של אתנן על מפסעה של ג'ינטה (שהיא ספק מלצרית, ספק פרוצה); מצד שני הוא מלחך את עפר כפות רגליה בהכנעה מוצהרת, ומכנה אותה בהערצה בשם "הדורה שלי":

על מפסעה את חרוזי

הזהבים אשליך.

רצייתי דבק אל מקעליך –

הדורה שלי.

(מחברות אלטרמן, ב, עמ' 38)

תיאורם של החרוזים כזהובים מזכיר את דברי המלכה גרטרוד, אמו של המלט, על דבר ה-golden couplets, החרוזים הזהובים (המלט, מערכה חמישית, תמונה ראשונה, שורה 309) ואת דברי הורציו (שם, שם, תמונה שנייה, שורות 137-138), המדמים את מטבעות הלשון ("golden words") למטבעות זהב מוחשיים, לזהובים. הרעיון בדבר היות חרוזי השירה כעין אתנן הניתן לאישה הנחשקת מופיע גם בשירו המוקדם של אלטרמן "שיר בחרוזים אדומים", העושה אף הוא שימוש

ברביבוי המשמעיים של המילה "אדומים" (שאחד מהם נטול מן התחום המוניטרי).⁸

היחס הדו-ערכי אל האישה הקדושה-הקדושה חוזר ברבים משירי בוסר אלו, ומחלחל גם לשירתו ה"קנונית" של אלתרמן. בכל השירים הללו שלטת המגמה ההיסטוריוסופית שרואה את הפך המערבי כמקור של שחיתות וטומאה, כישות דקדנטית ההולכת לבית עולמה וזוקקה ל"בראשית חדשה" (אם לנקוט מטבע של שלונסקי). שירים אלה תיעדו את "שקיעת המערב", את הקומדיה האנושית של בני הפך המערבי, השקוע במ"ט שערי טומאה, ובה מופיעים צמדי הילדים מן האגדות בדמותם המושחתת של רוצח וזונה, המבקשים להימשות מן הביבים ולהיברא מחדש כתינוקות טהורים. בשירים מוקדמים אלה הצמיד אלתרמן זה לזה ניגודים רבים: בין המינים, בין עיר לבין יער, בין צעירות לזקנה, בין תום לשחיתות, בין שקיעה לבראשית חדשה, בין גן-עדן של טרם היות האדם ל"גן-עדן" של אחרי ככלות הכול. הוא שאל את עצמו מה היה קורה אילו נתגלגלו לעולמנו המודרני גיבורי ספרות הילדים, ובמיוחד המעשיות לילדים ולמבוגרים על צמדי תינוקות – הוא והיא – הנקלעים להרפתקאות ולסכנות (כמו הנזל וגרטל, ז'נו ומרגו, מירטיל וטילטיל). ותשובתו: היום, בפך השוקע, או בסרט ההוליוודי הסנסציוני המתרחש על רקע הפך המודרני, היו הנזל וגרטל מתגלים בדמותם של רוצח וזונה, המתגעגעים לאיזו מציאות גן-עדנית סקרנית, לאיזו אידיליית כזב שלא הייתה ולא נבראה. נאמר כאן בסמוי כי העולם הולך ונעשה אלים וחסר רחמים, אך גם הטבטונים שיצרו את הנזל וגרטל היו אלימים, ואין להתבונן בעבר הרומנטי כבמציאות אידילית ואידאלית.

בשיר "ניחוח אשה",⁹ המתאר אף הוא את שקיעת המערב ואף בו מכפבים אותם "גיבורים" עצמם (הצעיר הזר, זעום העפעפיים, והפרוזה הפריזאית הזהובה ג'ניטה-מרגו), אומר הדובר-המשורר בנימה אוטו-אירונית: "ככה... ככה מְלוֹדְרָמָה / מְתַפְקֶת על שְקֶספִיר". בשיר "רחובי" זה הזכיר אלתרמן את שקספיר ואת הומרוס, ובצדם את נגן הרחוב הסומא המנגן באקורדיון במחיר נדבה בת "סו" אחד. הקלסיות המובהקת והסרות המודרניסטית מוצמדים כאן זה לזה כבאוקסימורון. השיר אף מותח קו נועז של הקבלה אבסורדית בין עקבות האל (*vestigia dei*) לבין עקבותיה ועקביה של הזונה. המילה הצרפתית "jeannette" – כשמה של הפרוזה, גיבורת "קונצרט לג'ניטה" ו"ניחוח אשה" – פירושה גם 'עדי דמוי צלב הנענד על הצוואר' וגם 'מין עקב של נעל'. ב"ניחוח אשה" הגבר המשורר מעניק לזונה את לבו ואת שירו (את חרוזיו שניתן לעונדם על הצוואר) ובסוף השיר הוא מכריז: "כמה טוב

על פְּנֵי אֶסְפֵּלֵט לְהִדְרָס / בְּכִזָּב צוֹעֵד עַל עֲקָבִים גְּבוּהִים" (הכרזה המזכירה את הכרזתו של האוהב הכנוע בסוף "פגישה לאין קץ" על נכונותו ליפול פצוע ראש כדי לקטוף חיוך של אוהבתו הבלתי-מושגת). שיר זה אף מכיל בתוכו את אחד המוטיבים המרכזיים של שירתו המוקדמת של אלתרמן: האישה שבו היא זהובת שֶׁעַר, דמותה בהירה ומקרינת אור, ואילו הגבר שמביא עליה את כיליונה דמותו קודרת ועגמומית (גורלה של האישה – להיות קרבן חנינם על מזבח אהבה כוזבת – נרמז למן הכותרת העושה שימוש מתחכם בצירוף "ניחוח אִשָּׁה" שמתחום הקרבנות).

הנה כי כן, שירים מוקדמים אלה, העושים שימוש במיתוסים שונים כתחליף לעלילה ולגיבורים שנעלמו מן הספרות המודרנית, מתארים לרוב את מלחמת היום והלילה במונחים של מלחמה לחיים ולמוות בין המינים; בדמותם של גבר ואישה אוהבים ואויבים: אישה בהירת שֶׁעַר ובעלת מבט קורן וגבר זעום עפעפיים, קודר ושחור (או בעל מרה שחורה), החומד אותה ורוצה במותה כדי להופכה לקניין נצחי, שאין לזולת נגיעה בו. כבר בשירו הראשון שבא בדפוס – "בשטף עיר"¹⁰ – היום מתואר בדמות זמרת בארים זהבה ומתרוננת, והערב – בדמות גבר קודר וכבד שרעפים. גם בשירו השני שנדפס – "יתד"¹¹ – מתואר נער ערבי, כהה עור ושֶׁעַר, חמדן שמו, החומד יפיפייה שגווה הלבן מחוטב כשן ושערה הזהוב מתואר כ"נתיב אופיר". ברוב השירים המוקדמים האישה היא אפוא בהירה וקורנת אור ("אורית" כפי שהיא מכונה באחד משירים אלה), ואילו הגבר קודר ושחור שֶׁעַר, איש ממלכת הצללים והחושך.

ניגוד זה בולט במיוחד בשיר בעל המבנה המוקפד "אופליה". מבנהו המנייריסטי המלאכותי של שיר זה מתבטא במשקלו הנדיר: שורות לא מעטות משורותיו הן בנות מילה אחת או שתיים, והן שקולות במשקל הַפְּרָתִי – amphimac (-u-), היפוכו של ה-amphibrach (-u-u) שבכותרת "אופליה". במשקל זה ההברה הבלתי-מוטעמת מוצבת בין שתי הברות מוטעמות, כבשורות "מִי נָצַב", "מִי רֹבֵץ", "מוֹת-אִיָּה", "מֵה סוֹפֵד", "פְּכִי תוֹדָה". השיר מזכיר במקצת את המנונותיו של רטוש הצעיר, כגון שירו "אבשלום", שאף הוא עושה שימוש בשורות בנות מילה אחת או שתיים ונוקט צמצום לפנים צמצום לצורך יצירת אפקטים מרשימים, מלאי הוד והדר.

מלאכותיותו המנייריסטית של שיר קצר זה בולטת גם בדרך החידתית והעקיפה שבה לעתים מוחבאים משחקי האורצל מאחורי פְּרִירוֹת סבוכות, כגון "לְהִקְנֶה – פְּאוֹר זָהָב"; כלומר, ארון הקבורה השחור של

האהובה המתה העשוי עץ הֶבְנָה [ebony =] ומקושט בפיאור [= קישוט] זהב. לעתים משחקי אורצל אלה מסתתרים מאחורי צירופים אוקסימורוניים "קשים", כגון "פלדת אֵשׁוֹת" (המצרף את צבעה השחור של הפלדה אל צבעה הבהיר של האש), או "אֶפְרוֹת הַזֵּיק" (המצרף את צבעו השחור של האפר אל צבעו הבהיר של זיק האש המתלקח מתוך הרמץ). אין לשכוח, בהקשר זה, כי מחזהו של שקספיר כולו בנוי על המאבק בין ממשלת השמש למלכות הצללים: אביו המת של המלט מכונה ביצירה פעמיים בשם "היִפְרִיּוֹן", אל השמש (וראו מערכה ראשונה, תמונה שנייה, שורה 140; מערכה שלישית, תמונה רביעית, שורה 56), בעוד שאָמוּ גרטרוֹד (ודמויות נוספות במחזה ששמותיהם לקוחים ממרחב התרבות הגרמני) מייצגת את העולם הגותי האפל. המלט דומה במובנים מסוימים לשניהם: מצד אחד הוא נמשך אל עולמן הבהיר של הדעת ושל התבונה, מורשת אביו, ומצד שני – אל עולם הספקנות, עולמם הקודר של הצללים, מורשת אָמוּ. דמותו מקפלת בתוכה את מלחמת האור והצל שעליו בנה אלתרמן את שירו, שפן התמונה כולה משתקפת בו דרך עיניו של הגבר האפל.

השיר הקצר "אופליה" בנוי לכאורה על ה-*dramatis personae* של המחזה המלט, ומשתמע כי הדובר בו הוא דמותו של גיבור המחזה, המתבונן באהובתו המתה. אולם שיר זה משלב למעשה – כמו שירו של המשורר הרוסי אפנסי פֶּט "אֶל אופליה" (1847)¹² – את דמויותיהן של שתי הגיבורות של הטרגדיות השקספיריות הגדולות – אופליה ודסדמונה – שתיהן נשים בהירות ותמות שנפלו קרבן להתנהגות האכזרית של גבר כהה עור וְשֶׁעַר (אותלו) או בעל רוח מלנכולית, כהה וקודרת (המלט). הערבה הבוכייה היא המוטיב המקשר את שתי הגיבורות הטרגיות: את דסדמונה היפה והבהירה, המכונה בפי כול "fair Desdemona" (התואר "fair" כולל את שני המשמעים כאחד) ואת אופליה שְׁמָה, כפי שקבעו אחדים מחוקרי שקספיר, הוא סירוס של השם *Apheleia*, שפירושו 'תום, זוף'.¹³ באומלו משולבת הערבה הבוכייה בשירה הידוע של דסדמונה על אילן הַכּוֹת (על יסוד "אלון ככות" – בראשית לה, ח), שמענפיו קלעה לה זר:

[Singing] The poor soul sat sighing by a sycamore tree,

Sing all a green **willow**:

Her hand on her bosom, her head on her knee,

Sing **willow, willow, willow**:

The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans;

Sing **willow, willow, willow**;

Her salt tears fell from her, and soften'd the stones; [...]

Sing **willow, willow, willow**; [...]

Sing all a green **willow** must be my garland.

Let nobody blame him; his scorn I approve,—

(*Othello*, IV, iii, ll. 41-52)

בהמלט משולבת תמונת הערבה הבוכייה בדבריה של המלכה גרטרוד, אמו של המלט, שעה שהיא מבשרת ללאַךְטָס את דבר מותה בטביעה של אחותו האהובה אופליה, ארוסתו הזנוחה והאומללה של בנה היחיד:

There is a **willow** grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples [...]
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

(*Hamlet*, IV, vii, ll. 167-183)

בכל אחת משתי הטרגדיות – זו של דסדמונה וזו של אופליה – לפנינו אפוא אישה בהירה ותמה הנופלת קרבן לגבר שחור או קודר, המפקפק בתומתה, ומותן של שתי הגיבורות נרמז באופן סמלי מתמונת הערבה הבוכייה, או אילן הפְּכוּת (כפי שנראה להלן, לתמונה זו של אילן הפְּכוּת יש חשיבות מכרעת להבנת השיר המוקדם "וריאציה" (*מחברות אלטרמן*, ב, עמ' 145-146), הבנוי אף הוא על סיפורם של אותלו כהה העור ודסדמונה הבהירה). השיר "אופליה" ספק מבכה את מות האהובה הארכיטיפית, הבהירה והענוגה, ששנאת חינם נטלה את חייה. המשפט האוקסימורוני הכולל בו – "בְּנֶמֶר – תְּמֵלַת הַשָּׁה" – משפט הנראה כאילו נלקח משירתו הקדם-רומנטית של ויליאם בלייק, מזכיר למעשה את דברי יאגו לסנטור המכובד ברבנטיו על דבר בתו דסדמונה, הבהירה והנאווה,

שנפלה בידיו של צפון-אפריקני ברברי (moor), שחור ופראי, גדול ממנה בשנים ובמידות:

Even now, now, very now, an old black ram
Is tugging your white ewe. Arise, arise!
(*Othello*, I, i, ll. 88-89)

דברים מרושעים אלה, המנוסחים בלשון חייתית חשופה וגסה, מתארים את הבדלי הגזע והמעמד שבין אותלו לרעייתו. יש בהם גם כדי להעיד על היותה של דסדמונה כעין שיה, בת צאן צחה ותמימה, שרָאם שחור גוהר עליה ומרביעה. כך רומזים דברים אלה להיות דסדמונה חיית קרבן, שעתידה בסופו של דבר לעלות קרבן מנחה, קרבן חנם, על מזבח האהבה והקנאה.

במונחים כאלה תיאר אלטרמן את היחסים בין המינים גם בשירו "אתך בלעדִיך",¹⁴ הרומז גם הוא לסדרה של סיפורים מיתיים, שבמרכזם ניגודי האור והצל, היום והלילה, לרבות סיפורם של אותלו השחור ודסדמונה הבהירה. כאן מתוארת ההשתוקקות אל האהובה ושיכוכה של התשוקה באמצעות השורשים ער"ג ורג"ע, המוצמדים זה לזה מסיבות פונטיות וסמנטיות כאחת: בתחילה מתוארת העָרְגָה אל האהובה (אגב עיצובו מחדש של הפסוק "כאֵל תֵּעַרְגַּע עַל אִפְיָי מִיָּם", תהלים מב, ב). העין, ובה צמד האישונים שקרני האור בוקעות מתוכם "כשתי קרני האיל", נאחזת בחבלי שינה ותשוקה ("בסבך מרגוע וערָגָה"). השורש ער"ג מצטרף אל השורש רג"ע וכן אל השורש אר"ג, הדומה לו, ומתהווה תיאור של השתלבות אצבעותיה הלבנות של האהובה בשחור תלתליו של האוהב (כשילוב של שתי וערב בצבעים מנוגדים). האיל הנאחז בסבך בקרניו ונתפש בארג מעלה על הדעת גם את פרשת העקדה, והופך את הנאהבים קרבנות על מזבח אהבתם:¹⁵

קִדְדִי עֵטוֹר בְּמַלְמְלֵי הַלֵּיל
וּבְקֵם לְבַנְתִּי דָּוִד נְאָרָגָה.
צָמַד אִישׁוֹנֵי כְּשֵׁמֵי קַרְנֵי הָאֵיל,
נְאָרָזוּ בְּסִבְךָ מְרְגוּעַ וְעָרָגָה.

ואולם למעשה הקרבן האמתי היא האישה שריסה מוגפים (לנצח?). הבית הראשון יוצר רושם סוגסטיבי כאילו מתערסל הדובר על גופה של

האהובה. אמנם נאמר בו "על ערְפֵל גּוֹפֵךְ גּוֹפֵי מִתְגַּעְגַּע", אולם במקביל עולה אצל הקורא המשפט הבלתי הגוי "על ערסל גופך גופי מתנענע", משפט שרק תבניתו מצויה בטקסט במוחש. באורח אירוני, שני הציורופים (זה המצוי בטקסט וזה העולה ממנו באופן סוגסטיבי) הם למעשה דבר והיפוכו, שהרי אוהב המתגעגע על ערפל גופה של אהובתו מתרפק לאמתו של דבר על זכר האהבה, על ישות ערטילאית שאינה מצויה במוחש. השיר אומר אפוא את מה שאומר השיר "תליית חלומות" באופן אחר: החלום יפה ממימושו, זכרה של האהובה יפה מן המגע הממשי אתה, התגשמות האהבה מעבירה את האוהב לספרה אחרת של מציאות פשוטה, המממשת את חלומותיו ו"הורגת" אותם.

האהובה בשיר "אתך בלעדיך" נעלמה ואיננה כי הגבר שחרש באדמת הבתולין או באדמה הבעולה סילקה לנצח מחייו. הוא מודה בקנאתו על שזעיפה הדק של אהובתו (סמל בתוליה) "גִּדְרָס נִיִּתְבָּה", ובאופן עמום ולא-מפורש הוא מודה שרצה אותה רצה אמתי או מטפורי. תלתליו השחורים – תלתלי הליל – ולבנת בשרה של האהובה, כמו גם סיפור הצעיף (או המטפחת) מעלים על הדעת את סיפור אותלו, שרצה את אשתו האהובה בשל החשד שמטפחתה, סמל הבתולין בספרות התקופה, נמצאת בידיו של גבר זר. במקביל, חרישת זרים בשדהו, או בעגלתו ("פֶּה אָדָמָה מְקָדֵם מְחַרֶּשֶׁת עֲרָבִים"), כמו גם סיפור האַרְג (ו"יִבְהֶם לְכַנֵּת יְדִידָה נְאָרְגָה") מעלה על הדעת את סיפור שמשון ודלילה (ראו "לולא הרשתם בעגלתי", שופטים יד, יח; "אם תארגי את שבע מחלפות ראשי [...] ויסע את היתד הארג", שם טז, יג-יד). בסיפור המקראי, כמו בשיר שלפנינו, האישה מייצגת את הלילה ואילו הגבר את אור השמש (שמותיהם מרמזים על כך, כשם שהשם הפלשתי "דגון" מעיד על היותו אלוהי הדגה או הדגן).

כך או כך, לפנינו מערכת יחסים בעייתית, של הונאה ופיתוי, קנאה ואלימות, הדומה למיתוסים של היום והלילה: הגבר, האדם החושב, אחוז עדיין בשרעפים ובתנומה, בממלכת הצללים, ואילו האהובה כבר מוארת באורו של יום חדש. אכן, השעון אומר בשיר "אחת אחר חצות", שפירושו: יום חדש הגיע, יום חדש הסותם את הגולל על מערכת היחסים הישנה והכושלת עם מי שנחשבה "אחת נאין שנית". ואף על פי כן, הדובר חוזר כבהשבעה: "רק אַתְּ, רק אַתְּ, ואךְ אַתְּ"¹⁶ (החזרה השלישית [AXAT-AT], השבעה שיש בה לשון-נופל-על-לשון המרמזת לבלעדיותה של האהובה ומלמדת על אי-רצונו של האוהב למצוא לה תחליף, ועם זאת, על חוסר יכולתו להימצא במחיצתה (גם בשיר המוקדם

"אתך-בלעדיך" רומזת השורה "תינוקות סומים פורשים פנים" לשני צירופים בהמלט "new born babe" ו" sightless couriers".

בין השירים המוקדמים יש אפוא שירים רבים, המתארים את מלחמת המינים במנחי מלחמת היום והלילה. כזה הוא גם השיר "תלית חלומות",¹⁷ העושה שימוש במיתוס של טריסטן (מלשון triste = העצוב, הקודר, האפל) ואיזולדה (= הזהובה, השמשית). מעניין לציין, שבאופרה של ואגנר בשם זה, יש במערכה השנייה, המתרחשת בלילה, עיסוק שלם בנושא "היום והלילה". שם הלילה הוא הזמן לאהבה ולהינתקות מהמציאות, והיום מציין את החזרה לקרקע המציאות, ניפוץ האשליות והחלום. שני הנאהבים ביצירת ואגנר מייחלים לכך שהבוקר לא יגיע לעולם. כאן מתוארת השמש בחיק העננים כאיזולדה הנתונה בזרועותיו של טריסטן וכמשחק האורצל שבין המציאות ה"פשוטה" לבין החלום והדמיון. גם בשיר "עץ הפלפל"¹⁸ מתוודה הדובר: "רע לי בקשבי שאת פכר צהרים / ואני עודני לילה מתאבד". באופן מיוחד בולטת מלחמת המינים בשיר "וריאציה",¹⁹ העורך וריאציה על הפזמון הידוע "מה יפים הלילות בכנען" ומספר את האמת האישית שלו על לילות פלשתינה הקשים, שבהם משחקים אור הפנס הזהוב וקדרות הלילה "משחק" אכזרי שבין זונת רחוב בהירת שער לרוצח אפל (מוטיבים מתוך שיר בוסר זה נתגלגלו לטובים שבין שירי כוכבים בחוץ).

הדובר בשיר, שהוא ספק רוצח אפל, ספק האנשה של האופל, פוגש בדרך פרוצה שאותה הוא קונה במיטב כספו וחרוזיו ("בְּהֵב יְמֵי הַמְּצַטְלָל"), כדי לכבות את אורה, לקפד את פתיל חייה: "אני נוהג תמיד מְנוֹרָה כְּמוֹךָ לְקַחַת/ וּלְכַבּוֹתָהּ פְּתֹאם לְהִנָּאֵת הַצֵּל". המילים "אַחֲרֵיהֶן הַמְּנוֹרָה נְשִׁינֵית אֶכְכְּנָה" שבפתח "השיר הזר" (כוכבים בחוץ), כפי שטען לפני שנים אחדות בעז ערפלי בעל-פה, מזכירות את דברי אותלו המכבה את נרה של דסדמונה לפני שכיבה את נר חייה: "כִּבֵּה הַנֵּר, וְקוּם כִּבֵּה הַנֵּר" (אותלו, מערכה חמישית, תמונה שנייה, שורה 7). גם כאן מזכירים הדברים את פרשת אותלו ודסדמונה, וכדברי הרוצח המבטיח לאהובתו חיים שלאחר המוות: "עֲלִינוּ הַשָּׁמַיִם אַפְרִיּוֹן גְּבוּהָ/ וּפְנִסֵי כְּבוֹת עֲדִינוּ לְפִלּוֹלוֹת". "חופה שחורה"²⁰ של עצי ערבה, שכמוה כחתונת מתים – זוהי הבטחתו של הרוצח לזונה (כבשירים "מזימה",²¹ "קונצרט לג'ינטה" ו"הראש הטוב"). הערבה הבוכייה (willow), משירה העגמומי של דסדמונה (ומדבריה של המלכה גרטרוד על מות אופליה) הופך כאן ל"עץ" מלאכותי, מעשה ידי אדם: לפנס חשמל, המכונה "פנס ככות" (על משקל השם "אלון בכות"; בראשית לה, ח), שלאורו מהלכת הזונה ה"תמה" ברחובות העיר המודרנית, מבלי שתדע מי אורב לה בחשכה.

שירים אלה מעמידים במרכזם מונולוג תמים ומושחת כאחד של מי שנטל את חייה של אישה שהעניקה לו את אהבתה ומתוודה על כך במין תמימות פרוורטית, כאילו אינו מבין כלל מה פשעו. הם מעמידים במרכזם רוצח תמים, קין דמוי הבל, נועדו לגרום להזרה מוחלטת של כל הנורמות האתיות המקובלות: לשקף את המציאות דרך עיני הרוצח, ולא כמקובל בתרבות המערב, דרך עיני הקרבן.²² אמנות ההזרה של אלטרמן בשירים ניאו-סימבוליסטיים אלה, הנשמעים מפי רוצח ומושפעים משירי פרחי הרע של בודלר, עשויה להסביר את נטייתו של אלטרמן בשירתו ה"קנונית" להשמיע דברים מפי החרב בשירו "אמרה קרב הנצורים", לשקף את המציאות דרך עיני העיט בשמחת עניים, ואת הטראומה הלאומית של השואה דווקא דרך עיני הצוררים כבשירי מכות מצרים.

ג. ללגום או לא ללגום?

ראינו כי בשירים המוקדמים מתוארים אישה זהובה וגבר קודר. באמצעות העלאתם באוב של סיפורים ידועים (כגון סיפורם של שמשון ודלילה, אותלו ודסדמונה, המלט ואופליה או טריסטן ואיזולדה) מתוארות במקביל מלחמת המינים ומלחמת היום בלילה. בשירים רבים מאניש אלטרמן מהות מופשטת כמו "יום" או "לילה", והופכה לדמות המהלכת בין סימטאות פריז, או ברחובותיה של עיר ארץ-ישראלית או ארכיטיפית.²³ שירים אלה השפיעו על רבים משירי כוכבים בחוץ, ועקבותיהם ניכרים במיוחד בשירים "שדרות בגשם", "עד הלילה", "בהר הדומיות", "על קבים אליך שירי מדדים", "יין של סתיו", "תמצית הערב" ועוד.

הקדמונים תפסו את קרני הפקר במונחי קרני הפקר (וכבר הראה ביאליק ב"חקר מילים" שלו כיצד הפכו הקרניים הנוגחות של הפקר לקרניים הנוגחות של הפקר, וכי השורשים בק"ר, פק"ר, פר"ק, פר"ץ, פר"ע שורשים אחים הם).²⁴ ואם כן הדבר, מדוע זה לא יתואר האור – אור גרמי השמים שממעל ואור הפנסים שברחובות העיר – במונחים של פרוצה פרועת שער זהוב, פורקת עול ופורצת כללים, או במונחים של זהובים המושלכים לעברה? מכאן שורות אלטרמניות "פרוצות", כגון "עירי הפרומה שמלתה מרפסת" ("שדרות בגשם"); "זה שירה הישן של העיר מול הקראי, / בקלעה את צמות הסשמל" ("עד הלילה"); "עיר אשור עיניה זהב מצפות" ("ליל קיץ"); "יפה עד בושה את! [...] אל אורף הבוקע בשער [...] פי אגמה לי שמשך הקבועה לבלי שקע. / פי אני מתפלל/ שתהיי שלי/ רק למען אוכל אותך לשפח [...] אורח צועד אל בימה שקהקור" ("על קבים אליך שירי מדדים"); "הלב מקשיף לאט נאף

אליו נִגְשָׁת, / בְּהִירָה. בְּהִירָה מָאֵד. שׁוֹקֵטָת וְקִיִּצִית" ("תמצית הערב");
 "וְלֶךְ צָלְלִים בְּבֵית נְחֹתוֹל זָהָב" ("תחנת שדות"); "בְּעַפְעוּף סְלוּוִיָה נֶצְבֶּת
 הָעִיר" ("בקר בהיר") ועוד. לא אחת כלל בשירים אלה שורות דו-
 משמעיות, שתום וניסיון החטא, מציאות תמה וברה ומציאות זנותית
 ומזויפת, עולים מהן במקביל. הדמות הבובה בשיר "בוקר בהיר", למשל,
 יכולה להיות גם יצאנית בובתית, וגינת העיר הטופפת ככבשה בלבנת
 הצמר יכולה להיות סמל התום, אך גם סמל הזיוף: הליכה קוקטית של
 אשת תענוגות המובילה פודל לבן ומתולתל שנראה ככבשה צחה וצחורה.

בשירים אלה הביא אלטרמן את הפואטיקה המוקדמת שלו לשיאים של
 צבעוניות ושל מוזיקליות, העולות על גדותיהן מרוב אנרגיה. אלה הם
 שירים עם "מנגנון השהיה", שרק בקריאה חוזרת ונשנית מתגלים כשירי
 הגות מעמיקים על שקיעת המערב ועל תקומתה של עיר חדשה ולבנה
 מתוך החולות. העמקה נוספת בהם חושפת שירים טרגיים בעלי תוכן
 קשה ואלים, ועם זאת חדורי אופטימיות ואמונה חסרות סג' בעתיד
 האנושות ובנצחיותה של תבל רבה. אלה הם שירים שחזותם ה"תמימה"
 וה"ילדותית" מטעה ומתעתעת. ססגוניותם יש בה כדי להסיח את הקורא
 מן העיקר: מן ההכרה שאין ה"רוויז", החוגג והמסחרר, שמציב לפניו
 המשורר הצעיר, אלא "משתה עָרֵב זָכָר" בהימוט סדרי עולם, ערב
 מלחמת העולם השנייה ומוראותיה (מתוך אמונה שהעולם יתנער ויוסיף
 "לנגן" כתבת נגינה על מנגנון הגליל שלה).

גם בשירי כוכבים בחוץ שילב אלטרמן רמיזות שקספיריות לא
 מעטות,²⁵ לרבות אזכורים חשופים, כגון זה המשולב בשיר הכמו-
 פוטוריסטי "הדלקה" ("וְהַבֵּית זָקֵן וְלוֹהֵב בְּבִלְזָאוֹ / וּמְדַקֵּלֵם בְּמַפֵּל
 הַקּוּרוֹת נְהִיר, / מְאֻבֵּד בֵּינָתוֹ, מְנוֹפֵף אֶגְרוֹפִּי, / הוּא אַרְמוֹן, / הוּא אֶרְיָה, /
 הוּא הַמְּלֶךְ לִיר!"). תיאורו של הבית הפלָה כמלך בבואים מראה מה
 כוחה של מהפכה לשנות סדרי עולם: להוריד מלכים מכיסאותיהם
 ולהפכם לקבצנים, ולהעלות לגדולה דמויות שוליים נקלות. המהפכה
 הפוליטית (הפאשיסטית או הקומוניסטית) והמהפכה הפואטית
 (הפוטוריסטית) נכרכות כאן זו בזו, ויחד אתן נכרכים החג והחגא. יצירתו
 שמחת עניים, שנכתבה באחת השנים החשוכות של ההיסטוריה האנושית,
 רוויה אף היא ברמיזות שקספיריות לרוב, והלל ברזל כבר עמד עליהן
 בהרחבה.²⁶

שורות המכילות בתוכן אָפּוֹר חשוף ומפורש מצויות גם בשיר ח של
 המחזור "שירים על רעות הרוח", שבו מכריזים המשוררים הצעירים
 בגוף ראשון רבים: "הַדְּשׁוֹת וְנִצְרוֹת הָעֵרְצָנוֹ, / אֵךְ כְּמוֹ בְּתוֹךְ בֵּית יֶשׁוּעַ /

יש דברים בשמים, הורצ'יו, / יש דברים אֶתְדִים פֶּה וְשָׁם, – // אֲשֶׁר אֵין לְבָקֵשׁ בְּהֶם פֶּלֶא / וְשִׁכַּר לֹא, אֶבֶל בְּגִלְגָּם / פֶּה יָקָר לָנוּ עוֹד זֶה הַפֶּלֶךְ / אֲשֶׁר בּוֹ מִתְגוֹרֵר הָאָדָם". דברים מפויסים אלה רומזים כמובן לדברי המלט לידידו הורצ'יו (המלט, מערכה ראשונה, תמונה חמישית, שורות 168-167):

There are more things in heaven and earth, Horatio

Than are dreamt of in your philosophy.

דבריו הפסימיים של המלט הופכים תחת מגע ידו של אלתרמן לדברי נחמה אופטימיים וסלחניים, אך במחשבה שנייה – בהתחשב במועד חיבור היצירה – בשנת 1941, בעת "חיים על קו הקץ" – ניתן לומר שלפנינו אותה אופטימיות סלחנית וסובלנית, הצומחת מתוך מצב של אין מוצא, בשעה שכבר אין לו לאדם מה להפסיד. אפשר שאלתרמן בחר לשבץ בשירו את השם השקספירי "הורצ'יו" על שום דמיונו למילה "רציו", וזאת כדי לומר שיש דברים בעולם שהם מעבר להסבר הרציונלי הפשוט, כגון אהבתו של אדם לדברים הפשוטים שבגללם החיים כה יקרים.

לסיום ברצוני להתעכב על ספר שיריו האחרון – *חגיגת קיץ* (1965) – שגם בו המשיך אלתרמן להזדקק ליצירתו הענפה של שקספיר כאל מקור לדליית צירופים מדהדים, ולא זו בלבד אלא שהוא חזר אל ראשית דרכו – אל "שירי פריז" הגנוזים, שנותרו במגרה ארבעה עשורים כמעט. אלתרמן חש כנראה שזוהי "שירת הברבור" שלו, ועל כן הטעין את היצירה ברמיזות עצמיות (self reference) ליצירותיו שאבדו במרוצת השנים ונשתכחו מלב. הוא אף העמיס על יצירה קרנבלית זו "מסכות" וחלקי "תפאורה" מהצגות רבות, "קלסיות" וקלות ערך, שתרגם במהלך השנים לבמה העברית. הקיץ במציאות הארץ-ישראלית היא עונה של כמישה, ולכן בעוד ששקספיר כתב בערוב יומו את הרומנסה *אגדת חורף* המכוסה בגלידי הכפור הלבנים של הזקנה, אלתרמן חיבר בערוב יומו דווקא את הפארסה *חגיגת קיץ*, האפופה באובך שרבי ומוארת באורו העמום של ירח ענק, ש"גִּדְלוֹ הָרֵב בְּשַׁעַת זְרִיחָהּ הוּא תְּזִיזוֹן טִבֵּעַ / שֶׁל הַשְּׂמֵרִיט הָאוֹר מִבְּעַד לְאֹרִי" (עמ' 14). נשיקת הטבחית של הירח הלוהט ב"פגישה לאין קץ" מקבלת כאן – בדרך הגמיסטיפיקציה – את הסברה הפיזיקליה ה"פשוט".

חגיגת קיץ איננה אך ורק יצירה אקזיסטנציאליסטית, המנציחה את תחושתו האישית של המשורר בערוב יומו. היא גם יצירה היסטוריוסופית, המשרטטת את דמות דיוקנה של החברה הישראלית

ומציעה תחזיות לעתיד לבוא. היא נכתבה על רקע תקופת "המלחמה הקרה", עליית יהודי צפון אפריקה, פעולות התגמול של צה"ל והתרחבות הפערים בין ותיקים ל"עולים חדשים", בין חילוניים לדתיים, בין אשכנזים לספרדים, בין אידאליסטים תמימים לבורגנים אבוסים, בין יושבי העיר הגדולה לתושבי עיירות הפיתוח. היא מפגישה בקפה "סטמבול" התל-אביבי נערה יוצאת מרוקו מעיירת פיתוח, מרים-הלן שמה, המתפרנסת כמלצרית, סרסור מושחת בשם וולדרסקי, שעשה שנים אחדות בפריז ובמונקו, ופושע אחד אידאליסט וטוב לב – מישה בר-חסיד – המוכן לחרף את נפשו כדי להציל עלמה אומללה מיד נבל המבקש להשחית את פניה.

אין ספק שהשם "סטמבול", שמה של עיר המקובצת מפרצופים הרבה, מלאה שווקים סגוניים וערב רב של טיפוסים ים תיכוניים, יאה למקום ריכוזן של "הנפשות הפועלות" בחגיגה הגרוטסקית שלפנינו. "קה, עם ישראל. קה, סטמבול" (עמ' 170) נאנח בנחת ובאי נחת היו"ר המשקיף על המלודרמה המדהימה המתחוללת לנגד עיניו. לא במקרה מכנה אתרמן את העיר העברית הראשונה ואת המדינה כולה בשם "סטמבול", שִׁקְפָה "סטמבול" הוא אך תשקיף בזעיר אנפין שלהן. עיר זו, ששמה הוא שיבוש של איסטנבול – היא קונסטנטינופול בירת הממלכה הביזנטית – משמשת כאן דגם-אב לעיר רבת-פנים המגשרת בין יְכָשׁוֹת, תרבויות ודתות. היא בחזקת משל לארץ-ישראל, ערשן של דתות אליליות ומונותאיסטיות, שנתגלגלה מיד ליד: מן האימפריה העות'מאנית לידי הכובש הבריטי, וממנו אל בעליה החוקיים: לידי של עם ישראל המוכה והחבול, שהוכה עד עפר ושב והרים ראש.

ביידיש "סטמבול" הוא שם נרדף למזרח המעולף באגדות אלף לילה ולילה, עירם של הרמונות וח'ליפים, ועל כן מירה'לה, גיבורת המכשפה של גולדפאדן, נחטפת לסטמבול, הופכת כמעט לקדשה, אך ברגע האחרון ניצלת וחוזרת אל חתנה. בשנות השלושים תרגם אתרמן אופרטה מלודרמטית זו לעברית, אך המחזה המתורגם אבד, ורק התכנייה שלו נותרה למזכרת. אין ספק כי מוטיבים רבים ממחזהו של גולדפאדן – שמה של הגיבורה, דמותה של המכשפה, זירת ההתרחשות בסטמבול, ההידרדרות לבית הקלון שממנו היא נמשית בסיועו של "אביר" אציל נפש – מצאו דרכם לחגיגת קיץ.

ואולם, ביריעות ההגהה של חגיגת קיץ עבר אתרמן בקולמוס על השמות שהעניק למקצת "הנפשות הפועלות", והחליף את "אלברט" ב"ציבא" ואת "ז'נט" ב"מרים-הלן". "ז'נט" היה אפוא שמה של המלצרית

שגבר אלים מתעלל בה, והדמיון ל"קונצרט לג'ינטה" ול"ניחוח אשה" בולט לעין. כאן וכאן לפנינו גבר "פריזאי" המתעלל במלצרית ז'נט-ג'ינט; כאן וכאן לפנינו "סוף טוב": ביצירה המוקדמת מבטיח הגבר למלצרית נישואין בעולם שכולו טוב, ובחגיגת קיץ חוזר לידיה הגביע שאביה שמר ליום חתונתה. ביצירה המוקדמת הפגיש אתרמן את גיבוריו בפריז; גם בחגיגת קיץ הוא יכול היה להפגיש את המלצרית המרוקנית ואת הסרסור היהודי-פולני-צרפתי בפריז, אך גלגולי הגורל היהודי הפגישום במזרח התיכון, בבית-קפה תל-אביבי בשם "סטמבול".

אחת "הנפשות הפועלות" בחגיגת קיץ היא דמותו של המחבר, המתבונן בדרמה האנושית המתחוללת מול עיניו, וחוכך בדעתו אם ללגום כוסית או להתנזר מיין:

ללגם או לא? כוס ראשונה לא חטא היא,
אך פידוע לגם גורר לגם.
כוסית אחת מפליג אל סדרי כטן
וצי כוסות שלם ככר מרים עגן
אחרי ספינת הדגל, וזה רע,
פיון שקהבד והקרה
סובלים מזה מאד, אף פי בתוך
תוכם הלא הם נכונים ללחך
פלחך השור, שפון מרמה ותך
מלאים הם, ובעודם דוחים כוסית
הם לי שטון מדיח ומסית.
(חגיגת קיץ, עמ' 102)

הרי לנו מונולוג (soliloquy) כמו-שקספירי, על כל תגיו ודקדוקיו: הפנטמטר היאמבי, הרטוריקה של השאלה ההמלטית ("להיות או לא להיות?")²⁷ בגרסה אישית ("ללגם או לא?"), ההיפרבולה האליזבתנית ("וצי כוסות שלם ככר מרים עגן") מזכירה את השורה הידועה מתוך פנייתו של דוקטור פאוסטוס, גיבור מחזהו של כריסטופר מרלו, להלנה היפה: "האלה הפנים אשר השיקו אֶלְף אֶנְיוֹת?"²⁸; וכריסטופר מרלו הן נחשב כידוע במשך דורות רבים פדמות האמתית העומדת מאחורי "שם העט" הבדוי "שקספיר". לכאורה, המחבר בחגיגת קיץ – בן דמותו של אתרמן המזדקן – מתלבט בשאלה הגורלית, אם לשתות או לא לשתות, בנימה מבדחת, כבעין פְּרוּדִיהַ עַל שאלתו הרצינית והטרגית של המלט. ואולם, במחשבה שנייה, השאלה אם לשתות או לא היא לגבי אתרמן

(בשנת 1965, היא שנת חיבורה של יצירה מאוחרת זו) שאלה של חיים ומוות, פשוטו כמשמעו. אלתרמן מתבונן בהתמכרותו לטיפה המרה באירוניה עצמית, ללא פתוס תאטרלי או כובד ראש טרגי.

לפנינו אפוא רמיזה "שקספירית", צינית ורצינית כאחת, עם מנגנון השהיה והטעיה: תחילה הקורא צוחק למראה המעמד ה"קומי" ולמשמע הדברים הפרודיים, אחר-כך הוא טופח על ראשו במבוכה ונוכר שהצחוק אינו במקומו. לפניו אדם השרוי "על קו הקץ", המתבדה לעיני כול בהתאכזרות עצמית שאין למעלה ממנה על חשבון בריאותו הרופפת ועל חשבון חולשותיו שהביאוהו לאן שהביאוהו. בתוך כך מופיעה רוחה של האישה המנוחה (כרוחו של אבי המלט), רודפת עד חרמה את בעלה, מסכלת את תכניתו לכונן חיים חדשים כ"אלמן עליו" וכ"רווק חדש ומחודש". מה שהופיע בשמחת עניים בגרסה רצינית וטרגית, מופיע ב*חגיגת קיץ* בגרסה גרוטסקית, שהרצינות והאימה מבצבצות בה מבעד לחרכים. אף שזוהי יצירה טרגית של "חיים על קו הקץ" במישור האישי, אין אלתרמן נוהג בעצמו באותה רצינות תהומית שבה נהג בגורלה של האומה. לעצמו הוא מועיד רקב וקבר, אך לעמו הוא מנבא: "הָעַם יִרְכָּה, יָגִיעַ / אֶל עַת שְׁלוֹם שְׁאִין בָּה פָּחַד, / וְאֵז, לְבַל יִשְׁפַח בְּן מִי הוּא, / יָקוּם אֶחְרוֹן צָרְיוֹ בְּשַׁעַר / מְלִיקָה יַעֲמַד אָבִיהוּ / לְהֶאֱבֵק עִמּוֹ עַד שְׁחַר. // בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמֵּיֶדְעַד / יִהְיֶה נִפְתָּלִים הַשְּׁנַיִם / עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אֶחָד / חֲצִיּוֹ עָפָר, חֲצִיּוֹ שְׁמַיִם" (עמ' 69-70). במחזהו של שקספיר האב המת שייך לימי-הביניים האביריים והתאוצנטריים, ואילו בנו שייך לתקופת הרנסנס ה"חילונית" והאנתרופוצנטרית. גם כאן רודפת רוח האב המת את בנו, המאמין לתומו כי התחילה תקופה חדשה, נקייה מסיגי העבר. זוהי האבחנה ההיסטוריוסופית שאלתרמן חתר אליה ב*חגיגת קיץ*: ההבנה ההגֵּלִיאֵנית שלתקופתו שלו – תקופה חלוצית חילונית שסילקה את הדת והכריזה על "מות האלוהים" – מצפה בשער תקופה חדשה של מלחמת תרבות בין דת לחילוניות, בין מזרח למערב, מלחמה שסופה סינתזה בין "עפר" ל"שמים".

הערות

1. ראו מאמרי "הגבירה בארגמן ובבלואים – שירי אהבה של אלתרמן הצעיר לחנה רובינא", *עיתון 77*, יג, גיל' 119 (דצמבר 1989), עמ' 20-21. לימים השתמש אלתרמן במילים "ארגמן וקרעים" לתיאורה של חנה רובינא ב"טור" שכתב לכבודה (ראו *הטור השביעי*, ג, תל-אביב תשל"ב, עמ' 195-198).

2. ראו דבורה גילולה, "תרגומו של נתן אלתרמן לבמה העברית", לשון ועברית, 7 (ניסן תשנ"א), עמ' 5-13. ראו גם בפרק "חורף שירתו", בספרי על עת ועל אתר – פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, תל-אביב 1999, עמ' 251-252.
3. איגרות ביאליק, כרך ד, תל-אביב תרצ"ח, עמ' מא-מב.
4. קטע מתרגומו של ליסיצקי למערכה הראשונה של יוליוס קיסר התפרסם בהודואר, מיום כ"א באייר תרפ"ט, עמ' 480.
5. הסוחר מוונציה, תרגם שמעון הלקין, ברלין תרפ"ט. הוצג בתיאטרון הבימה בשנת תרצ"ו.
6. גזית, א, חוב' א, שבט תרצ"ב (ינואר 1932), עמ' 17. מחברות אלתרמן, כרך ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 35-39. שמה של המלצרית מזכיר את שמה של הנערה התמימה Gianetta באופרה של דוניצ'טי שיקוי האהבה (L'elisir d'amore), וכאן אומר העלם למלצרית הפרוצה: "בְּמִזְגֵּךְ בְּגִבְעֵי אֶת שְׁקוּי הַקֶּסֶף/ רְצִיטִי עֲלֵע דְמִנְךָ...".
7. על זיקתה של יצירה זו למחזהו הסימבוליסטי של מטרלינק הציפור הכחולה, ששמעון הלקין תרגמו לעברית בשנת תרפ"ה, עמדתו בריבוי המשמעים של המילה מעריב מיום 24.3.1978. על זיקתה למעשיות האחים גרים, ראו בספרי עוד חוזר הניגון, תל-אביב 1989, עמ' 256-272; על זיקתה לשרי פול ורלן, ראו שם, עמ' 128, 153, והערה 10.
8. טורים, א, גיל' ב, ה' בתמוז תרצ"ג (29.6.1933), עמ' 10; מחברות אלתרמן (ראו הערה 6, לעיל), עמ' 104-106. השיר עושה שימוש בריבוי המשמעים של המילה "חרוזים" (טורי שיר ואבנים יקרות המושחלות על חוט לקישוט), וריבוי המשמעים של המילה "אדומים" (צורת הריבוי של "אדום", מטבעות אדומים [= רובלים] וכחרוזי אודם [אבן יקרה = ruby]).
9. גזית, א, חוב' ט-י, תרצ"ב-תרצ"ג, עמ' 33-35; מחברות אלתרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 72-85.
10. כתובים, ה, גיל' יט (רט), כ"ג באדר תרצ"א (12.3.1931), עמ' 1; מחברות אלתרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 13-15.
11. כתובים, ה, גיל' כז (ריג), כ"ט בניסן תרצ"א (16.4.1931), עמ' 1; מחברות אלתרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 19-25.
12. שיר זה מובא בספרו של דן מירון פרפר מן התולעת, תל-אביב 2001, עמ' 653, בתרגומה של זויה קופלמן: "אֲנִי חוֹלָה, אוֹפֵלָה, רַעֲיִתִי תְּבִיבְתִי! [...] שִׁירִי לִי עַל עֲרֶבֶת נִסְל, עֲרֶבֶת מוֹרִיקָה, / עַל עֲרֶבֶת נִסְל, אֲחֹת דְּוִדְמוֹנָה".
13. The Arden Shakespeare, Hamlet, ed. By Harold Jenkins, Methuen, London & New York 1862, p. 163.
14. גזית, ב, חוב' א, תרצ"ד, עמ' 31; מחברות אלתרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 144-143.
15. על כך עמדתו בספרי עוד חוזר הניגון (הערה 7 לעיל), עמ' 232-233.
16. השוו לשיר האהבה "אֲנִי" מאת ח"נ ביאליק, המסתיים בחזרה על המילה השגויה "רק אותך, אותך, אותך".

17. ראו טורים, א, גיל' ב, ה' בתמוז תרצ"ג (29.6.1933), עמ' 4; מחברות אלטרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 103-99.
18. ראו טורים, א, גיל' כ-כא, י"ד בניסן תרצ"ד (30.3.1934), עמ' 9; מחברות אלטרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 119-118.
19. ראו גזית, ב, חוב' ב, תרצ"ד, עמ' 13; מחברות אלטרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 146-145.
20. על משמעותו של מושג זה, ראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 50, 119.
21. בשיר זה (שראה אור לראשונה בקובץ ספרותי פעם, בהוצאת קבוצת סופרים "פתח", קובנה 1933) בוחרת אהובתו של המשורר באחר, והוא חוטף אותה בדמיונו ומפליג אתה על דבשות גמלים אל מדבר סהור (משחק מילים המערב בין המושג "מדבר סהרה" שמן המרחב המוסלמי לבין נופיו המדבריים והסהרוריים של הירח, שאליהם נושא האוהב את אהובתו בחלום). הוא מקרב את ראש אהובתו אל גרגרות ענבל (אל גרונו של הגמל העטור ענבלי פעמונים, או אל ענבל הקול שבתוך הגרון) והאיבה כלפיה וכלפי מתחרהו מציפה את גרונו בזהב (רמז לסיפור קרסוס תאב הבע, שהפרתים מילאו את גרונו בזהב כסמל לחמדנותו). כוונתה של המטפורה הסבוכה הזו היא, כנראה, זו: מתוך הרגשות השלייליים – האכזבה, הקנאה והשנאה – יכולים חרוזי זהב להציף את גרונו של המשורר; וכן: מתוך הקנאה והשנאה שחש הדובר כלפי רעהו הטוב ממנו, שגזל ממנו את אהובתו, הוא נוכר בסיפורו של קרסוס שדיכא את מרד העבדים שבראשות ספרטקוס, אך רעהו הבכיר פומפיוס טען לכתר הניצחון וניכס אותו לעצמו. ייאמר עוד, שסיפור קרסוס ודיכוי מרד העבדים עשוי היה לעלות בדעתו של אלטרמן בזמן שיצר את המטפורה המרשימה שבצבעי שחור וזהב: "במגלגל נָהָב פָּנָס מפיל אַפִּים / עֶבְדִים שְׁחֹרִים לְרֵחַב הַרְצִיף" (בשיר "ליל קיץ" מתוך כוכבים בחוץ).
22. ראו בפרק על דמות קין ביצירת אלטרמן לסוגיה ולתקופותיה, בספרי על עת ועל אתר (הערה 2 לעיל), עמ' 97-125.
23. גם השיר המוקדם "לבן וצהוב" מתאר בדרך ההאנשה את פגישתם של הבוקר הלבן, החיוור, ושל הלילה המואר באור חשמל צהוב. הבוקר החיוור מדומה לאם דואגת שבנה ההולל איחר לחזור מבילויי הלילה המושחתים הנערכים לאור פנסי החשמל הצהובים: "שְׁחִירִית עֲמָמָה מִתְפַּלֵּלֶת בִּינֵינוּ/ בֵּין לֶבֶן לְצֹהֵב, בֵּין כְּבֶשׂ לְזָאֵב". מעניין שאת דברי המלט: "When the wind is southerly I know the hawk from a handsaw" (מערכה ב, תמונה ב, שורה 405) תרגם ש"צ דוידוביץ: "כעת נושבת רוח דרומית, אבחין בין כלב לזאב" (עמ' סג, שורה 387), ברומזו ללשון מסכת ברכות ("משפיר בין זאב לכלב" [ברכות ט, ע"ב]), ולשון זו משובצת בפתח שירו של ביאליק "המתמיד": "בשחר בשחר, בטרם יכירו בין תכלת ללבן, בין זאב ובין כלב".
24. ראו ח"נ ביאליק, כתבים גנוזים (המלביה"ד מ' אונגרפלד), תל-אביב 1970, עמ' 308-309.
25. כך, למשל, ב"השיר הזר", כפי שכבר ראינו מרמזות מילות הפתיחה המילים "אָטְהָהּ המְנוּרָה וְשֵׁנִית אָכְבָּנָה" אל דברי אותלו: "כִּפְהַ הַנָּר, נְקוּם כִּפְהַ הַנָּר". בשיר "ליל

קייץ" נזכר "רוע ירקרק", תוך רמיזה למחזהו של שקספיר אומלי, שבו מתוארת הקנאה כ"מפלצת ירוקת העין". בשיר "תמוז" מתואר החייל הירוק כאמצעי הסוואה, בדומה למתרחש בסוף המחזה *מקבת*. כך גם בשיר "המחתרת" מתוך *שמחת עניים*, שבו הופך האגמון ליער, וכבר עמד על כך הלל ברזל בחיבורו *מן הסתום אל המפורש* – *'שמחת עניים' לנתן אלתרמן: רמיזות לתנ"ך ורמיזים לשקספיר*, תל-אביב 1997, עמ' 30, על אף שהפיכת האגמון הרך והכפוף לארזי יער זקופים מרמזת בעיקר (תוך סירוס דברי חז"ל במסכת תענית כ, ע"א) להיהפכו של היהודי הישן ליהודי חדש – לוחם, חמוש ולמוד ניסיון.

26. הערה 24 לעיל.

27. וראו שירו הקל של אלתרמן "המלט אינו יכול לגמור את המונולוג", משירי "רגעים", הארץ, כ"ו בחשוון תש"ג (6.11.1942); ראו גם: רוגעים, תל-אביב 1974, עמ' 310-311.

פרק עשירי

מסך, מסכה ומסכת

עיון בבלדה "העלמה"

א. המשורר כמילוליין

במכלול יצירתו של אלתרמן מצויים כמה וכמה "שירי זיקית", המתארים את התמורות המהירות המתחוללות בעולם ובאמנות המשקפת אותו. בשירים אלה אותה יישות עצמה פושטת צורה ולובשת צורה, ממש כמו האריג שטווה גיבורת הבלדה "העלמה" בשבתה אל הפלך דום (בדומייה רוגעת ופסיבית? מתוך עירנות ודריכות?).¹ בשיר קצר זה מן המחזור "כחוט השני" שבקובץ עיר היונה, אין ייתור או סרחה, והוא כמדומה מן המושלמים וה"אורגניים" שבשירי אלתרמן.² הקורא "הפשוט" עומד נפעם מול מפגן הלוליינות המילולית, מול עושרו המוזיקלי של השיר, יופיו החזותי ושלמותו האדריכלית. הקורא המתוחכם עומד נפעם מול שפע הרמיזות הבלתי-נדלה, הניגר לעיניו ללא סוף. שינוי דק כחוט השערה, וכל המארג המילולי השלם והמושלם, אך הדק והשברירי כקורי השממית,³ ישנה את צורתה והיה כלא היה. וגם להפך, היסט קל שבקלים, והתמונה כולה תתגלה באור חדש, עשיר ומרהיב עין מקודמו:

דם טֹתָה הָעֵלְמָה בְּפֶלֶךְ

חוט שְׁנֵי פְרָמוֹן שְׁחוּט.

וְאָמַר בְּלִבּוֹ הַמֶּלֶךְ:

היא טְנָה לִי בְּגָדֵי מַלְכוּת.

5

דם טֹתָה הָעֵלְמָה בְּפֶלֶךְ

חוט שְׁחָר, הַמְחֻשֵׁף אֹר יוֹם.

וְאָמַר הַשׁוֹדֵד בְּכֵלָא:

היא טְנָה לִי בְּגָדֵי גְרָדוֹם.

10

דם טֹתָה הָעֵלְמָה בְּפֶלֶךְ

חוט זָהָב, פְּסָרְבוֹת פְּרָק,

וְאָמַר הַלּוֹלֵן בְּדָרְךְ:

היא טְנָה לִי בְּגָדֵי מִשְׁחָק.

דָם טוֹתָהּ הֶעֱלְמָה בַּפֶּלֶךְ
 חוּט אָפֶר, הוּא אָבִי כָּל כְּסוּת.
 15 וְאָמְרוּ פּוֹשֵׁט-יָד וְנָלֵב:
 הִיא טְנָה לָנוּ בְּגֵד כְּכוּת.

אֲזַ אֲרָגָה אֶת חוּטֵי הַפֶּלֶךְ
 הֶעֱלְמָה וּתְתַנֵּם בְּסֹד,
 20 וּתְרַד אֶל מִימֵי הַפֶּלֶג
 וּתְרַסֵּן אֶת בְּשָׂרָהּ הַצַּח.

וּתְלַבֵּשׁ אֶת מְטוֹהַּ הַפֶּלֶךְ
 לְשִׁמְלָהּ לָהּ, וּתְיַף לְעַד.
 וּמֵאֲז הִיא שׁוֹדֵד וְנִמְלֵךְ
 וְלוֹלֵךְ וּפּוֹשֵׁט-יָד.

נפתח ב"קו התפר" שבין רובד הצליל למישור המילולי. כאן נטוויית רשת עשירה ומסועפת של מצלולים, היוצרת תחושה שלפנינו מארג ססגוני ורב-קולי, מעשה להטים זריז ומחוכם מאין כמוהו. באמצעות מה שכיניו הסימבוליסטים בשם "המגיה של המילים" נארגת מציאות שהיא פנים לשונית ופנים ספרותית בעיקרה, אך כזו שאינה מקפחת את הסדר וההיגיון של התבניות דמויות המציאות. בקריאה ראשונה עשוי הקורא-הפרשן להתרשם כי המציאות משועבדת לקסם הצלילים, וכי המילים נובעות זו מזו באופן אי-רציונלי כב"טרנס". לשון אחר: שהמילים נבחרו על סמך תכונותיהן הפונטיות יותר מאשר על סמך תכונותיהן הרפרנציאליות. ואולם, עולם קסום ואוטונומי זה משקף נאמנה קטעי מציאות מיניאטוריים, אך עתירי תוכן, מן המציאות כהווייתה, וכך, למרות איכותם ההיפנוטית של התיאורים, כלולה בהם גם אמירה רצופה ומובנת, שתוכנה פשוט ואין-סופי כאחד.

כך, למשל, בשורות הפותחות, הצבע האדום של חוט השני עולה הן מן הדמיון הפונטי של המילה "אדום" למילת הפתיחה "דום" הן מצבעו של הרימון המבוקע. צבע הזהב של הבית השלישי עולה מן הצירוף "רימון שחוט" (על יסוד הצירוף "זהב שחוט"),⁴ וגם מבגדי המלך וכתרו הנזכרים כבר בבית הראשון. הצירוף המקראי "פלה הרימון" ("כפלה הרמון רקתך", שיה"ש ד, ג; שם ו, ז), המרמז ליופיה של העלמה הנזכר

בבית האחרון, נרמז כבר מן המילה "פלך", הדומה דמיון פונטי ל"פלח" (המילה "פלח" אמנם אינה נזכרת במפורש, אך היא עולה כאמור באופן מרומז). עיון שהוי יוביל את הקורא גם אל צמד המילים "פלך-פלח" בשיר "הבקתה" (שיר א של המחזור "שיר עשרה אחים"), שבו מתואר החרוז השלם כשבועת אמונים ליפה בבנות הפלך,⁵ ואילו החרוז המודרניסטי מתואר בו כאהבה יצרית הדומה לפלח הרימון המגיר את עסיסו:⁶

כָּל שׁוֹרָה תִּבְחַר קְעֵלְמָה בְּשָׂבִיָּה
 וְתִפְשׂוּ הַיָּפָה בְּבָנוֹת הַפֶּלֶךְ
 וְתָרוּז תִּמְצְאוּ לָהּ, שְׁלֵם כְּשִׁבּוּעָה,
 אוֹ חֲצוּי וּמְגִיר עֵסִיסוֹ כְּפֶלֶח.

אותה מידה של מורכבות שננסה לאתר ולתאר בשיר, מתגלה כאן אפוא בכל מישור ומישור, למן יחידותיו המינימליות של רובד הצליל. נתבונן, למשל, במצלול [DOM], העובד כחוט השני לאורך היצירה (בשורות 1, 4, 8, 9, 13). מצלול זה, הנשמע כצלצול פעמונים (כמו בבלדות העממיות ועיבודיהן הספרותיים), מתיך בתוכו את ניגודי עולם התום ועולם החטא (innocence & experience), המוצמדים כאן זה לזה בדרך עזה ומלאת פרדוקסים. מצלול זה, העולה למשל מן החרוז "דום-גרדום", מתיך לכאורה למהות אחת את הישיבה הדוממת והממושמת, הפסיבית והמבויתת של העלמה ליד הפלך ואת הישיבה הדרוכה של השודד בכלא בצפייה מורטת עצבים לגזר דינו. גורלו של היושב בכלא מותח חוט של אנלוגיה לגורלו של פושט היד, שגם הוא כעין קין מקולל, הצפוי לעונש מידי החברה.⁷

המצלול [XUT], המבריה גם הוא את היצירה כבריה (שורה 2, 4, 6, 10, 14, 17), מתפקד גם במישור הלשוני וגם בזה הקטא-לשוני. בהתחשב בעובדה שאת כל המחזור הכתיר אלתרמן בכותרת "כחוט השני", יש משמעות מיוחדת לעובדת היות ה"חוט" שזור לאורכו כלייט מוטיב. החוט נקשר לחוטי המטווה של העלמה, לחבל הדק שעליו מהלך הלוליין, לחבל התלייה המצפה לשודד, לחוטי הגורל ולתהפוכותיו התלויות על חוט השערה, למשורר ולאיש התאטרון המניעים את המרינוטות ומושכים בחוטים מאחורי הקלעים.

ראינו אפוא שרובד הצליל מציג כאן לפנינו מרקם צפוף של מצלולים אקספרסיביים, ואם נוסיף לכך את הדמיון הפונטי והזיקה האנטונומיית של המילים 'פלך' ו'פלג',⁸ או את אלה של המילים 'מלך', 'כלא', 'כלב',

הרי שלפנינו מעשה מחשבת של צלילים ומשמעויות העומד כאילו בניסים. מצלולים אלה יאבדו, כמובן, בתרגום את איכותם החד-פעמית, והאמירה עלולה להפוך לאמירה חסרת פשר שעל גבול ה"אִיגיון" (nonsense), או שתתרוקן לגמרי מאיכותה הפואטית ותהפוך לאמירה בנלית עד לזרא.

גם צדו החזותי של השיר הוא כאמור מפגן מרהיב של צבעים וצורות. ארבעת הבתים הראשונים מצרפים זה לזה צבעים עזים ונועזים (אדום-שחור-זהב-אפור), האופייניים לשירת אלתרמן בפרט ולשירה המודרניסטית בכלל (וגם לפולקלור האירופי מן התקופה המלוכנית, שסיפק לא אחת פרטי ריאליה מרשימים לשירה הנאו-סימבוליסטית בת המאה העשרים). בבלדות שתרגם אלתרמן בשנות הארבעים והחמישים (יצאו ב-1959 בספר *בלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד*), כלולה לא אחת נוסחת הקבע: "אִזִּי קָרָא שְׁכֹנֵי אָדָם/ אֶחָרָיו שְׁכֹנֵי אָפֶר".⁹ גם בשירתו ה"קנונית" של אלתרמן מצויים צירופי צבעים עזים ודרמטיים – שחור-אדום-זהב – שתפקיד חשוב נועד להם, חזותי וסמלי כאחד (וראו תיאור כרבולת השכוי על רקע שחור הליל בשיר "סער על הסף",¹⁰ או תיאור הברקים המתנופפים כסדיני זהב על רקע הלילה השחור והיקבים השחורים מתירוש בשיר "סתיו עתיק"¹¹).

צירוף צבעים דומה, כזה המפגיש את צבעי הארגמן והזהב של השלכת ואת צבעיו האפורים-שחורים של יום הסגריר, מצוי גם בשירו של ביאליק "הקיץ גווע", המתאר בגלוי את מעגל היממה ומעגל עונות השנה, ובסמוי: את חילופי השלטון וירידת כוחה של האריסטוקרטיה בתקופת מהפכה. השיר מתחיל בצבעי אדרת המלכות והשמש השוקעת, ומסתיים בצבעיה האפורים של אדרת הקבצן המטולאת ושל אפלת המרתף.

אלתרמן אף הוא מראה "פְּמָה דֵק הַתָּג/ וְשִׁבִּין טָרָם-שׁוֹאָה וְעָרְב-הַגָּ" (כמאמרו בשיר "ליל המצור" הפותח את הפרק השביעי של *שמחת עניים*): כיצד יכול אדם לעלות לגרדום בהינף שרביט אחד, וכיצד, בהימוט סדרי עולם, יכול גם מלך כל-יכול להישלח אל הגיליוטינה.¹² בהתהפך הגלגל, יכול גם אדם שנולד בדיוטה התחוננה לעלות מן הביבים ולהפוך לשליט רם ונישא, שאימתו על הבריות (כבמציאות ששררה בעת היכתב שיר זה). לפיכך, הצבע השולט בכל בית ובית אינו מייצג רק את הקטגוריה החברתית הטבעית והצפויה מראש, וכך, למשל, צבע הזהב צובע לא את בית א, שגיבורו הוא מלך, כי אם דווקא את בית ג, שגיבורו הוא לוליין. הצבע האדום משותף לבגדי המלכות ולצבע בגדיהם של הנדונים למיתה, והצבע השחור משותף לבגדי השודד ולבגדי התליין

שיוציאו להורג. תהפוכות הגורל משפילות רמים ומעלות אביונים, והן מתרמזות אפילו ברובד החזותי. המלך מבית א והלוליין מבית ג מחליפים ביניהם צבעים ותוויו היכר כמופע לוליני של חרבות ולהבות אש (ואין לשכוח כי למילה "רימון", הצבועה בצבע הדם, יש גם פוטנציאל אלים, בהיותה פרי וכלי נשק קטלני כאחד).

ב. הבגד כמטפורה ללובשו

במובן האדריכלי ניתן להשוות את הבלדה שלפנינו לשירו של ביאליק "בתשובתי", שבמרכזו ארבעה תיאורים, או ויניטות, מפנקס הסקיצות של צייר וירטואוז. במרכז בית א של שיר זה דמות של זקן על גבי ספרים, במרכז בית ב שלו דמות של זקנה האורגת-סורגת פוזמקאות, במרכז בית ג חתול הרובץ על הכיריים ובמרכז בית ד עכביש האורג את קוריו. ארבעת הבתים מתארגנים הן בצמדי בתים (זקן-זקנה; חתול-עכביש), הן באופן משופל (הזקן הנרפה דומה לחתול המנומנם; הזקנה האורגת דומה לעכביש האורג את קוריו) והן בשרשור ליניארי אסוציאטיבי (הזקן המקולל, הנד ונע כקין, נקשר לזקנה המקללת; פקעת הצמר שלה דומה לחתול המכורבל שלמראשותיה, והחתול האורב לעכברים דומה לעכביש האורב לזבובים).¹³ גם שירו של ביאליק וגם זה של אלתרמן הושפעו כמדומה משירו של גתה "גרטכן ליד הכישור" מתוך פאוסט. גם בשיר שלפנינו, כבשירו של ביאליק, ארבעה בתים, שבהם תמונות המתארגנות בתבניות קומפוזיציוניות אחדות. אפשר שלפנינו צמדי בתים (המלך החורץ גורלות בהינף שרביט מול השודד הנדון למוות בתאו; הלוליין המהלך בדרך מול פושט היד ההולך אף הוא בדרכים). אפשר שלפנינו סכמה משופלת (המלך הנהנה ממופע הלוליין,¹⁴ והשודד מול פושט היד בעל הכלב, בן דמותו של קין רוצח אחיו; וראו הערה 7). אפשר גם שלפנינו שרשור אסוציאטיבי: המלך גוזר את דינו של השודד ושניהם מסוגרים בין ארבעה כתלים (זה בכלוב של זהב וזה בכלוב שחור משחור); חרבו של השודד נקשרת בזו של הלוליין ו"כלי הגולה" של הלוליין – במקלו ובתרמילו של פושט היד הנווד כמוהו במרחבי תבל.

כך או כך, בשיר נרקמת מערכת זיקות מסועפת בין צבעי החוטים לבין אריגי הבגדים וסוגיהם (וכן בין אותם מעמדות וגורלות שמייצגים צבעי האריג וסוגי הבגד). הרובד האלוסיבי של השיר מעצים את תהפוכות הגורל העזות והדרמטיות של "הנפשות הפועלות". כך, למשל, המילים "ואמר בלבבו המלך" מעלות את זכר הפסוק מן "המגילה": "ויאמר המן בלבו [...] יביאו לבוש מלכות אשר לבש בו המלך [...] ככה יעשה לאיש

אשר המלך קפץ ביקרו" (אסתר ו, ו-ט), ואף הן מוכיחות בעליל "כִּמְהָ דַּק הֶתֵּג" בין כס מלכות ורום היחס לבין עמוד התלייה ותהומות הקלון. גם המילים החוזרות בכל אחד מארבעת הבתים הראשונים ("היא טְוָה לִי") מזכירות את דברי המן ("וכל זה איננו שְׁוָה לִי", אסתר ה, יג ובעוד מקומות), שבעקבותיהם מייצעת לו אשתו להכין עץ גבוה ולתלות עליו את מרדכי. הוסף לכך את עניינו של חג הפורים (צורת הרבים של 'פור' = 'גורל') בהיפוך הגורלות ובטריפת הקלפים והתפקידים, במסכות ובתלבושות, בלצנים ובלוליינים, והרי לך "פורים שפיל" מזרח אירופי, ההופך כל קבצן ל"מלך ליום אחד", וכל אברך לבן מצה לשודד מניף חרב או למוקיון השותה לשכרה "עד דלא ידע". על המינסטרלים והטרופידורים הנודדים, הזמרים ועוברי האוכף, במציאות האירופית, שמערב ומזרח, הנכרית והיהודית, אמר אלתרמן בהקדמה לספר הבלדות המתורגמות שלו:

מעמד החברתי של אמנים נודדים אלה אינו ניתן להגדרה דייקנית. הם היו חלק לא נפרד מן ההווי, הן ברובד העממי של החברה והן בשכבות הרמות של המלוכה והאבירות, ועם זאת, ודאי גם מחמת חיי נדודים שלהם, היה בהם משום "בני אדם שלא מן היישוב". מצד אחד כאילו השתייכו אנשים אלה אל חסרי הנכסים וחסרי המחסה, השוכנים בשולי החברה ועומדים מחוץ לחוק, ומצד שני ראו אותם גם כעומדים מעל לחוק, כיודעי סוד שבזכותו שרוי להם מה שלא שרוי לזולתם. עד כמה היו נודדי השירה הללו לא רק עיטור להווי החברה אלא גם צורך לו וכמה חזקה הייתה אחיזתם בנוף התקופה וחייה, אפשר ללמוד גם מן העובדה שאפילו בקהילות היהודיות של גולת אשכנז קמו "שפילמנים", משוררים נודדים, שהיו משמיעים ברבים, ביהודית אשכנזית, שירי סיפור ארוכים או מיני זמר קצרים (בלדות) שנשאבו משירות האבירות הנכריות, על קורות הפרשים והאבירים ופרשיות מסעיהם ומלחמותיהם ואהבותיהם, עד שהחלו מחברים כמתכונת זו גם שירות מחורזות על נושאים מן המקרא, כגון "שמואל בוך" ו"מלכים בוך".¹⁵

הרי לנו נקודת ההיתוך של מזרח ומערב, יהדות ונכר, במיניאטורה רבת הפנים שלפנינו: מצד אחד עולים לנגד עינינו פכים קטנים מן המציאות המערב אירופית, שגיבוריה הם מלכים ואבירים, שודדים ולוליינים ופושטי יד נוודים, מנואצי החברה ושנואיה, הישנים באסמים נטושים עם כלבם. מצד שני, עולים לנגד עינינו גם פכים מן המציאות המזרח אירופית הגטואית, שגיבוריה הם "יהודים של כל ימות השנה", שאין בעורקיהם דם כחול ובאמתחתם אין תעודות יוחסין, חותמות ופתילים, ודווקא הם רואים עצמם, באופן פרדוקסי, כ"בני מלכים", בניו של עם סגולה. בהיסט

קל של נקודת המוצא מחליפה אפוא הבלדה את טיבה, ומשקפת מציאות וירטואלית של מסך ומסכה, שאינה אלא צל צלו הקריקטורי של עולם האבירים וחצרות המלכים ה"אמתי" שמקדמת דנה. למעשה, לכל תמונה הרואית יש כאן בבואה מזרח אירופית; לכל תמונה מן הריאליה ה"פשוטה" יש כאן גם בבואה מן האמנות המשקפת אותה באופן עממי-נאיבי או באופן אמנותי ומתחכם.

כל קורא יכול אפוא לצקת לתוך הבלדה הזאת פרטי ריאליה משלו, לפי רקעו ומזגו: יהיה מי שיבחר להעמיד במרכזה את המציאות המונרכית, הזרה והמנוכרת, של "כרכי הים", ויהיה מי שיבחר להתמקד בבבואתה המופרת, המגוחכת והשלומיאליה קמעא, כפי שהיא מוצגת על קרשי הבמה המאולתרת של ה"פורים שפיל" של רחוב היהודים. יהיה מי שיעמיד במרכזה את ההיסטוריה הֶרואית של העולם האבירי שממערב, ויהיה מי שסיט את הזרקור אל ההיסטוריה האנטי־הֶרואית של עם ישראל – ספיח לתולדות האנושות, צל המלווה את מהלכן ואספקלריה מעוקמת שלהן. ואף זאת, לפנינו נקודת ההיתוך של "טבע" ו"אמנות" שיש בה מן היסוד המלאכותי (art, artifice); של המציאות הממשית שמחוץ לטקסט ושל שיקופה המימטי (בין שמדובר בטוויית אריג, בבניית ארמון, במפגן לוליני של חרבות ולשונות אש או במפגן לוליני של חצי שנינה ושל להטוטי מילים). המסכת (מערכת חוטי השתי המתוחים בנול האריגה), המסכת (הארג, המטווה השלם שהיה לבגד), המסכת הדרמטית המוצגת על קרשי הבמה (masque)¹⁶ והמסכה (המסווה המושם על הפנים לשם תחפושת) נמסכות כאן ומשתלבות זו בזו עד שהן הופכות למסכת אחת. ובמקביל, המרקם הטקסטואלי של שיר זה והטקסטורה של האריג שבמרכזו הופכים אף הם למסכת אחת – לשעטנו של חוטים שונים, צבעוני ומנומר מאין כמוהו.

סיפור היפוך התפקידים בין המן למרדכי, בין רום היחס לשפל היחס, נקשר גם לסיפור דניאל שהושלך במצוות המלך אל גוב האריות והועלה ממנו (בעוד אויביו מושלכים לשם תחתיו, טרף לשיני האריות).¹⁷ סיפורו רב-התפוכות של יוסף, איש החלומות ואיש המעשה, שהושלך לבור והועלה ממנו אל כס המשנה למלך נרמז כאן אף הוא (את סיפור יוסף נהגו להציג במזרח אירופה במסכתות עממיות כדוגמת ה"פורים שפיל", שנקראו "יוספ'ס שפיל", ובהן תהפוכות גורל דרמטיות כבסיפור המגילה). גם סיפור יוסף וכתונת הפסים שלו נכרך כמובן בשדה הסמנטי שמתחום הביגוד, ועל כן הוא נמצא ראוי לשמש בסיס לחזיונות תיאטרליים, הקשורים בחילופים מהירים של תלבושות ובמעברים חדים ודרמטיים בין תהילה לקלון ובין קלון לתהילה.

הבית הרביעי, הצבוע בגוונים אפורים כשק – הרחוקים מארמונות המלכים ומאריגי הארגמן, החור, הכרפס והתכלת של בגדי המלכות – מעלה על הדעת את סיפורו של קין, הנווד המקולל, שלפי אגדת חז"ל יצא אל נדודיו מלווה בכלב (ראו הערה 7). סיפורו עולה גם מצירוף המילים "הוא אבי כל כסות" שבשורה 14, המעלה את זכר הפסוק "אבי כל תפש כינור ועגב" (בראשית ד, כא), שנאמר על יובל מצאצאי קין. לפנינו גם בבואה של קין הביניימי, המשורר "המקולל" והמנודה, האוחז בכינור ובחרב (קין פירושו 'להב החרב'), נוסח פרנסוּא ויון שהתרועע עם שודדים ופרוצות, הואשם ברצח וכמעט שמצא את מותו על עמוד התלייה.¹⁸ לפנינו גם בבואה לסיפורו של קין המודרני, המשורר הסימבוליסטי והנאו-סימבוליסטי, שהחברה הממוסדת מקיאה אותו מתוכה. המודלים שניצבו מול אלתרמן בשבתו אל הפלך לרקום את שיריו הפלדֶסקיים היו רבים ומגוונים: יש ששאב מן הבלדה הביניימית של ויון, ויש שהושפע מגלגוליה המודרניים בשירתם פורצת הגבולות והמוסכמות של בודלר ושל ברכט; יש ששאב מן הבלדה האנגלית הנטועה בנופים ערפליים ורחוקים, ויש שינק מדיה של מינקת עבריה: מן ה"פורים שפיל" העממי ומ"שירי המגילה" הפסידו-נאיביים של איציק מנגר.

ג. טקס ההיטהרות

לאחר ששלמה המסכת (לאחר שנטווה הארג על הכישור וההצגה הועלתה לנגד עיני הצופה), מתחולל טקס דו-משמעי. העלמה נותנת את חוטי הארג "בסך", יוצאת מן הבית אל חיק הטבע, פושטת את מלבושיה, רוחצת את בשרה הצח ועוטה עליו את המטווה הכלול מכל הצבעים ומכל המהויות. עתה היא יכולה להחליף תפקידים וזהויות לאין קץ. גם טקס זה, שפני יאנוס לו, משלב הבראיזם והלניזם והופכם למקשה אחת. מצד אחד, אנו עדים לסצנה של התערטלות נשית מפתה, כב"מגילת האש" של ביאליק, שבה עירומה של הנערה מצית את דמיונו של הנער העברי – סמל כיבוש היצר וההתנזרות מהנאות העולם הזה ("בַּנְחַל מִנְגָד, כְּמֹת נַעֲרָה רוֹחֶצֶת רְאִיתִי וְזֶה בְּשָׂרָה הִבְהִיק אֵלַי מִתּוֹךְ הָאֶפְלִילִית וַיִּשְׁפִּירֵנִי [...] בְּעֵינַי אֶכְלָתִי אֶת מִחְשֵׁף בְּשָׂרָה הַלְבָן וַנִּפְשֵׁי פְרָכְסָה בְּרִטֻט שְׁנַי בְּתוֹלְיָה").¹⁹ מצד שני, אנו עדים כאן לפעולה סיגופית של היטהרות והזדככות, הדומה לטבילתו של הכהן הגדול על-פי מסכת יומא, או לזו של דמות הסופר המתוארת בסיפורו של עגנון "אגדת הסופר". לפנינו אפוא הילולה של הפקרות ופריצות, או אקט כמו דתי של היטהרות שלקראת לבישת האפוד. המטווה (מילה יחידאית המופיעה במקרא בצירוף "מטווה

התכלת", וכאן בצירוף "מטווה הפלא"²⁰, כל הפוטנציות גלומות בו, והוצאתן מן הכוח אל הפועל תלויה מאן ולהבא בקולטיה. הקהל מתבונן במעשה האמנות, איש איש צובע אותו בגוון הקרוב ללבו ורואה צד אחד של היצירה, ורק היוצר מקיף בראייתו את מגוון צבעיהן של היצירה ושל המציאות המשתקפת בה.

שניים הם המסוגלים – בין שמרצון ובין שמאונס – להחליף כזיקית את כל המהויות, הזהויות והצבעים, ושניהם נקשרים לבלדה שלפנינו בקשרים רבים ומסועפים: האחד הוא השחקן, הממלא תפקידים שונים ומשונים, נכנס לעורה של כל דמות ומזדהה עמה, עד לכדי הבלעת הגבולות בין האובייקט לסובייקט. משנהו הוא היהודי בעל אלף הפרצופים, שלצורכי הישרדות הפך בעל כורחו ל"אדם לכל עת", בעל מלאכות הרבה (*factotum*) ושפות הרבה, שכל התרבויות וכל התקופות משתקפות בו במעוקם. גורלו של היהודי הנודד נרמז כאן מתיאורו של הנודד המקולל (קין הפך כידוע שם נרדף ליהודי שקולל בקללת הנדודים),²¹ העוטה "בגד בכוח" (על יסוד הצירוף היחידאי "אלון בכוח" [בראשית לה, ח] ומתוך דמיון לעצי הבכא ולעמק הבכא, שם נרדף לארצות הגלות שבהן סובב היהודי הנצחי).²² הוסף לכך את העובדה שהשם שניתן במסורת הנוצרית ליהודי הנודד והמקולל הוא "אחשוורוש", והרי לך הזיקה שבין תולדות האנושות לבין תולדותיו של היהודי, הסופגות את כל תהפוכותיו של העולם הנכרי. ומאחר ש"אחשוורוש" נקשר גם לממלכה בת 127 המדינות, מטפורה לכל העולם הקדום, וגם ל"פורים שפיל" המוצג על קרשי הבמה, נרמזת גם זיקתו של היהודי לעולם ש"כולו במה" – במה שעליה מופיעים מוקיונים ומריונטות במצוותו של המושך בחוטים מאחורי הקלעים. התבנית התחבירית והסמנטית, החוזרת על עצמה בבלדה "העלמה" בהתגוננויות קלות, אך משמעותיות, מייצגת את גלגל הפלך ואת גלגל הגורל הנע על צירו ללא הרף, משפיל גאוות עריצים ומרים אביונים מאשפתות בכעין "פורים שפיל" נצחי.

ד. הבלדה ותקדימיה

לבלדה שלפנינו קדמו, כפי שכבר הזכיר הרי גולומב במאמרו "הניגון והשיח"²³ שני שירים אלטרמניים בשם "העלמה", שאמנם נתפרסמו בפריודיקה, אך נגזנו ולא נאספו באסופות השירים שיצאו בחיי המשורר. הראשון שבהם, שראה אור ב-1940, הוא שיר תהילה קצר ושנון, המכיל ארבעה בתים מינימליסטיים שעקבות השפעת "חופה שחורה" של רטוש

ניכרים בו בבירור (כוונתנו לאותם משירי *חופה שחורה*, שנתפרסמו בשני מחזורים ב*טורים*, ב, בשנת 1938). השיר השני, שראה אור ב-1944, מותח קו של אנלוגיה בין העלמה לבין המציאות הארץ-ישראלית המתהווה, הלוכשת צורה ופושטת צורה עד שתיקבע דמותה בתום מאבק איתנים בין כוחות מנוגדים הנאבקים בה על זכות הבכורה. מקץ שנה לערך, הציג אלתרמן את המציאות העברית (הישראלית והיהודית), במאבקה על עיצוב דמותה, בשירו האנטי-כנעני "מריבת קיץ" (1945). שיר הפולמוס הזה תיאר את המציאות בדמות עלמה ("שולמית של מחר"), המתלבשת בחדרה בבגד הכלול מכל הדגמים והצבעים (קרי, מכל התרבויות הנוטלות חלק בתהליך התחייה הלאומית והקמת המדינה).²⁴ אם החליט אלתרמן לגנוז את הבלדה "העלמה" (1944), היה זה ככל הנראה משום שבאותה עת עצמה החל לחבר את שירו "מריבת קיץ", המשוכלל והמפורט מקודמו, והבין כי אין צורך בשני שירים דומים, המתארים את מלחמת התרבות שהתחוללה אז בין ותיקים לעולים על גיבושה של הזהות החדשה. הוא הבין אל נכון כי הבלדה המוקדמת עבר זמנה ובטל קרבנה.

בשנת 1944, באותה שנה שבה פרסם אלתרמן את הבלדה הגנוזה "העלמה" ("מאפֿל תְּלוּמִיּוֹ שֶׁל עֵם / מְזַקְנָנוּ טְרוּפֵת הַדַּעַת, / פְּרָצָת, מְחִית טַרְבֵּד מְדֵם / וְצִמְטָה הַתְּסֵלֶת קוֹלְעֵת"), בעיצומם של ימי המלחמה והשוואה, הוציא המשורר גם את המחזור *שירי מכות מצרים*, המתאר את העולם כתאטרון נודד, ששחקניו קדים לפני הקהל לאחר רדת המסך. יצירה זו מסתיימת בתמונתה האיקונואית של העלמה במחלפות הפטל, סמל התקווה והיציאה מתוך ההפכה.²⁵ באותה שנה גם החל לפרסם בשנתון *דבר* ובלוח *הארץ* את הבלדות שעתידות היו להופיע מקץ שנים בקובץ *עיר היונה*: "הנה תמו יום קרב וערב" (1944), "העלמה" (1946), "ניגון עתיק" ו"האסופי" (1946).²⁶ בבלדה המאוחרת "העלמה", שבמרכזו פרק זה, אין העלמה מהווה מהות אלגורית לאומית ברורה ומובהקת. אדרבה, היא מייצגת תכנים כלליים ומוכללים, הנענים לפרשנות לאומית ואוניברסלית כאחת. יהיה מי שיאתר בה את זהותה הנכרית, ויהיה מי שיאתר בה את זהותה העברית. בהסתמך על המילה "פלך", החוזרת בשיר ארבע פעמים, יהיה מי שיראה בה מהות פסיבית, לפי מימרת חז"ל "אין חכמה לאשה אלא בפלך" (יומא סו, ע"ב), המשקפת את הדעה הקדומה שלפיה על האישה לשבת בד' אמות ולעסוק במשק ביתה בלבד. ואולם, המילה "פלך" לא נזכרה במקורות בהקשרים פסיביים בלבד: גם על אשת החיל נאמר "ידיה שלחה בכישור וכפיה תמכו פלך" (משלי לא, יט), והמילה "פלח" המרחפת בטקסט נקשרת לאותה

אישה נועזת שהשליכה פלח רכב מן המגדל ורוצצה את ראש אבימלך (שופטים ט, נג). יהיה מי שיראה באישה מהות זכה וטהורה ("נתרשץ אַת בְּשָׁרָה הַצֶּחַח"), ויהיה מי שיראה בה מהות זנותית ומדיחה לדבר עברה (הרחצה בעירום יש בה מיסוד הפיתוי, וחוט השני מעלה את זכר סיפוריה של רחב הזונה). העלמה כלולה אפוא מכל התכונות והגוונים, ממש כמו האריג שאותו היא אורגת.

אם נראה בגיבורת "העלמה" בבואה של היוצר ושל מעשה היצירה, הרי שבדמותה היושבת אל הפלך גלומים בכוח כל הגוונים, ההוויות והניגודים. עלמה זו היא כאותה "בחינת נוקבא" שבקבלה, שכל הנחלים זורמים אליה וכל הצבעים כלולים בה, בעוד שהיא עצמה לבנה כלבנת הספיר. כל קורא יכול להזדהות עם אחד מצבעי המטווה בעוד שמטווה זה (דהיינו מעשה היצירה) כלול מכל הצבעים והצורות. הקורא אינו יכול לקלוט אלא תמונה חלקית של המורכבות הנפרשת לנגד עיניו, ואינו יכול להקיף את כל משמעה. ומאחר שמטווה זה אינו היצירה בלבד, כי אם גם העולם המשתקף בה כבראי, אף ניתן לומר שכל אדם אינו מכיר אלא אמת חלקית ואישית, רסיס של המציאות הנגלית לעיניו, ורק בצירופן זו לזו של תמונות מציאות רבות וזוויות ראייה שונות מתגלה העולם בשלל צבעיו וגילוייו. "כל אדם והאמת שלו", אמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו, ואלתרמן מימש אמת זו, שעליה מסתמך הרליטיביזם של המאה העשרים, ביצירות בנוסח ה"רשומן".²⁷

מאחר שהבלדות שהוכתרו בכותרת "העלמה" נכתבו בשנות הארבעים, שנות המאבק על עצמאות ישראל, אין להתעלם גם מן המסרים האקטואליים המשולבים בהן. יש בהן הדים לתקופת "קיוץ הגלויות" ו"כור ההיתוך" ושאר תהליכי התהוות שעברו אז על היישוב. כל גלות מביאה עמה את צבעיה וסממניה, והמציאות שעתידה להתהוות ולהיטוות, כך מקווים שירי "העלמה" האלטרמניים, תהא סינתזה רב-קולית וססגונית של כל המרכיבים גם יחד. שירים אלה משקפים את צבעי הזמן ומוראותיו: זמן שבו נחתכו גורלות ובו נקבע מי לחיים ומי למוות. הצירוף "המְקֻשֵׁף אֹרֵךְ יוֹם" (בבית ב) מעלה על הדעת את הנבואה האסכטולוגית הכלולה בפרקים ד-ה בספר עמוס, והמלמדת על ימי קטקליזם ושואה; על הפיכת אור הבוקר לצלמוות "ויום לילה החשיך" (שם ה, ח); על המכות שניתכו על העם ועל היוותרותו "כאוד מוצל משרפה", על "העיר היצאת אלף תשאיר מאה והיצאת מאה תשאיר עשרה לבית ישראל" (שם ה, ג); על עת שבה המשכיל ידום "כי עת רעה היא" (שם ה, יג). אך גם כלולה כאן התקווה שאחרי החוט השחור, "המְקֻשֵׁף אֹרֵךְ יוֹם", יבוא השחר

(הגזור אף הוא מן השורש שח"ר) ויאיר את העולם באורו המהוסס, אורה של תחייה מחודשת.

ולסיכום, אחת מהוראותיה הנדירות יותר של המילה 'פלך' היא היותו 'גרם שמים', או 'פלנטה', ומקורה של הוראה זו במילה הערבית פלפ = 'גלגל השמים' (וכדברי שמואל הנגיד, דיוואן 105: "וְאַרְץ תוֹךְ פֶּלֶךְ תְּלוּיָהּ בְּלִי חֶבְלִי"). אלתרמן השתמש בהוראה זו בסוף שיר ח של המחזור "שירים על רעות הרוח" (1941), שנכתב אף הוא בעיצומה של המלחמה, בנימה פילוסופית שאקטואליזם והיסטוריוסופיה משמשים בה בכתר אחד:

חֶבְלוֹת וּנְצוּרוֹת הַעֲרָצָנוּ
אֵךְ כְּמוֹ בְּתוֹךְ בֵּית יֶשֶׁן
יֵשׁ דְּבָרִים בְּשָׁמַיִם, הוֹרְצִי,
יֵשׁ דְּבָרִים אֶתְדִים פֹּה וְשָׁם, –

אֲשֶׁר אֵין לְבַקֵּשׁ בָּהֶם פְּלֵא
וְשִׁכַר לֹא, אֲכַל בְּגִלְלִים
כֹּה יִקַּר לָנוּ עוֹד זֶה הַפֶּלֶךְ
אֲשֶׁר בּוֹ מְתַגֹּרֵר הָאָדָם.

אליבא דאלתרמן, יש דברים "פחותים" ו"שטותיים", כמעשה האמנות שלכאורה אינו אלא "הבל ורעות רוח", אך דווקא בגללו ראוי לחיות גם בתקופה שבה מתערערים כל הערכים. בזכות ה"שטותים" של רועי הרוח (של ה-*homo ludens*, קרי, "האדם המשחק"), יקר "זֶה הַפֶּלֶךְ" (האיזור, הגליל, הכוכב, הפלנטה), "אֲשֶׁר בּוֹ מְתַגֹּרֵר הָאָדָם". למעשה, העלמה אינה טוהה אלא מטווה אפמרי כמעשה האמנות, שבעיני הפיליסטר אינו אלא קורי שווא, הבלים ורעות רוח. אולם הבגד האפמרי הזה הוא מאושיות העולם בעיני האינטלקטואל ובעיני האדם היוצר. המציאות מורכבת ממרכיבים רבים ומנוגדים, כבשיר "תבת הזמרה נפרדת" (כוכבים בחוץ), שבו הושר "על כֶּפֶר הַתְּלִינִים/עַל רִיסֵי נְשִׁים בְּעָרֵב [...] מִן הַרְשָׁע וְהַרְשָׁת/שָׁל תּוֹגוֹת וְהַתּוֹלִים". במילים אחרות, אלתרמן מלמדנו כאן כי דווקא בעת כזאת, שבה העולם תלוי על בלימה, לא נותר לו לאדם המחפש משמעות לחייו אלא ליצור אמנות או להימנות על צרכניה, כי האמנות מורכבת מאמתות נצחיות, שאינן נשמעות מעל במת הנאום הפוליטי, והיא זו שתשרוד ככלות הכול, לכשתתפור חשרת העבים ושמש התבונה תתגלה שנית.

הערות

1. כבר במילות הפתיחה יש מטעמו של האוקסימורון, שהרי העלמה יושבת "דום" (הצירוף השגור הוא "עומדת דום").
2. ראו מאמרו של הרי גולומב "הניגון והשיח", בתוך *ליריקה ולהיט* (בעריכת זיוה בן פורת), תל-אביב 1989, עמ' 275-285.
3. הצירוף "קורי שממית", המופיע תכופות ביצירת ביאליק, מבוסס על הבנה שגויה של המילה היחידאית במקרא "שממית" כ"עכביש" (בעקבות רש"י). ב"המתמיד" מתוארת השממית הבאה לתקוע מסכתה בקירות הפינה (שורות 357-359), בדומה לדלילה שארגה את מחלפות ראש שמשון "עם המסכת ותתקע ביתד" (שופטים טז, יג-יד), והמסכת נקשרת לשיר שלפנינו ביותר מדרך אחת.
4. ראו בספרי *עוד חוזר הניגון* – שירת אלתרמן כראי המודרניזם, תל-אביב 1989, עמ' 228; ראו גם: הרי גולומב (הערה 2 לעיל), עמ' 279.
5. תיאור בחירתה של היפה בבנות הפלך כמנהג האצילים כלול בבלדה "צ'יילד ווטרס" מאוסף פרסי; אלתרמן (1959), עמ' 68-70. אהבתו השלמה כשבועה של זוג נשוי, מעומתת אצל אלתרמן עם האהבה פורצת הגבולות והמוסכמות, הנרמזת מן המילים "הצוי ומגיר עָסִיסוּ פְּלָח" (ובמקביל, החרוז שלם של המשורר הקלטי, הנאמן לחוקים, מעומת עם החרוז המודרניסטי, פורק העול והמוסרות).
6. כאבחנתו של הרי גולומב, החרוז החצוי והמגיר עסיסו הוא החרוז המודרניסטי של *כוכבים בחוץ*, בעוד שהחרוז השלם כשבועה הוא החרוז המדויק, המצוי לרוב בשמחת עניים; וראו גם: בעז ערפלי, *עבותות של חושך*, תל-אביב 1983, עמ' 146-145; עוזי שביט, *חרוז ומשמעות*, תל-אביב 1993, עמ' 160-165.
7. הנווד וכלבו מעלים על הדעת את דמותו של קין "חז"ל הסבירו את מהות האות שנתן ה' לקין: "רב אומר: כלב מסר לו" [בר"ר כב ע"ב]; כמו כן, הנווד וכלבו מעלים על הדעת את דמותם של דחויי החברה ונידחיה, המשוררים ה"מקוללים", שהעלו על נס את פרנסוץ ויון כמודל וכמקור השראה.
8. בשיר "הבקתה" (הראשון בשירי "שיר עשרה אחים" שצוטט לעיל), משמשת המילה "פלך" במובן של 'נפה', 'מחוז', 'גליל'. בבלדה "העלמה", לעומת זאת, ה"פלך" הוא כלי הטווייה. בשיר ח של המחזור "שירים על רעות הרוח", ה"פלך" הוא הפלֶגְטָה, גרם השמים שעליו מתהלך האדם. אחת מהוראותיה של המילה "פלג" הנזכרת בשורה 19 היא 'חלק', היפוכה של השלמות המעוגלת העולה מן המילה "פלך".
9. ראו בבלדה "אישה הייתה באשרס-וויל" (בספר תרגומו של אלתרמן בלדות ישנות ושיירי זמר של אנגליה וסקוטלנד, תל-אביב 1959, עמ' 26), או בבלדה "רוחו של ויליאם הצח" (שם, עמ' 37).
10. שורה כגון "מָה אֵלֶם הַפֶּנֶס בְּנְתִיבַת הָעוֹפְרָת" בשיר "הרוח עם כל אחיותיה" (כוכבים בחוץ) מעמתת את אודם הפנס עם אפרוריות העופרת; שורה כגון "בְּהַצָּרוֹת שְׁחֹרוֹת דוֹלְקִים תִּרְגָּגְלוּ" בשיר "סער על הסף" (שם), מעומתים שחור הלילה ואודם הכרובלת ("דולקים": 'בוערים' וגם 'רודפים'). בתיאור קשה ומבחיל כגון "על שְׁחֹר

- עורו הָדָם – פָּאָשׁ עַל הַפֶּה"ם" בשיר "ערוֹב" (שירי מכות מצרים) מעומתים צבעו השחור של הפר עם דמו הניגר על עורו לאחר שנחיריו נקרעו מן החח.
11. צירוף של אפור-שחור וזהב מצוי הרבה בשירת אלתרמן, למן שירי הבוסר הגנוזים, כגון "בגן בדצמבר" (הפוחת במילים "הטוב אופיר בָּמוֹ עוֹפְרֵת"). ועד לשירים הבשלים המשובצים בצירופים מרשימים כגון "בְּשִׁפְתֵי הַקְּבִים הַשְּׂחֹרוֹת מְתִירוֹשׁ [...] הַכְּרָקִים נֶעְרוּ אֶת סְדֵינֵי הַהֶקֶב" בשיר "סתיו עתיק" (כוכבים בחוץ).
12. לאלתרמן שיר גנוז בשם "שיר הגיליוטינה" (מחברות אלתרמן, ב, תל-אביב 1979, עמ' 139), המרמז לחילופי הגורל שבין המוצא להורג לבין תליין: "אָז הַתְּלֵן נוֹפֵל אַפִּים/ לְרֶגְלֵי [...] וְנִרְוֵעוּתֵי חוֹבְקוֹת אוֹתִי/ [...] – אָנִי יוֹדֵעַ, גַּם מוֹתִי/ יָבוֹא לִי מִקֶּץ...". בשיר שלפנינו, השודד המצפה לעלייתו על הגרדום מדמה בלבבו השעלמה טווה למענו בגד שחור כצבע בגדו של התליין.
13. ראו בהרחבה בספרי הצרצר משורר הגלות, תל-אביב 1986, עמ' 126-129.
14. הלוליין המפגין כאן את יכולתו במופע חרבות מקביל גם ללץ השוטה (fool), המנעים את זמנו של המלך ומלמדו אגב אורחה לקחים פוליטיים קשים לעיכול. מופע הלהטוטנים של הלוליין ומופע הלולינות המילולית של הלץ נמזגים כאן ונמסכים למסכת אחת.
15. ראו אלתרמן, בלדות אנגליות (הערה 9 לעיל), עמ' 9-8.
16. אלתרמן עצמו עתיד היה לכתוב יצירות קרנבליות, דמויות נשף מסכות (masquerade), כגון מחזהו אסתר המלכה או הפארסה הקרנבלית חגיגת קיץ. גם במחזה שלמה המלך ושלמי הסנדלר, שאלתרמן תרגמו וחיבר את פזמוניו, יש חילופי דמות וזהות.
17. מעניין להיווכח כי בשיר "בגד חמודות" (חגיגת קיץ, עמ' 156-157), שהוא למעשה שיר אסכולוגי שבמרכזו תהפוכות הגורל של האדם ותורת נר"ן (נפש, רוח, נשמה), מוענק לבגד אפיתת הנקשר לדמותו של דניאל ("איש חמודות"). גם בבלדות אנגליות (הערה 9 לעיל) שילב אלתרמן אפיתת זה בשיר "רוג'ר מדבר נכבדות" (שם, עמ' 126): "קָם רוֹג'ר הַצֶּעִיר בְּמֶרְץ. / לְבַשׁ בְּגָדֵי חֲמוּדוֹתָיו".
18. "הבלדה של ויון על מרגו השמנה" השפיעה על הבלדה האלתרמנית "ניגון עתיק", הכלולה אף היא, כמו הבלדה "העלמה", במחזור "כחוט השני" (וראו בספרי עוד חזור הניגון [הערה 4 לעיל], עמ' 272-278).
19. השוו למסופר בספר המשכילי תולדות שלמה מימון: "ופתאום הופיעה לעיני הנערה היפה [...] בקפצה אל הנחל השוטף לפני. למראה הנערה הערומה מלאתי עונג אין-קץ ואעמוד תחתי כאסיר בחבלי קסם". מובאה זו, המצוטטת במאמרו של ברדיצ'בסקי "שלמה מימון ומשה הס", כתבי מ"י ברדיצ'בסקי, כרך ב, תל-אביב תש"ך, עמ' רא, השפיעה כמדומה על עיצוב הנערה ב"מגילת האש" של ביאליק.
20. בלדות אנגליות (הערה 9 לעיל), עמ' 47: "מְטַפְחֶתָּה מְטוּנה הוֹלֵנֵד".
21. דמותו של קין שימשה שם נרדף ליהודי הנודד בשירתם הלאומית של בני דור ביאליק. בליריקה הנאו-סימבוליסטית של אסכולת שלונסקי רווחה דמות זו בשל הדימוי הבולדרי שבני האסכולה אימצו לעצמם; דימוי של משורר בוהמיין, "הלך",

- "גולה" ו"מקולל" (poète maudite), דחוי ומנוודה, השרוי באנטגוניזם מתמיד עם החברה הבורגנית ועם הממסד.
22. הכוונה ב"בגדי בכות" היא לבגדים המטולאים, למקל ולתרמיל של קבצני ישראל, המתעלים גם למעלת סמל (סמל חיי הנודדים והעראי שבחייהם של ישראל).
23. בראשון שבהם (נדפס בפעם הראשונה במחברות לספרות, א, מחברת א [שבט ת"ש], עמ' 9) נאמר: "עלמה, הבת העבריה, / עוד לא נשלם צלמך עד קבע. / צפון נקדם וציה / אותך נוגדים עוד במקבת. // זהב ולבן וקנר / עודם עומדים בקרב עליך. / חתוף קולך עוד לא הגדר, / עוד לא נקבע תתך עיניך. // כל שבט משבטי עמך / מוסיף לך נפך למורשת. / ה, מי יוכל לשערך / שלמה מגמרת, מלששת!".
24. ראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 167-178.
25. דמות שפני יאנוס לה: פנים של תום כפניה של מרים הבתולה ופנים של חטא כפניה של מרים המגדלית. אלתרמן חזר אל דמות זו של הקדושה-הקדושה בחגיגת קיץ, בתיאורה של מרים הלן, העלמה התמימה מעיירת הפיתוח, שנבל חסר לב מנסה להדיחה לזנות ומאיים עליה כי ישחית את פניה אם לא תיענה לו.
26. שלמה יניב, הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחידוש, חיפה 1999, עמ' 97-98.
27. שרה הלפרין, ז'אנר הרשומון בסיפורת הישראלית, ירושלים 1991.

פרק אחד-עשר

מלחמת הדורות ב"קריית ספר"

וביטויה הסימבוליסטי המצועף בשיר העלומים הגנוז "יתד"

א. כל אחד והאמת שלו

בעודו סטודנט לאגרונומיה, והוא כבן עשרים בלבד, החל נתן אלטרמן לשגר לארץ ממקום שהותו בננסי שבצרפת שירים מודרניסטיים עמומי פשר, ארוכים, קשים ונפתלים, שאת רובם דן המשורר לגניזה, ולא במקרה. היו אלה שירי בוסר זרים ומוזרים, שלא קל לעקוב אחר כוונתם ואחר חוט המחשבה שלהם, ולא רק משום שמילים קשות וצורות מורפולוגיות נדירות משובצות בהם על כל צעד ושעל. רקעם, עלילותיהם ודמויותיהם של שירים אלה, שנשלחו לכתבי-העת *כתובים* וגוית ולמדור הספרות של עיתון הארץ, נלקחו היישר מן המציאות המושחתת של העולם התחתון הפריזאי, או של הכרך המערבי המידרדר אל עבר קו השקיעה שבאופק. תיאורי השקיעה שלהם הם ספק תיאורי טבע ממשיים, ספק מימוש סמלי של רעיונות ששאב המשורר הצעיר מספרו הפופולרי של שפנגלר *שקיעת המערב*.

שירי בוסר אלה – שבמרכזם רוצחים ופרוצות, נגני רחוב סומים ומלצרות חינניות – הם ספק שירים חסרי עומק, שהמשורר הצעיר העטה עליהם מעטה אפל וסבוך כדי להצילם מן הגלישה אל הטריטוריאלי, ספק שירי הגות עמוקים שהולבשו במתכוון במלבוש "רחובי" ו"פשוט". כך או כך, בולטת בהם דיספרופורציה מתמיהה בין הנושאים הנטורליסטיים ה"נמוכים" שבמרכזם לבין עיצובם המיתי המרומם; בין אורכם הרב לבין "משקלם הסגולי" המועט למראה; בין התמימות הילדותית הקלילה של מקצת השורות לבין הרעיונות והמעמדים האפלים והמבעיתים, המשולבים בתוכם. בשירים אלה מורגש היטב שאלטרמן הספיק לבלוע בשקיקה את פרי עטם של שלונסקי ושל חבריו המשוררים, בני אסכולת *כתובים*, וביקש להידמות אליהם (הדמיון ניפר בפרוודיה, באוצר המילים, במוטיביקה ועוד). במקביל הוא גם ביקש לעצמו נתיב משלו שחותרו האישי יהא ניפר בו לאלתר.

אחד משירי העלומים הללו, המכילים בתוכם במרוכז את תמצית עולמו הייחודי של המשורר שלעתיד לבוא, הוא שירו "היתד" – השיר השני

שפרסם אלתרמן מתוך שירי המחברת *שירים מצרפת* (הראשון הוא השיר "סנסציה", שפורסם בכתב-העת *כתובים* בשם "בשטף עיר").¹ שיר זה עבר שינויים אחדים במעבר מנוסח כתב-היד שבמחברת *שירים מצרפת* לנוסח שבדפוס. החשוב שבהם אינו נעוץ בהחלפת הכותרת (במחברת עדיין נקרא שיר זה בשם "מערת התאומים"), ואפילו לא בהחלפתה של תת-הכותרת "בלאדה" בתת-הכותרת "מסורה ערבית". התמורה החשובה והעקרונית ביותר נעוצה, ללא ספק, בהפיכתה של הבלדה הארוכה שבכתב-היד ל"רשומון" בן חמישה שירים קצרים המתלכדים ליצירה אחת.²

לשון אחר, כשפרסם אלתרמן את שירו "מערת התאומים" (בשם "היתד") הוא הציג בו לראשונה מחזור, או ליתר דיוק מקבץ, בן חמישה שירים קצרים. אלה יוצרים – כשהם מובאים בכפיפה אחת – רצף לכיד, גם אם מקוטע ושבור, המצטרף לכעין עלילה אחדותית. כל אחד מחמשת השירים נוקט נקודת תצפית אחרת, לרבות נקודות תצפית מזורות של עדים אילמים מממלכת החי ומממלכת הדומם, כגון אלו של הינשוף או של היתד. לימים הפך המשורר את ז'אנר ה"רשומון" לאחד מסימני ההיכר הבולטים והחשובים של שירתו: הוא כתב מחזורי שירים רבים, שרשימת "הנפשות הפועלות" שלהם היא תערובת מוזרה וזאוגמטית, המערבת מין בשאינו מינו (מחזורים כגון "שירים על רעות הרוח" "שיר עשרה אחים", "שירי נוכחים" ועוד).

במחזורים אלה ניפרת יכולתו של אלתרמן לתפוס את המציאות המפוררת והמרוסקת לרסיסים באמצעות ריבוי של תובנות והתבוננויות. במחזורים אלה אף ניפרת יכולתו להתבונן במציאות דרך עיניו הדמוניות של "האקר"; להיכנס באמצעות טכניקת ההזרה לתודעתה של החרב, לתודעתו של הרוצח, לתודעתה של שנאת היהודים, לתודעתו של העיט החג מעל הפגרים, או של החולד החותר תחת יסודות הבית. שירו המוקדם הגנוז "שיר הגילויטינה", למשל, הוא מונולוג של המערפת, המוציאה מפיה את המשפט המצמרר: "היום עוד אֶם למעני את בנה בכורה יולדת", וגם בשיר "היתד" שם אלתרמן דברים בפי היתד, בפי אותו כלי משחית העומד להביא על הנער חמדן את כיליונו. ייזכר בהקשר זה כי גם חלקים נרחבים מתוך יצירת המופת שלו *שמחת עניים* עשויים להתפרש כבלדה ארוכה ולוטה בערפל, שנתפוררה לשירים קצרים הנתפסים – כדרכו של "רשומון" – דרך נקודות תצפית שונות ומשונות, לרבות דרך עיניה של דמות המת-החי, המגיע באישון לילה לבקר את ביתו הנטוש.

ב. מלחמת האבות והבנים

שיר העלומים של אלתרמן "היתד", על סמליו ה"פרוידיאניים" הברורים והמובהקים (מערה, יתד), נתפס על ידי דן מירון בספרו פרפר מן התולעת כשיר התוהה על הדואליות של החוויה המינית: "המימוש העצמי המיני המרדני 'תוקע' את האדם ואף ממת אותו. עם זאת, הוא מביא אותו לרגע עילאי של מיצוי עצמי"³. אולם, בעוד המבקר משוטט באותם מרחבים ומעמקים שאינם בתחום התמחותם של חוקרי ספרות, מן הראוי שנחזור ונתבונן בשיר כדוגמת "היתד" בכלים פנים ספרותיים "מיושנים". התבוננות כזו עשויה ללמד, במידה רבה של ודאות, ששיר הבוסר שלפנינו, עוסק בראש ובראשונה במלחמת הדורות ובמלחמה בין מערכות ערכים מנוגדות השולטות בחברה שבכל אתר ואתר: בהתנגדותה של החברה האחוזה בשבי המוסכמות למרדן היהיר, בן דמותו של איקרוס המיתולוגי, המבקש להגביה עוף ושלא ללכת בדרך החבוטה והמקובלת ("The Overreacher"); ולעומת זאת, בתשוקתו של היחיד הנבחר – שאותו מאשימה החברה הממוסדת ב"היבריס" – להגיע למחוזות שאליהם בני האדם הרגילים, כאלה שמערכת הערכים שלהם מושתתת על ערכיה של החברה ה"בורגנית", לא יתפוסם לעולם. על רקע ההתנגשות של שתי מערכות הערכים המנוגדות האלה – של האדם הבינוני ושל הגאון איש החלומות – מתחוללת מלחמת הדורות בין זקני השבט השבויים בשבי המוסכמות לבין חמדן.

אלתרמן הצעיר – שהיה נתון אז בעיצומו של קונפליקט אישי סעור, שבו נאלץ לצאת נגד תפיסת עולמו של אביו, יצחק אלתרמן, על ערכיו האתיים והאסתטיים – נכנס לספרות העברית בעיצומה של מלחמת דורות בין "זקני" הממסד ל"צעירי" המודרנה (לימים הוא אף יצא מן הספרות העברית בעיצומו של מאבק בין-דורי חריף בינו לבין צעירי "דור המדינה"). המאבק בין תפיסת עולמו של השיח' ושל זקני השבט לבין התובנה הנכוחה של הינשוף החכם, העד היחיד המודע לגורלו הדואלי של חמדן חסר המודעות העצמית, הוא העומד במרכז השיר "היתד". הינשוף מזהה אל נכון כי העונש שקיבל חמדן מידי השיח' ומיד הגורל איננו עונש במובן הפשוט של המילה: בעוד שבעליה של השקפת העולם הבורגנית והבינונית יראו בגורלו עונש פטאלי שאין שני לו בחומרתו, בעלי השקפת עולם ניטשיאנית, המאמינים במושג "האדם העליון", לא יראו בגורלו קללה, כי אם ברכה. טיפוסים נחשוניים כדוגמת חמדן לא נועדו אלא למות באמצע הדרך הגדולה ולהוסיף לכת. גורלם המרדני

ההנועז הוא נגזרת של אופי וגזרת גורל, שהרי ככלות הכול חמדן הוא זה שנעץ מבלי דעת את היתד בכנף בגדו בהיותו שקוע בהזייה נפלאה על העתיד הצפוי לו לאחר שישלים את המשימה. זהו גורלם היסעורים ושל הנפילים, גיבורי שיריו הניטשיאניים המוקדמים של שלונסקי, וזהו גורלו של הבן הנועז והנון-קונפורמיסטי משירו המוקדם של רטוש "קרבן מנחה".

יזכר כאן ששירי אלטרמן אינם מעלים על נס את האדם ששב לביתו בשלום, כי אם את רעהו שמילא כראוי את ייעודו, את הצו העליון שגזר עליו גורלו, ולו במחיר חייו. והייעוד איננו משימה שניתן להשלימה, כי אם דרך אין-סופית שלעולם אי אפשר להגיע אל סופה. רעיון זה מקבל בשירת אלטרמן גילויים מרובים, ודי להיזכר בשיר כגון "האם השלישית" ("הוא מודד בְּשִׁיקוֹת, כְּנִזֵּר מְשֻׁלַּח, / אֵת נְתִיב עוֹלָמְךָ, אֲלֵהִי"), או בשיר כגון "בדרך הגדולה" ("נְאֻמוֹת וְאֻסִּיף לְלַכֵּת"), במחזה פונדק הרוחות שבפתחו יוצא האמן בחשאי לדרך הנדודים הנצחית בעודו מסמם את אשתו, או בפזמון "דרך, דרך, נתיבה" ("וְיִוֹדַעַת אִתְּךָ, הַדְּרֵךְ, / וְאֵנִי, הָרוּס, עֵד: / רַק הִמַּת כָּךְ, דְּרֵךְ, דְּרֵךְ, / לֹא יֵשׁוּב מִמֶּךָ בּוֹגֵד"). כבר בשיר "יתד", בשלב כה מוקדם של התפתחותו היצירתית, ביסס אפוא אלטרמן את הרעיון שעליו מבוססת כל יצירתו, לסוגייה ולתקופותיה: שההליכה בדרך הגדולה היא דרך חיים; שאמן האמת הוא הַלֵּךְ החייב ללכת בדרך לאין קץ, למות ולהוסיף ללכת; הַלֵּךְ שלעולם לא ישכב בניחותא על יצועו ויקפא על שמריו; הַלֵּךְ שיוותר מתוך בחירה על אותו "אוישר" ו"נחת" בורגנית שמקורו בנישואי תועלת ובצבירת דינרים, וזאת בכדי שיוכל לזכות באותו גמול אחד ומיוחד שתפיסת העולם הבורגנית לא תבינהו לעולם.

השיר פותח בתיאורם של העבים השְׁכָּעִים, המתענגים על ממונם ומגלגלים בדינרי זהב כפיליסטרים בורגניים, כעכברים אפורים השוכבים על דינריהם, מקבליהם של אותם "נְקָנִים פְּרוּכֵי תְבוּנָה" מנאום השיח' הרובצים בתוך המאהל בניחותא. מולם מתואר הענף הנידח המיילל ברוח כגור או כעולל שנעקר משד אמו ומחיק השבט: "בְּלִיל עֶזֶר, נְגוּעַ סֶתוֹ, / בְּחֶפֶן עֵבִים שְׁעִירֵי יָד / דִּינָרֵי פּוֹכֵב; / עֵת, כְּעוֹלָל עֶקוֹר מְשֻׁד, / עֲנָף מוֹדָח הַרְעִיד עֵלִים, / יָבֵב אֶל טַחֵב מְשֻׁעוּלִים". תיאור זה, המזכיר במוטיבים שלו ובניסוחיו את תיאוריו של שלונסקי,⁴ מדבר לא על "זהב המשעולים" (ראו בפתח ובסיום מחזור השירים של שלונסקי "עד הלום"), כי אם על "טחב משעולים": על טחב הדורות העָבֵש, המבקש רענון וחיידוש. את הצירוף השלונסקאי "נְהַב מְשֻׁעוּלִים" הזכיר אלטרמן הצעיר באיגרת ששיגר לשלונסקי מצרפת,⁵ ובו קשר כתרי תהילה לשירו

של שלונסקי "בפתח מערה". שיר זה, שכה הרשים את אלתרמן הצעיר בתקופה זו, עוסק גם הוא – כפי שהראה אל נכון מנחם דורמן⁶ – במלחמת הדורות: באב השולה את בנו ליפול במעמקי הָבְּלִי-מה. המחזור "עד הלום" עוסק כולו במלחמת הדורות במונחים ארכיטיפליים של "רצה בן" (*filicide*) ושל "רצה אב" (*patricide*). גם בשירו של אלתרמן "יתד" שולח אב השבט את מי שמתיימר להיות יורשו, אבי בתו, למשימה בלתי אפשרית במעבה האדמה – משימה שנועדה להטיל עליו מורא ולהחיש את מותו.

מה אם כן ביקש אלתרמן לומר בשיר סימבוליסטי זה, המחצין דרמה נפשית והופכה לעלילה חיצונית המתרחשת על רקע נופים של אגדת קדומים אוריינטלית? איזו מלחמת דורות עומדת מאחורי הפסיכו-דרמה הפטאלית הזאת המתחוללת בין דמות השיח' לדמות הנער? שירי המחזור "פנסים באופל" של שלונסקי (שבתוכם כלול השיר "בפתח מערה") מדברים בגלוי על אב שורר השולה את בנו הסורר אל מותו (שברקעו צרור סיפורים על רצה בן, או סיפורים על בן הקם על אביו ומשלם על מריו במותו, כגון סיפורו של האב הקדמון, סיפור העקדה, סיפורו של אבשלום וכו'). כוונתו של שלונסקי – כמו בשיר הקצר "התגלות" שהוצב בפתח כרכי שיריו – היא שביאליק ובני דורו, שאינם אלא כוהנים, חוסמים את דרכם של נביאים צעירים כמוהו מלשרת בקודש (ממש כשם שעלי הכהן הגדול הכריז בשעתו ש"אין חזון, כי כהתה עיני", בראותו את בניו הנבלים מנועים מלהיכנס אל המשכן).

אלתרמן, לעומת שלונסקי, אינו מרמז למלחמת דורות אחת ומיוחדת, כי אם מבטא בהעלם אחד סבך של אירועים שונים, אישיים ואימפרסונליים, אקטואליים ועל זמניים. המשותף ביניהם הוא המאבק הארכיפלי שבין "אב" קנא ל"בן" יחיד ומיוחד – בין אב ההולך בתלם המוסכמות החברתיות לבין בן נבחר שרוח אלוהים נגעה בכנף בגדו. מתוארת כאן דמותו של צעיר בשם חמדן, ה"אלטר אָגו" של המשורר גופא (השם הרכושני "חמדן", המבקש לבלוע ולקבל, הוא היפוכו של "נָתָן", שיש בו מיסוד הנתינה). צעיר זה, חסר ייחוס, משפחה ורכוש, חומד את בת השיח' ומעז לבקש מאביה את ידה. במקום לסלק את הצעיר הדל בבושת פנים מפתח אוהלו (אולי מתוך חשש פן יחטוף צעיר זה את בתו ויאלצנה להינשא לו), שולח אותו האב, השיח' העשיר והנכבד, למשימה בלתי אפשרית שתחיש את קצו. חמדן מתגרה בגורל ויוצא למשימה, אך נלכד מבלי משים באותו יתד, שאמור היה להינעץ בסוף המערה כהוכחה לגבורתו ולגבריותו. ב"רשומון" שלפנינו רוב ה"גיבורים" אינם יודעים את האמת: חמדן אינו יודע את האמת כי הוא

בטוח שהשד אחז בו והכשיל את המשימה; הזקנים החכמים בעיני עצמם, המגלמים את ערכיו של עולם האתמול, גם הם אינם יודעים את האמת, כי הם נדים לחמדן בראשם ובטוחים כי הוא נכשל במשימתו. רק הינשוף החכם לבדו מבין ויודע, כי חמדן זוכה במשהו נעלה יותר מכל גמול חומרי: הוא זוכה להישאר כבול לנצח לדרך, על סף ההגשמה של החלום. הוא נשאר מואר לנצח באש התשוקה ובאור החלום.

חמדן נכפת בכנף בגדו אל עולם הנבואה, השירה והחלום, ולפי אלתרמן החלום תמיד יפה ממימושו והאהבה הבלתי ממומשת, זו העומדת על הסף, תמיד יפה מזו שהגיעה אל מימושה. גורלו של חמדן (כגורלם של רבים מאותם משוררים ואמנים "מקוללים" שבזו לערכי חומר בורגניים) הוא גורל "מקולל" בעיני החברה השבטית, אך לפי מערכת ערכיו של המחבר המובלע גורלו של חמדן מבורך פי כמה מזה של הפיליסטרים, הרובצים על דינריהם. את זאת מבין רק הינשוף, היודע לזהות את האמת גם בעיצומה של החשכה, ואת זאת יודע הקול האלתרמני – קולו של "נתן החכם" – כפי שזיהה אריאל הירשפלד בדברי ביקורתו על ספרו של מירון.⁷ אלתרמן, שחיבר ב-1933 את המאמר "על הבלתי מובן בשירה",⁸ האמין כמו הרומנטיקונים והסימבוליסטים כי האמת חבויה בתוך החשכה, וזאת בניגוד למשכילים הרציונליסטיים שחיפשו את האמת המוארת באורה הבהיר של השמש. יש להוסיף בהקשר זה שכאן ראשיתו של עולם התאומים האלתרמני, שבא לידי ביטוי המלא בשיר "איגרת" – עולם ש"מעבר לטוב ולרע" – שבו אין לדעת מיהו האח המקולל ומיהו המבורך, מיהו התמים ומיהו החוטא, מיהו הטהור ומיהו הממוסחר, מיהו איש המעשה ומיהו איש הרוח, מיהו החכם ומיהו "רועה הרוח".

בתחילת השיר, גם בחמדן עצמו מתרוצצים תאומים: מצד אחד מקננת בו התשוקה, פרי ערכיו של העולם הישן, להגיע לעושר, לאושר ולתהילה (לשאת את בת השיח' היפה); מצד שני, אופיו הסעור וה"יסעורי" מכתוב לו כגזרת גורל דטרמיניסטית שהוא יישאר כבול ביתד למערה – שיהא אסיר עולם בד' אמות, שיכתוב שירה וזכה בעולם נעלה יותר מזה הנחשב חשוב ונעלה בעיני השיח' וזקני השבט. אופיו וגורלו חוברים להשאירו מסומר במערה: לוותר על החיים הרגילים המנהמים מעבר לכותל; אך במחיר הוויתור על החיים הזעיר בורגניים הוא קונה לעצמו חיים בממד אחר: חיי נצח, חיים המקפאים לעד את רגעי התשוקה והחלום ואת אורם.

ייתכן שאלתרמן קובל כאן נגד אביו הביולוגי ששלח אותו לנתיב שאותו לא ביקש לעצמו: לתקוע יתד באדמה, בקרקע המציאות, בעולם המעשה, בעוד שיריעות האוהל שגיבור שירו חומד הן יריעות החלום הכחולות המתעופפות באוויר, כנפי הציפור הכחולה של האושר ("יָתֵד אֶתְקַע, בִּירֵיעוֹת כְּחֹל אֶנְךָ-אֶשְׁרִי!"). לחלופין, אפשר שחמדן הוא דווקא בן דמותו של שלונסקי – פורץ הדרך – ההולך נגד זקני השבט הביאליקאיים, ומבקש לעצמו נתיב שבו איש מלבדו לא צעד. את שלונסקי תיאר אלתרמן במסיבת רעים שנערכה ב-1938, לרגל הופעת שירי המפולת והפיס כאיש שהבקיע בראשו פרצה בשירה העברית, שעמדה עד לבואו כקיר אבן אטום בפני המשוררים הצעירים, ובפרצה הזאת שנגח שלונסקי בראשו נכנסו כולם.

ואולם, אין להוציא מכלל אפשרות את הקריאה ה"חתרנית" הגורסת כי לפנינו "הצהרת העצמאות" הלטנטית של אלתרמן הצעיר וקריאת התיגר שלו נגד זקן השבט, שהוא לא אחר מאשר שלונסקי ה"אב" הרוחני. לפי פירוש כזה, הדרך המהפכנית ופורצת הדרך של שלונסקי – "יוצר הנוסח" של המודרנה התל-אביבית – כובלת את בניו-תלמידיו ומכתיבה להם את דרכם לא פחות מתכתיביו של דור הזקנים. שלונסקי (אבי השבט, ששמו – אברהם – מכשירו לתפקיד הדמות הפטריארכלית השולחת את בנה אל מותו) הוא לפי פירוש כזה דמות ביניים בין עולם הזקנים לעולמו של חמדן, ותפיסת עולמו אינה שונה במידה ניפרת מזו של זקני השבט הרציונליסטיים. כבר בשלב מוקדם מאוד, בהיותו שוליה באסכולת שלונסקי, צעיר שרכושו מצער, ידע אלתרמן ככל הנראה כי נכונו לו עתידות וכי הוא יגיע אל מחוזות שאליהם לא העז שלונסקי – אביו הרוחני – להגיע. בעודו מתחנן להיכנס לאכסנייתו של שלונסקי ולהסתופף בצלו, הוא כבר ידע שגורלו מינהו להגיע לנתיבים אחרים מאלה שהתווה אבי האסכולה לתלמידיו. "חמדן" כבול אולי ביתד אל האדמה, אך גם חוזה חוויות חד פעמיות: הוא מתבוסס על הקרקע, אך גם מתנשא אל העולם הטרנסצנדנטי, הרחוק והגבוה, של התשוקה והחלום, אל עולם ששלונסקי אינו מכיר ולעולם לא יכיר.

אלתרמן ידע היטב שהגיונו של שלונסקי – רבו ומורו – ממושטר וסדור מדי, כבול מדי לחוקיו של עולם המעשה, מכדי שיוכל להפיק מתוכו שירים אי-לוגיים ו"פרועים", אלא לכאורה. את "האש והחלום" לא ידע שלונסקי מימיו (אפילו בעת ששתה בין רעיו שהשתכרו והתגוללו בקיאם, שמר שלונסקי על פיכחון מלא), אך אלתרמן ידוע ידעם היטב. אלתרמן ראה באישה וביין שני פיתויים המדיחים את האמן מדרך הילוכו, ועל כן יש לנפותם ב"ליטוף" בלבד, ולא בהתמכרות. אף על פי כן, ברגעי החוויה

ושכרון החושים עשוי האמן המרהיב עוזו בנפשו לצאת מהם נשכר: להגיע לגבהים שאליהם האדם הזהיר והמיושב בדעתו לא יגיע לעולם, לראות את האור שנבצר מבני אדם רגילים לראותו. בשיר "היתד" מקבל פיתויה של האישה צורת שירת מדוחים מתוקה שמשמיעות באוזניו הסירנות זהובות השער וירוקות העין האורבות לו במעמקי המערה ("במִמְמָיִם דְּכִי קוֹלוֹת, / לַחֹשׁ מְשֻׁשׁ: / אֶנְחֵנוּ כְּאֵן פְּלוֹת פְּלוֹת / לְנֹעַר הַלְזָה... / קָרַב עָדִי, דְּמוֹי נְסִי! [...] שְׁעָרֵי – נְתִיב אוֹפִיר / לְקְרֹאתָ אֶפְרָשׁ, / אִישׁוֹנֵי – פְּנִינִים – אֶבְעִיר, יִרְקָי מְשׁוֹשׁ"). ובמאמר מוסגר: אלתרמן שחש בתשתית הניטשיאנית של שירו, לא חשש מלשלב – בדרך האוקסימורון המערב מין בשאינו מינו – את התמונה האוריינטלית המדברית של אוהל השיח' עם המיתוס הנורדי, כפי שהכירו מן האגדה הגרמנית העממית ששולבה בשירי היינה ומן האופרות של גנר.⁹

מדוחיה של האישה ומדוחי כוס היין הם שהעסיקו את המשורר הצעיר בזמן חיבורם של שירי עלומים אלה שנכתבו בשנות לימודיו בצרפת. גם האישה וגם היין היו בעיניו אותו פיתוי מסוכן שמסיט את האמן מדרכו ומדיח אותו משליחותו, אך גם – באופן פרדוקסלי – גם אותו פיתוי רצוי שמרומם אותו לשיאי תשוקה ומורידו לתהומות של אכזבה ושל התבזות שבלעדיהם אין יצירתו יצירה ראויה לשמה. את האישה ואת הכוס הוא נהג בשנים אלה לתאר כזונה, המבטיחה גדולות ונצורות, אך משאירה את המשתוקק בנפש מרוקנת ובגרון ניחר. מסעו של חמדן אל מעמקי המערה לקול פיתוי הוולקירות כמוה כצעידה אל תהומות ההתמכרות. המערה היא גם רחם וגם בור קבר, גם מסע לתוך התודעה האפלה (כמסעו של קורץ, גיבור לב המאפליה של ג'וזף קונרד); היא גם הגרון הניחר המבקש עוד ועוד.

בשירים מוקדמים אלה מתקופת לימודיו בצרפת ערך אלתרמן – במשים או שלא במשים – אנלוגיה בין גרונו של ה"אני" המשורר לבין רחמה של האישה, מושא תאוותו. גם הגרון וגם הרחם הנשי מפתים את המתמכר להם ליהנות מתענוגות בני חלוף, ומותירים אותו בצימאון אין קץ ובהשתוקקות מתמדת. בשיר "קונצרט לג'ינטה" הוא משליך את חרוזיו הזהובים ('זהובים' הם גם מטבעות) כאתנן על מפסעה של הפרוצה, כלומר בפתח רחמה, ובשיר "מזימה" – מציפה, "איבת זהב" את גרגרתו (כמו הזהב שניצוק לתוך גרונו של קרסוס, ולא של פומפיאוס כפי שכתב דן מירון בטעות).¹⁰ חרוזי הזהב וזהב הגרוגרת הם עונש וברכה, אות קלון ומתת שמים: בעזרתם מבזה המשורר את זולתו ומתבזה בעצמו; בעזרתם הוא קושר כתרים לזולתו וזוכה לתהילה; בעזרתם הוא נופל אל תהומות הקלון ומתעלה למרומי האושר העילאיים ביותר.

הרחם הנשית והגרוגרת הגברית (שסמל המערה מתאים לשתייהן כאחת) הן אפוא מקור לתשוקה נצחית של האמן – לתרום לעולם ולינוק ממנו – וגם נקודות התורפה שלו, בורות קבר שלעולם לא ידעו שִׁבְעָה: הן מעלות את האמן היוצר לגבהים בל ישוערו, וגם מורידות אותו לשאול תחתיות, מעניקות לו חיים וגוזלות את חייו בעת ובעונה אחת. אלתרמן ידע כנראה כבר בשלב מוקדם זה של חייו כי הוא נדון לגורלו של אלכוהוליסט שלעולם לא יוכל להשתחרר מן התשוקה האובססיבית שלו אל הטיפה המרה. ומאחר שגם על התשוקה לשתייה מדובר שיר זה בדרכי עקיפין סימבוליות, ולא רק על התשוקה לאישה, מתואר חמדן כמי שמבטיח לאהובת לבבו: "אַל פִּיךָ-עֵנֵב אֲנִי אֶצְמִיד / שְׁפִטִי צְרוּבוֹת פְּמָרִיר [...] אֶל זֵין גֹּנֵד בְּשָׁרִי נִחָר! [...] פֶּן לִקְרֹאתֶךָ לְבִי סָעַר, / חֶבֶט פְּנָפִים אֲדַמּוֹת... / דְּמִי נוֹגְגִים – יוֹמְנוּ בָּא" (תיאור שבו הסימן והמסומן מתערבלים זה בזה עד לבלי הפר). מכאן גם הצורך של שיר זה להיות נטוע בנוף מדברי, המסמל את היובש שחש השתיין בגרונו שעה שהוא משתוקק לכוסית נוספת ואת תחושת המיראז' שהתשוקה ליין נוסכת על המתמכר לה, וראו בשיר "עוד ערב" שבמחברת שירים מצרפת ("אֶשְׁרַךְ בְּכּוֹס חֶזוֹן מְדַבֵּר / וְלֹא אֶלָּיו צְמֵאתִי").¹¹

חמדן נשלח לתקוע יתד באדמה, ולמעשה נשלח אל מותו, אך השיח' שולחו מבלי דעת להגשים את ייעודו האמתי – ייעודו של אמן שגבולות החיים והמוות אינם יכולים לו. מסעו של חמדן במעבה האדמה ממנה לו גורל של מי שרוחק "לאין קץ" לגובהי האש והחלום. נרמזת כאן ככל הנראה קובלנתו של אלתרמן הצעיר נגד אביו ששלחו לצרפת כדי להבטיח לו עתיד קונסטרוקטיבי ומעשי (לפי אמות המידה הבורגניות), אך מבלי דעת היטו מן המסילה אל השתיינות שהיא הרסנית ובונה כאחת: היא הורסת את הפיזיולוגיה שלו, היא מחישה את קצו ומקצרת את חייו בעולם הזה, אך היא בונה במקביל את יצירתו ואת חיי הנצח שלו, את חלקו ב"עולם האצילות".¹² נרמזת כאן ככל הנראה גם קובלנתו של אלתרמן הצעיר נגד שלונסקי, אביו הרוחני, שפתב על ההשתוקקות ליין ועל גורלם של היסעורים, אך התגלה בחייו וביצירתו כאדם זהיר, רצינולי, מחושב ומיושב מכדי שיכיר את תהומות הקלון ואת גובהי החזון של היסעורים המסוערים; את אלה המתמכרים לתשוקות הגוף והנפש – ליין ולאישה – ומשתכרים מהן עד פלות.

א. מעבר לטוב ולרע

עברו כשלושים וחמש שנה, ואלתרמן שידע מעלות ומורדות, תהילה וקלון, פרסם את יצירתו *חגיגת קיץ* (1965), וגופו כבר הרוס מן האלכוהול, נפשו מרוששת ממלחמת הדורות ומן המחויבות לשתי נשותיו – לאשת חוק ולאשת חיק. גם יצירה זו יכולה להיתפס כ"ראשומון" שבו התמונה נתפסת בכל פעם מזווית ראייה אחרת. בין ה"נפשות הפועלות" נמנה גם "המחבר" הנושא מונולוג שקספירי לכוסו:

ללגם או לא? כוס ראשונה לא חטא היא,
אך פידוע לָגֶם גורר לָגֶם.
פוסית אחת תפליג אל חֲדָרֵי בָטָן
וצי כוסות שְלֶם כָּבֵר מרים עָגֵן
אחרי ספינת הדָגָל, וְזֶה רָע,
כִּינּוּ שְהַכְבֵּד וְהַמְרָה
סובלים מְזֶה מֵאֵד. [...] אָזכֵר, הַיְנוּ,
איך בְּעוֹרְקִים טַפְסֵת, לֹא שְקֵטָה.
וּבְרַקְמָתֶם הַעֲנֵפָה פְּשֻטָה
וְשֵׁם מֵאֵד שְׁמַחַת בְּרֵאוֹתָהּ
אוֹתָם כְּשֵׁרִיגֵי הַגֶּפֶן הוֹרְתָהּ.

לפנינו *tour de force* אלתרמני טיפוסי: היין מדומה כאן לגפן המטפסת ומשתרגת כעורקי הגוף המתאדמים מהיין, ושמח (במקום שיִשְׁמַח ללבב אנוש) בראותו את העורקים המשורגים מסתעפים "כשריגי הגפן". חלפו הימים שבהם השתוקקתי ליין, אומר המחבר לכוסו, כי כיום היין מהממני תכף ומיד, וגורם לרגליי שתערוכנה תגרה עם קרביי, עד שאיני יכול לתפוס "איך מְחֻזְקִים מִיַן הַרְס / כְּזֶה בְּכָלִי וְכֹכֵיִת וְחָרְס". השד יצא אפוא מן הבקבוק, וכבש כל חלקה טובה.

כאמור, *בחגיגת קיץ* כלול שיר קצר ("החנווני והשד") אודות החנווני (היפוכו של האמן) היורד אל המרתף (גלגולה האורבני של המערה), שבו אורב לו שד אחד התופס בחושך את ידו. החנווני יורד אמנם אל המרתף כדי לתת שמן בכדו, אך במרתף יש גם כדי יין, והוא הוציא ככל הנראה את שד היין מן החבית, אף נתן לשד ההתמכרות להשתלט עליו ולרשת את מקומו: "הַחֲנֻנִי אֶחָד לְמִרְתֵּף יָרַד / שְׁמֵן לָתֵת בְּכֵדוֹ. / הִיָּה שֵׁם שֵׁד אֶחָד / שְׁתִּפְסוּ בְחֹשֶׁךְ בְּיָדוֹ. // אֵת צוֹרֵת הַחֲנֻנִי הַשֵּׁד לְבִשׁ, / עָלָה לְמַעְלָה. מְקוֹמוֹ יָרַשׁ". "משל" זה, המבוסס גם על אגדות חז"ל על אשמדאי (שצורת טלפיו אינה כשל רגלי אדם שנברא בצלם), מלמד כי האדם המתמכר ליין

משנה את דמותו ואת אופיו, עד כי העפר שתחת כפותיו מגלה את חותם הטלפיים הפסטיאלי, את אובדן צלם האנוש. אלתרמן חש אל נכון כי אין הוא שולט עוד בשד שבבבוקו, ומתיר לו להשתלט על חייו; שהוא מתגולל בקיאו ומתבזה בעיני עצמו ובעיני זולתו בגלל התמכרותו לטיפה המרה; שהוא עבר את הגבול המפריד בין אותה שכרות שבעבר הפרתה את יצירתו והזניקה אותה למחוזות עילאיים לבין אותה שכרות הבולמת את יצירתו ורומסת אותה עד דכא.

בתוך כך נזכרה לו גם תמונת המערה ה"מחורלת פרע" משירו המוקדם שלונסקי, תמונה שהציתה בו ניצוץ יצירה ראשון (כאמור, גם שירו "היתד" נקרא בתחילה "מערת התאומים"), והוא הציב ציון לזכרה גם ב*חגיגת קיץ*: "פּנְצֵנֶץ מְנַגֵּד בְּרִקְנֵי / שִׁיחֵי הַר בְּפֶתַח מְעָרָה / רְאוּהוּ רְאוּהוּ בּוֹנֵי / צְרִיף רְאוּהוּ בְּהַתְקַלֵּף עוֹרָם". כמו בשיר "כביד סופה" מתוך עיר ה*יונה*, לפנינו הבעת קנאה באותם חלוצים קשי יום שראו את המציאות הארץ-ישראלית בערייתה, "כביום היבראה", בימי הבראשית החדשה שלה. אך במקביל לפנינו געגועים לאותם ימי בראשית, אל תור הנוער, אל הימים שבהם ראו שלונסקי וחבריו את המציאות הארץ-ישראלית במבט חדש ורענן, בעיניים פקוחות כ"פתאומיים". הוא חש כי איבד את היכולת לראות את העולם בדרך ההזרה, בעיני ילד רעננות, ועל כן ערך ב*חגיגת קיץ* דמיסטיפיקציה של המופלא, והצביע בגלוי ובמישרין על הפירושהמדעי ה[שוט של כל התופעות, שעליהן העטה בשיריו הראשונים דוק מסתורי ופיוטי.

דבר אחד לא נתקחה לגבי דידו, ולא איבד את הרלוונטיות שלו. כל ימיו תהה אלתרמן על השאלה: מהם הערכים האנושיים השורדים בתקופה שבה חי האדם בסכנה קיומית. כמענה לשאלה זו העמיד ערכים הומניסטיים, כלל אנושיים, כדוגמת אהבתם חסרת התנאים של הורים לילדיהם, קנאתו של אוהב לאהובתו או רעות הלוחמים בשדה הקרב. אלה הם ערכים שלמענם כדאי וראוי לחיות ולמות, ושבמעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם. בצדם, אך לא בניגוד להם, העמיד את מערכת ערכיו של אָמֵן האמת, החי כדי למלא את הייעוד ה"נבואי" שהטיל עליו גורלו, מבלי שיוכל לפרוק את הנטל, אף מבלי שירצה לפרוקו. קריאות "אשרי" הכלולות בשירי אלתרמן הן אמירות דואליות, המתקנאות בחלוצים הנחשונים ובאָמֵנים הנוסקים למרום, אך גם מבכות את מר גורלם.

במכתב מיום 24 בדצמבר 1931, כתב אלתרמן לשלונסקי דברי שבה על שירו "בפתח מערה": "לאחר ימים אחדים של עיון לפרקים מצאתי

פתע כי אני יודע אותו בעל-פה, ממש על כל תג שבו. ה'טרף', האוון שבלידה, ה'עטלפיות' שבחיים, האביביות הניחוחית שבמוות מסורים בעוז ובהבלטה מזעזעת".¹³ גם ב"היתד" מוצגת העטלפיות שבחיים והאביביות הניחוחית שבמוות, שהן אבני יסוד בשירתו האוקסימורונית של אלתרמן. כשנאמר בפזמון כלניות "אֶשְׁרֵי הָאִישׁ, אִם בֵּין סוּפוֹת נָרְעִם/ פְּרָחָה הַפְּלִגְנִית לוֹ, לוֹ רַק פְּעַם", אין קריאה זו שונה באופן מהותי מקריאת הסיום של היתד: "אֶשְׁרֵי הָאִישׁ אֶשְׁרֵי כְּזֹאת/ אֵת יְתֵדוֹ תִּקְעוּ! הֵן מְפָל פּוֹרְצֵי עֵלָה, / מְפָל מְסִיקֵי רוֹם/ אֶתְדֵּם חֲמֵן רִתֵּק אֶל מְלוֹא/ הָאֵשׁ וְהַחֲלוֹם". גורלו של חמדן הנחשוני והנועז, כמו גורלם של רבים מגיבוריו של אלתרמן, מלמד כי לא הערכים הזעיר הבורגניים של העושר, הקביעות ו"החיים הטובים" הם הערכים שבעבורם ראוי לחיות. החיים האמתיים נחווים דווקא על קו הקץ, בשעה שבה מתנוצצים הערכים המוחלטים של הטוב והרע וזורחים באור יקרות, במחוזות שהם – כמאמר ניטשה – "מַעֲבָר לטוב ולרע".

הערות

1. אחדים משירי המחברת שירים מצרפת נתפרסמו לראשונה בנספח לספרי עוז חוזר הניגון (שמיר 1989, עמ' 316-322).
2. הכותרת "בלאדה" עשויה להבהיר כמה מסממניה הבלתי מוסברים של היצירה: הופעת הסירנות או הוולקירות זהובות השער, המפתות את הנער חמדן במערה, או הופעת האביר האדום, הלקוח מן המציאות הביניימית. חמדן הוא כעין אביר היוצא למסע (Quest) בעקבות גיזת זהב, או גביע זהב, שהשאלה אם יושג אם לאו תלויה במערכת הערכים של הקורא (קורא הצמוד למערכת הערכים הבורגנית המיושנת יפרש את מצבו של חמדן אחרת מקורא הדבק במערכת הערכים הבוהמיאנית). על הבלאדה ביצירת אלתרמן ראו מתי מגד (1957), ערפלי (תשמ"ג), יניב (1999). על ז'אנר הרשומון, ראו הלפרין 1991.
3. מירון 2001, עמ' 120-121.
4. התינוק העקור משד והמייבב מזכיר את התיאורים שבסוף שיר ב' מן המחזור "שעות", ותיאור הלילה המעונן והשעיר המשובץ בדיגרי כוכבים את שורות הפתיחה של שיר ז' מאותו מחזור עצמו: "צִמְרֵמֶרֶת לִילוֹמִי עַל הַיְּנוֹנִי מְשִׁים/ מִי הַרְבִּיצָה הַיּוֹם עַל כּוֹכְבֵי דְגוֹר/?/ כְּמִבְיָצֵי נֶחֶשׁ פְּתָאם אֵלֵי הַגִּים/ שְׁעִיר כְּפִים – הַמְּגוֹר", שיר שהשפעתו ניכרת היטב גם למקרא שירו הגנוז של אלתרמן "וריאציה" (שמיר 1989, עמ' 56 הערה 18. ראו גם מירון 2001, עמ' 454, הערה 11). הצירוף "טֶטֶב מְשֻׁעוּלִים", שאלתרמן הוסיפו כתוספת מאוחרת

במחברת שירים מצרפת, הוא כאמור וריאציה של הצירוף השלונסקאי 'נהב המְשְׁעוּלִים'.

5. ראו איגרת לנורמן, מיום 15 במאי 1932, השמורה בארכיון נורמן ב"גנזים".
6. דורמן 1991, עמ' 75-80.
7. הארץ מיום 3 באוגוסט 2001.
8. "על הבלתי מובן בשירה", טורים, ו' כסלו תרצ"ד (24.11.1933).
9. בשירו המוקדם "ניחוח אשה", כתב אתרמן: "לִלְקָה – לוֹרְלֵי וְשִׁבִיל קֶלֶב – הָרִין, סֵהר מַעְבִיר אֶת זֶהב מִסְרָקוֹ...". תוך רמיזה לאגדת לורליי, כפי שהכירה משירת היינה. את מיתוס הוולקירות הכיר אתרמן מהאופרה הוואגנרית "דמדומי האלים". בשירו המוקדם "תליית חלומות" רמז לאופרה טריסטן ואיזולדה, שווגנר חיבר בה את המוסיקה והליברטו. סיפור חמדן מזכיר גם את האופרה של וגנר ההולנדי המעופף, המבוססת על שירו האגדי של היינה הנושא שם זה. גם בה כבול הספן ההולנדי לנצח לאתר גאוגרפי ("כף התקווה הטובה", לעומת "נקרת השד" שבתוך "מערת התאומים" בשירו של אתרמן), ורוחו ממשיכה להטריד את הספנים ממנוחתם.
10. מירון 2001, עמ' 406.
11. "חזון מדבר", במשמעות 'מירז', 'חזון תעתועים', ולא "חזון קַדְבֵר", כפי שפירש מירון בטעות (שם, עמ' 126).
12. כפי שקרא ביאליק לעולם הרוח והיצירה במבוא לתרגומו לדון קישוט.
13. דורמן 1991, עמ' 75.

פרק שנים-עשר

הגבירה בארגמן ובבלואים

יין, נשים ואורות הבמה

א. צעדים ראשונים בהיכל השירה

משחר ילדותו כתב נתן אלתרמן שירי ליריים קצרים וטעוני רגש על טבע ואהבה, ובהם אפילו שיר אחר על נדודי ההלך במרחבי תבל – שיר שניתן לראות בו ניצן של בוסר, המבשר מבעוד מועד את שירי ההלך והדרכים של *כוכבים בחוץ* (1938). אולם רק לאחר יציאתו ללימודים בצרפת בשנת 1929 החלה כתיבתו להתפתח משלבי הבוסר שלה ולהשתזר בזר פרחי הרוע הנאו-סימבוליסטיים, האופייני למודרנה התל-אביבית מאסכולת שלונסקי. בשנה זו היה נתן אלתרמן עלם כבן 19, שלא מכבר השלים את חוק לימודיו בגימנסיה "הרצליה". כיוון שעלה עם משפחתו לארץ-ישראל בשנת 1925, באמצע שנת הלימודים, שיבץ אותו מנהל הגימנסיה בין צעירים ממנו בגיל, עובדה שגרמה לדחיית מה של גמר לימודיו. הנער הכישרוני, שנתגלו בו תכונות של אמן ושל איש מדע כאחד, השתלב – אם מרצון ואם מאונס – במגמה הספרותית ולא במגמה הראלית. בתום הלימודים, מכל מקום, הכריע הכיוון המעשי, וסמוך לגמר הבחינות, החל הנער, שהיה לעלם, בהכנות לקראת נסיעתו לצרפת לשם לימודי אגרונומיה. הוא ויתר לכאורה על תאוות האמנות שפיעמה בו מילדות, לפחות לזמן מה.

באמצע שנות העשרים הייתה העיר תל-אביב למרכז תוסס של חיי ספרות ואמנות, ונתבסס בה גם ממסד ספרותי ער ופעיל. לאחר השתקעותם בתל-אביב של ביאליק ושל רבים מסופרי המרכז הספרותי הארעי שבברלין (שהתפורר בשנת 1924), ובמיוחד לאחר הקמת האוניברסיטה העברית בירושלים בשנת 1925, לא נותר עוד צל של ספק שהספרות העברית וחקר "חכמת ישראל" מקומם בארץ, ולא במרכזי התרבות העברית הדועכים שבתפוצות הגולה. חיי התרבות והבידור ב"תל-אביב הקטנה" – שגילה היה אז כגילו של נתן אלתרמן לערך – היו נתונים אז בתנופת תזזית, שאין לה אח ורע בכל העשורים שחלפו מאז: משוררי המודרנה פרסמו בה קובצי שירה חדשים לבקרים, וחוללו בבתי-הקפה שלה שערוריות חדשות לבקרים; בחסותם של דיונגוף וביאליק

נפתחו בה תערוכות רבות של ציירים ארץ-ישראליים צעירים, שייבאו לארץ ממרכזי התרבות האירופיים "איזמים" חדשים; באותה חסות עצמה הפליגו לדרכן ההופעות הראשונות של קבוצת "הבימה" בארץ, ולכל אחת מהצגות הבכורה הללו נתלוותה הרצאה מאלפת של "המשורר הלאומי". ב"אוהל שם" ו"בבית העם" נערכו ערבי הרצאות בכל תחומי העיון והמדע, בני הנעורים נהרו אל בתי הראינוע ואפילו בית אופרה היה בה בתל-אביב; ודווקא בשעה זו של פעילות תרבותית ססגונית ומואצת, נקרע אלתרמן הצעיר מעירו תל-אביב למשך שנתיים ויותר, והתגורר בעיר ננסי המשמימה, הרחוקה מכל פעילות תרבותית תוססת. מכתביו מאותן שנים אכן מעידים על עצב עמוק ועל תחושה של נתק ובדידות.

ממקום לימודיו בצרפת החל אלתרמן הצעיר לשגר ארצה שירים לעיתון הארץ ולכתבי העת של המודרנה – *כתובים*, *גזית* ואחר-כך *לטורים*. היו אלה שירים בנוסח המודרניסטי המקובל בבית מדרשו של שלונסקי – נוסח שמזיג בתוכו מרכיבים מן הסימבוליזם הצרפתי-רוסי ומן הפוטוריזם של מִיקובסקי ופסטרנק. בשלב זה, עדיין נהג אלתרמן לשבץ בשיריו חידושי מילים לרוב ונקט שימושי לשון נדירים ועמומים, שנבחרו לתפארת הצליל והחרוז. אחרים משירים אלה תיארו עיר דקדנטית בת הזמן החדש, פריז בעיקר, עיר השקועה בזוהמת הביבים ובמ"ט שערי טומאה, בנוסח שירתם האורבנית של בריוסוב ושל ורהארן בתיווכו של שלונסקי ושירי הכרך שלו. בשלב זה, הוא עדיין נהג לשבור את שיריו בדגם המדרגות, לחרוז חריזה נמרצת ודיסוננטית, ליצור אווירה מעורפלת ולהרבות בסממנים עזים ואקסטרואגנטיים הלוקחים היישר מן הטכניקות שעליהן המליצו המניפסטים המודרניסטיים.

מתקופת לימודיו בצרפת שרדה בארכיונו מחברת שירים – *שירים מצרפת* – המכילה שירי בוסר שאלתרמן כתבם בפריז ובננסי בשנים 1930-1931. רק אחדים משירי עלומים אלה זכו להידפס, ולמעשה עד כה נתפרסמו ממחברת *שירים מצרפת* אותם שירים מעטים, רבי טורים בדרך-כלל, שאלתרמן הצעיר עיבדם לימים, שכללם ושלחם לעיתונות הארץ-ישראלית. ברוב השירים הללו מרובה הבוסר על הגומל, אך חרף אי בשלותם, מצויות בהם עדויות מעניינות על התגבשותו הפואטית של המשורר הצעיר (אחדים מהשירים הקצרים נתפרסמו בנספח לספרי *עוז חוזר הניגון*, 1989).

שירי עלומים אלה נגנזו, ובצדק. אף-על-פי-כן, ראוי לתת עליהם את הדעת, כי מתגלים בהם לפעמים סודות יצירה כמוסים, שהוצנעו בשירה "הקנונית" מעין הקורא, ואילו כאן הם גלויים ופרושים לעין כול. כך,

למשל, ניתן ללמוד משירי העלומים האלה על תהליך הינתקותו של אלטרמן מסממנים אוטוביוגרפיים גלויים, ששימושהו תכופות בשירה המוקדמת וסולקו מן השירה ה"קנונית". בשיריו מפרז עדיין מרובים הסממנים האישיים והאוטוביוגרפיים, והשיר הראשון במחברת פותח במילים: "אֵת הַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹן הַקּוֹרֵעַ לֵב בְּפָרִיז / לְאַבָּא וּלְאַמָּא אֶכְתֵּב". השני פונה אל האם הרחוקה במילים: "אַמָּא שְׁלִי, יָבֹא יוֹם / וְאֶשָּׁב לְצַדֵּךְ / עַל הַסִּפָּה הַמְרֻפֶּדֶת / שְׁאַצֵּל הַקִּיר הַנֶּרֶד, / וְאֶמְרָתִי אֲזִי: עָרֵב אֶחָד בְּפָרִיז, / בְּהִיּוֹתִי יְחִידִי בְּסַחְרֵי הַחֶשֶׁךְ / כְּלִיתִי אֶלֶיךָ מְאֹד". על רקע השירים הללו, המנומרים בפרטי מציאות קונקרטיים והמהווים בחלקם "תמונה משפחתית" מפורטת, בולטת הינזרותה מדעת של שירתו הקנונית של אלטרמן מסממנים אוטוביוגרפיים ואישיים, וזאת כחלק מתהליכי ההפשטה (האבסטרקציה) וההזרה (דיפמיליארזיציה) שעברו על שירתו. אמנם, אפילו בשירת שלונסקי נודע ל"אבא-אמא" תפקיד נכבד, גם אם ארכיטיפי וסמלי, אך ניכרו בה גם סממנים ביוגרפיים למכביר, שאינם נעדרים יסוד סנטימנטלי.

אלטרמן ניסה להרחיק יסודות אישיים ורגשיים כאלה משירתו, ולימים גם נתן לרעיונותיו על מלאכת השיר, שהלכו ונתגבשו לידי פואטיקה מגובשת, ביטוי מסאי (כגון במאמריו "על הבלתי מובן בשירה" ו"בסוד המרכאות הכפולות") ופויטי (כגון בשיריו "השיר הזר" ו"תמוז", משירי *כוכבים בחוץ*). בד בבד עם כתיבת שירים בנוסח שלונסקי, הוא החל בגישושים אחר נוסח פואטי אישי, שטביעת אצבעותיו תוכר בה לאלתר, שכן חשש כנראה ליהפך לאפיגון של שלונסקי. הוא סילק את ה"אני" האינדיווידואלי משירתו, הן את ה"אני" המהפכני הפוטוריסטי נוסח שלונסקי והן את ה"אני" האקספרסיוניסטי הרועם והמיוסר נוסח א"צ גרינברג. אין צריך לומר, שהוא לא קיבל על עצמו את ה"אני" הלירי נוסח האינדיווידואליזם הרומנטי של ביאליק וממשיכו. תחת זאת הוא ברא ביצירותיו "אני" בדוי למחצה, בן דמותו של המשורר הנווד משכבר הימים, המתחטא לפני גבירה נשואה, תרתי משמע, עריצה ונערצת בעת ובעונה אחת. המשורר ההלך, שמציאות והמצאה משמשים בו בערבוביה, מהלך ללא הרף בין שערי עיר לאבק דרכים, ונדודיו אלה הם ביטוי לעמדתו חסרת המחויבות של האמן המודרני, הגולה ה"מקולל", שמחויבות אחת ויחידה לו: לאמנות ולכלליה.

ב. שיר הלל לאמנית הבמה

למחברת שירים מצרפת מצורף גיליון עם שירים בנוסח טיטוה, שאותם כתב הגימנזיסט שמשך בעט סופרים חובבים עוד בטרם יצא ללימודי

האגרונומיה שלו. מתברר כי אלתרמן הנער פקד בקביעות את הצגות התאטרון, שהוצגו במרכז התרבות התל-אביבי המתעורר: מילדותו נמשך אל אמנות הבמה לסוגיה, וכבר בין שירי הילדות והנעורים הגנוזים שלו ימצא הקורא רמזות רבות לדרמה העולמית. לימים, הקדיש המשורר ממיטב מרצו וכישרונו לכל מקצועות הדרמטורגיה: הוא כתב מחזות מקוריים, קלים וכבדי הגות; הוא תרגם מבחר טרגדיות וקומדיות ממיטב ספרות העולם, פרי עטם של חשובי המחזאים; הוא חיבר שפע של מערכונים ופזמונים לבמה הקלה, ולימים שימשה יצירתו בסיס לעשרות מופעי במה. כל חייו נסבו סביב התאטרון, שלא היה לגביו תחביב ומקור משיכה מגנטי בלבד, כי אם גם מקצוע ואורח חיים.

אולם, סיבה כמוסה נוספת הייתה לו לעלם הצעיר לפקוד את הצגות "הבימה", והיא אהבתו-הערצתו לשחקנית חנה רובינא, המרוחקת והקרובה לו כאחת. אלתרמן הכירה כל שנותיו, אף כי שנים רבות, ולימים גם ארצות ויבשות, הפרידו בין השניים. תאטרון "הבימה" החל כידוע את דרכו כ"סטודיה דרמטית" ליד התאטרון האמנותי במוסקבה, מן הטובים בתאטרון העולם דאז, ורובינא נמנתה עם מייסדיה של הלהקה. לאחר שהתנכלו לה השלטונות הסובייטיים בהתערבות הייבסקציה (למרבה האירוניה היו אלה יהודים דווקא שהתנגדו לתאטרון עברי בברית המועצות, והחישו את קצה של "הבימה" במוסקבה), הועלתה הלהקה ארצה בהשתדלותו של ביאליק. תאטרון "הבימה" עשה את צעדיו הראשונים בארץ באביב תרפ"ח, ומייד פתח במסע של הופעות שהתבסס בעיקר על *הדיבוק* מאת אנ-סקי ועל *היהודי הנצחי* מאת דוד פינסקי – מן הרפרטואר הקבוע של הלהקה מימי מוסקבה.

שורשי יחסו המיוחד של אלתרמן כלפי השחקנית הנערצת, המבוגרת ממנו בשנים רבות, נעוצים עוד בבית אבא: מי שנודעה לימים כ"גברת הראשונה" של התאטרון העברי נמנתה בנעוריה עם הסמינריסטיות הראשונות שנתקבלו לקורסים הפרבליים של יצחק אלתרמן. כידוע, היו יצחק אלתרמן ויחיאל הילפרין, אבותיהם של נתן אלתרמן ויונתן רטוש, ה"גננים" העברים הראשונים, והשניים אף הכשירו צעירות מוכשרות לשמש גננות בגנים שבבעלותם. יצחק אלתרמן הבחין מייד בכישרונה הדרמטי של הגננת לעתיד (שיטת פרבל הדגישה הדגשה רבה את היסוד הדרמטי בשגרת היום של גן הילדים), ועודדה לשכלל וללטש את כישרון המשחק שלה. בימי מלחמת העולם הראשונה, כשנאלצה חנה רובינא להפסיק את הופעתה בתאטרון מסיבות שהזמן גרמן, חזרה הצעירה המוכשרת אל ייעודה הפדגוגי, שאותו נטשה לטובת התאטרון,

עם סיום לימודיה בסמינר ועם הצטרפותה ל"סטודיה הדרמטית" שבהנהלת וכטנגוב.

כשיסד אביו את הגן העברי הראשון, היה נתן תינוק בערישה, ויש להניח כי יחסה של חנה רובינא כלפיו היה כשל אם או של דודה לילד טיפוחים. לפיכך, מפתיעה הנימה הארוטית הבולטת העולה ובוקעת משני השירים הגנוזים – שירי אהבה והערצה – שכתב המשורר הצעיר לשחקנת המנוסה והמבוגרת, עם הופעותיה הראשונות בתל-אביב, באביב ובקיץ תרפ"ח. שני השירים נותרו בארכיונו בנוסח טיוטה, בכתב יד צפוף וקשה לפענוח, בגיליון שצורף למחברת שירים מצרפת של אלתרמן (שירים אלה, שאחדים מהם נדפסו לראשונה כאמור בנספח לספרי עוז חוזר הניגון, טרם ראו אור במלואם).

אחד משירים אלה חובר ביום כ"ז בניסן תרפ"ח אחרי הצגת הדיבוק, ואילו השני חובר בערב שבועות תרפ"ח – בין ההצגה היומית והצגת הערב של המחזה היהודי הנצחי (על כתב היד של השיר הקל והמאולתר נכתב: "מאחורי הקלעים"). הראשון הוא שיר רפסודי רב בתים, בעל מקצבים משתנים, שבמרכזו מתואר – בשורות קצרות בנות שני ימבים – מחול הדיבוק האקסטטי והמקברי, שאליו ואל השחקנית-העלמה דקת הגזרה ובעלת הצמות השחורות והדקות מרותקות עיני המעריץ הצעיר ("מתוך רקמת / אלפי עינים/ עיני רותקו אֶלֶיךָ"): "כְּשׁוֹפֵת חֲלוֹם / תְּנוּעֵי דם/ לְאֵט, לְאֵט/ כְּבֹאֲבָל עַד / בְּשִׁלְמַת שְׁחַר / בְּשִׁלְמַת צֶחַר / אוֹתָהּ גְדֵלוֹת / אוֹתוֹ יְגוֹן. / וְאוֹר פְּנִים / חֹנֵן, חֹנֵן... / וְזִיו אִישׁוֹן / בּוֹעֵר, בּוֹעֵר [...] הוּ, מֵה נְאוּיִת! / קִשְׁתוֹת גְּבוֹת, דְּקוֹת, דְּקוֹת. / צְמוֹת שְׁחֹרוֹת. // הוּ מֵה עֵינֶיךָ!... / הִנֵּה, הִנֵּה, / נִשְׂאוּ אוֹתְךָ / עַל כְּתֻפֵיהֶם / פְּסִיל שִׁישׁ נָח. // וְזוּג עֵינִים / עִם מִבְּט / תּוֹעָה, גְּתֵלָה / בֵּין עוֹלָמוֹת. // עֵדֵי עֵתָה / עוֹד לֹא נִשְׁכַּח / עֲמֵי מְרָאָךְ / בְּמוֹת חֲמָה / מְלֵהָטָה / בְּלִיל חֶשֶׁךְ / בְּעֶרְבִים. // [...] אוֹתְךָ הֵה. אֵת / הַמְּפִלְיָאָה / הַמְּעֻגְיָמָה".

את עצמו מתאר הדובר בשיר זה כמי שצועד לבדו לאחר רדת המסך לחוף הים האפל, מתחת לשמים הבוערים בכערת כוכב כחול, הוא וצלו הקלוש לצדו, מהרהר ב"כלה" בלב נסער. יחסו כלפי האישה כהת השיער הגוחנת אל עבר הקהל להעניק לו מתת "מנטל זהבה", מזכיר את היחס הפטלי כלפי האישה האהובה בשיר המוקדם "תליית חלומות" שלא כונס בספר. שיר זה מרמז לסיפור אהבתם הגורלית של טריסטן ואיזולדה, שהדרמה שלהם ממשיכה להתחולל מדי ערב בהיפרד השמש הבהירה מן העבים הקודרים ומבתי העיר האפורים ("איזולדה" = הזהובה; "טריסטן" = הקודר, האפל).

בשיר שנכתב לאחר העלאת היהודי הנצחי (על מחזה זה סיפר ביאליק כי גורקי נמלא דמעות כשצפה בו, מבלי שיבין מילה אחת מן הנאמר בו), שואל האני המשורר את השחקנית אם היא חשה במבטו, מבט אוהב-אויב, שנעץ בה כנבואה רעה בטרם קרב: "ההקשטת בי? / השמעט לפי לוחש לך / במלמול מטרף אשר / פה אני אתך / ההקשבת, שירה פקטה מפי [...] אני נודד הייתי / ואת לי כנף אהלי / [...] בשבי נכר / נפשי ערגה אליך / אמרתי, בכל הארץ / לתפשה אלה. / וכשמצאתיך ... / על ברכי פרעתי / שפתי דולקות נגעו בך / ברנת ששון ... / את נשיקתי עמי נשאתי / מני ים, וכד שירה גועשת / מן מדבר חולות מפי שרב / את נשיקתי עמי הבאתי / מני רוח אלים מלטפת, / מני ציץ נסתר כחל לב וצהב עין / לתתה לך". השיר מסתיים בהליכתו של הצעיר לביתו מלווה בצלה הרודף של השחקנית, שהיא הנמענת של שיר האהבה שלו: "אחר הלקתי / ובאשר הלקתי / היית עמי / ובאשר אלקה / את עמי תהיי! / אני נודד ... / ואת לי כנף אהלי" (משורות סיום אלה מהדהדות כמדומה שורותיו הנודעות של ביאליק בשיר הפרדה שלו "לנתיבך הנעלם", שראה אור בראשונה בקובץ כנסת, תל-אביב תרפ"ח. בשירו הווירטואוזי של ביאליק, שזה אך ראה אור בעת חיבור שיר הבוסר של אלתרמן, עוזבת האהובה הבהירה, שצבעיה הם צבעי האש, את אוהלו של האוהב, האפור כענן, אך צלו רודף אחריה לכל אשר תלך:

[...] ומסביבות אהלי לנצח מסקת

את-עקבות פעמיך וצלך; [...]

באשר את שם – היי ברוכה ממקומך!

עמד אנכי בסערה, אחותי! [...]

אל אשר תשוטי אשרך פעמי,

ובפרשי ממרומי, ובאשר אבאה,

צל מגור נשאה.

הופעתו של ספר שיריו הראשון של אלתרמן בוששה לבוא. עשור תמים חלף מן השירים המאולתרים הללו, שנכתבו לעת מצוא, בעט קל ומרפרף וללא עומק הגותי של ממש, ועד להופעת כוכבים בחוץ (1938). בקובץ הבכורה, לאחר שיר פתיחה קצר ופשוט למראה, שהוא כעין "כיוון כלים" לקראת השמעת היצירה הסימפונית הגדולה, הובא השיר רב הטורים ורב הרבדים "פגישה לאין קץ", שנודע לימים כאחד משיריו המורכבים והחידתיים ביותר של אלתרמן. משיר האהבה הבשל, כמו גם מן הסקיצות האקראיות שנכתבו מתוך הערצה לשחקנית הנערצת חנה רובינא, עולה

מערכת יחסים מלאת סתירות ורבת ניגודים בין אישה גיגנטית, המוצגת כ"גבירה" רמה ונישאה לבין משורר "הלך" מך ומורכן ראש, שאינו מגיע אפילו לקרסוליה. אין לשכוח כי בשנים אלה נפגש אלתרמן הצעיר עם שירת בודלר, אף תרגם את שירו של בודלר "La Géante" (בשם "הנפילה" = צורת הנקבה של 'נפיל', ענק), וגם בו נושא הגבר את עיניו לבת ענקים, גדולת ממדים ובלתי מושגת, ומקווה לזכות באהבתה.

שיר האהבה הגנוז של אלתרמן הצעיר לחנה רובינא מהפך אפוא, כבשירת בודלר, את שגרת המוסכמות, ולמעשה גם בשירו של ביאליק "לנתיבך הנעלם", ששימש לאלתרמן הצעיר מקור השראה, יש היפוך של הראייה הסטראוטופית והקונבנציונלית: דווקא האישה היא היוצאת לדרך הנדודים, ואילו הגבר בדמות יושב אוהלים פסיבי, נותר בבית, מתרפק על צרור החבצלות ועל נעל המשי שהותירה האהובה אחריה. תעוזתה של האישה גורמת לו לעזוב את יריעות האוהל ולצאת למסע חובק זרועות עולם, נישא על אברותיה של אהובתו. יש לציין בהקשר זה כי שירו הרומנטי של ביאליק, שבו האהובה הנסה למרחקים משאירה אחריה נעל של משי, כבסיפורה הרומנטי של סינדרלה, נכתב בזמן שבו החל ביאליק בחיבורו של הנוסח הרחב של "אגדת שלושה וארבעה" – אף היא רומנסה המתרחשת ביבשה, בים ובאוויר.

ג. המשורר כהלך והאישה כגבירה

בשיר האהבה הגנוז המוקדש לשחקנית חנה רובינא, הדובר-המעריץ מתאר עצמו כהלך, שהאישה היא לו כנף אוהלו, והוא נודד במרחבי תבל – בים הגועש ובמדבריות מוכי השרב. הוא כאביר הצוען בדרכי החיים בעקבות גיזת הזהב, יוצא לדרכים כדי למצוא את האבדה, המדומה כאבן חן נעלמה, ולהשיבה למלכה העריצה והנערצת (ייתכן שהאוצר החבוי אינו אלא אהבתו של האביר שאותה הוא מבטיח להביא לגבירה מן המרחקים). גם מן השיר המופר והידוע עולה במרומז תמונת עולם רומנטית, שלפיה האישה ספונה בהיכלה כמלכה או כגבירה נישאה ומרוחקת, ואילו הדובר נודד בדרכים שבחוף כטרופדור או כמינסטרל קרוע בגד. היא מתוארת סמל השפע והפריון, שנתברכה בעושר אין סופי, והוא הלך דל וערירי, חסר ממון וקורת גג, הסובב סחור סחור כל ימיו, כדי לזכות ברגע אחד של חסד. הוא מוכן ללכת למען האישה הנערצת באש ובמים ולהקריב למענה כל קרבן, רק כדי לזכות בחיוך אחד ממנה בטרם ייתמו חייו.

ייתכן ששיר ההזדמנות קל הערך הזה, שבו פונה הצופה שפל הרוח אל השחקנית הגבוהה והנישאה, שיר שאוצר המילים שלו קשור להצגת היהודי הנצחי (הלך המהלך בדרך נדודיו וכמה לכן אוהלה של האישה) הוא הגרעין הראשון שהוליד את שיר הפנייה "פגישה לאין קץ" המופנה אל "את" מסתורית ואריסטוקרטית. מפאת מורכבותו ואיכותו המסקרנת של השיר "פגישה לאין קץ", רבים כבר ניסו להתמודד עם קשיי פענוחו, אך השיר מוסיף לחמוק מתיחום ומהגדרה, ומציב לפני קוראיו חידה נצחית, ללא פיתרונים.

פי סערת עלי לנצח אנגנה,

שן חומה אצור לך, שן אציב דלתיים!

תשוקתי אליך ואלי גנה [...]

אל תתחנני אל הנסוגים מנשית.

לכדי אהיה בארצותיך הלך [...]

אלי צנני שאת לעוללך,

מעניי הרב, שקדים וצמוקים [...]

יום אחד אפל עוד פצוע ראש לקטף

את חייכנו זה מבין המרפבות.

לא אחת מפנה אפוא אתרמן את שירי האהבה וההערצה שלו אל אשה נעלה, מרוחקת ובלתי מושגת, כדוגמת האישה האריסטוקרטית הספונה בין כתלי הארמון בתקופת האהבה החצרונית (courtly love) – אישה שהמשורר הנווד יכול לחלום רק על חיוך אחד ויחיד שתשלח לעברו או על פרח אחד ויחיד שתשליך לעברו.

ראוי בהקשר זה לומר מילים אחדות על יחסה של יצירת אתרמן אל המין הנשי בכלל. לא במקרה פנה אתרמן, שהושפע מניטשה ומוויינגר, לתיאורה של אישה שהיא או קדושה או קדשה (למן שירי העלומים הגנוזים – שירים מפריז – לרבות שירו "קונצרט לג'ינטה", ועד לקובץ המאוחר חגיגת קיץ ולפזמון המאוחר "זמר מפוחית", הפותח במילים "יש בתי יין וטברנות"). אגב, ברבות מיצירות אלה, המחלקות את המין הנשי חלוקה בינארית, העניק אתרמן לגיבורה הנשית את השם "מרים", שהיא, בעת ובעונה אחת, גם מרים הגלילית וגם מרים המגדלית; גם הקדושה וגם הקדשה.

לא במקרה פנו משוררי המודרנה התל-אביבית לכתובת שירי יין ושירי חשק, פונדקים ובתי מרזח. כבר במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה גילה המודרניזם האירופי המוקדם מחדש את הוויטליזם ואת האטוויזם של התקופה האלילית ושל ימי הביניים (מבלי לדעת להיכן תוביל מגמה זו את האנושות במאה העשרים, במלחמת העולם הראשונה והשנייה). המודרניזם גם גילה מחדש את פרנסואז ויון, המשורר הבינימי שהתרועע עם שודדים ופרוצות, ובעקבות גילוי זה חזר לז'אנרים בינימיים, ששירת המערב זנחה למשך מאות בשנים.

מצד אחד, שימשו ז'אנרים עתיקים אלה עדות לפנייתו של המודרניזם אל מקורות ארכאיים, אל התקופה שבה טרם סירסה התרבות את יצורו הטבעיים של האדם. מצד שני, שיקפו ה'ז'אנרים הקדומים בבואה נאמנה ל"זמנים מודרניים": לתקופה של פריצת גבולות, הגבלות ומגבלות.

יחסם ה"שוביניסטי" של שלונסקי, פן, אלטרמן, רטוש ואחרים כלפי האישה, כפי שהוא עולה משירי האון והפריון שלהם, אף הוא עשוי להיראות תמוה פחות ומובן יותר על רקע המודרניזם ה"קמאי", פורק העול והמגבלות, שקיבל כאמור את דימויה הזנותי של האישה, בהשראת הספר מין ואופי מאת אוטו ויינינגר, דימוי שקיבל את ביטויו הנועז ביותר בספרות העברית בספורת של דוד פוגל. משיריהם של המודרניסטים העברים מצטיירת מלחמת המינים כיחסי בועל ובעולתו, כיחסי אדון ושפחתו, או כיחסי רועה וכבשתו, ולא כיחסים שיוויוניים. אין לשכוח ששתי השפות, העברית והאנגלית, הן שפותיהן של רועי צאן ועובדי אדמה: בעברית 'הבעל' הוא הבעלים, ושמות האימהות לקוחות מתחום המקנה ('רבקה' היא מלשון רב"ק אחי רב"ץ, כלומר כבשה שמרביצים אותה כדי להלעיטה; 'לאה' היא כבשה נהלאה ו'רחל' היא רחלה, כלומר כבשה בוגרת ופורייה). גם בלשון אנגלית, שנולדה לשונם של רועי צאן, המילים "husband" ו"husbandry" (משק החי בחווה) מאותו שורש נגזרו.

יחסים אלה אינם בהכרח בכואה לחיים החוץ-ספרותיים של "הנפשות הפועלות", ויש בהם לא מעט מ"רוח התקופה", שהעלתה על נס את הפרימיטיביזם ואת האטביזם הקמאי. דווקא המציאות הביוגרפית, החוץ-ספרותית, כלל לא הצדיקה יחס "שוביניסטי" כמו זה הבא לידי ביטוי בשיריהם של משוררי המודרנה התל-אביבית. נתן אלטרמן היה בנה של רופאת שניים, אחיה של מחנכת וסופרת, בעלה של שחקנית תאטרון, אהובה של ציירת ואביה של שחקנית, משוררת ופזמונאית. כל הנשים שבחיו היו נשות קריירה, שכלל וכלל לא התבטלו בפני הגברים

שבסביבתן. גם יונתן רטוש גדל כמו נתן אלתרמן בבית שיויוני, שבו לא נודע הבדל מהותי בין אישה לגבר: אִמו גיהלה ביחד עם אביו את הסמינר שבבעלותם, ולא נרתעה ממאבקים פוליטיים נגד עורכיה ופטרוניה, מאבקים שהיו באותם ימים רחוקים נחלתם של גברים; אחותו מירי הלפרין-דור הייתה המשוררת המודרניסטית הראשונה מאסכולת שלונסקי, ואלמלא מתה בדמי ימיה, היה בכוחה לכבוש מקום מרכזי ונכבד בתולדות השירה הארץ-ישראלית. אישיותם של שני המשוררים הללו עוצבה, אם כן, על רקע המציאות המודרנית, שבה האישה יכולה להיות אסרטיבית, "קרייריסטית" ובעלת כשרון יצירה.

על רקע זה, יש מקום לתהייה באשר ליחסם ה"שוביניסטי" כלפי האישה. אכן, יחסם מתגלה כיחס כמו-קמאי, המעורב בסקרנות אינטלקטואלית של בן המאה העשרים, זה המפיר היטב את תוצאות תצפיותיהם של דרווין, פרויד, יונג, פרייזר (וגם של ניטשה, שטבע את המימרה "בלכתך אל האישה אל תשכח לקחת עִמְךָ את השוט"). לא קל היום, ממרחק הזמן והשתנות הנורמות, להתחקות אחר המניעים להשקפתם האנטי-שיויונית של משוררי המודרנה, השקפה המורידה לא אחת את האישה לדרגת אדמה נכבשת ורמוסה ואת הגבר היא מעלה למדרגת אֵל כל-יכול. ייתכן שהשקפתם הושפעה מן ה"ימין" האנטי-קומוניסטי, שהחזיר בשנים שבין מלחמות העולם את הסיסמה הנודעת KKK ("ר"ת בגרמנית של "קִינְדֶר, קִיכָה, קִירְכָה", שמשמעה: על האישה לחזור לתפקידיה ה"טבעיים", שהם הטיפול בילדים, ההתעסקות במטבח והעיסוקים הקהילתיים הקשורים בכנסייה). הלכי רוח כאלה חדרו אל השירה הצרפתית המודרנית, וממנה גם אל המודרניזם העברי. אלתרמן היה מבכר אולי לשכוח, עם השתנות הנורמות הסוציו-פוליטיות בארץ ובעולם, כי באחד משיריו המוקדמים, קרא אל הציבור ואל האישה בפתוס כן ונרגש, באומרו: "אַתֶּם אוֹמְרִים... סִדְרֵי עֵתִים חֲלָפוּ, / הָאִשָּׁה תִּגִּיעַ מִנֵּי סִגוּר, / גַּם לְמַעַנָה דְרָכֵי תִּבְלֵ הַתּוֹ, / גַּם עֲלֶיהָ תִּפְשֵׁ בְמִשְׁוֵי הַדּוֹר. // כְּעֵדַת אֶפְרוֹחַ מְבַעֲתָ עֵיט, / הִגִּיעַ סִמְרוֹ, יִקְרָאוּ נוֹאֲשִׁים: / אִמָּא! אֵל תִּשְׂאֵי אֵת מְקַדְשׁ הַבַּיִת, / אֵל תִּשְׂאֵי נְאוּם בְּאַסְפַּת נְשִׁים...".

אך גם בבשלותה, אין יצירת אלתרמן מתארת יחסים שיויוניים בין המינים: לעתים מתוארת בה אשת שררה רמה ונישאה, שהגבר עפר תחת כפות רגליה ("פגישה לאין קץ", למשל), ולעתים – שפחה כנועה ונרצעת, שנאמנותה הנצחית לגבר אינה תלויה בדבר (נעמי בפונדק הרחוקות, למשל). במקביל, העלה רטוש בקובץ שיריו *שירי נערה*, בסגנון תמציתי ושלדי, את מאבקם של הגבר והאישה, כמאבק שבו בתחילה ידה של האישה על התחונה ("והוא בעל / והיא שִׁפְחָה חֲרוּפָה"), ובסופו של

דבר, ידה של האישה על העליונה ("והוא פורע / והיא אֵלִילָה"). אצל אלתרמן ורטוש כאחד – שעולמם השירי עוצב במקביל, וינק מאותם מקורות השראה שמהם ינקו גם סופרים אנגלים כדוגמת ויליאם בטלר ייטס וד"ה לורנס – הצטיירה מלחמת המינים כמאבק, שבו יש צד משפיל וצד מושפל, צד מכניע וכובש וצד כנוע ונכבש. הליבידו בשירים אלה נתפש אפוא כעילה למאבק נצחי, שגם המוות לא יוכל לו.

עברו שנים, ואלתרמן שכבר נודע בשערים כמחברם של אחדים מקובצי השירה החשובים של דורו, הקדיש אחד מטוריו לחנה רובינא (הטור השביעי, כרך ג, תשי"ד-תשכ"ב, עמ' 195-198). גם בטור המאוחר, כמו בשיר ההערצה המוקדם ניצבת חנה רובינא כגבירה על כן גבוה, בבדידות מזהרת, כמלכה עוטה גלימת מלכות:

אַרְגָּמָן וקָרְעִים. דְּמוֹת אַחַת אֵין אַתְרָת.
שְׁחָקְנִית הַטָּרְגָּדִיהַ גְבוּהַת-הַהֶדוּם.
לְפָעֲמִים הִיא אוֹלֵי נֶקְסָפָה עַל אִם-דָּרָךְ
אֶל מַחְזוֹה הַהֵנִי וּמִשָּׁקֶה הַיּוֹם-יוֹם,
אֶף הֵיךְ שֶׁבִּתְרָה הִיא הֵיךְ הַגּוֹזְרָת
אֶת עֵגוּל הַבְּדִידוֹת הַמּוֹאֵר וְעֵרָם.

"ארגמן וקרעים" - צירוף אבוקטיבי ורב משמעים, המעלה דם ואש ותמרות עשן, והוא תמצית הטרגדיה חדת הניגודים, שבה נופלים במערכה החמישית הגיבור או הגיבורה האריסטוקרטית, העוטה גלימת מלכות ארגמנית, ממרום היחס והגדולה אל תהומות הקלון והכישלון. חנא רובינא, אומר השיר בגלוי, אינה מתאימה לקומדיות קלות דעת ולבמת הרוויזיה הקלה, כי היא נועדה מעצם ברייתה להיות מוארת באורו הקר והמקפיא של הזרקור הבוודד ולהיות מוקפת בתפאורה הנזירית של הבמה האקספרסיוניסטית עזת המבע, המעלה את הטרגדיה האנושית למדרגת סמל אמנותי גבוה.

כדי לתת ביטוי לכישרונה הטבעי של השחקנית האצילה והתמירה, המגלמת לדידו, בשערה הקלוע ובמבטה העז, את מורשת החן היהודי, המשילה אלתרמן לכלי נגינה המנגן מאליו למגע הרוח במיתריו. "כינור דוד", או "הנבל האֵאֵלִי", שהרוח ניגנה במיתריהם היו סמל השירה הרומנטית, הספונטנית, שבקעה ועלתה מאליה ללא כוונת מכוון. באמצעותו תיאר אלתרמן את כישרונה רב האנפין והפורץ מאליו של השחקנית הדגולה, שקלסתרר החיזור, מקושת הגבות ועטוי הצמות השחורות, היה במשך שנים רבות לסמלו של תיאטרון "הבימה".

כדרכו, עטה אלתרמן על דמותה של השחקנית הדגולה תארים רצופי פרדוקסים. שירו מתאר את השחקנית בשחוקה ובבכיה, ברנן וביגון, באור ובחושך, כשהיא נושאת בקלות את האדרת הכבדה; כשהיא משולה ליונה צחורה ושוחרת שלום ולביאה טורפת ומכלה. השיר מתאר את השחקנית העבריינה שבישרה בהופעתה הבימתית את תחיית אמנות הבמה בישראל לשפה העברית, הבוקעת מאפר, "על עושרה ורישה", וגם היא עוטה "ארגמן וקרעים" – כמלכה מתקופת המקרא הרחוקה, שנעלמה בין ענני הזמן, וכקבצנית מן העיירה, שגם היא כבר חרבה ואיננה. השיר מתאר את השחקנית, הנכספת אולי לפעמים גם אל מחזה ההוויי המבדח, אך יד הגורל וגזרת הגורל בחרו בה לשחק בטרגדיות הנשגבות, ולא במחזות קלים ונקלים. תאורה כדמות הלוושה בארגמן ובקרעים מתאים להפליא לתיאורו של אלתרמן עצמו – המשורר הלאומי והבוהמיין – שדמותו ההיברידיית מעניקה לספרי את כותרתו הבינרית: *הלך ומלך*.

ד. שני צדי המטבע

בין שיריו הגנוזים, הכלולים במחברת שירים מפריז, כלולים שני שירים תאומים ("תאומים" כשם ששני שיריו הקצרים של ביאליק "רק קו שמש אחד עברך" ו"הלילה ארבותי" הם שירים תאומים). אלה הם שני שירים קצרצרים, בני שני בתים מרובעים כל אחר, הבוחנים תופעה משני צדיה ומתוך שני הלכי רוח שונים ומנוגדים של "לפני" ו"אחרי". בכל אחר מהם הבית הראשון שקול במשקל שונה מזה של הבית השני, להדגשת השבר והמשבר. הראשון שבהם הוא שיר אהבה קצר, הדומה לכאורה לשירים מופרים כדוגמת "איך רואה דבר" של היינה:

"את ננסת באמרה צוהלת,

וכבאך הואר, הופז נוי,

על זוגית חלון ועל דלת

השתפכה שמסת לבבי."

בשורות הללו את קל עכשו –

שחוק עצב ועברני, התדע על מה?

על אשר סחרי אפר ונעזב.

על שהאורסת עוד תתמקמה.

אף-על-פי-כן, ניתן להבחין לאלתר כי בשיר הקצרצר שלפנינו יש כמה סימני היכר מודרניסטיים, מאלה שעתידיים היו להופיע בבשלתם בקובץ שיריו הראשון *כוכבים בחוץ*. בניגוד לשיר הרומנטי, הקרוע והאמביוולנטי, הממזג את ההפכים והופכם למקשה אחת, לפנינו שיר דואליסטי מובהק, המציג תמונת-ראי חצויה, או שתי תמונות המנוגדות זו לזו ובשום אופן אינן מתמזגות זו עם זו. ייתכן שחלקו הראשון של השיר מתאר את האהובה במוחש, ובו נזכר הדובר ברגעי האושר שעברו עליו בקרבתה, ואילו חלקו השני מתאר מצב עגום של המתנה עד בוש (כמו בשיר המוקדם "אתך בלעדיך", שהפך לפזמון מושר בהלחנתה של נורית הירש ובביצועו של יורם גאון). אפשר גם שההפך הוא הנכון: ששני חלקי השיר מתארים מצבי תודעה היפותטיים, ובשניהם האהובה היא יישות ערטילאית, שמעולם לא פקדה את חדרו של המשורר במוחש (אפשר שהבית הראשון, הנתון במרכאות כפולות, הוא מכתב שכתב האהוב לאהובתו, או משפט ששינן לעצמו כדי לומר לה לכשייפגשו). השורות הללו נשארות מיותמות, כי האהובה לא הגיעה, וספק אם תגיע בכלל. כדי לעצב את שני מצבי הרוח המנוגדים – חודר האמונה האופטימית וחודר העצב והאכזבה – בחר אלטרמן לכל בית משקל אחר: את הראשון שקל במשקל שלישוני ואת השני במשקל זוגי – בטורים ארוכים ואֵטיים יותר.

האפשרות השנייה, שלפיה הכול מתחולל בתוך נפשו של הדובר, מעניינת יותר, ועולה בקנה אחד עם דברים שכתב אלטרמן בפזמונו הידוע "משקפיים ורודים" (בהלחנת שם-טוב לוי ובביצוע אריק איינשטיין). בשני חלקיו של פזמון זה מתוארת כמדומה אותה מציאות עצמה, והשינוי הוא בהלך-רוחו ובהשקפתו של המתבונן במציאות זו: לעתים הדובר מפתח בלבו תקוות ורודות, ורואה את העולם בראייה אופטימית וצוהלת, ולעתים הוא שוקע בדיכאון, ורואה את העולם במשקפיים כהים, בראייה פסימית ואפרורית.

בשיר העלומים שלפנינו ניכרים במרמז עוד כמה סממני סגנון, המופרים לנו ממיטב שירי אלטרמן. אלטרמן חיבב בשירתו בבואות והשתקפויות, והרבה בתיאורן של מראות זכוכית ונחושת, של יאורות מים שהתאבנו והיו לאספקלריה מלוטשת, של גיגיות שמן ופחי מים שלכדו בתוכם – מעשה "עולם הפוך" – את השמש, הירח והכוכבים. כדי לבסס פואטיקה "מנייריסטית" ו"מלאכותית", נמנע אלטרמן משיקוף ישיר של הטבע, ובחר לשקפו בצורה אֶ-מימטית דרך מראות, כלי קיבול מלאים במים או בשמן. כך השליט כללים של אמנות מודרניסטים

מסוגגנת – פשוטים למראה ואליטיסטיים למעשה – המקפאיה את התמונה ושוברת אותה לריבוא בבוואות.

גם בשיר הקצר שלפנינו, שמחתו של הדובר המאוהב משתקפת בחפצים מחזירי אור: בזוגיות החלון והדלת של חדרו, שהופך אט-אט קודר ועגמומי, עם התגבשות ההבנה וההכרה שהאהובה מאחרת לבוא, ואולי לא תבוא כלל. כידוע, השתמש אלטרמן תכופות בפיגורה הקרויה "אוקסימורון", זו המצמידה ניגודים בדרך עזה ושרירותית ("המת החי", "פגישה לאין קץ", "כעבד מלך", "פתאומית לעד" ועוד). אמנם הציורף "שְׁחֹק עֶצֶב" בשיר הבוסר שלפנינו אין בו אותה קיצוניות חדה, המייחדת את האוקסימורון המודרניסטי בגילוייו המובהקים, אך הוא עשוי לבשר את השימוש בו ולאותת לקורא שהמודרניזם קרב ובא.

התקבולת הניגודית של "לפני" ו"אחרי" בשיר קצר זה מקבילה לתקבולת הניגודית "טבע ואמנות", המתבטא כאן בהעמדת טורי השיר המופזים מול המציאות הממשית האפורה. האמנות והדמיון מעטים על המציאות זוהר באמצעות הפלאה והזרה, אך הממשות מורידה את הנפש ממרומי החזון אל תהומות הקלון. הבית הראשון מתרחש בתוך המציאות הפנים-ספרותית (בחנית "שיר בתוך שיר"), אך הבית השני מחזיר את הדובר ואת קוראי השיר אל המציאות האפורה והבלתי מצודדת. ומאחר שלפנינו לא שיר אהבה בלבד, כי אם שיר אֶרֶס פואטי על מלאכת הכתיבה הפיוטית, אזי את השורה הראשונה ניתן להבין בשתי דרכים שונות: אפשר שמדובר בה על אמרת שמלתה הבהירה של האהובה, ואפשר שמדובר בה על אמרה-ממרה משמחת שבפי האהובה – אמרה ששיבץ המשורר בשירו. שיר הבוסר שלפנינו מלמד אפוא על תופעה מרכזית בשירת אלטרמן: גם בשירי האהבה שלו משובצות שורות ארס פואטיים (כגון "לִסְפָּרִים רַק אֶתְּ הַחֶטָּא וְהַשׁוֹפֵט" וכדומה), ההופכים את שירו למילים על מילים על מילים.

ה. שיר היין המודרני

השיר התאום אף הוא בן שני בתים מרובעים, הראשון במשקל שלישוני והשני בשקל זוגי, והוא שיר יין קצר, ובו מתוארת התאוה הכפייתית אל הטיפה הרה הקרויה כאן בשם "סם". הבית השני מתאר את הדיכאון המתלווה לשיכרון ולהתפכחות מקסמו של היין:

שוב עָרַב וְשׁוֹב הוּא כְּחַל

וְשָׁמְיוּ עֲמָקִים כְּמוֹ יָם.

מוֹשֵׁט לִי גְבִיעַ גְּדוֹל,

וְנִלְקַחֵשׁ אֵלַי: שְׁתֵּה מִן הַסֵּם.
אֲנִי פוֹתֵחַ פֶּה נֶקֶר,
לוֹגֵם – אִם כִּי נִדְעָתִי:
אֲשֶׁר בְּפֹסֵס תְּזוֹן מִדְּבַר,
וְלֹא אֵלָיו צָמֵאתִי.

משוררי המודרנה (אברהם שלונסקי, אלכסנדר פון, נתן אלתרמן, יונתן רטוש ואחרים) החיו בדרכים מקוריות ומעניינות את הז'נר הביניימי של "שיר היין". סוג פיוטי זה התגלגל אל שירתם אם בהשפעת השירה העברית מ"תור הזהב" בספרד, אם בהשראת השירה הביניימית האירופית, שחלחלה לשירי המודרנה. כך, למשל, נתגלגלו שירי פרנסוֹץ ויון אל פזמוני אופרה בגרוש של ברטולד ברכט, ומהם אל שלונסקי ואלתרמן, שתרגמו פזמונים אלה לבמה העברית. ואף זאת: "הטיפה המרה" הייתה, כידוע, חלק חשוב מחייהם היום-יומיים של משוררי המודרנה, פרק בלתי-נפרד מהביוגרפיה שלהם, ולא עניין של מסורות ספרותיות גרידא.

בשיר היין שלפנינו, אלתרמן הצעיר – אז סטודנט בצרפת, שנהג להשכיח מפעם לפעם את יגונו בלגימה מקנקן יין זול – מצייר תמונה שהיא ספק יום-יומית ובנלית, ספק מופלאה ומסתורית, צבועה בגוונים שלא מן העולם הזה. ייתכן שמתוארת ישיבתו של הדובר לעת ערב בבית הקפה, שבו מוגש לו גביע היין הנכסף שנועד להוציאו מן הדכדוך ולבסוף רק מגביר אותו. ייתכן שלפנינו תמונה הזויה של גביע גדול כגלגל הרקיע, כבתמונה סוראליסטית שאינה משקפת את המציאות בצבעיה ובממדיה הטבעיים.

רגעי ההשתוקקות אל היין כמוהם כתהליך מגי מכושף, שבו הפיתוי הוא ספק חיצוני ספק פנימי. ייתכן שהלחישה המתוארת בשיר היא לחישת הפיתוי של נערת הבר או המלצרית, כבשיריו המוקדמים של אלתרמן "קונצרט לג'ינטה" ו"ניחוח אֶשֶׁה". ייתכן שלחישה זו אינה אלא קול פנימי בלתי נשלט, המושך את המשתוקק אל גביע היין. גם "המְגִיה של הלשון" עושה כאן נפלאות: צבעם העמוק של השמים הכחולים לעת ערב מקנה להם עומק כשל מעמקי הים, כבשירו הידוע של אלתרמן "אז חיוורון גדול האיר" (הפותח את חלקו השני של קובץ שיריו כוכבים בחוץ), שבו עומד נטוי על פני העיר נחשול שמים ירוקים. בשל דמיון פונטי בין "מים" ל"שמים", אך לא רק בשל דמיון זה, העניק אלתרמן את תכונותיהם של מי הים הירוקים לשמים שמעליהם. בשיר שלפנינו

השמים צבועים בצבע עמוק – עמוק כים המשתרע מתחתם (אלתרמן מערביל את שני משמעיו של התואר "עמוק", המוחשי והמופשט, ומבטל כביכול את ההבדל ביניהם).

כבר ראינו שברבים משיריו נהג אלתרמן לחולל טרנספורמציות של היפוך: להוריד את השמים אל הארץ, ולהיפך – להעלות את האדמה ודשאייה אל השמים. גם הרקיע המקומר בשיר זה הוא בבואתו המהופכת של הגביע הקעור (המילה "רקיע" מקורה באמונת הקדמונים כי ציפוי המקומר של העולם רקוע במתכת, והשווה לצירוף משירו של אלתרמן "שערים לרווחה" שבכוכבים בחוץ: "ופסגות רקיעיך, עירי, אבודות, / ומצפה בַּמַּתְקַת שְׁקִיעָה אֶתְּ") – צירוף שבו האור הזהוב הטבעי של השקיעה מוחלף באורה הקר והמנוכר של המתכת הזהובה. השמים העמוקים כמו ים וכמו גביע היין הכסוף והנכסף מתגלים כאן כמקסם שווא. היין שנועד להרוות את הצימאון מתברר כעתוע – כ"חזון מְדַבֵּר" – ומותיר את המשתוקק אליו בגרון ניחר מצמא.

המתואר בקיצור ובפשטות בשיר הבוסר שלפנינו זכה לעיצוב בשל ומלא בשיר "היין" מן המחזור "שיר עשרה אחים", חטיבת השירים הכלולה בספר עיר היונה. בשיר הבשל ורב-הבתים מתוארים שלושת מגעיו המגיים של היין: "מַגְעוֹ הַרְאֵשׁוֹן הוּא מַגַּע הַסְּרוּת, / אֲשֶׁר לֹא רְאִינוּהָ חַיִּים. // מַגְעוֹ הַשְּׁנִי הוּא מַגַּע הַלְּבִיא, / הַמְּפַלְחֵנוּ מוֹלֵךְ וּמְתַלְתֵּל. / מַגְעוֹ הַשְּׁלִישִׁי אֶת הַחֶשֶׁךְ גִּבִּיא / וּבַחֶשֶׁךְ תֹּאזֵר חֲמוּטֵל". בשיר הגנוז גורמת השתייה למרבה הפרדוקס לצימאון. בשיר הבשל מביא החושך (שניתן לפרשו כשלב הדיכאון הנופל על השתיין) את האור ואת ההארה – שהם למשורר תנאי מוקדם ליצירה, להופעתה של בת השיר המכונה כאן "חמוטל".

שני השירים הקצרים הללו הם שירי עלומים, המעידים על גישושים ראשוניים אחר מציאתה של סינתזה פיוטית עצמאית. בשירים מוקדמים אלה מתגלה סתירה בין רצונו של אלתרמן הצעיר לשמור על ייחוד ועל מקוריות לבין רצונו להשתייך ולהיות מזוהה עם זרם ועם אסכולה. את הדרך שחיפש הוא מצא רק לאחר ניסיונות חוזרים ונשנים, חלקם ניסיונות בשירה ז'ורנליסטית (פזמוני רגעים מראשית שנות השלושים), שבהם נתגלתה לו במובהק היכולת לתאר בדרך ההפלאה את התופעות הרגילות והבנליות ביותר: יכולתו לכתוב בצורה מסתורית על עניינים יום-יומיים, פרוזאיים ופשוטים בתכלית, שרק עין האמן רואה אותם כ"פתאומיים". האישה והיין הם עבורו "חרב פיפיות": הם גם המכשולים הניצבים בפני האמן בדרכו ליצירה; הם גם "הדלק" הדרוש לו להתנעת

מנגנוני היצירה. הכוס, הפונדקית ומסכת התאטרון, ה"מככבים" כבר בשירי העלומים הגנוזים שלו, הפכו לימים חלק בלתי נפרד מחייו הממשיים ומיצירתו לסוגיה ולתקופותיה.

נספח

המשורר על ספת המבקר

"דיאגנוזות" תמוהות במונוגרפיה של דן מירון

על אלתרמן הצעיר

א. "תרופה בדוקה" לכל חולי

בטקס ההכתרה שלו לתואר "דוקטור למדיצינה", מתבקש החולה המדומה, גיבורו של מולייר, לפרט באוזני בוחניו מה הן התרופות המתאימות לכל חולי. על כל שאלה עונה ארְגָן בביטחון גמור: "קְלִיֶסְטֵרִיּוֹם לְהִתְקִינָה, דָם לְהִתְקִינָה, וּלְבָסוֹף – פּוֹרְגָנָה" (מולייר, *החולה המדומה*, עברית: נ' אלתרמן, תל-אביב 1976 [1956], עמ' 164). זהו גם טיב האבחון של דן מירון, בבואו לתאר סופרים השונים זה מזה תכלית שינוי: בכולם הוא מוצא סימנים של אישיות דיכאונית, ארוטיקה פרובלמטית ותסביכים אדיפליים. בעזרתה של "דיאגנוזה" פשוטה ואחידה זו, היפה לאבחונה של מחצית האנושות, אם לא למעלה מזה, הוא מקווה כנראה לפתור אותן חידות יחידאיות העומדות בפני החוקרים ללא פתרון של ממש: איך צמח מילד יתום ועזוב, שגדל כ"ספיה" בכפר ווהליני נידח ללא מסורת של למדנות, גאון חד-פעמי כדוגמת "המשורר הלאומי" חיים נחמן ביאליק; ובמקביל, איך צמח מנער שתקן וביישן, שנדד עם הוריו בערי מזרח אירופה בשנות המלחמה והמהפכה והגיע אתם ל"תל-אביב הקטנה", גדול המשוררים של תקופת ה"יישוב" ושנות הקמת המדינה – הלא הוא המשורר נתן אלתרמן, שנודע בכינויו "נתן החכם".

אלמלא הייתה באמתחתו של דן מירון אותה פּנְצִיָאָה (תרופה היפה לכל חולי), שגיבורו הגוסס לעד והרענן לעד של מולייר נהג לשלוף ברוב יוהרה לפני קבר המומחים, הן לא הייתה לו עילה של ממש לחיבור פרפר מן התולעת (תל-אביב, 2001), המונוגרפיה שלו על אלתרמן הצעיר ועל שנות יצירתו הראשונות (עד 1935). מונוגרפיה עבת כרס זו, המחזיקה כ-700 עמודים, כאחותה הבכירה, הדקה יותר, על ביאליק הצעיר – *הפְּרָדָה מן האני העני* (תל-אביב 1986) עוסקת אך ורק בשנות הנעורים והעלומים, שבהן כתבו משוררים דגולים אלה שירי בוסר שאת רובם

גנזו. שתי המונוגרפיות נוקטות שיטה "פסיכואנליטית", ושתייהן מתיימרות לחשוף את המפתח לעיצובו של המשורר – אישיותו ויצירתו.

ראוי להזכיר כי על השנים הראשונות ביצירת אלתרמן כבר נכתב חיבור מחקר מפורט ויסודי: ספרו של הסופר והעורך מנחם דורמן, אל לב הנגמר (תל אביב 1987). מונוגרפיה זו של דורמן אף יצאה בגרסה מורחבת, בסיועה של דבורה גילולה מן החוג לתאטרון באוניברסיטה העברית, תחת הכותרת פרקי ביוגרפיה (תל-אביב 1991). כידוע לא הרבה אלתרמן לספר על עצמו ביצירתו ומחוצה לה. בעמל רב אסף דורמן, הביוגרף של אלתרמן ונוצר מורשתו, את כל הנתונים הרלוונטיים מכל מקור אפשרי. הוא נסע לקצות ארץ כדי לראיין אישים שהכירו את המשורר, והתכתב עם בני משפחתו בברית-המועצות כדי לדלות מהם פרטים שהעלים ממנו ידידו הטוב. הוא אסף את המכתבים המעטים שנפוצו לכל רוח, וכן את כתבי היד הנדירים שליקטום לפניו עורכים וידידים מתוך סל המערכת. הוא הוציא לאור את כתבי המשורר, וקרא כל שיר, פזמון, מאמר או מחזה שכתב, לא אחת עוד בטרם ראה אור. אף-על-פי-כן, ולמרות שהכיר את אלתרמן לפני ולפנים, החליט דורמן, במודע ובמתכוון, להימנע מהשערות פסיכולוגיות קלות ומפתות. קרבתו לנשוא מחקרו, פרי היכרות ארוכה שפללה מפגשים יום יומיים, לא קלקלה את השורה, אלא להפך: ספרו אל לב הנגמר הוא מופת של ביוגרפיה מאוזנת, שאין בה סימן כלשהו של סימאון שמתוך הערצה, ושמחברה שומר על ריחוק הולם ממושא מחקרו ונזהר מפני הכרוזות בנוסח "עד שקמתי". דורמן הצליח לתאר בספר זה את משפחתו של אלתרמן ואת השנים הפורמטיביות של המשורר, וגם אם אין ספרו מדהים את קוראיו בתובנות מפתיעות או מרקיעות שחקים, דבריו מנוסחים ביושר אינטלקטואלי, בבהירות ובכישרון, ללא כל ייתור, תוך שהוא מותיר את מילוי הפערים לדמיונו של כל קורא.

מירון, לעומת זאת, אינו סומך על תבונתו של הקורא ועל דמיונו. נדמה לו שיש להאכיל את קוראו מנות גדושות בכפית קטנה: "כל מה שרציית לדעת על אלתרמן והתביישת לשאול". הוא יודע לכאורה, ללא ספקות כלשהם, מהם פגמי אישיותו של נשוא מחקרו ותסביכיו, מה חווה אלתרמן בילדותו ומה חשב, וכן מה חוו וחשבו אמו של המשורר, שהוא מרמז על נטייתה לקשור קשרים רגשיים-נפשיים עם נשים (עמ' 34), או אביו, שאותו מתאר מירון כתאוותן ורודף שמלות (עמ' 81). ההוכחות לכל ההשערות הללו דחוקות, אך העדר עדויות של ממש אין בו כדי לגרוע ממידת ביטחונו של מירון להעמיד את השערותיו כאילו הן עובדות שרירות וקיימות.

אף שצדו העובדתי של הספר פרפר מן התולעת בנוי בעיקר על המצוי בספרו של דורמן, אין מירון מרבה להודות בחוב שהוא חב לצמח הפונדקאי שממנו ינקו שורשי ספרו את לשדם. לאחר פטירת דורמן, נטל דן מירון את שלל החומרים הביוגרפיים שמצא מן המוכן בספר אל לב הזמר, ניכסם לעצמו בשיטת "ללא מראי מקום", או עם מראי מקום מעטים וסלקטיביים, ובנה על גביהם מיני פרשנויות והשערות, הגורמת לקורא להרים גבה בתימהון. כך, למשל, הציג מירון את שירים מצרפת של אלתרמן (שירי בוסר מתקופת לימודיו של אלתרמן בצרפת) כיצירות המבוססות על חוויות אישיות עם פרוצות כלל לא פיוטיות, וכבניתוח שיר הבוסר "שני ימים" הפליג על גלי הדמיון, וטען שהוא מבוסס על "מראות קמאיים" (כלומר על חוויה טראומטית של ילד קטן שראה את הוריו מזדווגים; ראו שם, עמ' 319-320). אפשר היה להתעלם מ"אבחנה" מפוקפקת זו, אלמלא כתב מירון דברים דומים גם על ביאליק ועל שירו "בעיר ההרבה". גם ביאליק כתב מה שכתב, טען מירון, משום שחווה בילדותו "מראות קמאיים", שעה שראה את הוריו מזדווגים (בספר בעיר ההרבה: ביקור מאוחר, בעריכת מ' גלזמן ואחרים, תל-אביב 2005, עמ' 128-129). אכן זיווג מקרים מעניין!

חדירה פסידו-פסיכולוגית זו לנבכי נשמתם של אלתרמן ושל מקורביו, היא אפוא עילת העילות לחריש החדש שהחליט מירון לערוך בשדה החרוש של רעהו, מנחם דורמן, שהיה בין השאר ראש מוסד אלתרמן, שמעובדיו קיבל מירון את כתבי-היד הגנוזים של המשורר, ולא "מצא" אותם, כדבריו. את כל ההתפתחויות הפואטיות המתגלות ביצירות הגנוזות של הסטודנט הארץ-ישראלי תולה הספר עב הכרס בפסיכו-דינמיקה של גיבורו, ומציג אמירות הנאמרות בשירים בגוף ראשון יחיד כאילו היו אלה אמירות אישיות ורגשיות, המבטאות חוויה חד-פעמית של אלתרמן הצעיר גופא – כאילו אין ביצירות ספרות שמץ של בידיון ושל דמיון, אין בהן השפעות ספרותיות או כוונות סמליות. השירים המוקדמים, ובאופן מיוחד שירי הילדות שעקבות השפעתם של המשוררים המרכזיים של "דור ביאליק" עדיין ניפרים בהם, מוצגים כאילוטרציות לאותם תסביכים ולאותן מצבים דיכאוניים שתולדה מירון במשורר. פרקים שכותרותיהם "ביישנות ושתקנות", "הלוך רוח קודר", "הסיבות לדיכאון של אלתרמן", "המאבק הנואש על אושר ארוטי", "פרץ אושר מדומה" מצויים בספר על כל צעד ושעל. הניתוחים הפסיכולוגיסטיים הללו והסגוריה עליהם תופסים למעלה ממחציתו, ואין בהם כדי להשאיר ביד הקורא תובנות שניתן להיאחז בהן להבנת הראשית כפרוזודור אל המכלול.

ב. כל העמדות תפוסות

את יצירות הביכורים שלו חיבר אלתרמן בזמן שלמד בצרפת בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים של המאה הקודמת. השירים שחיבר בשנים אלה אינם מעידים עדיין על הגאונות שהפגין כמשורר בוגר, אולם יש בהם כדי להעיד על גישויו אחר דרך פואטית ייחודית. כמי שהמקוריות הייתה נר לרגליו, הוא חיפש בשנות יצירתו הראשונות נתיב שעדיין לא נוסה ולא בלָה מזוקן. אלתרמן הגיע לספרות העברית במצב של "כל העמדות תפוסות": שירת הפתוס הלאומי כבר הייתה זה מכבר נחלתם של משוררים רבים, מביאליק המזדקן ועד אצ"ג הצעיר. שירת היחיד הצנועה והמצטנעת הייתה אף היא "תפוסה" על-ידי משוררים ותיקים וצעירים – משטיינברג ופיכמן ועד פוגל ורחל. את שירת ארץ-ישראל "כבשו" משוררים ותיקים וצעירים, מטשרניחובסקי ועד טמקין (ואפילו שלונסקי, חרף התנגדותו לְשיר "על צווארי הגמל [...] או על הפרה הנחלבת בגלבו" שר שירים לא מעטים על העמק ועל הגלבו). שירת הפָּרָךְ והמערב השוקע אף היא "נכבשה" על-ידי משוררים ותיקים וצעירים, משטיינברג ושניאור ועד למשוררים הצעירים באמריקה. השירה הרוסו-עברית קנתה לה מהלכים על-ידי בני "אסכולת שלונסקי", והשירה העברית ה"שורשית" – על-ידי משוררים פרוטו- "כנעניים" כדוגמת טשרניחובסקי, שניאור וקרני. אלתרמן חיפש "חדר משלו" בתוך ההוויה הספרותית ההומה והתוססת שנתרקמה במרכז התל-אביבי החדש.

אלתרמן כתב אפוא בשיריו הגנוזים על פריז השורצת רוצחים ופרוצות (כגון בשיריו הארוכים "קונצרט לג'ינטה", "ליל קרנבל", "ניחוח אשה" ועוד) כדי למצוא נוסח שירי חדש, אך גם כדי לבטא את החששות שהחלו לקנן בלבו באשר לעתידה של תרבות המערב. הוא תיאר את ביביה של פריז לא כדי לשקף תמונה נטורליסטית כנתינתה, אלא כדי לומר אמירה מושכלת, אקזיסטנציאליסטית והיסטוריוסופית, על מצבו של האדם באותה מציאות חדשה ומאיימת, עתירת תמורות טכנולוגיות מואצות, שזכתה בקולנוע לכינוי "זמנים מודרניים".

בתקופה זו החליט ככל הנראה אלתרמן לתעד את "הקומדיה האנושית" של בני הפָּרָךְ המערבי השוקע, בשירים שישקפו את התהליכים החשובים של ראשית המאה בחיים ובאמנות. הוא הצמיד בהם את הניגודים – בין המינים, בין עיר ליער, בין צעירות לבגרות, בין תום לשחיתות, בין שקיעה לבראשית חדשה, בין גן-עדן שלפני היות האדם

ל"גן-עדן" של ככלות הכול. בין שיטי שיריו נשאלת השאלה: מה היה קורה אילו נתגלגלו לעולמנו המודרני גיבורי ספרות הילדים, ובמיוחד האגדות העממיות והמעובדות על צמדי תינוקות – הוא והיא – הנקלעים להרפתקאות ולסכנות, כגון הנזל וגרטל, ז'נו ומרגו, מירטיל וטילטיל? ותשובתו המרומזת: אילו נתגלגלו למציאות המודרנית בדרך המערבי השקוע, השקוע במ"ט שערי טומאה היו זוגות הילדים הללו מתגלים בדמותם של רוצח וזונה, בנוסח גיבוריו של ברכט, המתגעעים למציאות גן-עדנית סְכְרִינית, לאיזו אידיילית כזב שמעולם לא הייתה ולא נבראה. העולם הולך ונעשה אלים וחסר רחמים, אך גם הטבטונים שיצרו את אגדת "הנזל וגרטל" מלאו אלימות גלמית, ואין להתבונן בעבר הרומנטי כבמציאות אידילית ואידאלית.

בראותו את המערב מידרדר לידי המשטרים הטוטליטריים, הבין המשורר שאת תקופתו ניתן לתאר באמצעות מוטיבים מתוך אגדות האחים גרים, באמצעות האופרות של ג'נר והאופרות של אופנבך. בשנות העשרים המאוחרות ובשנות השלושים המוקדמות היה בכך עדיין משום צעד אקספרימנטלי נועז וחדשני, שניתן להשוותו לחידוש המופלג שגילו המשוררים המהפכנים ברוסיה שעה שהתירו לעצמם לשלב בשיריהם שורות מתוך שירי מהפכה ידועים, וולגריזמים וביטויי עגה "זולים", שמקומם לא הכירם עד אז בשירה הרצינית והנחשבת. משהחליט לגנוז את שירי הבוסר הללו, שאת חלקם כתב בצרפת, הוא לא עשה כן בטרם שמר בזיכרונו את המוטיבים הטבטוניים הללו, התמימים להלכה והמאיימים למעשה, כדי להכניסם ערב פרוץ המלחמה לתוך שיריו.

למעשה האסתטיקה המתקתה הזאת שעל גבול ה"קישש", על חומריה הלקוחים כביכול מדפי אגדות נושנים, באה לומר אמירה אקטואלית ואנטי רומנטית בתכלית: מול אימי הזמן, הבאים והמתרגשים, בהשתרר "הזעם הטבטוני", מן הראוי להעמיד לבחינה מחודשת את אגדות הילדות התמימות שאף הן מקורן ביצרים העממיים הטבטוניים וגם בהם מחלחלים זדון ורשע. לפי אלתרמן, היער הקמאי וג'ונגל הבטון המודרני אחד הם, הילדה מאגדות הילדים והפרוצה מן הסימטא אחת הן, העולם והקרקס אחד הם. הססגוניות של השירה הזו עלולה להסיח את הקורא מן העיקר: ה"רבי" החוגג והמסחרר, על דמויותיו הצבעוניות, הוא כעין "משתה ערב דבר" בהימוט סדרי עולם, ערב מלחמת העולם השנייה ומוראותיה.

את רוב שירי הנעורים הללו דן המשורר לגניזה, ולא במקרה. אלה הם שירי בוסר זרים ומזורים, עילגים לעתים, שלא קל לעקוב אחר חוט המחשבה שלהם, ולא רק משום שמילים קשות ותצורות מורפולוגיות נדירות משובצות בהם על כל צעד ושעל. שירי בוסר אלה – שבמרכזם רוצחים ופרוצות, נגני רחוב סומים ומלצרות חניניות – מתגלים לעתים כשירים חסרי עומק, שהמשורר הצעיר סיבכם כדי להצילם מן הבנלי, ולעתים כשירי הגות עמוקים שהולבשו במלבוש "רחובי" ו"פשוט". כך או כך, בולט בהם חוסר תואם האומר "דרשני" בין נושאים ה"נמוכים" לעיצובם המיתי המרומם; בין האורך הרב ל"משקל הסגולי" המועט למראה; בין התמימות הילדותית לרעיונות והמעמדים הגותיים. רק לעתים רחוקות מתבלט בתוכם שיר רב אנפין, הראוי לניתוח שהוי.

אך גם ההיפך הוא הנכון: אפילו גוריה הרפים של לביאה מבפירה אינם חתלתולים כי אם גורי אריות. כך נהג דב סדן להסביר לתלמידיו משנתבקש ללמד זכות על יצירות הבוסר של גדולי הסופרים העבריים; ובאמת מעניין להיווכח שדווקא ענקי הספרות העברית – סופרים משיעור קומתם של ביאליק, עגנון ואלתרמן – לא נכנסו אליה בקול גדול, כי אם אט אט, בחשאי ובמהוסס. דווקא הם, שנודעו לימים כמי שיצרו נוסח חדש שהעמיד ממשיכים וחקיינים למכביר, כתבו בראשית דרכם יצירות בוסר אפיגוניות ומביכות למדי, שבהן התמודדו עם מיטב נוסחי זמנם, ולא תמיד בהצלחה יתרה. את יצירותיהם אלה בחרו שלא לאסוף לתוך ספריהם, גם אם הם נתפרסמו כבר בעיתונים או בכתבי-עת, מחשש פן יביישו נעוריהם את זקנתם. רק במאוחר, ולאחר לבטי יצירה לא מעטים, מצאו הללו "קול אישי" משלהם, שנתחבב על הקוראים, והוציא להם מוניטין של סופרים מן השורה הראשונה.

אף על פי כן, לא פעם חזרו סופרים אלה בערוב ימיהם אל יצירות הבוסר המגומגמות שלהם, והתירו אותן לפרסום, השלימו אותן, או כתבו אותן מחדש, כאילו חשו שגם ה"גורים" הרפים הללו משנות הפריור הראשונות שלהם נושאים בחובם אותו "מטען גנטי" שעתידי היה להוליד את יצירותיהם הידועות שזכו לתהילה וליוקרה. על כן התיר ביאליק בערוב יומו לפרסם את שירי הנעורים שלו, וגם אלתרמן חזר כנראה בשנותיו האחרונות אל מחברת שירים *מצרפת*, הסיר ממנה את האבק, ודלה מתוכה מוטיבים למען ספר שיריו האחרון – *חגיגת קיץ* – שהוא לדעת אחדים מחוקרי אלתרמן גילוי ראשון ומיוחד במינו של הפוסט-מודרניזם העברי. כך, למשל, הוא מעלה באוב את דמותה המלצרית ג'ינטה, גיבורת שירו המוקדם "קונצרט לג'ינטה", ויוצר אותה מחדש כמלצרית "מרים-הלן", שביריעות הדפוס עוד נקראה בשם הישן-נושן

"ז'נט"; כך, לדוגמה, בהיזכרו בגביע מן השיר המוקדם "בעת שופר: לאם", שהוא ספק הגביע הקדוש מן הרומנסות, ספק סמל המיניות הנשית, ספק גביע היין המאוהב שאליה משתוקק השתיין, הוא מציגו ב"חגיגת קיץ" בגלגול חדש ומעודכן כגביע הכסף המעוטר ששומר האב ליום חתונת בתו, גביע שחוזר לידיים הראויות לאחר תהפוכות גורל מופלאות. כשעלה בזיכרונו אותו "שד" שאחז במערה בכנף בגדו של הנער חמדן (משיר הבוסר "יתד"), הוא הביאו בגירסה מחודשת, מסויטת לא פחות מקודמתה, בדמות השד האוחז בידו של החנווני היורד למרתף באחד משירי "שירים באמצע". אלתרמן חזר אפוא בספר שיריו האחרון אל ראשוני שיריו שנגנזו, שיבה של משורר גדול המתבונן בעיניים מפוקחות בפרי נעוריו הבוסרי. מה חבל, שלמרות עיסוקו הארוך לאין קץ של מירון בשירי העלומים הללו אין ספרו עוסק כלל בהבשלתם המאוחרת של מוטיבים מתוכם.

ג. על כנפי הדמיון

כל העניינים הללו, ההיסטוריים והפנים-ספרותיים, אינם מעניינים ככל הנראה את מירון, שהחליט לעטות על עצמו חלוק של רופא פסיכיאטר, להשכיב את אלתרמן ואת שיריו על הספה, ולקבוע לגביהם מיני השערות שה"שמא" רב בהן על ה"כרי". לשם כך נטל הוא את שירי הנעורים של אלתרמן, שנתפרסמו במאמרו של ב"י מיכלי "הנער-המשורר" (בספר *מסה ופולמוס* רמת-גן 1973, עמ' 51-27), ועשאם "מפתח" להבנת סודות הנפש של הנער שהיה למשוררה הגדול של התקופה. כך הוא מנסה לשכנענו, למשל, ששיר נעורים בשם "האם", שבו האם צוללת במצולות ומוסרת את הבן לידי האב, אינו אלא שיר המעיד על דרך "הצלה" הכרוכה "בהדחת הקומפלקס האדיפאלי על ידי היפוכו – לא תפיסת מקום האב לצד האם, אלא תפיסת מקום האם לצד האב. השיר משקף אפוא בבירור את מצבו הנפשי של הנער, שהקשר החזק עם אביו תפס אצלו את מה שחסר עם אמו" (עמ' 90). הביטחון המופרז של מירון, בדבר היות שיר זה משקף כביכול "בבירור" את מצבו הנפשי של הנער המתבגר, וכי "אין אפשרות שלא לפרש את השיר בדרך זו" (עמ' 89), הוא ביטחון שאינו במקומו. לא פחות ממה ששיר זה עשוי ללמד על מצבו הנפשי הסעור של הנער בעת חיבור שירו, הוא עשוי ללמד על העניין האינטלקטואלי שהיה לו בסוגיית "חיים על קו הקץ". לא פחות משלפנינו שיר אישי ורגשי, לפנינו שיר בעל תשתית הגותית, המרָאָה, כמו ספרו של ריצ'רד דוקינס *הגן האנוכי*, מה מוכנים בני המין האנושי לעשות למען

קיום הגזע ובאלו נסיבות מוכן אדם להקריב את חייו למען זולתו. השאלה אלו ערכים שורדים בעת קטקליזם נורא היא שאלה שהעסיקה כידוע את אלתרמן בכל יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, למן שירי הבוסר שלו ועד ליצירותיו האחרונות.

"שיר ים" אחר של אלתרמן הנער – "בלב ים", שנכתב באביב תרפ"ה, בשנת עלייתה של משפחת אלתרמן ארצה – על בחור ש"שני לבות לז" המושכים אותו לשני כיוונים שונים, מתפרש אצל מירון כמסווה לקונפליקט פנימי העלול להוביל לפנטזיות אדולסצנטיות על התאבדות (עמ' 57). בניסיון להגן על ההנחה הספקולטיבית שלו נזקק מירון לטיעון ביוגרפי "מרשים": השיר מבטא געגועים לאבא-אמא שבגולה, בעוד שהוריו הביולוגיים של אלתרמן כבר היו בשלב זה בארץ. בהרגישו שאין טיעון זה חזק דיו, שואל מירון את עצמו ואת קוראיו: "האם הספקולציה של דורמן, הקושרת את כתיבת השיר בקשיי ההתערות של אלתרמן הנער בארץ היא 'מדעית' יותר? היא פסיכולוגיסטית פחות, חודרת פחות, מעניינת פחות, מלמדת פחות על משהו שכדאי לדעתו, שופכת פחות אור על הוויה שאנו רוצים באמת לשפוך עליה אור" (עמ' 57-58). מובאה זו שלפנינו מלמדת לא רק על כפל הדברים שבסגנונו הקל והשוטף של מירון, אלא גם על השיטה הפרשנית הבלתי זהירה שלו. אכן, הפרשנות הציונית הצנועה של דורמן הרואה בשיר ביטוי סמלי לקשיי ההתערות של הנער אמינה ומשכנעת הרבה יותר מן התיזה הפסיכולוגיסטית מרחיקת הלכת של מירון בדבר נטיותיו האובדניות של אותו נער עצמו. מדוע? מפני שהנחתו של דורמן משתלבת היטב במסורת ז'אנרית ארוכה של "שירי ים" שנתבססה בספרות ישראל וחרתה אותות ברורים על שירת אלתרמן – למן "שירי הים" של ר' יהודה הלוי ועד ל"ים לידער" של ביאליק, שבכולם נקרא הדובר בין שתי ארצות המולדת – ואילו דברי מירון נשארים בגדר השערה בעלמא, ללא ראיות תומכות כלשהן אפילו בתוך כלל יצירתו הענפה והמגוונת של אלתרמן.

היה זה חוקר הספרות והתיאורטיקן החשוב א"ד הירש (Hirsch), מחבר ספר היסוד *תקפות בפרשנות (Validity in Interpretation)*, שהמליץ לעוסקים בחקר הספרות לנקוט מתודה פרשנית הקושרת את היצירה לז'נר הפנימי שלה כדי להימנע מאסוציאציות אישיות "פרועות", חסרות שורש וענף. ראוי היה לו למירון לאמץ המלצה זו בניתוחו את שירי הנעורים הללו, או כאשר הוא פונה, למשל, לעסוק בפואמה הגנוזה "קונצרט לג'ינטה", שאותו כתב אלתרמן בתקופת לימודיו בצרפת. בשיר זה, שבמרכזו גבר אפל וצעירה זהובה, ספק מלצרית ספק פרוצה, מגלה המבקר המחשה של "הפנטזיות הסקסואליות שהוא [גיבור השיר] מקריין

במחשבותיו עתה על ידי הפיכת חדרו לבית ראינוע בעל ארבע מסכים" (עמ' 200). ואולם, התמונה המפוצלת ("מצד אֶלֵי צד אֶת רֵאשִׁי אֶמְלֹט / כֵּל קִיר מְסֻרָה וּבִתְנֶךְ – גִּ'נֶט... / אֶלְמָה הָאֶחָת, הַשְּׁנֵי מְצַחֶקֶת, / בְּעֵין הַשְּׁלִישִׁית אֶבֶן דְּמַע דּוֹלְקֶת, / גִּ'נֶטָה רְבִיעִית" וכו') איננה תמונה קולנועית כל עיקר. היא מתארת "בסך הכול" מראָה מבית הקפה העירוני כפי שהוא משתקף דרך עיניו של גבר הלום יין שראייתו ניטשטשה ושיווי המשקל שלו הופר, גבר המעיד על עצמו "נִפְשִׁי כְּבָגְשָׁם זֵיו שׁוֹחֶקֶת וּבּוֹכָה", תוך רמיזה לתיאור השקספירי על "זו עין בוכיה וְהַשְּׁנֵי צוֹחֶקֶת" (ראו המלט, מערכה א', תמונה ב', בתרגומו של שלונסקי). מתברר כי למרות עיסוקו הארכני בשיר זה שרובו בוסר, שכח מירון דווקא את אחד השיבוצים היפים ביותר ששיבץ אלתרמן הצעיר בשירי העלומים שלו ("לִבְבִי – עוֹלָל דּוֹהֵר נְטוּל פְּתַנְתַּ", שאותו נטל מתוך המחזה מקבת (מערכה א', תמונה ז'): "like a naked new born babe[...] horsed upon the sightless couriers of the air" (ובתרגום א' ברוידא: "וְהַחֲמָלָה, פְּיֻלָּד רַךְ, עֹלָם, / עַל פְּנֵף סוּפָה אוֹ פְּכֻרֹבֵי שָׁמַיִם, / רְצִי אֲוִיר סְמוּיִים רְכוּבֵיהֶם").

לטיפול "פסיכולוגי" זוכה גם שיר העלומים "יתד", על סמליו ה"פרוידיאניים" הברורים והמובהקים (מערה, יתד). את שיר הנעורים הזה מציג מירון כשיר התוהה על הדואליות של החוויה המינית: "המימוש העצמי המיני המרדני 'תוקע' את האדם ואף ממית אותו. עם זאת, הוא מביא אותו לרגע עילאי של מיצוי עצמי" (עמ' 120). אריאל הירשפלד, בביקורת על ספרו של מירון, התמקד בשיר זה והעלה דרכו אפשרות פרשנית מורכבת ומעניינת יותר משל מירון, שלפיה אין השיר המוקדם הזה מכיל בהכרח תובנות על הסכנה שבמרד המיני, כפירושו של מירון, אלא ציור חוגג של "אני" דיכאוני ברגע התמורה שלו לחיי יצירה פוריים (אריאל הירשפלד, "על ספו של החור השחור", הארץ, תרבות וספרות, 3.8.2001). לטענת הירשפלד, מירון עוסק בדיכאונו של אלתרמן בכלים מוטעים, וכי מדיכאון כמו זה של אלתרמן אין "יוצאים" ואין "מבקיעים", כי אם הופכים אותו לקניין בעל ערך, לאובייקט רוחני עתיר משמעות, שאינו היפוכו של הדיכאון אלא ייצוגו הגאה ביותר. הירשפלד רואה בתקיעת היתד, המסמר את חמדן אל הקרקע בכנף בגדו, סמל של קמתה עצמית שהיא גם הפרקה עצמית: איבר הזכרות מחבר את חמדן אל הנבואה השורה עליו, חיבור של מוות, אבל גם של אין סוף אלוהי.

פירושו של הירשפלד חשוב להבנת השיר; דא עקא, הירשפלד מקבל כאקסיומה את הנחת היסוד של מירון שלפיה היה אלתרמן בעל אישיות דיכאונית. אך מאחר שגם את התפתחותו של ביאליק הצעיר תולה מירון באישיותו הדיכאונית, קשה שלא להבין שאין מילת הקסמים "דיפרסיה"

מהווה כלי שימושי ויעיל במיוחד לפענוחן של תופעות ספרותיות מורכבות וכה שונות זו מזו כיצירת ביאליק ויצירת אלטרמן. נהפוך הוא, "מילת קסמים" זו מתגלה עד מהרה כאותה "תרופה בדוקה" ששלף החולה המדומה שהיה לרופא "מדופלם" כל אימת שנדרש להפגין את ידענותו.

ביאליק היה כידוע אדם עממי ופתוח, איש מעשה ואיש רעים להתרועע, שכתב לידידיו מאות איגרות מלאות שמחת חיים ותנופת חיים (ולמען האמת גם שקע מפעם לפעם בהלוך רוח מלנכולי, שהתבטא בשאיפה טבעית ומובנת לפרוש מן ההמון הסואן ולחפש לעצמו "עליית גג" מבודדת). לעומתו היה אלטרמן אדם סגור וביישן, שלא הרבה בשיחות רעים וכתב מכתבים מעטים ומשמימים, אך אהב את החברותא הצוהלת של בית הקפה ואת מעמדו המיוחד בתוך החבורה. ביאליק נמשך בדרך כלל אל האורגני ואל ההרמוני, אל הגוונים הרכים ואל הצלילים המתמזגים, או היצר על אובדנם; ואילו אלטרמן נמשך בדרך כלל אל הצבעים העזים, אל החוטים הפרומים, אל האמירות העמומות, אל האוקסימורון (המסמיך רכיבים מנוגדים), אל הַזְאוּגְמָה (המסמיכה רכיבים שאינם מאותה רמת הפשטה) ואל שאר "צרימות" מודרניסטיות. אם שני סופרים בעלי אישיות כה שונה ופואטיקה כה שונה מקוטלגים אצל מירון תחת אותה קטגוריה עצמה – "אישיות דיכאונית" – מותר כמדומה לתמוה אם אבחנוה זו הינה כלי דק ומדויק, המאפשר לאוחזים בו להגיע לתובנות מעניינות, כאלה שאינן מטשטשות את ההבדלים בין סופר לסופר, בין יצירה ליצירה.

דווקא מירון, האוהב למצוא בשירים סימני מאבקים אדיפליים, צריך היה לזהות בשיר כדוגמת "יתד" את המאבק הבין דורי, במישור האישי והספרותי כאחד. לא קשה לגלות כי שיר זה עוסק בראש ובראשונה לא בדואליות של החוויה המינית, אף לאו דווקא בדיכאון היוצר ברגעי התהוותו, כי אם במלחמת הדורות ובמלחמה בין מערכות ערכים מנוגדות השולטות בחברה שבכל זמן ובכל אתר: בהתנגדותה של החברה הממוסדת האחוזת בשבי המוסכמות למרדן היהיר המבקש להגביה עוף ושלא ללכת בדרך החבוטה והמקובלת ("The Overreacher"); ובמילים אחרות: השיר עוסק בתשוקתו של היחיד הנבחר – שאותו מאשימה החברה הממוסדת ב"היבריס" – להגיע למחוזות שאליהם בני האדם הרגילים, בעלי הערכים הבורגניים, לא יתפסו לעולם. על רקע ההתנגשות של שתי מערכות הערכים המנוגדות האלה – של האדם הבינוני ושל הגאון איש החלומות – מתחוללת מלחמת הדורות בין זקני השבט השבויים שבטי

המוסכמות לבין חמדן, חסר הגבולות והמגבלות (ראו ניתוח מפורט של שיר זה בפרק 11 של ספרי).

הנטייה לקשור כל עניין שבשירים עם החוויות שעברו כביכול על אלתרמן, או להפכו להשלכה (פרוייקציה) של מצב נפשי, מובילה את מירון לדרך מלאה הימורים ומהמרות. כשם שכל קורא מבין שאת "רוצחיו" לקח המשורר הישר מספרות העולם לסוגיה (מן המיתוס של קין, משירי ויון ובודלר, מן הסיפורת של דוסטויבסקי, משירי הבוטים של ברכט על זונות ועל סכינאים ועוד), ולא מעולמו החווייתי, כך סביר להניח שאת שלל הפרוצות שבשיריו המוקדמים אסף כנראה אלתרמן, העלם הביישן בן העשרים, ממקורות פנים ספרותיים. האם לא סביר להניח שהפרוצה מרגו משיריו המוקדמים של אלתרמן היא גלגולה המודרני של הזונה מרגו משיריו הביניים של פרנסואז ויון? האין היא גלגול אורבני מושחת של מרגו התמימה (מקבילתה של גרטל) מאגדות האחים גרים? ולא פחות, האין מרגו (ההולכת בשירו של אלתרמן מכיכר הקונקורד אל הבסטיליה) גלגול "נמוך" של מרגו, המלכה הקדושה, שאהובה נלקח ממנה אל הבסטיליה מספרו של אלכסנדר דימא האב? המורכבות האין סופית של יצירת אלתרמן, העושה שימוש בטקסטים "קנוניים" ופולקלוריסטיים, ביצירות למבוגרים ולילדים, בדפוסים ובמוטיבים מן האופרטה ומשקספיר, נעלמת בספר פרפר מן התולעת בתוך ים של השערות ושל סברות פֶרס על אלתרמן שהתרוועע כביכול עם זונות רחוב והכיר את בתי הקלון של פריז, וכל זאת על סמך אמירה סתמית וסתומה למדי של המשורר (כפי שהביאה מפיו המבקר חיים גמזו, חברו של אלתרמן לנסיעה לצרפת, בריאיון שערך אָתו דורמן), כי יש "הרבה שירה בבתי הבושת" (עדותו של חיים גמזו הובאה בספרו של דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, 1991, עמ' 203).

מפלל הערת אגב זו של אלתרמן, שיכולה הייתה להיאמר גם לאחר קריאה ברומן, או לאחר ביקור בתאטרון או בקולנוע, או "סתם" מתוך השערה בעלמא, מגיע מירון למסקנה מרחיקת הלכת שאלתרמן הכיר את הנעשה בבתי הבושת היכרות בלתי אמצעית. ברי, אין האמירה בדבר "שירת בתי הבושת" מלמדת דבר על התנסותו של אלתרמן ב"מסתרי פריז"; וגם אם נניח שחיים גמזו קרץ קריצת עין קלה ובלתי מהוגנת שנועדה לרמוז למה שמירון מיהר לקלוט, מאימתי בונים תלי תלים של הנחות על סמך איזו אמירת אגב שהשמיע חבר פגוע כארבעים ושלוש שנים לאחר מעשה, שנים שבמהלכן הספיק להיות שרוי ברוגז עם חברו שעלה לגדולה?

השערות פורחות ממין זה מעלה מירון גם באשר לאהבות העלומים של אלתרמן שאת פרטיהן הוא מכיר מתוך ספרו של דורמן ומן הדוקומנטציה שלו. הראיות שנותרו בכתובים מלמדות כי ידידתו של אלתרמן עבריה עופר-שושני נתעה מפני קשר בר קיימא עם הצעיר המגמגם ובעל הפגמים המוטוריים, והעדיפה על פניו קשר נישואין "רגיל" ו"בטוח" יותר. לעומת זאת, הניה זיסלא, בריאיון שלא פורסם בספרו של דורמן ועל כן נעלם מעיני דן מירון, הודתה שהיא דווקא אהבה את המשורר הצעיר וקיוותה להינשא לו, אלא שאביו התנגד לנישואיהם וחיבל במערכת היחסים שנרקמה בינה לבין בנו. אילו טרח מירון והשיג את חומר הראיות הזה, המצוי בארכיון אלתרמן לכל דורש, ולא הסתפק בחומר המצוי בספרו של דורמן, הוא לא היה צריך להפליג על כנפי הדמיון ולבנות מגדלים באוויר.

הכול עומד כאן בניגוד לעובדות ולנתונים: חרף מכתבי התחינה ששיגר אלתרמן לעבריה "הייתי אומר ומבקש ממך לעזוב את הכול [...] ולבוא הנה אליי", "צריך שתבואי הנה לתמיד", וכיוצא באלה תחנונים מתחטאים, משער מירון שצעירה יפיפיה ומחוזרת זו רמזה לאלתרמן על רצונה להינשא לו ולא נענתה (עמ' 381). שפר גורלה של עבריה מגורלה של הניה, שעליה שואל מירון: "אם הכירה בו [בשיר העלומים הגנוז "הראש הטוב"] הניה 'את עצמה', האם גם זיהתה את דמותה כזו של אישה מסרסת, הדוחה את מאהבה אך מותירה בידיה כפיקדון וכ'צעצוע' את איבר המין שלו?" (עמ' 396). אפשר לחתום פרשה מסופקת זו שבמרכזה אהבות הנעורים של אלתרמן בתחינתה של עבריה עופר – ששמרה על פרטיותה מכל משמר ואפילו סירבה להתראיין לאחר מותו של ידידה המשורר – בשיר הכלול בקובץ שיריה השלישי: "אל תהפכני בקלשון קלשון / עליה" (עבריה עופר, "אל תהפוך", בספרה *בעוד החלון פתוח*, תל אביב, 1984, עמ' 8).

ד. חוסר קשב לטקסט

כשכתב אלתרמן בשנת 1931 את שירו "יתד" הוא למד להבין – כמאמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו ש"כל אדם והאמת שלו". את האידאה האפלטונית של האמת – אותה אמת שנהג לימים להשמיע קולו של המחבר המובלע ב"טוריו" – משמיע בשיר זה דווקא הינשוף המיטיב להבין שבתוך חשכת המערה נגלית אמת שבני אדם זעיר בורגניים, האצים-רצים לעיסוקיהם באור היום, אינם מסוגלים לראותה ולזהותה.

ובמילים אחרות: אם יש איזו אמת אידאלית, אובייקטיבית יותר מרעותיה, הרי היא זו שמגיעים אליה בעזרת "עיני הנפש", שאינן עיני בשר ודם – עיניים המיטיבות לראות גם בחשכה: על סף התודעה או במצבי נפש קיצוניים כדוגמת השכרות. עיני הנפש של האמן אינן נרתעות מן החשכה, אף אינן יראות את אור השמש העזה, שכן "אפילו בארץ הבהירה ביותר אין העיניים הללו זקוקות למשקפי שמש". אם שירו של אָמֵן האמת קולע ללב הקורא, אזי מתרחש אותו רגע נדיר שבו הבלתי מובן נעשה שקוף ומובן. לקורא הבא אליו בתביעות ובקובלנות על הקושי להבין את שיריו אומר אלתרמן הצעיר: "הן לפעמים על ידי הברקה אחת של הסופר, או על ידי רגע כושר, רגע של מצב רוח אחד של הקורא, נעשה שיר בלתי מובן שקוף כזכוכית" (ראו בספרו של נתן אלתרמן, במעגל, תל-אביב 1975, עמ' 16).

אלתרמן דיבר לא אחת בשיריו ובמאמריו המוקדמים על אותו רגע חסד נדיר של הצטללות, שבהם נגלית לאמן איזו תובנה חד-פעמית ולקורא – אותה אמת סמויה של השיר העמום, הזר והמוזר. רעיון זה בדבר האמת הבהירה המתגלה בתוך האובך בא לימים לידי ביטוי פיוטי באחד משיריו ה"אָרְס פואטיים" החשובים – "השיר הזר" – שבו השיר מדומה לאסיר שהושם מאחורי סורג ובריח, שאינו מוכן לחשוף את סגור לבו ולהסגיר את אָמו (את הביוגרפיה שלו, את סודות ארצו ומולדתו, את הנושאים הקרובים ללב). בשורות החותמות שיר זה, פונה הדובר אל האם בנימה מתנצלת ותובעת כאחת:

אל תראיהו כְּנֶר... הֵה, מֵה קֵל לְעוֹרֵר
אֶת לְבוֹ
הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ?
הֵן נִדְעָת – כִּי תִשְׁבִּי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֶר,
כֵּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּסְתַּדֵּךְ.

זהו אותו רגע נדיר של חסד, שבו השיר קולע ללב קוראו כאותה איגרת טעונת רגשות שהגיעה מִבֵּן הַסּוּבֵל בְּכִלְאוֹ לֵאמֹר אוהבת שבמרחקים; רגע חסד שבו בהעלם אחד נעשה שיר בלתי מובן שקוף כזכוכית. האם הגיע מירון בפרשנותו לאותם רגעים נדירים שבהם השיר האלתרמני מחייך לְמִפְרָשֵׁיו ולקוראיו מבעד לערפל? לאו דווקא, ניתוחו של מירון אינם מזהים בדרך-כלל את התמונה הניבטת מאחורי הזכוכית המפויחת. נהפוך הוא, ניתוחו לא אחת מעמעמים שירי בוסר סכמטיים למדיי, שלא קשה

במיוחד למצוא בהם את המפתח לפיצוח חידתם, ועוטפים אותם במסך סמיך של ערפל.

דוגמה מובהקת לכך ניתן למצוא בניתוח השיר "וריאציה", המשתרע על פני עמודים רבים (עמ' 417-418; 456-447), הרבה מעבר למה שהעיסוק בשיר בוסר כזה עשוי להצדיק. כאן מזהה מירון – בעקבות ב' ערפלי – את דברי אֹתָלוּ המכבה את הנר בחדרה של דסדמונה, אף קושר את התמונה לבלדה של ברכט על אנה קש (הנקראת משום מה בספרו של מירון "אֶנְקֶשׁ"). ואולם, איתור הרמיזות הללו, החשובות עד מאוד להבנת השיר, אינו מונע ממירון מלהשמיע את הטענה המופרכת שלפיה "שניהם, נערת הרחוב והגבר הקונה את שירותיה [...] הם 'התמימים' ו'היפים', הניצבים אל מול יישות פגומה ומכוערת, המזוהה עם האיש והאישה ה'כשרים' [...] השמים הם 'אפיריון', חופת כלולות אותנטית ונהדרת, לעומת החדר המיוזע" (עמ' 453). הרי לנו דוגמה מובהקת לפרשנות המגלה חוסר קשב לטקסט ולזרמיו התת-קרקעיים ושבה יד ימין אינה יודעת מה עושה יד שמאל.

הדובר בשיר זה, שהוא ספק רוצח אפל, ספק האנשה רווית אלימות של האופל, פוגש בדרך פרוצה שאותה הוא קונה במיטב כספו וחרוזי אתננו ("בְּזֶהָב יָמִי הַמְצֻטְלָצֵל") כדי לכבות את אורה, לקפד את פתיל חייה: "אֶנִּי נוֹהֵג תְּמִיד מְנוֹרָה כְּמוֹךָ לְקַסֵּת/ וּלְכַבּוֹתָהּ פְּתָאִם לְהַנְאֹת הַצֵּל". המילים "אֶסְתִּיהַּ הַמְּנוֹרָה וְשֵׁנִית אֶכְפְּנָה" שבפתח "השיר הזר" (כוכבים בזוץ), אכן מזכירות את דברי אֹתָלוּ המכבה את נרה של דסדמונה לפני שפיבה את נר חייה: "כְּבֵה הַנֵּר, וְקוּם כְּבֵה הַנֵּר" (אֹתָלוּ, מערכה חמישית, תמונה שנייה). גם המשכו של השיר מזכיר את פרשת אֹתָלוּ ודסדמונה, וכדברי הרוצח המבטיח לאהובתו חיים שלאחר המוות, לאחר שיטול את חייה: "עֲלִינוּ הַשָּׁמַיִם אֶפְרַיִן גְּבוּהָ/ וּפְנָסִי כְּכוֹת עֲדִינוּ לְפָלוּלוֹת". הרוצח מבטיח אפוא לזונה "חופה שחורה" של עצי ערבה, שכמוה כחתונת מתים (ממש כבשירים מוקדמים אחרים של אלתרמן, כגון שיריו "מזימה", "קונצרט לג'ינטה" ו"הראש הטוב"). הערבה הבוכייה (willow) משירה העגמומי של דסדמונה הופך כאן ל"עץ" מלאכותי, מעשה ידי אדם: לפנס חשמל, המכונה "פנס כְּכוֹת", שלאורו מהלכת הזונה ה"תמה" ברחובות העיר המודרנית, מבלי שתדע מיהו הגבר האלים והאפל, תרתי משמע, האורב לה וזומם להמיתה.

נראה שמירון החמיץ אפוא את כוונת השיר לחלוטין: את מחוות ה"אבירות" שבשיר "וריאציה" – מחוותיו של רוצח אלים, בעל מתק שפתיים, כמו "הרוצח התמים" מן השיר האלתרמני הידוע "איגרת" –

מפרש מירון כפשוטן. לדבריו, הגבר רוצה לרצוח את הפרוצה, אך אחר-כך נעשה אבירי, ורואה באהבתם אהבה אמתית מזו של אלה הבורגנים השוכבים על יצועם וישנים שנת ישרים. אולם, פרשנות שגויה זו של מירון מתעלמת משיר ה-Willows (שיר עצי הערבה, או אילנות הַכּוֹת) המפורסם של דסדמונה, הוא השיר העגום המושר לפני מותה ומבשר אותו:

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,

Sing all a green willow:

(*Othello*, IV, iii, ll. 41-42, *et passim*)

מירון אף מתעלם מגורלה של אנה קש, שבעלה רצח אותה כפי שאותלו רצח את דסדמונה. ה"אידיליה" של החתונה היא אפוא אידיליית כזב מצמררת, שבה ה"חתן" לא יהיה "חתן דמים", כי אם תליין ומלאך המוות, וה"כלה" לא תהיה אלא "כלת דומה" (בנקודת ההווה שבה מתרחשת עלילת השיר, היא עדיין אינה יודעת מה צפוי לה מידי הגבר האלים המבטיח לה עתיד ורוד). דברי הדובר לאישה אודות אהבתם ה"טהורה" הם אפוא למצער דברים חדורי אירוניה טרגית, המכשירה את הקרקע למותה, ולא "אתחלתא דגאולה, נס התמורה המתקנת את האדם ואת לילות כנען ומחזירה אותם ליופיים", כהנחתו חסרת השחר של מירון. יתר על כן, ניתן היה לצפות ממירון, עורכם הראשי של כתיבי אצ"ג, שיזוהה ששיר בוסר זה של אלתרמן אינו אלא תגובה לדברים הקשים והציניים שהשמיע אצ"ג בסוף שנות העשרים, לנוכח החיים המתנהלים בארץ "כסדרם": "ובינתיים יפים הלילות בכנען... [...] אלה פלאי דמיון של רוצחים אשר עוד לא כתובים הם עלי גליון [...] כגדול עם אשתו, כן הנער מצחק עם אשתו הקטנה" (*חזון אחד הלגינות, הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' לא*).

תלמידי האוניברסיטה הפתוחה ימשיכו אפוא ללמוד מתוך ספר הלוקה בכל הפגמים האפשריים (עובדות משובשות שעל מקצתן הערנו כאן בפרק 11, ניתוחים מימיים הלוקים בהבנת הנקרא, שגיאות כתיב רבות במילים הצרפתיות שבהן הוא מתנאה ועוד). בראש ובראשונה הספר חוטא בחטא הארכנות והטרחנות. על יצירות נעורים בוסריות ומלאות פגמים מגיש לנו מירון קערה מלאת קצף, מבלי שינסה לפרט מהו רישומן של יצירות גנוזות אלה על היצירה ה"קאנונית" המוכרת, זו שהקנתה לאלתרמן את מעמדו הרם והמוצדק כגדול המשוררים שקם בספרות העברית אחרי ביאליק. הספר אינו מסביר בעמקות כיצד נתגלגל הרוצח

מן השירים המוקדמים ל"רוצח" שבשיר הווידוי הידוע "איגרת" ומהי מהות הרצח שביצע; כיצד נתגלגלה טילטיל התלתלית (מן הפנטזיה נוסח מטרלינג של גיבור "קונצרט לג'ינטה") לחמוטל במחלפות הדם; כיצד נתגלגלה המלצרית מן השירים הפריזאיים לפונדקית מ"כוכבים בחוץ", וכיצד מצאו המוטיבים מאגדות האחים גרים את דרכם לשירים ידועים כגון "כיפה אדומה" ו"רועת האווזים". חשיבותן של יצירות הבוסר הללו ניכר בפרות שגמלו והבשילו ברבות הימים, ולא לה, כאמור, אין ספרו של מירון מקדיש כל דיון.

לא כל יום נכתב מחקר רב היקף על חייו ויצירתו של סופר עברי, ומה גם ספר לימוד שעתיד להזין קורס אוניברסיטאי, שלמענו נוהגת האוניברסיטה הפתוחה להכשיר מדריכים ולהפיק חוברות עזר. המפגש בין יוצר דגול כאלתרמן למבקר מרכזי כמירון עשוי היה לעורר ציפייה לספר יסוד, שישכיל להתמודד כראוי עם "פְּלֵא הַנְּלֵד פְּרָפֶר מִן הַתּוֹלְעַת". מה רבה האכזבה להיווכח שבמקום להתמודד התמודדות של ממש עם תהליכי התגבשותו של המשורר, הגיש המחבר לקוראיו ניתוחים, המפרשים את המובן מאליו והפוסחים על חידות קשות לפתרון, וכן ריבוי של הפלגות פסיכולוגיסטיות, הכופות את אישיותו של המפרש על החומר המפורש. אכן, במקום שבו נדרשה עבודת ביורגרף, הוגשו לקורא "שיחות" חופשיות ואישיות, ובהן השערות מרחיקות לכת שעשויות היו אולי לפרנס מאמר מעניין (גם אם בעל חשיבות מחקרית שולית) אילו חיברוהו במשותף חוקר ספרות ופסיכולוג. הבה נודה: אפשר שבאישיותו של נתן התינוק בן השנתיים-שלוש היה "צד אפל", כניחושו של מירון בעמ' 20, ואפשר שלא; אפשר שאָמו של אלתרמן הייתה אם קרה ומרוחקת, כהשערותו בעמ' 35, ואפשר שלא; אפשר שאלתרמן גילה בקיאות מכלי ראשון בהווי בתי הבושת של פריז, כהשערותו בעמ' 110, ואפשר שלא. דבר אחד ברור: אך מה להשערות ביורגריסטיות פסיכולוגיסטיות אלו, ולסטודנטים לספרות, שעתידים לקבלן בעל כורחם כתורה מסיני, באין להם כלים כלשהם לבדוק את מידת תקפותן?!

רשימת המקורות

כתבי אלתרמן

- במעגל, מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, תל-אביב תשל"א.
החוט המשולש, מאמרים, תל-אביב תשל"א.
הטור השביעי, תל-אביב תש"ח.
המסכה האחרונה, תל-אביב תשכ"ט.
הוגית קיץ, תל-אביב תשכ"ה.
כוכבים בחוץ, תל-אביב תרצ"ח.
מחזות, תל-אביב תשכ"ו; תשל"ג.
ספר החידות, תל-אביב תשל"א.
עיר היונה, תל-אביב תשי"ז.
פזמונים ושירי זמר, א-ב, תל-אביב תשל"ז-תשל"ט.
רגעים, א-ב, תל-אביב תשל"ד.
שירי מכות מצרים, תל-אביב תש"ז.
שירים שמכבר, תל-אביב תשכ"א.
שירים מפריז, מחברת בכתב-יד השמורה בארכיון אלתרמן שבמרכז קיפ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב).
שמחת עניים, תל-אביב תש"א.

חיבורים על אלתרמן ויצירתו

- אופנהיימר, יוחאי. הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, ירושלים 2003.
אידר, דרור. אלתרמן – בודלר, פריס – תל-אביב (אורבניות ומיתוס בשירי "פרחי הרע" ו"כוכבים בחוץ"), ירושלים 2003.
אלון, עלי ויריב בן-אהרון (עורכים), נתן אלתרמן, שמחת עניים (מסכת), [במרכזה נוסח מורחב של מאמרו של שליו (1992)], מחברת שדמות, 14, טבעון 2001.
באומגרסן, אורה (עורכת). נתן אלתרמן: מבחר מאמרים על שירתו, תל-אביב 1971.
ביאליק, חיים נחמן. שירים תר"ן-תרנ"ח. מהדורה מדעית, תל-אביב 1984.
בלבן, אברהם. הכוכבים שנשארו בחוץ, תל-אביב 1981.
בן-טולילה, יעקב ואהרן קומם, קונקורדנציה לשירים שמכבר של נתן אלתרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע תשנ"ח.
ברזל, הלל. שירת ארץ-ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, תל-אביב 2001.
בר-יוסף, חמוטל. "עלילה ומשמעות ב'שמחת עניים' על רקע הדקאדנס והסימבוליזם בספרות הרוסית" (בתוך: שמיר ולוז [1991] עמ' 223-239).
גולומב, הרי. "בדיות וקניינים – עיונים בשירת אלתרמן", קשת, חוב' יא (נדפס שוב בתוך באומגרסן [1971], עמ' 162-179).

- גילולה, דבורה. "תרגומיו של נתן אלתרמן לבמה העברית", לשון ועברית, 7 (ניסן תשנ"א), עמ' 5-13.
- גילולה, דבורה. מול תגמול מחיאות הכפיים: נתן אלתרמן והבמה העברית, תל-אביב 2008.
- דורמן, מנחם (עורך). בין המשורר למדינאי (בן-גוריון ואלתרמן בשיר ובאיגרת), תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן, מנחם. אל לב הזמר: פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלתרמן, תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן, מנחם. נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה (ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה), תל-אביב 1991. מהדורה מחודשת ומורחבת של דורמן תשמ"ז.
- דורמן, מנחם ואהרן קומם (עורכים), אלתרמן ויצירתו, באר-שבע ותל-אביב 1989.
- הירשפלד, אריאל. "על ספו של החור השחור", הארץ, תרבות וספרות, י"ז באב תשס"א (3.8.2001).
- דורמן, מנחם. "פולמוס שירי המלחמה: במלאת עשרים שנה לפטירת נתן אלתרמן", מאזנים, סד, 8 (ניסן תש"ן; אפריל 1990), עמ' 47-48.
- הלפרין, חגית. "יל"ג יזום ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", סדן, ג (עיונים ביצירת יל"ג גורדון), בעריכת זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.
- הלפרין, שרה. ז'אנר הרשומון בסיפורת הישראלית, ירושלים 1991.
- הרושובסקי, בנימין (עורך). ירשי הסימבוליזם בשירה האירופית, מבחר מאניפסטים, מאמרים, הכרזות – עבריים ומתורגמים משפות שונות, ירושלים 1965.
- זך, נתן. "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, 4-3 (תשי"ט), עמ' 109-122.
- זך, נתן. זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב 1966.
- זרטל, עדית. זהבם של היהודים – ההגירה היהודית המחתרתית לארץ-ישראל (1945-1948), תל-אביב 1996.
- חבר, חנן. "הציה הסרבנית ויד הברזל המושלת", מחברות אלתרמן, ג (1981), עמ' 226-290.
- חבר, חנן. פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירת שנות הארבעים, תל-אביב 2001.
- טרטנר, שמואל. "שולמית של מחר בחדרה מתלבשת" (עמדתו של אלתרמן בסוגיות "כור ההיתוך" ומלחמת התרבות), מאזנים, כרך ע"ה, גיל" 1, טבת תשס"א, עמ' 35-28.
- טרטנר, שמואל. "הגורל היהודי כשדכן: עיון בשיר 'חופת ימים' ממחזור שירי 'עיר היונה' לנתן אלתרמן", עלי שית, 46, תל-אביב 2001, עמ' 31-36.
- יניב, שלמה. הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחידוש, חיפה 1999.
- כנעני, דוד. "על קו הקץ: על שירת נתן אלתרמן", בינם לבין זמנם, מרחביה 1955, עמ' 220-254.
- לאור, דן. השופר והחרב: מסות על נתן אלתרמן, תל-אביב 1983.
- לאור, דן (הדיר והוסיף אחרית דבר). על ימתי הדרכים: דפים מן הפנקס, תל-אביב תשמ"ט.
- לאור, יצחק. אנו כותבים אותך מולדת: מסות על ספרות ישראלית, תל-אביב 1995.
- לוז, צבי וזיוה שמיר (עורכים), הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן, רמת-גן 1991.

- לוי, ישראל. "קולות מן העבר בהווה: השפעות השירה העברית בימי הביניים על 'שמחת עניים' של נתן אלתרמן", בתוך: צבי מלאכי (עורך), *על שירה וסיפורת, תל-אביב, 1977*, עמ' 33 – 66.
- מגד, מתי. "נוסח ישן ונוסח חדש", *משא (למרחב)*, שנה ז, גיל 50 (29.11.1957), עמ' א-ב.
- מגד, אהרן. "אלתרמן ושירת קו הקץ", בתוך *מנחם דורמן ואהרן קומם (עורכים), אלתרמן ויצירתו, תל-אביב 1989*, עמ' 21 – 27.
- מגד, מתי. "שירת אלתרמן ועולם הבלדה", *משא (למרחב)*, 1.8.1959.
- מירון, דן. *פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר ויצירתו, תל-אביב 2001*.
- נאור, מרדכי. *הטור השמיני: מסע היסטורי בעקבות הטורים האקטואליים של נתן אלתרמן, תל-אביב 2006*.
- נתן, אסתר. *מקורות לפואמה "שמחת עניים" לנתן אלתרמן, הספרות, ב, חוברת 1 (1969)*, עמ' 245-250.
- סדן, דב. "במבואי עיר היונה", *בין דין לחשבון, תל-אביב תשכ"ג*, עמ' 124-130.
- ערפלי, בועז. *עבותות של חושך: על 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן, תל-אביב תשמ"ג*.
- ערפלי, בועז. "מ'בית נתיבות' ל'תחנת שדות': עיון השוואתי בשלושה שירים של אברהם שלונסקי ובשיר משולש של נתן אלתרמן", *תעודה*, טז-יז, תל-אביב (תשמ"א), עמ' 617-653.
- ערפלי, בועז. *חזונו ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, תל-אביב 2005*.
- ערפלי, בועז. *שורת המורדים: מחקרים בספרות העברית החדשה, ירושלים 2009*.
- פיינגולד, בן-עמי, מ'כלניות' ל'פונדק הרוחות' – אלתרמן המחזאי, תל-אביב 2009.
- צורית, אידה. *הקרן והברית, תל-אביב תשל"ד*.
- צימרמן, שושנה. *לפניך תאומים (על העיקרון המכונן ביצירת נתן אלתרמן)*, טבעון 1997.
- קורצווייל, ברוך. "הערות ל'עיר היונה' של נתן אלתרמן", בתוך ספרו: *בין חזון לבין האבסורד, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו*, עמ' 181-201 (עמ' 191-211 במהדורת תשל"ג).
- קרטון-בלום, רות. *בין הנשגב לאירוני, כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן, תל-אביב תשמ"ג*.
- קרטון-בלום, רות. *הליץ והצל: 'חגיגת קיץ' – הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן, תל-אביב תשנ"ד*.
- ריבלין, חנה. *הסטרוקטורות והמשמעות של "שמחת עניים" לנתן אלתרמן מבחינת המורשת הלשונית, עבודת מ"א בהדרכת אברהם שאנן, רמת-גן תשמ"א*.
- שביט, אליעזר. "שירי עיר נצורה", בתוך: *שלוש אשמורות, תל-אביב 1964*, עמ' 153 – 167.
- שביט, עוזי. "השיר הפרוע – קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים", *תעודה*, ה, תל-אביב (תשמ"ו), עמ' 165-183.
- שביט, עוזי. *חרוז ומשמעות, עיונים בפואטיקה היסטורית של השירה העברית, ירושלים 1993*.
- עוזי שביט, *שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו"שירי מכות מצרים"*, חיפה ותל-אביב 2003.

שביט, עוזי. לא הכל הכלים והבל: החיים על קו הקץ על-פי אלטרמן, תל-אביב 2007.

שחם, חיה. הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלטרמן, תל-אביב 1997.

שלו, מרדכי. "מי מפחד מ'שמחת עניים'?", אלפיים, קובץ 5 (1992), עמ' 206-152; שם, קובץ 6 (1992), עמ' 211-253.

שמיר, זיוה. עוד חוזר הניגון: שירת אלטרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989.

שמיר, זיוה. על עת ועת אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלטרמן, תל-אביב 1999.

שמיר, זיוה. תבת הזמרה חוזרת: על שירי הילדים של נתן אלטרמן, תל-אביב 2005.

שמיר, משה. נתן אלטרמן – המשורר כמנהיג, תל-אביב 1988.

מפתח האישים והעניינים

אבסורד
אוליפנט, לורנס
אופנהיימר, יוחאי
אורפז, יצחק
אינדיוידואליזם
אביגל, שוש
אבסטרקט (ראו הפשטה)
אודסה
אוניברסליזם
אוקסימורון
אורבניזם
אימפרסיוניזם
אירוניה
אלגוריה, אלגוריות
אלון, עלי
אליוט, ג'ורג'
אליוט, תומס סטרנס
אליעזר, רפאל
אלף (כ"ע)
אלתרמן, בלה
אלתרמן-להב, לאה
אלתרמן, יצחק
אלתרמן, נתן
אלתרמן-מרכוס, רחל (ראו מרכוס)
אלתרמן-אתר, תרצה (ראו אתר)
אמריקניזציה
אנ-סקי, ש' (שלמה זיינביל רפפורט)
אסתטיציזם
אפוסטרופה
אפלטון
אפרת, ישראל
אקזיסטנציאליזם
אקספרסיוניזם

ארכיטיפליות
אתר, תרצה
באומגרטן, אורה
בודלר, שארל
ביאליק, חיים נחמן
ביוגרפיה, ביוגרפיזם
ביירון, הלורד
בלדה
בלובשטיין, רחל (ראו רחל המשוררת)
בלוק, אלכסנדר
בן-אהרון, יריב
בן-גוריון, דוד
ברגר, אהרן
פרון, דבורה
ברוידא, אפרים
בריוסוב, ולרי
ברכט, ברתולד
ברלין
ברנר, יוסף חיים
ברקוביץ, יצחק דב
פרת, רולן
בת-מרים, יוכבד
גוברין, נורית
גוטמן, נחום
גולדברג, לאה
גורי, חיים
גזית (כ"ע)
גימנסיה הרצליה (ראו הרצליה)
גינזבורג שאול ופסח מארק
גינזבורג, שמעון
גלעד, זרובבל
גמזו, חיים
גרים, האחים
גרינברג, אורי צבי
דבר (עיתון)
דוסטויבסקי, פיודור מיכאילוביץ'

דורמן, מנחם
דיאטומטיזציה (ראו הזרה)
דיין, משה
דיפמיליאריזציה (ראו הזרה)
הארץ (עיתון)
הדים (כ"ע)
הומניזם
הזו, חיים
הזרה
היטלר, אדולף
הילפרין, יחיאל
היסטוריוסופיה
הירשפלה, אריאל
הכהן, אליהו
הלל, ע' (הלל עומר)
הלפרין, חגית
הלקין, שמעון
המאירי, אביגדור
"המטאטא" (תאטרון)
הספרות (כ"ע)
העפלה
הפועל הצעיר (עיתון)
הפשטה
הרשב, בנימין
הרצל, בנימין זאב
הרצליה, גימנסיה
השכלה, תנועת
ויון, פרנסוא
וייצמן, חיים
וינה
ורהארן, אמיל
ורלן, פול
ורשה
זיסלא, הניה
זך, נתן
זרטל, עדית

חבר, חנן
חידוד
חסידות
טבנקין, יוסף
טוינבי, ארנולד
טורים (כ"ע)
טלמון, יוסף
טמקין, יהושע
טרטנר, שמואל
טשרניחובסקי, שאול
יאקובסון, רומן
יהושע, אברהם ב'
יידיש, יידישיזם
ינאית, רחל
יניב, שלמה
יפה, ראובן
ירושלים
כור ההיתוך
כנעני, דוד
"כנענים"
כצנלסון, רבקה
כרמי, ט' (כרמי טשרני)
כתובים (כ"ע)
לאור, דן
לאור, יצחק
לוינ, הרי
לוינ, מנשה
לוח הארץ (כ"ע)
לטרון
ליבוביץ, ישעיהו
ליסיצקי, אפרים
למרחב (עיתון)
לקראת (כ"ע)
מגד, אהרן
מגד, מתי
מהרשק, בני

מולייר (ז'ן בטיסט פוקלן)
מוסנזון, יגאל
מוסקבה
מחברות לספרות (כ"ע)
מטרלינק, מוריס
מימזיס
מירון, דן
מיתולוגיה, מיתוס
מלחמת השחרור
מלחמת ששת הימים
מנדה-לוי, עודד
מעריב (עיתון)
מקבריות
מריאט, פרדריק
מרכוס, רחל
מרקסיזם
משורר לאומי
נאו-סימבוליזם (ראו סימבוליזם)
נאור, מרדכי
נאורות
נבוקוב, ולדימיר
נגיד, חיים
נוה, חנה
נורמן, יצחק
ניצשה, פרידריך
נבסי
סדן, דב
סולם (כ"ע)
סוראליזם
סטוצ'קוב, נחום
סיון, אריה
סילקינר, בנימין
סימבוליזם ונאו-סימבוליזם
סנד, יונת ואלכסנדר
סרטר, ז'ן פול
עגנון, שמואל יוסף

עוז, עמוס
עופר, עברייה
עיתון 77 (כ"ע)
עמיחי, יהודה
ערפלי, בעז
פוליפוניות
פולקלור
פירנדלו, לואיג'י
פלמ"ח
פן, אלכסנדר
פסטרנק, בוריס
פציפיזם
פרדוקס
פרו, שרל
פרודיה
פרידלנדר, יהודה
פריז
פרימיטיביזם
צוקרמן, יצחק (אנטק)
צוקרמן (לובטקין), צביה
צור, ראובן
ציונות
צימרמן, שושנה
צ'מברליין, נוויל
צמח, שלמה
צמרת, צבי
צ'רצ'יל, וינסטון
קבלה
קוויזלינג, וידקון
קולוניאליזם
קונרד, ג'וזף
קורצווייל, ברוך
קונונציה
קומוניזם
קוסמופוליטיות
קייב

קינן, עמוס
קיסינג'ר, הנרי
קשינב
קלזנר, יוסף
קלסיציזם
קמזון, יעקב דוד
קרטון-בלום, רות
קריב, אברהם
קריץ, ראובן
קרני, יהודה
רבינוביץ, אלכסנדר זיסקינד
רובינא, חנה
רומל, ארווין
רחל המשוררת
רטוש, יונתן
ריבלין, חנה
ריבנר, טוביה
ריתמוס
רמון, שלומית
רסין, ז'ן
רצבי, שלום
רשומון
שביט, עוזי
שגל, מרק
שחם, נתן
שטיינברג, יעקב
שלו, מאיר
שלו, מרדכי
שלום, ש' (שלום יוסף שפירא)
שלונסקי, אברהם
שמואל הנגיד
שמיר, זיוה
שמיר, משה
שמעונוביץ, דוד (ראו שמעוני)
שמעוני, דוד
שניאור, זלמן

שפנגלר, אוסוולד
שקספיר, ויליאם
תל-אביב

