

המציאות הארצישראלית בשנות ה־40 ודרכי ייצוגה בשירת נתן אלתרמן מול דרכי ייצוגה בשירת יחיאל פרלמוטר

א

עד 1944 ("שירי מכות מצרים") בנה אלתרמן את עיקר הפואטיקה שלו, והתקבל על ידי כל שכבות הקוראים בהתלהבות ובהסכמה. הסכמה רבה כל כך לא עורר אחר כך שום ספר שירים שפרסם. מרבית חוקריו מסכימים, כי כל מרכיבי המודרניזם שבכלל שירתו מצויים בשירתו שעד סוף שנות ה־40. המודרניזם של אלתרמן מיוחד ושונה מן המודרניזם שהחל להתגבש בשירה הארצישראלית בחבורה הספרותית, ממנה הוא בא. זו החבורה שיסדה והקימה את כתב העת *כתובים* (יולי 1926 – אפריל 1933), תחילה בראשות אליעזר שטיינמן, ואחר כך בראשות אברהם שלונסקי. אל שלונסקי מתייחס אלתרמן בראשית דרכו כאל מורהו הרוחני, וממנו הלך וניתק בסוף שנות ה־30 ובשנות ה־40. המחלוקת שקיימת בין קוראיו־פרשניו היא כיצד לפרש את מערכת המודרנה הזו, של מי שהוא אחד מעמודי התווך של השירה העברית בזמננו, אם לא עמוד התווך.

שירי "כוכבים בחוץ" (1938) הם שירים פיגורטיביים סימבוליסטיים. שירי "שמחת עניים" (1941) הם שירים פיגורטיביים סימבוליסטיים, שהביקורת ניסתה לדרוש אותם דרש אקטואלי. "שירי מכות מצרים" הם שירים פיגורטיביים הניתנים לפירוש אלגורי. שירי אלתרמן הם שירים תבניתיים, שחוזרות בהם פיגורות יסודיות – תבניות מטאפוריות, שבהן בדרך כלל מוטיבים חוזרים. את "שירי מכות מצרים" נוח לדרוש גם אלגורית, ולא רק סימבוליסטית, מכיון שפרדיגמת הזמן – הפיגורות היסודיות המתארות זמן–עת – אופיינה בהם אפיון שונה מזה שבשני הקבצים שקדמו להם. קיימת איפוא סבירות, שאלתרמן חורג ב"שירי מכות מצרים" מן הפיגורטיביות הסימבוליסטית, שאפיינה אותו עד יצירה זו, ללשון שיש בה גם ייצוג המציאות ההיסטורית.

עוד לפני פרסום קובץ השירים הראשון שלו, שהוא בעל התכונות של פואמה עם מאפיינים ליריים־בלדיים־סימבוליסטיים, ובמקביל לו ולשני הקבצים שאחריו, שהם פואמות מובהקות, פרסם אלתרמן שירים בודדים ומחזורי שירים. הכוונה, בין השאר, ל"סקיצות תל־אביביות" – שירי־העיתון, 1934, ול"רגעים" שפרסם במשך שמונה שנים, מ־1934 עד 1 בינואר 1943, והם מעין מבוא לשירי "הטור השביעי".

לצד אלה פרסם אלתרמן מספר מסות. הוא החל בכתובים, שהיה בהם מצעירי החבורה הספרותית המודרניסטית, לצדו של שלונסקי המורד בביאליק, והמשיך בטורים המיוחדש, ואחר כך במחברות לספרות, האכסניה האחרונה שבה הסכים להיות מזוהה עם חבורה ספרותית. בשורה אחת ניתן לומר, כי במסות אלה ניכר

ניסיונו לברוח מזיהוי פוליטי, ובמקביל להציג מהותה של שירה (קרי, שירתו שלו) כמערכת אחרת. הוא כמו אומר: משורר מגיב בדרך הביטוי האחת שלו על כל מה שהוא יכול; לא שירה פיגורטיבית סימבוליסטית בנפרד ושירה היסטורית אקטואלית בנפרד.

הפסקת הופעתו של *כתובים* בדצמבר 1932, ואחריו, בספטמבר 1934, הפסקת השבועון *טורים א'*, כשנתיים אחרי שנוסד¹, היו מהלך אחד בשירה הארצישראלית. משלימו של מהלך זה היה ייסודם של *גליונות* בנובמבר 1934. אפשר לשייך למהלך זה גם את ייסוד *גזית*, כשנה וחצי קודם לכן (ינואר 1932). אם כן, במהלך היסטורי זה התגבשו מול שלונסקי וחבורתו שתי דרכי ביטוי ספרותיות אחרות – האחת, *גזית*, בעריכתו של גבריאל טלפיר, משורר בעצמו, איש האמנות הפלסטית, המקשר בין תופעות בספרות לבין מהפכות באמנות הפלסטית העולמית בראשית המאה, היא במה אפוליטית במוצהר. השנייה, *גליונות*, בראשותו של המשורר יצחק למדן, היא לאומית יותר, ימנית יותר באופיה. למשורר מסדר הגודל של אלתרמן היה מצב זה הזדמנות להבליט את ייחודו.

בשנים אלה הופך אלתרמן מאחד מן החבורה שבראשית שנות ה־30, ב*כתובים*, למשורר עצמאי ודובר ספרותי ראשי לצד שלונסקי, יוצר ההולך בדרך נפרדת. מבחינה היסטורית היה כתבי־העת *מחברות לספרות*, בראשית שנות ה־40, הבמה הספרותית, שבה ניסה אלתרמן לגשר בשירתו ובמסותיו בין השירה הפיגורטיבית החווייתית, לבין המודל האידיאי של שירת ביאליק ודורו; מודל אידיאי שהלך וחמק ממנו ומן המודרניסטים הצעירים בראשות שלונסקי. זה היה תהליך של עשור שנים, שבסופו יצא אלתרמן מרשות חבורתו של שלונסקי, שהלך והקצין את עמדותיו, פוליטית ופואטית גם יחד, ועמד כמנהיג תרבותי עצמאי.

המאבק של חבורת *כתובים* בדור התחייה איננו מאבק חד־משמעי של אידיאה באידיאה ושל פואטיקה בפואטיקה. הרבה מן הדמויות שהיו קשורים בסידרת המאבקים הבלתי פוסקת שאפיינה את *כתובים* בשבע שנותיו, לא נטו לתאר בהרחבה את מהלכיו, לאחר שנים. נותרו בעיקר תעודות כתובות, העיתונות של התקופה וארכיונים פרטיים של יוצרים, בהם ניתן לראות מכתבים שנכתבו, ורובם נשארו בזמנו בידיעת המכותבים בלבד. מלבד תעודות אלה, ישנו ניתוח מפורט של התקופה במחקרה של זהר שביט, *החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910–1933*.²

נראה כי מאבק שהחל בצורה מקרית סביב דבריו של ביאליק על ספרות היידיש, התגלגל במהלך 1927 לתהליך סוציו־ספרותי עמוק, בו נתגלעו

1. לאחר מכן שב וחודש על ידי שלונסקי ב־1938, והיה קיים כארבע שנים, כטורים ב'. בתקופה זו אלתרמן כבר עמד על רגליו כמשורר, ואצל שלונסקי פרסם רק מספר תרגומים.
2. תשמ"ג.

ההבדלים ההיסטוריים בין שני דורות בספרות הארצישראלית. והבדלים אלה, שהיו כלליים ומקיפים, הלכו והתחדדו במשך השנים דווקא בתחום השירה והדיון התיאורטי על השירה. לא במקרה עומדים שני משוררים, שלונסקי וביאליק, בשני הקטבים של מחלוקת היסטורית זו. העיתון *כתובים*, שהחל כביטאונה הספרותי של אגודת הסופרים בראשותו של ביאליק, הפך בשנה זו לדגלה של האופוזיציה הארצישראלית הגלויה לביאליק ולתפיסת ה"תחייה" שייצגו הוא ומקורביו (יעקב פיכמן, אשר ברש, אברהם ברוידס, י' רבינוביץ, א"א קבק, דוד שמעונוביץ, י' קלוזנר, זלמן שניאור). אבל עניינו של השבועון הפך את המאבק בשירת התחייה לעיקר, עם עלייתו של שלונסקי במסגרת *כתובים*. בעלייה-התפתחות זו שתי תחנות חשובות. האחת, פרסום מאמר התקפתו של שלונסקי ב־1931 על "ראיתכם שוב בקוצר ידכם" של ביאליק. השנייה, פרישתו של שטיינמן מעריכת *כתובים* ב־1932, שהפכה את שלונסקי למנהיגה הלא מעורער של החבורה. בראשית שנה זו סיכם שלונסקי, במאמר בשם "מן הקצה אל הקצה"³, את המאבק של חבורת *כתובים* בביאליק. שלונסקי מתאר את אופיה של חבורת *כתובים*, את אופי מאבקה, ואת הנימוקים לפסילת שירת דור התחייה על ידיה. אין זה עניינו של מחקרי הנוכחי, אך כאשר מושוים הטיעונים שהועלו על ידי החבורה כששנים קודם לאלה המועלים על ידי שלונסקי ב־1932, ניכר השינוי באופיו הלוחם של שלונסקי כמנהיג החבורה הקובע את צביונה. קו הטיעון העיקרי שלו בתחילת המאבק בביאליק הוא קו אפולוגטי, והוא וחבורתו מבכרים להציג עצמם כמבוקרים, כמותקפים, וכמופלים לרעה, שחייבים להילחם על קיומם. כך, הם שפתחו במאבק נגד חבורת ביאליק באגרסיביות מכוונת, הציגו עצמם במכוון כמשוררים נרדפים, שאינם זוכים לא להכרה ולא לבמה לפרסום יצירותיהם. בגיליון מיוחד של *כתובים*,⁴ שנקרא בשם "דור דור ודורשיו – דור דור ודורסיו", קשרו עצמם באישים קבונר, ברדיצ'בסקי, ברנר, יוצרי תקופות בספרות העברית, שלא התקבלו בהבנה על ידי התרבות בראשית דרכם. במקביל, הם שמרו על מסגרת של אחדות. ויכוחים פנימיים (כמו הדחת שטיינמן) לא הובלטו כלפי חוץ, אנשי החבורה נדרשו לגלות סולידריות זה כלפי זה. כשהעזו אלתרמן, ששהה אז באירופה, לפרסם בגזית של טלפיר, הפורש מ*כתובים*, קיבל, כנראה, מכתב נזיפה חריף משלונסקי, והוא ממהר להתנצל באוזניו, במכתב מ־24 בדצמבר 1931:

סבות למקרה 'גזית' ה[י]ן[?], הרושם של מפעל רציני ורחב מידה זה, אשר עשו עלי המכתב הפרוספקט של טלפיר והעובדה שעד עתה לא באתי במגע אישי עם סופר[?], הכתובים. על כן אל נא יראה בענין הזה סמן לסטייה ואל יסיק כל מסקנה...⁵

גם כשעמד אלתרמן עם רגל אחת בחוץ, לאחר שיצר לעצמו נוכחות עצמאית

3. *כתובים*, שנה שישית, ט (30.1.1932).

4. שם, שנה חמישית (16.10.1930).

5. תעודה 130, מכון כ"ץ.

כמשורר, עדיין שמר אמון לאופיה ההרמוני, כביכול, של החבורה. בדברים שכתב לגליון א' של *טורים* ג' ניסה להציג את החבורה כמלוכדת:

ובשם חברי "יחדיו" ובשם סופרי "טורים" וגם בשם קוראיו הנאמנים, רוצים
אנו להביע בפתח גליון זה לא. שלונסקי לו רק מעט מן התודה שאנו חייבים
לו, ואשר הספרות, הנעלה מחשבונות של "זרמים" ו"כתות" תזכור לו
תמיד.⁶

ועם זאת, הקצנתו ההולכת וגדלה של שלונסקי גרמה לאלתרמן להפוך ללשון
מאזניים חדשה בין הדורות הספרותיים וליצור מודרניזם משל עצמו. אולי גם
משום כך התקבל מודרניזם זה באהדה על ידי היישוב, למרות שמרכיביו
הפיגורטיביים היו אירופיים. אולי אפשר לראות את שירתו של אלתרמן בשנות
ה-40 כפשרה הקאנונית שבין ביאליק לבין שלונסקי. כמו צחוק היסטורי עשה
אותו לזוכה העיקרי בפירות המאבק שנאבק שלונסקי בביאליק על זכות הבכורה
בהנהגת הדור החדש בתרבות הארצישראלית. מובן שאלתרמן לא היה פיגורה
ספרותית דומה לביאליק, וגם לא פיגורה ספרותית דומה לשלונסקי. אבל אולי
זה היה אופיו של דור תרבותי חדש.

ב

ראשית הביטוי לעצמיותו של אלתרמן ניתנת בכתיבתו המסאית. היא אומנם
זהירה, אבל מנוסחת בבהירות. מדובר בארבע מסות: "במעגל – הערות
ליוכוח",⁷ "על הבלתי מוכן בשירה",⁸ "סוד המרכאות הכפולות",⁹ ו"סער
ופרץ",¹⁰ שבו חותם אלתרמן מהלך מסאי זה.

הבעיה שעולה מן המסות הללו היא הבעיה הצפונה בשיריו הגדולים באותה
תקופה: מהו משורר מודרני? מהו ההיקף של סמלי שירתו – אישי? ארכיטיפי?
לאומי-קולקטיבי? מה תהיה עמדת השירה המודרנית כלפי החוויה האישית מכאן
והחוויה הלאומית מכאן? ברור, כי לא רק מעצם הפרובלמטיקה של שירתו, אלא
גם בהיות אלתרמן אחד מאנשי *טורים*, שאופיה המודרניסטי-פוליטי היה מוצהר,
מעצם מעמדו לצד שלונסקי – חייב היה להגיב על שאלות אלה, אם לא רצה
להישאר בצלו של שלונסקי. ויחד עם זאת ומשום כך, מאלף לראות עד כמה
מסותיו של אלתרמן מאותן שנים, כמו שיריו, משקפים את השתקעותו
בפיגורטיביות הסימבוליסטית; כלומר, את התעלמותו מן הפער שבין המודרניזם
הזה, היפהפה במטאפוריקה שלו ובסמליו, שהם נכונים נצחית, אך לא תמיד

6. תעודה 153, ארכיון זמורה.

7. *טורים* א, 1933.

8. *טורים* א, 1934.

9. *טורים* ב, 1938.

10. *מחברות לספרות* א (ינואר 1940).

נוגעים באקטואלי, לבין המאורעות הקרובים העוברים על לאום, על פרטים ועל שפתם.

במסתו "על הבלתי מובן בשירה", הוא קובע, בניגוד לפואטיקה של שלונסקי, קביעה שאפשר לראותה כנובעת מרוח רומנטית. ויחד עם זה היא קביעה של מתינות מוצהרת ואי־מעורבות באקטואלי:

אני מאמין, כי האמנות מוצאת לה אהבה והבנה בבת אחת, בלי חינוך ותעמולה. אמנם אהבה פתאומית זו יכולה לבוא באיחור של כמה מאות שנים, אך גם אז היא ראשונית, חדשה, בחינת רך שנוולד [...] כל דבר ספרותי אמיתי [...] גם הנראה מובן וגם הנראה מעורפל, מורגש הרגשה אמיתית רק על־ידי בודדים ורק בשעות בודדות.

צעד נוסף, רומנטי בשעתו, אך בדיעבד נראה אירוני במידה רבה, הוא קובע ב"סוד המרכאות הכפולות" – מאמר שמתפרסם במקביל ל"כוכבים בחוץ". כאן הוא קובע, כי הציונות כבר יצאה מן המרכאות הכפולות בפועל ממש, היא ארץ־ישראל, משמעה כפשוטה. עתה השירה צריכה להדביקה, להיות כמוה, להיות ארצישראלית. דברים אלה, שיכולים היו לצאת מפי ביאליק, אומר אלתרמן, ששיריו הלייריים בשנים אלה נטועים בנופים לגמרי אחרים: שבין דבריו אלה, ואיתם פזמוניו ו"רגעיו", לבין שיריו הלייריים פעורה תהום. שאלה היא, עד כמה אלתרמן עצמו מודע לתהום זו.

ג

מחברות לספרות של זמורה (ששמן מקביל, לא במקרה, לדפים לספרות של שלונסקי) החלו להופיע בינואר 1940, ובניגוד לכתב־העת של שלונסקי, וגם בניגוד לכתובים ולטורים, היו במוצהר חסרות זיהוי פוליטי. כאן הושלם הקרע שחל, כאמור, בין תפיסת המודרניזם של אלתרמן לבין תפיסת המודרניזם של שלונסקי כבר בטורים א'. עד כמה הקו הא־פוליטי של מחברות לספרות – שנתן גיבוי חזק לפיגורטיביות הסימבוליסטית של אלתרמן – הוא קו שתאם את רוחו של אלתרמן ונבע ממנה, אפשר לראות במכתב שכתב ישראל זמורה, העורך הרשמי של מחברות לספרות, אל אלתרמן ב־25 ביולי 1939, כחצי שנה לפני הופעת הביטאון. אלתרמן מתואר כשותף לעריכה, ומתבקש להיות אחראי גם הוא לחומר המתפרסם:

המעשה הספרותי, שאני מתחיל בו – נושא עליו שם שאתה קבעת לו; ולא רק זה – אני נעשה עורך של במה ספרותית זו רק לאחר שאתה הצעתני כעורך לבמה ספרותית אחרת [טורים ב, א"ב]. עצם העובדה הזאת עוררה בי את הרצון ואת ההחלטה לייסד את הבמה הזאת מתוך הנחה קודמת וכטוחה, שאני עושה מעשה שהוא לרצון לך ואתה תתמוך בו ותדאג לו כיד יכולתך הברוכה [...] למדתי להעריך לא רק את שיריך [...] אלא גם את טעמך

הספרותי [...] והרי אני קובע לעצמי מראש לשתף אותך שיתוף מתמיד בעריכת הבמה הזאת ועל כך אני מבקש את הסכמתך המלאה והידידותית.¹¹

בתקופה זו נערך זמורה להוצאת החוברת הראשונה. יום למחרת מכתבו אל אלתרמן, ב־26 ביולי 1939, שלח מכתב הזמנה גם אל יחיאל פרלמוטר. דבריו מדברים בעד עצמם. הם מלמדים כי החשיב את פרלמוטר, בוודאי יותר משהחשיבו אותו אלתרמן ואחרים מבני החבורה. הם מראים, כי הבחין בייחודו של פרלמוטר, להבדיל מן הדרך המרכזית של המודרניזם בשנים אלה – על אף שגם פרלמוטר היה חלק מן החבורה המודרניסטית של *טורים* ב', שפעלה באותן שנים. הם מפגינים יחס אוהד אל פרלמוטר, וזמורה יותר מאשר רומז לו, כי כדאי שיעזוב את חבורת *טורים*. והעיקר – הם כתובים בדיוק בתבנית פנייתו אל אלתרמן, אלא שהפנייה אל פרלמוטר פחות אמיצה ופחות מחייבת את הפונה:

[...] יחסך אלי ואל תכניתי להוצאת "מחברות לספרות" מעודדני וממריציני מרץ ועידוד נוסף לעשות את המעשה האחראי הזה [...] לא הרבית לפרסם משיריך, אבל המעט שפרסמת מעיד עליך עדות נאמנה, כי משורר חשוב מאד אתה וכי דרכך דרך חדשה היא בשירתנו וחס לה להתערב ולהיטשטש בין "שירים" בבמות כבמות המצויות אצלנו; אשמח מאד אם יעלה בידי לעשות את במתי אכסניה נאה גם [ספק הדגשה במקור, ספק תיקון פליטת קולמוס, א"ב] לשיריך, שאתה בעצמך דואג דאגה עמוקה ויפה, שיהיו שלמים ומשוכללים. [...] פרלמוטר יקירי, חוברת ראשונה, שתופיע, אני מקווה, בראשית ת"ש, מחכה לשיריך. דווקא חוברת ראשונה, הצריכה להיות יפה וחשובה ולהוכיח על הדרך בעתיד.¹¹

בינואר 1940, לצד השירים ששלח אלתרמן כבקשת זמורה, והם פותחים את מחברת א': "הבאר", "הסדנה", "העלמה",¹² "ערב של שוק",¹³ "שיר מאור עינים" (א. הזקן, ב. הסומא), הוא מפרסם את המסה "סער ופרץ", החותמת את החוברת – ממש ככינוי התנועה הרומנטית הגרמנית, בו כינו עצמם אנשי *כתובים*.¹⁴ המסה היא רטרוספקטיבית יותר מכל מה שכתב אלתרמן עד כה. היא מלמדת על השינוי העצום במעמדו של אלתרמן לאחר "כוכבים בחוץ", הלא הוא אלתרמן הכותב בסתר את שירי "שמחת עניים", ובעוד כשנה יפתיע הפתעה עצומה את עולם השירה הארצישראלית, כשיופיע ספר זה בהוצאת "מחברות לספרות". ובכן, "סער ופרץ" היא מסה בה נסקרות, מנקודת מבט חיצונית,

11. המכתב נמצא בארכיון אלתרמן, מכון כ"ץ לחקר הספרות, אוניברסיטת תל-אביב.

11א. שם.

12. עיר היונה, "כחות השני", עמ' 231-232.

13. עיר היונה, "שירים על רעות רוח", עמ' 201-202.

14. גם שמה של מסה זו מדגיש את הראייה הרומנטית בה ראו עצמם המהפכנים של חבורת *כתובים*. ושוב, יש לבדוק האם רומנטיקה זו (שהיא בחלקה ניאורומונטיקה, ועל ההבדל ביניהן ראה בספרי *תלושים וחלוצים*, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 71-75), אינה אלא חלק מן המודרניזם ולא סתירתו.

מסכמת, תקופות בשירה העברית, ההופכת להיות שירת התחייה, ההופכת להיות שירה ארצישראלית, כתקופות של התפרצות מרד ומרגוע הבא לאחריו. זה שהיה שייך קודם לחבורת מהפכנים, ומעולם לא היה ראש לה, יצא מתוכה, ניצב מחוץ לה, והוא סוקר במבט רטרוספקטיבי את המערכת. אפשר להניח, כי מנקודת מבט זו הוא בעיני עצמו כבר ראש אפשרי למהפכה חדשה.

ההדים האלוסיביים ל"שירתנו הצעירה" של ביאליק ברורים, עד שאין חוקר העוסק באלתרמן של תקופה זו שאינו חוזר ומאיר אותם.¹⁵ אלא שביאליק מסתכל מאותו גובה ומאותו מרחק גם על הקודמים לו, גם על בני דורו וגם על הצעירים הבאים מסביב, ככוכבי לכת, ואלתרמן מסתכל יותר במבוכה ויותר ביראת כבוד. אבל, כמובן, האלוסיה לביאליק יוצרת כלי מכובד מאוד, ששאל אלתרמן בניסיון ללבן את מהות המודרניזם שלו.

ד

בנושא זה קיים ויכוח מעניין בין מנחם דורמן לבין דן מירון. בעוד מירון רואה את תקופת *מחברות לספרות* כהרת משמעות להתגבשות הסגנון המודרניסטי של אלתרמן, ואת "סער ופרץ" כמניפסט שבו מסביר אלתרמן כיצד לאחר תקופת "הסער והפרץ" שלו הגיע להתגבשות סגנונו החדש, שהוא מעין "קלאסיציזם חדש",¹⁶ טוען דורמן, כי "סער ופרץ" איננו בחוקת "מניפסט", ככינויו של דן מירון:

מאניפסטים על דרך השיר כתבו מי שביקשו לייסד אסכולה זו או אחרת, והם שייכים, לפי הגדרות אלתרמן, לאותו גלגול ראוותני של תקופת הסער והפרץ שחלף [...] מסה זו משנת 1940, שלאחר פרסום "כוכבים בחוץ" ותוך כדי התהוות שירי "שמחת עניים", במחירת, היא ניסיון לומר על דרך ההפשטה, בפרוזה, לאן הוא הגיע כשהגיע אל עצמו, אל עצמיותו...¹⁷

וההבדלים ברורים. מירון רוצה להציג את שנות ה-40 כשנים שבהן התגבש הקאנון האלתרמני כקאנון "ניאו-קלאסי", בעל חוקי חוכמה פנימיים משלו, בנפרד מ"רגעים" ומ"הטור השביעי", בנפרד משירי העת שבעיר היונה, בנפרד מן הפואמה האקטואלית "חגיגת קיץ", בנפרד מרוב מחזותיו. דורמן טוען טענה הפוכה, ברצונו להראות שאלתרמן הלאומי ואלתרמן הפיגורטיבי הסימבוליסטי אחד הם.

נראה לי כי קיים הסבר שלישי, הנוגע בשניים האחרים, ואני רוצה להציעו כאן: אלתרמן ניסה בשנים אלה להתאים את המערכת הגאונית של סמלים ופיגורות, שבנה ב"כוכבים בחוץ" ואחר כך שב ובנה באופן שונה אך לא חורג

15. וראה מנחם דורמן, "סער ופרץ", נתן אלתרמן, פרקי ביוגרפיה. תל-אביב 1991.

16. דן מירון, מפרט אל עיקר, תל-אביב תשמ"א.

17. שם, עמ' 149.

מאותם עקרונות תבניתיים ב"שמחת עניים" – לתפיסה מסוימת של ייצוג מציאות, תוך היתקלות בקשיים רבים. שיריו במחברות לספרות מלמדים על כך. המעבר מן החוויה הפיגורטיבית סימבוליסטית אל ייצוג המציאות הארצישראלית, הן כחוויה פרטית והן כאידיאה לאומית, היה בעייתי.

אלתרמן, אכן, הוא דמות המפתח במחברות לספרות. די בקריאת ה"מחברות" כדי לראות זאת: מקומו של אלתרמן, מיקומו, הכבוד שחלקו לשירתו. שמחת עניים מופיע בהוצאה ב-1941, ומיד מתפרסם בביטאון מאמר ביקורת שכותב עליו זמורה. על מאמרו "סער ופרץ" כבר התעכבתי, ועוד כמה דברים משלו ניתנים. אבל, כמובן, העיקר הוא מספר השירים הרב שפרסם בחוברות של מחברות לספרות, ומיקומם. כמעט כולם כונסו על ידיו אחר כך בעיר היונה. אגב, תשומת הלב לזמן המשוער של כתיבת מרבית שירי עיר היונה מלמדת, כי טעות בידי החושבים שהטלטלה הקיומית של קום המדינה, או, להבדיל, השינויים בשירה העברית בשנות ה-50, הביאו את אלתרמן לתגובה שירית של עיר היונה. התהליכים בספר זה כולם תהליכים פנימיים של שירתו, התאמה פנימית של אגפיה – סימבוליזם ואקטואליה. על כך באים ומלמדים השירים המתפרסמים בעיר היונה. אלתרמן מכין את שירי "עיר היונה" בזמנם של "שירי מכות מצרים".

להלן פירוט השירים שפרסם אלתרמן במחברות לספרות, על פי סדר הופעתם ומיקומם. לאחר אותם שירים שמצאתים כלולים בעיר היונה, מצוין מראה המקום מן הספר: במחברות לספרות, שנה ראשונה, מחברת א', הוא מפרסם את השירים: "הבאר", "הסדנה", "העלמה",¹⁸ "ערב של שוק",¹⁹ "שיר מאור עינים" (א. הזקן, ב. הסומא), עמ' 5–11 (פתיחת החוברת). בשנה הראשונה, מחברת ב': "שלושה שירים בפרוור", עמ' 72–76.²⁰ בשנה הראשונה, מחברת ג-ד: "אבן משחזת" עמ' 79,²¹ בשנה הראשונה, מחברת ה-ו: "שירים על רעות-רוח" ("ב פרקים), עמ' 46.²²

משרואה זמורה כי אינו יכול לעמוד בכותרת שקבע לעצמו – "מחברות לספרות, מופיעות שש לשנה" – הוא נסוג מן ה"שנה" אל ה"כרך", ומ"מופיעות שש לשנה" אל "מופיעות לעתים מזומנות". ובכן, במאי 1942, בכרך השני, מחברת א', מופיע השיר "עיר השוטים", עמ' 41–42. ביוני 1944, בכרך השלישי, מחברת א': "צרור הצפרנים", ארבעה שירים.²³ בדצמבר 1944, בכרך השלישי מחברת ב': "העלמה",²⁴ "האש", עמ' 22.²⁵ ביולי 1945, בכרך

18. עיר היונה, "כחוט השני", עמ' 231–232.

19. שם, "שירים על רעות רוח", עמ' 201–209.

20. שם, שם, עמ' 208–209.

21. שם, עמ' 217.

22. שם, "א פרקים, עמ' 161–180.

23. שם, עמ' 194–200.

24. שם, "כחוט השני", עמ' 231–232.

25. שם, שם, "רשפי אש", עמ' 222–223.

השלישי, מחברת ג': "מריבת קיץ", עמ' 5-8 – פתיחת החוברת.²⁶ ממחברת ג' של הכרך השלישי פוסקת הופעתו של אלטרמן ב"מחברות". לעומת זאת, בסוף העשור, בכרך הרביעי, מחברת ג'-ד', מופיע יחיאל פרלמוטר – בשמו החדש, אבות ישורון – שהוא, כפי שאראה, גם זהות שירית חדשה, במחזור שירים מרכזי, רב היקף.

ה

"מריבת קיץ",²⁷ שבו מסיים אלטרמן, כאמור, את הופעתו במחברות לספרות, הוא מחזור בעל חשיבות מרכזית. בזאת הרגישו קודם כל יריביו, הכנענים, והפכו אותו לשדה ההתנגשות הגדול הראשון עם שירת אלטרמן. אכן, טענה שתחזור במאמר זה גורסת, כי המרד באלטרמן מתחיל הרבה לפני מאמרו של זך בעכשיו 1959,²⁸ ומחולליו הראשונים אינם זך ומקורביו. אבל לפני התייחסות אל המחזור עצמו והבהרתו, יש לתאר בקצרה את הדרך המובילה אליו בתוך שירת אלטרמן.

המהלך האלטרמני עד כאן ברור: הוא פותח ב"כוכבים בחוץ" בנוסח פיגורטיבי מקורי, שהשפעותיו מן הסימבוליזם הרוסי,²⁹ והסמאנטיקה שלו היא חיקוי פיגורטיבי של עיר אירופית ביניימית עם רקע כפרי, חקלאי. ויש בו דינאמיקה גדולה של מתח בין שני כוחות, מוחצן ומופנם, אקטיבי ופאסיבי, זכרי ונשי. לכן, במרכזו האובה שהיא, בלשונו הפיגורטיבית סימבוליסטית של אלטרמן, "פונדקית" או "בת המוזג" או "עלמה", והיא עוברת "בחשיכה חוגגת וזועמת", והיא "הנצחית". מוטיב העיגול הוא הטוב ביותר לתאר את יחסו של הדובר אליה, כי הוא מנציח מערכת קבועה של מתחים בין המרכז הסטאטי של המעגל לבין העיגול הנע סביבו בלי להגיע. הוא ממשיך בנוסח הפיגורטיבי האפל הרבה יותר של סימבוליזם צרפתי ואווירה ביניימית ב"שמחת עניים",³⁰ שבו העלמה נעשית "רעה ואם", ובו ההלך הגבר הופך להיות המת החי, והוא מנציח את המערכת הדיאלקטית שלו עמה בעיגול הנצחי, המנצח את גבולות המוות, בעולם שהוא כפול, כי "נפלאים, נפלאים הם תינו, / המלאים מחשבות של מתים". והוא מגיע לקראת אמצע שנות ה-40 אל הנוסח שהוא כמו-אקטואלי וכמו-היסטורי, של נא-אמון ב"שירי מכות מצרים" – בו נסוגה העלמה אל השורה השנייה או השלישית ומפנה מקומה לאיילת (השחר) שהיא "כוכב

26. שם, "שירים על רעות רוח", עמ' 203-207.

27. אחר כך מתפרסם, כמעט ללא שינויים, בעיר היונה, עמ' 203-207.

28. על כך מעירה, בצדק, זיוה שמיר במאמרה "מריבת קיץ", על תחילת המרד בסמכותו של אלטרמן, מאזנים סה, 6, עמ' 59-62.

29. בעניין הסימבוליזם הרוסי ראה: A. Bora, C.M., *The Heritage of Symbolism*: London 1959; B. West, *J. Russian Symbolism*, London 1970.

30. מקורות השפעה אפשריים על שירת אלטרמן הם שיריהם של המשוררים לואי ארגון, פול אולאר ורוורדי, שהיו פופולריים בסוף שנות ה-20, כשאלטרמן שהה בפאריס.

ילדה", וזקני כל דור נושקים את סנדלה הקטן, כי היא מייצגת את הצדק ההיסטורי ואת החוקיות הכמוראקטואלית, הכמוראקטואלית (מושגים שלא היו קיימים בשני הקבצים הפואמות הקודמים של אלתרמן) – היא לא תיתן לכינים ולצפרדע למלוך. בהתאם למיטב כישרונו, מנסה אלתרמן ב"שירי מכות מצרים" לקשר בין חוקיות נצחית של השירה לבין חוקיות היסטוריוסופית נצחית. המאבק הדרמאטי של "שמחת עניים" לובש גם פן היסטוריוסופי.

שירת אלתרמן היא שירה סגורה מאוד. מאגר המוטיבים שלה נקבע כמעט במלוא היקפו בשנות ה-30. וכך הוא לגבי הסמלים, המטאפורות, ושאר הפיגורות המהוות שירה זו. כך, למשל, המעבר מן הפיגורטיביות הצבעונית של "כוכבים בחוץ" אל הפיגורטיביות הקודרת של "שמחת עניים" אינו הוספת מרכיבים חדשים לגמרי, אלא הפחתת חלק מן המוטיבים ומן הסמלים שב"כוכבים בחוץ" ופיתוח מסוים של אחרים, עד היותם מיוחדים ל"שמחת עניים".

במחזור "מריבת קיץ", המתפרסם, כאמור, ב-1945, קל מאוד לזהות את היסודות הפיגורטיביים החוזרים בשירי "כוכבים בחוץ". כך, למשל, הפיגורה "ומלאו כמו שוק ראוות רב-עם",³¹ מוליכה אל שירי העיר והשוק שב"כוכבים בחוץ". הרצף הפיגורטיבי, "בחוצות, לעת סער הלכו השמים, / ורדפו כנפילים אחר בנות האדם" אינו מכיל רק את הקונוטציה של "הנפילים היו בארץ" מספר בראשית, אלא הוא בעיקר מוליך הישר אל "אל הפילים" שבו "העלמה על פניה תיפול, תיאנק: / השמים הולכים, / השמים הולכים, / ונער קטון בם נוהגו" שבו השמים (בסערה) עוברים על העיר, עד שרועד הבית, ובו "את הרחוב גוררים בצמות", כאדם הקדמון (הנפיל) הגורר את בת-זוגו (בת האדם) אל המערה. אבל בתקופה זו של מחברות לספרות – לא רק אחרי זמן כתיבת "שמחת עניים" ופרסום פואמה זו, שצריך הרבה כוח דמיון לפרשה פירוש יהודי דווקא ואקטואלי פוליטי היסטורי דווקא – אלא גם במשך הזמן בו כתב אלתרמן את שירי הפואמה – נראה שאלתרמן כבר היה זקוק להתאים מערכת פיגורטיבית זו אל הנוף הארצישראלי ואל אירועי זמנו. לאו דווקא שואה, לאו דווקא מלחמת העולם השנייה. זה קיים בעיקר בשירי העת. במחברות לספרות ניכר דווקא המאמץ לעבור מסימבוליזם אירופאי לסימבוליזם מקומי, ארצישראלי.

האופי הבלדי-הפיגורטיבי של מכלול שירת אלתרמן מטעה לא אחת לראות דווקא בשירים סימבוליסטיים כשלו, שירים מייצגי מציאות.³² למשל, אני זוכר תוכנית טלוויזיה שהוקדשה לשירתו לפני יובלות, ובה ברקע האולפן ציור גדול של דרך, בה הולך הלך, ולצדדה עומדות כבשה ואיילת, ואפילו מיתאר של עיר מסתמן על קו האופק. אין זו שירתו. כאמור, שירתו היא מודלים פיגורטיביים סמליים, ולא מודל של ייצוג מציאות בדרך ריאליסטית. לכן, אין לחפש בקובץ זה קווים של תמונה, של רצף דמוי מציאות. כך, למשל, אין "ההלך ההולך

31. "מריבת קיץ" א', בית ב'.

32. ולא במקרה הפיגורות היותר בולטות ב"כוכבים בחוץ" הן אלה הקיצוניות במתחים הסמאנטיים, עליהם הן מושתתות: האוקסימורון, ההיפרבולה, הסינאסואיס, הקאתכריזה.

בדרך" המוטיב החוזר בשירים, אלא "ההליכה" היא המוטיב החוזר. דמות ההולך יכולה להשתנות; פעם זהו אכן ההלך, ופעם האהובה ההולכת מולו, או התבל ההולכת מולו.³³

שירתו היא שירה של סטרוקטורת־עומק בינארית, ממנה נובעים "כאילור־ציורים" אלה, שאינם מחקים מציאות, אלא הם פיגורות מטאפוריות בעלות שדות סמנטיים סמליים. וסטרוקטורת־עומק זו היא מתח בין שני יסודות, פאסיבי ואקטיבי, מופנם ומוחצן, כובש ונכבש, כְּמָה ועצור, או גברי ונשי. האם לא משום כך העלמה, האֵת, האשה, היא מוטיב מרכזי כל כך ביצירתו הגברית. וגם מחזור זה ("מריבת קיץ"), כמו מרבית השירים שמפרסם אלטרמן במחברת לספרות, משקפים קודם כל את מודל העומק החוזר: מן הסערה הבאה לכבוש את העיר ואת הדובר ב"כוכבים בחוץ", דרך המת־החי שבא כמו עיט לעוג מעגל על רעייתו, ב"שמחת עניים", דרך גא־אמון העיר המוכית ונכבשת בעשר המכות ב"שירי מכות מצרים", שזמן כתיבתם, כנראה, עוד לפני זמן כתיבתם של שירי "מריבת קיץ",³⁴ ועד הסיון הקדמוני, הכנעני־אלילי, שלו "פג אריה ופלג נשר", שגם הוא בא לכבוש: "וסיון קדמוני לך יטמן אזיקים, / אך גם הוא היאסר ייאסר ברהטים".³⁵

יחיאל פרלמוטר לא היה יריבו הספרותי של אלטרמן, לא בתודעת הדור הספרותי של שנות ה־40 ולא בתודעת הציבור. במחצית הראשונה של שנות ה־40 וגם במחצית השנייה שלהן, שבה השתנתה שירתו, לא הוא היה יריב מוצהר של אלטרמן, מעטים העריכוהו. אבל היתה קבוצה אחרת, מוכרת פחות מאלטרמן והסובבים אותו, אבל בעלת מניות בעולם השירי – המשוררים הכנענים, בראשם רטוש, המבוגר מאלטרמן בשנתיים, שפרסם אף הוא במחברות לספרות שירים שעתידים היו לצאת לאור בחופה, שחורה, ספר שפורסם אף הוא על ידי זמורה, בהוצאה שליד כתב־העת. אל שירים אלה קרובים השירים הפרימיטיביסטיים בתחבירם וה"כנעניים" בנושאייהם, שמפרסם פרלמוטר בכרך הראשון של ה"מחברות". אומנם, הדמיון בין פרלמוטר לבין רטוש חלקי וזמני מאוד. לאחר מלחמת העולם ולאחר מלחמת העצמאות מופיעים בשירי פרלמוטר־ישורון גם היסוד היידישיסטי של הקינה על חורבן בית אבא, וגם היסוד הפוליטי הקשור ביחס לערבים. שני אלה היו היפוך גמור לעמדה התרבותית של הכנענים.

33. דומני כי דן מירון, שקבע לראשונה את התכניות המאגדות את שירי "כוכבים בחוץ", הוא דווקא שהשפיע בכיוון זה של ראיית המודלים הפיגורטיביים של "כוכבים בחוץ" כמודלים כמורת־מוניום. כך, למשל, הוא קובע: "ההלך, גיבורם של השירים, או הדובר בהם, שהוא גיבורו הראשי של ספר 'כוכבים בחוץ'..." לעיל, הערה 16, עמ' 70. זאת, בעוד שישנם בקובץ, כאמור, שירים בהם לא ההלך הוא "ההלך" אלא האהובה, או לא ההלך הולך בתבל אלא תבל היא תופעה בתוך עולמו של ההלך. ושוב, כאמור, ראייה סימבוליסטית ולא תמונית של המוטיב נראית נכונה יותר.

34. ראה, למשל, את הדמיון שבין הברק המכה ב"שמחת עניים" לבין הברד המכה ב"שירי מכות מצרים".

35. "מריבת קיץ", שיר ו', לעיל, הערה 28.

אפשר שהיריבות בין אלתרמן לבין רטוש היתה על רקע פוליטי, וצודקת זיוה שמיר, המצביעה על העידון והמורכבות בהם מתווכח אלתרמן המשורר עם רטוש.³⁶ כבר ראינו שאלתרמן – במסותיו, בפזמוניו, ובהתנהגות היומיומית שלו בעולם הספרות – הרחיק עצמו בחוכמה מן השמאל של שלונסקי וחבריו בעל המשמר. ניתן לומר, כי באופן דומה הרחיק עצמו, בשירה הלירית שכתב, מן הכנענים ומעולמם. ושוב, באופן זה התבסס היטב במרכז, תרתי משמע. אבל, מאידך גיסא, חושפים הכנענים שורש של בעיה לא קטנה בשירתו של אלתרמן, הקיימת כבר מראשיתה ונחשפת במלואה בשנות ה־40. הכוונה למעבר מסימבוליזם מופשט לסימבוליזם היסטורי – לשיקוף הארץ וזהותה באמצעות קני המידה הפואטיים שפיתח בשירתו משנות ה־30. דומה כי כמו המשוררים הסימבוליסטיים הרוסיים, ממצה אלתרמן את הסימבוליזם האוניברסלי, הסימבוליזם המופשט, כבר במהלכו השיריים הראשונים. זהו מיצוי מופלא, אבל מיצוי עד תום. כאמור, למקרא מחזורי השירים שכתב (וחלקם פרסם במחברות לספרות), אבל כינס רק מאוחר יותר בעיר היננה, נראה שכבר בשנות ה־40 צומחת התובנה בשירתו, כי עליה להגיע אל הנוף הארצישראלי בכל המובנים. "הוא הולך בשדות" שב"כוכבים בחוץ" זר לארצישראליות, ונעשה ארצישראלי רק לאחר שמשה שמיר עושה אותו כזה ברומאן שלו. אלתרמן חתר להגיע בדרך משלו מן השדות של "שלוש אמהות" אל השדות של "שירים מארץ הנגב".

כאמור, אלתרמן מנסח ביצירתו בשנות ה־40 את עצם התשתית הארס־פואטית של מפעלו השירי, המנסה להכיל את הפיגורטיביות עם הייצוג האקטואלי של המציאות, את הסימבוליזם המופשט עם ההיענות ההיסטורית. מחזור כמו "מריבת קיץ" הוא שדה דיון רציני מאוד לעריכת חשבון זה. ולא במקרה ראו בו הכנענים צומת לעריכת חשבונם עם שירתו של אלתרמן. אינני חושב כי רק ויכוח פוליטי היה כאן, ולו ויכוח מורכב ועמוק, כפי שכותבת זיוה שמיר במאמרה הנ"ל. אכן, שיר זה הוא ויכוח על עצם ייצוג המציאות. ולכן אין בו התנגדות מוחלטת לעמדה הכנענית, אלא קבלה של חלקים ממנה, וניסיון לרותמם לשירתו. לדעתי, זהו שיר המנסה להגיע להתמודדות חדשה עם הנוף המקומי, ועל רקע זה ברורה הביקורת הכנענית עליו, שהיא נכונה בהבחנותיה הבסיסיות לגבי עצם הבעיה של אלתרמן, אם גם היא קנטרנית ולא מורכבת בטיעוניה.³⁷ הכנענים הקדימו את זן בכך, שדרשו מאלתרמן להיות משורר "מייצג מציאות", בטענה כי זו השירה הארצישראלית הדרושה. כמובן, הם,

36. וראה מאמרה, (שם, עמ' 60).

37. ביקורת על אלתרמן (ועל "מריבת קיץ") על ידי המשוררים הכנענים: רטוש, "מנגד לארץ", אלף (ינואר 1950): עוזי (ספק עוזי אורנן, אחיו של רטוש, ספק, אחד העוזים מ'עוזי ושות') – בנימין תמוז או עמוס קינן), אלף (1949); מרדכי שלו, סולם (1949), על "שירים על ארץ הנגב" של אלתרמן; יצחק שחר, "משורר המהפכה", אלף (ספטמבר 1952) (אשר קובע, שאלתרמן מושפע מרטוש במעבר מ"כוכבים בחוץ" ל"שמחת עניים").

הימניים, ראו ב"מציאות" את הנוף הארצישראלי, בעוד זך, המודרניסט השמאלני המאוחר, ראה ב"מציאות" את הנוף האירופי המערבי. בכל מקרה, אלתרמן לא היה משורר מייצג מציאות קונקרטי, אלא משורר פיגורטיביסטי סימבוליסט, שניסה בשנים אלה (ואחריהן) להפנים את האקטואלי במידת יכולתו ובהתאם לפואטיקה המיוחדת לו, שבה לא רצו להכיר הכנענים ולא המודרניסטים בראשות זך.

אומנם אלתרמן כופר בכל קשר בין עשתורת לבין הנערה העבריייה, גיבורת השיר ("מדורות הנכר בך ניתן קרט־קרט / זה החן המרכב בן תמורות העתים, / השורף את הגשר אל פסל עשתרת / וכופר בקירבה אל חוטמי החתים"), אבל בה במידה הוא מתפעל מן הצמצום המינימליסטי והמלוטש עד תום של ירחי הקיץ: "ומכל חמודות יפ־ינוף וניחות, / בן תקופות־השנה התקשטו עד טפחות, / הם נטלו רק את גמר לטושו של החוח, / לסימן שהיתר יאה לשפחות" (204). כלומר, אין כאן לא זלזול בצמצום שבשירה הכנענית ולא התעלמות מן הצחיחות האופיינית לנוף הארצישראלי, לעומת הסימבוליזם האירופי, ולעומת הנוף האירופי. להיפך, "גמר לטושו של החוח" זו אחת הפיגורות המבריקות בשירת אלתרמן. פיגורה זו יכולה אף להתקשר בסוג אחר של מינימליזם העובר מן הפיגורות של "כוכבים בחוץ" (המינימליזם של "הרגע כה שביר. צל חשד יניסו", או "אבל אל לב הזמר נשברה העט") אל אלה שב"שיר עשרה אחים", בנוסח "אבל מה חירותו? היא חירות הברק / הנרצע לחוקי הצטברות ומתח." כלומר, המינימליזם מתקשר אצל אלתרמן בפיגורות הארס־פואטיות המטביעות את הנוף בעצם השפה בה נכתב על הנוף. אם כן, לא רק ויכוח פוליטי יש ב"מריבת קיץ" של אלתרמן, ולא דחיית השירה הארצישראלית, אלא ניסיון לקשר את הפיגורטיביות מני אז בנוף הארצישראלי, ניסיון לקשר את הארכיטיפיות האופיינית לשירתו בסמלים ובפיגורות המאפיינים את יצירת "דור בארץ", קרי, לקשר את האשה הגדולה בנערה העבריייה.

אם כן, המערכת הפיגורטיבית המחודשת של אלתרמן משקפת מאמץ כפול: א. להתאים עצמה אל מה שצריך להיות מקובל כנוף ארצישראלי (ומצוי רק מעט מאוד בשירי "כוכבים בחוץ", בשירים כמו "עץ הזית"), נוף חם, בהיר, מדברי. ב. להפוך את הסימבוליזם הכללי, קרי, את הלוח הרוח של הדמויות, לנוף הארצישראלי. למשל – להפוך את הפונדקית, שהפכה עלמה, שהפכה רעיה ואם, שהפכה איילת, לנערה עבריייה, שקשורה בהרבה מאוד נופים, כי "לא בקיץ הזה הטבעו נעוריר", אך היא תגבר על כולם, ועתיד גדול, אם כי בלתי ניתן לצפייה, מצפה לה. זהו לוז המאמץ של אלתרמן בשנות ה־40: להתאים עולם פיגורטיבי שיצר לעולם נופים שחי בו.

1

כאמור, סטרוקטורת העומק הבינארית בשירת אלתרמן, כפי שהתגבשה ב"כוכבים בחוץ", אקסטטטית מאוד וקיצונית. אבל בסופו של תהליך, היא מכוסה דוק של עצב רומנטי, של פסימיות הקשורה ביחס לזמן. צריך לזכור את

שורות הסיום של קובץ זה, שהרבה תכונות של פואמה לו: "רק הבכי והצחוק לבדם עוד ילכו בדרכנו האלו, / עד יפלו בלי אויב ובלי קרב." (145) הזמן הוא האויב הנצחי, וכלי הנשק היחידי כנגדו הוא החוויה: "להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל / ואמות ואוסיף ללכת" (111), או "אלהים אדירים, בהגיע יומי, / על מפתן עולמך הניחני לגווע." (11) ברומנטיקה השחורה של "שמחת עניים" הניצחון הוא בבחינת "אם אינך יכול להתגבר עליהם, הצטרף אליהם". תנועת החיים עוברת אל המוות – תנועת המעגל, תנועת המצור, תנועת המוטטלת של המת-החי סביב הרעיה נעשית "פרפטום מובילה", שאינו עוד כוח החיים בלבד, אלא מהות העולם. לא עוד "כל עוד זה העולם את שיריו לא ירצח / ילכו השירים / להקיפני!" (14) של האת' המונומנטלית ב"כוכבים בחוץ": העולם רצח את שיריו, ודווקא משום כך הם נעשו נצחיים – הם משקפים כבר גם את המוות, בנוסח של רחל בלובשטיין: "רק אשר אבד לי, קנייני לעד".

גם בעיר היונה קיימת מערכת זו: זהו, למשל, הקו המוביל מ"קץ האב" ב"שמחת עניים" (209), דרך דמות האב ב"שירי מכות מצרים", המתמוטטת גם היא בשיר הסיום ועוברת למוות, "משן עד צפרנים" (254), אל "האב" שב"שיר עשרה אחים" בעיר היונה (306). אבל אין זו המערכת הדומיננטית. ככל שהתייחסותו של אלתרמן הולכת ונעשית אקטואלית יותר בשנות ה-40, במחזור השירים המתפרסמים במחברות לספרות, כן היא נעשית אופטימית יותר. הזמן נעשה זמנו של הרחוב העירוני העברי, של העת העברית, של השפה העברית. הוא הולך ומתמקד בייצוג המציאות, בעיקר ב"שירי נוכחים": מארכיטיפים הוא עובר לטיפוסים ("החבתן", "המדקדק", "הסבל"), מסימבוליוס אוניברסלי הוא עובר לסמלים מקומיים ("הרחוב", "אוהל סירים", "חצרו של קיבוץ").

אלא שלאופטימיות זו של השירים החדשים חסר בסיס פיגורטיבי מיתי ארכיטיפי. אלתרמן מודע לכך, בפי הדובר. בבית שלפני האחרון במחזור "מריבת קיץ" הוא אומר: "מי יקום לנבא מה יהיו דמות ותואר / לרקמת שרוולי הנאוה הכפרית? / לזמרת הרוכל? לשחוקן של בנות צוער? / לחוקי הדקדוק? לצלצול העברית?" בסופו של דבר אין לו מה להציב במקום התוכן הכנעני, אותו הוא דוחה מחד גיסא, ובמקום התוכן היהודי אליו אינו מגיע, מאידך גיסא. בשירים קודמים ובמחזורי פואמות קודמים הוא התבסס על מאגר מוטיבים וארכיטיפים שיסודם בתנ"ך, במיתולוגיה היוונית, בברית החדשה, באגדה, בסיפור העממי, בסיפור הבלהה הגותי, ובסך הכל היה זה מכלול סימבוליסטי אירופי. עכשיו הוא הולך ונעשה מודע לזהות העצמית שלו – למה שמביאים איתם השפה, הנוף והמהלכים ההיסטוריים. ובניסיון להתמודד עמם הוא עוסק למן שירים אלה של מחברות לספרות ועד חגיגת קיץ ועד בכלל. אפשר שהיחס האופטימי לזמן, לעתיד, נובע מניסיונו של אלתרמן להתמודד עם בליל הסמלים החדש שבפניו הוא ניצב משנות ה-40 ואילך. אולי צריך לתאר את היחס האופטימי הזה ל"מיתולוגיה המתהווה" כקליפה המכסה על פחד עמוק מפניה, פחד מפני הבלתי ידוע, שכן את המתהווה הוא חוזר ומאפיין, בעיר היונה וגם בחגיגת קיץ, כבלתי ידוע. או בהקבלה, אפשר לתאר ניסיון זה כניסיון להתיר מכיתות לזהות יהודית ארצישראלית אחת, תוך רמיזה חוזרת לשבר העמוק

שנשאר שבר.

כדי לחזור אל תחילת הדיון ולסכמו סיכום ביניים, אומר, כי אלתרמן לא סטה מן הדרך הפיגורטיבית שבה החל עוד בראשית שנות ה-30. אלא שכל עוד פיגורטיביות זו מתבססת על סימבוליזם אירופי, יש לשירתו אותו קסם מהפכני אדיר שהעמיד אותו בראשית שנות ה-40 בראש מחברות לספרות. משהוא פונה, כפי שראינו, ממש בשנים אלה, ומבקש להתאים אותה פיגורטיביות למערך סמלים אחר, שבין כנעניות ל"דור בארץ" – משמע, לכפות על כלי פיגורטיבי זה שימוש ארצישראלי מקובל של ייצוג מציאות – מתגלה שבר בין שפת השירה לבין השפה: לא נוצר סימבוליזם ארצישראלי אמין, בדומה לסימבוליזם הקודם של אלתרמן, האירופי. כך, למשל, "נערה עבריה" ארצישראלית שב"מריבת קיץ" אינה ממלאת את נפח נעליה של "בעלת הפונדק", וארכיטיפי האם הגדולה נשאר ללא העומק שהיה לו ב"כוכבים בחוץ". או במשל אחר, "שולמית בנעלים, אשכולית הלולים" היוצאת "כמלכה, עם סלים גדולים, / בשמלה רחבה הירידה!" הרבה יותר צבעונית וחזקה מ"שולמית של מחר" ב"מריבת קיץ", כי זו האחרונה עדיין מתלבשת "ואסור להביט דרך חור-המנעול", כשורת הסיום של המחזור.³⁸

ז

באפריל 1941, ניסן תש"א, יוצא לאור שמחת עניים בהוצאת "מחברות לספרות". כזכור, בחוברת הרביעית של מחברות לספרות, שנה ראשונה, כבר מופיעה ביקורת קצרה של זמורה, החבר והמו"ל. כשנה אחר כך, באפריל 1942, הוא מוציא לאור בהוצאתו, "מחברות לספרות", את על חכמות דרכים, שירים של אבות ישרון, שנקרא אז יחיאל פרלמוטר. גם עליו יושב מיד זמורה לכתוב, לא בסקירה נפרדת, כי אם בתוך רצף של סקירות משוררים, שכותרתה "החריזה והחרוז", ומוטו לו מ"הבקתה" של אלתרמן, אחד מאותם שירים ארסי-פואטיים של ראשית שנות ה-40, שאחר כך יהוו את הפואמה "שיר עשרה אחים": "[...] וחרוז תמצחו לה, שלם כשבועה / או חצוי ומגיר עסיסו כפלה. " מספר הפרסומים של ישרון במחברות לספרות, בשנות ה-40, ת"ש-תש"י, ותדירות הפרסומים בעשור זה, מלמדים על מעמדו הספרותי בתקופה זו לא פחות משמלמדים מספר פרסומיו של אלתרמן במחברות לספרות ותדירותם. בשנה ראשונה, ת"ש-תש"א (1940-1941), הוא מפרסם חמישה שירים:

38. שאלה חשובה וגם מעניינת, שמחוץ לתחומי הדיון כאן, היא כיצד סיגלו ממשיכיו וגם מחקיו של אלתרמן, מקרב ילקוט הרעים ונספחים, את המערכת הסימבוליסטית המופשטת שבקבצי השירים הראשונים של אלתרמן, לנוף הארצישראלי ולצרכים ההיסטוריים-האקטואליים שלהם עצמם. משל מעולה לכך יכול להיות השיר "הנה מוטלות גופותינו" של חיים גורי (פרחי אש, 1949), ששורות רבות בו יכולות להיקרא כקריאה של הסטה בקבוצת שירי האחים ("אגרת", "שיר שלשה אחים", "שיר בפונדק היער", "אולי גם "ערב בפונדק השירים הנושן" ואחרים) שב"כוכבים בחוץ".

במחברת א' את השירים "כלת הדבש" ו"שבולת שועל" (עמ' 54-56); במחברת ב' את השיר "אפר בחאן עזוב" (עמ' 52-53); ובמחברת ה'-ו' את השירים "דבלת תאנים", ו"פשט", (עמ' 19-20). כל הארבעה כלולים בעל חכמות דרכים. לאחר מכן חל נתק ארוך מאוד. אומנם זמורה מפרסם במאי 1942 את מאמרו עליו, אבל שירים חדשים של פרלמוטר – עכשיו כבר בשמו החדש, אבות ישורון – מופיעים רק בסוף העשור, במחברת ג'-ד' של הכרך הרביעי, אוקטובר 1949. מחזור גדול ובולט של שירים, "צות וצות": "אחפרים", "קרע שם...", "מלשי"נה", "יום העז", "רעם", "סף יבשת", "ראהת", "בעיר השופטים" (עמ' 56-67).

קריאה בשירי הראשונים, שפורסמו בעל חכמות דרכים, מראה מיד כי מבחינת ביטוי הנוף העכשווי, הקיומי, בשפה המשתדלת להיות עברית מקומית, לא כנענית אבל בוודאי גם לא אירופית – נמצאת שירתו של אבות ישורון מתחילתה במקומות שאליהם שאפה שירת אלתרמן בשנות ה-40, ואשר טיפולה בהם נשאר מלאכותי ובעייתי. לעומת זאת, הסיטואציה הלירית של הדובר בשירי אבות ישורון מצומצמת הרבה יותר מזו של אלתרמן, והסמליות בהם מעורפלת. הדובר חסר כל מערך של סמלים, כזה שיש בשנים אלה בידי הדובר האלתרמני. בקצרה, יחיאל פרלמוטר של ראשית שנות ה-40 רחוק מן הראייה התבניתית, הפואמטית של שירי אלתרמן. תגובותיו הן עכשויות, חושיות, קצרות טווח. מבחינת העומק הארכיטיפי, מבחינת התשתית הקונטטיביבית, מבחינת ההיקף הסמלי, יש בשירת אלתרמן שעד אמצע שנות ה-40, התקופה בה אנו עוסקים, ממדים החסומים לגמרי בפני שירי אבות ישורון.

קריאה ב"אפר בחאן עזוב", שפרסם אבות ישורון בשנה הראשונה של מחברות לספרות, מחברת ב' (אפריל 1940), מלמדת זאת, דווקא משום ששיר זה הינו סימבוליסטי לכאורה, ועניינו – קיומו המיסטי של המוות בתוך החיים, העוצמה שמעניק המוות לחיים. זה נושא שמעסיק את אלתרמן הרבה, בפרט בשנים אלה בהן נכתבים שירי "שמחת עניים"³⁹: "ממי מעלי יסיר פה את גרמיך / הרוגמים אותי כסתר רב-ענן – / כאז בהתעקל באש זרועות החשיכה / עת שרפנו פה... בסתר רב-ענן... // האפר בחן לאט דבר קטוע / על עיר שברח מתחת מטר גפרית; / שבפסק חלב אמו מיד ננער לנוע – / עד שהיה בכאן לזו האפרורית" (בית שני ובית שלישי, מתוך שבעה בתים, שתי שורות פתיחה ושתי שורות סיום, היוצרות מסגרת רטורית שלימה). הדובר כאן הוא הרוכב השרוף על העיר (השיח' הערבי) והנמען הוא העיר השרוף גם הוא.

בזיכרון עולים מקהלת המתים המזמרת ב"כוכבים בחוץ" לכבודה של הפונדקית: המתים שעירם נשרפה וגולגולתם נערפה. אבל הם באים לפונדק השירים לשיר לכבודה, כי אותה יד אלוהים בעשן תגשש להציל מביבר האש.

39. אגב, שלושה שירים, שהם, כנראה, מ"פליטי" הפואמה "שמחת עניים" ולא נכללו בה, מפרסם אלתרמן ב"מחברות" אלתרמן כשנה וחצי לאחר מכן, בנובמבר 1941, שנה ב', מחברת ב'. דיון מרתק בשאלה מדוע לא פרסם אלתרמן שירים אלה, והאם, למשל, היה בהם לפגום במבנה הפואמה של "שמחת עניים", צריך להיערך בנפרד.

(14). עולה זיכרון האש העולה שתיים-שתיים על המדרגות, פורצת לגווטרה מול עמה, "מול תגמול מחיאות הכפים!" (27) עולה זיכרון הבן השלישי, שהולך בשדות ויגיע "עד כאן" (123), עולה זיכרון האח המת, ש"נשבר לבבו הצוחק" אל אחיו, וזיכרון האחים העגלונים, שבעדר יובלו עד זכרם יאבד, בעולם ששריפותיו מתפללות לשלום העלמה. וכמובן, עולה בזיכרון כי בשנים אלה כתב אלתרמן את "שמחת עניים", שכולה שיר המת העולה מעפר ומבשר לרעהי את בשורת בואה בעפר: כי רק המוות משמר לנצח את זיכרון החיים.

ח

לכאורה תואמת הפתיחה הסמלית-מסתורית של פרלמוטר בתחילת שנות ה-40 את זו של אלתרמן – הקיום המסתורי של המוות בשיר אחד, הנשים הגדולות ב"כלת הדבש" וב"שבולת שועל" – אבל אין גדול מן המרחק שבין השתיים. דבר זה הולם את היחסים הקרירים ששררו, כנראה, בין אלתרמן לבין פרלמוטר עוד מתקופה זו.⁴⁰ השיר של פרלמוטר, בו אנו דנים, מדבר כולו עברית מקומית על נושא שמטריד מאז ראשית המאה את ההווה היהודית, בוודאי את זו הארצישראלית. הוא מדבר על שיח' ועל עיר, ועל מקושש (המוות?), ועל חאן, ועל מדורה שנשארה מן השריפה. הכל אמור להיות מקומי, ארצישראלי, על אף המשקל והחריזה, שעדיין ניכרת בהם השפעה דועכת מהשירה האירופית. לעומת זאת, נושא השריפה והמוות אצל אלתרמן הוא נושא סימבוליסטי, שעקבותיו מוליכים הישר אל התרבות האירופית. מול החאן של ישרון – הארמון הבווער באש, והפונדק שבו מבקרים המתים. מול המת הערבי, שאפרו מעורב באפר הבווער – המת-החי מאחורי מראת הנחושת המשובצת, שבה נשקף נר בודד. והעיקר, אצל אלתרמן קיימת מערכת סימבוליסטית ענפה, ארכיטיפים יצריים האחוזים זה בזה. ואילו אצל ישרון, אם משתמע משהו מעבר לחוויה

40. במכון אלתרמן שבאוניברסיטת תל-אביב מצאתי מסמך אחד בלבד, שבו התייחסות מפורשת של אלתרמן לפרלמוטר – איגרת הזמנה להשתתף במפגש חברים. האיגרת בכתב ידו של אלתרמן, כתובה בלשון רבים, ובשוליה חתימה נוספת של שלונסקי: "שלום לך פרלמוטר –

אנו רוצים לבקש ממך כי תשתדל לקבל חופשה, למשל ארבעים ושמונה שעות בראשית השבוע הבא (מוטב מיד אחרי שבת) ותבוא לתל-אביב, להשתתף עמנו בשיחה בענין שאנו עומדים בו. הגנו כטוחים כי לא תסרב ותוכל למלא אחר הדבר. [ההזדגשה בעט במקור. שתי המלים האחרונות מטושטשות ומשוערות על ידי, א"ב.] אם יגיע אליך מכתב זה בהקדם ותהיה לך אפשרות לבוא בשבת ואפילו לפני כן – מה טוב. מפקדך הממונה עליך ודאי [המלה האחרונה כתובה ומחוקה בעט, א"ב] יענה לבקשתנו."

ידידיך

נתן אלתרמן

א. שלונסקי [החתימה מוספת כאלכסון]]

ת"א א' חשון

השנה אינה מצוינת. סביר להניח, על פי השירות הצבאי המוזכר, ועל פי צירופם של שלונסקי ואלתרמן יחד, כי המדובר בת"ש (1940). לחברות זו, לשיטתו, אין אחר כך כל שדיד וכל רמז במכתבות לספרות, במהלך שנות ה-40.

הקשה של המוות באש, הרי זה דווקא הבקשה של הדובר השרוף מן האש, שלא תחרוץ לשון של נקמות: "אך חלילה לך, האש, בין קמרת ושמים / לחרץ לשון של נקמות!..." גם כאן השיר מסתיים במוות, אבל בהשלמה עמו. לא השלמה של אהבתו, כמו אצל לאה גולדברג, באלה משיריה הראשונים, העומדים תחת השפעה רוסית, ולא השלמה של התמכרות לחידולו כדרך לנצח אותו, כמו באלה משירי אלתרמן הראשונים, שתחת ההשפעה של הרומנטיקה הצרפתית. אלא קבלה פשוטה יותר, קבלת דין.

הכפילות הברורה, הדואליות הבינארית של "חצוי העולם" אצל אלתרמן, חסרה לחלוטין בשיריו אלה של ישורון במחברות לספרות בראשית שנות ה-40. ברור שהבעיות שעמדו בפני אלתרמן אינן עומדות, לטוב ולרע, בפניו. יתרונו של ישורון בזה, ששירתו כבר מתחילתה היא מודרניזם חדש של "כאן" ושל "עכשיו". הדבר מתבטא בכמה מישורים: ראשית, שימוש בתיאורים, בתארים ובשמות עצם מן העברית, שנראים לו מקשרים את נוף הארץ השמי, הערבי, אל הרקע התרבותי היהודי התנ"כי. שנית ובדומה, הניסיון לסגל את ההווה המקומית באמצעות ביטויים מן העברית, שנראים לו דומים לערבית.⁴¹

41. דוגמא חשובה למשורר מקורי ומרכזי, היוצר מערכת פואטית חדשה בשירה הארצישראלית בתקופה הנדונה, לא מתוך הערצה גלויה לאלתרמן, כוז של חיים גורי, אלא מתוך ייחוס עמה, הוא אמיר גלבו. במאמרה המעניין, "לא לשורר – לעורר: שירת אמיר גלבו" בייקה מתעמתת אל שירת אלתרמן, מציגה חיה שחם את שירת אמיר גלבו הצעיר, החל מראשיתה ב"לאות" (תש"ב). מרכז המאמר הוא התיאור כיצד מפנים אמיר גלבו את שירת אלתרמן, השירה הקאנונית של התקופה, וכיצד הוא "ממיר" מוטיבים מרכזיים משירת אלתרמן הפיגורטיבית סימבוליסטית מופשטת, כמו ההלך (המת החי) והפרבר, לשירה של ייצוג מציאות ארצישראלית. לדבריה של שחם, רק בבגרותו השירית, מש"הובסה" הקאנוניות של שירת אלתרמן בשנות ה-40 וראשית שנות ה-50, מרשה לעצמו גלבו לגלות הומאז' של הערכה גלויה "למי ששמו נקשר באסכולה מובסת, שאינה מסכנת עוד לא את עצמיותו שלו (של גלבו) ולא את עצמיותם של יוצרים אחרים". אגב, שתי הערות לדבריה של חיה שחם.

א. בין שאר ההוכחות שמונה חיה שחם לנוכחות החזקה של אלתרמן אצל גלבו המאוחר היא מזכירה את שם ספרו ושם ספרו של גלבו. "אילה אשלח אותך", ומדישה את הקשר הברור בין אילה זו למוטיב האילה בשיר "מוכרת לדרכים" של אלתרמן, הפותח בשורה: "שלחו את שיריכם כאילה ועפר", לאמור – אלתרמן מפציר במשוררים לשלוח את שיריהם כאילה ועופר, וגלבו נענה לאתגר בקראו ספר שירים שלם כאלוהיה ממשיכה ומנוגדת לפואטיקה אלתרמנית זו. הדבר ניכר בשתי השורות הראשונות בשיר הפתיחה של הקובץ, "אילה אשלח אותך אל הזאבים לא בער הם / גם בעיר על מדרכות תנוסי מפניהם...". לכך יש להוסיף, כי שורות הפתיחה של שירו של גלבו, אליהן התייחסו חיה שחם ודן מירון, רומזות לא רק אל האילה שבשיר "מוכרת לדרכים", אלא גם אל ה"אילת", המופיעה הופעה משמעותית בשיר הפתיחה ובשיר הסיום של הקובץ "כוכבים בחוץ". בשיר הפתיחה מדובר כזכור על הכבשה והאילת שתהינה עדות להמשך דרכו של הדובר, שליטפן והלך הלאה. אבל הזכור החשוב לעניינו של גלבו מצוי בצירוף המטאפורי "מרשתות הזהב הדולק נחלצה אילתי המרצפת", המצוי ב"הם לבדם", שיר הסיום של "כוכבים בחוץ". כאן נקשרת האילת, ממש כאצל גלבו, בעולם המדרכות. ושם לקח גלבו את דימוי האילה על מדרכות העיר מן הצירוף האלתרמני המקשר בין אילה לבין מרצפת משירו של אלתרמן. ועוד: ב"כוכבים בחוץ" יש שתי

המסקנה המעניינת ביותר שאפשר להוציא משיריו של פרלמוטר בתקופה זו, היא שאין בהם "הודאה" בקאנוניות של אלתרמן או של שלונסקי, על דרך החיוב או על דרך השלילה. אין בהם עקבות של ויכוח, של מאבק ישיר, או מאידך גיסא – אין בהם עקבות של אימוץ ישיר של תבניות מן השירה האלתרמנית, אשר מגיעה, כאמור, לשיא בשלותה ב־1941, או של הטמעה עקיפה של תבניות כאלה תוך כדי התאמתן לצרכיו. נראה כי המודרניזם הלא־רומנטי של פרלמוטר בשנים אלה אינו פתוח כלל בפני הקאנוניות של התקופה. הוא עוסק בעצמו, מתוך חוסר התייחסות, לטוב ולרע, לשירת אלתרמן, לשירת שלונסקי, לשירת למדן, לשירת אצ"ג.⁴² מאידך גיסא, נראה כי לשירת פרלמוטר אין כל

פארדיגמות מרכזיות של עיר, זו המיוצגת בעיר על ידי שירי השוק, שבהם הוויטאליות קיימת בעצם מהותה של העיר, וזו שב"אל הפילים" מדברת על "בתי בדידות". אפשר גם שבשיר אחד, כמו "יום פתאומי", תופענה השתיים בזו אחר זו. כך שכבר אצל אלתרמן המוקדם העיר עשויה להיות עגומה ועיונת. ברוח זו, הקרובה הרבה יותר אל "אילה" אשלח אותך", אפשר לקרוא את שיר הסיום "כוכבים בחוץ", המדבר על חליל הרנעה שייטרף בלי הגיע לקצות מישוריו, ועל הבכי והצחוק שעוד ילכו לבדם "בדרכנו האלו" עד יפלו "בלי אויב ובלי קרב".

כלומר, גם אלתרמן המוקדם יכול להיות מעין אב רוחני לשיר הפתיחה של גלבו. אלתרמן הוא משורר של קרבות דראמטיים, אבל הנה יש בו גם שירים כאלה, שאותם יכול היה גלבו המאוחר לאמץ כרוח שירתו שלו.

ב. חיה שחם מצביעה על הקשר שבין שורה מאמיר גלבו, ב"אילה אשלח אותך": "שלמה, אם כן, את הרחוב הוא מושך בצמות), כמאמר המשורר", לבין מטאפורה מ"אל הפילים" שב"כוכבים בחוץ": "את הרחוב גוררים צמות". גלבו אף מדגיש את הקשר, בסיומת שלו, "כמאמר המשורר". עיבוד נוסף לפיגורה לשונית זו חוזר בשיר "מערמי האש": "הצייד בה ליום, / לפרא, / לכחל. / הוא אל סבכה גורר שקיעות כרותות ידים." עיבוד זה אלים יותר: לא אלימות ארוטית ("הקרוב" הנשי נמשך בצמות). אלא אלימות ממיתה – הצייד נמשך על ידי הצייד, כרות ידיים. ושוב נרמזים פה ברקע הצבעים כחול ואדום (בדם הקורבן, כרות הידיים). שהם, כדבריה של שחם, מקור אפשרי להבנת שם ספרו של גלבו, "כחולים ואדומים". לכך יש להוסיף, שכדרכו של אלתרמן בעולם הפיגורטיבי שהוא בונה, חוזרת מטאפורה זו גם מעבר ל"כוכבים בחוץ", ואכן היא מופיעה ב"הבקתה" (1940) שב"שיר עשרה אחים": "אהבו המלים הערות כוריד. המפכות בסככי מליצה ושית. / בלבי יגע רדפון עד קצוי העברי, / גררון בצמות אל הבית." והשוני הפואטי בין שני השימושים במטאפורה האחת בולט אצל אלתרמן: בראשונה זהו בית פיגורטיבי בעולם סימבוליסטי, שסמליו לצורך ענייננו כאן הם טבע־תרבות, ובשנייה זהו בית סמאנטי בדיון מטא־לשוני בשפה ובשירה.

ראה: 42.

א. דוד וינפלד (סימן קריאה 4³ (1974), עמ' 350-353): "את שיריו של אבות ישורון מזהה הקורא מיד וכדי לעמוד על דמיונו המילולי האישי והנבדל די לעתים במלה הבודדת. למקרא מלים כמו שפתח, יהנדס, פוילין, ספירה (ספירה על ושקה קליאטש), בלעזום, עולם, הונא מחטט, כושמנטוש, שוב אין מקום לטעות ביחס לזהות המחבר. הזדקקות מרובה זו למלים פרטיות, סתומות, שרק חלק מהן מצוי במילונים (גם במילון העברית המדוברת) מזהה גם היא עדות לספציפי שבסגנונו". בהמשך ממשיך וינפלד ומפרט: עירוב שבירי עגה של יידיש וערבית בשנות ה־40, ניסיונות לחזור על חלקי מצלול מזרחיים בשיריו בתקופה זו – "באללה / אעברה נא ואעלא!".

ב. יוצאי אופנהיימר (1989, עמ' 22): "ספרו הראשון 'על חכמות דרכים' (1942)

מעמד ציבורי. קרי, להוציא בודדים כזמורה, הוא אינו מקובל על הקהל. קוראים האמונים על תיאורים סמליים רב־משמעיים של מדבר בספרות העלייה השנייה, או מאידך גיסא על השירה האקספרסיוניסטית החלוצית של אצ"ג, או על המודרניזמים של התפעמות מבלויי סחבות בכתובים, התעלמו מן הערכיזמים שבשירת פרלמוטר. פרסומי היו מעטים וחסרי מגמה אידיאית ברורה, והאופי הרומנטי של ערכיזם זה היטשטש בתוך המיגוון הרומנטי הגדול של תיאורי ארץ־ישראל משירת חיבת ציון ואילך. רק משנות ה־70 ואילך קיימת ביקורת ישורון בשירה הישראלית, ורק אז מוסבת תשומת הלב גם אל אופיים המיוחד של שיריו המוקדמים.⁴³

ב־1940 אין לישורון, כשהוא עדיין פרלמוטר, אותו מטען סמלי־פיגורטיבי שיש לאלתרמן. אין מצוקה גדולה, ואין פתרונות גדולים. אין "אני" אישי חריף, ואין אני ארכיטיפי גדול. אך, מאידך גיסא, יש לו יתרון. הוא נמצא כאן בהווה הארצישראלית, מלכתחילה. הדבר משתנה כשחוזר פרלמוטר ומופיע במחברות לספרות בסוף העשור, כאבות ישורון. שני מאורעות הרי גורל משנים את אופי שירתו, כמו שהם משנים את היחס בינה לבין שירת אלתרמן. ראשית, השואה. הנוף וההווה המקומיים משתנים כשהם מושווים לבית אבא שחרב. מתחת לארצישראליות מופיעה המעורבות האישית של הדובר בנושא שעליו הוא שר, אותה מעורבות שחסרה קודם. ומאורע שני הוא מלחמת השחרור. זו, המגלה את תבנית הצבר המשותרר אצל חלק ממשוררי ישראל וחלק מספריה, דווקא אותו חלק הקרוב לאלתרמן, מביאה את ישורון להרחיב ולהעמיק את דמות השותף לצבר, השותף לארץ – הערבי. הנושא הארצישראלי מתפתח אצלו דווקא להזדהות עם סבלו של הערבי. הקשרים בין העולם היהודי לבין העולם הערבי נעשים רב־משמעיים: מחד גיסא, הצגת המתח בין העולם היהודי שחרב באירופה ומבקש להשתקם כאן, לבין העולם הערבי שחרב כאן; ומאידך גיסא, דואליות בעלת עומק שהיה חסר אצלו קודם – ארצישראליות ערבית מול גולה יידישסטית.

שפתו המיוחדת של ישורון נוצרת בתקופה זו, ומושתתת על מה שנראה יחס דיאקוני שבין צורת הסמן לבין תוכנו: עולם מרוסק במלים מרוסקות. כאן, בעיני, מקור השורוקים שהפכו קובוצים, הסירוס התחבירי הקשה ועירוב היידישיזמים בשיר. סבל קיומי יבוסא בסבל שייגרם למלה ולמשפטו; עוול

לא נכתב מתוך עמדה של אני קיבוצי השר את שירת דורו [...] אלא מתוך עמדה פרטית חסרת יומרות, שאינה מבקשת להפוך את היוצרות, אלא לחוות את המקום כאילו היא בת המקום. 'על חכמות דרכים' היא אחת השירות ה'ילידיות' הראשונות שקמו בארץ [...] הערכיזמים של שירת ישורון שלושים עם' מקורם בניסיון להפגין נאמנות לא רק לנוף עץ ואבן, אלא גם לחזור אל מעבר למחיצת הזרות התרבותית."

43. כל המוטיבים החדשים, המופיעים בשיר של פרלמוטר בדמותו החדשה, ישורון – בסוף המהלך הנבדק כאן, מחברות לספרות בשנות ה־40, ובפרט בשיר זה, "קרע שם..." שהוא שילוב שני מכתבים – כולם מהווים בסיס לקובץ של אבות ישורון שלושים עם' (תל־אביב 1964), שהם שלושים מכתבים לבית שאבד בגולה.

היסטורי יבוטא בעוול תחבירי. הזוועה של הילדה המולכת להרג נפתחת כך: "אקח דברים / כמה שאומרים. / פיוטות / והדיוטות", ככה בסירוס הפשוט הזה, כי גם התפילה שנושאת האם לאל איננה נענית, נתקלת בקרע: "תפלה שטחה / לכליבין, / אף-על-פי / שלא הבין." ("מלש"ינה"). וכך לגבי המכתב עם התמונה, שמבקש האב שכבר איננו בשיר "קרע שם",⁴⁴ באותו מחזור שירים שמפרסם ישורון, כזכור, במחברות לספרות באוקטובר 1949.

להטביע מלים חדשות, המחשבה כי הצורה הגרפית של הסמן-המלה ושל השיר היא בעלת משמעות בפני עצמה, ועומדת ביחס ישר לתוכן המסומן – זה היה כלי לשוני אישי מאוד וארצישראלי מאוד. וככל שהתפיסה ההיסטורית של המציאות ההיסטורית ואירועיה הלכה ונעשתה אינדיווידואליסטית יותר, משברית יותר, תפיסת קרע ומבוכה, שאליהם נקלע הפרט שנתלש מן הציבור, כך תאמה בתודעת הקוראים לשונו של פרלמוטר-ישורון את תיאור האירועים. לשונו הקרועה הלכה והתקבלה ב"תודעה התרבותית" כהולמת את תיאורם של אותם אירועים שהעמידו את שירתו של אלתרמן, אחד הקאנונים הספרותיים של שנות ה-40, בפני בעיות גדלות והולכות, בגלל מה שנראה כאי-התאמה של לשונו וסמליו אליהם.

מבחינות אלה היה ישורון "יותר זך מזך". שירתו תאמה יותר את נורמות המהפכה שניסה זך ליצור כנגד אלתרמן מסוף שנות ה-50 ועד מותו של אלתרמן. זאת, מפני שזך עצמו לא תמיד מימש את עקרונותיו הפואטיים, ושיריו הולכים אחר שירת אלתרמן לא פחות משהם נוגדים אותה. זך ביסודו הוא משורר אירופי שמנסה להעתיק את מהפכת המודרניזם האירופי – זו המהפכה משירה ניאורומנטית לשירה אקזיסטנציאליסטית, כביכול – אל השירה הארצישראלית, וליצור מודרניזם ארצישראלי מערבי. ישורון לא היה ברומנטי-קה האירופית מעודו, ואירופיות לגביו משמעותה בית אבא היהודי. אם ישנה רומנטיקה אצל ישורון, הרי זו ביחס לעולם הערבי.

בשני "גימלים" אפשר לסכם את הראשית של שירת ישורון החדש, המתגלה ב-1949 במחברות לספרות – גרוטאות וגעגועים: מחד גיסא, צמיחת מה שמבקרים אחדים יקראו, עשרים וחמש שנים אחר כך ומאוחר יותר, פואטיקה של גרוטאות (וראה הערה 40), פירוק המערכת החווייתית לרגשות בסיסיים, וביטוי מודרניסטי מרוסק לחוויית מרוסקות, ומאידיך גיסא, געגועים לבית אבא שחרב בתוספת תחושת אשמה על העולם הערבי הנחרב כאן. בתקופת מחברות לספרות לבשו גרוטאות וגעגועים אלה צורת התרפקות מסורסת על העולם ה"מזרחי"; ואילו בשלהי התקופה, משמתגלה ישורון במחזור האחרון במחברות לספרות, ועוד יותר מ"ראם" ואילך, עוברת גם שירתו של ישורון לגלגל עירוני, ומקבלת על עצמה, בדרכה, את המודרניזם של השירה הארצישראלית. ב-1949,

44. את אפשרות הקירבה בין הפיגורטיביות האלתרמנית של שנות ה-40 לבין המודרניזם הרומנטי של זך, הצגתי במאמרי "מודלים פיגורטיביים בשירה הארצישראלית 1940-1990", ביקורת ופרשנות 28, תשנ"ב, עמ' 51-70.

במחברות לספרות, זו עדיין ירושלים, שרק היא יכולה להתמודד עם זיכרון העיירה מכאן, ועם ה"מדבר" הארצישראלי מכאן. בשיר "עיר שופטים" הוא פותח ב"ריחנית טלית אבא", ומסיים ב"שפטו אתם בירושלים, / אם לא מצאתי שופרי".

ט

כסיכום, מתבהרת התמונה הבאה: ברור כי בשנות ה־40 היתה שירתו של אלתרמן בשיא מקובלותה. השירים נתפסו על ידי קהל היעד, אנשי היישוב הארצישראלי, כפנייה ישירה של המשורר, והקהל נענה לה. עם זאת, ההשתנות במעמדו של אלתרמן בתוך קהל הקוראים הארצישראלי לא היתה פתאומית, וכשם שהתקפתו של זך עליו בסוף שנות ה־50, במאמרו המפורסם בעכשיו, לא היתה תחילת מהלך של דחייה, אלא יתר תנופה במהלך שהגיע לשיאו בשנות ה־60. ובאמת, לא שירתו של זך היא הניגוד הפואטי והתימאטי לזו של אלתרמן. עם כל שינוי האוריינטציה האנגלו־סאקסית שבה, בסמליה הרומנטיים היא קרובה לאלתרמן יותר משזך היה מוכן להודות, ויותר משתפסה הביקורת בשנים ההן.

שני המודלים האנטיטייטיים האמיתיים לשירת אלתרמן היו קיימים כבר בשנות ה־40, הרבה לפני הופעת השירה הצעירה של שנות ה־50, והם שירתו של פרלמוטר־ישורון מזה והשירה הכנענית מזה. גם בגלל אופיו של קהל הקוראים בעשור זה (נושא שצריך להרחיב בו הרבה מעבר למאמר הנוכחי) לא נקלטו אופציות אלה כאפשרויות אלטרנטיביות אמיתיות. רק לאחר שנים הסבו אליהם אוהבי שירה את תשומת לבם. אבל התקבלות מאוחרת זו, התקבלות יחסית זו, לא היתה כבר על הרקע הפואטי והחברתי של התרבות הישראלית בשנות ה־40. אבות ישורון של שנות ה־80 לא סימל מהפכנות אלא מודרניזם יציב על רקע תרבות שירה לא יציבה, שבה הפכו אלתרמן ושירתו לאחד המיתוסים הקבועים ביותר. והמעין ייווכח כי לא שירתו של ישורון אלא דמותו היה שהפכה סמל: לא נראה כי דפוסי הלשון שטבע בשנות ה־40 הם שהשפיעו גם בשנות ה־80 וה־90, עד כמה שניתן לדבר בהן עכשיו. לשונו נשארה נחלת מעטים, מחקרים ספורים הוקדשו לו. מה שנשאר הוא נושאו – בית אבא, תחושת האשמה הכרוכה בעולם יהודי נחרב מזה ובבית אבא נחרב מזה – ולשונו המרוסקת, הממחישה את השבר שבנושאים. המקבלים אותו מסכימים עם השבר שבנושאים. המקבלים אותו מסכימים עם השבר שהוא מבטא, אבל ספק אם ניתן ללמוד מדבריהם, שגם דרך ביטויי לשבר מקובלת והתקבלה.

ביבליוגרפיה

מקורות:

מחברות לספרות, א"ג, 1945-1940

מחברות לספרות, ד, 1949.

נתן אלתרמן. תרצ"ח: כוכבים בחוץ, מחברות לספרות, תל-אביב.
נתן אלתרמן. תש"א: שמחת עניים, מחברות לספרות, תל-אביב.
נתן אלתרמן. תשי"ז: עיר היונה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
יחיאל פרלמוטר. תש"ב: על חכמות דרכים, מחברות לספרות, תל-אביב.

מבחר מחקרים:

- אופנהיימר, יוחאי. 1989: "עיר תלת ערכית: על שירת תל-אביב של אבות ישורון", חדרים 8, עמ' 21-38.
- באומגרטרן, אורה (עורכת). 1971: נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל-אביב.
- ברזל, הלל. 1982: "פריצת הלשון כמחווה רגשית-אידיאולוגית (על תפישת השיר של אבות ישורון)", חדרים 3, עמ' 92-109.
- בלבן, אברהם. תשמ"ב: הכוכבים שנשארו בחוץ, פפירוס, תל-אביב.
- ברתנא, אורציון, תשנ"ב: "מודלים פיגוראטיביים בשירה הארץ-ישראלית 1940-1990", ביקורת ופרשנות 28, אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 51-70 (כונס בשמונים - ספרות ישראלית בשנות השמונים, 1993, אגודת הסופרים העבריים, עמ' 201-226).
- דורמן, מנחם. תשמ"ו: פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- דורמן, מנחם. 1991: נתן אלתרמן - פרקי ביוגרפיה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- דורמן, מנחם (עורך). תשל"ז: מחברות אלתרמן, כרך א, הקיבוץ המאוחד ומכון כ"ץ, תל-אביב.
- דורמן, מנחם (עורך). תשל"ט: מחברות אלתרמן, כרך ב, מוסד אלתרמן והקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- דורמן, מנחם (עורך). תשמ"ו: מחברות אלתרמן, כרך ד, מוסד אלתרמן והקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- הרושובסקי, בנימין (עורך). תשכ"ה: יורשי הסימבוליזם בשירה האירופית והיהודית: מבחר מאינפסטים, מאמרים, הכרזות, עבריים ומתורגמים משפות שונות, אקדמון, ירושלים.
- יעוז, חנה. 1990. "השבירה הכפולה, נושא השואה ביצירתו של אבות ישורון", עיתון 77.
- יפה, א"ב. 1966: א. שלונסקי - המשורר וזמנו, ספרית פועלים, תל-אביב.
- מירון, דן. תשמ"א: מפרט אל עיקר, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל-אביב.
- נתן, אסתר. 1969: "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן", הספרות 11, עמ' 245-250.
- צורית, אידה. תשל"ד: 'הקרבה והברית: עיונים בשירת נתן אלתרמן', הוצאת דביר, ת"א.
- קומם, אהרן. 1979: "תמים וסחרחר - עיון בשירים משכבר" של נתן אלתרמן", עיתון 77, ג 14, עמ' 35-37; ג 15, עמ' 22-23.
- קרטון-בלום. רות. 1982: "מטא-לשון שירית: שלושה מודלים: שירה כראי עצמה", מאזנים, נד 2, עמ' 11-17.
- קרטון-בלום, רות. 1983. בין הנשגב לאירוני, כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- שביד, אלי. 1962: "האמונה הגנוהה - עיון בשירי מכות מצרים ו'שמחת עניים'", מולד, כ (מאי-יוני), עמ' 209-214. כונס בספרו שלוש אשמורות (תשכ"ז), שב והתפרסם בחלקו אצל באומגרטרן (1971).

שביט, זהר. 1978 (דיסטרטציה): עליית המודרניזם בשירה העברית בארץ-ישראל סביב קבוצת 'כתובים', אוניברסיטת תל-אביב (פורסם כספר: תשמ"ג: החיים הספרותיים בארץ-ישראל 1933-1910, מכון פורטר והקיבוץ המאוחד, תל-אביב).

שהם, ראובן. 1985: "מהימנות המשורר לאור 'הדלקה' לנתן אלתרמן", דפים למחקר בספרות 2, אוניברסיטת חיפה, עמ' 241-256.

שהם, ראובן. 1988: "המודוס האלגורי ב'שמחת עניים'", דפים למחקר בספרות 4, אוניברסיטת חיפה, עמ' 125-138.

שחם, חיה. 1990: "'לא לשורר – לעורר': שירת אמיר גלבוז בויקה מתעמתת אל שירת אלתרמן", דפים למחקר בספרות 7, אוניברסיטת חיפה, עמ' 37-53.

שמיר, זיוה. 1989: עוד תורר הניגון, שירת אלתרמן בראי המודרניזם, פפירוס, מראה מקום, תל-אביב.

שמיר, זיוה. 1991: "איתך – בלעדריך (על שני שירי עלומים גנוזים של נתן אלתרמן)", עלי שיח, 30/29, עמ' 125-130.

שמיר, זיוה, 1991: "'מריבת קיץ', על תחילת המרד בסמכותו של אלתרמן", מאזנים סה 6, עמ' 59-62.

- Barzum, Jacques. 1962: *Classic, Romantic and Modern*, Doublday, London.
- Bora, C.M. 1959: *The Heritage of Symbolism*, London.
- Culler, Jonathan. 1975: *Structuralist Poetics*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Donchun, Georgette. 1958: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Montor & Co, The Hague.
- Lehmann, Andrew George. 1950: *The Symbolism Aesthetic in France*, Blackwell, Oxford.
- Markov, Vladimir. 1960: *Russian Futurism: A History*, University of California Press.
- West, J. 1970: *Russian Symbolism*, London

תודתי למכון אלתרמן באוניברסיטת תל-אביב על האפשרות להיעזר במסמכים הקשורים באלתרמן, המובאים כאן.

תודתי למכון "גנוזים" בבית הסופר על האפשרות להיעזר במסמכים הקשורים ביחיאל פרלמוטר – אבות ישרון.