

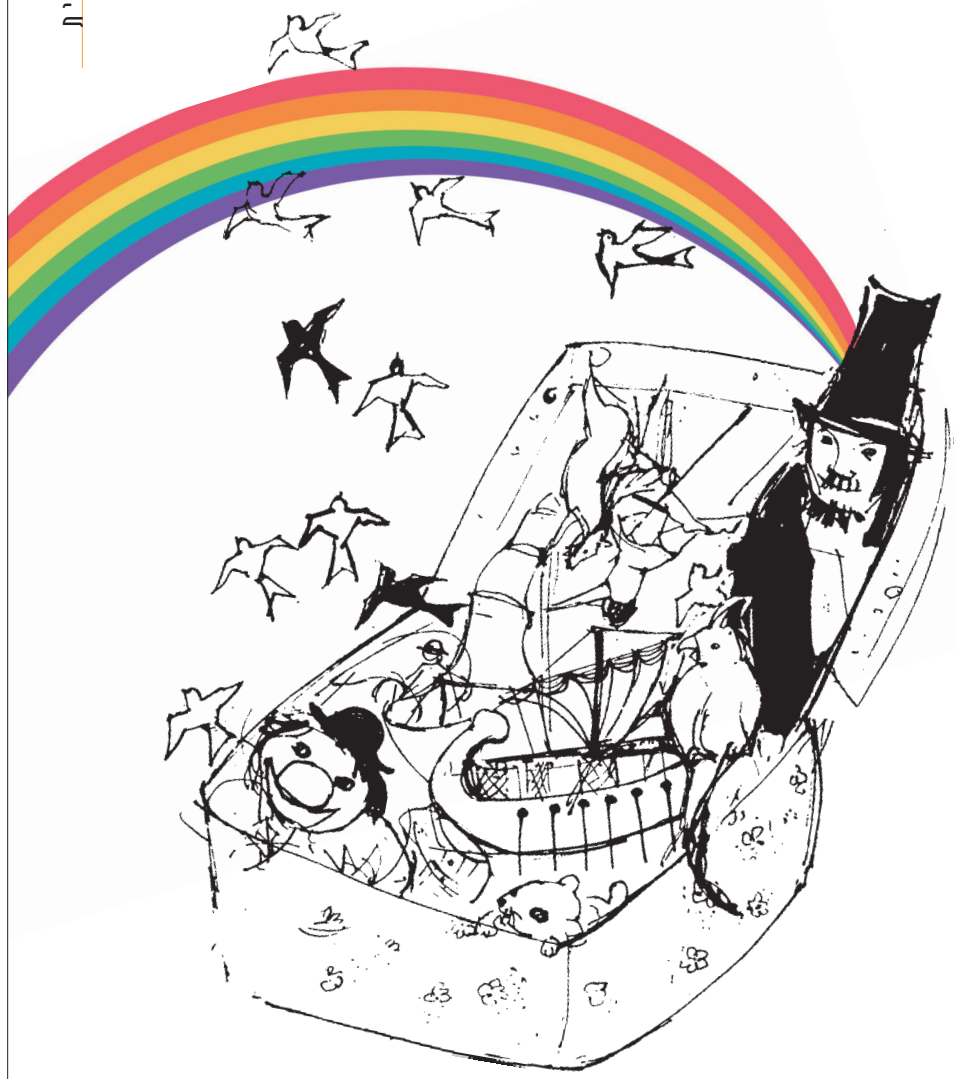


תחריטים בספרות עברית

זיוה שמיר

# גַּבַּת הַבָּאָרֶה אוֹזְרָא

על שירי הילדים של נתן אלתרמן



זיוה שמיר

**תבת הזמרה חוזרת**  
על שירי הילדים של נתן אלתרמן

הוצאת הקיבוץ המאוחד

ZIVA SHAMIR  
**THE RETURN OF THE STREET ORGAN**  
CHILDREN' S POETRY BY NATHAN ALTERMAN

התקין: אהרן ברגר

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

©

by Hakkibbutz Hmeuchad  
Publishing House Ltd. , Tel Aviv  
Printed in Israel, 2005

תל אביב, 2005  
כל הזכויות שמורות  
להוצאת הקיבוץ המאוחד תל אביב  
נדפס בישראל, דפוס קדם בע"מ, ת"א

## תוכן העניינים

5	מבוא הסיף, הנוצה וסוס העץ "משורר לאומי" הכותב "אָפּוס" לילדים
44	פרק ראשון נו"ן = "ניצחון" או "נס"? נס גדול היה פּה: מסכת לחנוכה מאת אלתרמן הצעיר
71	פרק שני איך זאת כי טרוף טורף... על המעשייה הטרֶגִי-קומית האפרוח העשירי
90	פרק שלישי הכול בגלל מסמר קטן עיון במעשייה המחורזת מעשה בפ"א סופית
119	פרק רביעי כוחה של חולשה על ה"אָפּוס" לילדים מעשה בחיריק קטן
151	פרק חמישי ספרא או סיפא התכתבות עם שמואל הנגיד בתיווך שירת ביאליק
177	פרק שישי בין מים לשמים על שיר הטבע "גשם ושמש"
201	פרק שביעי כל חיות התבה עיון במחזור השירים "שירי שיחתן של בריות"
256	מראי מקום
266	מפתחות



לְלִירִי, דוֹרֵי וּלְשִׁירָה / מְדוּר לְדוֹר בְּזוֹה נִתֵּן / סִפְרִי, וּבֹו לְכֶם אֲאִירָה / אֶת מֵה שְׁאַלְתֶּרְמֵן נִתֵּן. // בּוּ  
סְפוּרוֹ שֶׁל הָאֶפְרוּחַ / שְׁלֹא יֵצֵא מִהֶבִּיעָה / עַד שֶׁהִבְקִיעַ בְּכָל כַּח / וְאֶת דְּרָכֹו לְאֹור מֵצֵא. // קְרֵאוּ  
בּוּ קוּרוֹתָיו שֶׁל פְּרִימוֹס, / שֶׁבְּלוּרִיתוֹ הָאֲדָמָה / הַנִּיף, וּבִידוֹ הַרִים הוּא / סִיפּוֹ עַל יְרִיכּוֹ הַמֹּר. //  
וְעוֹד סְפוּר עַל אוֹת גְּבֻנָת / שֶׁבְּצִדָּה דָּדָה חִירִיק / מִתּוֹךְ עֲלֻבוֹן טְרָקוֹ הַדְּלֵת / וְהַעוֹלָם... נוֹתֵר  
בּוּ רִיק. // וְעוֹד כְּהִנָּה וְכִהִנָּה / מַעֲשִׂיּוֹת לְגִיל הָרֶךְ / כְּשֶׁתִּגְדְּלוּ הֵן תִּלְוֶנָה / אֶתְכֶם בְּאוֹר בְּהִיר כָּל  
כָּד.

מבוא

## הסיף, הנוצה וסוס העץ "משורר לאומי" הכותב "אפוס" לילדים

אלהי צוּנְי שאת לעולָלֶיךָ,  
מעֵנֵי הָרֵב, שְׁקָדִים וְצִמּוּקִים.  
("פגישה לאין קץ")

### בית אבא

שנים לא-מעטות לפני שהחלו אברהם שלונסקי ולאה גולדברג, חבריו של נתן אלתרמן לאסכולה, לשלוח ידם בכתיבה לילדים ולנוער, כבר עלה בידו להרים תרומה נכבדה משלו לספרות הילדים העברית. סמוך לשובו מלימודיו בצרפת, בשנת 1932, הוא החל לשלוח ידו בחיבורם של שירים ודקלומים, והם נתפרסמו לעתים מזומנות - לקראת החגים בעיקר - במוסף לילדים של דבר (וכן בעיתון כלנוע שבו הועסק באותה עת). במקביל, נפנה אלתרמן גם לתרגומן של יצירות מופת מן הסיפורת העולמית, והן ראו אור בסדרות פופולריות לילדים ולנוער של הוצאת שטיבל. כן החל בחיבורן של מעשיות מחורזות, כדוגמת זה היה בחנוכה (שנועדה לימים גם בשם נס גדול היה פה, יצירה ששימשה בזמנה לצורכי המחֶזֶה בגנים ובכיתות הנמוכות); ואף החל בתרגומם מרוסית של שירים ומערכונים, ואלה נתפרסמו במקראות של בתי-הספר העממיים.

יש להניח כי פנייתו זו של אלתרמן הצעיר לענף ספרות הילדים נבעה קודם כול ממניעים ביוגרפיים - מעשיים ואידאולוגיים - שנכרכו אלה באלה לבל ישרד. שורשיהם נעוצים בבית אבא: אביו של נתן, יצחק אלתרמן, היה כידוע מחלוצי גן הילדים העברי ומקובעי דפוּסִיו. בעלומיו לימד האב בבית הספר

העברי "המתוקן" בוורשה, מיסודו של אהרן ליבושיצקי, שהיה המשורר הראשון שכתב ופרסם שירים מחורזים ושקולים לגיל הרך בשפה העברית. יצחק אלתרמן פתח גן ילדים עברי בוורשה בשנת 1909, אחד הראשונים מסוגו, ובו לימד את חניכיו הרכים על-פי שיטת פֶּרְבֵּל, שעיקרה משחקים סמליים, דקלומים, חידות, מערכונים מחורזים, שירים וריקודים, על-פי סדר מחזורי קבוע. בשנת 1910, היא שנת הולדתו של בנו נתן, יסד יצחק אלתרמן "קורסים פרבליים" לגננות עבריות, ואלה הקימו גני ילדים עבריים בוורשה ובנותיה. באותה עת לא שררו בוורשה כל אותן הגבלות חמורות על החינוך העברי שהטיל ברוסיה עצמה המשטר הצארי הרופף של טרם ימי המלחמה. על כן נדרו אליה אנשי חינוך מובהקים, שגדלו ונתחנכו ברוסיה, כדוגמת יצחק אלתרמן ויחיאל הלפרין, אביו של המשורר יונתן רטוש, והקימו בה את גני הילדים הראשונים ששפתם עברית.

בוורשה פרסם יצחק אלתרמן בשנים שבין מהפכת הנפל של 1905 לבין מלחמת העולם הראשונה גם את ספרו משחקים פרבליים (1913), שכלל שירים, משחקים ומערכונים לגני ילדים ולבתי ספר. עם פרוץ המלחמה העביר את "הקורסים הפרבליים" שלו למוסקבה, שבה התפתחה פעילות ענפה בכל תחומי תרבות ישראל, הודות לסניף "תרבות" שפעל בה. אחר-כך עבר לאודסה, וביחד עם יחיאל הלפרין יסד באודסה סמינר לגננות. כאן הוציאו השניים לאור את כתב העת שבעירכתם המשותפת - הַגָּנָה - דו-ירחון לענייני גן-הילדים (1918). בין משתתפיו של ביטאון חלוצי זה היה ח"נ ביאליק, שהחל אז לכתוב לגיל הרך והתמיד בכך עד יומו האחרון. השנים שבין שתי מלחמות העולם היו שנות פריחה בתחום ספרות הילדים העברית. אפילו שירי הילדים של ביאליק "הקשיש" לא חוברו ברובם אלא בשנים שלאחר המלחמה והמהפכה. הם נאספו לראשונה בספר רק ב-1934, לאחר שנתן אלתרמן הצעיר כבר החל לפרסם משיריו לילדים בעיתונות הארץ-ישראלית.

ואם לא די במסכת עיסוקיו של האב בתחומי החינוך לגיל הרך וספרות הילדים העברית, הרי שגם דודו של נתן אלתרמן, אחי אמו, שלמה זלמן אריאל, הידוע בכינויו ז' אריאל, עסק בהוראה ובספרות ילדים ונוער. הוא חיבר, ערך ותרגם ספרי ילדים רבים, ביניהם ספרי לימוד פופולריים, שרוב ילדי ישראל התחנכו לאורם. ביחד עם לוי קיפניס ערך ז' אריאל את ספרי מקראות לבתי ספר, שנפוצו למן שנת תרצ"ג ואילך במהדורות רבות. בחוגי הסופרים

והמחנכים נודע שמו כפופולריזטור נלהב של אגדות הילדים בזכות עשרות מעשיות שתרגם מלשונות אירופה ומאגדות חז"ל, ועיבדן לעברית "קלה" ומושכת לב, כדי להכשירן לקורא הצעיר. בין ספריו ראוי לציין את הקובץ 101 מעשיות, אגדות וסיפורים (תל-אביב 1930), שנדפס בלוויית ציורי צבע גדולים, והיה בלי ספק הקובץ הגדול והמרשים מסוגו שיצא עד אז בעברית. ז' אריאל היה גם בין עורכי האנציקלופדיה לילדים מעיין, ועורך ספרי מקראות ישראל, שהיו במשך שנים רבות ספרי הלימוד הנהוגים ברבים מבתי הספר הממלכתיים בישראל. בתוכם ניתן לאתר אחדים משיריו הקצרים לילדים של נתן אלתרמן, שהיה מוכר בציבור, בעיקר בזכות כוכבים בחוץ ובזכות "שירי העת והעיתון" שלו, אך שמעו טרם הגיע עד אז לאוזני הקורא הצעיר.

ז' אריאל אף תרגם ועיבד ספרים רבים למען הקורא הצעיר, ובהם ספריהם של צ'רלז דיקנס, לב טולסטוי וויקטור הוגו. כמו כן תרגם ספרונים רבים של מעשיות לילדים להוצאת "קופת הספר", והיה בין עורכי "עיינות" - סדרת חוברות לתלמידי הכיתות הנמוכות. הוא עודד את אחיינו הצעיר, שזה אך חזר מלימודיו בצרפת, לתרגם לצורכי פרנסה ספרי ילדים ונוער; ואכן נתן אלתרמן "הרים את הכפפה", ותרגם לעברית את הרומנסה הפרהיסטורית המלחמה לאש מאת ז'ה רוני (Rogny), הבכור בין שני סופרי הרפתקאות צרפתים שנשאו שם זה. הספר ראה אור בהוצאת שטיבל בשנת תרצ"ג (1933), והצית את דמיונם של רבים (לימים, אֶזְכֵּר אלתרמן את הפראים כחולי השיער, גיבורי הרומנסה של ז'ה רוני, בשירי כוכבים בחוץ). כן תרגם אלתרמן הצעיר את רְדִי הַזֶּקֶן, ספרו של רב החובל האנגלו-אמריקני פרדריק מריאט (Marryat), שראה אור בעברית בשנת תרצ"ה (1935) בספריית "שם" - ספרייה מנוקדת לילדים של הוצאת שטיבל-מצפה. אפשר שזלמן אריאל אף עודד את אחיינו הצעיר לתרגם מידיש את משליו של אליעזר שטיינברג, שיצאו בספר חרוזים ומעשיות בשנת תש"ג. כן תרגם אלתרמן מאנגלית את שירי הילדים הכלולים בספר פו הדוב מאת אלן אלכסנדר מילן (תש"ג), ומרוסית תרגם את המעשיות המחורזות לילדים של קורני אלכסנדר צ'וקובסקי לימפופו (תש"ג) וברמלי (תש"ו). להצלחה מיוחדת זכו תרגומיו לשירי הילדים של קדיה מולודובסקי פתחו את השער (תש"ה) ולסיפורו-מחזהו של הנס כריסטיאן אנדרסן הזמיר (1963). בספרו לילדים (ספר שיצא בשלוש מהדורות שונות, בשנים 1972, 1974, 1976), כלל אלתרמן את שלל יצירותיו לילדים שלא נכללו בספר התבה המזמרת (1958).

כאן חזרו ונדפסו גם תרגומיו ליצירותיהם של ויטלי ביאנקי, סרגיי פדורצנקו ואחרים, שנתפרסמו במרוצת השנים (בנוסף ליצירות של שטיינברג, צ'וקובסקי ומולודובסקי, שכבר הוזכרו לעיל).

על היסודות שהלחלו ממורשתם של האב ושל הרוך, אשר ראו את ייעודם בחינוך פעוטות ובהקניית ערכים והרגלים לבני הגיל הרך, וכן מאווירת הבית שהייתה ספוגה אהבה לספרות ילדים ונוער, יעידו שיריו הרבים של נתן אלטרמן, שבתשתיתם תבניות ודפוסים לרוב מספרות הילדים לסוגיה. בשיריו מענייני דיומא - שירי רגעים ושירי הטור השביעי - גם באלה שנסבו על נושאים כבדים ונכבדים, בולטת ההסתמכות על סיפורי הילדים "התמימים" כעל חומרי תשתית וכעל טקסטים נרמזים (דווקא בהקשרים קשים, ואפילו מצמררים). כך, למשל, שירו "אגדה על ילדים ביער" פותח במילים "אגדה גרמנית מספרי אחים גרים", שירו "אוהל הרוך סם" נקרא בגרסה הראשונה "דטרויט או אוהל הרוך תום" ושירו "משפט פינוי (מאגדות תל-אביב)" נקרא בגרסה הראשונה "משפט פינוי או מאגדות אנדרסן".

גם בשיריו הראשונים, שנתפרסמו בעיתונות היומית והעיתית של ראשית שנות השלושים, אך לא כונסו בספריו, מצויים מוטיבים רבים הלקוחים כביכול משירי ילדים. לא אחת שילב אלטרמן בשירים אלה שורות מלאות מתיקות ונועם בתוך תיאורי בלהה מובהקים, כגון בשיר הגנוז "הראש הטוב": "שעט, שוט ושעט / מרפכה נוסעת / כוכבים נופלים כגשם קונפטי / [...] דהר הוד ודהר / עמק! הר! בקעה! הר! / דרך מלקקת אפק דבשני". מתיקותה של התמונה מזכירה את זו שבשיר הילדים הראשון של אלטרמן "ילדה, כלבלב ופעמון" (2391), שבו חוזרות ונשנות שורות כגון:

צַעֲדָה יְלֵדַת הַחֵן,  
הַתִּיצְבָה מוֹל הַחֲלוֹן,  
אֶצְבְּעָה עַל פִּיהָ שְׁמָה,  
(יָד סֹפֵר עַל שְׁפֹתַי דְּבִשׁ!)  
הַתְּבוֹנְנָה הִנֵּה, שְׁמָה,  
וַתִּלְחֹשׁ -  
שֵׁשׁ ... שֵׁשׁ ... שֵׁשׁ ...

תיאור האופק הדובשני בשיר "הראש הטוב", המזכיר שיר ילדים מתקתק שעל גבול הקיטש, אך למעשה הינו שיר מבעית ומקברי, מרדים את תודעת הקורא, ומשכיח ממנו את העובדה שלפניו תמונה אכזרית של חתונת מתים. הוא מזכיר גם את תמונת הבובה (שאינה אלא פרוצה בובתית) מן השיר הגנוז "משהו כחול, מאוד כחול" ("גָּשִׁי גַם אֶת, בָּבָה, כִּי סַנְדָּלֶיךָ - אֲדָם. / כִּי רִיסִים שְׁחָרִים לְךָ וַיִּרְכֶּיךָ - שֵׁן"). גם שירו הגנוז של אלתרמן "קונצרט לג'ינטה" מסתיים באזכורה של הפנטזיה הדרמטית של מוריס מטרליניק הציפור הכחולה, שבה צמד הילדים האגדי מירטיל וטילטיל מחפשים את האושר הנצחי. שמותיהם - מירטיל וטילטיל - אמנם אינם נזכרים בשירו של אלתרמן במפורש, אך הם נרמזים מתיאורה של הנערה המחפשת את הציפור הכחולה. על "טילטיל" האלתרמנית, הטלולה והמתולתלת, שאף היא אינה אלא פרוצה המיטהרת ברוח האביב מצחנת הביבים של העיר הגדולה, אומר כאן "מירטיל", העלם המאוהב, שתלתליה "יִזְלִיפוּ פֶּז לֹא יֵאֱמָן". אפשר שדמותה התלתלית והבתולית של טילטיל השפיעה גם על מתן שם לחמוטל, לעלמה הנצחית מיצירת אלתרמן, ששפתיה טלולות ומחלפותיה אדומות כעמוד השחר המפציע.

עיסוקו של המשורר הצעיר בספרות ילדים וזיקתו האמיצה אליה ניכרים מכותרות שיריו "הקנוניים" שבספרו הראשון כוכבים בחוץ - "כיפה אדומה" ו"רועת האווזים" - ומשיבוצם של מוטיבים ילדיים למכביר בתוך שירי קובץ זה. אולם, השימוש בחומרי השיר הילדיים כאן איננו נאיבי או דידיקטי כל עיקר: אלתרמן פנה אל החומרים הללו, סמל התמימות והמתיקות, כדי לעמתם ולהנגידם עם אמירות קשות ומסויטות, הלקוחות מעולם הרוע, הסיאוב והשחיתות של הפֶּרֶךְ המודרני. החומרים הילדיים משולבים בשירים אלה בהקשרים מבעיתים כדי להטעות את הקורא ולסממו בסם מרגיע, לצורכי הפתעה והדהמה. המפגש הראשון של הקוראים עם עולם הילדים האלתרמני, כפי שעולם זה בא לידי ביטוי בשיריו למבוגרים, הוא מפגש עם עולם נדיר ביופיו, ורק במאוחר מחלחלת לתודעתם ההכרה שלפניהם תמונה אוקסימורונית, שהיופי והאימה, התמימות והשחיתות, המתיקות ומר המוות דרים בה בכפיפה אחת.

אפילו נתן זך, המקטרג הגדול על שירת אלתרמן, הודה והתוודה על כורחו באפילוג לספרו זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, ששירת אלתרמן הילכה עליו קסם בנעוריו, משום שלא התחבטה בבעיות הלאומיות הגדולות והרות הגורל (קידוש השם, מאבק היהודים והגויים, עולמו של בית המדרש

הישן וכדומה), ומשום שעולמה הססגוני והקסום, עולמן של אגדות הילדות והנעורים, לכד את הלב ביופיו: "ומה יפה הייתה התפאורה כאן! לא זה בלבד, שלא היה כאן שום רמז ל'כיעור הקבצנים' המוכר, אלא שבעינינו היה גם הרבה יופי ססגוני בעולם אגדי זה, שהזכיר לכולנו את האחים גרים ואת אנדרסן ואוסקר ויילד וכל שאר אגדות נעורינו". בתיאור זה בודד זך את היסודות היפים, המתוקים והתמימים של עולמו "האגדי" של אלתרמן, בלי להבחין בצדם המנוגד של יסודות אלה המשולבים בדרך אוקסימורונית באותם תיאורים עצמם: בכיעור ובאימה של העולם המודרני, הקר והמנוכר. הן אלתרמן מצעיד את כיפה אדומה ואת גיבורי אגדות הילדים בשורה ארוכה כדי לרמוז לאימה הטבטונית ההולכת ונקשרת כחשרת עבים מעל ראשו בזמן היכתב שירי כוכבים בחוץ.

היום אין רבותא בשילוב מוטיבים מתוך יצירות שנועדו לילדים בשירה למבוגרים, אך בספרות העברית של שנות השלושים היה בכך משום חידוש מופלג. ראוי לזכור ולהזכיר כי בספרות העברית החלו לכתוב למען ילדים ונוער רק על סף המאה העשרים (אם מוציאים מן הפלל את המשל הדידקטי בן המאה התשע-עשרה, שנועד גם לילדים ולנוער). בשלבו מוטיבים מאגדות הילדים בשירתו המוקדמת, נקט אלתרמן הצעיר צעד נועז, של משורר מודרניסטן ומרדן, המתנסה במיני חידושים מפתיעים. ראוי להשוות צעד זה, למשל, לתעוזת החידוש שגילו המשוררים הפוטוריסטיים ברוסיה, שעה שהתירו לעצמם לשלב בשיריהם שורות ומקצבים מתוך שירי מהפכה, וכן וולגריזמים וביטויי עגה, שמקומם לא הכירם עד אז בשירה הרצינית והנחשבת. בשירתו למבוגרים הרבה אלתרמן להשתמש בתבניות תחביריות טיפוסיות ובדפוסים רטוריים אופייניים השאולים מעולם הילד. הדיהן של נוסחאות משחק מקובלות, מחוות טיפוסיות של פתיחת אגדות ושל סיומן, דפוסי נוסחה של דקלומים, שירי ערש לפעוטות וחידות לגיל הרך מתלווים לרבים מטורי שיריו, ומצטרפים אל תמונות מתקתקות שעל גבול הקיטש ואל ריתמוס כמו-מכני, המחקה כביכול את סדירותה המוגזמת של תַּבְּת הנגינה. בשנות השלושים שילוב כזה היה כאמור חידוש מופלג, וספק אם משורר עברי מלבד אלתרמן נדרש לו. המשורר נטל על עצמו סיכון פן לא יובן כהלכה - פן יטעו קוראיו וישייכו את שיריו לתחום הפזמונאות והשירה הקלה. קוראי דורו לא טעו וקיבלו את החידוש המרענן הזה בהתלהבות. רק בעלות דור חדש על במת הספרות

העברית, נתקלו חידושים אלה בגילויי איבה ואי-הבנה, שניתרגמו עד מהרה למתקפת דברי בלע.

### משורר לאומי מהו?

את שיריו לילדים כתב אלתרמן בכל תחנות חייו. בכל שלב ושלב של מהלך יצירתו חידש והתחדש, אף שבר את ציפיות קהל היעד הטבעי, בשלבו בשירי ילדים יסודות ששום ילד לא יבינם עד תום (כפי שבשירתו למבוגרים שילב במפתיע יסודות ילדיים). את המערכון זה היה בחנכה, או נס גדול היה פה, כתב בראשית שנות השלושים, בעודו "שוליה" ב"אסכולת שלונסקי". מכאן נובע אופייה הפציפיסטי של מעשייה מחורזת זו, המגחיכה את המלחמה, את יוזמיה ומתעדיה שבכל דור ובכל אתר. את ספר שיריו לילדים ספר התבנה המזמרת כתב מקץ שנות דור, בזמן שהיה מקורב לצמרת ההנהגה, בעוד יריביו מכנים אותו "משורר חצר" וידידיו מכנים אותו "משורר לאומי" - כינוי מפוקפק בחוגי הסופרים האקזיסטנציאליסטים של סוף שנות החמישים. בשירים הכלולים בספר זה, ספק ספר ילדים ספק ספר לכל גיל, שילב יסודות לאומיים, והטיף לקוראיו "ציונות" בלא שמץ של פתוס לאומי, בה בשעה שקהל הקוראים והמבקרים כבר הסיטו את מבטם למחוזות אחרים. גם בשלב זה נטל אלתרמן אל עצמו סיכון, שעה שהטיל את שיריו הלאומיים "המיושנים" אל היורה הרוחת של סוף שנות החמישים, בתקופה שבה כבר הבשילו מגמות רעיוניות ופואטיות חדשות, אשר דחו את הממד הלאומי ודחקוהו אל מחוץ לאופק הציפיות של העלית האינטלקטואלית.

ביאליק ואלתרמן היו כידוע משוררים שונים בתכלית, ככל ששני משוררים עברים גדולים יכולים להיות שונים זה מזה. אף על פי כן, שניהם כאחד זכו בתואר "משורר לאומי" - ביאליק מתוך הערכה שהורעפה עליו מכל עבר, מכל שדרות העם, ואלתרמן מתוך יחס דו-ערכי, כבשירו של חיים גורי "משורר לאומי", המתאר את שנותיו האחרונות של מלך שאיבד את ממלכתו. כאשר כתב גורי את שירו, כבר אי-אפשר היה להשתמש במושג "המיושן" הזה מימי "אביב העמים" בלא טיפת חומץ אירונית. יתר על כן, אלתרמן היה כידוע לא רק "משורר לאומי", אלא גם - במובנים מסוימים - משורר בוהמיאן, נא-סימבוליסטי, המתגולל בבתי היין, שהוא היפוכו של "המשורר הלאומי". עם זאת, בדרך שבה ניווט את חייו הספרותיים, המשיך אלתרמן במידה מסוימת



את הדגם שהציב ביאליק: "משורר לאומי", שאינו מושך ידו מכתובת שירי עם, פזמונים ושירי ילדים, ושאינו מתגדר בשום אופן בשירה "הקנונית" בלבד - זו הנכתבת ממרומי "מגדל השן" של האמנות הצרופה.

שני הדגמים - המודל המיושן של "המשורר הלאומי" והמודל המודרני יותר של המשורר "הבוהמיאן" - נולדו לאמתו של דבר באותה עת עצמה, האחד במזרח אירופה והשני במערבה. המודל המיושן של "המשורר הלאומי", שמשמש מופת לעמו ושהוא בעל מחויבות לענייני הכלל, הוא תוצר של שנות "אביב העמים", שנות שיא הגעש של הרומנטיקה. הוא הגיע לספרות העברית באיחור של שני דורות לערך, בשנות מפנה המאה, וזוהה בה עם ביאליק, סופר שתוכחתו היא לעולם תוכחת אוהב. כנגד זה נולד המודל החדש, אנטיטזה לקודמו, בחוגם של בודלר והסימבוליסטים, והגיע אל הספרות העברית באיחור של שלושה-ארבעה דורות, לאחר שנות המלחמה והמהפכה, גם אם היו לו פה ושם גילויים מוקדמים ואקראיים לאורך הדורות. המודל החדש העמיד דמות של "בוהמיאן", שאינו חייב דבר לזולתו ולחברה, ואינו שואף לשמש דוגמה אישית, אלא מציג עצמו בעמדה אפוזיציונית למסד ולחברה הנורמטיבית. זהו משורר שביתו הוא בית הקפה וחיייו האישיים סוערים ומפוקפקים למדי, צעיר מרדן ומר נפש, חסר קורת גג, שעוונות חריפה שוררת בינו לבין החברה הממוסדת: הממסד מוקיע אותו ומקיא אותו מקרבו, וגם הוא דוחה בשאט נפש את הממסד ואת ערכיו.

ביאליק נחשב "משורר לאומי" לא משום ששר על הארץ ועל הישגי המפעל הציוני, או על תחיית העם ותחיית השפה העברית. הוא זכה לתואר דווקא בעקבות פרסום שירו "בעיר ההרֶגה", שבו היכה על ראש העם והשפיל אותו עד עפר (דווקא תוכחה משפילה זו הביאה כידוע ל"שינוי ערכים" גמור בחיי העם). לשיא הגיע בשיר "דָּבָר", שנכתב כשנה לאחר "בעיר ההרֶגה", ושבו פונים בני העם בְּיִזְמַתָם אל הנביא ומבקשים ממנו שישיר להם את שיר האחרית: "וְיִהְיֶה דְבָרְךָ מֵרַפְּנוֹת, וְיִהְיֶה הוּא הַמְּנוֹת - ". ביאליק הבין אל נכון שהעם אינו זקוק ליד מלטפת ולרטוריקה מתחנפת, אלא ל"מורה נבוכים", שיציב מראָה מול אירועי השעה ויראה את הדרך הנכונה, או יצביע לפחות על כיוון כלשהו בתקופה של "לאן?" ושל "על פרשת דרכים".

אלתרמן לא היה מנהיג לאומי כמו ביאליק, ולא ניסה לתת בחייו האישיים דוגמה ומופת: הוא לא הקים בתי ספר ולא כתב ספרי לימוד, הוא לא ערך כתבי

עת ולא הקים מפעלי תרבות בשירות הקהילה. לא היה עולה בדעתו של אלתרמן להקים מפעל כמו "עונג שבת", פרי יזמתו של ביאליק, ולא רק משום שכבד-פה היה. את חייו הפרטיים ניהל לפי הדגם הבתר-סימבוליסטי, "הבוהמיאני": הוא לא התנזר מיינ ומנשים, הוא דילג בין "אשת חוק" ל"אשת חיק". אף על פי כן, פזמוניו לבמה הקלה ופזמוניו המושרים, שירי הסור השביעי שלו, שהציבור חיכה להם בנפש שוקקת, מאמריו בענייני דיומא, תרגומיו לתאטרון העברי ושירי הילדים שלו - כל אלה הפכוהו ל"משורר לאומי". הוא כתב כפי שכתב לא כדי לשאת חן בעיני כל הפלגים או להלך "בין הטיפות", אלא כדי להורות דרך לנבוכים, ובהם הוא עצמו. הוא כתב כתיבה דואליסטית ורצופת פרדוקסים לא כדי שלא להתחייב באמירה נחרצת, אלא משום שהדואליזם והפרדוקס היו יסודות החצובים משורש נשמתו; משום שהוא ראה את התמונה כולה, בכל מורכבותה וניגודיה, בראייה כלל-לאומית ואוניברסלית, ולא בראייה מפלגתית צרה.

לא רבים יודעים זאת, אבל ביאליק הצעיר לא נשא את עיניו לכתר המשורר הלאומי, והיה מוכן להסתפק במעמד של משורר מפלגתי, בשירות פלג אחד בתנועה הציונית: הפלג האחד-העמי. עד לניצחונו של הרצל בקונגרס הציוני הראשון כתב עליו ביאליק אך ורק סטירות עוקצניות, שאחד-העם סירב לפרסמן בעיתוניו בטענה כי לא יוכל להקל ראש בתנועה הקדושה להמוני בית ישראל. אחד-העם לא הרשה אפוא לביאליק להיות משורר מפלגתי, בעל השקפת עולם מצומצמת, משורר בעל אינטרסים כיתתיים, המבטל את הצד השני פסילה גורפת, כלאחר יד וללא הרהור שני.

משנפסלו שיריו הסטיריים נגד הרצל, למד ביאליק ממורו ורבו מידות נאצלות של כיבוד זכותו של היריב הפוליטי להשמיע את דברו ללא חשש של חרם וביזוי. יש הטוענים שאחד-העם קיצץ את כנפיו של ביאליק וריסן את כישורו. כנגדם אפשר לטעון שהרסן הזה היה לברכה. אלמלא ריסן את מעשי הקונדסות האלה ואלמלא שם עליהם רתמה, ספק רב הוא אם היה ביאליק מצליח לפרוש כנף ולהגיע למעמדו הרם. ביאליק למד בדרך הקשה, לאחר ששיריו הסטיריים נפסלו לדפוס, להצניע את עוקץ הסטירה שלו ולעדן אותו בדרכים סימבוליסטיות עמומות, שכל קורא יפיק מהן לקח לפי המטען שהוא מביא אתו מלכתחילה.

גם אלתרמן לא היה משורר מפלגתי, הגם שמצא את פרנסתו - לאחר

שנפסקה העסקתו בעיתון הארץ - בעיתון מפלגתי. אף שהיה מקורב לצמרת המפלגה השלטת, ואף שמתנגדיו ראו בו "משורר חצר" (בשנינותו הדביק לו שלונסקי את כינוי הגנאי "בן גרוריון", גרורו של בן-גרוריון), התרחק אלתרמן מן השררה, וסירב לקבל ממנה כל טובת הנאה. היום, חוקרי אלתרמן מראים - כל אחד מהזוויות שלו - שתדמית "משורר החצר" הייתה תדמית מסולפת, וכי המשורר לא קיבל את עמדתו של בן-גרוריון ברוב הסוגיות החשובות שעמדו על סדר היום הלאומי (מפירוק הפלמ"ח והיחס אל "גרמניה האחרת" ועד ליחס כלפי ערביי ישראל ולעיצוב דמותו וזהותו של "היהודי החדש"). ביצירתו ביקש לראות את "כְּבֹד הָעוֹלָם בְּאֵגֶל טל", כמאמרו בשיר "תמצית הערב" (מתוך כוכבים בחוץ) או "את כל תולדות הָהָר בְּרָסִיס הָאֶבֶן", כמאמרו בשיר החמישי מן המחזור "ליל תמורה" שבעיר היונה, ולא שברירים של איזו אמת מפלגתית מגמתית ומוגבלת.

ביאליק החל לכתוב את שיריו לילדים בתקופה שבה טרם נתגבשו דפוסי חינוך עברי בארץ ובתפוצות. הוא הקדים את המאוחר, והביא אל העברית שירים ופזמונות מן המוכן, שאת דפוסיהם שאב מדגמים יהודיים ונכריים, בטרם היו גני ילדים עבריים. הוא חשש ששירים אלה לא ישתגרו, כי הם כתובים בהגייה האשכנזית "המשובשת", שעלולה הייתה להעבירם מן העולם סמוך להיווצרם (למרבה הפלא, שירים אלה ממשיכים להיות מושרים בפי הטף גם כיום, כמאה שנה לאחר שהחלו להיכתב). בבואו ארצה, הוא תרם ללא חשבון מזמנו, והבין כי "בשעה זו" על האמן לרדת ממגדל השן שלו ולהתערב בציבור - להיות אף הוא חלוץ הלוקח חלק במעשה בראשית, גם אם יעלה הדבר במחיר אבדן היוקרה של שיריו. כשם שצעירים עזבו אז את בית אבא-אמא והיו לחלוצים חוצבי אבנים וסוללי כבישים, כך יכול גם הוא, המשורר הלאומי, להפשיל את שרווליו ולשלוח ידו במלאכה שימושית: בכתיבת שירי ילדים לגן העברי, בהכנת ספרי לימוד לבתי הספר, במתן הרצאות עממיות לציבור הרחב, וכיוצא באלה פעולות החסרות לכאורה כל הילה של יוקרה. ביאליק ראה בכך ירידה לצורך עלייה: אין רע ב"עבודה שחורה" בביתך שלך למען עתיד טוב יותר. כך חשב גם אלתרמן בשנות המאבק על עצמאות ישראל.

מעניין להיווכח כי גם שירי הילדים שלו עמדו במבחן הזמן, בעוד שרוב ספרות הילדים שנכתבה לפני שישים-שבעים שנה צללה לתהום הנשייה. המעשיות המהורות הארוכות שלו, העומדות במרכז עיון זה, חוזרות ונרפסות בשנים האחרונות במהדורות חדשות, בלויית אירוסים עדכניים משובבי עין, וזכות להצלחה רבה בקרב קוראיהן. גם אלתרמן החליט בצוק העתים לפנות לפעולות חסרות הילה של יוקרה ("שירי העת והעיתון", שירים לילדים ולנוער, פזמונים וכדומה), כדי להטות שכם למאמץ הקולקטיבי שהוטל על כתפי דורו. כשם שכתב פזמונים ציוניים כמו "שיר הכביש" לסרט "לחיים חדשים" של קרן היסוד, כך כתב שירי ילדים חדורי רגש לאומי והגות ציונית.

בשנות מלחמת העולם והמאבק על עצמאות ישראל החל אלתרמן להתפכח מן האסתטיציזם המלוטש של "אסכולת שלונסקי", אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שיריו שלו עצמם. הוא הבין אל נכון כי אין בשירים מלוטשים אלה מענה ראוי לאירועים הנוראים, וחש כי הערכים הקוסמופוליטיים של בני האסכולה, שאינם מזדהים עם צרת העם, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. "בשעה זו" של מאבק לחיים ולמוות אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן של האמנות הצרופה ולהסתפק בכתיבת שירים בעלי קסם היפנוטי של "אמנות לשם אמנות". שומה עליו לנטוש לאלתר את הכתיבה הססגונית וחסרת המחויבות, פרי עטו של משורר "גולה", המתריס נגד הממסד והחברה, ללבוש בגדי חאקי חדגוניים ולהשתתף במאבק על עצמאות ישראל. הוא החליט לשקף בשירתו את צבעי הזמן ולהטות אוזן לצליליו, גם אם הזמן צבוע בצבעי האופל וגם אם צליליו עזים וצורמים. בתקופה שבה לא ידע היישוב אם ישרוד אם לאו, העלה אלתרמן על נס את ערכם של ערכים כגון האהבה, הקנאה, הרעות והעמידה הנחושה מול הצר, וראה בהם ערכים שישרדו בעולם ככלות הכול; ערכים שבעבורם ראוי לחיות ואף למות.

הפיכתו בשנות המלחמה מבוהמיאן "פריזאי" קל דעת, המלטש את שיריו עד דק, ל"משורר לאומי" כבד הגות, שיצירתו משמשת בכואה לענייני השעה, לא צמצמה את חוג ראייתו, כי אם להפך: למרות ששירי שמחת עניים, שנכתבו בשלביה הראשונים של מלחמת העולם, משובצים בשברי פסוקים מתרבות ישראל לדורותיה (מן התנ"ך, ספרות חז"ל, הפיוט, שירת ימי-הביניים, הפולקלור בידיש וספרות עם ישראל של הדורות האחרונים), ולמרות שהם מלווים את אירועי התקופה בלחש שפתיים דובבות וכלב עטוף חמלה ומלא

חרון, כאילו היו אלה מזמוריו ופיוטיו של סידור תפילה מודרני, אין הם מנתקים את המצב היהודי מהקשריו האירופיים והבין-לאומיים. ממש כבשירים הז'ורנליסטיים "הקלים" שפתב אתרמן באותן שנים עצמן, גם בשמחת עניים - בלב לבה של יצירתו "הקנונית" - הוא מצא לנכון לחרוג מן הלוקלי ולטעת את "הבעיה היהודית" בתוך מעגליה האירופיים, שמזרח ומערב.

גם ביצירתו לילדים מאותו זמן - האפרוח העשירי (1943) - בחר להכליל אמירה קשה על נטישת "הגוזלים" באירופה - אמירה ששום ילד כמובן לא יכול היה להבינה, אך הוריו עשויים היו להרהר בה. מבין השורות ניתן להבין כי בין שיישאר האפרוח בכיזה כנפל ובין שיצא ממנה אל אוויר העולם ואל אורו, אפשר שגורלו נגזר. מדובר בראש השנה, רגע לפני "הכפרות", וההכנות הנרגשות של התרנגול-הגבר מעידות על קוצר הראות שלו; על אי-יכולתו להבין את הצפוי לו מאחורי הכותל (נוסח ראשון של יצירה זו, אפופת הבהלה והבהילות, נכתב שנים קודם לכן, בעת הימלטות יהדות גרמניה אל ארץ-ישראל). אתרמן נטל על עצמו באותן שנים גורליות את תפקיד "הצופה לבית ישראל", וכמי שמצא באותה עת את פרנסתו כעורך לילה ומתרגמן של ידיעות שנתקבלו בטלפרינטר מסוכנויות הידיעות בעולם, הוא אף ידע לנתח את התופעות מן ההווה המתהווה בהקשריהן האירופיים והבין-לאומיים. מבחינה זו, הוא הרחיק לכת מביאליק, "המשורר הלאומי", שלכאורה מיקד את כל מבטו אל המעגל הלאומי "בלבד", ומיעט להציג את המתרחש "מאחורי הגדר", הרחק מ"רחוב היהודים".

### ציונות בסוד המרכאות הכפולות

את ספר שירי הילדים המאוחר שלו, ספר התבה המזמרת, הוציא אתרמן לאור בשנת העשור למדינה, בתקופה שבה עסקני מפלגה קשישים הטיפו "ציונות" מעל כל במה, והלאו את שומעיהם בסיסמאות ובמליצות חבוטות (קריאת המיאוס "אל תטיף לי ציונות" ביטאה באותה עת את נקיעת נפשם של הצעירים ממילים נדושות, חסרות כיסוי, שנשמעו אז ברמה). בשנות החמישים נמשכו צעירי המשוררים אל האקזיסטנציאליזם הסרטרי, שהתרחק מן הלאומיות, מסממניה ומדגליה כמפני האש. הללו חיפשו את הפינה האינדיווידואליסטית המוצלת, זו שאינה עומדת "באור התכלת העזה" של המציאות הישראלית החשופה. והנה, דווקא בשעה זו של פיחות בערכים הקולקטיביים, החליט אתרמן ללמד את קוראיו הצעירים פרק בציונות, מבלי להשניא עליהם

את הנושא שנזדלזל באותה עת ונשתחק עד דק. הוא עשה כן לא רק בגלוי, כבשירו לילדים "אנשי עלייה שנייה", ולא רק בעקיפין, כבשירים המתארים את החייתות של חבלי הארץ הקדומים - שפת ים סוף ב"ספני שלמה המלך" וחבל לכיש בשיר "שלושה צבים". הוא עשה כן בסמוי כמעט בכל אחד משיריו לילדים מסוף שנות החמישים, כמו גם בשירי עיר היונה, שנכתבו באותה עת.

הוא, שנשלח ללמוד אגרונומיה כדי לתרום לתקומת הארץ ולהצלחת המפעל הציוני, אָכזב את אביו, משנטש את המקצוע הפרודוקטיבי לטובת העיתונאות והספרות. בתמורה, גמר המשורר אומר, אולי כדי לכפר על צעד "קל דעת" ו"אָגוצנטרי" זה שנקט בעלומיו, לתרום ללא חסך ל"ערוגות" השירה העברית. מלימודיו רכש את אמונו ביכולתו של האדם להתגבר בכוחותיו-הוא על איתני הטבע האדירים, ואת אמונו זה "תרגם" גם למישור הלאומי. אפשר שלימודי החקלאות הם שנטעו בו גם את הרעיון המעגלי השליט ביצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, בדבר נצחיותם של העולם, המין האנושי והעם, חרף כל האסונות והפגעים הבאים עליהם לכולתם.

איך מלמדים את הקוראים הצעירים פרק בקולקטיביזם - בעשייה למען הכלל, חסרת שיקולים של רווח ותועלת - מבלי להישמע ולהיראות בעיניהם עסקן קשיש וטרחן, המגבב באוזניהם מליצות ריקות? אלתרמן עשה כן בהומור מרנין, באמירות עקיפות ובהמשלת משלים שובי לב, המפתים את הילד להאמין שסיפור פשוט ומענג לפניו, ולא עניין הגותי, התובע מאמץ והתעמקות. כך, למשל, בשירי הילדים שלו משנות החמישים הראה אלתרמן לקוראיו מה כוחן של רעות ושל עשייה קולקטיבית. את עקרון הסינרגיה (synergism), המלמד שתוצאת המאמץ השיתופי גדולה מסכום מרכיביה, הדגים בשיר קרקס וירטואוזי על "הפירמידה של האחים ונג" ("תם הַמְבְּנָה. נְשָׁלֵם. / עוֹמְדִים / בְּנֵי וַנֵּג / דוּמָם. / דוּמָמִים. מְשוּלִים / פִּיצוּקִים בְּאָרֶד. / חֲמֵשָׁה פְּסָלִים / שְׁהִיוּ לְאֶחָד"). השיר מרמז לכך שרק בכוח אהבתם ואחוותם של האחים ונג, לא פחות מאשר בזכות היכולת האתלטית הבלתי-מצויה של כל אחד מהם, עומדת הפירמידה האנושית הקולקטיבית שלהם איתן ואינה קורסת.

על אותו כוח רוחני, סמוי מעין, המחזיק את המבנה לבל יפול, נאמר בשיר זה: "אֲבָל חוֹץ מִן הַכּוּחַ הַזֶּה הַנֶּדְרָךְ, / אֵתָה שׁוֹמֵעַ בְּדַמְמָה הַזֹּאת הָאֲמִיצָה וְהַנְחוּשָׁה / עוֹד מְשֻׁהוּ, / מְשֻׁהוּ חֵם וְרֶךְ / חֵם וְרֶךְ וְהוֹמָה פְּמִיתֶר וּמְחַבֵּר אֶת בְּנֵי-וַנֵּג, כְּמוֹ חוֹט, אֶחָ אֶל אַח... / זֶה קֶשֶׁר הָאֶהְבָּה שֶׁבֵּין הַחֲמֵשָׁה". האהבה חסרת

התנאים שבין גבר לאישה, או בין הורים לילדיהם; אהוותם של אחים ושל אחים לנשק, "גאוות היחידה", רעות הָרָעִים, בני קבוצה שעלתה על הקרקע או חבורה ספרותית שפרצה דרך חדשה - אלה הן מחולליה של הסינרגיה, ובזכותן העולם קיים (כבמחזור "שיר עשרה אחים"). אמת, בשיר על "הפירמידה של האחים ונג" גלום גם רעיון אָרְס-פואטי בדבר השיר עצמו, אותו מבנה מילולי העומד בנס כמו הפירמידה האנושית של הלוליינים בקרקס. אך, במקביל, לפנינו גם שיעור בקולקטיביזם, המלמד על תפקיד השיתוף מתוך בחירה, ושבלעדיו אי-אפשר לממש רעיונות אדירי ממדים, בחיי המעשה כבחי הרוח.

כדי לשבר את האוון, ניתן כאן דוגמה אחת מתוך "החיים הספרותיים" של אותן שנים שבהן נכתבו שירי הילדים הללו: מפעלם הקולקטיבי של משוררי המודרנה התל-אביבית בתרגום מחזות שקספיר לעברית. הנה, בעשור האחרון, התל-אביבי, לחייו (1924-4193), לא חדל ביאליק מלהפציר במשוררים העברים שבאמריקה - בנימין סילקינר, שמעון גינצבורג, ישראל אפרת וחבריהם - שיעמיסו על עצמם יחדו את המשימה הכבדה של תרגום מחזות שקספיר לעברית. הוא שיגר אליהם עשרות מכתבים, אף ניסה לשכנעם שהתרגום יסייע לפרסומם ויפנה זרקור אל ספרי המקור שלהם. כל טכסיסי הפיתוי לא הועילו, והתכנית לא יצאה לפועל. רק משפרסם "המשורר הלאומי" את תרגומו למערכה הראשונה של יוליוס קיסר בכתב-העת החדש מאזנים, נתפרסם "לפתע" גם תרגומו של אפרים ליסיצקי למערכה ראשונה זו, כמין התנצחות על כתר גזול, אך גם התמודדות זאת לא נשאה פרי. שמעון הלקין, שאף הוא החל את דרכו כמשורר עברי-אמריקני, היה למעשה הסופר העברי הראשון שתרגומו למחזה שקספירי הועלה על במה מקצועית בארץ-ישראל, וכך שימש הלקין חוליית מעבר בין תכניתו המקורית של ביאליק (להעמיד לרשות הקהל העברי מדף שקספירי רחב ומשוכלל באמצעות קבוצת המשוררים העברים שישבה אז באמריקה) לבין מימושה של תכנית שאפתנית זו בידי משוררי המודרנה התל-אביבית, עשור או שניים לאחר שנהגתה.

קְלִיאָו, מוזת ההיסטוריה, חמדה לה לצון ותעתעה במי שביקש לזוּם את מפעל תרגומי שקספיר לעברית ולנווט את מהלכיו. היא יצרה דינמיקה הפוכה מן הטבעי והמתבקש: לא הקבוצה ה"אמריקנית" שביאליק ראה בה כוח טבעי למלאכה קשה זו הגישה את מבחר מחזות שקספיר לקהל העברי בארץ-ישראל. עשתה זאת דווקא חבורת שלונסקי, שבה פעלו אחדים מיריביו של ביאליק,

ושחבריה לכאורה לא התאימו כלל לשאת בעול תרגומי שקספיר לעברית (בני החבורה לא ידעו אנגלית כראוי, ונסתייעו במהלך עבודתם בתרגומי מופת לשפות אחרות). אף-על-פי-כן, ולמרות כל הקשיים והמכשולים, מפעל התרגום של בני "אסכולת שלונסקי", משוררי המודרנה התל-אביבית, הוא-הוא 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 והמבחינים בדקויות הטקסט, יבולם של אלה, העושים איש-איש לביתו, זעום בהשוואה למפעל הענקים החלוצי של שלונסקי, אלתרמן, אליעז וחבריהם. המאמץ המשותף של בני האסכולה הניב תוצאה סינרגטית, ששום מאמץ אישי של יוצר כלשהו, יהא פורה ומוכשר ככל שיהיה, לא הצליח עד כה להדביקה.

זהו כוחה של שותפות מרצון ומבחירה, המבוססת גם על רעותם של חברי הקבוצה וגם על תחרות בריאה וחיובית של חברים אלה איש ברעהו. אלתרמן, שראה כמו עיניו איך הביאו שנות מלחמת העולם לפירוד מר בחברה הקיבוצית בכלל, ובחבורה של אמני המודרנה בפרט, כתב לימים את שירו הקצרצר "נתפרדה החבילה" (מתוך חגיגת קיץ), שבו קבע בעצב מהורהר: "איש עם ערב הבית / והרהר: אנה באו רעים / לא המות, אמרנו, יפריד, / אבל הפרידו החיים". כאמור, לפי עקרון הסינרגיה, התוצאה רבת-עצמה וגדולה מסכום מרכיביה; ובמקביל, הרעות היא היא ההופכת את המפעל הגדול לאפשרי. אלתרמן הצר על המעבר המהיר של החברה הישראלית ממצב קולקטיביסטי, שבו "כל ישראל ערבים זה לזה", למצב של היפרדות, שבו איש-איש לאוהלו ולבצעו.

לכן, בשיר הילדים שלו "אנשי עלייה שנייה", העלה על נס את מייסדי הקבוצות והקיבוצים, שידעו לוותר על רווחתם האישית למען הכלל ולמען הרעיון: "הם אמרו: ניסד קבוצה / ונהיה אנשים אחים / ובכל, משרוך נעל ועד חלצה / נתחלק בלבבות שמחים. // כך אמרו ונטו אהלים לבנים / ובכנרת ודגניה התחילו חונים / וכל רואיהם / אמרו עליהם: / איזה מין בני-אדם משנים!". אלתרמן ביקש להצדיע ממרחק השנים לאותם "בני-אדם משנים", שהטילו את כל כובד העול והאחריות על כתפיהם, בלי לחכות לעזרת שמים. כזכור, בשיר הילדים שלו "שיר העבודה והמלאכה", חזר ביאליק ושאל "למי תודה? למי ברכה?"; ותשובתו: "לעבודה ולמלאכה" (לא לאל שבשמים, אלא לחלוצים הנוטלים את כובד האחריות על שכמם). גם על "אנשי עלייה שנייה"



נאמר שוב ושוב: "זאת אמרו ועשו [...] הם אומרים ועושים", וזאת בניגוד לעדה מן התקופה התאוצנטרית הקדומה, שאנשיה אמרו כאיש אחד: "כל אשר-דבר ה' נעשה ונשמע" (שמות כד, ז).

המאמץ הקולקטיבי למען העם והארץ, הוסיף אלתרמן והרהר בשיריו משנות הארבעים והחמישים, הוליד גילויים של הקרבה עצמית, שהיהודי הדתי, בן הדורות הקודמים, לא הסכין לה אלא במקרים קיצוניים של "קידוש השם". בארץ אירע נס, ואנשים הסכימו בשנות המאבק על עצמאות ישראל למסור את נפשם "על פסוק וְחָלוּם". ואולם, לא עברו שנים רבות, ונשכחה כליל ההקרבה של היחיד למען הכלל. החיים שטפו להם לכיוונים אחרים לגמרי, שהמיטו על החברה המערבית כולה תהליך של אטומיזציה, שבה "אדם לאדם זאב". על כן אומר המחבר בריאיון הבדוי שבסוף חגיגת קיץ באירוניה מחויכת וכאובה כאחת: "המילים ארץ, עם אפלו תקופה, / לרבים אומרות לחם ובגד. / לרבים אחרים הן אספה / של נושאי כתיבה רוממת או מלעגת. / ואלו למעטים הן אמתלה שקופה / להשליך נפשם מנגד". את שיא ההקרבה האנושית למען הפלל מצמיד שיר זה, באופן אוקסימורוני, אל המילים "אמתלה שקופה", המתאימות לתיאור תחבולה צינית למען טובת הפרט על חשבון רווחת הכלל. הזמנים נשתנו, אומר כאן אלתרמן הבוגר באנחה של צער והשלמה, בראותו את האגוצנטריות ואת רדיפת המותרות שהשליטו על החברה הישראלית תהליכי האמריקניזציה המהירים.

גם בשיריו לילדים החיה לשעה קלה את עקרון הסינרגיה של העשייה הקולקטיבית, שאבד ואיננו. הוא סירב להשלים עם התפוררות החברה הישראלית לפרודות ולאטומים, וביכה בדרכי עקיפין את אבדן היכולת להקים מפעלים גדולים, שאין בכוחו של היחיד לשאת על שכם. במאמרו "סוד המרכאות הכפולות" ראה בחזון את הימים שלעתיד לבוא, שבהם ניתן יהיה לדבר על הארץ ועל הצינונות בלי מרכאות כפולות: "יום שבו ישיר הפייטן העברי על הצינונות, למשל, ויראה עצמו יכול וזכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום ניצחון לשירה העברית".

### יוסף וכתונת הפסים

בשירי הילדים של אלתרמן, ובשירי ספר התבה המזמרת באופן מיוחד, נודע מקום של כבוד לדמותו של יוסף, הן בשל תהפוכות גורלו הדרמטיות, שהיו

מנת חלקו של גיבור מקראי זה (עלייתו מממעמקי הבור ומחשכת בית האסורים אל מעמדו הרם של המשנה למלך מצרים), הן בשל כישרונותיו הוורסטיליים בתחומי הרוח והחומר ותרומתו לרווחת הכלל (הפיכתו מאיש חלומות ל"יוסף המשביר" - יוזם של פתרונות חברתיים וכלכליים מזהירים). הרי אלתרמן הצעיר, חרף כישרונותיו המגוונים וחרף הצלחותיו הרבות, התנסה במהלך חייו בכישלונות לא מעטים: הוא לא התקבל למגמה הריאלית שבה ביקש ללמוד, הבנות שאחריהן חיזר לא נענו לו, הוא אֶכזב את אביו משנטש את מקצועו האקדמי לטובת העיתונאות והספרות. מותר כמדומה להניח כי הוא חש תחושה של קרבה אל דמותו של יוסף: גם הוא, כיוסף בשעתו, היה שרוי בכירא עמיקתא, עד שעלה מעלה מעלה ונתקרב "למלכות"; גם הוא, כיוסף "המשביר" ואיש החלומות, גילה כישרונות במקצועות מעשיים ובעולם הרוח כאחד; גם הוא כיוסף, שאחיו קינאו בו והתעללו בו, מצא עצמו מושמץ בקרב רעייו המשוררים, חרף תרומתו האדירה לציבור הרחב, ואולי דווקא בגללה. כמקביל, שימשה דמותו של יוסף ביצירה זו גם סמל לאומי רב-אנפין.

במעשייה המחורזת מעשה בפ"א סופית, יוסף הנער נעלם ואובד להוריו (בדומה לפ"א הסופית שחברותיה התעללו בה), אבל חוזר ומחזיר את האות למקומה לאחר שאֶמו קוראת לו הביתה. דאגתה של האם לבנה מחזירה לעולם את הפ"א הסופית ומשיבה את הסדר הטוב על כנו. למעשה, גם במעשייה המחורזת מעשה בחיריק קטן החיריק שעלה לגדולה וכבש את פסגת ההר חוזר אל אחיו, פשוטי העם, כיוסף בשעתו (שהתגעגע ממרום מעמדו הרם לאֶחיו וביקש לראותם). גם בשיר "הקרב על גרנדה" ניצל אלתרמן את השם "היוסף", שמו האותנטי של בנו של שמואל הנגיד, כדי לרמוז לסיפורים על קנאת אחים במקרא, ולסיפור על קנאת האחים ביוסף בפרט. את זאת עשה בתארו את קנאתם של יריבי הנגיד, המבקשים לקום עליו או על בנו בשדה (כִּי אֶל מֵה יָקוּוּ מִבְּקָשֵׁי רְעוּתָהּ? / תִּקְוָתָם הִיא - עֲלֵיהָ לְקוֹם בְּפִתְאֵם / בְּהִיוּתָהּ בְּשֶׁדֶה הַיְהוּדִי לְבִדְדָה... / או לְצִפּוֹת אֶל בְּנֵה יְהוֹסֵף עַד בּוֹא יוֹם").

גם האפרוח, גיבור המעשייה המחורזת האפרוח העשירי (1943), דומה ליוסף, בן יעקב-ישראל, הבן הרצוי והאח הדחוי, שהושלך ללא עוול בכפו לבור ולבית האסורים, נחלץ משם ועלה לגדולה. בן זקונים זה מתלונן כי שכחוהו "בְּבוֹר צְלָמוֹת", ומזעיק שמים וארץ שיחושו לעזרתו; הוריו מקוננים וחוששים ש"אֵין זֹאת כִּי טָרַף טָרַף... ", כיוסף בשעתו. נזכרת גם הכתונת הקרועה (שכאן

היא אמנם כתונתו של האב הגלותי המרושל, שכל חייו הם הטלאה של טלאי-על-גבי-טלאי). לפנינו אפרוח כישרוני ובעל חזון, מין "צפנת פענח", היודע ומבין את המתרחש מחוץ לכותלי הביצה, ומתיישר בכלאו ממש כמו הגיבור המקראי, בעל החלומות ופותר החלומות, שעמד בניסיונות כבדים מנשוא.

אפילו הַלְצִים, המופיעים בשיר הרביעי של המחזור "צרור נפלאות הקרקס", דומים ליוסף ולאחיו ("פָּאָלוּ נֹרוֹ / מִתּוֹךְ שְׁנֵי תוֹתָחִים [...] וּבִתּוֹךְ כֶּךָ מִפְּיָרִים הֵם בְּאִפְּן מִפְתִּיעַ / אִישׁ אָחִיו... וְשֵׁשׁ... צוֹחֲקִים עַד בְּכִי!"; והשווה: "ויכר יוסף את-אחיו והם לא הִכְרָהוּ" (בראשית מב, ח); "ויִסַּב מעליהם ויבִךְ וישָׁב אֱלֹהִים" (שם, שם, כד); "וימהר יוסף כי-נכמרו רחמיו אל-אָחִיו ויִבְקֵשׁ לִבְכוֹת" (שם, מג,ג); "ולא-עמד איש אתו בהתְּנֹדַע יוסף אל-אָחִיו, ויתֵן את-קָלוֹ בְּכִי" (שם, מה, א). נרמזת כאן, מעשה רמיזה בתוך רמיזה, גם פגישתם המצמררת של האחים-היריבים בשורות החתימה של שירו של שאול טשרניחובסקי "בין המְצָרִים" ("וּלְאוֹר בְּרַק הִירָיָה אִישׁ אֶת אָחִיו הַפִּירוֹ"), שבו אחים לדם הם למרבה הטרגרדיה גם יריבים לנשק, המזהים איש את אחיו רק לאור ברק הירייה. מיוזג רגשות האהבה, השנאה והקנאה בחבורת האחים מלמדת אותנו על עיקרון חשוב המופיע בכל שירי האחוה והרעות של אלתרמן, לרבות "שיר עשרה אחים": רק "בחיק המשפחה" (או בחיקה המגונן והמדרבן כאחד של החבורה הספרותית, או של היחידה המוכחרת) יכולים להתפתח רגשות כה עזים וכה מנוגדים של אהבה-איבה ושל אהבה-קנאה. ואף-על-פי-כן, באחוה ורעות אלה טמון המפתח להישגים הגדולים והבלתי-צפויים, שעליהם דיברנו לעיל בדיון על "הפירמידה של האחים ונג" ועל עקרון הסינרגיה.

תלמידי הישיבה בקהילות מזרח אירופה נהגו להמחזז את גורלו הדרמטי של יוסף במסכתות עממיות, שנקראו "יוספ'ס שפיל"; ובהן - בדומה למקובל ב"משחקי פורים" - החליף הגיבור מסכות ומלבושים פעמים אחדות, עד לרגע שבו הגיע אל כס המלוכה ועטה על עצמו בגדי מלכות. יצירת אלתרמן ככלל, ויצירתו לילדים בפרט, היא יצירה דרמטית של חילופי גורלות ומסכות, למן ספרו הראשון כוכבים בחוץ, העוסק בכוכבים כגרמי שמים וכשחקנים בתאטרון ובקרקס, ועד לספרו האחרון - המסכה האחרונה - שכותרתו רומזת למסכת המוות. סיפור יוסף, בשל אופיו הדרמטי, מתאים למעשיותיו המחורזות של אלתרמן לילדים, המצטיינות במעברים חדים בין תהומות הקלון למרומי התהילה. במבוא לספר הבלדות האנגליות והסקוטיות, פרי תרגומו, הזכיר

אלתרמן את הטרוֹבֵדוֹרִים שממערב ואת "השפּילֵמְנִים" שמזרח, שנדרו בדרכים וחיברו שירים ומערכונים מחורזים על נושאים ועל גיבורים מתוך כתיב הקודש. שיריו "הקנוניים" בכלל, והמעשיות המחורזות שלו לילדים בפרט, שאבו יסודות לא-מעטים מן המסורת העממית הזאת, שחיבבה את דמותו של יוסף ועשתה את גורלו נושא למחזות רבים.

כבנו של יעקב-ישראל, שימש יוסף ביצירות נאיביות אלה גם מטונימיה ומשל לעם-ישראל, ולפיכך דמותו וגורלה מתאימים להפליא לאלגוריות לאומיות, שגיבוריהן הגיעו למרומי התהילה, אך התגלגלו ממנו אל תהומות הקלון. יוסף הוא בן נבחר ומופלה לטובה, וגם אסיר (כשם שעם-ישראל הוא גם "עם בחירה" וגם העם המופכה ביותר בהיסטוריה האנושית). הנה, כתונת הפסים, שהייתה סמל סטטוס ושם נרדף לבגד יקר ונחשק, אינו אלא בגדו של האסיר השפל והמושפל. לא במקרה נרמז סיפור יוסף וכתונת הפסים מהשיר "איגרת", החותם את החלק הראשון של כוכבים בחוץ: "לְאֵט לְאֵט הִפְיֵתִי. / גִּרְתִּיו אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם. / פִּשְׁטֵתִי כְּתַנְתּוֹ [...] וְהוּא חִיָּךְ אֵלַם", ולא במקרה מסתיים פרק שירי המכות בשירי מכות מצרים בתיאורו של הבן הבכיר והנבחר בכתונת הפסים, הנעלה והבוזיה כאחת.

### ספרא וסייפא

ראינו כי במרכז יצירותיו הארוכות של אלתרמן לילדים ניצבים גיבורים, המצטיינים בתחומי הרוח כבתחומי החומר, כגון יוסף, איש החלומות ו"המשביר", שדמותו הוורסטילית שימשה לאלתרמן מושא להזדהות אישית, אך גם סמל לאומי רב-אנפין. מתברר כי בשירת הילדים שלו בחר המשורר בדרך-כלל בגיבורים שהם שילוב צולח של "ספרא וסייפא", כגון שמואל הנגיד, החולם והלוחם, או כמו בנימין מטודלה, הנוסע היהודי הנועז שצלח ימים ויבשות והגיע לקצות תבל. ספר התּבּוּה המזמרת נפתח בשיר על מסעותיו המופלאים וההרואיים של אותו תייר יהודי נועז, שיצא במאה השתים-עשרה מטודלה שבצפון ספרד לאיטליה ומשם למזרח התיכון (החרוז המבריק [ÉLA] המופיע בכל שורה משורותיו הזוגיות של שיר וירטואוזי זה נשמע כמו קריאת [OLÉ] בריקוד פלמנקו סוער, או כמחזאת כפיים קצבית בסיבובי מחול הטרנטלה האיטלקי). לא במקרה בחר אלתרמן לפתוח את ספרו לילדים דווקא בשיר שגיבורו הוא תייר, או נודד, שהנדודים והפתיכה הם לו אורח חיים. כך

החזיר משהו מרוחו של ספר שיריו הראשון, כוכבים בחוץ, הפותח בתיאורו של הלך הנודד בין שערי עיר לאבק דרכים.

לפנינו שיר על גיבור היסטורי, שתהפכות חייו מסמלות את ההיסטוריה הלאומית הנפתלת. סיפוריהם ההרואיים של גיבורים יהודים כדוגמת בנימין מטודלה, לרבות גלגולם הסטירי של גיבורים תיירים נועזים אלה בסיפורו האנטי-הרואי של מנדלי על מסעות בנימין השלישי, הן שימשו בדור התחייה סמל ומשל לרצונו של היהודי לעזוב את הגלות ולצאת לדרך חדשה, עצמאית וריבונית. ואילו כאן, בתום מסע נועז ורב-תהפוכות, חוזר איש המסעות ההרואי לחדרו, ומתחיל להעלות את קורות מסעו על הכתב. את כלי הפרש הנועז הוא ממיר בקולמוס, ואת מרחבי תבל הוא ממיר בקיטונו הצר של הסופר. משמע, אפילו בנימין מטודלה, הנוסע הנועז ומגלה הארצות, מתגלה כאן בתורת "ספרא וסייפא" - מין "יעקב יושב אוהלים" - שאינו מושך ידו מן הקסת והנוצה; ולאמתו של דבר, כך רומז שירו של אלתרמן בלי לומר זאת מפורשות, אלמלא עשה כן, לא היו הדרורות הבאים מכירים את שמו ולא היו יודעים דבר על עלילות גבורתו. משמע, "בדרך הגדולה" שעשתה האנושות במעלה הדרורות, הנוצה חשובה לא פחות מן הרומח, והקסת אינה נופלת בחשיבותה מן הקשת. גם בשירו על "הקרב על גרנדה" תיאר אלתרמן בגלוי את שמואל הנגיד, שר צבאה של הממלכה. אך מה שהעסיקו ודרבנו לחבר שיר זה לא היה אלא הדיון האקטואלי בדבר עיצוב דמותו של "היהודי החדש", שהפך בצוק העתים לאיש חיל ומלחמה, כב"תור הזהב" שבספרד. בשיר זה הראה המשורר כי אין הלוחם היהודי סוגד לכוח ולצבאיות, אלא רואה בהם כורח בל יגונה. בן-גוריון, בדומה ל"כנענים", סגד במוצהר לכוח הזרוע ולשליח (אם כי גם מנהיג הדור וגם מנהיג התנועה "הכנענית" היו, כל אחד בדרכו, בבחינת "ספרא וסייפא"), ואילו אלתרמן ראה בשליפת החרב מנדנה כורח וצו השעה.

ואכן, הוא מציג את שמואל הנגיד, הלוחם המהולל ושר הצבא, כמי שמתפאר ביכולת הכתיבה התמה של בנו, וכמי שמתפעל מפלאי השפה העברית וכיבושיה לא פחות ממה שהוא מתפעל מהשיגי הקרב. כלומר, גם כאשר יש לעם-ישראל גיבורי חיל, ובשנות הגולה הארוכות הן לא היו לו גיבורים רבים הראויים לתואר זה, גיבוריו הריהם בבחינת "ספרא וסייפא", ולא גיבורים הששים אלי קרב. בשיריו האנטי-כנעניים, שנכללו אותה עת בקובץ עיר היונה, הטעים אלתרמן שוב ושוב כי החרב "לא תִּעַם הִנֵּה עִמָּה", ושחרב זו

היא "רות נְכָרִית", "אֲבֹתַת חֲרָבוֹת גּוֹיִים". הוא ביקש להדגיש כי גם כאשר "עם הספר" פונה בכורח הנסיבות אל החרב, הרי פנייתו זו נועדה לצורכי התגוננות והישרדות (אם כי לא אחת הטעים אלתרמן שגם הנוצה, ולא רק החרב, יכולה להפיל חללים; ועל כן, המרת הפגיון והרומח בקולמוס יכולה להתפרש כהמרה של כלי מלחמה אחד במשנהו).

המערכון המחורז זה היה בחִנְכָה, או נס גדול היה פה, נכתב ונתפרסם ב-1933, בעוד היישוב מחפש דרכים להגן על עצמו מפני התקפות חוזרות ונשנות של האוכלוסיה הערבית. כאשר מתתיהו-המטאטא פונה אל העציצים שעל אדן החלון ומזרום לצאת לקרב ("וְאִתָּם, הַצְּבָרִים, / עֲצִיצֵי הַגְּבוּרִים [...] חֲדָדוּ אֶת הַקּוֹצִים, / כִּי לְקָרֵב אָנוּ יוֹצְאִים"), נכללים בדבריו גם רמזים אקטואליים על כינונו של כוח המגן העברי מתוך בני הארץ וחניכיה (על כן הצברים עומדים בשורה על אדן החלון, כחיילים במסדר, ומחדדים את "פגיוניהם"). בתוך תיאור ההכנות לקרב, נרמז כאן כי "הצברים" הללו בעצם שתולים בעציצים; משמע, נרמז כאן שמדובר בצמחי מדבר מבויתים, ולא בפראי אדם המנופפים בסיף בתאוות נקם, כשוסי המדבר הערביים. מיווג זה שבדמותו של הלוחם העברי - בין "עשיו" ל"יעקב", בין איש השדה האוחז בחרב וברומח לבין יושב האוהל הלמדן - באה לידי ביטוי בדברי הלוחמים עצמם שב"דף של מיכאל" (עיר היונה): "אֶפֶל הַזֶּמֶן וְלֹא אֲנִשִּׁי סוּדוֹ אֲנַחְנוּ. / נַעֲלָמִים חֲקִיו, חֲזָקוּ פָּנָיו מִצֵּר. / וְאָנוּ אֶל מוֹלֹ מֵאֲחֵרֵי הַצָּאן / וּמִסְפָּסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ".

בעוד שמשוררים ופזמונאים מבני דור המאבק שרו על "יפי הבלורית והתואר", לא נגרר אלתרמן אחרי האידיאלים הניצשיאניים של "הצבר", שנתגלגלו בתיאורם הסטראוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, בהירי שיער וכחולי עין (היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי השיער והעין). כשתיאר באותה עת (בשיר "עיר הגירוש" מתוך עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם בני ההתיישבות העובדת, התיאור מסתיים במפגש של בני הגולה עם חבר הקיבוץ הממושקף "עם סמכות השלטון ומְכַשֵּׁר הַקֶּשֶׁר".

לא "צבר" הֵרואי וזקוף קומה לפנינו, שניחן ביופי חיצוני מושלם, כי אם בסך הכול חבר קיבוץ ממושקף (וקצר רואי; כלומר, חסר פרספקטיבה היסטורית). בסוף השיר "עיר היהודים" (מן המחזור "מלחמת ערים" שבעיר היונה) מתואר הרופא כאדמוני וכשעיר - תיאור המתאים ל"עשיו" איש השדה,

ולא לרופא היושב בין כתליה של המרפאה. טבעי היה אילו תואר חבר הקיבוץ כאדמוני וכשעיר, ואילו הרופא - כממושקף. ואולם, אלתרמן מעולם לא נענה לשגרת המוסכמות, אלא נהג לשבור אותן ללא הרף. מראה פניו של הרופא האיראליסט בחגיגת קיץ, "שִׁמְחִצִיתָן מַעֲשֵׂה חֶרֶשׁ", כמוהו כמראה פניה של המציאות החדשה המתחוללת לנגד עיני הדור - מראה חצוי, שפני יאנוס לו: "פְּנֵי הַיּוֹנָה וְאַבְחַת חֶרְבָּה / הֵן דְּמוֹת פְּנֵיהַ הַנְּחָצוֹת" (בשיר הפתיחה של עיר היונה). אלתרמן רותק בשנים אלה לאותה מטמורפוזת מופלאה שנתחוללה בחיי העם כמעברו מחיים רוחניים ותלושים מקרקע לחיים ממלכתיים, הקשורים לקרקע אך תלושים משורשים רוחניים.

כבר הראה ביאליק, בשיר הילדים שלו "פֶּרֶשׁ" ("רוץ בן סוסי"), שהיהודי, גם כשהוא פֶּרֶשׁ בן חֵיל, הרוכב על סוסו "יוֹמֵם וְלַיִל", אין הוא אלא גלגול המודרני של הפרשן היהודי, שעשה ימים כלילות בלימוד התורה (על ריבוי משמעיו של השורש פֶּרֶשׁ - בתחומי גבורת הגוף ובתחומי גבורת הרוח - בנויה המעשייה שלו לילדים "ספר בראשית"). גם את המתמיד החיזור והחלש תיאר ביאליק במונחים "הלניסטיים" הֶרוֹאִיִּים, כאילו היה הוא אביר המוריד עיר בצורה וחולם על זר הדפנים המונח על ראש הגיבור המנצח. אחדים מציריו של ביאליק ציירו את הפֶּרֶשׁ שבשיר הילדים שלו כילד קטן הרוכב על סוס עץ, ונחום גוטמן ציירו כנער נועז בעל כאפייה, כמו חברי "אגודת השומר", שלבשו חולצה רוסית וחבשו כאפייה לראשם. לגבי דידו של אלתרמן, פֶּרֶשׁ יהודי הוא גם מי שמחזיק ספר ליד מיטתו, או מי שחוזר הביתה, נוטל קולמוס לידו ומנציח את עלילותיו בספר. גיבורי החיל שלו הם גיבורים שבסופו של דבר מתגלים כ"ספרא וסייפא", המעדיפים את "הספר" על "הסיף" - למדנים, הנאלצים לקחת חרב לידם, אך מייחלים לרגע שבו יחזרו לביתם ויקחו לידם את הנוצה.

כך גם במחזהו פְּנֶרֶת, פְּנֶרֶת (1961), שנולד פחות או יותר באותו הזמן ומאותם מניעים שהניעוהו לכתוב את שיר-הילדים "אנשי עלייה שנייה" שבספר התבה המזמרת (1958): ליטול ליד את המושג השחוק "ציונות", להסיר ממנו את האבק, לצחצחו ולהחזירו אל מחזור החיים, מואר באור חדש ובהיר. אם התפתו צופיו של מחזה זה להאמין שחלוצי העלייה השנייה לא היו אלא מחבריהן של "ברושורות" פוליטיות חוצבות לבבות, המתובלות מדברי ניצשה והגל, הרי שבסופו של דבר מתברר להם, כי בזמן שצעירים נלהבים אלה נאמו והתווכחו, כתבו והצטלמו, הם גם עבדו "כבדרך אגב" עבודת פרך בלי

לחוס על כוחותיהם. בלהט החזון עשה כל אחד מהם לאמתו של דבר עבודה של שניים-שלושה עובדים "רגילים". ככלות הכול, המחזה פִּנְרַת, פִּנְרַת מלגלג על מייסדי הקומונה העברית הראשונה רק לכאורה. הוא מטעה את קוראיו להאמין כי המחבר רואה בהם בטלנים המצטלמים ב"פזזה" מרשימה כדי להיכנס להיסטוריה עם מעדר על שכם. בשורות הסיום מוצגים גיבורים אלה כמי שיודעים לשלוח ידם בשלח, וגם מן הנוצה והחרט אין הם מושכים את ידם, ממש כמו גיבוריה הגדולים של ההיסטוריה היהודית בשירי הילדים של אלתרמן: בנימין מטודלה, שמואל הנגיד ואנשי העלייה השנייה. ככלל אהב אלתרמן גיבורים הנוהגים כבני בית לכל דבר ב"עולם המעשים" כב"עולם האצילות", ואף רואים את החוט הסמוי אך האמיץ המקשר את שני העולמות המנוגדים זה לזה.

### קוצו של יוד

בשיריו "האֶפִּיים" לילדים הציג אפוא אלתרמן גיבורים שהם "ספרא וסייפא", שאינם יודעים חת בצאתם אל המסע ואל המלחמה, אך בעודם במרחקים הם כבר מייחלים לרגע שבו יגיעו הביתה מדרך הנודים ומשדה הקרב, ויוכלו לפנות אל הקסת והנוצה (פרודיה על אידאל ה"ספרא וסייפא" יש בעיצוב דמותו של מישה ברחסיד, גיבור חגיגת קיץ, הפושע המלא "יִרְאַת כְּבוֹד וְהוֹקְרָה / לְפִלְאָ הַמְּלִים"). כיאה לשירים העוסקים בגיבורים שהם גם אנשי ספר, שירי הילדים הללו מלאים לא במעשי גבורה בלבד, אלא גם במיני פלפולים פילולוגיים על כל קוץ של אות מאותיות הכתב ועל כל סימן ניקוד או פיסוק זעיר שבצדן של אותיות אלה. כבמיטב המסורת האוקסימורונית שלו, שם אלתרמן בפי גיבורי החיל השריריים דברים המתאימים להיאמר דווקא מפי למדנים חיוורי מצח, הדנים בסוגיה הלכתית סבוכה. לא אחת הראה בשירים אלה שאות אחת, או אפילו סימן ניקוד זעיר, יכולים להיות בעלי משמעות הרת גורל לאדם, לעם ולעולם.

אפילו שיר המקהלה הרם והגברתני, המלווה כפזמון חוזר את שיר הילדים על "ספני שלמה המלך", מבוסס לאמתו של דבר על חילופי מסורה - על הברלי נוסח דקים ו"פחותי ערך" בטקסט המקראי - שלכאורה ימצאו בהם עניין רק אנשי אקדמיה יבשים, או בטלנים המתפלפלים מאחורי התנור של בית המדרש, ולא ספנים שריריים הנושמים אוויר ימים. ממבט ראשון, לפנינו



אבסורד גמור: שינוי דקדוקי זעיר כקוצו של יוד, שבו יבחינו רק למדנים מופלגים, משמש כאן בסיס לשיר מקהלה קולני מפי חבורה של מלחים אמיצי זרועות ורמי קול: "עֲצִיּוֹן גָּבֵר, עֲצִיּוֹן גָּבֵר / עֲצִיּוֹן גָּבֵר, יַם אֵלוֹת. / בְּסִירוֹת הַיָּם יַעֲבֹר / וּבְאֵנוֹת גְּדוּלוֹת" וגו'. ובמחשבה שנייה, הרי אין כאן שום אבסורד, כי אם אמירה היסטוריוסופית עמוקה: בעקיפין השיר רומז לכך, שלמילה הכתובה (קרי, לתבה) יש בתולדות העם מקום של כבוד, וכי אין לזלזל אפילו בסימן ניקוד זעיר. בשנת העשור למדינה, רמזו אלתרמן לקוראיו הצעירים של שיר זה, שאלמלא המיתו עצמם למדנים באוהלה של תורה על כל תג ותו, ספק רב הוא אם היה העם חוזר לארצו שמקדם, וספק אם היה דורם זוכה לראות במו-עיניו את תחיית השפה, העם והארץ.

בספר התבה המזמרת, רבים הם הדיונים הפילולוגיים, הגלויים והסמויים, עד כי לעתים עשוי ספר זה להיראות בעין בלתי-מיומנת כספר שנועד לקוראי לשוננו או לשוננו לעם (מוכן שלא הדיון האקדמי היבש במרכז עניינו של הקובץ, כי אם שעשועי לשון מחוכמים, שכל ילד יצירתי יפיק מהם הנאה וימצא בהם עניין). כך, למשל, השיר "מלפיהדק" איננו שיר הרואי על פיל גברתן וחזק, בעל חדק ארוך, כמצופה משיר ילדים על חיית קדומים מיערות העד. למרבה ההפתעה, זהו דיון פילולוגי "ארוך" ו"מייגע", המתחבט במתן שם מתאים לפיל, ש"נודע כממחה ללשונות הפילים" / בקצור, פיל בלשון: פילולוג. בהסיטו את המוקד מן הסיפור ההרואי של היער אל הסיפור האנטי-הרואי של היער, סיפורם של מלומדים הכלואים בד' אמותיהם, הפך אלתרמן את שיר הילדים הזה לשיר מודרניסטי, המתרחש בין ארבעה כתלים ככמחזה האבסורד; שיר שגיבוריו הם אנשי ספר בני תרבות, ולא חיות מן הג'ונגל הקמאי (הרי שינוי אורתוגרפי זעיר הופך יער לעיר, כלומר, "טבע" ל"אמנות", ויצירת אלתרמן הן הופכת לעתים תכופות את היוצרות, ומחליפה את המציאות בשיקופה האמנותי).

על רקע הנורמות השולטות בשירת ילדים זו, דיון בענייני לשון כמו זה שבשיר "מלפיהדק" איננו בבחינת "סטיית תקן", או הפתעה גמורה. נהפוך הוא, דיונים כאלה מצויים כאן גם במקומות רבים נוספים, רובם בלתי-צפויים בעליל. כזה הוא, למשל, גם שיר-הילדים "הקרב על גרנדה", המתבסס על כפל משמעיה של המילה "מערכות" (צורת הרבים של "מערכה" הרואית בשדה-הקרב; צורת הרבים של "מערכת" אנטי-הרואית שמתחום עולם הספר). כזה הוא, למשל, גם השיר "על שמות כבירים של אישים אבירים", שאיננו, כמצופה,

אָפּוּס רב-עלילה על נפילי קדם, שלעומתם כולנו כחגבים, אלא דיון פילולוגי "יבש", חסר עלילה ונטול כל הֶרואיקה, המתאים לכאורה לשקלא וטריא של למדנים קשישים, ולא לשיר שנועד לילדים קטנים. השיר כולו נסב על שמותיהם המוזרים של אבירי קדם, ולא על מעשיהם ההֶרואיים ("לא ספור. רק שמות של הָרָר וְאִימוֹת, / לֹא יֵהְיוּ כְמוֹתֵם בְּחֶלֶד. [...] כִּי אַחֲרָה וְשָׁפִים, אֶלִיחָבָא וּמְרֵמוֹת, / נְמוֹשׁוֹת לֹא הָיוּ! / לֹא! עֵדִים הַשְּׁמוֹת").

במעשייה המחורזת מעשה בפ"א סופית נשלף וו מן העולם (כלומר, נשלף ממנו בורג - העולם השתגע): האות פ"א סופית נעלבה והחליטה לפרוש מן הבריות. מתברר כי מערכת הכתב, וכמוה גם תבל כולה, אינה יכולה לתפקד בלי אחת מאותיותיה, והיא כמכונה שאינה יכולה לפעול בלי אחד מחלפיה - אפילו אין אות זו אלא אות נדירה ונידחת, שלכאורה אפשר גם בלעדיה. משמע, גם הבריות הקטנות והנקלות יש להן תפקיד בעולם. ואולם, החברה מתעללת בחלשים ובדחויים, וגורמת להם לרצות לפרוש מן הבריות, לנטוש את משמרתם ואת תפקידם. לקראת סוף המעשייה מתברר כי די במילה אחת טובה, במילת אהבה או דאגה של אם לבנה, כדי להחזיר את הסדר על כנו. לפנינו שיר מבודח ורציני כאחד, המפנה זרקור לכיוונה של אותה אות צדדית ונכלמת הניצבת בסוף המילים, ספק מתוך גאווה ספק מתוך רגשי נחיתות. "אחיותיה" האותיות מסלפות את דמותה, והופכות אותה קרבן לרכילות מרושעת ולנידוי חברתי. באמצעות סיפור תהפוכות גורלה של אות נידחת זו ביקש אתרמן להתמקד בטיפוס החריג שבחברה, ב-outsider הדחוי והמזולזל (כבפזמונו על הילד החריג אליפלט, שלהפתעת הכול מתגלה בשעת מבחן כמי שהוכיח את עצמו יותר מאחרים). ממבט ראשון לפנינו יצירה על יחסי הפרט והחברה, היחיד והקולקטיב. אולם אם נעתיק את עלילתה לספרה הכלל-אנושית, הרי שנוכל לומר שמתואר בה גם ניצחונו של עם נידח ומזולזל, ש"אָחִיו" למשפחת העמים החרימוהו על לא עוול בכפו. סופו שהוא מלמד לקח את אויביו, ששילחו בו ארס בלא סיבה, גורם להם להתנער משקרים מוסכמים ומשנאת חינם ולהכיר בו ובמעלותיו. אפשר שאתרמן הושפע משירה של קדיה מולודובסקה "המכתב", שבו פורחת מזיכרונו של זרח האות שי"ן, שבלעדיה המכתב נמצא חסר (כאמור), תרגם אתרמן את שיריה של קדיה מולודובסקי מן הספר פתחו את השער). ואולם, הוא הביא את הסיפור למחוזות הגותיים רחוקים, שאיש לא שיער שספרות הילדים יכולה להגיע אליהם.

במעשייה המחורזת מעשה בחיריק קטן לפנינו "אָפּוס" שבמרכזו אנטי-גיבור העולה לגדולה (כמו הברוזון המכוער של אנדרסן). לילדים רומזת המעשייה שלא כדאי להתעלל בחלשים, כי דווקא תחושת הקיפוח מחשלת אותם ומחזקת בהם את הרצון להגיע לגדולות, כמאמר חז"ל: "הזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה" (גדרים פ"א ע"א). עליבותו של הקנקן אינה מעידה דבר על התוכן הגלום בו ועל הפוטנציאל שלו להגיע להישגים מרקיעי שחקים. כוחותיו של החיריק מתחשלים עד לבלי הפך דווקא בשל הכורח להוכיח את עצמו ורצונו העז להזים את דברי הבלע הזדוניים. הוא מתחיל אמנם את דרכו רק כדי להשיב ל"חבריו" כגמולם; אולם עד מהרה הופכת ההעפלה שלו לדרך חיים. חבריו של החיריק, שנדרוהו וזלזלו בו, מתחילים לתהות ולבהות לנוכח הישגיו הבלתי-צפויים. דמיונם של השורשים תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד. לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומר, המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אֶזכורו המרומז של סיפור בראשית בא לומר כאן, שאם נברא העולם מאותיות, הרי שעולם ומלואו תלויים בכל סימן וסימן, אפילו הוא חיריק זעיר.

יצירות ילדים אלה של אלתרמן, המעמידות "קוצו של יוד" במרכז עולמן, לקח כפול ומכופל להן: ראשית, הן מראות שבשפה העברית גם אות צדדית (כמו הפ"א הסופית) וגם סימן ניקוד קטן, קל שבקלים, כמו החיריק הקטן (על משקל "קמץ קטן") הוא בעל חשיבות מרובה, וזאת בשל ריבוי משמעיו של השורש העברי, שבו אפילו תנועה קלה יכולה להבדיל בין "קדושה" ל"קדשה", או בין "שחר" ל"שחור". שנית, הסופרים הראשונים זכו לשמש על שום שָמְנו את אותיות התורה, מכאן שיש חשיבות לכל אות שבתורה ולכל קוצה של אות. שלישית, עם ישראל בגולה לימד את בניו ב"חדר" לפי שיטת "קמץ אלף-ף-א", ועשה את סימני הניקוד חלק בלתי-נפרד מלימוד התורה. כבר הראה יל"ג שאפילו קוצו של יוד יכול להפוך עולמות. במעשה בחיריק קטן הרחיק אלתרמן לכת מיל"ג, וסיפר סיפור שלם על חיריק אחד זעיר וקל, ההופך עולמות, סיפור שְלֶקַח לאומי בצדו: לעתים גם גורלו של עם קטן ונידח נחרץ בשל מילה אחת הנכתבת בכתב שטנה נגדו, אך בשל הכורח שלו בתורת עם שנוא להצטיין ולהתבלט בין הגויים, הוא מגיע לא אחת להישגים אדירים. גם האסון וגם הששון פוקדים אפוא את "עַם הַכְּתָב" (כפי שפינה ביאליק את

עם ישראל בשירו "מתי מדבר" בעקבות כינויו כפי הערביים), בשל גורם קל שבקלים, בשל כתם דיו קטן הצובר לעתים משמעות ומתפתח לממדים אדירים. חיים ומוות ביד הלשון.

מדוע בחר אלתרמן להכליל דיונים פילולוגיים נידחים ואקסצנטריים כאלה בספר שיריו לילדים? להערכתי, חברו כאן שתי סיבות לפחות, שמקורותיהן וכיווניהן שונים ומנוגדים בתכלית: הסיבה האחת, האוניברסלית, היא הרצון להפגין את נפלאות "המאגיה של הלשון", כבמיטב המסורת הנאו-סימבוליסטית של השירה הצרפתית והרוסית. אלתרמן הראה בשירים אלה כי הוא אקרובט מילולי לא פחות מחבריו לאסכולה, והרבה בשיריו לילדים בהפתעות ובהברקות. בשירתו למבוגרים עמעם את כוונותיו ועטפן בערפל סמיך (ואף סנגר על הערפול במסתו "על הבלתי מובן בשירה"), ואילו בשיריו לילדים הברקותיו בדרך-כלל קליטות ובהירות, כיאה לשירים שנועדו לביצוע ולהמחזה באולם בית-הספר (רפליקה "תאטרונית" צריכה כמובן להיקלט בשבריר של שנייה אצל קהל גדול והטרוגני). הסיבה השנייה, הלאומית, באה להצביע על חשיבות המילה, ואפילו על חשיבותם של כל קוץ וקוץ. בהיסטוריה של עם ישראל אפילו אות אחת, סימן ניקוד או פיסוק, יכולים להיות בסיס לטרגדיה לאומית או לאפוס הרואי. מילה אחת, אות אחת ואפילו קוצה של אות, או סימן ניקוד קל ונקלה, יכולים לברוא עולמות, אך גם להחריבם ולהחזירם לתוהו ובוהו.

#### מרד הצעירים בזקני הממסד

מהם הנושאים הקרובים ללבם של ילדים? נראה כי אלתרמן התחבט בסוגיה זו בשירתו לילדים, ובמשתמע הבין וקבע כי שאלת פער הדורות - שבתקופת ההשכלה כינוה בשם "בעיית האבות והבנים" - היא-היא השאלה המעסיקה ללא-הרף כל הורה וכל ילד. שיריו לילדים בכלל, ושירי ספר התבה המזמרת בפרט, עוסקים שוב ושוב בשאלה נכבדה זו, שהעסיקה גם את שירתו הבוגרת ו"הקנונית" של אלתרמן (כבשירו "קץ האב" מתוך שמחת עניים, או בשירי הדיאלוג בין הבן לאביו שבשירי מכות מצרים). יש לזכור: אבותיהם של משוררי המודרנה - שלונסקי, אלתרמן ורטוש - היו אנשי רוח, שעודדו את ילדיהם ותמכו בהם, אך לא אחת גם הוכיחו אותם על קלות דעתם ולא חסכו מהם את שבטם. אלתרמן, אף יותר מחבריו לאסכולה, דרש שבחיי "השטותים" ו"קלות הדעת". הוא השמיע בשיריו את הטענה כי בזמן שבוני הארץ הקימו פּרֶךְ, גם

הוא וחבריו העמידו כרכים אחדים (ריבוי של "כרך"), וכי גם "רעות הרוח" היא עניין רציני, שראוי לענות בו. בשירי הילדים שלו הראה, שנציגי דור ההורים הם לפעמים "תיישים" זקנים ועקשנים או "סוסי עבודה" דאוגים, הסוחבים אחריהם עגלה כבדה ועמוסה, בעוד שבניהם הצעירים חופשים כגדיים וכסיחים להתרוצץ בשדה כאוות נפשם.

כבר בשירו המוקדם "היורה" (2391), תיאר אלתרמן את מלחמת הצעירים בזקנים, לרבות זו שניטשה באותה עת בקריית ספר העברית: "אָז הַתְּחִילוּ זָנִים, / אָז הַתְּחִילוּ נְצִים / צְעִירִים וְזָקְנִים, / עֲצִיצִים וְצִיצִים" (יש להניח שהעציצים שבתוך הבית, או על אדן החלון, כמוהם זקנים יושבי-האואהלים, בעוד שהציצים המבלבלים שבגן כמוהם כצעירים, שריחם כריח השרה). בשיר "גשם ושמש", גרסתו המאוחרת של השיר "היורה", מתואר תיש, המטיף פלגי מים מזקנו והוגה בכובד ראש בסוגיות כבדות ונכבדות. האם דומה תיש זה למורה זקן ומהוה, המטיף תורה לתלמידיו יומם וליל? האם זהו משורר מן הנוסח הישן, מזקני "הצעירים" של ימים עברו, הכותב כתיבה מיושנת ומימית, שמורגשים בה סימני המאמץ וריח פלגי הזיעה? האם זהו פוליטיקאי מזדקן, הדבק במוסכמות שכבר אבד עליהן כלח? האם זהו יהודי גלותי ורתי, ההוגה בתורה, בעל מנהגים שמרניים וזקן היורד על פי מידותיו?

ומכיוון אחר: האם לא כלול כאן גם רמז, ספק אירוני ספק נוסטלגי, לשיר הילדים הישן-נושן "יש לנו תיש", פרי עטו של יצחק אלתרמן, אבי המשורר? שירו של האב, שהיה גם מורה ומחנך וגם משורר ילדים מן הנוסח הישן שכבר עבר ובטל מן העולם, הושר בגני הילדים שנים ארוכות לאחר מות מחברו. בעת היכתב ספר התבה המזמרת, ובו השיר "גשם ושמש", כבר היה לשיר זה "זקן" ארוך כשל תיש. אלתרמן מעמת כאן כמדומה את שירת הילדים של העבר (של אביו ושל שותפו יחיאל הלפרין) עם שירתם המודרניסטית של דור הבנים. לא חלפו אלא שנות דור מהסתלקותם של צמד השותפים אלתרמן-הלפרין מזירת הספרות העברית, וכבר נתפסת שירת בניהם "הצעירים" כשירה שמרנית, צפויה מראש והולכת בתלם בעיני נציגיו של דור המשוררים החדש, בני "דור המדינה".

ראינו כי בתמונת התיש שבשיר "גשם ושמש" כלול כנראה גם רמז אירוני לשיר "יש לנו תיש", שחיבר אבי המשורר, בצד רמזים למלחמת הדורות (או למאבק שבין "המשך" ל"מהפכה") שבכל דור ובכל אתר. תיאורם של סוסי

העבודה, המושכים עגלה עמוסה בשיר "חמישה סייחים" (מן המחזור "שירי שיחתן של בריות"), מסמל את שמרנותו הדאוגה של דור ההורים, הנושא בעול הפרנסה, מול קלות הדעת של דור הבנים. השיר מעלה על הדעת את תיאור האב בשירו של ביאליק "אבי", שגם בו מתבונן הבן באביו, הנאבק בקשיי הפרנסה, ומדמה אותו לבהמת משא יגיעת כוח הנושאת את עגלת חייה הזוחלת. גם אלתרמן תיאר בשירו "קץ האב" את האב הנאבק על חייו, אשר "גם מבעד לחלי המר מן הבור / מחשבתו לא תדע לה מנוחה. / זה הרגל האבות לחשב ולספור / ולדאג דאגת מחר". ובדומה, שירו "חמישה סייחים" מתאר את הסוסים הזקנים במילים: "ושנייהם משתתקים, זועפים. זה טיבם". אכן, זה טיבם והרגלם של האבות: לדאוג לדור ההמשך, ולזעוף על קלות דעתו ועל התחמקותו מעול האחריות.

צמד הסוסים אינו חדל מלגנות את הסייחים ("פרחחים"), ולהתרפק על ימים עברו ("בימינו היו הסייחים מתמחים [...] וכיום לא שום ספור ולא ערכים"). בסופו של דבר, סוסים זקנים אלה נאלצים להודות על כורחם, בגאווה בלתי-מסותרת, כי הסייחים חסרי הרתמה וקלי התנועה, המתרוצצים באחו ומתחרים זה בזה, חסרי עול ודאגה, בכל זאת מוצלחים ומוכשרים. השיר מראה אפוא כי פער הדורות תמיד היה ותמיד יהיה, אך לא תמיד שריר ותקף הוא הכלל שלפיו "הולך ופוחת הדור": לפעמים אין הבנים נופלים מאבותיהם בכישרון ובדעת, אלא שהם מבכרים את התעלולים שבחברותא ואת ההתהוללות קלת הדעת על הנשיאה הדאוגה בעול החיים. הסייחים אינם ממהרים לשים על צווארם רסן ורתמה, ועל כך יוצא עליהם קצפם של בני דור ההורים, ההולכים בתלם במצח חרוש קמטי יגון ודאגה.

אך לא רק עם שיר הילדים של אביו ניהל המשורר דיאלוג סמוי בשירי ספר התבה המזמרת. יש כאן, כבשירו "הקאנוני" של אלתרמן "אביב למזכרת" (כוכבים בחוץ), דיאלוג סמוי עם שיר הילדים "בא האביב", פרי-עטו של יחיאל הלפרין. בשיר ילדים זה מתוארים הסוסים השועטים באביב, כדי להרקייד את הילדים בגן בצהלת שמחה וברקיעות רגליים: "סוסים נאים, רצים רצים, / כל עוד כם נשמה! / מושכות קח, ברגל הך, / תרעד הארמה!". עימותם של סוסי העבודה, "המושכים אחריהם עגלה פבדה", עם הסייחים חסרי הדאגה וקלי התנועה, המתגלגלים כמו הרוח בדשאים, מעמתת גם את משוררי המודרנה "הבוהמיאניים" ו"הרקדנטיים" (שלונסקי, אלתרמן, רטוש) עם אבותיהם, אנשי

המשפחה הדאוגים, שאפילו את שירתם הפדגוגית כתבו לצורכי פרנסה. אֶזְכּוֹרֶם המרומז של השיר "יש לנו תיש", פרי עטו של יצחק אלתרמן, ושל השיר "בא האביב", פרי עטו של יחיאל הלפרין, מוסיף לדברים ממד אישי ופרטי. במישור הכללי יותר, עימות זה עשוי לסמל את הניגוד שבין משוררי המודרנה למשוררי דור ביאליק (שנתפסו בעיני "הצעירים" כקלסיקונים וכאנשי ממסד עבשים), או את הניגוד שבין ביאליק הצעיר (בשיריו "צפרירים" ו"זוהר") לבין משוררי ההשכלה, העמוסים בכובד הדורות. אפשר שלפנינו הניגוד שבין היהדות הדתית, יהדותם של מחזיקי נוסנות (בעלי "העגלה העמוסה"), לבין "הסייחים" החילוניים, שריחם כריח השדה. למעשה, לפנינו שיר המתאר את הדינמיקה של מלחמת הדורות שבכל דור ובכל אתר.

גם בשיר "הישיש התשיש" מתוארת מלחמת הדורות, בכדיחות-הדעת ובכריזמות כאחת: לפנינו ישיש זעיר, שגידל וטיפח שבעה בנים ענקים, הרועדים מפחד כל אימת שהוא מזעיף פניו או רוקע ברגלו הדקה: "פֶּן, אוֹתֶם עֲנֻקִים, אוֹתֶם / נְפִילִים אֲדִירִים בְּפֶחַ / רְעֵדוּ מֵאִמָּה עַל עֲמֻדָם / מוֹל חֶמֶת הַיִּשִּׁישׁ הָאֶפְרוֹחַ. / לְפָנָיו, אֲדִירֵי גִפִּים, הֵם כָּרְעוּ, הַשְּׁתַחֲוּוּ אֲפִים". אפשר שלפנינו תיאור סמלי, כבחיגת קיץ, שבו תיאר אלתרמן את שנים-עשר בניה של מרת סימן-טוב, כולם רמי קומה ובחורים כארו ("יְשָׁרִים, שְׁלֵמִים, / בְּנֵי-אָדָם לְמוֹפֶת. / אֵינָם דּוֹמִים / לְאֲבֵיהֶם הַזֶּה"). בניו הענקים של הישיש יכולים להיות בני הארץ, זקופי הקומה והגו, שעדיין צלו של היהודי הגלותי רוּדף אחריהם ומאיים עליהם. במישור האקטואלי, אפשר שאלתרמן תיאר כאן, על דרך הקריקטורה, את צעירי מפא"י, בני הארץ וגידוליה, הרועדים מפחד זעמו של בן-גוריון, "הזקן" בעל ציצת השיער הלבנה, המתבררת ברוח ("הוא נִרְאָה בְּיַנְיָהֶם כְּסִבְיוֹן / לְרִגְלֵי אֲדִירֵי הַיֶּעֶר").

כך או כך, לנושא פער הדורות בשירי הילדים של אלתרמן יש תמיד גם צד אישי ולאומי, לוקלי ואוניברסלי, אקטואלי ונצחי. פער הדורות הוא אותו מאבק שבין אבות לבנים, בכל זמן ובכל אתר: המאבק בין אב לילדו, בין הקלסי לרומנטי, בין הקלסי-רומנטי למודרניסטי, בין הממסדי למהפכני ובין המסורת למרדנות שוברת המוסכמות והבריחים. מאבק "הצעירים" ב"זקנים" נעוץ ברצון לפלס דרך חדשה ולהבטיח מרחב מחיה, ומאבק "הזקנים" ב"צעירים" נעוץ ברצון לשמֵר את הקיים. "הצעירים" מקנאים ברוסן השלטון הנתון ביד "הזקנים", ו"הזקנים" מתקנאים באונם וברעננותם של "הצעירים". בסופו של דבר, רומז

אלתרמן, מתקבלת תוצאה שקולה, סינתזה של הווקטורים המתגושים זה עם זה, ככאותה מקבילית כוחות הנלמדת בשיעורי המכניקה.

אלתרמן שיקע בשירים אלה עניינים שמשורש נשמתו. כבר בשירו המוקדם "היתד", מתואר צעיר יהיר ושאפתן, שזקני השבט שולחים אותו למעמקי מערה ועורכים לו מבחן גבריות: עליו לתקוע יתד במעמקי המערה כדי להוכיח את אומץ לבו ולהימצא ראוי לשאת את בת השיח' לאישה. כמוהו, גם שיר הילדים "מלכיחדק" הוא שיר גברי, פאלי, שבו מועצת זקני השבט קובעת את גדולתו של הפיל ואת ערכו רק לפי גודל החדק שלו. גם "היתד" וגם "מלכיחדק" הם שירים שבמרכזם פער הדורות וקנאת הזקנים באונם של הצעירים. בשיר הגנוז משמשת האגדה על הצעיר היהיר חמדן, הנדרש לתקוע יתד במעמקי המערה, השלכה של המאבק הבין-דורי, שבו היה אז נתון אלתרמן הצעיר, במישור האישי והספרותי כאחד. השיר מתמקד במלחמה בין שתי מערכות ערכים מנוגדות: מסורת וחדידוש. הוא מדגים את התנגדותה של החברה הממוסדת, האחווה בשבי המוסכמות, למרדן הצעיר והיהיר, חסר הגבולות והמגבלות, המבקש להגביה עוף ולבוז לדרך החבוטה ("The Overreacher") של הממסד, אלא שההיבטים שלו מכשילו ומחיש את קצו.

לעומת שיר "פאלי" כדוגמת "מלכיחדק", "שיר המגבעת" הוא שיר "נשי", המאניש את המגבעת והופך אותה במשתמע לאישה יפת תואר ("מגבעת יפת שוליים"), אך קפריזית ומתעתעת. בעל המגבעת ("בעל", תרתי משמע) הבוגדנית שלפנינו נקשר אליה בטרם הספיק לסכל את הקשר, והנה היא ממהרת להציגו ככלי ריק, ככסיל קירח (לפנינו הד לסיפור המשלי מבכא בתרא ס, ע"ב, בדבר האישה שנשא שתי נשים, צעירה וזקנה, זו ליקטה את שערותיו הלבנות וזו את שערותיו השחורות, וסופו שנשאר קירח מכאן ומכאן). בעליה של המגבעת קורא לה "מפלצת", "סוררת" ו"נוכלת", ואילו היא מפליאה בטכסיסה ומקדימה אותו בכול. היא טומנת לו נכלים, מיתממת, מתחסדת, והוא אינו יודע מתי "שוב תִּשְׁקִינִי אֵת זֶה הַקֶּבֶעַת!". הוא נשבע שגם אם תפילנו כפח, הוא לא יקח לו מגבעת אחרת והיא תהיה לו מגבעת קבע. אוצר המילים בשיר כולו רומז לכך שלפנינו שיר מיוזגני, הדורש בגנותה של אישה רעה וסוררת - נושא שאינו מעניינו של הילד, אך נושא שבהחלט העסיק את אלתרמן בעת היכתב ספר התבה המזמרת, בהיותו נתון בתווך בין אשת חוק לאשת חיק. באחד משירי חגיגת קיץ - "שקר החן" - שנתחבר שנים אחדות לאחר "שיר המגבעת", השווה



המשורר בסמוי בין שני סוגי נשים: זו מרופטת אך נאמנה, וזאת יפה אך מופיעה בחיי הגבר ונעלמת מהם במהירות הברק: "הַאֲשׁ הַמְבַשְׁלֶת / אֲדַמָּה עֵינָהּ / פְּנֵיהָ עֶשֶׂן / פְּנֵי הַזְקָנָה. // יִפָּה מִמֶּנָּה / אַחֲוֹתָהּ בָּרֵק, / אֵךְ לֹא הִיא תֵאָכֵל גָּבֵר / בְּשׂוֹר וִירֵק". שוב, סוגיה שאינה מתאימה כלל לילדים, זכתה כאן לניסוח אפיגרמטי קצר ו"פשוט", בסגנון החידה לילדים, אך הפעם בספר למבוגרים.

כידוע, בסוף ימיו היו אלתרמן ויצירתו מטרה למתקפה של הצעירים, בני חבורת "לקראת", שגיננו את שירתו הלאומית בכלל, ואת עיר היונה בפרט. בשנים אלה חזר אלתרמן לכתוב שירי ילדים, וכביכול חזר אל המוטיבים של "שירי שמכבר". ניתן לראות בשירי ספר התבה המזמרת ניסיון של מחבר שבע אכזבות לשחזר ולמחזר את הישגי העבר המפוארים שהעמידו חקיינים למכביר, וזאת לאחר קבלת הפנים הצוננת שהעניקו המבקרים ל"אפוס" הלאומי שלו עיר היונה. לחלופין, אפשר לראות בהם ניסיון להתחדש, ולהעמיד אפיקה לאומית, רוויה ערכים לאומיים, אך ללא שמץ של פתוס לאומי. בשירים אלה לגלג אלתרמן בחיך מסוים על עצמו ועל כל הערכים שהאמין בהם, אך מתוך כאב ודאגה מפני הבאות. אין לראות בשירים אלה שירים אפיגרמיים, המנסים להתרפק על ימות התהילה ולהשתמש בסמלים המוכרים לכול כדי לזכות באהדה: יש כאן ניסיון לצקת את הסמלים האוניברסליים המוכרים הללו (הנווד, תבת הנגינה, פייטני הקוף והתוכי, הקרקס ועוד) לתוך כלים חדשים, לאומיים, כדי לבנות - בתום העשור הראשון למדינה - ממכיתות הישן מבנה חדש בתכלית.

### אלתרמן כ"מילוליין" בקרקס

השיר השמיני של המחזור "צרור שירי נפלאות הקרקס", שהוא מחזור השירים הגדול ביותר של ספר התבה המזמרת, הוא כעין אינטרמצו בין מופע קרקס אחד למשנהו, ובו משוחחים שני פקידים קשישים וחסרי חוש הומור, שילדיהם גררו אותם על כורחם לקרקס. כל אחד מהם מנסה להרשים את רעהו ולספר לו עד כמה הוא מתעב מחזות מוקיונים, להטים וקסמים, ושלולא הרצון לרצות את ילדו, הוא לא היה מגיע כלל למופע קרקסי כה ירוד ונחות מן הבחינה האמנותית. לפנינו מפגן של "סנוביזם" אינטלקטואלי, שמפגינים דווקא הפיליסטרים חסרי ההבנה, כמו זה שמוצג לפנינו באכסדרה של אולם הקונצרטים בפונדק הרחוחות. ואולם כאן - ב"צרור שירי נפלאות הקרקס" - דווקא הבנים מנצחים במאבק על

הטעמים, והאבות נאלצים לכוף ראשם ולקבל את הדין. בלי מילים מציג לפנינו אלתרמן "עולם הפוך", שבו "הגדיים" נוהגים את העדר, ו"התיישים" רוקדים לפי חלילים (כשם שגיבור שירו של אלתרמן "עוג מלך הבשן" מרכיב את אביו על כתפיו); וכדברי אחד הפקידים: "בְּקֶצֶר, מָה אִמְרָה בְּכִבְלִים וּבְחַח / עַל כְּרָחִי הִבְיָאֵנִי הַלּוֹם הַפְּרָחַח".

בזמן ההפסקה, כשברקע נשמעים קולות שיחה וקול פיצוח גרעינים, שני האבות המזדקנים מלינים על בנייהם הפרחחים, המתפעלים מן הקרקס סר הטעם ("זהו טיב הילדים בזמננו. / לא כמונו הם, אין טעמים טעמנו."). אט-אט יוצא המרצע מן השק, ומתברר לשני הפקידים (ולקוראי הספר), כי מופעי הקרקס הנחותים, שהביאו בפי האבות השמרנים טעם מר, הסבו להם פה ושם גם קורטוב של הנאה ונחת. גם פקידים אלה, בעלי הגוף המאובן והחשיבה הקפואה והמקובעת, נאלצים להודות על כורחם, ש"בכל זאת יש בה משהו" בקרקסאות הנלווה שמסביבם. בסופו של דבר, המוקיונים והלולינינים מצליחים להפיח בהם התלהבות כה רבה, עד כי באחד מהם מתעורר הרצון לצאת במחול ולעוף באוויר: "אֵךְ הִנֵּה, לְמַרְאֵה נִפְלְאוֹת הַגּוֹף / הַתְּעוֹרֵר לְרַגְעִים בִּי מִיַּן חֶשֶׁק לְעוֹף / כְּאוֹתָם מוֹקִיּוֹנִים אֲשֶׁר אֵין לָהֶם סִיג / וְגוֹפֵם אֵינוֹ חַל וְיִגִיעָה אֶלָּא חֵג / וְקִנְיָתִי בָהֶם עַל מִדַּת הַקְּלוּת / לֹא זָכָה לָהּ גּוֹפְנוֹ הַזֶּה הַחֲלוּד". חברו לספסל מסביר לו ש"זו קלות שאיננה עולה בקלות. / קלילה היא אמנם, אך כִּרְבֵּי דְבָרֵי עֶרֶךְ / היא נקנית על פי רב בעמל ופֶרֶךְ. / אִם נִרְאִית היא רוחפת כמו על כנפים / אֵיךְ הִגִיעָה לְכֶךָ? בְּזַעַת אֲפִים" (ראוי להשוות שורות אלה לשורות מתוך שיר "הבקתה" שבמחזור "שיר עשרה אחים", המתאר את השילוב של שעשוע ועבודת פרך הכרוך בכתיבת שירה: "וְהָיָה זֶה תִּגְמוּל נְגוּנוֹ וְשִׁיחוֹ / שֶׁל הַשִּׁיר הַיּוֹצֵא בְּלִי רַעִים לְדֶרֶךְ. / וְהָיָה לוֹ זֶה שֶׁכֵּר עֲמְלוֹ הַשָּׁחַר, / הַמְטִשְׁטֵשׁ אֶת גְּבוּלוֹת הַמְשָׁחַק וְהַפְּרֶךְ").

במשתמע, עולה כאן אמירה מורכבת ורצופת פרדוקסים. מצד אחד, הקרקס הוא משל לאמנותם הלולינינית של בני "אסכולת שלונסקי", שהחזירו את הסומק ללחייה החיוורות של הספרות הקלסית-רומנטית, זו שכבר בלתה בזמנם מזוקן. מצד שני, דווקא אותו קרקס הופך כאן במשתמע לסמל הדיוק, העמל והפרך - לגילומם של כל אותם ערכים המזוהים עם שמרנותם של בני דור האבות, אנשי העמל ודאגת הפרנסה, אלה ההולכים בתלם ואינם סוטים ממנו כמלוא הנימה. הקרקס משלב את החופש הגמור ואת המשמעת המוחלטת; את האמנות ואת

האומנות; את קלות הדעת ואת החתירה לשלמות, מתוך תרגול איך-סופי וניסיון רב. אלתרמן הבוגר מודה כאן ומתוודה, בלי לומר זאת גלויות ומפורשות, כי ניסיון חיים גם הוא מטען חשוב, לא פחות מתאוות החיים העולה על גרותיה. המשמעת חשובה לא פחות ממרדנותם, מזריזותם ומאונם של "הצעירים". שירי הילדים שלו בזים לעמל ולפרך של התיישים ושל הסוסים הזקנים רק לכאורה, ביודעם היטב שגם הגדיים טיבם שהם נעשים יום אחד תיישים.

ואם הזכרנו את שני האבות הקשישים שנגררו אל הקרקס בעקבות בניהם הפרחחים, הרי שאי-אפשר לסיים מבוא זה בלי לומר משהו על הקרקסאות ועל הלוליינות המילולית בשירי הילדים של אלתרמן; על הרעיונות המבריקים הכלולים בהם ועל ההומור המרנין שלהם. לפנינו שירים פשוטים וחביבים לכאורה, המתאימים להמחזה בגן הילדים ובבית הספר, אך למעשה אלו הם שירים מורכבים ורב-רובדיים - אוצר בלום של הברקות לשוניות ואידאיות, שלפעמים רק בעלי ידע פילולוגי והיסטורי יבינו אותן עד תום (אך אין בכך כדי לפגום בהנאה הראשונית והחושנית שהברקות אלה מסבבות לקורא הצעיר, גם אם אינו ער לעובדה שאלה גוררות אחריהן שובל ארוך ואין-סופי של חידות ורמיזות אינטלקטואליות). בגלוי לפנינו משחקי מחבואים משעשעים, ובסמוי - דיאלוגים מחוכמים עם אויביו של המשורר ועם אוהביו. לפנינו רמזים רבים לענייני פואטיקה ופוליטיקה, ששום ילד לא ידע לפענח, אך לפנינו גם שירים עם עלילה והומור, שכל ילד יכול לשאוב מהם הנאה מרובה. ההורים הקוראים לילד את המעשייה המחורזת יכולים ליהנות ממכמניה - מן הפרדוקסים ומן החידות בלוגיקה הטמונים בין שיטיה - וגם הילד, ככל שילך ויתבגר, יבין בכל קריאה יותר ויותר. אלתרמן ניהל בשירים הללו דיאלוגים, חלקם מפתיעים בנועזותם, עם חבריו לאסכולה ועם יריביו הצעירים, ואף "חיסל" בהם "חשבונות" עם דור האבות. הוא שילב בשירים רמזים לענייני אקטואליה, בצד מחשבות על הדינמיקה של תהליכים עכשוויים אלה בראי כל הדורות. הוא הרבה "להטיף ציונות" לקוראיו הצעירים, שכבר מאסו ברטוריקה של עסקני המפלגה הקשישים, אך "מבלי לקרוא לילד בשמו".

כאמור, ההברקות בשירים אלה אינן מזדקרות לעין, ואינן תובעות לעצמן את הבכורה. לא תמיד מדובר בשיר קרקס, פשוטו כמשמעו. אפשר לחלוף שנים על פני שיר טבע לילדים כמו "גשם ושמש", השיר השני בספר התבה המזמרת, ולהתרשם בטעות שלפנינו שיר אפור ולא מרשים במיוחד, בדומה

ליום הסתיו שהוא מתאר. קריאה חוזרת ונשנית של שיר זה (המצפה עדיין לצייר-אמן שיפָרש את המראות לקוראו הצעיר), תגלה בו במפתיע, מתחת לשכבת הבוץ והאבק, רבדים נוצצים ומלאי חן: יש בו הבנה עמוקה של הטבע, כפי שרק אגרונום כאלתרמן יכול היה להבין. יש בו דיאלוגים מרתקים עם מחדשי השפה העברית ועם הספרות העברית לדורותיה, עם חבריו לאסכולה (בשלב זה, חלקם הפכו ליריביו), וגם עם דור ההורים של המשורר ושל רָעיו, שכבר הלך לעולמו. אך גם בשירי הטבע של אלתרמן יש מופעי קרקס עוצרי נשימה. אפילו בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, הברקים עוברים מעל לראש ההלך כ"בְּטִיסַת נְנֵדוֹת" של לוליין החולף בין היציעים, או בין הרקיעים.

מתוך שלל הברקותיו של אלתרמן בשיר-טבע זה נזכיר אחת לדוגמה: ראינו כי ב"גשם ושמש", כמו גם בשיר "הישיש התשיש", לפנינו מלחמת התיישים והגדיים, הזקנים והצעירים. ואולם, "צעיר", כמו "שעיר", פירושו בעברית המקראית "תיש", ועובדה זו מסבכת כמובן את הטיעון ומקנה לו אופי של פרדוקס משעשע, ללא מוצָא, שכן התיש המזוקן נקשר כמובן אסוציאטיבית בְּזִקְנָה, ולא בצעירות. ניתן להראות כי אלתרמן הכיר היטב את משמעי המילים, והוליך שולל את קוראיו הצעירים והבוגרים. בקריאה ראשונה יש להניח כי הקורא לא יבחין בקריצת העין, אך לאחר שקרא את הקובץ כולו, אפשר שיבחין כי רמזים ל"צעירים" בכפל המשמעות של המילה "צעיר" מצויים גם בשיר "הישיש התשיש" וב"שירי שיחתן של בריות".

לעתים, כפל המשמעות תובע מקוראיו ידע בוטני או זואולוגי: במעשייה המחורזת האפרוח העשירי, האפרוח יוצא אל אוויר העולם ואל אורו רגע לפני כניסת החג, ספק בעזרת אביו הביולוגי, ספק בעזרת האב שבשמים. ברקע מהבהבת אפשרות נוספת, שגם אותה אין אלתרמן האגרונום פוסל על הסף: אפשר שאפרוחנו בקע מן הביצה "סתם" משום שסוף סוף פָּשְׂרָה השעה, ותקופת הדגירה הגיעה לסיומה הטבעי. מאחורי המראות המופלאים של אלתרמן מסתתרת בדרך כלל הנמקה ראליסטית ברורה ומובהקת. הנה, אריה נבון שאייר את מהדורת 1943, צייר בשער הספר תרנגול עם טלית ודרכנות (הדרכן הוא התקן משונן הנקשר לרגל הרוכב כדי לדרכן את הסוס לדירה). ואכן, התרנגול הממהר לבית הכנסת מבקש שיכינו לו את הטלית, הכרבולת והדרכנות. אלתרמן ידע כי "דרכן" הוא גם ציפורן גדולה, כעין שיפור, שברגל התרנגול (אגב, גם בשירו "תשעה תכיים", מן המחזור "שירי שיחתן של בריות", מתואר

תוכי ה"מְשַׁמֵּעַ בְּרוּסִית מְלִים פְּדָרְכָּנוֹת", תרתי משמע). כשהתרנגול מחפש את הכרבות והדרבנות לפני היציאה לבית-הכנסת, הריהו כיהודי מ"שלומי אמוני ישראל", המחפש את בגדי החג שלו: את השטריימל ואת גרביו הלבנים. לעתים, משחקי המילים "התמימים" תובעים התעמקות בסוגיות פילוסופיות עמוקות, שחכמים הזהירו מפניהן, והתרו כי "במופלא ממך אל תדרוש". כך, למשל, במעשיה המחורזת "מעשה בחיריק קטן", מעניין לגלות שבהגיע החיריק למעלת שורוק, הוא קורא לחבריו להתבונן בו ובהישגיו: "עורו, עורו! / שורו! שורו! הַנְּי! שורו!", וחבריו שנעורו מקריאתו "תְּהָה תְּהוּ, בְּהָה בְּהוּ, / תְּמָהוּ וְאָמְרוּ: או-הו" (כל המילים מסתיימות בתנועת [U]), הלא היא תנועת השורוק המתנוססת באמצע הו"ו התלול). לעומת זאת, כשהוא התנוסס על ראש ההר, חבריו שנעורו "תְּהוּ תְּהָה, בְּהוּ בְּהָה" ואמרו על החיריק המתנוסס בגובהו "או-הו!" (כל המילים מסתיימות בתנועת [O]), הלא היא תנועת החולם המתנוססת בראש הו"ו התלול). דמיונם של תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד.

שעשועי לשון מחוכמים כאלה ואחרים, רובם סמויים מעין, פזורים כאן לאורך השירים הללו מלוא חופניים. אמרנו כי שיריו של אלתרמן לילדים מכילים דיונים "בלשניים" כה רבים וסבוכים, עד כי לעתים עשויים שירים אלה להיראות בעין בלתי-מיומנת כשירים שנועדו לקוראי לשוננו או לשוננו לעם. והנה, עיון בשיריו המוקדמים (רבים מהם תרגומים מרוסית ומיידיש) מגלה כי מלכתחילה דאג אלתרמן להוציא את הרוח ממפרשיהם של אותם מבקרים, שעתידיים לגנותו על שימושו המופרז בהתפלפלויות פילולוגיות. על כן פָּלַל בשיר "דינה סינית", שירה של קדיה מולודובסקי שבתרגומו, את המשפט האבסורדי: "אֶךְ פֵּעַם הַמּוֹרָה הִרְגִישׁ, / עֵת דִּינָה בְּפֶתַח קְרָאָה אֶת קְטִינָא-כָּל-בוּ יַאֵת בִּיאָלִיק בְּלִשׁוֹנָנוּ / כִּי אֶצֶל דִּינָה הָעֵינִים [...] קָצַת מְאָרְכוֹת". לפנינו "איגיון" (נונסנס) גמור: "דינה סינית" הוא שיר מתורגם מן היידיש, וכל הדיבורים על ביאליק ולשוננו הם, כמובן, תוספת אבסורדית של אלתרמן, שאין לה זכר במקור. ואף זאת: שירו של ביאליק לא נדפס ולא יכול היה להידפס בלשוננו, אך אלתרמן חיבר כאן בין עניינים שאינם עולים בקנה אחד בכוונה תחילה: ביאליק ולשוננו נתפסו אצל המודרניסטים מאסכולת שלונסקי כסמל הקלסיקה הקופאת על שמריה - עניינים המתאימים לתכנית הלימודים השמרנית ותו לא. משמע, השיר עוטה על עצמו מסכה של רצינות תהומית ושל דייקנות כמו-אקדמית, ובו בזמן שובר אותה בקריצת עין "ממזרית".

לא במקרה מלאים ספרי הילדים של אלתרמן במחזורי שירים על הקרקס. לאמתו של דבר, הקרקס, הקרנבל, כמת הרוויז והוודוויל, מופעיהם של אמני הרחוב ושאר גילוייהן של הבמה "הרחובית" ושל האמנות "הקלה" והזולה, הלא-קנונית, מצויים ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה. בשיריו המוקדמים שנגנוזו כלולים שירים כגון "ליל קרנבל" ו"משהו כחול, מאוד כחול", המזכירים בצבעוניותם העזה ובקולניותם הרמה את שירי "הונולולו" של שלונסקי. בכוכבים בחוץ מצויים שירים כמו "קרקס", כמו "איגרת" (שבו מתוארת הרקדת דוב בשוק), כמו "שיר שלושה אחים" (שבו מתואר מופע סכינאות בקרקס) וכמו "השוק בשמש" (שבו מתוארים "פִּיטְנֵי הַקּוֹף וְהַתְּכִי"). כבר בשיר הפתיחה "עוד חוזר הניגון" נזכרת טיסת הנדנדות של הלוליינים בקרקס, ובשיר הסיום שלו "הם לבדם" מופיעות המסכות של הצחוק והבכי מן הטרגדיה והקומדיה של יוון הקדומה. בשירי מכות מצרים מתואר "מחזה מוסר", הנערך בכיכר העיר, עם טקס קידה רב-משתתפים. אפילו ביצירה קודרת כדוגמת שמחת עניים, הממעטת במראות ובקולות, כלול פרק ובו שירים המתרפקים בעיצומם של ימי הרעה על הטנבור, על השווקים, על הנערות הפורחות ועל טיולים בחברת הרעים. בעיר היונה כלול המחזור "קפיצת הלולייין", ובחגיגת קיץ לפנינו פארה קרנבלית, או "פואמה מניפאית", כהגדרתה של רות קרטון-בלום בספרה הלץ והצל. אין צריך לומר שגם במחזותיו של אלתרמן - כגון פונדק הרוחות או אסתר המלכה נודע לאמני הרחוב, ללצנים וללוליינים מקום של כבוד.

במערכון המחורז "להקת היער" מאת נ' גרנט שילב אלתרמן המתרגם המצאות והברקות לאין-ספור, שאין להן זכר במקור, החל בשמות הגיבורים: החתול שפמיהו (ששמו ממוזג את שפם החתול ואת קולות ה"מִיאו" שהוא משמיע), העורב קטינא-קול-בו (ששמו מסרס את שם גיבורו של ביאליק, ומפנה את הזרקור לעבר קולו הצרוד של בעל השם), הדובון קטנלעומר (בנו של הדוב כבד-הצעד "כדרלעומר גוֹשָׂא"), או הברווזון נחתי-צלחתי (ששמו מרמז לשחייתו המהוססת בעת צליחתו את הנהר, ואולי גם לעתידו המר של מי שעתיד לנוח יום אחד בצלחת). במופע משולבות שורות מסורסות משירי ביאליק ("אצבעוני" ו"בין נהר פרת ונהר חידקל") ומשירי ילדים נודעים ("סלינו על כתפינו", "השפן הקטן", "מי ברכב, מי ברגל" ועוד), בצד פתגמים מסורסים, כגון: "אֵין לָהּ דָּבָר הַעוֹמֵד בְּפִי הַלּוֹמֵד!". מערכון מחורז זה העניק השראה לשירי הקרקס ושירי החיות שבספר התבה המזמרת. שירן של שלוש החתולות

בשיר "מאסטרו-טוני עם תזמורת בעלי-חיים" שבמחזור "צרור נפלאות הקרקס" מושפע בלי ספק מ"שיר החתלתולים" שב"להקת היער". שירן של שתי פרות-משה-רבנו במחזור "שירי שיחתן של בריות" מושפע בלי ספק מן המונולוג של שתי הצפרדעים בסוף מערכונו זה של גרנט.

מערכון מתורגם זה קדם לשירי הקרקס "הקנוניים" של אלתרמן, הכוללים תעלולי אקרובטיקה, שבהם כל צירוף קולע כחץ שנון, שכוון אל המטרה. התמטיקה הלוליינית ופעלולי הלשון הלולייניים בשירים אלה מרמזים לכך שגם תופעות הטבע מופיעות בסדר "ריטואלי" קבוע, ככתאטרון המעלה את רפרטואר הקבע שלו שוב ושוב, בדייקנות מופתית. העולם הוא כאוהל קרקס גדול ותפוח, ותופעות הטבע פוקדות אותו כמופעי קרקס מרשימים ושובי לב. בשיר "קרקס" שבכוכבים בחוץ, הנפש השבויה בקסמי המופע והמתרגשת למראה איתני הטבע הספקטקולריים (הרעמים, הברקים, הברד וכדומה) מתוארת הן כאותו לווד שבו, המתאבק בקרקס, הן כמטרוניתה הצופה בו ופעלוליו מן היציע. משמע, הנפש היא גם המעונה וגם הנהנית, יורדת עד לשפל המדרגה ומתעלה עד גובהי היציע השביעי (על משקל "עד הרקיע השביעי"): "יִפֶּה וּמְתַאֲבָקֶת, / נִפְשֵׁי בְּךָ צוֹחֶקֶת / עַד הַיִּצִיעַ הַשְּׁבִיעִי!". איתני הטבע הם כשחקנים (כוכבים) מעוררי השתאות והערצה, המופיעים על הבמה הקוסמית הענקית. הם אתלטים בזירה ולוליינים המנתרים בטיסת נדנדות עד גובהי היציע.

ביאליק, בבואו לתאר את המתמיד היהודי חיוור המצח, בחר לתארו במונחים "הלניסטיים" כגיבור המבקיע עיר בצורה וחולם על זר הדפנים של המנצח. אלתרמן, בבואו לתאר את הקרקס היווני, שנאסר על בני ישראל בהנאה, השתמש דווקא במונחים "הֶבְרַאִיסְטִיִּים" כאילו היה זה מקום תורה שהשכינה שורה בין כתליו (שִׁהְרֵי גַם קֶרְקֶס הוּא מְקוֹם תּוֹרָה / וְגַם בּוֹ לְפַעְמִים הַשְּׁכִינָה שׁוֹרָה / וְהָאִישׁ הַנִּכְנָס כָּאֵן עַל-פִּי פְרָטִיסוֹ / אֵל יֹאמֵר בְּלִבּוֹ "הַסְתַּפְּלֵתִי עֲשֵׂה / וְנִשְׁתִּי תּוֹרָה וְזַמְנֵי בְּטַלְתִּי" / אֶךְ יֹאמֵר-נָא: "מִכֵּל מְלַמְדֵי הַשְּׁפַלְתִּי"). כאן הסתמך אלתרמן על מימרת חז"ל "אלו תיאטריות וקרקסיות שבאדום שעתידין שרי יהודה ללמד בהן תורה ברבים" (מגילה ו, ע"א), ופירשה כאילו כוונתה לכך שגם קרקסאות ובתי תיאטרון יכולים להיות מקום שבו קונים דעת, בשל שאיפתם אל השלמות המוחלטת.

הנה כי כן: הקרקס ביצירת אלתרמן הוא גם התגלמותה של רעות הרוח וגם התגלמותן של הרעות ושל הרצינות העילאית. דווקא בקרקס הקולני והוולגרי לכאורה, שלא נועד אלא לשעשועים קלים, מקפידים המבצעים, הקשורים זה

לזה בקשרי ידידות ושותפות מחייבים, על קלה כחמורה. יצירת הילדים של אלתרמן מרבה במופעי קרקס, מסיבות רבות ומצטלבות: הקרקס אפשר לשיירם אלה להפגין את המודרניזם הצרפתי-רוסי במיטבו, על סגנוניותו, קולניותו הרמה ותנועת התזזית האנרגטית שלו. הקרקס נתן לאלתרמן הזדמנות להפגין את "המאגיה של הלשון" במיטבה: לתאר מופעי לוליינות מרשימים, ובמקביל - להפגין פעלולים עוצרי נשימה של לוליינות מילולית. הקרקס אפשר לאלתרמן לבטא את השקפתו החברתית, שהתבטאה בענייני פוליטיקה ופואטיקה כאחד, ולפיה ניתן באמצעות האוקסימורון להבליע את הגבולות "הברורים" בין גינוני החברה הגבוהה לבין נשיקת הטבחת, בין האמנות בת-השמים לבין פייטני הקוף והתוכי. ועל כל אלה, דווקא הניסיון לתאר את אמנות הקרקס "הנחותה" הוא שהעניק לאלתרמן את עילת העילות לחתור לכתר השלמות המושלמת, ולהפגין את יכולתו זו באחדים משיריו הבלתי-נשכחים, שבהם אי אפשר להזיז מילה אחת מבלי לפגוע בחזותם המלוטשת עד ברק.

לואיס קרול העמיד בעליסה בארץ הפלאות ספר ילדים, שמעטים הם ספרי המבוגרים שישו לו בידע ובמורכבות (סודותיו מתפענחים רק למי שמבין בלוגיקה, במתמטיקה, בפילוסופיה של המדעים ועוד ועוד). כך נהג גם אלתרמן בשיריו הארוכים לילדים: קוראיו הצעירים (והוריהם בעקבותיהם) ימצאו בהם חידות בלוגיקה ובמתמטיקה, רסיסי ידע בבוטניקה ובזואולוגיה, רעיונות פואטיים ופוליטיים, אקטואליים והיסטוריוסופיים, בצד קריצות-עין "פרטיות" המיועדות לרעיו של המשורר, מזה, ולחורשי רעתו, מזה. ראוי לזכור: את ספרו ההטרונגי לילדים, המכיל את שיריו ומערכוניו המקוריים והמתורגמים מכל השנים (בהם שירים טריוויאליים למדי, שנועדו לגיל הרך), הכתיר אלתרמן בכותרת לילדים (1972). לעומת זאת, בין דפי ספרו החשוב והמורכב ביותר לילדים - ספר התבה המזמרת (1958) - אין המילה "לילדים" נזכרת אפילו פעם אחת, לא בשערי הספר, אף לא בשירי המנחה ("הקונפרנסייה"), המשולבים בו בין מופע למופע. אין זאת כי אלתרמן ראה בעיני רוחו איך הקורא הצעיר גורר את אביו לאוהל "הקרקס" שהקים לו בין דפי ספרו, ואיך האב משיל אט-אט את חומות ההתנגדות, ומבין שגם שירי ילדים "נחותים" יכולים להסב לו ולשכמותו קורת רוח לא מעטה, ולעיתים - אפילו התעלות הנפש. אכן, יצירות הילדים הללו, הגדושות בחכמה וברגש, בידע ובהומור, נועדו לא רק לדקלום ולהחזרה לילדים בבית הספר, אלא גם לקריאה מהנה ומרחיבת דעת של הורים וילדיהם, שממנה יפיקו "התיישים" הנאה ותועלת לא פחות מ"הגדיים".



## פרק ראשון

### נו"ן = "ניצחון" או "נס"?

על "נס גדול היה פה" מסכת לחנוכה מאת אלתרמן הצעיר

כי כך מתחיל סיפור המחזה

המסכת לחנוכה של נתן אלתרמן זה היה בחנכה (1933), הידועה גם בשם נס גדול היה פה, היא מפגן מרהיב עין ושובה לב של פעלולי צליל וצבע, תנועה ומפנים דרמטיים מפתיעים. מסכת זו מיועדת אמנם לילדים, אך קריאה שהויה תגלה שלפנינו יצירה בעלת חזות קלילה והגות מעמיקה. ילד יוכל אמנם ליהנות מעלילתה הגלויה ומן המפנים הקומיים שבה, אך לא יבין אפילו את מקצת רזיה. ברבדיה הגלויים אין זו אלא מסכת לחנוכה, שגיבוריה הם כלי בית היוצאים למלחמת "מעטים נגד רבים", אך בסמוי זוהי אלגוריה מחכימה, שלקחיה פרושים על פני תחומים רבים, היסטוריים ועכשוויים.

במרכז העלילה מלחמת ה"מכבים" ביוונים ובפיליהם, דהיינו בגרוד הכיסאות ובאותם קומקומים "של פעם", שהיו כזכור עבי כרס ובעלי חרק של פיל מתנופף אל על. "פילים" אלה מאיימים על עציצי הצבר שעל אדן החלון ועומדים עליהם לכלותם, אך בעיצומו של הקרב, ללא סיבה נראית לעין, נסוג מחנה היוונים לאחור ויהודה המכבי קורא קריאת הידד המעודדת את חייליו המותשים. המסכת נחתמת "לאחור רדת המסך" דברי הסביבון, הנופל לתומו (במקרה?) על האות נו"ן, ומכריז על תוצאות הקרב: "נצחון!" (כידוע, האות נו"ן שעל הסביבון מסמנת את המילה "נס" בעלת הגוון הרתי, ואילו כאן בצד ה"נס", נזכר גם ה"ניצחון", המתאים גם להשקפת עולם חילונית מודרנית). למעשה, אין הקורא יודע בבירור מדוע זה מחליטים היוונים לפתע פתאום לפנות את זירת ה"קרב" ולהיסוג מן המערכה. דברי הסביבון הם החורצים להלכה את גורלו של קרב זה. הסביבון כמוהו כהיסטוריון הקובע את עמדתו

ואת גרסתו, שעתידות להיחקק בתודעת הציבור ולימים אף להיתפס כ"אמת" היסטורית.

ממבט ראשון, לפנינו כעין אפוס ובמרכזו גיבור הנאבק על עצמאות ישראל, אך לאמתו של דבר זוהי יצירה פרודית, אנטי-הֵרואית (mock heroic), שהרי אין עלילתה מתארת אלא את ההכנות לפעולה ולא את הפעולה עצמה; גיבוריה הם אי-גיבורים מובהקים, שכלל לא הכריעו את המערכה. הגבורה מוצגת אפוא באירוניה חביבה: החיילים ה"גיבורים" אינם אלא עציצים שברים, העומדים על אדן חלון הכיתה, מה שמשייך אותם ל"חדר" (בכל משמעיו של מושג זה), לא פחות מאשר ל"חוף", ל"טבע", ל"שדה" (בכל משמעהם של מושגים טעונים אלה).

היצירה שייכת לתקופה המוקדמת, שוחרת השלום, של אלתרמן הצעיר, שבה נדון כל עניין צבאי וכוחני בחשדנות ובאירוניה. בתוך חודשים אחדים עתיד היה המשורר לפרסם את "אַל תתנו להם רובים",<sup>1</sup> שיר בנוסח ברכט, המוקיע את זוועות המלחמה באשר היא ואינו שם פדות בין כל הנבראים בצלם. עמדה זו נבעה לא במעט מהתקרבותו לאברהם שלונסקי, שערך והוציא לאור באותה עת את קובץ השירים לא תרצח (1932), אך לא נשארה בעינה לאורך ימים. לא עברו אלא כחמש שנים ואלתרמן שינה את השקפתו עם השתנות הנסיבות והתארגנות כוח המגן העברי. הוא כתב בהמנון "זמר הפלוגות" (1939), המנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ההגנה, את השורות העזות, המדברות בהעלם אחד על מלחמה ועל שלום: "אַתְּ שְׁלוֹם הַמַּחְרָשָׁה נִשְׂאוּ לָךְ בְּחוּרֶיךָ, הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשָׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרוּבִים".<sup>2</sup>

קשה להניח שילד יבין לעומקו את ההומור השזור ב"מסכת" שלפנינו. הרמזים ההומוריסטיים מיועדים ברובם לקורא הבוגר, המכיר את דרכו של אלתרמן ביצירת פרדוקסים וצירופים אוקסימורוניים מפתיעים. כך, למשל, המכבים מוצגים בכל מסכת לחנוכה כ"בני אור" והיוונים כ"בני חושך" (אף על פי שהיוונים נחשבו בעיני עצמם ובעיני העולם העתיק כולו כשוחרי אור ושמש). לפיכך, בניגוד לשגרת המוסכמות, מחנה ה"טובים" שרוי בחשכה מבהילה ומקפאת דם, עד לבואו של יהודה המכבי שתפקידו ניתן (מעשה שטן!) ל"פרימוס" הבווער בלהבה בהירה, הנושא (אבוי!) שם לוועזי, ולא שם עברי "למהדרין". הנה כי כן, את תפקידו של המצביא, הנאבק על עצמאות ישראל, אויבם של היוונים ושל המתיוונים, ממלא "גיבור" שמתאים יותר, על-

פי שמו, למלא תפקיד של מצביא זר ("primus" פירושו בלטינית 'ראשון'). כדאי להעיר כי ב"ספרים החיצוניים" יש ארבע גרסאות לסיפור המכבים, וזו המכונה "מקבים א" היא היחידה שנכתבה במקורה בעברית. המקור עצמו אבד, וגרסה זו הידועה בשם *Liber Primus Machabaeorum* תורגמה לעברית וחזרה "לביית אביה". והרי לנו סיבה נוספת לשמו של יהודה המכבי.

זה היה בחנה ראה אור בראשונה בעיתון דבר (מוסף לילדים) בשנת 1933, חודשים אחדים לאחר שובו של אלתרמן מארבע שנות לימודים בצרפת. לימים נכללה מסכת זו בקובץ שירי אלתרמן לילדים, ולא מכבר זכתה למתכונת מחודשת, תחת הכותר נס גדול היה פה, מלווה בציוריו רבי-ההשראה של דני קרמן, שציורו בהשראת ציורי הסירים והפומפיות של הצייר יוסל ברגנר והוקדשו לו.<sup>4</sup> ב-1933, שנת חיבורה של המסכת, ניסה אלתרמן (שהחליט אותה עת לוותר על האגרונומיה לטובת השירה והעיתונאות) להשתלב בהוויה הקלה והתוססת ("רחובית", כלשונו) של "תל-אביב הקטנה", זו שעמדה בסימנו של התאטרון הקברטי "המטאטא", ובסימנם של בתי-הקפה הספרותיים, של כתיבה-העת המודרניסטיים כתובים וטורים ושל "חברה טרסק".<sup>5</sup>

כד כבר עם השתלבותו ב"רפובליקה הספרותית" בת הזמן - בעיתונות ובבמה הקלה - החל המשורר בן העשרים ושלוש לתרגם ספרי ילדים פופולריים, כגון המלחמה לאש של ז"ה רוני (הבכור) ורדי הזקן של פרדריק מריאט, ובכך המשיך את מסורת משפחתו לאגפיה, שהרימה תרומה חשובה לספרות הילדים העברית.<sup>6</sup> אביו, יצחק אלתרמן, ממיסדי גן הילדים העברי, היה כידוע מחברם של שירי ילדים נודעים ואחד מצמד עורכיו של כתב העת הגנה לענייני גן הילדים. דודו מצד אמו, זלמן אריאל, היה מחברם ועורכם של ספרי ילדים רבים, ספרותיים ופדגוגיים, ובהם סדרת ספרי הלימוד הפופולרית מקראות ישראל. ייתכן שצורכי פרנסה הם שהובילו את נתן אלתרמן באותן שנים אל ספרות הילדים, המקורית והמתורגמת, וייתכן שהגורם המכריע לא היה אלא רצונו לרצות את אביו, איש החינוך, שהתאכזב כידוע מהחלטת בנו לנטוש את המקצוע האקדמי לטובת החיים הבוהמיאניים.

אלתרמן הצעיר פנה אפוא בעת ובעונה אחת אל שני כיוונים מנוגדים תכלית הניגוד: לספרות הילדים התמימה, הנכתבת למען ילדים רכים הקמים בבוקר ללימודיהם בגן ובבית הספר, ולבמה הקלה המפולפלת, המיועדת לאותם קוראים בוגרים החוזרים לביתם מבילוייהם הנהנתניים בשעות הקטנות של

הלילה. לימים הפכה לסימן היכר וליסוד מוסד ביצירתו יכולתו של המשורר- המחזאי להפגיש שתי תמונות מנוגדות: זו הנאיבית, של ממלכת התום והזוך, וזו ה"דקדנטית", השקועה במ"ט שערי טומאה.<sup>7</sup> על רקע זה ניתן לראות במסכת זה היה בחנכה או נס גדול היה פה כעין תרכובת של הכתיבה לילדים ושל הכתיבה לבמה הקלה. כלים כמו המטאטא והקומקום - כשמות שתיים מהבמות הקלות של שנות העשרים והשלושים - ממלאים כאן תפקידים ראשיים ואף נלחמים זה בזה כבמציאות החוץ ספרותית.

למעשה, לא מחזה שגרתי לפנינו - ובו תמונות ומערכות, עימות והתרה - כי אם יצירה החושפת את "צד התפר" של העשייה האמנותית ומעמידה במרכזה את ההכנות הראשונות להצגה, הנערכות עדיין "מאחורי הקלעים" ביזמת מנהל התאטרון והבמאי הראשי. יום נלהב זה, המלהק את שחקניו ומחלק להם תפקידים, אינו אלא מתתיהו המטאטא, שזקנו הארוך, מטהו (מטה הזקנים? מטה המנהיגים?), כמו גם צלילי שמו, מכשירים אותו לתפקיד הנכבד של מטאטא זרדים שצורתו צורת זקן ארוך.<sup>8</sup> מתתיהו המטאטא, בהיותו המנהיג וזקן השבט, קופץ אפוא בראש וגורר אחריו את השחקנים הראשיים והמשניים, הסרים למרותו:

אָנְכִי זָקְנִי נָאָה,	וְאַתָּה הַפְּרִימוֹס - דַּע,
מֵטָאָטָא אָנִי!.. עַל כֵּן,	יְהוּדָה תְּהִיָּה אֶתָּה!
בְּרִשׁוֹתֶכֶם, הִיָּה אֵהִיָּה	קוּם וְצֵא לְמַלְחָמָה
מִתְתִּיָּהוּ הַזָּקֵן!	בְּשֵׁלֶהֶבֶתִּיָּה חֲמָה!

ספק אם ילדים רבים בני ימינו, בפתח המאה העשרים ואחת, זכו אי-פעם לראות במו עיניהם את פתיליית הבישול "של פעם", שנקראה בשם "פרימוס" והזונה בנפט. ילדי 1933 הכירוה היטב ויכולים היו להבין אל נכון מדוע המטאטא מתתיהו, אבי הכלים ומנהיגם, מועיד דווקא לפרימוס את תפקיד יהודה המכבי. לא זו בלבד שהוא "primus", וכשמו כן הוא (ואכן יהודה הוא ראשון המכבים, שהניף את נס המרד וכינס גדודים לקרב, אף על פי שלא היה בכור הבנים), אלא שעל ראשו מתנוססת "בלורית" אש לוהטת ("יהודה חָרְבוּ מוֹרִיד/ וגוֹזֵר פֶּשֶׁד מְשַׁחַת/ מִתְעוֹפֶפֶת הַבְּלוֹרִית/ וְלוֹהֶטֶת וְרוֹתַחַת"). ואפשר שעל ראשו מתנופפת רעמה זהובה כשל "גור אריה יהודה", והוא "מחמם" את כל הכלים, "מרתיע" אותם ונוסך בהם רוח קרב.

אכן, ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה נמנע אלתרמן במודע ובמתכוון ממוסכמות ומשגרות לשון ובהר לנפץ כל עניין "טבעי" ו"מתבקש מאליו". אולם המסכת שלפנינו נכתבה בשלב מוקדם של הקריירה הספרותית שלו, ועל כן יש בה, פה ושם, גרירה של נורמות מספרות הילדים הקלסית-הרומנטית, ומזו של ביאליק באופן מיוחד. כמו האורלוגין בשיר הילדים של ביאליק "מעשה ילדות", המעיר את הילד בגערה וסופג עלבון תחת עלבון ("שְׁעוֹן טַפֵּשׁ, שְׁעוֹן פְּסִיל!"), כך גם שְׁעוֹן הברזל אצל אלתרמן הוא שמעיר את הכלים משנתם הנרפסת במילות קנטור והתגרות: "מִי אַתָּם? פְּלִים כְּבוּדִים/ אוּ סְחָבוֹת וּסְמֵרְטוּטִים?! וְהַכֵּלִים מִשְׁתִּיקִים אוֹתוֹ, וּמְכַנִּים אוֹתוֹ - מִידָה כְּנֶגֶד מִידָה - בְּשֵׁמוֹת הַגְּנָאִי "טַפֵּשׁ" ו"סְמֵרְטוּט". הנה כי כן דווקא המטאטא וחבריו השרתים, הראויים במובן מסוים (לאו דווקא השגור) לכינוי "פְּלִים כְּבוּדִים" (שהרי הם מכבדים את הרצפה), מחרפים ומגדפים את השְׁעוֹן המעורר: "שְׁתַּקְּ, טַפֵּשׁ, אֲמַרְתָּ שְׁטוֹת, / בְּעֶצְמָךְ אֵתָּה סְמֵרְטוּט!". הוא שנאמר: "הפוסל במומו פוסל".

מתתיהו המטאטא, מחולל המרד בדרמה ההיסטורית, שתפקידו במסכת הוא תפקיד הבמאי של ההצגה ומלהקה, ממנה כאמור את הפרימוס לתפקיד יהודה המכבי, היוצא לקרב גורלי ועקוב מדם של "מעטים נגד רבים". את העציצים עם שתילי הצָפֶר, העומדים ככל הנראה בשורה סדורה על אדן החלון כחיילים פשוטים במסדר, הוא מגייס ל"הצגה" כאילו היה מצביא המכין את גודויו למרד. גם למשפך, העומד כנראה בפינה כדי להשקות את העציצים, הוא מוצא תפקיד - תפקיד פסיכי, נוח ובלתי מסוכן בעליל, הרומז שגם בימי קדם היו שבטים ומגזרים בעם ישראל שהסתפקו בתפילות ובקינות, ונתנו לאחרים את "הזכות" לסכן את חייהם ולהשליכם מנגד:

גַּם אַתָּה, מִשְׁפַּךְ בְּכֵן,  
תְּפַקֵּדָה הוּא מְצֵן,  
שֵׁב וּשְׁפַךְ דְּמָעוֹת בְּמִים  
עַל חֲרַבֵּן יְרוּשָׁלַיִם!

כל עוד מתתיהו המטאטא מחלק את התפקידים לגיבור הראשי ולבני המחנה המנצח, דהיינו ליהודה המכבי ול"אחיו גיבורי התהילה", אין הוא מתקשה במעשה הליהוק כל עיקר. הכול מתנהל בשובה ונחת, ללא סימן כלשהו של התנגדות וללא קולות מחאה. הבעיה מתחילה באותו רגע מכריע, שבו מתתיהו

המטאטא מתחיל לחלק את התפקידים למנהיג המחנה המובס ולחייליו, דהיינו לאנטיוכוס הרשע, ליוונים ולפיליהם. קמה מהומה שאינה שוככת במהרה. איש אינו רוצה בתפקיד כפוי תודה. אולם כבכל דרמה טובה (וגם הדרמה המטרימה את ההצגה היא דרמה טובה), מתפתח עימות, שבעיצומו נערך טקס מפואר של הכתרת מלך, נציג האל עלי אדמות. יורש העצר, הכלבלב הפחדן (שוב לפנינו פרדוקס אלתרמני טיפוסי: השומר ה"אמיץ" מתגלה כמוג לב) בוכה ומיילל, מתחמק ומתפתל, מנסה לשרוט את "שוחרי טובתו", אך ללא הועיל: הפיל מאיים על הכלבלב, שאם ינסה לברוח ולהשתמט ממילוי התפקיד יקשרו אותו לכיסא. בדרך כלל "נדבקים" השליטים לכיסאם, ואילו כאן - מעשה "עולם הפוך" - יש לרתק את "המלך" לכיסאו כדי שיסכים למלא את התפקיד שהועידו לו ממליכיו! לאחר שנבחר מנהיג "מושלם" לתפקיד אנטיוכוס "הַצֵר הַמְנַבֵּחַ" (ראו "מְעוֹז צוֹר ישועתי") - כלבלב קטן ויבבני שאינו מפחיד איש - מגיע תור ה"גיבורים" לשאת את דברם. יהודה מניף את חרבו ברמה, ומשמיע מונולוג רב-פתוס, המקדש את הערכים הלאומיים ומחרף מערכות אויב:

אֲנִיטוֹכּוֹס הַזֶּהָר,  
 זְעָמִי כָּאֵשׁ בּוֹעֵר,  
 אִם תּוֹסִיף עוֹד לְהַצִּיךְ  
 לְעִירִי, לְירוּשָׁלַיִם,  
 אֶת נִבְלַת גּוֹפָה אֲצִיג  
 לְחַיָּה וּלְעוֹף שָׁמַיִם!

למשמע דברי רהב אלה מתחיל קרב "לחיים ולמוות", המגיע לשיאו הדרמטי בהתהפכות הכיסא על מלכו. הפילים-הקומקומים פורצים בלהט לזירת הקרב, שבה מתרחשת מלחמת "חֶזֶה מוֹל חֶזֶה" לחיים ולמוות, מלחמה שאינה שוככת עד תום השיר. אגב מימושן של המילים "לעת תכין מִטְבָּח" מן המזמור הנזכר לעיל, נערך הקרב בין כלי מטבח, המכינים טבח ליריביהם שקשרו קשר נגדם. נראה שסיכוייהם של ה"מורדים" לנצח ולהביס את יריביהם בטלים בשישים. הקומקומים עבי הכרס עומדים לרמוס את ה"צברים" קטני הקומה, למולל את חֶזִיהֶם הדקים ולנצחם, אך לפתע חל מפנה מפתיע, שסיבותיו אינן ברורות כל עיקר: "אֶךְ הִנֵּה, מַחְנָה/ הַיָּנָנִים נִסְ לְאַחֹר... / יְהוּדָה קָרָא: הַיָּד, / חִפֵּשׁ לָנוּ, אוֹר וְדָרוֹר!". את המילה האחרונה ב"הצגה" שלפנינו אומר הסביבון ההפכפך

בעיצומם של הקרבות, במין אפילוג נינוח ואופטימי, מלווה באנחת רווחה ובהרפייה קומית.

מעניין לגלות כי דברי יהודה, בעל הבלורית האדמונית, מזכירים את דברי החרפות של דוד האדמוני לגלית, הענק הפלשתי: "והסרתי את-ראשך מעליך ונתתי פגר מחנה פלשתים היום הזה לעוף השמים ולחית הארץ וידעו כל-הארץ כי יש אלהים לישראל" (שמואל א' יז, מו); אך גם את דברי החרפות של גלית לדוד: "לכה אלי ואתנה את בשרך לעוף השמים ולבהמת השדה" (שם שם, מד). לימים, מיזג אלתרמן בדרך אוקסימורונית את שתי הדמויות היריבות בשירו "השוק בשמש" (מתוך כוכבים בחוץ), במילים: "אדיר אָתָה, גָּלִית! הדור אָתָה, גָּלִית! / עֵלָה אָדָם-שָׁעַר וּלְבָן-עֵינַיִם". בצד פרשת דוד וגלית עולים כאן גם טקסטים נרמזים אחרים, שתקצר היריעה מלפרטם.

אף מעניין לגלות שמוטיבים של יצירת הילדים שלפנינו מסתתרים בין שירי העלומים הגנוזים של אלתרמן. כך הדבר ב"שיר צריך לנגן", שראה אור כארבעה חודשים בלבד לפני פרסומה של המסכת זה בהנפכה.<sup>9</sup> גם בשיר למבוגרים, שרקעו אזורי הזנות והפשע של העיר הגדולה, האניש אלתרמן את העיר ואת מאפייניה כביצירת הילדים ה"תמימה": "וְהַתְּרִיסִים הָיוּ סוּמִים, / וְהָאֶסְפֵּלֵט שְׂתוּק הָיָה, [...] כּוֹכֵב תְּמִים הֵצִיץ, נִבְחַל [...] נִגְנוּ מַעֲשָׂנוֹת, / סְפִינֹת שְׂקִיעָה גְדוֹלוֹת הִפְלִיגוּ מֵעֶרְבָה [...] אֶת גּוֹפְתוֹ עֲמָסָה אֶרְחַת הָאֶפְלָה / וְעַנְבְּלֵי פֶּנֶס דָּלְקוּ עַל צְוֹאֲרֵיהֶם...". שתי היצירות - ה"תמימה" וה"מושחתת" - פותחות בתיאור העיר, תושביה ואתריה, הרועדים בלילה מפחד; שתיהן מסתיימות בתיאורו של "בורגני", השוכב על גבו שכיבת פרקדן ומחשב בראשו מיני חישובי תועלת לעתיד לבוא. ב"שיר צריך לנגן" ה"בורגני" הרקיע הוא ש"שֶׁכֶב פְּרָקְדָן שְׂכִיבַת עֶפּוֹל, / פְּרָסוֹ נִפְחַ בְּעִגּוֹל / וְגַם לְטֹף בְּיַד עֵנָן / אֶת הַלְּבָנָה הַקָּרָקֶבֶן". במסכת לילדים, ה"בורגני" האופורטוניסט אינו אלא הסביבון, המסתובב לכל עבר ונופל על הצד ה"נכון". הוא מחכה לראות מי ינצח, כדי לדעת לאיזה מחנה כדאי לו להצטרף. כשהקרב שוכך ומחנה היוונים נסוג לאחור, הוא נשכב פרקדן, במין תנוחה נינוחה, ספק תנוחתו ה"מרשימה" של הלוחם בזמן מנוחתו, ספק תנוחתו של היושב על הכלים הנשאר בעורף, העוקב ממקומו הנוח אחר תוצאות הקרב. משהרוחות נרגעות, הוא ממחר להכריז על הניצחון בלשון דו-משמעית, שיש בכוחה לשאת חן בעיני כל הפלגים והמפלגות: "אָז עֲמַד הַסְּבִיבוֹן / הַתְּפַרְקֵד עַל גְּבוֹ / וְקָרָא: נִצְחוֹן! / נִס גְּדוֹל הָיָה פֹה!".

כל העולם במה, או: מלך כבלואים

חלוקת התפקידים בשיר הילדים שלפנינו ממשיכה אפוא דפוס רעיוני וצורני, שכבר מצא את ביטויו המהוסס בשירי העלומים של אלתרמן שנגנוז, אך לא בהם בלבד. מתברר שמעמד כזה, שבמרכזו חלוקת תפקידים והוראות במה (כמעמד ליהוק של הצגה או במעמד חזרה גנרלית שלה), מטרימה את סיפור המסגרת של שירי מכות מצרים ואת האחרון שבשירי המכות, הלא הוא שיר "מכת בכורות". ביצירת מופת זו, שחיבורה החל כשש שנים לאחר זה היה בחנכה (בשיריו הראשונים של מחזור השירים ה"קנוני", שראו אור ב-1939), מקבלים ה"שחקנים" הוראות דו-משמעיות, המרמזות על ראשית או על אחרית.<sup>10</sup> אפשר שלפנינו הוראות ליהוק והעמדת המחזה על קרשי הבמה; אפשר שלפנינו הוראות לשחקנים לעלות על הבמה למעמד ההשתחוות שלאחר דת המסך, שבו משתתפים כל ה"שחקנים", לרבות אלה ש"נפלו על חרבם". כבמסכת זה היה בחנכה, שבה האניש אלתרמן את הכלים והפכם לשחקני תאטרון המתקוטטים ביניהם בזמן חלוקת התפקידים, גם בשירי מכות מצרים האניש את המכות, והפכן לשחקניו של תאטרון נודד, העובר מעיר לעיר כדי "להציג לה חזיון הגמול". אלתרמן המשיל בשירי מכות מצרים את סיפור קורותיה של נוא אמוץ להצגת בכורה, או לחזרה גנרלית, הנערכת ערב הצגת הבכורה,<sup>11</sup> כדי לבסס את ההנחה ההיסטוריוסופית השלטת ביצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, בדבר המחזוריות הקבועה של ההרס והתקומה בתולדות האנושות (תופעה שעליה דיבר המשורר לימים במאמרו "בין ספרה לסיפור", שצורף למחזהו משפט פיתגורס). נוא אמוץ עומדת "על ראשית נתיבות עמים" ומהווה דגם ראשון ואות לבאות. חזיון הימחותה מעל האדמה הוא, אם כן, כעין דגם-אב של מחזה שיוצג שוב ושוב, ככתבו וכלשונו, במרוצת ההיסטוריה האנושית. המכות משולות לשחקנים בתאטרון נודד, התוקע יתד בכל פעם בגבולה של עיר אחרת. ראשיתה של ה"דרמה" הזאת, החוזרת על עצמה בחוקיות מופתית בכל דור ודור, בדברי הבמאי המלהק, או המנחה ("הקונפרנסייה"), קודם פתיחת המסך, שעה שלהקת המשחקים נערכת מאחורי הקלעים להצגת הבכורה, שאינה אלא הצגת חוצות חובבנית:

אֶת גַּל-עַד לְעָרוֹב וְדָבָר,  
הַנוֹטִים אֶהְלֵם עַל גְּבוּל,  
וְיִוְצְאִים אֶל תֵּבֵל, כְּחֶבֶר,  
לְהַצִּיג לָהּ חַזְיוֹן הַגְּמוּל.



כתום המערכה האחרונה של "דרמה" שרירותית וצפויה כאחת, חוזרת הגיבורה הראשית - אמוץ המלכותית - ולובשת בגדי שָׁנִי, ככתחילה. בעשותה כן הרי היא כגיבורה מלכותית מן הטרגדיה הקלאסית, שירדה מגדולתה, פתרה ושלמתה נגולו ממנה, ועתה היא קמה מאודי אַפְרָה, עוטה שוב את גלימת השני, וקדה לפני הקהל המריע. בנוסח הדקלום החגיגי, האופייני ל"מחזות המוסר" ול"מחזות הַנְּס", קורא המנחה לכל הנפשות הפועלות להתייצב על הבמה ולהשתחוות לפני הקהל: "אֶת עַפְעַפִּיָּה, שְׁחִין הָרֶם נָא בְּשֵׁנִית. / בְּרָד, עֲמֹד נִשְׁעֵן כְּמֶלֶךְ עַל חֲנִית. // אֲרֵבָה וְחֶשֶׁךְ, בּוֹאוּ כְּבָנוֹת עַל שׁוֹר /.../ אִישׁ בְּמִקְוָמוֹ עֲמָדוֹ, קָהֵל גְּדוֹל וְרֹב". ניתן לראות בהתכנסות הנפשות הפועלות בשיר "מכת בכורות" סיום או ראשית, הוראות ליהוק או תמונת השתחוות.<sup>12</sup> מאחר שהמכות קדות את קידתן לאחר שהשלימו את מלאכתן, יש להניח שהמעמד נערך לא אל מול קהל גדול ומריע, כי אם ב"אולם" (או בעולם) ריק מאדם, או מלא רוחות וצללים, הצופים אל מול פני התוהו.<sup>13</sup>

כבשירי מכות מצרים, שבהם משמש גורלה של נוא אמוץ תקדים ומשל לאירועי הזמן החדש, גם במסכת הדרמטית לילדים שלפנינו מותח אלתרמן קו של אנלוגיה בין מלחמת העצמאות של ימי קדם לבין המלחמה לעצמאות ישראל, שהחלה להתרקם מול עיניו הרואות. כביצירה ה"קנונית", גם כאן אלתרמן מנסה לשרטט את תרשים חוקיותם החוזרת ונשנית של התהליכים ההיסטוריים. המטאטא הוא הקופץ בראש. הוא מחליט לערוך מין הצגה לחנוכה, שבה הוא עצמו ממלא, על דעת עצמו, את תפקיד הרברכן היהיר והנפוח, הבטוח בכוחו וביכולתו. כידוע, הרברכן הוא דמות אב המופיעה כבר בקומדיה היוונית העתיקה. הוא מפריז בכוחו וביכולתו, מתפאר ללא הרף ואינו יודע שהוא משמש מושא ללעג ולשמחה לאיד.<sup>14</sup> לעתים הוא מופיע בדמות החייל הרברכן, המתהלל בכיבושיו ובניצחונותיו, ולבסוף מוצג ככלי ריק (ראו מחזהו של פלאוטוס, החייל הרברכן).

מתתיהו, ספק כמצביא המחרף מערכות אויב (הכינוי "שוטה", שהוא מעניק לשעון, גם הוא, כידוע, גיבור דרמטי ממאגר דמויות הקבע), ספק כאחשוורוש נלעג מ"משחק פורים", העוטה מסכה ארוכת זקן, מכריז על ההצגה ועל פתיחת המלחמה: "אָז אֲמַר הַמְטָאָטָא: - / נַעֲרָךְ נָא חֲגִיגָה וְנִרְאָה לּוֹ לְשׁוֹטָה, / אֶת מִשְׁחַק הַחֲנֻכָּה! // אֲנִכִי זְקָנִי נָא, / מְטָאָטָא אֲנִי!.. / עַל כֵּן, / בְּרִשׁוֹתְכֶם, הִיא אֶהְיֶה / מִתְתִּיָּהוּ הַזְּקֵן!".

המטאטא הבלתי-מכובד דווקא הוא "תופס פיקוד", כאילו היה מנהל התאטרון, או מנהלו המכובד של בית הספר, ולא שָׁרַת מלחך עפר המכבד את הרצפה (מאחר שה"הצגה" מתרחשת בכיתה ריקה אפשר לראות בו את השָׁרַת, או השֵׁמֶשׁ, של בית הספר, והמילה "שֵׁמֶשׁ" אף היא אינה נעדרת משמעות בהקשריו של חג החנוכה). עובדה זו הופכת אותו ל"עבד מלך" - אוקסימורון שגור ורווח ביצירת אלתרמן, שבה "כל העולם במה". בתאטרון כל שחקן, ויהא זה אפילו בוהמיאן לבוש קרעים ומדיף ריח יָשָׁכר, יכול להעטות על עצמו בגדי מלכות ולשכנע את קהלו להאמין שמלך רב תפארת ניצב לפניו בכל הדרו.<sup>15</sup>

כך, למשל, בשירו הדרמטי "הדִלְקָה", משיריו הראשונים של הקובץ כוכבים בחוץ, תיאר אלתרמן מלך בכלואים ככהצגה שקספירית רבת תהפוכות: "וְהַבֵּית זָקֵן וְלוֹהֵב בְּבִלְוֵאֵיוֹ / וּמְדַקְלֵם בְּמַפְלֵ הַקְּוֹרוֹת וְהַקִּיר, / וּמְאַבֵּד בֵּינָתוֹ, מְנוֹפֵף אֶגְרוֹפֵיוֹ, / הוּא אֶרְמוֹן, / הוּא אֲרִיָּה, / הוּא הַמֶּלֶךְ לִיר!". גם שיר קנוני כדוגמת "הדִלְקָה" וגם זה היה בחנכה מפילים אפוא את המחיצות שבין העולם ליצירה הספרותית והופכים את שניהם לתאטרון; שניהם "שוכרים את הכלים", ומציבים סימני שאלה ליד אמתות "מקודשות" ו"נצחיות"; שניהם מראים שבזמן משבר וחורבן מתמלא הבית רגשות סותרים ומנוגדים (וכפי שנאמר במסכת "קול שִׁמְחָה וְקוֹל יִלֵּל, / קוֹל רָנָה וְאֲנָחוֹת!",) וכל צד מהצדדים הנצים אוהז בסיפור (נְרִיב) משלו. כל אחד (ה"מכבים", ה"יוונים", הסביבון) והאמת שלו, כמאמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו.<sup>16</sup>

### ג. מלחמות היהודים וענייני השעה ה"בוערים"

הדרמה המתחוללת בחג החנוכה בכיתה ריקה, בין כלים הרועדים מפחד ומקור, מתרחשת על רקע תפאורת אור-צל המזכירה את תמונת ביתו של שמואליק הסמרטוטר בספר השביעי של בעמק הבכא, סיפורו הפנורמי של מנדלי מוכר ספרים.<sup>17</sup> תיאור טעון זה, שממנו הושפע גם תיאור הבית הדל בשירו של ביאליק "שירתי", הפך לימים לסמל הגלות והדלות: הנר המהבהב על רקע הצללים הקודרים, המרישים החורקים, הכלים הדלים והריקים שבמזווה, האורלוגין המשמיע קולו הנוגה בחשכה והילדים הרועדים מקור ומפחד על ספסל העץ. על כל אלה יש להוסיף כמובן את הכלבלב (או החתול) הרובץ בפינת הבית, וכן את הצרצר המשמיע את קולו המונוטוני בין קירותיו. תיאור עלוב זה של בית המשפחה, גרסה מונומכת ומסורסת של הבית הלאומי, יש בו כדי לשקף

את "היכל הכלים השבורים" ערב ה"תיקון" ו"איסוף הניצוצות" מתוך התווה (דהיינו, טרם המהפכה הציונית והתעוררות "התחייה לאומית").

בסיפורו "בימים ההם"<sup>18</sup> (שכותרתו לקוחה מברכת "הנרות הללו", הנאמרת בחג החנוכה), תיאר מנדלי את כלי הבית, לרבות ספסלי העץ הפשוטים, מנורה לחנוכה, קופסה לאתרוג ותרסר כפות קטנות מוזהבות - ממתנות הדרשה. בערבי קלנרדא, זמן ראש השנה "שלהם", המקבילים ללילות החנוכה "שלנו", יושבים אנשי המקום בבית, אוכלים גלוסקאות ומרבים "ללמד שם בלילי החורף אנשי החיל תכסיסי מלחמה", אף קוראים סיפורים בלשון יהודית, ו"הכל שומעים ונהנים ומתמיהים על גבורותיו של יהודה - ארי זה שבשבטים שאג ונזדעזעה כל ארץ מצרים" (ראש פרק שלישי). תיאורי כלי הבית ועלילות ה"גבורה" המפוקפקות של יהודי המקום חלחלו, ככל הנראה, למסכת ההומוריסטית זו היה בחנכה.

כביצירת מנדלי, שפה "גבורתם" של יהודי הגלות היא גבורה סבילה ונרפסת של "תולעת יעקב", של בטלנים רפי שרירים שכל כוחם בפיהם, גם במסכת של אלתרמן לפנינו כלים נרפים המנסים לשנות את עורם בן לילה ולהפוך ללוחמים. גם כאן ה"דרמה" כולה מתרחשת בין כותלי הבית וכולה אינה אלא בידיון - הצגה השותתת "שקיעות של פּטל", ולא מלחמה של ממש, המתרחשת בשדות קרב עקובים מדם. החיילים בעלי הכידון המושחז אינם אלא בני היישוב - "צברים" מתורבתים למדי, השתולים בעציצים שעל אדן החלון, כלומר צמחי מדבר שנתבייתו, ולא "שועלי קרבות" ותיקים ושואפי דם, הששים אלי חרב.<sup>19</sup> אפשר שאלתרמן פנה אל תיאורים "גלותיים" אלה שמיצירת מנדלי וביאליק כאל מאגר בלתי נדלה של מוטיבים מן המוכן. ברצותו לתאר את החיים בגולה, בעמק הבכא, בעת שעבוד מלכויות, בטרם יצא העם המופה והרצוף מ'ד' אמות ומבין ארבעה כתלים, נדרשו לו יצירות שנכתבו בשלב המעבר מ"גולה לגאולה". לחלופין, אפשר שהוא השתמש בתיאורים אלה בכוונה תחילה לתיאורה של הפואטיקה הישנה והמיושנת, שהגיעה העת לטאטאה ולהריחה מן המעמד ההגמוני שהיה לה בספרות העברית בת הזמן, ולהמירה בפואטיקה מרדנית ומודרנית. לא במקרה מוצג כאן לפנינו מעמד קומי של "הכתרת" מלך, שאינו אלא גור כלבים מפוחד שלא הבשיל עדיין לשאת בכתר המנהיג. לא במקרה מוצג לפנינו מעמד של הפלת המלך מכיסאו, אך גם מעמד זה שובר את המוסכמות ואת הציפיות: באופן קומי המלך עצמו הופך את כיסאו (ובן

רַגַע הַתְּהַפֵּךְ / הַכְּסָא עַל הַמּוֹלֵךְ"). תמונה אבסורדית זו, שבמרכזה הכתרת מלך והורדתו מגדולתו, יש בה כדי לרמוז לתקופה של *interregnum*, שבה נערכות הפכות חצר, ושבה מדיחים מלכים וממליכים "מלכים" חדשים תחתם.

באותה עת נערכו הפכות חצר כאלה הן בתנועה הציונית הן ב"קריית ספר" העברית. במרכזה של מלחמת הדורות שניטשה ברפובליקה הספרותית עמד כמובן ביאליק, ש"צעירים" כדוגמת שלונסקי וחבריו ניסו לגזול ממנו את כתרו ולהפילו מכיסאו. במלחמה זו, ובמיוחד בפולמוס שנתעורר סביב שיר הקונגרס הידוע של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ירכם",<sup>20</sup> נקט אלתרמן הצעיר עמדה של איש ביניים: הוא לא התייצב לימין שלונסקי כ"חסיד שוטה" בחצר הרבי, ואף לא נמנע משילוח חצי ביקורת כלפי הפואטיקה הביאליקאית, שהוצגה במאמרו כפואטיקה לא-מעודנת של "חוטב עצים". אפילו שאיפתו להתקבל כחבר מן המניין ב"אסכולת שלונסקי" לא גרמה אפוא למשורר הצעיר להשתלח בביאליק, והוא חיפש שביל ביניים שבו יוכל להלך מבלי לעורר נגדו את חמתו של צד כלשהו מן הצדדים הנצים.

בניגוד לשלונסקי, שביקש לשכוח ולהשכיח את חובו לביאליק (בתחילת דרכו כתב שלונסקי שירים ביאליקאיים מובהקים), לא בחר אלתרמן להתכחש לחוב הכבד שחב לביאליק בשנים שקדמו להצטרפותו ל"אסכולת שלונסקי". אמנם כשנתפרסמה המסכת זה היה בחנכה, עדיין לא הוציא ביאליק לאור את ספרו הפופולרי שירים ופזמונות לילדים, שנדפס בתל-אביב בשנת 1934, כעשור לאחר שעלה בלבו הרעיון להוציא ספר שירים לילדים. אולם, כבנו של יצחק אלתרמן - שערך עם יחיאל הלפרין את הגנה, שבו הדפיס "המשורר הלאומי" אחדים משיריו לגיל הרך - הכיר נתן אלתרמן את השירים הללו לפני ולפנים. גם השתתפותו של ביאליק במוסף לילדים של דבר, שבו עשה אלתרמן את צעדיו הראשונים, תרמה לחלחול רעיונות וניסוחים משל ביאליק למסכת לילדים של המשורר הצעיר. כך, למשל, מקריאת הרהב של יהודה נגד אנטיוכוס והיוונים מהדהדת קריאתו של ה"מצביא" משיר הילדים של ביאליק "גד הגיבור", שבו הרברכן - ככל הנראה ילד בגן הילדים, חבוש כובע קרטון ומצויד בחרב עץ - מכנס גדודים למרד: "הוֹ אֵלִי, אֵלִי, אֵלִי, / מִי אִישׁ חֵיל, מִי אִישׁ חַי! / וּבִידֵי רָמָה / לְמַלְחָמָה / נִצָּא תַחַת דְּגְלֵי חֵישׁ!" / - כָּכָה קָרָא גֵד מִכְּסָאוֹ / וּבַחֲלוֹן נִנְפֵף נְסוֹ / - אֵךְ לֹא בָּא לְקוּלוֹ אִישׁ. / רַק הַכֶּלֶב מְמַלּוֹנֵתוֹ / יִצָּא לְרֹאוֹת בְּבוֹרְתוֹ".<sup>21</sup> כך ניכרת כאן בכירור גם השפעת שיר הילדים של ביאליק "מעשה

ילדות", הבנוי אף הוא כמסכת תאטרון, שבה נוטלים חלק "גיבורים" דוממים ומעולם החי, כדוגמת הדלת, הכלב והחתול.

כשנה לפני פרסום זה היה בחנכה התפרסם שיר הילדים של ביאליק "בגינת הירק", אף הוא במוסף לילדים של עיתון דבר, וגם הוא בנוי כמסכת, שבה זוגות זוגות של ירקות, בגדלים ובצבעים מתגוונים, מרקדים סביב חבית השכר, לקול מקהלת החגב והצרצר המנגנים בעוגב ובחצוצרה.<sup>22</sup> בסמוי ובמרומז, שיר זה מלמד על הדרכים הרבות והמורכבות שבהן מתארגנת החברה האנושית מרצון ומאונס בזמן שלום ובעת מלחמה ומהפכה. בדרך כלל ה"גיבורים" מתארגנים בזוגות, לפי עקרונות שונים ומשונים, אך לעתים הם מתארגנים אחרת (כמו הבלבוס האביון שבא עם כל משפחתו) ולעתים - הם באים בגפם (כמו האפון המסכן הפורש מן הבריות). הקופצים בראש הם "הפוליטיקאים", טיפוסים בעלי גוף כדוגמת הכרוב והכרובית, האבטיח והדלעת, שגודלם עולה על תוכנם, אך הם המובילים את ההמון ומתווים לו דרך. אחריהם באים טיפוסים נהנתנים ובריאים, כמו התיירס והחמנית הזהובים, מלאי הלשד ושמתח החיים, או הסלק והעגבנית, האימפולסיביים וסמוקי היצר. בסוף הרשימה משתרכים להם טיפוסים קטנים, חיזורים ומדיפי ריח רע כדוגמת הבצל והשום, הדומים ליהודי הגלות הדחויים והמזולזלים ולמאכליהם עתירי הבצלים והשומים, מיציאת מצרים ועד לעת החדשה. בצד, מחוץ לזירת המחול, עומד לו תלוי על משוכת הגדר האפון המסכן, הנרפס והפסיבי, שאינו מסתפח אל ההמולה החוגגת, אך משקיף עליה מתוך תערובת של רגשי עליונות ושל רגשי נחיתות.

גם ביצירתו של אלתרמן ניתן למצוא את הטיפוסים הריקים וגדלי המידות (הקומקומים דמויי הפילים, ה"מקשקים בקומקום" אך אינם מכריעים את הקרב), המקבילים לאנשי השררה שמשקל גופם עולה על משקלם הסגולי. בשירו של ביאליק התיירס בעל הבלורית והגזר המכרכר בעוז (כדוד המלך האדמוני ויפה העיניים, שפּרָכֵר "בכל-עז לפני ה'"; שמואל ב ו, יד) עשויים לייצג גם את צעירי המודרנה שנלחמו אז בביאליק. את שלונסקי וחבריו, שלא בחלו בכוס השכר, תיאר ביאליק כבעלי אגרוף ובלורית לציון מראם ה"גויי".<sup>23</sup> את אורי צבי גרינברג אדום השער, נכדו של השרף מסטרליסק, תיאר ביאליק בדבריו שבעל פה כמי "שנשרף באש".<sup>24</sup> כאן, בדמותו של ה"פרימוס", ראש וראשון למורדים, הכליא כנראה אלתרמן שניים מפורצי הדרך של המודרנה העברית: שלונסקי בעל הבלורית ואצ"ג בעל השער האדמוני הנשרף באש

המלחכת אותו מכל עבר. ייתכן שבדמותו של המטאטא, המצית את אש המרד ביהודה, נסך תכונות של דמויות ספציפיות מן הדור הקודם (כגון דמותו של אביגדור המאירי, שהיה בוגר מאלתרמן בשנים לא-מעטות, והיה בין ראשוני המודרניסטים, שכתבו על ביאליק מאמרים של ביקורת נוקבת, ואף היה חלוץ התאטרון הסטירי בארץ, "הקומקום").

ב"מערכה האחרונה" של שתי היצירות הדרמטיות הללו - זו של ביאליק וזו של אלתרמן - מתגלה הטיפוס הפסיכי והאינדיווידואליסטי, הפורש מן הבריות והמשקיף על זירת האירועים מן הצד. בשירו של ביאליק ניתן לראות באפון הנשען על מקלו מין דיוקן עצמי קריקטורי, ואכן דבריו של אפון זה חורגים מן הסכמה המטרית של השיר ואי-אפשר לבצעם בהטעמה הארץ-ישראלית שבשיר (כי יש בהם כדי להעיד על "חבלי ניגון" שהיו אז מנת חלקו של ביאליק כ"עולה חדש" שזה מקרוב בא, המשמיע עדיין את דבריו בהגייה האשכנזית). גם בשירו של אלתרמן כלולה קריקטורה עצמית, שמתארת באירוניה את עמדתו הניטרלית של אלתרמן עצמו, השייך כביכול ל"גוש המדינות הבלתי מזדהות". מעניין להיווכח כי בשתי היצירות מופיעה דמות בעלת מקל, ובשתייהן אין לדעת בדיוק באיזה מקל מדובר. בשיר הילדים של ביאליק האפון בעל המקל והתרמיל הוא ספק המשורר המתברל מן ההמון הסואן, ספק היהודי הנודד, ספק אדם צעיר וגנדרן, ספק זקן ערירי ועגמומי. בשיר הילדים של אלתרמן המקל של מתתיהו המטאטא הוא ספק מקל תמיכה של זקנים וישישים, ספק מטה עוז של מנהיגים ומושלים. הסביבון הוא אפוא העומד כאן מן הצד בדומה לאפון של ביאליק, ומתתיהו הוא בעל המקל הרו-תכליתי בדומה למקלו של אותו אפון עצמו.

אלתרמן, שחתם אותה עת על יצירותיו בשם "אלוף נון" (על משקל "אלוף שום" הביאליקאי), בחר את שם העט שלו מן האות הראשונה והאחרונה של שם משפחתו - אל"ף ונו"ן (וכן מן האות הראשונה והאחרונה של שמו הפרטי). כאן הסביבון נופל על האות נו"ן ומחכה לראות כיצד יפול הפור, ומשמוכרע הקרב, הוא הראשון שממהר להכריז על הניצחון. במציאות המזרח אירופית ייצגה האות נו"ן שעל גבי הסביבון את המצב הניטרלי, ללא רווח וללא הפסד ("נישט"), ומשום כך חרד הדובר בשיר הילדים הביאליקאי "פּרָפְרִי" מן הנו"ן ("נישט") ומן השי"ן ("שלעכט") ושמה למראה האות גימ"ל ("גאַנץ", כלומר "כל הקופה"). במציאות הארץ-ישראלית, שבה האותיות שעל הסביבון מייצגות

"נס גדול היה פה", ולא "נס גדול היה שָם", האות נו"ן, סמל הכישלון בעברית המודרנית המדוברת, מסמלת כאן דווקא את הנס ואת הניצחון.

### ובכך תם סיפור המחזה

דַרְמוֹת ומהפכות הרות עולם, המצעידות את התרבות האנושית קדימה או מסיגות אותה לאחור, עניינו את אלתרמן למן ראשית יצירתו ועד סופה. בזמן חיבור זה היה בחנֶפֶה היה העולם נתון בחששות כבדים מפני התפרצות ה-*furor teutonicus*; מפני הפיכתו של עדר פילים ממושמע, נכון ותרבותי, לערב רב פרוע של חיות פרא זורעות הרס (תיאור עדר הפילים כדוגמת התיאור ב"אל הפילים" שכוכבים בחוץ ותיאור פילי הקרב בשיר הילדים שלפנינו מרמזים אולי על התעוררות מחדש של הכוחות הסטיכיים הפרועים שנתבייתו, העלולים להביא אל היקום שואה והרס. ארץ-ישראל של 1933 היתה נתונה תחת רושם של מאורעות תרפ"ט, שהחדירו לתודעת בני הארץ את הצורך במלחמת "מעטים נגד רבים", שתציל את דרכי הארץ מפני הפורעים.

כשקורא המטאטא מתתיהו לחיילים להתייצב לקרב ("וְאַתֶּם הַצִּבְרִים, / עֲצִיזֵי הַגְּבוּרִים, / רַק אַתֶּם בְּחַר לְבִי / לְאַחֵי הַמִּכְבֵּי. / חֲדָדוּ אֶת הַקּוֹצִים, / כִּי לְקָרֵב אָנוּ יוֹצְאִים"), אלתרמן מדבר על כינונו של כוח המגן העברי מתוך בני הארץ וחניכיה ("צִבְרִים"), דור של "נכונים תמיד אנחנו" ועל כן הם עומדים כחיילים בשורה על אדן החלון. עובדת היות ה"צברים" נטועים עדיין בעציצים מלמדת על היותם שייכים לשני עולמות: רגלם האחת עדיין בבית-הספר, על ספסל הלימודים, ורגלם האחת בשדות הקרב. לימים עתיד היה אלתרמן לתאר את אנשי המאבק על עצמאות ישראל בגוף ראשון רבים: "מֵאַחֲרֵי הַצֵּאן / וּמִסְפָּסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ" ("דף של מיכאל").<sup>25</sup> בניגוד לרבי עקיבא, שלוקח בגיל ארבעים מאחרי הצאן כדי ללמוד תורה במאחר, צעירים אלה לוקחו מבית-הספר שבו מרביצים תורה ומן הדיר שבו מרביצים את הצאן - אחד מעיר ושניים ממושבה, ממושב ומקיבוץ - בזמן שבו בני גילם עדיין חובשים את ספסל הלימודים, וזאת כדי להגן על עמם וללחום את מלחמתו. אם ישובו בשלום משדות הקרב, ייאלצו לחבוש את ספסל הלימודים במאחר ולהדביק את הפיגור, כרבי עקיבא בשעתו.

וגם רעיון היסטוריוסופי מובלע כאן בין השיטין: כוח המגן העברי לא התהווה לפני שהשמיע ביאליק דברי עלבון בשירו "בעיר ההרֶגֶה" נגד נפגעי

הפרעות, מוגי הלב, שהסתתרו מפני הפורעים בעוד נשותיהם נאנסות ומעונות.<sup>26</sup> אותם צעירים, שקראו שיר זה - בין במקור ובין בתרגומיו ליידיש או לרוסית - גמרו אומר לזקוף קומה ולא להיות כאותם "עכברים" ו"פשפשים" שתוארו בלעג מר במשא הזעם של ביאליק בשם "ניני המכבים". והנה, אותו ביאליק שהעיר את העם משנתו וגרם לו ליטול את הרובה לידו, מקבל עתה מנה גדושה של עלבונות מפי ה"צעירים" המרדנים הרואים בו מכשול בפני היצירה הצעירה. העלבון שסופג השעון, המעורר את הכלים מרובם, דומה לעלבונות שספג אז ביאליק בעת היכתב המסכת, מפי אותם "צעירים", שהספיקו לשכוח את זכותו כמי שעורר את העם מתרדמתו. אלתרמן מתאר כאן אפוא את הדינמיקה של מלחמת הדרור, שעמדה אז בכל חומה, ועושה כן במקום בלתי-צפוי - בשיר ילדים תמים למראה.

שירו של אלתרמן רומז לאותם חוגים שלא נטלו חלק פעיל במאבק הלאומי, בין שישבו בעורף ובין שישבו עדיין ביישוב הישן והסתפקו בתלמוד תורה ובאמירת "בשנה הבאה בירושלים", אף על פי שישבו בירושלים הנכנית, היוצאת מבין החורבות. לאלה קורא המטאטא, המלהק והבמאי, להתנחם בתפקיד הנוח והלא-מסוכן שנפל בחלקם: "גם אתה, מִשְׁפָּךְ בְּכֵן, / תִּפְקְדֶךָ הוּא מְצִיָּן, / שֶׁב וְשָׁפֵךְ דְּמָעוֹת כְּמִים / עַל חֶרֶב יְרוּשָׁלַיִם!". כלול כאן גם רמז נגד אותם משוררים קלושים, הכותבים על-אתר שירי קינה על ירושלים, מאלה שעליהם הלעיג אלתרמן באותה עת בשיר כדוגמת "ירושלים" (משירי רגעים). תחילתה של הדרמה היא, כאמור, בחדר חשוך שבין כתליו מצרצר הצרצר, כבשירו של ביאליק "שירתי" - שירת הגלות והדלות. כל ה"אבזורים" של "היכל הכלים השבורים" מצויים כאן, ולא נפקד מקומו של איש ושל כלי כלשהם: הנר המהבהב, חשכת הצללים, הילדים הרועדים מפחד ומקור, הצרצר המצרצר בפניה, השולחן, הקירות המחוללים ריקוד שחת מבעית, האורלוגין והכלבלב (בשירו של ביאליק נזכר החתול, ולא הכלב, שהרי היהודי פוחד מפני הכלב שהגויים אוהבים לשסות בו).<sup>27</sup> הכול מסביב חשוך ומפחיד, "עַד אֲשֶׁר הִגִּיעַ קֶץ" (השוו "עד-מתי קץ הפלאות"; דניאל יב, ו), והשעון מצלצל ומעיר את הנפשות הפועלות מתרדמתן. כמו בשיר "ליל קיץ" (כוכבים בחוץ), שבו "זְמַן רָחֵב, רָחֵב, הֵלֵב צִלְצֵל אֲלַפִּים", השעון מעיר את הנרדמים מאלפיים שנות תרדמה נרפסת, וממתיהו נוסך גבורה בלבבות נרפים. השם "מתתיהו" ("מתת" + "יה") הוא אחד מתרגומיו של שמו הפרטי של הרצל - תאודור - שפירושו מתנת האל



[“תאו” = אל; “דורון” = מתנה]. הרמיזה לתאודור-מתתיהו הרצל העברקן (ברומה למטאטא בעל הזקן) מרמז כמוכן לראשית הציונות, שהעירה עם נרפה מלשנה עמוקה בת שנות אלפיים, טאטאה את צללי החשכה והאיצה בכניו לקום ולזקוף קומה. מחמת הפחד מן הגלות - מן הסערות, הסופות והחשכה - הסכים העם ב”דור התחייה” להתעורר ולמלא תפקיד בהצגה ההיסטורית שהוטלה על כתפיו.

מיהו אותו “פרימוס” בעל בלורית מתנופפת, הנלחם בצללי העבר ומחרף מערכות אויב? האם זהו אחד מיורשיו של הרצל בהנהגת התנועה הציונית? שמא אחד מאבות היישוב, בוני ומנהיגיו? ושמא אחד ממקימי ה”גדודים העבריים”? כך או אחרת, “בלוריתו” הזהובה-האדמונית של הפרימוס מעידה על היותו “יהודי חדש” הרומה לאחיו הצברים, “יפי הבלורית והתואר”, אנשי המאבק על עצמאות ישראל. במסכתות של חנוכה, המכבים או הנרות (נר ב’, נר ג’, נר ד’ וכד’) משמשים בתפקיד המקלה שבמחזות היווניים הקלסיים. ה”צברים” הללו, העומדים בשורה סדורה על אדן החלון, הם דור של “נכונים תמיד אנחנו”, ומשום כך דבריהם מתאימים ל”מקהלה” - לפעולה קולקטיבית שבה כל אחד מוסיף את חלקו האנונימי להישג הכללי, וכל שכרו - טובת הכלל. מתתיהו מדבר אליהם בגוף שני רבים ולא מחלק להם תפקידים ייחודיים, כב”דור הרעים” שבו נבלע דיוקן הפרט בדיוקן הכללי של בני הדור.

שִׁעְרוֹ הַגִּינְגִי” של ה”פרימוס”, כבתמונות הלוחמים והחולמים בני הדור ההוא, הוא ספק אידאל עברי (דוד המלך היה “אדמוני עם יפה עיניים”), ספק אידאל ניטשיאני (יווני-פלשתי-גרמני כבאידאל “החייה הצהובה” וכבאגדת פרידריך ברברוסה [= אדום הזקן]), שגם הוא “חי וקיים” במערה עד עצם היום הזה, ממש כבאגדות על דוד המלך שבמקורותינו).<sup>28</sup> יהודה הפרימוס בעל רעמת השער המתנופפת (שמו, יהודה, מעיד על היותו “גור אריה יהודה” [בראשית מט, ט] ואחד הכפירים הניטשיאניים “בתלתלי הזהב” משירו של ביאליק “על-סף בית-המדרש”) מאיץ באחיו ה”צברים” השתולים כאן בעציצים (רמז להיותם של בני הארץ “צמחי בר” מדבריים ו”צמחי בית” מתורבתים בעת ובעונה אחת)<sup>29</sup> להשחית את קוציהם, את כלי המלחמה שלהם “כִּי לְקָרֵב אָנּוּ יוֹצְאִים!”. כבימי החשמונאים, היה הקרב על עצמאות ישראל כרוך במאבק נגד אימפריה גדולה ונגד אויבים נוספים, מחוץ ומבית. כבימי קדם, הסתיימה מלחמת “מעטים נגד רבים” בניצחון המעטים, המחוזקים באמונתם, שהרי הם נלחמים מלחמת אין בררה, לחיים ולמוות.

אלתרמן מתפלמס כאן עם רעיון "היהודי החדש", שהעסיק את הקונגרסים הציוניים ואת הספרות העברית החדשה. האידאל החדש של הלוחם יפה הבלורית, ששערו זהוב או אדמוני ועיניו כחולות - אידיאל זר של יעקב הדומה לעשיו ושל דוד הדומה לגלית, של שם-יפת, של גור אריה יהודה שהיה לאריה ניטשיאני זהוב רעמה. אלתרמן פקפק אם אכן יוכל היהודי לשנות את עורו בן לילה, ובעיר היונה הרבה להתפלמס בסוגיה זו, שהעסיקה את בני דורו. הוא הרבה להביע אי-אימון ב"שינוי כל הערכים": כשתיאר לימים בשירו "עיר הגירוש" (עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם, בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "מורה-העברית השליח/ וְחָבַר הַקְּבוּץ הַמְּמַשְׁקֶף עִם סִמְכוֹת הַשְּׁלֵטוֹן וּמְכַשִּׁיר-הַקְּשֶׁר". לא דמויות של גיבורים, שניחנו ביופי חיצוני סטריאוטיפי ומושלם, מוצגות לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין שארית הפליטה ליישוב, כי אם מורה שליח וחבר קיבוץ "ממושקף". גם כשתיאר את הרופא בסוף שירו "עיר היהודים" (שיר ג' במחזור "מלחמת ערים" מתוך עיר היונה), ניפץ ציפיות ומוסכמות: "וְאַחַר כֵּן הִגִּיעַ הָרופֵא וְכָלִי מְלֹאכְתּוֹ עִמוֹ. אִישׁ אֲדָמוֹנִי הוּא וְשָׁעִיר". תיאורו של הרופא הוא כשל עשיו איש השדה, ולא של רופא משכיל היושב במרפאה. אילו נכנע אלתרמן לשגרת המוסכמות, היה מתאר את חבר קיבוץ כאדם אדמוני ושעיר, ואת הרופא כאדם ממושקף.

אלתרמן לא נענה אפוא לסטראוטיפים המקובלים, אלא נהג לשבור אותם ללא הרף. גם האנשת הכלים בזה היה בחינה נעשתה שלא בדרך המקובלת. האנשה של כלי בית ושל חיות בית איננה עניין נדיר בספרות הילדים,<sup>30</sup> ועליה בנוי, דרך משל, שיר הילדים של ביאליק "מעשה ילדות", הבנוי אף הוא כמסכת תאטרון שבה נוטלים חלק "גיבורים" מעולם הדומם והחי, כדוגמת השעון, הדלת, הכלב והחתול. אולם, האנשה נועדה לנסוך תכונות אנוש בחיות ובחפצים דוממים, וכאן - מאחר שלפנינו צבא אחד של עציצים מול כיסאות וקומקומים - לאיש מ"הנפשות הפועלות" אין תכונות אנוש אינדיווידואליות. לפנינו תיאור רב-פרדוקסים שדה-הומניזציה ופרסוניפיקציה דרים בו בכפיפה אחת, כבאוקסימורון האלתרמני הטיפוסי המצמיד ניגודים שאינם מתמזגים. ואף זאת: הכלים בהקשר המלחמתי אינם כלי בית בלבד. הם הופכים עד מהרה לכלי מלחמה, המזכירים את האטימולוגיה של השם "מכבי", או "מקבי" (מלשון 'מִקְבָּת'). וכך כתב אלתרמן בשבח הכלים, שחשיבותם בשעת מלחמה

אינה פחותה מזו של הגיבורים הנושאים אותם: "נאמר שבחם של הפלים: כלי חופר, האתים, המקבת, / שערמו בהלמות עמלים / אדמה שאינה נגפת." (בשיר "שבחם של הכלים", משירי עיר היונה).

את תפקיד ההיסטוריון המתעד את הקרב נוטל הסביבון המואנש, הנופל על האות נו"ן ומשמיע באוזני כל פלג ב"יישוב" את המילים המדברות ללב. באוזני אותם חוגים שנטלו חלק במאבק על עצמאות ישראל (באוזני ה"צפרים, עציצי הגבורים"), הוא משמיע את המילה "ניצחון", הנטולה מאוצר המלים של הליברליזם המערבי הנאור. באוזני הציבור החרדי, שאותו שלח המטאטא לשפוך "דמעות כמים" / על חרבן ירושלים" הוא משמיע את המילה "נס", הנטולה מאוצר המילים והמושגים של האדם המאמין בחסדי שמים.<sup>31</sup>

הנו"ן החרותה על הסביבון הופכת אפוא סמל הניטרליות: הרוצה לדרוש אותה לגנאי יראה בסביבון אופורטוניסט, "עט להשכיר" המבקש לשאת חן בעיני כל הפלגים והמפלגות. הרוצה לדרוש אותה לשבח יראה בה התרחקות מהזדהות עיוורת עם האקסיומות של אחת מקצותיה של המפה הפוליטית, כדי לשמור על אובייקטיביות ועל שיקול דעת נכון. כך הופכת האות נו"ן - סמל הכישלון (כאמור, נו"ן כפופה היא קיצורו של "נכשל" בעברית; והאות נו"ן על הסביבון פירושה בידיש, כאמור, "נישט", לומר "לא זכה") לסמל הנס והניצחון. אלוף נו"ן - שמו של נתן אלתרמן, "נוניק" בפי בני משפחתו - הביס את מתחריו ויריביו, וזכה "בכל הקופה". כאן וביצירה המשלימה - "מעשה בחיריק קטן" - הראה אלתרמן אל נכון כיצד יכול אדם (או עם) קטן ומזולזל להפוך את "נתוני הפתיחה" העלובים שלו למנוף אדיר להצלחה. דווקא קטנותו מחייבת אותו להתאמץ יותר מאחרים. הכורח להילחם על ערכים בסיסיים כעצמאות וריבונות - שעמים אחרים זוכים בה בהיסח הדעת - מחייבת את הפרט ואת האומה במאמצים עילאיים, המוכתרים באותו הישג, שיש הרואים בו "ניצחון" ואחרים רואים בו "נס".

#### הערות:

1. אל תתנו להם רובים", טורים, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934), עמ' 1. נדפס מחדש במחברות אלתרמן, ב (תל-אביב 1979), עמ' 136-138.
2. השיר נתפרסם לראשונה בכמעלה, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3. נדפס מחדש בפזמונים ושירי זמר, ב (תל-אביב 1979), עמ' 315-316.
3. דבר (מוסף לילדים), שנה ג', גיל' ג' (כ"ז), כ"ז בכסליו תרצ"ד (15.12.1933), עמ' 5.

4. נתן אלטרמן, שירים לילדים (תל-אביב 1972), עמ' 40-53; נתן אלטרמן ודני קרמן, נס גדול היה פה (תל-אביב 2001).
5. בשנת 1933 החל אלטרמן לפרסם בעיתון דבר את "סקיצות תל-אביביות" שלו. בשנה זו נוסדה חבורת "יחידיו", שהוציאה את השבועון טורים. אלטרמן הצטרף לקבוצה ופרסם בשבועונה שירים רבים (מקור ותרגום), וכן רשימות בנושאי ספרות.
6. על בית-אבא ועל עיסוקם של יצחק אלטרמן ושל זלמן אריאל בספרות ילדים, ראו בספרו של מנחם דורמן, פרקי ביוגרפיה, ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה (תל-אביב 1991), עמ' 18-64.
7. על אופיים ה"דו-פרצופי" של אחדים משירי אלטרמן, שתיכתן בהם קריאה "תמימה" וקריאה "מושחתת", ראו בספרי עוד חוזר הניגון (תל-אביב 1989), עמ' 24, 34-35, 148-152, ועוד.
8. מתי, מתיא, מתית ומתיהו - שמות אלה מופיעים תדיר בסיפור העברי לדורותיו כשמו של גיבור שמקצועו נפח (כנראה בעקבות שמו של אחד החכמים שעזבו את ארץ-ישראל לאחר חורבן ביתר, מִתְיָא בֶן חֲרָשׁ, שיסד ישיבה ברומי לאחר החורבן). גם במונח זה מתאים מתתיהו לתפקידו כמי שמחשל את הכלים ומכשירם למלחמה.
9. טורים, א, גיל' ח, כ' באב תרצ"ג [11.8.1933], עמ' 3; ראו גם: מחברות אלטרמן, ב (תל-אביב 1979), עמ' 107-110.
10. "משירי מכות מצרים" (א. דם"; ב. "צפרדע"; ג. "פגנים") ראו אור בהשומר הצעיר ח, גיל', שנה 33, י"ז באלול תרצ"ט (1.9.1939), עמ' 9-10. ראוי לשים לב כי 1.9.1939 הוא היום שבו הוכרזה מלחמת העולם השנייה. וראו בספרו של עוזי שביט (2003), עמ' 46-59.
11. כך פירש את התמונה דוד כנעני בספרו בינם לבין זמנם; ראו גם דוד כנעני, "על קו הקץ", בתוך: אורה באומגרטן (עורכת), נתן אלטרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו (תל-אביב תשל"א), עמ' 55.
12. אפשר שלפנינו מעמד של חניכה, של חנוכת בית, של פתיחת פרק חדש, או של קריאת צוואה שלאחר מות, וכרגיל ביצירת אלטרמן הראשית והאחרית כרוכות זו בזו, כבמעגל.
13. ראו במאמרו של אלטרמן המתאר את המפגש בין יצחק רבין, רמטכ"ל מלחמת ששת הימים, לבין יהודי הגולה כמפגש בין המציאות החיה לבין קהל רפאים, במאמרו "שבעים שנה ושישה ימים", מעריב, כ"ד באלול תשכ"ז (29.9.1967), שכוונס בספרו החוט המשולש, תל-אביב תשל"א, עמ' 100-104.
14. על דמות הרברן (alazon) ראו, למשל, בספרו המונומנטלי של נורתרופ פריי אנטומיה של הביקורת: Frye, Northrop. Anatomy of Criticism, New York 1957, pp. 228-226.
15. ראו מאמרי "הגבירה בארגמן ובבלואים - שירי אהבה של אלטרמן הצעיר לחנה רובינא" עיתון 77, יג, גיל' 119 (דצמבר 1989), עמ' 20-21. לימים השתמש אלטרמן במילים "ארגמן וקרעים" לתיאורה של חנה רובינא ב"טור" שכתב לכבודה (הטור השביעי, ג, תל-אביב תשל"ב, עמ' 195-198).
16. בעקבות מחזהו של פירנדלו שש נפשות מחפשות מחבר, הבנוי במתכונת הרשומון, פנה אלטרמן אל ז'אנר הראשומון זמן רב לפני שנתבססה סוגה זו בסיפורת של "דור המדינה".

17. פרק זה התפרסם בהשלח, כרך ז, חוברת ל"ח (אדר תרס"א). בחוברת אייר של אותו כרך עצמו ראה אור שירו של ביאליק "שירתי", שהושפע ככל הנראה מתיאוריו של מנדלי. ראו גם: כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, הדפסה שישית, תל-אביב תשי"ד, עמ' קמה-רנ.
18. שם, עמ' רנג-שה.
19. הקריאה ל"צברים" שישחזרו את הקוצים היא קריאה להשחזו את כלי הנשק ולהיערך לקרב, אך גם רמז להופעתם המחוספסת ולהתנהגותם חסרת העידון של ילידי הארץ. בשירו "מריבת קיץ" כתב אתרמן על ה"כנענים" המתנשאים על המשוררים ה"גלותיים": "הם נָטְלוּ רֶק אֶת גְּמֵר לְטוּשׁוֹ שֶׁל הַחוּחַ/ לְסֶמֶן שֶׁהֵיָתֵר יָאֵה לְשִׁפְחוֹת" (עיר היונה).
20. על חלקו של אתרמן בפרשת שירו של ביאליק "ראיתכם", ראו מאמרו "במעגל", כתובים, שנה ו, גיל' טו (רמז), כ"ד באדר ב' תרצ"ב (1.4.1932). פורסם שנית בספרו במעגל (תל-אביב 1975), עמ' 9-10. על כך הרחבתי במאמרי "לפתרון חידת השיר 'ראיתכם' שוב בקוצר ידכם", בתוך: פנחס גינוסר (עורך), הספרות העברית ותנועת העבודה, המרכז למורשת בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע 1989, עמ' 178-223.
21. שירו של ביאליק פורסם בדבר, שנה ב, גיל' ד, ט"ו בטבת תרצ"ד (13.1.1933), עמ' 5 (כשנה לפני שירו של אתרמן ובאותה אכסניה).
22. "בגינת הירק", דבר (מוסף לילדים), כרך ב, גיל' ב (טו), י"ב בחשוון תרצ"ג (11.11.1932), עמ' 4.
23. הבלורית היא מסממני ההיכר של בני אומות העולם (על-פי סנהדרין כא, ע"א), ובני ישראל אינם מתהדרים בבלורית: "העושה בלורית אינו מגלה אלא לשמה של עבודה זרה" (דב"ד ב).
24. ראוי לשים לב כי בשירו של ביאליק נאמר לפני הופעת הגור "שימו רֶנַח", ואילו בשירו של אתרמן נכלל הביטוי "הבו רֶנַח" (על יסוד "הבו גורל"), המעיד על השפעת שירו של ביאליק על אתרמן.
25. עיר היונה, תל-אביב 1957, עמ' 25-27.
26. "בעיר ההרגה", הזמן (ב"צ כץ), כסלו תרס"ד, שורות 60-98.
27. הכלב שתפקידו לשמור איננו אלא כלבלב המתעלף מפחד כדוגמת הכלב הלבן "צוציק", המנומר בחברברות שחורות, מסיפורו של מנדלי "בימים ההם" (מין כלבלב כזה, הדומה יותר לכבש מאשר לכלב, מצוי גם בחצרו של נח, גיבור סיפורו של ביאליק "מאחורי הגדר", והוא אנטיזה לכלב האימנטי שקוריפין הגדל בחצרה של הערלית שקורופינטשיכא, הקרויה על שם כלבה).
28. ראו מאמרו של עלי יסיף "רוד המלך במערה (לאופיה של האגדה האמנותית)", מעגלי קריאה, חוברת 6 (סיוון תשל"ט), אוניברסיטת חיפה, חיפה, עמ' 39-40.
29. בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ נאמר: "וְכִבְשֵׁה וְאַיִלֵּת תְּהִינֶה עֲדוֹת" (מתוך הצמדתן זו לזו של חיית מכלאה מבוימת וחיות יער משולחת). יש כאן גם רמז לשני טיפוסים של נשים - נעמי המבויתת והפונדקית הייצרית ומשולחת הרסן.
30. וגם ביצירות בימתיות בתרבות אירופה, כדוגמת הבלט מפצח האגוזים של צ'קובסקי, על-פי סיפור של את"א הופמן; וכן האופרה הקצרה הנער והקסמים של מוריס רוול, על-פי סיפור של קולט (הכבודה הייתה ב-1925).

31. המעמד של הסביבון, הנע בין עולם המושגים של האקטיביזם החילוני לבין זה של הפסיביות הדתית, המאמינה בנסים ובנפלאות, מזכיר את ההלצה שרווחה בזמן מלחמת השחרור על אנשי צפת שניצלו בזכות עניינים שבדרך הטבע ובזכות הנס: "בדרך הטבע" - זוהי תפילתם של אנשי צפת לישועה, "בזכות הנס" - זהו הפלמ"ח שהגיע בזמן הנכון.

## נס גְּרוֹל הִיָּה פֹה

ה הִיָּה בַּחֲנֻכָּה,  
הִילָדִים שִׁכְבוּ לִישׁוֹן,  
הַכֶּתֶה הִיָּתָה רִיקָה,  
רַק הִבְהֵב עוֹד נֵר רֵאשׁוֹן.  
שָׁקֵט, חֲשֵׁה, אֵין אָדָם. 5  
כְּלֵי הַבַּיִת לְבָדָם -  
רַעְדוּ כָּלֶם בְּיַחַד  
קָצַת מְקוֹר וּקָצַת מִפְּחָד....

כָּל אֶחָד חָשַׁב לּוֹ: מָה,  
מָה הָרוּחַ נִהְמָה?  
לָמָּה הִרְצַפְּהָ חוֹרֶקֶת?  
מִי זוֹחַל אֵלַי מִנְּגֵד?  
מִי צִפְצָף? זֶה לֹא צָרְצָר!  
הִצְפִּצוּף כָּל-כֶּף מוֹדָר!...  
אוֹיָה, מִשְׁהוּ אַיִם  
פֹּה יִקְרָה עַד אוֹר הַיּוֹם.

הַשְׁלִיחַן פָּחַד כְּהַגֵּן,  
הַכֶּסֶא לָחַשׁ: "הִצִּילוּ!"  
מִטֵּאטָא בְּלֵה מְזֻקֵן  
כִּבְר פָּחַד לְפָחַד אֶפְלוּ... 20  
וּבִין אֱלֹהִים - הַכִּלְבָּלֵב  
עוֹד מַעֲט וְהִתְעַלֵּף.

עַד אֲשֶׁר הִגִּיעַ קֵץ -  
הַשְּׁעוֹן לְבוֹ אֲמִץ  
וּקְרָא בְּקוֹל בְּרוֹזל: 25  
- מָה זֶה פֹּה, לְעִזְאוֹזל!?

זֶה רוֹעֵד וְזֶה מְתוּחַ  
וְלִזֶּה יֵשׁ מִצֵּב-רוּחַ...  
מִי אַתֶּם? כְּלִים כְּבוֹדִים  
אוֹ סְחָבוֹת וּסְמֵרְטוּטִים! 30

וַיִּתְעוֹרְרוּ כָּלֵם  
וַיִּרְעוּ בְּקוֹל רָם:  
"שָׁתַק טָפֶשׁ, אִמְרַת שְׁטוּת,  
בְּעֵצְמָה אַתָּה סְמֵרְטוּט!  
רְאֵה, לֹא פִחְדָּנִים אֲנַחְנוּ,  
וְלִשְׁמַח לֹא שָׁכַחְנוּ  
נִסְדֵּר מִשְׁחָק עֲלֵינוּ,  
דּוֹקָא, דּוֹקָא, לְהַרְגִּיזוּ!" 35

אִז אָמַר הַמְטָאֵטָא:  
- נַעֲרָךְ נָא חֲגִיגָה  
וְנִרְאֵה לּוֹ לְשׁוֹטָה,  
אֵת מִשְׁחָק הַחֲנֻכָּה! 40

אֲנֹכִי זְקֵנִי נָאָה,  
מְטָאֵטָא אֲנִי! ... עַל כֵּן,  
בְּרִשׁוֹתְכֶם, הִיָּה אֵהִיָּה  
מִתְתִּיָּהוּ הַזְּקֵן! 45

וְאַתָּה הַפְּרִימוּס - דַּע,  
יְהוּדָה תְּהִיָּה אַתָּה!  
קוּם וְצֵא לְמַלְחָמָה  
בְּשִׁלְהַבְתִּיָּה חֲמָה! 50

וְאַתֶּם הַצְּבָרִים,  
עֲצִיצֵי הַגְּבוּרִים,  
רַק אֶתְכֶם בָּחַר לְבִי



לְאַחֵי הַמְּכַבֵּי.  
תְּדַדְדוּ אֶת הַקּוֹצִים,  
כִּי לִקְרֹב אָנוּ יוֹצְאִים!

55

גַּם אַתָּה מִשֹּׁפֵךְ בְּכִיָּן,  
תִּפְקִידָה הוּא מְצִיָּן,  
שֹׁב וּשְׂפֹךְ דְּמָעוֹת כַּמִּים  
עַל חֶרֶבֶן יְרוּשָׁלַיִם!

60

כָּךְ הוֹסִיף הַמְטָאֵטָא  
אֶת הַתִּפְקִידָה לְתַת,  
אָךְ סוֹף סוֹף הִגִּיעַ עַד  
הַיּוֹנִים... וּפְהָ עֶמֶד!

אָף אֶחָד אֵינּוּ חוֹטֵף,  
כֹּל אֶחָד רוֹצֵה לְבָכוֹת...  
כִּי כָּלֵם יוֹדְעִים הֵיטֵב -  
הַיּוֹנִים קִבְּלוּ מִכּוֹת...

65

עַד שֶׁבֵּין הַכְּסָאוֹת  
בָּאָה הַחֲלָטָה כּוֹזֵאת:  
אָנוּ גְבוּרִים כַּפְּלִים,  
יֵשׁ לָנוּ אַרְבַּע רַגְלִים,  
הַאֲנַחְנוּ נִבְהַל  
מִצְבָּאוֹת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל?  
שְׂמַאל יְמִין, יְמִין וּשְׂמַאל,  
לְהַרְבִּיץ וְלֹא לְחַמֵּל!

70

75

אֲזַ נִשְׂאוּ הַקְּמָקוּמִים  
אִפְיָהֶם הַעֲקָמִים  
וְהַכְּסָאוֹת הִרְיעוּ:

80      הֵי, הִידָרְד! פִּילִים הִגִּיעוּ!  
מַעֲכָשׁוּ אִישׁ לֹא יִכְנֹו,  
עַד עוֹלָם יַחִי מִלְכְּנֹו!...

מִי הַמֶּלֶךְ,  
מִי?

85      דְּמָמָה!  
עַל כָּלֶם נִפְלָה אֵימָה  
וְכָלֶם רֵאשָׁם הִנִּיעוּ:  
- אֲנִטְיוֹכּוּס לֹא אֲנִי הוּא!

90      הַמְשֻׁחַק כְּמַעַט הוֹפֵר,  
כִּי בְּלִי מֶלֶךְ רַע וּמָר!  
אֶךְ הַפִּיל פִּתְאֹם נִתְקַל  
בְּכַלְבָּלֵב בְּקִצָּה הַחֲדָר,  
הִרִימוּ אֶל עַל חֵישׁ קַל  
וְקִרָא: הַכֵּל בְּסִדְר!

95      הַכַּלְבָּלֵב בָּכָה, יֵלֵל,  
הַתְּחַמֵּק וְהַתְּפַתֵּל,  
גַּם נִסָּה לְשָׂרֵט, לְנִשֵּׁךְ,  
אֶךְ מְאוּמָה לֹא הוֹעִיל.

100      - שְׂתַק פְּחָדָן, עֲלֵה וּמֶלֶךְ!  
הַתְּרַגְזוּ עָלָיו הַפִּיל - אִם לְבָרַח תִּנְסָה  
יִקְשְׂרוּךְ לְכַפְסָא!...

105      כְּאֲשֶׁר הוֹכֵן הַכֵּל  
יְהוּדָה קָרָא בְּקוֹל:  
אֲנִטְיוֹכּוּס הַזֹּהָר,  
זַעֲמִי כְּאֵשׁ בּוֹעֵר,  
אִם תּוֹסִיף עוֹד לְהַצִּיק

לְעִירִי, לְיְרוּשָׁלַיִם,  
אֵת נִבְלַת גּוֹפֶךָ אֲצִיג  
לְחִיָּה וּלְעוֹף שָׁמַיִם! 110

אֲז בָכָה הַכֶּלֶב: אֵמָּא,  
מָה עָשִׂיתִי לּוֹ לְפָרִימוֹס?  
הֵן כָּל־בָּלֶב קָטָן אָנִי  
וְלֹא מֶלֶךְ יוֹנִי!

הַכֶּלֶב־בָּלֶב בָּכָה לְשׂוֹא, 115  
כִּי פִתְאֹם הִתְחִיל הַקָּרֵב  
וּבֶן רִגַע הִתְהַפֵּךְ  
הַכֶּסֶּא עַל הַמּוֹלֵךְ.

כָּל הַבַּיִת הִתְמַלֵּא 120  
מִן הַיְסוּד עַד הַטְּפָחוֹת,  
קוֹל שְׂמֵחָה וְקוֹל יְלָל,  
קוֹל רִנָּה וְאַנְחוֹת!

יְהוּדָה חָרְבוּ מוֹרִיד  
וְגוֹזֵר כְּשֵׁד מְשַׁחַת.  
מִתְעוֹפֶפֶת הַבְּלוּרִית 125  
וְלוֹהֶטֶת וְרוֹתַחַת...

גַּם הַמְטָאֵטָא מְרַעִים:  
- בְּנֵי, אַתָּה גְבוּר אֲמִיץ!  
בּוֹאוּ, בּוֹאוּ, בַּחוּרִים,  
עַל הַמֶּלֶךְ לְהַרְבִּיץ! 130  
כָּכָה, כָּכָה, הִבּוּ רוּחַ,  
הַפִּילִים פָּרְצוּ לְטִבַּח,  
עוּרוּ, עוּרוּ, מִי יִפִּיל

מי יכריע את הפיל?

135 ותקום ערבוֹבִיָּה,  
מִיִן בְּלִבּוֹל שְׁכֹזָה,  
רֹאשׁ בְּרֹאשׁ, יָד בְּיָד,  
וְחֹזֶה מוֹל חֹזֶה!

140 רק אָחַד - הַסְּבִיבּוֹן  
הַסְּתוֹבֵב כֹּה וְכֹה,  
וּבְחֵן כְּנֻבּוֹן  
מְחַנֶּה וְכֹחוֹ...

145 כִּי חָשַׁב לֹו הַפְּקֻחַ:  
מִי הַלֵּילָה יִנְצַח?  
אֲחֻכָּה נָא עַד הַסּוֹף,  
אֲז אֲדַע לְבַחֵר בְּטוֹב!

150 אַךְ הִנֵּה, מְחַנֶּה  
הַיּוֹנִים נֶס לְאַחֹר...  
יְהוּדָה קָרָא: הִידָד,  
חֶפֶשׁ לָנוּ, אוֹר וְדִרֹר!

אֲז עֲמַד הַסְּבִיבּוֹן  
הַתְּפַרְקֵד עַל גְּבוּ,  
וְקָרָא: נְצַחוּן!  
נֶס גְּדוֹל הָיָה פֹה!"

## פרק שני

### אין זאת כי טרוף טורף...

על המעשייה הטרגי-קומית "האפרוח העשירי"

"ואני, גוזל רך, נשתכחתי מלב" - שיר הילד הנטוש  
מעשיית האפרוח העשירי, יצירתו הראשונה של אלתרמן לילדים שראתה אור  
בספר, יצאה לראשונה ב-1943 בחוברת צנומה, בלוויית איורי חרט בשחור-לבן  
מאת אריה נבון (ב-2005, חזרה מעשייה מחורזת זו ונדפסה בלוויית איורי צבע  
מרהיבי עין מאת דני קרמן). החוברת מ-1943 הייתה למעשה גרסה מחודשת  
ומעודכנת של מעשייה מחורזת אחרת - "בין תרצ"ג ובין תרצ"ד בא גר"  
- שראתה אור כעשור קודם לכן במוסף לילדים של דבר, בעת הימלטותה של  
יהדות גרמניה ארצה. זו חודשה בהתאם לנסיבות החדשות ולהידרדרות המצב  
בארץ ובעולם. הנוסח המוקדם של "בין תרצ"ג ובין תרצ"ד בא גר" הסתיים  
באפילוג, שהושמט מן הנוסח המאוחר:

זֶה הַסּוּף. בַּסּוּף יָגֵד  
שְׁלֵבֵן קָרָא שֵׁם - גָּד.  
לָמָּה? יַעַן כִּי נוֹלָד  
בֵּין תַּרְצ"ג וּבֵין תַּרְצ"ד.

לפנינו סיפורה הבהול והמבוהל של "ביצה שלא נולדה", או ליתר דיוק, של  
ביצה שנזקקה לעזרת האב הביולוגי, או לעזרת האב שבשמים, כדי שתצא  
אל אוויר העולם ואל אורו. גיבורה האנטי הָרוּאֵי הוא אפרוח קטן, המקופל  
בקליפתו, וחש - ולא בלי צדק - שהוריו-מולידי שִׁכְחוּהוּ בקרן חשכה. כבהלה

הגובלת בהיסטוריה, הוא מבקש בכל כוחו להעיר ולעורר, לפרוץ החוצה, להיחלץ מן הביצה ולהצטרף אל אחיו ואל בני דודיו האפרוחים, המשתתפים בהכנות לקראת ראש השנה. אף שהוא מכה במקור וחובט בכנפיו בכל עוז, הוא אינו מצליח להבקיע דרך החוצה ולהחיש את קץ הבלהות. לבסוף באה לו הישועה, והוא מצליח לצאת מן המצרים במועד (תרתי משמע). הוא יוצא אל אוויר העולם ואל אורו רגע לפני כניסת החג, ספק בעזרת אביו, ספק בעזרת האב שבשמים. ברקע מהבהבת אפשרות נוספת, שגם אותה אין אלתרמן האגרנום פוסל על הסף: אפשר שאפרוחנו בקע מן הביצה משום שסוף סוף כָּרְשָׁה השעה, ותקופת הדגירה הגיעה לסיימה הטבעי.<sup>1</sup>

המעשייה שעיקרה מאבק איתנים, המתחולל בנפש עובר חסר תודעה כביכול, מתחילה *ab ovo*, תרתי משמע: "בְּבִיצָה יוֹשֵׁב אֶפְרָח / קֶטֶן-מְקוֹר וְצֶהוּב-נוֹצָה, / הוּא מִכָּה בְּמִקְוֵוֹ, אֶךְ / אֵין מְפֹלֵט לוֹ וּמוֹצָא". גזול גזול ואומלל זה, הכלוא בין הקירות, מבכה את מר גורלו ("רַע לִי, רַע, / הַדִּירָה / אֶפְלָה הִיא וְצָרָה"); הוא חובט את ראשו בקיר, ומשתגע ממצוקת המחנק ומן החשש המנקר בו שמא לא יצליח לצאת מכלאו מבעוד מועד. הוא בטוח שהביצה שבתוכה הוא נתון היא ביצה מיוחדת במינה, שלעולם לא תיבקע והוא יישאר בה לנצח נצחים. הוא חושש פן ייוותר נפל, שלא יזכה ליום הולדת, תרתי משמע ("הָאֶפְרָח מְשִׁתְּגֵעַ / אֶת רָאשׁוֹ בְּקִיר חוֹבֵט... / אֵי אֶפְשֵׁר לְהִתְבַּקֵּעַ / אֵי אֶפְשֵׁר לְהוֹדֵד! [...]) אִם אֶהְיֶה פֶה לְעוֹלָם / לֹא יִהְיֶה לִי יוֹם הַלְּדוֹת!..."). אף שטרם בקע מן הביצה, הוא מרחיק ראות, ומתגלה כבעל ידע ומודעות מפותחים: ידוע לו שהעולם גדול, ושכלולם יש בו מרחב מְחִיָּה, וכי רק הוא לבדו כלוא באין מושיע. הוא שומע את הנעשה מחוץ לכותלי הביצה, ואף רואה (השד יודע איך!) כיצד בת דודו מתייפה מול האספקלריה לקראת החג הקרב. הוא אף יודע שהוא האחרון למניין, וקובל על כך שלא רק בני משפחתו, אלא אפילו אמו-יולדתו ואביו-מולידו, שכחו את בן הזקונים שלהם "בְּבוֹר צְלָמוֹת".

מבעד למסך הקליפה, החוצץ בינו לבין העולם החיצון, הוא מבין כי התכונה לחג בעיצומה. הוא שומע כיצד אביו מזרו את בניו להכין לו את כל האבזרים הדרושים לקראת היציאה לדרך. אב נרגן זה - הדומה ליהודי גלותי מן הנוסח הישן שעליו ועל דומיו הלעיגו סופרי ההשכלה שוללי הגלות<sup>2</sup> - משמיע גערות וטרוניות לכל עבר על הערבוּבִיָּה השוררת בבית משפחתו, ברוכת האפרוחים, בשל עצלנותה של אשתו הוולדנית. אגב אורחא, בקטע קומי המתאים להפליא

לצורכי המחזה בגן או בבית הספר, התרנגול, אבי המשפחה, מגלה ברגע האחרון שכתונת החג שלו קרועה, שבמכנסיו אין כפתורים, חזייתה (vest) של חליפת החג שלו נעלמה, ובכל זאת הוא מוצא בתוך ההמולה רגעי פנאי אחדים כדי לאמן עצמו בחיפזון בקריאה בשופר לקראת היום הגדול. את כל האשם לאי הסדרים הוא מפיל כאמור על זוגתו "העצלה", שכל תפקידה מסתכם בהטלת ביצים ובגידול עדת אפרוחים. המחבר רומז לקוראיו הצעירים, בלי לומר זאת מפורשות, כי גם לגבר, תרתי משמע, יש כנף ורגל באנדרלמוסיה השוררת בכל פינות הבית.

רגעים אחדים לפני היציאה לבית הכנסת, התרנגול-האב מציב את כל ילדיו בשורה כדי לברכם בברכת "שנה טובה", ובעודם עומדים לפניו לפי הסדר כדי לזכות בברכה, אם הבנים מגלה לחרדתה כי האפרוח העשירי למניין איננו. למשמע הצווחה הנוראה שהיא משמיעה והשקט המשתרר בעקבותיה, מתחילים כל בני המשפחה לבקש את הבן האובד ("אַךְ לְשׂוֹא, רַק לְשׂוֹא, / הוּא אֵינְנוּ, הוּא לֹא שָׁב, / וַיִּכְבוּ עָלָיו הוֹרָיו / - אֵין זֹאת כִּי טָרַף טָרַף..."); אלא שאז הם נזכרים לשמחתם בכיזה שטרם נבקעה, המונחת לה בשקט כפינה. האב מכה במקורו בקליפה המחשבת להתבקע, וקורא לבנו בקול נרגש: "רְאֵה, אָבִיךָ אָנְכִי!". האפרוח, שנאלץ לשרות עם כוחות אדירים, גם אם אלה הם בעיקרם כוחות נפש, יוצא סוף סוף אל אוויר העולם - "וַיְהִי אִזֵּי".

### שיר אוניברסלי או שיר לאומי?

לכאורה, לפנינו סיפור על-זמני ואוניברסלי על בן זקונים, המבקש לצמח נוצה ולהבקיע דרך אל אורו של עולם - להגיע לאינדיווידואציה ולהכרה, תוך מאבק איתנים עם עצמו ומאבק אדיפלי סוער עם הוריו. אלה כה טרודים בענייניהם שלהם, עד שדבר קיומו נשכח מהם כליל. כל הסיפור כולו, עד לשורת הסיום שלו, מתרחש בד' אמות, בין כותלי הסוהר הסוגרים על הגיבור, כבמחזה אבסורד אקזיסטנציאליסטי, שבו הגיבור הראשי שרוי, למן המערכה הראשונה ועד לרדת המסך, בין כתליו של חדר אחד ויחיד. ואכן, בראשית שנות השלושים, כעשור ויותר לפני כתיבתה של המעשייה המחורזת לילדים שלפנינו - בעודו שוליית אמן ב"אסכולת שלונסקי" בעלת המגמה הכלל אנושית, שהתרחקה מן הכיוון הלאומי הבולט של ביאליק ובני דורו - כתב אלתרמן יצירות בעלות אופי אוניברסלי מובהק, העוסקות במצבו האנושי (condition humaine) של האדם המודרני בכרך המערבי השוקע.

ביצירות מוקדמות אלה, שראו אור בעיתונות היומית ובכתבי העת אך לא כונסו בספר, ניתן למצוא גילויים מוקדמים של שלל המוטיבים המופיעים במעשיית האפרוח העשירי, צבועים בגוונים אוניברסליים וכלל אנושיים למהדריין. כך, למשל, בשיר המוקדם "יתד"<sup>3</sup>, מתואר מאבק אדיפלי בין צעיר יחיד ומיוחד, איש חלומות שאפתן, לבין זקני השבט, הבזים לו ולחלומותיו. בשיר הגנוז "בעת שופר - לאם"<sup>4</sup>, מוצג איש הכרך המודרני והגיגיו "פְּעֶדַת אֶפְרוֹחַ מְבַעֶתֶת", והשופר בשיר מוקדם זה הוא שופר החג ושופר המלחמה (כמו השופר ב"אל הפילים" מתוך הקובץ כוכבים בחוץ). בשיר המוקדם "ליל קרנבל"<sup>5</sup>, איש הכרך המודרני מציג את עצמו, כמו האפרוח, גיבור האפרוח העשירי, כבן זקונים להורים חדלי אונים שכבר פלו מזוקן - לאמא-אדמה ולאב שבשמים ("בֶּן זְקוּנִים אֲנִי הָאִישׁ, / לְתַבֵּל אֲשֶׁר הִזְקִינָה / לְרִקְיעַ שְׁהוֹבִישׁ"), וגם הוא - כמו להקת התרנגולים שלפנינו - שרוי באווירה של ערב חג, ובמונחים אוניברסליים: באווירה של ליל קרנבל. בשירו המוקדם "ערב חג"<sup>6</sup> תיאר אלתרמן תיאור דומה לזה הכלול בשורות 35-43 של האפרוח העשירי: "כָּל אָדָם חָשַׁב: אֲנִי הַיּוֹם יָפֵה, / הַיּוֹם אֹרְחִים אֵלַי יָבוֹאוּ [...] אָרְאָה נְשִׁים צוֹבְעוֹת / פִּי חֵן-חֵן כְּחַתְלֹתֶלֶת מִתְלַקֶּקֶת. במאמרו המוקדם "העשירי במניין"<sup>7</sup>, הציג אלתרמן הצעיר בביסוס אוקסימורוני את המוזה המודרנית ביותר, את אמנות הקולנוע, כ"אב השעשועים וילד הטומאה של העיר", כמין היפריד, יציר כלאיים של אב חסר אחריות ושל בן זקונים בלתי רצוי - ממזר פרוע, שהצטרף אל אחיותיו הגדולות, תשע המוזות, אשר פרצו בצווחות בהלה למראהו. רבים מהמוטיבים של האפרוח העשירי טמונים היו אפוא בערוגות שירתו של אלתרמן למן ראשית יצירתו, גם אם הם לבשו בהן גוונים אירופאיים, מסוגננים, שהקנו להם חזות שונה בתכלית מזו שיש להם במעשייה.

במהלך תריסר השנים, שחלפו למן פרסום שירו הראשון של אלתרמן שבא ברפוס ("בשטף עיר", 1931) ועד לפרסום האפרוח העשירי, חלו כידוע תמורות מרחיקות לכת בתולדות האנושות ובתולדות עם ישראל. בשנות המלחמה והשואה הבין אלתרמן כי האסתטיציזם המלוטש של שלונסקי וחבריו, המתגדרים במגדל השן של האמנות הצרופה, אסתטיציזם אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שיריו האורבניים, לרבות שירי כוכבים בחוץ, כבר אינו מתאים לשירים הנכתבים על רקע אירועי המלחמה. הוא אף הבין כי הערכים הקוסמופוליטיים של האסכולה, הדוחים הזדהות עם צרת העם,



מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. כשעה שבה "דַק הַתֵּג שֶׁבֵּין טָרָם-שׁוֹאָה וְעֶרֶב-חֵג", כניסוחו ביצירתו שמחת עניים (תש"א), אין המשורר יכול לשבת בנחת וללטש את שיריו עד דק. באותם ימים קשים ואפורים כשק החליף אלתרמן, ביודעין ובמתכוון, את מגבעת הפנמה הפריזאית והטרקלינית של שירתו האסתטיציסטית המוקדמת, שנכתבה בשנות השלושים העליונות, בכובע הגרב המאובק של ימי המלחמה והמאבק על עצמאות ישראל. בימים שבהם לא ידע היישוב אל נכון אם יצליח לשרוד אם לאו, העלה המשורר את ערכם של ערכים כאהבת הורים לילדיהם כערכים אוניברסליים שישרדו בעולם ככלות הכול, גם ברעום התותחים וגם לכשידם קולם.

בהאפרוח העשירי מתואר גוזל רך ממשפחה יהודית-גלותית דווקא, ולא דמות כללית ומוכללת, של "כל אדם". גוזל יהודי זה נשתכח מלב, ואפילו אביו מולידו המזקין, שביקש להשלים את מניין צאצאיו בכן שעשועים אהוב, שכחהו למרבה החרפה בתוך הַבִּיצָה. גם אחיו לא הקיפוהו בדאגה ובאחוזה, ומכאן דימויו ליוסף, בן יעקב - ישראל, הבן הרצוי והאח הרחוי, שהושלך ללא עוול בכפו לבור, ולימים הושלך אל בית האסורים, שגם ממנו הצליח להיחלץ, עד שיצאו מוניטין לכשרונותיו בתחומי הרוח והחומר, והוא עלה לגדולה. בשיא גדולתו נתוודע לבני משפחתו שהיו בטוחים כי "טרֹף טֹרֵף". בן הזקונים במעשייה המחורזת של אלתרמן מתלונן כי שכחהו "בְּבוֹר צִלְמוֹת", הוריו מקוננים וחוששים שכיוסף הנער "אֵין זֹאת כִּי טָרֵף טָרֵף..." ונזכרת גם הכתונת הקרועה (שכאן היא אמנם כתונתו של האב המרושל). לפנינו אפרוח כישרוני ובעל חזון, מין "צפנת פענח", היודע והמבין את המתרחש מחוץ לכותלי הביצה, והמתייסר בכלאו ממש כמו בעל החלומות ופותר החלומות, שעמד בניסיונות כבדים מנשוא.

בני ישראל (גם במשמעות הליטורלית: בניו של יעקב אבינו), אחיו הגדולים של אפרוח הזקונים בהיר העיניים הכלוא בבור צלמוות, שרויים בעיצומן של הכנות קדחתניות ובהלוך רוח מרומם של "ערב חג". ביצירת אלתרמן, מושג כגון "ערב חג" (ולחלופין, "ליל קרנבל" בשיריו "האירופאיים" המוקדמים) הוא תכופות שם-נרדף ל"משתה ערב דְּבָר", שבו דק התג בין חגא לחג, בין אסון לששון ובין חיל לבין גיל. אין לשכוח כי חזיון שבמרכזו עדת תרנגולים, המכינה עצמה לקראת חג ראש השנה, יכול לאמתו של דבר להתפרש כחזיון מקברי של צעידה כאיש אחד לקראת המוות - של הכנות אחרונות לקראת

"הכפרות", לקראת השחיטה. לפנינו יצירה אקטואלית, שיש בה צד קומי אך גם צד טראגי ומקברי, ושסופה הטוב אינו אלא משאלה הזויה ("wishful thinking") של משורר צעיר, המבקש להרגיע את קוראיו הצעירים ואת עצמו, בעיצומה של המלחמה והשוואה, שהכול ייגמר בטוב: שהעולם עתיד לצאת עד מהרה מתוך ההפכה אל האור ואל הדרור. ובמחשבה שנייה: שירת אלתרמן במיטבה היא שירה דואלית, האומרת דבר והיפוכו. אפשר ש"הסוף הטוב" הוא סוף חסר תקווה: ילד יראה אך ורק את צדו הבהיר והאופטימי, שאינו בלתי אפשרי בעליל, ואילו הקורא הבוגר יתפס להרהורי עצב, בהבינו אל נכון, שגם אם ייוותר הגוזל בתוך הביצה כנפל וגם אם יצא ממנה אל אוויר העולם, אפשר שגורלו נגזר, ולא דווקא לחסד.<sup>8</sup>

במעשייה המחורזת האפרוח העשירי, שיצאה לאור כאמור ב-1943, כשלוש שנים לאחר שיריו הראשונים של המחזור "שיר עשרה אחים" וכשנתיים לאחר שמחת עניים, האפרוח האומלל מקונן על שאביו מולידו עזב את בן זקונו, העשירי למניין, "בְּבוֹר צְלֻמוֹת", וכי הוא לעולם לא יזכה לצאת אל האור (הוא מכריז בבהלה ובעצב: "כָּאֵן אֲחִיָּה וְכָאֵן אָמוֹת", וברקע מהדהדת ההכרזה המזוּרית "פֶּה נְחִיָּה וּפֶה נִיצוֹר" מן השיר החיבת-ציוני הנודע "פה בארץ חמדת אבות").<sup>9</sup> זוהי מהדורה מודרנית לטורו הנודע של ביאליק ב"לבדי": "וְאֲנִי, גּוֹזֵל רֶךְ, נִשְׁתַּפְּחֵתִי מִלֵּב", אלא שכנף השכינה אינה סוככת עליו ואיש אינו מִגֵּן עליו. העולם גדול כל כך, כל האפרוחים, בני כל המינים, מהלכים בו חפשים, ורק הוא נמק בבית כלאו. אחיו וקרוביו מצויים בהכנות של ערב חג (כביצירתו שמחת עניים, המתרחשת "בְּלֵיל הַתְּקֵדָשׁ מוֹעֵד", ורקעה היא המציאות הלאומית והבין לאומית של שנות מלחמת העולם השנייה, הן שנות המאבק על עצמאות ישראל). האפרוח הכלוא מתחנן על נפשו במילים "הֵי, אֲתֶם הוֹשִׁיעוּ נָא! / אֵת בְּנֶכֶם הוֹצִיאוּ נָא!" ו"חֵישׁ עֲזְרוּ נָא לִי לְצֵאת", המזכירות את מילות "אנא ה' הושיעה נא" מתפילת הלל שלפני סדר הושענות ואת מילות "פֶּתַח לְנוּ שַׁעַר" מתפילת נעילה של יום הכיפורים, הוא חג וחגא לגבי דידיה של עדת התרנגולים: וכשהיא באה, היא מגיעה ביום גורלי מאין כמוהו. כאמור, חג ראש השנה, שבו זוכה האפרוח לצאת מן הביצה, הוא חג וחגא לגבי דידיה של עדת התרנגולים: במועד זה רבים מבניָה יובלו אל השחיטה. תחנוניו של האפרוח העשירי לצאת אל אוויר העולם ואל אורו עלולים אפוא להסתיים במבוי סתום. בין שתפילתו תיענה ובין שלא, אפשר שדינו נחרץ.

אבל ברקע הדברים קיימת גם האפשרות האופטימית, שלפיה ייחלץ האפרוח מבור צלמוות, יצא אל אוויר העולם, ויתוודע אל אחיו, כיוסף בשעתו. התגלות האב לבנו בשלוש מילים ("רְאֵה, אָבִיךָ אָנֹכִי!"), מזכירה את ניסוחם של מעמדים פורמטיביים חשובים, כגון ברכת יצחק ליעקב: "רְאֵה רִיחַ בְּנֵי כְרִיחַ הַשְּׂדֵה" (בראשית כז, כז); או התגלות אלוהים ליצחק: "אֲנִכִּי אֱלֹהֵי אֲבִרְהָם אֲבִיךָ" (בראשית כו כד); או התגלותו למושה: "הֲלֹא אֲנִכִּי ה'?" (שמות ד, יא). התגלות זו מקנה לאב מעמד פטריארכי, או אלוהי. מעמדו האלוהי אף הולך ומתחזק כמובן למשמע המילים "וַיְהִי אֹרֶז!", החותמות את הסיפור. הסיפור מסתיים אמנם ב"אקורד" חזק ואופטימי, המזכיר את סיפור בראשית, שבו נתגלתה יכולתו של האל, או האב שבשמים, בכל עוזה ותפארתה. ואולם, אבי המשפחה שלפנינו, שבעקבות התגלותו לבנו מתחילה "בראשית חדשה", הוא לאמתו של דבר מין "יָל" עלוב ונלעג, שכמעט ושכח את בנו בקרן חשכה, שלבושו קרוע ובמכנסיו אין כפתורים. נרמזת כאן הטחה כלפי שמים, מתוך חרון אין אונים וחירוק שניים, על ש"העם הנבחר", על נשותיו וטפו, שרוי בפיצת הגלות או סגור ומסוגר בביצתו שבארץ, ואין מי שיחשוף זרוע נטויה ויחוש להצילו. המילים שמפנה האפרוח הכלוא לאמו ("לְמָה זֶה שָׁכַחְתִּינִי"; שורה 20), מזכירות את התפילה, שבה מצהיר המאמין "לא-יירא לבי אם-תקום עלי מלחמה" ומבקש מאלוהיו לבל יסתיר פניו ממנו ולבל יעזבנו "כי אבי ואמי עזבוני וה' יאספני" (ראו תהלים, כז). מהדהדת כאן גם קריאת "אלי, אלי, למה עזבתני?", סמל ייסורי ישו (כידוע, מקורה של קריאה זו בתהלים כב, ב).

כשנה לפני פרסום האפרוח העשירי, פרסם אלתרמן את "טוריו" על יהודי אירופה, ובמיוחד על הילדים שלא חטאו ולא זכו לרחמי שמים. שירו "מכל העמים" פותח במילים המצמררות: "בְּבָכוֹת יִלְדֵינוּ בְּצַל גְּרָדִים / אֶת חַמַּת הָעוֹלָם לֹא שָׁמְעָנוּ. / כִּי אֲתָה בְּחֶרְתָּנוּ מְכַל הָעַמִּים, / אֲהַבְתְּ אוֹתָנוּ וְרָצִיתְּ בָּנוּ [...]. וּבְצַעַד יִלְדֵינוּ אֵלַי גְּרָדִים, / יִלְדֵים יְהוּדִים, יִלְדֵים חֻכְמִים / הֵם יוֹדְעִים כִּי דָמָם לֹא נֶחְשַׁב בְּדָמִים - / הֵם קוֹרְאִים רַק לְאִם: אֵל תְּבִיטִי!" כן כתב את שירו "מכתב של מנחם מנדל", הפותח במילים "שִׁינָה שִׁינְדֵל שְׁלִי, זוּגְתִי הִיפָה", ובמנותו את יהודי הגלות שהלכו אל מותם, הוא אינו שוכח למנות את הילדים שנמחו מתחת לשמיים על לא עוול בכפם ויישאר ילדים לנצח. ילדים אלה מתגלגלים כאן בדמויותיהם של מוטל בן פיסה החזן וטופלה טוטוריו - גיבורי שלום עליכם - סמל לילדי הגולה שבזמן היכתב האפרוח העשירי חיכו לשווא לגאולה. בשיר

“על הילד אברם”, אלתרמן מנסה לעודד את עצמו ואת קוראיו, בדבר ה' אל אברם לאמור: “אל תירא, אל תירא אברם, / כי גדול יַעֲצוֹם אֲשִׁמָּהּ. / לָךְ לָהּ, דָּרָךְ לַיַּל מֵאַמְלֶלֶת וְדָם / אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֲרַאךָ [...] וַיַּחֲרַד אֲבָרָהֶם וַיִּפֹּל עַל פָּנָיו / וַיֵּצֵא מִנִּי בֵּית וְשַׁעַר / כִּי הֵצִו שְׂרָעַם עַל אֲבָרָם הָאֵב / רוּעִם עַל אֲבָרָם הַנְּעֵר”.

כל “הטורים” הללו התפרסמו עם היוודע ממדי הזוועה באירופה, שלא פסחה גם על אותם מקומות שבהם חי נתן אלתרמן עם בני משפחתו בילדותו ובנעוריו, ושבהם נותרו אחדים מחבריו הטובים בחוסר אונים ובחוסר ישע. ואגב, המילים “אתה בחרתנו מכל העמים, אהבת אותנו ורצית בנו” מופיעות במחזור התפילה לראש השנה יותר מפעם אחת.

### מחול השחת של האפרוחים

כשלוש שנים לפני פרסום האפרוח העשירי, פרסם אלתרמן את שיריו הראשונים של המחזור “שיר עשרה אחים”, שעדיין נקרא “שיר ארבעה אחים”, ושירים ראשונים אלה כמו ממשכים את אוצר סמלי הקבע של שירי כוכבים בחוץ: הבקתה, הפונדקית, היין, הבאר, הדרכים ועוד. אל המבנה העשרוני פנה מקץ שנה לערך במחזור שירי מכות מצרים שנכתב על רקע זוועות המלחמה, ולאחר מכן במחזור השלם על עשרת האחים, שראה אור בקובץ עיר היונה. גם האפרוח העשירי הוא שיר על עשרה אחים, כמו בשיר המקאברי בידיש “צען גוטע ברידער זיינען מיר געווען” (“עשרה אחים טובים היינו”).<sup>10</sup> בשיר עממי זה הולך ומתמעט מספר האחים בטור אריתמטי יורד (10, 9, 8, 7, .....), עד שלא נותר מהם איש. העליצות שבפזמון החוזר היא אפוא עליצות מקברית של “מחול שחת” או של “חופה שחורה”.<sup>11</sup> שיר הילדים של ביאליק “מקהלת נוגנים” (“יוסי בכנור, פסי בתוף”) משתמש בחומריו של הפזמון החוזר של שיר העם היידי “עשרה אחים טובים היינו”, המספר על שמער'ל המנגן בכינור ועל יעק'ל המנגן בכס, המנגנים ניגון באמצע הרחוב. ואכן ביאליק, בכותבו שיר זה למען הילדים, התעלם כביכול מכך שבמקור היידי מדובר ב“כליזמרים” המלווים בנגינתם מחול שחת (danse macabre), או חתונת מתים. אף-על-פי-כן, בשיר החתונה “מקהלת נוגנים” הזכיר ביאליק את ה“כליזמרים”, את הנשים והטף, ורק את החתן הכלה לא הזכיר.<sup>12</sup>

אלתרמן עשה אף הוא שימוש מחוכם במקור המקברי בידיש, שעליו בנה ביאליק את שירו “מקהלת נוגנים”, בשלבו את מוטיב עשרת האחים ביצירתו

לילדים האפרוח העשירי. ואכן, בעיצומה של המבוכה, בעוד הוריו של האפרוח מחפשים אותו בכל הבית ומגלים אותו בתוך הביצה המחשבת להיבקע, נזכרות "לפתע" המילים "קול שֶשׁוֹן וְקוֹל שְׁמֻחָה", הלקוחות מטקסי חתונה יהודיים, ולא מתיאורי לְדָה או ברית מילה (שהרי מדובר כאן בחתונה כדוגמת זו שבשיר הילדים הביאליקאי).

גם ביצירתו המאוחרת חגיגת קיץ שילב אלטרמן במרומז מוטיבים מהפזמון של שיר העם המקברי "עשרה אחים טובים היינו", וגם בה ניכרת אווירה דואלית של חג ושל חגא: מצד אחד חגיגת קיץ היא חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית וצוהלת, ומן הצד השני, אין היא אלא danse macabre, מחול עוועים מבעית, המשקף את סיוטיו של אלטרמן המזדקן בעת היכתב היצירה: "שֶׁלֶשָׁה כְּלִי-זֶמֶר נִגְנוּ בְּעִיר, / עַל כְּנֹר, עַל חֲלִיל, עַל תֶּף / עֶבֶר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צְעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מְלִים לְנִגּוֹן הַזֶּה כָּתוּב". המחבר כותב ומוחק, מתקן ומלטש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב, תרתי משמע, הוא מעלה אור בחדרו וממשיך במלאכה עד שהמיתר פוקע. חגיגת קיץ מתארת, בין השאר, את קוצר חיי אנוש, ועל כן היא משולבים בה מוטיבים ממחול השחת היידי "עשרה אחים טובים היינו" ומגלגולו העברי בשיר הילדים של ביאליק "מקהלת נוגנים" ("יוֹסֵי בְּכְנֹר, פְּסִי בְּתֶף"). חבורת ה"כליזמרים" בחגיגת קיץ מבשרת את בוא "המועד", ומובילה את האדם לקול הנגינה אלי קבר ורקב. הוראתה החגיגית של המילה "מועד" והוראתה הטראגית - המציינת את יום לכתו של אדם ל"בית מועד לכל חי" - מוצמדות כאן במין עליצות מקברית.

בהקשר זה עולה על הדעת גם גורלו של ולוּלָהּ, הבן העשירי של ר' שמחה מה"אידיליה" של טשרניחובסקי "כחום היום" - ילד חולמני ומנותק מן המציאות שמצא את מותו בערבות השלג, בדרכו לארץ-ישראל. גם ולוּלָהּ נולד להוריו "לְאַחַר יְאוּשׁ שְׁל בָּנִים", והשלים את המניין בבואו. משלא הצליח לרתום את עצמו לדרישותיו של עולם המעשה, עולם "התכלית" ו"התועלת", סילקוהו אחיו מדרכם, שכן על כל דבר מְרמָה של מה בכך עמד הילד ועורר רעש ומהומה ("וְהִתְחִיל הַבְּחוּר צוֹחַ", ממש כמו אפרוחנו הצווחני). סופו שסיים את חייו בשל מעשה ילדות, משביקש לממש את חלומו ציון בכוחות עצמו, בלי ידיעת הוריו. גם ולוּלָהּ, כמו האפרוח שלפנינו, הוא מין "יוסף איש החלומות", הבן האהוב והזנוח כאחד, שנולד להוריו לזקונים ("וְאַלְמֹת הַשָּׂדֶה בְּעֵינָיו הֵן אֲלֻמֹּתָיו שֶׁל יוֹסֵף!").

כאמור, זמן לא רב לאחר שהתפרסמה המעשייה האפרוח העשירי בספר, בהגיע השמועות על דבר גורלה של יהדות אירופה, בחר אלתרמן לקונן על הנספים בשירי הטור השביעי בדרך מקורית משלו. בהזכירו את הילדים, גיבורי ספרות ישראל, שהצהילו את ימי ילדותם המועטים של אותם ילדים רכים שנספו בשואה, הוא הצליח לתת ביטוי להווייה יהודית שלמה שבטלו סיכוייה ואפסה תקוותה: "אֵין אָדָם. כָּלֶם תָּמוּ. הֶבְיֵנִי / טוֹבִיָּה מֵת / וּמֵת מוֹטֵל בֶּן פִּיֶּסִי הַחֶזֶן [...] וְעַל שְׁלֵג נָח סֵטְמֶפְנִי, קֵט וְיַחַף [...] וְגַם טוֹפְלָה נָח. טוֹטוֹרִיטוֹ הַתָּם" ("מכתב של מנחם מנדל"). גם הילד ולולה, גיבורו המת ובן האלמוות של טשרניחובסקי, יכול להצטרף אל שורת הילדים, היוצאת מבין דפיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נכר. כמו אחיו הספרותיים והממשיים, שהיו ואינם עוד, גם ולולה מצא את מותו בערבות השלג, בטרם עלה בידו לראות את הארץ המובטחת, אך בניגוד לאֶחיו שנספו בשואה לו יש לפחות מקום קבורה.

אין זאת כי בהאפרוח העשירי לפנינו תערוכת של עליצות ושל מקאבריות, של תפילה ושל תוכחה: כאשר התקדרה חופה שחורה על ראש יהדות אירופה, ובארץ שנאבקה על עצמאותה נשתררה אווירה דואלית של חג ושל חגא, הביע אלתרמן הצעיר בסמוי את תקוותו שהאפרוח הכלוא בבור צלמוות אכן יצא מכלאו ויצטרף אל אחיו ובני דודיו, שוחרי החרות (האפרוח יודע שבני הדוד מתייפים מול הראי באווירת ערב חג). בצד התפילה והתקווה, הוא הביע גם ביקורת נוקבת על הזנחתו של אפרוח זה בידי הוריו, ורומז שבהלתו בעת שהוא מתחנן שיושיעוהו איננה בהלת שווא. אביו של אפרוח זה אינו הנשר המרחף על גוזליו באהבה ובדאגה, ואמו אינה השכינה המסוככת על אפרוחיה ברחמים. לפנינו הורים דלים וטרודים באלף ואחת דאגות, עד שהדאגה לפרי בטנם נשכחת מהם. רק ההיפקדות לקראת היציאה מן הבית (כמפקד של טרם קרב) מזכירה להם "לפתע פתאום" את הבן האובד. אחיו ובני דודו של האפרוח גם הם מתעלמים ממנו, ואינם עושים דבר להצלתו (האם רומז כאן אלתרמן ליחסו של היישוב ליהדות אירופה בשנות המלחמה?).

בריאת האור, כבפרשת בראשית, אף לה כפל פנים: אפשר שאפרוחנו יוצא אל אוויר העולם ואל אורו וכל עתידו לפניו, וייתכן שמזמן לו אותו אור הזרוע לצדיק בבוא חליפתו, שהרי אין לשכוח כי הצירוף "ויהי אור" המסמן את ראשית הבריאה חותם את עלילת האפרוח העשירי ופותח סיפור חדש, שעתידי להתרחש "לאחר רדת המסך" ואחריתו מי ישורנו. האור ביצירת

אלתרמן מוצג לא אחת באור אירוני, ודווקא החשכה היא המייצגת בה, על דרך הפרדוקס, את האמת והתבונה. במילים אחרות: דווקא בחשכה, במחוזות שעל סף התודעה, מתגלות אותן אמתות שאין הפיכח והפיקח יכולים להגיע אליהן.<sup>13</sup> אצל אלתרמן, ששירתו נענית לשיטת ה"קורספונדנציות" של בודלר, הביצה הזעירה עשויה להיות מין מיקרוקוסמוס המשקף את העולם כולו, ואכן, באחד מאיוריה של המהדורה הראשונה, מהדורת תש"ג, מכילים קווי המתאר האליפטיים של הביצה את כל "הנפשות הפועלות" כבמיקרוקוסמוס.<sup>14</sup> ואף זאת: ביצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, ההתחלה והסוף כרוכים יחדיו כבמעגל שאין לו התחלה וסוף, וגם כאן, הימים שבין כְּסָה לעשור, שבהם נחרץ דינו של אדם לשבט או לחסד, הם ימים נוראים, תרתי משמע, ללהקת התרנגולים. האפרוח, שזה אך בקע מביצתו ונאבק מאבק איתנים כדי להצטרף אל העדה, עושה כן מבלי שידע מה צפוי לו לכשיצטרף אל אחיו ואל עדת התרנגולים.

ברקע מהדהדות, בין השאר, המילים הראשונות של מסכת ביצה (יום טוב), סדר מועד - מסכת שבה דנים חכמים במלאכות הנעשית לשם קיום ומחיה, ומותר לעשותן בימי חג ומועד. טחינת קמח, דרך משל, אסורה ביום טוב, אבל שחיטת בהמה ועוף מותרת. מסכת ביצה פותחת במילים: "ביצה שנולדה ביום טוב, בית שמאי אומרים: תיאכל; ובית הלל אומרים: לא תיאכל". בהמשך נחלקים בית שמאי ובית הלל בשאלה כיצד תכוסה פסולתה של שחיטה שנערכה ביום טוב, אך אינם חולקים כמובן על היתר השחיטה בחג, המתבסס כידוע על היתר מדאורייתא: "וביום הראשון מקרא-קדש יהיה לכם, כל מלאכה לא-יעשה בהם אך אשר יאכל לכל נפש הוא לבדו יעשה לכם" (שמות יב, טז). משמע, גם בחג ומועד מותרת שחיטת עוף ובהמה, ואף מותרת לדעת אחדים אכילת ביצה שנולדה ביום טוב. אפרוחנו שנולד ביום טוב, בראש השנה, על רקע תקיעת השופר מותר לשחיטה (השופר מעלה את זכר האיל שנאחז בסבך בקרניו מפרשת העקדה). נרמז כאן ביותר מרמז דק, כי אפשר שרק רחמי שמים או יד המקרה בכוחם להציל בעשרת ימי תשובה את האפרוח העשירי, שהוכשר לשחיטה ולמאכל, מיד המאכלת.

## הערות:

1. אריה נבון צייר בשער הספר תרנגול עם טלית ודרכנות (הדרכן הוא כידוע התקן בעל גלגל משונן הנקשר לרגל הרוכב כדי לדקור בו בצלעות הסוס לדרכנו לדהירה), ואכן התרנגול "בעל התקיעה", הממהר לבית הכנסת, מבקש שיכינו לו את הטלית ואת הדרכנות. אלתרמן, המהנדס החקלאי, ידע בוודאי כי "דרכן" הוא גם ציפורן גדולה כעין שיפור שברגל התרנגול.
2. את היהדות הגלותית, שסופרי ההשכלה שיקפו מתוך ביקורת מלכה ומצליפה, מתאר כאן אלתרמן בשחוק ובדמיון: הגבר-האב, בעל בעמיו, והאם הוולדנית והצווחנית, הוא מאותם יהודים "מחזיקי נושנות", שתיאר יל"ג בשיריו ובסיפוריו. את הפואמה הנודעת שלו "קוצו של יוד" פתח יל"ג בתיאור האישה העבריינה, השבויה בשבי בעלה ומוסכמות החברה, במילים המרמזות לתיאורו של הנפל שלא ראה אור יום ("בְּחֶשֶׁךְ בָּאתְּ וּבְחֶשֶׁךְ תֵּלְכִי"; על יסוד תיאורו של הנפל "כי בחשך בא ובהבל ילך", קהלת ו, ד). וכאן, האפרוח הגלמוד מתייגע "להבל" וחושש פן ייוותר "נפל". הפואמה "אשקא דריספק" פותחת בהכנות קדחתניות לחג ובצווחה של שרה, האישה היהודייה ההמונית, שגילתה, רגע לפני כניסת החג, גרגיר שעורה במרק. כאן, נקטעות ההכנות לחג בצווחה מקפייאת הדם של האם, המגלה רגע לפני היציאה לבית הכנסת כי בנה העשירי נעלם ואיננו.
3. כתובים, ה, ה' בסיון תרצ"א, (21.5.1931).
4. כתובים, ה, כ"ב באב תרצ"א, (6.8.1931).
5. כתובים, ו, כ"ח באדר א' תרצ"ב - ט באדר ב' תרצ"ב (16.3.1932-3.3.1932).
6. כתובים, ו, ערב ראש-השנה תרצ"ג, (30.9.1932).
7. כתובים, ו, י"ב באדר א' תרצ"ב, (17.2.1932).
8. על דרך האנלוגיה הרחוקה והבלתי מחייבת, אזכיר כי למראה הילד היוצא מתוך מחנה הריכוז ומתוך ההפכה של ימי המלחמה, בסרטו של בְּנִינִי "החיים יפים", נחלק ציבור הצופים לשני מחנות. חלק מהקהל צוחק בהקלה ורואה בהופעת הילד "סוף טוב", ואילו חלק מהקהל מזיל דמעה ומזהה את הטרגיקה שבמעמד, שבו אביו של הילד אינו בין החיים וזהותו של בנו יהושע (שמו נושא משמעים אחדים, שכל אחד פותח פתח לדיון רעיוני נרחב) מעורפלת ונתונה לפירושים שונים, אפילו סותרים.
9. אפשר שאלתרמן מנגיד כאן את גורלה של המשפחה הגלותית חסרת האונים עם בני היישוב הארץ-ישראלי, ששרו בתקווה ובאמונה: "פֶּה בְּאַרְץ חֻמְדַּת אֲבוֹת / תִּתְגַּשְׁמֶנָה כָּל הַתְּקוּוֹת / פֶּה נְחִיָּה וּפֶה נִיצוֹר / חֲיֵי זָהָר, חֲיֵי דְרוֹר". ואולם, גם היישוב באותה עת היה סגור ומסוגר בקליפתו, וחיכה לבאות מתוך חוסר אונים ומתוך תחושה שגורלו נגזר. בגרסה ראשונה הושר שיר זה בגולה, ופתח במילים "שָׁם בְּאַרְץ חֻמְדַּת אֲבוֹת...", ואילו הפרודיה על שיר זה שבדברי האפרוח מלמדת שמושגי "פה" ו"שם" הם מושגים יחסיים וחלופיים.
10. ראו באסופת הפולקלור של גינצבורג ומארק, יודישע פֶּאַלקסלידער אין רוסלאַנד, ס"ט פטרסבורג 1901, סימן 130.
11. על המושג "חופה שחורה" הרחבתי בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש - מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 119-120.



12. יש כאן דיאלוגים רבים עם קובץ שירי הילדים של ביאליק, שתקצר היריעה מלפרטם, למן שיר הילדים "קן ציפור", הפותח את הקובץ שירים ופזמונות לילדים, וממליץ לקוראיו - בניגוד לגישתו של האפרוח, גיבור המעשייה שלפנינו - שלא להחיש את הקץ ("הס פן תעיר", על משקל "אל תעירו ואל תעוררו"), ועד לשירים המאוחרים "הנער ביער" ("אך לְשׁוֹא, רַק לְשׁוֹא, / הוּא אֵינְנו, הוּא לֹא שָׁב, / וַיִּבְכוּ עָלָיו הוֹרְיוֹ") ו"המכוננית" ("וְקוֹרָא בְּקוֹל פּוֹלֵחַ [...] תָּרוּ...עָה וּשְׁבָרִים").

13. ראו מאמרי "בסוד המרכאות הכפולות: יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לשירי ארץ-ישראל", בתוך: ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, בעריכת אבנר הולצמן, תל-אביב תשס"ה, עמ' 361-338.

14. לא אחת המאבקים העזים, הבאים לידי ביטוי ביצירת אלתרמן, אינם אלא החצנה של "פסיכומכיקה": של מאבק איתנים פסיכולוגי, בין שני כוחות מנוגדים, המתחולל בתוך הנפש פנימה. מאפיין זה של יצירתו עולה בקנה אחד עם שיטת הקורספונדנציות של הקדמונים ושל המודרניסטים, שלפיה יש לנעשה במיקרוקוסמוס מקבילה במקרוקוסמוס, בעולמות עליונים, ולהפך. בהקשר אחר רמזו אלתרמן, כי המיקרו - הטיפה והרסיס - יכולים להעיד על השלם, וראו: "זֶה כְּבֹד הָעוֹלָם בְּאֵגֶל טל", (בשיר "תמצית הערב" מתוך כוכבים בחוץ), וכן: "כְּמוֹ תוֹלְדוֹת הָהָר בְּרִסִּס הָאֶבֶן" (שיר ה' מן המחזור "ליל תמורה" מתוך עיר היונה).

## הַאֲפֵרוּחַ הַעֲשִׂירִי

בְּבִיצָה יוֹשֵׁב אֲפֵרוּחַ  
קֶטֶן-מְקוֹר וְצֶהָב-נוֹצָה.  
הוּא מִכָּה בְּמְקוֹרוֹ, אָךְ  
אֵין מִפְּלֹט לוֹ וּמוֹצֵא.

5 "רַע לִי, רַע,

הַדִּירָה  
אֲפֵלָה הִיא וְצָרָה.

הֶךָ בְּעוֹז,

הֶךָ בְּאוֹן

10 יֵשׁ לְצֵאת מִן הַחֲלֹבוֹן!..."

הַאֲפֵרוּחַ מִשְׁתַּגֵּעַ,  
אֵת רֵאשׁוֹ בְּקִיר חוֹבֵט...  
אִי-אֲפֹשֶׁר לְהִתְבַּקֵּעַ,  
אִי-אֲפֹשֶׁר לְהוֹלִיד!

15 "הָעוֹלָם הַפֶּלֶא וּפְלֵא,

הָעוֹלָם כָּל-כָּךְ גָּדוֹל,

רַק אֲנִי בְּבֵית-הַפֶּלֶא

וּלְצֵאת אֲנִי יָכוֹל.

20 אֲמֵא'לִי אֵיךְ אַתְּ, אֲמֵא,  
לְמָה זֶה שְׂכַחְתִּינִי פְּנִימָה?

לְמָה גַם אָבִי עֹזֵב אֶתְּ

בֶּן-זְקוּנָיו בְּבוֹר צִלְמוֹת?

אוֹיְהָ, מַה זֶה לִי קָרָה?

אֵיזוֹ מִיִן צָרָה צְרוּרָה?

25 כָּל אָחִי, בְּנֵי אָבֹא זָרַח,  
נִתְבַקְעוּ כִפְתוֹר וּפְרַח,  
רַק אֲנִי יוֹשֵׁב נִכְלָם,  
בִּיצְתִי הִיא מִיְחַדְתִּי,  
אִם אֶהְיֶה פֹה לְעוֹלָם  
30 לֹא יִהְיֶה לִי יוֹם-הַלֵּלֶת!..."

הָאֶפְרוּחַ מְאֲזִין -  
בֶּן-דָּוִדוֹ רֵץ מִיָּמִין  
וְקוֹרֵא בְּקוֹל פּוֹלֵחַ:  
"עוֹד מְעַט יִהְיֶה שְׂמֵחַ!"

35 הַמֶּסֶכֶן שׁוֹמֵעַ עוֹד  
וְהִנֵּה גַם בֵּת הַדָּוָד,  
בֵּת הַדָּוִד אֲדוֹן-עֲזָרְיָה,  
שָׂרָה מוֹל הָאֶסְפָּקְלָרְיָה,  
מִתְגַּנְדֶּדֶת, מְכַרְכֶּרֶת,  
40 גַם שׂוֹאֵלֶת, גַם עוֹנֶה:  
"מִי הָעָרֵב?  
מִה הָעָרֵב?  
עָרֵב חָג! רֹאשׁ הַשָּׁנָה!"

הָאֶפְרוּחַ שׁוֹב מִקְשִׁיב:  
45 מְסַבֵּיב סוֹכֵב אָבִיו,  
מְזָרְרוֹ,  
מִתְרַגֵּז  
וּמְפִיּוֹ הַקְּצָף יֵז...  
"הַבָּנִים וְהַבָּנוֹת,  
הָבוּ לִי הַדְּרָבָנוֹת!  
50 זוֹגְתִי הַתְּרַנְגְלֶת,  
אָנָּה שְׂמַתְּ אֶת הַכְּרַבְלֶת?"

- אֵי תִלִּית  
 אֶת הַטְּלִית  
 וְהַחֲזִיחַ 55  
 אֵיךְ?  
 אֵיזָה בֵּית שְׁכֻזָּה -  
 אֵין לְמִצָּא בּוֹ שׁוֹם דְּבָר...!  
 תְּנֵנוּ בֵּינְתֵיכֶם אֲנִסָּה  
 וְאֶתְקַע נָא בְּשׁוֹפָר... 60
- תְּקִי... עָה וְתִרְוַעָה -  
 הַכְּתָנֶת הִיא קְרוּעָה!  
 תִּרְוַעָה... וְשִׁבְרִים -  
 בְּמַכְנָס אֵין כְּפִתוּרִים!  
 תְּקִי... עָה גְדוּ... לָהּ - 65  
 תִּרְנַגְלֵת עֲצָלָה!
- אֲזוֹ הַתְּחִיל גַּם הָאֶפְרוֹחַ  
 לְהִרְבִּיץ בֵּיתֵךְ כַּח:  
 "הִי, אַתָּם, הוֹשִׁיעוּ נָא!  
 אֶת בְּנֵיכֶם הוֹצִיאוּ נָא!  
 70  
 אִמָּא'לִי נְחַפְזֵת אֶתְךָ,  
 אֲבָא'לִי אֶתְךָ טְרוּד...  
 הִזְכְּרוּ נָא רַגַע-קֵט  
 בְּאֶפְרוֹחַ הַגְּלָמוֹד".
- אַךְ לְהַבֵּל, אֵין שׁוֹמֵעַ, 75  
 הָאֶפְרוֹחַ מְתִיגַע  
 וְחֹשֵׁב: "אֲנִי אָבוּד...  
 פֹּה אַחִיָּה וְפֹה אֲמוֹת."

בְּשֵׁעָה חֲמֵשׁ בַּעֲרָךְ  
 מִתְמַתֵּחַ רַבִּי זֶרַח 80  
 (הוא אָבִי הַמְשַׁפָּחָה)  
 וּמְכַרְיֵז: "מְנוּחָה, מְנוּחָה!  
 דֵּי לְרוּץ וְדֵי לְטַרַח,  
 כָּל דְּבַר לְחַג מוּכָן.  
 אֶפְרוּחָה וְגַם אֶפְרוּחַ 85  
 בּוֹאוּ נָא כְּלַכֶּם לְכֹאן.  
 עַת לְצֹאת לְבֵית-הַכְּנֶסֶת,  
 אַךְ לְפָנַי לְכֹתִי, מְצוּהָ  
 לְבָרַךְ אֶתְכֶם בְּחֹסֵד  
 בְּבִרְכַת שְׁנֵה טוֹבָה." 90

הַבָּנִים עוֹבְרִים בְּהַדָּר  
 וּמַר זֶרַח יִנְשָׁקֶם,  
 וּפְתָאֵם צְנוּחָה בְּחַדָּר,  
 מִי צוֹנַח? זֶה הָאֵם!  
 "זֶרַח, אוֹיָה!" 95  
 "מַה קָּרָה?"  
 "כַּמָּה הֵמָּה?"  
 "עֲשָׂרָה!"  
 "הַתְּבוּנָן!..."  
 "טוֹב, אֲשֶׁה..." 100  
 "כֵּן-וּבְכֵן?..."  
 "רַק תִּשְׁעָה!..."

אַז הִשְׁקֵט הַשְּׁתָּרַר  
 וְהָאֵב שָׁאֵל: "אִמְרִי,  
 אֵם תִּשְׁעָה כָּאן, מִי חָסֵר?" 105  
 הִיא עָנְתָה: "הָעֲשִׂירִי!..."  
 וַיִּתְחִילוּ לְחַפֵּשׂ,

וַיִּתְחִילוּ לְבַקֵּשׁ,  
 מִי יֵדַע? אוֹלֵי בְנֵס  
 110 הוּא יִשְׁנֶנּוּ בְּאִיזָה יֵשׁ...  
 אֶךְ לִשְׂוֹא, רַק לִשְׂוֹא,  
 הוּא אֵינְנֵנוּ, הוּא לֹא שָׁב,  
 וַיִּבְכוּ עָלָיו הוֹרֵיוֹ:  
 "אֵין זֹאת כִּי טָרַף טָרַף..."

115 עַד אֲשֶׁר מִן הַדְּמָמָה  
 (בֵּין דְּמָעָה לְבֵין דְּמָעָה)  
 קוֹל מוֹזֵר וָזֶר נִשְׁמַע.  
 מִשְׁהוּ בְּלִתֵּי בְרוּר,  
 בֵּין קְרָקוֹר וּבֵין גְּרָגוֹר.

120 וּשְׁנִיָּהֶם,  
 גַּם הָאֵב גַּם הָאֵם,  
 לֹא יֵדְעוּ  
 מֵאֵין הוּא.

(אֶךְ אֲנַחְנוּ מְבִינִים:  
 125 הָאֶפְרוּחַ נֵם לוֹ נִים  
 וַיִּזְוֹר מִתּוֹךְ שָׁנָה  
 בְּבִיצַת הַמְּשָׁנָה).

רַגַע קֵט בְּתַמְהוֹן  
 אֵב וְאֵם הַבֵּיטוּ יַחַד,  
 130 וְהָאֵב קָרָא רֵאשׁוֹן:  
 "שֵׁם הֵלֵא בִּיצָה מִנְחַת!..."

וּמִיד הָאֵם טַפְחָה  
 בְּכַנְפֶיהָ עַל מִצְחָה  
 וְהִרְיָעָה: "וַיִּלֵּי וַיִּלֵּי,  
 135 הֵן שְׂכַחְתִּי אֶהוֹבִי,"

שְׁהֵבֵן עוֹד לֹא יֵצֵא  
מִן הַבֵּיצָה!..."

מְהוּמָה, מְבוּכָה,  
קוֹל שְׁשׁוֹן וְקוֹל שְׂמִחָה,  
גַּם הַנֶּפֶל מִתְעוֹרֵר 140  
וְצוֹחֵ: "חֵישׁ מְהֵרָה!...  
חֵישׁ עֲזְרוּ נָא לִי לְצֵאת,  
פֶּן אֲכַעֵס וְאֶתְחַרַּט!..."

לְבִיצָה הָאֵב נִגַּשׁ  
וְקָרָא בְּקוֹל נִרְגָּשׁ: 145  
"בְּנֵי הַקֵּט,  
אֶפְרוּחֵי...  
רְאֵה, אָבִיךָ אֲנִכִּי!..."  
וַיִּכֶה בְּמִקוֹר -

וַיְהִי אֹרֶךְ! 150

## פרק שלישי

### הכל בגלל מסמר קטן

#### עיון במעשייה המחורזת "מעשה בפ"א סופית"

##### האומנם "שיר אותיות"?

המעשייה המחורזת "מעשה בפ"א סופית" מאת נתן אלתרמן משתייכת לכאורה לאחד מסוגי המשנה של השירה הרידקטית - "שיר האותיות", או "שיר האלף-בית" - המצוי בכל הספרויות, והספרות העברית בכללן. לסוגיה (ז'אנר) זו של השיר השימושי לילדים, המבוססת בדרך-כלל על תחבולות מְּמוֹטְכְּנוּת מחוכמות לשינון האלף-בית לפי סדרו, משתייכים למשל שיריו של ביאליק "מורנו רב חסילא", "הגדי בבית המלמד" ו"הנער ביער" או ספר האותיות מאת ש"י עגנון. תכנים וצורות משיר האותיות, המיועד בדרך הטבע לבני גיל הרך, נתגלגלו גם לסיפורת הכמו-עממית, זו המשחזרת חוויות ילדות מן "החדר" ומבין דפיו של ארון הספרים היהודי (ראה בפרק השלישי מבין פרקי סיפורו של ביאליק "ספיח" - "אלף בית ומה שבין השיטין" - ובאחד מפרקי ספרו של עגנון הכנסת כלה - "שירת האותיות").

מתפקידם של רוב שירי האותיות ללמד את האלף-בית בדרך קלה ומשעשעת, ולקרב את הילדים אל מה שעלול להיראות ממבט ראשון כמערכת סימנים מנוכרת ומופשטת. לא לשם כך נוצר שירו הקליל (אך כבד ההגות) של אלתרמן. לפנינו שיר מבודח להלכה אך רציני למעשה, הממקד את כל הזקורים לכיוונה של אות אחת ויחידה, אות שאינה נפוצה ומקובלת כמו אותיות אהו"י. בניגוד לאותיות המתבלטות וזקופות הקומה, זו ניצבת תמיד בסוף ובצה, צנועה וביישנית, ספק מתוך אֵלִיטִיזְם יהיר, ספק מתוך רגש נחיתות. יתר על כן, היא מצויה אך ורק באלף-בית העברי, ולא במערכות כתב אחרות, ואף עובדה



זו אומרת דרשני. בניגוד לאותיות כגון האל"ף, הבי"ת, הגמ"ל, הדל"ת והלמ"ד (שהפכו במערכות אחרות לאלפא, ביתא, גמלא, דלתא ולמדא), לא נתגלגלה הפ"א הסופית מן הכתב העברי אל האלף-בית היווני או הלטיני - אבני השתייה לתרבות המערב. מוסכמות חברתיות ושרירות לבבן של "אחיותיה" האותיות מביאות אצל אלתרמן לידי סילוף דמותה של הפ"א הסופית, והופכות אותה קרבן לרכילות מרושעת ולנידוי חברתי.

אלתרמן בחר אפוא באות ייחודית ומיוחדת, כדי לומר באמצעותה אמירה על הטיפוס החריג שבחברה, על מין outsider דחוי ומזולזל (ככפזמון האלתרמני על הילד החריג אליפלט, שלהפתעת הכול מתגלה בשעת מבחן כמי שראוי להערכה ולהוקרה). ממבט ראשון לפנינו יצירה שעיקרה כמדומה בתחומי הפסיכולוגיה של יחסי הפרט והחברה, יחסי היחיד והקולקטיב. אם נעתיק את עלילתה לספירה האנושית, הרי שנוכל לומר שמתואר בה ניצחוננו של ילד נידח וביישן, ש"חבריו" החרימוהו על לא עוול בכפו. סופו שהוא מביס את הסביבה העוינת ששילחה בו ארס, גורם לה להתנער משקרים מוסכמים ומשנאת חנם ולהכיר בו ובכישוריו.

יזכר בהקשר זה כי "חבריו" של "ילד" זה, שחברו עליו להקניטו ולהוציא את דיבתו רעה, מדמים אותו, בין השאר, ל"טְבֵּלָן" (מין ברווז). כינוי זה מעלה על הדעת את הסיפור הברווזון המכוער (מאגרות הנס כריסטיאן אנדרסן), ואת תחושת הסיפוק שהיא מקנה לכל קורא, צעיר או בוגר, בזכות התהפוכות שהוא מִזְמֵן ל"גיבורו". כשם שהברווזון המכוער חוזר לחיק הסביבה העוינת, והוא ברבור יפה תואר, כך גם "גיבור" המעשייה האלתרמנית, החוזר אל חיק החברה כמנצח, כמי שגרם לחברה להודות בחיונותו לקיומה. משירו של אלתרמן עולה הרעיון שאין לזלזל בשום פרט ממרכיבי המכלול, אפילו כעור הוא ונקלה בעיני "המבינים".

בשל גבהות לבם ושרירות לבם, ה"מבינים" הללו מציתים שנאה ומלכים אותה עוד ועוד, עד שבסופו של דבר הם נופלים מבלי דעת לבזר שָׁפָרו לזולתם. עד מהרה יתברר להם, שאין הם יכולים להתקיים בלעדי אותו "מסמר" קטן ועלוב, שהשליכו בחפץ לב ככלי אין חפץ בו. לשון אחר: אין לזלזל בקטנות ולבוז להן; לפעמים גם בורג קטן מתגלה כחיוני מאין כמוהו להפעלתה של מכונה גדולה, ובלעדיו - עתידה המכונה לשבות מכל מלאכה. הלקח העולה משיר זה דומה אפוא יותר לזה העולה משירו של יל"ג "קוצו של יוד", מאשר

לזה האופייני לשירי האותיות הקונבנציונליים. כאן וכאן, עולם שלם כמעט שנהרס עד היסוד בשל אות אחת ויחידה (אצל יל"ג מתהפך הגורל בשל הקוץ הזעיר שבראש האות).<sup>2</sup>

### סוד ה"הזרה"

אם אכן ביקש אלתרמן לספר סיפור בעל מוסר השכל, בנוסח הפואמות של יל"ג (שבהן מידרדר המצב לשפל המדרגה "בגלל מסמר קטן"), הן יכול היה להלכה לחבר את שירו על האות ו"ו - על האות השישית, הדומה לאותו מסמר קטן, או לאותה יתד של מרכבה שבגללה חרבה ביתר.<sup>3</sup> בהקשר זה כדאי לזכור ולהזכיר שאלתרמן מעולם לא ביקש את הפתרון ה"טבעי" וה"מתבקש" מאילו. גם בשיר שלפנינו, במקום שבו מתבקשת באופן טבעי המילה "וו" לצורכי החרוז, הריתמוס והמשמעות, משתרבת לפתע המילה ה"צורמת" בורג, שאינה משתלבת בטקסט משום בחינה שהיא (כבצירוף "פתאום כאילו איזה בורג נשלף מן העולם", במקום הצירוף ה"טבעי" וה"מתבקש" "איזה וו נשלף", המתאים לשיר אותיות התאמה מושלמת מבחינה פונטית, מטרית וסמנטית). אף על פי כן, ואולי דווקא משום כך, מסכל אלתרמן את הציפיות, ומבריג לתוך הטקסט "בורג" זה, המפיר את כל הסדירויות. וכבר ראינו שבמקום שטבעי היה לו השתמש במילה השגורה "ברווזון", הוא מסכל את כל הציפיות ומשתמש במילה הנדירה "טבלן".

ובמקביל, כדי לסכל ציפיות ולנפץ מוסכמות, הוא מעלה כאן אל מרכז הזירה דווקא אותה אות גמלונית ומסורבלת, שמעולם לא הוקדש לה דיון פיוטי או רעיוני כלשהו: אות ארוכה, פשוטה וכפופה כאחת,<sup>4</sup> שילדים בכיתות הנמוכות על פי רוב מתקשים בכתיבתה, כשהם נתקלים בה מפעם לפעם. אות זו אינה מצויה "במרכז העניינים", כמו הכ"ף והעי"ן, המצטרפות כאן בשמחה אל מקהלת המגדרים והמחרפים ("וצחוק עם פל אמרה קולעת/ ומחיאות פ"ף וקריצות ע"ן"). אף על פי כן, גם בלעדי האות המגושמת והמזולזלת הזאת, העומדת תמיד בצד ובסוף, אין המכלול יכול להתקיים. ודוגמה נוספת להפרת ציפיות ותגובות קבע: אוצר המילים בתיאור התקלסותן של האותיות באחותן מכיל אמנם מילים רבות המעידות על לעג (להג, אמרה קולעת, מחיאות כף וקריצות עין, שנינה וצחוק מושחז, בדיחה מפולפלת ועוד). רק המילה הטבעית והמתבקשת בהקשר זה (הריהי המילה "לעג" החורזת ב"להג") אינה מופיעה

כלל בטקסט שלפנינו, שכן היא מוכנת מאליה, ואין בה כל רבותא:  
 כָּךְ אוֹתוֹת הוֹסִיפוּ לָהֶג,  
 פִּי אֵין עוֹצֵר וְרִסֵּן אֵין.  
 וְצָחוֹק עִם כָּל אַמְרָה קוֹלַעַת  
 וּמְחִיאוֹת כֶּף וּקְרִיצוֹת עֵין.  
 עִם כָּל שְׁנִינָה צָחוֹקֵן הִשְׁחֹז עוֹד,  
 עִם כָּל בְּדִיחָה הוֹסִיף פְּלֶפֶל הוּא -  
 אַךְ פֶּתַע נְדָהמוּ... הָא? הָא? מַה זֹאת?  
 קָרָה דָּבָר שְׁלֹא פִּלְלוּ.

בהקשר זה נזכיר קביעה חוץ-ספרותית של אלתרמן, המלמדת על עמדתו העקרונית בנושא תגובות הקבע (stock responses) של הקורא והפרשן: כשביקש רב סדן, איש מערכת דבר, רשות להחליף באחד מ"טוריו" של המשורר (הריהו ה"טור" על אלברט איינשטיין) את המילה "נהיר" במילה "נאור", הסביר אלתרמן לידידו ועורכו כי אין הוא נוהג להשתמש במילים "טבעיות" ו"מתבקשות". שכן מילים אלה כה ברורות מאליהן עד שיש בהן משום ייתור, ואין הן מותירות בקורא שום רושם (מכתבו של סדן שמור בארכיון אלתרמן). אגב כך לימד המשורר את רעהו פרק בתורת ה"הזרה" והדיאטומטיזציה (estrangement, defamiliarization). וכבר נוכחנו לעיל, שאלתרמן נוהג להפיר ציפיות: במקום שבו "טבעי" ו"מתבקש" היה להשתמש במילה "ברווזון", השתמש אלתרמן ב"טבלן", ובמקום שבו נתבקשה המילה "ור" (מבחינת רובד הצליל, הריתמוס והמשמעות), בחר אלתרמן לשרבב דווקא את המילה "בורג", המפירה את כל הסדירויות. גם כאן, לאחר שעשה שימוש - בתיאור הלעג והשמחה לאיד - במחיאיות כ"ף ובקריצות ע"ן (תוך שהוא מספח אל המולת השמחה לאיד גם שתיים מאותיות האלף-בית), היה בכך משום ייתור לדבר על "לעג". על כן הוחלף כאמור הוו (שגם הוא אות מאותיות האלף-בית) בבורג המרמז על שיבוש דעתו של העולם ועל התרופפות חישקויו.

והצדק המוחלט, אֵיֵהו?

מותר כמדומה להניח כי גם ילד יוכל להגיע בשיר זה אל מעבר ל"סיפור הפשוט", ולהזהות עם המתרחש בזירת הנפש של "גיבוריו". עלילת השיר

מעלה, באמצעות האנשת האותיות, תמונה שגורה מחיי הגן או הכיתה: ילד לא מקובל, גמלוני וכפוף (כזה העומד בדרך כלל בפינה, בסוף הכיתה, כמו הפ"א הסופית, העומדת בסוף המילה, ואולי גם כמו אלתרמן "העולה החדש", שהגיע בגיל חמש-עשרה לגימנסיה "הרצליה"), סופג קיטונות לעג ולהג, עד שאין הוא יכול לשאת את העלבונות ואת דברי הבלע. בלי התרעה מוקדמת, אף בלא לומר מילה, הוא פורש מן הבריות וטורק אחריו את הדלת. כש"חבריו" נוכחים לדעת שאי-אפשר לה לכיתה (ובמקביל: לחברה, לאומה, למדינה, לתבל כולה) בלעדיו, ובמיוחד משהוא מתגלה לחורפיו כמנצח עטור תהילה, שהיעדרו משבש סדרי תבל, הם מחזירים אותו אל המעגל החברתי, חדלים מלדבר בגנותו ועורכים לו רהביליטיציה מלאה. הממסד (ובמקביל: המורה, המנהל, השליט וכד') מצווה על "נתיניו", הסרים למרותו, שלא להזכיר את המומים הנלעגים של אותו "יצור", שאותו הם ביקשו להקיא מתוכם. כל בני החסות מצייתים להוראה בעל כורחם, הן מתוך מורך לב, הן מתוך קונפורמיזם ואופורטוניזם. כך חוזר לו "הסדר הטוב" ומושב על כנו.

בחינה מדוקדקת תגלה שאין זה "סוף טוב" במובן השגור והמקובל של המושג: "חברותיה" של הפ"א הסופית אינן מודות בטעותן, ואינן מגלות את יופייה ואת אופייה הטוב של "חברתן" הנידחת. הן אף אינן מכות על חטא, ואינן מגנות את עצמן או את זולתן על ההתעללות המיותרת במי שהפכה בגללן לשעיר לעזאזל. הן רק פוסקות מלהקניט את הפ"א הסופית, וחדלות מלעורר במחיצתה ויכוחים פומביים על ענייני יופי ואופי. אין לשכוח כי השינוי בהתנהגותן של ה"חברות" כלפי "חברתן" הנידחת נתחולל במצוותה של אותה "הסכמה כללית" של המערכת כולה, שהביאה בשעתה למסכת ההשפלות, בחינת "הפה שהתיר הוא הפה שאסר": אותם גורמים שהתירו את רסן השנאה ונתנו לה להשתולל, עתה אוסרים עליה באיסור חמור, וזאת מתוך אינטרסנטיות חסרת בושה, הגלויה לכל עין. מוסכמות החברה ואמנותיה גמישות הן, רומז אלתרמן בין השיטין בחיוך וולטריאני מוצנע. הן משנות את טיבן במהירות רבה, עם השתנות התנאים והנסיבות. וברמת הכללה גבוהה יותר: מלחמות יכולות לפרוץ בנקל, בשל עניין של מה בכך; רק הכורח ומאזן האימה יכולים להביא את הצדדים הנצים אל "שולחן הדיונים" - אל אותה הידברות שתוליך אל "הפסקת האש" ואל "חווה השלום" (ואף אלה הם בסך-הכול הסדרים זמניים, *ad hoc*, שתקפותם מסופקת ומוגבלת, וראה "טורו" של אלתרמן "הערה פרדוכסלית").

סופו של השיר אינו אופייני לאותם סיומים מעוגלים ומתקתקים, המקובלים בספרות הילדים, ואינו מקנה לקורא הנאיבי את תחושת הסיפוק העולה למקרא סיום מעוגל וצודק, כזה המחזיר את הסדר הטוב על כנו לנצח נצחים. לפנינו סיום בעייתי ומאכזב מן הבחינה הערכית והפדגוגית: אמנם אין היצירה מגיעה למסקנה הפסימית שלפיה "כל דאלים גבר" (שהרי האות הנכלמת והמגודפת אינה יוצאת בחרפות ובגידופים, ואינה מורידה את עצמה לרמתם הירודה של מגדפיה). ואולם, יצירה זו גם אינה מובילה את קוראיה למסקנה האידיאלית והאידיאלית, שלפיה הצדק הטבעי סופו שינצח. היא מסתיימת ומסתכמת במין "מודוס ויונדי" אפרורי וזמני בהחלט (בחינת "כָּל שְׁלוֹם הָיָה זְמַן שְׁבִין שְׁתֵי מְלָחְמוֹת" שב"הערה פרוכסלית" הנ"ל), ללא אותה אמונה תמימה בניצחוננו הנצחי של הצדק המוחלט, האופיינית לאגדות הילדים. מאחורי הקלעים עומד לו המחבר המובלע, מחברם של המפוכחים שבשירי הטור השביעי, מתבונן בדינמיקה החברתית בניד ראש רציני ובמנוד ראש ציני. שום דבר אנושי אינו זר לו, וכבר לא יוכל להפתיעו.

מורים המציגים שיר זה לפני ילדים בגיל הרך ובכיתות הנמוכות הרי יכולים להראות לתלמידיהם בכירור כי הדופי שמוצאות האותיות (או הילדים בכיתה) בחברתן ה"חריגה", איננו עניין מובן מאליו ומחויב המציאות, הטבוע בצורתה או באופיה ה"מודל" של אות "פשוטה" זו. בסביבה אוהדת יכולה אותה אות מנודה (ילד/ה שנוא/ה ומנודה) לתפקד בצורה אחרת לגמרי, אף לאסוף מחמאות ושבחים מלוא חופניים. הנה, האות "ף", המופיעה במילים המביעות מיאוס, כגון במילה "אוף!", מופיעה גם במילים המביעות הנאה, כגון במילה "כֶּף!". צלילה של אות זו, הצליל [F], המביע סלידה ומיאוס, כבמילה "פוי!", מביע גם שמחה והנאה, כבמילה "ויפי!".<sup>5</sup> יוצא אפוא, שאליבא דאלתרמן התפקיד שממלא הפרט בתוך המקהלה הכוללת הוא החשוב, ולא תכונותיו ה"מילדות", הלוכשות צורה ופשוטות צורה לפי הנסיבות. זוהי מסקנה בנוסח הוגה הדעות הצרפתי איפוליט טן, שהדגיש את חשיבות השפעתה של הסביבה על עיצוב אופיו של אדם, ואף העניק לה עדיפות ובכורה על פני התורשה.<sup>6</sup>

ואף זאת: במעשייה שלפנינו אין חלוקה ברורה לטובים ולרעים, ל"בני אור" ול"בני חושך", כמקובל בסיפורי ילדים סכמטיים, וגם תכונה זו שלה מקשה על בני הגיל הרך, הרגילים לחלוקה שבצבעי "שחור-לבן". האותיות המחרפות והמגדפות את הפ"א הסופית אינן ראויות בהכרח לכל גינוי, וניתן למצוא בהן

גם נקודות זכות לא מעטות. לגנותה של האות יו"ד, שפתחה במסכת ההשפלות, ייאמר שהיא נטפלה ל"חברתה" ללא כל סיבה; להגנתה ייאמר כי היא עשתה כן ככל הנראה מתוך פחד, עקב קוטנה ופחיתותה. להגנתן של האותיות שנגררו אחריה מתוך שעמום וחוסר מעש, ייאמר כי הן מקבלות בסופו של דבר את הדין, ומשנות כליל את התנהגותן כלפי "חברתן" הרחוקה; לגנותן ייאמר כי הן עושות כן מתוך אותו שעבוד אוטומטי לדעת הקהל, שבעבר גרם להן לזלזל בפ"א הסופית ולהשפילה עד עפר.

ראינו שאפילו מעמדה הסמנטי של הפ"א הסופית אינו חד-משמעי. נוסף ונטען שאות זאת אף אינה מבטאת בהכרח את גמר המלאכה, את הסוף: מצד אחד, היא אכן נועלת את התבה, שהרי אפילו תבת "סוף", שאין סופית ממנה, מסתיימת כידוע לכול בפ"א סופית (ואכן, אחיותיה האותיות מתלוננות על שהיא "מִיָּד נֹעֶלֶת כְּמִין מְנַעוּל אֶת הַתְּבָה", תוך שהן עושות שימוש כפול במילה "תְּבָה" - ארגז ומילה - כבכותרת ספר התְּבָה המזמרת).<sup>7</sup> מצד אחר, אין לשכוח שהפ"א הסופית מופיעה גם במילים בעלות הוראה מנוגדת בתכלית הניגוד, כדוגמת המילים "סף" או "אלף", המבטאות את ההתחלה דווקא. בין אותיות הכתב (להבדיל מאותיות הדפוס) בולט דמיונה לאותו סימן מוזיקלי מוסכם המכונה "מפתח סול", זה המוצב בראש יצירות מוזיקליות ו"פותח" אותן (את הפ"א הסופית מאשימים כאמור בכך שהיא מתקפלת ונועלת אחריה את התבה). הפ"א הסופית נקשרת אפוא הן בנקודת הראשית, בראשית היצירה ובכריאת העולם מן התוהו, אך גם ב"סוף מעשה" וב"גמר המלאכות", בחורבנו של אותו עולם עצמו וחזרתו לתוהו ובוהו. אין צריך לומר שאין בה כל ייתור, וכי אין לוותר בשום אופן עליה ועל תפקידיה המגוונים בתוך המכלול.

### פרק בציונות: להטיף לפי הטף

יצירתו של אלתרמן מעשה בפ"א סופית נפתחת כשיר ילדים תמים, המתרחש בימי החופש הגדול, שבהם הבטלה - אִם כל חטאת - משבשת את שיקול הדעת ומפירה את כל האיזונים. כמקובל ביצירת אלתרמן, האוהבת להפוך את כל היצירות, לא הילדים הם הבטלים כאן מספרי הלימוד, כמתבקש וכמצופה, אלא הספרים הם-הם הבטלים מכל מלאכה (מתוך האנשת הספרים והפיכתם לכעיץ ילדים משועממים). מחמת השעמום, האותיות מתחילות להתגרות באות החריגה ויוצאת הדופן, העומדת לה בצניעות ביישנית בפנינתה (כמו האפון

בשיר הילדים הביאליקאי "בגינת הירק", העומד לבדו בצד, תלוי על משוכת הגדר, ואינו נוטל חלק במחול הסגוני שמחוללים הייקות בין ערוגות הגינה).<sup>8</sup> נרמז כאן ברמז שעוביו כקורת בית הבר, כי אלמלא השעמום וחוסר המעש לא היו נכנסות האותיות למלחמה מיותרת ומזיקה, שכמעט והחריבה עולם שלם. בכך טמון גם מסר חינוכי המיועד בעיקר להורים ולמורים: רוב תגרותיהם של הילדים מתרחשות מתוך בטלה ושעמום, ואילו ניתנה להם בשעות הפנאי פעילות מעוררת ומאתגרת, גופנית או אינטלקטואלית, אפשר שלא היו נגררים למלחמות מיותרות ותכופות.

והנה, דווקא היו"ד "החסודה" (והמתחסדת!), הצפה באוויר בלא אחיזה ומעמד לכף רגלה, "מתחילה במצווה". דווקא היא, הקטנה והעלובה, מחליטה לכנס את אחיותיה האותיות ולאסור מלחמה מיותרת על ה"זר" וה"אחר", המסתופף בקהלן. אפשר שהיא מקדימה רפואה למכה ומקניטה את "חברתה", מחשש שמא היא עצמה תיעשה קרבן להתגרות ולתגרה. לפיכך, היא מסיחה את דעתן של הבריות, וחדה להן חידה. חידתה השנונה (לא במקרה החידה והחידוד השנון מאותו שורש נגזרו), המתכבדת בקלון "חברתה", נסבה על אותה אות גמלונית שרגלה כרגל חסידה ואפה כשל פיל. כאמור, היו"ד הזעירה והשנונה, הצפה באוויר, היא האות הקטנה ביותר והנפוצה ביותר בכל האלף-בית, וטבעי היה לו הייתה סובלת מרגשי נחיתות על ממדיה הזעירים ועל מעמדה הרעוע. דווקא היא, העלובה ונמוכת הקומה, יוצאת חוצץ במין מחווה נפולייונית נמרצת כנגד הפ"א הסופית גדולת הממדים, הנחבאת אל הכלים (נרמז כאן מבין השיטין כי רגשי נחיתות ורגשי עליונות יכולים תכופות לדור בכפיפה אחת). האין בדבריה המרושעים של היו"ד על האף העקום ("איזה עוקם!") והגדול של הפ"א הסופית, שממדיו כמדדי פיל, מזכרן של הקריקטורות האנטישמיות?

אכן, כתב הפלסתר נגד הפ"א הסופית נשמע כמו כתב אשמה אנטישמי, שאינו משאיר במבוקר כל מתום (לאחר שהאותיות פוסלות את "יופיה" של הפ"א הסופית ונטפלות לחוטם הגדול והמעוקל שלה, הן משמיצות גם את "אופייה" הפגום, ה"מתבדל" וה"מתנשא"), ומייעצות ל"עם הכתב" להדיחה מן האלף-בית. למרבה האירוניה, התנשאותן של האותיות וגאוות השווא שלהן הן הגורמות להן להאשים את הפ"א הסופית בגאוה ובהתנשאות, בחינת הפוסל במומו פוסל. אלתרמן הופך כאן כמובן את כל היוצרות: היו"ד מזוהה דרך קבע עם היהודי, ולכן ניקד יל"ג את "קוצו של יוד" בו"ו שרוקה, כרמז לגורל

היהודי ("יוד" או "ייד" = יהודי ביידיש), ואילו כאן, דווקא היו"ד יוצאת במסע "אנטישמי" נגד הזר והחריג. גם ביאליק תיאר את האות יו"ד כיהודי נורד, איש פרנסות האוויר, הצף ללא נקודת אחיזה ומשענת לרגלו. בין האותיות האיתנות והחזקות שבאומות העולם, המהלכות בזקיפות קומה על אדמתן ומוליכות בגאון את האנושות כולה, הרי "בינתיים מזדקק ובא היודן", ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה על מה שתסמוך, ואף על פי כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גררא - ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך חס ושלום בין כולן... ("ספח", פרק שלישי).

קשה שלא להבחין, שאצל יל"ג ואצל ביאליק האות יו"ד, הצפה לה כעב קטנה בין האותיות ההולכות להן קוממיות על פני האדמה, בגרון נטוי ובראש זקוף, היא בת דמותו של ה"יוד" ("יהודי" ביידיש) וה"Jude" ("יהודי" בגרמנית), הצף באוויר ליד האותיות הגאות, היושבות על אדמתן והשולחות ידן להלמות עמלים. לעומת זאת, אצל אלטרמן - מתוך היפוך תפקידים אופייני - דווקא היו"ד היא האות ה"אנטישמית", העושה את זולתה שעיר לעזאזל (האם עלה בדעתו של אלטרמן, כמי שלמד בצרפת בתקופה שבה פרחו האנטישמיות ושנאת הזרים, זכר הכינוי "juif" [ז'ויף = יהודי], המסתיים ב"א סופית?)). כך או אחרת, כאן דווקא היו"ד "החסודה" מתחילה כאן בתהליך הַדְמוּנִיזַצְיָה המופנה כלפי האות העומדת לה כ"חסידה" (הדמיון בין "חסודה" ל"חסידה" מלמד שהפוסל במומו פוסל). דווקא היו"ד, המזוהה בדרך כלל עם היהודי, מבזה כאן את ה"אחר" (היהודי), ובאופן אבסורדי כמעט, היא הופכת לאויבתו, לבת דמותה של "שנאת היהודים" - של אותה מהות מופשטת, שאת אחד משיריו שם אלטרמן בפיה.<sup>9</sup>

מסכת ההשפלות של הפ"א הסופית מתחילה אפוא באותה חידה "תמימה", שחדה היו"ד לאחיותיה: "מי זו הנִשְׁקָפָה מְסַפֵּר וּמְגִיל? / עַל פִּי רִגְלָהּ הִיא חֲסִידָה / אֲבָל עַל פִּי אָפָה הִיא פִּיל". הפסוק משיר-השירים ("מי זאת הנשקפה כמו שחר יפה כלבנה ברה כחמה אימה כנדגלות" [שיה"ש ו, י]), נהפך כאן על פיו, ומשנה את נימתו מפתוס לבתוס: לא יפייה מושלמת ואידאלית מתגלה לנגד עינינו, כבמזורי האהבה הקדומים, כי אם אות מכוערת, מסורבלת ומתבללת, השקועה כל ימיה בתוך ערמות הגווילים העבשים והאותיות המתות שמהן היא נשקפת וש"על פִּי אָפָה הִיא פִּיל" (החידה המחודדת של היו"ד על הפ"א



הסופית כוללת בתוכה גם משחק מילים, המשתעשע בחילופי "פה" ו"אף"<sup>10</sup>. דבריה הקסנופוביים של היו"ד בגנות הפ"א הסופית - שיש בהם, כפי שראינו, מטעמה של אוטו-אנטישמיות הנסמכת ככתבי-פולסטר אנטישמיים על סימני היכר פיזיולוגיים דוחים - פורצים את כל הסכרים. השנאה כבר זורמת לה מכל עבר, ללא גבולות ומגבלות: האותיות מאשימות את "חברתן" השנואה בכיעור, בהשתרבות למקומות לא-לה, בהתנשאות, בהתקפלות בתוך עצמה וכד'. למרבה האירוניה, בכל ההאשמות הללו - הסותרות זו את זו - יש שמץ של אמת, אך אין זו אותה אמת שכלפיה כווננו דברי ההשמצה: הפ"א הסופית באמת השתרבבה לשם העצם הקיבוצי "אלף-בית", כי היא משובצת בסוף המילה "אלף" המוצבת בראש מערכת האותיות. היא באמת מתנשאת, אך במשמעות של גובה. היא באמת מקופלת בתוך עצמה, כי כך נבראה, והיא באמת נועלת את הַתְּבָה, כי 'תְּבָה' פירושה מילה.

ואולם, כידוע, חצאי אמתות גרועים לפעמים משקר גמור: ההאשמות הנשמעות כלפי האות השנואה מזכירות את הטיעונים האנטישמיים, הכלולים בכתבי הפולסטר למיניהם. גם את היהודי האשימו על שהוא מקופל בתוך עצמו "כחומט בנרתיקר", על שעמו הוא עם מתבדל ומתנשא - "עם סגולה" ו"עם לבדד ישכון ובגויים לא יתחשב". גם את היהודי האשימו, בהקשרים אחרים, על שהוא תוחב את אפו הארוך, ומשרבבו למקומות לא-לו. לא לחינם בחר כאן אלתרמן באות, שבניגוד לאל"ף ולבי"ת ולכמה מ"חברותיהן" אין לה מקבילה בכתב הלטיני ובשפות ההודו-אירופיות שעליהן מושתתת תרבות המערב. הרובד הלאומי של המעשייה שלפנינו אינו מקרי, ואינו פרי דמיונם של פרשניה.

ראוי שלא להתעלם גם מן הסיבות והנסיבות האקטואליות, שהולידו את מעשה בפ"א סופית: את המעשייה המחורזת ה"קלילה" הזאת פרסם אלתרמן לראשונה בתוך ספר הַתְּבָה המזמרת (1958) - ספר רציני ומשעשע כאחד, המיועד לילדים ולמבוגרים גם יחד. שיר זה, הנוגע בתג הדק שבין דברי קלסה לדברי קילוסין, או בין התנצחות לניצחון, עוסק לכאורה רק בנושאים אוניברסליים ועל-זמניים, תוך שהוא מתבונן בהומור, בתבונה וברגישות במנגנוני ההתנהגות האנושית שבכל זמן ובכל אתר. יחד עם זאת, יש לו גם ממדים ספציפיים - אישיים ולאומיים - היפים לזמנם ולמקומם (הנרמזים בראש ובראשונה מעובדת היות האות פ"א סופית סימן גרפי מוסכם, האופייני לכתב העברי בלבד). למרבה הפרדוקס, לא אחת מתגלה שהעיסוק ה"ספציפי"

במנגנוני היצירה ובמצב הלאומי הישראלי, ה"פרובינציאלי" הריהו עניין כללי בעל משמעות אוניברסלית מאין כמוה.

וביתר פירוט: היצירה שלפנינו מתמקדת אמנם, בראש ובראשונה, בתכונותיה הנפסדות של החברה האנושית באשר היא (בצורך הכלתי-נלאה שלה במציאת שעייר לעזאזל, בנטייתה לסגוד למנצחים, בהליכתה העיוורת אחר "ההסכמה הכללית" וכד'). עם זאת, ראוי לזכור כי יש לה גם ממדים לוקאליים, ברשות הפרט וברשות הכלל. בעת חיבורה ופרסומה היטלטל גם אלתרמן עצמו, כמו הפ"א הסופית גיבורת יצירתו, בין עלבון וכלימה לבין תהילת מנצחים. אותה עת, הוא אך החל להתנער מן הכישלון הצורב שהנחילה הביקורת לקובץ שירי עיר היונה (1957) - קובץ רב היקף ויומרה, שעל כתיבתו עמל שנים רבות. את התגובות הפוגעות הוא ספג בעיקר מידיהם של בני הדור הצעיר, בעוד שהוותיקים, נציגי הממסד הספרותי והפוליטי, העניקו לו באותה שנה עצמה את "פרס ביאליק" לספרות יפה, ואת ספרו החדש הכתירו בתואר "אָפּוּס לאומי".

גם המצב הלאומי התנדנד אותה עת בין תהומות הקלון לפסגת ההצלחה. מצד אחד היה הציבור שרוי בחרדה ובתחושת השפלה, עקב מסע התעמולה שניהלו ברית-המועצות וארצות ערב נגד המדינה הצעירה ונגד התנועה הציונית; ומצד שני, ה"מוראל" הלאומי הרקיע מעלה-מעלה, בזכות הניצחון הצבאי שהושג במבצע קדש. מצב דואלי זה של אדם או של עם, שרגע אחד משול הוא לעפר ובמשנהו נוסק הוא עד הכוכבים, משתקף ביצירה המרירה-המתוקה שלפנינו: גם כאן תסולק מן הזירה דמות כפופה ומגורפת, שהכול דורשים בגנותה; לא ירחק היום, והיא תשוב ותתייצב על הזירה, קבל עם ועולם, בראש זקוף ומישיר מבט. בעקבות ניצחונה, גם דעת הקהל עליה עתידה להשתנות מן הקצה אל הקצה, ואיש לא יעז לפגוע בה או להטיל בה דופי. הדברים נכתבו עוד לפני משפטו הנודע של שארל דה-גול מ-1967 לגבי העם היהודי, שהוא כביכול Un people d'elite - עם מתנשא ובעל השפעה רבה.

כדאי לזכור ולהזכיר: האות השומעת את חרפתה אינה מגיבה עליהן בדברי חרפות, כי אם יוצאת מן התמונה וטורקת את הדלת אחריה. לאחר שיוצאת הפ"א העלובה (תרת-משמעי!) מן הספר בטפיחת דלת (דל"ת),<sup>11</sup> נשארים כל הדברים בעולם בלי סוף והבריות פעורי פיות (פ"א = פה), כאילו איזה בורג (או ו"ו) נשלף (גם מילה זו נגמרת בפ"א סופית). נרמז כאן כי העולם הוא מנגנון

מורכב, ואי-אפשר למכלול בלי אחד הפרטים. מנגנון מורכב זה דומה לשעון גדול שנעצר בדרך הילוכו, בהישלף ממנו אחד מברגיו. מאחר שמדובר כאן גם בסיפור הלאומי, שהרי האותיות אומרות "אֶכְן, לוֹ עִם הַפֶּתַח<sup>12</sup> שׁוֹמְעֵנוּ/ כִּי אִזְ סִלְקָהּ הוּא בְּלִי הַסּוֹס", אין להתעלם גם מן המשמעות הלאומית של יציאת הפ"א בטריקת דלת (גם עם ישראל גורש או יצא בטריקת דלת את הארצות שבהן התנכלו לו, והותירן מרוקנות מתוכן). אלתרמן רומז שעולם שהוא "Judenrein" ("נקי מיהודים"), כפי שרצו שונאי ישראל (ובמונחי היצירה, עולם בלי פ"א סופית עקומת אף בתוכו), אינו רצוי גם לאומות העולם. העולם אינו יכול אפוא "להסתדר" בלי היהודי, כפי שאי-אפשר לו לתבשיל בלי בצל ושום הנותנים לו את טעמו ואת ריחו.<sup>13</sup>

השקפה דומה עולה מיצירתו לילדים של ביאליק "אלוף בצלות ואלוף בשום", שבגלוי היא אגדה תמימה לילדים, ובסמוי מספרת את תולדות עם ישראל בין אומות העולם (מתוך אירוניה עצמית כינו היהודים את האנטישמיים בשם "אנטי שומיים"). אפילו הפילוסוף הגרמני פרידריך ניצשה, הוגה רעיון "האדם העליון" - רעיון שבגינו יש הרואים בו את אחד מאבותיו הרוחניים של הנאציזם, ועל כן נוהגים לזהותו בטעות עם השקפת עולם אנטישמית - הגדיר את היהודי כשאור שבעיסה, כגורם מתסיס שאינו מניח לחברה להפוך לאגם נרפש - להגיע לידי קיפאון וקיבעון. ואכן, עם הסתלקות הפ"א הסופית מן המערכת, כל חישוקי העולם מתרופפים ומשתבשים, המאזן האקולוגי שלו מופר וכל הפעולות נעמדות מלכת:

הַצְּפָרִים שְׁעוּפָפוּ	חָדְלוּ לִפְתַּע מְלֵעוּפִי...
הַתְּפִים שְׁתוּפְפוּ	פְּתֹאם נְדַמוּ מְלִתוּפִי...
סוּסִים שְׁדָּהְרוּ שְׁטָפוּ	עָמְדוּ לֹא עוֹד שְׁטָפוּ שְׁטָפוּ...
טְפוֹת בְּרוֹזִים שְׁטָפְטָפוּ	פְּסָקוּ לֹא עוֹד נְטָפוּ נְטָפוּ...
עָמְדָה הָרוּחַ הָרוּחַת	לֹא רָחַפָּה רָחָה...
עָמְדָה הָעֵת הַמִּתְחַלֶּפֶת	נִמְשַׁךְ הָרָגַע בְּלִי לְחַלֵּל...

עוֹף לֹא עוֹפִי....  
 תֵּף לֹא תוֹפִי...  
 סוּס לֹא שְׁטָפוּ...  
 בְּרוֹז לֹא נְטָפוּ....

רוחות לא רָחפוּ רָח...  
נִמְשַׁךְ הָרָגַע בְּלִי לַחֲל... .

ובכן, כל ההתחלות נשארות כאן בלי פ"א סופית, וכל חוקי הבריאה משתבשים, כדברי אלתרמן בשיר הפתיחה של חגיגת קיץ: "כִּי נַעֲלָמָה עֲלֵת דְּבָרִים וְאַחֲרֵיהֶם". כבסיפור בריאת העולם, שבו ריחפה הרוח על פני המים, וכבסיפור מעמד סיני, שבו "ציפור לא ציין, עוף לא פרח, שור לא געה [...] הים לא נזדעזע, הבריות לא דיברו, אלא העולם שותק ומחריש" (שמ"ר כט), גם כאן חדלות הציפורים מלעופף והמים פוסקים מלנטוף. מעמדי סף כאלה, כמו הבריאה ומעמד הר סיני<sup>14</sup> הם מעמדים שהביאו סדר לעולם, ואילו כאן, לפנינו מעמד של סוף, ולא מעמד של סף: הסתלקותה של האות מתוך האלף-בית גורמת להסתלקות הסדר מן העולם, ומאיימת להחזירו לתוהו ובוהו (גם הסף וגם הסוף מסתיימים בפ"א סופית). במעמד הר סיני ניתן ספר הספרים לעם ולעולם, ואילו כאן יוצאת האות ונשלפת מתוך הספרים. עם שנתן לעולם את ספר הספרים ואת המונותאיזם מסולק כאן אפוא ממשפחת העמים, מוקא ומוקע ומנואץ.

### מילים שבכוחן נברא העולם

עם סילוקה-הסתלקותה של הפ"א הסופית מתוך המציאות המורכבת, הכל נקטע וניתק. לרגע נדמה שרק רעד קט והעולם חוזר לתוהו, שהרי בלי אותיות ומילים, העולם חוזר לאותו זמן היולי שלפני הבריאה, לפני היות הלוגוס שברא את הקוסמוס מתוך הכאוס. כלולה כאן אחת הסוגיות הפילוסופיות הסבוכות והחידתיות ביותר, שהעסיקה את הפילוסופים מאז ומתמיד: מה קדם למה? ההוויה לתודעה או התודעה להוויה? תשובתם של מקובלים בכלל, ושל בעל ספר יצירה בפרט, ותשובתם של פילוסופים בני ימינו, עם כל השוני והמרחק שביניהם, דומות זו לזו: אלה ואלה מניחים כי בלי תודעה אין הוויה. המקורות התאוצנטריים תלו סוגיה זו בעקרון ה"לוגוס" - הוא הצו האלוהי, דבר ה' הבורא את המציאות מן התוהו (כבפרק א' בבראשית, המתאר את בריאת העולם ב"מאמר", או במזמור תהלים צ"ו הקובע כי בדבר ה' שמים נעשו). הפילוסופיה החילונית המודרנית תלתה סוגיה זו בשאלת התודעה, והגיעה למסקנה כי יש אין-ספור מציאויות, וכי "המציאות" היא פרי תודעתם של קולטיה, ומכאן שבלי תודעה אין "עולם". אם המילה (דבר ה') היא מאבני השתייה של הבריאה, הרי

שפגימתה של המילה או היאלמה עשויים להקפיא את העולם ולהחזירו לתוהו ובוהו (וראה שירים כדוגמת "הקול", "מעבר למנגינה" ו"הם לבדם" מתוך כוכבים בחוץ).

העולם מתואר כאמור במצב של פרגמנטציה, ובו "שֶׁקֶט קָם מֵאֵין כְּמֹהוּ". הצירוף מזכיר את "נִרְצַע הַשּׁוֹק וְקָם" משירו של אלתרמן "הסער עבר כאן לפנות בוקר", שבו המילים הן בעלות תכונה דואלית: לכאורה הן מתארות את ההתאוששות ואת ההתנערות מתוך ההפכה. ואולם, המילה "קם" מבטאת גם הדעיכה (כמו בצירוף המקראי "קמו עיניו", במובן של "כהו ופסקו לראות", וגם המילה "נרגע" מבטאת דבר והיפוכו: רגיעה וריגוש).<sup>15</sup> בסביבה הסומרת, תרתי משמע (שעורה סמר מפחד, ועל כן היא קופאת על מקומה ונאלמת דום; ולהפך: ששיער ראשה סמר כשל חיית טרף נועזת הדרוכה לקרב התגוששות קולני ודינמי), והמחרישה, תרתי משמע (שותקת, מחרישת אוזניים), עומדים בני האדם פעורי פה, תרתי משמע (מופתעים וללא פ"א = פֶּה). אלתרמן מתאר באמצעות שימושים של כפל משמעות שתי תמונות אפוקליפטיות: של מלחמה צבעונית וגועשת המחרידה את העולם מרובו, ושל חורבן המלביש על העולם מסכת מוות חד-גונית ודוממת. הוא אף מכניס כאן לתוך המראות את גורם התודעה, שהיא לבדה המעניקה לתופעות הטבע שם ומשמעות. העולם נברא ב"מאמר", ובהישלף מתוכו אחד מעמודי היסוד שלו, אות מאותיות האלף-בית שבלעדיה אין למילים סוף, הריהו קורס ומתמוטט וחוזר לתוהו ובוהו.

לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומר, המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אזכור סיפור בראשית וסיפור מעמד הר סיני באים לומר בהקשר זה, שאם נברא העולם מאותיות, הרי ששליפתה של אות מתוך המכלול משולה לחורבנו של העולם, וכבר לימדנו יל"ג שעולם ומלואו תלויים באות אחת, ואפילו בקוץ המתנוסס על ראשה של הקטנה שבאותיות האלף-בית. הישארותו של העולם בלי סוף, מעלה על הדעת את המושג "אין-סוף", המשמש הן בקבלה הן במדע המודרני. בקבלה זהו שמו של האל המוחלט, הטרנסצנדנטי והאימפרסונלי, הנבדל מן הספירות שנאצלו ממנו. חזרתו של העולם אל התוהו מעלה על הדעת מושג זה של טרם הבריאה וההאצלה, שמעבר ליחסו של האל לברואיו. גם במטפיסיקה של אריסטו נמצאת האבחנה בין מה שהוא אינסופי ביחס ליחידה אחרת, בת השוואה, לבין מה שהוא אין-סופי מפני שהוא יחיד במינו ואי-אפשר להשוותו לשום עצם אחר בעולמנו.

במובן זה נעשה האין-סוף כינוי לאלוהים, וכנראה שמן הגנוזים נתגלגל הכינוי גם לקבלה. בפילוסופיה המודרנית משמש המושג לאי-מוגבלותה של הממשות, ולפי קאנט העולם הוא ממשי רק במידה שבה הקיף אותו ניסיונו (והנחה זו שלו עולה בקנה אחד עם הרעיון הפילוסופי שכבר הוזכר לעיל, ולפיו המציאות היא פרי תודעתם של קולטיה, ועל כן בלי תודעה אין "עולם" - רעיון העומד גם בבסיס תורת הקוונטים).

ביצירה שלפנינו, המילה שנפגמה, בהעדר פ"א סופית, משפיעה על העולם, וגורמת לציפורים לחדול מלעופף ולמים לחדול מלנטוף, כאילו המציאות נולדת מן המילה, ולא בוראת את המילה. אלתרמן עשה שימוש ברעיון זה, שלפיו קדמה המילה (כלומר, המציאות הפנים-ספרותית) לבריאה (כלומר, למציאות החוץ-ספרותית) ביצירתו לסוּגְיָה (ראו, למשל, שיר "האור" מתוך כוכבים בחוץ). וכבר העיר בהקשר זה דוד כנעני, כי בשירי אלתרמן החרגולים לומדים לנתר מן הלולייץ: לא האמנות היא המחקה את הטבע, כי אם הטבע את האמנות.<sup>16</sup>

הנה כי כן, באמצעות ההתבוננות בגורלה של האות המוחרמת, הגיע אלתרמן לריבוי תובנות. זהו אמנם שיר ילדים, שכל ילד יבין ויוכל ליהנות ממנו. ואולם, במקביל לפנינו שיר פסיכולוגי, סוציולוגי ופילוסופי רב-אנפין, שילד לא יבין אפילו את אפס קצהו; שיר שרגליו נטועות בקרקע המציאות ונפויו הרעיוניים מתנשאים לגבהים בל ישוערו. במרכזם - אותם יסודות ראשוניים שעליהם העולם עומד, יסודות שבהיעקם מרחפת סכנת כיליון על כל יושבי תבל. למעשייה שלפנינו יש, בין השאר, ממד פילוסופי, החורג לגמרי מאותם עניינים מוחשיים וממשיים, שעשויים לעניין ילד ממוצע. צדה הטרנסצנדנטי של היצירה נקשר, למשל, לאגדה שלפיה נברא העולם מאותיות קלילות: "ובאתא קלילה דלית בה מששותא" (ובאות קלה שאין בה ממשות ברא אלהים את העולם, וראו נוסח "אקדמות" לשבועות).<sup>17</sup> סיפור בריאתו של העולם מאותיות, שעליו נסמך גם ספר יצירה הקבלי נרמז כאן בין השיטין מן השימוש במילים "אות קלה" (כבשורות "הַבִּינוּ כִּי תִבֵּל כְּלָה / נִפְגַּמַת בְּשָׁל אוֹת קְלָה") וגם מן העיסוק בבריאת העולם ובסכנת החורבן המרחפת עליו בשל פרישתו של גורם אחד, אפילו הוא קל ונקלה, מן המערכה.

"לפיכך נקראו ראשונים 'סופרים'", דרשו חכמים, "שהיו סופרים כל אותיות שבתורה" (ירוש' שקל' ה, א). משמע, הוראתה הראשונה של המילה "סופר"

כרוכה בספירה מדוקדקת של אותיות התורה, כדי שלא תישמט אחת מהן בטעות. אלתרמן עשה שימוש בריבוי המשמעים של השורש ספ"ר במאמרו "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למחזהו משפט פיתגורס) ובשיר הפתיחה של "שירים על רעות הרוח", וגם חזר ומנה בשירו "הסיכום" (מתוך חגיגת קיץ) את הפרטים הקלים והנקלים שעליהם העולם עומד: "הוֹגָה אַחַד זָקֵן / מַחְדֵּר אֶל תְּלִמְיָדוֹ יָצָא / וְאָמַר בְּנִקְשׁוֹ בְּמַקְלִי: / שְׁמְעוּ אַחְרוֹן דְּבָרֵי אֲשֶׁר אֲשָׂא, / כִּי הִגִּיעַ הַזְמַן לְסִכְמִי, / לְאַחַר שְׁנוֹת בִּינָה וְעֵצָה, / מֵהֵם, / לְסוֹף מִצְוֵי, / הַדְּבָרִים שֶׁמֵּהֵם הָעוֹלָם עָשׂוּי".

למנות "מגרות, צנצנות - ומלים אחרונות / שהשמיע היו: נעצים, כפתורים". מכאן, שהעולם המודרני שרוי בפרגמנטציה ובאטמוספירה, והדבק המאחד, שליכד בעבר את הפרטים לכלל אחדות הרמונית, אבד ואיננו. יתר על כן, עולם זה, המורכב מפרטים ומפרודות, אינו יכול לאבד טיפה אחת לבטלה, כי בלי מרכיביו "קלי הערך" אין המכלול יכול להתקיים. ודוק, אותם פרטים קלים ונקלים הנזכרים במילותיו האחרונות של הפילוסוף, הם נעצים וכפתורים, כלומר עצמים שבכוחם להצמיד את הפרטים והפרודות אלה לאלה; לחבר את פיסות המציאות ליריעה אחת. אלתרמן רומז לנו, כאן ובמקומות אחרים, שבעוד שכל אותם "קיסרים" (וסתם מדינאים), היוצאים למלחמות חרמה, מפוררים את המציאות וקורעים אותה לגזרים, תפקידם של הסופרים ושל הוגי הדעות הוא לחבר את הקרעים ולאחותם ליריעה אחת (וראו הסברו של אלתרמן במאמרו "בין ספרה לסיפור", אחרית דבר למחזהו משפט פיתגורס, בדבר תהליכי קדמה ונסוגה, נטיעה ועקירה, במהלך ההיסטוריה האנושית).

לפי מעשה בפ"א סופית, גם אם עוקרים אות קלה אחת מן המכלול, אין המכלול מתקיים, כנזכר בדרשה שדרשו חכמים על האות יו"ד: "אם מתכנסים כל באי עולם להלבין כנף אחת של עורב אינם יכולים, כך אם מתכנסים כל באי עולם לעקור יו"ד, שהוא קטון האותיות שבתורה, אינם יכולים" (ויק"ר יט, ע"ב; שהש"ר ה). הבריאה מוצגת אפוא ביצירת אלתרמן כמעשה חושב, כמסכת מושלמת אחת, שאין לוותר בה גם על אותם דברים של מה בכך, הנראים לכאורה נקלים ו"מיותרים", כמאמרם של חז"ל: "וכל צבאם" - אפילו דברים שאתה רואה אותם כאילו הם מיותרים בעולם, כגון זבובים ופרעושים ויתושים, אף הם בכלל ברייתו של עולם הם: ובכול עושה הקב"ה שליחותו, אפילו על ידי צפרדע, אפילו על ידי יתוש" (ב"ר י; שמ"ר י).

"ויהי היום" של ביאליק מדגימות עיקרון זה, הממליץ לאדם לכבוש את היוהרה (hybris) שלו ולהכניעה, שכן גם היצור הפחות ביותר חיוני ונחוץ לקיומו של העולם; גם הוא עלול לעמוד בדרכו של מלך "כול-יכול" ולהשביט את כל תכניותיו (וראו באגדות כדוגמת "רוד והצרעה והעכביש", "דוד נעים זמירות", "שלמה המלך והאדרת המעופפת", "שלמה המלך והדבורה" ועוד).

### ואהבה שבזכותה יוסיף העולם להתקיים

והנה, בעיצומה של התהפוכה, שהקפיאה את העולם והחזירה אותו לתווך ובוהו, מתרחש מבלי דעת ושלא במתכוון נס "קטן", שבכוחו להחזיר את העולם למסלולו התקין. אם אחת, דאגנית וזעפנית, יוצאת אל המרפסת, ומחפשת בקולי קולות את בנה האובד יוסף. באותו רגע שבו אם אלמונית זו משמיעה את שמו של בנה, אף מבלי שידעה דבר על הקטסטרופה שנתחוללה בינתיים בחוצות העיר, היא מחזירה הביתה את הבן האובד ואת האות האובדת למקומה במערכת האלף-בית. במקביל, היא מחזירה את הסדר והמשמעת, הנחוצים לקיומו של היקום. לא במקרה נקרא בנה "יוסף", שם המסתיים כמו המילה "סוף" בפ"א סופית, אך מרמז להיפוכו של הסוף. השם מרמז לכך שהעולם יוסיף להתקיים על אף הרוע והרשע המאיימים עליו להאבדו. וכמובן, נרמז משמו של הבן האובד גם שמו של יוסף המקראי, שאבד לאביו וחזר הביתה, לאחר שהיה קרוב לשנאת חינם, להתעללות נפשית של אחים לדם (ממש כמו האות פ"א סופית, ש"אחיותיה" התעללו בה ועוללו אותה בעפר). יוסף המקראי, כמו האות האובדת, מגלם כאן את האח המושמץ שחזר לביתו כמנצח, אף הצייל באצילותו הרבה את אחיו, מבקשי נפשו, ולא דרש כל הסבר והתנצלות על יחסם הנפשע כלפיו. שמו פותח באות יו"ד שהתחילה את הסיפור, ומסתיים באות החוזרת לביתה כמנצחת.

הרעיון הגלום בסיום זה הוא רעיון אלתרמני מובהק, החוזר על עצמו בכל יצירותיו: רגשות אנושיים בסיסיים, כגון אהבת אם ודאגתה לבנה האובד, יש בהם כדי להחזיר את העולם הקפוא לסדרו בהימוט סדרי עולם - בזמן מלחמות, מהפכות, אסונות טבע ו"מכות מצרים", הצצים מפעם לפעם ברחבי תבל כלהקת שחקנים נודדת. רגשות אנושיים אלה הם עמודי היסוד של הקיום האנושי, הם ולא האידאות והאידאולוגיות הגדולות, שעליהן נאלצים מיליוני בני-אדם למסור את נפשם במלחמות חסרות תכלה ותוחלת. ביצירה קרדינלית כדוגמת



שמחת עניים שנכתבה בתקופה שבה לא ידע היישוב אל נכון אם יצליח לשרוד אם לאו, העלה המשורר את ערכה של הרעות - ובצדה ערכים כמו קנאת אוהב לאהובו - כאותם ערכים שישדרו בעולם ככלות הכול, ובעבורם ראוי לחיות ולמות. בעת קטקליזם נורא, רק ערכים אנושיים חסרי פשרות כאהבת אם לבנה עומדים במבחן, ואינם נכתמים או מועבים (רעיון זה עתיד היה לחזור ברבים משירי אלטרמן ומ"טוריו" וכן ביצירתו החשובה שירי מכות מצרים, שבמרכזה דאגת אב לבנו בכורו בשעה שמכת בכורות משתוללת ברקע). לעתים מגיע הרעיון ההומניסטי הזה אפילו לפזמוני אלטרמן ולשירי הילדים שלו, כגון בשיר "הפירמידה של האחים ונג" (גם הוא מתוך ספר התבה המזמרת), המרמז לכך שרק בכוח אהבתם ואחוותם של האחים ונג, ולא בשל הווירטואוזיות האתלטית הבלתי מצויה שלהם, עומדת הפירמידה האנושית שלהם איתן על זירת הקרקס, ואינה קורסת.<sup>18</sup>

כמו בשיר האל"ף-י"ב כ"י"ת הידוע ביותר בספרות העברית, שירו של ביאליק "הנער ביער", גם כאן חוזר הבן האובד לביתו ולהוריו המודאגים. כאן וכאן כרוכה היעלמותו של הבן בתהפוכות גורל ובמהפך בתפיסת העולם; כאן וכאן כרוכה שיבתו הביתה בהחזרת הסדר הטוב על כנו. אצל אלטרמן, האם הדואגת אינה יודעת לשער את גודל מעשיה. גם הילד התמים חוזר הביתה לאמו מבלי שידע כלל איזה שינוי אדיר ורב-משמעות חולל מעשהו בעולם. הבן האובד חוזר לבית אמו, אץ לתומו יחף (עוד מילה המסתיימת בפ"א סופית), ותכף ומיד ממשיך העולם את פעילותו התקינה כמקדם. תמימותו של ילד זה היא המניעה את מנגנוני העולם מחדש, לאחר שכבר נדמה היה ששוב לא ינועו ולא יזועו לעולם. תמימותם המבורכת של ילדים, נערים וצעירים, של בני דור העתיד, היא המסוגלת אליבא דאלטרמן למשות את העולם מתוך הסחי והמאוס שלתוכם הטילוהו הפוליטיקאים ומחררי הריב למיניהם.

כשנשלפה הפ"א הסופית מן העולם, ראינו כי אין העולם אלא מין מנגנון גדול ומורכב, הדומה לשעון ענק שנעצר בדרך הילוכו. והנה, עם שובה של הפ"א הסופית למקומה, מנגנון ממשיך לתקתק, כאילו לא אירע דבר (כשעון שהחליפו לו סוללה), והכול כמנהגו נוהג.<sup>19</sup> אלטרמן מראה כאן כמה דק התג בין חגא לחג, בין התקלסות לקילוס, בין תהלה לתהילה, בין אימת הכיליון לבין ההתחלה החדשה המסוגלת להניע את גלגלי העולם על צירם. תמיד עם שוך השואה או הקטקליזם חוזרים ביצירתו החיים למסלולם: אמהות מסרקות את

ילדיהן, תולות כביסה בין החֲרבות ושופתות סיר וקומקום על פתיליה בוערת. הקיפאון השורר עם הסתלקות הפ"א הסופית, וחזרתו של העולם למסלולו מזכירים את המסופר באגדה היפיפייה הנמה, שגם בה - מיד עם מתן הנשיקה - מתעורר העולם לתחייה, וכל אותם עניינים שנעצרו וקפאו באמצע הדרך ממשיכים את פעולתם מרגע היעצרם, באופן טבעי, כאילו לא אירע דבר בינתיים. גם משיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, קובץ שיריו הראשון של אלתרמן שנכתב ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, נרמזת הדיאלקטיקה הזאת. שיר פתיחה זה, הפותח במילים "עוד חוזר הניגון", מלמד על גלגל חוזר בעולם, על התרעננותו של היקום לאחר הסערה. אחרי האפוקליפסה הכלולה בשיר הסיום של קובץ זה ("הם לבדם"), שהוא שיר שכולו קיפאון, דומייה והיאלמות, יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם לקדמותו חוזר ועל צירו סובב, כתבת נגינה על מנגנון הגליל שלה.

האות שחזרה אל המערכת, כמו בן אובד החוזר לביתו, עומדת לה בשקט, בצניעות ובתמימות, כאילו לא נקפה אצבע וכאילו לא הנחילה לאויביה תבוסה ניצחת ("עֲמֻדָה תְּמִימָה, צְנוּעָה, נֹחָה, / כְּאִלּוֹ לֹא נִקְפָה הִיא אֶצְבָּע"). עתה, אף לא אות אחת מאותיות האלף-בית מעזה לפצות את פיה כנגדה ולהקניטה. "תמימותה" של האות (מתוך רמז לצירוף הכבול "כתיבה תמה") מלמדת על חפותה ועל אשמתן של אחיותיה האותיות שהתעללו בה וניסו לגזול את תומתה. אילו ענתה להן בדברי חרפות, כמתבקש, היא היתה יורדת כאמור לרמתן הנחותה של אויביה, ומאבדת את כל סגולותיה הייחודיות. עטרה מוחזרת אפוא ליושנה, והכתר - לראש האות הנכלמת. בסופו של דבר, כל גורמי-העל הממסדיים - המיוצגים כאן על-ידי מערכת האלף-בית כולה - מכריזים על "הפסקת אש", ודורשים מכל אות ואות להעניק לאות הנידחת רֶהֱבִילִיטִצְיָה. האם בכך הפכה הפ"א הסופית לאהודה ולמקובלת? לאו דווקא. גם בסוף הסיפור, במעמדה החדש כמנצחת עטורת תהילה, היא עומדת לברדה. לעת עתה, הושגה בסביבתה הקרובה שביתת נשק, אך לא למעלה מזה.

מוסר ההשכל העולה מן המעשייה ה"ילדותית" הזו הוא מוסר השכל דרוויניסטי מובהק, שלפיו, למרבה הצער, "אדם לאדם זאב", ועל כן כל "הרוצה בשלום ייכון למלחמה".<sup>20</sup> אליבא דאלתרמן, אדם חייב לעמוד על שלו, לנצח בזכות עצמו, ולא להיגרר לתגובת שרשרת של חרפות. רק אז יזכה אולי להערכה מן הסובבים אותו. ניצחונו של אדם משנה את דעת הקהל, בין שדעת הקהל

היא זו של ילדי הגן העומדים מול ילד דחוי ובין שמדובר באומות העולם, העומדות מול אומה שנואה ונידחת. למעשה, האותיות, המשולות לילדים רעי מזג או לעמים חורשי רעה, אינן משנות כלל את המשפט הקדום שהיה בלבן על הפ"א הסופית. ואולם, הן מקבלות הוראה "מלמעלה" להתנהג כלפיה בנימוס, ונאלצות לציית להוראה זו. ככלות הכול, אדם ועם העומדים זקופי קומה מול חורפיהם, ומלמדים אותם לקח, מתקבלים בכבוד ובהערכה לתוך החברה האנושית ולתוך משפחת העמים (גם אם כבוד והערכה אלה מקורם בצביעות). הפ"א הסופית, שהראתה לכול כי אי אפשר להתקיים בלעדיה, נתקבלה גם היא ככלות הכול בכבוד מלכים, בחינת "הכול מכבדין למי שהשעה עומדת לו".

ולסיום: ביצירה "קלה" זו גלום עוד רעיון חשוב אחד, שכל ילד יוכל להבינו ולהזדהות אתו. מימרה ידועה קובעת כי "כל ההתחלות קשות", ואולם, הכול יודעים כי לא בנקל מביא אדם את מלאכתו לקו הגמר. מובן שגם ביצועה של המלאכה והבאתה לסיום מוצלח כרוכים בקשיים לא מבוטלים, וחכמים ידעו זאת היטב כשקבעו כי "אין המלאכה נקראת אלא על פי מי שגמר אותה". על כן, מלאכה שלא הגיעה לגמר סיומה כאילו לא באה לעולם (וכמוהו מאמר שלא נסתיימה כתיבתו, יצירת אמנות שלא הושלמה, משימה שלא בוצעה עד תום, שיעורי הבית שנותרו במגרה וכד'). מכאן, שלא רק הניצוץ המעניק את ההשראה ואת הרעיון הוא החשוב, כי גם ההתמדה הדרושה להביא רעיון לידי מימושו. ההתחלה והסוף כרוכים אפוא זה בזה כבמעגל, ובמילים אחרות, ההתחלה והחתימה הם מרכיביו החיוניים של המכלול ואי-אפשר לזו בלי זו, ממש כפי שאי-אפשר לשלוף ולו אות אחת מתוך האלף-בית ולהותיר את המערכת בשלמותה.

לחורפיו ולמגדפיו הצעירים רומז כאן אלתרמן העייף והמאוכזב, שדבריהם הבוטים והבוטחים בגנותו ובגנותו שיריו נובעים מבקיאותם הלקויה בהיסטוריה של האידאות ושל הטעמים. ביקורתם מקורה בהיעדר פרספקטיבה ובחוסר התמצאות מספקת בדיאלקטיקה של הדורות (דיאלקטיקה זו העסיקה את יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, למן שיריו הגנוזים ועד לטיוטות המאוחרות ביותר, שכתבתן נקטעה בגלל מותו בטרם עת). הוא אף רומז לצעירים, ש"אל יתהלל חוגר כמפתח": הם, הנמצאים בראשית דרכם, בימי חורפם (באביב ימיהם), עדיין אינם יכולים לשער מה יעלה בסופם, לכשיתייצבו כמוהו בחורף חייהם מול צעירים עוינים, חסרי ניסיון ותבונה, שפיהם מלא חרפות וגידופים.

דימויו העצמי של אלתרמן היה כשל האות פ"א סופית, המוחרמת והחיונית גם יחד: מצד אחד, הוא ראה את עצמו ואת חבריו בדמותו של משורר בוהמיין, מנודה ו"גולה", כבמסורת הסימבוליסטית; מצד שני, הוא גם מילא את תפקידו החיוני של משורר מגויס בשירות הלאום, שנוכחותו חשובה ונדרשת, שאמירתו מעצבת דעת ומשנה מפעם לפעם את פני המציאות המדינית.

ומכיוון אחר, ה"סימפוניות הבלתי-גמורות" של אלתרמן - כגון מחזהו המורכב ימי אור האחרונים, שחרף חשיבותו הרבה אין אפשרות להעלותו על הבמה - הן עדות לכך שיצירה הנותרת במגרה כאילו לא באה לעולם, וכי עיקר המעשה בחתימתו, בסופו. כמי ששמו הפרטי ושם משפחתו מסתיימים באותיות סופיות, וכמי שחתם על יצירות העלומים שלו בשם-העט "אלוף נון",<sup>21</sup> ששני מרכיביו מסתיימים באותיות סופיות, ידע אלתרמן היטב שחשיבות האותיות הסופיות, האופייניות לכתב העברי, אינה פחותה מזו של אותיות שנתאזרחו ברוב מערכות הכתב, ונתפרסמו ככל אתר ואתר. הקורא בין שיטיה של היצירה ה"קלה" הזאת יבין היטב, כי הפ"א הסופית ה"פרובינציאלית" והנידחת, שייחודה בעבריותה, יקרה ללבו של המשורר לא פחות, ואף יותר, מאחיותיה הנכבדות - האל"ף והבי"ת - שנתגלגלו גם לידהן של אומות העולם, והוצבו בראש מערכות הכתב שעליהן הושתתה תרבות המערב שבכל אתר ואתר.

הערות:

1. שאימץ את המושג alphabeth כשם נרדף לכל מערכת אותיות באשר היא.
2. בפואמות של יל"ג ("קוצו של יוד", "אשקא דרספק", "שני יוסף בן שמעון"), האסון מתרחש בגלל מסמר קטן (אות אחת, יתד של מרכבה, שני שעורים במרק וכד'). לדברי הגיבורה בת-שוע בסוף הפואמה ("קוצו של יוד הוא הַרְגָנִי"), יש משמעות כפולה: אות אחת עלולה להחריב את העולם ולהחזירו לתוהו ובוהו, עניין של מה בכך יכול לגרום לטרגדיה שאין שנייה לה. נרמזת גם פלגנותה של החברה היהודית (כמו זו של הנוצרית בפולמוס האות יוטא שגרם לנחלי דם שיישפכו), וכן היצמדותו של הממסד הדתי לאות המתה, המביאה אסונות. הפואמה עניינה בנקודה היהודית ("די פינטעלע יוד"), המגלה חוסר פתיחות כלפי החדש: גם רעיונות ברוכים ורעננים נופלים חלל "ברחוב היהודים".
3. ראו שירו של יל"ג "אשקא דרספק" ויתד של מרכבה, המסתמך על האגדה שלפיה חרבה ביתר בגלל יתד של מרכבה, ומתאר את ביתו של אליפלט העגלון שביתו חרב בשל שני שעורים שמצאו דרכם אל קדרת הפסח. בשל קשיות לבם של הרבנים, שאינם מכשירים את הכלים והמאכלים של המשפחה האומללה, מגורשת שרה האומללה, אשת אליפלט, מביתה, ובתשעה באב היא עומדת בעזרת הנשים ומבכה את ביתה שחרב. היצירה כולה מתרחשת בין חג הפסח והיציאא מבית עבדים לבין חורבן הבית וירידתה של העגלה מטה מטה אל שלוליות הרפש של עמק הבכא.

4. אות פשוטה היא אות סופית ואות כפופה היא אות שאינה סופית, וראה שימושו הסמלי של מגדלי במושג טיפוגרפי זה ביצירתו נון כפופה (ובעקבותיו, שימושו של עגנון ב"אות פשוטה" ביצירתו סיפור פשוט).
5. בשירו של ביאליק "חלפה על פניי", למשל, מתלווה תחושת מיאוס ובחילה לריבוי צלילי פ"א רפה: "אֶפְפוּנֵי מְלִים תּוֹפְפוֹת [...] וּמְתִיפֵיפוֹת [...] וּבְכַנְפֵיהֶן יִלְדֵי נְאֻפוּפִים". מילים אלה מעלות אצל הקורא והשומע את האונומטופאה "פוי!" ("פע!" בידיש), המבטאת תחושת סלידה.
6. שינוי קל, והאות, או הצליל שלה, עלולים להתהפך על פיהם (כך הדבר למשל בשורה האלטרמנית "אָטוֹן אֹפִיר בְּמוֹ עוֹפְרָת", המבטאת בצליליהם הדומים של "אופיר" ו"עופרת" [OFIR - OFER] את צבעי הזהב והשחור, את הברק ואת העמימות, את ההדר המלכותי ואת הפשטות היומיומית). אותם צלילים עצמם יכולים אפוא לבטא דבר והיפוכו. על שימושי המפתיעים והמבריקים של אלתרמן ברובד הצליל, ראו שביט [1993], עמ' 153-159).
7. ראו גלבוש (1994), עמ' 116.
8. אלתרמן ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה, גילה רגישות כלפי העוולות והוצאות הדיבה למיניהן, המותירים את החלשים והנידחים ללא הגנה. בין השאר הוא נתן לכך ביטוי בשירו "תחרות לניסיון" (הטור השביעי, כרך א, עמ' 160), או בפזמון מתוך צץ וצצה, הפותח במילים "אֵם לְסִלּוֹן נְכַנְסֵת פֶּתַע/ אִשָּׁה יָפָה אֶבֶל מְמֵשׁ". הוא ידע שאין לזלזל במי שנראים בזויים, כי מכוחה של חוקיות דיאלקטית, יבואו הישגי הדרור הבא דווקא מאותם בני עניים, שגאווה נשכה בשרה (ראו בשירו "ועוד אמרו האותיות" מתוך חגיגת קיץ).
9. ראו "אום שנאת היהודים באירופה של 1945", הטור השביעי, שירי העת והעיתון, תל-אביב תשי"ב, עמ' 18-19. הלעג של האותיות כלפי ה"אחר", הפולש לתחומן, דומה לזה שבפזמון "בכל זאת יש בה משהו", שבו המפלצות זוקפות לורנטה, ומתבוננות בביקורת ארסית ביפיפייה הלא-מוכרת, הנכנסת בהיסח הדעת לתחומן. העם עבר אלתרמן הצעיר מסכת השפלות, כעולה חדש או כסטודנט בסביבה עוינת? האם הזדהה עם סבלה של האומה, כבן מבניה.
10. הרטוריקה של החידה בגנותה של הפ"א הסופית, שחדה היו"ד לאחיותיה האותיות, מזכירה את זו של הסונטות השקספיריות "לאהובתו השחורה" (ההופכות גם הן את פסוקי שיר-השירים לדרשה של דופי).
11. הפ"א הסופית - המתגלה כאחד מעמודי היסוד שעליהם העולם מושתת - יוצאת מבין דפי הספר בטריקת דלת=דל"ת (בהצטרפה של הפ"א הסופית אל הדל"ת, מתקבלת המילה "דך").
12. "עם הכתב" הוא כינויו של עם ישראל בפואמה הביאליקאית "מתי מדבר", המכילה גם היא רמזים רבים מתוך השדה הסמנטי שבמרכזו הטיפוגרפיה ותולדות הכתב: חרט, פיתוחים, כתובות, כתב שעל מצבות האבן, לוחות השמיר וכדומה. הצלקות שעל גופות המתים, שעליהם מעיד הפרש, ש"הם הם אבות עם הכתב" מתוארות ככתב שעל גבי המצבות, ועל כן הנשר לוטש כלפי המתים ציפורן ומשיר עליהם נוצה (נוצה וציפורן הם גם מכשירי כתיבה). הנחש מתואר כעמוד מנומר בכתב החרטומים (הזנב והעוקץ מכילים גם משמעים

- מִן הַשְּׂדֵה הַסְּמַנְטִי שֶׁעֲנִינּוּ אוֹתִיּוֹת הַכֶּתֶב). מִכַּאן שֶׁמִּשְׁחַק הַמִּילִים "קֶשֶׁת-קֶסֶת", הַמּוּבָלֵעַ בְּמִילִים "כִּמָּה רִמְחִים נִשְׁבְּרוּ וּבְנֵי קֶשֶׁת נּוֹפְצוּ" ("כִּמָּה רִמְחִים נִשְׁבְּרוּ" עַל מִשְׁקַל "כִּמָּה קוֹלְמוֹסִים נִשְׁבְּרוּ") מִשְׁתַּלֵּב הֵיטֵב בְּתוֹךְ מִרְקָם צְפוּף שֶׁל מִילִים מֵאוֹתוֹ שְׂדֵה סְמַנְטִי.
13. ראו בהקשר זה פירושי ל"אלוף בצלות ואלוף שום", במאמרי "המסכה המבודחת ופניה הרציניים", סדן, כרך א, עמ' 173-201 (ובמיוחד עמ' 191-193).
14. מעמדי סף כאלה, כבריאת העולם וכמעמד הר סיני, שהסימבוליזם הצרפתי-רוסי, ובעקבותיו גם העברי, נזקקו להם לעתים תכופות, מצויים כמדומה כפעם הראשונה בפואמה "הברכה" מאת ח"נ ביאליק, הניצבת על קו התפר שבין רומנטיקה לסימבוליזם.
15. ראו שמיר (1999), עמ' 81.
16. כנעני (1955), וראו באומגרטן (1971), עמ' 55 ("עולם הפוך בו הטבע מחקה את מחקיו").
17. השווה לדברי ביאליק הצעיר, באיגרת לרע נעורים: "הוי, הוי פרידמן! מה טוב להיות פּוֹאֵט! [...] והמשורר האמתי אין לפניו יגיעה וטוֹרַח, הוא בורא עולמות ומחריבם באותיות קלילות, שאין בהן ממשות ומששות" (איגרות ביאליק, כרך א, עמ' מב)
18. על כך הרצה פרופ' בועז ערפלי בכנס אלתרמן, שנערך באוניברסיטת תל-אביב (21.12.2000-19.12.2000).
19. וראה בשירו של אלתרמן "ליל קיץ" (מתוך כוכבים בחוץ): "זֶמֶן רָחַב רָחַב, הַלֵּב צִלְצֵל אֲלֵפִים". אצל אלתרמן גם הטבע החי יכול ליהפך לשעון אוטומטי, ולהיפך. דווקא הלב, משכן הרגשות, הופך כאן לשעון אוטומטי, נטול רגש.
20. זוהי כמדומה השקפתו של אלתרמן עצמו, כפי שעולה מטורו "הערה פרדוכסלית" (הטור השביעי, שירי העת והעיתון, תל-אביב תשי"ב, עמ' 187-188).
21. על משקל "אלוף שום" מן המקאמה הביאליקאית "אלוף בצלות ואלוף שום", וכרמו לשמו הפותח באל"ף ומסתיים בנו"ן. מן השם הפרטי הברוי שהעניק לעצמו - השם "אלוף" המסתיים בפ"א סופית - נרמזת הזדהותו עם הפ"א הסופית החוזרת לסביבה שממנה הוקאה, והיא אלופה ומנצחת.

מַעֲשֵׂה בַפֹּא' סוֹפִית

יּוֹם אַחַד מִיְמֵי חַפְּשׁ, בְּהִיּוֹת  
הַסְּפָרִים בְּטָלִים  
בְּקֶרֶן זְוִית,  
הַתְּחִילוּ כָּל הָאוֹתִיּוֹת  
מִתְגָּרוֹת בַּפֹּא' סוֹפִית.

אָמְרָה הַיּוֹד הַחֲסוּדָה: "אָחוּד לָכֵן חִידָה -  
מִיְהִי זֶה הַנְּשָׁקֶפָה מִסְפָּר וּמְגוּיֵל?  
עַל פִּי רִגְלָהּ הִיא חֲסִידָה  
אֲכַל עַל פִּי אֶפֶה  
הִיא פִּיל".

שָׁמְחוּ הָאוֹתִיּוֹת (כִּי קָץ  
לָבֵן בְּשַׁעֲמוֹם) וּבְקוֹל עֲלוֹ  
קִפְצוּ עַל הַמְּצִיָּאָה, הַחֲלוּ כָּל-כָּלָן, מֵאֲהוּי וְעַד זְשִׁרְץ  
בַּפֹּא' סוֹפִית לְהַתְקַלֵּס.

אָמְרוּ: רְאוּ נָא אֵיזָה אַרְךָ  
וְאֵיזָה עֵקֶם לְתַפְאֲרַת!  
אָמְרוּ: "בְּכֻלָּל לְאֵיזָה צָרְךָ  
יִצְקוּ אוֹתָהּ? בְּזַבוּ עוֹפְרַת".

אָמְרוּ: "רְאֵשָׁה כְּשֶׁל טְבֵלָן הוּא,  
שְׁעָה שְׁבַבְרָכָה טוֹבֵל הוּא".  
אָמְרוּ: "אֲכֹן הַגִּיר סְבֵלָן הוּא  
אִם פֹּא' סוֹפִית כְּזֹאת סוֹבֵל הוּא".

אָמְרוּ: "כָּל בְּעַל חוּשׁ לִיפִי  
(בְּלֻעֵז - בְּעַל חוּשׁ אֶסְתֵּמִי)  
הֲלֹא יִתְמָה בְּאֵיזָה אִפֵּן  
נִשְׁתַּרְבְּבָה לְאַלְף-בֵּית הִיא".

אָמְרוּ: "אִם גַּם נִסְכִּים כִּי שֶׁקֶר  
הָזֶן וְשׂוֹא יִפִּי הַתָּאֵר,  
רִיו אֶפֶיָה! דְּגָמָה מִבְּהֶקֶת  
לְהַתְנַשְׂאוֹת-שְׂאִין-כְּמוֹהֶ: -

בְּתוֹךְ עֲצָמָה הִיא מִקְפֶּלֶת  
וְהַמְלִים שֶׁבֶן כְּתוּבָה הִיא  
גְּמוּרוֹת! שֶׁכֶן מִיַּד נוֹעֶלֶת  
כְּמִין מְנַעֵיל אֶת הַתְּבָה הִיא!

אֲכֹן, לוֹ עִם הַכְּתָב שׁוֹמְעֵנוּ  
כִּי אִזְ סֶלְקָה הוּא בְּלִי הַסּוֹס...  
אֶךְ מָה נְלִינָה! בְּזַמְנָנוּ  
הַכֹּל-בְּכֹל רָאוּי לְדָפוּס!"

כֶּךְ אוֹתִיּוֹת הוֹסִיפוּ לְהַג,  
כִּי אִין עוֹצֵר וְרֹסֵן אִין.  
וּצְחֹק עִם כָּל אִמְרָה קוֹלְעֵת  
וּמְחִיאוֹת כֶּף וּקְרִיצוֹת עִין.

עִם כָּל שְׁנִינָה צְחֹקֵן הַשְּׁחֵז עוֹד,  
עִם כָּל בְּדִיחָה הוֹסִיף פֶּלְפֵל הוּא -  
אֶךְ פֶּתַע נִדְהָמוּ... הָא? מָה זֹאת?  
אֲרַע דְּבַר שְׁלֵא פִלְלוּ.

כִּי פִּיא סוֹפִית שְׁמַעָה כָּל אֱלֹה,  
סְבֵלָה, סְבֵלָה, שְׁתַּקָּה... וּפֶתַע  
פְּסָעָה... זְנִקָה... טְפָחָה בְּדֵלֶת...  
יִצְאָה מִתּוֹךְ הָאֶלְפָא-בֵּיתָא!

זְנִקָה... יִצְאָה בְּטַפִּיחַת-דְּלֶת...  
וְהַסְפָּרִים שְׁבֻזוֹיֹת  
וְהָעוֹלָם וְיוֹשְׁבֵי-חֵלְד  
נוֹתְרוּ



בְּלִי פִּיאַ

סוֹפִית.

עוֹד לֹא הִכַּל תִּפְסוּ כְּצִרְךָ  
מִה תִּקְלָה אֶרְעָה... אוֹלָם  
פְּתֹאם כְּאִלוֹ אִיזָה בְּרָג  
נִשְׁלַף מִן הָעוֹלָם...

הִצְפְּרִים שְׁעוֹפּוֹ

חִדְלוּ לִפְתֹּעַ

מִלְּעוֹפִי...

הַמְתוֹפְפִים שְׁתוֹפּוֹ

פְּתֹאם נְדָמוֹ

מִלְּתוֹפִי...

סוֹסִים שְׁדָהְרוּ-שְׁטָפוֹ

עָמְדוּ

לֹא עוֹד שְׁטָפוֹ שְׁטָט...

טְפוֹת בְּרִזִים שְׁטָפְטָפוֹ

פָּסְקוּ

לֹא עוֹד נְטָפוֹ נְטָט...

עִמְדָה הָרוּחַ הָרוּחָת

לֹא רְחַפָּה רַח...

עִמְדָה הָעֵת הַמְתַחַלְפָת,

נִמְשָׁךְ הָרִגַע

בְּלִי לְחַל...

עוֹף לֹא עוֹפִי...

תֵּף לֹא תוֹפִי...

סוֹס לֹא שְׁטָט...

בְּרִז לֹא נְטָט...

רוּחוֹת לֹא רְחַפּוֹ רַח...

נִמְשָׁךְ הָרִגַע בְּלִי לְחַל...

כִּי כָל הַהִתְחַלּוֹת כִּלְזָן

נִשְׁאָרוּ בְּלִי סוֹ...

הכל נִקְטַע ... נִתְקַם ... נִפְסָק...  
וְשָׁקַט קִם מֵאִין כְּמוֹהוּ...  
נִדְמָה הָיָה רַק רְעַד קִט  
וְהָעוֹלָם חוֹזֵר לְתֵהוּ.

לֹא אִישׁ יָדַע בְּמִי אֲשֶׁם  
וְרַק הָאוֹתִיּוֹת אֵי-שָׁם  
בְּקֶרֶן הַזְּוִיּוֹת,  
הִבִּינוּ כִּי תִבֵּל כְּלָה  
נִפְגַּמְתָּ בְּשֵׁל אוֹת קְלָה,  
אִפְלוּ בְּשֵׁל פִּא' סוֹפִית...

שָׁתְקוּ גְבֵה־רְקִיעַ  
וְאָרֶץ... הַבְּרִיּוֹת  
עָמְדוּ בְּרַחוּב בְּלִי נִיעַ  
פְּעוּרֵי פִיּוֹת...

אֲזַ... בְּסִכִּיבָה הַמַּחְרִישָׁה  
וְהַתּוֹהָה וְהַסּוֹמְרֵת  
נִשְׁמַע לְפִתְעָה קוֹל אֲשֶׁה  
אֲשֶׁר יִצְאָה אֶל הַגּוֹזְזוֹת...

אֶל בְּנֵה בַחוּץ, בְּקוֹל זוֹעֵף,  
הִרְעִימָה הִיא מִן הַגּוֹזְזוֹת:  
יוֹסֵף, מִה שָׁם קָרָה, יוֹסֵף?  
...וּפִא' סוֹפִית אֲשֶׁר חָסְרָה -  
פְּתֹאֵם חֲזָרָה...

חֲזָרָה עִם בֵּן פְּרֵת יוֹסֵף  
שָׁאֵץ מִן הַחֲצֵר יַחַף.

חֲזָרָה אֶל מְקוֹמָה... וּכְבָר  
הַכֹּל הִקְיִצוּ כְּמִרְדָּם  
וּכְאֵלוּ לֹא אָרַע דְּבָר  
מִיַּד הַמְּשִׁיךְ עוֹלָם כְּקָדָם

לְעוֹפֵף,  
לְתוֹפֵף,  
וּלְשֹׁטֵף,  
וּלְרַחֵף  
מִסוּף עַד סוּף...

וּפִּיאַ סוּפִית שְׁמַכְחָה  
עַל הָעוֹלָם כְּמַעַט הַקֶּזֶז בָּא,  
עֲמֻדָה תְּמִימָה, צְנוּעָה, נוֹחָה,  
כְּאִלוּ לֹא נִקְפָה הִיא אֶצְבָּע.

שׁוֹם אוֹת לֹא עוֹד פִּצְתָה אֶת פִּיהָ  
לְהִקְנִיטָה, אֶת הַמְנַצְחָת...  
שְׂכֵן הָאֵלֶּף-בֵּית הַשְּׁבִיעַ  
אֶת כָּל הָאוֹתִיּוֹת גַּם יַחַד -  
שְׁלֹא לִשְׂאֵל אִם דְּמוֹת הַפִּיל לָהּ  
אוֹ אִם לָהּ דְּמוֹת הַחֲסִידָה  
וְלֹא לְהַרְגִיזָה חֲלִילָה  
וְלֹא לִפְגֹּעַ בְּכַבּוּדָה.

## פרק רביעי

### כוחה של חולשה

על ה"אפוס" לילדים "מעשה בחיריק קטן"

#### אוויר הפסגות צלול אך דליל

את המעשייה המחורזת שלו לילדים "מעשה בחיריק קטן" כתב אלתרמן כהמשך וכהשלמה לקודמתה - "מעשה בפ"א סופית", ואת שתי "עלילות הגבורה" הללו חיבר למען ספר התבה המזמרת (1958). בניגוד למצופה, שתי היצירות אינן מוצבות בספר בסדר עוקב, הגם שמעשיית החיריק אינה שוכחת להודות בחובה לאחותה הבכירה שאליה נסתפחה, ולאזכרה במפורש: "ספרנו מעשה בפ"א סופית [...] ועכשו [...] נספר מעשה בחיריק קטן". הנוסחה הסיפורית היא כמקובל במעשיות חסידים, המשוטטות ברחבי "עולם המעשים", ועוברות מן הכבד אל הקל: קודם סיפרנו "מעשה בכך מלך", ועתה נספר "מעשה בבת מלכה". משתי המעשיות המחורזות גם יחד נמצא הקורא למד, שאין דבר העומד בפני הרצון; שאל לו לאדם להקל ראש באותן בריות קטנות וקלות שבעולם, ולו יהיו אלה יתוש או חיריק; שדווקא יצור דחוי, שהבריות מזלזלות בו ומנדות אותו מחברתן, עשוי להגיע בכוח רצונו אל הפסגה, בחינת "אבן מאסו הבונים היתה לראש פנה" (תהלים קיה, כב).

לכאורה לפנינו כעין אפוס, המגולל את עלילות גבורתו יוצאת הדופן של טיפוס קל ונקלה - חיריק דך ונידח ש"נולד" על לא עוול בכפו בשולי החברה, בדיוטה התחתונה, אך הצליח במאמצים אין קץ להגיע אל פסגת ההישגים והתהילה. ושוב, בניגוד לצפוי ולמקובל בסיפורים על גיבורים נידחים ורחוויים שעלו לגדולה, כדוגמת לכלוכית מסיפורי העם שליקט שרל פרו (Perrault) וכדוגמת הברוזון המכוער מאגדות אנדרסן, לפנינו גיבור המואס עד מהרה

בפסגה הגאיונה שאליה הגיע בעור שניו. בעומרו בראש ההר - במרומי השיא  
 שאליו נכסף בכל מאורו - הוא מחליט לפתע פתאום לשנות כיוון, לנוח את  
 המרוץ השאפתני, שהיה לו לדרך חיים, ולחזור אל אחיו, שנשארו במישור  
 מאחור (כמאמר המשורר הלאומי בשיר "חוזה, לך ברח", שעה שביקש להתנער  
 מגלימת השליחות הנבואית שהונחה על כתפיו: "אֲשׁוּכָה לִי בְּלֵאט כְּשֶׁבֶאתִי").  
 ואולם, בניגוד למקובל בז'אנר הנבואי והפסידו-נבואי, אין "גיבורנו" מבקש  
 לפרוש מן הבריות ומעומס האחריות של השליחות הציבורית. כל רצונו לשאת  
 בעול כאחד העם, כשווה בין שווים, בין אחיו העמלים, שבתוכם נולד וגדל.  
 הדברים מזכירים עד מאוד את "שיר שמחת מעשה" (שירי שביעי מתוך  
 המחזור "שיר עשרה אחים"). כאן נתגבש הרעיון, שעתיד היה ללוות את שירי  
 עיר היונה, בדבר היות המעשה הממשי - ולו גם הדל והאפור - עולה בערכו  
 ובחשיבותו על כל דיבור. ובמקביל, שירה אמירתית ודלה למראה, המלווה את  
 העשייה האפורה, עדיפה "בשעה זו" על כל זיקוקי די-נור ססגוניים ופוליונייים.  
 לאחר שהרשים את קוראיו בהעפלה על צוקים גבוהים ותלולים, הגיעה העת,  
 קבע אז אלתרמן, לשיר "את השמחה שלא השכר פי אם הגיע יסודה [...] היא  
 עֲצַמַת קִבֵּע הוּמִיָּה כְּהִמְיָתָם שֶׁל מַפְרָשִׁים/ עַל פְּנֵי קוֹרוֹת עוֹלָם. היא היא בְּהֵן  
 רְאִי שֶׁדְּרָכִים סוֹלְלֹת/ וְהִיא בְּדֵל וּבְאֶפֶר שֶׁבְּדַבְרִים הַנְּעֻשִׁים".  
 מחד גיסא, אך טבעי היה לו ביקש "גיבורנו" לנוח על זרי הדפנה, ליהנות  
 מהערצת הקהל, מן הנוף מרהיב העין הנשקף מן הפסגה, לשאוף מלוא ריאותיו  
 את האוויר הצלול והטהור. מאידך גיסא, אוויר הפסגות דליל הוא וצונן, וככל  
 שמתקדמים במעלה ההר, הולך הוא ואוול. גם "הבדידות המזהרת" שבגבהים  
 מעיקה על מי שהורגל לחיי עמל פשוטים, ואינה משרה עליו אלא תחושה  
 של דכרוך (זוהי תחושתו של האמן חננאל, גיבור פונדק הרוחות, בהגיעו אל  
 הפסגה). ואכן, כשמגיע החיריק לאמצע הדרך, הוא שמח שמחה מרובה, וחש  
 להכריז על הישגיו ברמה ("הַנְּנִי! שוּרוּ"); אך כשהוא מגיע סוף סוף אל הפסגה,  
 הוא מתחיל לתהות אם היה ההישג שווה את כל הטורח והסיכון. לאחר שהוכיח  
 החיריק לעצמו לאיזה גובה הצליח להעפיל בכוחות עצמו, הוא מתחיל לרדת  
 אט-אט ממרומי ההר אל המישור, משתוקק להיות כאחד האדם. עדיפים בעיניו  
 החיים הפשוטים והעמליים על העמידה במרומים, והוא מבקש להיות ככל  
 אחיו שנתרו "שם" למטה, בדיוטה התחתונה, במקום שבו "קולו מצטרף אל  
 קולות/ הסגול והצירה, אחיו לצלילים"<sup>1</sup>.

ביצירה המחכימה ומשובכת הנפש שלפנינו, הראה אלטרמן אל נכון, שלא רק אות מאותיות האלף-בית יכולה לעמוד במרכזו של סיפור רב-עליליה. אפילו חיריק זעיר שבתחתית שוליה של אות זו יכול לחולל מבצעים נועזים ולהגיע להישגים אדירים, במיוחד אם מאתגרים אותו ומנסים להופכו בהבל פה לאפס מאופס. לשמחת הקורא הצעיר מתברר עד מהרה, כי העוול שגרמו האותיות לחיריק המסכן לא החלישו, כי אם להפך. בידועו כי אין הוא ראוי לגינוי, וכי נגרם לו סבל רב ומיותר, מתמלא החיריק בכוחות אדירים שאת קיומם לא ניחש כלל. "גיבורנו" מתגלה כמטפס הרים עז ונועז, היוצא למשימה בלתי-אפשרית, שאותה הוא מצליח למרבה הפלא להכתיר בהצלחה: העפלה מרהיבת עין לשיאו של צוק או מצוק גבוה, ששיפועו הוא  $90^{\circ}$ . מבחינה זו, לפנינו יצירה אופטימית, המלמדת ילדים רגישים ובעלי רגשות נחיתות לבל ירפו את ידיהם דברי העלבון שהם שומעים מ"חבריהם" המבקשים להתכבד בקלונם. היא אף מלמדת אותם שניתן להפוך את החולשה ואת הרגשת הקיפוח למנוף אדיר להישגים ולהצלחה. את הילדים הכוחניים ומחבלי התחבולות מלמדת היצירה שלא תמיד כראי להם להתעמר בחבריהם החלשים ולשלח בהם דברי חרפות ועלבון; שלא אחת עתידים הם לגלות להפתעתם, כי דברי הזלזול וההתגרות שלהם, שנועדו להשפיל את החלשים ולדכאם עד עפר, דווקא חישלום ונטעו בהם כוח רצון להגיע לגדולות. זהו סיפורו של החיריק, שהפך מ"סֶתָם רָבֵב-שֶׁבֶפְתָּב" לגיבור דגול מרבכה.

ואין זה הלקח הפסיכולוגי היחיד המשוקע בין השורות. המעשייה "מעשה בחיריק קטן" מלמדת גם פרק במבנה הנפש של אנשים קטנים ומזולזלים, שקטנות קומתם, מעמדם הנחות ומראם הלא-מרשים הם הכוח המדרבן אותם להישגים. המיתוס וההיסטוריה, הלאומיים והאוניברסליים, מלאים בדוגמאות כאלה - למן דוד הנער הקטן, שנלחם מול הענק הפלשתי, והנער ההולנדי שהגן על הסכר בכוחותיו הדלים ועד לנפוליון בונפרטה קצר הקומה, שכמעט השתלט על אירופה כולה. דווקא מאותם טיפוסים רפים וקטני קומה, שלא תואר להם ולא הדר, קורצו אחדים מגיבורי הכוח והרוח, שקראו תיגר על איתני הטבע ועל חוקים שנתקדשו. לעומת זאת, הגיבור הגבוה והיפה, בעל "נתוני הפתיחה" המבטיחים, אינו חייב להתאמץ כדי להרשים את סובביו, ועל כן אף אין הוא נוהג לצאת מעורו ולהשיג הישגים מרשימים.

תקיפי החברה, מעצבי דעת הקהל ומוביליה, צריכים להבין שאֵל להם

להתרשם מעליבותו של הקנקן. לא אחת מתגלה במפתיע, שדווקא בתוך קנקן בלתי-מרשים חומרים כוחות ותעצומות נפש אדירים, שקשה היה לנחש את קיומם. על כן, לא אחת מתברר שההישג הרם והמרשים יותר משהוא מעיד על שיעור קומתו של משיגהו ועל כישרונותיו הריהו מעיד על כוח רצונו, על נחישותו והתמדתו. ובמילים אחרות: כשם שאין תואם בין הערכת החברה את היחיד לבין ההישגים הצפויים לו בסוף הדרך, כך גם אין תואם בין נתוניו הגופניים המולדים של היחיד לבין שאיפותיו והישגיו. לעתים הבשר רפה, אך רוח האדם הכבירה עשויה לרומם את הרפים והנחשלים ולשאתם מעלה מעלה.

### בני אדם משונים

אין זו הפעם הראשונה או האחרונה, שבה עסק אלתרמן בנמוכי המעמד והקומה, שרגשי הנחיתות שלהם דחפום להישגים שהפתיעו את החברה. מותר כמדומה לשער שהתעניינותו בסוגיה זו נבעה לא במעט ממגבלותיו הגופניות: מפגמיו המוטוריים בידי ומן הגמגום שבו לקה מילדות - ליקויים פיזיולוגיים גלויים, שגרמו לו קשיים חברתיים ותפקודיים ודחו את הנערות שאחריהן חיזר. לימים, משנודע שמו ב"יישוב" כמשוררו האהוב של הדור וכנושא דברו, הוא התבונן במעמדו החדש בהשתאות, וראה בעצמו כעין "ברווזן מכוער" שהיה מבלי משים לברבור מרהיב עין.<sup>2</sup>

כמי שחזה מבשרו את אכזריות החברה ואת התנכרותה לחלש, וכמי שלמד זואולוגיה וידע כיצד "חוקי היער" קובעים את חוקי ההישרדות, תרגם אלתרמן את הסיפור הפרטי למישור הכללי. כהיסטוריוסוף, הוא אף הבין ששאפתנותם של טיפוסים חלשים כדוגמת החיריק בכוחה להניע את מנגנוני הניעות החברתית, ולהציעד את האדם, את העם ואת האנושות קדימה. בלעדיה לא הייתה החברה יכולה להגיע להישגי הקדמה שעליהם גאוותה. ואולם, אין מדובר בקו ליניארי העולה במעלה הדורות עד לאין קץ, ולכן חייב החיריק לרדת ממרומי ההר ולפנות דרך לדור הבא, שעדיין לא התעייף מן המרוץ. כאלה הם בני העניים, ששאפתנותם לעלות במעלה הסולם מזרימה דם חדש למנגנונים חברתיים שהגיעו לקיפאון ולקיבעון (כמאמר חז"ל: "זההרו בבני עניים שמהן תצא תורה"; נדרים פ"א ע"א). על בני העניים, שבכוח רצונם מזדעזע האגם הנרפש של החברה המעמדית ושמהם תצא תורה, אמר אלתרמן בשירו "ועוד

אמרו האותיות", מן המחזור "דברים שבאמצע" (חגיגת קיץ):

מִן הָעַם הַמְּכָה בְּקִיעִים [...]   
 יְבוֹאוּ בְּנֵי הָעַנְיִים   
 שְׁלֶקְרָאתֶם תֵּצֵא תוֹרָה.   
 לָהֶם שְׂכָחַם חֲדָשׁ   
 וּגְאוֹתֶם נִשְׁכַּח בְּשָׂרָה,   
 מַחְכּוֹת, לְבַל יֵאכְלֶן הָעֵשׂ,   
 מַחְשַׁבְתָּהּ שֶׁל אִמָּה וּלְשׁוֹנָה.

ואף זאת: לא קטנות קומתו של החיריק לבדה היא שֶׁדְּרַבְנָה אותו לצאת אל המסע המופלא לכיבוש פסגת הר נו. גם החברה הרימה תרומה משלה להתהוות תופעה מרשימה זו של כיבוש ההר התלול, כי אלמלא שמע החיריק את ההשמצות המרושעות שנאמרו מאחורי גבו, ספק אם היה מתמלא כעס וכוח רצון להוכיח את עצמו. אותם גיבורים, אמנים, אנשי מדע, וכיוצא באלה דמויות מופת המגיעות לגבהים ולמעמקים, שקודמיהם לא שיערום, נזקקים לא אחת לגורם מאיץ ומדרבן שינסוך בהם תעצומות נפש, ולעיתים אפילו כוחות על-טבעיים.

יוצא אפוא שגם אם ביקשו האותיות למגר את כוחו של החיריק, להתכחש לחשיבותו ולסלקו מן הזירה, הרי שתוחלתן נכזבה. בהוציאן את דיבתן רעה, הן השיגו את ההפך הגמור מן המצופה. אם בתחילת דרכו היה החיריק סימן קטן ובעל חשיבות מינורית, הרי שהכורח להוכיח את עצמו והרצון העז להזים את דברי הבלע הזדוניים, חישל את כוחותיו והאדירים עד לבלי הפך. אמנם הוא החל את דרכו רק כדי להשיב ל"חבריו" כגמולם, אולם עד מהרה הפכה ההעפלה לדרך חיים. היא רוממה אותו תחילה למעמד של שורוק הניצב באמצעו של מצוק גבוה ותלול, ולבסוף למעמד של חולם הניצב בראשו של "הר נו" (אם יש בעברית צירופים כגון "הרֵי אֶלְף"<sup>3</sup> ו"הר בֵּית ה'", מדוע ייפקד מקומו של "הר נו" משמות ההרים?).

כדאי לזכור ולהזכיר בהקשר זה כי את ספר התבה המזמרת פתח אלתרמן בשיר על בנימין מטודלה, הנוסע הנועז שעזב את ביתו עם אור שחר ויצא אל דרכי הנודים (כאותו הַלֵךְ שידיו ריקות ועירו רחוקה מן השיר "עוד חוזר הניגון", הפותח את קובץ שיריו הראשון כוכבים בחוץ, וכמו חננאל, גיבור פונדק



הרוחות העוזב את ביתו בטרם תיעור אשתו משנתה). וכך פתח אלתרמן את שירו על בנימין מטודלה, בתארו את הנוסע הנועז, מאותם יחידי סגולה שכבשו נתיבים נשכחים שעין לא שזפתם ורגל לא דרכה בהם לפניהם:

עם אור שחר, ביום לא עבות  
מעירו אשר עיר לא תשנה לה,  
מרעיו שדברו בו טובות,  
משונאיו שדברו דברי בלע,  
מנושיו שנשו בו חובות  
(יקלעם אלהים בכף קלע!)  
אל דרכי נדודים,  
אל דרכי נדודים  
יצא בנימין מטודלה.

נוסע נועז זה, ש"עבר יבשות ואיים" ו"צנח מצוקים נוראים", התיישב עם שובו הביתה לכתוב את קורות מסעיו "עלי ספר, מלה בסלע". כן כתב וכתב וכתב/ כל ימיו הוא לבלי יתעצלה/ כי היה לו בלי סוף/ מה לכתב ולכתב/ לאותו בנימין מטודלה". משמע, הנוסע הנועז אינו מסתפק בעלילות גבורה. כגיבור יהודי, בן ל"עם הכתב", הוא מתגלה בתורת "ספרא וסייפא", כמי שאינו מושך ידו מן הנוצה. בהצמידו את הנדודים במרחבי ארץ ואת נדודי השנה של האוחזים בעט סופרים, מותח אלתרמן קו של אנלוגיה בין אנשים כדוגמת פרדיננד מגלן, מגלן של ארצות, ואנשים כדוגמת נסקו דה גמה (ששמו מזכיר את האות השלישית באלף-בית היווני, גלגולה של הגימ"ל העברית) לבין הסופרים ואנשי הרוח היגיעים ללא הרף ומעפילים אל פסגות ושיאים בתוך ד' אמות ובין ארבעה כתלים. נתיב הנדודים המצומצם שבין השולחן לחלון משול לנתיב הייסורים הנצחי של הנווד, המשורר, היהודי, המרטיר.<sup>4</sup> ואגב, ממש כמו הנוסע הגדול, רבי בנימין מטודלה, גם אלתרמן עצמו ביקש לברוח ב-1958 "משונאיו שדברו דברי בלע" ומ"מנושיו שנשו בו חובות", כפי שמוכיחים מכתביו האישיים המצויים בארכיונו וכפי שניכר היטב ממחזהו פונדק הרוחות שהועלה על קרשי הבמה ב-1962.<sup>5</sup>

גם ב"מעשה בחיריק קטן" נבלעים הגבולות בין גיבורי הכוח לבין גיבורי הרוח, בין מטפסי ההרים הנועזים לבין האמנים והאומנים, המעפילים אל שיאים

ופסגות בל ישוערו. המטפס הנועז מדומה לעתים לחוצב ומהנדס, ש"קצב מדרגות וגשרים גשר" (כדאי להשוות שורות אלה לשיר "שפת הסרגל" משרי חגיגת קיץ, שבו מצדיע המשורר ל"מוחות חמושי דמיון, / בשפת הספרות הנזירה. / אמרו באמץ ובתם / את העז בשירי הכפירה, / המגיע עד סף אחרון, / שעלי הוא נהפך לתפלה."). לעתים הוא מתואר כמי ש"שר / שר ושר", ואין המדובר בשירי לכת בלבד, אלא גם במשורר השר את שירו במעלה הדורות. דומה הוא לרבי בנימין מטודלה, שעם שובו לביתו "כתב וכתב וכתב" וכן למשורר בחגיגת קיץ ש"כתב ומחק וחזר / ומחק וכתב ותקן / ולטש ושנה ועבר / בקלמוס, הוסיף, גרע, סגן", עד שגילה להפתעתו שחיו חלפו להם לבלי שוב.

לפנינו פרק מאלף בסוגיית יחסי האמן והחברה: תחילה, החברה מזולת ביחיד היושב בשפל המדרגה - ב"חיריק" שחיצוניותו אינה מלמדת על תעצומות הנפש שלו - ומאלצת אותו להוכיח את עצמו. בגלל יחסה העוין של החברה, האמן היחיד והמיוחד נאלץ לאמץ את כל כוחותיו ולהעפיל מעלה מעלה אל פסגת ההישג, אך משהוא מגיע אל הפסגה ומבקש לנוח ולהחליף כוח, החברה דוחקת בו להתמיד במאמציו העילאיים עד אין קץ, וזאת כדי שתוכל להמשיך ולהתענג על הישגיו המופלאים של האמן. גם כשהיא פזוה לנביא ולאישי הרוח וגם כשהיא מעריצה אותו, מתגלה החברה כאכזריותה. גם כשהיא מזוללת באמן - מלך הלוהב בבואו - וגם כשהיא מציבה אותו על פן גבוה, היא גורמת לו סבל בל ישוער. כך או אחרת, אין היא מתחשבת ברגשותיו כלל וכלל, וכל חפצה - לגרות את יצריה ולספקם (ועל נושא זה נסבים אחדים משרי ביאליק, כגון "לא זכיתי באור מן ההפקר", "דבר" ו"והיה כי תמצאו").

תחילה מתגרים תקיפי החברה באדם הרגיש, מקנטרים אותו ושמים לאידו, אך משהוא מוכיח את עצמו ומגיע לפסגה, הם נהנים למראהו כשהוא מסכן את חייו או מקפחם לנגד עיניהם הרואות. ואין המדובר בקיפוח חיים למען פיקוח נפש, כבשדה הקרב למשל, אלא בקיפוחם למען תכלית שאינה מחויבת המציאות ואינה מצדיקה את הקרבן. "בני אדם משונים" מזן ה-*homo ludens* ("האדם המשחק"), כדוגמת לולייני קרקס ונהגי מרוץ, מתגוששים ומתאגרפים, צוללני תחרות וצנחני ראוה, גולשי הרים מושלגים ומטפסי הרים ומצוקים, מענים את נפשם ומסכנים את חייהם כדי לגרום לעצמם ולקהלם הנאה וריגוש. היחס האינסטרומנטלי של ציבור הצרכנים כלפיהם מסביר את ההנאה שמפיק בימינו הציבור הרחב, גלגולו של הקהל שישב בימי קדם ביציעי הזירה וצפה

בלודר שנלחם באריה, למראה קרבנות אדם אלו. אלתרמן מרחיב כמוכּן את המעגל, ומכליל בקהלם של אלה גם את האמנים היוצרים, אותם "רועי רוח", המוכּנים לכלות את חייהם למען תכלית אסתטיציסטית "הבְּלוּלִית" (כמאמר במחזור "שירים על רעות הרוח"), בעוד שהציבור צמא הדם דורש ללא הרף: "הב" ו"הב".

### על גמר ליטושו של כל קוץ וקוץ

כשכתב יל"ג את "קוצו של יוד", הוא ביקש לרמוז לעניין קל שבקלים - לאותו קוץ זעיר המתנוסס בראש האות הקטנה ביותר של האלף-בית העברי, המשמש משל לכל עניין של מה בכך. כן ביקש לרמוז, כאמור לעיל, ליהודי ("יוד") הדחוי והמזולזל, ועל כן ניקד את הכותרת בשורוק, ולא בחולם, כמקובל. הבחין בכך מתרגמו י"י לינצקי, שתרגם את היצירה תרגום חופשי ליידיש בשם "איבער אַ פינטעלע" (מתוך רמיזה לפתגם שבפי העם - "אַ פינטעלע ייד" - הנקודה היהודית). יוסף קלוזנר לא הבחין בכך, וביקש "לשפר" את כותרתו של יל"ג, והציע באופן היפר-קורקטי: "קוצה של יוד" (על בסיס הלשון התלמודית "לא נצרכה אלא לקוצה של יוד"). ואם יל"ג כתב פואמה על הקוץ שבראש האות הקטנה שבאותיות האלף-בית, קוץ המעטר את האות ככתר זעיר, הרי שאלתרמן הרחיק לכת ממנו, וכתב על סימן ניקוד זעיר וקל, "שְׁלֹא זָכָה לְעַמֵּד בְּחֶתֶךְ / בְּרֵאשֵׁי אוֹתֵיזוֹת, לְעֵטְרֵךְ וּלְקִשְׁטֵךְ, / כִּי שְׂמֹחֵהוּ תְּמִיד, מְעֵשֶׂה שְׁטֵן, / רַק בְּתַחֲתֵיתֶךְ". זהו אפוא סיפור עלילותיו של "גיבור" קטן כרכב, שהאותיות מזולזלות בו, מורידות אותו לשאול תחתיות ומגלגלות אותו בנוצות ובעטרן.

חיריק זה היה יכול לשבת כל ימיו בקרן זוית אלמלא שמע "שיחת אותיות", שהשפילה אותו עד עפר, והעידה עליו מפורשות כי הוא "סֵתֶם בְּרֵיהַ עֲלוּבָה. / סֵתֶם רֶבֶב-שִׁבְכָתֶב. תֵּג מְגַבֵּל וְהִדְיוּט. / לֹא יַחֲלֵם. לֹא יִשְׁאָף. לֹא יִתְאַו. לֹא יִשְׁוֶה / אֶפְלוֹ אֶת קֶצֶה / קוֹצוֹ שֶׁל יוֹד". יל"ג בחר בקוץ שעל גבי האות כדי להזהיר ולהזכיר כי בגלל "מסמר קטן", המתנוסס בראשה של האות הקטנה שבאותיות האלף-בית, יכול בית גדול ומפואר להיחרב ("קוצו של יוד" וב"אשקא דריספק", חורבן בית המשפחה וחורבן הבית הלאומי כרוכים זה בזה). אלתרמן מרחיק לכת מיל"ג, ומספר את סיפורו של סימן ניקוד זעיר שמקומו בתחתית השורה - יצור קל ונקלה, שנדרש לשאוב מקרבו כוחות איתנים כדי להעפיל אל ראש האות נ"ו, הזקופה כמצוק תלול. את המושג הדקדוקי "קמץ קטן" הסב

אלתרמן למושג המקורי "חיריק קטן".

מעניין לגלות, שבהגיע החיריק "הקטן" למעלת שורוק, הוא קורא לחבריו להתבונן בו ובהישגיו: "עורו, עורו! שורו! שורו! שורו! שורו!", וחבריו שנעורו מקריאתו "תָּהָה תָּהוּ", "בָּהָה בָּהוּ", תָּמָהוּ ואמרו "א-הו" (כל המילים מסתיימות בתנועת [U]), הלא היא תנועת השורוק המתנוססת באמצע הן'ו התלול). לעומת זאת, כשהוא התנוסס על ראש ההר, חבריו שנעורו "תָּהוּ תָּהָה", בָּהוּ בָּהָה" ואמרו על החיריק המתנוסס בגובהו "א-הו!" (כל המילים מסתיימות בתנועת [O]), הלא היא תנועת החולם המתנוססת בראש הן'ו התלול). דמיונם של תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד. כבר ראינו בפרק הקודם כי לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומר, המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אזכורו המרומז של סיפור בראשית בא לומר בהקשר זה, שאם נברא העולם מאותיות, הרי שעולם ומלואו תלויים בכל סימן וסימן, אפילו הוא חיריק זעיר.

קדמו לאלתרמן במטפוריקה מתחומי סימני הניקוד ביאליק ושלונסקי, שכתבו שירי אותיות וכן שירים וסיפורים על התנועות ועל סימני הניקוד. כך כתב ביאליק, דרך משל, ב"מאחורי הגדר", שעה שתואר כלב הנובח "בְּקִמָּץ ולא בַּפֶּתַח, וכלב שנביחתו קמוצה - הזאב טוב ממנו [...] מסתתר במלונתו [...] ופתאום: חֶטֶף!". ולעומת שקוריפין, הברדלס הדורסני, שנביחתו ה"קמוצה" רתחנית ואימתנית, היא תואר את כלבו הקטן והעדין של נח, הדומה יותר לכבש מאשר לכלב, כברייה שענינה הזעירות וקצה חוטמה הקטן "מנצנצים מתוך הלובן כשלוש טיפין שחורות של סגול". מטפוריקה זו שמתחום סימני הניקוד השתכללה בשיר הילדים הקונדסי "מעשה ילדות", שבו הדלי חורק ושורק על פי הבאר, ומשמיע צלילי "שיריק-חיריק", שהם גם חיקוי צלילי החריקה והשיריקה של הדלי הריק, וגם רמז לתנועות השורוק והחיריק בקדוק. ובמאמר מוסגר: צלילי "שיריק-חיריק", שמשמיע הדלי בשיר הילדים של ביאליק, מעלים על הדעת את הפסוק המקראי: "פצו עליך פיהם [...] שרקו ויחרקו שן" (איכה ב, טז), ובו נזכרים ברצף השורשים שר"ק וחר"ק שמהם נגזרו ה"שורוק" וה"חיריק".

בספרו לילדים עלילות מיקי מהו הרבה שלונסקי לעשות שימוש בסימני הניקוד כב"אבזרי" במה לתיאור המציאות החוץ ספרותית. כך, למשל, מתואר מיקי-מוק: "שְׁתֵּי עֵינָיִם לוֹ - סוּגְרִים, נְחִירִים - בְּגֵרִשִׁים, וְשִׁפְתָיִם - כְּשָׂא-

נע. // מִשְׁקֵלוֹ הוּא רַבֵּעַ אוֹנָצִי. / וְכִמּוֹ חִירִיק הוּא רְזָה... / אַךְ מִפְּלִיא הוּא קוֹנָצִים-  
 מוֹנָצִים, / שְׁמִיּוֹם קֹנָצָנּוּ קוֹנָצִים / לֹא קֹנָצֵץ עוֹד קוֹנֵץ כְּזֶה!" (שם, עמ' 45). כך  
 מתואר גם ילד חצוף, המכעיס את הוריו ומוריו, וצועק "להכעיס", כי קמץ-אלף  
 - אינו "א": "קִמְץ-אֶלֶף - כָּלֵל לֹא 'א' הוּא / פֶּתַח-בֵּית - אֵינְנוּ 'ב'! / הַגְּדוּלִים  
 דְּבָרֵי שְׁמָעוּ / וְאָמְרוּ: 'חֲצִפָּה רַבָּה!' (שם, עמ' 40). בפרק הרביעי מלמד המספר  
 את ידידיו פרק ב"חכמת הפרצוף" - כיצד לצייר דמות על פי הדקדוק: "חִירִיק/  
 חִירִיק / נוֹ פְתוּחַ / מִרְכָּאוֹת / וְסִיר נְפוּחַ / סִמָּךְ סִמָּךְ / קוֹ פְפוּף / וְהָרִי לָכֶם / פְּרָצוּף!"  
 (שם, עמ' 50).

יצירות אלה ואחרות לקח כפול ומכופל להן. ראשית, הן מראות שבשפה  
 העברית גם סימן ניקוד קטן, קל שבקלים, הוא בעל חשיבות מרובה, וזאת בשל  
 ריבוי משמעיו של השורש העברי, שבו תנועה קלה יכולה להבדיל בין "קדושה"  
 ל"קדושה", או בין "שִׁחַר" ל"שחור". שנית, עם ישראל בגולה לימד את בניו  
 ב"חדר" לפי שיטת "קמץ אלף - א", ועשה את סימני הניקוד חלק בלתי-נפרד  
 מלימוד התורה, ועל כן יש לעם זה עניין בכל קוץ וקוץ שבתורה (הסופרים  
 הראשונים זכו לשמם על שום שָׁמְנוּ את אותיות התורה). יצירות אלה של  
 ביאליק, שלונסקי ואלתרמן על סימני הניקוד מלמדות שעם ישראל בגולה נזקק  
 למטפוריקה מתחומי הלמדנות ומעולם הספר כדי לומר דברי טעם על החיים,  
 בניגוד למקובל אצל אומות העולם, שאצלן האמנות מחקה את החיים. אין זו  
 מטפוריקה של אותיות בלבד, אלא אפילו של סימני ניקוד זעירים שבזעירים.  
 בחיי עם ישראל, למרבה הצער, לעתים די בגורם זעיר כדי שיגרוור בעקבותיו  
 טרגדיה רבת-ממדים. הפתגם העממי קובע: "הכול בגלל מסמר קטן", ויל"ג  
 מתרגם זאת לקוץ שבראש האות הקטנה ביותר, לשני שעורים שיכולים להחריב  
 בית בישראל, או ליתד של מרכבה שעלולה להחריב עיר שלמה ואפילו ממלכה  
 שלמה.

כאמור, אלתרמן מרחיק לכת מיל"ג, ומספר סיפור שלם על חיריק אחד  
 זעיר וקל, ההופך עולמות כדי לשבור שיאים ולכבוש את פסגת ההר. האם  
 הישגיו הם "נס" או "ניצחון"?<sup>8</sup> בחייו של עם ישראל, גם הציפייה למיני נסים  
 התלויים בשערה היא למרבה הצער מציאות ראלית (חיים שבהם הנס הוא  
 חלק מהמציאות הפשוטה מציגים לנגד עינינו אוקסימורון אלתרמני טיפוסי!).  
 אלמלא ה"נס" הפוקד את ההיסטוריה הלאומית מפעם לפעם היו חייו של עם  
 ישראל שרשרת אין-סופית של פגעים ומפגעים. בשל הכורח של עם קטן ושנוא

להצטיין ולהתבלט, הוא מגיע לא אחת להישגים אדירים. גם האסון וגם הששון פוקדים אפוא את "עַם הַקֶּתֶב" (כפי שפינה ביאליק את עם ישראל ב"מתו מדבר" בעקבות מסורה ערבית) בשל גורם קל שבקלים, שצובר תאוצה ומתפתח לממדים אדירים.

### גאווה וענווה

קטנותו של החיריק מלמדת על רגשי הנחיתות שלו ועל מעמדו הנחות בעיני הבריות, אך רגשי נחיתות אלה הופכים אצלו עד מהרה לרגשות עליונות, והענווה הופכת לגאווה. ההישג המדהים ממלא את לבו בשמחה, והוא מעיר את סובביו ומעורר אותם להתרשם מגודל כיבושיו: "עורו, עורו! / שורו! שורו! הַנְּי! שורו!", והנה דווקא עם כיבוש הפסגה, כשהכול מפצירים בו להישאר עליה לאור הזרקורים ולצלילי "טקטוק" המצלמות, הוא בז להישג הנכבד שהושג בעמל רב, ומחליט לחזור אל המקום העמלני וההומה, שבו מתרחשים האירועים האמתיים. למעשה, הוא נרתע ממעמדו החדש במרומי ההר שראשו מגיע השמימה, ומבקש לרדת אל המישור ולהוסיף לעמול כחרק זעיר ופשוט, כאותה דבורה המכונה "פועלת", המוסיפה את טיפת הדבש העלומה שלה ל"כוורת" (החרק והחיריק שניהם קטנים ושורש אחד מאחדם).

בדברים אלה טמון רעיון אוניברסלי על מצבו הקיומי של "כל אדם" אל מול האין-סוף. מצד אחד, האדם אינו אלא פסיק, או חיריק, אל מול פני היקום (כזכור הפך קפקא את האדם לחרק העלול להימחץ בכל רגע תחת כל רגל). מצד שני, לעולם אין אדם, קטן ככל שיהא, נואש ממאמציו לרסן את איתני הטבע ולקרוא להם תיגר: הוא מקים גשרים, כורה מנהרות, כובש פסגות הרים וטס אל החלל החיצון. מחד גיסא, "אפסות האדם", ומאידך גיסא, האדם כ"נזר הבריאה" (כמאמר בעל התהלים: "מה אנוש כי תזכרנו וכן אדם כי תפקדנו. ותחסרהו מעט מאלהים וכבוד והדר תעטרהו"; ח, ה-ו) לולא שאפתנותו של האדם, הייתה האנושות דורכת במקומה ומדשדשת במי אפסיים.

זהו אפוא שיר על טיפוסו של האדם במעלה הר הקדמה למען רווחתו ולתפארת האנושות. ואולם, בטיפוס אל הפסגה הנושקת בשמים יש גם מן ה"היבירי", מן הרצון להגיע למעלת בורא עולם. על כן נרמז כאן סיפורם של בוני מגדל בבל, ששילמו על חטא גאוותם ("הוא אָמַר: הַשּׁוּרֹת בְּשָׁמַיִם רָאשָׁן...").<sup>9</sup> לפיכך מוריד אלתרמן את "גיבורנו" מראש ההר, כדי שלא יוסיף

להעפיל על הרים רמים וישבור את מפרקתו כאותם overreachers מן המיתוס וההיסטוריה שלא ידעו גבולות מהם.<sup>10</sup> במאמרו "בין ספרה לסיפור", אחרית דבר למחזהו משפט פיתגורס, טען אלתרמן כי הקדמה נבלמת מפעם לפעם על ידי כוחה של ה"סטיכיה", המסיגה אותה לאחור:

מה מקומו של כוח זה בתוך היקום הצח, הסדור לפי חוקי היגיון תקיפים וצלולים? כוח זה אינו מקבל לא מכות של עקרונות מוסר ולא הסבר של חוק טבע. אם הוא חוק, הרי הוא חוק אשר רק טירופו הוא הגיוני, ואם הוא חשבון הריהו חשבון של מכונה שיצאה מדעתה. זהו חוק הבז לכל חוקות שבעולם ולכל הסבר שבעולם.<sup>11</sup>

באחד מרברדיו, סיפורו של החיריק המטפס אל ראש ההר הוא משל קיומי על מצבו של האדם באשר הוא. האדם - "כל אדם" - מטפס כמו סזיפוס במעלה ההר, נהנה לרגע קט מן ההישג שהשיג, ומיד הופך הישג זה למובן מאליו, וכבר הוא בטל ומבוטל, מפנה מקומו להישגים נכבדים וחשובים יותר, ומוריד את האדם אל תחתית ההר. כבר באמצע הדרך נאמר על החיריק כי "פְּבָר פְּחוּ אָפֶס", ועם זאת הוא שש על עצם ההישג, כאילו הכריז בגאווה "אני ואפסי עוד". אולם, בהגיעו אל הפסגה בטל הישגו הקודם והיה כלא היה, שהרי עתה מעניין אותו ההישג הבא שצפוי לו או לבאים אחריו. בהקשר זה, טען ביאליק במסתו "יוצר הנוסח" כי בעיניו חשובה המצאת המחט מהמצאת מכונת התפירה המשוכללת, שכן פריצת הדרך הראשונה היא הנחשבת לדעתו באמת ובתמים. עם זאת, במציאות המודרנית, כל הישג משכיח את קודמו, ואף מוציא אותו מן המחזור, ולכן הישגיו המרשימים של החיריק אינם אלא שלב בהתפתחות התרבות האנושית. ייזכר כי בשירו "רועת האווזים" (מתוך כוכבים בחוץ) תיאר אלתרמן את האנושות המטפסת אל פסגת הישגיה כ"עֵנֵק שְׁעִיר עוֹלָה פְּהָר נוֹהֵם מֵרֵב בְּדִידוֹת וְגִדְל".

לא רק למגלי עולם ולמטפסי הרים דרושים כוח רצון, התמדה, כישרון ותערובת של רגשות נחיתות ורגשות עליונות. כל אמן יוצר מתלבט בין היוהרה (ה"היִבְרִיס") הממלאת אותו למראה יצירה שהושלמה, כעין מיקרוקוסמוס של הבריאה כולה, לבין הענווה המזכירה לו שאין הוא אֵל או בן אֱלִים, כי אם בן-אנוש פשוט, שימיו כחציר וכחלום יעוף. גם אם קוראים לו "יוצר" ולמעשה ידיו "יצירה" (גם בלשונות העמים מכונה האמן "creator" ומעשה

ידיו ("creation"). עליו לזכור שאין הוא אלא בן-אדם, שמוצאו בטיפה סרוחה וסופו עפר. טיפת הדיו, ה"רֶבֶב-שֶׁבֶכְתָּב", ששמו "חיריק", הוא כאותה טיפת דיו, שעליה שר יל"ג את שירו הסטירי: "טיפה זו מה היא עליה?", בהתיכו למקשה אחת את בריאתה של היצירה הספרותית ואת בריאת האדם. צריך האדם, לא כל שכן האָמֵן, לראות את עצמו כ"נזר הבריאה", אך גם כמי שמוצאו בטיפה סרוחה, ולהתבונן בעולם בגאווה אך גם בענווה, כמי שיודע מאין הוא בא ולאן הוא הולך ולפני מי עתיד הוא לתת את הדין. ואף זאת: עליו לדעת בעצמו איך ומתי ראוי לו שיפרוש מן המרוץ, שאם לא ידע לפרוש בזמן - יחטפוהו המוות באמצע המרוץ וילמדו לקח.<sup>12</sup>

אלתרמן תרגם מחזות אחדים על "גיבורים" שהגיעו לגדולה, אך פרשו מן המרוץ והעדיפו חיים שקטים ופשוטים, הרחק מן ההמון הסואן (כדברי ביאליק בשיר "חווה, לֶךְ בְּרַח", שנזכר לעיל: "אַל נָוֵי אֶשׁוּב וְאַל עֲמָקוֹ/ וְאַכְרַת בְּרִית עִם שְׁקָמֵי יַעַר"). ב-1947 תרגם את מחזהו של ג'ימס ברי (Barrie) המשרת והלורד (*The Admirable Crichton*). ברי, הידוע כמחברו של פיטר פן, תיאר במחזה זה לורד בעל השקפה שוויונית מתקדמת, המשתית את אחוזתו על ערכים דמוקרטיים, אך דווקא משרתיו מגלים שמרנות יתרה ודבקים בערכיה של החברה ההייררכית. ספינתם היוצאת למסע ימי נטרפת בים, ונוסעיה נסחפים לחופו של אי בודד. בימי שהותם שם הופך המשרת למושל האי בזכות תושייתו הרבה, ואפילו בתו של הלורד מבקשת להינשא לו (בעוד המשרת נושא עיניו אל משרתת "כערכו"). משנגאלים אנשי הספינה הטרופה וחוזרים לאנגליה ולחיי האחוזה, חוזר המשרת למשרתו הישנה, ואינו מספר לאיש על ימי גדולתו באי. במילים אחרות, באי השומם והפראי רק תכונותיו המולדות של האדם נחשבות, והן שמעלות את המשרת למעלת מושל, אך אנגליה מחזירה אותו למעמדו ה"טבעי", שבתחתית הסולם החברתי. למרבה האירוניה, המשרת אוהב את מעמדו ה"טבעי" יותר מאשר את ימי גדולתו, והשקפתו החברתית מבטאת את השקפת עולמו האריסטוקרטית של המחבר, המועיד לכל אחד את התפקיד שלתוכו נולד.

מעניין להיווכח כי גם שלמי הסנדלר, גיבור מחזהו של גרונימן שאלתרמן תרגמו לעברית והוסיף לו פזמונים מקוריים, מגלה שביעות רצון ממעמדו ה"טבעי" שבתחתית הסולם החברתי. בסוף המחזה שלמי חוזר אל כלי אומנותו ואל אשתו הפשוטה, ומלמד זכות על חיי העמל הפשוטים, הרחוקים מן הזוהר



של חיי הארמון:

כֹּן, הַפְּלִים מְצַאֲתִי שְׁנַפְשֵׁי בָּם קֶצֶה,  
וּבְרֵאוֹתַי אוֹתָם - כְּשֵׁם שְׁאֲנִי חַי! -  
שְׂמַחַת הָעֲבוּדָה עָלַי פִּתְאֹם קִפְצָה,  
הַסְּנֵדְלוֹת עִכְשׂוּ כְּאֵשׁ בְּעִצְמוֹתַי!  
מֵה טוֹב וּמֵה נְעִים לְדַפֵּק מִסְמֵר דְּקָדֵק,  
רִצְעַת הַסִּילְיָה אַף לְהִשְׁחִיל הַחוּט.  
סְנֵדְלָר הַגּוֹן יְכוּל לְמַלֵּךְ בְּשַׁעַת הַדְּחָק,  
אֶךְ הַמְּלָכִים פְּסוּלִים מֵרֵאשׁ לְסְנֵדְלוֹת.

בראש ההיררכיה של כל רפובליקה, וזו הספרותית בפרט, עומדים - כך רומז אלתרמן (מחברם של הפזמונים המשולבים במחזה זה) באירוניה גלויה - אנשים בלתי-יצירתיים (כבמשל יותם על האטד הקוצני שביקש לעצמו מלוכה); אנשים שמלאכתם אינה דורשת כל הכשרה וכישרון, אך הכול סרים למרותם ומעמידים לרשותם את שירותיהם. עבודתו של כל אימן פשוט, ולו יהא זה סנדלר או רצען, תובעת ידע וניסיון רבים יותר. ואולם, מנעמי השלטון אינם פיצוי הולם על הרפש והסיאוב, מנת חלקם של המדינאים. לפיכך, לא אחת משתוקקים אלה שהגיעו לגדולה לחזור למקורם, ונוטשים את מטה ההנהגה לטובת מטה הרועים. לא אחת הכריזו עבד שנשלח לחופשי "אהבתי את אדוני", מתוך העדפת החיים הסדורים והממושעמים ש"מבית" על החופש הפרוץ והכאוטי, המצפה לו "בחוץ", ולא אחת הודה מנהיג דגול שנקעה נפשו מן השלטון ו"מנעמיו" וביקש לחזור לאוהל הרל. הנה, אנשים כרוגמת בן-גוריון, שהגיעו אל הפסגה, נטשו לטובת חיים פשוטים, הרחק מהגה ההנהגה ומתככי השלטון.

עולים על הדעת גם דברי ברזלי לדוד המלך בפואמה המקראית של יל"ג "דוד וברזלי", שבו מזמין דוד את רועה הצאן הזקן לבוא אתו לארמונו, אך ברזלי מסרב, ורומז למלך כי "טוב ארחת ירק ואהבה שם משור אבוס ושנאה-בו" (משלי טו, יז): "וְאֲנִי לֹא אֶחְפֹּץ הוֹד, לֹא שׂוֹד וְנִפְגַּע, / לֹא אוֹכֵל עוֹד שֵׂאת הַשֵּׂאת גַּם הַשֶּׁבֶר: / הֲלֹא טוֹב מִסְכְּנוֹת וּמְנוּחָה רַגַע / מְאוֹצְרוֹת עִם צְרוֹת מִכָּל עֵבֶר. // כֹּה דַבֵּר, וּבֶן-יִשְׂרָאֵל עָנָהוּ, / כִּי יָדַע כִּי כֵן וּדְבָרָיו צְדָקוּ. / לוֹ רַבִּים בְּהֵמוֹן אוֹתָם שָׁמְעוּ / וּבְלִבָּם לְעַד מִי יִתֵּן יַחְקוּ: // 'כִּי יִתְרוֹן לְאָכָר עֵבֶד שְׂדָהוּ / מִנְּסִיכֵי אֲדָם מְעֻשְׂרֵי הַקֶּרֶת, / כִּי יִתְרוֹן לְמַעֲוֹנוֹ מַעֲשֵׂה יְדָהוּ / מִבֵּית חֶסֶן רָב מִבְּנֵי תַפְאֳרֹת'."

ואולם, שוב ושוב שובר השיר שלפנינו את שגרת המוסכמות, ומסכל את כל ציפיות הקורא: אם שיווה הקורא בלבו כי החיריק מאס בפסגה כדי להתרחק מהגה ההנהגה ולגדל ערוגות כרוב או דלעת, הרחק מן ההמון הסואן, כביצירות רומנטיות רבות, הרי ש"גיבורנו" מכחיש זאת מכול וכול. הוא מבקש לרדת מראש ההר אל מישור החוף ואל גליו, ולהימנות עם מנווטי הספינה, עם היושבים ליד הגה המדינה והחברה. אך אין הוא רוצה להיות רב חובל, אלא אחד מאותם ספנים פשוטים: לרדת אל "מְקוֹם הַתְּנוּעוֹת הַגְּדוֹלוֹת - / וְקִטְנוֹת, הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הַקֶּתֶב בְּגָלִים/ וְטוֹרְחוֹת לְעוֹרֵר וּלְהַנִּיעַ כָּל אוֹת/ וּלְהַעִיר וּלְכַוֵּן אֶת הַגִּי הַמְּלִים". נכון שמדובר כאן על "הגה" שמתחומי הלשון, אך אין להתעלם מן ההוראה של מילה זו שמתחומי הספנות, הנהיגה וההנהגה המדינית. אכן, אלתרמן ביקש להימצא במקום שבו ניתן היה לו להשפיע על חיי הציבור ולנסוך בהם משמעות וערך - לא כמצביא וכמדינאי, כי אם כאיש רוח המסייע למנהיג לראות את בעיות השעה בזווית ראייה רחבה: כנתן החכם שעורר מחשבות בלב דוד המלך.<sup>13</sup>

### תקדימים מן העבר

בבואו למתוח קו של אנלוגיה בין גיבור המעשייה שלו לבין דמויות מן המיתוס וההיסטוריה, נזכר אלתרמן בעיקר בשתי דמויות שעברו מסכת קשה של השפלה, אך אחריתם שגתה עד למאוד (שתי דמויות שמסכת חייהם התלכדה בנצרות והייתה נושא למחזות "פֶּסְיוֹן" מיוסרים). מחד גיסא, עולה כאן מבין השיטין דמותו רבת הסבל של איוב, שרעיו בגדו בו, אך בסופו של דבר הוא נתברך בשבעה בנים, בשלוש בנות יפות תואר, ברכוש ובכבוד. מאידך גיסא, עולה כאן במרומז גם דמותו של ישו, שבני עמו התעללו בו, אך התעללות זו השיגה את ההפך מן המצופה, פרסמה את שמו בעולם כולו ורוממה אותו למעלת משיח. ייסורי איוב וייסורי ישו נרמזים כאן במישרין ובדרכי עקיפין נסתרות.

סיפור איוב נרמז כאן מתוך סדרה ארוכה של שברי פסוקים, היוצרת מרקם צפוף של צירופים אלוסיביים רבי השלכות. ריבוי הרמיזות המיקרו-טקסטואליות לספר איוב אינו צריך לטשטש ולהעלים את העובדה, שנוסחת המבנה הכולל של ספר זה - סיפורו של גיבור שירד לשאול תחתיות ועלה משם מזוכך ומבורך משהיה ("וה' ברך את-אחרית איוב מראשתו"; איוב מב,

יב) - היא גם הנוסחה של סיפור החיריק. לפנינו סיפורו של יצור שגורלו לגלג אותו אל תחתית השורה, שסבל מבגידת חבריו, אך בסופו של דבר הצליח להגיע לשיאים ואף לבזוז להם. תיאורו של החיריק כמי ש"רוחו שָׁאָפָה רָמִים" מזכירה את "ושאף צמים חילם" (איוב ה, ה). דברי ההתנצלות של החיריק "וְאֲנִי מֶה פְּחִי?" מבוססים על דברי איוב "מה-פְּחִי כִי אֵיֶחֱל" (איוב ו, יא), ודברי ההצטנעות שלו "פֶּה אֶשְׁקֵט וְאֵיֶשֶׁן" מבוססים גם הם על דברי איוב "כי-עתה שכבתי ואשקוט" (איוב ג, יג). קריאת החיריק מן הגבהים "שֹׁרֵרִי! שֹׁרֵרִי!" מזכירה את דבר ה' לאיוב "ושור שחקים גבהו ממך" (איוב לה, ה), וההתגלות "מִתּוֹךְ מְפֹלֶשׁ-עֵב" מזכירה את דברי האל לאיוב: "התדע על מפלשי עב" (איוב לז, טז). תיאור האות ו"ו ש"רָאָשָׁה בְּעֵב" מזכיר את דברי צופר הנעמת: "אם-יעלה לשמים שיאו וראשו לעב יגיע" (איוב כ, ו). בגידת הרעים, ההתיישרות, תחושת אפסותו של האדם מול איתני הטבע לעומת יכולתו להתמודד עם ההשגחה העליונה, לגבור ולהתגבר - מוטיבים אלה ואחרים עשו את סיפורו של איוב לסיפור תשתית מתאים מאין כמוהו לסיפורו של "גיבורנו", שהגורל בעט בו ברגל גאוה.

סיפורו של ישו עולה כאן מן השורות ו"פְּעֵמִים, / בְּטָפוֹ / נִתְרַחֵשׁ לֹו / נִסְ / בְּעֵבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עֶקְלָקֶל וְצָר". נרמז כאן ספרו של א"א קבק במשעול הצר (תרצ"ז) על דמותו של ישו כיהודי שמרד במוסכמות החברה. מעשי הנסים והמשעול הצר, הנזכרים כאן במפורש, בהצטרפם לאפיתט "קֵט פְּגִרָגֶר" (המזכיר את משל הגרגיר שבברית החדשה, לוקס ח, ה-ח) עשויים לצבוע את דברי החיריק מראש ההר בצבעי דרשת ישו מן ההר. גם המילים "מַעֲשֵׂה שֵׁטָן" מתאימות לאיוב ולישו גם יחד, והעלייה לקראת ראש צוק מחוטב כמו כס יש בה כדי לרמז להכנות למלכות השמים. אף בירידתו מן המרומים אל פשוטי העם - אל הדייגים ושאר אנשים שמן הדיוטה התחתונה - יש מעקרונות המוסר הנוצרי. ניתן לומר כי "מעשה בחיריק קטן" הוא סיפור מעודד ומדכא בעת ובעונה אחת: מעודד - כי ניתן להסיק ממנו כי לרוח האדם אין גבולות, וגם אדם קטן ומזולזל יכול להגיע להישגים חובקי זרועות עולם; מדכא - משום שבהגיע האדם אל ההישג, אין ההישג נחשב בעיניו ובנקל יגיע למסקנתו של קוהלת כי "הַבַּל הַבָּלִים" ויבקש לחזור אל בקתות הדייגים ואל אוהלי הרועים.

מובן, היו לו לאלתרמן גם דוגמאות מתוך ההיסטוריה של דמויות שמאסו בכס השלטון והעדיפו את אוהל הרועים על מנעמי הארמון, ואת השולמית על

שלומית המחוללת בצעיפיה.<sup>14</sup> בהקשר זה בולטת דמותו של הקיסר הרומי דְיוֹקְלֵטְיוֹס, שבא מן הדיוטה התחתונה, עלה מעלה מעלה והשיג שלום קבע, לאחר עשרות שנים של מרידות חוזרות ונשנות. בחמישים השנים שקדמו לשלטונו נתחלפו כעשרים קיסרים, שכולם נרצחו, הופלו מכיסאותיהם או נפלו בקרב, ואילו הוא השכיל להחזיק ברסן השלטון למעלה מעשרים שנה, בנה מרחצאות מפוארים וקרקסאות אדירים, ולבסוף פרש מן הכס מרצונו. כשהציעו לו לחזור ולתפוס את השלטון, ענה למשחרים לפתחו: "אילו ראיתם את הירקות שאני מגדל בגני, לא הייתם מציעים לי כדבר הזה". במציאות הלוקלית והאקטואלית, התנוססה כמובן ברמה הדוגמה האישית של בן-גוריון נמוך הקומה (שפונה "בי ג'י" בשני סימני חיריק),<sup>15</sup> שגם השכיל להגיע לפסגה שאליה שאף, אך גם ידע לנטוש בזמן את מעמדו הרם ולרדת לנגב, לקיבוץ שדה-בוקר, לחיות בו כאחד העם בין אותם צעירים אידאליסטיים, שהוא עצמו שֶׁלָּחַם להפריח את השממה.

כבר בשירו המוקדם "יתד" (שמופיע במחברת שיריו של אלתרמן מצרפת בשם "מערת התאומים"), מופיע הרעיון שמאבקו של האדם ודרך חייו חשובים אפילו מן ההישג עצמו. חמדן, גיבורו של שיר זה, יוצא למסע ממושך ומסוכן (quest) במעבה האדמה, מסע שעתידי להובילו אל האושר הגדול ביותר ואל הטרגדיה הגדולה ביותר - אל מותו. בשירי אלתרמן הייעוד איננו משימה שניתן להשלימה, כי אם דרך נפתלת שלעולם אי-אפשר להגיע אל סופה, ושסוף זה אינו אלא המוות; ההליכה בדרך הגדולה היא דרך חיים, ולא אירוע חד-פעמי; אמן האמת אינו אלא הַלֵךְ החייב ללכת בדרך לאין קץ, למות ולהוסיף ללכת; הַלֵךְ זה לעולם לא ישכב בניחותא על יצועו ויקפא על שמריו; הוא יוותר מתוך בחירה על אותה "נחת" בורגנית שמקורה בנישואי תועלת ובצבירת דינרים, רק כדי שיוכל לזכות באותו גמול אחד ומיוחד שתפיסת העולם הבורגנית לא תוכל להבינו לעולם: שיש ערכים שלמענם ראוי וכדאי להקריב את החיים הנוחים, ואפילו את החיים עצמם. מעניין גללות כי שירו הגנוז של אלתרמן הוכתר בתת-הכותרת "מְסוּרָה ערבית", ואילו כאן נאמר על המאורע כי לפעמים "מְסֻפָּר הוא כְּמִין מְסוּרָה...". (תוך הכלאה בין מסורת סיפורית הנמסרת בעל פה מדור לדור לבין מערכת הכללים לנוסחם של ספרי המקרא, לכתיתם ולדקדוקם, שהרי גיבור ה"אָפּוּס" שלפנינו אינו אלא סימן ניקוד אפסי).

## ככל העמים

סיפור העפלתו של החיריק הקטן לפסגת ההר הוא סיפור שניתן כמובן לפרשו במעגלי השתמעות הולכים וגדלים, למן סיפורו הפרטי של נתן אלתרמן, הנער כבד הפה והביישן שהיה ל"משורר לאומי", ועד לסיפורו של "כל אדם" המעפיל כסיוזיפוס המיתולוגי במעלה ההר, אל פסגת הישגי הקדמה האנושית. בין המעגל האישי למעגל האוניברסלי ניתן לאתר גם את המעגל הלאומי, המתרקם לו כחשאי וככלי משים בין השיטין.

ב-1957 ראה אור הספר עיר היונה, שבחן את האתוס של המדינה הצעירה, וזכה לתואר "אפוס לאומי" (תואר כבוד בעיני בני ה"יישוב" ותואר מפוקפק בעיני בני "דור המדינה"), וב-1958 ראה אור ספר התבה המזמרת, שיצק רעיונות דומים בכלים המתאימים לילדים. מעשה בחיריק קטן, המשולב בקובץ זה, הוא סיפורו של חיריק "ביישן" ו"עקשן" כאחד, שכמוהו כעם שעליו נאמר כי הוא "קשה עורף" (שמות לב, ט; לג, ג-ה; לד, ט ועוד) ושכניו "ביישנים" המה.<sup>16</sup>

בעיר היונה הסביר אלתרמן, כי עם ישראל מעולם לא ביקש להתנצח עם חורפיו, אך משנכפתה עליו ההתנצחות, הוא ביקש לצאת ממנה וידו על העליונה (ב"שיר צלמי פנים" כתב: "צַנִּים/ הִיָּה לְכַמְרֵיהֶם. אֵלֵי נְצוּחַ/ עֲמָם לֹא שָׁשׁ, אָךְ עַל פְּרוֹחַ בְּצַר/ הִיָּה בְּלֹאט מְשִׁיב חוֹרְפֵי דָבָר").<sup>17</sup> כמו העם בימי גלותו, ששמע את חרפתו ואת דברי החרפות והנאצות שנאמרו ונכתבו עליו, גם "גיבורנו" החיריק שומע בהיסח הדעת כי אין הוא נחשב בעיני הבריות אפילו כ"קצה קוצו שֶׁל יוֹד" (כאמור, ניקד יל"ג "יוד" כדי לרמוז למר גורלו של היהודי). לפיכך, הוא מחליט לחרף את נפשו, ולהשיב לחורפיו כגמולם: הוא לוקח את ציודו - מקל וחגור - ויוצא כמו "היהודי הנודד" הטיפוסי, בעל התרמיל והמקל, לנודדיו ולמשימותיו ההרואיות (אפילו המילה "להכעיס", שהיא הבראיזם שנתגלגל לידידיו וחזר ממנה אל העברית, אופיינית לעם ישראל קשה העורף).

כל הישג והישג של "גיבורנו" החיריק מוכתר במילים "וְהַבְּקָר הַהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַהֶתֶבֶת/ הִיָּה בְּקָר גְּדוֹל",<sup>18</sup> להזכירנו כי "עם הַהֶתֶבֶת" הוא שנתן לאנושות את התורה, את אמונת הייחוד ואת עקרונות המוסר המופשטים. על חובה של האנושות לעם ישראל כתב אלתרמן ב"שיר צלמי פנים" (משירי עיר היונה) את השורות הבאות:

כָּתְבוּ עָלָיו שֵׁטְנָה לְהַחְרִימוּ  
אֶךְ בְּכַתְבְּכֶם נִשְׁקָף כְּתָבוֹ רְבוּעַ.  
יְמֵי מוֹעֲדֵיהֶם הָיוּ אֵי־דָיו,  
אֶךְ נִתְקְנוּ בְּצֶלֶם מוֹעֲדָיו.

עַתָּה כִּי הָיוּ הַמּוֹנִיָּהִם עוֹלָיִם,  
לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר וַיְעִיר [...] .  
הָיָה כְּגוֹר מִלְּכּוֹ, מְזֻמּוֹר תְּהֵלִים,  
רִנַּת כְּהֻנָּהִים בְּרֹאשׁ עִם בְּעַר,  
וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיר  
גַּם הוּא גַם הֵם זְמָרוֹ תְּהֵלוֹת דָּוִד.

משמע, עם ישראל הוא שנתן לעולם את אותיות הכתב ואת אמונת הייחוד (תרבות המערב אף אימצה כידוע את המושג *alphabet*, שמקורו כמוכן בכתב העברי, או ליתר דיוק, בכתב הפיניקי שממנו שאבה גם העברית, כשם נרדף לכל מערכת אותיות באשר היא). למרות חובו ליהודי ולתרבותו, העולם גומל לו ברעה תחת טובה, ומתנכל לו ללא הרף. ימי מועדיהן של אומות העולם, שנתקנו בצלם מועדיו של עם ישראל, הופכים לו את החג לחגא. כך, למשל, חג הפסחא, שנתקן בצלמו של חג הפסח, היה בכל הדורות מועד מועדף לעלילות דם ולגירושים. לא במקרה השתמש כאן אלתרמן במילה הדו-משמעית "אידין" (המילה "אייד", שפירושה 'אסון', משמשת גם כינוי לחג של נְכָרִים).<sup>19</sup> מזמורי תהלים, שאותם חיבר "נעים זמירות ישראל" ("תְּהֵלוֹת דָּוִד") ותורגמו לשבעים שפה ושפה, מושרים היו בפי כמרים קנאים, שהעלו יהודים על המוקד, בעוד שקרבנותיהם אלה ממלמלים היו בלאט תפילות ופרקי תהלים.

תחילה אמר החיריק הביישן ושפל הרוח בלבו: "הַשּׁוֹרוֹת - בְּשָׂמִים רְאִשָּׁן". הוא החליט להסתפק בפינתו הצרה שבקרן אפלה, וויתר על הגבהים ועל אוויר הפסגות. כפי שראינו בפרק הקודם, על קטנותו של היהודי השחוח והסגפני, הבוחר להתנזר מהנאות העולם הזה ומצטנע בפינתו, כתב ביאליק בפרק "אלף בית ומה שבין השיטין" שבסיפורו "ספיח": "הלמד הולכת קוממיות בגרון נטוי ובראש זקוף, כאומרת: ראינה, משכמי ומעלה גבוהה אני מכולכן. בינתיים מזדקד ובא היודן, ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה

על מה שתסמוך, ואף-על-פי-כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גרר - ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך, חס ושלום, בין כולן". ליד הלמ"ד, המהלכת ומעכסת כאותן אריסטוקרטיות מבנות הגויים ההולכות "נטויות גרון ומשקרות עיניים הלוך וטפוף" (ישעיהו ג, טז), מזדקק היו"ד הצף באוויר, מאין לו מעמד רגליים על השורה, ומאין לו אדמה שעליה יוכל להציג את כף רגלו. על הלמדן היהודי הסגפני, המצטנע בפינתו ומרקייע בה לגבהים כל ישוערו, כתב ביאליק ב"המתמיד", ורישומה של פואמה זו על הנער היהודי השאפתן, מבני עניים, המבקש להגיע לכתר התורה, ניכר בשיר הילדים שלפנינו על כל צעד ושעל.<sup>20</sup>

קטנותו של היהודי הרך והנדכה, בן לעם קטן ונרדף, מחייבת אותו ללא הרף להוכיח את עצמו ולהצטיין. גם הישגיו המצויינים של "גיבורנו" החיריק הושגו כזכור בגלל אותם דברי לעז ודיבה מרושעים שהושמעו נגדו. נחיתותו בין אומות העולם הייתה עבורו מנוף להישגים אדירים (ויעיד מספרם של היהודים בין מקבלי פרס נובל); רגישותו למעשי עוול גרמה להיותו גורם מתסיס בכל מהפכה שחרתה על דגלה ערכי חופש ושיוויון, וכדברי אלתרמן ב"שיר צלמי פנים": "חָקוּ הָיָה לְחַקוֹתֵם יְסוּד / וּבְכַף מְאֻזְנֵי שְׁקָלוֹ שָׁכַר וְעֵנֶשׁ. / פְּסוּקֵי נְשָׂאוֹ עַל הַגְּלִיָּהֶם בִּיקוּד - / פְּלִגּוֹת-דָּתָם וְלֵעַת קְרִבּוֹת הַחֶפֶשׁ / עַל מְתָרְסִים". בשל מאמציו של היהודי להוכיח את עצמו בכל מחיר, הלך ונתעשר העולם. דווקא היהודי, שפוחו דל ורכושו מצער, תרם לעולם תרומה נכבדה שאין שיעור להיקפה, וכדברי המשורר בהקשר אחר, בשירו "פגישה לאין קץ" ("אַלְהֵי צְנִי שֵׁאת לְעוֹלָלֶיךָ, / מְעַנֵּי הָרֵב, שְׁקָדִים וְצַמּוּקִים"). "גיבורנו", שהעפיל לראש ההר, וחרת פרק מפואר "בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב", כמוהו כ"עם הכתב" שהעשיר את האנושות, אף ראה בכך "תעודה" (יעד וייעוד).

המילים "בְּעִבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עֶקְלָקֵל וְצָר", שקודם ראינו בהם רמז לספרו של א"א קבק במשעול הצר, המספר את קורותיו של ישו כיהודי, מזכירות גם את סיפורו של בלעם, שביקש לקלל את ישראל וקללתו הפכה לברכה: "ויקם בלעם בבקר ויחבש את-אַתְנּוֹ [...] ויתיצב מלאך ה' בְּדֶרֶךְ לִשְׁטָן לוֹ [...] ותט האתון מן-הדרך [...] ויעמד מלאך ה' במשעול הכרמים גדר מזה וגדר מזה" (במדבר כב, כא-כד). כזכור, תחת דברי אלה וקללה, שאותם נתכוון להשמיע, השמיע בלעם ברכת "מה-טבו אהליך יעקב משכנתיך ישראל" (במדבר כד, ה-ו), וזהו גם

גורלו של החיריק המושמץ שהפך לאדם מוערך ומבורך. אותה חברה שהוקיעה אותו והקיאה אותו מקרבה, חיפשה אחר כך את קרבתו וביקשה להתחמם כנגד אורו.

על מאבקו של החיריק להתגבר על איתני הטבע נאמר: "הוא שִׁנְפָּתֵל וַיִּוֹכַל וַיִּגְיַע", והתיאור מזכיר כמובן את תיאורו של יעקב שנאבק עם המלאך ("כי שְׂרִיטָתָ עִם-אֱלֹהִים [...] ותוּכַל", בראשית לב, כט; "וַיִּשָּׂר אֶל-מֶלֶאךָ וַיִּכַּל", הושע יב, ה). על עם ישראל, הביישן והעקשן כאחד, שחייו כופים עליו נפתולי אלוהים, כתב אלתרמן בשיר "של המחזור "שוק הפרות" בחגיגת קיץ:

הָעַם יִרְבֶּה, יִגְיַע  
אֶל עֵת שָׁלוֹם שְׁאִין בְּהַ פְּחָד,  
וְאֵז, לְבַל יִשְׂכַח בֶּן מִי הוּא,  
יָקוּם אַחֲרוֹן צָרִיו בְּשַׁעַר:  
מְלִילָה יַעֲמֹד אָבִיהוּ  
לְהַאֲבֵק עִמוּ עַד שַׁחַר.

בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמִּיַּעַד  
יִהְיוּ נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים  
עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אַחָד,  
חֲצִיו עֶפֶר, חֲצִיו שָׁמַיִם.

בשיר זה יעקב-ישראל הנאבק עם כוחות ממרום, עם מלאך ה' הנשלח להעמידו במבחן, כמוהו כישראל הצעירה הנאבקת על צלם דמותה, על דיוקנה התרבותי, בשעה שבה טרם קפאה הסטיכיה והעלייה ההמונית עדיין מזרימה לתוכה בכל יום סממנים חדשים, המשנים את צבעי הבליילה ואת טעמיה. "גיבורנו" החיריק, הנאבק עם איתני הטבע ויכול להם, מצליח להשיג את אשר גדולים ממנו לא השיגו. על הישגיו המופלאים של עם קטן ודל אמר ביאליק באחד מנאומו: "הארץ הזאת סגולה יתרה ניתנה לה: להפוך באחרית הימים גם את הקטנות לגדולות". מתוך קומץ רועים, נוקדים, בוקרים וכולסי שקמים - הוסיף ביאליק וטען - קמו אבות האומה ונביאיה, שנתנו לעולם את התשתית לתרבותו הדתית והמוסרית. תופעות שראשיתן מצערה, הפכו לימים לתופעות אדירות, חובקות זרועות עולם.<sup>21</sup>



והנה, דווקא כשהגיע החיריק אל הפסגה, כנציגו של עם שהיה שרוי בגבהיו של עולם הרוח ושימש אור לגויים, הוא העדיף לחזור ולהיות "ככל העמים". על תהליך הנורמליזציה שעבר על עם ישראל כתב אלתרמן דברים אמביוולנטיים. בניגוד לבן-גוריון ול"כנענים", שוללי הגלות ומבזיה, ובניגוד לעגנון והזו, שהוסיפו לכתוב על נופי הולדתם שבגולה, ביטא אלתרמן השקפה דואלית על דמות היהודי החדש שנתרקמה לנגד עיניו. הוא ביקש שלא לרומם את הגולה ולשוות לה תפארת מדומה, אך גם תהה אם בכואו להשליך את כל "כלי הגולה" כחפץ שאין חפץ בו, לא צריך היהודי לשמר פריטים אחדים מתוך תרמיל הנרדפים. כשוויתר היהודי על ריבונותו ועל כל "הָרִיב, הָרֵהָב וְהַיְרִי, / שְׁלִמְדִינֹת הַחֶרֶב וְהַנְּזֹר", הוא הצטייד בכמה וכמה ערכים חלופיים, ורכש כמה תכונות ותווי היכר שסייעו לו לשרוד במשך הדורות. האם יהיה זה נכון להשליך כלאחר יד נכסים ותכונות כגון הלמדנות היהודית, הערנות החשדנית, וכגון המוסר שאינו שם פדות בין רשות הפרט לרשות הכלל? אלתרמן הצדיק אפוא את הפניית העורף לגלותיות ואת היווצרות מיתוס הגבורה, שבלעדיו אין אומה חדשה יכולה להשתית את קיומה בתוך סביבה עוינת, אך גם קרא ללא הרף לאוהזים ברסן השלטון לבל ייחפזו ולבל ישליכו בלהט העשייה אותם מאוצרות העבר הראויים לשימור.

משחזר החיריק למקומו שבתחתית השורה, אין תמה שהמעשייה מסתיימת בהימחות רושמו של הכיבוש המזהיר, שהבקיע "גיבורנו" בהחליטו לטפס אל מרומי הר נו. ההישג היה הישג לשעתו ולזמנו, ועם חלוף העתים לא תיוותר לו שארית וזכר ("וְכִיּוֹם אֵין סִמֵּן שְׂאֵי-אֶז / עַד מַעַל לְשׁוֹרֵה בְּאֵ הַחִירִיק הָעֶז"). ובמאמר מוסגר: בשנות החמישים נכבשה כזכור פסגת האוורסט, ואפשר שאלתרמן היה נתון עדיין תחת הרושם הכיבוש הנועז, ביודעו היטב כי לימים יבואו כיבושים נועזים ומרשימים ממנו ויעמידוהו בקרן זווית אפלה. ובמישור הלוקלי, משהוחזר מדבר סיני שנכבש במבצע קדש, ראה אלתרמן איך עם רפה וקטן יכול לנצח ולהגיע להישגים מרשימים, אף לוותר עליהם בהרף עין וכלאחר יד.

מה יישאר ככלות הכול? רק הסיפור החרות בספר, או הנמסר כמסורת שבעל פה מדור לדור ("אֵךְ בְּלֵב אוֹתִיּוֹת עוֹד שְׁמוֹר הַמְּאָרֶע / וּפְעָמִים מְסַפֵּר הוּא פְּמִין מְסוֹרָה..."). למרבה הפרדוקס, דווקא האדם המשחק (ה-*homo ludens*), העוסק ב"שטותים" וב"רעות רוח", הוא האדם הרציני, שדבריו נחקקים לדורות, בהיות

קנייני החומר לקש שאש אחזה בו. ומיהו שיעיד נאמנה על עלילות החיריק ועל מעלליו? השורוק והחולם, שאינם אלא תצורות וגלגולים של החיריק עצמו ("חויץ מזה: גם השורוק וגם החולם/ מעידים ויעידו על כך עד עולם"). בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ העיד אלטרמן במשורר ההלך שני עדים אילמים - כבשה ואיילת - וכאן הוא מעיד בו שני עדים, המצויים בו בכוח. משמע, החיריק עצמו יגייס שני יסודות שיצאו ממנו (והמצויים בתוך אישיותו) כדי להעיד על הישגיו. ובמילים אחרות, האמן ואיש הרוח הוא שינציח את עלילותיו של האמן ואיש הרוח. זהו כוחו האמתי של החלש, של הסופר שאינו נמנה עם תקיפי החברה הנהנים ממנעמיהם של חיי שעה: היכולת לומר את המילה האחרונה, לחקוק אותה לדורות ואף לחתום כעד נאמן בשולי המגילה. זהו גם יתרוננו של עם עולם, שראה כיצד נעקרו מוסדי ארץ ממקומם וגאוות עריצים הייתה כלא הייתה, והוא שנותר יחידי בעולם מכל העמים להעיד על תפארת העבר, וכדרך אגב - גם על חלקו הצנוע בהישגים אלה שהשיגה האנושות בדרך הילוכה.

## הערות:

1. כמשורר ניאו-סימבוליסטי, הכיר בוודאי אלטרמן את שירתו ואת הגותו הפואטית של פול ורלן, שטען כי הניגון הוא יסוד מוסד בשירה, העולה בחשיבותו על כל רעיון ומוטיב. עצתו למשוררים הייתה: "De la musique avant toute chose". שיר הסתיו שלו, שתורגם על-ידי ז'בוטינסקי ( "Les sanglots longs des violons de l'automne"), מדגים את עגמומיות הסתיו בעזרת תנועת [o] של המילה הצרפתית "automne". שירו של סימבוליסט אחר, ארתור רמבו, שכותרתו "התנועות" ("Voyelles") מדגים את הלוח הרוח שמשרה על הקורא כל תנועה ותנועה: תנועת [i], למשל, היא תנועת הצחוק ("rire") של שפתיים בצבע ארגמן. המשורר תיאופיל גוטייה, שכתב את המבוא לפרחי הרוע של בודלר, השווה באחד משיריו את הירח לנקודה הקטנה שבראש תנועת [i]. דומה שאלטרמן קיבל את הגרעין לשירו מן הסימבוליזם הצרפתי, שהרבה לדבר על חשיבותן של התנועות המניעות את השפה.
2. ברוך בן-יהודה, מורהו בגימנסיה הרצליה, העיד עליו בריאיון מיום 10.11.1972: "אילו אמרו אז, כשהייתי מורה שלו, כי נער זה סופו להיות משורר, יוצר דעת-קהל, איש המצפון הציבורי - לא הייתי מאמין". חברתו לספסל הלימודים, זהבה אילת, העידה עליו: "לא היה מעורה בכיתה, לא הרגשת בו משהו מיוחד, יוצא דופן. [...] נתן היה חייכן, אבל מאוד ביישן, נחבא אל הכלים ולא ידעתי שהוא כותב שירים" (ראו ספרו של מנחם דורמן, נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה, תל-אביב 1991, עמ' 195, 198).
3. "הררי אלף" - כינוי להרים גבוהים (לפי "בהמות בהררי-אלף", תהלים נ, י) וכינוי מליצי להרי האלפים, על שום דמיון צלילים.

4. ראו אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 58-60.
5. ראו בפרקים "מריבת קיץ" - תשובת אלטרמן ל'כנענים" ו"חורף שירתו - תשובת אלטרמן לחורפיו", בספרי על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלטרמן), תל-אביב 1999, עמ' 235-280.
6. "איבער אַ פינטעלע", איברזעטצט פון יצחק יואל ליניעצקי, אודסה 1904.
7. יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, ד, ירושלים 1941, עמ' 363; שם, עמ' 432, הערה 773.
8. בסופה של יצירת הילדים זה היה בחנכה או נס גדול היה פה, הסביבון מכריז "ניצחון!", ולאחרים הוא מודיע "נס!". כך הופכת האות נו"ן - סמל הכישלון (נו"ן כפופה היא קיצורו של "נכשל" בעברית המדוברת המודרנית; והאות נו"ן על הסביבון פירושה ביידיש "נישט" (nichts), שפירושו "לא כלום", כלומר: לא רווח ולא הפסד) לסמל הנס והניצחון. אלטרמן נהג אז לחתום על יצירותיו בשם אל"ף נו"ן (או "אלוף נו"). בהשתמשו באות הראשונה והאחרונה של שם משפחתו, יצר אלטרמן אוקסימורון, המכיל בתוכו את האליפות (את המקום הראשון) ואת הכישלון (את המקום האחרון).
9. השוו: "עיר ומגדל וראשו בשמים" (בראשית יא, ד); ו "וראשו מגיע השמימה" (בראשית כה, יג). וראו גם: "וראשו לעב יגיע" (איוב כ, ו).
10. את הגיבורים מרקיעי השחקים כינה אלטרמן בשירו הגנוז "יתר" בשם "מְסִיקֵי רוֹם", כלומר: נוסקים למרומים, כאיקרוס מן המיתולוגיה. על נסיקתם ונפילתם של גיבורים אלה בדרמה האליזבתנית, ראו: Levin, Harry. *The Overreacher*, Boston, Beacon Press: 1964.
11. המחזה יצא לראשונה בהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"ו (1965) בחוברת מיוחדת. ראו גם: נתן אלטרמן, מחזות, תל-אביב תשל"ג, עמ' 561-580.
12. תיאורו של החיריק כמי ש"גָבַר עַל כְּפִים וְעַל צוּק" מעלה את זכר מאמר חז"ל "נצחו אראלים את המצוקים" (כתובת קח, ע"א), שפירושו: ניצחו מלאכי מעלה את גדולי מטה, לציון פטירתו של אדם גדול. ברקע מהדהד הרעיון, שגדולתו של אדם, המרוממת אותו לעתים למעלתו של בורא עולם, אינה מצילה אותו מגזרת החלוף (ככל שישגה ויתרומם, לעולם יהיה גם "חיריק" עלוב, שהרי "אנוש כחציר ימיו" ולא אל בן אלמוות; ועל כן נהגו בחגיגות הניצחון ברומי - ה"טריומף" - להזכיר למנצח שהתהילה היא בת חלוף ולהשמיע באוזניו את המימרה "Sic transit gloria mundi" = "כך חולפת תהילת עולם").
13. הירתמותו בסוף ימיו אל המעשה הפוליטי המוצהר היא עדות לכך שפרש מן הנזר והגלימה וממיני עיטורי סופרים לטובת חיי המעשה. כשכתב את מאמרי "החוט המשולש" במעריב פרש אלטרמן כמעט מכתבת שירים. היו שפירשו זאת כסימן לחלושה ולהידרדרות כוח היצירה, אך לאור הלקחים הנלמדים מ"מעשה בחיריק קטן", ניתן כמדומה לשער שהייתה זו החלטה מודעת לעצמה - לפרוש בזמן ולפנות את הזירה לצעירים המבקשים להתבלט.
14. כאשר דיבר אלטרמן במסתו "במעגל" (שעל שמה נקרא לימים קובץ מסותיו), על "שולמית השחורה והנאוה" מול "שולמית מחוללת הצעיפים", הוא פיוון מן הסתם לאותה סינתזה בין מזרח למערב ובין יהדות לאוניברסליות, שאליה חתרה אסכולת שלונסקי. על שולמית של שיר-השירים אין צורך להרחיב את הדיבור, ושולמית, גיבורת מחזהו של אוסקר ויילד

הנושא את שמה, מחוללת בצעיפיה לפני הורדוס, ולבסוף מוצאת את מותה מידו. אתרמן הנגיד בצירוף זה את תמימותה הטבעית של התרבות הארץ-ישראלית המתחדשת אל מול הדקדנטיות של התרבות האירופית השוקעת.

15. לדמותו של בן-גוריון רמז כמדומה אתרמן ב"שירים על ארץ הנגב" בדברו על השבת ה"גויץ" שבא לכבוש את המדבר. ניתן לראות באנשי שבת זה היפוכם של הענקים מיצירתו של ביאליק "מתי מדבר", שעליה לגלג שלונסקי ב"אל הישימון". כלול כאן כמדומה רמז לקומתו הנמוכה של דוד בן-גוריון, ששם את הפרחת השממה בראש מעייניו. כן רמז אתרמן לדמותו של ב"ג ("הזקן") בשיר "שלושת הצבים" (מתוך המחזור "שירי שיחתן של בריות", שבו הצב הקשיש שם פעמיו לחבל לכיש).

16. "שלושה סימנים יש באומה זו: רחמנים וביישנים וגומלי חסדים. כל שיש בו שלושה סימנים הללו ראוי להידבק באומה זו" (יבמות עט, ע"ב).

17. תואר הפועל "בִּלְאֵט" ("בִּלְטֵט") מלמד מחד גיסא על לחש ענוותני ועל היסוס שמתוך חשש, ומאידך גיסא, על גאווה שקטה וחשאית (שהרי היהודי נהג לענות לחורפיו בדרכי עקיפין סמויות, גם אתרמן נהג באותו זמן לענות לחורפיו בין שיטי יצירותיו). השורש לא"ט פירושו לח"ש וגם כס"ה (מלשון לוט).

18. תיאור הישגיו של החיריק (קריאתו של החיריק: "עורו, עורו! / שורו! שורו! הנני! שורו!", ובעקבותיה האמירה: "הַבְּקָר הַהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב/ הִיא בְּקָר גְּדוֹל") מזכיר את שיר ההתעוררות הציוני "שורו, הביטו וראו, / מה גדול היום הזה" (מילים: זלמן אבין), שאותו נהג אברהם הרצפלד, מראשי המרכז החקלאי של ההסתדרות ומראשי הקרן הקיימת, לשיר בכל עלייה על הקרקע.

19. המילה "איד" מצויה גם בתרבויות המערב הנוצריות (וראו במערכה הראשונה של יוליוס קיסר: "beware the Ides of March!") וגם בתרבויות המזרח המוסלמיות ("עיד אל אדחא", "עיד אל פטר" וכד').

20. על המתמיד נאמר כי "נִפְתַּל וַיּוֹכַל לְסַגֵּיאַ חֲמוּרָה" (שורה 414) ועל החיריק נאמר כי "הוא שֶׁנִּפְתַּל וַיּוֹכַל"; על המתמיד נאמר כי "וַיַּחֲשׂ כִּי חָלַשׁ וַיֵּלֵא כְּהוֹ" (שורה 363) ועל החיריק נאמר כי "כִּכְר כַּחוֹ אָפֶס". על המתמיד נאמר כי נפשו נכספה "אַל מוֹרֵד הַגְּבֵעָה - בְּמִקּוֹם שֶׁתִּגְדַּלְנָה/ בתולות אֲדַמוֹנִיּוֹת וְתַפּוּחִים אֲדָמִים" (שורות 295-296), והחיריק יורד במורד ההר כדי להגיע ל"מִקּוֹם הַתְּנוּעוֹת [...] הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הַכְּתָב כְּגִלְמִים". על הישיבה נאמר ב"המתמיד" כי "רַב יָמִים כְּאַלְהָה גַם-אֶגֶם נִרְפֵּשׂ עוֹמֵד/ כְּבֵית הַיְשִׁיבָה בְּחַדְשׁוֹת יַפְקָדוֹ" (שורות 49-50), וכאן נאמר על החיריק כי "כִּךְ הוֹסִיף הוּא לְיֵשֵׁב רַב יָמִים בְּשִׁלּוֹה". על המתמיד נאמר כי "לְפָנָיו קִיר בְּרָזֵל נְטוּעַ" (שורה 75), ועל החיריק נאמר כי עמד "נְטוּעַ בְּאֲמָצֵעַ הַיָּוֵז", המתואר כקיר תלול. גם אמירתו המצטנעת של החיריק ("מה כחיי"), הלקוחה כאמור מספר איוב, היא אמירה ביאליקאית טיפוסית (וראו "שירת", "שחה נפשי לעפר", "ויהי מי האיש" ועוד).

21. בנאומו "השניות בישראל", בתוך: פישל לחובר (עורך), דברים שבעל פה, א, תל-אביב תרצ"ח, עמ' מ.

## מעשה בחיריק קטן

ספרנו מעשה בפ'א סופית  
אשר יסרה את אחיותיה על גאותן.  
ועכשו לו נשב נא בקרן זוית  
ונספר מעשה בחיריק קטן.

5 מעשה שהיה

בחיריק קטן

שזכה לא זכה לעמד כחתן  
בראשי אותיות, לעטרן ולקשטן,  
כי שמוהו תמיד, מעשה שטן,  
רק בתחתיתן. 10

אל תאמרו כי לבו לא יצא לפעמים  
אל גבחי השורה, אל צריחים וגגות.  
הה, כן! גם רוחו שאפה רמים,  
גם נפשו נכספה אל אויר פסגות.

15 אך כיון שהיה הוא רק חיריק קטן,

אך כיון שהיה הוא רק חיריק ביטון,

הוא אמר: השורות - בשמים ראשן...

ואני - מה כחי? פה אשקט ואישן.

מילא, אין אני עוג

מלך הבשן. 20

כך הוסיף הוא לישב רב ימים בשלוח,  
עד כי פעם שמע שיחת שתי אותיות:  
"אותו חיריק? שטיות. סתם בריה עלובה."

25 סֶתֶם רֶבֶב-שֶׁבַכְתָּב. תַּג מְגַבֵּל וְהַדְיוֹט.  
לֹא יִחַלֵּם. לֹא יִשְׁאַף. לֹא יִתְאַו. לֹא יִשְׁוֶה  
אֶפְלוּ אֶת קֶצֶה  
קוֹצוּ שֶׁל יוֹד".

30 זֹאת הַחִירִיק שֶׁמַּע וּבְלָבוּ שָׁמַר.  
הוּא דָּבָר לֹא דָּבָר. אֲךָ עֵת לִילָה רַד  
קָם הוּא חֲרָשׁ  
נָטַל לוֹ מִקַּל מְסַמֵּר  
וְחִגּוֹר  
וְצִיּוֹד  
וְיִצְעָד - -

35 הוּא לְדֶרֶךְ יִצְאָ... הוּא נִגְשׂ אֶל אוֹת נְיוֹ  
וְהִנּוּ כְּמוֹ צוּק וְרֵאשָׁה בְּעֵב,  
וְיַחֲפֹשׂ וְיִמְצָא זֵיו רֵאשׁוֹן וְיֵאֲחֹז  
וְיִתְחִיל  
מְטַפֵּס,  
40 מְטַפֵּס...  
מְטַפֵּס...

מְטַפֵּס  
וּמְטַפֵּס  
וּמְטַפֵּס  
וּמְטַפֵּס  
וּבְרַכְיוֹ פְּקוּת וְרֵאשׁוֹ סְחָרְחָר,  
מְטַפֵּס  
וּמְטַפֵּס  
וּמוֹסִיף  
וּמְטַפֵּס  
בְּתוֹךְ לִילָה שְׁחוֹר, חִירִיק קָטַן וּשְׁחָרְחָר

מִטַּפֵּס  
וּבְחֶבְלֵי  
הָעֵב

55 מְשַׁנֵּס  
אֵת מִתְנִיּוֹ וּכְמִנְהַג מִטַּפְּסִים כּוֹבְשֵׁי-הָרַ

מִטַּפֵּס  
וְעוֹלָה  
וּמוֹסִיף

60 וּמִטַּפֵּס,  
נֶעְזֵר בְּחֶבְלוֹ וּבְמִקְלוֹ הַמְּסַמֵּר.

וּפְעָמִים  
בְּטַפְּסוֹ  
נִתְרַחֵשׁ לוֹ  
גַּם

בְּעֵבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עַקְלָקֵל וְצָר,  
וּפְעָמִים,  
בְּטַפְּסוֹ,  
כְּחוֹצֵב

70 וּמִהֲנִדָּס  
הוּא חָצֵב מִדְּרָגוֹת וּגְשָׁרִים גָּשֵׁר,

וּפְעָמִים  
בְּטַפְּסוֹ  
כְּכָר כַּחוֹ

א. אָפֵס  
אֲבָל הוּא, לְהַכְעִיס, רָאשׁ נֶשֶׂא וְשָׂר

שָׂר וְשָׂר  
וְטַפֵּס  
וְטַפֵּס

- 80 וְטַפֵּס,  
 כָּל הַלֵּילָה טַפֵּס, חִירִיק קֵט כְּגִרְגֵר - -  
 וּלְאוֹר שְׁחַר רְאָה בְּשִׁמְחַת לִבָּב  
 כִּי הִגִּיעַ הוּא  
 כָּבֵר עַד לְאַמְצַע הַיּוֹר.
- 85 וּבְעַמְדוֹ כֶּךָ, נְטוּעַ בְּאַמְצַע הַיּוֹר,  
 הוּא פָּנָה אֵלַי כָּל אוֹתוֹת עַל סִבִּיבֵי  
 וַיִּקְרָא אֵלַיִּהֶן בְּשִׁמְחָה: עוֹרוּ, עוֹרוּ!  
 שׁוּרוּ! שׁוּרוּ! הִנְנִי! שׁוּרוּ!  
 אוֹתוֹת שְׁנַעוּרוּ - תְּהֵא תְּהֵא!  
 90 אוֹתוֹת שְׁנַעוּרוּ - בְּהֵא בְּהֵא!  
 אוֹתוֹת שְׁנַעוּרוּ בַּיּוֹם הַהוּא  
 זֹאת רָאוּ כֵּן תְּמַהוּ! אָמְרוּ: "או - - - הוּ!"  
 "או - הוּהוּ!" כֶּךָ אָמְרוּ, "הִסְתַּכְּלוּ בְּיּוֹר!  
 נִקְדָּה לָהּ בְּאַמְצַע! שׁוּרוּ! -
- 95 וְהַבְּקָר הַהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב  
 הָיָה בְּקָר גְּדוֹל:  
 בּוּ נוֹצֵר הַשׁוּרוּק!  
 כֵּן, הַשׁוּרוּק נוֹצֵר! נִתְעַשֵּׂר הַכְּתָב  
 עַל יְדֵי מִסְעָיו שֶׁל הַחִירִיק-הַרְכָּב
- 100 שְׁטַפֵּס בְּהַר-יְוֹ!  
 אִךְ יָדַע הוּא יָדַע,  
 הַחִירִיק הַלְזוּ,  
 כִּי לֹא עֵת לְמַרְגּוּעַ,  
 כִּי עֵת לְפָרֵץ עוֹז,
- 105 אֶל הַרְחָק, אֶל גְּבוּהַ,  
 אֶל שִׂיא עוֹטָה רְזוּ!



וְלָכֵן בְּעֶזְרַת הַנּוֹתֵן לִיעָף  
(וְהַחֲרִיק יָעַף הִיָּה) כֹּחַ,  
הוּא הוֹסִיף לְטַפֵּס מִנִּי צוּק אֵלַי כִּף

110 וּמִכֶּף אֵלַי צוּק לְצִלְחִי.  
לֹא נִמְנָה כָּאֵן אֶת כָּל פְּרִשֵׁת תְּלֹאוֹתָיו  
אֶךְ רָאוּי כִּי יִגַּד כָּאֵן וְגַם יִדְפֵּס  
כִּי לֹא שָׂא הוּא טָרַח וַיִּגַּע וְלֹא שָׂא  
הוּא הוֹסִיף

45 וְטַפֵּס  
וְטַפֵּס  
וְטַפֵּס  
וְטַפֵּס,  
לֹא, לֹא שָׂא! כִּי לִפְתַּע מִתּוֹךְ מַפְלֵשׁ-עֵב

120 נִתְגַּלָּה לּוֹ רֹאשׁ צוּק מְחֻטָּב כְּמוֹ בֶּס...  
עוֹד דְּלוּג וּבִשְׂאֵי מְרוֹמֵי הַרְרֵי-נֶ"ו  
הוּא  
הַחֲרִיק הַפְּלֵאִי  
עֵמֵד מִתְנוֹסֵס!

125 אוֹתִיּוֹת שְׁנַעוּרוּ - תָּהוּ תָּהָה!  
אוֹתִיּוֹת שְׁנַעוּרוּ - בָּהוּ בָּהָה!  
אֶת הַחֲרִיק הַקָּט מִתְנוֹסֵס בְּגִבְהוֹ  
הֵן רָאוּ בֵּן תְּמָהוּ! אָמְרוּ: "אוּ - הוּ!"  
"אוּ - הוּ - הוּ!" כִּף אָמְרוּ. "הִסְתַּכְּלוּ בְּנֵי"

130 נִקְדָּה בְּרֵאשָׁה! מִי שֶׁעַר? מִי חָלַם?"  
וְהַבְּקָר הֵהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב

הִיָּה בְּקֶר גְּדוּל:  
בוּ נוֹצֵר הַחוּלָם!  
כֵּן, נוֹצֵר הַחוּלָם! נִתְעַשֵּׂר הַכְּתָב

50 עַל יְדֵי מַסְעֵיו שֶׁל הַחִירִיק-הַרְכָּב  
שֶׁטֶפֶס בְּהַר-וָ'ו.

כֶּךְ עֵמֵד הוּא גְּבֵה וְכָל אוֹתִיּוֹת  
מְקַצֶּה דָף עַד קְצֵהוּ, גְּדָלוֹ מִבִּיעוֹת,  
מִסְפָּרוֹת בְּשִׁבְחוֹ, נִדְחָקוֹת מִכָּל צַד

140 לְבָרְכֵהוּ! וְלֹא אוֹתִיּוֹת בְּלִבְךָ -  
גַּם מַלְיָם! כֵּן, אֲפָלוּ מַלְיָם שְׁלֵמוֹת  
הַקִּיפוּהוּ סָבִיב  
בְּטָקְטוּק מִצְלָמוֹת!  
אֲבָל הוּא שָׁגְבֵר עַל כַּפָּיִם וְעַל צוּק,

145 אֲבָל הוּא שֶׁנִּפְתַּל וַיּוֹכַל וַיִּגְיַע,  
לֹא שַׁעָה לְתַרְוֵעוֹת. בְּחִיוֹךְ שֶׁל סְפוּק  
וְשֶׁל יַגַּע מַעַט, הוּא הַשְׁקִיף לְלֹא נִיעַ  
אֶל הַנוֹף הַנִּגְלָה מִמְרוֹמֵי הַשׁוֹרָה,  
אֶל מִישׁוֹר וְהָרִים וּבְקָעִים עוֹטֵי אֵד,

150 וּלְאַחַר שָׂרָאָה כִּי הִכַּל כְּשׁוֹרָה  
הוּא פָּנָה  
וְהַחֵל  
יּוֹרֵד....  
הֵה, לְשׂוֹא בּוֹ הַפְּצִירוֹ הַכֵּל פֶּה אֶחָד:

155 "הַשְּׂאֵר,  
הַשְּׂאֵר,  
הַשְּׂאֵר..."

הוא צָעַד

וְצָעַד

וְצָעַד בְּמוֹרָד 160

כִּי עֲקָשָׁן הָיָה... אֵין לְשַׁעַר.

וְאוֹמְרִים כִּי בְּדֶרֶךְ צֵין הוּא לְשַׁכַּח

אֶת הַנוֹף וְאָמַר כִּי לֹא רָע...  
אֶךְ לְמִטָּה - הוֹסִיף הוּא - עֶסוּק הוּא כָּל-כָּךְ

חוּץ הוּא כָּל-כָּךְ שֶׁשְּׁשׁוּט אֵין בְּרָרָה. 165

שָׁם - אָמַר הוּא - קוֹלוֹ מְצַטְרֵף אֶל קוֹלוֹת

הַסְּגוּל וְהַצִּירָה, אַחֲיו לְצִלְיָלִים.

שָׁם - אָמַר הוּא - מְקוֹם הַתְּנוּעוֹת הַגְּדוֹלוֹת -

וְקִטְנוֹת, הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הַכְּתָב כְּגִלְיָם

וְטוֹרְחוֹת לְעוֹרֵר וְלִהְנִיעַ כָּל אוֹת 65

וְלִהְעִיר וְלִכְוֹן אֶת הַגּוֹי הַמְּלִים.

זֹאת אָמַר. וְלִפְנֵי הַעֲלָמוֹ בְּמִשְׁעוֹל

רַק הוֹסִיף כִּי לֹא זֶה הָעֵקֶר הַגְּדוֹל.

הוּא לְדֶרֶךְ יָצָא - כֶּךָ סִיִּם - קָדָם כָּל

רַק עַל מְנַת לְהוֹכִיחַ 175

מֵה חִירִיק יְכוֹל.

סָח וְרָד. וְכִיּוֹם אֵין סִמּוֹן שְׂאִי-אָז

עַד מֵעַל לְשׁוֹרָה בָּא הַחִירִיק הָעֵזוּ.

אֶךְ בְּלֵב אוֹתִיּוֹת עוֹד שְׁמוֹר הַמְּאָרֶע

וּפְעָמִים מְסֻפָּר הוּא כְּמִין מְסוּרָה... 180

חוּץ מִזֶּה: גַּם הַשּׁוֹרוּק וְגַם הַחוּלָם

מְעִידִים וְיַעֲדוּ עַל כֶּךָ עַד עוֹלָם.

## פרק חמישי

### ספרא או סייפא

אלתרמן "מתכתב" עם שמואל הנגיד בתיווך שירת ביאליק

ניצחון בקרב, הנצחה וחיי נצח

בעשורים הראשונים של המאה העשרים יכולים היו סופרים גדולים כדוגמת ביאליק או אלתרמן להיווכח על נקלה כי בעולמנו המודרני נתערערו כל האמתות "הבלתי מעורעות" של העבר. מציאות יחסית ומפוררת החלה לרשת את מקומו של העולם הקולוניאלי בן המאה התשע עשרה על סדריו הפטרוניים הברורים, והיחסיות כרסמה ללא רחם בכל הערכים ה"מקודשים". אך טבעי היה שגם הספרות תלך ותשתנה לבלי הפך: גיבורי המופת של העבר החלו לפנות את מקומם לדמויות אנטי-הרואיות שמערכת הערכים שלהן היא, כמאמר ניצשה, "מעבר לטוב ולרע"; העלילה הרצופה "של פעם" החלה לפנות מקומה לעלילת נפש מפוררת שסיבותיה ונסיבותיה שרירות בערפל; האמתות ה"אובייקטיביות" של המאות הקודמות החלו לפנות את מקומן לתמונת מציאות פרגמנטרית של רשומון, שבה "כל אחד והאמת שלו".

בתוך כך, החל המספר ה"כל יודע" של העבר לפנות אף הוא את מקומו למספר בעל סמכות מוגבלת ומפוקפקת. ואכן, על סף המאה העשרים עיצב ביאליק בשיריו ובסיפוריו תודעה מוגבלת של ילד תמים, או של מבוגר מצועף עין, המנסה לשחזר לשווא את מראות ילדותו המטושטשים. בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים כתב אלתרמן הצעיר את אחדים משיריו הראשונים דרך תודעה מטושטשת ומפוקפקת של צעיר הלום יין, ששיווי המשקל שלו הופר, או דרך עיניו של גבר אלים שהקנאה לנערתו מעבירה אותו על דעתו. דמות המשורר בשירי כוכבים בחוץ לובשת גם היא תכופות חזות תמימה

ואנטי-הֵרואית של נורד אביון, אך שמח בחלקו, המתבונן בעולם "מלמטה" ומן הדיוטה התחתונה: הֵלך עני המוכן לשלם בחייו בתמורה ל"חיוך" בן חלוף מדמות נשית עריצה ונערצת ("פגישה לאין קץ"); משורר תמים, במרכאות כפולות ובלעדיהן, ש"רצח" את "תאומו" ומבקש שיאמינו בחפותו ("איגרת"); צעיר אווילי וקל דעת היוצא לטייל בין פילי השמים "במְעִיל קִיץ פָּשוֹט" ("אל הפילים"); וכיוצא באלה "גיבורים" בעלי תודעה תמימה ומוגבלת, שנוסח דיבורם רגשני ומתחטא.

כתוצאה מן האַטומיזציה והניכור שפקדו אותה, לא הייתה המאה העשרים עתירת התמורות הטכנולוגיות המואצות, שעתם הגדולה של שירי עלילה "קלסיים" ובהם גיבורים ללא חת שערכיהם הם ערכי הרעות ואחוות הלוחמים (ואכן, הז'אנרים ההֵרואיים של העבר החלו נודדים מן הספרות אל סרטי הראינוע והקולנוע, שעשו בזמן עליית המודרניזם את צעדיהם הראשונים). לפיכך, בכואו לכתוב בשנות מפנה המאה שיר אָפִי, חסר כל יסוד סובייקטיבי, כדוגמת "מְתִי מְדַבֵּר" (1902), שגיבוריו הם גיבורי קדומים שמרדו בהשגחה העליונה ושילמו בחייהם על חטא ה"היבריס" שלהם, לא כתב ביאליק שירת גיבורים "תמימה" בנוסח הומרוס או בנוסח היצירה האַפִית של תקופת ההשכלה, ובה עלילה חיצונית הֵרואית אובייקטיבית. הוא "הסתפק" בכתיבת אַפּוֹס פּרוֹדִי (mock epic, mock heroic), שבו מצויים הסממנים החיצוניים של האפוס הקלסי (ההֵקְסֵמֵטֵר הדקטילי, למשל), אך חסרה בו עלילה של ממש; שדמויותיו סטטיות וכל פעילותן שתחילתה במרד וסופה בכישלון ובדומייה מתרחשת כנראה בדמיונו של הסובייקט המתבונן בהן. גם אלתרמן, ששלח ידו מפעם לפעם בכתיבת שירי עלילה וגבורה, ראה, כמשתמע מן האמירות ה"אָרְס פּוּאטִיּוֹת" המשולבות ביצירותו, כי במאה העשרים אין המשורר יכול לכתוב שירה אַפִית, משוללת כל יסוד אירוני; שאם הסופר מתקרב אל הז'אנרים הֵרואיים "של פעם", הוא מסתכן בטיפוס חסר תוחלת אל מרומי הפתוס או בגלישה בנלית אל תהומות הנוסטלגיה והקיטש.

אלתרמן של ימי המאבק על עצמאות ישראל והעשור הראשון של המדינה ראה אל נכון כי גם אם מתחוללים לנגד עיניו מעשי גבורה והקרבה עילאיים, אין לשקפם בדרכה הישירה של הפתיבה ה"מגויסת", בעלת הנימה הדידקטית או הסנטימנטלית, זו הכתובה מתוך פתוס בְּן ומתוך מגמת האדרה. עדיף, למשל, לתארם דרך שבעה צעיפים של סימבוליקה מעורפלת (שמחת עניים, "שירים

על רעות הרוח"), או באמצעות המסכה האירונית של הסטירה והפרודיה (כך, למשל, במחזהו כנרת, כנרת, המתאר את מפעל חייהם של חלוצי העלייה השנייה, העמיד אלתרמן ריבוי של גיבורים ומצבים קריקטוריים, הגם שניכר כי הוא מוקיר את גיבוריו ה"משונים" ומכיר להם תודה על מעשיהם הנחשונים). גם בפזמוניו תיאר אז באירוניה טרגית את הגיבור המקריב עצמו למען הכלל, והעניק לו חזות של נער תמים ואנטי-הרואי, אפילו רפה שכל במקצת, ש"אין לו אפי אֶפְלוּ בְּמִיל" ("אליפלט"). כן בחר לשקף את מעשי הגבורה וההקרבה של של זמנו באמצעות הסגנון האמירתי - הפשוט לכאורה, אך העמום והקשה לפענוח למעשה (שירי עיר היונה). בתקופה המודרנית, המפוכחת והחומרנית, שאינה מחבבת את הגבורה, או מגלה כלפיה חשדנות וספקנות, הוא בחר לתאר בשירי עיר היונה קרבות כושלים כדוגמת קרב לטרון, או הרחיק כאן את זירת האירועים לימי קדם, שבהם הייתה הגבורה "מטבע עובר לסופר", כבבלדה "הנה תמו יום קרב וערבו".

\*

לפיכך, גם בכואו לתאר בשירו "הקרב על גרנדה" את עלילות גבורתו של שמואל הנגיד, שר הצבא שהביס את אויביו ואף כתב אחדים משירי המלחמה הנרחבים והמורכבים ביותר של השירה העברית, הכליל אלתרמן שיר מלחמה מודרני זה דווקא בספר התְּבֵהּ המזמרת (1958), דהיינו בספר לילדים ולנוער, ולא בספר שירים "קנוני" למבוגרים כדוגמת עיר היונה (1957), שיצא לאור באותו זמן עצמו. עיר היונה הן כולל לא רק שירים על העבר הקרוב - על ימי המאבק על עצמאות ישראל - אלא גם שירים שרקעם מקראי או ביניים (כגון "הנה תמו יום קרב וערבו", "ניגון עתיק", או "מחברות עמנואל"), ולפיכך יכול היה להיכלל בו גם שיר סיפורי כדוגמת השיר על שמואל הנגיד. ואולם, לא קשה היה לנחש ששירי גיבורים כדוגמת "הקרב על גרנדה" לא יתקבלו בכרכה על-ידי אותם סופרים צעירים אירוניים, חסידי האינדיווידואליזם האנטי-הרואי, שהחלו לתת את קולם ברמה בקריית ספר של סוף שנות החמישים; ואילו לילדים התמימים ושוחרי ההרפתקאות ניתן היה עדיין להנחיל ערכים קולקטיביים ולאומיים נאצלים - נאמנות, גבורה ורעות - מבלי לעורר בקרבם תגובה ספקנית או עוינת. אלתרמן הוריד אפוא את "שיר הגיבורים" ממדף הספרים למבוגרים אל האצטבה הנמוכה של חדר הילדים, אך כָּלָּל בו - כפי שנראה - סוגיות מורכבות של הגות פואטית ופוליטית, אקטואלית ועל זמנית,

שילד כלל לא יבין את מלוא משמעותה.

שירו זה של אלתרמן, עם סופו הלא-צפוי וקטעי הדיאלוג המאופקים והטרגי-אירוניים המשובצים בו - דבריהם של "ספרא וסייפא" מבני אצולת ספרד הביניימית - מזכיר במקצת את הבלדה הארוכה של היינה "דונה קלרה", שהמשורר תרגמה בעלומיו.<sup>1</sup> שירו זה לילדים ולנוער, על משחקי התאורה הדרמטיים שלו (אור הירח ואור האבוקה המאירים את פני הלוחמים) ועל המתח השורר בו ערב הקרב, אף מגלה קווי דמיון לשירי מלחמה ידועים כדוגמת הבלדה הטרגית "בעין דור" מאת שאול טשרניחובסקי, שקיבלה את השראתה מן הבלדה הגרמנית והאנגלית (תיאורה של בעלת האוב שם מושפע כמדומה בין השאר מתמונת המכשפות שבפתח מחזהו של שקספיר מקבת', שגם בה שוררת כזכור אווירה הרת גורל של ערב קרב).

ראוי לזכור בהקשר זה כי בזמן שפרסם המשורר את שירי ספר התבה המזמרת, הוא הכין לדפוס את ספרו בלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד (1959), ואף מפעל ייחודי זה, שנועד לסכם עיסוק רב שנים בליקוטן של בלדות מספרות המערב, הותיר כמדומה חותם בשיר הגיבורים "הקרב על גרנדה". כך, רישומו של ספר הבלדות ניכר היטב במשקל, במבנה הבית והשיר כמכלול, בדמויות הגיבורים ובאווירה המקיפה אותן - אווירה שבה "דַק התג" בין גיל להיל ובין חג לחגא.<sup>2</sup> ואולם, חרף הדמיון שמגלה שירו של אלתרמן לאותן בלדות ו"מנגינות עבריות", שנכתבו באנגליה ובמרחב התרבות הגרמני, שירו הסיפורי "הקרב על גרנדה" מתכתב עם שירתו הביניימית של הנגיד קודם כול באמצעות שירת ביאליק, ולא דווקא בתיווכן של הבלדה העממית או הספרותית. למרבה הפרדוקס, שיר סיפורי זה, המתרחש על רקע ספרד הביניימית ומספר על גורלם של לוחמים עזי נפש, משוטט במרחבי שירת המלחמה של הנגיד דווקא בתיווכה של שירה לירית-הגותית מזרח אירופית. ביאליק, ששירתו לא נתברכה כל עיקר בשירי עלילה וגבורה, אף הביע לא אחת במפורש את צערו על העדר שירי עלילה וגבורה בספרות עם ישראל.<sup>3</sup>

לשירו "הקרב על גרנדה" הקדים אלתרמן הקדמה קצרה בפרוזה, ובה גולל את סיפורו מעורר ההשתאות של שמואל הנגיד, משורר גדול ושר צבא דגול, שעלה לגדולה בחצרו של מלך גרנדה, נלחם את כל מלחמותיה של ממלכתו והנחיל לה ניצחונות מרשימים רבים על אויביה. על רבי יהודה הלוי ועל געגעויו לציון כתבו משוררים יהודיים רומנטיים בני המאה ה-19, היינה

בגרמנית ומיכ"ל בעברית, ואילו אלתרמן בחר לספר לילדי ישראל את סיפורו של שמואל הנגיד, "ספרא וסייפא" שהשיג הישגים מופלאים בתחומי השירה והחכמה, ואפילו למעלת המשנה למלך גרנדה הגיע. אולם, כאמור, הוא הבין כנראה כי במאה העשרים אי-אפשר לספר עלילות גבורה, שבהן פעולה רוזפת פעולה, בנוסח תיאורו רב-העלילה של האביר שב"סיפורי קנטרברי": "אביר הָיָה שֵׁם, אִישׁ הַמְעֻלָּה, / אֲשֶׁר מִיּוֹם שֶׁעָל סוֹסוֹ עָלָה / דָּבַק בְּאַרְח־אֲבִירִים [...] רָאָה אֶת אֶלְפִּסְנֵדְרִיָּה נִלְפֶּדֶת. / הָיָה יוֹשֵׁב בְּרֹאשׁ שְׁלֶחָן, כְּנֶגֶד / כָּל שְׂאֵר הַלְּאֲמִים, בְּאֶרֶץ פְּרוּסְיָה; / רָאָה קְרֵבוֹת בְּלִיטָא וּבְרוֹסְיָה [...] בְּחֵיל בְּגֵרְנֶדָה, בְּלִכְרוֹ / אֶת אֶל-גְּזִיָּדָה..."<sup>4</sup>, וכיצא באלה שירי גיבורים עתירי עלילה.

לפיכך, בתוך סיפור חייו המסעיר של היהודי עז הנפש שהנהיג את צבא גרנדה, בחר אלתרמן להתמקד לא בקרב העקוב מדם ובעלילותיו המהוללות אלא דווקא בלילה סהור ומהורהר אחד של טרם קרב, שבו כל לוחם עורך את מאזן חייו, וחולק עם רעיו לנשק את מחשבותיו, תחושותיו וחששותיו. ראוי לזכור ולהזכיר כי אלתרמן חיבב את הז'אנר של הבלדה, בגילוייו העממיים והספרותיים, זה הפותח *in medias res* (בעיצומה של העלילה), ללא השתהות והקדמות, ומתמקד ישירות "במערכה החמישית" של ה"דרמה"<sup>5</sup>. הוא הרבה לכתוב שירים המתארים את הלוחמים ערב צאתם למערכה גורלית,<sup>6</sup> במצבים קיצוניים של "חיים על קו הקץ", באותם רגעים קריטיים שבהם אדם עורך את חשבון הנפש שלו, ויכול לקבוע בינו לבין עצמו מה יקר לו מכול. השאלה מהם הערכים השורדים בעולמו של אדם בעת אסון גורף ונורא, כשחרב חדה מונחת על צווארו (מי מוכן להקריב את חייו למען מי ולמען מה), זו הנבחנת מנקודת מוצא מדעית בספר הגן האנוכי,<sup>7</sup> פרי עטו של האנתרופולוג הידוע ריצ'רד דוקינס, העסיקה כידוע את אלתרמן בכל יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה.

כדרכו, הפתיע כאן אלתרמן את קוראיו (ובמיוחד את קוראיו הצעירים, שוחרי ההרפתקאות וספרי המלחמה), והעניק להם כאן בלדה, או "אפוס" *manqué* ("פגום"), "שיר עלילה" שבו חסר דווקא המרכיב העיקרי וההכרחי: העלילה. למרות כותרתו ה"קרביית", ולמרות זיקתו הברורה לשיר המלחמה הגדול של שמואל הנגיד "שירה" ("אלוה עוז"),<sup>8</sup> "הקרב על גרנדה" אינו "שירה" בנוסח השירות המקראיות המסכמות את הניצחון בשדה הקרב וחוגגות אותו, כדוגמת "שירת הים" או "שירת דבורה". זוהי, בלשונו של ביאליק, "שירת ישראל"<sup>9</sup> - שירת ההגות של הלוחם העברי, שאינו שש' אלי קרב ושעבורו החרב



היא "רות נכרית", "אֶבְחַת חֲרְבוֹת גֹּיִים", כניסוחו של אלתרמן בשיר השישי של המחזור "ליל תמורה" (עיר היונה). זוהי שירתו של לוחם שעבורו מערכת האותיות ומלחמות התרבות חשובות ומשמעותיות לא פחות מן המערכה שבשדה הקרב. לא "שיר מלחמה" טיפוסי לפנינו, שיר של מתח ופעולה, חירוף מערכות אויב ושמחה במפלתו של האויב, כי אם שיר הגות מהורהר, שגאוה וענווה משמשים בו בערבוביה.

אמנם חייליו של שמואל הנגיד, כדרכם של חיילים מיומנים בטרם קרב, מצחצחים את נשקם ו"מְשַׁמְּנִים מְגִינִים וְשָׁרִיוֹן", תוך שהם מצחצחים את לשונם (אף היא חרב) מחרפים מערכות אויב. לשונאיהם הם מאחלים כי "עם אור יום עֲנִי חֲצִינוּ / לְחִילָה שֶׁל סְבִילָה יִהְיוּ אֶפְרָיוֹן". אולם באותו זמן עצמו, שר הצבא שלהם, שאך טבעי היה לו השתתף בהכנות הקדחתניות ולו ניסה לרומם את רוחם של לוחמיו ולהלהיבם, מְעִיֵן במחברת שיריו בהעתקת ידו של בנו בן התשע, ומהרהר הרהורים היסטוריוסופיים על גורלו של עם ישראל בין אומות העולם בכל דור ודור. הקצין הסר למרותו, שאינו מבני עמו, מרשה לעצמו לדבר עם שר הצבא היהודי בגילוי לב, ולהתוודות כי לא אחת ביקש להציע לו להניח את אחת משתי המלאכות הממלאות את חייו - את הכתיבה בעברית - למען יוכל להקדיש את כל זמנו ומאודו לתפקידו הממלכתי הרם ולבל יעורר ביקורת בקרב מתנגדיו: "כֶּךָ, נֹזֵר. אֲבָל אֶף כִּי מֵאֵז אֶהְבְּתִיךָ / לֹא עֲמַדְתִּי לֹמֵר לָךְ: שְׁמֹר נִפְשֶׁךָ / וְהַנַּח מְלֻכוֹתֶךָ הָעֵבְרִית וְהַשְּׁלִיכָהּ / שְׂרָבִיטָה וְחֶרֶבָה וְשִׁמְנָה שְׂפָחָה...". (למרבה האירוניה, הפך כאן אלתרמן כאן את היוצרות, ושם בפי הקצין הנכרי דברים ה"מורידים" את העברית, שסופרי ההשכלה והתחייה נהגו לכנותה "גבירה", בהשוואה ללשון היהודית - היידיש, הלדינו ואחיותיהן - המכונה "שפחה", למעמד של "שפחה", בהשוואה לשפת הממלכה).

קצין זה, הבוטח מן הסתם בעליונותה של שפת הממלכה על פני העברית העתיקה וה"מתה", שגורשה מארצה ומכל ארצות החיים, מגלה למפקדו היהודי, כי ערב הקרב הגורלי הבזיקה בראשו ההכרה, כי דווקא המערכה על העברית היא המערכה הקשה והמחייבת מבין השתיים, וכי היא זו שעתידה להעניק לעוסקים בה חיי נצח: "לא, נֹזֵר. כִּי אֲדַע (לא אֶתָּה לִי הַגֵּדָת): / לִילָה זֶה וְהָאֵהָל הַזֶּה הַמּוֹאֵר / יִזְכְּרוּ אוֹלֵי לֹא בִשָּׁל קֶרֶב גְּרָנָה / וּבִשָּׁל רוּם נִצְחוֹנָה עַל סְבִילָה מְחֹר... // לֹא וְלֹא כִּי אוֹלֵי יִזְכְּרוּ הֵם לְפִלָּא / עַד יָמִים רְחוֹקִים, כֶּךָ אוֹמֵר לִי לְבִי, / בִּשָּׁל צְרוּר גְּלִיוֹנוֹת הַכְּתוּבִים בְּיַד יֵלֵד... / וְעֲכָשׁוּ - מֵה פְּקוּדוֹת לְמָחָר,

הַמְצַבִּיא?“. דווקא היות הקצין איש נְכָרִי, רחוק מן היהדות ומן העברית, והיותו שרוי בתחושה גורלית ומחודדת של ערב קרב, מוליכה אותו (בדרך ה"הזרה" הרואה את המציאות במבט חדש ורענן) להארה מפתיעה בדבר מקור חוסנו של "עם עולם" בין אומות העולם ובדבר מעמדו של "עולם האצילות" בתוך "עולם המעשים"<sup>10</sup>.

מתוך הדו-שיח בין המצביא לבין הקצין אנו למדים כי טרם מלאו ליהוסף, בנו של הנגיד, תשע שנים, וכבר העתיק הנער בכתב ידו הסדור והיפה את הדיוואן של אביו, ובו שלל שירי מלחמה ואהבה, שירי יין ופתגמי חכמה ומוסר. לכאורה לפנינו סיפור על "כיבוד אב", המזכיר במקצת את הסיפור הסנטימנטלי הכלול בספר הילדים הלב מאת אדמונד ד'אמיצ'יס על הילד מפירנצה, הרך בשנים אך הבוגר בנפשו, שסייע לאביו במלאכתו והעתיק עבורו בלילות, באין רואה, את מחברותיו, כדי לתת לו כתף ולשאת עמו בעול מול זעף הימים.<sup>11</sup> ואולם, שתי היצירות גם שונות כמובן זו מזו תכלית שינוי: ג'וליו האמיץ והחרוץ, גיבור סיפורו עתיר הרגש של ד'אמיצ'יס, מעתיק חומר משרדי כדי לסייע לאביו החולה והכושל, שנסתתמו מקורות פרנסתו; לעומתו, יהוסף מסייע לאב שהישגיו הרקיעו שחקים, ומחמת עיסוקיו המרובים וחובותיו לממלכה אין עתותיו בידיו להעתיק את שיריו הנפוצים במחברות ערוכות וסדורות. מעניין להיווכח שמעשיו הרפים כביכול של ילד קטן שהעתיק את דברי אביו הם שעתידים היו לחרות את שמו של שמואל הנגיד על לוח דברי הימים ולהקנות לו חיי נצח, הם ולא הניצחונות שנחל בשדה הקרב ("מפי עוללים וינקים יסדת עז", תהלים ח, ג). סופו של השיר רומז כי דף הקרב ופקודותיו כוחו יפה "לְמַחֵר", ואילו גיליונות השירים ישררו "עַד יָמִים רְחוֹקִים".

השיר מגיע אפוא למסקנה מעוררת המחשבה כי מלאכת השירים, ולא עלילות הגבורה שבשדה הקרב, היא שעתידה להקנות לבעליה חיי נצח. אירוני הדבר הוא שתהלתו של הגיבור הדגול, שהציל את ארצו מידי אויביה והעמיד את עריה וארמונותיה על תלם, תהא תלויה בסופו של דבר במעשה ידיו להתפאר של ילד בן תשע. מדובר כאן, אם כן, בעקיפין על יתרון המוח והרוח על כוח הזרוע, רעיון שעמד בבסיסו של דיון רעיוני רב-השלכות על מקומו של עם ישראל בין אומות העולם בשנות גלותו הארוכה. ברמת הכללה גבוהה יותר ניתן לראות בשיר משל על "הספר" ששמר על "עם הספר" באלפיים שנות גולה והגן עליו יותר מכל צינה וחרב. ראוי לזכור אף זאת: אותו "קרב תמיד" על

העברית, שעליו מדבר קצין הדגל (שורה 71), הוא גם הקרֶבֶן שמקריב המשורר, המסתגר בין יריעות האוהל, מתנזר משאון החיים והמונם וכותב בהתמדה את שיריו למען הדורות הבאים. ובמישור אחר: זהו גם אותו "קרֶבֶן תמיד" שמעלה היהודי הטיפוסי המסתגר מתוך בחירה בד' אמות של גווילים בלים, תוך שהוא מוותר מדעת על הנאות החיים של עולם הזה ובתמורה משיג חיי נצח.

### מערכות וערכים

חרף אורכו ומורכבותו, שירו הסיפורי של אלתרמן בנוי, לאמתו של דבר, על משחק מילים מיקרו-טקסטואלי, אך רב-השלכות, המופיע בו "כבדרך אגב": על ההבדל הזעיר שבין "מערכה" לבין "מערכת". על זאת כתב אלתרמן במאמר המבוא הקצר שצירף לשיר: "בין פיוטיו הנהדרים [של שמואל הנגיד] יש גם דברי שיר שבהם הוא מסַפֵּר על מלחמות אלו ובתוכם כמה שירים ששלח מְשֻׁדָּוֹת-הקרֶב אל בנו אהוב-נפשו יְהוֹסֵף. הוא יהוסף הנער שהעתיק, בטרם מלאו לו תשע שנים, את הַדִּיּוֹן (כלומר, אסף השירים) של אביו מִחברות מִחברות ערוכות וסדרות. את המחברות הללו היה יהוסף שולח אל אביו אל שדות המערכה". גם הקצין - היודע על עיסוקו הכפול של שר-צבאו, שואל את שמואל הנגיד ערב הקרב הגורלי: "מִבֵּין שְׁתֵּי מַעֲרֻכּוֹת קְרִבּוֹתֶיךָ הַלָּלוּ / אֵיזוֹהִי הַגְּדוֹלָה יוֹתֵר?". הוא אף אינו מחכה לתגובתו של שמואל הנגיד, ומספק בעצמו את התשובה לשאלה עקרונית וחשובה זו. תשובתו משולבת בשורות החתימה של השיר: "לִילָה זֶה וְהָאֵהָל הַזֶּה הַמוֹאֵר / יִזְכְּרוּ אוֹלֵי לֹא בְּשָׁל קְרֶב גְּרַנְדָּה", אלא "בְּשָׁל צְרוּר גְּלִיוֹנוֹת הַכְּתוּבִים בְּיַד יֶלֶד...". ייזכר גם שבפתח השיר נאמר על גדודי גרנדה כי הם "עֲרוּכִים עַל נִשְׁקָם כִּי לְבַקֵּר קְרֶב". השורש ער"ך על משמעו ותצורתו מבריא אפוא את השיר כבריא; ובתוך כך יש לזכור אף זאת: בהעתקת הכתבים ובעריכתם במחברות ערוכות יש ממלאכת העריכה הספרותית, שאף היא אמנות בפני עצמה, שאי-אפשר להם לסופרים ולעולם הספר בלעדיה (אלמלא העתיק הילד את השירים וְעֲרַכֵם למען אביו ולמען קוראיו לעתיד לבוא, היו שירים אלה עלולים להיוותר במגרה ולרדת לטמיון).

במטבע אחד של לשון נופל על לשון (שְׁתֵּי מַעֲרֻכּוֹת קְרִבּוֹתֶיךָ הַלָּלוּ) כלול אפוא כל המסר הכלול ביצירה: מה עולה על מה? המערכה וההתנגשות המזוינת שבחזית הקרב, או מערכת האותיות שבעזרתה כותב המשורר את שירי הקרב שלו? וברמת הפשטה גבוהה יותר: מה עולה על מה? המציאות החיצונית

כהווייתה (nature) או האמנות (art) הלוכדת מציאות זו, משקפת אותה ומנציחה אותה לדורות? עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, כשניטש בחבורת "יחדיו" מסיבות פוליטיות פולמוס שירי המלחמה, פולמוס שהביא בסופו של דבר לפירוקה של החבורה, חשב שלונסקי כי בעת שרועמים התותחים צריכות המוזות להשתתק, ואילו אלטרמן האמין כי על השירה לשקף את צבעי הזמן ולהנציחם בכל יופיים וכיעורם, וכי אין המשורר צריך לחשוש פן תסתאבנה כנפי שירתו ותוכתמנה בדם. ב"שירי מכות מצרים" תיאר את השיר בעתות מלחמה מסתתר "כְּעֶכְפֶּר בְּחֶשֶׁת חוֹרוֹ", כאדם המסתתר במקלט וחרד לעורו ולשלום יקיריו. בחלוף הדרורות, לעומת זאת, ניבטים אירועי הזמן "מִשְׁחֹרֵד לַיּוֹחֹת בְּזֹלַת בְּתֵי-הַנְּכוֹת". הזמן משכיח אפוא את נסיבות חיבורו של השיר (או נסיבות יצירתו של מעשה האמנות), ובשוך הדי הזמן ניצבים שרידיו במוזאון ומשמשים מושא להתבוננות מושכלת או להנאה אסתטיציסטית. מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, מתגמדים אותם אירועים שבזמן התרחשותם נראו אירועים הרי עולם. רוח האדם נצחית היא, והיא שתשרוד גם לאחר קריסתן של כל הממלכות.<sup>12</sup>

דוגמה מובהקת לכך שאין המוזות משתתקות אפילו בזמן מלחמה מצא אלטרמן בשירי שמואל הנגיד, ששם חרב על ירכו אך גם מן החרט לא משך ידו. ערב הקרב הגורלי מהרהר המציבא היהודי בשיריו ומהלל את בנו ואת כתב ידו היפה להפליא באוזני קצין הדגל. דברים אלה בשבח העתקת השירים מבוססים על שיר ידוע, שכתב הנגיד לבנו (הפותח במילים: "כְּתִיבְתָּהּ מֵהַדְרֹת / כְּבָרְקַת מִסְדֵּרֹת, // וְטוֹרֵיהָ מִיִּשְׂרָאֵל / כְּמוֹ רֶקְמָה בְּאֶדְרֹת"), ושיר הלל זה משובץ בשירו הסיפורי של אלטרמן, המסתיים בעליונותה של גבורת הרוח על גבורת הכוח. שמואל הנגיד, שר צבאה של גרנדה ואויבה המר של ממלכת סביליה, מתנהג כאן כמו כל אב יהודי מצוי המייעד לבנו גדולות ונצורות ושמח לראותו בהצלחותיו. ומעבר לרגע רגשני זה, שבו האב מתגאה בפרי בטנו ובילדי רוחו, גלומה כאן אמת נצחית וכלל לא-סנטימנטלית: מערכות ספריו של הנגיד אכן שרדו אלף שנה ויותר לאחר ששכבו הדיהן של אותן מערכות קרב סואנות שניהל נגד אויבי ממלכתו.

על משחק המילים שבין "מערכה" (המייצגת את המציאות החיצונית) לבין "מערכת" (המייצגת את המציאות הפנים ספרותית) מבוסס אפוא כל שירו הגדול של אלטרמן, וזה מצדו מבוסס על שירו הגדול של שמואל הנגיד "שירה" (שיר

עשירי בדיואן שמואל הנגיד), 13 שבו מתואר הקרב הגורלי על יד אלפואנטה. הנגיד מתאר כיצד שונאו וצוררו החליט להשחית בחילותיו את כל זעמו, וכיצד נערכו הוא וכל צבאו להחזיר מלחמה שערה:

אָזי הַרִיק חֲנִית רָמַח וְחֶרֶב / וְגַם סָגַר לְהִלָּחֵם סִגְיָה.  
וְקָם הַצֵּר - וְקָם הַצֵּיזֵר לְנַגְדּוֹ, / וְאִיךָ תִּקְוִים, בְּקוֹם צוֹר, הַיְצִיָּה?  
וְעַמְדוֹ הַחִילוֹת מְעַרְכָּה / לְעַמַּת מְעַרְכַּת צֵר בְּשׁוּרָה [...]

שירו של הנגיד מסתיים בדברי הלל על הגאולה והישועה, ובהבעת אַמון כי דבריו אלה ישרדו בספר ויסופרו בכל דור ודור: "וְכִתְבוּנָהּ בְּסִפְרֵיכֶם, לְמַעַן / תְּהִי לְעֵד וּמִדּוֹר דּוֹר זִכּוּרָה". אלתרמן נוטל על כתפיו את האתגר שהשליך הנגיד לבאים אחריו, ומספר לילדי ישראל, שאינם יודעים את עלילות גבורתו של הנגיד ואת שיריו. במקום לתאר את תיאורי הקרב, הציג כאן אלתרמן את המצביא היהודי בתורת ספרא וסייפא, שספריו ושיריהם, שאותם הפיק עטו כבדרך אגב, בין קרב לקרב, שרדו למרבה הפלא אף יותר מכל עלילותיו.

#### אָפּוֹס פּרוּדִי

אין זו הפעם הראשונה שבה נעשה שימוש במשחק המילים, המציב "מערכה" ו"מערכת" זו מול זו. כידוע, שאף ביאליק כל ימיו לכתוב אָפּוֹס עברי ("שירת ישראל"), אך הגיע למסקנה, שאומה תלושה משורש, שבאלפיים שנות גולה לא היו לה עלילות גבורה, לא תוכל להוציא מקרבה אפוס של ממש, שיש בו עלילה וגיבורים ראויים לשמם. מתוך כך פנה לכתובתו של אפוס פרודי (mock epic, mock heroic), חסר עלילה וגבורה. בתוך כך רמז ביאליק שגם גבורת הרוח גבורה היא: יונה החייט, גיבור הפואמה הנושאת את שמו, הוא חייל שהחליף את כידון המלחמה במחט הבלתי-הרואית, אך האין בכיבוש היצר שלו במשך שנות שירותו הארוכות מטעמה של גבורה אמתית? גם המתמיד, גיבור הפואמה הנושאת את שמו, הוא נער דל בשר וחיוור, אך האין בהשתלטותו על מסכתות והיאבקות עם סוגיות קשות מטעמם של מלחמה ושל כיבוש עיר בצורה?

במפנה המאה, לאחר שיצא הספר חזיונות ומנגינות מאת טשרניחובסקי, ובו שירים מלאי אור וגבורה, כתב ביאליק במחברת הטיוטות שלו את האָפּוֹס הפרודי "עומד ומפשפש אני בארון ספרי סבא זקני", שיש בו לפי סימנים רבים מענה לשיר "לנוכה פסל אפולו" ובו טמון אף הגרעין הראשון לכתובת

ה"אפוס" הידוע "מתי מדבר". נרמזת כאן תמונת שדה קטל לאחר מלחמה קשה, ובה פגרי הזבובים הם כלוחמים בשדה הקרב,<sup>14</sup> ואשר בה הדובר הוא כעין אביר יהודי, מרופט וממורטט (הצינה מציינת גם את קור החורף וגם את מגן המלחמה שנושא האביר), החוזר משדות הקטל אל ביתו. מספר הפגרים הנגלה לעיניו הוא כמספר "מתי מדבר" (וכמספר הלוחמים בפרק הסערה ב"הברכה"),<sup>15</sup> וגם מן האמירה "נִפְלוּ, נִפְלוּ, נִפְלוּ" עולה קינה על החללים בתום מלחמה:

עומד ומִפְשֵׁשׁ אֲנִי בְּאֵרוֹן סִפְרֵי אָבָא זְקֵנִי;  
 אוֹתוֹת אוֹתוֹת שָׁם שְׂשִׁים רְבוּא שִׁפְרָחָה נִשְׁמַתָּם,  
 פִּגְרֵי הַמּוֹן זְבוּבֵי מוֹת מַחְלָלֵי צָנָה  
 לְעֵת מְטָה כְּנֶפֶס בְּתַחֲלַת הַחֲרֹף הַשָּׁמַיִם  
 מְאֲלִיָּהֶם אֲלֵפִים וּרְבֻבוֹת נִפְלוּ, נִפְלוּ, נִפְלוּ.  
 וּבִסְתֵר כָּל פְּנֵה עֲמוּמָה וּבְזוּיֹת כָּל בֵּית  
 וּבֵין הַשְּׁפָתַיִם עַל גְּבֵי הַכְּתָלִים פִּגְרֵיהֶם מוֹטְלִים,  
 מְעוּכִים מוֹטְלִים בְּאֵבֶק, מְגוֹלְלִים בְּקוּרֵי עֶכְבִּישׁ,  
 וְצַפּוּיִים אֵלֵי הַמְטָטָא - מְבַלֵּי רוּחַ חַיִּים...  
 לְמַעַצְבָּה יִשְׁכַּבּוּן בְּלֹא טַעַם בְּלֹא רִיחַ בְּלֹא לַח  
 רַק רִיחַ מְקַק נוֹדֵף... רְבוּנוּ שֶׁל עוֹלָם!

ובגרסה אחרת:

עומד ומִפְשֵׁשׁ אֲנִי בְּאֵרוֹן סִפְרֵי אָבָא זְקֵנִי;  
 שְׁלוֹם עֲלֵיכֶם, רְבוּתִי, מְעַרְכוֹת הַסְּפָרִים הַקְּדוּשִׁים  
 שְׁלוֹם לָכֶם וּלְתוֹרַתְכֶם הַקְּשָׁה, הוּי זְקֵנִים קְפָדְנִים.  
 הָאֵם הַפְּרָתוֹנִי? עֲלֵיכֶם הַרְגָתִי מְלַפְנִים בְּחֹדֶר,  
 וְעֲלֵיכֶם הַמֵּתִי אֶת עֲצָמֵי בִישׁוּבוֹת וּבְכַתֵּי הַמְדַרְשׁ.  
 [...] אוֹתֵינִיכֶם צִרְפָּתִי וְאַבְרָא לִי עוֹלָם לְעֲצָמֵי  
 [...] שֶׁלֵב שְׁלֵבְתִי בְּכֶם וְאַסְנֹן עֲלֵיכֶם נִשְׁמַתִּי -<sup>16</sup>

שני רסיסי שיר אלה חוברו באותם דפים, שעליהם נרשמו טיוטות השיר "מתי מדבר", ושניהם מציגים חזית של פסידו אפוס, של אפוס פרודי mock (epic, mock heroic), הכתוב בהקסמטר דקטילי, כמו האפוס היווני, אך בלי גיבור ובלי עלילות גבורה. במרכז ה"אפוס" הבלתי-גמור מתוארות האותיות

הזעירות, המדומות לחללי הזכוכים השוככים בין הגווילים, ואילו בפואמה "מתי מדבר" תיאר ענקים דוממים השרועים יובלות על גבי יובלות בשימון, ומספרים ללא מילים את תולדות התרבות. ביאליק גילה בשלב זה כי אותה מציאות שתוארה ביצירתו הגנוזה בהקטנה, ומתוך הנמכה וזלזול, ניתנת גם לעיצוב מרום ונשגב. גם מתי מדבר הנפילים הם המחשה והמחזה של האותיות שפרחה נשמתן, שרידיה של תרבות מתה, ואכן הם מוצגים במונחים מעולם הספר והכתב: "נוצה", "חֲרָט", "עוקץ", "פיתוחי חרבות וכתבתן", "ככתב שעל מצבות האבן" "לוחות השמיר", "כמה רמחים נשברו" (על משקל "כמה קולמוסים נשברו"), "ומספר בני קשת נופצו" (על משקל "בני קשת", רמז לסופרים "תופסי הקסת"), וכלה באמירה המפורשת "והם הם אבות עם הכתב".

כאן וכאן סופר סיפור חייו, הֶרְוֹאִי והאנטי-הֶרְוֹאִי כאחד, של עם הכתב. יוצא אפוא שהפואמה האפית המובהקת ביותר של הספרות העברית החדשה - "מתי מדבר" - אינה אלא mock epic, ובמרכזה לא עלילות גבורה כי אם כישלון קולוסלי של מרד שהסתיים בטרם ניעור. גיבוריו הם אותיות וגווילים שקפאו במשך אלפי שנים, ומהם ניבטת ההיסטוריה הטרגית של עם ישראל, המכונה כאן "עם הכתב".<sup>17</sup> לא במקרה צמחה מתוך השיר הגנוז "עומד ומפשפש" הפואמה המורכבת "מתי מדבר", שאף במרכזה יצורים סטטיים, שזרמי חיים נעלמים מפעפעים מאחורי חזותם הקפואה. לאחר שתיאר את האותיות הזעירות המדומות לחללי זכוכים, הוא פנה אל היפוכם: אל הענקים הדוממים השרועים יובלות על גבי יובלות בשימון ומספרים ללא מילים את קורות התרבות. הוא גילה כי אותה מציאות שתוארה ביצירתו בהקטנה ובזלזול, ניתנת גם לעיצוב מועצם ומרום.

לימים כתב ח"נ ביאליק את שיר הזעם והתוכחה שלו "ראיתיכם שוב בקוצר ידכם" (1931), ובה שאל שאלה הֶרְטוּרִית: "הֶאֱיֵן אַחַד בְּכֹל מַעֲרֻכוֹתֵיכֶם" (שורה 41), העושה אף היא שימוש בכפל המשמעות של המילה "מערכותיכם" (צורת הרבים של "מערכה" = קרב, אך גם של "מערכת" = קבוצת העוסקים בהוצאתו לאור של עיתון או ספר). כפי שהראיתי במאמרי "לפתרון חידת השיר 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם'",<sup>18</sup> אמירה דו-משמעית זו משתייכת לתופעת סגנון מעניינת: בשיר כולו נעשה שימוש שיטתי - וכנראה אף מחושב ומכולכל - במילים כפולות משמעות המלכדות ענייני פואטיקה בענייני פוליטיקה: "לְהִקֵּת חוֹרְצֵי עַט וְלָשׁוֹן" (שורה 23), "מֵה שֶׁפָּךְ הַתְּמִיד מְעַל כָּל-בְּמָה" (שורה 15), "מִי הַתִּיר

אַגְדַתְכֶם" (שורה 27), "וּמְדוּעַ בּוֹשֵׁשׁ מְאַסְפֶּכֶם?" (שורה 28); וכמוכן, על כולם הצירוף שכבר הזכרנו: "הָאֵין אֶחָד כָּל מְעַרְכֹתֵיכֶם" (שורה 41).

בכל הצירופים הללו משולבות מילים מרובות משמעים, הנקשרות מצד אחד לתחום ההנהגה המדינית (לרבות הכהונה של ימי קדם), ומצד שני לשדה הסמנטי שעניינו סופרים וממסד הספרות. 'במה' היא במת הנאום, במת הזבח והביטאון הספרותי; 'שפך' הוא מושג מתחומי הקרבנות, אך גם התשפוכת של הנואמים והכותבים; 'מאסף' ו'מערכות' הן מילים הנטולות מתחומי המלחמה, אך מתפקדות גם בתחומי הספרות ('מאסף' הוא גם כתב-עת ובריבוי משמעה של המילה 'מערכותיכם' כבר דנו). המילה אגודה' אף היא עשויה לרמוז לממסד הספרות ולהתאגדות בתחום המפלגתי-המדיני. מותר, לפיכך, להניח שביאליק יצר שיר התוקף בו-בזמן קבוצות שונות של נמענים, וכי כיוון את חציו כלפי ענייני פואטיקה ופוליטיקה בעת ובעונה אחת.

השיר תוקף את האופוזיציה שהביאה להדחת וייצמן מנשיאות הקונגרס הציוני. ביאליק חש תחושת שיתוף גורל עם וייצמן, שעמד מול "נערים" אכולי משטמה ונעורים מדעת, שביקשו לראותו בחרפתו ולגזול ממנו את עמדתו. חיים וייצמן, בן גילו של המשורר ובעל רקע מזרח אירופי דומה לשלו, עורר בביאליק רגש הזדהות עמוק. במלחמת "צעירי" הרוויזיוניסטים שהביאה בקונגרס ה"ז", ב-1931, להדחתו מנשיאות ההסתדרות הציונית, ראה ביאליק בבואה למלחמת "צעירי" המודרנה השמאליים נגדו - נגד ביאליק המשורר, המו"ל והעסקן - על עמדות הכוח בקריית ספר. מתוך תחושת ההזדהות ושיתוף הגורל של מנהיגים גדולים בשעת מצוקה מול ציבור עוין, כתב ביאליק את שיר התוכחה שלו "ראיתכם", שתקף בו-זמנית את יריבי וייצמן ואת יריביו שלו עצמו, וכל אחת מקבוצות היריבים מצאה עצמה נפגעת ומיהרה להגיב בזעם על שיר הפולמוס הבוטה.

אלתרמן, באותה עת חבר צעיר בחבורת כתובים, המוצא את פרנסתו מעבודה במערכת הארץ, פרסם את מאמרו "במעגל"<sup>19</sup> ונדרש בו לראשונה לנושא המצוי בתחום המפורז שבין פואטיקה לפוליטיקה. לכאורה עשויים דבריו של אלתרמן להיראות כמרידה בסמכותו של שלונסקי, שהרי הכריז בפתח דבריו בניגוד למה שטען רבו ומורו בשני מאמריו נגד "ראיתכם" כי אינו חושב ש"יש לשלול מן השיר הזה זכות היצירה האמנותית". אלתרמן הניף כאן את נס הפלורליזם, והטעים כי "אין לגשת אל כל יצירה בקנה מידה מוכן מראש". לדעתו, אין



לשונו של ביאליק "חיוורת ובנלית [...] אף אינה משאירה את טעמה הקלוקל של המליצה". ואולם, מצד אחר מצדד אלתרמן בשלונסקי, וטוען שב"ראיתכם" הפעיל ביאליק לא את המשורר שבו ולא את הנביא שבו, "אלא את חוטב העצים, את איש ההמוץ" שבתוכו. לפיכך, אין כל סתירה בין שורת הפתיחה של השיר לבין המשכו, מפני ש"סף" פירושו "איזה גביע גדול מאוד", כיאה לחוטב עצים ש"אינו רגיל להרגיש כי לבו מלא וגדוש". זהו שיר של רוגז והשתוללות של אדם מן ההמוץ, הפונה אל ההמוץ, ומשום כך התוכן מתאים התאמה גמורה לצורה; ובמילים אחרות: התוכן המוני והצורה ברוטלית והמונית.

אלתרמן ניתח במאמרו את שירו של ביאליק ניתוח שהוי, ושם לב לדקויותיו. כך, למשל, הוא הסביר את כפל המשמעות של המילה "סף" שבשורת הפתיחה ובשורת הסיום של השיר (לימים, עתיד היה להשתמש בכפל פניה של מילה זו בשירו ללא כותרת הפותח במילים "עוד אָבוא אֶל סַףּ בְּשַׁפְתֵּי כְּבוֹת", שכן 'סף' הוא גם 'ספל' שניתן לבוא אליו בשפתיים ככות, ולא רק 'מפתן' שניתן לבוא אליו ברגליים כושלות). אין ספק, הוא הבחין גם בכפל המשמעות של השאלה הרטורית "הַאֵין אָחַד בְּכָל מַעְרְכוֹתֵיכֶם" (שורה 41), וכפי שראינו, הוא שיבץ לימים את משחק המילים העשיר ורב-ההשלכות הזה בשירו "הקרוב על גרנדה". יתר על כן, הוא ביסס את השיר כולו על משחק מילים זה המעמיד את המילים "מערכה" ו"מערכת" כנציגיהם של שני עולמות. המערכה מייצגת את העולם הפוליטי והמערכת את העולם הפואטי. האחת מייצגת את "עולם המעשים" השפל, וזולתה את "עולם האצילות" המרומם. יש שגבולותיהם של עולמות אלה נפרצים: הפוליטיקה מחלחלת לאמנות, והאמנות מתקרבת לשררה, נוגעת בה ונרתעת לאחור.

ומילה שאינה נזכרת כלל בטקסט, אך מרחפת בין שיטיו, היא המילה "ערכים", מילה הגזורה מאותו שורש עצמו שממנו נגזרו "מערכה" ו"מערכת". מבלי שיאמר זאת מפורשות, אלתרמן דן כאן בשאלה: אילו ערכים חשובים מכול בשעת מבחן? אלו מהם שורדים בזמן "חיים על קו הקץ"? ותשובתו היא: אהבת הורים לילדיהם (אהבתו של הנגיד לבנו יהוסף ול"ילדי רוחו"); קנאת אוהב לאהובתו (אהבתו של הנגיד ל"עבריה", שאותה הוא נושא לכל מקום ובה הוא הוגה יומם וליל). בזמן שהמדינה הצעירה גיבשה את האָתוס שלה, את מערכת הערכים שעליה השתיתה את המיתוס הלאומי של ימי הקמת המדינה, הביא אלתרמן דוגמה מימים קדומים, שבהם הסיף והספר כרוכים היו זה בזה

לכלי הפרד. לעם ולמנהיגיו אותת אלטרמן כי החרב כבודה במקומה מונח, אך אין לזנוח בשום אופן את הספר שעליו השתית העם את קיומו באלפיים שנות גולה. החרב היא זו שחורצת את גורל ההווה, אך הספר והספרות (ושאר אמנויות, מילוליות ושאינן מילוליות) הם שיישארן לדורות הבאים, לאחר שוך המלחמות.

### מלחמות ומלחמות תרבות, אז ועתה

זוהי אולי הסיבה העיקרית שהניעה את אלטרמן לספר את עלילותיו של שמואל הנגיד, אך הניאה אותו מלספר בצורה חזיתית ומפורשת את קורות הקרב על גרנדה: הרצון לבסס אתוס ישראלי של "סייפא וספרא" מבלי להצדיע לצבאיות ומבלי לרומם את ערכיה. בשנותיה הראשונות של המדינה, בימים שבהם סגרו ה"כנענים" לשלח ודוד בן-גוריון העלה על פן גבוה את ערכי הצבאיות והגבורה, ביקש אלטרמן להרהר על "שינוי כל הערכים" הניצשיאני שסחף את החברה הישראלית ולערער עליו במקצת. מצד אחד, הוא ידע היטב את חשיבותו של כוח המגן העברי, שסלל את הדרך לצבא הגנה לישראל, ושר עליו בפזמוניו שורות חגיגיות ומזוירות (כגון: "אַתְּ שְׁלוֹם הַמְּחַרְשֶׁה נִשְׂאוּ לְךָ בַּחֲרִיךְ, / הַיּוֹם הֵם לְךָ נוֹשְׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרוּבִים"). אף על פי כן, הוא המשיך לראות בחרב "רוח נְכָרִית" ו"אַבְחַת חֲרָבוֹת גּוֹיִים" (ראו שיר ו' במחזור "ליל תמורה", עיר היונה), ולא אידאל נכסף שיש להעלותו על נס ולקשור לו כתרים של תהילה. כביאליק - תלמידו של אחד-העם - גם אלטרמן ערער בדרכו על מיתוס "היהודי החדש", ששינה כביכול בכת אחת את כל ערכיו הנושנים: הוא התבונן בלוחמים הצעירים ופקפק אם אכן החליף היהודי את מהותו בן-לילה, ללא הכשרת לבבות שתארך דורות; הוא אף הביע לא פעם את ספקותיו אם המטמורפוזה המהירה שנתחוללה לנגד עיניו כה מבורכת, ואם לא רצוי להאט במקצת את תהליכיה.

רעיון זה בדבר פנייתו המהירה בכורח הנסיבות של "עם הספר" אל החרב ואל דרכי הגויים, תיכף ומיד עם השיבה אל ה-*raison d'état*, אל צורכי הממלכה ואילווציה, חזר ונשנה אצל אלטרמן ברבים משירי עיר היונה. בניגוד לבן-גוריון שסגד לצבאיות, אלטרמן ראה בה כורח בל יגונה. לשאלה מה הביא את אלטרמן לרעיון לספר את עלילותיו של שמואל הנגיד למען הקורא הצעיר יש אפוא תשובה הנעוצה במועד חיבורו של השיר "הקרב על גרנדה": בתום

העשור הראשון למדינה, בעוד מדינאיה ומנהיגיה מתמודדים עם אתגר הריבונות ונאלצים להעלות על נס את המיליטריזם, בעודם לומדים להתמודד עם "הָרִיב, הָרִיב וְהַיָּרִי, / שְׁלֵמְדִינֹת הַחֶרֶב וְהַנֶּזֶר" (ראו שיר "צלמי פנים", עיר היונה), בוחר להתרמן להציב סימני שאלה לגבי המחיר הכבד שצריך "עם הספר" לשלם בשל הכורח לחיות על חרבו, תוצאה של מימוש חלומו לשאת בעול חובות הממלכה המרחיקים אותו מייעודו: מן הספר ששמר עליו בכל דור ודור אף יותר משהגן עליו הסיף. אלתרמן מזכיר לקוראיו הצעירים כי גם כאשר שר צבא יהודי נלחם כארי בשדה הקרב, מנצח את אויביו וכותש אותם עד דק, הוא אינו מושך ידו מן הספר (בכל משמעיו של מושג זה). אין תמה אפוא שבכל שיריו על נערי תש"ח שיצאו למלחמה ולהתיישבות העובדת, נהג אלתרמן להדגיש כי בעוד ידם ווחזת במחרשה ובשלח, בצריך או באוהל מונח למראשותם גם ספר.

גם ביאליק וגם אלתרמן ערערו אפוא בשירי הגבורה שלהם על הרעיון הניצשיאני של "שינוי כל הערכים", שהצית את דמיונם של המהפכנים הרדיקלים בתולדות התנועה הציונית, והדגישו את חלקם של מערכת האותיות ושל גווילי הספר בתולדותיו של עם ישראל - בעבר ובהווה. ביאליק כתב אפוס פרודי שגיבורו הוא הכתב ואותיותיו שנתפזרו במדבר העמים כערמה של ענקים מתים, ואלתרמן סיפר את סיפורו של גיבור אֶמְתִּי היודע לערוך את חשבון הנפש שלו, והמבין ערב הקרב הגורלי כי שיריו עתידיים להקנות לו חיי נצח, הם ולא המלחמה וניצחונותיה. במילים אחרות: הספר, ולא מלחמה זו או אחרת, הוא ששמר על קיומו של העם בשנות הגלות הארוכות ועל כן יש לשומרו מכל משמר. שמואל הנגיד, גיבורה של ממלכת גרנדה, הוא יוצא מן הכלל (שר צבא יחיד בממלכה זרה) המאשר את הכלל כי ההיסטוריה היהודית היא ברובה היסטוריה של מערכות הספרים ולא של מערכות בשדה הקרב.

לפנינו אירוניה דרמטית, הנותנת יתרון לקורא, היודע יותר מאשר מסוגלות הנפשות הפועלות לדעת. הקצין המבקש לרצות את מפקדו אומר מבלי דעת דברי נבואה שעתידים להתממש במשך הדורות. אכן, מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית אנו יודעים כי רוב הדברים שכתבו חכמי ישראל בספרד בשפת "השפחה" (הלא היא שפת הממלכה, היא ולא השפה העברית שאותה מכנה הקצין בשם "שפחה") נשכחו אם לא תורגמו לעברית, ואילו אותם כתבים שנכתבו בעברית שרדו גם שרדו בתודעת הקוראים, למרות כל תהפוכות ההיסטוריה. שמואל הנגיד, שהעביר את הגחלת לבנו, לא יכול היה לשער כי

מקץ אלף שנה לערך תקום העברית לתחייה, ותהיה שפתם המדוברת הראשונה של ילדים רכים שאינם יודעים שפה אחרת זולתה. כשהנגיד אומר לשלישו: "אַךְ מְתֵי נְצַחֲנָהּ לָהּ מְבֻטָּח לְתַפְאֶרְתָּ? / עֵת שׁוֹמְרִים אוֹתָהּ כִּפֶּן / יְלָדִים קְטָנִים", אף הוא משמיע מבלי דעת נבואה לעתיד לבוא על תחיית העברית כשפת אם מדוברת, נבואה שאלתרמן וקוראיו יכולים לזהות בה את האירוני הדרמטית ולהפיק ממנה הנאה מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית.

בשירי עיר היונה, שרבים תיארו אותם על דרך המטפורה כ"אפוס" של ימי הקמת המדינה, כונן אלתרמן את האָתוֹס של המדינה הצעירה שגיבשה אז את ערכיה, וכדי להדגים את רעיונותיו האֵתִיִּים הוא מביא סיפור מימים ראשונים. האם שמואל הנגיד הוא מיליטריסט או איש ספר? האם הוא איש רעים להתרועע, המאמין בערכים קולקטיביים כיאה לאיש צבא המנהיג את לוחמיו אלי קרב, או אמן אינדיווידואליסט האוהב את ארבעת הכתלים של "מגדל השן" האישי? האם הוא "עשיר" איש השדה והקשת ("השדה" בשירת אלתרמן הוא גם השדה החקלאי וגם שדה הקרב), או "יעקב" יושב אוהלים, הרוכן בד' אמותיו עם נוצה, קסת וגווילים?

בתקופה המודרנית והאנטי-הֵרוֹאית, שבה כבר אי-אפשר לשיר בתמימות שירי עלילה וגבורה, כתב אפוא אלתרמן שיר עלילה, אבל לילדים, ממש כשם ש"מתי מדבר" של ביאליק החל להיכתב כשיר ילדים, ואחר-כך נתגלגל שיר הילדים באפוס אנטי הֵרוֹאִי (ששרידים לא מעטים שרדו בו מן הסכמטיות האופיינית לאגדה לילדים). 20 נרמז גם שאי-יכולתם של משוררים עברים לשיר על הֵרוֹאִיוֹת של זמנם נבעה לא רק משיקולים פואטיים, אלא גם מיחסם של היהודי והישראלי אל הניצחונות בשדה הקרב. ניצחונות אלה היו תמיד מהולים בצער עמוק על הקרבנות שתבע הניצחון, ומעולם לא היו נושא לאפואזוה של הגבורה ולכתיבתם של שירי עלילה מרוממי נפש. הצבא העברי החדש נקרא "צבא הגנה לישראל", וכיסס אתוס של מלחמת מגן, ולא אתוס של צבא לוחמים קנאים החיים על חרבם והששים אלי קרב.

וגם יסוד אישי משולב כאן בין השיטין: השיר נכתב לאחר מקלחת הצונגין שזכה לה ספר שיריו של אלתרמן עיר היונה מבני "דור המדינה", כך שמאחורי הקלעים עומד גם אלתרמן המותקף ומזדהה עם שמואל הנגיד, שהיה מושא לקנאה ולהתקפות מצד שונאיו, חומדי הצלחתו ומחפשי תבוסתו. אלתרמן בחר לתאר את סיפורו של שמואל הנגיד, "ספרא וסיפא" שהגיע לא רק להישגים

מופלאים בתחומי השירה והחכמה, אלא אף למעלת משנה למלך גרנדה, ובאופן מטפורי ניתן לראות כאן בכואה רחוקה למעמדו של אלתרמן גופא בתקופת המאבק על עצמאות ובשנותיה הראשונות של המדינה: "נתן החכם", מקורבו של "דוד המלך". ואף זאת: במהלך דרכו, נקלע אלתרמן פעמיים למלחמת דורות שתבעה ממנו כוחות נפש מרובים. בסיפורו של שמואל הנגיד ושל יהוסף בנו יש סיפור של שני דורות, שאפשר לראות בו בעקיפין את מאזן חייו של אלתרמן: את סגירת החשבון שלו עם העבר, עם אביו הביולוגי ואביו הרוחני, ואת חששותיו לגבי דור העתיד.

תחבולת האירוניה הדרמטית שנוקט כאן אלתרמן שולחת רמז ברור לגורלו הטרגי של יהוסף, בנו של הנגיד (פי אל מה יקווי מבקשי רעתה? / תקנותם היא - עליה לקום בפתאום / בהיותה בשדה היהודי לבהה... / או לצפות אל בנה יהוסף עד בוא יום). כידוע, לימים נפל יהוסף בידי שונאיו של שמואל הנגיד ושילם על שנאתם כלפי אביו בחייו, ואלתרמן מספר על כך במפורש בהקדמה שחיבר למען הקורא הצעיר. בא כאן כמדומה לידי ביטוי עקיף גם חששו של אלתרמן עצמו, פן יקהו שניה של הבת בשל "חטאי" אביה; שמא בתו, שזה אך החלה אז את צעדיה הראשונים בקריית ספר, תיפול בידי שונאיו ומבקשי נפשו לאחר שכבר לא יוכל עוד להגן עליה. יש לזכור כי בין שירי הנגיד מצויה תפילה בשדה הקרב ("ראה היום בצרתי"), המסתיימת במילים: "חוששה נא לעזרתי, / ואם איני פדאי אצלה, / עשה לבני ותורתך!". הנגיד חשש לילדו ולילדי רוחו. הוא ידע שאויביו מבקשים את נפשו, וכי אם לא יוכלו לו, ינסו להתנקם בבנו. וכך היה.

ולמרות החששות מן העתיד, השיר מסיים במסר אופטימי החורג מן הסיפור ההיסטורי אל האקטואליה, ורומז כאמור ש"מפי עוללים וינקים יסדת עז" (תהלים ח, ג). נאמר כאן כי כל עוד גורל השפה העברית נתון בידי ילדים, יש לשפה זו סיכוי לשרוד ולהתקיים. רעיון זה חוזר ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, ובין השאר בשירו החשוב "דף של מיכאל", המעז להתנבא ולקבוע כי לימים תיווצר בארץ תרבות מקומית שאחד ממרכיביה יהיו הילד ולשון הילדים ומוריהם. לאחר שתשכך המולת המהפכה, והחיים ייכנסו למסלולם - "העם ירבה ישטף, אשרי זוכי לראות את תהו צורותיו בשוא יומו, / אשרי רואי קומו לסחף אפיק וקו, לתת את היוצר זועק בידי החמר, / אך משפטו נחרץ, מעל לצריפוניו הפוכבים ממסלותם ילחמו עמו / ורוח ים ומלח-צוק-מדבר ועיר

עֲבָרִית יִתְּנוּ אֶת טַעְמָם בְּטַעְמוֹ / וַיֵּד מוֹרָה וְטַף תִּפְּהוּ אֶל הַחֲמֵשׁ; ולפי שעה, בעור המהפכה בעיצומה, "עובדים אנו. שרים. תוהים לעת מצא." / אפל הזמן ולא אנשי סודו אנחנו. / נעלמים חקיו, חזקו פניו מצר. / ואנו אל מולו מאחרי הצאן / ומספסל הלמודים לקחנו".

חזון העתיד של אלתרמן, כפי שהוא מוצא את ביטוי ב"דף של מיכאל", מעורר את המחשבה ההיסטוריוסופית על התהפכות היוצרות במהלך הדורות: על כך שעניינים פוליטיים העומדים ברומו של עולם, צוללים לימים לתהום הנשייה, ועל כך שאותם "שטותים" ו"הבלויות" של ילדים ושל משוררים קרועי בגד הופכים לימים לנכסי צאן ברזל של האנושות; על כך ששיריו של הנגיד אכן קבעוהו בתודעה הקולקטיבית אף יותר מכל מלחמותיו, ועל כך שהספר ככלות הכול החזיק את העם יותר מאשר כל המלחמות. ואף זאת, השפה אסור לה שתישאר בספרים, ועליה לצאת משם אל הרחוב ואל השוק, אל גן הילדים ובית הספר (כנרמז מן המילים "וַיֵּד מוֹרָה וְטַף תִּפְּהוּ אֶל הַחֲמֵשׁ" ב"דף של מיכאל"). מתברר כי "על קו הקץ", כשאדם יוצא לקרב גורלי ואינו יודע מי עתיד להיגאל בו ממות ומי ייגאל בו בדם וימות, הוא יודע להבר את התבן מן המוך: להבין כי הערכים החשובים באמת הם אהבת אב לילדו וחרדתו לעתידו ולעתיד ילדי הרוח שלו, שבכוחם להציב לו ולשכמותו "יד ושם" עלי אדמות.

## הערות:

1. אלתרמן תרגם את שירו של היינה "דונה קלרה" בשנות השלושים לבקשת ידידו, השחקן שמעון פינקל. לאחר השואה התכחש אלתרמן לכל תרגומו מגרמנית, ומחה מספרייתו ומגנזיו כל זכר לספר גרמני. אף-על-פי-כן, מצא נתן זך לראוי לפרסם את תרגומו באכסניה שבעריכתו (ראו: איגרא, 3 |תשנ"א|, עמ' 308-311).
2. במבוא לבלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד, תל-אביב 1959, כתב אלתרמן: "לא הובאו, למשל, שירים מפרקי רובין-הוד, או ממסכת המלך ארתור, ואין ספק כי חסרונם כאן חסרון הוא".
3. בניגוד לטשרניחובסקי, לא חיבר ביאליק בלדות, ואפילו בבלדה ה"קנונית" היחידה שלו ("הציץ ומת") מתגלה כי ההגות עשירה פי כמה ממרכיבי העלילה. על קנאתו באומות העולם ובשירי העלילה שלהן, ראו בספרי באין עלילה, תל-אביב 1998, עמ' 7-18.
4. ג'פרי צ'וסר, סיפורי קנטרברי (מאנגלית שמעון זנרבנק), תל-אביב 1980; פרולוג כללי, עמ' 10. ראו גם: אשר רייך, הנשיקה מבעד למטפחת (מבחר השוואות תרגומי שירה), תל-אביב 2001, עמ' 105.
5. זיקתו של אלתרמן לז'אנר הבלדי ניכרת מספר הבלדות שבתרגומו (הערה 2, לעיל); ראו גם: בועז ערפלי, עבותות של חושך, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 59-71; שלמה יניב, הבלדה העברית בת זמננו, חיפה 1999, עמ' 65-130.
6. כרוגמת אחדים משירי המחזור שמחת עניים, או כרוגמת השירים "ליל חניה" ו"בטרם יום" מתוך עיר היונה (בהשראת קטעים שיקספיריים על תחושת הלוחמים ערב מערכה, כגון במחזות הנרי החמישי, יוליוס קיסר, אנטוניוס וקליאופטרה ועוד).
7. Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford U.P. 1976 (בנוסח עברי: הגן האֵגוֹי, תל-אביב 1991, עמ' 102-121).
8. מהדורת דוד בן ל"א סלימאן בן דוד ששון, אקספורד תרצ"ד, עמ' ז-יא; ראו גם: חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, כך ראשון, ירושלים ותל-אביב תשי"ט, עמ' 85-92.
9. ראו: שמיר (הערה 3, לעיל), עמ' 11-12.
10. במושגים אלה, שתשיתם קבלית ומשמעותם מודרנית, השתמש ביאליק במבוא לתרגומו לדון קישוט, בבואו לתאר את שתי תפיסות העולם המנוגדות המתגלות בשני גיבוריו של הרומן: האידיאליזם של דון קישוט והמטריאליזם של סנשו פנשו.
11. "הסופר הפלורנטיני הקטן", בתוך: אדמונדו ד'אמיצי'ס, הלב, תרגום: מבש"ן, תל-אביב תשי"ח, עמ' 71-79.
12. על פולמוס שירי המלחמה, ראו: ט' ריבנר, לאה גולדברג, תל-אביב 1980, עמ' 69-75; מ' דורמן, "פולמוס שירי המלחמה", מאזנים, סד, 8 (אפריל 1990), עמ' 47-48; ז' שמיר, על עת ועל אתר, תל-אביב 1999, עמ' 18-23; ח' חבר, פתאום, מראה המלחמה, תל-אביב 2002, עמ' 40-50.
13. ראו הערה 8, לעיל.
14. ראו: שביט (1978), עמ' 59-61; שמיר (תשמ"ז), עמ' 134-143.
15. השווה למסופר במדרש תנחומא על ר' שמעון, שראה ליגיון רומאי בקיסריה והשווה

- אותו לנחיל זכובים: "זכובים אלו ואתו לגיון שווים" (תנחומא וישב). אצל חז"ל מדומים הלוחמים לזכובים, ואילו ב"אפוס" הביאליקאי מדומים הזכובים לחללי לוחמים.
16. טיטות אלה נתפרסמו לראשונה בכנסת (לזכר ביאליק), כרך ג, תל-אביב תרצ"ח.
17. על "מתי מדבר" כבבואה סימבולית של הוויכוח האקטואלי עם "הצעירים", אוהדי הרצל, ראו זיוה שמיר, "מתי מדבר": גלגולה של פואמה בלתי-גמורה לילדים", בתוך: שירים ופזמונות גם לילדים, תל-אביב תשמ"ז, עמ' 71-97; ראו גם: שמואל טרטנר, "מתי מדבר": הפער המרכזי ביצירה ותפקידו בעיצוב המשמעות הכוללת", עלי שיח, 34, קיץ תשנ"ד (1994), עמ' 10-18.
18. על כך הרחבתי במאמרי "לפתרון חידת השיר 'ראיתכם שוב בקוצר ידכם'", נדפס לראשונה בתוך מיכל אורון (עורכת), בין ספרות להיסטוריה, תל-אביב 1983, עמ' 122-131. נדפס שוב בתוך פנחס גינוסר (עורך), הספרות העברית ותנועת העבודה, המרכז למורשת בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע 1989, עמ' 178-223.
19. על חלקו של אלטרמן בפרשת "ראיתכם", ראו מאמרו "במעגל", כתובים, שנה ו, גיל' טו (רמז), כ"ד באדר ב' תרצ"ב (1.4.1932).
20. לידידו הצעיר זלמן שניאור, כתב ביאליק בשנת תרס"ב: "מסור נור לשמואל ליב גורדון, כי את הפואמה מתי מדבר החיליתי לכתוב בשביל העולם קטן ומעשה שטן... יצא מה שיצא" (איגרות ביאליק, כרך א, תל-אביב תרצ"ח, עמ' קנג).

### הקרב על גרנדה

זמנם ומקומם של הדברים המספּרים בשיר זה: לילה שלפני תשע מאות שנה, באַהלו של שר-צבא גרנדה, בשדה המערכה, לפני הקרב עם חיל סביליה. שר- הצבא שבו מדבּר כאן הוא שמואל הנגיד, אחד מגדולי שירת ישראל בספרד. שמואל הנגיד היה במשך שלשים שנה משנה-למלך גרנדה ומפקד צבא הממלכה. הוא נלחם את כל מלחמותיה והנחיל לה נצחונות על כל הממלכות האויבות לה. בין פיוטיו הנהדרים יש גם דברי שיר שבהם הוא מספּר על מלחמות אלו ובתוכם כמה שירים ששלח משדות-הקרב אל בנו אהוב-נפשו יהוסף. הוא יהוסף הנער שהעתיק, בטרם מלאו לו תשע שנים, את הדיןן (כלומר, אסף השירים) של אביו מחברות מחברות ערוכות וסדורות. את המחברות הללו היה יהוסף שולח אל אביו אל שדות המערכה ובאחד השירים משפּח שמואל הנגיד את כתב-ידו של הנער ואומר: "פתיבתך מהדרת / כּברקת מסדרת / וטוריה מישרים / כּמו רקמה באדרת". רבים בחצר מלך גרנדה חרשו רעה על שר-הצבא היהודי אך לא יכלו לו. יהוסף בנו, שנעשה משנה-למלך אחרי מות אביו, הוא שנפל לפניהם כעבר שנים.



לִילָה בָּא. אֶפְלוּלִית עַל סֶפֶד יִרְדֶּה.  
כּוֹכֵב נִגְה שׁוֹקֵעַ בְּשָׁמַי מַעְרֵב.

חֹנִיָּם בְּשָׂדֶה

גְּדוּדֵי גְרָנָדָה,

עֲרוּכִים עַל נִשְׁקָם כִּי לְבַקֵּר קָרֵב. 5

הִיָּרַח גָּדוֹל וְעֵבִים שׁוֹכֵן הוּא.

חִילִים מְשֻׁמְנִים מְגִנִּים וְשִׁרְיוֹן.

מְזַמְרִים: "עַם אֹרֵךְ יוֹם עֲנֵנִי חֲצִינוּ

לְחִילָה שֶׁל סִבִּילִיָּה יִהְיוּ אֶפְרָיוֹן".

10 מְזַמְרִים. מְשֻׁתְּתָקִים אֵט-לְאֵט. עוֹצְמִים עֵין.

נִרְדָּמִים וּבִידָם הַבְּרוֹל הַחֹד.

כָּבֵד כְּבִים נִצְנוּצֵי אֱהָלִים. אֶךְ עֲדִין

אֹר בּוֹקֵעַ מְאֹהֵל אַחַד.

שְׁנֵי שׁוֹמְרִים פְּרָשִׁים, עֲדוּיֵי מִתְכַּת,

15 עַל הַחִיל שׁוֹמְרִים מְרָאשׁ גִּבְעֵ בְלֵי נִיד.

מִי בְּאֵהֵל? בְּאֵהֵל מְצַבִּיא הַמְּמַלְכֵת,

הַיְהוּדֵי הַנְּזִיר, שֶׁר-צָבָא וְנָגִיד.

סַח פֶּרֶשׁ לְרַעוּ: עֲתִידוֹת לֹא יִדְעֵנוּ,

אֲבָל חֵג נִצְחוֹן בְּאֹוִיר רוּחָף.

20 הַנְּזִיר הַנְּגִיד - בְּאֵם כָּאֵן הוּא אֲתָנוּ,

כָּאֵן עֲצָה וּגְבוּרָה וְתַבּוּסָת אוּיָב.

וּמְשִׁיב הַשָּׁנִי: כֵּן יְהִי, אֵל נִדְאָגָה.

אֱלֹהֵינוּ בְּעֲזָרוֹ, הוּא עֲזָנוּ מְאֹד.

לֹוֹלָא הוּא - גַּם גְּרָנָדָה וְגַם מְלָגָה

25 כָּבֵד נוֹשְׂאוֹת לְסִבִּילִיָּה מֵס.

מִשְׁתַּתְּקִים פְּרָשִׁים. אֲבוּקָה מִבְּעֵרַת  
מֵאִירָה אֶת הָאֵהָל בְּנִגְהַ רוֹשֶׁף.  
הַזִּזִיר הַמְּצַבִּיא שֵׁם קוֹרָא אַגְרַת,  
שְׁלַחָה אֱלִיו  
בְּנו הַקָּטָן יְהוֹסֵף. 30

ב

הַזִּזִיר הַמְּצַבִּיא גַם קוֹרָא אַגְרַת  
וּמְאִירוֹ הַלְפִיד-הָרוֹשֶׁף בְּהִבְהוּב.  
כָּבֵר קְרָאָה הוּא אוֹלֵי פְעָמִים עֲשֶׂרֶת,  
אָבֵל "הִבָּה - אָמַר - אֶקְרָאָנָה שׁוּב"...

אֶל הָאֵהָל נִכְנָס קְצִין מִשְׁמֵר-הַדָּגֵל 35  
לְקַבֵּל פְּקוּדוֹת יוֹם, כִּי כָבֵר שָׁחַר קְרוּב.  
וְאוֹמֵר הַנְּגִיד: הַקְּצִין, גֵּשׁ-נָא רַגְע,  
הַסֵּתֵכֵל אֵיךְ מִפְּלִיא זֶה הַיֵּלֶד לְכַתֵּב.

לוֹ רָאָה נָא זֹאת! אִיזוֹ כְּתִיבָה מֵהַדֶּרֶת,  
כְּבָרְקַת כְּלָה מִסְדֶּרֶת. לֹא כֵן?  
מִיִּשְׁרַת - רָאָה - כְּרַקְמָה בְּאֶדְרַת...  
כָּאֵן, עֵבְרִית הִיא. וְדַאִי. עִם תְּשֻׁעָה קָבִים חֵן.

וְעוֹד אֵין זֶה הַכֵּל, הַקְּצִין. כִּי רָאָה-נָא  
אֶת זֶה צְרוּר הַמְּגִלּוֹת. אֶל תִּשְׁאַל מֵה טִיבָן...  
זֶה הַקָּטָן הַעֲתִיק וְשִׁלַּח לִי הַנָּה 45  
אֶת שִׁירֵי שְׁלֵקֵט. כֵּן, אֶת כָּל הַדִּינוּן.

כֵּן, אֶת כָּל שִׁירֵי חַל וְאֶת כָּל שִׁירֵי קֹדֶשׁ,  
מִכְתָּמִּים, שִׁירֵי קָרֵב וְשִׁירֵי צִיּוֹן.  
בְּעֲצָמֵי לֹא שְׁעָרַתִּי, קְצִין, אֶת גְּדֵשׁ  
הַכְּתָבִים. הַצְּטַבְּרוּ כֵךְ מִיּוֹם לְיוֹם. 50

והנה את כל אלה צרף הוא לכרף,  
העתיק בתבונה, בלי טעות והטעות.  
מה גילו? הוא בן תשע כמעט, חסר ירח...  
זה גילו. מה בקשתי לומר? עוד רק זאת -

55 זאת, קצין: שפת קדשנו אתנו משמרת,  
נלחמים לה הוגים וגדולי פיטנים.  
אך מתי נצחונה לה מבטח לתפארת?  
עת שומרים אותה כך  
ילדים קטנים.

60 זה הכל, הקצין. ואתה לו סלח-נא  
שהלאיתי אותך בכמה הבלי שוא.  
לו נגש למלאכה. בשדה-קטל אנחנו  
ומחר לא מלחמת לשון וכתב...

וְאוֹמֵר קָצִין הַדָּגֵל: שׁוֹמֵעַ עֲבָדְךָ.  
65 אַךְ הַרְשָׁנִי, הַשָּׁר, רַק דְּבָרִים אַחֲרֵים:  
בֶּן עֵם זֶר אֲנֹכִי, אַךְ הִלַּכְתִּי אַחֲרֶיךָ  
כָּל שָׁנִים בְּדַרְכֵי מִלְחָמָה וְנִדְוִדִים.

וידעתי מכבר (אף אם עוד לא שמעת  
זאת מפי עד עכשו, הו, נזיר ונגיד)  
70 כי נוסף על מסעי מלחמות גרנדה  
עוד לה מלחמה משלה, קרב תמיד.

היא מלחמת עמך שאתה רועהו,  
היא מלחמת שפתך שאתה שר צבאה,  
היא מלחמת בנה שאתה מורהו  
75 ללמדו כתב-קדומים באלה ושבועה.

ראיתיה גוֹחַן כֶּךָ, כַּפְעַם בַּפְעַם,  
לְפָנֹת שַׁחַר-שֶׁל-קָרֵב, עַל מַכְתָּב אוֹ דְבַר-שִׁיר  
וְשִׁמְעֵתִי קוֹל-כְּלִי-מִלְחָמָה, כְּמִין רַעַם  
הַרוֹעֵם לֹא בְשָׁמַי מִמְלַכְתָּנוּ, וְזִיר...

80 רַעַם זֶר בְּשָׁמַיִם זָרִים... תְּרוּעַת מֶלֶךְ  
נִכְרִיָּה, תְּרוּעַת קָרֵב שֶׁהִבְדִּיל וְהִפְרִיד  
מִמְלַחְמַת גְּרַנְדָּה שְׁלוֹפֶת הַשֶּׁלַח  
הַנִּקְרָאת בְּכַתְבֵּיהַ רְמוֹן-סִפְרָד.

85 כֶּךָ, וְזִיר, רַב-שָׁנִים רֵאִיתִיהָ מְלִילָה  
לְאוֹר נֵר אוֹ לְפִיד, נֶאֱתָהָה בְּלִי פוֹתֵר:  
מִבֵּין שְׁתֵּי מַעְרְכוֹת קְרִיבוּתִיהָ הִלְלוּ  
אִיזוּהִי הַגְּדוּלָּה יוֹתֵר?

90 אֵל יִשְׁפֹּט. אֵךְ לְבָהּ, אֲשֶׁר פְּלֵא-יֹעֵץ הוּא,  
הֵן יוֹדֵעַ וְדָאִי, שִׁיר וְאִישׁ-מִמְלָכָה:  
קָרֵב אֶחָד בְּשִׁרָה - סְכָנוֹת בּוֹ אֵין קִצָּה...  
וְאִם בֶּן - מֵהוּ דִין קָרֵב-כְּפוּל כְּשֶׁלָּהּ?..

95 אֵל תִּחְשַׁב לִי לְחֻטָּא. אֵךְ אִם יֵשׁ מֵאֲכֻלָּת  
הַזּוֹמָמֶת לְהִיּוֹת בְּדַמָּה טְבוּלָה,  
הֲלֹא כְּפֵל-עֵזָה בְּקִרְבוֹת הָאֵלָה  
הוּא לָהּ אֶבֶן-מִשְׁחָזֶת כְּפוּלָה.

כִּי אֵל מֵה יִקְוּוּ מִבְּקָשֵׁי רַעֲתָהּ?  
תִּקְוָתָם הִיא - עֲלִיָּה לְקוּם בְּפִתְאֵם  
בְּהִיּוֹתָהּ בְּשִׁרָה הַיְהוּדִי לְבִדָּה...  
אוֹ לְצַפּוֹת אֵל בְּנֵה יְהוֹסֵף עַד בּוֹא יוֹם.

100 כָּךְ, נוֹזֵר. אֲבָל אֵף כִּי מֵאֵז אֶהְבֵּתִיךָ  
לֹא עֲמַדְתִּי לֹמֵר לָךְ: שְׁמֹר נַפְשֶׁךָ  
וְהִנֵּחַ מִלְכוּתְךָ הָעֵבְרִית וְהַשְּׁלִיכָה  
שְׂרֵבִיטָה וְחֶרֶבָה וְשִׁמְנָה שְׂפָחָה...

105 לֹא, נוֹזֵר. כִּי אֲדַע (לֹא אַתָּה לִי הַגִּדְתָּ):  
לֵילָה זֶה וְהֵאֱהָל הַזֶּה הַמּוֹאֵר  
יִזְכְּרוּ אוֹלֵי לֹא בְּשֵׁל קָרֵב גְּרֻנְדָה  
וּבְשֵׁל רוּם נִצְחוֹנָה עַל סְבִילֶיהָ מִחֵר...

110 לֹא וְלֹא כִּי אוֹלֵי יִזְכְּרוּ הֵם לְפָלֵא  
עַד יָמִים רְחוֹקִים, כֵּךְ אוֹמֵר לִי לְבִי,  
כְּשֶׁל צְרוּר גְּלִיוֹנוֹת הַכְּתוּבִים בְּיַד יֵלֵד...  
וְעִכְשָׁו - מַה פְּקֻדוֹת לְמַחֵר, הַמְצַבִּיא?

פרק שישי

## בין מים לשמים

הרוח בכל גילוייה בשיר הילדים "גשם ושמש"

שיר סתיו אפור מול ברקים והברקות

בשיר הילדים של אלתרמן "גשם ושמש", שכותרת המשנה המחורזת שלו היא "אֵיךְ הָעוֹלָם נִרְאָה / בְּאוֹר שֶׁמֶשׁ, אַחֲרֵי סַעֲרַת-הַיּוֹרָה", איתני הטבע משחקים זה עם זה או מתגוששים זה עם זה, כבאחדים משירי כוכבים בחוץ - "שדרות בגשם", "השוק בשמש" או "תמוז". זהו השיר השני בשירי ספר התבנה המזמרת (1958), ונראה כי מיקומו הבולט במכלול נקבע בכוונת מכוון, ולא כלאחר יד. בשכבתו הנגלית, זהו שיר טבע חביב ופשוט, אך בקריאה חוזרת ונשנית הוא מתגלה כשיר מורכב ורב-צדדי, הן מן הבחינה החזותית והאקוסטית, הן מן הבחינה הרעיונית והמבנית.

את עושרו המפתיע ניתן לגלות אפילו מחזותם המגוונת של 14 בתיו, מחציתם בתים בני 6 שורות (בדיעבד מתברר כי אלה הן ססטינות רק לכאורה). כל בית מכיל 14-16 אנפסטים, המתפזרים על פני שורות בעלות אורך מתגוון, בנות 1-4 אנפסטים, היוצרות בתים בני 4-7 שורות כל אחד.<sup>1</sup> הגיוון באורך השורות ובאורך הבתים מדגים באופן גרפי-ציורי את השינויים המהירים המתחוללים במציאות - בטבע ובתרבות (art & nature). כך, למשל, כשמתואר בבית השלישי הברוש העמוס באבק - באבק כפשוטו ובאבק המוסכמות - מתגדר התיאור בגבולותיו של בית מרובע רגיל ו"תקני", אך כשהסערה מעיפה מעל הברוש את מטעני האבק שלו, והעץ ניצב רענן וזקוף, במלוא קומתו ותפארתו, "מתמתח" הבית המרובע, והופך לבית פרוע

בן שש שורות קצרות, היוצרות צורה גרפית מוארכת של ברוש.<sup>2</sup> לעומת זאת, כשמתואר בבית השביעי התיש הסב, שזקנו "המתלם" אינו חדל להטיף מים, "מתכווצת" המתכונת הסטרופית (לאחר שלושה בתים "מתוחים", בני שש שורות כל אחד), ושוב לפנינו בית מרובע רגיל ושגור, המרמז על הליכה בתלם; על דשדוש לאה וחסר מעוף בשגרת המוסכמות של השירה החבוטה והבנלית - "התלמונית" בפי רטוש.<sup>3</sup>

לקראת סוף השיר, שוב לפנינו שני בתים מרובעים "רגילים" (בית 12 ו-13): הראשון מתאר את סיום פעולתה של הסופה כאילו הייתה זו עבודת כובסת, השופכת מים רבים ומשאירה בסיום יום עבודתה בית נקי ומסודר. הסדר שאותו משליטה הסופה הרעשנית (סמל השירה הברויטיסטית, מלשון bruit - "רעש" בצרפתית) מצדיק אפוא בית סדור ומרובע. בחלוקף הסערה, כשסיעת דרורים משקיפה על תמונת העיר ועל רחובותיה ושדרותיה הסדורים והנקיים מלמעלה, שוב לפנינו בית מרובע רגיל, שסדירותו משקפת את הסדר השורר בעיר ונובעת ממנו (שהרי "שדרה" ו"סדר" משורשים אחים נגזרו).

ואולם, מתברר כי לא רק הבתים המתארים את הרגיל והנדרש, או את המסודר והמאורגן, הם בתים מרובעים, סדירים וסדורים. אין תופעה זו קלה לזיהוי ממבט ראשון, אך לאמתו של דבר כל הבתים - בלא יוצא מן הכלל - הם בתים מרובעים, רגילים ו"תקניים". רק כאשר הרוח מתגברת לסערה (ובמישור הרעיוני: רק כאשר רוח האדם מחוללת מהפכה), היא פורעת את "מרובעותם" תרתי משמע של הבתים, כבשירו "הקנוני" של אלתרמן "הסער עבר פה לפנות בוקר", ולנגד עינינו מתייצבים בתים "פרועים" ובלתי-צפויים, ששורותיהם קצרות ובלתי-אחידות (לפעמים חלוקה זו היא ביטוי להתפרצות ולהאצה, כבבית הראשון, ולפעמים היא ביטוי לריסון ולהאטה, כבבית האחרון). כדי שלא להיות אפיגון של עצמו, ולחזור אל הבית המרובע הרוסו עברי, החורז חריזה גברית ונשית לסירוגין, שאפיין את שירתם של משוררי "אסכולת שלונסקי", חרז כאן אלתרמן את הבית המרובע חריזה גברית בלבד, והקנה לדברים כעין פשטות של שיר ילדים.

שיר דו-משמעי או שיר שמשמעיו מתמזגים?

לכאורה, לפנינו שיר טבע דואלי וסימטרי, שיסודות השמש והגשם, האור והמים, הקיץ והחורף משחקים בו משחק זוגות, או נלחמים בו בקרב ביניים.

אכן, יש בשיר ניגודי זוגות לא מעטים, שאינם מתגלים לקורא בהרף עין. פרטי הנוף העירוני מעורבלים, ללא סדר נראה לעין, אך בבחינה חוזרת ונשנית של התמונה הכוללת ניתן לאתר כאן זוגות, המייצגים דבר והיפוכו: עומד הברוש הגבוה, שראשו בשמים, מול הקוץ הנמוך, המלחך עפר; עומד העץ המאובק, הכורע מעומס ערמות האבק, מול העץ הרחוק, הזוקף ראש בברק עלותו הירוקה (הברוש מתואר בשתי תמונות, לפני ואחרי "הטיפול הקוסמי" הניתן לו מירי הטבע); השיר חולף על פני הגבעות הנישאות, הנזכרות לצד הערוצים הנמוכים; נזכרים היישובים הקולקטיביים, הנפוצים וחסרי הייחוד, ולצדם מופיע הפרט האחד והיחיד, התופש את כל הבית ומתמקד בעצמו בלבד (הסוס האצילי המלא בהכרת ערך עצמו, בהופעתו המצוחצחת והממורקת, נראה "כְּאֵלוֹ הַגֶּשֶׁם וְגַם הַבְּרֶק / טְפְּלוּ בוֹ / בְּאֶפֶן אִישִׁי").

מעומתים כאן גם התיש השמרני והעקשן, הסולד מחירושים, עם הזיקית המהירה, המחליפה את מראה ואת צבעיה בלי הרף; מעומתת הגינה הגנדרנית והמפונקת, הדומה לאישה יפיפיה אגוצנטרית, המאוהבת בעצמה והזוכה לרחצה ולטיפול יופי מירי הטבע, עם מקהלת השלוליות הפוטיביסטית, שכל חברותיה העמלניות דומות זו לזו, וכולן ביחד דומות לחברות פעלתניות מן הקומונה, חסרות נוי נשי אך מלאות להט אידאולוגי; עומדת השמש הבהירה והגבוהה מול בבואתה הנמוכה והשחורה, הניבטת משחור מגפו של הירקן; טסה לה סיעת הדרורים החופשית, המשקיפה על העיר ועל המציאות מלמעלה, ומולה - מול הדרורים המתוארים במשתמע כטיפוסים עירוניים, חסרי דאגה ומגביהי עוף - אצות רצות להן השלוליות, "השיתופיות" והשוטפות, המשקפות את הטבע מלמטה. שלוליות "פרולטריות" אלה, שאינן חוששות לטבול ידיהן במים ורוחצות את אדמת העולם כפועלות המשקות את הגן והמכבדות את הרצפה, מעומתות גם עם הסופה שממעל, המוצגת בדמות כובסת, החובטת את העבים ככבסים, מגלגלת אותם בזרועותיה וסוחטת אותם כדבעי. זו האחרונה מתוארת בעיצומה של עבודת "שכיר יום", בעוד שהחברות מ"משק הפועלות" מתוארות בתום מלאכה קולקטיבית, כשהן נחות ומשקיפות בנחת על תוצאות עבודתן, פרי יזמתן. זו קולנית והמונית, ואלה משוחחות זו עם זו בסיפוק חרישי ובצניעות עניינית.

ואולם, חרף אופיו הסימטרי והבינרי כביכול של השיר "גשם ושמש", המורכב מתקבולות ומניגודים, אין לשכוח שניגודי האור והמים, הקיץ והחורף,



משמשים בו בערבוביה. הסערה מתרחשת, כמצוין בכותרת המשנה, במעבר מקיץ מאובק למזג אוויר גשום, ההופך סדרי עולם. היא משאירה אחריה עולם רענן, שטוף אורה ונהרה: "אֵיךְ הָעוֹלָם נִרְאָה בְּאוֹר שְׁמֶשׁ, אַחֲרֵי סֵעֶרֶת-הַיּוֹרָה". לפנינו מראה מוצף באור קרני השמש, בעוד טיפות הגשם נוצצות גם הן מכל אובייקט; תופעה של "בין רשויות" (interregnum), מעשה שעטנו וכלאיים; של התגוששות של איתני הטבע הנאבקים זה עם זה על הבכורה. טיפות המים משמשות כאן בכואה למראות העולם המוארים, ומכפילות את בוחק קרני השמש. הדואליזם "הפשוט" ו"הפשטני" משתבר לריבואות קרניים מנופצות, והמראות (מלשון 'מראָה') משתקפות באלפי מראות (מלשון 'מראָה'). שיר הילדים "הפשוט" ו"הפשטני" שלפנינו מאבד אפוא את הדואליות הסימטרית שלו לטובת הריבוי המפתיע והגיוון המחוכם, המאפיינים את השירה המודרניסטית הצרפתית רוסית במיטבה (וכן את "אחותה" הלוקלית - את השירה הרוסו עברית ששלטה בארץ בשנות השלושים).

את השיר "גשם ושמש" הציב אלתרמן, כאמור, במקום שני בסדר שירי הקובץ ספר התבה המזמרת; כלומר, הוא הועיד לו מקום חשוב ובוולט, המקביל למקומם של שירי סערה ארוכים ופוליפוניים כדוגמת "פגישה לאין קץ" ו"הרוח עם כל אחיותיה", המוצבים בין שירי הפתיחה של הקובץ כוכבים בחוץ. ניתן להצביע על מערכת זיקות מעניינת, בחינת "סוף מעשה במחשבה תחילה", בין סדר השירים הפותחים את הקובץ כוכבים בחוץ לבין סדר השירים הפותחים את ספר התבה המזמרת. הקובץ הראשון פותח כזכור בשיר קצר ופשוט למראה, שגיבורו הוא הַהֶלֶךְ, "הטרופדור" בעל הניגון, הנודד בין אבק דרכים לשערי עיר ("עוד חוזר הניגון") - שיר המשמש כעין הקדמה ו"כיוון כלים" לקראת היצירה הגדולה. גם ספר שירי הילדים פותח גם הוא בשיר וירטואוזי מבחינה פרוזודית, אך פשוט באופן יחסי מבחינה תמטית ורעיונית, על תייר-נווד-סופר - בנימין מטודלה - שיצא "מְעִירוֹ אֲשֶׁר עִיר לֹא תִשָּׁה לָהּ" למסעותיו בנתיבות עולם. הקובץ הראשון ממשיך בשירי הסערה המורכבים והארוכים "פגישה לאין קץ" ו"הרוח עם כל אחיותיה", השרים על שלל גילוייה של הבריאה, של תבל רבה, המשתקפים ביצירות מעשה ידי אדם (רוח האדם לובשת כאן דמות של משב אוויר סוער), ואף ספר התבה המזמרת ממשיך בשיר הסערה המורכב והפוליפוני "גשם ושמש", שגם בו מופיעה הרוח בכל משמעה. ואף זאת: אחד השירים הראשונים בקובץ השירים הראשון הוא השיר "אל הפילים", הצולל

למעמקי הסכלות האַטוויסטית והחכמה האנושית, שימיהן כימי הג'ונגל, וגם בספר שירי הילדים מוצב בפתח הספר, במקום השלישי, השיר "מלכיחדק" על פיל ארוך חדק שנולד להוריו "בַּג'וֹנְגֵל הָעֵב".

אין זאת כי השירים הראשונים של ספר התְּבָה המזמרת חוזרים ומשתמשים בצורה מכולכלת ומחושבת באוצר המוטיבים והרעיונות של כוכבים בחוץ, לפי הסדר האסוציאטיבי וסדר החשיבות ששיווה להם אלתרמן הצעיר שעה שתכנן את קובץ הבכורה שלו. אם בכוכבים בחוץ יש שיר שכותרתו "תְּבַת הזמרה נפרדת", הרי שבספר התְּבָה המזמרת תבת הזמרה חוזרת, ומחיה מוטיבים של שירים שמכבר. ייתכן כי כך רמז לחבריו המשוררים, כי בשירי ילדים, כמו בשיר ילדים זה שלפנינו, רשאי משורר כמוהו להרשות לעצמו "לסגת לאחור" ולהביא לפני קוראיו הצעירים מין הזדהרות קלה, מחודשת ומחויכת, של הפואטיקה הַנְּאִי-סימבוליסטית העמומה ששימשה אותו בעלומיו, בקובץ כוכבים בחוץ, שעה שהיה עדיין חבר מן השורה ב"אסכולת שלונסקי".

בשלב שבו הוציא אלתרמן לאור את ספר התְּבָה המזמרת (1958), כבר התפרסמו שיריו הלאומיים בקובץ עיר היונה (1957), שהציבו כידוע אנטיתזה אפורה ומהורהרת למודרניזם הצבעוני, הרועש והאנרגטי של שירי כוכבים בחוץ. המהלך הפואטי החדש והניסיוני שלו בעיר היונה - מזיגה מלאת סתירות של האקספרסיוניזם הלאומי האקסטטי נוסח אצ"ג ושל הרציונליזם הסדור והמרוסן נוסח רַסִין<sup>4</sup> - לא זכה כידוע לאהדת הקוראים והמבקרים. אפשר שבשירים כדוגמת "גשם ושמש" התרפק המשורר המבוגר לשעה קלה על הפואטיקה הקודמת שלו, אותה פואטיקה מודרניסטית רוסו עברית של "אסכולת שלונסקי", שכה התחבבה על הקוראים והמבקרים בשעתה, וזאת מבלי להיות אֶפִּיגוֹן של עצמו. בשירי ספר התְּבָה המזמרת לא הביא אלתרמן להחייאתה של הפואטיקה הַנְּאִי-סימבוליסטית הססגונית של שנות השלושים כנתינתה, כשם שעשו חקיניו ככפזמוניהם הכמו אלתרמניים משנות החמישים שעה שתיארו את האורלוגין הקורא חצות ואת אור הנר הפְּכָה בפונדקים. הוא הוריד את עולם הסמלים של כוכבים בחוץ אל מדף ספרי הילדים, ברומזו שזה מקומו בשעה זו, עשרים שנה לאחר הופעתה הראשונה והמפתיעה. על עולם קסום זה, הלקוח כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים, הוא "הלביש" רעיונות עדכניים, לאומיים ובין לאומיים, מאלה שהעסיקוהו בקובץ שיריו החדש עיר היונה.

גם למראה נושן יש רגע של הולדת: עקרון ההזרה יש אפוא להניח כי ב-1958, משמלאו עשרים שנה תמימות להופעת כוכבים בחוץ, כבר בחר אלתרמן לערוך דאוטומטיזציה של הפואטיקה ה"ישנה נושנה" שלו ולהציגה באור מחדש. בשירו "גשם ושמש", הוא מיזג את הססגוניות הראוותנית ומלאת העליצות של ימי עלומיו הרחוקים עם הנימה ההיסטוריוסופית החכמה, המתונה והמהורהרת של שירי עיר היונה, אף מיתן בהרבה את הקסם העולה על גדותיו של שירתו המוקדמת. כבשירי עיר היונה, אין ההברקות והתחכומים מתגלים כאן ממבט ראשון, אלא נפרשים לנגד עיני הקורא רק בקריאה חוזרת ונשנית כמניפה מפתיעה ומרהיבה. ניכר שבשירתו הבשלה של אלתרמן מסוף שנות החמישים ניתנה העדפה לתוכן על פני הקנקן: עומקה ומשקלה הסגולי של האמירה עולים כאן על הרצון להפתיע ולהתנאות (אף על פי כן, ואולי דווקא משום כן, אין שיר הילדים שלפנינו חדל מלהפתיע, ובכל קריאה מתגלות בו פינות חדשות ובלתי צפויות).

אפילו השימוש באוקסימורון שבכותרת המשנה ("סערת יורה") אינה בולטת כל עיקר במבט ראשון, ואין היא מזדקרת לעין כאותם צירופים אוקסימורוניים מן הטיפוס הבינרי המשובצים בכוכבים בחוץ ("פתאומית לעד", "פגישה לאין קץ", "מחשכיו הלבנים" וכדומה). אף על פי כן, לפנינו צירוף אוקסימורוני לכל דבר, שפן היורה אינו סוער כגשמי החורף והאביב. דומים לו הצירופים האוקסימורוניים של שירי עיר היונה, שאינם בולטים ומזדקרים לעין ממבט ראשון ("לִכְן תִּהְיֶה לְכָל עֲרְמוֹת עִם רְמִיּוֹת", "שְׁלֵמִים חַיִּיהָ כִּי מֵהֶם לְקַחְהָ", "הָעִיר הַנּוֹשָׂאת מִשָּׁךְ-בְּצֻעָה" או "נִצָּח לֹא יִקְהוּ חַיִּי שְׁעָה"). ניסוחם העקיף והחמקמק משהה את זיהויים, אך משנחשפת איכותם האוקסימורונית, ניתן להעמיק בהם חזור והעמק, ולהבחין אל נכון שלפנינו צירופים אוקסימורוניים מורכבים, מתוחכמים ובעלי משקל סגולי רב אף יותר מאלה המשובצים בשירי כוכבים בחוץ.<sup>5</sup>

"גשם ושמש", כמו אחיו ה"קנוניים" - שירי הסערה של אלתרמן משנות השלושים, כדוגמת "הרוח עם כל אחיותיה" או "הסער עבר פה לפנות בוקר" - הוא לכאורה שיר טבע אוניברסלי, המדגים בצורה מופלאה את עקרון "ההזרה" מבית מדרשם של הפורמליסטים הרוסיים ("אֵיךְ הָעוֹלָם נִרְאָה בְּאֹרֶן שְׁמֶשׁ, אַחֲרֵי סַעֲרַת-הַיּוֹרָה").<sup>6</sup> הגשם הראשון משנה את חזות היקום, והמשורר הנא-סימבוליסט, האוהב לראות את העולם בעיניים מופתעות של פרא קדמון,

או של ילד תמים, חווה כביכול את מראות הטבע בפעם הראשונה, באופן בלתי אמצעי. כבשיר ה'קנוני' של אלתרמן "שדרות בגשם" (כוכבים בחוץ), גם בשיר-הילדים "גשם ושמש" מתוארים המים והאור, המשקפים והמשתקפים בעצמים "שנולדו שנית" - בַּעַץ, בְּאֵבן, בַּמַּתְכָּת וּבַזְכוּכִית. השיר פותח במילים: "עֵץ וְאֵבן וּפַח וּזְכוּכִית נוֹצְצִים. / הָעוֹלָם / כְּלוֹ אֹר וְנִצְנוֹץ. / הַשָּׁמַיִם שָׁמַיִם בְּהִירִים, רְחוּצִים. / כָּל דָּבָר שֶׁבְּחוּץ - / רְחוּץ". זהו מפגן מובהק של אמנות "ההזרה", זו המקנה לכל אובייקט פנים חדשות ומצוחצחות, לאחר שהוסר מהן האבק, הממשי והמטפורי. מול העיר הנוצצת, השטופה והרחוצה, מופיע גם הטבע הכפרי בפנים רעננות ומחודשות (צליל אחד מעברינו בסערה מן "העיר" אל "הניר", מ-art ל-nature):

כָּךְ בְּכַפֵּר וּבְנִיר. כָּךְ הִבֵּר וְהִבְעִיר.  
 אֶךְ הִנֵּה גַם בְּעִיר  
 כָּל פְּנִים רְחוּצוֹת.  
 בְּאֹר שָׁמֶשׁ בְּהִיר, מִתְנַוֶּצֶצֶת הָעִיר,  
 חֲדָשָׁה, מְבָרִיקָה,  
 רְחוּצַת חוּצוֹת.

עקרון "ההזרה" (estrangement, defamiliarization) הוא כידוע יסוד מוסד ביצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה. לפיו, מתפקידם של המשוררים ושל השירה לרענן את האופן האוטומטי, השגור והבנלי שבו בני אדם רגילים קולטים את המראות הישנים נושנים, ולהחזיר להם את חיותם. העיקרון בא לידי ביטוי מפורש בשירו "איגרת", שבו המשורר רואה את העולם "כפתאומיים" - בעיני ילד תמימות ומופתעות. 7 עקרון "ההזרה" פועל כאן גם בתחום הלשון. כך, למשל, בבית המצוטט לעיל, שבו מתואר העולם הרחוק לאחר הגשם, די בשינוי אורתוגרפי או צלילי זעיר (פָּר, בְּעִיר, בְּעִיר, בְּהִיר), וכבר נפרשות לנגד עיני הקורא כל חוליות "שרשרת ההווה הגדולה" - עולם הצומח, החי והדומם, במעגלים הולכים ומתרחבים. כבמיטב הפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של "הקורספונדנציות" (השמש והעולמות העליונים מול הנעשה על פני האדמה), שלאורה כתב אלתרמן את שיריו המוקדמים.

"ההזרה" מרעננת מראות יום יומיים, ואלתרמן אינו משכיח לגמרי את היות המראות האסתטיים "המופלאים" שבשיריו מראות שגורים ורגילים

בתכלית. אדרבה, לכל מראה מתייפייף ומופלא, לכל מטפורה ולכל האנשה ייחודית ומיוחדת, יש הנמקה ראליסטית פשוטה ומובנת. כאשר מי הגשמים שוטפים את האבק מעל עץ מאובק, באמת ובתמים ניתן להבחין בו בכל עלה ועלה; הגינה מתוארת כאן כיפיפיה נרקיזיסטית, שהרי בבואתה אכן נשקפת אליה ממי הגשמים שהציפו אותה; הסופה אכן סוחטת את העננים טעוני המים, ומשאירה אותם בסופו של דבר ריקים ומיובשים כדלי שנתרוקן ממי השטיפה או ככביסה שנסחטה. לאורך כל התיאור אין ולו פרט פנטסטי או מופלא אחד, אף שהמציאות לובשת כאן לא אחת מלבושים אגדיים, מופלאים וכלל לא שגרתיים (כמו בתמונת השמש המתנוצצת כמלכת הכושים מברק מגפו השחור של הירקן). כידוע, לכל "הזרה" יש שני צדדים - הסימן המופלא והמסומן הרגיל והבנלי - ואלתרמן אינו שוכח ואינו משכיח את צדו הרגיל והשגור של כל תיאור.

כבמיטב הפואטיקה הנאו-סימבוליסטית, שירת אלתרמן היא גם שירה של בבואות, שבה הטבע, מעשה ידי הבורא, הופך לאמנות, מעשה ידי האדם, ולהפך. בשיריו הקנוניים של אלתרמן היאור הופך לראי (ולעתים קרובות, מעשה עולם הפוך, הטבע הוא המחקק את מעשה האמנות).<sup>8</sup> גם בשיר שלפנינו האור משתקף בכל קשקשי עלעליו של העץ, בטיפות המים התלויות על זקן התיש ובשחור מגפיו של הירקן. לפנינו מציאות המשתקפת בריבוי של מראות ובבואות: משחקי המים והאור ("גשם ושמש") מאפשרים לראות את מראות העולם ראייה רעננה, והם אף מאפשרים לשכפל את המראות (מלשון "מראָה") ולהעצימם עד אין סוף. כמו בשיר הפתיחה של המחזור "שירים על רעות הרוח", אלתרמן מציב מול המציאות היום יומית מראות (מלשון "מראָה") עשויות זכוכית רגילה, זכוכית מקטנת או מגדלת ואפילו מראָה העשויה "זכוכית שחורה": "נוֹצְצִים מִגְפֵי הַיֶּרְקָן [...] וְהַשֶּׁמֶשׁ נִשְׁקֶפֶת מִשְׁחֹר כָּל מִגָּף / בְּכָל זֵיו הַדָּרָה, / כְּמִלְפַת הַכּוֹשִׁים!"<sup>9</sup>

כביצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, נרמז כאן גלגל חוזר, נצחי ואין-סופי, שאין לו התחלה ואין לו סוף: תמיד יבוא הגשם בסוף הקיץ השחון, ותמיד תזרח השמש אחרי סערת הגשמים. למעשה, לא שיר דואלי לפנינו, כנרמז מן הכותרת, אלא שיר בעל מבנה שלישוני: הגשם בא ורוחץ את היובש והאבק של תקופת החמה, הַיּוֹרָה המרענן הופך לסערה, המביאה לבוץ ולשלוליות, אך לאחר הגשם שוב יוצאת החמה ומתנוצצת מטיפות הגשם ומן הטבע הרחוק

והרענן. כבהיסטוריה הפוליטית והפואטית, כל מהפכה חדשה ראשיתה שהיא רעננה ומרעננת, וסופה שהיא מסתאבת ומעלה עובש ויובש. הגשם מרענן את היקום, אך כשהוא מתגבר לסערה, והמים נשפכים "כְּמֹ מְגִיגִית", הכול שמחים לראות בהופעתה המחודשת של השמש המאירה את העולם והמתנוצצת מכל עלה. אך גם השמש בסופו של דבר קופחת על הראש, ומרבה בעולם קוצים, יובש ואבק, ושוב הכול מייחלים לבוא הַיּוֹרָה. משמע, אין לפנינו מצב דיכוטומי ובו גשם חיובי ושמש אכזרית, או להפך. לפנינו שתי תופעות תמימות, הנולדות בטהרה, וסופן שהן הולכות ומסתאבות, מעלות אבק או בוץ, עד שהנפש קצה בהן ומייחלת להסתלקותן מן העולם. אף על פי ששיר ילדים לפנינו, אין הוא מתבונן בטבע במבט רומנטי מצועף, אלא במבט בוגר ומפוכח - מדעי או היסטוריוסופי - המכיר את מעלותיה וחסרונותיה של כל תופעה לאשורן.

השיר שלפנינו מביא לידי ביטוי בְּשֵׁל, מלא הפתעות וחידושים, את עקרונותיה של הפואטיקה הַנְּאוּ-סימבוליסטית, של "אסכולת שלונסקי" שבה שימש אתרמזן שולייה בראשית דרכו. כדאי לזכור כי שנים אחדות בלבד לאחר שיצא לאור ספר התְּבֵּה המזמרת (1958), כבר ערך המשורר דְּמיסטיפיקציה לעקרונות הפואטיקה המודרניסטית הזו, אשר העתה בשעתה דוק מסתורי ופיוטי על תופעות טבע פשוטות ויום יומיות, שעה שהכליל בקובץ השירים המאוחר שלו - חגיגת קִיץ (1965) - שורות כדוגמת: "עֲכָשׁוּ יָרֵחַ גְּדֵל מְדוֹת מְגִיחַ [...] גְּדֵלוֹ הָרֵב בְּשַׁעַת זְרִיחָהּ הוּא חֲזִיזוֹן טָבַע / שֶׁל הַשְּׂתַבְרוֹת הָאוֹר מִבְּעַד לְאֹיִר" (תוך שהוא מערטל את התחבולות שבבסיס שורות "ישנות נושנות" כדוגמת "שֶׁם לוֹהֵט יָרֵחַ פְּנִישֶׁקַת טְבַחַת" מכוכבים בחוץ, ומעניק להם הסבר מדעי "פשוט" ויום יומי, חסר כל הילה של יוקרה).

למעשה, תיאור השמש השחורה הנשקפת מברק מגפו הצונן של הירקן, הוא תאום ניגודי של תמונת הירח הלוהט כנשיקת טבחת מן השיר הקנוני המוקדם; ומכל מקום, שתי התמונות נענות לכללי הפואטיקה האוקסימורונית של "אסכולת שלונסקי". נראה כי בשירי הילדים שלו התיר לעצמו "להיסוג" שלושים שנה לאחור, ולהסיר את אבק השנים מהפואטיקה המוקדמת שלו, שהייתה בשעתה חדשה ומפתיעה, וכבר הספיקה להעלות פטינה של יושן ולהיות מושא להתקפתם של בני הדור הצעיר. מובן, אין לפנינו נסיגה, אלא לכאורה. אתרמזן הציג בשיר "גשם ושמש" את הפואטיקה "הישנה נושנה" שלו באור חדש, תוך שהוא מתאים אותה לילדים תמימים ולהוריהם המחוכמים,

המסוגלים לזהות רמזים שהוטמנו בין השורות. למען הקורא הילד שילב כאן  
אלתרמן גם קטעים קומיים, שכמותם לא ראו מעולם בין שירי הקובץ כוכבים  
בחוץ, כמובן:

וְעוֹבֵר תִּישׁ סָב וְזָקְנוּ הַמֵּתָלֵם  
עוֹד יוֹרֵד פְּלָגֵי מַיִם... "מֵטֵר עֶקְשָׁנִי"  
- כִּךְ הַתִּישׁ הוֹגָה - "כִּכְר הַרְפָּה מִכָּלֵם,  
אֶךְ עוֹדֵנוּ מַחְזִיק בְּזָקְנִי".

בשיר הטבע "גשם ושמש" ניתן לאתר תופעה שירית אלתרמנית נוספת,  
שבאה לראשונה לידי ביטוי במחזור השירים "שיר עשרה אחים", שבחיבורו  
החל המשורר בראשית שנות הארבעים. במחזור זה מתערבלים המוטיבים  
האוניברסליים מימי כוכבים בחוץ (ההלך, הדרכים, הכוכבים, הבקתה, הבאר,  
הפונדק, הפונדקית, השירים ועוד) עם סיפורה של השפה העברית. העברית  
בשירים אלה קורמת עור וגידים, והופכת "לפתע פתאום" לגיבורה כמו אנושית  
וכמו מוחשית בדרכה המתחוללת על רקע נופים כמו אירופאיים, הלקוחים  
כביכול מספרי אגדות נושנים (ואכן, סיפורה של העברית המודרנית החל על  
רקע נופי גרמניה בת המאה התשע-עשרה). במקביל, גם בשיר הילדים שלפנינו,  
מסתנן לו במפתיע - על רקע נופים מוכללים שבהם נזכרת בה"א הידיעה העיר,  
הדרכים, העצים הגינה, השווקים, השדרה - גם בית ארץ-ישראלי מובהק, ובו  
שלל קבוצות וקיבוצים:

וּמְזָה-וּמְזָה לְדַרְכֵי הָאֲצוֹת  
נוֹצְצוֹת הַגְּבָעוֹת,  
נוֹצְצִים עָרוּצִים.  
רְחוּצִים הַכְּפָרִים, רְחוּצוֹת הַקְּבוּצוֹת  
וְעוֹמְדִים רְחוּצִים  
קְבוּצִים.

לראשונה ברצף הטקסט מבין הקורא הילד אל נכון, שהמציאות המתוארת לפניו  
אינה אלא נוף מופר וקרוב, שאינו זר לו כלל וכלל. עד לבית "הקולקטיביסטי",  
שבו מופיעות הקבוצות והקיבוצים, יכול הקורא לחשוב בטעות שלפניו נוף כללי  
ומוכלל, ללא סממני זמן ומקום מוגדרים (נופי א-כרונוס וא-טופוס). הקורא

הבוגר, הקשוב לרזי הטקסט, יגלה בין שיטיו רעיונות פוליטיים ואָרס פואטיים, המלמדים כי כל המתרחש ביקום יש לו מקבילה בחיים המדיניים וביצירת האמנות, וכי כל הכלול בשירה הקנונית יש לה מקבילה בספרות הילדים. סערת הגשם אינה רק הפיכתם של איתני הטבע, המצחצחת את היקום עד ברק, אלא גם סמל ומשל למהפכה פוליטית או פואטית, ההופכת סדרי בראשית, מוציאה חדש מפני ישן, מסירה את האבק מעל רעיונות וערכים שפלו מזוקן ומציגה את המציאות באור שונה ובלתי מוכר. שיר הילדים שלפנינו - כמו הפזמון הקל "אוף, איזה רוח" מתוך צץ וצצה - עשוי להתפרש כאחד השירים הפוליטיים המעניינים והחושפניים ביותר של אלתרמן.<sup>10</sup>

כבר נרמז לעיל כי לא במקרה מופיעים בשיר הברוש המאובק לצד התיש שזקנו יורד פלגי מים: שניהם מזוקנים ושניהם מסמלים את הישן - את הרעיונות והטעמים העוברים ובטלים מן העולם. שניהם זוכים ל"טיפול" יסודי מידי הסערה-המהפכה: הברוש, המכוסה באבק השגרה, חוזר לחיים מחודשים ועלוותו הירוקה והרעננה נגלית קבל עם ועולם; התיש מתלונן ומקונן על שאין הסערה מרפה מזקנו, ומחמיץ את חרות החידוש. התיש כבר לא יהיה צעיר לעולם.<sup>11</sup> הגשם לא ירענן אותו, כי אם יהווה לגביו מפגע טורדני.

לא במקרה מוקדש בית שלם לסוס ממורק אחד המבריק "כְּאֵלוֹ הַגֶּשֶׁם וְגַם הַבָּרֶק / טָפְלוּ בוֹ / בְּאֶפֶן אִישִׁי" לאחר הבית הקולקטיבי, ובו הכפרים, הקבוצות והקיבוצים. נרמז כאן כי אחרי תקופה קולקטיביסטית, מגיעה ובאה לה תקופה בעלת אופי אינדיווידואליסטי, שבה כל אחד מהסופרים מתגדר לו התגדרות נרקיזיסטית בפירתו האישית, פורש מן הבריות ובו למה שמתפרש בעיניו כספרות שיתופית ומגויסת (בשנה שבה יצא לאור ספר התבה המזמרת (1958), כבר החלו סופרי "דור המדינה" להשליט השקפת עולם אקזיסטנציאליסטית ולדחוק מן הזירה את סופרי דור תש"ח, דור של "נכונים תמיד אנחנו"). לא במקרה מגיעה למקום, אחרי הופעת התיש הזקן ושונא השינויים, זיקית קטנה וזריזה, הנחפזת לחידושיה, ומרוב שינויים חפוזים, בני חלוף, אין לה זמן להתעכב ולעמוד אף לרגע קט על מקומה.

לפנינו אפוא שיר שוצף וקדחתני, שבו נענה כביכול המשורר לצווייהם המפורשים של המניפסטים המודרניסטיים, שתהא השירה בעלת מנגנון תזמורתי רחב, שהוא פוליפוני (רב קולי), פוליכרומי (רב גוני) ופולימורפי (רב תנועה), בעת ובעונה אחת. שירי תזזית כמו "הדלקה" בכוכבים בחוץ מדגימים



בגעש ההיפרבולי שלהם ובשצף קצף המילולי שלהם, העולה על גדותיו, את עקרונות "השירה הברויטיסטית" (bruit = 'רעש' בצרפתית), האופייניים לזרמים האקסטרוברטיים של האמנות המודרניסטיים. אלה הם שירים של מולטימדיה, המצטיינים במראות ספקטולריים, במצלולים צפופים ובדינמיקה מהירה ומסחררת. הם מערבלים את קטעי המציאות, ומחליפים תדיר את זוויות הראייה ואת נקודות התצפית, ללא סדר "טבעי" ו"הגיוני". ממבט ראשון נוצר רצף מקוטע ומפורר, ורק בקריאה חוזרת ונשנית עשויים הרסיסים להתלכד במידת מה ולהעמיד אחדות כלשהי.

### המאגיה של הלשון ונפלאותיה

גם המציאות הפנים לשונית שוצפת ואחוזת תזזית: אמרנו: "התיש כבר לא יהיה צעיר לעולם", ותכף ומיד צץ לו פרדוקס מילולי מורכב ומעניין, שהרי התיש בעל הזקן, "השעיר", הוא-הוא ה"צעיר" (לפי הפסוק המקראי "ואדיריהם שלחו צעיריהם למים", ירמיהו יד, ג). לכאן משתרבב דיון שלם, לשוני ורעיוני, בדבר הצעיר-השעיר-הצפיר-הסטיר, שעבר ממנדלי-מוכר-ספרים לביאליק ומביאליק לאלתרמן. כך, למשל, בשיר "בית ישן ויונים" (כוכבים בחוץ), הדובר פונה אל הבית ואל גנו "השעיר", תוך שהוא עושה שימוש מחוכם בצירוף המקראי "צעיר רודם" (שפירושו במקור: צעיר הרודה במשועבדיו, ושהיה בספרות העברית החדשה, תוך הוצאת המקרא מידי פשוטו, שם נרדף לצעיר חולמני ורודם, השקוע בהזיות). אסמכת המילה "שעיר" ל"רודם", מעלה את זכר הצירוף "צעיר רודם", בהקשרו המקורי ובהקשריו המודרניים. כבמקור המקראי של הצירוף (תהלים סח, כח-כח):

בֵּית-אֶבֶן רוֹדֵם.

בְּגִנְהַ הַשְּׁעִיר

תִּישִׁי עֲנָנִים הַתְּחַכְּכוּ לְשִׁבְעָם.

רוֹעֵי הַשָּׁמַיִם כְּחֹלֵי הַפְּרוֹהַ,

בְּעֶבְרָם אֶת הָעִיר,

לָהּ מִצְהֵילִים

מִקְהֹלוֹת חֲלִילִים

כָּאֵל הַר וּגְבֻעָה.

גם בשירו של אלתרמן, כבמקור המקראי, מתוארת תהלוכה שמימית, מלווה במקהלות נוגנים, אלא ש"השעיר" או "הצעיר" כאן מתפרש לכיוונים רבים ומנוגדים: הגן השעיר הוא, בראש ובראשונה, הגן שעשבו לא נוכשו, ששעירותו המגודלת מקבילה לשעירותם של העננים, "רועי השמים", העטורים פרווה כחולה, ממש כמו פילי השמים כחולי השיער בשיר "אל הפילים"<sup>12</sup>; תיישי העננים השעירים מקבילים לעז הלכנה המלחכת את חציר הגגות (בשיר "יום פתאומי"), ומקנים לתמונה אופי פולקלוריסטי מזרח אירופי תמים; השעיר הוא גם הסטיר, אותו יצור מיתולוגי שטוף תאוה, חציו אדם, רועה גס ובהמי, וחציו תיש פרוותי. יצור כלאיים זה, המעביר את ימיו בזימה, הופך את התמונה לזירת עינוגים ועילוסים, בניגוד לתמונת הפולקלור התמימה של העז הלבנה. "שעיר" הוא גם כינוי פיוטי לגשם דק (לפי הפסוק "כשעירים עלי דשא וכרביבים עלי עשב", דברים לב, ב), ויש אומרים שהוראת המילה היא "עשבים ודשאים" (לפי דמיון בין "שעיר" ל"שעורה").

כל משמעותיהם של "השעיר" ו"הצעיר" מתפקדים כאן אפוא בסדר אסוציאטיבי, פרוע כביכול, תוך הפעלת נפלאות "המאגיה של המילים". שנות דור לאחר כוכבים בחוץ, בשיר י"ט מן המחזור "דברים שבאמצע" (חגיגת קיץ), נאמר: "אָמְרוּ הַגְּלָבִים: לֵילָא / בִּידְנוּ מִסְרָק, מְסַפְּרִים וְתַעַר, / פִּי אֶז הַרְחֹב מְלֵא / שְׁעִירִים וְצִפְּרִים עִם שְׁאָר חֵיתוֹ יַעַר" ("שעיר" במובן "מרכה שיער" מתמוזג כאן עם "שעיר" במובן "תיש" או "סטיר" דמוני). לכאן נכנס בעקיפין גם כל פולמוס "הצעירים" ו"הזקנים", שהסעיר את הספרות העברית פעמיים: פעם ראשונה באותה מלחמה רחוקה שאסרו "הצעירים" שבראשות ברדיצ'בסקי נגד אחד-העם וסופרי אודסה, ופעם שנייה במלחמת שלונסקי וחבריו למודרנה התל-אביבית בביאליק המזדקן ובמסד הספרותי היבש והעבש, שאותה חווה אלתרמן בעצמו והכירה מתוך "ידע אישי".

האם התיש שלפנינו, המטיף מים וההוגה בכובד ראש, דומה למורה זקן ומהוה, המטיף תורה לתלמידיו והוגה בספרו יומם ולילה? האם זהו משורר מן הנוסח הישן, מְזַקְנֵי הַצְעִירִים של ימים עברו, הכותב כתיבה מיושנת ומימית, שמורגשים בה סימני המאמץ והטורח וריח פלגי הזיעה? האם זהו פוליטיקאי מזדקן, הדבֵק במוסכמות שכבר אבד עליהן כלח? האם זהו יהודי גלותי ודתי, ממחזיקי נושנות, בעל זקן היורד על פי מידותיו, ההוגה בתורה? ומכיוון אחר: האם לא כלול כאן גם רמז אוטו-אירוני בעל אופי מסומנן (marked)?

אפשר שלפנינו אֶזְכוּר אישי, ספק אירוני ספק נוסטלגי, של שיר הילדים הישן-נושן "יש לנו תיש". שיר זה הוא כידוע פרי עטו של יצחק אלתרמן, אבי המשורר, שהיה גם מורה ומחנך וגם משורר ילדים מן הנוסח הישן שכבר עבר מן העולם. השיר הושר בגני הילדים שנים ארוכות לאחר מות מחברו, ובעת היכתב "גשם ושמש" כבר היה לו "זָקֵן" ארוך כשל תיש. אלתרמן מעמת כאן כמדומה את השירה ה"תלמונית" של העבר (של אביו ושל יחיאל הלפרין) עם שירתם המודרניסטית של דור הבנים (נתן אלתרמן, יונתן רטוש). לא חלפו אלא שנות דור מהסתלקותם של צמד השותפים אלתרמן והלפרין מזירת הספרות העברית, וכבר נחשבת שירת בניהם "הצעירים" שירה שמרנית ו"תלמונית" בעיני דור המשוררים החדש, משוררי הצעירים של "דור המדינה".

לעומת התיש ההוגה והמטיף מים בלי הרף, הברוש יבש ועקר, ואף כי הגשם צחצח אותו והקנה לו לרגע קט חזות צעירה, זקופה ורעננה, הוא יישאר לעולם אילן סרק. האם הוא דומה לאמרכל או לעסקן, ששולחנו "עמוס ערמות של אֶבֶק"? לאיש רוח שאיבד את כוח היצירה שלו? לפוליטיקאי שמרני בחליפה כהה, כאותו אילן כהה, זקוף וחגיגי, שלא יעשה פרי? שירו של עמיחי "לא כברוש" (שירים 1948-1962, עמ' 98-99) אומר זאת במפורש: "לא כְּבְרוֹשׁ, / לא בְּכַת אַחַת, לא כְּלִי, / אֶלָּא כְּדֶשָׁא, כְּאֶלְפֵי יְצִיאֹת זְהִירוֹת-יְרֻקוֹת [...] בְּהֶרְבֵּה אֲשֻׁנָּבִים / כְּכִנְסוֹת צְדָדִיּוֹת [...] וְאַחַר-כֵּן הִיְצִיָּא הַשְּׁקֵטָה, כְּעֵשֶׂן / כְּלִי תְרוּעָה, שֶׁר מִתְפַּטֵּר [...] עוֹלָה אֶבֶק בְּהֶרְבֵּה רְבוּא גְרָגִירִים". שירו של עמיחי מעמת את התופעות המז'וריות והנפוחות מחשיבות (הברוש, השר) עם התופעות המינוריות והצנועות (דשא, אשנב, כניסה צדדית), וניכר שלבו נתון לאלה האחרונות. אלתרמן מראה שהמהפכה מתחילה בצמרת - בראש הברוש הזקוק לניעור האבק - ולבסוף אין היא פוסחת גם על "הקטנים" ו"הפחותים".

מול הקוץ והברקן היבשים מופיעה כאן הסופה "הַכּוֹבֶסֶת", אפופת מים והמולת רעמים. דימוי כזה בדיוק מופיע בשיריו האנטי כנעניים של אלתרמן "מריבת קיץ" ו"שירים על ארץ הנגב",<sup>13</sup> שבהם מעומתת הפואטיקה המדברית, הצחיחה והמינימליסטית של "הכנענים" לעומת הפואטיקה הפוליפונית והפוליכרומטית של המודרניסטים מ"אסכולת שלונסקי", שאימצו לעצמם את כללי הנאז-סימבוליום הצרפתי רוסי. "הכנענים" האליטריים, בני הארץ וגידוליה, אוחזים בפואטיקה חד גונית ומונוליתית, העומדת חשופה באורו העז של המדבר, ובזים בלבם לפואטיקה "הפלבאית" של חבריהם האירופאיים,

הצבעונית והרעשנית, המרבה בפעלולים ואין בה דבר וחצי דבר מן המינימליזם של המדבר. על "הכנענים" ועל דלות החומר שלהם כתב אלתרמן ב"מריבת קיץ": "ומִכָּל חֲמֻדוֹת יָפִי-נוֹף וְנִיחוּחַ, / בֶּן תְּקוּפוֹת-הַשָּׁנָה הַתְּקַשְׁטוּ עַד טְפָחוֹת, / הֵם נִטְלוּ רַק אֶת גִּמְר לְטוֹשׁוֹ שֶׁל הַחוּחַ, / לְסֶמֶן שֶׁהֵיִתֵר יָאֵה לְשִׁפְחוֹת"<sup>14</sup>.

גם ב"שירים על ארץ הנגב" הפך אלתרמן את היוצרות: הצייה היחפנית והצחיחה מוצגת במונחים מלכותיים, ואילו העצים הנותנים פרי מגדים - במונחים פרולטרניים; הצייה הפראית והסוררת מתוארת כעקרת בית חרוצה וסקדנית, המוחה הכול "מקוץ ועד זית" (במקום למחות אבק ממעונה, היא מוחה כל שריד של תרבות ומכסה את הכול בחול ובאבק). המים התורמים להחיאת הצייר מתוארים כאן בדמות שפחה המונית וקולנית, השופכת מים רבים על רצפת הבית ("המים הם שפחה / מַפְשֶׁלֶת שְׁרוּלִים. / בְּשֶׁצֶף וְצוּחָה / יוֹרְדִים הֵם מִהַרְיָה, -"), ממש כבשיר הילדים "גשם וגשם", שבו הסופה מדומה לכובסת והשלוליות לקבוצת פועלות בקולקטיב. אמנם אלתרמן מציג את "הכנענים" בשיריו במונחים אֵלִיטְרִיִים, אך כאן - דווקא בשיר ילדים - הוא רומז כי לקוץ ולברקן אין ערך ומשמעות, בעוד שלפואטיקה ה"פלבאית" וה"וולגרי" שלו ושל חבריו לאסכולה, הממטירים גשמי ברכה ומרעננים את פני הארץ, יש ויש תפקיד משמעותי (שיר הילדים מסתיים בדבריהן הפוטיביסטיים והפסקניים של "הפועלות": "אֵין וְכוּחַ... / הַגֶּשֶׁם / הָיָה / נְחוּץ -").

השמש השחורה, המשתקפת במגפיו של הירקן מזכירה את צירוף אוקסימורוני, שבו הכתיר הדדאיסט מאקס ארנסט את ספרו המהפכני משנת 1927 - "שמש שחורה". למעשה, גם צירופו המדהים של רטוש "חופה שחורה" הוא כעין אוקסימורון, המצמיד זה לזה באופן שרירותי את הבהיר והכהה, שהרי החופה נקשרת בצבעי הכלולות הלבנים, ולא בצבעי האבל הקודרים. ואולם, לפנינו לא רק צירוף כבול, הרומז למאמר פרוגרמטי שפרסם שלונסקי,<sup>15</sup> אלא גם רמז לחופת השמיים המתקדרת, ערב המלחמה, ואם כן הדבר, אזי לא צירוף אוקסימורוני לפנינו אלא צירוף טבעי ומתבקש. אלתרמן אף מראה כאן כמדומה, כי לכל הצירופים האוקסימורוניים ששובצו בכוכבים בחוץ יש ככלות הכול הנמקה ראיסטית פשוטה ומובנת, וכי אם מקלפים מהם את הדוק המופלא של "ההזרה" הפרוש על פניהם מתגלים פניהם האמתיות, ללא כחל ושרק. מול הברוש, שהגשם שוטף מעליו את מטעני האבק, ניצב כאן הירקן שהגשם מוריד ממגפיו את "בֶּן-אֶשְׁתָּקֵד" (אגב כך עובר גם הצירוף הכבול "שלג דאשתקד"

תהליך של פירוק ודיאטומטיזציה). עתה, המגפיים הנוצצים כמראה משקפים את השמש הבוהקת בתמונת תשליל, כמו השמן הרוחש בקדרות ובגיגיות הפח בשיר הקנוני "השוק בשמש"<sup>16</sup>. אם בשיר הטבע ההיסטוריוסופי של ביאליק "שושני אשתקד" מופיעה בת הגנן, המבעירה והמבערת את שרידי הישן, כאן בא הירקן (מחנות-הירקות העירונית? מן השוק הססגוני שבשולי העיר? מגן הירק של המושב או הקיבוץ?) במגפיו השחורים והמבהיקים, ומשקף "מלמטה" (תרתי משמע) את אותות החדש.

גם רובד הצליל נוטל חלק ב"חגיגת" הצבעים והצורות הקמים לתחייה לאחר הגשם: לא רק העולם נראה אחרת לאחר הגשם, אלא גם צליליו משתנים בהתאם. ראינו את האיכות האליטרטיבית של המילים "בר [...] בעיר [...] בעיר [...] שבבית 11, המצליחה ללכוד בהעלם אחד עולם ומלואו: את הצומח, החי והדומם. גם הצירוף האליטרטיבי שבבית 12 המתבסס על צלילי [S,Š] - "השחקים, השוקים, השדרה [...] נוצצים [...] הסופה הכוכסת כפסה [...] סחטה חשופת מרפקים" - לא נועד לצורכי הצליל והחרוז בלבד. אלתרמן כורך כאן על דרך הזאוגמה<sup>17</sup> - תוך שהוא לוכד את כל הפרמטרים של הטבע - את השחקים, שהם עבי האבק השחוק (ובהרחבה: השמים), את השווקים ההמוניים, שוקי האדם, שבפאתי העיר, ובצדם גם את השדרה הסדורה והאריסטוקרטית, חוט השדרה של העיר (ששמה נגזר, כאמור, מן השורש שד"ר אחי סד"ר). הוא אף כורך אותם עם ענני "הככסים" (על משקל "ענני כבשים"), שמכבסת וסוחטת הסופה ככוכסת חשופת מרפקים ("עבים" הם גם שם נרדף לעננים וגם לאריגי הבגד). הסופה אכן לוכדת את כל הפרמטרים - את הגובה, הנומך, הרוחב והאורך. היא טסה כאן בין הגבהות הגבוהות לבין הערוצים הנמוכים, כמו בשירו הקנוני של אלתרמן "הרוח עם כל אחיותיה", שבה הסערה מגיעה אל המקומות הנמוכים והגבוהים וטסה "בטיסה על פחתות ועל גשר, / מן הכפר הטובע בנהי הפרים, / מברק המזהיב ומסמא את הגשם" - סערת הגשמים חופפת ורוחצת לא רק את ראשו המאובק של הברוש, או את מגפיו הנוצניים והדביקים של הירקן. היא נוסכת היא חן מחודש גם באובייקטים האלגנטיים, הממורקים והמסודרים, שכביכול אינם זקוקים לעזרתה: בסוס השחום המסורק למשעי, בגינה החיננית והמפונקת ובשדרה הסדורה.

ראינו כי לפעמים די בשינוי אורתוגרפי וצלילי זעיר כדי לשנות את התמונה מקצה לקצה: כך למשל נזכר בבית השני הברקן היבש והחדגוני



למן שיריו המוקדמים, המיר את־רמן כל מילה צפויה ו"מתבקשת" במילה בלתי צפויה. את התחבולה הזאת הפעיל בשירתו תכופות על צירופים כבולים ושגורים. הוא נהג "לשלוף" מן הצירוף הטבעי והמקובל את אחד מאיבריו, ולהמירו במילה נרדפת, או במילה הנקשרת בו קשר אסוציאטיבי, אטימולוגי או פונטי. כך, למשל, הוא פירק בשירו "אביב למזכרת" את הצירוף הכבול "אלומות האור", והעדיף על פניו את הצירוף המקורי והייחודי "עֲרְמוֹת הָאֹר" כְּעֲרְמוֹת הַשַּׁחַת" (כך גם לְדָאוֹטוֹמַטִיזְצִיָּה של הצירוף השגור "אלומות האור", שבו אין ה"אלומה" נתפשת כערמת שחת). גם בשיר הילדים נזהר מפני הצפוי והבנלי. לאחר תיאורה האליטרטיבי של הסופה בבית 12, העושה שימוש צפוף בצילילי [S] ("הַסּוּפָה הַכּוֹבֶסֶת כְּבֶסָה [...] סִחָטָה, חֲשׂוֹפֶת מְרַפְקִים"), שבו הצלילים מחקים את שריקת הרוח, בא תיאור של להקת ציפורים המצייצת מעל העיר, ומביעה שביעות רצון מהמראה הנשקף. גם בתיאור "הסיעה" ה"מסיחה" יש שימוש בצילילי [S], אבל אם ניתן היה לצפות ל"סיעה של סיסים" כדי להדגים את ציוצה של הסיעה המסיחה את שיחה לפי תומה, הרי את־רמן שובר את הציפיות ומשלב כאן "סיעה / שֶׁל דְּרוֹרִים".

לאחר שהעננים הגירו את מימיהם על העיר בבית 12, השיר נחתם בשני בתים, המכילים שתי שיחות רעים, ובהן תגובות שלאחר מעשה. בבית 13 חולפת כאמור מעל לעיר סיעת דרורים, ששמש מעיד עליהם שהם נולדו לחופש. ממרום שבתה על קצה הגג, סיעה זו מתווה דעה בלתי מחייבת על השינוי היסודי שהתחולל בעיר, לאחר שזו זכתה לשטיפת ניקיון. דרורים אלה לא עמלו ולא טרחו לחולל את השינוי כמו כנפיהם, אך הם יודעים היטב לנהל שיחה על המצב, על המציאות החדשה הנשקפת לנגד עיניהם. יש הבאים אל המוכן, אומר את־רמן בלי לומר זאת מפורשות, ואפשר שהוא רומז ליריביו הצעירים, בני "דור המדינה", שבאו אל עצמאות ישראל מן המוכן, לאחר שהדור הקודם הגיש להם את השינוי המיוחל על מגש של כסף.

בית 14, החותם את השיר, שם את "המילה האחרונה" בפי העושים במלאכה. לפנינו קבוצה של שלוליות, האצות ומדלגות בעליצות וגורפות את אבק הקיץ הכבד, ודומות הן לחברות במשק הפועלות, הנחות את "מנוחת היגע". גם הן סחות זו לזו בסיפוק, כמו להקת הדרורים ה"מְסִיחָה וְאוֹמְרָת: מְלֹאכָה נְקִיָּה!". כאמור, הדרורים משקיפים על העיר מלמעלה, והשלוליות משקפות אותה מלמטה. את־רמן רומז כי יש להן זכות להביע את שביעות רצונן מן התוצאה

המבורכת של עבודת הפרך שלהן. מילות הסיום שלהן, המצדיקות את המהפכה ("אין וכוּח... / הַגֶּשֶׁם / הָיָה / נָחוּץ - ") הן ספק סיסמאות מאז'וריות, הנשמעות בקול תרועה רמה, ספק מילות סיפוק, הנאמרות בלחש ומתוך אנחת סיפוק בתום יום עבודה מפרך.

ואם לא די בכל האמור לעיל, הרי שלפנינו כנראה גם שיר פוליטי מורכב ומעניין, המראה איך סערת המהפכה גורפת את כל המעמדות, את כל הפלגים והמפלגות על סיעותיהן: אם הברוש הכהה מסמל את הישן, את הממסד המאובק ואת הביורוקרטיה העבשה, שאנשיה חנוטים בחליפה כהה מיושנת, הקבוצות והקיבוצים מסמלים את הרעננות המהפכנית, הסוס השחום הממורק את היהירות הנרקיציסטית של מנהיגיה הצעירים של המפלגה השלטת, התיש - את הדתיים, השמרניים ובעלי הזקן, הדרורים - את ה"צברים" העירוניים הצעירים, והשלוליות - את מעמד העמלים, את "החברים" ו"החברות" שבקבוצות ובקיבוצים. אלתרמן העמיד כאן שיר, שילד יבין את תיאורי הטבע שלו, ישתאה למראה התמורות ויצחק למשמע הבדיחות. הקורא המיומן יבין אל נכון, שלפניו שיר רעיוני מורכב, המזמן לו הפתעות וחדושים בכל קריאה וקריאה.



## הערות:

1. גם ככוכבים בחוץ נהג אלתרמן לחלק לפעמים את הבית המרובע "התקני" לטורים קצרים, כגון בשיר "הסער עבר פה לפנות בוקר", או בשיר "אביב למזכרת", וראו על כך בספרי על עת ועל אתר (תל-אביב 1999), עמ' 77-80.
2. גם הסכמה המטרית של הבית "הרגיל" הזה סדורה מהרגיל: טטרמטר אנפסטי וטרימטר אנפסטי לסירוגין.
3. התואר "תלמוני" הוא חידוש של רטוש ל"קונפורמיסטי", "הולך בתלם", לעומת "חרגוני" (חידושו ל"נון-קונפורמיסטי"); וראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש - מקוריות ומקורותיה (תל-אביב 1993), עמ' 17. גם הבית על התיש בעל הזקן "המתולס", הנוטף מים, כמו הבית על הברוש המאובק, סדור מן הרגיל מן הבחינה המטרית: שלושה טטרמטרים אנפסטיים וטרימטר אנפסטי בסופם.
4. בקובץ עיר היונה, ששיריו נכתבו מראשית שנות הארבעים ועד אמצע שנות החמישים, נתקרב אלתרמן במידה מסוימת אל הכתיבה הקלסיציסטית (שאותה הכיר מקרוב אגב תרגום פדרה של ראסין). במידה מסוימת נתקרב גם אל הכתיבה האמידית של אצ"ג, וזאת מבלי שעמדתו המדינית תתקרב לעמדת אצ"ג אלא לכאורה.
5. על האוקסימורון העמום בקובץ עיר היונה, ראו בספרי על עת ועל אתר (הערה 1 לעיל), עמ' 214-220.
6. הזרה (estrangement, defamiliarization) היא מונח שטבע ויקטור שקלובסקי, מראשי הפורמליסטים הרוסיים, במאמרו "אמנות כתחבולה" ("Art as Technique"). שקלובסקי יצא כנגד התפיסה, ששורשיה בהגותו הפואטית-לינגוויסטית של אלכסנדר פוטבנייה (Potebnya), הגורסת כי השירה נכתבת מתוך חשיבה חזותית, ההופכת את הזר למוכר. לפי שקלובסקי, מטרת השירה היא דווקא ההזרה, הפיכת המוכר והיום יומי לזר ולבלתי מוכר. בכך השירה קוראת תיגר על האופן האוטומטי, השגור והבנלי בו אנו קולטים את הדברים, מרעננת אותם, ומחזירה לדברים את חיותם. כפי שאנשים הגרים על שפת הים מפסיקים לשמוע לאחר זמן את רחש הגלים, אומר שקלובסקי, כך המציאות הופכת לכה מוכרת עד כי אנו חדלים מלראותה. מטרת האמנות, אם כן, היא לגרום לרחש הגלים להשמע שוב, "להחזיר לאבן את אבניתה", בניסוחו של שקלובסקי. על עקרון "ההזרה" ראו מאמרה של יעל רנן "לשמוע את רחש הגלים", סימן קריאה, 2, 1973, עמ' 261-343.
7. על עקרון "ההזרה" ביצירת אלתרמן ראו ספרי עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989, עמ' 19-59.
8. ראו: דוד כנעני, בינם לבין זמנם, מרחביה 1955, עמ' 220-254. כנעני מראה כי בשירי אלתרמן, מעשה עולם הפוך, החרגול לומד לקפוץ מן הלוליין (הטבע לומד מהאמנות, ולא האמנות משקפת את הטבע). ואגב, אלתרמן השתמש בתחבולה זו כבר בשיר הילדים המוקדם שלו "היונה" (1933), שבו העצים שואלים זה את זה "אינך תִּאָרֵךְ הַיּוֹם?" כדי לדעת אם אכן כבר הגיע הסתיו.
9. בשירת "תור הזהב" בספרד, נהגו משוררים לתאר את הלילה השחור, המשובץ כוכבי זהב, כמלכת שבא בעדייה. וכאן, מתוך היפוך, תיאר אלתרמן את השמש הנשקפת מן "המראָה השחורה" של המגף המצוחצח כמלכת הכושים בהדרה. הלילה מן המוסכמה הספרותית

- הופך כאן ליום, רום השמים הופכים לאדמת בוץ, מלכת שבא האריסטוקרטית הופכת ל"מלכת הכושים" הפרימיטיבית, הנשקפת ממגפי הגומי השחורים של הירקן.
10. השווה לאמור בפזמון "אוף, איזה רוח" (מתוך צץ וצצה; ראו פזמונים ושירי זמר, כרך ב, תל-אביב 1979, עמ' 355-357): "אוף איזו רוח! [...] זה הגל החדש, המתחיל / לנער כשטיחים את הישן! / זה חודר לזקנים בזקנים [...] ואינו מתחשב בשנים [...] איך זה דוהר, שוטף! / ומפזר ערמות / והופך מסכמות".
11. על "הצעירים" כשעירים, ראו במאמרי "צפיריים" - להבהרת המושג ולחשיפת מקורותיו הפיוטיים והאידיאיים", הלל לביאליק, בעריכת הלל וייס, רמת-גן 1989, עמ' 191-201. נדפס שוב: ביאליק - יצירתו לסוגיה בראי הביקורת, בעריכת גרשון שקד, ירושלים 1992, עמ' 138-149. בשיר הילדים "הישיש התשיש", נשאל האב הגויץ מדוע הוא הופך עולמות ומוכיח את בניו, והאב עונה: "כי מלאו צעירי הצאן / יהרהר ומשוגות וּחֶצֶף" (ספר התבה המזמרת [תל-אביב 1958], עמ' 37).
12. בהשראת היצורים הפריהיסטוריים כחולי השיער בספרו של ז"ה רוני המלחמה לאש. על תרגומו של אלתרמן לספרו של רוני המלחמה לאש, ראו מאמרי "נתן אלתרמן - אמן התרגום", מעריב, כ"ד בסיון תשל"ז, 10.6.1977.
13. ראו על שירים אלה בספרי על עת ועל אתר, (הערה 1 לעיל), עמ' 175-201, 235-250.
14. על דימוי זה, ראו בספרי להתחיל מאלף (הערה 3 לעיל), עמ' 171-172.
15. שם, עמ' 119-120.
16. ראוי להשוות תיאור זה לשורות שבפתח השיר "דבר", מתוך שירי מכות מצרים, המתאר כעין "משתה ערב דבר": אור לפידים עקם! קופו של אור חמה! / אָמוֹן בְּנֶפֶל גְּוִיֹּת, אָמוֹן בְּשָׁחוֹר וָיּוֹר.
17. על תפקידה של הזאוגמה בשירת אלתרמן, ראו בספרי עוד חוזר הניגון (הערה 7, לעיל), עמ' 13-14, 99-104.

גֶּשֶׁם וְשֶׁמֶשׁ

או

אֵיךְ הָעוֹלָם נִרְאָה  
בְּאוֹר שֶׁמֶשׁ אַחֲרֵי סַעֲרַת-הַיּוֹרָה

עֵץ וְאֶבֶן וּפַח וְזִכּוּכִית נוֹצְצִים.

הָעוֹלָם

כֵּלֹ אוֹר וְנִצְנוּץ

הַשָּׁמַיִם שָׁמַיִם בְּהִירִים, רְחוּצִים.

כָּל דְּבַר שֶׁבַחֲוִיץ -

5

רְחוּץ.

נוֹצְצוֹת הַדְּרָכִים רְחוּצוֹת. וְלֶאֱרֹכֵן

צְחָצְחַת הַמָּטָר

אֶת הַכֵּל,

אֶת הַכֵּל מֵרֵאשׁ בְּרוּשׁ עַד רֵאשׁ קוּץ וּבִרְקָן

וְעֵשָׂה בְּאֵמֶת

10

מַעֲשֵׂה גְדוֹל.

כִּי הַבְּרוּשׁ, לְמִשְׁלַל, כָּבֵד הִיָּה כֹּה עֵמוּס

עֲרֻמוֹת שֶׁל אָבָק, עַד כִּי רַק

מִהֲרַגֵּל וּשְׂגֵרָה וּמִפְּנֵי הַנִּימוּס

עוֹד נֶחְשָׁב הוּא לְעֵץ יִרְקָרֵק.

15

וְהִנֵּה - הַסֵּת כִּלּוֹ בּוֹ וְרֵאוּהוּ רְאֵה:

הוּא בְּכָל קִשְׁקִשֵׁי-עֵלְעֵלְיוֹ

נוֹצְץ!

וְצַבְעוּ הִירָק, מוֹל עוֹלָם וּמְלוֹאוֹ,

מְכַרִּיז עַל עֲצָמוֹ,

20

יוֹצֵא חוּצָץ.

ומזה-ומזה לְדַרְכֵי הָאֲצוֹת  
נוֹצְצוֹת הַגְּבָעוֹת,  
נוֹצְצִים עֲרוּצִים,  
25 רְחוּצִים הַכְּפָרִים, רְחוּצוֹת הַקְּבוּצוֹת  
וְעוֹמְדִים רְחוּצִים  
קְבוּצִים.

וְעוֹבֵר סוֹס שָׁחַם וְכָלוּ מְמָרָק  
וּמְבָרִיק  
30 וּמְסוֹרֵק לְמִשְׁעֵי -  
כְּאֵלוֹ הַגֶּשֶׁם וְגַם הַבָּרָק  
טָפְלוּ בּוֹ  
בְּאֶפֶן אִישִׁי.

וְעוֹבֵר תִּישׁ סָב וְזָקְנוֹ הַמֵּתָלֵם 35  
עוֹד יוֹרֵד פְּלָגֵי מַיִם... "מֵטֵר עֲקֻשָּׁנִי"  
- כֶּה הַתִּישׁ הוֹגָה - "כֶּבֶד הַרְפָּה מִכֶּלֶם,  
אֵךְ עוֹדְנוּ מַחְזִיק בְּזַקְנִי".

וּלְרַגְלָיו שֶׁל הַתִּישׁ חוֹלְפֹת זָקִית 40  
וּמַחְלִיט הוּא לְקֹשֶׁר אֶתְּהָ שִׁיחַ וְשִׁיג  
וְלוֹמֵר: "רְאִית גֶּשֶׁם? כִּמוֹ מְגִיגִית!" -  
אֲבָל כֶּבֶד נַעֲלָמָה הִיא.  
לוֹמֵר לֹא הַסְפִּיק.

מִתְנוּצְצֹת גִּנַּת הַיָּרֵק. "הַמֵּטֵר 45  
הוּא שְׁקוּי אֱלֹהִי" זֶה דְּבָרָה בְּרַב-חַן  
"אֲבָל גַּם הַנְּקוּי לֹא הָיָה מִיֵּתֵר.  
גַּם רְוִיתִי  
וְגַם יִפְיִיתִי,  
לֹא כֵּן?"

50 נוֹצְצִים מִגְּפֵי הַיֶּרֶק, כִּי נִקְלַף  
מֵהֶם בֶּן-אֲשֶׁתְּקֹד רְגָבִים-וְגוֹשִׁים.  
וְהַשֶּׁמֶשׁ נִשְׁקַפֵּת מִשְׁחֹר כָּל מִגָּר.  
בְּכָל זֵיו הַדֶּרֶה,  
כְּמִלְכַת הַכּוֹשִׁים!

55 כֶּךָ בִּכְפֹר וּבְנִיר. כֶּךָ הֶבֶר וְהַבְּעִיר.  
אֶךָ הִנֵּה גַם בְּעִיר  
כָּל פְּנִים רְחוּצוֹת.  
בְּאוֹר שְׁמֶשׁ בְּהִיר מִתְנוֹצְצֵת הָעִיר,  
חֲדָשָׁה, מִבְּרִיקָה,  
רְחוּצַת חוּצוֹת. 60

הַשְּׁחָקִים, הַשְּׁוֹקִים, הַשְּׁדֵרָה שִׁפְתָּה  
נוֹצְצִים. כִּי גַם כָּאן, לְאוֹרֵם שֶׁל בְּרָקִים,  
הַסּוּפָה הַכּוֹבֶסֶת כְּבֶסֶה וְחִבְטָה,  
גְּלָגְלָה, סַחְטָה, חֲשׂוּפַת מְרַפְקִים.

65 וְעִכְשָׁו - לְאַחַר שְׁחֻלְפָה הִיא - סִיעָה  
שֶׁל דְּרוֹרִים מְקַצֶּה גַּג מְשַׁקִּיפָה עַל הָעִיר  
וּמְסִיחָה וְאוֹמְרָת: "מְלֹאכָה נִקְיָה!  
עִיר אַחֲרַת הִיא, אֵין לְהַכִּיר".

וְאַצּוֹת שְׁלוּלִיּוֹת וְעוֹלְצוֹת וְגוֹרְפוֹת  
אֲבָק קִיץ כְּבֹד שֶׁהָרְחוֹב קִיץ בּוֹ קוִיץ 70  
וּבְדִלְגָן הֵן סְחוֹת זוֹ לְזוֹ: "חֲבֵרוֹת,  
אֵין וּכְוַח...  
הַגֶּשֶׁם  
הָיָה  
נְחוּץ". 75

## פרק שביעי

### כל חיות התבה

עיון במחזור השירים "שירי שיחתן של בריות"

#### התבה בשלל משמעה

במחזור השירים החותם את ספר התבה המזמרת - "שירי שיחתן של בריות" - נפרשת לנגד עיני הקוראים קשת רחבה של בעלי חיים, שלושים ושמונה במספר.<sup>1</sup> לפנינו תשע קבוצות אחידות, בנות 2-9 משתתפים כל אחת (ממשפחות המכרסמים, בעלי הכנף, החרקים, הזוחלים, מעלי הגרה ועוד). כל קבוצה היא מקהלה קטנה, הפוצחת את פיה כאיש אחד בגוף ראשון רבים. רק לעתים רחוקות לפנינו מונולוג של אחד מבני המשפחה, או דיאלוג בין שניים או שלושה מהם. ניכר שהמשתתפים במקהלה קיבלו את תפקידם בזכות תכונותיהם האנושיות לא פחות מאשר בזכות תכונותיהם החייתיות, וכי מחזור השירים כולו אינו אלא גלגול מודרני של "משל החיות", המוכר לכול מן המסורת הקלסית והקלסיציסטית (אך ללא מוסר ההשכל המוסרני, הגלוי והמפורש, המשולב בז'אנר דידקטי זה).

אם נסווג את המכלול לפי קטגוריות של מוצא, תכונות אופי, סימני היכר וכדומה, נגלה בעלי חיים משולחים ומאולפים, דינמיים ואטיים, מאריכי ימים וקצרי מועד, עדינים וגסי הליכות, גדולי ממדים וזעירים, בולטים לעין ובעלי כושר הסוואה; בעלי חיים המופרים לכול מן המציאות הישראלית היום יומית, ולצדם כאלה שמקורם בנופים זרים ומרוחקים: שלושה סנאים, שלוש מרמיטות, תשעה תוכיים, שתי "פרות-משה-רבנו", שבעה טווסים, שלושה צבים, שלושה ג'ירפים, שלוש זיקיות וחמישה סייחים. באמצעות דבריהם יכול הקורא הצעיר לקלוט רסיסי ידע בתחומים רבים ומגוונים: בהיסטוריה, במדעי החברה, בפסיכולוגיה, בפואטיקה, בפוליטיקה, בלוגיקה ועוד.

כאמור, המחזור "שירי שיחתן של בריות" מורכב בעיקרו ממונולוגים קבוצתיים, ובצדם דיאלוגים אחד, שנועדו כנראה לביצוע בפי ילדים המחופשים לחיות ו/או בפי ילדים המזכירים בהופעתם החיצונית את בעל החיים המיוצג (ככפזמון פורים מבודח, שפתב אלתרמן בשנת 1933: "יהודה, הַבֵּט לְשֵׁם - / הַגְּמֵל אֵינְנוּ סֵתָם, / הַגְּמֵל הוּא בֶּן אָדָם..."). אגב דקלום, נחשף לפני הקוראים-המאזינים ספקטרום רחב של חולשות אנוש וחטאים קטנים וגדולים. אם נכונה

ההשערה לגבי דרכי ביצועו (performance) של המחזור - כלומר, אם אכן נועד מחזור זה לשמש מערכון לפי שיטת פֶּרְבֵּל, 2 להמחזה בגן הילדים או בבית הספר - הרי שניתן להעמיד באמצעותו תשע "מערכות" של "מחזה מוסר" ("morality play") פרודי ומודרני, מלא הומור וכלל לא מוסרני. ניתן ללהק באמצעותו את תלמידיה של כיתה שלמה, על הגבוהים ונמוכי הקומה, השמנים והרזים, האֵטיים וקלי התנועה, המנומסים ומשולחי הרסן, הגאוותניים והביישנים.

כותרת המשנה, או המוטו לשירי המחזור, מהווה סטרופה בפני עצמה, החוזרת אאב ומשמשת אות לבאות: "וְהוּא צְרוּר שִׁירִים הַמְסַפֵּר מֵה סָחִים / הַסְּנָאִים, הַתְּפִיִּים, הַסִּיחִים / וְעוֹד פְּדוּמָה, וּבְתוֹךְ הַשָּׂאֵר הַבְּאֵנוּ / אֶפְלוּ שִׁיחָתָן שֶׁל שְׁתֵּי פְרוֹת-מִשָּׁה-רַבָּנוּ". הסתת הזרקור לעבר "ביכר" החיות ההֵטְרוֹגְנִי הזה, שבו כל ברייה נצמדת לבני מינה ויוצרת קבוצה הומוגנית, מעניקה ל"תֵּבָה" משמע נוסף, השולח לסיפורו הקמאי של המבול שמשחר התרבות העברית והאוניברסלית. כך מתעשרת קשת משמיעה הרחבה של הכותרת המחוכמת ספר הַתֵּבָה המזמרת בגוון נוסף - חדש וישן כאחד.

כותרתו רבת המשמעים של ספר זה רומזת בראש ובראשונה לַתֵּבַת הַזְמְרָה (street organ) של הטרובדור ("ההֵלֶךְ"), גיבור שירי כוכבים בחוץ, שהפך סמל השירה הבוהמיאנית, הכמו-פריזאית, של משוררי המודרנה התל-אביבית. בשירי כוכבים בחוץ, תֵּבַת הַזְמְרָה היא כידוע חלק בלתי נפרד מן האיננוטר הפיוטי של העולם האלתרמני, ש"אבזרי הקבע" שלו הם: הפונדק והנר שבחלון, הדרכים וההֵלֶךְ, הבאר וכיכר השוק (וכיוצא באלה "אבזרים", הלְקוּחִים הַיֵּשֶׁר מביין דפיהם של ספרי אגדות נושנים). השיר "תֵּבַת הַזְמְרָה נִפְרֶדֶת" מתוך כוכבים בחוץ פותח במילים "עַל הָעִיר עֲפוֹת יוֹנִים", והוא אף מסתיים במילים אלה, כאילו היה זה שיר המושמע, הלכה למעשה, מתוך תֵּבַת נגינה אירופאית. השיר רומז על גלגל חוזר בעולם, אך לפי כללי "העולם ההפוך" השולטים בשירת אלטרמן ובמחזותיו, העולם הוא-הוא המחקה את תֵּבַת הנגינה (כלומר, הטבע מחקה את האמנות, אפילו היא אמנותם הנחותה של אמני הרחוב הפלכאיים, בעלי הקוף והדוב, התוכי ותֵּבַת הנגינה).<sup>3</sup>

בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ נרמז כי המנגינה לעולם נשאת: לעולם יחזור הניגון ככלי מכני הסובב על צירו, ולעולם תמשיך הדרך להיפקח כעין הנפקחת בבוקר, עם הנץ החמה. נצחיותם של הניגון ושל הרוח האנושית היא

שכרו של המשורר, המהלך בדרך בידיים ריקות ובעיניים כלות. האם בשיר הסיום של הקובץ נרמזת אפוקליפסה בלא כל תקווה? כך היה משתמע אלמלא ירענו שאחרי המבול המציף את הארץ ומכחיד כל חי, ישככו המים והעולם יחזור לקדמותו כתבת נגינה החוזרת על נגינה שוב ושוב. הדיאלקטיקה הזו נרמזת למן שיר-הפתיחה הפותח במילים "עוד חוֹזֵר הַגָּוֶן" ועד לשיר-החתימה המסתיים במילים "עַד יִפְלוּ בְּלֵי אוֹיֵב וּבְלֵי קָרֵב". הקובץ כולו מלמד על "גלגל חוזר" בעולם: על התרעננות היקום לאחר הסערה ולאחר ההפכה (והרוח היא גם משב אוויר וגם רוח האדם המשתנה תדיר בכל חליפות העתים). נרמז כי אחרי "המבול" המציף את הארץ בשיר הסיום של הקובץ, יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם חוזר לקדמותו וסב על צירו, כתבת נגינה על מנגנון הגליל שלה.<sup>4</sup>

אכן, גם אלתרמן מציב משמע ראשון ומרכזי זה של "התבה" (בית קיבול של מנגנון גליל משונן, המשמיע צלילים ידועים ומוכרים בסדר מחזורי קבוע) בראש ספרו לילדים, ומקנה לו את הבכורה. בפתח הספר ניצב שיר, ספק מקאמה, שכותרתו היא "פֶּשֶׁר הַשֵּׁם תְּבֵה מִזְמֶרֶת", ובו נאמר גלויות ומפורשות: "מֵהִי תְּבֵה-מִזְמֶרֶת? / מֵה טִיבָה וּבְמֵה כְּחָה? / בְּשַׁעַה שְׁפוֹתָחִים אוֹתָה, לֹו רַק כְּזֹרֶת, / קוֹל זֶמֶר עוֹלָה מְתוֹכָה. / כִּי חֲבוּי בְּתוֹכָה מִנְגִּנוֹן זְעִיר / הַנֶּעוֹר בְּסֵב הַמְּכֹסָה עַל צִיר, / וּבְכַחוֹ מִתְחִילָה לְזַמֵּר וּלְנַגֵּן הִיא. / אֲכֵן כְּשִׁמָּה כֵּן הִיא". כאמור, משמע זה של המילה "תבה", המדגיש את צדה המוזיקלי, הרפטיטיבי, של היצירה המילולית, רומז למעגליותם של היקום, הטבע, החיים והאמנות. משמע נוסף, שני אך כלל לא משני בחשיבותו, הוא המשמע שמתחום הלשון. "תבה" היא המילה הכתובה, המצטרפת מצירופן של אותיות זו לזו (מכאן הצירוף הכבול "ראשי תבות"). בשירי ספר התבה המזמרת מפורזות הברקות למדניות, משעשעות ורציניות כאחת, על כל צעד ושעל, אך לא אחת עשוי הקורא לחלוף על פניהן מבלי שיחוש בהן כלל. מתברר כי הברקותיו של אלתרמן, לעומת אלה של רבים מבני "אסכולת שלונסקי", אינן מבריקות למרחוק ואינן מכריזות על עצמן בקול רם, אלא נחבאות בין הכלים עד שיוסר מהן הלֹוט ויתגלה מקום מחבואן. זאת ועוד: בספר התבה המזמרת, רבים הם הדיונים הפילולוגיים, הגלויים והסמויים, עד כי לעתים עשוי הספר להיראות בעין בלתי-מיומנת כספר שנועד לקוראי לשוננו או לשוננו לעם (מובן שלא הדיון האקדמי היבש במרכז עניינו של הקובץ, כי אם שעשועי לשון מתוחכמים,



שכל ילד יצירתי יפיק מהם הנאה רבה).

כך, למשל, כל השיר "מלפיהדק" איננו שיר הַרְוּאֵי על פיל גברי וחזק בעל חדק ארוך, כצפוי משיר ילדים על חיית קדומים מיערות העד. 5. למרבה ההפתעה, זהו דיון פילולוגי "ארוך" ו"מייגע", המתחבט במתן שם מתאים לפיל, ש"נודע כממחה ללשונות הפילים" / בְּקָצוֹר, פִּיל בְּלֶשֶׁן: פִּילוֹלוֹג". בהסיטו את המוקד מן הסיפור הַרְוּאֵי של היער אל הסיפור האנטי הַרְוּאֵי של היער, הפך אלתרמן את שירו על הפיל ארוך החדק לשיר מודרני, המתרחש בד' אמות ובין ארבעה כתלים. גיבוריו הם אנשי ספר בני תרבות, ולא בני הג'ונגל הפראי והקמאי (שינוי אורתוגרפי זעיר הרי הופך יער לעיר, כלומר, "טבע" ל"אמנות", ויצירת אלתרמן נוהגת תכופות להמיר את המציאות בשיקופה האמנותי). שיר ספק הַרְוּאֵי ספק אנטי הַרְוּאֵי הוא גם שיר הילדים "הקרב על גרנדה" המתבסס על כפל משמעה של המילה "מערכות", צורת הריבוי של "מערכה" (המציינת ענייני לוחמה בשדה הקרב) וכן צורת הרבים של "מערכת" (המציינת עניינים אנטי הַרְוּאֵים שמתחום עולם הספר). שמואל הנגיד נודע בשירי המלחמה ההרואיים שלו, ואילו כאן הוא מופיע בדמות אב גאה, המתפאר בכתיבה התמה של בנו.

על רקע הנורמות השולטות בשירת הילדים של אלתרמן, דיון בענייני לשון כמו זה שבשיר "מלפיהדק" איננו בבחינת "סטיית תקן", או הפתעה בלתי צפויה. נהפוך הוא, דיונים כאלה מצויים כאן גם במקומות רבים נוספים. כך, למשל, השיר "על שמות כבירים של אישים אבירים" איננו, כמצופה, אָפּוּס רב עלילה על נפילי קדם, שלעומתם כולנו כחגבים, אלא דיון פילולוגי "יבש" ועבש", חסר עלילה ונטול הַרְוּאֵיקה, המשקף לכאורה שקלא וטריא של למדנים חסרי מעש. השיר כולו נסב על שמותיהם המוזרים של אבירי קדם, ולא על מעשיהם ההרואיים ("לא ספור. רק שמות של הָדָר וְאִימוֹת, / לֹא יְהִיוּ כְמוֹתֶם בְּחֶלֶד. [...]) פִּי אַחֲרָה וְשָׁפִים, אֲלֵי־חֶבֶא וּמְרֻמוֹת, / נְמוֹשׁוֹת לֹא הִיוּ! / לֹא! עֵדִים הַשְּׁמוֹת"). אפילו שיר המקהלה הרם והגברתני, המלווה כפזמון חוזר את שירו של אלתרמן על "ספני שלמה המלך", הן מבוסס לאמתו של דבר על חילופי מסורה - על הבדלי נוסח דקים ו"פחותי ערך" בטקסט המקראי - שלכאורה רק בטלנים המתפלפלים מאחורי התנור בבית המדרש הישן ימצאו בהם עניין, ולא ספנים גברתניים ושריריים הנושמים אוויר ימים. ממבט ראשון, לפנינו אבסורד מוחלט: שינוי דקדוקי זעיר כקוצו של יו"ד, שבו יבחינו רק למדנים מופלגים,

משמש כאן בסיס לשיר מקהלה קולני ובריא של חבר מלחים אמיצי זרועות ורמי קול: "עֲצִיּוֹן גָּבֵר, עֲצִיּוֹן גָּבֵר / עֲצִיּוֹן גָּבֵר, יָם אֱלוֹת. / בְּסִירוֹת הַיָּם יַעֲבֹר / וּבְאֲנִיּוֹת גְּדוּלוֹת" וגו'. ובמחשבה שנייה, לא אמירה אבסורדית לפנינו, כי אם אמירה היסטוריוסופית עמוקה: השיר רומז בעקיפין לכך שלמילה הכתובה (קרי, לַתְּבָה) יש בתולדות עם ישראל מקום של כבוד, וכי אין להקל ראש אפילו באות אחת שבתורה (או אפילו בסימן ניקוד זעיר שבה). בשנת העשור למדינה, קוראיו הצעירים של שיר זה יכולים להירמז, שאלמלא המיתו עצמם למדנים באוהלה של תורה על כל תג ותו שבספר הספרים, ספק רב הוא אם היה דורם זוכה לראות במו עיניו את תחיית השפה, את תחיית העם ואת תחיית הארץ.

לאמתו של דבר נרמז כאן כי קצהו הצפוני של ים-סוף - "עֲצִיּוֹן-גָּבֵר אֲשֶׁר אֶת-אֱלוֹת עַל-שֵׁפֶת יָם-סוּף" - לא היה נכבש בשלהי מלחמת השחרור אלמלא נשתמרו חבליה הקדומים של הארץ בין דפי הספר. אלמלא הקפידו היהודים בגולה על כל תְּבָה וּתְבָה, לא היה העם מחדש את ימיו כקדם. בדומה, בשיר "שלושה צבים" מתוך המחזור "שיחתן של בריות" נרמז כי חבל לכיש, שתכנונו המחודש החל בשנות החמישים, בזמן היכתב ספר התְּבָה המזמרת, 6 לא היה קם לתחייה אלמלא נשתמר זכרו בין גווילי המגילות. השיר רומז אפוא לכך, שאותם ענייני מסורה "קלי ערך" ו"תלושים משורש", שהעסיקו את הראש היהודי באלפיים שנות גולה, ניתרגמו במאה העשרים לעשייה פיזית וארצית. אותה עקשנות שמרנה על "קוצו של יוד", הפכה מְנוּף לעשייה חלוצית בלתי-נלאית. במילים אחרות: אותה דְּבִקוּת באות הַמֶּתָה, חסרת כל משמעות בעיניו של "זר לא יבין זאת",<sup>7</sup> היא שהביאה לתחיית העם והשפה, ובעקיפין, להחייאתה של הספנות העברית ולבניית נמל אילת. שיריו של אלתרמן רומזים לכך ששנים רבות לא היו לעם ספנים, לוחמים, רועים ובוקרים, ועתה, עם החייאת חבלי ארץ קדומים, חוזר העם לחיים בריאים ונורמליים. יוצא אפוא, שאת אשר הטיפו עסקני ציונות קשישים בנאומים ארוכים ומשמעמים, שהשניאו את המושג "ציונות" על בני הנוער דאז, הביא אלתרמן בשירי ילדים אלה בדרך קצרה, עקיפה ומשועשעת, מבלי שהדברים יאבדו לרגע את עומקם ואת רצינותם.

משמע נוסף, שלישי במספר, של תְּבַת "תְּבָה" הוא עמוד התפילה לחזן בבית הכנסת, וכאן במקמה "פשר השם 'תְּבָה מזמרת'", הממוקמת בפתח הקובץ, מסופר כי השירים החלו לריב זה עם זה מי יהיה הראשון, כבאגדה על ההרים שנלחמו זה בזה על מעמדם כמקום שבו תינתן התורה עד שדווקא הר סיני

הצנוע זכה בכבודה. והנה, בעוד המחבר מדבר אל ספרו, ומבקש ממנו לבל יביישו בדברי הבאי, מתחילים השירים לריב ו"כָּל שִׁיר, בְּאִיבָה / סָח: אֲנִי אֶעְבֹּר לְפָנָי זֹו הַתְּבָה!". כל שיר מבקש אפוא לשאת תפילה ולמנות עצמו שליה ציבור, ולבסוף זוכה בתפקיד דווקא השיר "מסעות בנימין מטודלה", שאיננו השיר המרשים או המורכב ביותר בין שירי הקובץ. ככל הנראה ביקש אלתרמן לשים בראש קובץ שירי הילדים שלו שיר על תייר נודד, להזכירנו שגם ספרו כוכבים בחוץ פותח בשיר על הלך הנודד בין שערי עיר לאבק דרכים.

המשמע הלאומי של ה"תְּבָה" אף הוא חשוב ועקרוני לענייננו, שהרי רבים משירי הקובץ הם בסמוי שירים לאומיים, המכילים בין השיטין את סיפור חייו הנפתל ושבע התלאות של העם, למן היום שבו נאלץ יעקב יושב האוהלים והלמדן לשרות עם המלאך ולזכות בשם "ישראל" ועד להקמת המדינה הנושאת את שמו. 8. על חשיבות הממד הלאומי בספר התְּבָה המזמרת יעידו כמעט כל שירי הספר, למן השיר הראשון שלו ("מסעות בנימין מטודלה") ועד לשיר הסיום ("שיחתן של בריות"). בספר זה, שראה אור ב-1958, היא שנת העשור למדינה, הטעים אלתרמן את קוראיו הצעירים מנה גרושה של "ציונות", ולא רק בשיר הציוני "אנשי עלייה שנייה". ככל אתר ואתר נרמז בספר זה, שאיש החיל היהודי, גם כשהוא נאלץ לאזור חרב על ירכו ולאסור מלחמה על אויביו, אין הוא שש אלי קרב: הוא מתגלה שוב ושוב בתורת "ספרא וסייפא", שהחרב עבורו היא כורח בל יגונה לצורכי התגוננות והישרדות.

לצד המקמה "פשר השם תְּבָה מזמרת", מצוירת תְּבַת קסמים, או תְּבַת אוצר, מלאה וגרושה באבזרים, וממנה פורחות יונים לכל עבר. ציור זה מעניק למילה "תְּבָה" משמע נוסף, רביעי במספר, הקשור בלהטוטנות ובמעשי קסמים. אכן, ספר התְּבָה המזמרת גרוש בשירי קרקס ולוליינות ומעשי כשפים וקסמים, אף מאוכלס בקוסמים ובלהטוטרים למכביר. לאמתו של דבר, ביצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, מצויים שירים לא מעטים המתארים פעולות אקרוטיקה, ואלה נועדו לרמוז שגם המשורר הוא כעין רב מג, או מילוליין, העושה נפלאות בלשון ובציורופיה ("המאגיה של המילים"). כך, למשל, בשיר "קרקס" (כוכבים בחוץ), או בשיר "קפיצת הלולייין" (במחזור "שלושה שירי גוזמאות" שבקובץ עיר היונה), העולם ואיתני הטבע הספקטולריים (הרעמים, הברקים, הגשם, הברד ועוד) הופכים לאוהל קרקס גדול ועגול, על לולייניו, יציעיו וקהלו המריע. איתני הטבע המרשימים הם כשחקנים (כוכבים) מעוררי השתאות,

כאתלטים בזירת ההיאבקות או כלוליינים הטסים ב"טיסת נדנדות" עד לגובה היציע השביעי, או עד לגובה הרקיע השביעי.

גם בשיר "צרור נפלאות הקרקס", מתוך ספר התבה המזמרת, נאמר במפורש (כבמאמרו של אלתרמן "בין ספרה לסיפור" ובקובץ שיריו האחרון חגיגת קיץ), כי הקסמים והנפלאות המוצגים בקרקס הם כאין וכאפס לעומת הפלאים המתחוללים בטבע בכלל, ובמוחו של האדם בפרט: "כִּי מְרִגֵּשׁ הַקֶּהֶל: כָּל קוֹסֵם וּמְכַשֵּׁף / כְּרָגִיל אֶת לְבָנוּ שׁוֹכֵים. / אֶךְ מֶחֱוֹ שֶׁל אָדָם, מִחַ חַי וְחֹשֶׁב, / הוּא אוֹלֵי הַגְּדוֹל בְּמְכַשְׁפִּים... // לֹא רַק פֹּה בְּקֶרֶס, בְּפִלְאִים שֶׁל חֹשֶׁב, / זֶה הַפְּלֵא נִגְלָה בַּפֶּתָאם. / כָּל מְחַשְׁבֵּת-אָדָם בְּעוֹלָם הִיא כְּשׁוֹף, / הִיא דְּבַר פְּלֵא שְׁאִין דְּגַמְתוֹ". בהקשר זה, "התבה" היא גם תבת הקסמים של קוסמי הקרקס ומכשפיו וגם "קופסת" הפלאים האנושית שברא הטבע: ראש האדם ומוחו, המחוללים ללא הרף מעשי קסמים ונפלאות.

ואם לא די בכך, הרי שלמילה "תבה" יש משמע נוסף, חמישי או שישי במספר: התבה היא, כאמור, גם אות מבנה גדול ומגופר, בן שלוש קומות, שבנה נח כדי למלט את עצמו ואת כלל הברואים מפני המבול, לפי המסופר בפרק ו' של ספר בראשית. בהשאלה, "תבת נח" היא כינוי למקום שבו נאספים בני-אדם או בעלי חיים - ערב רב של יצורים מכל המינים והסוגים. ואכן, בספר התבה המזמרת הביא אלתרמן בכפיפה אחת בעלי חיים מכל המינים, ושם פניהם דברים חכמים ומחכימים. בניגוד לשלמה המלך, החכם באדם, שלמד את שפת החיות ואת שיחת העופות, כאן לפנינו שירי חיות, הנקראים "שיחתן של בריות", כלומר: של בני אדם (אלא אם כן אין הבריות מציינות רק את בני האדם, אלא גם את כל ברואיה של הברואה). לא רק שלמה החכם באדם, הבין וידע את שיחם ושיגם של בעלי החיים, למן הרמשים שעל האדמה ועד לעוף המעופף באוויר, אלא גם "נתן החכם". במקום חיות הדומות לבני-אדם, הציג כאן אלתרמן לפנינו בני אדם המחופשים לחיות. כל אחד משירים אלה ככרכים מ"משלי החיות", ניתן ללמוד איזו אמת - פסיכולוגית, חברתית, פואטית או היסטוריוסופית - שעשויה לתת לילד "חומר למחשבה".

רק שיר אחד מבין תשעת שירי המחזור "שיחתן של בריות" - השיר "שלוש מרמיטות" - הוא שיר נטול רעיונות וחסר ממד של התפתחות. מודגמת בו, בדרך בלתי אמצעית וככל הנראה מכוונת, הדרך האטית והגלמית, שבה פועל מוחן הרדום של שלוש הבריות הנרפות הללו, השוקעות בתרדמת חורף ממושכת.

דבר כמעט שאינו קורה בשיר זה, פרט להשמעת שלוש פהיקות ארוכות ("א--  
 רכות ע---ד מאד"), שבכוחן להרדים את הילדים - את המבצעים והמאזינים  
 גם יחד. המרמיטות מתעוררות לרגע קט, מפהקות, וחוזרות לתרדמת החורף  
 הממושכה שלהן. אף-על-פי-כן, מתחוללים כאן נסים ונפלאות בתחום הלשון:  
 "אֲנַחְנוּ שְׁלֹשׁ מְרַמְיטוֹת / לִישָׁן אֵינְנוּ מְמַעִיטוֹת. // רַק פְּעַם לְשִׁבְעַ שְׁמִיטוֹת /  
 אֲנַחְנוּ יוֹרְדוֹת מִן הַמְטוֹת". החרוז מרמיטה-מיטה (או מרמיטות-מיטות) הוא  
 כה טבעי ומתבקש מאליו, עד כי הוא סוגר את השורה כמו "קליק" של תבה  
 ננעלת. לפנינו שיר המתאים ל"אינטרמצו" קומי בין החשובים שבשירי המחזור:  
 יבצעוהו, מן הסתם, שלוש תלמידות מגושמות וכבדות תנועה, שבין פיהוק  
 לפיהוק תדקלמנה טקסט קצר, פשוט וקל לשינון, כיאה למרמיטות עצלות. 10  
 ואכן, בין תשעת שירי המחזור, לפנינו תופעה יחידאית ונדירה, בקיצורה  
 ובמיעוט המילים והרעיונות הכלולים בה, כיאה לאותן בריות נדירות ונעלמות,  
 השוכנות במאורות שבהרים הגבוהים והצפוניים, שלא כל ילד שמע על קיומן.

#### החסודים, הצבועים והצדקנים

"שירי שיחתן של בריות" הם, כאמור, שירים על חולשות אנוש: על גאווה  
 ויהירות, על עצלות וחוסר מחויבות עצמית, על שמרנות יתר וחדשנות יתר, על  
 רגשי נחיתות ורגשי עליונות, על התחסדות וצביעות, על גסות רוח המתחפשת  
 לעדינות ועל עדינות מנומסת שאיננה אלא גסות בוטה, על יוהרה ואָגוצנטריות  
 המתחפשות לאנינות של בני תרבות. אם לפנינו מין מערכון להמחזה בכיתה,  
 הרי שזהו, כאמור, גלגול משועשע ומודרני של "המיסטריות" או "מחזות  
 המוסר" ("morality plays") הקודרים של ימי-הביניים,<sup>11</sup> שבהם מופיעים  
 ייצוגים אלגוריסטיים, המאנישים את "שבעת החטאים הממיתים" ("Seven  
 Deadly Sins"), ומשמיעים דברי מוסר מתוך מגמה דתית, מחנכת ומייסרת.  
 מובן, במחזור השירים הפרודי שלפנינו אין אפילו שמץ מן הפשטנות  
 הסכמטית ומן הלהט המוסרי-דתי המאפיין את "מחזות המוסר" הקדומים.  
 נהפוך הוא: אלתרמן התרחק כל ימיו מן הזעם הקלייסטי "הקדוש", ולמעשה  
 הוא מעולם לא חיבר שירה חדורת להט מוסרי או רפורמטורי (לא במקרה תרגם  
 את Tartuf, מחזהו האנטי קלדיקלי של מולייר, שגיבורו הוא איש דת צבוע  
 המתגלה ברגעי האמת בכל קלונו וכיעורו). יצירתו אף לא נועדה להטיף ולחנך  
 באופן ישיר, ומאחר שתמיד בחר לומר את דברו בדרכי עקיפין ובקריצות עין

אירוניות, ולא באמירה ישירה ומפורשת, היו שהרחיקו לכת, וטענו כי מעולם לא חיבר שירה פוליטית. אף-על-פי-כן, באמצעות ההומור וההברקה הלוגית או הפסידו לוגית המפתיעה, הצליח "להגניב" מפעם לפעם לקוראיו הצעירים מנות גרושות של תוכנות ושל ידע בתחומי דעת מגוונים: פרקים בפסיכולוגיה ובמדעי ההתנהגות, בפואטיקה ובפוליטיקה, בהיסטוריה, בלוגיקה ועוד ועוד.

הוא, שהלביש בימי המעבר מיישוב למדינה את שיריו המבריקים ביותר בלבוש אפור של ימי חולין ושל "יום קטנות", התכונן כאן בחיך משועשע באותן בריות נפוחות, המלאות הכרת ערך עצמן, המתופפות על לוח לבן בגאווה. ניכר כי אהב במיוחד להפיל את "הטווסים" למיניהם ממרום שבתם, לחשוף את כזביהם ולהגחיק את צביעותם המתחסרת. ודוק, אלתרמן התרחק מן הטרגיקה של המפלה ההרואית ומלאת ההוד של מלך הנופל על חרבו, לקול תרועת חצוצרות הקלל, כבמערכה החמישית של טרגדיה קלסית; הוא גם לא נהג לגרור את מבוקריו אל עמוד הקלון לקול צהלות בוז, כבעת נפילתו של ה-alazon מן הקומדיה הקלסית. 12 הוא נהג להוציא בשיריו את הרוח מן "המפרשים הנפוחים" של הדמויות היהירות בקול דממה דקה, בעת שהן כורות לעצמן בור כמו ידיהן; כלומר, באותו "רגע של אמת", שבו הן משמיעות איזו הצהרה שקרית, מטופשת או מרושעת, החושפת את פרצופן האמתי, הכעור והצבוע - הצהרה השמה לאַל את כל הצהרותיהן הקודמות, המתחסדות והמתייפפות.

בשיר "שלושה סנאים" שבפתח המחזור, כבשירו של ביאליק "סנאי", מתואר בעל חיים גנדרן ויהיר זה - מין עכבר בעל זנב מפואר - היושב על ענף העץ ואוחז אגוז בכפו, מלא יוהרה וביטחון עצמי (בשירו של ביאליק נורה הסנאי היהיר בכדורו של הצייד, ונופל מן הענף). שלושת הסנאים מעידים על עצמם כי הם מושא להערצה ולהשתאות: "וְכָל רוֹאֵינוּ מְשִׁתָּאִים, / אֲמַרִים: נְסִים וְנִפְלְאוֹת, / אֶךְ אֵין אֲנַחְנוּ מִתְגָּאִים, / כִּי לֹא נֶאֱהָ לְהִתְגָּאוֹת". קרקוד העכבר הקטן שלהם, העומד בניגוד גרוטסקי לזנבם הארוך והמפואר, מעמידם במעמד של בני אדם ריקים וגאוותניים, שגאוותם מנסה לחפות על ריקנותם. והנה, הסנאי ה-alazon היהיר מתגאה ומעיד על עצמו, פעם אחר פעם, כי הוא ושני חבריו מעוררים התפעלות אין-סופית ("וְכָל רוֹאֵינוּ מְשִׁתָּאִים"), אך לבסוף מודיע בצביעות מתחסרת כי הם אינם מתגאים בכך שהם מושא להערצתן של הבריות, כי אין זה נאה להתגאות. לפנינו משפט הסותר את עצמו מניה וביה,

בדרך המזכירה את הסתירה שבאנקדוטה על אותה יהודייה חסודה ומתחסרת, המודיעה לכל מיודעיה שאין היא נוהגת לתרום מִכֶּסֶפָה אלא ל"מתן בסתר". סילוגיזמים מוטעים כאלה פזורים במונולוגים של בעלי החיים שבמחזור "שיחתן של בריות" על כל צעד ושעל, ומתבלים אותם בהומור מתחכם.

השיר על פרות-משה-רבנו, כמו זה על הסנאים, הוא שיר על גאווה ודעה קדומה: הדוברות כאן הן זוג בריות חסודות וצדקניות - הדסה וחסיה שמן 13 - המהלכות בשופי ובנחת, עקב בצד אגודל, ומתברכות בהופעתן המצוחצחת ובהליכותיהן המנומסות. בריות זעירות אלו דומות לנשים גנדרניות מן הנוסח הישן, המטיילות בשבת בדרך מבית הכנסת בבגדים מבריקים ומנוקדים, עשויים בטעם יקר ושמרני. הדסה וחסיה מעירות שוב ושוב על עצמן, במין שביעות רצון עצמית, כי הן חייכניות וטובות מזג, שוחרות שלום ומאמינות באל שמרומים. ואולם, באותו הרגע שבו יצור זר מנסה להתלוות אליהן, להתיידד אֲתָן, או לחדור לתחומן, הן ממהרות לגרש אותו מנחלתן בנימוס גס או בגסות מנומסת, ולהודיע לו שהוא "מעצבן" אותן וכי נפשן "מאסה" בו. מאחר שאין הן שוכחות לרגע את כללי הדקדורים של ההתנהגות הנאותה (אין לשכוח: חיפושית זו מכונה באנגלית ladybug, ואכן התנהגותן של החיפושיות שבשירנו היא ladylike), הן טורחות להשמיע תכף ומייד באוזניו את מילות הנימוס "אַל יִכְעֶסָה", בטרם ישליכו את היצור הזר ממרחב המחיה שלהן כחפץ אין חפץ בו ("שבלול-תמס" מן המקורות [תהלים נח, ט], שפירושו שבלול ההולך ונמס, הופך כאן, תחת מטה הקסמים של אלתרמן המילוליין, לשבלול "שִׁנְפָּשָׁנוּ מָאָס בּוּ מְאָסָה"). ההתברכות שלהן בעצמן מזכיר את המונולוג של שתי הצפרדעים במערכון להקת היער מאת נ' גרנט, שבתרגומו של אלתרמן:

אָנוּ שְׁתִּים צְפַרְדָּעִים

עֲלָמוֹת בְּלֵי דָפִי.

חִבְרוֹת אֲנַחְנוּ שְׁתִּים,

יְפִי לָנוּ, יְפִי!

קָנָה-קָנָה-קָנָה

קָנָה-קָנָה-קָנָה

יְפִי לָנוּ, יְפִי!

ובמאמר מוסגר: בראותנו את שתי הבריות "שוחרות השלום" הללו, המעידות על עצמן באהבה עצמית, כי הן מטיילות בעולם "בְּשָׁלוֹם וְשִׁלְוָה". תַּעֲנוּג לְרֵאוֹתֵינוּ, עד שהן עוקצות את הידיד המתלווה אליהן ומסלקות אותו מחברתן, קשה שלא להיזכר באחד משירי הטור השביעי ("הערה פרדוקסלית", 14, 1944), המזהיר את השלום מפני שוחרי השלום בעצמם. ב"טור" זה שילח אלתרמן ככל הנראה עקיצה אירונית כלפי ברית המועצות, ששמה עצמה אפטרופסית על ענייני השלום בעולם, בעודה מחרחרת מלחמה ומשגרת כלי נשק לאיזורי סכסוך כאזורנו; ובמישור הלוקלי - כלפי חבריו מלפנים, בני "אסכולת שלונסקי", שדיברו גבוהה גבוהה וחיברו קונטרסים פציפיסטיים, אך התגלו שוב ושוב כאנשי מלחמה כוחניים וחסרי סובלנות בכל הנוגע לענייניהם שלהם. ואכן, חיפושית פרת-משה-רבנו, הידועה בענוותנותה, ובשפות אירופיות רבות היא קרויה על שם הבתולה הקדושה, מרים אם ישוע, יודעת גם לשלח עוקץ במי שמעז להתקרב אליה.

ראינו כי הסנאי איננו אלא עכבר נקלה, המתהדר בזנב מהודר ומפואר. דומה לו פרת-משה-רבנו, שאינה אלא רמש נקלה ופשוט המתהדר בלבוש נאה ונוצץ. הסנאי יהיר ומתחסד, אך אינו מזיק לאיש, ואילו שתי "בְּרִיּוֹת גּוֹצוֹת" וחסודות אלה שבשיר "שתי פרות-משה-רבנו", חוטאות בשנאת זרים (קסנופוביה), ורומסות את זולתן בלא כל היסוס. הן "מתנהגות יפה" כל עוד אין מאיימים על העולם הספון והשְׁלוֹ שִׁיצְרוּ לעצמן, אך ברגע שמישהו מעז לפלוש לתחומן - במיוחד אם זהו רמש רך וחסר חוט שדרה - הן מאבדות את הבושה, ומחרפות אותו בכל פה. המעבר המהיר שלהן מלשון שמרנית, חסודה וצדקנית, ללשון רחוב או ללשון שוק בוטה ומשולחת רסן, מלמד שה"קרושה" עלולה להתגלות לפעמים כ"קְדֵשָׁה", בנשור התחפושת הנוצצת. בין החיפושית הנאה שלפנינו לבין חיפושית הזבל מבדילה לפעמים רק התחפושת המבריקה והמהודרת (האם מקרה הוא שהשורשים האחים חפ"ש וחפ"ש משותפים למילה "חיפושית" ולמילה "תחפושת"?).

כדי להדגים את שנאתן של בריות אלו אל דפוסי הקבע "הבטוחים" ואת משיכתן אליהם, שומרת המתכונת הסטרופית של שיר זה על חריזה אחידה (חריזת אאאא). הבית השני פותח באותו צמד מילים המסיים את הבית הראשון ("תַּעֲנוּג לְרֵאוֹתֵינוּ"), שההתחסדות נודפת ממנו למרחוק. כל בית זוגי פותח במילה "אנו", המופרדת מן הבית לשם הדגשה ויצירת אווירה של הדרת כבוד



מעושה, ועושה שימוש בחרזו [NU], שממנו מהדהדת המילה "אנו". אכן, לפנינו בריות אגוצנטריות, המכריזות ללא הרף "אני" ו"אנוכי", בטוחות בטוב לבן ובטיב נימוסיהן, אך המחבר המובלע רומז לקוראיו כי אין תוכן בכרן. גם בשיר על שבעת הטווסים, כמו בשיר על שלושת הסנאים ועל שתי פרות-משה-רבנו, לפנינו גנדרנות וצניעות מזויפת של יצורים, המתברכים ביופים, בתפארתם ובמידותיהם המצוינות. הטווסים המגלומניים, השאננים ונטווי הגרון הרי אוהבים לפרוש את תפארת זנבותיהם קבל עם ועולם, וכדי להדגים את ההוד והתפארת שבהופעתם המרהיבה, בחר אלתרמן בתבנית סטרופית מהודרת: ארבעת הבתים הראשונים נפתחים כמניפה מפוארת, ושורתו האחרונה של כל בית היא גם שורתו הראשונה של הבית הבא (בדומה למקובל ב"כליל סונטות"). כך נפרש לנגד עינינו שלל צבעי רקמתיים כבשטיח פרסי סגוני (ובאמת, בחמישה מתוך עשרת בתי השיר שליט החרזו [SIM]), המשותף ל"טווסים" ול"פרסים": "כְּגוֹנֵי-מְזַרְקוֹת תּוֹסְסִים / זְנָבוֹתֵינוּ הִנֵּה מִתְפָּרְשִׁים, / אוֹ כְּקֶסֶם שְׁטִיחֵי הַפְּרָסִים / שֶׁבָּהֶם הַצְּבָעִים מִתְאַרְשִׁים". הדברים מעלים על הדעת את תיאור השטיח הפרסי העתיק במחזהו של אלתרמן אסתר המלכה (מערכה ראשונה, תמונה ראשונה, שורות 17-18), אשר בו "מתְעַרְבִים החוֹטִים שְׁתֵּי וְעָרֵב [...] בְּמִלְאֲכַת רִקְמָה עֲתִיקָה". משנזכרים כאן "הַפְּרָסִים", במסגרתם של בתים מרובעים (שחרוזיהם הם בעיקרם חרוזים דקדוקיים, כבשירה העברית שנכתבה בארצות האיסלאם), עולים על הדעת גם ה"מרובעים" הפרסיים של עומר כיאם, 15 בעלי האופי המכתמי והחריזה המדויקת והמתבקשת מאליה, חריזה הנשמעת באוזני מאזיניה כמו "קליק" של תֵּבָה בסגירתה. גם לטווסים בשיר "שבעה טווסים", כמו לסנאים ולחיפושיות, אין שמץ של מודעות עצמית, כי הם דוחים כל האשמה שמטיחים בהם מבקריהם, ורואים בה דברי בלע. יש הרומזים ברמז דק, אומרים הטווסים בהתנשאות, "כִּי דָּבַק / בְּנוֹ שְׁמֵץ קָרָטוּב יִהְיֶה", אך זהו שקר מובהק, הם מוסיפים וטוענים, שכן "כָּל אֲבָק- / גְּאוּהָ לָנוּ רַק לְזָרָא". טרם נאמרה אמירה זו עד תום, וכבר הטווסים סותרים את דבריהם עד היסוד, ומודיעים במפורש, כי "בְּשָׁעָה / שֶׁזְּנָבוֹת-טוֹסִים נִפְרָשִׁים / הֲלֹא אֵין לְהִכְחִישׁ כִּי שְׂאָר / כָּל עוֹפוֹת הֵם פְּשוּט אֲפָסִים". ועוד טיעון משמיעים הטווסים לחיזוק הנחת יסוד זו: אם הם, הטווסים, מואילים לרדת ממרום שבתם ולבוא בקהלם של ברווז ופרגית ואווז, הרי שהם בעצם מענווי עולם. טיעוניהם של הטווסים עוברים במהירות מסגנון לסגנון ומנימה לנימה: מאצילות לגסות

ומתקפנות להתחסדות. ראשם הזעיר ועטור הכתר, העומד בניגוד משווע למניפת זנבם הגדולה והמפוארת, כנראה אינו מאפשר להם להכין את המציאות כהווייתה. שבעת הטווסים שלפנינו מאמינים ככל הנראה בכל לב כי הגאווה והיהרהר מהם והלאה, ואינם מרגישים עד כמה טיעונם מופרך ומגוחך. דומים הם לפוליטיקאים או לידוענים ("סלבריטאים") ריקנים וחסרי מעוף, המתהלכים בצמרת בראש זקוף ובצוואר נטוי, מתברכים בעצמם ואינם מרגישים עד כמה מגוחכים ומגלומנים הם בהופעתם ובסגנון דבריהם.

### מחזיקי נושנות, מחדשים וחקייניהם

בשיר "שלושה צבים", הדוברים הם יצורים "עתיקים" ועתירי ניסיון חיים, המתבוננים בידידם הוותיק - הצב הקשיש אכיש - שכבר הגיע לגיל מופלג וכבר מלאו לו אלף, או אלף ומאה שנים. שלושת הרעים המטיילים יחדיו מציגים את עצמם, בסגנון המזכיר את שירה של קדיה מולודובסקי "על ראש ההר" בתרגום אלתרמן ("לְקַחוּ אֶת הָעֵז, וְקְרִימָה בְּדֶרֶךְ / הוֹלְכִים לָהֶם / פָּרֵץ / וְעֵז / וְזֶרַח"):

אֲנַחְנוּ שְׁלוֹשָׁה צְבִים.  
 יְדוּעִים אֲנַחְנוּ בְּרַבִּים.  
 שְׁמוֹתֵינוּ (בְּתוֹתִיק נְתַחֲלֶה)  
 פָּרֵץ,  
 נְפֹתְלִי,  
 אַכִּילֵס.

הכתרתו של צב, סמל האטיות, בשם הדינמי והמהפכני "פָּרֵץ",<sup>16</sup> יש בה משום אוקסימורון, המזווג ניגודים בלתי מתפשרים. איכות אוקסימורונית מובהקת מאפיינת גם את השם השני, "נפתלי", הנקשר אסוציאטיבית באיילה שלוחה ומהירת רגליים (לפי הפסוק מברכת יעקב "נפתלי אֵילָה שְׁלַחַה הַנָּתַן אֲמִיר־שָׁפָר", בראשית מט, כא). גם השם העתיק "אכילס", שבא הישר מיוון הקדומה, ניתן כאן למרבה הפרדוקס ל"רץ ידוע",<sup>17</sup> שעלה ארצה מיוון (אגב, גם השמות "לכיש" ו"אכיש" שבמרכז השיר אינם שמות שמיים לפי צורתם, ומשערים שמוצאם פלשתי-יווני). השם היווני "אכילס" הן נקשר אסוציאטיבית ב"עֶקֶב", ורומז לבעיות הליכה האופייניות לצב זוחל, ההולך עקב בצד אגודל. ואולם,

בעיות הקשורות בעקב, בהליכה ובמרוץ אחר הבכורה הן מאפיינות את דמותו של יעקב אבינו מיום הולדתו (שעה שאחז בעקב אחיו התאום כדי להשיגו ולזכות בבכורה), ועד למלחמתו במלאך ה' שבעקבותיה נאלץ לצלוע על ירכו.<sup>18</sup> בהתקרב שנת העשור למדינת ישראל, הרהר אלתרמן, כאן ובמקומות אחרים, בתמורות שחלו בעם בהופכו מ"יעקב איש תם ישב אהלים", שנהג בעקבה עם אחיו-תאומו, ל"ישראל", זקוף הקומה והגו, שריחו כריח השדה. הוא התבונן בהשתאות ב"שינוי הערכים" המהיר והקיצוני שנתחולל בעם, שעה שהשיל את "כלי הגולה", התנער מן העקמומיות הגלותית ויישר את גוו, בעודו נאלץ לשרות עם אויביו ועם עצמו.

אגב "הטפת ציונות" והצגתם של חבלי ארץ נושנים הקמים לתחייה, לימד כאן אלתרמן את קוראיו הצעירים גם פרק בלוגיקה ובמתמטיקה: זנו, פילוסוף יווני בן המאה החמישית לפני הספירה, חיבר פרדוקסים רבים, שהידוע שבהם הוא "הפרדוקס של הצב ואכילס". לפיו, הצב הוכיח לאכילס איש החיל, כי יוכל להשיגו במרוץ אם יינתן לו לצאת למרוץ מטרים אחדים לפני מתחרהו. דברי הצב מסתמכים על ההיגיון האומר, שאכילס אמנם יתקדם במהירות, ויעבור בכל קטע נתון את המרחק שנפער בינו לבין הצב, אך בו בזמן יעשה גם הצב צעדים אחדים, וכך יישאר תמיד פער קטן כלשהו לטובת הצב. פרדוקס זה, שהיווה מקור השראה ללואיס קרול בעליזה בארץ הפלאות, שימש גם את אלתרמן ב"טורו" הידוע "תחרות לניסיון",<sup>19</sup> המראה שדווקא הרץ הנמוך והפיסח, שהכול מזלזלים בו וביכולתו, מגיע ראשון במרוץ. פרדוקס זה של זנו נרמז היטב מדברי הצב ("מְגִיעִים לְפַעְמִים עַד אֲמָצַע הַמְרָפֶסֶת [...] וּלְפָנֵינוּ עוֹד הָרֶךְ רַבָּה, כְּמַעַט מְטֵר"). הטעות הלוגית-מתמטית שעליה מבוסס טיעון אבסורדי זה נעוצה בהתעלמות מן העובדה שסכום אין-סופי של איברים ההולכים וקטנים, בניגוד לסכום אין-סופי של איברים ההולכים וגדלים, אינו מתברר עד אין-סוף, כי אם מתכנס למספר סופי ( $1 + \frac{1}{2} = 1 + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{32} + \dots$ ). לפיכך, לא פרדוקס לפנינו, כי אם היגיון מתמטי מוטעה, שניתן להפריכו בנקל. חשיפת הטעות והתעתוע תוכיח, כמובן, שככלות הכול ישיג אכילס את הצב, ולא הצב את אכילס.

אפשר שהתחרות בין הצב הזוחל לבין אכילס הגיבור שימשה כאן לאלתרמן גם כעין מטפורה לתיאור המאבק בין "תולעת יעקב" ל"אביר ישראל", בין היהודי הגלותי לישראלי זקוף הקומה והגו. בשנות המדינה התחבט אלתרמן

בסוגיה זו, שהעסיקה את אנשי הרוח בדור התחייה והמשיכה להעסיק גם את דוד בן-גוריון, מנהיג הדור: שאלת היהודי החדש, החותר לנורמליזציה ול"שינוי כל הערכים". המשורר, שהתבונן בתמורות של בן לילה בחשד, גייס כאן את מעמקי ההיסטוריה: ותיק ובקי משלושתם הוא הצב שבע הימים "אָכִיש", סב לנכדים הקוראים לו "צָבָא". צב עתיק זה, שכבר מלאו לו אלף שנה או אלף ומאה, יוצא לבדוק "מָה חָדָשׁ / בְּחָבֵל לְכִישׁ". כזכור, בשנות החמישים חידש חבל לכיש את ימיו כקדם: יישובו המחודש ואכלוסו ברועים ובוקרים היה מקור גאוותו של "הזֶקֶן" (דוד בן-גוריון), שראה בכך חלק מתכנית הנורמליזציה של העם בשובו אל ארצו ומולדתו. אכיש הקשיש וכבד השמיעה מבקש לדעת מה סח הצב "העלם" שטרם מלאו לו אלף שנה, וכשמפרטים באוזניו את התכנית: "רְעִיּוֹן מְעַנֵּן - סָח אֲכִישׁ - לֹא אֲכַחֶשָׁה. / וְעֲכָשׁוּ פְעָמִי / לְכִישָׁה / אֲחִישָׁה". ההתנגשות בין צעירות לזקנה, בין ישן לחדש, בין אטיות לעשייה קדחתנית, מקבלים כאן ביטוי משעשע שבמרכזו דמות של צב זקן, מלא רוח נעורים, המחדש ימיו כקדם (בבואתו של עם זקן, שקפא על שמריו אלפיים שנה, ועתה הוא מחדש ימיו כקדם).<sup>20</sup>

לא אחת שם אלתרמן בפי החיות דברים הנשמעים כאילו נלקחו מתוך אנקדוטה ידועה, תוך עיבודה והתאמתה לנסיבות הטקסט. כך, למשל, ידועה האנקדוטה על החולה, שרופאיו ציווהו לבל יצא מן הבית, כי הטיפוס במדרגות מספן את לבו החלש. מקץ חודש ימים, בבדיקה רפואית חוזרת, מודיע הרופא לחולה כי מצבו השתפר ללא הֶפֶר, וכי כבר נתונה לו הרשות לטפס במדרגות הבית. "תודה לאל", עונה החולה, "כבר התקשיתי לטפס לדירתי שבקומה השנייה על צינור המים". והנה בשיר על הצב הישיש בן האלף, שרופאיו אסרו עליו לצאת מן הבית, נכתב:

לֹא לְצֵאת מִן הַבַּיִת צְוִוְהוּ רֹפְאֵיו,  
אָבֵל הוּא - לֹא אֲכַפֶּת לוֹ. אָתוּ עַל פְּתָפִים  
הוּא נוֹשֵׂא אֶת צְרִיפּוֹ עֲמָדוֹ, וְכֹדֵין צָב  
מִסְתַּוֵּבב הוּא בְּחוּץ  
בְּלִי לְצֵאת מִן הַבַּיִת.

כדי להדגים הלכה למעשה את מדווי הזקנה ותחלואיה, ניצל אלתרמן בשיר זה את המצלול "אָחָחחח...!" [AX], המצוי ממילא במילה "לכיש" [LAXIS], הנשמע

כמו אנחה של זקן יהודי, ידוע סבל ומכאוב, ושילב אותו בדברי הצבים הקשישים על כל צעד ושעל (מצלול ממקד זה משולב במילים "אכילס", "לְחָדָר", "שְׁחַר", "מחריש", "אכיש", "ממחבוא", "סח", "אכחשה", "לכיש", "אחשה"). אכן, לפנינו צבים עתיקי יומין, ששמותיהם מעידים עליהם כל אחד מהם היה רץ קל רגליים, ועתה הם "אצים רצים" לחבל לכיש כדי לראות במו עיניהם את התממשותו המהירה של חזון התחייה. בארץ החדשה-ישנה מתבוננים אפוא דווקא שלושה צבים, שעורם מקומט ומחורץ כגוילי הקלף של המגילות הגנוזות. הם, שראו את כל גלגוליו של כל העולם (הקדמונים האמינו כי העולם נשען על גבם של שלושה צבים), יכולים להעיד נאמנה על פלא ההתחדשות - פלא שאותו הקורא הצעיר מקבל מן המוכן ורואה בו דבר מובן מאליו.

השיר על התוכיים הוא בסמוי שיר אַרְס פואטי המלמד פרק באֶפִּיגוניות. יש כאן תוכיים חקייניים המדברים את כל השפות (ממש כמו משוררים חקייניים וחסרי "טביעת אצבעות" מקורית, ש"נוצתם" כבר ניסתה את כל הסגנונות ואת כל האֶפֶנוֹת הפואטיות), אלא שעדיין אין הם שומעים מה שפיהם ממלל. אלתרמן רומז כאן כמדומה לאותם משוררים המתהדרים בנוצות זרים, שנטלו ממנו דפוסים, רעיונות ומטבעות לשון מלוא חופניים. לא אחת העתיקו החקיינים את "אבזרי התפאורה" של שיריו האירופאיים של אלתרמן מכוכבים בחוץ, ו"גירור" אותם כהלכה, אגב נטיעתם בנופים ארץ-ישראליים "אותנטיים", לצד המדורה והפינג'אן. לא אחת חיקו משוררים ופזמונאים את סמליו של אלתרמן, את צירופיו האוקסימורוניים האופייניים, או את תמונת עולמו הדואלית האופיינית. משוררים אֶפִּיגוניים אלה לא הבינו את הגיונה הפנימי של "השפה" האלתרמנית, ולא טרחו להתעמק באותם מנשרים מודרניסטיים, שמהם שאבו משוררי "אסכולת שלונסקי" את השקפת עולמם ואת סמליהם. דומים הם אלה לאותם תוכיים רב-לשוניים, שאוזניהם אינן שומעות מה שפיהם מרקלם:

אֲנַחְנוּ תִּשְׁעָה תְּכִיִּים,  
תִּשְׁעָה עוֹפוֹת לֹא שְׂתוּקִיִּים.  
וְלֹא סֵתֶם יוֹדְעֵי-צִיץ, כִּי אִם  
דְּבַרְנִים חֲרִיפִים וּבְקִיאִים. [...]

אֲנַחְנוּ תִּשְׁעָה תְּכִיִּים,  
תִּשְׁעָה עוֹפוֹת לֹא שְׂתוּקִיִּים.

כָּל לְשׁוֹן, מְאַנְגֵּלִית עַד שֶׁפֶתָהּ שֶׁל מְלִיָּה,  
נְדַבֵּר. כָּל שֶׁפָּה, מְרוֹמֵית עַד תְּרֻכִית.  
יֵשׁ אוֹמְרִים כִּי אֵי-שָׁם בְּהֵרֵי הַיַּמְלִיָּה  
יֵשׁ אֶפְלוֹ תִכִּי הַמְדַבֵּר תִּכִּית.

התוכיים החקיינים נקראים כאן "יודעי צִיץ", על משקל הצירוף "יודעי צִיד", שהרי הם צדים את מלקוחם מכל הבא ליד, ללא כושר אבחנה כלשהו. עופות פטפטניים אלה, שאינם "סותמים את פיהם" לרגע, הופכים כאן, באמצעות המאגיה של הלשון, לתוכיים "לא שתוקיים" (כידוע, "שתוקי" איננו "שתקן", אלא ילד שאינו יודע בבירור מיהו אביו). כיאה לטיפוסים חקייניים ושטחיים, החוזרים על דברי זולתם בלי להבין את המקור או לזהותו, הם מוצגים כאן כבעלי כנף חסרי שורשים, חסרי משפחה ושושלת יוחסין, הקולטים השפעות מן האוויר.

ואף זאת: חֲצֵי האירוניה אמנם מופנים כאן בעיקרם כלפי החקיינים הצעירים, הדומים ל"תוכים שתוקים", אך אלתרמן הפעיל כאן גם מידה בלתי מבוססת של אירוניה עצמית אכזרית ונוקבת. לא אחת שאל את עצמו אם לא החל לחקות את הישגיו מתור הזהב של ימי כוכבים בחוץ. לאחר התקפות חוזרות ונשנות על שירתו, החל תוהה בינו לבינו אם לא הגיעו להן שנות השפל והדעיכה. האין יצירותיו המאוחרות בכחינת simulacrum של הישגי העבר (מונח לטיני זה מציין תופעות של pseudo, של העתקה חקיינית זולה של המקור)? ואכן ביצירתו המאוחרת של אלתרמן, לרבות שירי הילדים שלו, יש קופים ותוכיים (חיקויו של האדם), תבת נגינה (חיקויה הזול והנלוז של האמנות הגדולה בת השמים), צבים וזקיות (חיקויו של היהודי הגלותי שפיתח מנגנוני הישרדות) ואוהל קרקס עגול וגדול (חיקויו של העולם). ריבוי תופעות pseudo נקשר גם להלקאתו העצמית של אלתרמן באותה עת: ניכר חששו שמא הוא מתחיל להפוך אט-אט ומבלי דעת לתוכי - לאֶפִּיגוֹן של עצמו, ושמא יש צדק מסוים בדברי מבקריו. לשם כך העלה בספר התבה המזמרת ובפונדק הרוחות את כל סממני התפאורה הישנים של כוכבים בחוץ - לא כדי להתרפק עליהם, אלא כדי לפרקם לגורמים, לבדוק את עצמו בראי באור חשוף ואכזרי.

השיר "חמישה סייחים", החותם את מחזור שירי "שיחתן של בריות", הוא להערכתו האישי והחושפני ביותר בין שירי המחזור. בשיר זה הסייחים שוטפים

ודוהרים באחו, ללא שהות ומנוחה (הם מגלגלים עצמם בדשא, כבשירו של ביאליק "זוהר", המתאר את הצפרירים הצעירים במשכותם).<sup>21</sup> בדרך עובדים להם שני סוסי עבודה המושכים אחריהם עגלה כבדה, והם, הזקנים, מתלוננים על הצעירים הפרחחים ("בְּיָמֵינוּ הָיוּ הַסִּיחִים מְתַמְחִים / וַיּוֹשְׁבִים וַטּוֹחִים וּמְמַיְנִים מְסַמְכִים / וּבִשְׁעָה שֶׁהָיוּ הַסִּיחִים נָחִים / הֵם עֵינּוּ בְּסַפְרִים מְרַבֵּי כְרָכִים, / וְכִיּוֹם לֹא שׁוֹם סֶפֶר וְלֹא עֲרָכִים"). כידוע, היו אבותיהם של שלונסקי, אלתרמן ורטוש אנשי רוח, שעודדו את ילדיהם ותמכו בהם, אך גם הוכיחו אותם על קלות דעתם, ואלתרמן הן דיבר תמיד בשבחי קלות הדעת. הוא הראה בשירי הילדים שלו שההורים הם לא אחת תישיים זקנים ועקשניים או סוסים זקנים הסוחבים עגלה עמוסה, בעוד שבניהם הצעירים חופשיים לרוץ כאוות נפשם כסייחים באחו. תיאור משובתם של הסייחים כלול בטורי שיר המתרוצצים כברקים, או בנויים בדגם של גרמי מדרגות, כבשירי הראשונים של אלתרמן "אָבוֹס", "ניחוח אשה", "מזימה" "משהו כחול, מאוד כחול" ועוד.

תיאור צמד סוסי העבודה המושכים עגלה עמוסה מעלה על הדעת תיאור האב בשירו של ביאליק "אבי", שגם בו מתבונן בן באביו ומדמה אותו לבהמת משא יגיעת כוח הנושאת את עגלת חייה הזוחלת. בסופו של דבר, הסוסים הזקנים נאלצים להודות על כורחם, בגאווה בלתי מסותרת, כי הסייחים חסרי הרתמה וקלי הדעת בכל זאת מוכשרים. לפנינו מלחמת התישיים והגדיים, הזקנים והצעירים (אך "צעיר", כמו "שעיר", פירושו בעברית המקראית "תיש", ועובדה זו מסבכת כמובן את הטיעון, שפן התיש המזוקן נקשר כמובן אסוציאטיבית בזקנה, ולא בצעירות).<sup>22</sup> ראינו כי בתמונת התיש שבשיר "גשם ושמש" כלול גם רמז אירוני לשיר "יש לנו תיש", שחיבר אבי המשורר. השיר מראה אפוא כי פער הדורות תמיד היה ותמיד יהיה, אך לא תמיד שריר ותקף הוא הפלל הגורס ש"הולך ופוחת הדור": לעתים אין הבנים נופלים מאבותיהם בכישרון ובדעת, אלא שהם מבכרים את התעלולים שבחברותא ואת ההתהוללות על הנשיאה בעול הפרנסה. הסייחים אינם ממהרים אפוא לשים על צווארם רסן ורתמה, ועל כך יוצא עליהם קצפם של בני דור ההורים, ההולכים בתלם במצח חרוש קמטי יגון ודאגה.

אך לא רק עם שיר הילדים של אביו ניהל כאן אלתרמן דיאלוג סמוי. יש לזכור כי בשירו ה"קאנוני" "אביב למזכרת" (כוכבים בחוץ), תיאור אלתרמן סוסים השועטים במורד ההר:

לְהַדְרִיר אֶתְּם בְּזִמְרַת בְּשׂוּעָה - -

עֲצֵר סוּסִיָּה!

הֵךְ!

תְּפִים עוֹבְרִים בְּסֶךְ!

מִתּוֹךְ דְּלָקוֹת אֲכִיב רְצִים עֲצֵי תְּפוּחַ...  
הֶאֱדָמָה, רְסְנֵי אֶת אֲכִיבְךָ שֶׁלֶךְ!

בשיר מהדהדות שורותיו של שיר הילדים "בא האביב", פרי עטו של יחיאל הלפרין, שותפו של אבי המשורר בקורסים הפרבליים ובכתב-העת (הגנה): "בא האביב, שמש חביב, יפיץ אור נחם. / משחקים אנו, משחקים אנו, בסוסים כל היום. // סוסים נאים, רצים רצים, / כל עוד בם נשמה! / מושכות קח, ברגל הך, / תרעד האדמה!".<sup>23</sup> שירו של הלפרין הדהיר את הילדים בגן כסייחים צעירים, השועטים בדהירה מהירה, מלווה ברקיעת רגליים (החופפת לחריזה הפנימית "קח!"-"הך!"), כבמשחק ילדים ההולך לשיטתו של פרבל.

אלתרמן לקח אפוא מרכיבים משיר ילדים פשוטי ומלא פגמים, ועשאו בסיס לשיר מופת וירטואוזי. אפילו החלוקה לשורות קצרות אצל אלתרמן יכולה לבטא דבר והיפוכו: יהיה מי שיראה בשורות הקצרות אות להאצת הקצב וליצירת תחושה של הידרדרות במורד ("האדמה, רסני את אביבך שלך!"); יהיה מי שיראה בה אות לריסון ולהאטת קצב ("להדריר אתם בזמר בשפוע"). הפרוזודיה משרתת כאן אפוא תפקיד אוקסימורוני, שבו ההאצה והריסון מוצמדים זה לזה באורח שרירותי. גם "הגלישה" בשירו של אלתרמן (בשיר הילדים מתגלה בדרך כלל חפיפה בין הרגל הריתמית לבין המילה), היא ביטוי להאצה או להאטה. אלתרמן השתמש בסדירות הריתמיות ההרמוניות והנאיביות של גן הילדים לשם הפתעה והנגדה עם אופיים הטרגי, המביעת לעתים, של רבים משיריו ה"קנוניים". למעשה, גם המשורר בשירי כוכבים בחוץ הוא כילד הרואה את העולם "כפתאומיים", בראייה חדשה ובראשיתית. כמו הילד, גם המשורר הוא "האדם המשחק" (homo ludens), המחבב - כמו הסייחים שלפנינו - את עולם ה"שטותים" ו"רעות הרוח".

עימותם של סוסי העבודה "המושכים אחריהם עגלה כבדה" עם הסייחים, הקונדסיים וקלי התנועה, המתגלגלים כמו הרוח בדשאים, מעמתת גם את משוררי המודרנה "הבוהמיאנים" ו"הדקדנטים" (שלונסקי, אלתרמן, רטוש) עם



אבותיהם, אנשי המשפחה הראוגים, שאפילו את שירתם הפדגוגית כתבו לצורכי פרנסה. אזכורו המרומז של השיר "יש לנו תיש", פרי עטו של יצחק אלתרמן, ושל השיר "בא האביב", פרי עטו של יחיאל הלפרין, מוסיף לדברים ממד אישי, כבבדיחה פרטית. במישור הכללי יותר, עימות זה עשוי לסמל את הניגוד שבין משוררי המודרנה למשוררי דור ביאליק (שנתפסו בעיני "הצעירים" כקלסיקונים), או את הניגוד שבין ביאליק הצעיר ("זוהר") לבין משוררי ההשכלה, העמוסים בכובד הדורות. אפשר שלפנינו הניגוד שבין היהדות הדתית, יהדותם של מחזיקי נושנות (בעלי "העגלה העמוסה") לבין "הסייחים" החילוניים, שריחם כריח השדה. למעשה, לפנינו שיר המתאר את הדינמיקה של מלחמת הדורות שבכל דור ובכל אתר.

### ושאינם שמחים בחלקם

כפי שראינו בפרק הראשון, יצירתו הגדולה הראשונה של אלתרמן לילדים - זה היה בחנכה - ראתה אור בראשונה במוסף לילדים של עיתון דבר (חורף 1933), חודשים אחדים לאחר שובו של המשורר הצעיר מארבע שנות לימודים בצרפת, וכשנה לאחר שביאליק פרסם במוסף זה את שירו לילדים "בגינת הירק". 24 בשירו זה תיאר ביאליק ירקות שונים, היוצאים במחול זוגות וסוחפים איש את רעהו, במקביל לטיפוסים שונים מפני המין האנושי. הזוגות בשיר זה מתארגנים בסדר יורד מן הכבד אל הקל (אך הכבד אינו בהכרח הנכבד והקל אינו בהכרח הנקלה). השיר נחתם בתיאורו של האפון המסכן, העומד מן הצד ואינו נוטל משום מה חלק בהמולה. אפילו הבצל והשום, המדיפים ריח רע, מסתפחים בשמחה לחגיגה, ואפילו הבולבוס האביון בא לרקוד עם כל משפחתו. רק האפון, שאין לו כל סיבה אובייקטיבית לפרוש מן הבריות ולעמוד מן הצד (פרחיו של האפון הן מדיפים ריח נעים, צורתו נאה ופרותיו טעימים לחך), אינו שמח בחלקו. הוא מקונן על עצמו במילים: "אֵיכָה אוֹכֵל לְשׁוֹשׁ / אֵיכָה אוֹכֵל לְרֶקֶד - / וְצִצֵי נְשָׁרוּ כָּבֵד, / וְתַרְמִילֵי רִיקִים עוֹד". הוא מתבודד ותולה בעצמו מיני פגמים, בשעה שאחרים חוגגים ללא כל עכבות.

גם בשיר "שיחתן של בריות" ניתן לגלות בריות אחדות, שאינן שמחות בחלקן, הגם שהטבע העניק להן תכונות מעוררות קנאה, המקנות להן יתרונות בלתי מבוטלים על הסביבה - גובה, זריזות או כושר הסוואה. במקום לחוש גאווה ותחושת עליונות, בריות אלה מדוכאות עד עפר ומקוננות על מר גורלן.

השירים על הג'ירפים ועל הזיקיות מראים אל נכון, שגם כאשר אדם ניחן בתכונות מעוררות קנאה, הוא אינו שמח בחלקו ואינו בטוח בעצמו ובמעלותיו. בניגוד לאותן בריות היירות, שאינן ערות כלל להסרונותיהן (הסנאים, הטווסים והחיפושיות), כאן לפנינו בריות המשמיעות קובלנה מרה, ללא סיבה של ממש. בשירים אלה רמזו אלטרמן, שזהו טיבו של "כל אדם": הוא מקבל את הנתון לו כמובן מאליו, אך לעולם יתבונן בקנאה "בדשא הירוק" של שכנו, מתוך כמיהה אל מה שלא נפל בחלקו.

בשיר "שלושה ג'ירפים" אנו עדים לרגשות הנחיתות וחוסר שביעות הרצון העצמי של יצורים גבוהי קומה, המתבוננים במציאות מלמעלה למטה. יצורים אחרים מקנאים בהם על יתרונם זה, אך בעיני הג'ירפים יתרונם מתפרש כחיסרון. הבריות ברובן בעצם אינן מרוצות מעצמן בדרך כלל, נאמר כאן בסמוי. כמי שהיה נער גבוה וגמלוני שישב בשורה האחרונה ולא נענה על ידי הנערות שאחריהן חיזרו, חזה אלטרמן את התחושה הזאת מבשרו. יצירתו "מעשה בפ"א סופית", למשל, מראה שהאות הארוכה והכפופה שבסוף המילה, המייצגת במשמע את דמותו של ילד גמלוני ובלתי מקובל שהמורים נוהגים להושיבו בסוף הכיתה, "זוכה" לקיתונות של בוז מפי סובביה (כמו נתן אלטרמן, "העולה החדש", שהגיע לארץ בגיל 15, נשלח ל"גימנסיה הרצליה" ולא נמצא ראוי להתקבל למגמה שבה ביקש ללמוד). מניסונו האישי ידע היטב שרגשי הנחיתות והקיפוח מיתרגמים תכופות לרגשות עליונות: לא אחת דווקא הטיפוס הדחוי והמזולזל מתגלה כמי שמטפח בלבו חלום גדולה. שיר הילדים של אלטרמן "עוג מלך הבשן" התפרסם באנתולוגיה של שירים ומעשיות לילדים בשם כולם רוצים להיות גדולים.<sup>25</sup> אלטרמן מראה בשיר "שלושה ג'ירפים" שאין זה כך: הגירפים שהכול מתקנאים בהם על גובהם, רוצים להיות "כמו כולם".

כאן מסופר על ג'ירף שחלם כיצד הצליח להתנמך לגובה של זרת, עד ש"בכור שפן" (על משקל "בכור שטן") יכול היה להתבונן בו מלמעלה למטה, אף הציע לו לקטוף למענו עלה מאחד השיחים. לפנינו פנטזיה בנוסח ספרו של לואיס קרול עליסה בארץ הפלאות, המראה כי תפיסת העולם תלויה לא במעט בזווית הראייה (ילד קטן, המביט על העולם מלמעלה למעלה, הרי קולט את המראות אחרת משקולט אותן אדם גבוה, המשקיף על אותן מראות עצמן מלמעלה למטה). השיר מראה כי בסופו של דבר הילדים רוצים ברובם להיות "כמו כולם", ולו גם במחיר ויתור על יתרונות ממשיים שהעניק להם הטבע

"כִּמָּה טוֹב לְהִיּוֹת / - לְפַעֲמַיִם, לְזִמְן-מָה בְּכָל אַפֵּן - / בְּעַל-חֵי מְעַרְב / בֵּין הַבְּרִיּוֹת / וְלֹא בְּעַל חֵי יוֹצֵא-דָפֶן...". מוֹתֵר אִף כַּמְדוּמָה לְתַרְגֵּם אֶת הַגּוֹבָה הַפִּיזִי לַגּוֹבָה רוּחָנִי: לֹא אַחַת מֵעַדִּיפִים יְלִדִים בְּעַלֵּי כִישְׁרוֹנוֹת מִזְהִירִים וּשְׂכָל מִבְּרִיק לְהַצְנִיעַ אֶת כִּישְׁוֹרֵיהֶם, לְבַל יַעוֹרְרוּ אֶת קְנֵאת חִבְרֵיהֶם.

מַעֲנִיין לְהִיוּכַח כִּי כִבֵּר בְּאֶחָד מִשִּׁירָיו הַמוֹקְדָּמִים מְרֵאשִׁית שְׁנוֹת הַשְּׁלוֹשִׁים, שֶׁלֹּא כּוֹנְסוּ בַסֵּפֶר, תִּיאַר אֶלְתֵּרְמֵן אֶת חִילוֹפֵי מִצַּב הַרוּחַ שֶׁל גִּבְר הַסֶּסֶן, שְׁאִינוּ בְּטוּחַ בַּעֲצָמוֹ, עַד שֶׁבַעזֶרֶת דְּמִיוֹנוֹ הוּא נִמְתַּח, מִתְּגַבֵּה לַגּוֹבָה עַל-טִבְעִי וּמִסִּיעַ בְּרֹב אִבִּירוֹת לִילֵדָה קִטְנָה, הַמִּבְקֶשֶׁת לְשׁוּא לְקִטּוֹף פְּרִי נַחֲשֶׁק מִן הָעֵץ: "אֵילָנוֹת גְּדוֹלִים שָׁם... וְיִלְדָה קִטְנָה / אֶל אֲגָס בְּשֵׁל נוֹהָה מוֹשֶׁטֶת זְרוּעַ - - / לִילְדָה אֲגִיד: מִמְּנֵי מִתְנָה, / אֲנִכִּי קִטְפֵתִיהוּ פִּי אֲנִי גְבָה" ("עֵרַב חֲגִ"). 26 בְּשִׁיר גִּנּוּז אַחֵר, אִף הוּא מְרֵאשִׁית שְׁנוֹת הַשְּׁלוֹשִׁים, מִבְּקֶשׁ הַגִּבְר מִהַנְּעֵרָה שִׁיּוֹתֵר לוֹ לְהַתְנַמֵּךְ לְמַמְדֵי יֶלֶד קִטָּן וְלַהֲשַׁתֵּרֵךְ בְּעַקְבוֹת זִכְרוֹנָה כְּמִי שֶׁנּוֹשֵׂא אֶת שׁוֹבֵל הַכְּלָה, אוֹ אֶת שׁוֹבֵל הַמַּלְכָּה: "תְּנִינִי גַם אֲנִי לְהַתְקַטֵּן בְּגִבָּה, / תְּנִינִי גַם אֲנִי רִיסִים לְהִגִּיף / וְלִצְאָת לְדָרְךָ... וְלִשְׂאֵת אֶת שְׂבָל / זְכָרוֹנְךָ הַשֵּׁט מְלִילָה אֶל אֲכִיב" ("אֵיתְךָ בְּלַעֲדִיךָ").<sup>27</sup> מִתְּבַרֵּר אַפּוֹא שֶׁפְּנִטְזִיּוֹת כְּאֵלֶּה בְּדַבְּרֵי שִׁנּוּי גּוֹבָה קִיצוֹנִיִּים - הַתְּגַבְּהוֹת אוֹ הַתְּנַמְכּוֹת - כְּמוֹ בְּגוֹלִיבֵר אוֹ בְּעֵלִיסָה בְּאַרְץ הַפְּלֹאוֹת, הָעִסִּיקוֹ אֶת יִצִּירַת אֶלְתֵּרְמֵן, לְסוּגִיָּה וְלַתְּקוּפוֹתֶיהָ.

אַחַד מִשְׁלוֹשֵׁת הַגִּ'רְפִּים הַבְּלַתִּי-מְרוֹצִים מְעוֹדֵד אֶת רְעִיו ("אֶל נֶפֶל בְּרוּחָנוֹ"), וּמִסְבִּיר לָהֶם אֶת יִתְרוֹנוֹת הַגּוֹבָה: מִמְרוֹם גּוֹבָהם יְכוּלִים הַגִּ'רְפִּים לְרֵאוֹת אֶת הַנוֹף בְּלִי לַעֲלוֹת עַל הַגֵּ, הֵם יְכוּלִים לְהַשְׁעִין אֶת הַסֵּנְטֵר עַל רֵאשׁ עֵץ וְכֹאשֵׁר מִשְׁתַּרְרַת חֲשֶׁכָה עַל פְּנֵי הָאַרְץ, הַגִּ'רְפִּים הֵם הַיִּצְוֹרִים הָאַחֲרוֹנִים שֶׁהִשְׁמַשׁ נוֹגַהֵת עֲלֵיהֶם, נוֹגַעַת בְּרֵאשׁם וְעוֹטֶרֶת לָהֶם עֲטֻרוֹת פֶּז וְאוֹרֵם ("בִּינְתִים כְּבָר חֶשֶׁךְ עַל אֲרֶץ... רַק עוֹד / אֶת רֵאשֵׁינוֹ הַשֶּׁמֶשׁ עוֹטְרָה פֶּז וְאָדָם. / וְאוֹמְרִים אֲנָשִׁים (וְאֲזִינִנו שׁוֹמְעוֹת) / הַגִּ'רְפִּים הִלְלוּ מִמֶּשׁ מְלֵאֵי הוֹד הֵם"). אֶלְתֵּרְמֵן מִתְאַר אֶת הַבְּרִיּוֹת הַתְּמִירוֹת הִלְלוּ כְּאִילוֹ הִיוּ הָרִים גְּבוּהִים, שְׂרוּכְסֵיהֶם מוֹגֵהִים וּמִזְדַּהֲרִים בְּאוֹר שְׁקִיעָה אֲדַמְדָּם, בְּהַ בַּעַת שֶׁבַעמֶק כִּבֵּר שׁוֹרְרַת חֲשֶׁכָה גְּמוּרָה (כַּעֲזִין וְרֵאצִּיעָה עַל מִילוֹת "שִׁיר בְּקֶר", פְּזוֹמוֹנו הַיְדוּעַ שֶׁל אֶלְתֵּרְמֵן מִשְׁנוֹת הַשְּׁלוֹשִׁים הַמוֹקְדָּמוֹת:

"בְּהָרִים כְּבָר הַשֶּׁמֶשׁ מְלַהֶטֶת / וּבְעַמֶּק עוֹד נוֹצֵץ הַטֵּל").<sup>28</sup>

כְּלוּלָה כַּאֲן גַּם תּוֹבְנָה מַחְכִּימָה מִתְּחוּמֵי הַחִבְרָה וְהַמְדִינָה, הַפּוֹאֲטִיקָה וְהַפּוֹלִיטִיקָה: כֶּשֶׁם שְׂרוּכְסֵי הָהָרִים מוֹאֲרִים בְּאוֹר שְׁקִיעָה אַחֲרוֹן, בְּעוֹד שֶׁבַעמֶק כִּבֵּר שׁוֹרְרַת חֲשֶׁכָה גְּמוּרָה, כֶּךָ גַּם הַמְּעַמְדוֹת הַגְּבוּהִים שִׁירְדוּ מִנְּכִסְיָהֶם, אוֹ

האימפריות העשירות השוקעות. האריסטוקרטים השוקעים משמרים לא אחת את שרידי התפארת האחרונים של הסדר החברתי, הכלכלי או הערכי הישן, העובר ובטל מן העולם (גם כאשר מסביבם מתגלים סימני וולגריזציה, דלדול והסתאבות). אפשר שגם אלתרמן המזדקן, שהיה נתון אז בעיצומה של מלחמת דורות קשה, הכליל כאן אמת אישית מתחומי ההיסטוריה של הרעיונות והטעמים: בזמן היכתב ספר התבה המזמרת, בשעה שהמורדים הצעירים בני "דור המדינה" כבר העלו על נס את סממני ה-understatement של הפואטיקה המינימליסטית, חלף הפואטיקה הרוסו עברית הדשנה של הדור החולף, עוד הוסיפו להתנוסס על ראשו ועל ראש חבריו לאסכולה, שהתנשאו משכמם ומעלה מעל יריביהם, עטרות מלכותם הנגזלת, מופזות באור השקיעה הקרבה.

בהציגו את ההתנודדות המהירה של הג'רפים בין תחושת נחיתות מלאת קובלנות לבין תחושת עליונות יהירה, שירו של אלתרמן מראה עד כמה חוסר ביטחון ועודף ביטחון, או רגשי נחיתות ורגשי עליונות, "הולכים יד ביד". כן מראה שיר זה עד כמה כל אדם ואדם, אפילו הוא מתנשא מעל כל סובביו, זקוק בלי-הרף לעידוד ולחיזוק האגו, מלבר ומלגו. ואף זאת: השיר מראה כי "הברידות המזוהרת" של אותן בריות "מורמות מעם" אינה גורמת להם בהכרח אושר וביטחון עצמי. להפך: גם מלך בעמו רוצה לפעמים להשליך את הגלימה והכתר, ללבוש בגדי יום יום, להתערב בין הבריות ולהיות כאחד העם (כבמחזהו של סמי גרונימן שלמה המלך ושלמי הסנדלר, שאלתרמן תרגמו והוסיף לו פזמונים ותוספות כה משמעותיות, עד שכמעט והפכו למחזה מקור).

הבית הראשון של השיר "שלושה ג'רפים" הוא בית בן שבע שורות, שארבע מהן הן בנות מילה אחת בלבד, וכך ניתן בו ביטוי גרפי לצוואר הארוך של הג'רף. הבית הראשון של השיר "שלוש זיקיות" הוא בן חמש שורות, ששלוש מהן הן בנות מילה אחת בלבד, להדגמת אופיה החמקמק והמהיר של הזיקית. שיר זה מראה אף הוא, שאותם יצורים שהטבע חננם ביתרונות בולטים ובלתי מבוטלים (הזיקיות רואות ואינן נראות, משתלבות בצבע הסביבה ובעלות מנגנון הגנה והסוואה יעיל) אינם רואים את יתרונותיהם כיתרונות, אלא מתלוננים עליהם ומבקשים לעצמם את תכונותיו של הזולת. בין שלפנינו תיאור אלגורי של אנשים המחליפים את האידאולוגיה שלהם לפי הנסיבות, או של משוררים המחליפים את הפואטיקות שלהם חדשות לבקרים, הרי שלפנינו

בריות שמחליפות מסכות ללא הרף. מתוך קובלנת הזיקיות על גורלן המר מתברר כי לפעמים אין הן מכירות זו את זו מרוב הסוואה, וכי אותן סגולות מבורכות, שנועדו להטעות את מבקשי נפשן, חוזרות אליהן כבומרנג. לפעמים אין זיקית אחת מכירה את חברתה, או אפילו את עצמה, ויכולה לדבר שעות אל קיר שאת צבעו קלטה, או אל פחית נוצצת, הניצבת מולה כראי.

בלילה חולמות הזיקיות את "חלום הגדולה" שלהן. הן חולמות על "עולם הפוך", שבו המציאות קולטת את צבעי הזיקית. בחלום יש לזיקית צבע אחד וקבוע - אדום, ירוק או זהוב - וכשהיא חולפת על פני העולם, מחליף העולם את צבעיו בהתאם: "וְחֹלְמוֹת אָנוּ יַעַר יַרְק, יַעַר עֵד, / וְזִיקִית שֶׁל זָהָב בּוֹ חוֹלְפֹת פֶּחֶץ / וְהַגָּה - אֶךְ נוֹגְעֵת הִיא בּוֹ - וּמִיָּד / כֹּל הַיַּעַר כָּלוּ / זָהָב נוֹצֵץ". האין חלום הגדולה של הזיקית מחולל במציאות בדיוק את מה שחוללו בה שירי כוכבים בחוץ (שבהם העצים שעלו מן הטל נוצצים כזכוכית ומתכת כבשיר "בדרך הגדולה", למשל)? בחלום הזיקית לפנינו עולם המהפך את כל הפרמטרים: הטבע הופך לאמנות, העיר הופכת ליער, החדש הופך לעתיק, הלילה הופך ליום, ועוד ועוד, כבשיריו הססגוניים של קובץ הבכורה כוכבים בחוץ. לפנינו עולם שבו הכול זורם - הכול מתחלף ושוטף ומהפך את צורתיו ואת צבעיו (panta rhei) רק הזיקית (כלומר תכונת ההשתנות עצמה) קבועה היא. השיר מסתיים בחלום הגדולה של הזיקיות בעלות כושר ההשתנות המהיר, החולמות שכל גוני העולם עומדים עליהן לשרתן ולהעניק להן עטרות מרהיבות עין, אדרות מלכות ושרביטי זהב. לשעה קלה הן עומדות זקופות, ללא נייע וזיע, נהנות ממצבן החדש וממעמדן הריבוני, אך לאחר זמן קצר הן חוזרות לעצמן ולתנועת התזזית האופיינית להן, מזנקות ממלוכה למלוכה.

### משורר לאומי הכותב לילדים

התבוננות מעמיקה ב"חלום הזיקית" שבמחזור "שיחתן של בריות" מאפשר לנו לסיים ספר זה הדין בשירי הילדים של אלתרמן באותו עניין שבו פתחנו: באלתרמן "המשורר הלאומי" המטיף אגלי טל לפי הטף. בשירי הילדים הארוכים, ובמיוחד באלה הכלולים בספר התבה המזמרת, לקח אלתרמן על עצמו את תפקיד ה"משורר הלאומי", שאינו מושך ידו מכתבת פזמונים ושירי ילדים, ושאינו מסתפק בשירה ה"קנונית" - זו הנכתבת ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה. בשנת העשור למדינה, הוא ביקש להעניק לילדי ישראל ספר

מושך ומשעשע, ו"להגניב" לתוכו מפעם לפעם, בדרך כלל בדרכי עקיפין, אותם מסרים ציוניים, שלכאורה אבד עליהם כלח. לפעמים אפילו נהג כך בגלוי, כבשירו "אנשי עלייה שנייה", המכריז בהיתממות מחויכת: "הם (בְּעֶרְךָ לְפָנַי חֲמָשִׁים שָׁנִים) / אֲרָצָה בָּאוּ, לְהִיּוֹת חֲלוּצִים רִאשׁוֹנִים. / וְכָל רוֹאֵיהֶם / אָמְרוּ עֲלֵיהֶם: / אֵיזָה מִין בְּנֵי-אָדָם מְשֻׁנִּים!". בדרך-כלל, עשה כן בדרכים עקיפות, סמויות כמעט מעין. בספר התבה המזמרת שולטים כביכול "אבזרי התפאורה" האירופאיים של העולם האלתרמני הישן נושן (ההֶלֶךְ, הדרכים, העיר, הקרקס ועוד), אך הם משמשים בו סף ומפתן לאמירה עקרונית על המצב הלאומי, היהודי והישראלי. סוף-סוף שירי ילדים אלה נוצרו במקביל לשירי עיר היונה. זכור, הזיקיות חולמות את "חלום הזיקית" בשעות הלילה, "לְאַחַר יוֹם תָּמִים שֶׁל חֲלוֹף מְסֻכּוֹת", כיאה לכוכבי במה ולטיפוסים המשתנים בלי הרף. ואכן, שניים הם המסוגלים - בין שמרצון ובין שמאונס - להחליף כזיקית את כל הזהויות והצבעים: האחד הוא השחקן, הממלא תפקידים שונים, נכנס לעורה של כל דמות ומזדהה עמה, עד כדי הבלעת הגבולות בינו לבין הדמות המגולמת (האין הזיקיות שלפנינו, החולמות כיצד הן מטביעות את חותמן על העולם, דומות לשחקני תאטרון, הקולטים תמיד את צבעיו של התפקיד, עד כדי חשש מפני אבדן העצמיות?). משנהו הוא היהודי בעל אלף הפרצופים, שצורכי ההישרדות אילצוהו להפוך ל"אדם לכל עת", בעל מלאכות הרבה (factotum) ובעל שפות הרבה (polyglot). היהודי הוא מין "זיקית" שכל התרבויות וכל התקופות משתקפות בה כבאספקלריה מעוקמת.

ב"שיר צלמי פנים" מתוך עיר היונה, כמו גם במחזור "שירים על רעות הרוח", עקב המשורר בפליאה ובהשתאות אחר היהפכו של היהודי הגלותי, שִׁמְנָה אחד לאחד את מטבעות מסחרו, ליהודי החדש של ימי מלחמת העצמאות, שבזו לערכי חומר והיה מוכן למסור את נפשו על מזבחם של ערכים ואידאלים מופשטים. אמנם, יצירת אלתרמן לסוגיה מעידה כי לא היה לו אָמוֹן רב ברעיון הניצשיאני הקיצוני של "שינוי כל הערכים", אך ניכרת בה הפתעה לנוכח היקף התמורה הלאומית ולנוכח גודל ממדיה. שירים אלה מלמדים, כי בימי הרג ושואה יודע אדם אל נכון מה חשוב ומה טפל. אפילו הכילי יודע להשליך את ערכי החומר מאחורי גוו, ולהמירם בערכים חשובים ומהותיים יותר. בשיר החמישי של המחזור "שירים על רעות הרוח" פיתח אלתרמן רעיון זה, שלפיו עם של סוחרים וחנוונים, ה"מוֹאֲרִים בְּנִגְהוֹת הַמְטָבֵעַ", ידע בימי המאבק על

עצמאות ישראל למסור את חייו על ערכים מופשטים כמו "פסוק וְחָלוּם". בפרק המבוא ראינו שבהתקרב שנת העשור למדינה הייתה שירת אלתרמן שקועה בהרהורים על טיבם של העם, הארץ והתרבות העברית, שקמו לתחייה, וחיידו ימיהם כקדם. נושאים אלה מצאו דרכם לא רק לשירי עיר היונה (1957), אלא גם לשירי הילדים "הפשוטים" ו"התמימים" של ספר התבנה המזמרת (1958), שנכתבו באותה עת ותחת רישומם של אותם אירועים עצמם. ספר ילדים זה גרוש רעיונות לאומיים למכביר, אלא שהם נחבאים תכופות בין השורות. קורא שיכרה אוזן, לרעיונות הבוקעים ועולים מבין שיטי השיר, יצא נשכר. לאוזניו יגיעו מנגינות מוכרות מן "הרפרטואר" של סופרי "דור התחייה", אך בנעימה חדשה לגמרי ובנימה שהשעשוע והרצינות שזורים בה באופן ייחודי ומקורי בתכלית.

כך, למשל, הצב והזיקית שבמחזור "שיחתן של בריות" עשויים לייצג שני מנגנונים של הישרדות, שאופייניים ליהודי הגלות, לא פחות מאשר לעולם החי והצומח. שתי תחבולות של הישרדות והתגוננות הן אפיינו את יהודי הפזורה לדורותיהם: האחת היא תחבולת ההישרדות וההתגוננות של הצב, של היהודי הגטואי, הטרום אמנציפטורי, המתכנס בדממה בשריונו - סמל ההסתגרות הלאומית באלפיים שנות גולה. את הסתגרותו של היהודי בגטו תיאר ביאליק בדימוי "כְּחֵמֶט הַמְתַּכֵּס בְּתוֹךְ קִשְׁקֹשׁוֹתָיו", המתבצר "בְּמִבְצַר הָרוּחַ בְּדָמָה" ("על סף בית-המדרש"). התחבולה השנייה היא זו של הזיקית מחליפת הצבעים - סמל שאיפתו של היהודי האמנציפטורי להיטמע בסביבה, לבל יכחינו ביהדותו ולבל יגעו בו לרעה (וכדברי יל"ג: "הִיָּה יְהוּדִי בְּאוֹהֶלְךָ וְאֵדָם בְּצִאתְךָ").

כאן ובמקומות אחרים רמזו אלתרמן כי ניסיונות עקרים אלה של היהודי הגלותי להתכנס בתוך עצמו או להיטמע בסביבתו ולקלוט את צבעיה לא הגנו עליו ביום פקודה. תמיד זיהתה החברה הנכרית את מאמציו הנואשים לפרוש ממנה או להיקלט בתוכה. דווקא כאשר ביקש היהודי לפרוש מאומות העולם פלשו אומות העולם לתחומו, וביקשו להעבירו על דתו. ולהפך, דווקא כאשר ביקש היהודי להתערות כאזרח בארצות מושבו, דחוהו "אֲחִיו" בגסות ובאלימות והזכירו לו את יהדותו עד דור עשירי. בשירו ה"מסאי", הבהיר והסבך כאחד, "שיר צלמי פנים" (עיר היונה), קבע אלתרמן, כי במרוצת ההיסטוריה התערב היהודי בין אומות העולם כתבלין ונמסך בקרפן עד לבלי הפר, אך בו בזמן גם נשאר פרוש ונבדל. זהותו נטמעה ונתבוללה, אך גם נשארה שלמה, ללא יכולת

למחוק אותה ולנוס מפניה. על היהודי שהתברל מסכיבתו ("עם לברד ישכון"),  
אך שבעים "צלמי פנים" לו כשבעים האומות שבתוכן ישב, נאמר כאן:

אָכֵן בְּתוֹלְדוֹתֶם פִּיסוֹד הִנֵּחַ  
וְגַם בְּיוֹמֵיּוֹמָם תִּבְלִין וּמִסָּךְ  
הָיָה הוּא. מִסְּחָרוֹ הָעֵז שֶׁלַח  
בְּמִסְחָרָם, נִשׁוּךְ וְנוֹשֵׁךְ נִשְׁךְ  
וְרֵב וְעֵבֵד. צִיִּתְנִי נֶדֶךְ  
הָיָה הַגֵּר, אֶךְ עֲצָמוֹתוֹ עֲקָשֶׁת,  
עֵזוֹת פָּנִים, מִבְּדֵלֶת וּבְרוּרָה,  
וְעָרֵב עָרֵב שָׁבָה לְמֵאוּרָה.

אוֹלֵי מַאֲיֵן לָהּ בְּעַמִּים רָעָה,  
הָיְתָה הִיא כֹּה דְבוּקָה בּוֹ וּמְדַבְּקָתָ.  
עִם הָעוֹבְרִים אֶת שַׁעַר הַטְּמִיעָה  
עֲבָרָה גַם הִיא. עֲבָרָה בְּחִלּוּף בְּגֵד  
וּבִשְׁנוּי דְמוּת. מִכְחָשֶׁת וּסְמוּיָה  
אֶךְ פְּתָמִיד מְגֵדְרֵת וּמִבְהֻקָּתָ.  
לְכֹל הַנֶּס מִמֶּנָּה - עַל תְּלָהּ  
חִפְתָּה בְּקִצָּה כָּל הַרְךָ וּמִסְלָהּ.

גם בשיר "מסאי" זה למבוגרים וגם ב"משלי החיות" שחיבר לילדים על צבים  
ועל זיקיות בעלי מנגנוני הגנה והסוואה, נרמז כי מן הזהות היהודית אי אפשר  
להימלט (לְכֹל הַנֶּס מִמֶּנָּה - על תְּלָהּ / חִפְתָּה בְּקִצָּה כָּל הַרְךָ וּמִסְלָהּ). אולם, גם  
בשעה זו, עת ניצב היהודי החדש חשוף, לראשונה מזה אלפיים שנים, מול אתגר  
הריבוניות ומול המראָה שבתוכה נשקף לו דיוקנו החדש, אחרי "שְׁעִתִּים-שְׁלֹשׁ  
שָׁל מְנוּחָה" הוא חוזר לסדרו. כמו הזיקית החוזרת אל טבעה הקודם - אל תנועת  
התזוית המהירה והנרפסת שלה - כך חוזר היהודי הריבוני אל תכונותיו של  
היהודי הגלותי, של "תולעת יעקב": אל הנרודים, המסחר הממולח, החלפנות,  
פרנסות האוויר וכו'. לֹא בִמְקָרָה מֵתִרְחֶשֶׁת עֲלִילַת סֵפֶר שִׁירָיו הָאֲחֵרוֹן שֶׁל  
אֶלְתֵּרֶמֶן - חֲגִיגַת קִיץ - בְּבֵית שְׁבוֹ מִמוֹקֶם סִנְיָה שֶׁל בִּנְקָה, וַיֵּשׁ בּוֹ טִיפּוֹסִים  
מִפּוֹקֶפְקִים: שוֹדֵד בְּנִקִּים, רוּעָה זּוֹנוֹת וּפּוֹלִיטִיקָאִים מִמּוֹלְחִים. הַפִּירְמִידָה



ההפוכה, שאפיינה את הקיום היהודי בגולה, שנתהפכה בשנות התחייה והמאבק על עצמאות ישראל ועמדה על בסיסה המוצק, שוב מתדנדרת ומתהפכת על חודה. המאבק על הזהות טרם הוכרע.

אלתרמן שילב כאן אפוא בתוך כעין "משלי חיות", שבמרכזם צב וזיקית, מסר ציוני, המצביע על כך שאין לו ליהודי דרך אחרת ואין לו מקום אחר: שעליו לדבוק בכל מאודו בחיים הריבוניים, שאותם השיג במחיר כבד. בין שיבחר בדרכו של צב, המתכנס בשריונו, ובין שיבחר בדרכה של זיקית, הקולטת את צבעי הסביבה, אין היהודי יכול לסמוך לאורך ימים על מנגנוני ההסוואה הללו שנועדו להגן עליו מפני היטמעות והתבוללות ומפני השמדה. בסופו של דבר, אין הוא מסוגל להתקבל בין אומות העולם כשווה בין שווים, ועליו לעמוד ברשות עצמו. הזהות היהודית הן מחכה לו ליהודי "בְּקֶצֶה פֶּלַח דָּרֶךְ וּמְסֻלָּה", גם כאשר הוא משתדל להסתירה או לברוח ממנה. בשנות החמישים, בעיצומם של פולמוסי "מיהו יהודי?" ו"גרמניה האחרת", שהתעוררו ביוזמת בן-גוריון, הרים אלתרמן את תרומתו הצנועה לפיתרונה של חידת הזהות היהודית: "יהודי", השיר מלמד בעקיפין את קוראיו, הוא מי שאומות העולם רואות בו יהודי. את היהודי אין אומות העולם מוכנות להטמיע בקרבן באמת ובתמים, אלא לכאורה ותנאים מגבילים ומשפילים.

ורעיון לאומי נוסף שאותו ביקש ספר התבה המזמרת להנחיל לקוראיו הצעירים: כשנתיים לפני הופעתו ראה אלתרמן איך עם קטן ורפה יכול לנצח ולכבוש חלקי ארץ נרחבים, אף לוותר עליהם בהרף עין וכלאחר יד. משהוחזר מדבר סיני שנכבש במבצע קדש, ביקש אלתרמן להטעים את הרעיון, שחזר ונשנה בשנות החמישים ברבים משיריו, כי החרב "לא הָעָם הַזֶּה עֲמָה", וכי היא "רוֹת נְכָרִית מְאֻדָּמָה", "אֲבַחַת חֲרִבוֹת גּוֹיִים" (כאמור בשיר ו' של המחזור "ליל תמורה" שבקובץ עיר היונה). הוא ביקש להדגיש כי גם כאשר "עם הספר" פונה בכורח הנסיבות אל החרב, אין הוא סוגד לצבאיות. "הכנענים" ודוד בן-גוריון סגדו אמנם במידת מה לצבאיות, לשלח ולכוח הזרוע, אך אלתרמן הרחיק ראות מהם, והבין כי שלילת החרב מנדנה היא כורח בל יגונה, ולא משאת נפש. לפיכך, הוא הציג את רבי שמואל הנגיד, שר צבאה של גרנדה (רמטכ"ל במושגי ימינו) דווקא כאב גאה, המתפאר ביכולת הכתיבה התמה של בנו. הוא ביקש להציגו כמי שמתפעל מפלאי השפה העברית וכיבושיה לא פחות משהוא מתפעל מן הכיבושים המושגים בשדה הקרב. הלוחם האמיץ והנועז מתגלה

כאן, ככלות הכול, כמי שאינו מושך ידו מן הנוצה וכמי שנלחם את מלחמתה החשאית של השפה העברית. לשון אחר, גם כשיש לעם-ישראל גיבורי חיל של ממש, הם בבחינת "ספרא וסייפא", ולא גיבורים הששים אלי קרב.

לכן, כשביקש אלתרמן לתאר את הצב עתיק היום, השם פעמיו לכישה לראות בתחיתו של חבל ארץ המחדש ימיו כקדם, הוא תיאר כיצור ש"עורו העתיק מחרץ וקמוט-קמט / ומקוקו כמו קלף המגלות הגנוזות / שהוצאו ממחבוא לאור שמש". הצב, ברייה מבריות הטבע, מדומה כאן אפוא לתוצר של תרבות - לעלים ולגווילים הבלים של "הספר", למגילות הקלף הגנוזות (ברוב יצירות הספרות, התרבות היא המחקר והמשקפת את הטבע). שירי הקובץ ספר התבה המזמרת מלמדים כי אהבת הספר היא תכונה לאומית שראוי לשמרה מכל משמר, גם "כיום", בתקופה שבה אין "שום ספר ולא ערכים", ככתוב בשיר "חמישה סייחים", הלא הוא שיר הסיום של המחזור "שיחתן של בריות".

ספר התבה המזמרת נכתב גם בעיצומו של מאבק למען "קיבוץ גלויות", שאותו הוביל בן-גוריון בדגלים מרהיב עין ובסיסמאות רמות, אך בו בזמן נשלחו "עולים חדשים" אל איזורי פיתוח נידחים, שבהם לא היה להם כל סיכוי להתמזגות עם האוכלוסייה הוותיקה והמבוססת. אלתרמן, מתוך ראיזם מפוכח, לא האמין במהפכות של בן-לילה, והשמיע בשירי עיר היונה דברים בזכות עיצוב אטי ואבולוציוני של הדיוקן הלאומי: "מי יקום לנבא מה יהיו דמות ותאר / לרקמת שרוליי הנאנה הפפרית? / לזמרת הרוכל? לשחוקן של בנות צער? / לחקי הדקדוק? לצלצול העברית? [...] שולמית של מחר בחדרה מתלבשת / ואסור להביט דרך חר-המנעול" (ראו שירו האנטי-כנעני "מריבת קיץ"). אין להתערב התערבות גסה בתהליכי עיצובה של הזהות הלאומית החדשה, גרס אלתרמן. התערבות כזו כמוה כהצצה מגונה דרך חור המנעול בעוד הנערה מתלבשת ובעוד זהותה מבשילה.

גם מחזור השירים "שיחתן של בריות" הוא מין "תבת נח", ססגונית לא פחות מהמדינה הצעירה, מרובת העדות והלשונות, בשנים שבהן התמודדה עם "מיזוג הגלויות" ועם אתגר הריבונות. בעיר היונה דיבר אלתרמן במשתמע על קהילות ישראל השונות כעל משפחות חיות, שנסיבות החיים הפרידו ביניהן ויצרו סוגים שונים של תת-משפחות, כגון בשורות "ידענו, צור מחצבת / היא לנו הגולה הזאת לדורותיה, אך הנה קרבו פניה ונראים / פראות גורי כלבים את פני הערבה, פראות החתולים ללב ארי נוהם, / פי יד עברה בין

שָׁבֵט לְבֵין שֵׁבֶט", בשיר "דף של מיכאל". שנים לא רבות לאחר הופעת ספר התבה המזמרת, פרסם אלתרמן את ספר שיריו האחרון חגיגת קיץ (תל-אביב 1965), ובו תחזית אופטימית וקודרת כאחת על התגשמות המפעל הציוני, כפי שהוא משתקף בעיר הבלולה והקולנית "סטמבול" (הלא היה תל-אביב, העיר העברית הראשונה, המשמשת כאן משל וסמל למדינה כולה).<sup>30</sup> בשיר העשירי של המחזור הססגוני "שוק הפרות", מתואר המאבק העקשני של יעקב-ישראל עם "אביהו" (עם אברהם? עם יצחק? עם האב שבשמים? עם "ישראל סכא" והמורשת היהודית בכללה?), בשורות הנשמעות כפסוקי נבואה:

הָעַם יִרְבֶּה, יִגְיַע  
אֶל עַת שְׁלוֹם שְׁאִין בְּה פָּחַד,  
וְאֵז לְבַל יִשְׁכַּח בֶּן מִי הוּא,  
יָקוּם אַחֲרוֹן צָרְיוֹ בְּשַׁעַר:  
מְלִילָה יַעֲמֹד אָבִיהוּ  
לְהַאֲבֵק עִמוֹ עַד שַׁחַר.

בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמִּיעֵד  
יְהִיו נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים  
עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אַחַד,  
חֲצִיזוֹ עֶפְרָ, חֲצִיזוֹ שָׁמַיִם.

ימים יגידו מה דמות תהיה ליהודי, לישראלי, למדינה ולתרבות העברית, ניבא אלתרמן בשורות רב-משמעיות אלה. יש להניח, הוסיף ושיער, שבסופו של דבר תיווצר סינתזה כלשהי של "יעקב" ושל "ישראל"; דהיינו, הכלאה (hybrid) של היהודי מכל הדורות ומכל הגלויות ושל "היהודי החדש", שהתנער כביכול מעקת הגלות. זינוקה של הזיקית ממקומה, שעתיים-שלוש לאחר שזכתה בכתר ובשלטון, מלמד שהתהליך האבולוציוני של עיצוב הזהות החדשה עדיין בעיצומו, כי שולמית של מחר עדיין מתלבשת בחדרה ואין להחיש את "קץ הפלאות".<sup>31</sup>

## הערות

1. מחד גיסא, לא מבנה עשרוני לפנינו כבמחזורי שירים כדוגמת שירי מכות מצרים או "שיר עשרה אחים", אלא מבנה הנראה ממבט ראשון כמבוסס על מספר רנדומלי וחסר משמעות סמלית. ומאידך גיסא, האם אך מקרה הוא שבמחזור "שירי נוכחים" (עיר היונה) הכליל אתרמן 19 שירים, ואילו כאן הכליל 38 חיות - פְּפֹלָה של המספר הראשוני 19? בהכירו את התכנון הרב שהשקיע בבניית מחזורי השירים שלו, מותר כמדומה להניח שלא מקרה לפנינו, כי אם חידה התובעת את פתרונה.
2. שיטת פְּרָבֵל היא שיטה חינוכית שעיקרה משחקים סמליים, שירים ודקלומים, חידות, מחזות וריקודים, על פי סדר מחזורי קבוע. יצחק אתרמן, אבי המשורר, יסד בשנת 1910 "קורסים פרבליים" לגננות עבריות בוורשה, ובשנת 1913 פרסם את ספרו משחקים פרבליים, שכלל שירים, משחקים ומערכונים לגני ילדים ולבתי ספר.
3. בדמיון שבין "אבורי" ספר התְּבֵה המזמרת לבין אלה של כוכבים בחוץ הבחינו אוריאל אופק, חזיה דגן ומנוחה גלבויע. בחילוף הסדר הטבעי ("עולם הפוך"), הבחין לראשונה דוד כנעני, בספרו בינם לבין זמנם (מרחביה 1955); וראו באומגרטן (1971), עמ' 55: "עולם הפוך בו הטבע מתקה את מחקרו".
4. ראו בספרי עוד חוזר הניגון (תל-אביב 1989), עמ' 42-45; 117-113.
5. דודו של אתרמן, שלמה זלמן אריאל, הידוע בכינויו 'ז' אריאל", הוציא לאור באותה עת את ספר הילדים הפופולרי פיל פילון (תל-אביב, תשט"ו).
6. תחיתו של חבל לכיש בשנותיה הראשונות של המדינה (מחלקת ההתיישבות של הסוכנות היהודית החלה בתכנונו בשנת 1954, ובשנים 1954-1956 הוקמו בחבל זה 22 נקודות יישוב), מפעל שבן-גוריון העלה על נס, זוכה ל"טיפול" קליל והומוריסטי בשיר שיר השישי של הסדרה "שירי שיחתן של בריות".
7. בספר מלכים נקראת אילת "עציון גָּבֵר" (מל"א ט, כו), ובשאר האזכורים נקרא המקום "עציון גָּבֵר". לכאורה, לפנינו דיון למדני עקר ב"קוצו של יוד" (כגון זה שזכה לימים לקריקטורה לגלגנית במערכון של אורי זוהר ואריק איינשטיין על חידון התנ"ך; על "גֶּפֶן" במובן "גֶּפֶן"; ומעניין לציין כי את פזמונו של אתרמן, שבו מקהלת הספנים השריריים שרה "עציון גָּבֵר, עציון גָּבֵר" ביצעה הזמרת אילנה רובינא, רעייתו באותה עת של אורי זוהר). אתרמן מתבונן בעיסוק זה ב"קוצו של יוד" בראייה לאומית רחבה, כפי שהתבוננו בו נגזויל ואחד-העם, ולא בראייה מגמתית, כפי שהתבוננו בו יל"ג בעיצומה של מלחמת "הספר והחיים".
8. את חשיבותה של המילה הכתובה, של אות, או אפילו של סימן ניקוד זעיר הדגיש אתרמן ביצירות הילדים שלו "מעשה בפ"א סופית", "מעשה בחיריק קטן" ו"הקרב על גרנדה".
9. המאמר "בין ספרה לסיפור" נדפס בפעם הראשונה כאחרית-דבר למחזה משפט פיתגורס (ראו נ' אתרמן, מחזות [תשל"ג], עמ' 580-561). וראו גם מחזור השירים "שפת הסרגל" בחגיגת ק"ץ: "אֲשֶׁרִי הָרוּאָה בְּרֶקֶב- / דְּמִינָה הַמְּמַרְיָא עִם סַרְגֵּל // וּמַאִיר בְּאוֹרוֹ הַחַד / אֶת הָרִיק וְאֹמֵר: אֲדַע, / שְׁאִין הַפְּתָרוֹן אֲלָא בְּ / הַחֻשְׁפֶּת אֶת פְּנֵי הַחִידָה".
10. "תרדמת מרמוטה", בר"ר זו היא שם נרדף לשנה עמוקה במיוחד. אפשר שאתרמן הושפע כאן גם מן הסיפורת של יל"ג (כל כתב), כרך הפרווה, עמ' ז): "שעות אחדות עברו עליי במעמד שנת-מרמוטה וזאת שהיא יותר מאחד משישים במיתה".

11. על "שירי מכות מצרים" כמין "מחזה מוסר" מודרני, ראו בספרי עוד חוזר הניגון (תל-אביב 1989), עמ' 304-306.
12. ה- alazon הוא הגיבור היהיר מן הדרמה היוונית, המתרברב והמתברך בכוחו וביכולתו, עד שהמציאות מציגה אותו ככלי ריק.
13. 1958-, שנת פרסום ספר התבה המזמרת, יצאו גם שירי "תל-אביב הקטנה", מופע של חיים חפר ודן בן-אמוץ. בשיר "שני בנאים אנחנו", מאת חיים חפר, כלולות השורות הבאות מפי גימנוסטיית תל-אביבית, בת העלייה השלישית או הרביעית: "שְׁמִי יְרוּסְלָבְסְקִי חֲסִיָּה / אֲנִי תַלְמִידַת גִּימְנָסְיָה / בְּקָרִים תְּמִיד אֲנִי לומֶדֶת / קֶצֶת חֶשְׁבוֹן וְקֶצֶת שִׁירֵי מוֹלְדֵת". במופע נכללו גם אחדים משירי אלתרמן ("אתה חיכית לי", "בכרם תימן" ו"רינה"), בצד שירים של חיים חפר (כגון "טיטינה" "בחולות" ו"שני בנאים אנחנו") שהושפעו עד מאוד מפזמוני אלתרמן. כיום אין לדעת מי קדם למי במתן השם המיושן "חסייה" (האם היה זה חיים חפר במונולוג של שני הבנאים ב"שירי תל-אביב הקטנה", או אלתרמן במונולוג של שתי החיפושיות שבספר התבה המזמרת).
14. השיר נדפס לראשונה בחתימת "נתן א.", תחת הכותרת "הפרדוקס מדבר", בעיתון דבר, י"ג באלול תש"ד (1.9.1944), עמ' 2 (בעקבות ועידה של נציגי המעצמות, שנתכנסה בדמברטון-אוקס ארה"ב, כדי לערוך תכנית לשלום בר קיימא). השיר חזר ונדפס בשם "הערה פרדוקסלית" בהטור השביעי (תל-אביב תשי"ב), עמ' 187-188.
15. "המרובעים" הם שירים תמציתיים, בעלי אופי מכתמי, בני 4 טורים כל אחד. מוצאם מן השירה העממית הפרסית. המשורר עומר כ'יאם (1050-1132) ליטש את "המרובעים" ושכלל אותם למדרגה אמנותית. את "מרובעיו" חרוז עומר כ'יאם **אאבא** (ולפעמים **אאאא**).
16. ראה מאמרו של אלתרמן "סער ופרץ", מחברות לספרות, שבט ת"ש (ינואר 1940); נדפס שוב בספרו של אלתרמן במעגל, תל-אביב תשל"א, עמ' 39-43. כאן מואנשים סער ופרץ, ומופיעים בדמות עוברי אורח קונדסיים, המעוררים את העיר מתרדמתה ומעלים חיוך על פני הספרות העברית ("אפילו הספרן הנובל, הרציני יותר מן הספרים, נָעור ומחייך").
17. תיאורו של הצב אכילס, רעו של הצב נפתלי, כ"רץ ידוע" מעלה על הדעת את צמד השמות הגלותי המקובל "נפתלי הרץ" (כבשמות "נפתלי הרץ ויזול", או "נפתלי הרץ אימבר"). התוספת "הרץ" (הרץ = הירש = צבי) ל"נפתלי" רומזת לפסוק מברכת יעקב "נפתלי אֵלֶה שְׁלַח הַנְּתַן אֲמַר־יִשְׂרָאֵל, בְּר' מֵט, כֹּא (כבשמות "יהודה ליב [=אריה]" או "בנימין זאב", הרומזים אף הם לברכת יעקב לבניו). נזכיר גם כי "פרץ נפתלי" היה שמו של שר החקלאות בממשלה הרביעית, בזמן יישוב חבל לכיש, פרי יוזמתו של בן-גוריון - יוזמה שעליה נסב השיר "שלושה צבים".
18. בניגוד לרטוש, שהאמין כי ניתן להינתק ניתוק חד ומוחלט מן היהדות ומכל ערכיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נֶכֶר, חשב אלתרמן שתהליך גיבוש הזהות הישראלית הוא רק בראשיתו, וכי בסופו של דבר תיווצר סינתזה בין ישן לחדש, בין יהדות לישראליות. בשיר זה יעקב-ישראל הנאבק עם כוחות ממרום, עם מלאך ה' הנשלח להעמיזו במבחן, כמוהו כישראל הצעירה הנאבקת על צלם דמותה, על דיוקנה התרבותי, בשעה שבה טרם קפאה הסטיכיה והעלייה ההמונית עדיין מזרימה לתוכה בכל יום סממנים חדשים, המשנים את צבעי הבלילה ואת טעמיה.
19. הטור השביעי, כרך א, תל-אביב תשכ"ב, עמ' 166.
20. ראו בסעיף "עם ישן-חדש", בספרי על עת ועל אתר (תל-אביב 1999), עמ' 226-222.

21. הזוהר, הנוגה, הצפיריים, הברכה והגלגולים בדשא הם, כידוע, מושגים קבליים, פרה-רומנטיים, שביאליק עשה בהם שימוש מחודש ומודרני בשירי הצפיריים שלו ("צפיריים", "זוהר", "הברכה" ובמחזור השירים "משירי החורף" משנת תרס"ד).
22. ראו הדיון בפניו המרובים של התיש ("הצעיר") בפרק הראשון על מחזור השירים "גשם ושמש".
23. בקרן זוית, שירי משחק מאת יחיאל הלפרין. המוסיקה מאת יואל אנגל, חלק ראשון (שירי חיות ועופות), הוצאת הגנה, תל-אביב תרפ"ז, עמ' 8.
24. שירו של אלתרמן התפרסם בדבר (מוסף לילדים), שנה ג', גיל' ג' (כ"ז), כ"ז בכסלו תרצ"ד (15.12.1933), עמ' 5; שירו של ביאליק בדבר, שנה ב', גיל' ב' (ט"ו), י"ב בחשוון תרצ"ג (11.11.1932), עמ' 4.
25. כולם רוצים להיות גדולים: שירים וסיפורים לילדים, בעריכת שלמה טנאי וחזי לופבן. ציורים: תרצה, תל-אביב, הוצאת ידידים, 1970, עמ' 20-16.
26. כתובים, ו, גיל' מ-מא (רעב-רעג), ערה"ש תרצ"ג (30.9.1932), עמ' 3. כונס: נ' אלתרמן, שירים: 1931-1935, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 67.
27. גזית, ב, חוב' א, תרצ"ד, עמ' 33. כונס: נ' אלתרמן, שירים: 1931-1935, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 143-144.
28. פזמונים ושירי זמר, ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 311-310. פזמון זה חובר ביחד עם שלושה פזמונים נוספים עבור הסרט "לחיים חדשים", שהפיקה קרן היסוד בשנת 1931.
29. יצירת אלתרמן היא בבחינת panta rhei (=הכול זורם). בשירתו משובצים "שירי זיקת" (כגון "שיר העלמה", "זקנת החלפן", "רשפי אש", "בגד חמודות", "נביחת הציפור" ועוד), המעידים על יכולתה של המציאות להשתנות ללא הרף, וכן על יכולתה של האמנות לחולל במציאות שינויים מופלאים. יצירתו בכללה מגלה גלגולים ומהפכים בלתי-פוסקים, ובכל שלב של מהלך יצירתו היא התחדשה, תוך שבירת ציפיות ועריכת מהפכים פואטיים של "מאה ושמונים מעלות".
30. על סטמבול של חגיגת קז'ץ, ראו בספרה של רות קרטון-בלום, הלץ והצל, תל-אביב תשנ"ד; ראו גם בספרי על עת ועל אתר, תל-אביב תשנ"ט, עמ' 299-311.
31. על "שירי זיקת" ביצירת אלתרמן לסוגיה, ראו שם, עמ' 319-320.

## שירי שיחתן של בריות

והוא צרור-שירים המספר מה  
סחים / הסנאים התכיים, הפיחים /  
ועוד וכדומה, ובתוך השאר הבאנו /  
אפלו שיחתן של שתי פרות-  
משה-רבנו.

### א. שלשה סנאים

אנחנו שלשה סנאים.

ראשון.

שני.

שלישי.

5 זנבותינו מאד נאים.

ארבים וסרוקים למשעי.

זנבותינו מאד נאים

וקדקד לנו קט ומלמד.

ויודעים אנו בין עפאים

10 לטיפס אל ראש עץ בזנוק אחד.

(ויודעים אנו בין עפאים

כבר על כך מסיחים הבריות)

גם לשבת במרום גבהים

על שתי כפות אחריות.

15 גם לשבת במרום גבהים

ולאחז אגוז בין כף לכף,

וכל רואינו משתאים,

אומרים: הנה הם על ענף.

20 וְכָל רוֹאֵינוּ מִשְׁתָּאִים  
אוֹמְרִים: נִסִּים וְנִפְלְאוֹת.  
אֲךָ אֵין אֲנַחְנוּ מִתְגַּאִים,  
כִּי לֹא נֶאֱהָה לְהִתְגַּאוֹת.

ב. שְׁלֹשׁ מִרְמִיטוֹת

אֲנַחְנוּ שְׁלֹשׁ מִרְמִיטוֹת.  
לִישׁוֹן אֵינְנוּ מִמְעִיטוֹת.

רַק פְּעַם לְשֶׁבַע שְׁמִטוֹת  
אֲנַחְנוּ יוֹרְדוֹת מִן הַמִּטּוֹת.

5 יוֹרְדוֹת עוֹמְדוֹת, מְפַהֲקוֹת  
שְׁלֹשׁ פְּהִיקוֹת  
א - - - רְכוֹת עַד - - - דְּמָאֵד.

אֲחֵר-כֶּךָ לְשֵׁלוֹם אָנוּ כֶּף מוֹשִׁיטוֹת  
זוֹ לְזוֹ  
10 וְלָשׁוּב לִישׁוֹן  
מִחְלִיטוֹת.

מִיַּד שְׁבוֹת אֲנַחְנוּ לְמִטּוֹת  
וּישְׁנוֹת כֶּךָ עוֹד שְׁבַע שְׁמִטוֹת.

15 אֲנַחְנוּ שְׁלֹשׁ מִרְמִיטוֹת.  
לִישׁוֹן אֵינְנוּ מִמְעִיטוֹת.



## ג. תשעה תכיים

אָנְחָנוּ תְּשׁוּעָה תְּכִיִּים,  
תְּשׁוּעָה עוֹפוֹת לֹא שְׂתוּקִיִּים,  
וְלֹא סִתָּם יוֹדְעֵי-צִיץ, כִּי אִם  
דְּבָרֵנִים. חֲרִיפִים וּבְקִיאִים.

5 הָאֶחָד (זֶה הַקֵּט הַמְחֻדָּד מִקּוּרוֹ  
וּמְנַקָּה נּוֹצֵתוֹ מְזַנֵּב עַד טוֹטְפֹת)  
מְצַטֵּט אֶת שְׁקִסְפִיר בְּמִקּוּרוֹ,  
מְדַבֵּר אֲנִגְלִית שׁוֹטְפֹת.

10 הַשְּׁנִי - הַסּוֹעֵד כַּעַת  
סֹעֵדֵת זֹרְעוֹנִים עִם סִלְקִית -  
מְגַלְגֵּל צְרַפְתִּית בְּמִבְטָא לְמוֹפֵת  
וַיֵּשׁ לוֹ יְדִיעָה חִלְקִית  
בְּאִיטְלִקִית.

15 הַשְּׁלִישִׁי - בַּעַל מְרִץ וּבַעַל בִּינּוֹת -  
מְדַבֵּר מוֹסְקִבָּאִית בְּנִגּוֹן.  
מְשַׁמֵּעַ בְּרוֹסִית מְלִים כְּדֶרְבָּנוֹת.  
מְדַקְלָם לְפַעֲמַיִם  
אֶת יְבִגְנֵי אוֹנִיגִין.

הַרְבִּיעִי הַתְּאֵמָן בְּבֵית  
הַתְּחִיל מְשׁוֹחַח מְלֵאִית.

חֲמִשִּׁי - הַמְכַנֶּה דוֹן קַמִּילִיו  
וְנוֹצֵת קְדֻקְדוֹ כְּסוּמְבִרְרוֹ -  
מְדַבֵּר סְפָרְדִית שֶׁל קַסְטִילִיָּה,  
מְסוֹתוֹבב לוֹ כְּמוֹ קַבְלָרוֹ.

25 והנה הששי תכיו האשי  
של קברניט ספינת-קטב היה הששי.  
באלסקה ערך הוא בקור דו-חדשי.  
ממלל אסקימוסית באפן חפשי.

30 השביעי - אברקיו אדמים ותרגים -  
חוצב תרפית  
פעשרה תרפים.

השמיני מתנווד על טבעת-צמיד  
וקורא לצמיד - "צמידוס".  
35 מתבטא אך ורק ביננית וברומית  
אומר כי שמו  
תפידוס.

התשיעי - הוא מצא מלון-כיס  
ולמד את שפתו להכעיס...  
40 ומאז דבורו מעין-מתגבר.

רק עוד אין הוא מבין מה שפיו מדבר.  
לדעתו זו שפת זולו. אבל אשתו בטי  
אומרת כי שפת טיבט היא.

אנחנו תשעה תכיים  
תשעה עופות לא שתוקיים. 45  
כל לשון מאנגלית עד שפתה של מליה,  
נדבר. כל שפה, מרומית עד תרפית.  
יש אומרים כי אי-שם בהרי הימליה  
יש אפלו תכי המדבר תכית.

ג. שְׁתֵּי פְרוֹת מֹשֶׁה רַבְּנוּ

אָנוּ

שְׁתֵּי פְרוֹת מֹשֶׁה רַבְּנוּ.

לְעוֹלָם לְעוֹלָם אִין רִיב בֵּינֵינוּ.

עַת עָרַב אַט-אַט מְטִילוֹת אָנוּ שְׁתֵּינּוּ

בְּשָׁלוֹם וְשָׁלוֹה. תַּעֲנוּג לְרֵאוֹתֵנוּ. 5

תַּעֲנוּג לְרֵאוֹתֵנוּ עוֹבְרוֹת צַעַד-צַעַד

לֹא בְשַׁעַט וְלֹא בְמַהֲרִית מְשַׁגְּעַת

עַל עֵלָה יִרְקַק וְטִלּוּל שֶׁל דְּלַעַת

אֲשֶׁר הִנֵּה וְהִנֵּה בְרוּחַ הוּא נַע אַט.

10 אָנוּ

שְׁתֵּי פְרוֹת מֹשֶׁה רַבְּנוּ.

בְּרִיּוֹת גּוֹצוֹת. נְקוּד-מְבָרִיק גַּבְּנוּ.

וְאִם הֵיטֵב-הֵיטֵב אֵלֵינוּ תִּתְּבוּנָנוּ

תִּרְאוּ כִּי מְאִירוֹת וּמְחִיכוֹת פְּנֵינוּ.

15

גַּם אִם יֵשׁ וְיָקוּם בְּקֶרְבְּנוּ סַעַר

אִין רוּחְנוּ פּוֹרְצַת בְּרִיחִים וְשַׁעַר

כִּי שְׁלֵמָה נִנְהָמָה בְּשֵׂאֵג וְגַעַר

כְּכַפִּירִים וְנִמְרִים וְכִשְׂאֵר חִיתוֹ יַעַר?

אָנוּ

20 שְׁתֵּי פְרוֹת מֹשֶׁה רַבְּנוּ.

אוֹר הַיּוֹם מִחֲמוֹ וְטוֹבוֹ יִשְׂבַּעֲנוּ.

גַּם אִם לִיָּלָה בָּא - אִין בְּכָר פֶּגַם לְגַבֵּינוּ.

כִּי בְלִילָה נָנוּם וְהָאֵל מְשַׁבְּנוּ.

אם יש יום אשר אין השמים כחלים בו  
ועננים בגבה בינוני עולים בו 25  
ומטרות פזורים לרדת עלולים בו  
מתכנסות אנו חרש בין שני עלעלים פה.

אנו

שתי פרות משה רבנו 30  
מטילות בגפנו בלי איש מלבדנו.  
השבלול מנסה להלך בצדנו  
אך את שתינו (אמרנו לו זאת) מעצבן הוא.

וכיון שנפשונו מאס בו מאסה  
בקשנוהו (שמותינו הדסה וחסיה)  
35 פי יחליף את מקום טיולו. אל יכעסה,  
אך ילך לטייל על עלה של חסה.

ד. שבעה טוסים

אנחנו שבעה טוסים.  
אם תשאל "אי תפארת?" היא כאן!  
בוא וראה זנבותינו פרושים  
כמו שבע קשתות בענן.

5 כמו שבע קשתות בענן  
הם פרושים בחצר העופות.  
או חולפים בנפנוף שאנן  
כמניפות שבידי היפות.

כמניפות שבידי היפות,  
10 המכסות את פניהן עד ריסים,  
או כגן של פרחי תועפות,  
בו גוני-מזרקות תוססים.

כְּגוֹנֵי-מִזְרְקוֹת תּוֹסְסִים  
זְנוּבוֹתֵינוּ הִנֵּה מִתְפָּרְשִׁים,  
אוּ כְּקֶסֶם שְׁטִיחֵי הַפָּרְסִים 15  
שֶׁבָּהֶם הִצְבְּעִים מִתְאַרְשִׁים.

יֵשׁ רוֹמְזִים רְמֵז דֶּק כִּי דִבַּק  
בְּנוּ שְׁמִיץ קָרְטוּב יִהְרֶה.  
זֶהוּ שְׁקָר מִבְּהֶק. כָּל אִבְק-  
גְּאוּהָ לָנוּ רַק לְזֹרָא. 20

אֲבָל מָה לַעֲשׂוֹת? בְּשַׁעָה  
שֶׁזְנוּבוֹת-טוֹסִים נִפְרָשִׁים  
הֲלֹא אֵין לְהַכְחִישׁ כִּי שְׂאָר  
כָּל עוֹפוֹת הֵם פְּשוּט אֶפְסִים.

הֵה, יִדְעַ יִדְעֵנוּ הֵיטֵב:  
יֵשׁ לְבָרַח מִפְּנֵי הַכְּבוֹד.  
אֶךְ כְּבוֹדֵנוּ אַחֲרֵינוּ רוֹדֵף  
וְאוֹתֵנוּ תוֹפֵס בְּזְנוּבוֹת.

הֵה, אֶפְלוּ אִישׁ תָּם וְעָנּוּ  
כְּהִלָּל, עַל כְּרַחוּ הָיָה שֶׁשׁ  
וְגֵאָה לוֹ הָיָה לוֹ זָנוּב  
צְבֻעוֹנֵי וּמִפְּאָר שֶׁל טוֹס.

וְלָכֵן בְּעֵבְרָנוּ בְּסָד,  
צֶעֶד צֶעֶד, שְׂבַעָה טוֹסִים,  
אֵל תֹּאמְרוּ בְּלִחְיֶשָׁה אַח אֵל אַח:  
הֵם עַל כָּל הָעוֹפוֹת מִתְנַשְּׂאִים. 35

כִּי אָמְרוּ נָא: אִם בָּא הַטּוֹס  
חֲרֹף זָנֹב-תִּפְאָרְתּוֹ, בִּקְהָלָם  
שֶׁל בְּרוּךְ וּפְרָגִית וְאוֹז,  
הוּא אֶחָד מֵעֲנוֹי עוֹלָם. 40

ה. שְׁלֹשָׁה צְבִיִּים

אֲנַחְנוּ שְׁלֹשָׁה צְבִיִּים.  
יְדוּעִים אֲנַחְנוּ בְּרַבִּיִּים.  
שְׁמוֹתֵינוּ (בּוֹתִיק נִתְחִילָה)  
פֶּרֶץ,  
נִפְתָּלִי, 5  
אֶכִּילָס.

לִי - לְנִפְתָּלִי,  
וְלִי - לְפֶרֶץ,  
נִהְיָה הַסְּבִיבָה. בָּה טִילְנוּ בְּמֶרֶץ.

אֶכִּילָס (שְׁמוֹ יַעֲיֵד) חֲדָשׁ בְּאַרְץ פִּמְוִיבּוּ.  
רֶץ יְדוּעַ.  
עָלָה מִיָּוֶן. 10

עֲכָשׁוּ מְטִילִים אָנוּ יַחַד בְּשָׁפִי.  
מְגִיעִים לְפַעֲמִים עַד אֲמָצַע הַמְּרַפֶּסֶת.  
וְאֶכִּילָס מִמֶּשׁ מִחֲפָעֵל. אוֹמֵר: "יִפִּי!  
הֲלִיכָה כְּזֹאת  
עָלִי אֵינָה נִמְאָסֶת". 15

מִאֲמָצַע הַמְּרַפֶּסֶת פּוֹנִים אָנוּ לְחֹדֶר,  
אֶךְ כִּיּוֹן שְׂיֹרֵד בֵּינְתַיִם הָעָרֵב  
וּלְפָנֵינוּ עוֹד דֶּרֶךְ רַבָּה, כְּמַעַט מֶטֶר, 20

אומרים אנו: "מילא, גליון בדרך".

חונים אנו תחת כפת כוכבי ליל  
ואכילס איננו ישן. לבו ער.  
בין - הוא אומר - עמקים השמים.  
אבל כאן הם נראים 25  
עמקים עוד יותר.

עם אור שחר, בעוד העולם מחריש,  
רואים אנו פתע: הה, מי במסלה בא?  
מי צועד הנה חיש? זה אכיש. צב קשיש. 30  
יש לו כבר נכדים. הם קוראים לו צבא.

יש אומרים - כבר בן אלף הוא. יש גם דעה  
שכבר מלאו לו אלף ומאה שנה.

כה או כה - לא צעיר הוא. אבל מרחקים  
עוד עובר בלי משען הוא ובלי משענה 30  
ויכולים לקנא בו צבים-דרדקים  
בני מאתים-שלוש-מאות-שנה.

לא לצאת מן הבית צוהו רופאיו,  
אבל הוא - לא אכפת לו. אתו על כתפיים  
הוא נושא את צריפו עמדו, וכדין צב 40  
מסתובב הוא בחוץ  
בלי לצאת מן הבית.

הוא נגש. צנארו משרבב. פלו סוד  
ועורו העתיק מחרץ וקמוט-קמט 45  
ומקוקו כמו קלף המגלות הגנוזות  
שהוצאו ממחבוא לאור שמש.

מְקִיפִים אוֹתוֹ אָנוּ, עוֹלֵי הַיָּמִים:  
לְאֵן הַרְגָלִים, אָכִישׁ?  
וְאוֹמֵר הוּא: הַחֲלֻטִּי לְרֹאוֹת, עֲלָמִים,  
מָה חֲדָשׁ 50  
בְּחֻבֵל לְכִישׁ.

כֶּף הוּא סָח. וְאָכִילְס מִפְתָּע. בִּיּוֹן  
שׁוֹאֲלִים הַמְסִירִים - כֶּף אוֹמֵר אָכִילְס -  
מָה יִשְׁן? אָבֵל כָּאן צַב-גְּנוּז-וְיִשְׁן  
עוֹד שׁוֹאֵל מָה חֲדָשׁ. זֶה מִפְּלִיא אֶפְלוּ. 55

זֹאת אָכִילְס אוֹמֵר. וְאָכִישׁ, שְׂאֲזֹנִיו  
כֶּכֶר כְּבֹדוֹ קֶצֶת, שׁוֹאֵל: מָה אָמַר הָעֵלֶם?  
אִז אֲנַחְנוּ יִחַדּוּ מִסְבִּירִים לוֹ לְשׁוֹב  
כִּי אָכִילְס אוֹמֵר שְׁזֵה פֶּלֶא.

רַעֲיוֹן מְעַנֵּנוּ" - סָח אָכִישׁ - "לֹא אֲכַחֶשֶׁה.  
וְעַכְשָׁו פְּעַמִּי  
לְכִישָׁה  
אֲחִישָׁה". 60

## ו. שְׁלֹשָׁה גִ'רְפִים

אֲנַחְנוּ גִ'רְף וְגִ'רְף וְגִ'רְף.  
מְשֹנָה וְנִפְלֵאת סִגְלָתְנוּ.  
אֲנַחְנוּ  
הַגְּעֵנוּ  
לְגִבָּה 5  
רַב,  
לֹא הִגִּיעַ אֵלָיו בַּעַל-חַי זוֹלָתְנוּ.



זֶה אֶת זֶה. עִם בּוֹא עָרֵב, נִצָּאָה לְפָגֵשׁ

וְנִמְצָא זֶה אֶת זֶה

בְּלִי קִשְׁי... 10

כִּי אֶת מִי עוֹד פּוֹגְשִׁים כָּאֵן בְּגִבְהַ-הָרָאשׁ?

רַק גִּ'רָרָף אֶת גִּ'רָרָף פֹּה יִכּוֹל לְפָגֵשׁ עוֹד...

לָנוּ יֵשׁ לְפַעֲמִים הֶרְגָשָׁה מְשֻׁנָּה

כִּי עָשׂוּי הָעוֹלָם שְׁתִּי קוֹמוֹת. כִּךְ נִתְכַּן הוּא.

כָּל הַחַי נֶעַ אִי-שָׁם בְּקוֹמָה רִאשׁוֹנָה 15

וְכָל הַקוֹמָה הַשְּׁנִיָּה - שְׁלָנוּ...

אִין מוֹצָאִים פֹּה חִיָּה וּבִהֶמָּה מְסֻבִּיב.

דוּמְיָה. רַק גִּ'רְפִּים שְׁלִשְׁת.

רַק אֲנִקוֹר עַל פְּנִינוּ עוֹבֵר, פּוֹעֵר פִּיו,

וְאוֹמֵר: מַה זֶה כָּאֵן? אֲרִבּוֹת בַּיִת-חֶרֶשֶׁת? 20

דוּמְיָה. וּבָרֵב עֶצֶב, בְּקוֹל חֶרֶשֶׁי,

סַח אֶחָד מִבִּינֵינוּ: מַדִּי אֶסְקֹר אֶת

הַמְרַחֵק הָעֵצוּם מִרְגְּלֵי עַד רִאשֵׁי

תּוֹקֶפֶת אוֹתִי סִתְרַחֶרֶת.

וְשׁוֹב הִס. שְׁמֵשׁ עָרֵב מִבְּעִיר עֲנָנִים. 25

אֶל רְחוֹק, אֶל רְחוֹק מִשְׁתַּרְעִים צְלָלֵינוּ.

הֶהְיִינוּ אִי-פַעֵם גִּ'רְפִּים קִטְנִים?

מִשְׁנָה... מַה הָיָה צְלָמְנוּ?

סַח שְׁנֵי מִבִּינֵינוּ: חָלַמְתִּי הַלִּיל

וְאֲנִי גִ'רָרָף קָט, קָט כְּזֹרֶת,

וְאֲנִי מִתְרוֹמֵם עַל בְּהוֹנוֹת, מִשְׁתַּדֵּל

לְקַטֵּף לִי

עָלָה חֲזוֹרֶת. 30

35 וּבְעוֹדֵי מִתְאַמֵּץ בֶּן-שָׁפָן פִּתְאֵם גָּח  
וְאוֹמֵר: "תֵּן אֶקְטֹף לָהּ... אֵל תִּתְיַגַע נָא.  
זֶה גִבְהַ מְדֵי בְשָׁבִילָהּ. אֵל תִּשְׁכַּח:  
הַגִּירָף בְּעַל-חֵי קִטָּן הוּא."

37 כֶּךָ אָמַר... וְאֶקִּיץ וְהִנֵּה חִלּוּם.  
אֶךְ עוֹדֵנִי זוֹכֵר בְּשִׁמְחָה עַד עֵתָה  
40 אֵיךְ אוֹתוֹ בְּכוֹר-שָׁפָן - תִּאֲמִינוּ אוּ לֹא -  
הַסֵּתֶכֶל בִּי מִלְמַעְלָה לְמִטָּה...

וְעוֹדֵנִי זוֹכֵר כִּמָּה טוֹב לְהִיּוֹת  
- לְפַעֲמִים, לְזִמְן-מָה בְּכָל אַפֵּן -  
בְּעַל-חֵי מְעַרֵב  
45 בֵּין הַבְּרִיּוֹת  
וְלֹא בְּעַל-חֵי יוֹצֵא דָפָן...

אִז שְׁלִישֵׁי מִבְּיַנֵּינוּ אוֹמֵר: אֵין סָפֵק,  
הַחִלּוּם עַד מָאֵד מְעַנֵּין הוּא.  
אֶךְ בְּכָל-זֹאת הַגִּבְהָה גַּם הוּא מְסַפֵּק  
50 הַנָּאָה לְפַעֲמִים. אֵל נִפְל בְּרוּחָנוּ.

הַסֵּתֶכֶלוּ בֵּי: נִגַּשׁ אֲנֹכִי אֵל רֹאשׁ עֵץ  
וּמִשְׁעִין סִנְטָרִי עַל צִמְרָת.  
שׁוּם חִיָּה וּבִהֶמָּה, מִשָּׁפָן וְעַד עֵז,  
לְהַשְׁעִין הַסִּנְטָר עַל רֹאשׁ-עֵץ לֹא מִכְשָׁרָת.

55 עוֹד מְשָׁל: אִישׁ צָרִיף לְעֵלוֹת עַל הַגָּג  
אִם מִחֲלִיט הוּא לְסַקֵּר אֶת הַנוֹף בְּנִחַת.  
וְאֵנִי - רֹאשׁ נוֹשֵׂא וּכְבֹר יֵשׁ לִי מִשְׁג  
מֵה נִשְׁמַע בְּסִבִּיבָה עַד מְעַבֵּר לְנַחַל.

כֶּן אֹמֵר הַשְּׁלִישִׁי. וְרֹאוּי לְהוֹדוֹת  
60 כִּי דְבָרִים נְכוֹחִים מְאֹד הֵם.  
בֵּינְתֵימָם כֶּכֶר חֶשֶׁף עַל אֶרֶץ... רַק עוֹד  
אֶת רְאִשֵׁינוּ הַשָּׁמֶשׁ עוֹטְרָה פֶּז וְאָדָם.  
וְאוֹמְרִים אֲנָשִׁים (וְאֶזְנֵינוּ שׁוֹמְעוֹת):  
הֲגַ'רְפִים הִלְלוּ מִמֶּשׁ מְלֵאֵי-הוֹד הֵם.

## ז. שֵׁלֶשׁ זְקִיּוֹת

שֵׁלֶשׁתָּן אוֹמְרוֹת:

אֲנַחְנוּ

שֵׁלֶשׁ

זְקִיּוֹת.

שֵׁלֶשׁ-בְּרִיּוֹת מְהִירוֹת,

5 כִּבְזֶק בְּזִיקִיּוֹת.

בְּהִיּוֹתָנוּ חוֹלְפוֹת בְּזִנְיָקָה,

בְּזִנְיָקָה מְהִירָה-מְחִלְיָקָה,

לָאוּ כָל עֵינַי זֹכֶה לְרֹאוֹתָנוּ.

הַסְּבָה: מְהִירוֹת תְּנוּעָתָנוּ.

10 אֵף אִתָּה מְתוֹךְ כֶּךָ אֵל תְּסִיֵק

שֵׁזְקִית הֲרוֹבְצָת בְּלִי זֵיעַ-וְזִנְיֵק

הִיא זְקִית שְׁאֶפְשֶׁר לְרֹאוֹתָהּ בְּלִי קוֹשִׁי,

כִּי גְלוּיָהּ מְזַנֵּב וְעַד רֹאשׁ הִיא.

לֹא וְלֹא! כִּי לְהִפְךָ! בְּזִמְן

15 שְׁאֲנַחְנוּ רוֹבְצוֹת בְּלִי סֶמֶן

שֵׁל נֵיעַ

וְזֵיעַ קַל -

אֵין לְרֹאוֹתָנוּ כָּלְל!

### זקית ראשונה:

כי צבענו אט-אט מתחלף (זה טיבנו)  
20 ונבלע בתוך צבע הנוף שסביבנו.

### זקית שניה:

כי אכן, כל בריה בעולם יש לה צבע.  
וצבעה הוא פחות-או-יותר צבע-קבע.  
אבל אנו - לא כן. אם תאמר לזקית  
"מה צבעך?" היא תשיב: "קצת קשה להגיד...  
25 קצת קשה להגיד... זה תלוי בתנאים"...  
אז תבין כי בזו שאלת הצבעים  
העמדת אותה במצב לא נעים.

### שלשתן אומרות:

צא וראה: ברבצנו בחול הצהבהב  
30 הגנו צהבהבות מקדקד עד זנב.  
אבל אם מצענו אזוב - ירקות  
הגנו כאזוב מזנב עד קדקד.  
ובעברנו משם אל ענף מסקס  
הגנו הירקרק מעלינו נס  
35 וגנו אפרפר חיש עלינו קופץ  
וצבענו ממש כקלפת העץ -

### זקית שלישית:

ואדם לא יבדיל בין ענף לזקית  
אם אפלו יכפו עליו הר כגיגית.

### שלשתן אומרות:

וברדתנו שנית אל החול, שוב יסב  
40 וינס האפר וישוב הצהב.

זקית ראשונה:

וְאֶפְלוּ בְלֶשׁ שִׁיחֲלִיט לְעֵמֶל  
וְלִבְלֶשׁ - לֹא יִבְדִּיל בֵּין זָקִית לְחֹל.

שלשתן אומרות:

וּבִטְפִסְנוּ מִשֵּׁם אֵלֵי קִיר לְבִנְבֵן  
הַצֶּהָב בִּלְבָן מִתְחַלֵּף כְּמוֹבֵן.  
45 וּבִרְדָּתְנוּ לְנוֹחַ עַל פֶּחַ מְהֵפֵה  
כָּבֵד צָבַעְנוּ מִמֶּשׁ חֲלוּדַת הַפֶּחַ -

זקית שניה:

וּבְנוֹחֵנוּ עַל אֶבֶן-מִשְׁקוֹף סְדוּקַת סִיד  
לֹא תִבְדִּילוּ בֵּין אֶבֶן-מִשְׁקוֹף לְזָקִית  
אִם אֶפְלוּ בְלִי סוּף תִּסְתַּכְּלוּ בַּמִּשְׁקוֹף  
בְּעִזְזַת הַמְּכַשִּׁיר הַנִּקְרָא טְלִסְקוֹף.

שלשתן אומרות:

בְּקִצּוֹר, לְזָקִית מְנַגְנֹן-הַסְּנֹאָה  
אֲשֶׁר יֵשׁ לוֹ וַיֵּשׁ מַעֲלוֹת כְּבִירוֹת.  
בְּשָׁעָה שֶׁנִּפְתַּחַת אֲלֵינוּ רָעָה,  
55 אֲנַחְנוּ רוֹאוֹת וְאֵינָנוּ נִרְאוֹת.

זקית ראשונה:

לֹא לְשׂוֹא מְקַנְאִים בָּנוּ עַל סִגְלֵתְנוּ -  
עַל הַפּוֹד הַצְּבָעִים וְטִשְׁטוּשׁ הַצּוּרוֹת.  
אֶךְ יוֹדְעִים אוֹלֵי רַק מְעֵטִים זוֹלְתָנוּ:  
זֶה גוֹרֵם לָנוּ - כֵּן! - גַּם צָרוֹת צְרוּרוֹת.

### זקית שניה:

60 כן, צרות! כן, צרות! אל תשאל בשל מה?  
למשל, תמול נדברנו, שלש זקיות,  
כי יחדו נפגש על ענף השקמה  
לדיון בשאלות משקיות.

65 כך נדברנו. ובכן, שעתים-שלש  
זו לזו על ענף השקמה חכינו  
ואין אות וסמן. כך המתנו עד בוש  
ולבסוף התיאשנו - לדרך פנינו...

70 ורק אז (זה יוצא לה מרב הסנאות)  
כאשר כל-אחת-לדרך פרצנו,  
הה, ראינו פתאם כי שעות על שעות  
זו מול זו ללא ניע רבצנו...

### זקית שלישית:

75 ויש רע מזה! יש ויקרה לפעמים  
שזקית מול זקית מתישבת  
ומספרת מקצת חוויות ורשמים  
ושמחה שמצאה היא לה און קשבת...

ואחר ששופכת היא כך את לבה  
מתברר לה פתאם (או אי-מי לה מעיר)  
שדברה היא אל איזו פחית או קלפה-  
של בלבוס או פשוט וממש אל הקיר.

### זקית שניה:

80 זהו. איש לא יגיד כי ישנה לזקית  
במקרה כזה הרגשה חגיגית...

שלשתן אומרות:

לא ולא! לפעמים בשעות ליל חשכות  
לאחר יום תמים של חלוף מסכות  
אנחנו רובצות וחולמות בהקיץ  
את חלום הזקית. 85

ואנחנו חולמות בלילות אין-תנומה  
כי צבעינו קבועים מני-אז-מבראשית:  
הזקית האחת היא זקית אדמה,  
השנייה ירקה  
וזהב השלישית. 90

ושלשתנו גם יחד - זקית ירקה  
וזקית אדמה וזקית של זהב  
מהלכות בעולם בזניקה-מחליקה  
ועל פינו  
מחליף העולם את צבעיו. 95

וחולמות אנו יער ירק, יער עד,  
וזקית של זהב בו חולפת פחץ  
והנה - אך נוגעת היא בו - ומיד  
כל היער כלו  
זהב נוצץ! 100

וחולמות אנו עיר לבנה, עיר חומה,  
עלי רכס הרים אפרים... ופתאם:  
ברק זקית ירקה וזקית אדמה -  
והעיר ירקה  
והרכס אדם! 105

וזקית לבנה וסגולה וכחלה  
מצטרפות אל שלשתנו מקרן-זווית  
ונמשך החלום - ותבל פלה

מְחַלֵּיפָה אֶת צְבָעֶיהָ כְּמוֹ הַזְקִית!

110 וְחוֹלְמוֹת אָנוּ צָמֵד סוֹסִים אַפְרִים  
וְזָקִית לְבָנָה מְחַלֵּיקָה עַל גַּבָּם  
וְהִנֵּה הֵם אֵט-אֵט צְבָעֵיהֶם מְמִירִים  
וְהִנֵּה הֵם צְחָרִים כְּמוֹ קֶצֶף שֶׁל יָם!

115 וְחוֹלְמוֹת אָנוּ שֶׁלֶג סֵגֶל כִּי חִלֵּף  
חִלְפָה הַזְקִית הַסִּגְלָה כְּמִכְחֹל.  
וְחוֹלְמוֹת אָנוּ לַיִל וְבוֹ חֶשֶׁךְ צָהָב  
וְחוֹלְמוֹת אָנוּ יוֹם וְבוֹ שֶׁמֶשׁ כָּחַל!

120 כִּי הַכֹּל מִתְחַלֵּף וְשׁוֹטֵף וְהוֹפֵךְ  
צוּרוֹתָיו וְצָבָעָיו. וּבִתְבַל עֲנֻקִית  
יֵשׁ מְרָאָה רַק אֶחָד אֲשֶׁר אֵין בוֹ סִפְקָ  
וְשֵׁאֵין בוֹ תַמּוּרוֹת -  
הוּא מְרָאָה הַזְקִית!

125 כֶּךָ עַד שַׁחַר. עִם שַׁחַר לְקוֹל הַשְּׂרָקָרָק  
הִנְנוּ מְקִיצוֹת. בְּמִזְרַח אֹר מְהֵל  
וְהִיקוּם אֲדָמָדָם וְזָהָב וִירְקָרָק  
כְּנוֹשָׂא אֶת עֲקָבוֹת חֲלוּמֵנוּ מְלִיל.

130 אֲזִי אֲנַחְנוּ אֶל מוֹל הָעוֹלָם הַטָּלוּל  
מְרַבְּצֵנוּ זִנְקוֹת וְשִׁלְשֵׁתֵנוּ בְּסֶף  
מְמִרְיָאוֹת בְּזִנוּק עֲקָלְקָל וְתָלוּל  
וּבוֹזְקוֹת בְּמֵאֲזֵן וְגוֹלְשׁוֹת בְּמֵאֲנֶף.

וּכְבֵּר שׁוֹב מְחַלִּיפוֹת אָנוּ דְמוֹת וְצָבָעִים  
אֶף רוֹחְנוּ עָלֵינוּ טוֹבָה, כִּי שְׁמוֹר  
בְּנוּ דְבַר חֲלוּמֵנוּ, חֲלוֹם הַפְּלָאִים



בו נגלה סוד פתנו שאין לו שעור.

135 הוא חלום הפלאים שקבע הלכה  
והראנו כי אנו, דלות הפנים  
וחסרות הגון, לנו פס המלוכה  
הנשא עלי כל במלכות הגונים.

כן, אולי חלומנו רק שוא הוא... אולם  
140 בשעה שאנחנו  
צבעים ממירות  
האם אין זה סמן כי גוני העולם  
לשרתנו עומדים כלפני הגבירות?

כל גוני העולם כלפני הגבירות  
145 לשרתנו עומדים, לעטר לנו חיש  
אדרות מרהיבות, עמומות או בהירות,  
מטה פלא דקיק, לא היתה בו יד איש.

### זקית ראשונה:

כל גון, בבואנו גבולו, חיש מושיט  
לנו אדר יקר  
150 ושרביט...

### שלתן אומרות:

ובקבלנו ממנו את זו התשורה  
אנו פתע שוקעות  
במנוחה גמורה  
ללא ניצ וניע וזניק. פיאות  
155 לבריה שעוטרם אותה אדר מלכות...  
ולאחר שעתים-שליש של מנוחה

אנו שוב מזנקות  
ממלוכה למלוכה.

## ח. חמשה סיחים

אנחנו סיחים. חמשה סיחים.  
סיחים חמשה. רעים כאחים.

אחד ערמוני

ואחד אדמוני

5 ושלשה לבנים, מחלב צחים.

מאז עלות שחר לא נחנו,

כי באחו שוטפים-דוהרים אנחנו.

פי רגלינו גבוהות, ארכות,

ארכות, קלילות, מוצקות,

10 ארכות, קלילות, מוצקות, דקות,

דוהרות מעצמן,

לא רוצות לחכות.

אנחנו עטים כחצים מקשת

עד לראש הגבעה הרחוקה ועולים

15 וחוזרים ויורדים כמו רוח רועשת

עד לנחל מקום שם רוקדים הגלים

וחוזרים לגבעה... ואם יש לנו חשק

מספיקים אנו גם) איך? הכל מתפלאים!

לגלגל את עצמנו בדשא, בדשא,

20 לגלגלים אחדים קלים.

ובדרך עוברים שני סוסי עבודה

המושכים אחרינו עגלה כבדה

וְשׁוֹמְעִים אָנוּ אֵיךְ זֶה-לְזֶה הֵם סְחִים:  
אֵיזָה מִיִּן פְּרָחִים  
הֵם הַיּוֹם הַסִּיחִים!

25 בְּיָמֵינוּ הָיוּ הַסִּיחִים מִתְמַחִים  
יּוֹשְׁבִים וְטוֹרְחִים וּמְמַיְנִים מִסְמָכִים  
וּבִשְׁעָה שֶׁהָיוּ הַסִּיחִים נָחִים  
הֵם עִנּוּ בַסְּפָרִים מְרַבֵּי כָרְכִים,  
30 וְכִיּוֹם לֹא שׁוֹם סֵפֶר וְלֹא עֲרָכִים,  
וּבְכָל לְמִי אֵלֶּה סִיחִים שֵׁיכִים?

כֶּךָ סְחִים שְׁנֵי סוֹסֵי עֲבוּדָה, וְאַנְחָנוּ  
מְרַקְדִים לְפָנֵיהֶם  
35 אַחֲרֵיהֶם  
מְסַבֵּיכֶם,  
מְלֹוִים בְּמַחֹול אוֹתָם דֶּרֶךְ הָאָחוּ  
וּשְׁנֵיהֶם מִשְׁתַּתְקִים, זֹעֲפִים. זֶה טִיבָם.

מִשְׁתַּתְקִים וְדוֹרְכִים בְּכַבְדוֹת צַעַד צַעַד,  
40 וְלֹא אַחַר שֶׁעָבְרוּ הֵם  
אֲזַנְנוּ שׁוֹמְעַת  
אֵיךְ כְּבִדְרָה-אֲגַב זֶה-לְזֶה הֵם סְחִים:  
כֵּן, וּבְכָל זֹאת...  
בְּכָל זֹאת  
45 סִיחִים מְצַלְחִים...

עוֹד אֲזַנְנוּ לְשִׁמְעַת דְּבָרָם מְנִסוֹת  
אֶךְ רְגֵלֵינוּ  
אוֹתָנוּ  
כֶּכֶר הַלְּאָה נוֹשְׂאוֹת...  
50 וְכִבְרָתֵנוּ

ביעף  
 כרוחות פְּרָצִים  
 אֶת הָאָחוּ  
 מִסוּף  
 55 וְעַד סוּף חוֹצִים...  
 מְתַרְחֵקִים כְּרוּחוֹת  
 וְחוֹזְרִים כְּסִיחִים  
 עֲרֻמוֹנֵי  
 אֲדָמוֹנֵי  
 60 וְשִׁלְשָׁה צָחִים.

לֹא לְשׂוֹא כָּל רוֹאֵינוּ שְׂשִׁים וְשִׁמְחִים  
 וְלֹא שׂוֹא גַם אֲנָשֵׁי הַמִּדְעָה הַמְּמַחִים  
 כְּבָר אָמְרוּ  
 וְקִבְעוּ  
 65 בְּקִמְטָם הַמְּצָחִים:  
 הָאָחוּ  
 מְקוּם מְצִיָּו לְסִיחַ הוּא.  
 וְהִסִּיחַ הוּא  
 מְלֶךְ מְלֹכֵי הָאָחוּ.

וְשׁוֹמְעִים אָנוּ אֵיךְ זֶה-לְזֶה הֵם סֹחִים:  
 אֵיזֶה מִין פְּרַחְחִים  
 הֵם הַיּוֹם הַסִּיחִים! 25

בְּיַמֵּינוּ הָיוּ הַסִּיחִים מִתְמַחִים  
 יוֹשְׁבִים וְטוֹרְחִים וּמְמַיְנִים מְסַמְכִים  
 וּבִשְׁעָה שֶׁהָיוּ הַסִּיחִים נָחִים  
 הֵם עֵינּוּ בְּסַפְרִים מְרַבֵּי כָרְכִים,  
 וְכִיּוֹם לֹא שׁוֹם סֵפֶר וְלֹא עֲרָכִים, 30  
 וּבְכֹל  
 לְמִי אֵלֶּה סִיחִים שְׂיָכִים?

כֶּךָ סֹחִים שְׁנֵי סוֹסֵי עֲבוּדָה, וְאַנְחָנוּ  
 מְרַקְדִים לְפָנֶיהֶם  
 אַחֲרֵיהֶם 35  
 מְסַבִּיבֵם,

מְלִוִים בְּמַחֹל אוֹתָם דֶּרֶךְ הָאָחוּ  
 וּשְׁנֵיהֶם מְשַׁתְּקִים, זֹעֲפִים. זֶה טִיבָם.

מְשַׁתְּקִים וְרוֹרְכִים בְּכַבְדוֹת צַעַד צַעַד,  
 וְלֵאחֶר שְׁעֲבְרוּ הֵם 40  
 אֲזַנְנוּ שׁוֹמְעֵת

אֵיךְ כְּבִדְרָךְ-אֲגַב זֶה-לְזֶה הֵם סֹחִים:  
 כֵּן, וּבְכֹל זֹאת...  
 בְּכֹל זֹאת  
 סִיחִים מְצַלְחִים... 45

עוֹד אֲזַנְנוּ לְשֹׁמֵעַ דְּבָרָם מְנֹסוֹת  
 אֶךְ רְגַלְנוּ  
 אוֹתָנוּ  
 כְּכֹר הַלְּאָה נוֹשְׂאוֹת...

- 50 וְכָבֵד אֲנִי  
בְּיַעֲף  
כְּרוּחוֹת פְּרָצִים  
אֶת הָאָחוּ  
מִסּוּף
- 55 וְעַד סוּף חוֹצִים...  
מִתְרַחֲקִים כְּרוּחוֹת  
וְחוֹזְרִים כְּסִיחִים  
עֲרֻמוֹנֵי  
אֲדֻמוֹנֵי  
60 וְשִׁלְשָׁה צָחִים.
- לֹא לְשׂוֹא כָּל רוֹאֵינוּ שְׂשִׁים וְשִׁמְחִים  
וְלֹא שׂוֹא גַם אֲנִשֵׁי הַמַּדְעַ הַמְּמַחִים  
כְּכָר אָמְרוּ  
וְקָבְעוּ  
65 בְּקִמְטָם הַמְּצָחִים:  
הָאָחוּ  
מְקוֹם מְצִיָּן לְסִיחַ הוּא.  
וְהִסִּיחַ הוּא  
מֶלֶךְ מַלְכֵי הָאָחוּ.

## מראי מקום

### א. נתן אלתרמן - יצירות לילדים (מקור, עיבוד ותרגום) לפי סדר הופעתם בדפוס

- ◆ "גד גיבור ציד", (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' ב (טו), י"ב בחשון תרצ"ג (11.11.1932), עמ' 5.
- ◆ "מי ימצא את סוף הדרך?" (סיפור לילדים מאת ס' פדורצ'נקו), תרגום: נ' אלתרמן, דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' ג (טז), י"ז בכסלו תרצ"ג (16.12.1932), עמ' 5 (נוסח שונה נדפס בערדל הפלא, תשכ"ב ובלילדים). חזר ונדפס: מקראות ישראל, לכיתה השלישית, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה 1968, עמ' 118-121.
- ◆ "ילדה, כלבלב ופעמון" (שיר), כלנוע, שנה ב, גיל' 26 (גליון הילדים), כ"ד בכסלו תרצ"ג (23.12.1932), עמ' 3.
- ◆ "חג האילנות" (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' ה (יח), י"ד בשבט תרצ"ג (10.2.1933), עמ' 1.
- ◆ "התפוח הישן" (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' ז (כ), י"ד בניסן תרצ"ג (10.4.1933), עמ' 4. חזר ונדפס: מקראות ישראל, לשנת הלימודים הרביעית, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1967, עמ' 156; חזר ונדפס: מקראות ישראל מחודשות, לשנת הלימודים הרביעית, בעריכת נ' פרסקי וז' אריאל, מסדה, רמת-גן 1971, עמ' 156.
- ◆ "מי ניפץ את האגוז" (שיר מאת מ' סטרמיץ), תרגום: נ' אלתרמן, דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' ח (כא), ה' בסיון תרצ"ג (30.5.1933), עמ' 4.
- ◆ "זנבות", (שיר מאת ויטלי ביאנקי), תרגום מרוסית: נ' אלתרמן, דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' ט (כב), כ' בתמוז תרצ"ג, עמ' 5.
- ◆ "בין תרצ"ג ובין תרצ"ד בא גד" (מעשייה מחורזת), דבר (מוסף לילדים), שנה ב, גיל' יא (כד), כ"ד באלול תרצ"ג (15.9.1933), עמ' 5 (גרסה מוקדמת של האפרוח העשירי, תש"ג).
- ◆ "היורה" (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ג, גיל' ב (כו), כ"ח בחשון תרצ"ד (13.11.1933), עמ' 1. חזר ונדפס: מקרא לילד, בעריכת נ' גבריאל וז' אביב, הוצאת יבנה, תל-אביב תשט"ו. חזר ונדפס: מקראות ישראל, לשנת

- הלימודים הרביעית, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1967, עמ' 145-146; חזר ונדפס: מקראות ישראל חדשות, בעריכת נ' פרסקי, לשנת הלימודים השלישית, מסדה, רמת-גן 1978, עמ' 129.
- ◆ "זה קרה בחנוכה" (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ג, גיל' ג (כ"ז), כ"ז בכסלו תרצ"ד (15.12.1933), עמ' 5. חזר ונדפס: מועדים, סדר ספרים לחגי העם, ספר חנוכה, בעריכת חיים הררי, הוצאת הלשכה הראשית של הקק"ל וחברת אמנות, תל-אביב תשי"א. חזר ונדפס תחת הכותרת נס גדול היה פה, עם ציורים מאת צילה בינדר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1973. חזר ונדפס תחת הכותרת נס גדול היה פה עם ציורים מאת ד' קרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.
- ◆ "הרכבת" (שיר), עתוננו לילדים קטנים, שנה ב, גיל' ה, ד' בטבת תרצ"ד (22.12.1933), עמ' 1. חזר ונדפס: מקראות ישראל, לשנת הלימודים השנייה, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן תשכ"ז, עמ' 326.
- ◆ "אבא נלחם לחופש" (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ג, גיל' ו (ל), כ"ב באדר תרצ"ד (9.3.1934), עמ' 1.
- ◆ "מי יבוא ראשון" (מעשייה מחורזת), מאת יבגני ל' שוורץ, מרוסית: נ' אלתרמן, דבר (מוסף לילדים), שנה ג, גיל' ז (לא), י"ד בניסן תרצ"ד (30.3.1934), עמ' 5. חזר ונדפס בספר מי יגיע ראשון, ציורים: צילה בינדר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1979.
- ◆ "מחנה הקיץ" (שיר), דבר (מוסף לילדים), שנה ג, גיל' יא (לה), ו' באלול תרצ"ד (17.8.1934), עמ' 1.
- ◆ "ספתנו" (שיר), עתוננו לילדים קטנים, שנה ג, גיל' א-ב, י"ד בתשרי תרצ"ה (23.9.1934). חזר ונדפס: מקראות ישראל, בעריכת מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, תל-אביב תשי"ב, עמ' 44. חזר ונדפס: מקרא לילד, לשנת הלימודים השלישית, בעריכת נ' גבריאלוב' אביבי, יבנה תשי"ט, עמ' 51. חזר ונדפס: מקראות ישראל מחודשות, בעריכת נ' פרסקי וז' אריאל, ג, מסדה 1971, עמ' 44. חזר ונדפס: מקראות ישראל מחודשות, בעריכת נ' פרסקי, ג, מסדה 1978, עמ' 45.
- ◆ "מעשה-חדגדיא" (שיר), דבר, מוסף לילדים, שנה ד, גיל' ה (מד), י"ד בניסן תרצ"ה (17.4.1935), עמ' 1. (בחתימת: "נילוס").



- ◆ רדי הזקן: פרשת מעשיו ומוותו (רומן), מאת קפיטן מאריאט, תרגם מאנגלית: נ' אלטרמן, מצפה, תל-אביב תרצ"ה.
- ◆ "נומה בן, עצום נא עין" (שיר-ערש), נכתב להצגת הילדים הדובון והזאב השודד, 1939, הוצג בתאטרון גננות.
- ◆ חרוזים ומעשיות (שירים ומשלים) מאת אליעזר שטיינברג ("הדברים בספר זה לוקטו מעיזבונו של הסופר-המורה אליעזר שטיינברג, מקצתם כתב המחבר עברית ומקצתם תורגמו מאידיש בידי נ. אלטרמן"), צייר: חיים גליקסברג, עם עובד, ספרייה לילד, תל-אביב תש"ג, 47 עמ'. (אלטרמן תרגם את השירים "מיכל קטנה פיקחת היא", "אלף בית", "פרה גועה", "היו אווזים", "צנון וחזרת", "הרוד כועס", "מעשה בקומקום", "סנדלר מכה בפטישון", "גדי גד", "משחק הסנוורים", "רעם רעם" ו"מאין בא הלחם").
- ◆ האפרח העשירי (מעשייה מחורזת), ציורים: א' נכון, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב תש"ג. חזר ונדפס עם ציורים מאת ד' קרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2005.
- ◆ לימפופו: מסע לארץ הקופים (מעשייה מחורזת, מאת ק"א צ'וקובסקי), מרוסית: נ' אלטרמן, עם עובד, תל-אביב תש"ג. חזר ונדפס עם ציורים מאת ש' צבר, עם עובד, ספריית שפן הסופר, תל-אביב 1966 (הנוסח שונה במקצת מזה שהופיע בשנת תש"ג).
- ◆ פתחו את השער, שירים מאת קדיה מולודובסקי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1945. (אלטרמן תרגם את השירים "הילדה איילת", "סנדלים", "הטחנה", "דינה סינית", "על ראש הר", "גלגוליו של מעיל", "המכתב", "הקטטה" ו"הגולם").
- ◆ ברמלי (מעשייה מחורזת מאת קורניי צ'וקובסקי), מרוסית: נ' אלטרמן, צייר: י' קוברסקי, עם עובד, תל-אביב תש"ו. חזר ונדפס בשנת תשל"ג.
- ◆ "אצל שלמה המלך" (שיר מאת ק' מולודובסקי), תרגם: נ' אלטרמן, דבר, כ' בסיון תש"ט (17.6.1949), עמ' 3.
- ◆ "מעשה באלהו הנביא" (שיר מאת ק' מולודובסקי), תרגם: נ' אלטרמן, דבר, ג' באב תש"ט (29.7.1949), עמ' 3.
- ◆ "מאין בא הלחם" (משל לילדים עם קטעי שיר מאת א' שטיינברג), תרגם: נתן אלטרמן, מקראות ישראל, ב, בעריכת מ' בליך ונ' פרסקי, הוצאת מסדה, תל-אביב תשט"ו.

- ◆ "שיר התעודה" (שיר), בתוך: מקרא לילד (לשנת הלימודים הראשונה), בעריכת נ' גבריאלי וב' אביבי, הוצאת יבנה, תל-אביב תשי"ח.
- ◆ ספר התבה המזמרת, שירים ומעשיות מחורזות, ציורים: צילה בינדר, מחברות לספרות, תל-אביב 1958; חזר ונדפס: הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1973.
- ◆ "האסקימו ננוק" (סיפור מאת ה"א פרדי), תרגום: נ' אלטרמן, בתוך: מקרא לילד, בעריכת נ' גבריאלי וב' אביבי, הוצאת יבנה, תל-אביב תש"ך, עמ' 248. חזר ונדפס תחת הכותרת "האסקימו הקטן", בתוך: מקראות ישראל מחודשות, לכיתה השנייה, בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1975, עמ' 476-477.
- ◆ "שיר הצפרדעים הזמרות חברות 'להקת היער'" (שיר), דבר לילדים, כרך לב, חוב' 27, ל' באדר א' תשכ"ב (6 במארס 1962), עמ' 592 (קטע ממחזהו המחורז לילדים של נ' גרנט להקת היער).
- ◆ "שיר הברווזים המתעמלים" (שיר), דבר לילדים כרך לב, חוב' 29, יב באדר ב תשכ"ב (20.3.1962), עמ' 639 (קטע ממחזהו המחורז לילדים של נ' גרנט להקת היער).
- ◆ "שיר לכת של שני הארנבים האמיצים זניק וזנוק" (שיר), דבר לילדים, כרך לב, חוב' 31, כח באדר ב תשכ"ב (3.4.1962), עמ' 681. (קטע ממחזהו המחורז לילדים של ג' מטביב ערדל הפלא).
- ◆ "שיר החתלתולים" (שיר), דבר לילדים, כרך לב, חוב' 39, כח באייר תשכ"ב (29 במאי 1962), עמ' 879. (קטע ממחזהו המחורז לילדים של ג' מטביב ערדל הפלא).
- ◆ "איזה חום..." (שיר מאת ל' לנסקי), תרגום: נ' אלטרמן, דבר לילדים, כרך לב, חוב' 51 כ"א באב תשכ"ב (21.8.1962), עמ' 1156.
- ◆ "חידות עם ועם" (חידות), דבר לילדים, כרך לב, חוב' 49, ז' באב תשכ"ב (7.8.1962), עמ' 1112; חוב' 52, כ"ח באב תשכ"ב (28.8.1962), עמ' 1176; חוב' 54 (יב באלול תשכ"ב, 11 בספטמבר 1962), עמ' 1219.
- ◆ ערדל הפלא: הצגות משעשעות וסיפורי שיר, מתורגמים מרוסית על-ידי נ' אלטרמן, ציורים: צילה בינדר, מחברות לספרות, תל-אביב תשכ"ב.
- ◆ "הקרב על גרנדה" (שיר), בתוך: מקראות ישראל, לשנת הלימודים השביעית, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1966, עמ' 305-310 (נדפס לראשונה בתוך ספר התבה המזמרת, 1958).

- ◆ "גשם יהי" (שיר), בתוך: המקראה שלי, לכיתה ג', בעריכת ז' אריאל, ב' אביב ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1966, עמ' 84. חזר ונדפס: מקראות ישראל, לשנת הלימודים השנייה, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן תשכ"ג, עמ' 75.
- ◆ "אוטו" (שיר), בתוך: המקראה שלי, לכיתה ג', בעריכת ז' אריאל, ב' אביב ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1966, עמ' 313. חזר ונדפס: מקראות ישראל מחודשות, לכיתה השנייה, בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1975, עמ' 158.
- ◆ "חתלתולים" (שיר), בתוך: המקראה שלי, לכיתה ג', בעריכת ז' אריאל, ב' אביב ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1966, עמ' 341.
- ◆ הזמיר (אגדה מאת ה"כ אנדרסן), תרגום: נ' אלתרמן, צייר: ע' חזן, דביר, תל-אביב 1963.
- ◆ "אנשי עלייה שנייה" (שיר), בתוך: מקראות ישראל, לכיתה ה', בעריכת נ' פרסקי וז' אריאל, מסדה, רמת-גן 1967, עמ' 117-120; חזר ונדפס במהדורת 1971, עמ' 105-108 (נדפס לראשונה בתוך ספר התבה המזמרת, 1958).
- ◆ "נעליים" (משל מאת א' שטיינברג), תרגום: נ' אלתרמן, בתוך: מקראות ישראל, לשנת הלימודים השנייה, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן תשכ"ז, עמ' 181.
- ◆ "סנרליים" (שיר מאת ק' מולודובסקי), תרגום: נ' אלתרמן, בתוך: מקראות ישראל, לשנת הלימודים השנייה, בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן תשכ"ז, עמ' 182 (השיר נדפס לראשונה בתוך: פתחו את השער, שירים מאת ק' מולודובסקי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1945).
- ◆ "חמישה עשר בשבט" (שיר), בתוך: מקראות ישראל, לכיתה ה', בעריכת ז' אריאל, מ' בליך ונ' פרסקי, מסדה, רמת-גן תשכ"ח, עמ' 296.
- ◆ "עוג מלך הבשן" (שיר), בתוך: כולם רוצים להיות גדולים: שירים וסיפורים לילדים, בעריכת שלמה טנאי וחזי לופכן. ציורים: תרצה, הוצאת ידידים, תל-אביב 1970, עמ' 16-20.
- ◆ "ספני שלמה המלך" (שיר), מקראות ישראל, לכיתה ה', בעריכת נ' פרסקי וז' אריאל, מסדה, רמת-גן 1971, עמ' 393-397 (נדפס לראשונה בתוך ספר התבה המזמרת, 1958).

- ◆ "מסעות בנימין מטודלה" (שיר), מקראות ישראל, לכיתה ה', בעריכת נ' פרסקי וז' אריאל, מסדה, רמת-גן 1971, עמ' 476-473 (השיר נדפס לראשונה בתוך ספר התַּבַּה המזמרת, 1958).
- ◆ ספר החידות, ציורים: צילה בינדר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א.
- ◆ לילדים, ציורים: צילה בינדר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1972. מהדורה שנייה, מחודשת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1974. מהדורה שלישית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1976.
- ◆ "סנדלר מכה בפטישוך" (שיר מאת א' שטיינברג), תרגום: נ' אלטרמן, מקראות ישראל המחודשות, לכיתה השנייה, בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1975, עמ' 374.
- ◆ עוג מלך הבשן (שיר), ציורים: צילה בינדר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1975.
- ◆ רדי הזקן (רומן) מאת קפיטן מאריאט, תרגום: נ' אלטרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1976, עמ' 115. למהדורה זו צורף הסיפור "נאנוק, האסקימו הקטן" מאת ה"א פרדי, ו"מונחי הספנות הותאמו למונחים המקובלים היום במקצוע זה".
- ◆ "מנגד להר", בתוך: מקראות ישראל חדשות, ספרות בכיתה ו', בעריכת נ' פרסקי, מסדה 1977, עמ' 372. חזר ונדפס במהדורת 1983, עמ' 385.
- ◆ "גשם ושמש" (שיר), בתוך: מקראות ישראל חדשות, לשנת הלימודים השלישית, בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1978, עמ' 131-134 (התפרסם לראשונה בתוך ספר התַּבַּה המזמרת, 1958).
- ◆ "הזנבות", בתוך: מקראות ישראל חדשות, לשנת הלימודים השלישית, בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1978, עמ' 416-417.
- ◆ "המכתב" (שיר מאת ק' מולודובסקי), תרגום: נ' אלטרמן, בתוך: מקראות ישראל חדשות, לשנת הלימודים הרביעית, מסדה, רמת-גן 1978, עמ' 478-481 (השיר התפרסם לראשונה בתוך: פתחו את השער, שירים מאת קדיה מולודובסקי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1945).
- ◆ "תשעה תוכיים" (שיר), בתוך: מקראות ישראל חדשות, לכיתה ה', בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1979, עמ' 331-332 (השיר התפרסם לראשונה בתוך: ספר התַּבַּה המזמרת, 1958).

- ◆ "שבעה טווסים" (שיר), בתוך: מקראות ישראל חדשות, לכיתה ה', בעריכת נ' פרסקי, מסדה, רמת-גן 1979, עמ' 333. השיר התפרסם לראשונה בתוך: ספר התבנה המזמרת, (1958).
- ◆ איזה פלא, מבחר שירים לילדים, ציורים: אבנר כץ, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983, עמ' 63.
- ◆ "מעשה בפ"א סופית" (שיר), בתוך: מקראות ישראל חדשות, בעריכת נ' פרסקי, ספרות בכיתה ו', מסדה, רמת-גן 1983, עמ' 79-83 (נדפס לראשונה בתוך: ספר התבנה המזמרת, (1958). חזר ונדפס עם ציורים מאת ד' קרמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2000.
- ◆ "יום הולדת", "מחנה קיץ" (שירים), בתוך: אדמה ושמי שמים, בעריכת דניאל סמבורסקי, הספרייה למוסיקה ע"ש נסימוב מס' 258, תל-אביב 1986, עמ' 40, 82.
- ◆ הילדה איילת (שיר מאת ק' מולודובסקי), תרגום: נ' אלתרמן, ציירה: מיכל אפרת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשמ"ו, עמ' 24.
- ◆ חרוזים לילדים (שירים ומעשיות מחורזות), ציורים: צילה בינדר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002.
- ◆ מעשה בחיריק קטן (מעשייה מחורזת), ציורים: ד' קרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2003.

## ב. חיבורים על אלתרמן ועל ספרות ילדים ונוער

- אופק (1983) = אוריאל אופק, תנו להם ספרים, הוצאת ספריית פועלים, תל-אביב 1983.
- אופק (1984) = אוריאל אופק, "נתן אלתרמן - משורר ילדים", ספרות ילדים ונוער, ב, הוצאת משרד החינוך, ירושלים 1974.
- אופק (1979) = אוריאל אופק, ספרות הילדים העברית: ההתחלה, המכון לפואטיקה ולסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב ומפעלים אוניברסיטאיים, תל-אביב 1979.
- אופק (1985)<sup>1</sup> = אוריאל אופק, "יד סוכר על שפתי דבש", על המשמר, יט בתשרי תשמ"ו (4.10.1985).
- אופק (1985)<sup>2</sup> = אוריאל אופק, לקסיקון אופק לספרות ילדים, כרך א-ב, זמורה ביתן מודן, תל-אביב 1985.



- אופק (1988) = אוריאל אופק, ספרות הילדים העברית 1900-1948, כרך א-ב, דביר, תל-אביב 1988.
- באומגרטן (1977) = אורה באומגרטן, עורכת, נתן אלטרמן: מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל-אביב 1971.
- בטלהיים (1987) = ברוננו בטלהיים, קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד, רשפים, תל-אביב 1987.
- בן-טולילה וקומם (תשנ"ח) = יעקב בן-טולילה ואהרן קומם, קונקורדנציה לשירים שמכבר של נתן אלטרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע תשנ"ח.
- ברוך ושי (1979) = מירי ברוך ורב שי, "האלוהיה בשירים לגיל הרך", מעגלי קריאה, 6, סיון תשל"ט (מאי 1979), עמ' 51-54.
- ברוך (1982) = מירי ברוך, לכל שיר יש שם, פפירוס, תל-אביב 1982.
- ברוך (1991) = מירי ברוך, ילד אז - ילד עכשיו, ספריית פועלים, תל-אביב 1991.
- ברזל (2001) = הלל ברזל, שירת ארץ-ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלטרמן, לאה גולדברג, ספריית פועלים, תל-אביב 2001.
- גולומב (1961) = הרי גולומב, "בדיות וקניינים - עיונים בשירת אלטרמן", קשת, חוב' יא (אביב 1961), עמ' 30-61 (נדפס שוב בחלקו בתוך: באומגרטן [1971], עמ' 162-179).
- גילולה (1991) = דבורה גילולה, "תרגומיו של נתן אלטרמן לבמה העברית", לשון ועברית, 7 (ניסן תשנ"א), עמ' 5-13.
- גלבוע (1994) = מנוחה גלבוע, "בין התיבה המזמרת ל'כוכבים בחוץ' ול'פונדק הרוחות'", מעגלי קריאה, 21, תמוז תשנ"ב (יולי 1992), עמ' 85-90. חזר ונדפס בספרה על ספרות ילדים ונוער, רשפים, תל-אביב 1994, עמ' 113-120.
- דגן (1987) = חדוה דגן, "ההומור בספר 'התבה המזמרת' לנתן אלטרמן" מעגלי קריאה, 15-16, אייר תשמ"ז (מאי 1987), עמ' 39-56.
- דורמן (1971) = מנחם דורמן, "החידה ופתרונה שאיננו", דבר, כ"ט באב תשל"א (20.8.1971).
- דורמן (תשמ"ז) = מנחם דורמן, אל לב הזמר: פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלטרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן (1990) = מנחם דורמן, פרקי ביוגרפיה (ערכה והביאה לדפוס דבורה

גילולה), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991. מהדורה מחודשת ומורחבת של דורמן (תשמ"ז).

דר (2002) = יעל דר, עוד סיפור ודי, הוצאת מפה, תל-אביב 2003.  
 הרושובסקי (1965) = בנימין הרושובסקי (עורך), יורשי הסימבוליזם בשירה האירופית והיהודית: מבחר מאניפסטים, מאמרים, הכרזות - עבריים ומתורגמים משפות שונות, אקדמון, ירושלים 1965.

זילברשיד (1998) = אורי זילברשיד, המסתורין של שלגיה וסינדרלה. המסע הפרוידיאני אל נבכיהן של אגדות החלום, צ'דיקובר, תל-אביב 1998.  
 זך (תשי"ט) = נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, 3-4 (תשי"ט), עמ' 109-122.

זך (1966) = נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, אלף, תל-אביב 1966.

חבר (2001) = חנן חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות ה-40, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.

חובב (1983) = לאה חובב, "החריזה והמשמעות בשיירי ילדים מדור שלונסקי אלתרמן", מעגלי קריאה, חוב' 9, אפריל 1983, עמ' 61-70.  
 טרטנר, 2001' = שמואל טרטנר, "שולמית של מחר בחדרה מתלבשת" (עמדתו של אלתרמן בסוגיות "כור ההיתוך" ומלחמת התרבות), מאזנים, כרך ע"ה, גיל' 1, טבת תשס"א, עמ' 28-35.

טרטנר 2001' = שמואל טרטנר, "הגורל היהודי כשדכן: עיון בשיר 'חופת ימים' ממחזור שיירי 'עיר היונה' לנתן אלתרמן", עלי שיח, 46, תל-אביב 2001, עמ' 36-31.

כהן (1988) = אדיר כהן, תמורות בספרות ילדים, הוצאת א"ח, תל-אביב 1988.

כהן (1990) = אדיר כהן, סיפור הנפש. ביבליותרפיה הלכה למעשה, הוצאת א"ח, תל-אביב 1990.

כנעני (1955) = דוד כנעני, בינם לבין זמנם, ספריית פועלים, מרחביה 1955, עמ' 220-254 (נדפס שוב בתוך באומגרטן [1971], עמ' 45-75).

לזו ושמיר (1991) = צבי לזו וזיוה שמיר (עורכים), הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1991.  
 לפיד (1971) = שולמית לפיד, "לא הפתרון עיקר אלא החידה", מעריב, ה' בתשרי תשל"ב (24.9.1971).

- ערפלי (2005) = בועז ערפלי, חדות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2005.
- פירשטמן (1978) = שרגא פירשטמן, "מעשה בפ"א סופית", מעגלי קריאה, חוב' 4, ניסן תשל"ח, אפריל 1978, עמ' 69-72.
- קורצווייל (תשכ"ו) = ברוך קורצווייל, "הערות לעיר היונה של נתן אלתרמן", בתוך ספרו: בין חזון לבין האבסורד, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' 181-201 (עמ' 191-211 במהדורת תשל"ג).
- קרטון-בלום (תשנ"ד) = רות קרטון-בלום, הלץ והצל: "חגיגת וקיץ" - הפואמה המניפיאית של נתן אלתרמן, דביר, תל-אביב תשנ"ד.
- רגב (1967) = מנחם רגב, ספרות ילדים - מהותה ובחינותיה: ביבליוגרפיה מוערת, מרכז ההדרכה לספריות ציבוריות, ירושלים 1967.
- רגב (2002) = מנחם רגב, תחושתו של אדם המתגנב אל ילדותו: אסופת מאמרים על ספרות ילדים ונוער, כרמל, ירושלים 2002.
- רז (1972) = הרצליה רז, "התבה המזמרת לאלתרמן בכיתות ו-ט", החינוך, כרך מד, תשל"ב (1972), עמ' 293-297.
- שביט (1993) = עוזי שביט, חרוז ומשמעות, עיונים בפואטיקה היסטורית של השירה העברית, מוסד ביאליק, ירושלים 1993.
- שביט, עוזי (2003) = עוזי שביט, שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו"שירי מכות מצרים", הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה / זמורה-ביתן, חיפה ותל-אביב 2003.
- שחם (1997) = חיה שחם, הדים של ניגון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1997.
- שטרן (1986) = דינה שטרן, אלימות בעולם קסום, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1986.
- שמיר (1976) = "אלתרמן - אמן התרגום" (על תרגומו לספר המלחמה לאש מאת ז' רוני הבכור), מעריב, כ"ד בסיון תשל"ז (10.6.1977).
- שמיר (1989) = זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם), פפירוס, תל-אביב 1989.
- שמיר (1999) = זיוה שמיר, על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1999.
- שירא (תשי"ט) = שושנה שירא, "ספר התבה המזמרת", החינוך, כרך לא, חוב' ג, תבת תשי"ט, עמ' 230-232.



## מפתח השמות והעניינים

- אבין, ז' 143  
 אבסורד 28, 40, 55, 203-204  
 אגדות ילדים 10, 105-106, 108, 167  
 אופק, א' 231  
 אונומטופיאה 112  
 אוקסימורון 9, 10, 20, 27, 43, 53, 74, 128, 142, 182, 191, 196, 213, 216  
 אורון, מ' 171  
 אחד-העם 13, 231  
 איגרא, כ"ע 170  
 איוורים 7, 15, 26, 39, 46, 71, 83  
 אינדיווידואליזם 16  
 אירוניה 32, 45, 57, 98, 132, 152, 153  
 166, 189, 190, 209, 217  
 אלוזיה 8, 133-134  
 איינשטיין, אלברט 98  
 איינשטיין, אריק 231  
 אליעז, ר' 19  
 אלתרמן, י' 5-6, 21, 32, 34, 46, 55  
 63, 190, 220, 231  
 אנגל, י' 233  
 אנדרסן, ה"כ 7, 10, 30, 91, 119  
 אנטישמיות 97-101, 102  
 אסתטיציזם 74, 75, 159  
 אָפּוס, אָפּי, אָפּיקה 27, 29-31, 36, 45, 100, 119, 135, 151-171, 204  
 אָפּיגוּניוּת 36, 216-217  
 אפרת, י' 18  
 אקזיסטנציאליזם 11, 16, 187  
 אריאל, ש"ו 6-7, 46, 63, 73, 231  
 אריסטו 103  
 ארנסט, מ' 191  
 אָרס פּוּאָטיקָה 18, 216  
 באומגרטן, א' 63, 112, 231  
 בודלר, ש' 81, 141  
 בוהמיאניות 11, 13, 15, 33, 46, 53, 110, 219  
 ביאליק, ח"נ 6, 11-16, 18, 19, 26, 30-31, 33, 34, 43, 40, 42, 50, 54, 56-59, 61, 64, 76, 78, 79, 83, 90, 97-98, 101, 107, 111, 112, 115, 120, 127-128, 137-139, 143, 151-171, 188, 192, 193, 209, 226, 233  
 ביאנקי ר' 8  
 בלבן, א' 142  
 בלדה 22, 154, 155, 170  
 במעלה, כ"ע 62  
 בן-אמוץ, ד' 232  
 בן-גוריון, ד' 14, 24, 34, 132, 135, 140  
 143, 165, 215, 228, 229  
 בן-טולילה, י' 141  
 בן-יהודה, ב' 141  
 ברגנר, י' 46  
 ברגסון, א' 9  
 ברדיצ'בסקי, מ"י 189  
 ברי, ג' 131  
 ברכט, ב' 45  
 גוברין, נ' 83  
 גוטייה, ת' 141  
 גוטמן, נ' 26  
 גולדברג, ל' 5, 170  
 גורדון, י"ל 30, 82, 91-92, 97, 98, 110, 126, 128, 132, 136, 226, 231, 232  
 גורי, ח' 11

הוגו, ו' 7	גזית, כ"ע 233
הולצמן, א' 83	גילולה, ד' 63
הומור 17	גינוסר, פ' 64, 171
הומניזם 107	גינצבורג, ש' 18, 83
הזמן, כ"ע 64	גלבוץ, מ' 111, 231
הזרה 93, 157, 182-188, 192, 196	גן הילדים העברי 5-6, 14, 46, 219
היינה, ה' 154-155, 170	גרוניםמן, ס' 131-132, 223
הלפרין, י' 6, 33, 34, 57, 190, 219	גרינברג, א"צ 56, 196
220, 233	גרנט, נ' 41-42, 210
הלקין, ש' 18	דאמיצ'י, א' 157, 171
המאירי, א' 57	דבר, עיתון, 5, 46, 62, 63, 64, 71, 220
המטאטא, תאטרון 46, 47	232, 233
הקומקום, תאטרון 47, 57	דגן, ח' 231
הרצל, ב"ז 13, 59-60	דה-גול, ש' 100
הרצפלד, א' 143	דוקינגס, ר' 155, 170
השומר הצעיר (כ"ע) 63	דורמן, מ' 63, 141, 170
השכלה, ספרות 34, 72, 155-156	דיאוטומטיזציה ראו: הזרה
השלח, כ"ע 64	דידקטיות 10, 201
ויילד, א' 10, 142	דיקנס, צ' 7
וייס, ה' 197	דמות איוב 133-134
וייצמן, ח' 163	דמות האב 31-36
זאוגמה 197	דמות היהודי החדש 61, 214-215, 230
ז'בוטינסקי, ז' 141	דמות ה"ספרא וסייפא" 23-24, 26-27
זך, נ' 9, 170	124, 151-171, 206, 229
זנדבנק, ש' 170	דמות "הצבר" 25, 34, 49, 54, 58-62
זכר, ח' 170	214-215, 64
חידה 6, 10, 38, 98-99	דמות יוסף 20-23, 72, 77, 106
חינוך 5, 6, 14, 46	דמות ישו 77, 130, 138
חפר, ח' 232	דקדנטיות 33, 47, 219
טולסטוי, ל' 7	דקלום 5, 126, 202, 208
טורים, כ"ע 46, 62, 63	דר, י' 262
טן, א' 95	האנשה 35, 208
טנאי, ש' 233	הארץ, עיתון 14
טובדור 23, 202	הגנה, כ"ע 6, 46, 55

מילן, א' 7	טרטנר, ש' 171
מלחמת העולם הראשונה 6	טשרניחובסקי, ש' 22, 79, 154, 160-
מלחמת העולם השנייה 15, 19, 63, 76,	170 [161
159	יחדיו, חברות 63
מנדלי מו"ס 53-54, 64, 188	יידיש 40, 78, 111, 126, 156, 213
מעגלי קריאה, כ"ע 64	יניב, ש' 170
מערכון 6, 22, 25, 41, 202, 210	יסיף, ע' 64
מעשייה 7, 11, 15, 31, 73, 90	כ"אם, ע' 212, 232
מצפה, הוצאת 7	כלנוע, עיתון 5
מְקַבְרִיּוֹת 9, 78, 80	כנעני, ד' 63, 64, 104, 112, 196, 231
מרובעים 212, 232	"כנענים" 24, 64, 140, 142, 165, 190,
מריאט, פ' 9, 48	228, 217, 191
משורר לאומי 11-16	כץ, ב"צ 64
משחקי מילים 36-43	כתובים, כ"ע 46, 64, 82, 233
משחקי פורים 22, 52	לבנון, מ"י ראו: מיכ"ל
משל 10, 17, 35, 87, 201, 207, 227,	לופכן, ח' 233
228	לחובר, פ' 143
נאו-סימבוליזם 11, 31, 110, 141, 182,	ליבושיצקי, א' 6
183, 185, 192	לינצקי, י"י 126, 142
נבון, אריה 39, 71, 82	ליסיצקי, א' 18
נונסנס 40	לשונונו, כ"ע 28, 40, 204
ניצשה, ניצשיאניות 25, 60-61, 102,	לשונונו לעם, כ"ע 28, 40, 204
151, 225	מאזניים, כ"ע 18, 170
סדן, ד' 93	מארק, פ' 83
סְטִירָה 13, 57	מהפכה 10, 12, 32, 34, 138, 177, 180,
סטרופיקה 177-178, 219	187, 181
סילקינר, ב' 18	מודרנה, מודרניזם 10, 18, 34, 46, 57,
סימבוליזם 112, 141	73, 187, 188, 190, 204
סרוונטס 170	מולודובסקי, ק' 7, 8, 29, 40, 213
סרט, ז"פ 16, 228	מולייר (פוקלן, ז"ב) 209
עגנון, ש"י 90, 111	מחברות לספרות, כ"ע 232
עמיחי, י' 190	מחולת המוות 78-79 ראו: מְקַבְרִיּוֹת
ערפלי, ב' 112, 170	מטרלינק, מ' 9
פרורצנקו, ס' 8	מיכ"ל 154

רוול, מ' 64	פורמליסטים 182
רומנטי, רומנטיציזם 12, 34, 37, 48, 112,	פזמון, פזמונאות 10, 13, 15, 25, 62,
185, 154	107, 111, 131, 153, 165, 202, 216,
רוני, ז"ה (הבכור) 7, 46, 197	222-223, 232, 235
רטוש, י' 6, 33, 82, 178, 190-192, 197,	פינקל, ש' 170
232, 220	פינדלול, ל' 53, 63
ריבנר, ט' 170	פציפזים 11, 24-25, 45, 228
רמבו, א' 141	פּרבל, שיטת 6, 202, 219, 231
רנן, י' 196	פרדוקס 37, 38, 45, 99, 140, 213, 214,
רְשומון 63, 151	231
שביט, ע' 63, 111, 170	פּרו, ש' 119
שטיבל, הוצאת 7	פרודיה 27, 45, 152, 153, 160-165,
שטיינברג, א' 7, 8	208
שירי ערש 10	פריי, נ' 63
שירמן, ח' 170	פתוס 11, 35, 49, 98, 152
שירת ימי-הביניים 151-171, 196-197	צ'וסר, ג' 170
שלום עליכם 77	צ'וקובסקי, ק"א 7, 8
שלונסקי, א' 5, 11, 14, 15, 18-19, 33,	צ'וקובסקי, פ"א 64
37, 40, 41, 45, 55, 56, 73, 74, 127-	ציונות 11, 13, 15, 16, 20, 26, 38, 54,
128, 159, 163-164, 177, 189, 190,	55, 60-61, 163, 206, 214
191, 203, 211, 216, 219	קאנט, ע' 105
שמואל הנגיד 151-171, 228	קבק, א"א 134
שמיר, ז' 63, 64, 112, 142, 170, 171,	קומם, א' 141
196, 197, 231	קיפניס, ל' 6
שניאור, ז' 171	קלזנר, י' 126, 142
שקלובסקי, ו' 196	קלסי, קלסיציזם 34, 37, 48, 196, 201,
שקספיר, ו' 18-20, 53, 111, 143, 154,	209
170	קרול, ל' 43, 214, 221
טאטרוו 22, 57	קרטון-בלום, ר' 41, 233
תרבות, רשת 6	קרמן, ד' 46, 63, 71
תרגום 5, 7, 8, 18-19, 22, 29, 40, 46,	קרקס 22, 37-43, 108
125, 131, 137, 166, 170, 197, 210,	ראסין, ז"ב 196
213	רביץ, י' 63
	רובינא, ח' 63

יצירות אלתרמן

שיר (ש); שיר גנוז = (ג);  
 משירי הטור השביעי = (ט);  
 פזמון = (פ); ילדים = (י);  
 מאמר = (מ); תרגום = (ת);  
 דרמה = (ד)

אביב למזכרת (ש) 33, 194, 196, 219  
 אגדה על ילדים ביער (ט) 8  
 אוהל הדוד סם (ט) 8  
 אוף, איזה רוח (פ) 187, 197  
 איגרת (ש) 23, 41, 152  
 איתך בלעדיך (ג) 222  
 אל הפילים (ש) 58, 74, 152, 180-181, 189  
 אליפלט (פ) 29, 153  
 אל תתנו להם רובים (ג) 45, 62  
 אנשי עלייה שנייה (י) 17, 19-20, 26-225, 27  
 אסתר המלכה (ד) 41, 212  
 בטרם יום (ש) 170  
 בין ספרה לסיפור (מ) 51, 105, 130, 231  
 בין תרצ"ג ובין תרצ"ד בא גד (י) 7  
 בית ישן ויונים (ש) 188-189  
 בכל זאת יש בה משהו (פ) 111  
 בלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד (ת) 154, 170  
 במעגל (מ) 64  
 בעת שופר - לאם (ג) 74  
 ברמלי (ת) 7  
 בשטף עיר (ג) 74  
 גשם ושמש (י) 32, 38-39, 177-200

דָּבָר (ש) 197

דברים שבאמצע (ש) 197  
 דינה סינית (ת) 40  
 דף של מיכאל (ש) 25, 58, 168-169, 231-230  
 האור (ש) 104  
 האפרוח העשירי (י) 16, 21-22, 39, 85-71  
 הבקתה (ש) 37  
 הדלֵקָה (ש) 53, 187  
 החוט המשולש (מ) 63  
 הטור השביעי (ט) 8, 13, 63, 73, 77-78, 80, 94, 111, 112, 210-211, 232  
 היורה (י) 32, 196  
 הישיש התשיש (י) 34, 39, 197  
 הם לברם (ש) 41, 103, 108, 203  
 המלחמה לאש (ת) 7, 46, 197  
 המסכה האחרונה (ד) 22  
 הנה תמו יום קרב וערכו (ש) 153  
 הסיכום (ש) 103  
 הסער עבר כאן לפנות בוקר (ש) 103, 178, 196  
 הערה פרדוכסלית (ט) 94, 112, 211, 232  
 העשירי במניין (מ) 74  
 הפירמידה של האחים ונג (י) 17-18, 22, 42-43, 107  
 הקול (ש) 104  
 הקרב על גרנדה (י) 21, 23-24, 27, 29, 151-176, 204, 229, 231  
 הראש הטוב (ג) 8-10  
 הרוח עם כל אחיותיה (ש) 182, 194  
 השוק בשמש (ש) 41, 50, 177  
 ועוד אמרו האותיות (ש) 111, 122-123

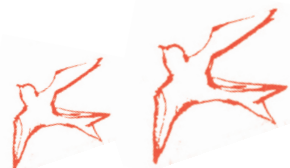
- מריבת קיץ 190-191, 229  
 משהו כחול, מאוד כחול (ג) 9, 41  
 משפט פינוי (מאגרות תל-אביב) (ט) 8  
 משפט פיתגורס (ד) 51, 105, 130, 231  
 נאום שנת היהודים באירופה של 1945  
 (ט) 98, 111  
 ניגון עתיק (ש) 153  
 נס גדול היה פה (י) 5, 11, 25, 44-65,  
 142, 220  
 נתפרדה החבילה (ש) 19  
 סוד המרכאות הכפולות (מ) 20  
 סער ופרץ (מ) 232  
 ספני שלמה המלך (י) 17, 27-29, 204-  
 205  
 ספר התבה המזמרת (י) 7, 11, 16, 20-  
 23, 28, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 41, 43,  
 99, 107, 123, 136, 153, 205-255  
 עוג מלך הבשן (י) 37, 221  
 עוד חוזר הניגון (ש) 24, 39, 41, 64, 108,  
 122, 141, 180, 202-203, 206  
 עיר הגירוש (ש) 25, 61  
 עיר היהודים (ש) 25, 61  
 עיר היונה (ש) 14, 17, 24, 25, 26, 36,  
 41, 61, 62, 64, 83, 100, 135, 153,  
 156, 165, 166, 167, 181-182, 198,  
 227-233  
 על הבלתי מובן בשירה (מ) 31  
 על הילד אברם (ט) 78  
 על שמות כבירים של אישים אבירים (י)  
 28-29, 204  
 ערב חג (ג) 74, 78, 222  
 פגישה לאין קץ (ש) 43, 123, 152, 180,  
 185  
 פונדק הרוחות (י) 36, 41, 120, 123-  
 204  
 זה היה בחנוכה (י) ראו: נס גדול היה פה  
 חגיגת קיץ (ש) 19, 20, 26, 27, 34, 35,  
 41, 79, 102, 111, 123, 125, 139, 189,  
 227, 230, 231  
 חמישה סייחים (י) 33, 217-220  
 יום פתאומי (ש) 189  
 ילדה, ככלכל ופעמון (י) 8  
 ימי אור האחרונים (ד) 110  
 יתר (ג) 35, 74, 135, 142  
 כוכבים בחוץ (ש) 7, 8, 9, 10, 14, 22, 23,  
 24, 33, 39, 41, 42, 50, 53, 58, 59, 64,  
 74, 78, 83, 104, 113, 123, 130, 177,  
 180-196, 202, 216, 224  
 כינרת, כינרת (ד) 26-27, 153  
 כיפה אדומה (ש) 9  
 להקת היער (ת) 41  
 לילדים (ש) 43, 63  
 ליל חניה (ש) 170  
 ליל קיץ (ש) 59, 112  
 ליל קרנבל (ג) 41, 74, 75  
 ליל תמורה (ש) 14, 83, 156, 165, 228  
 לימפופו (ת) 7  
 מכל העמים (ט) 77  
 מכתב של מנחם מנדל (ט) 77, 80  
 מלחמת ערים (ש) 25-27, 61  
 מלכיחדק (י) 28, 35, 181, 204  
 מסעות בנימין מטודלה (י) 23-24, 27,  
 123-124, 180, 206  
 מעבר למנגינה (ש) 103  
 מעשה בפ"א סופית (י) 21, 29, 90-117,  
 119, 231  
 מעשה בחייריק קטן (י) 21, 30, 40, 119-  
 150, 231  
 מקהלת היער (ת) 41

- 217, 124  
פזמונים ושירי זמר (פ) 62  
צרוך נפלאות הקרקס (י) 22, 36-38, 41, 207  
צץ וצצה (פ) 189, 111  
קונצרט לג'ינטה (ג) 9  
קפיצת הלוליין (ש) 41, 206  
קץ האב (ש) 31, 33  
קרקס (ש) 41, 42, 206  
רגעים (ש) 8, 59  
רדי הזקן (ת) 7, 46  
רועת האווזים (ש) 9  
שבחם של הכלים (ש) 62  
שבעה טווסים (י) 212-213  
שדרות בגשם 177, 183  
שוק הפרות 230  
שיר בוקר (פ) 222  
שיר הכביש (פ) 15  
שיר המגבעת (י) 35  
שירי העת והעיתון (ט) 7, 15  
שירי מכות מצרים (ש) 31, 41, 51-52, 63, 78, 107, 159, 197, 231, 232  
שירים על ארץ הנגב (ש) 143, 190-191  
שירים על רעות הרוח (ש) 31-32, 126, 152-153, 225-226  
שירי נובחים (ש) 231
- שירי שיחתן של בריות (י) 17, 33, 39,  
201-255, 143  
שיר עשרה אחים (ש) 18, 22, 37, 76,  
78, 120  
שיר צלמי פנים (ש) 136-138, 166, 225,  
227  
שיר צריך לנגן (ג) 50  
שיר שמחת מעשה (ש) 120  
שיר שלושה אחים (ש) 41  
שלושה ג'ירפים (י) 221-224  
שלושה סנאים (י) 209-210  
שלושה צבים (י) 143, 204, 213-216  
שלוש זיקיות (י) 225-232  
שלוש מרמיטות (י) 208, 209-210  
שלמה המלך ושלמי הסנדלר (ת) 131-  
132, 223  
שמחת עניים (ש) 15-16, 31, 41, 75,  
152, 170, 192  
שפת הסרגל (ש) 125, 231  
שקר החן (ש) 35-36  
שתי פרות משה רבנו (י) 210-212  
תבת הזמרה נפרדת (ש) 202  
תמוז (ש) 177  
תמצית הערב (ש) 14, 83  
תשעה תכיים (י) 39-40

- גילולה), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991. מהדורה מחודשת ומורחבת של דורמן (תשמ"ז).
- דר (2002) = יעל דר, עוד סיפור ודי, הוצאת מפה, תל-אביב 2003.
- הרושובסקי (1965) = בנימין הרושובסקי (עורך), יורשי הסימבוליזם בשירה האירופית והיהודית: מבחר מאניפסטים, מאמרים, הכרזות - עבריים ומתורגמים משפות שונות, אקדמון, ירושלים 1965.
- זילברשיד (1998) = אורי זילברשיד, המסתורין של שלגיה וסינדרלה. המסע הפרוידיאני אל נבכייה של אגדות החלום, צ'ריקובר, תל-אביב 1998.
- זך (תשי"ט) = נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, 3-4 (תשי"ט), עמ' 109-122.
- זך (1966) = נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, אלה, תל-אביב 1966.
- חבר (2001) = חנן חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ולימות בשירה העברית בשנות ה-40, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.
- חובב (1983) = לאה חובב, "החריזה והמשמעות בשירי ילדים מדור שלונסקי אלתרמן", מעגלי קריאה, חוב' 9, אפריל 1983, עמ' 61-70.
- טרטנר, 2001' = שמואל טרטנר, "שולמית של מחר בחדרה מתלבשת" (עמדתו של אלתרמן בסוגיות "כור ההיתוך" ומלחמת התרבות), מאזנים, כרך ע"ה, גיל' 1, טבת תשס"א, עמ' 28-35.
- טרטנר 2001' = שמואל טרטנר, "הגורל היהודי כשדכן: עיון בשיר 'חופת ימים' ממחזור שירי 'עיר היונה' לנתן אלתרמן", עלי שיח, 46, תל-אביב 2001, עמ' 31-36.
- כהן (1988) = אדיר כהן, תמורות בספרות ילדים, הוצאת א"ח, תל-אביב 1988.
- כהן (1990) = אדיר כהן, סיפור הנפש. ביבליותרפיה הלכה למעשה, הוצאת א"ח, תל-אביב 1990.
- כנעני (1955) = דוד כנעני, בינם לבין זמנם, ספריית פועלים, מרחביה 1955, עמ' 220-254 (נדפס שוב בתוך באומגרטן [1971], עמ' 75-45).
- לוז ושמיר (1991) = צבי לוז וזיוה שמיר (עורכים), הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1991.
- לפיד (1971) = שולמית לפיד, "לא הפתרון עיקר אלא החידה", מעריב, ה' בתשרי תשל"ב (24.9.1971).



- ערפלי (2005) = בועז ערפלי, חדוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2005.
- פירשטמן (1978) = שרגא פירשטמן, "מעשה בפ"א סופית", מעגלי קריאה, חוב' 4, ניסן תשל"ח, אפריל 1978, עמ' 69-72.
- קורצווייל (תשכ"ו) = ברוך קורצווייל, "הערות ל'עיר היונה' של נתן אלתרמן", בתוך ספרו: בין חזון לבין האבסורדי, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' 181-201 (עמ' 191-211 במהדורת תשל"ג).
- קרטון-בלום (תשנ"ד) = רות קרטון-בלום, הלץ והצל: "חגיגת וקוץ" - הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן, דביר, תל-אביב תשנ"ד.
- רגב (1967) = מנחם רגב, ספרות ילדים - מהותה ובחינותיה: ביבליוגרפיה מוערת, מרכז ההדרכה לספריות ציבוריות, ירושלים 1967.
- רגב (2002) = מנחם רגב, תחושתו של אדם המתגנב אל ילדותו: אסופת מאמרים על ספרות ילדים ונוער, כרמל, ירושלים 2002.
- רז (1972) = הרצליה רז, "התבה המזמרת לאלתרמן בכיתות ו-ט", החינוך, כרך מד, תשל"ב (1972), עמ' 293-297.
- שביט (1993) = עוזי שביט, חרוז ומשמעות, עיונים בפואטיקה היסטורית של השירה העברית, מוסד ביאליק, ירושלים 1993.
- שביט, עוזי (2003) = עוזי שביט, שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו"שירי מכות מצרים", הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה / זמורה-ביתן, חיפה ותל-אביב 2003.
- שחם (1997) = חיה שחם, הדים של ניגון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1997.
- שטרן (1986) = דינה שטרן, אלימות בעולם קסום, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1986.
- שמיר (1976) = "אלתרמן - אמן התרגום" (על תרגומו לספר המלחמה לאש מאת ז' רוני הבכור), מעריב, כ"ד בסיון תשל"ז (10.6.1977).
- שמיר (1989) = זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם), פפירוס, תל-אביב 1989.
- שמיר (1999) = זיוה שמיר, על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1999.
- שירא (תשי"ט) = שושנה שירא, "ספר התבה המזמרת", החינוך, כרך לא, חוב' ג, טבת תשי"ט, עמ' 230-232.



עם שובו מלימודיו פנה נתן אלתרמן לחיבור שירי ילדים ולתרגום ספרי מופת לילדים ולנוער מספרות העולם. משיכתו לתחום זה מקורה בבית אבא: "יצחק אלתרמן, אבי המשורר, היה מחלוצי גן הילדים העברי. דודו ערך ספרי אגדות ומקראות. בהשראתם עשה המשורר הצעיר את צעדיו הראשונים בעולם הילד. לימים, בשנת העשור למדינה, בעוד יריביו הצעירים פונים אל האקזיסטנציאליזם, המתרחק מן הלאומיות כמפני האש, פרסם אלתרמן את קובץ שיריו ספר התְּבָה המזמרת (1958), המשתמש בעולם הסמלים הצבעוני וה"פריזאי" של כוכבים בחוץ (1938), אך חדור ברעיונות הלאומיים של עיר היונה (1957). מחקר זה מתחקה אחר המעשיות המחורזות הגדולות של אלתרמן, למן יצירתו הגדולה הראשונה לילדים - "זה היה בחנוכה" (1932) - ועד למחזורי השירים הגדולים של ספר התְּבָה המזמרת ("מעשה בפ"א סופית", "מעשה בחיריק קטן", "הקרב על גרנדה" ועוד). אלה הם שירים עשירים ורבי השראה, פשוטים לכאורה ומורכבים למעשה - אוצר בלום של הברקות מחוכמות ושל משחקי מחבואים בין ניגודים ובין אוהבים ויריבים. יש בהם רמזים לענייני פואטיקה ופוליטיקה, שילד לא יבינם, אך יש בהם גם עלילה והומור, שכל ילד ייהנה מהם, ולכשיגדל - יבין בכל קריאה יותר ויותר.

במחזור "צרור נפלאות הקרקס" מתוארים שני פקידים קשישים, שנגררו לקרקס בעקבות ילדיהם "הפרחחים". אין זאת כי אלתרמן ראה בעיני רוחו כיצד קוראו הצעיר גורר אף הוא את אביו אל אוהל "הקרקס" שהקים לכבודו בין דפי הספר; כיצד האב משיל אט אט את חומות ההתנגדות, ומבין שגם "שירי ילדים" יכולים להרחיב את אופקיו ולהסב לו קורת רוח. אכן, יצירות ילדים אלה, הגדושות בחכמה וברגש, בידע ובהומור, נועדו לא רק לדקלום ולהמחזה בבית הספר, אלא גם לקריאה משותפת - מהנה, משעשעת ומרחיבת דעת - של הורים וילדיהם, שממנה יפיקו "התיישים" לא פחות מה"הגדיים".

זוהו שמיר היא פרופסור לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב. היא עמדה במרוצת השנים בראש מכון כץ לחקר הספרות העברית, בראש בית הספר למדעי היהדות ובראש ועדת מקצוע הספרות במשרד החינוך. היא חיברה שבעה ספרי מחקר על יצירת ביאליק, ספר על יצירת רטוש ושני ספרים על יצירת אלתרמן: עוד חוזר הניגון (תשמ"ט), שגישתו טקסטואלית, ועל עת ועל אתר, שגישתו קונטקסטואלית. ספרה תֵּבַת הזמרה חוזרת, המשלב את שתי הגישות, הוא ספר ראשון מסוגו המוקדש במלואו ליצירת הילדים של אלתרמן.

## הוצאת הקיבוץ המאוחד