



**מתוך "נתן אלתרמן – פרקי ביוגרפיה" / מנחם דורמן (בעריכת דבורה גילולה)  
פרק שישי – על הבלתי מובן בשירה**

אם אל האכסניה של "כתובים" הגיע אלתרמן מבחוץ, כאחד האחרונים שהצטרפו אל כתב-עת זה וכמי שנתחנך עליו כמעט, הרי לגבי יורשו או ממלא-מקומו, השבועון "טורים", הוא נמנה עם המייסדים ועם עמודי-התווך מלכתחילה<sup>1</sup>. ואולם מובן מאליו, כי סגירת "כתובים" ופתיחת "טורים", לא היו בשביל אלתרמן מה שהיו בשביל שלונסקי ושלושת החותמים הנוספים על הודעת הפרישה, שחרצה בזמנה את דין "כתובים" לרדת מעל הבמה. דבריו הנרגשים, הפאתטיים של אברהם שלונסקי, במאמר-המערכת שבגליון א' של "טורים" (22 ביוני 1933), שביטאו איך-שהוא את גודל הזעזוע מאבדן "כתובים", היו מן-הסתם רחוקים מטעמו של אלתרמן, גם מצד תוכנם וגם מצד סגנונם. שלונסקי כתב שם, כי השבועון החדש הוא בית חדש ו"בית שניים פירושו: אות ובנין. לדידינו: אות לבנין. אות שניה באלף-בית. 'בית שני' – בתאריך הספרותי של החברה." על מה נהרס "בית ראשון" ו"על מה חרבה" – לכך יפה השתיקה. "בית ראשון", "בית שני", "זכר לחורבן" – אלתרמן לא היה משתמש, בשום פנים ואופן, במטבעות-לשון אלו ובאסוציאציות העולות מתוכן לשם איפיונם של מאורעות ספרותיים, כגון סגירת בטאון מסויים ופתיחת בטאון אחר במקומו, אפילו שניהם יקרו בעיניו מאוד<sup>2</sup>. לדידו, אלו היו אכסניות יקרות ללב, לא פחות, אבל גם לא יותר – ואכסניה מעולם יש בה משהו מן הנכר, מלא-בית, כמוה כפונדק. שלונסקי אכן בנה בתים ספרותיים, שבהם היה הוא בעל-הבית, למן "כתובים" (יחד עם שטיינמן) ועד ל"אורלוגין"; אלתרמן מעולם לא בנה בית ספרותי, לא לעצמו ולא לאחרים, אם כי אכסניה (או פונדק), שבהם בחר פעם, היה שומר להם אמונים ימים רבים ולא מחליפם על-נקלה. וכשם שלא התאבל על "כתובים" (קרוב לשער שהיה תמים-דעים עם ארבעת החותמים על כתב-הפרישה), לא תלה תקוות כה מופלגות בכתב-העת החדש כמו שלונסקי שקיווה שעם פתיחת "טורים" החל "שבועי שני", הווה אומר – שבע שנים נוספות, כשנות "כתובים", בקירוב. אולם

<sup>1</sup> ביתר-דיוק: מייסדי "אגודת יחדיו", שהחליטו בסוף דצמבר '32 להוציא לאור כתב-עת בשם "טורים" ("שבועון מוקדש לספרות, לבקורת, לאמנות לסוגיה ולשאלות הזמן" כהגדרתו בזכרון-דברים שביניהם), היו ארבעת הפורשים מ"כתובים": יעקב הורביץ, ישראל זמורה, יצחק נורמן ואברהם שלונסקי; הם הקימו אגודה "על יסודות קאופרטיביים", שתעודתה לפרסם, נוסף לשבועון, "קבצים ספרותיים בשם 'יחדיו'", מחזור ספרים מקוריים בשם "אררט", ספרים מתורגמים בשם "יפת" ולייסד "חוג לסופרים ואמנים" בשם "משכן". מכל התכנית הגרנדיוזית הזאת, שנתקבלה בהתלהבות בימים הראשונים שלאחר הפרישה (בתחילת חודש דצמבר ואילו ייסוד האגודה חל כבר בסופו של אותו חודש), נותרו רק השבועון, שלא האריך ימים, וספרים אחדים שפירסם זמורה, לרבות "כוכבים בחוץ" לאלתרמן. העדר אמצעים כספיים ומצב "היחסים" בין חברי האגודה קיצצו בתכנית מכל צדדיה. רפאל אליעז, נתן אלתרמן ואברהם חלפי הצטרפו אל מייסדי "יחדיו" שלושה ימים לאחר ייסוד אגודתם, תחילה כ"מועמדים" לששה חודשים; לגבי נתן אלתרמן הוחלט "לנכות" לו שלושה חודשים ממשך מועמדותו, בזכות שייכותו כ"מועמד" ל"כתובים", ואם כי נראה היה משהו של היתול ומשחק בתקנות אלו, בכל-זאת ניכר בעדן שבעליהן ראו את עצמם כמעט כמייסדי "אורדן" ספרותי. (ראה "מארכיון חבורת 'יחדיו'" בתוך "קטעי יומן סביב אברהם שלונסקי", שפירסם י. זמורה ב"סימן קריאה", מאיר 1974).

<sup>2</sup> במסתו "כלפי תשעים ושתעה", נקט אצ"ג לשון מעין זו בפולמוס הספרותי, אלא שבשבילו היה ביאליק בחזקת "בית ראשון", ואילו בשביל שלונסקי – "כתובים".

דווקא מפני שהאמין ורצה, כי הבטאון החדש יהיה בחזקת "רחל", שרק אליה נתכוון, בעצם ורק למענה הוא עמל, נכזבה תוחלתו ו"טורים" לא יכול היה להאריך ימים.

כאמור, השתתפותו של אלתרמן ב"טורים" היתה ניכרת היטב. כאן הוא היה אחד מן ה"יחדיו" באופן בולט, מבחינה ספרותית ומבחינה חברותית, אחד מן "החבורה". בגליונות של "טורים" א', שהופיעו בפרק-הזמן שבין יוני 1933 ואוקטובר 1934 (להבדיל מ"טורים" ב' שגליונותיו הופיעו למן אפריל 1938 ועד מארס 1939), פירסם אלתרמן שירים, רשימות, מאמרים ורצונות, ופרט לשלונסקי, כמובן, שנתן ל"טורים" יותר מכל מישהו אחר בכל אותם סוגי ספרות, היה שמו של אלתרמן מן התדירים שבגליונות אלו. מבין ותיקי "כתובים" הירבו לפרסם כאן את מאמריהם ישראל זמורה ויצחק נורמן. אברהם חלפי נתן שירים מדי פעם בפעם וכמו-כן יוכבד בת-מרים. א.ד. שפירא שעלה בינתיים לארץ-ישראל, הוסיף לראות את עצמו כנציגה של קבוצת "פתח" בתוך "יחדיו": דבריו, בשיר ובפרוזה, שיוו עוד גוון מיוחד לשלל גוני השבועון, וכיוצא בו לאה גולדברג, שעוד שהתה בליטא ואת שיריה ל"טורים" שלחה משם. ועוד יש למנות עם משתתפי השבועון את מנשה לוי, אליהו טסלר, רפאל אליעז, יחיאל פרלמוטר (הוא אבות ישורון) ואחרים – כולם בעלי כשרון ובעלי עתיד בספרות העברית, ואף-על-פי-כן היה משהו מאכזב בכתב-העת החדש, כאילו "רחל" זו, ששלונסקי התפלל לה, בוששה לבוא גם הפעם. הבטאון "טורים" היה יפה מ"כתובים", מהוקצע יותר, מנופה יותר, אבל חלש ממנו מכמה וכמה בחינות. לא היתה בו כל "בשורה" חדשה, אם אפשר לומר כן. הוא לא הרעיש עולמות כקודמו ושוב לא נראה כבטאון המרכזי של "המחנה" שכנגד: "המחנה" נהפך לחבורה מצומצמת יותר. הוא היה אחד הבטאוניים ליד הבטאוניים האחרים שנוצרו בתחילת שנות השלושים בספרות הארצישראלית.

בחודשי יוני-אוגוסט '33 פירסם שלונסקי ב"טורים" סידרת מאמרים בשם "מחניים", שבהם ביקש, בעצם, לבסס את ייחודו של ה"יחדיו" המחודש על אותו מושג שנועד ב"כתובים" ושימש לו דגל במאבקיו הספרותיים, כביכול רק שמות הבטאוניים נשתנו וגם הרכב העושים בהם נתחלף כלשהו, אבל "המחניים" – אותם "המחניים" עומדים בעינם. מאמרו של נתן אלתרמן "על הבלתי-מובן בשירה", עומד בזיקה למאמרו הנ"ל של שלונסקי, גם לפי מה שמרומז בו ומצוטט בו, ומן הבחינה הזאת הוא מעין המשך להתבטאונו העצמית של נתן אלתרמן אל מול השקפותיו של אש"ל בבעיות השירה וטעם-קיומה של החבורה הספרותית.<sup>3</sup>

לדעת שלונסקי, ה"מחניים" שבספרות העברית הארצישראלית איננה תופעה מקומית דווקא ולא עניין ארגוני שצמח כאן מתוך הפולמוס השיגורתי בין "צעירים" ל"זקנים", או בין "חדש" ו"ישן". אלו הם רק סימני-לוואי חיצוניים; הרי צעירים וחדשנים (באופן זה או אחר) אתה מוצא גם במחנה-שכנגד. לדידו, ה"מחניים" הם תופעה עולמית, מבחינת הזמן והמקום, תופעה כמעט מיטאפיסית. הכיצד? – בפולמוס עם ביאליק כבר שלונסקי באפשרות ליישם או להחיל נבואה או נביא על משורר בן הזמן; לעומת זאת, בחיבור שלפנינו על מהותם של ה"מחניים", נמצא הניגוד בין שני המחנות מזוהה, בשורשי הדבר, עם הניגוד בין נביא וכוהן. המשורר-הנביא "קללת אלוהים" דבקה בו, הוא בעל מום בחסד עליון וכמו שנאמר בספר-הספרים – "משוגע איש הרוח". הנביא הוא "תמצית הגברות"; הכוהן – תמצית הנשיות, שהרי הכוהן סימנו המובהק, שהוא אסור בכל מום שהוא, על ראשו שמן-משחה ולבושו מיופה ומצוחצח. הוא איש משק-הבית

<sup>3</sup> סידרת מאמרו של שלונסקי הופיעה ב-1933 בשלושה חלקים, בטורים מן ה-29 ביוני, ה-21 ביולי, וה-11 באוגוסט; מאמרו של אלתרמן הופיע כאן בגליון מן ה-24 בנובמבר ש"ז. עתה הוא נכלל בכל כתבי אלתרמן, בכרך "במעגל", עמ' 17-11.

מטבע-יעודו, ולעומתו הנביא, ש"הוא הגבר העומד מחוץ לבית. בחוץ. ברוח-פרצים. בערפלים. גלוי-ראש מתחת לכוכבים בוערים". כוכביו בחוץ. כי הוא "מגורש" תמיד. שום איש לא גירשו מביתו, הוא גירש את עצמו החוצה, הוא "איש הרוח" בתרתי משמע, ואין רוח אלא רוח-פרצים. והוא "בעל מוס. בעל מומוס, שהרי אומרים: מוקיון!... כן, מוקיון-מוכיון-ועמוקיון". ובכן, אלו הניגודים, או בלשוננו של שלונסקי כאן, אלו הם "נרות-ההבדלה בין המחניים". וכיוון שכך, מה שעומד על סדר-יומה של הספרות העברית איננו "חילוף משמרות", כי אם "חילוף-יסודות". שלונסקי חוזר איפוא במאמר פרוגרממטי זה אל סיסמאות מימי תחילתם של "כתובים", על-מנת לקיימן לגבי כתב-העת החדש "טורים" האמור להיות בבחינת "בית שני", ככתוב בפתח גליונו הראשון.

אכן, הרבה שלונסקי מקופל במסה זו "מחניים", אבל היא גם שופכת אור על מסתו של אלתרמן "על הבלתי-מובן בשירה", שהנה בחלקה מעין דו-שיח בינו לבין מי שנחשב בזמנו למורה בתורת-השיר. ודו-שיח משמע הסכמה וחילוקי-דעות, יחדיו וייחוד. מצד הביוגרפיה של שלונסקי ניתן לראות במסה זו מאמץ אחרון להנציח את ה"מחניים" על-ידי העמדתם על מושגים נכחים. שלונסקי מבקש לקיים גם ב"טורים" שהוא עורכס, את רציפות המושגים ההם, כאילו הם אקטואליים כמו אז, בתחילת שנות השלושים, בהיותו משורר-מתחיל, כאלתרמן עכשיו. אם שלונסקי צריך היה להיאבק עם ביאליק כדי להיות שלונסקי, אלתרמן מתחילת דרכו צריך היה להיאבק עם שלונסקי כדי להיות אלתרמן. מכאן גם שוני יחסו של אלתרמן כלפי שירת ביאליק ומיאוונו להסכים עם שלונסקי בפולמוס-ביאליק האחרון.

אלתרמן פותח את מסתו "על הבלתי-מובן בשירה" בנימה פיליטוניסטית, כביכול אין הוא עומד כלל לדון בדברים שברומו של עולם השיר: הכול יודעים שיש שירה "בלתי-מובנת" ("חושך ואפילה"), היא מרגיזה, אבל אי-אפשר להיפטר ממנה, שולחים אותה לעזאזל והיא איננה הולכת. למה הדבר דומה? "כאן אני רואה מראה כזה: כוהנה הגדול של ירושלים" שרוי בסיט נורא – השעיר המשתלח למדבר כדי לכפר בדמו על כל עוונות ישראל, מסרב ללכת, דוחפים אותו בכוח, משדלים אותו בדברים, ללא הועיל, הוא איננו זז; "אז יזעק הכוהן הגדול במר יאוש" ומחמת עוצמת זעקתו הוא מתעורר "ויבן לאט לאט, כי השעיר לא נכנע ולא נפל מפני שלא היה ולא נברא, מפני שרק חלום היה!"

נתן אלתרמן מספר את המשל הזה בפרטי-פרטים, בתיאבון, אבל אחר-כך הוא מפטיר כלאחר-יד, שכל מה שביקש לומר כאן הוא, שגם השירה "הבלתי-מובנת" איננה הולכת, איננה נעלמת, מפני שאיננה בנמצא כלל, מפני שאיננה אלא חלומו הרע של "הכוהן הגדול" וגו'. ונשאלת השאלה, מהו פשר אותו מעשה בכוחן ושעירו ש"לא היה ולא נברא אלא משל היה"? מסתבר, שכוהן זה הוא הכוהן המתואר במסתו של שלונסקי, "מחניים", כסמל הבעל-בית, הנרדס ערב יום-הכיפורים מחמת "עצביו הזקנים" שנתמרטו בטורח הכנותיו שעשה לקראת יומו הגדול; לבסוף הוא יוצא לדחוף עם הדוחפים, למשוך עם המושכים את השעיר המתעקש ואף מנסה לשדלו בדברים כלכלן: "שעירי הטוב... ראה אני מלטף אותך, אני מתפלש בעפר רגליך, אני בוכה לפניך... לך, בבקשה, לעזאזל..." הכוהן איננו כוהן והשעיר דומה לחמור וכל הסצינה הזאת היא גרוטסקית ומגוחכת<sup>4</sup>. ובכן, עד שבא אלתרמן להפריך בנימוקים את ההבחנה בין שירה "מובנת"

<sup>4</sup> בספרה "הקרוב והברית – עיונים בשירת נתן אלתרמן" (הוצ' דביר תשל"ד) תולה אידה צורית מערכת יונגיסטית שלימה באותה נובלה אירונית קטנה על הכוהן והשעיר הממאן להישלח לעזאזל. אמנם, לשם הזהירות היא מקדימה להדגיש, כי כל אותם דברים עמוקים הצפונים, לדידה, במשל הנידון הסתגנו, כנראה, אל תוכו מרובד תת-הכרתו של המשורר, שניבא ולא ידע

(הכוהן) לשירה "בלתי-מובנת" (השעיר-לעזאזל), הוא מהתל בה ונוטל ממנה את נשמתה הכמו-מיטאפיסית. ועל-כל-פנים אין זה יסוד לביסוסה של אסכולה ספרותית זו או אחרת. שירה בלתי-מובנת "אינה קיימת לגמרי. בספרות אין מובן ובלתי-מובן, יש רק אמנות וחוסר-אמנות ומספר היצירות המעורפלות, המתייחסות לחלק הבלתי-אמנותי אינו גדול, על-כל-פנים, ממספר היצירות הברורות שמצאו להן מקום בו". גם הקטגוריה של ערפלי-שיר המרוממת אצל שלונסקי לדרגה עילאית ("אולי דווקא בערפלים שוכן אלוהים?") אלתרמן מחזירה לכלל פשוטה וטוען, כי הפסבדו-שירה משופעת בשירים מעורפלים ובשירים ברורים כאחד ולא-דווקא ערפלויותה הוא סימן-היכרה של שירה אמיתית. "שקר ובאנאליות" אתה מוצא בשני הסוגים אלא שההבדל ביניהם הוא בכך, שהפסבדו-שיר המעורפל מסתיר את הבאנאליות בשקר, ואילו עמיתו "הברור" מסתיר את השקר בבאנאליות. אם כן, איזוהי בכל-זאת אבן-הבוחן? תשובתו של אלתרמן היא בבחינת ניכרים דברי אמת. מי שאוזנו כרויה לשמוע דברי-שיר מבחין איך-שהוא בין כזבם לאמיתם. קיימת איזו קורלאציה בין המשורר לקורא שירתו, כביכול גם האחרון מחונן בניצוץ אחד מאלפי הניצוצות העושים את שלהבת השירה. כותב אלתרמן: "אמת ואמונה – התפילה העברית קשרה את המלים הללו קשר אמיץ, יהודים היו חוזרים עליהן בנשימה אחת יום-יום, וזה יכול לשמש סמל לספרות. האמת הסובייקטיבית, האמנותית, של הסופר גוררת אחריה בהכרח את האמונה של הקורא. והאמונה, במקרה זה, היא אותה הבנה רגשית אותו הד-חיים, החוזר ונשנה בלב הקוראים, כתשובה לחיי האמן באותיות הספר".

צריך לשים לב כי הקטע הזה במסתו של אלתרמן טעון מתח חווייתי גבוה במתבטא במלים ובמושגים הלקוחים מתחום הטרימינולוגיה הדתית, ויותר משיש כאן השקפה אסתטית רציונאלית המעוגנת באסכולה זו או אחרת, יש כאן ביטוי להתנסות אישית, בלתי-אמצעית, בבחינת חזיתי-מבשרי. בדחותו את ההבחנה החיצונית בין שירה "מובנת ובלתי-מובנת", או בין שירה "ברורה" לשירה "מעורפלת", כותב אלתרמן, כי "מעל לשטח זה נושבת אותה רוח חיה, אותו כוחה נקרא כשרון אמנותי". וכמו מאליה צפה האסוציאציה של מעשה-בראשית. פעם ופעמיים חוזר אלתרמן על התיבה "נס": האמנות היא "מעשה-נסים" וגם "נס-האמנות" הופך את אמת דבריו של המשורר לאמונה המתעוררת בלב הקורא. נושא ההתרחשויות האלו הוא "האמן", בעל "הכשרון" הניתן למי שניחן מבטן ומלידה. ואולם אם שיר מעיד על עצמו, אם זהו סוד האמנות שבו – כיצד ייתכן, ששירים מסויימים המוטבעים בחותם האמת (ההכרח), בכל-זאת אינם זוכים ב"הבנת" הקוראים? בנסיון להשיב תשובה על שאלה זו חולק אלתרמן במישרים על מה שכתב שלונסקי במסתו "מחניים" בעניין "המילון המשותף", אשר למשורר היחיד המיוחד ולמביני דברו, בין שהם מעטים בין הם רבים. שלונסקי כותב שם את הדברים הבאים: "כמה עידנים צריך פלוני יחיד לדור בכפיפת חיים ומחשבה אחת עם פלוני יחידים אחרים, כדי שסוף-

---

כי ניבא כאן את גורל שירתו מתחילתה ועד סופה, לא פחות ולא יותר. לפי המחברת מסמל השעיר "את שירתו הלירית-האינטואיטיבית (הבלתי-מובנת) של אלתרמן", ואילו הכוהן הוא נציגה של שירתו "המאוחרת יותר – שירה ריטורית"; בין הכוהן לשעירו מתרחש מאבק נואש: אלתרמן מתעקש לשלוח את שירתו האינטואיטיבית לעזאזל, אבל זו מצידה עומדת על נפשה ומסרבת לפנות את מקומה ל"שירה הריטורית"; עד כאן החלום הרע המסתיים בתיקו, אבל במציאות שבהקיץ נמשך, כמובן, המאבק וסוף הכוהן שידו על העליונה, כגון: "המשורר שם את שירתו האינטואיטיבית בסד החרוז והמשקל" המצליחים להטיל סדר ומשמעת על השעיר המתפרע וכו' וכו'. ועוד יוסבר להלן, כי אותו שעיר עיקש איננו אלא ה"ארכי-טיפוס" של מוטיב "הקורבן שבשירת אלתרמן. ברם, אף בלי להיכנס לסוגיה הנכבדה של שימוש בתורת-יונג לצורך פרשנות ספרותית, הרי צריך לשאול שאלה הגיונית פשוטה: אם "כוכבים בחוץ" ו"שמחת עניים" משנות 1938/40 הם בחזקת שירתו המוקדמת, "האינטואיטיבית" של אלתרמן, היאך השתוקק ב-1933 להיפטר משירה כזו ולהטילה לתהום-הנישה? אם כן, מאמרו "על השירה הבלתי-מובנת" נעשה אמנם לבלתי-מובן בתכלית.

סוף, לאחר התאבקות ממושכה, יוצר ביניהם המילון המשותף? מקמץ-אלף מחיל כל 'אני' בכל פגישה עם 'אתה' ועם 'הוא'. בכל משפחה מתהווים בהמשך הימים מלים, צירופים, כינויים – לגנאי ולשבח, לשמחה ולעצב, אשר הזר לא יבינם כלל... כי מה הם הדברים אשר יהגה היחיד ואשר ישא הדור? היאך יצורפו? היאך יהיו לנחלת הכלל? תחילה מגומים, רמזי מאוויים, ורק לאט-לאט, במהלך אטי של התגבשות מחשבת הדור, מתהתכים עלגי-שפה אלה לסמלים צלולים, אשר לאורם ילכו רבבות. אכן, על-ידי ימים ולילות, ירחים ושנים של שיתוף עניינים והוויות, מצטרף המילון של הדור". ולא-דווקא הדור כולו, כי אם רק אותו חלק ממנו השרוי במזל "איש-הרוח", אל מול המזל של "בעל-הבית". אלתרמן דוחה את הסברה הזאת, על הגיונה ומסקנתה. "דעה זו", הוא אומר, "שוללת מן האמנות את ערך הכוח, את יסוד ההשפעה הנסתרת, השפעה של בלא-יודעים". חינוך ותעמולה, מעי האסכולה וכלי-מלאכתה, יכולים להועיל ל"פופולאריזציה" של שירים מסויימים, בלתי-פופולאריים, אבל "הבנה" אין הם מחוללים. "יסוד ההשפעה הנסתרת, השפעה של בלא-יודעים" מביא לידי כך שאוהבים שיר; שיר שנעדר את היסוד הזה איננו שיר, לאמיתו של דבר, ומאידך גיסא – שיר "בלתי-מובן", כיוון שאוהבים אותו הוא נעשה "מובן" די-צורכו. בלשונו של אלתרמן: "אני מאמין, כי האמנות מוצאת לה אהבה והבנה בבת אחת, בלי חינוך ותעמולה. אמנם אהבה פתאומית זו יכולה לבוא באיחור של כמה מאות שנים, אך גם אז היא ראשונית, חדשה, בחינת רך שנולד". אלתרמן רוצה לשלול לגמרי ומכל צד שהוא, את עצם הרעיון, כי מעשי חינוך ותעמולה סופם לסלק, במוקדם או במאוחר יותר, אי-מובנותה של השירה ולהמירה במובנות השווה לכל נפש, פחות או יותר. מגמתה של טענה זו, בהקשר שלפנינו, לקפח אחד האטריבוטים של "המחנה". אדרבא, ממשך נתן אלתרמן, מה שנראה בעיני הבריות, בעיני הרבים, כ"אי-מובנותה" של השירה הוא מיסודי קיומה, כזו היא מטבע ברייתה – היא איננה מיועדת לרבים, דבריו של המשורר "אינם מופנים לציבור אלא לפרט לחוד. למעמקי הפרט המבודד".

אמנם היו תקופות, שבהן היתה השירה פופולארית יותר, שאז דבקו בה "הרבה קליפות של מודה ושל סנוביות"; אם בינתיים נשרו משום-מה הקליפות הללו והשירה שוב איננה במודה כבעבר אין פירושו של דבר, שנעשתה לבלתי-מובנת למי שהיא מיועדת באמת, ל"פרט המבודד". "כל דבר ספרותי אמיתי", מסיים ומסכם אלתרמן טיעון זה, "גם הנראה מובן וגם הנראה מעורפל, מורגש הרגשה אמיתית רק על-ידי בודדים ורק בשעות בודדות. את פושקין הבינו כולם עד אחד, אבל בטוח אני, כי את שירתו ספגו והרגישו רק מעטים מאוד, לא יותר מאלה שהרגישו, למשל, את מאלארמה המעורפל".

במסתו של אלתרמן "על השירה הבלתי-מובנת", שעיקרה לומר כי שירה בלתי-מובנת איננה בנמצא כלל (וזהו איפוא כותרת אירונית), אפשר לראות "אני-מאמין" של המשורר בן הכ"ג, שעוד הכול היה לפניו. ניכרים במסה זו שני חלקים, שחטיהם ארוגים שתי וערב. יש כאן מעין התמודדות עם אברהם שלונסקי, עם ה"מאסטרו" של חבורת "כתובים" – "טורים", שהשראת שירתו היתה מרובה עד כדי כך שעלולה היתה לסכן את עצמיותו של אלתרמן בתחילת צמיחתה, בעודה באיבה (זכורים דברי נתן אלתרמן באגרתו מנאנסי). היסטוריוני ספרות כבר הראו בהרבה דוגמאות, כי אף גדולי החדשנים היו כשוליות בסדנאות אחרים, קרובות בזמן ובמקום, עד שיצאו לחופשי והגיעו לעמוד ברשות עצמם. יציאה זו אל עצמו אפשרית רק תוך כדי התנגדות וניתוק ממקור-ההשפעה. אמנם שירתו של אלתרמן מתחילת הופעתה בדפוס היתה ייחודית באופן בולט, אבל עם-זאת עמדה, בלא ספק, בספירת השפעתו של השיר השלונסקאי. עם

חיזוק בטחוני-עצמי וכאחד מן החבורה ה"טורימית" חש נתן אלטרמן עוד ביתר-שאת בצורך לגבש ולהגדיר את אחריותו כלפי שלונסקי: שתי המסות, "במעגל" ו"על השירה הבלתי-מובנת", עזרו לו בתהליך זה והן מעידות עליו במפורש. את משפט-ההצהרה: "אין אני שייך לאסכולה בלתי-מובנת" צריך לקרוא בהטעמה על התיבה: אסכולה. מסתו של שלונסקי, באחד הגליונות הראשונים של "טורים", היתה מסה פרוגרמאטית של בעל אסכולה, ואפשר אפילו לומר – של מיסיונר בשליחותה של דרך מסוימת בשירה כהשירה, בה' הידיעה. קודם עוד כתב אלטרמן, כי "מחוסר ההרגל והחינוך נוהגים שלא להבין את ה'בלתי-מובנים'" ("במעגל", ומשהו מעין זה גם הזכיר באגרות מנאנסי); מקץ שנה ומחצה, בקירוב, במסה "על השירה הבלתי-מובנת", הוא מבטל כמעט לגמרי את ערכם של חינוך ותעמולה לשם הבהרת שירה "בלתי-מובנת", למען היותה נחלתם של רבים יותר. עם שהוא מכחיש את התפקיד הזה של "האסכולה", לעסוק בחינוך ותעמולה (למשל, על-ידי בטאונה), הוא מכחיש את האסכולה גופא. בעצם, הוא אומר כאן, ש כל שירה, במעמקה, היא בלתי-מובנת לרבים ומבחינה זו אין הפרש מהותי בין שירת-פושקין, הנראית כאילו כולה פשט, לשירת-מאלארמה, הנראית כאילו כולה סוד. הדיון על שירה מובנת או בלתי-מובנת הוא מכל-מקום דיון על היחס בין משורר לקרוא, על הפער שביניהם – שמה שמוכן לראשון, מובן בתכלית (אחרת לא יכול היה להשתמש במלים משמעותיות), הוא בלתי-מובן לשני, כאילו נעשה סתום הרמיטית. ובכן, אומר אלטרמן, פער זה לא צריך להדאיג את המשוררים, ואין צורך לעשות נפשות לשירה "הבלתי-מובנת" לכאורה. אם באמת היא שירה, שעתה תגיע ממילא, אם לא עכשיו – בדור אחר. כשם ששיר נולד ברגע-של-חסד חד-פעמי, אף קריאתו כך: "רגעי קריאה מוכשרים הם נדירים מאוד, לא תכופים מרגעי כתיבה מוכשרים... הן לפעמים, על-ידי הברקה אחת של הסופר, או על-ידי רגע כושר, רגע של מצב-רוח אחד של הקורא, נעשה שיר בלתי-מובן שקוף כזכוכית". במלים אחרות: שירת היחיד היא כזאת בשני קטביה ולא רק בקוטב מוצאה, וכשם שהיא באה מ"מעמקי הפרט המבודד", כך היא הולכת "למעמקי הפרט המבודד" בכל דור ודור.

איזו רוח של אופטימיזם פייטני נושבת בין טורי המסה הזאת "על הבלתי-מובן בשירה", שכותרתה לשון-סגי-נהור. דומה, כי צמד-המלים "אמת ואמונה" המיוחס בה לזיקה שבין סופר לקרוא, צריך להחילו במקרה זה גם על הסופר שכתב את הדברים. זהו אני-מאמין שלו, מי שאמנותו-אמונתו. אמירה זו, ש"כל סופר-אמן הוא לא רק בן זמנו, אלא בן כל הזמנים", יש בה אולי גם נימה וידויית. גם המשפט הבא לא יכול היה להיאמר בלא חוויה אישית בלתי-אמצעית: "האמן חי בעולם כמו בעל-חי, כמו אדם, כמו לב". הוא כאילו נתון טבעי, כזהו מבטן-ומילדה. דימויים אלו לסופר-האמן מבטאים, ככל הנראה, את תחושת האוטונומיה שלו, את אי-היותו מכשיר לאיזו תכלית שמחוצה לו; הוא "חי בעולם כמו בעל-חי", חיי שירתו הם תכליתו, ולפיכך "אין היא מספרת על השמחה והצער, אין היא מתארת את החיים... אלא חיה אותם שוב, באופן ראשוני, בתולי, פנימי, מלא תמהון והפתעות". אלטרמן נוקט לשון של "ספרות", אבל אין ספק שהוא מתכוון לייחודה של השירה, שאילו רק נועדה "לתאר" צריכה היתה להיות מובנת בפשטות ממילא. המלה "תמהון" היא המלה המרכזית במשפט הנ"ל וממנה הרישא שבו, דהיינו – דברי המשורר מוציאים כל מצוי מידי פשוטו, הם מביעים אותו יחד עם תמהונו, עם בלתי-מובנותו; הם אינם אומרים "תמהון", כי אם התמהון שופע מהם; הם פותרים חידה, אבל חידתיותה עומדת בעינה. המלים "ערפלי", "מעורפלי" אינן מתרגמות די-הצורך את המקופל במלה הלועזית

obscure, האומרת יותר סתום-כמוס, אלא אם כן נוציאו משימושו הרגיל, החילוני, ונזכר כי ערפל הוא מחשך דק, וכי בספר-הספרים מופיעה תיבה זו לא-אחת באטריבוט למקום-הימצאותו של אלהים, כגון "ה' אמר לשכון בערפל" (מלכים א', ח 13). שלונסקי במסתו משתמש במישרין בדימוי זה ("ואולי דווקא בערפלים שוכן האלוהים?"), ואילו אלטרמן מרחיקו ממקורו ומחלן אותו בכותבו: מבעד לעשן הזה מביטים ישראל אל השמש: "אין אתה יכול להביט ישראל אל השמש אלא אם כן איזה לוט מחשיך חוצץ ביניכם."

אם המסה "על הבלתי-מובן בשירה" היא בבחינת המשך פיתוחם, העמקתם והתבגרותם של רעיונות על שירת-היחיד, אשר הובעו על-ידי נתן אלטרמן שנה לפני-כן במסת-הביכורים "במעגל", הרי המסה "סוד המרכאות הכפולות" היא בבחינת המשך פיתוחם, העמקתם והתבגרותם של רעיונות על שירת-הכלל, שהועלו בזמנו בפולמוס סביב שירו של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ידכם". בינתיים עברו כשש שנים ואלטרמן נהיה לאלטרמן – משורר ועתונאי ששמו הולך לפניו. בקיץ 1938 הפתיע את קהל-הקוראים בספרו הראשון, "כוכבים בחוץ". המסה "סוד המרכאות הכפולות", שהיא מעידית יצירתו בפרוזה בתקופה ההיא, ראתה אור ב"טורים" באוקטובר 1938. ואולי לא מקרה הוא, כי אחרי העפלה זו אל הפיסגה הראשונה של שירתו הלירית נכתב המאמר, שהוא מיטב הביאור העיוני לשירתו "הציבורית" של אלטרמן. אין צריך לומר, שלא בסודן של מרכאות כפולות, הצבתן או מחיקתן, עוסק כאן אלטרמן;

נקיטת לשון המעטה עושה לפעמים רושם אירוני המחוזק במקרה זה על-ידי הציורף הקומי כלשהו של "סוד" ו"מרכאות"; אלטרמן עוסק כאן בסודן של המלים שבין המרכאות. דומה, שחידת המלים, הווייתן וכוחן, העסיקה אותו הרבה, כאחת החידות ששום פתרון אינו יכול לה. אף מבחינה זו אין אלטרמן משורר נאיווי. החומרים שבהם משתמשים הציור, הפיסול, המוסיקה, כשלעצמם הם נאוטראליים ורק האמן נופח בהם רוח-חיים, מה שאין כן המלים, שהיוצר בהן צריך להיות אדון עליהן, אף-על-פי שהוא משועבד להן. בפרק "הגיון ותת-הגיון" ש"במעגל" אלטרמן מנסה לומר משהו במרוכז על חוויית המשורר עם שירתו, עם שפתו, שהן כמעט היינו-הך, הוא אומר שם כי שפתו של המשורר איננה אמצעי להביע על-ידו איזה תוכן; היא אמצעי ותוכן בעת-ובעונה-אחת, "הרגש והניב, אינם, לדידה, בחינת סובב ומסובב", ובכך היא מובדלת בתכלית מכל שפה אחרת, אף כי זוהי אותה שפה גופא השגורה בפי כול. דימויים שונים עולים בדעתו כדי להביע אחידות זו, כדי להתקרב אל הבעתה המדוייקת, ככל האפשר, כגון היחס בין הכינור והקשת לבין התווים, שקולם ורישום סימניהם נעשים בהעלם אחד. לכל דבר אחר בעולם הדיבור, השפה היא אמצעי גרידא. יש מי שאמצעיו משוכללים ויש מי שאמצעיו דלים, יש מי שמיטיב להשתמש בהם ויש מי שכשרונו בזה נחות; המשורר – שאני, לדידו, הוא ושפתו חד הם ומכאן עצמיותו. "עצמיותו האמתית של ביטוי הוא סימנו של המשורר, זהו התנאי ההכרחי, זאת מהותו". ועוד דימוי מעלה כאן אלטרמן לשם איפיון מעמדם הייחודי של המשורר ושפתו, לעומת שפתם של המודיע, המלמד או המחשב. לאחרונים, "הלשון היא שולחן ערוך – טול! למשורר היא בת-קול מנחמת – שמע! לכל אדם: הפגישה מאלפת – כעת חיה וכו'... באלף ואריאציות. למשורר היא התאבקות – כי שרית, בסיום אחד... ותוכל". הווה אומר, היחס בין שפת כל אדם לשפת המשורר הוא כיחס בין חול לקודש, בין מה שמוכן לגמרי (לכאורה) ובין מה שנותר בלתי-מובן, בחשבון אחרון. אלטרמן אמנם מותח במאמר מוקדם זה קו מפריד חזק בין שירה "מובנת" ו"בלתי-מובנת" והוא מנסה להסביר כי אי-מובנותה של השיר הנובעת גם מייחוד

היחס שבין המשורר לשפתו, שאין דומה לו בעולם-הדיבור; עם-זאת הוא מבקש להסביר שם, לרגל פולמוס-ביאליק שבו הוא חלוק עם שלונסקי, שאותו קו-מפריד בכל-זאת אינו מוחלט, ובהיאחזו בדימוי הביאליקאי על משורר, נביא וחוטב-עצים, הוא טוען, כי שירת-הכלל החייבת להיות מובנת לכלל אף ממנה אין ליטול את תואר השירה, אם יצאה מבית-היוצר של אמן; סימנה: "נושא העול כאן הוא הפרט, אבל נושא התוכן הוא הכלל". המסה "על הבלתי-מובן בשירה", לעומת זאת, יוחדה לפרובלמאטיקה של שירת-היחיד, וזאת בדגש-חזק, ובה מבקש אלתרמן להסביר, כי, בעיקרו של דבר, אין ההבחנה בין שירה "מובנת" ו"בלתי-מובנת" תופסת: כל שירת-אמת היא גם מובנת, אלא שמובנותה היא אחרת, מפני שמהותה שונה מכל דיבור אחר, מכל מערכת-מלים אחרת. שירת-היחיד היא שירת יחידים, בשני קטביה, לא רק מצד נותנה אלא גם מצד מקבלה, וכשם שהיא נולדת בשעת-חסד, היא גם נקראת כמו בשעת-חסד, אם באותו הדור ואם בדור אחר. בין כך ובין כך אי-מובנותו של שיר היא יחסית, ודומה שאלתרמן חושף עובדה זו מכמה צדדים, על-מנת להסתייג מן הפולחן של הבלתי-מובן בשירה. שירה בלתי-מובנת בתכלית, שניתן היה לומר עליה כי לעולם אי-מובנותה תעמדו בעינה, היא נשיאת שם השיר לשווא. בעקבות אלתרמן ועל-פי הגיונו מותר איפוא לומר, ששיר הנעדר כל סיכוי להיות "מובן" אי-פעם על-ידי מישהו זולת מחברו הוא ככינור בלי תהודה, הוא לא-כינור. אלתרמן חוזר ומטעים במסה זו, כי האמנות בכלל והשירה בפרט הן "כוח", כוח-היוצא-אל-הפועל.

והנה נראה, כי המסה "סוד המרכאות הכפולות" היא, מבחינה מסוימת, מעבר להבחנות ההן בין "מובן" ו"בלתי-מובן", או בין שירת-היחיד לשירת-הכלל, שהיא מובנת בכל אופן; אין ההבחנות האלו מתבטלות מכול-וכול, אבל עתה הן נראות מנקודת-תצפית אחרת. בעצם, השאלה הנשאלת כאן היא: איך שירת-הכלל נעשית לשירת-יחיד, או מהו סוד הסרתן של המרכאות-הכפולות? ישנן מלים, אומר אלתרמן, הנתונות בשבי, מהן מלים בעלות תוקף רב, עמוסות זכרונות ומעשים. כדרכו, ולפי כוח-דמיונו, הוא מדבר עליהן כעל גופים חיים, מאונשים [!]. הוא חש אותן, הן מדברות אליו והוא משיב להן. "אתה מכיר את המלים הללו" הנתונות בסד המרכאות-הכפולות, "עשירות הן והליכותיהן רחבות וקולן דשן ונדיבותן רבה. הן המפזרות זהב באסיפות העם. הן המחרפות נפשן בנאומים ובוויכוח. הן נשמת ההמנונים. הן היו ויהיו ודאי לעולם המצנאטים הגדולים של המלחמות והבריקאדות". ואף-על-פי-כן, שעה שאתה נפגש איתן ב"רשות-היחיד", כאילו פורחת נשמתן. אתה רוצה להתחמק מהן, למחקן או לצרף להן "משהו שגורע, שמסיח ומטשטש". מהו איפוא הדבר הזה החורף את הדין "המלים הגדולות, שהניעו עמים וחוללו היסטוריה", לרדת מגדולתן, לאבד את חיותן, עד כדי כך ששוב אי-אפשר לשיר אותן? "ראשונה התנערה מהן השירה. היא, שאינה סובלת את הבגידה, בחרה לבגוד בהן ראשונה". נתן אלתרמן רוצה לומר במשפט פאראדוקסאלי זה (ואירוני כלשהו), שהשירה, שאינה יכולה לשאת שמות לשווא מבלי להתאבד מיד עם שחייבת היתה לנטוש את "המלים הגדולות", רק היא מוכשרת להפיח בהן רוח-חיים מחדש: "המשורר, הנביא, הגיבור, שינצח את המרכאות הכפולות, יהיה בן-אלים. כיבוש זה ירעיד את העולם לא פחות ממפלת הבאסטיליה".

הנה חוזרת השאלה למקומה, אותה שאלה שהציגה ביאליק בדורו במסתו "שירתנו הצעירה" (פרק ג') לאחר שאמר בפרקים הקודמים את שבחה הגואל של "שירת היחיד, שירה גרידא, נקיה מכל שמץ תערובת אחרת". כזכור, שואל ביאליק: "והשירה הלאומית" מה יהיה עליה? לא השירה הלאומית סתם, שהיא לאומית כאשר היא עברית, אלא זו "הלאומית שבלאומית, זו ש'לבכות ענותנו היא תנים ולחלום את שיבתנו היא כינור".



אומר ביאליק: יש כאן שוני רב בין "שירתנו הלאומית" במרכאות כפולות לבין שירת-החול; "השירה הלאומית" אמנם נימנית עם האחרונה, אבל איננה זהה עמה, לפי שכל ימיה היתה דרה במחיצה אחת "עם הפיוט הדתי" ומתקדשת בקדושתו. הנה הן איפוא אותן מרכאות כפולות החוזרות אצל אלטרמן. במסתו של ביאליק הן מופיעות בדרך-אגב, במסתו של אלטרמן הן, לכאורה, במרכז הדברים. ואולם זיקתו של אלטרמן לביאליק במקום הזה איננה חיצונית ומילולית. ביאליק מגולל במסתו, בסקירה תמציתית ביותר, את פרשת כניסתה של השירה הלאומית, שעניינה הלאום, במישרין אל המרכאות הכפולות, איך החלה לקמול בימי הקליר ותלמידיו, איך התרעננה שוב בבית-יוצרו של יהודה הלוי, איך אחר-כך הלך והתנוון הפיוט הלאומי, עד שלפתע-פתאום חזרה אליו החיות ו"שירה לאומית חדשה נשמעה, שירה שיש בה ריח של יצירה". כיצד נהיה הדבר ומכוח מה? התשובה היא כי השירה הלאומית נשתחררה במידה ידועה מן הדתיות "היא החלה לקרוא גם לאלוהי הארץ", ועם זאת גם ניכרו בה ניצנים ראשונים של "שירת-היחיד". כך החלה להתסמן אותה "השתנות פנימית", מיטאמורפוזה בלעז, אשר הולידה לבסוף שירה לאומית בלי מרכאות, שירה שבה "ה'אני' הפרטי של היחיד וה'אני' הכללי של האומה מובלעים ופתוכים בה זה בזה כאחד ואין אתה יודע של מי קודם ושל מי עדיף". דומה, איפוא, שביאליק אומר, כי אין השירה הלאומית משתחררת ממרכאותיה ונעשית שירה לכל דבר ובמלוא מובן המלה, אלא על-ידי כך שהיא מתבטלת בכלל בייחודה ההיסטורי ואין לנו, לאושרנו, אלא "שירה אחת, היא אחת ושמה אחד, שירה שכולה לאומית-אנושית בבת-אחת, ברואה מן החיים ובוראת חיים".

ואף-על-פי-כן, מסתו של ביאליק "שירתנו הצעירה" מסתיימת, כידוע, בכמה וכמה סימני-שאלה. אותו פרק ג', הפותח בשאלה: "והשירה הלאומית"? גם מסתיים בשאלה: "העדיין לא הגיעה השעה"? אם הספק כאן איינו מרובה מן הוודאי, מכל-מקום הוודאי איננו סופי ומוחלט. יש ודאות לגבי הסיום, אבל אין ודאות לגבי ההתחלה: האילן העתיק של הספרות העברית פורח בעליל, אבל מה טיבה של פריחה זו, "פריחי סתיו אם פרחי אביב"? "יש פנים לכאן ולכאן" והמלים: אפשר ואולי חוזרות ונישנות בחתימתה של המסה הביאליקאית שנכתבה באודיסה בשנת תרס"ז (1906). והנה מקץ דור חוזרת ונשאלת, בעצם, אותה שאלה מפי משורר צעיר, תל-אביבי. דומה, שחרף כל מה שנוצר בינתיים אותן מרכאות-כפולות עומדות בעינינו, כביכול אין עדיין שירת-הכלל, שהיא שירה, פשוטה כמשמעה, זו שאליה התפלל ביאליק לא לעצמו בלבד. כאשר שלונסקי הכניס מקצת שירתו של ביאליק למראות-כפולות, על-מנת להוציאה מתחום השירה בכלל, לא הסכים עמו אלטרמן במהלך הפולמוס ההוא על "ראיתכם שוב בקוצר ידכם", שבו נטל את חלק מועט, אף כי שימש לו הזדמנות לבירור ראשון וראשוני, ועדיין בוסרי כלשהו, על טיב השירה, הלכה למעשה. באותה מסה מוקדמת הגן אלטרמן על שיר משירי-הציבור של ביאליק וייחסו למרכיב השלישי במשולש – משורר, נביא וחוטב-עצים – ואילו כאן, במסה המאוחרת יותר והבשלה, הוא אומר, כי "המשורר, הנביא, הגיבור שינצח את המרכאות הכפולות, יהיה בן-אלים". המלים הגדולות באמת, העשויות להפוך עולמות, הן פרי-רוחו של "הנביא". בעזרתן הוא מנצח את המציאות שקם עליה לשנותה, עד שבא יום ומתברר, כי מציאות זו שנשתנתה רחוק מרחק רב ממה שהובטח על-ידי המלים הגדולות; או אז אין עוד מנוס מן המרכאות הכפולות הסוגרות עליהן ונותנות בהן מטעמן הריטורי או האירוני. מה שאלטרמן מתאר כאן בלשונו של פייטן הוא מה שאירע בדורו בשנות העשרים והשלושים, לאחר המהפכות והתקוות המשיחיות שהכזיבו. גם פני השירה בעולם נשתנו. מלים שהיו שגורות בפי משוררים,

כמו "נביא", "משיח", "בראשית" וכיו"ב נעלמו או נשתקו. משוררים, שטרפו חייהם בכפס או חזרו אל התבודדותם במגדלי-שן לומר שם שירת-יחיד שאין לה לכאורה שומע, גורלם ומותם היו סמליים לתקופה. והנה אף-על-פי-כן, אומר אלטרמן, ארץ-ישראל – שאני, ודין השירה העברית, מבחינה זו, לא כדין כל שירה אחרת בזמן הזה.

מסתבר, ממשיך אלטרמן, שישנם, בעצם, שני מיני מרכאות כפולות המסמלות בכל מקרה הסתייגות, לגלוג, נתינת דופי ורמיזה שאין תוכו כבד. יש והמלה היפה, הפאתיטית, עניינה לכסות על פני מציאות כעורה וריקנית: משוררים בשירתם אינם יכולים להתשמש במלים משקרות, ויש מרכאות המעידות על קוצר-ידם של משוררים לקרוא לדברים בשמותיהם הנכונים. וזהו "סוד המרכאות הכפולות" אצלנו. "בלי שמץ יהירות שובינית, אלא כקביעת עובדה בלבד, יש לומר, כי בימי נסיגה אלה בעולם, בימי ויתור ואופורטוניזם, עוברת על העם היהודי תקופת חיוב ודביקות שמעטות כמוה ליופי. תקופה כזו אינה חוזרת בחייה של אומה, כאהבה ראשונה שאינה נישנית. עם זה, שראוהו לפעמים, ואולי לא לשווא, כחידק הדקאדנטיות, ההפרדה והספקנות, הרי דווקא עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת-חיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם. וטעות גדולה טעו האומרים, כי רק יצר החומר נתפעם בו בכוח שלא ידע עד כה, כי אהבה זו שעוררה את כל חושיו, אהבת בשרים היא מעיקרה. בעבדו בפרך ובדביקות להפוך את המלים לממש, נהפך לו כל ממש לסמל. הוא לא טעם מימו תערובת חריפה כזו של מציאות והאצלה, של הפשטה וגשמיות. לכן תוקפים אותו רגעי סחרחורת גדולה, שאינה חולשה אלא חלום, שאינה עירבוב מושגים אלא עירבוב תחומים; ולשונו, שבה נשא תפילות ושירים לצבי המודח מאיזמיר, מזומנת עכשיו לבכות ולשיר על צווארי הפרה שבשדות השרון. השירה העברית נקראת אל השדה העברי. השירה העברית נקראת אל היום והלילה החדשים של ארץ זו, אל העיר וקולותיה, אל החי והלמות-לבו".

אכן, יש משהו המנוני בקטע האחרון הזה של פרוזה אלטרמנית. זהו קטע של הסרת "מרכאות כפולות" המחזיר אותנו מיניה וביה גם אל הפרובלמאטיקה ואל סימני-השאלה של ביאליק במסתו "שירתנו הצעירה". על שאלה ששאל שם ביאליק: "הפרחי סתיו אם פרחי אביב?" אלטרמן משיב בוודאות: "פרחי אביב".

ביאליק שאל: מה היה על "השירה הלאומית" (זו במרכאות כפולות), על זו ש"לבכות ענותנו היא תנים ולחלום את שיבתנו היא כינור"? והשיב, כי תקופה ארוכה-ארוכה היה הפיוט הלאומי, הלאומי בה"א הידיעה, זה שדר כל ימיו במחיצה אחת עם הפיוט הדתי, "מצוי יותר אצל 'התנים' משאצל ה'כינור'", עד שמכוח מה חזר הכינור לתת קולו בשיר, שבו מתמזגים הפרט והכלל. הפרטי שבשיר-הכלל עושה אותו לשיר בפועל-ממש, וביאליק כורך את התגלות הפרט בשירה הלאומית הזאת בפניה "גם לאלוהי הארץ", בהזדקקות ל"עץ החיים הרענן לעולם" דומה, כי גם מוטיבים אלו, או הגיגים אלו, הדיהם נשמעים איך-שהוא במסתו של אלטרמן, אשר נראית, מבחינה זו, כחלקו של אלטרמן בדיאלוג המתנהל בינו לבין ביאליק. כבר ידענו את מקום הכינור במערכת הדימויים של אלטרמן כסמל השיר, ובכך עוד ידובר כהנה וכהנה. את חשבון הפיוט הלאומי מתחיל ביאליק מ"הלאמת" שיר-השירים, "בת יחידה זו של שירת 'בשר-ודם' שלנו מימי קדם", וברמזו לתחייתה של השירה הלאומית בזמן החדש הוא אומר כי סימנה, ש"הרבה מכוחה הקדמוני שב אליה". ושוב יש רושם כי לאמירות אלו של ביאליק עונה הד במה שכותב אלטרמן, כי עם זה (ולנגד עיני העם היושב בציון) "עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת-חיים", על משקל הפסוק משיר-השירים "כי חולת אהבה אני". שהרי מהו, בעצם, רעיון-היסוד במסתו של ביאליק

לגבי פיענוח סוד תחייתה של השירה הלאומית בכלל ובפרט: צא וראה שהחוט-השני העובר מתחילת המסה ועד סופה מתרקם סביב המלה חיים: סופרי ההשכלה "קול החיים ותאוות החיים היה צווח מעטם"; פורצי הגדר, מנדלי, פרישמן ועוד, "הצילו מן הישן כל מה שיש בו לחלוחית חיים"; הם יצרו לשון "שיש בה ריח חיים", "הם הרעיבו הוצמיאו את לב היהודי לחיים וליופיים"; אחריהם ברדיצ'בסקי ופייארברג שהביעו "געגועים ליפי חיים רחוקים ושאלת 'חיים'"; ואחר-כך טשרניחובסקי, ששירתו היתה "תרועת העוז שבחיים" וכך עד לחתימה, שבה משמשים בערבוביה תקווה וספק – תקווה שתקום שירה עברית, "שכולה לאומית-אנושית בבת-אחת, ברואה מן החיים ובוראת חיים", וספק שמא שירה זו בכל-זאת עוד תחזור "לשקה ולתעניתה", יען כי "עם שאין לו חיים גמורים, אלא נובלות חיים – אי אפשר שתהא לו גם שירה ואמנות גמורה וגו'". והנה לעומת בשורת-החיים וספק הגשמתה עונה ההד במסתו של אלטרמן, כי עם זה "דווקא עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת-חיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם".

ואולם ביאליק דיבר בתרס"ז מתוך הגולה; ההשתקקות ל"חיים", שהשירה העברית מלאה ממנה והיא העושה אותה לשירה מוחשית, היא תשוקה לחיים ארציים, "עולם-הזה"יים, גשמיים בשפעת היצרים של בשר-ודם. אלטרמן מדבר מתוך ארץ-ישראל, כמשורר ארצישראלי, בדור של "בנין הארץ", של בנין ושל ארץ, של התגשמות. הציונות כבר יצאה מן המרכאות הכפולות בפועל-ממש, היא ארץ-ישראל, משמעה כפשוטה, אבל השירה צריכה להדביקה, להיות כמוה, להיות ארצישראלית.

הפיכת הסמלים לממש – זהו מעשה ידי הרבים, הציבור; הפיכת כל ממש לסמל – זהו מעשה ידי המשורר, היחיד. לרגע אלטרמן נוקט נימה אירונית חייכנית, כדי להוריד במשבו את הטון הפאטיטי, אבל אפילו המעמד הזה של לבכות ולשיר על צווארי הפרה (הארץ חוזרת להיות ארץ שבת חלב ודבש) נעשה מעמד היוצא מגדר פשוטו. ואיך נהפך הממש לסמל בכור-ההיתוך של השיר, מכוח כשרונו של המשורר? הסמל איננו חיצוני לממש, היחס בין הממש לבין הסמל איננו כיחס בין גוף ולבוש; בעצם הם היינו-הך, כגוף ונשמה. בלשונו של אלטרמן: "השמות הם לשירה פני הדברים ולא סימנם, הם קול דברים ולא כינויים. יחסה אליהם גשמי כאל הדברים עצמם, מישושי כמעט". כשהדברים עומדים במלוא מוחשיותם, לכשסרה מעליהם מופשטותם השיגרתית, הם יכולים לקבל תוקף, כוח סמלי. הסמל איננו בחזקת הפשטה, הוא היפוכה הגמור, אף-על-פי שהסמלי מוציא את הפרטי מכלל פרטיותו ומשווה לו משמעות כללית. מדברי אלטרמן משתמע, איפוא, כי לדידו, הניגוד ההיסטורי בין שירת-היחיד לשירת-הכלל נעשה למדומה, כאן ועתה; יש שירה או אין שירה – זו השאלה הקובעת: "אהבה [של כל שירה] היא תמיד יחידה ותמיד ראשונה. עיניה הקנאתניות חושקות לערטל את הדברים, עד יחידותם, ואז היא מסתערת עליהם, עליהם עצמם, על בשרם ורוחם". את התיבות: יחיד, יחידה, יחידות מייחס אלטרמן לא לסובייקט השיר, המשורר, כי אם לאובייקט שלו, לשיר גופו שעולם ומלואו פתוחים לפניו תמיד, ומכאן ניסוחו: "השיר יודע כי כל האנושי והכואב יהיו תמיד נותני לחמו". יחידותו של השיר, היותו חי בכוח מה שיש בו מן החדש לגמרי והחד-פעמי, הבלתי-שיגרתית בתכלית, אינו דבר הכרוך בנושא, כאילו ישנם נושאים היפים לשיר ולעומתם אחרים הסגורים בפניו הרמטית. כשם שאין דבר אנושי, שאיננו עלול להיכנס לשיגרה, שסימנה החזותי הן המרכאות הכפולות, כן אין דבר אנושי, שאיננו יכול להיות נגאל ממנה ומהן במגע ידו של השיר. שיר ושיגרה הם תרתי דסתרי בה' הידיעה בתפיסתו של אלטרמן. על כן הוא יכול לסיים את המסה הזאת בפינאל נועז ופאתטי

לאמור: "יום שבו ישיר הפייטן העברי על הציונות, למשל, ויראה עצמו יכול וזכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום נצחון לשירה העברית".