



"מסביב למדורה" – מסביב לנקודה¹

דן מירון

1

בשבעה במאי 1948, שבוע לפני ההכרזה על הקמת המדינה, הקדיש נתן אלתרמן "טור שביעי" חגיגי ונרגש לפלמ"ח – "מסביב למדורה"² – והוא הראשון בשיריו שהוקדשו לגוף לוחם זה ולמפקדיו. הכותרת קישרה את ה"טור" של אלתרמן ברשימותיו הידועות של יצחק שדה, שנתפרסמו תחת הכותרת הקבועה "מסביב למדורה" (על הרוב בפסבדונים י. נודד) והצטרפו למעין מסכת הגות פלמ"חית, שיחות שבין המפקד ללוחמים.³ אלתרמן ביקש, כביכול, להוסיף גם את ה"טור" שלו למסכת זו. הוא כתב את השיר לרגל "תאריך": יום הולדתו השביעי של הפלמ"ח. ספק הוא אם היה נזקק לתאריך זה משום עצמו, אבל הוא חיפש הזדמנות להביע באוזני אנשי הפלמ"ח משהו מן ההערצה אליהם, ששטפה את הארץ כולה בחודשים שחלפו מפרוץ מלחמת העצמאות במוצאי כ"ט בנובמבר 1947, ומשזו נמצאה לו, לא החמיצה. הגם שמ"מסביב למדורה" לא נעדרו השנינה והחן האלתרמניים האופייניים, זה היה במפורש שיר רציני על נושא נכבד, מעין אֶזְדָּה רשמית חגיגית. המשורר קבע לו מראש מודוס מבני וסגנוני "גבוה". מכאן הסטאנצות הארוכות (בנות שישה טורים, לעומת לִבְנַת היסוד הניטראלית בשירי "הטור השביעי", הבית המרובע), המצלול העשיר, החריזה ה"רצינית" (כלומר, נעדרת שעשועי לשון), השימוש התכוף למדי בלשון נמלצת ("נִיסָן הַיָּרֵחַ", "עֲלֵי לַיִם", "פְּרֵי תְּמָר"), ובעיקר הרטוריקה המפותחת, המפעילה פיגורות מסובכות, כגון לִיטוּטְס וְזֶאוּגְמָה. אלתרמן, מבטאו הפיוט של הקונסנסוס ה"יישובי"־הלאומי בימי מלחמת העצמאות, מבצע כאן אקט ציבורי כבד -

¹ הופיע ב"מול האה השותק" עיונים בשירת מלחמת העצמאות. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה וכתר הוצאה לאור, 1992

² "הטור השביעי", ספר ראשון, עמ' 309 – 310.

³ יצחק שדה, "מסביב למדורה", הוצאת 'אחדות העבודה', תל אביב תש"ו. ראה גם: הנ"ל, "כתבים", ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1989.

משקל: הוא בא לבטא את הכרת האומה כולה בחשיבותו של הפלמ"ח ולהביע את תודתה הנרגשת לו.

הפלמ"ח מילא תפקידי מפתח בהגנה ובהעפלה בשנים שקדמו למלחמת העצמאות, ואולם ספק הוא אם עד לחורף תש"ח טבע חותם עמוק בתודעתו של הציבור הרחב. מעצם ייסודו ב-1941 ניטש עליו ויכוח בין אלה (בראשם י. טבנקין) שחייבו את התגוננות היישוב מפני פלישה גרמנית אפשרית על ידי מיליציה יהודית מקומית, משוחררת מזיקה הדוקה לבריטים ומסוגלת – במקרה של נסיגת הצבא הבריטי – להישאר בארץ כתנועת מחתרת יהודית עצמאית, ובין אלה (בראשם ד. בן-גוריון) שחייבו תרומה למאמץ המלחמתי האנטי-נאצי, היינו הצטרפות יהודים יחידים וחטיבה יהודית שלמה לצבא הבריטי – הן לשם לחימה אפקטיבית באויב והן לשם צבירת "זכויות" פוליטיות, שתעמודנה ליישוב לאחר מלחמת העולם, כשתגיע שעת ההכרעה במאבקו עם הלאומיות הערבית. הקמתו של הפלמ"ח בצד הצטרפות של רבים לצבא הבריטי והקמת הבריגדה היהודית, היו בבחינת היענות לשתי האסכולות; אולם היענות זו, שלא היתה לרוחו של בן-גוריון, יצרה אצלו יחס חשדני ומזלזל כלפי הגוף הלוחם ה"מקומי", נעדר המשמעת, גיבוני הצבאיות וניסיון הקרבות בתיאטרון המלחמה הגדול של מדברות צפון-אפריקה וחזיתות איטליה, לעומת יחס ההעדפה הברור שלו ללוחמים בתוך הצבא הבריטי, ובעיקר ללוחמי הבריגדה. ליחס זה הצטרפה עוינות פוליטית לגוף שעמד תחת השפעתו של מנהיג מתחרה (טבנקין), שהביא לפרישת מחנהו ממפא"י ב-1944 ולהקמת מפלגה פוליטית חדשה, "אחדות העבודה", אשר במשך הזמן הצטרפה ל"השומר הצעיר", יריב מסורתי של מפא"י. כל אלה גרמו לנטייה ברורה בקרב מנהיגות היישוב שבשליטת מפא"י לזלזל בפלמ"ח ולהמעט את דמותו. נעשו מאמצים – בדרך המעשה והמחדל – שלא להניח לו שייהפך למוקד של הערצה ציבורית. רבים כמעט לא הכירוהו. רבים ראו בו מעין תנועת נוער או מחנה-עבודה מתמשך בעל הווי פרזחתי משהו. ואולם משפרצה מלחמת העצמאות התבררה לכול חשיבותו הגורלית, ההיסטורית. בתור החטיבה הארצית המגויסת והמאומנת היחידה של ה"הגנה" חייב היה הפלמ"ח לשאת כמעט את כל משא ההגנה על כלל היישוב היהודי בארץ ולעמוד כחיץ בינו לבין הצבאות הערביים הפלשתאיים וה"מתנדבים", שניהלו את הקרבות בו עד לפלישת צבאות ערב הסדירים בחמישה העשר במאי. בפלמ"ח מנה אז כשלושת אלפי לוחמים (בתוכם כאלף אנשי מילואים), רובם נערים ונערות שזה

עֵתָה נִטְשׁוּ אֶת סַפְסַל הַלִּימוּדִים. קוֹמֵץ אֲנָשִׁים אֵלֶּה הוֹטְלוּ לְכָל פִּינָה שֶׁל סַכְנָה: הַגְּלִיל הַמְזֻרְחִי הַסְּמוּךְ לַגְּבוּל הַסּוּרִי; הַגְּלִיל הַמְעֻרְבִי הַפְּתוּחַ לַעֲבֵר לַבְּנוֹן, שֶׁהִיא מִיּוֹשֵׁב בְּעִיקְרוֹ עַל יְדֵי עֲרָבִים; עֵמֶק יִזְרְעֵאל; הָרֵי יְרוּשָׁלַיִם וְדֶרֶךְ יַם הַמֶּלֶח; מֵרְחֵבֵי הַנֶּגֶב הַעֲצוּמִים. הוֹטְלָה עֲלֵיהֶם לַהֲגִן עַל יִישׁוּבִים מְבוֹדְדִים, לַהֲפִגִין "נוֹכְחוֹת" בְּנִקְוֹדוֹת סֶפֶר חֲשׁוּפוֹת בְּמִיּוּחַד, וּבְעִיקָר לַפְּתוּחַ צִירֵי תְנוּעָה חִיוֹנִיִּים וְלֵאבֶטֶח שִׁירוֹת אֲסַפְקָה. הַתְּפִקִיד הָיָה קָשָׁה וְאֲכֻזְרִי. בְּמִלְחַמַת הַעֲצָמָאוֹת נִהְרָגוּ כְּאַלְף מֵאֲנָשֵׁי הַפְּלַמ"ח, רַבִּים מֵאַלֶּה נִפְלוּ בְּחֻדְשֵׁי הַקְּרִבּוֹת הָרֵאשׁוֹנִים, כְּאִשֶׁר כִּמְעַט רַק הֵם הָיוּ חֲשׁוּפִים לְאֵשׁ הָאוֹיֵב. בְּ"הַפְּקָרָה" זוֹ שֶׁל הַפְּלַמ"ח הָיָה מִשׁוֹם כּוֹרַח הַיִּסְטוּרִי, שֶׁכֵּן רַק הָעֵמֶסֶת עִיקָר מִשָּׂא הַהֲגָנָה עַל גְּבוּ אֶפְשָׁרָה אֶת אֲרֻגוֹנוֹ וְאִימוֹנוֹ שֶׁל הַכּוּחַ הַלּוּחֵם הַגָּדוֹל יוֹתֵר, שֶׁעֲלִיו (יַחַד עִם הַפְּלַמ"ח) יוֹטֵל תְּפִקִיד חֲסִימַת טוּרִי הַשְּׂרִיּוֹן שֶׁל צְבָאוֹת עֲרָב הַסְּדִירִים עִם פְּלִישְׁתִּים הַצְּפוּיָה. עוֹבְדָה זוֹ לֹא טִשְׁטְשָׁה אֶת הַפְּעֵר שֶׁבֵּין קוֹמֵץ הַנְּעֻרִים וְהַנְּעֻרֹת, שֶׁחִירְפוֹ אֶת נַפְשָׁם עַל הָרֵי הָאָרֶץ וּבְגִיאִיוֹתֶיהָ, וּבֵין הַיִּישׁוּבִים כְּכִלְלוֹ, שֶׁעֲדִיין לֹא נִכְנַס לַתְּחוּשָׁת "כָּל הָאָרֶץ חֲזִית, כָּל הָעַם צְבָא". יָמִים אֵלֶּה שֶׁל "בֵּין הַסְּפִירוֹת" – בִּיטוּי שֶׁל נְתִיבָה בֵּן יִיְהוּדָה⁴ – הָיוּ יָמֵי הַמִּלְחָמָה בְּרֵאשִׁיתָהּ. הַלְּבָבוֹת עֲדִיין לֹא הוֹרְגָלוּ בְּהַרְגַּ הַיּוֹמִיּוּמִי, בְּשָׂכּוֹל, בְּדָם, בְּגוֹפּוֹת מְרוֹסְקִים שֶׁל נְעָרִים צְעִירִים. נִפְּלִתָם שֶׁל אֲנָשֵׁי הַפְּלַמ"ח – כְּגוֹן חִיסוּלָם שֶׁל אֲנָשֵׁי קְבוּצַת הַל"ה בְּדֶרֶכָם לַהֲגִשֵׁת סִיוֵעַ לִישׁוּבֵי גוֹשֵׁ-עֲצִיּוֹן הַנְּצוּרִים – זִעְזְעָה אֶת הַצִּיבוּר. פְּחוֹת מִשְׁבֻּעִיִּים לִפְנֵי כְּתִיבַת שִׁירוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן נִהְרָגוּ בְּלִילָה אֶחָד עֲשָׂרִים-וְשָׁנַיִם אֲנָשֵׁי הַגָּדוּד הַשְּׁלִישִׁי שֶׁל הַפְּלַמ"ח בְּהַתְּקַפָּה הַשְּׁנַיִתָה (כּוֹשֶׁלֶת כְּקוֹדְמָתָהּ) עַל מִבְצַע נְפִיִּיּוֹשֵׁעַ בְּגִלְלֵי הַמְזֻרְחִי. אֲנָשֵׁי הַפְּלַמ"ח עֲצָמָם הָיוּ אֲחוּזֵי-הַלֶּם. עִם זֹאת, עֵלֶה בִּידָם לֹא רַק לַעֲמוּד בְּמִרְבִּית תְּפִקִידֵי הַהֲגָנָה וְהַבְּטָחָה שֶׁהוֹטְלוּ עֲלֵיהֶם אֲלֵא אֶף לְצֵאת בְּאֶפְרַיִל וּבְרֵאשִׁית מֵאֵי לְמִתְקַפֵּת-נֶגֶד נִרְחַבַת וּרְבַת תְּעוּזָה (מִבְצַעֵי "נַחְשׁוֹן", "יְבוּסִי", "יַפְתָּח" ו"מְכַבִּי"), שֶׁהַכְּרִיעָה לְמַעֲשֵׂה אֶת גּוֹרֵל הַמִּלְחָמָה נֶגֶד הַצְּבָאוֹת הָעֲרָבִיִּים הַמְּקוּמִיִּים וְהִיתָה מְבִיאָה אֶת הַמִּלְחָמָה לְסִיוְמָה בְּנִיצְחוֹן כְּבָר בְּמוֹעֵד זֶה אֵילוּלָה הַפְּלִישָׁה שֶׁל צְבָאוֹת הַמְּדִינּוֹת הָעֲרָבִיּוֹת. שְׁמוֹ שֶׁל הַפְּלַמ"ח נִישָׂא עֵתָה עַל כָּל שְׁפִתֵיִם. הַזְּלוּזֵל הַמְּסוּיִם, שֶׁהִיא אוֹפִיִּנִי לִיחַס אֲלִיו עַד כֹּה, פִּינָה אֶת מְקוֹמוֹ לַהֲעֻרְצָה כְּנֶה, שְׁקִלְטָה, כְּרִגִיל, גַּם מִמְּדִים שֶׁל אוֹפִנְתִּיּוֹת. בְּעוֹד אֲנָשֵׁי הַפְּלַמ"ח נִהְרָגִים בְּקְרִבּוֹת זָכָה הוּוּי הַמְּדוּרָה וְהַקּוֹמוּזִיץ שֶׁלֵּהֶם לְאִידִיאִלִּיזְצִיָה תְּמִימָה. עֵגַת הַפְּלַמ"ח חֲדָרָה לְדִיבוּר הַיּוֹמִיּוּמִי; הַצִּיזְבָּאֵט נַעֲשֵׂה לַפְּתַע ז'אֲנֵר סְפִירוֹתֵי מוֹכֵר; מַחְזָאוֹת הַפְּלַמ"ח עֲלָתָה עַל בִּימוֹת הַתִּיאֲטְרוֹן; פְּזוֹמוֹנִיו הוֹשְׂרוּ בְּכָל מְקוֹם;

⁴ נְתִיבָה בֵּן יִיְהוּדָה, 1948 – בֵּין הַסְּפִירוֹת, כְּתָר, יְרוּשָׁלַיִם 1981. בְּסִפְרָה זֶה מְצוּי תִּיאוֹר בְּלִתֵי נִשְׁכָּה שֶׁל חֵי לּוֹחְמֵי הַפְּלַמ"ח בֵּין כ"ט בְּנוֹבֵמְבֵר 1947 וּבֵין הַהֲכָרָזָה עַל הַמְּדִינָה.

יצירות הספרות שלו הופיעו בספרים שזכו למהדורות אחדות. הוויית הפלמ"ח כולה החלה להתעטר בהילת הזוהר של המיתוס.

אלתרמן ביקש לטבוע חותם פיוטי רשמי, מחייב, בהתייחסות חדשה נלהבת זו אל הפלמ"ח ואל ההווי שלו (בכך, כידוע, עלה על הדרך שהוליכה להתנגשות חריפה ראשונה עם המנהיג הפוליטי האחד והיחיד שלו, דוד בן-גוריון). שירו, שנכתב בשיאה של המתקפה הגדולה של הפלמ"ח בראשית מאי, בא לקבוע קביעה "היסטורית" (בניגוד ליחס החשדני כלפי ה"היסטוריה" הרשמית, הכתובה בספרים, שגילה בראשית דרכו הפיוטית, האמין עכשיו אלתרמן בחשיבותו של ה"רקורד" ההיסטורי, ואפילו ראה עצמו כמי שרשאי לדבר בשמו): הקמת הפלמ"ח, למרות כל ההיסוסים והוויכוחים, היתה מאורע מכריע בחשיבותו, ומשום כך היא נחרתה "עלי לוח" בכתב האומה העיקש" (כלומר, בכתב שאינו נמחק); קביעה הכרוכה ביצירת המודעות, כי רק בזכות הפלמ"ח עמד היישוב במבחן המלחמה עד כה:

נְעָרִים, לְהוֹי נָא יְדוּעַ –

בֵּין חֲגָיו הַגְּדוֹלִים שֶׁל הַדּוֹר

אֵין יָפָה מִחֲנָכְכֶם הַצְּנוּעַ.

לְמוֹלְכֶם הָאֵמָּה עַל סֵפּוֹ הַדְּרוֹר

מִשְׁתַּחֲוֶה. וּבּוֹכָה. הַבִּינוּהָ.

הדגשת המלים "על ספו של הדרור" מרמזת, כמובן, על קרבת מועד ההכרזה על הקמת המדינה ועל זכותם של נערי הפלמ"ח בהבאת האומה אל הסף הנכסף הזה. תוך כך העניק השיר הגבהה והדר להווי הפלמ"ח והציג את פכיו הקטנים, כביכול ("נעליים נוקשות, ילקוטים [- -] ספלי אלומניום קמוטים"), כחומר שממנו "נוצרות אגדות". אלתרמן ביקש אפוא להעניק לפלמ"ח הן "סטאטוס" היסטורי מוכר והן הילה אגדתית. הפלמ"ח ראוי היה בעיניו שישמש בשני הכתרים – כתר האמת וכתר המיתוס.

בכל אלה ביטא המשורר בניסוח פיוטי רגשות רווחים ופראזיולוגיה רווחת כמותם. אולם ב"מסביב למדורה" בא לידי ביטוי גם רובד עמוק יותר ביחסו של הציבור לפלמ"ח; רובד שכמעט לא זכה לביטוי רשמי. יותר מכל קבוצת לוחמים אחרת בימי תש"ח הסוערים עורר הפלמ"ח תחושת אשמה כבדה ומעיקה. זו הצטברה והלכה במשך חודשי החורף של שנת 1948, שעה שנערי הפלמ"ח נהרגו ונפצעו יום יום בעשרותיהם, ואילו מאות אלפי אנשים אחרים – בהם צעירים ובריאים – המשיכו בחיים מסודרים ובטוחים פחות או יותר בערי הארץ ובכפריה. הציבור הגדול, שמצא מסתור מגשמי הזעף של אותו חורף תחת גג ושמיכה, כאילו נטש את עדת הנערים הלוחמנים, עזבה לנפשה והציב אותה אל מול פני המלחמה הכבדה על הגנת חייו ורכושו. תחושה זו עוררה מרירות רבה בקרב אנשי הפלמ"ח עצמם, שחשו כאילו הם חיים על פלנטה אחרת (נתיבה בן יהודה). אך היא רבצה – ביודעין ובלא יודעין – גם על מצפונם של אנשים כאלתרמן, שניצחו על מערכות המלחמה ממערכת עיתון "דבר" בתל-אביב או מקפה "כסית" ההומה, שעמד באותם ימים בשיא הפופולאריות הבוהמית שלו. נקיפות מצפון אלה ניכרות בעיצוב הריטורי החגיגי כל כך של "מסביב למדורה". למשל, בשימוש שהמשורר עושה כאן בליטוטס, אותה פיגורה ריטורית נכבדה, המלמדת על ההגן באמצעות הדגשת הלאו, ומשמשת בז'אנרים הפיוטיים הגבוהים ביותר (האפוס, האודה) לשם הבלטת הממדים ההרואיים של נושאי השירים (ביאליק: "לא עדת כפירים ולבאים יכסו שם עין הערבה"). גם ב"מסביב למדורה" בא הליטוטס כביכול לשם הגברת התוקף ההימנוני והדגשת המסר החגיגי: הפלמ"ח הוא, לכאורה, חבורת נערים "בני-בלי-שם", אך מפעלו ההיסטורי מבטיח לו מקום של כבוד בזיכרון האומה, בין גיבוריה ומושיעיה. עם זאת, הליטוטס מבטא כאן – באורח עקיף אבל גם חריף – תחושת אשמה כבדה של המשורר ושל ציבור שלם. שני הטורים הראשונים של השיר נקראים כהטחת האשמה נוקבת:

אִמְתָּם לֹא הִיְתָה לָהֶם אֵם.

לֹא יָדְעָה בְּצִאתָם לְדָרָךְ.

לכאורה, אין האשמה זו חלה אלא על ראשית ימי הפלמ"ח (כאמור, השיר נכתב לרגל יום הולדתו), שעה שהתייחסו אליו בשלילה או בזלזול. וכן נראה שהלאו הקשה שבה נועד

לשמש רקע ניגודי, כדרך הליטוטס, להשמעת ההן הנחרץ: "אך בכתב האומה העיקש / אותו לילה נחרת עלי לוח". כלומר, ייסוד הפלמ"ח היה מאורע היסטורי אף כי הציבור ומנהיגיו לא סברו כך בשעתו. אלא שאין בהיפוך ריטורי זה כדי לטשטש את חריפות ההפרדה החדה בין אומה לאם – הפרדה חוטאת, ולו גם משום שהיא סותרת את הקרבה הפונטית והאימולוגית של שתי המלים: אומה, אם. האומה צריכה היתה לחוש רגשות אמהיים כלפי בניה היוצאים לדרך מסוכנת, אך היא התנכרה להם. היא הניחה לאותם "נערים בני-בלי-שם" לצאת לדרכם "חשופי מרפקים וברך", חשופים לא רק לרוחות ולמטר אלא גם לאש האויב. אם דואגת היתה מציידת אותם במלבוש הולם יותר. הדברים אמורים לא רק בשנים 1941 – 1942, שעה שהפלמ"ח יצא ללחום את מלחמת היישוב בצבא וישי, בעל בריתם של הגרמנים, בסוריה ובסולמה של צור, וכבר החל בהכנות למלחמת גרילה נגד הצבא הגרמני שקרב לגבולות הארץ. הם אמורים גם ובעיקר בשנת 1948.

למעשה, חזר בהם אלתרמן במפורש על מה שכבר רמז ב"מגש הכסף". גם שם, כאמור, האם האומה אינה מכירה כלל את הנערה והנער, המגישים לה על גופותיהם את מדינת ישראל. "מי אתם?" היא שואלת אותם, אמנם בדמיע ומתוך התקסמות. לפתע, וכאילו שלא בטובתה, התעוררה האם המתנכרת הזאת להעניק הכרה לאותם בני "בלי שם" הנהרגים עליה והנהפכים תוך כך ל"מגש הכסף" האנונימי. ב"מסביב למדורה" בא המשורר לתת ביטוי חריף ונוקב יותר לעוול זה (ותך כך לתקנו במקצת), ומשום כך הוא מדגיש בליטוטס הפותח את השיר, בראש ובראשונה את השלילה ולא את החיוב המשתמע ממנה. לא במקרה הרחיק כאן את ה"הן" או את ה"אך", הבאים להפוך את השלילה של הליטוטס על פיה, הרחקה רבה מן הטורים הפותחים, המנסחים את השלילה בכל חריפותה ("אך בכתב האומה העיקש" מופיע רק בסיום הבית השני, י"ב טורים לאחר "אומתם לא היתה להם אם"). הרחקה זו באה להניח לרטוריקה של השלילה לפעול על לב הקוראים באין מפריע. הפיכתה בסופו של דבר היא בבחינת מאוחר מדי, מעט מדי; שכן ב"כתב האומה העיקש" יש משום נחמה פורתא לכל היותר. לא האומה עצמה הרהרה חרטה; לא רגשותיה האמהיים הם שהתעוררו, אלא כתבה ה"עיקש", משהו נפרד ומנותק ממנה, שיש בו גם משום היזכרות שלאחר מעשה (בהיותו מבטא את הזיכרון ההיסטורי, לא את התחושה הלאומית המיידית), הוא שתיקן את המעוות; ודומה שהוא עשה זאת נגד רצונה

ונטייתה של האומה עצמה, ומשום שחייב היה להיות נפרד ממנה ובעיקר "עיקש". היינו, חייב היה להכריח אותה לחרות על לוחותיה אמת שלֵבָה אינו נוהה אחריה.

אם לא די בכך, המשורר מעמיס על שירו ליטוטס נוסף (בבית השלישי), המבטא תחושת אשמה קשה אף יותר מזו שהתבטאה בהפרדת האומה מן האמהיות שלה:

אַתְּ הָעֵל הַפְּשׁוּט כְּעֶפֶר

הֵם נְשָׂאוּ בְּלִי הַבֵּט אַחֲרָהּ.

לֹא תִקַּע לְפָנֵיהֶם הַשׁוֹפָר,

לֹא לְטַף קִדְקֹדֶם בְּלִיל־חֶרֶף.

לֹא. בְּשָׁנֵי שְׁרוּוּלִים הַקְּשׁוּרִים לְצִנְאָר

רַק הַסְּוֹדָר הַבְּקָם מֵעֶרֶף.

הניכור שהמשורר מתריע עליו כאן מתפשט ומגיע לממדים מטאפיסיים. הנערים כפפו צווארם, קיבלו עול". המושג, אפילו הוא משמש בהקשר חילוני לגמרי, אינו יכול להיות מנותק ממקורו הדתי (קבלת עול מלכות שמים). העול ה"פשוט כעפר" הוא גם כבד ומכבדי עד עפר. אלה שקיבלו אותו עליהם יצאו לדרכם "בלי הבט אחורה" (במובן: בלי היסוס, בלי מבוכה וספק, בלי לחפש מישהו שיבוא לשאת בעול עמם או במקומם). כמוהם כאותן פרות עֲלוֹת, שנשא את משא ארון האלוהים משדה־פלישתים אל בית־שמש העברית ולא הפנו ראשן אחורה אל עבר העגלים שהשאירו מאחוריהן, אלא פסעו ועלו במסילה אחת ו"לא סרו ימין ושמאל" (סופן, כידוע, שהועלו קורבן לה'). אך קבלת העול לא זכתה לגמול הראוי של חסות והשגחה. צלה של שום רשות מגוננת – אלוהית או אנושית – לא ריחף מעל לנערים. לא היו מלאכי־אל מימינם ומשמאלם ולא שכינת־אל מעליהם. עמוד האש ועמוד הענן לא הלכו לפני מחניהם הדל. קול השופר לא בישר את הופעתו; יד רכה וחומלת לא ליטפה את קודקודם החשוף מעל. זרועות אמיצות ותומכות לא חיבקום וסמכום מאחור. מכל עבר הקיפה אותם ריקות – אנושית וקוסמית. בתומתם ובביטחון־מעשיהם הם לא הפנו מבט אחורה, אך אילו הביטו, לא היו מוצאים שם איש (איש לא "עמד" מאחוריהם). חריפותו של הליטוטס נעשית כאן צורבת, במיוחד בסופו. כאמור, בדרך כלל

בא סיום ה"אך" או ה"רק" של הליטוטס להפוך את שלילתו על פיה, לאזן אותה באמצעות חיוב נמרץ, פסקני. לא כן במקרה שלפנינו. הטון הנמרץ, הפולמוסי, אמנם מתגבר בסיום הבית (ראה הקביעה הנפרדת, וכאילו מיותרת, של המלה "לא" בפתח הטור "לא. בשני שרוולים [-] - [רק הסוודר" וכו']). אלא שאין הוא מטעים כאן חיוב אלא דווקא שלילה מוגברת. הידיים שתמכו בנערי הפלמ"ח (לעומת אלה שלא חיבקום) היו "רק" ידי השרוולים הריקים של הסוודר שהיה כרוך לצווארם. הטלת הדגש בידיים רפויות, שליליות אלה, שבאו במקום ידי אדם, מעניקה לבדידותם של הנערים מימד של פאתוס כמעט טראגי. במובן מסוים ידי הסוודר הן ידיהם שלהם. לאמור: איש לא חיבק אותם מלבדם עצמם. במובן אחר, החיבוק, מחוות האהבה האינטימית, נהפך כאן לביטוי של ניכור אכזרי.

3

מתחת לפני השטח של "מסביב למדורה" רוחשת למעשה תודעה כאובה כל כך, עד שמותר אולי להבחין בכותרת נסתרת, הנחבאת מתחת לזו הרשמית, הפלמ"חית, העליזה: מסביב לנקודה. קרוב לוודאי שגם יצחק שדה חש בקרבה שבין הכותרת שקבע לרשימותיו ובין כותרת סיפורו המפורסם של י.ח. ברנר. מכל מקום, בשירו של אלתרמן האזכור הברנרי מצביע על מעגל ללא-מוצא, שהשיר נע בו; מעגל שאי אפשר לחרוג מתוכו אלא לעבר האלם ("מה נשיר עליהם? מה נשיר?") והבכי ("למולכם [--] משתחווה. ובוכה"). המועקה מצטברת מבית לבית מתחת לשטף הטורים האנאפסטיים, המתהדהדים, לעושר החריזה ולחגיגות המצלול. עם זאת, אין המשורר מתיר לה שתפרוץ החוצה. בעיקר הוא מונע עצמו – כמעט לחלוטין – מכל נגיעה בסיבת המועקה: העמידה מול קורבנות הפלמ"ח, הרוגיו ופצועיו. כאמור, רק שבועיים לפני כתיבת השיר נפלו כ"ח נערים בשתי ההתקפות הכושלות על מבצר נְבִי־יושע; אבל אלתרמן אוסר על עצמו להזכיר הרג זה כשם שאסר על עצמו קודם לכן להזכיר, ולו גם במלה, את הרג הל"ה. הוא אמנם מחדיר לתוך "מסביב למדורה" מלת מפתח אחת – קורבן (לא מוות כעובדה קיומית, המבטלת כל שיקול אידיאולוגי, כל "למען" וכל "אבל", אלא קורבן – מוות שכבר נהפך לערך אידיאולוגי לאומי או דתי, וכבר מקופלים בתוכו כל ה"למענים" וה"אבלים" למיניהם). אולם גם אותה הוא משלב ברוב זהירות ותחכום בתוך מערכת ריטורית, הנוטלת ממנה את חריפותה

ומשכיחה מראש את הסערה שהיא עלולה לעורר. המלה מופיעה כפריט אחד מרבים
ברשימת מייצגים מטונימיים של הווי הפלמ"ח:

נְעָלִים נְקֻשׁוֹת, יִלְקוּטִים,

סְעוּדָה שֶׁל זֵיתִים וּפְרִי־תֶמֶר,

וּסְפָלֵי אֱלוֹמִנְיֹום קְמוּטִים

וְרַעוֹת וְקֶרֶבֶן לְאֵין־אֶמֶר.

מה נוסף ונמנה?...מְדַבְּרִים פְּעוּטִים

נוצרות אגדות. זה החקר.

בית זה בא, לכאורה, להעביר את השיר מן הלאו אל ההן, מן היחס השלילי לפלמ"ח אל
המציאות החיובית שלו, להווי הקונקרטי שקנה לבבות. אבל תנועה זו מתרחשת בעיקר על
פני השטח התימאטיים של השיר. מתחת לפני השטח מוסיף והולך הטיפול הכאוב, ועם
זאת הזהיר כל כך, בפרובלמה של העמידה מול קורבנותיו של הפלמ"ח. הרטוריקה של
הבית מבוססת על תבנית הַזְאוּגְמָה. למעשה, כאן מתפתחת תבנית זְאוּגְמָטִית דו־קוּמְתִית.
ראשית נוצר באמצעותה שוויון מדומה בין עצמים מוחשיים, שימושיים אך טריביאליים
(אם כי חביבים אולי משום הרגל ואינטימיות) – נעליים, ילקוטים, פירות ששימשו
לסעודה, ספלי אלומיניום מעוכים – ובין הפשטות שהן ערכים נעלים, מוסריים ואולי גם
דתיים – רעות, קורבן. שוויון־לא־שוויון זה מודגש הן באמצעות המשפט המאוחה ורצף
ו"וי החיבור שלו והן על ידי סיכומו המוכלל בקביעה, שמתפרטים בו אותם "דברים
פעוטים" שמהם נוצרות אגדות. דברים אלה כוללים, כביכול, גם את הרעות והקורבן.
שנית, בלבה של הַזְאוּגְמָה הזאת, הרופפת למדי, מסתמן צירוף זְאוּגְמָטִי מהודק הרבה יותר:
"ורעות וקורבן לאין־אומר". חיזוק הקשר בין שני שמות העצם כאן נעשה לא רק
באמצעות ו"ו החיבור ורצף המשפט המאוחה אלא גם באמצעות תואר־השם "לאין־אומר",
המשותף לשניהם. לאמור: הרעות והקורבן לא רק קשורים זה בזה אלא גם דומים זה לזה:
הרעות היא פנימית, בלתי מתפרשת בדיבורים גלויים, ואף הקורבן הוא "לאין־אומר" –
ללא טרזניה, ללא תביעת פיצויים.

כך נוצרת בבית כולו מערכת איזונים מורכבת, המביאה בסופו של דבר להרגשה שקורבנם של אנשי הפלמ"ח יש לו פיצוי – אם לא בהווי הנלבב, הרי ב"רעות הלוחמים" העמוקה והשקטה; ואם אין זו מספקת, יבוא זוהר האגדות, הנח אפילו על הפריטים הטריביאליים ביותר של הווי הפלמ"ח, ויקהה עוקצים. אמנם הזאוגמה, כמו הליטוטס, היא פיגורה ריטורית דו־להבית, העשויה לחתוך בשני הכיוונים ולהטעים דבר מסוים וגם היפוכו של אותו דבר בעת ובעונה אחת. לכאורה, כאן לא באה הזאוגמה, כמו גם במקומות אחרים, להצביע על הדמיון (הכוזב) בין הפריטים המרכיבים אותה אלא דווקא לעורר את הדעת – באמצעות האירוניה של האבסורד – על השוני הנחרץ המבדיל ביניהם. ברור שהקורא מתבקש להבין, שרעות וקורבן אינם דומים לספלי אלומיניום ול"פרייתומר". אם נמצא קורא קהה, הנסחף ברצף ו"וי החיבור של המשפט ואינו עומד על ניגוד זה, אלתרמן בא לעוררו הן באמצעות קטיעת המשפט המאוּחה (שאיין לו נשוא, והוא משפט בלתי גמור) בדיוק אחרי המלה "קורבן" והן באמצעות הצבת ההכללה האבסורדית בעניין הדברים הפעוטים, שמהם נוצרות אגדות. מי פְּתִי יאמין כי רעות לוחמים וקורבנם הם בבחינת "דברים פעוטים" באמת? מי לא יבחין כאן באירוניה של המשורר? נמצא שאלתרמן משתמש בזאוגמה כדי להעלות את הרעות ואת הקורבן על נס וכדי לקבוע, שהמושגים הערכיים ה"מופשטים" הללו ורק הם מסוגלים לשפוך משהו מזוהר האגדה גם על פריטים "טריביאליים", השרויים ביחס אליהם במצב של קרבה מטונימית. אולם הזאוגמה, כשם שהיא נענית לחפץ זה של המשורר, הריהי נענית גם לחפצו האחר, התקיף לא פחות, ובעודה מעלה את הנס היא גם משפילה ומצניעה אותו. ראשית, היא בכל זאת משקעת את המושגים רעות וקורבן בתוך הקשר חביב, אינטימי, משקיט. הרי הם בבחינת פועל־יוצא של אורח חיים קשה, עני, כמעט סגפני, אך גם טהור ומלא שמחה: המסעות בצוותא, הסעודות הדלות אך העליזות, פולחן הקפה והפינג'אן, הוויכוח סביב המדורה, השירה והמחולות – כל אלה מצטרפים לעולם קסום, שממנו נובעת הרעות ובו גם ההצדקה לקורבן. שנית, וזה עיקר העניין, הזאוגמה מבליטה לנגד עינינו את סתירותיה הפנימיות הקלות והמכוונות אך ורק כדי להסיח את דעתנו מסתירות פנימיות עמוקות הרבה יותר, שאין המשורר רוצה שנבחין בהן. בעוד אנו עומדים על האירוניה והאבסורד שבהצמדת רעות וקורבן לנעליים ולילקוטים, אין אנו מתפנים לעמוד על האבסורד שבהצמדת הרעות והקורבן זה לזה. הניגוד בין שתי הקומות במבנה הזאוגמאטי בא להאפיל על הניגוד השורר בתוך הקומה העליונה עצמה. הרי קיים הבדל תהומי בין רעות לקורבן ושום שם־תואר

משותף אינו יכול להסתירו מן העין הבוחנת. מאחר שהמשורר אינו רוצה שנבחין בהבדל זה ונעמוד על משמעותו, הוא מצמיד את שני המושגים זה לזה כאילו היו שני חצאי הכדור של מאגדבורג. זוהי דוגמא נוספת לניסיון המקיף שעשתה תעמולת מלחמת העצמאות (בעקבות תעמולת מלחמות אחרות), באמצעות הספרות והעיתונות, להעמיד את "רעות הלוחמים" כמי תשובת משקל למותם של הלוחמים, כאילו היו השניים יוצרים מקבילית כוחות מתוחה אך יציבה ו"מאזנים" זה את זה – אולי באמצעות הבטחת "נצחיות" מדומה למתים "יפי הבלורית והתואר" בתוך הזיכרון הקולקטיבי של רעיהם, הנשבעים: "אך נזכור את כולם [- -] כי רעות שכזאת לעולם לא תיתן את לבנו לשכוח".⁵ תוקפו המוסרי, ההגותי והאסתטי של ניסיון הרגעה עצמית זה הוא, במקרה הטוב, מפוקפק ביותר. אנו יכולים לסבול אתו במסגרת של פזמון סנטימנטאלי במודע (כגון שיר "הרעות" של חיים גורי וסאשה ארגוב), אולם בטקסט השואף למעמד הרצין והאחראי של שירה נחשפות הסתירות הפנימיות שבו מניה וביה. המשורר, אם יש בו מידה של יושר, חייב להודות כי הישארות הנפש של המתים בזיכרוןם של הנשארים בחיים אינה מפצה כהוא זה את מי שאיבדו את חייהם; לכל היותר היא מעשירה את חייהם של אלה שלא מתו. אך בכך לא די. המשורר גם חייב להודות, כי הנשארים בחיים, בתוקף הגיון הקיום האנושי, ישכחו את מתייהם בסופו של דבר. הנה ע. הלל מבטיח בשיר אחד, ריטורי, עולה על גדותיו, כי "רעות הלוחמים" היא "רוח החיים" ולכן "לא ימחצנה מוות". בהיותה מנשבת בחיים ובמתים כאחד היא מעמידה את אלה ואלה במעמד אחד של חיות "מאירה".⁶ אבל בשיר אחר, ישיר, אמין ומאופק יותר, המשורר מודה, שעה שהוא עומד על קברו הרענן של רע יקר:

וְאֶנְחֵנוּ נָשׁוּב וְנִשְׁמַח עוֹד שָׁנִים רַבּוֹת;

וְאֶפְשֶׁר שְׁלֹא נִזְכֵּר אוֹתָךְ תָּמִיד!

אֵל אֱלֹהִים!

אֶפְשֶׁר שְׁנִשְׁפַּח אוֹתָךְ!⁷

⁵ ח. גורי, "הרעות", משפחת הפלמ"ח – ילקוט עלילות וזמר (עורכים: ח. גורי וח. חפר), הוצאת ארגון חברי הפלמ"ח, תל-אביב (ללא שנת דפוס), עמ' 233.

⁶ ע. הלל, רעות הלוחמים, ארץ הצהריים (מהדורה שנייה), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1960, עמ' 52 – 53.

⁷ "לנשמת רע", שם, עמ' 49. השיר מוקדש לזכרו של חיים בן דור, הפלמ"חאי הנספד ביותר בספרות ה"מאבק" שקדם למלחמת העצמאות.

אמנם אצל אלתרמן נעוץ הקשר בין האדם לידידיו המתים ברובד נפשי ופיוטי עמוק והוא מהווה חלק מן התבנית הנפשית הרומאנטית-המטאפיסית הקושרת בשירתו את עולם החיים בעולם המתים ומסירה את המחיצות המפרידות ביניהם. בשמחת עניים, הזר זוכר לא רק את רעייתו אלא גם את רעיו, ואף אליהם הוא חוזר מעולם המתים. ואולם ב"מסביב למדורה" אין המשורר רוצה להטעין על שירו תכנים מסובכים ואזוטריים כאלה, שיבטלו לחלוטין את השפעתו התעמולתית. הוא מצמיד את הרעות לקורבן ומנסה ברוב כלכול ותחכום להסיח את דעתנו מבדיקת מעשה הריתוך הבעייתי הזה. מכל מקום, בשיר זה הוא מבקש להשקיט את הרושם המזעזע של העלאת הקורבן עד כדי כך, שלא רק הקורבן עצמו יהיה בו "לאין-אומר", אלא שגם למשורר יותר להגיב עליו כמעט ללא אומר, וגם ללא זעקה מרה. הוא נועץ את המלה "קורבן" – מלה יחידה המרמזת על נפילתם של מאות לוחמי פלמ"ח – כמו סיכת כסף זעירה ונוצצת לתוך הטקסט של "מסביב למדורה". בתור מלה יחידה זקוקה המלה לברק הנובע ממטען-יתר סמאנטי, שאם לא כן תיעלם מן העין ותאבד, והמשורר מעניק לה ברק כזה מכוח ההיפוך השנינתי של הַאָוּגְמָה. אלא שהברק מעורר-הדעת גם מאפשר לאלתרמן להסתפק במלה היחידה ולעקוף בעזרתה כל ניסיון של התמודדות רחבה עם ההוויה או אי-ההוויה המיוצגת באמצעותה. המשורר אינו מוכן בשלב זה (הדברים ישתנו במידת-מה בשלב מאוחר יותר) להתמודד עם מות הלוחמים. אם כי גם קשה לו להינתק ממנו. הוא מסתובב סביבו, חג במעגלו "מסביב לנקודה", אך בשעת מעשה הוא גם מצמצם את הנקודה עצמה, מקטינה עד שהיא נעשית זעירה ובלתי-מאיימת.

4

בפרק הקודם כבר תוארה הימנעותו השיטתית של אלתרמן בשיריו מימי מלחמת העצמאות (אלה שנכתבו לאחר "מגש הכסף") מהתמודדות פיוטית עם תחושות האימה והשכול של הלוחמים ושל הציבור כולו. הועלתה אף השאלה מה הביא להימנעות זו, וניתנה לה תשובה, שנאחזה בעיקרה בטעמים ובשיקולים שאותרו על פני רובד "רציונאלי" או "תועלתי": המשורר ניתק עצמו במודע מפואטיקה של הבעה והתמסר לתפקידו הדידאקטי התעמולתי. אף כי בוודאי זועזע לא פחות מאחרים מן ההרג והאבל, הוא ראה עצמו מנוע, בתוקף התפקיד הפיוטי-הציבורי שקיבל על עצמו, ממתן ביטוי לזעזוע. שירתו אמורה היתה לחזק את רוח הציבור, לעודדו, להגביר את ביטחונו בצדקתו ובניצחונו, ובתוך כך גם לשמור על עירנותו המוסרית (ראה "על זאת", "אלמנת הבוגד" וכו'), אך לא להעמיק בו

את תחושת האסון ואת תודעת האבל. יש להניח שאף ידע, שההינתקות ממרכז הכאב של החוויה הלאומית בת הזמן תפחית מעוצמתה הרגשית של שירתו – ואכן ב"טורי" מלחמת העצמאות אין כמעט שמץ מן הדרמאטיות והכוח השירי של מיטב ה"טורים" מימי מלחמת העולם השנייה והמאבק נגד הבריטים שבא בעקבותיה – ואף קיבל את דינו של פירות עצמי זה. אין צורך שנוסיף כאן איורים וראיות לדברים שכבר נדונו כל צורכם. לעומת זאת, אנו יכולים עתה לנסות לברר טעמים נוספים לאותה הימנעות, שהיתה למעשה נסיגה מן הקו הקדמי של חוויית הזמן, ואולי בישרה את ראשית תהליך דעיכתה של שירת "הטור השביעי". בהקשר שנדון בה עתה מותר אולי לחדול מתיאורה כהימנעות מכוונת ולהתחיל לכנותה בשם רתיעה או בריחה: שכן הרובד שעליו ניתן לאתר את סיבותיה במסגרת הקשר זה הוא עמום, ריגושי ועמוק יותר מקודמו, וגם מבוקר פחות ממנו.

השיר "מסביב למדורה" מזמן לנו הזדמנות נדירה לחדור אל רובד זה. עצם החמיקה של המשורר מעמידה חשופה מול קורבנו של הפלמ"ח אמנם אינה מייחדת שיר זה מכמה שירים אחרים, שגם בהם נגע המשורר ולא נגע בנושא הקורבן, העלה אותו בחטף ובתוך כך עטפו ברטוריקה ובמליצות מבודדות ומנטרלות (כגון השיר "דבר מבקיעי הדרך"); אולם ב"מסביב למדורה" יש מודעות – לפחות חלקית – לחמיקה ואף נעשה כאן מעין ניסיון, כמעט מפורש, להודות בה ולתרצה. כל אלה מייחדים את השיר וקובעים לו חשיבות מיוחדת במסגרת דיוננו. המודעות וההודאה משפיעים כאן לא רק על תוכן השיר אלא גם על מבנהו וסגנונו. בקריאה מדוקדקת אנו נוכחים לדעת כי "מסביב למדורה" הוא למעשה שיר קטוע, המנון מופסק. שלושת בתיו הראשונים מעלים אותנו בשלבי הליטוטס לרמה ריגושית וריטורית גבוהה, כיאות לשיר המנון הם גם יוצרים רציפות תימאטית וסגנונית, היוצרת בנו ציפייה לשיא ממין העניין. דהיינו, לאחר שהמשורר פיתח עד כה את נושאי גבורת הפלמ"ח וחשיבותו ההיסטורית באמצעים ריטוריים שליליים (ליטוטס) יבוא מהפך ריטורי גדול שיעביר את השיר לעבר הרטוריקה של ה"הן" (תבנית הליטוטס מחייבת מהפך כזה) ויאפשר למשורר "לשיר" על הפלמ"ח במלוא קולו, להשמיע לכבודו עתרת תרועות מאז'וריות. אבל מפנה כזה אינו מתרחש בשיר. בבית הרביעי שלו (הבית הזאוגמאטי) מתחיל בו תהליך של התפוררות, הנהפכת למפולת גלויה בבית החמישי, שבו מצהיר המשורר על איזה קוצר יד, המונע ממנו את מילוי התפקיד הפיזי שנטל על עצמו. הוא ביקש "לשיר" על הפלמ"ח, לספר את עלילותיו, להריע לכבודו ביום חגו. לפתע הוא

נוכח לדעת שאינו יכול לעשות זאת. "מה נשיר עליהם? מה נשיר?" הוא שואל, והריגוש שבכפל השאלות (גְּמִינָאצִיּוֹ) מעיד במקרה זה על עצבנות ומבוכה, וכן שאין מדובר בשאלה ריטורית אלא בשאלה קשה ומענה, שאין למשורר תשובה עליה. לפתע פתאום אין אלתרמן יודע מה לשיר על הפלמ"ח. אחרי השלילה הארוכה והמרשימה הוא מעלה חיוב דל וחיוור. כמי שלא היה שותף לחוויות של הפלמ"ח אין הוא מסוגל לתת להן ביטוי של ממש. התגובה על ההתנכרות לפלמ"ח העמידה אותו בתוך ולמול קהל היעד הטבעי שלו ("היישוב"), ומשום כך עלתה בידו; ואילו התיאור של הווי הפלמ"ח מחייב אותו לחדירה אל לבו של חוג זר לו מבחינה חברתית, חווייתית וגילית, ומשום כך לעזוב דבריו עד שנפסקו לגמרי. לכאורה, שירו נתקל באיזה פער תימאטי ("מה נשיר עליהם?"). אבל העצבנות הניכרת בבית החמישי מעידה על משבר עמוק החל על תחומים שאינם בגבולו של ה"מה" בלבד. מדובר כאן בדיס אוריינטאציה פואטית כוללת, המצרפת ל"מה" לא רק את ה"איך" אלא גם את ה"מי", שכן מתשובתו של המשורר על שאלתו מתברר, שאת השיר על הפלמ"ח מוטב שישירו אחרים:

מה נְשִׁיר עֲלֵיהֶם? מה נְשִׁיר?

הם עוֹשִׂים זאת יָפֶה מְאֹתָנוּ.

בְּעֶצְמָם הם פּוֹתְבִים לָהֶם שִׁיר,

וְאֶפִּילוּ סְפָרִים כָּבֵד נִתְּנוּ [...]

זֶהוּ טִיב הַפְּלִמָּח. הוא אֵינָנו מְשַׁאֵיר

כָּל מְלֶאכֶה לְ"שְׁלֵא מְשַׁלְּנוּ" [...]

רק על פני השטח מותר לקרוא בית זה כמחוות־חן מחמיאה לעבר משוררי הפלמ"ח ומספריו הצעירים, שכבר החלו לפרסם בדפוס את יצירותיהם "ואפילו ספרים כבר נתנו" ("מסביב למדורה" נכתב בימי שיא הפופולאריות של **הוא הלך בשדות** מאת משה שמיר הן כרומאן והן כמחזה, למשל). כוונת הקמָאָה כזאת אכן קיימת כאן, אך היא מהווה רק שכבה דקה ועליונה, ציפוי על פני הדברים. מתחתיה נחשפת תחושה מרה של המשורר הפופולארי של הדור, החש לפתע בהופעתן הספרותית של דמויות מרתקות יותר ממנו – בזכות צעירותן ושייכותן הבלתי מוטלת בספק למרכז ההויה האקטואלית הלוהטת. מי

שעמד במרכז הבימה – לא במעט בזכות הזיקה אל האקטואליה – נהדף, ולו גם במקצת, ממרכז זה והתבקש לפנות מקום לאחרים. הוא נשאר עומד מחוץ למעגל האינטימי, הסגור, של "הבאים בסוד", שכן הוא "לא משלנו", והשעה היא שעתם של ה"משלנו". המרירות, המסתירה עצמה תחת ז'סטה של אבירות ספרותית, מיתרגמת בבית באורח מוזר מאוד לאיזו עליבות פיוטית, שלא היינו מצפים לה. הן בבית זה שכחה משורר לא רק את כללי החריזה ה"טובה" (לפי הפואטיקה של אסכולת שלונסקי) – הוא מעלה חרוזים פרימיטיביים, כגון נשיר/שיר/משאיר, מאתנו/נתנו/משלנו" הוא מפלצת אקוסטית קטנה – tounge twister – ורצף מפוקפק של אנאפסטים. המשורר נזקק בו לכל הרצון הטוב של הקורא, שלשונו מסתבכת בין הלמ"דים והשי"נים וצעדיו מועדים על גבי ה"רגליים" הרופפות ("כל מלאכה" כאנאפסט). ניתן לומר, תחושת ה"לא משלנו" החזירה כאן את אלטרמן, אשף החרוזים והמשקל, למעמד של מתחיל מגמגם.

אבל גם עלבוננו ועליבותו של המשורר בבית זה אינם אלא שכבת־על, שמתחתיה מסתתרת רצף נפשי ופואטי אחר, שכולו רתיעה והימלטות. אלטרמן פורק כאן את כל המוסרות והעולמים. אין הוא חייב להפליא בחרוזיו ולדייק במשקליו; הוא יכול למעשה להתיר לעצמו לכתוב כנער המנסה את עטו, משום שאין הוא חייב לכתוב כלל. מישהו אחר יעשה זאת במקומו. המשורר, שראה עצמו כה חייב לציבור, לאומה, לרצינותה של השעה, נעשה פטור לביתו, ומשום כך יכול הוא עתה לסיים את שירו בחתימה חפוזת וּשְׁגֵרֵתִית. בבית האחרון של השיר הוא אכן משמיע כמה מן האקורדים המאז'וריים המתבקשים, אך הוא עושה זאת כלאחר יד. הוא מתיר לעצמו גיבובי־מלים ("ככה יוגד נא לאמור"), ז'סטות פטרוניות של שיחת מבוגר עם נערים ("נערים, להווי נא ידוע") וסופרלטיבים רדודים. במהירות בלתי מכובדת חוגגים כאן, משתחוויים, בוכים – הכל לפני הורדת מסך נחפשת. האומה, שהתנכרה לפלמ"חאים בראשית השיר, מסיימת אותו בתפקיד של סבתא מזילה דמעות. המשורר הולך בסגירת השיר בדרך ההתנגדות הקלה ביותר. הרי הוא כבר הכריז שאין בכוחו "לשיר עליהם", ולשם מה ידקדק דקדוקי־פיוט בחתימת דבריו.

על השאלה ממה פטור המשורר אנו יכולים להשיב שעה שאנו נוכחים לדעת כי ההידרדרות שבסיום השיר החלה בדיוק בנקודה שהגיע אל הקורבן בבית הרביעי שלו. כבר כאן תוהה המשורר: "מה נוסף ונמנה? [- -] אמנם, אין תהייה זו, כביכול, אלא כרכור־החן הסופי, הסוגר את הַזְאוּגְמָה. לאחר שנמנו הַרְעוּת והקורבן עם הזיתים והנעליים

הנוקשות, אין בתייה כזאת אלא מעין הוראת, ואיך זיל וגמור" אירונית. הקורא מתבקש לפתח את שנינתו של המשורר ולהוסיף לרשימתו הַאוגמטית "דברים פעוטים" שלא הוזכרו, כיד הדמיון הטובה עליו. הרי המשורר אינו חייב להניח לפניו גם את החותלות ("ה"פאטס") המיוזעות ואת מפוחית הפה החלודה. כמובן. באמת אי אפשר להוסיף דבר לרשימה לאחר שהוזכרו בה הַרעות והקורבן, ומה גם שהיו אלה רַעות וקורבן "לאין־אומר", שיש בהם כדי לבייש במקצת שירה של שנינה ושל היפוכים ריטוריים חניניים. אולם בהמשך השיר מתברר, שהתהייה כיצד להמשיך ולמנות את מעשי הפלמ"ח לא היתה בבחינת העמדת פנים אירונית בלבד. המשורר באמת אינו יודע מה ואיך "לשיר עליהם". שירו כבר החל להתפורר ברגע שהפריעו לו הַרעות והקורבן להביא את המשפט המאוחה לכלל סיום דקדוקי תקין. ועתה הוא לא רק מודה בהתפוררות הזאת אלא אף מתרץ אותה: הוא לא רק פטור מהתמודדות עם נושא הקורבן (כלומר, עם הנושא של השיר עצמו – הפלמ"ח ומפעלו ההיסטורי) אלא גם מנוע ממנה מטעמים שהם מוסריים וספרותיים כאחד. מבחינה מוסרית התמודדות זו שייכת למשוררים הלוחמים עצמם; מבחינה ספרותית אין טעם בהתמודדותו עם הנושא, שהרי "הם עושים זאת יפה מאתנו". המשורר אינו צריך להתיימר להביע את הכאב והזעזוע שגורם מותם של הלוחמים, ואף אינו זכאי לעשות זאת. הבעתם של הכאב והזעזוע היא זכותם וחובתם של מי שכותבים מתוך הוויית הקרב. ישירו הם את שירת "הנה מוטלות גופותינו". יספדו הם לחיים בן דור. מתרמז כאן מעין כלל ספרותי־מוסרי: על הקרב יכתבו הלוחמים. הסופרים המבוגרים, המבוססים, העוקבים אחריו ממרחק בטוח, מוטב להם שינהגו בחוויה זו בזהירות, אפילו בחשש.

הדברים מזכירים את "בושת ביטחון הצללים", שבשמה סירב תומאס מאן להמשיך במעקב אחרי חיי גיבור **הר הקסמים**, שעה שגיבור זה ניטלטל מן הסנאטוריום שבמרומי ההר השווייצרי אל עמק הבכא של חזית מלחמת העולם. לכאורה, הם גם יוצרים מצב נטול מורכבות: הנגיעה בנושא הַשכול במלחמה ואולי גם עיצוב חוויית המלחמה כולה יימסרו לידי דור הסופרים הלוחמים, ואילו היוצרים הוותיקים יעמדו מן הצד ויסתפקו במחוות של הידד ושל תפילה לשלום הלוחמים. אבל, למעשה, המצב שנוצר היה לא רק מורכב אלא גם שסוע־סתירות וצפוי להתפוצצות. אלתרמן אולי רצה להניח את חוויית המלחמה והַשכול למי ש"בעצמם [--] כותבים להם שיר" ואף "עושים זאת יפה מאיתנו", אך לא יכול לקיים רצון זה כשם שלא יכול להניח את ביטוי ההתנסות במכות מצרים רק בידי הבן

המוכה והצפוי למוות. כמו שבשירי **מכות מצרים** חייבו אותו החיפוש אחר הפשר הכולל של משמעות המלחמה והרצון לגלות את "חוקי הברזל" המסתתרים מתחת לאנדרלמוסיה שהיא מחוללת שיפקיד את עיקר המסר של השיר לא בידי הבן ההמום והמבולבל אלא בידי האב המנוסה ובהיר־הראות, כך חייב היה לשוב ולפרש גם את מלחמת העצמאות ואת מותם של הצעירים שלחמו בה מנקודת המוצא של האב, של החברה הבוגרת כולה. אמנם, הוא לא עשה זאת אלא כעבור שנים אחדות, במחזור "שירי עיר היונה". שם, בייחוד בשיר "דו־שיח", נגע פעם נוספת בנקודת הכאב העמוקה, שבה כבר נגע ב"מגש הכסף" ושסביבה רפרף – בלי יכולת שלא לגעת, אך גם בלי יכולת לגעת בדיוקנות ובישירות – ב"מסביב למדורה".

מסביב למדורה

עם שבע שנים לפלמ"ח, ניסן תש"ח

אמתם לא היתה להם אם.

לא ידעה בצאתם לדרך.

היה לילה עמק ונושם

פתמיד בניסן־הגרח.

וישבה בו עדת גֵּעִים בְּגֵי־בְּלִי־שֵׁם.

חשופי מרפקים וקרד.

הם הקשיבו הקשב והחרש

או שלכו בשיתה דבר־נפוח.

לפניהם, עלי רגל של אש,

מדורה חגה־נעה ברום.

לא יותר. אף בכתב האמה העקש

אותו־לילה נחרת עלי לוח.

את העל הפשוט כְּעָפָר
הם נִשְׂאוּ בְּלִי הַבֵּט אַחֲרָה.
לא תִקַּע לִפְנֵיהֶם הַשׁוֹפָר,
לא לִטַף קִדְקִדִם בְּלִיל־חֶרֶף.
לא. בְּשָׁנֵי שְׁרוּוּלִים הַקְּשׁוּרִים לַצִּנּוֹאר
רק הַסּוֹדֵר חִבְּקֶם מֵעֶרֶף.

נְעֵלִים נִקְשׁוֹת, יִלְקוּטִים,
סְעֵדָה שֶׁל זֵיתִים וּפְרִי־תֶמֶר
וְסִפְלֵי אֱלוֹמִינִיּוּם קְמוּטִים
וְרַעוּת, וְקֶרֶבֶן לֵאֵין אֶמֶר.
מה נֹסִיף וְנִמְנָה? .. מִדְּבָרִים פְּעוּטִים
נוֹצְרוֹת אֲגָדוֹת. זֶה הַחֶמֶר.

מה נִשְׁיֵר עֲלֵיהֶם? מה נִשְׁיֵר?
הם עוֹשִׂים זֹאת יָפָה מֵאֲתָנּוּ.
בְּעֵצָמָם הם פּוֹתְבִים לָהֶם שִׁיר,
וְאֶפְלוּ סִפְרִים כְּבָר נִתְּנּוּ...
זֶהוּ טִיב הַפְּלִמָּח. הוּא אֵינְנוּ מִשְׁאִיר
כָּל מְלֶאכֶה לְ"שִׁלָּא מִשְׁלָנוּ"...

אֲבָל כִּכָּה גִדַּד נָא לֵאמֹר:
נְעָרִים, לְהוֹי נָא יְדוּעַ –
בֵּין סָגִיו הַגְּדוּלִים שֶׁל הַדֹּר
אֵין יָפָה מִחֲנֹכֶם הַצְּנוּעַ.
לְמוֹלְכֶם הָאֵמָה עַל סִפּוֹ שֶׁל הַדֹּר
מִשְׁתַּחֲוֶה. וּבּוֹכָה. הִבְיִנוּהָ.