מסעו של אלתרמן לביזנטיון

תשובתו של המשורר לנתן זך בין שורות ספרו "הגיגת קיץ"

זיוה שמיר

בימי מלחמת העצמאות והכרזת המדינה – ניצב נתן אלתרמן, שטרם מלאו לו אז ארבעים, על כַּן גבוה. הציבור הוותיק בארץ הִכּיר את שיריו והוקיר אותם, למן שירי *כוכבים בחוץ* ועד ספר "שירי העת והעיתון" – *הטור השביעי* – שהגיע במהדורת "דבר" (1948) לרבבות בתים בישראל. סופרי דור תש"ח, הכתירו את ספריהם בכותרות אלתרמניות הלקוחות מתוך *כוכבים בחוץ* ו*שמחת עניים*.[1] צמרת צה"ל וממשלת ישראל, שָׂריהָ והעומד בראשה, חיפשו את קרבתו של המשורר, וצירפוהו למסעותיהם במרחבי הארץ. שירי הזמֶר שלו הושרו תכופות מעל גלי האתר; משוררים ופזמונאים צעירים הלכו לאורו וגדשו את שיריהם בצירופים אוקסימורוניים ובתיאורים של דרכים סתוויות עם נוודים ופונדקים המוארים באור נר.

ואולם, הראקציה להצלחה המסחררת הזאת כבר אָרבה בפתח, ואיימה על ההגמוניה של בעל ה"טורים". בעוד שהציבור נשא אליו את עיניו כאל סופר אהוב ורב-השפעה, בחוגי ה"כנענים" ובביטאונם *אלף* כבר התחילו להתפרסם דברי ביקורת נוקבים, ואפילו דברי שִׂטנה עליו ועל שירתו: ב-1949 נדפס ב*אלף* מאמרו האנטי-אלתרמני של "עוזי" – שם שמאחוריו הסתתר ככל נראה עוזי אורנן, אחיו של רטוש, או הצמד בנימין תמוז ועמוס קינן, שפִּרסם באותה עת בעיתון *הארץ* את הטור הסָטירי "עוזי ושות'" (גיליונותיו הראשונים של כתב-העת ה"כנעני" לא היו ממוספרים ומתוארכים). מאמר זה של "עוזי" הִטרים את מאמרו של יונתן רטוש שהתפרסם ב*אלף* בינואר 1950, ובו הוצג אלתרמן כטיפוס גלותי שאינו מסוגל להסתגל לארץ, לנופיה ולצמחייתה (פגם בל-יסולח בעיניהם של ה"כנענים", קוראי *אלף*).[2] קדם למאמרו של רטוש מאמר של מרדכי שלֵו שראה אור בכתב-העת ה"ימני" *סולם* בחשוון תש"י (סתיו 1949) שבּוֹ יצא המבקר איש לח"י נגד המחזור "שירים על ארץ הנגב" שפִּרסם אלתרמן ב*לוח הארץ* לשנת תש"י, ובו כינה את השירים הללו בכינוי הגנאי האירוני "חרוזים".[3] גם דבריו של יצחק שחר, ידידו ואיש סודו של רטוש, ניסו לגרוע משיעור קומתו של אלתרמן, ובמאמרו "משורר המהפכה"[4] נשמעה

לראשונה ההנחה שאלתרמן הושפע מרטוש במעבר *מכוכבים בחוץ* אל *שמחת עניים* (טענה שהתחילה להישמע עד מהרה גם אצל העוסקים בביקורת ובמחקר). אפשר אפוא לראות בבירור שהביקורת השוללת על אלתרמן הגיעה בהתחלה מחוגי ה"ימין" הרוויזיוניסטי, ורק מקץ עשור תמים התחילה להסתמן גם בחוגי ה"שמאל" המרקסיסטי.

בתחילת קיץ 1957 יצא ספר שיריו החדש של אלתרמן *עיר היונה*, שזכה לחיבוקו של המִמסד וזיכה את מחברו ב"פרס ביאליק", אך במסיבה לרגל הופעתו, שנערכה בבית אהרון מגד, נעכרה האווירה: שלונסקי התקשה לומר דברי שבח משכנעים על ספר שיריו החדש של ידידו-לשעבר (ב-1940, בעיצומה של מלחמת העולם, נפרדו דרכיהם בשל חילוקי דעות אידֵאולוגיים, ואלתרמן הצטרף לקבוצת הסופרים של הוצאת "מחברות לספרות", שזה אך הוקמה). שלונסקי הלך אפוא בדבריו סחור-סחור, והדגיש הדגשה יתֵרה את תפקידו כשושבינו של אלתרמן. בדבּרוֹ על השירים צִיין שלונסקי אך ורק את "ציוֹניוּתם" של שירי הספר החדש, כאילו האשימם בדברי תעמולה "מטעם".

מנחם דורמן, שנכח במסיבה, תיעד באותו יום ביומנו את דבריו האירוניים של אלתרמן, המבושׂם למחצה, שנאמרו בנימה של טינה בעת שענה למברכיו: "שלונסקי אמר 'ציונות'. אני חושב שמי שחי בארץ הזאת, בדור הזה, ואינו שר את החיים האלו (בהדגשה) זה איננו משורר. הנה יושב לו נתן זך. משורר מן "הצעירים", המשחק אצלנו, בשנת 1957, אקזיסטנציאליזם. הלכה למעשה, מגלח את גולגולתו כדי קרחת שלמה ומגדל זקן צהבהב. דוגל בזנות".[5]

לאחר ביקורת שוללת שפרסמו אחדים מצעירי הדור, ובהם מתי מגד ואורי קיסרי,[6] יצא באיחור-מה מאמרו של ברוך קורצווייל, גדול מבקרי הדור, שגם הוא לא היטיב עם אלתרמן ועם ספרו החדש. את שירי *עיר היונה*, הנוגעים בהוֹוה המתהווה על קרעיו ועל כיעורו, ולא באיזו אידֵאה אפלטונית של המצב הלאומי כשירי *רחובות הנהר*, הוריד קורצווייל למדרגת "פזמונים" ו"טורים" העוסקים ב"אקטואליה אפורה"; את כתיבתו האוקסימורונית של אלתרמן, המצמידה זה לזה ניגודים שאינם מתפשרים, הֶאשים באי-עקיבוּת ובסתירות, ואת דבריו סיכם בקביעה הנחרצת: "היצירה הלירית הגדולה ביותר של תקופתנו הוא הספר *רחובות הנהר* לא.צ. גרינברג ולא *עיר היונה* לאלתרמן".[7]

•

סקירתם החטופה של המאמרים בגנותו של אלתרמן משנת קום המדינה ועד הופעת *עיר היונה* הובאה כאן כדי לאושש את הטענה שהעליתי לראשונה בהרחבה בספריי *להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה* (1993) ו*על עת ועל אתר* (1999), ולפני כן ביום-עיון על אלתרמן שנערך באוניברסיטת תל-אביב באביב 1992. לפיה, המתקפה האנטי-אלתרמנית של נתן זך – הן זו הכלולה במאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן" (1959) הן זו הכלולה בספרו זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית (1966)[8] – לא הייתה "אות הפתיחה" למרידה בסמכותו של אלתרמן, אלא "אקורד הסיום" המרשים שלה. ובמאמר מוסגר: לאחרונה נתקבלה טענה זו אצל אחדים מהעוסקים בחקר השירה המודרניזם הארץ-ישראלי, אך אלה בוחרים שלא בהגינות להעלותה מטעמם מבלי להביא דברים בשם אומרם.

ואף-על-פי שמדובר בטענה הנתמכת בעובדות מוצקות, ולא בהשערות בעלמא, רבים מאלה הדנים במעברה של השירה העברית מן המודרניזם הרוסי-עברי אל המודרניזם האנגלו-אמריקני, עדיין ממשיכים לטעון באדיקות שנתן זך הוא שהניף ראשון את נס המרד. לדעתי, זך הכריזמטי, שניחן באופי של מנהיג והצטיין בכשרונו למשוך אליו את זרקורי הפרסומת, הִקנו למאמרו האיקונוקלסטי משקל רב ונכבד מן הראוי. המבקרים שכחו את האמת הפשוטה שאין להתכחש לה: לא זו בלבד שמאמרו האנטי-אלתרמני הגיע כ"מאסף" ולא כ"חלוץ", אלא שגם אל הריתמוס החופשי, שהוא ובני דורו השגירו בשירה העברית אגב הוקעתו של הריתמוס האלתמני, הגיע זך לאחר פורצי דרך שקדמו לו. כך, למשל, שירי רטוש שהתפרסמו בסוף שנות החמישים בעיתון *הארץ* וכונסו בספרו *צלע* (1959) הטרימו בשנים אחדות את הנוסח הקוטידיאני (quotidian) והפשוט-לכאורה המזוהה עם נתן זך. הם בלטו בלשון הדיבורית שלהם, העוסקת בעניינים כמו-טריוויאליים מחיי הפרט, הם ביקשו לשחזר את החוויה האישית כמות שהיא, ללא כל פתוס וקישוט, וכל זאת באמצעות תחביר מרוסק ובסיוע ריתמוס חופשי הזורם בשיר כזרום התודעה.

ואף זאת: המעבר מדור שלונסקי-אלתרמן ל"דור המדינה" נבחן בפריזמה צרה והמרד האנטי-אלתרמני מוצג בכל הדיונים, כמעט בלי יוצא מן הכלל, כמרד פְּנים-ספרותי – אישי ודורי כאחד – שנועד לבצר את מעמדם של יריבי המשורר ולבסס את עקרונותיה של פואטיקה חדשה. בתוך כך, נזנחו הֶקשריו הגלוֹבליים של המרד, שחפפו את החלטתה של מדינת ישראל בתקופת המתח הבין-גושי ו"המלחמה הקרה" לחבוֹר לארצות-הברית ולהפנות עורף לברית-המועצות. החלטה זו גרמה במציאוּת החוץ-ספרותית לנטישת הרעיונות הקולקטיביסטיים שעליהם הושתתה הציונות החלוצית (מימי העלייה השנייה ועד לקום המדינה) ולהתמקדוּת באינטרסים הצרים של היחיד. גם הניתוק מברית-המועצות ומיהדות רוסיה שנשארה מאחורי "מסך

הברזל״ גרמו לניתוק מן התרבות הרוסית – ממקצביה ומסממניה הרטוריים – שעליהם השתיתו בני דורו של אלתרמן את שירתם הרוּסוֹ-עברית

רוב סופרי ״אסכולת שלונסקי-אלתרמן״ וסופרי *מחברות לספרות* ידעו רוסית, בין שהגיעו מאוקראינה או מליטא (אברהם שלונסקי, אליעזר שטיינמן, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, א״ד שפיר, משה ליפשיץ, ישראל זמורה, עזרא זוסמן, יעקב אורלנד, יוסף סערוני ועוד). אך טבעי שסופרים אלה, שחלקם המשיכו לדבר באינטונציה רוּסוֹ-עברית, נענו לכללי הפואטיקה של השירה הרוסית המודרנית לגווניה. לעומתם, סופרי ״דור המדינה״, שיצאו נגד הנוסח של שלונסקי וחבריו, לא ידעו רוסית (למעט בנימין הרושובסקי-הרשב, מורהו של נתן זך). רבים מהם הגיעו מבתים שבהם דיברו גרמנית או יידיש מגורמנת: יהודה עמיחי, ט׳ כרמי, נתן זך, אריה סיון, מקסים גילן, טוביה ריבנר, דן פגיס, אשר רייך, ועוד. הם לא השתייכו לנוער הלוחם והעובד שצמח בארץ בדוֹר המאבק על עצמאות ישראל (המכוּנה לפעמים ״דור הפלמ״ח״). הם ניהלו אורַח חיים עירוני, למדו בחוגים למדעי-הרוח באוניברסיטה העברית והתנסחו בסגנון אינטלקטואלי, המתובל באירוניה ובמונחים לועזיים. את השקפת עולמם האינדיווידואליסטית ואת רעיונותיהם החתרניים משכו צעירים אלה – שחלקם השתייך לחבורת *לקראת* – מהאקזיסטנציאליזם הסרטרי, מזה, ומן הסיסמאות של ״מרד הנעורים״ האמריקני, מזה.

אלתרמן ראה איך השתנה, באופן קיצוני ותוך זמן קצר, כיוונו של משב הרוח: ״משפטי הטיהורים״ בברית-המועצות הרחיקו את מנהיגי המדינה מן הנעשה מעֵבר ל״מסך הברזל״, הרחבת הקרע בין הגושים על רקע אינטרסים כלכליים ופוליטיים שנולדו בשל הצורך של ישראל הצעירה בתמיכתה של ארצות-הברית – כל אלה הביאו בבת-אחת להתעוררותם של תהליכי אמריקניזציה מואצים, לרבות תופעות של רדיפת בצע חסרת רסן, שגרמו לנטישת ערכי ״דת העבודה״ הטולסטויאניים. כספי ה״פיצויים״ שהתחילו להגיע מגרמניה הביאו גם הם להתעשרות מהירה של אנשים שניהלו עד אז אורח-חיים צנוע. מדיניות הצֶנע הֵחלה להתפוגג וברחבי הארץ ניכּרו פֹּה ושָׁם סימנים ראשונים של רווחה כלכלית. רוח ההתנדבות שאפיינה את החלוצים ואת צעירי דור תש״ח פינתה את מקומה לאגואיזם נאור של אותם חוגים שהושפעו מהֲלכי הרוחות הקפיטליסטיים של בירות המערב. כן התחילו להתאזרח בשפת היום-יום של מילים וביטויים אנגלו-סקסיים, חלף הלשון של ״דור הפלמ״ח״ שהושפעה מן הרוסית ומלשון יידיש. אלתרמן, שהיה בעל מזג היסטוריוסופי ויכולת אָנָליטית מזהירה הבין שכל מה שהיה כבר לא יהיה: שהמתקפה נגדו חופפת לתקופה של תהליכי האמריקניזציה המואצים העוברים על המדינה הצעירה ולהתרחקותה מברית-המועצות, יורשתה של רוסיה, שמשיריה ינקו הוא ורוב סופרי אסכולת שלונסקי את מקצביהם ואת תחבולותיהם הרטוריות.

ניתן לראות בפזמון "אליפלט" את תגובתו הראשונה של אלתרמן להלוך-הרוחות האינדיווידואליסטי, חסר המחויבות הקולקטיבית, של זך וחבריו הצעירים, שעליו הִתרה במסיבת ההשקה של *עיר היונה* בעת שדיבר על האקזיסטנציאליזם של זך. הוא עמד משתומם מול ההתנערות של הדור הצעיר, שוחר האינדיווידואליזם, מכל עניין החורג מרשות הפרט, מהפניית העורף של בני הדור הצעיר לערכי הציונות, על התעלמותו הגמורה שלהם מנס חידוש הריבונות היהודית בארץ-ישראל. הוא ראה בכל אלה אות לאגואיזם, לשטחיות ולקוצר השגה.

הפזמון "אליפלט" חובר כידוע בשנת 1959, בשנה שבָּהּ חיבר זך את מאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", בעת שהמדינה הצעירה עדיין קיפלה את מוֹטות הבמות והדגלים של אירועי שנת העשור להקמתה. באותה עת התחיל הצעירים להתנער מבגדי החאקי של דור תש"ח ולהחליפם בחולצה שחורה זקורת-צווארון ובבלורית מטופחת של בני "דור האספרסו". היו בהם שגידלו זָקָן של מהפכן מרקסיסטי, אך המירו את השקפת העולם הקולקטיביסטית בהשקפת עולם אינדיווידואלית, עירונית ואירונית, מבית-מדרשם של סַרטר ותלמידיו. בשנים אלה התעצמה המתקפה האנטי-אלתרמנית, ואחד הנימוקים העקרוניים ששימשו את המקטרגים הצעירים, אנשי חבורת "לקראת", האשים את אלתרמן בכתיבה "תאטרלית", הנוקטת לשון "אנחנו" כשירת המקהלה הרוסית, בעוד שהנפש מייחלת עם תום הקְרָבות, לשירת יחיד יום-יומית ומינורית, הכתובה בלשון "אני".

אלתרמן שניהל בפזמון זה דיאלוג סמוי עם מקטרגיו, הִתריס כנגדם בדרכי עקיפין מרומזת. כמתוך עמדת "דווקא" אירונית פתח את השיר (שנועד ללהקה הצבאית שאליה הצטרפה בתו תרצה), בנימה קולקטיביסטית מובהקת – בלשון "אנחנו" שאפיינה את שירת רוסיה שהשפיעה על דור תש"ח. ייתכן שהועיד את הפזמון לשירת מקהלה, המלווה באקורדיון,כבתקופת הפלמ"ח: "***נְזַמֵּר נָא*** אֶת שִׁיר אֶלִיפֶלֶט / ***וְנַגִּידָה כֻּלָּנוּ*** בְּקוֹל". שיר הזֶמר הזה אף מסתיים בשירתה של חבורת הרֵעים בלשון "אנחנו", וגם בסיום ניתן לזהוֹת את מחאתו האירונית של אלתרמן נגד התכתיבים שבאמצעותם כָּפוּ מתנגדיו הצעירים, בני דור המדינה, את טעמם האנגלו-אמריקני על השירה העברית כולה. בשמם של ערכי חופש הביטוי והליברליזם המערבי, הדוגלים בפלורליזם ובפתיחות, הכתיבו צעירים אלה, בני חבורת "לקראת", את העדפותיהם והציגו אותם ככללים מחייבים שאין בִּלתם. השיר מספר את סיפורו של טיפוס גלותי ואנטי-הֶרואי (השמות "אליפלט", "פלטיאל" ו"עזריאל" משמשים בפתגמי יידיש, ילידי הגלות, שמות ז'נריים של אביונים הזקוקים לעזרת האל), שעשה מעשה הֶרואי מאין כמוהו ומסר את חייו כדי להציל את רֵעיו בשדה הקרב. ברי, מעשהו של גיבור זה הנושא שם גלותי ולא שם ישראלי טיפוסי של לוחם מלוחמי תש"ח (כגון "אורי", "עוזי", "עמיחי", "דודיק" או "אריק") הוא מעשה הקרבה

אלטרואיסטי הרחוק ת"ק פרסה מן האינדיווידואליזם הסרטרי. מה שונה הוא טיפוס כדוגמת אליפלט, גיבורו הבדיוני של אלתרמן, מאותם צעירים עירוניים ואירוניים כדוגמת נתן זך וחבריו, המַפנים עורף לכל הערכים הלאומיים, כותבים בשיריהם על כל מקלחת ועל כל תגלחת ועל כל ריטוט נפש שחולף בקִרבם לאחר מריבת אוהבים – על כל אותם נושאים פרטיים, דלי ערך ומשמעות, המתרחשים ברדיוס של מטר מטבורם.

ואולם, חץ פואטי זה, המוטמן בין טורי הפזמון "אליפלט" (פזמון שיש לו גם מְסָרים אחרים, כמובן), לא הגיע ללִבּוֹתיהם של יריביו הצעירים של אלתרמן, לא פגע בהם ולא מילא את תפקידו. את תגובתו המָז'ורית הראשונה לשינוי כיוונהּ של הרוח העלה אלתרמן במחזות, ולא בשירים. אפשר שהתגובות הצוננות והשוללות על ספרו *עיר היונה* בכל-זאת ריפו במקצת את ידיו, ואחרי ביקורתו של ברוך קורצווייל הוא התרחק מחיבור שירים, את "טוריו" התחיל לכתוב בפרוזה והוא אף התחיל לתת את מיטב חֵילוֹ לתאטרון (גם צורכי הפרנסה הכתיבו מִפנה כזה בהתפתחות הקריירה של אלתרמן). בפתח שנות השישים העלה המשורר, שהיה למחזאי, מחזות מקור אחדים, שבהם נכללו גם תגובותיו על האקטואליה. וכך – במחזות "פונדק הרוחות" (1960), ב"כינרת, כינרת" (1961), ב"משפט פיתגורס" (1965) וב"חוף המדוזה" (שלא הושלמה כתיבתוֹ) – הציג לא פעם את דעתו על צעירי הדור, דלי ההשגות והמטען הרוחני, שעמדו מולו כאיש אחד בעֶמדה אַנטָגוניסטית בטרם יעלה בידם לצבור "מגילת זכויות" ראויה שתצדיק את עמדתם המתנשאת. ניכּר מדבריו שהוא ראה בהם נערים עזי מצח ותאבי שלטון, המבקשים להיות פוסקי הֲלָכות בגיל שבּוֹ אך טבעי היה אילו ישבו על ספסל הלימודים וקנו בינה ודעת.

הדוגמאות שלהלן נאספו במיוחד מתוך "פונדק הרוחות", אך גם המחזה "כינרת, כנרת" המשקף לכאורה רק את ההוויה החלוצית של ימי העלייה השנייה, מעמת אותה במשתמע עם האנטיתזה האנטי-חלוצית שלה שהסתמנה אצל צעירי "דור המדינה". גם ביצירתו הגדולה האחרונה – בבורלסקה *המסכה האחרונה* – לגלג אלתרמן על תופעת האמריקניזציה שהתפשטה בארץ המתבטאת בהעדפת הנראוּת ואחיזת-העיניים על המהוּת. כאן הוא שָׂם בפי היחצ"נית מילים לועזיות כדוגמת "סלוגן", "אנדרסטייטמנט", "קונטרובֶּרשֶׁל", "אנטיקליימקס" וכדומה, שהביאו כביכול לישראל הפרובינציאלית את ניחוח העולם הגדול, וזאת כדי להגחיך את נהייתו של הדור החדש אל ניחוחות זרים המגיעים ממדינות הים. גם במחזהו *פונדק הרוחות* הגחיך אלתרמן את יריביו הצעירים, שהמירו את הנוסח הרוּסוֹ-עברי של אסכולת שלונסקי בנוסח האנגלו-אמריקני של אסכולת נתן זך. גם כאן גרם לגיבוריו, טיפוסים פסידו-אינטלקטואליים המתקשטים ב"נוצות זרים" – להתהדר בשפע של מילים לועזיות החושפות את גיחוכם הפרובינציאלי.

אכן, ב*פונדק הרוחות* (1960) ניכרת עמדה דואלית, אירונית ואוטו-אירונית, ציניות ורציניות כאחת, כלפי חילופי הדורות וחילופי הטעמים.[9] אלתרמן הביע כאן את לעגו על האינטלקטואליזם המנופח של אותם גוזָלים בני יומם שניסו אז לגזול ממנו את כתרו לטובת המינימליזם המערבי שאותו ירשו מתרבות ה-understatement האנגלית, כפי שמתבטא בשיחת הרוחות: "לא. בְּשׂוּם אֹפֶן. הַהֶרְמֶטִיזַצְיָה / הָאַנְטִי-קוּמוּנִיקָטִיבִּית שֶׁל הַיֵּשׁ / הָאֶנוֹשִׁי הִיא, כְּמוּבָן, מַהוּת / מנותקת בַּי-דֶּפִינִישֶׁן, וּבְכָל זֹאת הִיא גַּם –" (עמ' 24). ורוח ב' קוטעת את הדברים, באמירה היומרנית "קֹדֶם כֹּל מוּטָב לֹא אַנְטִי- / אֶלָּא נוֹן, נוֹן-קוּמוּנִיקַצְיָה, אוֹ: אָ / אָ-קוּמוּנִיקַצְיָה, – לֹא כְּהֶעְדֵּר נוֹכְחוּתוֹ שֶׁל קֶשֶׁר, / אֶלָּא כְּנוֹכְחוּת הַהֶעָדֵר, כָּךְ שֶׁתַּסְבִּיךְ / הַתְּהוּם..." (שם). השיח הפסידו-אינטלקטואלי המנופח הזה, הצחיח והמשמים, ממשיך עוד ועוד בדברי רוח ג', המדברת בלשון ההמעטה האופיינית לשפה האנגלית, היפוכה של לשון הפתוס הרוּסוֹ-עברי (וכבדבריה: "כָּל מַה שֶׁאַגִּיד הוּא אַנְדֶּרְסְטֵייטְמֶנְט") על משהו אפוקליפטי הנגלה בצורת אליפסה פָּרָבּוֹלוּאידית ריקה עם משולש קטן צהוב באמצע (עמ' 25). ואם אין זה מינימליסטי די הצורך, אזי באה שיחת הרוחות לקראת סוף המחזה אודות מחזה שלם, טרגדיה שנכתבה בסימני פיסוק בלבד. בינתיים נכתב אמנם רק הפרולוג, שכל כולו פסיק אחד ותו לא, אך הפרולוג הזה השאיר את מחברו חסר אונים, בלי יכולת להמשיך בחיבור ה"אוֹפּוּס מגנום" שלו (עמ' 110).

ניכר היטב שאלתרמן מלגלג כאן על המשמרת החדשה של אותם סופרים צעירים – סופרי חוג *לקראת* בכלל ונתן זך בפרט – שניסו להדיחו ממעמדו והתנפלו עליו ועל חבריו לאסכולה במלל כמו-אינטלקטואלי. במיוחד יצא קצפם של הצעירים על לאה גולדברג שלימדה אז ספרות כללית באוניברסיטה העברית וקירבה אליה חוג של משוררים צעירים, ממשיכי דרך (אך סירבה לקרב אחדים שהפכו ליריביה המושבעים). המתקפה של זך ושל בני חבורתו על משוררי המודרניזם הצרפתי-רוסי נעשתה בעיקר בכלים של תורת הספרות, לרבות כלים פרוזודיים, שזה אך נרכשו מידי בנימין הרשב (אז הרושובסקי), אף הוא חבר בכיר בחוג "לקראת" של צעירי האוניברסיטה העברית בסוף שנות החמישים וראשית שנות השישים ומדריכו של זך בעבודת הגמר שלו. מכאן נובעת הזדקקותן של הרוחות, המבטאות את ה-Zeitgeist החדש, למונחים פרוזודיים: "כְּשֶׁאֲנִי לוֹקֵחַ, לְמָשָׁל, בַּפּוֹאֶמָה / 'הַהוּא הַזֶּה וְהַהוּא הַהוּא' אֶת צֶמֶד הַשּׁוּרוֹת, בָּהֶן נִשְׁבָּר פִּתְאֹם / הַפְּסֵידוֹ-יַמְּבּ בְּמִקְצָב דְּמוּי אָנָפֶּסְט / וַחֲזִיזֵי הַסָּמֶךְ מִתְבַּקְעִים פִּתְאֹם [...] הַמְּבִיאוֹת בְּכַוָּנָה חֻרְבָּן / לֹא רַק עַל אוֹתָן שְׁתֵּי שׁוּרוֹת בִּלְבָד / כִּי גַּם עַל שְׁתֵּי הָאַחֲרוֹת / כְּלוֹמַר, לְמַעֲשֶׂה, / חֻרְבַּן הַבַּיִת כֻּלּוֹ" (שם, עמ' 25). למרבה האירוניה, מונחים עתיקי-יומין וטעוני משמעות לאומית נכבדה כמו "חורבן הבית", הזרים לגמרי לפואטיקה של זך ולחבריו, מוּסבּים כאן על עניינים פרסונליים קצרי-

מועד בתכלית שבמרכזם "חורבנו" של בית בשיר טריוויאלי אחד שכתב משורר צעיר, החדור בהכרת ערך עצמו ובטוח שעִמּוֹ תמות חָכמה.

כלול כאן גם רמז ברור לעריצות השוררת בעולם הרוח, עם חילופי הטעמים והאופנות. גם "דלות החומר" של הדור הצעיר, היא אופנה שתחלוף, נאמר כאן בין השיטין. לעִתים, כך נאמר בסוף המערכה הראשונה, הרוח נוטה לכיוון אחד ומטה את הכול לכיוונה "מֵרַעֲמַת סוּס וְעַד רִקּוּעַ פַּח" וכשתופעה טוטליטרית כעין זו מתרחשת, העולם מאבד כל רסן. ניכר כי גם המהפכנות של עולם הרוח שבאה מכיוון המדינות הטוטליטריות, כמו גם מהפכנותם של צעירי "דור המדינה", בָּבוּאה קלושה וחיוורת של המהפכנות העולמית, נראתה לאלתרמן ב"פונדק הרוחות" כתכתיב שאינו תורם דבר לפלורליזם ולדיאלוג.

מצד אחד, לִגלג אלתרמן ב"פונדק הרוחות" על כתיבתם של נתן זך וחבריו, שכָּתבו שירים בלי סימני פיסוק ללא נקודה בסופם, במילים: "אַךְ מַה הַמַּסְקָנָה? הָיְתָה זוֹ, יְדִידִי / טָעוּת פָּטָלִית, שֶׁמִּהַרְנוּ לְסַלֵּק / דֶּרֶךְ מָשָׁל, מִן הַפִּיּוּט כָּל סִימָנֵי פִּסּוּק / כִּי מָה עָשִׂינוּ כַּאֲשֶׁר זָרַקְנוּ / אֶת הַפְּסִיקִים וְהַנְּקוּדוֹת? זָרַקְנוּ אֶת הַתּוֹךְ / אֲבָל אֶת הַקְּלִפָּה – אֶת הַמִּלִּים! – הִשְׁאַרְנוּ. / כָּל הָאַבְּסוּרְד הַזֶּה – לִכְתֹּב מִלִּים! / קִצּוּר דָּבָר, עָשִׂינוּ אֶת הַהֵפֶךְ / מִן הַנָּחוּץ. אֲנִי כּוֹתֵב טְרָגֶדְיָה / בְּסִימָנֵי פִּסּוּק בִּלְבָד. אַשְׁמִיעַ לָכֶם קֶטַע?" (כאשר כתב אלתרמן את "פונדק הרוחות" כבר הייתה באמתחתו המעשייה המחורזת לילדים "מעשה בחיריק קטן" שנכללה ב*ספר הפֶּבה המזמרת* משנת 1958).

מצד שני, אלתרמן שימש כאן גם "פרקליט השטן" של עצמו, וניסה ביושר רב – כמתוך התאכזרות עצמית – לבחון את המציאות דרך עיני הסיטרא אחרא ולהודות הודאה חלקית בחסרונותיו. הוא שם, למשל, בפי אותה פלונית סנובית, המבקרת באולמות הקונצרטים, את מילות התהייה אם חננאל הוא אכן חננאל, או מישהו אחר הדומה לו, כעין העתקה גרועה של המקור (עמ' 107). אין זאת אלא שאלתרמן חש בתקופה זו שבמידה מסוימת כבר עבר "תור הזהב" שלו, והוא תהה בינו לבינו אם לא הגיעו להן שנות השפל והדעיכה. כפי שניכר מיצירתו המאוחרת *חגיגת קיץ* (1965), הוא העסיק את עצמו בשאלה אם יצירותיו המאוחרות אינן בבחינת *simulacrum* דל של הישגי העבר (מונח לטיני זה מציין תופעות שונות של "פסידו" – של העתקה חקיינית וקלושה של המקור).

ואכן, במחזה "פונדק הרוחות" יש תופעות של *simulacrum* על כל צעד ושעל: יש כאן קוף – חיקויו של האדם; יש כאן תֵּבת נגינה – חיקויה הזול והנלוז של המוזיקה המכונפת, בת השמים; יש כאן ריבה המתחתנת עם בנקאי בנישואי נוחות בתקווה להפוך עד מהרה לאלמנה עשירה (חיקויו העלוב של מוסד הנישואים כפי שהוא מתגלם בנישואי נעמי וחננאל שיש בהם נתינה ומסירות לאין קץ). חננאל, האמן המחונן, הרקיד בעבר בנגינת כינורו זוגות באולמות הקונצרטים, וגם זה מין

simulacrum של נגינתו האֶליטיסטית באולמות הקונצרטים. ניכּר שאלתרמן חשש באותה עת שהוא עלול להפוך לאֶפּיגון של עצמו, ושאל את עצמו אם אין צדק בדברי מבקריו המאשימים אותו בריתמוס מכני, החוזר על עצמו עד לזרא, ללא כל רגש ורגישות. לשם כך הוא מעלה באוב, בדרך אוטו-אירונית וסרקסטית, את כל סממני התפאורה הישנים של *כוכבים בחוץ* – לא כדי להתרפק עליהם, אלא כדי לפרקם לגורמים, לבחון את עצמו בראי תחת אורו החשוף והאכזרי של זרקור בוהק. בעודו מבקר את האינטלקטואליזם הטרקליני "האנין" של מתנגדיו הצעירים, הוא בחר לבקר גם את עצמו, בהגיעו למסקנות קֹהלתיות של "הבל הבלים", אשר הניהיליזם העולה ובוקע מתוכָן חריף לאין שיעור מזה שמתבטא בכתיבתם של בני הדור הצעיר.

•

בספרי *עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם* (1989) העליתי את הטענה שהמתקפה של זך נגד הריתמוס ה"מכאני" של שירת אלתרמן קשורה קשר אמיץ במתקפתו נגד הלשון הפיגורטיבית העשירה של שירה זו, ונגד הפיגורה של האוקסימורון באופן מיוחד. כך עימת זך את שתי התכונות הדומיננטיות של שני הפלגים – הצרפתי-רוסי והאנגלו-אמריקאי – שעמדו בבסיס שתי משמרות במודרניזם העברי: את חרויות הריתמוס והתחביר ואת לשון ההמעטה של הנוסח האנגלו-אמריקני והגרמני, שעליו ביססו הוא ובני דורו את הפואטיקה שלהם, ואת הריתמוס הסדיר והפרוע כאחד והרטוריקה הפוליפונית של המודרניזם הצרפתי-רוסי.[10] לאחר התקפותיהם של צעירי הדור – מתי מגד, אורי אבנרי ונתן זך – השתדלו אלתרמן ולאה גולדברג, שאותם ואת שירתם ניסו הצעירים לגרור אל עמוד הקלון, להבין את סוד קִסמהּ של השירה האנגלו-אמריקנית שאליה פנו הצעירים.

ניכּר שאלתרמן ולאה גולדברג קראו אז בעניין את מיטב השירה האנגלו-אמריקנית, שממנה הושפעו יריביהם הצעירים, ובחנו את הִלכי הרוחות שבָּהּ, את הנושאים והרעיונות ואת הטכניקות והתחבולות. לאה גולדברג, שבשיר השני מתוך המחזור 'דיוקן המשורר כאיש זקן', שכּוּון נגד זך וחבריו, השתמשה באֶפּיפורה "הַדּוֹר" למטרות הגחכתו של הנוסח המינימליסטי והדיבורי של אחדים מבני חבורת "לקראת", שהתקיפוה במאמריהם: "אַל תְּנַסֶּה לָלֶכֶת עִם הַדּוֹר,/ הַדּוֹר אֵינוֹ רוֹצֶה שֶׁתֵּלֵךְ עִם הַדּוֹר,/ הַדּוֹר הוֹלֵךְ לְמָקוֹם אַחֵר / וּלְךָ אֵין הַזְּמָנָה.// אַל תְּנַסֶּה לָלֶכֶת עִם הַדּוֹר,/ הַדּוֹר אֵינוֹ רוֹצֶה שֶׁתֵּלֵךְ עִם הַדּוֹר./ הַדּוֹר רוֹצֶה הַיּוֹם אוֹתְךָ לִקְבּוֹר / וּלְהַנְחִילְךָ לְדוֹרוֹת אַחֵרִים". את שירה "הסתכלות בדבורה" חיברה במתכונת השיר "שלוש עשרה דרכים להתבוננות בשַׁחרור" ("Thirteen Ways of Looking at a

"Blackbird) של וואלאס סטיבנס (Wallace Stevens), חביבם של יריביה הצעירים.[11] ניכר שגם אלתרמן התעניין אז בפואטיקה של המודרניזם האנגלו-אמריקני מבית-מדרשם של ת"ס אליוט ושל וו"ב ייטס, וקרא בהם קריאה שהויה. שניהם הגיבו על מרידת הצעירים נגדם, אגב גיוס כלים אנגלו-אמריקניים מ"מגרשם" של הצעירים, אלא שלאה גולדברג עשתה כן בסגנון אמוציונלי ספוג ברחמים עצמיים, ואילו אלתרמן – באירוניה מושחזת, מזה, ובמבט אנליטי חד וחודר, מזה.

ניכר שהמשורר המזדקן קרא באותה עת בעמקות מרובה את שירו של וו"ב ייטס "המסע לביזנטיון" ("Sailing to Byzantium"), מספינות הדגל של המודרניזם המערבי. ייטס חיבר שיר נוסף בשם "ביזנטיון" ("Byzantium") שלא יידון כאן כי קצר המצע מהשתרע. שיר זה, שממדיו הצנועים אינם משקפים את גדולתו, נכתב בשלב שבו ראה המשורר האירי המזדקן איך מפעל חייו עלול להיהרס תחת מגפיהם של משוררים צעירים ותאבי כוח המבקשים להשליט כללי פואטיקה חדשים ולסלקו מן הזירה. שיר זה, הפותח בשורה שמרבים לצטטה " That is no country for old men", נכתב אמנם כשייטס היה כבן שישים בלבד, יותר מעשור לפני מותו, אך גם הוא כבר דיבר על עצמו בשלב זה כעל איש זקֵן, וכתב על שיר זה במתינות ובטעם זקנים:

> I am trying to write about the state of my soul, for it is right **for an old man** to make his soul, and some of my thoughts about that subject I have put into a poem called 'Sailing to Byzantium'. When Irishmen were illuminating the Book of Kells [...] Byzantium was the centre of European civilization and the source of its spiritual philosophy, so I symbolize the search for the spiritual life by a journey to that city.

ובתרגום:

> אני מנסה לכתוב על מצבי הרוחני, כי נכון הוא הדבר **לאדם זקֵן** לעשות את כל שלאל ידו לעשות כן. את חלק מהרהוריי על הנושא יצקתי לשיר שנקרא "המסע לביזנטיון". כאשר בני אירלנד איירו את ספר הבשורה של הקֶלים [...] ביזנטיון הייתה מרכזה של תרבות אירופה והמקור להגותה הרוחנית, ועל כן אני ממשיל את החיפוש אחר חיי רוח למסע לעיר הזאת.

גם אלתרמן שהיה בשנת 1965 כבן חמישים וחמש בלבד, התבונן בעצמו כבאיש זקן שכֹּן הבין שהוא לא יאריך ימים מחמת שתיינותו חסרת הרסן, שעִרעֲרה את בריאותו. הוא יכול היה להזדהות עם ייטס "המזדקן" ועם שירו. ומדוע נשאו כנפי הדמיון את ייטס אל ביזנטיון? ראשית, כדבריו, הוא נמשך אל תרבות עתיקה, עתירת שׂכיוֹת חֶמדה, שחרבה ואבדה תחת מגפיה של תרבות צעירה ותאבת כוח, שבזה לנכסי הרוח של העבר (זהו נושא שהעסיק גם את אלתרמן, וראו *בשירי מכות מצרים* ו"שירים על ארץ הנגב"). שנית, ייטס נמשך אל מקום שבּוֹ התנגשו העתיק והחדש, הזקֵן והצעיר (ואף זהו נושא שהעסיק כאמור את אלתרמן בשלב זה של חייו). שלישית, ייטס ביטא כאן את עליונותה של אמנות מעשה-חושב שיש בה מן ה-artifice (המלאכה, המלאכותיות) על חיקויו הבלתי-אמצעי של הטבע. הצעירים מבקשים לשחזר את הריתמוס של החיים הפשוטים כמוֹת שהם, ואילו משורר מהפכני ושמרן כאחד כמו ייטס נמשך לעיר עשירה במעשי אמנות, רצופי זהב ואבני חן, שנעשו על-ידי אמנים ואומנים בעבודה דקה ומדויקת של דורות רבים.

שירו של ייטס פונה אל חכמי העבר של ביזנטיון, החקוקים על קירות פסיפסי הזהב של מקדשיה, ומפציר בהם שילמדוהו את רזי האמנות שלהם ויקנו לנשמתו את סוד הנצח שלהם. כלול כאן רמז לאגדה המספרת שעם כניסת הטורקים לכנסיית האגיה סופיה בשנת 1453 לקחו הכמרים, ששרו באותה שעה את תפילת טקס המיסה, את הכדים הקדושים, מלאכת מחשבת, והתמזגו ביחד אתם בקירות הכנסייה הזהובים. האגדה מוסיפה ומספרת שמנהיגיה הרוחניים של ביזנטיון המשוקעים בקירות הכנסייה ממתינים עד עצם היום הזה בציפייה דרוכה להתחדשות הנצרות וליציאתם ממצבם הקפוא והמקובע שבו הם שרויים כבר כשש מאות שנה. גם המשורר מבקש בשירו להפוך לציפור זהב על ענף זהב שתשיר לאצולת ביזנטיון את שיריו המקיפים את העבר וההווה, אף מנבאים את העתיד.

נביא את שירו את ייטס, מקור ובצדו תרגום, כדי להבהיר את חלקו של שיר זה בספר שיריו האחרון של נתן אלתרמן – "חגיגת קיץ" (1965):

Sailing to Byzantium
BY WILLIAM BUTLER YEATS

I
That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees,
—Those dying generations—at their song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long

Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect.

II
An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

III
O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

IV
Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

ובתרגום עברי המנסה לשַמר את סכמת החריזה של השיר בן ארבע האוקטבות:

המסע לביזנטיון / ויליאם בטלר ייטס

I

אֵין זוֹ אַרְצָם שֶׁל אֲנָשִׁים זְקֵנִים. הַצְּעִירִים
זֶה בְּחֵיק זֶה, הַצִּפּוֹרִים בְּרֹאשׁ עָנָף,
דּוֹרוֹת עָבְרוּ – חֹמֶר לְשִׁירִים,
מַפְּלֵי הַסַּלְמוֹן וּבַיָּם קְהַל מָקָרֶלִים צָף.
אֶת בּוֹא הַקַּיִץ חוֹגְגִים חַיּוֹת וְצִפּוֹרִים
כָּל שֶׁנּוֹלַד וְמֵת חַיָּיו חוֹלְפִים בִּיעָף;
לָכוּד בְּתוֹךְ נִגּוּן יִצְרִי. כָּךְ נִנְטָשִׁים
לָעַד אַנְדַּרְטָאוֹת שֶׁל הַתְּבוּנָה הָאֱנוֹשִׁית.

II

אָדָם זָקֵן חָשׁוּב כַּמֵּת. דִּינוֹ כָּרֵת
דּוֹמֶה לִמְעִיל יָשָׁן תָּלוּי עַל מְשׁוּכָה בְּלוּיָה,
אֲבָל נַפְשׁוֹ מוֹחֵאת כַּפֶּיהָ וְקוֹרֵאת
עַל כָּל מוּם בְּגוּפוֹ 'הַלְּלוּיָה'.
כָּל דּוֹר מְשׁוֹרְרִים אֶת דְּיוֹקָנוֹ חוֹרֵת
עַל אַנְדַּרְטָה שֶׁל זְמַן שֶׁכְּבָר הָיָה;
עַל כֵּן יַמִּים חָצִיתִי כְּדֵי לָבוֹא
אֶל בִּיזַנְטִיוֹן – עִיר קֹדֶשׁ וְכָבוֹד.

III

אַתֶּם הַחֲכָמִים הַנִּצְרָבִים בְּאֵשׁ אֱלוֹהַּ
כְּבִכְפִּסִיפָס-זָהָב עַל פְּנֵי הַקִּיר
צְאוּ נָא מֵאֵשׁ הַמִּזְבָּחוֹת, מִן הַמָּנוֹר וְהַמָּנוֹע
קְחוּ אֶת נַפְשִׁי, לַמְּדוּהָ תּוֹרַת שִׁיר.
אֶת נִשְׁמָתִי הַמְּלֹהֶטֶת אַכְּלוּ בְּכֹל לֹעַ
לְפֶגֶר חַי כְּפוּתָה הִיא כְּאָסִיר.
אַף בְּלִי לָדַעַת מַה טִּיבָם אוֹתִי תִּגְרֹר
אֶל פֵּרוֹתָיו שֶׁל תּוֹר הַנֶּצַח וְהָאוֹר.

IV

וּבְצֵאתִי מֵרְשׁוּת הַטֶּבַע, לֹא אַסְכִּים
לִמְשֹׁךְ צוּרוֹת שִׁירַי מִשּׁוּם מָקוֹר טִבְעִי,
אֶבְחַר בִּכְלֵי מְלָאכְתָּם שֶׁל הָרוֹקְעִים
צוֹרְפֵי זָהָב מֵבְחָר שֶׁיְּשֵׁבַץ כִּרְאִי
אֶל מוּל מַבָּט לֵאֶה שֶׁל קֵיסָרִים קְרִירִים.
הֵם יוֹשִׁיבוּנִי עַל עָנָף זָהָב לָשִׁיר שִׁירִי
לִפְנֵי שׁוֹעֵי אַרְצָם וּקְהַל מַטְרוֹנִיּוֹת
אַצִּיג עָבָר, הוֹוֶה וּמַה שֶּׁעוֹד עָתִיד לִהְיוֹת.

תרגמה: זיוה שמיר

ספר שיריו האחרון של אלתרמן – *חגיגת קיץ* (1965) – מנהל לדעתי דיאלוג מסועף עם "המסע לביזנטיון" של ייטס, עד שניתן לראות בו את מסעו הפרטי של אלתרמן לביזנטיון. ייטס היה כאמור חביבם של יריביו הצעירים (אפילו דליה רביקוביץ, שלא הִרבתה לעסוק בתרגום, תרגמה משיריו), ואלתרמן ניסה כאמור להיכנס ל"מִגרשם" של יריביו ולבחון את הנוסח האנגלו-אמריקני החדש שאותו הם מכניסים לשירה העברית.

כמו שירו של ייטס גם *חגיגת קיץ* של אלתרמן מתרחשת בביזנטיון, וליתר דיוק ב"סטמבול" – גלגולה המודרני של ביזנטיון (כינוי שהעניק אלתרמן לתל-אביב ששינתה את פניה לאחר קום המדינה, בתקופת "המלחמה הקרה", והפכה לעיר המקובצת מפרצופים רבים ומגוונים). שני השירים – שירו הקצר של ייטס והקולאז' השירי הגדול של אלתרמן שנכתב בעקבותיו – מתרחשים בקיץ. שניהם מפֵּרותיו האפִילים של משורר מזדקן שדמותו היא פרסונה המופיעה ביצירה, בגלוי ובמפורש, מבלי להסתירה מאחורי שבעה צעיפים.

אמרנו שייטס המזדקן נמשך אל ביזנטיון כאל אידֵאה ואל אידֵאל – אל מחוז-חפץ שברא בדמיונו – בזכות היותו מקום עשיר באוצרות אמנות, מעשי-חושב, שנוצרו על-ידי אמנים ואומנים במשך דורות רבים בעבודה דקה ומדויקת. גם יצירתו של אלתרמן עוסקת ברצונו של איש רוח מזדקן לשמר את אוצרות העבר ואת מטמוניותיו, ועל כן שילב ב*חגיגת קיץ* את סיפורו של הגביע – סמל מסורת ישראל שהתגלגלה בכל הגלויות והובאה ארצה בדרך עקלקלה ונפתלת – סיפור המלמדנו איך אפשר לאבד אוצרות של דורות אם הם מתגלגלים בטעות לידיים הלא נכונות.

בסיפור של הגביע המשולב ב*חגיגת קיץ*, הקופאי של הבנק ששתה כוסות אחדות של יין משובח – סמל הקפיטליזם הנהנתני והכאוטי – מקיץ משנתו, ורואה סביבו מראה אבּסוּרדי שכולו אפלה ותוהו. ואולם, בתוך החשכה מתנוצץ לו גביע זהוב

שוליים, מעשה חושב, שעובדי הבנק רכשוהו במכירה פומבית ומתכוונים להעניקו במתנה למנהלם:

[...] בְּתוֹךְ הַחֶדֶר הֶחָשֵׁךְ
הִתְנוֹצְצָה מִקְצֵה הַשֻּׁלְחָן רַק דְּמוּת גָּבִיעַ זָהֹב-שׁוּלַיִם, מַעֲשֵׂה חוֹשֵׁב,
גָּבִיעַ כְּלִיל תִּפְאֶרֶת עִם אַבְנֵי הַחֹשֶׁן
וְעִם חַיּוֹת הַקֹּדֶשׁ וְהָאוֹפַנַּיִם.
בִּמְכִירָה פֻּמְבִּית נִרְכַּשׁ הוּא לִפְנֵי חֹדֶשׁ,
לְהַגִּישׁוֹ הַיּוֹם מִטַּעַם הָעוֹבְדִים
שַׁי לִמְנַהֵל הַסְּנִיף [....]

והקופאי טְרוּף-הדעת, סמל הקפיטליזם הפיליסטרי, פונה אל הכלי היקר, בסגנונו של המשורר האנגלי ג'ון קיטס בשירו הנודע "אודה לכד יווני", ומפאר אותו במילים:

בּוֹא כְּלֵי חֶמְדָּה – אָמַר הוּא – אֶת יָוָן וְרוֹמָא
בִּלִּיתָ אֶת **בִּיזַנְטִיּוֹן וְאַלְבִּיּוֹן.**
עוּף גַּם אַתָּה עַכְשָׁו, עוּף אֲבַדּוֹנָה, תְּהוֹמָה...

ובסוף דבריו הקופאי המבושם, שיצא מדעתו, אכן מטיל את הכלי מן החלון, והגביע עף על גגות פח ורעפים ובעוד רגע ינחת בין גרוטאות מתכת ויאבד לנצח. ציבא, אביה של מרים הצעירה – שהביא את הגביע מבית אביו שבמרוקו וקיווה לתיתו לבתו ביום חתונתה – רץ בעקבות הכלי שנזרק דרך החלון כדי להצילו ברגע האחרון מן האָבדן והכְּליה. במילים אחרות, העולה החדש ממרוקו שצרר את מורשת בית-אבא באמתחתו והעבירה לארץ-ישראל, מנסה להציל את המורשת היהודית לאחר שקופאי שיכור, ברגע של אי שפיות חלקית, מחליט להשליך את אוצרות המורשה ואת שׂכיוֹת החֶמדה של העבר הלאומי ככלי אין חפץ בו.

שתי היצירות עוסקות בקץ ובבליית הגוף, אך מול הגוף הבלה עומדת היצירה שאינה מתבלה לנצח בתנאי שהיא איננה מתגלגלת לידיהם של שיכורים חסרי רסן שמוכנים להשליכה מן החלון. ייטס מתבונן בשיר על אווילותם של הצעירים, שהיצרים שולטים בהם והם מנסים לסלק מן הזירה את הזקנים ואת יצירות העבר, וכך "נִנְטָשִׁים לָעַד אַנְדֶּרְטָאוֹת שֶׁל הַתְּבוּנָה הָאֱנוֹשִׁית". ניכר ששירו של אלתרמן מתנצח עם הצעירים, ובמיוחד עם נתן זך, בעת שהוא מלגלג בשיר "הלוך ושוב" (*חגיגת קיץ*) על נושאיהם של השירים החדשים:

לָכֵן שׁוֹמְעִים עַכְשָׁו בָּרְחוֹב
הַרְבֵּה מַנְגִּינוֹת יָפוֹת,
הַשָּׁרוֹת עַל אֲהֲבָה לָרֹב,
בְּעִבְרִית וְגַם בִּשְׁאָר שָׂפוֹת.
שָׁרוֹת עַל אַהֲבָה וְעַל קִנְאָה.
לא עַל עִסְקֵי מְדִינָה.

ההתרחקות של השירה של צעירי "דור המדינה" מכל עניין קולקטיבי הוא מוטיב שעלה בדבריו העוקצניים של אלתרמן על זך במסיבת ההשקה של *עיר היונה*, כמתואר לעיל. הוא ראה בתדהמה את המהפך הגמור שהתחולל בדור הצעיר לאחר שהוקמה המדינה והייתה לעובדה מוגמרת. קם בארץ דור חדש שקיבל את המדינה "על מגש של כסף", לא התרגש מהקמתה ולא ראה כמוהו את חידוש הריבונות היהודית בארץ-ישראל בתורת נס שאין שני לו. בני "דור המדינה", שהעמידו את עצמם בעמדה אַנטָגוניסטית לאלתרמן ביקשו להפוך את לשון השירה ואת נושאיה ליום-יומיים ואישיים, נטולי מטען לאומי. הם ראו בשירים כאובים כמו "הִנה תמוּ יום קֶרב וערבוֹ", שבהם ביקש אלתרמן להדחיק את הכאב ולהרחיקו אל מחוזות המיתוס, כשירים העולים על גדותיהם מרוב פָּתוס לאומי חסר אמינות. הצעירים הללו ביקשו להתנער מאווירת "נכונים תמיד אנחנו", לנעֵר מעליהם את אֲבקָם של מסעות הצבא ולהתגדר ברשות הפרט; לשיר על השאיפה לחיות חיים פשוטים ונינוחים, חסרי כל מחויבות ציבורית. לימים שִׁרטט אלתרמן דיוקן עצמי אוֹטוֹאירוני (שיר י"ז של המחזור "דברים שבאמצע", מתוך *חגיגת קיץ*), המתאר בסגנונם הקוטידיאני (quotidian) של יריביו הצעירים את מַהֲלך חייו, ללא כחל ושׂרק. הוא כתב בו מין danse macabre של משורר מזדקן, שמקהלה של נגנים מאיצה בו לקום מן המכתבה ולהובילו לקראת רקב וקבר. דומה שיר זה במקצת לשיריה האחרונים האמוציונליים של לאה גולדברג שבהם תיארה את עצמה כמשורר זקן שדינו נחרץ, שעולה אל הגרדום וצעירים מרקדים על קברו.

ואולם אלתרמן של *חגיגת קיץ* גם סנט בצעירים באירוניה חדה ומושחזת. הוא השתמש בייטס, חביבם, כדי לקעקע את משנתם בדבר עליונות הריתמוס הטבעי של החיים היום-יומיים. ייטס בשירו "המסע לביזנטיון" דיבר בשבח ה-artifice של השירה – בשבח צִדהּ המכולכל והמחושב. אלתרמן לעג באמצעות *חגיגת קיץ* לאלה שהאשימוהו בהתנכרות לריתמוס הטבעי של החיים ובהתגייסות של "משורר חצר" למטרות תעמולה. הוא יכול היה למצוא סימוכין ליחסו האירוני כלפי הצעירים בדבריו של ייטס בשירו "המסע לביזנטיון" שבו הביע המשורר האירי את רצונו להכיר

את רזי האמנות המלאכותית, העשויה מעשה חושב, ולשבת על ענף זהב כדי לשיר כציפור זהב ולגרום הנאה לציבור המבין.

מאמירות שונות ביצירה *חגיגת קיץ* אלתרמן חש שזוהי "שירת הברבור" שלו, ועל כן הטעין את היצירה ברמיזות עצמיות (self reference) ליצירותיו שאבדו במרוצת השנים ונשתכחו מלב. הוא אף העמיס על יצירה קרנבלית זו "מסכות" וחלקי "תפאורה" מהצגות רבות, "קלסיות" וקלות ערך, שתֻּרגם במהלך השנים לבמה העברית. הקיץ במציאות הארץ-ישראלית הוא עונה של כמישה, ולכן בעוד ששייקספיר כתב בערוב יומו את הרומנסה *אגדת חורף* המכוסה בגלידי הכפור הלבָנים של הזִקנה, אלתרמן חיבר בערוב יומו דווקא את הפארסה *חגיגת קיץ*, האפופה באובך שרבי ומוארת באורו העמום של ירח ענק, ש"גָּדְלוֹ הָרַב בִּשְׁעַת זְרִיחָה הוּא חֶזְיוֹן טֶבַע / שֶׁל הִשְׁתַּבְּרוּת הָאוֹר מִבַּעַד לָאֲוִיר" (עמ' 14). נשיקת הטבחת של הירח הלוהט ב"פגישה לאין קץ" מקבלת כאן – בדרך הדֶמיסטיפיקציה – את הסבֵּרה הפיזיקלי ה"פשוט".

חגיגת קיץ איננה אך ורק יצירה אקזיסטנציאליסטית, המנציחה את תחושתו האישית של משורר בערוב יומו. היא גם יצירה היסטוריוסופית, המשׂרטטת את דמות דיוקנה של החברה הישראלית, מנתחת את האקטואליה ומציעה תחזיות לעתיד לבוא. היא נכתבה על רקע תקופת "המלחמה הקרה", עליית יהודי צפון אפריקה והתרחבות הפערים בין ותיקים ל"עולים חדשים". מתוארים בה המפגשים הצורמים בין חילוניים לדתיים, בין אשכנזים לספרדים, בין אידֵאליסטים תמימים לבורגנים אבוסים, בין יושבי העיר הגדולה לתושבי עיירות הפיתוח. היא מפגישה בקפה "סטמבּוּל" התל-אביבי נערה יוצאת מרוקו מעיירת פיתוח, מרים-הלן שמה, המתפרנסת כמלצרית, סרסור מושחת בשם וולְדֶרסקי, שעשה שנים אחדות בפריז ובמונקו, ופושע אחד אידאליסט וטוב לב – מישה בר-חסיד – המוכן לחרף את נפשו כדי להציל עלמה אומללה מיד נבל המבקש להשחית את פניה.

אין ספק שהשם "סטמבּוּל", שמה של עיר המקובצת מפרצופים הרבה, מלאה שווקים ססגוניים ועֵרב רב של טיפוסים ים תיכוניים, יאה למקום ריכוזן של "הנפשות הפועלות" בחגיגה הגרוטסקית שלפנינו. "הָהּ, עם ישראל. הָהּ, סטמבּוּל" (עמ' 170) נאנח בנחת ובא-נחת היו"ר המשקיף על המלודרמה המדהימה המתחוללת לנגד עיניו. לא במקרה מכנה אלתרמן את העיר העברית הראשונה ואת המדינה כולה בשם "סטמבּוּל", שֶׁקָּפָה "סטמבּוּל" הוא אך תשקיף בזעיר אנפין שלהן. עיר זו, ששמה הוא שיבוש של איסטנבול – היא קונסטנטינופול בירת הממלכה הביזנטית – משמשת כאן דגם-אב לעיר רבת-פנים המגשרת בין יבָּשות, תרבויות ודתות. היא בחזקת משל לארץ-ישראל, ערשׂן של דתות אליליות ומונותאיסטיות, שנתגלגלה מיד ליד: מן

האימפריה העות'מאנית לידי הכובש הבריטי, וממנו אל בעליה החוקיים: לידיו של עם ישראל המוכה והחבול, שהוכה עד עפר ושב והרים ראש.

בלשון יִידיש השם "סטמבּוּל" הוא שם נרדף למזרח המעולף באגדות *אלף לילה ולילה*, עירם של הרמונות וח'ליפים, ועל כן מירה'לה, גיבורת *המכשפה* של אברהם גולדפַאדן, נחטפת לסטמבּוּל, הופכת כמעט לקדֵשה, אך ברגע האחרון ניצלת וחוזרת אל חתנה. קהל דוברי יידיש, שמערכת הערכים שלו נקבעה בסיוע כלי-הקודש של הקהילה, יכול היה להירגע ולנשום לרווחה. בשנות השלושים תרגם אלתרמן אופרטה מלודרמטית זו לעברית, אך המחזה המתורגם אבד, ורק התכנייה שלו נותרה למזכרת. אין ספק כי מוטיבים רבים ממחזהו של גולדפַאדן – שמה של הגיבורה, דמותה של המכשפה, זירת ההתרחשות בסטמבּוּל, ההידרדרות לבית הקלון שממנו היא נִמשית בסיועו של "אבּיר" אציל נפש – מצאו דרכם *לחגיגת קיץ*.

אגדה אורבּנית מספרת שביאליק טען שתל-אביב לא תהיה כרך לפני שיהיו בה גנב עברי אחד לפחות וזונה עברייה אחת לפחות. ב*חגיגת קיץ*, ארבעים שנה לאחר שעלה ארצה והתיישב עם הוריו בעיר העברית הראשונה, תיאר אלתרמן את תל-אביב המתקרבת לשנת יובלהּ, והיא משופעת בגנבים ובזונות. ואולם, מול נתן זך, שלדברי אלתרמן הצהיר על תמיכתו בזנות, עדיין יש בישראל נערים תמימים כמו אליפלט, שעדיין שרים עליהם שירים בלשון "אנחנו", כבימי המאבק על עצמאות ישראל, והם עדיין מוכנים לסכן את חייהם למען היושבים בעורף, מבלי להכיר את משנתו של סַרטר.

על אנשים מתוחכמים ואירוניים, חסרי כל מחויבות קולקטיבית, כדוגמת נתן זך, ולעומתם על אנשים כדוגמת גיבורו אליפלט, כתב אלתרמן בשירו "ראיון עם המחבר" שבסוף *חגיגת קיץ*: "הַמִּלִּים אֶרֶץ, עַם [...] לְרַבִּים אֲחֵרִים הֵן אֲסֵפָה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי כְּתִיבָה רוֹמֶמֶת אוֹ מַלְעֶגֶת./ וְאִלּוּ לַמְּעַטִּים הֵן אֲמַתְּלָה שְׁקוּפָה/ לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנֶּגֶד" (*חגיגת קיץ*, עמ' 181).[12] הוא המשיך להאמין בערכי הציונות הישָׁנים גם אחרי השתלטות הקפיטליזם האמריקני, והמשיך להאמין ביופיָהּ של השירה שליוותה את המפעל הציוני בימיו הגדולים. הוא אף האמין, כבשירו של ויליאם בטלר ייטס, באמנות העשויה מעשה חושב, ולא התפעל מן הריתמוס החַפשי של זך וחבריו, לאחר שניסה להשתמש בו ובחן אותו בבדיקה מיקרוסקופית. ביצירתו לסוגֶיהָ ולִתקופותיה הביע אלתרמן את סלידתו משיחות בלתי מחייבות בטרקלין עם כוסית מקושטת בדובדבן, ובמחזהו *פונדק הרוחות* הוא מכנה באירוניה את חיי העולם הזה, המדומים אצל חז"ל לפרוזדור המוליך אל הטרקלין שהוא העולם הבא, בשם "חיי טרקלין" (עמ' 54). לגבי דידו של אלתרמן העיקר מתרחש בשדות הבר ובשדות הקרב, ואילו הַבלֵי העולם מתרחשים בטרקלין האורבּני הנוצץ שזיופו ניכּר למרחוק.

הערות:

1. סופרים בני "דור הרֵעים" הכתירו את ספריהם בכותרות אלתרמניות, כגון *אפורים כשק* של יגאל מוסינזון (על בסיס השורות "תֵּן לִי שִׂנְאָה אֲפֹרָה כַּשַּׂק/ וּכְבֵדָה מִשֹּׂאתָהּ בְּשְׁנַיִם", מתוך "תפילת נקם" שב*שמחת עניים*); *הוא הלך בשדות* של משה שמיר (על בסיס השורות "הוּא הוֹלֵךְ בַּשָּׂדוֹת. הוּא נִגְיַע עַד כָּאן/ הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ כַּדּוּר עוֹפֶרֶת" מתוך "האם השלישית" שב*כוכבים בחוץ*); *מקרה הכסיל* של אהרן מגד (על בסיס שיר מתוך שמחת עניים הנושא שם זה); *נפנוף של מטפחת וימים של תכלת* של ראובן קריץ (על בסיס השורות "אוֹר, עָרִים וּמִרְצָפוֹת/ זְרוֹעַ מְנִיפָה מִטְפַּחַת", מתוך "תבת הזמרה נפרדת" שב*כוכבים בחוץ*, ראו שירים שמכבר, עמ' 114) *כבר ארץ נושבת* של יונת ואלכסנדר סנד (על בסיס השורות "נוֹפֵךְ רוֹאֶה אֶת נוֹף/ הָאָרֶץ הַנּוֹשֶׁבֶת/ כְּאֶת חִקּוּי הַקּוֹף/ לָאִישׁ וְלַמַּחְשֶׁבֶת" מתוך "שירים על ארץ הנגב" ש*בעיר היונה*, עמ' 186), וכן *ואת וָהֵב בסופה* של עמוס קינן, על בסיס השורות "לֹא נָשִׁיר אֶת וָהֵב / בְּסוּפָה. אַךְ נָשִׁיר אֶת עִירֵנוּ בַּגֶּשֶׁם" מתוך השיר "בסוב הרוח" מתוך *עיר היונה*, עמ' 84). חלק מהכותרות "מתכתבות" עם פסוקים ידועים, לא פחות הן מתפלמסות עם גלגוליהן האלתרמניים של פסוקים אלה.

2. כונס בספרו של רטוש, *ספרות יהודית בלשון העברית*, תל-אביב 1982, עמ' 75-81.

3. "שירים על ארץ הנגב", *לוח הארץ* לשנת תש"י (תל-אביב 1949), עמ' 127 – 136; ראו גם: מרדכי שלֵו, "חרוזים על ארץ הנגב", *סולם*, א, חוב' ז (מרחשוון תש"י), עמ' 1 – 20.

4. "משורר המהפכה", *אלף*, גיל' טו (ספטמבר 1952), עמ' 8-16. את כתב-העם *סולם* ערך ישראל אלדד, מראשי לחי בין השנים 1949 – 1963, ומרדכי שלו נמנה עם כותביו הקבועים.

5. מנחם דורמן, *נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה*, ערכה והביאה לדפוס: דבורה גילולה, תל-אביב 1991, עמ' 303 – 304 (בקטע מיומנו של דורמן מן היום שבו נערכה המסיבה בבית משפחת מגד – 30.6.1957).

6. מתי מגד, "מעין מכתב גלוי לנתן אלתרמן: שליחותה של שירה", *למרחב* (משא) מיום 9.8.1957; אורי אבנרי, *העולם הזה*, גיליון ראש השנה תשי"ח, כ"ט באלול תשי"ז 25 בספטמבר 1957), עמ' 22. כאן כתב אבנרי בנימת זדון ובלשון חדה כתער: "בהיעדר מועמד אחר, מגיע תואר איש־הספרות של תשי"ז לנתן אלתרמן, על ספרו 'עיר היונה'. הייתה זאת יצירה בלתי־שווה מאד. בצד שירים אמיתיים, בעלי רמה ורגש, בלטו פזמונים אפורים כשק, מעין טור שביעי־וחצי, שהעידו על ירידתו המעציבה של איש שביטא פעם מאין כמוהו את הרגש הלאומי. אלתרמן הוא אחד מקרבנות המדינה. יוצר שהפך כלי־שרת ותועמלן של השלטון. האיש שנחשב פעם למצפון הלאומי, הפך יותר ויותר למצפון הלאומי הרע".

7. ברוך קורצווייל, "הערות לעיר היונה", *הארץ* 4.4.1958; 10.4.1958. קורצווייל כינס מאמר זה בספרו *בין חזון לבין האבסורדי*, ירושלים ותל-אביב תשל"ג, עמ' 191 – 211.

8. נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", *עכשיו*, 3-4 (תשי"ט), עמ' 109-122; הנ"ל. *זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית*, תל-אביב 1966.

9. "פונדק הרוחות", מחזהו המקורי הראשון והנחשב ביותר של אלתרמן, הועלה על בימת תאטרון "הקאמרי" ביום 29 בדצמבר 1962. אמנם מחזהו השני של אלתרמן "כנרת, כנרת" הועלה על הבימה

שנה קודם לכן, אך רק משום דחייה בהעלאת "פונדק הרוחות" על קרשי הבימה, בשל שינויים שנתחייבו תוך כדי מלאכת הבימוי.

10. זיוה שמיר, *עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם*, תל-אביב 1989, עמ' 70 – 72.

11. ראו במאמרי "הסתכלות בדבורה: דיוקן המשורר כאיש זקן", בתוך: *פגישות עם משוררת*, בעריכת רות קרטון בלום וענת וייסמן, תל-אביב וירושלים 2000, עמ' 187 – 217. מאמר זה כלול גם בספרי *לשיר בשפת הכוכבים*: תל-אביב 2014, עמ' 246 – 278.

12. כך עימת אלתרמן את האינדיווידואליזם האגוצנטרי של נתן זך ובני חבורתו עם האלטרואיזם של אותם צעירים תמימים ש"ניצלו את ההזדמנות", והקריבו את חייהם על מזבח ההיסטוריה היהודית בקרבות המרים שהכשירו את הדרך להקמת המדינה (לא אחת דיבר אלתרמן באירוניה טרגית ובסגנון רצוף פרדוקסים על הפער הגדול בין אלה המשליכים נפשם מנגד למען הכלל לבין אלה העושים לביתם בעת שחבריהם נלחמים בשדות הקרב. המילים "אמתלה שקופה", המציינות בדרך-כלל ניסיון להסתיר תחבולה נלוזה ואינטרסנטית, משמשות כאן על דרך הפרדוקס לתיאורה של תרומתו הנאצלת וחסרת הגמול של הצעיר הלוחם המקריב את חייו למען טובת הכלל.