הסכסוך היהודי-ערבי בשירת אלתרמן

חגי רוגני[1]

א. שירים וטורים

נתן אלתרמן, יליד 1910, הגיע עם הוריו לארץ ישראל בהיותו בן חמש-עשרה, ואת לימודיו התיכוניים עשה בגימנסיה "הרצליה" בתל אביב. בשנים 1931-1932 למד אגרונומיה בנאנסי שבצרפת, ושם החלה להתגבש זהותו, לא כאגרונום אלא כמשורר. מצרפת הוא שלח את שיריו בתדירות רבה, לעתים יותר משיר לחודש, לביטאוני המודרנה הארץ-ישראלית *כתובים* ו*גזית*. אף שהיו אלה שירי בוסר שאלתרמן התנער מהם כעבור זמן, מעמדו כמשורר הלך והתבסס, עד פריצתו המטאורית למרכז ההשפעה עם פרסום *כוכבים בחוץ* ב-1938 (מירון, 1979).

בשנות השלושים והארבעים משקפת שירתו של אלתרמן שתי מגמות סותרות לכאורה: מצד אחד בחירה בפואטיקה סימבוליסטית, אוניברסלית ואוטונומית, החוסמת התייחסות ישירה לאירועי הזמן, מצד שני – מודעות היסטורית ופוליטית ונטייה עזה למעורבות חברתית. "שני המודלים של המשורר איש הרוח" שביניהם היו משוררי המודרנה הארץ-ישראלית אמורים לבחור, היו, לדברי זיוה שמיר, "המודל המיושן של המשורר הלאומי והמודל החדש של המשורר המרדן והאנטי ממסדי" (שמיר, 1999: 13). אלתרמן בחר בשניהם גם יחד, והיווה "הכלאה של שני המודלים המקוטבים הללו: הלך בוהמייני ומשורר לאומי גם יחד, איש נטול מחויבות ואיש המחויבות, קוסמופוליט תלוש [...] ואיש המאבק לעצמאות ישראל הכואב את כאב עמו והנושא עמו בעול" (שם: 18).

הפתרון החלקי שמצא אלתרמן לסתירה זו הוא ביצירת הפרדה ז'אנרית בין 'שיר' לבין 'טור'. ה'שיר' האמור לציית לפואטיקה שהוזכרה ונחשב קנוני; ואילו ה'טור', הפועל לפי כללים פואטיים אחרים ויש הרואים בו ז'אנר תת-קנוני (שניתן לשייכו, בעקבות נורתרופ פריי, ל"מודוס המימטי הנמוך", שביט, 2003: 22)[2]. דב סדן, המתייחס ל"טור השביעי", מדבר במפורש על שני סוגים בשירת אלתרמן שקדמה *לעיר היונה*: "סוג שירת-הצבור מזה וסוג שירת-היחיד מזה",

1 מאמר זה הוא גרסה כמעט מלאה, עם שינויים קלים, של הפרק "בין אומה ואדם: נתן אלתרמן" מתוך ספרו של חגי רוגני "מול הכפר שחרב: השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי 1929-1967", הוצאת פרדס 2006, עמ' 105-145.

[2] אלתרמן, כמובן, אינו הראשון שהשתמש ב"ז'אנר ה'קל" של השיר הפוליטי. בשירה העברית בארץ ישראל קדמו לו בכך דוד שמעונוביץ', עזרא זוסמן, אביגדור המאיר יהודה קרני ואחרים (חבר, 1994: 234-248). גם לאלכסנדר פן היה בשנות השלושים טור פוליטי ב*דבר* בפסבדונים "תנו רבנן" (הלפרין, 1989: 213).

ש"מחיצה" הפרידה ביניהם (סדן, 1971: 79). גם אהרן קומם מדבר על דיכוטומיה, "קו הפרדה פורמאלי חד וברור בין שני סוגי יצירה [...] בין קובצי 'שירי העת והעיתון' לבין השירה הלירית" (קומם, 1989: 53). עם זאת, גם לשירה הנחשבת קנונית חדרו, כבר מראשיתה, נושאים אקטואליים-היסטוריים ולאומיים חברתיים (כגון בשירים "הורגי השדות" ו"מערומי האש").

ה'טור' האלתרמני, כפי שמאפיין אותו דן לאור בספרו *השופר והחרב* הדן בהיבטים פוליטיים בשירת אלתרמן, הוא שיר המתפרסם בעיתון יומי, נושאו צמוד אל האקטואליה ותוכנו פוליטי, לשונו ברורה והאפקט שלו מיידי (לאור, 1983: 10-11. ראו גם קדמי, 1983: 14). ראשיתו של 'טור' זה ב"סקיצות תל אביביות" שהתפרסמו במוסף העיתון *דבר* בקיץ 1934, המשכו במדור "רגעים" ב*הארץ* (1934-1943), ולאחר מכן, לאורך שנים ארוכות, ב"הטור השביעי" ב*דבר* (1943-1967). לאור מצביע על ההשפעה הרבה שהייתה לשירת ה'טור' של אלתרמן, שנתפסה "כביטוי אותנטי לרוח הדור, כמימוש פיוטי של המעשים, של החוויות ושל המאוויים הגדולים של הדור", והייתה הכרה גורפת "בסמכות הגדולה של השירה הזאת, ביכולת ההשפעה וההכוונה שלה ביחס לדור". שירי "הטור השביעי", אומר לאור, "הם הם שהקנו לו [לאלתרמן], בסיכומו של דבר, את המעמד המיוחד בתודעת הדור" (לאור, 1983: 9-10). וכדבריו של קומם,

> אלתרמן מעולם לא היה, אף בשירי העת והעיתון, כעיתונאי רגיל, הנגרר מאחורי האירועים. היתה לו סגולה מיוחדת להתקדם עימהם, ולעיתים קרובות להקדימם. עירנותו הבלתי נלאית, יכולתו לעקוב אחר ההתפתחויות ההיסטוריות על דקויותיהן, סגולתו לראות את "הגדולות והנצורות" ולא פחות מכך את הפכים הקטנים, ואחרון אחרון: כשרונו להגיב מדי שבוע [...] הפכוהו למשורר המבטא באורח חי ודינאמי את רוח האומה (קומם, 1989: 54).

מכאן שיש לאלתרמן שני מופעים לכאורה הנבדלים זה מזה: האחד כמשורר, כלומר כותב שירה קנונית, והשני – כ'מטורר', דהיינו כותב 'טורים'. 'טורים' אלה נכללים במחקר הנוכחי מהסיבות הבאות: ראשית, היוצר הוא אדם שלם ויצירתו היא מכלול אחד; שנית, שירה היא מושאו של מחקר זה, כזכור, וגם ה'טורים' הם בתחום השירה, גם אם הם מהווים ז'אנר מיוחד; שלישית, ההבחנה בין 'גבוה' לבין 'נמוך' באמנות היא שיפוטית, לעתים קרובות אינה עומדת במבחן אובייקטיבי כלשהו ולכן במקרה זה גם אינה קבילה: האם ה'טור' "מגש הכסף" הוא ברובד מימטי נמוך יותר מה'שיר' "עיר קורסת" מתוך *עיר היונה* (1972ב: 71), שענייננו גירוש/בריחת ערביי יפו במלחמת העצמאות? מכאן גם שאין משמעות של ממש בכינוי 'טור' שבו נוהגים חוקרים לא מעטים לכנות את אותם שירים, כדי להבדילם משירה טהורה. גם ה'טורים' הם שירים. עוזי שביט רואה בספר *הטור השביעי* (תש"ח) שנערך על ידי המשורר ויצא לאור ב-1948 את "ספר שיריו הרביעי של המשורר [...] [ה]חותם, למעשה, את העשור הגדול של שירת אלתרמן"; את מעשה העריכה של הספר הוא משווה לזה של *שמחת עניים*. מכאן שהוא רואה שירה זו כחלק מהקנון האלתרמני (בתוך: אלתרמן, 2003: 7).

סוגיה נוספת שיש לתת עליה את הדעת קשורה בפולמוס שבו פתח דן מירון במאמרו "האם היה אלתרמן משורר פוליטי?" (מירון, 1984), זמן קצר לאחר פרסום המסה של דן לאור "אלתרמן כמשורר פוליטי" (לאור, 1983: 9-24). מירון טען שם ש"הצגתו של אלתרמן הצעיר (עד 1940,

ובעצם עד 1948) כ'משורר פוליטי' מבוססת [...] על 'מיסקונצפציה' שממדיה כה גדולים, עד שאי-אפשר לה שלא תעוות לחלוטין את שירת אלתרמן כולה" (מירון, 1984 [חלק ב]: 26). הדברים קשורים בהגדרתו של דן מירון את המונח 'שירה פוליטית': "'משורר פוליטי' אינו כל משורר המגיב בשיריו על עניינים או על נושאים בעלי אופי פוליטי, אלא רק משורר המתייחס אל שירו כאל אקט פוליטי [...] המשורר מדבר כמשורר פוליטי רק בשעה שהוא מטיל את קולו ואת סמכותו התרבותית אל תוך זירה של מחלוקת", שכן רק אז יש בשירתו "אמירה פוליטית במלוא משמעותו של המושג"; ואילו שירה המתייחסת לנושא פוליטי, אך האמירה שלה היא "במסגרת הקונסנזוס של קהל-היעד" שלה, אינה שירה פוליטית, אף שיש לה "השתמעות פוליטית" מסוימת (שם [חלק א]: 28)[3].

במקום אחר טען מירון שאלתרמן היה בשנות הארבעים "לא רק לשותף מלא בספרות הממופלגת[4], אלא אף, ניתן לומר, לסימלה המובהק של ספרות זו" (מירון, 1987: 54), ובשנות החמישים הפך, לדבריו, ל"משורר-חצר מסובל-בשר וכבד-נשימה" של בן גוריון, דבר שהיו לו תוצאות הרסניות מבחינת שירתו (שם: 66-67)[5]. מכאן שאינו יכול להיכלל בהגדרה של משורר פוליטי. האשמה זו עוררה תגובות: אהרן קומם דוחה אותה בתוקף (קומם, 1989: 72), תוך שהוא מפרט את הנושאים שבהם תומך המשורר במנהיג, לצד מקומות שבהם הוא יוצא נגדו בגלוי. לדעתו, שמר אלתרמן "לא רק על עצמאותו המוסרית והרעיונית, אלא גם על אי-תלותו כמשורר" (שם: 68). עמדה דומה מציגה זיוה שמיר (שמיר, 1999: 37-58. וראו בעניין זה גם דורמן, 1989). גם מחקר זה, כפי שנראה להלן, דוחה את טענת 'משורר החצר'.

נראה שהבעיה היא בעצם הצגת השאלה, שכן הצירוף 'משורר פוליטי' עצמו הוא צירוף בעייתי. הביטוי 'אלתרמן כמשורר פוליטי' (כשם המסה של לאור) אינו מגדיר את אלתרמן כ'משורר פוליטי' אלא מציג את הפן הפוליטי בשירתו. 'שירה פוליטית' היא דבר שניתן אולי להגדיר: שיר פוליטי הוא שיר המהווה פעולה פוליטית (חבר, 1994: 44) או שיר המבטא כוונה לחולל תמורה פוליטית (מירון, 2002: 98). יש המבחינים בין שיר אידיאולוגי/שמרני ובין שיר פוליטי/חתרני (חבר, 1994: 44-59; אופנהיימר, 2003: 28) ועוד (ראו רוגני, 2006: 22-24). אך ספק אם יש דבר שניתן לכנותו 'משורר פוליטי'. משורר יכול לכתוב שירה לירית טהורה ויכול לכתוב שירה פוליטית, אך הוא נשאר אותו משורר עצמו. האם אורי צבי גרינברג שכתב את "עם אלי הנפח" מתוך *אנקריאון על קוטב העיצבון* (גרינברג, 1990: 124) אינו משורר פוליטי, ואילו אצ"ג שכתב את "חזון אחד הלגיונות" (גרינברג 1991: 7-31) משורר פוליטי הוא? אלכסנדר פן של "שיר המנושלים" (פן, 1972: 51) הוא משורר פוליטי, ופן של "רומאנס" (שם: 9) אינו כזה?

---

[3] חנן חבר, המבחין בין שירה פוליטית לבין שירה אידיאולוגית, מסתמך על קריטריונים דומים (חבר, 1994: 44-59). על הגדרותיו של מירון חולק מנחם דורמן: "זוהי באמת הבחנה דקה מאוד בין מה שמשתמע פוליטית ומה שהוא פוליטי במפורש, דקה עד כדי כך שאין בה ממש", דורמן, 1989: 273).

[4] את הצירוף "ספרות ממופלגת" טבע יונתן רטוש, בהתייחסו לספרות מגויסת לפי שייכות מפלגתית (מירון, 1987: 41).

[5] קדמו למירון אנשי 'חירות' שכתבו: "משורר חצר מפא"י, מר נתן אלתרמן, ההולך בתלם..." (*חרות*, 28.7.1960, לאור, 1983: 19). גם יצחק לאור מכנה את אלתרמן "משורר חצר מובהק" (לאור, 1994: 124).

ועוד: התביעה ששירה תהיה אופוזיציונית היא תביעה מוסרית לגיטימית, אך היא קשורה במערכת הציפיות מאיש הרוח / האינטלקטואל / הנביא במערך יחסי הידע והכוח בחברה, ולא בהגדרת השירה כפוליטית או לא פוליטית. שירה התומכת באידיאולוגיה ההגמונית יכולה אף היא להיות שירה פוליטית, גם אם אין הדבר עולה בקנה אחד עם מערכת הערכים של קורא זה או אחר.

ב. מיתוס האומה בשירי "הטור השביעי"

לָשָׁוְא תִּקְוָתְכֶם לְהֵהָפֵךְ לְאֻמָּה; הִשְׁתַּדְּלוּ, כִּי יֵשׁ בְּכֹחֲכֶם, לְהֵהָפֵךְ לִבְנֵי-אָדָם (י. ו. גתה).[6]

1. האומה כקהילייה מדומיינת

"משורר האומה", "דַּבַּר האומה", "משורר המבטא [...] את רוח האומה" – כך מכנים משה שמיר (לפי סדן, 1971: 76), דן מירון (מירון, 1987) ואהרן קומם (1989: 54) את אלתרמן של שנות הארבעים. כינויים אלה מצביעים על היבט מרכזי בשירי "הטור השביעי". השיר "על הילד אברם" ([26.4.46] אלתרמן, 1973: 15-18), בנוי כבלדה המספרת על ילד השוכב על מדרגות ביתו ומסרב לשכב במיטתו. כמו גיבור בטרגדיה היוונית ששליחים באים אליו כדי לשכנעו לעשות מעשה, כך גם הילד אברם. הוא מסרב לאמו, לאביו ולאחותו הקטנה, הבאים אליו אחרי מותם, ומסרב גם לשבעים האומות. ואז הוא שומע את קול האל הקורא לו: "אַל תִּירָא / אַל תִּירָא, אַבְרָם / כִּי גָּדוֹל וְעָצוּם אֲשִׁימֶךָ. / לֵךְ לְךָ, דֶּרֶךְ לֵיל מַאֲכֶלֶת וָדָם,/ אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אַרְאֶךָּ.// לֵךְ לְךָ, דֶּרֶךְ לֵיל מַאֲכֶלֶת וָדָם/ כְּחַיָּה, כְּתוֹלָע, כְּצִפּוֹר..." אלתרמן בונה כאן את מיתוס האומה היהודית החדשה, שהוא "צַו לֵדוֹתָיו שֶׁל הָעָם". לאחר השואה מצַוֶּה העם להיוולד מחדש בארצו, בדרך של סבל ושל ייסורים. לאחר החורבן בגולה, שם התגלגל העם "כְּחַיָּה, כְּתוֹלָע", צפויה לו בארץ ישראל "דֶּרֶךְ לֵיל מַאֲכֶלֶת וָדָם", דרך של מאבק ומלחמה. המאכלת מרמזת גם על גורל העקדה הצפוי כאן[7]. גם בשיר "'אִמָּא, כְּבָר מֵתָּר לִבְכּוֹת?'" ([19.10.45] אלתרמן, 1973: 23-25), הילדה שישבה במחבוא בימי המלחמה "בְּלֶב-לַיְלָה יוֹצֵאת לְבָדָד" לדרך חדשה: "עַל שָׂדֶה וּנְהָרוֹת וְיָעָרִים/ אַתְּ הוֹלֶכֶת בִּנְתִיב גְּבוֹרִים/ וּקְרוּעָה כֻּתָּנְתֵּךְ לִסְחָבוֹת/ אַךְ תּוֹלְדוֹת הָאֻמָּה נִכְתָּבוֹת!". כך קושר אלתרמן את מיתוס האומה ואת חלום המדינה הריבונית עם השואה היהודית במלחמת העולם[8]. "הגיבוי ההיסטורי הוא שנותן את הצידוק, את המשמעות ואת התנופה למלחמה שבתוכה נתונה האומה בימים האלה", אומר דן לאור (1983: 41).

---

[6] בתוך: י. ו. גתה, *אורח על כדור אפל*, תרגם ש' טנאי, קשב לשירה, 1999 (יש המייחסים מכתם זה לשילר).

[7] עוד על המבנה הבלדי של השיר ראו: לאור, 1983: 61-63.

[8] דיון מעמיק בשאלת מקומה של השואה בשיח הישראלי ובשימוש שנעשה בה להצדקת הנרטיב הציוני מביאה עדית זרטל בספרה *האומה והמות* (זרטל, 2002). על עמדותיו של אלתרמן בעניין הקשר בין השואה והציונות ראו שם: 62-67.

לדברי לאור, בשירי "הטור השביעי" שנכתבו בימי מלחמת העצמאות "אלתרמן חותר לבטא את התחושה הלאומית, את החוויה הקיבוצית, את הדיוקן הלאומי בשעה הנתונה [...] מושאיו הם האומה עצמה, או דמויות ארכיטיפיות נוסח 'הנערה' ו'הנער'" (שם: 39). ואכן, שכיחותו של השם (המיודע בדרך כלל) 'האומה' בשירי "הטור השביעי" רבה מאוד. די אם נזכיר אחדים מהם, שברובם היא מואנשת כדמות נשית: "העם ושליחו" (אלתרמן, 1973: 85), "מהו חג לאֵמי" (שם: 88), "חלֶקת התפקידים" (שם: 102), "שחרור קפריסין" (שם: 107), "משפט הגאֻלה" (שם: 111), "יום המיליון" (שם: 120), "על הסף" (שם: 125), "לַבֹּקר פלישה" (שם: 140), "שרפת הנשק" (שם: 147), "מסביב למדורה" (שם: 309), "קו תל אביב – גת" (שם: 372), "עם תמונת הצריף באום-ג'וני" (שם: 422).

מהי אפוא אותה 'האומה'? לכאורה היא ה"יישוב היהודי כולו", דהיינו הציבור שבארץ ישראל (לאור, 1983: 39; מירון, 1992: 90), ואפשר שנכללת בה "מנהיגות היישוב שבשליטת מפא"י" ובן גוריון בראשה (מירון, שם), אך אפשר גם שהיא העם היהודי לדורותיו (שם: 85). אך מסתבר שמושג זה חמקמק למדי. אלתרמן עצמו משיב על השאלה תשובה חד-משמעית, לכאורה, שאינה עולה בקנה אחד עם הדברים שלעיל:

> זֶה בָּרוּר: יַהֲדוּת הִיא אֵמָה. לֹא רַק דָּת./ וּכְאֵמָה – רְאוּיָה הִיא לְאֶרֶץ מִקְלָט./ הַיְּהוּדִים הֵם לְאֹם. הַפִּזּוּר – אֲסוֹנָם./ יִנָּתֵן לָהֶם מַה שֶּׁמַּגִּיעַ לְעָם:/ טֶרִיטוֹרְיָה, שִׁלְטוֹן, נְצִיגוּת לְאֻמִּית./ –
> – כָּךְ הוּבַן הַדָּבָר. וְאַחַת לְתָמִיד. ([28.2.47] אלתרמן, 1973: 70).

הצהרה פרוגרמטית זו, המציגה את תמצית משנתו ה'אומָתית' של אלתרמן, נאמרת בשירו "נא להסביר מהתחלה" שבו מגיב המשורר על דברי ארנסט בווין בפרלמנט הבריטי. המשתמע ממנה הוא שהאומה היא היהדות כולה, בכל מקום בעולם שבו היא נמצאת, ולא רק היישוב בארץ ישראל.

אך כפי שראינו, אלתרמן עצמו אינו נאמן להגדרה זו: רק כשהילדה מהשיר "'אִמָּא, כְּבָר מֵתָּר לִבְכּוֹת?'" תעזוב את הגולה ותלך בדרך הגיבורים הארוכה שלה היא תיטול חלק במהלך שבו "תּוֹלְדוֹת הָאֵמָה נִכְתָּבוֹת". לפי השיר "הילד אברם" קהילות היהודים שהושמדו בשואה עדיין לא נכללות בהגדרת 'האומה', ורק בהיענות לקריאה הציונית תמלא היהדות את "צַו לֵדוֹתָיו שֶׁל הָעָם". גם בשיר "לילו של אליהו הנביא", המתאר סדר פסח ביחידה קרבית בתש"ח, מתחבר מיתוס האומה עם מיתוס הלידה-מחדש: אליהו בא אל הלוחמים המסובים לשולחן הסדר, ובשם "צוּר יִשְׂרָאֵל, הַמֵּם-אָב לְבָנָיו" מברך "אֶת הַכֹּחַ הַקָּם לָאֵמָה,/ שֶׁעֵם חַג רֵאשִׁיתָהּ/ בַּשֵּׁנִית הִיא נוֹלֶדֶת" ([23.4.48] אלתרמן, 1973: 138)[9]. כך מקבלת האומה תכונה של אל מאלי העולם העתיק, תמוז, אדוניס, אוזיריס, דיוניסוס או פֶּרְסֶפּוֹנֶה, שהיו מתים כל שנה וקמים לתחייה בהתאם לחילופי העונות. אלא שגם מוטיב זה יוצר קושי באופן שבו ניתן להבין את עיצוב הדמות. שכן מיד עם היוולדה מחדש, שומה על האומה למלא תפקיד של אם לבניה, ובתפקידה זה היא נכשלת לפחות מבחינת יחסיה עם לוחמי הפלמ"ח: "אֵמָתָם לֹא הָיְתָה לָהֶם אֵם./ לֹא יָדְעָה בְּצֵאתָם לַדֶּרֶךְ"

[9] קשה שלא להצר על ההפחתה שחלה כאן במוטיב הלידה-מחדש המוכר משירתו של אלתרמן, כאילו נכללת האומה "בֵּין כָּל הַדְּבָרִים שֶׁנּוֹלְדוּ שֵׁנִית" (אלתרמן, 1972א: 49). על מיתוס הולדת האומה בבלדות של הטור השביעי ראו גם אופנהיימר, 2003: 44-46.

("מסביב למדורה" [7.5.48] אלתרמן, 1973: 309). דן מירון מדגיש בהקשר זה את "חריפות ההפרדה החדה בין אומה לאֵם – הפרה חוטאת, ולו רק משום שהיא סותרת את הקרבה הפונטית והאטימולוגית של שתי המלים: אומה, אֵם. האומה הייתה צריכה לחוש רגשות אמהיים כלפי בניה היוצאים לדרך מסוכנת, אך היא התנכרה להם" (מירון, 1992: 92).

היבט אחר בדמותה של האומה הוא היותה לוחמת, ובכך היא מזכירה אלת מלחמה, מעין ענת הכנענית או אתנה היוונית, או את מריאן – התגלמותה הנשית של האומה הצרפתית הלוחמת במאה ה-19. הנשק שנשרף על אלטלנה "מִלֵּא שֵׁרוּתוֹ לָאֻמָּה הַלּוֹחֶמֶת!" ([25.6.48] אלתרמן, 1973: 147); היא מגייסת את בניה למלחמה: "מֵתָּר לָאֻמָּה לְגַיְּסָם לַתַּפְקִיד..." (שם: 87); היא "מִתְמַלֵּאת/ אֱמוּנָה בְּבָנֶיהָ/ וּבוּז לְאוֹיְבֶיהָ" (שם: 151); והמשורר מכריז: "וְכָבוֹד לָאֻמָּה הַנִּצַּחַת/ שֶׁאוֹיֵב לֹא יִרְאֶה אֶת גַּבָּהּ!" (שם: 110). *בעיר היונה* הוא אומר: "בְּיַד אֲנָךְ וָחֶרֶב/ תִּבְנֶה אֻמָּה בֵּיתָהּ" ("ספור מלילה", [1957] אלתרמן, 1972ב: 56)[10].

מסתבר אפוא ש'האומה' יכולה להיות כלל היהודים מצד אחד, או רק אותם יהודים שבחרו בדרך הציונות מצד שני; במובנה האחד היא ייצוג מוכלל של יהודי העולם כולו, ובמובנה השני – ייצוג של הציבור היהודי החי בארץ ישראל, אותו יישוב מאורגן, המהווה את המדינה שבדרך. גם בדרכי עיצובה כפרסונה אין אחידות: היא מואנשת כדמות נשית, מעין אלה קדמונית שמתה ונולדת מחדש, ובו בזמן גם 'האם הגדולה' הארכיטיפית, וכשהיא מייצגת את היישוב היהודי בארץ היא מעוצבת גם כלוחמת.

מכאן שאין למושג 'האומה' בשירת אלתרמן גבולות מוגדרים, והוא נשאר בגדר זהות מטושטשת ומטעה, מין יצור שבדמיון, היכול ללבוש צורה ולפשוט צורה בהתאם לצרכים הרטוריים. בכך הוא מתאים להפליא לתפיסת האומה כקהילייה *מדומיינת*, כניסוחו של אנדרסון (1999: 36-39). האומָתיות (nation-ness) או תחושת השייכות הלאומית היא, לדבריו, תופעה מודרנית שראשיתה בסוף המאה ה-18. אצל עמים שישבו על אדמתם החל להתרקם חלום האומה בת-החורין, שסמלהּ הוא המדינה הריבונית, עם התפוררות מושג הממלכה השושלתית בעלת הלגיטימציה האלוהית. אצל היהודים נוצר החלום הלאומי בהשפעת המהלך העולמי, ובמקביל למגמות חילוניות בעם שהחליפו את החלום המשיחי. בהשוואה לעמים אחרים שהסתמכו על זיכרון קצר יחסית, הציונות בנתה את חלום הלאומיות והריבונות שלה על זיכרון היסטורי של קיום ריבוני שחדל לפני אלפיים שנה. חלום המדינה הריבונית שלה התבסס אמנם על המיתוס של שיבת ציון שחי תמיד בלב היהודים, אך בניגוד לציפייה המשיחית שעיקרה "שב ואל תעשה" תבעה הציונות את קיום הצו הקדום "לֵךְ לְךָ". הילד אברם מקבל את התביעה ברגע של אפיפניה, כצו אלוהי: "הָיָה דְּבַר אֲדֹנָי אֶל אַבְרָם [...] לֵךְ לְךָ [...] אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אַרְאֶךָּ". זו חילוניות חדשה המבוססת על מיתוס קדום: "יַהֲדוּת הִיא אֻמָּה. לֹא רַק דָּת", מכריז אלתרמן, אך מציב את הציונות כדת חלופית, ובעצם כאידיאולוגיה, שהשם "אומָתיות" יאה לה.

[10] מראה המקום 'אלתרמן, 1972ב' מתייחס *לעיר היונה* שפורסם לראשונה ב-1957.

ב"מגש הכסף" ([19.12.47] אלתרמן, 1973: 154) מגיע עיצוב דמותה של האומה לשיא מורכבותו. השיר פורסם שלושה שבועות לאחר החלטת עצרת האו"ם על חלוקת ארץ ישראל ועל הקמת המדינה היהודית. מקובלים עלי דברי מירון, במסתו "פנים מתחלפים בראי המגש", שהשיר מהווה "את שיא יצירתו [של אלתרמן] כמשורר ציבורי-עיתונאי", והוא אכן נעשה "לחוליה מרכזית ב'קאנון' הספרותי הרשמי של המדינה הצעירה ולחלק בלתי-נפרד מרצף החינוך הלאומי-ציוני שניתן בבתי-הספר שלה" (מירון, 1992: 65)[11]. מירון רואה בשיר דרמה עתידית קודרת, המציגה את המחיר הנורא שאותו עומד העם לשלם תמורת ריבונותו ועצמאותו המדינית:

> כך, שלושה שבועות לאחר הכרעת הכ"ט בנובמבר והמחולות הסוערים בחוצות הערים והיישובים היהודיים בכל רחבי הארץ, וקודם שהמלחמה, שכבר החלה, נכנסה ל'הילוך גבוה', הטיל אלתרמן אל תוך הוויית החג מגש של כסף קרוץ מגוויות ירויות וציווה על האומה לדעת אותו ולהכירו; הכרח הוא שתדע שאת חירותה היא מקבלת על גבי מגש-זוועה כזה. משום כך עליה לעמוד עתה קבל ההיסטוריה החדשה שלה לא כמי שעומד לפני תהלוכת-חג או מחזה-הדר, אלא כמי שעומד לפני משפט (שם: 85).

השיר נפתח בשתי "מלים גדולות" – 'ארץ' ו'אומה'[12]:

> ...וְהָאָרֶץ תִּשְׁקֹט. עֵין שָׁמַיִם אוֹדֶמֶת/ תְּעַמְעֵם לְאִטָּהּ/ עַל גְּבוּלוֹת עֲשֵׂנִים./ וְאֵמָּה תַּעֲמֹד – קְרוּעַת לֵב אַךְ נוֹשֶׁמֶת... –/ לְקַבֵּל אֶת הַנֵּס/ הָאֶחָד אֵין שֵׁנִי...

הזמן – לאחר מלחמה, האש טרם שככה, ו"אֵמָּה", הפעם כשם עצם בלתי מיודע[13], עומדת בציפייה לקבל את הנס החד-פעמי, כלומר את המדינה היהודית. היא "קְרוּעַת לֵב אַךְ נוֹשֶׁמֶת", כלומר פצועה בגוף ובנפש, אך עודה בחיים, ואפשר – קיבלה שוב את חייה, נולדה מחדש, כפי שניתן להבין משירים אחרים.

> הִיא לַטֶּקֶס תִּכּוֹן. הִיא תָּקוּם לְמוּל סַהַר/ וְעָמְדָה טֶרֶם-יוֹם עוֹטָה חַג וְאֵימָה.

הדמות העולה לנגד עינינו עשויה להזכיר כוהנת במקדש או אלה. עדיין איננו יודעים מהי תוכנית הטקס שאליו היא נכונה. מכל מקום, להופעת הנער והנערה הירויים כאילו לא ציפתה, כפי שעולה מתגובתה הנדהמת: "אָז תִּשְׁאַל הָאֵמָּה, שְׁטוּפַת דֶּמַע-וָקֶסֶם./ וְאָמְרָה: מִי אַתֶּם?...". השאלה "מי אַתֶּם?" מעלה תמיהה לגבי השואלת: האם היא תמימה או שמא רק מיתממת? האם באמת אינה מכירה את השניים? דמעותיה משוות לה הפעם דמות של מתאבלת ארכיטיפית, מעין דֶּמֶטֶר, נִיוֹבֶּה או רחל אמנו, אך השאלה היא על מה ולמה היא דומעת: האם באמת על שתי הדמויות העלומות, שכביכול אינה מזהה אותן? והאם ה"קסם" מעיד על היקסמותה מהן? ואפשר גם כך: הדמע והקסם שבצירוף הזאוגמטי מצביעים על שני פניה של האומה: הדמע שייך לפן האנושי של האם המתאבלת, הקסם – לפן המיתי, העל-אנושי. תשובת הנערה והנער, מתים-חיים המייצגים את הנוער הארץ-ישראלי הלוחם שרבים ממנו ייפלו במלחמת העצמאות, שופכת אור חדש על דמותה

---

[11] עמדתו זו של מירון בולטת על רקע שלילתו הגורפת את 'טוריו' של אלתרמן מימי המלחמה, בהם הוא רואה דברי תעמולה המאופיינים ב"רדידות וצחיחות". אלתרמן של ה'טורים', לדבריו, "אינו משורר, הוא עיתונאי 'מגויס'" (מירון, 1992: 69).

[12] *בעיד היונה* נוקט אלתרמן אירוניה עצמית על השימוש שלו באותן "מלים גדולות": "לְעֵת גְּזַר דִּין נוֹתְנוֹת מִלִּים קוֹלָן כָּרַעַם/ מִלִּים גְּדוֹלוֹת כְּאֶרֶץ וְאֵמָּה./ וְיֵשׁ בָּהֶן בְּרוּרוֹת וּמְשִׁיבוֹת-טַעַם,/ אַךְ אֵין בָּהֶן חֵמָה וְרַחוּמָה./ וְאֵין בָּהֶן אַחַת יוֹלֶדֶת יֶלֶד/ וּכְאֵם צוֹפָה אֶל מוּל נוֹשְׁאֵי אָרוֹן..." (אלתרמן, 1972ב: 55).

[13] לדעת מירון היא מהווה כאן פרסוניפיקציה של "האומה לכל אורך תולדותיה" (מירון, 1992: 85).

של האומה ועל תביעותיה, וכן על מהותו של הטקס שבו היא עומדת, והפעם לא לבדה: "אֲנַחְנוּ מַגַּשׁ הַכֶּסֶף/ שֶׁעָלָיו לָךְ נִתְּנָה מְדִינַת-הַיְּהוּדִים". מסתבר שלאומה פן נוסף, של אֵלָה התובעת קורבנות אדם צעירים, והמעמד שבו היא נמצאת הוא טקס פולחני של העלאת קורבנות[14]. לדברי דן לאור "אלתרמן חוזר, בגוון שונה, על רעיון היסוד שלו בשירת התקומה בכל גלגוליה – הרעיון האומר כי גם הקרבן הגדול ביותר הוא נחוץ, הוא כדאי, הוא בונה. שהרי הוא המבטיח את רצף הקיום של ההסטוריה היהודית" (לאור, 1983: 42).

אלתרמן נמנה על המשוררים הנותנים ביטוי בשירתם למיתוסים הגדולים של הציונות בשנות השלושים (גאולת הקרקע, ייבוש הביצות) ובשנות הארבעים והחמישים (ההעפלה, המאבק בבריטים, הנופל בקרב כמת-חי). בשיר זה, כמו בשירים אחרים ב"טור השביעי", בנה אלתרמן את מיתוס האומה, מיתוס מורכב וחמקמק, אך בעל עוצמה מהפנטת. אם למרות מורכבותו, זרותו והזוועה הטמונה בו חלחל המיתוס בלב האנשים והפך לחלק מהנרטיב הלאומי, לאלתרמן בוודאי חלק נכבד בכך. אלתרמן מראה כאן ששירתו אכן מגויסת לתמיכה באידיאולוגיה הדומיננטית, כלומר עומדת לצדו של הכוח ומסייעת בהנחלת עמדותיו בקרב הציבור, במקרה זה בדרך של יצירה וחיזוק של מיתוס ציוני מרכזי, על כל הבעייתיות הכרוכה בו.

2. מול אויבי האומה: ימי מלחמת העצמאות

האומה על ריבוי פניה, כמיתוס אלילי, כהמשך ישיר של היהדות שנולדה מחדש, כמדינה שבדרך וכגוף לוחם התובע קורבנות, היא ישות כל כך מרכזית ומובנת-מאליה בעולמו של אלתרמן, עד שכל המערער על חוסנה, על אחדותה, קל וחומר על קיומה – הוא אויב שיש להילחם בו ללא פשרות. יהיו אלה ארגוני הפורשים, מתנגדיו של בן גוריון (פרט לפלמ"ח ותומכיו), הבריטים או הערבים (הפלסטינים או תושבי ארצות ערב). כך, למשל, הנשק שנשרף על אלטלנה, "מִלֵּא שֵׁרוּתוֹ לָאֵמָה הַלּוֹחֶמֶת" מכיוון ש"שְׂרֵפָתוֹ פֵּרוּשָׁה נִצָּחוֹן/ לְיִצְרָהּ שֶׁל אֵמָּה/ עַל יִצְרוֹ שֶׁל עֵדֶר" ("שרפת הנשק" [25.6.48] אלתרמן, 1973: 147). לאחר החלטת האו"ם על הקמת המדינה, מתגייס "הטור השביעי" לעידוד רוחה של האומה הנאבקת על קיומה ועל עצמאותה. האויב לדידו אינו הפלסטינים, מהם הוא מתעלם כמעט לגמרי בשירי ה"טור השביעי" העוסקים במלחמת העצמאות, כאילו אינו רואה בקונפליקט עמם את הגורם למלחמה ואותם עצמם כאויב

[14] והשוו עם דמות האהובה בשירו של ביאליק "העינַיִם הרעבות" (ביאליק, 1955: קלא), התובעת אף היא קורבנות-אדם צעירים, והדובר מקריב לה את "כָּל פִּרְחֵי נְעוּרַי הָרַכִּים". והרי קישור בין-טקסטואלי נוסף, מצמרר במיוחד: הקרבת אדם על גבי מגש כסף מופיעה במחזהו של אוסקר ויילד "סָלוֹמֶה": הגיבורה דורשת מהורדוס את ראשו של יוחנן המטביל באגן או קערה של כסף. במקור הצרפתי כתב ויילד "dans un bassin d'argent", ובתרגום האנגלי של אלפרד דוגלס - "in a silver charger". charger באנגלית ביניימית: צלחת שטוחה או מגש לנשיאת בשר (Webster's Dictionary). הראש אכן מוקרב לה על מגן (bouclier, shield) של כסף (Wilde, 1970: 314–320). אני מודה לנטע שפירא שהעלה בפני רעיון זה. קישורים אלה מלמדים על תחושת הזוועה וחוסר ההשלמה שחש אלתרמן כלפי תביעות האומה מבניה.

משמעותי: "מפתיע עד כמה נדחקה לשוליים בשירים ה'קיומיים' [של אלתרמן ושל משוררים אחרים] ההתייחסות ההיסטורית והפוליטית אל המלחמה כאל קונפליקט בין עמים", מעיר דן מירון בסיום ספרו *מול האת השותק* (מירון, 1992: 382). האויב הוא בעיקר מדינות ערב המיוצגות על ידי הסינקדוכות "קהיר", "דמשק", "עמון" או על ידי שמות מנהיגים ומפקדי צבא, וצבאותיהן מכונים בזלזול "חֶרֶב שְׁכִירֵי-בַת-עֲרָב הַנִּשְׁלֶפֶת". האומה הניצבת מולם לובשת עתה את פרסונת הקרב שלה ומעוצבת אף היא במטפורת החרב: "תִּשָּׁלֵף הָאֻמָּה שֶׁאֵינֶנָּה נִכְנַעַת!" ("לַבֹּקֶר פלישה" [14.5.48], אלתרמן, 1973: 141).

כאמור, האויב העיקרי של המדינה הצעירה לפי אלתרמן אינו העם הפלסטיני, שממנו הוא מתעלם למעשה, וגם לא עמי המדינות הערביות, כי אם המנהיגים וצבאותיהם. מאחר שצדקתה של 'האומה' כה מובנת מאליה, הרי שטיעוני אויביה אינם ראויים לכל התייחסות. את תביעתה של הליגה הערבית לבטל את מדינת ישראל, כתנאי להפסקת האש במלחמה, מכנה אלתרמן "הַתְּנַאיצִ'יק הַזֶּה הַפָּרוּקִי" (פארוק היה מלך מצרים) והיא בעיניו "הַצָּעָה אִידְיוֹטִית בְּטוֹן אִידְיוֹטִי". על שאר תנאיה הוא היה מוסיף עוד פסוק "אַךְ בִּדְפוּס לֹא נָעִים..." ("התגובה על תנאי", [4.6.48] אלתרמן, 1995: 15). בטור "להט הקרב" ([9.7.48] שם: 19), שבו הוא מלגלג על מנהיגי ערב ה"מֵתִים לְהִלָּחֵם", הוא מציג קטלוג של מנהיגים, לעתים בתוספת אפיוני לעג, תוך שהוא נכנס כביכול לתודעתם: "אוֹ עַבְדַלְלָה מְשֻׁגָּע/ שֶׁיַּמְשִׁיך בַּהַפּוּגָה?// אוֹ קַאוּקְגִ'י וּפָרוּק/ סְתָם נוֹלְדוּ לָנוּם בַּשּׁוּק?" הוא מונה את ה"נַפּוֹלְיוֹנִים/ מִדַּמֶּשֶׂק וְקָהִיר [...] וְהַפָּשִׁים/ וְהַגְּלַבִּים/ עִם שְׁאַר/ הָעַלִּי-בַּבִּים". האויבים הם אפוא עבדאללה – מלך ירדן; קאוקג'י – איש צבא לבנוני שהיה ב-1936 בין מנהיגי המרד הפלסטיני וב-1948 פיקד על צבא מתנדבים ופעל בצפון הארץ; הַפָּשִׁים (ריבוי של פָּשָׁה או בָּאשָׁא) – פיאודלים ערבים; הַגְּלַבִּים – אותם בריטים שתמכו בערבים, על שם מייג'ור ג'ון גלאב (John Baggot Glubb) שכונה גלאב פחה, קצין בריטי שהיה מפקד הלגיון הערבי. הכינויים נפוליון ועלי-בבא נועדו לאפיין אותם כלוקים בשיגעון גדלות מהול בפנטסיה מזרחית נוסח סיפורי "אלף לילה ולילה". גם הטור "הלילות בכנען" מציג קטלוג דומה: "עוּרִי, הָרוּחַ, עוּרִי./ יָפִים הַלֵּילוֹת בִּכְנַעַן.[15] / לְקוֹלוֹ שֶׁל הַתַּן הַסּוּרִי/ צְבוֹעַ-מִצְרַיִם יַעַן./ עַבְּדוּל-קָדֶר וּסְפִּירְס וְחוּרִי/ בּוֹחֲשִׁים תַּרְעֵלָה וְלַעַן" ([13.2.48] אלתרמן 1973: 135). המחבר בונה את הדה-לגיטימציה של ההנהגה הערבית על ידי הצגתה כתערובת קולוניאלית חסרת שורשים של ראשי מדינות ערביות, מנהיגים פלסטיניים ואישים בריטיים[16]. אפיוני בעלי חיים בעלי דימוי 'שלילי' לצד כאלה שדימוים 'חיובי', לצורך הבחנה ברורה בין 'הם' ל'אנחנו', יש גם בדוגמאות הבאות: "אֶת לִבּוֹ שֶׁל הַפֶּרֶס/ תְּרַטֵּשׁ

[15] אלתרמן השתמש כבר בביטוי "יָפִים הַלֵּילוֹת בִּכְנַעַן", הלקוח משירו הפופולרי של יצחק קצנלסון, בשירו "הורגי השדות" מ-1936 (דורמן, 1981: 17) גם שם מקבל הביטוי משמעות אירונית, וראו להלן.

[16] עבד אל-קדר אל-חוסייני היה בנו של ראש עיריית ירושלים וממפקדי ההתנגדות הפלסטינית באזור ירושלים, שנהרג בקרב הקסטל באפריל 1948; אדוארד ספירס (Spears) היה דיפלומט בריטי שפעל באזור בשנות ה-40, ותמך בלאומיות הערבית ובשחרור סוריה ולבנון מהשלטון הצרפתי (לפי: פרוכטר, א', 1995, *פעילותו של אדוארד ספירס בלבנון 1941-1944*. עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת חיפה); חורי יכול להיות בשארה אל ח'ורי, נשיא לבנון, שספירס היה מעורב בבחירתו (שם), או פארס אל חורי, ראש בית הנבחרים הסורי ומאוחר יותר ראש הממשלה (לפי גילולה, בתוך: אלתרמן, 1995: 320), ואולי מוחמד ח'ורי, קצין המיליציה ביפו (מוריס, 1991: 72).

הַיּוֹנָה הַנּוֹלֶדֶת הַיּוֹם!״ (אלתרמן, 1973: 140) וכן: ״עוֹרֵב וָעַיִט עַל גְּבָהִים/ רָאוּ רָאוּ לֵדַת מַמְלֶכֶת...״ (שם: 142).

הגם שבאופיים הלאומי-פטריוטי של השירים וכן בדרכי עיצובם קרוב עתה אלתרמן יותר מתמיד לאורי צבי גרינברג (הכינוי ״בַּת-עֲרָב״, דימויי החיות), אין ניכרת בשירים אלה שנאה לעם או לעמים הנלחמים במדינת ישראל ואין בהם ביטויים של גזענות, אלא בעיקר הפגנת שנאה מוכללת למנהיגיהם, המייצגים את אויבי האומה. השירה נושאת אופי של שירת מלחמה קדומה בעלת גוון מקראי משהו, כגון שירת הים או שירת דבורה, שבה מלעיג המשורר על יומרת האויב שסוכלה בקרב (״אמר אויב ארדֹף אשיג אחלק שלל״ וגו׳, שמות טו, 9; ״הלא ימצאו יחלקו שלל רחם רחמתים לראש גבר״, שופטים ה, 30). חשוב לחזור ולהדגיש: האויב בעיני אלתרמן הוא קודם כל מדינות ערב שהכריזו מלחמה על מדינת ישראל הצעירה, והמהוות איום ממשי ומיידי על קיומה, ולא העם הפלסטיני, אותו מן הסתם אין הוא רואה כעם, והנחשב לגורם זניח בסיבוב זה של הקרב. יתרה מכך: בתקופת המלחמה ״מפאר ׳הטור השביעי׳ את שלבי המלחמה והניצחון, אך מגנה גילויים של אכזריות נגד הנכבש״ (ברזל, 2001: 577), ואכן, כפי שנראה להלן, עוד בעיצומם של הקרבות יוצא אלתרמן נגד תופעות של פגיעה אכזרית בתושבים הפלסטינים.

ג. אלתרמן הצעיר והערבים: בין התעלמות לדמוניזציה

על שער ספרו של אלתרמן *שירים שמכבר* משנת 1992 (שבו נכללים *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים* ו*שירי מכות מצרים*) מודפס ציור של ראובן משנות השלושים של המאה העשרים: ממרפסת בית, שעליה מונחים לימון ואגרטל פרחים, נשקף רחוב תל אביבי המוליך לעבר הים, ובו בתים אדומי גג, מרפסות ושדרת עצים צעירים שזה עתה ניטעו. את הרחוב חוצה שיירת גמלים הנראים כצלליות על רקע הים. אך עיון בשירי הספר יגלה בהם כבשה ואילת, סוסים ופרות, דובים ופילים, יונים ועורבים – אך לא גמלים. וכמו הגמלים – כך גם הערבים הפלסטינים: הללו נעדרים כמעט לחלוטין משירתו-הנחשבת-קנונית של אלתרמן עד אמצע שנות הארבעים, כמו לא היו חלק מנופי הארץ, כמו לא הבחינה בהם עינו החדה של המשורר.

אמרנו ״כמעט״, שכן, דווקא אחד השירים המוקדמים של אלתרמן הוא השיר ״יָתֵד״ שכותרת המשנה שלו היא ״מָסוֹרה ערבית״ (דורמן, 1979: 19-25), והוא נכתב בצרפת ופורסם ב*כתובים* ה׳, גל׳ כ״ג [רי״ג], 21.5.1931, כשהיה המשורר בן עשרים ואחת. בגרסה מוקדמת נקרא השיר ״מערת התאומים״ (מירון, 2001: 119), ואמנם מסתבר שהשיר הוא עיבוד פיוטי של סיפור-מקום פלסטיני עממי על מערת התאומים שבהרי יהודה, מתוך ספרו של זאב וילנאי *אגדות ארץ ישראל* שיצא בלונדון ב-1929 (״מערת התאומים״, וילנאי, תרפ״ט: 76-78)[17], כלומר כשנתיים לפני פרסום השיר. שירו של אלתרמן הוא מעין בלדה-פואמה (מירון, 2001: 119) המספרת על צעיר בשם חמדן המתאהב בבת השיך. השיך שולח אותו אל ״נִקְרַת הַמּוֹרָאוֹת״ כדי שיתקע בקצהָ יתד כאות

[17] במהדורות המאוחרות של הספר נקרא הסיפור ״מערת התאומים – מעון השדים״ (וילנאי, 1962: 264).

לאהבתו. חמדן יוצא למסע הגבורה ואף חודר למערה, אך שד אוחז בבגדו, וכשהוא תוקע את היתד היא נתקעת גם במעילו. וכך, לאחר שסימר את עצמו לקרקע המערה, הוא נשאר לכוד בה עד מותו הסתמי. גורלו נתפש בכפרים ככישלון נלעג, אך ינשוף זקן שהיה עד למעשה מסכם זאת במלים:

אַשְׁרֵי הָאִישׁ אֲשֶׁר כָּזֹאת/ אֶת יְתֵדוֹ תָּקַע!/ הֵן מִכָּל פּוֹרְצֵי עָלֹה,/ מִכָּל מַסִּיקֵי רוֹם/ אֶחָד חַמְדָּן רֵתַק אֶל מְלוֹא/ הָאֵשׁ וְהַחֲלוֹם[18].

אף על פי שהשיר סובל ממגרעות בוסר רבות, ראוי לשים לב לייחודה של העלילה: הגיבור אינו נופל בקרב כי אם מכשיל את עצמו באופן שלומיאלי, מה שהופך אותו לאנטי-גיבור. גם דרך המסירה האפית היא ייחודית, שכן העלילה מסופרת מחמש נקודות מבט שונות[19]. שיר זה, המכיל כמה תמונות מההווי הערבי (שיך, זקנים, כבשים, גמלים) וכן ביטויים הנחשבים כשייכים לתרבות המזרח ("בִּתְּךָ יַעֲלַת-הַחֵן", "בִּתִּי, מְשׂוֹשׂ עֶרֶב", "אֲנִי אֲיַמַּת חֵן,/ גֵּוִי לָבָן מִשֶּׁלְגֵי שִׂיא /וּמְחֻטָּב מִשֵּׁן", "אֶל פִּיךָ-עֵנָב אֲנִי אַצְמִיד/ שְׂפָתַי צְרוּבוֹת כִּמְרִיר"; ויש גם מלה בערבית: "אַלְלָה"), מזכיר במידת מה את "צום וצמאון" של אבות ישורון שנכתב שנתיים-שלוש קודם לכן (ופורסם רק ב-1934). אך למעשה אין בו כל אות לעניין אמיתי בחיי הערבים ולהיכרות עם עולמם. אף שהוא מבוסס, כאמור, על מסורת פלסטינית, נעדרים ממנו סממנים מקומיים, כולל השם המקורי "מערת התאומים" שהושמט, והוא הופך בידי אלתרמן למעין רומנסה פסוודו-אוריינטלית בנוסח המסורת הקדם-רומנטית האירופית (סעיד, 2000: 109) וספרות האבירים של ימי הביניים.

לאחר "יתד" נעלם הנושא הערבי משירתו ה'קנונית' של אלתרמן כמעט כליל לתקופה ארוכה, ואילו בשירתו ה'לא-קנונית', דהיינו בטורי המדור השבועי "רגעים" *בהארץ*, הוא מתחיל לתפוס מקום בולט יותר ויותר. לדברי נסים קלדרון, גם בטורי "רגעים" ניסה אלתרמן "לבודד את עולמו הפנימי והאמוציונאלי מפני האירועים ההיסטוריים והפוליטיים" (קלדרון, 1989: 278), אך מ-1936, תקופת המאורעות, כבר מילאו טורים רבים ב"רגעים" את התפקיד שימלא מאוחר יותר "הטור השביעי", דהיינו – תגובות מיידיות על אירועים אקטואליים. בטורים אלה מתייחס אלתרמן אל הערבים הפלסטינים, לראשונה בשירתו, כאל צד בסכסוך היהודי-ערבי ההולך ומסלים. מספר טורים עוסקים בעיר יפו ההופכת לעוינת.

הטור "מַה דּוֹרֶשֶׁת הָעִיר" ([29.4.36] אלתרמן, 1974: 252) מגיב על כך שמשרדי הטאבו מצויים ביפו: "רְצוֹנֵנוּ –/ לִחְיוֹת בְּשָׁלוֹם עִם יָפוֹ,/ אַךְ לֹא לִהְיוֹת נְתוּנִים לְחַסְדָּהּ"; "חג הנצחון" ([14.10.36] שם: 286) מדבר על הצלחתה כביכול של השביתה הגדולה ביפו, כש"אֶת הַמַּנְהִיג הַטּוֹבֵעַ בַּבֹּץ/ סוֹחֲבִים בְּאָזְנָיו מַלְכֵי עֶרֶב!". אלתרמן מלעיג על גיבורי השביתה התלויים לפרנסתם ביהודים,

[18] עלילת השיר דומה ביותר לעלילת הסיפור. בשניהם הגיבור קרוי חמדן. אך בעוד הסיפור העממי מדגיש את הצד ההרואי (ליתר דיוק את כישלונו), והוא על הגבול שבין סיפור אימים למהתלה עממית, שירו של אלתרמן ממוקד בהיבט הארוטי ונימתו רצינית.

[19] דן מירון מאיר בדיוניו בשיר את היסוד המיתי (מירון, 1979: 223-225) ואת המטפוריקה הארוטית על משמעויותיה הסמליות (מירון, 2001: 119-121).

ובסיום החגיגה – "וְטוֹמְנִים רוֹבֵיהֶם עַזִּיז וּמַחְמוּד –/ עֵת לָשֵׂאת יְרָקוֹת תֵּל-אָבִיבָה!"[20]. "מסמר העונה" ([2.6.36] שם, 260) מתייחס לפיזור מסמרים על כבישי יפו בראשית ימי המאורעות: "בָּהֶם מְחַזְּקִים גָּדֵר וּמְשׁוּכָה./ בָּהֶם מְקִימִים בִּנְיָנִים לָעוֹלָם./ וּבָהֶם/ תּוֹקְעִים מַחְשְׁבוֹת רְצִיחָה/ בְּמֹחוֹת בְּנֵי-אָדָם!". המשורר אינו מנסה להבין את מניעי ההתנגדות: "אַל תָּבוֹאוּ לִשְׁאֹל: - מַדּוּעַ וְלָמָּה?.../ מַסְמְרִים/ אֵינָם/ יוֹדְעִים מַדּוּעַ!". הטור "הקטר והעיר" ([9.6.36] שם: 262) מתייחס לביטול תחנת רכבת ברמלה כעונש על מעשי חבלה של השבאב: "רַמְלָה חָדְלָה לְהַגִּיד שָׁלוֹם.../ רַמְלָה,/ מָה אַתְּ רוֹצָה?" בטור נוסף, "מֵקדש לרכבת", נעסוק בהמשך. העמדה בטורים אלה היא אחת: הערבים מואשמים בגילוי עוינות ובביצוע פעולות איבה, ללא כל ניסיון להבין את מניעיהם, והממשלה הבריטית מואשמת בהעלמת עין.

בימי מאורעות תרצ"ו ובמקביל לפרסום טורי "רגעים" מפרסם אלתרמן את השיר ('שיר' ולא 'טור', כפי שמלמדים אופן הפרסום ואופיו של השיר) "הורגי השדות", העוסק בסכסוך היהודי-ערבי. מבחינה זו מהווה השיר תופעה ייחודית בשירתו של אלתרמן עד *עיר היונה* (השיר פורסם ב*הארץ*, 8.5.1936; דורמן, 1981: 17-18). בחמש השנים שעברו מאז פרסום "יתד" התפכח אלתרמן מהפנטסיה הפסוודו-אוריינטלית כדי להמירה במיתוס אוריינטליסטי אחר ברוח הזמן וברוח תנועת העבודה הציונית. הבתים הראשונים של השיר מתארים את היחסים הנרקמים בין אדמת הארץ ובין הנמען, שהוא החלוץ היהודי, עובד האדמה:

> בִּשְׁתִיקָה סִגּוּפִית, בְּשִׂמְלוֹת הָאֶבֶן,/ עַל פָּנֶיהָ נוֹפֶלֶת שִׁפְחַת אֱלֹהִים – –/ זִיקַת לַיְלָה רֵיקָה.
> עֲרָבָה נֶעֱזֶבֶת./ נִתְחֵי שְׁקִיעָה עַל סְלָעִים.// אֶרֶץ זוּ. כָּךְ הָעֶצֶב נוֹדֵד בָּהּ כְּהֵלֶךְ,/ נִגְרָר בִּרְעָמֶיהָ,
> / קוֹרֵא לָהּ – אַיֵּךְ?../ אֱמֹר לָהּ, סַפֵּר לָהּ דְּבָרִים לֹא כָּאֵלֶּה,/ סַפֵּר עַל שָׂדוֹת שֶׁלּוֹמְדִים לְחַיֵּךְ.//
> כִּי יָדֶיךָ סָמְכוּ אֶת רֹאשָׁהּ הַמּוּטָל,/ כִּי אַתָּה נְעוּרִים בְּעוֹרְקֶיהָ זָרַקְתָּ,/ בִּשְׁתוֹתָהּ בִּשְׂפָתַיִם הוֹמוֹת אֶת הַטַּל,/ בְּשֵׂאתָהּ עַל לִבָּהּ אֶת הַטְּרַקְטוֹר.

בתחילת השיר האדמה היא קרקע בתולה, מעין נסיכה מכושפת מן האגדות, עצובה ושותקת או יפהפייה נרדמת, המוטלת על יצועה בשמלות אבן, והחלוץ הוא הנסיך המסיר את כישופה מעליה בנשיקת טל על שפתיה וגואל את בתוליה בחריש הטרקטור. עם יקיצתה מתגלה האדמה ככלה מאושרת שופעת ארוטיות, המכינה את עצמה בלילה לבוא חתנה:

> בַּלֵּילוֹת הִיא נִמְשַׁחַת בְּשֶׁמֶן הַתְּכֵלֶת/ וּבְרֶטֶט רִיסֶיהָ זוֹחֵל הַדָּגָן.../ כּוֹכָבִים רוֹעֲדִים כְּנֵרוֹת הַחֵלֶב./ בָּאֲוִיר/ מִשְׁתַּפֵּךְ/ גַּן.

אלתרמן מעניק כאן עיצוב נרטיבי, אגדי ופיגורטיבי למיתוס כיבוש השממה, אחד המיתוסים המרכזיים של הציונות החלוצית, תוך שהוא מחייה את המטפורות השחוקות שבסיסמאות 'קרקע

[20] מדובר בשביתה הכללית של הערבים, שהחלה ב-20.4.36 ביפו, ירושלים, שכם וטול-כרם, התפשטה במהירות בכל הארץ ונמשכה, עם הפרות רבות, עד אמצע אוקטובר 1936. השביתה היוותה את אחד השלבים הראשונים של המרד הערבי (מאורעות 1936-1939). במהלכה הוקם הועד הערבי העליון בהנהגת אמין אל-חוסייני, הוא "הַמַּנְהִיג הַטּוֹבֵעַ בַּבֹּץ" (שאכן נגרר כמעט בעל כורחו להנהיג את השביתה). נראה שאלתרמן צודק: למרות הצלחות מסוימות נכשלה השביתה, בעיקר מבחינה כלכלית, וערבים רבים קיפחו בעטיה את פרנסתם. כתוצאה ממנה החלו היהודים לפעול להשתחררות מתלות כלכלית בערבים, וכתחליף לנמל יפו בנו את נמל תל אביב, שהשימוש בו הותר על ידי הממשלה הבריטית (פורת, 1978: 195-258).

בתולה' ו'גאולת הקרקע'. בתוך כך הוא מתעלם התעלמות אופיינית מתושבי הארץ הערבים שעיבדו את האדמה עוד בטרם בא החלוץ-הנסיך-הגואל. כך ממש תיאר אדוארד סעיד את גישתם האוריינטליסטית של הציונים הראשונים, שפלסטין נראתה בעיניהם "כמדבר גדול המצפה להפרחתו; תושבי הארץ, ככל שהיו, היו כביכול נוודים חסרי חשיבות שאין להם כל חזקה ממשית על הארץ" (סעיד, 2000: 251).

אך לאגדה זו אין happy end. היא אינה מסתיימת בנשיקת היקיצה ובמימוש היחסים הארוטיים. במפתיע, כאילו ללא כל סיבה, מופיעה הצלע השלישית במשולש הרומנטי. המתחרה הארוטי של הנסיך מתגלה כחיה טורפת ואכזרית, המקבילה למכשפה הרעה מן האגדות, זו שהטילה את הכישוף ששיתק עד עתה את הקרקע הבתולה:

> אָז מִתּוֹךְ הַכְּפָרִים הָעוֹמְדִים מֵרָחוֹק,/ עַל גְּבָעוֹת, כְּטוֹרְפִים כַּבִּירֵי לְסָתוֹת — —/ בִּזְחִילָה מִדְבָּרִית, קַדְמוֹנִית מִכָּל חֹק,/ יוֹרְדִים/ הוֹרְגֵי הַשָּׁדוֹת.// הַשָּׁמַיִם קָפְאוּ. גְּדִי אָדֹם נִסְתַּלְסֵל./ רוּחַ בָּאָה, רַכָּה וְנִכְנַעַת./ בַּלַּיְלָה בּוֹעֶרֶת קָמַת יִזְרְעֶאל.../ יָפִים הַלֵּילוֹת בִּכְנַעַן...// יָפִים. רְחָבִים לְלֹא גְּבוּל.// נֵצַח עָף עַל מִדְבָּר וְעַל בַּיִת./ אֶת הָרֵי הַנְּזִירִים שֶׁקָּדְרוּ וְגָבְהוּ/ יָרֵחַ עוֹטֵף בְּעַבָּיוֹת.

יש לשים לב לטופוגרפיה: היהודים הם בעמק (עמק יזרעאל), הערבים – בהר, העטוף בסמלים האוריינטליים: ירח, עביות. בעוד בעמק מתרחשת ההתקשרות הארוטית בין החלוץ לאדמה, מתרקמת בהרים המזימה החייתית, שאין לה סיבה מובנת, מלבד היותה "קַדְמוֹנִית מִכָּל חֹק", להחזיר את המדבר לקדמותו: והרי זו מלחמת המזרע והישימון המיתית, המהווה אנטיתזה למיתוס כיבוש השממה.

במיתוס זה עסק שלונסקי בשירו "מול הישימון" שנכתב בעקבות מאורעות תרפ"ט (שלונסקי, 1958: 311-317). המימוש שלה הוא בשריפת השדות, בהרס היבולים. הערבים אינם מוזכרים בשמם, אלא בכינוי שגם מעניק לשיר את שמו: "הוֹרְגֵי הַשָּׁדוֹת". הם מעוצבים "כְּטוֹרְפִים כַּבִּירֵי לְסָתוֹת" הנעים "בִּזְחִילָה מִדְבָּרִית", מעין מהות לא-אנושית, בלתי-מובנת וממיתה, מה שמעצים את הניגוד בינם לבין החלוץ היהודי שהוא אנושי, אוהב ומעניק חיים. לצד התעלמות מוחלטת מהאַחֵר הערבי, מהיותו אדם, בן הארץ העובד את אדמתו, יש כאן גם דה-הומניזציה ודמוניזציה של אותו אחר. ההרהור ההיסטוריוסופי בסיום השיר מוסיף על האווירה המיתית:

> "כִּי גּוֹרָל הַקְּדוּמִים לֹא הִרְפָּה, לֹא הִרְפָּה,/ כִּי בְּתוֹךְ שַׁלְוָתָהּ וְשִׁירֵי אֲהָלֶיהָ/ הוּא מִימוֹת אַסְפַּסְיָנוּס מַחֲזִיק בְּעָרְפָּהּ/ וְשׁוֹטוֹ מִתְנוֹפֵף עָלֶיהָ.

גורלה הקדום של האדמה (ודוק: של *האדמה*, לא של היהודים, שהרי הציונות החלוצית גואלת את האדמה) הוא שכוחות שונים ינסו להפריד בינה לבין היהודים. האנלוגיה ההיסטורית שמציע השיר היא בין הערבים לבין אספסיאנוס, קיסר רומי שדיכא את המרד הגדול של היהודים ברומאים. כלומר, מי שמדומה בשיר לפולש הזר הוא דווקא הערבי. כך נוצר מיתוס, כך נבנה נרטיב.

ימים ספורים לאחר פרסום "הורגי השדות" הופיע במדור "רגעים" ב*הארץ* טורו של אלתרמן "מֻקְדָּש לָרַכֶּבֶת" ([19.5.36] אלתרמן, 1974: 256) העוסק ממש באותו נושא, אך הפעם באופן

ספציפי: הוא מתייחס להצתות שדות של יהודים, מעשים שאפיינו את התקופה הראשונה של המאורעות[21]. הצתות אלה מוצגות באירוניה כמין תופעה קבועה, הנראית בעיני הממשלה הבריטית כאחת מתופעות הטבע:

וְאַחַר שֶׁעוֹבֶרֶת הָרַכֶּבֶת/ מַתְחִילִים הַשָּׂדוֹת לִבְעֹר.// בַּשָּׂדוֹת הַקָּמָה, בִּנְשִׁיפָה וּשְׁרִיקָה,/ עוֹבֵר הַקַּטָּר כְּכוֹכַב שָׁבִיט/ וּמַדְלִיק שִׁבֳּלִים, כְּנֵרוֹת חֲנֻכָּה.

הדובר מציע לחשוב על השאלה: "מַדּוּעַ הֵחֵלּוּ חֻקֵּי הַטֶּבַע/ לִפְעֹל כְּעוֹזְרִים לִבְנֵי שְׁכֶם וְגִ'יגִין". ברור שגם כאן מואשמים הערבים, הפעם תושבי ערים ידועות, בהצתת השדות, אולי על ידי השלכת גחלי הפחם ששימשו להסקת הקטר, ואילו הממשלה הבריטית מואשמת בהעלמת עין.

לפנינו דוגמה לשני שירים המגיבים על אותו אירוע בעיצוב ז'אנרי שונה: האחד בדרך של 'שיר' והאחרת כ'טור', מה שמאפשר להתבונן בהבדל הפואטי ביניהם:

'טור': "מֻקְדָּש לָרַכֶּבֶת"	**'שיר': "הוֹרְגֵי הַשָּׂדוֹת"**
קונקרטיות: "וְאַחַר שֶׁעוֹבֶרֶת הָרַכֶּבֶת/ מַתְחִילִים הַשָּׂדוֹת לִבְעֹר"	**הפשטה**: "רַק הַגֹּרֶן פּוּתְאֹם מִתְקַשֶּׁטֶת בְּאֵשׁ/ וּצְלָלִים נִזְרָקִים בְּלִי אֵכֶף וּתְרוּעָה"
פירוט: "בְּנֵי שְׁכֶם וְגִ'יגִין"	**הכללה**: "מִתּוֹךְ הַכְּפָרִים הָעוֹמְדִים מֵרָחוֹק"
פיגורטיביות פשטנית וקלישאית: "עוֹבֵר הַקַּטָּר כְּכוֹכַב שָׁבִיט/ וּמַדְלִיק שִׁבֳּלִים, כְּנֵרוֹת חֲנֻכָּה"	**פיגורטיביות מורכבת**: "בְּשִׂמְלוֹת הָאֶבֶן", "הָעֶצֶב נוֹדֵד בָּהּ כְּהֵלֶךְ", "גְּדִי אָדֹם נִסְתַּלְסֵל"
ישירות: אין מקבילה. ברור ש"שדות הקמה" המוצתים שייכים ליהודים.	**סמליות**: היחסים בין היהודים לאדמת הארץ – כסיפור אהבה בין החלוץ לאדמה: "כִּי יָדֶיךָ סָמְכוּ אֶת רֹאשָׁהּ הַמּוּטָל,/ כִּי אַתָּה נְעוּרִים בְּעוֹרְקֶיהָ זָרַקְתָּ"
אמירה אקטואלית: "וּמַדּוּעַ עֵינֵי מֶמְשַׁלְתֵּנוּ הֵחֵלּוּ/ הוֹזוֹת [...] בְּלִי לָדוּן..."	**הרהור היסטוריוסופי**: "כִּי גּוֹרָל הַקְּדוּמִים לֹא הִרְפָּה [...] הוּא מִימוֹת אַסְפַּסְיָנוּס..."
בהירות: "עֵינֵי מֶמְשַׁלְתֵּנוּ"	**עמימות**: "וְהָאָרֶץ רוֹאָה – – "

ההבדלים הם אפוא קונקרטיות לעומת הפשטה, פירוט לעומת הכללה, פיגורטיביות פשטנית וקלישאית לעומת פיגורטיביות מורכבת, ישירות לעומת סמליות, אמירה אקטואלית לעומת הרהור היסטוריוסופי, בהירות לעומת עמימות וכו'. וניתן להוסיף גם את הנימה ההומוריסטית והאירונית של ה'טור', לעומת הרצינות החגיגית המאפיינת לעתים קרובות את ה'שיר' האלתרמני.

כל זה היה לפני הופעת *כוכבים בחוץ*, ספר השירים הראשון של אלתרמן, שיצא לאור ב-1938. השירים "יתד" ו"הורגי השדות" לא נכללו בו, ולא בשום מהדורה קנונית של כתבי אלתרמן שנערכה בחייו. וכך מאפיין עוזי שביט את הספר:

[21] על פגיעות ברכוש יהודי ועל הצתות בתקופת השביתה הגדולה כותב פורת: "כבר ב-20 באפריל הועלתה באש גורן ומאז ואילך הובערו שדות תבואה ויערות רבים" (פורת, 1978: 212).

> *כוכבים בחוץ* הוא ספר של שירה אוטונומית לחלוטין, ההולם להפליא את תפיסת האוטונומיה של השירה, הממוקמת בלב הנרטיב של הסימבוליזם והמודרניזם [...] שירה שאין לה, לכאורה, קשר לזמן, למקום, לחברה: לא נמצא בה אזכורים לשמות מקומות, אירועים היסטוריים או מציאות חברתית; גם לא נגלה בה במובלט תווים יהודיים ספציפיים (שביט, 2003: 23).

אך כמו שהראה אדורנו, אין קיום ל'אמנות לשם אמנות', ואף השיר הלירי ביותר משקף את החברה בדרך זו או אחרת (Adorno: 2000: 213). שביט עצמו מזהה בשניים משירי הספר, "הדלֵקה" ו"הנאום" (אלתרמן, 1972א: 26; 29), "רמזים לאפשרות של פרשנות פוליטית אקטואלית" (שביט, 2003: 36), לפיה מגיב בהם המשורר על צמיחת הפשיזם באיטליה ובגרמניה ומתמודד עם קסמו האסתטי, והעמדה המשתמעת מהם היא אנטי-פשיסטית[22].

ויש, כמובן, סימנים נוספים של זמן ושל מקום: ארצו של ההלך ב*כוכבים בחוץ*, לפחות בחלקו השלישי של הספר, היא ארץ ישראל, כפי שמראה דוד כנעני בעזרת אוסף ציטוטים:

---

[22] ראובן שהם (שהם, 1985) מציע קריאה שונה של "הדלקה", לפיה השיר הוא ארס-פואטי ואלגורי ואינו פוליטי כלל. הדובר הבלתי-מהימן שלו, המפיק הנאה אסתטית מאסון הדליקה כאחד מהאספסוף, מייצג את ה"הומו-פואטיקוס", הצליין הריטואלי של השירה מ*כוכבים בחוץ*, המעומת עם כפילו-ניגודו ה"הומו-נטוראליס" הטוב והאנושי ממנו. המחבר המשתמע אינו מזדהה עם הדובר הבלתי מהימן, המתגלה "כאמן רגיש, אך כאדם אדיש" (שם: 252), אלא דווקא עם כפילו.

כאן המקום להזכיר שני שירים מוקדמים של אלתרמן שהם בעלי אופי פוליטי מובהק: "אל תתנו להם רובים" ו"שיר הגיליוטינה" (פורסמו ב*טורים* ב- 1934; דורמן, 1979: 136; 139), שלא נכללו ב*כוכבים בחוץ*. שניהם שירים בעלי מסר פוליטי ברור, במסורת הפציפיסטית של שירי מלחמת העולם הראשונה. בשיר הראשון הדובר הוא חייל המספר לאחר שנים על זוועות המלחמה שבה הרג ארבעה חיילים, והזיכרון ממשיך לרדוף אותו כל חייו כסיוט: "כָּל חַיָּל כְּאִלּוּ לֹא זְמֵר אַף פַּעַם./ כָּל חָלָל כְּאִלּוּ הִשְׁתּוֹמֵם לָמוּת./ בְּאֵדֵי הַמָּוֶת, בִּפְצָצוֹת הָרַעַם,/ אִישׁ אָחִיו רָצַח מִפַּחַד וּתְמִימוּת.// עוֹד אֶזְכֹּר, אָחוֹת – כִּי לֹא צָרִיךְ לִשְׁכֹּחַ – / הֵם הָיוּ כָּמוֹנִי. הֵם הָיוּ טוֹבִים./ רַק אָסוּר הָיָה אוֹתָם לַקְּרָב לִשְׁלֹחַ,/ רַק אָסוּר הָיָה לָתֵת לָהֶם רוֹבִים". השיר מסתיים בתפילה ובקריאה: "אֲחוֹתִי, עוֹד רֶגַע. שְׁנֵי בָּנִים לִי, שְׁנַיִם.../ אֲהַבְתִּים מְאֹד. לִבּוֹתֵיהֶם טוֹבִים./ אַךְ בְּבוֹא הַיּוֹם... לְמַעַן הַשָּׁמַיִם,/ אַל תִּתְּנוּ לָהֶם רוֹבִים!". השיר הולחן והיה פופולרי מאוד. לדברי מנחם דורמן, כאשר גבר בארץ הצורך ברובים ביקש אלתרמן למנוע את השמעתו בפומבי (דורמן, 1991: 336). "שיר הגיליוטינה" הוא שיר מחאה קברטי אירוני בנוסח ברכט, שבו הגיליוטינה היא הדוברת: "לִבִּי לֹא טוֹב./ מִתּוֹךְ עֵינַי צוֹפָה רָעָב אָדִיש וָקַר,/ אָדָם נִבְהָל מוּבָא לִי מִן הָרְחוֹב/ וַאֲנִי בְּנַחַת, בְּלִי לִשְׁאֹל דָּבָר,/ מַפְרִידָה אֶת גְּוִיָּתוֹ מִן הַצַּוָּאר". אולי על סמך שיר זה קושר הלל ברזל את השירים "הדלקה" ו"הנאום" למהפכה הצרפתית (ברזל, 2001: 317-320).

לשירים הפוליטיים שפרסם אלתרמן המוקדם ניתן להוסיף את תרגומיו מצרפתית לשני שירי עמל בעלי מסר פועלי-מרקסיסטי מובהק: "בתי-חרשת" ו"העבודה" מאת אמיל ורהרן (דורמן, 1979: 175; 181), שהופיעו ב*טורים* ב-1934. השירים לקוחים אמנם ממציאות אחרת, אך ניתן ללמוד מהם על המודעות הפוליטית ועל השקפת עולמו ה'שמאלית' של אלתרמן באותם ימים, ועל כך שהיא דרה בכפיפה אחת עם אידיאולוגיה ציונית חלוצית. שיר נוסף בעל הקשר אקטואלי פוליטי הוא נוסח מוקדם של "האם השלישית" (דורמן, 1979: 156), שפורסם ב*גזית*, תרצ"ה (נוסח מאוחר של השיר נכלל ב*כוכבים בחוץ*, אלתרמן, 1972א: 123).

השירים טובלים ב'גת האור העריצה', באור שהוא 'עלמת שמים צוחקת ערומה', שהוא 'הגיבור הצעיר על חזה יאורות', 'רב [...] וחרש כרעם'. ארצנו היא זאת, ארץ שאין בה דמדומים [...] אקטואלי ביותר היה פקחון העיניים לראות את הזית 'בגזעו הנפתל, בלהבת עורקיו... ומנגד חורג השרב האדום ונרתע ואימה תאחזהו', או את אדמת-מדברנו 'שצמאונה נושן ממים. שרשעה עתיק מאהבים, שובה ולא סולח' [...] והמשעולים נוטפים אור-חלמיש כוזב ו'מרחב, מרחב, רקיע מתנוצץ כזאב...' (כנעני, 1955 : 226)[23].

רמזים למזרחיות יש גם בתיאור העיר הלוהטת והזנותית שב"ליל קיץ",

עִיר אֲשֶׁר עֵינֶיהָ זֹהַב מְצֻפּוֹת/ מִתְאַדָּה בְּזַעַם, בְּתִמְרוֹת הָאֶבֶן,/ שֶׁל הַמִּגְדָּלִים וְהַכִּפּוֹת (אלתרמן, 1972א : 57)

וניתן לראות בה עיר ערבית, יפו למשל, המעסיקה את המשורר מאז "רגעים" והוא ישוב אליה *בעיר היונה*. והנה, בארץ זו ניתן לפגוש אישה בשחוקה, פונדקית נהדרת ומוכרות דגים, אך אף לא ערבי אחד.

לרגע ניתן לדמות שהדמות במחזור השירים המדברי "מַעֲרַמֵּי הָאֵשׁ" (שם : 103-107) עשויה להיות דמותו של נווד ערבי, אך לא, הטעות מתבררת מיד. לא בערבי מדובר, כי אם בחלוץ היהודי :

רַק אֹהֶל וְשָׁמַיִם. הֵמָה לְבַדָּם./ אֶל פִּתְחֵיהֶם עוֹלָה הַדֶּרֶךְ הַלּוֹהֶבֶת./ אֶל פִּתְחֵיהֶם, עִם לֵיל, מַגִּיעַ הָאָדָם,/ אֲשֶׁר עֵינָיו –/ רְאִי לָאֶבֶן.

וגם :

וּסְבִיבוֹתָיו הַלַּיְלָה – מַשְׁטֵמָה צְרוּפָה./ חוֹמַת נָקָם שָׁקוּף שֶׁלֹּא יָזוּעַ./ מַשַּׁב הַדּוּמִיּוֹת אַדִּיר מִכָּל סוּפָה./ לְרַגְלֵיהֶם הָרַעַם נָח כְּצַעֲצוּעַ.

האוהל אינו משכנו של הערבי, כפי שיכולנו לצפות, אלא של החלוץ היהודי, כמו בשירו המוקדם של אלתרמן (מ-1936) "ברית בין הבתרים" (דורמן, 1981 : 19-21), שבו מעוצב החלוץ המתייסר בקדחת בדמותו של אברהם אבינו : "הִנֵּה אֹהֶל גַּלְמוּד פֹּה/ וְהִנֵּה אַבְרָהָם אֹהֲבִי מִתְהַפֵּךְ בְּחָלְיוֹ...". בחלוץ זה יש משהו מן הסטריאוטיפים המיוחסים לערבים (שהחלוצים אמנם אימצו לעצמם לעתים, כגון שפם וכפייה, שבריה ונבוט, מלבד המגורים באהלים), אך גם מתכונותיו של עובר-האורח שבשירי *כוכבים בחוץ* (שבאוהלו "נֵר חֵלֶב/ מֵאִיר נֵרוֹת שֶׁל אֱלֹהִים,/ מֵאִיר עַל לֶחֶם וְגִלְיוֹן אִגֶּרֶת"). הוא בא לארץ בעקבות חלומו, והוא נאבק להשתרש בה ולקרוא לה מולדת : "אָדָם בַּחֲלוֹמוֹ וְעֵץ בְּשָׂרָשָׁיו/ כְּפוּתִים בְּאֵימָתָהּ, דָּמֹם וְהִסְתַּלֵּעַ", וכן : "בָּאֵשׁ נֵשַׁק הַפֶּה אֲשֶׁר נִקְרָא לִקְרֹא/ לָאֲדָמָה הַזֹּאת,/ מוֹלֶדֶת". בעוד החלוץ לובש מעין דמות של ערבי, הערבים עצמם, בהופעת בכורה ב*כוכבים בחוץ*, עוברים מעין הפשטה וזיקוק, עד שאין נותרים מהם אלא "מַשְׁטֵמָה צְרוּפָה" ו"חוֹמַת נָקָם שָׁקוּף", מעין צל יונגיאני מטיל אימה : "הערבי נתפש עתה כצל שמציק ליהודי", אומר סעיד (סעיד, 2000 : 251).

גם בשיר "עץ הזית" (אלתרמן, 1972א : 101) מעוצבת דמותו של החלוץ באמצעות אימאז' ים תיכוני מובהק : עץ זית. השיר חוזר ומספר את מיתוס אהבת החלוץ לאדמה ומאבקו במאהב מתחרה, הוא הקיץ המעוצב כמלך נקמני. העץ העיקש, שהדובר מכנהו "אָחִי הַנִּדָּח", נאבק על לבה

[23] המקורות לציטוטים הם לפי הסדר : אלתרמן, 1972א : 97 ; 98 ; 85 ; 98 ; 102 ; 103 ; 107.

של האדמה במאבק אכזרי המעוצב, כפי שהראתה חיה שחם, באמצעות ציורי לשון אלימים[24]: "רַק עָנְיוֹ, אַדְמָתִי, כְּמוֹ שִׁיר-הַשִּׁירִים,/ אֶת לִבּוֹת אֲבָנַיִךְ פּוֹלֵחַ." הקרב מסתיים בהתמזגות אוהבים בין גזע העץ לבין האדמה הבוכייה, ואילו "הַשָּׁרָב הָאָדֹם", המייצג ספק את האקלים של ארץ ישראל ספק את תושביה הערבים, נרתע "וְאֵימָה תֹּאחֲזֵהוּ – –/ כִּי הָהָר לֹא יִמּוֹט וְלִבּוֹ לֹא יִדֹּם,/ כָּל עוֹד נֵבֶט אֶחָד מְרַטֵּשׁ אֶת חָזֵהוּ". "אי אפשר לטעות במשמעותם של שירים כ'מערומי האש', 'עץ הזית' [...] ששייכותם לנרטיב הציוני-חלוצי אינה מוטלת בספק", אומר עוזי שביט (שביט, 2003: 24). השירים "הורגי השדות" ו"ברית בין הבתרים" שלא נכללו ב*כוכבים בחוץ*, יוצרים יחד עם "עץ הזית" ו"מערומי האש" שנכללו בקובץ, רצף שירי שעניינו התמודדותם של החלוצים עם המדבר, עם המלריה ועם שכניהם הערבים.

וכך, אף על פי שאלתרמן היה בין "יורשי הסימבוליזם בארץ ישראל" שניסו בשירתם "להתרחק באופן מיוחד מן הפרובלמטיקה הלאומית-יהודית של שנות התבססות המפעל הציוני", כפי שמסבירה זיוה שמיר (שמיר, 1999: 8), בכל זאת מחלחלת מציאות זו לשירי *כוכבים בחוץ*: לא רק הנופים והאקלים של ארץ ישראל משתקפים בהם יחד עם החיים היהודיים החדשים הנרקמים בה. יתרה מכך: אף שהשיר בעל המסר המפורש "הורגי השדות" לא נכלל בספר, הרי שהעמדה המשתמעת ממנו כלפי הערבים (בין התעלמות לדמוניזציה) חודרת גם לדפי *כוכבים בחוץ*, הן בהעלמת הערבים מנוף הארץ, והן בעיצובם המופשט והמזוקק עד כדי "מַשְׁטֵמָה צָרוּפָה".

ד. המפנה: התייצבות לימין הנרדפים

כֵּן, יָדַעְנוּ הֵיטֵב: יֵשׁ בְּלֵב עַרְבֵּי מְדִינַת יִשְׂרָאֵל
גֶּחָלִים שֶׁלֹּא שׂוּם "שְׁאַר-רוּחַ" יָפִיג אֶת חֲמָן שֶׁמִּטֶּבַע.
יֵשׁ מִכְוַת זִכְרוֹנָהּ שֶׁל תְּבוּסָה, יֵשׁ מִכְוַת שִׁלְטוֹן זָר וּמִכְוַת עִיר וָתֵל
שֶׁהָיוּ לַזּוּלַת לְנַחֲלָה. לֹא הִשְׁכִּיחוּ אֶת זֹאת שׂוּם פִּתּוּחַ וָשֶׁפַע.
("מהומות בנצרת", 1958).

1. אשמת הנערים

מפנה של ממש בעמדתו של אלתרמן כלפי הערבים מתגלה ב-1945, בשיר "מקרה פעוט" שהתפרסם ב"טור השביעי" ([12.8.1945] אלתרמן, 1973: 203), ובו מאופיינים הערבים הפלסטינים לראשונה כקורבנות תמימים של המפעל הציוני. לאחר "יתד" שבו מעוצבים הערבים כנוודים, ללא מאפיינים של עובדי אדמה; לאחר "הורגי השדות" שבו הם יושבי כפרים מרוחקים שלא עשו דבר לטובת הקרקע וכל מטרתם היא להשמיד את יבולי החלוצים, ללא סיבה, והם מדומים לפולש זר; לאחר שירי המאורעות ב"רגעים"; לאחר "מערומי האש" שבו אין הם אלא "משטמה צרופה" ותו לא, לאחר כל אלה, ב"מקרה פעוט" מתגלים הערבים לפתע כמי שיושבים

[24] חיה שחם: שלושה עצי זית: מטונימיות ארץ-ישראליות בשירים מאת אלתרמן, פן ולאה גולדברג. הרצאה במסגרת הכנס הבינאוניברסיטאי ה-19 לחקר הספרות העברית על הנושא: "ייצוגי ארץ-ישראל בספרות העברית לדורותיה", אוניברסיטת חיפה,19-21.4.2004.

על אדמתם ומעבדים אותה, במקום מוגדר שיש לו שם. ואילו היהודים, דווקא הם מעוצבים כעוברי אורח חומסי יבולים.

השיר מתאר אירוע שבו בני נוער "כְּחֲלַי-חֲלָצוֹת" (אלתרמן ביקר קשות את תנועות הנוער, ובטור "אִלּוּף יְלָדִים" [16.4.1943, שם: 197] הוא מלגלג על התופעה[25]) עברו ברכבת ליד טול-כרם, ראו מקשאת אבטיחים של ערבים, שדדו והשחיתו אותה. השיר מחקה באירוניה את נימת דיבורו של נואם הסתדרותי המרבה בפנייה "רַבּוֹתַי". מעניינת הדגשת העיר הערבית על ידי חזרה על שמה: "לְיַד טוּל-כֶּרֶם, רַבּוֹתַי, לְיַד טוּל-כֶּרֶם". אמנם שם העיר עבר 'גיור' מסוים (השם בהגייה המקורית הוא "טוּל-כָּרֶם". משורר כאבות ישורון היה מקפיד לשמור עליו, מן הסתם), אך הפעם מזכיר אלתרמן יישוב ערבי שיש לו שם, ואינו איזה כפר אלמוני חורש רע. הנימוקים לגזל האבטיחים הם:

כִּי רַב הַחֹם / וְכָאן לֹא גְּבַת אוֹ שְׂדֵה-נַחוּם,/ וְאֵין מָקוֹם לְהִסּוּסִים. כָּאן חוּץ-לַתְּחוּם.

כלומר, על פי השקפותיהם המוסריות של בני הנוער, ערכי התנועה אינם מחייבים כאשר מדובר בערבים.

הָיָה שָׁם נַעַר עֲרָבִי./ צָעַק,/ הֵטִיחַ,/ אֲבָל קָטָן הָיָה הַנַּעַר, זַאֲטוּט./ הוּא לֹא עָצַר אֶת הִלּוּלַת-הָאֲבַטִּיחַ,/ כִּי מַה כֹּחוֹ סוֹף-סוֹף מוּל נֹעַר בֶּן-תַּרְבּוּת?

התמונה מעוצבת כדרמה קטנה, שבה המושא להזדהות הוא הילד הערבי חסר-האונים: השם "זַאֲטוּט" משמש בדרך כלל לציון חיבה. בסיפור זה ה"רעים" הם דווקא היהודים, בני הנוער מן הקיבוצים, מלח הארץ, שראשם אולי שטוף באידיאולוגיות סוציאליסטיות והומניסטיות, אך יחסם אל האחר הוא יחס מתנשא, מתעלם, גזעני: "אִם מְטַפְּחִים אָנוּ חֲזוֹן-גְּדוֹלוֹת אוּטוֹפִּי,/ גַּם בִּקְטַנּוֹת חוֹבָה לִנְגֹּעַ לִפְרָקִים", מסייג המשורר את דבריו בנימה אפולוגטית, אך מראה בכך את סלידתו לא רק מהמעשה המכוער, כי אם גם מהצדקנות האידיאולוגית המאפיינת את מבצעיו. אלתרמן מכנה את המעשה "שֹׁד" ודורש "לִקְרֹא לַדְּבָרִים בִּשְׁמָם": זהו אחד מאותם "מוּמִים שֶׁנִּסְתָּרִים הֵם מֵעֵינֵינוּ" ויש לחשוף אותם.

ראוי לשים לב להתהפכות הפרדיגמה שחלה בתשתית המיתית של 'מלחמת המזרע והישימון': בעוד ב"הורגי השדות" היהודים מייצגים את עובדי האדמה החיים עמה בהרמוניה, ואילו הערבים הם שודדים נודדים, המגיחים מאי-שם כדי להשמיד יבולים ולחזור למקומות מחבואם, בעוד ב"מֶקדש לרכבת" את שדות היהודים מציתים הערבים העוברים ברכבת, הרי שב"מקרה פעוט" התפקידים התחלפו: עובדי האדמה התמימים הם הערבים, מגדלי אבטיחים ב"קְדֵשַׁת עֲמַל-כַּפַּיִם", ואילו היהודים – הם הם עוברי אורח נודדים, החולפים ברכבת, עוצרים רגע, שודדים את היבול ונעלמים לאי-שם. קשה שלא לחשוב על הסמליות הרחבה של היפוך זה, לגבי הנרטיב הציוני כולו ומערך ההצדקות שלו, זה ששירתו של אלתרמן תרמה לו לא מעט. קריאה חתרנית של השיר עשויה לגלות בו ניצנים של לא-מודע פוליטי (Jameson, 1981: 61-65) העומד בסתירה למערכת האמונות המוצהרת של המשורר. מכל מקום, מכאן ואילך יחסו של אלתרמן אל שאלת

[25] כִּי חִלְקוּם לִדְגָלִים / וּלְחֲלָצוֹת אוּנִיפּוֹרְמוֹת,/ כִּי אֶצְלֵנוּ גְּדֵלִים/ תִּינוֹקוֹת-עַל-פְּלַטְפּוֹרְמוֹת!/ יֶלֶד-רוֹבּוֹט! תֵּכִּי! יֶלֶד-כְּלִי-וּמַכְשִׁיר! [...] אֵיךְ קוֹרְאִים לַמַּחְזֶה? הַשְׁחָתָה וּדְבַר חֵטְא!/ אֲבָל פֹּה, בִּלְשׁוֹנֵנוּ, לְחֵן וְיִפִי-תֹּאַר,/ קוֹרְאִים גַּם לָזֶה – / תְּנוּעַת נֹעַר!" (אלתרמן, 1973: 198-199).

היחסים עם הערבים מורכב יותר, חרד יותר, ואין בו הצדקה אוטומטית של כל מה שעושים היהודים. הערבים אינם נתפשים עוד כגוף מונוליטי וכאויב בלבד. קיימת הבחנה בין מי שרוצה לפגוע ביהודים לבין מי שרוצה לחיות בשלום, ויותר ויותר נטייה לגלות גם בצד השני את הנרדף ואת הקרבן.

בעיצומם של קרבות מלחמת העצמאות, פרסם אלתרמן את השיר "עַל זֹאת" (*דבר*, 19.11.1948, אלתרמן, 1973: 149)[26], שברובד הגלוי שלו הוא מוחה נגד רצח אזרחים חפים מפשע במלחמה. השיר נפתח בתיאור רצח בדם קר של זקן ערבי על ידי חייל יהודי בעיר כבושה:

> הוּא חָצָה עֲלֵי גִ'יפּ אֶת הָעִיר הַכְּבוּשָׁה - / נַעַר עַז וְחָמוּשׁ... נַעַר-כְּפִיר!/ וּבָרְחוֹב הַמֻּדְבָּר/ אִישׁ זָקֵן וְאִשָּׁה/ נִלְחֲצוּ מִפָּנָיו אֶל הַקִּיר.// וְהַנַּעַר חִיֵּךְ בְּשִׁנַּיִם-חֲלָב:/ 'אֲנַסֶּה הַמִּקְלָע'... וְנִסָּה./ רַק הֵלִיט הַזָּקֵן אֶת פָּנָיו בְּיָדָיו.../ וְדָמוֹ אֶת הַכֹּתֶל כִּסָּה.

השיר, שמקובל לקשור אותו לכיבוש לוד ולאירועים שהתלוו אליו (ראו, למשל, לאור, 1995: 122), פורסם בימי 'מבצע יואב' (במישור החוף הדרומי) ו'מבצע חירם' (בגליל), כחמישה חדשים לאחר כיבוש לוד (שנערך ב-11-12 ביולי 1948). זמן קצר לפני פרסום השיר נכבשה באר שבע (21.10.48), כך שהשיר יכול היה להיכתב גם עליה. עם זאת, תיאור הזוועה בשיר מתאים עד מאוד גם לעדויות של מה שהתרחש בלוד. על הטבח ועל ממדיו ניתן ללמוד ממחקריהם של בני מוריס (מוריס, 1991: 272-283) ושל אלון קדיש ואברהם סלע (קדיש וחוב', 2000: 43-56)[27]. התיאור שמביא אלתרמן בשירו דומה למדי לקטע עדות שכתב חייל בשם גדעון שהשתתף בכיבוש לוד, אם כי, יש להודות, נופל ממנו בהרבה מבחינת עיצוב תהליכי הנפש של הדמות:

> פרצנו בסער דוהר לעיר הערבית [...] והנה לנגד עיני ג'יפי הדוהר, אני יושב בו רכון קדימה, ידי במקלע היורה לכל עבר את אשו. ואיני חש ואיני מרגיש מאום, מלבד אדישות ופעולה מיכנית של יריה גרידה [...] והנה בפתח הפרוץ של הבית ממולי עומדת ילדה ערביה, עומדת וצועקת בעינים מלאות פחד ואימה [...] סביבה על הקרקע מוטלות גוויותיהם של בני משפחתה. עדיין מרטטים, והמוות עוד לא גאלם מיסוריהם. קרוב אליה מוטל גוש בלואי סחבות – אמה, המושיטה ידה ומנסה לאספה לבית פנימה. והילדה אינה מבינה דבר, עומדת שותתת דם וצועקת לחללו של עולם [...] ואני, היריתי בה? האם לא נרתעה ידי למראה? האם לא פסקתי מלשלוח מוות ואבדון גם כאן? [...] והנך מתפלא, מאין תאוות הרצח הזו? מה, וכי בגלל שחברך – אחד – נפל או נפצע, הנה אִבַּדְתָּ כל צלם אדם

---

[26] הציטוטים כאן הם מהמקור (*דבר*). בגרסה שנכללה בספר הוכנסו שינויים מסוימים.

[27] ביחס למה שהתרחש בלוד קיימות מספר גרסאות. בני מוריס מדבר במפורש על "טבח" (מוריס, 1991: 272-283). אלון וקדיש מדברים על כ-250 אזרחים לא חמושים שנרצחו בהלך הקרבות: "מן המחקר מסתבר שאין כל עדות ישירה לטבח שבויי מלחמה במסגד הגדול ב-12 ביולי. אין בכך כדי להפחית ממוראות פעולות גדוד 89 בדרום העיר ב-11 ביולי, ומתוצאות פעולת הגדוד ה-3 כשחזר והשתלט על העיר אחרי חדירת השריוניות הירדניות למחרת. פעולות אלה גרמו למספר רב של קורבנות ערבים, חלקם אזרחים (ביניהם נשים וילדים)" (קדיש וחוב', 2000: 55). על הגירוש מלוד כותב קדיש: "הגירוש התבצע במהלך ה-13 ביולי. לתושבים נמסרה הודעה על-ידי כרוז וחוליות חיילים שעברו מבית לבית. התושבים הוזהרו שאם יישארו – חייהם בסכנה. בעת היציאה מהעיר אף נורו יריות מעל ראשי היוצאים [...] תיאורי הגירוש של עדי-ראייה יהודים וערבים תמימי-דעים לגבי אימיו..." (שם: 49).

ואתה הורג ומשמיד? – כן! בגלל שאיני יודע מה קרה לחברי [...] אני הורג כל אדם ששייך למחנה אויבי: גבר, אישה, זקן, או ילד. וידי אינה נרתעת (קדיש וחוב', 2000: 143-144).[28]

עדות על כך שאלתרמן אכן ידע על הטבח בלוד מביא יעקב אורלנד בשיר "זוטות" בספרו *כז שירים - נתן היה אומר*. השיר מספר איך

יָמִים סְפוּרִים לְאַחַר כִּבּוּשׁ לוֹד וְרַמְלָה הִצִּיעַ יִצְחַק שָׂדֶה לְנָתָן [אלתרמן] וְלִי/ לְהִלָּווֹת אֵלָיו לְסִיּוּר בַּאֲתָרֵי הַקְּרָבוֹת הַלָּלוּ.

אלתרמן מסרב להצטרף, ואורלנד נוסע עם שדה לבדו:

פִּצְעֵי הַקְּרָב הָיוּ עֲדַיִן פְּעוּרִים בְּכָל פִּנָּה [...] הַגִּ'יפּ חָלַף בֵּין חֲלָלִים שֶׁטֶרֶם נִקְבְּרוּ, עֵינַיִם קְפוּאוֹת. פֹּה וָשָׁם/ כְּרֵסוֹת נְפוּחוֹת שֶׁל יְלָדִים. שַׁלְמֵי-הַשָּׁוְא הַנִּצְחִיִּים.

המראות מזכירים לאורלנד את מראות הטבח בעיר הולדתו באוקראינה, שלו היה עֵד בהיותו בן חמש שנים:

כָּל הָעֵת עֵרְפְּלוּ אֶת עֵינַי בְּעֵרְבּוּבְיָה חֲרִדוֹת הַמְּצִיאוּת וְזִוְעוֹת הַזִּכָּרוֹן./ מַרְאוֹת טֶעטִיעֶב שֶׁלִּי. הַפּוֹגְרוֹמִים. פִּגְרֵי סָבִי וְסָבָתִי, דּוֹדַי וּבְנוֹתֵיהֶם...

יצחק שדה אומר לו:

"אִם אֵינְךָ יָכוֹל – נַחֲזֹר. חָשַׁבְתִּי שֶׁסּוֹפְרִים/ צְרִיכִים לִרְאוֹת. כְּדֵי לָדַעַת. כְּדֵי לִזְכֹּר".

לאחר הסיור מספר אורלנד לחבריו בבית קפה בתל אביב את מה שראה. אלתרמן מגיע מאוחר יותר:

"נוּ, מָה!" שאל אותי. "חָזַרְתָּ? גָּמַרְתָּ לְסַפֵּר לָהֶם עַל הַסִּיּוּר?.../ בְּכַוָּנָה אֵחַרְתִּי. לֹא רַק שֶׁאֵינִי מְסֻגָּל לִרְאוֹת. גַּם לִשְׁמֹעַ קָשֶׁה לִי" (אורלנד, 1984: 81-82).

חמישה חודשים עברו בטרם העז אלתרמן לפרסם את שיר המחאה שלו על פשעי המלחמה שאותם לא רצה לראות ועליהם לא רצה לשמוע.

השיר מדבר בפירוש על "פּוֹשְׁעֵי מִלְחָמָה" וקובע:

אַכְזָרִית מִלְחָמָה! הַמַּטִּיף הַתָּמִים/ בְּאֶגְרוֹף מִפָּנֶיהָ יֵחָזֵר!/ אַךְ לָכֵן/ צוּ הַיֹּשֶׁר וְצוּ הָרַחֲמִים/ לוּ יִהְיֶה בָהּ כָּמוֹהַ אַכְזָר!// [...] לוּ יוּכְנוּ בְּיָדָהּ עֲנָשִׁים שֶׁל פְּלָדָה!/ בָּתֵּי דִּין צְבָאִיִּים שֶׁל שָׂדֶה!// תְּמֻגַּר הַשַּׁלְוָה הַלּוֹחֶשֶׁת 'אָכֵן'.../ וִירֵאָה אֶת פָּנֶיהָ בָּרְאִי!/ יַעֲמֹד הַחַיָּל הָעִבְרִי! יִתְגּוֹנֵן/ מִקַּהוּת הַצִּבּוּר הָעִבְרִי!

באמירה ארס-פואטית מתפלמס המשורר עם אלה "הַמְפַיְּטִים רַק עַל קֶסֶם הֹדָּה" של המלחמה, וטוען שיש לכתוב גם על כך בשירים: "מִלְחַמְתֵּנוּ תּוֹבַעַת בִּטּוּי וְשִׁירִים.../ טוֹב! יוּשַׁר לָהּ, אִם-כֵּן, גַּם עַל זֹאת!". השתיקה פירושה – הפיכתם של "בָּנִים וּבָנוֹת"[29], וַאֲנַחְנוּ אִתָּם [...] לִתְחוּמָם שֶׁל פּוֹשְׁעֵי מִלְחָמָה". "אנחנו" – הכוונה אולי לכל מי שמסכים עם התופעה בדיבור או בשתיקה, ובכלל זה – המשוררים.

אף שאפשר להבין את התלהבותו של ברוך קורצווייל (לדבריו, אלתרמן הוא "הלוחם האמיץ, רב הכשרון, למען כבוד האדם [...] [השיר "על זאת" הוא] זעקת המצפון, הקטיגוריה החריפה ביותר שהושמעה נגד השאננות שבכל החוגים, נגד ההפקרות המוסרית [...] [ה]פאתוס המוסרי,

[28] מתוך: *לזכר רע*, גבת, ד' תמוז תש"י.

[29] כך בנוסח המקורי. הנוסח בספר: "חוֹגְרֵי כְּלֵי לוֹחֵם..."

ההומניסטי [ה]זה [...] קול המצפון היהודי [...] לתהילה היא לספרותנו". קורצווייל, 1949), מן הראוי להקשיב לקולו של יצחק לאור (שאת דבריו יש לראות בהקשר הכללי, לאו דווקא זה של אירועי לוד):

> ב"על זאת", הוא כותב שיר מחאה נגד מעשי נקם. וכיוון שאין הוא מבקש לכתוב שיר אופוזיציה – אמצע הקרבות – הוא מסתיר משהו נורא, כמו כל מלודראמה, משהו שאי-אפשר לאומרו. הרי לא מדובר בנער אחד, וגם לא בזקן אחד. בלוד, באותו יום, נטבחו עשרות בני-אדם. [...] אבל אלתרמן היה משורר חצר מובהק. הוא ידע הרבה יותר ממה שכתב בשיר. הנער על הג'יפ לא היה נער על ג'יפ. הוא היה מטונימיה [...] והנה כך, הגרון הפרטי של אלתרמן משרת לגמרי, ולא במקרה, את מה שרשום ביומנו של בן-גוריון [...] מאז ומתמיד חילק השלטון, כל שלטון, את הפשעים לשניים: אלה שנעשים משמו – והם אינם פשעים [...] ואלה שאינם נעשים משמו, ואשר על כן יש להעמיד לדין את מבצעיהם [...] אבל אלתרמן לא אמר מלה אחת בעניין הגירוש. ובן-גוריון חילק כמובן את השיר לחיילים [...]. ראוי לשים לב לעובדה שהעניין עצמו, ה"דבר", נקרא אצל אלתרמן "זאת". מה פירוש "זאת"? האם אלתרמן ידע על הטבח בלוד? ודאי. אחרת לא היה כותב את השיר. האם ידע על הקשר שבין הטבח לגירוש? ודאי. אחרת לא היה נמנע מלהזכיר את הגירוש הזה (לאור, 1995: 124-126).

דברים קשים אלה מציגים את אלתרמן לא כאופוזיציונר לוחם, כי אם כמשתף פעולה עם ההנהגה הפוליטית: לא השלטון אשם, כי אם החייל הבודד. ואם בלוד מדובר, הרי אין זו יוזמה מקומית של חייל: מפקד הגדוד עצמו נתן פקודה מפורשת "לירות בכל מטרה" (קדיש וחוב', 2000: 44). מכאן גם הרדידות המביכה שבה מציג המשורר את מניעי החייל ("אֲנַסָּה הַמִּקְלָע"), מבלי לגלות כל הבנה למצוקה הפסיכולוגית האיומה שבה הוא נתון. גדעון החייל, לעומתו, מיטיב לתארה בזוועה קודרת, כשהוא מתבונן בעצמו מבחוץ ונדהם לגלות ש"הנה אִבַּדְתָּ כל צלם אדם". בנוסף לכל אלה עולה השאלה המטרידה מדוע המתין אלתרמן חמישה חודשים עד שהגיב על פשעי המלחמה, שעליהם ידע בזמן אמיתי.

בן גוריון אכן חילק את השיר לחיילים בצירוף מכתבו אל המשורר, ואף קרא את השיר בישיבת מועצת המדינה הזמנית (מוריס, 1991: 311), ובכך נעשה שותף כביכול לעמדה המוסרית העולה ממנו. המשורר מצדו גמל לו בכך שכאשר כינס את השיר בספר, הקדים לו פתיח בפרוזה (שלא היה בגרסה המקורית) ובו דברי שבח לשר הביטחון על ש"הוסיף לנאמר כאן את תֹקף סמכותו המפֹרשת. מעשהו זה [...] שָוֶה כל שיר, הן מצד התכלית והן מצד המופת והכֹח הפנימי". אם הייתה בשיר כוונת מחאה כנגד הצבא ושולחיו, הרי שהיא עוקרה לחלוטין במהלך המתוחכם של בן גוריון, ובהיענותו הנלהבת של המשורר למהלך זה. צה"ל הפך את השיר לטקסט חובה בהקשר של הצירוף האוקסימורוני המפוקפק 'טוהר הנשק', והמשורר זכה לאליבי של מי שאינו שותף לקשר השתיקה. האשמים שנותרו הם אפוא החייל פושע המלחמה והציבור העברי קהה החושים. הדרג המדיני יצא זכאי. למרות הסתייגויות אלה מהווה השיר חוליה חשובה במהלך שחל באותו זמן בשירה הפוליטית של אלתרמן, מהלך שבו נתפסים הערבים הפלסטינים לא כאויב אכזר, אלא כבני אדם שיש לנהוג בהם באנושיות.

2. אשמת השלטון

אם ב"מקרה פעוט" וב"על זאת" מוטלת האשמה על ה'נערים', כלומר מדובר בחריגים, במקרים חד-פעמיים כביכול, הרי שבטורים שנכתבו לאחר קום המדינה מעז המשורר לומר שמדובר במדיניות מכוונת כלפי הערבים, שמקורה בממשלה ובעומד בראשה, ובכך הוא מתגלה כמשורר מחאה של ממש. בלא מעט טורים שנכתבו באותן שנים הוא דן באירועים שבהם פוגעת המדינה באזרחיה הערבים, בגופם, בזכויותיהם ובכבודם כבני אנוש, ונראה שרגישותו לעניין גוברת והולכת, ומחאתו מחריפה מפעם לפעם. בטורים אלה הוא מביע הזדהות עם החלש ועם הנרדף, ויש בהם עמדה הומניסטית עקבית שעליה הוא מוכן להיאבק. הוא נאבק גם בגילויים של שתיקה ושל השתקה, ומוכן להתייצב גם כנגד בן גוריון עצמו: "כמה אנשי רוח מלבד אלתרמן נזעקו באותה השעה כדי לעורר את השאלה הערבית ולהפקיעה מגדר הקונצנזוס, קרי: סמכותו הגמורה של בן-גוריון?", שואל קומם (קומם, 1989: 60).

בשני טורים מגן המשורר על זכות הדיבור של חבר הכנסת הערבי תופיק טובי ועל כבודו, תוך הבעת מחאה נגד התנהגות הצבא בעת סריקות בכפרים ערביים. "וּבְכֵן: מִי תוּפִיק טוּבִּי? הוּא חֵבֵר הַכְּנֶסֶת./ הוּא קוֹמוּנִיסְט עַרְבִּי. בְּבֵית הַנִּבְחָרִים/ יוֹשֵׁב הִנּוֹ בִּזְכוּת-מְלֵאָה וְלֹא בְחֶסֶד..." ("הנזיפה בתופיק טובי", [18.11.1949] אלתרמן, 1973: 276). וכן: "בְּפִיו הָיוּ עֲבָדוֹת לֹא-הֲפָרְכוּ-עָדַיִן/ וַחֲקִירָה דָרַשׁ הוּא". בפתיח לטור כותב המשורר ש"בהצבעה נתקבלה הצעת ראש הממשלה לעבר לסדר היום", ובכך הוא מותח ביקורת גלויה על בן-גוריון: "לְלֹא דִּיּוּן הוּסַר זֶה הַנּוֹשֵׂא. מַדּוּעַ?". בשאלה הרטורית "מַדּוּעַ?" מהדהדת האשמה חריפה: מן הסתם יש סיבה לכך שראש הממשלה מתנגד לחקירה. הוא לא מרפה מהנושא וממשיך להגן על טובי ועל עמדתו נגד אכזריות הצבא כלפי הערבים גם שלוש שנים מאוחר יותר בטור "סערה על פני סדר היום" ([4.7.1952] שם: 284). התביעה שלו היא בשם הדמוקרטיה וחופש הדיבור: "אֹמַר כִּי חֵרֶף כֹּל חַיֶּבֶת הָעֲצָרָת/ לָדוּן בְּקִטְרוּגוֹ! כָּל עוֹד קוֹלוֹ יָחִיד הוּא/ וְכָל עוֹד אֵין אָחֵר/ עוֹשֶׂה אֶת זֹאת אַחֶרֶת!". הוא חוזר ודורש חקירה, וקובע באמירה תמימה או מיתממת "כִּי עַל הַפָּרָשָׁה עַ צְ מָ הּ וּתְמוּנָתָהּ [...] אֵין הַצִּירִים וְאֵין הַשַּׂר וְאֵין הַמֶּמְשָׁלָה בְּכְהֻנָּתָהּ/ יוֹדְעִים עַד לַבְּדִיקָה/ הַרְבֵּה יוֹתֵר מִמֶּנִּי!". השר המדובר הוא, כמובן, שר הביטחון. קביעה זו נשמעת יותר כתהייה, שבה נרמזת האשמה לא רק נגד הצבא, אלא גם, ובעיקר, נגד הממונים עליו[30].

בטור "צרכי בטחון" ([14.7.1950] אלתרמן, 1973: 279) מגנה המשורר את הסריקות אחר 'מסתננים', שהם נשים, זקנים, נכים, ילדים, ואת גירושם: "נֶעֱקְרוּ הַנָּשִׁים מִן הַטַּף בְּקַת" וגם "הָעִוֵּר שֶׁגֹּרַשׁ עִם הַיֶּלֶד". באנלוגיה עתירת קונוטציות הוא מזכיר שגם מי שהצביע בכנסת בעד הורדת ההצעה בעניין מסדר היום הוא עצמו, בעצם, "יְהוּדִי, מְזַיֵּף דַּרְכִּיּוֹת מִדּוֹר-דּוֹר,/ מִסְתַּנֵּן/ בֶּן

[30] ראו גם קומם, 1989: 60. באותו עניין עצמו כתב גם אלכסנדר פן (בחתימה "יוד חית") את הטור "סגנון ומחוללו" (*קול העם* 14.7.1952): "הַנִּרְצָחִים – עוּבְדָה./ חֶרְפַּת הַשּׂוֹד – עוּבְדָה הִיא [...] כִּי שַׂר-פִּתְחוֹן-הַפֶּה מַכִּיר אֶת הָאֱמֶת/ גַּם בְּהִגּוּי מָלֵא וְגַם בְּחֹסֶר 'אֶת'!". האשמים, לדבריו, אינם רק מבצעי הפקודה: "הֵם [...] יוֹשְׁבִים עַל סַפְסְלֵי הַמֶּמְשָׁלָה הַזֹּאת!". מה שרומז אלתרמן אומר פן במפורש.

בְּנָהּ שֶׁל מִסְתַּנֶּנֶת". בכך הוא מקהה את עוקצה של אותה מלה, 'מסתנן', אחד מיצירי השיח הביטחוני של אותם ימים, לפיה אדם המנסה לשוב אל ביתו, אם הוא ערבי, הריהו אויב המדינה. הוא חוזר על אותה אנלוגיה בשני טורים שהתפרסמו בהפרש של שבוע זה מזה - "שני אמצעי בטחון" ([31.7.1953] שם: 291) ו"ישן וגם חדש" ([7.8.1953] שם: 295). הוא מבטא בהם זעזוע לנוכח הקשיחות והאטימות ביחסם של השלטונות ל'מסתננת' ערבייה חולה, שנאסרה עם שני ילדיה לאחר ארבע שנים של ניסיונות להיכנס לארץ:

אוּלַי גַּם הַמְּדִינָה אֲשֶׁר בְּאֵיזֶה חוּט/ קְשׁוּרָה הִיא אֶל הִיסְטוֹרְיָה יְהוּדִית מֵבֶהֱקֶת/ וְשֶׁעַל-כֵּן, עַל אַף הַנֹּחַג וְהַזְּכוּת,/ דְּבַר מָה אוֹתָהּ מַרְתִּיעַ וּמוֹשֵׁךְ לָסֶגֶת/ מֵרְדֹּף בְּלִי קֵץ אִשָּׁה בְּלִי תְּעוּדַת זֶהוּת...

בשיר השני הוא מזכיר את השיר הקודם, שבו ציין ברבים "עִנְיַן צַיִד אֶחָד/ שֶׁעוֹרְכִים אָנוּ כָּאן [...] עַל אִשָּׁה/ וְעַל שְׁנֵי/ יְלָדִים/ (עַרְבִּיִּים)". השימוש במלה "ציד" מבטא את סלידתו מהדה-הומניזציה של מושאי אותה מדיניות; ההפרדה לטורים קצרצרים בני מלה או שתיים מדגישה את הזעזוע והזעם שחש הדובר. אלא ששירו הקודם בעניין זה לא זכה לכל תגובה רשמית. את אכזבתו מהשתיקה הוא מביע באמצעים דומים לאלה שבהם הביע את הזעזוע: "אַךְ הִנֵּה: לֹא הֶסְבֵּר, לֹא הֶכְחֵשׁ, לֹא אִשּׁוּר./ שֶׁקֶט/ רִשְׁמִי/ גָּמוּר".

ועוד: הטור "לענין של מה בכך" ([7.9.1951] שם: 281) דן בהריגת ילד באום אל-פחם (אזרח המדינה, מדגיש אלתרמן) על ידי חייל: זה "אַךְ רֶצַח", הוא קובע, ומוחה נגד ההתעלמות והשתיקה, שלא כמו במדינות מתוקנות, שם זה היה מעורר טלטלה. האזרח הפשוט "...חוֹזֵר וְצוֹלֵל בִּשְׁתִיקַת-אֲדִישׁוּת/ אֲטוּמָה וְקֵהָה/ וּפְלִילִית וּמְטֻפָּשֶׁת". ב"לחש סוד" ([9.1.1953], שם: 287) הוא מגנה את סירובו של הפרקליט הצבאי למסור לשופט מי ירה בכפר ערה, הרג שני ערבים ופצע חמישה: "יֵשׁ סוֹדוֹת צְבָאִיִּים! הֵם חוֹמָה וּבְרִיחַים/ בֵּין אֱמָה וּבֵין צַר שֶׁאָזְנוֹ מוּעֶדֶת, —/ אַךְ אֵין סוֹד/ הַיָּכוֹל וְצָרִיךְ לִהְיוֹת חַיִץ/ בֵּין הָעַם לְבֵין קוֹל הַמִּשְׁפָּט וְהַצֶּדֶק". הקביעה שמדובר ב"רצח", גינוי גילויים של שתיקה "אֲטוּמָה וְקֵהָה וּפְלִילִית" והתביעה החוזרת ונשנית להקשיב ל"קוֹל הַמִּשְׁפָּט וְהַצֶּדֶק" מלמדים שאלתרמן אכן מבטא עמדה מוסרית והומניסטית אמיצה, לעתים אופוזיציונית ממש, בשאלת היחסים עם תושביה הערבים של הארץ. אין להקל בכך ראש. ניתן להזכיר גם את הטורים "טֹהַר מדות" (שם: 354), "הצעירה שנישאה לערבי" ([28.9.51] שם: 357) ו"לשאלת הכבוד" ([4.5.56] אלתרמן, 1972ג: 367), שבהם הוא מגנה תופעות של גזענות נגד ערבים.

3. "גַּם אֶל שֹׂרֶשׁ וְגַם אֶל צַמֶּרֶת"

עמדתו הנחרצת של אלתרמן נגד פגיעה בפלסטינים תמימים, גם מעבר לגבול, באה לידי ביטוי גם בטור "על דבקות שאינה במקומה" ([23.10.53], אלתרמן, 1995: 129), שבו מגנה המשורר את פעולת התגמול בכפר קיביה שבנפת רמאללה שבוצעה ב-15.10.53, ובה נהרגו ונפצעו 69 מתושבי הכפר. הוא מגדיר את הפעולה כ"מַעֲשֶׂה חָשֵׁךְ [...] אֲשֶׁר פְּסָלְתּוֹ אֵינָהּ שְׁנוּיָה בֵּינֵינוּ בַּמַּחְלֹקֶת" ודורש לגנותה בפומבי: "וּמֶה הָיָה נִגְרַע מִן הַמְּדִינָה וְהָאֻמָּה/ לוּ קַמְנוּ וְשָׁלַלְנוּ זֹאת/ בְּקוֹל גָּדוֹל וּלְעֵינֵי כֹּל". את העובדה שהטור כתוב ברמזים, בלי שיוזכר השם קיביה ובלי שיתואר המעשה, יש להבין על רקע ההכחשה הרשמית של ממשלת ישראל בדבר מעורבות צה"ל בפעולה. בנאום ברדיו ב-19.10.53 טען בן גוריון שהפעולה הייתה תגובה ספונטנית של אזרחים מיישובי הספר, ו"ממשלת

ישראל דוחה בכל תוקף את הגירסה האווילית והפנטסטית שכאילו שש מאות איש מצבא הגנה לישראל השתתפו [בהתקפה] נגד כפר קיביא" (מובא על ידי דבורה גילולה, שם: 348). הטור של אלתרמן מגנה אפוא לא רק את פעולת צה"ל ואת מקבלי ההחלטה אודותיה, דהיינו הממשלה ושר הביטחון, אלא גם את ההכחשה ואת השתיקה הנלוות אליה.

ארבעה טורים הקדיש אלתרמן לפרשת הטבח בכפר קאסם, אירוע שהתרחש ב-29.11.1956, עם פרוץ מלחמת סיני. יחידה של משמר הגבול ירתה בתושבים שחזרו לבתיהם בלי שידעו על הקדמת עוצר שהוטל על הכפר. באירוע נרצחו 49 גברים, נשים וילדים ונפצעו עשרות. אלתרמן יוצא בטוריו בכתב האשמה חריף נגד פגמים מוסריים חמורים בחברה הישראלית, בעיקר בהקשר של היחס אל האוכלוסייה הערבית, ורומז גם לחלקה של הממשלה בפגמים אלה. הטור "תחום המשֻלש" ([7.12.56] שם: 355) פורסם שמונה ימים לאחר הטבח, כאשר רוב פרטי המעשה היו עדיין חסויים. אלתרמן מוחה בו נגד ניסיונות ההשתקה ותובע לחשוף את "פְּרָטָיו שֶׁל אוֹתוֹ מַעֲשֶׂה מַחֲרִיד". כמו כן הוא דוחה את נוסח הודעת הממשלה, "הַהוֹדָעָה עַל 'נִפְגָּעִים', הַהוֹדָעָה הַעֲמוּמָה-הַחִוְרוּרִית [...] כִּי תְּהוֹם בֵּין הָעֲבֵדוֹת הַמַּבְעִיתוֹת וּבֵין הַהֵד". מול הניסוחים הפורמליסטיים הלקוחים מן השיח המשפטי, אומרת חיה שחם, הוא מציב "שורה של מילים אחרות כגון נבלה שנעשתה בישראל, תועבה, חלחלה, חימה, זעם, עושי הפשע, זעוה, אָשָׁם, מעשה דמים – שלכולן שורשים בטקסטים מקראיים, ובעיקר בספרי הנביאים, בתוך הקשרים של נבואות זעם בעקבות חטאים מוסריים בלתי-נסלחים" (שחם, 2002: 403). בכך הוא מאמץ פרסונה של נביא מן הנביאים הקלסיים[31]. טענתו של אלתרמן היא, לדבריה, ש"ההישענות על הצד המשפטי אינה יכולה להוות תחליף לפן המוסרי שהודחק" (שם).

את הטור "עם פסק-הדין" ([17.10.58], אלתרמן, 1972ג: 359)[32] כתב אלתרמן בעקבות פסק הדין של נאשמי הטבח. שלא כמו ב"תחום המשֻלש", הפעם מרשה לעצמו המשורר לתאר בתמציתיות חלק מן הזוועה, על פי העדויות במשפט, והוא פותח in media res במלים אלה:

> וְאָז הִגִּיעָה מַשָּׁאִית וּמִתּוֹכָה הוּרְדָה וְנֶעֱרְכָה בַּסָּך וְנִקְטְלָה/ בִּפְקֻדַּת-אֵשׁ עֲדַת נָשִׁים מִתְחַנְּנוֹת עִם יְלָדוֹת.

בכך מדגיש המשורר שמדובר ברצח לשמו ולא בשום דבר אחר[33]. הוא מבקר את דרך התנהלות המשפט ואת הניסיונות למנוע את הגדרת המעשה כרצח:

---

[31] (ראו קויפמן, 1955: 8, אופנהיימר, 2001: 41).

[32] הנוסח של הטור "פסק דין", כפי שכונס בספר, משלב בתוכו גם קטע מהטור "הדין וסביביו" (דבר, 24.10.58) (ר' שחם, 2002: 399, הערה 1).

[33] חיה שחם מנתחת שורות אלה כך: "הפתיחה הניטרלית כביכול: 'ואז הגיעה משאית' אינה מנבאת את המידע הקשה שייחשף מייד בהמשך לה. מידע זה מאורגן בשלישיית פעלים סבילים: "הורדה ונערכה בסך ונקטלה." אפקט הזעזוע נוצר דווקא מתוך אי-הבלטת הפועל האחרון ויצירת מעין שוויון-ערך בין שלושת הפעלים, שהשניים הראשונים מביניהם היו יכולים לכאורה, בתוך הקשר שונה, להוליך אל משמעות אחרת. בניגוד למבנה המשפט השכיח, הפותח בנושא, אלתרמן מגיע אל נושאו התחבירי של המשפט השני והחשוב "עדת נשים מתחננות וילדות", רק בסופו, לאחר הטפל (תיאור האופן) "בפקודת-אש". מן הבחינה הרטורית מושג כאן, באמצעות הדיסוננס שנוצר בין פקודת האש לבין נשים וילדות, ובאמצעות ההשהיה, אפקט שיא, המבליט את מלוא הזוועה מבלי להזדקק לתיאורים גרפיים ומפורטים.

שֶׁכֵּן עָבְרוּ שְׁנָתַיִם עַד שֶׁהֵבְקִעוּ חוֹמוֹת שֶׁל סַנְגּוֹרְיָה וּסְיָגֵי נֹהַל/ וְעַד שֶׁהִתְבָּרֵר כִּי יֵשׁ יְכֹלֶת לְהַגְדִּיר זֹאת כִּרְצִיחָה.

כמו כן הוא מוחה על הסטת הדיון מהיבטים מוסריים להיבטים פורמליים של "כְּפִיפוּתוֹ שֶׁל חַיָּל לִפְקֻדָּה", "הַגְדָּרַת הַמֶּשֶׁג מִשְׁמַעַת":

הַשְּׁאֵלָה (בַּשֶּׁלֶב הַמֻּקְדָּם...)/ אֵינָהּ שְׁאֵלַת/ הַמֶּשֶׁג מִשְׁמַעַת,/ כִּי אִם שְׁאֵלַת הַמֶּשֶׁג צִמְאוֹן-דָּם/ וּשְׁאֵלַת הַמֶּשֶׁג אַכְזָרוּת-מְזַוַּעַת" [...] וְלָכֵן יִגְּמְלוּ פַּרְשָׁנֵינוּ טוֹבָה/ אִם יִסְטוּ מִטָּפֵל, וְאֶל תּוֹךְ יַגִּיעוּ.

עתה דורש המשורר לפנות בדחיפות לטיפול ב-

סִגְנוֹן-הַמַּחְשָׁב וְהַלְכֵי-רוּחַ// אֶל רוּחוֹת וּנְטִיּוֹת נוֹדָעוֹת שֶׁרָוְחוּ/ וְרוֹוְחוֹת גַּם כַּיּוֹם. בְּמִקְרִים כְּמוֹ אֵלֶּה/ לֹא יוּכְלוּ הֵן לוֹמַר: לֹא יָדֵינוּ שָׁפְכוּ./ שֶׁכֵּן יֵשׁ לָהֶן יָד. שֶׁכֵּן יֵשׁ לָהֶן חֵלֶק.

בכך הוא רומז מן הסתם לגזענות כלפי הערבים אזרחי המדינה ולעמדות המצדיקות מדיניות של דיכוי ו"מַעֲשֵׂי / עָרִיצוּת וּשְׁרִירוּת". וכשהוא תובע לטפל בנגע "גַּם בִּכְלֵי-הַחֶבְרָה, גַּם בִּכְלֵי-מַמְלָכָה/ שֶׁיִּפְנוּ גַּם אֶל שֹׂרֶשׁ וְגַם אֶל צַמֶּרֶת", אי אפשר שלא לחוש, למרות ההתפתלות בניסוח, שהוא מטיל על הצמרת השלטונית חלק נכבד מן האחריות ומן האשמה[34].

בחירת הפרטים, כמו גם השמטתם של אחרים (שהרי ידוע כי חלק לא-מבוטל מן הנרצחים היו גברים), הן בעלות תפקיד מרכזי ביצירת הנרטיב ובחידוד הַתּוֹצָא העולה מתוכו" (שחם, 2002: 406-407).

[34] טור נוסף שנכתב בעקבות הפרשה הוא הטור בפרוזה "החנינה" ([13.11.59] אלתרמן, 1972ג: 364).

4. "וּמִעוּט מְדֻכָּא וְצוֹדֵק..."

בטור "מהומות בנצרת" ([9.5.58] 1972ב: 367) המתייחס לדיכוי אלים של הפגנת אחד במאי בנצרת, מציג אלתרמן עמדה חתרנית ובלתי שגרתית באותם ימים (ולא רק אז): הוא קורא להכיר באסון 1948 של הערבים ולהבין את כאבם ואת מרירותם. הוא מזכיר את חורבן הערים והכפרים ואת ההתיישבות היהודית במקומם ואת השלטון היהודי הוא מכנה "שלטון זר":

> כֵּן, יָדַעְנוּ הֵיטֵב: יֵשׁ בְּלֵב עַרְבִּיֵּי מְדִינַת יִשְׂרָאֵל / גֶּחָלִים שֶׁלֹּא שׂוּם "שְׁאַר-רוּחַ" יָפִיג אֶת חֵמָן שֶׁמִּטֶּבַע. / יֵשׁ מִכְוַת זִכְרוֹנָהּ שֶׁל תְּבוּסָה, יֵשׁ מִכְוַת שִׁלְטוֹן זָר וּמִכְוַת עִיר וָתֵל / שֶׁהָיוּ לַזּוּלַת לְנַחֲלָה. לֹא הִשְׁכִּיחוּ אֶת זֹאת שׂוּם פִּתּוּחַ וָשֶׁפַע.

מטפורות הגחלים ושלוש המכוות מבטאות בעוצמה לא רק את סבלם של הערבים אלא גם את האמפתיה העמוקה שחש כלפיהם המשורר. הוא מאשים את הממשלה בכך שבמקום שתגלה הבנה והתחשבות בערבים אזרחי המדינה היא נוקטת כלפיהם מדיניות של דיכוי ושל השפלה. על פי היחס אל המיעוט הערבי קובע אלתרמן שאי אפשר להעיד "עַל יִתְרוֹן מִנְהָגוֹ שֶׁל שִׁלְטוֹן יְהוּדִי לְעֵמַת מִנְהָגוֹ שֶׁל עוֹלָם". אולם אף שהוא דורש שינוי מהותי, אין הוא מעז לתבוע את ביטול הממשל הצבאי. זו אמנם "שִׁיטָה שֶׁקָּפְאָה עַל שְׁמָרִים", אך "יֵשׁ סְיָגִים וּכְבָלִים שֶׁל הֶכְרַח וְחוֹבָה" שסילוקם יגדע "יְתֵדוֹת בִּטָּחוֹן-יְסוֹדִי". וכך, גם כשהוא מכיר בסבלו של האחר, נשאר אלתרמן ביסודו 'משורר האומה', והאומה כוללת בהקשר זה יהודים בלבד.

> מַה שֶּׁיֵּשׁ לְשַׁנּוֹת הוּא יְסוֹד הַגִּישָׁה הַזּוֹרַעַת יוֹם-יוֹם/ הַשְּׁפָלָה וּבִזּוּי וּמְרוֹרִים [...] מַה שֶּׁיֵּשׁ לְשַׁנּוֹת הוּא הַקַּו, כָּ ל הַ קַּ ו ("זֶה מֵשֶׁג מְעֻרְפָּל/ אַךְ מְאֹד מֻחְשִׁי), כָּל הַקַּו הַהוֹפֵךְ זֶה שָׁנִים עֲשֶׂרֶת / אֶת צִבּוּר הָעַרְבִּים בַּמְּדִינָה לְצִבּוּר מְנֻדֶּה וּמֻשְׁפָּל,/ מְנֻדֶּה וְנִרְדָּף! זֶה מִרְיוֹ וְקוֹלוֹ שֶׁפָּרְצוּ בְּנַצָּרֶת. [...] זֶהוּ לֶקַח נַצָּרֶת. חֻקּוֹת עַם-וָעָם גַּם עָלֵינוּ חָלוֹת/ וּמִעוּט מְדֻכָּא וְצוֹדֵק – זֹאת נֹאמַר וּנְדַקְדֵּק בְּמִלֵּינוּ –/ הוּא מִעוּט הַהוֹפֵךְ אֶת הָרֹב לְצִבּוּר שֶׁל קְסָדוֹת וְאַלּוֹת. –/ לוּ נָסִיר בְּעוֹד-עֵת אֶת סִימַן-הַהֶכֵּר הַלָּזֶה מֵעָלֵינוּ.

יש לשים לב לשמות "הַשְּׁפָלָה", "בִּזּוּי" ו"מְרוֹרִים" וכן לשמות התואר הנרדפים, "מְנֻדֶּה" (פעמיים), "מֻשְׁפָּל", "נִרְדָּף" ו"מְדֻכָּא" – הגזורים מצורות פועל בבניינים סבילים (פֻּעַל, הֻפְעַל, נִפְעַל): כל אלה מיוחסים למיעוט הערבי. כנגדם מצטייר שלטון הרוב כשבוי בשגרה ובמוסכמות, קופא על שמרים, בעל קו יחיד, מדשדש בהרגלים. שלטון זה מוצג כמי שאשם במצוקתו של אותו מיעוט, המוצג לא רק כסובל אלא גם כסביל, ולעומתו הרוב היהודי הופך ל"צִבּוּר שֶׁל קְסָדוֹת וְאַלּוֹת". אך למרות גילוי האמפתיה המועצם כלפי המדוכא, הנרדף והמושפל, ניתן להבחין כאן גם בנימה מתנשאת ובסממניו של שיח קולוניאלי (אלתרמן עצמו משתמש בביטוי "שלטון זר") שמטרתו, בין השאר, "להבנות את הנתינים כאוכלוסייה מטיפוס נחות, על בסיס מוצא גזעי, כדי להצדיק את הכיבוש ולבסס מערכות של מינהל והוראה" (באבא, 1994: 148; ראו רוגני, 2006: 36-39). עובדה היא שהוא אינו דורש לשנות את המדיניות, אלא רק את "הַקַּו": לשנות את "יְסוֹד הַגִּישָׁה", אך לא לבטל את הממשל הצבאי. מצד שני יש כאן גם תת-טקסט החושף, לדעתי, לא-מודע פוליטי חתרני: אופייה האוטומטי של רשימת שמות התואר הסבילים הנרדפים (מְנֻדֶּה, מֻשְׁפָּל, נִרְדָּף, מְדֻכָּא) נשבר באופן פתאומי, עם הופעתו של פריט שאינו שייך לאותו שדה סמנטי,

והוא שם התואר "צוֹדֵק" ("וּמִעוּט מְדֵכָּא וְצוֹדֵק..."). שבירת האוטומטיות אינה נובעת רק מהסטייה הסמנטית, כי אם גם מההבדל הצורני: שם תואר זה הוא היחיד ברשימה הגזור מפועל בבניין פעיל (בניין קל). חריגות זו ממקדת את תשומת לבו של הקורא ומובילה אותו לתובנה חדשה: אם המיעוט הוא בצד הצודק, הרי שהרוב הוא בצד הלא-צודק. הערעור הסמוי המשתמע מכך אינו על הקו או על המדיניות, אלא על צדקתה של האידיאולוגיה ההגמונית כולה.

בטורים הדנים בשאלת היחס כלפי המיעוט הערבי יש אפוא עמדה אופוזיציונית עיקשת ולוחמת, שכדברי דן לאור "כירסמה באופן חמור בתמימות הדעים ההסטורית שבינו לבין דוד בן-גוריון" (לאור, 1983: 20). עמדתו של אלתרמן היא אכן מוסרית ואנושית, ויש בה גם ביקורת חריפה ואמיצה על הממסד ואף על ראש הממשלה, אך עד כדי פגיעה בקונסנזוס אין היא מגיעה, לפחות לא ברובד הגלוי[35]. אדרבא, אלתרמן ידע גם כאן לבטא עמדות ורחשי לב של רבים, שהאמינו שניתן לקיים כאן מדינה יהודית-ציונית בעלת אופי מוסרי וצודק. על אף ההסתייגויות, הכינוי-גינוי "משורר חצר" אינו יאה לו ועושה לו עוול.

[35] קומם, לעומת זאת, קובע כי "בהקפדתו על עמדה מוסרית כלפי הערבים בשנים הראשונות של המדינה [...] אלתרמן לא רק פוגע באחת הנקודות הרגישות של בן-גוריון, אלא הוא אף מסתכן בנטישת הקונצנזוס" (קומם, 1989: 61).

ה. "אֵיד יָפוֹ וְקִצָּהּ": ממראות הנכבה בעיר היונה

1. הנרטיב האפי של עיר היונה

עד הופעת *עיר היונה* ב-1957 נראה שאלתרמן עמד בקו שהתווה לעצמו: ליצור הפרדה ברורה בין שירה אקטואלית לבין שירת יחיד המנותקת מאירועי הזמן. עניינים שבכרוניקה ובאקטואליה נתגלגלו אמנם, כפי שראינו, גם אל בין השורות של *כוכבים בחוץ* ושל הקבצים שבאו אחריו, אך הם הוצנעו והוסוו עד שאין לגלותם כמעט אלא לאחר חיפוש מדוקדק, בחינת יוצאים מן הכלל המאירים על הכלל האומר הימנעות. העניין והמעורבות של המשורר במהלכים ההיסטוריים בכלל והאקטואליים בפרט נותבו בעיקר לטורי "הטור השביעי". ואולם ב*עיר היונה* התחולל, כפי שאמר דב סדן, "ביטולה הברור של המחיצה בין שני סוגי-שירתו [של אלתרמן] עד עתה, סוג שירת-הציבור מזה וסוג שירת-היחיד מזה" (סדן, 1971: 79). הופעת *עיר היונה* שופכת בדיעבד אור גם על שירי "הטור השביעי" המתגלים עתה, לדברי סדן, "כתרשימים של תבנית גדולה מעצמם" (שם: 81). אלתרמן, שבעשור הקודם שקד על בניית מיתוס האומה, מתיימר בספר זה לבנות עבור אותה קהילייה מדומיינת את הנרטיב האפי הגדול של תקופת המאבק על העצמאות ושל החברה המתהווה במדינה הצעירה. "שירי 'עיר היונה' מצטרפים במכוון לפואמה היסטורית, לנסיון ספרותי מקיף (בנתונים שלנו לפחות) להעמדת מהלכה של תקופה היסטורית נכבדת על ביטויה התיאורי" (מירון, 1975: 95). ואמנם, מבחינת הרטוריקה הגלויה מוקד ההתייחסות בחטיבת "שירי עיר היונה", הלא הם שירי הכרוניקה שבספר, הוא יותר היסטורי ופחות פוליטי: מעין ניסיון לתפוס את העת במהלכה. הדובר הוא מעין משקיף מן הצד, מתבונן, מתאר, מתעד ומשלב הגיגים היסטוריוסופיים, ופחות מעריך ושופט. עמדותיו אינן נאמרות במפורש ואינן חד-משמעיות, ולכן גם ניתנות להבנות שונות. בשיר "ליל תמורה" (ה') פורש אלתרמן את עקרונות הפואטיקה שלו בחטיבת "שירי עיר היונה", על מצוות עשה ולא תעשה שלה, וביניהן:

> לָשִׁיר לֹא עַל כִּי אֶת. פָּחוֹת דְּרָשָׁה. יוֹתֵר/ גּוּפֵי דְּבָרִים וְחִיּוּתָם. לַהֲבִיאָם בְּלִי הַדָּגֵשׁ הַמִּשְׁתַּמֵּעַ./ גַּם תֵּת חִידָה בְּלִי פִּתְרוֹנָהּ. לִסְמֹךְ עַל הַקּוֹרֵא שֶׁהוּא פּוֹתֵר./ לֹא לְעַגֵּל. לָתֵת בַּשִּׁיר מִפְלָשׁ שֶׁל אֶרֶץ וְשָׁמֶיהָ (אלתרמן, 1972ב: 112).

שירים רבים ב*עיר היונה* עוסקים בהיבטים שונים של המאבק על העצמאות ושל המלחמה, בעיקר מתוך התבוננות בחיי החיילים, ברעות, בטקטיקות לחימה (האודות "שבחי החֹשך", אלתרמן, 1972ב: 89, ו"שבחם של הכלים",שם: 91), בהוויית הקרב וההפוגה ("ליל חניה", שם: 94), בגבורת הלוחמים ("ליל תמורה", שם: 104), בהקרבה ובשכול ("סיפור מלילה", שם: 41, "שירים על רעות הרוח", שם: 161). כמו כן נכנסים לשירתו עניינים שבמחלוקת: היריבות בין ההגנה לבין אצ"ל ולח"י ("קרואי מועד",שם: 32), שאלת הטלתם של עולים לקרב ("בטרם יום",שם: 97), יחסי חזית ועורף ("ליל תמורה"), הסכנה שבשיכרון הניצחון ובתאוות הכיבוש וההתפשטות ("בסֹב הרוח",שם: 84) ועוד. גם נושא המלחמה כקונפליקט בין עמים, דהיינו מי הם 'אנו' ומי הם 'צרינו', מה המניעים של כל צד ומהן הסיבות לעימות בין הצדדים, זוכה לטיפול בשירים מסוימים, ובהם נעסוק עתה. כמי שהשקפת עולמו ציונית מובהקת ו'אומה' היא בעיניו ערך מקודש, אויבי האומה ואויבי הציונות הם בעיניו "האויב", כך בשירי "הטור השביעי" וכך גם בשירת הכרוניקה

שב*עיר היונה*. אך אויב זה אינו מוזכר בשמו: הוא יכול להיות "חֵיל-צָרִים" החוגרים "כְּלֵי חֲרֹשֶׁת-/ גּוֹיִים" (89), או בעיצוב מטונימי: מי שניצבים מול המדינה הצעירה הם ייצוגים של זמן ("יום") ושל מקום ("הר"): "הוּא הַיּוֹם שֶׁיָּקוּם לְמַגְּרָהּ בְּעוֹדֶנָּה/ נִבְרֵאת [...] מִשְּׁלֹשָׁה עֲבָרִים תִּפָּתַח הָרָעָה" 88) או "הָהָר הָעוֹלֵן" (86). אין ביטוי לשנאה לאויב, ואין אזכור ישיר ללאומיותו. שורש ע.ר.ב אינו מופיע בהקשר של האויב הנלחם בישראל. מן הדברים עולה שלא הערבים הפלסטינים הם האויב שיש לחשוש מפניו כי אם מדינות ערב השכנות, הצרות על המדינה ומתכוונות לפלוש אליה "מִשְּׁלֹשָׁה עֲבָרִים".

2. מלחמת ערים

השירים ב*עיר היונה* העוסקים במלחמת העצמאות כעימות בין יהודים לפלסטינים הם בעיקר השירים על העימות בין יפו ותל אביב. ערביי יפו העסיקו את אלתרמן כבר בימי המאורעות של שנות השלושים, והוא הקדיש להם טורים אחדים ב"רגעים". באותם טורים לא היה כל ניסיון להתבונן במנהגיהם, ללמוד את אורח חייהם, להתקרב אליהם, להבינם. העניין בהם מתחיל רק כאשר הם מגלים עוינות: שובתים, מפזרים מסמרים או מהווים איום על תושבי תל אביב הנזקקים לשירותיהם. העמדה כלפי מעשים אלה הייתה אחת: האשמת הערבים. מבחינה זו היחס אליהם לא היה שונה מיחסו של אלתרמן אל הערבים הפלסטינים בכלל, שהופעתם בשירתו הייתה ממילא נדירה באותם ימים. אין כלפיהם גילויי אהדה כלשהם, אין ביטוי למחשבה על הצורך לחיות זה ליד זה ואף לא ניסיון להבין את מניעיהם בהתנגדותם לציונים. אלתרמן התל אביבי לא ראה בערביי יפו אויבים מסוכנים, בעיניו לא היו אלא שכנים לא נעימים ומטרידים לכל היותר. אך מתוקף היותם שכנים היה קרוב אליהם יותר מאשר אל ערבים אחרים, אם גם הייתה זו קרבה פיסית בלבד.

בשנות הארבעים, כפי שראינו, משתנה יחסו של אלתרמן אל הערבים הפלסטינים באופן הדרגתי. בשירי "הטור השביעי" ראינו הבחנה ברורה בין ערבים הנמנים עם חיילי האויב, בהם יש ללחום עד חורמה, לבין ערבים תמימים שלא חטאו, שאלתרמן מגנה באופן עקבי פגיעות ועוולות הנגרמים להם, הן בגלל אכזריותם של יחידים והן בגלל שרירות לבו של השלטון ואטימותו. ערביי יפו תופסים בשירת מלחמת העצמאות שלו מקום מיוחד. "מלחמת ערים" (אלתרמן, 1972ב: 84-68), מחזור בן שישה שירים על יפו ותל אביב במלחמת העצמאות, הוא למעשה מחזור השירים היחידי ב*עיר היונה* העוסק באופן ממשי בקונפליקט היהודי-פלסטיני. המלחמה מתוארת בו באופן מטונימי כמלחמתן של יפו ותל-אביב זו בזו. השיר הפותח, "הפרוָר הדרומי" (שם: 68), מתאר שכונת ספר תל אביבית על גבול יפו (שכונת פלורנטין? שפירא? גבעות הרצל?). אופיו האידילי של השיר ארוך הטורים, שרובו ככולו תיאור הווי של עולים חדשים מגלויות שונות, נשבר לפתע עם שורות הסיום המאיימות: "...פְּעוּר פֶּה לאָלָה וּלְהֵידָד זָקָף רֹאשׁ אוֹתוֹ-לֵיל וּפָנָיו לְהָבִים/ בְּרַעַם דִּבְּרוּ מֵעָלָיו תֵּל-אָבִיב וְעִירָם שֶׁל עַרְבִים". אני מעז לומר שהשיר שבא אחריו, "עיר קורסת" (שם: 71), הוא השיר החשוב ביותר בשירת אלתרמן בנושא הקונפליקט היהודי-פלסטיני, והוא מהווה את שיאה של ההתפתחות התודעתית שעבר אלתרמן בשיריו ביחס לשאלה זו.

השיר "עיר קורסת" מתאר על דרך הכרוניקה הפיוטית, תוך הקפדה על סדר כרונולוגי של האירועים ובלוויית רמזי פרשנות היסטוריוסופית, את האירועים שהביאו לנפילת יפו באפריל-מאי 1948. הוא נפתח במעין הסתייגות והתנצלות על כך שמכל העימותים במלחמת העצמאות נבחר כנושא לשיר דווקא העימות בין יפו לתל אביב, אף שחשיבותו פחותה כביכול ביחס לאחרים, לא הוא חרץ את גורל המלחמה וגם שיאים הרואיים כבקרבות אחרים אין בו:

לֹא עַל גְּבוּל תֵּל-אָבִיב בַּנֶּפֶץ/ וּבִירִי מִשְׁפַּט הָאָרֶץ נֶחְתַּם./ לֹא תִּגְרוֹת זֶה הַסְּפָר הָיוּ נָפֶשׁ –/ מֹאזְנַיִם בֵּין עַם לְעָם.// לֹא כָּאן מְלַוֵּי-שַׁיֶּרֶת/ זַחֲלוּ תַּחַת רֶכֶב עָשֵׁן/ לְתַקֵּן צִיר גַּלְגַּל וְשַׁרְשֶׁרֶת/ הַחוֹרְצִים אֶת גּוֹרַל בְּנֵי שֵׁם [...] לֹא כָּאן פַּעֲמַיִם וּשְׁלֹשֶׁת-/ פְּעָמִים בְּמוֹ קְרָב אֶחָד/ עָבַר בַּיִת נָטוּשׁ, בַּחֹשֶׁךְ/ וּבְצַעַק, מִיָּד אֶל יָד.

רשימת הלאווים מציגה בפנינו על דרך השלילה הכפולה או הליטוֹטֶס[36] קטלוג של עלילות גבורה שהתרחשו במקומות אחרים, אלא שמתוך כל לאו משתמע הן, שהרי תפקידו הרטורי של הליטוטס הוא אירוני מטבעו. יש לשים לב לכך שנרמזים קרבות הפריצה לירושלים, העיר שאלתרמן נמנע מלציין את שמה בכל שירי *עיר היונה* (אלא בכינויה "עיר הבירה", שם: 102), מה שמזכיר לנו שהעדפתו המוצהרת היא תל אביב[37]. מכאן שאלתרמן מייחס למערכה על תל אביב חשיבות לא פחותה מזו שהוא מייחס לקרבות במקומות אחרים. מצד שני ראוי להבחין בכך שהעימות ביפו מוצג כאילו לא היה אלא תגרת סְפָר, ללא הילת גבורה. אפשר שהסיבה לכך היא שאת הקרב היחידי ביפו גופא, בשכונת מנשייה, ניהל האצ"ל, הארגון שאלתרמן תיעב וכינה "מַחְתֶּרֶת-פֶּרַע"[38], ללא תיאום עם ההגנה, וככל הנראה היה זה קרב מיותר[39]. כמו כן יש משמעות לאזכור השוויוני שניתן כאן לצדדים הלוחמים, כשהעימות הוא "בֵּין עַם לְעָם", ושני העמים הם "בְּנֵי שֵׁם". המלחמה ביניהם, או בין שתי הערים המייצגות אותם, היא גורל, ואין בה צודק ולא צודק:

כָּאן, מֵבְהָק וּבוֹטֶה כַּסַּיִף/ נָח, כִּבְטֶרֶם תְּמוּרוֹת, הַסְּפָר/ שֶׁבֵּין הֶעָרִים הַשְּׁתַּיִם/ הַקָּמוֹת כְּמוֹ גְּזָר מוּל גְּזָר.

---

[36] ליטוטס (litotes): ציור לשוני הנוקט לשון המעטה מחושבת לצורך העצמה או אישור על ידי שלילת ההפך. השימוש בה הוא על פי רוב כדי להשיג הדגשה או אירוניה (Preminger, 1974: 459).

[37] אלתרמן סלד מכתרי הקדושה שנהגו לקשור לירושלים. בטור "ירושלים" מתוך רגעים ([23.7.35], אלתרמן, 1974: 172) הוא מלגלג על משוררים שכתבו עליה לפי "תרכובת" ידועה. ירושלים, לדעתו, "שְׁגוּרָה וּמְשֻׁמֶּשֶׁת כְּטֹפֶס", ו"מִי שֶׁרָץ בִּרְחוֹבַד בֹּקֶר-בֹּקֶר לְ'אוֹפִיס'/ לֹא יַחְשֹׁב – פֹּה עָבַר יִרְמְיָהוּ וַדַּאי..." תל אביב, לעומתה, היא "לֹא נַחֲלַת קְדוּמִים. עִיר לֹא קִדְּשׁוּהָ הָאָבוֹת/ וְעִיר לֹא אֲהֵבוּהָ הַבָּנִים" ולכן "הָיְתָה לְגֵטֶל קַל בְּעֵת כִּבְדַּת צוּרוֹת וַעֲמוּסַת תְּכָנִים" (אלתרמן, 1972ב: 76, 77). "כולנו יודעים היטב", כותב נסים קלדרון, "כי משיחיות פוליטית ציונית וישראלית בלי לקדש את ירושלים, בלי להזכיר את ירושלים, היא לא המשיחיות הפוליטית הממשית שעמדה על הפרק בשביל ישראלים ב-47." לדבריו, בעיר היונה אלתרמן "הציע לקוראיו זריקת חיסון נגד משיחיות" (קלדרון, 1994: 184).

[38] בשיר "קרואי מועד" הוא מתאר את האצ"ל כ"מַחְתֶּרֶת-פֶּרַע" השולפת את "פִּגְיוֹנָהּ וְאֶקְדָּחָהּ בְּרֹאשׁ חוּצוֹת וּפַרְוָרִים/ לִשְׁפֹּךְ אֶת מֶמְשַׁלְתָּהּ, לָכֹף אֶת הֶגְיוֹנָהּ,/ הֶגְיוֹן הַמִּסְתּוֹרִין, הָאֵשׁ וְהַקְּבָרִים". לעומתו ההגנה מאופיינת בהיגיון ובשפיות: "מַלְמַד הַהֲגָנָה" היה עובר "וּלְשִׁפְיוֹנָם מַחְזִיר אֶת הַדְּבָרִים" (אלתרמן, 1972ב: 33-34).

[39] על האירועים שהביאו לנפילת יפו הערבית ראו להלן.

עתה מתפנה אלתרמן לעשות מה שלא עשה בשיריו עד כה: הוא מתבונן בעיר הערבית ומביא את מראותיה. גם בכך יש ביטוי לניסיון להצגה מאוזנת ושוויונית, לאחר תיאור הפרוור הדרומי של העיר היהודית:

גְּבוּל יָפוֹ. טוּר פְּתָחִים מֵעֵבֶר/ לַמִּרְצֶפֶת זְרוּעַת הַחוֹל./ תְּרִיס חָרוּת וּמְעֵטָר כְּסֵפֶר,/ קִיר וָרֹד וּמַשְׁקוֹף כָּחֹל (שם: 72).

התמונה היפה ומשובבת הלב, אם גם אוריינטליסטית וסטריאוטיפית, מטעה בחזותה האידילית, שכן ביופי זה טמונה הסכנה, כפי שמעיד ההמשך:

גְּבוּל יָפוֹ. גֶּבֶב בְּלוֹאִים וָחֶרֶב/ מוּל שָׁמַיִם לְרֹאשׁ הַתֵּל./ צוּק נִשָּׂא בְּקִרְעֵי אַדֶּרֶת/ שֶׁל עָנִי וְלִסְטִים עֶבֶד אֵל.

תושבי יפו מוצגים כאן הן כאביונים והן כלוחמים, כשהצוק המואנש, שיחזור וימלא תפקיד בהמשך השיר, מאפיין אותם באורח מטונימי. לבושו הקרוע הוא לבושו של העני ושל השודד, רמז מטרים למה שיתגלה בתמונה הבאה. דת האסלאם נרמזת בצירוף "עבד אל", עבדאללה. בפתאומיות חודרת האלימות לתמונה, ומזכירה לנו שזו עיר במלחמה: "וּפוֹרֵץ מִתּוֹכָהּ עַל אֹרַח/ יְהוּדִי וּבְעֵינָיו דָּמוֹ". זו עיר שיהודי אינו יכול להיות בטוח לא בתוכה ולא בשכנותה[40].

אלה הם החודשים האחרונים של יפו, שאכן הייתה כבר "מְנֻתֶּקֶת כְּבִישִׁים מֵעֹרֶף/ וּמְאֻגֶּפֶת מִזֶּה וּמִזֶּה", המורל בה ירוד ביותר והמצב קרוב לאנרכיה. העיר המואנשת נושמת "נְשִׁימָה מְהִירָה וּמְבֹהֶלֶת/ שֶׁל מוּבָס וְלוֹחֵץ עָפָר". היא במצור, ומלחמתה בעיר היהודית היא מלחמת ייאוש. הפניקה נובעת גם מהערכת יתר של כוחם של היהודים הצרים עליה. שלא כמו שמשון, שניתק "את-היתרים כאשר ינתק פתיל-הנעֹרת" (שופטים טז, 9), יפו "נִפְתְּלָה בְּחַבְלֵי נְעֹרֶת/ שֶׁנִּדְּמוּ לָהּ כַּבְלֵי בַּרְזֶל". תיאור מצבה של העיר המתפוררת אינו כבשירי ניצחון מהסוג המקובל, ותכלית החדירה לתודעתו של האויב שעל סף התבוסה לא באה במטרה ללעוג או להשפיל. באופן דומה ניתן היה לתאר גם עיר יהודית במצור. בית ארוך בן שמונה טורים, אחד משני בתים ארוכים בשיר ששאר בתיו הם בני ארבעה טורים בלבד, מתאר את העיר הנאבקת על קיומה בשארית כוחותיה:

וְיָרְתָה בְּצִוְחַת כְּלֵי קֶלַע/ גּוֹשְׁשָׁה וּכְבוּיַת פַּנָּס/ וּדְמוּתָהּ – בֵּין הַזְּאֵב וְהַכֶּלֶב/ הַמַּכָּה וְנוֹשֵׁף וְנָס,/ וְסָמְרָה מִשְּׁנוֹתֶיהָ אֶלֶף/ כִּבְכִשּׁוּף לֹא נוֹדָע מֵאָז,/ חֲזָקָה וּבְאֵין-כֹּחַ נוֹפֶלֶת/ וּבְנָפְלָהּ עוֹד חוֹלֶמֶת בַּז.

הייאוש המתואר כאן כמעט מעורר הזדהות. המלחמה היא אמנם מלחמה אבודה, אך העיר כבוית הפנסים עדיין מחזיקה מעמד, וכושר עמידתה עד כה מוסבר כנובע מכוחות על-טבעיים וגם מאלף שנותיה העומדות לזכותה.

---

[40] אלתרמן מתייחס כאן למעשי האיבה בין יפו ותל אביב ב-1947 ובראשית 1948, בעיקר בין אנשי מיליציה מיפו לבין ארגוני אצ"ל ולח"י, שכללו תקיפת עמדות בשכונת עזרא, שכונת התקווה ועוד, וכן צליפות לכיוון תל אביב ממסגד חסן בק, מאבו כביר, ממנשייה ועוד. מנגד האצ"ל והלח"י ביצעו ביפו פעולות טרור, ביניהן פיצוץ בית הקפה "ונציה", יריות מג'יפ בלב העיר, הרעשת מרגמות בתחנת הרכבת, פיצוץ בניין ה'סראיה' (העירייה), שבו נהרגו כ-70 איש ומאות נפצעו ועוד (מוריס, 1991: 71-76; לזר, 1951: 74-90). פעולות אלה אינן מוזכרות בשיר.

כנגד זה ראוי להתבונן בציורי הלשון המאפיינים את יפו, הבאים מתחום בעלי החיים: כנחש היא לוחכת עפר (על פי מיכה ז, 17; גם בבית מאוחר יותר היא מדומה לנחש באמצעות אלוזיה: "הִיא עָקֵב תְּשׁוּפֶנּוּ/ וְהוּא יְשׁוּפֶנָּה רֹאשׁ"; על פי בראשית ג, 15), כחתול הסומר שערו היא סומרת את שנותיה, וכזאב או כלב היא מכה, נושפת ונסה (הצירוף "בין הזאב והכלב" מתקשר לניב "מְשֶׁיַּכִּיר בין זאב לכלב" שפירושו: דמדומי ערב או בוקר, כשניתן להבחין בין השניים. ירושלמי ברכות א' ה'). למותר לציין שהחיות שנבחרו באות מן הרובד הנמוך והבזוי שבמאגר הדימויים, ויש בציורים אלה, בניגוד למהלך האחר המעורר הזדהות, קורטוב של דה-הומניזציה. נוסף עליהם הכישוף, המקנה לעיר תכונות מאגיות.

תקיפות היהודים ביפו מוסברות כאן כפעולות תגמול על התקפות הערבים על תל אביב:

> וּמִדֵּי הַבְּעִירָהּ לַהֶבֶל/ קְצוֹת פַּרְוָר עַד עוֹפַף אוּדִים/ רַק הוֹסִיפָה לְעִיר אוֹיֶבֶת/ לִוְיַת אֵשׁ וּנְעוּרִים וָדִין.

הפגזים שהוטלו על ידי האצ"ל בעת ההתקפה על שכונת מנשייה הם "לֵיל פְּגָזִים כְּמִשְׁפַּט אֱנוֹשׁ", כשהגְּזָר האנונימי הפך ל"מִשְׁפַּט אֱנוֹשׁ", ל"דִּין", שבו היהודים שופטים את הערבים על התגרותם. וכך, לפתע, ללא קרב הכרעה, מתחולל המפנה ומגיע "אֵיד יָפוֹ וְקִצָּהּ [...] מִמִּזְרָח תַּחֲלֹם שֹׁד מֵאֶרֶב/ וּמִיָּם לָהּ חֶרְדַּת מְנוּסָה". ההסבר לנפילת העיר: "וְקוֹרְסָה הִיא בְּטֶרֶם-חֶרֶב,/ חִדְלַת חֹק וּפְרוּעַת שִׁלְטוֹן". גורלה של יפו נחרץ עוד בטרם קרב, קובע אלתרמן, ובכך מוחק את קרב מנשייה של האצ"ל מן ההיסטוריה של כיבוש יפו. הסיבות שהביאו לנפילתה הן, לדעתו ולדעת רוב ההיסטוריונים, אנרכיה והתמוטטות מבפנים[41].

---

[41] "אמנם עדיין נמשך הפולמוס: מי כבש את יפו. עדיין ישנם אנשים [...] (ה)מנסים לסתור את העובדה, שיפו הפורעת כרעה-נפלה בפני פלוגות הקרב של הארגון הצבאי הלאומי", כותב מנחם בגין בהקדמתו לספרו של חיים לזר על כיבוש יפו (לזר, 1951). ואכן, המקורות השונים חלוקים בשאלה זו. בתכנית החלוקה של האו"ם נכללה יפו בגבולות המדינה הערבית כמובלעת במדינה היהודית, ולפי נתנאל לורך, בתכנית ד' של ההגנה (התוכנית להשתלטות על השטחים שיועדו למדינה היהודית) לא היוותה יעד לכיבוש. לעומתה היישובים והמחנות שמסביבה (סלמה, אל-ח'יריה, סקיה, תל ליטווינסקי, תל-א-ריש, יהודיה, יאזור, בית דגון) היו יעדים לכיבוש ב"מבצע חמץ", שנועד להביא לכיתור יפו ולפתיחת הדרך לשדה התעופה בלוד (לורך, 1989: 190). לדברי מאיר פעיל, הנחת ההגנה הייתה שלוחמת שטח בנוי ביפו היא מיותרת, ולאחר כיתורה "יפו תיפול לידינו כפרי בשל" (אמיר ומגן, 1989: 81). בשחר ה-25.4.48, בעת ההכנות למבצע, פתח האצ"ל בהתקפה על שכונת מנשייה ביפו ללא תיאום עם ההגנה. ההתקפה נכשלה בשל מוכנות נמוכה, תכנון לקוי והתנגדות עזה, אך למרות זאת, הן לדברי חיים לזר, איש האצ"ל, והן לדברי בני מוריס, היא שחרצה את גורל יפו, בעיקר בגלל אש מרגמות שהונחתה במהלכה על מרכז העיר (לזר, 1951: 138-139, מוריס, 1991: 136). בעקבותיה הושג הסכם בין מפקדות האצ"ל וההגנה. הבריטים התערבו והכניסו כוחות לעיר במטרה למנוע את נפילתה ואף הפגיזו את תל אביב. בשל פעולת האצ"ל הוקדם "מבצע חמץ" לליל ה-27-28 באפריל, ולמרות הכישלונות בתל-א-ריש הביא לכיתור יפו. באותו לילה פעל האצ"ל שוב במנשייה והפעם בהצלחה.

אך התפוררותה של יפו החלה עוד לפני כן. העשירים והמנהיגים, וראש העיר בתוכם, עזבו עם תחילת האירועים. חיילי צבא ההצלה של קאוקג'י שהגיעו כתגבורת לעיר פרקו משמעת, פגעו בתושבים והטילו אימה. ב-1.5 כפו הבריטים הפסקת אש על שני הצדדים, ובמהלכה התחולל תהליך בריחה המונית מיפו בדרך הים ובדרך היבשה. לדברי מאיר פעיל בשבועיים הראשונים של מאי עזבו את יפו 60-65 אלף תושבים (אמיר ומגן, 1989: 86). ב-13.5.48 יפו נכנעה, ונמצאו בה בין 3000 ל-5000 ערבים בלבד. בן

3. קריאה חתרנית ב"עיר קורסת"

את תבוסת העיר ומנוסת תושביה מתאר אלתרמן בבית בן שמונה שורות, אולי אחד הביטויים המזעזעים ביותר בשירה העברית של מראות הנכבה הפלסטינית ושל היווצרות בעיית הפליטים:

> שָׁם יוֹרֵד הֲמוֹנָהּ שְׁתוּם עַיִן/ וְנִקְבָּץ בְּמוֹרַד הַתֵּל/ וּבְדֶשֶׁדוּשׁ וּנְקִישַׁת-קַבַּיִם/ רְכוּשׁוֹ לְפָנָיו גּוֹלֵל/ וְסִירוֹת הַסּוֹחֵר וְהַדַּיִג/ עוֹמְסוֹת אִישׁ וּקְלָלָה וִילֵל/ וְקוֹרֵעַ סַלְעָהּ שָׁמַיִם/ וּמֵעִיד עָלָיו יָם וָאֵל, – (שם: 74).

הבית מעביר את הבהילות וחוסר האונים של המוני אדם רדופי אסון באמצעות משפטים מאוחים עוקבים, המתחברים זה לזה באמצעות ו' החיבור החוזרת ומופיעה ארבע פעמים, ללא סימני פיסוק לצורך הפסקת נשימה. התמונה העשירה במראות ובקולות, מזעזעת דווקא בכך שאין בה ביטוי גלוי לרגשותיו של הדובר. אין זו לשון קינה והכאה על חטא כלשונו של אבות ישורון, לא מחאה חריפה והאשמה כבשירי אלכסנדר פן (וכמו בכמה משירי אלתרמן עצמו ב"הטור השביעי"), כי אם תיאור ציורי, אובייקטיבי כביכול, של מי שמתבונן מבחוץ ומביא את המראה כהווייתו. חוסר מעורבותו הרגשית, כביכול, של הדובר נובעת מבחירה פואטית מודעת, כפי שהוא עצמו מסביר:

> שֶׁכֵּן הַדֶּרֶךְ הַנְּכוֹנָה אֵינָהּ כִּי אִם אַחַת:/ לָשִׁיר אֶת הַמַּרְאֶה בְּעוֹד הוּא בֶּן חוֹרִין וְחַי מִכֹּחוֹ הוּא, בְּטֶרֶם יִהְיֶה עֶבֶד/ לַמַּשְׁמָעוּת וְלַסְּמָלִים [...] לָשִׁיר אֶת הַפְּרָטִים הַמִּצְטָרְפִים. לֹא אֶת הַסְּכוּם [...] לָתֵת בַּנֶּאֱמָר לֹא אֶת הַקֶּמַח הַטָּחוּן/ כִּי אִם אֶת רַחַשׁ הַקָּמָה הַמִּשְׁתּוֹחַחַת (אלתרמן, 1972ב: 112).

העובדה שאין פה ביטוי מוחצן של רגשות אינה מעידה על אדישותו של המחבר, על היעדר אמפטיה, על צידוק הדין וכו', אולי ההיפך הוא הנכון. דרך תיאור זו דווקא מעצימה את תחושת הזעזוע והזוועה של הקורא נוכח המראות הקשים הנגלים לפניו, ונראה שזו גם תחושתו של המחבר המשתמע (שהם, 1988: 16). המחבר מזועזע מהמראות, אך נמנע במודע מלתת להם פרשנות אמוציונלית, ואולי באמצעות אותו ריסון עצמי הוא גם מגן על עצמו מפני חשיפה של מה שקשה לחשוף.

אמנם, אין כל הנחיה לקורא מה הוא אמור לחוש למקרא הדברים, וכל קורא יגיב מן הסתם בדרכו: זעזוע ורגשי אשמה, אמפטיה וחמלה, מחאה וזעם, ואולי גם בוז, זלזול ושמחה לאיד, או כל רגש אחר. "לִסְמֹךְ עַל הַקּוֹרֵא שֶׁהוּא פּוֹתֵר", מורה הדובר (אלתרמן, 1972ב: 112), וכל הנחיה נוספת מיותרת. אך אלתרמן ב"עיר קורסת" הוא משורר מפוכח וביקורתי, שעמדותיו כלפי יחסי יהודים וערבים ידועות בעיקר הודות לטורי "הטור השביעי" שהתפרסמו עד אז, ולדעתי דווקא קריאה חתרנית בשיר זה תגלה את עמדותיו הסמויות, או את הלא-מודע הפוליטי שלו (Jameson, 1981: 61) גם בעניין אסונם של הערבים הפלסטינים במלחמת העצמאות. יש לומר:

גוריון כתב ביומנו לאחר שביקר בעיר: "לא יכולתי להבין: איך תושבי יפו עזבו עיר זו" (מוריס, 1991: 143). מכאן שיפו, פרט לשכונת מנשייה, לא נכבשה אלא התמוטטה מבפנים. הסברו של אלתרמן ("וְקוֹרְסָה הִיא בְּטֶרֶם-חֻרֶב,/ חִדְלַת חֹק וּפְרוּעַת שִׁלְטוֹן") אכן מתאים לתיאור ההיסטורי, ובייחוד לגרסת ההגנה, של האירועים.

השיר הוא בעל אמירה ערכית ומוסרית חזקה, יש בו משום הכרה באסונם של הפלסטינים ותהייה לגבי חלקה של המדינה היהודית באסון זה. אני מציע שלא להמעיט מנושא השיר כמו היה "סצינה מקומית הרחוקה מלסמל תקופה או מלהיות חווית התשתית שלה" (אופנהיימר, 1997: 45), אלא לראות בו שיר ייצוגי המתייחס לאחד האירועים המרכזיים של התקופה – יציאת התושבים הפלסטינים והיווצרות בעיית הפליטים, שיר המלמד שאלתרמן אינו מתכחש לאסון ואינו מתנער מאחריות.[42] אפשר שהעובדה שאלתרמן בחר להציג אירוע כה נורא שגרמה אומה אחת לאומה אחרת, ולא להתעלם או להתנער מאחריות כדרכה של ההיסטוריוגרפיה הציונית המסורתית, מלמדת על רצונו להיות כרוניקן אובייקטיבי, הנותן ייצוג לשני הצדדים. הוא רואה את חובתו כלפי אותו מראה "לַהֲקִימוֹ בִּכְתָב כְּיֵשׁ מֵבְדָּל, כְּיֵשׁ מֵחְלָט,/ אֲשֶׁר אֵמָּה וְתוֹלְדוֹתֶיהָ מִשְׁתַּקְּפוֹת בּוֹ רַק כְּלָוִי" (אלתרמן, 1972ב: 112), ובמלים אחרות, סיפורה של 'האומה' משתקף גם מסיפורה של אומה אחרת. נזכיר שכשנה לאחר שיצא לאור *עיר היונה* כתב אלתרמן ב"הטור השביעי" *בדבר* את השורות הקוראות להכיר באסונם של הפלסטינים: "כֵּן, יָדַעְנוּ הֵיטֵב: יֵשׁ בְּלֵב עַרְבִּיֵּי מְדִינַת יִשְׂרָאֵל/ גֶּחָלִים שֶׁלֹּא שׁוּם 'שְׁאַר-רוּחַ' יָפִיג אֶת חֵמָן שֶׁמִּטֶּבַע./ יֵשׁ מִכְוַת זִכְרוֹנָהּ שֶׁל תְּבוּסָה, יֵשׁ מִכְוַת שִׁלְטוֹן זָר וּמִכְוַת עִיר וָתֵל/ שֶׁהָיוּ לַזּוּלַת לְנַחֲלָה. לֹא הִשְׁכִּיחוּ אֶת זֹאת שׁוּם פִּתּוּחַ וָשֶׁפַע." ([9.5.58] אלתרמן, 1972ג: 368).

גם לטענה כאילו "תיאור הסבל הערבי בצורה זו נועד לנתק מבחינה ערכית בינו לבין הסבל היהודי. אין הוא הירואי וראוי להנצחה כמוהו, ומאידך אין הוא מזעזע והרה אסון באותה מידה" (אופנהיימר, 1997: 45) אין סימוכין. אדרבא, קיימים רמזים המעידים על אנלוגיה שעורך המשורר בין גורלם של שני העמים. רמיזות ל"עיר ההרגה" של ביאליק, למשל. תיאור ההמונים שעולמם חרב עליהם והם תועים בעיוורונם ומגוחכים בעליבותם עשוי להזכיר "הֲמוֹן שִׁבְרֵי אָדָם נָאֲנָקִים וְנֶאֱנָחִים [...] לְמִי גֻּלְגֹּלֶת רְצוּצָה וּלְמִי פֶּצַע יָד וְחַבּוּרָה". ומתוך הקללה וזעקת הסלע כלפי

[42] הקריאה המוצעת כאן שונה מקריאתו של יוחאי אופנהיימר, לפיה מציגה הפסקה את הפליטים כ"אוסף של עיוורים ופיסחים. הרעש מוסיף להרגשת הכיעור, ומונע כל אמפתיה לגבי הסבל. ירידת הבורחים אל החוף אינה צעידה מכובדת אלא דשדוש ונקישת קביים. מגוחכים הם המאמצים להציל את מעט הרכוש וכו'" (אופנהיימר, 1997: 44). כאילו יש באוסף עיוורים ופיסחים כדי להקטין את תחושת הזוועה, וכאילו ניתן לצפות מאנשים במצבם שיצעדו צעידה מכובדת ויוותרו על שארית רכושם. מכאן גם שלא ניתן לקבל את המסקנה כאילו "קיימת הפרדה בין התמונה המתוארת לבין רגישות מוסרית פוליטית שהיא עשויה לעורר. השורות האחרונות דואגות להתנער מכל מימד של האשמה עצמית" ויש כאן "הטלת אשמה על הסובל עצמו [...] השיר מבקש להרגיע את הקורא ולהניח את דעתו של מי שמהרהר אחר נקיון כפיו ואחר מוסריות יחסו לאוכלוסיה הערבית בזמן מלחמת השחרור" (שם). דברים דומים אומר הלל ברזל. לדעתו, "כישלונה של יפו מתואר בדימוי שכלתני, השאוב ממערכה שאין בה צד ערכי. היא נובעת מקללה שהייתה לחוקיות הטבע [...] אין המשורר שמח לאידם של תושבי יפו שנמלטו דרך הים, אבל רומז הוא לעונש שהוטל עליה מכל צד [...] ומצוי גם הרמז להבטחות שנתנה המנהיגות הערבית לנמלטים" (ברזל, 2001: 414). קשה להבין מהי "מערכה שאין בה צד ערכי" ולא ברור היכן רומז השיר לעידוד העזיבה, כביכול, על ידי המנהיגות הערבית לתושבי יפו. גם לדעת זיוה שמיר "ברי שאלתרמן אינו מקונן על תבוסתה של העיר הערבית [...] אך כהומניסט [...] הוא גם אינו שמח לאידה ולמשבתה" (שמיר, 2002: 138).

השמים ("וְקוֹרֵעַ סַלְעָהּ שָׁמַיִם / וּמֵעֵיד עָלָיו יָם וָאֵל") נשמעות קללות אחרות: "וְאַף קְלָלָה נִמְרֶצֶת אַחַת לֹא-תּוֹלִיד עַל-שִׂפְתֵיהֶם [...] יָרִימוּ-נָא אֶגְרֹף כְּנֶגְדִּי וְיִתְבְּעוּ אֶת עֶלְבּוֹנָם", ביאליק [1904] 1955: שעד, שעא). מעבר למודע יש פה בוודאי גם לא-מודע פוליטי. ואולי הבחירה לתאר כך את אסונם של ערביי יפו מלמדת גם על הרהורים המנקרים בו לגבי אידיאולוגיות ופרקטיקות שאלה תוצאותיהן, גם אם הדבר אינו נאמר ישירות. אלתרמן אמנם מצניע זאת, אך יש בתיאורו ביקורת קשה (אם כי לתופעות של גירוש תושבים, כמו בלוד, רמלה ובאזורים הכפריים הוא נמנע מלהתייחס בשירתו).

שיאה של ביקורת זו בשתי שורות שיר מתוך "שחר בַּפַּרְוָר", החמישי במחזור "מלחמת ערים" (אלתרמן, 1972ב: 82-83), שיר החוזר לתאר את המתרחש בפרוור הדרומי בבוקר שלאחר נפילת יפו. מלבד תיאור ההקלה ושמחת הניצחון האוחזת בתושבי פרוור הסְפָר, הם עצמם עולים חדשים יוצאי גלויות שונות, המלווים שמחתם בקללות "לְרֹאשׁ צָרִים/ וּלְרֹאשׁ עָרֵי אוֹיֵב", מביע הדובר הרהור היסטוריוסופי קצר על התמורה שחלה לפתע ביהודים:

וְשֵׁבֶט, שֶׁעֲרָשׁוֹ הַגֵּרוּשִׁים וְהַגְּזֵרוֹת,/ הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, נָכוֹן לָרֶשֶׁת וְלִגְזֹר — —

עוד מעט קט ייכנסו יהודים לבתי הערבים שהפכו ל'רכוש נטוש', המיעוט הערבי שנותר יהיה נתון לחסדו או לשרירות לבו של הרוב היהודי. התהפכו סדרי עולם (או: "הוּשַׁב בְּחֹזֶק יָד/ עַל מְכוֹנוֹ עוֹלַם הָעֲצָמִים וְהַשֵּׁמוֹת"): החלש הפך לחזק, המיעוט הפך לרוב והנרדף – לרודף. עתה, ויש לזכור שהשיר פורסם תשע שנים לאחר קום המדינה, הערבי הוא הקורבן, והיהודי, מעתה כבר אין ודאות אם יימצא תמיד בצד הצודק. וכך, מי שבמודע הפוליטי שלו הוא משורר האומה, בתת-המודע הפוליטי הנחשף בשירתו הוא מתגלה כמי שלבו אינו שלם עם המחיר שגובה ה'אומה', אותו מושג מדומיין, ולא רק בתחום קורבנות האדם שהיא תובעת מבניה, אלא גם בסבל ובעוולות שהיא גורמת לאחר, שאלתרמן אינו יכול להתנער מאחריותו להם. בלא-מודע הפוליטי שלו הוא נענה לאתגר שהציג גתה, ואולי שילר, במכתם: "לָשָׁוְא תִּקְוָתְכֶם לְהַהָפֵךְ לְאֲמָה; הִשְׁתַּדְּלוּ, כִּי יֵשׁ בְּכֹחֲכֶם, לְהַהָפֵךְ לִבְנֵי-אָדָם". האנושי גובר אצלו על האומתי.

את מעמדו של אלתרמן בשירה העברית מיטיב להגדיר יעקב אורלנד:

שֶׁכֵּן רָאוּי לִזְכֹּר: נָתָן אָז – מֶלֶךְ עַל כִּסְאוֹ, כֵּלוֹ רָפוּד אַהֲבָה, / נוֹשֵׂא הַצִּנָּה הוֹלֵךְ לְפָנָיו וְשִׁשִּׁים גִּבּוֹרִים גּוֹדְדִים לוֹ סָבִיב ("מפגש בכסית", *נתן היה אומר*, אורלנד, 1985: 72).

בין אותם "שִׁשִּׁים גִּבּוֹרִים" היו גם משוררים-לוחמים צעירים, בני דור תש"ח, מעריציו וממשיכי דרכו השירית של אלתרמן, ששירתם מלאה ב"הדים של ניגון" מניגונו של מורם הגדול (שחם, 1997). אחד מהם הוא חיים גורי, שהשפעתו של אלתרמן אכן ניכרת בשירתו בעיקר בראשיתה, אך הוא פיתח שפה משלו וקול ייחודי בשאלת הסכסוך היהודי ערבי.

ביבליוגרפיה

אלתרמן, נתן (1972א). **שירים שמכבר: כוכבים בחוץ, שמחת עניים, שירי מכות מצרים**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

--- (1972ב). **עיר היונה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

--- (1972ג). **הטור השביעי: ספר שני, תשי"ד-תשכ"ב**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

--- (1973). **הטור השביעי: ספר ראשון, תש"ג-תשי"ד**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

--- (1974). **רגעים: ספר ראשון, תרצ"ד-תרצ"ז**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

--- (1995). **הטור השביעי: ספר חמישי, 1948-1956**. (עורכת: דבורה גילולה). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

--- (2003). **הטור השביעי (תש"ח)**. (הביא לדפוס: עוזי שביט). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

אופנהיימר, י' (1997). **תנו לי לדבר כמו שאני: שירת אבות ישורון**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

אופנהיימר, ב' (2001). **הנבואה הקלסית: התודעה הנבואית**. ירושלים: מאגנס.

אופנהיימר, י' (2003). **הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל**. ירושלים: מאגנס.

אורלנד, י' (1985). **כז שירים – נתן היה אומר**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

אמיר, מ' ומגן א' (1989) (עורכים). **כיבוש הערים הערביות והמעורבות במלחמת העצמאות**. רמת אפעל: יד טבנקין.

אנדרסון, ב' (1999). **קהיליות מדומיינות**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

באבא, ק' ה' (1994). שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי. **תיאוריה וביקורת 5**. עמ' 157-144.

ביאליק, ח"נ (1955). **כל שירי ח"נ ביאליק**. תל אביב: דביר.

ברזל ה' (2001). **שירת ארץ-ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג**. תל אביב: ספרית פועלים.

גרינברג, א"צ (1990א). **כל כתביו כרך א': אימה גדולה וירח, הגברות העולה, אנקראון על קטב העצבון**. ירושלים: מוסד ביאליק

גרינברג, א"צ (1991ב). **כל כתביו כרך ב'. חזון אחד הלגיונות, כלב בית, אזור מגן ונאום בן הדם**. ירושלים: מוסד ביאליק

דורמן, מ' (1979) (עורך). **מחברות אלתרמן ב'**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

דורמן, מ' (1981) (עורך). **מחברות אלתרמן ג'**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

דורמן, מ' (1986) (עורך). **מחברות אלתרמן ד': הטור השביעי, תוספות כרך ראשון**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

דורמן, מ' (1989). איזהו משורר פוליטי? בתוך: גינוסר, פ' (עורך). **הספרות העברית ותנועת העבודה** (עמ' 266-276). באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון.

דורמן, מ' (1991). **נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

הלפרין, ח' (1989): **שלכת כוכבים: אלכסנדר פן חייו ויצירתו עד 1940**. תל אביב: פפירוס.

וילנאי, ז' (תרפ"ט). **אגדות ארץ-ישראל**. לונדון: הוצאת הספר.

וילנאי, ז' (1962). **אגדות ארץ-ישראל, ב': השפלה, החוף, הנגב, הגליל, עבר-הירדן וסיני**. ירושלים: קרית ספר.

זרטל, ע' (2002). **האומה והמוות: היסטוריה זיכרון פוליטיקה**. תל אביב: דביר.

חבר, ח' (1994). **פייטנים ובריונים: צמיחת השיר הפוליטי העברי בא"י**. ירושלים: מוסד ביאליק.

כנעני, ד' (1955). **בינם לבין זמנם: מסות על הספרות העברית החדשה**. מרחביה: ספרית פועלים.

לאור, ד' (1983). **השופר והחרב: מסות על נתן אלתרמן**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

לאור, י' (1995). **אנו כותבים אותך מולדת: מסות על ספרות ישראלית**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

לורך, נ' (1989). **קורות מלחמת העצמאות**. תל אביב: מסדה / ידיעות אחרונות.

לזר, ח' (1951). **כיבוש יפו**. תל אביב: שלח.

מוריס, ב' (1991). **לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים, 1947-1949**. תל אביב: עם עובד.

מירון, ד' (1975). **ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו: עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שמיר**. ירושלים ותל אביב: שוקן.

מירון, ד' (1979). שירת הגודל והבינה בתחילתה: על מקומו של הז'אנר הראפסודי בשירתו המוקדמת של נתן אלתרמן. בתוך: דורמן, מ' (1979) (עורך). **מחברות אלתרמן ב'** (עמ' 253-201). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

מירון, ד' (1984). האם היה אלתרמן משורר פוליטי? **ידיעות אחרונות, תרבות ספרות אמנות**. חלק א': 26.9.1984, עמ' 28-30 ; חלק ב': 5.10.1984, עמ' 26-27.

מירון, ד' (1987). מיוצרים ובונים לבני בלי בית. בתוך **אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי** (עמ' 9-89). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

מירון, ד' (1992). **מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה / כתר.

מירון, ד' (2001). **פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר ויצירתו. מחזור שיחות ראשון: 1910-1935**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

סדן, ד' (1971). במבואי עיר היונה. בתוך: באומגרטן, א' (עורכת), **נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו** (עמ' 76-82). תל אביב: עם עובד.

סעיד, א' (2000). **אוריינטליזם**. תל אביב: עם עובד.

פורת, י' (1978). **ממהומות למרידה: התנועה הלאומית הערבית הפלסטינית 1929-1939**. תל אביב: עם עובד.

פן, א' (1972). **היה או לא היה: מבחר-כתובים**. תל אביב: צ'ריקובר.

קדיש, א', סלע, א וגולן, א' (2000). **כיבוש לוד, יולי 1948**. תל אביב: משרד הביטחון.

קדמי, א' (1983). **מקומו והשפעתו של "הטור השביעי" ביצירתו של נתן אלתרמן**. דיסרטציה. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן.

קויפמן, י' (1955). **תולדות האמונה הישראלית, מימי קדם עד סוף בית שני**, כרכים א'-ג'. ירושלים: מוסד ביאליק.

קומם, א' (1989). המשורר והמנהיג: ביאליק ואחד העם, אלתרמן ובן-גוריון. בתוך: דורמן, מ' וקומם, **א'. אלתרמן ויצירתו** (עמ' 47-87). באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון / הקיבוץ המאוחד.

קורצווייל, ב' (1949). יסודות הומניים כשירת [=בשירת] ההווה. **הארץ**, 4.2.1949, עמ' 5.

קלדרון, נ' (1994). אלתרמן: קו אחד של פחד בדמותו הפוליטית. **חדרים 11.** עמ' 182 – 187.

רוגני, ח' (2006). **מול הכפר שחרב: השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי 1929-1967**. חיפה: פרדס.

שביט, ע' (2003). **שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו'שירי מכות מצרים'**. חיפה ותל אביב: אוניברסיטת חיפה / זמורה-ביתן.

שהם, ר' (1985). מהימנות 'המשורר' לאור 'הדליקה': עיון בשיר 'הדליקה' של נ. אלתרמן ובסוגיית הדובר הבלתי מהימן. **דפים למחקר בספרות 2.** עמ' 241-256.

שהם, ר' (1988). **קול ודיוקן: תחנות בהתפתחות דיוקן הדובר בשירה העברית החדשה**. חיפה: אוניברסיטת חיפה.

שחם, ח' (1997). *הדים* **של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן**. תל אביב: אוניברסיטת חיפה / הקיבוץ המאוחד.

שחם, ח' (2002). בין דין לחשבון-נפש: נתן אלתרמן על פרשת הטבח בכפר קאסם. **מחקרי משפט 18** *(1 – 2)*. עמ' 399-416.

שלונסקי, א' (1958). **שירים, א.** תל אביב: ספרית פועלים.

שמיר, ז' (1999). **על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה בשירת אלתרמן.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

שמיר, ז' (2002). נתן אלתרמן – משוררו של דור המאבק לעצמאות: עיון בחטיבת שירי עיר היונה. **סדן 5** [יום קרב וערבו, והבוקר שלמחרת. ייצוגה של מלחמת העצמאות בספרות ובתרבות העברית בישראל]. עמ' 116-156.

Adorno, T. W. (2000). Lyric poetry and society. in: O'Connor, B. (ed.) *The Adorno reader* (pp. 211-229). Oxford: Blackwell.

Jameson, F. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell university press.

Preminger, A (1974) (ed.). *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton university press.

Wilde, Oscar (1970)."Salome" (A. B. Douglas trans.), in: *Five major plays* (pp. 291–320). New York: Airmont publishing co.