על קו הקץ

(על שירת נתן אלתרמן)

המבקש לסכם את יצירתו הכוללת של משורר, עומד בפני קושי מיטודולוגי אשר אי־אפשר כמעט להתגבר עליו. כל שיר, ובפרט השיר הלירי, הוא עולם בפני עצמו, סגור ושלם. הכל לפי העניין בנוי הוא „חומרים" שונים, מדבר לשון משלו, נוהר או דוהר בקצב אחר. השיר הטוב הוא „תשבץ של איכויות": הוא חייב בעת־ובעונה־אחת לענות על תביעותיה של המוזיקה, המיבנה הארכיטקטוני, הלכסיקה, הדימויים, התוכן, הרמה הרוחנית. הוא פונה אלינו בבת־אחת מכל צדדיו, קורא או קורץ אלינו מכל סתריו, כובש אותנו ע"י כל רבדיו. רק בשלימותו זאת, בחדפעמיותו וביחידותו זאת הוא נבחן. אך על־פי־הרוב נוטים אנו להתעלם מכך ועולים במסלול הנוח של הכללות, מובאות ממחוזות־שיר רחוקים זמ"ז, מערבבים מין בשאינו־מינו, מסתפקים בבחינה האידיאית או מתחקים אחר תבניותיו — ויש כאן משום המתת השיר („חסר אחד מסממניו... מיתה"). חנו של השיר הוא בבתים ההדורים והשונים כ"כ כמו:

חֲמוּטָל, חֲמוּטָל, אֶצְבָּעֶיךָ בֹּטֶל,
אֶצְבָּעֶיךָ נָגְעוּ עַד עֵינָי.
גַּנּוּ בָּר, חֲמוּטָל, כְּעַנְבָּר, חֲמוּטָל,
יִכְבָּרֵק בִּרְקִיעֵי אֲדוֹנָי.

(על היין)

או:

כִּי עַז הָרוּם בֶּהָרִים, וְאֵין כִּשְׁבָלִים לְטַהֵר,
אֵין בָּהִיר כַּטַּל הַטּוֹב
אֲשֶׁר עַל אֲפָרִים:

מֵרַחֲבֵיהֶם וַהֲדָרָם הֵם נַחֲלָתָם מִצַּם אֵלֶּה,
אַךְ נִשְׁמָתָם, אֶחָי, לְקַחָה מִן הַסְּפָרִים.

(הספרים)

או:

קוּם, הָרֵב אֶת רִיבִי! מֵצָּפָר, מִכּוּכִים,
צָעֲקוּ לְךָ דְּמֵי עַבְדְּךָ הַשְּׁפוּכִים.
קוּם, הָאָב! קוּם וּטְרוֹף! כִּי עַל כֵּן אַתָּה אָב!
כִּי יֵשׁ קֵץ לְעֶלְבּוֹן עַבְדְּךָ מִצָּרָיו!

(תפילת נקם)

כיצד נפרוש טלית של „עם כל הנערים" על כל אלה, כיצד נטשטש ייחודם של שירים כמו „העלמה", „גשם שני וזכרון", „הספרים", „שיר מחול", „חרב הנצורים", „אילת"?

אלא שדרך הטיפול האינדיבידואלי, הווה אומר ניתוח כל שיר לחוד, סגורה בהכרח לפני מי שמנסה להקיף את יצירתו כולה של יוצר. ועל כן נאלץ הוא לפנות אל ההערכה הכוללנית ולהדגיש את המשותף — שיטה שיש בה מעונשו של הטשטוש, סכנת הציטוט המכשיל ואי־נחת שבקריעת אברים מגוף חי. המשורר חֵד חידות בעולמותיו — והמבקר משול לא אחת לאדם הטורח לפתור הרבה תשבצים בבת־אחת, ולצורך פתרונו משתמש הוא בהסברים שניתנו בערבוביה לכל התשבצים גם יחד...

יש צידוק אחד, נימוק רציני ובר־משקל לשיטת הערכה זו: היא מסוגלת במידה מסויימת לשחזר את עולמו השלם של היוצר. אין בנמצא שירה אובייקטיבית; היא תמיד סובייקטיבית מאוד, היא גילוי האישיות. שיר בודד ייתכן ואינו אלא פרי חוויה מקרית; מכלול שיריו של משורר מרמז על האקלים הנפשי, על עולמו הרוחני, על דרכו האינדיבידואלית. האישיות (וביטוייה) אינה ציבור סתמי של רגשות וחוויות ותגובות. סדר בה ומשטר, אורגאניות, מסלול־חיים האופייני רק לה, חדפעמיים בזמן ובחלל — פרי תורשה וסביבה, הורמונים ואידיאולוגיה, ילדות ונסיונות־חיים. היא בת להוריה ובת לזמנה. את גילוייה הבודדים אפשר להסביר רק מתוך השלימות, את הופעותיה מתוך „המהות". ועל כן מסוגלת לפעמים הביקורת לפענח ליוצר עצמו את סתומותיו.

וחדירה לעולמו של יוצר פותחת בהגדרת יחסו היסודי לחיים ולעולם. יכול וביחס זה חלות במשך הזמן תמורות מרחיקות־לכת, יכול ובפרקי־זמן שונים „תגובותיו" על העולם הן מנוגדות — אבל תמיד תמצא כאן את ההגיון הפנימי, את החוקיי, ואף הסתירות מיישבות זא"ז. יש משוררים, מהם גדולים, הדורכים במסלול של בעיה אחת־ויחידה, בניגוד אחד המעסיק אותם ואינו מרפה מהם. לב יצירתם הוא. משהשכיל המבקר לנגוע בלבה — זוכה הוא במפתח הפותח רובי גנזיה. דרך זו יפה (אף כאן בהסתייגויות וזהירות מרובות) לגבי יוצרים שאחד הרגשות האנושיים, עפ"ר שלילי מבחינה חברתית, הוא כה דומינאנטי בנפשם עד שהוא פורש צלו על כל השאר ורשאי אתה לראות בו בניין־אב לשירתם כולה, נקודת־מוצא להבנתה.

אך דרך זו אינה יפה לגבי משוררים שהאופייני ביצירתם הוא המיפגש הרחב עם העולם. העצבות, הפחד, המוות מקפיאים את הנפש, מצמצמים אופקיה ועגים לה עוגה, מסמרים אותה כקיפוד כנגד העולם הגדול לאין־סוף. ההתפעמות מן התבל, הדביקות בה, היות מאוהב בה — פותחים את פתחי־הנפש לראותה בגבורתה, בחליפותיה, במרחביה, בכל אפשרויותיה. הן מחדדות את החושים לראיית־בראשית בכל יום־תמיד, לשינויי־הגוונים, לרעננות. רק כך יודעת הנפש גם את הסער וגם את השקט, את אורך ימינו הטובים וגם את תוגת מותנו שיבוא, את הצחוק והבכי, העצב האציל והצער האכזר, חן הילדות ורצינות הבגרות — את הדיאספוזון הרחב של רגשות וחוויות.

וחיים בעולם פירושם — ניגודים והתרתם, כחוק הדיאלקטיקה. וככל שהאישיות מורכבת יותר, מנהלת משק־נפשה על רמה רוחנית ואמוציונאלית גבוהה יותר, „מחזורה" עשיר ומקיף יותר — כן ירבו „הסתירות" בתוכה, הווה אומר, השאיפות והמאוויים שיש ליישבם ולקיימם בשיווי־משקל הדדי. יודעת היא את הקשת העשירה והרחבה של אהבה ושנאה, התפעמות ואדישות, השלמה עם היקום ואי־נחת ממנו, גבורה ופחדים על שלל המזיגות והמעברים האפשריים.

נתן אלתרמן הוא משורר המיפגש הרחב עם העולם.

הדביקות בחיים היא היא האופיינית לשירתו: „מה דבקתי בך תבל, שוא לפרוק אותך ניסיתי...". קו־החיבור בעשרות השירים שבספרו הראשון „כוכבים בחוץ", הוא הסתערות העולם הגדול ומרובה־הפנים על נפשו של ליריקן וההד העונה לו. השורות הבהירות: „לכל אילות עינינו שבח והלל!

מה רבו המראות אשר ידעו לפקוח" או „הה, אֵלי היפה, הצעיר לעד, כה גדלו וכה רבו גניך! רק מחצת אלי האשכול האחד והנה נסתחררתי אליך..." יקרבונו להבנת שירה זו הרבה יותר מהסתמכות על שברי־פסוקים כמו „נולדתי לפניך תאומים" או „בך נותרתי קרע קרע על גבי המחסומים" (מי מילודי אשה אינו „תאומים"?). שורות אלה אינן סותרות במאומה את בתי־השיר כמו „אֵל עץ כבד, אֵלי, תבוא נפשי חיגרת, תסיר את תרמילה הדל ותתמוטט" או „על שפתינו הזקין החיוך הנרפה / בבתי־הבדידות צעדינו שרכנו. / שממון עתותיך שגור בעל־פה וגדולי חכמיו אנחנו...". אם סתירה כאן, הרי רק משום שהחיים הם סתירה כזאת. אם ניגוד בשירים — הרי רק הניגוד הרחב ביותר, הכל־כולל: בין החיים והמוות, היש והאין.

השירה העברית החדשה שצמחה עם העלייה השלישית ואחריה היה בה מעט משמחת־החיים, גם כשהיתה בת־בריתה של המחנה החלוצי ושרוה אנשים צעירים מאוד. חשובי יוצריה נאבקו עם הצער ולא יכלו לו. והרבה סיבות לכך. החידוש שבשירת אלתרמן (וגם לחוויה ישנה יש רגע של הולדת), המוטיב הדומינאנטי בה, היא חמדת־החיים: „אל מרחבן, השר והלבן, בחבל הובילתני התשוקה". דומה, כי מאז שאול צ'רניכובסקי לא ידעה שירתנו אהבת העולם והטבע, יסודותיהם הפשוטים, כמו „כוכבים בחוץ": הדרך והרוח, הגשם והברק, הסער והעץ, האור והסתיו, האש והיער. רצונך והפסוק הפשוט־להפליא:

לְהַבִּיט לא אֶחְדַּל וְלִנְשֹׁם לא אֶחְדַּל
וְאָמוּת וְאוֹסִיף לָלֶכֶת.

הוא המפתח לשירתו בהתפתחותה. „כוכבים בחוץ" הוא קודם־כל ספר־המראות, בחינת טוב האור ומתוק לעיניים, שירה צעירה מאוד של „העלמה השירים והדרך", ההלך והמרחב, הלב הצעיר והלב הפתוח. כמובן, גם חמדת־בשרים ואהבת אשה כפשוטה („בתי, שנותי חודלות לרוץ לקראת המוות בהתגלות ברכך מבעד לשמלה" או „הלא לָך, מכל דרך, אשא את כולי, הלא כל שמחותי בגומת לחייך, מסביבך, מסביבך נסתחרר עיגולי..."), אך לאו־דוקא היא הנותנת ייחוד בשירתו. העולם מסתער על החושים („החושים, החושים, מלבישי המפשט וקורעי לבושיו של החומר" — שמחת עניים) המוציאים אותנו מאטימותנו, הקורעים בנו חלונות, ולהם השבח וההלל על

המראות שידעו לפקוח, על רוחב הלילה, על העצים במלמול עליהם והאוויר הסחרחר מגבוה, על ריח היקום העז והקריר; על זה העולם שהוא פרץ אדיר של אור וצבע, חרונה של חמה וכוכבים בחוץ, רחוב בבניינו ושוק בהמולתו, דרכים נפתחות למרחקים וחסד השיר. „בשם העיר הזאת וצבא היום שבה, בשם האור אשר סומר על הקירות, אני לרדוף אתכם עד אין מתום נשבע... חיי שלי, ראשי, עיניים יקרות...״

תחושת־חיים חדשה שלטת כאן, ורשאי אתה לזוקפה (לפחות בחלקה) על חשבון דור חדש שעלה מן הארץ וצמח בארץ — לעומת הדור הפרובלי־מאטי הרבה־יותר אשר בעלייה השלישית. אקטואליות זו טמונה היתה בנסתרות שבשירה ולא בנגלה בה, שנתפרש מאוחר יותר. ב„כוכבים בחוץ״ עדיין דומה היה כי אלתרמן הוא משורר שמעבר־לזמן או בשולי־הזמן. שהרי יש בה לכאורה מעט מהלמותה של התקופה ודרך־המלך בה, מן הדברים שבין אדם לבין הרבים. אך מי יידע דרך הרוח? משביה מקריים כביכול, קאפריזיים, ובאמת רומזת היא לעוצמה הצפונה בחיקה.

על השירה העברית נגזר היה לפתוח בבראשית חדשה, לשוב ולגלות יסודות הניתנים מראש ובשפע לכל משורר בעם אחר. „כוכבים בחוץ״ הוא על־פי דרכו ספר כיבוש הארץ על־ידי פייטן עברי — והוא בפירוש ברוח הזמן. אלתרמן, כמו שלונסקי שקדם לו, הוא אחת החוליות המקשרות את משוררי־הגולה עם ילידי־הארץ. הישגם ההיסטורי היה גילוי ארץ־ישראל — נופה ואורה, חמתה וכוכביה. הם נשאו בלבם ילדות של שלגים, של דובים, עצי־ליבנה, יערות ופונדקים בדרכים. לא הגמל השתעשע בידם ולא אור מסנוור הכה את עינם. „עברנו הרבה ארצות ושלנו נכרית מכולן... ואשריך, אשריך לשון חרוצים, המשכלת לדחות את הנכר בקש, / ומאושרת העט הכותבת ארצי, בלי לחוש כי דרכה על נחש...״ (רעות רוח). בילדות זו נדלקים עצי דובדבן, ענבלים במרעה ושריקות ודומיית בארות ירוקות, גשרים נטויים על פני נהרות, אגמים רוגעים ו„ענק שעיר עולה בהר... רועת האווזים חייכה אלי בין דף לדף״. ברור: לא בקיץ הזה הטבעה הילדות, מראות אלה אינן מתל־אביב, שדות העמק או פרדסי השפלה, כשם שהפונדק ובת־המוזג והקרקס והפרבר אינם מכנען ויהודה. ה„הלך״ (שיר בפונדק היער) אינו תואם את נוף ארצנו בשום פרט ותמונה: לא „אחינו המעוטף באדרת״ המוצא „בשדות שלווים את פניו הצופים לו מבאר ונחל בדרך״, לא הכוכב על היער או העלמה המביאה את התירוש והלחם. גם לא השוק העומד מאובן בשבץ,

הקטר הבא פרוע מערים ויערות ומגיר את שאון הברזל אל תחנה שוממה, הככר השוקטה בסחרחורת מגדליה, האנדרטה של שיש כלבנת הברבור. מראות צרפת הן, או של פולין ורומניה, של אירופה הישנה, העתיקה, הפולקלורית, אשר שוקה הוא מין יריד־סורוצ׳ינסק: „בגציו התכולים סוכרך יבוקע, יינותיך גבהו באדרות האודם! בנפנוף צוארים וכנף ארוכה מקהלות אווזים לך יקודו... חג לחיטה, לקרון הנוסע, להלון הצוחק, לשירת העיוור!" לא ארץ־ישראל היא זאת. לכל היותר יש כאן „ערבוב ההווה והזכר".

אך כוכבי־השירה לא היו בחוץ. החוץ רק ליווה את המשורר באדמה החדשה, הנכרית יותר מכולן וסופה להיות מולדת. הקורא העברי אשר חונך על ברכי השירה שכל אביזריה גלויים וסמליה ידועים, מכונים בשם ובתואר־השם, יגע הרבה להבקיע חומותיה ולפענח סמליה של שירת אלתרמן, לרדת להדרן של המטאפורות המקוריות. אלא שמקוריות זו אין בה מאומה מן השרירותיות. עולמה הפיוטי היא לגיטימי, שורשי, מעוגן במציאות הארץ, בבעיות הזמן, בהתהוותה של אומה. הנגרע משהו מן הארצישראליות, אם המשורר — כדרך הירֵאים — לא הגה במפורש את השמות חלוציות, מולדת, עיר עברית? „שמה החי לא בשיש חנוט, שמה כתו על מצחנו חרות, שמה הגוי רק בדרך למות — אך פרטיה החיונו כמים". ההשתרשות, הארצישראליות, האקטואליות צפונות היו ב„פרטים", בכיבוש האור והצבע, ב„אורבאניזם", בתחושת החדש שנרקם־והולך. מי עוד מלבד שלונסקי שר כך על ארץ זו — לא התנ"כית, ההיסטורית, הציונית, לא האגזוטית במזרחיותה והדוקרת שמים בצריחי כנסיותיה — ארץ הטובעת באור, בשרב, באוויר מאובן:

אוֹר שׁוֹצֵט! רְאֵם הָאוֹר הַמַּקְרִין בַּזָּהָב!

..וּמִלְמַעְלָה — — אֶל שִׂיא הַר־הָהָר הַנָּחֹל,

מַעְפִּיל עוֹד הַשֶּׁמֶשׁ אַכְזָר וְזָהִיר.

מְסַנְוֵרֶת,

בַּיּוֹם הַסּוֹבֵב כְּמָחוֹל,

בַּמַּבּוּל הַנִּפְלָא,

עוֹמֶדֶת הָעִיר!

השירים טובלים ב„גת האור העריצה", באור שהוא „עלמת שמים צוחקת עירומה", שהוא „הגיבור הצעיר על חזה יאורות", „רב וחרש כרעם". ארצנו היא זאת, ארץ שאין בה דמדומים: „מי עיניו להישיר בך יכול? אַת שמות ודברים כברק מערטלת. לא פונקת בהיסוס הגוונים והקול. כל לבו לך נתן הענק התכול ובשיני הזהוב — המאכלת". זאת עירנו בשרב:

העיר כדחליל נשארה בלי יוניה,
מול אופק נכרי וקרוב כשוֹאָה.
עבר עטלף וטפח על פניה.
חמקה על כתף לטאה...

אקטואלי ביותר היה פקחון העיניים לראות את הזית „בגזעו הנפתל, בלהבת עורקיו... ומנגד חורג השרב האדום ונרתע ואימה תאחזהו", או את אדמת־מדברנו אשר „צמאונה נושן מיין. שרשעה עתיק מאהבים, שובה ולא סולח. אדם בחלומו ועץ בשרשיו כפותים באימתה, רמוס והסתלע", והמש־עולים נוטפים אור־חלמיש כוזב ו„מרחב, מרחב, רקיע מתנוצץ כזאב..."

ספק אם אלתרמן הוא אמנם משורר „אורבאניסטי", (אם הכוונה לשירת הכרך המודרני), אך אין ספק, כי הוא שר על העיר יותר מכל המשוררים שקדמו לו. העיר בארצנו — ואין הכוונה לירושלים „הקדושה", של זכרונות וחורבנות — לא פונקה הרבה בשירתנו. כל אהבתם של הבונים ניתנה לכפר. העיר נולדה כביכול בלי חופה־וקידושין; על־פי האידיאולוגיה היא בת לסוטים מדרך־הישר. אלא שגם בלי תעודת־לידה מאושרת כחוק ובלי ברכת הורים, לא שעתה לאזהרות וגדלה ורחבה והיתה לעובדה הקיימת בברזל ובאבן, בעריסות ילדים ובבתי־אנשים. אלתרמן גדל (תרתי משמע) עם העיר הזאת, עם פרברים שנתלכדו לכרך, פיגומים שנישאו אל על, אספאלט שירש את החול. אך לא שירים אורבאניסטיים הם אלה. רק שניים מהם („הולדת הרחוב" ו„יום הרחוב" — „בנחר כורים, ביברים לשלהבת, בבוהק שלוף של רציף מלובן. בבכי אמהות של ברזל ושל אבן, אשר יאמצוני כבן אל לִבָּן...") ראויים לכינוי זה. יודע אלתרמן באיזו עיקשות מסרבים האבן והברזל לפתוח את לבם, להזדמר, לנגן בכינורם — והוא מלמד זכות השירה עליהם: „כי אם דרכים רבות שיכלו את כישופן, ומדליקות בליל פני קטרים יאור — הן יש וגם רכבת רצה כשפן, כסחרחרת מרוח ויער ואורן... גם לברזל אחי, עוד יש כינור עתיק, גם הברזל יודע עוד נגן ונסוע..." הוא מחזיר אותם

אל מקורם — אל הטבע „הבלתי־מלאכותי", שלא־מעשה־ידי־אדם: הגשם הדופק בתריסים ומסעיר את הגגות וסורק את השדרות, ליונים העפות, שקיעות שהגמיעו בנהימתם את הערים, קיץ מטפס בשריגי הגדר, עץ הנושם ביקוד־פריחה את שם הרעם והרוח, נחשול שמים ירוקים. העיר שבה אל הכפר האבוד בה. לא שירי כרך הם, כי אם שירי עיר־שדה הגובלת בכל רחובותיה בגנים ובאחו. וכלום היתה „העיר העברית הראשונה" כרך בשנות השלושים?

אמרנו, כי החמדה, אם כל חי, היא הרובד העמוק ביותר בשירת אלתרמן. אך אין בה לבאר את „הכשרון לחיים" האדיר שלו שנתגלה בבאות; כי אלף פנים לה לחמדה. אלתרמן חונן בחוש דיאלקטי חריף מאוד. דיאלקטיקה זו בחוייתו את העולם היא שורש כשרון־החיים שלו, חכמתו, ההומור שלו. כי מהי החכמה אם לא כושר־התמצאות מידי היכן עיקר והיכן טפל, דעת מגמתה של התנועה, נקודת־הכובד הנעה של חזיון מסוים? מה מהותו של ההומור אם לא העמדת הדברים על כוונתם הנסתרת, עונש על הקפוא, החלול, המדומה, החדמסלולי? מהי ראייה דיאלקטית של העולם אם לא ראייה סינופטית, המקיפה בבת־אחת את הצדדים המרובים הכלולים בתופעה האחת ואת התגלותו החדפעמית ואין־שנייה־לה של העולם, את הייחוד והריבוי כאחד, את העולם בלידתו ובשקיעתו הנצחית, במלחמת־נצחים ומישחק־נצחים שלהן?

מלחמת־נצחים ומישחק־נצחים... והרי הן סוד הדינאמיות, התנועה הרבה והרבאנפיות שבשיריו. „הנה היא פרש מתעופף, הנה היא כנר מתופף, הנה היא חתול בתוך שק, הנה היא יום־שוק בפונדק, הנה היא זהב ושודד, הנה היא איכר מתנודד. הנה היא מרכב בדרכים, הנה היא מלחמת אחים. הנה היא דגן וחרמש, הנה היא עיוור ומגשש, הנה היא מטפחת שני, הנה היא דמותך בעיני..." (האש) — אלף פנים אלה, כלום מישחק האש בלבד הם ומשל העלמה, או משל לחיים כולם? המישחק יונק מעודף־כוחות, מן השפע, מהחמדה הרעבה תמיד; מי שהוקסם מאיתני־עולם ישיש בעצם פעילותם, בוואריאציות האינסופיות של האלמנטים — שמחה־לשמה והתפעמות־לשמה. החומר נהפך בידי אלתרמן לאנרגיה, העולם למישחק כוחות. הנה בית אחד מ„הסדנה": (רם הוא קול הברזל) „בו היו לאחד הזינוק והשיא / לידתו וחייו — אנך / הללו לתמרות כוחותיו ההורסים / כי פטיש נפחים צנח!" והרי חזיונות שונים כל־כך כמו „הנאום":

הממריא כחומה ומשביע לגשת
והופך לנחשול ומטביע — לנוס!
הכולא את הרעם ברשת הקשב,
הכורע ליפול בדקה של היסוס...

ו„הברק" אשר „צלמוות באורו, אלמוות בקורו. / וכחומות יפול. וכחומות ישוב. / ועל הבית גח ושבע הוא קורעו / מן השחור — כליל! — אל ההבהוב!". ה„לוליין" נלחם מלחמת־חיים שלו עם רודפיו:

...ויהיה לציפור, ויהיו לגצים.
ויהיה לענף, ויהיו גרזן־עשת.
ויהיה לאיל, ויהיו לחצים.
ויהיה לנמלה, ויכסוהו בנעל.
ויהיה לשלולית, ויהיו לגדות.
ויהיה לעכבר, וירדפוהו ברעל...
וימריא —
וידלוג —
ויפול כמו אבן...

הכל כאן תנועה, מישחק, התנגשות, מלחמה — בסתיו ובשיר, באור ובזירה, בחיים ובטבע. רוכסו של הר אינו אלא „פר בנחשוליו הורץ, בנשימה קודחת נפסקו הריך, כסופה אשר הכוה בשבץ"(!). פנסים רודפים בשריקה את הנערה, ועץ „נדהם במרחב, חיילי הירוק, עודו רץ, מתגלגל, מבקיע". כבשונם של החיים, של היצירה, סוד הקיום הוא תמיד במאבק. הרחוב נולד „מקרבות־הביניים... מלחמת הבית גבוהה ומגועשת...", הזית נלחם בשרב („שבעים שנה הקיץ מלך. באור נקמות סיממו בקריו. אחד עץ הזית, אחי הנידח, לא נסוג מנגהם בקרב") והאדם — באדמה הצופנת ומצפינה את המים („ושוב את חרונה החם אני פותח. בחלומי — והיא בכפותי כאש. בחלומה — ואני בכפותיה..."). ואף השיר, היצירה, באים לעולם רק תוך מאבק נואש: „את נחושת ריסיו בצבת ארימה, אעננו לשוא: הישבר וזעק!... הוא ממני חזק! מגניו הדהים עד יאוש לפני יקומו..."

מלחמת־נצחים ומישחק־נצחים... דיברנו עליהם בערבוביה. ושמא אין באמת להפריד ביניהם? אולי תלוי ההבדל אך בגובה נקודת־התצפית שלנו?

ב„הומו לודנס" („האדם המשחק") הרחיב הויצינגה את מושג המישחק כ"כ עד שכנס בתוכו כמעט את כל חזיונות־אנוש והציע לתת אותו תחת „הומו סאפיינס". לא נלך עמו עד קצה מסקנותיו ונעזבנו באמצע הדרך, ובכל־זאת נודה בתפקיד העצום שממלא המישחק בחיינו, בנגלה ובנסתר — הרבה יותר מן המקובל והמוסכם. אנו נוטים למתוח קו־מפריד ברור בין הרצינות והשחוק, ועל צד האמת אין חיינו יודעים כלל הפרדה חמורה כזאת. מה רבים המקרים בהם אנו נוהגים כובד־ראש וקלות־דעת כאחד! העבודה חותרת תמיד אל מטרות ברורות, אל התועלת, והשגתן היא לה עיקר. במישחק העיקר היא העשייה עצמה („הזכירנו עוד פעם את עוצם חינם של דברים בלא תועלת ומחיר" — היין). העבודה די לה במנת־הכוח היפה לה לתכליתה המעשית, היא מחשבת אותה בדייקנות ומסרבת לבזבזה. במלוא־כוחנו, בעודף כוחנו, בווירטואוזיות של בעל־מקצוע — העבודה היא לנו כ„מישחק". אין רצינית מאהבה, ומטרתה: המשך הקיום. אך מה חינה, אם לא מישחק־האהבה, ורק עליה ישירו השרים? אין אכזרית ותכליתית כמלחמה — וכלום אינו יודע כל מצביא את ששון־המישחק שבה? הרכון על המפה ומנתח את האופרציות של הצדדים, התכסיסים האפשריים, המשגים — הרחוק הוא מרחק קוטבי מן הפארטנרים הרכונים על לוח־השחמט? בסופו של דבר רק מידת חתירתנו למטרה מעשית מבדילה בין המלחמה והמישחק. והבדלה זו כוחה יפה לגבי עולם־האדם בלבד. בעולם הדוממים קאטגוריות זהות הן. נטייתנו לפרסוניפיקאציה של היקום, שריד אורח־מחשבה פרלוגי, כופה עלינו מושגים של טלאולוגיה, של תכליתיות, שאין כאן מקומם כלל. „הראייה המשחקית" הוא מבט רחב על החיים, הקרירות (המסוכנת!) המביאה לאובייקטיביזאציה של ערכים ובלעדיה לא תקום יצירה ראויה לשמה.

ואין ספק כלל, כי בכל שירה יש הרבה מאוד מן המשחק. רק הבכי הספונטאני והצחוק הפתאומי הם „טבעיים", „אמיתיים" עד־תום. השיר מתחיל עם הסטיליזאציה שלהם, עם הדאגה החמורה להיותם תואמים כללים מסויימים, ניגוד והארמוניה, קומפוזיציה של אלמנטים ודיבור עפ"י קוד מוסכם — הכל יסודות מובהקים של מישחק („השיר היוצא בלי רעים לדרך... והיה לו זה שכר עמלו השחור, המטשטש את גבולות המישחק והפרך..." — הבקתה). חכם עתיק הוא שקבע: מיטב השיר כזבו. ואם אמרו כי דומה המשורר לילד, הרי לא רק על שום נהייתו אל עולם האגדה והבדיה, אלא גם על שום יצר השעשוע העֵר בו יותר מאשר אצל שאר בני־תמותה.

למעשיו הרציניים של המבוגר מקבילים שעשועיו של התינוק, והם לא נעקרו מתוכנו כליל. בשביל הנפש הבריאה השיבה אל עולם הילדות (בו מטושטשים בהחלט הרצינות והשחוק) היא כשיבה אל המישחק.

אך לא הצד־השווה לכל המשוררים חשוב לנו כאן. חשובה לנו ראייתו של אלתרמן את העולם כ„תבל משחקית" (כלשונו ב„שבחי קלות־הדעת"), שהיא תבל של תחפושת וצחוק. עשירים מאוד דימוייו ואין בכוונתנו לצמצם לנוחותנו, אבל על נקלה תבחין בהרבה מטאפורות הלקוחות ממחוזות התיאטרון והשעשוע. לא אחת מצטייר אצלו העולם כבמת־ישחק, קרקס גדול וחיותיו, יריד רבתי, מאסקאראדה; והם מלאים לוליינים, ביבר, אופירה, תיבות־זמרה, אתלטים מתגוששים, קפיצות מסחררות, תפאורות. „והבית הזקן לוהב בבלואיו ומדקלם במפל הקורות והקיר, מאבד בינתו, מנופף אגרופיו, הוא ארמון, הוא אריה, הוא המלך ליר!" השיר „ירח" על העיר הטבולה בבכי צרצרים, הסהר המתנודד על כידון הברוש והעץ השוקט באודם עגיליו, מסתיים בשורות האופייניות: „לעד לא תיעקר ממני, אלוהינו, תוגת צעצועיך הגדולים..." הרחוב נלחם „במירוץ ונסיגה וקפיצה לפנים וסיבוב מסחרר... בשפעת צבאותיו, מחנה על דגלו! בתקיעת פרשים — רכוב!" הנואם ניצב על הבמה „אשר מול מבול עיניים קסומה היא, מול ביבר משט־מות, אמונה ודמדום. הה, גדלות הימים, השולחן, כוס המים, הה, תפאורת חייו ומותו של הנאום..." אי־אפשר שלא להרגיש כאן — ובהרבה שירים אחרים — כיצד החזיונות השונים מובאים במסגרת של מישחק, נגרסים כמישחק וגולשים אל המישחק. „יום השוק" הוא „יום החצוצרות למלכה וחילה, יום הסוסים ההורסים אל הרוח, שמים אדירים כמקהלה..." חיי אנוש ותוגת המוות מתגלים ב„תיבת הזמרה נפרדת", וב„אביב למזכרת" נאמר: „מכל החלונות ראינו את יומנו. בלהט חצוצרות אותו הביאו הנה. לראווה אותו הציבו בכבר... להידרדר אתם בזמר בשיפוע — עצור סוסיך! הך! תופים עוברים בסך!" הלילה („זוית של פרבר") לובש צורה של קרקס:

...בקרונות נושנים בא הלילה העירה.
בא קרקס מתנודד בעמעום וקריאות...
שוב תזמורת את גן המתכת פותחת
וצחוקה מסחרר כלוליין בסולם...
...פה שמים של אופירה קמו מנגד..."

שלא לדבר על השיר „הקרקס" כולו ודיבורו המפורש: „כל ילדותך שלימה עוד כאז בי, הקרקס!"

היסוד התיאטראלי־מישחקי הגלוי חזק מאוד בשיריו הראשונים של אלתרמן, אבל אינו חסר אף בבאות (אם גם כוסה מוסר, כובד־המעשה ו„רצינות"). באחד מ„שירי בר־בר חנא" הגיבור הוא לוליין, „איש בר חוטם ארוך" הקופץ על המוט „קפיצת לוליין לתמהון עיר־הפלך! / למראיה עצמו עיניהן הריבות / למראיה קפאו פרשיו של המלך / ואותם מחקים חרגולי הסביבות..." — עולם הפוך בו הטבע מחקה את מחקיו. ואף שירי „מכות מצרים", לפחות במחציתם „התיאורית", הם דראמה של חטא ועונשו, בה יוצאות המכות, בזו אחר זו, „אל תבל כחבר, להציג לה חזיון הגמול". בסיום אנו כקרואים לחזרה גנראלית, כשהבמאי שוקד על חלוקת התפקידים והכנות אחרונות לפני היפתח המסך:

כּוֹכַב גְּרִים, חֲזוֹר, תִּלְבַּשׁ אָמוֹן שֶׁנִּי.
צְפַרְדֵּעַ, בֵּת מְלָכִים, עַל הַחוֹמוֹת חֲנִי.
עֲפַר הָאָרֶץ קוּם וּכְמוֹ הַחִי הַבֵּט.
חוּלַדַּת הַבָּר, עָמְדִי, כּוּלְכֶם קְרוּאִים לָעֵת.

...לַפִּיד הַנֹּגַף, זְרַח. הַלַּיִל סָהוּר כָּל כָּךְ.
אֶת עַפְעַפֶּיךָ, שָׁחִין, הָרֵם נָא בַּשֵּׁנִית.
בָּרָד, עָמוֹד נִשְׁעָן כַּמֶּלֶךְ עַל חֲנִית.
אַרְבֶּה וְחוֹשֶׁךְ, בּוֹאוּ כְּבָנוֹת עָלֵי שׁוּר...

...אִישׁ בִּמְקוֹמוֹ עָמְדוּ, קָהָל גָּדוֹל וְרַב...

אלה הם דימויים ברורים ואינם צריכים פירוש. אך המישחק מצוי לא רק בתיאטרון, על המגרש. הוא בכל מקום בו הרצינות הושמה כביכול במרכאות־כפולות, בו שוקדים בכוונת־המכוון להטיל ספק בחדמשמעותם של הדברים. „שיר ארבעה אחים" נתון במסגרת כזאת: ליל חושך וברק, בקתת הפונדקית, מונולוגים של אחים־שחקנים, „זמר" של בעל־המחבר. פתיחתו היא כעין הַקְשַׁת־הקאמרטון הרומזת על הטון שבמוזיקה זאת: „ערכנו שיר ארבעה אחים, מקצתו בלויית כלי־זמר, ובחסדי המשיח שפתי

נבוכים גם כתבנו אותו עד גמר... ואתה הקורא, בכתוב עין שים — והיה אם עייפת הרף, ושמע את הסתיו מסער בתריסים וצא לטייל לרוח הערב...״ — סטיליזאציה־מדעת היוצרת מלכתחילה אווירה של תחפושת ואמת, פולקלור וחיקויו. השיר מלא את הדברים הרציניים ביותר בחיים (השירה־העולם, הספר־התרבות, היין־האהבה, האב — והוסיף עליהם המשורר אח״כ כשווה־במעלה את קלות־הדעת) ובו־בזמן נסיגה קלה מהם, גילוי וכיסוי. ב„שירים על רעות־הרוח״ מזהירה הפתיחה במישחק אורות ומראות ובבואות — והמשכה מספר במשובה על מולדת, על הנופלים למענה, קשרי־דורות, עולם־המעש, והוא כולו רפרוף בין עצב לבין שחוק־נעורים. וייתכן, כי לתחום המישחק יש לשייך גם את השימוש התכוף שמשתמש אלתרמן באַסוֹנאנסים, בחריזה מלאה ובלתי־מלאה כאחת, המאחיזה את העין ומסברת את האוזן, על גבול האמיתי והמדומה. ואולי כאן לידתם של כמה אלמנטים פולקלוריים שבשירה זו — הפונדק, הבקתה, השוק, היריד. כי פולקלור בפי אינטלקטואל אינו אלא מישחק. העם מסיח לפי תומו ואינו יודע כי הוא „מדבר״ פולקלור.

בשיריו מגלה אתה עקבות הדמות שהיא הלך, נודד, לוליין, מינכהויזן יהודי (בר בר חנא), אחים ל„הולטאי״ ו„ואגאבונד״ לקולבאק ומאנגר. לא רק גיל עושה — המשיכה לדרכים ומרחקים ונדודים; הם „מרבים שטותים״, לשון אחר נושאים את שירת העולם. קלי־רגליים וקלי־דעת פוסעים הם יחידים ביער, מזדמנים לפונדקים בדרכים, פנים אל פנים עם הטבע. אין להם מאום („אין להם זכר ושם, רק מרחב הנתיבים האלה״ — רעות־הרוח), מלבד „מקל, רע־אורח ומעיל קיץ ודעה קלה, וגם אלה היו אוצרות־קורח וגם אלה הארץ תבלע״ (עיר השוטים). חסרי דאגות ופרוקי עול כביכול, משתעשעים להנאתם בעולם. כי מה הם החיים? שוק ויריד רבתי, ואביונים עליזים, משוררים, מוכנים לקנותו על דרך הבדיחה והמשחק: „פרץ אלי השוק בשעט ובדחק: אשרי הפלמוני אשר הירבה מלקוח, אשר קנה יריד למען המישחק!״ (קניית היריד). הה, למה אי־אפשר לקנות עולם, לראות תבל כ„תבל משחקית!״ מה קלים־וישרים היו החיים, אלמלי שלטה בהם רצינותו של החלפן, יריבו הנצחי של המשורר: „רק שמץ קלות־דעת! רק מקצת אל־פחד! כי אם תאבה אתה (ומי לך מחריד?) / הלא הופכים אנו לאמת ניצחת / את הבדיחה הזאת על מקח היריד...״

עם רעות־הרוח, קלות־הדעת, התחפושת והבדיחה כבר צעדנו צעד למעבר למישחק — אל ההומור. לידתו וחיותו של זה הוא ברצועת־ההפקר שבין רצינות ומישחק, על תיחומה המטושטש והחמקמק, הנע ובלתי־מוגדר. ההומור מבריח את הגבול לשני הכיוונים גם יחד. יתכן ולגבי צד זה שבשירת אלתרמן ניטיב לעשות אם ננקוט בלשון שחוק, שהוא מישחק וצחוק כאחד. וכבר הצביעו חוקרים גדולים על הקשר ביניהם, לא רק האטימולוגי. ולשוא נכרה תהום גם בין הרצינות והשחוק, לשוא נראם כניגודים מוחלטים. אחים־תאומים הם, אלא שכדרך התאומים טרודים במריבות־בית תכופות (ובלתי מסוכנות), מסיגים איש גבול רעהו. באמת גדול העולם ויש בו מקום לשניהם.

הרצינות לידתה בתחום המעשים, התכליות, התועלת. היא יסוד־עולם. היא מתאמנת במימושם ובהשגתם, חותרת אליהם בדרך הקצרה והאקונומית ביותר. עניינית וחסכונית, היא שוקלת ומודדת, ערכיה „מוחלטים". במאתימטיקה ובפיזיקה ובכלכלה־מדינית, בקנאותם הדתית והפוליטית של דרווישים־לדורותיהם אין שחוק. אך דא־עקא: לא נרחיק לכת עמה בלבד. עקרון האקונומיה, חוק החסכון באנרגיה רוחנית, דוחף אותנו לעבוד רק ביסודות מוצקים, קבועים, המבקשים תוקף מוחלט. הרבה עושים אינטרס של חברה ומעמד, של שליטים הכופים עלינו נורמות וערכים „נצחיים" (ובאמת אך יפים לשעתם), הרבה עושים הרגל ותועלתיות ואינרציה מחשבתית וסקלרוזה של־תודעתנו ודלות־רוחנו המאבנים את מושגינו. מטבע ברייתה נוטה הרצינות אל הנוקשות, הדוגמאטיות, אל הסכימה והמליצה. כי מהי המליצה? רצינות־שברצינות שהזמן רוקנה מתוכנה, מסגרת מקודשת ללא תוך, דפלאציה של ערכים. ועל־כן צדקה גדולה נעשתה עמנו בהינתן לנו ההומור.

ההומור מתחיל עם האדם, עם ערכי־רוח וערכי־חברה. הוא יונק מהספק־נות והיחסיות, רואה את המוחלט כראות מוסכמות שאפשר לערער עליהם ולערער אותם. נפשו יוצאת אל „הבל הבלים", אל רעות־הרוח. אם הרצינות נוח לה בדוגמות, בונה בית של חוקים־ומצוות, מהלכת על קרקע מוצקה־כביכול ומשתמשת בחומרים בחונים־כביכול — מנסה השחוק בהבל־פיו להרוס את הבית, מגלה את הקרקע הטובענית, מצביע על פגמים נסתרים. ועל־כן מסוגל הוא להיות ממש כאחותו אזרח שווה־זכויות בעולם־המעשים, לסייע לו ולקדם אותו. על צד האמת: ייתכן כי לא זו היתה כוונתו הראשונית, כי לידתו והורתו בספירות אחרות לגמרי, כי בצורתו ההיולית הוא הרסני

ואינו רודף שום מטרות, כי הוא תופעה־לשמה וצידוקו בעצם קיומו — אך בדיעבד עשוי הוא להיות מעשי וקונסטרוקטיבי לעילא־ולעילא. גם הגשם והרוח והשמש לא ניצרו מלכתחילה כדי להפרות שדות־תבואה, לסובב כנפי־תחנות ולייבש כבסים. ההומור המרפרף בין הרצינות והמישחק הוא המגיה של החיים, סנוקרת על עמידה נוקשה בתוך זרם־ההוויה המשתנה ומחליף בלי הרף צורותיו ותביעותיו ונקודת־המרכז שלו.

מרובות סכנותיו של השחוק. כל שעה עלול הוא לסבור ב„רצינות" כי הכל הבל־הבלים, לבזות ולהתבזות ולהתבזבז. נוטה הוא למסמס כל מוצק, לכפור בכל ערך, לגלוש אל הניהיליזם והציניזם. תחת להיות תבלין נותן־טעם, מוגש במנות זעירות, בפרופורציות נכונות („הצחוק הוא מין קצף, שיסודו מלח. כמו הקצף מתנוצץ גם הוא. שמחה וששון! אך הפילוסוף מבקש לטעום ממנו, ימצא לפעמים, בתוך מנה זעירה של החומר, מנה ידועה של מרירות" — ברגסון), מתיימר הוא להיות מנת יסוד. ובידוע, כלחם־חוק מעורר המלח בחילה. אלתרמן, היודע להפליא את משקלו של השחוק, תפקידו וחמקמקותו, מגדיר את תפקידו בדיוק: „יש תבל משחקית... שם שוכן התבלין הנפלא מני מלח: / הלגלוג הדק על כבודנו, בני מלך / (שאינו גורע ממנו, אחי) / דיבורנו הרם, הן יאבד עליו כלח / אם הנץ לא ינץ בו, בין פלח לפלח / זה גרעין החיוך הנושם כמו חי... / אַת כנפם של החיים ואחות שירתם, / הצרות שחוללת הן כאפס, רואה אַת / נוכח מה שעושה על כל שעל וצעד / הרצינות הנצחית של הכסיל והתם..." (בשבחי קלות הדעת).

יוצרים גדולים אינם מעולם „הומוריסטים" סתם, כשם שאינם „רציניים" בלבד. הם פוסעים תמיד בתחום הצר והמסוכן שבין כובד־ראש ושחוק, אמונה וכפירה, אמיתי ומדומה, בין ערכים מוחלטים ומוסכמות. קבלה בידינו מאחד חכם קדמון: „על המשורר האמיתי להיות טראגי וקומי בעת ובעונה אחת. עליו לראות את החיים כטראגדיה וכקומדיה כאחת". ועל תביעה זו חזרו יוצרים והוגי־דעות, איש איש כלשונו וכניסוחו („כי אפילו יחכמו שירים עד לפלא / עוד ינון בהם תמיד צל־צלו של איוולת / שמץ־מה קלות־ראש וניצוץ מיינך. / זוהי זכות חכמתם: שאתך היא גובלת. / זהו כל יחוסם, אחותנו אַילת: / הקירבה הרחוקה שבינם לבינך..."). ואכן, קשה להעלות על הדעת יוצר בעל שיעור־קומה שיצירתו תחסר הומור ומישחק (ואולי זה אחד ממשגותיו החמורים של הריאליזם שלא־הובן־כהלכה, שהוא פוסע במסלול הרצינות התועלתית בלבד, כורע תחת עול תכליות מוסריות בנות־יומן, ואינו

שם לב אל המישחק־לשמו המתחולל לנגד עיניו). אמנם, רק סופרים מועטים, אף מן הגדולים שבהם, זכו להיות אזרחים שווים בשתי המלכויות גם יחד. „הבל הבלים", הביטול והאיפוס, המונחים ביסודו של כל שחוק הם סם עז מאוד, ואדם מבקש לרחק ממנו: „כי שלך העולם, כי ביתך... לא לך היא חירות הכופרים והילת הביטול והלעג המושכה פייטנים בבוסרם..." (אל האב).

גדולי הפרוזאיקנים בעברית, עגנון והזז, יודעים את ההומור ואת המישחק ובהם כוחם. כקרני־אור חמקמקות מרצדות הן על כל יצירותיהם וקובעים את ערכן. בשירה העברית רק יצירתו של אלתרמן נטועה בשני התחומים בעת־ובעונה אחת, קוטביה הם הקומי מזה והטראגי־הירואי. מזה. רוחה — הווקטור של שני כוחות־המשיכה.

צא וראה: השחוק והמוות באים בשירת אלתרמן בסמיכות קרובה מאוד, משתלבים ומרווים זה את זה. חמדת־החיים שלו, ההתפעמות מן החיים ועושרם אינה בשום פנים תמימה או „שיכורה". זוהי היצמדות כאובה לעולם העלול כל שעה להישמט מן הידיים. מֵשק כנפי המלאך „הרואנו באלף עיניים" נשמע מתוכה. אל המוות פורשים אחד־אחד „האחים", עמו מתדיין בעל „רעות־הרוח", העני־כמת שר את „שמחת־עניים", על ערש־המוות מוטל הנער שב„שירי מכות מצרים". אין פנוי ממנו בשירה זו, ותמצא בה את החרדה הנסתרת והגלויה, את החפזון לחיות „מהר" והרבה, „כי לא נחיה עד מחר", כי „עד שנלבין כגיר והמוות המר נישנה, לו יהיה לפנינו השיר של עשרת אחים שלנו". החיים הם כקפיצה בגבהים מסחררים שקופץ הלוליין היודע ועד כי קרוב יום ויפול וידום כאבן. בניהם של אמהות נושאים בלבם כדור־של־עופרת ולאהובה „הקץ ניבט קרוב. והוא איתן וקבוע. / כדיוקן מל־כות על פני האגורה / בכל תגי חייך הוא טבוע". רבים מן השירים עוצבו מלכתחילה כפרידה מן החיים („שיר שלושה אחים", „תיבת זמרה נפרדת", „בשם העיר הזאת" ועוד). החיים היודעים היטב את המחלה (מות האב, אל האב, שלושה שירים) הם „חיים על קו הקץ", „כמשפט הקולות בשיאי הסולם הם חיים בסכין בלב", כמשפט הלוליין הטועם בעשייתו „דקה אחת של מוות".

לכאורה, אין כמוות וכשחוק לרוחק, לזרות, לקוטביות. האחד הוא כובד־הדעת, תוגה, תכלית־הידיעה, אופל ודממה; השני — קלות־דעת, בת־החדווה, זיקוקין־די־נור. אך ראה: רק האדם יודע את ההומור ורק האדם יודע את ודאות־מותו. אמרו פילוסופים, כי המומנט הקובע ביותר הגותו של אדם הוא

ידיעת קצו; אמרו פילוסופים, כי האדם הוא בעל־חי היודע לצחוק. האין, איפוא, נקודת־מיפגש בין השניים, האין מקור משותף המזין אותם, תחום־תודעה בו ישכנו בידידות אינטימית?

כבר אמרנו כי ההומור יונק מ„הבל הבלים", מאפס את הערכים, עושה את הטון המאג'ורי למינורי. בבשילותו הוא התנגשות בין שתי מערכות, בין התודעה־העצמית־הכוזבת לבין נצנוץ של הכרה אובייקטיבית יותר, בין הרצוי והמצוי, הנוקשה והזורם. מסננת היא המעבירה את הראוי להתקיים והמשליכה את הטפל, את הספיח והסחיש שעלו מעצמם. אלה שבחי קלות־הדעת וזה תפקידה. אלא שתפקיד זה ממלא בהכרח גם המוות. אף הוא מלמדנו יחסיותן של תופעות, סייגיהן, קורע את המעטה החיצוני מעל פני הדברים ומזמיננו להציץ למהותם, לאילוזוריות שבהם, אל מאחורי „קלעיו של העולם" בו מפסיד הקדוש ולוא שמץ מקדושתו, הנצחי מנצחיותו, המוחלט ממוחלטיותו. ממש כמו השחוק. האדם היודע את שניהם הוא כמהלך על קו הקץ, על חבל מתוח על פני תהום: צעד אחד כושל ועונשו ריסוק אברים. רק כפשע בין שניהם לבין הניהיליזם. לא זכה — יתגלגל מידיעת יחסיותם של ערכי החיים ו„היסטוריותם" אל היעדר כל ערך וכל נורמה, לית דין ולית דיין ו„הכל מותר". זכה — והנה תודעת־המוות והשחוק ילווהו כמלאכים טובים, שומרי צלם האדם, יאלפוהו בינה על מה ראוי לתת את הנפש, מה הם הערכים שעליהם ייהרג ולא יעבור, וכי לא „הכל הבלים והבל". אז רשאי האח הכבור („הבקתה") לכרוך את המוות והאחווה במשאלה האחת: „ואחד רצוני: את לבכם שחשך אור אחד לו יאיר עוד הליל, זהו אור האחווה, וזה אור המלאך הרואנו באלף עיניים..."

משוררים דקאדנטיים, אשר קיפחו את הכשרון לחמדה ולחיים, מרבים לשיר על המוות. אלתרמן השר „נפלאים נפלאים הם חיינו המלאים מחשבות על מתים", אין בו מאומה מן הדקאדנטיות. בשירתו ממלא המוות הפקיד אחד־ויחידי: רמז לסופיותם של חיי־יחיד. הוא לא צמח לכדי ישות שירית עצמאית, לא נקשרו לו שום תוארים, אינו מעורר רגשות של פחד או קסם — מלבד צער הפרידה מן העולם. המוות מופיע בתכיפות, אך מעוצב בחסכוניות גמורה. הוא אינו אלא „הימים שנותרו בלעדי", כדבר השיר „שלושה אחים", עת האח מוטל על ערש־דווי, לבו עייף להורגיו (הם העלמה, השירים והדרך), והאחים מספרים לו חמודות ארץ־רבה: „בבוקר ראינו שקיעה עירומה וסנאי על כתף היער... כי אמרנו: אחינו עוצם את עיניו ועיניו אהבו את אלה...

אז נשבר אליהם לבי הצוחק, אז פרשתי עד קץ את ידי, ובהיתוך הברק נחשפו לי הרחק הימים שנותרו בלעדי..."

בחיי־מעשה תנאי־יסוד לכושר־פעולה הוא כי „החוש למוות" יירדם, ישותק, יודחק — אפילו (וביחוד) בעיצומו של קרב. לא כאן מקומו. אך לא ייתכן „כשרון־לחיים" של משורר והוגה־דעות בלי „חוש למוות" עז. „ואין הסימפאטיה אלא פגישה בין החיים והמוות. הסימפאטיה האמיתית נולדת רק במקום בו החוש האחד שקול כנגד השני. חוש־לחיים בלבד מעלה הרג־ליות שטחית, שאין בה מאומה מן החריפות. אבל החריפות והסימפאטיה נוצרות רק במקום בו יראת־הכבוד למוות רוותה את חומה של חיבת־החיים, וזו שוב הועמקה והועלתה־בערכה ע"י יראת־המוות... תם או תומים אינו אלא הבהיר והאפל כאחד, איש־גיל־ומכאובות..." (תומאס מאן).

עז המוות. יריב אדיר שלא תמיד נהגה שמו־המפורש ניצב כנגד החי, כוחותיהם שקולים כמעט. הוא אורב מאחורי כל כותל („מי יבין אי צופה לו שעת־הפקודה, אם בהר או פתח־הבית..."), מסתער בחולי, ב„הבל הבלים" — ונסוג. כי עזים ממוות חיים. „ראה, גופי לך מואר כעמורה, עיים בו יעשנו, דמים עליו יגנו. חלי, חלי, זורח ונורא, אתה רואה מה אדירים חיינו". האב הנערץ, על ערש־המוות, אינו נכנע ואינו חדל ממאבקו: „ארץ, ארץ נושבת, ראי: החזק מכל מבצריך הוא הקרב השקול של האב באשמורת לילית מכוכבת. הקיפוהו דייק ואילים, אבל לך הוא ולא לצריך, בשבועה, בגבורה העקבית, ההופכת למלאכת־מחשבת..." (אל האב). „כוכבים בחוץ" מלאים מחשבות על מוות, אלא שזו שירה צעירה ומראות־חיים לאין־ספור דוחקים אותו ל„קרן־זווית". מי לב צעיר וינהג בו רצינות? אך מלחמה זו היא עיקר תוכנם של „שמחת עניים" ו„שירי מכות מצרים"; על פני כל עמו־דיהם היא נמשכת ורק בסיום עולה ישועה גדולה, בוקע אקורד הנצחון: „חידת הכוח שתכלה לו אין", „לא יוכל לך מוות". אין פלא כי לשירתו של אלתרמן נענו ראשונים בני־דורו הצעירים בארץ אשר בעד חייה שילמו במאבק ללא־קץ. זו היתה תורת־חיים לעזי־לב — והם היו לא מעטים בדור זה. מיטבם פסע בדרך הירואית, „דרך עוני וערער, דרך נחושה וגזר, דרך יגע ואוייב, דרך לעזי־הלב". שירת היחיד היתה גם שירת הרבים, שירת חייהם של רבים.

ראה זה פלא: (והוא כפלא היוולד פרפר מן התולעת): דווקא בזכות

השחוק והמוות, אשר יסודם הבל ואפס, נולדה שירת־חיים אדירה, החסרה כל תמימות ואונאה־עצמית, כל „דיוניוזיות" או התמכרות זולה לאופטימיזם. בעודה באבה תורגלה בשרב גם בקרח. החמדה העזה המזינה אותה נרסנת בו־במקום בתבונה חריפה, נשקלת שיקולים רבצדדיים, נבחנת ומעומתת מול הקיים והחולף. היא נולדה במכאובים, אך אין בה שמץ מאהבת־לבטים לשמה; שואלת ביראה ומשיבה כהלכה. כדרך המהלכים על קו הקץ נמשך המשורר אל הגבהים, אל הריקנות העל־ארצית, אל ההשתחררות מכוח־כובדה של האדמה: „בקפצי אל מוט, כציפורת קטונתי, כציפורת קלותי, כי אין לי מאום... ואולי לא הייתי חוזר מן הגובה לולא אַת התמידית, לולא אַת מקיצה, ומושכת אותי כמו כוח־הכובד המשיג את רגלי בשיאי הקפיצה..." לוליינו של המשורר הצרפתי באנוויל, בשיר דומה, מתפלל אל הטראמפולינה לתת לו זינוק־אדירים, כדי להיפטר „משורת הפראקים השחורים, התגרנים, הלבלרים" — ואמנם נעלם הוא לבלי־שוב בין הכוכבים הרחוקים. אלתרמן לעומת זאת חוזר מן המרומים אל הבת, אל האדמה, אל סמטאות „המרכז המסחרי", אל המלחמה הנואשה עם נושי עיר־הפלך וכלביהם על הפת לבתו. ההכרעה היא לצד הארציות, קטני־ארץ, ישובו־של־עולם. בין הקומי והטראגי חותך הערך העליון: קדושת החיים „הקטנים".

„נשמתו של עולם ברגעים. לחינם בדורות נבקשנה. נפלאים, נפלאים עד אין חקר חייו הכפולים של הרגע" (אל האב). עיקרם של החיים הוא יום הקטנות, הוא הממש היחידי שאין בלתו, והוא הגדולות־הנצורות. שלא כרבים ממשוררי העלייה השלישית אשר קרובים היו ללבם גיבורים „מתלבטים" ומנודי־אדם „קדושים" — שר אלתרמן לקטני־הארץ, לשוק ולרחוב, לבוני העיר וחופרי־בארות, לעגלון ומוכרת־הדגים. כבר ב„כוכבים בחוץ" נשמעת התפילה על האדם הקטן הנושא עיניו מדפי מכתב, מחשבונות רעים, מפת ערבית שלא ברכוה: „סעד את עצבונו הדל והעזוב, רחם את מעשיו שרבו וקטונו. בצוותך אביב לחורש ולסוף, גם ללבבו הלבישה נא כותונת..." אין קדוש מקדושת המעשה היומיומי, ואין יקר מעושהו. לאטה נדחקת דמות ההלך מפני דמות־המופת של האב, „אשר שמר על קטנות־העולם העשוי בתי־אב ושמי־חורף. הוא קידשו. הוא תומך בידיו סוכתו הנופלת". האב והבן מתמזגים לדמות אחת. כזה כן זה מעריצים את הגבורה האזרחית, כזה כן זה יודעים את המאבק וחרדים חרדת המחרת בנטות ערב — „ורק מקהל דברניו ומליציו נַסת תמיד כנס מן החרב". כזה כן זה „פיוטם מעשי" — האב על־פי

דרכו והבן על־פי־דרכו, בדרך השירה המשמשת יישובו של עולם. לא לשירה זו בדידות הקצוות. אדמתנו אליה קולעת „מעבי יגיעה ורשעה ופרטיה של דרך המלך". בדין־ודברים עם הפאשיזם („שמחת עניים") ניצבת במקום־כבוד בין הלוחמים עקרת הבית המועד לאסון, „השוטפת רצפותיו ורוחצת תריסו כל עוד נחה בו אבן על אבן" והיא היא אשר „שומרת הקו היחיד המבדיל בין חיינו למוות"; ו„בבין החרבות" (הטור השביעי) במבחנו הגדול של העולם לעת קרב סטאלינגראד, נאמרו דברי ההלל ליום־הקטנות בכל פשטותם: „כי אין קץ לחיים, כי עוקר להם אין! הר כרע ויפול ואותם לא כיסה. הם עולים מתוכו בזימזום הכיריים, הם תולים מעליו את לבני הכביסה... והאב המובא שותת דם אל הבית, כחוזר לעת־ערב מיגיע־כפיים, מחייך כי בבית ישנה עריסה.. בבתי אנשים ההיסטוריה נוצרת, בבתי אנשים היא מותווית ונגזרת, וביום הדין בזווית פניה תכיר..."

וכך רואה אתה את אלתרמן מתחקה ועומד על משמר הזיקות האנו־שיות היסודיות ביותר: האבהות, האמהות, הרעות, האהבה, התרבות. ערכים נצחיים הם, אשר לא יתמו כל עוד יסוף אדם מעל פני אדמה — אך משנה־אקטואליות נודעת להם לעת גבור המיתוס הטמא שביקש לבטלם ולרשת את מקומם. עבותות לא־יינתקו מקשרים את הדורות: „כי אב ובנו קשורים בעבותות של חושך... אשר לא פה נטוו ולא בזה סופם" (שירי מכות מצרים). האם המפקירה את תינוקה („האסופי") ונסה ממנו כנס מן הקרב — לא תינתק ממנו לעולם: „ואשוב בית אמי ואחבוק צווארה בידיים של צל... ודלתות חלומה לי פתוחות לרווחה ואין איש בחלום מלבדי. כי נותרה אהבת נפשותינו דרוכה... ולעד לא ניתנת ולעד לא לקוחה". האב עולה לכדי דמות־ענק, אבי העולם („כי שלך העולם. כי ביתך. כי אתה טיפחתו וריבית. כי נשאת חליו. כי עליך חרדת מחרתו בנטות־ערב"), איש הנחמה והגבורה־האזרחית והאחריות, „האב לא ימות. כי הוא אב לאין קץ. כי שאולה יירד חיים..." ובחכמה רבה מבדיל המשורר את הריעות („הזר זוכר את רעיו") מאהבת־אשה ואהבת־אב שיסודן הביולוגי הוא הראשוני, זו הידידות השבירה, שהיא כפרח־האגדה הנדיר הצומח אחת להרבה שנים, אשר טיפוחו והחזקתו היא הקשה באומנויות — על הגדרתה האפיגראמית („והיותנו טבועים איש במום צביונו וסלחנו אותו מדי פעם, בריעות החיה על עיקר שוויונו ועיקר הבדליו של הטעם") ותפילתה: „אַל תתנו לי, רעי, דמי, אַל תניחי לי אַת, ריעות". ותהילה נושא הוא לספרים, שהם „פִּסְלֵי פניה של תבל"; כי עזים

וטהורים בה הרוח, השבלים והטל, „מרחביהם והדרם הם נחלתם מאת אלוה, אך נשמתם, אחי, לוקחה מן הספרים". עליהם הוא מבקש:

ישמור האל את הגווילים, את גדלותם המתחללת,
ישמור מטחב ומעש ומנקמת כובש
ישמור אותם האלוהים מאווילים ואיוולת,
ומחכמת הכסיל כמו מאש.

ולתפילה זו היתה משמעות אקטואלית מאוד: הימים ימי־מוקד־הספרים ומלחמת עולם־שנייה, עת נגעו „בכפרים הברזל והאור". אלתרמן הוא בין מחייבי החיים הגדולים בשירתנו, יורשם של משוררים בני תקופת התחייה, ובראשם טשרניכובסקי. אלא ששונה מאוד נקודת־הכובד בשיריהם, ההדגשים, היריבים. ראשונים נאבקו עם דת ועם אורח־חיים מתנוונים, עם תחושת־חטא, עם צמצום־אופקים. הם „גילו" את הדר הטבע, יופיו של גוף, זיוו של עולם, את העמל הטוב; ואין צורך להאריך בכך ש„רוח הזמן" דיבר מגרונם. כיבו־שיהם האמוציונאליים והרוחניים היו כיבושים בני־קיימא והיום אין איש מהרהר אחרי כל אלה. בעל־דבבא של אלתרמן אינה דת מנוונת החוסמת את הדרך לפני האישיות. הוא נאבק עם אוייב מבחוץ, אדיר ונורא. הוא פה לדור אשר יכול היה להבקיע אל החיים רק כלוחמים, במתן מלוא המחיר בעדם.

כבר ב„שירים על רעות הרוח" ה„הלך" הוא גם לוחם („לא אשכח, אחי, איך על גב נשאתני, ותזחל עמי הר וגיא"), רֵעֵם של אלה אשר „בעמלם על אדמת החומר, בנפלם על אדמת החומר, הם יודעים בעד מה ומי". רועי־הרוח, המשוררים אנשי „השטותים" („אשר הרבינו בשטותים, והנה הקימונו גם עיר"), שונאי־המליצה הולכים אל עולם־המעש וחיות מליו. רמזים ומגמות שנסתמנו, הגיעו אל בשילות נפלאה ב„שמחת עניים". משבר גדול טיפחה, בליל צירים וחבלים היא נולדה.

כי אי־אפשר לרדת לעומקן של שירת המלחמה „שמחת עניים" ושירת האמונה „שירי מכות מצרים", אם אין שמים לב ל„אקלים" בו נולדו. הן מובנות רק על רקע תקופת־גידולן — שנות נצחונותיו המאויימים של הפא־שיזם בעולם. כל תולדותיה של האנושות הן תולדות מלחמת־מעמדות, בהיקף לאומי או כל־עולמי, בין „טוב" ו„רע"; אלא שאנו, השטופים במחלוקת זאת,

לוקים תכופות בקוצר־זכרון וטשטוש־מראות, נוטים להשכיח מלבנו את היק־פיה, עוצמתה וסיסמותיה של המלחמה בנאציזם. הקאפיטאליזם מוליד יום־יום מחדש, מעצם טבעו, את הריאקציה. אך בשנים „כתיקונן" טוען הוא בשם הקידמה, התרבות, מסורת החופש ואושרו של אדם. את הפער בין סיסמותיו לבין המציאות מתרץ הוא בתירוצים של חולשות־אנוש, של שעת־חירום, של עוול הנעשה באקראי, דוחה את תיקון המעוות לעתיד־לבוא, לכשירחיב. רק לעתים רחוקות מגן הוא עקרונית על האלימות, על האכזריות, השיעבוד. הוא טובל ושרץ בידו. הוא מעז אפילו להתחרות עם הסוציאליזם בסיסמות של חופש, הומאניזם ו„טוב". ולא כן הנאציזם. היה זה חידושו שהשליך מאחורי גוו את כל סיסמות־הרמייה של הקאפיטאליזם, העלה ברמה נסו של סמאל, יצא לכבוש את העולם בשם הרע המוחלט, הסאדיזם, הניהיליזם.

הנאציזם לא היה אחת „הריאקציות" סתם שידעה האנושות. הוא היה (והווה) הנסיון המחריד ביותר לכונן מלכות שטן עלי אדמות, להשליט — בפכחון גמור, בהרחקת־ראות, בדעה צלולה, בנפש חפצה — את חוקי הג'ונגל והמוות. הוא היה הרע־בתמציתו, שנתערטל מכל מליצה ומסיכה. ומאוים כמוהו היה ההד האדיר, תהודה של־הסכמה שנענתה לו בלבותיהם של מיליונים. יצאו למלוך כְּנֶם וצפרדע (שירי מכות מצרים) ועמים נפלו לנשוק את שרביטם, המונים גדולים היו ל„אספסוף הפלך". הערכים, אשר דומה היה כי האנושות במרוצת ההיסטוריה קנתה אותם בדי־עמל כנכסי־קבע, כ„טבע שני", נשטפו ונמחקו בקלות לא־תיאמן. נפרצו כל הסכרים ומנבכי העמים צפו ועלו מפלצות־אימים, בני־שטנים, שכרון של־מגיפה, מחזות אפוקאליפ־טיים של התפרקות־הנפש. רק אות קצר נתן הקרקסר — והביבר יצא לכבוש עולם ומלואו ובפיו שיר השקר: „דין הבתים לשקוע, לא דין הבתים לעמוד. דין העיניים לגווע, לא דין העיניים לחמוד".

בפתח ביתנו עמד הצר, ותחושה גאונית לחשה וכפתה עליו על המשורר לשיר את ימי ערב־השואה מבעד לשפתי המת־החי שב„שמחת עניים". קשה להעלות על הדעת צורה אדקוואטית יותר להבליט את חוויית „החיים על קו הקץ", „בית המועד לאסון", עולם שהוא „חצוי, כי הוא שניים וכפולה בו המיית מספדו", של ימים אשר בהם „דק התג שבין טרם שואה וערב חג" (לשון פשוטה: חרדת ההכרעה בין נצחון האוייב נושא־המוות לבין סיכוי החיים), אלה הימים של מתיחות נוראה וצפייה לגזר־הדין שיפול, שהם

קשים ובלתי־נסבלים מן גזר־הדין והמוות עצמם. המת החי, העומד בין שני עולמות, רק הוא יכול היה למצות עד תום את המאבק הזה ופשרו.

הפילוסוף יעקב קלצקין, אשר זיהה במשנתו את החיים עם החמדה, חלם על כך („על המוות") כי „המשבר הגדול יגדל דור עז וממרה, מחציף פנים אל פנים לקראת המוות ואינו מקפח את עולם החמדה, דור צופה ביום המיתה ואינו נרתע, אינו פורש שמלה על האמת המרה ומורד בה, טועם מאַרסה ואינו ניזוק, אינו מתעלם מגזר־דינה: הכל הבל — והולך ומחבב עליו את ההבלים, הבלי אלוהים חיים".

„לא הכל הבלים, בתי, לא הכל הבלים והבל", — סתירת התיזה הקוהלתית — כך פותחת ומסיימת „שמחת עניים". המוטיב היסודי שלה: עזה כמוות חמדה. כי כנגדו אפשר להציב רק אותה. פסקה חמדה — פסקה חיוניות, חדלו חיים עוד בטרם שב הגוף אל עפרו. כידוע, הגה החכם מכל אדם את „הבל הבלים" לעת חשכת הרואות. במלוא אוניו שר: עזה ממוות אהבה, קשה כשאול קנאה. פסוקו של אלתרמן ב„כוכבים בחוץ" — „להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל ואמות ואוסיף ללכת" — פותח כאן פיתוח רחב ביותר, לאורך כל דפיה של „שמחת עניים":

אָז עָלָה הַבַּרְזֶל, בִּתִּי,
וַיָּסִיר גַּם רֹאשִׁי מֵאֵלַיִךְ
וְדָבָר לֹא נוֹתַר, בִּלְתִּי
עַפְרִי הַמְרַדֵּף נְעָלַיִךְ.
כִּי בַּרְזֶל יִשָּׁבֵר, בִּתִּי,
וּצְמָאִי לֹא נִשְׁבַּר אֵלַיִךְ.

המת החומד איננו מת. כי אין אדם יוצא מן העולם אם עוד תאוותו בידיו.

כבר בשיר הראשון כובשת אותנו התשוקה, עם הרמז הקל בשיחת האשה והגבר, עם התמונה הפשוטה, הקוקטית־הצנועה, המכה גלים חמים בבשר: „כי עָדית מטפחך, בתי, כי אמרת לי, הבט וראנה. ואדור לא לנשוך פתי, עד שיני מבוסרך תקהינה..." ואהבה עקובה זאת, פאטאלית, נואשת, תמהונית, אינה מרפה מעמנו עד תום. דווקא מידת הסובייקטיביות הקיצונית שבה

עושה אותה מלאה, חיה, חושנית, ריאלית. „יום־יום אתפלל שתכלי כמו נר, שאלי תרודפי בחרב. ויום יום בעדך על פתחים אחזר, למען תחיי עוד ערב...״ אם סתירה כאן — אשמת האהבה היא. האמביוואלנטיות החזקה המציינת אותה אינה מסימניה של אהבה „חולנית״. היא מסימני־ההיכר של אֶפקט חזק אשר הובא אל שיאו. בעולם הפיזיקאלי שוכנים הגופים זה ליד זה, סובבים זה סביב זה. בעולם־הפנים הרגשות שוכנים זה בתוך זה, חודרים זא״ז, מתמזגים, הורסים ובונים זא״ז בעת ובעונה אחת.

הרי תשוקת האיש אל אשתו היפה: „אֶל גובה מתניך ויקר רגלך מי עפר יגלה מעיני? כמו נר אלווך וכאויב ארגלך, כי שלי את כולך, כולך, כולך...״ הרי קנאת הקנאי — הבלעדיות שבקניין־בעל ושתלטנותו, הבולמוס המסנוור והמתוק, האכזר והנקמני: „מאצבע זרים, ממבט ונשימה קנאתי תסובך כאם. ושמתיך לשַמה וישבת נשמה, לא חינך יירצה, לא קולך יישמע, והקפצתי עליך זיקנה בלי יומה, ויפצו עוגביך ולא נשיבם״ (לשון־רבים זו היא מן החריפות והמאירות ביותר את הקנאה: הזדהות מוחלטת עם אובייקט האהבה, היות אחד ועומק־הייחוד. הקללה אך מגינה על המקוללת והמקלל גם יחד מפני החוץ). והרי „בקשת־מחילה״, רגש אשם על מלים שלא היו צריכות להיאמר, קטטות־רגע ועלבונות־של־פרוטה ובדידות כפויה: „בפח־דים וכלימות נוסית, ונשאת את הקשה משאת, ותהי בודדה כמת, ויבוש המוצא בך חטא. הלאיתיך בקטנות וגדולות...״, והנה הרחמים הגדולים והחרון המר של אב לרעייתו: „הגישי את עולביך לחלון הקר, הביאי את גרונם בין צפורני... כי את המר ממר נשאתי באֵידי ואת בכייך כושל אני משאת...״ — ולבסוף הכרת־התודה של האיש לאם בנו ומצילתו לעת צרה, לעיקר ביתו (ביתו זו אשתו — אמרו חכמים), זכר אלפי הפכים הקטנים המצטרפים תג לתג, היוצרים אקלים וממשות, תהילה לגיבורת היומיום, עקרת־הבית.

בְּבֵיתֵךְ הַמּוּעָד לְאָסוֹן,
אַתְּ שָׂבִיס לְרֹאשֵׁךְ עוֹנֶבֶת,
אַתְּ שׁוֹטָפָה רְצָפוֹתָיו וְרוֹחֶצֶת תְּרִיסוֹ,
כָּל עוֹד נָחָה בּוֹ אֶבֶן עַל אֶבֶן.
רַעְיָה נִרְצָעָה וְנִצְחִית,
אֵם כָּל חַי הַצּוֹפָה חֲצַרְמָוֶת.

אַתְּ שׁוֹמֶרֶת הַקּוֹ הַיָּחִיד
הַמַּבְדִּיל בֵּין חַיֵּינוּ לְמָוֶת.

ואין אשה זו — הבת, הרעיה, האם — סמל לישות מקיפה יותר, על־אישית. זוהי אהבה אישית ואנושית מאוד, ותהא אהבה העיט, החָג ואינו קרב, החומד ונשאר רעב. המשעול של היחיד מתמזג עד תום עם דרך־המלך של הרבים, בלי שיטושטשו עקבותיו. רק כך, רק משרוותה את הרגשות האישיים ביותר, מפסדת השירה מכלליותה ומופשטיותה וזוכה לחיוניותה הכובשת. זו קסמה שהיא שרה בעת־ובעונה־אחת על הרבה חזיונות, פונה לחושים הרבה — ורק מי שמבקש להסבירה כמו, יגע לפרקה למרכיביה. כרובי שיריו של אלתרמן ערוכה גם „שמחת עניים" כנגד ים־החיים כולו, כנגד חזיונם השלם. גיבורה הם החיים עצמם, על החמדה הטבועה בהם, על הזיקות האנושיות העיקריות העושות אותנו בני־בית בעולם־הזה ועתה הם בסכנה חמורה: האבהות, האמהות, הריעות, העם־הרבים, ערכי־מופת של אומץ־הלב, קומה זקופה, תושיית־קרב, מצפון.

חשבון הכלל מתחיל ב„שמחת עניים" ב„שיר השקר": „חמה ולבנה ישוטו / אך ימינו כלֵיל יכהו. / על אבות העורבים יעוטו, / ובניהם עבדים יהיו. / סח האב: לוּ הבן לי יקום לעולם. / סח הבן: לוּ כמוך אנום לעולם..." וזו הכרעתו של המשורר בדיאלוג זה: „אַת יודעת, כי שקר, שקר, שקר". הידיינות גלויה ונסתרת כאן עם החולשה, אוייבתם הראשית של לוחמים, המדבירה אותם עוד בטרם קרב.

רושמי רשומות מבליטים את עובדת מלחמת העולם השנייה נגד הנאציזם ומבליעים את שקדם לה. „אמיץ וזקוף הפרא, ואחינו בין לילה שב..." הידע „אחינו" — יריבו של הפאשיזם וקרבנו — את עוצמת כוחו של האוייב, הנכון היה לקרב? זלזול, נחמת־שוא ואימה משתקת שימשו בעירבוביה בתגובותיו הראשונות. היתה בריחה אל החרפה והפחד, שהם המחיר הזול־ביותר כביכול, מודוס ויונדי עמהם. העולם עמד בפרשת הדרכים הפאטאלית ביותר — והמונים גדולים ניצבו כמהופנטים ואחוזי־כשפים. החולשה יש לה חוקים והגיון משלה. היא מתרכזת בתוך עצמה, חותרת אל נקודת־השפל. מה ערמו־מית וחריפה היא בצידוק־הדין, כמה מסיכות היא לובשת, ביניהם הניהיליזם־של־חלשים, ניוולאציה של־ערכים, אפילו „פאנתיאיזם": „כאשר חצרי־מוות תפרחנה, / כל הרעות תישכחנה... / והוריקו דשאים על לבנו, ובסיד נתערב

ובמלח, ובתפוח בין פֶלח לפלח... ובקרוא הדורך: דרכתי, / ודיבר העפר: סלחתי..." זה הפאנתיאיזם שהוא לא רק חווייתם המרוממת של גדולי־נפש ושיכורי־נצח אלא גם נחמתם של החלשים והנהרגים, המפַנים את הזירה: כי מקרה אחד לכל, כי יש מה למעלה מן החיים ואין הם שווים בטרחה הגדולה. זו האשליה המרגעת על הנצח, מנוחה רבה והיבלעות בתוך היקום — ובה־בשעה „השארת החיים" הנמשכים בשינוי דמות של מלח וסיד ותפוח ודשאים מוריקים; שתי צורות־קיום שוות־ערך של תופעה אחת. זה היה הדיאלוג הפנימי בנפשות הרבה לעת מסעות־הנצחון של הפאשיזם, עת זרע פירוד והשלה ואָסף עמים כאסוף ביצים עזובות. בשירה זו נחשפה ההתחכמות משוג „ואני את נפשי הצלתי", אטימת האוזניים לשמוע את האותות ומיקח עם המצפון הגמיש: „כי עינו את אחיך מעבר לקיר ואתה כבשת ראש, כי צעק עלה מקיר ואתה שתקת עד בוש..." וזהו חשבוננו היהודי הארוך והמר, כולו־שלנו: „חרפת פחדי ורפות ידי לאין עזור / ושקר ותחנון ועור בעד עור / וזכר עלבונים על בן ובני בנים / ומיקח ההרגל עם בושת הפנים.. חרפת רבים כים אשר הלכו שולל, קצורים באפס יגע ובהרום שרביט..." רק מש־הושלם החשבון עם חרפה ובגידה ואזלת־יד — יכלה לקום ה„מחתרת" העיקשת, בא הקרב.

הטון הקובע ביותר ב„שמחת עניים" הוא האופטימיות האכזרית שבה. מראשיתה ועד אחרון שיריה היא שרה על האסון והרעות. הם גואים כנהר, גדלים בלי עצור. משחיתים ואף קוטלים ואינם שבים עד כלות. מדף אל דף גוברת המתיחות, החרדה, הפאטאליות. הרמזים מתממשים למראות: העיר נצורה, האויב עולה־ובא, הפחד שם מארב, לילה ויום ידבר השוט, התקווה דועכת כנר. במקום לנחם, נאמר: „יום יימר עוד וליל ירע". הבית הזה מועד לאסון והרעות יתמצו עד תומן. ידיעת האנוס־לבוא היא כה מוחלטת עד שהיתה לשלוה אירונית, כמעט אידילית: „רבו צער ורוגז, אך אַת הרואה, כי נכון לנו ערב מנוחות, רעיה. והרהרנו דומם: מי באש ייצרף ומי יישקט, בת, ומי ייטרף..." בשיא, ערב ליל הנסיון, מעמיקה האזהרה: „לא טובה יבשרו האותות, לא שמחה מתדפקת בדלתות... כי רבות עוד נכונו, בת, ועד קץ לא יחונו, בת, ובא האות, ואחרון הוא, בת, את כוסנו תשתי ותמצי..."

„כי אונים מצרה תשאבי" — כך מתחשלת המתכת ביקוד וקור. בעיצומה

של המפולת צומחת הישועה. היא נולדה בליל צירים וחבלים, נישאת על חרב נצורים, עולה מן המחתרת, יונקת מעלבונות, צמאון־נקם, אהבה, הלעגה על צדקנות יתירה. זוהי מתיחות נוראה „לחיות, לחיות, לחיות", ללחום כשהגב נשען לקירות מתמוטטים. „אל יוריקו דשאים על לבנו, אל נדום באשכול ובפלח, אל נבוא אל שולחן־המלך, אל נשכח את אשר אין לשכות, אל נסלח לאשר אין לסלוח... כי נשבענו היום בעורנו: שלום לא יהיה לעפרנו". עם שבועה זו אנו באים אל הקרב ושמחתו המעטה: „כי בין המצרים לא אשרי הצרים, כי אשרי הנצורים... ואשרי התולע הנלעג והרש, המרומה ומוקף וממוגר ונחרש, ומרגוע לו אין וכליה עליו אין..." — שמחתם של עניים.

שירה זו יפה לכל הזמנים והעמים, ובו־בזמן כולה־שלנו ביהודיותה, בחשבונה הנוקב ובנבואה שנזרקה בה — כראייתו של אחד גלוי־עיניים אשר מבטו חודר עתידות. היא שירת לונדון הבודדה והאמיצה, סטאלינגראד בגבורתה, המחתרת האנטי־פאשיסטית עלי „ארץ רבה", המחנה החלוצי בישראל. היא נהגתה שנים לפני מרד גיטו־ורשה, גבעתי וירושלים ויד־מרדכי — ואתה קורא בה את קורותיהם. כי רוח אחת הולידה אותה ואת ההתגוננות בנגבה. אחרונים כאילו קיימו את דברי השיר לכל פרטיו: „בליל מצרים, בליל נסיון, אחיך ניצבו למודי נסיון, ניצבו נואשים, ניצבו חמושים וכיער סמרו וכאיבת אנשים... אז צהל אויב: אש אוכלה קש!.. אך ברזל בברזל פגש..." זו כן זו קיימו את השבועה: „ביום צורר וביום פוקד קשה תהיי, עיקשה לקר וליוקד, וכדרדר ממרה וכמו מוץ לדש". האם לא על מרד וארשה נאמר „תאבד התקווה ויכבה הנר וגדול עתה אור הפכחון. והעיר בחלון בוערה כנר ועפר לברואיו נכון... אין בוגד ביניהם ואין חת. ומחר הם נספים עד אחד"...? וכמו בשיר כן במלחמתם של אלה לא היה שמץ מהפגנות־גבורה, מששון אלי־קרב לשמו, מיצר הרפתקנות. אך חמדת־חיים דיברה מנשקם.

„שמחת עניים" היא שירתו של הדור שנשא אח"כ את עמו עלי שכם. הקואורדינאטות שלו היו הבנייה והקרב, בצלו התמידי של מוות. אנשיו חיו על קו הקץ, על חודו של סכין, כעמידתו של לוחם בקו האש, במצבים קיצוניים בטרם הוכרעה מערכה שפנים לה לכאן ולכאן — להפסיד את הכל או לזכות במרחב־חיים. לאחר הנצחון לא היובטח להם מאומה מלבד יום־קטנות, דרך ארוכה ואפורה, על יגיעה ורשעה ופרטיה. מלבם דיברה שירה זו, הומאניסטית

בכל תגיה, שאינה יודעת שום דמויות־מופת מלבד האשה השוטפת רצפותיו של הבית, המטיפה לגבורה ולמוות רק לעת צורך, ומחשבת־נקם נצחית רחוקה ממנה.

רק בשיר אחרון הננו מתבשרים על הנצחון שבא. „לא יוכל, לא יוכל לך מוות". אז נגולה האמונה שפירנסה את השר בעצם הימים הנוראים: „גם ברמוס את חיי בועטי, לא אמרתי אֶבדה ואיננה. רק אמרתי: יש יום, בתי, ותם צר ועיניך תראינה". רק אז באה גם לסיומה המערכה הנסתרת שבדרא־מה: כי בתוך סערות הקנאה, האהבה, תוך מלחמתה של האשה על נפשה — מלחמה אמיצה, בודדה, עיקשת — שקדה האם להציל את בר־בטנה, תקוותה לעתיד. „את גורך, את החי, בשינייך מילטת ממענינו. קום החי בן המת!.. קרע מספד, כי שמחה במעוננו!", היא שמחת המשכם של החיים. שכרה של האם? הוא אינו רב, לכאורה. רק זאת: „ולעת — על אדמת בריתי בנך משכב לו ימוד בחבל", כחוק בני־תמותה, בן על אדמתו המלווה את אמו לעולמה. רק זאת: „עוד תחיי בין אחים, בתי, עוד תראי כי יגעת לא להבל". ועל כן לא יפתיענו — אחרי שירי הנקם, ההשבעה והשנאה — הבית המסיים:

לְיוֹם גִּיל וִישׁוּעָה, בִּתִּי,
אֶת הַכֹּל, אֶת הַכֹּל נָתַנּוּ.
וּמַחְשֶׁבֶת נָקָם, בִּתִּי,
כְּמוֹ שְׁחוֹק רְחוֹקָה מֵאִתָּנוּ.
כְּמוֹ שְׁחוֹק נְעָרִים, בִּתִּי,
לְמוּל עֹצֶם חֵגֵנוּ שֶׁלָּנוּ.

לא במלים יסופר קסמם של שירי הנקם, החרפה, האהבה והקרב. הקורא כורע תחת משא (משא זהב) של סמלים ודימויים העושים את השירים כבדים כסלע, חריפים כסכינים, קורנים כאוראניום אשר נגיעה בלבו משחררת אנרגיה לא־תשוער. „מסימניה המובהקים של ליריקה אמיתית — אומר סטפאן שומאן בספרו „על אמנותה ומהותה של השירה הלירית" — הוא תמציתיותה. יש ויצירה זעירה, שיר קטן, כובדו הוא ככובד הסלע. בשל דחיסותו המופלגת של שיר כזה, הוא מביע פי שבעים־ושבעה מאשר מבטאות במפורש המלים שבו. המשפטים כה קוצרו, אף־על־פי־כן הם כה רוויים

ומלאים, עד שהם מכים בקורא כמו בליסטראות, נחרטים במוחו כחיצים. דמותו של שיר כזה חצובה כביכול בשחם, מונומנטאלית, חסכונית בכל מלה ומלה ועם זאת מחושקת בין המלים והמשפטים עד קצה גבול אפשרי. קטעי־המציאות אשר ליריקה גדולה נותנת הם זעירים כדי אחיזה בכף־היד. ובה בשעה כה נרחבים וכל־כוללים עד שתבל ומלואה בהם. בין השאר, זהו סוד גדולתה ופלאיותה של ליריקה אמיתית: תבנית פעוטה, דפוס זעיר, שאפשר להקיפו כמעט במבט־עין, גביע שאתה גומעו באחת, אשראת־פתע, קצרה, מסנוורת. אלא שבאור־הברק של אשראה זו נגלים לפניך כהרף־עין נופים עצומים ונרחבים; התוך מהמם כיין חריף־שבחריפים, והמבט שנזרק על תבניתו הפעוטה של השיר מגלה אופקים לאין־סוף, הגדלים־והולכים כמידת הרוחק...״ ואכן, ההרכז הגבוה של התוכן, הרעיונות, התמונות, המטאפורות, המשקל־הסגולי הגבוה מציינים את „שמחת עניים״. כל שיר, בית ושורה — הנסתר רב בהם שבעתיים מן הנגלה. תחילה היא היתה פתוחה רק לבעלי ח״ן שבפיוט, שהיו מוכנים להיאבק עם אינרציית־הטעם, ללמוד שפת־אסוציאציות חדשה, נוטריקון פיוטי, לקפוץ יחד עם מחברה קפיצות־לוליין ולמלא את החלל שהותיר לדמיונם. אך בהתמדה היא סללה וסוללת דרכה אל הרבים: כל אחד — ביחידות — מצא בה את עצמו ואת דורו. כי עם כל תרבותה הגבוהה אין בה מן האקסצנטריות והשרירותיות. היא מעוגנת עמוק מאוד במסורת לאומית ועממית.

לכאורה אין בה מאומה על יהודים — והיא יהודית בכל תג ותו. לכאורה אין בה מאומה על העבר — והיא טובלת במסורת: שפת קינות וסליחות, פיוטים קדמונים, שירת ספרד, המקרא, סידור־התפילות. שקועה בה מתכתם היקרה של מטבעות־לשון שלוטשו בכל הדורות. נביאים וכתובים (ושמתיך נשמה וישבת נשמה, וצרינו עומדים על תלם, כי אין בית בלי מת על כפיים, צעקו לך דמי עבדיך השפוכים, ושמחו ענווים ודלים, כל אשר נשמה באפיו — אם להסתפק כאן ולהבא רק ברמז־לרמז), וכמובן לשונו של קהלת (הבל הבלים, כאשר הרואות תחשכנה, מקרה הכסיל והחכם), מקצבם של משוררי ספרד („שאת לחמי ארר, שאת חיי מרר. / שעצמותי פרר, הנהו לעיני...״); אנו קוראים „מי באש ייצרף ומי יישקט ומי יישרף״ — ו„נתנה תוקף״ עולה באזנינו, על אימת יום־הדין התלויה בחלל; „צעקו לך דמי עבדיך השפוכים״ — ו„אב הרחמים״ הוא, אבי נקמות. שיר מחול — והנה חנו

של „פיוט": „העלי המנורה בחביון, וחלי פני נורא ואביון, שיבער יגונו להשחית, שתהיי רינונו עד שחרית..." וכך אנו מיטלטלים על פני דורות של שירת ישראל וענותו, אקלימים וגורלות ותרבויות, על סמליהם וזכרם — אך ללא חיקויים. שירה זו יונקת מרבדים עמוקים, מכה שורשים מסועפים — וממזגת אותם לאיכות חדשה לגמרי. לכאורה היא פרי תרבות מעודנת ו„אצילה" — והנה היא מלאה פולקלור של־אחרונים, עיירות פולין וליטא: „כזאת, בתי, אותך אבינו הנערים. כזאת חיכינו לך לעת שבת", „הנה הנרות והיין והנה הפת לברך", מצוקת החול של „נזיד הפרור והלחם והנר שיספיק למאור", לשון־יידיש של „ויחזק מברזל" ו„ישמח לבב אמי", אמונות־עם של „הלילה פרחה מידך המראה" או „אם כלבים בוכים בעיר — הלא אות כי מלאך עובר בעיר".

זה כוחה הכובש של „שמחת עניים": שלימות התוכן והצורה, מקורות־היניקה הרבים, אמנות החריזה והמיקצב על שפעיהם, טלטלת הרגשות וחיותם, זיקות־אדם בעולם — כל־כך הרבה בדפים מעטים! אם „כוכבים בחוץ" היה ספר המראות ומאור־העיניים — „שמחת עניים" אינה יודעת צבעים וקולות, כחוק איש הבור החותר עם החולד מעומק, אלא אם חזיונות שבין אור לחושך, קול ולא־קול, על גבול החיים ולא־חיים: „ובמגע היראה יוחש. ובהבהוב הגפרור יואר, ולכתו כהלוך הקש, וקולו כקריעת הנייר", כעין הפאנטום החמקמק שהכל יש בו מלבד ממשות פיזית, כדין הרפאים, המתים המהלכים על־פני אדמות: „צלי סמר ממך במארב ועצמותי אליך רחפו". הפנים נמוגים כאד, ההתוודעות אל האחים באה כרוח, ובנפץ־הטיח וחריקת־הרצפה בלילות אל הרעיה. כל ישותו של המת־החי היא „כדלתות רוחפה וכמעוף וילוני הבית", ונופו — חושך ועפר, תל וכוכים ומאורה. החושך נוצל על כל נרדפיו, תואריו, פועליו והסתעפויותיו: מחשכים ושחור, סנוורים ולא־אור, זכוכית שאפלה ועיוור התועה על פי־הנבל, ארץ בלי נר ואור וימים הכהים כליל, צלמוות, איש החושך ובינה שהיתה לחושך. האור אינו יודע את הצבעים, בלתי אם הבהוב ונצנוץ, חזיז ונץ העגיל, יקוד ונר בוער — להבליט את עצם מציאותו של אור־החיים וניגודיו.

ייחדנו מקום רב ל„שמחת עניים", כי שיא יצירתו של אלתרמן היא. יש שירים משלו (כמו „חרב נצורים", „אילת", „העלמה" ועוד) המתחרים בה ביופיים, אך לא באותו פרץ של כוח אדיר. בלשונו של המשורר נגיד: ישנן

יפות ממנה אך אין יפה כמוה. „שירי מכות מצרים" שבאו לאחריה, הם „יפים מדי", מעוגלים מדי, אלגאנטיים מדי. זהו בניין ארכיטקטוני לתפארת, בעל תבנית שקופה, משוכלל עד לפרטי פרטיו. „שמחת עניים" היא ריתחת יצרים, אשד שוצף, גורף הכול בדרכו. היא דיסהארמונית, מלאת זיזים. וחינה בכך. „שירי מכות מצרים" הם כנהר שנכבש באפיקים חזקים ומבוצרים והוא שוטף גאה, איתן, מרוסן. אינו פורץ גדות. הוא זורם על רמה אחת, בקו ישר, ב„וארייאציות" קלות. חסר הוא דראמטיותו ופתיעותו של העולם. ספק רב, אם חשבון־נפשה של מצרים החטאה — היא אבטיפוס לאנושות כולה, — גם לעת מלחמת עולם שנייה („כי צדיק בדינו שלח, אך תמיד בעברו שותת, הוא משאיר, כמו טעם המלח, את דמעת החפים מחטא"), של מחזור „חטא ודין וחטא" בתולדות העמים — ספק אם ניתן הוא להיכלל במסגרת בהירה והארמונית כזאת. כאן הכל מעבר ליצרים ולתאוות. הכל יפה וקוסם, גם המפלצות והרוע, הצפרדע והערוב (בדם קמה אמון כשופה כיהלום שני, כברד היא נחשפת ליופי ולחורבן, השחין מנץ פנינים, המוות מופיע כמלך בהודו). האב שהוא נושא חכמתם של השירים ופשרו של העונש הוא חכם מדי, מפוכח, בֶן לכל, ניצב מעל למאורעות כאלוה, אציל וטראגי ומצדיק את הדין. העולם נתפס כמישחק נצחי של מפלצות ותבונה, של טוב ורע. אמנם, גדול כוחה של האמונה גם כאן: נחמתה היא אילת, כוכב הנעורים, התקווה הזורחת תמיד מחדש, ועל כן אויבי האדם יישבו תמיד כמו על גחלים — אך ביסודו הוא נשאר עולם נוצץ של חרב ושל כסף. ואין אנו שומעים כי יש סיכוי לפריצת המחזור „הנצחי" של חטא ודין.

עולם נוצץ של חרב ושל כסף... האמנם נגזר עליו להישאר כזה עד נצח? אין לו גאולה? מישחק־נצחים זה של חטא־ודין יימשך לעד?

*

הסכנה האורבת לו לכל מבקר, המבקש להכליל את עולמו השלם של היוצר, על כל שלבי התפתחותו היא סכנת זיהוי המוקדם עם המאוחר, תחת להוכיח לאחרים ולעצמו כי המאוחר צמח מן המוקדם, כי כבר בראשיתה של היצירה מצויים גרעינים שהצמיחו את הפרי הבשל (ליד גרעינים שיכלו להצמיח פרי אחר). על נקלה יתפתה אדם לקרוא את שיריו של אלתרמן כש„הטור השביעי", על עמדותיו האידיאולוגיות המוצהרות, מאפיל על כולם. ואנו — אין אנו עוסקים כאן ב„שירי העת והעתון".

כבר הרבה ממראות „כוכבים בחוץ" דומים עלינו כאילו נראו מבעד ל„חלון הקומה החמישית" — ראייה כוללנית, כשהעין (אמנם חדה מאוד) רואה את העיר כשלימות אחת, בסגוניותה, במישחקו הנאדר של הרחוב הגועש, באנקת הפלדה הנכנעת, היא עיר בבניינה, עיר „סתם" שאין כביכול שום הבדל בין שדרותיה לפרבריה, בין ככרותיה לסמטאותיה. פרקי „המרכז המסחרי" ו„רעות הרוח" — עליהם כפה אלתרמן עושר וחיות פולקלוריים — שרים ל„חייה וסחרה" של העיר, למרכולת ולמלאכה גם יחד. חנו של השוק הוא במוכרת הדגים ובעגלון, וב„ככר יש אהובה אחת לשיר ולמסחר". ודאי שאין לתלות הררי סוציולוגיה בשערת החנווני ובצמת העלמה מוכרת־הסגוליות, ודאי שארץ־ישראל הצעירה לא היתה יפה להצמיח שירה „פרולטארית" אשר הפועל העירוני הוא גיבורה ונושאה — אך הערצתו של אלתרמן את „הפרבר" מגלה טפח ממשמעותה החברתית. סימפטומאטי מאוד הדבר, כי שירתו היודעת עושר של מוטיבים שונים ורבים, מתכחשת לחלוטין למוטיב הסוציאלי: למצוקתם החומרית של הבריות, לניצול ועוני, למשכנות אביונים ועצבונם, לילד רעב ולגבורת האם הגומרת בנפשה לאחר אלף היסוסים וחרדות שוב לפנות אל החנווני ולבקש פת לבתה — גם זו מערכת־גבורה עיקשת למלט את הגור ממעניו. אלתרמן היודע את המאבק בחיים ובטבע, חושו הדיאלקטי שותק כליל על סף חזיונות חברה, אינו מתנשא במאומה מעל לסביבתו והשפעתה. הוא נשאר כולו בתחום ה„כלל־ישראליות". אכן יש כוחות וגורמי־עיצוב החזקים גם מהכשרון הטבעי.

כי ברדתו מן „הקומה החמישית" נמשך אלתרמן בשעתו אל ה„פרבר". משיכה זו היו לה גם שורשים אחרים. כי מה היתה ארץ־ישראל שבבמש בין שתי מלחמות־עולם? ההיסטוריון הנבון יידע לציין בבאות, כי בשנים אלה היתה כבר הארץ ליישוב יהודי מרכזי, אבל הוא מנה בסך־הכל כמה עשרות רבבות והיה ספק חיל־חלוץ שעורפו רחוק, ספק פרבר מפרברי־האומה, ספק ערב־עם. מכל מקום לא חי־נושא־את־עצמו, לא גוף שנקודת־הכובד היא בתוכו פנימה. הוא נועד לגדולות, אך לפי שעה היה קשור בטבורו למעבר־לכאן, יונק מזונותיו ממרחקי־מקום. הוא נמתח כולו אל העתיד, רצון־החיים והאידי־אולוגיה מכים על ראשו ואומרים לו גדל — אבל כל האמוציות, הדימויים, הילדות מעוגנים היו בלא־פה. זו היתה תחושה של חיים „מלאכותיים", אילו־זוריים, בלתי־מלאים. יכול היה אדם לשרוף את כל הגשרים לעבר ולגולה, אך איש לא היה יכול לכחש את לבו כי שם היה עם, יצור אורגאני, ניגון

ומראה, ריח וצבע, פולקלור, צורות־חיים טבעיות וססגוניות. במידה שחטי־בות־חיים כאלו מצויות היו בארץ, הן היו „אגזוטיקה" אף לאזרחיה ובוניה, שביל צדדי בדרך־המלך של היישוב: הערבים, עדות המזרח, היישוב הישן. אלתרמן אשר מעולם לא היה משורר הכפר הנבנה (חוט השדרה של מעמד הפועלים בארץ) — ביקש ומצא את גלגל החיים המלאים בהמולה הרחובית המרוגשת, במישחק הנאדר של „פרבר מפליא העוויות, מצהיל סוסים, משיב מפוח ושר מבטן אוניות", ביומו הגדוש מיומיים, בכַתפיו, שוליותיו ועלמותיו המפצחים זרעונים, מתגנדרים במצחיותיהם ושותים יין חם. כאן מאדימות שפתי מיכל השחפניות מיינם של סבלים; השוליה־הלץ „ולא כתבי־החודש ולא שירנו הצמוק זורע על לשון הקודש את הכמון והצימוק". כאן תבל צבעונית ושפעת נעורים, כאן גרעינו של עם.

ההיו אמנם עגלונים, חנוונים ומוכרות־דגים אלה גרעינו של עם, נשמתו, המונו? היפה היה הזמן הזה להעלות מתוך „המרכז המסחרי" את קוליא ברוניון העברי? אלתרמן בעצמו יודע את הספקות: „על זה הרחוב קוראים תגר, כי מרכולתו גדותיו עוברת... כי בגלוי, לאור היום, בורקות שיניו גורסות־העצם וכל דרכו לגיהינום וסוגה בכוונות של בצע... אך בבואי לקשור לו שבת, הלכתי רק אחרי עיני ולא אחרי שכר וריוח" („צרור סגוליות"). העלמה מוכרת־הפרחים, שחומת־הפנים וגלוית־כתף אוצלת מחִנה על הרחוב הזה ומכפרת על כוונותיו. אך מה נעשה, ונשמתו של המסחר הוא „השכר והריוח" ואין הוא מתיישב כלל עם נשמתה של השירה השרה „לדברים בלי תועלת ומחיר"? צדקו מהם „שירי בר בר חנא" בו החלפן הוא תמיד יריבו של המשורר, בו הכסף נמשך אל הלוליין והפייטן ונהפך ליונה וסנאי, יצורים שיריים. שניהם מתחרים על קניית היריד, האחד לחליפין והשני למישחק — אך המשורר „יוצא בשן ועין ובחבורה גדולה מעסק היריד". הוא לא הצליח „לגאול אותו לעד מידי החלפנים" ולהפכם „לבדיחה".

דווקא בימים כשיריבו החלפן מצליח בכל דרכיו ואומר לנכס את „היריד" כולו — חדל המשורר מן המאבק עמו. אין זאת, כי קטנה אמונתו שעולמנו יכול להשתחרר מחרב ומכסף, ולא נשאר כי אם להיאבק במסגרתו זאת על מעט הטוב האפשרי. בלשון הסוציולוגיה: הומאניזם אזרחי, או ריפורמיזם „פיקח". ואמנם בתחום זה — תחום אומץ־הלב הציבילי (ולא תחום המהפכנות) — עושה אלתרמן גדולות ב„טור השביעי".

אין טעם כמובן להרצות במקום זה על עמדותיו האידיאיות של בעל

„הטור השביעי". הנגלה אינו צריך פירושים. אך יש טעם לרמוז על צד אחד בשירי העת והעתון, שהקנו פופולאריות וחשיבות ציבורית כה גדולה למשורר, עד שספק הוא אם יש להן אח־ודוגמא בתולדות העתונות.

לא רק רוח הזמן מדבר לעתים בתוך „הטור השביעי" כי אם גם „שאר־הרוח" של הזמן. האספרי הוא תמיד מסימניה המובהקים של תרבות גבוהה. גם לגו מסורת ארוכה של שאר־רוח, אלא שהוא היה חדצדדי מאוד, שטף באפיק צר, מצומצם בנושאיו ובתחומו. הרי זה שאר־רוח של למדנים, חריפים ובקיאים, עוקרי־הרים וטוחנם זב"ז. מה רב היה כאן חלקו של המישחק, של הפגנת היכולת, של ז'ונגלריות רוחנית. מי ימנה את השנינות, הווירטואוזיות המקצועית, כושר האמצאה של דורות תלמידי־חכמים האמונים כ"כ על תלמודם, פירושיו ופירושי־פירושיו — עד שדי להם בפסוק אחד, מדרש אחד, שינוי־גירסה כדי לעורר מבול של אסוציאציות וסמיכויות־עניינים, לקרב רחוקים ולהרחיק קרובים ולמצות את האפשרויות הפורמאליות שבדרש וחילוק ופילפול על כל אות בתורה. דורות התחנכו על חריפות־מוחין זו, והיא שפירנסה גם את המשמרת הרוחנית החילונית הראשונה בספרותנו. עם שינוי העתים והאקלים הרוחני שקע במצולות סוג זה של שאר־רוח, ועדיין לא ירש אחר מקומו. בדרך הגלגול הדיאלקטי הוא שב ונתעורר בנתן אלתרמן. כמובן בשינוי נוסח ומקורות יניקה.

וכי מהו שאר־הרוח ובמה הוא נבדל מרוח התקופה? הוא ילדו, אלא שהוא אנפאן־טריבל, פיקח מאביו ומעז להטיח דברים כנגדו. הוא מגלה סודות מן החדר (ויש לאבא הרבה טעמים להסתירם), פוגע בנקודת־התורפה. נוטל כל כלי־יקר בידו, ממשמשו ובוחנו ורב החשש שישברו. הוא הורס את תמימותו של הרוח, פורע חוטי־איחוי שלו, מפרקו למרכיביו, מודעות לו סתירותיו. אך נשאר הוא בן־בית, עומד על בסיסה של אותה תרבות ואותו מעמד, נזקק למוסכמות שלהם, הנחותיהם העקרוניות. ומכאן כי יש בו תמיד מן האירוניה, אלא שאינה גולשת אל הלעג והסאטירה, אם גם כחוט־השערה בינה לבינם. יש בו מן החכמה שהתגברה על שלב נחות של ציניזם. הוא פורע מסיו למוסר, גם כשיודע את כל חולשותיו. הוא בין המיש־חק והרצינות. ועל־כן שאר־רוח אמתי אינו חריפות־מוחין בלבד, המתגאה תכופות כל־כך בפכחותה, גודשת ומפגינה עצמה בראש־חוצות. הוא למעלה מזה: חכמה, נגיעה בלבם של דברים, חוש דיאלקטי, חתירה לשורשן של

תופעות, הגדרת ייחודן ותורפתן. והוא תמיד גם אופקים רחבים וידיעה רחבה, היות בן־בית (או לפחות אורח־קבע) בתחומים ומקצועות הרבה, הסמכת פרשיות הנראות רחוקות וחסרות־מגע כביכול, ההארה החדה והפתאומית של חזיונות. סימנה הנכון הוא אולי הברק (דימוי שכיח אצל אלתרמן). כמוהו הוא פרי כוחות גדולים שנצברו בהסתר, מתח גבוה החותר להתפרקות, מאיר אפלה וקושר לאגדים להרף־עין תהום נרחב. פגיעתו מסוכנת, אבל רק לעתים רחוקות קטלנית, פתאומית, — וכבר שב הכל לקדמותו. ועל כן נהוג שאר־הרוח בקהל יודעי־חן, שהמוסכמות הרוחניים משותפים ונהירים להם, שדי להם ברמז, בקריצת־עין — ומחשבתם מגלה את הכוונה הנסתרת, את קשרי־הדברים המסובכים, את המסלול שעברה המימרה ביעף מנקודת־המוצא ועד מטרתה, מגלה גם את המנגנון שהותנע. אלתרמן עשה נוסח זה לנחלת הרבים.

הרבה מישחק והומור יש ב„טור השביעי". משנזדווג עם הרצינות, עם המוסר, משהועמד לשירות „יום הקטנות", נשתנה גם טיבו ו„גובהו". הוא נתרחק מ„קו הקץ" ומהלך בדרך־המלך — להאיר יגעה ופרטיה. אך אל יטעו אותנו שירי „העת והעתון", על מידת הדידאקטיות שבהם והדרכתם המעשית. הם היו מקפחים את קסמם, רוב ערכם וחשיבותם לוא היה משוררם „פראקטיציסט" בלבד, לולא קדם להם קור ויקוד בספירות גבוהות מהם. אלא ששאלה היא, אם קירבה הדוקה כ"כ לפרטי העשייה, חוסר דיסטאנץ כלשהו, מניחה מרחב גם לשירה השרה למעבר זמנה המוגדר ומאורעותיו החולפים.

1954