

”אָבֶל הַשָּׁמַיִם, כִּיעֵז לְבָנָה, עָלוּ לְלַחֵף אֶת חֲצִיר גְּגוּתֵינוּ”

הַדִּי אִידִיוֹמְטִיקָה שֶׁל יוּדִישׁ בִּיצִירַת אֶלְתֶּרֶמֶן

א. האמנם שירה 'ילידית' משוחררת מ'עקת הגלות'?

בבואה להקביל את פני כוכבים בחוץ, קובץ הבכורה של נתן אלתרמן, ידידה ובן-חבורתה, כתבה עליו המשוררת יוכבד בת-מרים, כי אצלו העברית "חוגגת את פשטותה המשוחררת, עולה ונובטת מהקרקע שקוית לשד ואור ומשתרבת ומזנקת למרום. אי-שם במעמקיה, משחקים כגדי זהב, צלילי שפת ילדי ארץ-ישראל — גמישים ושוגים, בהירים וזקופים — כך שר בן מולדת".¹ אמנם לטענת אורה באומגרטן, עורכת האסופה שבה נדפסה רצנויה זו, תיארה בת-מרים את המשורר כיליד הארץ "תוך התעלמות מפורשת מנתונים ביוגרפיים",² אך מותר כמדומה להניח כי תיאור אימפרסיוניסטי זה של בת-מרים לא נועד אלא כדי להציג את שירת אלתרמן כשירה ארץ-ישראלית זקופת קומה, הבוטחת בכוחה וביכולתה, חופשית ממליצה ומעקת הגלות. דברי בת-מרים אף רומזים לכך, ששירים חדשניים אלה צוללים למעמקי הדמיון ואינם משתבצים במוסכמותיה של השירה בת-הדור (שחיבבה כידוע את הנושאים הלאומיים הגדולים והכבדים, אף חשה אליהם כאל חיק ומפלט).

ואכן, כל קורא יבחין בנקל ששירי כוכבים בחוץ אינם כבולים בעבותות ההווי היהודי כשירתם של אחרוני המשוררים של דור ביאליק, שפעלו עדיין במלוא כוחם בשנות השלושים, או כשירתם של ראשוני המודרניסטים הארץ-ישראליים (אצ"ג, יצחק למדן, ש. שלום, שמשון מלצר ועוד), שכוכבם דרך באותה עת. להיפך, העיר הקטנה שבמרכז שירי כוכבים בחוץ נראית כעיר מערב-אירופית, הרחוקה כביכול ת"ק פרסה מעולמם של ה'שטעטל' במזרח-אירופה ושל בית-המדרש מן הנוסח הישן. אמנם זוהי עיר של משכבר הימים, צבעונית ונאיבית למדי, עם יונים על גגות הבתים ועל כרכוביהם, עם פארקים וכיכרות, עם מגדלי-שעונים ואנדרטות על הגשר, ולא עיר אולטרא-מודרנית, כבשירה הפוטוריסטית האיטלקית והרוסית; אולם, אין בעיר זו לכאורה תווי-היכר יהודיים, או אפילו ארץ-ישראליים, והיא מרשימה את קוראיה כעיר ממרחב התרבות הצרפתי או הגרמני, כאילו עלתה מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים. כפי שנראה להלן, לתגובה ראשונה כנ"ל הצטרפו עד מהרה שותפים לא

מעטים, שהביעו, איש איש בדרכו, את ההתרשמות מיצירת אלתרמן הסגונית, הקלילה ומלאת ה־esprit; יצירה שחזותה מערבית, כמו־פריזאית, בלא כל הצטדקות על שאין בה מן הסבל והקדרות הארכיטיפיים של הקיום היהודי. הסופר והמסאי אברהם קריב, באחת מהתגובות הראשונות שנתפרסמו על כוכבים בחוץ, טען כי אין בשירה זו מ"הד האנחה היהודית בת הדורות, שמשוררים עברים מעטים פסחו עליה. "הוא הוסיף והרגיש שאלתרמן הוא משורר עברי חדש, "שאינו חוטט עוד בפצעים, שכמעט אינו יודע על אודותם."³ היתה זו גם תחושתו של המשורר אביגדור המאירי, מראשוני המודרניסטים העברים, כפי שבאה לידי ביטוי בתגובתו הנלהבת על קובץ הבכורה של אלתרמן, תגובה המדברת בשבח הלשון החופשית, שאינה עשויה מרקם של שברי פסוקים ושאינה כבולה בכבלי המליצה: "אף רגע אינך מרגיש בשירים הללו את עקת 'הפסוק' [...]. כמה זה טוב: לא להרגיש אף רגע, שהמשורר העברי הוא תלמיד־חכם המדבר כל הזמן בלשונות המתים."⁴ כל מבקריו של אלתרמן חשו אפוא שאין שירתו מוכנה ללכת בתלם החרוש והכבוש של השירה העברית בת־הדור, הנושאת על גבה כחטוטרת את משא המורשת היהודית — אם באמצעות מבחר נושאים ואם באמצעות הלשון הכבדה והעמוסה שלה.

ואם לא די בתגובות בלתי אמצעיות אלה, שנכתבו על אתר, תחת רישומם הזר והמפתיע של ביכורי שירתו של אלתרמן, באה מקץ שני עשורים לערך גם תגובתו האנליטית של נתן זך, בן 'דור המדינה' ויריבו הגדול של אלתרמן, באפילוג לספרו זמן וריתמוס,⁵ שנסתייע כבר במינוח של תורת הספרות מבית מדרשם של הפורמליסטים וכן מבית־מדרשו של בנימין הרשב (הרושובסקי). כאן ניסה זך לתהות מדוע קסמה לו בעבר שירה סגונית ומסוגנת כשירת אלתרמן, הגם שנפשו נקעה מן המנייריזמים שלה ושל בני־דורה וביקשה דווקא שירה המדברת בלשון המעטה. לדברי זך, שירת אלתרמן שבתה בעבר את ליבו — חרף הסתייגותיו הרבות ממנה — משום שלא ניסתה כלל להתמודד עם הבעיות הגדולות והגורליות של העם בגולה: קידוש השם, מאבק היהודים בגויים, עולמו של בית־המדרש וכיוצא באלה בעיות, שכפתה תכנית הלימודים בשנותיה הראשונות של המדינה באמצעות טקסטים ספרותיים הרחוקים כרחוק מזרח ממערב מעולמו של הנוער הגדל בארץ.

לאור ריבוי ההתרשמויות מאופיה ה'טבעי', ה'פשוט' ו'המשוחרר' של יצירת אלתרמן, שהסירה כביכול מעל שכמה את 'חטוטרת הגלות' ואת כל 'מדוויה' ו'קלקלותיה', מפתיע לגלות בה עקבות לא מעטים של אידיומטיקה של יידיש, המקפלת בתוכה תמצית של חכמת דורות, פרי הקיום הגלותי, וכן שלל מוטיבים מן הפולקלור החסידי. מאליה צצה ועולה השאלה: מה לכל אלה ולמשורר שצמח בבית עברי, למד בגן־הילדים העברי הראשון והתחנך בשנותיו הפורמטיביות בגימנסיה 'הרצליה', שמוריה ותלמידיה ביכרו את התרבות ה'ילידית'?

כידוע, נתוניו הביוגרפיים של נתן אלתרמן אינם עולים לכאורה בקנה אחד עם הימצאותם של יסודות לשון יידיש בכתיבתו: אמנם אבי המשורר, יצחק אלתרמן, הוא נצר למשפחת חסידי חב"ד, כאבותיהם של שלונסקי ושל רטוש, אך כרבים

מבני דורו הוא נטש במופגן את אורחות חייהם של 'מחזיקי נוסחות', ויסד בווארשה את גן-הילדים העברי הראשון בתפוצות הגולה, בשיתוף עם יחיאל הלפרין, אביו של המשורר יונתן רטוש, שכל בני משפחתו נודעו בהשקפתם ה'כנענית' הרדיקלית, השוללת את הגולה, את הדת ואת הקשר עם מסורת הדורות (הגם שהתייחסו כידוע לגאון ממינסק, מחבר הספר סדר הדורות). השניים ערכו גם 'קורסים פְּרָבְלִיִּים' לגננות ואת כתב-העת הגנה לענייני גן-הילדים העברי, שנועד לחולל מהפכה שקטה, אך יסודית, בדיוקנו הקולקטיבי של אדם מישראל. לאחר עלותו ארצה, שימש יצחק אלטרמן מפקח על גני ילדים מטעם ועד החינוך בארץ-ישראל, וחיבר שירי ילדים פשוטים וקליטים לגן-הילדים העברי, שירים שנועדו אף הם לשנות בדרכם את הדיוקן הלאומי ולהעמיד 'יהודי חדש', פרודוקטיבי וזקוף קומה. יונתן רטוש, יליד 1909, ונתן אלטרמן, יליד 1910, היו אפוא מהראשונים שלמדו בשיטת חינוך חדשה, הנהוגה מאז ועד היום; הם דיברו עברית מינקות, ולא חבשו את ספסלי ה'חדר' וה'שיבה'. למרות שכתבו שירה מסוגננת ומנייריסטית, שבשליביה הראשונים לא נטתה כלל אל לשון הדיבור ולא הזכירה אותה, הם נטעו בקוראיהם רושם של פשטות וטבעיות, רושם שמקורו בעברית ה'ילידית' שלהם, שפתם המדוברת הראשונה, שלא נקנתה בתיווכם של הספר והפסוק. אף על פי כן, יצירתו של אלטרמן לסוגיה ולתקופותיה, למן שיריו הגנוזים שנכתבו לפני כוכבים בחוץ ועד לחגיגת קיץ, מחטיבותיה המאוחרות ביותר של יצירתו — משובצת בידישיזמים רבים ואלה עומדים כביכול בסתירה להוויה המודרנית — הישראלית, היהודית והכלל-אנושית — העולה משירתו הרעננה והחדשנית.

מתברר שלא אחת פנה אלטרמן אל שפת יידיש (ואל דפוסייה האופייניים — הלינגוויסטיים, האתנוגראפיים, הטיפולוגיים וכו'), וזאת הן מסיבות פואטיות, הכרוכות בסגנון האוקסימורוני שהשליטו חברי 'אסכולת שלונסקי' בשירה העברית בהשראת המודרניזם הצרפתי-רוסי, שהשתזר מבודלר ועד לִיֶסְנִין ובלוק, והן מסיבות אידיאולוגיות פוליטיות, הכרוכות בתגובת-הנגד שהציב ביצירתו ובהגותו לאידיאולוגיה ה'ילידית', שוללת הגלות אך האֶ-ציונית, של רטוש וחבריו ה'כנענים' (וכן לתגובת-הנגד שהציב להתנכרות של בני-הארץ לגולה ולמורשתה פרי החינוך הציוני). הפואטיקה של אלטרמן נתגבשה כידוע עוד בימי שבתו של המשורר הצעיר בפריז, בעודו תלמיד היוצק מים על ידי רבו, אברהם שלונסקי, שיסד אז מהלך חדש ומהפכני בשירה העברית. באמצעות הפואטיקה הפרדוקסלית-אוקסימורונית, האופיינית לשירה מאסכולת שלונסקי, יכול היה אלטרמן — כפי שנראה להלן — לשלב גם יסודות מיידיש, העומדים בניגוד הן לאופיה ה'אירופאי' והן לאופיה הארץ-ישראלית של שירתו לסוגיה.

שיריו המוקדמים של אלטרמן מתקופת לימודיו בצרפת נשאו חותם אירופי מובהק, ונכתבו לפי כללי הפואטיקה הניאו-סימבוליסטית הצרפתית-רוסית, שנתקבלה באגף ה"שמאלי" של המודרנה התל-אביבית (האגף ה"ימני" נטה יותר אל האקספרסיוניזם הגרמני והיידי). אלה הם שירים אורבניים, תרתי משמע (urban = עירוני; urbane = מעודן, טרקליני ושנון); שירים העוסקים באדם בה"א

הידיעה מול שקיעת המערב וקץ ההומאניזם; אין בהם זכר לשאלות לאומיות כלשהן, והם נעדרים סממני זמן ומקום מוגדרים. במרכזם של שירים אלה (חלקם נכתבו במחברת הנושאת את הכותרת 'שירי פריז') עיר מערבית אופיינית, אך בלתי מאופיינת, שאקלימה קר ומנוכר, ועל יושביה מרחף גזר דינו של החלוף. שירים אלה היו אות לבאות — שירי הכרך המודרניסטיים שאלתרמן כלל בין שירי כוכבים בחוץ (1938). הוציאו לו לאלתר מוניטין של משורר הכותב שירה עברית רעננה וחדשה בתכלית, שהתנערה לצמיתות מ'ריח העובש' של הגלות ומכל ערכיה ואבזריה.

בדרך כלל, נמשכו צעירי המשוררים, בני חבורת 'כתובים', לעבר האסתטיזם האורבני של הניאורסימבוליזם הצרפתי-רוסי, שהטיף להתנערות מאקטואליה ומכל גילוי של מעורבות חברתית-פוליטית. מתוך גישה הרואה בעולמם של היצירה ושל יוצרה עולם אוטונומי, המנותק כביכול מגבולות וממגבלות של זמן ומקום, השתדלו גם יורשי הסימבוליזם בארץ להתרחק באופן מיוחד מן הפרובלמטיקה הלאומית של שנות חורבן העיירה היהודית והתבססות המפעל הציוני (קו זה לא נשמר אמנם ביצירתם בעקיבות גמורה, שכן אירועי הזמן לא הניחו להם להתבצר לאורך ימים כאוות נפשם במגדל השן של האמנות ה'טהורה'). תחת רישומן של מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, כתבו צעירי המודרנה שירים אוניברסליסטיים, שאינם שמים פדות בין כל הנבראים בצלם, אלא מקדשים את האדם באשר הוא אדם ומבכים את דמו הנשפך כמים. שירים אלה היוו כעין פשרה בין רצונו של המשורר הניאורסימבוליסט להתרחק משאון החיים ולהישאר במישור האוניברסלי לבין אותם אילוצים שהזמן גרמם. יחד עם זאת, בשל תפיסתם האוקסימורונית, הם השתמשו בידישיזמים גם באותם שירים קוסמופוליטיים הרחוקים מן הלאומיות — הן מזו הישנה, הגלותית, והן מזו המתחדשת על אדמת הארץ.

בשנת 1932 הוציא שלונסקי אסופת שירים צנומה בשם לא תרצח,⁶ ובה שירי מקור ותרגום בעלי מגמה פציפיסטית-הומאניסטית, המשקפים בסגנון מופשט את זוועות המלחמה שבכל זמן ובכל אתר. בהשראתה כתב אלתרמן את אחד משיריו הראשונים — 'אַל תִּתְּנוּ לָהֶם רוֹבִים' (1934)⁷ — מונולוג בנוסח הבלדות הסאטיריות הקודרות של ברֶכְט, הנישא בפי חייל אלמוני שמת כתוצאה מפגיעה בקרב סתמי לאחר שהרג ארבעה חיילים, אלמונים אף הם, ועתה הוא מבקש לבל יתנו רובים לשני בניו שנותרו אחריו. לימים, לאחר ששיר מקאברי זה נדפס באנתולוגיה שייצגה את השירה העברית בת-הזמן ונתפרסם ברבים,⁸ ואף זכה למידה כלשהי של פופולריות, התכחש אלתרמן ליציר כפיו, וביקש להשכיחו מלב, בין השאר משום שעלול היה להתפרש, בראי האתוס של דור תש"ה, כשיר תבוסתני שיש בו כדי לפגוע במוראל הלוחמים לעצמאות ישראל.⁹ מעניין להיווכח כי בהקדמה ללא תרצח רשם שלונסקי את ה'אני מאמין' הפואטי והפוליטי שלו, וכי למרות שהוא מדבר בצורה מפורשת על זוועות מלחמת העולם הראשונה וחרף התפיסה האוניברסלית שבתשתית דבריו, הוא משתמש כאן במובהק במטאפוריקה יהודית, מזרח-אירופית, שזר לא יבינה:

ראש חודש אוגוסט. ראש השנה ל'על חטא' הגדול. זכר לחורבן, שהמיט על עצמו האדם במחיקת 'לא תרצח' מעל לוחות בריתו. בשנה הבאה, כעת חיה, ימלאו שני עשורים מאותו יום תזוית, בו פרצה באירופה הילולת הדמים כחופה שחורה בחצרמוות. מי היו השושבינים, נושאי נר השנאה בימים ההם? כולם, כולם עד אחד. בכל כלי הזמר ניגנו אותו 'פריילעכס' איום למחול הממיתים והמתים.

המקור היהודי-עממי של התמונה האוניברסלית והקוסמופוליטית של 'ימי הרג רב' אצל שלונסקי הוא ברור בתכלית: מדובר כאן בהילולת קבצנים, ב'כלי זמר', בנרות של הלוויה ושל חתונה, בניגון 'פריילעכס', בחתונתם של בעלי מום בבית הקברות של העיירה היהודית ('חופה שחורה' – מנהג שלפיו השיאו בעלי מום בבית הקברות כדי לעצור מגפות). דבריו אלה הם ברוח ריקודם המקאברי ('מחולת המוות') של הקבצנים בנוסח שביידיש של 'בעיר ההרעה' של ביאליק ('אָ שוואַרצע חופה אויף דיין קראַנקן קאַפּ', ראה 'אין שחיטה שטאַט', שורה 185), ברוח 'שיר העם' של ביאליק 'למנצח על המחולות', או ברוח מחזהו של אניסקי 'הדיבוק', שאותו תרגם ביאליק לעברית. רטוש, שהאמין בכל ליבו כי על האדם החדש ('העברי') ועל ספרותו להינתק ניתוק חר ומחלט, ולא מתן והדרגתי, מכל ערכיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נכר, שָאָף להציג את שירתו כיצירה המנותקת מכל שורש וייחור שמקור יניקתם בתרבות העברית באלפיים שנות גולה. אף על פי כן, כשביקש להצטרף למחנהו של שלונסקי, הוא רמו לעורכו, בעת ששלח אליו מפריז את המחזור 'חופה שחורה' ב־1938 לשם הדפסתו ב'טורים', שאוזניו כרויות לנעשה בין דפי ספריה ועיתוניה של הוצאת 'חדיו', ונתן לשיריו ולמחזורי שיריו כותרות שלונסקיות או צירופים שלונסקיים, המעוגנים במקורות העבריים המקודשים או בפולקלור היהודי, כמו 'על חטא', 'אָשם' ו'חופה שחורה'. מובן, שמנושא מקאברי, הלקוח מן המציאות 'הנמוכה' של יהודי מזרח-אירופה ומתוך עיבודו האמנותי של הפולקלור שלהם, הוא הפך את 'חופה שחורה' לאוקסימורון אסתטיסטי ואקטואליסטי, יפה ונורא, בעת ובעונה אחת, אגב אלימינציה של רוב המשמעים הספציפיים שלו, הנטועים במציאות הגלותית.

במישור האידיאלי-פוליטי שימשו היידישיזמים והדי הפולקלור ביידיש שְמֵבִית את שלונסקי כצבעי קונטרסט עזים למציאות האוניברסלית של כתיבתו המוקדמת, הקוסמופוליטית מדעת. במישור הפואטי שימשו אותו החומרים שבתרבות יידיש, הרכים והרגשניים, הקרובים והפמיליאריים, כחומרי קונטרסט עזי מבע לפואטיקת ההזרה שהביא איתו אל השירה העברית מן המודרניזם הצרפתי-רוסי – פואטיקה אנטי-סנטימנטלית ומכאניסטית, העומדת בסימן הדיהומאניזציה והניכור. אלתרמן, שיצירתו המוקדמת התפתחה בצילה של שירת שלונסקי, קלט היטב גם את השימוש בחומרים פמיליאריים, מן המציאות היום-יומית ומן הלשון הָרְנָאקולרית, אפילו הם זולים ומזולזלים במקצת, כבחומרי הנגדה ליסודות מוגבהים, זרים, קרים ומנוכרים. כפי שנראה להלן, הוא הצמיד באופן 'צורם', 'שרירותי' ו'אגרסיבי' יסודות ממזרח וממערב, ויצר באמצעותם מציאות פרדוקסלית ומורכבת, שמעטות כמוה בתולדות השירה העברית החדשה.

ב. שירה בסימן הפרדוקס והאוקסימורון

האוקסימורון — הן כצירוף נקודתי, מיקרו־טקסטואלי, והן כתפיסה כוללת המחלחלת לכל רובדי הטקסט — הוא מסימני ההיכר הבולטים והמובהקים ביותר של השירה מאסכולת שלונסקי־אלתרמן.¹⁰ לפנינו בדרך־כלל צירוף לשון עז ומרשים, המצמיד בדרך 'שרירותית' ו'צורמת' ניגודים שאינם מתיישבים, כגון 'המת החי', 'דומייה שורקת', 'פתאומית לעד', 'מחשפייך הלבנים' וכיוצא באלה צירופים פרדוקסליים המשקפים מצבים של דיסאוריינטציה. הוא מצוי לרוב בשירתם של אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, אלכסנדר פן, יוכבד בת־מרים ואחרים, ששאלוהו כאמור מן השירה המודרניסטית הצרפתית־רוסית המרבה בעיצוב מצבים וניסוחים פרדוקסליים, שצבעיהם עזים ובולטים. במודרניזם האנגלו־אמריקאי, המתעב את הפאתוס והמחבב את לשון ההמעטה החרישית, אין לו כמעט זכר. בעקבות שלונסקי ראה אלתרמן ביצירת האמנות כעין מקבילית כוחות של ניגודים בינאריים, עזים וקיצוניים, שאותם נהג להצמיד באמצעות האוקסימורון הצורם והבוטה. האופי האוקסימורוני של יצירתו התבטא לא ביחידות הקטנות של הטקסט בלבד, אלא גם בתבניותיו הגדולות, ובאופן מיוחד בדרך שבה יצר ליריקה אסתטיסטית, המנותקת ממגבלות של זמן ושל מקום, ובצידה שירה קלה ולוקלית, המתעדת מציאות אקטואלית בת־חלוף. האופי האוקסימורוני של שירתו איפשר לו לא אחת להצמיד את האוניברסלי ואת הלוקלי: בין שירי כוכבים בחוץ אין אמנם אזכור של מקומות קונקרטיים והעיר היא גילום של עיר ארכיטיפית שבכל זמן ובכל אתר, אבל שיר כמו 'הולדת הרחוב', למשל, יכול גם להיתפס כתיאור אקטואלי של המציאות התל־אביבית הנבנית והמוצפת באור התכלת העזה. במקביל, הוא הצמיד הצמדה אוקסימורונית גם את היופי המנוכר של בירות המערב (ובמיוחד את יופיה של פריז על כיכרותיה, גשריה ומגדליה) ואת היפוכה של האסתטיקה המערבית — את הכיעור והעקמומיות של ההוויה הגטואית המזרח־אירופית, שיש בה, חרף כיעורה, יופי סמוי מעין וחמימות נוגעת ללב.

'כתובים' — כך הצהיר שלונסקי באחד ממאמריו הפרוגרמטיים, בחשפו מדיניות עריכה אוקסימורונית — היא למעשה הבמה העברית הראשונה, שבה הזדמנו לאכסניה אחת ר' שלמה זלמן מלאדי וְרִילְקֶה (ועל דרך ההכללה: בבמה זו החל מפגש אוקסימורוני בין מסורת ישראל שמבית והאמנות האירופית המודרנית ש'מאחורי הגדר' ושבה נערך דו־שיח "בין אותיות רש"י לבין אותות הזמן").¹¹ תפיסה אוקסימורונית דומה עולה גם משירו של שלונסקי 'רמב"ם ובקונין', מתוך הקובץ אבני בודה (1935), המתאר בגלוי את תכולתו של ארון הספרים של בית אבא ברוסיה של שנות המלחמה והמהפכה, ובסמוי — את תעודת הזיהוי התרבותית־פוליטית של המחבר גופא: "הָעֶרֶב הִבְהִין בְּטֶרְקְלִין הַמְדָּמָדִם, / בְּתֵלֵי בֵית אָבָא דְבָאוּנִי. / ר' מִשָּׁה בֶן מִיְמוֹן הַמְכֻנָּה רַמְבַּם / צוֹפָה אֶל מוֹל דִּיוֹקָן בְּקוֹנִין. // [...] הַכֵּל כֹּה מוֹנֵר. / הַכֵּל כֹּה סוֹדִי. / וְהַיֵּלֵד שׁוֹמֵעַ בְּחוּשׁ פִּי / בְּאֵרוֹן מִתְנַגְּחִים מוֹהֵרֵר מְלֵאדִי / עִם אֶלְכְּסַנְדֵּר סְרִיבִיטְשׁ פּוֹשְׁקִין". אלתרמן היה קשוב לתפיסת

המודרניזם האוקסימורונית הזאת, המבקשת להצמיד, כמתוך 'צרימה' דיסוננטית, את החדש אל הישן והמסורתי, את הזר אל הפמיליארי, את הלועזי אל היהודי, את המנוכר אל הסנטימנטלי. בניגוד לאסכולות אולטרא-מודרניסטיות, שהביאו את החדש ואת הזר בלבד והתנכרו במתכוון אל המוכר, שזרה אסכולת שלונסקי-אלתרמן את היסודות המנוגדים זה בצד זה. מתוך אידיאולוגיה ברורה ומודעת לעצמה, היא לא התנכרה לערכים היהודיים הנושנים של בית אבא-אמא שמן העיירה היהודית החרבה, והביאה אותם בצד ערכים קרים ומנוכרים, המאפיינים מציאות כרפי אירופה בת-הזמן, מציאות העשויה זכוכית ומתכת, וליבה — לב אבן.

שלונסקי כתב (בשיר ד' של המחזור 'עמל' שבקובץ גלבוע) את השורות הבאות: "הִלְבִּישִׁינִי אִמָּא כְּשֶׁרָה פְּתַנְתְּ-פְּסִים לְתַפְאֶרֶת / וְעַם שְׁחָרִית הוֹבִילִינִי אֶלִי עִמָּל. // עוֹטְפָה אֶרְצִי אֹר כְּטֹלִית / בְּתִים נִצְבּוּ פְּטוֹטְפוֹת / וְכָרְצוּעוֹת תְּפִלִּין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סָלְלוּ פְּפִים." שוב, לפנינו אמירה אוקסימורונית ביסודה המצמידה את ההוויה הגלותית השוקעת של בית אבא-אמא ואת המציאות הארץ-ישראלית שהלכה אז ונבנתה. לפנינו ניסוח פרדוקסלי, שלפיו דווקא ההוויה הגלותית היא האפופה רגש ותמימות (כיאה לאווירה הפמיליארית של בית ההורים) ואילו דווקא ההוויה הארץ-ישראלית (ביתם החדש של החלוצים האמור להקנות להם תחושת מולדת) היא הזרה והרחוקה מן הלב. ניסוח פרדוקסלי-אוקסימורוני זה אף מביא, בעת ובעונה אחת לידי קידושן של מהויות חילוניות כסלילת כבישים ועבודת כפיים ולידי חילונן של מהויות מקודשות כמו טלית, טוטפות ורצועות תפילין, מהווי ילדותו בבית אבא-אמא. ראוי להדגיש כי ההצמדה האוקסימורונית של הבית והנכר, הקודש והחול מושכת אל החולין, אל דת העבודה, שבאה להמיר את אורחות החיים הישנים נושנים של יהודי הגלות, ואין בכוונתה להציב את ערכי הגלות על פן גבוה ולשיר להם שיר תהילה.

כתלמידו של שלונסקי, אף אלטרמן לא התנזר מיסודות גלותיים, מידישיזמים וממשקעים מן הפולקלור החסידי גם בתוך שירתו הארץ-ישראלית, שנוצרה בתקופה של 'שלילת הגולה' ויצירתו של עברי חדש, איש 'דור בארץ'. מבחינה מסוימת צדק רטוש, שתיאר את אלטרמן כ'גלותי' ממנו,¹² אולם למעשה אין זו גלותיות, כי אם שימוש ביסוד ה'גלותי' כדי ליצור בארץ — באופן פרדוקסלי — מהות חדשה, מרובדת ועשירת גוונים, שאינה משליכה את מטעני העבר (כאמור אפילו רטוש, גדול שוללי הגולה בקרב סופרי הדור, מצא עצמו בדיעבד כמי שהשתמש במושג 'חופה שחורה' מן הפולקלור הגלותי כדי לעבות את יצירתו). שימושו של אלטרמן בידישיזמים אף מעידה במקביל על הפנייה אל פואטיקה פוליפונית ואנטי פוריסטית. רטוש התנזר מרוב רובדי הלשון, כדי ליצור שירה 'ילידית' מקורית, 'טהורה' מסיגי העבר, ואילו אלטרמן השתמש בכל הרבדים במודע ובמתכוון, ובמלוא חופניים.

בשירתו המוקדמת, שרובה נגזו לאחר שהתפרסם בעיתונות, משמשת האידיומטיקה של יידיש בעיקר לצורכי הדגשה וקונטרסט, המשרתים היטב את התפיסה האוקסימורונית — הפואטית והאידיאית. השיר הראשון במחברת 'שירי

פריז¹³ פותח במלים "את השיר הראשון, הקורע לב בפריז / לאבא ולאמא אכתב". בשיר זה חולפים הימים האפורים בשורה אחידה וסדורה כחילילים אנונימיים בבגדי השרד שלהם, ולפתע חודר מבטו את חזותם האוניפורמית, חסרת הרגש והייחוד, "והרגשתי משב מחמם". בתוך הנוף הקר, הנכרי והמנוכר, של הבירה המערבית המעטירה, על בתי הסדורים ומחוקי הפרצוף הייחודי, נוטע זכרון בית אבא-אמא בליבו תחושה של חמימות פמיליארית, כבספר שיריו של שלונסקי לאבא-אמא. בשיר הבא, שהוא המשכו של השיר הראשון, נזכרת גם ה'באבע' המעיינת בפרשת השבוע (סבתו של המחבר גופא, הנזכרת בשיר יחד עם לאה'קה אחותו). הסמכתם אלה לאלה של בתי העיר הזרה והמרוחקת, שבאחד מהם יושב המחבר בחדר קר וחשוך, ושל בני המשפחה החמימים והקרובים לו מכול, חרף ריחוקם הגיאוגרפי, יוצרת אוקסימורון מרחף של פמיליאריות ושל ניכור.

אפקט דומה עולה מן הפזמון הקליל "חבריא" בקריית ספר, שכתב אלתרמן על סופרי המודרנה התל-אביבית, אך הוא מעולם לא כונס בין פזמוניו.¹⁴ בשיר זה מתוארת האם היהודייה הארכיטיפית, הסופקת כפיים ברגש כמנהגם של מחזיקי נושנות, והעומדת בניגוד קוטבי למודרניזם האירופי עם ה"שארז' הפסבדוקלאסי" שלו. מצד אחד חבורת משוררי המודרנה העולה כחבורה של אסופים, אנשי הפקר ובני בלי בית ("אבא אין, אמא אין, / חג לנפש! מי יגער בה? / [...] רצועה ונגער אין. / השתוללו חברה-לצים"). מן הצד השני, המשורר בן החבורה קורא לאם (ככל הנראה לאם שבמרחקים, שהרי רוב משוררי המודרנה עזבו את ביתם ועלו ארצה בגפם, בהותירם את בני משפחתם מעבר לים) למחות דמעה מעין ולברך על החדש, הטעון למרות מודרניותו במטעני העבר והמסורת שמבית: "הוי, האם, מפכי הסי / וברכי 'שהחגיגי' / על השרז' / הפסבדוקלסי / של הורנו המודרני". גם כאן לפנינו שילוב אוקסימורוני של האם היהודייה מן הנוסח הישן, כעין האנשה של האומה בגולה, או של תרבות ישראל על אדמת נכר, המוחה דמעה רגשנית מעין והמברכת את ברכת הנהנין על החידושים שחידשו בניה, המודרניסטים העברים (חידושים נועזים וחסרי תקדים לכאורה, שאינם אלא התנגשות 'צורמת' ובלתי אפשרית שבין מסורת לחידוש, או בין ה'פסבדוקלסי' ל'מודרני').

גם בשיר המוקדם 'בעת שופר' – לאם,¹⁵ ניכרת הנהייה אל חיק האם ואל הערש החמימה של הילדות: "אמא, אם שלי... ברגעים האלה, / למה זה היית בצבת ללבבי? / למה נתאוייתי, כאל מקלט פלא, / למרגלותיך את ראשי הביא? // אכן, גדול גדלתי ואהי פקח... / אף טוטפת זמן קדשה שפיר עורי. / [...] אמא, אם שלי... ברגעים האלה / בעינות הפסף שורותי עולות: / שחי נא... לקקיני, פלקק גור פלב, / נחמי עצבון עיני השכולות" (בשורות אלה כלול היפוך אופייני בנוסח אלתרמן, שלפיו דווקא האם מלקקת את בנה כגור את אמו, ודווקא עיני הבן זוכות לשם תואר 'שכולות' האופייני לאימהות). אט-אט מתברר כי האם ילדה את בנה לעולם שוקע, שקיצו קרב, ואכן בסופו של השיר משולב שיר ערש מזרח-אירופי ("אי ליולי, אי ליולי / הךדם קטנטן"), שרכותו והסנטימנטליות שלו עומדות בניגוד אוקסימורוני לתחושת הסיוטים הכללית. השיבה אל חיק האם הרחמנייה ואל רחמה כמזה כהיבלעות באדמה ככרחם פעורה, בבור קבר. השיר הארוך הזה בן

152 השורות, הממחיז את רעיון 'שקיעת המערב' של אוסוואלד שפּנְגֶלֶר ואת רעיון 'תמוטת ההומאניזם' של אלכסנדר בלוק, מסתיים בהכרזת הבן לאמו: "אֹתְךָ, הִיחִידָה, אֶשָּׂא כְּשֵׁאת גַחְלַת / מִן יְמוֹת הַזָּאב הָאֲבוּדִים." משמע, בעולם מודרני זה, התלוי על בלימה והשוקע אל האבדון, נותרו רק ערכים מעטים שישדרו בעולם בכלות הכול, שבלעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם.¹⁶ ערכים אלה הם הערכים האוניברסליים שביסוד חיי אנוש, כמו אהבת אב לבנו ובן לאביו ('שירי מכות מצרים'), קנאת בעל לרעייתו ('שמחת עניים'), נאמנות של רע לנשק לרעיו הלוחמים ('שירים על רעות הרוח'), נאמנות עד כלות של רעיה לבעלה ('פונדק הרוחות'). במישור האידיאלי, אין הדובר בשיר זה מוכן לזנוח את 'אימו', ונושא אותה בליבו — הן כערך לאומי ('האם' כשם־נרדף לארץ־מולדת, לאומה, למסורת, ללשון האם, ל'לשון האימהות') והן כערך הומאניסטי אוניברסלי ('האם' כשם־נרדף לתבל, לעיר, לציוויליזציה, לאנושות) — כשם ש'הומו סאפיינס' נושא את גחלת התרבות מדור לדור, למן שחר האנושות ועד לתמוטתה הצפויה באופק. בשיר הגנוז 'מסכה פנימית',¹⁷ מתואר אלוהים בנשף מסכות מחופש לאשה, ולא עוד אלא לסבתא יהודייה זקנה וגלותית בעלת מבטא ליטאי, הממירה שי"ן מינית בשמאלית ("אֱלֹהִים עֲצְמוּ יוֹצֵא הַקֶּרֶן־בְּלָה / בְּתִלְבֶּשֶׁת... אוֹיְהוּ! עַד לְהַתְּפוֹצֵץ! / אֱלֹהִים יוֹצֵא בְּשִׁמְלָתָהּ שֶׁל סִבְתָּא / וְלוֹחֵשׁ בְּנֶסֶח לִיטְאֵי מְעַט: / מְזֵל טוֹב נְכַדִּי, אָמור, הָאֵם חֶסֶבֶת / אֵיזָה חַג הַיּוֹם? לֹא חוֹדֵס, לֹא סִבְתָּ"). ראשיתו של שיר ססגוני זה בתיאור רחוב אירופי חוגג ("שֶׁמֶשׁ נְחַמְדָּה יוֹתֵר מִגְרָטָה גְרָבוּ / מִתְנַשֶּׁקֶת פֹּה עִם כָּל הַחֲלוֹנוֹת..."), בנוסח שירי העיר של פסטרנק הצעיר, המלאים שמחת חיים, עליצות, יופי, צבעוניות וקולניות, מן הימים שבהם הסתפח אל חבורת הפוטוריסטים, שוברי המוסכמות, שבהנהגתו של מיאקובסקי.¹⁸ המשכו של שיר נהנתני וחסר דאגה זה במעבר חד ו'חסר הגיון' אל הווי ואווירה של עיירה מזרח־אירופית, או למציאות גלותית 'צורמת' בטבורה של עיר מודרנית, ובה סבתא ישישה היוצאת בריקוד, שהוא ספק ריקוד קרנבלי סוער, ספק macabre של עליצות עיוועים ושל 'משתה ערב דבר', ערב שקיעת הכרך ותמוטתו: "הַשְּׁמֵלָה זוֹלְפֶת רִיחַ נְפִטְלִינָה / וּפְנִינִים גְנוּזוֹת מִתְמַצְמְצוֹת בְּאוֹר, / סִבְתָּא מְקַפְצֶת שְׂמֵאלָה וְיִמִּינָה / פְּעַם לְפָנִים וּפְעַם לְאַחֹר."

ארבע הדוגמאות האלה מתוך שירת העלומים הגנוזה של אלתרמן, בצד הכילון יידישיזמים, משקעי פולקלור וסימולציה של לשון דיבור גלותית, הן כעין המחשה והמחזה של הצירוף הכבול 'לשון האימהות' ('מאמע לשון'), לא רק כשם־נרדף למושג האוניברסלי 'mother tongue', אלא בעיקר כשם־נרדף לידיש הרכה, היבבנית והמתנגנת, היפוכה של 'לשון אבות' הקשה והגרמית, לשונם החצובה באבן של הפטריארכים ושל הנביאים. שפת יידיש ומיני הפרסוניפיקציות שלה (אם יהודייה 'קלאסית', המוחה דמעת כאב ואושר, סבתא הרוקדת בשמלה הנודפת ריח נפטלין והעונדת 'פנינים גנוזות' וכיוצא באלה תיאורים טיפוסיים או ארכי טיפוסיים) שימשה בשירתו המוקדמת של אלתרמן פְּרָאמְטֵר אחד מני רבים ליצירת ניגודים עזים ובלתי מתפשרים (בין הסנטימנטלי למנוכר, בין הקרוב לרחוק, בין המראות והערכים ש'מבית' לאלה ש'מחוץ'). מותר כמדומה לשער שהצירוף

'פנינים גנוזות' מרמז לא רק לאבני החן שעל צוואר הסכתא, אלא גם לאותם ניבים גנוזים בידיש שאלתרמן מחיה בשירתו.

בעניין זה מתגלה אלתרמן כממשיכו של שלונסקי, בהעמידו שירה אוקסי-מורונית, המנגידה את האם הקרובה והחמימה (בכל משמעה – הקונקרטיים והסמליים – של ישות אימהית זאת) עם המציאות המנוכרת של החיים המודרניים בכרך מערבי. אולם, כדרכו, הוא הפך את התמונה למורכבת משהיתה לפניו. האם היהודייה ו'לשון האימהות' אינן רק ניגודה של המציאות הקוסמופוליטית של הנווד הצוען בדרכי החיים כבן-בלי-בית. הן גם ניגודה של העבריות החדשה, שוללת הגולה, של בני הדור הצעיר בארץ. יידיש, עבור אלתרמן, היא גם סמלו של הקרוב והחמים ש'מבית' (כבשירת שלונסקי, למשל) וגם סמלו של הזר והאחר ש'מאחורי הגדר' (כבשירת רטוש, למשל). עם זאת, אלתרמן העמיד ביצירתו תופעות שהן, בעת ובעונה אחת דומות לתקדימיהן ואף שונות מהן בתכלית: הגם שיצירתו מעמידה כביכול סינתזה בין נוסח שלונסקי לנוסח רטוש, היא מתנגדת לעקרונות יסוד של נוסחים אלה וחותרת תחתם בחשאי ובדרכי עקיפין.

בניגוד לשלונסקי, התנגד אלתרמן למהפכות של בן-לילה – פוליטיות ופואטיות – וצידד בעשייה מתונה ואבולוציונית, הזורמת לא בקצב התכתיב הפוליטי האחיד, אלא לפי הריתמוס המגוון של החיים. הוא אף חשב, בניגוד לשלונסקי, כי הערכים הקוסמופוליטיים הרווחים הזדהות עם רעיונות לאומיים, אַתנ־צנטריים, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. בניגוד לרטוש 'הכנעני', שביקש לדלג על אלפיים שנות גלות, לא חשב אלתרמן שיש להשליך את המטען שהביא עימו העם מגלותו ככלי אין חפץ בו. הוא האמין כאחד-העם וכביאליק, שדווקא בשעה שהעם מתיישב בארצו החדשה-ישנה ומחיה את שפתו (תרבותו) הישנה, שומה עליו להתחשב באוצרות העבר, להסיר מהם את האבק ולשלבם בשפתו (תרבותו) החדשה, לכל יידללו בניו ולכל ייורשו.¹⁹

ג. יידישיזמים ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה

ראינו כי דמות האם ביצירתו המוקדמת של אלתרמן שימשה כסמל רב-אנפין, המאחד בתוכו אספקטים אישיים, לאומיים ואוניברסליים. היא גם סמל ומשל ל'שפת האימהות', החמימה אך המזולזלת קמעא אצל בני-הארץ, היא גם סמל האומה בגלגולה הישן וגם סמלה של האומה המתחדשת, הפורקת את אוצרות העבר מעל שכמה כדי לפתוח פרק חיים חדש. במקביל, דמותה הקרובה והפמיליארית של האם, סמל החום הביתי, היא גם היפוכה של המציאות הכרכית המנוכרת, האופיינית למערב השוקע. גם בכוכבים בחוץ, ולא רק בשירים הגנוזים שנכתבו לפני 1938, הצמיד אלתרמן את חמימותה של האם היהודייה הארכיטיפית שמבית ואת המודרניזם הכרכי, הקר והמנוכר, שמחוץ. כך, למשל, בשירו הארס-פואטי 'השיר הזר', הפורש את עקרונות הפואטיקה המודרניסטית של ההזרה, מתואר השיר כאסיר בשבי העובר מסכת ארוכה של עינויים בצינוק

– – אַתְּ נַחֲשֶׁת רִיסוֹ / בְּצֶבֶת אֶרְיָמָה, / אֶעֱנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשֶּׁבֶר וְזַעְקוֹ! אַךְ אֵינוּ מסגיר את אימו. בעיצומם של העינויים נעקרים מליבו של השיר-העציר מיני וידויים, אך את שם אימו אין הוא מעלה על דל שפתיו ("אֶךְ עֲלֶיךָ, הָאֵם / לֹא סִפֵּר מְאוּמָה"). משמע, השיר משים עצמו זר לקרובים לו מכול, לרבות אימו-יולדתו, אך התנכרותו זו אינה אך ורק תכונה שלילית, שאותה מן הראוי לזקוף לחובתו. יש כאן אמנם כעין עדות להתאכזרות ודיהומאניזציה, אך גם עדות להומאניות שאין למעלה ממנה. מצד אחד, השיר ראוי לשבח על האיפוק העל-אנושי שגילה כשלא הסגיר את אימו בעת שנעקרו וידויים מפיו, אך מצד שני, הוא גם ראוי לגינוי על אותו עניין עצמו (על האיפוק העל-אנושי שגילה בעת שהתנכר לאימו והתכחש לה). התמונה העולה מן השיר היא אפוא תמונה פרדוקסלית החומקת מהגדרה חד-ערכית.

נרמזת כאן בין השאר התנזרותה ביודעין של פואטיקת ההזרה (ושל שירת אלתרמן בכללה) מן האוטוביוגרפיה הישירה, המתמקדת בבית אבא-אמא ובתקופת הילדות, ז'אנר פיוטי שהיה כה אהוב ומקובל על קוראי הדור, שטעמם היה עדיין נתון לשירת ביאליק וממשיכיו (למן כוכבים בחוץ ואילך התנזר אלתרמן בשירתו הקנונית מענייני אוטוביוגרפיה חשופים, וזאת כחלק מתהליכי האבסטרקציה והמודרניזציה שעברו על יצירתו). נרמזת כאן גם התנזרותה של השירה המודרניסטית הניאו-סימבוליסטית מעניינים קרובים וסנטימנטליים יתר על המידה (אמא, אומה, מולדת, וכן 'שפת האימהות', הלא היא יידיש ה'נמוכה' והרגשנית), ונסיונה לערפל את העולם השירי ולהרחיקו מן הלב באמצעות טכניקת ההזרה. נרמזת כאן גם המיכאניות של השירה המודרנית, הקצב הקר והמתכתי שלה והחזות האימפרסונלית שלה, המסתירה את הרגשות הספונטניים מאחורי ריסי (תריסי) מתכת (המסתירים כמסכת ברזל את העיניים הכאובות, את הכאב האישי).

אף על פי כן, בסופו של שיר זה נאמר על 'השיר הזר', הבן שהרחיק את אימו מליבו: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בִּינָה נִשְׁאָתוֹ וְאֶל גְּדֹל / בְּנִתִּיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה, / מִשְׁלֶחֶן אֶל חֵלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתָל, / בֵּין תְּמוֹנוֹת וְעֵינַיִם פְּלוֹת לְשָׁנָה." הנשיאה על כתף "אל בינה ואל גודל" (כך נשאו הורים יהודיים בגולה את ילדם למקום תורה, מתוך שאיפה להקנות לו השכלה, סמיכה לרבנות וגדולה) הופכת את השיר 'לבן יקיר' של הורים המועידים לבנם עתיד מזהיר ('גדולה שלי' הוא שם תואר שמעניקה האם לבנה בשירי-ערש יהודיים).²⁰ 'השיר הזר', חרף זרותו וחזותו הקשה והנוקשה, מכיל אפוא בתוכו גם יסודות פמיליאריים, חמימים וקרובים ללב (מבית אבא-אמא שמן המציאות היהודית המזרח-אירופית, או להיפך, מבית אבא-אמא שמן המציאות התל-אביבית שבמולדת החדשה), אלא שצריך לדעת לזהותם ולחלצם ממנו מבין סורגיו ושיטיו: "אֶל תִּרְאִיָּהוּ כְּזֶר... הֵיא, מַה קָל לְעוֹרֵר / אֶת לְבוֹ / הַשּׁוֹאֵל — אֵיךְו / הֵן יִדְעָת — פִּי תִשְׁבִּי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֵר / כָּל אוֹת בּוֹ אֶלֶיךָ תִּחְזֵק" (השיר המודרניסטי הוא כמכתב הנשלח מבן לאם הרחוקה, הקוראת בו לאור נר והיודעת לקרוא בין השיטין). שוב, הזר והפמיליארי, הרחוק והקרוב, המערב-אירופי והמזרח-אירופי מוצמדים זה לזה בדרך אוקסימורונית. מוצמדים כאן זה

לזה גם רסיסי הווי מן המציאות, שבה בנים עזבו את בית אבא־אמא לצמיתות ויצאו למרחקים ורסיסים מתוך שירי־עם ופזמונים, ששיקפו מציאות זו. מוצמדים כאן גם הנדודים שבמרחבי ארץ ונדודי השנה של המשורר האורבני, הנודד בעיניים כלות לשנה 'מכותל אל כותל'. ה'הלך' של אלתרמן והמשורר המודרני היושב בכרך, בד' אמות ובין ארבעה כתלים, הופכים כאן למהות אחת.

דמות ה'הלך' הנודד בדרכים — בדרכי החיים ובדרכי הספרות — היא גירסה מתונה בנוסח אלתרמן, אך מעובה ומרובדת, של טרובדור ביניימי בארצות המערב, או של הוואגבונד מן השירה הבוהמיינית בת הדורות האחרונים. לא זו בלבד שהמלה 'הֶלֶךְ' הינה הבראיוס בידיש, אלא ש'הֶלֶךְ' זה — הוא ספק נווד יהודי שיצא מן העיירה למדינות הים כדי להביא טרף לעולליו, ספק מינסטרל נכרי מן המציאות המערב־אירופית השר שיר־אהבה לגבירה הנעלה הספונה בטירה הגבוהה, שלמרגלותיה הוא ניצב. בשיר 'פגישה לאין קץ', מביא 'הלך' זה — לגבירה הנישאה והאריסטוקרטית, המסוגרת בארמון, אמיתי או מטאפורי, המוקף בגן ובחומה, אמיתיים או מטאפוריים, מתת חסד בעלת השתמעויות יהודיות מובהקות ("אַלְהֵי צוֹנֵי שְׂאֵת לְעוֹלָלֶיךָ / מְעַנֵּי הָרֵב שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים"). רֶאָזִישֵׁינְקֵעֵס מיט מאַנדלען' (גינזבורג ומארק 1901: סימן 61, 66, 67) — מוטיב מוכר משירי ערש יהודיים ושם־נרדף למאכל יקר, תרתי משמע, שאליו הנפש מתאוה ומשתוקקת (היפוכם של המאכלים התפלים והרלים העולים על שולחנו של היהודי כל ימות השנה) — מהווה גם בבואה דבבואה של פרות ארץ־ישראל, המגיעים לגולה בצורתם המיובשת והמצומקת (כשם שהאמנות, ושירתו של ה'הלך' בכללה, היא כבואתה המצומקת של המציאות, של תבל על כל גילוייה).

גם כאן נאמרת אמירה פואטית סבוכה ומורכבת. ראשית, נוצרת מציאות פרדוקסלית, שלפיה דווקא האהובה — סמל השפע והפריון, שנתברכה בעושר אינסופי, בארצות הנתונות למרותה ובעוללים רבים — תקבל ממנו, מן ה'הלך' הדל והערירי, 'שקדים וצימוקים' — סמלים של שפע ושל פריון. ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של דמות האהובה, הנמענת של שיר זה, מרמזים אולי על אי־יהדותה, ומכל מקום המלה 'אַלוֹהֵי', שאותה נוקט כאן הרובר, מרמזת לבידול אתני, דתי ומעמדי בין ה'מלכה' או ה'מדונה', הזרה והמרוחקת, לבין ה'הלך', הרך והסנטימנטלי, המעלה לה מנחה. הצירוף 'שקדים וצימוקים', הלקוח כאמור משירי־עם בידיש, עשוי אפוא להצביע על יהדותו של ה'הלך' ואף להעניק לאמירה טון רגשני ורכרוכי, מעין זה המתלווה לשירי ערש יהודיים יבבניים. שרבוכם של צלילי־לוואי 'גלותיים' ללב־ליבה של האווירה המערב־אירופית המנוכרת, עשויה לרמוז לרעיון 'תעודת ישראל בגויים' (רוקא היהודי הדל והמזולזל הוא הסובב עם 'צלוחית של פלייטון', או עם קערת צימוקים ושקדים, בין הגויים, ומשפיע עליהם משפעו).²¹ ואולי אין תווי החיכר היהודיים הללו אלא מטאפורה לזרותו של ה'הלך', לעוני המרוד ולנידויו (המשורר המודרני, המתואר אצל בודליר כיסעור מנודה), בתוך האווירה החומרנית והכוחנית, אך הפיליסטרית, המקיפה אותו מכל עבר.

כדי להבקיע את לב האבן של המלכה הנישאה, אין ה'הלך' של אלתרמן — כעין

צירוף אוקסימורוני של טרובדור יהודי ושל בוהמיין פריזאי — מביא לה אפוא מתנות יקרות ונדירות שאותן השיג בקרבות אמיתיים או מטאפוריים (מחרוזים יקרי ערך ועד לחרוזי השירה), כי אם מתנה דלה במושגי המלכה (אך יקרה למדי במושגיו של ה'הלך' הדל). באופן פרדוקסלי, דווקא מתת דלה זו עשויה לרכך את לב האבן של המלכה ולטעת בו רגש. ומאחר שהצירוף 'שקדים וצימוקים' הוא כאמור מוטיב מתוך שירי ערש, הרי שמתנתו של ה'הלך' היא מתנה חומרית ורוחנית בעת ובעונה אחת (אפשר שהוא מביא לאהובתו חרוזים משירי ערש יהודיים, ולא פרות של ממש). ה'הלך' של אלתרמן הוא אפוא תערובת של חומר ורוח, של מזרח ומערב, של הבראיזם והלניזם, של פמיליאריות ושל ניכור. שירו של 'הלך' זה יש בו מן הרכות של שירי הערש היהודיים ומן האכזריות הזרה והמנוכרת של התרבות החצרונית המערבית (שמיר 1989: 82–87; 198–200).

תערובת דומה של פמיליאריות ושל ניכור, של יהדות ונצרות, מצויה בטורו הידוע של אלתרמן 'מכל העמים' (אלתרמן תשכ"ב: כרך א, 9) הבנוי על רמיזה לאותם שירי ערש יהודיים שבהם נזכר הילד היהודי הרך, שתחת ערשו עומד גדי רך או עז רכה כמוהו: "וְהָאֵב הַנּוֹצְרִי הַקָּדוֹשׁ בְּעִיר רוֹם / לֹא יֵצֵא מֵהֵכֵל עִם צְלָמֵי הַגּוֹאֵל / לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד בְּפוֹגְרוֹם. // לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד, / בְּמָקוֹם שְׁעוֹמֵד בּוֹ שְׁנַיִם כְּמוֹ גְדִי / יֵלֵד קֵט, / אֶלְמוֹנִי / יְהוּדִי." השימוש ב'כמו גדי' גם משירי ערש יהודיים ("אונטער דעם קינדס וויגעלע / שטייט אַ גילדן ציגעלע" 22) וגם תמונה מן האיקונוגראפיה הנוצרית: ישו, הרועה הנאמן, נושא על גבו גדי. לפנינו התנגשות עזה וסרקסטית בין הרוך של שירי הערש בידיש והאכזריות של הממסד הכנסייתי בתקופת השואה; בין הרחמים (mercy) שלהם מטיפה הדת הנוצרית לבין התנהגותה של הכנסייה בפועל, בעת שבה העולם אכן זקוק לרחמים. בתקופת השואה השתמש אלתרמן תכופות במוטיבים משירי העם ושירי הערש בידיש. כך, למשל, בשירו 'על אם הדרך' (אלתרמן תשכ"ב: כרך א, 82–84) השתמש בשורות מתוך שיר העם היידי הנודע 'אין מיטן וועג שטייט אַ בוים' (גינזבורג ומארק 1901: סימן 14) המבטאות במקור היידי את הגעגועים לארץ, ובגלגולן אצל אלתרמן את קיצם של החיים היהודיים במזרח-אירופה ואת היציאה לדרך הנודדים, שסופה מי ישרונו: "עַל אִם־הַדֶּרֶךְ עֵץ עֵמֵד. / עֵמֵד נוֹפֵל־אִפִּים [...] עַל אִם הַדֶּרֶךְ עֵץ נִכְרַת / נִכְרַת וַיְהִי לְתוֹרֵךְ".²³

השיר 'יום פתאומי' הוא לכאורה מפגן מרהיב של קרנבל עירוני, לפי כללי המנשרים הפוטוריסטיים, שהעלו בין השאר את התביעה שתהא לשון השירה מורכבת משמות עצם שיש להם כפיל²⁴ ("המלה — לביאה / וְחֵלִיל — אֵילָתוּ / הַרְכִּיבֵנִי הַשּׁוֹק עַל כְּתֵף אֲדִיכָה — / אֲלֵהִי, הַדּוֹרָה הַיָּא עֵירָךְ הַהוֹלֵלָת, / הוֹצִיאָנָה אֵלַי לְוִיכָהוּ"). למעשה, יש בו התנגשות אוקסימורונית של התמים והמושחת, של הישן והחדש, של היידי והמערב-אירופי. בפתח השיר נכתב "אָבֵל הַשָּׁמַיִם / כְּעוֹ לְבָנָה, / עָלוּ לְלַחֵךְ אֶת חֲצִיר גְּגוֹתֵינוּ." ברקע הדברים עומד הפתגם בידיש: "אַ מעשה פֶּון אַ ציגעלע אַ וויסע" (סטוטשקאוּ 1950: סימן 338, עמ' 302) המבטא מציאות אבסורדלית, ואכן לפנינו מציאות של 'עולם הפוך': השמים אינם יורדים אל הגג, כי אם עולים אליו כעו לבנה המלכת חציר גגות. לפנינו מין אבסורד

המצוי תכופות בצירי מארק שאגאל, המערבים אמצעי ביטוי מודרניסטיים ורסיסי מציאות של משכבר הימים: כנר, עז או פרה העומדים על גג עשוי תבן שמ'תחום המושב' היהודי, או מרחפים באוויר בין בתיו הסחופים והמטים לנפול של ה'שטעטל'; דמותה של אם – ספק 'ידישע מאמע' ספק מאדונה בעיני צייר מן הכנסייה הפראבוסלבית – העומדת בבטן פעורה והעובר עומד זקוף במעיה כבציור עממי נאיבי – תמונה המבוססת על הניב בידיש 'רעדט זיך איין אַ קינד אין בויך' כביטוי של דברים בטלים ואבסורדיים, שאין להם שחר. כרגיל ביצירת אלתרמן, לפנינו אף הצמדה שרירותית של הבראיזם והלניזם, של הפולקלור היידי ש'מבית' ושל התפיסה המערב-אירופית, הרואה בשמים שממעל את שדות האליזיום הנצחיים (champs elysees) – שדות מרעה כחולים שבהם רועות הנשמות לאחר מותן.²⁵

השיר של אלתרמן מושך אפוא תכופות את קוראיו לכיוונים אינטרפרטיביים מנוגדים, שכלל אינם מתיישבים זה עם זה. כך, למשל, בשיר גנוז 'ערב חג',²⁶ המתאר רחוב בפריז ("פּאַסי ענבּל יצלצלו לי: בוא נא / לאהב את שבל מונפּרנס / הנגר מקפולי רוטונדה"). נאמר בבית הראשון: "פּל אָדם חָשב: אָני היום יפה, / היום אורחים אלי יבואו..."; ובבית האחרון: "אַז אַגמע קפה, אַראָה נָשים צובעות / פי חן־חן פּחלתלת מתלקקת / ואמרת: אות הוא, מישהו יבוא, / אין ספק: אורח פּא מנגד." לפנינו שיר שהוא ספק שיר ילדותי ותמים, ספק שיר שכולו פריצות ונסיון החטא (על פי הדיכטומיה הרומנטית של (innocence & experience). מצד אחד, זהו שיר המעלה את זכר הפתגם בידיש "אַז די קאַץ וואָשט זיך וועלן זיין געסט" (כשהחתול מתנקה, סימן הוא שאורחים עתידים לבוא), (סטוטשקאוו 1950: סימן 554), הלקוח מן המציאות הגלותית, המזרח-אירופית. מצד שני, זהו שיר פריזאי, שבו ה'אורח' אינו אורח תמים, כי אם אחר מלקוחות הפרוצה המתוארת כאן כחתלתולה מתלקקת, המושחת את פיה בששר. הפתגם היידי הזה הדהד ככל הנראה בתודעת המחבר גם בהקשר הבלתי-צפוי מכול: בפזמונו המוקדם של אלתרמן 'אורח', המתאר אורח ערבי בלתי קרוא, המגיע לעיר הנבנית תל-אביב, יושב בה באחד מבתי הקפה וקורא בעיתונו בנחת על דבר 'היהוד מחריבי המולדת' (אורח זה מתואר כמי ש"רָכה פּסיעתו פּפסיעת חתול".²⁷ שוב, לפנינו הוויה אוקסימורונית, המפגישה אידיליה וסיוט, תמימות ופריצות, מזרח ומערב (בכל קשת המשמעים של מושגים גיאור-תרבותיים אלה).

צירוף אוקסימורוני בלתי מתפשר של מזרח ומערב, של הבראיזם והלניזם, של תרבות יידיש ושל תרבות המערב (הנוצרית ביסודה), מצוי תכופות בשירת אלתרמן, כחלק מתפיסתו ההומאניסטית הרחבה, הרואה בתרבות עם ישראל חלק מתרבות העולם, ולא תרבותו של "עם לבדד ישפון ובגוים לא יתחשב" (במדבר כג 9). כך, למשל, בשיר 'אל הפילים' זוקפים הפילים את אחניהם לקול תרועת השופר, ותרועה זו מבשרת את שובו של עידן הציד והפרא אל העולם, לאתר שנדמה היה לכול שכבר חלף-עבר לו. תרועת השופר מבשרת גם את המלחמה ואף את בואו האסכטולוגי של המשיח, שעם הישמעו נרפאים כל המדווים וכל החוליים. גם כאן החולים נקטפים ממיטתם ("שְׁמַענו! / הנה ממשות החולים / יד

הסער הזה תקטפנו!"). ספק נרפאים כבחזון אחרית הימים, או נקטפים אל מותם, שעה שהעיר חוגגת את שקיעתה ואת קיצה. אמונה זו בדבר הירפאם של כל החולים עם בוא המשיח מקובלת כידוע בעולם הרוח הנוצרי, אך היא עולה גם מן המימרה היהודית העממית "אז משיח וועט קומען וועלן אלע קראַנקע געהיילט ווערן" (לכשיבוא המשיח ירפאו כל החולים), (סטוטשקאָוו 1950, סימן 340, עמ' 308), ושוב לפנינו עימות אוקסימורוני של מימרות הנטולות מן התרבות המזרח-אירופית ושל אווירה קוסמופוליטית, מערבית ונכרית.

מפגש של היידיש הקרובה ללב ושל תמאטיקה ואווירה קרות ומנוכרות ניתן למצוא גם בשיר 'ירח', המתאר עיר ישנה וחרבה, ה'טבולה בבכי הצרצרים'. את הצרימה או הדיסהארמוניה מתארת לשון יידיש באמצעות מלים כמו 'גרילציקייט' (צרצור הצרצרים) ו'קאָצן-יאָמער' (ילל חתולים) ומכאן תיאורו של מנדלי מוכר ספרים בבעמק הבכא (ספר שביעי) ותיאורו של ביאליק ב'שירתי', שבשניהם מתאפיין הבית הדל והמחולל בחתול הרובץ על הכיריים ובצרצר המציץ מן הסדקים והמשמיע ללא הרף את נגינתו המשמימה. תיאורה של 'עיר טבולה בבכי הצרצרים' אצל אלתרמן יש בו התנגשות אוקסימורונית של האקוסטי והוויזואלי, של היידי והזר: אלתרמן נוטל את צרצור הנכאים של הצרצר, והופכו לעניין מוחשי, למבול של דמעות, שבו העיר שקועה.²⁸ ואף זאת, לציונו של חיורון מונוטוני ומונוכרומטי, משמשים ביידיש הניבים 'ווי די לָנְה', 'ווי אַ מת', 'ווי אַ יתום', 'ווי אין תכריכים', 'ווי אַ גריל' (סטוטשקאָוו 1950: סימן 294, עמ' 263). קול הנכאים של הצרצר מהווה כאן כעין מקבילה ל'שימון' במקרא ובשירת ביאליק ול'שעמום' (ennui, spleen), או 'מועקה' (angoisse) של הסימבוליזם הצרפתי. שוב לפנינו התנגשות אוקסימורונית של מזרח ומערב, של הפולקלור היהודי ש'מבית' ושל המודרניזם המערב-אירופה, המצוי לכאורה מחוץ להישג ידו של המשורר היהודי.

גם בשמחת עניים, יצירה שנכתבה ב-1941 על רקע החשש הכבד פן ימגר הנאצים את תרבות המערב, ההומאניסטית והדמוקרטית ביסודה, משולבת אידיומטיקה של יידיש, בצד הדים מסידור התפילה ומשירי ימי-הביניים.²⁹ מעניין להיווכח שדווקא יצירה זו, שבני דור המאבק לעצמאות (הן ה'צברים' שוללי הגלות והן העולים החדשים שביקשו להיזרק ל'כור ההיתוך' ולצאת ממנו ישראלים לכל דבר), ראו בה ביטוי לאתוס שלהם, רוויה באופן פרדוקסלי במטבעות לשון, בדמויות ובמוטיבים מן המציאות הספוגה ביידיש, המזרח-אירופית. כך, למשל, בגבור החשש לגורלה של יהדות אירופה, כתב אלתרמן ב'שיר של אותות': "אם כלבים בוכים בעיר / הלא אות כי מלאך עובר בעיר." לפנינו הד למימרה העממית ביידיש 'אַז אַ הונט וואָיעט איז איינער געשטאַרבן' (סטוטשקאָוו 1950: סימן 243, עמ' 183) (כשכלב מיילל סימן שמישהו מת), המבוססת על מימרת חז"ל: "כלבים בוכים מלאך המוות בא לעיר" (ב"ק ס ע"ב). נביחת הכלבים בעיר היא כעין אות מבשר רעה (premonition) לבאות: המוות הוא שיפוש כאן את מצודתו ואת ממשלתו. לפיכך, גם בשיר הגנוז מתוך חגיגת קיץ ('שיר לבעלת "סטמבול"') (מחברות אלתרמן 1981: כרך ג, 42-52), נאמר בעליצות

מקאברית, ששחוק ודמע משמשים בה בערבוביה: "לא נורא. זה אפלו מוסיף לה גון / של צלמות עליו [...] ושל קץ שגם הוא מצטחק בפתח. // זה כמו מצטרף לאחד עם אבחת / הברק [...] ונביחת / הכלבים ונימת החליל הרועדת / ההופכים בפתאום את הרגע לחג / שעמו היא בלי פחד שאולה יורדת." הפתגם העברי והפתגם בידיש בדבר נביחת החליל בעיר הופכים את החג לחגא, את הקיץ לקץ.

אך לא בפתגמים מקאבריים בלבד עשה אלתרמן שימוש ביצירה קודרת זאת, שנכתבה בימי מלחמת העולם השנייה, אלא גם בפתגמים עממיים האומרים עליצות ושמחת חיים, שבאופן פרדוקסלי מגבירים את האימה. כבר בכותרת העליזה-הקודרת – שמחת עניים – מתגשות השמחה (המוחשית או המופשטת), העוני והמוות. כותרת זו, שיש לה כעין מקבילה בצירוף בידיש 'א לוסטיקער דלות', (סטוטשקאוו 1950: סימן 488, עמ' 527) הופכת את היצירה בכללותה לכעין 'ריקוד שחת', או 'מחולת המוות' (danse macabre). שבו מוביל מלאך המוות את הנידונים למיתה (שהרי 'עני חשוב כמת') עד עברי פי קבר במחול ובנגינה. השירים הרומזים לתשתית פולקלוריסטית זו הם שיר הפתיחה ("ותשא כנוריה שמחת עניים"), 'המשתה', 'שיר של אור', 'שיר מחול', 'הטנבור' ושיר הסיום ("קרע מספר, כי שמחה במעוננו").

ב־1940, כשנה לפני פרסום שמחת עניים, כתב אלתרמן את הבלאדה הגנוזה 'שיר מאור עינים',³⁰ הדומה ל'שיר שמחת-עניים' מתוך היצירה הקנונית. בלאדה גנוזה זו מתארת זקן דמוני בעל זקן חכלילי (עירוב פונטי וחזותי של 'כחול הזקן' ושל 'אדום הזקן'), העובר בכל העיירות לעת לילה, ביחד עם כנר סומא, ובכל מקום שבו עוברים השניים, שם שוכבת "פֶּלְתֵנוּ יָפָה פֶּלְבָנָה, שֶׁם הוֹרְגָה עַל קְדוּשׁ הַשֵּׁם", כבבלאדות גרמניות ועבריות שרקען ערי אשכנז בימי הביניים. הפזמון החוזר בבלאדה הגנוזה 'שיר מאור עינים' ("וְשָׁמְעוּ פְּלוֹתֵינוּ יָפוֹת פֶּלְבָנָה", או "שֶׁם שְׁכָבָה פֶּלְתֵנוּ יָפָה פֶּלְבָנָה") הוא, כמוכּוּן, תרגום המימרה מידיש המדברת בשבח הכלה (שיין ווי די לבנה). (סטוטשקאוו 1950: סימן 520, עמ' 673). גם הפזמון החוזר ב'שיר של אור' מתוך 'שמחת עניים' הוא ("יָפָה בְּתִי בְּסִפְיָיָה") מזכיר, בשינויים המתחייבים מאילוצי הזמן, את דברי השבח שבשירי חתונה עממיים, המספרים בשבח הכלה, בשבח יופיה וערייה, אלא שהעדיים נחלפו כאן לסכינים, הנוצצים כתכשיטים. במקביל, בטור 'מכתב של מנחם מנדל' (אלתרמן תשכ"ב: כרך א, עמ' 12), שנכתב לאחר היוודע שואת יהודי אירופה, כתב אלתרמן: "וְעַל שֶׁלֶג נָח סְטֵמְפָּנִי, קֵט וְיַחַף, / וְכָלוּ כְּמָאֵז מְלֵא חֵן עוֹד." בכל השירים הללו יסודות הפולקלור היהודי, החמימים והלבביים, מתגברים את יסודות החלחלה והאימה, שהרי האפיתטים 'יפה כלבנה' ו'מלא חן' ניתנים כאן לגוויותיהם של אותם יהודים שמעתה יחיו רק בין דפי כתביהם של מנדלי ושלום עליכם, שהעלו בחרט את יהודי העיירה והנציחו אותם לדורות. ניתן אפוא לראות כי עירובם של פולקלור יהודי מזרח-אירופי ושל פולקלור מערב-אירופה, עכו"מי (מאגדת פרידריך ברברוסה (= אדום הזקן), למשל, או ממעשיית החלחלה על כחול הזקן מאסופת האגדות של שָׂרְל פֶּרוּ (= Perrault), מעניק לשירים אלה את אופיים המיוחד, שאין דומה לו בשירה העברית. עירוב של מוטיבים משירתו הביניימית של פרנסוא ויון

ומשירתו הביניימית של אבן עזרא, למשל, מסיפורי חסידים ומאגדות האחים גרים ימצא הקורא, כמדומה, רק בשירת אלתרמן.

ב־1942, כשנה לאחר פרסום שמחת עניים, החל אלתרמן בכתיבת מחזור שירים, שחיבורו לא נשלם, ושאמור היה להכיל תריסר סיפורים מחורזים על חלם ועל גורל חכמיה. מחזור זה, ששיר הפתיחה שלו נקרא 'עיר השוטים', אמור היה להדגים כיצד צועדת עיר שלמה אל האבדון, מתוך טיפשות חכמה או מתוך חכמה אווילית. סכלותו של המין האנושי, טען אלתרמן ביצירה הבלתי גמורה שסללה את הדרך לשירי מכות מצרים, היא תולדה של 'שבע חכמות'. במלים אחרות, דווקא אירופה, רוויית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו כ'חבית השוטים'. מעניין להיווכח שדווקא כשהחליט אלתרמן לכתוב על המערב הלא יהודי, על אירופה המתורבתת שהפכה לאספסוף פרוע, הוא נזקק לפולקלור היידי, ולא לאגדות האחים גרים ולאגדות אנדרסן, למשל. ובהקבלה כיאסטית, דווקא כשהחליט לכתוב על העיר העברית הראשונה, שחוזיה ייחלו לבואו של הגנב הראשון, עיר הרחוקה גיאוגראפית ומנטלית מעיר היריד המזרח־אירופית, על גנביה וגזלניה, הוא כותב עליה במונחים היאים לפולקלור היידי:

הוי איזה גנבים, רבון עולם! – אָבֶל הפֶּעַם, אִם יַעֲשִׂירֵנִי אֵל, / אָקֵנָה לִי
עוד היום את הַיָּרִיד הַזֶּה – / וְאוֹצְרוֹתֵי כְּשׁוֹט עַל פְּנֵי אוֹצְרוֹת שׁוֹנְאֵי! –
תִּצְמַח עָלַי דְּבִשָּׁת / אִם יֵשׁ אֶתִּי פְּרוּטָה – / וְאַלְף גְּזֻלָּיִם וְחִזְזִיִּם וְרַעַם! /
הוי, איזה גְּזֻלָּיִם, רבון עולם – / וְסָבִיב בְּשִׁמְחָה נִקְהָלִים בִּינֵתִים / כָּל דּוֹמֵם
וְכָל חַי וְאַפְלוֹ – בָּאֵל! – / חֲרוֹזִים שְׁזָקְנוּ מְדֻלָּגִים בְּלֵי קִבִּים / וְאִף הֵם
מְבָרְכִים אֶת בְּרַבַּת הַגּוֹמֵל.³¹

על כן, אפילו בפזמון מוקדם מפזמוני 'המטאטא' – 'חגלידע' – מתוארת העיר הקטנה, הלובשת את אט חזות של עיר מערבית לכל דבר, בעירוב אוקסמורוני של 'הבראזים' ו'הלניזם'. מצד אחד, העיר הקטנה מושווית לבירת התרבות המערבית, ומצד שני – כדי להדגיש את ממדיה הקטנים ואת אופיה הפרובינציאלי, משורבבת לתוך התיאור גם המלה בידיש 'נעבעך': "הה, תל־אביב [...] את הקטנטנת בערים / פריז לא תקנא בך / – למחמאות התיירים / מאמינה את נעבעך".³² העדרם של גידופים וקללות בעברית בת־הזמן וריבויים הבולט בידיש המדוברת הביא את אלתרמן לתרגום מחוכם של קללות אלה לתוך שיריו ופזמוניו. גם במובאה שלעיל מתוך 'שלושה שירי גוזמאות' משולבות מיני וריאציות וטרנספיגורציות של אמירות עממיות כגון 'על... שונאי', 'גזלנים' 'ריבון עולם' וכדומה המשמשות הבראזימים בידיש. כבר בשיר המוקדם 'וריאציה'³³ הפגיש אלתרמן בטכניקה אוקסימורונית את המטאפוריקה הבוטה והכעורה מבית מדרשם של האקספרסיוניסטים, שבאה לידי ביטוי בשירת שלונסקי, ואת מילות התיאור העממיות ("נתקע כמו עצם בגרון") "צִמְרַמְרַת כּוֹכְבִים בְּגוֹיְתוֹ עוֹבְרַת / וְהִירַח לוֹ כְּעֵצִים בְּגָרוֹן". כך גם בשיר המוקדם 'שעה לבנה':³⁴ "אֵיךְ גּוֹפֵי כְּשִׁרְמִנְקָה נִגְן אֶת חַיָּו / בְּקִצְוֵי חֲצֵרוֹת, לְמִשְׁרָתוֹת בְּחֻלּוֹן. [...] אֶת זוֹ הַתְּבֵל הַיִּיגִינִית, הֶרְחַבְהָ, / נְבָרֵךְ בְּדַמְעוֹת בְּאֵבֵי אֲבִיהָ". השורש בר"ך הוראתו בעברית גם קל"ל ("בָּרַךְ אֱלֹהִים וְמָת")

— איוב ב 9), וכאן לפנינו צירוף אוקסימורוני של קללה יידיית נמוכה ושל שיר תהילה מרומם לתבל ולבורא שמים וארץ.

ראינו כי שמחת עניים היא במובנים רבים מחול המוות של הנידונים למיתה, המובלים על-ידי מלאך המוות אל עברי פי קבר, מלווים בכינור, בחליל ובטנבור. מוטיב מקאברי זה לא הרפה מאלתרמן כל ימיו. גם מחזור שיריו 'שיר עשרה אחים' מעלה כמובן את זכר שיר העם היידי 'עשרה אחים היינו' ('צען גוטע ברידער זיגען מיר געווען'), שהוא 'מחול מוות' הבנוי במתכונת של טור אריתמטי מתמעט. גם היצירה המאוחרת חגיגת קיץ, בצד היותה חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית ורבי-קולית, הריהי *danse macabre* מבעית — ריקוד עיוועים של רוחות העבר וצלליו ומחול השחת של הגוף ההולך אל בית עולמו.

שיר י"ז של המחזור 'דברים שבאמצע' (מתוך חגיגת קיץ) אינו אלא 'מחול מוות', המכווץ את כל מהלך החיים לממדיו של יום אחד בחייו של המשורר, איש הרוח, ובחייו של 'כל אדם': "שְׁלֶשָׁה כְּלִי-זָמֵר נִגְנוּ בְּעִיר / עַל כְּנֹר, עַל חָלִיל, עַל תָּף. / עֵבֶר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צָעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מַלִּים לַנְּגוֹן הַזֶּה כָּתַב". יושב האיש הצעיר, כותב ומוחק, מתקן ומלטש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב, תרתי משמע, הוא מעלה אור בחדרו וממשיך במלאכה (לפנינו, בין השאר, דיוקן אוטו-אירוני של אלתרמן גופא, שכל ימיו עברו עליו בד' אמות, במעגל אינסופי של יצירה). עוד בטרם מגיעה המלאכה לסיומה, וכבר המחבר הינו זקן ודוחה: "קָם וַיֵּצֵא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן / וַיִּחַק בְּפֶה שְׁאִין לוֹ שֵׁן / וּבְיָדוֹ הַצֶּהֱבָה בְּדֶל נֵיר / וְגוֹפּוֹ גוֹחַן, שָׁמֵן, זָקֵן". בהודיעו למנגנים כי "לְהַסְפִּיק אֵי אֶפְשָׁר עַל רֶגֶל אַחַת", משמיע הכינור 'צִעֲקַת מִיתָר', התוף פועם והחליל צוחק. כב'שיר העם' של ביאליק 'מקהלת נוגנים', המבוסס על מחול השחת היידי 'עשרה אחים טובים היינו' ועל פזמונו חדרור העליצות המקאברית "שמערל מיט דער פֿידל" (גינזבורג ומארעק 1901: סימן 130, עמ' 102), גם כאן חבורת הכלי-זמר מבשרת את בוא ה'מועד': החג והחגא, יום לכתו של אדם לבית מועד לכל חי. 'המסכה האחרונה', יצירתו האחרונה של אלתרמן, מצמידה אף היא כבאוקסימורון את העליצות ואת הקץ, אף מרמזת למסכת המוות הפרושה על היוצר ועל יצירתו בבוא יומו (ובמעגל רחב יותר, זוהי מסכת המוות הנפרשת על העולם כולו, בערוב יומו).

יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, עוסקת בתופעות של שקיעה וצמיחה מתוך האודים והאפר (שקיעת ערים והולדתן, ירידתם לטמיון של אוצרות תרבות ואמנות עם בוא הברברים ולבלובן של תופעות חדשות עם ההתאוששות, מותם של זקנים על ערש דווי וחיוכו של התינוק בערישתו). בהקשר זה, היידיש מגלמת ביצירתו לסוגיה את התרבות השוקעת, ששוב לא תהיה לה תקומה, והעברית של הפרוור והשוק את זו המתעוררת מתרדמה. אלתרמן האמין שהתרבות המתחדשת צריכה למשוך את כוחה ואת חיותה מכאן ומכאן, מבלי להכרית את אחד האגפים. ממקורות רבים ומצטלבים עולה, שאלתרמן ביקש שתתרבד השפה והתרבות מכל הרבדים (לרבות מספרות ההשכלה, שמשוררי המודרנה בזו לה וליל"ג'יזמים שלה).

במחזור 'שיר צלמי פנים' המליץ אלתרמן מפורשות, כי בתוך מהומת המהפכה

הציונית, על העם להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין ב"חוליי" הגלותי גם יסוד שראוי לשמרו מכל משמר. אין להשליך את כל המטען שהביא עימו העם משנות גלותו ככלי אין חפץ בו, ובעת שבה העם מעצב לעצמו זהות חדשה ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלות, עליו להאט במקצת את הקצב של המטמורפוזה הלאומית ולהקדיש מחשבה וזמן למיון הקניינים הלאומיים. בניגוד לאופציה הכנענית ולחסידיה ה"פוסלים את הכל עד ברנע" והאומרים "נדלג על דורות עד יבוס" ('מריבת קיץ'), צידד אלטרמן בפלורליזם ודיבר בזכות הסינתזה והריבוד. הוא ביקש להציג את תרבות הגולה כתופעה מפוארת ורבת ממדים, ששרידיה הדוויים מגיעים ארצה ומביאים לידי מלחמת תרבות, שבסיומה יעוצבו כאן זהות חדשה, דיוקן יהודי חדש ותרבות ישראלית מקומית. בניגוד לבן-גוריון, שהאמין באפקטיביות של מדיניות 'כור ההיתוך', שחייב את כל נושאי התפקידים הממלכתיים להתנער לאלתר משמותיהם הגלותיים, שהתנכר ליידיש ושדילג על כל היצירה היהודית של אלפיים שנות גולה, תפיסתו של אלטרמן היתה אָבולוציונית ומתונה. הוא חשב שעיצוב דמותו של היהודי החדש הוא לא עניין לאינדוקטרינציה ולמפעלים ממלכתיים מכוונים, כי אם עניין טבעי שראוי לו שייעשה מעצמו, במשך דורות רבים. כדבריו, בסיום שירו האנטי-כנעני 'מְרִיבֶת קיץ': "שׁוֹלְמִית שֶׁל מָחָר בְּחֶדְרָהּ מִתְלַבֶּשֶׁת / וְאָסוּר לְהִבִּיט דֶּרֶךְ חוֹר הַמְּנַעוּל" (שמיר 1989: 235-250).

הערות

- 1 רשימה זו, התגובה הראשונה על קובץ הבכורה של אלטרמן, נדפסה במוסף לספרות של דבר (25.2.1938). ראה באומגרטן 1971: 27-28.
- 2 שם, עמ' 9.
- 3 הרשימה נדפסה לראשונה: מאזנים, ז (תרצ"ח): 132-143; כונסה בספרו עיונים, תל-אביב תש"י, עמ' 232-236. ראה גם: ויינגרטן 1971: 29-30.
- 4 הרשימה נדפסה לראשונה במוסף לספרות של דבר (28.4.1938). ראה גם: ויינגרטן 1971: 32-34.
- 5 ראה הפרק 'לקסמה של שירת אלטרמן', זך 1966: 63-66.
- 6 לא תרצה (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבוא על-ידי א. שלונסקי, תל-אביב תרצ"ב. המבוא כונס בתוך שלונסקי 1960: 20-27.
- 7 'אל תתנו להם רובים', טורים, כרך א, גיל' מז, ט"ז באב תרצ"ד (27.7.1934). ראה: מחברות אלטרמן ב: 136-138. בתגובה על שיר זה, שהיה לשיר פופולרי למדי בשנות השלושים, כתב רטוש כעין פארודיה: שירו 'אל נשק', שנותר גנוז במגרה, הפותח במלים 'תנו להם רובים', וראה פורת תשמ"ט: 91.
- 8 מייטוס, אליהו (עורך), שירתנו החדשה, תל-אביב תרצ"ח: תנט-תסא. ברשימה הביו-ביבליוגרפית נרשם על אלטרמן: "נולד תר"ע בוורשה, מתרפ"ה בא"י. שיריו נתפרסמו בכתיב-העת שבארץ. תרגם משירי אמיל ורהרן."
- 9 התמורה המהירה משקפת אפוא את השתנות הנסיבות במציאות החוץ-ספרותית: כחמש שנים לאחר שנתפרסם שירו הפציפיסטי של אלטרמן 'אל תתנו להם רובים' (בהשפעת

- החוברת לא תרצח שבעריכת שלונסקי, אשר נולדה בהשראת ה-Zeitgeist באירופה שבין שתי מלחמות העולם) כתב אלתרמן ב'זמר הפלוגות' (1939) את השורות המאזו"ריות והאופטימיות: "אֵת שְׁלוֹם הַמְּחַרְשָׁה נָשְׂאוּ לָךְ בְּחוּרֶיךָ / הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשְׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרִבּוֹיִם", כמתוך הצדעה לתעוזת הלוחמים וכמתוך התנערות מן העמדה הצינית והמרה המאפיינת את השיר הקוסמופוליטי המוקדם. 'זמר הפלוגות', הימנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה'הגנה' (שנקראה 'פלוגות השדה' = פו"ש) ואשר הוקמה בזמן מאורעות תרצ"ח כדי לשים מארבים לתוקפים ולפגוע בהם בתחומם), נתפרסם לראשונה תחת הכותרת 'שיר פלוגות השדה', במעלה, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3. על הרעיון שבתשתיתו (צעירים האוחזים ברובים בשדות הקרב בשעה שכל רצונם לאחוז במחרשה בשדות הקמה) מושתת גם שיר הסיום של עיר היונה ('נספח לשיר צלמי פנים'), שבו פונה הדובר-המשורר אל ה'ממלכה' (= המדינה) מתוך אמונה בצדקת הדרך: "רק את – נופליך לך עדים / – בקשת עד קץ לקום בָּאת / ולא בחרב. אך צמדים / עלו בך שחר וכורת".
- 10 על האוקסימורון בשירה המודרניסטית ראה שמיר 1989: 65–73; וכך: שמיר 1998: 115–120.
- 11 במאמרו 'מן הקצה אל הקצה', הארץ, גיל' 3801 (י"ח בשבט תרצ"ב; 26.1.1932), עמ' 2–3: "ה'כתובים' היתה הבמה המודרנית הראשונה והיחידה אשר ידעה להזמין אושפיוזין נכבדים ממלכות העבר אל סוכת ההווה ולהושיב ליד רִילְקֶה ומוֹדֵלְיאַנִי [...] את ר' נחמן מברסלב והשרף מסטרליסק ור' שניאור זלמן מלאדי [...] היה זה דר"שיח [...] בין אותיות רש"י ובין אותות הזמן". רובו של המאמר נדפס שוב בכתובים, שנה ו, גיל' ט (כ"ג בשבט תרצ"ב; 30.1.1932), עמ' 2–4. למעשה, השמיע שלונסקי לראשונה טיעון זה ברשימתו '100' (שנתיים לכתובים), הארץ, גיל' 2773 (ז' בתשרי תרפ"ט; 21.9.1928), עמ' 3: "שלובי זרוע לרוח היום יתהלכו בפרדס – שד"ל עם סטיפאן צווייג, ר' נחמן מברסלב עם מקסים גורקי, וְהַפְּשָׁבָה לבית מורפורגו עם עליזה מרקור" (רחל מורפורגו הפכה כאן ל'פְּשָׁבָה' – צורה ארכאית של 'פְּבָשָׁה', 'רחלה', והיא נזכרת כאן בכפיפה אחת עם המשוררת Elisa Mercoeur [1835–1809], חלוצת שירת הנשים בצרפת).
- 12 במאמרו 'מנגד לארץ' (אלף, ינואר 1950 [בשלב זה עדיין לא מוספרו גיליונות כתב-העת]), כתב רטוש: "הקיץ המתואר בשיר זה הוא אמנם קיצוני, הקיץ שלנו, אבל כפי שהוא נראה בעיניים זרות. בעיניו של חדש מקרוב בארץ-ישראל".
- 13 שירים אלה מצויים בארכיונו של המשורר שבימוסד אלתרמן, במכון כץ, אוניברסיטת תל-אביב. אחדים מהם נתפרסמו ב'נספח' לספר עוד חוזר הניגון (שמיר 1989: 315–322).
- 14 פורסם לראשונה בתוך: ניסן, קובץ לדברי ספרות ועיון, בעריכת א. שלונסקי, תל-אביב תש"ב. ראה גם: מחברות אלתרמן ג, עמ' 28–29.
- 15 כתובים ה, גיל' לה (רכה), כ"א באב תרצ"א (6.8.1931), וראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 26–32.
- 16 באחד מ'טוריו' טען אלתרמן באירוניה, כי בתקופה הפרהיסטורית רווחו מונחים 'פרימיטיביים', כגון 'מצפן האנושות', ואילו כיום ברור לכול שלא היו אלה אלא 'אמונות שווא'; אבל "ביום בו יעלמו כל אמונות הקבל – / מה ישאר? לקום / ולהתלות על תבל" ('אמונות תפלות', הטור השביעי ג: 57–58).
- 17 טורים א, גיל' כד, כה בטבת תרצ"ד (12.1.1934), עמ' 3; ראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 120–121.
- 18 ובאופן מיוחד, שירו של פסטרנק 'אחרי הסערה', שהשפיע כמדומה על 'מסכה פנימית'. שיר בוסר זה של אלתרמן, שרישומו של פסטרנק ניכר בו במובהק, שימש בסיס למבקר שלמה צמח (במאמרו 'על ההשוואה' משנת 1935) לניגוח השירה מאסכולת שלונסקי. מאמר זה נכלל בספרו של צמח מסה וביקורת, תל-אביב 1954, עמ' 140–144.

- 19 ראה שמיר (1998), עמ' 220–231.
- 20 השווה לתואר 'גדולה שלי' (מין גדולה), שבו מזכה האם היהודייה את בנה הרך בשירי הערש ביידיש, בתקווה שיהפוך לגדול בתורה (ראה, למשל, גינזבורג ומארעק 1901; סימן 77); וראה גם: נוי 1983. לפנינו היפוך טיפוסי בנוסח אלטרמן: בדרך-כלל היה האב נושא את בנו על כתף למקום תורה, ואילו כאן, הבן נושא את ילדי-הרוח שלו, את שיריו, 'אל בינה ואל גודל' (רמו לשאיפתו של המשורר המודרני ששיריו יקיפו ארץ ומלואה וישקפו את הפרובלמטיקה של התקופה).
- 21 מחווה דומה עולה גם מן הפזמון של אלטרמן 'שיר של מוכר פיסטוקים' (הארץ, כ"ו בכסלו תרצ"ה, 3.12.1934), שנתפרסם גם בשם 'חיייו של יוחאי' (רגעים, עמ' 65–66), שבו מתקרב הגער יוחאי 'אַל מותו הַאָבִיזֶן / וּמְבִיא עִמּוֹ קֶס פִּסְטוּקִים.' הן בפזמון והן בשיר הקנוני דווקא העני והאביון, המתבטל בפני כוחות עליונים, מקריב למענם את חייו ומעלה להם מנחה יקרה, בלי לצפות לתמורה ולגמול.
- 22 גינזבורג ומארעק 1901: סימן 60, 61, 66, 67. השווה לפזמון 'שיר ערש' (תכנית מ"ח של 'המטאטא', שהוצגה לראשונה ביום 7.2.1939; ראה פזמונים ושירי זמר, א, עמ' 124): "עצום עינים והחרש / כי בעולם מצפון עוד יש, / אך אל תבכה נא, בן קטן, / כי המצפון רוצה לישון. [...] אך תחת ערש בני הרך / גדי עמד, לבן וצח. / הגדי הלך לקנות חלב, / אך חיפש לשווא, לשווא..."
- 23 שיר-העם הזה ביידיש נתגלגל גם לפזמון של אלטרמן 'קרוסלה' מתוך תכנית מ"ו של להקת 'המטאטא' (שהוצגה לראשונה ביום 3.9.1938); ראה: פזמונים ושירי זמר א, עמ' 107, הפותח במלים: "על הדרך עץ עומד לו, / אחריו עוד פעם עץ / והזמרל נודד לו / ולזמר אין עוד קץ". הזמר מואנש כאן ולובש את דמותו של ה'הלך' מ'פגישה לאין קץ' ומשירים אחרים, והאנשתו נעשית בדרך הזיעור (הדימינוטיב) האופיינית לשפת יידיש ('זמרל').
- 24 ראה במניפסט הטכני של הספרות הפוטוריסטית (1912): "צריך שמיד לאחר שם-העצם, בלא מלת-חיבור, יבוא שם-עצם הקשור עמו [...] למשל: גבר-טורפדה, אשה-מפרץ, המון-נחשול, כיכר-משפך, דלת-ברז" (ראה הרושבוסקי תשכ"ה: 10). אלטרמן מתוך היענות לציווי הזה, כתב: "פעמון שרפתינו — אשכול הגפן" ('הדלקה'); "כיכר תוססת — גת האור העריצה" ('ליל שרב'); "מרשתות הזהב הדולק נחלצה איילתי המרצפת" ('הם לבדם'), וכיוצא באלה צירופים, המסמיכים שמות-עצם אנלוגיים בלא כל סימן מחבר.
- 25 והשווה לשורות משיר-הנעורים הגנוז של אלטרמן 'ערב עירוני': "לנאות מראה כחולים נלך נא / כל נשמותינו הבלות / שם דשא עשב תלחכנה".
- 26 כתובים ו, גיל' מ-מא (רעב-ג), ערב ראה"ש תרצ"ג (30.9.1932), עמ' 1; מחברות אלטרמן ב, עמ' 67.
- 27 שיר זה כלול באלבום סרנדה תל-אביבית, בעריכת עוזי שביט, תל-אביב 1999, עמ' 67.
- 28 והשווה למבול הדומיות והשמים בשיר 'הם לבדם', החותם את כוכבים בחוץ, וכן לשיר 'זוית של פרוור', בדבר הבית המתפורר, ההולך אל מותו "עם כל צרצרו". שימוש דומה כאלמנטים ש'מבית' ו'מתוך' הוא זה המשולב בשיר 'הרוח עם כל אחיותיה' ('מן הכפר הטובע בנהי הפרים'). לפי האידיומטיקה ביידיש הרי פרים, או שוורים, אינם מגירים דמעות חרף מבטם הנוגה, וכאן הם באופן פרדוקסלי מגירים מבול של דמעות, שניתן לטבוע בתוכו.
- 29 על מקורותיה של יצירה זו, ראה: נתן 1969; לוי 1977.
- 30 מחברות לספרות א-ב, שבט תש"ט. ראה גם: מחברות אלטרמן ג, עמ' 26–27.
- 31 'שלושה שירי גוזמאות' (א. קניית היריד; ב. זקנת החלפן; ג. קפיצת הלולין), עיר זויונה, 249–235.
- 32 פזמונים ושירי זמר א, עמ' 47–51 (מתוך תכנית ל"ז של 'המטאטא', שהוצגה ביום 25.5.1935).

- 33 גזית ב, חוב' ב, תרצ"ד; ראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 146.
- 34 הארץ, י' באב תרצ"ה (9.8.1935); ראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 163.

ביבליוגראפיה

- אלתרמן 1938: כוכבים בחוץ, הוצאת יחידיו, תל-אביב.
- 1941: שמחת עניים, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
- 1957: עיר היונה, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
- תשכ"ב: הטור השביעי, א (תש"ג עד תשי"ד), הקיבוץ המאוחד ודבר, תל-אביב.
- תשל"ד: רגעים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- תשל"ז-תשל"ט: פזמונים ושירי זמר, א-ב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- באומגרטרן 1971: נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו (ליקטה וצירפה מבוא וביבליוגראפיה אורה באומגרטרן), עם עובד, תל-אביב.
- גינזבורג ומארעק 1901: יידישע פֿאָלקסלידער אין רוסלאַנד, פטרבורג (צילום מהדורה זו בלוויית הקדמה והערות מאת דב נוי, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשנ"א).
- דורמן תשמ"ז: אל לב הזמר (פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלתרמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- 1991: פרקי ביוגרפיה (ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב (מהדורה מחדשת ומורחבת של דורמן תשמ"ז).
- הרושבסקי תשכ"ה: יורשי הסימבוליזם בשירה האירופית והיהודית, אקדמון, ירושלים.
- זך 1966: זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, הוצאת אלף, תל-אביב.
- לוין 1977: קולות מן העבר בהווה (השפעת השירה העברית בימי-הביניים על שמחת עניים של אלתרמן), על שירה וסיפורת, מחקרים בספרות עברית בעריכת צ. מלאכי, מכון כץ ומפעלים אוניברסיטאיים, תל-אביב.
- מחברות אלתרמן א: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1977.
- מחברות אלתרמן ב: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1979.
- מחברות אלתרמן ג: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1981.
- מחברות אלתרמן ד: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1986.
- נוי 1983: 'בני יגלה למקום תורה' דבר (משא), 28.9.1983.
- נתן 1969: 'מקורות לפואמה שמחת עניים לנתן אלתרמן', הספרות ב/1, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- סטוטשקאוו 1950: דער אוצר פֿון דער יידישער שפראך, ייווא, ניו-יורק.
- פורת תשמ"ט: שלח ועט בידו (סיפור חייו של אוריאל שלח — יונתן רטוש), הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
- קרטון-בלום תשנ"ד: הלץ והצל ('חגיגת קיץ' הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן), דביר, תל-אביב.
- שלונסקי 1960: ילקוט אשל (צרור מאמרים ורשימות מאת א. שלונסקי), ספרית פועלים, מרחביה.
- שמיר 1986: הצרצר משורר הגלות (לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק), פפירוס, תל-אביב.
- 1989: עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם), פפירוס, תל-אביב.
- 1998: על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.