

שירה ורפורטז'ה במלחמת העצמאות¹

חנון חָבֵר

א

ביצירה הספרותית העברית שנכתבה במלחמת העצמאות ובתקופה שבאה מִיָּד אחריה בולטת במיוחד הרפורטז'ה שליוותה כאורח שוטף את אָרוּעֵי הימים.² רבים ממחברי הרפורטז'ות נודעו כבר קודם־לכן כסופרים מוכרים, ועתה, עם פרוץ המלחמה, הם גייסו את עטם לשם דיווח על אָרוּעֵי המלחמה.³ בקבוצה זו של סופרים בלטו במיוחד משוררים ששלחו עתה את ידם גם בכתיבה עיתונאית או בכתיבה דוקומנטרית מעין־עיתונאית. שלמה טנאי, חיים גורי, נתן אלתרמן, זרובבל גלעד, אבא קובנר ואחרים צִרְפוּ לשירתם, איש איש בדרכו, פרוֹזָה עיתונאית וחיבור עלונים או פּמפּלֵטִים שתָּארוּ את אוירת התקופה, סיכמו את מהלך הקרבות – והכל בדרך־כלל בכתיבה תעמולתית גלויה שהעמידה עצמה ככלי להרמת המורל של הלוחמים ושל הציבור.

ואכן, מה היה צפוי וטבעי יותר אז, בימי המאבק לעצמאות, מאשר משורר עברי המגייס את כְּשָׁרוֹן הכתיבה שלו למען הצרכים הלאומיים הבווערים? אולם בפנותם אל כתיבת רפורטז'ות לא הסתפקו כותבים אלו בהמרה חדה ומוחלטת של זהותם כמשוררים, למען זהות ארעית חדשה בנסיבות שהכתיבו אָרוּעֵי המלחמה. בנוסף לכך בולטת העובדה כי בתור כותבים הם משמרים סוג של זהות הִטְרוֹגְנִית ומפעילים בשדה הכתיבה החדש גם את הסמכות והמוניטין שלהם כמשוררים. הפיכת המשוררים לִפְתָּבִים, שִׁפְרוּשָׁה, אם כן, גם העתקת סמכויותיהם וגם תמורה בזהותם המקצועית, חוזרת ומוזכרת אצל הכותבים עצמם ואצל אחרים, והיא מצטרפת אל סדרה של זהויות הטרוגניות אופייניות כגון 'משוררים־חיילים' או 'משורר־גֶּם', כינוי שהוצמד באותם ימים לנתן אלתרמן.⁴ זהות כפולה זו שנוצרה בנסיבות

1. מאמר זה הוא נוסח מורחב של הרצאה שנישאה בכנס השנתי של 'החברה ההיסטורית הישראלית' – מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים, 4 ביולי 1992. כל ההדגשות מופיעות במקור. למחקר זה סייעה 'קרן וולף לקידום המדע והאמנות לטובת האנושות' בניהול האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים.
2. דיון נרחב בדגמים המרכזיים של הרפורטז'ה מתקופת מלחמת העצמאות ראה במאמרה של נורית גרץ, 'מלחמת השחרור: מאבק בין דגמים בתרבות הישראלית', בתוך: הציונות, יד (1989), עמ' 9–50.
3. מבחרים מרפורטז'ות אלו נדפסו בין השאר בקובץ: בעקבות לוחמים: מבחר רפורטז'ות מאת סופרי צבא־ההגנה ורשימות מדברי ימי יישובים במערכה, מרחביה 1949.
4. מ' תלמי, 'והסער פרץ: מות לפולשים!', בתוך: במחנה, 28 באוקטובר 1948.

הסוערות של מלחמת העצמאות – משוררים כרפורטרים או משוררים כקציני-תרבות – נתפסה אז בתור מטבע אפקטיווי ליצוג כתיבתם. בתחום הסיפורת העברית הארץ-ישראלית רווחה זה מכבר התופעה של סופרים המשלבים בספריהם יצירות בעלות אופי רפורטזי, או מפרסמים אותן בקובץ נפרד.⁵ הביקורת ליוותה תופעות אלו והצביעה על קיומן עוד בתקופה שקדמה למלחמת העצמאות,⁶ אך תופעה ספציפית זו של ערבוב תחומים בלטה בכל-זאת בחריגותה ובחידושה. מימוש מועצם של זהות הטרונגנית וכפולה זו ניכר עוד יותר אצל חלק מהם שהגדילו לעשות וכינסו את הפרוזה המלחמתית שלהם יחד עם שיריהם בפורמט הטרונגני של ספר אחד. כך עשו משוררים מוכרים כמו חיים גורי בספרו עד עלות השחר,⁷ שלמה טנאי בספרו שלושה חיצים⁸ וגם זרבבל גלעד בספרו פריחת הארנים.⁹ אבא קובנר שילב 'דף קרבי' אוֹתנטי, שכתב מתוקף תפקידו כקצין-תרבות בחטיבת 'גבעתי', בתוך הפואמה שלו 'פרידה מהדרום',¹⁰ ואילו מן הכיוון ההפוך, כלומר מן הרפורטז'ה אל השירה, הצטרף אליהם אז רפורטר צעיר בשם אורי אבנרי, שפרסם אז בעיתון את יומנו האישי כלוחם ושילב בו שירים ופזמונים שכתב במהלך הקרבות.¹¹

מדוע, לצד כתיבה רפורטז'ית שגרתית, נוצר ערבוב ז'אנרי של רפורטז'ה שירית מעין זו דווקא בימי מלחמת העצמאות? מדוע הופיעה הרפורטז'ה של המשוררים במתכונת זו של ז'אנר כפול-פנים, המציב עצמו בגלוי בשטח ההפקר בין השירה לבין העיתונות? מה עודד בתקשורת הציבורית של אותם ימים את השילוב של כתיבה רפורטרית-דוקומנטרית עם יצירה שירית שוטפת? לעומת פרספקטיוות הזמן של הכתיבה השירית, הרפורטז'ה מועידה לעצמה, בדרך-כלל, תוחלת חיים קצרה ביותר. מובן מאליו שצרוף של ז'אנר אליטיסטי ונכבד כמו השירה הלירית אל הרפורטז'ה עשוי להגביר את הפופולריות של ז'אנר, אך השאלה היא מדוע דווקא עתה מצטרף לשירה בן-זוג ז'אנרי פופולרי? כיצד קרה שהכתיבה 'הגבוהה', המיועדת לקוראים מובחרים בעלי רקע וחינוך מתאים, שודכה אז עם ז'אנר של כתיבה פופולרית, המיועדת מעצם טיבה להפצה רחבת-הקף, ואולי אף המונית, גם בקרב נמענים שאינם נמנים מסורתית עם קהל הקוראים של הספרות הקנונית?

ב

מענה לשאלות אלו אפשר למצוא בראש ובראשונה במבנה הספרותי המיוחד לקבוצה

5. מ' שמיר, עד אילת (מסיפורי הימים), מרחביה 1950.
6. עם ראשיתה של מלחמת עצמאותנו היה רובה של הפרוזה הצעירה עומד עדיין – על פי מהותה – בסימן הרפורטז'ה. א"ב יפה, שירה ומציאות, מרחביה 1951, עמ' 112.
7. ח' גורי, עד עלות השחר, תל-אביב 1950.
8. ש' טנאי, שלושה חיצים, מרחביה 1949.
9. ז' גלעד, פריחת הארנים, עין חרוד תש"י.
10. א' קובנר, פרידה מהדרום, מרחביה 1949.
11. א' אבנרי, בשדות פלשת 1948: יומן קרבי, תל-אביב 1949 (מראי מקום על פי מהדורה אחת-עשרה, תל-אביב 1975).

זו של רפורטז'ות, המשלב את אופיין השירי עם תפקידן התעמולתי. הן מתאפיינות באורח בולט ביותר בניגוד המתקיים בין האפקטים שהמבנה הפואטי שלהן יוצר ובין המשמעות הצפויה והמדידת של חומריהן. במלים אחרות: ככל שהרפורטז'ות נצמדות יותר אל האקטואלי, הממשי והחולף – כך הן דווקא מרחיקות אותו מהקשריו ההיסטוריים והחברתיים הספציפיים. הארוע האפיזודי אינו מקושר לעלילה בעלת היגיון סיבתי המעוגן בהקשר חברתי ושייך לזמן ולמקום מסוימים. שלד נרטייווי בסיסי, המשחזר למשל את ארועי המסע של כוחות צה"ל לקדמת סיני או את פריצת המצור על ירושלים, הוא במקרים לא־מעטים נקודת־מוצא לסיפור פיגורטייווי, לעתים אפילו סיפור מסועף ביותר. ניכר בכך כי הרפורטז'ה משרתת מטרה נוספת מלבד התחקות דוקומנטרית אחר ההיסטוריה בהתהוותה. דווקא כתוצאה מצמצום הנאמנות ליצוג ההיסטורי של ארועי המלחמה, תפקידה התעמולתי יוצא נשכר וגובר על היסוד התאורי ובוודאי על הממד הביקורתי שלה. ההפלגה אל מחוזות פיגורטייוויים ובדייונייים ממשת את הפונקציה התעמולתית של הרפורטז'ה באמצעות אַרְגוֹנָה הלשוני והתמטי.¹² כך קורה, למשל, כאשר הדגשת היצוג הנטורליסטי האופייני לכתיבה רפורטז'ית מצטרפת בה לעלילות רומנטיות או בלדיות. דוגמה אופיינית לשילוב מעין זה אפשר למצוא ברשימה הפיוטית 'המסע אל הר האלהים' שנכללה בספרו של חיים גורי עד עלות השחר:

היה חורף. גשמים ירדו ללא הפוגה. האדמה רוותה מים. גם באר־שבע היושבת במבוא האזור השחון שמעה את התפרקותם של הרעמים נושאי המטר.

באותם הימים התחילו שיירות נעות דרומה. הקרונות היו מגלגלים בדרכי הנגב, שוקעים ונטרפים 'בדרך סעד', דרך היסורים. הם הסיעו חמרי הנדסה, רשתות, גשרים, מוקשים, אהלים, תחמושת, מזון. מעל לשמים המעוננים, במרחב הרקיעי, מקום שנקבעים הגורלות – נחתם הגזר. הוא ננעץ בנשמותיהם של בני־האדם ובתודעת הפיקוד, והתפצל לאלפי חלקיקים של שמועות ושיחות מפה לאוזן. כאויר הוחש המתח הגדול. ימים ולילות רחשו בערבוביה בלתי־פוסקת של תכונה ונשאו בחובם את הסוד האימנני של פסק־הדין. החיילים הרגישו – מתרגשת ובאה סערה.¹³

ג

מה היא אפוא משמעותה של הכרעה צורנית זו בהקשר ההיסטורי הספציפי של התרבות והספרות הישראלית בימי מלחמת העצמאות? הרפורטז'ה היא כלי תעמולתי מובהק, המייצג את המציאות האקטואלית תוך ניסיון לרַכֵּךְ את ניגודיה וסתירותיה. אופיה הנטורליסטי המובהק של הרפורטז'ה ניכר דווקא בדרכה להרחיק את הארועים

12. לעומת מאפיינים אלו של הרפורטז'ה השירית מבליטה נורית גרץ במחקרה על הרפורטז'ה (לעיל, הערה 2) את נורמות העלילה הסיבתית־הדינמית, המשותפות לסיפורת של דור הפלמ"ח ולכתיבה הרפורטז'ית המרכזית של התקופה.

13. גורי, עד עלות השחר, עמ' 49.

המיוצגים בה מהקשריהם וממקומם בתהליכים היסטוריים קונקרטיים ונרחבים. הנטורליסט המתרכז בארוע הספציפי והנראה לעין עוקף בכך את האפשרות להבין את משמעותו של הארוע על-סמך טוויית קישורים סיבתיים עם חוקיה העקרוניים של מציאות המעוגנים במקום ובזמן היסטוריים.¹⁴ בשיטת יצוג כזאת המלחמה אינה נתפסת כארוע היסטורי ספציפי בתולדותיו הקונקרטיות של העם, אלא כהתרחשות אלימה ואינטנסיווית היכולה להתחולל כמעט בכל מקום ובכל זמן. בתור שכזאת היא גם עשויה להשתלב בקלות-יחסית, כמעט באורח מודולרי, בתוך מערכות יצוג אינטרסנטיות כגון אלו המופעלות בטקסטים תעמולתיים. כך, למשל, הרפורטז'ה השירית שכתב זרבבל גלעד על קרב מלפניה¹⁵ מפתחת מהלך לירי מתפייט, המביא למעשה לפרוקו של הרצף הסיפורי לפרגמנטים המייצגים את ארועי הקרב תוך טשטוש הקשרם המשותף:

... עד שירדו הדמדומים. ונסוגו גם המעוזים [אנשי הכשרת מעוז חיים, ח"ח] מהגבעה. דממה נפלה פתאום. ריקנית וזרה. הסלעים האפילו והאדמה נשמה קצובות. דודאים החלו מקטרים בשמם בין גופות-לוחמים דמומות וכוכבים הפליגו במרום. [— — —]

ארבעים ושמונה שעות! עולמות, עולמות של חיים ואימה ורעות ומכאוב. עוז-נפש ויזמה ופעלתנות וגבורה. ואזלת-יד ומוגות-לב ובריחה...

ואחוהו ובת-צחוק על שפתים של ריע אוכד ונאמנות נוראת-הוד — אותו נער שותת-דמים ויודע גורלו הלוחש לחברו, מול האויב המתקרב: "אחרון נשארתי? עזבני וברח!" ומפקד הפלוגה הדוחה ברגלו רימון-אויב שנפל אל עמדת מטהו — מציל את אנשיו ונפצע בעצמו.¹⁶

אם כך, כיצד מתקשרות הפונקציות התעמולתיות של הפואטיקה הנטורליסטית שננקטה ברפורטז'ות עם ההטרוגניות הז'אנרית של הרפורטז'ות השיריות? תשובה לכך אפשר למצוא בעובדה שנוסף לאחדות הפרסונלית בדמותו של המחבר, שהוא משורר הכותב גם רפורטז'ות, מתקיימות זיקות תמטיות וצורניות בין רפורטז'ות שיריות אלו שכתבו משוררים בימי מלחמת העצמאות ובין אחדים משיריהם של אותם משוררים. לעתים קרובות התקיימו זיקות כאלה בין רפורטז'ות ושירים שנכללו יחדיו באותו ספר. כך, למשל, רשימתו הנזכרת של גורי, 'המסע אל הר האלהים', מקבילה לשירו 'המסע אל הר האלהים', שנכלל גם הוא בספרו עד עלות

14. העמדה האסתטית המבליטה את נחיתות הרפורטז'ה לעומת הסיפורת (הריאליסטית) רווחה אז בקרב מבקרים ממחנה השמאל המרקסיסטי ונסמכה בעיקר על ג' לוקאץ', 'תיאור או סיפור', הריאליזם כספרות, מרחביה 1951, עמ' 53-105. ראה, למשל, ש' ניצן, 'בין סיפור לרפורטז'ה', בתוך: בשער, 30 ביוני 1949; א"ב יפה, שירה ומציאות, מרחביה 1951, עמ' 109-110.

15. ז' גלעד, '48 שעות של מלכיה (מפי לוחמים)', בתוך: תו שין תיט, שנתון דבר (בעריכת ז' שזר ונ' אלתרמן), תל-אביב תש"י, עמ' 345-353.

16. שם, שם, עמ' 352-353.

השחר. שירו של שלמה טנאי 'האנשים' מקדים את פרק הרשימות 'מבצע 'יואב' או "עשר מכות" ומקביל להן תמטית.¹⁷

עם-זאת, בין שני מופעים דומים אלו חוזרת ומתקיימת הבחנה ברורה למדי: השיר עורך מיתניציה נדיבה למציאות המלחמה, ואילו הרפורטז'ה, על-אף כל הפלגותיה אל מחוזות מפוטים ומיתיים, מקפידה לשמור על קשר-עין מוגדר עם נקודת-מוצא קונקרטית ואקטואלית במציאות המלחמתית של אותם הימים. המסע להר האלהים נתפס בשירו של גורי בהקשרו המיתי הכללי, ולעומת-זאת ברפורטז'ה המקבילה הוא מוצב בהקשר היסטורי ספציפי של 'מבצע יואב' לשחרור הנגב. בכך מציעה הרפורטז'ה מעין תחליף ממושט ופופולרי ליצוג השירי המופשט. לשם השגת האפקט הזה חוזרת הרפורטז'ה השירית ומשתמשת במוֹדלים השיריים תוך כדי פישוטם. יחס כזה נקבע למשל בין שירו של זרבבל גלעד 'חורב'¹⁸ לבין רשימתו 'דרך חורב'.¹⁹ שניהם מתארים את פריצת הדרך לכוחות המתקדמים ב'מבצע חורב' בקדמת סיני. בשיר מתואר העימות בין האדם לנוף הקדומים כמאבק אכזר שגורלו עדיין לא הוכרע:

סוּעַר, מִתְנַשֵּׁף בְּזַעַף, רִמְף־הַבְּרָזֶל.
וּלְבָבוֹת, מְאוֹת וְאַלְפִים לְבָבוֹת,
הוֹלְמִים בְּעַקְבוֹתָיו בְּפִטְיָשִׁים קְטָנִים
מְנַגֵּינַת חֲרוֹת – –

[...]

הוֹזָה, אֶכְזָרִי, מְנַפְנֵף בְּתַכְלֵתוֹ
עַד אֵין־רַחֲמִים
הַר אֱלֹהִים.

כמו השיר, גם הרשימה השירית חוזרת ומעלה את האלמנט הבלתי-היסטורי של סיפור עתיק-חדש על הנזכחות היהודית במדבר; אך השיר מותיר את הסיפור של פריצת הדרך לוט בערפל סימבולי אמביוולנטי, ואילו ברשימה הוא מוצג כתוצאה ממאמץ קולקטיבי של 'העזת נעורים ונשימת חלוצים ואלף-זרועות של-אחוה', שהוכתר בהצלחה מובהקת הודות ל'רוח-חלוצים נחשונים ולא-רוגעת'.

ד

שורה של הקבלות בין-ז'אנריות מבליטה את העובדה שהרפורטז'ות השיריות מספקות גרסאות אלטרנטיביות לדפוסיה של שירת מלחמת העצמאות ולדפוסיה של שירת המאבק-לעצמאות שקדמה לה. בכך הן מילאו, בראש ובראשונה, תפקיד ברענון של דפוס היצוג השגורים בשירת הזמן, ובמיוחד הדפוסים ליצוג דמותו של הלוחם העברי. בכך היו הרפורטז'ות השיריות תגובה של המערכת הספרותית בת

17. ש' טנאי, שלושה חיצי, מרחביה 1950, עמ' 43-91.

18. גלעד, 'חורב', פריחת הארנים, עמ' 62-63.

19. שם, שם, עמ' 146.

התקופה לתחושה רווחת ולטענות שהושמעו אז בדבר השתקות התחבולות המרכזיות שהופעלו ליצוג המאבק לעצמאות בשירת בני הדור.²⁰

הפואטיקה ששלטה אז אצל מרבית משוררי הדור הייתה מבוססת, למעשה, על כמה מהנחות היסוד הפואטיות של אסכולת שלונסקי ושל ממשיכיה ובמרכזם נתן אלתרמן. מדובר בשירה אינטלקטואלית, שהעמידה במרכז את התחבולה הלשונית ואת מגננוני השנינה השירית והמעטה במשקלה של החוויה האנושית רגשית בתור אובייקט לחיקוי ספרותי.²¹ האסכולה של שלונסקי, אלתרמן ותלמידיהם התפתחה ביסודה בעקבות הפואטיקה הסימבוליסטית הצרפתית והרוסית,²² שהמציאות הקונקרטיה שימשה לה בדרך-כלל לא יותר מאשר נקודת-מוצא להפלגה רוחנית אוניוורסליסטית ושיאה התממש לעתים בשלב של התגלות מיסטית. מימוש מרכזי של מגמה פואטית זו אפשר למצוא בדרכה של אסכולה זו ליצג את הנופלים במלחמה. תבנית לשונית בולטת במיוחד בשירי התקופה היא המטפורה של 'המת החי', שנטבעה בעוצמה רבה בתודעת הספרות והתרבות העברית מאז הופעתה האינטנסיביות ב-1941 בפואמה 'שמחת עניים' מאת נתן אלתרמן.²³

יצוג סימבוליסטי זה לא הלם עוד את הסיטואציה התרבותית החדשה שנוצרה בשלהי המלחמה. עתה נתפסו כעולם אנכרוניסטי גם הלשון הסימבוליסטית וגם עולמם הכמו-פלדי של גיבורים רומנטיים היוצאים בשליחות למסעות רומנטיים (בשירים המסוגננים של חיים גורי ואחרים²⁴). הציפייה להתגברות על מגבלות הפואטיקה הסימבוליסטית בהתמודדותה עם צורכי הנמענים החדשים התבטאה, למשל, במאמר פרוגרמטי שכתב אז דוד הנגבי:

למען יוסיף המשורר להיות, למשל, משוררו של דור-פלמת, עליו ללוותם גם בהרגשתם לאחר פירוק פלמת, ללוותם בתהליך ההתקמות של הרגשת-החיים האופוזיציונית שלהם, הנוקבת עד השיתין, ועד שרשי השקפת-עולם. ואם לאו – הוא יכול להיות משורר של צער בלתי-מותנה, בלתי-מוגדר, צער שנתאבן בצורת סמלים ללא דמות הגוף.²⁵

דבריו של הנגבי מבטאים את הדרישה שמשוררי הפלמ"ח יתעדכנו מבחינה פוליטית, אך בעיקרו של דבר הוא תוהה אם בסיטואציה החדשה נודעת אפקטיביות אידיאולוגית ליצוג של צער במנותק מהתניות חברתיות. ברוח דומה של התרסה נגד הדבקות האנכרוניסטית ביצוג הפולחני של הסובייקט-הלוחם בתור קורבן נשגב, לא-מציאותי, כתב אז דידי [מנוסי] את שירו 'אני איני חפץ עוד לבכות', המפותח

20. מ. ש [שמיר], 'חומר למחשבה', בתוך: בשער, 23 בספטמבר 1949.
21. לניסוח עקרונות האסכולה ראה: ד' מירון, מפרט אל עיקר, תל-אביב תשמ"א, עמ' 9-14.
22. ראה, למשל, זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989.
23. אידה צורית, הקרבן והברית: עיונים בשירת אלתרמן, תל-אביב תשל"ד, עמ' 101: ח' חבר, 'חי המת ומת המת', סימן קריאה, 19 (1986), עמ' 188-192.
24. ר' שוהם, 'בסימן כתונת הפסים, עיון בדיוקנו של הדובר ב"פרחי אש" וב"עד עלות השחר" של חיים גורי', בתוך: מחקרי ירושלים בספרות עברית, יב (תש"ן), עמ' 277-304.
25. ד' הנגבי, 'עובדות ומגמות בספרותנו הצעירה', בתוך: בשער, 12 בינואר 1950.

כפרודיה על שירים של אלתרמן ובעקבותיו גם על שירתו של חיים גורי, שלו הוקדש השיר. כך הסתיים השיר:

אני – שעברתי בקרב משעולים מוצפים זרם דם,
אני – שנשמתי לילות ארפים לאור אבוקות.
צפיתי אין־קץ אל אותו הסייט האים כי יתם.
אני איני חפץ עוד לבכות – –

ואתם, שיריכם מקריבים על מזבח למלך,
אתם – בתמונות וצבעים מרעימים ומראבל,
עד ימס גם הלב בקרבו כאותה אבן מלח –
עד יזיל דמע מלח טפין לריק ולהבל.

– – – הסתו מתהולל כסיח שלגם משלכת
ידעתי – הרחוב מתנער והומה ונושם עמקות:
ומה טוב שהזמן מהלך, אי אפשר לעצרו מלכת!
אני, איני חפץ עוד לבכות.²⁶

מתי מגד, מהבולטים במבקרי הספרות הצעירים של התקופה, פרסם באותם ימים מאמר שהאיר תמורות אלו במעמדו של הסובייקט הנורמטייווי בספרות בת־הזמן.²⁷ מגד טען שם, כי למן הרגע שנהפכנו מנרדפי האויב לרודפיו השתנתה באורח מובהק תודעתנו העצמית. במלים אחרות, מגד טען כי השינוי בדימוי הכוח שלנו גורר בעקבותיו שינוי באופן הפרשנות שלנו את השדה התרבותי שאנו פועלים בו. את השינוי איתר מגד ברגע היסטורי מוגדר ביותר, ככל הנראה 'קרבות עשרת הימים' מ־9 ביולי 1948, ששינו את פני המערכה לטובת צה"ל. מגד גם הצביע במאמרו על תמורה בסוג הנמענים של הספרות שנכתבה אז: קהל היעד, שהיה עד כה בעל תכונות של קולקטיב אורגני, נהפך עתה ביסודו של דבר לציבור של יחידים שיש לעדכן את דרך הפנייה אליו.

היצוג הסימבוליסטי של 'המת החי', שבלט כל כך בשירת הזמן, יצר למעשה מעין נוסחה מיתית, שהייתה אמורה לרפך את הכאב על הנופלים בקרבות באמצעות העלאתם מן המישור של מותם הפרטי אל מישור קולקטיבי־לאומי, כדי שיוסיפו להתקיים בזיכרון הקולקטיבי. רוחם תמשיך לחיות על־אף מותם הפיסי כיחידים. הנופלים הצעירים, המתים החיים, אותם נערי 'מגש הכסף', אשר כדברי שירו זה של אלתרמן 'אין אותם חיים הם או אם ירויים', נכללים כעת בזכרונה הקולקטיבי של האומה.²⁸ אף־על־פי־כן, עם השינוי המסתמן בטיב הנמענים ובציפיותיהם, נשחקה בין השאר, האפקטיוויזם האידיאולוגי של סמל 'המת החי'. מכאן גם נראה כי הציפייה לעדכון פוליטי, לא סימבולי, שהנגבי כתב עליה, מצטרפת אז לאותה אוריינטציה חדשה כלפי היחידים, שמגד כתב עליה. עדכון מעין זה של הסובייקט

26. ד' [מנוסי], 'אני איני חפץ עוד לבכות', בתוך: בשער, 5 בינואר 1950.

27. מ' מגד, 'אדם במלחמה, פתיחה לעיונים', בתוך: קשת סופרים: ילקוט לדברייספרות של סופרים־חיילים, [תל־אביב 1950], עמ' 91–100.

28. ח' חבר, 'חי המת ומת המת', לעיל, הערה 23.

הנורמטיווי, שהלך והתפתח בשלהי התקופה של הקרבות ואחריה, מופיע למשל ברשימה 'הפגישה בעיקול הדרך' שכתב אז חיים גורי:

המלחמה הסתיימה. קוי שביתת הנשק הלכו והתייצבו, ובאה שעת הפורקן הגדול. [...] לעתים היינו נפגשים, קבוצת אנשים, בקרבת מעיין או פרשת דרכים, מבליים כמה שעות בחלוקת שלל הזכרונות, וממשיכים לנוע. לרוב שוחחנו באותם הנושאים: מספרים סיפורי מלחמה, מעלים זכר חברינו המתים, ותוהים־מנחשים על המחר המצפה לנו תחת השמים. [...] הגיע זמן הביניים. [...] רגע היה הרעש גובר והולך והופך המולת תופים ואותות אש. ומשירדה הדומיה הייתי מוצא את עצמי יושב בצל אחד הצאלים, צופה לעברים.²⁹

בהמשך נפגש הדובר עם רעו שמגר ושניהם פוסעים יחדיו בטיול לילי ומסכמים בו את התקופה של קרבות הנגב: 'אלה היו שנות חיינו היפות ביותר!'; 'החטיבה בסדר; [...] החטיבה היתה מאה אחוז - אישר שמגר'.³⁰ לבסוף הם נפרדים איש איש לביתו. העלילה הקצרה הזאת מציעה לקוראיה דגם של התמודדות עם תמורות התקופה וחזרתם של הלוחמים אל מרחב חייהם הפרטי. עם־זאת, למעשה מוצעת העלילה כגרסה קונקרטיית ומפושטת למהלך נשגב ומיתולוגי של פְּרָדָה מן התקופה. זה גם אופיו של המהלך המוצג בשירי 'כלולות', שכונסו אף הם בעד עלות השחר. ההלך השירי הפוסע בלילה במרחבי הנגב מתבונן בנוף הקרבות ששקט ומפרש את נוכחותו ואת נוכחות רעיו בו כארוע אָרוּטִי של כלולות ובעילת ארץ הנגב; ואילו עתה, קובע השיר, לאחר שבעת המלחמה יחדיו

כָּאן לְחֲשָׁנוּ שְׁמָה בְּאֶפֶס נְשִׁימָה.
כָּאן עֲבַרְנוּ יוֹם בְּרֶכֶב הַבְּרָזֵל.
בְּעֵלְנוּהָ סֶעֶרָה וְכַח.
בְּעֵלְנוּהָ עַד קִנְיֹן, בְּחֶרֶב וְיִגְוֹן.

הרי עתה שב אליה ההלך בבדידותו של זה אשר

יֵלֵךְ הַלּוֹךְ וְדָמוֹם, הַלּוֹךְ וְהַחֲרָשׁ,
כִּי אֵין רַעִים לַפֶּחַד וְאֵין אָחוֹת לְיִגְוִנִים.

וכמי שמשתתף באותו

לֵיל כְּלוּלוֹת... מֵעַל חֶפֶת רְקִיעַ רוֹטְטָה עֲלֵינוּ,
וְעַל פְּמוּט הַשַּׁחַם נֵר כּוֹכֵב.³¹

לכאורה גדול הדמיון בין השיר לרפורטז'ה, אך לעומת השיר, הפונה עדיין אל נמעניה המסורתיים של אסכולת שלונסקי, מגלה הרפורטז'ה השירית רגישות כלפי

29. גורי, 'הפגישה בעיקול הדרך', עד עלות השחר, עמ' 122.

30. שם, שם, עמ' 127.

31. גורי, 'כלולות', שם, עמ' 131-132.

סוג חדש של נמען. לכן, בעוד השיר מפרש את השיבה מן הקולקטיב אל רשות היחיד באמצעות שימור הדפוס השגור של הקומפוזיציה המיתית, משרטטת הרפורטז'ה השירית מסלול עלילתי של התנתקות היחיד מן הקולקטיב שלו בארוע פרטי וקונקרטי.

ה

עיקרו של השינוי נעוץ, אם כן, בתמורה שהתחוללה אז בקהל הנמענים הפוטנציאלי של הספרות הישראלית ואולי, לפחות, בהשתנות הדימוי של קהל זה בעיני הסופרים. כעת, בימי הסוערים של המלחמה ובמיוחד לקראת סופה, עומת הדימוי האליטיסטי של הכוחות הלוחמים, שאפיון את סמלי התרבות הארץ-ישראלית והגיע לשיאו בשנות הארבעים, עם מציאות אנושית חדשה של צבא עממי. הצבא הזה הלך והתרחק מ'תרבות העבודה' הציונית-סוציאליסטית ומן המסורת החברתית והתרבותית הגמונית ביישוב הארץ-ישראלי. ההטרונגויות של הצבא, שגייס גם עולים אנשי גח"ל וכן אנשי אצ"ל ולח"י למאמץ ההיסטורי חסר-התקדים, יצרה מתחים עזים ובתוך כך סדקה את יציבותו של הדימוי השליט על הלוחם העברי. בעיצומה של מלחמת העצמאות התחוללו אפוא תמורות מפליגות במעמדה של התרבות היישובית. עד אז עיצבה הגמוניה זו את נורמות התפיסה וההתנהגות ברוב תחומי החיים, החל מדפוסים מועדפים בפואטיקה הקנונית של אסכולת שלונסקי ושלוחותיה, שיועדו לשכבות נבחרות של קוראים, ועד לפינות הפחות-מאורות של התרבות הפופולרית, כפי שהתגבשה, למשל, בשיח החינוכי, הבידורי והעיתונאי. על רקע התהליך הזה אפשר לתאר את צמיחת הז'אנר ההטרונגני של הרפורטז'ה השירית כתוצאה מהצטלבותם של שני גורמים עיקריים: האחד – שחיקה בדפוס היצוג השיריים, שלא הלמו עוד את המציאות המתמשכת של המלחמה, והשני – תמורה בפרופיל של הנמען ההיסטורי, שעודדה את שיקום מעמדו של הדימוי הקולקטיבי של דמות הלוחם דווקא בכיוון של פופולריזציה באמצעות פישוט הנורמות. כיוון זה של פופולריזציה חתר להרחבת מעגל הקוראים הפוטנציאלי, או לפחות ביקש להענות לציפייה שיעשה מאמץ הרחבה שכזה. צרוף של ז'אנר פופולרי עם ז'אנר רשמי כמו השירה הוא מהלך סימפטומטי לתרבות הגמונית המוסיפה לשקוד על שמירת כוחה, גם כאשר פוקדים אותה תהליכים מהפכניים המזעזעים אותה עד כדי הצבת איום על תוקפה ההגמוני.

ערוץ ביטוי הטרונגני, המשלב את השירה עם צורת ביטוי נפוצה יותר, יכול לסייע לתרבות הרשמית לפקח על התרבות הפופולרית ולנפס לעצמה את תוצריה. נתן אלטרמן היה היוצר הראשי של פורמט כזה, והוא השפיע רבות על שילובה של השירה עם העיתונות. עוד לפני ימי המאבק לעצמאות יסד אלטרמן וקיים בהתמדה את המוסד המגיב והמעצב של 'שירי העת והעיתון' במדורו 'הטור השביעי' בדבר, יומון ההסתדרות שראה עצמו אז, בניגוד לעיתוני-הערב 'הסנסציוניים', מכשיר אחראי בעל יעוד חינוכי ואידאולוגי מוצהר.³² אף-על-פי-כן, רק עתה, עקב התמורות

32. ראה את הטור 'האזור המותקף' מכ"ד באדר תש"ח, מחברות אלטרמן, ד, תל-אביב 1986, עמ' 215-216.

התרבותיות המפליגות, התגבשו הרפורטז'ות השיריות לכדי ז'אנר בולט. עמדת הביניים ההטרוגנית, בין שירה לירית ובין עיתונות הרואה עצמה אחראית ומחנכת, נהפכה עתה למסגרת ז'אנרית עצמאית העומדת בזכות עצמה.

תמורה ז'אנרית זו היא אפוא סימפטום לשינוי תרבותי כללי, לרבות שינוי בדיוקנו של הנמען הנורמטיבי הנקרא ברגע היסטורי נתון להזדהות ולמלא תפקיד פעיל בהגשמת הנורמות שבוטאו בטקסטים הספרותיים. המציאות המתחדשת, על סתירותיה ומתחיה, לא אפשרה עוד, למשל, להשתמש באורח מוסכם וטבעי כמעמדו המיוחד של הדימוי הקולקטיבי על החלוצי-הלוחם. אורי אבנרי כתב אז בספר הרפורטז'ות הפופולרי שלו בשדות פלשת, כי 'לא היה זה רק צבא-עם שהתגבש במחנותינו. היתה זאת תנועת-נוער במלוא מובן המלה, תנועה מהפכנית אמיתית. תוך ימים ספורים נולדו בקרבנו צורות-חיים חדשות, סגנון חדש בהתנהגות, בדיבור, ובלבוש',³³ 'כפעם הראשונה הרגשתי שההתעוררות הגדולה אשר זעזעה כרעידת-אדמה את נפש הנוער העברי לא חדרה אל לבם של אנשי הרוח. הסופרים והמשוררים, וביניהם גם אלה שהציבור התרגל לכנותם "סופרים צעירים", המשיכו לשבת ספונים בבתיהם, כאילו לא קרה דבר. הם לא יצאו איתנו לדרכנו רבת-היסורים ועשירת החוויות...'³⁴

סיטואציה חדשה זו גררה גם צורך בערוצי תקשורת שיתאימו בגמישותם להקשר החדש, כדי שיהיה אפשר להוסיף ולשמר באמצעותם את ההגמוניה של תנועת הפועלים. בתקופה הזאת כבר פעלה מפ"ם, מפלגתו של השמאל הציוני הדיקלטי, שאיחדה בשורותיה את התנועה-לאחדות-העבודה-פועלי-ציון ואת השומר-הצעיר. שתי מפלגות השמאל הקימו את מפ"ם בראשית 1948 בניסיון להענות לצרכים החדשים שנוצרו בראשית עידן היסטורי חדש של הקמת מדינה ומאבק עליה. לכן הן פעלו לליכוד הכוחות הציוניים המצויים משמאל למפא"י, כדי לשמר את מעמדן כמפלגות וכתנועות התיישבותיות (הקיבוץ-המאוחד והקיבוץ-הארצי) במסגרת ההגמונית של תנועת הפועלים, לצד מפא"י ואולי אף כאלטרנטיווה לה.³⁵ מפ"ם שאפה אז לרכוש הגמוניה בכלל הציבור, ולפיכך היה טבעי שהתרבות הפופולרית תהיה ערוץ חיוני בעיניה למימוש מטרותיה. אין זה מקרה אפוא שחלק לא-מבוטל מן הרפורטז'ות נדפסו תחילה בגליונות במחנה: עתון חיילי ישראל, שערך אז משה שמיר, סופר ועורך, איש מפ"ם בעל זהות פוליטית שמאלית מוגדרת, וכן מעל דפי בשער, בטאון הדור הצעיר של מפ"ם שהיה בזמן המלחמה לעיתונם של המגויסים חברי המפלגה וכותרת-המשנה שלו הייתה אז ביטוי לחיילי צה"ל.³⁶ את רוב הרפורטז'ות האלה חיברו משוררים וסופרים מן השמאל, מבית מדרשה של מפ"ם דאז, והן היו אחד הביטויים לניסיון למנוע את דחיקתה של מפלגה זו מעמדתה המובילה, במיוחד בתחום הצבאי, לעומת התגברות הממסד של מפא"י. מאבק זה בא, למשל, לידי ביטוי מובהק בתביעתם של סופרי השמאל בוועידה של אגודת הסופרים

33. אבנרי, בשדות פלשת 1948, 1975, עמ' 22.

34. שם, עמ' 31.

35. ד' זית, 'איחוד השמאל הציוני-סוציאליסטי', בתוך: השמאל המאוחד, דרכה החברתית של מפ"ם בראשית המדינה 1948-1954, גבעת חביבה 1991, עמ' 48-66.

36. א' צור, 'בין איחוד לפילוג: מפ"ם וחטיבותיה', שם, עמ' 80.

ב־1949 לגבש סיעה של סופרים סוציאליסטים שתלחם על השפעה והגמוניה באגודה.³⁷

הפרקטיקה ההגמונית מצטיינת בדרך־כלל בשילוב זהיר בין שינוי והתעדכנות מדורגים על־פי הצרכים החדשים ובין מאמץ מתמיד לשמור על קשר־עין עם הנורמות הוותיקות. זה היה, למשל, אופי דבריו של ישראל גלילי, אז ממנהיגי הבולטים של מפ"ם, בהקדמתו לקובץ הרשימות של זרובבל גלעד, פרקי פלמ"ח,³⁸ שפורסם זמן קצר לאחר המלחמה. בהקדמה זו, שסימנה את הקובץ מבחינה פוליטית והעניקה לו מסמכותו הציבורית של גלילי, כבר מנוסחת תודעה קולקטיבית מהפרספקטיווה המאוחרת והמסכמת של מי שראה בעיניו את הערעור על תוקפה. לכן הוא פונה כעת לנמען החדש, זה שאפילו לא נהירים לו הדברים מתוך החיים,³⁹ כדי להורות לו כיצד לפרש תודעה זו באורח שישמור על הקוֹהֶרֶנטיות בין רכיביה השונים, לרבות בעידן הבן־גוריוני, לאחר פרוק הפלמ"ח והמאמצים להשליטת הממלכתיות – בשם היחס השלילי לצבאיות הממלכתית ובשם הזיקה האורגנית בין ההתיישבות לצבא:

הקורא את 'פרקי פלמ"ח', בכלותו את הקריאה – מה הוא מרגיש? יותר משהוא משתאה על האנשים המתגלים לנו ויותר משהוא נפעם מחדש מכוחם הפנימי – הוא נלפת ברגע עז של אהבה לאותם בחורים ובחורות, טוראים ומפקדים, הנשקפים אלינו מן הרשימות וכובשים אותנו. זו האהבה לטיפוס האדם הזה, הפלמחניק, החלוץ־החייל, אשר חיילותו מעלה אותו לדרגה אנושית גבוהה, אשר חוטים חזקים קושרים אותו משדה הקרב אל אדמה, וצמח ותנועה ואידיאה, היוצא אל קרב כצאתו אל יום־עבודה, הסולד מכל גינונים מלאכותיים של צבאיות – טיפוס האדם העשוי לגדולות, צועד בטוחות על אדמת המולדת ועושה את ההיסטוריה של עמו בגאון־ענוה. ... עם זה מסייעים פרקים אלה לקורא להבין ולדעת, אם יש את נפשו לדעת, מאין שאבו לוחמינו תעצומות־עוז ונפש במלחמה: מהוית ארץ־ישראל, מן הבית־המשק־הקיבוצי שתמיד היה עמם בקרב, מתנועת הנוער החינוכית־החלוצית, שחינכה והעלתה אותם ל'הכשרה' ולהתגייסות, מן ה'הגנה' שהטעימה אותם לראשונה את טעמם הממשי של קוממיות וכוח, מן הפלמ"ח – זו החטיבה השובכה־הנועזה שהכשירה עצמה ליעוד ולמבחן הכי רציני־אכזרי של דורנו.⁴⁰

אנטונו גרמשי אפיין את הצטברות העוצמה בידיהם של בעלי ההגמוניה באמצעות הסכמתם של הנשלטים לקבל מרצון ובתור נתון טבעי, כמעט מובן מאליו, את חלוקת הכוח בחברה ואת הפרשנות המקובלת לסמלים קולקטיביים ולדפוסי השליטה הנאכפים באמצעותם. התרבות הלאומית יכולה להרתם לביצורה של ההגמוניה באמצעות יצירת יחס קרוב, 'אורגני', בין הציבור הרחב לבין שכבת

37. מ. ש [שמיר], 'עם ועידת הסופרים', בתוך: בשער, 22 בדצמבר 1949.

38. ז' גלעד, פרקי פלמ"ח, תל־אביב תשל"א (תשי"א).

39. י' גלילי, 'מן ההקדמה למהדורה הראשונה', תשי"א, שם, עמ' 8.

40. שם, שם, עמ' 8–9.

האינטלקטואלים ובתוכם הסופרים.⁴¹ עם־זאת, ההגמוניה היא תופעה היסטורית הנתונה לשינויים ולעֲרָעורים; לכן, כדי שיהיה אפשר לשמור על מעמדה השליט של התרבות ההגמונית, מוטל עליה להתאים את עצמה לשינויים המתרחשים בשדה התרבותי שהיא פועלת בו ולשוב ולפעול למען השגת 'איזון דינמי' של ההגמוניה. הספרות ובמיוחד הספרות הפופולרית הן יסודות חשובים בפרקטיקות שתרבות הגמונית מפעילה בתהליך זה של שימור כוחה. דווקא יכולתה של הספרות הפופולרית ליצור דימויים מוסכמים ולנטרל סתירות ומחלוקות מאפשרת לה לתרום לא־מעט לשימור הגמוניה של קבוצה שליטה באמצעות תיווך בין עמדותיה ותפיסותיה ובין אלו של השכבות העלולות לסכן את מידת השפעתה ושליטתה.⁴² כדי להוסיף ולשמור, למשל, על מעמדו הפריוילגי של הסובייקט הקולקטיבי בדמותו של הלוחם הרע, איש העמל נושא הנשק (כפי שנחקק, למשל, באיקונוגרפיה המשלבת שיבולים וחרב בסמל הפלמ"ח), נאלצה המערכת הספרותית לטפל בחומרים חדשים, לחולל תמורות במערך התחבולות שהיא מפעילה ובמבנה מוסדותיה, ולנסות להכפיפם למנגנון הסימון האידאולוגי של התרבות ההגמונית. תחושת ההתרחקות שניכרה בין הצרכים החדשים ובין המערכת הרשמית הוותיקה הבליטה בשלב זה את חשיבותה של היצירה הפופולרית.

7

המספר ברפורטז'ה השירית הוא לעתים הלוחם השותף למעשה ההרואי שהוא מדווח עליו,⁴³ ולעתים הוא גם מפקד בחבורת הפיקוד המתכנסת עם ערב לקראת יציאה לפעולה. אלה ודומיהם מבססים את סמכותם כמספריה של הרפורטז'ה בזכות מגעיהם הבלתי־אמצעיים עם ההקשרים הלוקליים והספציפיים בהוויית המלחמה. בכך נענתה הרפורטז'ה השירית לצורכי היצוג האקטואליים של התרבות ההגמונית, ואילו השירה נותרה במישור של יצוג מופשט וכללי וענתה על צרכים פחות חולפים. עם־זאת, גם המגע הבלתי־אמצעי עם הקונקרטי והאקטואלי נושא אופי שירי, הנחשף תמיד בשלב זה או אחר של תהליך הפישוט והפופולריזציה, והוא אמור לשרת את צרכיה המתחדשים של התרבות ההגמונית. שוב ושוב מתברר כי אל המאמץ האופייני לרפורטז'ה, פישוט המבע ועיגונו במוחשי ובאקטואלי, קָבַר תמיד מאמץ מיוחד, הפוך במגמתו, שעיקרו אוניוורסליזציה של המציאות המיוצגת, הגבהת הלשון תוך שימוש נדיב בעיצוב פיגורטיווי של הוויית המלחמה וניסיון לשוות לה גם מִמַד בדיוני. מכאן המבנה ההטרוגני של ספרים אלה, המקביל את השיר אל

41. A. Gramsci, *Selection from the Prison Book*, New-York 1971, pp. 5–23, 418–419.

42. R. Broomley, 'Natural Boundaries: the Social Function of Popular Fiction', in:

B. Ashley (ed.), *The Study of Popular Fiction*, London 1989, pp. 147–155

43. 'אני שוכב ב"ביבואק" הזעיר שלי וכותב דברים אלה ליד "לוקס" גנוב בבלוק־כתיבה חדש

ונקי – חלק של השי לחייל שקיבלתי'. אבנרי, בשדות פלשת, עמ' 69; 'ואני כותב על

הדברים אשר חייתי בנפשי וראיתי כמו עיני כחייל בפלוגת הרגלים השניה'. גורי, ער עלות

השחר, עמ' 7.

הרפורטז'ה, ומכאן גם ההטרונגניות של הרפורטז'ה עצמה: שני מהלכים אלו מעניקים ממד פולחני ליסוד האקטואלי, אך בסופו־של־דבר מבוסס האפקט המיתי הבלתי־היסטורי הנוצר ברפורטז'ה על מנגנון המדחיק את סתירותיהּ החריפות של מציאות היסטורית קשה.⁴⁴

המאמץ לגשר על־פני המתחים והסתירות המתגלים באימי המלחמה כרוך אפוא בהגמשת יציגיה של המלחמה במסגרת של שיח הגמוני המבקש להמשיך ולשמר את עוצמת שליטתו. כדי לשמר את תפקודו הרלוונטי, הוא היה חייב, למשל, לכלול בתוכו יצוג ערוך של אותם חומרים הטרונגניים. שימוש נדיב ב'פרטי ריאליה' כמו שמות מפקדים (המסומנים בדרך־כלל באמצעות כינוי החיבה הרווח שלהם), שמות מבצעים, מקומות וגזרות קרב הוא כמובן דרך יעילה ליצירת אפקטים של רלוונטיות ואקטואליות; אך לא פחות מכך הוא גם משרת את האפקטים הבדיוניים של הרפורטז'ה, שכן דווקא כינויים אמיתיים, כמו ישכה (יששכר שדמי), סרגיי (נחום שריג), בָּרֶן (אברהם אדן) או כידוני (כינויו של חיים בר־לב בפלמ"ח),⁴⁵ הם גם אלה המאפשרים לקורא לכוון ביתר קלות את חוזה התקשורת בינו לבין מחבר הרפורטז'ה ולהתמסר לבדיה הספרותית. דווקא נוכחותם המוגבלת של אותם 'פרטי ריאליה' ספציפיים בטקסט של הרפורטז'ה תורמת להשעיית א־האָמון או הפקפוק של הקורא במידת אמיתותו של כלל הטקסט שלפניו. בכך מתוגבר דווקא מנגנון הבדיון, המפתה את הקורא להשעות את א־האָמון שלו ולהשתתף בדרמה הבדיונית הנפרשת לפניו. מדובר, אם כן, ביצירת אפקט של יצוג רלוונטי ואקטואלי, הנערך על־פי חוקיה של הבדיה הספרותית, אך במקרה של הרפורטז'ה השירית ממומשת חוקיות זו גם באמצעות השימוש שעושים המשוררים־הרפורטרים עצמם במודלים הפואטיים המרכזיים של שירת מלחמת העצמאות.

דברים כגון אלה שכתב מתי מגד מאפשרים לראות ברפורטז'ה השירית חלק מפרקטיקה תרבותית שתכליתה לשקם את מעמד הסובייקט הנורמטיבי של תקופת המאבק־לעצמאות. התנאים ההיסטוריים המשתנים הם שאילצו את המערכת הספרותית ליצר פתרונות חדשים, נרטיביים וז'אנריים. ככל שגדל הלחץ ליצר יצוגי מציאות מתחרים, כך נחשפים יותר ויותר המתחים והסתירות של יצוגי המציאות הנורמטיביים הקיימים בפועל בעיתונות ובספרות. לכן העובדה שהרפורטז'ה השירית היא ז'אנר חדש, שהיה אמור לנסות לכסות ולטשטש את המתחים והסתירות של היצוגים הקיימים, מאפשרת לטעון שהחזות האקטואליסטית של הרפורטז'ה השירית אינה אלא כסות לעולם פיגורטיבי בדוי, לעתים קרובות אפילו פנטסטי. זאת הדרך שבאמצעותה מצאו המשוררים ברפורטז'ה ערוץ להגמיש את הכלים של שירתם ולהתאים אותם לצרכים החדשים. הפתרון שהציעו היה שימוש בתמטיקה

44. גם הרפורטז'ה העיתונאית מפעילה מנגנוני יצוג התורמים להדחקה וטשטוש סתירות: 'בשעה שמדינת ישראל עומדת מבודדת מול חיל פלישה של חמש מדינות ערביות ללא ביטחון מוחלט בעזרה מן המערב מתוארת המלחמה בעיתונות כחזית של עמי אירופה העומדת כנגד מזרח מוחלש, ומבודד. במלחמה שבה אבד אחוז אחד מכל האוכלוסייה היהודית אין הכתבות מזכירות כמעט הרוגים או מוות'. נורית גרץ (לעיל, הערה 2).

45. גורי, עד עלות השחר, עמ' 49-121.

האקטואלית למילוי תפקיד רטורי חיוני – יצירת סמכותו של הסופר-החייל, המדווח מתוקף התרשמות אישית ישירה ובלתי-משוחדת; אך מכאן ואילך כפופה התמטיקה הזאת לחוקיות רטורית לא-קונקרטי, החוזרת ומבליטה את נוכחותה של הליריקה בלב-לבו של הדיווח העיתונאי.

דוגמה לכך מופיעה בחלקו השני של עד עלות השחר, הכולל מבחר משיריו בני-התקופה של גורי וביניהם שירו 'מול הר האלהים',⁴⁶ המקבילה השירית לרפורטז'ה שצוטטה לעיל. החלק השלישי של 'מול הר האלהים' נפתח בשורות:

כַּעַת פּוֹרְחִים הַכּוֹכְבִּים הֵלָה גְבֵהָ מֵעַל חַיִּינוּ,
וְאָנוּ נְטוּשִׁים עַל הַחֹלּוֹת, וּמְטָלִים עַל הַסְּלָעִים
אֵין קוֹל חֲלִיל. דְּמָמָה גְדוֹלָה שׁוֹמְעוֹת אֶזְנֵינוּ.
אוֹרוֹת תּוֹעִים בְּמִדְרוֹנוֹת חוֹזְרִים אֵלֵינוּ.
סִינִי חֲצוֹת קָרְבָה מֵהַר הָאֱלֹהִים.

תמונת הכוכבים הפורחים מקבילה ישירות לאחד הקטעים החריפים ברפורטז'ה 'המסע אל הר האלהים', המספרת את סיפור הכיבושים בפתחת סיני ורצועת-עזה במבצע 'חורב'. גורי תיעד שם, בין השאר, את מרירותם של המתנדבים הצרפתים שלחמו במבצע 'חורב' וסיכם אותה במשפטים אלו:

אותו לילה פרץ החוצה כל שהצטבר, היה מי שברך על כך. לאחר שנרגעו ניצבו הטובים שבהם בתוך החשכה והקשיבו לדברים. בחוץ פרחו הכוכבים.⁴⁷

לכאורה, לפנינו הענות גלויה לרחשי-לב חדשים ולמצוקות התורגות מתחומו של הדימוי הסטנדרטי של הלוחם-החלוץ העברי, אך חתימת הסצנה באמצעות המטפורה של פריחת הכוכבים מבליטה את תכליתו האחרונה של הדיווח כמאמץ לאיזון החריגים ולישוב הרמוני של הסתירות החריפות שנתגלעו במציאות המלחמה. גם קודם לכן, כשמתאר שם גורי את האויב הניצב מול הלוחמים, הוא מייצג אותו באמצעות יצוגים סותרים. מצד אחד הם אלה אשר 'פלושו לארצך, קרעו מעליך שטחי אדמה רחבים. הם אמרו לנוע לפנים, לפשוט על עריך, ובני לוויה להם – החורבן. הם יאנסו את אחיותיך ובאמך יתעללו. בתיך-ארמונותיך יהיו להם לאורוות, מרבץ סוסיהם. כלבי מצרים אלה, מוכי השחין ומנוגעי העגבת, ירדו בך ובכל אשר לך'. מצד שני אתה 'תזנק עם לילה על אנשים שמעולם לא ראית: פשוטי אדם, עניים, אבות ובנים, עדר תועה, מולך שולל'. מצד אחד הוצג הערבי כאויב בזוי ומצד שני כאדם שיש לחמול עליו.⁴⁸ בכל-זאת גם כאן מתפתחת הרפורטז'ה השירית לקראת ניסיון לישוב את הסתירה: המספר קובע כי 'משנאים אנו לא את האדם, כי אם את האויב' ואף מביע משאלה ללכת ולהבהיר לניצב מולו: 'בן-אדם, אין אני דורש רעתך, אני שכנך אשר פרצת לגבולו'. בהמשך גם ההכרה בחוסר-יכולתו המעשית של המספר לממש משאלה הומניסטית מעין זאת מרוככת בכך שאת ניסוח העימות

46. שם, עמ' 153.

47. שם, עמ' 87.

48. שם, עמ' 52-53; נורית גרץ (לעיל, הערה 2), עמ' 35.

האלים העתיד להתרחש עם האויב הוא מפקיד בלשונו המדודה והנייטרלית כמעט של כַּרְן המפקד.

כך אצל גורי, הכותב מלב־לבו של הממסד, וכך אפילו אצל אורי אבנרי, שריחוק מעולמם הרגשי והפוליטי של אנשי הפלמ"ח לא מנע אותו, בסופו־שֶׁל־דבר, מלהתגייס ברפורטז'ה שלו לאמירה לאומית מובהקת. אבנרי, שפָּלל תופעות מכווערות כגון ביזה⁴⁹ או רצון להתחמק מאחריות⁵⁰ בתור חומרים לגיטימיים ברפורטז'ה שלו, לא התנזר מהתפעמות פטריוטית לאחר נאומו של דוד בן־גוריון בהכרזת המדינה⁵¹ או מתאור העולה החדש שעלה בידו להסתגל למצבו ורגשותיו התחלפו מתחושת קיפוח לשיבועות־רצון.⁵² דמות הלוחם החדש מיוצגת ברפורטז'ה בדרך־כלל באמצעות הבלעתו בנוף האנושי הנורמטיבי של ארץ־ישראל העובדת או באמצעות העלאתו למישור בלתי־היסטורי ומְטפיסי. לכן בסופו־שֶׁל־דבר דווקא הרפורטז'ה, המגמישה את השיח הספרותי כדי להַעֲנוֹת לצרכים ספרותיים חדשים, לדרישות תרבותיות של נמענים חדשים, היא שחזרה ושילבה את השיח המוגמש בתוך התרבות ההגמונית. בכך שהטמיעה את דמותו של הלוחם החדש בתוך היצוג הסמכותי של התרבות ההגמונית, היא גם שללה ממנו 'מיקום' עצמאי משלו, כלומר מנעה ממנו יצוג שלא היה בוחן אותו רק ביחסו לנורמות הוותיקות שהוגמשו למענו, אלא היה משמר משהו מיחודו האינדיווידואלי.

תהליך דומה מופיע בדברי ההקדמה של ישראל גלילי שצוטטו לעיל, המייצרים רצף רטורי שהבליע באמירה אחת סוחפת הן את 'האקלים שהצמיח את האדם הלוחם ואת המפקד' והן את 'אוירת־הקליטה של מתנדבים מהארץ ומן הגולה'. בהדחיקו את הפער החריק שהיה פעור ביניהם, נקט גלילי אסטרטגיה המבקשת לשמר את ההגמוניה לא באמצעות העמדה אוטופית של ערכיה בניגוד למציאות, אלא בדרך של הרחבה והגמשה, המציעה מסלול של השלמה אפשרית עם השינויים המתחדשים.⁵³ גם גורי פעל באורח דומה ברפורטז'ה השירית שלו והסתייע במקבילתה השירית כדי להעלות את האקטואלי המדי למישור מוגבה, שהוא גם המישור המנוטרל מזירת הוויכוח הפוליטי. שיח גמיש מעין זה, היוצר אפקט חריף של 'רלוונטיות אקטואלית', מנוכס מדיית להקשרים רחבים היכולים בסיכומו של דבר לנטרל ניגודים או סתירות.

ז

עָרְעוֹר הגבולות הבין־ז'אנריים ואַרְגוֹנֵם המחודש הוא מסממניו הבולטים של תהליך ריכוך שכזה, האמור גם להוביל ליצובה־מחדש של השליטה ההגמונית. מה שלא היה אפשר לעשות בתוך הקונוונציות הפואטיות של שירת התקופה הקנונית עצמה – נעשה באמצעות הרחבתה הפופולרית של השירה

49. אבנרי, בשדות פלשת, עמ' 58.

50. שם, עמ' 72.

51. שם, עמ' 84–85.

52. שם, עמ' 99–102.

53. גלעד, פרקי פלמ"ח, עמ' 9.

וחלוקת עבודה ז'אנרית בין השירה לרפורטז'ה השירית. אחת מתוצאותיה של 'חלוקת עבודה' זו ניכרה, בין השאר, גם בכך שהאינטראקציה שנוצרה בין השירה לרפורטז'ה אפשרה גם לשירה לקלוט אחדות ממוסכמותיה של הרפורטז'ה.

בעקבות ארועי 'השבת השחורה' כתב משה טבנקין את שירו 'דממה נדהמה', שכוון ישירות לארועי השבת ההיא, 29 ביוני 1946.⁵⁴ אף-על-פי שהקשר פרסומו של השיר לא הותיר כל ספק ביחס לתעודתו המוגדרת, הרי שב-1946 כמעט לא אפשרה הפואטיקה השלטת מבית-מדרשם של שלונסקי ואלתרמן, שטבנקין כתב במסגרתה, לכלול רפרנט היסטורי מוגדר כלשהו באוצר המלים של השיר. לעומת-זאת עתה, בימי המלחמה האחרונים, אפשר הערבוב הז'אנרי בין שירה לרפורטז'ה לספק מענה מסוים לקובלנות ולציפיות שחוללו תמורה בפואטיקה של השירה. לשינוי הזה תרמו במידה ניכרת גם הפזמונים, שסיפקו את הרובד הפופולרי למערכת השירית הרשמית. מבין הפזמונאים בלט במיוחד חיים פיינר (חפר), שפזמוניו הרבים כונסו בספרו תחמושת קלה.⁵⁵ חפר כינה אותם 'פזמורים', ורמז בכך לשעטנו ז'אנרי בין פזמון (אלתרמני) כתוב לזמר מושר. נוכחות הפזמון בתחום הביניים שבין הקנוני לפופולרי ניכרת גם מעדותו של אורי אבנרי על מאמצי החיילים לבנות לעצמם רפרטואר של שירי-לוחמים, ברובם מתורגמים מלשונות שונות. בדבריו הקפיד אבנרי להבחין אותם מן היצירה הקנונית המובהקת והעיר כי 'כל זה אינו פוטר את המשוררים ואת הקומפוזיטורים שלנו מלתרום את תרומתם'.⁵⁶

כיצד בדיוק ניכרו תמורות ז'אנריות אלו גם בלב-לבה של הליריקה הקנונית? שיר הממוקם באזור הביניים שבין השירה הרשמית לפזמונאות הוא יעד נוח לאיתור אינטראקציות בין-ז'אנריות. כזה הוא, למשל, שירו המפורסם של נתן יונתן 'שיירה שלנו', שתפקד גם כשיר לירי.⁵⁷ וגם כפזמון מושר כמעט בעת ובעונה אחת. השיר מתאר את השיירות לירושלים הנצורה באמצעות גורל המנגינה וגלגולי הזמר. הציות הנאמן למטונימיות המוסיקליות המרכזיות שביסוד הפואטיקה האוניוורסליסטית של אסכולת שלונסקי הופך את מעשה השיר עצמו, המסומל באמצעות המנגינה, לתמצית הסמלית העליונה של הקיום האנושי. במקרה זה מודגמת תמצית זו בדרך אלגורית באמצעות הארועים של מלחמת העצמאות. עולם

54. מ' טבנקין, שירים, תל-אביב תשל"א, עמ' 201. השיר נדפס, למשל, כציון ליום השנה השלישי לארועי השבת השחורה: 'דממה נדהמה', משירי ה-29 ביוני, בתוך: בשער, 30 ביוני 1949.

55. ח' חפר (פיינר), תחמושת קלה, מרחביה 1949.

56. אבנרי, בשדות פלשת, עמ' 33.

57. נ' יונתן, 'שיירה שלנו', שבילי עפר, מרחביה 1951, עמ' 16-17.

זה מיוצג בשיר באורח מופשט וסטראוטיפי, גם בשל השימוש הנדיב במטבעות לשון שגורות:

שוב יוצא הזמר אל הדרך,
שוב הולכים ימינו ובוכים.
שירה, אל אנה את עוברת?
שירה, עצוב על הדרכים.

[...]

היא סמואה עד מנת, המתכת,
אך כוכבי הדרך עוד צחים.
הדרכים יודעות לאן ללכת,
שובי, שירה, אל הדרכים.
עמהן תשאי סמורת הפלד,
עקשנות, פלדה ולחם־חק.
שירה שלי, אם את נופלת,
גם שירי יפל עמך רחוק.

והנה, אל תוך עולם אבסטרקטי זה 'מוחדר' השם 'באב־אל־ואד' כציון אחד ויחיד המעגן אותו בזמן ובמקום היסטוריים ספציפיים. האזכור שובר את הרצף הלירי המופשט ומבליט אותו כמבנה־סימנים הטרוגני של שירה מדווחת, כעין רפורטז'ה על גורלן של השיירות לירושלים בזמן המצור:

עמדה הוא שירה מקפת,
ילחם, לא ישאירך לבד,
עד אשר יקטף עמך רקפת
בהרים אל נוכח באב־אל־ואד.

מה שמופיע אצל נתן יונתן כרפרנציאליות היסטורית מובלעת, המערערת את אחדות היצוג הבלתי־היסטורי של הקרבות, מתגלגל אצל חיים גורי לכדי פריצת הלשון הגבוהה השלטת בשירת בני הדור. בתחילה היא נפרצת במהלך שיתוף־הפעולה שלו בחיבור שירים ופזמונים עם חיים חפר,⁵⁸ אך הטרוגניות דומה ניכרת גם בשירתו־שלו, למשל בשירי עד עלות השחר. בשירו 'משלט הסודנים', לדוגמה, נכלל תאור נשגב של קרב, והוא מסתיים בפרק מיוחד שנכתב מנקודת־מבט מעין־אוטוביוגרפית, המשלימה את סיפור הקרב בסגירת המעגל המיתי של הבן שיצא לשליחות כבן־מלך, מילא אותה בהצלחה וכעת, כשהוא עטור ב'כתר התחבושת', הוא מדווח על כך לאמו הרחוקה:

את לא ראית אותי אמי הרחוקה.
בליל הפרעון בפחד ובחשף.
את לא ראית אותי ברוח חזקה,
בפרע שצרי, בכתר התחבושת,

58. חגור־חפר, 'נפש החופש', בתוך: בשער, כרך ג, גיליון 20 (26 במאי 1949).

בכתם מאדם מתחת לרקה,
בדמע הזולג על לחיי, מאשר.

אומנם השיר מקפיד למלא אחר כללי העלילה המיתית, אולם בשכבה גלויה יותר של מבנהו דווקא הטון ומבחר המלים שלו משוחררים יותר ויוצרים רצף הטרוגני, הממזג לשון גבוהה עם כינויים צבאיים לחומרי-חבלה, 'בונגלו', טנ"ט, ועם ראשי-תיבות כמו מגל"ד (כינוי למקלע) או מונ"ר (מוקש נגד רכב). גם ננקטת בו 'לשון נקייה' אך וולגרית לתאור הריגת חייל: 'סודני גבה קומה עובר אל המתים'. בקובץ של רפורטז'ות וסיכומי מלחמה אשר הופיע מיד עם תום המלחמה, נכלל גם שירו של גורי 'הדגל נקוב כדורים',⁵⁹ שהוא ניסה להעניק בו מבע ספרותי ל'חייל הפשוט':

החיל הפשוט שמספר לו קשור בקמע,
החיל הפשוט מפלגה או מגדוד אלמוני,
החיל הפשוט הנופל על פניו ושומע
איך המות חולף על ראשו ומנופף ספינים.

[...]

עת ראה את חיי הפלים, הפך את פניו לקרקע
ועתים לא ידע לבקש לו מעט רחמים... בעברית.

לעומת הנורמה המפוארת של המת-החי שאפיינה את עיצובו של הנופל הנערץ, הרי כעת 'הוא הוכה, וחזר ותקף, הוא נשך את שפתיו – לא למות!'. לעומת דמויות אגדיות שיוצגו בלשון המוגבהת ששלטה במרבית שירי פרחי-אש והדומים להם, מיוצג כאן, בין השאר, לוחם-עולה שהעברית עדיין אינה שגורה בפיו. בהמשך ניכר בשיר גם המאמץ לפשט את המבע השירי ולשלב בו מעט לקסיקה נמוכה יותר ובעיקר ריתמוס דיבורי. כל זה רק לכאורה; שכן בסופו-של-דבר בכית האחרון משלב השיר גם את 'החייל הפשוט' אל תוך הדרמה הסימבולית של האומה:

רוח בא. בכר השחר נולד אדמוני. עוד הקרב בתקפו,
עוד האש בגבולנו, והצר בשערים!
הוא עולה קדמוני ואדיר, כל העם שנפשו בכפו,
והדגל עובר לפנים, והדגל נקוב כדורים!

ומן העבר השני, בתחומה של הרפורטז'ה המובהקת, אפשר להצביע על המבע ההטרוגני בפזמון שכתב הרפורטר-הלוחם אורי אבנרי, המתעד את הקרב שניהלה חטיבת 'גבעתי' על גבעה 69 כפרק ברצף רפורטז'ות. אומנם הפזמון נפתח בתאור נאמן של נוף הגבעה ('על גבעה ששים-ותשע/עומדים שלושה מגדלים'), אך גם פזמון כזה מסתיים בסופו של דבר בווריאנט על מטאפורת המת-החי השאובה ישירות מן הליריקה הרשמית:

59. ח' גורי, 'הדגל נקוב כדורים', בתוך: חטיבת הנגב במערכה, עמ' קנב-קנג.

על גבעה ששים־נתשע
הקרוב התחולל ונדם.
על קברו של חיל בן־אלמות
גדל צמח־בר ונדם.⁶⁰

ערבוב מרחיק־לכת בין תיעוד ובדיון ערך אבא קובנר בפואמה שלו 'פרידה מהדרום'.⁶¹ כבר כותרתה של הפואמה מַיחדת אותה בתור יצוג פרספקטיווי ומסכם להוויית המלחמה שזה עתה חלפה. לעומת הפנמת התיעוד הרפורטז'י בלשון השיר ובעולם המיוצג בו, שאפיינה למשל את שיריו של גורי, הפנים קובנר את הפואטיקה של הרפורטז'ה אל תוך המרחב הכולל של הקומפוזיציה של הפואמה. הפואמה מוקדשת 'לחטיבה – היה שמה גבעתי', שקובנר ישרת בה. היא כוללת גם פרקים ליריים, שאהובת הלוחם מיוצגת בהם, למשל, באמצעות הכינוי הסטראוטיפי 'שלומית', וגם פרקי תיעוד גלוי וישיר, כמו למשל תיעוד הקרב שניהלה חטיבת 'גבעתי' על כרתיה:

פה ח'רבת פטטה!
מי שלח את האש בכרתיה וחתה? –
אש שלחו בכרתיה וחתה.⁶²

דמותו של דמבם, הלוחם שנפל בקרב, מיוצגת כמקובל בשירת התקופה באמצעות מונולוג של המת (החי) הפונה אל אהובתו.⁶³ עם־זאת הפואמה יוצרת קישור עקיף, סוגסטיווי, המיוסד, ברוח הפואטיקה הסימבוליסטית, על הדמיון הצלילי בין 'דמבם' שבפואמה לבין הפרוטוטיפ שלו 'דמבם', כינויו של גרשון דובנבאום שנפל על־יד גשר דהריה ב־26 באוקטובר 1948. על כך העיר קובנר בשולי הפואמה, תוך שהוא מבליט את הפרספקטיווה הסימבוליסטית שלו: 'לא הכרתי את האיש, רק את השם בלבד שמעתי באותם הלילות, מרחוק, ונצלל השם אל תוכי מוזר ורוטט. ונפל האיש. ועמי רק קצב השם: דמבם'.⁶⁴

ביטוי נחרץ להפנמת תיעוד רפורטז'י אל תוך הפואמה של קובנר מתגלה בשילוב הכפול של דף קרבי שהופץ בין חייליה של חטיבת 'גבעתי'. לצד פרק שירי הנושא את הכותרת 'דף קרבי'⁶⁵ ממוקם פרק שקובנר שילב בו מן המוכן קטע אותנטי מתוך דף קרבי אמיתי שהוא־עצמו חיבר לצורכי תעמולה ב־23 באוקטובר 1948,⁶⁶ בהיותו

60. אבנרי, בשדות פלשת, עמ' 123–124.

61. קובנר, פרידה מהדרום.

62. שם, עמ' 36.

63. 'מות דמבם', שם, עמ' 38–39.

64. שם, שם, עמ' 47. על גרשון דובנבאום ראה: ז' גלעד, 'פריצה אל לוע האויב', ספר

הפלמ"ח, ב, תל־אביב 1953, עמ' 149.

65. קובנר, פרידה מהדרום, עמ' 37.

66. שם, עמ' 45.

קצין ההסברה של החטיבה.⁶⁷ קטע זה נהפך כעת לרכיב בין חומריה ההטרורגניים של פואמה מודרניסטית, והוא מעומת עם הפרק השירי. האופי הפיוטי של הדף האותנטי גלוי לעין והוא נשען על רמיזות מקראיות ('בין שוכה ועזקה באפס דמים'), אך במקביל מספר הדף על ההשגים של גדודי החטיבה במאמץ ההשתלטות על שיפוליו של הר חברון בלילה שבין 22 ל-23 באוקטובר, לרבות ציונים מפורשים לאתרי הקרבות.⁶⁸ מלבד תיקונים קלים המגביהים את המינוח הצבאי שננקט בדף הקרבי (חטיבה במקום בריגדה, אזור מגן במקום חגורת ביטחון), הועתק הדף לפואמה בנאמנות. בנקודה מסוימת עובר הדף הקרבי מדיווח על ההשגים בקרבות למחאה על הכורח להפסיק את האש. בכך הגיב קובנר באמצעות הדף הקרבי שלו על פקודת המטה הכללי לסגת, שהייתה מוקד לעימות פוליטי בין בן-גוריון לבין השמאל הציוני הרדיקלי ושלוחיו הפוליטיים בצבא, כגון יגאל אלון ושמעון אבידן. גם כאן ניכרת בפואמה נוכחותה של הרפורטז'ה בתור כלי לשימור ההגמוניה, והיא מטשטשת את הקונפליקט הפוליטי לטובת יצירה של חזות לאומית מוסכמת; ולכן גם היכן שהתחלף הדיווח על השגי הקרבות בדברי מחאה, קוטעת הפואמה את ציטוטו של הדף הקרבי המקורי.

ח

הרפורטז'ה השירית הוצעה, אם כן, בתור פתרון ז'אנרי לצורך חדש של המערכת התרבותית. משוררים ורפורטרים ניסו בה את כוחם והיא אף זכתה לתפוצה ולפופולריות. אף-על-פי-כן, התברר עד מהרה כי היה זה פתרון ארעי, מוגבל ובעייתי. מצד אחד ניכרה בכרור מודעות לפוטנציאל של הרפורטז'ה בתור כלי לשמירת ההגמוניה, ואתה גם ההכרה כי שימור ההגמוניה מחייב גם שינוי בדפוסי היצוג הספרותי; אך התבוננות דיאלקטית תגלה כי בצדה השני של מודעות זו התקיימה, כמובן, גם ההכרה באפשרות כי מעתה ואילך, עם הקלשות מעמדם של הסמלים הקולקטיביים של החלוציות, ההגנה, ההתיישבות והסוציאליזם, ידרש פיתוח של ספרות לוחמת שתהיה בעמדה אופוזיציונית כלפי הממסד התרבותי והפוליטי שצמח במדינת ישראל. זו הייתה אז, למשל, התרשמותו של משה שמיר, ברשימתו 'הקץ לרפורטז'ה – תחי הביקורת!'.⁶⁹ הוא ציין שם, כי 'עוד שנים רבות תטפח ספרותנו את דמותו של הדור שלחם ונפל. הרי זו יתד נאמנה וחשובה בכל ענפי היצירה התרבותית שלנו'; ואכן, הוסיף שמיר, 'עד עתה ליווינו את המדינה, את צבאה, את מלחמתה בספרות של רפורטז'ה. נאה ויפה'. עם-זאת, הוא מתריע,

67. 'בקרוב על עיבדים נולד, בצורתו המיוחדת והסופית, "הדף הקרבי" של מטה החטיבה. הוא היה לנו כצליפת שוט המדרבן למאמץ העליון, הוא הסביר לנו מה מקומו של מאמצנו האישי, הצנוע, במערכה הגדולה של החזית. הוא ליכד את הפלוגות והגדודים ליחידה בעלת נשמה, לב ודופק אחד – חטיבת גבעתי'. אבנרי, כשדות פלשת, עמ' 151.

68. א' אילון, חטיבת גבעתי מול הפולש המצרי, תל-אביב 1963, עמ' 550-551.

69. מ' שמיר, 'הקץ לרפורטז'ה – תחי הביקורת!', בתוך: כשער, כרך ג, גיליון 5 (3 בפברואר 1949).

השימוש המופרז בז'אנר של הרפורטז'ה סותר עתה את פעולתה של הספרות בתור מבקרת פוליטית של החברה הישראלית הצעירה, שכן –

אין אנו רשאים לשחרר עצמנו מן התפקיד ללחום בתוכה על ערכים אלה ואחרים, וכן להכין את הרקע למהפכה יסודית, אשר תהפוך אותה, במרוצת הזמן, למדינה סוציאליסטית.

לפיכך, במצב חדש זה של יחסי-כוחות בשדה התרבות, כוחה הארעי של הרפורטז'ה היה יכול להקפץ גם למקור חולשה. לצד עמדות בזכות הנסיונות לשמר את הרפורטז'ה כמכשיר לשימור ההגמוניה גם כשנה ויותר לאחר המלחמה (כדברי הנגבי וגילי שלעיל), העלה שמיר את האפשרות כי בשלב מאוחר זה עלולה הרפורטז'ה לשרת מטרות פוליטיות הפוכות למטרות של יוצריה. מכלי שהופעל במסגרת נסיונה של התרבות מבית-מדרשה של מפ"ם לפעול למען ביצורה של ההגמוניה הכלל-פועלית, היא נתפסה עתה כשותפה בעל-כורחה ומעין עלה-תאנה למגמה פוליטית מנוגדת.

גורלה המשתנה של הרפורטז'ה בימי מלחמת העצמאות יכול להמחיש את השחיקה שהתחוללה במעמדו המוביל של השמאל הציוני הרדיקלי בתרבות ובצבא. בכך היא גם מסמנת נקודת-מפנה בהתלצותה של הספרות הישראלית מתקופת המאבק לעצמאות. משבר התקשורת שתואר כאן והפתרונות הספרותיים הארעיים שהוצעו לו יכולים להיות רקע מסביר להופעתו של אמיר גלבע בספרו המרכזי *שבע רשיות*⁷⁰ כמשורר מרכזי בדור של משוררי המאבק לעצמאות בימי המדינה הראשונים. *"שבע רשיות"* – כתב אז משה שמיר – 'הוא ספר של שירה אקטואלית במובן הטוב והנכסף ביותר של המלה'. שמיר מהלל את האקטואליות 'האסטטית, הטובה, השירית-אמיתית' יחד עם 'שירי הארץ שאחר המלחמה' של גלבע, שהם 'מבוגרים וכבדי-משקל משירי המלחמה אשר תזזית הזמן והמקום הטילה בהם קוצר-נשימה בדיבור ובלחן'.⁷¹ שלמה טנאי הצביע ישירות על הפואטיקה של גלבע וקבע שהיא יוצרת אפקט ממוזג, רפרנציאלי מזה ובדיוני מזה. הוא ציין את 'סימני הסתר שלה', 'הקוד' שיש בו 'סימנים של אקטואליות המרמזת על מאורעות מסוימים שאירעו בזמנים מסוימים. יש בשירי "שבע רשיות" אלמנטים שטרם מצאתי את סימני הפיענוח שלהם'.⁷²

בשירי *שבע רשיות* העמיד גלבע אופוזיציה פואטית למוסכמות המבוססות והחבוטות של שירת מלחמת העצמאות. בשיטתיות רבה הוא בחן את עולמה ואת תחבולותיה, ותוך כדי חשיפתן ניסה לעדכן ולהתאים את דפוסי היצוג של שירה זו

70. א' גלבע, *שבע רשיות*, תל-אביב 1949.

71. מ. ש [שמיר], *'שושנים נושמות'*, בתוך: *כשער*, 3 בנובמבר 1949.

72. ש' טנאי, 'על שירת א' גלבע', בתוך: *כשער*, 17 בנובמבר 1949.

לסיטואציה הספרותית והתרבותית החדשה שלאחר המלחמה.⁷³ גלבע אומנם הפליג יותר מכל בני דורו בפיתוח אינטנסיווי של עולם סמלים מסועף, אולם הוא גם זה שפיתח בשירתו את המודוס הביקורתי של הסטירה החברתית הישירה והנוקבת והיה לאחד המשוררים הפוליטיים החריפים של התקופה. ואכן, דווקא הוא, שלא לקח חלק באַקספּרימֶנטציה ז'אנרית זו של כתיבת רפורטז'ות שיריות על המלחמה, דווקא הוא היה זה שהפנים ביצירתו את מסקנות המעבדה הז'אנרית שהפעילו המשוררים של מלחמת העצמאות ומיד עם קום המדינה היה לדמות המובילה והבולטת בין בני דורו.

73. ח' חבר, לעיל, הערה 23.