

‘לאור אֶפְלַת הַיָּמִים’ – המודוס השנינתי-סטירי בשירתו העיתונאית של נתן אלתרמן

גידי נבו

מבוא

נתן אלתרמן אינו מזוהה בדרך כלל כמשורר סטירי. המונח ‘סטירה’ (או התואר ‘סטירי’) מוצמד אליו בדרך כלל בהקשר של ספרו האחרון, הרומן המסכה האחרונה – ספר שולי, כמעט תמהוני בקורפוס האלתרמני – או בהקשר של הפזמונים הסטיריים שכתב לתאטרונים ‘המטאטא’ ו‘לי לה לו’ בשנות השלושים והארבעים. שירתו העיתונאית מזוהה פעמים רבות (אם כי לא תמיד) עם שירים לאומיים עתירי פתוס כמו ‘על הילד אברם’, ‘מגש הכסף’ ו‘מסביב למדורה’. גם כשמובאות ממנה דוגמאות אחרות, קלילות, עוקצניות, היא אינה מזוהה על פי רוב כשירה סטירית. עם זאת התייחסות ליסוד הסטירי בשירתו העיתונאית של אלתרמן, אף שהיא מעטה ודלילה, אינה נעדרת כליל מביקורת הספרות העברית.

בכל הנוגע למקומה של הסטירה בשירתו העיתונאית של נתן אלתרמן קיימות שתי תפיסות עיקריות, קוטביות כמעט. את האחת מייצג דן לאור. בעבודתו על ‘הטור השביעי’ (החלק העיקרי בקורפוס השירה העיתונאית של אלתרמן),¹ שהיא עדיין המחקר השיטתי ביותר שנעשה על חטיבת שירים (ומאמרים) זו, מעניק לאור לסטירה מקום שולי למדי בתת-הסוגות המכוננות לדעתו את הקורפוס. לאור מונה חמש תת-סוגות כאלה: הבלדה, האודה (Ode, שיר תהילה), המונולוג הדרמטי, שיר המשא הנבואי והשיר הדיוני. את הסטירה הוא מזכיר כסוגת משנה של המונולוג הדרמטי.²

1 דן לאור, ‘שירי הטור השביעי לנתן אלתרמן’, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשל”ב (להלן: לאור, ‘שירי הטור השביעי’).

2 בריון על מקומה של הסטירה ביצירתו של אלתרמן נוקט דן מירון עמדה מרחיקת לכת השוללת את נוכחותו של היסוד הסטירי לא רק בשירה העיתונאית, אלא אף בפזמונים שכתב אלתרמן ל‘מטאטא’, המזוהים באופן שגור כפזמונים סטיריים (דן מירון, פרפר מן התולעת, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 2001, עמ’ 584–585 [להלן: מירון, פרפר מן התולעת]). אלא שדומה שקביעתו זו של מירון מקורה בהגדרה מצומצמת ביותר של המונח ‘סטירה’, ולא בהתעלמות מאופיים העוקצני-

את התפיסה האחרת מייצג דן אלמגור, שבסדרת מאמרים שפרסם בכתב העת קשר³ מקנה לסטירה מקום מרכזי הרבה יותר בשירה זו. לאמתו של דבר הוא מזהה את הקורפוס כולו עם הסוגה הסטירית, דבר הבא לידי ביטוי בהכללתו בקטגוריה המכונה בפיו טס"ם – טורים סטיריים מחורזים. אלמגור נוטל אפוא את כל הקורפוס של שירתו העיתונאית של אלתרמן – קורפוס השירה העיתונאית הגדול ביותר, החשוב ביותר והמשפיע ביותר בשירה העברית המודרנית – ומשליכו, על קרבו ועל כרעיו, לתוך שק קטגוריאלי אחד, הוא הסטירה.

השלכתו של דן אלמגור את הקורפוס כולו לשק הסטירה מעוררת תמיהה, שכן כיצד יכול החוקר להתעלם משיירי הפתוס הלאומי הנשגב, מהבלדות, מהקינות ומהשירים הדיוניים־פולמוסיים, התופסים מקום חשוב כל כך בקורפוס הכולל? עם זאת ברצוני לטעון כי קביעתו של דן אלמגור (שאינן לקבלה כפשוטה) מבוססת על אינטואיציה נכונה וחודרת בכל הנוגע לנוכחותה של הסוגה הסטירית בשירתו העיתונאית של אלתרמן (ואולי גם בשירה העיתונאית בכלל). סוגה זו איננה כמוכּן הסוגה הבלעדית בשירה זו, וכל הסוגות שלאור מונה אכן מופיעות בה, מקצתן באופן בולט ומרכזי; אבל הסוגה או המודוס הסטירי הוא מודוס עיקרי ולא שולי בה, ומבחינות מסוימות הוא אולי אף המודוס המכונן שלה. בפרקים הבאים אנסה לבחון כמה היבטים במודוס מרכזי זה בשירתו העיתונאית של אלתרמן.

'אתא גרציאני וישב בברני': המודוס השניתי־סטירי – נוכחות, עמידות, התפתחות

המודוס השניתי־סטירי הוא המודוס שבסימנו נולד קורפוס השירה העיתונאית של אלתרמן, והמודוס הדומיננטי בו במשך שנים רבות. החטיבה הגדולה של שירי 'רגעים' (ויסקיצות תל־אביביות'), התופסת כשליש משיירי הקורפוס, נשלטת כמעט כולה על ידי המודוס הזה. יש לציין, למרות דעות שונות שהושמעו בעניין, ששירי 'רגעים' הם מהמיטב של שירי הקורפוס כולו.⁴ המודוס דומיננטי גם במדור 'הטור השביעי' בשנותיו הראשונות, אף

ביקורת־שניתי של השירים, שהוא מיטיב להבחין בו ולנתחו. מירון מזהה סטירה אך ורק עם מיליטנטיות חריפה וזועמת, ואך ורק עם פגיעה במרכז העצבים של החברה שהסטיריקן חי בה. הגישה הננקטת במאמר זה אינה מגבילה את תחולתו של המונח 'סטירה' לא על פי הפרמטר של עוצמת ההתקפה ונימתה, ולא על פי הפרמטר של אובייקט המתקפה, בהתבסס על ההכרה שכל גוני הסטירה נושאים אותו קוד גנטי: התקפה מילולית (או חזותית, במקרה של התאטרון והקולנוע) על מוסדות, עמדות או אישים, העושה שימוש בכלים של הומור, אירוניה או סרקזם.

3 דן אלמגור, 'הטורים שקדמו ל"טור השביעי"', קשר, 17 (1995), עמ' 87-107; "הטור השביעי" והטורים שלצידו ובעקבותיו, קשר, 18 (1995), עמ' 112-129; 'טוראים, טוראים ראשונים ורבי־טוראים בעיתונות העברית או: מבוא לביבליוגרפיה של הטס"ם', קשר, 19 (1996), עמ' 106-113.
4 לאור טוען ש'בצד הטריטוריאליות הנושאת הצטיינו שירים אלה [שירי "סקיצות תל־אביביות"] בסגנון פשטני ביותר ובנוסה כתיבה נאיבי־סנטימנטלי'. משום כך, אומר לאור, 'אין תימה [...]

שבמסגרת מדור זה צמח והתבסס, לצד המודוס השניתי-סטירי, המודוס הנבואי-הנשגב – מודוס שבמסגרתו נכתבו כמה מהשירים הידועים והייצוגיים ביותר של הקורפוס, שירים שעם הזמן נהפכו לסימני חותמו.⁵ מבחינה כמותית המודוס הנבואי הנשגב תופס מקום מצומצם יחסית, ועיקר מניינו ובניינו של הטור בשנים אלה הוא עדיין המודוס השניתי-סטירי. למעשה עד שנת 1950 המודוס השניתי-סטירי הוא המודוס הדומיננטי בקורפוס. משמעות הדבר שמודוס זה הוא המודוס המרכזי בשנים היצירתיות והאנרגטיות ביותר של שירתו העיתונאית של אלטרמן. משנה זו ואילך נדחקים הן המודוס השניתי-סטירי והן המודוס הנבואי-הנשגב מפניו של המודוס הדיוני-דיסקורסיבי, ההולך ותופס מקום עיקרי. אולם גם בתקופה זו המודוס השניתי-סטירי לא נעלם. הוא עדיין אחד הגורמים הקובעים את פניו ואת אופיו של הקורפוס, אלא שהוא נמצא בעיקר במסגרת שילובים מודליים שונים, הן עם המודוס הדיוני והן עם המודוס הנשגב ולעתים עם שניהם כאחד – שילובים שהם אחד המאפיינים של שלב זה בכתיבה השירית-עיתונאית של אלטרמן.

ניתן אם כן לומר שמשנת 1950 נטש אלטרמן את המודוס השניתי-סטירי כמודוס מכונן, כפריזמה העיקרית שדרכה משתברת המציאות. האור ששפך מעתה על המציאות לא היה עוד אור קומי שניתי, אלא אור אחר, אפרפר לעתים או חגיגי-נכבד. משנה זו עולה הפרוזה ומשתלטת על שירתו העיתונאית של אלטרמן; יש שיגידו, במידה מסוימת של צדק, אוכלת בה כל חלקה טובה ורעננה. בתחילה התבטא הדבר בשיריות פרוזאית-מאמרית ('פובליציסטיקה מפויטת') ולאחר מכן בדחיקת השירה מפני הפרוזה ומעבר לכתיבת מאמרים. נסיגתו של המודוס השניתי-סטירי והידלדלות האנרגיה השירית-יצירתית בשירתו העיתונאית של אלטרמן הן אפוא תהליכים האחוזים זה בזה.

אולם כאמור המודוס השניתי-סטירי הוא המודוס שבסימנו נולד הקורפוס ושבסימנו גדל והתפתח. אחיזתו של מודוס זה בשירתו העיתונאית של אלטרמן במשך שנים רבות היא כה איתנה, כה מולדת, עד שהיא אינה מתערערת גם אל מול מציאות מתקדמת ומאיימת שצל כבד ניצב מעליה. כך למשל בקיץ 1942, כשקורפוס אפריקה בפיקודו של 'שועל המדבר', פילדמרשל ארווין רומל, עורך את מתקפתו הקטלנית במדבר הצפוני שהביאה אותו עד שערי העיר המצרית אל עלמיין כ-250 ק"מ מקהיר, והיישוב נכנס למאתיים ימי חרדה שבהם נהגית תכנית הייאוש ההרואית 'מצדה על הכרמל',⁶ כותב אלטרמן את השיר

ששירים אלה לא הותירו רישומם על זכרונם של הקוראים'. עוד טוען לאור ששירי המדור 'רגעים' בשנותיו הראשונות המשיכו מגמות אלה וסבלו מאותן 'מחלות ילדות ספרותיות' שמהן סבלו קודמיהם (לאור, 'שירי הטור השביעי', עמ' 6-7). מירון טוען שהטקסטים החוץ-קנוניים המוקדמים של אלטרמן אינם מסוגלים 'לשאת את משא הניתוח ולעמוד בלחצו' (מירון, פרפר מן התולעת, עמ' 554) – טענה שנסתרת על ידי ניתוחי המעמיקים שלו עצמו את אותם טקסטים.

5 ראו את מאמרי 'המודוס הנבואי בשירתו העיתונאית-ציבורית של נתן אלטרמן', מחברות אלטרמן (בהכנה).

6 תכנית לריכוז כל האוכלוסייה היהודית במובלעת באזור חיפה והגליל ומלחמה עד האיש האחרון במקרה שהבריטים ייסוגו מהארץ עם כניסתו של הצבא הגרמני.

המודוס השניתי־סטירי בשירתו העיתונאית של נתן אלתרמן

'מערכת לוב' (רגעים, ב, עמ' 280).⁷ שיר זה אינו אלא פרודיה משועשעת על הפיוט העממי 'חד גדיא', שבה הקרבות הקשים, עתירי האברות, שהיו כרוכים במערכה על צפון אפריקה, מוגחכים ומוכנסים למעין לולאתיות קומית חסרת תוחלת, שדומה שיכולה להמשיך עוד ועוד, עד שייבקע, כפי שאומר שופנהאואר, קרום כדור הארץ.⁸

אָתָא גְרָצִינִי
וַיֵּשֶׁב בְּכַרְנִי.

אָתָא וַיֵּל
וְהִפָּה לְגְרָצִינִי
דִּישֵׁב בְּכַרְנִי.

אָתָא פִּנְצָר
וְהִתְקִיף לְוַיֵּל
דִּהִפָּה לְגְרָצִינִי
דִּישֵׁב בְּכַרְנִי.

אָתָא קִנְיִנְגָהֶם
וְשִׁבַר לְפִנְצָר
דִּהִתְקִיף לְוַיֵּל
דִּהִפָּה לְגְרָצִינִי
דִּישֵׁב בְּכַרְנִי.

אָתָא אַפְרִיקָה-קוֹרְפֶּס
וְהִרְעִישׁ לְקִנְיִנְגָהֶם
דְּשִׁבַר לְפִנְצָר
דִּהִתְקִיף לְוַיֵּל
דִּהִפָּה לְגְרָצִינִי
דִּישֵׁב בְּכַרְנִי.

וכולי וכולי וכולי. 'סוף יבוא' מודיע אלתרמן בלעג בסוף השיר.⁹

7 מראי המקום לשיריו העיתונאיים של אלתרמן המופיעים במאמר זה מפנים כולם אל המהדורה של כל שירתו העיתונאית שיצאה לאור לאחר מותו: נתן אלתרמן, רגעים, א-ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1974 (להלן: רגעים); ונתן אלתרמן, הטור השביעי, א-ו, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1975-2006 (להלן: הטור).

8 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Dover Publications, New York 1966, p. 354

9 ראו גם את השירים: 'מסכת לוב' (רגעים, ב, עמ' 259, 10.4.1942) 'תשובת גנרל קניג' (הטור, א, עמ' 38, 12.6.1942), 'המארש הגרמני' (רגעים, ב, עמ' 283, 3.7.1942), 'המכה ה־11' (רגעים, ב,

המשוטט

בדיון בממד ההתפתחותי של המודוס השנינטי-סטירי בשירתו העיתונאית של אלתרמן, קשה להתעלם ממושג 'המשוטט' (flâneur). את המושג הזה הכניס לחקר הספרות והתרבות מבקר התרבות היהודי-גרמני ולטר בנימין, שהלך בעניין זה בעקבות שרל בודלר.¹⁰ שירי תל אביב של אלתרמן, המופיעים בשלבים המוקדמים של שירתו העיתונאית, הם מימוש מובהק של הפרספקטיבה של המשוטט, אותו הלך ג'נטלמני ברחובות העיר, אותו נווד אינטלקטואלי, אותו בוטניקן של המדרכות.¹¹ המשוטט הוא אדם המהלך ברחובות העיר ובתודעתו נרשמים ונשמרים הרשמים המשתנים, מהלך הדברים, התנועה של העיר, הפיזיוגנומיה המגוונת של הנפש הציבורית. אמון על ההנאות שבצפייה, המשוטט הוא הולך רגל נטול מחויבות או תחושת דחיפות, חסר כיוון באופן מכוון, המבלה את זמנו בדגימת טעמיה המגוונים של העיר. הליכתו היא הליכה ללא צורך, הליכה לשם הליכה, ללא מטרה מוגדרת, ללא התחלה או סוף, ללא מקור או תכלית. המשוטט הוא פרויט אינטלקטואלי של העיר, המתייחס לאנשים ולעצמים שהוא נתקל בהם בדרכו כאל טקסטים שהוא יכול לפרש אותם להנאתו. אנונימי בתוך ההמון, המשוטט יכול לחקור את סביבתו ולצוד ברשתו פרטים זעירים שנעלמו מעיני אחרים. כחלק מההמון המאכלס את הרחוב, המשוטט משתתף בטקסט שאותו הוא קורא ומפרש תוך כדי שהוא מקיים עמדה של אוטונומיות וריחוק כלפי אותו טקסט. בעין קרירה, סקרנית ואמפתית כאחד, הוא בוחן את המצעד המשתנה של תופעות החולף לנגד עיניו,¹² מפענח אותו כמי שמפענח הירוגליף (כתב תמונה). למשוטט אין קשר ספציפי לפרט אנושי כלשהו, אבל הוא מייצר קשר אינטימי ואמפתי, כמעט משפחתי, עם כל מה שהוא רואה, כותב חלק מעצמו לתוך השוליים של הטקסט שהוא שקוע בו, טקסט הנוצר הודות לחיבור ולניתוק סלקטיבי של

עמ' 286, (24.7.1942), 'פרשת רומל או מסעות בנימין הרביעי' (רגעים, ב, עמ' 312, 13.11.1942) ו'מערכת לוב פרק ב' (רגעים, ב, עמ' 320, 25.12.1942).

10 שורשיו של המושג במסתו של בודלר 'צייר החיים המודרניים' (שארל בודלר, צייר החיים המודרניים) מצרפתית: מיכה פרנקל ואבי כץ, ספרית פועלים, בני ברק 2003 [להלן: בודלר, צייר החיים המודרניים], עמ' 108-128) ובשיר-בפרוזה שלו 'ההמונים' (שארל בודלר, הספלין של פריז) [מצרפתית: דורי מנור], ידיעות אחרונות, תל אביב 1997 [להלן: בודלר, הספלין של פריז], עמ' 27-26) וכמובן בפרחי הרע (בייחוד בחטיבה הקרויה 'תמונות פריזאיות'); התייחסויותיו של בנימין לנושא מצויות במסותיו על בודלר (שבעצם נתלשו מ'פרויקט הפסזים' הגדול שבנימין היה בעיצומו כשנטל את נפשו בעיירה הספרדית הקטנה פורטבו בקרבת הגבול הצרפתי בספטמבר 1940), ובייחוד בפרק ב, 'Flâneur', של המסה 'פאריס של הקיסרות השנייה אצל בודלייר' (ולטר בנימין, בודלייר [מגרמנית: דוד ארן], ספרית פועלים, תל אביב, 1989 [להלן: בנימין, בודלייר], עמ' 32-59).

11 'Flâneur', כותב בנימין, 'אוסף טיפוסים ברחובות כאסוף הבוטנאי את צמחי' (שם, עמ' 33).
12 John Rignall, 'Benjamin's Flâneur and the Problem of Realism', in: Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Routledge, London 1989, p. 112

אלמנטים במציאות הנראית. ולטר בנימין קובע כי האמפתיה היא העומדת בשורש השיכרון שהמשוטט מתמסר אליו בתוך ההמון.¹³ הוא נהנה מהפריבילגיה הייחודית של להיות הוא עצמו ומישהו אחר לפי בחירתו. כמו נשמה משוטטת המחפשת גוף הוא נכנס לתוך אדם אחר או אובייקט אחר בכל עת שיחפוץ.¹⁴ המשוטט זורם כמו קו מחשבה דרך הסביבה החומרית, מהלך בטרנס מדיטטיבי.¹⁵ הוא פועל כמעין בלש עירוני, חריף מבט, שאינו צריך לפצח שום פשע. המשוטט מתפקד כתודעה של העולם שאותו הוא מאכלס. בעיניו העיר נתפסת כחוץ וכפנים כאחד, מוכרת וידועה ובו בזמן מסתורית, זרה ופנטסטית. המשוטט נמלט אל הקסם המסתורי ואל הדינמיות של הרחוב מהאיום של השימון (ennui) הרובץ לפתחו תמיד. הוא מעשיר את נפשו בשפה הסודית של העיר.

בשילוב זה בין העולם הפנימי והחיצוני המשוטט מרגיש לגמרי בבית, שכן גם הגבולות בין הפנימי לחיצוני בתוך אישיותו אינם ברורים וחד־משמעיים:

הרחוב נהפך למקום־מגורים לפלאנר; הוא מרגיש את עצמו בבית בין חזיתות הבתים כמו אזרח בד' אמותיו. לגביו שלטי העסקים הנוצצים, המצופים אמאיל, הם קישוט קיר שאינו נופל מתמונת השמן בטרקלינו של הבורגני, ואף עולה עליה. קירות הבתים הם המכתבה, שאליה הוא מצמיד את פנקסו; דוכני העיתונים הם ספרייתו והטראסות של בתי־הקפה הן הגזוטרות מהן הוא משקיף על משק ביתו לאחר שהשלים את עבודתו.¹⁶

13 בנימין, בודלייר, עמ' 50. ב'ההמונים' כותב בודלר על 'אותה זנות קדושה של הנפש, המתמסרת כל־כולה, בפיוטה ובחסדה, לאיש הבלתי־צפוי המופיע לעומתה, לעובר־ושב האלמוני' (מצוטט שם, עמ' 51). במקום אחר, עם זאת, בנימין עומד על הריחוק, על הניכור ועל המלנכוליה המאפיינים את עמדתו של המשוטט:

Baudelaire's genius, which feeds on melancholy, is an allegorical genius. With Baudelaire, Paris becomes for the first time the subject of lyric poetry. This poetry of place is the opposite of all poetry of the soil. The gaze which the allegorist genius turns on the city betrays, instead, a profound alienation. It is the gaze of the flâneur, whose way of life conceals behind a beneficent mirage the anxiety of the future inhabitants of our metropolises. The Flâneur seeks refuge in the crowd. The crowd is the veil through which the familiar city is transformed for the flâneur into phantasmagoria. (Walter Benjamin, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1999, p. 21)

גרסה מוקדמת יותר של אותה טענה ראו באותו מקום בעמ' 10.

14 בודלר, הספלין של פריז, עמ' 26.

15 Phillip Lopate, "The Walk" as a Species of Walk Literature', *Review of Contemporary Fiction*, 12, 1 (1992), p. 88

16 בנימין, בודלייר, עמ' 34. במסתו 'צייר החיים המודרניים' — על רעו הצייר קונסטנטין גי (Guys), המגלם בשבילו את תמצית מהותו של 'המשוטט' — כותב בודלר: "ההמון הוא התחום שלו, כפי שהאוויר הוא תחומה של הציפור, והמים הם תחום הדג. תשוקתו ומשלח ידו הם להינשא להמון. בעיני השוטטן המושלם, בעיני הצופה הנלהב, זוהי הנאה אדירה לבחור את משכנך בתוך הכמות,

המשוטט הוא כמו רוח המתגלה בעולם החומרי. אישיותו השקופה מרחפת מעל הנרטיב שלו, משאירה חותם של עצמו, של אישיותו המודחקת, על כל פרט ביקום הפנימי-חיצוני שלו, כאילו דילג חוצה מסביבתו ופנימה אליה.¹⁷

קורפוס השירה העיתונאית של אלתרמן נולד בסימנו של המשוטט למן השיר הראשון בו, 'ערב' – שיר אלגנטי ומשוכלל המממש באפקטיביות את השיכרון המאופק או הריגוש הממותן ('הרחוב כחל כמעט מאד'; 'השקיעה בנלית כמו שלט'), המאפיינים את הפרספקטיבה הקלסית של המשוטט היוצא עם ערב לשוח ברחובות העיר כנסך מרושל¹⁸ בגן ארמונו. בסדרה של מעין תמונות חיות העיר מופיעה כמקום טעון ודחוס, עתיר דרמה ואף סכנה, רוטטת חיים, צבעים עזים וקולות, קפואה בחלל כמעין גביש מרחבי צבעוני. בו בזמן שזורר התמונה אלמנטים קומיים המבנים אותה לא פחות מהאלמנטים הריגושיים: עיתוני הערב הפורצים כציפורי סופה קרובה ובפיהם בשורה טובה: 'על הצנאר מנחת חרב!'; 'הקרירות הארוגנטית של הפנס מול ההתגנבות הזהירה, 'הפילית', של הירח. מרכזית בקרב אלמנטים קומיים אלה היא האבחנה האירונית שעל עמודי המודעות – 'האהבה ככל מושלת', המבוססת על משחק סמנטי עדין בין המובן – התוכן המחשבתי של מילה או משפט, ובין ההוראה – האובייקט החיצוני שעליו הם מצביעים (מקור האבחנה בפילוסופיית הלשון של גוטלוב פרגה). רצף המילים 'האהבה ככול מושלת' מציין סרט המוצג בעיר, אלא שההקשר שהרצף מופיע בו בשיר מבליע את הפונקציה הרפרנציאלית שלו ומוציא לחופשי כביכול את המובן שלו, שהוא טענה, חיזוי על המציאות. מניה וביה מוארת טענה זו באור אירוני, שכן תחולתה מוגבלת רק לעמודי המודעות, הזועקות אותה כביכול באורח תמים להחריד.

הכותרת של קבוצת השירים הראשונה בקורפוס השירה העיתונאית של אלתרמן – 'סקיצות תל-אביביות' – מצביעה באופן ישיר על כך ששירים אלה נולדו מהפרספקטיבה של המשוטט העירוני. אלא שפרספקטיבה זו ממשיכה גם לתוך החטיבה שבאה אחרי 'סקיצות תל-אביביות', החטיבה הגדולה של שירי המדור 'רגעים'.¹⁹ רוחו של המשוטט

בתוך הגלי, בתוך התנועה, בתוך החולף והאינסופי. להיות מחוץ לביתך, ובכל זאת לחוש בכל מקום ככביתך; לראות את העולם, להיות בטבור העולם ולהיות חבוי מן העולם, כאלה הם אחרים מתענוגותיהם הזעירים של אותן נפשות עצמאיות, משולהבות וחסרות משוא-פנים, אשר לרוע המזל קצרה יד השפה להגדירן. הצופה הוא נסיך הנהנה בכל מקום מעילום שמו" (בודלר, צייר החיים המודרניים, עמ' 117).

17 בדיון על המותו של המשוטט נעזרתי בסיכומה של הת'ר מרסל קריקנברגר. ראו: Heather Marcelle Crickenberger, 'The Flâneur', *The Arcades Project Project*. Retrieved on 3.8.2010 from www.thelemming.com/lemming/dissertation-web/home/flaneur.html

18 בנימין מדבר על 'רישולו הנעים של הפלאנר' (בנימין, בודלייר, עמ' 38).

19 על יחסו של אלתרמן לעיר תל אביב ראו את ניתוחו המעמיק של דן מירון (פרפר מן התולעת, עמ' 554-576). מירון מבסס את ניתוחו על הרשימות הליריות או הפיליטונים של אלתרמן, שרובם פורסמו בעיתון הארץ בראשית שנות השלושים (אותן רשימות שבהן משובצת האמירה

ריחפה מעל השירה הזאת עד אפריל 1936, שבו פרץ המרד הערבי הגדול ואלתרמן נטש למעשה את העמדה המרוחקת־משועשעת־אירונית־אמפתית שהייתה כה נוחה וטבעית לו והחל לאמץ את עמדת הַדְּבָר הלאומי, שהלכה והתגבשה אצלו עד שהגיעה לשיאה בשנות הארבעים. יש לציין שבתוך גוש נכבד זה (כמאה וארבעים שירים), קיימים כמה שירים שבהם השיטוט אינו מתקיים ברחובות העיר ובחלליה, אלא בין כותרות וידיעות העיתון. המרחב הטקסטואלי של העיתון מתפקד כאן כמרחב אנלוגי למרחב העירוני. אלתרמן אוהב מאוד את העיתון כישות טקסטואלית דינמית, חיה ומשתנה, שכל יום היא נקברת וכל יום נבראת מחדש. בתחילת שירתו העיתונאית הוא משוטט בין כותרות העיתון באותה רוח משועשעת־סקפטית שבה הוא משוטט בעירו האהובה.²⁰

אלתרמן החל לכתוב את שירתו העיתונאית במעין תקופת הפוגה או שעת חסד בהיסטוריה של היישוב היהודי בארץ ישראל. השנים המעטות בין מאורעות תרפ"ט (מרד הכותל המערבי) ומאורעות תרצ"ו-תרצ"ט (המרד הערבי הגדול) היו (רובן) שנים רגועות. זו הייתה תקופה של עלייה רבה (העלייה החמישית), התעצמות כלכלית ודמוגרפית, בנייה אינטנסיבית, שגשוג (פרוספריטי) ותנופת בניין ותעשייה, מטורפת כמעט. בתקופה זו נולדה שירת המשוטט שלו, האלגנטית־אורבנית, האירונית־מרוחקת־אמפתית. אלא שהדרמה ההיסטורית שהלכה ולבשה צורה לנגד עיניו בארץ (המרד הערבי) ובעולם (התקררות העננים מעל יהדות גרמניה, מלחמת העולם השנייה, השואה) סחפה את הקרקע היבשה כביכול מתחת לרגליו של המשוטט, והוא נגרף לתוך הסער המתחולל. שוב

האלתרמנית הידועה: 'את הרחוב אני אוהב תמיד. נדמה לי, כי לולא הייתי בן־אדם, הייתי רוצה להיות רחוב... כל כך אני אוהב אותו' [נתן אלתרמן, תל אביב הקטנה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשל"ט, עמ' 153], ומדגיש את ההבדל בין רשימות הפרווה הלוהטות, הססגוניות ו'הדיתירמביות' ובין 'שירי סקיצות תל־אביביות' המפוכחים והמאופקים. אני רואה בפיליטונים ובשירים טקסטים הנמצאים על רצף אחד, אמנם מתפתח, שעיקרו שילוב – במינוחים שונים, בעוצמות שונות ובמערכים שונים – של אמפתיה ואירוניה, ריגוש ולגלוג שנינתי (ראו למשל את דמותו של הסייד הפולני שעבר דרך וינה, איש ה'פרלמנט' של שדרות רוטשילד המתכנס סמוך לעץ הקרוי 'עץ הרעת', ה'מספר ברוב־פירוט על כל מעשיו, החל מן היום הראשון לבואו להתם ועד עלותו ארצה־ישראל'. למרבה הזוועה 'מתברר, כי אומנות הסידור בארץ נמצאת ב"דעקאדנץ" איומה וריווח והצלה יעמוד לה רק מאנשים כמוהו, הנוטשים את אירופה לא מסיבות הומריות אלא מתוך "אמביציע" (שם, עמ' 21). מן הבחינה הזאת אני מסכים עם רות קרטון־בלום, השמה דגש הן על המיזוג ה'מיוחד־במינו של הסנטימנטאלי והאירוני' ברשימות והן על הרצף שבנים ובין שירי 'סקיצות' ו'רגעים' (ראו: רות קרטון־בלום, 'הפרווה השירית המוקדמת של נתן אלתרמן: סוגים וצורות', מחברות אלתרמן, ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשל"ט, עמ' 254-290).

20 ראו למשל את השירים: 'רוחות אביב' (רגעים, א, עמ' 116), 'דונה קלרה' (שם, עמ' 126), 'לב לב חוזר' (שם, עמ' 139), 'ראיון' (שם, עמ' 146), 'סיטראן' (שם, עמ' 162), 'הג קולומבוס' (שם, עמ' 186), 'פקודה גרמנית' (שם, עמ' 198), 'מעשה בתרנגולת' (שם, עמ' 203), 'עצבים' (שם, עמ' 211), 'מאה שנים' (שם, עמ' 218), 'עוד פסז'יר' (שם, עמ' 227), 'פרעה והפרפרטר' (שם, עמ' 230).

לא יכול היה לעמוד בחוץ, מרוחק. מקליפת המשוטט מגיחה דמות הדבך הציבורי-הלאומי המחזקת את ידי הקולקטיב שלה, שופכת קיתונות של לעג על ראש אויביו ושולחת בהם חצים אירוניים מושחזים.

מנעד ותמטיקה

המודוס השניתיסטירי הוא המודוס הגמיש ביותר בשירה העיתונאית של אלתרמן, וטווח הרגשות או העמדות שהוא מבטא רחב ביותר. ראשית, הוא נע דרך כל טווח הקשת הסטירית למן ה'קל' אל ה'כבד'. כך למשל אפשר למצוא בו אירוניה דקה מן הדק:

בְּצַד הַרְחוּב, פָּנֵס יָתוּם
קוֹרָא מֵעַל עֲמוּד הַמוֹדְעוֹת:
'מַחֵר פְּרָסִים
וְהַפְתָּעוֹת'.

'מחר הפתעות', רגעים, א, עמ' 37

קומיות טהורה, 'קרנבלית':

הַעוֹר מִתְקַלֵּף בְּרִתְיַחַת שְׁמֹן-זֵית,
תֵּבֵל הַפְּכַפְכָּת גּוֹעָה וְהוֹמָה.
דִּיר מְטַפֵּס עַל גְּבִי בְּעַל-בַּיִת,
'גִּזְזוֹנִיק' חוֹתֵר אֶל חַיֵּי אֲדָמָה...

וְאֵמָא צוֹעֶקֶת: – אָבוּי, אֵיפָה אָבָא?
וְאָבָא עוֹלָה כְּמוֹ וְנוֹס מִתְהוּם...
וְקוֹרְדֵי וְגוֹרְגֵי וְיָקָה וְצָבֵר
וְ'אֶסְקִימוֹ קֵר בַּק הַיּוֹם'!

'קשה להיות ים', רגעים, א, עמ' 16

שילובים שונים של אירוניה ואמפתיה:

נַחְפָּזֵת יְמִימָה מְאוּטוֹ לְאוּטוֹ.
קוֹפְצָת מְשַׁבֵּעַ לְשִׁתִּים.
רוֹץ הֵנָּה... אַחֲרֵנּוּ! לֹא, שְׁנֵי מְקוֹמוֹת עוֹד!..
וְדָב, מְשַׁעַע
מְאִימָה וְתוֹגָה,
אַחֲרֶיהָ נוֹשֵׂא הַרְגָלִים.

הגיעו. לִידֵד הַקָּפָה תוֹר אָרֶךְ.
דָּב, כְּמוֹכֵן, בֵּין אַנְשֵׁי הַזֶּנֶב.
יְמִימָה, יְמִימָה, הֵה אֶת שְׂכֵמוֹךְ...
אוּלַי נִסְתַּלֵּק מִפֶּה דְרֶךְ אַגָּב?..

אָךְ הִיא בּוֹ תוֹקֵעַת מִבֶּט מֵהַפְּנֵט
וְהוּא מֵתְקַדֵּם, מֵתְקַדֵּם, מֵתְקַדֵּם...
דָּב בְּקוֹלְנוֹעַ תְּמִיד רִבַּע מֵת
וְרִבַּע גּוֹסֵס וְחָצִי מִנְמָנָם.

דָּב בְּקוֹלְנוֹעַ יוֹשֵׁב כְּמוֹ גֵלִיד,
כְּסֵלֶע נִשְׁכַּח בְּמִדְבַר הַגְּדוֹל - - -
הַבַּד מְזַמֵּר וּבּוֹכָה בְּאַנְגְלִית
וְיִמִּימָה שְׁלוֹ מְבִינָה אֶת הַכֹּל!

סִינְיֹרֹת, סִינְיֹרִים, מְלָכִים וּמְלָכוֹת,
טַפְטוּף נְשִׁיקוֹת לְפִי קָצֵב הַגּוֹנֵג.
יְמִימָה רוֹאָה בְּעֵינַיִם לַחֹת
כִּי־צַד אוֹהֲבִים שָׁם אֶת אֲנָה־מֵאִי־וֹנֵג -

רוֹאָה וּמִלְטָפֶת בְּדַמְעָה, בְּרֶךְ,
אֶת דָּב הַקּוֹפֵא בְּשֵׁנָתוֹ הַכְּבֵדָה -
יְמִימָה, יְמִימָה, הֵה אֶת שְׂכֵמוֹךְ...
הַגִּידִי גַם לוֹ - שִׁיבִיט - שִׁדַּע.

'ימימה בקולנוע', רגעים, א, עמ' 74-75

אירוניה מושחזת משוחה ברעל:

מְדִינֹת בְּעוֹלָם יֵשׁ גְּדוּלוֹת שְׂבַעֲתִים
וּמְקוֹם בְּהֵם רַב לְמַחְסֵה וּמְלוֹן,
אָךְ לְפָנַי הַצִּילָן אִישׁ טוֹבֵעַ מִמֵּים
אוֹהֲבוֹת הֵן תְּמִיד לְהַבִּיט בְּמְלוֹן.

יַעַן שְׂפַת מְלוֹנֵן סִסְגוֹנִית כְּפִרְפֵּר הִיא -
יֵשׁ קְצָה־גְבוּל־שֶׁל־יְכַלֵּת, או
'כְּשֶׁר־קְלִיטָה'.

רַק בְּשׁוֹדֵדִיהָ עוֹד חֵי הַמְּנַהֵג הַבְּרַבְרִי
לְהַצִּיעַ לְהַלֵּךְ כּוֹס תְּהָה וּמִטָּה.

'הלשון השוודית', הטור, א, עמ' 34

וסרקזם מר, הקרוב כבר לתוכחה הנבואית הרועמת (ראו למשל: 'הרופא על פרשת דרכים', הטור, ג, עמ' 79).

מעבר לזאת אלתרמן משתמש במודוס לא רק כדי לחשוף את הכשלים הזעירים והלא כל כך זעירים של החברה, לחשוף אנושות בחולשותיה (שכמה מהן לפחות מלבבות למדי) או לירות חצים באובייקטים במציאות או בהיבטים של המציאות הסוטים מנורמה מוסרית, מסטנדרט ראוי כלשהו, אלא גם כדי להביע דברי שבח, הערכה והערצה כלפי היבטים או אובייקטים במציאות הנגלית לפניו. מה שנוצר הוא מעין אודה שנינית קלילה. השנינה כאן אינה מתפקדת כעוקץ המושחז של הביקורת האירונית או הסרקסטית, אלא פועלת ככוח ממתן ומצנן המונע מהאודה ליפול במלכודת הרגשות הממותקת ובעצם מאפשר את קיומה. ראו למשל את שיר התהילה הקליל לדניאל פרסקי ('דניאל פרסקי', רגעים, א, עמ' 246), שיר שהאדרתו את מושאו שזורה אלמנטים קומיים בולטים (הפיכת האיש למושג, התפוזרותו בין ניו יורק, תל אביב וורשה, תיאורו הסינקרוטי²¹ באמצעות משקפיו, תיאור עמידתו ליד ערש לידתו של כל סופר עברי יחד עם כל בנות השיר). זהו מעין סיזיפוס העומל קשה, דוחף את הפייטנים אל האולימפוס ו'בְּהִוְתָרוּ לְמִטָּה אֵין קוֹרְאִים לוֹ: — בּוֹא!'. בדמות יש משהו קומי, צ'פליני, המזוג ופתוך בכתרי השבח האותנטיים שהמחבר עוטר לראשו.

כך הוא הרבר גם בשיר 'ברכה לפתח תקוה' (רגעים, ב, עמ' 17), שנכתב לרגל הפיכת המושבה הוותיקה לעיר בשנת 1936. דברי השבח והתהילה בשיר נכרכים על שלד קומי איתן, הכולל בין השאר הצבעה אירונית על 'פלא מדעי' ('ראו — הִנֵּה הַפְּלֵא! אִם הַמוֹשְׁבוֹת/ הִיְתָה לָנוּ פֶתָאם/ לְבֵת זְקוּנִים!'), הגזמה קומית הבאה במסגרת פנייה חגיגית, אפית כביכול, ומחזקת בחריזות לעז-עברית משחקית, המפגינה גם ניגוד בין חרוז למשמעות ('הָה, פֶּתַח-תְּקוּהָ, צְעִירַת עָרִים, / תַּחַת כְּבֹד אֲשֶׁרְךָ אֵל תִּפְלִי! / תִּשְׁמַחְנָה וְתִגְלַנָּה בְּנֹת הָאֶפְרַיִם: מַעֲכָשׁוּ הֵן גְּרוֹת/ בְּמִטְרוֹפּוֹלִין!'), משחקי מילים ('כֶּפֶר סָבָא נוֹהֵם: / אֶהֱיָה לְכֶרֶךְ סָבָא'), ואירוניה הנשענת על הניגודים הסטראוטיפיים המקובלים בין כפר לעיר — אירוניה המחזקת גם היא בחריזות עברית-לעז שנינית ('אם תִּבְרַח מִן הָעִיר אֵל פְּנֵה נְדַחַת, / עַל הַגֶּחֶן תִּשְׁכַּב, תִּתְמוּגַג מִנַּחַת, / לְפָנוֹת בְּקֶר תִּקְיֵן וְהִנֵּה — (אָבוּי!) / עִירָהּ, / אוֹטוֹבוֹסִים, / הוֹטְל־סְבוּי!...') (רגעים, ב, עמ' 17-18).²²

בתוך מרחב תחולתו של המודוס השניני-סטירי בשירתו העיתונאית של אלתרמן אפשר להבחין בכמה אובייקטים מרכזיים מהווים יעד להתקפות הסטיריות, בהתאמה

21 סינקרוטה היא אמצעי רטורי שבו חלק מהשלם הופך למייצג של השלם כולו, כמו למשל השימוש במילה 'כתר' כדי לייצג את המלוכה.

22 שירים נוספים שדומיננטי בהם היסוד השניני המשרת שבח ולא גנאי: 'מראה בנין' (רגעים, ב, עמ' 47); 'גנרל חסיד' (הטור, א, עמ' 42); 'דרשיח בין נחשון וגונן' (שם, עמ' 90); 'עליה ולנסיה' (שם, עמ' 94).

כמובן למציאות ההיסטורית המשתנה שבתוכה ומולה פועלים השירים, ובהתאמה לעמדה האידיאולוגית של המחבר, שנטע את עצמו בשתי רגליים איתנות בקרקע של הציונות הסוציאליסטית המהפכנית ונהפך לאביר נאמן מאין כמוהו – נחרץ, עיקש, חשוק שיניים ומסתמר לעבר כל איום – של מסדר הסוציאליזם הלאומי היהודי. לגבי או מול כל אחד מהאובייקטים תיכנה, במסגרת קבוצת השירים המתייחסת אליו, עמדה רגשית ומושגית ייחודית, שתסגיר למעשה את מקומו ביחס למסדר זה.

ניתן אפוא לראות במודוס השנינתי-סטירי אצל אלתרמן מעין לוח מחוונים רגיש, ערני ורוטט, שערכי היסוד שלו מכילים לערכי היסוד של הזרם המרכזי בציונות הסוציאליסטית. ככל שההתקפה הסטירית שאובייקט פוליטי זוכה לה חריפה יותר, ככל שהריחוק הרגשי או הניכור הרגשי המובע בה רב יותר, כך מצביע הדבר על ריחוק מערכי יסוד אלה (לפחות כפי שהם נתפסים בעיניו של אלתרמן). מיפוי האובייקטים הללו וזיהוי עוצמתם, איכות וכיוון ההתקפה – מה שיוצר מעין לוח טווחים אידיאולוגי רב-ממדי – מאפשר לאכֵן ולאפיין בדיוק רב את המוקד שממנו נשלחות ההתקפות – מוקד שניתן לזהותו, כפי שנאמר, עם חוד החנית של הזרם המרכזי בציונות הסוציאליסטית (באותה עת הזרם המרכזי של הקשת הציונית כולה). לוח הטווחים הרב-ממדי הזה מעניק לנו מעין תמונה תרמית רגשה ביותר של הקלסטר הרוחני, המוסרי, האידיאולוגי והרגשי של זרם זה בציונות, מאפשר לנו כביכול לחוש בלבו הפועם.

מכלל האובייקטים המרכזיים המהווים מטרה להתקפותיו הסטיריות של אלתרמן ניתן למנות את:²³

גרמניה הנאצית ובעלות בריתה

שני אלמנטים בולטים בשירים שאלתרמן מכוון כנגד גרמניה הנאצית ובעלות בריתה הם: א. הנמכה וזלזול – אלתרמן מפעיל מערכה של גימוד והגחכה בלתי פוסקת כלפי העוצמה הצבאית הגרמנית, המערכות הצבאיות חובקות העולם שלה, שאיפות ההתפשטות שלה. העוצמה הגרמנית הקטלנית במלחמת העולם השנייה זוכה מפיו בעיקר ללעג ולבוז. זו ללא ספק אסטרטגיה עקבית ומחושבת – שימוש בנשק המילולי כדי להקטין ולהגחך את האיום ככלי במערכה המורלית.²⁴

ב. נוסף על כך, גרמניה (ובמידה פחותה איטליה ויפן) היא הגורם היחיד כמעט שביחס אליו ניתן לאתר אצל אלתרמן את הרגש הקרוי בגרמנית Schadenfreude, כלומר שמחה לאיד. זהו רגש נדיר בעולמו השירי-הרגשי של אלתרמן. שמחה לאידו, למשבתו של האחר, אינה עולה בדרך כלל בקנה אחד עם המסגרת של ההומניזם האוניברסלי, שאלתרמן, בדבר עם הזדהותו הלוהטת עם המפעל הלאומי היהודי הפרטיקולריסטי, משתייך אליה, הן מהבחינה האידיאולוגית והן מהבחינה הפסיכולוגית.

23 אחרים מהאובייקטים הסטיריים המופיעים בחטיבה זו מוזכרים בהקשר שונה אצל לאור בדיונו התמטי בהטור השביעי (לאור, 'הטור השביעי').

24 ראו: מנחם דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1991, עמ' 163.

אלתרמן חוגג ועולץ על כל כישלון גרמני ומעטיר את ראשי הצבא הגרמני הנסוג והמתמוטט ואת קציניו בעטרה של רפש וביזוי.²⁵

25 ההנמכה, הטלת הספק, מציאת הסדקים והכשלים במכונת המלחמה הגרמנית בימי מלחמת העולם השנייה – אולי מכונת המלחמה המשוכללת והדורסנית ביותר שנבנתה בהיסטוריה – מתחילה אצל אלתרמן כבר בקיץ-סתיו 1940 כשגרמניה נמצאת בשיא כוחה, לאחר כיבוש מערב אירופה ועל סף דילוג מעל תעלת למנש ופלישה לבריטניה (ראו את השירים 'הפלישה בים', רגעים, ב, עמ' 132, 20.8.1940; 'דורשיה של תותחים בימי הרעשת אנגליה מן החוף הצרפתי 1940', הטור, ג, עמ' 11, 5.9.1940; 'והזוק', רגעים, ב, עמ' 134, 2.10.1940), בימים שאפילו צ'רצ'יל הבלתי מוכנע העלה בנאומו לפני בית הנבחרים ב-18 ביוני 1940 את אפשרות התבוסה בפני המגף הנאצי 'Hitler knows that he will have to break us in this Island or lose the war. If we can stand up to him, all Europe may be free [...] But if we fail, then the whole world [...] (will sink into the abyss of a new Dark Age'. מגמה זו ממשיכה ומחריפה בעשרות שירים שנכתבו בכל שנות המלחמה עד התפוגגות האיום והתפוררותו. בקיץ 1941, כשהמתקפה הגרמנית בכל החזיתות עדיין בשיאה, משרטט אלתרמן בשיר הנבואי 'V' את סופם המר של מנהיגי הרייך: ('נתפנסו שריו/ של הריך המרחב/ לדון בעם רב/ על צרת הנו'. ויאמר הנואם: חלומות המה הבל, אכל אם המיניסטרים, כמעט בכל ליל, כבר התחילו רואים בחלום ון עם חבל, זה עלול לעצבן גם שורפר וגם איל. ואין פלא אחי, אם גם גרינג העב/ בלילה מקיץ ומרגיש, הנלכב, כאלו תולים אותו כבר על הנו', רגעים, ב, עמ' 198, 25.7.1941) ומלגלג על חלום המזוהה של הגרמנים ('דרנג נך אוסטן', רגעים, ב, עמ' 209, 29.8.1941). בסוף אותה שנה, בשיר 'סירי רוג', הוא כותב על אלפי הכפרים השכוחים הפזורים שיקומו כ'צבא חילים אלמונים' כנגד הכובש הנאצי (רגעים, ב, עמ' 226, 5.12.1941). בשנת 1942 מגיעה המגמה לשיאה בכעשרים שירים למן 'הלבנסראום של רבונן של עולם' (הטור, ג, עמ' 52, 9.1.1942) דרך 'נקמת השטריימל' (רגעים, ב, עמ' 267, 8.5.1942) ועד 'פרשת רומל או מסעות בנימין הרביעי' (רגעים, ב, עמ' 312, 13.11.1942). רוב השירים האלה נכתבו לפני המפנים המכריעים שחלו במערכה בחזית סטלינגרד ובקרב אל-עלמיין (23.10.1942-3.11.1942), אותו קרב שעליו אמר צ'רצ'יל: 'לפני עלמין מעולם לא זכינו בניצחון. אחרי עלמין מעולם לא הייתה לנו תבוסה'. בשנת 1943 המגמה ממשיכה בשירים כמו 'הנגרלים בשבי' (הטור, ד, עמ' 11, 12.2.1943), 'דרנג נך וסטן' (הטור, ד, עמ' 25, 14.5.1943; תאומי של השיר 'דרנג נך אוסטן' שהוזכר לעיל), 'ניאפוליטופול' (הטור, ד, עמ' 51, 29.10.1943), ובשיר האירוני החוגג 'לקח יסודי' ('הוי דורות על דורות, משנים לשנים/ עוד יהיה זה מנהג לאבות גרמנים – [...] להשקיב את בניהם על ברכים אפיים/ ולטול רצועה כפולה שמונה או תשע/ ולהצליף בם הצלף ושנה ושלשה, [...] שת זכר עד לדור עשירי, נאטוט, לא ללכת לרוסיה אם אין לה רשות! שת זכר ותזכיר לבנה ולנכד – לקבן לא לרוץ ולקררם לא ללכת! נאפלו תשב ללא נפט וכלי גז/ אל יהיה לה חשק לצאת לקוקו [...]. הטור, ד, עמ' 53, 5.11.1943). בשנת 1944, שבה מגיעה סדרת שירים זו לסופה, מלווה אלתרמן את מצעד התותחים הרוסיים המתקרבים אל הגבול הפרוסי. כאן, כשהתבוסה הגרמנית כבר בפתח, מתגנב טון מריר אל שמחת הניצחון – אותו ניצחון שאלתרמן דבק בו בעקשנות גם כשקשת ההצלחה של האויב הייתה בשיא גובהה, מטילה צל כבד על העולם כולו. בהשתמשו בדמותו הפיקטיבית של אזרח גרמני, ברוך שמידט, אומר אלתרמן: 'עוד לפני צאת בניו להקריב עולמות/ וראשים לרוצץ בלחיצה על הדק/ שחרו את אגנו חסדי האמות/ אל שפעת/ נמוקי הגיון נצדק/ אך לשוא. הברון לא שכנע ולא נח. הוא חסר היה רק/ את נמוק התותח. וערים לא היו נחרשות לקברות, ועמים לא היו בוערים כמדורות, לו הובא, לו הובא אליו זה הנמוק/ לפני עשר שנים בדיוק' (הטור, א, עמ' 46, 21.7.1944).

במובן מסוים הגרמנים, בעיני אלתרמן, הוציאו את עצמם מגדר האנושי, והדבר מונע כל אפשרות של הכרה בסבלם ובכאבם. הגרמנים אינם מופיעים כאוסף הטרוגני של פרטים בעלי ייחוד בלתי ניתן למחיקה, אלא כקולקטיב אחד שתו אשמתו חרוט על מצחו (והפרטים השייכים אליו מייצגים אותו באופן ישיר, לא בעייתי). אלתרמן גם אינו טורח לבקר את הגרמנים על סטייתם מעקרונות מוסריים. התופעה הגרמנית־נאצית היא הרבה מעבר לסטייה כזאת או אחרת מעקרונות מוסריים נעלים; זו הרמת יד כלפי האנושות או האנושיות עצמה. הקולקטיב הגרמני צעד רחוק כל כך מערכי המוסר האנושיים, עד שלמעשה כמעט שאין טעם לנפנף כלפיו בערכים אלה ולהוכיח אותו על שהתרחק מהם. עצם ההוקעה המוסרית של הגרמנים מניחה שיש איזה בסיס מוסרי אנושי משותף הן למוקיע והן למוקע. אלתרמן מסרב לכלול את הגרמנים במסגרת החובקת של האתוס האנושי המוסרי, ובדרך כלל נמנע מלתקוף אותם מוסרית, שכן הוא חש שהתקפה כזאת תכניס אותם בגדר האנושי. בקולקטיב הגרמני יש משהו טמא, והמגע עמו מנגע. מאוחר יותר, סביב חתימת הסכם השילומים ובתקופה שלאחר מכן, אלתרמן, תוך כדי שימוש במודוס הדיוני ובמודוס הנשגב, מצדיק בכאב רב את ההסכם, אבל מתנגד לכל מגע או קשירת קשר עם הקולקטיב הגרמני.

במהלך המלחמה הארוכה מעתיר אלתרמן כאמור קיתונות של לעג ובוז על ראשי הצבא הגרמני, בייחוד כשזה מתקשה בניסיונות הכיבוש שלו או נמצא בנסיגה. לעומת זאת, כשהמלחמה מסתיימת, הטון הקליל מפנה את מקומו לא פעם לטון סרקסטי מריר יותר, וזאת על רקע אי־מיצוי הדין עם אלה שאלתרמן רואה בהם ארכי־פושעים או שותפים לפשע. טון זה מכוון בעיקרו לא כלפי הגרמנים, אלא כלפי כוחות בעלות הברית, המייצגות את הרמוקרטיה המערבית המתקדמת ואת ערכיה.

בריטניה

מקום מרכזי בעולם האובייקטים הסטיריים האלתרמניים תופסת בריטניה ומדיניותה כלפי היישוב היהודי בארץ ישראל, בעיקר לאחר מלחמת העולם השנייה והמאבק נגד ההגבלות שהטילו הבריטים על הגירת יהודים לארץ ישראל (אבל גם לפני כן). הפניית עיקר המחץ המילולי כלפי בריטניה באה לידי ביטוי באופן סוגסטיבי בעובדה ששבוע לאחר פרסום השיר המסיים את הפרשה עקובת הדמים של מלחמת העולם השנייה ('הכותרת', הטור, ד, עמ' 105), מפרסם אלתרמן את השיר 'ואם יהיה צורך לברנו' (שם, עמ' 107) – שיר אדיר פתוס המכוון כל כולו נגד בריטניה ומדיניות ההגירה שלה.

העמדה הבריטית ביחס לעליית ניצולי השואה לארץ ישראל לאחר מלחמת העולם השנייה ממרידה את כל ישותו של אלתרמן. בהעפלה הבלתי חוקית לארץ הוא רואה את אחת הפרשות ההרואיות, המכריעות והטעונות ביותר מבחינה סימבולית ומוסרית בתולדות העם היהודי, ובהתאם לכך אחדים מהשירים שהוא כותב בנושא ממריאים אל פסגות השיר הנבואי הנשגב, עתיר הרטוריקה הלאומית ההרואית.

הן בשירים הנבואיים והן בשירים הסטיריים ההתקפה על בריטניה נערכת על רקע או לנוכח עמידתה האמיצה והנחושה כנגד האימפריה הנאצית במלחמת העולם השנייה. אלתרמן היה מלא הערכה והערצה לעמידתה זו של בריטניה, ובייחוד למנהיג שהנהיג אותה במלחמתה – וינסטון צ'רצ'יל. הדיה של הערכה זו נשמעים שוב ושוב בשירים שהוא כותב על בריטניה. במוכן מסוים אלתרמן רואה בהתנהגותו של היישוב היהודי הקטן חיקוי של עמידתה ההרואית של בריטניה, הניצבת לברה, נושאת דגל החירות והאנושיות, מול כוחות השחור ההולכים ומשתלטים על אירופה ועל העולם.

הדיפלומטיה הבין-לאומית

הדיפלומטיה הבין-לאומית תופסת מקום מרכזי ברפרטואר המטרות הסטיריות של אלתרמן, והיא אחד האובייקטים הסטיריים האהובים עליו. הוא מרבה להתייחס אליה (רבים מהשירים העוסקים בנושא זה מרוכזים בשערים 'העולם ושות' ו'העולם גדול' בכרכים א וג של הטור השביעי בהתאמה). הטון הוא בדרך כלל ציני-סקפטני-סרקסטי. מאפיין בולט במערך האסטרטגי של התקפותיו הסטיריות של אלתרמן על שדה פעילות אנושי זה הוא הדילוג מן ההווה אל מרחבי זמן אחרים (מקצתם רחוקים) כדי לייצר אנלוגיות בלתי מחמיאות, מקצתן מבוססות על דמיון ואחרות על ניגוד. כך למשל בשיר 'בטחון קולקטיבי' (הטור, ג, עמ' 83) אלתרמן מדלג אל העבר הפרה-היסטורי על מנת להראות שלמעט הברדלים 'סרטוריאליים' (חייטיים) חסרי משמעות (החלפת עורות הנמר בפרק), אין פער גדול בין האנושות המודרנית הנאורה כביכול ובין 'טרוגלודיטים חסרי תרבות'. בשיר 'אמונות תפלות' לעומת זה הוא מדלג אל העבר הקרוב, אל העבר ההיסטורי. כאן ההשוואה היא ניגודית. בלשון אירונית מתאר השיר את הפרימיטיביות של אותה תקופה בהשוואה לתקופתנו אנו 'המתקדמת':

הבְּעֵרוֹת פְּרָחָה. וְאִם נִרְצָה פְּשׁוּט
לְחֹזֵר עַל מִנְחִיָּה, לְשׁוֹנְנֵי תֵּלֵא.
'לֵב הָעוֹלָם, אֲמָרוּ, 'מִצְפוֹן הָאֲנוּשׁוֹת',
וְעוֹד מִיִּן מְשָׁגִים פִּנְטִסְטִיִּים כְּאֵלֶה.

אֶת דְּעַת־הַקֶּהֶל רָאוּ כְּרֵאוֹת סוּפָה,
וּמְמַשְׁלוֹת עִזוֹת (לֹא רַק עֶפֶר וְאֶפֶר)
מִן הַחֶרֶף הַחֲרָדוֹ כִּמוֹ מִן הַשְּׂרָפָה...
כֵּן, קָל לָהּ לְצַחֵק. לְמַדַּת בְּבֵית־סֶפֶר.

'אמונות תפלות', הטור, ג, עמ' 26²⁶

26 ראו גם את השירים 'על איפול השכל' (הטור, א, עמ' 175) ו'הנימה האופטימית' (שם, עמ' 184), שבשניהם מתבצעת קפיצה אל העבר ההיסטורי הקרוב יחסית (גלילאו, שפינוזה, דה-וינצ'י) והרחוק (דיוגנס, הנבואה המקראית).

המודוס השניתי־קסירי בשירתו העיתונאית של נתן אלתרמן

לעומת שירים אלה, בשיר 'אינטרסים' מדלג אלתרמן דורות עשרה קדימה וחווה עתיד שבו נישאת הרצאה שכותרתה: 'פרקי מיתולוגיה של חשכת המאה העשרים'. מפרספקטיבה של עתיד נאור באמת נשקפת תקופתנו כתקופה של עובדי אלילים בורים וזדים, הסוגדים לפסילים רצחניים הקרויים אינטרסים:

לְאוֹתֵם אֵינְטֵרְסִים נִכְנֹו, בְּנִין קָבֵעַ,
מִזְבַּחֹת־עֲנָקִים (עוֹד נִתּוֹר בְּשׁוֹרֵידִים).
לְאוֹתֵם אֵינְטֵרְסִים, לְרִגְלֵ הַזְּבַח,
הַקָּרְבוֹ בְּמֵאָה־הָעֶשְׂרִים יְלָדִים.²⁷
לְאוֹתֵם אֵינְטֵרְסִים (פְּסִילִים שֶׁל הַבַּל!)
קִיסְרִיּוֹת הַשְּׁתַּחֲוֹו בְּשִׁבּוּעָה וְאֶלֶה.
אֲמִתּוֹת־נִצְחִים, עֲקוּדוֹת בַּחֶבֶל,
לְאוֹתֵם אֵינְטֵרְסִים הָיוּ לְעוֹלָה.

'אינטרסים', הטור, ג, עמ' 86

בשיר 'סיכויים' ממזג אלתרמן במרירות עוקצנית את הקפיצה לעתיד הרחוק ואת הקפיצה לעבר הרחוק בדילוג לעתיד וירטואלי, המהווה נסיגה אל תהומות הפרהיסטוריה, אם מאמצי השלום הקרחתניים לא יישאו פרי:

כֶּךְ שְׁנַיִם תַּעֲבֹרְנָה, קוֹצְרוֹת כְּתֵעַר
וְעֵמִים זֶה אֶת זֶה יְכַלּוּ עַד תָּם.
וְאוֹלֵי רַק אֵי־שָׁם, בְּעֵבֵי אֵיזָה יַעַר,
יִשְׁאֵר הוֹטְנְטוּט
יְחִיד,
יְתוּם.²⁸
וְאוֹתוֹ הוֹטְנְטוּט יִתְרַגֵּל מִקְטָן
לְשַׁחַק לְבָדוֹ בְּאֵלוֹת וּקְשָׁתוֹת.
וּבְגִדְלוֹ, יִסְתַּכְסֵךְ עִם עֲצָמוֹ, וְהַהוֹטְנְטוּט־
יְכַרִּיז מִלְחָמָה עוֹלָמִית עַל הַטוּט.

27 שימו לב לאפקט החזק הנוצר מן הניגוד בין צליל למשמעות בחרוז החצוי, ה'מודרניסטי', 'קבע' — זבח'.

28 שימו לב לחיזוק או עיבוי אלמנט הכרירות והגלמירות של ההוטנטוט האחרון באמצעות שבירת השורה האחרונה של הבית לשלוש שורות ששתי האחרונות שבהן בנויות ממילה בודדת. התחבולה הטיפוגרפית היא גם תחבולה ריתמית, המכתיבה קריאה מופסקת, המעניקה משקל מודגש לכל אחת מהמילים המבודדות.

זֶה יְהִי קָרֵב אַחֲרוֹן! הַרוּחֹת יִלְלוּ
וְהַיַּעַר יִשְׁאֵג מִגְזָעָיו עַד רוֹמוֹ.
וְכַחוֹת לֹא יִהְיוּ בְּעוֹלָם שִׁיִּצִּילוּ
אֶת הָאִישׁ הָאַחֲרוֹן
מִיָּדָיו עֲצָמוֹ.

בְּעֵיַת הַשְּׁלוֹם, אִם כְּזֹאת אוֹ כְּזֹאת הִיא,
מִסֶּתֶם כִּמֶּת כִּיּוֹם בְּמַלְיִם מְעֻטּוֹת:
אִם יְהִי הַשְּׁלוֹם רַק שְׁלוֹם הוֹטְנָטוּטִי
יִשְׁאַר אַחֲרָיו רַק אוֹתוֹ הוֹטְנָטוּטִי.

'סיכויים', הטור, ג, עמ' 74

בשירים אחרים, תוך כדי הפעלת תשתית רטורית דומה, יערוך אלתרמן השוואות בין העולם האנושי הנוכחי ובין עולם הטבע. ההשוואות כמובן אינן מחמיאות לאדם.²⁹ בשיר 'העולם גדול' מסכם אלתרמן אגב שימוש בטון הציני המאפיין את שירי החטיבה התמטית הזאת כולם:

כִּי אִם זֶה הוּא אֲנוֹשׁ הַנִּקְרָא כֹּל-יָכוֹל
וְאִפְּיוֹ הוּא וְאֵין לְשִׁנוֹת,
הֵן חִבְלֵי קֶצֶת עַל זֶה הָעוֹלָם הַגָּדוֹל
שֶׁנֶּפֶל בְּיָדָיו הַקְּטָנוֹת.

'העולם גדול', הטור, ג, עמ' 51

יהדות המערב המבוססת

יהדות המערב המבוססת — שבין שהיא ציונית ובין שאיננה ציונית, העלייה לארץ ישראל היא ממנה והלאה — זוכה מידי אלתרמן ליחס עקבי של טינה ניטשיאנית (צרפתית: ressentiment), כלומר טינה עמוקה שעל בסיסה נבנה אתוס מוסרי שלם. ההתקפה הסטירית נגד יהדות זו היא התקפה חומצתית שאינה נרתעת מהפעלה של סטראוטיפים ומיתוסים אנטישמיים קלאסיים (כגון המיתוס של היהודי הנצחי), והיא דוגמה מצוינת לכוחה המניע של שלילת הגלות באידאולוגיה הציונית. ההתקפה הסטירית העקבית כלפי יהדות המערב המבוססת (בעיקר הכוונה ליהדות ארצות הברית) היא אבן חשובה במערך האידאולוגי האלתרמני, והדבר בא לידי ביטוי הן במספר השירים שהוקדשו לה (כעשרים נוסף על

29 ראו למשל את השירים 'מטמורפוזות' (הטור, א, עמ' 161), 'מחלת הפה והטלפים' (שם, עמ' 169), 'אינתי הטבע' (הטור, ג, עמ' 59), 'סופת חורף' (שם, עמ' 61), 'הרהורים על ליקוי לבנה' (שם, עמ' 91).

המודוס השניתי־קסירי בשירתו העיתונאית של נתן אלתרמן

כמה מאמרים), והן בעובדה שאלתרמן מצא לנכון לרכז כמה מן השירים בחטיבה תמטית נבדלת – 'ניו פומבדיתא', על שם אחד השירים בחטיבה – בספר הטור השביעי א.³⁰

מפלגות השמאל המתקדמות

מפלגות השמאל המתקדמות – כלומר אלה שכהנהגתה של תנועת 'השומר הצעיר' מצאו את ביתן הפוליטי במפ"ם – זוכות להתקפות חריפות, 'תנ"כיות' כמעט, מצד אלתרמן, בעיקר סביב נאמנותן לברית המועצות הסטליניסטית ולגרורותיה והתעלמותן מפני הזוועה של המשטר הזה, אחד הנוראים שידעה האנושות מעודה, כפי שהן מתגלות ב'טיהורים' הרצחניים ובמשפטי הראווה הידועים לשמצה (אלתרמן מתייחס בשיריו בעיקר למשפטי פראג [סוף 1952] ולמשפט הרופאים [תחילת 1953]):

וְיֵהִי בְּהַתְנַשָּׂא מִשֵּׁפֶט הַשִּׁקָר
לְהָאִיר אֲמוֹנוֹת־וְטִיבֵן כְּכֹזֵק,
עֲמַדְנוּ וְעֵשִׂינוּ בְּנַפְשֵׁנוּ סָקָר
וְנֹאמַר לְלִבֵּנוּ: חֲזֵק וְנִתְחַזֵּק.

וְנִצָּא הַצְהָרַת־אֲמוּנִים לְנֶסֶח
וְלֹאֲחֹת בָּהּ סִפְקוֹת וּפְרָצוֹת וּבְקִיעִים
וְנֹאחֲזוּ בְּחֻזְקָה בְּקִרְנוֹת הַמִּזְבֵּחַ
בְּעוֹרְנוּ רוֹתַח מְדָמִי נְקִיִּים.

'משירי לוחמי המחר', הטור, א, עמ' 330

מעניין לציין שהגנתם של אנשי 'השומר הצעיר' על היהדות והציונות אינה מיטיבה את מעמדם בעיני אלתרמן. אדרבה, היא מרעה אותו:

עַל כְּזָבִים מְנַקְרֵי־כָל־עֵינַיִם חֲלָקְנוּ
רַק בְּהִיּוֹת הַיְהוּדִית
בְּמִטְחֹוֵי רַעְלָם...
אֲךְ עַל שְׂאֵר דְּקְדוּקֵי עֵינִיּוֹת דְּלִגְנוּ,
כְּאֲשֶׁר לֹא דָלְגָה הַיְהוּדִית מְעוֹלָם...

'משירי לוחמי המחר', הטור, א, עמ' 331

30 על התייחסותו הסטירית של אלתרמן ליהדות המערב המבוססת, מקורותיה ומאפייניה המרכזיים ראו את מאמרי: Gidi Nevo, 'Eternal Jews and Dead Dogs: The Diasporic Other in Natan Alterman's Journalistic Poetry', in: Sheila E. Jellen, Michael P. Kramer & L. Scott Lerner (eds.), *Modern Jewish Literatures: Intersections and Boundaries*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010, pp. 237-263.

זהו מומנט ראוי לציון בהגותו הרעיונית של אלתרמן ובתמונת דיוקנו הרוחני, שכן מתבלטת בו הזדהותו חסרת הפשרות עם עקרונות הומניסטיים אוניברסליים, שאותם הוא מעדיף במקרה זה על פני ההזדהות הלאומית:

שׁוֹא טוֹעֲנִים דּוֹכְרֵי מַפֿ"ם בְּמַר נִפְשָׁם וַחֲרוֹנָה
כִּי אֵין צִיּוֹנוֹתֶם זְקוּקָה
לְהַכְשִׁירִים כִּי יִצְיִנוּהָ!
עַל כֵּךְ אֵין אִישׁ חוֹלֵק! לְהַפֿךְ, עֲמַדְתֶּם (זֶה חֲסֵרוֹנָה!)
הִיא צִיּוֹנִית יוֹתֵר מִדֵּי - -
לוֹ קֶצֶת עֲמְלוֹ וְצַנְנוּהָ...

'ההצמד וההפרדה', הטור, א, עמ' 339

בעקבות מותו של סטלין נסוג בו המשטר הסובייטי מההאשמות כלפי 'הקבוצה הטרוריסטית של רופאים יהודים [שנאשמה כין] פעלה מטעם הג'וינט ושירותי הריגול של מעצמות זרות [ושרוצחה והתישה כמה מראשי השלטון הסובייטי והצבא האדום], בטענה שההודאות שנלקחו מהנאשמים הושגו 'באמצעות שיטות חקירה פסולות'. מרדכי בנטוב, איש מפ"ם, קם להגן על המשטר בעיתון על המשמר:

המהפכה אינה מצעד כלולות. היא אכזרית, היא חשדנית, היא מפילה קרבנות — ביניהם גם חפים מפשע, עם כל הטרגיות שבדבר. אך כל כמה שלא נתקומם נגד עיוות־הדין הנלווה אליה לעיתים, איש עוד לא המציא מהפכה ללא רכב.

אלתרמן, המצטט דברים אלה במוטו לשירו 'למצעד הכלולות', מגיב בסרקזם מריר, מפואר, 'שקספירי':

הֵה, דּוֹבֵר אֲכַזְרִי, סִנְקִיּוֹלוֹט,
יַעֲקֹבֵינִי הַשֵּׁם כָּל רִכְרֶכֶת לְקֹלֶס,
הַמוֹדִיעַ כִּי אֵין זֶה מִצֵּד כְּלוֹלוֹת
כְּמִשְׁאֵלֹת לְבָנוֹ לְכַב־הַכָּבֵשׁ.

'למצעד הכלולות', הטור, א, עמ' 343

את החטיבה הראשונה של השיר אלתרמן מסכם בשבח אירוני ארסי מבריק, המבוסס על ניסוח אוקסימורוני כפול:

כֵּן, רְאוּי לְקַנְאָה זֶה הַכֶּשֶׁר לְדֵהר
כְּמַחְצִית הַיּוֹבֵל, בְּלִי רְפוּט וּבְלִי עֲבֵשׁ,
בְּעֵינַיִם כָּל כֵּךְ עֲצוּמוֹת — אֶל הָאוֹר,
בְּשִׁפְתַיִם כָּל כֵּךְ חֲתוּמוֹת — אֶל הַחֶפֶשׁ.

שם, עמ' 344

עם זאת 'השומר הצעיר' הוא בשר מבשרו של המחנה החלוצי הפועלי, וככזה אלתרמן אינו יכול שלא לגלות כלפי חבריו הנאמנים אמפתיה, שכן האהדה, החיבה, בעצם האהבה, כלפי כל מי ששייך למחנה זה בנויים לתוך המבנה הנפשי שלו. ההערכה והחיבה למעשה הפועלי החלוצי של אנשי המחנה בצירוף לגלוג על הנוקשות האידאולוגית המאפיינת אותם באים לידי ביטוי מופתי במונולוג הדרמטי 'מלווה השעבוד', המלווה במוטו המתומצת: 'שיחו של חלוץ איש מפ"ם, 1951'. אלתרמן אינו יכול שלא להרגיש אהדה וחום כלפי החלוץ הנפתל 'בלבב הציה', המבקיע בהר, הקורח לעומק הסלע כדי לצוד בו מים והחורש 'שדה ברעם כוחות־סוס', אבל גם אינו יכול שלא ללגלג על הנאמנות הדוגמטית לגוש המזרחי, שבשלה הוא מתעב כל מה שמגיע מארצות הברית, מעוז הקפיטליזם המנוון:

מְקַדֵּחַ מִתְרַפֵּס – הִבְקַע חוֹמַת בְּזוֹלַת!
דְּחַפּוֹר מְכוּר לְוּלוֹסְטְרִיט – תִּקַּע בְּצוּר שְׁנָה!
עֲבְרִי נָא מִחֶרֶשֶׁת גְּרוּרָה וּמִמְרָשֶׁלֶת!³¹
שְׂאֵג, מְכַבֵּשׁ חֲנָף, שֶׁד מִלְחָה פְּנֵכָה!

'מלווה השעבוד', הטור, ג, עמ' 359³²

הימין הפוליטי

הימין הפוליטי (המרוכז בעיקרו בתנועת החרות) זוכה להצלפות שוטו הסטירי של אלתרמן בשל הרטוריקה הלאומית המנופחת והמליצית שלו, הרואה בכל התפשרות עם אילוצי המציאות (כמו למשל הפסקה זמנית של העבודה על ייבוש ביצות החולה עד בירור תלונותיה של סוריה במוסדות האו"ם) כניעה, בגידה ותקיעת סכין בגב האומה. בשומעו רטוריקה זו אלתרמן 'מבין' (זוהי כמובן הבנה אירונית)

כִּי בְּאַתְנֹו חֶרֶפָה לֹא הִיְתָה כְּמוֹהָ,
כִּי עַל חֶטָא עוֹרֹנְנֹו הִכִּינוּ פְּלָאִים
וּגְדוּלָה מִפְּלִתְנֹו, מִפְּלֵת פְּתָאִים,
וּכְפַל חֲבוּרָה וּמְכָה טְרִיָּה.

'מסבכי המליצה', הטור, א, עמ' 223

כל זאת בניגוד לדרכו של האגף הפועלי המתון והפרגמטי, המתרחק 'מסבכי הפיוט, מעולם החשישי' ומתמודד התמודדות מעשית עם 'כלמת הכרחיו של נתיב המציאות/ העשוי תליפות של מרדנות וצינות/ וגיחות ורתיעות ושהיה ועקוף/ עם עתות כפיפת־שכם לצרף זקוף/

31 נגזר מהשם 'מרשל', הוא ג'ורג' מרשל, מזכיר המדינה של ארצות הברית בשנים 1947-1950 והוגה תכנית מרשל – תכנית סיוע כלכלי בהיקף עצום לאירופה ההרוסה שלאחר מלחמת העולם השנייה.

32 על הדוגמטיות של השמאל ראו גם את השיר 'הקלריקל הקטן' (הטור, א, עמ' 200).

ותמורות של כניעה וגשוש ופריצה'. אמנם, מודה אלתרמן, פעולות ברוח זו 'אינן חופפות את קווי המליצה', אך לעומת זאת הן 'הוליכו תמיד אל 'פוש הבצה' (הטור, א, עמ' 226). היבטים אחרים בהתנהגותו של הימין הפוליטי, כמו הטרור של ארגוני הפורשים, מזעזעים את אלתרמן ומעוררים בו התנגדות ודחייה במידה כזאת שהוא נוטש את המודוס הסטירי ועובר למודוס הגבוה הנשגב או לשילוב של שני המודוסים – הסטירי והנשגב.

הציונים הכלליים וההון

עמדתו של אלתרמן כלפי הרובד האזרחי-בורגני בחברה – אותו רובד המונע על ידי רווח אישי ומטרתו צבירת רכוש והון – ובעיקר כלפי המפלגות המייצגות אותו ונותנות לו הצדקה אידאולוגית, היא עמדה של בוז פטרנליסטי. הוא מוכן לקבל את קיומם של יסודות אלה בחברה, אבל אינו מוכן להעניק להם הערכה והוקרה (כלומר הוא מוכן להעניק להם את האפשרות לצבור הון, אבל הוא אינו מוכן להעניק להם הון סימבולי-ערכי). הוא מסתמר כולו כנגד האפשרות שהאתוס של היזמה הפרטית והרכוש הפרטי ייעשה האתוס המוביל במדינה. בשירו 'הכוח השני במדינה', שנכתב בעקבות הצלחתה המפתיעה של מפלגת הציונים הכלליים בבחירות לרשויות המקומיות שנערכו בנובמבר 1950, הוא מפעיל שני מהלכים רטוריים מבריקים: הראשון הוא משחק מילים עם שם המפלגה – בעצם החייאת התוכן הסמנטי המת החבוי בשם זה ('ציונות כוללת') אגב ניתוק מהוראתו הפוליטית המידית, מפלגה מסוימת בעלת סדר יום משלה בתוך הקשת הציונית. השני הוא ניוד משמעותה של המילה 'כוח' מן השדה הפוליטי-מפלגתי אל השדה האנתרופולוגי-פסיכולוגי, השדה של הכוחות הקמאיים הפועלים על נפש האדם מאז ומעולם:

'הכח השני במדינה'

עם הבחירות, 1950

ובכן, מתברר שישנם

ציונים כלליים

כחול הקים.

כבר מזמן לא זכו העינים לחזות

התלקחות ציונית

כללית כזאת.

אין ספק: עד הזמן האחרון, בסתר,

האזרח

קצת הרגיש את עצמו לא-בסדר...

כי ידע הוא שמתח-הזמן בו פג

ותביעות-ההתקופה נתקלות בו בתיקו,

ושבע לבבו מדינה עם דג

ורוצה מדינה עם סטיק הוא.

בגלי עֶסְקוֹי הוא חָתֵר. אֶךְ אִי־שֵׁם
קִנְיָה בּוֹ
כְּעִין הַרְגֵשֶׁת אֲשֶׁם...

כִּי הִיָּה הוּא חָסֵר אֶת כֹּחַהּ שֶׁל סִסְמָה
עִם צְדוּק אִי־אֵלּוּגִי
לְנִתִיב הַיְזֻמָּה...

וְנִקַּל לְשַׁעַר מָה שְׂמַח הוּא, אֵלֵי,
עֵת נֹדַע לוֹ
שֶׁהוּא צִיּוֹנִי כָּלְלִי!

וְשֹׁאִין הוּא בּוֹדֵד וּבַחֲסָדֵי אֱלֹהִים
הַרְחֹבּוֹת פֶּה מְלֵאִים
צִיּוֹנִים כָּלְלִיִּים.

כִּי רְאוּי לְהוֹדוֹת שְׂנֵכוֹן הַחֲשׁוּב
וְאֶכֶן: זֶהוּ כַח שְׁנֵי בִישׁוּב!

זֶהוּ כַח אֵיתָן עוֹד יוֹתֵר (קָרִי וּכְתִיב!)
מְאֹשֶׁר יְדַמּוּ
רְאֵשֵׁי סְנִיף־תֵּל־אֲבִיב.

זֶהוּ כַח קַדְמוֹן כִּימֵי אֶרֶץ וְיָם
וְעַקֵּר מְשַׁעֲנָתוֹ –
יֶצֶר לֵב הָאָדָם.

יֶצֶר־לֵב, הַמְשַׁחֵר (גַּם בְּלִי כְּתַב־הַרְשָׁאָה)
לְמַקְצֵת פְּרִיקַת־עַל וְחַיֵּי שְׁעָה.

וְאוֹמְרִים כִּי אֶת דְּרָךְ־כָּל־אִישׁ מְנַסֶּה
לְכוֹן מִימֵי־קֶדֶם
הַכַּח הַזֶּה.

אֲבָל רַק בְּאֵמָה שְׁעָקוֹר מְגִנָּה
הוּא עוֹלָה לְכוֹן
אֶת דְּרָכֵי הַמְדִינָה.

‘הכוח השני במדינה’, הטור, ג, עמ’ 291–293³³

33 ראו גם את השירים ‘שבחי הסקטור הפרטי או כולנו חלוצים’ (הטור, א, עמ’ 206) ו‘אסור להפחיד’ (הטור, ג, עמ’ 263).

שונות

מדי פעם בפעם נופלת עינו של אלתרמן על תופעה שולית יחסית בחיים החברתיים, והוא מפנה כלפיה את עוקציו הביקורתיים. כך למשל הוא כותב סטירה מבריקה על 'הביטול הנעלה שהחל הקהל נוהג בלירה הישראלית בימי השוק-העצבני של 1951' ('הה, מה עלוב אתה לפתע בעיניך/ עם זו הל"י שלך, שבידך הנצה, / למול סוחר הבד, העץ, או המתכת, אָ שר סוף-סוף נגלה לו סוד ערכי הנצח... / כמעט לא יאמן! אך קומה צא העירה/ וראה באיזה קר ותוכחה אין-אמר/ החנני ממה לוקח את הלירה... / אכן רחק האיש מזה עולם החמר', 'סטיה לירית', הטור, ג, עמ' 272), או מפנה את עינו למנהג לקרוא בכל טקס הנחת אבן פינה של בניין או צריף מגילת יסוד עתירת פתוס בומבסטי המידרדר לבתוס מגוחך:

בדעך מאורות,
 בשנת כף לחרבן, בשנת כף לשאיה,
 עת פשטו בעולם כחות ליל וציה,
 אַנְחָנו,
 אַנְחָנו,
 אַנְחָנו,
 אַנְחָנו,
 במושב זה וזה
 זו האבן הנחנו,
 ומעידה עלי-כתב עד-עולם כל הכנסת
 שנבנה פה אולם-התעמלות עם מרפסת!

'מגילות יסוד', הטור, ג, עמ' 196

וכך גם (בשנת 1945) בכותרת 'מכת מדינה' מתייחס אלתרמן, באופן מוסרני למדי, לתופעת המשחק בקלפים הפושה ברחובות תל אביב תוך כדי העתקת המרחב השירי אל איי פיג'י בדרום האוקיינוס השקט. השורות הקצרות, החריזה הצמודה, מקצב הסטקטו הקטוע-המכני, המעלה על הדעת מהלומות תופי טמטם, הם בעלי אפקט קומי משל עצמם:

בְּלָב ים, בְּלָב ים,
 נְסִתְרִים פִּידוֹי.
 שָׁם עוֹד חַי הַפְּלִחָן
 הָאָפֶל הַבְּרִידוֹי.
 יוֹשֵׁב פִּידוֹי מְכַשֵּׁף,
 בְּנֻזְמִים וְנֻצוֹת,
 וְסָכִיב לוֹ נְשִׂיו
 בְּטַמְטָם רוֹצְצוֹת.

כָּל הַלַּיְלָה הַפִּיֶדוּ'
מִשְׁחַק בְּבְרִידוֹ'.

בְּהָאִיר אֹר הַבֶּקֶר
עוֹבֵר הוּא לְפֹקֵר.

וּבְשׁוֹב לַיִל וּמוֹרָא
הוּא נוֹהֵם — oh mammy! —
וּמִדְּלִיק מְדוֹרָה לְשִׁחַק בְּרָמִי.

וְיָכוֹל הָעוֹלָם
לְתַהַפֵּךְ עַל הַפִּיֶדוֹ'.
הוּא לֹא נָע וְלֹא זָע,
הוּא בְּטָרְנָס
שֶׁל בְּרִידוֹ'.

אֵךְ יָכוֹל הוּא לְקוֹם,
בְּמִבְט אֶפְיֶדְמִי,
וּלְחַנּוֹק אֶת רֵעֵהוּ,
בְּתוֹךְ הָרָמִי.

וְסָכִיב לוֹ עֵשֶׂן
שֶׁל מֵאָה מְטֵר־קוֹב.
וְהַפִּיֶדוֹ' יִם בְּפִיֶדוֹ' יִת
קוֹרְאִים לְזֶה קְלוֹב.

'מכת מדינה', הטור, ד, עמ' 101

שיר מעניין בקטגוריה זו הוא השיר 'פולחן אישי' (הטור, ה, עמ' 72). מבחינה רטורית זו סטירה כתובה היטב — או בלשון הלוגיקנים 'נוסחה בנויה היטב' בשדה הסטירה — אלא שסטירה זו לא רק שאינה תוקפת את הממסד בלשון חריפה, היא גם אינה תוקפת אותו בלשון מרוככת: חציה האירוניים מופנים לא כלפי הממסד הפוליטי, אלא כלפי מבקריו של הממסד (הטוענים כנגד טיפוח הערצה אישית כלפי מנהיג מפא"י וראש הממשלה דוד בן-גוריון),³⁴ כלומר זו דוגמה מופתית לסטירה ממסדית. הטקטיקה הרטורית המופעלת בשיר היא הטקטיקה הקלסית של אימוץ טענות היריב, העצמתן והגזמתן, כדי שיהפכו למבנה מנופח ורעוע הקורס אל תוך עצמו:

34 ראו את הערותיה של דבורה גילולה לעניין זה, הטור, ה, עמ' 330.

בְּצַפּוֹן, כְּךָ מוֹסְרִים,
 אֹר לְיוֹם הַשְּׁלִישִׁי,
 נַעֲרָךְ בְּפִרְהֶסְיָה
 פְּלַחֵן אִישִׁי.

עוֹד עוֹמֵד הַקּוֹרָא
 כְּנִדְהֶם בְּאִין־הֶגָּה
 וְהֵנָּה שׁוֹב פְּלַחֵן
 וְהַפְּעֵם
 בְּנֶגֶב.

וּבַיּוֹם הַרְבִּיעִי
 מְסֻבֵּיבוֹת סִדְנָא־עֲלִי
 שׁוֹב בְּאוֹת יְדִיעוֹת
 עַל טָקֶס קְנִיבְלִי.

'פולחן אישי', הטור, ה, עמ' 72

הלעז – הציין הסגנוני-לשוני המרכזי

בעוד המודוס הדיוני-פולמוסי מתאפיין בשימוש מתון, בלתי מובלט בלעז, והמודוס הגבוה הנשגב ניזר מלעז כמעט לחלוטין, המודוס השניתי-סטירי בשירתו העיתונאית של אלתרמן שטוף כולו לעז. הלעז הוא למעשה המאפיין הלשוני הסגנוני המרכזי של המודוס ומעין ציין זוהר שלו. ניתן להבחין בשלוש דרגות בשימוש העתיר בלעז במודוס זה:

א. הדרגה הראשונה היא שימוש במילים שמקורן לועזי, אבל הן עברו אזרוח כלשהו (מלא או חלקי) אל מרחב השפה העברית ומראיתן בכתיב העברי טבעית במידה זו או אחרת. מדובר בשימוש במילים או ביטויים, כגון אינץ', צ'מפיון, בוקסר, רינג, אריה, טרגדיה, פיניטה לה קומדיה, אמבולנס, פיורד, אקורד, רייך, דיוויזיה, ויזיה, אקציה, אופנסובה, סקנדלים, אידיליה, פרזידנטים, אינפנטיליים, ברונטים, אופרטה, סניוריטה, ג'וקונדה, גימנסיה, פילמים, פרופגנדה, אפקטים, פרטיטורה, מאסטרו, סיסמוגרף, טבו, טוטם, פרטוקול, מרשל, אוטופיה, פילנתרופיה, פירר, אסיאטי, גרנדיוזי, פרולטרי, פיקנטי, טרפציות, פשיסט, סירנה, סיגר, אתנוגרפיים, טרנסקציות.³⁵

35 לקטגוריה זו אפשר להוסיף גם שמות זרים, כגון הריקין (סוג של מטוס בריטי), מסרשמידט, למנש, מרסליזה, רויטר או בי.בי.סי. גם שימוש באותיות שימוש ארמיות יכול להיכנס לקטגוריה זו (ראו למשל: 'כִּיּוֹן דָּדֶשׁ דָּשׁ וְכִיּוֹן דָּלֶשׁ לָשׁ', 'השאלה', רגעים, ב, עמ' 278).

ב. הדרגה השנייה היא שימוש במילים לועזיות שלא עברו כל אזרוח, ובעצם הן זרות לחלוטין לעברית ואינן חלק מהרצף המרובד, הכתוב או המדובר שלה. מדובר בעצם בתעתיק (טרנסליטרציה) של מילים לועזיות לכתוב עברי. לדוגמה: שטורם אונד דרנג (גרמנית: סער ופרץ), אים שונם מונט מי (גרמנית: בחודש מאי היפה),³⁶ שדבר (צרפתית: יצירת מופת), קריסימו (איטלקית: יקר), מרשרוט (גרמנית: דרך, אסטרטגיה), רכטס (גרמנית: ימין), לינקס (גרמנית: שמאל), די ולט (גרמנית: העולם), אל מונדו (ספרדית: העולם), קלרק (אנגלית: פקיד), רומבואידן] (בשפות אירופיות: מקבילית), דרנג נך אוסטן (גרמנית: הדחף [או השאיפה] למזרח), דאס הינטרלנד וו די ציטרונן בלואן,³⁷ גוט זי דנק (גרמנית: תודה לאל), דנקבר (גרמנית: אסיר תודה), צווי הרצן אין דרי־פירטל טקט (גרמנית: שני לכבות בקצב של שלושה רבעים), פראנצוזן (גרמנית: צרפתים), פריילך (יידיש: שמח), פיזאז' (צרפתית: נוף), נוך אין מל (גרמנית: שוב), הויטה (גרמנית: היום), איך ויס ניכט וס זול אס בדויטן (גרמנית: אינני יודע מה פשר הדבר),³⁸ אר קמט זינה גולדנן הרה/ מיט אינם גולדנם קם (גרמנית: הוא מסרק את שערותיו הזהובות/ במסרק זהב), יודנרין (גרמנית: נקי [או מטוהר] מיהודים), יונגן (גרמנית: צעירים), אונד רוהיג פליסט דר רין (גרמנית: ושקט זורם הריין), דיזה גולדנן הרה [...] דיזן גולדנן קם (גרמנית: אלה השערות הזהובות [...]) זה מסרק הזהב), אונד דס הט מיט איהרם זינגן/ די לורלי גטן (גרמנית: וזאת בשירתה לורליי עשתה),³⁹ נמן זי פלצו (גרמנית עם סיומת איטלקית: יתפוס את מקומו), מיללה גרציה (איטלקית: אלף תודות, רוב תודות).

3. הדרגה השלישית היא שימוש במילים או בפרוזות לועזיות בכתוב לועזי, כלומר הכנסת האלמנט הלשוני הזר לא בתעתיק אלא בכתוב המקורי: Panzergott (גרמנית: אלוהי השריון), Kennst du (גרמנית: יודע אתה), Alibi (אנגלית: אליבי), Roslein auf der Heide (גרמנית: שושנת הערבה, ורד בר), His master's voice (אנגלית: קול אדוניו), Cara mia (איטלקית: יקירת).

כל דרגה היא אפוא עלייה ברמת הזרות לעומת הדרגה שמתחתיה. הנוכחות הבולטת כל כך של הלעז – למן הלעז הרך המאזרח או המאזרח למחצה, דרך הלעז הקשה, המחדיר אלמנט זר במופגן ובמובלט לעברית, ועד ללעז המופיע בכתוב לועזי ומחדיר לתוך הרצף העברי לא רק אלמנט סמנטי וצלילי זר, אלא גם אלמנט

36 אזכור לשירו של היינה 'Im wunderschönen Monat May' מתוך החטיבה 'אינטרמצו לירי' בספר השירים שלו, ששומאן הלחין כחלק מהמחזור הידוע 'אהבת המשורר', ובו מבחר משירי החטיבה. התעתיק 'שונם' במקום 'שונן' מקורו כנראה בטעות דפוס.

37 אזכור לשירו של יוהן וולפגנג פון גתה מתוך הרומן חניכותו של וילהלם מייסטר 'Kennst Du das Hinterland – 'היודע אתה את הארץ שבה הלימונים פורחים?'. משמעו אזור כפרי־חקלאי הנמצא בעורפו של יישוב עירוני מרכזי ומפותח.

38 השורה הראשונה בשירו הידוע של היינה 'לורליי'.

39 השורה האחרונה בשירו של היינה 'לורליי'.

אורתוגרפי זר – היא מעיין איתות על הקלילות, המשחקיות, השעשועיות של השיר, על ריחוקו מקוטב המכובד, הרציני, החגיגי, ה'תקני', הטהרני, הנשגב. אופיו זה של הלעז כקורלטיב (מתאם) אובייקטיבי לשוני, לקלילות, למשחקיות של המודוס השנינתי-סטירי מובלט בעיקר בשני הקשרים: הראשון הוא ההכנסה אל הדקדוק. במקרים מסוימים, נוסף על השימוש במילה הלועזית, אלתרמן גם יכניס אותה אל מערכת הדקדוק העברית, והדבר ייצור אפקט של הזרה קומית. הדבר נעשה על ידי פעולה של 'הוצאת שורש' (לא במובן המתמטי אלא הלשוני) מן המילה, כלומר הגדרת כמה מעיצורי המילה או כולם כעיצורים שורשיים. ברגע שה'שורש' הופשט מן המילה, ניתן ל'הריץ' אותו במנגנון הטיות הפועל, השם והתואר של העברית. דוגמה טובה לאופן שבו המנגנון הזה פועל אפשר לראות בשיר 'בבלוץ הבליוץ':

עַל שְׁדוֹת וְעַל עֵץ
הַבְּלִיץ בּוֹלֵץ.
בְּלִיץ אַחַר בְּלִיץ
הָרִיץ מְרִיץ.
וּבְלִשְׁפַת הַמָּטָה
לְדַבְּרֵי הָרְצִים
אֵזֶן מְטָה
שׁוֹר הַבְּלָצִים.

'בבלוץ הבליוץ', רגעים, ב, עמ' 202

בשיר 'שני מכתבים בעניין חזית חדשה' מופעל המנגנון בצורה מופרכת ומוגזמת במיוחד. בפתחת המכתב הראשון המופיע בשיר כותב היטלר לבראוכיץ (מפקדו העליון של צבא היבשה הגרמני בשנים הראשונות של מלחמת העולם השנייה):

מִן הַיָּם הַשְּׁחוֹר עַד הַיָּם הַבְּלָטִי
כְּבָר כְּחֹדֶשׁ יָמִים אֲנֹכִי גִנְרָלְתִּי

ואילו בראוכיץ' עונה לו כך:

זֶה כְּחֹדֶשׁ יָמִים, מִמּוֹז'יֶסק וְעַד וּלְטָה
יְדִידִי, גִּנְרָלְתְּ וְגַם פְּלֹדְמֶרְשְׁלֶת,
אֲךָ בְּמִקּוּם לְסַפֵּר לִי עַל קָרִים אוֹ עַל טוֹלָה,
מִתְיַעֵץ אֲתָה שׁוֹב אִם לְרוֹץ אֶסְטִמְבּוּלָה.
אֶסְטִמְבּוּל, אֶסְטִמְבּוּל... קֶדֶם כָּל, דּוֹנֶר וְטֶר,
תִּתְקַדֵּם בְּחִזִּית הַיָּם הַיָּבֵשׁ חֲצִי מְטֶר,
אֲזִי נֶחְשָׁב וְנֶרְאָה אִם לְבַכּוֹת אוֹ לְשִׁמְחָה,
וּבִינְתִים, בְּנִי, אֵל תִּסְטַמְבֵּל אֶת הַמַּח.

'שני מכתבים בעניין חזית חדשה', רגעים, ב, עמ' 236-237

היצירים הלשוניים ההיברידיים והגרוטסקיים (גנרלת, פלדרמשלת, אל תסטמבל את המוח) שופכים אור מגחיך ומלעיג על נשואי השיר.

דוגמאות נוספות: 'פְּלָגָה מְפַנְצֶרֶת' (מהמילה הגרמנית Panzer, שמשמעותה 'שריון' או 'טנק'), מן השיר 'האופנסיבה' (רגעים, ב, עמ' 269), העוסק בהתקדמות הכוחות הגרמניים במאי 1942 בברית המועצות. כאן כמובן הדמיון הצלילי למילה 'מפונצ'רת' (מהמילה האנגלית puncture) מוסיף מטען של לגלוג לעגני לאפקט הקומי הדקדוקי; וכן 'פְּנָה הפְּרוּבְּלָם הוא פְּחוֹת מְקַמְפֶּלֶס' מן השיר 'סם וג'ון משוחחים על הכרזת רוזוולט' (הטור, ד, עמ' 90) – אמירה שאומר פקיד בריטי על רוזוולט ועל עמדתו ביחס לארץ ישראל, עמדה הנתפסת כשפויה ונקייה מאינטרסים זרים יותר מעמדתה של הממשלה הבריטית.

ההקשר השני שהאפקט הקומי של הלעז מתבלט בו הוא ההקשר החרוזתי, כלומר שילוב הלעז במערכת החרוזה של השיר ויצירת חרוז מעורב לועזי־עברי (או פעמים רבות חריות לעז בלעז). החרוז המעורב הוא חרוז וירטואוזי, להטוטי, המגלם את רוח השעשוע, ההמצאה והמשחק האופייניים למודוס כולו. חריות הלעז מופיעה בשני סוגי החרוז העיקריים האופייניים לשירת אלתרמן כולה – החרוז השלם (או הסיומי) והחרוז החצוי. שני סוגי החרוזה מחייבים זהות בצליל של התנועה המוטעמת באיברים החוזרים, ואולם מנקודה משותפת זו דרכיהם נפרדות. החרוז השלם מחייב זהות בכל הצלילים שמן התנועה המוטעמת ועד סוף האיברים החוזרים (זהו הסטנדרט המינימלי של החרוז השלם; החרוז יכול לכלול גם צלילים נוספים לפני התנועה המוטעמת האחרונה ובצמידות לה, ובמקרה זה החרוז נחשב חרוז עשיר). בחרוז החצוי לעומת זאת הצליל המסיים, או הצלילים המסיימים, של האיברים החוזרים לעולם אינם זהים. לזהות בתנועה המוטעמת מצטרפים בדרך כלל צלילים זהים נוספים באיברים החוזרים; באופן טיפוסי צלילים אלה אינם רצופים, כלומר אינם צמודים זה לזה, ולכן הרושום של מכה חרוז זה 'חרוז מופסק' (אם כי מדויק יותר לכנותו 'חרוז בלתי רציף').⁴⁰

נוסף על כך אלתרמן משתמש בלעז לא רק בחרוזים פשוטים, אלא גם בחרוזים מורכבים, כלומר בחרוזים שבהם לפחות אחד האיברים החוזרים מורכב משתי מילים או יותר (חריות מוזאיקה). הווירטואוזיות והמשחקיות בולטות עוד יותר במקרה זה.

40 אלתרמן – מודע היטב לאמצעים הפרוודיים המשמשים בידיו ולאפקטים הדיפרנציאליים שלהם – התייחס לשני סוגי חרוזה מרכזיים אלו בשירו 'הבקתה', שירו של האח הככור בפואמה 'שיר עשרה אחים': 'כָּל שׁוֹרָה תִּבְחָר פְּעֻלָּה בְּשִׁבְיָה/ וְחִפְשׁוּ הִיפָּה בְּבִנּוֹת הַפֶּלֶךְ./ וְחָרוֹז תִּמְצָאוּ לָהּ, שְׁלֵם בְּשִׁבוּעָה/ או חֲצוּי וּמְגִיר עֲסִיסוֹ כְּפֶלֶח' (שימו לב שהשורה המדוברת על חרוז שלם חוזרת בחרוזה שלמה והשורה המדוברת על חרוז חצוי חוזרת בחרוזה חצויה). על תבניות החרוזה בשירה העברית ראו את מאמרו האיכותני של בנימין הרושובסקי 'השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט עד ימינו', הספרות, ב, 4 (1971), עמ' 721-749 (להלן: הרושובסקי, 'השיטות הראשיות'). במאמר מכיר הרושובסקי בעובדה שבשירת אלתרמן מצויים גם חרוזים שלמים, מדויקים, שהם בלתי רציפים.

בטבלה מופיע מבחר יציג של דוגמאות לשימוש בלעז בשני סוגי החרוז העיקריים – החרוז השלם והחרוז החצוי – ובשני הווריאנטים העיקריים שלהם: הפשוט והמורכב.

שלם (סיומי)	שלם מורכב (מוזאיקה)	חצוי ('מודרניסטי')	חצוי מורכב (מוזאיקה)
השמיט – שמידט	נגלה לי – שגאלי	אוטו – עוד	תציק לי – מוטציקלים
הבנתי – רוסינאנטי	ידהר לו – מונטקרלו	הזהרה – הטורר	תקלע רק – קלרה
אחזה – בפטיכוזה	מדבר אתי – פרוספריטי	טיפוס – הרטיבו	מריע – (דולורס) דל ריו
הכוני – מרקוני	שוב נא – אורדנובנה	יעקבו – הקורפוס	לירי – ניר East
והגזים – מושליאזים	חרבו – אדגר פו	שמפני – בלקנים	חזיו לו – ויסלה ⁴¹
מתביש – נתחדש – מאליש	[אי] אפשר לי – צ'רלי	הויטה – בדויטן	רמפה – רם בה
צבע – ג'נבה	גנה לי – אודיג'נלי	בין – קוצק	מאמענט – (הפין) אנד ⁴²
מנין – נלרין	moment (Ein) לי –	כאן – קנט	מתנדבת – משיח בן דויד
גוזי – גרנדיוזי	מנחם-מנדלי	בלונדי – ג'וקונדים	הפלגנו כלנו –
פרות – פוקסטרוט	נבא לי – קנבלי	האפירו – פירר	לפרנקלין דילגו
גודלקיוור – המעביר	בעין ובשן – דנקה שן	מנואטים – בלטי	כל קול עונה לי –
עתונות – קנט	הבלליקית – אז יו ליק איט	השתזרו – צ'ודה	בקולונלים
תלין – ברלין	ובהול בא – (טרס) בולבה	נישימוטו – אנקדוטה	יקרת – סקוטלנד יארד
גבה – קורדובה	תיקו – טטיק הוא	מריו – האריה	ללכת מהרתי – לודל
קיסור – פיקדור	תפס – דלא וס	אלמת – פרובלמות	והרדי
ציני – הכניסיני	נטען נא – נירוננה	הגיענו – לאוקינוס	אביא – ניו דו וילסט
דוקר – וינינגר	סלול הוא – זילו	מפרקת – ויודה) פרקה	אל מונדו – לונדון
אוניהמליך –	על לבי – alibi	הראית – אינקוגניטו ⁴²	טיקטק – (דרי) פירטל
השטרמליך	כה חם – קוחם ⁴¹	הנחמד – פולטריט	טקט
טמבר – נובמבר	שו ושבר – השדבר	גליד – אנגלית	נושרים ארצה – נוינצן
קינדכן – וינדכן	השפת ימי – עומאר	זקנתי – גנדי ⁴³	אכצן [1918]
כתל – רוטל	כאימי	ראיתי – טרודיטסים	
דנטה – אנדנטה			

41 שני החרוזים האחרונים הומונימיים.

42 אם קוראים בהגייה אשכנזית – חרוז סיומי.

43 שלושת החרוזים האחרונים קרובים מאוד להיות סיומיים, שכן העיצורים המסיימים שלהם קרובים בצלילם. אלה חרוזים הנמצאים בעמדת ביניים כלשהי בין החרוז הסיומי לחרוז הבלתי סיומי. הם אינם עונים באופן מלא לסטנדרט הזהות הצלילית המוחלטת של החרוז השלם; אבל עם זאת נעדרים את החריפות מגירת העסיס של החרוז החצוי, ה'חותך'. ניתן לכנות אותם חרוזים כמעט סיומיים או חרוזים חצויים חלשים.

44 אם קוראים בהגייה אשכנזית מזרח-אירופית – חרוז שלם, או קרוב לחרוז שלם.

45 שני החרוזים האחרונים קרובים מאוד להיות סיומיים, שכן העיצורים המסיימים שלהם קרובים בצלילם. ראו הערה 40.

<p>שֶׁל כִּיס לִי – דָּר קוֹיֶסְלִינְג קוֹלֵי קוֹלוֹת הֵם – קֶהֶל שֶׁל סַנְקוּלוֹטִים הַפִּי־אֲנֵד לוֹ – מְנַחֵם מְנַדֵּל עוֹשֶׂה כֶּךָ – אוֹסְקָה הַקְרוּשָׁה הַלְנָה – רִיפְנֶשְׁטֵל לְנִי⁴⁶</p>	<p>יִזְעִיקוּ – זִינְגֵן [לשיר] יוֹקִיעוּ – קִיוב חֶסֶד – אוֹדְסָה פְּרִמְנִנְטִית – מְנַטָּה אֲנֵדְרָטָה – בּוֹנְפֶרְטִים⁴⁸</p>	<p>דְּלֵא נִירִי – [roslein auf der heide מֶטְר־דוֹשְׁלִים – דְּרֵדְנְלִים אִין גֵּיטֶר – אִינֵד אוֹךְ בֵּיטֶר בְּפֶרֶשׁוּט – כֶּפֶר שְׁחוּט וִילֵה־לִמְשֶׁטְרָסָה – נִזְרָה שֶׁל הֶרֶסָסָה אֶת אַחַת רַק – מְנֶשְׁנַחְטֶרַק הַבֵּית – הַמֵּיא־מֵית מִינְסֶ קִמְפֶפֶס – אַרְבַּע כֶּנֶפֶס אִיזָה פֶתִי – דִּיוִיס בֵּטִי וּמֵה־גֶר־אִמִּיגֶרֶנְטוֹר – גֶּרְבוֹ וְאֵדִי קֶנְטוֹר⁴⁷</p>	<p>וְאוֹלִי – בֶּטְרֶפְלִי אוֹטוֹ – קִיוטוֹ בּוֹי – טוֹלְסְטוֹי – גּוֹי הַגֵּד – לְנִינְגֶרֶד רוֹסְפֶקֶט – רוֹסְפֶקֶט הֵימָה – יוֹקֶהֶמָה גֶרְצִיָּה – אֲנֶפּוֹרְמֶצִיָּה מַפְתָּן – גֶּשֶׁן אֲוִרִיָּה – שְׁמֵרִיָּה תֶמֶר – זִ'טוֹמִיר לְגִלוֹת – Panzergott תְּבַדְקָה – מֶטְסוּאוֹזְקָה אֶסְעֶרָה – מוֹסְרֶרָה חֶמְקֶמֶק – 'פּוֹטוֹמֶק' ו'מֶרַק' – וִידְנֶקֶרֶק⁴⁶ הֶרִיקִין – כֵּן</p>
---	---	---	--

46 כאן כמובן מופעלים בהינף אחד שני האלמנטים שדיברנו בהם בהקשר של הלעז: הן ההכנסה אל הדקדוק והן החריזה ('דִּנְקֶרַק' – מן המילה 'דִּנְקֶרַק').

47 ארבעה עשר החרוזים האחרונים ניתנים להתפרש כחרוזים בלתי רציפים:
 ŠoD vaŠEVR – ŠEDEVR; hAsfAt YAMI – oMAr kAYAMI; Dlo nAYDEY – Der HAYDE[Y]; MEtR DotELIM – DaRDanELIM; iN gEvITeR – uNT aux bITeR; PARaŠUT – PAR ŠaxUT; vILHELMŠtRASE – nIzRA ŠEL HARASE; AT AXAT RAK – minsAnXATRAK; HABa'IT – HAmI'A mA'iT; mAyNES KAmPFES – ArbA KANFES; 'EYZE pETI – dEYvIs bETI; 'umEhAGER 'EmIGRANTOR – GARbO vE'EdI kANTOR

אחדים מן החרוזים כבר חורגים מתופעת החריזה ונוגעים בתופעת המצלול או התזמור (ראו: הרושובסקי, 'השיטות הראשיות', עמ' 731).

48 ששת החרוזים האחרונים בלתי רציפים:
 RaItI – TeRoRIsTIm; yaZ'Iku – ZIngen; YOKI'u – KIYOv; xESED – oDESa; pErMANENTiT – MENTA; ANdARTA – boNAPARTIm

49 שישה עשר החרוזים האחרונים בלתי רציפים, רובם וירטואוזיים, אחדים חריפים באפקט החצוי, 'המודרניסטי' שלהם (NOšrim ArCa – NOyNCeN AxCeN), אחרים להטויים באפקט האליטרטיבי שלהם (KOLEy KOLOT HEM – KaHaL šEL sanKuLOTiM), ואחרים מערבים משחקי מילים מתוחכמים. שאר החרוזים בתעתיק:

MItNADEVEt – MAšI'Ax bEN DEyVIId; aVI – VI du VIIst; HIFLAGNu KuLANu – LIFrANKLIN deLANo; KOL KOL 'ONE LI – baKOLONELIm; YAKART – sKoTIANd YARD; LALEXeT mIHARTI – LoREL vEHARDI; eL mONDO – LONDON; TIK TAK – fIrTI TAKT; šEL KIs LI – dEr KwIzLIIng; hEpi 'END Lo – mENaxEm mENDL; 'OSe KAx – 'OSAKA; hAkdoŠA HELENA – rIFENŠtAl LENI

		<p>טִלְטַל – קוֹקְטִיל⁵⁰ פֶּאֶרֶה – פֶּרְמִיֶּה מִדְרָבַר – ווּנְדֶרְבַר שָׁבֶת – פֶּאֶאֶבְלֶהֶאֶפֶט וְלִיּוֹטָה – הַבְּלוֹתָא אַרְז – גְּרִלֶס קִנְצֶלֶר – פֶּנְצֶר מַחְתֶּרֶת – קוֹנְצֶרְט⁵¹</p>
--	--	--

כמו שניתן לראות, אחדים מן החרוזים מגלמים יפה את הניגוד בין צליל למשמעות, בין rhyme ל־reason, שעליו עומד מירון.⁵² הבולטים שבהם אולי הם החרוז 'מינס קמפפס – ארבע כנפס', המצמד יחד מושגים שמתקיים ביניהם ניגוד היסטורי וסימבולי שקשה לחשוב על טעון ומתוח ממנו,⁵³ והחרוז 'הקדושה הלנה – ריפנשטל לני',⁵⁴ המכיל מטען דחוס של אירוניה חריפה ותמציתית.

לעתים, על מנת לייצר את החרוז הלועזי או המעורב, עוברות המילים החורזות עיוותים שונים, והדבר כמובן מוסיף חטא על פשע, כלומר מוסיף על האפקט המשחקי-להטוטי. ראו למשל:

לְמִבְרַג – נוֹבְמִבְרַג
קִמְבְּרִיֶּדֶג' – נוֹבְמִבְרִיֶּדֶג'
טֶט־אֶ־טֶטוּ – אֶלְגֶּרְטוּ
בְּרִכִּיסִימוֹ – יֶפְנִיסִימוֹ
נְרִנְנָה – אִירִנְנָה [כלומר לכיוון איראן]
יֶנֶק – דֶּנֶק
דִּנְקֶבֶר – יֶנֶקֶבֶר
תְּקִיעַת פֶּפִּיָּה – גְּאוֹגְרֶפִּיָּה

50 בשני החרוזים האחרונים, אם מבטאים את הצירה כדיפתונג (כהגיית אשכנז), לפנינו חרוז סיומי; אם מבטאים את הצירה כמבטא הישראלי המקובל, לפנינו חרוז סיומי בלתי רציף.

51 את שבעת החרוזים האחרונים אפשר לפרש כחרוזים סיומיים בלתי רציפים:

PE'ERA – PREmyERA; miDBAR – vunDeRBAR; šABAT – fABelhAfT; VALyUTA – h.AVLUTA; EREZ – gERIZ; kANTSIER – pANTSER; maxtEReT – koncERT

52 ראו: מירון, פרפר מן התולעת, עמ' 597-598. מירון עומד הן על הניגוד הנוצר בין צליל למשמעות בחרוז והן על החיזוק והעיבוי הנוצרים לעתים ביניהם.

53 מינס קמפפס – צורת הרבים של שם ספרו הידוע של היטלר מיין קמפף (מאבקי); ארבע כנפס – ההגייה האשכנזית של ארבע כנפות, כלומר הטלית־קטן שיהודים שומרי מצוות לובשים מתחת לבגדיהם העליונים כדי לקיים מצוות ציצית.

54 הקולנוענית הנאצית הידועה.

סלִמְנָדָר – אֶלְכֶסְנָדָר

צ'ינגִי־סֶחֶם – מְדֵי־חֶם

הבוֹסְפוֹרוֹס – לְעֶבְרוֹס

פִּירָר – אופִּירָר (עיוות של השם 'אופיר', היא חבש).

בשיר 'סיכויים' שהוזכר למעלה אלתרמן מפצל את המילה 'הוטנטוט' כדי שיוכל לחרוז את חצייה הראשון 'הוטן' עם המילה 'קוטן', ואת חצייה השני 'טוט' עם המילה 'קשתות'.⁵⁵

סוגיות ז'אנריות

המונולוג הדרמטי

המודוס השניתי־סטירי בשירתו העיתונאית של אלתרמן – משהו רחב ואמורפי יותר מסוגה – בא לידי ביטוי בדרך כלל במה שניתן לכנות השיר השניתי־סטירי הישיר, כלומר בשיח שירי הבוקע כביכול ישירות מפי המחבר.⁵⁶ ואולם פעמים רבות קולו של המחבר מסתתר מאחורי פרסונה שקולה הוא הקול העיקרי בטקסט, ואז מופיעה לפנינו הסוגה המוכרת הנקראת מונולוג דרמטי (שירי), כלומר אותה סוגה שבה נמסרת הבמה הטקסטואלית, כולה או רובה הגדול (למעט דברי הקדמה או קישור, 'הוראות במה' של המחבר בסגנון אמר אלמוני או השיב פלמוני), לרשותה של אחת הדמויות המאכלסות את עולם השיר. אלתרמן מרבה להשתמש בנוסח הזה. עיקר הפונקציה של המונולוג הדרמטי הסטירי או האירוני הוא לחשוף את חולשותיו, את פגמיו, את כשליו, את סטיותיו של הדובר (נוכלותו, צביעותו, רשעותו, נתעבותו באופן כללי) באמצעות דבריו הוא.

מונולוגים דרמטיים קלסיים מסוג זה הם 'נאום בריטניה הקטנה' (הטור, ג, עמ' 110), 'ציוני אול־רייט, 1945' (שם, עמ' 181) ו'המרש הגרמני' (רגעים, ב, עמ' 283, מונולוג של גדודי רומל). בהקשר זה יש לציין את שני המונולוגים הדרמטיים המבריקים המכוונים כנגד מפלגות השמאל המתקדמות ובראשן 'השומר הצעיר' – 'משירי לוחמי המחר' ו'התמיהה היחידה' – שהוזכרו למעלה, ואת חמשת (!) המונולוגים הדרמטיים שאלתרמן שם בפיו של בניטו מוסוליני, שכולם מיועדים להגחיך את הרודן האיטלקי הפשיסטי,

55 הפוטנציאל הקומי־אירוני־משחקי הטמון בחריזות לעז בכלל, ובחריזות לעז מורכבת בפרט, לא נעלם מיוצרי שירה קלה אחרים. בשיר החריף, האירוני והעוקצני 'את טעם נרכש' כותב אריק ברמן: 'את טעם נרכש, / את כמו סושי, דוסטויבסקי, קייט בֶּלְאֶנְשֵׁט, / כמו טקסנית שהולכת עם כושי, / סתם צחקתי, זה לא פוליטיקלי קורקט'.

דומה שחריזות הלעז המורכבת 'קייט בלאנשט – פוליטיקלי קורקט' של היוצר הצעיר והמוכשר הייתה זוכה להערכה ולהבנה מצדו של אלתרמן, לו נתקל בה.

56 יש זה קרוב למה שגילברט הייאט מכנה המונולוג הסטירי (Gilbert Hight, *The Anatomy Of Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, p. 13).

להלעיג עליו ולחגוג את כישלונותיו.⁵⁷ מונולוג דרמטי ייחודי הוא המונולוג 'נאום שנאת היהודים באירופה של 1945'. במונולוג זה משיאה שנאת היהודים עצה 'ידידותית' ליהודים שלא להישאר באירופה עם תום מלחמת העולם השנייה, למרות המסר המוצהר של שוויון זכויות ופיצויים. המיוחד במונולוג זה הוא בכך שהוא משיג את האפקט הסטירי שלו לא על ידי הצגת הטקסט של הדובר או הדוברת כטקסט שקרי, מזויף, נכלולי או נלעג, אלא על ידי הצגתו כטקסט המצטיין באמת המוקרנת ממנו, כטקסט המכיל גרעין סלעי של אמת בלתי מוכחשת. הדוברת בשיר ניחנה בסוג של יושרה וגילוי לב, ועצתה היא עצה שהטקסט מאמץ בשתי ידי. המחבר מגייס כביכול את הדוברת ומנצל את יושרה על מנת לחזק את עמדתו:

כְּמוֹ צֵל מְעַמֵּךְ לֹא אֶזְוֶה,
כִּי אֶנְחֵנוּ בְּבְרִית קְשׁוּרִים.
בְּצִאתְךָ מִמְּחִנֵּה הַרְפוּז,
דַּע – אֲנִי מְחַכֵּה בְשַׁעְרִים.

חֵי נְחַלְצֵת מִמֶּנִּי פְתָאם,
אֶךְ אֶתְךָ הַנְּנִי, חֵי הָאֵל,
לִי דְמָךְ הִיָּה לֶחֶם אָדָם.
אִיךָ לִפְתַּע מִמֶּךָ אֶגְמַל?

'נאום שנאת היהודים באירופה של 1945', הטור, א, עמ' 19

האפקט המיוחד של הסטירי במונולוג דרמטי זה נעוץ אפוא בעובדה שהדוברת ישרה לחלוטין. אלא שדווקא יושרה חושף את המפלצתיות המצמררת שלה:

לְעֵינַי שׁוֹב וְרָאָה נָא חַיִּים
כְּשׁוּהָ לְזִכּוֹת וְעַל.
דְּרֵשׁ נָא, דְּרֵשׁ קְבֹל-עִם פְּצוּיִים
וְדִירָה וּמְשֻׁרָה מִתְמוּל!
אֲבָל אִם בִּינְתָךְ לֹא חֲשָׁכָה
וּמְהַבֵּהב כֹּה עוֹד זִיק יְחִידִי, –
הַמְּלֹט! פְּרִץ חוֹמוֹת בְּרֹאשֶׁךָ!
טוֹב מוֹתֶךָ מִחַיֶּיךָ אֶתִּי.

שם, עמ' 20

57 'אמנות הבימוי' (רגעים, ב, עמ' 68), 'השלום התמידי הוא קטסטרופה לתרבות' (שם, עמ' 88), 'מוסוליני פותח את ישיבת הקבינט האחרונה' (הטור, ג, עמ' 28), 'הפגישה החמישית' (הטור, ד, עמ' 35) ו'נאומי האחרון' (שם, עמ' 36).

וריאציה על התבנית שבה הדובר מכשיל את עצמו באופן זה או אחר מפעיל אלתרמן בכמה שירים שבהם הוא מאתר אדם טוב, הגון (vir bonus), או לפחות ישר, במחנה הפוליטי או האידאולוגי שאותו הוא מבקש לבקר. הטקסט מפנה את במתו לקולו של אותו אדם הגון, על מנת שיפעל כנציג היושר, האמת והצדק, בקרב מחנהו, ויאיר מחנה זה באור שלילי. מונולוגים בולטים שווריאציה זו (שאפשר לכנותה 'וריאציית הגיס החמישי') מופעלת בהם הם 'מרשימותיו של כלב' (הטור, א, עמ' 59), 'אברות הבריטים' (הטור, ד, עמ' 131) ו'תחינת קומוניסט יהודי בסופיה' (הטור, ד, עמ' 103).

במקרים אחרים העוקץ הסטירי של המונולוג אינו מופנה כלפי המונולוגיסט עצמו או כלפי מחנהו, אלא כלפי גורמים אחרים שהדובר קשור אליהם באופן זה או אחר. כך למשל במונולוג 'הערה פרדוכסלית' (הטור, ג, עמ' 65) הדובר – הפרדוקס – מאיר באור סקפטי את הניסיונות הדיפלומטיים לכונן שלום בר קיימה בעולם; ואילו במונולוג 'מסכת לוב' (רגעים, ב, עמ' 259) הדובר – המדבר הצפוני – מאיר באור לגלגני את התקדמויותיו ואת נסיגותיו של רומל במדבר הצפוני בשנת 1942 ('רומל, רומל, שוב אתה מתחיל? / באבק תולדותי לחנם אהפכה – / לא מצאתי שם, רומל, עוד נדניק פמוך'). במקרים אחרים חל היפוך של מאה ושמונים מעלות בכיוונו של העוקץ הסטירי, וזה לא רק שאינו מופנה כלפי הדובר, אלא מכוון כנגד יריביו השירים. כך הדבר בשיר 'בן־גוריון במצור' (הטור, ד, עמ' 179) שבו השיח האירוני של הדובר – יושב ראש הסוכנות היהודית דוד בן־גוריון – המקבל על עצמו כביכול את האשמות יריביו ומתחייב לרסן את דרכו הנסערת והלוהטת, מאיר למעשה יריבים אלה באור שלילי כפוליטיקאים מקצועיים 'קרירים' וזהירים. ברור שבעיני הטקסט דרכו של בן־גוריון, למרות 'פליטות־הפה' ו'האימפולסיביות' שלו, עדיפה הרבה יותר.⁵⁸

קרוב מאוד למונולוג הדרמטי הוא הדיאלוג הדרמטי, שלפעמים מתרחב לכדי תלת־שיח או רב־שיח בין כמה דמויות. כדוגמאות ניתן להביא את השירים 'הבוקר' (רגעים, ב, עמ' 134) – תלת־שיח דרמטי סטירי בין גרמני, איטלקי ויפני המתלוננים על מצבם הקשה; 'בבלוץ הבליוץ' (שם, עמ' 202) – שבו שני דוברים גרמנים משוחחים זה עם זה; 'קפה תורכי' (שם, עמ' 250) – דיאלוג בין היטלר לפון פפן (שגריר גרמניה בטורקיה); ו'המרחץ' (שם, עמ' 265) – דיאלוג בין היטלר לחבריו.

מקרה גבול מעניין של הדיאלוג הדרמטי הוא השיר 'לכל המעוניינים' (הטור, ד, עמ' 187). השיר בנוי כייצוג ישיר של הדיאלוג שהתקיים בין נציגי היישוב היהודי ובין חברי ועדת האו"ם לעניין ארץ ישראל ששהתה בארץ בקיץ 1947. אלא שבשיר מובאות רק תשובות הנציגים היהודים לשאלות המופנות אליהם, והשאלות עצמן אינן מובאות.

58 בכמה שירים, אף שאי אפשר להגדירם מונולוגים דרמטיים 'טהורים', אפשר לזהות אלמנטים מונולוגיים בולטים, למשל בשירים 'אלף לילה ולילה' (הטור, ג, עמ' 189), 'לקח יסודי' (הטור, ד, עמ' 53) ו'מצב המצב' (הטור, ד, עמ' 167).

על הקורא להקיש עליהן בדרך האקסטרפולציה מהתשובות הניתנות. המהלך הרטורי הזה מכוון להאיר באור סטירי עז את מה שנתפס בעיני אלטרמן כמופרכותן של השאלות, ניתוקן מהמציאות ההיסטורית והיותן מבוססות על בורות ודעות קדומות:

- א בלפור לא נפגש עם עבדול־רזק.
 ב לא החרבנו את אוס־אל־וליד.
 ג איברהם הוליד את איזיק.
 ד ואיזיק את ג'קוב הוליד.
 ה אמר אדני לג'קוב
 ו לפני המלחמה העולמית.
 ז מה אמר? אל תרא עבדי ג'קוב.
 ח No, Sir. ג'קוב עצמו לא יעיד.
 ט מזוזה, סר, קובעים בפתח.
 י יש תפלין של רבנו תם.
 יא No, Sir. דם לא שתינו בפסח.
 יב ובכלל לא שתינו דם.

'לכל המעוניינים', הטור, ד, עמ' 187

לעתים הדיאלוג או רב־השיח מתרחב למעין מיני־סצנה בימתית שלמה עם הוראות בימוי, קולות הנשמעים ברקע וכדומה. ראו לדוגמה את השירים 'תמונה מאופרטה' (הטור, ד, עמ' 85), 'אינטרמצו בין־לאומי או מעשה שהיה' (שם, עמ' 125), 'ניחושים במזרח' (הטור, ג, עמ' 114) ו'מדיניות של הוקוס פוקוס או המכשפה' (שם, עמ' 126). בהקשר זה אפשר לציין את השיר 'גלגולן של שמועות' (רגעים, ב, עמ' 285), המבטא עמעות או ניוון של השיח הציבורי, לא מעט כמדומה מתוך פניקה ('אזרח א': בים אני תמיד רוחץ בלי סבון. / אזרח ב' (הלאה): שמעת? שוב ה"ציר" לוחץ בליסבון. / אזרח ג' (הלאה): ברידיו־ליסבון שמע אדון זמיר... / אזרח ד' (הלאה): וי־איז־מיר... / אזרח ה' (הלאה): קושטא ואיזמיר? / אזרח ו' (הלאה): מי? / אזרח ז' (הלאה): מה? / כל העיר: על תורפיה הכריזו מלחמה'). השיר איננו רב־שיח כהלכתו, אבל הוא נופל למסגרת (הדרמטית בעיקרה) של מילוי חלל השיר בקולות מצוטטים בדויים, שאינם קולו של המחבר (קולות פיגורליים ולא אותוריאליים). גם בתחומי הדיאלוג או הרב־שיח הדרמטי נוכל לזהות את הדגם הקלסי שבו החדר הסטירי של הטקסט מופנה כלפי הדוברים עצמם, כמו דגמים אחרים, שבהם אחד הדוברים מתפקד כאדם ההגון, הישר, החושף את כשלי מחנהו (סם וג'ון משוחחים על הכרות רוזולט', הטור, ד, עמ' 90; 'הרון אל רשיד ועוני עבדול הדי', שם, עמ' 119; 'בין גנרל אלנבי לבוויין', שם, עמ' 194); או שהדוברים חושפים את כשלי יריביהם (תכנית הרקונסטרוקציה', שם, עמ' 16 — דיאלוג עם השיר 'אנו באנו ארצה לבנות ולהיבנות בה', שדבריו חושפים את פגמיו של השלטון המתנכל ליישוב היהודי ולתכניות הבנייה

הלאומית שלו); או שהדיאלוג חושף את כשליו של אחד הדוברים ואת צדקתו של בן שיחו ('חוקת המשחק', הטור, ג, עמ' 120 – דיאלוג בין הממשלה הבריטית ובין היישוב, החושף את שרירות לבה של הממשלה).⁵⁹ לעתים מנצל אלתרמן את הדיאלוג הדרמטי כדי להטיח את הדוברים זה בזה, כשכל אחד מהם חושף את כשליו של האחר ('חיוך הג'וקונדה', רגעים, ב, עמ' 276 – דיאלוג בין קצין גרמני לקצין איטלקי הלועגים זה לזה).

סוגה קרובה למונולוג או לדיאלוג הדרמטי היא הסוגה האיגרונית (אפיסטולרית) – מעין מונולוג או דיאלוג בכתב – המצטט ישירות מכתבים, איגרות או הודעות הנשלחות מצד לצד. כך למשל בשיר 'הבליץ בסטלינגרד' הודעות של 'דיויזית־המחץ שלושים ושש' למטה העליון חושפות את הכשל הצבאי הגרמני בחזית הקשה של סטלינגרד: 'הודעה מס' 5: /תקענו טריזים/ בשני טריסים! /שלחו בטליון/ לכבוש החלון! /היל היטלר! /הודעה מס' 6: /מיחד: אין דיויזיה שלושים ושש! /הדירה נכבשה, אך דיויזיה לא יש! /היל היטלר! /רגעים, ב, עמ' 302).⁶⁰ מנגד לזאת בשיר 'הודעות אישיות' (הטור, א, עמ' 63) מכתבים של היישוב לגורמים שונים מאירים גורמים אלה באור אירוני ביקורתי.

בסוגה האיגרונית יש לכלול גם את מילוי המרחב הטקסטואלי של השיר בציטוטים פיקטיביים של מודעות, מכתבים למערכת וכדומה, כמו למשל בשירים 'חדשות מעולם החימיה' ('אנחנו מציעים/ חידקים טריים. /אפשר בתוספת מכול ושפות). /מבחר גדול של מגפות. /סם מעדן "אין כמוהו". /מחזיר את העולם לתהו. /בן־לילה המין האנושי מחוק. /מקבלים בחזרה את הפקבוק' הטור, א, עמ' 182–183) ו'ספר התלונות' ('הלילה שכיני נחר/ ואני הקיצוטי משנתי!... /נא להדפיס בגליון מחר. /'מנוי שנתי' [...]) במסערה פלונית/ ברחוב קין והבל/ נתנו לי שנית(!) /מרק עם חבל!... /רגעים, א, עמ' 101).

הדיאטריבה

נוסף על המונולוג הדרמטי ניתן למצוא בשירת השנינה־סטירה של אלתרמן את הסוגה ההופכית, סוגת הדיאטריבה. הדיאטריבה מוגדרת באופן פורמלי כפנייה אל (או כשיחה עם) נמען פיקטיבי. כלומר בניגוד למונולוג הדרמטי שבו המשורר, כמעין מפעיל של תאטרון בובות, מביא לידי כך שאחת או כמה מן הדמויות בעולמו של השיר פוצות את פיהן ונושאות מונולוג או מנהלות דיאלוג זו עם זו (כל זאת כדי להשיג אפקטים רטוריים,

59 אַמְרָה הַמְּשַׁלָּה: מֶה רַב הַשְּׁעוּמִים.
אוּלַי קֶצֶת נִשְׁחַק בְּתַקְנוֹת־חֵרוֹם?

אַמְרָנוּ אָנוּ: מֶהוּ הַמְּשַׁחֵק הַלָּז?

אַמְרָה הַמְּשַׁלָּה: מִשְׁחָק יָקָר מְפֹז.

אַתֶּם תִּהְיוּ פּוֹשְׁעִים, הַחַל מִיּוֹם מָחָר,

וְאִנְכִי אֶתְכֶם אוֹשִׁיב בְּמֶאֶסָר.

'חוקת המשחק', הטור, ג, עמ' 120

60 ראו גם את השיר 'קווי־פרו־קויבק' (הטור, ד, עמ' 42).

שהידוע והמוכר בהם, אבל לא הבלבדי, הוא חשיפת חולשותיה, נבזותה, צביעותה, אכזריותה ושקרנותה של הדמות), בדיאטריבה נבחרת אחת הדמויות בעולם השירי כנמען של השיח של המחבר.

גם בדיאטריבה, כמו במונולוג ובדיאלוג הדרמטיים, אפשר לראות תנועה של המטוטלת הסטירית בין שני קטבים, כאשר באחד מהם נמצא הנמען של השיח, ובאחר יריביו הישירים של הנמען (או גורמים הקשורים בו). ההבחנה היא אפוא בין שיח שעיקר מטענו הסטירי מופנה כלפי הנמען ובין שיח שעיקרו שבח כלפי הנמען והפניית העוקץ הסטירי כלפי גורמים אחרים.

דוגמאות לדיאטריבה קלסית (כלומר כזאת הממזגת את הפנייה אל נמען עם מטען קוגניטיבי רגשי של ביוזי, לגלוג או הטפה) אפשר לראות בשירים 'צבירת ההוכחות' (הטור, ד, עמ' 213)⁶¹ ו'קצת אומץ לב' (הטור, א, עמ' 56). 'בטלגרף לגרומיקו' (הטור, ג, עמ' 210) לעומת זאת הוא בעיקרו שיר שבח והודיה לנמען, כשאת מטענו הסטירי הוא מניח לפתחם של גורמים אחרים בזירה הפוליטית הבין-לאומית. 'ב'שיר ערש לעדלידע' (רגעים, א, עמ' 232), המופנה לעדלידע, העוקץ הביקורתי מופנה כלפי מבקריה ומבטליה של הנמענת, וב'הסרטיפקט האחרון' (הטור, א, עמ' 53) הביקורת מופנית כלפי הגורמים המדיניים שהפעילו את שיטת הסרטיפיקטים (שחסמה את גבולות הארץ מפני פליטים יהודים). כלפי הגורמים שתמכו בשיטה זו ובעצם כלפי 'העוֹלָם שוֹחֵר־הַחֶפֶשׁ' כולו, שעמד מן הצד עת העם היהודי נמלט מ'הַתְּלִינִים' ו'גִּסְס בְּיַדִּי הַבְּיּוֹרֶקְרִים'.

הפרודיה

בהקשר של ההבחנות התת-סוגתיות במודוס השניית-סטירי כדאי להזכיר עוד כמה נוכחויות סוגתיות, בולטות הרבה פחות ואף יחידאיות. הראשונה שבהן היא הפרודיה על טקסטים קנוניים, המתגלה בעיקר בשירים 'מערכת לוב' (רגעים, ב, עמ' 280) ו'מערכת לוב פרק ב' (שם, עמ' 320) (שהיא המשך של השיר הראשון). השירים עוסקים במערכה הקשה בצפון אפריקה, והם פרודיה על הפיוט העממי 'חד גדיא' מההגדה של פסח ('אַתָּא גְּרַצְיָנִי וַיֵּשֶׁב בְּכַרְנִי', שהוזכר למעלה).

האלמנט השני שברצוני לציין כאן הוא השימוש בתבניות המשויכות לסוגות שונות ואף הפוכות לסוגה הסטירית או לרוח הסטירית. כך למשל בשיר 'כוחה של פרודורה' (הטור, ד, עמ' 175) אלתרמן משתמש בתבניות של האודה הקלסית – הפנייה החגיגית, שאלות

61 השיר נכתב בעקבות הפיגוע הקשה ברחוב בן יהודה בירושלים ב-22 בפברואר 1948, במהלך מלחמת העצמאות. שלוש משאיות צבאיות בריטיות, מלוות בשריונית בריטית, הוצבו ברחוב. בעקבות פיצוץ חומר הנפץ במשאיות נהרסו בניינים, נהרגו שישים בני אדם ועוד כמה עשרות נפצעו. את הפיגוע ביצעו ככל הנראה טרוריסטים ערבים בשיתוף עריקים מן הצבא והמשטרה הבריטיים, שגיס לשם כך עבד-אל-קדר אל-חוסייני. רבים בציבור היהודי האשימו את השלטונות הבריטיים במעשה.

המודוס השנינתי־סטירי בשירתו העיתונאית של נתן אלתרמן

רטוריות ('התדעי מה רב כחך? התעריכי?'), לשון גבוהה (הבאה אמנם לצד אלמנטים הלקוחים משיח משרדי־לגליסטי) ומטפוריקה נשגבת הנוגעת במילון של הנומינוזי ('ולכן הלא אימים את מהלכת/ בקומה, ועב סודות וחזיזים בך') – כל זאת כדי לייצר פרספקטיבה שלילית קטלנית כלפי מושא האודה ('פמה דם שפכה על הארץ הרוטינה?/ לא פחות מששפכה־אותו החרב!').

בשיר אחר, 'ארץ ערבית', אלתרמן משתמש בתבניות של השיר הלירי הקלסי כדי להאיר באור אירוני־סרקסטי את טענות הערבים שפלשתינה היא ארץ ערבית, תוך כדי העתקת שמם של אבות האומה היהודית ושל אתרים מקראיים אל הערבית, כלומר אזכורם כמו שהוא נהגה בערבית:

לילה צח. אילנות מניעים
את נופם בלחישת אורירית.
ממרום כוכבי־ליל ערביים
נוצצים עלי ארץ ערבית.
נוצצים כוכבי־ליל במצמוץ
וזרעים את אורם הרעוד
על העיר השוקטת אל־קודס
שחנה בה המלך דאוד.

ומשם הם צופים ורואים
את העיר אל־ח־ליל ממרחק.
עיר קברו של האב אברהם,
אברהים שהוליד את אסחק.

ומשם קו אורם השנון
אין לצבע בזהב־אורו
את מימי הנהר אל־ארדן
שיעקוב במקלו עברו.

לילה צח. ברמיזה אורירית
נוצצים כוכבי־ליל פחק
על הדיה של ארץ ערבית
אשר מוסה ראה מרחוק.

'ארץ ערבית', הטור, ג, עמ' 139

סוגיות ריתמיות ופרוזודיות

המשחקיות והשעשועיות המאפיינים את המודוס השנינתי־סטירי אצל אלתרמן באים לידי ביטוי גם בזירה הריתמית־פרוזודית. מדובר בעיקר בסטיות מהסטנדרט של השיר הסטרופי

הסימטרי, הבנוי חטיבות-חטיבות (בתים) בעלות אותו מספר שורות (בדרך כלל ארבע), השקולות במשקל זהה (ככלל, משקל מלרעי המתאים להטעמה המלרעית של העברית הישראלית) וחרוזות בתבנית חריזה זהה, מסוגת בדרך כלל (אם כי לעתים צמודה), המבוססת על צמדי חרוזים המתחלפים הן בתוך הבית והן בין הבתים. אלתרמן מרבה בסטיות מסטנדרט הזהב הזה (למשל סטיות טיפוגרפיות – פיצולה של השורה השירית ופיזור על פני שתי שורות או יותר), ולא כאן המקום למפות ולדון במעריך הסטיות המורכב והמגוון הזה, האחראי לרבים מהאפקטים המעודנים יותר שהשירים מייצרים. ברצוני עם זאת להדגים את האפקט הקומי של כמה מהסטיות הבולטות הללו בכמה שירים. השיר הראשון הוא השיר 'שלבי השיגעון' (הטור, ג, עמ' 144), שבעצם מבטל את המבנה הסטרופי הקלסי ויוצר רצף שירי אחד (שאותו קוטע מדי פעם בפעם רפריין מקהלתי קצר) בעל חרוז אחיד ובלתי מתחלף לכל אורכו. זו תצורה נדירה אצל אלתרמן (המזכירה את שירי האזור הספרדיים), והיא יוצרת אפקט של חזרה קומית-מכנית אובססיבית, שהיא בבחינת איור והעצמה של ההימנעות וההתחמקות הפתולוגיים של בריטניה מאימוץ העמדה האמריקנית לאחר מלחמת העולם השנייה, שתמכה בעלייה מידית של מאה אלף יהודים מעקורי המחנות לארץ ישראל. השיר מתאר באופן קומי את דרכי ההתחמקות, את מסמוס ההחלטות ואת משיכת הזמן שנוקטים הבריטים: דרישה להקמת ועד שיחקור את ההצעה האמריקנית (הכוונה לוועדת החקירה האנגלו-אמריקנית), ולאחר אימוץ העמדה האמריקנית על ידי הוועד, דרישה להקמת ועדה נוספת (הכוונה לוועדת מוריסון-גריידי) שתחקור את חוות הדעת של הוועד הראשון:

כָּבֵר נִמְאָסְתִי בְּלִי יָי, זֹאת מוֹדְעַת,
אָבֵל שׁוֹב בְּשֵׁאלָה יֵשׁ לְגַעַת,
כִּי בּוֹעֶרֶת הִנֵּה וּמְשַׁנְעַת
וְחִיָּה וְאִינְנָה גּוֹעֶת.
כְּזָכוֹר לָךְ מְנִינּוּ וְעַד
לְעֵינַי בְּעֵינַי אֵיזָה צַעַד,
וְאַחֲרָיו (אֲזַכִּירְךָ אִם רוֹצֵה אֶת)
נִתְמַנְתָּה וְעַדָּה קוֹבַעַת
שְׁתַּחֲקֶר אֶת חֲנוּת־הַדַּעַת
שֶׁהַמְּלִיצָה עַל זֶה הַצַּעַד.
וְהִנֵּה רְצוֹנִי לְדַעַת, —
בְּמִקְרָה שְׁחֹת הַדַּעַת
שֶׁל אוֹתָהּ וְעַדָּה קוֹבַעַת
שְׁתַּחֲקֶר אֶת חֲנוּת הַדַּעַת
שֶׁיִצְאָה מֵאוֹתוֹ הַנּוֹעַד,
שׁוֹב תְּמַלִּיץ עַל אוֹתוֹ הַצַּעַד, —
רְצוֹנִי, כְּאִמּוֹר, לְדַעַת
אִם יִהְיֶה לִי מִמֶּךָ אֵיזָה סַעַד,

כְּרִיזִיזָה אַחַת מְמַנְעַת
וְאַחַת אֲרִטִּילִרִית־קוֹלֵעַת
וְעֵרְבוֹת מְכַפְּלֵה־וּמְרַבֵּעַת
חֲתוּמָה בְּחוּתָם וְטַבְּעַת.
וְכִינּוֹן שְׂאִינְנֵי תוֹבֵעַת
שֶׁתַּחֲלִיטֵי לְלֹא שְׁקוּל־דַּעַת,
תְּמַנִּי (כֶּף מוּטָב) אֵיזָה וְעַד
בְּעֵנִין מְשַׁאֲלֵתִי הַמְּבַעַת
הַקְּשׁוּרָה בְּאוֹתוֹ הַסַּעַד
הַקְּשׁוּר בְּאוֹתוֹ הַצַּעַד
הַקְּשׁוּר בְּאוֹתוֹ הַרַעַד
הַקְּשׁוּר בְּתַכְנִית־הַנוֹעַד
הַזְּקוּקָה לְאוֹתוֹ הַסַּעַד
הַמְתַּנְּה אֶת אוֹתוֹ הַצַּעַד
הַמְעוֹרֵר אֶת אוֹתוֹ הַרַעַד
הַ - - - - -

'שלבי השיגעון', הטור, ג, עמ' 145-146

בשיר 'רוח נובמבר' (רגעים, ב, עמ' 296), המצטיין בשימוש רב בלעז (בעיקר גרמנית) ובחריזת לעז בלעז, מוסיף לאפקט הקומי המלעיג ולרוח השמחה לאיד (Schadenfreude) השורה עליו השימוש במשקל האמפיבראך. זהו משקל נדיר מאוד בשירתו של אלתרמן, שכן זהו אחד המשקלים המלעיליים (תבניתו: השפלה-הרמה-השפלה), הזרים לעברית הישראלית המלרעית. השימוש העקבי בו דורש להטוטים לשוניים וירטואוזיים ויוצר אפקט ריתמי קומי בפני עצמו, אפקט המודגש גם על ידי החלוקה הטיפוגרפית של השורות השיריות לשניים, ויוצר במקום הבית המרובע הסימטרי והיציב, מעין בתים של שמונה שורות:

נְכַנֵּס אֶל הַפִּירָר
לִיב־מְדִיק פּוֹן־שְׁנֵלִין.
כֶּסֶה אֶת הַפִּירָר
בְּשִׁבְעַ שְׁיֵנְלִין.
שְׁשִׁים כּוֹסוֹת־רוּחַ
הוֹסִיף עוֹד וְשֵׁם לוֹ.
הַשְּׁקָהוּ רְתוּחַ —
אֲבָל לֹא יַחֵם לוֹ!

'רוח נובמבר', רגעים, ב, עמ' 296⁶²

62 גם בשיר 'ימימה בקולנוע', שהוזכר למעלה — אחד המימושים המובהקים והחינניים של השילוב האלתרמני הקלסי של אירוניה ואמפתיה — מופעל משקל האמפיבראך.

סיכום

המודוס השנינת-סטירי אצל אלטרמן הוא מודוס עשיר ומפותח, עתיר ניואנסים, הקרוב מאוד ללב מחברו. זהו המודוס שאָתו פרץ לשירה העיתונאית; זהו המודוס שבמשך שנים היה הערוץ המרכזי שבאמצעותו יצר את הקשר החיוני והער שלו עם המציאות האקטואלית ושממנו למעשה לא נפרד מעולם. אני מקווה שבמאמר זה הצלחתי להאיר כמה מהסוגיות הנוגעות למודוס מרכזי זה בקורפוס השירה העיתונאית הגדול והחשוב בשירה העברית המודרנית.

ברצוני לסיים בציטוט השיר שכותרתו של מאמר זה לקוחה ממנו. השיר נכתב בתחילת ימי המרד הערבי הגדול ובתגובה לו, ויחד עם שירים אחרים שנכתבו בתגובה לאירועים האלימים שהתרחשו בו, הוא מציין את נטישתו של אלטרמן את עמדת המשוטט המרוחק-משועשע-סקפטי (אם כי מלא אמפתיה כלפי היבטים מסוימים במציאות) ואת כניסתו לעמדת הדָבָר של הקונצנזוס הלאומי, עמדה שתבוצר ותעוצם באופן חסר תקדים בשנות הארבעים, ושלאחר מלחמת העצמאות – בתהליך שכמה מהמבקרים סימנו כתהליך של ניוון והידרדרות – תזוהה יותר ויותר עם מפלגת השלטון.

השיר שקוי כולו כמובן אירוניה חריפה. שימו לב לאלוזיות הביאליקאיות ('חֶשְׁפוֹ אֹר! גְּלוֹ אֹר! מתוך שירו של ביאליק 'למתנדבים בעם';⁶³ דומה שמתבקש אף לקרוא אותם בהברה האשכנזית שבה נכתבו במקורם, כלומר להפוך את האנפסט לרקטיל), ולאופי 'הלשוני' של השיר. במהלך הקריאה או השיטוט במרחבי שירתו העיתונאית של אלטרמן מעניין תמיד לראות מהי נקודת האחיזה שבאמצעותה הוא מתחבר למציאות ההיסטורית. פעמים רבות יהיה זה איזה אירוע שולי או תופעה צדדית במסגרת 'הסכמה הגדולה של החיים'. עינו של אלטרמן תתמגנט אל הפרט הפעוט, תשלה אותו מאוקיינוס המאורעות ותהפוך אותו לניצוץ או ל'ידית' שתפעיל את המנוע של השיר. כאן 'הידית' כאמור היא סוג של סטייה לשונית, או ליתר דיוק מה שאלטרמן תופס כשימוש מכני ובלתי רגיש בשפה, ניוון או רידוד של ביטוי לשוני תוך כדי התעלמות מהדהוד התוכני המהותי שלו, או נכון יותר חירשות לו. זוהי התעלמות ממטען המשמעות התרבותי והקונוטטיבי המלווה מילה או ביטוי, חובק אותם ומעניק להם עומק, עושר ומה שניתן לכנות אישיות או פנים. עינו הרגישה של אלטרמן מאתרת את התופעה, עטה עליה והופכת אותה למנוף שירי. אלטרמן מעצים אותה על דרך העיוות הקריקטוריסטי הקלסי ולבסוף מפוצץ אותה באוקסימורון קטלני:

63 חֶשְׁפוֹ הָאֹר! גְּלוֹ הָאֹר!
 אִם הִרְרִי נִשְׁף עֲלֵינוּ נַעֲרָמוּ –
 לֹא דַעְכוּ כָּל-הַנְּיָצוּצוֹת, לֹא תָמוּ;
 מִהֲרֵי הַנִּשְׁף עוֹד נִחְצֵב לְהִבָּה,
 מִנְקִיקֵי הַסִּלְעִים – סְפִירִים לְרִבְבָּה.

חיים נחמן ביאליק, כל שירי ח. נ. ביאליק, דביר, תל אביב 1962, עמ' קז

לְאוֹר הַמְצִיאוֹת

הַבְּטוּי הָעֵבְרִי הוּא אוֹפְטִימִי כָל־כֶּן.

לֹא יִסְלָא

בְּמִתְנָן וְמָהֵר.

עֵמֵד בְּן־אָדָם, עֵינַיִם פִּקַּח,

רְאֵה מָה רַב סְבִיב הַזֶּהֱרֵר!

הַבְּטוּי הָעֵבְרִי מִתְעַטֵּף בְּפִיּוֹט,

הַרְצָאוֹת רַבּוֹת־אוֹר נִקְרָאוֹת:

'הַסִּפֵּר הָעֵבְרִי —

לְאוֹר הַמְצִיאוֹת'.

'הִיָּשׁוּב —

לְאוֹר הַמְּאוֹרְעוֹת'.

בְּשִׁפְעֵי אוֹרוֹת כָּל הָאָרֶץ רוֹחֶצֶת.

לְכָל נֶפֶשׁ חַיָּה נִתֵּן אוֹר מְשֻׁלָּה:

הַשְּׁלֵטוֹן מְצַטְעֵר לְאוֹר הַרְצָח,

הַמְשַׁפֵּט מִתְנַהֵל לְאוֹר הָעֲלִילָה.

חֲשׂוּ אוֹר! גְּלוּ אוֹר! הַבְּרִיָּאָה בְּעֵצְמָה

תִּתְפַּלֵּא כִּי תִרְאֶה אֲנָשִׁים מָה פְּעָלוּ!

הֵן חִפְּרָה הַלְּבָנָה

וּבִשְׂהַח חֲמָה

לְאוֹר אֶפְלַת הַיָּמִים הִלְלוּ!

רגעים, א, עמ' 280

שיר תמציתי זה — כמוסה סטירית מרוכזת ומבריקה — ורבים אחרים הופכים את שירתו העיתונאית של אלתרמן לאתר שבו מתרחש אחד המימושים המגוונים, המשוכללים, היצירתיים והאינטליגנטיים של הרוח השנינתית-סטירית בשירה העברית המודרנית.