

## תרבות

### המודוס הנבואי בשירתו העיתונאית ציבורית של נתן אלתרמן

גידי נבו

במאי 1940, לאחר כיבוש פולין ולאחר חודשים ארוכים של 'מלחמה מזויפת' שהסתיימו עם כיבוש דנמרק ונורווגיה, הפנה הרייך השלישי את מבטו אל מערב אירופה. בהתקפת מחץ מדהימה כוחות הצבא הגרמני, ובראשם הטנקים של היינץ גודריאן וארווין רומל, עוקפים את קו מאז'ינו מצפון, חוצים את ההרים המיוערים של הארדנים, שנחשבו בלתי ניתנים לחצייה, חוצים את נהר המז, שנחשב בלתי ניתן לחצייה בתנאי קרב, וחודרים אל תוך צרפת. הם מתקדמים בקצב דורסני, חסר פשרות לעבר הים ויחד עם הכוחות הגרמניים הסוגרים מצפון, לאחר שרמסו את ארצות השפלה, יוצרים תנועת מגל קטלנית הדוחפת חלקים מהצבא הצרפתי ואת חיל המשלוח הבריטי אל כיס דנקירק. בפעולה הרואית ומורכבת מצליח הצי הבריטי לפנות את הכוחות הנצורים בהשאירו מאחור כמויות עצומות של אספקה ונשק. הכוחות הגרמניים פונים דרומה ופורצים דרך הכוחות הצרפתיים הדלילים העומדים בינם ובין פריז. צרפת, בעלת הצבא הגדול באירופה, קורסת. ב־22 ביוני, באותו קרון רכבת שבו נחתם הסכם הכניעה של גרמניה בתום מלחמת העולם הראשונה, נחתם הסכם הכניעה של צרפת. בתוך פחות מחודש וחצי כוסתה אירופה המערבית בצל הרייך השחור. בריטניה עמדה לבד.

ב־13 במאי, יום הפלישה לצרפת, לאחר ספק הדחתו ספק התפטרותו של נוויל צ'מברליין, ממנה המלך ג'ורג' השישי את וינסטון ספנסר צ'רצ'יל, פוליטיקאי קונסרבטיבי ותיק בעל רקורד לא לגמרי בלתי בעייתי, לראש ממשלת בריטניה. צ'רצ'יל היה מוכן. בנאומו הראשון והידוע ביותר אמר לעם הבריטי שאין בידו לתת אלא 'דם, עמל, דמעות ויזע':

We have before us an ordeal of the most grievous kind. We have before us many, many long months of struggle and of suffering. You ask, what is our policy? I can say: It is to wage war, by sea, land and air, with all our might and with all the strength that God can give us; to wage war against a monstrous tyranny, never surpassed in the dark, lamentable catalogue of human crime. You ask, what is our aim? I can answer in one word: It is victory, victory at

all costs, victory in spite of all terror, victory, however long and hard the road may be; for without victory, there is no survival.<sup>1</sup>

בסדרה של נאומים שנשא לאחר מכן טבע צ'רצ'יל שורה של פראזות וביטויים שנחרתו בזיכרון הקולקטיבי של ארצות המערב. קולו החורק, הנחוש, שבקע ממקלטי רדיו ברחבי העולם כולו, למן אירופה הכבושה ומרתפי גטו ורשה ועד למחוזות הרחוקים ביותר של חבר העמים הבריטי, הפך להיות מזוהה עם קולה של החירות. צ'רצ'יל הוא אחד הפוליטיקאים המצוטטים ביותר במאה ה-20 (קרוב לוודאי המצוטט ביותר). הציטטה האהובה עלי אישית, אולי יותר מכל הציטטות האחרות, מוכרת פחות:

By being so long in the lowest form [at Harrow] I gained an immense advantage over the cleverer boys. They all went on to learn Latin and Greek [...] But I was taught English. [...] Thus I got into my bones the essential structure of the ordinary English sentence – which is a noble thing.

נתן אלתרמן אהב מאוד את צ'רצ'יל. ב-1944 הוא כתב אודה נהדרת לראש הממשלה הבריטי, אנושית, מלאת חיבה והדרת כבוד, שבה אייר את המנהיג הקשיש כמי שכונן לבדו בתקופת 'אין-אדם' את חומת העולם שנותרה לא מוגנת, וכמי שהציב 'ארבעת אלפי ספינות על המים'.<sup>2</sup> לאחר זמן הוא הזכיר את צ'רצ'יל כמה פעמים, תמיד מתוך הערכה עצומה, נאמנות לאיש והוקרה אין קץ.<sup>3</sup>

יחסו של אלתרמן לצ'רצ'יל הוא בבחינת פרה-פיגורציה ליחסו לבן-גוריון: שני אלה היו למעשה שני האישים הפוליטיים שאלתרמן אהב והעריך יותר מכל (לצד אישים אחרים כמו ברל כצנלסון למשל), ושביחסו אליהם מעולם לא התגלו סדקים או בקיעים. נאמנותו של אלתרמן היתה מוחלטת גם כשהתנאים ההיסטוריים השתנו, גם מול גלים גדולים של ביקורת ציבורית ואינטלקטואלית. הוא לא שכח את רגעיהם הגדולים של האישים הפוליטיים אותם העריך, וראה עצמו בעל חוב נצחי, הנושא את חובו כדגל מוסרי, כאות שנצרב בנשמה לנצח.

מלבד השירים האישיים שהקדיש לצ'רצ'יל, עשה אלתרמן שימוש רב בפראזות ידועות מתוך נאומו המפורסמים, האיקוניים, של צ'רצ'יל. בשיר 'ואם יהיה צורך – לְכַדְנוּ!':

1 מתוך נאומו של צ'רצ'יל לפני בית הנבחרים הבריטי ב-13.5.1940. Winston S. Churchill, *Never Give In!: The Best of Winston Churchill's Speeches*, Pimlico, London 2003, p. 206.

2 נתן אלתרמן, 'בְּזֶרֶחַ הַיָּרֵחַ', הטור השביעי, א-ו, ג, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1973-2005, עמ' 33.

3 ראו: 'הַמְרָחֵץ בְּבֵית אֹ' "אֲמָא-פְּרִלְמָנֵט" (שם, ד, עמ' 99); 'עַל מְנַהֲגֵי הַהִיסְטוֹרְיָה' (שם, ג, עמ' 96); 'נִסַּח צְרָצְרִיל' (שם, ה, עמ' 127).

4 שם, ד, עמ' 107.

שנכתב בשנת 1945 הוא מצטט באופן ישיר מנאומי הקרב של צ'רצ'יל ומטיח אותם בפני האימפריה הבריטית החוסמת את דרכם של המהגרים היהודים מאירופה אל ארץ ישראל; בשיר 'על כְּנוֹפֵי־הַמְּסִיתִים הַיְהוּדִית'<sup>5</sup> הוא עושה שימוש אירוני בפראזה הידועה מתוך נאומו הראשון של צ'רצ'יל כראש ממשלה (כֶּךְ. הָיָה זֶה בְּשָׁנַת אַרְבָּעִים. בְּלִי מִגֵּן / עֲמֻדָה לֹוֹדוֹן. גְּרַמְנִיָּה הַרִיעָה: הַכִּיתִי! / אִזְ כְּנֹפִיָּה שֶׁל אַנְגְּלִים הַתִּיצְבָּה לְאַרְגֵן / אֵת עֵינַי הַצֵּלַת הַעֲתִיד הַבְּרִיטִי. // הֵה, כְּנֹפִיָּה בְּלִי מִצְפוֹן! / הַקֶּהֱל אֹת־בְּאוֹת / עוֹד זוֹכֵר אֵת אֹתָם הַנְּאוּמִים הַבְּרִבְרִיִים / שֶׁהִבְטִיחוּ לָעַם דָּם, זַעַה וְדָמָה עוֹת, / בְּלִי תְנָאִים סְנִיטְרִיִים אֶלְמִנטָרִיִים!); ובשיר 'הַלִּילוֹת בְּכַנְעָן'<sup>6</sup> הוא מבטיח לקוראיו: 'אַפְרִים הַלִּילוֹת כְּחָרָם, / אֵת פְּנִיָּהֶם הַפְּשוּטִים רָאָה נָא, / כִּי עֲמָךְ יִזְכְּרֶם עוֹד חָרָשׁ / כִּיפִים בְּחִיּוֹ עַד הַנְּהָ'<sup>7</sup>.

אולם השפעתו של צ'רצ'יל על אלתרמן חורגת מהאזכורים הישירים לאיש ולנאומו. דומה שאלתרמן הפנים באיזשהו מקום עמוק את הקוד הצ'רצ'יליאני – שימוש בסטרוקטורה הבסיסית, הפשוטה של המשפט על מנת להעביר מסר של נחישות מוסרית מוחלטת, הנבנה תוך כדי הרקעה אל הזמן המטה-היסטורי – והפעיל אותו באותה קבוצת שירים ייחודית שכתב בשנות הארבעים והחמישים והנכללים תחת מה שאני מכנה המודוס הנבואי האלתרמני.<sup>8</sup>

השיר הנבואי-לאומי האלתרמני הוא פיסת טקסט רוטטת פתוס, מהדהדת, רועמת, המתאפיינת בכך שבכל אחת מרמותיה, רבדיה והפנים השונות שבהן היא מתגלה, היא

5 שם, א, עמ' 78, 16.8.1946.

6 שם, עמ' 136, 13.2.1948. ההדגשות במקור.

7 והשוו: The whole fury and might of the enemy must very soon be turned on us now. 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 and the life of the world may move forward into broad, sunlit uplands. But if we fail, then the whole world, including the United States, including all that we have known and cared for, will sink into the abyss of a new Dark Age [...]. Let us therefore brace ourselves to our duties, and so bear ourselves that, if the British Empire and its Commonwealth last for a thousand years, men will say, 'This was their finest hour'. מתוך נאומו של צ'רצ'יל לפני בית הנבחרים הבריטי ב-18.6.1940. Churchill, *Never Give In!*, p. 229.

8 המודוס הנבואי קרוב מאוד למה שדן לאור מכנה 'שיר המשא' (דן לאור, 'שירי "הטור השביעי" לנתן אלתרמן', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים תשל"ב, עמ' 188-205). לאור הוא הראשון ואולי אף היחיד שהשתמש בשם התואר 'נבואי' כדי לאפיין חלקים משירתו העיתונאית של אלתרמן. הוא עשה זאת בזהירות רבה ובא-ירצון, כמי שנדחף בעל-כורחו להשתמש במונח כבד משמעות, מסוכן אפילו, נפיץ, שהוא היה שמח להימנע ממנו – וזהירות שאינה דרושה לנוכח ההנמקות והדוגמאות שהוא מביא. חלק גדול מהדברים הנאמרים להלן מתבססים, תוך כדי הרחבה ופירוט, על עבודתו של לאור, שקבעה את המסד שעליו חייב להתבסס כל ניתוח ז'אנרי עתידי של שירתו העיתונאית של אלתרמן. גם תיחום גבולותיו של הקורפוס (או תת-הקורפוס) הנבואי – כלומר זיהוי קונקרטי של השירים הנכללים בו – דומה מאוד (אם כי, ככל הנראה, לא זהה לחלוטין) כאן ואצל לאור. עם זאת מקצת המונחים הנוספים שמשתמש בהם לאור כדי לתאר

חותרת אל הנשגב, אל הפשוט, אל האלמנטרי והאלמנטלי, אל המיצוי המזוקק הטהור, אל הצמצום או הרדוקציה האחרונה. בדומה לנאום הקרב הצ'רצ'יליאני, השיר הנבואי האלתרמני מהווה פעולת דיבור (speech act) של חישול לאומי, והוא עתיר בפניות חגיגיות (אפוסטרופות) ובנוסחאות של ציווי, השבעה, נחמה, ברכה, תוכחה, אזרה, זעם וקללה.<sup>9</sup> החתירה אל מיצוי עליון, סופי, ניכרת כאמור בכל רמותיו של הטקסט.

## 1. הרמה הלקסיקלית

בניגוד לטורים השניתיים-סאטיריים, המהווים את עיקר מניינה של שירתו העיתונאית של אלתרמן ומתהדרים בשימוש וירטואוזי חסר תקדים בהיקפו בלעז (אם באמצעות שימוש מסיבי בשמות ובמילים לועזיים ש'אוזרחו' בתוך השפה העברית, אם באמצעות תעתיק [טרנסליטרציה] של מילים זרות לאותיות עבריות ואם באמצעות שימוש בכתוב לועזי המושל בתוך הטקסט העברי), כמו גם במילים, מונחים ומושגים שנוצרו במסגרת ושנושאים את חותמה של העברית המודרנית הצעירה והמתחדשת, הרי שהמודוס הנבואי בשירתו העיתונאית של אלתרמן ניכר בהצטמצמותו, בהתרכזותו, בשיבתו אל הלקסיקה והסגנון המקראיים הקלאסיים. אחד מסימניו הבולטים של המודוס הנבואי בשירתו העיתונאית של אלתרמן יהיה אם כן הימנעות כמעט טוטלית משימוש בלעז. באופן אינסטינקטיבי כמעט, כשאלתרמן פונה אל המודוס הנבואי החגיגי, הוא מפנה את גבו אל להטי השנינה האורבנית העירונית הקלילה ומתרכז ומצמצם ברובד הקדום ביותר, הנשגב ביותר, המהדהד ביותר של השפה. כפסל מוכשר, ורסטילי, המסוגל לעבוד וליצור עם כמה חומרים ויודע לבחור את המדיום המתאים ליצירה שקווי המתאר שלה הולכים ומשתרטים במוחו, כך אלתרמן, ברגישותו הלשונית, חש ויודע שאת הרובד הנבואי בשירתו יש לחצוב מהסלע האחד, המקורי, המחוּספס והנישא, שממנו נחצבה הנבואה המקראית העתיקה.<sup>10</sup>

את הפרסונה שלובש 'האני השר' במסגרת השירה הנבואית האלתרמנית (לאור מתאר פרסונה זו כפרסונה של 'מטיף', 'מבשר' או 'דרשן', ואת שליחותה כ'שליחות דידקטית, המיועדת ל'השמעת לקח') נראים לי קולעים פחות לטיבה של שירה זו מאשר המונח 'נביא' או 'נבואי' (או גם 'חזוני'). כמו כן, לקראת סוף ניתוחו, לאור כמו נרתע מהאיוך הנבואי שהוא עצמו פרש באופן משכנע על 'שיר המשא' האלתרמני. באופן שאינו עולה בקנה אחד עם מה שטען קודם לכן, קובע לאור, בפסקה האחרונה של הפרק המתייחס לעניין זה, שאלתרמן ויתר על 'היומרה המוסרית-רוחנית של הנבואה', כמו גם על סגנונה 'הפיגוראטיבי העשיר', וגרם בכך 'לעוות יסודי של הו'אנר' (שם, עמ' 205. ההדגשות במקור).

9 ראו: שם, עמ' 204.

10 בכך, ולא רק בכך, מתחבר אלתרמן אל המסורת של השיר הנבואי בשירת התחייה העברית המודרנית, מסורת שיסודה ולבה בשירתו של חיים נחמן ביאליק. בניגוד לשירת הזעם האדיר שאין לו תכלה, התסכול הגואה והתוכחה האכזרית של ביאליק, שירתו הנבואית של אלתרמן אינה בבחינת הלקאת העם בשוטים הארסיים והחריפים ביותר שהמשורר יכול לגייס והשקאתו במי קטב

השיבה אל הרובר המקראי ניכרת באופן מובלט בשימוש שעושה אלתרמן במילות יחס מקראיות שיצאו זה כבר משימוש שגור והפכו בעצם נדירותן לסמן של החגיגי, של הגבוה ושל המועצם. הכוונה היא בעיקר למילות היחס 'במו' ו'למו' שהן הנוסחים המקראיים למילות היחס הפרוזאיות 'ב' ו'ל'.<sup>11</sup> למעשה, הימצאותן של מילות היחס המקראיות מסוג 'למו' ו'במו', כמו גם מילת הקישור 'וען' (או 'ביען'),<sup>12</sup> היא אחד הצינינים הנאמנים ביותר של הנוסח הנבואי האלתרמני.

במסגרת השיבה אל הלקסיקה המקראית, הנוף הגאו-פוליטי עובר ביכליזציה. ראשי ממשלות ונשיאים הופכים ל'מושלי גויים', ממלכת ירדן הופכת ל'עמון', סוריה היא 'דמשק' ונעשה שימוש מסיבי בישויות כמו 'ערב' ובכיווני הרוחות המקראיים: צפון, דרום, קדם וים.

לצד השיבה או ההתרכזות בתחומי המילון המקראי ניכרת בלקסיקה של השיר הנבואי האלתרמני מגמה שיטתית של הגבהה. מגמה זו עולה כמובן בקנה אחד עם מגמת ההצטמצמות במילון המקראי. היא פועלת כשאלאתרמן, מתוקף העובדה שהוא עוסק במציאות האקטואלית בת הזמן, אין בררה אלא להשתמש במילה החורגת מתחום המילון המקראי. במקרה כזה, במידה שיעמדו בפניו שתי אופציות לקסיקליות, יעדיף בדרך כלל הטקסט האלתרמני את האופציה הגבוהה יותר. כך למשל הוא יכנה את בריטניה בכינוי 'אלביון' (ראו 'הארמדה שִׁמְחוץ לַחֵק',<sup>13</sup> וכן 'יְהִי עֶרֶב'<sup>14</sup>), שם לטיני עתיק, שמתוקף עתיקותו ונדירותו הוא גם מהדהד ונשגב יותר מהכינויים הפוליטיים 'אנגליה' או 'בריטניה הגדולה'. המילה 'קילומטרים' המבוססת על יחידת המידה המודרנית-עירונית-פונקציונלית אמנם תופיע בשיר 'דְּבַר מִבְּקִיעֵי הַדְּרֹךְ'<sup>15</sup> אבל מיד בצדה תופיע מקבילתה הגבוהה והארכאית 'פרסאות' וכו'.

מרירים כלענה, אלא היא ביסודה שירת נחמה, שירה של הזדהות אדירה עם העם הנענה והנאנק ועם מאבקו לעצמאות וריבונות. על המודוס הנבואי בשירה העברית המודרנית ראו: Dan Miron, *H. N. Bialik and the Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, Syracuse, New York 2000. מירון טוען שאלתרמן, בניגוד לאורי צבי גרינברג למשל, ניזר לחלוטין מהמודוס הנבואי בשירתו. טענת מאמר זה היא שאלתרמן אמנם היה זהיר ואף חשדני במגעיו עם מוקף הלהט, הפתוס והגרנדיוזיות של הרטוריקה הנבואית, אבל שהוא לא נרתע, כשהזמן לדעתו קרא לכך, מלעשות בו שימוש ואף שימוש משמעותי ביותר.

11 ראו למשל בשירים 'אָזְרָה מְדִינַת יִשְׂרָאֵל – דָּוָד בֶּן-גּוֹרִיּוֹן' (ניאמר: צְלִמָּהּ הוּא צְלָמוּ שֶׁל כָּל אִישׁ בְּתוֹכָהּ [...]) ובהיות האדם מעצב דמות-עצמו הוא יוצר את דמותו במו יד, הטור השביעי, א, עמ' 451), 'הארמדה שִׁמְחוץ לַחֵק' (ויכבר הורה הנסיון למו-יעינים', שם, ג, עמ' 154), 'שחרור קפריסין' (פה הפכה חרפתו של הפלא / למו חרב ביד החרות', שם, א, עמ' 109) ו'בפתחו של יום' (ויביום קומי קרעתן גבולי למו / שבעה קרעים בידי המלחמה', שם, ב, עמ' 29).

12 ראו: 'בחדש האביב' (וזה אות לך: ביען נקצרת כמגל / לרגליו, וידיך פרושות כאל אשר', שם, ב, עמ' 46) וכן: 'יְהִי עֶרֶב' ('הכלל כמאז... אך שונה כה הכל... / יען רוח גדולה חלפה', שם, ד, עמ' 207).

13 שם, ד, עמ' 53.

14 שם, ד, עמ' 207.

15 שם, א, עמ' 142.

לעתים תופיע ההגבהה בכתיב, ו'סכין' הביתי, השגרתי והיום-יומי יהפוך ל'שכין' המקראי, הדרמתי ונוסף הדם כביכול: 'או שִׁכִּין תִּתְקַע בְּגֵרוֹנָה, / או חַיִּים הִיא תוֹשֵׁב לִיְדִינִי!'<sup>16</sup>

## 2. רמת הפיגורות התחביריות

המודוס הנבואי האלתרמני מתאפיין בשימוש במספר פיגורות תחביריות קלאסיות שיש להן כמרומה איזושהו קשר אורגני עם העמדה האפית־הרואית. מדובר בעיקר באַנְפֹּרָה<sup>17</sup> ובגְּמִינְצִיָּה<sup>18</sup> – שתי פיגורות המייצרות באורח פרימיטיבי כמעט פתוס – ובמידה מעט פחותה יותר בליטוטס. בשיר 'פֶּסֶחַ שֶׁל גְּלִיּוֹת',<sup>19</sup> אחד הגילויים המלאים הראשונים של המודוס הנבואי בשירתו העיתונאית של אלתרמן, אנו מוצאים בית כמו:

לֵיל סִפְרָד וּמְזֻמּוֹת הַנְּזִירִים בְּתָאֵם,  
לֵיל יָרֵחַ יָקָר וּדְמָמָה צוֹלֵלֶת,  
לֵיל הַקֶּדֶשׁ וְלֵיל עֲלִילוֹת הַדָּם  
וְלֵיל שִׁפְפָּח־חַמְתָּהּ וּמְלֶאכֶה בְּדֶלֶת.

ולקראת סוף השיר שתי הופעות של הגמינציו:

יַעַן חַג מְלִבְכוֹת! יַעַן חַג! יַעַן חַג!

וכן:

נְחֻמָּה, נְחֻמָּה עוֹד הַבַּת תַּחֲזֶה!

השיר 'וְאֵם יִהְיֶה צֶרֶף – לְבָדְנוּ'<sup>20</sup> מבוסס כולו על התבנית האנפורית (שאמנם אינה חוזרת בכל הבתים אבל יוצרת בעצם חלוקה משולשת של השיר לשלוש חטיבות, לא שוות בגודלן) של פנייה זהה ובסופה ציווי משתנה: 'הָעַם הָאֲנִגְלִי הָעֵטוֹר נִצְחוֹן – / זְכֹר!'; 'הָעַם הָאֲנִגְלִי הָעֵטוֹר נִצְחוֹן / הַבַּט!'; 'הָעַם הָאֲנִגְלִי הָעֵטוֹר נִצְחוֹן – / בְּרַכְנוּ לְקָרֵב אַחֲרוֹן!'. בשני הבתים הראשונים משולבת בתוך המערכת האנפורית הזאת תבנית אנפורית נוספת המבוססת על הפועל 'התיצבת' ועל תיאור נלווה משתנה: 'הַתִּיצְבֵת בְּדָד אֵלַי קִיר אַחֲרוֹן'; 'הַתִּיצְבֵת בְּלֶהֱב, הַדּוּק אֲגֵרוּפִים'.

16 'תְּקוֹת יִשְׂרָאֵל', שם, ד, עמ' 198. על משקל 'וְשִׁמְתָּ שִׁכִּין בְּלֶעֶף' (משלי כג ב). וראו גם הכתיב 'שִׁיד' (סיד): 'וַיֵּאמֶר: הַנְּחִיתִי כְּלִים וְאָרֶד מִן הַפְּגוּם הָרָם / לִהְיוֹת לָךְ אֲנִי עֲצָמִי לְשִׁיד וְלִבְנֵה' ('אֲזוּרַח מְדִינַת יִשְׂרָאֵל – דָּוִד בֶּן-גּוּרִיּוֹן', שם, א, עמ' 450), כדוגמת: 'וְהָיוּ עֲמִים מְשֻׁרְפוֹת שִׁיד, קוֹצִים כְּסוּחִים בְּאֵשׁ יִצְתוּ', ישעיהו, לג יב.

17 אמצעי ספרותי המאופיין בחזרה על מילה או כמה מילים בתחילת כמה שורות או בתים רצופים.

18 חזרה צמודה על מילה או על צירוף מילים.

19 שם, ד, עמ' 18.

20 שם, ד, עמ' 107.

המודוס הנבואי בשירתו העיתונאית-ציבורית של נתן אלתרמן

הבית הפותח של השיר 'הַאֲרַמְדָה שֶׁמְחוּץ לַחֵק'<sup>21</sup> בנוי מארבעה טורים הגיגיים, רועמים (כל אחד מהם מסתיים בסימן קריאה) העונים על אותה תבנית דקדוקית – ציווי ומושא עקיף (כלומר יש כאן מעין אנפורה דקדוקית). שני הטורים הראשונים ושני הטורים האחרונים, כל אחד, הם גם אנפורות במובן השגרתי יותר ופותחים באותן מילים:

הֲרַעֲיֵמִי זִמְרָה לְאֲרַמְדָה, אֲלֵבִיּוֹן!  
הֲרַעֲיֵמִי זִמְרָה לְפִצְעָה וְלֹא-נִכְנַעַת!  
הַשְׁתַּחֲוֵי לָהּ, לְמַכַּת הַצִּמְאוֹן!  
הַשְׁתַּחֲוֵי לְמוֹזְהָמָה וְלְנוֹגְהָת!<sup>22</sup>

את הליטוטס האפי נוכל למצוא בשירים 'מִלְחַמַת הָעָם', הפותח בליטוטס חגיגי מהדהד ('לא יֵאוּשׁ עַל פְּנֵינוּ צֶלוֹ הַפִּיל. / לֹא בְמַרְי אֵין-אוֹנִים נֶאֱבַל וְנִקְב. / לֹא! בְּזוֹ הַשְּׁעָה, שְׁעַת גְּדֹל וְחֵיל, / בְּגִרְוֹנוֹת חֲנוּקִים / נִקְרָא נָא: טוֹב!'),<sup>23</sup> 'בְּחֹדֶשׁ הָאֲבִיב' ('וְעֵבֶר לֹא מְלֹאָךְ לְרֵאוֹתָהּ פָּנִים / וְעֵבֶר לֹא שָׂרָף בְּמִשְׁק כְּנָפִים, / כִּי אָמַר אֵל בּוֹרְאֵ-לְאֵמִים: אֲנִי, / אֲנִי אֶעֱבֹר עֲלֶיךָ'),<sup>24</sup> 'אוֹרֵי אֵילָן' ('לֹא לְמוֹת נִכְנַע הוּא. כִּי לֹא. כִּי גִבֹר / עַל חֵיוֹ שְׁאֵהָב אֶהְבֶּם').<sup>25</sup> ו'מִסְכִּיב לְמִדּוּרָה' ('לֹא תִקַּע לְפָנֵיהֶם הַשּׁוֹפָר, / לֹא לְטֹף קֹדְקֹדֶם בְּלֵיל-חֶרֶף. / לֹא. בְּשָׁנֵי שְׁרוּוֹלִים הַקְּשׁוּרִים לְצוּאָר / רַק הַסּוֹדֵר חֲבָקֶם מְעֶרֶף').<sup>26</sup> שימוש מזהיר, חסכוני ואפקטיבי באנפורה, בגמינציו ובליטוטס נמצא בשיר 'עַל הַסֵּף' שיצוטט בהמשך.

### 3. הרמה האונטולוגית או רמת העולם המעוצב בטקסט

ככלל, העולם המופיע בשיר הנבואי האלתרמני הוא עולם רומנטי מובהק ש'הדמויות' המאכלסות אותו הן ישויות מוכללות, גדולות, מופשטות, סימבוליות ומיתולוגיות שעברו

21 שם, ג, עמ' 153.

22 מלבד האנפורה אפשר למצוא בשירתו הנבואית של אלתרמן את הפיגורה-האחות – האפיפורה. שני בתיו הראשונים של השיר 'דָּבַר מִבְּקִיעֵי הַדְּרֵךְ' (שם, א, עמ' 142) מסתיימים באותה שורה מתריסה, גאה: 'אֲבָל עֲבָרְנוּ אֶת הַדְּרֵךְ!'. שני הבתים האחרונים מסתיימים בשורה שהיא וריאציה על השורה המסיימת של שני הבתים הראשונים: 'שָׁכַן עֲבָרוּ הֵם אֶת הַדְּרֵךְ' (בית ג); 'וּמַעַתָּה פְּתוּחָה הֵךְ רֵךְ' (בית ד). השיר סורג את בתיו על חוט האפיפורה, שחזרתה העקשנית על המילה 'דרך' מקנה לה איכות מאנטית, מעין לחש כישופי. כמו כן אפשר למצוא בשירה זו וריאציה על הפיגורה הידועה בשם רה-דרופליקציו, כלומר פתיחת יחידה טקסטואלית במילה או בפראזה המסיימת את היחידה הקודמת: נִיְהִי עֵרֶב. וְשׁוֹב כְּמַתְמוּל / עֵין יָרַח עֲמֻדָה צוֹפָה, / וְחִכְתָּה אֲלֵבִיּוֹן בְּלִי קוֹל, / וְעֵרֶב סְכִינָה שְׁלֶפָה... / וְהַכֵּל כְּמֵאָז... אֵךְ שׁוֹנָה כֹּה הַכֵּל... / יַעֲזֵן רוּחַ גְּדוֹלָה חֲלֶפָה. // יַעֲזֵן רוּחַ חֲחַג הַנוֹרָא / הַכְּתָה בְּיְהוּדִים כְּבָם ('וידי ערב', שם, ד, עמ' 207).

23 שם, ד, עמ' 128. ההדגשה במקור.

24 שם, ב, עמ' 45. ההדגשה במקור.

25 שם, עמ' 18. ההדגשה במקור.

26 שם, א, עמ' 309.

כביכול תהליך של זיקוק ותמצות לכדי אובייקטים יחידאיים. באופן מעט יותר ספציפי אפשר לומר שה'עולם' של השיר הנבואי האלתרמני הוא עולמה של הרומנסה הלאומית. הגיבורה המובהקת של עולם זה היא הישות הלאומית, המופיעה בשירים בכינויים שונים (העם, השבט, האומה, המדינה, ישראל)<sup>27</sup> ובלבושים שונים (כך למשל בשיר 'נַעֲרָה עֲבָרִיָּה'<sup>28</sup> מופיע העם כאב זקן; בדרך כלל תופיע הישות הלאומית בדמות נקבה). לעתים אפשר להבחין בתוך הישות הזאת בקו חייץ היסטורי המבדיל מצד אחד בין העם העתיק ההיסטורי ובין מדינת ישראל הריבונית שהיא ההתגלמות הפוליטית המודרנית של העם, מעין גלגול חדש שלו, נצר ירוק ורענן הצומח ומלבלב מתוך הגזע הישן, הסדוק והכרות, ששורשיו יורדים ומחלחים לעמקי העבר (האבחנה בולטת למשל בשיר 'לְבָקֵר פְּלִיֶּשָׁה': 'כִּי הָעָם הָעֵתִיק שְׁעָלְיוֹ הָיָא [מדינת ישראל, ג"נ] רֹפֶפֶת / לֹא יִתְנַנֵּה לְפָל לְרַגְלָיו נוֹטְפָה־דָם. / לְמוֹל חֶרֶב שְׂכִירֵי־בֵת־עֶרֶב הַנְּשַׁלְּפֵת / כָּל דְּוֹרוֹת יִשְׂרָאֵל יִשְׁלְפוּ מִנְּדָנָם').<sup>29</sup> לעתים אחרות האבחנה הזאת אינה מתקיימת, וקו החייץ מיטשטש. הישות הלאומית היא כאמור גיבורתו המרכזית של השיר הנבואי האלתרמני. לעתים היא מופיעה כנושא השיר, כאחד האובייקטים או הסובייקטים בעולמו,<sup>30</sup> לעתים היא מופיעה כנמענת של המסר השירי הנבואי<sup>31</sup> ולעתים היא מופיעה כדוברת.<sup>32</sup> נוסף על כך מאוכלס עולמו של השיר הנבואי האלתרמני בישים מסורתיים, פולקלוריסטיים, שאפשר להגדירם כחלק מהפמליה (entourage) של הישות הלאומית. כך למשל מופיעות בשירים הישויות המיתולוגיות של האל, השכינה, המערכת האנגלית (הפרפרנליה המיתולוגית של המלאכים והשרפים), דמותו הפולקלוריסטית של אליהו הנביא. בשיר אחד, שההתאמצות החגיגית ניכרת בו במיוחד, מופיע האל כדובר: מתוך המכונה השירית שהמחבר מפעיל בוקע האל וכובש את הבמה על מנת לשאת את המונולוג האולטרה-חגיגי שלו.<sup>33</sup> במקרים אחרים מופיעות ישויות שהן מעין האצלות, או חלקים, או אספקטים של הישות הלאומית, כמו 'תקות ישראל', 'עצמאות היהודים', 'רצונו העוֹר של העם', או 'הדור'. ציוני דרך בהיסטוריה הלאומית, מקצתם כאלה שעברו כבר

27 ראו: לאור, 'שירי "הטור השביעי"', עמ' 199.

28 הטור השביעי, ד, עמ' 27.

29 שם, א, עמ' 141.

30 ראו, בין השאר, את השירים 'פֶּסַח שֶׁל גְּלִיּוֹת' (שם, ד, עמ' 18), 'נַעֲרָה עֲבָרִיָּה' (שם, ד, עמ' 27), 'יְהִי עֶרֶב' (שם, ד, עמ' 207), 'מִגֵּשׁ הַכֶּסֶף' (שם, א, עמ' 154-155), 'לִילֹוֹ שֶׁל אֱלִיהוֹ הַנְּבִיא' (שם, עמ' 137-139), 'מִסְבִּיב לְמְדוּרָה' (שם, עמ' 309-310). וראו גם: לאור, 'שירי "הטור השביעי"', עמ' 199-200.

31 דְּבַר מְבִקְעֵי הַדֶּרֶךְ' (הטור השביעי, א, עמ' 142-143), 'שְׁהָרוּר קִפְרִיסִין' (שם, עמ' 107-110), 'אַחֲרֵי חֵתִימַת הַסֶּפֶסֶף־הַשְּׁלוֹמִים' (שם עמ' 229-232), 'סוֹאֵץ וְהַתְּמוּרָה בְּנוֹף' (שם, ה, עמ' 167). וראו: לאור, 'שירי "הטור השביעי"', עמ' 197-200.

32 'אַזְרַח מְדִינַת יִשְׂרָאֵל – דְּוֹד בְּנִגְוִיָּו' (הטור השביעי, א, עמ' 450-451), 'בְּפֶתַחֹו שֶׁל יוֹם' (שם, ב, עמ' 29).

33 ראו בשיר 'בְּחֻדֵשׁ הָאָבִיב' (שם, ב, עמ' 44).



קודיפיקציה ומיתולוגיזציה, קמים לתחייה כביכול בעולמו של השיר הנבואי האלתרמני ונהיים לאובייקטים, לסוכנים (agents) בעולם זה: השבת השחורה (29.6.1946) – יום שבו ניסו הבריטים לשבור את 'תנועת המרי העברי' באמצעות סגירת גבולות הארץ, ניתוק הקשר הטלפוני, הטלת עוצר על מרבית היישובים היהודיים, השתלטות על בית הסוכנות היהודית, חיפושים נרחבים בתל אביב ובמשקים החקלאיים ומעצר של כ-3,000 איש, בהם מרבית חברי הנהלת הסוכנות) מתייצבת כפיתיה דלפית הצופה אל מרחקי מרחקים כש'לרגליה ה'ישוב – כמו גור';<sup>34</sup> ו'שמונת' השנים שחלפו בין מלחמת 1948 ומלחמת סיני יקומו כאחת מן הקרקע כמפלצת קדמונית לגונן בכנפיהן על האומה הישראלית ולהכרית את אויביה.<sup>35</sup> לעתים, על מנת לספק לו סמכות עליונה ותוקף עליון, אובייקטיבי כביכול, נזקק השיר האלתרמני לישויות מופשטות עצומות ממדים, אוניברסליות, כמו 'דברי הימים', כלומר ההיסטוריה האנושית כולה, על מקריה ותהפוכותיה.<sup>36</sup> גם כשהטקסט האלתרמני מאזכר ישים ספציפיים יותר, יהיו הללו ישים ייצוגיים סימבוליים, נעדרי תווים אישיים, קווים מייחדים, איזה תו היכר אידיוסניקרטי, איזה חספוס מציאותי אותנטי.

מול הגיבורה המרכזית של העולם השירי הנבואי האלתרמני ניצבים גיבורי הנגד, אויבי העם ומבקשי רעתו. אלו הן ישויות מוכללות ומופשטות לא פחות מן הישות הלאומית, והן נעות באותן ספרות אונטולוגיות. השיר הנבואי האלתרמני מתייחס אל ישויות אלה, דן אותן ברותחין, סונט בהן, מוכיח אותן, מתריע, מאיים או פונה אליהן חגיגית בפניות מפניות שונות. מדובר באותן ישויות ביבליות או גבוהות שהוזכרו בהקשר של הרמה הלקסיקלית: אלביון, מצרים, עמון, דמשק ובהכללה ערב. אלתרמן יימנע מדיבור על ועדות, על פקידים או על חוקים, אלא ימהר להמריא מהמציאות האפרפרה והיגעעה אל הספרות של הקונסטרוקטים המטפיזיים המטה-היסטוריים. כשהרפרור יהיה ספציפי יותר יופיעו ישויות ארכאיות ייצוגיות כמו ביי ('לקראת נשק-ארצות-הברית / אישוניו של הַבִּי דְלוֹקִים')<sup>37</sup> ופחה ('נכונים מפקדיה! / שכיריה הוכנו! / משאת-לב פחותיה: ספין-בְּחָה / לְמִדֵּינַת הַיְהוּדִים').<sup>38</sup>

הישויות הרומנסיות-לאומיות החגיגיות הללו נעות או ניצבות על במת העולם השירי האלתרמני, נושאות דברן בלהט ומנופפות כלי נשק עתיקים. האביזורים המאכלסים את עולמו של השיר הנבואי האלתרמני (כמו גם את המטפורות הקונקרטיות שנועדו להמחישו) הם אביזורים סמליים טעונים ומזוקקים, אביזורים הקשורים לטקסים היסודיים ולצרכים האנושיים הבסיסיים מאז שחר ההיסטוריה ושהפכו מאז לארכיטיפים יוגיאניים קולקטיביים. בהם אפשר למצוא:

34 'בְּעֶשְׂרִים וְתֵשְׁעָה בְּיוֹנִי' (שם, ג, עמ' 323).

35 'בְּפִתְחוֹ שֶׁל יוֹם' (שם, ב, עמ' 29).

36 'נִעְרָה, בְּךָ דְבַר־הַיָּמִים מְבִיטִים, / לְזִכְרְךָ וְלִשְׁמֹרֶת אֶת מְרִאֲדָ' (נִעְרָה עֲבָרְיָה, שם, ד, עמ' 27).

37 'סוֹאֵץ וְהַתְּמוּרָה בְּנוֹךְ', שם, ה, עמ' 167.

38 'לְבַקֵּר פְּלִישָׁה', שם, א, עמ' 140.

1. פריטי לבוש קדמוניים מקראיים: אזור ואדרת, כותנות בר.
2. אביזרים של פולחן, כפרה וקרבתן: בגדי צחור לבנים, ארון עץ, מזבח, יין ונרות, מגש כסף, שופר, ערש צחורה, דגל, כד מים ולחם.
3. אביזרים בסיסיים של חיתוך, עריפה, ביתוק, שליטה, קרב ואדנות: חרב, סכין, גרדום, שוט, קלע, חץ.
4. כלים חקלאיים בסיסיים: מורג, מגל.
5. כלים מוזיקליים אמבלמטיים: נבל.
6. כלים בסיסיים של הלהטה, ריקוע וחיטול אלים של מתכות: סדן, כור, פטיש, אש (אור).
7. החומרים הבסיסיים המרכיבים את התרבות החומרית האנושית: ברזל, פלדה (או פלד), בדיל, עופרת, זהב, חרס, שיד, חומר ולבנה, לוחות אבן שעליהם נכתבת ההיסטוריה.
8. אביזרים בסיסיים של נעילה, סיגור ומצור: שער, בריח, סד, כבלים, רשת, תיל, שלשלת, סוללה.
9. סמלים מיתולוגיים של סטיגמטה, הטבעת חותם: תג על המצח, צלקת אש ודם, עיגול של אש.
10. בעלי כנף מיתולוגיים: עורב ועיט, יונה ופרס.

#### 4. הרמה המרחבית

המרחב שבו מתרחשת הפעולה או המהווה רקע לדברים וחלל התהודה שלהם הוא מרחב אלמנטלי, מרחב הנבנה מיסודות פשוטים, ראשוניים, קדם-מדעיים וקדם-רציונליים, המשקפים את האבחנות המרחביות הבסיסיות ביותר. זהו מרחב הנשען על טופוגרפיה בסיסית של ארץ וים, הר ומישור, גיא ורכסים, וגאוגרפיה אלמנטרית של ערים ודרכים, מדבר וארץ נושבת, נגב וכרמל, תל ופרח, בתים מטים לנפול ופרוצי גג, בקתות (המרחב המיתי של העיירה המועלה באוב), כפרים, שווקים, כיכרות, שדות, ניר, קמה, חולות. זהו מרחב מיתי שמעליו מתנשאים רקיעים מאירים, נוגה ומאדים, כוכבים אין-ספור ואור חמה – הנוכחיות הפלנטריות העתיקות המלוות את העולם משחר קדמותו. זהו מרחב נחוש שבו הרוח שורקת קרועה לאחר שנבעלה/נאנסה על ידי היסוד האנושי-צבאי החודר והכובש<sup>39</sup> ושבו הירח בוער כדמעה אדירה של זהב ושל חג,<sup>40</sup> מרחב המואר בתאורה הדרמתית של זהב ושל אש, של שמים מואדמים ושל ליל צלמוות סהור.

39 'בְּאֶרֶץ סִינַי', שם, עמ' 152.

40 'לילו של אליהו הנביא', שם, עמ' 137.

## 5. הרמה הטמפורלית

השיר הנבואי האלתרמני נמסר מעמדה נישאת המאפשרת לדובר להקיף במבטו את ההיסטוריה הלאומית כולה ולראותה כמהלך התפתחותי קוהרנטי, עצום בממדיו. הדובר מזהה את קווי ההתפתחות במהלך ההיסטורי הזה, מאתר את הטרגיות והגדולה המאפיינים אותם ורוחם את האנרגיה והעצמה הטמונים בהם לצרכיו הרטוריים. החתירה לעבר מאגרי הזיכרון העמוקים ביותר, השורשיים ביותר, המכוננים של האומה סוחפת את אלתרמן לעמדה א-היסטורית שמשמעותה היסטוריוזציה של המיתוס (או, בפרספקטיבה הפוכה, מיתיוזציה של ההיסטוריה). המיתוס הדתי מנוכס על ידי אלתרמן, מולבש מדים כביכול ומגויס אל המערכה הלאומית החילונית. כך למשל מעמד הר סיני, המעמד המכונן של הדת/האומה היהודית, מנוכס על ידי אלתרמן על מנת להצדיק את פלישת צה"ל אל תוך מצרים במלחמת 1948 ואת מערכת סיני בשנת 1956; ודמותו הפולקלוריסטית של אליהו הנביא מגויסת על ידיו על מנת להעטות מעטה של הילה חגיגית, נשגבת ורגשנית על ליל סדר ביחידה צבאית, ובהשאלה על כל התבנית הלאומית-חילונית-צבאית אליה נוצק הפלג הצינוני-ישראלי ביהדות המודרנית. תפיסת הזמן של השיר הנבואי האלתרמני היא אם כן תפיסה א-היסטורית, סינכרונית ומיתית המאפשרת לדובר לרכז תחת ידו את כל המשאבים הרוחניים שנצברו על ידי האומה.

יותר אולי מכל אספקט אחר, הנבואיות של השיר הנבואי האלתרמני באה לידי ביטוי ביכולתו לחדור אל מעבר למעבה הזמן, להסיר את הלוט כביכול מעל מסתרי העתיד ולהביט אל מראה פני המציאות המסתתרת מאחוריו. 'לא סימן לו נאות מרחוק', אומר אלתרמן על השלום הנכסף בין בני שם, 'נעלם הוא. אין שביל וְשַׁעַל. / אֶבֶל הוּא הַחֲרוֹת כְּמוֹ חֶק / לְעֵין פֶּל וְכִמּוֹ גֶזֶר עַל שַׁעַר';<sup>41</sup> דְּבוֹת יִרְאָה הַקָּרֵב, אֶךְ לֹא יִרְאָה / אֵת הָאֵמָה הַזֹּאת עַל גְּחוּנָהּ!'; הוא מזהיר את אויביו בשיר אחר,<sup>42</sup> ומנבא ש'אֵת לְבוֹ שֶׁל הַפָּרֶס (מדינות ערב) תִּרְשַׁשׁ הַיּוֹנָה (האומה הישראלית הרכה) הַנוֹלָדֶת הַיּוֹם!'.<sup>43</sup> חציית המסך האטים המסתיר את העתיד מעיני הבשר היא אקט שחוזר שוב ושוב בשיר הנבואי האלתרמני.

אלתרמן אם כן לא רק צולל אל באר הזמן העמוקה עד שרגליו נוגעות בקרקעיתה הלאומית המיתית (מעמד הר סיני), אלא שהוא גם ממריא לגבהים על-אנושיים, גובהי עיט, מה שמאפשר לו הסתכלות אל מרחבי הזמן של העתיד. היכולת לחדור במבט אל העתיד היא, כמובן, אחת היכולות המהותיות ביותר של הנבואה, אם לא המהותית ביותר. הדובר בשיר האלתרמני (כאמור הוא יכול להיות האומה, או נציג שלה, או האל עצמו) ניחן בראייה על-טבעית (clairvoyance), ניצב בנקודת ראות שמעל הזמן המאפשרת לו לראות כביכול את ההיסטוריה כולה נפרשת מן העבר הקדום אל מרחבי העתיד. כושר הראייה העל-זמני אינו אלא הקרנה של הפתוס המוסרי שהמשורר מפנים אותו בכל עצמו,

41 'שְׁלוֹם בְּנֵי שָׁם', שם, ב, עמ' 12. ההדגשה במקור.

42 'בְּפִתְחוֹ שֶׁל יוֹם', שם, ב, עמ' 32.

43 'לְבַקֵּר פְּלִישָׁה', שם, א, עמ' 140.

של נחישות מוסרית לווהת, הממוססת את מסך העתיד ולמעשה מתיכה את מחסומי המגבלות האפיסטמולוגיות האנושיות, הכולאות אותנו בתוך המבוך האפל והבלתי נהיר של ההיסטוריה, ופורצת אל המטה-היסטוריה.<sup>44</sup>

בין העבר לעתיד מופיע ההווה. ההווה המוצג בשיר הנבואי האלתרמני הוא הווה קריטי, משברי. התהליך המתואר בשיר הנבואי האלתרמני הוא תהליך קטקליזמי של שבר היסטורי, של זעזוע אדיר, של מעבר מעידן לעידן, של היבקעות נצר חדש, ירוק, רענן, מלא תקווה וחיים, מתוך האד והחרבות של עולם שנהפך על פיו. המטפורה המרכזית אם כן שמשרתת את עיצוב ההווה הזו היא המטפורה של 'הסף' (או לעתים 'השער'). המטפורה הזאת חוזרת רבות בשיר הנבואי האלתרמני ('הם ראוה, נערה, וקעו אות-ליל, / כי הסף שעליו את נופלת / הוא אחד הספים של תולדות ישראל, / סף המות וסף התוחלת';<sup>45</sup> וכן 'אשרי ד ור שנפשו בכף, / והאיש הנופל בו כרות — / גופו נהפך לסף / אל היום הנושא חרות'<sup>46</sup>). השיר הנבואי המהדהד ביותר של אלתרמן נקרא 'על הסף'<sup>47</sup> (פורסם ב-10.10.1947). זהו שיר שמרכז את כל פלטת האמצעים העומדת לשירותו של השיר הנבואי האלתרמני לכדי מגבש רטורי, צלילי וריתמי מרוכז כיהלום, הרוטט כולו ברטט של שיכרון לאומי אקסטימי:

#### על הסף

#### בימי המאבק באו"ם על ההחלטה המדינית

מחשרת השמועות, מעמעום הרעמים,  
מעצרת עמים, מצעקה על ימים,  
מכרזות הפנוי האנגלי הנשקל,  
מנבואות ליום-תהו באפס ממשל,  
מרמזי המזרח המאותת איומיו,  
מצלצול כבלי-עם בקצוי מערב,  
מחזיו ומאפל — טורפי החושים,  
מספקות נושנים ופחדים חדשים,  
מכל אלה גם יחד, דרוך וחתור,  
בעקשות עורז, בלי הסוג וחרזר,  
בלי עמוד, בין ליל-נגה וליל-מאדים  
מבקיעה,  
מבקיעה,  
עצמאות היהודים!

44 ראו: לאור, 'שירי "הטור השביעי"', עמ' 191-193.

45 'נערה עבריה', הטור השביעי, ד, עמ' 27.

46 'מלחמת העם', שם, ד, עמ' 128.

47 שם, א, עמ' 125.

לו יחוש זאת העם עד קצוי התפוצות!  
לו יקום גלוי-עינים,  
סומר, צופן סוד!  
זהו ליל שבועות בתוך תהו-ימיו!  
זהו לילה שבו יקרעו לו שמיו!  
יקרעו מול ידיו השלוחות לקרעם...  
ואחת נפתחים השמים על עם.

לא נלא, אין זה שיר על תשועה-כמו-נס  
שתפל ממרום או מועד-על-כס,  
לא, כי דרך ימי נפתולים ומסה  
על שכמנו אותה עוד בפרך נשא...  
אך קובע הרגע הזה הסומא,  
בו פונות העינים אל שמי האמה,  
ורצונו, רצונו העור של העם,  
מתקמר, מתנשא, ומבקיע וקם,  
קם אחד ויחירי, יחיד חפץ וקו,  
וגלוי לעצמו,  
וגלוי ליריביו!  
והופך לגורל שגלחץ אל קירו  
ונשרו וכוחיו ונותר עקרו!

זה היסוד והתנאי! לא בכל יממה  
נקרעים השמים על ראש האמה.  
ואבוי לו לעם המביט בם ישן  
ואשריו אם נתפס בם בזרוע וישן!  
כי אזי  
כל מפריע – גם הוא כעוזר!

ואזי  
כל גוזר – לטובה הוא גוזר!  
רק נכון ונזכר! כי דרוך וחתור,  
בעקשות ערוון, בלי הסוג וחזור,  
בלי עמד, באור-נגה ואור מאדים,  
בפתחינו עולה  
עצמאות היהודים!<sup>48</sup>

48 ראו ניתוח רטורי של השיר אצל לאור, 'שירי "הטור השביעי"', עמ' 200-202. ניתוחו של לאור, העושה שימוש במונחים אחרים מאלה הנקטים במאמר זה (אין הוא מזכיר למשל את האנאפורה

מעמקי האופל של השואה, מעמקי הכאב וההלם, כשהפראזות הברזיליות עתירות ההשראה של צ'רצ'יל מהדהדות בראשו, צומח השיר הנבואי האלתרמני. זהו שיר כאב, זהו שיר נחמה, זהו שיר אקסטזה, זהו שיר מלחמה. זהו שיר קצה. זהו שיר סף הרוטט בתנודות החריפות, בנופים הדרמטיים, בענני האש והשחור של יום אחרית ובזעקות צירי לידה ודם שפיר ושליה. 'יש', אומר אלטרמן בשיר מאוחר יחסית, 'נושאים תוכעי דבר-אש ודבר גפרית ודמע'.<sup>49</sup> זהו משפט מסגיר. אלטרמן סולד בכל ישותו מהעמדה הגרנדוזמנית של המשורר העוטה על עצמו את גלימת הנביא ומשוכנע שכל מילה היוצאת מפיו טבועה בחותם ההשראה האלוהית. בחלק הארי של שירתו העיתונאית-פוליטית היה אלטרמן אמון על האירוניה, הסאטירה, הספקנות, הסרקזם וההומור ההיתולי הקל. אלא שאל מול נושאים מסוימים נהדפו אלה אחור לבלי הותר שריד. הבמה פונתה כליל למודוס אחר, לטונליות אחרת, קודרת, נשגבת, חוגגת, אקסטטית. ברחוב, בבית, בבית הקפה קלט אלטרמן את האותות. כמצבר רב כוח הוא עיבד אותם בתוכו ויצר טורי שיר שבתוכם נכלאה אנרגיה אדירה. כשהאנרגיה הזאת הגיעה לעיני הקוראים, או יותר נכון לנפשותיהם, נוצר חשמל. זהו החשמל שהפך את האיש אלטרמן, ביסודו של דבר איש מסוגר ואפל, שבתוכו מבעבע עולם רגשי מסובך, סוער ואלים, למשורר האהוב של התקופה. זהו החשמל שהפך אותו למשורר לאומי.

והגמינציו), הוא ניתוח רגיש, הקשוב לאלמנטים הצליליים והריתמיים הדקים ביותר השותפים במלאכת המרכבה של השיר, כמו למשל החריזה הצמודה הננקטת בו (בניגוד לחריזה מסורגת), הפיצול הצורלי הנוהג בטוריו (דהיינו הפאזזה המופיעה באמצעו של טור שירי) ומידת החפיפה הגבוהה המתקיימת בו (במיוחד בבית הראשון) בין גבולות היחידה הלקסיקלית (המילה או שתי מילים צמודות) ובין גבולות היחידה המטרית (הרגל המשקלית), מה שיוצר אפקט מוזיקלי גווילי, חותך, דרמטי, מסיבי מאוד ומדהד.

49 'הפילהרמוניה והתרבות', הטור השביעי, ג, עמ' 392.