



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

06 גיליון
2016 סתיו

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
רכזי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך
עריכת טקסט דינה הורביץ

עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב

על העטיפה: חבורת "יהדיו" במרפסת קפה אררט, רחוב בן יהודה 9 בתל־אביב, 1938. מימין לשמאל: יוכבד בת־מרים, לאה גולדברג, אברהם שלונסקי, ליובה גולדברג, ישראל זמורה ומשה ליפשיץ (אוסף פרטי של ליובה גולדברג, מוזיאון ארץ־ישראל; פריט בתערוכה "בתי הקפה של תל־אביב, 1920-1980", המוצגת במבואות מגדל שלום).

ot.kipp@gmail.com

© 2016 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב,

תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

האפשרות של גולדברג ואסכולת שלונסקי-אלתרמן

אורי ש. כהן

בהרצאה ביום עיון לציון שנה למותו של אברהם שלונסקי העמיד דן מירון את "אסכולת שלונסקי-אלתרמן" כמושג יסוד בשירה העברית ובמחקרה.¹ עיקרי הדברים הופיעו בכתב העת עכשיו בסוף 1974 והוקדשו לאבני בֵּהוּ, ספרו של שלונסקי שראה אור ב־1933. בדבריו הציב מירון את הספר במרכז האסכולה, כְּלָב המהלך המשפיע ביותר בשירה העברית וכמפתח להבנת המעבר משירת שנות השלושים אל שירת המדינה ומהשירה העברית לשירה הישראלית.² למאמר של מירון היו השפעות מרחיקות לכת; הוא עיצב את הפרדיגמה של חקר השירה העברית, של ההיסטוריה שלה ושל הקנון העומד במרכזה, והציג תמונה היסטורית ופואטית כוללת ומשכנעת של השירה העברית ושל השינויים שחלו בה בתקופה זו. תיאור זה של המהלך המודרניסטי בשירה העברית חלק על פרשנותו של דב סדן לספר אבני בֵּהוּ.³ לפי מירון, לדור המבקרים הקודם (הלקין, סדן, קורצווייל) אין כלים להבין את דור המדינה, משום שמלכתחילה הוא לא הבין את המהלך המודרניסטי בשירה אלא בזיקה למערכת תרבותית ביאליקאית שאבד תוקפה. ההיסטוריוגרפיה שמציע מירון מעמידה את אלתרמן (ואת שלונסקי כמי שסלל את

- * ברצוני להודות מקרב לב למיכאל גלזמן ולמיכל ארבל, לקוראים האנונימיים על הערותיהם המועילות, ליעל פלוסר ולגדעון טיקוצקי על עזרתם, וכמובן, ובמיוחד, למורי, רבי וידידי דן מירון.
- 1 דן מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה: על הספר 'אבני בוהו' לא. שלונסקי וסביבו", עכשיו, 30-29, 1974, עמ' 63-85. המונח "אסכולת שלונסקי-אלתרמן" היה אז בשימוש עשור לפחות, מאז שיעקב בהט השתמש בו לראשונה, וראו יעקב בהט, "עבריותה של השירה העברית הצעירה", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות, 1965, עמ' 77-81.
- 2 על החשיבות ועל הרב-שכבות של מעבר זה ראו חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, הוצאת ידיעות אחרונות, תל-אביב 1999, עמ' 12-13.
- 3 פולמוס זה סימן גם חילופי דורות בביקורת הספרות, וראו הלל ברזל, שירת ארץ-ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, ספרית פועלים, תל-אביב 2001, עמ' 11-17. על פרשנותו של סדן לספר ראו דב סדן, "עם אבני בוהו", בין דין לחשבון, דביר, תל-אביב 1963, עמ' 41-44.

הדרך) כפסגה אחת, ומולה הפסגה שמנגד, דור המדינה. על פי מירון, ההיסטוריה של השירה העברית היא בלתי נמנעת: אם יש שלונסקי, חייב לבוא אלטרמן; ואם יש אלטרמן, חייב לבוא זך. קווי המתאר להיסטוריוגרפיה זו הם אלה, בקירוב: שלונסקי ובני דורו הביאו לשירה העברית בראשית שנות העשרים את הפואטיקה הפוסט-סימבוליסטית שמקורה באירופה (לעתים פואטיקה זו מכונה "אקספרסיוניזם"); הפואטיקה הפוסט-סימבוליסטית נעשתה בשנות השלושים לניאו-סימבוליסטית, ולגיבושה המלא היא הגיעה באבני בהו:

תרומתו העיקרית של שלונסקי לשירתנו גלומה איפוא בעיצובו של נוסח שירי מיוחד זה, שעל קרקעיתו הוקמו מיבני השירה של מרבית בני חבורת "טורים" ובראש ובראשונה המבנה המפואר של יצירת אלטרמן, שבה הגיע ה"נוסח" השירי הנדון לשיאי גבהיו. יחד עם אלטרמן היקנה שלונסקי את הנוסח לכמה מן המשוררים הבולטים של "דור תש"ח". בכוחו ובזכותו של חידוש נוסח זה קנה לעצמו את מקומו המרכזי הוודאי בתולדות שירתנו.⁴

לדעת מירון, חשיבותו של הנוסח שהציע שלונסקי נעוצה בעיקר בכך שהעניק לאלטרמן את המודל לכוכבים בחוץ והתווה בכך את הדרך שהשירה הישראלית הלכה בה. אלטרמן הוא המוקד האמתי של הטענה הזאת, ובזכות הישגיו מתאפשרת ההעמדה של אבני בהו כראשיתו של המהלך המרכזי של השירה הישראלית. הבנת מהלך זה כרוכה בהבנת האופציה ששלונסקי הציע כנוסח – סגנון, זרם ניאו-סימבוליסטי, או, בפשטות, "אסכולת שלונסקי-אלטרמן". מאפייני הנוסח הזה הם הסדירות הצורנית, הבית המרובע, המשקל הסדור, החריזה המסורגת, והתפיסה הסימבולית והמהותנית של "הדברים הגדולים", העולם וה"אני".⁵ הפרדיגמה שהציע מירון זכתה להשפעה רבה והגדירה את המרכז הספרותי ואת מה שראוי להיחקר במסגרת חקר הספרות.⁶ דוגמאות מובהקות לכך אפשר למצוא בביוגרפיה של אלטרמן שכתב דן לאור ובחיבוריה של חגית הלפרין על שלונסקי ועל אלכסנדר פן.⁷ אסכולת שלונסקי-אלטרמן,

4. מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה", לעיל הערה 1, עמ' 74; מירון שכלל ופיתח את התפיסה הזאת בספריו על אלטרמן, וראו, בייחוד, הנ"ל, מפרט אל עיקר: מיבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלטרמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1981; הנ"ל, פרפר מן התולעת: נתן אלטרמן הצעיר – אישיותו ויצירתו, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2001; הנ"ל, עוד!: תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת, אפיק, רמת גן 2013, עמ' 23-83.
5. סימבוליזם מהסוג שיונתן רטוש היה הראשון להבין, וראו יונתן רטוש, "מקרא ב'שער הנפילים' לא. שלונסקי", קשת, ב:א, 1959, עמ' 24-47.
6. מחקרה החלוצי של זהר שביט על התקופה אמנם מסיים ב-1933, אך הוא הגדיר במידה רבה את מחקרי ההמשך על תקופה זו; וראו זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ ישראל, 1910-1933, המכון לפואטיקה וסמיוטיקה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1982, עמ' 136-142; וראו גם רינה צביאלי, הדינמיקה החברתית של חבורת הסופרים "יחדיו" ופואטיקת השירה שלה, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1995, עמ' 61-62.
7. דן לאור, אלטרמן: ביוגרפיה, עם עובד, תל-אביב 2013; חגית הלפרין, צבע החיים: חייו ויצירתו של אלכסנדר פן, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2007; הנ"ל, המאסטרו: חייו ויצירתו של אברהם שלונסקי, ספרית פועלים – הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011.

שמירון תיאר באופן סוגסטיבי למדי, נעשתה למושג מפתח בחקר הספרות, חוליה מכריעה בהבנה המחקרית-היסטורית של המעבר בשירה העברית משירת היישוב לשירת המדינה.⁸ בדברים הבאים אני מבקש לבחון מחדש תפיסה מושרשת זו בדבר אבני בֵּהוּ והמושג "אסכולת שלונסקי-אלתרמן" ולטעון שלמרות כוחו המפתה של מושג זה, יש בו כדי להטעות. עוצמתו נובעת ממה שהוא מעלים, ממה שנמצא מסביב לדרך המרכזית – והכוונה, בעיקר, לתפקידה המכריע של לאה גולדברג כמי שהציעה אפשרות שירת השווה בעוצמתה לזו שהציע אלתרמן.⁹ ראשיתה של העלמה זו בסוף שנות החמישים, בתגובות של זך ומירון לפרסום הספר מוקדם ומאוחר, שכינס מבחר משיריה של גולדברג שראו אור עד אז. ספרה של גולדברג נדפס בעיצומו של המאבק של זך באלתרמן, זמן קצר לאחר פרסום מאמרו "הרהורים על שירת אלתרמן".¹⁰ זך הגיב למוקדם ומאוחר ברשימה ארסית במיוחד שנדפסה בדבר בֵּהוּ בנובמבר 1959 ונקראה "ראית את הגשם? אנחנו שקטים מאוד". ברשימה זו קבע זך ששירתה של גולדברג מצומצמת, שהיא במיטבה כשהיא נשארת בתחום הקטן והצנוע ואין ביכולתה להעמיד שירים ודימויים מאזוורים. לטענתו, קוצר השגתה של גולדברג בלשון הפיגורטיבית וחוסר אמינותו של הקונקרטי בשירה ניכרים במיוחד בהשוואה לאלתרמן: "ההשוואה בין האימאזיסטיקה של לאה גולדברג לזו של נתן אלתרמן (אשר לו ולשלונסקי המשוררת חבה חוב ספרותי ניכר) עשויה להיות מאלפת. לעומת תפקידו המישני כאן, משמש הציור ב'כוכבים בחוץ', לעיתים קרובות, כנושא השיר. ציורו של אלתרמן תמיד נועז יותר [...] כבד משמעות [...] לעומת הציורים המסורתיים יותר (ולעתים גם החיזוריים יותר) של לאה גולדברג".¹¹ לדברי זך, המינוריות של גולדברג היא הבסיס להישגיה.¹²

כמה חודשים לאחר מכן פרסם מירון מאמר ביקורת חריף על ספרה של גולדברג ובו חזר במישירין ובעקיפין על דבריו של זך והעניק להם סמכות מחקרית, ובה בעת התמודד עם טיעוניו של זך במאמר "הרהורים על שירת אלתרמן":

8. חנן חבר, בשבי האוטופיה, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, המרכז למורשת בן-גוריון, באר שבע 1995, עמ' 160-177.
9. עדויות לזלזול בגולדברג בתוך חבורת "יחדיו" הובאו כבר בעבר, וראו עמיה ליבליך, אל לאה, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011, עמ' 95-104.
10. נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו, 3-4, 1959, עמ' 109-122.
11. נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", דבר, 6 בנובמבר 1959, עמ' 7.
12. גישה כזו, המהללת את יכולתן ה"קטנה" של משוררות עבריות, אינה ייחודית לביקורת של זך על גולדברג, וראו מיכאל גלזמן, "שירת נשים במודרניזם: לקראת היסטוריוגרפיה פמיניסטית", בתוך זיוה בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין, המכון לפואטיקה וסמיולוגיה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001, עמ' 118-150. לקריאה נוספת ראו יפה ברלוביץ, "רחל מורפורגו: התשוקה אל המוות, התשוקה אל השיר – לטיבה של המשוררת העברית הראשונה בעת החדשה", טו: מחקרים בספרות עברית, כרך ב, אוניברסיטת תל-אביב, 1996, עמ' 17-18; דנה אולמרט, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, חיפה 2012, עמ' 211-214.

ההעניק לנו כשרונה של גולדברג שירה "נעימה" בלבד, או שמא היה בכוחו להעניק לנו גם שירה "גדולה"? ההגיעה גולדברג לליטושה ולנקיונה בכוחה של חתירה שירת עמוקה לתפיסה חדשה, חד-פעמית, בעולם, שהשליט על עצמו את שיווי המשקל הגדול, שבגילוי השפוי, הרגוע, שמעל הסערות, או שמא לא הגיעה לכל אלה, אלא בכוחה של הצטמצמות יעילה ונכונה בעולם של ישויות "שיריות" מובטחות בקרן הביטוח של הליטראטיות טובת הטעם ורבת הזהירות?¹³

כבר מניסוח השאלה, "מה העניק לנו כשרונה של גולדברג", ניתן להבין את התשובה. הן מירון והן זך מקטינים את גולדברג ומגבילים את שירתה לאפשרות מינורית, למה שנותר מאי-האפשרות להיות מאז'ורית, אולם מירון פועל בשני כיוונים: כמו זך, הוא מציג את כישלונה של גולדברג באמצעות הקבלתה לאלתרמן, אך יחד עם זאת, באמצעות שירתה של גולדברג הוא מתנגד לביקורת של זך על אלתרמן. מה שנראה לו ככישלונה של גולדברג משמש אותו כדי להדגיש את גדולתו של אלתרמן בעיצוב הלשון הפיגורטיבית ובעומק ההגותי של שירתו, ולקבל, בעקיפין, את הביקורת של זך על היעדר הקונקרטיביות של החוויה האלתרמנית, כפי שמשמע מתיאור כישלונה של גולדברג באפיון מצבים קונקרטיים: "מחד גיסא עולה לפנינו בהנו ובחוסר יומרותיו, 'אני' זכרוני, פרסונאלי, נוסטלגי, קל-משמעות, פילייטוני, כמעט; מאידך גיסא – 'אני' סמלי יומרני, שאיבד בדרכו לעבר המשמעות הרחבה, חובקת העולמות, את ממשותה החד-פעמית של החווייה, ונעשה מופשט".¹⁴

גולדברג נכשלת אפוא גם היא, לדעת מירון, במבחן החוויה הקונקרטיבית שהעמיד זך בפני אלתרמן. בכך משית מירון את כישלונה של אלתרמן על האסכולה כולה, ככישלון המתחייב מן הסימבוליזם. עם זאת, מירון טוען שאלתרמן הצליח לייצר סוג אחר של קונקרטיביות גדולה, מאז'ורית, "אוורית גורליות בלאדיסטית, המקנה ממשות לרבים משירי אלתרמן". המטפורה של אלתרמן מזנקת, וזו של גולדברג מועדת: "המטפורות לא נבנו בכוחה של ראייה מרחיקת לכת, של קפיצת דרך ציורית נועזת, אלא בכוח צירופן הבלתי מוצלח של שלוש קונצפציות מופשטות [...] שכולן עומדות בסימנה של קונבנציונאליות [...] התוצאה החושיית האבסורדית לא הפריעה למשוררת".¹⁵ דומה שמאמרים אלה הם מעין "שיחה" בין מירון לבין זך, שיחה המסתיימת בשביתת נשק ובחלוקת נכסים השומרת לאלתרמן גדולה מיוחדת בסימבולי ובהגותי, מקנה לזך בעלות על החוויה הקונקרטיבית, מבצרת את מעמדו של מירון כמבקר הדור ומעמידה את גולדברג בפינה כפרח באגרסל:

עלינו להחזיק טובה ללאה גולדברג על שעלה בידה להישאר בחלקים חשובים של שירתה בתחומיה האותנטיים, ולהעניק לנו דפים מרובים של שירה נעימה בעלת חן אמיתי והומור שובה לב [...] ועם זאת עלינו להבין מדוע אין שירתה של גולדברג עשויה לתפוס מקום בחזית השירה העברית, מדוע אין היא שירה "גדולה". עלינו להבין את

13. דן מירון, "על שירי לאה גולדברג", הארץ, תרבות וספרות, 1 בינואר 1960, עמ' 10, 15.

14. שם, עמ' 10.

15. שם, עמ' 15.

מבנה הכשלונות, שנכשלה גולדברג בדרכה השירית, כדי שנוכל לנסח בבהירות את מבנה הישגיה.¹⁶

כך נראה למירון בראשית שנות השישים הצומת ששלונסקי, אלתרמן וגולדברג עמדו בו עשרים שנה קודם לכן. אולם לאור הביקורת הפמיניסטית של שנות השמונים והתשעים של המאה העשרים, ולאור שינויי הטעם והפרדיגמה שחוללה, דומה שנדרשת מחשבה מחדש על אסכולת שלונסקי-אלתרמן ועל מקומה של גולדברג בה כאפשרות לא מינורית. דומה גם שיש לשאול אם אסכולת שלונסקי-אלתרמן לא נקראה אסכולת גולדברג-אלתרמן משום שלא היה מקום לאשה במרכז השירה העברית. קריאה קרובה במאמרי הביקורת האלה של זך ושל מירון מעלה שהטענות נגדה שרירותיות למדי; אפשריות, אבל לא הכרחיות. החזרתה של גולדברג אל החזית, אל מרכז של התנועה הפואטית-היסטורית הזאת – החזרה שבמוכנים רבים כבר התרחשה – מערערת את הפיגורה ההיסטורית ה"גברית" של חילופי פרדיגמה אלימים ומאפשרת לחשוב על מקומה הייחודי של גולדברג במהלך שהוביל משירתו של שלונסקי אל השירה הישראלית.¹⁷

*

לאה גולדברג הגיעה ארצה בראשית 1935, וספרה טבעות עשן, שהודפס ביוזמת שלונסקי בהוצאת "יחידיו", חיכה לה עם בואה.¹⁸ גולדברג הייתה תמיד דמות חשובה באסכולת שלונסקי-אלתרמן, בחבורת "יחידיו" ובוו זווהתה עם "נוסח טורים"; היא נחשבה למשוררת מוערכת, ובשני העשורים האחרונים אף זכתה לרנסנס מאוחר.¹⁹ עם זאת, היא גם נתפסה כמי שניגונה משולב בניגונו של "נוסח" שהיא שימשה בו כצלע שלישית. על פי ההיסטוריה של השירה הנובעת מן המושג "אסכולת שלונסקי-אלתרמן", גולדברג היא משוררת חשובה שהציעה גרסה חלשה, לא אלטרנטיבה.²⁰ אולם, כפי שאבקש להראות, תפיסה זו עומדת בניגוד למרכזיותה

16. שם, שם.

17. ראו Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*,

University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 1996, pp. 61-62

18. מן המפורסמות הוא שגולדברג חייכה בשמחה למראה הספר, אך חיוכה הפך לבכי לאחר שהבחינה

בשגיאות הדפוס, וראו חמוטל בר-יוסף, לאה גולדברג, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2012, עמ'

130-141. לפי בר-יוסף, הספר הודפס כחודש לאחר הגעתה ארצה, אבל לדברי טוביה ריבנר, הדבר

התרחש על הרציף, מיד עם ירידתה מן האונייה; וראו טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה,

מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, ספרית פועלים, תל-אביב 1980, עמ' 28.

19. בין השאר הורות למאמציו של גרעון טיקוצקי בהוצאת כתביה והבאתם להכרת הציבור, וראו,

למשל, גרעון טיקוצקי ויאיר קדר, לאה גולדברג: ספר, סרט, מבחר שירים, הקיבוץ המאוחד –

ספרית פועלים, בני ברק 2011; לאה גולדברג, אבדות ("מוקדש לאנטוניה"). רומן גנוז, ספרית

פועלים, בני ברק 2010; הנ"ל, כל הסיפורים, ספרית פועלים, בני ברק 2009.

20. ראו דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות: על ראשית שירת הנשים העברית, הקיבוץ

המאוחד, תל-אביב 2004, עמ' 168-169, וכן הנ"ל, "על שירי לאה גולדברג", לעיל הערה 13.

תיקון מעניין למאמר המוקדם והצגת טבעות עשן כהישג שגולדברג לא חזרה עליו עוד ראו הנ"ל,

"האומץ לחולין וקריסתו", אמהות מייסדות, אחיות חורגות, שם, עמ' 298-304.

הוודאית של גולדברג ומטשטש את האופציה שהיא ואלתרמן הם שתי אפשרויות הנובעות מצורת השיר שהעמיד שלונסקי, אפשרויות שונות זו מזו אך שוות בעוצמתן ובחשיבותן. לטענה זו עשויות להיות גם השלכות על הבנת שירת שנות החמישים כתופעה מבוזרת, שבחלקה (בשירתם של גורי, זך, ישורון, אבידן) התעצבה אל מול אלתרמן וכהתרה של הנוסח שלו, ובחלקה (בשירת עמיחי, פגיס, רביקוביץ) נמשכה אל האפשרות הספרותית של גולדברג והמשיכה אותה.²¹ זאת לעומת ההשקפה המרכזית של הביקורת, לפיה החשובים שבמשוררי דור תש"ח קיבלו את הנוסח של שלונסקי-אלתרמן, לפני הנסיגה מן הסימבולי אל העכשווי, הקונקרטי, הקיומי, המאפיין את דור המדינה.²²

גולדברג הציבה בתוך אסכולת שלונסקי-אלתרמן אפשרות שאינה נענית למודל ה"גברי", על קשריו ללימוד ולחינוך, למודל של רב ותלמיד. האפשרות של גולדברג אינה מתנגדת לכללים העקרוניים המיוחסים לאסכולת שלונסקי-אלתרמן: שילוב פואטי של מודרניזם עברי בהברה ספרדית, חרוזה ושקולה, הבא לידי ביטוי בספרי שירה רחבי היקף ובעלי מבנה רעיוני רחב. אין ספק שגולדברג החילה על עצמה את הנורמות האלה, כפי שניתן לראות בכיורו בספרה שיבולת ירוקת העין, שראה אור ב־1939. הספר נענה לנוסח זה של האסכולה, אך בה בעת הוא מציע אפשרות אחרת לשירה המצייתת לנורמות שלה.

כדי להבין את האפשרות של גולדברג אציע, במקום המושג "אסכולה", את המושג "צומת של שלוש דרכים", המרמז, כמובן, למקום המפגש של לאיוס ואדיפוס.²³ אלה שנות ההכרעה – כוכבים בחוץ של אלתרמן ושירי המפלת והפיוס של שלונסקי הופיעו ב־1938, שיבולת ירוקת העין של גולדברג הופיע זמן קצר לאחר מכן, ב־1939. הדרך המובילה לשנת 1938 היא דרכו של שלונסקי – כמשורר, כמוציא לאור, כפרנס של הקהילה הספרותית. המחקר הביוגרפי והספרותי מעיד על יושרה מיוחדת שהייתה בשלונסקי כלפי כישרונות של אחרים, גם כשכישרונות אלו חשפו את חולשותיו-שלו. גילוי כישרונו של אלתרמן והשינוי שחל ביחסיהם עם עלייתו המטאורית של אלתרמן בשנות השלושים מעידים על כך.²⁴ אולם בשנים 1938-1939 דרכו של שלונסקי מתפצלת לשניים, לדרך של גולדברג ולזו של אלתרמן.

21. שירת שנות החמישים וההשפעות שפעלו עליה הן, כמובן, תופעה מורכבת בהרבה, וראו מיכאל גלזומן, "להאציל אלגנטיות לסבל": על מקומה של דליה רביקוביץ בשירת דור המדינה, ספרות ומרד (= מחקרי ירושלים בספרות עברית, כב), ירושלים 2008, עמ' 51-113; המאמר נדפס שוב בתוך חמוטל צמיר ותמר ס. ה. (עורכות), כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010, עמ' 578-599; הנ"ל, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירת שנות החמישים והשישים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה ויריעות ספרים, סדרת ספרי פרס בהט (בדפוס).

22. זו הנחת היסוד והשורה התחתונה של לא מעט מכתבתו של מירון על השירה הישראלית, וראו דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, האוניברסיטה הפתוחה וכתר, ירושלים 1992, עמ' 181-185, 262-263.

23. התפיסה המוצעת כאן משיקה לתפיסה האקולוגית של הספרות ושותפה לה בחיפוש אחר היסטוריה לא אלימה של הספרות, וראו אבידן אלבק ליפסקר, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", מכאן, ג, 2002, עמ' 5-32.

24. זאת, אף על פי ששלונסקי היה רודף כבוד לא קטן ואף קינא באלתרמן, כפי שמעידות הביוגרפיות

הספר שירי המפלות והפיוס לא נידון בהרחבה במחקר, ואפילו הביוגרפיה של שלונסקי, חגיית הלפרין, ממעטת לכתוב עליו.²⁵ מירון ניסה להסביר את מקומו של הספר במהלך הכללי של שירתו של שלונסקי:

הפצעת ה"בראשית האחרת" מתוך ענני הבוהו והיאוש ב"שירי המפלות והפיוס", יצירת הזיקה החושנית-נהנתנית המחודשת עם עולם העצמים ואל הנוף ב"על מלאת", הופעת הטון הציבורי הקונסטרוקטיבי בשירי קובץ זה וב"ספר היורה", שבירת הצורה וחילופי הדיקציה והנושאים ב"אבני גויל" וב"שירי הפרוזודור הארוך", הסינתיות המעניינות בין נוסחים ראשונים ואחרונים ביצירת המשורר, שהושגו בכמה מן הפרקים האלגיים והעדינים של "ספר הסולמות" – בכל אלה אין כדי לטשטש את המרכזיות של "אבני בהו" הן מבחינת הבנת יצירת המשורר כשלעצמה והן מבחינת מיקומה בחלל ההיסטורי הרחב של ספרות התקופה.²⁶

דיונו של מירון הוא אחד הניסיונות המעטים בחקר הספרות העברית להבין את מהלך השירה המאוחרת של שלונסקי. משנות השמונים והלאה התמקדה הביקורת, במידה שעסקה בשלונסקי, בעיקר בשירתו בשנות העשרים והשלושים, לא מעט בגלל המהלך הפרדיגמטי של מירון, שקבע כאמור ב־1974 את כיוון הביקורת על שירתו של שלונסקי: ביד אחת הוא מוצא עניין בשירתו המאוחרת, ביד השנייה הוא מייתר אותה. בנוסף על כך, שינויי הטעמים וחילופי הדורות בשירה העברית הביאו במידת־מה לדה־קנוניזציה של שירת שלונסקי, שנתפסה כמנייריסטית, בין השאר בשל הצלחת ה"אסכולה". עם זאת, שירי המפלות והפיוס הוא ספר מורכב המנסה להתקרב לכוכבים בחוץ של אלתרמן. אפשר לומר ששלונסקי מנסה כאן "לכתוב אלטרמנית", אך הוא עושה זאת פחות טוב מאלתרמן, וכמעט ללא הזיקה הארוטית המאפיינת את אלתרמן. אם יש זיקה ליברדינלית־ארוטית בשירת שלונסקי, היא מופנית אל הלשון ואל ה"אני", ולא אל העולם ואל האשה.²⁷ את הדמיון בין שלונסקי לאלתרמן ברגע היסטורי זה תולה מירון בכך ששניהם כאחד מתייחסים אל אותו מודל שירי – אבני בהו.

לא קשה להראות שכוכבים בחוץ הוא נקודת מפנה בשירתו של אלתרמן, או, ליתר דיוק, סופו של תהליך, בקיעת הפרפר מן הגולם.²⁸ השירה המוקדמת של אלתרמן עד כוכבים בחוץ, מלבד כמה יוצאים מן הכלל, חלשה למדי, וההישג של כוכבים בחוץ יישאר לעולם

של השניים. מנחם דורמן היה הראשון שהקדיש לכך מחשבה, וראו מנחם דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1991, עמ' 73-79, 119-128.

25. הלפרין, המאסטרו, לעיל הערה 7, עמ' 481-482.

26. מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה", לעיל הערה 1, עמ' 70.

27. לעניין זה ולדיון מפורט בספרו של שלונסקי באלה הימים, שראה אור ב־1930, ראו אורי ש. כהן, הישרדות: תפיסת המוות בין מלחמות העולם בארץ ישראל ובאיטליה, רסלינג, תל־אביב 2007, עמ' 173-222.

28. וזאת למרות המאמץ האדיר של מירון למצוא את שורשי התפתחותה של שירת אלתרמן בשירים המוקדמים, וראו מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 4, עמ' 245-277.

בכחינת פלא.²⁹ תהליך התגבשותו של אלטרמן כמשורר מתרחש במידה רבה דווקא בפרוזה שהוא כותב בשנים אלה, שהיא, בחלקה הגדול, ויכוח עם שלונסקי. בכך היא מקדימה את השירה בעיבוד העמדה הפואטית העצמאית והייחודית שאלטרמן עתיד להציע בכוכבים בחוץ.³⁰ כוכבים בחוץ נהגה בפרוזה של אלטרמן, ותמצית המפנה ביצירתו היא הבחירה בשירה כבחירה מודעת-לעצמה, כוחנית ואכזרית, בניגוד לעמדה שהציע שלונסקי ולפיה השירה נובעת מנבחרות ומהתגלות. על עמדה זו, ששלונסקי כפות אליה מראשית יצירתו, מעידה יותר מכול החלטתו להעמיד בפתח כינוס שריו ב-1954 את השיר "התגלות", שבו הוא מדמה את עצמו לשמואל הנביא המקבל את תפקידו בעקבות היחלשותו של עלי.³¹ אולם הנבחרות כעמדת מוצא מוסרית-פואטית קשורה ברומנטיקה, והיא מאבדת מטעמה במהירות. לעומת זאת, עמדתו של אלטרמן, הבוחר בקללת השירה, שונה מן היסוד מזו של שלונסקי וכוחה רב יותר במציאות הישראלית המודרנית.³²

הדבר ניכר כבר בגיליון הראשון של טורים, שראה אור ב-1933 ובו פרסם אלטרמן רשימה בשם "חטוטרות: איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים".³³ כפי שמעיד שמה, הרשימה מתכתבת עם רשימתו של שלונסקי "חטוטרות עולם", שפורסמה בכתב העת המודרניסטי הדים ב-1923. רשימה זו של שלונסקי הייתה אחת מכמה טקסטים שבהם הוא ביסס את מעמדו כמודרניסט רדיקלי, טקסטים פרוגרמטיים-מניפסטיים הכתובים ברוח המניפסטים המודרניסטיים של ראשית המאה.³⁴ בשביל שלונסקי של ראשית שנות העשרים, העבר התרבותי נחווה כחטוטרות מעיקה:

כחטוטרות שאין לה תקנה הועמס על גבנו התמול, ואתה פורש שחוח לציד-דרכים ומסתתר מעצמך; – גם אתה בעל מניה הנך בהעוול העולמי אשר שמו – תרבות. עוול

29. ראו על כך דבריה החלוציים של רות קרטון-בלום, "הפרוזה השירית המוקדמת של נתן אלטרמן", מחברות אלטרמן, ב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1979, עמ' 254-290.
30. ראו על כך אצל אורי ש. כהן, "על הבלתי מובן בפרוזה המוקדמת של אלטרמן", בתוך חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים 2007, עמ' 921-943.
31. אברהם שלונסקי, שירים, כרך א, ספרית פועלים, מרחביה 1954, עמ' 11; על "התגלות" ומקומו בשירת שלונסקי ראו כהן, הישרדות, לעיל הערה 27, עמ' 78-84.
32. ראו משה דיין, "הקול וההד", בתוך נתן אלטרמן, מגש הכסף: מבחר שירים, משרד הבטחון – ההוצאה לאור, תל-אביב 1974, עמ' 5-8. הספר הוענק למשפחות השכולות בידי משרד הביטחון ביום הזיכרון 1974.
33. נתן אלטרמן, "חטוטרות: איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים", טורים, א,א, 23 ביוני 1933, עמ' 15; הרשימה נדפסה שוב בתוך נתן אלטרמן, במעגל: מאמרים ורשימות, תרצ"ב-תשכ"ח, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1971, עמ' 120-122; וראו גם נורית גרץ, "המהפכה שלא הייתה (הפרוזה המודרניסטית בכתב-העת 'טורים')", דפים למחקר בספרות, 3, 1986, עמ' 175-198.
34. ראו חגית הלפרין וגליה שגיב, מסות ומאמרים: העשור הראשון, 1922-1933, הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 2011, עמ' 62-64.

עולמי! כי מה יודעת תרבות זו המנעילה כסיות משי על כפו של "חרש הערב" נטולת הציפורניים, מה יודעת היא מן העמל ומן הצער של "חרש-המחרשה" – מונקה ומקטקה. [...] ובציפייה גרויה, מלובנה, פְּחָפְּי גזר־דין, אתה ממשמש כל רגע בגבך: מי יודע אולי – אולי... אולי נשרה כבר חטוורת התרבות מעל גבך. את מניויתך הן כבר קרעת (או לא?)³⁵

הרשימה של שלונסקי אחוזה בעולם המקומי מאוד של הכותבים בהדים, עולם המצוי בדיאלוג עם השירה הרוסית, ובייחוד עם הפואמה "שנים-עשר" של בלוק.³⁶ החטוורת היא ייצוג של התרבות ושל ההקשר המעמדי שלה. הרצון לזקוף את הגו עומד בסתירה לקשר בין הבורגנות לתרבות, ולפיכך, מי שרוצה באמת עולם חדש, נדרש להסירה. אלא שכל רצון להיפטר מהחטוורת נובע מהזיקה אליה, מן "המניות בתרבות העולמית", ולפיכך הרשימה מסתיימת בשאלה רטורית המשמרת לכאורה את הפרדוקס. מהלך הרשימה מוקשה ועמום, בניגוד למהלך הנהיר של הרשימה "המליצה", שפורסמה גם היא בהדים באותו זמן.³⁷ ב"המליצה" כורך שלונסקי את הרדיקליות המודרניסטית בדחיית העבר הלשוני ובאימוץ רדיקליות מינית; ב"חטוורת עולם" הוא מתכתב בעיקר עם הממד הסוציאליסטי והאנטי-בורגני הכרוך במהפכנות השירית, מבלי להגיע לפתרון. דבריו של אלטרמן ברשימתו "חטוורת", שראתה אור כעשור לאחר רשימתו של שלונסקי, נוטלים משהו מקו זה, אך החטוורת שהוא מדבר עליה היא ייצוג אחר לגמרי, רחב בהרבה. אם נדמה שהעמדה של שלונסקי חד-משמעית (אם כי סימן השאלה בסופה עשוי להעיד כי המשימה קשה משנדמה), אלטרמן בונה דרמה מורכבת הממוקדת במתח שבין הרצון להיפטר מהחטוורת לבין ההכרה בחשיבותה ובנחיצותה ל"אני" המגדיר את עצמו באמצעותה:

כבדה היתה עליו החטוורת, כבדה ואטומת מכאוב. פעם נפערה שותת-מוגלה, ופעם – כפרח מפתח עלי-כותרת, ככובת-תולעת מבקיעה כנפי פרפר. אחרי אלה היתה שבה ונסגרת, והיא כבדה יותר ואטומת עושר ומכאוב יותר. כל מגע רך וכל פגיעה מלוטשת היו מוסיפים נטל-מטמון על אוצרותיה, ואם עבר יום ומאום לא נוסף לה, כי אז צעקה כעולל-פראים רעב, מצומד לגב אמו, ודחפה אותו לפשוט יד לנדבות [...]. אבל הרעה כלתה אליו ובאתהו סוף סוף. ולא היא באה אצלו, אלא הוא, אשר צמא לה כל ימיו, אשר ביקש אותה בכול ולא מצאה, אשר למענה צבר את הון מומיו הכואבים, הוא בא אצלה. דפק בדלתה פעם. דפק פעמיים ונכנס [...] לו סיפר לה את הכל היתה מאמינה לו, כן. לכן ירא אותה. לכן ברח מפניה כמפני תהומות מרגוע בקצה דרך הרים ארוכה. היא חמדה אותו יפה וזקוף ועני, אך הוא אהב אותה מתוך החטוורת. הוא חיפש

35. אברהם שלונסקי, "חטוורת עולם", הדים, א:ד, תרפ"ג, עמ' 60-61; הרשימה נדפסה שוב בתוך הלפרין ושגיב (עורכות), שם, עמ' 71-72.
36. ראו גם מאמרו של שלונסקי על בלוק, "על צלב הליריקה", שפורסם בכתובים ב־1926, בתוך הלפרין ושגיב (עורכות), שם, עמ' 155-160, וכן "לווידויו של חוליגין", שם, עמ' 55-59.
37. אברהם שלונסקי, "המליצה", הדים, ב, תרפ"ג, עמ' 189-190; הרשימה נדפסה שוב בתוך הלפרין ושגיב (עורכות), שם, עמ' 71-72.

אותה, והיא מצאתה. הוא בא עיף ומאושר כדי לקחתה אתו אל חרולי גניו הגדולים, והיא אמרה לו: – "שב ופרוק משאך"...

צעד. לאן? צעד. כעת הוא יודע את מקומה, על כן לא יוכל ללכת אליה, לחפשה ולתעות אליה. עוד צעדים. כעת הוא רומס ומאבד את הכול. יען כל מה שאסף למענה ובגללה וגם זכרה בתוך הכול, כל זה אינו שווה מאומה לעומת ישותה הנעדרת.³⁸

כותרת־המשנה של הרשימה, "איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים", אינה מקלה על הקורא המנסה להבין את הטקסט המורכב, אבל היא רומזת למה שקוראי אלתרמן מזהים: עד כמה השירה המאוחרת שלו נוכחת בפרוזה.³⁹ אמנם לא ברור, כנראה ככוונה תחילה, איך בדיוק אוהב הגיבן את החיים (מתוך החטוטרט) ואיך הוא נעשה לאוהב חיים, אולם ברור שמדובר בבחירה בחטוטרט על פני האשה, בדרך על פני המטרה, בשירה כבחירה במום שהוא סוד התמורה, כ"בובת־תולעת מבקיעה כנפי פרפר". המשורר אינו מקולל אלא בוחר בקללה; הוא מתחייב לקללה, ובכך היא נעשית לברכה, שמחירה הוא האכזריות: תחילה כלפי ה"עצמי", אחר כך כלפי האשה, ובהרחבה – כלפי האויב. לא כאן המקום להדגים את הדברים, אבל מדובר במערך שדרכו נכנס אלתרמן אל לבו של דור תש"ח.

לעומת העברית המאולצת, המומצאת, של שלונסקי, העברית של אלתרמן חלקה ומהודקת, טבעית, גם כשהפיגורטיביות מפותלת מאוד. אצל אלתרמן החטוטרט סימבולית ומעורפלת, היא מקום ההמרה של הכאב והחוויה אל השירה, והיא עדיפה על החיים. מובן שאין להתכחש להשפעתו של שלונסקי, שאלתרמן מכיר בה ואינו מטשטשה, אך אף על פי שמבנה הרשימות דומה, העמדות השיריות והפרוצדורות הסימבוליות שונות בתכלית. אצל שלונסקי החטוטרט אלגורית, ישירה, ואילו אצל אלתרמן היא סימבולית במהותה: איבר מדמם בגוף מעונה, שדיכובו הוא הבשורה של שירתו. אלתרמן עומד מול התהום הקיומית, ובכוכבים בחוץ הוא לומד ומלמד למות, אך לפני כן הוא לומד להמית בתוכו את ה"עצמי" שאינו מכיר את החרדה הקיומית ואת ההוויה לקראת מוות, ובמקומו הוא מציע את ההליכה אל המוות, את האקסטזה ואת העונג הפוטוריסטי שבחיים על קו הקץ. אמנם דוגמא זו אינה אלא מקטע קטן ביחסים הפואטיים בין שלונסקי לאלתרמן אך היא משקפת היטב את ההבדל המהותי בין אבני־בה לכווכבים בחוץ, את הסיבה שבגללה אלתרמן אמנם ממשיך את שלונסקי אך פונה ממנו לדרך אחרת. שלונסקי הבין את המהלך של אלתרמן, כפי שמעידה שירתו המאוחרת, שבה ניסה – ללא הצלחה – לחקות את תלמידו, ללכת בדרכו של אלתרמן.

הדרך השנייה החוצה את הצומת היא זו של גולדברג. גולדברג מבטאת את הסתייגותה משלונסקי בשיר ללא כותרת שפורסם בשנת 1934 בגיליון כו של טורים והמוקדש לו, לשלונסקי, למקרא אבני־בה:

38. אלתרמן, "חטוטרט", לעיל הערה 33, עמ' 15.
39. כך, לדוגמא, קשה להתעלם מן הדמיון בין הרשימה "חטוטרט" לשיר "האסופי", שהופיע ב־1946; וראו נתן אלתרמן, "האסופי", עיר היונה, מחברות לספרות, תל־אביב 1957, עמ' 224–225.

לְשַׁקֵּעַ וְלִשְׁוֹט בְּחַרוּזִים הָאֵלֶּה –
לְזַכֵּר אֶת פְּנֵי הַכֶּרֶךְ הַמְרָקָדִים,
וּבְרוּגִית־מְלָה לְחַתֵּר אֶל חוֹף הַפְּלָא,
אֶל אֶרֶץ בְּהָ קוֹרְנוֹת דְּמַעוֹת־הַיְלָדִים!

אַרְאֶה: הִנֵּה אֲנִי עַל מְדַרְכוֹת־עָרִים,
הִנֵּה אֲנִי בְּחַלּוֹנוֹת־מָסַע... אֶתְמָה:
מוֹזֵר, מְדוּעַ שָׁר אַחַר עַל עֶבְרִי
וְאֵת נַפְשִׁי שְׁלָה מִפְּלֶג הַדְּמָמָה?

אֲנִי אַחַת מְאֹד מוֹל חַלּוֹנוֹת וְעָרִב.
אֶל עֶבֶר הַתְּהוֹמוֹת אֵין דָּרָה, אֵין גְּשָׁרִים.
יְדֵי קוֹפְאוֹת, אֲבָל מוֹלֵי בּוֹעֶרֶת
שְׁלֵה־בֶת־יְגוֹנִם שֶׁל אֵלֶּה הַשִּׁירִים.⁴⁰

השיר שנכתב למקרא אבני בהו הוא בעיני מירון ראייה לכך שגולדברג הכפיפה את עצמה לאסכולה ולחוקיה הפואטיים. עם זאת מירון מכיר בהסתייגותה של גולדברג: "בכל מקרה, ההבדלים הפואטיים בין שירי אבני בהו לשירי טבעות עשן גוברים על כל אלמנט של דמיון וקשר".⁴¹ מכאן, לדעת מירון, שבטבעות עשן הייתה טמונה אפשרות פואטית חשובה, אך אפשרות זו נכשלה, לעומת הפעולה התרבותית רחבת ההיקף של גולדברג, שהצליחה. לדעת מירון, בטבעות עשן הופיעה גולדברג האותנטית, אך קבלת הנורמות של האסכולה חסמה בפניה את היכולת לפתח את האפשרות הפואטית האותנטית שהיא החלה להתוות, שעיקרה הכרה במציאות, ללא סינון, ללא סינתזות וללא הכללות מנחמות.⁴²

מירון מתעכב על הבית השני ומסכם: "בא המשורר ושר את השיר שבנפשה, נתן ביטוי למה שביקש אצלה ביטוי ועדיין לא הגיע אליו".⁴³ אפשר בהחלט לקרוא כך את הבית השני, כמתוך סובייקט מפוצל, אך הבית השלישי מבסס אפשרות קריאה אחרת: המשפט "אֲנִי אַחַת מְאֹד מוֹל חַלּוֹנוֹת וְעָרִב" אינו הצהרה על היעדר יכולת אלא על בחירה. זאת ההתרסה השקטה של גולדברג, המקום שבו השיר מדבר על חוויה עזה בקריאת השירים, שמעורבות בה תחושות של הזדהות והסתייגות. אל מול הפיצול העקרוני בדובר של שלונסקי, בין הילד למבוגר, בין ה"אני" הפועל בתוך האבסורד ל"אני" המתבונן בו, בין הנבחר למי שנידון לנבחרות – אל מול

40. השיר הופיע ללא כותרת, ועם ההקדשה "לאברהם שלונסקי למקרא ספרו 'אבני בווהו'", בתוך טורים, א: כו, 8 בפברואר 1934, עמ' 3; השיר נדפס שוב בתוך לאה גולדברג, טבעות עשן, יחדיו, תל-אביב 1935, עמ' 70-71.

41. דן מירון, האדם אינו אלא...: חולשת הכוח, עוצמת החולשה, זמורה ביתן, תל-אביב 1999, עמ' 324.

42. שם, עמ' 338.

43. מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה", לעיל הערה 1, עמ' 76; טענה זו חוזרת גם במאמרו "באומץ לחולין וקריסתו", האדם אינו אלא... שם, עמ' 324.

פיצול זה, גולדברג מצהירה על אחדות. "שְׁלֵהֶבֶת־יְגוֹנָם שְׁלֵ אֱלֹהֵ הַשִּׁירִים" חותמת את השיר על סף האוקסימורון ובמטפורה יוקדת, ספק חייוי על הספר, ספק מחווה לשלונסקי. בשיר זה – שנכתב, כאמור, כתגובה לאבני בֶּהוּ – גולדברג מציעה אפשרות שונה מזו של שלונסקי ושונה גם מזו של אלתרמן (שעדיין לא גובשה). האחדות של הדוברת בשירתה בולטת לנוכח הסובייקטיביות המפוצלת שמציע אלתרמן בשירתו, שבה הפיצול הוא בין עמדה סדיסטית לעמדה מזוכיסטית.⁴⁴

*

השנים שעברו מאז הופעת אבני בֶּהוּ ועד הופעת כוכבים בחוץ, בראשית פברואר 1938, היו השנים של חבורת "יחדי" ושל האסכולה טרם המפנה שחולל אלתרמן בתוכה.⁴⁵ ההקשר ההיסטורי המיידני של כתיבת כוכבים בחוץ הוא המאורעות, המרד הערבי, ועדת פיל וראשית ההתארגנות של הכוח הצבאי העברי. לאור זאת אפשר לתמוה על הקריאה המקובלת בספר, הרואה בו ביטוי לעמדה אוניברסלית המנותקת מאירועי הזמן. אמנם קריאה זו הכרחית על מנת לראות המשכיות בין אבני בֶּהוּ לבין כוכבים בחוץ, והפיצול של הסובייקט בכוכבים בחוץ אכן ממשיך את הדרך של שלונסקי, אך הוא עושה זאת בצורה אחרת ובכיוון שונה: אל המלחמה. הכרה זו משותפת לאלתרמן ולגולדברג והיא נחלת השירה הישראלית כולה. אל מול סובייקט מפוצל המכיל את האלימות בדיאלקטיקה שבין קורבן לתוקפן, מעמידה גולדברג סובייקט מוסרי אחר: סובייקט מאוחד, יחסית, של שותפות בסבל.

כוכבים בחוץ זכה לפרשנויות רבות. בדבריו של דן לאור ניתן לראות סיכום של הקריאה המקובלת: "הספר שכישה את קהל הקוראים ובו חגגה האמנות לשם אמנות, אלתרמן התייצב בו כאשר המילים והמוסיקה, כמחוללה של אסתטיקה חדשה וכמי שהשכיל לשחרר את השירה העברית, ולו לשעה, מן המועקה התרבותית ומן הסבר החמור שרצו עליה כמשך דורות".⁴⁶ על פי קריאה זו, הספר מנסח עמדה אוניברסלית ואסתטית השבויה בקסמיו של הרעיון בדבר "אמנות לשם אמנות". בהשאלה ניתן לומר שלאור קורא את החטוטר של אלתרמן כמו הייתה החטוטר של שלונסקי ורומז כי ההישג המובהק של הקובץ הוא הצלחתו להשתחרר מן העבר. קריאה מקובלת זו משתבשת כאשר בוחנים את המהלך השירי-ההגותי השלם של אלתרמן, שלאורו האוניברסליזם מתגלה כמסכה שמאחוריה עומדים היישוב ונערי הנערכים למלחמה. המהלך האלתרמני מתרחש, כמובן, ברובד הצורני, שנידון בהרחבה בביקורת, אך עיקרו ברובד ההגותי, המתחיל ב"הכרת הישות" ובהתמודדות עם האבסורד הקיומי אל מול המוות באמצעות חלוקת הזמן לשלושה חלקים: זמנו של ההלך, שהוא הזמן הקיומי, "מה המְחִיר

44. מירון תיאר את הפיצול העקרוני הזה בהרחבה, גם אם במונחים אחרים, וראו מירון, מפרט אל עיקר, לעיל הערה 4, עמ' 24-38; על מונחים אלה של מירון בהקשר של "הסובייקט הביטחוני" ראו אורי ש. כהן, "לא בגרתי": אורי אילן, משה דיין ותפיסת השבי בתרבות המלחמה העברית, אות, 4, 2014, עמ' 201-227.

45. לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 7, עמ' 196.

46. שם, עמ' 250-251.

לְחַיִּי שֶׁחָצוּ בְּגִלְיָךְ, "מִה יִקְרוּ לִי חַיֵּי שֶׁהָיוּ הָרוּמָךְ", זמנם של החיים העומדים אל מול המוות ואי-נמנעותו.⁴⁷ את זמנם של החיים האלה, שלמרות מוחשיותם כמוהם כקליפת השום, אלתרמן רותם לזמן שני, רחב יותר, זמן הניגון, זה שנזנח לשווא. זהו זמן ההיסטוריה, זמנו של העם, הזמן שבו פעם באלף שנה יש שחר למוות.⁴⁸ פיצול זמנים זה, המסביר וטוען במשמעות את תנועת היחיד אל עבר המלחמה, הוא התשתית ההגותית-רגשית שאלתרמן מעניק לבני דור המלחמה. משה שמיר, חיים גורי ויגאל מוסינזון מעידים על כך שזו התפיסה שאימצו נערי הפלמ"ח. השימוש התכוף במובאות משירתו של אלתרמן כשמות לסיפורים ולספרים מעיד על הכרתם בכך שבני דורם, בגופם ובספרותם, הפכו את התפיסה הזאת למציאות הנכתבת כריאליזם.⁴⁹ כל אלה יקרו, כמובן, "בְּלֵי אוֹיֵב וּבְלֵי קָרֵב", בזמן השלישי, הזמן הקוסמי והאלוהי. זמן זה הוא שחותם את כוכבים בחוץ בשיר "הם לבדם", המסכם בדרך מוזיקלית והגותית את מהלכי הספר:

בְּנִגּוֹן דּוּמִיּוֹת וְשִׁמִּים הָעִיר עַד עֵינֵיהָ מוֹצֵפֶת.
 אֵיךְ אֵצָא לְעֵבֶר לְבָדֵי בְּשָׂקִיפּוֹת הַמְּבּוּל הַשְּׂקֵט?
 מִרְשָׁתוֹת הַזֶּהָב הַדּוֹלֵק נִחְלָצָה אֵילָתִי הַמְּרַצֶּפֶת.
 לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגְּבוּל הָרָקִיעַ הַקָּר וְהָעֵת.

מִה צְלוּלָה וְנִכְרִית בֵּינָתָם, מִה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלִם!
 גַּם חֲלִיל הָרוּעָה יִטְרַף בְּלֵי הַגֵּיעַ לְקִצּוֹת מִישׁוּרָיו.
 רַק הַכִּי וְהַצָּחוּק לְבָדָם עוֹד יִלְכוּ בְּדָרְכֵינוּ הָאֵלוּ,
 עַד יִפְלוּ בְּלֵי אוֹיֵב וּבְלֵי קָרֵב.⁵⁰

הניגון שנזנח לשווא, שנדמה כנצחי – נעצר. בחשבון הסופי, ההליכה הלאומית והניגון היהודי מתבטלים, הישויות ההיסטוריות שאליהן מסופח היחיד, המעשים והדברים – כל אלה יפלו בסופו של תהליך הגובר על המרחק הפעור בין ההלך הבודד, ההולך בשדות, ובין

47. נתן אלתרמן, שירים שמכבר: כוכבים בחוץ, שמחת עניים, שירי מכות מצרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1971, עמ' 68, 73.
48. החוקרים מזהים את הרובד הזה עם שמחת עניים אף על פי שהוא נוכח במלואו גם בכוכבים בחוץ, וראו בעז ערפלי, שורת המורדים: ברדיצ'בסקי, טשרניחובסקי, ברנר, נתן זך ויהודה עמיחי עם עגנון, ביאליק, גרינברג, אלתרמן, כרמל, ירושלים 2009, עמ' 365-366.
49. ראו, למשל, משה שמיר, הוא הלך בשדות, ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה ותל-אביב 1947; יגאל מוסינזון, אפורים כשק, ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946. ראו גם משה שמיר, נתן אלתרמן: המשורר כמנהיג, דביר, תל-אביב 1988, עמ' 14-10; חיים גורי, "בעקבות הפקודה", מתוך עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית, כרך ב, מוסד ביאליק, ירושלים 2008, עמ' 179-182.
50. אלתרמן, "הם לבדם", שירים שמכבר, לעיל הערה 47, עמ' 145.

הכלל; בין היחיד לעם, בין מי שאולי ימות ומי שאולי יחיה, כפי שעולה מן השיר הקודם לו, "שיר בפונדק היער":

פָּלְנוּ,
לְאוֹר הַדִּלְקָה הַנִּפְקָחַת,
בְּעֶדֶר נוֹכַל עַד זְכָרְנוּ יֶאֱכֹר.
אֲנַחְנוּ לְמִדְנוּ לְפַל רַק בְּיַחַד.
אֲחִינוּ יָדַע – לְבָרֵךְ.⁵¹

התנועה הבלתי פוסקת של הספר נעצרת במוות. אם בשיר הראשון בספר "הַדִּרְךָ [...] נִפְקָחַת" כעין צופה-אל, בסיום "הַדִּלְקָה הַנִּפְקָחַת" היא ודאות המלחמה, שלאורה המכלה נמדדים עתה הדברים. באח הבודד, הנופל, מציב אלטרמן דגם לנערי המיליציה שימותו בקרב וישארו חיים רק בזיכרון, בעוד הנופלים יחד, ההמון האדיש והאנונימי, מתים ללא שם. הרבים אובדים ללא זכר; הלוחם, כדברי אכילס, משאיר את שמו. הסובייקט של "הנוסח הביטחוני", נער המיליציה, יודע שהוא שייך לבודדים, גם כשהוא בקבוצה, שהיא עצמה סמויה מעין (במחתרת).⁵² השיר "הם לבדם" הוא, במובן מסוים, אפילוג לספר כולו. העיר כבר מוצפת "בִּנְגוֹן דוֹמִיּוֹת", בשתיקה שאחרי הניגון. הצפה זו של העיר מחזירה את הדובר אל עצמו, ושוב נשאלת השאלה הקיומית: "אֵיךְ אֶצֵּא לְעֵבֶר לְבָדִי". מבחינה משקלית, הצורה מהססת: "בִּנְגוֹן דוֹמִיּוֹת – וְשָׁמַיִם", "אֵיךְ אֶצֵּא לְעֵבֶר – לְבָדִי" וגו'; בכל משפט נוסף תואר הבולם את התנועה המשקלית – לעומת השיר הפותח במילים "עוֹד חוֹזֵר הַנִּגּוֹן", שם המשקל דוחף את הקריאה קדימה. דומה שהשיר האחרון בספר הוא תמונת ראי של השיר הראשון, מימיזיס של הנפילה אל השתיקה. הגאולה הקטנה, זו שמחלצת וממלטת את הדובר מהשיתוק, מאייכולתו לעבור, היא המרצפת, האיילת הקטנה והפשוטה ("אֵילֵתִי הַמְרֻצֶּפֶת"), מדרך כף הרגל. אל מול התנועה הגדולה מ"עוֹד חוֹזֵר הַנִּגּוֹן" עומדת הפסיעה על מרצפת. כדי ללכת צריך לעמוד, וכדי לעמוד צריך שתהיה מרצפת. המרצפת נמצאת בתוך העיר, חלק מהציוויליזציה וממאבקה. ההלך שיצא אל הדרך חזר אל העיר, וכעת הוא עומד בה ויודע שהיא עומדת מול השימוץ ומול הנצח.⁵³ העמידה מולם היא השלמה מלאה עם המוות. דווקא משום כך הניגון הוא הדבר הראוי, מידת הנצח והטעם הנתונה לאדם: להיות חלק פעיל מהיסטוריה של עם. בתוך כך עולה מה שהתבאר לאורך הספר כולו: מחיר הכניסה אל הניגון, ובעצם אל הזמן ההיסטורי, הוא הנכונות למות בערו.

51. שם, עמ' 143-144.

52. "הסובייקט הביטחוני" הוא תוצר של תהליך עיצוב רבי-מערכתי המתרחש ביישוב היהודי בארץ-ישראל בין סוף שנות השלושים לראשית מלחמת תש"ח, והוא מבוסס על העולם הפנימי של נערי המיליציה; וראו אורי ש. כהן, הנוסח הביטחוני, מוסד ביאליק (בדפוס).

53. ראו חבר, בשבי האוטופיה, לעיל הערה 8, עמ' 162-164.

אף על פי שהאלימות היא טבע העולם, מקורה אצל אתרמן הוא פנימי, תוצר של התאכזרות כלפי ה"עצמי". בעסקה פאוסטיאנית זו, הניגון והכניסה אל היפה תלויים ביכולת להפעיל אלימות יוצאת דופן כלפי ה"עצמי", שאולי יש בה הר לאלומות שכבר הופעלה עליו. עסקה זו היא המנגנון הרגשי של אלימות מזוכיסטית, תנאי להולדתו של "הסובייקט הביטחוני". אתרמן מנסח את הפנימיות של הפעולה הקולקטיבית הנדרשת ליצירת ריבונות. זה המקור האלתרמני למזוכיזם שמכאל גלזמן מזהה באורי ברומן של משה שמיר הוא הלך בשדות, הסיבה לכך שאורי ממית את עצמו, הרבה לפני שנערי המיליציה ממיתים אחרים.⁵⁴ האלימות והאכזריות כלפי בני הארץ מוקהות באבל על הקורבנות. סבלו של האחר הוא בסופו של דבר רק הרפה לסבלו של המתבונן בהם. אלימות היא הבסיס ליחסים של הדובר האלתרמני עם עצמו ועם האחרים. ההתפעלות, החיזור והקסם יוצרים כוח, או שהם תוצרים של הפעלת כוח:

אל תבאי עֲכָשׁוּ. יִלֵּד מֵת בְּחִיקִי.
 אֶת נִשְׁכַּחַת. עֵינֵי הַמְרָאָה עֲצוּמוֹת.
 בְּחִדְרֵי הָעוֹלָם הַגְּדוֹלִים, הָרִיקִים,
 גַּם צְחוּקָךְ יִבְהַל מֵעֲצָמוֹ.⁵⁵

בית זה, האחרון בשיר ללא כותרת מתוך כוכבים בחוץ, מראה עד כמה עולמו הרגשי של אתרמן רווי אלימות עצמית. היחסים הטעונים בין הדובר לאהובה נכפפים לאלימות הפנימית וההרסנית של הדובר. הזולת מופשט ממוחשיותו והרגש מועבר למישור הסימבולי. בלב השיר עומד ילד מת, זה שלפי קריאתו של מירון מהדהד בו היחס של אתרמן להפלה; בקריאה זו הדובר מתאבל על פרי האהבה, שהיעדרו קשור בריקון הסיטואציה.⁵⁶ אבל אם מי שהרג את הילד הוא הדובר המבוגר, הרי מוות זה הוא שיאה של האכזריות, המתת הילדות, התמימות והאפשרות לקשר בלתי אמצעי עם האחר. כבטרגדיה יוונית, אתרמן הוא הקורבן של עצמו, ולכן כל סוגי הרצח וההרג בספר הם נגזרת של אלימות עצמית.

התוצאה המתבקשת של האלימות העצמית היא המוות, היכולת למות. החיפוש אחר מוות נושא משמעות נוכח לכל אורך הספר כוכבים בחוץ, וכמובן גם בסיומו, שבו השירה עומדת מול חידלונה. לא החיים אלא המוות הוא המקום שבו היחיד פוגש את הסדר הקוסמי. אתרמן התעניין במדע וקרא גם מדע בדיוני ובוודאי הסיק את המסקנות המתבקשות מרצף הגילויים על אודות הטבע, הן כאשר למבנה החומר והן כאשר למבנה היקום. כשהוא מתאר את "הַרְקִיעַ הַקָּרֵב וְהַיָּעַת" הוא מדבר על הזמן הקוסמי, זה שבו גם כדור הארץ קשור במחזור של חיים ומוות. זהו הנצח הקר והבלתי נמנע שמולו כל פעולה אנושית קורסת. "מֵה צְלוּלָה וְנִכְרִית בִּינְתָם, מֵה עֲרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֱלֹם!", וכמו חליל שמתפוגג לעינינו, "גַּם חֲלִיל הָרוּעָה יִטְרַף בְּלֵי הַגִּיעַ לְקִצּוֹת מִשׁוֹרְיוֹ". השירה הגדולה, הניגון, הספרים – כל אלה גם הם לא יגיעו

54. מיכאל גלזמן, הגוף הציוני, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007, עמ' 182-208.

55. אתרמן, שירים שמכבר, לעיל הערה 47, עמ' 73.

56. מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 4, עמ' 409-411.

עד "לקצותם". ב"גילוי וכיסוי בלשון" העמיד ביאליק את "הבכי הצחוק והניגון" כ"לשונות בלא מלים" שבלעדיהן אין ליצירה חיים "וראו לה שלא באה לעולם"; אצל אלטרמן, הלשונות הקדומות המקדימות גוף וצליל למוכן – יסודות השירה – ממשיות בלעדינו בניגון, בשירה. ההליכה הכפייתית, הניגונית, ממשיכה בזמן, גם אחרי מות האדם. כפי שברגע זה אנחנו קוראים וכותבים עליהם.

השורה החותמת את הספר כולו, "עַד יִפְלוּ בְּלֵי אֹיִב וּבְלֵי קָרֵב", משלבת את תודעת המוות של הסובייקט בזו של השירה עצמה, שאפשרות חידלונה היא טעמה. שורה זו מסבירה את הגורל האנושי אך גם מתכתבת עם העת המסוימת, הארץ-ישראלית, ובכך מספקת נחמה. השירה, הצחוק והבכי יפלו בלי אויב ובלוי קרב. לבני האדם, לקוראים, יש אויבים; יהיה קרב, והם יפלו בו – או לא. זהו תיאור של היחסים בין הזמנים, בין הזמן הקיומי הקצר, המר, הלוחם, והחשוב מאוד כמקורה של השירה, לזמן הניגון. מקום קיומו של האדם הוא אבסורדי. האדם נגאל בהליכה ובתנועה, באיילת המרצפת, אך יותר מכול בהקדשת החלוף הזה, האבסורד, לזמן רחב יותר, לזמן הניגון.⁵⁷ "כִּלְנֵנוּ עוֹד נִהְיֶה רַק זְמַן אֲשֶׁר עָבַר",⁵⁸ אך הניגון מאפשר חיים בתוך המָשֶׁךְ; נמות ונוסיף ללכת. המת אינו חי, אבל יש לו חיים בתוך ההווה ההיסטורית שהניגון הוא האידיום שלו.

האפשרות ששירת אלטרמן מציעה שונה בתכלית מזו של שירת שלונסקי. בכוכבים בחוץ אין התפנקות ושקרים, אין משיחיות, אך יש בו תורה אקזיסטנציאלית יהודית-עברית לדוברי השפה בני היישוב, שהמאבק על הארץ הוא אופק הציפיות שלהם. כאמור, שנות חיבור הספר ופרסומו הן שנות המרד הערבי והמאורעות, שנים של מהפך פרדיגמטי במחשבה על צבא עברי. אלטרמן היה מאזין דק הבחנה, ואת שראה ושמע כתב בשירתו לסוגיה. הוא חזה את הסובייקט העברי בעל הכוח, ראה את היווצרותו, וטוריו היו למקום שבו נגלה כוחו לציבור.⁵⁹ הקסם של שירת אלטרמן נמצא במקומות רבים. המקצב, החריזה, המצלולים, התחכום הפיגורטיבי, העיצוב הגבישי של הביטוי השירי – כל אלה יוצרים את האפקטיביות של "הנוסח הביטחוני": קבלת המלחמה כבלתי נמנעת, צידוק המוות, חוסר אונים, נוסטלגיה.⁶⁰

57. דומה שזה לב ההבדל שמייצר אבות ישרון בינו ובין אלטרמן: האלימות כלפי ה"עצמי", האלימות כלפי העבר של הילד, האלימות כלפי ההורים – כל אלה דרות בכפיפה אחת שיש להתירה ולהזכירה; וראו על כך מיכאל גלזמן, "פסח על כוכים", בתוך עדי אופיר (עורך), 48750, מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב 1999, עמ' 113-122.

58. אלטרמן, שירים שמכבר, לעיל הערה 47, עמ' 84.

59. המשכה של עמדה זו היה בקרבה אל השלטון ואל סוד הכוח, שהיא המבוא לשירי החנופה של אלטרמן לבן-גוריון, לדוגמא השיר שכתב עם תליית מרוזק ועזר בקהיר, שכולו המתקת סוד של קרוב לצלחת; וראו נתן אלטרמן, "הדף הפתוח", דבר, 11 בפברואר 1955. ראו גם דן מירון, "מיוצרים ובונים לבני בית", אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987, עמ' 60-67.

60. הנימה הנוסטלגית בשירת אלטרמן חמקמקה, כיוון שאלטרמן מדבר על עיר מודרנית, לפעמים במונחים פוטוריסטיים, והנוסטלגיה שלו אינה שמרנית; וראו עוזי שביט, שירה מול סוטליטריות: אלטרמן ו'שירי' מכות מצרים', הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה 2003, עמ' 83-84, 89.

אלתרמן נתן ל"נוסח הביטחוני" את הניגון כנוכחות קיומית מוחשית של היחיד בעם ובהיסטוריה. הניגון הוא גם סגנון, נימה של הדברים בעולם, הנחזים לאור האלימות היפה של אלתרמן. מתיבת הנגינה ועד כיפה אדומה, העולם נחלק למהויות ונתון במלחמה בלתי נמנעת. לכאורה, חוסר האונים של הסובייקט אינו ניכר בכוכבים בחוץ, שחלקים ממנו אקסטטיים ממש. רק בשיר האחרון מתגלה ההכרה שכולה קבלת דין האלימות. המוות אינו רק בלתי נמנע, הוא גם רצוי. באלימות כלפי ה"עצמי" וכלפי האחר טמונה התגלות, ושירתו של אלתרמן תמשיך לייצר התגלות אחר התגלות. הידועה בהן היא התגלות מופשטת: נער ונערה ירויים, מתים או חיים, הנושאים מדינה על מגש כסף.⁶¹

זהו, בתמצית, המפנה בשירתו של אלתרמן, היפרדות דרכו מזו של שלונסקי, שהשבר הקיומי שלו נובע מאובדן האמונה ומהכרת המוות בהיעדרו של האל. גם אם אין זה מפנה צורני, די בו כדי להתאים לפיגורה של צומת שלוש הדרכים. החוליה הבאה בו היא שמחת עניים (1941), ספר הקשור ישירות לפולמוס שפרץ עם ראשית המלחמה ומצביע על כך שמה שאפשר לכנות "אסכולת גולדברג-אלתרמן" נולדה מפולגת. על פולמוס זה כתב בהרחבה חנן חבר, שנמנע מלהתייחס לכותרת מאמרה של גולדברג מראשית ספטמבר 1939, "על אותו הנושא עצמו", כלומר לכך שגולדברג כותבת עם ראשית מלחמת העולם מאמר שהוא המשך ל"משהו" שכבר נאמר.⁶² ה"משהו" הזה הוא סדרת מאמרים של שלונסקי ושעוקם המתמיד בכתיבתו. ראשיתם במאמר "סתם ככה ולעצם העניין" מ-1925, וגרסתם המלאה היא "לא תרצח" מ-1933.⁶³

עמדתו של שלונסקי כלפי המלחמה מבוססת על מלחמת העולם הראשונה ויש בה מידה לא מבוטלת של פציפיזם, הנמצא במסלול התנגשות עם התפתחות הציונות והמאבק בערבים. וכך מוצגים הדברים במאמר "לא תרצח", שנכתב לאחר עליית הנאצים לשלטון בגרמניה:

משורר עברי אמר לי ולא בעידנא דריתחא אלא כשעת שיחה הניחותא בזו הלשון: "סוף סוף, למה נעשה שקר בנפשנו? הרי הציוני האמיתי גורס, בעצם, את עיקרו האידיאולוגיים של היטלר בלאומיותו הקיצונית, ולולא הסעיף האנטישמי לא הייתי מתנגד לו." אם כן, אם צדק המשורר הזה, אם עיקרי הלאומיות הקיצונית הם חזון הגאולה הישראלית – הרי אני "שונא ציון". "ייתי ולא אחמיניה!" אב בישראל קורע קריעה על בנו שנשתמד, וגם האידיאה שלי, היקרה כאם וכאחות, כאב וכגואל, אם היא משתמדת – הרי אני קורע קריעה עליה. אך ברוך השם, לא צדק אותו משורר, המדבר סרה בציונות מרוב ציונותו,

61. ראו על כך אצל מירון, מול האח השותק, לעיל הערה 22, עמ' 63-87.
62. לאה גולדברג, "על אותו הנושא עצמו", השומר הצעיר, 8 בספטמבר 1939, עמ' 9-10; וראו חנן חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות ה-40, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001, עמ' 40-53. על כתיבתה של גולדברג בזמן המלחמה ראו שי עבדי, שירה בעתות מלחמה: שירת המלחמה של לאה גולדברג ונתן אלתרמן, עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 2015, וכן מאמרו בגיליון זה, להלן עמ' 59-86.
63. הלפרין ושגיב (עורכות), מסות ומאמרים, לעיל הערה 34, עמ' 102-108, 285-302.

כשם שלא צדקו בשנים 1914-1918 משוררים בגויים, אשר בשיכרונם השוביני (הלאומני)
מחקו מלוחות הברית את הלאו מ"לא תרצח"⁶⁴.

עמדתו של שלונסקי ברורה וקוראת תיגר, והנסיגה החרישית ממנה היא למעשה סיוס שירתו.
הספר שירי המפלות והפיוס, שיצא לאור ביוני 1938, הוא ההוכחה לכך.⁶⁵ הספר מעניין למדי,
חלקים ממנו מבריקים ממש, אך דומה ששלונסקי מנסה להדביק בו את גולדברג ואלתרמן,
ונמצא חסר. שלונסקי מחפש את ההפשטה אך אינו מצליח להתנתק מהקונקרטי ומהליניאריות
של הטיעון השירי, כפי שעולה למשל מן השיר "חצות":

את סוד שמעבר לפשרי־דבר,
הנפש־בכל־מאדה את.
לילות הם פתחון כל פלובי הביבר
ביד לא־שפויה של הדעת.

השכל הוא יום; מטרה, שבלול
חבשו הרופא הבוטח.
אך לילה – שרפה בתוך בית נעול,
ונשאר מבחוץ המפתח.

בפחד אראה העוית בידי.
זה יצרי הלילי האצביע.
לילות – זעקה הם: הושע־נא שדי!
ותשובה: לא אוכל להושיע.

על נפש־מיער הצליפה השוט!
דרסה
והחריכה
ושרה.
היית, פיטון, למכניע־חיות
וזה לכתך: הביברה.⁶⁶

64. אברהם שלונסקי, "לא תרצח", טורים, א:ו, 28 ביולי 1933, עמ' 1-3; הרשימה נרפסה שוב בתוך
הלפרין ושגיב (עורכות), שם, עמ' 302.
65. הלפרין, המאסטרו, לעיל הערה 7, עמ' 481.
66. שלונסקי, שירים, כרך ב, לעיל הערה 31, עמ' 148.

העמדה היסודית של שלונסקי כדובר שירי נותרת ללא שינוי גם כשהוא מנסה לטשטש אותה. הנבחרות של הפייטן – עמדת היסוד של שלונסקי – עומדת מול שמים ריקים כקללה, כמשא. החלוקה ליום וללילה, וההסבר הכמעט דידקטי של ההברל ביניהם, אינם עולים יפה ואף אינם מייצרים פרדוקס משכנע. סינתזה פייטנית זו מבוססת על נבחרות ללא הצדקה, על שמים שריקותם אינה חדשה. בהקשר של עולם על סף מלחמה, סבלו של הפייטן מתגמד ומאבד מכוחו כעמדה פרשנית. עמדתו של שלונסקי בשאלת האלימות היא עמדה מוסרית שאירועי הזמן העמידו במבחן בלתי אפשרי. את ההבטחה לתת גט כריתות לציונות, שאינה נענית לצו "לא תרצח", הוא אינו מקיים, ומובן שקהל הקוראים אינו יכול להיענות לקריאה כזו על ספה של מלחמה.⁶⁷ ההתמקדות בניכור ובנבחרותו של הפייטן היא כמעט סימפטום של עיוורון. שלונסקי, כציונים רבים אחרים, נדרש לבחור בין כפירה בעיקר לבין נטישת הקרקע המוסרית שעליה עומד הדובר שלו – והוא בוחר בהכחשה.⁶⁸ להכחשה זו של עמדת המוצא הפוליטית יש חלק בכך שעמדת המוצא השירית של שלונסקי נעשית ב-1939 חלולה, או נשמעת חלולה. הנבחרות הופכת לסולפיסיזם דהוי. העשור האלים שעמד בפתח עתיד לאתגר ולהכניע כל עמדה פציפיסטית, ובייחוד כל עמדה פציפיסטית ציונית. שלונסקי אכן ימלא תפקיד חשוב מאוד בהיערכות התרבותית לקראת תש"ח, בין היתר באמצעות ההקמה והעריכה של עתים, כתב העת שהגדיר את המעבר מהמחתרת למלחמה ובו התפרסמו כמה מהיצירות החשובות של התקופה, ובהן השיר "הנה מוטלות גופותינו" של חיים גורי. בפתח הגיליון הראשון כתב שלונסקי: "הברירה היא רק זאת: או שנהיה שותפים בדיעבד, דהיינו: קרבות של תוצאות, בקרב שקידשוהו אחרים; או שנהיה שותפים לכתחילה, דהיינו: בין המצטרפים לאחד הצדדים שבמחלוקת ההיסטורית".⁶⁹

*

הספר שיבולת ירוקת העין נמסר לרפוס ביולי 1939 וראה אור באוקטובר, זמן קצר לאחר פרוץ המלחמה. הספר, שעדיין לא הובן כהלכה, ובמידה רבה נשאר שולי במחקר,⁷⁰ מציע מהלך פואטי רב-משמעות. יש בו דמיון רב לכוכבים בחוץ, והוא אף עוסק בעמקות רבה באותם נושאים שספרו של אלתרמן עוסק בהם אך מתוך גישה שונה לעולם, להוויה ולשירה. דרכה של גולדברג היא הדרך השלישית, ההפוכה לזו של אלתרמן אך מצויה על אותו הציר. גולדברג

67. הדברים נכונים לחלקים רחבים בשומר הצעיר ובשמאל הציוני באותן שנים, וראו אלי צור, "מגש הכסף בחולצה כחולה: תנועות הנוער במלחמת העצמאות", בתוך מרדכי בר און ומאיר חזן (עורכים), פוליטיקה במלחמה, המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים ויצמן, אוניברסיטת תל-אביב, העמותה לחקר כוח המגן על שם ישראל גלילי, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 2014, עמ' 484-513.

68. ראו דן מירון, "דמעות החווה: בין אלם לאמת – על שיר אחד של אברהם שלונסקי מימי קרבות תש"ח", על המשמר, 19 במאי 1989, עמ' 19-21; המאמר נדפס שוב בתוך מירון, מול האח השותק, לעיל הערה 22, עמ' 157-175.

69. א. שלונסקי, "בשער", עתים: חדשות בספרות ובאמנות, 1, 25 בספטמבר 1946.

70. כך גם אפילו במונוגרפיה המוקדשת לכתיבתה של גולדברג, וראו ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, לעיל הערה 18, עמ' 61-69.

ואלתרמן חולקים את השפה השירית, את הזיקה לקלאסיקות ואת תיבת התהודה הרוסית, שבמרכזה פסטרנאק.⁷¹ הם חולקים את הבחירה־מרצון לשיר, את הוודאות בדבר המלחמה ואכזריותה הבלתי־מתפשרת, את "הכרת הישות" הקיומית – אך מסיקים מכל אלה מסקנות שונות. מול הסינתזה המופשטת של אלתרמן מציבה גולדברג קונקרטיזם שעוברת הפשטה ואנליזה – מנגנון שענת ויסמן מכנה "דיאלקטיקה של אי־הכרעה" ביצירתה של גולדברג.⁷² במחזור "ילדות", הפותח את הספר, מתארת הדוברת את הלוויית אחיה ומוכיחה שמהירה להבין את מה שאלתרמן גילה:

לְחִפּוֹת לְשָׁבִים:
הֵם חוֹזְרִים מְלוּוֶה. צַעְדֵי הַיָּגוֹן מְתוֹנְנִים.
הַדְּלֵת תִּחְרַק מִיָּד.
עַל עֵינֵי הַיְלָדָה, שָׁרְאוּ אֶת הַמּוֹת פְּנִים אֶל פְּנִים,
הָאֵהִלָּה הַיָּד.⁷³

במקום שבו אלתרמן מציע סינתזה מרהיבה בין ההלך לניגון, גולדברג מציעה האהלה. לא רפיון, השפעה או קוצר בינה ממתנים את ההכרה החשופה שמירון מזהה בטבעות עשן, אלא החסד. את הכול היא רואה, אך היא אינה מתעלמת אלא מאהילה בידה – באמצעות היפה והטוב, הסליחה והחסד, בהיעדר המימוש. הסובייקט שלה אינו מפוצל; האדם הוא מִשָּׁךְ, נושא הסבל. כשפורצת המלחמה תגובתה מיידית, לא מעוברת. הרשימה "על אותו הנושא עצמו", שנדפסה כאמור בראשית ספטמבר 1939, זמן קצר לפני שהספר ראה אור, נכתבה בחיפזון, והעמדה המוצגת בה מסוכמת ביומנה ב־14 בספטמבר 1939: "בניצחון הצדק על ידי המלחמה הצודקת ביותר אינני מאמינה. אינני קוראת עיתונים".⁷⁴ עמדתה דומה לזו של שלונסקי אך נבדלת ממנה בהיקף המחשבה ובהבנה שגם אם העולם בשלום, היא אינה גוזרת על עצמה עיוורון אלא שותפות בכאב, והשירה היא היד המאהילה – כפי שהיא כותבת ביומן ביוני 1937, ערב נסיעתה לאיטליה:

היום אני חושבת בפשטות כזאת (אינני יודעת מנין לי לפתע) כי האדם חייב להיות טוב. בלי לקבוע מושג מוסרי. טוב. בעיקר לא להכאיב לאחרים. מצחיק, זה הופך אצלי להשקפת עולם. ואני אינני יודעת לעשותה מציאות – ביחס אל א.מא.⁷⁵

71. ראו רויאל נץ ומאיה ערד, מקום הטעם: מסות על ספרות ישראלית – בין צליל להיסטוריה, אחוזת בית, תל־אביב 2008, עמ' 61–69.
72. ענת ויסמן, "ייסורי הסינתזה האנושית הגדולה": דיאלקטיקה של אי־הכרעה ביצירת לאה גולדברג, דפים למחקר בספרות, 18, 2012, עמ' 7–33.
73. לאה גולדברג, שיבולת ירוקת העין, כתבים, כרך א: שירים, בעריכת ט. ריבנר, ספרית פועלים, תל־אביב 1986, עמ' 108.
74. לאה גולדברג, יומני לאה גולדברג, בעריכת רחל אהרוני ואריה אהרוני, ספרית פועלים, בני ברק 2005, עמ' 264.
75. שם, עמ' 228.

זו האפשרות של גולדברג, אפשרות ספרותית המסרבת למתוח את הטיעונים עד הקצה ומכירה בקוצר היר האנושי שלה־עצמה. בכך מציבה גולדברג לעצמה ולשירה העברית אפשרות נבדלת מזו של אלתרמן. גולדברג מכסה על העיניים מפני האור המסמא של ההוויה, כעמדה מוסרית המסרבת למלחמה כהכרח של הקיום, כחוכמתו העליונה של הטבע. בשיר "שיבולת ירוקת העין" הדברים מובעים בשורות שהיו יכולות בקלות להופיע בשירי כוכבים בחוץ:

לְעוֹלָם לֹא נִשְׁפַּח, כִּי רָגַלְנוּ דְרָכָה בְּשִׁבְלִים,
לְעוֹלָם לֹא נִשְׁפַּח, כִּי עֵינֵינוּ טָבְלָה בְּשָׁמַיִם,
כִּי צְמַחָה בְּמִרְחַב הַקָּמָה, בֵּין אֲלֵפֵי שְׁבָלִים,
שְׂבַלְת אַחַת דָּקָה יִרְקַת־הָעֵינַן.

כִּי נִתְיַבְנוּ רָחַב וְהִלְכְנוּ הַלֹּךְ וּמַעוֹד,
כִּי אֶהְבְנוּ לְצַחוֹק וְקוֹיֵנוּ לְגֹזַע –
אִם לָבְנוּ אֵינְנוּ עוֹנָה לְשִׁמְחָה הַגְּבֵהָ עַד מָאד,
הוּא עוֹנָה לְכָאֵב הַגְּבֵהָ.⁷⁶

האנפורה, החזרה על תרמית המילה "כי", נחשבות כמאפיינות את כוכבים בחוץ. שיבוש המשקל והארכת הטור בבית השני, "אם לבנו איננו עונה לשמחה הגבהה עד מאד", מעידים על מודעות חריפה לאקסטזה, על מכלול גווניה הדתיים והפוליטיים. גולדברג אינה מאמינה במלחמה, באלים ובאל. עמדתה הפסיבית כלפי ההיסטוריה היא עמדה שירית, והיא אינה תקפה לחלקים אחרים של מפעלה. השיבולת ירוקת העין היא אחת, ייחודה הוא בכל מקום ובשום מקום; היא סליחה וחסד במקום שבו אין להם מקום. אותם העקרונות גלויים גם בשיר החותם את הספר, "כָּבֵד עַל עֲפַעְפֵינוּ הָעוֹלָם":

כָּבֵד עַל עֲפַעְפֵינוּ הָעוֹלָם.
רְאֵשְנוּ שַׁח. בְּכִינוּ נְאֻלָם.
נְחַתֵם הָאוֹר בְּפִאתֵי הַיָם.
הִזְמַר תֵּם.

הוֹלְכִים עֲכִים. צוֹעֵדַת הַשִּׁירַת
בְּדוּמְיָה זֹרְחַת וּמְקַמְרַת.

נְהִיָה שְׁלוֹיִם. נְהִיָה שְׁלוֹיִם מָאד.
הַיּוֹם פְּנָה. עֵינֵינוּ עֲצוּמוֹת.⁷⁷

⁷⁶ גולדברג, שיבולת ירוקת העין, לעיל הערה 73, עמ' 117.
⁷⁷ גולדברג, שם, עמ' 195.

השיר המדויק והיפה, שזך הלעיג במאמר "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", מדגיש עד כמה ייחודית הדרך שמציעה גולדברג בשירתה. שיר הסיום מייצר פיגורה צורנית של אלם ושתיקה באמצעות קיצור המשפטים עד לשתי מילים ברמה הצורנית ובאמצעות שתיקה ברמה התוכנית.⁷⁸ אם נעמיד אותו לצד שיר הסיום של אלתרמן בכוכבים בחוץ, "הם לכדם", נמצא שיש ביניהם דמיון מסוים, אך דווקא הדמיון מדגיש את האופציות השונות שכל אחד מהם מציע בשירתו. אצל גולדברג, האלם אינו עונש אלוהי ואינו משבר קיומי. העולם מכביד על העפעפיים, הראש שח, העיניים עצומות, הזמר תם. השיר מייצר פיגורה מורחבת הנעה סביב העיניים והראייה, בהיעדר האהלה. ההאהלה אינה עיוורון אלא עייפות, מגבלה אנושית שחשפה את טבעו האנושי של גילגמש. העולם רובץ בכל כובדו על העור העדין של העפעפיים, על העיניים, שהם חלון הראווה של העייפות בפניהם של בני האדם.⁷⁹ הדיבור של גולדברג מופשט, סימבולי, אך גם קונקרטי מאוד, ודמות העיניים במראה ברורה. בתווך, בין העייפות והאלם של הבית הראשון לאלה של הבית האחרון, נודדת השיירה המתוארת בשני טורי הבית השני – שיירה הצועדת "בְּדוּמְיָה זֹרְחָת וּמְקַמְרָת"; במילים אחרות, השיירה משמשת כפיגורה לאומית, כפי שמתאר אותה אלתרמן. ההיסטוריה נעה, אך האקסטזה, או השוכל המיסטי הכרוך במהלכי ההיסטוריה, כמעט מנותקים מהדוברת. בשקט, השיר מבטא דבר אחר: את העייפות מהצעידה, את ההתבללות ממנה, את העובדה הפשוטה שאולי יש קשר בין השיירה לשיירה. אך השיירה עיקרה בעיניים המבקשות להיעצם, הפונות פנימה והעולם כבד עליהן, הנעצמות. בהיעדר ביטוי טוב יותר אפשר לומר שהסיום מדגיש את הניתוק שבין הדיבור האישי לדיבור כללי.

שירתה של גולדברג ושירתו של אלתרמן חולקות זו עם זו מאפיינים רבים, סגנוניים ותמאטיים, אך עמדת הדוברת בשירתה של גולדברג ומקומה ביחס להיסטוריה שונים מאלה של הדובר אצל אלתרמן. לשיטתה, הזמן הקוסמי נמצא בעיקרו מחוץ לתמונה, הוא כלול במה שנקרא "עולם" ואינו חלק מיוחד ממנו. האלם הרלוונטי הוא זה של היחיד, הניצב אל מול תנועת השיירה. שלונסקי מעמיד עצמו לפני השיירה כמי שרואה את מה שאחרים אינם רואים ולכן הוא ראוי למקומו; אלתרמן הולך בתוך השיירה גם כשהוא נפרד ממנה, זמנו כפוף לזמנה, האקסטזה שלה היא שלו; ואילו גולדברג קשורה בשיירה, אך השיר, הדבר היקר ביותר, מרוחק ממנה, אינו כרוך בהתגלות ואף לא בהכרה האכזרית של הישות אלא דווקא בחסד, אותו חסד מוחשי שיש בעצימת העיניים שהעולם כבד עליהן. ובהקשר של תפיסת המוות, אצל שלונסקי המוות הוא מחולל האימה, אצל אלתרמן הוא בחירה, אצל גולדברג – חסד.

78. אריאל הירשפלד מתאר זאת כ"משמר העידון", וראו אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", בתוך רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית בירושלים, ספרית פועלים, תל-אביב 2000, עמ' 135-151.

79. וראו אריאל הירשפלד, "בשיריה יצרה לאה גולדברג אתר של עידון", הארץ, 21 בינואר 2010.

הבדלים אלה ניכרים היטב בתגובתו הפטרונית של אלתרמן למאמר "על אותו הנושא עצמו", שאפשר לראות בה גם תגובה לאופציה הפואטית של גולדברג.⁸⁰ אלתרמן אמנם מכבד את עמדתה של גולדברג אך גם מקטין ופותר אותה כ"אי־הבנה" שלה את עצמה:

לאה גולדברג יודעת זאת כמוני. היא יודעת כי אותו היצר העמוק, האמיתי, המעלה על הכתב את העץ הפורח, יכול להעלות על הכתב גם את שיר הטאנקים ואת שיר המוות והגבורה של קברניטיהם. ולכן בשעה שאני קורא את דבריה, כי לשאלה "מה תעשי", היא עונה "אעשה את אשר אני עושה כל ימות השנה", הריני מצטער לא על הדברים עצמם, אלא על האופן שבו עלולים רבים להבינם [...] הספרות הטובה אינה אם חורגת לשום שיר משיריה. אף לא לשירי המלחמה. במידה שהספרות הזאת נושמת את אוויר החיים (ואין לה אוויר אחר לנשימה), בה במידה ימלאנה גם אווירים של ימינו אלה, על קהל ניגודיהם, על מראותם ויצריהם. על הנסתר והגלוי, על הנצחי והחולף.⁸¹

כסופו של דבר, אלתרמן אינו מתמודד עם הטענה של גולדברג; הוא רק מגחיך אותה ואומר, בנדיבות, ש"היא לא התכוונה". דבריו מעמידים את התפיסה השירית שלו־עצמו כמובנת מאליה, ואכן, אפשר לשמוע בהם את תהליך העבודה על שמחת עניים, שהוא בוודאי ספר על המלחמה ועל אפשרות התבוסה בה. אלתרמן, שכבר לימד למות, מלמד בספר זה להילחם, רותם את ההלך להגנת העיר.⁸² "שמחת העניים" היא השארית, מה שנשאר כשכל השאר הולך, כבר הלך. "הַרְקִיעַ הַקָּר וְהַעֵת" נדחקים החוצה ונשאר רק זמנו של ההלך הרתום לזמן הניגון והולך למקום האחריות, אל הקרב שהוא לאו דווקא הקרב אחרון, שהמוות בו יפה והתבוסה בו נשבעת לנקים.

החלק האחרון בפולמוס הוא תשובתה המאוחרת של גולדברג לאלתרמן, לאחר שלוש שנים רוויות מלחמה ואימה, עם הופעת שירי מכות מצרים ב־1944. ברשימה מזהירה שהתפרסמה בשם־העט המסאי שלה, עדה גרנט, סוקרת גולדברג את הספר ומסכמת את הדיון:

קשה עכשיו לקרוא שירים וקובצי שירים המתפרסמים בעצם הימים האלה ושלא לבקש בהם זיקה כלשהי לזמן שאנו חיים בו [...] הספר הקטן הזה, הכופה עליך מראשיתו את המוסיקה המיוחדת שבלשונו, המפתיעך (לפרקים הפתעת יתר), בצרופי המלים והתמונות, הוא אחד הנסיונות המעטים בשירתנו, ואולי יחיד במינו, של הבעה שירית לכניעת המשורר לדרישות הזמן וחוסר הפשרה שבין המשורר ומצפונו.⁸³

80. אמנם הספר שיבולת ירוקת העין ראה אור באוקטובר 1939, אך אלתרמן בוודאי הכיר את השירים וכמובן את האפשרות הכוללת שגולדברג העמידה; וראו ברייטסוף, לאה גולדברג, לעיל הערה 18, עמ' 180-184.
81. נתן אלתרמן, "מכתב על אותו נושא", השומר הצעיר, 22 בספטמבר 1939.
82. ראו לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 7, עמ' 251-263; מרדכי שלו, "מי מפחד משמחת עניים?", אלפיים, 5, 2005, עמ' 53-211.
83. עדה גרנט [לאה גולדברג], "יומן ספרותי", משמר, 21 בינואר 1944.

מוטת הכנפיים של הוויכוח על פני השנים מרהיבה. גולדברג מתארת ספר שנכתב מהכיוון ההפוך לזה שלה, מהדרך ה"שנייה", הבוחרת בכניעה לזמן שאינה מאהילה על דבר. הביקורת הצורנית שלה על הספר מרומזת אך ברורה וגם מוצדקת, והיא גם הקדימה לעמוד על עיקרו, הנקמה. בספרו פתאום מראה המלחמה הראה חנן חבר בדרך משכנעת שאלתרמן עבר בספר זה למודוס אלגורי. להשקפתו, המעבר האלגורי קשור בהתרחקות מתפיסה טלאולוגית של ההיסטוריה ובהיפתחות אל הסבל של האחר, אפילו האויב.⁸⁴ גולדברג ראתה את הדברים אחרת:

לי נראה, כי דברים כאלה על הנושא שאנו מרבים כל כך לדבר בו היום – "הנקמה" וכו' – לא נאמרו עדיין בשירה העברית [...] הם עדות לאפשרותה של השירה האקטואלית ביותר שאיננה פוסקת אף על פי כן להיות שירה, כי היא נושאת גורל בתוכה, גורל הדור הזה, החייב התחייבות מוסרית להתאכזר והיודע, כי האכזריות איננה המידה הנעלה ביותר של המוסר. הקרע הזה של הנקמה הצודקת, והזכרון כי כל פרט עלי אדמות, יהיה מי שיהיה, הוא אדם חי, הנה הנושא העיקרי של הפואימה הזאת, והוא הנושא העיקרי של כל אחד מאיתנו. "כי צדיק בדינו השלח – אך תמיד בעוברו שותת – הוא משאיר כטעם מלח – את דמעת החפים מחטא".⁸⁵

גולדברג מבינה לעומק את העיסוק של אלתרמן בנקמה, והיא מעמידה אותו כביטוי של כניעה לזמן. אלתרמן, לדבריה, לא רק עוסק בנקמה אלא גם מצדיק אותה, מלמד "לקחת נקמה" ולהשלים עם אי-הצדק שבכך. מבחינה זו, הספר שירי מכות מצרים מלמד "לקחת נקמה" לאו דווקא בפוגעים, שהרי במלחמה, אלימותה של הנקמה לעולם מוזחת. נקמה היא אלימות המופעלת בידי מי שמייצג את הנפגע, והיא פוגעת באלה שמייצגים את הפוגע וגם דמעתם חפה מחטא. בספר, שגולדברג מדגישה כמה פעמים את ממדיו הקטנים, אלתרמן מתענג לשוניית על הנקמה, מפרט וממלל אותה, בהנאה של סדיסט המכשיר את הנאתו מן הנקמה בטענה שהיא צודקת. מיקוד האכזריות בחפים מחטא מצביע על אופיו של הקורבן בעיני עצמו ובעיני הצד שהוא חלק ממנו. אלתרמן מבין את גולדברג והיא מבינה אותו: ככיוון אחד היד המאהילה, ככיוון השני המבט החשוף. לצד אכזריותו של אלתרמן מופיעה גם אמפתיה (טעם המלח של דמעת החפים מחטא), וגולדברג בוחרת לסיים בה את רשימתה. גולדברג מכירה בכך שאלתרמן הוא הדובר האוטנטי של הדור שנגזר עליו להתאכזר ולנקום, והוא מוריש לספרות ולתרבות העברית את מה שאפשר לכנות "סדיזם אמפתי", אותו עונג כפול המאפיין את תרבות המלחמה העברית:⁸⁶ פעם אחת ליהנות מן האכזריות ופעם שנייה ליהנות מן ההזדהות האמפתית עם

84. חבר, פתאום מראה המלחמה, לעיל הערה 62, עמ' 80-98.

85. גרנט (גולדברג), "יומן ספרותי", לעיל הערה 83.

86. את העונג הכפול הזה חקר חנוך לוין לכל אורך יצירתו, החל ב"מלחמה" ובמלכת אמבטיה, וראו חנוך לוין, מה איכפת לציפור: סאטירות, מערכונים, פזמונים, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987, עמ' 11-97. וראו גם זהבה כספי, "ה'פטריוט' בשירתה של 'מלכת אמבטיה': מלחמת ששת הימים ביצירתו של חנוך לוין", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל, 13, 2008, עמ' 249-266.

הקורבן, הנובעת מזהות קורבנית. עונג כפול זה מופנה כלפי פנים, כלפי מגש הכסף, עוד לפני שהוא מופנה החוצה, בידי יזהר ובידי אלתרמן עצמו.⁸⁷

בצומת שלוש הדרכים, שבו פגשו גולדברג ואלתרמן את שלונסקי, נשמטה סמכותו של שלונסקי, לא בשל רצח אב אלא משום ש"לא תרצח" נעשה לא רלוונטי. השלושה נפגשו בצומת, אלתרמן וגולדברג סובבו את הגב ופנו לכיוונים שונים על הציר הציוני, ואילו שלונסקי עיניו כהו והוא נשאר עומד כעלי בשירו "התגלות".

מול מודל האסכולה, מאמר זה מציע את מודל המפגש וצומת שלוש הדרכים, שממנו צמחה השירה הישראלית. מודל זה אינו מיתר את הטענה בדבר קיומה של "אסכולת" שלונסקי, הוא רק ממקם אותה כרגע חולף, לא מגובש. בפרספקטיבה של ההווה, מה שנקרא "אסכולת שלונסקי-אלתרמן" נראה יותר כדרך משותפת שהשלושה הלכו בה לפני שנפרדו דרכיהם; ופרידה זו היא רגע רבי-משמעות, נקודת האפס של הישראליות בשיר ותיבת נגינה. העמדת דרכה של גולדברג כאפשרות מאזוּרית מראה שלפחות חלק מדור המדינה והשירה הישראלית פעל לא מתוך מרד אלא מתוך אימוץ, המשך ופיתוח דרכה של גולדברג, בלי להכתירה ובלי צורך להדיחה, ודאי לא נגד רצונה, כפי שכתבה ביומנה ב־2 בפברואר 1941:

רק לי לא יהיה לעולם כתר [...] משום שיהיה לי תמיד מישהו אשר אוהב ואכבד אותו יותר מאשר אני אוהבת ומכבדת את עצמי.
 ומשום כך אדע ויידעו הכול שבאמת אינו מגיע לי.⁸⁸

בישראל של היום הדברים ברורים: דמותו של נתן אלתרמן מופיעה על השטרות שבהם משלמים על ספרי לאה גולדברג. גולדברג נשארה סופרת ילדים ומשוררת אהובה ופופולרית, שירתו של אלתרמן נקראת הרבה פחות מזו של גולדברג, ואילו שלונסקי נזכר, אם בכלל, כמחברו של מחזמר ישן ואהוב לילדים, עוץ לי גוץ לי. ממרחק הזמן אין אלא לתהות על כך שהאפשרות המשפיעה ביותר, האפשרות של גולדברג, לא נחשבה אלא כגרסה "נשית", חלשה, של הדבר עצמו: מגש הכסף הקטן.

87. לדיון דומה, אם כי במונחים אחרים, ראו מירון, מול האח השותק, לעיל הערה 22, עמ' 74-87. הדובר של יזהר, הן בסיפור "השבוי" והן ב"סיפור חרבת ח'זעה", נענה לרפוס זה שהעונג הלשוני מבטא, וראו מאמרו של שאול סתר בגיליון זה, להלן עמ' 191-213.

88. גולדברג, יומני לאה גולדברג, לעיל הערה 74, עמ' 275.