

חצרו של קיבוץ – מבט מן החוץ

עם יובל המאה לנתן אלתרמן ולתנועה

הקיבוצית

פרופ' רחל פרנקל-מזן

בשלוש השנים האחרונות צוינו שלושה יובלות מאה: לתל-אביב [1909]; לנתן אלתרמן [1910] ולתנועה הקיבוצית [1911].

אלתרמן, שמזוהה כמשוררה של העיר העברית הראשונה ואוהבה, מעלה על נס את פלא הרעיון הקיבוצי והגשמתו בכל סוגות שירתו: ראשית נגיעתו בנושא היא בשירתו הקלה, מתחום הפזמון ושיר הזמר, שבו הוא כותב שיר תהילה לתל עמל, שהיתה חוד החנית של מפעל ההתיישבות "חומה ומגדל" [1936]; בשירתו הציבורית, בשירי העת והעיתון של "הטור השביעי", הוא מנפיש צילום ישן וידוע של הצריף הראשון בחצר אום ג'וני ומקימיו [1951]; בשירתו הלירית הוא מדובב את חצר הקיבוץ כנוכחת חשובה בשורת הערכים המכוננים של עם ישראל במדינתו [1957].

בסמוך לכך הוא מתפנה אל ילדי ישראל ב**ספר התבה המזמרת** [1958]¹; כאן משורטטת תמצית יחסו המתפעם בהעמידו דיוקן אוהב ומחויך של אנשי העלייה השנייה, מייסדי דגניה, הלא היא אום ג'וני.

שיאו של מהלך חוצה סוגות זה הוא בהרחבתו של הטור מ-1951, שהנפיש, כאמור, את המצולמים על רקע הצריף הראשון באום ג'וני, לכדי מחזה שלם, **כנות כנות** [1961], שבו מסתכמת תפיסתו את התנועה הקיבוצית והערצתו לנושאי דגלה.

מבטו האוהב של אלתרמן על הקיבוץ ייחודי בשירה העברית החדשה, שכן זהו מבט מן החוץ. אלתרמן ניסח את מודעותו לזווית ראייה זו בטורו

שבפרוזה, "ועידת הקיבוץ המאוחד בעין-חרוד" [1960]. בטורו זה הדגיש אלתרמן את ייחודה של התנועה הקיבוצית ואת תפקידה בחברה הישראלית כך: "...תור התחייה לא ידע נס גדול יותר מהתהוותו והתלכדותו וקיומו של ציבור אנשי הקיבוץ והקבוצה." [כתבים ב' עמ' 204] ובהמשך מאמרו זה הוא מנסח את תחושתו כ"איש העומד מחוץ לרקמה החיה הזאת" ומדגיש כי "...כיוון שמקובל היום, הן בחוגים האזרחיים והן בחוגי האינטליגנציה המובהקים, לשמוע דיבורים אחרים על הקיבוץ, רשאי אולי גם איש מן הצד להביע מעט מיראת הכבוד אשר כל אדם מישראל חייב לחוש לנוכח הוויה קיבוצית זו שהיא צומת חייה המודעים של האומה" [שם, עמ' 205].

מבטו של יוצר אורבני מובהק שמביט על הקיבוץ מבחוץ כתופעה שיש לרוממה, הופיע גם ביצירתו של ש"י עגנון, בסיום הרומן הגדול על אנשי העלייה השנייה **תמול שלשום** [1945], כמו גם ברומן שלו **שירה** [-1953 1948], בפרקים כ"א-כ"ה, שאותם מקדיש עגנון לתיאור אוהב של חיי הקבוצה שבה חברה בתו של הרבסט, זהרה².

נגיעתו הממשית של אלתרמן לחיי הקיבוץ באה לידי ביטוי במערכת קשריו עם אחותו, לאה להב, שהיתה בין מייסדי תל עמל, לימים ניר דוד.³ תל עמל, שהיתה ראשונה להתיישבות הנודעת בשם "חומה ומגדל", עלתה לקרקע ב-10 בדצמבר 1936 ומיד היתה לסמלה.

אלתרמן הקדיש לאירוע הזה, ובעקיפין לאחותו, את הפזמון הקצר "תל עמל". מיקומו של הקיבוץ בצפונה של בקעת בית שאן הוא נקודת מוצא לאודה. זו מוצגת כמעשה אמנות מאגי, שבא להסיר בכוחן של מילים את הקללה הקדמונית שהוטלה על הרי הגלבוע ועל שדות העמק שלמרגלותיהם, בקינת דוד על שאול ויהונתן: "הרי בגלב'ע אל טל ואל מטר עליכם ושדי תרומות, כי שם נגעל מגן גבורים, מגן שאול בלי משיח בשמן" [שמואל ב א, כא].

אלתרמן משלב בשירו הקצר זכרי מקרא משלושה דורות ומשלוש תקופות מפתח בתולדות התיישבותו של העם בארץ: בשלב של טרם כיבוש [במדבר]; בשלב ההתנחלות ומלחמת הקיום מול האויבים [שופטים]

ובתקופת ראשיתה של המלוכה [שמואל]. בזו השלישית סוטה אלתרמן מן הסדר ההיסטורי: הוא מקדים ופותח בימי דוד בראשית מלכותו [שמואל ב] ומסיים בסופם הטרגי של שאול ובניו בבית שאן [שמואל א, לא]. כל אלה מותכים זה בזה בבית הפותח: "בהרי הגלבוע חרון יעשן / ובערבת הקללה עלי באר לי / תל עמל, דברי שיר בלילות בית שאן / בלילות ערבה שיר דברי." הסרת קללתו של דוד נשענת על שירת הבאר ששרו בני ישראל במדבר: "אז ישיר ישראל את השירה הזאת, עלי באר ענו לה. באר חפרוה שרים כרוה נדיבי העם במח'קק במשענתם וממדבר מתנה" [במדבר כא, יז- יח]. כך מושווים מקימי תל עמל לנדיבי העם, שמחוללים במעשה התיישבותם ניסים כבמטה האלוהים שבידי משה ואהרון בסיפור יציאת מצרים ובמסע הגיבוש הלאומי במדבר.

פנייתו האבוקטיבית של הדובר אל תל עמל מאצילה עליה מכוחו המאגי של הדיבור השירי: "דברי שיר", ובחזרה כיאסטית: "שיר דברי". בכך מועברים הקוראים ממסע העם במדבר אל מלחמות ההתנחלות בארץ ואל עלילות הגבורה של שופטיו כפי שנוסחו בשירת דבורה: "עורי עורי דבורה, עורי עורי, דברי שיר" [שופטים ה, יב].

הערכתו של אלתרמן למעשה ההרואי שאחותו לאה שותפה לו, משתקפת בכפל הזיקה אל שתי נביאות-משוררות: האחת היא מרים, אחות משה ואהרון, שהבאר המלווה את העם בנדודיו מיוחסת לה⁴, והאחרת, דבורה, המדברת את שיר ניצחוננו של העם על יבין מלך חצור ושר צבאו, סיסרא.

המגדל של תל עמל נתפס כהצהרה של מלחמת מגן מול אותם הרים מקוללים. המטר והנפש שנשללו מנופם שבים, והקללה נהפכת לברכה: "תבורכי, תל עמל, / במטר ובטל, / בדגה עלי גל, תל עמל, / בדגן למגל, תל עמל, / בנעורים למגדל, / תל עמל!"

דגה, דגן ונעורים ישרו על תל עמל יחד עם מטר וטל שירדו עליה בברכת השיר. אמנם כוחה של זו קטן ככוח גודלן של אותיות טל ומטר, אך רב

כוחה לשנות את פני הגורל והמציאות, הן מול כוחות הטבע [הרים] והן מול כוחות האויב [צרים].

כעבור חמש-עשרה שנים יכתוב אלתרמן **בטור השביעי** את שירו האקפרסטי "עם תמונת הצריף באום גיוני" [1951], וזאת כארבעים שנה לאחר מועד הצילום [1912]. זה הגרעין שינביט עשור לאחר מכן את מחזהו **כנרת כנרת** [1961] [לאור 1984].

בקריאתו את התצלום מקנה לו אלתרמן מעמד היסטורי של דימוי, שמעניק למתבונן, כדברי רולאן בארת, את ההכרה כי "זה היה, זה היה אז ושם" [בארת 1980 עמ' 79]: המתבונן תוהה על המידע שנמסר ועל משמעותו; על הנראה שבו [שם, עמ' 87], על המוקפא שבו [שם, עמ' 90]; על התנועה שבין הפרטי לציבורי [שם, עמ' 99] ובעיקר: מה מתוך פרצופיהם הממשיים של המצלמים מציג לקוראים-המתבוננים את "האמת של השושלת" [שם, עמ' 106], וכיצד קלסתרנו הקולקטיבי נתון כבר מאז שם, בהם; או בלשונו של בארת: "התצלום כמוהו כזיקנה: גם כשהיא נפלאה, היא מפשיטה מן הדיוקן את גשמיותו האינדיבידואלית ומבליטה את היסוד התורשתי" [שם, עמ' 106].

הצילום עוצר את הזמן לרגע ומיד ישובו ויפנו האנשים אל מלאכת יומם. שתיקת הפתע של רגע ההנצחה מבטלת את הגבול בין החיים למתים; זהו גבול שאלתרמן מרבה לבטלו בשיריו וכך גם יעשה, לימים, במחזהו **כנרת כנרת**. אלא שבמחזהו יקדים מהלך האירועים בזמן את ההתכנסות החגיגית לרגע הצילום, וכל העלילה תנוע מן הליל אל רגע הזריחה, הוא רגע הבזקה של המצלמה. כך מבצע אלתרמן את ה"סטודיום" שלו בתהליך התבוננותו בתצלום: הוא שוקד, כדברי בארת, על הצילום, לומד אותו מתוך חיבה והשקעת רגש נלהבת, עד שכל התצלום כולו נהפך פתאום ל"פונקטום", שפונה אל המתבונן כמקרה גורל שערך מרומם טבוע בו [בארת שם, עמ' 30-31]. בשונה מרולאן בארת, שעיונו מתמקד בצילומים לא ידועים, מציג אלתרמן כנושא לעיונו צילום נודע שטעון ערך אייקוני משותף

לכותב ולקוראיו. ממילא גם קבוצת האנשים המצולמת בו מקבלת מעמד כזה כפרטים וכקולקטיב שקרוי "העלייה השנייה".

המעבר בין "איש ואיש למלאכתו" ובין "אל יומם המנסר" הוא המעבר שעשו אותם האנשים ממעמד של פרטים אל הוויה של קבוצה שיש לה סדר יום משותף: "אל יומם" ולא "אל ימיהם".

זירת ההתרחשות היא החצר, שבהקשר הזה, לפי שעה, נתפסת כתפאורה וכמסגרת שתוחמת את אדם גיוני של תרע"א אך תקבל, חמש שנים לאחר מכן, ממד טעון יותר בעל ערך נוכח משלו בשירו "חצרו של קיבוץ" [להלן]. מן הדיון בנס המאגי שהפך קללה קדומה על פניה, עובר אלטרמן לשורר את יסוד הפלא של העלייה השנייה בפזמונו האודי לתל עמל: "בלי משים ובלי דעת נפרשת על ארץ / שחריתך הפלאית, עליה שנייה."

גם שחרית פלא זו נושאת עמה יכולת קסם של היפוך גורל: "אי בזה בסביבות חצרה של כנרת / את הפכת על פניהם את חיו של הדור."⁵ מתוך תהליך ההתבוננות – הסטודיום – עובר קורא הצילום אל אותם פרטים שמעוררים את רגש הפליאה והנס, אך פרדוקסלית, אלה מנוסחים כהתרחשויות יומיומיות, נטולות תרועה ומשוללות ניסיות: "יום פשוט מיומיים / לא תרועה בו עברה / ולא נס בו המריא." באמצעות תבנית הליתוטס [לא – ולא] שולל אלטרמן את דבר מודעותם של אותם חלוצים לגודל ראשוניותם של הרגע והשעה, בין עשן הטאבונים, החריש או הובלת החלב **הראשון** מאום גיוני על גבי החמור **הראשון**: בבית השישי משתנה המסגרת הפרוזודית והבית המרובע המסורתי על חריזתו המסורגת נהפך לבית משושה שחריזתו משורשרת [א-ב-ג/א-ב-ג]. ראשיתו של בית זה בטל מתנוצץ, רמיזה לברכת הטל המְהֵפֶכֶת את הקללה הקדמונית, אך גם, ובעיקר, עם הדהוד חזק לדימוי האייקוני הנודע מתוך טורו "מגש הכסף" [19 בדצמבר 1947]: כניסתו של אותו יום צילום אל ההיסטוריה העברית זהה לכניסתם של הנערה והנער אל אותה הבמה: "ונוטפים טללי נעורים עבריים [- -] דום השניים יגשו"; גם כניסתו של הפועל העברי בְּדִלְתָהּ של

ההיסטוריה הלאומית – כמייצגיו של מגש הכסף לימים – מתרחשת ללא פסקול שהיה אמור להאדיר את הרגע: "עוד הטל מתנוצץ. יום פשוט מיומיים. / לא תרועה בו עברה / ולא נס בו המריא. / אך ביום שכזה דום נכנס בדלתיים / אל תולדות האומה / הפועל העברי."

יחד עם הכניסה החרישית של הפועל העברי, דמות אייקונית שמייצגת את הקבוצה כולה, נכנסים אל תולדות האומה האייקונים הנלווים: המחרשה⁶, הספר והלשון העברית⁷.

הקשר בין תנובת האדמה לתבונת השפה וספרותה מתאגד לאומה המחברת ביניהן: "נכנסו הקבוצה עם מחרשת וספר, הלשון העברית הנושאת אלומות." כאן עולה זכרו של שיר המעלות בתהילים מזמור קכו, שעניינו שיבת ציון ואשר מסתיים בקשר שבין הרינה [=השירה] לתנובת האדמה ויבולה: "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחלמים / אז ימלא שחוק פינו ולשונו רנה. אז יאמרו בגוים הגדיל ה' לעשות עם אלה / הגדיל ה' לעשות עמנו היינו שמחים / שובה ה' את שבותנו כאפיקים בנגב / הזרעים בדמעה ברנה יקצרו / הלוך ילך ובכה נושא מִשֶׁךְ הזרע. בא יבא ברנה נשא אלמתיו."⁸ קבוצת אום גיוני מייצגת אפוא, בכוחם של זכרי לשון קדומים, את החולמים השבים לציון: לשונם העברית היא זו שתחיייה את מילות המזמור הרדום ותטעין אותן משמעות חיה.

המתבונן במצולמים הניבטים מן התמונה, ללא חציצה בין חיים למתים, רואה בהם חידה אנושית שאין לה פתרון. [בשונה מספר החידות האלתרמני (1979) שבו כל חידה יוצאת מתוך פתרונה הצמוד]. מתוך החולין שבחצר הם נערכים לתצלום "כאל חג", כאותה האומה מ"מגש הכסף", ש"[- - -] עמדה, טרם יום, עוטה חג ואימה". החיבור בין הזמנים, בין הדמויות המצולמות ובין המתבוננים בהן ארבעים שנה לאחר מכן, מדגיש פרדוקסלית את היעדר היכולת של אותם החלוצים לחזות את העתיד, קרי – את ההווה של קוראי הטור: "את זמננו, את רום מרכבתו שבדרך / לא ראו הם אפילו אולי מן הגג." נקודת התצפית הפוטנציאלית של החלוצים, שניצבו קרוב לגגו של אותו צריף נודע, לא אפשרה להם פרספקטיבה

היסטורית-עתידינית; אותה פרספקטיבה שתהיה לאחד מנושאי הדיון המרכזיים ברובדו הארס-פואטי של המחזה **כנרת כנרת**, ובתמורה שיעביר המחזאי את גיבורו הצייר אל תחום הצילום, כדי שיתעד את אותו התצלום, נושא הטור דן. מעוות זה יתקון בעוד עשור, לכשיחגוג להם המשורר יובל **בספר התיבה המזמרת**, בשירו "אנשי עלייה שנייה"; אז יועברו הם במנהרת הזמן קדימה – החיים עם המתים – לחזות בתקופתנו ולהגיב עליה כעל נס.⁹

החידה הלא פתורה שמוצגת בצילום הקבוצתי מדומה לחידה העכשווית בת הזמן של כותב הטור החי בזמן גאולתנו, שבו מדינתנו, בראשית דרכה, מממשת את שיבת ציון. זו נתפסת אף היא, בעקיפין, כמעשה מרכבה מיסטי: הזמן, מרום מרכבתו, איננו רק מלך, משנה למלך או מצביא, כפרעה, כיוסף וכסיסרא בשעתם; הוא מייצג כאן את אותה ההתגלות בחזון ההקדשה של יחזקאל [פרק א'] שנאסר לדרוש בו ביחידות אלא רק בחברותא, ככתוב: "אין דורשין במרכבה ביחיד, אלא אם כן היה חכם מבין מידותיו" [חגיגה ב, א] וכן: "הרבה דרשו במרכבה ולא ראו אותה מימיהם" [תוספתא מגילה ד, כח]. מעשה מרכבה הוא כינוי לרזי הבריאה ולחוכמת הנסתר והאלוהות [שבת פ], ומכאן שזמננו אף הוא מאופיין כחזון, התגלות והתקדשות נבואית, שאין לפענח את סודם ולעמוד על פשרם.¹⁰

הצריף הוא נקודת מוצא לאנדרטיזציה והרואיזציה של הפשטות; בעוד עשור, כאמור, יהפוך אלטרמן את כיוון המבט, והמובן מאליו של ימינו ייתפס, באמצעותה של ההזרה השירית והרטורית, כמשונה מאוד.

יום ביכורי האלומות המזוהה עם יום חגו של הקציר הלאומי, משתמע מן התצלום ההיסטורי ומעומת, בסיומו האירוני של הטור, עם הזמן שהוא "עת מועדת הרגל". מן החג, המועד והרגל כמילים נרדפות לאירוע מיתי-מחזורי כשלושת הרגלים, מתפרק החזון, ובצירוף החגיגי-אמוני של מועד ורגל, מאפיין אלטרמן את זמננו בהברקה לשונית שיש בה מן החילון, כזמנם של מי שרגלם מועדת, ושעל כן מוטב אם יישענו על התצלום הישן וכך יתחזקו באמונתם.

כחמש שנים לאחר מכן רואה אור הכרך *עיר היונה* [1957], ובו מכונס המחזור "שירי נוכחים" [עמ' 253-286]. מחזור זה מציג ב-י"ט שיריו תשעה-עשר מונולוגים, שבהם מדובב אלתרמן את מערכת הערכים של שירתו הלירית והלאומית כאחת, בערבוביה המכוונת לביטולו של סדר היררכי: היומיומי וההרואי, הפשוט ורב הערך, הנמוך והנשגב, הדומם והחי, המציאותי וההזוי; וכך, בין רחוב, חלום, אש, חבתן, אוהל סיירים, פונדק ישן, מחברות עמנואל והשומע עברית, מוצבת חצרו של קיבוץ כשהיא מוקפת בעושה הקדרות, המדקדק, זהבם של היהודים, שאון הים, הסבל, השיח, הפקודה, האיש החי, הגשר והאישה.¹¹

בשיר "חצרו של קיבוץ" [עמ' 267-269] שוב אין מדובר בנקודת יישוב ספציפית כמו אום ג'וני או תל עמל; כאן נידון הקיבוץ כערך רב משמעות וכתופעה ייחודית לחברה בישראל. עיקרי דבריה המדוֹבְבִים של החצר הם, כמובן, עיקריו של הרעיון הקיבוצי כפי שגובש בראשיתו הארכיטיפית באום ג'וני.

סדרת "שירי נוכחים" ממוקמת בתוך הספר לפני המחזור "שיר עשרה אחים". דן מירון מדגיש את המיקום הזה בקובץ בשל הדמיון בין שני המחזורים האלה [מירון 1972]: ב"שיר עשרה אחים" מוצבת, לדברי מירון, "מערכת מוסדרת וכמעט מופשטת של העולם האלטרמני", ואילו ב"שירי נוכחים" הוא עובר "מקטגוריות מוכללות" ל"חלקי מציאות מוגבלים וקונקרטיים יותר"; אלה, לפי מירון, מעמידים "תשבץ שירי רעיוני", ועם זאת הם קרובים למציאות ההיסטורית ונעים בין חלקי מציאות נצחיים כמו שאון הים, האש, הרחוב, הפונדק והאישה, ובין מציאות היסטורית קונקרטית, כזהבם של היהודים, המדקדק ומחברות עמנואל.

המונולוג התשיעי במחזור שייך לפיכך למציאות ההיסטורית הקונקרטית. הוא בנוי משלוש חטיבות: שתיים בנות עשרים ושניים טורים והשלישית, בת ארבעה-עשר טורים. בשלושתן החריזה מסורגת, ובכל אחת מצטמצמת החריזה לשני חרזים בלבד: א-ב-א-ב [- -]; ג-ד-ג-ד [- -]; ה-ה-

ו-הו [- -]. בשני החלקים הראשונים אפשר לחוש בהד זכרם של מבנים עתיקים מן המקרא, שערוכים על פי ארגון אקרוסטיכוני אלפאביתי כמזמורי תהילים,¹² מגילת איכה,¹³ או מזמור אשת חיל במשלי.¹⁴ נדמה כי הארגון של שני החלקים הפותחים והמרכזיים של דברי החצר במחזורים בני עשרים ושניים טורים, מתקשר אל אותם טקסטים קדומים שעיקרם בהעמדתו של עולם מסודר ומאורגן: אשת חיל היא עמוד התווך של הבית והמשפחה; מזמורי תהילים מייצגים אמונה בסדר העולמי הקיים, ההרמוני, ואילו מגילת איכה דנה בחורבנו של הבית הלאומי בשל חטאיה של האומה, שֶׁלֵב "בעלה" הפסיק לבטוח בה. עשרים ושתיים אותיות האלף-בית הן חומר הגלם לבריאת העולם כפי שמנוסח ב**ספר יצירה** ובמדרשי הזוהר [וראו אורון 1984]¹⁵. הקיבוץ מייצג אפוא בריאה חדשה וברית חדשה; המבנה המסורג של החריזה מדגיש את הצבתם של סורגים וכלוב ליצרו הבסיסיים של האדם: יצר הקניין המוביל לאהבת הבצע בצד יצר בית אב שגרעיניו ביצר האמהות והמשפחה.

כיבוש השממה וכיבוש הארץ זהים אפוא לכיבוש היצר האנושי; זוהי גבורתם של מייסדי הקיבוץ ומנסחי עקרונותיו כדרכם של האבות שנוסחה בדבריו של בן זומא: "איזהו גיבור? הכובש את יצרו" [מסכת אבות ד' א']. אלתרמן משלב את העקרונות החברתיים-מדיניים עם העיקרון הפואטי-אסתטי ומתיכם זה בזה.¹⁶

בחירתו של אלתרמן להשמיע את קולה של החצר דווקא כמייצגת המטונומית של הקיבוץ, מעלה את מגוון משמעויותיה המילוניות של המילה "חצר" בשפה העברית על הקשריה למקורות המקראיים והמדרשיים: 1. כינוי לשטח שמקיף את המשכן: "ושמת את החצר סביב" [שמות מ, ח]; ואת בית המקדש: "בחצר בית האלהים" [נחמיה יג, ז]; 2. כינוי לבית המלך וסביבתו, חצר המלך [אסתר ה, א]; 3. מקום מושבו של הרב, הצדיק; 4. כינוי ליישוב כפרי: "וכל החצרים אשר סביבות הערים" [יהושע יט, ח]; 5. כינוי לחלק החיצוני של רחם האישה [תוספתא, נידה ח, ד].

מעמדו של הקיבוץ מועלה באחת למרכז מקודש, מורס מעם, מקום עלייה לרגל, ובעיקר – בהקשר למעמד האישה במבנה החברתי המהפכני הנתון – כממלא מקום קולקטיבי ליצר האמהות הקמאי: מרחמה של האם מועברת האחריות לטיפול בילד אל החצר המשותפת, שאף היא, כמקור התלמודי, מעין רחם. חוקתה של החצר היא רסן שמחריש אנקה ויציקת "דפוסי הלכה פסוקה / ליסודי יצרים ודמם הזב"; הכנעתם עד דכא מביאה לחיסולה "של קנאה אנוכית קניינית שדבקה בנימי משפחה". אזכור המילה "סבך" בהקשר זה טעונה אמביוולנטיות נפיצה: "והנה מעוצמת יפעתם עתיקה / לא נגרע כל מאום. רק ניטל אותו קב / של קנאה אנוכית-קניינית שדבקה / בנימי משפחה וכסבך (אם ברב / או במעט) השתרגה עליהם. אם חובקה / פרי בטנה ונהר אהבה לא חרב." החיבור אל רבדים ארכאיים-ארכיטיפיים מן המקורות הלאומיים מועצם בצירוף "יפעתם עתיקה"; הקנאה האנוכית שדבקה בנימי המשפחה מדומה לסבך שמשתרג עליהם. הקוראים נשלחים לזכרה המקראי של תיבת "סבך" שבסיפור העקדה, שם האיל המסתתר בו מועלה כקורבן במקום הבן העקוד. האנוכיות ויצר הקניין יועלו אפוא כקורבן.¹⁷ השתרגות הסבך מדמה אותו לגפן ומעלה את זכרו של מזמור תהילים על אודות האידיליה המשפחתית של הצדיק המאושר, שבניו כשתילי זיתים סביב לשולחנו ואשתו – כגפן פורייה [תהילים קכח, ג]. הפקעת הבנים מן המסגרת המשפחתית הגרעינית והעלאתם קורבן על מזבח הקולקטיב מבצבצת מבין השיטין, ביחד עם עובדת נישולה של האם מתפקידה המסורתי. החלק הראשון של דברי החצר מדבר, אם כך, במלחמת חורמה אלימה של אילוף יצרו של האדם וריסונם, תוך יציקת דפוסים חדשים ליצר ולדם. הכנעת היצרים לא תייבש את נהר האהבה שבין האם לפרי בטנה, כלומר, דבר לא ישתנה, לכאורה, במישור הרגשי.

בחלקו השני יוצאת החצר כנגד יצרי הבצע והקניין. אם בהכנעתם של יצרי המשפחה והאמהות עבר המאבק ללא התנגדות נראית לעין, במערכת של יחסי העבודה ובעניינו של השכר ותפקידו, מתעורר ויכוח שעיקריו

מובאים מפי החצר: "ויוגד לי: ראי כי הקהית עוקצו / של עמל [- -]".
העברת השכר מידי העמלים והמרתו בעצם טעמו של העמל מוצגת בידי
המתבוננים מבחוץ כשבירתו של מנגנון בסיסי שמניע את חברת האדם:
"ונטלת דורבנו ושיברת קפיצו / והסעת אבנו שהיא אבן ראשה / ואשר
לולא היא תם עולם בלא קצו / כמבלי תשוקתו של האיש אל אֶשָה".

החצר מתייחסת אל בוניה כאל תלמידי חכמים וכחבר כוהנים בקיבוץ-
המקדש, בכנותה אותם "חבר בוני"¹⁸.

אך באורח פלא, שום מנגנון לא נשבר: "אך חברת האדם בי יספה
חרישה / וקצירה וניסר המשור עצו / ורקע הפטיש ברזלו, בלי חלשה /
תנופתם והזמן לא האט מרוצו / ומכונה לא הדמימה חמת רעשה"; אפיונה
של חברת האדם בחצר הקיבוץ כמכונה משומנת ישוב ויעלה במחזה **כנות**
כנות [1961] בסצנה שבה שוקדים חברי החצר על תיקון הלוקומוטיב,
שמסמל את מנגנונם החברתי ואת המטמורפוזה הערכית שחוללו. בנוסף
לכך עולה במהופך הד זכרו של המדרש על מתן תורה: הדממה המוחלטת
שהקפיאה את קולות החיים במעמד המקודש מול הר סיני¹⁹ מוצגת כאן
כפסקול שאין להחרישו. לעומת התורה ההיא, מתנסחת כאן ברית חדשה
ונתינתה משולה למשימה הרקוליאנית²⁰: "ואדע כי הטיתי ביד ערוצו / של
עמל ונטעתי חברה חדשה / ונתתי בה יצר חדש", כדברי הנביא: "הנה ימים
באים [- -] וכתתי את בית ישראל ואת בית יהודה ברית חדשה לא כברית
אשר כרתי את אבותם ביום החזיקי בידם להוציאם מארץ מצרים" [ירמיהו
לא, ל-לב]. לא רק ברית חדשה נכרתת כאן; כפל החידוש של החברה ושל
יצריה מְשווה לחייהם של אנשי החצר תחושה של בריאה מחודשת, ככתוב:
"כי ברא ה' חדשה בארץ" [ירמיהו לא, כב]. גם מטפורת הנטיעה מאפיינת
את החברה החדשה הזאת כעץ מניב: "כי תבאו אל הארץ ונטעתם כל עץ
מאכל" [ויקרא יט, כג], ובה בעת מעצימה את ממד הבריאה הבראשיתית:
"לנטע שמים וליסד ארץ" [ישעיהו נא, טז].

הברית החדשה מציעה אפוא גן עדן חדש לאנשים חכמים וקדושים.
אלה מממשים את החזון של "לב חדש ורוח חדשה" [יחזקאל לו, כו]: עולם

נטול יצרים. גדר החצר לא רק ממסגרת את הקיבוץ על חבר חכמיו וכוהניו; היא גם מגדירה אותם כמחנה קדוש וטהור שמובדל-מתבדל משאר העם. זהו החלק הנועל את דבר החצר.

חלק קצר זה, בן ארבעה-עשר טורים בלבד, מעמיד בארגונו הרטורי והפרוזודי מעין סונטה: שני משפטיה הראשונים הם המרובע הראשון; שני המשפטים הבאים הם המרובע השני; הססטט נפתח, בעקבות המודל של הסונטה האיטלקית המסורתית, באנטיתזה לטיעונים שהועלו באוקטט, ובסינתזה שמבטאת את עוקצה של החברה האידיאלית שננעץ בעם ואת דרכי התמודדותה הדיאלקטית עם ההאשמה שהעם מאשים אותה בהתבדלות, בהתנשאות ובהתנכרות. המשפט המחבר את שני הטרצטים דן בקטרוגו של העם והלעזתו בדבר נוכריותה של התנועה הקיבוצית, ומעלה את הדי הוויכוח בדבר הנשים הנוכריות שנספחו אל העם בזמן שיבת ציון; שילוחן אז בא לשמר את קדושת העם ואת נבדלותו מעמים אחרים [עזרא ט-י]. תגובת החצר זהה לאפיון דמותה של האישה האלתרמנית: "אך לכל מעשה ומלאכה נזופה / – הוא עדי – בבלי אומר שְׁכְמִי נטיתי / אם לדם או ליוזע. עומסה וכפופה / לפניו ראשונה בכל סער חציתי. / אם היתה מימיו לו שפחה חרופה – / אני שפחתו הייתי."

תשובה זו מעלה את הגדרת החצר כמבוא רחמה של האישה, וכן מקדימה את דבר האישה במרובע האפוריסטי שנועל את המחזור כולו: "אמרה האישה: אלוהי / שמתני מאז קדמת עת / להיות נופלה לרגלי החי / ולהיות ניצבה למראשות המת" ["האישה", "שירי נוכחים" עמ' 283].

כמו דמותה של נעמי במחזה **פונדק הרוחות** [1962] שמסירותה החרופה מאפשרת לבעלה האמן להצליח ולשגשג, כך חצרו של קיבוץ היא שפחתו של העם. הדם והיוזע מזכירים את נאומו ההיסטורי של וינסטון צ'רצ'יל לאומה הבריטית בזמן מלחמת העולם השנייה, ואילו הסער, שאותו חוצה החצר תמיד ראשונה, הוא אזכור מפורש להמנון הפלמ"ח שאף הוא מחובר לחצר הקיבוץ וממנה לידתו ומורשתו: "מסביב ייהום הסער [- -] ראשונים תמיד אנחנו" [1943].²¹

המתח הדיאלקטי האנושי-חברתי, של דיכוי יצרים ותיחומם במסגרת לוחצת למען כיבושם, עובר לאורכו של הנאום על שלושת חלקיו. הוא בא אל סיומו בהגשתו של שטר חוב לעם המקטרג והמלעזי בצורת הסונטה: זו נגמרת בקיצורו של הטור הנועל כדי מחציתו, בבחינת פואנטה מוחצת: ספק אם יצליח העם לפרוע את השטר הזה אי פעם.²²

במקביל לכתיבת *עיד היונה* ומחזור "שירי נוכחים" כותב אלתרמן את ספרו המיועד לילדים, *ספר התיבה המזמרת* [1958], וגם בו הוא מקדיש שיר לאנשי העלייה השנייה. כל הערכים שנמנו בשירים שנסקרו לעיל נמנים אף כאן, בבואו לפרוש לפני הילדים "מסרים ציוניים שלכאורה אבד עליהם הכלח" [שמיר, 2005 עמ' 225], ו"ללמד את קוראיו הצעירים פרק בציונות" [שמיר, שם עמ' 16].

אם בשירו שבספר *הטור השביעי* הובלו הקוראים במסע אקפרסטי אחורה בזמן, כאן מובלים הגיבורים המצולמים והמתועדים בספרי ההיסטוריה של העלייה השנייה, מראשית המאה העשרים, "בערך לפני חמישים שנה", אל זמנו של הכותב ואל זמנם של קוראיו הצעירים. בכך משתלבות שתי נקודות מבט על שתי מציאויות. זוהי הזרה דו-ממדית על מסילת זמן דו-סטריית.

הם מתוארים כמי שהעבודה עומדת בראש סולם הערכים שלהם ["צריך לעבוד"; "ויוצאים לעבוד"] [שמיר, שם עמ' 19-20]; תיבת "לעבוד" נחרזת עם "ארץ אבות" בבית 4, ואכן, מעשה אבות סימן לבנים: עבודת האדמה כוללת, בצד סיקול, חריש וזריעה, גם חפירת באר. בכך חוזר אלתרמן אל אותו מוטיב קדום שכבר נזכר בפזמונו "תל עמל" [1936]: "ובערבת הקללה עלי באר לי."²³ מעשה חפירת הבאר כאקט של היאחזות וחזקה על הארץ מתואר בידי מאיר וילקנסקי [1882-1949], מסופרי העלייה השנייה, בסיפורו "באר חפרנו" [1907]. בסוף הסיפור נאמר: "פְּיָה לְכָל צַד, לְכָל רוֹחַ, – הִנֵּה הֵן הַבָּארוֹת בְּשַׁעַת עֲבוֹדָתְךָ, אִיזוֹ חַיִּים, אִיזוֹ תְנוּעָה! [- - -] ואמרת: הננו הולכים ומתאחזים."²⁴

יש להדגיש כי מוטיב הבאר בספרות העברית לתולדותיה, למן המקרא והמדרש, דרך הקבלה ועד לספרות העלייה השנייה, מסמל את מעברו של האדם מגלות לגאולה.²⁵

בצד העבודה והשמירה מדגיש אלתרמן את החלטת גיבוריו לדבר ולכתוב עברית. עניין זה יוזכר בשיר אחר שבספר זה, על שמואל הנגיד ב"הקרב על גרנדה".²⁶ במחזור "שירי נוכחים" מקדים אלתרמן לדבריה של חצר הקיבוץ את דברו של "השומע עברית" [עיר היונה עמ' 265]. בצד הממד הארכיטיפי של סיפורי האבות, מודגש היעדר ייחוסם של אנשי העלייה השנייה לנבואה: "לא היו נביאים הם ובני נביאים, / אך ידעו הם: בארץ תקום האומה / אם בארץ יהיו פועלים עבריים / ושומרים עבריים ועובדי אדמה"; כשם שחרז "אבות" עם "לעבוד", דווקא בחריזה לא מסורתית, מודרניסטית, כאן הוא חורז "אומה" עם "אדמה" בחריזה מסורתית, עם חרוז סיומי שמבטא את שלמות שיבתו של העם לאדמתו.

בשילת ייחוסם לנבואה מתהדהדת התנערוותו הבוטה של הנביא עמוס מהשתלחותו של אמציה, כוהן בית אל בו במילים: "חזה, לך ברח לך [- -] עמוס ז, יב]: "ויען עמוס ויאמר אל אמציה לא נביא אנכי ולא בן נביא אנכי, כי בוקר אנכי ובולס שקמים, ויקחני ה' מאחרי הצאן ויאמר אלי ה' לך הנבא אל עמי ישראל" [שם שם, יד-טו]; לימים יילקחו אף צאצאיהם של החלוצים מאחרי הצאן בשליחות האומה, כפי שחותם את דבריו מיכאל במכתבו למיכל: "ואנו אל מולו מאחרי הצאן ומספסל הלימודים לוקחנו" [ידף של מיכאל, עיר היונה, עמ' 27].

אלתרמן, שנתפס בעיקר כמשורר אורבני ושמו מתקשר לעירו האהובה, תל אביב, נמנע מלהעמיד בשיר ילדים זה את הקיבוץ כאנטיתזה לעיר; נהפוך הוא. הקיבוץ הוא מסד שמאפשר את בנייתה של העיר ותומך בקיומה: "עם עברי פה ברבות השנים / יזרע ניר, יבנה עיר, וסדנות אומנים." והוא שב וחוזר אל העניין הזה בקטע שבו מועברים אותם חלוצים תימהונים אל הימים שבהם חגגו עשור למדינה ואמונתם התגשמה בהיותם עדים למגוון הצורות של ההתיישבות החלוצית: "הם כיום את הארץ

עוברים ורואים / בה סדנות ונירים וגנות פוריות / איכרים, פועלים, חיילים
עבריים, / מושבות וקבוצות וערים עבריות." הפלא קם ונהיה לעניין
שבשגרה: "הדברים כה פשוטים... / מה לרגוש ולתהות?"

כעשור לאחר שהקדיש אלטרמן את טורו לחצרה של אום ג'וני [1951],
הועמדה זו בתלת-ממד על בימת התיאטרון במחזהו **כנרת כנרת** [1961]. כאן
נוקט אלטרמן את אותה ההזרה שפעלה בשירו "אנשי עלייה שנייה": הוא
נמסר מתוך "פרספקטיבה כפולה לעבר ולעתיד" [פיינגולד, 2009 עמ' 49].
גם המבקרים את המחזה בעיתונות בת הזמן הדגישו את כפל המבט הזה:
יוסף ימבור [1962] ייחס זאת להתגוננותו של אלטרמן מפני סנטימנטליות
ורומנטיקה, וישעיהו בן-פורת [1962] איחל למחזה שיעורר "רגש כמיהה
עמוקה אל ערכי התקופה, הנשחקים וקמלים נגד עינינו מיום ליום".
בעוד שבטור השביעי יצא המבט מן התצלום ונכנס אליו כדי לפענחו
בדרך האקפרזיס, במחזה זה נהפך סדר הדברים: אנו פוגשים את הדמויות
בפעולתן ובשיחן, ורק לבסוף, בעזרת הצלם המזדמן למקום, מתרחש
תהליך התכנסותם וכניסתם אל אותו תצלום ידוע שנועל את קורותיו של
אותו הלילה.²⁷

המחזה **כנרת כנרת** מציג כמה וכמה הפיכות ומהפכים: ראשיתו, כמובן,
במהלך המהפכני של הקמת הקבוצה; זו מתבססת על רעיון "הפירמידה
ההפוכה", המיוחס לדב בֶּר בורוכוב, מייסדה של הציונות הסוציאליסטית:
בפברואר 1906 התכנסה ועידת פּוֹלְטְבָה, ובה שולבה הציונות עם עקרונות
הסוציאליזם המרקסיסטי. סוגיה זו מוסברת לעדני התימני בידי גרישה
[עמ' 39]. עולמם של חברי הקבוצה הוא עולם הפוך [קרטון-בלום, 1983 עמ'
20]: מרדכי, שהופך עולמות כדי להשיב לחבריו את הכסף שאיבד, נתפס
בעיניהם כבעל מגרעת מוסרית, אנטי-חברתית, אך בעיקר, המחזה מתרחש
בשעות הלילה. ההנמקות הריאליסטיות לעובדה זו, כמו החום הנורא
ששורר בשעות היום, חשובות ומשכנעות את הצופים בדבר ההכרח
בהפיכתו של סדר היום, אולם דומה כי יש לכך עוד הנמקה שקשורה לסצנת

התצלום הנועלת את המחזה, ולנקודת מבטו הארס-פואטית של אלתרמן, שהמיר את הפרספקטיבה שבאמנות הציור במבט מבעד לעדשת המצלמה. רעיון הקיבוץ נתפס אפוא כהיפוכו של הטבע האנושי, ממש כשם שעדשת המצלמה דאז קלטה את הסובייקט במהופך, כשהוא "עומד על ראשו". עליונים נראו כתחתונים ולהפך.

יודגש כי המצאת המצלמה היא כאן בראשית דרכה, כמו גם המהפכה הסוציאליסטית ורעיון הפירמידה ההפוכה. יתרה מזאת: עבודת הפיתוח של סרט הצילום חייבת להתבצע בחושך מוחלט. בכך נהפכת בימת המחזה לחדר החושך של המחזאי-הצלם, ואקט פיתוחו של התצלום מוקדם כרונולוגית לאקט הצילום עצמו, שיתרחש עם רגע הזריחה.

זאת אף זאת: מן המציאות כפי שהיא נראית לצלם, המכוסה בבד שחור ומתבונן אל תוך "הקאמרה אובסקורה", נשללת הצבעוניות, והסובייקט משתקף בגוני שחור-לבן מהופכים: השחור מלבין והלבן משחיר. המרתו הארס-פואטית של הצייר בצלם באה, אם כן, לשם הדגשתה של מערכת המהפכים וההיפוכים בעולמם המניפיאי של האנשים המשוניים הללו, ושל רעיון הקיבוץ שהגו ומימשו [קרטון-בלום, 1994]. זאת, מעבר לחתירה אל עבר אותו תצלום, שבדיעבד הנציח בהיפוך את השיר האקפרסטי "עם צילום הצריף באום ג'וני" ושהוא-הוא נקודת המוצא והמניע לכתובת המחזה כולו. ריבון של תמונות החושך המטפוריות השזורות במחזה בא לא רק כדי "למשוך את הגיבורה אל התוהו" [קרטון-בלום, 1983, עמ' 117], כי אם להדגיש את הצורך הטכני-פואטי של המשורר-הצלם בזירה החשוכה, כדי שלא "לשרוף" את המציאות המצולמת הנתונה על גבי סרט צילום רגיש לאור.

בתצלומם של חברי הקבוצה מדגיש אלתרמן את היעדרו של מה שהיה יכול להיות הפונקטום של התמונה: הילד. ריבה אמו מסרבת להכליל במסגרת הצילום את הילד של כולם, ומעדיפה לדחות את חשיפתו לשעה אינטימית יותר: "הילד, חברים, לא ישתתף בהפגנה האכסהיביציוניסטית / הזאת. אני עצמי מוכרחת. כך הצביעו. אבל אותו עוד אין זה מחייב. / הוא

לא חבר מלא. ובכל זאת... אם כבר... / הייתי מסכימה שאחר כך... שנצטלם / אני והוא לחוד, – כלומר, בעצם / אני, והוא ואבא...” [עמ' 131]. הילד נתפס בקבוצה כמימושה של נבואה משיחית שכלולה בהבטחת הברית החדשה. זו באה לידי ביטוי בסיפורו של מ"ז וולפובסקי, "ילד יולד לנו" [1937].²⁸ במקום זאת תופס הצלם, וממילא המשורר שמזוהה איתו פואטית, אלתרמן, פונקטום חלופי לתמונה, אך גם הוא יועלם: זוהי דמעת האם השכולה, שבנה החלוץ נעקד בסבך. הפינאלה החגיגי טומן בחובו לא רק את העלמתו של הפוטנציאל המשיחי הטמון בילד, כי אם גם את הרמיזה בדיעבד לאפשרות הטרגית שמהולה בחגיגות הזריחה הסימבולית ושנמחית טרם הנצחתה: "[הצלם:] עכשיו מנוחה. עוד מעט תזרח / השמש. נעמוד הכן לתפוס אותה / בזינוקה. הנה כבר מהבהב נוגהה / מאחורי ההר וכבר אתם עומדים / בתוך האור... [לאישה האורחת] גברתי, / אני מעיר לך כי משהו מבריק ומתנוצץ שם / על לחיך... זה בהחלט יפריע – זה יחזיר אור חזק...” [שם].

ססגוניותה של ההוויה הארצישראלית של קיבוץ גלויות כפי שתועלה בסדרת השירים "חגיגת קיץ" [1965] [קרטון-בלום, 1994] מעוצבת ועולה במחזה, בעימותים שבין עולמו הקבלי-מיסטי של עדני לעומת עולמו הריאליסטי של פייטלזון; בעולמם של חברי הקבוצה לעומת עולמם של אנשי יפו, ובאישיותו המפוצלת של יסנוגורסקי. כל אלה מתכנסים כשושבינים שמגייס משורר העיר העברית הראשונה לשיר את שחריתה הפלאית של חצר הקיבוץ.

זהו החוט המשולש של משורר, עיר וקבוצה עברית-חלוצית-מהפכנית שלידתם מתרחשת בסמיכות: תל-אביב ואום גיוני [1909] ומשוררן, נתן אלתרמן [1910].

הערות:

1. כשנה לאחר שהופיע ספרה הנודע של לאה גולדברג, **איה פלוטו**, על כלב שהמשוטט בשבילי קיבוץ מגידו (גולדברג 1957).
2. זו השנה שבה פורסם **בוא אלי פרפר נחמד**, ספרה הקלאסי של פניה ברגשטיין, חברת קיבוץ גבת (ברגשטיין 1945). למותר לציין כי הספרות העברית עוסקת רבות בקיבוץ; זהו נושא מרכזי בכתביהם של סופרים ומשוררים רבים; חלקם נמנו עם מייסדי התנועה, והבולט שבהם הוא דוד מלץ ברומן **מעגלות** (1945). מלץ היה ממייסדי עין חרוד, והרומן עורר בשעתו סערת דיונים בארץ ובחו"ל. השפעתו ניכרת בגישתו של עמוס עוז לחיי הקיבוץ ביצירותיו (הולצמן, 1982). חלק גדול מן הסופרים כותבים על הקיבוץ מתוכו כיונת ואלכסנדר סנד, נתן שחם, אבא קובנר וטוביה ריבנר; אחרים עסקו בו בהיותם חברים לזמן קצר ועזבוהו, כמשה שמיר, אהרון מגד, יגאל מוסנזון, עמוס עוז ועוד; תקצר היריעה מלהרחיב בנושא מרתק זה שמחקרים חשובים נכתבו עליו, כגון אלה של שולה קשת שדנה במחקריה בראשיתו של הרומן הקיבוצי (קשת 1987) ובסוגיית הדור השלישי (קשת 1997) ועמיה ליבליך שדנה בסוגיית ההורות והמשפחה בקיבוץ (ליבליך, 2010). בשנים האחרונות מסתמנת מגמת כתיבה אוטוביוגרפית הבאה חשבון נוקב אך נוסטלגי עם טראומות הילדות וההתבגרות בקיבוץ, כגון: **שבעה** לאברהם בלבן על חולדה (בלבן, 2000); **הביתה** לאסף ענברי על אפיקים (ענברי, 2009) ולאחרונה, **היינו העתיד** ליעל נאמן על יחיעם (נאמן, 2011).
3. ראו התכתבותו של אלתרמן עם אחותו לאה להב (דורמן, 1991) **אגרות** 61-27 עמ' 242; וראיון עם גיסו, משה להב, מיום ה-8.10.72 שם, עמ' 235. לנושא זה של תל עמל ישוב אלתרמן מאוחר יותר בטורו שבפרוזה, "ימי

חומה ומגדל" **[כתבים ב' עמ' 199-203]**. (ללא תאריך). התבוננתו בתקופה זו ממרחק השנים מתנסחת כך: "...אותו יסוד של בניין הארץ ויישובה מתוך עצמה חסרונו משאיר את מגדלי העץ וחומות הקרשים של תקופת חומה ומגדל כמו מנותקים מהמשך ישר והם נשקפים אלינו ממעבר לחצי יובל שנים כשטר חוב וכקטרוג" [שם, עמ' 201].

4. פירוש רש"י לספר במדבר כא, טז-כא.

5. האירוניה תבלוט לכשיכריז הקריין, עם היוודע תוצאות הבחירות כרבע מאה מאוחר יותר: "רבותי, מהפך!" [חיים יבין, 1977]. וראו גם להלן, הערה 22.

6. בצאתה של מהדורת **כל כתבי בארבעה כרכים** (1962), ייערכו שירי **הטור השביעי** שוב, ומחזור הנעילה, מחזור י"א, ייקרא: "המחרשה הגדולה", שבו ממוקם גם הטור הנדון. טור הנעילה קרוי כשם הפרק. המחרשה היא מטפורה נוספת, חקלאית, לא רק לשיבת העם לאדמתו, כי אם לריתוך גלויות והיתוכן: "עודרת וחורשת, / כותבת אלף-בית בצריף המועדון." הטור מסתיים במילים: "[- -] ומי שווה יותר יאמרו האלומות" **(כתבים ב' עמ' 465-468)**.

7. וראו הטור "הגדוד הלומד" שבו חוזר מוטיב הצריף כמבנה לכיתת חיילים הלומדים קרוא וכתוב בעברית (שם, עמ' 485).

8. וכן בשיר הפותח לאפוס **עיד היונה**: "ויבער העפר עד בוא / יבוא נושא אלומותיו." וראו אצל שמיר, (1999), עמ' 232, הערה 5.

9. מעניין בהקשר זה שירו "צריף אורחים" **בעיד היונה** עמ' 132: זהו צריף המעברה, ועיירות הפיתוח של זמן כתיבתו של האפוס, צריף של קיבוץ גלויות. וראו שמיר, (1999).

10. לעניין שירי **עיר היונה** מציינת שמיר: "העתיד נשאר פתוח בבחינת 'ובמופלא ממך אל תדרושי' [שם, עמ' 205]. שמיר מציינת כי "אלתרמן עקב כאן בחיל ובגיל אחר השינויים הרדיקליים שעברו על 'החוט המשולש', העם, הארץ ותרבות ישראל, במעברם מגולה לגאולה" [שם, עמ' 221].
11. ביטול ההיררכיות ועירוב התחומים ישוב לימים בשירו "הסיכום" מתוך **חגיגת קיץ** (1965), שבו יסכם הוגה זקן על ערש מותו את תהיית חייו לגבי יסודות העולם ומרכיביו, שם, עמ' 92. על העיקרון המניפיאי העולה כבר כאן, ראו קרטון-בלום (1994).
12. מזמור קי"ב: אקרוסטיכון אלפביתי כל חצי תקבולת, פסוקים א-יא. מזמור קי"ט: כל שמונה פסוקים מתחלפת אות. פסוקים א-קעו.
13. פרקים א-ב: 22 פסוקים; בפרק ג': כל שלושה פסוקים מתחלפת אות ופרק ד' שב ל-22 פסוקים בסדר אלפביתי.
14. משלי לא, י-לא.
15. וראו אצל אורון (1984) עמ' 97-109 ובמיוחד בהערה 9 על תפקיד האותיות בבריאת העולם: ירושלמי, חגיגה, אין דורשין, פרק ב' ה"י, ע"א; בראשית א' א; תנחומא ה', בראשית רבה א' ועוד.
16. עניין זה הוא נושא מרכזי בשירו "השיר הזר": "המילים חזקות, בכלובן לא תבכינה. / הדוקים, הדוקים חרוזי השיר. כוכבים בחוץ", **שייט** **שמכבר** (1962) עמ' 46.
17. ראו: קרטון-בלום (1983) עמ' 126: "על ליובה מספר מרדכי כי נעלם ב'סבד' עת נורה, והמטפורה 'סבד' חוזרת ומופיעה במחזה כביטוי לסוד האורב לגיבורים ואופף את ההתרחשות – ביטוי ל'סבד' שהוא כמו בן הלווייה המקראי לעקדה [- - -]". אלתרמן נזקק למילה טעונה זו, "סבד" שלוש שנים קודם לכן, בטורו "עין חרוד" [20 באוגוסט 1954], עם הפילוג

בקיבוץ המאוחד שהביא לפילוג עין חרוד לשני גופים: "ידענו כי לשווא. כי שוב, על אף כל אלה, / הכול חוזר אל סבך, אל תוהו לא נושע... / ידענו: עין-חרוד אובדה ומתחללת / כי לליבם של שני פלגיה היא קדושה..." בולטת כאן תחושת הכאב והמעורבות הנפשית והרגשית, במיוחד לגביו של מתבונן מן החוץ. נקיטת מילות "סבך" ו"תוהו" בצד המילים "מתחללת" ו"קדושה" מעצימה בהקשרן המקראי של עקדה, בריאה, קודש וחילולו, את הטראומה של השבר שחל בתנועה הקיבוצית בעיניו של אלטרמן, שלא כינס טור זה בכרכי **הטור השביעי** שראו אור בימיו. הטור מופיע בכרך ה' של **הטור השביעי** [ספר חמישי המכיל טורים מן השנים 1945-1956] עמ' 174-172, וראו שם בהערות, עמ' 359-360, את מכתבו של המשורר לשלמה לביא שהודה לאלטרמן על טורו זה אך גם התפלמס איתו [גילולה, 1995]. כאמור לעיל, פרשייה כואבת זו נזכרת שוב בטורו שבפרוזה: "ועידת הקיבוץ המאוחד בעין-חרוד" [1960] **בתנאים ב'** עמ' 204-205.

18. הושע ו, ט. החבר ככינני לתלמיד חכם נזכר **בספר המזורי** ליהודה הלוי, א' י"א.

19. "אמר ר' אבהו בשם ר' יוחנן: כשנתן הקדוש-ברוך-הוא את התורה ציפור לא צייץ, עוף לא פרח, שור לא געה, אופנים לא עפו, שרפים לא אמרו קדוש, הים לא נזדעזע, הבריות לא דברו, אלא העולם שותק ומחריש – ויצא קול: אנוכי ה' אלוהיך" (שמות רבה כ"ט).

20. משימתו החמישית של הרקולס היתה לנקות את רפתותיו של אוגיאס, מלך אֵליס. הרקולס חפר תעלה אל החצר והיטה אליה את הנהרות פניוס ואלפיאוס ששטפו את הדומן מן החצר והרפתות. ראו: שבתאי (2000) עמ' 80.

21. המילים: זרובבל גלעד; המנגינה: דוד זהבי. ראה אור לראשונה בעלון הפלמ"ח מס' 5 אב-אלול תש"ב.

22. שיר זה ראה אור כעשרים וארבע שנים לפני נאומו הנודע של מנחם בגין במסע הבחירות בשנת 1981. בגין הוקיע את התנשאותם המתבדלת של הקיבוצים "המיליונרים".

23. הבאר כביטוי להיאחזות בארץ חוזרת בבראשית כא, כב-לא על בריתו של אברהם עם אבימלך, ועל חפירת הבארות של עבדי יצחק בבראשית כו, יח-לג.

24. סיפורו של וילקנסקי כונס לראשונה בספר **מימי העלייה** בהוצאת אמנות, תרצ"ה. על מקומו בין סופרי העלייה השנייה ראו: גוברין (1981), עמ' 33-34

25. ראו אצל גוברין (1985) עמ' 136-140, דיונה בסיפורו של עגנון, "בארה של מרים" (תרס"ט), וכן אצל פרנקל-מדן (2005) עמ' 326 הערה 10. המודל המיתי שעוסק בחפירתם של בורות מים מופיע ברומן של יונת ואלכסנדר סנד, **אדמה ללא על** (1951). ראו: שולה קשת (1997) על כך ועל היפוכו האירוני של מוטיב זה בסיפורו של דורון אביגד (1992), **קלפיו הכוזבים של האחרון ברשימה**. כמו אלתרמן, גם אביגד מביא "איש מצלמה" כדי לתעד את חפירת הבור (קשת, 1997 עמ' 81).

26. ראו בהרחבה אצל שמיר (2005) פרק חמישי, עמ' 151-176

27. זאת בהיפוך מן הטכניקה שינקוט במחזהו **אסתור המלכה** (1966), שבו יוצאות דמויות המגילה מן הדו-ממדיות של השטיח הפרסי אל התלת-ממדיות של במת המחזה.

28. סיפורו של מ"ז ולפובסקי, "ילד יולד לנו" (1937) סומך את שמו על ישעיהו ט, ה-ז, וכן על לוקס א, 32-33.

ביבליוגרפיה:

- אביגד, דורון (1992). *קלפיו הכוזבים של האחרון בשימה*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אורון, מיכל (1984). "סיפור האותיות ומקורותיו; עיון במדרש הזוהר על אותיות האלף-בית". *מחקרי ירושלים במחשבת ישראל*, ספר תשבי א', כרך ג' חוב' א-ב, עמ' 97-109.
- בארת, רולאן (1988). *מחשבות על הצילום*. ירושלים: כתר.
- בלבן, אברהם (2000). *שבעה*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- בן-פורת, ישעיהו (1962). "הכנרת טבעה בביקורת". *לאשה*, 9 בינואר. [אצל פיינגולד 2009, עמ' 50].
- ברגשטיין, פניה (1945). *בוא אלי פרפר נחמד*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גוברין, נורית (1981). *שורשים וצמרות*. תל-אביב: פפירוס, עמ' 33-34.
- גוברין, נורית (1985). *תלישות והתחדשות*. תל-אביב: משרד הביטחון, עמ' 136-140.
- גולדברג, לאה (1957). *איה פלוטו*. תל-אביב: ספריית פועלים.
- גילולה, דבורה (1995). ביאור לטור "עין-חרוד", *דבר*, 20.8.1954. בתוך: נתן אלתרמן, *הטור השביעי* ה'. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 359-360.
- גלעד, זרובבל (1943). המנון הפלמ"ח. *עלון הפלמ"ח* מס' 5, אב-אלול תש"ב.
- דורמן, מנחם (1991). *נתן אלתרמן – פרקי ביוגרפיה*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 235-242. אגרות מס' 27-61.
- הולצמן, אבנר (1982). "ודאי כבר היו דברים מעולם"; בין עמוס עוז לדוד מלך. *על המשמר*, דף לספרות ולאמנות, ג' באב תשמ"ב, 23 ביולי. עמ' 6.
- חזר ונדפס בספרו: *אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה*. ירושלים: כרמל. עמ' 581-587.
- וילקנסקי, מאיר (1935). "באר חפרנו" [סיפור]. *מימי עליה*. תל-אביב:

אמנות. כונס ב: **הגלילה. באר הפרנו**. תל-אביב: תרמיל (1981).

ולפובסקי, מנחם זלמן (1937). "ילד יולד לנו" [סיפור]. **דבר**. מוסף לשבת, 21 במאי. כונס ב: **ילד יולד לנו**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד (1950), עמ' 40.

ימבור, יוסף (1962). "כנרת כנרת". **על המשמר**. 5 בינואר. [אצל פיינגולד 2009 עמ' 49].

לאור, דן (1984). **השובר והחרב – מסות על נתן אלתרמן**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

ליבליד, עמיה (2010). "מאה שנה של ילדות, של הורות ושל משפחה בקיבוץ. מבוסס על הרצאה בכנס: "הקיבוץ בין משפחת היחיד למשפחת הרבים". אוניברסיטת תל-אביב. 7 בספטמבר 2009. livlich.pdf באתר <http://humanities.tau.ac.il/zionism/images/stories/mahamar>

מירון, דן (1971). "מבנה ובינה בקובצי השירה של נתן אלתרמן". **מאזניים** ל"ב, חוב' ד'-ה', אפריל. כונס ב: **מפרט אל עיקר**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים (1981), עמ' 17-42.

מלך, דוד (1945). **מעגלות**. תל-אביב: עם עובד.

נאמן, יעל (2011). **היינו העתיד**. תל-אביב: אחוזת בית.

סנד, יונת ואלכסנדר (1951). **אדמה ללא צל**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

עגנון, ש"י (1945). **תמול שלשום**. ירושלים ותל-אביב: שוקן.

עגנון, ש"י (1974). [1948-1953]. **שירה**. ירושלים ותל-אביב: שוקן.

ענברי, אסף (2009). **הביתה**. תל-אביב: ידיעות ספרים.

פיינגולד, בן-עמי (2009). "השחרית הפלאית של העליה השניה". **מ'כלניות ל'פונדק הרוחות – אלתרמן המחזאי**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 27-51.

פרנקל-מדן, רחל (2005). "מזמרת הארץ – אלגיה אידילית, עיון ב'שלושה מלאכים מושלגים' למנשה לוי". **ממרכזים למרכז – ספר נורית גוברין**.

תל-אביב: מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, עמ' 324-337.

קרטון-בלום, רות (1982). "מעגלים קומיים וטרגיים ביכנרת כנרת". **בין**

הנשגב לאירוני – שינויים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן. תל-אביב:
 הקיבוץ המאוחד.

קרטון-בלום, רות (1994). **הלץ והצל – חגיגת קיץ, הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן**. תל-אביב: זמורה-ביתן.

קשת, שולה (1987). **המחתרת הנפשית: על ראשית הרומן הקיבוצי**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

קשת, שולה (1997). "הקלפים הכוזבים של הדור השלישי: השיח הקולקטיבי בשתי יצירות של ספרות הקיבוץ: הרומן "אדמה ללא צל" מאת יונת ואלכסנדר סנד; הנובלה "קלפיו הכוזבים של האחרון ברשימה" מאת דורון אביגד. **שורשים** י [עורך: י' כנרין]. רמת אפעל: יד טבנקין וגבעת חביבה: יד יערי, עמ' 73-83.

שבתאי, אהרן (2000). **המיתולוגיה היוונית**. תל-אביב: ספרי תל-אביב, עמ' 80.

שמיר, זיוה (1999). **על עת ועל אתר – פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

שמיר, זיוה (2005). **תבת הזמרה חוזרת – על שירי הילדים של נתן אלתרמן**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.