

אלתרמן והאמנות הסמויה מן העין

נתן אלתרמן ושירתו - באמנות ישראל

בהכירי את הזיקה האינטימית והמורכבת בין שירה ואמנות בישראל (שירה יותר מאשר פרוזה!)¹ יש לי את כל הסיבות הטובות לבקש אחר עקבותיו של נתן אלתרמן באמנות הישראלית. אני מודע, למשל, לחותם שהותיר משורר כחיים נחמן ביאליק על אמנים עבריים מאז הציורים ל"מתי מדבר", שציירו שמואל בן-דוד ("בצלאל", 1920 בקירוב), נחום גוטמן (1922) ויוסף בודקו (1923), דרך קשרי יצירה אישיים של ביאליק עם חיים גליקסברג ופנחס ליטבינובסקי (ושוב, נחום גוטמן של סיפורי ויהי היום מ-1930 בקירוב, וכמובן, מוטיב הציפור הארוטית שחלחל ליצירתו לאורך שנים) ועד לאיורים ביאליקאיים מאוחרים של אביגדור אריכא (ספיח, 1953) ומשה גרשוני (1988).

לא פחות מכך, זכורה לי נוכחותו של ביאליק, כאיש רוח וכאיש ציבור, בעולם האמנות הארצישראלית, האמנים שקירב (ראובן רובין, אהרון הלוי ואחרים), הציורים הרבים שתלה בביתו. אמנם, שיעור התגובות האמנותיות לביאליק גובר בישראל על כל הנתונים האחרים בנושא יחסי שירה ואמנות, ובכל זאת אין להקל, למשל, בהשפעתה הישירה והעקיפה של שירת אצ"ג על ראובן המוקדם (1919-1923), על יוסף זריצקי (1929): אקוורל בעקבות "באזני ילד אספר" ואפילו על קומץ מאיורי גוטמן לאור זרוע של יעקב הורוביץ (1929). וגם במקרה אצ"ג נדגיש את עניינו של המשורר (הוא עצמו רשם מחונן²) באמנות החזותית, וזאת - כעורך אלכטרוס, וכפעיל בהכשרת אולמות מגדל-דוד לתצוגות אמנות (1920 ואילך) ועוד.³

אכן, השירה העברית והאמנות העברית ניהלו ביניהן יחסים עשירים לאורך מאה השנים האחרונות. קווים משמעותיים של אנלוגיות ו/או השפעות ניתן להתוות בין שיריו המוקדמים של שלונסקי (דווי, שירי גלבע) לבין דימוי יסוד באמנות הארצישראלית משנות העשרים, בין שירת האור המוקדמת של אמיר גלבע לבין ההפשטה הישראלית של "אופקים חדשים" (שלא לדבר על קרבה בין שירת עזרא זוסמן לבין ציורי אביגדור סטימצקי) ועוד. וטרם הצבענו על יצירותיהם של יוסל ברגנר ויגאל תומרקין בעקבות שירי

¹ השירה קומפקטית יותר במהותה ומתמקדת בדימוי או קומץ דימויים, ובתור שכזו הולמת יותר את המפגש עם האמנות הפלסטית. לא לחינם, בהספרות מהי?, 1940, כלל ז'פ. סארטר את השירה במחנה ה"אובייקט" האמנותי האוטונומי, לעומת הספרות המקיימת שיג ושיח עם העולם שמחוצה לה.

² ראו כרך י"ד של כל כתבי אצ"ג (מוסד ביאליק, ירושלים, 1999, בעריכת המחבר), המוקדש כולו לרישומי המשורר.

³ ראו פירוט במבוא לכרך רישומי אצ"ג, שם, עמ' 7-15.

נתן זך, על מיצביו הפיסוליים של יעקב דורצ'ין בעקבות מאיר ויזלטיר, או על ציוריהם של יצחק פוגץ' ואיבן שוובל בעקבות שירי יהודה עמיחי. הרשימה ארוכה ארוכה.⁴

*

הנה כי כן, יש לי כל הסיבות הטובות לתור גם אחר עקבותיו של נתן אלתרמן באמנות הישראלית, ובפרט – בזוכרי את הפופולריות העצומה של המשורר בציבוריות הישראלית, ולאורך שנות הארבעים-החמישים בעיקר – ויותר מכל, את מעמדו המיתי כמעט של "מגש הכסף" בתרבות המקומית. אלא, שעוד בטרם יצאתי למסע החיפושים המתיש, אני רושם לפני מספר עובדות: האחת, ששום יצירה חזותית אינה קופצת נגד עיני בהעלותי בתודעה את השם "אלתרמן". משמע, שומה עלינו לפשפש רבות כדי לדלות תגובות אמנותיות לשירתו. שנית, איני יכול לומר שאלתרמן גילה עניין של ממש באמנות חזותית. אני מתבונן במרבית ספריו (למעט שירי ילדים) והנה הם חפים מאיורים, ואף אינם מתגדרים בכל ציור על עטיפתם. במקביל, איני זוכר מעורבות של אלתרמן בתערוכות, בהתאגדויות של אמנים וכו' (גם דיוקנאות של אלתרמן נדירים ביותר, ואת המעטים נציין להלן), אף כי לא שכחתי את קשריו הרומנטיים עם הציירת צילה בינדר.



צילה בינדר, איור מתוך ספר התבה המזמרת, 1957



אפילו מלים שלמות/ הקיפוהו סביב/ בטקטוק מצלמות! /..."

בינדר היא האמנית הידועה בציבור של אלתרמן. מלבד רישום משנות החמישים של "דיוקן אלתרמן ב'כסית'", רישומיה הפיגורטיביים ומחודדי הקו אירו מספר ספרי שירה שלו, כמעט כולם לילדים (ראו הקובץ, לילדים, 1972). אפשר שאיוריה לספר התבה המזמרת (1958) הם פסגת טיפולה האמנותי בשירת אלתרמן, ומתוך אלה נציין את רישומה ל"מעשה בחיריק קטן", השיר על מסעו של החיריק אל ראש הו"ו במאמץ לברוא את החולם. בינדר האנישה עד תום את המתואר בידי אלתרמן וייצגה העפלה אנושית סזיפית לראש הר, מעין פרשנות אקזיסטנציאליסטית לכתוב:

"(...)/ כך עמד הוא גבוה וכל אותיות/, מקצה דף עד קצהו גדלו מביעות/, מספרות בשבחו, נדחקות מכל צד/ לברכהו! ולא אותיות בלבד - / גם מלים! כן,

⁴ גדעון עפרת, "על יחסי אמנות ושירה בישראל", בהקשר מקומי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2004, עמ' 415-406.

ברובד זה של איורים לשירת אלטרמן נאתר גם שירי ילדים מצוירים שעוצבו בצבע בידי אמנים כדני קרמן או אבנר כ"ץ, ואפילו את מנשה קדישמן נמצא מאייר ב-2002 (בשילוב עם ציור של אמו, בלהה) את קובץ פזמוני אלטרמן, צריך לצלצל פעמיים. אלא, שלמשימתנו יומרה גבוהה יותר: לנסות למצוא משקעים אמנותיים "כבדים" של שירת אלטרמן באמנות הישראלית. כך, גם תפאורות נאות ביותר שעוצבו למחזותיו של אלטרמן בתיאטרון הקאמרי בתל-אביב – *כינרת כינרת* (דני קרוון, 1961), *פונדק הרוחות* (אריה נבון, 1962), אשר גם רשם באותה עת את דיוקן המשורר) ואסתר המלכה (דוד שריר, 1966) – גם תפאורות אלו לא יספקו את רעבוננו של האלטרמניאקי היוצא למסע.

*

תחנה ראשונה במסע האמנותי אל אלטרמן תעצור ב-1959 בירושלים של "בצלאל החדש". כאן, בשיעורי עיצוב-כתב של ירחמיאל שכטר, היו בין התלמידים שבחרו לאייר שיר של אלטרמן. אחת שכזו הייתה זיוה שישה (לימים, קרונוזון), שיצרה שני חיתוכי עץ לפי "הזר המקנא לחן רעייתו", שיר מתוך *שמחת עניים* (1941). כאן, בהדפס הראשון, לצד טיפוגרפיה מרשימה של הבית הפותח (המסיים במלים

– "אם תנוסי אל סתר בית, / אם בשבת רעים תשטי, / לא תנוסי מקול העיט, / המצעק לך: אשתי, אשתי!") – ייצגה האמנית הצעירה דמות עלמה הנלפתת מאחוריה בזרועותיה של דמות גבר שחורה. בהדפס שני הפכה שישה-קרונוזון את היוצרות: העלמה, לא זו בלבד שהפכה שחורה, אלא שנראית כילדה, ואילו הגבר שמאחוריה מעוצב בלבן, כשהוא מנפנף לה בידו מדלת הבית. זכורה לנו פרשנותו של דן מירון לשירי *שמחת עניים* ובה הדגש על קנאתו של המת החי לרעייתו. אך זכורה לא פחות פרשנותו של מרדכי שלו, שהבין את השיר במונחי אב נעדר (אלוהים) ובתו (היהדות) לרקע הברית בין הבתרים (זו מרומזת בשיר במוטיב העיט החג).⁵



זיוה קרונוזון, "הזר מקנא לחן רעייתו",
חיתוך עץ, 1959



⁵ "מאחורי דמות האב והבת מסתתרת ישות רוחנית-אלוהית. האלוהים – שעומד בברית עם האב – עתיד לעמוד בברית שאין לנתקה, כפי שיתברר בהמשך, גם עם הבת." (יריב בן-אהרון, על "הזר מקנא לחן רעייתו", בתוך: 'שמחת עניים' – מסכת, עורכים: עלי אלון, יריב בן-אליעזר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2001, עמ' 188.



גרשון קניספל, ליל קיץ, חיתוך עץ מתוך הספר שירי דור, בהוצאת ספריית פועלים, 1954

אני מזכיר פרשנות זו מאחר שהיא עשויה לתמוך בדואליות של האישה והבת (הילדה) ובהבנת הגבר המצויר כמייצג את אביה של האמנית, שנהרג במלחמת השחרור ואשר געגועיה אליו מפרים את יצירתה מאז שחר דרכה ועד היום.⁶

חמש שנים קודם ליצירתה זו של קרונוזון ראה אור בהוצאת ספריית פועלים, הספר שירי דור עם איורים בחיתוכי עץ של גרשון קניספל. האמן, שבגר את "בצלאל החדש" באותה שנה, ספג אף הוא במחלקה לגרפיקה שימושית (טרם הייתה אז מחלקה לאמנות) את החינוך הקפדני לעיצוב טיפוגרפי ולאיוור מידי של ירחמיאל שכטר וספרו, לקט של שירים ממשוררי העת ההיא, מהארץ ומהעולם – כלל גם את שירו של אלתרמן, "ליל קיץ" (שמתוך כוכבים בחוץ). מילות השיר, על ארבעה בתיו, אכלסו את צד שמאל של הדף, ומימנם עוצבה תמונת צללית שחורה של חתול (עיניו מאירות בלבן) פוסע על מרצפות מדרכה בסמוך לפנס-רחוב (זנבו חודר למרחב מילות השיר) וכנגד צללית בתים וצריחי עיר הנשקפים מרחוק מתחת לחרמש ירח. העיר המצוירת ברקע נראית כיפו עם חזותה האוריינטלית ועם שלושה הדייגים (מימין). הדימוי אייר בתמצות את שורותיו של המשורר – "דומיה במרחבים שורקת./ בוחק הסכין בעין החתולים./ [...] במגלב זהב פנס מפיל אפיים/ עבדים שחורים לרוחב הרציף./ [...] והרחק לגובה, בנהימה מורעבת,/ עיר אשר עיניה זוהב מצופות,/ מתאדה בזעם, בתימרות האבן, של המגדלים והכיפות."

ספק רב אם יכול היה הצייר הצעיר להתמודד בכלים חזותיים עם המטפוריקה המורכבת של אלתרמן, המעצב עיני חתול כסכין, פנס רחוב כמגלב ועיר שמתאדה (שלא לדבר על צלילי "דומיה שורקת" או "נהימה מורעבת"). ובכל מקרה, ברור שהצייר העדיף ייצוג פיגורטיבי לירי, פשוט וקליט.

⁶ גדעון עפרת, זיוה קרונוזון: רמז, תל-אביב ושיקאגו, 2007.



ב-1967, זמן קצר לאחר מלחמת ששת הימים, השלים יגאל תומרקין את פסל הארד הצבוע, "הוא הלך בשדות" (אוסף מוזיאון תל-אביב). כאן יצר האמן את תשובתו האיכותית המרה לכל אותם "אלבומי ניצחון" דאז, עת הציג לפנינו חייל מרוטש, גדוע זרועות, אבר מינו גלוי ממכנסיו, לשונו שלוחה החוצה (לעג? התרסה?) וכדור פגז ענק בבטנו. החייל-קורבן של תומרקין, יותר משענה לגבורתו המקודשת של אורי מהוא הלך בשדות של משה שמיר, היווה המחשה לדמות הבן משירו של אלתרמן, "האם השלישית" (מתוך כוכבים בחוץ, 1938) ומהשורות: "בני גדול ושחקן/ ואני פה כותונת של חג לו תופרת./ הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן./ הוא נושא בלבו כדור עופרת."



תמר גטר, סימניה, 1990

אלתרמן ה"לאומי", הממלכתי, אלתרמן של הקונצנזוס, אלתרמן כקולה של המדינה ב"הטור השביעי", היווה אכן אתגר לכמה מאמני ישראל. שנים רבות מאוחר יותר, סביב 1990, תצייר תמר גטר את ציורה, "סימניה", בו נמצא צמד דיוקנאות ריאליסטיים של המשורר, האחד על רקע שחור והשני על רקע לבן. השניים משובצים בתוך מבנה של "בית", שחלקו העליון אדום וחלקו התחתון דגלי ישראל לצד דגל אלטרנטיבי (עם שני פסים צהובים וצירור תפוזים במרכז). ציור עירום של האמנית ניצב כאנך בתוך הבית הזה, "הבית הלאומי" אם תרצו. הציור מורכב כולו מצמדים של אלטרנטיבות (יריעת הדגל כנגד יריעת בד לבן, מעין דגל כניעה; גוונים חמים כנגד גוונים קרים; צורות גיאומטריות טהורות כנגד דימויים) וממתחים בין סימני "ציור" (מכחול, מברשת, יד מצוירת ועוד) לבין דימויים פיגורטיביים,

שלא לומר ספרותיים. צורה כנגד תוכן. הציור נמנה על סדרה של ציורים מהשנים 1991-1989, להם קראה גטר "ארטיפיסייליה נטורליה" ("טבע מלאכותי") ודומה ששניות הטבעי-מלאכותי חלה כאן גם על שני האלתרמנים המצוירים. במספר התבטאויות ציבוריות של תמר גטר עלתה ביקורתה על אלתרמן, ברוח ביקורתו הידועה של נתן זך, כנגד מלאכותיות מתפייטת נוסה "נשיקת טבח", ונראה ש"סימניה" של האמנית מבקש לסמן דואליות אמנותית בין גוף טבעי אותנטי לבין ייצוג מלאכותי (בעיקר ברובד הלאומי), אולי הדואליות הבוראת יצירות אמנות בכלל. כל זאת בבחינת פרשנות ספקולטיבית של מחבר המאמר.



אך, יותר מעיסוק כולל באלתרמן כתופעה תרבותית, נדרשה האמנות הישראלית ל"מגש הכסף". ואיך לא, כאשר השיר הפך למרכיב חובה בטקסי יום העצמאות ולנס-צאן-ברזל של תודעת ה"קוממיות" המאחדת גאווה ואבל. במחסי מוזיאון פתח-תקווה נמצא ציור שצייר אהרון גלעדי בתחילת שנות החמישים ונושא את השם "מגש הכסף". לא "נערה ונער" ולא "אומה" תגלו בציור, אלא רק תמונה אלגית, פיגורטיבית למחצה, של אימהות וילדים (כולם נעדרי פרטי פנים, במסורת ציורי גלעדי) ניצבים בנוף פתוח, אולי בבית קברות. בכל מקרה, הדמויות מרכינות ראש או עומדות ברגע של זיכרון (צפירת זיכרון לנופלים?). "מגש הכסף" של גלעדי הוא אפוא הרחבת שורות השיר הנודע אל משקע של צער קולקטיבי ואל ייצוגם של ילדים, שמחר עלולים למלא את תפקיד "לובשי חול וחגור וכבדי נעליים..."

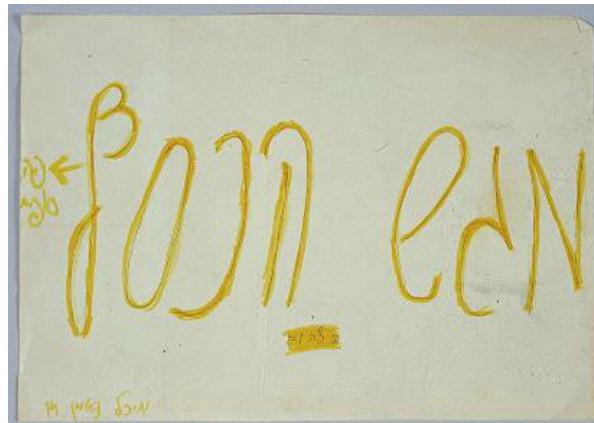
בגן הכניסה ליד בן-צבי, שבלב שכונת רחביה הירושלמית, מצפה לנו גרסה אחרת ל"מגש הכסף", תבליט ארד בשם זה שיצרה בתיה לישנסקי ב-1968. כהיפוך גמור לחייל המבזה/מבוזה של תומרקין, הגיבה הפסלת למחרת מלחמת ששת הימים בדימוי הרואי ונלהב של "טללי נעורים עבריים": הנוער העברי מופיע כקבוצה הפוסעת בנחישות בלב ים השיבולים בעקבות ה"נערה ונער". הוא עם כובע גרב, היא (ראשונה בטור!) עם שיער המתבדר ברוח – צועדים בעוז קדימה וללא חת. אלה – השניים וכל השאר – "יפי הבלורית והתואר" (אם לשאול את מילותיו של חיים גורי) – מאשרים את שתואר בעיתון *הצופה*:

תשע דמויות, המתוארות בקווים מצומצמים, המשרתים ישירות את מבע הכוח והתנועה, נראות בתבליט: השתיים הקדמיות, עלם ועלמה, מתפרצים קדימה, זרועם שלוחה כמו אחזת במשא בלתי נראה, כאילו נושאים בגופם את מגש הכסף עליו הוגשה לאומה היהודית מדינת ישראל. בעקבותיהם, באגרופים קמוצים, אוהזים בנשק, שגם הוא בלתי נראה, צועדים שבעה צעירים – עיניהם מופנות ישר נכון. ממותנם ומטה, בתוך שדה שיבולים, מרומזות פסיעות רגליהם. כמו השניים הראשונים, גם אלה במאסף מתפרצים מתוך הלוח – דרוכים, מתוחים, בוטחים בכוחם, אך מלאים עצבות מאופקת – תמצית מרוכזת לתחושת החיים של הנוער בארץ.⁷

מספר שנים לאחר מכן, ב-1977, יצר מרדכי כפרי, פסל נשכח מנהלל (1920-2001), פסל גבס בשם "מגש הכסף", מודל למונומנט שלא בוצע מעולם. פסלו של כפרי מפגישנו פעם נוספת עם ה"נערה ונער" של אלתרמן, אף כי ללא מדי הקרב (פלג גופו העליון של הנער מעורטל; לגוף הנערה שמלה), כמי שמהלכים – יחפים, כמדומה – קדימה בראש צוק. די בהשוואתם לנערה ונער אחרים – אלה מהמונומנט המפורסם ממוסקבה (25 מ' גובהו) של ורה מוחינה מ-1937, הצמד הסובייטי ההרואי, שהפך לסמלה של התערוכה הסובייטית

⁷ נעמי גוטקינד, *הצופה*, 24.1.1969.

הגדולה – כדי להכיר בצניעות ובאנושיות הרכה של הצמד העברי מנהלל. מבחינות אלו, דומים השניים לפסל העץ של נעמי שינדלר (1919-1991), "מגש הכסף", פסל שעקבותיו נעלמו ואף הוא בסימן השניים העדינים והצנועים העולים בנתיב "הלוך והחרש".



מיכל נאמן, מגש הכסף, 1974

מול הייצוג הפיגורטיבי הישיר של גיבורי שירו של אלתרמן, בולט טיפולה המושגי של מיכל נאמן, שציירה ב- 1974 ציור בשם "מגש הכסף". ברוח רישומיה וציוריה דאז, רשמה נאמן לרוחב המשטח כולו בכתב ידה ובצבע צהוב את המלים "מגש הכסף", כשהיא מוסיפה מתחת את המלה הזעירה "בצהוב". משמאל לאות האחרונה, ממש על גבול הפורמט, הוסיפה באותיות קטנות "פה סופית". לא פ"א סופית, כי אם "פה סופית". נקיטתה של האמנית בצהוב הולמת ציורים צהובים שלה מאותה שנה בהן הגיבה להלכות הקורבן שברוח "מנחה בלולה בשמן" (מלים המככות באחת מעבודותיה דאז, המוצהבות בצהוב המנחה הבלולה בשמן). ביחד עם הסופיות של ה"פה סופית" (דהיינו, כאן, באורח סופי ומוחלט, קרי -



בתיה לישנסקי, מגש הכסף, ארד, 1967, יד בן-צבי, ירושלים.

מוות)⁸ מתפקדת הכתובת של נאמן כמין מציבה לקורבן. אותיות השלט מאלצות את עצמן למידות הפורמט, בדומה למלים אחרות שרשמה אז נאמן באורכים משתנים ובהתאם לפורמט או קו נתונים. "מגש הכסף" שלה הוא אפוא מערכת כפייה צורנית העשויה להדהד מערכת כפייה אחרת, כזו שסופה מות הקורבן.

פרשנות מורכבת יותר ליצירתה של מיכל נאמן תסתמך על דבריה: "כסף זה צבע וכך נדרשתי לו פעמיים. פעם אחת-שהוא הופך מזהוב לצהוב. הכונה שלי היתה לאמר משהו על השיר שבו הנוער הצברי- נער ונערה הם מגש הכסף כאשר כולנו יודעים, בודאי היום, שחלק מרכזי מהם היו פליטי שואה, ובכן, צהובים. זה היה בשבילי שינוי הצבע מכסף לצהוב. עברו שנים ועשיתי עוד עבודה, במסגרת הסדרה ה' צבעים וזו העבודה עם נטיפות כסף על מסקינג טייפ שכרכה את הצירוף מגש הכסף עם חילמי שושא-על גבול היותו נער שגלגלתו רוצצה על ידי המתנחל קורמן. לפי פסק הדין הוא נפל על אבן ולא נמצאו אשמים. חילמי בשבילי היה מועמד מובן מאליו לפיגורה, למטפורה של היות מסד להיווצרותה של מדינה-אחרת."⁹

מה שונה "מגש הכסף" הריאליסטי שציירה הדר גד בשנות האלפיים. ציורה הקטן, 30X30 ס"מ גודלו (ראו – שער גיליון זה של גג), מציג בפנינו קערית כסף דמוית צדף, אשר שום ונוס אינה עולה ממנה, אלא שטרות ומצלצלין, והוא מסמל את שאירע מבחינה ערכית לחברה הישראלית מאז "מגש הכסף" האלתרמני ועד למגש המזומנים ביטוי פשוט וישיר לחומרנותה של חברה קפיטליסטית וקורבנותיה האחרים.

⁸ "פה סופית" עשויה להתייחס גם לתו הרביעי, פה, כאשר צורת האות כמו עונה למפתח-סול ב"מפתח" "פה סופית".

⁹ מתוך מכתב למחבר המאמר.

מסעו של המבקש אחר הדי אלתרמן באמנות הישראלית חולף לאורך תחנות שרמתן אינה שווה באיכותן האמנותית, וככלל, ספק אם היצירות ה"אלתרמניות" מוכיחות את שעתה היפה של האמנות המקומית. אפשר גם שיצדק זה שיתריס, לאור המתואר, שאין זה מתפקידה של



אברהם אופק, וחברינו היורדים מארץ-ישראל, 1988

האמנות החזותית לטפל בשירה ובספרות. אך, אנו, הזוכרים את המצוין בפתח המאמר, שלא לומר הזוכרים את ציורי בוטיצ'לי וויליאם בלייק לפי התופת לדאנטה, את ציורי הפרה-רפאליטים לפי מחזות שייקספיר, את ציורי ניקולא פוסין לפי אובידיוס (בעקבות הומרוס) ועוד ועוד – נסרב להפרדה הדיכוטומית בין אמנות לשירה ולספרות. ומתוך אמונתנו זו נשמח לפגוש את ה"אלתרמנים" של אברהם אופק, שהם אולי רגעים של שיא ועומק במפגשו של אמן ישראלי עם שירת המשורר התל-אביבי.

ב-1985 יצר אופק מין "מגש כסף" מבנה בצורת בית עשוי מפח מוכסף, המאוכלס בשתי דמויות – גבר ואישה מבוגרים הניצבים חזיתית. ביד האחד מגש, ביד האחרת קערה, ובין ראשם לבין המיכלים שבידיהם מעין משפכי-קיבול המאזכרים גם קרני אייל. אלה הם בני משפחה, דיירי ה"בית", שניים המציעים לנו כיבוד כמארחים, אך – יותר מזה – אווזים במגש ובקערה כמי שעומדים להקיא את נשמתם לתוכם. לפנינו, אם כן, "מגש כסף" אחר, קיומי, המרמז על בית כאירוח האחר אך גם על בית כגורל מר לדייריו.

את שניות המגש והקערה שב ופגש אופק זמן קצר לאחר מכן ב"קערת כסף", שיר חתונה שחיבר הרב יוסף האזובי, איש פרובנס מהמאה ה-13. בהערות שרשם אופק בעקבות שיר זה, תוך שהוא מתפלמס עם פרשנותו של דן מירון ל"מגש הכסף" של אלתרמן (זו, "הפנים בראי המגש", הופיעה בהמשכים בידיעות אחרונות באפריל 1988), קבל האמן על כך שמירון לא הבחין בטקס

כטקס כלולות, בו האומה היא הכלה ואילו הנער והנערה הם ישות אחת. וציין אופק בהערותיו בסגנון שאינו תמיד נהיר:

בשירת יוסף האזובי ז"ל זה איילת חן ונער. השירה נכתבה לחתונת בנו. משווה אותם לאברהם ולשרה. [...] טללי נעורים, 'בגדים צואים' הופכים ממחלצות חתן וכלה. מגש הכסף – 'שתי כוסות המים' של המלצר לעומת הכהן. [...] עוד בעניין זה: מה בין כהן למלצר: צורת ההגשה,

צורת הכלי, מגש - יד אחת. קערה – שתי ידיים. מלצר זה קשור פה ושם במעשה אקרובט. כהן – מתייחס לחומר בכבוד ראש מקודש: כי כל פרור חשוב בהיטהרות.¹⁰

אברהם אופק זיהה את האמן האמיתי עם הכהן, איש הקערה, להבדיל מאמנים שאינם אלא "מלצרים" המשרתים את ציבורם עם מגש. ואגב, את מחשבותיו בנושא "מגש הכסף" ניסח ברשימה קצרה ששלח לדיעות אחרונות ואשר לא פורסמה מעולם.

עניינו של אופק ב"מגש הכסף" הגיעו לשיאו בשנים 1985-1988, אותן שנים בהן עמל על ציורי הקיר לאוניברסיטת חיפה, "ישראל: חלום ושברו". ציורים מרתקים אלה מסתיימים בתמונה מורכבת, שהיא בחזקת "צוואה" רוחנית של האמן, הנראה יושב בשיעור לאמנות, בו נלמדים במקביל "יהודי בתפילין" של שאגאל (1914) ו"נמרוד" של דנציגר (1939). אלא, שמשמאל לדיאלקטיקה מבוקשת זו של יהדות ו"כנעניות" צייר אופק מורה לטבע הניצבת מתחת לדמותה של כנרת, לפניו יושבים ילדים המקשיבים לשיעור, בעוד המורה מצביעה בימינה אל עבר צורת דג. אופק התגורר בחיפה בין השנים 1976-1987, ובין השאר, עסק בדייג. במסגרת עיסוק זה, לו התמסר בהתלהבות אופיינית, הכיר את דג ה"סילבר-פלטה", שאותו תרגם ואימץ כ"מגש הכסף". בשולי מתווה עיפרון של שלד הדג, שאותו העתיק מספר זואולוגיה, ציין האמן:

מכתב אל המסתכל ברישום הזה. אף על פי שהייתי מעדיף כי הציור ידבר בעד עצמו. [...] השבוע, 40 שנה אחרי גמר מלחמת עולם שנייה וכל מה שקרה. בדרך מוזרה שמעתי מדייגים, אנשים נהדרים, מדברים על 'פלטה כסופה' הלא היא 'מגש הכסף'. [...] 'מגש הכסף' – זה בוודאי מזכיר דבר מה נוסף, מה דעתך? בספר טבע מצאתי רישום השלד של 'הפלטה הכסופה'. 'מגש הכסף' – חוט השדרה שלו הוא בדמות מפת הארץ, ירוק לאורך החופים וצהוב בפנים, ונקודות במקום הערים. עשרת הצלעות הגדולות הן רמז לשבטי ישראל וצבען צבע הים. מה לעשות? אין אלא מה שמונה לפנינו. הכתובת דומה לכתובת אחרת שהייתה בשערי הגהינום.¹¹

לאור הכתוב נבין מדוע, במתווה בצבעי מים לאותו קטע של ציור הקיר, הוסיף אופק מתחת לדימוי הדג את המילה "גרמנית". כי "מגש הכסף" שלו הרחיב את האבל על הנופלים במלחמת העצמאות אל עבר זיכרון של קורבן יהודי היסטורי ששיאו השואה. וכשהוא כתב בגרמנית מתחת למתווה העיפרון הנ"ל של הדג – "שלד דג מגש הכסף", לא לחינם רשם אותו בצורת השלד "העבודה משחררת". ב-1987 נסעו בני הזוג אופק לביקור במצרים. היה זה זמן קצר לאחר שאיבדו את בתם הבכורה, אפרת, ששמה קץ לחייה, ובעיצומו של טיפול במחלה אנושה בה לקה הצייר. במצרים, במוזיאון של קהיר, במערות הקבורה למיניהן וכו', התקרב אופק לדימויי חנוט, נשר,

¹⁰ מתוך ארכיון אופק, עיזבון האמן, ירושלים.

¹¹ שם.



אברהם אופק, מתווה לישראל - חלום ושברו, 1985

ספינת-נפש ועוד. עם שובו ארצה הוטענה יצירתו בעוד ועוד דימויים מצריים קדומים שפגשו בתודעת מותו הקרב ובמות בתו. עתה גם היה מוכן לפגישה רוחנית עם מצרים של נוא-אמון, זו של אלתרמן בשירי *מכות מצרים* (1944-1939).

סדרת ציוריו האחרונה של אופק צוירה ב-1989 (לימים, תזכה הסדרה לכותרת "אשמורת אחרונה"), חודשים ספורים טרם פטירתו בינואר 1990. בציורים אלה, בצבעי מים, גואש, טמפרה ועיפרון, בלטו ייצוגי בני משפחה הפוסעים על הר המוריה גבוה מעל ירושלים הקורסת מנגד, עם דמות נערה כחולה היושבת ומנגנת בחליל בקצה הרחוק של ההר ועם נער (ובציור נוסף, עם איש על רקע עמק קדרון והר ציון) שעניו קולטת קרן אור מכוכב המצנץ במרומים. לא אחד ולא שניים מציורי הסדרה עסקו בפגישתו הקרובה של אופק עם בתו בעולם שמעבר, וציורי "מחפש כוכב" (הללו עם קרן האור הארוכה) אישרו את השיר "איילת", המסיים את שירי *מכות מצרים*:

עמוד השחר קם. שוב נוצצה איילת. / וכגוזל הנה, אך מה הגביהה עוף. / בראש ימים תבריק, חוצפת ומבוהלת, / והיא כוכב ילדה, ובטרם יום תסוף. / [...] / אבל תמיד, תמיד בין קרבות וטל, / אלייך ניבטים כבשיר מכות מצרים, / האב והעלמה במחלפות הפטל. / [...] איילת ליל אמון, עד מה לעוף הגבהת! / ואת כוכב-גוזל, אך מה זוקר רום. / [...] אלייך שוחקים, עם רמש ותולעת, / האב והעלמה במחלפות הדם.

בדומה לשירו זה של אלתרמן, המתאר את האב ובתו הניצבים בין נופי חורבן (ספק נופי בירת מצרים העתיקה וספק ערי אירופה של מלחמת העולם השנייה), ייצג אופק את עצמו ו/או את בני משפחתו כנגד ירושלים נחרבת ולקראת מפגש עם הבת, אפרת, בסימן הכוכב המאיר, איילת השחר. בין הרישומים שנותרו בעיזבונו של אופק נמצא שניים, מהמאוחרים ביותר, בהם נראה גבר ניצב בתוך סירה מאחורי עלמה יושבת. בשולי תמונה זו של מסע המתים בספינת הנפש, רשם אופק: "כלו עיני אחותי כלה." הבת המתה הפכה לכלה, שניות הזכורה לנו משירי *שמחת עניים*, כמצוין לעיל.

ברישום נוסף חזר ורשם את הגבר והאישה, אך הוסיף בשוליים: "האם גם את רואה מה שאני רואה!!". המלים הללו היו עיבוד לשאלה ששאל אברהם את יצחק (לפי מדרש תלמודי) בדרך לעקידת הבן ובסמוך להר המוריה, עת האב מאתר מרחוק את ההר. עתה, ברישומי של אופק, המירה הבת המתה את קורבנו של יצחק, וכך יכול היה האמן להתחבר גם לשיר "מכת בכורות" (וכזכור, אפרת הייתה בת בכורה) מתוך שירי מכות מצרים:

בכורי, בכורי הבן, עפר, כוכב ובכי/ נתנו לנו תבל של אושר עז מבכי./ עפר, כוכב ובכי, הם כתונת הפסים/ בלילה בו יושמו שני החרסים./ אבי, עלי הכתונת. אב, אני נכון./ בכורי ובן-זקוני.
בכורי ובכור אָמון./ - - צנח האב על בנו. ניצב השקט רם./ שָלמו מכות אָמון. עמוד השחר קם."
עקידת הבן, עקידת הבת, עקידת האב - השלושה גם יחד התחברו בחיבור גורלי ומר בחייו ויצירתו של אופק¹² ובצל שיריו של אלתרמן, שהעסיקוהו רבות בערוב חייו.



במאמר בדארץ מתאריך 5.3.2010 טען אריאל הירשפלד כנגד אפשרות הצגתו של אלתרמן כתערוכה (שנפתחה במוזיאון ארץ-ישראל). לא ניתן ללכוד בדימויים חזותיים – טען הכותב – את היוצר הזה, שחמק כל חייו ממצלמות ואשר נמנע מכל רושם חזותי של חדר העבודה, הופעה אישית וכדומה.

כלום נאמר את הדברים הללו גם ביחס לשירתו של אלתרמן, בבחינת הסבר לעיסוק האמנותי המוגבל בה? לא, לא זה יהיה ההסבר, באשר שירת אלתרמן כה ציורית, כה צבעונית, כה תיאטרלית. דומה, שההסבר למיעוט היחסי ביצירות אמנות "אלתרמניות" יסודו בכך ששני הצדדים לא היו מעוניינים מדי בשידוך, ולבטח לא בשנות חייו של המשורר, שנפטר ב-1970: אלתרמן עצמו, כאמור, לא קירב אמנים ולא התקרב אליהם (גם כשישב לא רחוק מהם בכסית), ואילו המודרנה הישראלית של שנות הארבעים עד השישים – אופקים חדשים – ביכרה הפשטות צורנית על פני דיאלוג עם ספרות ושירה. את תוצאות ההימנעות הזו פגשנו לאורך עמודי המאמר. בה בעת, עדיין נותרת החידה: היכן הם המוני אמני דור תש"ח – כל אלה שלא הלכו בנתיבי אופקים חדשים ואשר ביקשו-גם-ביקשו לתת ביטוי ביצירתם לרוח הזמן ואירועיו הגדולים.¹³ היכן אלתרמן שלהם!?

הופיע לראשונה בגיליון גג מס. 22 יולי 2010 בעריכת חיים נגיד, בהוצאת איגוד הסופרים בישראל.

¹² ראו: גדעון עפרת, *ההולכים אל ההר: אברהם אופק – רישומי עקידה*, בית אבי חי, 2009.

¹³ גדעון עפרת, *1948 - דור תש"ח באמנות ישראל*, מוזיאון ארץ ישראל, תל-אביב.

הסנדק

שלונסקי חונך את ביכורי שירתם של נתן אלתרמן ואלכסנדר פן

בתום השנה הראשונה לייסוד כתב *כמובים*¹ ועם הפילוג שנוצר בין עורכיו אליעזר שטיינמן ואברהם שלונסקי, הבין שלונסקי שחשוב לגבש חבורה מלוכדת של סופרים מודרניסטים שיסתופפו סביב *כמובים* וסביב עורכיו. לשם כך השתדל לקרב סופרים צעירים ומבטיחים שיוכלו לחזק את המחנה שלו מול המחנה של ביאליק ויגדילו את חבורת המשוררים הצעירים שיביאו בכנפיהם את "החדש". לכאורה שנא שלונסקי את ההוראה והחינוך והתרחק מהם, אולם נראה שירש מאביו את כישרונותיו הפדגוגיים-חינוכיים וביטא אותם ביחסו אל חבריו המשוררים. נכון היה לתמוך בהם ולהשקיע בהם את מיטב זמנו, לפרסם את ביכורי שירתם, לעודד ולהמריץ אותם, לערוך את שירתם ולנכש את המפריע והמיותר בעיניו. אלכסנדר פן, נתן אלתרמן ורפאל אליעזר היו המשוררים החשובים מבני דורו של שלונסקי חנך ופרסם את ביכורי שירתם בתקופת *כמובים*.

הסופר יוסף סערונני סיפר כי הפגישה הראשונה בין שלונסקי ושטיינמן לבין המשורר אלכסנדר פן הייתה במערכת *כמובים*: "באחד הימים הופיע הגבן החטוב, הפוטוגני והחיוור במערכת *כמובים*. [...] הזר עמד בפתח וסקר במבטו המסנן את אדריכלי הספרות הפורצת הרובצים על האבניים. מפניו הזעופים רעף לגלוג של מוכה-גורל מפונק. בחלל נתקעה התרסתו האילמת: כן, זה אני – ומי אתם? שטיינמן – הארי שבחבורה – הצטנף בפיתו כחוש, חששני וקטן-קומה, עיניו מלפלות-חמקמקות ומתיזות ברקים שנונים. שנונה ובוקרת הייתה גם לשונו המשפדת". הופעת ה"גבן" עוררה בשטיינמן "מעין סלידה. הוא נתכווץ וכחש שבעתים ועיניו הגבירו לפלופן: מיהו? מה לזה כאן?" לעומתו שמח שלונסקי מאד לפגוש את הצעיר הזר שכותב שירים, ו"העלה חיוך רחב על פניו: הוא תלה תקוות באלמונים שעוד לא הכזיבו, בכל פנים חדשות שנקלעו לכאן ראה תגבורת נוספת לצבא הספרות היוצרת". משקרא את כתב-היד שבידי פן, "נחיריו נתרחבו והרטיטו ועל פניו ריצדו עיוותי חדווה", משום שמצא אחד שירי פן מושפעים מאד מיסנין, ומצד שני יש בהם חידוש. ואילו שטיינמן – "הארשת החיישנית לא גלשה מעל פניו". פגישה ראשונה זו בין פן לשלונסקי ושטיינמן, המתוארת בפרטים רבים, היא ככל הנראה, כולה או בחלקה, פרי דמיונו של הסופר יוסף סערונני.² נראה שראשית היכרותם של שלונסקי ופן הייתה בשנת 1929, כששלונסקי נסע לבית ההבראה "מרגוע" שברחובות. פן היה עדיין בחזקת עולה חדש, שרק לפני כשנה וחצי הגיע מרוסיה. בפגישתם הראה המשורר הצעיר לשלונסקי

שירים אחדים שלו שנכתבו ברוסית, ושלונסקי עזר לו לתרגם אותם לעברית.³ אך גם אם תיאורו של סערונני אינו תואם את העובדות ההיסטוריות, נראה שהצליח לעמוד על משמעות המפגשים בין שלונסקי לבין הסופרים בני דורו שהוא היה להם חונך, והפך להיות בשבילם משורר נערץ, אב או אח בכור, מי שהכניסם בכרית השירה העברית.

שלונסקי אכן שמח לעזור לפן, המשורר העברי-רוסי הצעיר והמוכשר בראשית דרכו. הוא פרסם שניים משיריו, *אכן עייפת דממה כחולה*, בגיליון הראשון שפתח את שנתו הרביעית

¹ פרק מביוגרפיה של אברהם שלונסקי העומדת לראות אור בקרוב

² סערונני, מאי 1973

³ הלפרין, 1997, 116–118

של כתובים (17.10.1929), ועודד אותו להמשיך ולכתוב. ראשית הופעתו של פן בספרות העברית עשתה רושם גדול, קודם כל על בני החבורה עצמם. אליעזר שטיינמן, ששהה אותה שעה בברלין, הגיב במכתבו אל שלונסקי מיום 30.10.1929: "שירי א. פן – יפים. לכתחילה חשדתי, שהם שלך?"⁴ תגובתו של שטיינמן מגלה את יחסם של בני החבורה לפן כאל משורר שלם ובשל, שקירבת הרוח בינו לבינם גדולה ביותר.

לאות רצון וידידות כתב שלונסקי פארודיה בשם *טפשות צהובה* על השיר *דממה כחולה* ששלח אליו פן: הוא החליף את "הצער המתוק" ותחושת "סוף העולם", שבהם היה ספוג שירו של פן, באווירה ארצישראלית יחפנית ופוחזת, ותיאר את פן כשהוא יושב בבית קפה, רעב וחסר פרוטה ורוצה מאד "לסחוב" קציצה, אך חושש מזעמו של השוטר:⁵

דממה כחולה – אלכסנדר פן (בתיים 4–5) טפשות צהובה – הפארודיה של שלונסקי

שְׁמָחָה קִטְנָה שְׁטָפָה עָרוץ הֶרְחֹב...	כּוֹס תֵּה קִטְנָה עָרוץ גְּרוֹנֵי תִשְׁטֹף,
לְמִי לְבִי? עֵינֵי לְמָה?	לְמִי מַעֲי? וּפִי לְמָה?
הִנֵּה אֶחָת עֵבְרָה, צְנֹתָה: אֵה' ב! –	הִנֵּה חֲלָפָה קְצִיצָה, צְנֹתָה: חֲטֹף!
וְנִעְלָמָה.	וְנִעְלָמָה.

תַּעֲלוּמוֹת חוֹלָם פָּנָס חוֹר,	ר' ב מְזֻמוֹת זוּמָם לְכָב קוֹדֵר...
קוֹרֵץ לְצֹל – וּכְבָר	אֵךְ מְפָחֵד הוּא – פֶּן
חוֹנְקֵת פֶּף החֲשׂוֹךְ הָעוֹר	תִּחְנֹק פּוֹ שֶׁל הַשׁוֹטֵר
אֵת גְּרוֹן מְחָר...	אֵת אֶלְפִסְנֵדֵר פֶּן.

תחילה נראה היה כי פן עומד להיות חלק בלתי נפרד מהחבורה. התנהלותה הפרובוקטיבית של החבורה מצאה חן בעיניו והוא הסתפח אליה. בביקוריו בתל-אביב, כשלא מצא לו מקום לינה, נהג לישון במשרדי כתובים שבשדרות רוטשילד על כרכי כתובים שבחדר או על שולחן המערכת...⁶

פן הזדהה גם עם מטרתה של החבורה להעיר ולעורר את הספרות העברית בארץ-ישראל מרבעה, לחדש את פניה ולהכניס לתוכה משב רוח רענן. תרומתו למאבקה של החבורה היה מאמר בשם "מחדש", שאותו פרסם בכתובים ביום 7.11.1929, כשלושה שבועות לאחר שנדפס שירו הראשון. הטרימינולוגיה והנימה שבה כתב פן דומה לזו של שלונסקי ושטיינמן במאבקם בסופרים הוותיקים: "על ראש סלע רם וקרח", כתב, "מתנוססים להם ותיקי הספרות, תוקעים אצבע בחזיהם ומכריזים: 'הננו קלסיקים ממש, ולא מודרניזטורים עלובים, המנסים לשווא לחלל את תומתה המסורתית של הספרות הישראלית, אשר בחסדי מרומים זכינו לחוננה ולכוננה בגובהי שחקים'". כמוהו כשלונסקי וחבריו הצטיירה לו הספרות כ"דשדוש רגליים על מקום אחד ללא זיו חידוש". אך למאמר לוחמני זה לא היה כל המשך. בסופו של דבר, אף שפן היה מקורב לשלונסקי, לא הצטרף לחבורה.

כמו שלונסקי הושפע גם פן מהמודרניזם הרוסי, אך בשורש נשמתו היה רומנטיקן מושבע, והבדלים שבטעם, כמו גם מתיחות שנוצרה בינו לבין יתר בני החבורה על רקע הצורך שלו

⁴ ארכיון שלונסקי, 10: 3

⁵ הלפרין, 1997

⁶ סערוני, 1973

להיות המשורר האחד ולא "כינור שני" לצד שלונסקי, היו בין הסיבות שגרמו להתרחקותו. נוסף לכך פן לא הזדהה עם מאבקה של חבורת *כתובים* בביאליק – המשורר שאותו כיבד והעריץ כל ימיו. בתקופה שהמאבק בביאליק היה בשיאו שלח פן למשורר יעקב פיכמן משיריו על מנת לפרסמם בשבועון *מאזנים*. במשלוח שירים לכתב-העת של "אגודת הסופרים" היה מעין מרד בשלונסקי ובחבורתו. פיכמן פרסם שמונה משיריו של פן במאזנים, שנה ד', ובעובדה זו הייתה משום הצהרה סמויה שהוא אינו שותף למאבקה של חבורת שלונסקי-שטיינמן בביאליק. אולם למרות שפן לא הצטרף למאבקה של חבורת *כתובים*, הוא ראה באותן שנים בשלונסקי מודל לחיקוי. הקירבה הרוחנית ביניהם התבטאה גם במשחקים שנהגו לשחק בשבתם יחד בבתי הקפה "רצקי", "אררט" ו"כסית". נוסף למשחק השחמט, ששניהם היו שטופים בו, נהגו שלונסקי ופן גם להשתעשע בכתיבה משותפת של חרוזי שיר: אחד מהם כתב שורות אחדות ולא הראה לחברו מה שכתב, אך אמר לו מה המקצב וכן את המקלים החורזות בסימוי השורות. השני המשיך ואף הוא לא הראה לחברו את שכתב וכן הלאה. אך לאחר שכתבו, סיפר שלונסקי לימים, מצאו כי השורות מתלכדות לכלל משמעות, משום שהיו להן אותן האסוציאציות ואותו עולם נפשי:

שלונסקי: ושוב סוגרים לילות את שערי הדעת, / ושוב פותחת כוס את מחסומי הלב.
 פן: והמסובים – סובין. והחברה נוטעת / פרחי-השעמום ב'לא=אכפת שלו'
 לו המראה ידעה את מהותם הביעי, / ולו ידעו הבן שפת המראות – אזי...
 שלונסקי: האם לא כל אדם נמשל פה לגביע / אשר נפשו נשתית, נשתית עד תום... ודי –
 ודי! – קורא הלב, קורא ואין עונה לו. / ודי! די למבין ולא מבין דבר.
 פן: והוא – תשוש שיקוי. מכוס לכוס מונה לה / על לילותיו אשר עימה עוד לא עבר.
 אך כאן הוא זבול היי"ש. ואם נמשיך – נגיה / מעבר לגבולות של פטט ותירוש.
 שלונסקי: הלב – הן הוא נברא לדמוע ולהסיה, / או שמא גם לשתוק את דמדומי הראש.
 על כן – מה עוד נאמר ולא אמר שירנו? / מה עוד נשיר, שיין עוד לא שר?
 פן: וזעק-אין-מוצא לפתע יעירני, / ונבהל: מרוח, כתמיד נגמר!⁷

במשך כל חייו, הן בשנים שפן היה מקורב לשלונסקי והן בשנים שחל ביניהם נתק, פן לא שכח את העובדה ששלונסקי היה הראשון שתמך בו ועודד אותו בראשית דרכו הספרותית בארץ. גם לאחר שנים של מתיחות על רקע יריבות אידיאולוגית-פוליטית ואישית המשיך להעריך אותו. על ספרו 'לאורך הדרך' כתב לו הקדשה חמה: "זכרתי לך חסד נעוריי". בראיון המקיף שנתן ליעקב אגמון בסוף 1969 אמר פן על שלונסקי: "לשלונסקי אני חב חוב גדול. הוא הראשון שהכניס אותי בשערי השירה העברית. ואתה יודע שיש הרבה הניכים שלו, שמאחורי גבו תמיד חורצים לשון. למרות שאין בינינו יחסים קרובים במיוחד, אני תמיד הייתי היחידי שנתן להם על הראש: שיפסקו להיות צבועים. תמיד שמרתי על כבודו, הואיל וחשבתי שהוא ראוי לזה".⁸ גם שלונסקי מצידו המשיך לכבד את פן כל ימיו ושיתף אותו – גם בתקופה שפן היה מוחרם בגלל היותו קומוניסט – בכל כתיב-העת והעיתונים שערך: *כתובים*, *טורים*, *עתיים*, *משמר ואורלוגין*.

ביכורי שירתו של אלתרמן

⁷ כתב יד בארכיון שלונסקי

⁸ אגמון, 18.5.1972

כשנה וחצי אחרי שהתפרסמו בכתובים שיריו הראשונים של פן פרסם שלונסקי את ביכורי שירתו של המשורר נתן אלתרמן, מי שדור הסופרים המודרניסטים נקרא לימים גם על שמו: "דור שלונסקי-אלתרמן". שירו הראשון של אלתרמן, בשטף עיר, התפרסם בכתובים באמצע



מימין: אלתרמן עם יגאל מוסינזון ושלונסקי בקפה "כסית" (באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)

בשנתו החמישית (12.3.1931). באותה שנה למד אלתרמן אגרונומיה בננסי שבצרפת, אך כל מעייניו היו נתונים לשירה והוא שלח לשלונסקי שיר מפרי עטו. האם הגיע השיר לידי שלונסקי באמצעות יצחק אלתרמן, אביו של נתן, כפי שכתב משה דור,⁹ או במכתב שהגיע בצורה סתמית במעטפה שהתקבלה בתיבת הדואר של כתובים בחתימת נ. אלתרמן, כפי שסיפר שלונסקי?¹⁰ אין ספק שסיפורו של שלונסקי מדגיש את הניגוד בין המכתב ה"רגיל" לבין המשורר ה"גדול" ואת ההפתעה שצפונה הייתה במכתב "רגיל" זה: שיר ראשון של משורר שהפך לימים לאחד החשובים בשירה העברית. מכל מקום, השיר הגיע לידי שלונסקי כשיתר בני החבורה לא היו בארץ. שטיינמן נסע לקונגרס הציוני בווינה, יעקב הורוביץ גר מזה שנה וחצי בווינה וחזר ארצה רק במחצית השנייה של מאי 1931 וישראל זמורה גר ברומניה מראשית 1931 ועד יוני 1932. שלונסקי נטל לידי את היוזמה והחליט לפרסם את השיר בהבלטה בעמוד הראשון של הגיליון.

שלונסקי התייחס לאלתרמן כמעט מראשית היכרותם בנדיבות רבה, ומשמצא בו ניצוץ של כישרון היה מוכן לפרסם את שירו של המשורר הצעיר בהבלטה בכתב-העת שערך. אולם דבר זה לא מנע בעדו לערוך את כתב-היד ולהכניס בו שינויים בלא להתייעץ עם המחבר, ממש כפי שנהג ביחס לשירו הראשון של פן (ושל משוררים רבים אחרים). אלא שאלתרמן, בניגוד לפן, לא קיבל את התיקונים והשינויים בעין יפה. המשורר המתחיל היה אסיר תודה על כך ששלונסקי קיבל את פניו בסבר פנים נאות וברוח כל כך אוהדת, והוא שלח לו מיד שירים נוספים, ועם זאת העז להתלונן על כך שהשיר התפרסם בשינויים, ובלא שהתייעצו איתו תחילה. "סימן טוב לך שאתה מקפיד כל כך על כל תג ועל כל פסיק בשירך" ענה לו שלונסקי. הוא טען שחלק מהשינויים אינם אלא טעויות דפוס שעשה "אותו קטלן ששמו 'מסדר האותיות'". על שאר השינויים, כתב שלונסקי, אפשר לדון,

⁹ דור, 3.4.1970

¹⁰ דורמן, 1991, 71

אך עדיף לעשות זאת בשיחה שבעל-פה. לאחר מכן הזמינו ברוחב לב לשלוח לו שירים נוספים וגם "דברי מחשבה". "אם ייטבו", כתב, "נדפיסם בחפץ לב".¹¹

ארבעה שירים נוספים ששלח אלטרמן נדפסו ב*כתובים*, ושלונסקי החל לראות בו חבר לכל דבר בחבורתם. הוא אף ביקש ממנו שייפץ בנסי את *כתובים* ואת הספרים היוצאים בהוצאה זו. לא עברו ימים רבים ונאמנותו של אלטרמן הועמדה במבחן: בראשית נובמבר קיבל מכתב מהמשורר גבריאל טלפיר, שעמד להוציא לאור את כתב-העת *גזית*. טלפיר טען שהתאכזב קשות מחבורת *כתובים* וראה בשירת שלונסקי שירה מיושנת שעסקה בנושאים שהיו אקטואליים באירופה לפני שני דורות. לעומת זאת הוא העריך מאד את אלטרמן מהרגע הראשון, ולאחר שקרא את שירו הראשון ב*כתובים* החליט לנסות לגייסו לכתב-העת שלו.¹² במכתבו ביקש טלפיר מאלטרמן לשלוח מפרי עטו לכתב-העת החדש. בניגוד למצופה ממנו נענה אלטרמן להזמנה לפרסם בכתב-עת מודרניסטי, שביקש להתחרות ב*כתובים*, ושלח לטלפיר את הפואמה *קונצרט לג'ינטה*. עוד בטרם התפרסמה הפואמה נודע לשלונסקי מפי אביו של אלטרמן על כך שהמשורר הצעיר, שזה עתה התקבל במאור פנים בחבורת *כתובים*, מבקש לרעות בשדות זרים. בעיני שלונסקי היה הדבר כבגידה, אולם הוא התאפק וכתב לאלטרמן מכתב, שבו נזף בו מצד אחד ומצד שני גילה לו את הערכתו הרבה כלפיו. "נודע לי מפי אביך, כי מסרת איזו פואמה לקובץ *גזית* והצטערתי מאד", כתב שלונסקי. "נדמה לי, כי יש בכך כל מה שפוטר אותך מלכתחילה מלנוע על אכסניות מפוקפקות. וודאי חופשי אדם לעשות כטוב בעיניו וגם איני אוהב לעוץ עצות, אבל העובדה הזאת צרמתני ומצאתי לנכון להעריך הערת ידיד".¹³

מדוע שלח אלטרמן מפרי עטו *לגזית*? ללא ספק הייתה כאן הצהרת עצמאות, כפי שחשבו מבקרים וחוקרים אחדים, אולם ייתכן שביקש להביע בכך את מורת רוחו מההתקפה הבוטה של שלונסקי על שירו של ביאליק *ראיתכם שוב בקוצר ידכם*.¹⁴ אין לכך אמנם שום עדויות בכתב או בעל-פה, אך ניתן להעלות השערה זאת בעקבות סמיכות התאריכים, שכן בקשתו של טלפיר הגיעה לאלטרמן בסמוך לפרסום מאמרי שלונסקי נגד ביאליק. עם זאת אלטרמן לא רק שלא רצה לנתק את הקשר עם שלונסקי, אלא ביקש להעמיקו. הוא התרגש ממכתבו של שלונסקי וחש צורך להתנצל ולהוכיח לעורכו הראשון את נאמנותו. הוא כתב לו בלשון כבוד, בגוף שלישי, ותיאר את התרגשותו למקרא האיגרת שלו. "לפני רגעים מספר קראתי את מכתבו ואני כמעט גאה ונרגש מתשומת הלב הזו המיוחדת. דומני כי לו היה הדבר אפשרי הייתי דורש בחזרה את *קונצרט לג'ינטה* ולו רק למען הוכיח את התודה והאמון שיש בי אליו. עלי להגיד לו, כי דווקא עניין זה של 'אכסניה' חשוב הוא לדידי".¹⁵ אלטרמן ראה בשלונסקי את מי שבזכותו הפך למשורר. הוא היה אסיר תודה על כך ששלונסקי הכיר בכישרונו וחשב כי "לו סירב בשעתו להדפיס את שירי הראשון הייתי פוסק מכתובה, לעידן עידנים ואולי אפילו ללא שוב (אין מקום להאריך...)". אולם למרות שאלטרמן טען במכתבו כי לו היה הדבר אפשרי היה מבקש מעורך *גזית* להחזיר לו את שירו ונמנע מפרסומו, הוא המשיך ושלח בשנת 1932 את שיריו הן ל*כתובים* (9 שירים) והן ל*גזית* (5 שירים). היה בכך לא רק מעשה של התגרות בשלונסקי אלא אפילו מעין העמדתו לפני הברירה: להסתגל למידת החירות שהמשורר הצעיר תובע לעצמו ולבלוע אותה או להיפרד ממנו. שלונסקי העדיף להסתגל ל"משוגותיו" של אלטרמן.¹⁶

¹¹ ארכיון שלונסקי, 31.3.1931, 3:9-566

¹² טלפיר, 29.12.1975

¹³ 13.12.1931, דורמן, 1991, 73

¹⁴ *כתובים*, 4.11.1931, 26.11.1931

¹⁵ ארכיון שלונסקי, 24.12.1931, 3:10-2, הלפרין ושגיב, 1980

¹⁶ מירון, 2001, 271-270

ברור היה לו כי אלתרמן לא הלך בעקבות המודלים המסורתיים של ביאליק וטשרניחובסקי, ואף לא בעקבות המודלים השיריים המודרניסטיים מבית מזרשם של גרינברג, פוגל או יצחק למדן. המשקל והחריזה המוקפדים והלשון הפיגורטיבית הצביעו בבירור על השפעתו שלו, והוא ראה בו את תלמידו וממשיך דרכו.¹⁷ אלתרמן מצידו חש קשר עמוק לשלונסקי. קשר זה נבע לא רק מעצם התודה שחש כלפי המשורר שפרסם את ביכורי שירתו, אלא גם משום ששירתו של שלונסקי השפיעה עליו עמוקות ופתחה לפניו שערים חדשים. לימים תיאר אלתרמן את הרושם העז שהשאיר עליו שירו של שלונסקי בפתח מערהשפורסם בכתובים (13.8.1931): שורותיו של השיר העבירו בו "רעד שרירי, חשמול עצבים וסרן מחשבה טובב". לעומת חבריו שטענו שהשיר אמנם נהדר, "אבל לא מובן", הוא עצמו ראה בו את "השירה האמיתית" בה"א הידיעה. "כך מדבר האדם החי כולו, על נפשו ומוחו ודמו. כך מדבר גם הטבע החי, הנושם ובוכה וצוהל בין הארץ והשמים".¹⁸

מה הפעים את אלתרמן בשירו של שלונסקי עד כדי כך שתיאר את שורות הסיום כשורות שירדו עליו "כשמן מרפא מבורך"? לדעת דן מירון שירו של שלונסקי בפתח מערה לא רק הרשים את אלתרמן כשיר מופלא, אלא נגע בנימים נסתרות בנפשו. בשירו של שלונסקי מצא אלתרמן את הדרך השירית המתאימה לעיבוד יחסיו המורכבים עם אביו, להטמעת "תחושותיו ומועקותיו



אלתרמן בחברת שלונסקי, תמונה משנות החמישים. צילם: המשורר שלמה טנאי

האישיות במשהו גדול, רחב וכללי מהן" ולהרחבת "תחום האמירה השירית אל מעבר לפרטי, לאישי, למוגבל". שירי שלונסקי ענו כמעט בשלמות על צרכים נפשיים עמוקים של אלתרמן ואפשרו לו גם לתת מוצא לכאב שלו וגם לעדן ולרסן אותו. שלונסקי, טוען מירון, כאילו המציא לאלתרמן הצעיר את המודל הפואטי שהיה דרוש לו.¹⁹

אלתרמן המשיך לשלוח מפרי עטו לכתובים, ושלונסקי פרסם בהבלטה. בראשית אוגוסט 1932 חזר אלתרמן ארצה מלימודיו בננסי שבצרפת, והצטרף לחבורת כתובים. כמו פן, גם אלתרמן מעולם לא שכח לשלונסקי את חסד פרסום השיר הראשון, וגם לאחר שהפך בעצמו למשורר נערץ בחבורת יחדיו המשיך להכיר לו תודה מעומק ליבו. בנשף שערך זמורה בביתו לרגל צאת ספרו של שלונסקי

¹⁷ מירון, 2001, 172

¹⁸ ארכיון שלונסקי, 24.12.1932, 2:10-3

¹⁹ מירון, 2001, 160, 258-261

שירי המפולת והפיוס ביוני 1938 הרבה אלתרמן בשתיית קוניאק, שעזר לו לפתוח את סגור ליבו, ונשא נאום מרגש על פגישתו הגורלית עם שלונסקי, שלדעתו עיצבה את דרכו כמשורר.²⁰ הוא חילק את חייו לשניים: לפני פגישתו עם שלונסקי ולאחריה. לפניו היה כאדם המתהלך בעולם "בלי שם, בלי מקצוע, בלי לידע מה לעשות". הוא הגדיר את עצמו באותה תקופה כ"נָגֵר בית", שכתב שירי הזמנות לאירועים משפחתיים חגיגיים. באותה תקופה קרא את שירי יל"ג וביאליק, אך הם לא עוררוהו להיות "משורר באמת". אבל לאחר שקרא בכתיבתו את שירו של שלונסקי עזאל, סיפר אלתרמן, "רקדתי על הרצפה". הוא הסכים עם דעתו של שלונסקי כי כדי לכתוב שיר יש להתרחק מן החוויה: "לא צריך להתמזג עם הנושא. צריך להיפרד מן הנושא". הוא קבע בפסקנות כי לולא שלונסקי לא היה "לוקח לעולם עט ביד, לא היה בשביל מי ובשביל מה". "לולא א. שלונסקי הייתי עכשיו אגרונום", הוסיף.

את שלונסקי תיאר אלתרמן כמי שתמך בו ובמשוררים אחרים ובה בעת נתן להם להתפתח כמשוררים בלי לאכוף עליהם את דעתו: שלונסקי "פתח שער, [...] החזיק את המפתח, עמד על יד הדלת", ואיפשר למשוררים ללכת בדרכם שלהם. "הוא פתח לעצמו ואחרים נכנסו; אבל כשנכנסו לא יגרש אותם; הוא לא היה כקופאי; אני זוכר מעצמי; להפך – הוא נתן שלושה כרטיסים". אלתרמן היה בטוח כי לו שלח את שירו לכתב-עת כמו מאנז' או גליונות – איש לא היה מדפיס אותו, כי "זה שיר לא כל-כך טוב". אבל שלונסקי זרק את ה"לא כל-כך" ונשאר "טוב". "שלונסקי יושב עם חכה ביד ושולה דגים. גם האחרים יש להם חכה, אבל מיד כשהם רואים דג – מעלים את החכה ומסתלקים, אין דג! רק שלונסקי רואה דג – תפוש! הנה העלה אותו", סיים אלתרמן את נאומו הנרגש.²¹

לאחר שאלתרמן פרסם את ספרו הראשון, *כוכבים בחוץ* (1938), דרך כוכבו ונוצרה בינו לבין שלונסקי מתיחות ואף מרידות, הן בגלל סיבות אישיות והן בגלל חילוקי דעות פוליטיים. אולם גם אז המשיכו השניים להעריך איש את רעהו ולשמור בליבם פינה חמה זה לזה. אלתרמן המשיך לראות בו את אביו הרחנני שעזר לו לצעוד את צעדיו הראשונים בשדה הספרות. על ספרו *שמחת*

עניים שהגיש לשלונסקי כשי ליום הולדתו רשם את המשפט: "לאברהם שלונסקי, החבר הראשון והתמיד, באהבת רע ותלמיד". ביובל החמישים של אלתרמן אמר עליו שלונסקי כי הוא "אחד החכמים והאצילים שבין משוררי הדור הזה".²²

העובדה ששלונסקי צירף אליו בתקופת *כוכבים* משוררים בעלי שיעור קומה כמו פן, אלתרמן רפאל אליעז ואברהם חלפי, נתנה את אותותיה בציבור, ויצרה רושם – למרות כל ההבדלים שבין המשוררים האלה – שהחבורה המודרניסטית עולה ופורחת.

מקורות

אגמון יעקב, "שאלות אישיות לשלונסקי בראיון ליעקב אגמון", שודר לראשונה בגלי צה"ל, ערה"ש תשל"ג, 9.9.1972. נדפס בתוך מוסף הארץ, תחת הכותרת: "הצוף שהיה לדבש, יעקב אגמון שואל את שלונסקי שאלות אישיות", כ"א בתשרי תשל"ג, 29.12.1972.
דור משה, "דיוקנו של המשורר כחלוץ צעיר", מעריב, ימים ולילות, ה' באייר תשל"ל, 13.3.1970.
דורמן מנחם, *נתן אלתרמן, פרקן ביוגרפיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד*, 1991.
הלפרין חגית (בהשתתפות שגיב גליה), *מעגבניה עד סימפוניה, השירה הקלה של אברהם שלונסקי, הוצאת ספרית פועלים ומכון כץ*, 1997.

²⁰ טורים, ב', 22.6.1938; 23.6.1938; זמורה, 18.11.1983.

²¹ זמורה, 18.11.1983.

²² שלונסקי, 5.8.1960.

הלפרין חגית ושגיב גליה, ארכיון אברהם שלונסקי (חוברת), מכון כץ, 1980.
 זמורה ישראל, "אלתרמן מתוודה בנשף לשלונסקי", הביאה לדפוס: זהר שביט, ידיעות אחרונות, י"ב בכסלו תשמ"ד, 18.11.1983.
 דורמן מנחם, ראיון עם גבריאל טלפיר, 29.12.1975, מרכז קיפ, אוניברסיטת תל-אביב.
 מירון דן, פרפר מן התולעת, נתן אלטרמן הצעיר – אישיות ויצירתו, מחזור שיחות ראשון: 1935–1910, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2001.
 סערוני יוסף, "קווים חפוזים לדמותו", ידיעות אחרונות, 25.5.1973.
 שלונסקי אברהם, "ראיתכם שוב בקוצר ידכם", כתובים, שנה ו', גיליון א', כ"ח בחשוון תרצ"ב, 4.11.1931. [בחתימת: אשל].
 שלונסקי אברהם, "חבלי שיר", כתובים, שנה ו', גיליון ג', ט"ז בכסלו תרצ"ב, 26.11.1931.
 שלונסקי אברהם, "לנתן אלטרמן", על המשמר, 5.8.1960.

רבקה איילון

נתן אלטרמן – הנוסע הנצחי?

הופיע לראשונה בגיליון גג מס. 22 יולי 2010 בעריכת חיים נגיד, בהוצאת איגוד הסופרים בישראל.

המוזה שהאמן זוכה בה דרך המראות הנגלים אליו במסעותיו הינה תופעה עתיקת יומין, שראשיתה עוד בערש ימיה של הספרות המערבית. הקשר הספרותי הראשון בין ההשראה לבין המסע מוצא את ביטוי ב"אודיסאה" של הומרוס (המאה השמינית לפנה"ס). בראשיתו של האפוס שר המשורר: "כני לי מוזה, הגבר הזה רב הנסיון, שנדד הרבה מאד אחר הרסו את טרויה הקדושה: ראה ערים של רבים בני אדם וחקר ארחותם" (תרגם שאול טשרניחובסקי). זוהי אפוא ההתלכדות הז'אנרית הראשונה בין מסע ליצירה, שהרי המוזה של הומרוס (שהיה בעצמו נודד בַימים) נולדת מתוך הזיקה ליקום המתחדש הנגלה לו דרך מסעותיו של אודיסאוס.

יתר על כן: למסע של אודיסאוס יש ערך רק כשאוודיסאוס עצמו מספר את סיפור שיבתו מטרויה החרבה לביתו שבאיתקה לאלקינאווס מלך הפיאקים, הנוהג בו מצוות הכנסת אורחים לאחר שסערה בים כמעט הטביעה אותו. וכך סיפור מפגשיו עם הקיקלופ, עם הסירנות ועם קליפסו וביקורו בשאול, למשל, אינו נמסר לנו ישירות מפי הומרוס, אלא מפי הגיבור, בנוח עליו המוזה, כסיפור בתוך סיפור.

סיפור מסעותיו של דון קיחוטה מביא לכלל שיא את הקשר בין יצירה למסע, שכן דון קיחוטה חי את חיי חזיקוי של ספרות האבירים מימי הביניים, שהיא משענתו הממשית היחידה. יותר מכך: גם סרוונטס עצמו מצהיר בגלוי שהוא מספר לקורא את הרפתקאות גיבורו כקד וכתגובה על מה שנכתב בספרים אחרים, ואין הוא מרגיש צורך ליצור אשליה של מציאות. כך, למשל, הוא מפסיק את סיפור מאבקו הרה הגורל של דון קיחוטה ב"אויבו" הבאסקי באמרו: "אך מה חבל שברגע זה ממש הפסיק מחברו של סיפור זה את תיאור הקרב והתנצל על שלא מצא עוד מקורות בכתב אלה של דון קיחוטה, לבד ממה שהזכור" (כרך ראשון, פרק ח').

בין היוצרים העבריים נתן אלטרמן הוא המשורר הראשון שכתב בארץ-ישראל בעודו מונע על-ידי המוזה הרומנטית של המתגעגע ל"סופי הדרכים" שהם בעצמם "רק געגוע" חדש



להמשך המסע. הוא מבטא את זיקתו המטאפיזית ל"דרך", שמרכיביה הם אובייקטים תיאטרליים אירופיים (הפונדק, נגן התבה או אימפרסריו), לא רק בשירי כוכבים בחוץ (1938) ובמחזהו פונדק הרוחות (הועלה לראשונה בשנת 1962), אלא גם בספר השירה שכתב לילדים, ספר התבה המזמרת, שיצא לאור כעשרים שנה לאחר כוכבים בחוץ (1957). יתר על כן: ספריו כוכבים בחוץ וספר התבה המזמרת נפתחים שניהם באודה (שיר תהילה) לדרך ולנדודים.

הופיע לראשונה בגיליון גג מס. 22 יולי 2010 בעריכת חיים נגיד, בהוצאת איגוד הסופרים בישראל.

השיר הראשון בספר כוכבים בחוץ הוא כידוע "עוד חוזר הניגון". שירו הראשון בספר לילדים ידוע גם כשיר-עם: "מסעות בנימין מטודלה". שיר זה מוקדש לנווד הגדול בתולדות העם

היהודי, ר' בנימין מטודלה, שעזב את עירו שבספרד בשנת 1155, ושב אליה לאחר מסעותיו באירופה, במזרח התיכון ובאפריקה בשנת 1162. בהשפעתו כינה את עצמו הנוסע ישראל יוסף בנימין – שכתב שני ספרי זכרונות ממסעותיו במאה ה-19 – בנימין השני, ומנדלי מוכר ספרים כתב – גם הוא בהשפעתו – את ספרו הסאטירי "מסעות בנימין השלישי".

בשני השירים של אלתרמן מובלעת מצוקתו של המשורר ש"נקלע" שלא מבחירתו לדרך חייו כמשורר-הלך. בשירו למבוגרים הוא פותח בשורה החידתית: "עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא"; לא ברור ממנה מהי הסיבה שבגללה ניסה המשורר לזנוח כְּעֵבְרו את החיים המקדשים לניגון (כלומר, לשירה) ועל מה ויתר בהחליפו את חייו הקודמים בחיים המקדשים את "רגעיו הגדושים של הרגע". זאת ניתן רק לנחש.

בשיר הילדים "מסעות בנימין מטודלה", לעומת זאת, מעלה אלתרמן סיבות של ממש, אמנם טריביאליות, שבגללן עזב בנימין את עירו טודלה ויצא לדרך: היו לו שונאים שהוציאו דיבתו רעה, והיו לו חובות שאותם לא עלה בידו להחזיר.

אך גם בשיר הילדים נותר דבר מה עלום: הרי העיר טודלה היא עיר "אשר עיר לא תשווה לה", וכן היו גם "רְעֵיו שדברו בו טובות" ... גם פה אפוא, כמו ב"עוד חוזר הניגון", לא ברור ממה הנווד "בורח", אך ברור מאד מה שני הנוודים "מרויחים" בהליכה בעולם ללא מסלול ברור. בשיר למבוגרים אומר אלתרמן: "וענן בשמיו ואילן בגשמיו/ מצפים עוד לך, עובר-ארח". יש כאן ביטוי לתחושה עמוקה שהמשורר-ההלך הכרחי לעולם. גם בשיר "מסעות בנימין מטודלה" מוצג הנווד כמי שבלעדיו לא היה העולם נחשף. בנימין, כגיבור המיתולוגי אודיסאוס, נוסע דרך שורות השיר האלתרמני לאורך כל תרבות המסעות: הריאליסטית

(הודו, ארץ-ישראל, עיראק), והדמיונית מיתולוגית (פוט – ארצו של גוליבר, וכן גם מקומותיהם המיסטוריים של הדרקונים וההידרה, הפילים והלביאות, עליהם גם רכב בגיבורתו כי רבה).

וכך בשני השירים, למבוגרים ולילדים כאחד, נוצרת תחושה של הליכה נצחית: ב"עוד חוזר הניגון" כותב המשורר בפנותו אל עצמו כאילו הוא דמות נוספת: "וכבשה ואילת תהינה עדות/ שליטפת אותן והוספת לכת". בשיר לילדים הוא כותב אודות בנימין: "כך עבר יבשות וימים/ בלי לשאול: עד מתי אטלטה?".

הילדים, האמונים על אגדות בהן החלשים מוצגים כחזקים בהצליחם להתגבר על מכשולי הטבע, על חיות מיתולוגיות, ובשחררם נסיכות שבויות, הולכים שבי אחרי בנימין מטודלה הממצה באישיותו את תכונותיו של גיבור האגדה. אלתרמן אף חוזר פעמים אחדות, כנהוג בספרות ילדים, על ה"פזמון": "כי נוסע אמיץ, / כי נוסע אמיץ/ היה בנימין מטודלה" (או לחילופין: "כי נוסע גדול... כי נוסע סקרן...").

האם מפאר המשורר את תכונות הנודד גם בשירו למבוגרים? בשיר "עוד חוזר הניגון" מכונה הנודד "עובר-אורח". עובר אורח איננו "נוסע גדול", אלא אורח המזדמן באקראי למקומות שבהם הוא מבקר. גם הביטוי "שידיך ריקות ועירך רחוקה" חוזר אל עצב בדידותו של המשורר הנודד, להבדיל מעליצות ההרפתקאות המזומנת לבנימין מטודלה. יחד עם זאת, בשיר "עוד חוזר הניגון" מסתרת חוויה מטאפיזית שאינה יכולה להתקיים בשיר לילדים. הרוח והברקים מוצגים ככוחות שמימיים שאליהם נושא המשורר את עיניו, וייתכן שהם מסמנים לו את הקדשתו למשורר על-ידי כוח שאינו נתון לשליטתו, כשם שמשה, ירמיהו ויונה נבחרו להיות נביאים בעל כורחם.

בייחוד יפה סיומו של השיר לילדים "מסעות בנימין מטודלה". כשחזר לעירו "מיד נוצתו החלה/ חיש לכתוב את קורות מסעיו... כך כתב וכתב וכתב...". הכתיבה מתוארת כאן כמו הנדודים, כמין דחף שאינו נותן מנוח. בנימין מטודלה מייצג אפוא גם הוא את המשורר שניגונו חוזר כדרך הופעתו החוזרת של הניגון בשיר הפותח את *כוכבים בחוץ*.

התאמה זו בין שני השירים הפותחים – את ספר הילדים ואת הספר למבוגרים – היא עדות לכך ש"וידוי" של המשורר נובע מעולם פנימי אחד, בין אם הוא לובש צורות ליריות (בשיר למבוגרים) או דרמטיות (בשיר לילדים). אלתרמן, יוצר רבגוני, שכתב חוץ משירה גם מחזות, מסות, שירי עם וטורי שיר אקטואליים, ואף הירבה לתרגם שירה ומחזות, כתב לילדים בהומור ובחן את שכתב למבוגרים כשירה העומדת על סף תהום, שיש בה יסודות מיסטיים.

עוד חוזר הניגון

וכבשה ואילת תהיינה עדות
שליטפת אותן והוספת לכת
– שידיך ריקות ועירך רחוקה
ולא פעם סגדת אפים
לח רשה רקה ואשה בצחוקה
וצמרת גשומת עפעפים.

עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא
והדרך עודנה נפקחת לא כך
וענן בשמיו ואילן בגשמיו
מצפים עוד לך, עובר-א-רח.
וקרות תקום ובטיסת נדנדות
יעברו הכרקים מעליך

מסעות בנימין מטודלה

ומצאא כי זנב מקצה לה
 ורכאשים לה שמונים וכי נש
 לה רגלים, ושמה יאה לה.
 כי נוסע סקרן,
 כי נוסע חקרן,
 הנה בנימין מטודלה.
 בבואו אל נמל בנכר
 הנה סח הוא: לאל אתפללה.
 והנה מתנועע ונשר:
 אל יצליח דרכי, אמן סלה
 ולגמו פנים השכר
 ותהו: איזו דמות זו ומה לה?
 ושמחו בפתאום:
 חי תרנים וחרטום...
 זהו דון בנימין מטודלה!
 כך עבר יבשות ואיים
 בלי לשא ל: עד מתי אטלטלה?
 ורכב על פילים ומריאים
 ועל גב לביאה (ובדומה לה)
 וצנח מצוקים נוראים
 בסוכך המכנה אומברלה.
 כי נוסע אמיץ,
 כי נוסע אמיץ,
 הנה בנימין מטודלה.
 ובשובו מדרכיו הוא ישב
 ומיד נוצתו החלה
 חיש לקת ב את קורות מסעיו
 עלי ספר, מלה בסלע.
 כך כתב וכתב וכתב
 כל ימיו הוא לבלי יתעצלה.
 כי הנה לו בלי סוף
 מה לקת ב ולקת ב
 לאותו בנימין מטודלה.

עם אור שחר, ביום ל' א עבות,
 מעירו אשר עיר ל' א תשנה לה,
 מרעיו שדברו בו טובות,
 משונאיו שדברו דרכי בלע,
 מנושיו שנשו בו חובות
 (יקלעם אל' הים בכף קלע!)
 אל דרכי נדודים,
 אל דרכי נדודים,
 יצא בנימין מטודלה.

הוא עבר נאות-כפר וערים
 והרים גם הרוח יללה,
 הוא סבב ערבות וערים
 ול' א נח בכל אלה הוא, אלא
 גם תצה גלי ים סוערים
 בספינה שנקראת קרנלה,
 כי נוסע גדול,
 כי נוסע גדול,
 הנה בנימין מטודלה.

הוא הגיע אל פוש, הוא עבר
 עד אל פוט, הוא הגיע אל ה-
 סמבטיון, הוא חונן את עפר
 עיר ציון, הוא טפס כרמלה,
 ובדרך אל ה' דו אמר -
 אם כבר כאן אני אט גם בבלה.
 כי נוסע גדול,
 כ'י נוסע גדול,
 הנה בנימין מטודלה.

הוא ראה נפילים ובצדם
 ננסים קומתם ל' א גדלה.
 הוא ראה פראי-איש ברקדם
 מין רקוד כדגמת טרנטלה,
 ושמע הוא מפי מלפתם
 כי שבויה היא, שמה דונה אדלה.
 כי נוסע גדול,
 כי נוסע גדול,
 הנה בנימין מטודלה.

הוא ראה הדרקון אשר אש
 מל' עו להטה ל' א חדלה,
 הוא ראה את ההיזרה, בלש

משורר מת מהלך

אמונתו של נתן אלתרמן בכוחו של הבלתי מובן בשירה תורגמה לשפת המעשה השירי בספרו הראשון, *כוכבים בחוץ*. דורות של קוראים ומבקרים נתקלו בקשיים בניסיונם להצביע על 'הסיפור' שמספרים השירים הללו, ולתאר את מערכת היחסים בין דמויותיהם. מסה זו מנסה לפזר מקצת מן הערפל האניגמטי האופף את הספר

מן המפורסמות היא ששלושת ספרי שיריו הראשונים של נתן אלתרמן, *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים* ו*שירי מכות מצרים*, עטופים בשבעה צעיפי הסוואה והצנעה.¹ חידתיות זו לא רק הקנתה להם את אופיים המשכר ומהלך הקסם, אלא היא שהפנתה את קוראיהם – במכוון או בדיעבד - לקסמיה החזותיים והמוסיקליים של שירתו, להריזתה ולמקצבה המכשפים. כי אם המשמעות הייתה חסומה לעתים בפני הכוח הממשל, הרי הממשות הצלילית והאימאז'ית הייתה גלויה בפני הכוח המדמה. כך שירתה החידתיות בשירת אלתרמן אותה תכלית שהשירה המודרניסטית כיוונה אליה מראשיתה – לקרב את הפיוט אל המוזיקה, להביא את ההבעה המילולית למקום שבו המלים מכוננות חוויה שאינה ניתנת להבעה במלים.

כידוע, כבר מראשיתו התפעם אלתרמן הצעיר מכוחם של החידתיות והעמעום השיריים, כפי שהתוודה בשנת 1931, שבע שנים לפני *כוכבים בחוץ*, במכתב למנטור שלו, אברהם שלונסקי, שמצטטת חגית הלפרין במאמרה בגיליון זה ("כך מדבר האדם החי כולו, על נפשו ומוחו ודמו. כך מדבר גם הטבע החי, הנושם ובוכה וצוהל בין הארץ והשמים"), והוא אף הקדיש לכך, כעבור שנתיים, את אחת ממסותיו הנודעות "על הבלתי מובן בשירה" (בגיליון *טורים*, ו, תרצ"ד 1933).

אמונתו של אלתרמן בכוחו של הבלתי מובן בשירה תורגמה לשפת המעשה השירי בספרו הראשון, *כוכבים בחוץ*. במבוא לספרו *הכוכבים שנשארו בחוץ* ממצה אברהם בלבן את הקשיים שבהם נתקלו דורות של קוראים בספר ביכורים מופלא זה:

לקושי בהבנת השירים תורמות כמה וכמה תופעות: רוב השירים אינם מאפשרים לקורא לעצב בנקל תבנית עלילתית או תמונתית רצופה, ועל אחת כמה וכמה - רצף הגותי גלוי לעין. התבנית העלילתית או התמונתית, בשירים שבהם היא קיימת, נמסרת בצורה מקוטעת ומרומזת בלבד. בחלק ניכר מן השירים מתקשה הקורא לקבוע מהו "נושא השיר" אף במובן הכללי ביותר. המגמה להימנע מעיצוב "נושא", או "מסגרת התייחסות", שניתן לזהותם בנקל, בולטת בשירי האהבה הכלולים בספר. שירים אלה אינם מספרים סיפור, אינם מתייחסים ישירות לאירוע כלשהו מעברם של הגיבורים, אלא מתארים מערכת יחסים מורכבת, אשר ריקעה העלילתי מרומז בלבד. יתר על כן, אופי הדברים המושמעים באוזני הנמענת, והעובדה שהשירים כוללים רק מעט תווי היכר נשיים (אשר ניתן לפרשם פירוש מטפורי) מעלים ספיקות ביחס לזהות הנמענת. בצד הנטייה הטבעית לראות בה אישה אהובה, יש מבקרים הטוענים כי היא "תבל", "מוזה" ועוד. גם

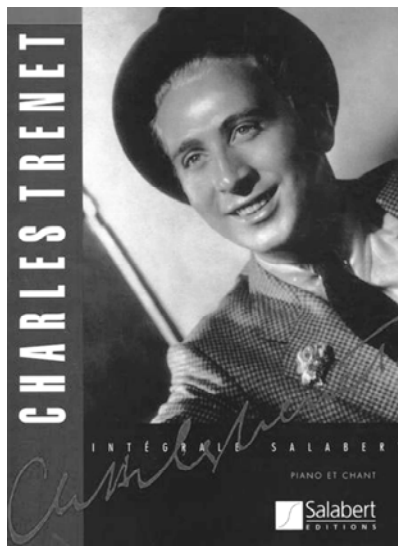
¹ הרחיבה בעניין זה זיוה שמיר בספרה *עוד חוזר הנגון* (1989), המכיל אבחנות רבות שטרם הוארו בחקר אלתרמן. מנגד, החידתיות גם היוותה פתח לפרשנויות מגוונות בייחוד לקובץ *שמחת עניים*, עליו כתב עוזי שביט בספרו *לא הכל הבלים והבל*: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן (2007) פרשנות מאירת עיניים, הנוטעת את ההוויה המתוארת בפואמה בעולם של ראשית מלחמת העולם השנייה.

מצבו של הדובר בחלק מן השירים אינו ברור, והמבקרים מתווכחים, בין השאר, האם הוא אדם חי או חי-מת.

אבל אפשר כמדומה להצביע על הסיפורים שמספרים כמה מן השירים הללו על עברם של הגיבורים, ועל מערכת היחסים ביניהם, וגם מצבו של הדובר אינו כה מעורפל כפי שמשמע מדברי אברהם בלבן. אם כי ראוי לזכור, שאלתרמן, אמן ההסוואה וההצנעה, לא תיאר את קורותיו של זמרו הנווד בלשון ישירה ולא עיצב את המציאות שהוא נע בתוכה בשפה ריאליסטית, אלא בדרך מטפורית רבת-צירופים אניגמטיים, אוקסימורוניים וזאוגמטיים, שמניחה לקוראיו להבין את השירים בדרך קונונציונלית, אך גם מאפשרת להם לבנות מתוך המטפורות ומשברי המראות את תמונת המציאות הריאלית, כפי שנהגו לעשות גם האימפרסיוניסטים לפניו.



נתן אלטרמן בנשף פורים
(באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)



שרל טרנה, כרזה משנות ה-30

בשנת 1938 – שנת הופעתו של קובץ שיריו הראשון של נתן אלטרמן, *כוכבים בחוץ*, הוצג בבתי-הקולנוע בצרפת סרטו המוסיקלי של השנסונייר הצעיר שארל טרנה, *Je Chante*² (אני שר), בבימויו של כריסטיאן סטנגל, שכתב גם את התסריט. הסרט נשא את שם הפזמון של טרנה שהופץ בתקליט שנה קודם לכן, וזכה להצלחה גדולה. השנסון מגולל בסגנון מבדח את סיפורו הנוגה של נווד חסר קורת גג, עני ורעב, המהלך בנוף פסטורלי בין חוות וטירות ושר למחייתו, עד שהשוטרים מניחים עליו יד, כולאים אותו בבית המעצר המקומי, ושם הוא תולה את עצמו מרוב ייאוש ורעב. אך מותו אינו אסון – אלא הצלה. עתה הגיע הקץ לייסוריו, והוא חוזר כרוח רפאים אל אותם שדות ירוקים, ושוב הוא מהלך בין חוות וטירות ושר להנאתו, אך ללא דאגות פרנסה, כי הנה נתמזל מזלו והוא היה לרוח רפאים.

² שארל טרנה, יליד 1913, התפרסם בצרפת כבר מתחילת שנות השלושים. במהלך חייו (הוא נפטר בשנת 2001), חיבר כאלף פזמונים, המפורסם מביניהם היה *הים* (La Mer) משנת 1944, שזכה ליותר מ-400 הקלטות שונות.

אני שר \ שארל טרנה

"הביטו בְּנִדִי, רְחִימָאִים.
אָנִי רָעֵב... תָּנוּ לִי לֶאֱכֹל...
רְאוּ, אָנִי קָל... כָּל כָּךְ קָל,
לְעוֹף אוֹכֵל..."

"לְתַחֲנָה"
פּוֹלְטִים הַמְשׁוֹפְמִים.
"מִיָּד לְתַחֲנָה!
אֵתָה הַזְמֵר הַנָּוֶד?
אָהָה, יְדִידִי, נִתְפַסֶּת בַּכַּף.
עַל הַכֹּל לְתַשְׁלֵם.
לְפָלֵא מִיָּד!"

חֶבֶל, חֶבֶל כֵּךְ עַד בְּלִי דֵי.
חֶבֶל, הַצֵּלָתִי אוֹתִי מִחַיִּי.
בְּעִזְרַתְךָ חֶבֶל
לְבוֹרָא הַשְּׁבִתִי אֶת נַשְׁמָתִי.
וּמֵאָז...

אָנִי שָׂר!
עֲרָבִים וְקָרִים אָנִי שָׂר בְּדַרְכֵי.
אָנִי שָׂר,
רוֹחֵי רוֹדְפֵת אֶרְמוֹנוֹת וְקָרִים.
רוֹחַ רְפָאִים שָׂר.
מִצְחִיק!
אָנִי לְשׁוֹן,
בֵּין פְּרָחִים אֲשֶׁכֵּב,
זְבוּבִים
לֹא יַעֲקֹצוּנִי.
רָעֵב לֹא אֲדַע.
בְּדַרְכֵים אָנִי שָׂר
יֵשׁ לִי הַכֹּל וְאֵין לִי דָבָר.
סוֹף סוֹף חֶפְשִׁי וּמֵאֲשָׂר.
מִצְרַפְתִּית: חַיִּים נָגִיד

אָנִי שָׂר!
בִּקְרֵב נְעָרֵב אָנִי שָׂר,
בְּדַרְכְךָ מִהַחֲנוּה לְשִׁירָה
אָנִי שָׂר.
בְּעַד פֶּתֶלֶקֶם,
בְּעַד כּוֹס מִים אָנִי שָׂר.
עַל כֹּר דְּשָׂא בִיעֵר
אָנִי נִרְדָּם
זְבוּבִים יַעֲקֹצוּנִי וְאֵנִי מֵאֲשָׂר.
יֵשׁ לִי הַכֹּל וְאֵין לִי דָבָר.
בְּדַרְכֵים אָנִי שָׂר.
חֶפְשִׁי וּמֵאֲשָׂר.
הַפְּיוֹת,
אֵלוֹת הַלְּלָה,
הַפְּיוֹת בְּמִטְתִּי יְשׁוּנוֹת.
יָרַח מִתְנַגֵּב לְיעֵר מְעַדְנֹת
וְאֵתְנוּ יָרֵק ד'.

בְּצִהָרִים לְנִסְיָה.
צִלְצֵלִתִי לְשׁוֹנָא.
הִיא יְצָאָה מִהַבִּית,
וְהַשְׂאִיָּה לִי אֶת כּוֹ פְּנִית.
כֵּךְ הַמְשַׁרֶּת הַסִּינִי שָׁח.
אָנִי שָׂר, אֲכַל הַרְעֵב...
הַרְעֵב בְּבִטְנִי מִקְרָקֵר.
אָנִי שָׂר
וְהַתְּאָבוֹן מִתְעוֹרֵר
לְפִתַע אָנִי מִתְעַלֵּף
עַל הַשְּׁבִיל נוֹפֵל.
אָנִי מְשׁוּל פְּמֵת.
זְנִדְרָמִים,
זְנִדְרָמִים בְּדַרְכֵי מְזִדְמָנִים.

השנסון אני שר כתוב ברוחה של מסורת צרפתית עשירה שראשיתה כבר בסוף המאה ה-15. דמות מרכזית בכל שנסון הוא הווגבונד, חסר הבית העני הנודד בדרכים, המשמיע את שיריו כמו טרובדור. דמות זו משכה בכבלי קסם את נתן אלתרמן הצעיר, עת נתקל בה בתקופתו הסטודנטאליית בצרפת. כפי שכותב הביוגרף הנאמן שלו, מנחם דורמן:

... [כשהיו] מבקרים [אלתרמן וידידו חיים גמזו] באחד הקאבארטים הקטנים, שפריס הייתה משופעת בהם, נתן היה נהנה כאחד מפזמוני השאנסוניירים והשאנסוניריות. היה צוחק במלוא פה את צחוקו הצוהל למשמע פזמוני חשק והיתול מפולפלים, חדשים וגם ישנים. וביותר אהב את גסויותיו של פראנסוא ויון, של אותו צרפתי מן המאה החמש-עשרה, בן בלי בית כל ימיו, "וגאבונד" שכתב שירים

ובאלאדות, גם גנב ורצה ונידון לתלייה, אבל ניצל ממנה ונעלם... שכחוהו עד שגילוהו מחדש בודלר, רמבו, ורלן, שנתן למד עכשיו את שירתם בשקידה (משהו מהם תרגם כעבור שנים מספר).¹

בשנות העשרים של המאה הקודמת, התקופה שבה החל לדרוך כוכבו של טרנה, זכה לפופולריות נוסח חדשני של שנסון, שהיה לו מסר חברתי ותינה את מר גורלם של חסרי הבית ושל הפועלים הפשוטים. שנסונים ברוח זו הושרו בפריס בבתי קפה ובקברטים, בעיקר בפי זמרות, שאחת המוכרות בהן הייתה אדית פיאף. אך השנסון של טרנה לא הלך עם הזרם הזה, אלא הציג את הווגבונד ברוח קומית וקלילה. טרנה בלט בין השנסוניירים בתקופתו גם בכך, שהיה הראשון שהפיץ את שיריו בתקליטים. אך בשל הנסיבות הכרונולוגיות של חיבור שירו של טרנה ושירי כוכבים בחוץ, אין להניח, ששנסון פופולרי זה השפיע על כוכבים בחוץ, אולם הרוח הנושבת ממנו אופיינית לרוח הזמן ההוא. דמות הנווד הייתה באותן שנים סממן מסממני המודרניזם. המשורר הסוריאליסט רנה שאר, כתב שירים על דמות זו. פיקסו בתקופתו "הכחולה" צייר נוודים קבצנים בצבעים מונוכרמטיים מדכאים, והפופולרי מכולם היה הנווד של צ'רלי צ'פלין – חסר בית, תמיד מזה-רעב, ביש גדא המסתבך עם החוק המיוצג על ידי שוטרים משופמים ורעים, ובסיום - מצולם תמיד מאחור, מתנדנד בדרכו אל האופק. נווד רעב ואומלל שאינו מת לעולם, אלא צועד בדרך הנפקחת לאורך רבים ממאפיינים אלה, ובראשם הנימה הקומית-העצובה, קיימים בשנסון של טרנה. בהבדל אחד: הנווד שלו אינו מת לעולם. הוא מת – ומוסיף ללכת. למעשה, זוהי מעין פרודיה על תבנית הבלדה: אני שד הוא שיר סיפורי הנישא בפי זמר נווד, המביע את אהבתו לעלמה בלתי מושגת – אלא שסופו אינו רע, כבכל בלדה, אלא – הוא מסתיים בטוב – הוואגבונד הופך לרוח, ולעולם לא יחדל לשיר וללכת.

תבנית בלדית זו מוטמעת גם בכוכבים בחוץ, ספר המגולל בס"ח שיריו את קורותיו של נווד מת המהלך בין שדות וערים, מלא התפעלות אין-קץ מיפי העולם ועורג אל קסמי אהובותיו. אלא שאלתרמן לא התכוון להקל על הקוראים בשיריו – לכן אין התבנית הנרטיבית גלויה לעין כול. הוא לא הציב את השירים בסדר בסדר עוקב, הנאמן לקורותיו של זמרו הנווד, אלא בתבנית חידתית, כתפצוף חידתי שפענחו מאתגר את הקורא.² על פי תבנית זו, השיר הפותח את מקבץ 86 שירי כוכבים בחוץ אינו השיר הראשון, אלא השיר הממוקם במקום ה-52 - "בדרך הגדולה" (והשיר שלאחריו, שיר 53, "תבת הזמרה נפרדת", הוא השיר החותם את המחזור). הנה "בדרך הגדולה":

עֲנֵבְלִים בְּמִרְעָה וְשָׂרִיקוֹת
יְשָׁדָה בְּזָהָב עַד עָרֵב.
דוֹמֵיִת בְּאֵרוֹת יְרֻקוֹת,
מְרַחֲבִים שְׁלֵי וְדָרְךְ.

הַעֲצִים שְׁעָלוּ מִן הַטֵּל,
נוֹצְצִים כְּכֹכְבֵיִת וּמִתְכַּת.
לְהַבִּיט ל' אֶתְחַדֵּל וְלִנְשׂוֹם ל' אֶתְחַדֵּל
נְאֻמוֹת, נְאֻסִיף לְלֶכֶת.

שורת המפתח בשיר היא השורה האחרונה - נְאֻמוֹת, נְאֻסִיף לְלֶכֶת. אפשר לקרוא אותה בשתי דרכים: הנווד ההולך בנוף פסטורלי (המעוצב, אגב, על דרך האוקסימורון ההיפרבולי, בדימויים אורבניים-

¹ מנחם דורמן, נמ אלתרמן פרקי ביוגרפיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 67

² וייתכן כי הייתה לכך עוד סיבה: המרידה של אלתרמן הצעיר בשלונסקי. ב. ערפלי, שהקדיש לכוכבים בחוץ פרקים נרחבים בספרו חזויות ההשוואה, מצביע על כך, שספרו של אלתרמן נכתב כמין כפיל-מראה לספרו של שלונסקי, אבני מדו. הנה, בספר זה ובספריהם של משוררים כמו אצ"ג או למדן, השירים סודרו בזה אחר זה במתכונת נרטיבית או טיעונית. אלתרמן הפר במתכוון, לפי דעתי, מוסכמה זו.

מודרניסטיים, זכוכית ומתכת הם חומרי היסוד של הבנייה העירונית החדשה שהחלה בסוף המאה ה-19, מתפעל מיפי הטבע עד כדי כך, שהוא כמו מבטיח לעצמו, שגם אם ימות יוסיף ללכת בדרך הגדולה והמפעימה. אך אפשר לפרש את השורה האחרונה כלשונה, כמו בשנסון של שארל טרנה: הנווד מתגלגל תוך כדי הלוכו לרוח רפאים.³ אם ליישם קריאה זאת בשאר שירי הספר, הרי השיר המוצב בפתח החטיבה הראשונה של *מכבים בחוץ* הוא כמו המשך ישיר של הגלגול שהתחולל בשיר "בדרך הגדולה": עוד חוֹזֵר הַגָּוֹן שְׁנֵנְחָה לְשָׂא / וְהַדְּרֵךְ עוֹדֶנָה נִפְקַחַת לֹא כֶךְ / וְעֵנָה בְּשָׁמְיוֹ וְאֵלָן בְּגִשְׁמִיו / מְצַפִּים עוֹד לְךָ, עוֹבֵר-אֶרֶץ.

על פניו, שיר זה מדבר בשפה המימיזיס הריאליסטי, מציג אימאז'ים מוכרים (דרך, אילן, עובר אורח – ובהמשך: כבשה, איילת, אישה צוחקת, עיר רחוקה), אך למעשה הוא מתעתע בקורא, שאינו שם לב לאינגמטיות של השיח השירי, אולי משום שהוא מתרשם מן המראות הססגוניים ומן הצלילים המושלמים. כי יותר משהשיר מגלה – הוא מסתיר, והוא עושה זאת כביכול בדרך אגב. הרי לא ברור כלל מי הוא אותו נודד, המתפעם מן הניגון שחוזר אליו לאחר שזנח אותו לשווא, ומדוע זנח אותו לשווא, והיכן זנח אותו ומתי? ואל מי הוא דובר? האם אל עצמו? ובכלל, מתי והיכן מתרחש המפגש שלו עם הטבע סביבו? אך אין לשכוח שאלה הן השורות הפותחות של השיר הראשון בספר ראשון, שהתפרסם במלואו לראשונה בשנת 1938 – כמעט בלא פרסום מוקדם של השירים בכתבי עת כנהוג באותה תקופה (להוציא שניים-שלושה שירים שהופיעו בגרסה שונה), וזאת – למרות שאלתרמן כבר נחשב למשורר ומחבר פזמונים מוכר ומוערך. השורות הפותחות של *מכבים בחוץ* היו, אפוא, פתחי כניסה לעולם של חידות, המסתתרות מאחורי מראית עין של תיאורים תמימים. כך יצרו שורות אלה את האניגמטיות שאלתרמן שאף אליה מראשית כתיבתו.⁴

ואמנם, בקריאת הבית הראשון מנקודת התצפית של רוח הרפאים של ואגאבונד פייטן – מקבילים דברי הנווד המזמר משמעות קוהרנטית יותר: עוד חוֹזֵר הַגָּוֹן שְׁנֵנְחָה לְשָׂא / וְהַדְּרֵךְ עוֹדֶנָה נִפְקַחַת לֹא כֶךְ" אומר הנווד לעצמו. כיוון שחזר לעולמנו כרוח רפאים, הוא חווה עתה את כל מה שחווה בחייו: אותו ניגון חוזר אליו, לאחר שנדמה היה כאילו זנח אותו במותו (אבל מתברר שזנח אותו "לשווא"), והדרך והשמים והטבע עודם מצפים לו: וְעֵנָה בְּשָׁמְיוֹ וְאֵלָן בְּגִשְׁמִיו / מְצַפִּים עוֹד לְךָ, עוֹבֵר-אֶרֶץ. אך המשכו של השיר מפתיע וחידיתי כביכול אף יותר:

וְהַרוּחַ תִּקּוּם וּבְטִיסַת נִדְנִדוֹת / יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מְעֻלֵךְ.

וּכְבִּשָׁה וְאֵילַת תִּהְיֶינָה עֲדוֹת / שְׁלֹפְתָהּ אוֹתָן וְהוֹסֵפָה לְכַת

רוח? ברקים? כבשה? איילת? כיצד נתקבצו כולם לארבע שורות אלה? כיצד יכולים היו להתרחש כמעט סימולטנית? אבל הם נקבצו ובאו אל רוח רפאים, שאינו ככול לחוקי הזמן והמקום הניוטוניים, ותוך רגע הוא עשוי להימצא הרחק מן השדות הארציים, בסביבה שמימית, שבה ברקים ורוחות אופפים אותו מכל עבר. גם בעלי החיים שהוא חולף על פניהם – כבשה ואיילת – עשויים להיתפס כבבואות שמימיות של בעלי החיים על פני האדמה.⁵ כך הוא חורג אפוא מן הנסיבות היומיומיות,

³ בספרו *פרפר מן התולעת* (תשס"א) הצביע דן מירון, בעקבות שימוש של ולטר בנימין במושג הבדלרי "flâneur" (משוטט עירוני), על הופעתה של דמות זו בשירתו המוקדמת של אלתרמן. אבל הנווד האלטרמני שונה ממנו, כמוכח.

⁴ דומה ששירתו מצליחה לתעתע עד היום גם בקוראים מנוסים ובקריאים בקריאת שירה ובפרשנותה, כמו החוקר בועז ערפלי, שמעיר במאמר הנרחב שכתב על *מכבים בחוץ* בספרו הני"ל, כי הזיקות בין השירים המקדימים כל חטיבה מארבע החטיבות שהספר נחלק אליהן "הן זיקות בעייתיות, חתרניות, אפילו סותרניות" (עמ' 239). אך למען האמת הזיקות מופקעות מהקשרן. ומשימתו של הקורא היא לקרוא את הספר כתצורה שחלקיו הוחזו ועליו להחזירם למקומם.

⁵ כפי שמסבירה זיוה שמיר בספרה הני"ל: "כבשה" ואיילת' בשירת אלתרמן אינן רק חיות המרעה – המביותות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים, וזאת לפי שיטת הקורספונדנציות, שעל פיה גם לפילי היער ולדוביו יש מקבילה בשמים" (עמ' 44).

האנושיות, מבלי להינתק מבני האנוש, ובעיקר מאהובתו. ואמנם, הבית השלישי בשיר מסכם את מצבו בהווה, ותוך כך מזכיר נשכחות מן הגלגול הקודם:

שְׁיָדִיךְ רִיקוֹת וְעִרְךָ רְחוֹקָה
וְלֹא פֶעַם סְגֵדָה אֵפִים
לְחֶרְשָׁה יְרָקָה נְאֻשָׁה בְּצִחוֹקָה
וְצִמְרֵת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים.

ובכן, שום דבר לא נשתנה, והניגון שוב חוזר, והוא שוב נקלע למחזור מתמיד של מחסור ועוני, ולכמיהה תמידית לאישה נערצת.

אותה קלות תנועה, קלות עד כדי ריחוף, אופיינית לנווד המזמר גם בשיר השלישי בקובץ, "הרוח עם כל אחיותיה". בשיר זה הוא יוצא לשוט על פני ארץ, והמראות מתגלים אליו מנקודת התצפית של רוח רפאים הנחבט על ידי סופה ובמקצת אף מרחף עמה. תחילה הוא נהדף אל גדר כלשהי, אך לפתע הוא מרגיש "איזה רוחב חדש, איזה כוח אימים, / איזו יד על ראשי מגבוה..." ואחר כך הוא משקיף על הדרכים מנקודת תצפית שממנה כל כדור הארץ נראה בשלמותו: "לו ידעת אלי -- הדרכים כה חזור/ הפכות סופותיך יפו ונושנו. / הכוכב הרועד מחפש בגפרור / את כדור הארץ שלנו" (עמ' 11) ובהמשך שוב קרבים המראות וחולפים על פניו במהירות הסופה: "ושווקיך עוברים על פני בנגיעה / וברעם הזה הנפתח ממולי".

בשיר השמיני בספר, "אל הפילים", רוח הרפאים הנלהב נישא אל העננים. במעיל קיץ פשוט הוא יוצא לטייל "בין פילי השמים", להצטרף "אל כחולי השיער / אליהם / רכי הכרס", הבוססים "בטיט השקיעה הוורוד, / אדומים ונוגים". מנקודת תצפית פנורמית זו, התבל, לא חבל ארץ כלשהו אלא התבל כולה, פרושה לפניו לרוחב ולגובה, וכהלך שבא "מארצות תענית", הוא חש אהבה אין-קץ לתבל זו וליופיה:

וְעָרְב.

עָרְב יָפָה בְּעוֹלָם.

שְׁקִיעָה – הַפְּרוֹת שְׂבָאָחוּ גְעוּהָ.

וְסוֹף אֵין לְדָרְךָ הִז' אֵת הָעוֹלָה.

סוֹפֵי הַדְּרָכִים הֵמָּה רַק גְּעוּגוּעַ.

לאהבה גדולה זו לעולם ולהתפעמות זו מיופיו יש הנמקה ברוח המימיזיס של הריאליזם הפסיכולוגי. כרוח מת שחזר אל העולם לאחר מותו - רגשות האהבה וההערצה, ליפי העולם נוצרו והתגברו בו בשל זרותו וארעיותו. כמי שבא מן החוץ הוא מתבונן בתבל מנקודת ראות המבליטה על דרך ההזרה את יופייה ואת שגיבותה. בהתאם לכך, הוא נמשך אל רבגוניותה, צבעוניותה ובעיקר אל חיוניותה של התבל. כמו האימפרסיוניסטים בזמנם, הנווד השר מנסה ללכוד את הרגע החד פעמי, את המראה האקראי, הבראשיתי המוליד את הדברים מחדש, ומקנה למציאות המוכרת רעננות וקסם. מכאן האוקסימורון הנודע מן השיר "ירח": גם לְמֶרְאָה נוֹשֵׁן / יֵשׁ כְּגַע שֶׁל הֶלְדָּת / שְׁמִים בְּלִי צְפוּר / זָרִים וּמְבַצְרִים / בְּלִיָּה הַסְּהוּר / מוֹל חֲלוֹנְךָ עוֹמְדָת / עִיר טְבוּלָה בְּכִי הַצְּרָרִים".

שיר זה הוא הצהרה ארס-פואטית, לא פחות משהיא הנמקה לאפיון דמותו של גיבור הספר: הנווד השר הופך בגלגולו ברוח רפאים למעין אמן אימפרסיוניסטי שתשוקתו ליפי העולם, היופי המתגלה בשיאו ברגע החד-פעמי, אינה פחותה מתשוקתו לעלמה הבלתי-מושגת. לכן בשיר האחרון במחזור (שמוצב כמובן הרחק מן הסוף) "תיבת הזמרה נפרדת" הוא מדבר אל "התבל" בלשון נקבה, וכאילו הוא נושא את דבריו באוזני אהובתו: מֵה דְּבַקְתִּי בְּךָ תְּבַל, / שְׁוֹא לְפָרֵךְ אוֹתְךָ נְסִיתִי. / מֵה חֲפִיתִי לְךָ עִם לֵיל, / כֶּתְלִמִּיד לְגִימְנוֹסִטִית. // רַק הַטֵּל הֵנָּה בְּחֶפְזְךָ, / רַק הַשִּׁיר הֵנָּה - עֲדִי, / כִּי גַם לִי אֶדְמוּ

כָּאֵלֶּךָ / תְּפִיחֵיךָ שְׂבָגִי. ובהקשר זה אי אפשר שלא להזכיר תמונה חד פעמית ובלתי נשכחת שבה מצוירת העיר, לא התבל, בדמות עלמה יפהפייה, באמצעות מכחול הזאוגמה: פְּאֹר וּבְגָשֶׁם הָעִיר מִסְרָקָת, / הִיפָה בְּאֶמֶת הִיא תְּמִיד בְּיָשְׁנִית. / אֵלֶךְ נָא הַיּוֹם עִם בְּתֵי הַצּוֹחֶקֶת / בֵּין פֶּל הַדְּבָרִים שְׂנוּלְדוֹ שְׁנִית.

הדברים נולדים בשנית כאשר הם נתפסים בעין הצייר או המשורר בחד פעמיותם, ברגע פתאומי אחד הנותר לעד, ומכאן האוקסימורון מהלך הקסם והחידתי שבו משתמש הזמר הנודד בפנותו אל אהובתו "פתאומית לעד – עיניי בך הלומות". "פתאומי" – משמעו חד-פעמי, כלומר: אקראי. ואמנם, חלק נכבד משירי *כוכבים בחוץ* "מנציחים" מראות חד-פעמיים, אקראיים ולכן ראויים להנצחה אמנותית: דליקה, שדרות בגשם, סערה, שקיעה, גשם, שוק בשמש, אפילו נאום, שמתגלגל כרוח סערה.

וזו המשמעות שהעניק בודלר למֶלֶךְ 'מודרני' באחת ממסותיו משנת 1845: "מודרני משמעו חולף, חומק, אקראי – אותה מחצית האמנות שמחציתה השנייה היא נצחית ובלתי משתנה".⁶

הייתה זו מאז ומעולם משאת נפשם של האימפרסיוניסטים – "לתפוס את הרגע כמות שהוא", בניגוד לציירים האקדמיים ששאפו לנצחי ולקבוע, ומשאת נפש זו הושגה לא רק בציוריהם אלא במדיום המודרני מכולם – הצילום. ג'ורג' איסטמן שהמציא זמן לא רב לפני כן, בסוף שנות ה-80 של המאה ה-19, את המצלמה האישית הקלה להפעלה, התפאר בכך, שהטכניקה החדשה שלו יודעת להנציח את "הרף העין".

בניגוד לאריסטו, שקבע כי המקרה חייב לנבוע מתוך המשמעות, גרס המודרניזם המהפכני שהמשמעות חייבת לנבוע מתוך המקרה. בעיני אלתרמן, התבל ואהובתו – הנתפסות בהרף העין המקרי אך הבל יישכח של האמן והאהוב, הן פתאומיות-לעד. וכך הן יישמרו ביצירה האמנותית – באקראיות הנצחית.

פגישה לאין קץ – בארץ המתים

אם בשיר הראשון בספר תוארה פגישת המת המהלך עם "התבל". הרי השיר השני "פגישה לאין קץ", מוקדש לפגישה המחודשת עם העלמה האהובה. למען הדיוק, יש לומר "אחת העלמות". שכן זהותה של העלמה-האהובה האלטרמנית משתנה חליפות בשירי *כוכבים בחוץ*, ולרוב היא נעה, כפי שמתארת אותה זיוה שמיר בספריה *עוד חוזר הניגון והלך ומלך*, וכן במאמר המתפרסם בגיליון זה של *גג* – בין שני קטבים: פעם היא קדושה ופעם – קדשה. פעם היא אותה פונדקית שופעת חיוניות ומעוררת תשוקה, אותה "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" או אותה בת מוזג, שהיא "לתלפיות יפה משובל עד כתפיים"; ופעם היא עלמה בלתי מושגת אשר הלילה שלה "כבד מזעם, מתשוקות ודשן", והיא משיבה את פני מחזרה ריקם, לאחר שהרחיק לנסוע אליה ברכבת הנמצאת בלב שדות (השיר "תחנת שדות").⁷ בשיר "פגישה לאין קץ" מופיעה העלמה הנערצת – כאן היא מרוחקת, מעוררת הערצה וקשה להשגה.⁸ כותרת השיר עשויה להיראות מובנת ולא אניגמטית אם קוראים בו

⁶ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon Press 1995, Pg. 12

⁷ למרות שהספר כולו מרחיק עדויות של זמן, מקום, וחוויות אישיות – ניכר ששלושת השירים שבמחזור זה נכתבו בעקבות אירוע שהיה בחיי המשורר.

⁸ כמו זו המופיעה בשירו המתורגם לעיל של שארל טרנה, או כמו רבות מן הנשים הבלתי מושגות והאכזריות במחזותיו ובסיפוריו של חנוך לוין. בגרסתה הקיצונית מתגלמת דמות קבע זו ב'עלמה היפה וחסרת הרחמים', La belle dame sans merci, שראשיתה בבלדות מימי הביניים, ועליה כתב ג'ון קיטס באנגלית בלדה הנושאת שם זה ובכך יצר מסורת בספרות הרומנטיקה ואחר כך בספרות המודרנית, ובספרות העברית – היא מתגלמת בדמות הבארונת תיאה במי נישואים של פוגל.

לא כבשיר שנכתב בפואטיקה של המימזיס הריאליסטי אלא מנקודת התצפית של רוח רפאים ששב אל אהובתו:

כִּי סַעֲרַתְּ עָלַי, לְנִצַּח אֲנִי, / שְׁנֵא חוֹמָה אֲצִיב לְךָ, שְׁנֵא אֲצִיב דְּלֹתִים.
תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ נְאֻלִי גַּן / נְאֻלִי גוֹפֵי סַחֲרָר, אוֹבֵד יָדִים. (שם, עמ' 8)

הצירוף "פגישה לאין-קץ" תואר על ידי זיוה שמיר (עוד חוזר הניגון, עמ' 82), ובצדק, כאחד הצירופים האוקסימורוניים הבולטים בכוכבים בחוץ, וכשיר מפתח של ספר זה. אבל אפשר להבין צירוף זה, כמדומה, גם כפשוטו, לאו דווקא כפרדוקס: אם בחייו השתוקק עובר האורח לפגישה עם אהובתו, עתה – כמת – פגישתם תימשך לאין קץ, ואם לא בחייה, הרי – לכשיתאחדו לאחר מותה.

גם קריאת המשכו של השיר אינה עולה יפה, אם מבצעים אותה ברגיסטרים של המימזיס הריאליסטי: תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ נְאֻלִי גַּן / נְאֻלִי גוֹפֵי סַחֲרָר, אוֹבֵד יָדִים, אומר הנווד – בלא שלדבריו תהיה ממשות. אבל אם מניחים, שהדובר בשיר הוא רוח רפאים החוזר אל עולמו, הרי אפשר להבין את השורות הללו ככתבן וכלשונו. כרוח מת, מניעה את הנווד אותה תשוקה לאהובה שידע בחייו, ומנקודת התצפית הגבוהה שלו הוא משקיף על גופו הצונח סחרחר אל גן ביתה.

שיר זה מכיל גם את הרמז לפתרון חידת מותו של הנווד. בבית האחרון בשיר מתאר הנווד את מותו בלשון עתיד, אולי משום שמנקודת התצפית של רוח רפאים הוא רואה באחת מראשית עד אחרית:

נְאֻלִי יוֹדַע כִּי לְקוֹל הַתִּי
בְּעֵרִי מְסַחֵר חֲרָשׁוֹת נְכוֹאָבוֹת,
יוֹם אֶחָד אֶפְלֵ עוֹד פְּצוּעֵי ר' אִשׁ לְקִטִּי
אֶת חֵיכְנֵנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְּבוֹת.

לשון עתיד זו ממחישה כמדומה את הנאמר בשורות הראשונות של השיר: כִּי סַעֲרַתְּ עָלַי, לְנִצַּח אֲנִי, ואמנם, כפי שנפל סחרחר מאהבה, פצוע ראש בין המרכבות, לְקִטִּי ר' אִשׁ לְקִטִּי, חיוך שהורעף אליו מן היושבת באותה כרכרה, כך הוא חוזר ונפל סחרחר שוב ושוב אל אהובתו. אותה כמיהה מן הגובה אל האהובה הבלתי מושגת מתוארת בשיר נודע אחר ("עוד אבוא אל ספך"), בו מופיעה ההתגלמות האחרת של האהובה – לא הגבירה הכבודה במרכבה אלא העלמה בביתה הדל. רוח המת תבוא אל ספה בשפתיים כבות, שכן שפתיו הן שפתי מת:

עוֹד אָבוֹא אֶל סַפְךָ בְּשִׁפְתֵי כָבוֹת
עוֹד אֲצַנִּיחַ אֵלֶיךָ יָדִים.
עוֹד אוֹמֵר לְךָ אֶת כָּל הַמְּלִים הַטּוֹבוֹת,
שְׁיִשְׁנֵנוּ,
שְׁיִשְׁנֵנוּ עַדְיוֹ.

ומדוע יצניח אליה ידיים? מפני שהמראה מתואר מגבוה, מנקודת התצפית, שממנה הוא משקיף על אהובתו, ומשם הוא רואה את ביתה הדל, ונזכר כי לפני שהגשים את אהבתו אליה חייו "הוסגרו לחוצות ולתוף", אותן חוצות שבהן נדרס על ידי מרכבה נוסעת.

כִּי בֵיתְךָ הָעֵנִי כִּי הַחֲשֵׁךְ לַעֲת לֵיל / נְעָצוּב בּוֹ נְדָאִי לְאֵין סוֹף,
נְחִי שְׁפָרְעוּ בְּלִי הַגִּיעַ אֵלֶיךָ / הַסְּגֵרוּ לְחוּצוֹת נְלֹתִי.

השורות הראשונות בבית השלישי של השיר מחזקות את הרושם שזהו שיר זיכרון, המעלה תמונות מעולם החיים, ואילו שלוש השורות האחרונות הן מן החידתיות שבשירי אלתרמן, אם ניגשים לקריאתן באמצעות המילון והתחביר של המימזיס הריאליסטי:

אֶךְ פִּתְאוֹם אֶתְּ נוֹגַעַת בְּיַד מְבַהֵקָה, / אֶתְּ פּוֹלְחַת כְּזֹכֵר נְשָׁפָה.

הדממה שבלב בין דפיקה לדפיקה / הדממה הזאת / היא שלך.

דומה כי על רקע כל הנאמר עד כה, אפשר להבין מה משמע "את פולחת כזכר נשכח", אך מה פשרה של ההבטחה החגיגית ש"הדממה בין דפיקה לדפיקה" תהא שי של אהבה לבחירת לכו? וכי איזה אוהב יקדיש לאהובתו דווקא את הדממה בין דפיקות לכו ולא את לבו ממש, ומדוע בכלל יעשה זאת? אבל אם הדברים באים מפי רוח רפאים, הם מקבלים משמעות של הבטחה מחייבת מאוד: כיוון שדפיקות הלב הן סימן החיים, הרי הדממה שביניהן – היא היפוכם של החיים. מאחר שהאוהב הוא רוח הרפאים, הוא יכול להבטיח לאהובתו רק את מה שיש לו עתה בעולמו – את המוות. הוא אינו מבטיח להקדיש לה את חיו, כפי שהיה עושה כל טרובדור או שנסונייר ראוי לשמו, אלא את מותו. ומכאן, שאם יגשימו את אהבתם, הנווד יתאחד עם אהובתו לאחר מותה, כפי שאכן קורה בספר שיריו השני של אלטרמן, שמחת עניים, שעליו אדון להלן, אך קודם לכן, אתאר מקצת מן הנסיבות שמתוכן נולדה והמשיכה להתקיים דמות הנווד.

לפני כוכבים בחוץ - ואחריהם

אל דמות הנווד הגיע אלטרמן כבר בשלב מוקדם מאוד בחייו. מ. דורמן מביא בספרו⁹ שיר שכתב נתן אלטרמן הצעיר בן ה-15, ושמו "ההלך":

הלך נווד עם מקלו בידו, / עובר בשדות, ביערים.
 סערות אַימות תתחוללנה סביבו, / ילעגו לו רוחות אַקָּרים.
 וחומות לו יציבו בדרך של פֹּר, / של גֶּשֶׁם, של שֶׁלֶג, של עֵב,
 רגליו הם יקפואו, עיניו יסמאו, / ירטיבו בגדי סמרטוטיו.
 אך הוא זקוף קומה נאמיץ לב, יעבֹר / וַיִּקְרַע בִּינֵיהֶם לוֹ נְתִיב.
 אֵלֵי שְׁמֵשׁ הַדְּרוֹר הַחֹקֶה, הַיְחִידָה / אֵל פּוֹכֵב הָאוֹרָה וְהַיּוֹ.
 וְהִיא אִם תִּרְאֶה אֶת הַהֶלֶךְ הַלּוֹ / בָּא תִזְקֶה אֶת רִחוֹ וְנָחֵם.
 פִּי רְחוֹקָה הִיא דְרָכּוֹ, תְּשׁוּכָה וְכִבְדָּה / וְהַסַּעַר עוֹד עוֹ נוֹעֵם.

מעבר לבוסר השירי, נגלית בשורות אלה דמות המזכירה כמדומה את ההלך שבכוכבים בחוץ: נווד בודד, לבוש סמרטוטים, מנהל מאבק הירואי בסערות, בגשם, בקור אשר יגיע לשיאו עם בואו אל ארץ השמש והדרור שלחופי הים התיכון. באותה שנה ובשנתיים שלאחריה כתב אלטרמן גם לא מעט בלדות, ביניהן גם בלדה על דמותו של שאול המלך, עליו כתב גם חיבור שקרא לפני התלמידים בכיתה, וזכה בשבחים. אך אל הצירוף של הנווד המזמר עם נוסח הבלדה הקלאסית הגיע רק מאוחר יותר, כנראה בתקופת פריס, כשהתוודע לבלדות של פרנסוא ויון, כפי שכותב מנחם דורמן בספרו.¹⁰ אלטרמן חזר אל דמות הנווד הבלדית כעבור עשרים שנה בשיר הילדים "מסעות בנימין מטודלה",¹¹ בה תיאר את בנימין שיצא "אל דרכי נדודים" בהרוזים מתנגנים שהולחנו בידי נעמי שמר והיו לפזמון פופולרי תחילה בפי שמעון בר (1961) ואחר כך בביצוע שלישיית הגשש החיוור. כמו בשיר הנעורים וכמו בכוכבים בחוץ, כך גם כאן הוא מתאר את התגברות הנווד על תלאות הדרך, על סערותיה ורוחותיה המייללות:

הוא עבר נאות כפר ויערים / וְהָרִים בָּם הָרוּחַ יִלְלָה.
 הוא סבב עֲרָבוֹת וְיַעֲרִים / וְלֹא נָח בְּכָל אֶלֶה הוּא, אֶלָּא
 חֲצָה גַלִּי יָם סוּעָרִים / בְּסִפִּינָה שְׁנִקְרָאת קְרוּלָה,

⁹ מנחם דורמן, נתן אלטרמן פרקי ביוגרפיה, עמ' 60.

¹⁰ דורמן, שם, שם.

¹¹ שהתפרסם בספר התבה המזמרת, הוצאת מחברות לספרות, 1958.

אורפאוס מהופך היוצא מארץ המתים להביא את אהובתו

בכוכבים בחוץ זהו, כאמור, נווד מת, ובדרך הילוכו הוא חוזר אל העלמות שפגש בעבר, אך אל שלב ההתאחדות עם אהובתו הוא מגיע בספר שהופיע שלוש שנים לאחר כוכבים בחוץ - שמחת עניים. אמנם, הפואטיקה של ספר זה שונה מזו של כוכבים בחוץ אך סימני הבלדה המקאברית, הגלויים כאן כל כך, מאירים בדרך אגב אותם מאפיינים גם בכוכבים בחוץ. קו ההתחלה כאן בכוכבים בחוץ הוא חזירתו של מת מארץ המתים אל אהובתו. אך מת זה אינו נע ונד על פני ערים וכפרים, פונדקים ושווקים, אינו מנסה לגמוע בעיניו את מראות העולם המעוררים תשוקה ביופיים, אלא הוא מעין אורפאוס מהופך, היוצא מן העולם הבא ושב אל אהובתו החיה בעיר נצורה, כדי לקחתה עמו אל ארץ המתים. עד שיתרחש האיחוד המאוהב, הוא מודד צעדיה, מקנא לה ונושא באוזניה קינות, על גרל העיר שעומדת ליפול בידי צר ועל גורלה שלה. לבסוף העיר נופלת, ואהובתו מורדת אליו, אל בור הקבר.

דמות האהובה בשמחת עניים מזדהה עם דמות האהובה הענייה המתאבלת על בן זוגה, מכוכבים בחוץ. הוא עומד בחלון הבית ושומע אותה מתייפחת:

פְּלִילָה זֶה שְׁמַעְתִּי אֶת בְּכִיךָ בְּכַר / רְעוֹת נְחִינְקוֹת בְּכִיךָ,

פְּלִילָה זֶה עֲמַדְתִּי בְּחֵלוֹן הַסֵּר / לְהִיּוֹת אִתְּךָ מִבְּעַד לְזִכּוֹכִיךָ.

המת שחזר "מארצות התענית" אינו מרחף עוד בין עננים ומהלך בין פונדקים ושווקים צבעוניים בכוכבים בחוץ. הרקע סביבו מונוכרומי וקודר. גם נסיבות מותו שונות. בכוכבים בחוץ נרמז כי קיפד את חייו ברחוב עירוני, כאשר נפל "בין המרכבות", בשמחת עניים מתברר כי הוא מת בחרב.

אֲזַ עֲלֶה הַבְּרִזָּל, בְּתִי, / וְהִסִּיר גַּם רְאִשִׁי מֵאֲלִיךָ,

וְדָבַר לֹא נוֹתַר בְּלִתִּי / עֲפָרֵי הַמְרִדָּה נֶעְלִיךָ.

ההבדל הבולט ביותר לעין בין שתי היצירות הוא בפואטיקה המתנזרת מאותה צבעוניות אימז'יסטית ומוסיקליות עשירה שאפיינה את הספר הראשון.¹² החריזה בשמחת עניים היא מונוטונית במתכוון, העולם החיצוני עני במראות ועשיר בצללים והנימה הכללית קודרת. כפי שהראה עוזי שביט בספרו הנזכר לעיל, מוראות מלחמת העולם השנייה שהחלה שנתיים לפני שהספר ראה אור ב-1941 נתנו את אותותיהם בעולמה של היצירה.

עתה מביא אלטרמן לשיאה את הפואטיקה שהחל לפתח בכוכבים בחוץ, פואטיקת ההפכים הרטוריים. אותה למד, כמו שמעיד ב. ערפלי בספרו¹³ משירתו של שלונסקי, המושפעת מצדה משירתם של המשוררים "המקוללים" הצרפתים, בעיקר בודלר ורמבו. ביצירות אלה הכיעור מעוצב כיפה, השטני – כמהודר, המפחיד – מהלך קסם, והרוע – מעורר שמחה. כך נוהג גם אלטרמן בשמחת עניים. שמחת עניים? אוי לשמחה זו. זוהי חגיגתם של המתים ("העניים")¹⁴, המרקידים את החיים בכינורותיהם ותוך כך מוליכים אותם אלי קבר, באותו ריקוד ימי בינימי המוכר כ-*danse macabre*.¹⁵ תחילה מתוודה האהוב המת באוזני אהובתו על יחסו האמביוולנטי אל המשך חייה: "יום אתפלל שתכלי כמו נר / שאלי תרודפי בחרב / ויום יום בעדך על פתחים אחר/ למען תחיי עוד ערב". אבל אז הוא עורך לה חגיגה נוסה ה- *danse macabre* :

¹² כפי שעמדה על כך זיוה שמיר בספרה הנ"ל.

¹³ ערפלי, שם, 162

¹⁴ שנאמר, "ארבעה חשובין כמת עני ומצורע וסומא ומי שאין לו בנים" (בבלי, מסכת נדרים, ט, סד).

¹⁵ כפי שכותבת זיוה שמיר בספרה הנ"ל.

הנה הנרות והיין, / והנה הפת לכהך. / והבטת פה נכה נאיש אין, / ונדעת פי אני אורחך.
/ תבוא השמחה אל שלחן עניים / בליל התקדש מועד / משנים נרות אור על פני עניים /
ולבכם עם האור מועד.

לקראת סוף הספר, מגיעה רטוריקת ההפכים לשיאים אירוניים מקפואי דם:

אב נורא ונוצר ולמנת קוצר / לש' ממה ולששון ילדנו! / מן העיר המדברת חצר, חצר, /
לש' ממה ולששון אב נורא ונוצר / תעלה רגבתנו – אבדנו!

מן הבלדות עד מגש הכסף

מחשבות מקאבריות מצמררות לא הרפו, כמובן, מאלתרמן גם לאחר חיבור שמחת עניים. ב-1959 הופיע ספר תרגומיו בלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד, ובהם הבלדה "אדוארד אדוארד" על בן הרוצח את אביו לפי בקשת אמו, ו"שלושה בני עורב", על עלמה המגלה גווית אביר ביער, נושקת לפצעיו ולוקחת אותו עמה לביתה, אך בלילה היא מתה, כי נישקה פצעים של איש מת. אפילו שניים משיירי המוכרים ביותר, "מגש הכסף" ו"האם השלישית" מציגים דמויות של מתים מהלכים. ב"מגש הכסף", בו שימש המשורר פה לרבים בימי מלחמת השחרור, שני לוחמים צעירים מתייצבים מול האומה, ומצהירים שהם "מגש הכסף" שעליו הוגשה המדינה, ולא ברור אם חיים הם או רוחות רפאים:

עֵינַי עַד בְּלִי קֶץ, נְזִירִים מִמְּרָגוּעַ / וְנוֹטְפִים טְלָלִי גְעוּרִים עֲבָרִיִּים... דִּם הַשָּׁנִים
יִגְשׁוּ נְעֻמְדוֹ עַד בְּלִי נוֹעַ / נֶאֱיֵן אוֹת אִם חַיִּים הֵם אוֹ אִם יְרוּיִים.

ואילו בבלדה "האם השלישית" אומרת האם השלישית בשורה המהווה את שיאו הדרמטי של השיר:
"הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן. / הוא נושא בלבו כדור עֶפְרָת."



נתן אלטרמן בתש"ח
(באדיבות מרכז
קיפ, אוניברסיטת ת"א)

נראה שמאחורי החזות הציבורית של "המשורר הלאומי", הקונפורמיסט המפ"איניק, איש המוסר ובעל החזון, נחבאה נפשו של משורר "מקולל" רווי פאתוס חתרני נוסח בודלר-ורלן-רמבו. והיטיבה לתמצת הוויה זו זיוה שמיר, בספרה החדש הלך ומלך¹⁶ בו הצביעה על האופי הדואליסטי של אלטרמן, האיש ויצירתו.

אך אולי יותר מכולם היה מודע לכך אלטרמן עצמו, שכתב על עצמו בפרץ חושפני בשיר "אגרת" שבכוכבים בחוץ:

לך עיני היום פקוחות פתאומים,
אלי שלי
אני תמים.
אני זוכר, בקעות השמש על המים
נולדתי לפניך תאומים.

הופיע לראשונה בגיליון גג מס. 22 יולי 2010 בעריכת חיים נגיד, בהוצאת איגוד הסופרים בישראל.

¹⁶ זיוה, שמיר, הלך ומלך, אלטרמן – בוהמיין ומשורר לאומי, הוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, 2010