



**מתוך "נתן אלתרמן – פרקי ביוגרפיה" / מנחם דורמן (בעריכת דבורה גילולה)
פרק תשיעי – פזמונים**

אלתרמן אמר מה שהיה לו לומר בפומבי, ברשות הרבים, לא רק בשירי "רגעים", אלא גם בפזמונים מעל במת התיאטרון הסאטירי. אלו נועדו לקריאה ואלו נועדו לזמר. הראשונים – אכסנייתם היתה "הארץ", האחרונים – אכסנייתם היתה "המטאטא". שירי העתון ופזמוני התיאטרון – רקעם ומקום מולדתם היתה תל־אביב.

באביב 1927 נוסד בתל־אביב התיאטרון הסאטירי הראשון בשם "הקומקום".

אביר־מחוללו היה אביגדור המאירי, ואף כי המאירי לא היה "איש תל־אביב", במובן זיקתו הטבעית של אדם אל מקום־מושבו (באותו מובן, שעליו דיבר אלתרמן ברשימותיו התל־אביביות משנת '33), הרי רק בעיר זו יכול היה "הקומקום" להיווצר, כמוהו כמוסדות־תרבות אחרים שנוסדו אז בארץ. תעודת־הלידה של התיאטרון הזה, כפי שהציגה המאירי לרגל הצגת־המאה, מגדירה את מוצאו, בלשון היתולית, כמובן: "אמו של הילד היא תל־אביב של מעלה" ו"אבי הילד הוא המשורר אביגדור המאירי"; "הסנדקאים הם ח.נ. ביאליק ושושנה פרסיץ"¹. לכן צריך להוסיף כמה וכמה פרטים מן הביוגרפיה של המאירי עצמו, שבלעדיהם לא תובן די־צורכה העובדה, שדווקא המשורר הזה, בפעלתנותו הקדחתנית, הניח את היסוד לסאטירה הארצישראלית בגילגולה התיאטרוני. בפרק כללי על הספרות הארצישראלית בשנות השלושים כבר צויין מעמדו האופוזיציוני של המאירי,² שנתבטא בין השאר גם בבטאוניהיחיד שלו, תחילה – "לב חדש" (1921 – 1924) ואחר־כך – "המחר" (1831 – 1927), שבשערי שניהם התנוסס מוטו, לאמור: "חופש־הדיבור אינו רשות אלא חובה!". על מה מתח ועל מה לא מתח ביקורת קטלנית מעל עמודי הבטאוניים הללו! ובמי לא פגע – אישית – בשבט ביקורתו. אמנם בפתח־דבר ל"מחר" (גליון א', אייר תרפ"ז) כתב כי כתב־עת זה נועד להיות "דוכן בשביל חופש־האידיאות והאידיאלים" (ההדגשה במקור) וכי זוהי אמנם "אכסניה למלחמה", אבל לא "למלחמת אנשים" ולא "למלחמת מפלגות", כי אם אך ורק "אכסניה למלחמת האידיאות" (ההדגשה במקור). אלא שבניגוד לנדרים אלו הקדיש המאירי חלק ניכר מעתונו להתקפות על סופרים ואישי־ציבור, בנקיטת שמותיהם, כדי להעמידם לעמוד־הקלון. זו היתה מעין אפוזיציוניות לשמה, מתוך מצוקה נפשית (וגם חומרית) ממארת; היו לה, כמובן, תכנים אידיאליים, אבל לא מהם באו לה תנופתה, להיטותה, התמדתה; תכניה ומטרותיה עלולים היו להשתנות (ואכן השתנו במרוצת הימים אפילו מן הקצה אל הקצה), אבל היא עצמה עמדה בעינה כמה שנגזר מטבע־ברייתו של המשורר הזה. לקרוא לדברים בשם, בערטיוליותם, ככל האפשר, זהו מסימניה ההיכר של

¹ ראה חיבורו של דוד אלכסנדר, "הקומקום" – ראשית התיאטרון הסאטירי בארץ ישראל, עבודת־גמר, הוגשה לפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב, מאי 1975.
² שם, עמ' 130.

ה"אכספרסיוניזם" שלו. מישהו, שראה יפה למהלכי־נפשו של המאירי, אמר עליו, שהוא "אמן השונא את האמנות שביצירה" וגם "שונא את 'הטהרה' שבלשון", הגם שהיה אֶסְתֵיט, כמעט "דאנדי".

בפולמוס הקלאסי, אם אפשר לומר כן, על שירת־יחיד ושירת־ציבור, פולמוס שהיה תקיף וחיוני מאיך־כמוהו בשירה העברית המודרנית, ילידת התנועה הלאומית, מקומו של אביגדור המאירי היה עם אלו שהכחישו מכל־זכול קיומו של ניגוד הכרחי בין שני האגפים האלו של השירה, ומכל־מקום מבחינה זו נשתוותה דעתו עם דעתו של "אכספרסיוניסטן" אחר, בן דורו, הלא הוא אצ"ג. דרך משל, בגליון הראשון של "המחר" כותב המאירי: "יודע אני: דרכו של המשורר בישראל – בהיחבא. עליו להיות נחבא מאחורי הכלים שלו – - - לעצום עיניים, לאטום אוזניים ולעשות הטוב והישר בעיני קוראי שיריו, פירוש: לא להתערב עם הבריות ועם עסקיהם החילוניים והפסולים לפרקים ולעתים לא רחוקות": להלן הוא מעיד על עצמו, שאם "שיהודי זה או זה נאנח מן העוול שאחיו היהודי עשה לו", הרי "העוול הזה בא ונכנס לי אל תוך כסת־הסופר שלי ומדליח לי את הדיו ומקלקל לי את החרוז עד כדי גועל". המאירי האמין באמת ובתמים כי למשורר – כמו שְׁזָהוּ מבשרו – ניתנה "שליחות" לייסר את עמו בעקרבים, עקרבי המלים, לשם תיקון העולם, בכוחן של מלים. את "דוכניו", דוכני־יחיד, כינה בשמות מופלגים, פאתיטיים, כגון "לב חדש" ו"המחר", להודיע לך, שכאן עומד שליח־ציבור, אנוס על־פי הדיבור, לשנות, לתקן ולהכין לזמנים אחרים. אלא שהמאירי לא הסתפק בהם, שאין הם מגיעים אל הרבים, ועל־כן מה שביקשו להיות בטאוניים אלו בכתב, בפובליציסטיקה ובשירה, אמור היה להיות התיאטרון בכמה סאטירית; אלה – לחוג מצומצם, וזה – לרבים, וכולם – במותי־יחיד של אביגדור המאירי להיות "רפורמאטור", לא היה מקים את "הקומקום", אבל כיוון שביקש להיות רפורמאטור – גם הקימו וגם הפסידו. תיאטראות בארץ־ישראל שקמו בשנות העשרים כתיאטראות מקצועיים, מקורות־יניקתם היו בעיקר ממוסקבה ומברלין; "המאדיארי" שבין סופרי הארץ הכניס למעגל הזה גם את בודאפשט, מצד היותה אחת מבירות אירופה, שבהן פרחו אמנות הקאבארט. בידוע, מוצאה של אמנות זו מצרפת, מפאריס, ומכאן נתפשטה, למן סוף המאה הקודמת, לכרכים אחרים ביבשת. במקום שתססה רוחה מרדנות, שם עשתה אמנות זו של שיר וזמר ומישחק פירות משובחים. בית־גידולה, מתחילתה, לא היו התיאטרון או הסאלון, כי אם בית־המזרח. "גיבור" הקאבארט הוא ב־chansonneur, המיטיב למזג בהופעתו שלושה יסודות: מלה, לחן ומישחק. הוא פונה אל האורחים במישרים, כביכול שהם אורחיו ממש, הוא מקבל את פניהם כמקבל ידידים שאינם רגילים בדבריינימוסין בלבד ופעמים מזמין אותם לשיר יחד עמו את הפזמון ובעיקר את הרפרין. לימים כבשה לה אמנות השאנסון מקום חשוב בבידור ההמוני, גם נתגוונה לסוגים שונים ברמות שונות ונעשתה לאחד משדות היצירה של משוררים ומחזאים שפיתחו את השאנסון "הספרותי" ועשוהו בלי לביקורת חברתית או מדינית. היו שהחילו על אמנות זו את השם "קאריקאטורה בימתית" ויש שכינה "פובליציסטיקה מושרת", ובין כך ובין כך ראוה כ"אספקלריה של הזמן".³ שאיפתו של המאירי היתה להנחיל מכשיר זה של ביקורת ציבורית להווי הארצי־שאל, ולכאורה היו בידיו כלים להעמדת מכשיר כזה: ביקורתיותו לא ידעה שובעה, נכונותו להביעה בפומבי לא ידעה רסן, היצר להתערב בחיי ציבור פֶּעַם בו בחוזקה, גם הומור היה לו וגם נטייה תיאטרלית לעשות רושם, להדהים ולשחק.

³ W. V. Ruttkowski, Das literarische Chnson in Deutschland; Bern 1966, p. 14.

ביזמתו ובמרצו קם איפור "הקומקום – התיאטרון הסאטירי הארץ-ישראלי". היה לו סמל: קומקום רותח, שממנו עולים אדים (מעשה ידי הצייר פ. עירשי) והיה לו הימנון, פריעטו של "המנהל", אביגדור המאירי.⁴ משמעותו של השם מובנת מאליה והובאה לו גם אסמכתא מן הכתובים, לאמור: "בלשון המשנה להגיד למישהו את האמת בפניו, בלי חנופה ופחד, הרי זה 'למדוד לו בקומקום של חמים', או 'להטיל על קומקום רותח'", לבד מן האסמכתא מלשון-הרחוב: "לקשקש בקומקום", לבלבל את המוח.⁵ ליד המאירי פעל רבות בעיצוב "הקומקום" אליעזר דונת, אף הוא איש בודאפשט; הוא היה במאי, צייר וקונפראנסייה – הוא הדובר, הניצב לפני המסך ומשמש מקשר הן בין קטעי ההצגה והן בין הבמה לבין הקהל המוזמן לעתים להשתתף במישרין, אם בתגובה קולנית ואם בזמר; חזותו היתה אירופאית מאוד – צילינדר וסמוקינג.⁶

רובם של הטכסטים חוברו בידי המאירי עצמו, בפרוזה ובשיר, והם שהיוו עדימהרה סלע-מחלוקת שעליו התנפץ "הקומקום". להמאירי היתה פרוגרמה שעליה הצהיר בדברים ששם בפי הקונפראנסייה בהצגת-הבכורה של ה-1 במאי 1927 בתל-אביב, באולם קטן של בית-הספר "שולמית", בנוכחותו של קהל מועט, שהסב לשולחנות, בנוסח הקאבארט הידוע. תיאטרוננו אמור היה לכלול סאטירה-לכול, שבה מובלט ביותר צד הביקורת המדינית דווקא, שאינה מפלה לטובה שום מפלגה ושעומדת, כביכול, מעל כולן, ימין כשמאל, אך למעשה לא עלה בידי המאירי לקיים ב"הקומקום" איזון "על-מפלגתי", כפי שהובטח להלכה. בתכניות הושם דגש חזק על הביקורת המדינית, כלפי פנים וכלפי חוץ, וכך נמנע האיזון בתיאטרון הסאטירי הזה, מה גם שמחבר התכניות היה סופר ומשורר, שאיזונים דקים היו רחוקים ממנו. אם כי אין לומר על המאירי, שהיה אז, או בכל תקופה אחרת, איש "הימין" הבורגני, האזרחי (מי היה פרולטארי ממנו, שלא-אחת בא עד כיכר-לחם), הרי מכל-מקום היה שרוי בהלך-רוח אופוזיציוני למימסד הציוני, היישובי וההסתדרותי, ונוטה לצד "השני", לצד ה"רביזיוניסטי", שבראשו עמד זאב ז'בוטינסקי. משום כך, וגם משום מזגו התוקפני, עזבו כעבור זמן קצר מיטב שחקני התיאטרון, כולם צעירים, בעלי דעה ובעלי יומרה, וכיוון שפרשו ממנו, ייסדו תיאטרון חדש, שקראוהו בשם "המטאטא", בהוסיפם עליו אותו ציון מקצועי שציין את "הקומקום", לאמור: "התיאטרון הסאטירי הארץ-ישראלי" (כתבו בראשית-יבות, ואילו קודמו פירש – "הארץ-ישראלי"). נסיון אחרון של המאירי להציל את "הקומקום" ולקיימו חרף מתחרהו לא עלה יפה ו"הקומקום" נסגר לאחר שהציג הצגות מוצלחות ופחות-מוצלחות במשך שנה אחת, בקירוב. כשלו זה של אביגדור המאירי נשא פירות חשובים הן לתיאטרון והן לספרות. בימה זו, על אף מצוקותיה החומריות, חשובים הן לתיאטרון והן לספרות. בימה זו, על אף מצוקותיה החומריות, לימדה את השחקנים פרק בתורת המישחק הקאבארטיה-סאטירי והכשירה אותם לייסוד "המטאטא" והטכסטים של המאירי, מקצתם לפחות, מזכים את מחברם להימנות עם יוצרי הפזמון ושיר-העם הארצי-ישראליים. שירי-זמר כגון

⁴ יהודי, ידידי הדואג ונרגן, / קום – קום – קום – קום / הפועל, הסוחר, הקבצן, הבורגן / קום – קום – קום – קום – קום – קום / אל תשב כאבל, רוק בפני כל תבל, / צחק בפני היקום; / וצחק על הכל, בלב טוב וקול - / אל תקשקש בקומקום! / מכור בגדיך, וחובותיך ושב אל תוך הקומקום". והבית האחרון: "דע, הכל בעולם הזה אידיוטית, / אידיי-יוריטי – יות; / הקנאה, השנאה, הפוליטיקה – טעות, / הכל, הכל טעות. / אנהותיך, אדם, לא ישוו בכי תינוק, / אדא, ילד פעוט. / רק דבר אחד יש רציני עד מאוד / הדי-הדי-השטות! / ואת כל זה בוא ותחזה פה בתוך הקומקום.

⁵ מדברי הקונפראנסייה להצגת-המאה, ראה: דוד אלכסנדר, "הקומקום" עמ' 21.

⁶ על אליעזר דונת, ראה מאמרו של אריה ליפשיץ: "אליעזר דונת – איש 'הקומקום' והמטאטא", "מאזניים", ט"ז בניסן תר"ץ. הוא עלה לארץ במאי 1921. תחילת הקריירה התיאטרונית שלו בחיפה שבה השתתף בלהקת "חובבי הבמה העברית". בירושלים ניסה להקים יחד עם כמה שחקנים-חובבים בימה זעירה בשם "התוכי". לגדולתו במקצוע זה הגיע בתל-אביב, במסגרת פעולותיהם של התיאטרונים הסאטיריים "הקומקום" ו"המטאטא"; לימים נעשה אדריכל, שתיכנן וביצע בנייני-ציבור וחווילות פרטיות.

"מעל פיסגת הרהצופים", "לחוץ בנה, בנה ירושלים" ו"שיר החזית" ("לא נלך מפה..."), הם מן המשובחים שנכתבו בתקופה ההיא. המאירי זקף את סגירת "הקומקום" על חשבון רדיפה פוליטית שרדפוהו בגלל דעותיו, מה גם שממילא ראה את עצמו כנרדף תמיד מחמת דבריו הבולטים כמדקרות, שהשמיעם על הכול באוזני כול, ואולי גם מחמת היותו ל"זמורת-זר", ה"מאדיאריי"⁷. חרף התנגדויות אלו בטח – עד לביטול התיאטרון – ב"אינסטינקט ההמוני", בצורך הרבים לצחוק יחד על ענייניהם, ואמנם הם באו אל "הקומקום" – "צחקו בצחוק, לעגו בלעגו, שמחו בשמחתו ושרו את שיריו", כמו שכתב בחיבורו "הקומקום" חודשים מספר לפני הסגור.⁸ מבחינה זו היה לו להמאירי אינסטינקט נכון: בשלו בארץ התנאים והאפשרויות, מצד הקהל ומצד דור חדש של סופרים, מלחינים, ציירים ושחקנים, לפתח תרבות של צחוק בתיאטרון סאטירי. ל"המטאטא", שנוסד באביב 1928, לא היו מתחילתו שום כוונות פוליטיות או מפלגתיות מיוחדות, הגם שמייסדיו ובוניו שייכים היו, על-פי הלכירוחם, למחנה של הפועלים והחלוצים; התיאטרון היה עניינם של בעלי-מקצוע, של אמנים במישחק, בזמר ובבימוי. של מי שרצו לעשות תיאטרון כהלכתו. אל השחקנים שפרשו מן "הקומקום" הצטרפו שחקנים שבאו לארץ זמן קצר קודם לכן וגם כמה אנשי-תיאטרון מנוסים בתחום זה של המישחק ה"קל", האקטואלי, הקומי והסאטירי, כגון י. מ. דניאל, יצחק נוז'יק ומארטין רוט, ששלושתם פעלו קודם בהצלחה במקומות שונים באירופה: הראשון – בסופיה ובבוקרשט, השני – בווארשה, השלישי – בשווייץ. איש איש הביא עמו מסורת מיוחדת ועשירה ושניים מהם – נוז'יק ורוט – גם היו בעלי כשרון ונסיון בחיבור טקסטים לתיאטרון סאטירי ולקאבארט. בעיית הבעיות של התיאטרון הסאטירי החדש היה הרפרטואר – תמליל ההצגות. "הקומקום" פתר, לכאורה, את הבעיה הזאת בכוחו של אביגדור המאירי, ואם גם היו שסייעו בידו, היה משתלט לא-אחת על "חומר" זה של זולתו ועושה בו כבשלו. כפי שראינו לעיל, יתרון זה של "הקומקום", שעמד בראשו סופר מהיר, בעל מונופולין על חיבור הטקסטים של התיאטרון, היה לו גם לרועץ. בהיעדר טקסטים מקוריים די-הצורך היה המאירי מתרגם גם טקסטים הונגריים, שהיו קרובים ללבו; ואף-עלפי שהיה מעבד אותם לבמתו, נשארו זרים, הם והלחנים ההונגריים שהורכבו עליהם. תיאטרון סאטירי, אקטואלי, איננו יכול לפרנס בצורה כזאת את הרפרטואר שלו, אלא דין הוא שיהיה מעוגן במקום ובזמן הבלתי-אמצעיים. אם בעיית הבעיות של התיאטרון הארצישראלי הצעיר של אותם הימים היתה דלותה של המחזאות העברית, התיאטרון הסאטירי לא-כלשכן, שאיננו יכול להתקיים כלל אם איננו ניזון מספרות סאטירית מקורית ומקומית.

כבר הודגש לעיל, כי העליה השלישית והעליה הרביעית, העליות של שנות 1919-1925, הביאו עמן שפע של כוחות בכל ענפי האמנות: ספרות, מוסיקה, ציור ותיאטרון. נוסדו תיאטראות, מהם שימיהם היו קצרים, מהם שהארכו ימים, והתיאטרון הרי הוא אבי המחזאות. באותה תקופה נתרשש אותו חזיון שקראוהו בשם שיבת-ציון של הספרות העברית. הופיע בספרות

⁷ ואכן, כל הימים היו מונים בו את "מאדיאריותו", אם לשבח ואם לגנאי. היו שתלו בה את "פראותו" "אחרותו", "ראוותנותו" וכיו"ב, והיו שראו בה את סוד ייחודו, כגון שמעון גינצבורג, במסתו "אביגדור המאירי – ליובלו", הכותב שם לאמור: "למאז נתגלה המאירי-פזירשטיין בשדה השירה העברית נתקל הקורא... באיזה מין יסוד זר ומוזר לטעמו... מין דבר שלא היה כמותו בשירתנו עד כה: הלא הוא היסוד המאדיארי וגו'". ("גליונות", חוברת י', טבת תרצ"ח). והרי המאירי עצמו הטעים את היסוד הזה ביצירתו, כמו שהוא כותב בשירו "בתנומה עלי צוק": "נפשי בת שם ויפת / ובעודה בחיתוליה באו שרי-פנים / וישבו אותה שבי עלי צוק. / צלמי פה במישור המדיארי...". מאידך גיסא, טוען היה, כי מקפחים אותו בגלל מוצא זה, כמו שהוא כותב באגרת אל נחמן סירקין, בבקשו ממנו להדפיסו ב"הדואר" האמריקני (תל-אביב, כ"א כסלו, ד' לגאולה: האגרת מצויה בתיקי המאירי ב"גנזים").

⁸ "המחר", אייר תרפ"ח, עמ' 26.

העברית הארצישראלית דור חדש, שהחל את דרכו בשירה ובפרוזה כאן בארץ, או בעיקר כאן, שאנוס היה וגם הצליח ליצור קשר אורגאני בין לשון הספר ללשון הדיבור. הופיעו עתונים יומיים בתל־אביב, שגם הם צריכים היו לנקוט לשון יותר מדוברת ופשוטה יותר. כל אלה וכיוצא בהם יצרו את התנאים ואת החומרים בתמליל ובמוסיקה לקיומו של תיאטרון בידורייסאטירי. ברשימה על "תולדות 'המטאטא'", שנתפרסמה מטעם הנהלת התיאטרון במלאות חמש שנים לקיומו, אנו מוצאים כתוב לאמור: "המגמה שהציג לו התיאטרון בהיוסדו היא: סאטירה ציבורית פוליטית, אספקלריה חיה וערה על המתהווה והמתרחש בארצנו, ביקורת חריפה וכנה ללא משוא־פנים, בצורה אמנותית, על תופעות ופעולות של הציבוריות שלנו, ולמגמה זו נשאר התיאטרון נאמן עד היום הזה". ומכאן הקשיים המיוחדים, שבם נלחם על ימיו. בהיות "המטאטא" התיאטרון היחידי המקורי הא"י, השואב את החומר להצגותיו מהמציאות הא"י, סבל הוא לעתים מחוסר חומר ספרותי מקורי, מעובד וראוי להצגה. אולם יחד עם זה אפשר לומר בביטחה, כי לא עבר כמעט שום מאורע חשוב, פוליטי או חברתי, בא"י (ולפעמים גם מחוצה לה), ש"המטאטא" לא הגיב עליו לפי תפיסתו־הוא. הד מיוחד מצאו להם ב"המטאטא" ברוב מהסופרים הצעירים: עמנואל הרוסי, י. שנברג, א. פן, י. סערוני ועוד. נתקבל חומר גם מן יצחקי, מי. אנוכי, א. שלונסקי, מ. ליפשיץ ואחרים. המוסיקה אף היא היתה מקורית ברובה, פרי רוחם של הקומפוזיטורים אנגל, רוזובסקי, שלונסקי, גורוכוב, זעירא, וילנסקי ופוגצ'וב. פרט לי. אנוכי, שנמנה עם הוותיקים, כל הסופרים המנויים כאן היו צעירים, גילם, דלפונותם ולהיטותם להיות מעורבים בענייני ציבור הניעו אותם לנסות את כוחם בחיבור פזמונים ו"סקצ'ים" ולהצליח בזה. אליהם הצטרף גם נתן אלתרמן.⁹

הצטרפותו של אלתרמן אל רשימת מחברי הטקסטים בשביל "המטאטא" היתה מובנת מאליה, לכאורה. הרי השד האירוני היה מרקד בין שורות כתיבתו למן תחילתה הידועה בדפוס. היוזמה שמשכה אותו לכך באה, ככל הנראה, מצד התיאטרון, שחיפש בנרות כל כשרון צעיר, שהיה עשוי לספק לו טקסטים.¹⁰ מקצת חבריו של אלתרמן, כגון סערוני ואלכסנדר פן, כבר תרמו לפניו ל"המטאטא" ונקל לשער כי איש המליץ על רעהו, מה גם שבקהילה קטנה זו של אמני תל־אביב הכול הכירו את הכול, בעצם. ואין צריך לומר, ששום דבר תל־אביבי לא היה לו זר לנתן הצעיר, ובעודו תלמיד הגימנסיה "הרצליה" היו לו בוודאי הזדמנויות לראות הצגות של "הקומקום", שנערכו אף הם ב"בית־העם", בקירבת הים. ואחר־כך, בזמן היותו בפאריס, בירת הקאבארטים, היה נהנה לשבת בלילות מדי פעם בפעם באחד המועדונים, שאיכלסו את הגדה

⁹ תכנית חגיגהחומש, מוקדש לתל־אביב: תכנית ל"ב: "במהרה בימינו" מידי נ. יצחקי, הוא יצחק נוז'יק, שהוזמן ל"המטאטא" לאחר עזיבתו של י. מ. דניאל. בתכנית הל"ג במניין, אף היא פרי־עטו של נוז'יק, כבר השתתף אלתרמן בפזמוניו להצגה "אהבה, אהבה, אהבה!" (ראה נתן אלתרמן, פזמונים ושירי־זמר, כרך א', עמ' 9-13 והערות, עמ' 289). עוד צוין שם בתכנית הנ"ל כי "קהל מבקרינו הרבים מגיע ל-150,000 איש לשנה", ואפילו אם יש במספר הזה מעט מן ההגזמה הריהו מכל־מקום מדהים בגודלו, לגבי אוכלוסיה יהודית של 300 אלף נפש, בקירוב.

¹⁰ בחיפוש אחרי אנשים כאלו וגיוסם לתיאטרון הצטיין "האימפרסאריו", ברוך גילאון (גוריאצ'קוב לפנים), שהכיר את בית יצחק אלתרמן עוד בשנות העשרים. על הנער נתן סיפר מה שגם אחרים סיפרו, כי בבית אמנם ידעו כי הבן מושך בעט־סופרים. בנוכחותו של אורח, של זר, היה מצטדד וממעיש לדבר, אבל מקשיב יפה־יפה. היו מכירים בכך בעיניו האפורות. והיה נוח לצחוק. "די היה שתגיד איזו 'חכמה' – סיפר לי גילאון – די היה באיזה 'וויץ', ונתן היה פורץ בצחוק צוהל..." לעדותו של גילאון, הוא שיזם את הזמנתו של נתן אלתרמן אל "המטאטא", כאחד מספקי הטקסטים ומחברי הפזמונים. עמ־זאת קרוב לשער, כי מלבדו היו לנתן אלתרמן שושבינים נוספים. גוריאצ'קוב־גילאון היה כידוע אמרגן מצטיין, טיפוס של "אימפרסאריו". תחילה שיתף פעולה עם מ. גולינקין, מייסד האופרה הישראלית והתזמורת הסימפונית הראשונה. הוא שדחף להעברת המוסד הזה מירושלים ל"תל־אביב החילונית", ומשנשתבשו העניינים בין השניים (גילאון היה מראשיתו איש ריב ומדון). עבר ל"המטאטא", שהיה באותה תקופה התיאטרון הפופולארי ביותר. גילאון ניהל את "המטאטא" במשך עשרים־וחמש שנים וזמן קצר לאחר 1950 נפרד מעל חבריו.

השמאלית של הסינה. לפי לוח הזמנים, כניסתו של אלתרמן לתחומו של השיר ה"קל", בין בדפוס בין בתיאטרון, חלה בשנת 1934, או נכון יותר בשלהי '33, שאז כתב באגרת לעבריה שושני (ראה להלן), כי עכשיו ידיו מלאות עבודה, ובין העניינים שהוא מונה אותם שם הוא מזכיר גם "כתיבת פזמונות למחזה החדש של 'המטאטא'", וכי כתיבה זו וכן "כל מיני הזמנות ותרגומים, ועריכת העתון "כלנוע", נותנים לי כסף ובלבול־מוח אין קץ", אך הוא מציין כי דבר זה "בכלזאת גורם לי לפעמים גם ענין ועונג".

ב־16 בינואר 1934 נערכה ב"המטאטא" הצגת־הבכורה של התכנית השלושים ושלוש, "אהבה, אהבה, אהבה!", שהיתה גם הופעת־הבכורה של פזמוני אלתרמן, וחודשים מספר לאחר מכן, ב־20 ביולי, הופיעה, בתוספת־הערב של "דבר", "סקיצתו" התל־אביבית הראשונה, בשם "ערב". מכאן ואילך רוב תכניותיו של "המטאטא" היה מטובל בפזמונים אלתרמניים, שהכול העידו עליהם כי לא בא כבושם הזה בתיאטרון העברי. בעשר שנות השתתפותו של אלתרמן בתיאטרון זה, למן ינואר 1934 ועד יוני 1944, בוצעו בו שלושים ושלוש תוכניות, מהן עשרים ושמונה, שהיו משובצות פזמונות אלתרמן; נוסף לכך הירבה לתרגם משל אחרים, מערכונים וסקצים – משל סמי גרונימן ומרדכי רוסט, שכתבו גרמנית, ומשל יצחק נוזיק, שכתב אידיש. תרגומים אלו, שלא נשתמרו, פרט לשניים, שלושה טקסטים שמל סמי גרונימן,¹¹ סייעו בוודאי לבעלי המקור להתבית בתיאטרון העברי, שחזקה על אלתרמן, שלא הוציא מתחת ידו דבר בלא אותו חוט של חן המתוח על כל כתיבתו לתיאטרון "הזעיר". מדי שנה בשנה לקח אלתרמן חלק בשניים עד ארבעה מופעים, להוציא 1937, שאז גם מיעט לפרסם טורי "רגעים" ב"הארץ", כנראה מתוך שטרוד היה להכין את בכור ספריו, "כוכבים בחוץ".

הפזמון, עם שנועד לשמש מעין מסד לרקום עליו את המוסיקה, היה לו, כמובן, גם תפקיד נוסף – לתמצת את עיקרו של המחזה, לומר במלים ספורות ובחרוז (הנזכר בקלות) את מוסר־ההשכל, שאין בצגה סאטירית בלעדיו. מבחינה זו יכול היה הפזמון, אם הושר והוגד על־ידי זמר או זמרית המסגלים אותו לעצמם בגוף ובנפש, להיות שיא ההצגה – ובאמת, כאלו היו רבים מפזמוניו של אלתרמן ב"המטאטא". הפזמון צריך היה להיכתב בעוד־מועד, דהיינו – לא מוקדם מדי, לא בשלבים הראשונים של הכנת ההצגה, שאם כולה צריכה היתה להיות אקטואלית, "טריה", הפזמון על־אחת־כמה־זוכמה. הוא לא יכול היה להיות בן הרגע, כביכול, רמו "רגע" העתון היומי, אבל גם הוא צריך היה להיעשות עשוי בצורה כזאת שישמע כל ערב מחדש כמו "חדשה", שעוד לא שמעו עליה, אף־על־פי שעניינה כבר נדוש ברחוב ובעתונות.

אותן עשר שנים, שעשה אלתרמן במחיצת התיאטרון הסאטירי "המטאטא", היו בוודאי עשר שנותיה הטובות של בימה זו. בחמש השנים הקודמות נתגבשה הלהקה, שמייסדיה קנו אמנם נסיון בימי "הקומקום" אבל נסיון זה, לבד מה שהיה קצר מדי, גם היה עמוס גינוני־מישחק, שלא עלו יפה עם נושאי סאטירה ארצישראלית, וגם הבמאי הראשון, אף־על־פי שהיה לכל הדעות איש־תיאטרון מעולה, דווקא עושר נסיונו החוצלארצי היה, כנראה, לרעת מאמציו להקנות למישחק ולבימוי אווירה וגוונים מקומיים, ארצי־אליים.¹² ולעומת זאת, בחמש השנים

¹¹ בארכיון "המטאטא" של יעקב טימן נשתמרו כמה כתבי־יד ממערכוני סמי גרונימן, שתורגמו בידי אלתרמן, לפי עדותו של בעל הארכיון, כגון "יעקב או כריטיאן", קומדיה בשלוש מערכות, או "מה עניין גוי אצל חזנעס", מערכות, שנשתלב בתכנית מ"ז: "קר וחם"; ראה "פזמונים ושירי־זמר", א', הע' עמ' 295.

¹² בצאת פורשי "הקומקום" לדרך העצמאית נתקבלו מצדדים שונים בספקנות ואף למעלה מזה, וגם מי שיכולים היו להתייחס באהדה לסירובם לתמוך בנסיונותיו הרביזיוניסטיים של המאיר בתקופה זו, גם הם לא נתנו תחילה שום אשראי למייסדי התיאטרון הסאטירי החדש.

האחרונות של "המטאטא", עד לסגירתו בתחילת שנות החמישים, איבד התיאטרון את תנופתו האקטואלית, להקתו נידלדלה וקם עליו מתחרה, ה"לילה-לו", שהיטיב ממנו להעניק לציבור הומור ובידור קל-רציני במישחק ובזמר. אם השנים 1944-1934 היו שנות-חייו היפות של "המטאטא", הרי חלקו של אלתרמן היה רב בהישג אמנותי זה, הודות לפזמוני המבריקים. ברם, מאידך גיסא, הישגי אלתרמן בפזמונאות בשנים הנידונות באו לו מן-הסתם גם מן ההשראה שקיבל מאמני התיאטרון, למקצועותיהם – הבמאי, השחקן והשחקנית, הצייר והמלחין. שלא כביתר תחומי יצירתו, שבהם עושה המשורר בדל"ת אמותיו ואין לו עוזר מלבדו, בתחומם של פזמונים תיאטראליים – שאני, שכאן שיעור הצלחתו מותנה גם ביכולתו להיות קשוב למה שאחרים עושים ויכולים לעשות במיבצע הקולקטיבי על הבמה.

לא די היה שהפזמון האלתרמני ישתלב נכונה בטקסט של מחברי המערכונים או המחזה (רובן של התכניות היו בבחינת "רביו" – שרשרת "תמונות", חלקן פריעטו של מחבר אחד, חלקן משל מחברים שונים, הפזמון גם נועד להיות "הדגש החזק", "הפואנטה" בלעז. אלתרמן ידע בדרך כלל מראש מי יבצע מה, מי יזמר פזמון פלוני אלמוני, אם שחקן ואם שחקנית, ואיזה "טיפוס" שביניהם נוצר לשחק תפקיד קומי ידוע. מבחינה זו נראה התיאטרון הקאבארטי כאחד מגלגוליו המאוחרים של ה"קומדיה דל ארטה". בצלאל לונדון, שחיתוך-דיבורו היה מהוקצע, הצטיין בנימה לירית, או סנטימנטאלית; שמואל רודנסקי עמדו לו "גבורתו" ומזגו הסוער לשחק את ה"חברה'מן"; משה חורגל, לא היה טוב ממנו כלאימת שנתבקש לבמה בעל אופי שלילי; יוסף אוקסנברג היה מצליח בעיצובם של נוכרי ושל "התימני"; עזר-כנגדו בתמונה "תימנית" שימשה לעתים אסתר גמליאלית, וכיוצא באלה "טיפוסים" מ"טיפוסים" שונים, הכול לפי מה שהצריכה ההצגה. כיוון שאלתרמן ידע בדרך כלל בשביל מי מבין השחקנים או השחקניות הוא כותב פזמון זה או אחר, אף-על-פי שלא תפר אותו לפי גיזרתו או לפי גיזרתה, היו השחקן או השחקנית אחד היסודות האקטואליים בעיצוב הפזמון. אלתרמן היה מקפיד לבוא לחזרות, היה יושב באולם ומקשיב ומגיב כמו "קהל טוב" בהתרגשות ובצחוק, למשנה-השראתם של השחקנים, פעם מתקן את הטקסט, מוסיף, גורע או משנה, הכל לפי מה שלימדתו החזרה כהגהתו של הפזמון, שלא נועד לדפוס.¹³ כשם שהשחקנים-הזמרים היו להוטים אחרי פזמוני אלתרמן, שאם בוצעו כראוי, הצלחתם היתה מרובה, כן גם המלחינים. פזמוני אלתרמן הילכו עליהם "קסם" (כביטוי של משה וילנסקי) בחינם, בפשטותם, בעליצותם, בהברקות חכמה בלי התחכמויות, או בניתם הלירית או הסנטימנטאלית, ואפילו הכביד עליהם לא-אחת בחוסר-הבנתו לבעיות של מוסיקה והלחנה וחוקיהן הספציפיים, הרי גופו של הפזמון היה עשוי להפליא לשמש תמליל ללחן.¹⁴

"המטאטא" ביקש להיות כשמו, פשוטו כמשמעו: תיאטרון-סאטירי-אירצישראלי. היחס בין אלתרמן לבין הבימה הזאת היה כיחס שבינו לבין אכסניותיו הספרותיות הראשונות:

¹³ וביתר-פירוט, לפי דבריו של יעקב טימן, בשיחה עמו: "נתן היה בא לחזרות, היה שומע ואם ביקשנו תיקונים, היה בדרך כלל נענה והיה מתקן – פעם, פעמיים ושלוש. היה מלטש את הפזמון ומקפיד ביהוד על הצד הפוניטי, והוא דבר חשוב בשביל המבצע שיוכל להשמיע כל מלה ומלה. דרך משל: היה מקפיד ששום פסוק לא יתחיל באות, שבה נסתיים הפסוק הקודם... בחזרות היה הוא עצמו 'קהל' מצויין: ישב ושמע את יצירותיו והיה צוחק בקול רם, מין צהלה סוסית כזאת, כאילו שמע את הפזמון בפעם הראשונה" (נובמבר 1971).

¹⁴ כמה מלחינים, שהירבו בזמנו לחבר מוסיקה לפזמוני אלתרמן בתקופות שונות, למן ימי "המטאטא" ועד ימי "צץ וצצה" ו"שוק המציאות", העלו טענה זו, שמצד אחד לא היה כפזמון האלתרמני מושך להלחנה – וכיוצא בפזמונים גם רבים משיריו הליריים, שאף הם כאילו נולדו להתלבש במוסיקה – אבל, מצד אחר, בשיתוף פעולה עם המלחין היה אלתרמן עומד כזר מול בעיות מורכבות יותר של יצירה מוסיקאלית. אחד המלחינים שהתנסה רבות בכגון דא היה אומר בלשון הפרזה, שאלתרמן היה שר "כל" מנגינה בנימה חסידיית, כביכול. על-כל-פנים עובדה היא, האומרת דרשני, שאלתרמן, כשם שהוקיר רגליו מתערוכות של ציור ופיסול, הוקיר רגליו מאולמות של קונצרטים.

"כתובים", "טורים" ו"מחברות לספרות"; זו היתה אכסנייתו התיאטרונית במובן האלתרמני של אכסניה – בית. מאוחר יותר עוד הירבה לעבוד עם תיאטראות בארץ, למן ה"לילה-לו" ועד ל"קאמרי", אבל בימת"המטאטא", כשם שהוא העניק לה מאוצרותיו ועשאה, במידה רבה, למה שהיתה בשנותיה הטובות ביותר, כן היא העניקה לו מצדה הזדמנויות לפז להיות "הנסיך" (הבלתי-מוכרת) של הפזמון הארצישראלי, כלשון רשימות ורצוניות שנתפרסמו בשעתו על הצגות "המטאטא". זה היה בית-אולפנה שלו לפזמונות וסדנתו, שמהם הגיע, מקץ שנים רבות, למחזאות בכלל.

תנאיו ומיגבלותיו של התיאטרון הסאטירי הארצישראלי קבעו אז את תנאי התהוותו של הפזמון האלתרמני וסייגיו. התיבה, ארצישראלי" אמורה היתה לציין לארדווקא את מיקומו של התיאטרון הזה בארץ-ישראל וגם לא רק את לשונו העברית כלשון יהודי הארץ; בתיבה זו היה כרוך טעם נוסף של "ארצישראלי" בניגוד ל"גלותי". אין לך דבר קשה, או כמעט בלתי-אפשרי, לייבוא תרבותי כמו דברי הומור או סאטירה אקטואלית. דברי-חידודין הם כמו חידה, רמז לפני מרמז, המובן מאליה ולא לתר לבן המקום, והסתום לזר; טעמים החרף נטעם רק כשאין מוהלים אותם בפירושים; במקרים רבים אי-אפשר לתרגם אותם; במקרה הטוב ביותר אפשר למצוא להם מקבילה, שאף היא בעלת אופי של חידה הנפתרת מייד, בחיך ובצחוק. אחד מסממניה המובהקים של הסאטירה האקטואלית הוא השימוש בלשון-עגה ובלשון-הרחוב. בלעדי סממן זה אין הדמות הקומית אמינה; לדידה, אופן דיבורה הוא בשר מבשרה ולא רק אמצעי לומר משהו. סגנון הדיבור, כמו הלבוש, צריך להיות ריאליסטי כמות שהוא במציאות הלא-דמיונית, שרק עלידי כך נוצר אותו מתח קומי, שהוא פרי עקירת הדמות הזאת מהקשרי סביבתה הטבעית והעלתה על הבמה, ששם היא מזדקרת בייחודה. לא הרי תל-אביב של שנות העשרים והשלושים, כהרי פאריס, או ברלין, או וינה או וארשה, ששם נתגלגלו כל היסודות האלו ברחוב בשפעי-אין-קץ, עד שבא האמן ואוסף אותם ומעצב אותם מחדש להיותם מעשה אמנות. בתל-אביב, בעיר העולים-המהגרים, שהכול הובא אליה מבחוץ, היה קל יותר, לכאורה, לייסד ולקיים תיאטרון "גבוה" מסוגה של "הבימה" או אפילו מסוגו של "האהל" מאשר תיאטרון "נמוך" מסוגו של "המטאטא", שאם לא יצר את הרפרטואר בעצמו, מחומרים המצויים בעין במקום הזה ובזמן הזה, ניטל ממנו טעם קיומו. ככל ש"המטאטא" פתר את הבעיה הזאת – והוא פתר אותה במידה ניכרת מכוחו של אלתרמן ופזמוניו (וגם תרגומיו מכתבי-היד הלועזיים של נו"יק, רוסט וגרונמן) – לא זו בלבד שכבש את עולמו-הוא כתיאטרון הסאטירי בארץ-ישראל במשך שנים לא-מעטות, אלא גם תרם תרומה מיוחדת-במינה לצמיחת המחזאות הארצישראלית מלמטה, שאין צמיחה טבעית ואותנטית ממנה. בזמנו כתב אורי קיסרי ברשימת-הערכה על אחת מהצגות "המטאטא" ואגב ציון מעלותיו של הפזמון האלתרמני, כי "נושא ארצישראלי צריך להיות כתוב בארצישראלית" ואמנם פזמונו של אלתרמן היה כתוב בארצישראלית, שאם הצליח "המטאטא" במרוצת הזמן להעלות על הבמה ולגבש "טיפוסים", הרי היסוד הארצישראלי שבהם לא היה דווקא לבושם או גסטיקולאציה שלהם, או מיבטאם, כי אם בראש-זראשונה לשונם, שהיתה במקרים רבים לשון-השירה האלתרמנית.

היתה תמימות-דעים בין מבקרים ביחס לכמה וכמה תכונות של פזמוני אלתרמן, שהכול הרגישו בהם כי הם בחזקת חידוש גם לגבי התיאטרון בארץ וכן גם לגבי השירה הארצישראלית – חידוש שהיום אין אנו יכולים לעמוד עליו כראוי אלא מתוך שמיעת עדותם של מביני-דבר לעת הופעתם של הפזמונים האלו לראשונה. אמר מי שאמר מתוך טביעת-עין מהירה, כי "קופלטיסט

זה הוא פייטן", שמבעד ל"קלילות" ה"קופלטיס" שלו אתה יכול לחוש איך-שהוא כי פזמון ברימו זה יש בו עוד משהו שלמעלה מן החרוז הנאה הסובב על עניין ציבורי אקטואלי וחולף; פזמונאי-פייטן משמעו, במקרה זה, מי שתמלילו גם יכול לעמוד ברשות עצמו, שגם אם אתה נוטל ממנו את הלחן ואת הסיטואציה התיאטרונית בכלל, הטקסט בלבד ניכר כבעל ערך ספרותי, שכוחו בתוך עצמו.

ברשימות-הערכה על הצגות "המטאטא" הובעה לא-אחת המישאלה, שפזמוני אלתרמן יראו אור גם בדפוס, בצורה זו או אחרת.¹⁵ כן הדגישו הרצנזנטים את "גמישות" הלשון של פזמוני אלתרמן, ומן-הסתם היתה כוונתם לומר בזה כי לשון הפזמונים, עם שהורגשה כבעלת רמה ספרותית, שירת, בכל-זאת היתה קולחת כלשון-דיבור הנתפסת באורח בלתי-אמצעי, כיאה לטקסט משעשע ודידאקטי המושמע מעל במת התיאטרון. שאיפת הדור היתה ליצור ספרות "ארצישראלית", שירה "ארצישראלית", שעיקר סימנה – התהוותה מתוך המיזוג החי של לשון-הדיבור ולשון-הספר (על כך עמד מרד הצעירים בימי "כתובים" – "טורים", כמות שראינו לעיל). בגדר השאיפה הזאת נחשב בצדק גם הפזמון האלטרמני כהישג מהותי, שאין נאה ממנו בז'אנר הזה. ברם, ארצישראליותם של פזמוני אלתרמן נתבטאה גם בבחינת היענותם למאוויי הציבור בתקופה זו של שנות השלושים והארבעים. שוב ושוב הודגשה ברצונות "עממיותם" של פזמונים אלו. אם במיטב שנותיו היה "המטאטא" הפופולארי שבתיאטרוני הארץ,¹⁶ הרי סוד הפופולאריות מתפענח לא רק עלידי טיבו המקצועי של הבידור המטאטאי, ששחקניו היו מעולים, שפעלו בו במאי מוכשר ומיומן כמו נז"יק, ותפאורן עשיר-דמיון כמו לופטגלס, שעם מלחיניו נימנו מוסיקאים מקוריים ובעלי תרבות כמו לברי, וילנסקי, זעירא; שורש עממיותו של התיאטרון הזה היה נעוץ במגמת ההומור שהציג ורמתו. אף מבחינה זו היתה תרומתו של אלתרמן אופיינית ל"מטאטא" – לאיכות ההומור שלו. הוא אמנם נקרא תיאטרון סאטירי, אבל, בעצם, סאטירה, במלוא מובן המלה, לא היתה בו. כשמו כן היה – מכשיר של ביקורת המטאטאת, המנקה את השטח, אבל איננה הורסת שום יסוד מיסודות הקיים בהווה הארצישראלית אז. לכל היותר היתה הסאטירה "המטאטאית" סאטירה "קונסטרוקטיבית", אם אפשר לומר כך, וכבר הצביעו בזמנו על האופי הזה של תיאטרון הבידור הארצישראלי. כותב מ. ליפשיץ ברשימתו לחג-העשור של התיאטרון: "דווקא בהזדמנות החג חייבים אנשי 'המטאטא' לשאול את עצמם: איך הצליחו לרכוש את לב הקהל? הירדו אליו או העלוהו אליהם? ההיו הם המוותרים או הקהל היה המתקדם? – לפי עניות-דעתנו, הלכו שניהם זה לקראת זה, אך חבל שגם פה היה 'המטאטא' הזריז יותר. כנגד פסיעה אחת של הקהל פסע הוא עשר פסיעות לקראתו". בעל הדברים איננו רוצה לומר כי "המטאטא" הסתגל לצדדים נחותים בטעם הציבורי. אדרבא, בדרך כלל הוא משבח את

¹⁵ הנהלת "המטאטא" נוהגת היתה להדפיס כמעט בכל תוכנית פזמון אחד או שניים, והודות לכך גם נשתמר חלק מן הטקסטים האלטרמניים בצורה מוסמכת, כי מה שנדפס שחור-על-גבי-לבן נבדק, הוגה ותוקן וגם שונה לפעמים על-ידי המחבר; בעניין זה ראה מבוא לספר "פזמונים ושירי-זמר", א'.

¹⁶ בעשור ל"מטאטא" (יולי 1939) פורסם שביקרו בו כמיליון וחצי איש ומספר צופיו ודאי לא קטן בשנים שלאחר מכן, עד מחצית שנות הארבעים; במלאת לתיאטרון י"ג שנים, ל"בר-מצווה" שלו, צויין כי מספר מבקריו הגיע לכדי שני מיליונים, בקירוב, וכי עד למועד זה ערך 2500 הצגות בכל חלקי הארץ (כולל מניין הצגותיו במצרים ובסוריה). יש לזכור כי ברוב שנותיו הציג התיאטרון באולם "בית העם", ברחוב בני-הודיה שהיה, כמובן, רחוק מלהיות מתאים להצגות אלה, ואם נגד למקומות קרובים ורחוקים, היו תנאי ההצגה עוד גרועים יותר, להוציא ירושלים ואולם "אדיסון". מסתבר, שהודות לפופולאריותו והנהלתו העסקית של גוריאצ'קוב הצליח "המטאטא" לקיים את עצמו בכבוד בלי כל תמיכה חומרית מצד כל מוסד שהוא, עד שנפלו בתוכו מחלוקות וקמו מתחרים, בעיקר ה"ליילה-לו", מה שגרם לירידתו ולחיסולו בסוף שנות הארבעים. עצמאותו החומרית, בשנותיו הטובות, אי-תלותו באיזה גורם מפלגתי, סייעו לפופולאריותו של "המטאטא" וכל עוד עמדה זו בחזקתה גם זכה בהכנסה כספית נאותה, לפי מושגי יצורכי הזמן ההוא.

התיאטרון ומצביע על הישגיו בתחומי המישחק, התפאורה והרפרטואר המקורי, עסזאת הוא טוען, כי הסאטירה המטאטאית אינה חורגת מן הביקורת המקובלת, הרווחת ממילא גם בעתונות: "חינו דורשים את הביקורת החרפה של האמנות הסאטירית", אבל הביקורת הזאת, האפוזיציונית, איננה מועלית עלידי "המטאטא".

- "מהי הסיבה"? שואל בעל המאמר, "חוסר עוז או חוסר און? זהירות מפחד להרגיז? אם כה ואם כה – אין הצדקה להזנחה זו, להתכחשות זו של התיאטרון הסאטירי לעצם תעודתו".¹⁷

"התכחשות" בוודאי שלא היתה. עלפירוב היה "המטאטא" מצליח להוקיע מתוך צחוק מומים ועיוותים בני זמנם שפשו ביישוב היהודי, כגון מעשי ספסרות בקרקעות ובבתים, כגון התעשרות מעבודה זולה, "חורנית", או תופעות כיוצא באלו של סתירה בין דיבור ומעשה, שהיא תמיד מרחב מחייה פורה לשנייה ולהיתול; אובייקטים אחרים להתקפות מוצלחות של הביקורת התיאטרונית היו – כלפי פנים – גידוליפרא של בירוקראטיה ומפלגתיות, וכלפי חוץ – מעשי שלטונות המנדאט, ששמו ללעג התחייבויות שקיבלו עליהם בפני היהודים. ובכלזאת נראה כי הצגות "המטאטא" היו קרובות יותר לרוח הקומדיה מאשר לרוח הסאטירה, שההבדל ביניהן, לענייננו, הוא בזה, שהסאטירה היא רדיקאלית יותר בהוקעת מומים ועיוותים, שהיא מציירת את האובייקט המותקף בצבעים חדים של שחורלבן, בלי גוניביניים, שלדידה "הרע" הוא רעבתכלית החייב עקירה מן השורש, ולא הרי צחוק הסאטירה כצחוק הקומדיה, שיש בה תמיד עוד שמץ של סלחנות. הקומדיה מבינה, לכאורה, לחולשות אנוש, מה שאין כן הסאטירה, שרק שופטת. מבחינה זו היה "הקומקום" ראוי יותר מן "המטאטא" להיקרא תיאטרון "סאטירי", ואולי בגלל כך מיהר כשלונו לבוא, נוסף לשאר גורמים פנימיים שהכשילוהו.

שאיפתו של "המטאטא" להציג תכניות השוותלכלנפש, למתוח ביקורת ולשים לצחוק כל מה שראוי לכך בלא משואפנים כלפי שמאל וכלפי ימין – השאיפה הזאת נתקיימה בדרך כלל בידי התיאטרון והודות לה, בהגשמתה על הצד הטוב ביותר מבחינה אמנותית, זכה בפופולאריות וב"עממיותו".¹⁸ אבל לריסון הסאטירה היו סיבות נוספות. היתה הסיבה החיצונית של הצנזורה מטעם ממשלתפלשתינהה"א, שניהלה מדיניות של הפרדזומשול ודאגה, כביכול, שלא יהיה חלק אחד מן האוכלוסיה "מסית" כנגד חלק אחר, למען "שלום הציבור" בארץ. להלכה, לא היה אובייקט רצוי ונוח לסאטירה מן השלטונות הבריטיים, על זרועם האזרחית ועל זרועם הצבאית, והיה גם קונסנזוס לאומי בביקורת זו שהיתה נתונה, כמובן, לפיקוח וממילא היתה מוגבלת ומרוסנת מכוח החוק. היו התנגשויות תכופות בין התיאטרון והצנזורה, ובימי יצחק דניאל אף הוצאו פעמים אחדות פקודותמאסר נגד הבמאי. לימים החליטו השלטונות, שלא להסתפק עוד בצנזורה על הצגה שכבר הועלתה על הבמה ב"המטאטא", אלא להקדים רפואה למכה ולתבוע צנזורה מוקדמת. מחאות כנגד הגזירה הזאת הועילו רק עד כדי כך, שהשלטון נאות לקבל את הטקסט בלשון עברית, בלי תרגומו לאנגלית תחילה. ואמנם היו מקרים שפגיעות הצנזורה

17 מ. ליפשיץ, "המטאטא" (לחג העשור שלו), "טורים", 30 בנובמבר 1938.

18 רק פעם אחת, בתחילתו, בשנת 1928, עם תכניתו השלישית, עורר התיאטרון "שעוריה" ציבורית. ביישוב התנהלה מחלוקת על הרהבת הסוכנות היהודית. מערכון של "המטאטא" הציג את חיים וייצמן בדמותו של פאוסט ואת לואי מארשאל (ממנהיגי יהדות ארה"ב) בדמותו של מפיסטו. ח. נ. ביאליק, שנוכח בהצגתהבכורה, מחה ועזב את האולם ועמו עזבו לשם כבודו, כל מי שסבבוהו במעמד זה. הנהלת "המטאטא" החליטה לשלם לביאליק כגמולו. בתכנית הרביעית שולב "סקטש", שבו נראה ביאליק בדמותו של "רבי" המיסב בראש שולחן וחסידיו שרים בהתלהבות "מה שעושה הרבי, עושים כל החסידים"לך... ביאליק, שבעל הומור היה, לא זו בלבד שלא הוקיר רגליו מן התכנית הזאת, אלא אדרבא, כיבדה בנוכחותו ומשצחק הקהל צחק גם הוא, ומשירד המסך ניגש אל אנשי "המטאטא" מאחורי הקלעים והודה לעם על עדינות "נקמתם" שנקמו בו בעד מחאתו (לפי "המטאטא" בןעשר", מאת ש. שריב, "הבוקר", 15.12.38).

החיזונית קיצצו באופן ניכר בכנפי ההצגה ה"סאטירית", כגון בתכנית "שמע קולנו" מדצמבר 1935 ובתכנית "עולים ויורדים" מנובמבר 1936: בראשונה נכלל קטע על "הפוליטיקה הבינלאומית" (איטליה-חבש ו"האייתהערבות") ובשניה כווננו חיצי-לעג ב"נטראליות" של בריטניה וצרפת כלפי מלחמת-האזרחים הספרדית. אמנם חרף מחיקות הצנזור הירושלמי בשתי התכניות נשאר בפזמונו של אלתרמן "טלגרמות! טלגרמות!" הבית על העולה הבלתי-לגאלי בן החודשיים, ה"כבול בשלשלות-ברזל", ובפזמונו "כאלה הזמנים" נשארו כל הרמזים לאנגליה המתנכרת לבעלי-בריתה ומפקירה אותם לאויבים.¹⁹

ברם, יותר מן הצנזורה הזרה, החיזונית, פעלה הצנזורה הפנימית, העצמית, לריסון הסאטירה של "המטאטא". מבחינה זו צדקה ולא צדקה הביקורת שמתחה לאה גולדברג על התיאטרון. התיאטרון הזה היה בשר מבשרו של הישוב העברי באותם הזמנים, שאף-על-פי שהיו בו מחלוקות הרבה, היה בו, למעשה, קונסנסוס לאומי, ציוני, איתן ומגובש. לכך נתכוון מן-ההסתם אותו סופר שמאר על "המטאטא" שהוא "לץ החצר של מלכות ישראל שעדיין לא נוסדה". כל "הישוב" היה נתון במצור, ולא זו בלבד שאיימו עליו מבית בחיסול אלים ובחיסול מדיני מודרך, אלא למן פרוץ מלחמת-העולם גם תכפו והלכו בשורות-אסון מן הגולה האירופית. ואכן, נשאלה אז השאלה: איך לקיים בזמן כזה, תחת שלטון עוין, תיאטרון מבדח אפילו הוא מיליטאנטי בגדר האפשרי, והיו אפילו שפיקפקו, אם במצב זה יש מקום ויש אפשרות לקיים תיאטרון ממין "המטאטא", כמאמרו של עזרא זוסמן ביוני 1940, אחרי ההצגה העליזה "אוסטרלים בעיר", כלהלן: "אנו מפליגים כאילו תחת דגלי העליזות וקלות-הדעת ושבים תחת דגלי האבל...". ואף כי זוסמן עוד מציין שם, כי לשמעם של חרוזי אלתרמן וגולדברג "מתפרקות המתיחות, העצבנות", הרי, לטעמו, גם הצלחה זו אין בה כדי להוריד את סימן-השאלה התלוי בזמן הזה על ראש הלהקה ותעודתה הכפולה – לחשוף את ה"רע", להראותו כמו, ולהתבדח מכוחו, על-מנת להסיח את הדעת ממנו.

והנה בתוך המסגרת הזאת של "המטאטא" ונסיבות פעילותו נתשלבו פזמוני אלתרמן, ולפי שרבים היו בכמותם, בכ"ח ההצגות שהשתתף בהן, ואף הטובים בפזמונים שהושמעו מעל הבמה, הרי הם שקבעו במידה רבה את סגנונה של במה זו ואת רמת "הסאטירה" של "התיאטרון הסאטירי" בארץ-ישראל בשנים 34-1944. ואכן, פזמוני אלתרמן בכללותם אינם בחזקת "סאטירה"; היסוד הסאטירי, במלוא מובן המלה, איננו ניכר ביצירת אלתרמן מן השנים ההן, לא בפרוזה ולא בשיר, ויש מקום לשער, שאילו נדרש אז לשרת בעטו, בהומור שבו, תיאטרון סאטירי כהלכתו, היה עומד במשימה זו ולא היה זוכה להגיע למדרגה זו של פזמונאי שאליה הגיע. מתחילת הופעתו של אלתרמן בספרות ניכרת בדבריו נימה אירונית; היא משתכללת ומתעדנת בפרוזה ובשיר, ובמקרים רבים משווה להם טעם של חן וטעם של חריפות. נימה אירונית זו היא דקה ורבי-משמעית מליצור רושם סאטירי חותך, שאינו משאיר בלב הקורא או השומע צלצלו של ספק מה ומי נידון על-ידי המחבר לכף-חובה.

סאטירה ואירוניה מתחלפות אמנם הרבה בשימוש היומיומי, אבל אם נדייק מבחינה ספרותית, הרי אחיות אלו של הצחוק הן בכל-זאת שונות מהותית אשה מרעותה. אירוניה מצאנו בפליטותיו של אלתרמן ב"שירי-הארע" שלו בעתון ועכשיו גם בפזמונים לבמה. האירוני –

¹⁹ ראה "פזמונים ושירי-זמר", כרך א', עמ' 63 ועמ' 73. – "המטאטא" שביקש להציג בכל הארץ, חייב היה להגיש את הטקסטים לביקורת הצנזור בירושלים, דבר שהכביד, כמובן, עוד ביתר-ישאת; הצנזור התל-אביבי תחום שיפוטו היה בתחום העיר בלבד.

סימך היכר דומינאנטי שלו הוא הדור־משמעות, שמשמעו של הדבר האירוני ושנה תמיד מפשוטו, במידה זו או אחרת, בכיוון זה או אחר. לעומת הסאטירה, הנוטה לעשות את מלאכתה בצבעי שחור־לבן, האירוניה – צבעיה מתנוצצים וקשה לתפוס אותם. הסאטירה נוטה לגדוש את הצבעים, להגזים, לשבר את העין; האירוניה, להיפך, באמצעים מועטים, ברמזי־רמזים, בקווים דקים, היא תופסת מרובה. לעתים קרובות היא נוקטת תכסיס של המעטה (understatement), שממנו משתמע היפוכו של דבר ממה שנאמר, לכאורה, וזאת מכוחו של הקונטקסט. אלתרמן הוא בעל סגנון אירוני מובהק, וכזהו גם בפזמונו לתיאטרון "הסאטירי", אם כי הנוסח האירוני כאן הוא פשוט למדי והוא הרבה פחות מתוחכם מאשר בשירי־העתון. אמנם ה"רגעים", זמנם אותו הזמן וענייניהם – לרוב אותם העניינים, אלא שהשוני ביניהם נגזר קודם־כל עלידי הכלי, שבו הם מוגשים לציבור, בבחינת מה שלעתון – כעתון, הנקרא ביחידות ובדומייה, ומה שלבמה – כבמה המציגה לרבים ובקול. אחד הצדדים השווים ל"רגעים" ולפזמונים הוא, ששניהם, בהיתולם, באירוניה שלהם, ניזונים ממה שעולה מן הפער ההכרחי בין הרצוי לבין המצוי, מן הסתירה שביניהם ומן החיפוי על הסתירה הזאת. ההיפוקריטי הוא חביבה של אמנות־הצחוק; חשיפת צביעותו דומה כלשהו למישחק־מחבואים, הוא מופיע ונעלם, עד שלפתע אמיתו יוצאת לאור. (אין כמישחק־המחבואים מגלה טיבו של הצחוק: היעלמות, שגורמת חרדה, התגלות פתאומית המפרקת את החרדה, שהתפרקותה הוא הצחוק). הסאטירה נוטה לזקוף את הפער בין הרצוי לבין המצוי והסתרתו תחת מסיכה זו או אחרת לא רק, או לאו דווקא, על חשבון חולשות האדם, כי אם גם, או בעיקר, על טעות או עיוות במה שהוצג כרצוי, כאידיאל, כנורמה. בעיני הסאטיריקון, ההיפוקריטי הוא בנה הלגיטימי של האוטופיה; בהקעתו הוא מוקיע את האם יותר מאשר את הבן. לא כזאת היתה, כמובן, "הסאטירה" של "התיאטרון הסאטירי" הקרוי "המטאטא" – לא של תכניותיו בכלל ולא של פזמוני אלתרמן בפרט, שתכליתם ביקורת המצוי בארץ־ישראל, על־מנת לקרבו, ככל האפשר, אל הרצוי, אל האידיאל הציוני, כמו שנאמר בפזמון "הסתכל בקנקן"; "לפעמים אריזה ציוניסטית / מסתירה מחשבה אַגואיסטית, / מחוץ – אידיאל ואידיאה בפנים – חביבי, מי יודע?" או כנוסח פזמון אחר: "כי אמנם כרזות יש, / בחסד אל, / אך תמצא בו תמיד את אותו ההבדל - / ההבדל הפעוט, הדקיק, המקסים, / שבין מה שאומרים ובין מה שעושים",²⁰ ולא זו בלבד, שיש הבדל בין מה שאומרים ובין מה שעושים, אלא גם משתדלים להסתיר הבדל זה, אם מחמת בושה ואם מחמת רצון לקיימו לאורך ימים באין מפריע. זה האובייקט, שבו מטפלים הצחוק, הלעג, כמו רופא החושף את הפצע, מנקה בו, על־מנת לרפאו. ואכן, זה היה עניינם של כמה וכמה תכניות ב"מטאטא" ושל פזמוני אלתרמן, שהבריקו בהן כדרכם: אומרים, שצריך להביא יהודים לארץ־ישראל וצריך גם לקלוט אותם, אבל בינתיים עוסקים במעשי ספסרות בקרקעות ובדירות, המכבידים הרבה על העליה ועל הקליטה; אומרים שאין ליהודים קיום בארץ־ישראל בלעדי עבודה עברית, אבל בינתיים מנצלים עבודה "חורנית" בהמון, כדי לעשות רווחים בנקל ובמהירות. ולצד מסכת פנימית זו של סתירות בין דיבור ומעשה, קיימת גם מסכת חיצונית של סתירות בין אומר ועושה, פרי עיוותיו של השלטון הבריטי בארץ, הנועד לסייע לבניין "בית לאומי" לעם היהודי בארץ־ישראל ופועל להריסת יסודותיו וסיכוייו להתקיים.

²⁰ "פזמונים ושירי זמר", א', עמ' 237, 264.

ברם, אם הפזמון האקטואלי עשוי להיות ראייהזמן, הרי מה שמשתקף בפזמוני אלטרמן הוא סיטואציה ציבורית, שסימנה איננו דווקא המשבר "בין מה שאומרים ובין מה שעושים". מה שאיפיון ביותר את היישוב היהודי של שנות השלושים, מבחינה זו, היתה דווקא חפיפה מפליאה, בלתי־מצויה, בין אומר ועושה, שאין בה כדי להזמין, לעודד, להמריץ את הביקורת הסאטירית, במלוא מובן המלה. לאה גולדברג טענה כנגד "המטאטא" כי הסאטיריקה שלו איננה חריפה דיהצורך מחמת שאיפתו של התיאטרון הסאטירי להיות "קונסטרוקטיבי". לאה גולדברג, שהשתתפה לא־אחת בחיבור טקסטים ל"מטאטא" והעניקה לו כמה וכמה פזמונים כתובים בחן ובשנינות (ראה בייחוד בתכנית "היינו כחולמים – חלוקי־אדה ב־8 תמונות"),²¹ איננה מוציאה את פזמוני אלטרמן מכלל ביקורת זו, אף כי מבחינות אחרות חזרה ושיבחה אותם כמעט בכל רשימה שפירסמה על הצגות "המטאטא", בחתימת לוג.

אלא שבמבט לאחור מתברר, שמהשיכול היה להיראות בשעת־מעשה כרפיון הסאטירה מתוך התפשרות עם הקהל ומתוך כוונה לזכות במירב הפופולאריות, היה, לאמיתו של דבר, ביטוי נאמן, כדין שירה עתית, להלך־הרוח המרכזי שרווח בישוב היהודי דאז. לו השתדל "המטאטא" להיות תיאטרון "סאטירי" לא רק לפי שמו, אלא גם לפי מהותו, היה מפסיד את צביונו הארצי־ישראלי ודן את עצמו להיות כלי של חיקוי לסאטירה האירופית בת הזמן. אלטרמן מהתל בעיוותי הציבור, בכזבי השלטון הזר, בגידולי־הפרא של ביורוקרטיה ועסקנות ועוד ועוד עניינים, קטנים כגדולים, שתוכם איננו כבר, ועירטולם יכול לעורר צחוק, אבל הרוח הנושבת בפזמונות זו איננה שוללנית כל־עיקר, וכיוצא בה כבר מצאנו בפליטונים משנות השלושים ובשירי־העת־זהעתון וכמותם גם הפזמונים – הם אמירת ציונות "בלא מרכאות".

אילו נתבקש מוטו לשלושתם: לפליטונים, ל"רגעים" ולפזמונים, מן־הראוי היה לחזור ולפנות אל קטעים שונים מתוך המסה של 1938, "סוד המרכאות הכפולות", כגון קטע זה שכבר צוטט לא־אחת על מה שהיא תמציתה של הציונות, לא־דווקא כתנועה פוליטית, כי אם כחזיון של תחיית עם, לאמור: "... בימי נסיגה אלו בעולם, בימי ויתור ואופורטוניזם, עוברת על העם היודי תקופת חיוב ודביקות, שמעטות כמוה ליופי. תקופה זו אינה חוזרת בחייה של אומה, כאהבה ראשונה שאינה נשנית. עם זה... דווקא עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת־חיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם". אכן, הפאתוס המקופל ב"אני־מאמין" זה של אלטרמן, לא זו בלבד שאיננו זר לפזמונות הקלילה, המשעשעת, אלא גם הוא מדובב הפזמונים אלו, מזין אותם לפי מה שנחוץ להם, משווה לקלותם משקל סגולי, הוא מוצנע בהם ואיננו מתגלה אלא בסגנון הפזמונאי ועל־פי חוקי הסוג הזה של "הליריקה השימושית", שנועדה לבמה, לבמת־הרבים הפופולארית, והמושמעת עם מוסיקה, עם הזֶמֶר המורכב עליה, בליווי של מחווה וריקוד. שומעי פזמוניו של אלטרמן, בהתבצעותם הראשונית, עם שקיבלום לא־אחת כשיא הבידור המוגש להם, ודאי גם חשו ברצינותה של קלות־דעת זו, ב"פילוסופיה" שמאחורי שעשועי־המלים, פרי מעשה קוסם היודע לערבב סממנים שונים ומנוגדי־טעם, בצורה כזאת ובשיעורים כאלו, שכל טעם וטעם עומד בתוקפו ועם־זאת מתווסף עליו תוקף־מישנה, שבא לו מהיפוכו, כגון שסממן העליצות מתחזק והולך בהשפעת כובד המחשבה, או סממן הלגלוג – בהשפעת הנימה הסנטימנטאלית.

הפזמונים, כמה אבני־בוחן היו לטיבם, מהן אקטואליותם, שצריכים היו להיות מותאמים בכול לשעת הופעתם בתאריך מסוים, מבחינת הנושא, מבחינת יכולתם וסגנונם של השחקנים

²¹ "פזמונים ושירי זמר", א', עמ' 85 והערות, עמ' 294.

והזמרים, מבחינת צורכי הקהל ואופני תגובתו ואפילו מבחינת אקלים העונה, אם היא אביב, או קיץ או חורף. היסודות האלו של אקטואליות הפזמונים – וכאן מדובר רק על פזמוני "המטאטא" – נתבטלו לגמרי במרוצת הזמן ושוב אי־אפשר לשחזר אותם; הם היו מכוונים להפליא לשעתם, לאוזני קהל מסוים, למה שביקש לשמוע ונכון היה לשמוע. ואף־על־פי־כן, חרף האקטואליות ה"רגעית", ה"ארעית" הזאת (כהגדרת אלטרמן ל"רגעים" – "שיר־ארעי"), לא נתבטל כוחו של השיר הפזמונאי האלטרמני בכל מקרה ומקרה, שבו הגיע במיטבו (צורכי השעה התיאטרונית חייבה לא־אחת למלא איזה חלל ריק בתכנית על־ידי חרוזים סתם או לתפור "תמונה" אל "תמונה" בחוטים לבנים, לפי הוראות הבמאי).²² סוד כוחו של הפזמון האלטרמני, העומד בעינו גם אם בינתיים נשרו ממנו גורמים מסייעים, המנויים לעיל, הוא באלטרמניותו הגמורה של הפזמון, אם מותרת טאוטולוגיה כזו, דהיינו – שאף הוא נעשה בכובד־ראש, במאמץ להגיע לידי מיצוי האפשרויות הגלומות בסוג הזה של השיר ובחוקיו המעוגנים בתעודתו החברתית; שגם בו, בפזמון התיאטרוני, שדינו להיות נקי מרטוריקה בְּשׁוֹרְתִית, מטיפה, הנה גם בו מורגשת, כעולה מבין השורות, אותה ציונות־בלי־מרכאות, העושה ציונות בחומר וברוח, תחת כל מיני שמות ובכול; ולבסוף, שגם הוא, הפזמון־לשעה, שנועד, לכאורה, לעשות את מלאכתו אד־הוֹק וללכת כלעומת שבא, גם הוא מכיל בתוכו משהו מכל תכונות יצירתו של אלטרמן, - אמנם וכמובן, במזיגה המיוחדת לשיר־במה, לשיר־בידור, ובשיעורים היפים להם.

פעילותו הפזמונאית של אלטרמן בשנות השלושים ובתחילת שנות הארבעים, רובה היה מוקדש, איפוא, ל"מטאטא", שעם התיאטרון הזה וחבורתו נקשר אלטרמן קשרי־עבוד־הזריעות אמיצים. זו היתה אכסניתו התיאטרונית, להבדיל מן האכסניות הספרותיות, שבהן היה רגיל באותו זמן כבֶּרֶבִית. הרבה צורכי פרנסה עשו, שלדידו, לא היתה, כנראה, מלאכה "נעימה וקלה" מזו. לא היה אז פזמונאי מבוקש מאלטרמן, וכל במה זעירה וזעירונית, של תיאטרון או של קאברט, אם זכו בתרומתו מיין זה, זכו ממילא במיטב התוצרת שבשוק־הבידור. למעלה מכך, אף אלטרמן עצמו נהנה ממלאכה זו, שעשתה לו, למייצר הפזמונים, מה שעשתה לצרכניהם: הקהל היא העניקה לו שעות של היסחה־הדעת, של מישחק כפשוטו, של פורקן מאִימים, של משהו כשכרוֹר־מיין, הקיצור – של אותה "קלות־הדעת", שאלטרמן השמיע את שבחה הרבה יותר מאוחר, כְּלוֹתָה, בשיר הנודע של האח הששי ב"שיר עשרה אחים". שם מצויה, בדיעבד, גם הלגיטימציה של הפזמונאות האלטרמנית, שעמדה במלוא לבלובה התקופה, שעלולה היתה, ואולי צריכה היתה, להכרית כל צחוק ובת־צחוק מפי היהודים בארץ. היישוב היהודי חי את חיי כמות שחי אותם אז ואלטרמן השתתף בהם, היה בתוכם כאחד היהודים ועם־זאת שונה ואחר בייחודו כמשורר, בעל הדיאפסון הרחב ביותר, שבו כל צליל וצליל הוא נכון במקומו, אומר את שלו ורק את שלו והוא מובדל מכל זולתו ובהירות ובחדות ועם־זאת הוא אח ליתר הצלילים. כולם הם אלטרמן, בשוני רב שביניהם ובאחדותם. מה שעשוי לעורר השתאות בעניין זה איננה העובדה, כי מיטב השיר הפזמונאי של אלטרמן הוא יליד שנות הארבעים, כי אם העובדה, שחרף היותו יליד התקופה הזאת הוא פזמון משובח, העשוי לעשות את שליחותו מעל הבמה לפי טעמו של הקהל הארצישראלי ומאווייו. תוגת הזמן ואסונו אינם מורגשים בפזמונים הללו והעדר זה הוא בחזקת מעלתם, שלמלי כך נהג מחברם, היה נושא את שם האסון ומיניה וביה מסלף את מלאכתו, בכותבו פזמון שלא כהלכתו, פזמון גרוע, לא־יוצלח.

²² הבחנה זו הדריכה גם את עורי הספר: "פזמונים ושירי־זמר", כרך ראשון, שבו נכללו רק אותם פזמונים הראויים, לטעמם של העורכים, להימנות עם "מיטב" הפזמונאות האלטרמנית בתקופת "המטאטא"; ממילא נותרו בארכיון אלטרמן פזמונים ו"סקטשים" שניכר בהם שנעשו כלא־חריד והם צריכים להיגנו. בעניין זה ראה גם פתח־דבר לאותו כרך.