

ישמור האל את הגווילים

גילויים חדשים מארכיון אלתרמן

א. טבע ואמנות, חיים ויצירה

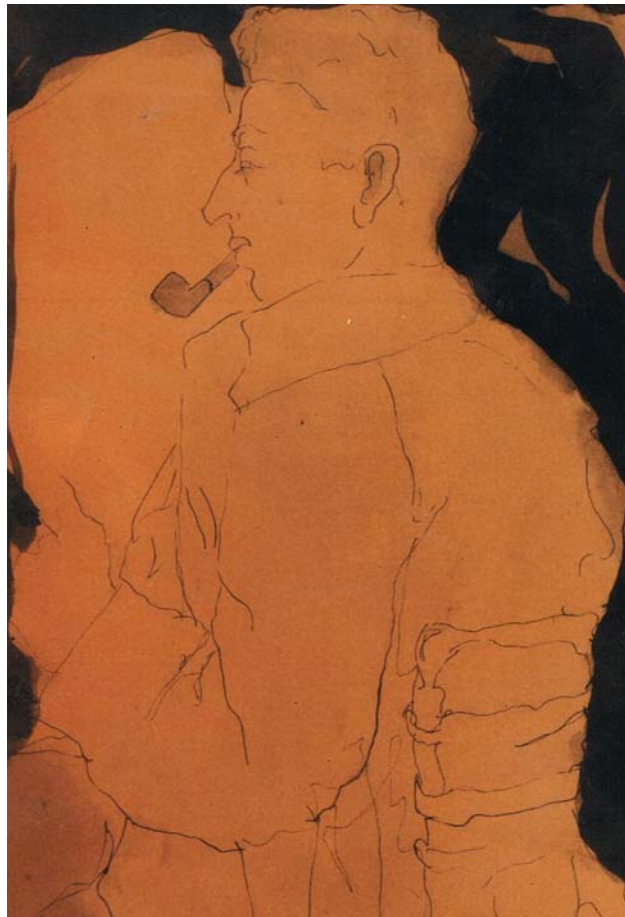
שירו של נתן אלתרמן "הספרים", השלישי מבין שירי המחזור "שיר עשרה אחים" (עיר היונה)¹, משמיע שבועה נרגשת, המכריזה על ביטול החיץ בין עולמם הווירטואלי של "הספרים" לבין העולם "האמתי" המנהג מעבר לכותל:

נְשַׁבְעָתִי, גַם בְּסִפְרֵי־אֶפְשָׁר, אֶפְשָׁר לֹא־הֵב עַד מָוֶת,
חַי הַגְּוִילִים וּמַחְשְׁבֹתָם הֵיא מְלַפְתָּם הַחֲנוּטָה.
גַם אֲזוּכְבֶם הַקְּדָמוֹנִי, עַל קִיר חֲרָבוֹת נְחָצְרָמְנֹת,
טְלוּל כְּמוֹ שִׁפְתֵי הַחֲמוּטָל.

משמע, גם אותם סיפורי חיים החנוטים בין דפי הספר עשויים להתגלות כסיפורים רעננים, מלאי תאוות ויצרים, לא פחות מאלה שבמציאות, וכשם שהספרות מְחַקֶּה את החיים ומשקפת אותם, יש שהחיים הולכים בעקבות הספרים וזוכים לעיצוב אמנותי. לעתים סיפורים שקפאו בין דפי הספר מתגלים כסיפורים רוטטים ומרטיטי לבבות, ודי במשב רוח קל כדי להפיח בהם חיים ולהוציאם מבין דפי הספר אל הדרך הנמתחת בין שערי עיר לבין אילן וניר. השיר אף מכריז בהמשך כי הטבע יפה והדור להפליא, אך נשמתם הטלולה של אפריו "לְקַחָה מִן הַסְּפָרִים". מעניין להיווכח כי את הצורה היחידאית "לְקַחָה" לקח אלתרמן מן הפסוק "כי מאיש לְקַחָה-זאת" [בר ב, כג], פסוק המתאר את בריאה האישה. בריאת האישה מוצגת בסיפור בראשית כבריאה משנית ומאוחרת, שנועדה לתקן את פגמי התכנית המקורית ואת עיוותיה. היא נועדה להשלים את המלאכה ולהעניק לאדם עזר שכנגד, כי לא טוב היות האדם לבדו. אלתרמן משאיר לקורא להעריך ולקבוע מהי הבריאה, או היצירה, המושלמת יותר והפגומה פחות – זו האלוהית (המתגלמת בטבע) או זו האנושית (המתגלמת באמנות – ב"ספרים").

לא אחת מתגלה ביצירת אלתרמן שדווקא הראי הגבישי, שהוא מעשה ידי אדם (כמו האמנות המלאכותית = art, artifice), משקף את הטבע, כלומר, את מעשי ידי האל (nature), בצורה הצלולה והמגובשת ביותר, אף יותר ממה שמשקפים מימי היאור.

¹ ארבעת השירים הראשונים של "שיר עשרה אחים", לרבות שירי הקישור הקצרים שבין שיר אחד למשנהו, נדפסו לראשונה תחת הכותרת "שיר ארבעה אחים" בקובץ שישא פרקי שירה, בעריכת א' שלונסקי (תל-אביב 1940). לימים, נדפס המחזור כולו בקובץ עיר היונה (תל-אביב 1957).



נתן אלתרמן, ציור: צילה בינדר (באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת תל-אביב)

כה מרכזי הוא מעמדה של האמנות בעיני אלתרמן, עד כי ביצירתו, שהיא יצירה של "עולם הפוך", אין האמנות מחקה את הטבע, אלא הטבע לומד לא אחת מן האמנות ומחקה אותה.² אלתרמן הביא אפוא בשירתו לקריסת הגבולות בין החיים לספרים, ולפעמים אף הפך את היוצרות, ודיבר על "הטבע" במונחים של "אמנות". כך, למשל, העיר הופכת בשיריו ליער, היאור לראי, וגיבורי האגדות יוצאים מבין דפי הספר, ומהלכים בדרך הגדולה.

הרעיונות האלתרמניים הללו קרמו עור וגידים כאשר מחלקת הארכיונים של מרכז קיפ שבאוניברסיטת תל-אביב,³ גילתה בראשית חודש יוני השנה מסמכים מצהיבים שלא היו ידועים עד כה אפילו לחוקרי אלתרמן, ובתוכם צרור מכתבים שכתבה הציירת צילה בינדר במר-לבה לאהובה המשורר. פיסות החיים הנגלים מבעד למסמכים המצהיבים הללו זכו אמנם זה מכבר לגרסה ספרותית בספרה של אידה צורית, *העלמה והמשורר* (תל-אביב 2004), רומן המגולל את סיפור אהבתם של נתן אלתרמן וצילה בינדר בסגנון ה-Faction ("fact and

² כדברי דוד כנעני, בספרו *בינם לבין זמנם* [1971], עמ' 45-75, בשירת אלתרמן החרגול מחקה את הלוליין ולומד ממנו לנתר ולקפץ, כמתואר במחזור "שלושה שירי גוזמאות" שבקובץ *עיר דיונה*.

³ בראשות פרופ' חגית הלפרין ובסיועה של נוגה אלבלך.

"fiction"), כלומר בתערוכת בלתי מחייבת של אמת ובדיה. דומה שהאמת הביוגרפית העולה מבין שיטי המכתבים הללו עולה על כל בדיה ועל כל דמיון, אף מבטלת את החיץ בין החיים ליצירה.

סיפור אהבתם של המשורר והציירת לוט בערפל. מנחם דורמן, הביוגרף של אלתרמן ונוצֵר מורשתו, שהכיר היטב את השניים, בחר ביודעין שלא להעלות בספרו אל לב הזמר (שיצא במהדורה נרחבת בשם נתן אלתרמן, פרקי ביוגרפיה) את פרשת אהבתם של השניים. כיום, גם אנשים שהכירו את המשורר ואת אהובתו הציירת (ובהם הסופרת אידה צורית והמשוררת ש' שפרה) אינם יודעים בוודאות מתי החלה להתרקם פרשה זו, שהתמידה עד יום מותו של המשורר. צילה בינדר שהייתה צעירה מאלתרמן בתשע שנים, נולדה בארץ לאב כורך ספרים שהגיע לארץ מווילנה, והתפרנסה כל ימיה מציור. היא ציירה שערים להוצאות הספרים וציורים לספרי ילדים, מודעות למפלגה השלטת (מפא"י) ומודעות של הצגות לתאטרון "הקאמרי". את אלתרמן יכולה הייתה לפגוש בכל אחת מתחנות חייה, שבהן עברה בדרך הילוכה. תחילה התגוררה בסביבות "המרכז המסחרי" שבדרום תל-אביב ואחר-כך בשדרות ח'ן שבצפון העיר. סביב פגישותיה היום-יומיות עם המשורר בבתי הקפה "מאור", "קנקן" או "כסית" סבבו כל חייה.

לא היה זה רומן סודי, שהוסתר מעין הבריות ומבני המשפחה. בין אמני המודרנה רווח המודל של המשורר הבוהמיין, מורשת הסימבוליזם האירופי. המודרניסט נתפס כאדם שביתו הוא בית הקפה, שחייו האישיים סוערים והוא עצמו חי חיים טוטליים בתוך הרפובליקה הספרותית, מבלי שייאלץ להתפרנס מהוראה, מעריכה, ממסחר ומשאר הפרנסות שפרנסו את סופרי "דור ביאליק". היה זה שלונסקי שטבע את החידוד "אשת חוק ואשת חיק". רבים מאמני המודרנה אכן ניהלו רומן פומבי ומתוקשר, בידיעת רעותיהם וילדיהם, והיו שחילקו את משכורותיהם בין שתי נשים בכעין "ביגמיה" בלתי ממוסדת. המהפכה ברוסיה השליטה אווירה של מתירנות גם בתחומי חיי האישות, והכללים שעליהם המליץ שלונסקי במאמרו על "המליצה" בדבר חירותו של המשורר לבחור במְלִים "מופקרות" ולזווג מְלִים המתמסרות ללא נישואים ("נישואין אזרחיים, אהבה חופשית בין מְלִים – בלי שידוכי סגנון, בלי ייחוס אבות ונדוניה [...] והעיקר: בלי חופה וקידושין!"⁴) חלו לעתים מזומנות גם בחיים החוץ-טקסטואליים.

רחל מרכוס, רעייתו של המשורר, ידעה על הרומן והשלימה אתו. היא עצמה נעדרה תכופות מן הבית, שפן להקת התאטרון הקאמרי נדדה עם הצגותיה ברחבי הארץ, ואמו של המשורר, בלה אלתרמן, סייעה בגידולה של הבת תרצה. תרצה ידעה אף היא על הרומן של אביה עם הציירת, ולימים אף הפקידה בידי צילה בינדר את איור ספרי הילדים שלה. הייתה זו כעין משפחה מורחבת. לימים, עמדו שתי הנשים על ערש מותו של נתן אלתרמן, וקיבלו מידיו את פתק הצוואה, המבקש מהוצאת הספרים לחלוק את התמלוגים על זכויות היוצרים שלו בין שתי הנשים שבחיו.

אהבתה של צילה בינדר לנתן אלתרמן הייתה אהבה חסרת פשרות וגבולות, אהבה עד כלות, ללא תנאי. פזמון כמו "זמר שלוש התשובות" מיטיב לתאר את מערכת היחסים ביניהם (ובמשתמע, גם את מערכת היחסים עם האישה החוקית). ניכר שהציירת הרכינה ראש והייתה מוכנה לכל השפלה, ובלבד שתזכה בקרבתו של המשורר: היא הייתה מוכנה לחכות לו לאין-קץ, להתהלך בסחבות, להיות מושלכת ומושפלת, ורק דרישה אחת ויחידה יש לה כלפי הגבר

⁴ מאמרו של שלונסקי התפרסם ב*הדים*, ב' (1923), עמ' 189–190. המאמר התפרסם גם באנתולוגיה *יורשי הסימבוליזם בשירה* (בעריכת בנימין הרושובסקי), תל-אביב 1965, עמ' 154–155.

שבחייה ("אך דָּבָר בַּק אֶתְד אֶל תִּשְׁאַל / אֶל תֹּאמֶר לִי אֹתְךָ לְשִׁכְחַ / פִּי אֶת זֹאת אֶהוֹבִי לֹא אוֹכֵל, / בְּשִׁבְלִי זֶה לֹא יִהְיֶה לִי פֶת"). גם נכונותה של נעמי הכנועה, גיבורת פונדק הרוחות, להיות שפחה חרופה למען אהובה האמן, מלכדת בתוכה תכונות של רחל מרכוס ושל צילה בינדר. הדיכוטומיה הניכרת במחזה בין נעמי לפונדקית מלמדת אמנם על התלבטות קשה, רצופת רגשות אשם, בין שתי נשים, אך כבר בדמותה של נעמי הנאמנה מצויות בכפיפה אחת דמויותיהן של שתי הנשים שבחיינו של אלטרמן.

ב. מכתבים קורעי לב של צילה בינדר

בצד מכתביה הארוכים של צילה בינדר אל אהובה המשורר יש צרור פתקים, שכתב המשורר לאהובתו, ורובם קצרים ואינפורמטיביים, כגון "מתברר שאבוא לא בעשר אלא קצת לפני אחת-עשרה [...] להתראות ואתך הסליחה", או "אני חושב שאספיק לבוא לכסית, ואם לא – תטיילי קצת כיוון שבין כה וכה כבר יצאת". פתקים אלה אינם דומים כלל למכתבי האהבה המתחטאים והמתרפסים שחיבר אלטרמן בעלומיו לחברותיו עבריה שושני והניה זיסלא. במכתבי האהבה המוקדמים כתב המשורר הצעיר לעלמות האהובות שבדעתו לשבת על ספסל שבשדרה ולחכות להן עד כלות, גם אם לא תבואנה. ניכר שהקשר המתמשך עם צילה, הציירת הבודדה, הנאבקת ללא הרף עם קשיי פרנסתה, החל להכביד עליו, והוא לא מצא עוז בנפשו לנתק את הקשר הזה ולהתנער ממנו.

העדות היחידה לאינטימיות כלשהי, העולה ובוקעת מבין פתקים אלה, היא כינוי החיבה "פוליפוטו", שבו כינו השניים זה את זה וזו את זה. מושג זה מתחומי הצילום - polyphoto – שימש באותן שנים לטכניקה של תמונות מרצדות ומהבהבות, כבקולנוע; תמונות המתחלפות במהירות לנגד עיני הקורא. ב"תל-אביב הקטנה" היו חנויות צילום שאימצו שם זה. אפשר שכינוי החיבה הזה רמז למערכת היחסים "המהבהבת" ששררה בחייהם. כשציירה צילה בינדר בקו קל ומלא חן את דיוקנו של אלטרמן הצעיר, דומה שהיא ציירה על לוח הציור גם את עצמה כצל חסר דיוקן בצדו – צלה של צילה.

מתי הכירו השניים? ספרו של דורמן מתארך את הפתקים של אלטרמן כפתקים שנכתבו בסוף שנות הארבעים, הדיוקן שציירה צילה מגלה גבר צעיר כבן שלושים. באחד ממכתביה (שאינם מתוארכים) כותבת הציירת: "רצייתי תמיד להיות יפה וטובה על ידך, זכה כמו יום אביב. אבל אלטרמן שאתה אינך בשבילי ממש. פעם היה מספיק לי שמך, אחר כן מראה פניך, ועכשיו הכול. שאתה שוב תהפוך בשבילי מושג מופשט [...] אין לי מספיק כוח להיות אדם הגון [...] לו היה קיים פה, דבר כזה, אלטרמן, עולם תחתון, אבל ממש, זונות, שיכורים, גנבים, הייתי יורדת במדרגות לאט לאט בראש למעלה אליהם. בחיך הייתי עוזבת את כל החברה ההגונה והמכובדת. אין בזה אף אחוז רומנטי. הדבר הרומנטי ביותר אצלי זה הרחוב ואדם כמו שהוא. לו יכולתי להיות לבד באיזה צריף דל ולצייר, זה היה בשבילי הכול [...] שלום לך אלטרמן שלי, כי אם אפילו לא תהיה שלי אף פעם [...] אתה שלי לתמיד [...] אוי אלטרמן, עצוב לי עד מוות. כי אחרי הכול זה פשוט מאוד. אינך אוהב אותי".

אכן, פזמון כמו "זמר שלוש התשובות" לוכד את טיבה של מערכת היחסים החד-צדדית הזו, שבה הגבר הוא דמות נערצת והאישה עפר לכפות רגליו. כל עוד התנהלה מערכת היחסים הבלתי מספקת הזו, הייתה צילה מוכנה לוותר על הכול, ובלבד שתתראה עם אהובה לעתים מזומנות. היא לא אירחה איש בביתה, בטענה-תואנה שאולי יגיע אלטרמן, ורק לאחר מותו החלה להזמין את מכריה לביתה. פזמון כדוגמת "צריך לצלצל פעמיים" עשוי אף הוא

לתאר את האישה האוהבת, המחכה לאהובה בכל מחיר, גם אם ייכנס אליה באקראי, רק משום שבמקרה עבר בקרבת ביתה.

מן הראוי לומר בהקשר זה מְלִים אחדות על יחסה של יצירת אלטרמן אל המין הנשי בכלל. לא במקרה פנה אלטרמן, שהושפע מניטשה ומוויינינגר, לתיאורה של אישה שהיא או קדושה או קדושה (למן שירי העלומים הגנוזים, כגון "קונצרט לג'ינטה", ועד לקובץ המאוחר *חגיגת קיץ* ולפזמון המאוחר "זמר מפוחית", הפותח במְלִים "יש בתי יין וטברנות"). אגב, ברבות מיצירות אלה, המחלקות את המין הנשי חלוקה בינארית, בצבעי שחור-לבן, העניק אלטרמן לגיבורה הנשית את השם "מרים", שהיא, בעת ובעונה אחת, גם מרים הגלילית וגם מרים המגדלית; גם הקדושה וגם הקדושה.

יחסם ה"שוביניסטי" של שלונסקי, פן, אלטרמן, רטוש ואחרים כלפי האישה, כפי שהוא עולה משירי האון והפריון שלהם, אף הוא עשוי להיראות תמוה פחות ומוכן יותר על רקע המודרניזם ה"קמאי", פורק העול והמגבלות, שקיבל כאמור את דימויה הזנותי של האישה, בהשראת ספרו של אוטו ויינינגר "מין ואופי", דימוי שקיבל את ביטויו הנועז ביותר בספרות העברית בסיפורת של דוד פוגל. משיריהם של המודרניסטים העבריים מצטיירת מלחמת המינים כיחסי בועל ובעולתו, כיחסי אדון ושפחתו, או כיחסי רועה וכבשתו, ולא כיחסים שיוויוניים.

יחסים אלה אינם בהכרח בבואה לחיים החוץ-ספרותיים של "הנפשות הפועלות", ויש בהם לא מעט מ"רוח התקופה", שהעלתה על נס את הפרימיטיביזם ואת האַטְבִּיזִם הקמאי. דווקא המציאות הביוגרפית, החוץ-ספרותית, כלל לא הצדיקה יחס "שוביניסטי" כמו זה הבא לידי ביטוי בשיריהם של משוררי המודרנה התל-אביבית. נתן אלטרמן היה בנה של רופאת שניים, אחיה של מחנכת וסופרת, בעלה של שחקנית תאטרון, אהובה של ציירת ואביה של שחקנית, משוררת ופזמונאית. כל הנשים שבחיו היו נשות קריירה, שכלל וכלל לא התבטלו בפני הגברים שבסביבתן. גם יונתן רטוש גדל כמו נתן אלטרמן בבית שיוויוני, שבו לא נודע הבדל מהותי בין אישה לגבר: אִמו ניהלה ביחד עם אביו את הסמינר שבבעלותם, ולא נרתעה ממאבקים פוליטיים נגד עורכיה ופטרוניה, מאבקים שהיו באותם ימים רחוקים נחלתם של גברים; אחותו מירי הלפרין-דור הייתה המשוררת המודרניסטית הראשונה מאסכולת שלונסקי, ואלמלא מתה בדמי ימיה, היה בכוחה לכבוש מקום מרכזי ונכבד בתולדות השירה הארץ-ישראלית. אישיותם של שני המשוררים הללו עוצבה, אם כן, על רקע המציאות המודרנית, שבה האישה יכולה להיות אסרטיבית, "קרייריסטית" ובעלת כשרון יצירה.



צילה בינדר, נתן אלתרמן, ד"ר יעקב הורוביץ וישראל זמורה, תל-אביב, שנות ה-50
(הצילום - באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)

על רקע זה, יש מקום לתהייה באשר ליחסם ה"שׁוֹבֵינִיסְטִי" כלפי האישה. אכן, יחסם מתגלה כחסם כמו-קמאי, המעורב בסקרנות אינטלקטואלית של בן המאה העשרים, זה המפיר היטב את תוצאות תצפיותיהם של דרווין, פרויד, יונג, פרייזר (וגם של ניטשה, שטבע את המימרה "בלכתך אל האישה אל תשכח לקחת עִמְךָ את השוט"). לא קל היום, ממרחק הזמן והשתנות הנורמות, להתחקות אחר המניעים להשקפתם האנטי-שיוויונית של משוררי המודרנה, השקפה המורידה לא אחת את האישה לדרגת אדמה נכבשת ורמוסה ואת הגבר היא מעלה למדרגת אֵל כל-יכול. ייתכן שהשקפתם הושפעה מן המגמות האנטי-קומוניסטיות שרווחו באירופה שלאחר המהפכה, אשר החזירו בשנים שבין מלחמות העולם את הסיסמה הנודעת KKK (ר"ת בגרמנית של "קינג'ר, קיקה, קירכה", שמשמעה: על האישה לחזור לתפקידיה ה"טבעיים", שהם הטיפול בילדים, ההתעסקות במטבח והעיסוקים הקהילתיים הקשורים בכנסייה). הֶלְכִי רוּחַ כָּאלֵה חָדְרוּ אֶל הַשִּׁירָה הַצֵּרְפִיתִית הַמּוֹדֵרְנִית, וּמִמֶּנָּה גַם אֶל הַמּוֹדֵרְנִיזְם הָעֵבְרִי. אֶלְתֵּרְמָן הָיָה מִבְּכָר אֲוִלֵי לִשְׁכּוּחַ, עִם הַשְׁתַּנּוּת הַנּוֹרְמָתִית הַסּוֹצִיָּו־פּוֹלִיטִית בְּאַרְץ וּבְעוֹלָם, כִּי בְּאֶחָד מִשִּׁירָיו הַמוֹקְדָּמִים, קָרָא אֶל הַצִּיּוֹר וְאֶל הָאִיִּשָּׁה בַּפְתּוּס כֵּן וּנְרַגֵּשׁ, בְּאוֹמְרוֹ: "אַתֶּם אוֹמְרִים... סִדְרֵי עֵתִים חֲלָפוּ, / הָאִשָּׁה תִּגְיַח מִנִּי סְגוּר, / גַּם לְמַעַנָּה דְרָכֵי תִבֵּל הַתּוֹ, / גַּם עָלֶיהָ תִּפְּשׁ בְּמִשׁוֹטֵי הַדּוֹר. // כְּעֵדֶת אֶפְרוֹחַ מְבַעֲתֵת עֵיט, / הִגִּינִי סְמָרוֹ, יְקַרְאוּ נוֹאָשִׁים: / אִמָּא! אֶל תִּטְשִׁי אֶת מְקַדְשׁ הַבַּיִת, / אֶל תִּשְׂאִי נְאוּם בְּאַסְפַּת נָשִׁים...".

אך גם בבשלותה, אין יצירת אלתרמן מתארת יחסים שיוויוניים בין המינים: לעתים מתוארת בה אשת שררה רמה ונישאה, שהגבר עפר תחת כפות רגליה ("פגישה לאין קץ", למשל), ולעתים – שפחה כנועה ונרצעת, שנאמנותה הנצחית לגבר אינה תלויה בדבר (נעמי ב"פונדק הרוחות", למשל). במקביל, העלה רטוש בקובץ שיריו "שירי נערה", בסגנון

תמציתי ושלדי, את מאבקם של הגבר והאישה, כמאבק שבו בתחילה ידה של האישה על התחנתה ("וְהָיָא בְּעַל / וְהָיָא שְׁפָחָה חֲרוּפָה"), ובסופו של דבר, ידה של האישה על העליונה ("וְהָיָא כּוֹרֵעַ / וְהָיָא אֲלִילָה"). אצל אלטרמן ורטוש כאחד – שעולמם השירי עוצב במקביל, וינק מאותם מקורות השראה שמהם ינקו גם סופרים אנגלים כדוגמת ויליאם בטלר ייטס וד"ה לורנס – הצטיירה מלחמת המינים כמאבק, שבו יש צד משפיל וצד מושפל, צד מכניע וכובש וצד כנוע ונכבש. הליבידו בשירים אלה נתפש אפוא כעילה למאבק נצחי, שגם המוות לא יוכל לו.

באחד ממכתביה הארוכים, כותבת צילה לאהובה המשורר, שהיא יודעת שאף פעם לא יהיה אחרת, אך יש בה הבנה וסליחה. נביא מובאה ארוכה מדבריה, כי ייתכן שהם חרתו את אותותיהם על יצירת אלטרמן:

אלטרמן, בחוץ גשם ולילה ומאוחר מאוד בלילה, בחדר שלי אור, צל גדול אחד שלי, ואני לפני כמה רגעים הסתכלתי בציורים שלי, הם יפים. כל קו מלא תנועה וחיים [...] לי טוב מאוד ואני רוצה לספר לך הרבה דברים [...] אבל אתה אינך רוצה לשמוע. הרבה פעמים רוצה אני לספר לך (לו רק רציית לשמוע), ואני רוצה לספר לך על ראש שחור, ראש של פרה [...] מונח על רצפה מלוכלכת באטליז שבשוק "מרכז מסחרי". [...] והראש חשב, עינו הסתכלה בארץ, והייתה עצובה מאוד. לא אתאר לך את הצבעים. כל מיני האדום והגוונים הרבים. גם לא אוכל לעשות זאת. ואני ראיתי את הראש על שטיח יקר ועתיק עם עין עצובה ומסתכלת למעטה דם שהתקרש, בשר שעודנו חי, כמה שערות שנשארו לפלטה [...] ואני רוצה לספר לך על בשר תולה באטליז, בשר חי, טרי, הדם עוד נוטף נוטף. היודע אתה מה זה לצייר בשר? זה כמו לצייר (או עוד יותר קשה) אדמה [...] לו יכולתי לצייר, תמיד לצייר, לו יכולתי להיות בחור, ולקחת תרמיל וללכת, לעשות מה שאני רוצה לעשות, שהיה לי הכוח המספיק לעשות את מה שאני יכולה לעשות. [...] לא, אלטרמן, אל תפחד. לא אחזור על הכול. אתמול זה היה עצוב וגם טרגי [...] תאר לך: אתה עצוב ורע לך בתוספת הכרה ברורה וודאית: זה אף פעם לא יהיה אחרת [...] מרגישה אני כי מתחילה אני להיות מרירה וטוענת נגד סדרי בראשית, נגד הקיים והעומד, וזה לא מטבעי. אן, אני עצובה עכשיו, אבל עצב המכיל הבנה וסליחה [...] כי בעצם טוב לי. אתה מבין, מין טוב כזה, כי טוב לי באמת כשכך עצוב לי [...] הרי אינך יודע שאפילו בקיומך בלבד אני מאושרת.

הייתכן שהתיאור הפלסטי של ראש הפרה הכרות שבמכתב זה, שבו תיארה הציירת מראות מהווי "המרכז המסחרי", שאותם רצתה להעלות בחרט ובמכחול, השפיע על עיצוב תמונת השור בשיר "ערוב" (מתוך שירי *מכות מצרים*)? תיאור מרשים זה, מתאר פר שנתלש מן החח, והוא קרוע נחיריים ודמו נוזל על שחור עורו: "מִתַּח נִתְּלַשׁ הַפֶּר / וְקָרוּעַ-נְחִירָיו הוּא גָח וְקָד וְקָם, / עַל שְׁחֹר עוֹרוֹ הַדָּם – כְּאֵשׁ עַל הַפְּחָם". תיאור זה, הממחיש את זוועות המלחמה וההרג, עשוי היה לקבל את השראתו מיצירתו של פיקאסו "גרניקה" (1937), שצוירה בזמן מלחמת האזרחים בספרד, ובצדה העליון משמאל ניתן לראות שור כרות ומעוות. האם בשנים שבהן חיבר אלטרמן את "שירי מכות מצרים" (בצורתה המוגמרת היצירה ראתה אור ב-1944), כבר הכיר את צילה בינדר וקיבל ממנה מכתבי אהבה? דיוקנו של אלטרמן, פרי מכחולה של צילה בינדר, המתאר גבר צעיר כבן שלושים, עשוי לחזק את ההנחה שבעת חיבור "שירי מכות מצרים", המשורר והציירת כבר הכירו זה את זה. כך או אחרת, צילה

מתארת את עצמה במכתבים אלה כעכבר בחורו, ואף תיאורה דומה לשורות "בְּךָ נֶכְטָ זֶה הַשִּׁיר קָטָן-עֵין / פְּעֵכֶבֶר מְחֻשָּׁכֶת חוֹרוֹ" (שיר ג' בשירי מכות מצרים).

כאמור, אין בידינו תאריך, ועל כן ההשערות הללו נשארות בגדר השערות. דבר אחד ברור: בשירי *חגיגת קיץ* (1965) תיאר אלתרמן את "המרכז המסחרי" – את מקום מגוריה הראשון של צילה, ותיאר בהם אישה שהיא קדושה-קדושה, הנופלת בידי נוכלים, אך מקבלת בסופו של דבר בחזרה את הגביע ששמר לה אביה ליום חתונתה. בערוב יומו, ערך אפוא אלתרמן "תיקון", ולו רק ביצירה. דומה "תיקון אמנותי" זה ל"תיקון" שערך ביאליק לגורל חייה של אהובתו הציירת אירה יאן, שעה שחיבר לאחר מותה את האגדה "האישה ומשפטה עם הרוח", והעניק ביצירתו לחייה של הציירת האומללה, שהקריבה הכול למענו, "סוף טוב".

ג. שירו הראשון של נתן אלתרמן

אחד הפריטים המעניינים שזה אך נחשפו בארכיון אלתרמן הוא עותק של ירחון לילדים בשם "טל ילדות" – שיצא לאור בסטנסיל מטעם "האגודה הציונית של ילדים ילדי-ציון", ובשוליה נרשם "ז' שבט שנת תרפ"א". נתן אלתרמן בן ה-11 היה בין עורכיו של הירחון. הביוגרפיה על אלתרמן שחיבר מנחם דורמן מספרת שמשפחת אלתרמן הגיעה ב-1920 בדרך נדודה לקישינב, ובאותה שנה עצמה הקים הרב יהודה ליב צירלסון את הגימנסיה "מגן-דוד", שבה למד הנער ארבע שנים תמימות, עד עלייתו ארצה בגיל 15.⁵ כאן נלמדו כל המקצועות בעברית, לרבות מדעי הטבע. כאן רכש נתן אלתרמן ידיעות בעברית ובמקורות היהדות, אך גם מנה גדושה של אידאולוגיה. הרב צירלסון האמין "שאם יקומו אי-פעם כוחות גדולים שלא ירצו עוד בקיום המדינה הזאת [...] תבוא שלילה זו כרעל בנפש ההמון להחריב מקדש תקוותנו" ויאחז בו "יאווש נורא עם כל תוצאותיו, כבתקופה שלאחר משיחיות השקר".⁶ דבריו אלה של הרב צירלסון, הנשמעים כדברי נבואה מרחיקי-ראות, הצופים מרחוק את הלוך הרוח השורר כיום בארץ ובעולם, מאה שנים ויותר לאחר שנכתבו. דברים אלה נשמעים גם כביטויים ההגותי המופשט של דברי אלתרמן בשירו האחרון "אז אמר השטן", שיר המנבא את תהליך הדה-לגיטימציה של הרעיון הציוני והחותר להורדת מדינת ישראל כמדינה יהודית מעל במת ההיסטוריה, הן באמצעות ביקורת עצמית חד-צדדית חסרת רסן והן באמצעות חבירה תמימה או אינטרסנטית אל "השטן" – אל אותם גורמים החפצים בחיסולה של המדינה.

דורמן מספר כי בשנת תרפ"ד השתתף נתן אלתרמן בגיליונו הראשון של "אחדות", עיתון הגימנסיה "מגן דוד", ונטל חלק בעריכתו,⁷ אך לאמתו של דבר השתתף אלתרמן בן ה-11 כבר בשנת תרפ"א, שנת ייסודו של בית-הספר, בירחון "טל-ילדות" של אגודת הילדים "ילדי ציון", בשם, והיה בין עורכיו. מאז חברותו במערכת של עיתוני בית-הספר, התנזר אלתרמן מעבודות עריכה, וכל חייו הבוגרים התפרנס מכתביה בלבד. השיר שכתב בפתח הגיליון (לאחר "מאמר ראשי" בן 73 מילים [!]) של אחת מחברות המערכת, בלה ינקלזון, הוא שיר ילדותי ומלא פגמים, שיר הזדמנות "מגויס" בשם "הירחון":

יְרַחֵן עֶרְכָּנוּ פְּאָגְדָּתְנוּ

⁵ מנחם דורמן, *נתן אלתרמן – פרקי ביוגרפיה* (ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה), תל-אביב 1991, עמ' 35–41. ספר זה הוא נוסח מורחב של ספרו של דורמן אל לב הַנְּמֵר (תל-אביב תשמ"ז).

⁶ יהודה ליב צירלסון, *דרך סלולה*, קובץ מאמרים ושירים, פרילוקא תרס"ב, עמ' 54 (המובאות לפי ספרו הנ"ל של מנחם דורמן, עמ' 37).

⁷ דורמן, שם, עמ' 39.

כּוֹתְבִים שָׁם אָנוּ אֶת כָּל חֲבוּרֵינוּ
חִידוֹת, פְּתָגְמִים, הַפֵּל יֵשׁ שְׁמָה
אֶךְ תּוֹעֵלֶת בּוֹ וְלָנוּ הוּא לְמָה.

כְּאֶשֶׁר נִתְרַגַּל אֶל חֲבוּרִים כְּאֵלֶּה,
נוֹכַל לְחַבֵּר עוֹד טוֹבִים מְאֵלֶּה
וְכֶאֱשֶׁר גְּדוּלִים נִהְיָה אָנוּ
אִז יָפִים יִהְיוּ הַחֲבוּרִים שְׁלָנוּ

וְכֶאֱשֶׁר טוֹבִים יִהְיוּ חֲבוּרֵינוּ
אִז אָנוּ נִזְכָּר אֶת יְרַחֲנוּנוּ,
וְנֵאמַר לְיַחְזוֹן כֶּק צְרִיךְ לְהוֹדוֹת
וְנֵאמַר לוֹ הִרְבָּה, הִרְבָּה תוֹדוֹת.

לכאורה, זהו שיר בוסר רפה, שאפילו שירי הבוסר של חבריו לספסל הלימודים ברוך זרצקי וישראל הוכמן עולים עליו בהרבה, אך גם שיר כה רפה כבר מכיל בתוכו צייני סגנון אלתרמניים טיפוסיים, שעליהם נעיר בהמשך. אפילו גוריה הרפים של לביאה מבכירה אינם חתלתולים כי אם גורי אריות. כך נהג דב סדן לומר שעה שניסה ללמד זכות על יצירות הבוסר של גדולי הסופרים העברים. מתברר שדווקא ביאליק, עגנון ואלתרמן – גדולי הספרות בדורות האחרונים – לא נכנסו לספרות בקול גדול, כי אם בחשאי ובמהוסס. דווקא הם, שנודעו לימים כ"יוצרי הנוסח" של דורם, כתבו בראשית דרכם יצירות בוסר אפיגוניות ומביכות. חשיבותן של יצירות אלה ניכר בפירות שגמלו והבשילו מתוכם.

לא פעם חזרו סופרים גדולים אלה בערוב ימיהם אל יצירות הבוסר המגומגמות שלהם, והתירו אותן לפרסום, השלימו אותן, או כתבו אותן מחדש, כאילו חשו שגם ה"גורים הרפים" הללו משנות הפריור הראשונות שלהם נושאים בחובם אותו "מטען גנטי" שעתידי היה להוליד את יצירותיהם הידועות שזכו לתהילה וליוקרה. על כן התיר ביאליק בערוב יומו לפרסם את שירי הנעורים שלו, וגם אלתרמן חזר כנראה בשנותיו האחרונות אל מחברת "שירים מצרפת", שכתב בעלומיו, הסיר ממנה את האבק, ודלה מתוכה מוטיבים למען ספר שיריו האחרון – *חגיגת קיץ* – שהוא לדעת אחדים מחוקרי אלתרמן גילוי ראשון ומיוחד במינו של הפוסט-מודרניזם בשירה העברית. כך, למשל, הוא מעלה באוב את דמותה של המלצרית ג'ינטה, גיבורת שירו המוקדם "קונצרט לג'ינטה", ויוצר אותה מחדש כמלצרית "מרים-הלן", שביריעות הדפוס עוד נקראה בשם הישן-נושן "ז'נט"; כך, לדוגמה, בהיזכרו בגביע מן השיר המוקדם "בעת שופר: לאם", שהוא ספק הגביע הקדוש מן הרומנסות, ספק סמל המיניות הנשית, ספק גביע היין המאווה שאליו משתוקק השתיין, הוא מציגו ב"חגיגת קיץ" בגלגול חדש ומעודכן כגביע הכסף המעוטר ששומר האב ליום חתונת בתו, גביע שחוזר לידיים הראויות לאחר תהפוכות גורל מופלאות. כשעלה בזיכרונו אותו "שד" שאחז במערה בכנף בגדו של הנער חמדן (משיר הבוסר "יתד"), הוא הביאו בגרסה מחודשת, מסויטת לא פחות מקודמתה, בדמות השד האוחז בידו של החנווני היורד למרתף באחד משירי "שירים באמצע". אלתרמן חזר אפוא בספר שיריו האחרון אל ראשוני שיריו שנגנזו, שיבה של משורר גדול המתבונן בעיניים מפוקחות בפרי נעוריו הבוסרי.

מהם קווי ההיכר האלתרמניים הניכרים בשיר הבוסר שהתפרסם ירחון הילדים "טל ילדות"? ראשית, עולה מהשיר "הירחון" אותו "עולם הפוך", האופייני ליצירתו הבשלה של אלתרמן. בסוף שיר הבוסר "הירחון", לא הקוראים הם המודים לכותבים, ולא הירחון הוא המודה לכותביו, אלא הכותבים מודים לירחון שהואיל לארחם בין דפיו ולהקנות להם ניסיון בכתיבה. לפנינו תחבולה רטורית אופיינית ליצירת אלתרמן, שבה מתחלפים לא אחת תפקידיהם של הפועל והנפעל, של הפעיל והסביל. לא ההלך הוא המתעורר ופוקח עין כדי לצאת לדרך, כי אם הדרך נפקחת לקראתו ("עוד חוזר הניגון"). לא האדם העירוני הוא המאזינים בחשכת הפארקים, כי אם גן העיר הוא המאזינים והנרדף ("הרוח עם כל אחיותיה").

ומאפיין אלתרמני נוסף, הניכר כבר בשיר הבוסר הילדותי, נעוץ ביכולתו של נתן אלתרמן להשקיף על ההווה מתוך נבכי העתיד. אם פתחתי את דבריי בסיפור על מסמכיו המצהיבים של ארכיון אלתרמן, ראוי לזכור ולהזכיר את שירו הקצר והמושלם של אלתרמן "אז חיורון גדול האיר" (כוכבים בחוץ), המסתיים במלים:

אֵל תִּכְבֵּי אֶת הָעֶבֶר,
נְרוּ יָחִיד כֹּה נִרְפָּה.
אִם לֹא הֵיְתָה זֹאת אֶהְיֶה,
הִיָּה זֶה עֶרֶב סֵתוֹ יָפֵה.

הוא אֵל עֵרֶךְ עוֹדוֹ נִכְנָס
עִם כָּבֵד סֵעַר וְעֵבִים.
עוֹדוֹ מוֹשֵׁיב כָּכָל פִּנָּס
אֶת אֶפְרוֹחֵי הַמְצָהִיבִים.

לכאורה, הצירוף "אפרוחי המצהיבים" הוא אוקסימורון אלתרמני טיפוסי, חידתי ומוקשה, המפגיש הפכים שאינם מתיישבים: האפרוחים הם בני יומם, ועל כן יאה להם התואר "צהובים" (ומדוע בחר אלתרמן להעניק להם את התואר "מצהיבים", המתאים לכאורה לגווילים בלים – לאובייקטים ישנים נושנים). ואולם, בל נשכח כי הישות המואנשת, הנכנסת אל העיר, איננה אלא העבר, המגיע אל העיר ובידו נר אחד, שאורו רפה וקלוש. העבר נכנס אל העיר המודרנית כמו מדליק פנסים כפוף שכם, מדמויותיה הטיפוסיות של העיר של משכבר הימים, ועל כן אפרוח בן-יומו יכול לזכות כאן לתואר "מצהיב".

בכל יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, עירב אלתרמן את כל היוצרות ואת כל הזמנים, וערבב אותם למציאות שבה אין עבר, הווה ועתיד מובחנים. הוא אהב להשקיף על ההווה "ממעמקי" העתיד, ולהאיר אותו מנבכי ההיסטוריה והפריהיסטוריה. כך, למשל, שירו "מגש הכסף", אף שחובר ופורסם כמחצית השנה לפני ה' באייר תש"ח, ובטרם חלם דוד בן-גוריון להכריז על הקמת המדינה, משקיף על ההווה מתוך נבכי העתיד וערפיליו, ורואה את הקמת המדינה כעובדה שרירה ומוגמרת, שכבר נמסרה בפועל לידי האומה. בהקשר זה ראוי לזכור ולהזכיר שלא אחת נכנס אלתרמן "למנהרת הזמן", ותיאר בטוריו האקטואליים את העתיד כאילו הפך כבר להווה (כבטורו "גן מאיר בתל-אביב"). בשירים אחרים שיקף את ההווה והעתיד במבט מרחיק ראות, כמתוך ערפילי הפריהיסטוריה (כבטורו "אינטרסים"). כאן וכאן הפגין את יכולתו בניסוח פרוגנוזות נבואיות, שלימים הוכיחו את עצמן, אך הוא לא עשה כן כמי שקורא בכדור של בדולח, אלא כמי שיודע לנתח מצבים ותהליכים, ולהוסיף על הניתוח המושכל גם את חזונו האינטואטיבי וגלוי העיניים של איש הרוח. על כן גם שירו הראשון, שירו של ילד

בן 11, מסוגל לדמיין את העתיד ולשער מה יקרה בעוד שנים רבות, כאשר הוא עצמו, כותבן של שורות השיר, יהיה סופר מיומן ומפורסם. גם סופר ידוע מן הראוי שיידע מאין הוא בא ולאין הוא הולך, ואלתרמן יודע שגם בבגרותו יזכור שזרעיהם הראשונים של שיריו הבשלים הוטמנו אי-אז בעבר בעיתון בית-הספר "טל ילדות".

"ישמ'ר האל את הגוילים לחיי עד ולחיי קלד", כתב אלתרמן בשירו "הספרים", וטוב להיווכח שכתבי היד שלו אכן נשמרו, ושיש בהם רמזים לסודות יצירה נעלמים. בדורות הבאים – אם יטרח מישהו לחקור את יצירותיהם של בני דור האי-מייל וה-SMS – לא יימצאו לו גוילים כאלה, ודומה שגם הדיסק הקשיח של המחשב כבר יעלה חלודה ויושלך אל מחסן הגרוטאות של ההיסטוריה.

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