

'בְּרִית בְּתָרִים בֵּין הַשּׁוֹרוֹת': דמותו של נתן אלתרמן ביצירות משוררים

חיה שחם

פתיחה

בחיי נתן אלתרמן וגם לאחר מותו התפרסמו לא מעט שירים שהוא נושאם הגלוי או המובלע. לכאורה מדובר בתת-הסוגה המוכרת של שירי דיוקן, שרכיבים קבועים הניתנים לניבוי קיימים בהם, כמו שכבר ציינה נורית גוברין בדיון שלה בשירי דיוקן על ברנר (1995).

בין המובהקים שברכיבים הקבועים אשר הזכירה גוברין: שמה של הדמות שעליה נכתב השיר, יצירותיה, ובכלל זה גיבוריה הספרותיים וכן מובאות מתוך היצירות הללו, פרטים מזהים מתחנות שונות בחיי הדמות ומאירועים וממקומות הקשורים בחייה וכן מאורעות התקופה והאווירה בה ואף תדמיתה של הדמות, כמו שנרשמה בזיכרון הקולקטיבי בדורה ובדורות אחרים. גם אישיותם של הכותבים בגילוייה השונים היא מן היסודות הבונים את הדגם של שיר הדיוקן, לדברי נורית גוברין. לפיכך עשויים להיות בשיר מעין זה פרטים מתוך הביוגרפיה של הכותבים, בתנאי שהם בעלי זיקה לדמות שבמרכז השיר. הכותבים עשויים להצביע על הדמות כעל מקור השראה לכתיבתם, להסביר את הסיבות הקושרות אותם אל הדמות ואת התפקיד שמילאה בחייהם וכן לרמוז על חשיבותה לא רק בחייהם כפרטים אלא לחברה כולה ועל היותה מעין מופת שיש רצון להזדהות עמו, ללמוד ממנו או לשאוב ממנו עידוד ונחמה.¹

אולם בחינה מקרוב של קורפוס השירים שנכתבו על אלתרמן מגלה תמונה מורכבת יותר ממה שאפשר לצייר על-פי הידוע על שירים מתת-הסוגה האמורה – הן כאשר למערך הזיקות בין המוענים לנמענם או למושא כתיבתם והן כאשר להבניית הדמות. בשתי עבודות קודמות עסקתי בשירים של בני דורו וחבורתו הספרותית של אלתרמן, שהוקדשו לו במפורש, ובכאלה שהוא נמענם הסמוי או מושאם הפנימי, ללא ציון מפורש.²

1. ראו: גוברין, 1995, עמ' 18-19. אף כי יש אמת בהכללות אלו, נראה כי הן מושפעות בעיקר מן הדגם של שירים שהוקדשו לברנר כדמות מופת.
2. ראו: שחם, תשנ"ד; שחם, 2004.

שירים אלה של יעקב אורלנד, רפאל אליעז, אליהו טסלר ואברהם חלפי נכתבו זמן־מה לאחר פרסום ספר ביכוריו של אלתרמן כוכבים בחוץ (1938), שזיכה אותו בהכרה גורפת בחוגי המודרנה וביסס את מעמדו כמשורר מרכזי בתוך החבורה הספרותית שלו ומחוצה לה.³ לא כאן המקום לחזור על פרטי העיונים הללו, אך לצורך העניין אתאר בקצרה את הממצאים העולים מהם.

השירים האמורים, שנכתבו בידי אנשי החבורה הספרותית אשר הקיפה את אלתרמן, חושפים מערכות יחסים מורכבות בין הכותבים ובינו, והם רצופים רמזות מוצפנות המכוונות אליו כנמען הפנימי, אולי מתוך אמונה שהוא יפענח ויבין נסתרות. באמצעות האמירות המוצפנות הכותבים מביאים לידי ביטוי רגשות אמביוולנטיים כלפי המנהיג הלא מוכתר של החבורה: הערצה, הערכה ואהבה, אך גם כעס, התחשבות ותחושות פגיעה ועלבון. שירים אלה הם עדות מעניינת לאינטנסיביות של הקשרים בתוך החבורה הספרותית שהקיפה את אלתרמן, ובעיקר בין המוענים ובין אלתרמן וכן עדות לחשיבות המקום שתפס בחייהם. מן השירים עולה כי מדובר בקשרים היודעים עליות ומורדות, התקרבות והתרחקות, נאמנות ובגידה ולא מעט מתיחות. ברקעם צפים עלבונות ישנים, קנאות, חילוקי דעות אידאולוגיים ואמנותיים. אלתרמן מצטייר בשירים האמורים כאח, כרע, כידיד שמשחרים לפתחו, אך גם כמי שנתבע במובלע על התנהגות לא חברית וכמי שנדרש להכיר בערך הכותבים ולאשר את דרכיהם, להתמיד בקשרים עמם ולחזקם. כמה מן הכותבים אף מצהירים על היפרדות אידאולוגית או על יציאה לדרך אמנותית שונה כדי להיבדל מנמענם, שהם באים אתו חשבון.

בכל השירים הללו הכותבים מציבים את עצמם בעמדה השוואתית מול אלתרמן ובודקים נקודות של דמיון ושוני ומצבים של קרבה וריחוק בינם ובינו. המכנה המשותף של קבוצת השירים הזאת מצביע על כך שאף לא אחד מן השירים האמורים (ובהם אלה שהוקדשו לאלתרמן במפורש) הוא שיר תהילה נקי ממשקעים ומחשבונות אישיים. על אף ההערכה הגדולה והוודאית כלפי אלתרמן הנשקפת מהשירים, אין הם נושאים סממני מיתזיצה של דמות המשורר או העצמה מכוונת של ממדיה.

המאמר שלפנינו נועד לבחון את אופן עיצוב דמותו של אלתרמן בקבוצת שירים נוספת, אך הפעם לא רק בשירים מפרי עטם של בני דורו, אלא בשיריהם של בני שלושה דורות ספרותיים (אם כי עקרון הדורות אינו משמש כאן עיקרון מבני). עיון זה מתחקה אחר התנודות בעיצוב דמותו של המשורר הדומיננטי לאורך ציר זמן של כחמישים שנה,

3. מדובר בשבעה שירים לפי החלוקה הבאה: יעקב אורלנד (שלושה שירים: 'בוא נסע מְכָאן' ללא כותרת), מתוך: אילן ברוח, תרצ"ט; 'שיר קְנָאוֹת', מתוך: שירים על עיט ועל יונה, 1946; 'שיר יְדִירוֹת', שם); רפאל אליעז (שני שירים: 'אָתָּה אֵילִי אֲנִי' [ללא כותרת], מתוך: שמש בדרכים, תרצ"ט; 'דוֹרְשֵׁי־כְּמִתְּחַף הַיּוֹן', מתוך: אהבה במדבר, 1946); אליהו טסלר (שיר אחד: 'הַקֵּיץ – גְּבוּר לֹא מוֹכֵן', מתוך: גבעול במרחבים, 1960. השיר פורסם בטורים בשלהי שנות השלושים של המאה ה-20); אברהם חלפי (שיר אחד: 'יֵשׁ לַיְלָה לְכֵן' [ללא כותרת], מתוך: שירי האני העני, 1951. שירי הספר נכתבו בשנות הארבעים של אותה מאה).

מראשית שנות החמישים של המאה העשרים (1951) עד ראשית שנות האלפיים (2002). הדיון ערוך אפוא על-פי העיקרון הכרונולוגי,⁴ שבעזרתו יהיה אפשר לעקוב אחר מהלכים ומנגנונים של שינוי בעיצוב דמותו של אלתרמן בשירים, ויהיה אפשר לראותם גם בתוך הקשרים תקופתיים ולא רק אישיים.

מיתזציה של דמות המשורר בחייו ובמותו

על רקע האמור לעיל בעניין 'שירי החשבון' של המשוררים בני דורו של אלתרמן, מעניין לבחון את השיר 'אך יש עוד מפגש',⁵ המוקדש לנתן אלתרמן, שיר שמחברו, יחיאל מר (מוהר) (1921-1969), נמנה לא עם בני דורו של המשורר הבכיר, אלא עם בני דור הפלמ"ח. כמה מן הטכניקות המוכרות משיריהם של המשוררים שהוזכרו למעלה משמשות גם בשיר זה, אולם קיימים גם הבדלים ברורים בין גישתו של יחיאל מר לגישתם של המשוררים בני דורו של אלתרמן.

השיר בוחן שני סוגים של משוררים, שאפשר לכנותם – על-פי המשתמע ממנו – 'המשורר האומניפוטנטי' ו'המשורר האימפוטנטי'. פתיחת השיר עוסקת במשורר מן הסוג הראשון:

לְעֵמֹד כָּךְ אֵיתָן עִם כָּל הַפְּלִים,
עִם כָּל הַמְּרֵאוֹת בְּעֵתָם, וּבְשִׁפְעִ;
עִם סוֹד הַדְּרָכִים הָעוֹלוֹת לְאֵלִים,
עִם מֵתֶק הַדְּבֶשׁ וְעִם אֲרִס הַצֶּפֶע –

עִם לֵב מֵיִתָם הַנְּשָׂרָף בְּמִכְאוֹב
וּפּוֹרֵץ מִסְגְּרוֹת הַתְּבוּנָה וְהַפִּיט,
וְיָד שְׂמֵדֶלֶקֶת בְּלֵב וּבְרָחוֹב
כּוֹכְבִים בַּחוּץ וּבְבֵית.

הראשון מתואר כמי שזוכה לשלוט בכלי השיר ואף להסתייע במראות המזינים את שירתו בשפע; חיי הרגש שלו אינם ניתנים להצננה ולשליטה בתוך המסגרות הפיזיות, וידו הכותבת בוראת מציאות חדשה ומוארת בהדליקה 'כוכבים בחוץ ובבית'. זהו בעצם משורר בחסד אלוהי, היודע את 'סוד הדרכים העולות לאלים'. אמנם שמו של אלתרמן אינו ננקב במפורש, אך הרמיזה לספרו הראשון והמשפיע כוכבים בחוץ ברורה, וחושפת אפוא את זהותו בבתי הפתיחה של השיר.

4. להוציא סטייה אחת מתבקשת בראשית הפרק האחרון.

5. מתוך: יחיאל מר, מלב ונוף: שירים, 1951, עמ' 77.

לעומת הדמות הפוטנטית המתוארת בשני הבתים הראשונים, הכותב מעמיד בבית השלישי (בגוף ראשון) דמות מנוגדת של משורר:

- - או אֵלם כְּבֹד כְּאֵלְמֵי הַלֹּהֶב
וְרִצּוֹן כִּי נִשְׁלַף – וְהִזְרֹעַ אֵינְנָה!
כְּאֵמֶר הַרוּאָה לְעוֹר הָרֶעִב:
הַקְּמָה נְכוֹנָה, לֶךְ קַצְרָנָה!

דמות זו מבוססת על המתח שבין רצון להעדר יכולת, המתואר בדרך סמלית כאימפוטנציה ('וְרִצּוֹן כִּי נִשְׁלַף – וְהִזְרֹעַ אֵינְנָה!'), וכן על מתח בין החומרים השופעים המציפים את הדובר ובין האלם הכבד שלו. ההשוואה בין שתי הדמויות אינה נמנעת וברורה בתכלית. ההתכתבות עם שירת אלתרמן מעצימה את ההבדלים שבין שני המשוררים ומחדדת אותם. בבית הרביעי הדובר מעיד על עצמו לנוכח שפע המראות: 'וְאָחַד מְדָהּ כְּאֵשׁוֹף וְעֶכּוֹם / וְאֵינְנוּ יְכוּל בְּסֵם לְנַגֵּעַ'. הגדרת הדובר את עצמו כעובד כוכבים ומזלות מעוררת כמוכחן אסוציאציה לכוכבים בחוץ, האובייקט שהוא 'עובד'. ואכן, מתנהל כאן דיאלוג מעניין עם שיר מפתח מתוך כוכבים בחוץ.⁶ בשיר ('הִנֵּה הָעֵצִים בְּמִלְמוּל עֲלֵיהֶם') הדובר האלתרמני מצביע על מראות העולם ומצהיר על תשוקתו למגע ממשי עמם במקום לשקפם ביצירה השירית: 'אֵינְנִי רוּצָה / לְכַתֵּב אֲלֵיהֶם. / רוּצָה בְּלָבָם לְנַגֵּעַ'. גם הדובר בשירו של יחיאל מר רוצה לגעת במראות, אך לדבריו: 'איננו יכולים לנגע'. על-פי הקשריו הפנימיים של השיר, כאן אין מדובר במגע הבלתי-אמצעי בנוסח שירו של אלתרמן, אלא אולי בקוצר היד האמנותי שנזכר קודם לכן. במשתמע הדובר מעיד אפוא על עצמו כי להבדיל מהמשורר האחר, זה המתואר בראשית השיר, הוא איננו מסוגל לגעת במראות דרך כתיבתו.

לאורך השיר מועצמת אפוא דמות המשורר האחר, שאפשר לזהותו עם אלתרמן, ומפוחתת דמותו של הדובר לעומתו. לפיכך הניסיון ליישב את ההבדלים הבלתי-נגשרים בין השניים, שנראה כמשהו לא אפשרי במציאות, מועתק אל 'מַרְחֵב הַזְּמַנִּים / שֶׁם עוֹרְכִים הַמְּשִׁמָּה לְנִשְׁמָה הַמְּשׁוֹרְרֵת' ושם, רק שם, במשתה המשוררים לעתיד לבוא, 'וְאֵם יְחִידָה וְאֶחָת לְבָנִים / אֶת חֵידָת בְּדִידוֹתָם פּוֹתֶרֶת'.

יחיאל מר נוקט כאן טקטיקה דומה לזו של המשוררים בני דורו של אלתרמן: לאחר מניית תכונותיו הנשגבות של המשורר הנערץ הוא מנסה ליישב את ההבדלים הבלתי-נגשרים ביניהם באמצעות הכרות אחאות ('אֵם יְחִידָה וְאֶחָת לְבָנִים'),⁷ שתבטל מיניה וביה

6. השיר 'הִנֵּה הָעֵצִים בְּמִלְמוּל עֲלֵיהֶם' (ללא כותרת) פותח את החלק הרביעי והאחרון של כוכבים בחוץ (תשכ"א, עמ' 110). החלק שעובר האורה, הדובר-המשורר, נפרד בו מתבל ומראותיה. חלק זה הוא פנורמה של מראות, המסכמים למעשה את שלושת החלקים הקודמים. מיקומו של השיר בפתיחת חלק ד' הוא בעל משמעות, כמו מיקומם של שאר השירים הפותחים את החלקים השונים בספר: הוא מסמן את הנושא העיקרי ואת הטון השירי שיאפיינו את החלק שהוא עומד בראשו.

7. באופן דומה מתנסחים גם יעקב אורלנד בשיר: 'בוא נסע מִכָּאן' (ללא כותרת) ורפאל אליעז בשיר: 'אֶתָּה אוֹלֵי אֲנִי' (ללא כותרת). לפרטים ביבליוגרפיים על השירים ראו הערה 3 לעיל. לניתוח השירים ראו: שחם, תשנ"ד; שחם, 2004.

את עדיפותו של האחד לעומת 'נחיתותו' של האחר, אף כי דבר זה לא יתרחש לא כאן ולא עכשיו. לשון הרמזים והצפנים בשיר חוזרת ומזכירה את השימוש המוצפן בלשון בשירים שבני דורו של אלטרמן הפנו אליו בשנות השלושים והארבעים, אך להבדיל מאלה, לא זו בלבד שהשיר אינו מרמז על התחשבות נוקבת כלשהי עם אלטרמן אלא שהוא דובר מעמדת הערצה ומעצים את דמותו לממדים מיתיים, היוצרים בידול ברור בינו ובין הדובר.

מבחינת הפואטיקה של שירו של מר, הוא ממשיך את הקו של שירים המוקדשים במפורש לאלטרמן ומצפינים בקרבם אמירות חסויות. עם זאת, הוא מסמן גם את תחילתה של המגמה המתאפיינת בנטייה להבלטה מועצמת של תכונות חיוביות בלבד המיוחסות לדמותו של אלטרמן בשירים ובשימוש גלוי באלמנטים התורמים להשגבתה. בשירים מן הסוג הזה דמות המשורר עוברת תהליך ברור של מיתוציה.

לסוג האמור שייך גם המחזור 'שירי יְדִידוֹת' של חיים גורי,⁸ בן דורו של יחיאל מר. מחזור זה ממשיך קו של שירים שאינם מפרשים בשמו של אלטרמן בהקדשה או בכותרת,⁹ אך כוללים רמיזות שפיענוחן מצביע עליו כמושאם. הרמיזות השזורות בשירי המחזור הן מסוגים שונים. סימני היכר חיצוניים: מראה פניו, תיק העור הפשוט שהיה מוכר לידידיו ובו נשא את ניירותיו,¹⁰ תיאורו כמהסס, כנכלם וככותב בקושי. בשיר ב' ובפתיחת שיר ג' נשזר שוב ושוב – כמין מילה מנחה – השורש נת"נ, ששמו הפרטי של אלטרמן גזור ממנו, ובשיר י' מובא רמז עקיף לשכרותו ('אַבְל סִפְתָּ הָעֵת הַחֲדָשָׁה / נוֹשָׂאת אוֹתוֹ בְּרַחוּבוֹתָ כְּמוֹ שְׁכוּר'); מוטיבים ומילות מפתח משירת אלטרמן: 'משתה', 'מועד', 'ידיד החלפנים' ועוד; אזכורם של סממנים פואטיים המאפיינים את יצירתו: חוכמת ההפכים (הרומזת לעקרון האוקסימורון), פגישת המשחקים והחוכמה, קלות הדעת הרצינית (כזכור, אלטרמן הוא זה שכתב בשנות הארבעים את 'שִׁבְחֵי קְלוֹת הַדַּעַת' בשירתו ה'רצינית' דווקא). נרמזת גם שירת העת והעיתון שלו: 'הוא מְהַלְלִים דְּבָרֵי יְמֵינוּ עָלֵי אֶרֶץ / וְנֹצְבִים לְמַרְאֵשׁוֹתֵי הַתְּאֲרִיף / וְהַחֲתָמִים בְּקֶלֶף אֶת הַמְּזֻכָּר / צִידָה לְדֶרֶךְ הַקְּוֹרוֹת וְהַדְּבָרִים' (שיר ז'). כללו של דבר, הרמיזות מוליכות בדרך פתלתלה אך עקיבה אל דמותו של אלטרמן, המשורר הנערץ על גורי.

משוררים אחרים מאלה שכתבו על אלטרמן ואליו (אורלנד, אליעז, מר) הצהירו כלפיו בשיריהם, כזכור, הצהרת אחאות מתוך רצון ליצור כעין קרבת משפחה בין יצירתם ליצירתו. גורי לעומתם מכנה את מושא שירו לא בשם 'אח', כי אם בשם 'ידיד', ולמעשה הוא מתאר את עצמו כבן, הנושא את המטען הגנטי-השירי של אביו: 'עֵתִים נִדְמָה לִי כִּי

8. ראה אור לראשונה בדבר, 22.5.1953, כונס בשירי חותם (1954), עמ' 61-72.
9. כגון: 'שירי יְדִידוֹת' ו'שיר קְנָאוֹת' מאת יעקב אורלנד ו'דוֹר־שִׁיחַ בְּמִתְחַתֵּף הַיָּיִן' מאת רפאל אליעז. ראו הערה 3 לעיל.
10. את התיק הנישא ביד אלטרמן מזכיר גם אבות ישורון בקטע ממאורי של פרוזה שירית: 'מסורק לצד, הולך בצעד מהיר עם תיק ומהורהר, בלי להביט'. ישורון, תשמ"ה [תשמ"א], עמ' 65.

תָּמִיד, / מִיּוֹם עָמְרִי עַל דַּעְתִּי, / אֲנִי נוֹשֵׂא בְּתוֹךְ דָּמִי / אֶת שִׁירְתוֹ שֶׁל יְדִידִי (שִׁיר ו'). השִׁיר
עֲצָמוּ מִצְבִּיעַ עַל הַתְּנוּדוּת בֵּין יְדִידוֹת וּבֵין קְרֵבָה 'מִשְׁפַּחְתִּית' מִמֶּשׁ, תוֹךְ כְּדֵי טִשְׁטוּשׁ
הַגְּבוּלוֹת בִּינֵיהֶן: 'וַיֵּשׁ פֹּה מִשְׁהוּ קְרוֹב / לִיֵּן הַיְדִידוֹת הַחֶסֶם, / לְכִרִית בְּתָרִים בֵּין הַשּׁוֹרוֹת, /
וּלְקִנְיַת הַמִּשְׁפָּחָה' (שִׁיר ו').

גורי מתעניין בדמותו של המשורר גיבור השיר כפנומן-כותב, ותוהה בשיר על סודה של
יצירתו (שיר ה'), אך לאחר התהייה מסקנתו הלא נמנעת היא כי אי-אפשר בעצם להנהיר
סוד זה:

אֵין כָּאֵן קְנֵה-מְדָה שֶׁל אֶרֶךְ וְשֶׁל שְׁטַח
פֹּה נוֹפְלִים הַמְּסַפְּרִים הַרְגִילִים.
כָּאֵן נוֹלֵד, כָּאוֹר-אֵימִים, לְפֶתַע,
לְבוּ שֶׁל הַמִּשְׁקָל הַסְּגֻלִי.

לצד השגבת היצירה של מושאו, הדובר מספק גם הערכות ותוכנות המשגיכות את מושא
השיר עצמו ומנשאות אותו לדרגת נבחר בידי שמים ('הוא אֲשֶׁר טָרַף בְּכַתְּנָתוֹ / עֵת בְּחָרוֹ
בּוֹ הַשָּׁמַיִם' – שִׁיר ט'), משרת בקודש ('וְהוּא הִנְעֵר הַמִּשְׁמֵשׁ אֶת הַמְּזִבְחַ. / הַכֹּהֵן הַמְּקֻדָּשׁ
אֶת הַקֶּרֶבֶן' – שִׁיר ז') ובעל כוחות עילאיים, מי שדבריו עשויים לדובב אפילו אבנים ('אֶךְ
בְּאֶמְרוֹ דָּבְרוּ אֲנִי שׁוֹמְעַ / אֵיךְ אֲבָנִים עוֹנֹת מִן הַכְּתָלִים' – שִׁיר י').

אין ספק כי מבין המשוררים הכותבים על אלתרמן גורי הוא המרחיק לכת ביותר
בתהליך המיתזציה של דמותו. כחלק מן המהלך האמור הוא מייחד שיר שלם בתוך 'שירי
ידידות' (שיר ח') גם לתיאורו המעין מיתי של כוחה האפל וההרסני של הקנאה, ובעיקר
קנאת סופרים: 'היא מְהַלֶּכֶת בַּשּׁוֹרוֹת וּבְכַתְּמִים / וּמְחַלְחֶלֶת בְּמַלִּים כְּסָף הַרְעֵל', 'היא החִיֵּץ
הַנֶּצֶב בֵּין הַרְעִים', ובסיום השיר היא מוגדרת 'נְקֻמַּתָּם שֶׁל נְדוּנֵי הַחֲשֵׁכָה, מִשְׁמַע שֶׁל אֱלֹהֵי
שְׂאוּלֵי לְהַבְדִּיל מִגִּיבוֹר הַשִּׁיר, לֹא זֶרַח עֲלֵיהֶם אֹרֶךְ הַתְּהִילָה. גורי שוֹזֵר אֶת הַשִּׁיר עַל הַקְּנָאָה
בֵּין שִׁירֵי הַשִּׁבְחָה עַל אֶלְתֶּרְמָן, כְּדֵי לִיצוֹר זִיקָה יְשִׁירָה בִּינֵיהֶם, אֹוֹלֵם הַזִּיקָה נּוֹצֵרֶת כֵּךְ אוֹ כֵּךְ,
וַיֵּשׁ בָּהּ כְּדֵי לְהַזְכִּיר דְּבָרִים שֶׁכָּבַר עֲלֵם בְּשִׁירִים עַל אֶלְתֶּרְמָן וְאֵלֵיוּ מֵאֵת בְּנֵי דוֹרוֹ, אֶךְ הַפֶּעַם
לֹא כְּהִכָּרַח מִצַּד הַמְּקַנָּא, אֲלֵא מִצַּד הַמֵּתַעַד, הַמִּתְכַּוֵּן בְּתוֹפְעָה וּמִתְאַרָה.¹¹

רבים מבתי השיר מהדהדים את הסגנון, את הרטוריקה ואת שימושי הלשון
האלתרמניים; שזורים בו אוקסימורונים ואמירות בעלות אופי מכתמי, ובחלקים ניכרים
שלו הוא מזכיר את הכתיבה האלטרמנית הלא לירית דווקא. השיר מדגים אפוא – הדגמה
מעניינת, בהתנוודות שלו בין סגנונו העצמי לזה השאול – את האמירה הגלויה של הדובר

11. מעניין להזכיר בהקשר זה כי 'שיר ידידות' ו'שיר קנאות' הם שמות שני שירים של אורלנד,
שהדמות הנרמזת בהם היא דמותו של אלתרמן. אין ספק כי 'שירי ידידות' של גורי מבטאים עמדה
שונה מ'שיר ידידות' של אורלנד, שאינו נעדר רמזי התחשבות עם אלתרמן, ואילו תיאור הקנאה
אצל גורי, להבדיל מזה של אורלנד, נעדר ממד אישי אקוטי וכאוב, מעין זה הנמצא בשירו של
אורלנד.

בנוגע ל'קרכת הדם' היצירתית בינו ובין מושאו בשיר: 'אָנִי נוֹשָׂא בְּתוֹךְ דָּמִי / אֶת שִׁירְתוֹ שֶׁל יְיָדִי' (שיר ו').

שבע שנים לאחר פרסום מחזור שיריו האמור של גורי פורסם במדור הספרות של דבר, שהוקדש לאלתרמן במלאות לו חמישים, שיר מאת עזרא זוסמן (עם הקדשה מפורשת לאלתרמן) בשם 'צַעַד מְכַנֵּף' (5 באוגוסט 1960). התקופה היא סמוך לפרסום מאמרו האיכוןקלסטי של נתן זך 'הרהורים על שירת אלתרמן' (1959), אשר כידוע, נחשב ראשיתו של ה'מרד' הפואטי נגד אלתרמן ועורר סערה לא קטנה בקרב חסידיו של המשורר המותקף.

עם זאת, לדעת זוסמן, הבוגר מאלתרמן בעשור ואינו רואה את עצמו כמי ששייך לזרם הסימבוליסטי כאלתרמן, 'כל שירה היא סמלית, מפני שאחרת אין טעם לשיר'. בריאיון עם ש' שפרה, שפורסם במשא ב-1973 אמר: 'בשירי אני חי את הסמל, כמו שאני חי את הפשט. זה עובר לתחומי של זה'; ואכן, כך הוא פתח את שירו המוקדש לאלתרמן: 'יְכִי נְבוֹא לְאֵט דְּרֶךְ שְׁעַר פֶּשֶׁט / סוֹד הַפְּרָדֵס בְּאֶפְלוּלִית רוֹגֵעַ'. 'סוֹד הַפְּרָדֵס' רומז כמובן על אופיה הסימבולי של השירה,¹² והאפלוּלִית בהקשר זה היא סינזונים לסתימותה, ומאחר שהשיר פונה לדיבור בגוף שני ומוקדש במפורש לאלתרמן אין לקורא אלא להסיק כי אכן מדובר כאן באפיוניה של שירתו.

שירה זו, שמבקשים לפענח אותה ב'פתי מדרש', כלשון השיר, ולדידו של זוסמן עושים זאת בדרך אקדמית מלומדת ('שם ידרשו סתימות שיריך'), מסרבת בעצם להגדרות הכולאות אותה בתוכן ומתאפיינת בהירותה דווקא:

מְאִימַת מְרָאֵי מְקוּמוֹת, מוֹבְאוֹת
הַפְּלוֹא יַעֲקוֹר גְּדָרֵי נְסוּחַ
יִשְׁאִיר אַחֲרָיו בְּנֵי תַעְרוּבוֹת –
יִשְׁאִיר מְאַחֲרָיו חִלּוֹן פְּתוּחַ.

יִלְךְ חֲפָשִׁי וְאַחֲרָיו הָעִיר
כְּאֵז נִרְעָשֶׁת מִמְרְאוֹת, מְגֻדֵל
נְבוֹאָתוֹ הָרְאוּשָׁנָה שֶׁל הַזְּמִיר,
עֵמָה הָטִיחַ אֶת רֵאשׁוֹ בְּכַתֵּל.¹³

12. 'סוד הפרדס' מפנה לראשי התיבות של המידות שהתורה נדרשת בהן: פשט, רמז, דרש, סוד.
13. החרוז: 'מְגֻדֵל-בְּכַתֵּל' מהדהד את החרוז האלתרמני 'וְאֵל גְּדָל'- 'אֵל כַּתֵּל', המובא בבית שלפני האחרון בשירו הארס-פואטי של אלתרמן 'השיר הנזר', המנסה להגדיר את שירתו של אלתרמן בירי עצמו: 'זוה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גדל, / בנתיבת הנודים הישנה, / משלחן אל חלון ומכתל אל כתל, / בין תמונות ועינים פלות לשנה' (אלתרמן, תשכ"א, עמ' 47). השיר הנרמז מתפקד אפוא כמין מטונימיה לשירת כוכבים בחוץ כולה.

בהמשכו של השיר שם זוסמן את הרגש על עיר היונה, ספרו המושמץ ביותר של אלתרמן דווקא, שראה אור שלוש שנים קודם לכן (1957), ושהוא רומז אליו באמצעות אזכורי שירים ונושאים מן המוכרים ביותר בספר.¹⁴ מתוך דברי הסגנון מוצפני הלשון של זוסמן עולה כי מבקריו של אלתרמן קוראים את ספרו על-פי פשטו, אף שלפי הקריאה שהוא מציע מדובר בריבוד של גלוי ונסתר ובהנחת תשתית למיתוס, ובמשתמע – מיתוס הגאולה של העם בארצו.

בחלקו האחרון של השיר נדרש הכותב למהפכה הפואטית מבית-מדרשו של זך, 'עַתָּה צִוּוּ הַפְּרוֹזָה', בלשונו. זוסמן נוקט עמדה ברורה בפולמוס: 'שִׁירָה עִבְרִית בְּעִפְרוּרִית יוֹם חַל / לְגַל הַצְּעָדִים הֶבֶא רֹגְשֵׁת / סוּדָה הַכְּמוֹס גְּלוּי הָרִי לְכָל: / פְּסוּקֵי שִׁירָה בְּאַהֲבָה לּוֹחֶשֶׁת'.¹⁵ בשירו של זוסמן תהליך המיתויזציה מטונימי: לא אלתרמן האיש זוכה להעצמה ולהשגבה, כי אם שירתו, שהיא בבחינת ייצוג שלו. אולם שירת אלתרמן, המותקפת הן על-ידי הביקורת על הספר עיר היונה והן על-ידי ביקורתו הנוקבת של זך, זוכה להגנתו הפומבית של זוסמן לא רק בשל היותה ביטוי אישי של אלתרמן אלא גם משום שהיא מגלמת את הפואטיקה של דור ספרותי שלם, המנהל באותה שעה קרב מאסף. באקורד הסיום של השיר עזרא זוסמן נוקט אפוא מהלך חתרני, בהכרזו על תקומתה, על שיבתה ועל הישארותה של שירת אלתרמן, למרות המהלכים האינקוולטטיים המאיימים עליה. אם כן, זוסמן – בחסות הגנתו על שירת אלתרמן והשגבתה – מנסה לשמר משהו ממעמד האבוד של בני הדור שאלתרמן הוא סמלו.

בשנים שלאחר פטירתו של אלתרמן התפרסמו שירים אחדים שכתבו עליו ולזכרו מקורבים מחבורתו הספרותית – ישראל זמורה ויוכבד בת-מרים – ומשוררים בני דור הפלמ"ח, אשר שירתו היתה להם למופת – שלמה טנאי וחיים גורי.¹⁶ להבדיל מן השירים שנכתבו על אלתרמן ואליו בעודו בחיים, והצפינו בתחבולות מגוונות את מושאם או נמענם, כמה מן השירים שנכתבו לאחר מותו נוקבים בשמו המפורש. השיח סביב אלתרמן בשירים אלה עושה אותו במוצהר איקונה תרבותית, והא מונצח בהם תוך כדי פירוט תכונותיו התרומיות כאדם וכמשורר. מן השירים אפשר לחלץ דמות שתכונותיה האנושיות מותמרות בתכונות על-אנושיות, ההופכות אותה לאגדה נושקת למיתוס. ישראל זמורה,¹⁷ מקורבו של אלתרמן ומעריצו, מציין בסונטה שלו 'נָתַן אֶלְתֶּרְמָן'

14. כך נזכרים כאן 'קול האש, קול הדממה, קול אהל / הסירים, חצר של הקבוץ, האחים פסך [...]

המרמזים לשני מחזורים בולטים בספר עיר היונה: 'שירי נוכחים' ו'שיר עשרה אחים'.

15. הציטוט כאן הוא על-פי הנוסח הראשון שבדבר, השונה מעט מן הנוסח שכוונס בספר.

16. שיר נוסף שנכתב 'לאחר מות' הוא בעצם פזמון מאת יוסי גמזו (שהולחן בידי יוסף ולד) בשם: 'היה איש...'. ההקדשה בראש השיר היא כדלהלן: 'לזכרו של אבי הפזמון העממי הטוב: נתן אלתרמן ז"ל – פייטן, מורה ויריד-נפש'. ראו: גמזו, 1972.

17. זמורה היה המייסד והעורך הראשי של כתב העת מחברות לספרות שאלתרמן פרסם בו משיריו, וגם המייסד והעורך של ההוצאה לאור 'מחברות לספרות', שראו בה אור אחדים מספרי השירה של אלתרמן.

(1971)¹⁸ בעיקר את מידות האנוש שלו: חוכמת הלב, הענווה האצילית והיותו מכיל ייסורי עמו ופה לתקוותיו ולחזונו. בהתייחסו לשירתו של אלתרמן הוא מאפיין אותה בדרך אוקסימורונית והיפרבולית, המעצימה גם את דמותו של המשורר ומצביעה על תכונותיו התרומיות:

אֶת שִׁירְתָּךְ רוּוִית גּוֹרְלִיּוֹת כְּבָדָה — נְשָׂאתָ עַל כַּנְפֵי קְלִילוֹתוֹ שֶׁל הָאוֹר
בִּינְתָךְ חֲדָרָה אֶל מְסֻתוֹרֵינִי גְדֵלוֹת שֶׁל אֲבָהוּת,
גִּילִית לָנוּ תְּהוֹמוֹתֶיהָ וְהוֹסַפְתָּ מִטְעֵמָה שְׁעוֹר שֶׁל גְּבָהוּת.

יוכבד בת-מרים היתה מן היוצרים הראשונים שהגיבו בחיוב ובהתלהבות על ספרו הראשון של אלתרמן הצעיר כוכבים בחוץ. יחסי ידידות והערכה הדדיים שררו בין השניים במשך השנים. כידוע, הפסיקה בת-מרים לפרסם משיריה לאחר נפילת בנה במלחמת העצמאות. השיר 'לְנִתָן אֶלְתֶּרְמָן' (1971) הוא הראשון שהיא פרסמה לאחר שתיקה של עשרים ושלוש שנים.¹⁹ אפשר לומר כי השיר נושא סממנים 'פוסט-טראומטיים', המעידים על הכותבת כי טרם הפנימה את עובדת מותו של אלתרמן. למעשה, השיר משרטט את אלתרמן כמעין מת-חי, כמי שחוצה את הקו שבין חיים למוות פעם הלוך ופעם חזור:

בְּבֵית-הַחֹלִים — בֵּין יָמִים צְפוּפִים מְתוּחִים וְנִשְׁמָתָם עֲצוּרָה.
דְּלָקָה בִּי אֲמוּנָה
עֲצוּמַת-עֵינַיִם
כִּי יָשׁוּב!
עוֹד יָשׁוּב.
נָתַן!
נָתַן אֶלְתֶּרְמָן!

בְּעֶרְבַּ יוֹם-הַכַּפּוּרִים הוֹפִיעוּ שְׁנֵי שִׁירִים מְעֻבָּדִים.
רָגַע!
רָגַע!
קְרָאתִי. —
הִנֵּה!
הִנֵּה, שִׁירִיו הוּא שׁוֹלֵחַ!
מִשָּׁם —

אך לא.

18. השיר מובא בספרו של זמורה, ל' סוניטות. הסונטות מוקדשות לתיאורם של יוצרים ואישים שונים.

19. ראו את דברי רות קרטון-בלום בריאיון עם בתה של בת-מרים, ידיעות אחרונות, 19.1.1990.

השעיית עובדת המוות וההתכחשות לה יוצרות מעין מיתוזציה של הדמות המדוברת, המתוארת כחוצה את הקו התוחם ומבריל בין עולם החיים לעולם המתים, אולם השיר אינו נסחף אחר האשליה אלא במידה מוגבלת. כל התהליך הזה מועצם עם תיאור גרסה אחרת של הסתלקותו, בהצטיירו לא כמת-חי (החזור מ'שם'), אלא הפעם כחימת:

בְּעוֹד הוּא פּוֹגֵשׁ אוֹתָנוּ,
 בְּעוֹד הוּא שׂוֹאֵל וּמְשִׁיב,
 [...] כְּכֹר עֶמֶד עַל הַסֶּף
 מִפְּנֵי לְאַחֹר
 וְצוּפָה צוּפָה
 וְצִלוֹ הוֹלֵךְ וְנֹאֲסֵף, עוֹלָה וְרוֹטֵט עַל אֲדַמַּת לֹא-מִכָּאן.

בת-מרים מכתירה את אלתרמן בשיר בתואר 'נסיך', ומאפיינת אותו באמצעות התארים 'צח וחקם, נגיד וענו'. החוכמה והענווה הן תכונות שחוזרות ומוזכרות כמבנה אוקסימורוני בשירים נוספים שעיקרם שבחו של אלתרמן, שנכתבו הן בחייו והן לאחר מותו. תהליך האיראליזציה וההשגבה של דמות המשורר האהוב הוא גלוי לגמרי בשיר זה, כמו שעולה במפורש מסיומו:

שִׁירוֹ זְרוּעַ כּוֹכְבִים, דְּרָכִים נְרוֹחַ
 וְרוּחַ אֱלוֹהִים גְּדוֹלִים
 בְּהֵם כְּבֶשׂ וְעֵטֶף נִפְשׁוֹ וּמֵאֲדוֹ שֶׁל גּוֹף חַיִּינוּ
 וַיְהִי חַג
 וְאַגָּדָה.
 שָׁמָּה נִתֵּן אֶלְתֶּרְמָן.

בשיר נוסף, הנושא את הכותרת 'נתן אלתרמן' (1972),²⁰ בת-מרים משרטטת את דמותו של אלתרמן הן באמצעות תווי היכר חיצוניים ('טפירת הגמל' שלו)²¹ והן באמצעות התחקות אחר תכונותיהן של שירתו ולשונו (המכונה כאן, בעקבות אלתרמן, בשם 'שולמית').²² הסופרליטיביים המכוונים אל השירה מתפקדים בעצם כמטונימיות, הרומזות אל דמות המשורר (לדוגמה: 'האם לא על כן שירו גם חכם / כאבן-חן על ברכה מלִטְשֵׁת'. ההדגשה שלי), ואילו תיאור הילוכו של המשורר מזכיר את אחת מתכונותיה הדומיננטיות של שירתו:

20. על הקדמת תיארוך השיר ראו: שניר, 1993, עמ' 4, ובעיקר הערה 4, שם, עמ' 6.
21. 'גם הצעד עולז [...] / לטפירת הגמל תדמהו' (בת-מרים, 1972, עמ' 290). על הילוכו המיוחד של אלתרמן כותב גם אורלנד (1985, עמ' 11): 'היה לו הלוך גמיש, גואה ושוקע מדי צעד' ('אפלו הרעות', שם, עמ' 11, ו'הלוך בינים', שם, עמ' 12).
22. בסיום שירו הידוע 'מריבת קיץ' (עיר היונה) כותב אלתרמן: 'מי יקום לנבא מה יהיו דמות נתאר / [...] / לחקי הדקדוק? לצלול העברית? // [...] אכל הס מפלפול. / שולמית של קחר בתדרה מתלבשת / ואסור להביט דרך חר-המנעול'.

'חָצוּב / כְּמִדָּה וּמִשְׁקָל לְקֶשֶׁב'. בת-מרים חותמת את השיר בביטוי אוקסימורוני מופלא, המגדיר את שירת אלטרמן. בהגדרות אוקסימורוניות השתמשו גם גורי, זמורה וכותבים אחרים, אולם התוכן האוקסימורוני כאן ייחודי לבת-מרים. בסיום השיר מתוארת שירת אלטרמן כגלגול חיובי של 'אֵל זַעַם-חָרוֹן, / בְּשַׁעַת רְצוֹן וְשִׁקְט'. גם בשיר זה בת-מרים מחברת אפוא את הנשגב והטרנסצנדנטי עם הארצי ויוצרת הוויה מוגבהת, כחלק מתהליך המיתויציה שעוברת דמותו של אלטרמן בכתביה.

גם שלמה טנאי מקדיש לאלטרמן שני שירים (1972). כותרתו של האחד, 'מְשׁוֹרֵר חֲדָרֵי עֵם', אינה מסגירה את מושאו, אולם השיר הצמוד אליו בספרו של טנאי נושא את הכותרת המפורשת 'אֶלְתֶּרְמָן', ולא בלי קשר אל השיר הקודם. לאיש המילים המתואר בשיר הראשון מיוחסים בשירו של טנאי כוחות נפש ותודעה על-אנושיים: כך, הוא, היושב יום-יום בבית-קפה ברחוב דיזנגוף וצמוד כל חייו לרחוב תל-אביבי אחד, מכיר מרחוק לא רק את כל מסתרי הארץ ואת נקיקה, אלא גם יודע את כל מאוויי האנשים בכל הערים והרחובות. ברור שהשיר יוצר כאן דמות כעין פלאית, ועם זאת בעלת מידות אנושיות, כמו שהן נחשפות בשני בתיו האחרונים ('הָאִישׁ שֶׁאֵהָב בְּכָל הָרְגָעִים, בְּלִי לְהִסְסִיר, / אֶת שְׂמִחַת הַחַיִּים הַפְּשׁוּטִים, [...] / בְּחֶבֶר רַעִים, בְּחַפְת אֹהֲבִים / [...]'; [...] יָדַע אֶת כָּל פְּחָדֵי הַשְּׂאוּל / אֶת יְחִידוֹת הָאֲדָם, הַנְּשֻׁגָּבָה, הָאֲמֻלָּה'). ממילא נוצרת כאן דמות אוקסימורונית במהותה, שתכונותיה אנושיות ועל-אנושיות בעת ובעונה אחת.

אין זה מפתיע אפוא כי בשירו של טנאי בעל הכותרת המפורשת 'אלטרמן' הדובר מתאר את עצם הקושי להגדיר בכלל את אלטרמן, שכן לפרש את הווייתו, 'זֶה פְּאֵלוֹ, / לֹמַר אֶת הַיָּם, אֶת הַיַּעַר' או 'לְהַצִּית אֶת הָאֵשׁ, אֶת הַשֶּׁמֶשׁ' או 'לְבְרֹא אֶת הַשְּׂמִחָה, הַהֲתַהוּוֹת'; והרי כל ההוויות האלה, כגֵרסת השיר, מתבטאות בכוח עצמן, על-פי דרכן ובהתאם למהותן. עצם ההשוואה לטבע ולאיתנו מציבה את דמותו של אלטרמן במעמד רם ונישא, הרחק מעבר לממדי אנוש.

תהליך של מיתויציה מאפיין גם את שירו של חיים גורי 'הַשְּׂתַנּוּת' (1974),²³ הנוגע במותו של אלטרמן. גורי נאמן לדרכו ב'שירי יחידות' המוקדמים, ואינו נוקב בשמו של גיבור השיר, אך הוא נותן בו סימנים: תאריך הפטירה – הלילה שבין כ' לכ"א באדר ב' [תש"ל], המוסווה כאן במספרים עשרים ועשרים ואחד; וכן הרמז על המתים-החיים ביצירתו ('גַּם הַמֵּתִים אֲשֶׁר קָמוּ לְתַחִיהָ / כֵּל עוֹד נֶעָה יָדוֹ הַכּוֹתֶבֶת [...]). מותה של הדמות הנרמזת מתואר במונחים של אירוע קוסמי משנה סדרי עולם, ומכאן במשתמע מועצמים גם ממדיה: 'חֲשֵׁתִי בְּכָךְ לְפִי כְּמוֹת נִפְרֵת, בְּלִתִּי-צְפוּיָה, שֶׁל כָּאֵב / אֲשֶׁר נּוֹסְפָה לְאַחַר חֲצוֹת לְאוֹיֵר הַקֵּיץ'; 'לְפָנוֹת-בְּקֶר חֲלֵתָה הָאֶרֶץ. / הַנְּאֻמֵּר נִפְרַד מִן הַקּוֹרָה כְּמוֹ בְּהַשְׂתַּבְּשׁוֹת בְּלִתִּי-מוֹכְנֵת'. כותרת השיר – 'הַשְּׂתַנּוּת' – מרמזת מצד אחד על מעברו של הנפטר ממצב למצב ומצד אחר משתמע ממנה גם שינוי הנגרם במעבר מתקופה לתקופה, ובכך היא מסמנת את אירוע מותו של אלטרמן כסוף עידן.

23. השיר פורסם לראשונה בספר מראות גיחזי (1974). הציטוטים כאן מתוך חשבון עובר (1988), שבו כונס.

מהלכים שיריים איקונוקלסטיים לאחר מות המשורר

רק תריסר שנים וחצי לאחר פטירתו של אלתרמן התיר לעצמו גורי, מי שתרגם תרומה משמעותית להשגבת דמותו של המשורר, התבוננות מנפצת מיתוס באלתרמן. בשירו 'מְשׁוֹרֵר לְאוֹמִי' (1988), בעל הכותרת הטעונה, הוא מתאר את שנותיו האחרונות של אלתרמן כשנים קשות, מרות ומכאיבות לו ולסובבים אותו, שנות התכנסות עצמית, מחלה והתפוררות, ולא פחות מכל אלה – שנים שהודה בהן ממעמדו הרם ברפובליקה הספרותית: 'רְאִיתִי מְמַלְכָה שְׂקָמָה עַל הַרְיִסוֹתַי'. גרוע מכך: גורי, אולי אחרון נאמניו ומעריציו של אלתרמן מקרב דור היוצרים שהתחילו דרכם בהשראת יצירתו, נתפס אף הוא לפואטיקה המדיחה, תרתי משמע, ומתאר אותה באלה המילים: 'לְפִי מְשֻׁנָּה כְּמוֹ שִׁפְּהַ זָרָה אֲחֻזָּה בְּרִיתֵמוֹס אַחֵר, / בְּצִרּוּפִים שְׁלֹא עָלוּ בְּדַעְתּוֹ כְּמָה שְׁנִים לְפָנָי מוֹתוֹ. / הִיְתָה סְפִירָה אַחֶרֶת. חֲגִיגַת הַמוֹמְרִים'. עם זאת, שורתו האחרונה של השיר מחזירה לא מחזירה את הדמות המיתית אל מקומה הקבוע משכבר (כנראה בקפה 'כסית') ובה בעת מטעימה את מלוא המשמעות של היעדרה באמצעות שלוש מטונימיות המרמזות אליה: 'וְשֵׁם כֶּסֶא פְּנִי, עֶשֶׂן וְשִׁחְרִית'.

שלוש שנים לפני פרסום שירו הנזכר של גורי התפרסם קטע ממוארי הכתוב במעין פרוזה שירית בשם 'חֹזֵר עַל הַפְּתָחִים', מאת אבות ישורון בספר שיריו הומוגרף.²⁴ הקטע נטוע במדור שכותרתו 'אֶדֶן הַמְּשֻׁרָרִים'. לכאורה אין בכותרת זו אלא לרמוז בדרך עמומה על הרכבו של המדור, ובו שירים שענינם אכן דמויות של משוררים נודעים, אולם למעשה הכותרת מרמזת על משורר אחד, שאבות ישורון הקדיש לו לא פחות מארבעה שירים בפתח מדור זה – אורי צבי גרינברג, שהוא מכנה אותו 'גדל המשררים אחרי ירמיהו'.²⁵ את זכרונותיו על אלתרמן, לעומת זאת, ישורון ממקם לאחר השיר המוקדש לנתן זך. מיקום זה אינו מקרי ככל הנראה.

בביוגרפיה שכתבה אידה צורית על אבות ישורון מובאים דברים שאמר לה על אלתרמן, ובין השאר הדברים האלה:

אלתרמן אהב אותי, אבל הוא שיקר לי. היה חבר טוב. היה שואל אותי שאלות אינטימיות. אבל היה איזה כיסוי שהתכסה בו, של לעג, של אי-אמונה. זה היה יחסו אל כולם. זה היה אופיו. וזה אכל אותי. פגם ביחסי אליו. בכל זאת אהבתי אותו. תאמיני לי. איש נעים היה, חכם, אך היה לו צורך במחיאיות-כפיים מיידיות: שחכמתו תתקבל מיד. זה היה מלאכותי. עם כל זאת, אני מלא געגועים אליו ואני שרוי בצער רב על שלא הגיע ביחד אתי לימינו אלה.²⁶

24. בשוליו של הקטע רשום תאריך הכתיבה: ט"ו בכסלו תשמ"א, 23 בנובמבר 1980. משמע, כחמש שנים לפני פרסום הספר ועשור לאחר פטירת אלתרמן.

25. בשיר 'בְּאֲזֵנֵי יְלֵד אֶסְפֵּר: אִישׁ הָיָה' (ישורון, 1985, עמ' 57).

26. צורית, 1995, עמ' 108.

ב'חזור על הפתחים' ישורון חושף אפיזודות אחדות, השופכות אור הן על מערכת היחסים המיוחדת, האמביוולנטית, שבינו ובין אלטרמן, הנרמזת בקטע המצוטט לעיל, והן על נקודות לא ידועות בדמותו של האיש, כמו שנתקבעו בזכרונו.

האפיזודות הנוגעות באלטרמן משובצות בתוך רצף זכרונות אסוציאטיבי של ישורון, הנושא אופי של שיחה מונולוגית באוזני מאזין עלום. ישורון מזכיר בקצרה התנפלות של אלטרמן עליו בשל אחת מנשות הסופרים, שהיו כרוכות אחר החבורה שהוציאה לאור את מחברות לספרות.²⁷ האפיזודה אינה מרובת פרטים, אך מובלט בה קו יצירי ולא מאופק של אלטרמן, כמו שישורון זוכרו ('התנפל עלי אלטרמן ועשה לי חבלה בגרביים'), וכן מצוטט באותו הקשר המשפט שקרא אלטרמן לעבר ישורון: 'אתה מתנשא למלך?'.²⁸

כסיפור אנלוגי לקטע הממוארי משנות השלושים ישורון מגולל מעשה שהיה ב-1948, בנגב, בהיות שניהם עם ג'יס השריון. זיכרון זה נמסר בצורה מפותחת מעט יותר ומשרטט את שני פניו של אלטרמן: מצד אחד כחבר הדואג לרעהו דאגת אח גדול (אלטרמן היה צעיר מישורון בשש שנים!), מרפרדו בחום ומכסה את ישורון בשמיכותיו שלו, ומצד אחר כאיש המתפרץ על חברו באותו מעמד 'מתוך קשיות זעזוע עצום' בשאלה: 'אתה כותב יומן?' ואינו נרגע עד שחברו מבטיחו כי איננו כותב.

הזכרונות הולכים ולובשים אופי אינטימי יותר עם סיפורו של ישורון על החלפת מעיליהם זה עם זה ועל חיבוק חברי של אלטרמן, זרוע על כתף, בעת טיול ברחוב דיזנגוף. עם זאת, החלפת המעילים בנוסח 'בן המלך והעני' אינה מאותתת על שינוי של ממש במעמדם של השניים, שכן שיאה של האפיזודה המסופרת חושף — על רקע הידידות הקרובה — דווקא פן דמוני משהו ושתלטני-קנאתני של אלטרמן: 'פעם אמר לי ברגע של התפלצות: — "אתה יפה כגרוויורה".²⁹ אתה צריך לאבד את עצמך לדעת".'

27. אידה צורית מציינת בספרה כי האישה שבגינה התנפל אלטרמן על ישורון היתה שושנה טסלר, אשתו של המשורר אליהו טסלר, שצורית מתארת אותה 'אשה נמרצת ויפהפיה נודעת, שנהנתה מחיזורים של סופרי החבורה כולם' (שם, עמ' 114). היא קושרת את שמה מפורשות לסצנה דלעיל המתוארת אצל ישורון.

28. בשיר 'אֶחְרִימָן', שנכתב ביוני 1973, כלומר שלוש שנים לאחר מותו של אלטרמן (ופורסם בספר השבר הסורי אפריקני, 1974), יוצר ישורון קשר בין 'אחרימן' ל'אלטרמן' בלי לנקוב בשם המפורש. בשיר זה מובאת אמירתו של זה המכונה 'עני', הבא אל בית היין: 'אַתָּה מִתְנַשֵּׂא לְמֶלֶךְ? אוי שוֹשְׁנָה שוֹשְׁנָה שוֹשְׁנָה. יָא מִן הַשְּׁלֶחָן' (הציטוט הוא מתוך השבר הסורי אפריקני בתוך: אבות ישורון, כל שיריו, ב, 1997, עמ' 95). צורית כותבת בהקשר זה: 'מעורבותה של שושנה טסלר ביריבות גררה אחריה אסוציאציה עם הפזמון הפלמ"חי הפופולארי "שושנה שושנה שושנה", אשר אלטרמן הרבה לפזמו כטוב עליו לברו ביין [...] יש בשיר הזה התייחסות לחרם הדו-סיתרי שהחרימו אבות ואלטרמן זה את זה' (שם, עמ' 193). ב'חזור על הפתחים' מיוחס המשפט 'אתה מתנשא למלך?' באופן מפורש לאלטרמן, ואילו שמה של שושנה טסלר מושמט. העדויות העולות מתוך השיר המוקדם 'אחרימן' מחזקות אפוא את תחושת המורכבות של יחסי ישורון-אלטרמן.

29. 'גְרוֹוִיורָה' ברוסית — 'תגליף'.

באפיזודה משמעותית נוספת, הקשורה בטיול לילי באותו רחוב, ישורון מגולל את סיפור הליכתם ביחד, ותוך-כדי-כך הוא מוצא את עצמו בגינה של אחד הבתים, בעור אלטרמן על המדרכה מטיח בו בחמה: 'כאן תישאר! לא תעבור אלי את התחום'.³⁰ מילים מפתיעות אלה, הנשלפות מזכרונו של ישורון, מסמנות לא רק את הגבולות הפיזיים שניסה אלטרמן לתחום בעת הטיול הלילי, אלא אף את ההייררכיה ואת הגבולות התוך-חברתיים, המבטאים זרמי מעמקים, מתחים ומאבקים.

אמנם ישורון ואלטרמן הם בני אותו דור ספרותי, אך דרכיהם הפואטיות היו שונות בתכלית וכך גם מעמדם בקרב החבורה הספרותית. אלטרמן, ממרומי מעמדו הלא מעורער בשלהי שנות השלושים ובשנות הארבעים, לא היסס לעתים, בעיקר בהיותו בגילופין, לפגוע בקרובים ובידידים, ובהם גם באבות ישורון.³¹ קטעי הזכרונות של ישורון על אלטרמן, המובאים ב'חזור על הפתחים' שנים לאחר האירועים ואף לאחר פטירתו של אלטרמן, מתארים בעקביות – על אף האפיזודאליות שלהם – ידידות מיוחדת, מעוטת מילים ומרובת מחוות. עם זאת, אין ישורון מטשטש את התנשאותו של אלטרמן, את קנאותו למעמדו המיוחד, את מזגו הסוער, את התמכרותו לטיפה המרה ואת קנאתו ביופיו של ישורון והליכתו הגמלונית ('שדרך הילוכו כמו עולה מרגלי גבעה'). האמביוולנטיות בתיאור אלטרמן ובתיאור יחסיהם ההדדיים ברורה: הערצה כלפי האישיות היוצרת מצד אחד (למשל התפעלות מפורשת מן העובדה שאלטרמן לא כלל בכוכבים בחוץ את השיר 'מִשְׁהוּ כָּחַל, מֵאֵד כָּחַל', שפורסם בטורים וזכה כנראה להערכתו של ישורון), וחשיפתם של רגעים אינטימיים מביכים בין השניים מצד אחר. התחשבות גלויה עם אלטרמן אין כאן אפוא, שכן צד הזכות אינו ניתן לערעור, אבל יש אולי התחשבות מאוחרת סמויה, הבאה לידי ביטוי בבוטות החשופה שבתיאור התפרצויותיו של אלטרמן, ובעיקר בהדגמתן באמצעות ציטוטים 'מפיו', הנמסרים מתוך הזיכרון.

באותה שנה שראה אור ספרו של אבות ישורון פורסם גם ספרו של יעקב אורלנד כז שירים: נתן היה אומר (1985).³² אורלנד, בן דורו וידידו הקרוב של אלטרמן, מציין

30. האפיזודה מסתיימת בשני משפטים נוספים המוחלפים בין השניים. אפשר להבין כי ישורון הוא השואל בתגובה על המשפט שצוטט: 'האם לא מפריע לך היקף כזה של אנשים?' ותשובתו של אלטרמן: 'אבל אתה אינך יודע מתי אני עם עצמי' (ישורון, 1985, עמ' 69).

31. אורלנד מביא מזכרונו את הדברים האלה מפי אלטרמן: 'למה תוקע פרלמוטר סכּוּת-נשים בשערותיו? שָׁאל אותו, שָׁאל אותו...' (אורלנד, 1985, עמ' 15). שמו המקורי של אבות ישורון היה, כידוע, 'יחיאל פרלמוטר, וכך נקרא בפי אנשי החבורה הספרותית שסביב אלטרמן.

32. על ספרו זה (וכן על הספר סמטת החבשים ועל הפואמה 'קייב') הוענק לאורלנד בכ"ח בטבת תשמ"ז (29.1.1987) פרס ההסתדרות לספרות על שם אלטרמן. חבר השופטים כתב בנימוקיו בין השאר: 'יצירות אלה מסמנות מהלך חדש ומעורר עניין בכתיבתו של יעקב אורלנד [...] אורלנד פונה בטקסטים אלה אל השיר הארוך, המכיל יסודות סיפוריים, השואף לגלם מציאות חברתית קונקרטיה, תוך שימוש בחומרים אוטוביוגרפיים ובפרטי ריאליה שלהם אופי מקומי מובהק. [...] 'נתן היה אומר' הוא מחזור שירים, המעמיד במרכזו את דמות המשורר נתן אלטרמן,

בהקדמה לספר כי השירים 'נתקבצו לסירוגין, לאורך שבע-עשרה שנים בקירוב', כלומר כמה מהם נתחברו עוד בחייו של אלתרמן, ולדברי המחבר, אחד או שניים מהם אף הושמעו באוזניו חודשים לפני מותו. לדברי אורלנד, השירים נכתבו מתוך געגועים עזים לערכיו של הדור המופלא, 'שאלתרמן שימש לו טריבון אציל ונאמן'. 'דורו של נתן היה זה', קבע אורלנד בפסקנות. לדברי אורלנד, 'ככל שהפכו מורשתו הספרותית והגותו החברתית של אלתרמן אמות-מידה ואבני משקל למבחן נכסי-הרוח המפרנסים את צרכיהם של נותני-הטון ומיטיבי-הטעם בישראל, כן גדל ומעמיק העניין [...] לא רק ביצירתו של אלתרמן, אלא גם באישיותו הסבוכה ורבת הפנים';³³ ואכן, ספרו של אורלנד מגלה באלתרמן לא רק את הפנים, אלא גם את הסתר הפנים. אגב, אורלנד עצמו נוקט ביטוי זה, המשמש בדרך-כלל לתיאור ההתנהגות האלוהית, בנוגע לאלתרמן, בדברי ההקדמה שלו. אכן, העיון בספר מגלה היטלטלות והתרוצצות בין שתי מגמות סותרות: השגבה ומיטיזציה של הדמות מצד אחד, וניפוצו של המיתוס הבנוי על תדמיתו הציבורית של אלתרמן מצד אחר.

לא נדיר למצוא בספרו של אורלנד ביטויים המפליגים בשבח חוכמתו, רגישותו, כנותו ואנושיותו של אלתרמן, ואפילו ביטויי 'האלהה', כגון 'הוא גֵּלָה סְפִירַת תְּפִאֲרַת שְׁהִיא מֵעֵבֶר לְעֵצְמָה' (עמ' 10), 'דוּמִיָּה מִן הָאֱלֹהִי שְׂרֵתָה בּו' (עמ' 19) או 'מְגֵד־גֵּרֶשׁ כְּשֵׁרוֹנוֹ, שְׂרָאִינוֹ בָּם זִיו מְאִיקוֹנִין שֶׁל שְׂכִינָה' (עמ' 47). לא פחות! אולם רישומו של ספרו של אורלנד לא נשען על אלה. דומה שספר זה הוא מצבור האפיוזרות האיקונוקלסטיות הגדול ביותר שנכתב על אלתרמן לאחר מותו. כנגד כל שבח המועתר עליו בספר ניצבת גנות, וזו זוכה לסיפור מפורט וחושפת את חולשותיו של אלתרמן כאדם ברגעיו האינטימיים ביותר. שתיינותו, ששתקו עליה קודמיו של אורלנד, נעשית עניין גלוי, הנפרס בכתוב על כל פרטיו הדוחים. ברגעי השתייה, בהיפוך מרגעים אחרים, אורלנד מכתיר אותו כאיש ריב ומדון, אכזר ומתעלל נפשית בחבריו ובקרוביו. מן הכוס השישית ואילך, כותב אורלנד, 'הַחַל הַשְּׁטָן נוֹטֵל מִמְּשָׁלָה בְּתוֹכוֹ / וְכוֹבֵשׁ כָּל חֶלְקָה טוֹבָה' (עמ' 14).

האומנם רק כדי שעדותו 'יהא בה משום עזר-מה להבנת מניעים סתומים וחבויים בכתבתו [של אלתרמן]', כמו שאורלנד אומר בהקדמה, הוא פורס את הצדדים האפלים והבעייתיים של אלתרמן האדם, ומעיד עליו כי 'בְּיָמִים הָהֵם אֵין מְלֶךְ בִּישְׂרָאֵל / לְבַד מִנְתָן' (עמ' 47)? או אולי יש לראות בכך התחשכנות מאוחרת עם מי שבחיייו הטיל צל ענקי, שמשוררים דוגמת אורלנד לא יכלו אלא לחסות תחתיו או לקמול?³⁴ מתוך דבריו של אורלנד בספר עולה בבידור תערוכת של הערצה כמעט ללא גבול כלפי מושא שיריו, עם

המוצג על רקע החיים הספרותיים בארץ-ישראל מאז שלהי שנות השלושים. [...] אורלנד נתן לגיטימציה מחודשת למסורת הפואימטית, [...] על-ידי כך שהוא העמיד מחדש את השיר כמדיום המושתת על חיקוי ריאליסטי רחב יריעה של "עלילה" היסטורית' (ההדרגות שלי, ח"ש). הפרטים באדיבות ארכיון אורלנד באוניברסיטת בראיילן, מסמך 6/4 ב. תודתי לד"ר תמר וולף-מונוזון על העברת הפרטים הללו לירי.

33. אורלנד, 1985, עמ' 7.

34. לעניין זה בהרחבה ראו: שחם, תשנ"ד; ובשינויים מסוימים: שחם, 2004.

התחשבות לא סולחת בעליל, מעין 'שיבת המודחק' בתהליך של חשבון נפש מאוחר. כמו אבות ישורון, גם אורלנד משעין את דבריו על ציטוטים מפי אלטרמן, שנרשמו בזכרונו ובמחברתו של המחבר. 'עדותו' של בעל הדבר (אלטרמן) על עצמו, כשהיא מובאת בתוך מירכאות, כוחה הרטורי גדול מכל עדות אחרת. תחבולה זו משמשת את אורלנד שוב ושוב, אבל אין דינו של משפט קצר, כגון 'אגב, מה שאמרתי לך אתמול – שכח את זה, / כְּלוּמָר, כְּאֵלּוּ לֹא אָמַרְתִּי [...] (עמ' 13), שאלטרמן חוזר בו מדברי הביטול שאמר על רחל המשוררת, כדינם של הדברים המצוטטים מפיו בעניין כוחו לקיים הבטחות, שיש בהם מעדותו של 'בעל הדבר' על פגמי אופי מהותיים באישיותו:

וְהִיא אוֹמֵר לִי: 'אֵל תִּסְמָךְ עָלַי לְעוֹלָם, אֶפְלוּ אֶבְטִיחַ לְךָ הַרִים וּיִגְבְּעוּת,
אֵין בִּי, פְּאָדָם, הַכֹּחַ לְקַיֵּם אֶת שְׁבוּעוֹת הַרְעוֹת הַטְּהוֹרָה
בְּמִלּוֹא לְהֵט נְדָרֶיהָ,
אֵין לִי וְאֵין לְשׁוֹם אִישׁ בְּרִדְעַת כְּשֶׁר הַשְּׁלֵמוֹת הַזֹּאת' (עמ' 20. ההדגשות במקור).

הבאת הדברים הללו כלשונם אמורה לדבר בעד עצמה ולהעיד על תכונת אי-הנאמנות ואי-האמינות של אלטרמן בתוך מסכת הרעות, תכונה שאורלנד מרמז עליה בדרכים שונות בספר.³⁵

המהלך המסתמן בספרו של אורלנד בשל כך הוא מהלך כפול: בה בשעה שההילה סביב אלטרמן כמו הולכת ומתפוגגת, דמותו של הדובר הולכת וצוברת עוצמה כידידו ורעו, כאח לו וכאיש סודו הנבחר, ובכל זאת, גם מבעד לסיפורים האיקונוקלסטיים הדמות הלא נשכחת והטרגית בספר, המתבלטת בעוצמות נסיקתה ונפילתה ובעוצמות הרגש שלה, היא ללא ספק דמותו של אלטרמן ולא אחר, לטוב ולרע.

שבע עשרה שנים חלפו בין פרסום ספרו של אורלנד ובין פרסום הפואמה המפתיעה 'עם אלטרמן בחולות' מאת נתן זך (2002). כמעט כל מי שכתב על אלטרמן, בחייו או לאחר מותו, סגר כך מעגל כזה או אחר, אך הפואמה של זך בעלת מעמד מיוחד, שכן זך הוא מי שהמרד באלטרמן רשום בפירושו על שמו, בעקבות מאמרו הידוע מ-1959, 'הרהורים על שירת אלטרמן', שהתחיל את מהלך ההדחה של הפואטיקה האלטרמנית ממעמדה המרכזי בשירה העברית בת הזמן.

בשיר 'חֶכְמָה נְעֻלָּמָה' שבספר כז שירים: נתן היה אומר כתב אורלנד בין השאר כך:

אָכֵן, הוּא הָיָה צְפוּר רֵבֶת-יָפִי,
מִי שָׂרָאָה אוֹתָהּ בְּמַעוֹפָה
שׁוֹב אֵין לוֹ מְנוּחַ

35. ובשיר הנדון, 'איש רעים להתרועע', באופן ברור ביותר: 'האם אכן היה רע? או שמא רק איש-רעים? שמא רק להתרועע? / ואם היה, האם רע נאמן היה? / ואם נאמן, עד כמה היה נאמן, / ומה סוד "שני רעים יצאו לדרך, מי מהם ישוב בוגד?"' (עמ' 19-20). בדברים האחרונים רומז אורלנד לשירו של אלטרמן 'דרך, דרך, נתיבה', שהציטוט לקוח מתוכו (ההדגשות במקור).

לֹא תַחַת הַשָּׁמַשׁ
וְלֹא בְצֵל מְצַנֵּפוֹת הָאֶקְדָּמִיָּה.
צִפְרִים בְּרֵאשׁ יֵשׁ לוֹ
עַד יוֹם מוֹתוֹ.

הכתוב מכוון כמעט בלא הסוואה אל נתן זך, משורר ופרופסור, ששירו 'צפור שְׁנִיָּה' נפתח במילים הלא נשכחות: 'רְאִיתִי צִפּוֹר רֶבֶת יִפִּי'. אורלנד מנכס משפט שירי מפורסם זה ומחילו על אלתרמן, ומכאן מגלגל את הדברים בשיר אל המסקנה הלא נמנעת שבציטוט לעיל; והנה, הפואמה המאוחרת של זך היא כמעט בבחינת התגשמות הנבואה משירו של אורלנד.

מקץ שלושים ואחת שנים הדובר בפואמה של זך 'פוגש' את אלתרמן המת בחולות ומנהל עמו דיאלוג. כמו בספרו המאוחר של אורלנד, גם כאן כל האפשרויות הן בידי הכותב, שמושא שירו אינו עוד בין החיים, אך להבדיל מאורלנד, לזך אין כל יומרה לתעד, להעיד או לשמר את דבריו ואת מעשיו של אלתרמן בחייו. היצירה היא כולה פְּדִיּוֹן, דרמה של התודעה, שהיוצר חופשי בה לביים, להמציא את הדיאלוג ולנהל אותו ביד רמה, וכך בדיוק הוא עושה. לאחר שיחת גישוש כביכול, שאלתרמן משמיע בה דברים נחרצים על המציאות שהשתנתה מאוד מאז מותו, השיחה הולכת וקרבה אל מה שיתברר כְּלָב הפועם של השיר: חזרה אל עניינים ישנים ולא סגורים ובירור מאוחר של מערכת היחסים בין שני המשוררים.

עוד בטרם 'יתפתחו' חילופי דברים, שם זך בפי אלתרמן את שורות הסליחה והמחילה של המשורר המת כלפיו, המשורר החי, שפגע בו והדיחו ממעמדו:

הָרִי זו הַדְּמָנוֹת לֹמֵר לָךְ, אֵין בְּלִבִּי
עָלֶיךָ, מַחֲוִין לְמָה שֵׁיִשׁ. כְּבָר דְּבַרְנוּ עַל כָּךְ.
תִּשְׁאַל אֶת אֹרְלָנֵד. הוּא עוֹד חִי? [עמ' 10].³⁶

רק למראית עין נגשרים כאן גשרים בין השניים, בשעה שזך מבקר – מפיו של אלתרמן – את היום-יום הישראלי מנקודת ראותו, שהוא מטיל אותה על אלתרמן, אך בעניינים פואטיים ההתנצחות לא דעכה: אלתרמן, המדויֵב על-ידי זך, תולה את חוסר ההבנה של זך את שירתו (שירת אלתרמן) בזרותו של זך למקום ולגדולתה של השעה ההיסטורית אז (שבאה לידי ביטוי בספרו הדחוי והמותקף ביותר של אלתרמן – גם על-ידי הצעירים – עיר היונה, העוסק בתקומת עם ישראל במדינתו). בכך אלתרמן 'מחטיא'

36. זך מרמז כאן לשיר 'מִפְגֵּשׁ בְּ"כֶסֶת"' בספרו של אורלנד כזו שירים: נתן היה אומר (עמ' 71-74), המתעד מנקודת ראותו של אורלנד ומעדות שמיעה שלו את המפגש בין אלתרמן לזך ב-1959, זמן-מה לאחר פרסום מאמרו הנודע והמתגרה של זך על שירת אלתרמן. בשירו של אורלנד מקבל זך 'הכשר' של מבין בשירה מאלתרמן עצמו: 'מבין, מבין... [...] זאת כל הצרה' (עמ' 73).

כביכול את עיקר העניין מבחינתו של זך, המאשימו כאן בהעמדת פנים, שכן בעיניו אין הוא אלא אירופי המתחפש ביצירתו לכן המזרח:³⁷

וְאַתָּה, מֶר קִפּוּדִי, מֶה לָּךְ וְלִגְמָל? הֲרֵי הִדְבֵּב
 אֶרֶה אֶת הַדְּבֵשׁ בְּסִפּוּרֵי יְלֻדוֹתָךְ, הָעוֹרֵב הַשְּׁחוֹר
 עֵמֵד עַל צְמֶרֶת אֶרֶץ מְשֻׁלָּג וְהַשּׁוֹעֵל הַחֲנִיף לוֹ
 בְּחֻרוֹזִים. מֶה לָּךְ פִּי תִלְיִן. לֹא בָּאֵנוּ לְכָאן לְסַמֵּל וְלִהְתְּגַמֵּל [עמ' 11].³⁸

הנה כי כן, מרכז הוויכוח בין השניים, הנערך כביכול ברוח טובה, הועתק אל מקום אחר לגמרי משהיה במקורו, המקום שזך עדיין מרגיש בו בטוח בטיעונו, ואילו אלתרמן פגיע פחות, להרגשת זך: 'דְּבַר דְּבַר [...] לִי אֶתָּה כְּכָר לֹא מְפָרֵיעַ' אומר אלתרמן לדובר בשלווה אולימפית, 'אוּלַּי אֲנִי עוֹד מְפָרֵיעַ לָךְ?'

ואכן, אין ספק שהפואמה הארוכה והמתוחכמת של זך מעידה כל כולה על ה'הפרעה', על החשבון הפתוח, הלא מיושב, שבינו ובין אלתרמן. אמנם זך מנסה לבטל חלק מן המרחק ביניהם בכך שהוא שם כפי אלתרמן דיבור בלשון רבים המתייחס לשניהם: 'הֲרֵי כְּכָר אֵינְנוּ מִי שֶׁהָיִינוּ / כִּי אִם מֶה שְּׁנֵהָיָה אוֹ, גְרוּעַ מִזֶּה, / מֶה שְׁעוֹשִׁים יַעֲשׂוּ מֵאַתְּנוּ' (עמ' 8), אך זך יודע גם יודע, כדבריו בשיר: 'הַמְרַחֵק אֵינּוּ נְעֻלָּם, עֵקֶשׁ. / מְרַחֵק לְעוֹלָם אֵינּוּ נְעֻלָּם' (עמ' 7). בסופו של דבר אין השיר מסלק את רגש האשמה של זך ומסתיים בידיעה

37. בהאשמה דומה נגד אלתרמן יצא, כידוע, יונתן רטוש. רטוש, מייסד תנועת העברים הצעירים, שהעלתה על נס את הילידיות הארץ-ישראלית, טען שאלתרמן מתבונן בטבע הארץ בעיניו של מהגר, של 'חדש זה מקרוב בא'. ראו: יונתן רטוש, 'מנגד לארץ', אלף, ינואר 1950. כונס בספרו: ספרות יהודית בלשון העברית, 1982, עמ' 75-82. המאמר עוסק בשירו של אלתרמן 'מריבת קיץ', המתפלמס עם תפישותיה של תנועת הכנענים. בין השאר כותב שם רטוש: 'אלתרמן איננו בן הארץ. הוא הובא הנה בנעוריו, בגיל ההתבגרות. בעיית ההתערות בארץ, בלשון פשוטה יותר בעיית ההתבוללות בה, ובפרט בגיל הזה, היא בעייה אישית מאוד, ובמידה שהאישיות של הבא מפותחת יותר, מעוצבת, מגובשה, כן יקשה עליה הדבר. כמו המשוררים בני הדור הקודם גדל גם אלתרמן בנוף אחר, ונוף הארץ נשאר בעיקרו של דבר זר לשירת היחיד שלו' (שם, עמ' 81). להרחבה בעניין הפולמוס רטוש-אלתרמן ראו את הפרק 'מריבת קיץ' תחילת המרד בסמכותו של אלתרמן, בתוך: שמיר, 1993, עמ' 167-178. הפרק פורסם בספר מאוחר יותר של המחברת בכותרת: 'מריבת קיץ' – תשובת אלתרמן ל"כנענים"' (שמיר, 1999, עמ' 235-250).

38. זך מכנה את אלתרמן 'מר קיפודי' על שם אחד מגיבורי ספרו הסאטירי המאוחר של אלתרמן המסכה האחרונה (1968). אזכור הגמל רומז לרשימתו המוקדמת של אלתרמן 'לגמל' (1938). מתוך רשימה זו מביא זך חלקי משפטים המשובצים בקטע המצוטט. כך כותב אלתרמן על הגמל: 'לא אתה היית הגיבור בספרי האגדות הראשונים שלנו. הדב החום ארה את הדבש בסיפורינו [...]'; 'ידענו תמיד כי רב מאוד המרחק בינינו, כי בדרך אליך צומח עדיין אותו אורן מושלג והעורב על צמרתו' (ההדגשות שלי. ח"ש). זך משתמש אפוא בטיעונו של אלתרמן עצמו כדי 'לחשוף' את מה שלתפיסתו הוא העמדת פנים בכתיבתו השירית של אלתרמן.

שאלתרמן היה ונותר פגוע אנושות על-ידו לעולם: 'מניף שוב את ידו? לא. לא אלי! כי / הוא נושא בלבו / פדור עופרת' (עמ' 13).³⁹

* * *

עדויות השיר שנידונו כאן בקו כרונולוגי מלמדות על תנודות בעיצוב ובהבנתה של דמותו של אלתרמן ביצירותיהם של משוררים לאורך התקופות. מדמות של אנטגוניסט ב'דרמות' של ידידות נכזבת וקנאת סופרים בשירי בני דורו, מתגלגל אלתרמן בהמשך לדמותו של פרוטגוניסט, בעל הילה של משורר בחסד עליון, שהתברך במגע עם הנשגב ובהכרה מצד עמיתיו, ואילו סמוך לאחר מותו הוא נהיה בשירים דמות אגדית-פלאית-מיתית ללא הסתייגות כמעט. אלא שכאן, שלא כמצופה, לא נעצר המהלך. לא 'אחרי מות קדושים אמור', אלא הסתמנות תחילתו של מהלך איקונוקלסטי ככל שהולך ומתרחק תאריך פטירתו.

אילו גלגולים צפויים עוד לדמותו של המשורר הלא נשכח? אין לדעת. אולי רנסאנס, אולי רה-מיתוּזציה.⁴⁰ נוכל לומר רק בנוסח ברנר – וכמעט בוודאות – 'כל החשבון עוד לא נגמר'.

ביבליוגרפיה

א. רשימת היצירות שנידונו במאמר

- אורלנד יעקב, 1985. כז שירים: נתן היה אומר, הקיבוץ המאוחד, [תל-אביב].
בת-מרים יוכבד, 1972. 'נתן אלתרמן', שירים, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה, עמ' 290-291.
בת-מרים יוכבד, 1972. 'לנתן אלתרמן', שירים, עמ' 315-316.
גורי חיים, 1954. 'שירי ידידות', שירי חותם, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 61-72 (פורסם לראשונה: דבר, 22.5.1953).
גורי חיים, 1988 [1974]. 'השתנות', חשבון עובר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 189 (פורסם לראשונה בתוך: מראות גיחזי, הקיבוץ המאוחד, [תל-אביב] 1974).
גורי חיים, 1988. 'משורר לאמי', חשבון עובר, עמ' 334-335.

39. כידוע, משפט זה הוא ציטטה מתוך דברי האם השנייה בשירו של אלתרמן 'האם השלישית'. רק האם השנייה מתוך השלוש מתנבאת על שובו של הבן המת אליה: 'הוא הולך בְּשָׁדוֹת. הוא יִגִּיעַ עַד פֶּאֶן. / הוא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ פְּדוּר עוֹפֶרֶת' (אלתרמן, תשכ"א, עמ' 123). אך 'נכנס' אל תוך השיר האלתרמני כאילו הוא הפוצע, שבגללו המשורר המת נושא 'בלבו כדור עופרת', מטפורי כמובן.
40. שני התהליכים הללו מסתמנים בערבוביה למשל בסרטו של אלי כהן 'אלתרמניה', מ-2001.

- זוסמן עזרא, 1972. 'צעד מכָּנף', עצי תמיד, ספרית פועלים, מרחביה ותל-אביב, עמ' 16-18 [פורסם לראשונה: דבר, 5.8.1960].
- זך נתן, 2002. 'עם אלתרמן בחולות', חדרים, גלריה גורדון, תל-אביב, עמ' 7-13.
- זמורה ישראל, 1971. 'נתן אלתרמן', ל' סוניטות, הוצאת ענף, תל-אביב, עמ' 19.
- טנאי שלמה, 1972. 'משורר חדרי עם', שירי שלמה טנאי, עקד, תל-אביב, עמ' 243-244.
- טנאי שלמה, 1972. 'אלתרמן', שירי שלמה טנאי, עמ' 244.
- ישורון אבות, 1985. 'חוזר על הפתחים', הומוגרף, הקיבוץ המאוחד, [תל-אביב], עמ' 64-69.
- מר יחיאל, 1951. 'אך יש עוד מפגש', מלב ונוף, הוצאת ספרים נ. טברסקי, תל-אביב, עמ' 77.

ב. ספרים ומאמרים

- אורלנד יעקב, 1985. 'אבני-שפה בשולי דרך', כז שירים: נתן היה אומר, הקיבוץ המאוחד, [תל-אביב], עמ' 7-8.
- אלתרמן נתן, 1938. 'לגמל', טורים, 15 באפריל.
- אלתרמן נתן, תשכ"א. שירים שמכבר: כוכבים בחוץ, הקיבוץ המאוחד, מחברות לספרות, [תל-אביב].
- אלתרמן נתן, 1968. המסכה האחרונה, ספרית מעריב, תל-אביב.
- אלתרמן נתן, 1972 [1957]. עיר היונה, הקיבוץ המאוחד, מחברות לספרות [תל-אביב].
- גוברין נורית, 1995. צריבה — שירת-התמיד לברנר, משרד הביטחון ההוצאה לאור, בית הספר למדעי היהדות, אוניברסיטת תל-אביב.
- גמזו יוסי, 1972. 'היה איש...', בתוך: סימן שאתה צעיר!... סובר — הוצאת דברי מוסיקה, תל-אביב, עמ' 94.
- זך נתן, 1959. 'הרהורים על שירת אלתרמן', עכשיו, 3-4, עמ' 109-122.
- ישורון אבות, 1997 [1974]. 'אַחֲרֵי־מֶן', השבר הסורי אפריקני, בתוך: אבות ישורון, כל שיריו, הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה, [תל-אביב], עמ' 93-96.
- צורית אידה, 1995. שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, [תל-אביב].
- קרטון-בלום רות, 1990. 'אמי, יוכבד בת-מרים' — [ריאיון עם בתה של המשוררת], ידיעות אחרונות (תרבות, ספרות, אמנות), 19.1.1990.
- רטוש יונתן, 1982. ספרות יהודית בלשון העברית, הוצאת הדר, תל-אביב, עמ' 75-82 [פורסם לראשונה: 'מנגד לארץ', אלף, ינואר 1950].
- ש. שפרה, 1973. ריאיון עם עזרא זוסמן: 'הכתיבה כהשגחה פרטית', דבר (משא), 9 (65), 2.3.1973.
- שחם חיה, תשנ"ד. "'כי ככה דומים מראינו': שירת יעקב אורלנד בזיקת-אח לשירת אלתרמן', דפים למחקר בספרות, 9, אוניברסיטת חיפה, עמ' 75-100 [פורסם בשינויים מסוימים: שחם, 2004, עמ' 114-141].

שחם חיה, 2004. 'אחד ושלושה – בין־טקסטואליות, פואטיקה ויחסים בין־אישיים: מקרה אלתרמן', קרובים רחוקים: בין־טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע, עמ' 142-153.

שמיר זיוה, 1993. "'מריבת קיץ" תחילת המרד בסמכותו של אלתרמן', להתחיל מאלף, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 167-178.

שמיר זיוה, 1999. "'מריבת קיץ" – תשובת אלתרמן ל"כנענים"', על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 235-250.

שניר חיים, 1993. 'בת־מרים כותבת על אלתרמן', מאזניים, סז (9), 3, עמ' 3-6.