

ישמור האל את הגווילים

גילויים חדשים מארכיון אלתרמן

א. טבע ואמנות, חיים ויצירה

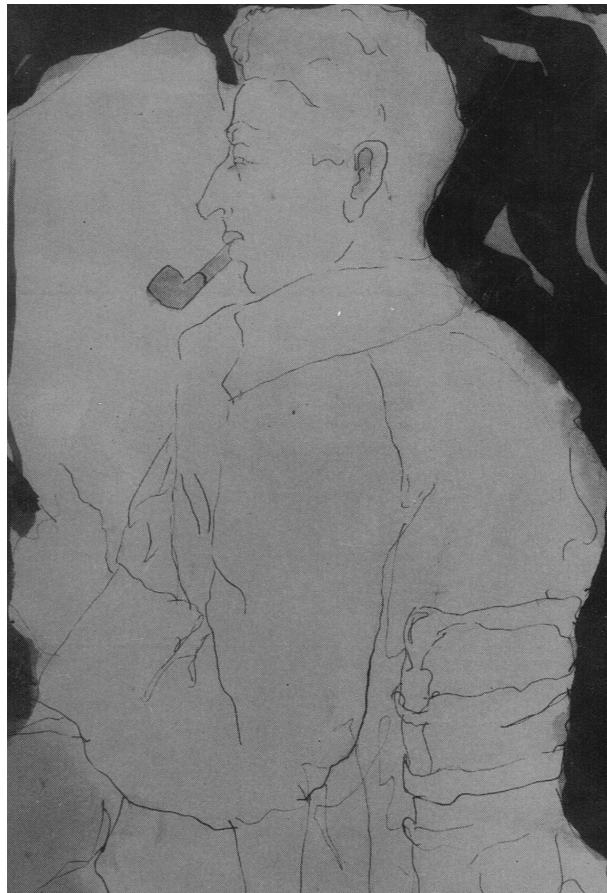
שירו של נתן אלתרמן "הספרים", השלישי מבין שירי המחזור "שיר עשרה אחים" (עיד דיונה)¹, משמיע שבועה נרגשת, המכריזה על ביטול החיץ בין עולמם הווירטואלי של "הספרים" לבין העולם "האמתי" המנהם מעבר לכותל:

נִשְׁבַּעְתִּי, גַּם בְּסִפְרֵי־אֶפְסָר, אֶפְסָר לֵאמֹר עַד מוֹת,
 חַי הַגְּוִילִים וּמַחְשְׁבֹתָם הֵיא מְלַפְתָּם הַחֲנוּטָה.
 גַּם אֲזוּבְכֶם הַקְּדָמוֹנִי, עַל קִיר חֲרֻבוֹת וַחֲצֵרֵי מוֹת,
 טָלוּל 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 מחקה 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 ונר. 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 לקחה-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 *שישה פדקי שירה*, בעריכת א' שלונסקי (תל-אביב 1940). לימים, נדפס המחזור כולו בקובץ *עיד דיונה* (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

² דברי 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" שכובץ עיד היונה.

³ בראשות פרופ' חגית הלפרין ובסיועה של נוגה אלבלך.

Faction), רומן המגולל את סיפור אהבתם של נתן אלתרמן וצילה בינדר בסגנון ה-"fact and fiction"), כלומר בתערובת 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 מוויילנה, 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, שחיוו 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 רעיותיהם וילדיהם, והיו שחילקו את משכורותיהם בין שתי נשים ככעין "ביגמיה" בלתי ממוסדת. המהפכה ברוסיה השליטה אווירה של מתירנות גם בתחומי חיי האישיות, והכללים שעליהם המליץ שלונסקי במאמרו על "המליצה" בדבר חירותו של המשורר לבחור במקלים "מופקרות" ולזווג מקלים המתמסרות ללא נישואים ("נישואין אזרחיים, אהבה חופשית בין מקלים - בלי שידוכי סגנון, בלי ייחוס אבות ונדרוניה [...] 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, שכן להקת התאטרון הקאמרי נדרה 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.

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

אהבתה של צילה בינדר לנתן אלטרמן 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 שבחייה ("אַךְ דָּבַר רַק אֶחָד אֶל תִּשְׁאַל / אֶל תֹּאמַר לִי אוֹתָךְ לְשִׁפְחָ / פִּי אֶת זֹאת אֶהוּבִי לֹא אוֹכֵל, / בְּשִׁבִיל זֶה לֹא יִהְיֶה לִי כַח"). גם נכונותה של נעמי הכנועה, גיבורת *פונדק הדוחות*, 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 ברמותה של נעמי הנאמנה מצויות בכפיפה אחת דמויותיהן של שתי הנשים שבחייו 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 שברעתו לשבת על ספסל שבסדרה 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 לבר באיזה צריף דל ולצייר, זה היה בשבילי הכול [...]. שלום לך אלתרמן שלי, כי אם אפילו לא תהיה שלי אף פעם [...] אתה שלי לתמיד [...] או אלתרמן, 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 שתראה עם אהובה לעתים מזומנות. היא לא אירחה איש בביתה, בטענה-תואנה שאולי יגיע אלתרמן, 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 מלים אחדות על יחסה של יצירת אלתרמן אל המין הנשי בכלל. לא במקרה פנה אלתרמן, שהושפע מניטשה ומווייניגר, לתיאורה של אישה שהיא או קדושה או קדושה (למן שירי העלומים הגנוזים, כגון "קונצרט לג'נטה", ועד לקובץ המאוחר *חגיגת קיץ* ולפזמון המאוחר "זמר מפוחית", הפותח במלים "יש בתי יין וטברנות"). אגב, ברבות מיצירות אלה, המחלקות את המין הנשי חלוקה בינארית, בצבעי שחור-לבן, העניק אלתרמן לגיבורה הנשית את השם "מרים", שהיא, בעת ובעונה אחת, גם מרים הגלילית וגם מרים המגדלית; גם הקדושה וגם הקדושה.

יחסם ה"שובניסטי" של שלונסקי, פן, אלתרמן, רטוש ואחרים כלפי האישה, כפי שהוא עולה משירי האון והפירון 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 וייניגר "מין ואופי", דימוי שקיבל את ביטוי הנועז ביותר בספרות העברית בסיפורת של דוד פוגל. משיריהם של המודרניסטים העברים מצטיירת מלחמת המינים כיחסי בועל ובעולתו, כיחסי ארון ושפחתו, או כיחסי רועה וכבשתו, ולא כיחסים שיויוניים.

יחסים אלה אינם בהכרח בבואה לחיים החוץ-ספרותיים של "הנפשות הפועלות", ויש בהם לא מעט מ"רוח התקופה", שהעלתה על נס את הפרימיטיביזם ואת האַטְבִּיזם הקמאי. דווקא המציאות הביוגרפית, החוץ-ספרותית, כלל לא הצדיקה יחס "שובניסטי" כמו זה הבא לידי ביטוי בשיריהם של משוררי המודרנה התל-אביבית. נתן אלתרמן היה בנה של רופאת שניים, אחיה של מחנכת וסופרת, בעלה של שחקנית תאטרון, אהובה של ציירת ואביה של שחקנית, משוררת ופזמונאית. כל הנשים שבחיי היו נשות קריירה, שכלל וכלל לא התבטלו בפני הגברים שבסביבתן. גם יונתן רטוש גדל כמו נתן אלתרמן בבית שיויוני, שבו לא נודע הבדל מהותי בין אישה לגבר: אָמו 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"שׁוביניסטי" כלפי האישה. אכן, יחסם מתגלה כיחס כמו-קמאי, המעורב בסקרנות אינטלקטואלית של בן המאה העשרים, זה המכיר היטב את תוצאות תצפיותיהם של דרווין, פרויד, יונג, פרייזר (וגם של ניטשה, שטבע את המימרה "בלכתך אל האישה אל תשכח לקחת עִמך את השוט"). לא קל היום, ממרחק הזמן והשתנות הנורמות, להתחקות אחר המניעים להשקפתם האנטי-שיויונית של משוררי המודרנה, השקפה המורידה לא אחת את האישה לדרגת ארמה 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 "קינדר, קיכה, קירכה", שמשמעה: על האישה לחזור לתפקידיה ה"טבעיים", שהם הטיפול בילדים, ההתעסקות במטבח והעיסוקים הקהילתיים הקשורים בכנסייה). הלכי רוח כאלה חדרו אל השירה הצרפתית המודרנית, וממנה גם אל המודרניזם העברי. אלתרמן היה מבכר אולי לשכוח, עם השתנות הנורמות הסוציו-פוליטיות בארץ ובעולם, כי באחד משיריו המוקדמים, קרא אל הציבור ואל האישה בפתוס כן ונרגש, באומרו: "אַתֶּם אוֹמְרִים... סְרְרֵי עֵתִים חֶלְפוּ, / הָאִשָּׁה תִּגִּיחַ מִנֵּי סָגוֹר, / גַּם לְמַעַנָּה דְרָכֵי תֵּבֵל הִתּוֹו, / גַּם עָלֶיהָ תִּפְשׁ בְּמִשׁוֹטֵי הַדּוֹר. // כְּעֵדֶת אֶפְרוֹחַ מְבַעֲתֵת עֵיט, / הִגִּיעִי סְמֵרוֹ, יִקְרְאוּ נוֹאָשִׁים: / אִמָּא! אֵל תִּטְשֵׁי אֶת מְקַדְשׁ הַבַּיִת, / אֵל תִּשְׁאֵי נְאוּם בְּאִסְפַּת נָשִׁים...".

אך גם בבשלותה, אין יצירת אלטרמן 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 התחנתנה ("וְהוּא בַעַל / וְהִיא שִׁפְחָה חֲרוּפָה"), ובסופו של דבר, ידה של האישה על העליונה ("וְהוּא פֹרֵעַ / וְהִיא אֱלִילָה"). אצל אלטרמן ורטוש כאחד – שעולמם השירי עוצב במקביל, וינק מאותם מקורות השראה שמהם ינקו גם סופרים אנגלים כדוגמת ויליאם בטלר ייטס וד"ר לורנס – הצטיירה מלחמת המינים כמאבק, שבו יש צד משפיל וצד מושפל, צד מכניע וכובש וצד כנוע ונכבש. הליכידו 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 באטליו 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 באטליו, 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 *שידי מכות מצרים*)? תיאור מרשים זה, מתאר פר שנתלש מן החח, והוא קרוע נחיריים ודמו נוזל על שחור עורו: "מִחַח נִתְלַשׁ הַפֶּר / וְקָרוֹעַ-נְחִירָיו הוּא

גַּח וְקָד וְקָם, / עַל שְׁחֹר עֹרְוֵי הַדָּם - פְּאֵשׁ 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 והצייר כבר הכירו זה את זה. כך או אחרת, צילה מתארת את עצמה במכתבים אלה כעכבר בחורו, ואף תיאורה דומה לשורות "בְּךָ נִבְטָה זֶה הַשִּׁיר קֶטֶן-עֵינַי / פְּעֵכֶבֶר מִחֻשְׁבֵּת חֹרְוֵי" (שיר ג' ב"שירי מכות מצרים").

כאמור, אין בידינו תאריך, ועל כן ההשערות הללו נשארות בגדר השערות. דבר אחד ברור: בשירי *חגיגת קיץ* (1965) תיאר אלטרמן 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 אלטרמן "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 אלטרמן

אחד הפריטים המעניינים שזה אך נחשפו בארכיון אלטרמן 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 אלטרמן בן ה-11 היה בין עורכיו של הירחון. הביוגרפיה על אלטרמן שחיבר מנחם דורמן מספרת שמשפחת אלטרמן הגיעה ב-1920 בדרך נדודיה לקישינוב, 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 אלטרמן ידיעות בעברית ובמקורות היהדות, אך גם מנה גרושה 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 "ייאוש 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 אלטרמן בשירו האחרון "אז

⁵ מנחם דורמן, *נתן אלטרמן - פרקי ביוגרפיה* (ערכה והביאה לדרפוס רבורה גילולה), תל-אביב 1991, עמ' 41-35. ספר זה הוא נוסח מורחב של ספרו של דורמן *אל לב הזמר* (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).

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 מכתובה בלבד. השיר שכתב בפתח הגיליון (לאחר "מאמר ראשי" בן 73 מילים!) של אחת מחברות המערכת, בלה ינקלזון, הוא שיר ילדתי ומלא פגמים, שיר הזדמנות "מגויס" בשם "הירחון":

יְרַחֵן עֲרַכְנוּ בְּאֶגְדָּתֵנוּ
כּוֹתְבִים שָׁם אָנוּ אֶת כָּל חֲבוּרֵינוּ
חִידוֹת, פְּתֻגָּמִים, הַכָּל יֵשׁ שָׁמָּה
אֶךְ תּוֹעֵלֶת בּוֹ וְלָנוּ הוּא לְמָה.

כְּאֶשֶׁר נִתְרַגַּל אֶל חֲבוּרִים כְּאֵלֶּה,
נוֹכַל לְחַבֵּר עוֹד טוֹכִים מְאֵלֶּה
וְכַאֲשֶׁר גְּדוּלִים נִהְיָה אָנוּ
אֶז יָפִים יִהְיוּ הַחֲבוּרִים שְׁלָנוּ

וְכַאֲשֶׁר טוֹכִים יִהְיוּ חֲבוּרֵינוּ
אֶז אָנוּ נִזְכָּר אֶת יְרַחֲוֹנֵנוּ,
וְנֹאמֵר לְיְרַחֲוֹן רַק צְרִיךְ לְהוֹדוֹת
וְנֹאמֵר 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 העבריים. מתברר שדווקא ביאליק, עגנון ואלתרמן - גדולי הספרות בדורות האחרונים - לא נכנסו לספרות בקול גדול, כי אם בחשאי ובמהוסס. דווקא

⁷ דורמן, שם, עמ' 39.

הם, שנודעו לימים כ"יוצרי הנוסח" של דורם, כתבו בראשית דרכם יצירות בוסר אפיגוניות ומביכות. חשיבותן של יצירות אלה ניכר בפירות שגמלו והבשילו מתוכן.

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 הפיריון 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, בהזכרו בגביע מן השיר המוקדם "בעת שופר: לאם", שהוא ספק הגביע הקדוש מן הרומנסות, ספק סמל המיניוּת 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 שנגנו, 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 המאזין בחשכת הפארקים, כי אם גן העיר הוא המאזין 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 חיוורון גדול האיר" (*כוכבים בחוץ*), המסתיים במלים:

אֵל תִּכְבִּי אֶת הָעֶבֶר,
נְרוּ יָחִיד כֹּה וְרַפָּה.
אִם לֹא הֵיְתָה זֹו אֶהְבֶּה,
הִיָּה זֶה עֶרֶב סֵתוּ יָפֶה.

הוא אֶל עִירָךְ עוֹדוֹ נִכְנָס
 עִם כְּכֹד סַעַר וְעָבִים.
 עוֹדוֹ מוֹשִׁיב בְּכָל פָּנָס
 אֶת אֶפְרוֹחֵי הַמְצָהִיבִים.

לכאורה, הצירוף "אפרוחי המצהיבים" הוא אוקסימורון אלתרמני טיפוס, 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, כל נשכח כי הישות המואנשת, הנכנסת אל העיר, איננה אלא העבר, המגיע אל העיר וכידו 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, וערבל 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 שחופר 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".

"ישמר האל את הגוילים לחיי עד ולחיי חלד", 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 גווילים כאלה, ודומה שגם הדיסק הקשיח של המחשב כבר יעלה חלודה ויושלך אל מחסן הגרוטאות של ההיסטוריה.