

אלתרמן והאמנות הסמויה מן העין

נתן אלתרמן ושירתו - באמנות ישראל

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

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

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

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

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

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

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

*

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



צילה בינדר, איור מתוך ספר התבה המזמרת, 1957

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

"(...) כך עמד הוא גבוה וכל אותיות, / מקצה דף עד קצהו

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

גדלו מביעות, / מספרות בשבחו, נדחקות מכל צד / לברכהו! ולא אותיות בלבד - / גם מלים! כן, אפילו מלים שלמות / הקיפוהו סביב / בטקטוק מצלמות! / ..."

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



זיוה קרונזון, תחריט עץ על פי "הזר מקנא לחן רעייתו", 1959

תחנה ראשונה במסע האמנותי אל אלטרמן תעצור ב-1959 בירושלים של "בצלאל החדש". כאן, בשיעורי עיצוב-כתב של ירחמיאל שכטר, היו בין התלמידים שבחרו לאייר שיר של אלטרמן. אחת שכזו הייתה זיוה שישה (לימים, קרונזון), שיצרה שני חיתוכי עץ לפי "הזר המקנא לחן רעייתו", שיר מתוך *שמחת עניים* (1941). כאן, בהדפס הראשון, לצד טיפוגרפיה מרשימה של הבית הפותח (המסיים במלים - "אם תנוסי אל סתר בית, / אם בשבת רעים תשטי, / לא תנוסי מקול העיט, / המצעק לך: אשתי, אשתי!") - ייצגה האמנית הצעירה דמות עלמה הנלפתת מאחוריה בזרועותיה של דמות גבר שחורה. בהדפס שני הפכה שישה-קרונזון את היוצרות: העלמה, לא זו בלבד שהפכה שחורה, אלא שנראית כילדה, ואילו הגבר שמאחוריה מעוצב בלבן, כשהוא מנפנף לה בידו מדלת הבית. זכורה לנו פרשנותו של דן מירון לשירי *שמחת עניים* ובה הדגש על קנאתו של המת החי לרעייתו. אך זכורה לא פחות פרשנותו של מרדכי שלו, שהבין את השיר כמונחי אב נעדר (אלוהים) ובתו (היהדות) לרקע הברית בין הבתרים (זו מרומזת בשיר במוטיב העיט החג).⁵

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



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

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

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

ספק רב אם יכול היה הצייר הצעיר להתמודד בכלים חזותיים עם המטפוריקה המורכבת של אלתרמן, המעצב עיני חתול כסכין, פנס רחוב כמגלב ועיר שמתאדה (שלא לדבר על צלילי

⁶ גדעון עפרת, *זיוה קרונזון: דמין*, תל-אביב ושיקאגו, 2007.

"דומיה שורקת" או "נהימה מורעבת"). ובכל מקרה, ברור שהצייר העדיף ייצוג פיגורטיבי לירי, פשוט וקליט.

*

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



תמר גטר, סימניה, 1990

אלתרמן ה"לאומי", הממלכתי, אלתרמן של הקונצנזוס, אלתרמן כקולה של המדינה ב"הטור השביעי", היווה אכן אתגר לכמה מאמני ישראל. שנים רבות מאוחר יותר, סביב 1990, תצייר תמר גטר את ציורה, "סימניה", בו נמצא צמד דיוקנאות ריאליסטיים של המשורר, האחד על רקע שחור והשני על רקע לבן. השניים משוכצים בתוך מבנה של "בית", שחלקו העליון אדום וחלקו התחתון דגלי ישראל לצד הגל אלטרנטיבי (עם שני פסים

צהובים וצרוור תפוזים במרכז). ציור עירום של האמנית ניצב כאנך בתוך הבית הזה, "הבית הלאומי" אם תרצו. הציור מורכב כולו מצמדדים של אלטרנטיבות (יריעת הדגל כנגד יריעת בד לבן, מעין דגל כניעה; גוונים חמים כנגד גוונים קרים; צורות גיאומטריות טהורות כנגד דימויים) וממתחים בין סימני "ציור" (מכחול, מברשת, יד מציירת ועוד) לבין דימויים פיגורטיביים, שלא לומר ספרותיים. צורה כנגד תוכן. הציור נמנה על סדרה של ציורים מהשנים 1989-1991, להם קראה גטר "ארטיפיסיליה נטורליה" ("טבע מלאכותי") ודומה ששניות הטבעי-מלאכותי חלה כאן גם על שני האלטרמנים המצוירים. במספר התבטאויות ציבוריות של תמר גטר עלתה ביקורתה על אלטרמן, ברוח ביקורתו הידועה של נתן זך, כנגד מלאכותיות מתפייטת נוסח "נשיקת טבחת", ונראה ש"סימניה" של האמנית מבקש לסמן דואליות אמנותית בין גוף טבעי אותנטי לבין ייצוג מלאכותי (בעיקר ברובד הלאומי), אולי הדואליות הבוראת יצירות אמנות בכלל. כל זאת בבחינת פרשנות ספקולטיבית של מחבר המאמר.



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

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

תשע דמויות, המתוארות בקווים מצומצמים, המשרתים ישירות את מבע הכוח והתנועה, נראות כתבליט: השתיים הקדמיות, עלם ועלמה, מתפרצים קדימה, זרועם שלוחה כמו אווזת במשא בלתי נראה, כאילו נושאים בגופם את מגש הכסף עליו הוגשה לאומה היהודית מדינת ישראל. בעקבותיהם, באגרופים קמוצים, אווזים בנשק, שגם הוא בלתי נראה, צועדים שבעה צעירים - עיניהם מופנות ישר נכון. ממותנם ומטה, בתוך שדה שיבולים, מרומזות פסיעות רגליהם. כמו השניים הראשונים, גם אלה במאסף מתפרצים מתוך הלוח - דרוכים, מתוחים, בוטחים

בכוחם, אך מלאים עצבות מאופקת - תמצית מרוכזת לתחושת החיים של הנוער בארץ.⁷

מספר שנים לאחר מכן, ב- 1977, יצר מרדכי כפרי, פסל נשכח מנהלל (1920-2001), פסל גבס בשם "מגש הכסף", מודל למונומנט שלא בוצע מעולם. פסלו של כפרי מפגישנו פעם נוספת עם ה"נערה ונער" של אלתרמן, אף כי ללא מדי הקרב (פלג גופו העליון של הנער מעורטל; לגוף הנערה שמלה), כמי שמהלכים - יחפים, כמדומה - קדימה בראש צוק. די בהשוואתם לנערה ונער אחרים - אלה מהמונומנט המפורסם ממוסקבה (25 מ' גובהו) של ורה מוחינה מ-1937, הצמד הסובייטי ההרואי, שהפך לסמלה של התערוכה הסובייטית הגדולה - כדי להכיר בצניעות ובאנושיות הרכה של הצמד העברי מנהלל. מבחינות אלו, דומים השניים לפסל העץ של נעמי שינדלר (1919-1991), "מגש הכסף", פסל שעקבותיו נעלמו ואף הוא בסימן השניים העדינים והצנועים העולים בנתיב "הלוך והחרש".



מיכל נאמן, מגש הכסף, 1974

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

⁷ נעמי גוטקינר, *דצופה*, 24.1.1969.



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

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

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

מה שונה "מגש הכסף" הריאליסטי שציירה הדר גר בשנות האלפיים. ציורה הקטן, 30X30 ס"מ גודלו (ראו - שער גיליון זה של גג), מציג בפנינו קערית כסף דמוית צדף, אשר שום ונוס אינה עולה ממנה, אלא שטרות ומצלצלין, והוא מסמל את שאירע מבחינה

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

⁹ מתוך מכתב למחבר המאמר.



אברהם אופק, וחבריו היורדים מארץ-ישראל, 1988

ערכית לחברה הישראלית מאז "מגש הכסף" האלתרמני ועד למגש המזומנים ביטוי פשוט וישיר לחומרותה של חברה קפיטליסטית וקורבנותיה האחרים.

מסעו של המבקש אחר הדי אלתרמן באמנות הישראלית חולף לאורך תחנות שרמתן אינה שווה באיכותן האמנותית, וככלל, ספק אם היצירות ה"אלתרמניות" מוכיחות את שעתה היפה של האמנות המקומית. אפשר גם שיצדק זה שיתריס, לאור המתואר, שאין זה מתפקידה של האמנות החזותית לטפל בשירה ובספרות. אך, אנו, הזוכרים את המצוין בפתח המאמר, שלא לומר הזוכרים את ציורי בוטיצ'לי וויליאם בלייק לפי *הנופת* לדאנטה, את ציורי הפרה-רפאליטים לפי מחזות שייקספיר, את ציורי ניקולא פוסין לפי אובידיוס (בעקבות הומרוס) ועוד ועוד - נסרב להפרדה הדיכוטומית בין אמנות לשירה ולספרות. ומתוך אמונתנו זו נשמח לפגוש את ה"אלתרמנים" של אברהם אופק, שהם אולי רגעים של שיא ועומק במפגשו של אמן ישראלי עם שירת המשורר התל-אביבי.

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

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

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

בשירת יוסף האזובי ז"ל זה איילת חן ונער. השירה נכתבה לחתונת בנו. משווה אותם לאברהם ולשרה. [...] טללי נעורים, 'בגדים צואים' הופכים ממחלצות חתן וכלה. מגש הכסף – שתי כוסות המים של המלצר לעומת הכהן. [...] עוד בעניין זה: מה בין כהן למלצר: צורת ההגשה, צורת הכלי, מגש – יד אחת. קערה – שתי ידיים. מלצר זה קשור פה ושם במעשה אקרויט. כהן – מתייחס לחומר בכבוד ראש מקודש: כי כל פרור חשוב בהיטהרות.¹⁰

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

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

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

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

¹⁰ מתוך ארכיון אופק, עיזבון האמן, ירושלים.

¹¹ שם.



אברהם אופק, מתווה לישראל - חלום ושברו, 1985

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

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

עמוד השחר קם. שוב נוצצה איילת. / וכגזל הנה, אך מה הגביהה עוף. / בראש ימים תבריק, חוצפת ומבוהלת, / והיא כוכב ילדה, ובטרם יום תסוף. / [...] אבל תמיד, תמיד בין חרבות וטל, / אלייך ניבטים כבשיר מכות מצרים, / האב והעלמה במחלפות הפטל. / [...] איילת ליל

אמון, עד מה לעוף הגבהת! / ואת כוכב-גוזל, אך מה זוקר ורם. / [...] אליך שחקים, עם רמש ותולעת, / האב והעלמה במחלפות הדם.

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

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

בכורי, בכורי הבן, עפר, כוכב ובכי / נתנו לנו תבל של אושר עז מבכי. / עפר, כוכב ובכי, הם כתונת הפסים / בלילה בו יושמו שני החרסים. / אבי, עלי הכתונת. אב, אני נכון. / בכורי ובן-זקוני. בכורי ובכור אָמון. / - צנח האב על בנו. ניצב השקט רם. / שלמו מכות אָמון. עמוד השחר קם.

עקידת הבן, עקידת הבת, עקידת האב - השלושה גם יחד התחברו בחיבור גורלי ומר בחייו ויצירתו של אופק¹² ובצל שיריו של אלטרמן, שהעסיקוהו רבות בערוב חייו.



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

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

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

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