רגע אחד שקט בבקשה: נתן זך מול נתן אלתרמן*

אבנר הולצמן

א. אקלים ספרותי חדש

כאשר ייכתבו תולדותיה של השירה העברית בדורות האחרונים ייוחס בהן, בוודאי, משקל רב לרגע דרמטי אחד, שהתרחש בתחילת קיץ 1959. הכוונה לפרסום מאמרו של נתן זך 'הרהורים על שירת אלתרמן' בכתב-העת 'עכשיו' שאך זה נוסד.[1] על אף כותרתו המצטנעת היה זה מאמר חריף ביותר בטיעוניו ובסגנונו. מטרתו הבלתי מוצהרת אבל גם הבלתי מוסתרת הייתה לא רק לערער על עיקרי עולמו השירי של המשורר העברי החזק והנערץ ביותר באותה העת, אלא לבצע לא פחות ממעשה של רצח מלך ספרותי. זאת כשלב הכרחי בפילוס הדרך לפואטיקה חדשה, לטעם חדש, לקנון ספרותי חדש ולדור חדש של משוררים שבלבם ובראשם נתן זך עצמו.

מאמרו של זך, והדברים ידועים היטב,[2] עסק לכאורה בראש ובראשונה בהיבטים של צורה, ריתמוס ולשון בשירתו של אלתרמן. נטען בו ששירה זו מבוססת על סימטריה חדגונית של בתים שקולים ומדודים, ועל משקל מֻכָּני נטול רוח חיים שכל כולו מלאכותיות מהוקצעת ועקרה. לשונה של שירת אלתרמן ארכאית, התריס זך, והאימאז'ים שלה הם ג'סטות תיאטרליות ספק דקורטיביות ספק מוקיוניות. הנופים המצוירים בה אינם מוחשיים ואינם אותנטיים, הסיטואציות אינן ריאליות ואינן קונקרטיות. הדמויות המהלכות בשירה זו הן סמלים או מונומנטים ולא בני אדם חיים. הצבעוניות שלה מסוגננת מדי, הליטוש שלה מושלם מדי, הדיבור בה שכלתני או פתטי מדי ותהום מפרידה בינו לבין דיבור אנושי חי. אולם התיאור העוין של סגולות הצורה בשירת

---

* מתוך ספרו של אבנר הולצמן 'עד הלום', הוצאת כרמל 2016

[1] נתן זך, 'הרהורים על שירת אלתרמן', **עכשיו**, 3-4, 1959, עמ' 109-122; **השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת 1954-1973**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2011, עמ' 43-58.

[2] מן הדיונים הבולטים במאמר זה ובסוגיית זך-אלתרמן בכללותה, ראו: דן מירון, 'הערות לוויכוח על שירת נתן אלתרמן', **ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו**, מהדורה שניה מתוקנת ומורחבת, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב 1975, עמ' 125-149; אורה באומגרטן, 'קווים להתפתחות ביקורת אלתרמן', הנ"ל (עורכת), **נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו**, הוצאת עם עובד, תל-אביב 1976, עמ' 7-26; נסים קלדרון, 'להתקפה על אלתרמן', **פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות השישים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1985, עמ' 49-54; יגאל שוורץ, 'בין תומס מאן לאלתרמן: על פן אחד ב"שיחות המילואים" של נתן זך', **סימן קריאה**, 18, מאי 1986, עמ' 413-417; אורי הולנדר, **המוסיקה של המהפכה: נתן זך 1955-1966**, עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2010; דן לאור, **אלתרמן**, הוצאת עם עובד, תל-אביב תשע"ד, עמ' 556-566.

אלתרמן הוא רק מבוא ללב העניין. בעיקרו של דבר טען זך, שליקויים אלה מעידים על פגם עמוק בהרבה, על נכות רגשית יסודית באישיות הניצבת מאחורי השירים, כלומר באלתרמן עצמו. מי שכתב את 'כוכבים בחוץ' ואת 'עיר היונה', קבע זך, הוא אדם היודע לנסח אך אינו יודע להרגיש, אינו מסוגל לחוות חוויה לירית אותנטית ולחוש בני אדם כדמויות ממשיות. דומה כי המשפט החד והפוצע ביותר במאמר הוא: 'לאט-לאט מגיעים אנו למסקנה, כי אצל רב-מג זה של המילים (ואלתרמן הוא באמת אשף המילים) פגום דבר-מה יסודי ביותר כמשורר – פגומים כליה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים. פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך'. לשם המחשה הביא זך את השיר 'הנה תמו יום קרב וערבו' מתוך 'עיר היונה', המתאר את תבוסת שאול במלחמתו בפלשתים ומציג אם עבריה שבנה הפליט מן הקרב נופל פצוע לרגליה. בעודו מוטל לפניה על סף הבית ודמו שותת היא אומרת: 'דָּם אֶת רַגְלֵי אִמָּהוֹת יְכַס/ אֲבָל שֶׁבַע יָקוּם הָעָם/ אִם עֲלֵי אַדְמָתוֹ יוּבַס'. איזו מין אם היא זו, שואל זך, המוצאת לנכון לשאת נאום גבורה פטריוטי לפני שעולה בדעתה לחבוש את פצעו של בנה?

זך העלה למעשה במאמרו שלושה סוגי טענות: טענות אסתטיות כלפי טיבם ועיצובם של השירים; טענות פרסונליות כלפי פגמי האישיות ומגבלות הרגישות של אלתרמן; וטענות פוליטיות משתמעות כלפי האקלים הרוחני והאידיאולוגי שאלתרמן מבטא. 'קרקע גידולו', כתב זך, 'היא התחושה הפטריוטית הכנה המפעמת במשורר, ההכרה המבקשת להצדיק את מעשי ימינו הלאומיים הללו, שאנו שרויים בהם, לאור התכלית הסופית שהם נועדים לשרת'. קשה לדעת איזה מבין סוגי הטענות פגע באלתרמן יותר, אבל תוצאתן המשולבת הייתה בלא ספק פגיעה עמוקה, הרבה יותר מכפי שזך עצמו שיער מראש.[3]

כדי להבין מניין צמחה ההתקפה הבוטה על החשוב והאהוב במשוררים העברים ראוי להיזכר בנסיבות שנולדה מתוכן. מאמרו של נתן זך נכתב כתגובה כמעט מיידית להופעת קובץ השירים 'עיר היונה' (1957). במחזור השירים המרכזי בספר זה עיצב אלתרמן בצורה העקרונית והמחויבת ביותר את העלילה ההיסטורית שראשיתה בסיום מלחמת העולם השנייה, המשכה בשנות המאבק לעצמאות ומלחמת השחרור, וסיומה בהקמתה של מדינת ישראל וגיבוש דמותה כמדינה קולטת עלייה ומיישבת עולים באזורי הספר. אלתרמן חיבר אפוס גבורה ציוני מוחלט מתוך הזדהות מלאה עם תהליך כינונה של הריבונות הישראלית. מטבע הדברים הציב במרכזו דמויות מוארות, מוגדלות וסמליות כמו מיכל ומיכאל, שהם אולי גלגולם של הנערה והנער משירו 'מגש הכסף'. אולם בשעה שהופיע הספר 'עיר היונה' בשנת העשור למדינת ישראל הייתה הספרות הישראלית הצעירה שרויה בעיצומו של מהלך מנוגד, ומכאן האכזבה שהספר חולל בקרב כמה מנציגיה הבולטים.[4] סופרים אלה ניסו בכל מאודם להינתק מן הפרהסיה הלאומית הצוהלת ומן

---

[3] וראו על כך את עדותו השירית של יעקב אורלנד: 'מפגש ב"כסית"', **כז שירים: נתן היה אומר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1985, עמ' 71-74.

[4] על ההתקבלות העוינת של *עיר היונה*, ראו: באומגרטן (לעיל, הערה 2), עמ' 18-19; דן מירון, 'מיוצרים ובונים לבני-בלי-בית', **אם לא תהיה ירושלים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987, עמ' 9-89 (ראו במיוחד עמ' 67-66); הנ"ל, 'שתי שיחות לילות עם נתן אלתרמן', **הספריה העיוורת**, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, תל-אביב 2005, עמ' 73-86.

הממלכתיות הבן-גוריונית שעקבותיה ניכרו בכול, ואשר נתן אלתרמן נתפס כאחת הדמויות המזוהות עמה ביותר בזכות שירתו העיתונאית האקטואלית והמעמד הציבורי שהקנתה לו.[5] הם חתרו, לפחות על פני השטח, להתמקד בתחומי חוויה יומיומיים ולבצר מציאות או לפחות אשליה של נורמליות ישראלית. במציאות כזו אנשים מתכנסים בעולמות פרטיים מופנמים, עוסקים בענייני החולין הפעוטים ביותר, אוהבים ונאהבים ומקווים למות על מיטתם ולא באחד משדות המערכה. אין זה מקרה שאחד המוטיבים הנפוצים ביותר בשירה ובפרוזה הצעירה בשלהי שנות החמישים היה המיאוס כלפי הדיבור הציבורי הרועש, הנאומי, המגויס והמגייס, והכמיהה לשקט או לשיחה חרישית.[6] ברוח זו, ואף זאת לא במקרה, פתח נתן זך את ספרו 'שירים שונים' (1960) במלים: 'רֶגַע אֶחָד שֶׁקֶט בְּבַקָּשָׁה. אָנָא, אֲנִי רוֹצֶה לוֹמַר דְּבַר-מָה'. תחילה באה הבקשה לשקט, אחריה קריאה לקשב, אחריה אמירה בגוף ראשון יחיד, ורק אז יכולה להתחולל ראשיתו של דיבור. אין זה נאום, לא צעקה, לא המנון ולא קינה, אלא דיבור שקט, לעיתים קטוע ומגומגם, בלשון פרוזאית פשוטה, דיבור הנרקם במרחב האינטימי שבין שני אנשים.[7] ברבות הזמן צמח אצל רבים געגוע עמוק אל השנים שבין 1957 ל-1967. הן נקבעו בזיכרון כהפוגה ממושכת בין המלחמות, והצטיירו כתקופת חסד מוארת שבה התאפשרו חיי חולין ישראליים בתוך גבולות הקו הירוק בין רעש לרעש – בין סערת הקמתה והתבססותה של מדינת ישראל בעשור הראשון לבין שנת 1967 שאחריה שוב לא חזרו הדברים לקדמותם.[8] 'אציין, שלפי דעתי גלעין היסוד של הישראליות ניזון עדיין מעוצמת תודעת הגבולות שהתגבשה בעיקר בין 1956 ל-1967', כתב לימים א"ב יהושע.[9]

בהקשר רחב יותר יש לראות את המאמר 'הרהורים על שירת אלתרמן' כחוליה מתוך מהלך עקיב ושיטתי בן כתריסר שנים, מ-1954 עד 1966, שבו חתר נתן זך לשנות את האקלים הספרותי הישראלי כמעט במו ידיו ובכוח מנהיגותו הספרותית והאינטלקטואלית. את זאת הוא עשה בשישה ערוצים מובחנים בעת ובעונה אחת:

(א) הוא תקף באופן חזיתי את הנוסח השליט בשירה העברית בת הזמן, בראש ובראשונה באותו מאמר על שירת אלתרמן, אבל גם במאמר ביקורתי אחר מאותה שנה שהוקדש לשירתה של

---

[5] וראו, למשל: עוזי שביט, 'אלתרמן כגיבור תרבות', **אלתרמן/ משורר בעירו: מאה שנה להולדתו**, מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב 2010, עמ' 43-51; מנחם פינקלשטיין, 'על הטור השביעי', **הטור השביעי וטוהר הנשק: נתן אלתרמן על ביטחון, מוסר ומשפט**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2011, עמ' 23-30.

[6] ראו: אבנר הולצמן, 'הספרות הישראלית בעשור השני', **אהבות ציון**, הוצאת כרמל, ירושלים 2006, עמ' 494-509.

[7] אמנם, מאחורי החזות האינטימית היומיומית-לכאורה מתרקמת דרמה בעלת ממדים פסיכולוגיים ותיאולוגיים ובעלת תשתית אינטרטקסטואלית ענפה של מקורות יהודיים ונוצריים. ראו: רות קרטון-בלום, **הרהורים על פסיכותיאולוגיה בשירת נתן זך**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2009, עמ' 21-34.

[8] ראו, למשל: עלי מוהר, 'ילדי הקו הירוק', **העיר** (תל-אביב), 25.9.1992 (שיחות עם דורון רוזנבלום, נועם זיו, זוהיר בהלול וחיים באר).

[9] אברהם ב' יהושע, 'ספרות דור המדינה: תעודת זהות', **אחיזת מולדת**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 174.

לאה גולדברג,[10] וברשימה מוקדמת המסתייגת מאופיה המוגבה והמסוגנן של שירת חיים גורי.[11]

(ב) הוא פרסם שורה של מאמרים מניפסטיים שבהם שרטט את דיוקנה הרצוי של השירה העברית הצעירה בת הזמן, ואת התכונות שלדעתו מסתמנות בה בפועל.[12]

(ג) הוא פנה להערכה מחדש של שירת העבר במגמה לסמן בה את הקולות החיים הראויים לתשומת לב, ובעיקר להפנות את הזרקור אל משוררים דחויים ונשכחים באמת או כביכול, הראויים לעלות על שולחנו של הקורא החדש. במקום ביאליק העלה על נס את יעקב שטיינברג; במקום המודרניזם המז'ורי של שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג הבליט קבוצת משוררים אחרת המעוררת אמון דווקא בקולותיה המינוריים. הוא מנה ביניהם את יהודה קרני, חיים לנסקי, גבריאל פרייל, יוסף צבי רמון, אסתר ראב, אברהם בן-יצחק, שלמה זמיר ובראש ובראשונה דוד פוגל.[13] לימים ניסח זאת במפורש: 'כוונתי היתה לעשות, בסופו של דבר, מה שעשה המבקר האנגלי Frank Raymond Leavis בשירה האנגלית, כלומר להציע שושלת אלטרנטיבית לשירתם של שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג'.[14]

(ד) זך הפנה את תשומת הלב למערכת חדשה של מקורות השפעה מבחוץ, בעיקר המודרניזם האנגלוסקסי לאסכולותיו השונות ובמידה מסוימת גם המודרניזם הגרמני, וזאת כתחליף להשפעה הדומיננטית של התרבות הרוסית בדור הקודם.[15]

(ה) זך ייסד במה ספרותית משלו, כתב-עת בשם 'יוכני' שערך יחד עם אורי ברנשטיין, ואף-על-פי שהופיע חמש פעמים בלבד מ-1961 עד 1967 נודעה לו השפעה על עיצובו של האקלים הספרותי החדש.[16]

(ו) הערוץ החשוב ביותר היה כתיבת השירה עצמה. זך טבע את רישומו כמשורר בעל נוסח ייחודי משלו. בכל אחת מתכונותיו של השיר הזכי הטיפוסי, החל בריתמוס ובניגון וכלה

---

[10] נתן זך, 'ראית את הגשם? אנחנו שקטים', **דבר**, 6.11.1959; **השירה שמעבר למילים** (לעיל, הערה 1), עמ' 371-363.

[11] נתן זך, 'התמימות, האחריות והשירה: על "שירי חותם" של חיים גורי', **מבואות**, 8.11.1954; **השירה שמעבר למילים** (לעיל, הערה 1), עמ' 38-42.

[12] הבולט בהם הוא 'לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו', **הארץ**, 29.7.1966; **השירה שמעבר למלים** (לעיל, הערה 1), עמ' 165-171.

[13] רשימותיו עליהם כונסו במדור 'החובה לגלות' בספרו **השירה שמעבר למלים** (לעיל, הערה 1). וראו את התיאור הביקורתי שתיאר דן מירון את המהלך הזה של זך, ברשימותיו 'פולמוס שהסתאב' ו'בצילו של המורה' (**ידיעות אחרונות**, 3.7.1987; 10.7.1987).

[14] נתן זך, **משנה לשנה זה: פרקי ביוגרפיה ספרותית ומובאות**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2009, עמ' 57.

[15] ראו מאמרו 'הערות בשולי האימאג'יזם הישראלי', **יוכני**, א, אפריל 1961; **השירה שמעבר למלים** (לעיל, הערה 1), עמ' 135-145.

[16] וראו מחקרו המקיף של אילן שיינפלד, **עוף החול 'יוכני': כתב העת 'יוכני' כבמת ארעי מעוררת ומצליפה בין כתבי-העת הספרותיים של שנות השישים**, עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת תל-אביב 1988.

בהשקפת העולם, ניתן לראות מעין היפוך מדעת או שלא מדעת לתכונותיו של השיר האלתרמני, אם כי מדובר, כמובן, ביצירת אמנות מתובנתת ומעוצבת בדרכה שלה לא פחות מן השיר האלתרמני.[17]

המהלך האנטי-אלתרמני של זך הגיע לשיא תנופתו ותהודתו ב-1966. באותה שנה הוא פרסם את הספר 'כל החלב והדבש', ובו כמה מן הבשלים והמשוכללים בשיריו. בד בבד הוא פרסם את ספרו 'זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית', אשר במסווה של דיון אסתטי פילוסופי תיאורטי מפתח ומחדד את ההתקפה על התכונות המוסיקליות של שירת אלתרמן ושלונסקי, ומציב כנגדם כמופת חיובי את שירתו של דוד פוגל.[18] באותה שנה פרסם זך סדרת מאמרים בעיתון 'הארץ', ובתוכה המאמר המניפסטי החשוב 'לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו', המונה את התכונות המשותפות כביכול לשירה הפוסט-אלתרמנית שביקש לעודד ולקדם. ב-1966 ראה אור גם קובץ שיריו 'במקום חלום, פרי רשמיו ממסע קצר לאיטליה באותה השנה, וב-1967 נוסף עליו הספר 'דקלים ותמרים', קובץ תרגומים חופשיים של שירי עם ערביים בעזרת המשורר ראשד חוסיין. עוד הפרסומים האלה נותנים את רישומם ומחלחלים בתודעתם של קוראי השירה, עזב זך את הארץ ב-1967 ללימודי דוקטורט באנגליה שהתארכו, וכך סילק את עצמו באבחה אחת, להפתעתם ולאכזבתם של רבים, מזירת הספרות הישראלית למשך אחת-עשרה שנים.[19]

המהלך שתיארתי בתמצית הציב את נתן זך באמצע שנות הששים של המאה העשרים כדמות הבולטת ביותר בשירה העברית הצעירה, כאחד הקולות המגובשים ביותר בביקורת הספרות, ויש הטוענים – כמעצב הטעם הספרותי של דור שלם. מהלך זה גם הפך אותו למושא עיקרי להתקפות מצד אנשי הביקורת הוותיקה, שסלדו מן האקלים הפואטי החדש שהתהווה סביבו ובהשראתו: 'אין כל פלא בכך, שתלמידיו וחקייניו של נתן זך צועדים צעד נוסף בשדה הציניות המהתלת של רבם ומורה-דרכם', כתב בזעף המבקר גדעון קצנלסון.[20] יש אף מי שטענו כי הפואטיקה ה'אירופית-אנגלוסכסית' של זך החניקה קבוצה שלמה של משוררים 'ילדיים' מבני

---

[17] על עיקרי הפואטיקה של זך, ראו: זיוה בן-פורת, '"דאנטס, לא"': לדמות השיר של נתן זך, **סימן קריאה**, 8, אפריל 1978, עמ' 379-390; מירי ברוך, **הרומנטיקן המר: עיון בשיריו של נתן זך**, הוצאת אל"ף, תל-אביב 1979; מאיר ויזלטיר, 'חתך אורך בשירתו של נתן זך', **סימן קריאה**, 10, ינואר 1980, עמ' 405-429; יוסף מילמן, **אש קרה זרה: רומנטיקה וניכור בשירת נתן זך**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995; אורי הולנדר (לעיל, הערה 2); ראובן שהם, **בעולם של נתן זך גם פרצוף מוכר הוא זר**, מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, קרית שדה בוקר, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב תשע"ג; דן מירון, 'רגע אחד, שקט: מסע החיפוש האפיסטמולוגי ו(אי) אפשרות הנבואה בשירתו המוקדמת של נתן זך', **עוד: תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת**, אפיק – ספרות ישראלית, תל-אביב תשע"ד, עמ' 355-478.

[18] נתן זך, **זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית**, הוצאת אל"ף, תל-אביב 1966; **השירה שמעבר למלים** (לעיל, הערה 1), עמ' 65-126.

[19] על הנסיעה והשהות באנגליה, מניעיה ונסיבותיה, ניתן עתה לקרוא בהרחבה באוטוביוגרפיה הספרותית של זך, **משנה לשנה זה** (לעיל, הערה 14), עמ' 91-126.

[20] גדעון קצנלסון, **לאן הם הולכים? חתך בשירתה של ישראל הצעירה**, הוצאת אל"ף, תל-אביב 1968, עמ' 152. הדברים פורסמו לראשונה ב-1964.

דורו וחבורתו (בהם משה דור, אריה סיון, משה בן-שאול), והדיחה אותם למסלול צדדי בזירת התרבות הישראלית.[21] משום כך, תיאורים פופולריים למחצה ואף אקדמיים של תולדות הספרות הישראלית נוהגים להציג את המעבר מנוסח אלתרמן לנוסח זך כאירוע הבולט ביותר שהתחולל בשדה השירה בשנות החמישים והששים, ואף כציר העיקרי שעיצב את פניה למשך ימי דור.[22]

ב. האומנם 'נוסח זך'?

כאן המקום להציג כמה שאלות אפיקורסיות כלפי ההנחות המוסכמות האלה: האומנם זהו אכן הציר המרכזי של התפתחות השירה העברית בשנים הנדונות ואין בלתו? באיזה מובן ניתן לדבר על 'נוסח זך' בשירה העברית? מי הושפע ממנו והלך לאורו ומי לא? האם מהפכת זך אכן הדיחה את אלתרמן ממקומו המרכזי בשירה? ואם כך הדבר, מדוע בכל זאת נשאר אלתרמן כל כך חי וקיים? האם משוררי העבר שזך סימן כמו פוגל, שטיינברג ואחרים אמנם התעוררו לחיים חדשים בזכותו? האם צרור המאפיינים ששרטט זך כדי לאפיין את אקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים הולם משוררים אחרים מלבד נתן זך עצמו? ומהו באמת יחסו של נתן זך לנתן אלתרמן ולשירתו? ככל שמנסים להשתחרר מן המוסכמות ובוחנים מקרוב את הנוף הספרותי התשובות נעשות יותר מורכבות, יותר רב-משמעיות, יותר רחוקות מן השרטוטים הסכמטיים ומן ההכללות העיתונאיות החפוזות. והכל הולך ומסתבך, מסתבך והולך, והולך והולך ומסתבך, אם לשאול כאן שורות משל נתן זך עצמו.

מתוך שלל הסוגיות הללו אסתפק בבחינת שני עניינים. השאלה האחת היא: מי בעצם הושפע בפועל מן הנוסח החדש שטבע זך? התבוננות במעגל הקרוב של בני דורו, שותפיו לדרך כביכול, מגלה ששלושת הבולטים בהם – דליה רביקוביץ, יהודה עמיחי ודוד אבידן – כל כך מובהקים איש איש בייחודו, עד שקשה לדבר על נוסח דורי משותף אלא ברמת הכללה כה גבוהה עד שהיא מאבדת את משמעותה. ספק אם אפשר להחיל על שלושת המשוררים האלה אפילו את המכנה המשותף הכי פתוח ורופף שמקובל לייחס לשירת דור המדינה, דהיינו: החתירה להעמיד בשירה עולם אנושי קונקרטי של כאן ועכשיו, תוך שימוש במבחר חומרים בלתי מוגבל ובדרכי שיר מגוונות וחופשיות ממשמעת צורנית גלויה.

---

[21] אורציון ברתנא, '"הדרך שלא נבחרה": א. על שתי הדרכים של שירת "לקראת"; ב. על הדרך האחרת בשירת "לקראת"', **מעריב**, 9.4.1982; **לבוא חשבון**, הוצאת אל"ף, תל-אביב 1985, עמ' 28-44; עמוס לוין, **בלי קו: לדרכה של 'לקראת' בספרות העברית החדשה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1984, עמ' 74-75.

[22] ראו, למשל: חנן חבר, 'אני יושב על שפת הרחוב: ספרות דור המדינה', **ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית**, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, תל-אביב 1999, עמ' 46-69; רחל ויסברוד, **בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך**, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2002. ויסברוד קבעה: 'ההיסטוריה של השירה העברית משנות ה-50 ואילך מראה שהפואטיקה, שזך היה ממפלסי דרכה העיקריים, אכן נעשתה למערכת ערכים מחייבת לפחות עד שנות ה-70' (עמ' 320). וראו גם: נסים קלדרון, 'תיאורטיקן שידע להיזהר מן הפח היקוש של התיאוריה', **הארץ (תרבות וספרות)**, 6.5.2011. קלדרון כתב: 'וזה מאמץ תיאורטי שהצליח. הוא נקלט. הוא השפיע. אחרי מאמריו של זך כמעט שלא נכתבה בעברית שירה במשקל סדיר, ובחרוז סופי סדיר (עד שהופיעו דורי מנור וחבריו)'.

קשה למצוא קשר ממשי בין אתוס החולין המינימליסטי העכשווי של זך לבין הצבעוניות הפיוטית המסחררת של שירת רביקוביץ, הפלגותיה אל מחוזות הדמיון האקזוטי ושימושי הלשון הארכאיים המאפיינים את שירתה המוקדמת. היא עצמה העידה על קרבתה העמוקה משחר נעוריה דווקא לשלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג ורטוש.[23] כפי שהראו מיכאל גלוזמן וגדעון טיקוצקי, הרי יחסה לערעוריו של זך על הפואטיקה של משוררים אלה היה לכל הפחות אמביוולנטי.[24] הראה באותה מידה קשה למצוא קשר בין דמות האני האירונית המעודנת העולה מתוך שירת זך לבין האתוס הגברי-הנמרי האלים והדורסני הטבוע בשירת אבידן המוקדמת.[25] המחקר העכשווי בשירת אבידן מדגיש את השוני העמוק בינו לבין זך, בבחינת שני מהפכנים שכל אחד מהם ביקש לקדם פואטיקה שונה בתכלית מזו של חברו: 'אין לרתום את אבידן למהפכה של זך, כי אבידן חולל מגוון מהפכות פואטיות ייחודיות – אוונגרדית, פרודית, הומוריסטית, פופואטית וניו-אייג'ית, אשר הן שונות לגמרי מהמהפכה של חבריו ב"לקראת"'.[26] קשה גם ליישב את קריאתו של זך להשתחררות מכבלי הריתמוס האלתרמני עם גישתו הפרוזודית המסורתית של יהודה עמיחי, שדבק במשך שנים רבות בצורות שיר סגורות ומהוקצעות, שקולות וחרוזות, וזהו רק אחד מן ההבדלים הרבים ביניהם.[27] כך הדבר גם לגבי דמויות בולטות נוספות מבני אותו דור – דן פגיס, טוביה ריבנר, פנחס שדה, אבנר טריינין, עוזר רבין, אנדד אלדן, דליה הרץ, אם למנות רק אחדים. כל אחד מהם הוא בעל קלסתר ייחודי משלו ורחוק מלהתיישר לפי הנוסח של זך. אין מנוס מן המסקנה, כי שורת המאפיינים הפרוזודיים, הפיגורטיביים, התימטיים והרטוריים שזך זיהה כמאפייני יסוד של האקלים הסגנוני של שנות החמישים והשישים הולמת באופן השלם ביותר כמעט רק את שירתו שלו, אף על פי שלא הביא באותו מאמר אף לא דוגמה אחת מעצמו, והשתדל לתמוך את דבריו במובאות ממשוררים ותיקים (שטיינברג, פוגל, רטוש, פרייל, גלבע, קובנר) וצעירים יותר (עמיחי, רביקוביץ, אבידן, ברנשטיין, זמיר, דור).

---

[23] ראו: דליה רביקוביץ, 'השירים שהיו שמחת נעורי', **הארץ (תרבות וספרות)**, 1.9.1967; גדעון טיקוצקי, **דליה רביקוביץ ב'חיים' וב'ספרות'**, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב 2013, עמ' 35-40.

[24] מיכאל גלוזמן, '"להאציל אלגנטיות לסבל: על מקומה של דליה רביקוביץ בשירת דור המדינה", **ספרות ומרד: מחקרי ירושלים בספרות עברית**, כב, 2008, עמ' 131-151; וכן בתוך: חמוטל צמיר ותמר ס. הס (עורכות), **כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010, עמ' 578-599. במאמרו של גלוזמן מתועדות התבטאויותיה האוהדות של רביקוביץ, בעיקר בשנות השישים, על אלתרמן, שלונסקי, גולדברג ורטוש, והסתייגויותיה המפורשות מהתקפותיו של זך על אלתרמן. על הדיאלוג המורכב בין זך לרביקוביץ, ועל התקרבותה ההדרגתית לפואטיקה שלו, ראו: טיקוצקי (לעיל, הערה 23), עמ' 207-213.

[25] על האתוס והפיגורה של הנמר בשירת אבידן המוקדם, ראו: נסים קלדרון, **מצבי יסוד בשירתו המוקדמת של דוד אבידן 1954-1962**, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב 1978.

[26] גלעד מאירי, **הר געש סימפטי: פרודיה, הומור ואוונגרד בשירת דוד אבידן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2012, עמ' 58.

[27] ראו: בעז ערפלי, 'יהודה עמיחי, נתן זך והערות אחדות על דוד אבידן', **הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי 1948-1968 – מבנה, משמעות, פואטיקה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1986, עמ' 292-299.

האם הותיר 'נוסח זך' את רישומו בשירה הצעירה יותר, זו שהחלה להיכתב בתחילת שנות השישים בעוד התקפתו על אלתרמן מהדהדת בחלל האוויר? כאן התשובה אפילו יותר נחרצת בשלילתה. שלושת המשוררים הבולטים של הדור הבא – מאיר ויזלטיר, יאיר הורביץ ויונה וולך, שהתייצבו כקבוצה על דפי חוברת מיוחדת של 'עכשיו' (מס' 14, 1965) שהוקדשה לשירתם – לא זו בלבד שהם רחוקים מרחק גדול מתביעותיו ומהכוונותיו של זך, אלא שגם בינם לבין עצמם רב השוני. בשביל המשוררים האלה וחבריהם היה המצע הפואטי הפלורליסטי כשלעצמו שהציג זך מִרשם מגביל ומצומצם מדי, וכל אחד מהם עיצב לו נוסח ייחודי משלו. על כך כתב עוזי שביט:

> לא רק שהדור החדש של משוררי שנות ה-60 וה-70, שלא כדור הקודם של משוררי שנות ה-50 וה-60, אינו בונה את זהותו הפואטית באמצעות שלילת הפואטיקה של הדור שקדם לו, אלא שהוא מוותר לחלוטין על התביעה לפואטיקה משותפת, בניגוד למערכת הכללים, הגלויה או הסמויה, של מצוות 'עשה' ו'אל תעשה' שהעמיד זך במאמריו משנות ה-50 וה-60.[28]

אכן, קשה למצוא מכנה משותף, ולו רופף, בין שירתו הבוטה והמעורבת של ויזלטיר לבין הניואנסים החזותיים והנפשיים המעודנים שפיתח יאיר הורביץ, ובינם לבין הצלילות העמוקות של יונה וולך אל מעמקיה של תת ההכרה, המתממשות בתמונות סוריאליסטיות נועזות. ויזלטיר עצמו העיד בריאיון ב-1998, שמראשית דרכו דחה לחלוטין את הנוסח המודרניסטי של זך. החתירה ל'אימפרסונליות אליטית אובייקטיביסטית', כלשונו, נראתה לו מייגעת ועקרה. באותה מידה נרתע אינסטינקטיבית מאלתרמן, 'אלוף הפרסונה המסוגננת'. בשבילו ביאליק היה מלכתחילה משורר רלוונטי יותר משניהם.[29]

היכן בכל זאת ניתן למצוא את השפעתו של סדר היום הספרותי החדש? אולי לאו דווקא במקומות שבהם קיווה זך לטבוע את חותמו. ניתן להצביע על שני אזורים במפת השירה שבהם הופנמו חידושיו של זך. קבוצה אחת הורכבה ממשוררים מן השורה השנייה והשלישית, שאימצו את הנוסח החדש ושכפלו אותו במהלך שנות השישים, כדרכם של משוררים לא מרכזיים מאז ומעולם. אסתפק בדוגמה אחת, על גבול הקוריוז, והיא ספר שירים בשם 'פגישה במקום אחר', שהופיע ב-1961 בהוצאת מחברות לספרות של המו"ל רב החסד ישראל זמורה. המחבר, צעיר בן עשרים ואחת בשם יוסף (יוסי) שריד, קנה לו לימים מוניטין לא בספרות אלא בזירה הציבורית. התכונה המרתקת ביותר בקובץ זה היא התערובת הבלתי מעוכלת של השפעות מגוונות, כאילו נאבקו על נפשו של המשורר הצעיר כמה מן הנוסחים הבולטים שריחפו אז בחללה של השירה הישראלית. הקורא בשירים מזהה בהם קצת מאלתרמן, קצת מלאה גולדברג, קצת מרטוש, ומנגד – קצת מעמיחי, קצת מאמיר גלבע, ויותר מכל ניכרים סימני השפעתם של שירי נתן זך. נראה שהמחבר נטה באופן טבעי אל המבע המוגבה, המליצי, הפתטי, הסמלי והמסוגנן ('הַלַּיְלָה בַּחוּץ

---

[28] עוזי שביט, 'עברית, ספרות. שירה', **האנציקלופדיה העברית**, כרך מילואים ב, חברה להוצאת אנציקלופדיות בע"מ וספרית פועלים, ירושלים ותל-אביב 1995, טור 751.

[29] נורית בוכווייץ, 'ריאיון (בכתב) עם מאיר ויזלטיר, 28 במארס 1998', הנ"ל, **רשות מעבר: חילופי נורמות, מאיר ויזלטיר ושירת שנות השישים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 307.

מִתְקַמֵּר כְּמִנְהֶרֶת [...] הַלַּיְלָה בַּחוּץ נִמְלָט כְּאַיֶּלֶת') אבל הוא התאמץ לכבוש את הנטייה הזו בשם הטעם החדש, שחייב את הזרמת השיר בריתמוס חופשי תוך כדי התנזרות מפתוס, היצמדות לאביזרי יומיום וכיבוש הריגוש ('נַעֲרָתִי מְתַרְגֶּמֶת אֶת מַבָּטַי בְּתִרְגּוּם חָפְשִׁי/ מְעַבֶּדֶת אֶת שְׁתִיקָתִי לְמַחֲזֶה/ וְעוֹסֶקֶת תָּמִיד בַּחֲזָרוֹת'). בין האיילת האלתרמנית ל'נערתי' הזכית התלבט המשורר הצעיר במבוכה שלא נמצא לה פתרון.

המקום השני שבו חולל המהלך של זך טלטלה ממשית הוא דווקא אצל המשוררים הוותיקים מבית מדרשו של שלונסקי, אלה שאותם התקיף. נתן אלתרמן עצמו הפתיע את קוראיו כאשר פרסם ב-1965 את הקובץ 'חגיגת קיץ', שבו זכתה שירתו להתרעננות ולהתחדשות דרמטית. לכאורה זוהי פואמה עלילתית שחומריה נטולים מהווי העלייה המזרחית החדשה משנות החמישים. למעשה, ריבוי השבירות של חוט העלילה והסטיות ממנו, הרבדים ההגותיים השזורים בספר, הגיוון הז'אנרי של מרכיביו ובעיקר יסוד הפרודיה העצמית הניכר בו היטב, הופכים את 'חגיגת קיץ' למפגן כוח מודרניסטי נועז, שהוא בין היתר מעין תשובה סמויה לביקורתו של נתן זך שעדיין הדהדה בחלל האוויר.[30] גם לאה גולדברג הפנימה היטב את הביקורת שהוטחה בשירתה מצד הדור הצעיר, בעיקר בשני מאמרים בוטים של נתן זך ודן מירון שהכאיבו לה ביותר.[31] תחילה הגיבה עליה במרירות כמעט באופן מיידי בסִדרת שירים בשם 'דיוקן המשורר כאיש זקן'.[32] בפועל נראה, שהייתה לפואטיקה החדשה של 'דור המדינה' השפעה על השינוי שחל בשירתה בשנות השישים. שינוי זה ניכר בספרה 'עם הלילה הזה' (1964), המצטיין במבע דיבורי גמיש, תוך כדי היזקקות מועטה למחלצות הפיגורטיביות ולסדירויות הריתמיות שאפיינו את שירתה מאז שנות השלושים. גם אברהם שלונסקי לא נותר מחוסן מפני רוחות הזמן, ופיתח אף הוא נוסח שירי ישיר, חשוף ונזירי יותר מאשר בכל תקופה אחרת בחייו. נוסח זה הגיע לידי גיבוש בקובץ 'ספר הסולמות' (1973), שהמשורר השלים אותו בימיו האחרונים וכבר לא זכה לראותו מודפס.[33] אפילו יונתן רטוש הגיע בדרך מפותלת משלו להעמדת נוסח שירי חדש, פרום במבנהו, אירוני בנימתו ודיבורי בלשונו

---

[30] ראו בהרחבה: רות קרטון-בלום, **הלץ והצל: חגיגת קיץ – הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן**, זמורה, ביתן מוציאים לאור, תל-אביב 1994. זך עצמו גילה לימים, להפתעתו, כי עוד לפני 'חגיגת קיץ' השיב לו אלתרמן בעקיפין במחזהו 'פונדק הרוחות' (1962), הכולל הבזקי שנינה פרודיים על חשבונה של השירה המודרניסטית העכשווית, שזך זיהה אותם כמכוונים כלפיו. ראו: נתן זך, 'נתן אלתרמן – תוספת מאוחרת', **השירה שמעבר למלים** (לעיל, הערה 1), עמ' 59-63.

[31] נתן זך (לעיל, הערה 9); דן מירון, 'על שירי לאה גולדברג', **הארץ**, 1.1.1960.

[32] לאה גולדברג, 'דיוקן המשורר כאיש זקן', **על המשמר**, אפריל 1960; **עם הלילה הזה**, ספרית פועלים, תל-אביב 1964, עמ' 52-54; **שירים**, ג, ספרית פועלים, תל-אביב 1973, עמ' 60-62. על פרשה זו, ראו: א"ב יפה, 'מבוא': יצירתה של לאה גולדברג בראי הביקורת', הנ"ל (עורך), **לאה גולדברג – מבחר מאמרי ביקורת על יצירתה**, הוצאת עם עובד, תל-אביב 1980, עמ' 23-24; גדעון טיקוצקי, **האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחייה של לאה גולדברג**, הוצאת הקיבוץ המאוחד – ספרית פועלים, תל-אביב 2011, עמ' 137-140; חמוטל בר-יוסף, **לאה גולדברג**, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2012, עמ' 273-276.

[33] ראו: ישראל לוין, 'העץ הוא כל גיליו', הנ"ל (עורך), **ספר שלונסקי א**, מכון כץ לחקר הספרות העברית וספרית פועלים, תל-אביב 181, עמ' 11-61.

עד כדי שימוש בסלנג, רווי פיכחון אינטלקטואלי, כה שונה מן החושניות הארכאית האפלה של שירתו המוקדמת. ראשיתו של הנוסח החדש ניכרה ב-1959 בקובץ 'צלע', והוא הוסיף והתגבש במהלך שנות השישים בקבצים 'שירי חשבון' ו'שירי ממש'.[34]

הניסיון לתאר את מהלכה של השירה הישראלית כמסלול חד-כיווני פשוט, שטוח, שבו נוסח מודרניסטי חדש נאבק בנוסח מודרניסטי קודם ויורש אותו, נתקל בקשיים על כל צעד ושעל. מפת השירה הרבה יותר עשירה ומגוונת מנוסחה היסטוריוגרפית כלשהי, לא רק הצעירים יודעים לחדש ולהתחדש, ותמונת המציאות הספרותית עשויה להכיל כמה וכמה אפשרויות זו בצד זו, מספר מוקדים של כוח וערך ובוודאי לא שלטון בלעדי של נוסח דומיננטי אחד.

ג. עם אלתרמן בחולות

המיפויים ההיסטוריוגרפיים כבודם במקומם מונח, אולם אין ספק שבבסיס העניין כולו מצוי גרעין אותנטי חזק מאוד, והוא עצם ההתייצבות של נתן זך מול נתן אלתרמן כמשורר חזק (במונחיו הידועים של הרולד בלום) בעל עולם משלו ומוסיקה חדשה משלו המבקש לרשת את אלה של המשורר החזק הקודם.[35] זוהי השאלה השנייה שברצוני לבחון: מה היה יחסו של נתן זך לנתן אלתרמן? הדרמה האישית והספרותית הכרוכה בכך אינה מתמצה באותו מאמר התקפה משנת 1959 וסביבותיו; שכן ניתן לתאר את ההתמודדות עם אלתרמן כאחד מגורמי הקבע המחלחלים ביצירתו ובמחשבתו של זך מראשית דרכו ובמשך כשישים שנה.

התמודדות זו מתגלה שוב ושוב לאורך דרכו של זך. שירת אלתרמן היא עבורו אתגר מסעיר ומכשף בקסמיו, אבל גם מבצר שיש לקעקעו ולהימלט ממנו לחיים עצמאיים. כמו בכל מערך אדיפלי הגון נוצר כאן סבך של משיכות ורתיעות, עבותות של קרבה עם ניסיונות של התנערות והיחלצות, התרחקות מן האב החי והתרפקות על האב המת, רגשי טינה ורוגז עם חיבוטי אשמה. זך הודה במפורש יותר מפעם אחת בכוח ההשפעה העצום של אלתרמן עליו כמשורר מתחיל. 'אף אני לא הייתי מחוסן באותם ימים מפני קסמיה', הודה במסה קצרה בשם 'לקסמה של שירת אלתרמן' שפרסם – מכל המקומות – דווקא כנספח לספרו האנטי-אלתרמני 'זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית'.[36] 'הערצתי אותו', קבע בפשטות בראיון רדיו שהעניק לרגל כינוס כל שיריו בשלושה כרכים גדולים בשנת 2008.[37] הופעת הכרכים האלה העניקה אפשרות נוחה לעקוב

---

[34] ראו: דן מירון, 'הצלע התיכונה: על הקובץ "צלע" ומקומו בשירתו של יונתן רטוש', **הדואר**, 15.5.1982; 21.5.1982.

[35] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York 1973; Idem, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York 1975. המודל של בלום מתאר את תולדות הספרות כשרשרת של מרידות כמו אדיפליות של משוררים חזקים בקודמיהם, הנתפסים בעיניהם כדמויות אב מסרסות שיש להשתחרר מצִלם על ידי חתירה תחתיהם והריסתם באמצעות קריאה מוטעית המוליכה למעין כתיבה מחדש של יצירותיהם. כל שיר חדש הוא, כביכול, מנגנון המתקן בדרך של סילוף יצירתי את המודלים הספרותיים שקדמו לו, ובכך מְפַנה מקום בחלל הספרותי לדמיונו ולמקוריותו של המשורר החדש.

[36] נתן זך, 'לקסמה של שירת אלתרמן', **זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית** (לעיל, הערה 18), עמ' 63.

[37] הראיון, עם ציפי גון-גרוס, שודר בתכניתה השבועית בגלי צה"ל 'ספרים רבותי, ספרים' במרץ 2009.

אחרי הדו-שיח הגלוי ובעיקר הסמוי המתנהל בשירת זך עם אלתרמן. הנה דוגמה ממש מראשית הדרך, פואמה בוסרית בשם 'תרנגולי-של-שוקולד' מן הקובץ 'בשלושה' (1953) המשותף לשלושה ממשוררי חבורת 'לקראת': משה דור, נתן זך ואריה סיון. יצירה זו חשפה בעת ובעונה אחת את ההשפעה הבלתי נמנעת של הנוסח והניגון האלתרמני וגם את ההשתחררות ממנה לקראת בקיעתו של קול חדש ועצמאי. מצד אחד נכללו בה בתים כמו-אלתרמניים מובהקים, מטפוריים ומוגבהים בלשונם:

בְּכָך שֶׁלֹּא יָכֹלְתָּ מִמַּחְשָׁךְ הַיְשֵׁר עֵינַיִם
מִלְבַד אֵלוּ הַשְּׁתַיִם – שֶׁל הַפַּרְפָּרִים.
שֶׁכָּל אֲשֶׁר בַּיּוֹם כִּתֵּת בְּךָ רֵיחַיִם –
מָצָא עַצְמוֹ בַּלַּיִל דּוֹלֵף מִבֵּין שְׁבָרִים.[38]

מצד שני מצוי באותה יצירה עצמה מעין תרגיל אימאג'ייסטי בהתבוננות מפורטת ברחוב תל-אביבי בשעת ערב מוקדמת, העשוי כאוסף של פרגמנטים, והוא משכנע באמינותו ונוגע ללב ביומיומיותו הפרוזאית, כגון בקטע הבא:

רַק אֶת הָעִיר הַזֹּאת יָדַעְתִּי
בְּשָׁעָה רֶבַע לְשֶׁבַע.
לִפְנֵי סְגִירַת הָחֲנֻיּוֹת.

הַנָּשִׁים שֶׁלִּפְנֵי הַדּוּכָן בָּאִטְלִיז.
בַּפִּנָּה, עַל אַרְגָּז, יַלְדָּה בִּמְעִיל אָדֹם.

הָרוֹקַחַת הַזְּקֵנָה הַקּוֹרֵאת עִתּוֹן עֶרֶב
לִפְנֵי הָאָרוֹן הַחוּם "טוֹקְסִיקָה".

שְׁנֵי סְגָנִים וּבַחוּרָה לִפְנֵי חֲנוּת תַּקְלִיטִים.
מִן הַקּוֹמָה הַשְּׁנִיָּה – בֶּטְהוֹבֶן בַּרַדְיוֹ.

רֵיחַ נָעִים שֶׁל תַּפּוּחֵי-עֵץ יְקָרִים
עֲטוּפִים בְּנְיַר פֶּרְגָמֶנְט.

הַיַּרְקָן מַתְחִיל לְהַכְנִיס אֶת הָאַרְגָּזִים
לָחֲנוּת.

נֵיאוֹן אָדֹם שֶׁל קוֹלְנוֹעַ מֵאִיר מַעֲרֵמִים חִוְרִים

[38] נתן זך, 'תרנגולי-של-שוקולד', **כל השירים ושירים חדשים**, כרך א, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 39.

עַל נְיָר.

קֵפַאי בִּכְלוּב
מִסְתַּכֵּל בַּסּוֹרֵג.

עוֹד מְעַט יִסְגְּרוּ אֶת הָחַנֻיּוֹת.
כֻּלָּם יֵלְכוּ. רַק הָאוֹר יִשָּׁאֵר.

אֲבָל אַחֵר.
אוֹר שֶׁל לַיְלָה.[39]

מלבד סגולותיו הספרותיות, הקטע הזה עשוי להפנות את תשומת הלב גם אל המרחב הגיאוגרפי הקונקרטי שבו התנהלה עלילת המאבק הספרותית הנדונה כאן. פרשת זך-אלתרמן היא, בצד שאר תכונותיה, אירוע תל-אביבי מובהק, שהתחולל במתחם עירוני מצומצם ומסוים, בין דירתו של זך ברחוב שפינוזה ואחר כך ברחוב ריינס לדירתו של אלתרמן בשדרות נורדאו; בין בית 'דבר' ברחוב שיינקין שבו עבד אלתרמן לבין בית הוצאת דביר ברחוב מזא"ה שבו עבד זך; בין קפה כסית ברחוב דיזנגוף, מבצרו של אלתרמן, לבין קפה קְרָאוּ וקפה ורד שבהם ישב זך, או הקוויק-באר המפוקפק ברחוב בן-יהודה, שבו ניצחו פעם, כנראה ב-1962. אלתרמן וזך באחוות שיכורים על הילולה לילית בלתי נשכחת. אירוע זה תועד בפרטי פרטים בידי אחדים ממשתתפיו אחרי עשרים שנה.[40] יעקב אורלנד תיאר בחינניות בספרו 'נתן היה אומר' פגישה מתוחה בין אלתרמן לזך ב'כסית' זמן קצר אחרי הופעת מאמר ההתקפה של זך. אלתרמן יזם את הפגישה, ואחריה הודה בפני מקורביו הנזעמים שהבחור בהחלט חכם ומבין בשירה, וזו כל הצרה.[41] נתן זך עצמו הוסיף בזיכרונותיו נופך משלו לתיאור ההווי של בתי הקפה התל-אביביים וחבורות המשוררים שהסתופפו בהם בשנות החמישים והשישים. בתוך כך סיפר מעט על פגישותיו המזדמנות עם אלתרמן, ואף הזכיר ביקור יחיד שלו בדירתו של אלתרמן בשדרות נורדאו.[42]

---

[39] שם, עמ' 37-38.

[40] ראו: 'הערב ההיסטורי: אלתרמן וזך. שתי עדויות. א) גבריאל מוקד: באותה תקופה שוב השלמתי עם זך. ב) י. איש-ליל [יאיר הורביץ]: היש דבר קל מזה?', **סימן קריאה**, 14, יוני 1981, עמ' 274-276; וכן אצל לאור (לעיל, הערה 2), עמ' 565-566.

[41] אורלנד (לעיל, הערה 3).

[42] נתן זך, 'מעורב תל-אביבי', **משנה לשנה זה** (לעיל, הערה 13), עמ' 31-59. עם זאת יש לציין בתמיהה, כי העיקר חסר מן הפרק הזה. בתוך שלל זוטות ההווי והאנקדוטות הצבעוניות שזך מגולל אין הוא אומר דבר ממשי על הוויכוח שהתעורר בעקבות מאמר ההתקפה שלו על אלתרמן, ואינו מאיר כלל את יחסיהם. במקום לגלות משהו מתוכנה של אותה פגישה דרמטית ב'כסית' שתועדה בידי אורלנד, המתבונן מן הצד שלא הצליח לשמוע דבר, הוא מצטט את שירו של אורלנד במלואו, בבחינת טכסיס התחמקות גלוי. הקורא שקיווה להעשיר את הבנתו במהותם של הדברים מנקודת ראותו של בעל הדבר עצמו, יוצא מאוכזב.

מעבר להיבטים הפולקלוריים האלה, המגלים אף הם כמה צפופה ודחוסה ואינטימית הייתה כל הפרשה בממדיה האישיים, ניתן לחשוף בכמה משיריו של זך דיאלוגים גלויים וסמויים עם שירים מתוך 'כוכבים בחוץ', 'שמחת עניים' ו'עיר היונה', והדברים כבר הוארו במחקר.[43] אלתרמן עצמו הופיע לא פעם כדמות בשיריו של זך – לעיתים בעילום שם, כמו בשיר 'את הכאב המתוק',[44] ולעיתים, בעיקר אחרי מותו, בשמו המפורש, כמו בשיר בעל הכותרת רבת המשמעות 'חגיגת קיץ'.[45]

עם השנים פינה להט הפולמוס את מקומו להתרפקות מתגעגעת. עדיין שמור בזיכרון סרט הטלוויזיה 'אלתרמניה' בבימויו של אלי כהן (שרות הסרטים הישראלי, 2001), שהפתיע את צופיו לא במעט בדברים החמים והקרובים שהשמיע בו נתן זך על נתן אלתרמן. באותה שנה חיבר זך את הפואמה 'עם אלתרמן בחולות',[46] שהיא מעין עדות מסכמת, מרתקת ורבת רבדים, על יחסו הסבוך לאלתרמן האיש ולשירתו.[47] המסגרת העלילתית של הפואמה תמוהה וסוריאליסטית: נתן זך יוצא עם בת לוויה צעירה ויפה לפיקניק בחולות, והנה מופיע לפניהם נתן אלתרמן, ששב מן המתים כדי להשתתף בסרט ערבי 'בְּמַה שֶׁפַּעַם קָרָאנוּ לוֹ מוֹלֶדֶת', ספק כשחקן ספק כליצן בפונדק הרוחות. הפואמה נכתבה בימי האינתיפאדה השנייה שאלימותה מילאה את הארץ, וזך שילח בהקשר זה חיצי אירוניה באלתרמן על חזון ארץ ישראל השלמה שדבק בו בשנותיו האחרונות. אבל לא המימד הפוליטי הוא העיקר כאן, אלא הדו-שיח הספרותי והאישי המורכב שבין שני משוררים. עיקר הפואמה עשוי כמונולוג אסוציאטיבי של אלתרמן, המנומר אזכורים ורמיזות גלויות וסמויות ליצירתו שלו וגם לשירתו של זך וגם של ביאליק ואחרים. לכאורה זך עיצב גם את אלתרמן כדמות אירונית שופטת, משום שבמהלך דבריו הוא מקנטר את זך בשלל עניינים, החל בניכורו כלפי צדקת הציונות וכלפי מושג המולדת בכלל, וכלה בלהיטותו אחרי פסטיבלי שירה בחוץ-לארץ. אולם מתחת לאירוניה הדו-צדדית חבויה אמפתיה עמוקה של זך לאלתרמן, שמת כה צעיר ביחס לגילו

---

[43] ראו: חיה שחם, '"השיר הנכון" מול "השיר הזר": הפואטיקה של "שירים שונים" (זך) לאור "כוכבים בחוץ" (אלתרמן)', **קרובים רחוקים: בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע 2004, עמ' 154-189.

[44] נתן זך, 'את הכאב המתוק', **כל החלב והדבש**, הוצאת עם עובד, תל-אביב 1966, עמ' 61; **כל השירים ושירים חדשים** (לעיל, הערה 38), עמ' 288. מנחם בן העיד, כי נתן זך גילה לו פעם שהאיש המתואר בשיר כמי שישב עמו בבית הקפה ויצא עמו לרחוב הגשום מצונף במעילו הוא נתן אלתרמן. ראו: מנחם בן, 'שיר שנים-עשר: "הכאב המתוק של האהבה"', מנחם בן ודורון קורן (עורכים), **השירים הכי יפים בעברית: מאה שנות שירה ישראלית**, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, תל-אביב 2013, עמ' 45-47.

[45] נתן זך, 'חגיגת קיץ', **כיון שאני בסביבה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996, עמ' 86-88; **כל השירים ושירים חדשים**, כרך ג, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 78-80.

[46] נתן זך, 'עם אלתרמן בחולות', **חדרים**, 14, חורף 2002, עמ' 7-13; **כל השירים ושירים חדשים**, שם, עמ' 380-374.

[47] ראו: סיגל נאור-פרלמן, 'להיפגש "עם אלתרמן בחולות"', **דפים למחקר בספרות**, 18, 2012, עמ' 133-164; הנ"ל, **בשדות אז אולי: פואטוביוגרפיה. עיון בשירתו המאוחרת של נתן זך**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ישראל 2014, עמ' 113-167. הדיון הקצר שלהלן נעזר בניתוחה היסודי והמעמיק של נאור-פרלמן.

של זך עצמו בעת הכתיבה, והופיע מעולם האמת כאיש מותש ומיואש מדיוקנה של ישראל בשנת 2001 יותר מאשר כנביא זעם. מעין ברית של מובסים נכרתת ביניהם לנוכח השינוי החד לרעה שחל בפניה של הארץ, ומתברר שהמשותף ביניהם עולה על המפריד.

מדוע זימן זך את אלתרמן מן המתים לאותו סיאנס בחולות? נדמה שבעיקר עשה זאת כדי לנסות לקבל את סליחתו על העניין המעיק והלא פתור שנותר עומד ביניהם מאז אותו מאמר התקפה בשנת 1959. לכאורה אלתרמן מופיע מפויס למדי: 'אָז מָה, לֹא מָצְאוּ חֵן בְּעֵינֶיךָ/ הַכּוֹכָבִים שֶׁלִּי? שֶׁלְּךָ יוֹתֵר יָפִים?' הוא שואל; אבל מוסיף משפט הרגעה שאינו מרגיע כלל: 'הֲרֵי זוֹ הִזְדַּמְּנוּת לוֹמַר לְךָ, אֵין בְּלִבִּי/ עָלֶיךָ, מִחוּץ לְמָה שֶׁיֵּשׁ. כְּבָר דִּבַּרְנוּ עַל כָּךְ./ תִּשְׁאַל אֶת אוֹרְלַנְד, הוּא עוֹד חַי?'. 'דַּבֵּר, דַּבֵּר', הוא מציע לזך 'בְּשַׁלְוָה אוֹלִימְפִּית', אבל מייד טומן בדבריו עוד חץ משונן: 'לִי אַתָּה כְּבָר לֹא מַפְרִיעַ, אוּלַי אֲנִי/ עוֹד מַפְרִיעַ לְךָ?'. בסופו של דבר מתברר שהפגישה המחודשת אינה פותרת ואינה מרפאת: 'הִנֵּה הוּא חוֹזֵר וְהוֹלֵךְ בַּשָּׂדוֹת', מתאר זך את דמותו המתרחקת של אלתרמן בתום הפגישה. 'הַאִם הוּא קוֹרֵץ? מְגַחֵךְ? זֹאת/ לֹא נִתָּן לִרְאוֹת מִן הַמֶּרְחָק./ מֵנִיף שׁוּב אֶת יָדוֹ? לֹא. לֹא אֵלַי! כִּי/ הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ/ כַּדּוּר עוֹפֶרֶת'. השימוש המתוחכם בשורות מתוך שירו של אלתרמן 'האם השלישית', תוך כדי הפיכתו של אלתרמן עצמו בידי זך לדמות האלתרמנית הארכיטיפית של המת החי ההולך בשדות, מעידים שזך שבשיר לא זכה לחסד הסליחה מצד הדמות שבדה והעלה באוב. דומה כי כדור העופרת שירה זך באלתרמן בשנת 1959 נותר נעוץ לא רק בלבו של המשורר המת, אלא הוא מוסיף להכאיב למשורר החי ולייסר אותו בחיבוטי אשמה, בהזדהות, בהזדקקות ובגעגועים שאין להם סוף.[48]

[48] לימים התברר, שהמפגש עם אלתרמן בחולות לא חתם את חשבון האשמה והכפרה של זך מול אלתרמן. ראיה לכך הוא השיר 'לנתן א.', הכלול בספרו **מן המקום שבו לא היינו אל המקום שבו לא נהיה** (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2013), ובו התנצלות מפורשת על הכאב שהסב לו, תוך כדי דיאלוג רווי הזדהות עם שירו 'האסופי': 'אִם חָלִילָה פָּגַעְתִּי בְּךָ [...] וְאַתָּה עוֹד כּוֹאֵב, חָלִילָה, אָחִי,/ דַּע, רַק כָּתַבְתִּי עַל אַחַד הַתְּאוֹמִים/ וְגַם לָזֶה לֹא אִחַלְתִּי אֶלָּא נִחוּמִים/ כִּי קָרָאתִי אֶת שִׁירְךָ עַל הָאֵם, הָאֲסוּפִי וְהַנֵּר./ אָנָא מְחַק מִדְּבָרַי כָּל מִלָּה וּמִלָּה/ שֶׁבָּהֶן צִעַרְתִּיךָ וְאוּלַי גַּם אֶת עַצְמִי./ כִּי הַמְּדֻבָּר, אַחֲרֵי הַכֹּל, בַּאֲסוּפִים/ וְגַם אִם אִישׁ מֵרֵעֶיךָ אוֹ רֵעַי לֹא יָבִין/ מֻבְטָחַנִי כִּי שְׁנֵינוּ, אִישׁ וּכְאֵבוֹ, מְבִינִים'.