



להיפגש 'עם' אלתרמן בחולות'¹

סיגל נאור פרלמן

האם הוא קורץ, מגחך? זאת
לא נתן לראות מן המרחק.
מניף שוב את ידו? לא. לא אלי! כי
הוא נושא בלבו
כדור עופרת.
נתן זך, 'עם אלתרמן בחולות'

זך ואלתרמן: פגישה מאוחרת

השיר 'עם אלתרמן בחולות' (זך 2002) הוא השיר הארוך ביותר שכתב נתן זך עד כה – חמישים ואחד בתים – והוא מתאר פגישה מחודשת, מאוחרת, בין שני משוררים שהשפיעו השפעה מכרעת על השירה העברית: נתן אלתרמן ונתן זך. החלטתו של זך להפגיש מחדש – פגישה הזויה במסגרת בדיונית של שיר – את דיוקנו כמשורר מבוגר עם דיוקנו של אלתרמן המשורר המת מצביעה על העניין היסודי והעמוק שיש לזך בשירת אלתרמן גם כארבעים שנה לאחר שכתב את המסה 'הרהורים על שירת אלתרמן' (זך 1959). ואולם, המילה 'מפגש' רומזת לכך שזך איננו מעוניין 'רק' בבחינה מחודשת של הפואטיקה שלו לעומת הפואטיקה האלתרמנית; הפגשת שתי דמויות המשוררים במסגרת השיר מאפשרת עימות ישיר וגלוי ביניהן, עימות שלא נערך כשהיה אלתרמן בין החיים: אלתרמן לא הגיב מעולם, לפחות לא בגלוי, על טענותיו החריפות של זך נגדו. העימות הישיר בין שני המשוררים בשיר 'עם אלתרמן בחולות' הוא אפוא עימות ש'נכפה' על המשורר המת. 'כפייה' זו מעלה שאלות רבות: מדוע חש זך צורך להעלות באוב את דמותו של אלתרמן ולהתעמת עמה? מה ביקש לשמוע 'מפיו' של אלתרמן ו'בקולו'? והאם עימות זה עשוי

¹ פורסם בדפים למחקר בספרות, כרך 18 (תשע"ב 2012), עמ' 133-164.

להיות עימות הוגן כשדברי המשורר המת מושמים בפיו על ידי המשורר החי? הדיון במאמר ינסה לתת מענה על שאלות אלה ואחרות.

הפגישה בין שני המשוררים, המתקיימת בגבולותיו הבדיוניים של השיר, מחייבת הבחנה בין המשוררים זך ואלתרמן ובין הפרסונות הפנים-שיריות שלהם; לכן, הפרסונה הפנים-שירית של נתן זך תכתב בדיון להלן במרכאות כפולות, "זך", והפרסונה הפנים-שירית של אלתרמן – "אלתרמן".

כותרת השיר: 'עם אלתרמן בחולות'

הפגישה בין "זך" לבין "אלתרמן" נערכת בחולות. מיד בפתחת השיר פונה "זך" ל"אלתרמן" בתמיהה על מקום הפגישה: 'להפגש פאן, פגישה לאין קץ?! הַבַּט / איזה מראָה תנָכִי, / הכל מצִיָרָ כְּמוֹ לִפְנֵי הַמַּבּוּל' (בית 1).² "אלתרמן" 'אינו מתענג' ופונה אל האישה שהגיעה עם "זך": 'מה נְשָׁמָךְ, הוא שואל אותה' (בית 2), אך מיד אחר כך הוא מתייחס בכל זאת למקום הפגישה כשהוא שואל את "זך" בסרקזם, 'ואלי, פִּיקֵנִיק בְּחֻלּוֹת?', אבל מתעלם לחלוטין מדבריו של "זך" על הנוף. השאלה שמציג "אלתרמן" לאישה בהמשך השיר מצביעה על כך שההתעלמות הייתה מכוונת וכי הוא היה עֵר לדבריו של "זך" בתחילת הפגישה: '[...] נְאֻתָּ, מַה דְּעַתְּךָ עַל הַנוֹף, אִם / יֵשׁ לְךָ דְּעָה, נוֹרָא-הוּד אוֹ סֶתֶם שְׂמָמָה?' (בית 25). בחירתו של "זך" להיפגש עם "אלתרמן" בחולות נראית אפוא כבחירה לא מקרית, גם אם איננה מודעת, לכאורה, שהרי הפגישה עצמה מתרחשת בְּחֻלּוֹם הַנְּטוּעַ במציאות השירית, כפי שמסתבר לקראת סוף השיר: 'הִנֵּה הוּא פֶּכֶר רְחוּק / [...] / מְגִיף בְּיָדוֹ: / שְׁלוֹם. / שְׁלוֹם בְּבַחֲלוֹם' (בית 50).

בשנת 1932 פרסם אלתרמן בעיתון הארץ את הרשימה 'חזון הגמלים' (אלתרמן 1979 [1932], 15–16). הרשימה נפתחת באפיגרף הלקוח מהפואמה של אברהם שלונסקי 'מול הישימון': 'דורות רבים-רבים-רבים / רבצו חולות פְּשֻׁנָּהִים'.³ אלתרמן, כשלונסקי, מתאר את תל-אביב כגמל הרובץ על החול, אך שלא כגמל, העיר מכבידה על החול בנוכחותה הקבועה: 'חול. תל-אביב בנויה על גבי החול. האם שיערו מעודם גרגיריו

² מראי המקום למובאות מן השיר 'עם אלתרמן בחולות' מפנים למספרי הבתים (זך 2002). בשיר עצמו הבתים אינם ממוספרים, והמספור נעשה כאן לנוחות הדיון. כל ההדגשות במובאות הן במקור.

³ במאמרו 'החיה הציונית' טוען אורי כהן כי ברשימה מוקדמת זו סבור אלתרמן, כשלונסקי, כי איבה מהותית שוררת בין הישימון ובין העיר העברית, אך יחד עם זאת, כבר בשלב זה הוא רואה בה איבת-שווא כיוון שגם העיר העברית הנבנית היא מדבר, ולמעשה היא גלגולו המודרני של הישימון (כהן 2003, 198).

המוצקים, שזופי השמש ולטושי הרוח והמים, האם שיערו מעודם גרגירי החול המופקרים נטל שכזה? (שם, 15). בהמשך מתוארת העיר אף כמדבר אכזרי מקודמו: 'זכרתי את החול ולא ריחמתיהו [...] כי מוכרחה תל-אביב לגדול [...] על רקע הישימון הולך ומתיילד מדבר חדש. בכפרי הארץ ובשדותיה – תנובה על רקע הישימון. וכאן – מדבר חדש, אשר יהיה מפואר ועז ואכזרי מן הקודם' (שם, 16).

גם בשירו של אלתרמן 'ליל שרב', שנכלל בספרו *כוכבים בחוץ* (1938), ניצבת העיר הנבנית על חולות המדבר שקדם לה. כאן מתחדדת ההכרה שבין העיר לבין המדבר אין איבה, אלא להפך: העיר המתפתחת נדרשת לזכור, והיא אכן נשבעת לזכור, ' [...] אַת רֶחַב הַלְיָלָה הַזֶּה הַפְּקוּס, / אַתְּ לַחֵשׁ הָאֵב וְהַלֶּהֶב הַזֶּר, / אַתְּ יַד מוֹלְדָתָהּ הַשְּׁלוּחָה לָהּ בְּרוּס, / אַתְּ פֶחַ בְּכֵיָהּ שְׁאֵינָנוּ נִשְׁפָּר' (אלתרמן 1972, 96) – כלומר את הישימון שעליו נבנתה.

בעיון משווה בין שירו של אלתרמן 'ליל שרב' לשירו המוקדם של זך, שכותרתו זהה (זך 2001 [1960], 12), טוענת חיה שחם כי אלתרמן נוטה לראות הן בעיר והן בישימון ישויות מיתיות החורגות מן הניסיון האנושי הקונקרטי, ואילו זך מבקש להעמיד פואטיקה חלופית המחזירה את מראות העיר אל תחומיו של הניסיון האנושי (שחם 2004, 169–170). ואמנם, בשירו של אלתרמן, לחולות הקמאיים יש הווייה מוצקה – מוצקה כמו העיר שמולה הם ניצבים – ואילו בשירו של זך, תכונותיו המודגשות של החול הן ארעיותו ומרקמו המוחשי והבלתי מוחשי בעת ובעונה אחת. אצל זך, בניגוד לאלתרמן, העיר והחול אינם עומדים זה מול זה; החול הממשי הוא חלק מן החיים בעיר ומתחוללות בו טרנספורמציות מחזוריות: 'אַבְּק הָרְחֹב נְהַפֵּךְ שׁוֹב לְחוֹל נוֹדֵד'. החול, על המשמעויות הקונוטטיביות שהוא נושא, משמש כמטפורה למפה האנושית הארעית שפורש זך בשיר זה: 'תִּירַ בְּמִלּוֹן. אִשָּׁה הָרָה. / קָצִין בְּכִיר // [...] אִשָּׁה מְאֻתְמוֹל. מִפֶּה שֶׁל חוֹל'. החול והעיר חוזרים כאן אפוא לממדיהם הממשיים וזך אף מבטל את ההפרדה ביניהם ומקבל אותם כחלק בלתי נפרד מן הניסיון האנושי.⁴

דומה כי בתיאור ה'חולות' כ'מְרָאָה תְּנַכֵּי' / [...] כְּמוֹ לְפָנֵי הַמַּבּוּל, מבקש "זך" לרצות את "אלתרמן" באמצעות סילוק המחלוקת ביניהם; תיאור זה של ה'חולות' במצבם הראשוני, לפני שְׁעוּתוֹ, 'מנקה' אותם מהמשמעויות שספחו, הן בפואטיקה האלתרמנית והן בפואטיקה הזכית. אבל "אלתרמן" איננו מניח ל"זך" להסיט הצדה את המחלוקת ביניהם

⁴ כך הדבר למשל גם בשיר 'בלי חולי' (זך 2001 [1960], 84).

והוא פונה אל הנערה ושואל '[...] בְּחֶסֶד עֲנִי: וְאַתָּה, מִה דַּעְתָּךְ עַל הַנּוֹף, אִם / יֵשׁ לָךְ דַּעַה, נוֹרָא-הוּד אוֹ סֶתֶם שְׁמָמָה? / חֲסָרִים לָךְ בְּתֵי קָפָה?' (בית 25). שאלתו של "אלתרמן" מחזירה למרכז הדיון את מה ש"זך" ביקש לגרש, אך לא כעניין רב-חשיבות; להפך, בנימה הסרקסטית ובחוסר העניין המופגן מעמיד "אלתרמן" את הרצינות שבה מתייחס "זך" למחלוקת זו באור מלגלג. יתרה מזאת, כאן, דווקא "אלתרמן" הוא שמחזיר את הנוף אל גבולות האנושי: 'וּכְמוֹ לְעֶצְמוֹ: נוֹף הוּא רַק מְעֻשָׂים / נֶאֱנָשִׁים, בְּאִים וְהוֹלְכִים [...]'. (בית 26). לעניין זה חשיבות רבה משום ש"אלתרמן" מודה, לכאורה, בטעותו; אולם הודאה זו ששם זך בפיו של "אלתרמן" היא חרב פיפיות המופנית כלפי "זך" המשורר המבוגר משום שהעיסוק בגבולותיו של האנושי חורג כאן מן הדיון הפואטי אל ממשותו של המוות הקרוב, המאיים על "זך", שהרי כעבור כמה בתים הוא אומר: 'מְפָגֵשׁ שֶׁל זְקֵנִים אֲשֶׁר רָשְׁמוּ אֶת שְׁמָם / בְּחוֹלוֹת, אָה?' (בית 30).⁵ אמירה זו, המכוונת ל'גורל המשותף' של המשורר המת ושל המשורר החי, שזמנו עבר, מבטאת את חששו של "זך" הן מסופו הקרב והן ממחיקת שמו כמשורר. בהקשר זה, אין זה מן הנמנע שזך מייחס לעצמו חלק לא מבוטל בדחיקתה של הפואטיקה האלתרמנית מן המפה הספרותית החל משנות החמישים ואילך, גם אם אין מדובר במחיקת שמו של אלתרמן כמשורר, כמובן. הזמנת "אלתרמן" המת למפגש עשויה להתפרש כעמדה מתחננת המבקשת מן המשורר המת ש'בחזרתו לחיים', כמו בתפיסתו הפואטית, ימצק מחדש את החולות, המהווים מעין מטונימיה לחיי האדם, ויעניק להם משמעות היסטורית רחבה יותר מזו שיש לניסיון האנושי. תפיסתו של "אלתרמן", הרואה את החולות כאנושיים, היא אולי ניצחון פואטי של "זך" במסגרת השיר, אבל בו בזמן היא גם הודאה מפוכחת של זך בגבולותיו של הניסיון האנושי לנוכח המוות הקרב.

האפיגרף: חגיגת קיץ

השיר 'עם אלתרמן בחולות' נפתח באפיגרף מתוך הקובץ האחרון שראה אור בחייו של אלתרמן, *חגיגת קיץ* (אלתרמן 1965). בראיון שהעניק ליעקב בסר בעמון 77 לקראת הופעת הקובץ *כיוון שאני בסביבה* אמר זך: 'אשר לאלתרמן, אני באמת לא רוצה יותר לעשות חשבונות עם אלתרמן. התרחקתי מזה [...] ואספר לך סוד? לא תאמין, איש לא

⁵ אמירה זו ניתן לייחס הן ל"זך" והן ל"אלתרמן" (ראו על כך להלן, בסעיף שכותרתו 'חילופי דמויות: נתן או נתן?').

יאמין. אני את חגיגת קיץ עוד לא קראתי' (בסר 1996, 18). אכן, קשה להאמין שזך לא קרא את חגיגת קיץ; השיר 'לידידים שיעצו לא', למשל, המופיע בקובץ צפונית מזרחית (זך 1979, 131), מנהל יחסים אינטרטקסטואליים גלויים עם השיר 'דבר המחבר אל כוסו' מתוך חגיגת קיץ (אלתרמן 1965, 93–94). רות קרטון-בלום רואה בספרו האחרון של אלתרמן יצירה 'רבת-מהפכים' שבה שינה אלתרמן את העקרונות המכוננים של יצירתו והציג תשובה מרשימה להתקפותיו של זך נגדו: 'הצורך להקשיב לקולה של חגיגת קיץ היה מצנן את להט המאבק', לטענתה (קרטון בלום 1994, 17–18), וייתכן שיש בדבריה כדי להסביר מדוע הכחיש זך שקרא ספר זה. כך או כך, בחירתו של זך לפתוח את השיר 'עם אלתרמן בחולות' במוטו מתוך הספר חגיגת קיץ מעידה על כך שבשלב זה הוא כבר קרא אותו.

האפיגרף 'אָגִיעַ יוֹתֵר מְאֻחָר. / אוֹלֵי בְּלִי כָּל גּוֹף. / מֶה יֵשׁ?' לקוח מתוך השיר 'עוד מדברי המחבר' בקובץ חגיגת קיץ (אלתרמן 1965, 95–97). בשיר זה ובשיר הקודם לו בספר חגיגת קיץ – 'דבר המחבר אל כוסו' – קוטע אלתרמן את הרצף הסיפורי של קורות העיר סטמבול ונותן את זכות הדיבור למחבר הסיפור, המתלבט אם ללגום מן הכוסית ובסופו של דבר עושה זאת. שני השירים כתובים בנימה פרודית; על רקע הדרמה המתרחשת בעיר – בשלב זה מצפה מישה בר חסיד לעימות הצפוי עם וולדרסקי וחבריו בסטמבול-המסעדה – התלבטותו של המחבר 'ללגום או לא? אין לרוחי מְנוּחַ' (שם, 93), מגוחכת כשלעצמה; כך גם באשר לתיאור השפעותיה של השתייה:

[...] אֶזְפֵּר, הַיּוֹן,

אִידָה בְּעוֹרְקִים טַפְסוּת, לֹא שְׁקֻטָה,

וּבְרִקְמָתָם הָעֲנָפָה פְּשֻׁטָה

וְשֵׁם מְאֹד שְׂמֻחָתָה בְּרֹאוֹתָה

אוֹתָם בְּשָׂרֵיגֵי הַגֶּפֶן הוֹרְתָה.

אָף הַיָּמִים חֶלְפוּ. הִיָּה הָיָה.

מֶה הַנְּאִיה לִי יֵשׁ כִּיּוֹם מְמֻנָּה?

עִם כּוֹס רֹאשׁוֹן, מִיָּד, לֹלֵא שְׁהָיָה,

אַתָּה הוֹמָם – שָׂרְעָם יְהַמְנָה! –

את אוהבך מקדם. כן, רשעה
מלאת וזדון, ובעוד ראשך
מקפיץ מעל מחי את התקרה,
רגליך עם קרבי עורכות תגרה.
איני תופס איך מחזיקים מין הָרס
כזה בכלי זכוכית נחרס (שם, 94).

בשיר 'עוד מדברי המחבר' הפרודיה אף מתרחבת כאשר הדובר-המחבר מדבר על הזקנה ועל המוות ויוצא נגד מוטיב המת-החי בשירתו של אלתרמן עצמו; ואכן, קרטון-בלום רואה בשיר זה, בין היתר, 'הזרה בוטה לתבנית המיתית של המת החי' (קרטון בלום 1994, 71). וכך, בעוד בשיר 'בדרך הגדולה' אומר הדובר 'להביט לא אֶחָדל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדל / וְאָמוֹת וְאוֹסִיף לְלַכֵּת' (אלתרמן 1972, 111), הרי בשיר זה אומר הדובר-המחבר:

על כל מקרה, אם מִחָר
בְּעָרְב לֹא נִפְגַּשׁ,
תִּדְעֵי שְׁנִמְנַעְתִּי, מֵאֲחֵר
שְׁהַגוּף, כְּנִרְאָה, הַתְּעַקֵּשׁ.
אֲגִיעַ יוֹתֵר מֵאֲחֵר.
אוּלַי בְּלִי כָל גּוּף. מַה יֵּשׁ?

יְהִיוּ, כְּמוֹכֵן, בְּנֵי-אָדָם
שְׂיֵאֲמָרוּ: בְּלִי גּוּף לֹא מִתְהַלְכִים.
שְׂטִיּוֹת. בְּקִיץ, כְּשֶׁחֶם,
זֶה בְּכָלֵל אוּלַי לֹא הִכְרַחֵי.
וּבִסְתּוֹ כְּכֵן נִמְצָא פֹה וְשָׁם
אֵיזָה בְּגֵד. אֶפְשָׁר לְהִכִּין (אלתרמן 1965, 96).

הנימה הפרודית איננה מופנית רק כלפי מוטיב המת-החי עצמו אלא גם כלפי אלה שראו ברצינות גדולה מדי את הפיגורה של המת-החי, ובהם זך; אלתרמן מבקש כאן להחזיר את

פיגורת המת-החי בפרט ואת השירה בכלל לתחום המשחק והשעשוע. התייחסות דומה של אלתרמן אל השירה הופיעה כהיגד ארס-פואטי מפורש כבר בתוך 'השיר הזר', שנכלל בספר *כוכבים בחוץ*: 'רק מלים נכריות את קוראך פאגרת. / לו סלחי לי על קר הקרוז הצולל. / על עלבון אהבה פה פשוטה נאכזרת / שהלפתי לה פתנת משחק וצלצול' (אלתרמן 1972 (1938), 47). כלומר, גם 'תכנים' קשים אחרים, כגון 'עלבון אהבה פה פשוטה נאכזרת', מעוצבים ו'לובשים' תבנית שירית משעשעת ומוזיקלית. שחם טוענת כי למרות הרחקת התכנים האנושיים-רגשיים, 'השיר הזר' יכול, בפוטנציה, להיות שיר 'לא זר', כפי שניכר למשל בשורות: 'הה, מה קל לעורר / את לבו', או 'פל אות בו אליך תחנה' (שחם 2004, 159). השורה 'שהלפתי לה פתנת משחק וצלצול' עשויה אף היא להדגים את מה ששחם מצביעה עליו – גילום האפשרות הטמונה בשיר להיות שיר 'לא זר'.

הבחירה באפיגרף זה מאפשרת אפוא לזך להצטרף להשתעשעותו של אלתרמן ולעקוף בחיך את הפגישה הבלתי אפשרית בין החי לבין המת, שהרבה לעסוק בה בעיקר בשירי הקובץ *שירים שונים*, למשל בשיר 'חרטה' (זך 2001 [1960], 33). אולם הכנסת הפגישה למבנה של חלום אין די בה, וניתן לראותה כאמתלה לפגישה עם המשורר המת. האפיגרף, לעומת זאת, מאפשר לזך להעתיק את הפגישה עם המת למחוזות הלא-מציאותיים שאלתרמן יצר בשיריו. כך, קביעת מקום הפגישה ב'מגרש' של אלתרמן 'מצילה' מחד גיסא את זך מן הכורח לספק הסבר משכנע למפגש זה מתוך תפיסת השיר שלו-עצמו, ומאידך גיסא ניתן לראות בה מחווה לאלתרמן. יחד עם זאת, כפי שניווכח להלן, השיבוש בציטוט המובאה מאלתרמן רומז לכך שהתפיסה הפואטית של זך לא תיעדר מן השיר הזה.

החדירה לשירו של אלתרמן ושינוי הטיפוגרפיה שלו עשויים להתפרש כמעשה רציני ומשעשע בעת ובעונה אחת:

האפיגרף בשירו של זך

אגיע יותר מאחר.

אולי בלי כל גוף.

מה יש?

אלתרמן

אגיע יותר מאחר.

אולי בלי כל גוף.

מה יש?

ב'תיקון' סדר השורות יש משום מעשה פולשני שזך יכול לעשותו רק לאחר מותו של אלתרמן. זך אינו מסתפק כאן בקריאה דומה לזו שכבר הפנה כלפי אלתרמן בעבר – לשבור את הסכמטיות הריתמית המאפיינת את בתי השיר שלו – אלא הוא נוטל לעצמו את הזכות הנתונה רק למשורר עצמו ו'מתקן' את השיר. נראה שהעברת המילים 'מה יש?' לשורה חדשה נועדה לשבש את האוטומטיות הריתמית של החריזה הצפויה בין המילים 'התעקש' ו'יש' בשורות 'שְהגוף, פְנָאָה, הַתְעַקֵּשׁ. / אַגִּיעַ יוֹתֵר מְאֹדָּה. / אוֹלֵי בְּלִי כָּל גּוֹף. מֵה יֵשׁ?'. יחד עם זאת, לא סבירה המחשבה שזך לא היה ער לשיבוש הריתמי שכבר נעשה בידי אלתרמן עצמו, שהרי שקילתן השונה של השורות הללו וסימני הפיסוק המחייבים עצירות במקומות שונים מפרים – עוד לפני 'תיקונו' של זך – את הסכמטיות הריתמית.⁶ ואף על פי כן, ה'תיקון' הטיפוגרפי שזך מכניס בשורות של אלתרמן מצביע על ניסונו למתן את ה'כניעה' הכרוכה בעצם השתוקקותו להיפגש עם פיגורת המת-החי האלתרמנית המופיעה בשיר זה בדמות "אלתרמן" עצמו.

'להפגש כאן, פגישה לאין קץ?!'

השאלה ש"זך" מפנה ל"אלתרמן" בפתחת השיר, 'לְהַפְגֵּשׁ פֶּאֵן, פְּגִישָׁה לְאֵין קֵץ?!', מבטאת תמיהה על מקום הפגישה, החולות, אך היא גם מביעה סרקזם – כפי שמעידים סימני השאלה והקריאה – כלפי עצם אפשרות הפגישה בין החי ("זך") לבין המת ("אלתרמן"). הסרקזם של "זך" מופנה כאן גם כלפי עצמו, שכן, הביטוי האוקסימורוני ששואל "זך" מאלתרמן – 'פגישה לאין קץ' (אלתרמן 1972, 8–9) – מבטא את יחסו אליו; הפגישה ביניהם, עבור "זך", איננה סופית אלא מתמשכת, כיוון שהמשורר המת ממשיך להעסיקו גם לאחר מותו. אולם ההפניה לכותרת שירו של אלתרמן מפנה גם אל השיר 'פגישה לאין קץ' עצמו, כלומר אל מהות הפגישה שמתאר הדובר בשירו של אלתרמן: 'פִּי סְעֵרָת עָלִי, לְנִצַּח אֲנִיגְנָה. / שְׁנֵא חוֹמָה אֲצוֹר לָךְ, שְׁנֵא אֲצִיב דְּלִתִּים! / תְּשׁוּקָתִי אֲלִיךָ וְאֲלִי גִנָּה / וְאֲלִי גוֹפֵי סְסֵרָסֵר, אוֹבֵד יָדִים!' (שם, 8). השפעתה של אותה 'אֲתָ' – אישה, ארץ – על הדובר של אלתרמן עשויה להתפרש בהקשר זה גם כמאפיינת את יחסו של "זך" אל "אלתרמן", ולכן, הפנייה הסרקסטית מבליעה בתוכה גם את הודאתו של "זך" כי למרות

⁶ בשורה 'שְהגוף, פְנָאָה, הַתְעַקֵּשׁ' יש שלושה אנאפסטים, ואילו בשורה המתחרזת עמה, 'אוֹלֵי בְּלִי כָּל גּוֹף. מֵה יֵשׁ?', יש אנאפסט אחד ושני יאמבים. דיון מורחב בשינויים הסגנוניים-פואטיים שהתחוללו בשירתו של אלתרמן בקובץ *חגיגת קיץ* ראו קרטון-בלום 1994, 178–196.

ניסיונותיו הוא איננו מצליח להרחיק את "אלתרמן" וכי הוא נכנע למפגש הזה מתוך רצון גדול.⁷ השימוש בסרקזם המשולב בהפניה לשיר מלא הרגש והפאתוס של אלתרמן מצביע אפוא על יסודות הקירוב והדחייה המפעילים זה לצד זה את יחסו של "זך" כלפי שירתו של אלתרמן.

מניסיון אישי לאמירה מנוסה

במאמרה "הפרידו החיים": ההיפוך הקומי, שנכלל בספרה *הלץ והצל*, טוענת קרטון-בלום כי *בחגיגת קיץ* מתחוללת טרנספורמציה בדגם המת-החי וכי אלתרמן המאוחר 'נזקק לדגם המת-החי כדי לנגח אותו מתוכו [...] ומחזיר אותו אל בסיס ריאליסטי מוצק' (קרטון-בלום 1994, 66). דברים אלה מצביעים על שתי סיבות מרכזיות לשינוי בתפיסת המוות אצל אלתרמן: תודעת המוות נעשית לתודעתו האישית-רגשית של המשורר המבוגר, והשקפת העולם המטאפיזית שלו מתחלפת בהשקפת עולם אקזיסטנציאליסטית. תפיסת המוות המשתנה של אלתרמן ניכרת גם בשיר 'עם אלתרמן בחולות', בפרפרזה שזך שם בפיו של "אלתרמן" על מילותיו הידועות מתוך שירו 'החולד', הנכלל בקובץ *שמחת עניים*: [...] וְכִמוּ מְזַכְרוֹן רְחוֹק: / אֶתְ עֲצָבָת רֵאשִׁי הַמְקָרִית, אֶתְ יְגוֹן צְפָרְנֵי הַגְּדוֹלוֹת / וְהִנֵּה גַם אֶתְהָ מְקָרִית, מַה נְשָׁמְנָה? מִפֵּיט צְפָרְנֵי (בית 12); אבל "זך" מחיל את תפיסת המוות המאוחרת של אלתרמן דווקא על שיר מוקדם של אלתרמן, והדבר מעיד על כך שהוא מבקש לנתק את הקשר בין התהליך ההתפתחותי, התודעתי והפואטי שהתחולל באלתרמן כאדם וכמשורר ובין השתנות תפיסת המוות שלו; יתרה מזאת, במילים הללו שזך שם בפיו של "אלתרמן" הוא כופה עליו את מימוש תפיסת המוות המאוחרת שלו כבר בשירתו המוקדמת, כשהיא מנותקת מן השינויים שהתחוללו בשירתו ואשר הובילו אותו למסקנות פואטיות אלה.

יחד עם זאת, התערבות בוטה זו בשירתו של אלתרמן, יותר משהיא מסמנת, כביכול, ניצחון פואטי של "זך", היא מבליטה שינוי בגישתו – בידועין או שלא בידועין – כלפי מה שכינה בעבר 'ההכרזות הפסבדו-מנוסות' בשירת אלתרמן: 'אינני אוהב את

⁷ את שניות יחסו של זך כלפי המפגש עם אלתרמן ניתן לראות בהרחבה כשניות יחסו של זך כלפי התפיסה הרומנטית, כפי שכותב יוסף מילמן בספרו *אש קרה זרה: רומנטיקה וניכור בשירת זך*: 'יחסו של זך לרומנטיקה הוא [אפוא] יחס אמביוולנטי, שקרבת רוח עמוקה מבצבצת מתוכו לצד החשדנות והדחייה. התנגדותו העזה, החוזרת ונשנית [...] מבטאת מלחמה פנימית של המשורר כנגד יסודות המושרשים בו עצמו ומאיימים עליו מבפנים, דווקא בשל היותם חלק בסיסי של הווייתו' (מילמן 1995, 21).

ההכרזות הפסבדו-מנוסות ("הנה הברזל, / האליל והעבד, / נפח הימים הנושא בעולם. / הנה, בת שלי, אחותנו האבן, / הזו שאיננה בוכה לעולם"), שחרף הכול אינן אלא הכרזות פסבדו-מנוסות [...] (זך 1959, 111); בהחילו בדיעבד את תפיסת המוות המשתנה של אלתרמן על שירתו המוקדמת מכריע "זך" בעד הידיעה המנוסה המופיעה כסיכום והמנוגדת לניסיון האנושי המתהווה. הכרעה זו בשיר – כמו ציפייתו של "זך" ש"אלתרמן" יעניק ל'חולות', המטונימיים לחיים, משמעות מוצקה יותר מזו של הניסיון האנושי – מעידה על תחושתו של "זך" שהניסיון האנושי בשלב זה של כתיבתו כמשורר מבוגר איבד עבורו את משמעותו. הכרעה זו, הנובעת מכך ש' [...] הַמָּסָף / יָרַד, הַהֲצָגָה נְגַמְרָה' (בית 31), בולטת גם במקומות אחרים בשיר, למשל 'לא נולדנו / להיות רועי הרוח של העולם' (בית 17), או 'כל עמל הוא עמל שןא' (בית 48).

'המילה שהד של רחוב בה'

במאמר 'הרהורים על שירת אלתרמן' תקף זך את אלתרמן על 'היעדרה של המילה שהד של רחוב בה' (זך 1959, 111).⁸ בשיר 'עם אלתרמן בחולות', לעומת זאת, בולטת דווקא לשונו הדיבורית של "אלתרמן", שניתן למצוא בה משפטים כגון 'ואת זה – עלי – אף מפירה מןמן?' (בית 9), 'ובינתים מה עושים שם אצלכם?' (בית 18), 'רק לא אחקלה, סבבה. / בנה לפחות אנחנו מספיקים?' (בית 27), וכיוצא בהם. דיבוריות זו נוצרת בין היתר באמצעות פרפרזות ווריאציות שמבצע "אלתרמן" בטקסטים שלו-עצמו.⁹ כך, למשל, לאחר ש"אלתרמן" מצטט משירו 'החולד' את המילים 'אף עצבת ראשי המקריס, אף יגון צפני הגדולות', הוא ממשיך בפרפרזה הנשענת עליהן והופכת אותן לדיבוריות: 'נהנה גם אפה מקריס, מה נשתנה? [...]'; ו"זך", מצדו, ממשיך את הפרפרזה של "אלתרמן" ומציין כי "אלתרמן" [...] מביט בצפני' (בית 12).

"אלתרמן" מדבר בשיר בשפת סלנג הנעדרת משירתו של אלתרמן: 'ופתאם אלי: יפה, אה? / בוצר תמיד את היפות. איך אומר זה, / נו, שכחתי את שמו, הפנעני // הנה, רטוש, חתיקה? / אתם עוד אומרים חתיקה?' (בתים 10–11). כאן "אלתרמן" אמנם לועג

⁸ דומה שאלתרמן היה ער לכך שמשירתו נעדרה נימת הדיבור, והראיה, בדברים שנשא עם פרסום הספר *שירים* לעזרא זוסמן הוא אמר: 'הוא היה זה (ואינני מדבר כאן על הבדלי ערך, אלא על הבדלי מהות), שהעביר את השירה הארצישראלית מן הפאתוס השירי [...] אל הדיבור. הוא היה הראשון בינינו שהתחיל לדבר. שר, אבל מדבר' (אלתרמן 1971 [1968], 98).

⁹ על אמצעים אלו ראו בהרחבה אצל שחם 1997, 32–73.

ליונתן רטוש ולשימוש שעשה במילות הסלנג 'חתיכים וחתיכות',¹⁰ אולם בעצם אמירת המילה 'חתיכה' – החוזרת פעמיים – ניתן לה משנה תוקף. יתרה מזאת, בהמשך השיר הוא אף אומר 'חתיכת קיץ',¹¹ וכך, בשימוש באחד מן המאפיינים הבולטים של סגנונו של אלתרמן – צירופי לשון קצרים¹² – יוצר כאן "אלתרמן" צירוף חדש: חלקו הראשון ('חתיכת') לקוח משפתו של רטוש, אבל הצירוף כולו הוא וריאציה על צירופים דומים של אלתרמן עצמו, כגון 'חגיגת קיץ' ו'מריבת קיץ' – כותרת השיר שבו יצא אלתרמן כנגד רטוש וביקר את השפעותיה האפשריות של שפתו על העברית: 'מי יקום לנבא מה יהיו דמות נתאר / לרקמת שרוולי הנאנה הפפרית? / לזמרת הרוכל? לשחוקן של פנות צער? / לחסי הדקדוק? לצלצול העברית?' (אלתרמן 1978, 206–207). בשיר 'עם אלתרמן בחולות', לעומת זאת, נוקט "אלתרמן" עצמו לשון דיבורית. כך, שאלתו של "אלתרמן" 'מה אם באמת יתברר פתאם / כי זריחה קראנו לשקיעה?!' (בית 41) היא פרפרזה על משפט מתוך שיר שנדפס בקובץ *המסכה האחרונה*: 'ומה אם יברר פתאם / כי זריחה קראנו לשקיעה?' (אלתרמן 1968, 71). הפרפרזה דומה מאוד למשפט המקורי, אבל הוספת המילה 'באמת' והמרת המילה 'יברר' במילה היומיומית יותר 'יתברר' הופכות אותה מפיוטית לדיבורית.

אבל זך איננו מסתפק בפרפרזות ובווריאציות הנשענות, בשמו של "אלתרמן", על טקסטים אלטרמניים. הלשון הדיבורית שהוא שם בפיו של "אלתרמן" משמשת את האחרון גם להתייחסות גלויה לשירתו של "זך" – מה שלא עשה בחייו, כאמור. "אלתרמן" אמנם עוקץ את "זך" – '[...] יפה שקראתם לי, גם אני במקרה / בסביבה – עקיצה – אני לא מפריע לפיקניק?' (בית 32), אך בעצם הזכרת קובץ השירים של זך כיוון שאני בסביבה יש משום הכרה ביצירתו. גם בהמשך השיר מתייחס "אלתרמן" ליצירתו של "זך":

אז מה, לא מצאו חן בעיניך

¹⁰ בספרו *צלע* הקדיש רטוש שער נפרד לשיר 'חתיכי': 'ואפשר תמיד לחזור – וחתיכות וחתיכים / לעולם הם ברוכות / וברוכים / בחתיכים וחתיכות' (רטוש 1959, 121).

¹¹ את הצירוף 'חתיכת קיץ' בבית זה אפשר לייחס גם לזך. להלן, בסעיף 'חילופי דמויות': נתן או נתן?; נדון באותם מקומות בשיר שבהם מתחלפות דמויותיהם של זך ואלתרמן זו עם זו עד שלא ניתן לדעת מי אומר מה.

¹² דיון מורחב במאפיין סגנוני זה של אלתרמן ובהשפעותיו על משוררי שנות הארבעים ומחצית שנות החמישים ראו אצל שחם 1997, 32–49.

הכוכבים שלי? שלך יותר יפים?
דבר, אל תחשש, הרי אנחנו לבד כאן.

בעצם אתה לא אשם, לא כאן גדלת
לא מרגיש את גדלת השעה שהיתה, את
פצעי האדמה הצועקת, את המדבר הרץ (בתים 34–35).

דברים אלו מודה "אלתרמן" בפני "זך" שהוא מייחס חשיבות לכך ש'הכוכבים שלו' לא מצאו חן בעיני זך, והוא גם מבחין בין תפקודם של הכוכבים ביצירתו-שלו לתפקודם ביצירתו של זך. אצל זך, כשנזכרים כוכבים, הם משמשים לניסוח מצבו של האדם, שאיננו מנותק מהם, למשל בשיר המוקדם 'לחוף ימים': '[...] וחוזים בפוכבים / פננו משקפותיהם אל השמים בסמן שאלה' (זך 2001 [1960], 17), או בשיר 'הקסם הזר האיטי', שבו מפנה הדובר-המשורר את נאמו, כלומר את שירתו, אל הכוכבים: '[...] לשאת את / הנאום העקר אל הפוכבים' (זך 1986 [1966], 7). גם בקובץ *כיוון שאני בסביבה הכוכבים אינם מנותקים מן האדם*. בשיר 'אלמנה' אומרת הדוברת: 'לבי מלא פוכבים מנדקנים' (זך 1996, 37), ובשיר 'לאלזה לסקר-שילר' אומר הדובר: 'פוכביך זרמו אצלי על פה' (שם, 62). אצל אלתרמן, לעומת זאת, הכוכבים הם חלק מעולם אנאלוגי, סימבוליסטי; ברוך קורצווייל היטיב לנסח זאת באומרו כי '**הכוכבים** [של אלתרמן] זרים לאדם. הם עומדים בחוץ, ללא שום זיקה לגורל האדם. הם ההפגנה התמידית של **אדישות הנצח** כלפי מצבו של האדם' (קורצווייל 1976, 106). כוכביו של אלתרמן מנותקים מן האדם, ושלא ככוכביו של זך, הם אינם מבטאים את הניסיון האנושי. דבר זה מוסבר בפי "אלתרמן" בשיר 'עם אלתרמן בחולות' כצורך להיענות ל'**גדלת השעה שהיתה**', היא השעה ההיסטורית. הלשון הדיבורית של "אלתרמן" מאפשרת אפוא את הוויכוח הפואטי על טבעם של 'הכוכבים', ויתרה מזאת, נדמה שיותר משהיא מאפשרת את עצם קיומו של הוויכוח הפואטי, היא מסייעת ל"זך" לכפות על "אלתרמן" שיחה והתייחסות ישירה לשירתו.

במאמרה "השיר הנכון" מול "השיר הזר" בוחנת שחם את הפואטיקה של שירים שונים לאור *כוכבים בחוץ* וממקמת את זך המוקדם בשלב הראשון מתוך ששת השלבים שמנה הרולד בלום בספרו *חרדת ההשפעה* (שחם 2004; בלום 2008 [1973]). ואולם,

בשיר 'עם אלטרמן בחולות', הפיכת שפתו של "אלטרמן" לדיבורית יותר באמצעות פרפרזות ווריאציות, כפי שהראינו כאן, וההתייחסות המפורשת של "אלטרמן" לשירת זך, מצביעות על כך שמבחינה זו, לפחות, ניתן למקם את זך בשלב האחרון על פי בלום, Apophrades – ובתרגומה של שחם: 'שיבת המתים' (שחם 1997, 26). בשלב זה מתבטא ניצחוננו המלא של המשורר המאוחר בכך 'שהמשורר המוקדם כאילו חזר, אך הוא מדבר עתה בקולו של המשורר המאוחר' (שם, שם). יחד עם זאת, אינני סבורה כי ניתן למקם את זך המאוחר רק בשלב זה, בייחוד משום שדומה שהתעמתותו לאורך השנים עם הפואטיקה האלטרמנית איננה מגיעה להכרעה בשיר 'עם אלטרמן בחולות'. יתרה מזאת, הדיאלוג ההזוי בין "זך" לבין "אלטרמן" כתוב כאן בזמן הווה, ולעתים, כפי שניווכח להלן, לא ניתן לדעת בבירור למי משויכים הדברים הנאמרים; לפיכך, הניסיון למקם את זך על פי שיר זה באחד מן השלבים המפורטים בתיאוריה של בלום אינו אפשרי כלל. יחד עם זאת ראוי לציין כי אין בכך כדי לסתור את ההצעה לראות בשלב האחרון בתיאוריה של בלום שלב מכריע בשיר זה.

חילופי דמויות: נתן או נתן?

בספרו *סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי* מאפיין מיכאיל בחטין את הרומן של דוסטויבסקי כחדור תחושת עולם קרנבלית ומצביע על תכונתו המרכזית של הטקס הקרנבלי – ייצוג של 'עולם הפוך', דהיינו עולם קומי שבו מתבטל הסדר ההיררכי בחברה (בחטין 1978). התחלפות קרנבלית מעין זו נוצרת בשיר 'עם אלטרמן בחולות', למשל כאשר שפתו של "אלטרמן" – שזך תקף אותה בעבר על 'היעדרה של המילה שהד של רחוב בה' – מתחלפת בשפה דיבורית. מאפיין קרנבלי בולט עוד יותר הוא טשטוש הגבולות במקומות אחדים בשיר בין דבריו של "אלטרמן" ובין דבריו של "זך", עד כי לא ניתן לדעת מי מהם הוא הדובר. כך, למשל, בית 14, 'הָרִי פָּכַר אֵינָנוּ מִי שְׁהָיִינוּ / פִּי אִם מֵה שְׁנֵהָיָה אוּ, גְרוּעַ מְזֵה, / מֵה שְׁעוּשִׁים וְנִעְשׂוּ מֵאֲתָנוּ', עשוי להיחשב גם כתשובה של "זך" ל"אלטרמן" וגם כהמשך ישיר לדבריו של "אלטרמן" מן הבית הקודם: '[...] נְחֹזֵר / לְעֵנְיָנוּ שְׁהוּא עֵנְיָנוּ שְׁל מִי שְׁאִין לָהֶם / עוֹד עֵנְיָנוּ בְּעוֹלָם הַזֶּה הַמְקָרִים' (בית 13). בבית הבא ממשיך "אלטרמן" ואומר: 'אֲנִי אֶת שְׁלִי עֲשִׂיתִי / לֹא דִי, הָאֲשָׁמָה פְּלֵהּ בִּי, / וְאֲתָה?' (בית 15), אולם בית זה עשוי להישמע גם כתשובת-נגד ל"זך": אם "זך" הוא שדיבר בבית 14 על הגורל המשותף לשניהם, הרי בבית 15 מבקש "אלטרמן" לשמר את ההבחנה ביניהם באמצעות מעשיהם.

כאן בולטת אף יותר נטייתו של "זך" לאמירות 'המנוסות' המכלילות שעליה הצבעתי לעיל; אפשרות שיוכו של בית 14 ל"זך" מממשת את האפקט הקרנבלי, שהרי "זך" מתחלף כאן עם "אלתרמן" ומדבר כמוהו, בסגנון הדיבור שתקף נחרצות בעבר. כך גם באשר לבתים 30–31; את שני הבתים אפשר לשייך גם ל"אלתרמן" וגם ל"זך", וגם בהם בולטת עמדתו של 'המשורר המנוסה' המביט על חייו במבט רטרוספקטיבי:

מִפְּגֵשׁ שֶׁל זְקָנִים אֲשֶׁר רָשְׁמוּ אֶת שְׁמִם
בְּחֹלוֹת, אֶה? רַק הַזְּקָנִים עוֹד חוֹזְרִים
בְּדִלַת הַמְּסֻתוֹכָכָת.

מִחוּץ לָזֶה, אֵין לָהֶם מָה לַעֲשׂוֹת. הַמְּסֻדָּה
יָרַד, הַהֲצָגָה נִגְמְרָה,

הַקֶּהֱל הַלָּךְ הַבִּיָּתָה עִם תְּצַקֵּל וְגַמְזוּ (בתים 30–31).¹³

¹³ 'חצקל' הוא חצקל (יחזקאל) איש כסית (1908–1979), שהקים את בית הקפה התל-אביבי המפורסם 'כסית' שבו נהגו להתארח אלתרמן וזך. 'גמזו' הוא ד"ר חיים גמזו (1910–1982), מבקר האמנות והתיאטרון החשוב של התקופה. בספר *המעגל*, המכנס את מסותיו ורשימותיו של אלתרמן, מצויות שתי רשימות, בשולי "הסערה הגדולה" – מכתב למערכת *הארץ* ו"ועד האגודה החליטי" – (התפתחות חדשה בדיון על הביקורת התיאטרלית) (אלתרמן 1971, 74–81), שעניינן תגובותיו של אלתרמן על הביקורת הקטלנית שכתב ד"ר גמזו על מחזותיו (אלתרמן איננו מציין שם של מחזה מסוים). בסרטו של אלי כהן *אלתרמניה* אומר זך: 'בשירה תקפו אותו [את אלתרמן], אז עבר לתיאטרון. ניסה תחום חדש. והנה שם הוא מקבל מכה עוד יותר נוראה. המכה האחרונה והקשה ביותר לא היה [!] המאמר שלי [ההרהורים על שירת אלתרמן], היה המכות בתיאטרון. וזה היה גמזו. גמזו היה מעריץ של אלתרמן, זה היה ברור לו [לאלתרמן], ופתאום מהאיש הכי קרוב לו. זו הייתה פגיעת מוות באלתרמן' (כהן 2002). אם מייחסים את בית 31 ל"זך", הרי שהבהרותיו של זך בסרט *אלתרמניה* בנוגע למערכת היחסים בין אלתרמן לגמזו הופכות את השורה 'הקֶהֱל הַלָּךְ הַבִּיָּתָה עִם תְּצַקֵּל וְגַמְזוּ' לעקיצה אכזרית במיוחד שהוא מפנה כלפי אלתרמן.

גם את בית 24, המחזיק שתי שורות, 'וְכַאֲשֶׁר שָׁנוּרְרָתָם תְּשֻׁנוּרְרוּ. / מְתֹשׁ, לֹא נָבִיא זַעַם', אפשר לשייך הן ל"זך" והן ל"אלתרמן". שלושת הבתים המקדימים אותו נאמרים במפורש מפי "אלתרמן". בבית 23, הנפתח במילה 'וּמוֹסִיף', המשייכת את הדברים ל"אלתרמן", מוכיח "אלתרמן" – כמו בבתים הקודמים – את ההתנהגות הלאומית הנוכחית, המאופיינת באבדן ערכים, 'וּמוֹסִיף: הַשְׁתַּטְיֵתָם שָׁם פְּלֶכֶם / בְּזַמְנְכֶם הַפְּנוּי. מְמַלְאִים אוֹתוֹ / מֵתוֹךְ פְּחִי אֲשָׁפָה מְתוֹצֵרֶת אַמְרִיקָה USA'.¹⁴ אפשר לקרוא את בית 24 כאילו נאמר מפי "זך", המפרש את דברי "אלתרמן" ואת עמדתו, אבל אפשר גם לקרוא אותו כהמשך תוכחתו של "אלתרמן" מן הבתים הקודמים וכהצגת עמדתו של מי שחש מותש ומיואש לנוכח המצב, ולא כמי שחש כנביא זעם. כידוע, המילים 'וְכַאֲשֶׁר שָׁנוּרְרָתָם תְּשֻׁנוּרְרוּ' הן ציטוט מחתימת הפואמה של ביאליק 'בעיר ההרגה': 'וְכַאֲשֶׁר פִּשְׁטָתָם יָד תִּפְשְׁטוּ, וְכַאֲשֶׁר שָׁנוּרְרָתָם תְּשֻׁנוּרְרוּ' (ביאליק 1990, 174). כמו ביאליק, המוכיח את העם היהודי על הניסיון להפיק רווח משפיכות הדמים, גם הדובר בבית זה יוצא חוצץ כנגד הנוהג הנפסד, בעיניו, להישען על הסיוע הכלכלי של ארצות הברית. האפקט הקרנבלי מתעצם כאן כיוון שלא זו בלבד שניתן להחליף את דמויותיהם של "אלתרמן" ושל "זך" זו בזו אלא שבשימוש של הדובר במילים הביאליקאיות הדובר אף מתחלף עם דמותו של ביאליק. אם "אלתרמן" הוא הדובר, הרי בצטטו את מילותיו של ביאליק ללא מרכאות, כך שהן נשמעות כמילותיו-שלו, הוא מערער על הפואטיקה של מורו, אברהם שלונסקי, שביקש לנסח פואטיקה חלופית לזו של ביאליק, וגם על הפואטיקה שלו-עצמו, שהתאפשרה בעיקר בזכות הדרך שפילס לו שלונסקי.¹⁵ יתרה מזאת, "אלתרמן" מתחלף כאן עם מי שבשירתו ראה זך רעננות שירית גדולה יותר מזו שראה בשירתו של אלתרמן: 'ומה בדבר ביאליק. כן, אפילו ביאליק! כמה "יומיומי" הוא לפעמים תיאורו בחוסר-הרחם הקולע שלו, הנטול כל מחלצות "פיוטיות" מרככות [...] הפיזמון הביאליקאי החריף בלשונו הבלתי-מסוגנת מסוגל גם כיום לשמש דוגמה ללשון צעירה' (זך 1959, 110).

¹⁴ הביטוי 'תוצרת אמריקה' משמש כאן כניגוד לביטוי 'תוצרת הארץ', החוזר שוב ושוב בקריאתו של אלתרמן לרכוש רק מ'תוצרת הארץ': 'לְעוֹר אֶהָבָה וְכָבוֹד וְחֶבֶד / וְקִנְיָה / לְתוֹצֵרֶת הָאָרֶץ! / לְחֶלֶב, לְחֶצֶץ, לְעוֹגוֹת, לְרֶבָה / לְגִבְיָה / מִתּוֹצֵרֶת הָאָרֶץ! / אִם רָצִיתָ מֵתוֹק מִסָּפֶר לְכָבוֹד חָג / לְךָ לְבָחָר / מִתּוֹצֵרֶת הָאָרֶץ!' (אלתרמן 2002, 210–212).

¹⁵ אמנם אברהם הגורני-גרין טוען כי בספרו *כוכבים בחוץ* מחזיר אלתרמן את מבטו לעבר מראות העולם שפרנסו את שירת ביאליק אך נזנחו בשירת שלונסקי (הגורני-גרין 1985, 138), אך הוא גם סבור כי ללא המרד של שלונסקי בביאליק 'אי אפשר לשער את המשך התפתחותה של שירתנו, לא את שירת אלתרמן ולא את שירת נתן זך וחבריו המורדים, בתורם הם' (שם, 5–6).

האפשרות לייחס היגדים מסוימים בשיר ל"זך" ול"אלתרמן" בעת ובעונה אחת מטשטשת את הגבולות הברורים שביקש זך לשרטט כשקרא תיגר על הפואטיקה האלתרמנית. טשטוש הגבולות מצביע על התייחסותו הלוחמנית פחות והקומית יותר – כמעט סלחנית – של "זך" ל"אלתרמן" ולפואטיקה האלתרמנית. דומה כי בשלב זה של שירתו חש "זך" המבוגר קרוב לעמדת 'המשורר הפסבדו-מנוסה' האלתרמני, אותה עמדה שתקף במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן'.

'מפגש של זקנים אשר רשמו את שמם בחולות, אה?'

אלתרמן נפטר בשנת 1970, כשהיה בן 60; זך כתב את השיר 'עם אלתרמן בחולות' בשנת 2001, כשהיה בן 71. אולם במסגרת הבדייונית של השיר, המפגש מתקיים בין שני משוררים מבוגרים. "זך" מציין שכעת הוא אף מבוגר מ"אלתרמן": 'אֶפְלוּ לְגִילִי לֹא הִגִּיעַ' (בית 47). בניגוד למאבקו של זך הצעיר במשורר המבוגר ממנו, המפגש כאן מאפשר, בין היתר, את חילופי הדמויות, כפי שראינו לעיל, ואת שיוך ההיגדים למודי-הניסיון לשניהם. כך גם מתאפשר היגד מכליל כגון זה שאומר "אלתרמן" בלשון רבים, בשמו ובשם "זך": '[...] נְחֹזֵר / לְעִנְיָנֵנוּ שֶׁהוּא עִנְיָנֵם שָׁל מִי שֶׁאֵין לָהֶם / עוֹד עִנְיָן בְּעוֹלָם הַזֶּה הַמְקָרִיט' (בית 13).

במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן' תקף זך את אלתרמן וטען כי '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' (זך 1959, 120). מן הדברים הללו עולה כי 'היכולת להיות אדם משתתף בעולם' היא קריטריון פואטי הכרחי בעיני זך; דבריו של "אלתרמן" – 'עִנְיָנֵם שָׁל מִי שֶׁאֵין לָהֶם / עוֹד עִנְיָן בְּעוֹלָם הַזֶּה הַמְקָרִיט' – משמעם אפוא שלילת הכתיבה ושלילת האפשרות לשורר. יתרה מזאת, הדברים הללו שאומר זך בשמו של "אלתרמן" מטילים ספק רטרואקטיבי בהצלחתו-שלו כמשורר; אם כמשורר מבוגר ומנוסה הוא איבד עניין בעולם, גם 'השתתפותו בעולם' בעבר מוטלת בספק. ייתכן שעניין זה, בין היתר, הוא שהוביל את את "זך" להעלות באוב את "אלתרמן" ולהתנחם בכך ש'גורל' זה – אבדן העניין בעולם – משותף לשניהם. אלא שנחמה זו היא נחמה פורתא; "אלתרמן" מביע חוסר עניין בעולם כמשורר מת ואילו "זך" איבד עניין בעולם כמשורר חי. זך שולח כאן חץ אירוני

באלתרמן, שיצר, על פי זך, עולמות אנאלוגיים-סימבוליסטיים ובכך ביטא מלכתחילה חוסר עניין בעולם הזה, בכאן ובעכשיו.

אבדן העניין בעולם הזה כמסקנה העולה דווקא מן המעורבות האינטנסיבית בו מוביל את "זך" לומר 'לא נולדנו / להיות רועי הרוח של העולם' (בית 17). המילים 'רועי רוח' – דהיינו מי שעוסקים בדברים בטלים – מכוונות לתפיסה הקהלתית הרואה בכול 'הַבֵּל וְרַעוּת רוּחַ' (קהלת ב, כו). תפיסה זו משותפת בשיר הן ל"זך" והן ל"אלתרמן", כפי שעולה מן הדברים שלא ברור מי אומרם: 'מִפְגֵּשׁ שֶׁל זְקָנִים אֲשֶׁר רָשְׁמוּ אֶת שְׁמֵם / בַּחלוּת, אָה? [...]' (בית 30), אבל "זך" מכוון כאן בעיקר למחזור 'שירים על רעות הרוח', שנכלל בקובץ עיר היונה (אלתרמן 1978 [1957], 161–217). בספרה על עת ועל אחר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן מקדישה זיוה שמיר דיון נפרד למחזור שירים זה, שראה אור לראשונה בשנת 1941, וטוענת כי אף על פי שהוא מאופיין ב'היגיון נפתל' וב'סדר כאוטי', ניתן לגלות בו 'כמה וכמה חוטי מחשבה עקיבים העוברים לאורכו כחוט השני ומקנים לו את אחדותו; למרות שבעת מלחמה נתבע כל אדם לעבודה פרודוקטיבית ולא לדברי הבל ורעות רוח, כלומר לשירה, הרי ראוי לו לסבל, בכל זאת, שיונצח בשירה'. במחזור זה, לדעת שמיר, מתבטלים הגבולות בין 'אמנות' ל'חיים', שכן האמן רואה באמנות – חיים, והצהרת האהבה כלפי הארץ חורגת כאן מן הנוסח המוכר של שירי אהבת המולדת וטוענת בזכות עשייה של ממש ונגד הכרזות כוזבות (שמיר 1999, 144–147). על רקע תפיסה מורכבת זו של אלתרמן בדבר הקשר בין השירה ובין 'החיים' – תפיסה המביעה אמון, בסופו של דבר, בכוחה של השירה להיות פעולה ממשית בעולם, כפי שמראה שמיר – אמירתו של "זך" שצוטטה לעיל, 'לא נולדנו / להיות רועי הרוח של העולם', עשויה להיחשב כאירוניה המבטלת תפיסה זו מעיקרה, כלומר כאירוניה המבטלת את אפשרות השפעתה של השירה על 'החיים'. יתרה מזאת, מלשון הרבים ('נולדנו') ש"זך" נוקט עולה ביתר שאת ההכרה כי שירה היא 'הבל ורעות רוח' משום ששתי תפיסות השיר השונות, ה'זכית' וה'אלתרמנית', נכרכות כאן יחד בלי שנשמרת ההבחנה ביניהן.

יחד עם זאת, אין לשכוח שאמירה זו של "זך" היא אמירה פואטית הנתונה בְּשִׁיר. גם הדברים שהוא אומר לקראת סוף השיר על השתתפותו של "אלתרמן" ב'סרט הדו-לשוני' – 'כָּל עֵמֶל הוּא עֵמֶל שְׁוֹא – אֲנִי אוֹמֵר לְעֵצְמִי – מֵה / הוּא מְסַגֵּל לְשִׁנוֹת בְּסֶרֶט הַדו-לְשׁוֹנִי' (בית 48) – אינם נעדרי אמון בכוחה של המילה 'לשנות', שאם לא כן, "זך" לא היה מזכיר את הסרט ומוסיף ומדגיש את עובדת היותו 'דו-לשוני'. ואמנם, לא רק נכונותו של

"אלתרמן" להשתתף בסרט כזה מצביעה על האפשרות 'לשנות', אלא גם, ובעיקר, עצם ייצוג נכונותו זו בשיר.¹⁶ על רקע דברים אלה לא יהא זה בלתי סביר להניח ש"זך" מעלה באוב את "אלתרמן" בין היתר כדי לשאוב ממנו כוח שיסייע לו להעניק משמעות, למרות הכול, לקיומו כאדם וכמשורר.

'היסטוריה לא עושים, היסטוריה זוכרים'

דברים שנשא בשנת 1968 לרגל הופעת ספרו של עזרא זוסמן שירים אמר אלתרמן, בין השאר:

[...] שעה שזוסמן אומר ש'העץ שב אל היער', אין זו רק שיבה חיצונית. אגב, אני תופס את זה בהווה, לא בעבר – העץ שב, הולך ושב אל היער, הוא שב כל הזמן. ואינני יודע אם היער נמצא מחוץ לעץ בכלל, היער נמצא בתוך העץ, לכן הוא שב אל היער. ויש ימים, שבהם היער רץ אל העץ, וכולו תלוי בזה. זו אמנם תמונה מאקבתית קצת, אבל גורל היער תלוי בעץ. מה יעשה העץ? היער הוא בתוכנו, ושעה שאנו הולכים אל היער, שהוא הכלל, אנו גם הולכים אל עצמנו. זה לא נכון שהוא בחוץ, ואנחנו – בפנים [...] (אלתרמן 1971, 98 – 99).

מהדיון האינטלקטואלי ביחס שבין הריאלי לסמלי עולה קריטריון פואטי שאלתרמן ביקש לייחס גם לשירתו-שלו, דהיינו, העולם האנאלוגי-סימבוליסטי איננו מנותק מן העולם הריאלי אלא כרוך בו, ושניהם נתונים זה בתוך זה. הדברים הללו עשויים לשמש גם, בעקיפין כמובן, כתשובה לאחת מן הטענות המרכזיות של זך במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן':

¹⁶ גם במקומות אחרים בשיר מציג "זך" את "אלתרמן" כמי שממשיך להחזיק בתפיסת עולם אידיאולוגית, למשל כאשר "אלתרמן" מעיר: 'שְׁמַעְתִּי רוֹצְחִים שָׁם אֶצְלָכֶם גַּם אֶת הַתַּנְ"ךְ, שְׁלֹא / לְדַבֵּר עַל אִישׁ אֶת רַעְהוּ. הַפֶּל כְּזָבִים / בְּעֵינֵיכֶם' (בית 21). הפסיחה בין המילים 'הפל כְּזָבִים' למילה 'בְּעֵינֵיכֶם' הופכת את "אלתרמן" למי שסבור שלא הכול כזבים, כלומר שלא הכול הבל.

רק דלות יסודית של הרגש מסוגלת להסביר את ההפרדה שהריתמוס האלתרמני מפריד בין האדם לבין העולם ואת חוסר-היכולת להמחיש סיטואציה, הכרוך מציודו בהזדקקות כרונית לתחליף שבעלילה הפרוזאית [...]

ערטילאיות פשטניות זו היא המונחת ביסוד החיפוש האלתרמני המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו. לעולם תמצא את אלתרמן – בצורה כבתוכן – בדרך אל המופשט הפשטני, הסתמי, בדרך אל ה'גדלים השווים' (זך 1959, 120).

דברים נוספים שאמר אלתרמן באותו מעמד עשויים להיות מובנים אף הם כתשובה עקיפה לטענותיו של זך, ובעיקר לטענתו בדבר ההפרדה שאלתרמן יוצר בין אדם לעולם:

השירה – אגב, לא בפעם הראשונה אומרים זאת – היא אפילו לא מילים, היא רק אותיות. עם זאת ברור – כשאדם כותב שיר מתוך תיאוריה זו, הרי גם אז כל מילה היא סוס טרויאני, המכניס אליו את כל התכנים הקשורים במילה הזאת, את כל עברה וההווה שלה, כך שהשיר מתאכלס, על אף מחברו [...] אבל כדי שבכל זאת תוצדק התיאוריה הזאת, הרי שירתנו היתה מתחפשת לא מזמן לחסרת-בינה בכלל. איזה מין אינפאנטיליזם של דיבורים פרימיטיביים, חסרי משמעות כמעט. אמנם **לזאת** איש לא האמין, מפני שכל-כך הרבה בינה – וזה ייאמר לשבחם של המשוררים – היתה מושקעת בזה, כדי ליצור את הרושם של חוסר-בינה; כל כך הרבה כוונה, כדי ליצור את רושם ההיוליות, וכל-כך הרבה הכנות כדי ליצור את רושם הספונטאניות האומרת רק את עצמה ברגע זה (אלתרמן 1971, 97–98).

אלתרמן יוצא כאן כנגד ההנחה שרק הכתיבה הספונטנית והבלתי צפויה מצביעה על קשר בין המשורר לבין העולם; אדרבה, כתיבה זו מצביעה לדעתו דווקא על מאמץ-היתר שמשקיע המשורר כדי ליצור את רושם הספונטניות – מה שמבטל אותו, בסופו של דבר. תוכני העולם וזמנו, החודרים אל השיר כשהם כבר מוכלים במילה, הם הפותחים את השיר לספונטניות, בעיני אלתרמן, משום שהם אינם נתונים לשליטתו המלאה של המחבר.¹⁷

¹⁷ יתרה מזאת, בדבריו של אלתרמן על שירה שנוצר בה 'רושם של חוסר-בינה' ועל ההכנות הרבות המושקעות ביצירת רושם היולי זה, המעיד על ספונטניות, לכאורה, אי אפשר שלא לראות רמז למה שנהוג

קביעתו של "אלתרמן" בשיר 'עם אלטרמן בחולות', 'היסטוריה לא עושים', / היסטוריה זוכרים' (בית 22), מתקשרת לדבריו אלה של אלטרמן המצביעים, בין היתר, על תפיסה שונה של ההיסטורי: עבור "אלטרמן", ההיסטורי מצוי מעבר לניסיון האנושי והוא קיים כזיכרון,¹⁸ ואילו עבור "זך", ההיסטורי הוא הניסיון האנושי המשתנה תדיר. מתפיסותיהם השונות נגזרת גם שאלתו של "אלטרמן": 'ובינתיים מה עושים שם אצלכם? / בהענייה המפרכת. / ומיד משיב בעצמו: / עושים עושים עושים, אין להתחלה סוף' (בית 18). הזיכרון ההיסטורי היהודי-לאומי איבד מחשיבותו ונותר רק ההווה המתחדש. על רקע זה ניתן להבין גם את דבריו של "אלטרמן" בהמשך השיר: 'שמעתי רוצחים שם אצלכם גם את המנ"ך, שלא / לדבר על איש את רעהו. הפל פזבים / בעיניכם. הרי לא ישאר לך פלום [...]'. (בית 21). בדברים אלו יוצא "אלטרמן" כנגד עקירת המקורות היהודיים מן היצירה הספרותית, עקירה בלתי מוסרית, בעיניו, ההופכת בהכרח את היחסים הבין-אישיים לבלתי מוסריים. גם בכך ניתן לראות תשובה לדברים שהשמיע נגדו זך במאמר 'הרהורים על שירת אלטרמן' כשטען כי הריתמוס המוכתב מבחוץ בשירת אלטרמן מבטל את 'המתיחות המוסרית שבחיי האדם השם לב' (זך 1959, 115) וכי השקפת עולמו של אלטרמן 'מבקשת להבין הכול ולסלוח הכול או כמעט הכול' ו'עומדת בסימן תבונת-זקנים שמעבר לגיהנום ולגן-עדן של הניסיון האנושי הממשי' (שם, 117). "אלטרמן" סבור אפוא שלא תשומת הלב למשתנה ולזורם תוך ביטולו של זיכרון העבר היא המבטאת מוסריות, אלא דווקא היכולת לזכור ולשמר את המסורת התרבותית היהודית. את הדברים הללו משמיע כמובן זך בשמו של "אלטרמן", ובכך הוא נותן תוקף להמשך הוויכוח הפואטי ביניהם. ואולם, דומה שלטיעונים ששם זך בפיו של "אלטרמן" תוקף חזק יותר משיש לטיעונו שלו-עצמו, ואפשר כי הסיבה לכך קשורה אף היא בתחושתו שהניסיון האנושי אין די בו למשורר המבוגר. כפי שנראה להלן, ויכוח זה איננו נשאר בגדר ויכוח

לכנות 'שירי המשחק' או 'שירי הנונסנס' של זך, המופיעים בעיקר בקובץ שירים שונים (למשל 'תיאור מדויק של המוסיקה ששמע שאול בתנ"ך', 'המוות בא אל סוס העץ מיכאלי', והשיר הפותח במילים 'מתה אשתו של המורה למתימטיקה שלי').

¹⁸ קרטון-בלום, למשל, מצביעה על ההוויה המופשטת והעל-זמנית בפואמה המיתית שמחת עניים, המאופיינת בסטטיות ובשאיפה לקביעות: 'הזמן נע על פני קואורדינטות קבועות כתנועת מטרונום המונה יחידות רחבות וסדורות' (קרטון-בלום 1994, 71-72).

על מסורות העבר אל מול ימי ההווה אלא הוא מתרחב לוויכוח על תחושת השייכות הלאומית והיהודית.

'ויש גם נוף – לא מולדת, חלילה'

הדברים שמפנה "אלתרמן" ל"זך" בבית 43, 'ויש גם נוף – לא מולדת, חלילה', מסכמים את הוויכוח שניטש ביניהם לאורך השיר כולו על טיבו של 'המקום'. כזכור, החולות – גם אם נבחרו כמקום פגישה הזוי, חלום – מציינים הבדל אידיאולוגי יסודי בין אלתרמן לבין זך. עבור אלתרמן, החולות הם ההווה המיתית הקודמת לעיר ואשר העיר תפסה את מקומה, ואילו עבור זך נטען החול במשמעויותיו הקונקרטיות: נודד, ארעי, דק, קיים ולא קיים וכן הלאה. יתרה מזאת, אם ניתן לראות בדימוי החול בשירתו של זך מעין סמל, הריהו סמל לארעיות ולא-מימוש הבטחות, כפי שעולה למשל מן השיר 'כמו חול' (זך 2001 [1960], 84; וראו מילמן 1995, 50). ההבדל בין אלתרמן לבין זך, המתבטא בתפיסה השונה של מהות 'החול', או 'החולות', מתקשר בשיר לטענתו של "אלתרמן" בדבר השוני בתחושת השייכות הלאומית: עבור "זך", ה'מקום' הוא נוף;¹⁹ עבור "אלתרמן", ה'מקום' הוא מולדת.

שוני זה קשור גם בתפיסת הזמן של כל אחד משני המשוררים. "אלתרמן" קושר את המילה 'נוף' עם פעולת ה'עשייה': 'נוף הוא רק מעשים / נאנשים, פאים והולכים, לא תמיד צדיקים, לא תמיד / צודקים. מענות לא יתקן [...]'. (בית 26). השורש עש"ה משמש את "אלתרמן" גם בדבריו על תפיסת ההיסטוריה שלו, השונה, כאמור, מזו של "זך": 'היסטוריה לא עושים, / היסטוריה זוכרים' (בית 22). היסטוריה איננה עשייה אלא זיכרון. במילים אחרות, "זך", על פי "אלתרמן", מנותק מן הזיכרון התרבותי בכלל והיהודי בפרט; עבורו ההיסטוריה מתמחשת בפעולות ההווה, ולכן גם ה'מקום' נותר רק נוף ולא מולדת.

"אלתרמן" מנסה להסביר ל"זך" מדוע ה'מקום' הוא מולדת עבורו: 'בפעם אַתָּה לא אַשם, לא פֶּאן גִּדְלֶת / לא מְרַגֵּשׁ אַתָּה גִּדְלֶת הַשְּׁעָה שְׁהִיְתָה, אַתָּה / פֶּצְעֵי הַאֲדָמָה הַצּוֹעֵקָה, אַתָּה הַמְדַבֵּר הַרְצֵי' (בית 35). במילים 'לא פֶּאן גִּדְלֶת', "אלתרמן" איננו מתכוון ככל הנראה לכך ש"זך" לא חי בשנות ילדותו בארץ; זך אמנם עלה לארץ מגרמניה בשנת 1936 בהיותו בן

¹⁹ מעניינת בהקשר הזה טענתה של חמוטל צמיר, הסבורה כי שירתו של זך מבנה את הניגוד בין האינדיבידואליות והספציפיות לבין ההפשטה והאוניברסליות כדי להדחיק את המרחב הלאומי וכך לאפשר מראית עין של שייכות מובנית למרחב זה (צמיר 2003, 220).

שש, אבל אלתרמן עלה לארץ מרוסיה בשנת 1925 כשהוא כבר בן חמש עשרה. מבין השניים, דווקא אלתרמן הוא זה שלא חווה כאן את שנות ילדותו ונערותו. אפשרות סבירה היא ש"אלתרמן" מכוון לכך ש"זך" לא חווה את 'גדולת השעה' ההיסטורית כאדם בוגר אלא כילד וכנער. אי אפשר שלא לראות בטיעונים הללו ששם "זך" בפיו של "אלתרמן" אירוניה עצמית ש"זך" מכוון כנגד שירתו המוקדמת של זך המשורר, הנעדרת מקום וזמן ספציפיים.

במאמרו 'על קו הקץ' מנסח דויד כנעני את תחושת הזמן שאלתרמן מדבר עליה, ובתוך כך הוא עומד על החשיבות שיש להעניק לאופי ההתמודדות הפואטית של אלתרמן עם תקופה זו:

בפתח ביתנו עמד הצר, ותחושה גאונית לחשה וכפתה עליו על המשורר לשיר את ימי ערב-השואה מבעד לשפתי המת-החי שבשמחת עניים. קשה להעלות על הדעת צורה אדקואטית יותר להבליט את חווית 'החיים על קו הקץ' [...] המת-החי, העומד בין שני עולמות, רק הוא יכול היה למצות עד תום את המאבק הזה ופשרו (כנעני 1976, 64).

כנעני רואה את פיגורת המת-החי כהכרחית לתקופה שבה נכתב הספר *שמחת עניים*; טענה דומה בדבר חשיבותו של המת-החי מנסה "אלתרמן" לטעון בפני "זך". המילים 'אָת' / פֿאַצֶּי הַאָדָמָה הַצּוֹעֵקָת, אָת הַמְדַבֵּר הַרְצִי' רומזות לשני שירים מתוך שירי *מכות מצרים*: לשיר 'בדרך נא-אמון', הפותח את המחזור, שבו מתוארת ההתקפה הפתאומית על העיר נא אמון – 'נא-אמון, מְבַרְזֵל צִירִיךְ, / שְׁעָרִים נְתָלְשׁוּ בִּלְלַל [...] // נא-אמון, אָז עָלְתָה עַד סֶהַר / צֶעֶקָה רֵאשׁוֹנָה בְּלִי עֵד. / וְהָסִי אֲשֶׁר רָץ אֶל שַׁעַר / נִהְפָּה בְּרוֹצוֹ לְמַת' (אלתרמן 1972, 227) – ולשיר 'ברד': 'אָת צֶעֶקָת הַרְצִי מְתָרִישׁ הוּא בְּמוֹרְג' (שם, 245). המחזור כולו נפתח בעיר הנחרבת ובחי שהפך במרוצתו למת, ובהמשך מסתבר כי המת הוא בן החווה עם האב – במותו – את עשר המכות. ואולם, לעומת שני השירים הללו, שבהם הרץ הצועק הוא הבן המת (בשיר הראשון, 'בדרך נא-אמון', ניתן לשייך את הצעקה גם לעיר עצמה), הרי בשיר 'עם אלתרמן בחולות' הארץ היא הצועקת, והמדבר – המטונימי לארץ כולה – הוא 'הַרְצִי', המת-החי החווה את המכות. ייתכן שבדברים הללו מנסה "אלתרמן" להצדיק את החלטותיו הפואטיות – בין היתר את הצורך בפיגורת המת-החי – המגויסות לצורכי השעה.

על טענה זו משיב "זך" ל"אלתרמן" בהמשך השיר: 'חידת הפח שתכלה לו אין – / ולא
נותר ממנו פדי גרגר. / מפות מצרים – של אביה, של / היטלר או של חסד, אילת שחר /
של המרצחים?!' (בית 39). תשובתו של "זך" מבקשת לקעקע את טענתו של "אלתרמן",
שהרי המילים 'חידת הפח שתכלה לו אין' מופיעות בשירו של אלתרמן 'אילת', החותם את
שירי מכות מצרים. 'חידת הכח' היא חיוכיהם של האב והעלמה, המחייכים אף על פי שהם
מאבדים את היקר להם מכול:

לכן שחק האב, משן עד צפונים,
והעלמה אתו, נוהרת ונגידה.
עברו תולדות עמים כשד בצקרים,
בין חטא ודין נחטא - אף כסל ובגידה
ועורוני חוזים ושאר מפות מצרים
את החיוף הנה הותירו לחידה.

והיא חידת הפח שתכלה לו אין, (אלתרמן 1972, 254).

"זך" מתקשה לקבל את האפשרות שחיוך או חסד יצמחו מהריסות הרוע; מדבריו עולה כי
'חידת הכח' היא דווקא החידה האופפת את הרוע של הנאצים. על רקע זה מובן גם הקושי
שלו לקבל את מכות מצרים כסמל. הסמל, ככל סמל, הוא רב-משמעי, והוא יכול לסמל את
המכות שבאו על האב, את המכות שהפה היטלר או את המכות המצמיחות חסד, כפי שעולה
מן הבית האחרון של השיר 'אילת':

אילת ליל אמון, עד-מה לעוף הגבהת!
ואת כוכב-גזל, אף מה זוהר נרם!
את חסד אחרון למטלים בלי רעד
וחסד שחוק ראשון לנותרים ריקם.
אליך שותקים, עם רמש ותולעת,
האב והעלמה במחלפות הדם (שם, 255).

טענתו של "אלתרמן" כי 'השעה' היא שדרשה את השימוש בפואטיקה הסמלנית נדחית כאן אפוא בידי "זך". יתרה מזאת, "זך" רואה בסמלים האלתרמניים סמלים המרחיקים אותו מתחושת המקום. בבית 37 הוא אומר זאת ישירות: 'וְאַתָּה, מֶר קפֹּדִי, מַה לָּךְ וְלִגְמֶל? הֲרִי הִדְב / אָרָה אֶת הַדְּבֵשׁ בְּסִפּוּרֵי יְלָדוּתְךָ, הָעוֹרֵב הַשְּׁחוֹר / עֵמֵד עַל צִמְרַת אֶרֶן מְשֻׁלָּג וְהַשּׁוֹעֵל הַחֲנִיף לֹ / בְּחֲרוּזִים. מַה לָּךְ פִּי תֵּלִין. לֹא בָּאנוּ לְכָאן לְסַמֵּל וְלִהְתַּגְמֵל'.²⁰ הכינוי 'מר קפודי', כשמו של גיבור ספרו של אלתרמן *המסכה האחרונה*, והוספת המילה 'מר' לשמו המגוחך ממילא של גיבור הספר ולדמות הנלעגת שהוא מייצג, מגחיכה את "אלתרמן" אף יותר, אם כי ניתן לשמוע בפנייה זו גם נימה של אהדה וקרבת-מה.

"זך" מנסה אפוא להבין מה לאלתרמן ולגמל, ותהייה זו מתקשרת לשתי מסות קצרות שכתב אלתרמן בשנת 1932: 'חזון הגמלים' (אלתרמן 1979, 15–16), ו'לגמל', שנדפסה לראשונה ב*טורים* (שם, 66–68). במסה 'לגמל' מציג אלתרמן את הגמל כזר לו ולחוויות ילדותו:

לא אתה שיחקת עימנו בסיפורי-הילדים, לא אתה היית הגיבור בספרי האגדות הראשונים שלנו. הדוב החום ארה את הדבש בסיפורנו, הסנאי פיצח בהם אגוזים, העורב השחור עמד על צמרת אורן מושלג והשועל נשא אליו סנטרו החד, החניף לו לשון בחרוזים זרים, למען ישמיט את הגבינה ממקורו [...] רק אתה לא לקחת חלק בכל אלה. היית רחוק, בנוף אחר, בלשונות אחרות, בסיפורים אחרים (אלתרמן 1979, 66).

"זך" משתמש כאן אפוא בדבריו הכנים של אלתרמן ומפנה אותם נגדו. ניסיונו של אלתרמן להבין באמצעות הגמל, כסמל,²¹ את המרחב שבו הוא חי, אינם מקובלים על "זך", והוא

²⁰ המילה 'להתגמל', שולחת חץ אירוני כלפי אלתרמן, שאופן הילוכו העלה על הדעת הליכה של גמל: 'הִנֵּה לֹ הַלּוֹדָה גְּמִישׁ, גּוֹאֵה וְשׁוֹקֵעַ מְדֵי צַעַד, / וּבְמַדְרָכוֹת פֶּסַע בְּזִיגְגִים חֲלוֹמִיִּים / כְּאֵלֹ מִישְׁהוּ קוֹרָא לֹ לְפָרְקִים קְצוּבִים / מְשִׁנֵּי צְדִיקָה שֶׁל הַדְּרָף' (אורלנד 1985, 11). בסרט *אלתרמניה* מספר דן מירון: 'הליכת הגמל [של אלתרמן] – לפני שזיהית את האיש ראית את ההליכה' (כהן 2002).

²¹ השימוש בדימוי הגמל כסמל ניכר, למשל, בפרסוניפיקציה של הגמל: '[...] אתה היית מעופר חול ואבק-סיד, ובשירי הילדים והגדולים, אשר ניסינו לחבר לך, הרגשת עצמך זר ומבוש מאד, כי בעל-כורחך עלית אל הבמה, וגם אנו וגם אתה ידענו תמיד כי רב מאד המרחק בינינו [...]'. (אלתרמן 1979, 66). אלתרמן עצמו היה יצרן לכת שבשימוש בדימוי הגמל כסמל מועמסות עליו (על הגמל) משמעויות שהן מעבר לכוחו: 'סלח נא גם לסופר העברי המנסה להרכיב על דבשתך את גיבורי הרומאנים שלי' (שם). אין זה ברור אם אלתרמן

מצביע על המרחק שנפער בין ניסיונותיו של אלתרמן להנכיח את המציאות לבין נוכחותה הערטילאית של המציאות בשירתו.²² "אלתרמן", לעומת זאת, מפנה את ביקורתו כלפי הארעיות המאפיינת את חייו של "זך" עוד לפני הפיכתה לשיר: 'רוֹאֶה רק גְלוּיּוֹת דָּאָר, אוֹרְיָנֵט אַקְסֶפְרֶס, / צָרִיף לְמַהָר לְעוֹד פְּסָטִיבֵל. – עוֹד עֵקִיצָה. / וּבִילְדֵי נְכָרִים יִשְׁפִּיקוּ, / יִסְפִּיק?' (בית 36).

גם בעיני "זך", מציאות חייו-שלו מאופיינת בארעיות, כפי ש"אלתרמן" טען נגדו: 'כָּאֵן מְאֻחַז-מְשֻׁהוּ. דוֹרְסִים בְּהִתְלַהְבוֹת / אֶת הָאֲדָמָה הַמְבֻטָּחַת, הַמְפֻקָּעַת. אוֹלֵי נְמָצָא כָּאֵן / אֶת מְכָרוֹת הַמֶּלֶךְ שְׁלֹמֹה, אוֹלֵי גְאֻלָּה שְׁלֹמֹה. בֵּינְתַיִם יוֹרִים' (בית 20). האפשרות למצוא את 'מכרות המלך שלמה', כפי שעולה מהרמיזה לספר ההרפתקאות של הנרי רידר הגרד הנושא כותרת זו, והאפשרות למצוא 'גאולה שלמה', מועלות כאן בנימה אירונית חריפה, שכן, לא זו בלבד שמי ש'דורסים בְּהִתְלַהְבוֹת' / אֶת הָאֲדָמָה הַמְבֻטָּחַת' אינם מכוונים לאפשרויות מעין אלה, אלא שהם 'דורסים' ו'יורים' למען מה שהוא מראש ארעי – 'מְאֻחַז-מְשֻׁהוּ'. ואולם, מן הדברים הללו ניכר כי בעיני "זך" מדובר במקום ארעי לא בשל עקירת היסודות התרבותיים היהודיים, כפי שאומר "אלתרמן" – 'הַפֶּל פְּנָבִים / בְּעֵינֵיכֶם. הָרִי לֹא יִשְׂאָר לְכֶם פְּלוֹם' (בית 21) – אלא דווקא בשל הניסיון להיאחז במקום ולעשותו למולדת תוך גירוש תושביו: 'עֲרַבִּיאִים / רוֹעִים בְּמֶרְחֶק בְּצַבְעֵי יַד' (בית 4). באמצעות המילים "בצבעי יד" רומז כאן "זך" להזרתם של הערבים מהספר *כוכבים בחוץ*, שהשיר "עץ הזית" נכלל בו (אלתרמן 1972, 101–102). חגי רוגני טוען כי הקרב המתואר בשיר זה בין עץ הזית הנאבק על לבה של האדמה לבין הקיץ הנקמני הוא מאבקו של החלוץ, ספק כנגד האקלים הארץ ישראלי ספק כנגד תושביה הערבים של הארץ (רוגני 2006, 123–124). "זך", לעומת זאת, השואל את המילה 'ערביאים' משירתו של אבות ישורון, מבקש

רמוז כאן על סופר מסוים; סביר יותר להניח שהוא מתכוון לסופרים השייכים למה שגרשון שקד כינה 'הזיאנר הארצישראלי' (תודה לאורי ש' כהן שהאיר את עיני בעניין זה).

²² גם דבריו של זך בהמשך – 'וּמָה בְּדָבָר שְׁלֵמַת בְּטוֹן וְנֶמְלֵט? / וְהַמְלֵט בְּאֶמֶת יְמוֹת בְּאֵין הַשִּׁיר / חֲבוּק בּוֹ כְּמוֹ לְבָב? אֲתָה שׁוֹרְרֶת אֶת שִׁירַת הַקְּבָלָנִים' (בית 38) – מופנים כלפי דבריו של אלתרמן במסה 'הגמל'; המילים 'וְהַמְלֵט [...] יְמוֹת בְּאֵין הַשִּׁיר / חֲבוּק בּוֹ כְּמוֹ לְבָב' הן ציטוט ממסה זו, וגם בהן זך מבקש לקעקע את משמעות הסמל ואת הניסיון לתלות את קיומו של הריאלי (מלט, במקרה זה) בפואטי. אורי ש' כהן, לעומת זאת, רואה בדבריו של אלתרמן על מפגשו עם הגמל דווקא מפגש עם 'אחרות'. בניגוד לזך, כהן סבור כי המפגש בין אלתרמן לגמל איננו ריאלי אך הוא אמיתי, והוא מתרחש על רקע סביבה שנדרשו בה הכרעות לחיים ולמוות (כהן 2003, 204–205).

לערער על הנרטיב הציוני של אלטרמן ולהזכיר ל"אלטרמן" שאף על פי שניסה להעלים את הערבים משירתו, הם היו כאן בעבר והם נמצאים כאן גם כעת.²³

"זך" איננו מסתפק בשימוש במילה 'ערביאים' אלא מחזיר לחיים את "אלטרמן" לשם השתתפות בסרט דו-לשוני, עברי-ערבי: 'והוא, שָׁבָא לְכָאן לְהַשְׁתַּתֵּף בְּסֵרֵט / עֲרָבִי' (בית 19), [...] מָה / הוּא מְסַגֵּל לְשִׁנּוֹת בְּסֵרֵט הַדּוּ-לְשׁוֹנִי, / הָרִי מְעוֹלָם לֹא הִרְאָה אֶת פְּנֵיו עַל מְסֻדָּה' (בית 48).²⁴ בדברים הללו ניכר ניסיונו של "זך" לכפות על "אלטרמן" לשנות את גישתו כלפי הערבים, ועם זאת, אין ספק כי "זך" ער לשינוי יחסו של אלטרמן כלפי הערבים במהלך השנים, ולפחות להתנגדותו לפגיעה בהם; אפשר שזו הסיבה שהוא שם נימה אירונית בפיו של "אלטרמן", המכוונת ל"זך" ולאופן שבו זך תופס את יחסו של אלטרמן לערבים: 'אַבְל עֲכָשׁוּ אֲנִי כְּבָר צְרִיף לְחֹזֵר. אָסוּר / לְהַרְגִּיז בְּמַאִים עֲרָבִים' (בית 44).²⁵

לקראת סוף השיר אומר "זך" על "אלטרמן": 'רֹאשׁ עָרוּף, מְלֵא מְחֻשְׁבוֹת שֶׁל מְתִים / עַל גְּבֵי מַגֵּשׁ כֶּסֶף / בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל מְדַמְמֶת' (בית 49). "זך" רואה בקרבן הפואטי של פיגורת המת-החי קרבן שווא, וכך גם ב"אלטרמן" המת, שבחייו היה ראשו 'מְלֵא מְחֻשְׁבוֹת שֶׁל מְתִים' (פיגורת המת-החי). שלא כמו בשירו של אלטרמן 'מגש הכסף', שבו מצדיקים הנער והנערה את מותם בהכרזתם [...] אֲנַחְנוּ מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף / שְׁעָלֵיו לָהּ נִתְּנָה מְדִינַת-הַיְהוּדִים' (אלטרמן 1977, 155), "זך" איננו רואה הצדקה בקרבנו הפואטי של אלטרמן, בעיקר לנוכח ארץ ישראל ה'מְדַמְמֶת'; אבל בה בעת ניתן לשער שאת הדברים הללו אומר "זך" על עצמו: המילים 'מְלֵא מְחֻשְׁבוֹת שֶׁל מְתִים' הן ציטוט כמעט מדויק משירו של אלטרמן 'החולד': 'הַמְּלֵאִים מְחֻשְׁבוֹת שֶׁל מְתִים' (אלטרמן 1972, 163). אמנם בבית 49 מהדהדת אווירת הבעתה המאפיינת את הקובץ *שמחת עניים* כולו, שבו מופיע השיר 'החולד',²⁶ אבל אווירה זו מיוחסת לא רק ל"אלטרמן" אלא גם ל"זך" עצמו, שלכל אורך

²³ בשיר 'נספח לשפתח' של אבות ישורון, שממנו נלקחה המילה, מתייחס הדובר מפורשות להעלמת הערבים מן השירה: 'אַרְץ וּנְבִיאִים מְתָאָרִים. / אַרְץ וְעֲרָבִיאִים לֹא מְתָאָרִים' (ישורון 1970, 38).

²⁴ ייתכן שזך רומז כאן לבקשתו של אלטרמן מן הבמאי יצחק (צפל) ישורון שיקדיש לו סרט דיוקן. בסופו של דבר הסרט לא הופק, מסיבות שונות (אני מודה ליוסף שרון על הערה זו).

²⁵ דיון מורחב ביחסו של אלטרמן לערבים ובשינוי גישתו אליהם החל משנת 1945 ואילך ראו אצל רוגני 2006, 105–145.

²⁶ וראו בהקשר זה את מאמרו של דן מירון 'המת והרעה: על שירת האהבה של נתן אלטרמן', המבחין בנוכחותם המכרעת של אפקטים אגדיים, גותיים-מסורתיים, בקובץ *שמחת עניים* (מירון 1976, 83–101).

השיר ראשו מלא במחשבותיו של "אלתרמן" המת, ובכך הוא עצמו מקים לתחייה, בפגישת-חלום המתקיימת בהזיה, את פיגורת המת-החי. 'הודאתו' של "זך" בבית זה שכאן, שלא כבקובץ *שמחת עניים*, רודף החי ("זך") את המת ("אלתרמן"), איננה נעדרת אירוניה עצמית – וזו, בתורה, נשענת על האירוניה החריפה של הדובר בשיר 'החולד': 'נפלאים, נפלאים הם חיינו / המלאים מחשבות של מתים' (שם). אבל בד בבד מצביעה הודאה זו על ניסיונות ההתקרבות הנואשים של "זך" ל"אלתרמן", ולא יהא זה מופרך להקבילם לניסיונותיו הנואשים של המת להתקרב לרעה בקובץ *שמחת עניים*. מחשבותיו של "אלתרמן", הממשיכות לחיות בראשו של "זך", והעימות בינו לבין מחשבותיו של "זך", נותנים תוקף מחודש לוויכוח הפוליטי-הפואטי בין שני המשוררים בדבר מידת שייכותם ומחויבותם הלאומית והיהודית.

'אָת'

הפגישה 'בחולות' בין "זך" ל"אלתרמן" היא פגישה מקרית. "זך" יצא אל החולות עם אישה בכוונה להתבודד או לערוך – כפי שקובע "אלתרמן" – 'פיקניק בחולות', אך אף על פי שהפגישה נועדה להיות בין "זך" ובין האישה, אולי אהובתו, נותרת אישה זו בגדר 'אָת' כללית. "זך" אינו פונה אליה ולו פעם אחת לאורך השיר, ורק "אלתרמן" עושה זאת מדי פעם; אבל גם פניותיו של "אלתרמן" אליה נראות כניסיון להתעלם מ"זך" או לאשש עמדה ש"אלתרמן" מחזיק בה. כבר בבית הראשון מבקש "זך" להציג ל"אלתרמן" את מקום הפגישה, אבל "אלתרמן" מתעלם ממנו, במכוון: 'הוא אינו מתעניין. / מה שָׁמָּה, הוא שואל אותה'; רק אז הוא חוזר ל"זך" בנימה מתנשאת-משהו: 'נאלי: פיקניק בחולות?' (בית 2). מיד אחר כך הוא שוב מתעלם מ"זך" ושואל את האישה: 'ומהיכן אָת? שוב אָלֵיָהּ' (בית 5). המילים 'שוב אָלֵיָהּ' מבליטות את הבנתו של "זך" ש"אלתרמן" פונה אל האישה כדי להתעלם ממנו, ולא דווקא מתוך עניין בה. בהמשך השיר אף ניכר כי בשאלותיו של "אלתרמן" אל האישה מובלעת אירוניה כלפי "זך":

ובְּחֶסֶר עֵינַי: נָאָת, מַה דַּעְתָּךְ עַל הַנּוֹף, אָם

יֵשׁ לָךְ דַּעַה, נוֹרָא-הוּד אוֹ סֵתָם שְׂמָמָה?

חֶסְרִים לָךְ בְּתֵי קֶפֶה?

[...]

וממשיך: והוא, מה הוא לך, סימפטי? (בתים 25, 27).

"זך", לעומת זאת, מתעלם מן האישה לחלוטין, והתעלמותו פוערת ביניהם מרחק שאיננו מתקצר. הוא חושב עליה כעל 'היא' – למשל, 'אני חש גאונה, בכל זאת / אלתרמן – והיא' (בית 6) – וכמעט שאינו נותן לה זכות תגובה בשיר. רק פעמיים לאורך השיר היא עונה על השאלות המופנות אליה, ובשתי הפעמים היא מדברת על הביוגרפיה שלה: בפעם הראשונה היא מספרת על מוצאה (בית 5) ובפעם השנייה היא מספרת על אביה: '[...] – הִיָּה סוֹחֵר. / אַחַר-כָּךְ פּוֹעֵל בְּנֵי, / כְּתַב סְפָרִים' (בית 8). לבד מן הביוגרפיה הכללית שלה, ש"אלתרמן", בצדק, מסמן בכותרת הכללית 'ציונית' – 'ביוגרפיה ציונית, הוא מציין' (בית 9) – נותרת אישה זו מופשטת לחלוטין. התעלמותו של "זך" מפליאה במיוחד על רקע טענותיו של זך כלפי אלתרמן במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן', שכמה מהן כבר הובאו לעיל:

ערטילאיות פשטנית זו היא המונחת ביסוד החיפוש האלתרמני המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו. לעולם תמצא את אלתרמן – בצורה כבתוכן – בדרך אל המופשט הפשטני, הסתמי, בדרך אל ה'גדלים השווים'. הבלתי-פרטי מנסה להסוות את חולשתו בעזרת המפורט. כך יוצא שמיכל אינה מיכל ומיכאל אינו מיכאל. מיכל היא דור – עוד בטרם היתה למיכל, ומיכאל הוא תקופה או פתח-תקופה – עוד בטרם איפשר לו המשורר לחיות את חייו כמיכאל. כך קורה שגם האשה נהפכת לשם-עצם ('החמוטל') (זך 1959, 120).²⁷

ואולי התעלמותו של "זך" מן האישה אינה מפתיעה למרות הכול. במאמרו 'חתך-אורך בשירתו של נתן זך' טוען מאיר ויזלטיר כי זך של שירים שונים 'הוא חסיד גדול של שם-העצם הכללי'; זך מרבה להשתמש בכינוי 'נערת', למשל, ולא באפשרויות אחרות, כיוון שקוסמת לו 'דווקא הסתמיות, הריקות, ה"שקיפות": האופציה לאי-התחייבות – הרתיעה מפני ההתחייבות שכופה הספציפי' (ויזלטיר 1980, 422–423). ואמנם, כמו האוהב

²⁷ ראוי לציין בהקשר זה כי המילה 'את' מופיעה 119 (!) פעמים בשירים שמכבר (בן-טולילה וקומס 1998).

האלתרמני, שעליו אומרת שחם כי הוא מרוחק תמיד מן האהובה וכי גם בשובו מן הדרך 'אין הוא מסוגל להתקרב אליה התקרבות של ממש, והוא נותר תמיד על סיפה' (שחם 1997, 76), קובע גם זך – ודאי בשירתו המוקדמת – מרחק ברור בינו לבין האישה-האהובה. בחירתו של זך ב'אָת' כללית, בייחוד בשיר מאוחר זה, שבו הוא מתעמת מחדש עם הפואטיקה האלתרמנית, יש בה מן ההודאה שתפיסתו-שלו את האישה-האהובה קרובה מאוד, גם היום, לתפיסת האישה-האהובה בשירת אלתרמן. כפי שויזלטיר מציין, זך לא בחר ב'פטרונות מן המוכן – היא, את, שם פרטי (אמיתי או בדוי) – כולם בעלי חיות ותוכן רגשי יותר מאותו "נערת" חוזר ונשנה' (ויזלטיר 1980, 423), אך בשיר 'עם אלתרמן בחולות', גם המילה 'אָת' איננה מצליחה ליצוק תוכן רגשי יותר משכינוי כללי כמו 'נערת' מצליח לעשות זאת.

'הוא'

המילה 'הוא' מופיעה בשיר 'עם אלתרמן בחולות' שש עשרה פעמים, מתוכן רק פעמיים כמילת קישור לשם הגדרה: 'נוף הוא רק מעֵשִׁים' (בית 26) ו'פֶל עֶמֶל הוא עֶמֶל שְׁוֹא' (בית 48). בשאר המקרים היא משמשת להתייחסויות עקיפות של "אלתרמן" ושל "זך" איש אל רעהו. בפי "אלתרמן" משמשת המילה 'הוא' כשהוא פונה אל האישה ומכוון ל"זך", למשל: '[...] וְהוא, מֵה הוא לָךְ, סִימְפֵטִי?' (בית 27) או 'הוא / לֹא יִבְרַח' (בית 33). בפנייתו העקיפה של "אלתרמן" אל "זך" בגוף שלישי, ללא ציון שמו, יש משום זלזול, שהרי "זך" עצמו נוכח במקום. הנימה המזלזלת ניכרת גם כש"אלתרמן" שואל את האישה: 'יָאָת זֶה – עָלִי – אֶת מְפִיָה מְזֵמֵן?' (בית 9). "זך" מסביר כאן לקורא שמדובר בו-עצמו ('עָלִי'), ובכך הוא מבהיר שהוא עָר לזלזול שנוהג בו "אלתרמן". זלזול זה ניכר גם בהדגשת המילה 'הוא' בבית 33, ההופכת את טון הדיבור עצמו למזלזל. "זך", לעומת זאת, משתמש במילה 'הוא', המשווה לטון הדיבור עצמו נימת זלזול, רק כדי לתאר את פעולותיו של "אלתרמן", למשל: 'הוא אֵינוּ מְתַעֲנֵן' (בית 2), 'הוא מְקַפֵּד' (בית 7). לקראת סוף השיר, מבית 46 ואילך, הולך וגובר השימוש במילה 'הוא' משום ש"אלתרמן" הולך ומתרחק, השיחה נפסקת, ודומה שבתיאור פעולותיו של "אלתרמן" מבקש "זך" לאחוז בדמותו עד רגע הפרידה: 'הִנֵּה הוא חוֹרֵךְ וְהוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת' (בית 47), 'הִנֵּה הוא כְּבָר רְחוֹק' (בית 50), 'הָאֵם הוא קוֹרֵץ, מְגַחֵךְ?' (בית 51), 'הוא נוֹשֵׂא כְּלָבוֹ / כְּדוֹר עוֹפְרֵת' (שם).

שניים מבין המשפטים המתארים את "אלתרמן" המתרחק בולטים באי-הקונקרטיזם שלהם: 'הנה הוא חוזר והולך בשדות' ו'הוא נושא בלבו / פדור עופרת'. שני המשפטים הללו לקוחים משירו של אלתרמן 'האם השלישית' – הראשון הוא וריאציה על המשפט 'הוא הולך בשדות', השני לקוח כלשונו משירו של אלתרמן, כשהאם השנייה (מבין השלוש) מתארת את בנה המת: 'ואומרת שניה: / – בני גדול ושתקן / ואני פה פתחת של חג לו תופרת. / 'הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד פאן. / הוא נושא בלבו פדור עופרת' (אלתרמן 1972, 123). "זך" מתאר אפוא את דמותו ההולכת ומתרחקת של אלתרמן במילים המשמשות את האם השנייה לתיאור בנה המת. תיאור זה והשיר כולו מצביעים בבירור על כך שהחי ("זך") עדיין מוטרד מן המת ("אלתרמן") ומקיים בו-עצמו את דגם המת-החי. חתימת השיר – ולמעשה חתימת הפגישה בין "זך" לבין "אלתרמן" – בשורה הדרמטית-רומנטית משל אלתרמן 'הוא נושא בלבו פדור עופרת' רומזת ואולי אף מעידה בבירור על רגשות האשם שזך חש כלפי אלתרמן בשל הביקורת השלילית הטוטאלית שהפנה נגדו. דברים מעין אלה אמר זך מפורשות לקראת צאתו לאור של הקובץ *כיוון שאני בסביבה*:

אני לא רואה איזשהו קשר בין הספר הזה לבין עיר היונה מפני שבכל זאת, הוא נשאר המשורר הלאומי, גם בעיר היונה, שעליו נכתבה כל כך הרבה ביקורת. אבל יכול להיות שלקראת סוף הדרך או בעקבות זעזוע שהוא עבר – המוניטין שלו נפגעו קשה בעקבות המאמר שלי, לא ידעתי, לא היה לי מושג עד כמה אדם שלא הגיע לגיל שלושים, יכול לערער מעמד של משורר, שנחשב למשורר הלאומי אחרי ביאליק. זה לא היה בכוונתי (בסר 1996, 189).

בחירתו של זך לשים בפיו של "אלתרמן" את המילים 'בְּעֵצָם אֶתָּה לֹא אֶשֶׁם' (בית 35) מצביעה, אולי יותר מכול, על קיומה של תחושת אשם מעין זו. הדיבור על "אלתרמן" בגוף שלישי לאורך השיר כולו, תמיד בלי לציין את שמו, לבד מאשר בכותרת השיר, ובבית השישי, בעקיפין, מצביע על כך שהמרחק הקבוע בין "זך" לבין "אלתרמן" נשמר, כפי שאומר "זך" מפורשות בתחילת השיר: 'אֶבֶל הַמְרַחֵק אֵינוֹ נֶעְלָם, עֶקֶשׁ. / מְרַחֵק לְעוֹלָם אֵינוֹ נֶעְלָם' (בית 4). אם בשיחתו עם "אלתרמן" חתר "זך" בכל זאת לצמצום המרחק, הרי הדברים החותמים את השיר מסכלים את האפשרות של

"זך" להתקרב אל "אלתרמן". יתרה מזאת, כפי שניווכח להלן, בסיום השיר נעשה "אלתרמן" למעין אב גדול, ובכך סותם "זך" את הגולל על האפשרות להתקרב אליו.

'מרחק זריקת אבן': אלתרמן כישו

לקראת סיום השיר מתאר "זך" את הפרידה מ"אלתרמן":

הַנָּהּ הוּא כְּבָר רְחוּק

מְרַסֵּק זְרִיקַת אֶבֶן

אֶבֶל אֵין זוֹרֵק,

מְרַסֵּק יְרִיקָה

אֶבֶל אֵין יוֹרֵק.

מִפְנֵה רַק פֶּעַם אַחַת

אֶת פָּנָיו, וְזוֹקֵא אֵלֶיהָ,

מִנִּיף בְּיָדוֹ:

שְׁלוֹם.

שְׁלוֹם כְּבִחְלוֹם (בית 50).

באוונגליון השלישי מתאר לוקס את ישו בהר הזיתים כשהוא מתרחק מתלמידיו 'הרחק כקלע אבן':

וַיֵּצֵא וַיֵּלֶךְ בַּיּוֹם בְּיוֹם אֵל הַר הַזֵּיתִים וַיֵּלְכוּ אַחֲרָיו גַּם תַּלְמִידָיו. וַיָּבֹא אֶל הַמָּקוֹם וַיֹּאמֶר אֵלֵיהֶם הַתְּפַלְלוּ שְׁלֹא תִבְאוּ לִי לְיַדִּי גִסְיוֹן. וְהוּא נִפְרַד מֵהֶם הֶרְסֵק כְּקֹלַע אֶבֶן וַיִּכְרַע עַל בְּרַכְוֵי וַיִּתְפַּלֵּל לֵאמֹר. אֲבִי אֵם תִּרְצֶה לְהַעֲבִיר מֵעָלַי אֶת הַכּוֹס הַזֹּאת אִךְ אַל יְהִי כְרַצוֹנִי כִּי אִם כְּרַצוֹנְךָ. וַיֵּרָא אֵלָיו מִלְאָךְ מִן הַשָּׁמַיִם וַיִּסְזָקֵהוּ. וְסִבְלֵי מְנַת כָּאוּ עָלָיו וַיּוֹסֶף לְהַתְּפַלֵּל בְּחִזְקָה וְתָהִי זַעְתּוֹ כְּנִטְפֵי דָם יִרְדִּים לְאַרְצָךְ (לוקס כב, 39–44; תרגום דעליטש).

ההקשר המורחב שבו נטועה האסוציאציה של "זך" – "אלתרמן" מתרחק 'מְרַסֵּק זְרִיקַת אֶבֶן' – מסמן את הקשר ביניהם כקשר בין תלמיד ("זך") למורה ("אלתרמן"), ויותר מזה,

כקשר בין בן לאב על פי המסורת הנוצרית. קשר זה מתבטא במיוחד ביחסים הבלתי פתורים בין "זך" לבין "אלתרמן", כפי שהם מצטיירים בשיר זה, ובידיעה ש"זך" – גם כמשורר מבוגר – ממשיך להיות מוטרד מדמות 'המשורר-האב' שבה מרד בצעירותו. יתרה מזאת, מרד זה מקבל כעת פנים אחרות, שכן, כפי שראינו לאורך הדיון כולו, זך כמשורר מבוגר ומנוסה שם בפיו של "אלתרמן" טיעונים פואטיים חזקים יותר מטיעוניו-שלו ובכך הוא מבטא מעין הרהורים מחודשים על שירת אלתרמן ועל דיוקנו-שלו כמשורר. אך למרות ניסיונו של "זך" להתקרב ל"אלתרמן", הבחירה באסוציאציה הנוצרית 'מְרַסֵּק זְרִיקַת אָבֵן' – המציינת את המרחק שהתרחק ישו מתלמידיו כדי להתפלל – מבליטה את ההבנה שהמרחק ביניהם לא הצטמצם לאורך השיר כולו; הפיכת המטפורה 'הֶרַסֵּק פְּקִלֵּעַ אָבֵן' לאפשרות ממשית של זריקת אבן חותרת לצמצום המרחק, כלומר למגע. חתירתו של "זך" למגע ניכרת כבר בפתחת השיר, בניסיונו לרצות את "אלתרמן" בפרשנות שהוא נותן למקום הפגישה, אך המרחק בין "זך" לבין "אלתרמן", שנקבע כבר בפתח השיר, איננו קטן לאורך השיר כולו, ומי שאיננו מאפשר זאת הוא "אלתרמן". פעמים רבות הוא פונה כאמור לאישה, ולא ל"זך", גם כשהדברים מכוונים אליו; לעתים הוא שואל את "זך" אך איננו מצפה לתשובה: 'וְהִנֵּה גַם אַתָּה מְקַרֵּיט, מֶה נִשְׁתַּנֶּה? מִפִּיט בְּצַפְרֵנִי'. // שׁוֹב לֹא מְחַפֶּה לְתִשׁוּבָה [...] (בתים 12–13); ועל הטענות ש"זך" מפנה כלפיו הוא מגיב באומרו: 'דְּבַר דְּבַר – בְּשִׁלְנָה אוֹלִימְפִית – / לִי אַתָּה פְּכָר לֹא מְפָרֵיעַ' (בית 40). גם בפרידה הוא איננו מאפשר את צמצום המרחק ביניהם. הוא יכול לזרוק על "זך" אבן ואף לירוק עליו, אך הוא איננו עושה זאת: 'מְרַסֵּק זְרִיקַת אָבֵן / אֶבֶל אֵין זֹרֵק, / מְרַסֵּק זְרִיקָה / אֶבֶל אֵין יוֹרֵק' (בית 50). גם המבט האחרון ששולח "אלתרמן" לפני הפרידה איננו מופנה אל "זך" אלא אל האישה: 'מְפָנָה רַק פְּעַם אַחַת / אֶת פְּנֵיו, דְּנִקָּא אֶלִיָּהּ' (שם). אפשרויות המגע ש"זך" מעלה בסוף השיר הן זריקת אבן ויריקה. העלאת שתי האפשרויות הללו, ולא אחרות, מצביעה על חתירתו של "זך" לכך ש"אלתרמן" יאשים אותו: הן על כך שפגע במעמדו כמשורר, והן – ואולי בעיקר – על כך שהטיעונים הפואטיים שהיו הסיבה לפגיעה הקשה איבדו את כוחם בעיני "זך" המשורר המבוגר. ניסיונו של "זך" להביא את "אלתרמן" להאשימו ניכר כבר לאחר ש"אלתרמן" אמר

ל"זך": 'בְּעֶצֶם אֶתָּה לֹא אָשֶׁם, לֹא כָּאֵן גְּדִלְתָּ / לֹא מְרַגֵּישׁ אֶת גְּדִלְת הַשְּׁעָה שְׁהִיְתָה [...]'
(בית 35). בתשובה התפרץ כנגדו "זך", מה שלא עשה קודם לכן:²⁸

וְאֶתָּה, מֶר קִפּוּדִי, מַה לָּךְ וְלִגְמָל?

[...]

וְיָמָה בְּדָבָר שְׁלֵמַת בְּטוֹן וְמִלְטָ?

וְהַמִּלְט בְּאַמַּת יָמוֹת בְּאֵין הַשִּׁיר

חֲבוּק בּוֹ כְּמוֹ לֵב?

[...]

מִכּוֹת מְצַרִּים – שָׁל אָבִיךָ, שָׁל

הַיְטָלָר אוֹ שָׁל חֶסֶד, אֵילַת שַׁחַר

שָׁל הַמְרַצְחִים! (בתים 37–39).

"זך" מבקש ואף דורש מ"אלתרמן" להטיל עליו אשמה, אבל "אלתרמן" נותר רגוע: 'לי אֶתָּה כְּכָר לֹא מְפָרִיעַ' (בית 40). ואם בתום הפגישה "אלתרמן" איננו מממש את אפשרויות ההאשמה ש"זך" מצפה להן (זריקת אבן ויריקה), הרי בפגישה עצמה הוא אף פטר את "זך" מפורשות מן האשמה: 'בְּעֶצֶם אֶתָּה לֹא אָשֶׁם' (בית 35). צירוף זה של שם גוף עם השורש אש"ם מתווסף לשלושה צירופים דומים בשירתו של זך, שלאחד מהם אף מצטרפת המילה 'בעצם'. בשני הצירופים הראשונים מדובר בקשר בין בן לאביו, ובאחרון מדובר בקשר בין בן לאמו. בשיר 'רגע אחד' אומר הדובר על האב: 'אֵינְנִי מְאַשִּׁים / אוֹתוֹ' (זך 2001 [1960], 23); בשיר 'הגשמים' אומר הדובר: 'הִיָּה שְׁלוֹם, אֲנִי כְּכָר לֹא כּוֹעֵס, הַרוֹפְאִים / הַסְּבִירוֹ לִי נְשָׂאֲשָׂמָה הִיְתָה שָׁל הָעוֹלָם. לֹא שָׁלָךְ' (זך 1996, 85); ובספר האוטוביוגרפי מות אמי אומר הבן על אמו:

בעצם לא ניתן להאשים אותה. אמה מתה בלידתה. שתי אחיותיה הבוגרות ממנה התעללו בה, הפכו אותה לסינדרלה, לכלוכית המטבח. סינדרלה בלי נעל קסמים,

²⁸ בפעם הקודמת והיחידה שזך ענה לדברי אלתרמן הוא תיבל את ביקורתו בדברי שבח: 'אֶת הַמְּסַכָּה הַאֲחֵרוֹנָה הַזֹּאת אֵינְנִי אוֹהֵב/ אֲבָל כְּלִי הַעֲרָצָה לַחֲרוּזִים הַצְּבֻעוֹנִים: / נְסִיף כּוֹשֵׁי מְצִיר בְּלָבוֹ, רוּחַ רְפָאִים / בְּגִמְגוּם אֲצַבְעוֹת שָׁל רוּחִי' (בית 16).

בלי משתה, בלי נסידך. האב היה עסוק מדי בקומפוזיציות שלו, בן 42 או 43 במוותו. מה עוד נותר לה אלא להינשא לגבר הראשון שהציע לה מפלט. פגשה בו בחשמלית באמסטרדם. בני זוג שאפילו לשון משותפת לא היתה להם, זולת הרצון להימלט. הוא – מאמו השתלטנית. היא – מאחיותיה. בת 17 היתה בנישואיה. איזה 'שידוך'. ואיזו אהבה יכולה היתה להעניק לבן שהזדמן, לא מבוקש, לתמונה המשפחתית (זך 1997, 93).

נכון שבכל המקרים הללו הבן פוטר את האב או את האם מאשמה, אבל עצם העלאת אפשרות האשמה מצביעה על הבעייתיות המאפיינת את מערכות היחסים הללו. בעייתיות זו היא בלתי נמנעת, בשל הנסיבות. בשיר 'רגע אחד' נובע הקושי ביחסים מחוסר האפשרות לממש את המגע עם האב (אב פרטי או אב במובן הרחב, הנוצרי), או להפך, חוסר האפשרות לממש את המגע הוא ביטוי לקושי זה:

[...] יְכַלְתִּי לְגַעַת בְּשׂוּלִי

אֲדַרְתּוֹ. לֹא נִגְעַתִּי. מִי יְכוּל הָיָה

לְדַעַת מֶה שְׁלֹא יִדְעַתִּי.

[...]

לֹא יְכַלְתִּי לְדַעַת. אֵינְנִי מְאַשִּׁים

אוֹתוֹ. לְפַעֲמִים אֲנִי מְרַגֵּשׁ אוֹתוֹ קָם

בְּשִׁנְתּוֹ, סְהַרְרִי קָמוּ יָם, חוֹלֵף לִיָּדִי, [...] (זך 2001 [1960], 23)

בשיר 'הגשמים' תולה הבן את הסיבה למערכת היחסים המעורערת באימתו של האב מן הנאצים,²⁹ ובספר מות אמי פוטר הבן את האם מאשמת אימהותה הגרועה בשל ילדותה העגומה. הבן הפוטר את הוריו מכל אשמה מותר את היחסים עמם בלתי פתורים; הוא אמנם חש פגוע, אך הוא איננו יכול להצביע בנחרצות על הוריו כמי שאחראים לפגיעה בו.

²⁹ בספר מות אמי מספר זך: 'שנים רבות לאחר מכן אני מוצא בארכיון הממלכתי המסודר למופת בברלין את המסמך המציין כי אחד, נורברט זייטלבך, אשתו ובנו התייצבו בקונסוליה הנאצית בפאריס להודיע על שינוי כתובתם, כראוי וכנדרש מאזרחים הגונים. וזאת, חודש אחרי מנוסתם מברלין. חודש לאחר שנודע לאבי המשפחה כי גזר דין מוות תלוי על ראשו' (זך 1997, 95).

בשיר 'עם אלטרמן בחולות', לעומת זאת, מי שפוטר מאשמה הוא ה'אב', ולא ה'בן'; דומה כי "אלטרמן" כ'אב' – במובן הרחב של המילה – מונע מ"זך" את ההאשמה שהוא מייחל לה כיוון שהוא מבקש להכריח אותו להתמודד לבדו עם מצפונו.

במאמרה 'מה אתם חושבים שאני – אלוהים? בין שירתו של נתן זך לברית החדשה', טוענת קרטון-בלום כי בשיר 'רגע אחד', [...] גם הבן וגם האב הם קורבנות, אבל בשל נמנעות המגע ביניהם נמצא הבן במלכוד תמידי בין השאיפה שהאב יגאל אותו לבין ההכרה שעליו לגאול את עצמו. בשירו של זך אין אף אחד משני הצדדים נגאל או מתחזק מכוח הנגיעה' (קרטון-בלום 2003, 269). בשיר 'עם אלטרמן בחולות', כאמור, נשמר מרחק קבוע בין "זך" לבין "אלטרמן"; לא השיחה ביניהם, לא פלישתו של "זך" לשיר האלטרמני ושינוי הטיפוגרפיה שלו, לא הלשון הדיבורית של "אלטרמן", לא התחלפות דמויותיהם ולא ההכרזות המנוסות של "זך" המבוגר, המקרבות אותו לתפיסת השיר האלטרמנית – דבר מכל אלה אינו מצמצם את המרחק בין השניים. במובן הזה אפשר לראות את השיר 'עם אלטרמן בחולות' כהרחבה של הסיטואציה בשיר 'רגע אחד', כפי שמתארת אותה קרטון-בלום: "אלטרמן" המופיע בחלומו של "זך" עובר לידו אך איננו נוגע בו, והמילים 'בְּנִי. לֹא יִדְעָתִי וְשִׂאָתָהּ, בְּמִדָּה כְּזֹאת, אֲתִי' (זך 2001 [1960], 23), עשויות היו להיאמר גם על ידי "אלטרמן" בעקבות הפגישה עם "זך". אלא ש"אלטרמן" לא אמר מילים מפויסות מעין אלה, וכנראה שהוא גם אינו יכול לומר אותן, כיוון שהוא נושא בתוכו פצע – 'הוא נושא בְּלִבּוֹ / כְּדֹר עֹפְרָת' (בית 51). פצע זה הוא הסיבה לכך ש"אלטרמן" איננו מאשים את "זך" ואיננו מסייע לו להתמודד עם מצפונו. אפשר אולי להשוות את כדור העופרת, כמסמן פצע אימננטי ובלתי ניתן להגלדה, להווייתו המטפורית, החלולה והקשה של האב בשיר 'רגע אחד': 'רִיק כְּמוֹ צְפוּר, קֶשֶׁה כְּמוֹ אֶבֶן' (זך 2001 [1960], 23). הבן, שיכול לגעת באב אך לא עשה זאת, פוטר את עצמו מאשמה כשהוא מגלה שכבר לא ניתן לגעת באב, אך בו בזמן הוא פוטר מאשמה גם את האב: 'לֹא יִכְלָתִי לְדַעַת. אֵינְנִי מְאַשִּׁים / אוֹתוֹ' (שם). בשיר 'עם אלטרמן בחולות', לעומת זאת, הפצע קונקרטי יותר והפוצע הוא "זך", במפורש; גם ניסיונו למתן את הביקורת החריפה שמתח על שירת אלטרמן, ניסיון הבא לידי ביטוי בהתקרבותו האישית והפואטית אל "אלטרמן" בשיר, איננו מקבל מענה מצדו של האחרון; זו גם הסיבה לכך ש"אלטרמן" איננו מניף לו יד לשלום: 'מְנִיף שׁוֹב אֶת יָדוֹ? לֹא. לֹא אֲלִי! כִּי / הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ / כְּדֹר עֹפְרָת. אֵין זֶה מִן הַנִּמְנַע שֶׁהַמִּילִים 'מְרַחֵק זְרִיקַת אֶבֶן', הרומזות כאמור לתפילתו של ישו בהר הזיתים לפני

מותו, מכוונות גם להכרתו של זך באחריותו לפגיעה במוניטין של אלתרמן כמשורר. במובן זה יש קשר אמיץ בין אלתרמן, ה'נושא פלבן פדור עופרת', לבין ישו, שזעתו היתה 'פנטפי דם ירדים לארץ'.

השיר מסתיים אפוא בהכרתו של "זך" כי זוהי פגישה מאוחרת מדי; הוא הנושא באשמה, והמרחק בינו לבין "אלתרמן", 'המשורר האב', לא יצמצם לעולם. גם לא בחלום.

ביבליוגרפיה

אורלנד, יעקב

1985: *כז שירים: נתן היה אומר*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

אלתרמן, נתן

1957: *שמחת עניים*, מחברות לספרות, תל אביב.

1965: *חגיגת קיץ*, מחברות לספרות, תל אביב.

1968: *המסכה האחרונה*, ספרית מעריב, תל אביב.

1971: *במעגל*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1972: *שירים שמכבר*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1977 [1962]: *הטור השביעי א*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1978 [1957]: *עיר היונה*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1979 (1932): *'חזון הגמלים'*, תל-אביב הקטנה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2002: *צריך לצלצל פעמיים: שירי זמר, שירי ספר, פזמונים*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

בחטין, מיכאיל

1978: *סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי*, תרגום: מרים בוסגנג, ספרית פועלים, תל אביב.

ביאליק, חיים נחמן

1990: *שירים תרנ"ט-תרצ"ד*, עריכה: דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר

ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב 1990.

בלום, הרולד

2008 (1973): *חרדת ההשפעה*, תרגום: עופר שור, רסלינג, תל אביב.

בן טולילה, יעקב וקומם, אהרן

1998: *קונקורדנציה לשירים שמכבר*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,

באר שבע.

בסר, יעקב

1996: 'נתן זך: גדלתי על שירה אחרת [שיחת החודש]', עתון 77 לספרות ותרבות 198, 19–16.

הגורני-גרין, אברהם

1985: שלונסקי בעבותות ביאליק, אור עם, תל אביב.

ויזלטיר, מאיר

1980: 'חתך אורך בשירתו של נתן זך', סימן קריאה 10, 428–405.

זך, נתן

1959: 'הרהורים על שירת אלטרמן', עכשיו 3–4, 122–109.

1979: צפונית-מזרחית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1983: קווי אוויר: על הרומנטיקה בסיפורת הישראלית ועל נושאים אחרים, שיחות מילואים, כתר, ירושלים.

1986 (1966): כל החלב והדבש, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1996: כיוון שאני בסביבה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1997: מות אמי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2000 (1984): אנטי-מחיקון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2001 (1960): שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2002: 'עם אלטרמן בחולות', חדרים 14, 13–7.

ישורון, אבות

1970: זה שם הספר, שוקן, ירושלים ותל אביב.

כהן, אלי

2002: אלטרמניה, שירות הסרטים הישראלי, ירושלים.

כהן, אורי

2003: 'החיה הציונית', מחקרי ירושלים בספרות עברית יט, 219–167.

כנעני, דויד

1976: 'על קו הקיץ', בתוך: אורה באומגרטן (עורכת), נתן אלטרמן: מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל אביב, 75–45.

מילמן, יוסף

1995: אש קרה זרה: רומנטיקה וניכור בשירת נתן זך, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

מירון, דן

1976: 'המת והרעיה: על שירת האהבה של נתן אלטרמן', בתוך: אורה באומגרטן (עורכת), נתן אלטרמן: מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל אביב, 101–83.

צמיר, חמוטל

2003: 'הנוף מאבד את שמו: הסובייקט הלאומי הישראלי של נתן זך', מחקרי ירושלים בספרות עברית יט, 219–244.

קורצווייל, ברוך

1976: 'ה-'Condition Humaine' בשירה הפרסונלית לנתן אלתרמן', בתוך: אורה באומגרטן (עורכת), נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל אביב, 102–144.

קרטון-בלום, רות

1994: הלץ והצל, זמורה-ביתן, תל אביב.

2003: 'מה אתם חושבים שאני – אלוהים? בין שירתו של נתן זך לברית החדשה', קשת החדשה: רבעון לספרות עיון וביקורת 3, 22–37.

רוגני, חגי

2006: מול הכפר שחרב: השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי 1929–1967, פרדס, חיפה.

רטוש, יונתן

1959: צלע: שירים, אגודת הסופרים העברים ליד דביר, תל אביב.

שחם, חיה

1997: הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת 'לקראת' בזיקתה לשירת אלתרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והקיבוץ המאוחד, חיפה ותל אביב.
2004: קרובים רחוקים: בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע.

שמיר, זיוה

1999: על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.