



אלתרמן והמחזמר העברי הראשון

ה"התכתבות" עם ביאליק ב"שלמה המלך ושלמי הסנדלר"

זיוה שמיר

ב-1964 העלה הבמאי שמואל בונים רעיון חסר-תקדים: הוא הציע לאלתרמן לערוך מחדש את תרגומו הישן למחזהו של סמי גרונימן "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" (1943), להוסיף עליו פזמונים פרי-עטו ולעבד את המחזה הישן למחזה מוזיקלי מרהיב-עין ורב משתתפים (את המצאת מילת-הקלחם "מחזמר", בהוראת "musical" מייחס מילון אבניאון לאורי אבנרי). רעיון גרנדיוזי זה – להחיות מחזה בן עשרים שנה בערך ולעשות ממנו "נייר חדש" (אבות ד, כ) כרוך היה מן הבחינה הכלכלית בהימור תאטרוני עצום של "To be or not to be".

באותה עת היה תאטרון "הקאמרי" שרוי במצב כלכלי קשה עקב הפקות אחדות שנכשלו והנחילו לו הפסדים. הנהלתו חששה מכישלון בימתי נוסף, ולא ששה ולהיענות לזמנתו של שמואל בונים שהצלתה עמדה "בסימן שאלה". ריבוי המשתתפים הנדרש למחזמר והוצאות ההפקה הרבות, שנדרשו להלחנה, לביצוע תזמורתי, לכוריאוגרפיה ולגיוסם של רקדנים מקצועיים, עוררו חשש מפני הפסדים שעלולים היו לסכן את קיומו של התאטרון. ואולם, בניגוד לחששות ההנהלה, התגלה המחזמר "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" כהצלחה הבימתית והכלכלית הגדולה ביותר של תאטרון "הקאמרי" בכל הזמנים. יתר על כן: מאז ועד היום לא הוצג בארץ מחזה כה פופולרי ורווחי, שזכה לתגובות כה נלהבות ושמשך אליו רבבות צופים, שרבים מהם חזרו לצפות בו פעם נוספת. אלתרמן לא האמין למראה עיניו כשלחשבונו התחילו לזרום סכומים גבוהים של שכר-סופרים. לראשונה נתאפשר לו ולמשפחתו לטעום את טעמם המשכר של חיי רווחה ושפע.

מחזה-המקור, שחיבר סמי גרונימן בעלותו ארצה מגרמניה, נסב כידוע סביב חילופי הזהות של המלך שלמה ושל איש פשוט ועני משפל המדרגה, בן-דמותו של שלמה, שקיבל את הצעת המלך לערוך אתו חילופי זהות ותפקיד (וזאת כדי לבדוק אם הציבור מכבד את מנהיגו רק לפי בגדיו, הופעתו החיצונית והכתר שעל ראשו). המחזה נדפס בפעם הראשונה ב-1942 בלוויית הקדמה של מרגוט קלוזנר, חלוצת התאטרון והקולנוע בארץ, תחת הכותרת *Der Weise und der Narr* ["החכם והכסילי"]. שנה תמימה נדרשה לאלתרמן למלאכת התרגום, וב-1943 הועלה המחזה על בימת "האוהל" תחת הכותרת "שלמה המלך והסנדלר" בתרגומו המחורז. רק במאוחר הוסיפו המפיקים לכותרת את שמו של שלמי, שנקרא במקור "שמדאי" ["אשמדאי"]. את מחזהו שנכתב בתקופת המלחמה גדש גרונימן, שהצליח לברוח בעור שיניו מברלין לתל-אביב, ברמזים אקטואליים לתקופת מנהיגותו של היטלר, אך הימים שבהם עלה מחזהו על קרשי-הבמה ב"תל-

אביב הקטנה" היו ימי מלחמה והאפלה, ולמופעי הבידור המעטים שהוצגו בעיר בתאטרוניים גדולים וקטנים לא היה אלא קהל דליל ומצומצם.

לעומת זאת, המחזמר של 1964 עם פזמוניו של אלתרמן, שעלה על בימת "הקאמרי" בתקופת הפריחה, שקדמה למיתון של שנת 1966, הביאה לתאטרון הצלחה בימתית אדירה. המחזמר שהתאים לבני כל הגילים הוצג מאות פעמים מול אולמות מלאים, וכיתות שלמות בבתי-הספר התיכוניים בגוש-דן נהרו ובאו לראותו ביחד עם מוריהן. ההצלחה הבימתית העלתה את קרנם של אלתרמן, ש"הרים את הכפפה" שהשליך לעומתו הבמאי שמואל בונים, שהגה את הרעיון המבריק להוציא את המחזה הישן מן הגניזה ולעשות ממנו מחזמר. ההצלחה נולדה גם תודות לנכונות הקהל להיפגש עם ז'אנר בימתי חדש – עם ה-musical, שנחשב אז ברחבי העולם פְּיורש הבימתי והקולנועי המשודרג של האופרטה.

חלק גדול מההצלחה נזקף לזכותם של שני השחקנים הראשיים – אילי גורליצקי ויונה עטרי – שהשקיעו במחזמר את מיטב כשרונם: בהיגוי בהיר ומדויק של הטקסט, במשחק, בשירה ובתנועה. ובדין, בלעדיהם ספק אם היה המחזמר מגיע להישגיו חסרי התקדים. להצלחה תרמו גם הלחנים רבי-ההשראה של סשה ארגוב, שלא ניסו להתחרות בטקסט, ולא טשטשו את הברקותיו שזכו לתשואות במהלך ההצגה (ואין לשכוח ולהשכיח את הכוריאוגרפיה המצוינת של אנה סוקולוב).

ואולם, את עיקר ההצלחה יש לזקוף כמובן לזכותו של אלתרמן שפזמוניו שנוספו למחזהו הבנאלי למדיי של גרונימן שינו אותו כליל ויצרו מחומריו מופע בימתי חדש בתכלית. היה זה המחזמר **העברי** המשמעותי הראשון שהטביע את רישומו בתודעת הקהל. הוא לא דמה למחזמר המתורגם "גברתי הנאוה" שהופק באותה שנה על בסיס "פיגמליון" של ברנרד שו – מחזמר "זר" ששיקף את החיים באנגליה האדוארדית ערב מלחמת העולם הראשונה, אשר הגיע לבמה העברית בעקבות הצלחתו הקופתית ב"ברודוויי" בשנות החמישים והפקתו הקולנועית ב-1964 (קדמה לו הפקה. הוא אף לא דמה לאותן הפקות קיקיוניות של מחזות זמר עבריים שעלו על קרשי-הבמה פעמים ספורות בלבד, והנחילו למפיקיהם הפסדים מכאיבים. המחזמר "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" נכתב בחרוזי הבדולח של אלתרמן, והוא מתרחש על רקע החיים בארץ-ישראל הקדומה, ולא על מציאות מערבית נכרית.

הצופים שנהרו לתאטרון ב"הקאמרי" בהמוניהם היו משוכנעים ברובם שלפניהם יצירה אלתרמנית חדשה ומקורית, ולא תרגום של יצירה שנכתבה לפני שנות דור. ואכן, יצירתו חסרת הברק של גרונימן נעשתה מחזמר "שובר קופות" בזכות התרגום השנון של אלתרמן והפזמונים שהוסיף ליצירה. יש ראייה המוכיחה את תרומתו של אלתרמן להצלחה: ב-1943 כתב גרונימן את "מלכת שבא", מחזה-המשך למחזהו על חילופי הזהויות של שלמה המלך והסנדלר. גם במחזה-ההמשך שולבו לחניו הנפלאים של סשה ארגוב, אך הוא תורגם בידי חיים חפר ולא הצליח כלל וכלל. וראייה נוספת המעידה שאת המְזֶכָה (cedit) להישגים הפנומנליים של "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" יש לזקוף לזכותו של אלתרמן: לאור הפופולריות של המחזמר הוא תורגם לשפות נוספות, אך כל הניסיונות לשכפל את ההצלחה לא צלחו. במופעים שהועלו מעבר לים חסרו אילי גורליצקי ויונה עטרי, שאת איכות הביצוע שלהם אי-אפשר היה לשכפל או לחקות. במיוחד חסרו בהם הברק וה-esprit האלתרמניים שהגיעו במחזמר "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" לשיא ההישגים.

חלק מההצלחה נבע מניסיונו הבימתי הרב של המשורר: עוד מימי עלומיו הכיר אלתרמן היטב את הז'אנר של האופרטה, אביו של ה"מחזמר", שכן ניסה (בעקבות תרגומו של שלונסקי ל"אופרה בגרוש") לתרגם לעברית את אחד משירי פרנסוֹפֶּאָה וְיוֹן ששימשו בסיס לאופרטה של ברכט. הכוונה היא לשירו "הבלדה של ויון למרגו השמנה" (1933), שנכתב ופורסם בתקופת חברותו של אלתרמן בחבורת "יחדיו" של שלונסקי (במהלך מחקריו בשירת אלתרמן התברר לי ששיר זה הוביל לכתובת שירו הנודע של אלתרמן "ניגון עתיק"). כשתרגם ב-1935 לעברית את "המכשפה" של גֶּאָלְדֶּפֶּאָדן, נפגש אלתרמן שוב עם הז'אנר של האופרטה. כאשר חיבר את ספר שיריו האחרון "חגיגת קיץ" (1965) שאב אלתרמן חומרים משתי האופרטות שהכיר היטב – "אופרה בגרוש" ו"המכשפה". ייתכן שציפּה שגם שירים מ"חגיגת קיץ" יולחנו ושיצירתו תעלה על הבמה במתכונת של אופרטה. ואכן, ב-1972, לאחר מות המשורר, העלה ידידו הטוב, הבמאי שמואל בונים, הצגה שהתבססה על אחדים מפזמוני "חגיגת קיץ".



לדעתי, פזמוניו של אלתרמן ב"שלמה המלך ושלמי הסנדלר" הצליחו למעלה מן המשוער כי הם בקעו היישר מלבּו של מחברם, ושיקפו בדיוק נמרץ את מצבו האישי באותה עת. ניכרת ההזדהות האישית של המשורר עם העלילה והדמויות. פזמוני המחזמר דמו לפזמוניו האישיים של אלתרמן מאותה עת, והתאימו בדיוק נמרץ לאירועי חייו. בשנת 1964, שנת חיבור הפזמונים והעלאת המחזמר על הבמה, עמד אלתרמן מול בליסטראות של צעירים נטווי-גרון ורחבי פה ולשון, שניהלו נגדו מתקפה בוטה, וביקשו להסיר לאלתרן ובטרם עת את הכתר מעל ראשו. הוא ידע היטב שאמתחתם של הצעירים הללו הייתה עדיין ריקה, אך הם כבר נשאו עיניהם לכיסאו ולכתרו.

נוצרה סיטואציה אבסורדית – מעשה "עולם הפוך" – שבה גדול המשוררים נתקל ב"מגילות-אישום" שחויברו נגדו חדשות לבקרים. מחבריהן, בני-דמותם של שלמי ואשמדאי שהתחזו למלך שלמה בכבודו ובעצמו, לא היו ראויים להתחרות אִתּו על כתר השירה, אינם אלא דרדקים בני-יומם, נטולי מגילת זכויות. הסיטואציה הזכירה לאלתרמן את מקרהו של ביאליק, שגם הוא עמד בסוף ימיו מול צעירים דרדקים שבקושי בקעו מן הביצה, וגם הוא מצא בעיתונים מאמרי-שטנה נגדו בתכיפות הולכת וגוברת.

בקיץ 1964, כשהעלו את "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" על בימת הקאמרי, ציינו בכל עיתון שלושים שנה למותו בטרם עת של גדול משוררי ישראל. אלתרמן יכול היה אז להיווכח שהמרד נגד ביאליק הסתיים בתוצאה של "על דאטפת אטפוך": שלונסקי ובני חבורת "יחדיו", יריביו הצעירים של ביאליק שהתקיפוהו בסגנון בוטה, עמדו עתה, בערוב ימיהם, מול יריבים צעירים, נתן זך ובני חבורת "לקראת", שהתקיפו את משוררי חבורת "יחדיו" בסגנון גס ובוטה. הוא עצמו פרש מן החבורה עוד בהתחלת שנות הארבעים, אך הצעירים בחרו בו כבמטרה לחצי-המתקפה החדים ביותר שלהם נגד הסגנון הרוסוֹ-עברי של "אסכולת שלונסקי". ברי, הם בחרו לכּוּנֵם כלפי מי שנחשב "מלך המשוררים" לאחר מות ביאליק.

בסוף ימיו, בעיצומה של המתקפה נגדו, כתב ביאליק את "אגדת שלושה וארבעה" (בשני נוסחיה), את "שור אבוס וארוחת ירק" ואת "שלמה המלך ואשמדאי". בכל היצירות הללו תיאר את שלמה המלך עומד מול אויביו הצעירים שאותם הוא מכנה בתור "עווילים" – עולי-ימים

ואווילים כאחד. באותה עת, הוא אף התחיל לתרגם את מחזהו של שייקספיר "יוליוס קיסר", שגם בו סופג הקיסר המהולל קללות וקריאות בוז מן ההמון המשולהב, אף מומת בידי ברוטוס, הצעיר שבגד במיטיבו ובאביו הרוחני.



מחזהו של גרונימן, שנכתב ב-1942 עלה על בימת "האווה" ב-1943, בעיצומה של מלחמת העולם השנייה. לפיכך בולטים במחזה לא מעטים הרומזים על נחשוליהם המסוכנים של המשטרים הטוטליטריים. שלמה ובת-שבע, אמו של שלמה המלך, מדברים בזכות משפט צדק, שאינו מעדיף את העשיר ואינו מקפח את הדל, ואילו נופרית, אשתו המצרייה של המלך, מסבירה להם את חוקי המשפט קשי-הלב וחסרי-הפשרה הנהוגים במערב, שם המלך מקפד את ראשו של הנאשם בלי להזדקק לדיני ראיות:

נופריית: "ישם לזה הקץ! את בעל הקרקפת / לתפס מינד / הבורה להוריד / ויץ בן תמשים אמה יקם לו ביריד [...] / העם יצהל ממש למחזה הנם / חיש קל! יפה קצור מאריכות... / חוצפה כזאת כלפי מלכות!"

בת-שבע: "האם לכם הזכות לדון לשבט או לחסד? [...] חנון, ספר את הדבר למלך, / ולאט לך מרעש וממרקחה / לא בחפזה חרץ דין מנת מלך."

נופריית: "אצלנו, / איש כזה, / אחת דתו – ימת."

בת-שבע: "הה, אצלכם, פלומר בארץ נא-אמון. [...] אצלנו גם הדל בדין לפני מלכים יכון."

נופריית: "דין מנות וחיים בידי פרעה, הגברת."

בת-שבע: "אצלנו נעלה הדין על העטרת."

נופריית: "מה יש עוד נעלה מפת מלך רבי?"

בת-שבע: "הדין אשר נתן לו כח בנדיו."

מן הדברים הללו, המשובצים בראש המערכה הראשונה של מחזהו של גרונימן, ניתן להבין שב-1943 העסיקה את הסופר ואת התאטרון שהעלהו על קרשי הבמה סוגיית אבדן הדמוקרטיה במדינות אירופה שבהם הרימו הרודנים הטוטליטריים את ראשם. טעמם לא נמר, ולצערנו הם אקטואליים פיום כביום היוולדם. ואולם, ב-1964, בעיצומה של המלחמה הקרה והתערערות בריאותו מחמת השתיינות המופרות שלו, העסיקו את אלתרמן עניינים אחרים ששיקפו את המצב האוניברסלי, הלאומי בימי המתח הבין-גושי. פזמוניו הדגישו את עליית כוחו של הכוב, המסוגל לסנוור או לעוור כל עין, עד כדי אי-אבחנה בין הלך למלך. בשנות השישים, עת התחילו "ילדי הפרחים" להתמכר לסמים נרקוטיים העסיקה את אלתרמן גם ההתמכרות חסרת-המרפא להרגלים רעים המקצרים את חי האדם, כגון התמכרותו האובססיבית לאלכוהול, שגרמה לקריסת מערכות גופו ושעמדה

לחרוץ את גורלו ולגרום למותו בטרם עת. גם החומרנות וגילוייה הראוותניים של האמריקניזציה שפשטו ביישוב, כראקציה לימי ה"צנע", העסיקה את אלתרמן ביצירתו המאוחרת לסוגיה.



נסטה במקצת ממהלך הדברים, ונזכיר את ראשיתם של היחסים בין ביאליק לצעירים בזמן עלייתו של המשורר ארצה בשנת 1924. כידוע, הצעירים לא קיבלוהו בברכה, ולא ראו בו מנהיג שעתיד להצעיד את הלשון העברית הארץ-ישראלית ואת הספרות הארץ-ישראלית להשגים חדשים, חסרי תקדים. להפך, אברהם שלונסקי, דמות מרכזית במרכז הספרותי הקטן שהחל להיווצר בתל-אביב, חש שבואו של ענק הספרות עלול להשמיט מידי את רסן ההנהגה, אף עלול להשליט טעם קלסי ושמרני במקום שבו נדרשת חדשנות מהפכנית.

שלונסקי וחבריו סימנו את ביאליק כגדול אויביהם, והציגוהו כמלך שראוי להדיחו ולהסיר ממנו את כתרו. כשתיאר בפואמה "אבי" את דמות האב החוזרת ערב ערב הביתה "כְּלוֹ שׁוֹתֵת קִיקְלוֹן [...] כְּמִשׁוֹי מְמֻצֶּלֶת סְחִי", הוא תיאר במשתמע גם את עצמו כמי שעמד דרך-קבע מול דברי תרפות וזלזול שיצאו מפיהם של צעירים (ביאליק השתמש כאמור במילה "עווילים" המתאימה הן לעולי הימים הן לאווילים), שנחשבו בעיניו "תינוקות של בית רבן". בשנותיו האחרונות הוא קבל על ה"פְּדוֹקְרַטִיָּה" (שלטון הילדים) שכבש כל חלקה טובה בחיים הציבוריים – המדיניים והתרבותיים – בארץ ובעולם.

"המשורר הלאומי" הפך עד מהרה "שק החבטות" של כל מהפכן צעיר שביקש להתבלט ולעמוד לשעה קלה באור הזרקורים. המהפכנים הצעירים הרבו להציג את "המשורר הלאומי" כאיש-רוח מזדקן, עטור כתרים לעייפה, שפָּגַד בערכים המהפכניים שעליהם נלחם בעבר. מן הבחינה הפואטית הוא גילם בעבורם את ערכיה של השירה הקלסית-הרומנטית, שנחשבה מיושנת אחרי מלחמת העולם והמהפכה הקומוניסטית. מן הבחינה הפוליטית הוא ייצג לגבי דידם את מערכת ערכיה של הבורגנות המדושנת והראקציונית, ה"ציונית כללית", שאותה ביקשו לחסל בשם של רעיונות חברתיים חדשנים. מכל כיוון הוא הצטייר בעיניהם כאנדרטה גדולה של העבר הלאומי אשר העלתה חלודה וכבר אבד עליה כלח.

ב-1931, בעת שיצא שלונסקי במערכה מתוקשרת נגד ביאליק – המשורר והמנהיג – בגין שיר הקונגרס "ראיתכם שוב בקוצר ידכם", לא הצטרף נתן אלתרמן (בניגוד לרוב חברי "יחדיו") למתקפה של מנהיג החבורה. תחת זאת, הוא ניסה להסביר את טיבו של השיר ושל דוברו במאמר שכותרתו "במעגל" (הסברו כלול בספר מסותיו של אלתרמן "במעגל", 1979). מבין בני חבורתו של שלונסקי היה אפוא נתן אלתרמן היחיד שלא יצא נגד ביאליק, וגם אם הדברים שהשמיע במהלך פולמוס זה הם בבחינת "הן ולאן, ורפיא בידיה", שלונסקי יכול היה לראות שאין מדובר באחד מאנשי ה"הן" וה"אמן" שהקיפוהו בחלקת לשונם. אביו של המשורר, יצחק אלתרמן, היה ידידו של ביאליק ופרסם משיריו בכתב-העת "הגנה" שבעריכתו, ואילו הֶבֶן – שמעולם לא היה שותף כאמור לאותו להט מהפכני קיצוני שאִפִּין את שלונסקי, ראש החבורה – לא ראה לנכון להצטרף למקהלת המשוררים ששילחה בביאליק מילות גנאי והשמצות, חדשות לבקרים.

הדמיון לסיטואציה שָׁפָה ניצב המשורר (שהיה גם מתרגמו של המחזה) באותה עת לסיטואציה שָׁפָה ניצב ביאליק בסוף דרכו, עודדה את אלתרמן לחזור לאותן יצירות ביאליקאיות שבהן מוצג מאבקו של מלך במבקשי רעתו: בצעירים המתברכים בקולנו ובאשמדאי המתחזה למלך. התבוננות בפזמוני אלתרמן מגלה את עקבות יצירתו של ביאליק, לא לשם חיקויה, אלא לשם "התכתבות" אתה והזדהות עם הסיטואציה שהולידה אותה. רוב בני "אסכולת שלונסקי" יצאו כאמור נגד ביאליק בכלי-מִפְץ כבדים והוקיעו את שיריו, ואילו אלתרמן הוקיר את ביאליק ודלה מיצירתו חומרים מלוא חופניים.

מתקפה נגד יל"ג וביאליק – ה"יכין" וה"בועז" של השירה העברית בת הדור החולף – הייתה בימי עלומיו של אלתרמן סימן מובהק של השתייכות לחוגי המודרנה. הימנעות ממנה הייתה נתפסת בחוגים אלה כגילוי של שמרנות רַאקציונית המתנכרת לצורכי ההווה המתהווה. עיון ביצירותיו המוקדמות של אלתרמן מלמד שבניגוד לרוב חבריו, שהפנו עורף לספרות ה"קלסית" ילידת הגולה, לא התנזר משירי יל"ג וביאליק וראה בהם טקסטים "קנוניים" שיש לשמור עליהם מכל משמר. למעשה הוא היה היחיד בקרב חבורת המודרניסטים הצעירים שהסתופפה סביב הנהגתו של אברהם שלונסקי שסירב להיגרר למתקפה היזומה של אבי ה"אסכולה" נגד יל"ג וביאליק, אף העז לשבחם ולצטט מיצירותיהם בשיריו.



להלן נביא דוגמאות אחדות המעידות על השפעת יצירותיו של ביאליק נגד "הצעירים", וכן את השפעת שירי-העם שלו ו"פזמונותיו", על פזמוני אלתרמן שנוספו למחזה "שלמה המלך" ושלמי הסנדלר" במטרה לעשותו ממחזה למחזמר. ברמיזות הביאליקאיות הרבות המשולבות במחזמר ניתן לראות אות להתרחקות נוספת של אלתרמן משלונסקי, תוך חיזוק עמדתו המקורית שהעמידה את ביאליק מאז ומתמיד בפסגת השירה העברית. לנושא "התכתבות" של אלתרמן עם יצירת ביאליק הקדשתי את הפרק ה-12 בספרי "עד קצווי העברית: סוגיות של לשון וסגנון בשירת נתן אלתרמן" (2021). כאן אתמקד רק בפזמונים שצירף אלתרמן למחזמר ובמטבעות הלשון שבחר בבואו לדבר נגד אותם מתחזים שביקשו להסיר את הכתר מעל ראש המלך.

ובכן, אלתרמן שעמד באותה העת מול צעירים שהתחזו למשוררים גדולים ולמבנינים גדולים, שאל את עצמו ללא הרף: האם אין הבדל בין המקור לבין מעשה הקוף והתוכי? האם די לשרלטן בלבישת גלימת-מלך גזולה, שאינה מתאימה למידותיו, כדי שהציבור יאמין ויקרא לעומתו: "המלך מת! יחי המלך החדש!"? ב-1964, במלאת שלושים שנה למות ביאליק, יכול היה אלתרמן לראות שביאליק המת גדול אפילו מביאליק החי. שיריו של ביאליק, ולא של מתנגדיו, נלמדו במערכת החינוך – מגן-הילדים ועד לחינוך העל-יסודי (לכל סוגיו ומגזריו) ובתכניות ההוראה האוניברסיטאיות. אפילו פעוטות שעדיין לא נגמלו הכירו את שיריו "נדנדה", "מקהלת נוגנים" ("יוסי בכינור") ו"פרש" ("רוץ, בן-סוסי").

על כן כשכל משתתפי המחזה, ביחד עם המלך ובן-דמותו, שרים את השיר "אל השדות", אומר שלמה (בשם ביאליק ששיריו שרדו את המתקפה של הצעירים): "שְׁלִי שְׁלִי הוּא זֶה הַשִּׁיר אֲשֶׁר יָרְנוּ / בְּנוֹ, הוּא קִים שִׁירִי, שִׁיר הַשִּׁירִים". ניכר שאלתרמן עצמו, שחשש באותה עת שהצעירים יצליחו להוריד את שירתו לטמיון, מתברך כאן בפרי-עמלו, ומשווה את עצמו לשלמה המלך שהשאיר

אחריו יצירת מופת כ"שיר השירים". היוגבים בשיר "אל השדות" יוצאים לקצור את יבולם, וגם לו יש יבול שאולי יתקיים לדורות כמו שיר-השירים.

כך ניחם את עצמו מול מתקפות יריביו, שאיימו על מפעל חייו. בריאותו הידרדרה, ומסביבו עטו עליו העורבים שבישרו בקריאותיהם הרמות את קצו: סוגיית הישרדותה של יצירתו – האם זרה את אנתו לרוח, כמאמר ביאליק, או שדבריו יעמדו על תלם גם בדורות הבאים – העסיקה אותו בשנותיו האחרונות (כדברי שלמה במחזה: "מה מכל אלה לרוחות זריתי ומה שמוך יקה ונעמד קים?"). לא אחת ניסה אתרמן להבין – כמשורר וכאגרונום – מהו שעושה יצירה אחת ל"אילן ירוק עד" בעוד שהיצירה האחרת קמלה או נכרתת ללא שיוך וזכר. מבין ההדים הביאליקאיים המצויים בפזמוניו של אתרמן למחזהו של גרונימן בחרנו אחדים לדוגמה:

○ כבר בפזמון הראשון ניתן להבחין בהדים ביאליקאיים בשירה של נופרית המצרייה, אשת שלמה: "לא נשמעה פזאת, / לא נראתה פזאת, / לא נהיתה פזאת, / שערורה פזאת!". המפיקים המירו בצדק את המילה הנדירה "שערורה", המופיעה בתנ"ך פעמיים בלבד (ירמיהו ה, ל; שם כג, יד) במילה הידועה "שערוריה" המתאימה ללחן ולאוזני הקהל. מותר כמדומה להניח שאתרמן נזכר במילה הנדירה בעקבות התיאור בנוסח ב' של "אגדת שלושה וארבעה" של מלכי נכר ש"היו כמשששים וכמחנפים וכמעודדים וכצמאי שערורה גם יחד לאמר: 'הכס, הכס, המלך, רץ את-קדקדם!" (כשם שנופרית הנכרית מאיצה באם-המלך להכות את שלמי ולרוץ את קדקדו). באותו פזמון נאמר: "יש לשלמה בן-דמות", וגם הצירוף "בן-דמות" הוא חידוש של ביאליק. מכל מקום, לא מצאתנו בכל המילונים והמאגרים לפני הכותרת "האביר בן-דמות הקגון" שבפרק 16 בתרגום ביאליק ל"דון קישוט" (1912).

○ נעמה, אשת שלמי, מקללת את בעלה במילים: "יכה הרעם משמים [...] פפפפנו הברק". השורש המרובע היחידאי פפפ"ץ (איוב טז, יב) מופיע אצל ביאליק בתיאור הטבח, שונאו ו"מיטיבו" של שלמה המלך, ש"טפח על שכם טפחת חפה אשר יש-בה כדי לפפפץ". בהמשך שירה "זה בעלי" (הפותח במילים "בתוך חוצות ירושלים"), משולב קטע הכתוב בלשון "אץ קוצץ בן קוצץ", מפיוטיו האקרוסטיכונים של הקליר (הפותח במילים: "אץ קוצץ בן קוצץ / קוצץ לקוצץ / בדבור מפוצץ / רוצץ לרצץ. // לץ בבוא ללוצץ / פלץ ונתלוצץ / פעץ מחצצים לחצץ / פנץ על צפור לנצץ):

כי בחוצות הוא מתרוצץ
ועם לצים הוא מתלוצץ
ומבקבוק בלי קץ מוצץ –
(מה, שאשב כמו בול עץ?)
מהר הפיתה, אץ-קוצץ.

באותה עת כבר הכירו כולם את חידודו של ביאליק על משחק הביליארד, שנאמר ב"לשון אץ-קוצץ" בהגייה אשכנזית: "עומדים שני לצים, / אוחזים בעצים, / מכים בניצים" וגו'. ויש גם תיאורו של שלמה המלך באגדה הביאליקאית "שלמה ואשמדאי", בסצנה שבה יושב שר צבאו של שלמה על העץ ומתבונן באשמדאי הקרב ובא, אגב השמעת שיר הפותח במילים: "לץ היין המה שקר" (שבו ה"לץ" חורז ב"עץ"). גם החרוז "קרובץ-קובץ", המשולב בשירי הקדשה אחדים של ביאליק, מלעיג על לשון "אץ קוצץ" של פיוטי הקליר, ואת לשונו של קלוזנר כינה

ביאליק "אץ קוצץ ממין חדש, א-לא 'מגלה טמירין" (איגרות ביאליק, א, פב-פג). גם במסתו "שירתנו הצעירה" הלעיג ביאליק על לשון "אץ קוצץ בן קוצץ" ואלתרמן הכיר בוודאי את כל התבטאויותיו של ביאליק בנושא זה.

○ נעמה, אשת שלמי משמיעה באותו מונולוג ("זה דודי מדוד") גם את הדברים הבאים, המטיחים מטח של זקוקי דינור לפני הצופים-המאזינים:

הוא מתהלך כגבור ציד

פיסיו ריקים, ראשו נבוב.

בתוך השוק הוא פעל בית

ועל משקב הוא פעל זבוב.

בשירי העם של ביאליק ניתן למצוא את דמותו של ה-mal marié – הגיבור הפולקלוריסטי הארכיטיפי שהגורל זימן לו חיים מרים ואישה "קליפה". כאן שם אלתרמן את המונולוג ההומוריסטי הזה בפי גיבורה לא שגרתית שניתן לכנותה mal mariée: אשת-איש המתלוננת על בעלה הבטלן והאימפוטנט. את האמירה התאים אלתרמן לנוסח המקובל במקאמות העבריות בימי-הביניים, שלא בחלו בתיאורים של שעשועי מיטה ובביטויי זימה (ביאליק השתמש בנוסח זה ביצירותיו "אלוף בצלות ואלוף שום" ו"שור אבוס וארוחת ירק" המלאות ברמזים אוֹפֶּצְנִיים). כאן, הגבר המתהלך בראש זקוף בחוצות העיר ומתגאה ב"גדלותו", מתגלה כבעל אשפה ריקה וחצים נבובים, ללא שלל באמתחת. על טיפוסים כמותו כתב ביאליק בשירו "חלפה על פניי" במילים: "לשון רהב וְלֵב נְבוּב", ובמילות ההתחטאות האוטו-אירוניות תיאר ביאליק את עצמו במכתב לדובנוב מיום ה' בסיוון תרע"ו: "אם באמת בחר אלוהים קנה נבוב כמוני להיות לחליל לו – אני מה וכוחי מה?". ואגב, הצירוף "איש נבוב" הוא contranym המופיע במקורות בהוראות מנוגדות: "איש טיפש וחלול" ו"איש חכם ומבין" (וראו מאמרו של אלכסיי יודיצקי באתר האקדמיה ללשון העברית). כך או כך, הגבר הלא גברי שבפזמון האלתרמני, מוצג בפי אשתו קבל עם ועדה בתורת "לא יוצלח" שאינו ממלא את חובותיו הבסיסיות כלפיה ("שְׁאֵרָה פְּסוּתָהּ וְעֵנְתָהּ"; שמות כא, ו).

נזכיר בהקשר זה שגם ביאליק, במקאמה "אלוף בצלות ואלוף שום" מתאר את זקן החכמים כמי ש"מחו יורה כחץ וְשָׁכְלוּ בְּרַק בְּמוֹ-אֶפֶל, / אֲשֶׁר לוֹ הִבְטֵן הַמְּלָאָה וְלוֹ הִקְרַחַת" (פרק ז). הצירוף "יורה כחץ" נאמר על הזרע המפורה (נדרים צא, ע"א), ואילו הצירוף "הִבְטֵן הַמְּלָאָה" – על כרס האישה ההרה (קהלת יא, ה). הזקן הקירח מתואר אפוא הן כגבר מלא אונים, המפורה נשים בזרעו, והן כאישה שהופרתה ונתעברה, תוך טשטוש הגבולין בין גבר לאישה, בין פריון ממשי (ביולוגי) לבין פריון מטפורי (יצירתי), בין אונים לאימפוטנציה. אגב כך הופך הזקן הקירח הגרוטסקי, המפורה והמופרה אהדדי, ליצור כלאיים דו-מיני, שכושר הפריון שלו מסופק ומפוקפק.

נעמה, אשת שלמי, מוסיפה ודורשת בגנות בעלה: "הה, בחורים יש פתפוח / פֶּאָרְזִים וּפְּבֵרוֹשִׁים. / אֲבָל אוֹתִי נִשְׁאָה הָרוּחַ / אֶל שְׁלוּמִיָּאל חֵדֵל אִישִׁים". והדברים מזכירים את תלונתו של ה"שלימזל" בשיר-העם של ביאליק "למי אבן טובה" על שמוטלת עליו המשימה להשיג את שלוש בנותיו הדומות לברותים-ברושים שבשיר-השירים ("וְלִי שְׁלֹשׁ בָּנוֹת / בְּחוּרוֹת פְּבֵרוֹתִים, / שְׁדִים – מְגִדְלוֹת, / מְחֻלְפוֹת – עֵבוֹתִים"). לא בחורים כארזים וכברותים בנוסח שיר-השירים לפנינו, אלא בחורות גברתניות וקשות-שידוך, הממררות את חיי אביהן.

דוגמאות ל"התכתבותו" של אלטרמן עם צירופיו של ביאליק, לרבות ההיסטים (אינוורסיות) שער ביאליק לפסוקי התנ"ך, יש בפזמונים האלה למכביר. כך, למשל, פתח אלטרמן את שירו "זה לא בשבילי" בשורה "בִּוֶּדֶד אֶנִי בְּוֶדֶד - יִשָּׂא אוֹתִי הָרוּחַ", המורכבת מצירופים ביאליקאיים, וב"שיר סיום" שילב את הצירוף "לא יְעִיָּנוּ עוֹד שׁוֹם זָמֵר" על בסיס הצירוף הביאליקאי "הוא לא יִקָּץ אִם־לא יְעִיָּנוּ הַשׁוֹט" ("אכן חציר העם"). לא נוכל למנות את כל הדוגמאות מקוצר היריעה. נסיים בדוגמה אחת מובהקת מן השיר על החכם והכסיל, העוסק בהבדלים הקטנים אך המשמעותיים בין תופעות הנראות דומות זו לזו ובכל זאת הן שונות זו מזו: "הַגְּבֵרֶת מְהַרְהֶרֶת אֵיךְ לְהִתְלַבֵּשׁ / וְאֵיזוֹ מִין שְׂמֻלָּה תֵּצֵא חוֹצֵץ הִיא, / כִּי אִם קֶלְפָּה אַחַת יוֹצֵאת בְּשֻׁמְלַת שֵׁשׁ / יוֹצֵאת שְׁנַיִם בְּשֻׁמְלַת שֵׁשׁ וְחֻצֵי".

הצירוף החידתי "יצא חוצץ" (משלי ל, כז), ששימש בתנ"ך לציון 'התפלגות לחצי' והמשמש כיום לציון 'התנגדות ומחאה', משמש כאן בהוראה יום-יומית ופשוטה (שאינה מקובלת), שעניינה 'לצאת החוצה'. המילים "קליפה" ו"שמלת שש" לקוחות משירי העם של ביאליק ("בין נהר פרת", "פלוני יש לו"), תוך המרת הוראת המילה 'שש' מ'בד יקר' (משלי לא, כב) לספרה 'שש', המלמדת כאן כמובן על רצונן של הנשים להתחרות זו בזו בטיב בגדיהן ולנקר אישה את עיני רעותה כבשיר-העם הביאליקאי "מנהג חדש בא למדינה".

המילה "קליפה", בשלל הוראותיה, שימשה את ביאליק ב"משירי החורף" שלו ובהוראת "אישה רעה" ב"שיר העם" שלו "פלוני יש לו" ("אֵלֶּךָ נְשִׁים יֵשׁ לְשִׁלְמָה, / לִי הָעֵלֹב 'קֶלְפָּה' אַחַת –"). ביאליק, ואלטרמן בעקבותיו, הלחימו את מילת הגנאי העברית "קליפה" (שלפי הקבלה היא הפסולת הרוחנית, סמל הרוע) עם המילה העברית "כלבתא", הנהגית ביידיש [KLAFTE], והפכו למקשה אחת.

למעשה, כבר בפזמונו המוקדם "לפי במערב" (מתכנית מ"ו של "המטאטא" מיום 4.9.1938) יצר אלטרמן פסיפס של מובאות מ"שירי העם" של ביאליק, שבו שילב את "שמלות שש" משירו הכמו-עממי של ביאליק "מנהג חדש בא למדינה": "מְנַהֵג חֲדָשׁ בָּא לְמַדִּינָה [...] / בְּשֻׁמְלוֹת-שֵׁשׁ וּמְכַנְסֵי-פָּסִים / פּוֹרְחִים פֹּה מְזוֹדוֹת וְכַרְטִיסִים. // אֵךְ בְּזָמֵר הַדְּוִעַ, / רָץ הַפֶּדָּא הַמְּבֹעֵץ, / וְיִהוּדִים שְׂרִים לְאִמּוֹר: / לֹא בַּיּוֹם וְלֹא בַּלַּיְלָה, / חָרַשׁ אֶצְעָא לִי, אֶטְיִלָּה, / וְאֹצִיא מְאִתִּים לֹא־י / וְאֶשׁוּב אֶל אֶהְלִי" (משולבות כאן מובאות גם מ"שירי עם" נוספים של ביאליק – "יש לי גן" ו"לא ביום ולא בלילה" – ומשירו הקנוני "חווה, לך ברח"). שירו של ביאליק מתאר את חייהם של היהודיים המודרניים ואת המתירנות המינית שנשתררה בקרב הצעירים. לפנינו תמונת עולם חדשה שבה "פורחים נשיקות וְאֶגְסִים" (משחק-מילים המבוסס על דו-המשמעות של השורש פר"ח) ובה נתלים שני בחורים על צווארה של כל נערה. לא עוד מציאות ארכאית שבה שתי נשים צרות נלחמות על לבו של גבר אחד, הרודה בשתייהן ומשליט עליהן את מרותו, כבסיפורי המקרא. "זמנים מודרניים" מולידים סיפורים על בחורה אחת המסובבת את לבם ומסחררת את ראשם של שני גברים החושקים בה ונאבקים ביניהם כדי להשיגה.

שירו של אלטרמן, ובו שלל המובאות הביאליקאיות, רומז לנסיעות לחו"ל של זוגות נאהבים, המשתוקקים לצאת מארץ-ישראל הפרובינציאלית אל העולם הרחב. שירו ממיר את "שְׂמֻלַת שֵׁשׁ וְכֹתֶנֶת פָּסִים" של ביאליק (רמז לסיפור יוסף, מחד גיסא, ולשירו של ר' משה אבן עזרא "כתנות פסים", מאידך גיסא) ב"בְּשֻׁמְלוֹת-שֵׁשׁ וּמְכַנְסֵי-פָּסִים" כדי להבהיר שאל האנייה הנוסעת לאירופה כנכסים זוגות-זוגות, גבר ואישה, כבסיפור המבול. הפזמון מן המחזמר רומז בעיקר לתחרותיות

שהביאה האמריקניזציה שהשתלטה על ישראל (על הרדיפה אחר מותרות: דירות מפוארות, מלבושים מפוארים, אורח חיים פזרני ומנקר עיניים).



בפנותו אל "שירי העם" של ביאליק ואל "פזמונותיו" תפס אלטרמן שתי ציפורים במכה אחת, כמאמר העם: לשלונסקי הוא אותת שביאליק – הגדול מכולם – חי וקיים; את עצמו הוא ניחם במחשבה שאפילו משורר-על כביאליק נאלץ לעמוד מול צעירים עזי-מצח כשלונסקי שביקשו להסיר את כתרו. את חילופי התפקידים והמצבים היטיב לתאר בתרגומו ובפזמוניו. למרבה הצער, חילופי התפקידים והמצבים לא פסחו על אלטרמן-גופא, והוא ראה בתוך פרק זמן קצר נסיקה אל מרומי ההצלחה, וצלילה אל תהומות הלא-נודע: בפעם הראשונה בחייו ראה המשורר הררי כסף, שמעולם לא שיער שכתבתו עשויה להניב. ואולם, עד מהרה התברר לו שהחג היה לחגא: המשורר, שכל ימיו התפרנס ממשכורת צנועה בעיתון "הארץ" או בעיתון "דבר", לא ידע ולא הבין שעליו לשמור כמחצית מהכנסותיו מ"שלמה המלך ושלמי הסנדלר" לתשלומי מס-הכנסה. הוא נקלע בעצמו לחובות כבדים שערערו את נפשו ואת מצב בריאותו. הוא שנאמר "לא כל הנוצץ זהב" וגם מלך רם ונישא עלול למצוא את עצמו במעמדו הנחות של הלק.