



שם לוחט ירח כנשיקת טבח*^{*}

האוקסימורון על-פי אלתרמן

זיוה שמיר

א. לשון פיגורטיבית המשקפת מבוכה ואבדן כיוונים

פיגורת הלשון הקרויה האוקסימורון (oxymoron), שבתמורתה חידשה האקדמיה ללשון העברית את הצירוף הנאָה "ניב-ניגודים", הוא פיגורה שנונת חוד המצרפת זה לזה שני ניגודים שלכאורה אינם יכולים לדור בכפיפה אחת.¹ היא מצויה בלשון השירה, במיוחד בזו המודרניסטית, אך לעתים היא הסתננה גם אל לשון היום-יום, בצירופים כבולים פרדוקסליים כגון: "שתיקה רועמת", "זעקה אילמת", "סוד גלוי", "יין יבש", "מציאיות מדומה", "הימור בטוח", "קרבנות השלום", "סדר פרוע", "שקר אמת", ועוד. לא אחת האוקסימורון משמש כותרת בולטת ומסקרנת בספרות היפה והקלה וכן בספרות העיון: *אש ידידותית* (א"ב יהושע), *השמש השחורה* (אמנון רובינשטיין), *העלה היורד לחיינו* (אפרים קישון), *הקרב על השלום* (עזר ויצמן), *חרב היונה* (אניטה שפירא), *פשוט מורכב* (גבריאל שרייבר), ועוד.

כידוע, האוקסימורון הוא ציין סגנון (style marker) נפוץ בשירה המודרניסטית מן הנוסח הסימבוליסטי והבֶּתֶר-סימבוליסטי – למן שיריהם של המשוררים הבוהמיאנים הצרפתיים של אמצע המאה התשע-עשרה, ובראשם שארל בודלר, ועד למשוררים הנאו-סימבוליסטיים הצרפתיים והרוסיים של ראשית המאה העשרים (ובעקבותיהם משוררי המודרנה התל אביבית מ"אסכולת שלונסקי"). האוקסימורון האופייני לשירה המודרניסטית הצרפתית והרוסית (ולשירה העברית שהושפעה

* פרק ראשון, לאחר מבוא, מספרה החדש של פרופ' זיוה שמיר *עד קצווי העברית: לשון וסגנון בשירת אלתרמן*, ספרא, תל-אביב 2021, 527 עמ', ראה אור באוקטובר 2021

ממנה) הוא בדרך-כלל פיגורת לשון ססגונית ומרשימה המצמידה בדרך שרירותית – עזה ונועזת – צמד ניגודים שלכאורה אינם מתיישבים זה עם זה (היא מופיעה ביצירת אלתרמן בצירופים כגון "המת החי", "דומייה שורקת", "פתאומית לעד", "מחשפֵיך הלבנים" וכיוצא באלה צירופים המשקפים מצבים של מבוכה ושל חוסר ודאות).

הצירוף האוקסימורוני – הן כצירוף מיקרו-טקסטואלי הן כמרכיב מיקרו-טקסטואלי הניכר בכל רובדי הטקסט – הוא מסימני ההפך הבולטים והמובהקים של השירה העברית המודרניסטית מ"אסכולת שלונסקי", שאליה הצטרף אלתרמן עוד לפני שובו מלימודיו בצרפת. לאמתו של דבר, אלתרמן הצעיר – כמו אחדים מחברי ה"אסכולה" – נחשף אל השימוש הפיוטי בפיגורת-לשון זו בימי לימודיו בצרפת, עת נפגש עם שירתם של המשוררים הרוסיים של אמצע המאה התשע-עשרה (שרל בודלר, פול ורלן, ארתור רמבו, ועוד), הסנוניות הראשונות של המודרניזם, ועם ייחוריהם המאוחרים. גם משוררי הנאו-סימבוליזם הרוסי, שהושפעו מתרבות צרפת וניהלו אתה שיג ושיח, הרבו להשתמש באוקסימורון. אלתרמן, כמו שלונסקי ורוב חברי חבורת "יחדיו", הכיר היטב את השירה הרוסית והטה אוזן לחידושיהם המהפכניים של משוררים מודרניסטיים כדוגמת בוריס פסטרנק, אוסיפ מנדלשטם וסרגיי יסנין.

שירת שלונסקי, כמו שירתם של המודרניסטים הצרפתיים והרוסיים, שיבצו את פיגורת-הלשון הזו בתיאורים אורבניים מנוכרים, שביטאו עולם שסוע וקרוע, השרוי באבדן כיוונים וקלוע בסבך סתירות וניגודים. גם רוב החברים ב"אסכולת שלונסקי", שרובם – אברהם שלונסקי, אליעזר שטיינמן, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, יוכבד בת-מרים, יוסף סערוני, אליהו טסלר, עזרא זוסמן, ועוד – נולדו ברוסיה או בליטא, והושפעו מן הסגנון המודרניסטי הרוסי.

למעשה, את פיגורת הלשון הזו, האופיינית לשלונסקי ולחבריו ניתן לזהות – בצורה מעודנת ומרוככת – עוד בשירתה המודרניסטית של רחל, שהשתייכה לדור הקודם – למשוררי העלייה השנייה. רחל, שנולדה אף היא ברוסיה, כעשור לפני שלונסקי וכעשרים שנה לפני אלתרמן (ולמדה בצרפת לימודים אקדמיים באגרונומיה, כמו אלתרמן) נחשפה לפיגורת לשון זו עוד לפני חברי "אסכולת שלונסקי".² גם רטוש, שהשתייך זמן מה ל"אסכולת שלונסקי", בטרם נחשפה זהותו הפוליטית הרוויזיוניסטית, נולד ברוסיה ולמד לימודים אקדמיים בצרפת, ולמרבה הפרדוקס יצר

בהשפעת השירה הרוסית והצרפתית את הסגנון ה"כנעני". רטוש, כמו רחל, שילב ביצירתו צירופים אוקסימורוניים למכביר, הגם שאין הם מזדקרים לעין כמו האוקסימורון הבולט והבוטה, מן הסוג הבינָרִי, שביסס שלונסקי אבי ה"אסכולה" – אוקסימורון הבנוי על צמד של ניגודים עזים שניגודיותם מזדקרת לעין ממבט ראשון.³

רוב המשוררים של חבורת "יחדיו" (משוררי "אסכולת שלונסקי") השתמשו בצירופים אוקסימורוניים מן הסוג הבינָרִי (כגון "שמש שחורה", "מחשפים לבנים", או "דלות זוהרת"),⁴ שגדשו את השירה הצרפתית ואת השירה הרוסית בתחילת המאה העשרים ונבנו על בסיסן של אמתות אֶמְפִּיריות אוניברסליות. צירופים עזים ונועזים אלה שיקפו כאמור את המציאות ההמונית והקולנית, שנשתררה בעולם עם התפוררותו של העולם הקולוניאלי הישן. הם תיארו "זמנים מודרניים" – תקופה שבה איש הקטן נתלש מהקשריו החברתיים-הקהילתיים, נשחק בין גלגליו של המפעל התעשייתי שבו הוא מוצא את פרנסתו, שרוי בעיר הגדולה המנוכרת, ללא מודע וללא כל מעמד.

כאמור, לשירה המודרניסטית הארץ-ישראלית שנוצרה בין שתי מלחמות העולם הגיע האוקסימורון הבינָרִי מן השירה הצרפתית-רוסית (בשירה האנגלו-אמריקנית שהשפיעה על משוררי "דור המדינה" אין לו כמעט זכר), והוא שהעניק לה את אופייה העז והנועז, הרחוק ת"ק פרסה מן העידון הקלסי והרומנטי. לפנינו פיגורה מובהקת של overstatement, של לשון היפּרְבּוּלִית המצמידה זה לזה ניגודים שאינם מתפשרים, מבלי לתת אף לא לאחד מהם את הבכורה. השירה האנגלית המודרניסטית, לעומת זאת, ביכרה את לשון ההמעטה (understatement), והעדיפה על פני האוקסימורון את ה-conceit המתוחכם מן הבחינה הלוגית שאותו ירשה משירתם של "המשוררים המטפיזיים" שפעלו באנגליה במאה ה-17. את צייני הסגנון של המודרניזם האנגלי (השימוש ב-conceit, הלשון היום-יומית, הכתיבה בריתמוס הדיבור, ולא "בקצב המְטְרוֹנוֹם") ירשו משוררי "דור המדינה" – יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן ואחרים – שמאסו בסממני הלשון הרוסו-עבריים של בני "אסכולת שלונסקי".

בעקבות הַפְּרוֹתוֹ של אלתרמן עם השירה המודרניסטית בצרפתית וברוסית ובעקבות שירת שלונסקי ראה גם הוא ביצירה האמנותית כעין מקבילית כוחות של ניגודים בינָרִיים, עזים וקיצוניים, שאותם נהג להצמיד באופן "צורם" ו"בוטה" בצירופי הלשון שלו. האופי האוקסימורוני של

יצירתו מתבטא כאמור לא ביחידות הקטנות של הטקסט בלבד, אלא גם בתבניותיו הגדולות. באופן מיוחד הוא מתבטא באופן שבו יצר אלתרמן ליריקה אסתטיציסטית, המנותקת כביכול ממגבלות הזמן והמקום, בצד שירה לאומית ולוקלית המתעדת את המציאות המתהווה. בין שתי חטיבות מנוגדות ניצב כביכול חיץ גבוה, אך עיון שהוי מגלה שהאקטואליה חלחלה לתוך השירה ה"קנונית", בעוד שבשירים הז'ורנליסטיים מתגלות לא פעם שורות פיוטיות השייכות כביכול לשירי *כוכבים בחוץ*. האופי האוקסימורוני של שירתו אפשר לו, למשל, להצמיד את היופי המנוכר של בירות המערב (ובמיוחד את יופיה של פריז, על כיכרותיה, מגדליה, גשריה והאנדרטות שעליהם) ואת היפוכה של האסתטיקה המערבית: את הכיעור והעקמומיות של ההוויה הגטואית המזרח אירופית, שיש בה, חרף כיעורה, מין חינוניות סמויה ומין חמימות פמיליארית נוגעת ללב. ולחלופין, שיריו הצמידו לא פעם את חומתה העתיקה של העיר האירופית הביניימית, שפטינה של יושן מכסה את אבניה הקרות והאפורות, עם ניחוחם הטרי של בתי תל-אביב לבני הכתלים שהלכו אז ונבנו באור התכלת העזה על חולות הזהב.

ב. לשון פיגורטיבית אוקסימורונית

סוגיית הלשון הפיגורטיבית ביצירת אלתרמן בכלל, וב*כוכבים בחוץ* בפרט, היא סוגיה מחקרית רבת ממדים שפרק אחד לא יצליח להקיפה. על כן נתמקד כאן בשיר אחד בלבד ("פגישה לאין קץ"), שהוא שיר מפתח להבנת הקובץ כולו, ונשאב ממנו דוגמאות לתיאור התופעה. במובנים מסוימים ניתן לראות בשיר ארוך ומרכזי זה את שיר הפתיחה של קובץ שיריו הראשון של אלתרמן, שכן הוא מובא בו לאחר שיר-פתיחה "קל" וקצר ("עוד חוזר הניגון") שהוא בבחינת *preambulum* של תזמורת לפני השמעת היצירה הגדולה.

שיר חשוב זה, המופנה אל "אָתָּ" בלתי מזוהה, זכה לפירושים רבים שניסו להתמודד בעיקר עם חידת זהותה של הנמענת. היו שראו בה אהובה בשר ודם, והיו שראו בה ישות מופשטת מתחומי המציאות החוץ-ספרותית (תבל על כל גילויה) או מתחומי האמנות המחקה את המציאות ומשקפת אותה (בת-השיר, המוזה). ההלך-המשורר, הדובר בשיר זה, מצהיר על נכונותו לכל קרבן, ובלבד שיזכה ממנה לרגע של חסד – לחיוך אחד ויחיד, ולו במחיר חייו.

בספרו *On Metaphoring*⁵ הקדיש פרופ' ראובן צור פרק מיוחד לעיבודו של מידע סמנטי בלשון השירה ("Semantic Information-Processing and Poetic Language"). בתוך מבחר הדימויים המוצגים בפרק זה מצוי גם הדימוי האלתרמני החידתי מתוך השיר "פגישה לאין קץ" (1938): "שָׁם לֹהֵט יָרֵחַ כְּנִשְׂיָקָת טַבַּחַת", דימוי שחוקרי ספרות לא מעטים נדרשו לו וניסו לפרשו. השיר "פגישה לאין קץ" הוא כאמור שיר קרדינלי להבנת הקובץ *כוכבים בחוץ* כולו. הוא מוצב בפתחו, לאחר שיר פתיחה קל וקצר – "עוד חוזר הניגון" – שכמוהו כאמור כ"כיוון כלים" שלפני השמעת הסימפוניה הגדולה. הבנתו, ולו גם הבנה חלקית, של שיר כדוגמת "פגישה לאין קץ" נותנת בידי הפרשן מפתחות להבנת הקובץ כולו. צור תיאר כאן את הדימוי "שָׁם לֹהֵט יָרֵחַ כְּנִשְׂיָקָת טַבַּחַת" כדימוי מודרניסטי "מסומן" ("marked"), שלא היו כמותו בשירה העברית בדורות שקדמו להופעתם על במת ההיסטוריה של השירה העברית של משוררים כדוגמת שלונסקי ואלתרמן. לדבריו, שורה זו משירו של אלתרמן מכילה מידע עודף הדרוש למימוש הרישא של הדימוי (שבמרכזו נשיקה נשית לטהטה), ומידע הלוקה בחסר לגבי הסיפא של הדימוי (שבמרכזו טַבַּחַת). אילו היה מדובר, למשל, על יָרֵחַ לֹהֵט כְּנִשְׂיָקָה, ללא הסיפא ("טַבַּחַת"), הן היה לפנינו דימוי קונבנציונלי שאפשר להבינו כשם שאנו מבינים דימויים רבים מן השירה הקלסית והרומנטית שקדמו לאלתרמן ולחבריו לאסכולה. אילו היה מדובר, למשל, על נשיקה לטהטה של טַבַּחַת לאדוניה כאשר מעסיקתה מְפנה את גבה אל השניים, גם אז אפשר היה להבין את הדימוי העז והנועז הזה. ואולם, שירו של אלתרמן אינו מספק לקוראיו את המידע הנחוץ להבנת הדימוי לאשורו.

תכונה זו של הדימוי האלתרמני – עודף מידע מזה (אלתרמן לא הסתפק כאן בנשיקה בלתי מאופיינת ובלתי "מסומנת") וחוסר מידע רלוונטי מזה (מדוע "נשיקת טַבַּחַת" דווקא, ולא נשיקה אחרת) – היא התורמת לדברי צור לאופייה המודרניסטי, החידתי, של שירת אלתרמן. שירי *כוכבים בחוץ* מפגישים את קוראיהם ביודעין ובמתכוון עם שורות עמומות פשר ו"לוקות בחסר", התובעות פירוש והבהרה. והא רָאִיה: אלתרמן חיבר על השירה העמומה דברי סנגוריה נלהבים במאמרו "על הבלתי מובן בשירה"⁶. אין לפנינו כתיבה אָליפטיית שנולדה מתוך שגגה. אין כאן לְפָסוּס מקרי ואקראי של משורר ששכח לצייד את קוראיו במידע הראוי, כי אם דרך-הקבע השיטתית של המשורר שבחר ביודעין שלא להעניק לקוראיו תמונה רצופה, וזאת כדי להציג מציאות העשויה טלאים-

טלאים וקרעי-קרעים (בניגוד לשירת קודמיו שהציגה בדרך כלל מציאות העשויה מקשה אחת). לא פעם הותיר אלתרמן בתיאוריו פערים אָניגמטיים, מתוך אי-אָמונו בקיומה של מציאות שלמה וקוהרנטית, ומתוך אָמונו בקוראיו שיוכלו למלא את הפערים הנדרשים, איש-איש בדרכו.

שירו של אלתרמן לפעמים אינו נותן לקוראיו מפתחות די הצורך כדי להבין את דימויו עד תום. השיר "פגישה לאין קץ" אכן משאיר את הקוראים בפה פעור מול חידות ובלי קצה חוט שיוליך לפתרון: מדוע דווקא "נשיקת טַפְחַת"? את מי בדיוק טַפְחַת זו מנשקת? האם מדובר במשרתת זקנה ונאמנה, או בצעירה יפה ופתיינית? הרי אין דומה נשיקה של עובדת מטבח אימהית ומבוגרת לילדם הקטן של מעסיקיה שעה שהוא מקבל ממנה כעך חם הייִשֶׁר מן התנור, לנשיקה גנובה של משרתת יפה וצעירה לאדוניה או לבן-אדוניה. תוספת המילה "טַפְחַת" למילים "שֶׁם לוֹהֵט גֶרֶם כְּנִשְׁיִקָת...". אינה מעניקה לקורא את המידע הדרוש למימוש הדימוי, וזה ניצב מולו כחידה פרומת חוטים וחסרת פתרון.

ראובן צור האיר את טיבו של הדימוי האָניגמטי של צירוף זה בעזרת פְּלִיקָה של הפואטיקה הקוגניטיבית, תחום מחקר שהוא מחוקריו המובילים, כדי להבהיר את מודרניותו של דימוי זה; ואני אנסה להאירו כדימוי מודרניסטי התובע את הבהרתו, בסיוע כלי ביקורת ומחקר נוספים שנתפתחו בחקר הספרות במרוצת המאה העשרים. בתוך כך אנסה גם לאתר ולתאר ציין-סגנון אלתרמני אידיוסיןקרטי שאינו מצוי למיטב ידיעתי אצל בני-דורו המודרניסטיים, בני החבורה הספרותית שבתוכה פעל ואליה השתייך. מתברר שגם בתוך "מקהלה", שחבריה צייתו להוראותיו ולטעמו של "המנצח", שמר אלתרמן על קול אישי וייחודי.

בפרק זה ברצוני לאתר ולתאר ציין סגנון אלתרמני מְקָרוּ-טקסטואלי שאיננו אופייני כלל ל"אסכולת שלונסקי" (וזאת בניגוד לאוקסימורון ולְאָוגמה, שהם צייני סגנון מיקרו-טקסטואליים, שאופייניים לרבים מבני ה"אסכולה"). למיטב ידיעתי, מדובר כאן בציין סגנון ייחודי לשירת אלתרמן, שאינו מצוי כלל אצל זולתו (בשירתה המאוחרת של לאה גולדברג ניתן להבחין לפעמים בְּרִפְלִיקָה חיוורת שלו). את ציין הסגנון הזה כיניתי בשם "אשכול אוקסימורוני", היותו דומה לאשכול ענבים, או למקבץ צפוף של סימני ירי על מטרה, שלעיתים מכסים זה על זה או חופפים בחלקם זה לזה.

אלתרמן ריכז בו בכפיפה אחת, זה בצד זה וזה על גבי זה, צירופים אוקסימורוניים אחדים, המשלימים זה את זה וחופפים זה את זה חפיפה חלקית, כצייר המושח שכבות צבע רבות זו על זו, עד שהוא משיג את הצבע הרצוי ואת המרקם המדויק. ואם נשאל מושג מתחום המוזיקה, הרי שהאוקסימורון כמוהו כשימוש סימולטני **בצמד** צלילים, בעת שהאשכול האוקסימורוני כמוהו כאקורד שבו משתתפים בו בזמן צלילים אחדים היוצרים לחן הרמוני או דיסוננטי.

ציין סגנון ייחודי זה – **"האשכול האוקסימורוני"** – יש בו כדי לגרום לקורא-הפרשן דריכות מאומצת: עליו להבחין בצירופים האוקסימורוניים הרבים, המקובצים בצפיפות זה על גבי זה, לנסות להבינם ולפשר ביניהם, ובסופו של דבר גם לבנות מהם תמונה כלשהי שיש בה קוהרנטיות כלשהי. שימוש של אלתרמן בציין-סגנון ייחודי זה מעניק ליצירתו את אופייה הבלתי נדלה, הדורש מקוראיה קריאות חוזרות ונשנות, שאינן מסוגלות למצות את עושרה. דוגמאות לשימוש בתופעת **"האשכול האוקסימורוני"** מצויות על כל צעד ושעל לכל אורך קובץ הביכורים *כוכבים בחוץ*, וכאן אתמקד כאמור אך ורק בשיר "פגישה לאין קץ" שאותו אנסה להאיר, בין השאר, באמצעות הדימוי המיקרו-טקסטואלי שנזכר בניתוחו של ראובן צור – "שֶׁם לוֹהֵט גֶרֶחַ פְּנִישִׁיקַת טִפְחַת" – אך גם באמצעות "אשכולות" נוספים המצויים סביבו ובשכנותו.

ג. ה"אשכול האוקסימורוני" שבתיאור הירח

השיר "פגישה לאין קץ" שבתוכו משולב הדימוי מכיל כידוע צירופים אוקסימורוניים "רגילים" ונקודתיים, בני שני איברים, כגון כותרתו החידתית וטעונת הפרדוקסים של שיר זה, המצמידה זו לזו את פגישת האוהבים הקצרה והחולפת שאורכה מוגבל ואת המציאות האין-סופית והנצחית, החוצה את גבולות הזמן והמקום (ולחלופין, את הפגישה החטופה ברחוב עם האין-סוף). מצוי בו גם צירוף קצר ומרשים כגון האוקסימורון "פְּתִיאֲמִית לְעֵד", המצמיד אף הוא את הפכי העראי והקבע, את האקראי ואת הנצחי (בצדו השתמש אלתרמן בשיר זה גם בצירופים זְאוּגִמְטִיִּים, כגון הצירוף "לְסִפְרִים רַק אֶת הַחֲטָא וְהַשׁוֹפְטָת" שבו רכיבי "החטא" ו"השופטת" אינם מתלכדים זה עם זה מן הבחינה הדקדוקית, הסמנטית והלוגית, ומוצבים זה בצד זה באופן היוצר חידה הדורשת את פתרונה).

בצדם של צירופים "רגילים" אלה, שאפשר למצוא כדוגמתם בשיריהם של כל בני האסכולה, ניתן למצוא גם את השימוש התכוף והצפוף בצירופים מורכבים יותר, היוצרים "אשכול אוקסימורוני" – צירופים שבהם העמיס המשורר זה על גבי זה מִפְעִים אוקסימורוניים אחדים, חלקם גלויים לעין, חלקם "מרחפים" בחלל הטקסט, ואלה יוצרים בסופו של דבר תמונה רב מערכתית ומורכבת, שלא בנקל ניתן להגיע למיצויה.

אשכול אוקסימורוני כזה מצוי בבית השישי, "האלגנטי" ו"הוולגרי" כאחד, המתיך את תיאוריה של העיר (רחובות הברזל, החומות, המרכבות וכו') עם תיאורי הטבע (גורמי השמים, הסערה, העצים וכו'), ומציג את כולם כ"כוכבי" במה המחוללים בטרקלינו המהודר של ארמון מפואר, שבו הגבירה האריסטוקרטית והאלגנטית, המפילה מטפחת מלמלה כתכסיס חזרוני מעודן של הזמנה לחיזור או היענות לחיזור, אינה אלא המשרתת חסרת העידון שמתחתית הסולם החברתי:

שֵׁם לוֹהֵט יָרַח כְּנִשְׁיֵקֶת טַבַּחַת,
שֵׁם רְקִיעַ לַח אֶת שְׁעוּלוֹ מְרַעֵים,
שֵׁם שְׁקֵמָה תַפִּיל עֲנָף לִי כְּמִטְפַּחַת
וְאַנִּי
אֶקֶד לָהּ
וְאַרְיִם.

להלן נמנה את הצירופים האוקסימורוניים המשתתפים בתיאור זה באופן סימולטני, כבאקורד מוזיקלי מורכב ורב צלילים. כבר בעצם תיאורו של הירח כגרם שמיים "לוהט" יש מטעמו של אוקסימורון. אור הירח מתואר בדרך-כלל באמנויות המילוליות והחזותיות של תרבות המערב כאור קר וחיור, לעומת אורה הלוהט של השמש. אור הירח נחשב בשירה האירופית כאור מסתורי, מעורר רגשה רומנטית, ואילו כאן הוא מדומה אמנם לנשיקה, אך לאו דווקא לנשיקה רומנטית ומרגשת.

כאמור, את נשיקת הטַבַּחַת ניתן לתאר בשתי אפשרויות מנוגדות לכל הפחות: כנשיקתה החמה של טַבַּחַת דשנה ומבוגרת שגזרתה דומה לירח במילואו, הנותנת לילדו של בעל הבית עוגייה או כעך עגול וחם מן התנור (שגם הם דומים בצורתם המעוגלת לירח במילואו), בלוויית נשיקה אימהית וחמה (במקרה זה, הלהט נובע מן התנור). לחלופין, נשיקה זו יכולה להיות גם נשיקה תאוותנית ולוהטת, בלתי מרוסנת ובלתי מהוגנת, המעוררת רגשה מינית אסורה, של משרתת צעירה לאדוניה, או לבן-

אדוניה. דימוי כעין זה מצוי באחד משיריו המוקדמים של שלונסקי, שושבינו של אלתרמן בקריית ספר העברית, המתאר את הלילה בסגנון מודרניסטי, אנטי-רומנטי, כפרצוף פלפאי שעליו כוכבים כנמשים וירח כתבלול: "בְּהֵרוֹת-קִיץ עַל פְּרָצוֹף הַלַּיְלָה / וּתְבִלּוּל-אֲדִירִים / בְּאֶמְצֵעַ. / שְׂפָחָה לְכְלוּכִית / קוֹרֶצֶת עֵינֶיהָ הַטְּרוֹטוֹת לְבָן-אֲדוֹנֶיהָ / זֶה לֵילִי מְלִיל"⁸

כך או כך, נשיקה זו המתוארת ב"פגישה לאין קץ", שהוא שיר שבמרכזו נמענת "אריסטוקרטית" – נישאת ונעלה – היא נשיקה עזה וכלל לא עדינה, שאותה יוזמת דמות מתחתית הסולם החברתי. אין זו נשיקה מעודנת של בת-טובים מרום היחש, אלא נשיקתה החמה והעזה של משרתת וולגרית. ובמאמר מוסגר נוסף: בני אסכולת שלונסקי, שראו בגורמי השמים "אביזרים" מיושנים ומשומשים המאפיינים את השירה הקלסית והרומנטית, התחרו זה בזה על כתר המקוריות, כאילו כל אחד מהם גמר אומר בלבד – בעקבות פגישתו עם השירה הרוסית המהפכנית – להפגין את כוחו בבריאת דימויים מפתיעים וחסרי תקדים, שיעלו במוזרותם ובחוצפתם על אלה שבראו רעיו המשוררים. כל משורר השתדל להעמיד דימוי בוטה ובלתי-אסתטי ככל שניתן, שיוריד את הכוכבים והירח ממעמדם הפיוטי הנשגב ויהפכם לעניין המוני ופשוט. כך דימה שלונסקי בשירתו המוקדמת את הירח ל"שד זולף את לובן חלבון", ל"פנס עכור תלוי על וו" או למוקיון חיזור שהכוכבים הם פעמוני מצנפתו. גם בקובץ בָּשֶׁל כדוגמת *אבני בוחו* (1934) דימה את הכוכבים לביצי נחש ואת הירח ליצור מבחיל, פוזל ושתים-עין. אלתרמן הצעיר, בעקבות שלונסקי, תיאר את הלבנה כמינקת הגוחנת על השָׁדוֹת או על בתי העיר ומגירה עליהם את חֶלְבָה ("הַיָּרֵחַ גוֹחֵן עַל שְׁדוֹת כְּמִינְקֶת"), בשירו הפְּרוּדִי "וריאציה". בשיר "ערב עירוני" הלבנה "חולצת שד / מְקִיר הַבַּיִת שְׁמִנְגָד", ובפזמונו "בשמים שקט" מתואר הירח בדמותו של עורך לילה הגוחן על השמים המנוקדים כעל כתב-יד שגוי שעליו להגיהו עד שחר. מאחר ששארל בודלר הציע בחיוך להוציא מן השירה את הירח והכוכבים, שנעשה בהם שימוש "אינפלציוני", השתדלו המודרניסטים להעניק לגרמי השמים תיאורים מקוריים במיוחד, שיצדיקו את השימוש ב"אבזרים" כה חבוטים ומשומשים.

אלתרמן, שכמו חבריו לאסכולה הסכים (ובה בעת בחר גם שלא להסכים) עם דעתו של בודלר שהגיעה העת להפסיק להשתמש ב"אבזרים" משומשים כמו הירח והכוכבים ושיש להורידם מגדולתם, כתב עליהם לא פעם באירוניה קלה. כך, למשל, בפזמונו "טיול" כתב: "זֶלַף הַיָּרֵחַ כְּשֶׁמֶן זַיִת [...]. אָדָם אֲשֶׁר מְסַפֵּים לְהֵיוֹת בְּנֵלֵי קֶצֶת / קוֹרְאִים לוֹ בְּיָמֵינוּ פֶּה –

אורִיגֵנְלִי" 9 כך הלעיג בדרך אירונית ואוטו-אירונית כאחת על ניסיונותיהם של בני דורו ושלו למצוא דימויים חדשים לבקרים, עד כי החדשנות המדהימה הופכת ברבות הימים לשגרה וכבר אין בה כדי לעורר ולהפתיע.

דימויים וולגריים, ציניים או פְּרוֹדִיִּים, שבהם "מכפבים" הכוכבים והירח מצויים לרוב בשירתו המוקדמת של אלתרמן, שהושפעה כאמור מדימויו של שלונסקי. דימויו של אלתרמן על הירח הלוחט כנשיקת טבחת מצמיד זה לזה את הירח הרומנטי עם מציאות אנטי-רומנטית, וכן את התמימות הרומנטית של האוהבים הצעירים עם חטא התאוה האסורה של אנשים, שניסיון החיים שלהם עשיר במעשי ניאוף ובשעשועי מיטה (Experience & Innocence). אגב כך הוא מצמיד זה לזה גם את הפכי רוס היחש ושפל היחש. ב"פגישה לאין קץ" לפנינו לכאורה תמונה חזרונית אריסטוקרטית ומורמת מעם, ובה אצילים המסתייעים בתחבולות חיזור מחוכמות ומרומזות, אך כאמור "האצילים" המוצגים לפנינו אינם אלא המשרתים הפְּלֶבְּאִיִּים שסיגלו לעצמם גינוני אצולה מעודנים בחוסר תואם גמור למעמד האמתי-האובייקטיבי. לפנינו "נשף מסכות" ו"חלום ליל קיץ", המאפשרים גם למשרתים להיות אדונים לשעה קלה.

תמונה "המונית" כזו של משרתת המנסה לשווא לאמץ לעצמה גינונים ומנהגים "אריסטוקרטיים" של נשות החברה, המבינות בהוויות העולם ובכללי הדְּקוֹרוֹם של "החברה הגבוהה", מצויה גם בשיר "זווית של פרוור", אחד מבין שלושה שירים מוקדמים של אלתרמן שלא נגנזו אלא נכללו בקובץ *כוכבים בחוץ*, לאחר שהטיל בהם שינויים משמעותיים. כאן מתוארת בהגזמה סְּכָרִינִית ומְּלוֹדֶרְמֵטִית תמונה של עץ "נשי" המדיף ריח משפָּר. עץ זה מדומה למשרתת היוצאת לראיון עבודה או לפגישה רומנטית (rendez vous), כשהיא מבושמת בהפרזה ניכרת, אולי כדי לטשטש את ריחות המטבח וחומרי הניקוי שדבקו בה. ואפשר גם שה"משרתת" **מבושמת** לאו דווקא מהזלפת בושם (perfume) המפיץ ריח נעים, אלא מן המשקה החריף שלגמה ברוב התרגשותה לקראת האירוע החגיגי הצפוי לה לאחר שעות העבודה. שני התיאורים מסתייעים בשלוש אָנְפּוֹרוֹת "פה [...]. פה [...]. פה" (בשיר "זווית של פרוור") בדומה לאָנְפּוֹרָה "שָׁם [...]. שָׁם [...]. שָׁם" (שבשיר "פגישה לאין קץ"):

פֶּה שָׁמִים שֶׁל אוֹפֶּרָה קָמוּ מִנְּגֵד,
פֶּה הָאוֹר הַכּוֹאֵב שֶׁל הַבְּדִיל וְהַפֶּת,
פֶּה אֶקְצִיָּה יָפָה, כְּמִשְׁרֵתֶת חוֹגְגֶת,

שני הדימויים – זה של השקמה וזה של האקציה – דומים זה לזה דמיון ניכר, ולא רק מן הבחינה הקומפוזיציונית, הסטרופית והריתמית: כאן וכאן לפנינו עץ המלכלך את סביבתו בתפרחת חסרת הערך שלו או בפרותיו חסרי הטעם, ולמרבה האירוניה בדימוי של האקציה, העץ לובש את דמותה של משרתת הטורחת לנקות את סביבתה (וגם המשרתת-הטבחת מנקה מן הסתם את המטבח לאחר סיום הבישול ואפיה). ניסיונה של האקציה-השפחה לחקות את נשות החברה, שאותן היא משרתת, דומה לניסיונה של השקמה-הטבחת לחקות את נשות החברה, הרוקדות מינואט בארמון המפואר ומפילות מטפחת מלמלה מעודנת כרמז לנכונותן להיענות לרמזיו של האציל המחזר אחריהן.⁸

בשני התיאורים "מכפבים" אפוא עצים שפלי תואר, המנסים להידמות לגבירה. האקציה (שיטה) הוא עץ שפל קומה, שפרחיו צהובים ומדיפי ריח עז, ומכאן דימויה של המשרתת "השקצה" לאקציה (אגב, גם בשירו של ביאליק "בעיר ההרחה" נמתח קו של אנלוגיה בין השיטה-האקציה לבין ה"שקצה" הנכרייה זהובת השער המפיצה ריח מתקתק, עז וארוטי). עץ השקמה הריחו עץ עקום גזע, בעל ענפים עבים ומעוקלים ופרות סרי טעם המזהמים את סביבתם, ובמקורות הוא נחשב כסמל של נחיתות וכיעור (והשוו לביטוי "גרופית של שקמה", תלמוד ירושלמי, עבודה זרה פב ע"ב) כשם נרדף לאדם שפל ערך שבא מתחתית הסולם החברתי. כמי שהוסמך במקצוע האגרונומיה, אלתרמן גם ידע מן הסתם שגרופית השקמה אינה יכולה לשקם את עצמה, ועל כן אפשר להשתמש בה כבמטפורה לאדם נקלה, חסר ערך ותועלת. שני הבתים האלתרמניים האלה, הנשענים על מבנים תחביריים וסמנטיים דומים, לרבות השימוש בשלוש האנפורות, דומים אלה לאלה והופכים את תיאור השקמה ואת תיאור האקציה לתיאורים תאומים.

איזו מטפחת מפילה השקמה בשיר "פגישה לאין קץ"? שקמה זו, הדומה לטבחת המעמידה פני גבירה, מפגינה כביכול גינוני אצילות נושנים, שכבר אבד עליהם כלת, וההלך "הטרובדור", שריד ופליט עלוב מן התרבות החצרונית המפוארת, שכבר חלפה ועברה מן העולם, נענה לפנייתה המרומזת ולכללי הדקדורים (לחוקי הנימוס וההתנהגות הנאותה) של החברה האריסטוקרטית, קד קידה ומרים במחווה גלנטית את המטפחת, אשר הופלה בכוונה תחילה כרמז מוסכם לתחילתה של מלאכת החיזור. נופים אלה, הלקוחים כביכול מטירות ומארמונות כדוגמת ארמון ורסיי (ה"מכפב" בשיריו המוקדמים של אלתרמן שנגנוז),¹¹ עומדים כמובן בניגוד אוקסימורוני לתמונתו של עץ

השקמה, הנקשר עם נופיה של "תל אביב הקטנה", שבתוכם חי ופעל אלטרמן בתקופה שבה חיבר את שירי כוכבים בחוץ. נזכיר בהקשר זה כי בפזמונו "בכרמי תימן" שנכתב במשתמע על רקע שכונת "כרם התימנים" התל-אביבית, כתב אלטרמן את המילים: "פֶּאֶשֶׁר עָלָה יָרַח בַּשְּׁקֵמָה". יתר על כן, אסמכת התיאור המעודן של המטפחת עם שיעולו של הרקיע הלח והקר ("שֶׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹל מְרָעִים") יוצרת אוקסימורון נוסף, המונח אף הוא על גבי קודמיו ומוסיף ל"אקורד" גוון דיסוננטי: מוצמדים כאן זה לזה מטפחת המלמלה הצחה של אשת הטרקלין המעודנת והמטפחת המטונפת מקינוח האף ומרקיאת הלחה והכיח של הגבר המצונן.¹² כך הצמיד אלטרמן את העדין והאנין עם המבחיל והדוחה, את האריסטוקרטי עם הפלפאי, את הדקורטיבי עם השימושי והיום-יומי, את הנשי עם הגברי, ויצר מקבץ אוקסימורוני, או אשכול אוקסימורוני, רב השלכות ועתיר בהשתמעויות לוואי (ענף נקרא גם "בד", ועל כן הוא מתגלגל במציאות הפנים-לשונית של שירי אלטרמן למטפחת עשויה ארג).

למעשה, תיאור זה של המטפחת (הבד, הענף) שמשילה השקמה ביום סערה, המצמיד זה לזה את הנעים ואת הדוחה, אינו אלא אוקסימורון אנין ודוחה כאחד מני רבים המבריחים את התיאור הזה כבריח ויוצרים ביחד עם סביבתם הטקסטואלית אשכול אוקסימורוני עמוס ורב מערכתי. ירח גדול וחלמוני אופייני ללילות הקיץ החמים והאביבים. אלטרמן, שלימודי האגרונומיה שלו הכשירוהו להבין תופעות טבע בעיניים של איש מדע, ערך לימים דמיסטיפיקציה של תיאור הירח הגדול והלוהט. בספר שיריו חגיגת קיץ הוא הסביר במפורש:

עֲכָשׁוּ יָרַח רַב-מִדּוֹת מְגִיחַ [...]

גָּדְלוֹ הָרַב בְּשַׁעַת-זְרִיחָה הוּא חֲזִיזוֹן טָבֵעַ

שֶׁל הַשְּׁתַבְרוֹת הָאוֹר מְבַעַד לְאֹיִר.¹³

ליל קיץ אביד, ובו ירח ענק ו"לוהט" כחלמון גדול וזהוב, הוא אפוא תופעת טבע שיש לה הסבר מדעי (בלילות שרב, כך הסביר אלטרמן בחגיגת קיץ, נוצר לפעמים תעתוע אופטי הגורם לירח במילואו להיראות גדול וצהוב-כתום כחלמון, ועינו כעין השמש). אך האם התיאור הקיצי הזה יכול לעלות בקנה אחד עם התיאור הסמוך שבו מוצג "רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹל מְרָעִים"? הרי תיאור כזה אופייני לליל חורף, על רעמיו וברקיו, ולא ללילות הקיץ המהבילים. אגב כך נוצר מקבץ אוקסימורוני, או "אשכול אוקסימורוני", המצמיד זה לזה לא רק את השמש הלוהטת ואת הלבנה החיוורת אלא גם את הקיץ והחורף, את

המטפחת המעודנת ואת המטפחת המטונפת מְפִיחַ, את האישה (האדמה), שאותה מייצגת שְקֵמָה הנטועה בקרקע, ואת הגבר (הרקיע), שאותו מייצגים שמי החורף הגשומים, ועוד כיוצא באלה ניגודים בינריים שלכאורה אינם יכולים להתלכד זה עם זה.

בתיאור הפותח במילים "שֶׁם לוֹהֵט גֵרְחַ" ניכרת אפוא תופעה האופיינית לשירתו המודרניסטית של אלתרמן המציגה תכופות מונטאז' של רצפים סינאופטיים וטמפורליים שאינם יכולים להתרחש סימולטנית, כגון תיאורו של ליל ירח לוהט האופייני לליל שרב, שהוא למרבה הפליאה גם קר ולח כליל חורף גשום, שבו נשמע שיעול רועם, וכגון תיאורו של ליל סערה קודר ומעונן, שבו הירח יוצא מבעד לעבים ומחוויר באורו את הדרכים כבשיר "הרוח עם כל אחיותיה". שירים אלה הם למעשה מונטאז' המצרף אלה לאלה תמונות סותרות או רחוקות בחלל ובזמן, ומלכד לכאורה את רסיסי המציאות הקטרוגניים כהרף-עין למסכת רציפה אחת.¹⁴

יתר על כן, השימוש בצורה הארכאית 'טַבַּחַת' (ולא בצורה המודרנית 'טַבַּחִית'), איננו שימוש מקרי רק לצורכי המשקל והחרוז. בהתחשב בכך שבסופו של השיר נזכרות גם המרכבות, מעלה השימוש ב"טַבַּחַת" את הדברים האמורים במשפט המלך שבספר שמואל א', דברים שבהם הנביא מזהיר את העם לבל ישים עליו מלך, כי מלך זה ייקח את הבנים לרְכָבִים ואת הבנות לרְקָחוֹת ולטַבַּחוֹת: "וַיֹּאמֶר זֶה יְהִיֶּה מִשְׁפֵּט הַמֶּלֶךְ אֲשֶׁר יִמְלֹךְ עֲלֵיכֶם: אֶת בְּנֵיכֶם יִקַּח וְשָׂם לוֹ בְּמִרְכָּבָתוֹ וּבְפָרְשָׁיו וְרָצוּ לִפְנֵי מִרְכָּבָתוֹ. [...] וְאֶת בָּנוֹתֵיכֶם יִקַּח לְרְקָחוֹת וּלְטַבַּחוֹת וּלְאִפוֹת" (שמואל א' ח, יא–יג).

מוצמדים כאן אפוא גם הפכי העבר וההווה, ההיסטוריה הלאומית הקדומה והמציאות הארץ-ישראלית המתהווה: סוף שנות השלושים, הימים שבהם התחיל היישוב לנסות להביא לקצו של המנדט הבריטי ולהכשיר את עצמו לחיים ריבוניים – לחיי "ממלכה" – נקשרו בתודעתו של אלתרמן עם התקופה המקבילה בימי קדם, ממש כשם ששמה של העיר תל אביב נקשר בתודעתו גם עם האתר הקדום שעל הנהר כבר הנושא שם זה (כנזכר בפתח ספר יחזקאל) ועם העיר העברית הראשונה, שְׁבַתִּיה הלכו ונבנו אז לנגד עיניו על גדות הירקון, כנרמז מכותרת הספר – שירים שמכבר (לא שירים "מְשֻׁכְּבֵר" הימים", אלא שירים "שְׁמִכְבֵּר").

ד. "אשכול אוקסימורוני" נוסף: דמותו של ההלך

ואם לא די באשכול האוקסימורוני שלפנינו, העמוס בניגודים ובניגודי ניגודים, הרי גם דברי ההלך על עצמו ב"פגישה לאין קץ", המוכן לתת לאהובה את חייו

ומותו, מביאים להיווצרותו של "אשכול אוקסימורוני" רב מערכת, המצמיד זה לזה את הזרות והפמיליאריות, את האכזריות והנדיבות, את העושר והדלות, את חוקי המציאות הגדולים של כל הדורות ואת המציאות הפשוטה והטריוויאלית של חיי היום-יום:

אַלְהֵי צְנִי שְׂאֵת לְעוֹלָלָיִךְ
מְעַנֵּי הָרֵב, שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים.

גם דברים אלה של ההלך-הטרופודור אל "הגבירה" הנעלה, הסגורה בין חומות ארמונה, מהווים "מקבץ אוקסימורוני" מרשים ורב מערכתי: לפנינו עימות בין אישה נכרייה, מנוכרת ומתנכרת (המילים "אַלְהֵי צְנִי" מלמדות על זרותה, על בידול תרבותי), לבין גבר יהודי, רך לב וסנטימנטלי (המיוצג במילה "ההלך" המצויה גם ב"דיש").¹⁵ דבריו של הלך זה מעלים הדים משירי עם יהודיים ומשירי ערש פמיליאריים, וכן משירים כמו-עממיים כדוגמת "ראָזשינקעס מיט מאַנדלען" ("צימוקים ושקדים") מאת אברהם גולדפאָדן – שירים שבכולם מבטיחים הורים לילדיהם "צימוקים ושקדים" (את התשורה הנחשקת הזו יביא להם גדי צח ותמים). שירו של אלתרמן מצמיד אפוא בדרך אוקסימורונית תמונות מחיי האריסטוקרטיה האירופית (ובה ארמונות וטירות, חומות וגנים) ותמונות פולקלור מן העיירה היהודית, שפה נהגו ההורים לצייד את ילדיהם בפרס של "צימוקים ושקדים" בלכתם ל"חדר" ללמוד אלף-בית, לפני היזרקם לתוך ים הגמרא. האריסטוקרטי והעממי מעומתים כאן, בצד הצמדתם זה לזה של ערכי המסירות והתנפרות. מן הראוי היה שהנמענת, אם אריסטוקרטית לעוללים, תיתן לילדיה את המיטב, אך המלכה העשירה ורבת הכוח אינה דואגת כמדומה לעולליה, ואילו דווקא ההלך העני, הנווד הזר, שכיסיו ותרמילו ריקים, מצוּוה לציידם במתת של צימוקים ושקדים, תשורה העולה לו בממון רב ושאותה הוא מעניק להם ברצון, חרף דלותו. כדאי להשוות תיאור זה עם תיאורו – באחד מטוריו של אלתרמן – של המורה העברי הדל השקוע כל ימיו בחובות, אך משפיע שפע על תלמידיו: "עַת חֵלֶק צִמּוּקִים מְשֻׁקֵי ט"ו-בִּשְׁבָט / בְּמִלְמוֹל תִּלְמִידָיו צְלָצְלָה תֵּל-אָבִיב / עוֹד לִפְנֵי שְׁהִנְיָחוּ פֶה אָבֶן אַחַת".¹⁶ במילים אחרות: העברית קדמה לעיר העברית הראשונה. אלמלא תחיית הספרות העברית וספרו של הרצל אלטנלינד ("תל אביב" בתרגום נחום סוקולוב) לא הייתה קמה במציאות עיר עברית ששמה "תל אביב". בגולה חילק ה"מלמד" לתלמידיו ביוםם הראשון ב"חדר" צימוקים ושקדים כדי שיחבבו את אותיות השפה העברית. כך השפין בלבם

אהבה לעברית, והעברית שלא נשכחה, ולא נגרע מספר הספרים שלה אפילו תו או תג אחד, היא זו שהולידה את תחיית העם, הארץ והתרבות.

בדרך כלל האהובה בשירי הטרוֹבדורִים היא אישה צעירה ויפה, הזורקת שושן מחלונה לטרוֹבדור השר לה שירי אהבים (תמונה מעין זו תיאר אלתרמן בשירו הגנוז "בגן בדצמבר": "הֵיכֵל רוֹדֵם, / הַקֶּשֶׁב! / צִלְצֵל פְּרָסָה – כְּפִעְמוֹנִים... / אֲבִיר כְּסָפִי בְּכָאן רוֹכֵב – [...] שׁוֹשֵׁן שְׁחוֹר מְנִי אֶשְׁנֵב / מְסִתְחָרֵר...").¹⁷ ואילו כאן מוצגת לפנינו אישה בשלה, מטופלת בעוללים, שאינה מתאימה כלל למוסכמות השירה הטרוֹבדורית.

מעומתים כאן גם הגודל והקוֹטן: הנמענת הנישאה מורמת מעם, ויש לה אפילו ארצות נרחבות, ואילו ההלך הדל מביא עמו שקדים וצימוקים זעירים. ניתן לאתר כאן גם פער ותהום בין השימוש במילים "אלוהי ציווני" (שבהן השתמשו נביאים, ובעקבותיהם גם משוררים-נביאים כדוגמת ביאליק, לתיאורה של שליחות גדולה וגורלית) לבין ההמשך הטרוֹבדורִי כביכול: הבאת מתת של צימוקים ושקדים לעולליה של "האהובה".

הנמענת המרוממת – מושא תשוקתו של ההלך – מוקפת חומה וגן, ארצות ומרכבות, המרמזים על היותה מלכה עריצה ונערצת (פרטי המציאות הללו מצויים אמנם ברובם במישור המטפורי, אך הגבולות בין הממש והסמל, או בין ה-vehicle ל-tenor, הם כאן גבולות מטושטשים ומסופקים). לפיכך, נוצרת לפנינו תמונת עולם מונרכית, המרמזת לבידול אֶתְנִי ומעמדי בין האישה הנעלה לבין הגבר הנחות: היא ספונה בארמונה כגבירה, והוא מחזר אחריה כטרוֹבדור נווד. דווקא היא, סמל העושר והפריון, תקבל ממנו פְּרוֹת וסמלי פריון. ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של דמות נשית זו מרמזים אולי גם על אי-יהדותה (מה גם שההלך משתמש במילה "אלוהי" המרמזת לבידול – אֶתְנִי, דתי, תרבותי ומעמדי – בין המלכה הזרה והמרוחקת לבין ההלך הרך והסנטימנטלי המעלה לה מְנַחָה). כאן טמון אוקסימורון נוסף: ההלך מאוהב עד כלות בגבירה אריסטוקרטית ועריצה, השולטת בארצות רבות, שאלוהיה אינם אלוהיו, כי הוא הלך יהודי המעניק לעולליה של הגבירה מְנַחָה הלקוחה היישר משירים ומפזמונות עממיים שבלשון יידיש. אין ספק שעולמותיהם של השניים שונים זה מזה ומתנגשים זה בזה.

לא אחת תיאר אלתרמן בשיריו את הפרדוקס של חוסר הצדק בתרומה ללא תמורה שמעלים – מעשה עולם הפוך – דווקא הדלים, ולא העשירים. תיאור דומה, אף הוא סנטימנטלי וטרגי-קומי בטיבו, מצוי בפזמונו המוקדם של אלתרמן "שיר על מוכר פיסטוקים" (הנקרא גם "חיינו של יוחאי"), שבו הנער יוחאי מתקרב אל "מותו האביון", ומביא אֶתּוֹ מגש של פיסטוקים. הן מן

השיר הקנוני והמוגבה והן מן הפזמון הנמוך עולה רעיון דומה: דווקא העני והאביון מקריב את חייו ומעלה מנחה לכוחות עליונים ממנו, מבלי לצפות לתמורה ולחסד (לכל היותר מצפה ההלך לחיוך אחד ויחיד, רגע לפני שתפרח נשמתו מקרבו). שתי המחוות הללו קרובות ברוחן למחווה הטרגית שבשיר "מגש הכסף", שבו הנערים מגישים את עצמם על מגש של כסף, על מזבחה של האומה.

בתוך כך נוצר אוקסימורון נוסף: השקדים והצימוקים, הנתולים משירי העם היהודיים, הם פרות שאכלו יהודים בגולה כתחליף לפרות ארץ-ישראל. הצימוקים הריהם קבואה מצומקת של הטבע, וכאן שיר האהבה המופנה אל העיר, אל הטבע ואל תבל כולה, הריהו כאותם שקדים וצימוקים, שאינם אלא תחליף "עלוב" של הטבע ושל הפרות הנאכלים בהיקטפם מן העץ. הלכך, כשההלך מעיד על עצמו שהוא מביא עמו "שקדים וצימוקים", הוא אומר דבר והיפוכו, בעת ובעונה אחת: מצד אחד, הוא מביא אתו שי יקר, שהורים יהודיים היו מזכירים בו את ילדיהם רק בהזדמנויות נדירות וחגיגיות במיוחד; מצד שני, הוא מביא שי דל שאינו אלא תחליף נחות לפרות ארץ-ישראל, תחליף נחות ועלוב ומיובש של הטבע כשהוא שרוי במלוא פריחתו. ברקע הדברים מצויה כמדומה ההנחה שנשמעה לאורך ההיסטוריה של האידיאות שלפיה אין השירה (והאמנות כולה) אלא תחליף נחות של הטבע ושל המציאות "האמתית", החוץ-ספרותית.

ד. "אשכול אוקסימורוני" נוסף: רחוב לוחם שותת שקיעות של פטל

לפנינו לכאורה שיר אהבה וסגידה לישות נשית נעלה הספונה בארמונה. גם בצירוף "תְּשׁוּקָתִי אֶלֶיךָ", שבפתח השיר "פגישה לאין קץ", יש מטעמו של אשכול אוקסימורוני סמוי, שכן הוא מהפך את הצירוף המקראי "וְאֶל-אִישׁךָ תְּשׁוּקָתְךָ" (בראשית ג, טז), ובכך הופך את השתוקקות האישה אל הגבר להשתוקקותו של הגבר אל ה"אישה". עד מהרה מתברר ששתי הישויות – המתאוה והמאוה – מצויות בתוכו, כפי שעולה מן המילים "וְאֶלִי גוֹפֵי סֶחָרְחָר". מתברר שהגבר המשתוקק אינו סובב סביב האהובה, אלא סביב גופו שלו, המסתחרר כמערבולת. כשהגבר פונה אל הישות הנשית ואומר לה "שָׁא חוֹמָה אֲצוּר לְךָ, שָׁא אֲצִיב דְּלִתִּים", הוא בעצם מסרס את השימוש המקראי והופכו על פיו. הוא הופך לגמרי את מילות האיום של יהושע על מי שינסה להקים את יריחו מהריסותיה (והשוו למילות הקללה: "בְּבָכְרוּ יִסְדָּנָה וּבְצִעִירוֹ יֵצִיב דְּלִתִּיהָ"; יהושע ו, כו), והופך אותן לברכה. הוא בונה חומה לא כדי להגן על הישות הנשית (עיר, אהובה), אלא כדי להתגונן ממנה לבל תתקוף

אותו ותסתער עליו. זיקת האמירה הזאת לדימויי שיר-השירים ההופכים את גוף האישה לארמון רב-תפארת ("אם-חומה היא נבנה עליה טירת כסף ואם-דלת היא נצור עליה לוח ארז"; שיה"ש ח, ט) מאפשרים לקורא ליחס אותם לעיר ולאשה כאחת (בצד הפירוש הארס פואטי שניתן לתת לשיר).

תיאור הרחוב אף הוא רצוף סתירות ופרדוקסים. באמצעות הצירוף "רחוב לוחים", ובתוך כך אלטרמן הפך את הרחוב לשדה-קרב והלחים זה לזה את המרחב העירוני ואת המרחב הכפרי של הניר והשדה. צירוף זה עשוי להתפרש בשתי דרכים מנוגדות, לכל הפחות: אפשר לראות כאן תמונה של עיר לעת מלחמה או מהפכה (עיר כדוגמת פריז או אודסה, וכיוצא באלה ערים שמלחמה, או מהפכה, התחוללה ברחובותיהן; עיר שנשמעים בה הדי הקרב ודם החללים נשפך בה כמים); אך גם ההפך הוא הנכון: ניתן לראות כאן תמונה של רחוב מלא המולת חיים חיובית וחיונית – רחוב שוקק היוצא לעת בוקר למלחמת הקיום.

המילים "עית ברחוב לוחים, שותת שקיעות של פטל, / תאלמי אותי לאלמות" הופכות במשתמע את שדה התבואה, שבו מתנהלות פעולות הקציר ואיסוף האלומות לשדה של קטל וקבורות, שהרי צירוף המילים "שותת שקיעות של פטל" מעלה באופן אסוציאטיבי את הצירוף הכבול "שותת דם", המתאים לתיאורו של שדה קרב, ולא לתיאורו של שדה תבואות. לפנינו אפוא תמונה כפולת-פנים: חיילים היוצאים אל מותם בקרב דמים מול תמונת אנשים היוצאים למצוא את לחמם ואת קיומם במלחמת החיים.

מילות התיאור יוצרות אוקסימורון אלטרמני טיפופי, המרחף באופן סוגסטיבי מעל תמונה כפולת-פנים: תמונה מורבידית של חללים דוממים מול תמונה של אנשים בשר-ודם, עוברים ושבים מלאי חיים וחיוניות, היוצאים לעמל יומם כדי למצוא פרנסה ואמצעי קיום (כך יכול להתפרש, כאמור, גם הצירוף "בנהימה מרעבת" שבבית האחרון של השיר "ליל קיץ", המתאר עיר המתאיידת בשעות הקטנות של הלילה, ולחלופין, עיר המתעוררת משנתה באותן שעות עצמן ליום חדש של פעילות תאבת חיים, קדחתנית ותוססת). נזכיר כי בקטע פרוזה בשם "לגמל" (הכלול בספרו של אלטרמן במעגל, הכולל מאמרים וקטעי פרוזה) מדובר בנשימה אחת על "שדות הזרע" ועל "שדות הקטל".

גם שתי אפשרויות פרשניות אלה – תמונת חיילים היוצאים אל מותם בקרב דמים מול תמונת אנשים היוצאים למצוא את לחמם במלחמת הקיום – מחברות אפוא חיבור בלתי אפשרי את שדה התבואה המעניק לאדם חיים וקיום עם שדה הקרב או שדה הקטל הגוזל את חייו, את צבעם האדום

המתקתק של השמים לעת שקיעה עם שפיכות הדמים הצובע את האדמה בדם אדום; את קציר השיבולים שהבשילו עם קציר הדמים של חיילים צעירים שטרם בגרו והבשילו, את האדמה כרחם שחיים חדשים בוקעים ממנו וכבאר שמים חיים פורצים ממנה עם האדמה כבור רקב וקבר הבולע את קרבנותיו. דוגמה נוספת לקישור בין שדה הבר לשדה הקרב מצויב ב"שיר פותח" שבראש מחזור שירי עיר היונה: "וְהַעֲתָ כְּמוֹ נִיר שָׁבוּ / חָרְשׁוּ אֶהְבָּה וְשָׁנְאָה וְקָרַב / וַיִּבְעַר הָעֶפְרָר עַד בּוֹא / יָבוֹא נוֹשֵׂא אֶלְמוֹתָיו". מצד אחד נרמז הפסוק הידוע מתוך "שיר המעלות" על שיבת ציון "בא-גבא בְרָנָה נוֹשֵׂא אֶלְמוֹתָיו" (תהלים קכו, ו). מצד שני, מאחר שמדובר ב"נִיר שָׁבוּ / חָרְשׁוּ אֶהְבָּה וְשָׁנְאָה וְקָרַב", הרי שהניר הופך משדה חקלאי לשדה קרב, ולפיכך נושא האלומות נתפס לא כאיכר הנהנה מפרפת היבול, אלא כמלאך המוות המצטייר בדמיון העממי כבעל חרמש. ה"אלומות" שהוא נושא אינן אלא גופות הנופלים בקרב, וכך מתגלגלת התמונה האופטימית מספר תהלים לתמונה מקברית, האופיינית ליצירת אלטרמן לסוגייה ולתקופותיה.¹⁸

כזו היא גם הכותרת האלטרמנית הידועה שמחת עניים, המבוססת על שיר המלחמה "אָלוֹהַ עוֹז" של שמואל הנגיד (ובו השורה "בְּיֹם שְׁמַחַת עֲנִיִּים בְּקִצְיָה"), המצמיד את קציר השיבולים, שבו העניים זוכים לשמחתם בלקט מספיחי השדה, ואת קציר הדמים הנורא לעת מלחמה. ואכן, בהמשך הצירוף נאמר "תִּצְלְמִי אוֹתִי לְאֶלְמוֹת", שגם אותו ניתן להבין באופנים אחדים, שלפיהם פונה הדובר אל הנמענת ואומר לה שהיא גורמת לו להלם ולאדם שפתיים, שהיא קוצרת אותו, מהממת אותו והורגת אותו באופן ממשי או מטפורי. אלטרמן כרך אפוא את המלחמה ההרסנית, התובעת קרבנות אדם, ואת המלחמה ללחם בכפיפה אחת. במקביל, הוא כרך גם את כאבי הלידה ואת תמונת היולדת המתבוססת בדמיה (וכן את תמונת הנבט או השתיל המבקיע את האדמה במאמץ גדול ומתחיל להתפתח ולפרוח) עם הקרב שותת הדם ועם פגעי הטבע ההופכים את האדמה לקבר ולבור רקב.¹⁸

ואולם, שתי התמונות הללו שהן דבר והיפוכו, מתארגנות על רצף מעגלי שמעניק להן הנמקה ריאליסטית ולוגית: לרוב מלחמות הדמים יצאו שבטים ועמים בעקבות הכורח להגן על מקורות המים והמחיה שלהם. המלחמה של השבטים הקדמוניים על שדותיהם ועל בארותיהם – על מקורות הלחם והמים – היא התופעה הקמאית שביטויה המודרני הוא מלחמת האדם בן-ימינו לצאת לעבודה ו"להביא טרף" לבני ביתו. פירושו של דבר ששדות המלחמה ושדות הלחם אינם מושגים הסותרים אלה את אלה. ואף זאת: האדם מוציא

לחם מן הארץ, ובסופו של דבר נקבר באדמה שנתנה לו את קיומו. האדמה אכן מולידה וקוברת, אך מתוך הרקב מתלבבים וצומחים חיים חדשים.

ו. "אשכול אוקסימורוני" נוסף: דמות האהובה

מיהי הנמענת ב"פגישה לאין קץ"? על שאלה זאת נשברו קולמוסים רבים: היו שראו בה אהובה בשר ודם, ואף נתנו בה סימנים, אך פתרון כזה אינו מתיישב עם האמירה בדבר עולליה של האהובה: "אַלְהֵי צְנִי שְׂאֵת לְעוֹלָלֶיךָ / מְעַנֵּי הָרֵב, שְׂקָדִים וְצְמוּקִים". תיאורה של גבירה כבודה, שלה יש עוללים (וכן ארמון מוקף בחומה, גן רחב ידיים, מרכבות וכו') מתאימה אולי לשירה הטרופודורית האירופית, שבה המשורר מביע את הערצתו לגברתו בלי קשר למצבה הקריטלי, אך לא לשיר אהבה לעלמה ארץ-ישראלית צעירה כדוגמת עברייה עופר, למשל, אהובתו של אלתרמן בעלומיו בטרם נשא המשורר לאישה את שחקנית התאטרון רחל מרכוס.

היו שזיהו בה סימנים של המוזה, של בת-השיר, המעניקה למשורר את הדחף לכתוב, אך גם זיהוי כזה נתקל בקשיים לאור תפיסתו האנטי-קלסית של אלתרמן. בקלסיקה היוונית-רומית נהוג לתאר את המשורר כמי שמקבל את הדחף לחבר את שירו מן המוזות לאחר שהוא מקיץ אותן מתרדמתן בסיוע שיר-עוררות (invocation); ואילו אצל אלתרמן – מעשה עולם הפוך – המשורר מלמד את המוזות לשיר, וכדבריו: "פִּיטְנִים מְעוֹלָם לֹא לְמָדוּ מִן הַמוּזוֹת, / הַפִּיטְנִים תְּמִיד לְמָדוּ אוֹתָן". משמע, אצל אלתרמן האמנות מאלפת את הטבע כשם שהלוליין בשירו "קפיצת הלוליין" מלמד את החרגולים והם מחקים אותו ולומדים ממנו לנתר ולקפוץ, והדברים אינם אבסורד גמור כפי שהם נראים במבט ראשון, שהרי המילה בסיפור הבריאה קדמה לטבע, למציאות החוץ-לשונית.

היו שפירשו את השיר "פגישה לאין קץ" כפגישתו של המשורר עם תבל וכל גילוייה, ופירוש כזה עולה בקנה אחד עם שירים אחרים משירי הקובץ *כוכבים בחוץ* שבהן נכללו שורות נרגשות וארוטיות כגון: "מֶה דְּבִקְתִי בְּךָ, תֵּיבֵל, / שְׁוֹא לְפָרֶק אוֹתְךָ נְסִיתִי. / מֶה חִפִּיתִי לְךָ עִם לַיִל, / כְּתִלְמִיד לְגִימְנִי־סִטִית". ("תבת הזמרה נפרדת"). מבלי לפסול פירוש כזה, ברצוני להציע פירוש נוסף המבהיר את קודמו ומעשיר אותו בממד נוסף.

לאמתו של דבר, העיר היא המוטיב המרכזי והגיבורה הראשית של כל אחת מחטיבות יצירתו של נתן אלתרמן – למן "שירים מפריז" (אסופת שירי עלומים שנכתבה בשנות לימודיו של המשורר הצעיר בצרפת, ששיריה נגנזו ורק אחדים

מהם שוכתבו ונתפרסמו במוספי הספרות אך לא נכללו בספר), דרך פריז והעיר המערבית השוקעת של שירי 1931–1935 (אף הם נדפסו במוספי הספרות ובכתבי העת אך לא כונסו בספר), דרך העיר האוקסימורונית, רבת הפנים והניגודים, של שירי כוכבים בחוץ (1938), דרך העיר הנצורה של שמחת עניים (1941), דרך העיר נוא אמון הקדומה מן המחזור שירי מכות מצרים (1944), דרך מלחמת הערים ("העיר העברית" הצעירה תל אביב מול שכנתה הערבית, יפו העתיקה) של שירי עיר היונה (1957), ועד לעיר סטמבול [שאינה אלא תל אביב] של ספר שיריו האחרון של אלתרמן חגיגת קיץ (1965) ובצדה העיר תל אביב, גיבורת יצירתו האחרונה של אלתרמן המסכה האחרונה (1968). העיר כמציאות וכסמל מבריחה את יצירת אלתרמן כבריח, והיא "מככבת" אפילו במחזה שנמצא והתפרסם לאחר מותו של המחבר, שמהדיריו כינוהו בשם ימי אור האחרונים (על משקל ימי פומפיי האחרונים). אלתרמן ראה במשורר אדריכל הבונה בתי שיר ומאכלס בהם פרוך רב רחובות, שערים ושדרות, שכמוהו פרוך גדול ותוסס, רב בתים ורב רבעים.

גם השיר "פגישה לאין קץ" פותח בשורות המתאימות לתיאורה של עיר. שורות הפתיחה ("כי סערת עלי, לנצח אנגנך, / שןא חומה אצור לך, שןא אציב דלתים!") מבוססות מצד אחד על הקללה שנאמרה על יריחו ("בבכרו ייסדנה ובצעירו יציב דלתיה"; יהושע ו, כו). מצד שני, הן מבוססות על הדימוי הארוטי של גוף העלמה האהובה למבנה נעול ("אם חומה היא נבנה עליה טירת כסף ואם דלת היא נצור עליה לוח ארוז"; שיר השירים ח, ט). ואכן, היחס אל הנמענת הוא יחס של מאבק בעל אופי מגדרי. המאבק בין המינים מתבטא כאמור בשורה "תשוקתי אליך ואלי גנך" המבוססת על הפסוק המקראי "ואל אישך תשוקתך והוא ימשל בך" (בראשית ג, טז). אלתרמן היה הטרופודור התל אביבי בה"א הידועה. הוא שר לעיר ב"סקיצות תל אביביות" וב"רגעים", והמשיך כמדומה לשיר לה גם כשהחליף את מודוס הכתיבה, ובחר לכאורה כתוב על עיר כמו-ארכיטקטית שבכל זמן ובכל אתר.

אלתרמן בחר בעיר כבגיבורה ראשית של שירתו לא רק משום שנטש את מקצועו האקדמי הקשור בעבודת האדמה (אגרונומיה והנדסה חקלאית) ובחר בחיים האורבניים של בתי הקפה, ולא רק משום שהאורבניות הייתה חלק בלתי נפרד מן האמנות המודרניסטית שאתה הזדהה ולה הקדיש את חייו. העיר הייתה בעבורו שם נרדף ל"אומנות" ("עיר" פירושה גם 'תכשיט', כבצירוף 'עיר של זהב' שבלשון חז"ל) – ועל כן גם לעיר, העשויה בטון ומלט, וגם לעיר, שעל צווארה של האישה האהובה, יש חרוזים (ומכאן שורות אלתרמניות כדוגמת "לפפתי עירי על צואר").

העיר בעבור אלתרמן הייתה שם-נרדף לניסיונו ההרואי של האדם להטיל סדר ביקום ולהילחם בתוהו. האדם ניסה תמיד לאתגר את עצמו ולהתמודד עם הטבע: למן העיר הארכיטיפלית שפנה קין בשחר ההיסטוריה ועד ימינו אנו, שבהם רוב האנושות מתגוררת בערים, ולא בחיק הטבע. גם בשחר ההיסטוריה היו יישוביהם של עובדי האדמה – לעומת הסוכות והאוהלים של רועי הצאן הנוודים – ביטוי של קבע וסדר חברתי. העיר לגבי דידו של אלתרמן היא גם "מדינה" – פירוש שמה של 'עיר' בערבית, שהרי שמה של העיר הערבית אל-מדינה פירושו 'העיר', והשם נגזר מ'דין' (כלומר ממערכת המשפט, ובפתח עיר היונה כתב אלתרמן: "וְהָעִיר כְּמוֹ עִיר שְׁפָה / כָּל דִּין עָשׂוּי בְּרֵאשׁ חוּצוֹת"). בתחומי הפוליטיקה הייתה אפוא העיר בעבור אלתרמן שם נרדף לסדר ולמשמעת – לניסיון של האדם להילחם בתוהו משחר ההיסטוריה ועד ימינו. גם משמה של העיר היוונית – הפוליס – נגזרו המילים המציינות משטרה (police), מדיניות (policy), שטרות ("פוליסת ביטוח" הריהי "שטר ביטוח") וכן משטר ומדינאות (politics); קרי, כל העניינים הקשורים בשורשים דיין ושט"ר שעניינם הטלת סדר ומשמעת. אלתרמן נתן לכך ביטוי ברור ב"שיר סיום" של ספר שיריו האחרון *מגינת קיץ*, שבו נקבע כי בעת שאדם נס את שנתו חייו ערוכים לפניו **"פֶּעִיר מְלוּכָה / אֵין בָּהּ אֵישׁ. רַק דִּינִיָּה צוֹפִים / הֶלִיכוֹת וְרַק פְּלִי הַמְּלֹאכָה / יוֹצְאִים לְפַעֲלָם דְּחוּפִים"**.

אלתרמן "הלחים" כאן (מלשון "הלחמה) ו"הכליא" כאן (מלשון "כלאיים") תמונות של ערים שונות מתקופות שונות – למן ערי החומה הקדומות, המקראיות והאירופיות, ועד לעיר המודרנית שבה חי ופעל; את תל אביב העתיקה שעל הנהר פבר מחזונו של הנביא יחזקאל (כאמור, לא במקרה קרא אלתרמן לקובץ כולו "שירים **שמפבר**", ולא "שירים מפפבר הימים") עם תל אביב הצעירה. הוא עשה כן תכופות גם בחטיבות שירה אחרות שחיבר. כך, למשל, הוא תיאר באחד משירי "רגעים" את ירושלים המנדטורית, וחיבר את העיר המודרנית עם העיר שניצבה במקום לפני אלפיים שנות גלות ("מי שְׁרָץ בְּרְחוּבֶךָ בְּקֶר-בְּקֶר לְיֵאוּפִיס / לֹא יִחָשֵׁב – פֶּה עֶבֶר יְרֻמְיָהוּ וְדֵאִי..."). ובשיר "צרור ציפורנים" מתוך *עיר היונה*, כתב כאמור אלתרמן על הרחוב התל אביבי החדש, תוך אזכור ערי חוף קדומות מאגן הים התיכון: "עוֹד בָּן-בְּלִי-שֵׁם הַנּוֹ וְרֵשׁ, / אֶף בְּצַעְדֵי קְלִי הַעֶמֶס / זִיק יְלֻדוֹתָהּ שֶׁל קֶרֶת-חַדְשֶׁת, / נִצְנוֹץ סַחְרָן שֶׁל צוֹר וְרוֹמִי".

גם בשיר "פגישה לאין קץ", שבמרכזו ניצבת עיר, הוא מיזג תמונות מחיי הממלכה העתיקים, שמהם "שלף" את הטבחת ואת המרכבות (ממשפט המלך שבספר שמואל), עם המציאות הוויטלית של "העיר העברית הראשונה".

כאמור, נופי ארמון ורסיי שבתיאור עומדים כמובן בניגוד אוקסימורוני לתמונתו של עץ שקמה, הנקשר עם נופי "תל אביב הקטנה", שבתוכם חי ופעל המשורר בתקופה שבה חיבר את שירי *כוכבים בחוץ*, אך האוקסימורון אינו זר כידוע לשירת אלטרמן. התמונה שהעמיד לנגד עינינו היא קודם כול תמונה של תל אביב שהוקמה על גדות הירקון, בדומה לתל אביב שעל הנהר כבר ("שירים שמכברי"), של עצי שקמה תל אביביים, של עיר דלה הנושאת עיניה לגדולות, של עיר שנולדה מן הספרים ("לְסִפְרִים רַק אֶתְּ הַחֵטָא וְהַשׁוֹפְטֵת"). מאחר שהעיר בשירת אלטרמן היא גם המדינה והתבל, וגם עולם האומנות והרוח, יכול היה כל פרשן להוביל את פירושו לכיוון היאה והראוי בעיניו.

בספר שיריו האחרון *חגיגת קיץ* (1965) התקרב אלטרמן כביכול אל קוראיו, והפקיד כביכול בידיהם מפתחות לפתרון אחדות מהחידות שפָּלל בספר שיריו הראשון *כוכבים בחוץ* (1938). ראינו שבשורות "עֲכָשׁוּ גֶרֶחַ רַב-מִדּוֹת מְגִיחַ [...] גָּדְלוּ הָרַב בְּשַׁעַת-זְרִיחָה הוּא חֲזִיוֹן טָבֵעַ / שֶׁל הַשְּׁתַבְרוּת הָאוֹר מִבְּעַד לְאֹיִר" הסביר אלטרמן דימויים מופלאים כדוגמת "שֶׁם לוֹהֵט גֶרֶחַ כְּנִשְׂיֵקֶת טַבַּחַת", שיש בהם מן המיסטיפיקציה ומן החידה. כך פתר גם את חידת השורה העמומה "לְסִפְרִים רַק אֶתְּ הַחֵטָא וְהַשׁוֹפְטֵת", שפרשנו התקשו להבינה, וכתב על העיר תל אביב: "לֹא שָׁוָא נִכְתְּבוּ סִפְרִים / בְּטָרֶם קוּם עִיר עַל חוֹל". משמע, העיר שלא הייתה בתחילה אלא רעיון שנולד מחטא הכתיבה שהוליד את הספרים (על משקל הפסוק "הֵן בְּעוֹן חוֹלְלֵי וּבְחֵטָא יִחַמְתֵּנִי אֲמִי"; תהילים נא, ז) היא היום עיר של ממש, הניצבת על תלה והיכולה להתבונן בעין ביקורתית בספרים שהולידה. כתיבתו של אלטרמן הפכה במרוצת השנים לנהירה יותר ועמומה פחות, אך יש רבים הטוענים בתוקף שהוא מעולם לא הצליח לשחזר את הקסם החד-פעמי של שירי *כוכבים בחוץ* – שירים המשאירים את החידה ללא פתרון.

הספרים שנבראו ממחשבות ערטילאיות שהתרוצצו במוחם הקודח של סופרים סייעו אפוא לברוא את המציאות. בבוא יומה של מציאות זו ללכת לבית עולמה יבואו הספרים ויסייעו לסתום עליה את הגולל. הניסוח הברור ביותר של רעיון אלטרמני זה מצוי בשיר "לילה צלול" (משיריו האחרונים של קובץ שיריו האחרון של נתן אלטרמן *חגיגת קיץ* מ-1965), שלפיו גם הנוף הבראשיתי שמחוץ לעיר וגם הנוף העירוני נולדו מן הספרים: "לִילָה צַח. הַמִּישׁוֹר, הַהָרִים, / הַרְחֹב שֶׁשָּׁקֵט מִמְרוּצָה, / אֲבוֹתֵיהֶם הָיוּ סִפְרִים, אֲשֶׁר נִכְתְּבוּ בְּנוֹצָה. // אֲבוֹתֵיהֶם הָיוּ סִפְרִים / שֶׁל תַּמּוּל וְשֶׁל הַזְּמַן הַזֶּה, / גּוֹפִים שֶׁל דְּמִים וּבְשָׂרִים / שֶׁעַם אֲלֻמָּנוֹת עָשׂוּ חוֹזָה". המחשבות המהלכות בתוך הספרים מולידות מציאות חדשה, וזו משתקפת בספרים חדשים, וחוזר חלילה, כבמעגל

שאינן לו התחלה ואינן לו סוף. הספרים בוראים אפוא את המציאות וגם חותמים אותה כשמגיעה העת להורידה מעל במת ההיסטוריה.

הערות לפרק הראשון

1. נתן זך היה הראשון שזיהה בשירת אלטרמן את הפיגורה הקרויה "אוקסימורון" ונקב בשמה (במאמרו "הרהורים על שירת נתן אלטרמן", עכשיו, 3 – 4 [תשי"ט], עמ' 109 – 122).
2. על האוקסימורון המעודן בשירת רחל כתבתי בספרי *רקפת: ענווה וגאווה בשירת רחל*, תל-אביב 2012, עמ' 23 – 56.
3. על האוקסימורון המרוכך בשירת רטוש, ראו בספרי *להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה*, תל-אביב 1993, עמ' 115 – 120.
4. בספריי על אלטרמן (*עוד חוזר הניגון* [1989] *תמלך והלך* [2010]) כיניתי לראשונה את האוקסימורון ה"פשוט" בן שני האגפים (כגון "מפלצת של יופי"), זה שאינו פונה לתחבולות מורכבות של עיקוף ופריפרזה, בשם "אוקסימורון בינרי".
5. Reuven Tsur: *On Metaphoring*. Jerusalem: Israel Science Publishers. 1987.
6. ראו מאמרו של אלטרמן "על הבלתי מובן בשירה", *טורים*, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933).
7. בפרק התשיעי של ספרי *רוצי נוצה: יצירת אלטרמן בעקבות אירועי הזמן*, תל-אביב 2013, עמ' 217 – 230.
8. שיר ז' מן המחזור "סתם", *שירים תרפ"ב-תרפ"ז*. על הדמיון התוכני והסטרוקטורלי שבין תיאור השקמה בשיר "פגישה לאין קץ" לבית תיאור האקציה בשיר "זווית של פרור" ראו בספרי *עוד חוזר הניגון*, תל-אביב 1989, עמ' 198 – 200 (בתוך הדיון על מוטיבים בעלי פוטנציאל של קיטש בשירת אלטרמן). וראו גם במאמרי "שם לוחט ירח כנשיקת טבחת", בתוך: *תעודה*, כרך ל, בעריכת אוריה כפיר ועידית עינת-נוב, אוניברסיטת תל-אביב תש"ף, עמ' 187 – 206 (ובמיוחד בעמ' 196 – 197).
9. *הארץ*, ט"ו בתמוז תרצ"ה (16.7.1935); ראו: נתן אלטרמן. *רגעים* (תשל"ד), עמ' 168.
10. בשירתו המוקדמת הרבה אלטרמן להפגיש את הפכי רום-היחש ושפל-היחש, וכך כתב באחד משיריו הז'ורנליסטיים ("שוק האביב", *רגעים*, ב, עמ' 254-255): "וְנִמְשָׁךְ הַזְרִיד בְּקוֹל צֶהַל וְשַׁעַט / חֲרָפוֹת, גְּדוּפִים וְשָׂרִיקוֹת וְשֶׁקֶשׁוֹק --- / הוּי, הִיֶּסְטוֹרְיָה הִיֶּסְטוֹרְיָה, מִטְרוֹנָה כְּבוֹדָה אֶת / אֶדְ תְּמִיד יֵשׁ בְּדָ זֶיק שֶׁל אִשָּׁה מִן הַשּׁוֹק".

11. ראו בשירו המוקדם של אלתרמן, הפותח במילים "ארמונות מקשה" ("עוד מעט וְרָסִי תִפְסַע אֶל הַמְּחֹלִי"), טורים, א, גיל' א, כ"ט בסיון תרע"ג (22.6.1933), עמ' 3. כונס בספר נתן אלתרמן, שירים 1931 – 1935, בעריכת מנחם דורמן, תל-אביב 1984, עמ' 98.
12. השוו לתיאור המטפחת בטור "הפרלמנט המשתעל" (הטור השביעי, תש"ח): "וּבֵין פְּרָעֵי סַפְסָל פֶּסַח, / בְּאֵין רוֹאָה, בְּעֶלְטָה, / הַסּוֹצְיָאליזְם הַגּוֹיִם / יוֹרֵק אֶל תוֹךְ הַמְּמַקְטָה".
13. ראו בשיר "הירח עולה", חגיגת קיץ, תל-אביב 1965, עמ' 14.
14. ראו בלבן (1981), עמ' 22. כאן הציג בלבן לראשונה את שימושו של אלתרמן ברצפים שאינם מתלכדים, כגון תיאורו של לילה קודר ומעונן שבו מוצפות הדרכים באור ירח לבן.
15. אלתרמן הרבה לשלב ביצירותיו מילים שהן גם הבראיזמים בידיש, כגון 'הלך', 'יריד', 'סוחר', 'גזלן', 'בטלן', 'פרנסה', 'דלות', 'עולם', 'בחור', 'אישה', 'נגיד', 'עצות', 'מציאות', 'כלי זמר', 'מזל', 'שטות', 'סוף', ועוד.
16. ראו בשירו הקל של אלתרמן "המורה העברי"; דבר, 17.11.1944.
17. ראו בשירו הגנוז של אלתרמן "בגן בדצמבר", כתובים, ה, ג' כג (ריג), כ"ט בניסן תרצ"א (16.4.1931), עמ' 1. ראו גם בספר שירים 1931 – 1935 (הערה 10 לעיל), עמ' 16 – 18.
18. ראו בספרו של שמואל טרטנר מכל העמים: עיונים בשירה הלאומית של ח"נ ביאליק ונתן אלתרמן (תל-אביב 2010), עמ' 300, הע' 11. ובשיר ה' של המחזור "מלחמת ערים" (עיר היונה) נכתב: "בְּלִיל נְטָרָה שְׁדָהוּ הַנְּרָעַת / עַד בּוֹא תְבוֹא נוֹשָׂאת אֶלְקוֹתֶיו".