



## “האשכול האוקסימורוני” ביצירת אלתרמן

לבחינתו של צ׳יין-סגנון אלתרמני ייחודי

זיוה שמיר

בעקבות רבו ומורו אברהם שלונסקי, החל אלתרמן את דרכו בספרות העברית בכתיבת שירה מודרניסטית, אנטי-קלסית, שנושאה ה"גדולים" חובקי-זרועות-עולם ודימוייה עזים ו"פרועים"<sup>1</sup>. כמו שלונסקי, נהג אלתרמן לחרוז רבים משיריו המוקדמים בחריזה נועזת, עשירה באסוננסים ובדיסוננסים, נוסח יִסְנִין ופסטרנק, אך עם סכמת חריזה "קונבנציונלית" (אבאב), ובה חרוז גברי ונשי לסירוגין, כבמיטב המסורת של השירה הרוסו-עברית העממית. כמו שלונסקי, הוא נהג להשתמש בשיריו בפרדוקסים, בצירופים אוקסימורוניים, בזאוגמות, ובשאר צירופים בעלי אופי בינרי, המקנים לשיריו טעם מודרניסטי מובהק. כמו שלונסקי, הוא הרבה לחבר שירים אורבניים, שבמרכזם ניצבת העיר בה"א הידיעה, בהווה ובעבר, ובצדם שירים ארכיטיפיים וכמו-קמאיים על הישימון ועל המאבק בין הישימון לארץ הנושבת.

שלא כמו שלונסקי, מיעט אלתרמן להשתמש בציוני זמן ומקום מפורשים, והצניע את ה"אני" האישי ואת עולמו. שלא כמו שלונסקי, הוא אף מיעט להשתמש בנאולוגיזמים – במילים ובצורות פרי-המצאתו. בדרך-כלל בחר להשתמש במילים פשוטות ומובנות לכול, שפשטותן אינה מצביעה בהכרח על פשטות הרעיון הגלום בהן, ללא "פירוטכניקה" של חידודי לשון או חידושי לשון. רק לעתים רחוקות חידש בשיריו מילה, ובדרך כלל נגזרה מילה זו מן הזוגיים ("פתאומיים", "סליים", "תניניים" וכדומה), בין שלצורכי משקל וחרוז, בין שלשם חיזוקה של פואטיקה בינרית של תאומים ושל בבואות).

האוקסימורון הוא ציין-סגנון (style marker) נפוץ בשירה המודרניסטית מן הנוסח הסימבוליסטי והבתר-סימבוליסטי – למן שיריהם של המשוררים הבוהמיאנים הצרפתים של אמצע המאה התשע-עשרה, ובראשם שארל בודלר, ועד למשוררים הנאו-סימבוליסטים הצרפתים והרוסים של ראשית המאה העשרים (ובעקבותיהם משוררי המודרנה התל-אביבית מ"אסכולת שלונסקי"). לאוקסימורון האלתרמני הטיפוסי, שלמיטב ידיעתי אובחן לראשונה במאמרי נתן זך על אלתרמן,<sup>2</sup> הקדשתי פרק נרחב בספרי **עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם** (1989),<sup>3</sup> שבו גם הפניתי זרקור לעבר ציין-סגנון בינרי נוסף, שלא אובחן עד אז בביקורת אלתרמן ובחקר יצירתו: הַזְאוּגְמָה (פיגורה המזווגת זה לזה מילים או מושגים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת, מן הבחינה הלוגית או מן הבחינה הדקדוקית).<sup>4</sup> גם במאמר זה ברצוני לאתר ולתאר ציין-סגנון אלתרמני, שלא אובחן עדיין בחקר אלתרמן, אך בניגוד לאוקסימורון והזאוגמה, שהם צייני-סגנון מיקרו-טקסטואליים אופייניים וטיפוסיים, המצויים לרוב בשירה המודרניסטית הצרפתית-רוסית (ובעקבותיה גם בשירה הרוסו-עברית הארץ-ישראלית של שנות העשרים והשלשים), ציין-הסגנון שבו יתמקד מאמרי הוא, לעניות דעתי, ציין-סגנון ייחודי לשירת אלתרמן, שאינו מצוי אצל זולתו.

את ציין-הסגנון שאותו אתאר להלן, בסיוע מבחר דוגמאות משירי כוכבים בחוץ, אכנה כאן בשם **"אשכול אוקסימורוני"**, בהיותו דומה לאשכול ענבים, או למקבץ צפוף של סימני ירי על מטרה, שלעתים מכסים זה על זה או חופפים בחלקם זה לזה. כאמור – בניגוד לאוקסימורון הרגיל – הוא אינו מאפיין למיטב ידיעתי את שירתם של משוררים מודרניסטיים אחרים, מאלה שאלתרמן הושפע מהם או השפיע עליהם. ניכר שאלתרמן הצעיר חיפש ומצא דרך ייחודית משלו להתמודד עם הסתירות הרבות המאפיינות את המציאות המודרנית, וריכז בכפיפה אחת, זה בצד זה וזה על גבי זה, צירופים אוקסימורוניים אחדים, המשלימים זה את זה, אך גם לפעמים עומדים בסתירה, כצייר המושח שכבות צבע רבות זו על זו, עד שמתקבלים הצבע הרצוי והאמירה המדויקת הרצויה לצרכיו. ציין-סגנון ייחודי זה – **"האשכול האוקסימורוני"** – יש בו כדי לגרום לקורא או לפרשן דריכות מאומצת: עליו להבחין בצירופים האוקסימורוניים הרבים, המקובצים בצפיפות זה בצד זה, או זה על גבי זה, לנסות להבינם ולפשר ביניהם, ובסופו של דבר גם לבנות מהם תמונה כלשהי – קוהרנטית או מפוררת, שקופה או עמומה, ראליסטית או מטא-ראליסטית. שימוש של אלתרמן

בציין-סגנון ייחודי זה, המכונה כאן בשם "האשכול האוקסימורוני", מעניק ליצירתו את אופיה הבלתי נדלה, הדורש קריאות חוזרות ונשנות, שאינן ממצות את עושרה.

\*

דוגמאות לשימוש בתופעת "האשכול האוקסימורוני" מצויות על כל צעד ושעל לכל אורך קובץ הביכורים כוכבים בחוץ. אפתח בשלושה תיאורים מיקרו-טקסטואליים הכלולים בשיר הגדול הראשון של הקובץ – "פגישה לאין קץ", שכל אחד מהם יכול להדגים היטב את התופעה. השיר "פגישה לאין קץ" מכיל כידוע צירופים אוקסימורוניים "רגילים" ונקודתיים, מן הסוג הבינרי, כגון כותרתו הפרדוקסית, המצמידה את פגישת האוהבים הקצרה ואת הנצח, וכגון הצירוף האוקסימורוני "פְּתֵאֲמִית לְעֵד", המצמיד אף הוא את העראי ואת הקבע (בצד שימוש של אלטרמן בשיר זה בצירופים זאוגמטיים חידתיים, כגון "לְסִפְרִים רַק אֶת הַחֵטָא וְהַשׁוֹפְטֵת"). בצד, ניתן למצוא גם השימוש התכוף והצפוף ב"אשכול האוקסימורוני", המעמיס זה על גבי זה צירופים אוקסימורוניים אחדים, חלקם גלויים לכול, חלקם "מרחפים" בחלל הטקסט, ואלה יוצרים בסופו של דבר תמונה רב מערכתית ומורכבת, שלא בנקל ניתן להגיע למיצויה.

כך, למשל, אנו בבית השני של שיר זה תיאור של רחוב עירוני, המשאיר את המשורר המתבונן בו בעיניים הלומות ובפה פעור:

עַת בְּרָחוֹב לֹחֵם, שׁוֹתֵת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטָל,  
תְּאֲלָמִי אוֹתִי לְאֵלְמוֹת.

צירופם של הרחוב, שהוא מרחב ציבורי האופייני למציאות האורבנית (שאלטרמן הרבה לשיר עליו בשיריו), ושל שדה התבואה, שהוא מרחב חקלאי שמחוץ לעיר ולמקומות יישוב, כבר בו יש מטעמו של אוקסימורון. הצמדתם זה לזה של העיר והמרחבים שמחוץ לעיר אף נושאת בחובה סוד אישי מן הביוגרפיה של אלטרמן הצעיר, שהתחבט והתלבט בראשית דרכו בין שתי דרכים: קריירה של חקלאי ש"ריחו כריח השדה" (אלטרמן הן למד אגרונומיה, לפי המלצת אביו, וחזר מצרפת עם דיפלומה של מהנדס חקלאי), וקריירה של עיתונאי תל-אביבי ושל משורר אורבני מובהק, שהגדיר את עצמו באחת מאיגרותיו כטיפוס "רחובי"<sup>5</sup>. שתי הדרכים הללו מתנגשות כאן, ומגלות

(כמו בשיר "איגרת") את התאומים המנוגדים המתרוצצים בקרבו של משורר, שהיה מראשית דרכו "אוקסימורון מהלך".

עד מהרה מתברר ששדה התבואה, שבו מתנהלות פעולות הקציר ואיסוף האלומות, הופך אסוציאטיבית גם לשדה של קטל וקבורות, שהרי צירוף המילים "שֹׁתֵת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטָל" מעלה באופן אסוציאטיבי את הצירוף הכבול "שותת דם", המתאים לתיאורו של שדה קרב, ולא לתיאורו של שדה תבואות (והרי נאמר בשיר במפורש שמדובר "בְּרָחוֹב לֹחֵם"). תמונה יפה ומתקתקה שעל גבול "הקייטש" של שקיעה עירונית, השותתת "שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטָל" מתנגשת כאן אפוא התנגשות אוקסימורונית עם תמונת דמים מעוררת חלחלה שטעמה מר כמוות.

תיאורו של רחוב עירוני כ"רָחוֹב לֹחֵם" עשוי להתפרש בשתי דרכים מנוגדות, לכל הפחות: אפשר לראות כאן תמונה של עיר לעת מלחמה או מהפכה (ערים כדוגמת פריז, אודסה, ס"ט פטרבורג, וכיוצא באלה ערים שמלחמה, או מהפכה, התחוללה ברחובותיה – עיר שנשמעים בה הדי הקרב ודם החללים נשפך בה כמים); אך גם ההיפך הוא הנכון: ניתן לראות כאן תמונה של רחוב מלא המולת חיים חיובית וחיונית – רחוב שוקק היוצא למלחמת הקיום. לפנינו אפוא אוקסימורון נוסף, המרחף באופן סוגסטיבי מעל התיאור: תיאור של חללים דוממים, מול תמונה של עוברים ושבים מלאי חיים וחיוניות, היוצאים לעמל יומם והמבקשים למצוא את לחמם (כך יכול להתפרש גם הצירוף "בְּנֵהִימָה מְרַעֶבֶת" 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).

גם שתי אפשרויות פרשניות אלה – תמונת חיילים היוצאים אל מותם בקרב דמים מול תמונת אנשים היוצאים למצוא את לחמם ואת קיומם במלחמת החיים – מחברות אפוא חיבור בלתי אפשרי את שדה הבר המעניק חיים וקיום עם שדה הקטל הגוזל חיים, את צבעם האדום המתקתק של השמים לעת שקיעה עם קציר הדמים, הצובע את האדמה בדם; את האדמה המנביטה חיים חדשים עם האדמה כבור רקב וקבר. כזו היא גם הכותרת האלתרמנית הידועה "שמחת עניים", המבוססת על שיר המלחמה "אלוה עוז" של שמואל הנגיד (ובו השורה "בְּיָוִם שְׂמֵחַת עֲנָיִים בְּקֶצֶר הַהַ"), המצמיד את קציר השיבלים, שבו העניים זוכים לשמחתם בלקט ובספיח, ואת קציר הדמים הנורא בעת מלחמה.<sup>6</sup>

כך גם בפרק ג' של השיר "אל הפילים", המתאר את רחמה של תבל כמקור חיים, אך גם כמקום קבורה. האדמה ה"רחומה" וה"עטינית", כמו פרה דשנה ומזינה,

מוציאה חיים מרחמה, אוהבת את עולליה וחומלת עליהם, אך גם בולעת אותם ללא רחם, כרחם פעור, כבור קבר נצחי.<sup>7</sup> הנפילה בסוף השיר "אל הפילים" היא נפילה סופית ומוחלטת של חידלון ומוות על מזבחה של האדמה. קשה להימלט מן המחשבה, שכלולה בכל השירים האלה נבואה מרה, ערב מלחמת העולם השנייה ומוראות השואה, בדבר הפיכתו של מיתוס האדמה הגרמני (*Blut und Boden*) ל"שדה" של קטל וקבורות. לפנינו אם כן מקבץ של צירופים אוקסימורוניים, המנגידים את העיר והטבע שמחוץ לעיר, את "הקיטש" המתקתק והילדותי בצבע הפטל ואת המציאות האלימה והמרה, את שדה התבואה ואת שדה הקרב, את מלחמת הקיום היום-יומית ואת מלחמת הדמים לחיים ולמוות, וכיוצא באלה ניגודים בינריים שאינם מתיישבים לכאורה זה עם זה. בתוך כך, עומד ההלך האלטרמני, מין טרובדור ביניימי בגרסה יהודית (אוקסימורון מהלך בזכות עצמו),<sup>8</sup> נפעם ושרוי בהלם ובאלם. עיניו "הלומות" (לוקות בהלם, מסומרות אל המופלא במסמרים שהפטיש הלם בהם), פיו פעור באלם וגופו נאלם לאלומות, אך למרבה הפרדוקס הוא ממשיך לשיר את שירו לאין-קץ. השיר מנפץ את הצירוף הכבול "להיאלם דום" ובונה מרסיסיו תמונה של משורר-הלך שבתיאורו נכרכים בכריכה אחת האלם והאלומה, הדם והדומייה. המרת הדם בפטל גורמת לתמונה להיראות ילדותית, אך עד מהרה הקורא מבין שלפניו תמונת בעתה קודרת, ולא תמונת בהירה ומתוקה בלבד.

\*

גם בהמשכו של שיר זה, משיריו הידועים והחשובים של הקובץ, ניתן לגלות מקבצים אוקסימורוניים רבים נוספים, כגון התיאור "האלגנטי" ו"הוולגרי" כאחד, המאחד את תיאור העיר עם תיאורי הטבע (גרמי השמיים, העצים שברחובות העיר), ומציג אותם כמי שמחוללים בטרקלינו המהודר של ארמון, שבו האצילה המעודנת והאלגנטית, המפילה מטפחת מלמלה כתכסיס חצרוני של חיזור, אינה אלא המשרתת חסרת העידון שמתחתית הסולם החברתי:

שֵׁם לֹוֹהֵט יָרַח כְּנִשְׁיֵקֶת טַבַּחַת,  
שֵׁם רְקִיעַ לַח אֶת שְׁעוּלוֹ מְרַעִים,  
שֵׁם שְׁקֵמָה תַּפִּיל עֲנָף לִי כְּמִטְפַּחַת  
וְאַנִּי

אָקד לָהּ

וְאָרִים.

כבר מעצם תיאורו של הירח כגרם שמיים "לוהט" יש מטעמו של אוקסימורון. אור הירח מתואר בדרך-כלל כאור קר וחיוור, לעומת אורה הלוהט של השמש. אור הירח נחשב בתרבות המערב כאור מסתורי, מעורר רגשה רומנטית, ואילו כאן הוא מדומה אמנם לנשיקה, אך לנשיקה אנטי רומנטית בעליל. את נשיקת הטבחת ניתן לתאר כנשיקתה החמה של של טבחת דשנה ומעוגלת הדומה לירח במילואו, הנותנת לילדו של בעל הבית עוגייה עגולה ומתוקה, או כעך חם ועגול, היישר מן התנור, בלוויית נשיקה אימהית וחמה. לחלופין, נשיקה זו יכולה להיות גם נשיקה תאוותנית ובלתי מהוגנת של משרתת צעירה לאדוניה, או לבן אדוניה, כבשירו המוקדם של שלונסקי, שושבינו של אלתרמן בקריית ספר העברית (שיר ז' מן המחזור "סתם", שירים תרפ"ב-תרפ"ז ("בְּהִרְוֹת-קֶץ עַל פְּרָצוֹף הַלַּיְלָה / וּתְבַלּוּל-אֲדִירִים / בְּאֶמְצֵעַ. / שְׁפָחָה לְכָלֹכִית / קוֹרְצָת עֵינֶיהָ הַטְּרוּטוֹת לְבֶן-אֲדוֹנֶיהָ / זֶה לֵילִי מְלִיל."). כך או אחרת, נשיקה זו, המצמידה זה לזה את הירח הרומנטי עם מציאות אנטי רומנטית, וכן את התמימות הרומנטית עם חטא התאוה האסורה, מצמיד זה לזה גם את הפכי רום היחש ושפל היחש. ב"פגישה לאין קץ" לפנינו תמונה חזרונית, ובה אצילים שלהם תחבולות חיזור מעודנות ומחוכמות, אך "האצילים" אינם אלא המשרתים שסיגלו לעצמם גינוני אצולה.

תמונת "המונית" כזו של משרתת המנסה לשווא לאמץ לעצמה גינונים ומנהגים "אריסטוקרטיים" של נשות החברה, המבינות בהוויות העולם, מצויה גם בשיר "זווית של פרוור" משיריו המוקדמים של הקובץ כוכבים בחוץ.<sup>9</sup> כאן מתוארת בהגזמה סכרינית ומלודרמטית תמונה של עץ מדיף ריח משכר, הדומה למשרתת היוצאת לריאיון עבודה או לפגישה רומנטית (rendez vous), והיא מבושמת בהפרזה רבה, כנראה כדי לטשטש את ריחות המטבח וחומרי הניקוי שדבקו בה (או שמא היא מבושמת מן היין שלגמה ברוב התרגשותה לכבוד האירוע החגיגי הצפוי לה). גם כאן מסתייע הבית באנפורה "פה [...] פה [...]" בדומה לאנפורה "שם [...] שם [...]" שב"פגישה לאין קץ":

פֹּה שְׁמִים שֶׁל אוֹפְרָה קָמוּ מִנְגָד,  
פֹּה הָאֹר הַכּוֹאֵב שֶׁל הַבְּדִיל וְהַפֶּחַ,

פה אַקצִיָּה יָפָה, כְּמִשְׁרֶתֶת חוֹגְגָת,  
יוֹצֵאת לְרֵאיוֹן, מִבְּשָׂמֵת כָּל-כָּךְ...

ניסיונה של האקציה-השפחה לחקות את נשות החברה, שאותן היא משרתת, דומה לניסיונה של השקמה-הטבחית לחקות את נשות החברה, הרוקדות מינואט בטירה ומפילות מטפחת מלמלה מעודנת כרמז לנכונותן להיענות לחיזורו של האציל. בשני התיאורים "מכבבים" עצים שפלי תואר, המנסים להידמות לגבירה. האקציה (שיטה) הוא עץ שפל קומה, שפרחיו צהובים ומדיפי ריח עז, ומכאן דימויה של המשרתת "השקצה" לאקציה. עץ השקמה הריהו עץ עקום גזע, בעל ענפים עבים ומעוקלים ופרות סרי טעם המזהמים את סביבתם, ובמקורות הוא נחשבת כסמל של נחיתות וכיעור (והשוו לביטוי "גרופית של שקמה", ירוש' ע"ז פ"ב, ע"ב) כשם-נרדף לאדם שפל ערך מתחתית הסולם החברתי. כמי שהוסמך במקצוע האגרונומיה, ידע אלתרמן שגרופית השקמה אינה יכולה לשקם את עצמה, ועל כן היא משמשת מטפורה לאדם לא-יוצלח.

איזו מטפחת מפילה השקמה? טבחית זו, המעמידה פני גבירה, מפגינה כביכול גינוני אצילות נושנים, שכבר אבד עליהם כלת, וההלך "הטרובדור", שריד ופליט עלוב מן התרבות החצרנית המפוארת, שכבר חלפה ועברה מן העולם, נענה לפנייתה המרומזת ולחוקי הנימוס, קד קידה ומרים במחווה גלנטית את המטפחת, אשר הופלה בכוונה תחילה. נופים אלה, הלקוחים מארמונות ורסיי ופריז, עומדת בניגוד אוקסימורוני לתמונתו של עץ שקמה, הנקשר עם נופי "תל אביב הקטנה", שבתוכם פעל אלתרמן וכתב את קובץ שיריו הראשון. יתר על כן, אסמכת התיאור המעודן של המטפחת עם שיעולו של הרקיע הלח והקר יוצרת אוקסימורון: מוצמדים כאן זה לזה מטפחת המלמלה הצחה של גבירות הטרקלין המעודנות עם המטפחת המטונפת מקינוח האף ומרקיקת הליחה והכיח של הגבר המצונן. כך הצמיד אלתרמן את העדין והאנין עם המבחיל והדוחה, את האריסטוקרטי עם הפלבאי, את הדקורטיבי עם השימושי והיום-יומי, ויצר אשכול אוקסימורוני רב השלכות (ענף נקרא גם "בד", ועל כן הוא מתגלגל במציאות הפנים-לשונית של שירי אלתרמן למטפחת עשויה אריג).

למעשה, פיגורה מדהימה זו, המצמידה זה לזה את הנעים ואת הדוחה, היא רק אוקסימורון אחד מני רבים המבריחה את התיאור הזה כבריח ויוצרת אשכול אוקסימורוני רב מערכת. ירח גדול וחלמוני אופייני ללילות הקיץ החמים והאביכים. אלתרמן, 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 [...]

גְּדֹלוֹ הָרַב בְּשַׁעַת-זְרִיחָהּ הוּא חֲזִיוֹן טָבַע

שֶׁל הַשְּׁתַבְרוֹת הָאוֹר מִבְּעַד לְאֹוֹר.

(”הירח עולה”, בתוך: חגיגת קיץ, עמ' 14)

ליל קיץ אביך, ובו ירח ענק ו”לוהט” כחלמון גדול וזהוב, הוא אפוא תופעת טבע שיש לה הסבר מדעי, אך האם התיאור הקיצי הזה יכול לעלות בקנה אחד עם התיאור הסמוך שבו מוצג ”רקיע לח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעֵים”? הרי תיאור כזה אופייני לימי החורף והקור, ולא לימות הקיץ המהבילים. מתברר שלא אחת יוצר אלתרמן בשיריו כעין ”מונטאז” של רצפים סינאופטיים שאינם יכולים להתקיים בעת ובעונה אחת,<sup>10</sup> אך אגב כך נוצר אוקסימורון המצמיד זה לזה את הקיץ והחורף, את המטפחת המעודנת ואת המטפחת המטונפת מכיח, את האישה (עץ השקמה) ואת הגבר (הרקיע) ועוד כיוצא באלה ניגודים בינריים שאינם מתלכדים זה עם זה, ממבט ראשון.

יתר על כן, השימוש בצורה הארכאית ”טפחת” (”טפחת”), ולא בצורה המודרנית ’טפחית’), ובהתחשב שבסופו של השיר נזכרות גם המרכבות, מזכיר את האמור במשפט המלך שבספר שמואל א', שבו הנביא מזהיר את העם לבל ישים עליו מלך, כי מלך זה ייקח את הבנים לרכבים ואת הבנות לרקחות ולטפחות:

וַיֹּאמֶר--זֶה יְהִי מִשְׁפֵּט הַמֶּלֶךְ, אֲשֶׁר יִמְלֹךְ עֲלֵיכֶם: אֶת-בְּנֵיכֶם יִקַּח, וְשָׂם לוֹ בְּמִרְכָּבָתוֹ וּבְרִשָׁיו, וְרָצוּ, לִפְנֵי מִרְכָּבָתוֹ. [...] וְאֶת-בָּנוֹתֵיכֶם, יִקַּח, לְרִקְחוֹת וּלְטַפְחוֹת, וּלְאִפּוֹת. (שמואל א, ח, יא-ג).

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 בספר יחזקאל) ועם העיר העברית הראשונה, שבתיה הלכו ונבנו אז לנגד עיניו על גדות הירקון.

\*

ואם לא די בשני האשכולות האוקסימורוניים הללו, העמוסים בניגודים ובניגודי ניגודים, הרי שגם דברי ההלך על עצמו ב"פגישה לאין קץ" מביאים להיווצרותו "אשכול אוקסימורוני" רב מערכת, המצמיד זה לזה את הזרות והפמיליאריות, את האכזריות והנדיבות, את העושר והדלות, את חוקי המציאות הגדולים ואת המציאות הטריטוריאלית של חיי היום-יום:

אֱלֹהֵי צְוֹנֵי שְׂאֵת לְעוֹלָלַיִךְ  
מְעַנְיֵי הָרֶב, שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים.

גם דברים אלה של ההלך-הטרובדור אל "הגבירה" הנעלה, הסגורה בין חומות ארמונה, מהווים "מקבץ אוקסימורוני" מרשים: לפנינו עימות בין אישה נכרייה, מנוכרת ומתנכרת, לבין גבר יהודי, רך לב וסנטימנטלי. דבריו של הלך זה מעלים הדים משירי עם פמיליאריים, שבהם מבטיחים הורים לילדיהם "צימוקים ושקדים" עם לכתם ל"חדר" (יביא להם את המתת הזו גדי צח ותמים). השיר מצמיד אפוא תמונות מחיי האריסטוקרטיה האירופאית (ובה ארמונות וטירות, חומות וגנים) ותמונות מן העיירה היהודית, שבה נהגו ההורים לצייד את ילדיהם בפרס של "צימוקים ושקדים" בלכתם ל"חדר" ללמוד תורה. האריסטוקרטי והעממי מעומתים כאן, בצד הצמדתם זה לזה של ערכי המסירות והתנכרות. מן הראוי היה שהנמענת, אם אריסטוקרטית לעוללים, תיתן לילדיה את המיטב, אך המלכה העשירה ורבת הכוח אינה דואגת לעולליה, ואילו דווקא ההלך העני, הנווד הזר, מצווה לצייד אותם במתת של צימוקים ושקדים, תשורה העולה לו בממון רב. בדרך-כלל האהובה בשירי הטרובדורים היא אישה צעירה ויפה, הזורקת שושן מחלונה לטרובדור השר לה שירי אהבים (תמונה מעין זו תיאר אלתרמן בשירו הגנוז "בגן בדצמבר": "היכל רודם, / הקשב! / צלצל פרסה – כפעמונים... / אביר כספי בכאן רוכב – / אני! / נס חובט כנף! / הסוס נרתע, שוצף, נוחר – / שושן שחור מני אשנב/ מסתחרר..."). ואילו כאן היא אישה בשלה, מטופלת בעוללים. מעומתים כאן גם הגודל והקוטן: לנמענת יש מרחבים, ואפילו ארצות, 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 הטריטוריאלי-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 ברובד המטפורי, אך הגבולות בין הממש והסמל כאן הם גבולות מסופקים). לפיכך, נוצרת כאן תמונת עולם מונרכית, המרמזת לבידול אתני ומעמדי בין האישה הנעלה לבין הגבר הנחות: היא ספונה בארמונה כגבירה, והוא מחזר אחריה כטרובדור נווד. דווקא היא, סמל העושר והפריון, תקבל ממנו פרות וסמלי פריון. ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של דמות נשית זו מרמזים אולי גם על אי-יהדותה (מה גם שההלך משתמש במילה "אלוהי" המרמזת לבידול אתני ומעמדי בין המלכה הזרה והמרוחקת לבין ההלך הרך והסנטימנטלי המעלה לה מנחה) 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 מנחה הלקוחה היישר משירי עם בידיש. 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 הדלים, ולא העשירים. תיאור דומה, אף הוא סנטימנטלי וטריגיקומי בטיבו, מצוי בפזמונו המוקדם של אלתרמן "שיר על מוכר פיסטוקים"<sup>11</sup>, שבו הנער יוחאי מתקרב אל מותו האביון, ומביא אתו טס 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). 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, הנטולים משירי העם היהודיים, הם פרות שאכלו יהודים בגולה כתחליף לפרות ארץ-ישראל. הצימוקים הריהם בבואה מצומקת של הטבע, וכאן שיר האהבה המופנה אל תבל, אל הטבע, הריהו כאותם שקדים וצימוקים, שאינם אלא תחליף "עלוב" של הטבע ושל הפרות הנאכלים בהיקטפם מן העץ. הילכך, 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 מזכים בו את ילדיהם רק בהזדמנויות נדירות וחגיגות במיוחד; מצד שני, הוא מביא אתו שי, שאינו אלא תחליף נחות לפרות ארץ-ישראל, תחליף נחות ועלוב ומיובש של הטבע כשהוא שרוי במלוא פריחתו.

\*

נבחרה כאן גם דוגמה מתוך השיר "הרוח עם כל אחיותיה", שאף היא מלמדת על הצמדתם זה לזה של ניגודים וניגודי ניגודים בתוך מיקרוטקסט אחד:

נוֹשֵׁב עֶרֶב אֶפֶר וְעוֹרְבִים עַל תְּרַנְיוֹ.  
מָה אָדָם הַפִּנֵּס בְּנִתִיבַת הָעוֹפֶרֶת.

אוקסימורון אחד מני רבים, המשולבים בתמונה זו, מקורו בהצמדתם זו לזו של תמונה ימית (ובה תרנים של אנייה) עם תמונה עירונית (ובה תרנים של אנטנות על גגות הבתים). ניתן לפרש את התמונה גם כסינתזה בין התמונה הימית לבין התמונה האורבנית, אם נעלה על הדעת תמונה של עיר שיש בה נהר או תעלות עם ספינות, כגון לונדון, פריז או אמסטרדם. אם לפנינו תמונה ימית, הרי שלפנינו אוקסימורון נוסף: עורבים שחורי כנף, ולא שחפים לבני כנפיים, עומדים על ראש התרנים. לעומת זאת, תמונה של ערב עירוני עם עורבים מצויה בשירי אלתרמן, למן שירו הראשון "בשטף עיר", שבו מתואר הערב במרומז כעורב: "מְנַדְוִדִים טְרוּפֵי מוֹצָא / עֶרְבָּכֶם יֵיעֵף. / מְשַׁכְמוֹ, נוֹצָה-נוֹצָה, / נְשָׁרוּ מְטוֹת כָּנָף"<sup>12</sup>.

'ערב' ו'עורב' מוצמדים בשירים אלה כאילו מקורם בשורש אחד; ולא היא: מדובר בדמיון צלילי וכרומטי בלבד (המילים 'ערב' ו'עורב' מוצמדות כאן אפוא זו לזו בגלל הצבע האפור-שחור, כשם שהמילים 'אפור' ו'עופרת' מוצמדות כאן זו לזו בשל דמיון צלילי וכרומטי בלבד). המילה 'עורב' בעברית, כמו גם בשפות אחרות, היא בעלת איכות אונומטופאית, אך אלתרמן כורך את המילים (וכן את המילה 'מערב' = ים, כפי שעולה מתמונת התרנים), ומצמיד תמונה קונסטרוקטיבית של עיר ארץ-ישראלית ההולכת ונבנית (כמתואר בבית החמישי: "כּוֹרְעַת עֵירָנוּ לְרַעַם חוֹצְבִיהַ") עם תמונה מקצה מערב, של עיר ההולכת ושוקעת אל קצה (אם אכן מתוארת כאן עיר נמל מערבית, כדוגמת אמסטרדם, הרי שהפנס האדום מעלה ברמז את איזורי הפשע והזנות

הסמוכים לרציפים. אוקסימורון נוסף נוצר כאן כתוצאה מהניגוד הגמור בין התמונה היפה והאסתטית מבחינת צירופי הצבעים והיפה מן הבחינה המוזיקלית (צרוּפּס זה לזה של האפור והאדום, האפור והעופרת), לבין התמונה מבעיתה של האונס הברוטלי המתוארת בהמשך ("אֵיךְ פּוֹרְעַת עֵינֵינוּ [...] אֵיךְ רְקִיעַ נָחַר / עַל פְּנֵיהָ גוֹהַר, / עַל עֵינֵיהָ מִפָּה וְצוֹנַח!").

\*

"הם לבדם", האחרון בשירי כוכבים בחוץ, פותח אף הוא ב"מקבץ אוקסימורוני" רב-מערכתי, המעמיד לפני קוראיו אתגר פרשני בלתי ניתן למיצוי:

בְּגוֹן דּוּמִיּוֹת וְשָׁמַיִם הָעִיר עַד עֵינֵיהָ מוֹצֵפֶת.  
אֵיךְ אֶצֵּא לְעֵבֶר לְבָדִי בְּשִׁקִּיפּוֹת הַמְּבּוּל הַשֶּׁקֶט?  
מֵרֶשֶׁתוֹת הַזָּהָב הַדּוֹלֵק נִחְלָצָה אֵילָתִי הַמְרַצֵּפֶת.  
לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגְּבוּל הַרְקִיעַ הַקָּר וְהָעֵת.

ממבט ראשון, לפנינו מפגן מרשים של פיגורות בעלות אופי בינרי, כדוגמת האוקסימורון והזאוגמה. הצירוף "בְּגוֹן דּוּמִיּוֹת" הריהו אוקסימורון, אך הצירוף "בְּגוֹן דּוּמִיּוֹת וְשָׁמַיִם" הוא זאוגמה, המזווגת שני מושגים שאינם מאותה רמת הפשטה (הדומייה מופשטת מן השמיים שניתן לראותם). גם הצירוף "הַרְקִיעַ הַקָּר וְהָעֵת" הינו זאוגמה, המזווגת את העת ואת הרקיע, שאינם מאותה רמת הפשטה. בבדיקה מעמיקה יותר, ניווכח שלפנינו "אשכול אוקסימורוני", המצמיד גם את האיילה (שהיא חיית יער משולחת) לריבועי המרצפות הסדורים שבעיר. העיר והיער הופכים כאן למקשה אחת. יצור רוטט ודינמי כמו האיילה מוצמד כאן, על דרך האוקסימורון, לאבן המרצפת הסטטית והנוקשה. אם נראה במילה "אֵילָתִי" רמז ל"איילת אהבים", אזי מוצמדים כאן גם הלב הרגש של האהובה עם לב האבן של המרצפת. אם האיילת רומזת גם לאיילת השחר, לאחד מכוכבי השמים (כמו ברבים משירי אלתרמן), אזי הארץ מוצמדת כאן לשמים (ואכן נאמר בשורה הראשונה במפורש שהשמים מציפים את הארץ). איילה היא חיית יער חפשית ומשולחת, סמל הזריזות והשחרור, ואילו כאן היא מתוארת כמי שנתונה ברשת ונחלצת ממנה. הכלא והשחרור מן הרשת גם הם אחד מהניגודים שהתיאור בנוי עליהם, ואכן לפנינו תיאור של מֵרֶדֶף (השימוש במילה הדו-משמעית "הַדּוֹלֵק" מרמזת למרדף אחרי איילה חומקנית) ושל היחלצות מן הצייד

הרודף. במרומז לפנינו תמונה מן המיתולוגיה היוונית: תמונתו של אפולו ("הַזֶּהָב הַדּוֹלֵק") הרודף אחרי דפנה, הניצלת בזכות היהפכה לעץ, ליישות סטטית, אולם דפנה, כמו ארטמיס, נקשרת במיתולוגיה בתחום הציד, אך היא ניצודה ונלכדת ברשתותיו של אפולו הרודף אחריה, וחומקת ממנו.<sup>13</sup> לדימוי מופלא זה של רשתות הזהב ניתן, כמובן, לתת הסבר ראליסטי פשוט: כשאור השמש משתקף במים הנקווים בין ריבועי המרצפות של מדרכת הרחוב, נוצרת תמונה הדומה לרשת של זהב. כשנופלת החשכה, גם המרצפות שרויות בעלטה, ונראות כאילו נחלצו מרשת הזהב. תמונה אגדית מופלאה ותמונה יום-יומית ופשוטה, שכביכול אינן מתיישבות זו עם זו, עולות ובוקעות כאן מאותו תיאור עצמו.

\*

דוגמאות כאלה וכגון אלה של תופעת "האשכול האוקסימורוני" מצויות לרוב בין שירי כוכבים בחוץ, אך ניתן לאתרן ולתארן גם בחטיבות היצירה המאוחרות יותר (לא אחת ניכרת תופעה זו של "האשכול האוקסימורוני" אפילו בתוך שירי הילדים של אלתרמן). לאמתו של דבר, כל הדוגמאות הכלולות בפרק "עלה אדום שיער ולבן עיניים: שירת אלתרמן והרמיזה האליפטית 'המהבהבת'"<sup>14</sup> הן דוגמאות של שימוש בתופעה המכונה כאן בשם "אשכול אוקסימורוני". בספרי על עת ועל אתר<sup>15</sup> עמדתי על ההבדלים שבין האוקסימורון של שירי כוכבים בחוץ לבין האוקסימורון תלוי התרבות של שירי עיר היונה. בזמן המלחמה והשואה שינה אלתרמן את הפואטיקה שלו, תוך התפכחות מן האסתטיציזם המלוטש של השירה המוקדמת, שאינו יכול להציע מענה ראוי לאירועי הימים הנוראים. הוא גם חש כי הערכים האוניברסליים של "אשכולות שלונסקי" מתנפצים אף הם במפגש עם קרקע המציאות, וכי "בשעה זו" של מאבק קיומי לחיים ולמוות, אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן של האמנות הצרופה. תגובתו הראשונה למשמע הידיעות על שואת יהודי אירופה, ובהם רבים מחבריו לספסל הלימודים, היה טורו "מכתב של מנחם-מנדל", שהתפרסם לראשונה דווקא בעיתון דבר (מיום 4.3.1942), באכסניה שאליה היה עתיד לעבור בתוך זמן קצר, עם הפסקת עבודתו במערכת הארץ.

שיר זה, חרף שייכותו ל"שירי העת והעיתון" (שנכללו לימים בקובץ הטור השביעי, תש"ח), וחרף הסנטימנטליזם ה"מיושן" שלו המתרפק על ההוויה היהודית הגלותית, הוא שיר אלתרמני מובהק, העושה שימוש במיטב התחבולות המודרניסטיות

המופרות לנו משירי כוכבים בחוץ ושמחת עניים. הדובר בשיר הוא מנחם-מנדל המת, הכותב מכתב לזוגתו הצנועה שינה-שינדל, שאף היא בין שוכני צלמוות. דמות המת- החי, שהופיעה תחילה באותם שירי חלחלה מבעיתים שכתב אלתרמן הצעיר במתכונת הבלדה האנגלית והגותית ואחר-כך גנזם, הופיעה גם בכוכבים בחוץ (למשל, בבלדה "האם השלישית", שבה הבן הולך בשדות ובלבו כדור עופרת). דמות ארכיטיפית זו הפכה לימים בשמחת עניים לדמות המרכזית של היצירה, וקיבלה משמעות לאומית נכבדה (כידוע, פינסקר הוא שתיאר בחיבורו אוטואמנציפציה את העם בדמותו של מת-חי הסובב בארצות החיים ומפיל אימה על סביבותיו). כאן לפנינו תקדימה של הבלדה "דו שיח", משירי הפתיחה של עיר היונה, שבה מתנהל דיאלוג בין העלם לבין העלמה, בני דור המאבק על עצמאות ישראל, עד לרגע שבו מגלה מיכל למיכאל "כי בְּצֶדֶךָ אָנִי בֵּין רְגָבִים שׁוֹכְנֹת". לפנינו אפוא מכתב חי מעין כמוהו הנכתב מעולם המתים – אוקסימורון בפני עצמו.

כבמיטב שירי כוכבים בחוץ, אף נבלעים כאן באורח אוקסימורוני הגבולות בין הטבע לאמנות (art and nature), ודווקא גיבורי הספרות הווירטואליים מספרים על החיים האמתיים שנמחו ונמחקו מעל אדמת אירופה. כך מבשר מנחם-מנדל לזוגתו על שואת יהודי אירופה:

שִׁינָה שִׁינְדֵל שְׁלִי, יוֹרֵד שְׁלֵג לְבָן.  
אִין אָדָם. כָּלָם תָּמוּ. הִבִּינִי.  
טוֹבֵיָה מֵת  
וּמֵת מוֹטָל בֶּן פִּיֶסֶי חֲחֹן.  
מֵת הָאִישׁ הַיֶּקֶר הַדּוֹד פִּינִי.

וְעַל שְׁלֵג נַח סְטֵמְפִּינִי, קֵט וְיַחַף,  
וְכֵלּוֹ כְּמֵאָז מְלֵא חֵן עוֹד.  
אֵךְ אֵלֶם הַכְּנֹר. לֹא נִגּוֹן הוּא רוֹעֵף  
יַעַן אִין לוֹ לְמִי לְנִגּוֹן עוֹד.

לפנינו כעין אשכול אוקסימורוני מרחף, אוקסימורון על גבי אוקסימורון, אלא שכאן האוקסימורון איננו מילולי, כי אם נרמז בין שיטי הטקסט: אכן, גיבורי הספרות מספרים על גורל יהודי אירופה, כי יהודי אירופה, דוברי יידיש, שקראו את יצירות

שלום עליכם ונהנו מהן, נשמדו מתחת לשמים. גיבוריו הנצחיים של שלום עליכם הם שנתרו בעולם להעיד על המתים, אך הם מתוארים כאן כמתים, כמו הדמויות העיירתיות ששימשו להן מודל ("טוביה מת / ומת מוטל בן פייסי החזן. / מת האיש הקר הדוד פיני" וגו', בסגנון שבו דיווחו הניצולים על משפחות וקהילות שלמות שנכחדו). גיבורי שלום עליכם שרדו את מלחמת העולם הראשונה. אחרי חורבן העיירה היהודית, בימי מלחמת העולם הראשונה, הם לבדם נותרו להעיד על אותה הוויה יהודית גדולה שרחשה חיים כאלף שנה. העיירה היהודית המשיכה לחיות בסיפורי שלום עליכם גם לאחר שנמחתה מתחת השמים. עתה, עם חורבן החיים היהודיים באירופה בימי מלחמת העולם השנייה, גם הגיבורים הספרותיים הנצחיים מוצגים כמתים. אפילו גופת הילד סטמפניו נחה בשלג, ומעידה על מאות אלפי ילדים יהודים שנספו בשואה בלא עת.

אך בכך לא תם האוקסימורון המבריא את השיר כבריח: לפי אלטרמן, גיבורי שלום עליכם יישארו בני אלמוות כי "נצחיים הם שחוקו ובכיו של העם". לא ייצוגיהם של קרבנות השואה יונצחו לעולמי עד בין דפי ספריו של שלום עליכם, אלא גיבורי שלום עליכם יישארו נצחיים כי תמיד יהיו להם קוראים. משמע, השיר טוען בסמוי טענה אופטימית ומדגיש את אמונו כי חרף השואה, יקום העם מבין גלי האפר ויכונן חיים חדשים. תגובתו הראשונה של אלטרמן למשמע הידיעות על ההשמדה היא אפוא תגובה אוקסימורונית – קינה אופטימית. זאת ועוד, את הקינה הנוראה הזו, המושמעת באופן מקברי מפי המתים, הוא משמיע בסגנונו האופייני של שלום עליכם, המדווח על החיים היהודיים במזרח אירופה בבת-שחוק. נכון ששחוק ודמע מעורבים תמיד בכתיבתו של שלום עליכם, אך ככלות הכול היא הומוריסטית ומעוררת בקוראיה שחוק. תגובה על השואה, המעוררת בת שחוק, אף בה יש מן האוקסימורון, אלא אם כן – כנרמז בשיר – זהו שחוק של מתים, חיוכה של גולגולת.

שירו של אלטרמן גם מכה על חטא – על שאת הדרמה הגדולה של החיים היהודיים בגולה איש לא הבין ולא ידע לפענח, אף שהאותות היו חקוקים על קירות הלב: "שינה שינדל, שחקנו קומדיה נצחית, / אך גמרנו אחרת, אחרת. // זאת נבאה בדיחתנו, מאז, טרם סוף, / עת נגנו כנוריה בתוך הלע. / היא על לב גבוריה הקתה באגרוף. / אבל איש לא אבה לשמע". תזמורת שלמה ניגנה בלי קול: הכינורות ניגנו בתוך הלוע (מיתרי הקול הפכו בשיר זה למיתרי הכינור היהודי, סמל הגולה<sup>16</sup>), כלי ההקשה היכו באגרוף על הלב והאוזן סירבה לשמוע (עור התוף מצטרף בשיר זה לכלי

ההקשה של התזמורת). **התזמורת האילמת**, המתוארת כאן בדרכי עקיפין, מצטרפת היא לסדרת הצירופים האוקסימורוניים המוערמים כאן זה על גבי זה.

גם צירופי הצבעים בשיר הם ניגודי הצבעים האלתרמניים הטיפוסיים: השלג הלבן, הלילה השחור והאש האדומה ("וְהַלֵּילָה הָיָה מְשֻׁרְפֹת חֲכָלִילִי") יוצרים תמונה דרמטית בצבעים תואמים שאינם מתמזגים זה בזה, אלא באמצעות רובד הצליל (הדמיון הפונטי שבין "חכלילי" ל"כחול"). משחק מילים זה שבין שני הצבעים המנוגדים – הכחול והחכלילי – קשור לתגובתו הראשונה של אלתרמן על השואה שהייתה תגובה אינטואיטיבית, שנתפרסמה בינואר 1940, לפני שהחלו להגיע הידיעות המוסמכות. בכתב-העת מחברות לספרות פרסם אז אלתרמן את הבלדה הגותית המבעיתה "שיר מאור עיניים" (כשם חיבורו של ר' עזריה מן האדומים),<sup>17</sup> בלדה שבה ערך סינתזה בין אגדת "כחול הזקן" לבין אגדת "אדום הזקן" מן הפולקלור האירופי ("זֶה שִׁיר לְמִיָּדָעַן שֶׁל כָּל הַעֵירוֹת / וְזָמַר לְזָקְנוֹ הַחֲכָלִילִי"). אזכורו של הזקן החכלילי בסמיכות לשביס הכחול של האישה היהודייה טשטש באמצעות הדמיון הפונטי את ההבדלים בין שני שמות-הצבעים והפכס לאיכות אחת, כמקובל בשירת אלתרמן.<sup>18</sup>

כבמיטב שירת אלתרמן, לאוקסימורון יש בדרך כלל הנמקה ראליסטית: ככל שהדברים נשמעים דמיוניים, אבסורדיים מופרכים, ניתן למצוא מישור שבו האוקסימורון האלתרמני שריר וקיים. אדם שורק בחשכה, מפחד הסכנה, ועל כן התיאור ב"ליל קיץ" ("דומיה במרחבים שורקת") הוא תיאור מציאותי וכלל לא מופרך. אם הדובר ב"פגישה לאין קץ" נפגש עם תבל על כל גילויה, הרי שצירופים אוקסימורוניים כדוגמת "פגישה לאין קץ" ו"פתאומית לעד" אינם מופרכים כל עיקר. אם מדליק הפנסים בשיר "אז חיוורון גדול האיר" הוא העבר (ההיסטוריה), הרי שהאוקסימורון המילולי "אפרוחיו המצהיבים" (במקום "הצהובים"), הכורך את רכותם של האפרוחים הצעירים ואת הצבע המצהיב, המתאים לגוויליהם של ספרים עתיקים ובלים, יש לו אחיזה במציאות.

גם בשיר שלפנינו יש לאשכול האוקסימורוני המרחף הנמקה ראליסטית ופסיכולוגית ברורה ומובהקת: טוביה, סטמפניו ומוטל בן פייסי החזן אמנם לא מתו, כי אם ישרדו לעולמי עד, אך הטיפוסים העיירתיים ששימשו לשלום עליכם מודל, קראו בשקיקה את יצירותיו, הבינו את שפתן ללא חציצה, וידעו מבשרם את השחוק והדמע המשוקע בהן, כבר נכחד ואיננו. על כן גם הגיבורים הספרותיים של שלום עליכם הם בבחינת מתים, כי אין בנמצא אותו קהל קוראים רחב, שילביש בדמיונו את הגיבורים



הללו רקמת עור וגידים. לפיכך, למרבה האירוניה הטרגית והמרה, ניתן לטעון שגיבוריו של שלום עליכם נכחדו יחד עם קהלם.

אך גם ההפך הוא הנכון: גיבורים אלה ימשיכו להעיד עליו לעולמי עד, כי הם יקרמו עור וגידים אצל שארית הפלטה ואצל בני הדורות הבאים. בשיר משולבים הבראיזמים ביידיש, החוזרים אל העברית, כמו "שיין ווי די לבנה" ("יפה כלבנה", אפיתט הניתן לעתים קרובות לכלה, וכאן לדמותה של שינה-שיינדל, זוגתו של מנחם מנדל, שאלתרמן הופך אותה לכלת דומה), וכמו הצירוף "מלא חן", אפיתט שגור ביידיש, החוזר כאן לבית אביו – מעברית ליידיש ומיידיש לעברית. אלתרמן רומז שחבריו הארץ-ישראליים הצעירים, שוללי הגלות וחורפיה, אפילו לא יבינו זאת, כשם שלא יבינו את גיבורי שלום עליכם, אלא מאחורי שבע מחיצות של תרגום. עם זאת, אנשים כמוהו, שהכירו את שני העולמות, לא יתנכרו להוויה הגלותית שנכחדה, ועל כן גיבוריו של שלום עליכם עדיין חיים וקיימים, חרף מותו של קהלם הטבעי.

תופעת סגנון זו של "האשכול האוקסימורוני" יש בה כדי להעיד על העושר הבלתי נדלה של שירי אלתרמן, הנענים לציווי המודרניסטי שתהא השירה פוליפונית (רב-קולית), פוליכרומטית (ססגונית) ופולימורפית (תזזיתית). תופעת סגנון זו אף מעמידה לפני קוראיה אתגר פרשני – התמודדות עם שירה שחקרה לעולם לא יגיע למיצויה. יש בה כדי להעיד על ייחודו של אלתרמן בתוך החבורה, שרוב חבריה התנבאו בסגנון אחיד למדי. אלתרמן היה אוקסימורון מהלך ותופעה אקסצנטרית בתוך האסכולה הספרותית שבתוכה צמח: הוא היה איש רעים, שהעריך את מושג הרעות וקשר לה כתרים, אך היה יוצא דופן בתוך החבורה. בניגוד למשוררי המודרנה, שהשתייכו לקצותיה של המפה הפוליטית, הוא היה איש מרכז. בניגוד לחבריו, שעסקו לפרנסתם בעבודות עריכה ובהוראה, אלתרמן היה היחיד שהתפרנס מכתובה בלבד. הוא היה היחיד מבין חבריו לאסכולה שהגיב על אירועי העת במשך שנים רבות, שבוע אחר שבוע, בשירים ז'ורנליסטיים מענייני דיומא, המתעלים למדרגת יצירות מופת. רוב סופרי המודרנה שאפו לשלב בשירתם את האוניברסלי והלאומי, אך אלתרמן היה היחיד ששילב בתוך כך את השירה העברית מימי-הביניים (שמואל הנגיד, למשל) עם השירה הצרפתית מימי-הביניים (פרנסואֶ ויוֹן, למשל). הוא היה היחיד שהפך מוטיבים משירת הילדים התמימה למוטיבים מעוררי חלחלה המלמדים על האימה הטבטונית שאימה אז על העם והעולם (זו חלחלה אפילו לפזמוניו ולשיריו הקלים וההיתוליים). לאלתרמן היה קול ייחודי בתוך המקהלה, וזה התבטא גם בשימושו הייחודי בציין-הסגנון שניסינו לאתר ולתאר כאן – "האשכול האוקסימורוני".

## הערות:

1. ראו במאמרו של עוזי שביט "השיר הפרוע" (שביט 1986), עמ' 165 – 181.
2. ראו במאמרו של נתן זך "הרהורים על שירת אלתרמן" (זך תשי"ט). במאמרו "עולם הסמלים בשירת נתן אלתרמן", משא (למרחב), 19 באוגוסט 1960, לגלג דן מירון על סלידתו של נתן זך מן האוקסימורון האלתרמני, אך כשאסף מאמר זה לספרו ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו (תל-אביב תשכ"ב), מחק את הערת הלגלוג, והביא תחתיה בהערת שוליים את הגדרת המושג "אוקסימורון", מבלי לציין שזכות הראשונים על אבחנה זו שמורה לנתן זך.
3. ראו בספרי עוד חוזר הניגון (שמיר 1989), עמ' 60 – 89.
4. שם, עמ' 13 – 14.
5. ראו מכתבו לידידתו עבריה עופר-שושני, מיום 8 בדצמבר 1933, שבו כתב אלתרמן ש"הוא [העיתון 'כלנוע' שבו כתב אז אלתרמן בקביעות] נותן לי אפשרות נוחה להוציא לרחוב ולבטא משהו מן 'הרחוביות' [מחוקה המילה 'השובבות'] שבי – וזה טוב". המכתב נדפס בספרו של דורמן פרקי ביוגרפיה, עמ' 245 – 246.
6. ראו ריבלין (1981), עמ' 34 - 35.
7. מעניין הדמיון שבין תיאור פילי השמיים "רכי הכרס" (בשיר "אל הפילים") לבין תיאור האדמה "רכת הכרס" (בשיר המוקדם "ליל קרנבל", שנגנז). ראו דורמן (תשל"ט), עמ' 47; ראו גם: אלתרמן (1984), עמ' 47.
8. ב"פגישה לאין קץ" לפנינו דמות נישאה ומורמת מעם, שהדובר-ההלך מוכן לעשות למענה כל דבר (להביא לעולליה שקדים וצימוקים, כבשירי העם היהודיים מן הגולה, ליפול פצוע ראש בין המרכבות ולהימחץ על אבני המרצפת) ובלבד שיזכה ממנה בחיוד. גירסה קומית של מחווה רומנטית-טרובדורית זו, הלקוחה היישר מן השירה החצרונית של ימי-הביניים ושל תקופת הרנסנס, מצויה לקראת סוף התמונה השנייה של מחזהו של אלתרמן "אסתר המלכה". ליצן החצר מונדריש (שמו לקוח ממחזהו של י"ל פרץ "בלילה בשוק הישן"),

המנצח על תזמורת המלך (גלגול של "משורר החצר") מפאר את גדולתה של אסתר ושר מדריגל לגבירתו המלכה, החולשת על מאה עשרים ושבע מדינות ("כי רק לך נשאתיהו מתת וְשָׁלֵלִי"). על דמותו ושמו המזרח-אירופיים הוסיף אלתרמן, שלמד בצרפת, את פירוש שמו של מונדריש בצרפתית ("עולם עשיר"), אך ה-riche ("עשיר" בצרפתית) הריהו לשון-נופל-על-לשון של "ריש" ("עוני" בעברית), ללמדנו שהמשורר עשיר בכישרונות ובנכסי רוח, אך עני ודל בנכסי חומר (ודווקא הוא, ההלך, העני ממעש, טורח ב"פגישה לאין קץ" להביא תשורה יקרה לעולליה של הגבירה הנישאה והעשירה). התרפסותו של מונדריש לפני המלכה ("אני מונדריש ההלך, עקם הפתף / משתחנה לך מלכה, משתחנה קיסרינה / בתפקיד של ז'ונגלר, טרופדור ומתופף") מזכירה את התרפסותו של ההלך לפני דמות "המלכה" הנעלה, בין שהיא גיבורת השיר "פגישה לאין קץ" ובין שהיא גיבורת השיר "בהר הדומיות", "מלכה" החולשת על תבל ומלואה ויש לה ארצות ומולדות. המשורר בשירים אלה קד קידה לפני המציאות העשירה והעריצה, וכורע ברך לפניה, מתוך נכונות לשמש לה עבד נרצע ונאמן עד יום מותו.

9. נוסחו הראשון של תיאור האקציה בשיר "זווית של פרור" היה כלהלך: "פה אקציה יפה, צעירה וצוחקת / יוצאת לראיון כמשרתת חוגגת / והוממת בבשם את כל המטבח"; וראו דורמן (1979), עמ' 151. על השוואת נוסחיו של שיר מוקדם זה, ראו קרטון-בלום (1983), עמ' 33 – 42.
10. ראו בלבן (1981), עמ' 22; ראו גם: שמיר (1999), עמ' 70.
11. הארץ, כ"ו בכסלו תרצ"ה (3.12.1934). לימים נאסף שיר זה גם בקובץ רגעים, בשם "חייו של יוחאי" (ראו רגעים, תל-אביב תשל"ד, עמ' 65 – 66).
12. ראו אלתרמן (1984), עמ' 13.
13. ראו ניתוחו של שיר זה בספרי עוד חוזר הניגון. שמיר (1988), עמ' 113 – 117.
14. ראו שם, עמ' 154 – 183.
15. שמיר (1999), עמ' 214 – 220.
16. הכינור הוא סמל הקיום הלאומי בגולה, לא רק בשל קול הנכאים היבבני שלו ולא רק משום שהוא קל לטלטול ומתאים ליהודי הנודד (בניגוד לפסנתר האופייני לאומות היושבות בביתן ישיבת קבע). הכינור סימל את הגלות למן הכינור שתלאוהו גולי בבל על עצי הערבה, תוך שהם נשבעים לשמור את זכר

ירושלים, ועד לכינורו של "כנר על הגג" ושל הכליזמרים היהודיים שהנעימו בנגינתם את חתונות הפריצים. בשירו של אלתרמן. כאן, כינורו של סטמפניו מפסיק לנגן, במות הכנר, והמיתרים שבלוע נאלמים אף הם.

17. מחברות לספרות, א-ב, שבט תש"ט, 1940; וראו גם דורמן (תשמ"א), עמ' 26-27.

18. גם בשירו המוקדם "קונצרט לג'ינטה" ערב אלתרמן לאיכות אחת את הצבע הכחול ואת הצבע האדום, בטשטשו את גבולותיהן של שתי אגדות: אגדת "הציפור הכחולה" של מטרלינק ואגדת "ציפור האש" אדומת הכנף, שהגיעה מן הפולקלור אל הסימפוניה המודרניסטית של סטרווינסקי. גם בצירוף האליטרטיבי "חטוב אופיר במו עופרת" (בשירו הגנוז "בגן בדצמבר") בלל אלתרמן את צבעיהם המנוגדים של הזהב והשחור באמצעות רובד הצליל, וכך גם בשירו "הרוח עם כל אחיותיה" ("נושב ערב אפור ועורבים על תרניו / מה אדום הפנס בנתיבת העופרת", צירוף שבו המילים "אפור" "עורב" ו"עופרת" יוצרות את הדמיון החזותי באמצעות רובד הצליל).

#### ביבליוגרפיה

- אלתרמן, נתן. שירים 1931 – 1935, ערך: מנחם דורמן, תל-אביב 1984.
- בלבן, אברהם. הכוכבים שנשארו בחוקן, תל-אביב 1981.
- דורמן, מנחם (עורך). מחברות אלתרמן, כרך ב', תל-אביב תשל"ט/ 1979.
- דורמן, מנחם. אל לב הזמר, תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן, מנחם. פרקי ביוגרפיה [מהדורה מורחבת של ספרו אל לב הזמר, בעריכת דבורה גילולה], תל-אביב 1991.
- זך, נתן. "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו, חוברת 3 – 4, תל-אביב תשי"ט, עמ' 109 – 122.
- זך, נתן. זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב 1966.
- טרטנר, שמואל. מכל העמים (עיונים בשירה הלאומית של ח"נ ביאליק ונתן אלתרמן), תל-אביב 2010.
- קרטון-בלום, רות. בין הנשגב לאירוני (כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן), תל-אביב 1983.

ריבלין, חנה. "הסטרוקטורה והמשמעות של 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן מבחינת המורשות הלשוניות", עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1981. כאן זוהה לראשונה מקורה של הכותרת האלתרמנית שמחת עניים: שיר המלחמה של שמואל הנגיד "אלוה עוז ואל קנוא ונורא". ראו בהרחבה ובתוספות רבות משמעות אצל עוזי שביט (2007), עמ' 31 – 40.

שביט, עוזי. "'השיר הפרוע: קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים", בתוך: תעודה, ה, תל-אביב 1986, עמ' 165 – 181. שביט, עוזי. שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ושירי מכות מצרים, חיפה ותל-אביב 2003.

שביט, עוזי. לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן, תל-אביב 2007.

שמיר זיוה. עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם), תל-אביב 1989. שמיר זיוה. על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, תל-אביב 1999. שמיר זיוה. תבת הזמרה חוזרת: על שירי הילדים של נתן אלתרמן, תל-אביב 2005. שמיר זיוה. הלך ומלך: אלתרמן – בזהמיין ומשורר לאומי, תל-אביב 2010.