

”שם לוחט ירח כנשיקת טבחת“: על דרכו של נתן אלתרמן בבניית דימויו

זיוה שמיר

א. דימוי מודרניסטי ”מסומן“

בספרו החשוב *On Metaphoring* (1987 Tsur),¹ 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): ”שם לוחט ירח כנשיקת טבחת“, דימוי שחוקרי ספרות לא מעטים נדרשו לו וניסו לפרשו. השיר ”פגישה לאין קץ“ הוא כידוע שיר קרדינלי להבנת הקובץ כוכבים בחוץ כולו. הוא ממוקם בפתחו, לאחר שיר פתיחה קל וקצר – ”עוד חוזר הניגון“ – שכמוהו 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 ”שם לוחט ירח כנשיקת טבחת“ כדימוי מודרניסטי ”מסומן“ (”marked“), שלא היו כמותו בדורות שקדמו להופעת משורר כדוגמת אלתרמן על במת ההיסטוריה של השירה העברית. לדבריו, שורה זו משירו של אלתרמן מכילה מידע עודף הדרוש למימוש הרישא של הדימוי (שבמרכזו נשיקה נשית לוחט), ומידע הלוקה בחסר לגבי הסיפא של הדימוי (שבמרכזו טבחת). אילו היה מדובר, למשל, על ירח לוחט כנשיקה, ללא הסיפא (”טבחת“), הן היה לפנינו דימוי קונבנציונלי שאפשר להבינו כשם שאנו מבינים דימויים רבים מן השירה הקלאסית והרומנטית שקדמו לאלתרמן ולחבריו לאסכולה. אילו היה מדובר, למשל, על נשיקה לוחט של טבחת לארזונה כאשר מעסיקתה מפנה 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.

1 הספר (ראו פרטיו ברשימה הביבליוגרפית) מכיל דוגמאות רבות, ספרותיות ומלשון היום-יום. מתוכו בחרתי את הדוגמה של השורה האלתרמנית שניתח ראובן צור, המשמשת נקודת מוצא למאמרי.

תכונה זו של הדימוי האלתרמני – עודף מידע מזה (אלתרמן לא הסתפק כאן בנשיקה בלתי מאופיינת ובלתי "מסומנת") וחוסר מידע רלוונטי מזה (מדוע "נשיקת טַבְּחַת" דווקא, ולא נשיקה אחרת) – היא התורמת לדברי צור לאופייה המודרניסטי, החידתי, של שירת אלתרמן. לדעתי, שירה זו מפגישה את קוראיה ביודעין ובמתכוון עם שורות עמומות פשר ו"לוקות בחסר", התובעות פירוש והבהרה. והא ראייה: אלתרמן חיבר על השירה העמומה דברי סנגוריה נלהבים במאמרו "על הבלתי מובן בשירה".² אין לפנינו לַפְּסוֹס מקרי ואקראי של משורר ששכח לצייד את קוראיו במידע הראוי, כי אם דרך-הקבע השיטתית של המשורר שלא להעניק לקוראיו תמונה רצופה, וזאת כדי להציג מציאות העשויה טלאים-טלאים וקרעיי-קרעים (בניגוד לשירת קודמיו שהציגה בדרך כלל מציאות העשויה מקשה אחת). לא פעם הותיר אלתרמן בתיאוריו פערים אַיִנִּיגְמָטִיִּים, מתוך אי־אָמוֹנו בקיומה של מציאות שלמה וקוהרנטית, ומתוך אָמוֹנו בקוראיו שיוכלו למלא את הפערים, איש-איש בדרכו. שירו של אלתרמן אינו נותן לקוראיו מפתחות די הצורך כדי להבין את דימויו עד תום. השיר "פגישה לאין קץ" אכן משאיר את הקוראים עם חידות ובלתי קצה חוט שיוליך לפתרון: מדוע דווקא "נשיקת טַבְּחַת"? את מי בדיוק טַבְּחַת 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 היישר מן התנור, לנשיקה גנובה של משרתת יפה וצעירה לארזניה או לבן-ארזניה (אף על פי שכל אחת מהן היא נשיקה חמה ומתוקה). תוספת המילה "טַבְּחַת" למילים "שֶׁם לֹהֵט יָרַח פְּנִישִׁיקַת..." אינה מעניקה לקורא את המידע הדרוש למימוש הדימוי הניצב מולו כחידה פרומת חוטים ללא פתרון מניח את הדעת. צור האיר את טיבו של הדימוי האַיִנִּיגְמָטִי הזה בעזרת פְּלִיָּה של הפואטיקה הקוגניטיבית, תחום מחקר שהוא מחוקריו המובילים; בעקבות דבריו אלה אנסה גם אני להאירו כדימוי מודרניסטי התובע את הבהרתו, ואת זאת אעשה בסיוע כלי ביקורת ומחקר נוספים שנתפתחו בחקר הספרות במרוצת המאה העשרים (כלים אלה, למרבה הצער, הולכים ומאבדים בעשורים האחרונים את הרלוונטיות שלהם בחוגים האקדמיים לספרות, ומפנים בהדרגה את מקומם ל"שיח" פוליטי). אגב הניסיון להאיר את הדימוי ולנמקו אנסה להגיע באמצעותו לאיתורו ולתיאורו של ציין-סגנון אלתרמני אידיוסנקרטי שאינו מצוי למיטב ידיעתי אצל בני-דורו המודרניסטיים,

2 טודים, מיום 24.11.1933; נדפס שוב בספרו של אלתרמן כמעגל (מהדורה מורחבת ותל אביב 1975): 11-17. כאן הרחיב אלתרמן בדבר אי-היכולת להישיר מבט אל השמש בלי זכוכית מפויחת (ומכאן שאין המשורר יכול להתקרב אל האמת מבלי לעמעם את דבריו).

בני החבורה הספרותית שבתוכה פעל ואליה השתייך. זו נקראה בזמנה "חבורת אמודאים", והיום מקובל לכנותה בביקורת ובמחקר בשם "אסכולת שלונסקי".

ב. ייחודו של אלתרמן על רקע האסכולה שאליה השתייך

משוררי "אסכולת שלונסקי" פיתחו סממני סגנון כיתתיים: רובם כתבו שירה עמומה וקשה לפענוח ("difficult poetry", כניסוחו של ת"ס אליוט).³ שירה זו התבססה לעתים קרובות על מצבים טעוני פרדוקסים והסתייעה בצירופי לשון אוקסימורוניים וזאוגמטיים המשאירים את הקורא בתחושה של דיסאוריניטציה (אובדן כיוונים) – מושג המשובץ תכופות בקורפוס המחקרי שהעמיד ראובן צור. מצב כזה מתואר בשורות 3-4 של השיר "פגישה לאין קץ" ("תְּשׁוּקָתִי אֵלַיךְ וְאֵלֵי גַּבְךְ / וְאֵלֵי גּוּפֵי סְחָרְחָר, אוֹבֵד יְדִים!",) המבוססות על הפסוק "וְאֵל אִישׁךְ תְּשׁוּקָתְךָ וְהוּא יִמְשָׁל בְּךָ" (בראשית ג, טז). בשירו של אלתרמן ידיו של האני-הדובר מלפפות את גופו שלו, והוא כביכול סובב סביב עצמו כמערכובלת ("וְאֵלֵי גּוּפֵי סְחָרְחָר"). הוא משתוקק בכל מאודו אל הנמענת האהובה, אך נשאר ללא מענה, שרוי באובדן כיוונים ובסחרחורת. אכן, המודרניסטים העמידו לפני קוראיהם תכופות תיאורים של סערת נפש גדולה עד כדי אובדן חושים. כשם שת"ס אליוט המליץ על חיבורה של "שירה קשה", כך נהג גם אלתרמן, שהמליץ כאמור במאמרו "על הבלתי מובן בשירה" על שירה עמומה שלדבריו היא כעדשת זכוכית מפויחת שדרכה ניתן להתבונן באורה המסנוור והמסמא של השמש.

רוב המודרניסטים כתבו על נושאים כלל-אנושיים, והתרחקו מן השירה הלאומית נוסח ביאליק. רובם הגיעו ארצה לפני ביאליק, התיישבו בתל אביב, נקשרו לעיתונות המפלגתית (או "הממופלגת", כניסוחו של יונתן רטוש), שפָּרְחָה בארץ בין מלחמות העולם, ומצאו בה את ביתם ואת מקור פרנסתם. רובם היו אנשי "שמאל" שהושפעו מן המהפכה הרוסית ומן השירה הרוסית שנכתבה בהשראתה. חבורת משוררי השמאל, שבראשה עמד אברהם שלונסקי, הגיעה לתודעת הציבור ורכשה את מעמדה האיתן ב"קריית ספר" העברית בעקבות מלחמת חורמה שערכה נגד ביאליק – האיש ויצירתו – מלחמה שפרצה עם בואו של "המשורר הלאומי" ארצה באביב 1924. מלחמת ה"צעירים" בביאליק הייתה חלק מתוך מלחמה כוללת יותר שעליה הכריזו המשוררים הללו נגד כל הקלסיקה המודרנית של השירה העברית, ובראש

3 ראו שמיר 1986: 93-94. מעניין להיווכח כי ת"ס אליוט כתב בזכות "שירה קשה" (difficult poetry) באותה שנה עצמה, 1933, שבה פרסם אלתרמן את רשימתו "על הבלתי מובן בשירה".

וראשונה נגד שירתו של י"ל גורדון, גדול משורריה של תקופת ההשכלה.⁴ להערכתי, המתקפה הבוטה של שלונסקי וחבריו נגד יל"ג והיל"ג יזום נבעה מתוך חשש פן יזהו אותם בטעות כממשיכיו של יל"ג. ואכן, היה מקום לטעות בין השניים, שכן כמו יל"ג יצא שלונסקי, אבי האסכולה, מתוך השקפה פן-אירופית אוניברסליסטית; כמו יל"ג הוא נמשך לשעשועי מילים ולחידודים, שבהם אהב להפגין את שליטתו הווירטואוזית בלשון העברית לרבדיה; כמו יל"ג טיפח שלונסקי עמדה רציונליסטית אנטי-דתית ואנטי-מיסטית; כמו יל"ג שלט שלונסקי בשפות אחדות והעמיד תרגומי מופת. נקודות הזיקה רבות ומגוונות, אך מראובן צור למדתי שכאשר שלפנינו שתי תופעות דומות יש לבחון תחילה את ההבדלים ביניהן. עיקר ההבדל נבע מן המגמה הקלסיציסטית, הפוריסטית בעיקרה, של יל"ג, לעומת שבירת הכללים הניכרת אצל שלונסקי בכל מישורי הטקסט.

שלונסקי ובני חבורתו בחרו ביודעין בפואטיקה המודרניסטית שנתפתחה בברית המועצות בין שתי מלחמות העולם, שביקשה "להדהים את הבורגנים" ולמרוד בכל דרכי הביטוי הקלסיות והרומנטיות. שלונסקי ואלכסנדר פן לא בחלו במיני וולגריזמים וברבריזמים, ככשירתו של ולדימיר מיאקובסקי. אלתרמן היה מתון יותר ו"בורגני" יותר מהם, ומעולם לא התנתק לגמרי מן הערכים הפדגוגיים שספג בבית-אבא. הביוגרפיה של בני החבורה כללה לא אחת פרק-חיים רוסי ופרק-חיים של לימודים בצרפת. רובם על כל פנים הכירו היטב את השירה הרוסית בת-הזמן שקלטה לתוכה רבים מציניי הסגנון של השירה הצרפתית המודרניסטית.

מה קבע את מעמדו יוצא הדופן של אלתרמן בתוך חבורת המשוררים המודרניסטיים שאליה השתייך? בתוך "אסכולת שלונסקי" היה אלתרמן היחיד שהיה איש מרכז, שטיפח ערכים הומניסטיים ולאומיים גם יחד, והיחיד שלא תקף את ביאליק ואת הקלסיקונים של הספרות העברית.⁵ אלתרמן אף היה היחיד מבין רעיו המשוררים שהתפרנס מכתובה בלבד (אברהם שלונסקי, רפאל אליעז, לאה גולדברג, אלכסנדר פן ואחרים מבני החבורה עסקו גם בעריכה; חלקם מצאו את פרנסתם בהוראה). ייחודו התבטא גם במוטיביקה של יצירתו: הוא היה היחיד שהפך את העיר הארכיטפית לגיבורה הראשית של כל חטיבות יצירתו; ובהכלאת המקורות שביצע בה: הוא היה היחיד שהכליא את שירת ימי הביניים העברית עם שירת ימי הביניים הצרפתית,

4 על תופעת היל"ג יזום ראו: שלונסקי תרצ"א. ראו גם: שטיינמן תרצ"א. ראו גם: שמיר 1986, עמ' 156-158; 182, הערה 1; הלפרין תשנ"ה.

5 ראו מאמרי שמיר 1983, נדפס שוב: שמיר 1989. כאן העליתי לראשונה את ההנחה שהשיר נכתב נגד יריביו הפוליטיים של וייצמן (ו'בוטינסקי ואודי צבי גרינברג שמן הצד ה"ימני" של המפה הפוליטית), ובה בעת נגד יריביו הפוליטיים של ביאליק (שלונסקי וחבריו שמן הצד ה"שמאלי" של המפה הפוליטית).

והוליד מן המיזוג הזה תוצאות אוקסימורוניות ייחודיות (כבשירו "ניגון עתיק", למשל, המשלב את שירת היין של משוררי "תור הזהב" בספרד עם הבלדה הביניימית של פרנסואַ ויון על הפונדקאית מרגו). הוא אף היה היחיד שערב מלחמת העולם השנייה, בתקופה שבה שלט ה-Furor Teutonicus בעולם, שילב את אגדות הילדים של האחים גרים עם נופיה של גרמניה שעל רקען צמחו אגדות אלה, תוך הכלאת התמימות הילדית והמציאות מעוררת החלחלה של התקופה שבה הלכה והתעצמה התנועה הנאצית.

בעקבות רבו ומורו אברהם שלונסקי, החל אלתרמן את דרכו בספרות העברית בכתיבת שירה מודרניסטית, אנטי-קלאסית, שנושאה ה"גדולים" חובקי-זרועות-עולם ודימוייה עזים ו"פרועים".⁶ כמו שלונסקי, נהג אלתרמן לחרוז רבים משירו המוקדמים בחריזה נועזת, עשירה באסוננסים ובדיסוננסים, נוסח יִסְנֵן ופסטרנק, אך עם סכמת חריזה "קונבנציונלית" (אבאב), ובה חרוז גברי ונשי לסירוגין, ככמיטב המסורת של השירה הרוסו-עברית העממית. כמו שלונסקי, הוא נהג להשתמש בשיריו בפרדוקסים, בצירופים אוקסימורוניים ובשאר צירופים בעלי אופי כינרי עז ונועז, המקנים לשיריו טעם מודרניסטי מובהק. כמו שלונסקי, הוא הרבה לחבר שירים אורבניים, שבמרכזם ניצבת לכאורה העיר בה"א הידיעה שבכל זמן ובכל אתר, ובצדם שירי טבע כמו-קמאיים על הישימון ועל המאבק בין הישימון לבין הארץ הנושבת.

שלא כמו שלונסקי, מיעט אלתרמן להשתמש בספר שיריו הראשון בציוני זמן ומקום מפורשים, והצניע בו את ה"אני" האישי ואת עולמו. שלא כמו שלונסקי, הוא אף מיעט להשתמש בנאולוגיזמים – במילים ובצירופי-מילים פרי-המצאתו. בדרך כלל בחר להשתמש במילים פשוטות ומובנות לכול, שפשטותן אינה מצביעה בהכרח על פשטות הרעיון הגלום בהן.⁷ רק לעתים רחוקות נזקק לחידושי לשון או לאותה "פירוטכניקה" של חידודי לשון שאפיינה את מייסד האסכולה. כאשר חידש מפעם לפעם בשיריו צורות חדשות של מילים מופרת מן המילון העברי, בדרך כלל נגזרו הצורות שחידש במשקל הזוגיים ("פתאומיים", "סליים", "תניניים" וכדומה), בין שלצורכי משקל וחרוז, בין שלצורך חיזוקה של פואטיקה בינרית של תאומים ושל כבואות.

6 ראו מאמרו של עוזי שביט "השיר הפרוע" (שביט 1986) הבוחן את דרכו של אלתרמן על רקע הפואטיקה של אסכולת שלונסקי.

7 כאשר הקורא פוגש שורה אלתרמנית טיפוסית כגון "טל, כמו פגישתה, את הריסים הצעף", הוא אינו נזקק למילון. כל מילה בפני עצמה ברורה ופשוטה בתכלית, אך בהצטרפן זו לזו יוצרות המילים אמירה עמומה התובעת פירוש.

בספר שיריו הראשון שמר אלטרמן על ייחודו הסגנוני אף על פי שהשתייך לחבורה שטיפחה סימני הפך קולקטיביים-אסכולתיים. יתר על כן, מבחינות רבות הציג אלטרמן את היפוכה של הפואטיקה מבית מדרשו של שלונסקי: במקום "אני" מגלומני מן הנוסח הפוטוריסטי, העולה ובוקע משירת שלונסקי, יש בהם ויתור מדעת על ה"אני" והתמקדות ב"עולם". במקום שירי הכרך והחרושת של שלונסקי ("כרכיאל"), שנכתבו בהשראת שירתו הסוציאליסטית של ורהארן, יש בהם עיר קטנה ונאיבית – על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכובי בתיה – עיר העולה כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים. במקום הרוויי הניהיליסטי של שלונסקי, יש בהם שמחת חיים, עליצות, יופי וצבעוניות עולה על גדותיה. במקום צייני הזמן והמקום שבשירת שלונסקי, יש בהם יסודות ארכיטיפיים, המסתירים את אותות הזמן והמקום מאחורי שבעה צעיפים. במקום מראות העמק והגלבוע, יש בהם עולם נוכרי למראה. בלי להניף דגלים ולחבר מנשרים מרדניים, אף מבלי לנסות "להדהים את הבורגנים", כתב אלטרמן את אחת מחטיבות השירה החדשניות ביותר בתולדות השירה העברית. אלטרמן היה היחיד בין משוררי האסכולה שקָּתב גם שירה בעלת גוון לאומי ("שירה אֶתְנוֹצֶנְטֵרִית" במושגיה של אסכולת שלונסקי), ולא רק שירה אוניברסליסטית, כמקובל אצל רוב בני החבורה (אצל שלונסקי אפילו שירי העמק והגלבוע קיבלו גוון ארכיטיפי ונשאו מסרים קוסמופוליטיים).

כמודרניסטן נהג אלטרמן ל"שֵׁבֵשׁ" את כל הפְּרָמֵטֵרִים של המציאות ולהציג בשיריו תמונת "עולם הפוך": את הסטטי הוא הפך תכופות לדינמי, את האור לחושך, את התמים למושחת ואת הַחֶדֶשׁ לעתיק (וגם להפך). הוא לא ביצע את המהפכים הללו כלאחר יד או בהיסח הדעת, אלא באופן עקבי ושיטתי.⁸ אפילו החיץ שבין עולמם של החיים לעולמם של המתים קורס אצלו כבשורותיו ה"מופרכות": "אֵין בֵּית בְּלִי מֵת עַל כְּפִים / וְאֵין מֵת שֵׁשֶׁכַח אֶת בֵּיתוֹ" (שמחת עניים). היכולים המתים לזכור את ביתם? זוהי, ככל הנראה, דרכו המהופכת של אלטרמן לומר שהמת חוזר לילה-לילה אל ביתו בדרך העולה מארצות הנשייה, כי יקריו שאיבדוהו אינם יכולים, אף אינם רוצים, לשכוח אותו ולגרשו מחדרי ליבם. כאן ובמקומות אחרים הפך אלטרמן את היוצרות, והתבונן בתמונה שלאחר המוות דרך עיניו המזוגגות של המת.

ג. אוקסימורון על גבי אוקסימורון

האוקסימורון הוא ציין סגנון (style marker) נפוץ בשירה המודרניסטית מן הנוסח הסימבוליסטי והבתר-סימבוליסטי – למן שיריהם של המשוררים הבהמיאנים

8 שמיר 1986: 19-42. כאן עמדתי לראשונה על מערכת הטרנספורמציות והמטמורפוזה של שירת אלטרמן ההופכת את כל מוסכמות השירה על פיהן.

הצרפתים של אמצע המאה התשע-עשרה, ובראשם שארל בודלר, ועד למשוררים הנאוסיםמבוליסטיים הצרפתיים והרוסיים של ראשית המאה העשרים (ובעקבותיהם משוררי המודרנה התל אביבית מ"אסכולת שלונסקי"). לאוקסימורון האלתרמני הטיפוסי, שלמיטב ידיעתי אובחן לראשונה במאמר נתן זך נגד אלתרמן,⁹ הקדשתי פרק נרחב בספרי *עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם* (1989),¹⁰ שבו גם הפניתי זרקור לעבר ציין סגנון בינרי נוסף, שלא אובחן עד אז בביקורת אלתרמן ובחקר יצירתו: הזאוגמה (פיגורה המזווגת אלה לאלה מילים ומושגים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת מן הבחינה הלוגית או מן הבחינה הרקדוקית).¹¹ גם במאמר זה ברצוני לאתר ולתאר ציין סגנון אלתרמני, שלא אובחן עדיין בחקר אלתרמן, אך בניגוד לאוקסימורון והזאוגמה, שהם צייני סגנון מיקרו-טקסטואליים, המצויים לרוב בשירה המודרניסטית הצרפתית-רוסית (ובעקבותיה גם בשירה הרוסו-עברית הארץ-ישראלית של שנות העשרים והשלשים), ציין הסגנון שבו יתמקד מאמרי איננו אופייני או טיפוסי ל"אסכולת שלונסקי". למיטב ידיעתי, מדובר כאן בציין סגנון ייחודי לשירת אלתרמן, שאינו מצוי כלל אצל זולתו.

את ציין הסגנון שאותו אתאר להלן, בסיוע דוגמאות משירו של אלתרמן "פגישה לאין קץ", אכנה בשם "אשכול אוקסימורוני", בהיותו דומה לאשכול ענבים, או למקבץ צפוף של סימני ירי על מטרה, שלעיתים מכסים זה על זה או חופפים בחלקם זה לזה. 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 שעמדה מול עיניו, וריכוז בכפיפה אחת, זה בצד זה וזה על גבי זה, צירופים אוקסימורוניים אחרים, 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 ובו הרמוניה או דיסוננס.

9 ראו במאמרו של נתן זך "הרהורים על שירת אלתרמן" (זך תשי"ט). לימים נזכר האוקסימורון ככל דיון על יצירת אלתרמן, אך ללא אזכור המקור הראשון.

10 שמיר 1986: 60-89. כאן עסקתי לראשונה בניגודים הבינריים של שירת אלתרמן המבליטים את יסוד הניגוד (שלא כבתופעת האמביוולנטיות האופיינית לשירה הרומנטית).

11 שם: 13-14. בשירי *כוכבים בחוץ יש עשרות זאוגמות הניכרות לפעמים ביחידות הטקסט הקטנות ולפעמים משתלטות על השיר כולו*.

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. שימושו 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 בשיר “פגישה לאין קץ” שאותו אנסה להאיר, בין השאר, באמצעות הדימוי המיקרו-טקסטואלי שנזכר בניתוחו של ראובן צור – “שֶׁם לוֹהֵט יֵרֵחַ כְּנִשְׁיֶקֶת טַבַּחַת” – אך גם באמצעות דימויים נוספים המצויים בשיר, סביבו ובשכנותו.

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 האי-סופית והנצחית, החוצה את גבולות הזמן והמקום. מצוי בו גם צירוף קצר ומרשים כגון האוקסימורון “פְּתֹאמִית לְעֵד”, המצמיד אף הוא את הפכי העראי והקבע (בצדו השתמש אלתרמן בשיר זה גם בצירופים זאוגמטיים חידתיים, כגון “לְסַפְּרִים רַק אֶת הַחֵטָא וְהַשׁוֹפֵטֶת”).

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 מבעים 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” תיאורון המחוללים בטרקלינו המהודר של ארמון מפואר, שבו הגבירה האריסטוקרטית והאלגנטית, המפילה מטפחת מלמלה כתכסיס חצרוני מעודן של היענות לחיזור, אינה אלא המשרתת חסרת העידון שמתחתית הסולם החברתי:

שֶׁם לוֹהֵט יֵרֵחַ כְּנִשְׁיֶקֶת טַבַּחַת,
שֶׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעִים,
שֶׁם שְׂקֵמָה תַפִּיל עֲנָף לִי כְּמִטְפַּחַת
וְאֲנִי

אָקד לָהּ
וְאָרִים.

להלן נמנה את הצירופים האוקסימורוניים המשתתפים בתיאור זה בו בזמן 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 וחיוור, 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 הטבחת ניתן לתאר בשתי אפשרויות מנוגדות לכל הפחות: כנשיקת החמה של טבחת דשנה ומבוגרת שגזרתה דומה לירח במילואו, הנותנת לילדו של בעל הבית עוגייה או כעך עגול וחם מן התנור, בלוויית נשיקה אימהית וחמה. לחלופין, נשיקה זו יכולה להיות גם נשיקה תאוותנית, בלתי מרוסנת ובלתי מהוגנת, המעוררת רגשה מינית אסורה, של משרתת צעירה לאדוניה, או לכן אדוניה. דימוי כעין זה מצוי באחד משיריו המוקדמים של שלונסקי, שושבינו של אלתרמן בקריית ספר העברית (שיר ז' מן המחזור "סתם", שירים תרפ"ב-תרפ"ז), המתאר את הלילה בסגנון מודרניסטי, אנטי-רומנטי, כפרצוף פלֶבָאי שעליו כוכבים כנמשים וירח כתבלול: "בְּהֲרוֹת־קִיץ עַל פְּרָצוֹף הַלַּיְלָה / וְתַבְּלוֹל־אֲדִירִים / בְּאֲמָצֵעַ. / שְׁפָחָה לְכֹלֹכִית / קוֹרֶצֶת עֵינֶיהָ הַטְּרוֹטוֹת לְבֶן־אֲדוֹנֶיהָ / זֶה לַיְלִי מְלִיל."

כך או כך, נשיקה זו המתוארת ב"פגישה לאין קץ", שהוא שיר "אריסטוקרטי" המופנה אל נמענת נישאה ונעלה, היא נשיקה עזה וכלל לא עדינה, שאותה יוזמת דמות מתחתית הסולם החברתי. אין זו נשיקה מעודנת ומרטיטת לב של בת-טובים מרום היחש, אלא נשיקתה החמה והעזה של משרתת וולגרית. ובמאמר מוסגר: בני אסכולת שלונסקי, שראו בגורמי השמים "אביזרים" מיושנים ומשומשים המאפיינים את השירה הקלסית והרומנטית, התחרו זה בזה על כתר המקוריית, כאילו כל אחד מהם גמר אומר בלבו – בעקבות פגישתו עם השירה הרוסית המהפכנית – להפגין את כוחו בכריאת דימויים מפתיעים ואַקסטרואוגנטיים, שיעלו במזורתם ובחוצפתם על אלה שבראו רעיו המשוררים. כל משורר השתדל להעמיד דימוי בוטה ובלתי-אסתטי ככל שניתן, שיוריד את הכוכבים והירח ממעמדם הפיזי הנשגב, ויהפכם לעניין המוני ופשוט. כך דימה שלונסקי בשירתו המוקדמת את הירח ל"שד זולף את לובן חֶלְבו", ל"פנס עכור תלוי על וו" או למוקיון חיוור שהכוכבים הם פעמוני מצנפתו. גם בקובץ בשל כדוגמת "אבני בוהו" (1934) דימה את הכוכבים לכיצי נחש ואת הירח ליצור מבחיל, פוזל ושְׁתוּם-עין. אלתרמן הצעיר, בעקבות שלונסקי, תיאר את הלֶכְנָה כמינקת הגוחנת על השדות או על בתי העיר ומגירה עליהם את

חלבה, ובפזמונו "בשמים שקט" תיאר את הירח כעורך לילה הגוחן על השמים המנוקדים כעל כתב-יד שגוי שעליו להגיהו עד שחר.¹² מאחר ששארל בודליר הציג 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 בודליר שהגיעה העת להפסיק להשתמש ב"אבזרים" משומשים כמו הירח והכוכבים ושיש להורידם מגדולתם, כתב עליהם לא פעם באירוניה קלה. כך, למשל, בפזמונו "טיול" כתב: "זַלְף הַיָּרֵחַ כְּשֶׁמֶן זֵית [...] אֶדָם אֲשֶׁר מִסְכִּים לְהִיּוֹת בְּנֵלֵי קֶצֶת / קוֹרְאִים לוֹ בְּיָמֵינוּ פֹה – אוֹרֵיגֵינְלִי".¹³ כך הלעיג באופן אירוני ואוטו-אירוני כאחד על ניסיונותיהם של בני דורו ושלו למצוא דימויים חדשים לבקרים, עד כי החדשנות המדהימה הופכת לשגרה וכבר אין בה כדי לעורר ולהפתיע.

דימויים וולגריים, ציניים או פְּרוֹדִיִּים, שבהם "מככבים" הכוכבים והירח מצויים לרוב בשירתו המוקדמת של אלתרמן, שהושפעה כאמור מדימויו של שלונסקי. דימויו של אלתרמן על הירח הלוהט 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 (Innocence & Experience). אגב כך הוא מצמיד זה לזה גם את הפכי רום היחש ושפל היחש. ב"פגישה לאין קץ" לפנינו לכאורה תמונה חצרונת אריסטוקרטית, ובה אצילים המסתייעים בתחבולות חיזור מחוכמות ומרומזות, אך "האצילים" אינם אלא המשרתים הפּלֶבְאִיים שסיגלו לעצמם גינוני אצולה מעודנים בחוסר תואם גמור למעמדם האמיתי-האובייקטיבי.

תמונה "המונית" כזו של משרתת המנסה לשווא לאמץ לעצמה גינונים ומנהגים "אריסטוקרטיים" של נשות החברה, המבינות בהוויות העולם ובכללי הַדְּקוֹרוֹם של "החברה הגבוהה", מצויה גם בשיר "זווית של פרור", אחד מבין שלושה שירים מוקדמים של אלתרמן שנכללו בקובץ כוכבים בחוץ, לאחר שהטיל בהם שינויים משמעותיים.¹⁴ כאן מתוארת בהגזמה סְכְרִינִית ומְלוֹדְרַמְטִית תמונה של עץ "נשי"

12 הארץ, ט"ז באדר א' תרצ"ה (26.2.1935); ראו: אלתרמן תשל"ד: 103.

13 הארץ, ט"ו בתמוז תרצ"ה (16.7.1935); ראו: אלתרמן תשל"ד: 168.

14 נוסחו הראשון של תיאור האקציה בשיר "זווית של פרור" היה כלהלן: "פֹּה אֶקְצִיָּה יָפָה, צְעִידָה וְצוּחָקָה / יוֹצֵאת לְרֵאיוֹן כְּמִשְׁרֵתֵת חוֹנְגֵת / וְהוֹמָמַת בְּכֶשֶׁם אֶת כָּל הַמְטָבָח"; וראו דורמן תשל"ט: 151. המרת המילה "בושם" ב"מבושמת" הפכה את האמירה לדו-משמעית (מדפּה ריח; שתויה מלגימת יין). על השוואת נוסחיו של שיר מוקדם זה, ראו קרטון-בלום

המדיף ריח משכר. עץ זה מדומה למשרתת היוצאת לראיון עבודה או לפגישה רומנטית (rendez vous), כשהיא מבושמת בהפרזה ניכרת, כנראה כדי לטשטש את ריחות המטבח וחומרי הניקוי שדבקו בה. אפשר גם שה"משרתת" מבושמת לאו דווקא מהזולפת בושם (perfume) המפיץ ריח נעים, אלא מן היין שלגמה ברוב התרגשותה לקראת האירוע החגיגי הצפוי לה. שני התיאורים מסתייעים בשלוש אנפורות "פה [...] פה [...] פה" (בשיר "זווית של פרוור") בדומה לאנפורה "שם [...] שם [...] שם" (שבשיר "פגישה לאין קץ"):

פה שמים של אופרה קמו מנגד,
פה האור הכואב של הבדיל והפח,
פה אקציה יפה, כמשרתת חוגגת,
יוצאת לראיון, מבשמת כל-כך...

שני הדימויים – זה של השקמה וזה של האקציה – דומים זה לזה דמיון ניכר, ולא רק מן הבחינה הקומפוזיציונית, הסטרופית והפרוזודית: 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 לחיזורו של האציל.

בשני התיאורים "מככבים" 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 ההרבה" נמתח קו של אנלוגיה בין השיטה-האקציה לבין ה"שקצה" הנוכרייה זהובת השער המפיצה ריח מתקתק, עז וארוטי). עץ השקמה הריהו 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 היטב שגרופית השקמה אינה יכולה לשקם את עצמה, ועל כן אפשר להשתמש בה כמטפורה לאדם נקלה ולא-יוצלה. 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 לטפחת המעמידה פני גבירה, מפגינה כביכול גינוני אצילות נושנים, שכבר אבד עליהם כלה, וההלך "הטרופדור", שריד ופליט עלוב מן התרבות החצרונית המפוארת, שכבר חלפה ועברה מן העולם, נענה לפנייתה המרומזת ולחוקי 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, הלוקחים כביכול מטירות ומארמונות כדוגמת ארמון ורסיי (ה"מכבב" בשיריו הגנוזים של אלתרמן), עומדים כמובן בניגוד אוקסימורוני לתמונתו של עץ השקמה, הנקשר עם נופי "תל אביב הקטנה", שבתוכם חי ופעל אלתרמן בתקופה שבה חיבר את שירי כוכבים בחוץ.

יתר על כן, אסמכת התיאור המעודן של המטפחת עם שיעולו של הרקיע הלח והקר ("שם רקיע לח את שיעולו מרעים") יוצרת אוקסימורון נוסף, המונח אף הוא על גבי קודמיו ומוסיף ל"אקורד" גוון דיסוננטי: מוצמדים כאן זה לזה מטפחת המלמלה הצחה של אשת הטרקלין המעורנת והמטפחת המטונפת מקינוח האף ומרקיקת הליחה והכיח של הגבר המצונן. כך הצמיד אלתרמן את העדין והאנין עם המבכחיל והרוחה, את האריסטוקרטי עם הפלפאי, את הדקורטיבי עם השימושי והיום-יומי, את הנשי עם הגברי, ויצר מקבץ אוקסימורוני רב השלכות ועתיר בהשתמעויות לוואי (ענף נקרא גם "כד", ועל כן הוא מתגלגל במציאות הפנים-לשונית של שירי אלתרמן למטפחת עשויה אריג).

למעשה, פיגורה אנינה וגסה זו של המטפחת (הכד, הענף) שמשילה השקמה ביום סערה, המצמידה זה לזה את הנעים ואת הרוחה, היא רק אוקסימורון אחד מני רבים המבריחה את התיאור הזה ככריח ויוצרת ביחד עם סביבתה הטקסטואלית אשכול אוקסימורוני עמוס ורב 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־מְדוֹת מְגִיחַ [...]
 גָּדְלוֹ הָרַב בְּשַׁעַת־זְרִיחָהּ הוּא חֲזוֹן טָבֵעַ
 שֶׁל הַשְּׁתַּבְרוֹת הָאוֹר מִבְּעַד לְאֹוִיר.
 ("הירח עולה", חגיגת קיץ, עמ' 14)

ליל קיץ אביך, ובו ירח ענק ו"לוהט" כחלמון גדול וזהוב, הוא אפוא תופעת טבע שיש לה הסבר מדעי (בלילות שרב, כך הסביר אלתרמן בחגיגת קיץ נוצר לפעמים תעתוע אופטי הגורם לירח במילואו להיראות גדול וצהוב-כתום כחלמון, ועינו כעין

הַשֶּׁמֶשׁ). אֵךְ הָאֵם הַתִּיאֹרֵר הַקִּיצִי הַזֶּה יִכּוֹל לַעֲלוֹת בְּקִנְהָ אֶחָד עִם הַתִּיאֹרֵר הַסְּמוּךְ שְׁבוּ מוּצָג "רְקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעִים"? הֲרֵי תִיאֹרֵר כֹּזֵה אֹפִיִּינִי לַלַּיִל חוֹרֶף, עַל רַעֲמִיּוֹ וּבְרָקִי, וְלֹא לַלַּיִלוֹת הַקִּיץ הַמַּהֲבִילִים. אֲגַב כֵּךְ נּוֹצֵר מִקְבֵּץ אֹקְסִימּוֹרֹנִי הַמְּצַמִּיד זֶה לְזֶה לֹא רַק אֶת הַשֶּׁמֶשׁ הַלוֹהֶטֶת וְאֶת הַלְּבָנָה הַחַיּוּוֹרֶת אֲלֵא גַם אֶת הַקִּיץ וְהַחוֹרֶף, אֶת הַמְּטַפַּחַת הַמַּעוֹדֶנֶת וְאֶת הַמְּטַפַּחַת הַמְּטוֹנֶפֶת מְכִיחַ, אֶת הָאִישָׁה (עֵץ הַשְּׁקֵמָה הַנְּטוּעַ בְּאֶדְמָה) וְאֶת הַגִּבֵּר (הַרְקִיעַ) וְעוֹד כִּיּוֹצֵא בְּאֵלֶּה נִיגוּדִים בִּינְרִיִּים שֶׁלְּכֹאֲרֵה אֵינִם יִכּוֹלִים לַהֲתַלְכֵד זֶה עִם זֶה.

בְּתִיאֹרֵר הַפּוֹתַח בְּמִילִים "שֶׁם לַוְהַט יִרַח" נִיכְרַת אֶפּוֹא תּוֹפְעָה הָאֹפִיִּינִית לְשִׁירָתוֹ הַמּוֹדֶרְנִיסְטִית שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן הַמְּצִיגָה תְּכּוּפּוֹת מוֹנְטָאז' שֶׁל רְצִפִּים סִינְאוֹפִּיִּים שְׂאִינִם יִכּוֹלִים לַהֲתַרְחֵשׁ סִימּוֹלֵטְנִית, כְּגוֹן תִּיאֹרוֹ שֶׁל לַיִל יִרַח לַוְהַט הָאֹפִיִּינִי לַלַּיִל שֶׁרַב, שֶׁהוּא (הַפְּלֵא וּפְלֵא!) גַם קָר וְלַח כְּלִיל חוֹרֶף גֶּשֶׁם כְּבִשִׁיר "פְּגִישָׁה לְאִין קִץ", וְכְּגוֹן תִּיאֹרוֹ שֶׁל לַיִל סַעֲרָה קוֹדֵר וּמַעוֹנֵן, שְׁבוּ הִירַח יוֹצֵא מִבְּעַד לְעֵבִים וּמַחוּוִיר בְּאוֹרוֹ אֶת הַדְּרָכִים כְּבִשִׁיר "הַרוּח עִם כָּל אַחִיוֹתֶיהָ". שִׁירִים אֵלֶּה הֵם לְמַעֲשֵׂה מוֹנְטָז' הַמְּצַרֶּף אֵלֶּה לְאֵלֶּה תְּמוֹנוֹת סוֹתֵרוֹת אוֹ רַחוּקוֹת בַּחֲלָל וּבּוֹזֵן, וּמַלְכֵד לְכֹאֲרֵה אֶת רְסִיִּי הַמְּצִיאֹת הַהֶטְרוֹגְנִיִּים כְּהַרְף-עֵינַי לְמַסַּכַת רְצִיפָה אַחַת.¹⁵ יֵתֵר עַל כֵּן, הַשִּׁימוּשׁ בְּצוּרָה הָאֶרְכֵּאִית "טַבַּחַת" (וְלֹא בְּצוּרָה הַמּוֹדֶרְנִית 'טַבַּחַת'), אֵינְנוּ שִׁימוּשׁ מִקְרִי לְצוּרְכֵי הַמְּשַׁקֵּל וְהַחֲרוּז. בְּהַתְּחַשֵּׁב בְּכֵךְ שֶׁבְּסוּפוֹ שֶׁל הַשִּׁיר נִזְכְּרוֹת גַם הַמְּרַכְבוֹת, מַעֲלָה הַשִּׁימוּשׁ בְּ"טַבַּחַת" אֶת הַדְּבָרִים הָאֲמוּרִים בְּמַשְׁפַּט הַמֶּלֶךְ שֶׁבְּסַפֵּר שְׁמוּאֵל א', דְּבָרִים שְׁבֵהֵם הַנְּבִיא מִזְהִיר אֶת הָעַם לְבַל יִשִּׁים עֲלָיו מֶלֶךְ, כִּי מֶלֶךְ זֶה יִיקַח אֶת הַבָּנִים לְרַפְּכִים וְאֶת הַבָּנוֹת לְרַקְחוֹת וּלְטַבַּחוֹת:

וַיֹּאמֶר זֶה יְהִיֶה מַשְׁפַּט הַמֶּלֶךְ אֲשֶׁר יִמְלֹךְ עֲלֵיכֶם: אֶת בָּנֵיכֶם יִקַּח וְשֵׁם לוֹ בְּמַרְכָּבָתוֹ וּבְפָרְשָׁיו וְרָצוּ לִפְנֵי מַרְכָּבָתוֹ. [...] וְאֶת בָּנוֹתֵיכֶם יִקַּח לְרַקְחוֹת וּלְטַבַּחוֹת וּלְאֵפוֹת (שְׁמוּאֵל א' ח, יא-יג).

מוֹצַמִּדִּים כַּאֵן אֶפּוֹא גַם הַפְּכִי הָעֵבֵר וְהַהוּוֶה, הַהִיסְטוֹרִיָה הַלְּאוּמִּית הַקְּדוּמָה וְהַמְּצִיאֹת הָאֶרֶץ-יִשְׂרָאֵלִית הַמַּתְהוּוֶה: סוּף שְׁנוֹת הַשְּׁלוֹשִׁים, הַיָּמִים שְׁבֵהֵם הַתְּחִיל הַיִּיִשׁוּב לְנִסְתוֹת לְהַבִּיא לְקִצּוֹ שֶׁל הַמְּנַדֵּט הַבְּרִיטִי וְלַהֲכַשִּׁיר אֶת עֲצֵמוֹ לְאֲחִים רִיבּוֹנִיִּים – לְחַיִּי "מַמְלָכָה" – נִקְשְׂרוּ בְּתוֹדַעְתּוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן עִם הַתְּקוּפָה הַמַּקְבִּילָה בִּימֵי קֶדֶם, מִמַּשׁ כֶּשֶׁם שֶׁשְׂמָה שֶׁל הָעִיר תֵּל אֲבִיב נִקְשֵׁר בְּתוֹדַעְתּוֹ גַם עִם הָאֲתֵר הַקְּדוּם שֶׁעַל הַנְּהַר כְּבֵר הַנוּשָׂא שֵׁם זֶה (כְּנִזְכֵּר בְּפֶתַח סֵפֶר יַחְזַקְאֵל) וְעִם הָעִיר הָעֵבֵרִית הָרֵאשׁוֹנָה, שְׁבִתֶּיהָ הַלְּכוּ וּנְבָנוּ אֲזַ לְנִגַד עֵינָיו עַל גְּדוֹת הִירְקוֹן, כְּנֶרְמֵז מַשֵּׁם הַסֵּפֶר שִׁידִים שֶׁמְכַבֵּר.

15 ראו בלבן 1981: 22. כאן הציג בלבן לראשונה את שימושו של אלתרמן ברצפים שאינם מתלכדים, כגון תיאורו של לילה קודר ומעונן שבו מוצפות הדרכים באור ירח לבן.

ד. דמותו של "האני" המאוהב

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 מערכתי, המצמיד זה לזה את הזרות והפמיליאריות, את האכזריות והנדיבות, את העושר והדלות, את חוקי המציאות הגדולים של כל הדרורות ואת המציאות הפשוטה והטריוויאלית של חיי היום-יום:

אלהי צוני שאת לעולליך
מעניי הרב, שקדים וצמוקים.

גם דברים אלה של ההלך-הטרופודור אל "הגבירה" הנעלה, הסגורה בין חומות ארמונה, מהווים "אשכול אוקסימורוני" מרשים ורב מערכתי: לפנינו עימות בין אישה נוכרייה, מנוכרת ומתנכרת (המילים "אלהי צוני" מלמדות על זרותה), לבין גבר יהודי, רך לב וסנטימנטלי. דבריו של הלך זה מעלים הדים משירי עם פמיליאריים, שבהם מביטחים הורים לילדיהם "צימוקים ושקדים" עם לכתם ל"חדר" (יביא להם את המתת הזו גדי צח ותמים). שירו של אלתרמן מצמיד אפוא תמונות מחיי האריסטוקרטיה האירופית (ובה ארמונות וטירות, חומות וגנים) ותמונות פולקלור מן העיירה היהודית, שבה 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 והתנכרות. 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, מצווה לצייד אותם במתת של צימוקים ושקדים, תשורה העולה לו בממון רב ושאותה הוא מעניק להם ברצון, חרף דלותו.

בדרך כלל האהובה בשירי הטרופודורים היא אישה צעירה ויפה, הזורקת שושן מחלונה לטרופודור השר לה שירי אהבים (תמונה מעין זו תיאר אלתרמן בשירו הגנוז "בגן בדצמבר": "היכל רודם, / הקשב! / צלצל פרסה – כפצמונים... / אביר פספי בְּכָאן רוכב – [...] שושן שחור מני אֶשְׁנָב / מִסְתַּחֲרֵר...").¹⁶ ואילו כאן מוצגת לפנינו אישה בשלה, מטופלת בעוללים. מעומתים כאן גם הגודל והקוטן: 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 ציוני" (שבהן השתמשו נביאים, ובעקבותיהם גם משוררים-נביאים כדוגמת

ביאליק, לתיאורה של שליחות גדולה וגורלית) לבין ההמשך הטרויויאלי ככיכול: 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, או בין ה־tenor ל־vehicle, הם כאן גבולות מטושטשים ומסופקים). לפיכך, נוצרת לפנינו תמונת עולם מונרכית, המרמזת לבידול אתני ומעמדי בין האישה הנעלה לבין הגבר הנחות: היא ספונה בארמונה כגבירה, והוא מחזר אחריה כטרובדור נודד. דווקא היא, סמל העושר והפריון, תקבל ממנו פרות וסמלי פריון. ריחוקה, עליזותה ואכזריותה של דמות נשית זו מרמזים אולי גם על אי־יהדותה (מה גם שההלך משתמש במילה "אלוהי" המרמזת לבידול אתני, דתי 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 משירים ופזמונות 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 וטרגיקומי בטיבו, מצוי בפזמונו המוקדם של אלתרמן "שיר על מוכר פיסטוקים"¹⁷, שבו הנער יוחאי מתקרב אל מותו האביון, ומביא אתו 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, הנטולים משירי העם היהודיים, הם פרות שאכלו יהודים בגולה כתחליף לפרות ארץ־ישראל. הצימוקים הריהם בָּבואה 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. הלפך, כשההלך מעיד על עצמו שהוא מביא עמו "שקדים וצימוקים", הוא אומר דבר והיפוכו, בעת ובעונה אחת:

17 "שיר על מוכר פיסטוקים", הארץ, כ"ו בכסלו תרצ"ה (3.12.1934). לימים נאסף שיר זה גם בקובץ דגעים, בשם "חיייו של יוחאי" (ראו אלתרמן תשל"ד: 65-66).

מצד אחד, הוא מביא אתו שי יקר, שהורים יהודיים היו מזכרים בו את ילדיהם רק בהזדמנויות נדירות וחגיגיות במיוחד; מצד שני, הוא מביא שי שאינו אלא תחליף נחות לפרות ארץ-ישראל, תחליף עלוב ומיובש של הטבע כשהוא שרוי במלוא פריחתו.

ה. מי היא הנמענת של השיר "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 ברבר עוללילה של האהובה: "אַלְהֵי צַנְיֵי שְׂאֵת לְעוֹלָלֵיךְ / מְעַנֵּי הָרֵב, שְׂקָדִים וְצַמּוּקִים". תיאורה של גבירה כבודה, שלה יש עוללים (וכן ארמון מוקף בחומה, גן רחב ידיים, מרכבות וכו') מתאימה אולי לשירה הטרוֹפֵדוּרִית האירופית, שֶׁבָּהּ המשורר מביע את הערצתו לגברתו בלי קשר למצבה המְרִיטֵלִי, אך לא לשיר אהבה לעלמה ארץ-ישראלית צעירה כדוגמת עברייה עופר, אהובתו של אלתרמן בעלומיו בטרם נשא המשורר לאישה את שחקנית התאטרון רחל מרכוס.

היו שזיהו בה סממנים של המוזה, של בת-השיר, המעניקה למשורר את הדחף לכתוב, אך גם זיהו כזה נתקל בקשיים לאור תפיסתו האנטי־קלסית של אלתרמן. בקלסיקה היוונית־רומית נהוג לתאר את המשורר כמי שמקבל את הדחף לחבר את שירו מן המוות לאחר שהוא מקיץ אותן מתרדמתן בסיוע שיר־עוררות (invocation); ואילו אצל אלתרמן – מעשה עולם הפוך – המשורר מלמד את המוות לשיר, וכדבריו: "פִּיטְנִים מְעוֹלָם לֹא לְמָדוּ מִן הַמוֹזוֹת, / הַפִּיטְנִים תְּמִיד לְמָדוּ אוֹתָן"¹⁸. משמע, אצל אלתרמן האומנות 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 בראייה ראשונה.¹⁹

18 "שירה אמיתית", "סקיצות תל אביביות", הארץ, כ"ז בניסן תרצ"ה (30.4.1935).

19 כנעני 1955: 45-75. אבחנתו של כנעני מלמדת על הרעיון הכמ־קמאי העומד בבסיס שירת אלתרמן, שלפיו הטבע לומד מן "הספרים" ומתנהל לפי הוראותיהם וצויהם. למעשה, כאן ובשירים אחרים העלה אלתרמן את אחת הסוגיות הסבוכות והחידתיות ביותר שבה התחבטו ספרי־הגות אין־ספור: מה קדם למה – ההווה לתודעה או התודעה להווה? תשובתו של מקובל כבעל החיבור המיסטי העתיק ספר יצידה ותשובתם של פילוסופים רציונליים בני ימינו, עם כל המרחק שביניהם, דומות זו לזו. אלה ואלה מניחים כי בלי תודעה אין הווה. המקורות התאוצנטריים תלו סוגיה זו בעקרון "הלוגוס" – הוא הצו האלוהי הבורא את המציאות – את השמים ואת הארץ, כבמילים הראשונות של ספר בראשית, המתארות את בריאת העולם ב"מאמר", וככמוזמור הקובע כי "בְּרַבְר ה' שְׁמִים נְעִשׂוּ" (תהילים לג, ו). הפילוסופיה החילונית המודרנית תלתה סוגיה זו בשאלת התודעה, והגיעה למסקנה שלפיה יש אין־ספור מציאויות, וכי "המציאות" היא פרי תודעתם של קולטיה. ב"שוק הפרות"

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: "מה דְּבַקְתִּי בָךְ, תָּבֵל, / שְׂוֹא לְפָרֵק אוֹתְךָ נְסִיתִי. / מה חִכִּיתִי לְךָ עִם לַיִל, / כְּתִלְמִיד לְגִימְנֵי־סִטִּית". ("תיבת 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 אחרים 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 תיאורה של נוא אמן 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 (היא תל אביב) של *ספר שיריו האחרון של אלתרמן חגיגת קיץ* (1965) ולעיר תל אביב של יצירתו האחרונה *המסכה האחרונה* (1968). העיר כמציאות וכסמל מבריחה את יצירת אלתרמן כבריח, והיא "מכפכת" אפילו במחזה האחרון שנמצא והתפרסם לאחר מותו של המחבר, שמהדיריו כינוהו בשם *ימי אור האחרונים* (על משקל *ימי פומפיי האחרונים*).²⁰ אלתרמן ראה במשורר אדריכל הבונה בתי שיר ומאכלס בהם כֶּרֶךְ רב רחובות, שערים ושדרות, שכמוהו כֶּרֶךְ רב רבעים, גדול ותוסס.

גם השיר "פגישה לאין קץ" פותח בשורות המתאימות לתיאורה של עיר. שורות הפתיחה ("כִּי סְעַרְתְּ עָלַי, לְנִצַּח אֲנִי־נֶגֶד, / שְׂוֹא חוֹמָה אֶצְוֹר לְךָ, שְׂוֹא אֶצִּיב דְּלִתִּים!") מבוססות מצד אחד על הקללה שנאמרה על יריחו ("בְּכִכְרוּ יִסְדְּנָה וּבְצַעֲרוּ יֶצִיב דְּלִתִּיהָ"; יהושע ו, כו). מצד שני, הן מבוססות על הדימוי הארוטי של הנערה הבתולה ("אם חוֹמָה היא נְבִנָה עָלֶיהָ טִירַת כֶּסֶף וְאִם דְּלִת היא נְצוֹר עָלֶיהָ לוח

(שיר 17 *בחגיגת קיץ* 1965: 56) תיאר אלתרמן את האור הבונה את העולם ומשמש לו שדרת-עמודים אף על פי שהוא ניצב "על אֲרְנֵי לא-מָאֹם". משמע, בלי האור והתודעה האנושית אין הוויה. האור הוא שֶׁקִיץ כאשר "נְצַחִים נְהַפְכוּ פְתָאם / לְהוֹה שְׁקָם וַיְהִי" (ולא במקרה השתמש כאן אלתרמן במילה "ויהי" המאזכרת את תיאור בריאת העולם בעקבות בריאת האור).

20 ספרו של הסופר האנגלי אדוארד גולוור-ליטון, ששלונסקי תרגמו לעברית בשנת 1929. ספר זה היה לימים לסרט הוליוודי פופולרי.

אַרְזוּ; שיר השירים ח, ט). ואכן, היחס אל הנמענת הוא יחס של מאבק בעל אופי מגדרי. המאבק בין המינים מתבטא בשורה "תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ וְאֵלֵי גִנְךָ" המבוססת על הפסוק המקראי "וְאֵל אִישׁךָ תְּשׁוּקָתְךָ וְהוּא יִמְשֶׁל בְּךָ" (בראשית ג, טז). אלתרמן היה הטרוברודור התל אביבי בה"א הידיעה. הוא שר לעיר ב"סקיצות תל אביביות" וב"רגעים", והמשיך כמדומה לשיר לה גם כשהחליף את מודוס הכתיבה, וכחר לכתוב על עיר כמו־ארכיטיפלית שבכל זמן ובכל אתר.

אלתרמן בחר בעיר כבגיבורה ראשית של שירתו לא רק משום שנשט את מקצועו האקדמי הקשור בעבודת האדמה (אגרונומיה והנדסה חקלאית) ובחר בחיים האורבניים של בתי הקפה, ולא רק משום שהאורבניות הייתה חלק בלתי נפרד מן המודרניזם. העיר הייתה בעבורו שם נרדף ל"אומנות" ('עיר' פירושה גם 'תכשיט', כבצירוף 'עיר של זהב' מלשון חז"ל) – לניסיונו ההרואי של האדם להטיל סדר ביקום ולהילחם בתוהו. האדם ניסה תמיד לאתגר את עצמו ולהתמודד עם הטבע: למן העיר הארכיטיפלית שִׁבְנָה אחד מבני 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). בתחומי הפוליטיקה הייתה אפוא העיר בעבור אלתרמן שם נרדף לִסְדֵר ולמשמעת – לניסיון ההרואי של האדם להילחם בתוהו, החל בשחר ההיסטוריה ועד ימינו. גם מִשְׁמָה של העיר היוונית – הפוליס – נגזרו המילים המציינות משטרה (police), מדיניות (policy), ביטוח ("פוליסת ביטוח" הריהי "שטר ביטוח") וכן משטר ומדינאות (politics); קרי, כל העניינים הקשורים בשורשים די"ן ושט"ר שעניינם הטלת סדר ומשמעת. אלתרמן נתן לכך ביטוי ברור ב"שיר סיום" של ספר שיריו האחרון חגיגת קיץ, שבו נקבע כי בעת שאדם גם את שנתו חייו ערוכים לפניו "כְּעִיר מְלוּכָה / אֵין בָּהּ אִישׁ. רַק דִּינֵיהָ צוֹפִים / הֶלִיכוֹת וְרַק כְּלֵי הַמְּלָאכָה / יוֹצְאִים לְפַעֲלָם דְּחוּפִים".

אלתרמן "הלחיס" כאן אפוא ערים שונות מתקופות שונות – את ערי החומה המקראיות עם העיר המודרנית שבה חי ופעל; את תל אביב העתיקה שעל הנהר כבר שעליה, כאמור לעיל, מספר הנביא יחזקאל (לא במקרה קרא אלתרמן לקובץ כולו "שירים שמִּכְבָּר", ולא "שירים משכבר 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 ("מִי שֶׁרָץ בְּרַחֲבוֹךְ בְּקֶרֶב־בְּקָר לְ'אוֹפִיס' / לֹא יִחְשֵׁב – פֶּה עֵבֶר יִרְמִיָּהוּ וְרֵאִי..."). ובשיר "צרוּר ציפורנים" מתוך עיר היונה,

כתב אלתרמן על הרחוב התל אביבי החדש, תוך אזכור ערי חוף קדומות מאגן הים התיכון: "עוד בן-בלי-שם הנו ורש, / אך בצעך־יו קלי העמס / זיק ילדותה של קרת־חדשת, / נצנוץ סחרן של צור ורומי". ובשיר "פגישה לאין קץ", שאף הוא שיר עיר, הוא מייזג תמונות מחיי הממלכה העתיקים, שמהם נטל את הטפחת והמרכבות, עם המציאות הוויטלית של "העיר העברית הראשונה". כאמור, נופי ארמון רסניי שבתיאור עומדים כמובן בניגוד אוקסימורוני לתמונתו של עץ שקמה, הנקשר עם נופי "תל אביב הקטנה", שבתוכם חי ופעל אלתרמן בתקופה שבה חיבר את שירי כוכבים בחוץ, אך האוקסימורון אינו זר לשירת אלתרמן. התמונה שהעמיד לנגד עינינו היא קודם כול תמונה של תל אביב שהוקמה על גדות הירקון, בדומה לתל אביב שעל הנהר כבר ("שירים שמכבר"), של עצי שקמה תל אביביים, של עיר דלה הנושאת עיניה לגדולות, של עיר שנולדה מן הספרים ("לספרים רק את החטא והשופטת"). מאחר שהעיר בשירת אלתרמן 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) ירד אלתרמן מן הכס ופתר למען קוראיו אחדות מהחידות שפלל בספר שיריו הראשון כוכבים בחוץ (1938). בין השאר הוא כתב: "עכשו ירח רכי־מדות מגיח [...] גדלו הרב בשעת־זריחה הוא חזיון טבע / של השתברות האור מבעד לאויר". כך הסביר דימויים כדוגמת "שם לזהט ירח כנשיקת טפחת", שיש בהם מן המיסטיפיקציה ומן החידה, וכך הראה שגם למראה מופלא יש הסבר מדעי "פשוט". כך פתר גם את חידת השורה העמומה "לספרים רק את החטא והשופטת", שפרשנו התקשו להבינה, וכתב על העיר תל אביב: "לא שוא נכתבו ספרים / בטורם קום עיר על חול". משמע, העיר שלא הייתה בתחילה אלא רעיון שנולד מחטא הכתיבה שהוליד את הספרים (על משקל הפסוק "הן בעוון חוללתי ובחטא יחמתני אמי"; תהילים נא, ז) היא היום עיר של ממש, הניצבת על תלה והיכולה להתבונן בעין ביקורתית בספרים שהולידה. כתיבתו של אלתרמן 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.

רשימה ביבליוגרפית

- אלתרמן, נ'. 1984. שירים 1931–1935. מ' דורמן (עורך). תל אביב.
 אלתרמן, נ'. תשל"ד. רגעים. תל אביב.
 בלבן, א'. 1981. הכוכבים שנשארו בחוץ. תל אביב.
 דורמן, מ' (עורך). תשל"ט. מחברות אלתרמן ב. תל אביב.

- הלפרין, ח'. תשנ"ה. "ילגיוזם ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", בתוך: סדן ג. תל אביב: 331-338.
- זך, נ'. תשי"ט. "הרהורים על שירת אלתרמן". עכשיו 3-4: 109-122.
- כנעני, ד'. 1955. *בינם לכין זמנם*. מרחביה.
- קרטון-בלום, ר'. 1983. *בין הנשגב לאידוני (כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן)*. תל אביב.
- שביט, ע'. 1986. "השיר הפרוע: קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים". בתוך: *תעודה*. ה. תל אביב: 165-181.
- שטיינמן, א'. תרצ"א. "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל". *כתובים*, שנה ה, חלק א: גיל' יב, ד' טבת תרצ"א (25.12.1930): 1; חלק ב: גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931): 1-2.
- שלונסקי, א'. תרצ"א. "יל"גיוזם". *כתובים*. שנה ה, חלק א: גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931): 1; חלק ב: גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931): 1-2.
- שמיר, ז'. 1983. "לפתרון חידת השיר 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם'". *בין ספרות להיסטוריה*. מ' אורון (עורכת). תל אביב: 122-131 [נדפס שוב: 1989. *הספרות העברית ותנועת העבודה*. פ' גינוסר (עורך). באר שבע: 178-223.
- שמיר, ז'. 1989. *עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם)*. תל אביב.
- Tsur, R. 1987. *On Metaphoring*. Jerusalem.