



ואילן בשמי ווען בגשמי

האם שכח אלתרמן את הידע שרכש במדעי הטבע?

זיוה שמיר

מה למטה ומה בשמים מעל,
מי מוציא כוכבים להאיר בלילות,
מי יושב בקיעים המלאים אוֹרָה,
מי מוריד הטללים? [...]
וענו לו בנחת תשובות ביולוגיות,
פיזיות, כימיות, אנתרופולוגיות.

"הקלריקל הקטן", הטור השביעי

א. אלתרמן והכשרתו האקדמית

שירי כוכבים בחוץ (1938) ראו אור כשש שנים לאחר שמחברם חזר מלימודיו האקדמיים בננסי שבצרפת ובכיסו דיפלומה של אגרונום. אביו, הסופר ואיש החינוך יצחק אלתרמן, ביקש לראותו נושא בנטל המתחייב ממשרת-קבע אחראית, המרימה תרומה למפעל הציוני המתעורר, וחשש פן יתגולל במסבאות עם חבריו הבוהמיאניים. ואולם, הבן, שכבר בזמן לימודיו בצרפת שיגר מפעם לפעם שירים לעיתונייהם של משוררי המודרנה התל-אביביים (אברהם שלונסקי, מזה, וגבריאל טלפיר, מזה), זנח את מקצועו האקדמי לאחר שניסה שבועות אחדים לעסוק בפיתוח הגן הבוטני של כפר הנוער החקלאי "מקווה ישראל", המיר את האֵת בעט, ישב יום בבת-הקפה התל-אביביים והשתלב בחיי הבוהמה של העיר הצעירה.

החלטתו של נתן אלתרמן הצעיר להתנער ממקצועו האקדמי ומן ההתחייבות הקבועה של משרת גאולוג – משרה שמן הסתם הייתה גוזלת ממנו את כל כוחותיו ושעותיו מבלי להשאיר לו פנאי כלשהו ליצירה – גרמה לאביו אכזבה קשה. על הדיפלומה שנזנחה במגירה ועל בגידתו

בייעודו "האגררי" כתב אלטרמן במשתמע בשיר הווידוי שלו "איגרת" (כוכבים בחוץ), שבו התנצל, בין השאר, על שנאלץ "לרצוח" את אחד התאומים שהתרוצצו בקרבן כדי לתת לתאום השני מרחב מחיה. החלטתו זו להפנות עורף להכשרתו האקדמית הביאה את דן מירון למסקנה התמוהה שלפיה גם ביצירתו הפנה אלטרמן עורף לכל הידע המדעי שצבר בשנות לימודיו. ספרו של מירון פרפר מן התולעת (2001) שאב אמנם נתונים רבים מספרו של מנחם דורמן אל לב הזמר (1987) ומגלגולו המורחב פרקי ביוגרפיה (1991) המוקדש לראשית דרכו של אלטרמן, אך גם יצא נגד מסקנותיו של מנחם דורמן וקבע נחרצות:

הוא [אלטרמן] לא הניח לידיעותיו בבוטניקה ובכימיה שיבואו לידי ביטוי ביצירתו הפיוטית (כדרך שעשה זאת, למשל, שאול טשרניחובסקי ועושה זאת ס. יזהר), והוא אפילו הואשם בהתנכרות של "מהגר" לצמחיית ארץ-ישראל. השכלתו הבוטנית-המדעית הייתה אפוא לגביו עניין חיצוני שנכפה עליו, והוא לא מצא בה שום ערך רוחני תרבותי; ודאי שלא שאב ממנה השראה או גילה בה, כפי שטען דורמן, "מפתח לפענוח סודות היקום"¹

עוד הוסיף מירון וטען שגם כאשר החל המשורר להתעניין בבגרותו בחשיבה מדעית מופשטת ושקע בקריאת חיבורים על המדע המודרני, "אפילו בשלב מאוחר זה לא קשר את התעניינותו המדעית בכימיה ובבוטניקה שלמד בנסיי"². לי נראה כי קביעתו של דורמן שלפיה מצא אלטרמן במדעים המדויקים "מפתח לפענוח סודות היקום" היא קביעה מבוססת ותקפה הקולעת במדויק לאמת העולה ובוקעת מן השירים. ניתן לאששה באמצעות עשרות ראיות הפזרות במרחבי היצירה האלטרמנית – ראיות המעידות שאלטרמן מעולם לא שכח את הכשרתו המדעית, אף נתן לה ביטוי הולם בשיריו, במאמריו ובמחזותיו. לדעתי, מירון שמסתמך על שלל החומרים שאסף מנחם דורמן ברוב עמל אך בו-בזמן ניסה בסגנון נחרץ לערער על קביעותיו ולערערן עד היסוד, צריך היה לכל הפחות להביא ראיות שכנגד, בחינת "המוציא מחברו עליו הראיה".



להלן אנסה להוכיח כי ביצירת אלטרמן לסוגיה ולתקופותיה ניתן למצוא שפע של תיאורים ואפיונים המעידים על ידע בוטני, זואולוגי, גאולוגי, מטאורולוגי, אקולוגי, אסטרונומי ועוד, שנרכש במרוצת השנים שבהן התמחה באגרונומיה, כשם שיש בה גם תיאורים המעידים על הבנתו בחידושי המדע העדכניים (באסטרו-פיזיקה, באופטיקה ובמדעי המחשב) שנרכשו ככל הנראה לאחר שסיים את חוק לימודיו, ואפילו במאמרו המוקדם "הסער והפרץ" תיאר אלטרמן תקופות של שתיקת המשורר במונחים של תקופת היפרנציה (תרדמת חורף) של בעלי חיים.³ אפילו בשיריו לילדים שבכתבתם החל בשנות השלושים המוקדמות הפגיש את קוראיו הצעירים עם חידות בלוגיקה ובמתמטיקה, עם רסיסי ידע בבוטניקה ובזואולוגיה, רעיונות פואטיים ופוליטיים, אקטואליים והיסטוריוסופיים, בצד קריצות-עין "פרטיות" המיועדות לרעיו של המשורר, מזה, ולחורשי רעתו, מזה.

תיאורים כאלה, המעובים בידע שרכש בלימודי האגרונומיה, מצויים בכל מרחבי יצירתו, אפילו בשירי בוסר שנכתבו לפני כוכבים בחוץ ונגנזו, לא כל שכן בשיריו ה"קנוניים", שבהם הָעֵטָה המשורר על תופעות טבע יום-יומיות ובנליות מעטה של זוהר מופלא, אגב בחירה בראייה ראשונית של ילד או של איש יערות קמאי הרואה את העולם כ"פתאומיים" (כך קרא

אלתרמן בפתח שירו "איגרת" לראייה הראשונית וכן ליכולת לשחזרה באמצעות תחבולת ה"הזרה".

אמנם לא קל לזהות בשירה המוקדמת את תופעות הטבע הפשוטות שכן בשירי כוכבים בחוץ, למשל, הן מוקפות באדיו של ענן סימבוליסטי כבד, אך בספר שיריו המאוחר *חגיגת קיץ* (1965) העניק אלתרמן שפע הסברים כמו-מדעיים, מפורשים למדי, לכל אותן תופעות טבע "מופלאות" שאותן הציג בשירי *כוכבים בחוץ* בצבעים על-טבעיים ואפֶּן בהילה מסתורית. במילים אחרות, *חגיגת קיץ*, ספר שיריו האחרון, ערך אלתרמן דמיסטיפיקציה לאותן תמונות מסתוריות שהוצגו בשירים המוקדמים תחת מסך ערפל מטפורי סמיך, ובחר לחשוף אותן ולתארן כמות שהן, ללא כל פרפוס פואטי כמעט.

יתר על כן, שירי אלתרמן (המעמידים במרכזם את מעגלי היממה, החודש, עונות השנה ועונות החיים של האדם ושל הממלכה) לא היו נכתבים כפי שנכתבו אלמלא למד אלתרמן אגרונומיה, וראה כמו-עיניו את נפלאות מחזור הזרע ואת בקיעתו של נבט או שתיל "כִּפְקַעַת שֶׁל כְּתָפִים וְיָדַים, / שְׁזָה עֲתָה שְׁבָרוּ בְּרִיחֵי הָאֲדָמָה" ("שפת הסרגל", שיר 34 *חגיגת קיץ*), או אלמלא ראה איך האדמה המעניקה חיים לזרעים הנטמנים בה גם קוברת את גידוליה בבוא יומם, וחוזר חלילה. יצירתו המעגלית של אלתרמן מעידה גם על השכלתו החקלאית וגם על מזגו ההיסטוריוסופי שעוצב לפי תפיסתו המעגלית של ההיסטוריון האיטלקי ג'מבטיסטה ויקו, בן תקופת הנאורות.

מגמת הדמיסטיפיקציה של שירי *כוכבים בחוץ* ניכרת *חגיגת קיץ* על כל צעד ושעל, ולהלן נביא לכך רק דוגמאות מובהקות אחדות: הנה, *חגיגת קיץ* הצביע אלתרמן במשתמע על תמונת הירח החלמוני הגדול הדומה ל"נְשִׁיקַת טִבְחַת" שבשירו המוקדם "פגישה לאין קץ" (*כוכבים בחוץ*), והסביר שבסופו של דבר אין תמונה מופלאה זו אלא מראָה טבעי ורגיל שיש לו הסבר מדעי פשוט: "עֲכָשׁוּ יָרַח רַב-מִדּוֹת מְגִיחַ / [...] גִּדְלוּ הָרֵב בְּשַׁעַת-זְרִיחָה הוּא חֲזִיוֹן טָבֵעַ / שֶׁל הַשְּׂתִבְרוֹת הָאוֹר מִפְּעַד לְאֹיִר" ("הירח עולה"; שיר מספר 3 *חגיגת קיץ*).⁴ יוצא אפוא שתמונת הירח הלוחט העולה מאחורי השקמה שבשירי *כוכבים בחוץ* אינה אלא אשליה אופטית הכרוכה בדרך שבה מוח האדם מפרש את תמונת הירח כשהיא נגלית לנגד עיניו באופק וכשהיא נגלית לנגד עיניו ברום הרקיע. היו בין המדענים שהעלו הנחה שלפיה האטמוספירה גורמת לתופעה של כעין זכוכית-מגדלת הגורמת לירח להיראות גדול יותר, אך המדענים הפריכו הנחה זו. וכדי להמחיש שאין מדובר אלא באשליה אופטית, הציג אלתרמן בשיר מספר 8 ("הלוך ושוב") אותו ירח, שרביץ קודם על גג הבית, כשהוא ניצב כעת ברום הרקיע. ממדיו נשארו אותם ממדים עצמם, אך למתבונן בו מלמטה נדמה כאילו איבד הירח את גודלו הרב והצטמק: "בִּינְתִים הֵיִרַח כְּבָר עָמַד / בְּגִבָּה שְׁלֵשׁ קוֹמוֹת בְּקֶצֶה כְּרֶכֶב / וּכְבָר אֶפְשָׁר הָיָה, בְּלִי שִׁים לוֹ לֵב כְּמַעֵט, / לְהִתְהַלֵּךְ תַּחְתָּיו הֵלוֹךְ וְשׁוֹב". לתוך התמונה הכמו-מדעית משתרבב גם היסוד התאטרוני שכה אהוב על אלתרמן: עם התרוממותו נראה הירח כמו אבזר שאיש התפאורה משך אותו בחוטים אל גובהי החלל הבימתי, ועכשיו אין השחקנים חוששים שראשם ייתקל בו, ומְהֻלְכִים תחתיו בנחת.

לא אחת תיאר אלתרמן ביצירתו אותה תופעה אקלימית-קוסמית המופרת היטב לחזאים ולחוקרי מטאורולוגיה: לא אחת, בהתקרב שרב כבד, מתהווה מסביב לגרמי השמים – לשמש,

לירח ולכוכבים – הילה הנוצרת מעננות גבוהה, מאבק ומאדים. קרניו של גרם השמים נשברות ויוצרות את התופעה האטמוספירית המתוארת במקרא בפסוק "בְּשׁוּמֵי עָנָן לְבָשׁוּ וַעֲרָפֶל חֲתָלְתוּ" (איוב לח, ט). לפיכך, התיאור בשיר "ליל קיץ" ("לילה. כמה לילה! בשמים שקט. / כוכבים בְּחִתּוּלִים") איננו מראה תינוקי מחדר-הילדים, כי אם תמונה של תופעת טבע ידועה, שאלתרמן נתן לה הסבר מדעי ברור בשיר "שיחה בדרך" שבמחניגת קיץ. כאן הסביר ש"לא, אין זה חם רגיל [...] שָׁרֵב הוֹלֵךְ וּמִתְפַּתֵּחַ [...] וּמַעֲכָשׁוּ יִגְבֵּר. תִּסְמָךְ עַל חוּשׁ רִיחוֹ שֶׁל בַּעַל נְסִיוֹן". לאחר שידעונו של אלתרמן מושמות כאן, למרבה האירוניה, בפיו של יו"ר הנהלת הבנק (כשם שבמחזה כגרת, כגרת הושמו ידיעותיו בגאולוגיה בפיו של סוחר יפואי קפיטליסטי), מגיע תורו של התיאור הראלי והאנטי-רומנטי של הירח אפוף ההילה:

נִרְבֵּה דְבָרִים? שְׂאֵף אֶת הָאֵוִיר וּרְאֵה

פָּנָיו שֶׁל הַיָּרֵחַ הַלָּזָה הַפְּרָא,

אֲשֶׁר הִלָּה חֲנֻר־תְּעֻמָּה כְּעֵין

דִּקְ קֶצֶף חוֹלְנֵי סִבִּיבוֹ כְּבָר מִפְּרָפֶרֶת.

("שיחה בדרך")

הרי לנו דוגמה מובהקת לשיר רלטיביסטי: אותה תופעת טבע שבעיני האוהבים הצעירים היא תופעה רומנטית מעוררת תשוקה, נראית למשורר-האגרונום המבין את טיבה של התופעה האקלימית מצדה המדעי באור אנטי-רומנטי מובהק. ואין זו תופעת הטבע המתעתעת היחידה המקבלת כאן את ביטויה השירי: תיאור של פְּטָמורגנה כלול בהמשכו של השיר "שוק הפרות" ("הר ומישור וְנֶעַץ / עוֹמְדִים בְּתוֹךְ אֶד לֹאֵט. / בְּלִי נִיד הֵם שׁוֹקֵטִים עַל עֲמָדָם / אֶךְ פְּאֵלוּ זְעִים. הָאֲמָנָם?"), תיאור המסביר תיאורים מופלאים הכלולים בשיריו המוקדמים של אלתרמן, כמו זה החותם את השיר "תמוז" (כוכבים בחוץ).

תיאור של כעין פוטוסינתזה (ניצול אנרגיית האור להפקת תרכובות אורגניות בצמחים) מתואר בשיר "לילה צלול", כשתהליך זה עובר טרנספוזיציה ומתורגם לתחום הוורבלי האנושי: "בְּתוֹךְ מְלִים וְאוֹתִיּוֹת / מְחֻשְׁבוֹת אֲנוֹשׁ חִיּוֹת / [...] כְּשֶׁטֶף הַשֶּׁמֶשׁ בְּעוֹרְקֵי עֲלִים / הֵן מְהֻלְכוֹת בְּאוֹתִיּוֹת וּבְמִלִּים. // הֵן כְּשֶׁפְּעוֹת הַשֶּׁמֶשׁ הִירְקוֹת / הַמְּמַלְאוֹת אֶת הָעֲלִים בְּמַחְשָׁבִים" (שיר 38 במחניגת קיץ), החוזר באופן גלוי ומפורש יותר על הרעיון שכבר הופיע קודם לכן בשיר "הנה העצים במלמול עליהם" שבכוכבים בחוץ. אלתרמן התבונן בצמח כביצור חי, הנושם ויוצר חומרים אורגניים בעזרת אנרגיית האור, כשם שהמשורר יוצר את שיריו בעזרת המראות שעינו קולטת במרחבי העיר, הארץ והעולם.

הסבר כמו-מדעי על ממד האור כלול בשיר ד' של "שוק הפרות" (שיר 17 במחניגת קיץ), שבו מתוארת תנועתה של קרן האור במרחב: "אור קיץ. אור קיץ גח, / נִכְפָּל וּמְשֻׁתָּפֵר בְּעֲצָמִים: / כִּי אֲלִיהֶם יְעוּט כְּשׁוֹר נִגַּח / אֲבָל מֵהֶם יוֹשֵׁב בְּצַפְרִים". כשאור השמש או הירח חוזר לאחר פגיעתו בעצמים שעל כדור הארץ, האור הלבן מתנפץ (עובר תהליך של *dispersion*), נפרד במעבר דרך מנסרה למרכיביו הצבעוניים וכל קשת הצבעים המצויים בו מתגלה לעיני המתבונן. את האור המגיע אל כדור הארץ מן החלל תיאור אלתרמן במונחים של שור שבמצחו קרן חזקה ונוגחת-

נוגהת, ואילו את הקרן שלאחר הנפיצה הוא תיאר כציפורים שהיסוד הקרני שלהן (המקור) דק ורפה, או כשם שאת מבנה השלד של יצורי ענק מפחידים כדוגמת הדינוזאורים, שנעלמו מעל פני האדמה, מזהים היום החוקרים במבנה השלד של ציפורים קטנות וכלל לא מאיימות.

הניסוח הכמו - מדעי שבשיר "שוק הפרות" לאמתו של דבר עורך דמיסטיפיקציה לתיאורים מופלאים בשירי כוכבים בחוץ, כגון בשיר "אור" שבו האור גועה כשור, שקרניו נוגחות את המסך האדום של העפעפיים הדבוקים. במישור הפנים-לשוני לפנינו קישור פילולוגי בין הקרניים הנוגחות של הבקר לקרניים הנוגחות של הבוקר (בעיני אבותינו הקדמונים הבוקר הוא בן-בקר, שור או צפיר, הנוגח בקרניו, ומכאן הביטוי "השחר הפציע", כי הקרניים ה"פוצעות" את יריעת השמים וגורמות ל"דימום" שצבעו אדום). במישור הרפרנציאלי, לפנינו תמונה של אדם הנאבק בקורי השינה ומסרב לפתוח את עפעפיו, שעה שקרני השמש מכות עליהם והופכות אותם למסך אדום. על-דרך המיסטיפיקציה הפיוטית מוצגת כאן מלחמת שוורים שבה העיניים מכוסות ביריעת הבד האדומה של המטדור, אותה muleta המאיצה את ריצת השור לעברו. גם משורה שירית כמו "לְאֹרֶךְ וְלָרֶחֶב בְּשָׂדוֹת אֲבִינוּ" ("הנה העצים במלמול עליהם" שבכוכבים בחוץ) ניכר שאלתרמן ביקש לצרף את הזמן ואת האור לממדיו של היקום, שהרי בחגיגת קיץ הסביר שהאור הערטילאי, שאינו ממשי ואינו בר-מישור, הוא שדרת-עמודיו של העולם, ובלעדיו אין לעולם קיום.

עוד בשירי דגעים שכתב אלטרמן בעלומיו נזכרת תורת היחסות (ראו שירו "גיבור דורנו", המתבונן בצעיר האינטלקטואל הקונטמפורני באירוניה שאינה נטולה קורט של אוטו-אירוניה: "לְמָדוֹ אוֹתָךְ לְהִיּוֹת פְּסִימִי, / לְהֶאֱמִין בְּיַחֲסוֹת, / לְחִיּוֹת בְּאֶפֶן נִים-לֹא-נִימִי / וְלֹא לְהִתְיָרָא לְמוֹתֵי"). מודעות של ממש לתורת היחסות ולמשוואה $E = mc^2$ של איינשטיין ניכרת ב"שיר סיום" (שיר 45 בחגיגת קיץ). משמעות הנוסחה של איינשטיין היא שלגוף המצוי במנוחה גמורה יש עדיין אנרגיה, בצורת מסה (ללא אותה אנרגיה קינטית המושגת בעת תנועה), וזאת בניגוד להנחה המקובלת בתורת ניוטון, שבה גוף השרוי במנוחה הוא נטול אנרגיה לחלוטין. והנה, אלטרמן מתאר בסוף ספרו הכמו-מדעי את חיי הישן שגופו אינו מפסיק להפיק אנרגיה: "נְפִלְאִים חַיֵּי הַיֶּשֶׁן, / חוֹפְזִים בְּלַחֵשׁ מְפַעֵפֵעַ / מְמַלְמְלִים, אֲצִים לְהַמְשִׁיךְ, / לֹא לְהַפְסֵק וּלְהַשְׁכַּח, / וְהַכֵּל שׁוֹקֵק וְנוֹשֵׁם / וְהוֹמָה בְּמְרוֹצֵת דָם וְלַח". הטור שחיבר אלטרמן על אלברט איינשטיין מלמד אף הוא על מעקבו של המשורר אחר חידושי המדע של התאורטיקן הדגול ועל הכבוד הרב שרחש להם.⁵

גם ידיעותיו על תופעות אקלימיות ומטאורולוגיות, זכר לימי הכשרתו המדעית בתחומים שבהם התמחה בננסי, הייתה להם עדנה ביצירתו המאוחרת. השיר "טיבה האמתי של הסופה הפתאומית" (שיר 26 בחגיגת קיץ) מספק אף הוא הסבר מדעי לאותם תיאורי סופה מרשימים שבכוכבים בחוץ לבשו מופלא ("הרוח עם כל אחיותיה", "סתיו עתיק", "הסער עבר פה לפנות בוקר", "סער על הסף"). הפעם ההסבר הוא הסבר מדעי "פשוט", שמציג את התופעה האקלימית מצדה הפיזיקלי-המטאורולוגי: "הִיָּתָה זֹו שְׁבִירַת שָׁרֵב / לֹא רְגִילָה, אֲבָל טְבֻעִית, גִּיחָה מְצַלַּחַת / שֶׁל רֶבֶד אֲוִירֵי בֵּר לַחֵץ רֵב / אֶל תוֹךְ אֲזוֹר שֶׁל אֶפֶס לַחֵץ // [...] וְדָהְרָה נְמָלָא הַכֵּל, הַכֵּל שֵׁטֶף, / טַפַּח, נִפְנָף. הַמְתָּה כְּבִיסָה עַל גֵּג, גַּעֲרוּ / חֲלָצוֹת מְתַעוֹפְפוֹת, סְדִינִים פְּרִשׁוֹ כְּנָף, / שָׂאג וְהִתְלַבֵּט מְכֻנָּס מְכָה-סַחְרָחֶרֶת". תופעות ידועות כשרב ושבירתו בעקבות שקע ברומטרי הגורם לגשם מוצגות בכוכבים בחוץ על דרך המיסטיפיקציה ובחגיגת קיץ באמצעות הידיעות שקנה אלטרמן בעת לימודי האגרונומיה בננסי. משירי חגיגת קיץ ניתן להבין כי השקע גורם

להתכנסות האוויר כדי למלא את לחץ האוויר הנמוך, ואז האוויר שמילא את השקע נאלץ לעלות, מתקרר ואדי המים שבו מתעבים לעננים הגורמים למשקעים.



את הידיעות שקנה נתן אלטרמן בשנות לימודיו בננסי שבצרפת ניתן לגלות באופן גלוי ומפורש במחזהו כנרת, כנרת. כאן, למרבה הפרדוקס, שם המשורר את ידיעותיו באגרונומיה ובגאולוגיהדווקא בפי פייטלזון, הסוחר הסיטונאי הבורגני מיפו שבא לנשות חוב מבני הקומונה, תוך שהוא משמיע את ספקותיו אם עתידה אדמת הטרשים הצחיחה להדשיא, להצמיח ירק ולתת פרי:

— — אָנִי מְפִיר קֶצֶת מֵה זֶה אֲדָמָה.

[...] ופֹה זֹ אֲדָמָה? זֶה עוֹר וְעֶצְמוֹת.

כֵּן, עוֹר שֶׁל קְרוֹם אֶבֶק לְמַעַלָּה

וְשֶׁלֶד אֲבָנִים תַּחְתָּיו. אַתֶּם אוֹמְרִים: סְקוּל...

פֹּה מְסַקְלִים חֲלוּקֵי אֶבֶן וּמוֹצָאִים

גוֹשִׁים שֶׁל אֲבָנֵי גִוִיל, וּמְפּוֹצְצִים אֶת אֵלֶּה

וּמְגַלִּים תַּחְתָּיוֹת סֵלַע, וְאִם יֵשׁ

אֵיזֶה חִלְקוֹת עֶפֶר בֵּין אֵלֶּה... לִי לֹא תִסְפֵּר...

אָנִי רְאִיתִי... אִם כָּבֵר מְגַלִּים

שֶׁטַח אֲנוֹשֵׁי וְאִם מְשַׁקִּים אוֹתוֹ

הַמִּים נִשְׁאָרִים עוֹמְדִים כְּמוֹ בְּצֵה

מִפְּנֵי שֶׁתַּחְתֵּיהֶם מְחַכָּה בְּשֶׁקֶט

מִצַּע בְּזָלָת — —

(כנרת, כנרת, עמו' 37-38)

האם את השורות האלה כתב משורר שלא הניח לידיעותיו האקדמיות שתבואנה לידי ביטוי ביצירתו הפיוטית? ראוי לקרוא את שיר ב' מן המחזור "ליל תמורה" (עיר היונה) כדי להיווכח שידעותיו בגאולוגיה נותרו באמתחתו ("שֶׁכֵּן הָרוּחַ חִזְקָה. מִן הַהָרִים הִיא / יוֹרְדָה בֵּיעֵף [...]) צוקיו שֶׁל רֶכֶס, גְּרָגְרִים לְגְרָגְרִים, הִיא / מַעֲתִיקָה בְּיַד-לֹא-אִישׁ אֶל הַמִּישוֹר, / וְהִיא כְּנַפִּים לְבִזְזָת וְלִצָּר". דומה שדי לקרוא את מחזהו הבלתי-גמור ימי אור האחרונים כדי לראות שההתפתחויות המדעיות בתחומי קלטור השדות והשקייתם העסיקו את אלטרמן עד סוף ימיו, הציתו את דמיונו היוצר (וכדבריו הנכוחים של מנחם דורמן: העניקו לו "מפתח לפענוח סודות היקום").

ובחזרה אל השירים: כאן הסמיך אלתרמן יותר מפעם אחת את ה"כוכב" הנע במסלולו בסדר קבוע לתופעות אנרכיות לא צפויות, כגון בשורות: "וְתִמְיֵד פֶּה וְשָׁם, אֲגַב, / צוֹפֶה מִתּוֹךְ הָעֵרְבוּבָה / סֵדֵר הַפְּלֻדוֹת אֲשֶׁר חֲקִיו / מִתּוֹים אֶת דְּרָךְ הַפּוֹכֵב וְהַקְּבִיחַ" (ראו בשיר "ערב קיץ ו"הזמנה לחגיגה", שיר 2 בחגיגת קיץ). באמירה פרדוקסלית זו טמונה לכאורה סתירה שקשה ליישבה, שהרי חוקיותה של הקוביה היא "חוקיות" רנדומלית – מקרית ואקראית, אם יאה לה בכלל השם "חוקיות". כאן מתח אלתרמן קו של אנלוגיה בין חוקי הטבע – חוקים אשר "סדר פלדוּת" והיגיון של ברזל להם – למשחק בקוביה, כלומר, לעניין מקרי ושרירותי. מהו המשותף בין מסלולי הכוכבים – מחוקי הנצח של הבריאה – לבין השלכת קוביה שהיא עניין סתמי ושרירותי? ובכן, גם כוכב-מָזַל-מָזַל וגם קוביית-מזל נתפסו על-ידי הקדמונים כאותות משמים, היכולים לקבוע עתידות ולחרוץ גורלות.

באחדות מיצירותיו הודה אלתרמן שיש דברים שהמוח האנושי יקב מגבלותיו אינו מסוגל לתפסם. תורת היחסות הוסיפה לתמונת המציאות המוכרת את ממד הזמן הערטילאי, שאינו נתפס בחושים, וכך נותרו אצל אלתרמן, למן ראשית דרכו, מיני תיאורים קלטיוויסטיים, ההופכים את השיר לכעין רשומון המנסה לרדת לחקר האמת עקב התבוננויות מצטלבות הניתנות על ידי עדים המדברים מנקודות מבט שונות. קבוצת שירים קלטיוויסטיים בשם "דברים שבאמצע" מהווה את לב הקובץ חגיגת קיץ, ששיריו מנסים ללכוד את התהליכים באמצע התהוותם.

כמי שהתעניין כל ימיו במדעים המדויקים, הוא אף ידע היטב אלברט איינשטיין אמר כאמור לרעהו נילס בוהר, מאבות מכניקת הקוונטים, את המשפט "אלוהים אינו משחק בקוביה", שנועד לרמוז לקיומו של סדר אלוהי בקוסמוס (משפט הנרמז מן השורות שכבר צוטטו בדבר "סֵדֵר הַפְּלֻדוֹת אֲשֶׁר חֲקִיו / מִתּוֹים אֶת דְּרָךְ הַפּוֹכֵב וְהַקְּבִיחַ"). אלתרמן, איש רוח ואיש מדע, שעמד משתאה מול חידות הקוסמוס, לא שלל כמדומה את קיומם של כוחות עליונים המניעים את היקום ומשליטים בו סדר בתוך הכאוס. ביטוי מפורש לכך נתן אלתרמן במאמרו "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למחזהו "משפט פיתגורס") שעה שתיאר את ההתנגדות האינסטינקטיבית שהתעוררה אצל אנשי מדע לנוכח עקרון "העדר החוקיות" שקבע הייזנברג בעניין חירות תנועתו של המטען האלקטרוני, התנגדות שקיבלה את ניסוחה "בעמידתו של אלברט איינשטיין בערוב יומו, נגד נטיות אלו ובפסוקו המפורסם כי אין הוא יכול לשער שהבורא משחק בעולמו כמו בקוביה".

באלתרמן נתלכדו אפוא הפכי איש הרוח ואיש המדע, המאמין והספקן, הקלסיציסט השמרני והמודרניסטן הנועז. הוא התחנך כאמור בשנים הפורמטיביות של חייו על ברכי המורשת היהודית, והכיר את סיפורי בראשית על בריאת העולם ואת שְׁלַל המדרשים שנטוו סביבם, אך גם ידע שאיש המדע צריך להשאיר את הסיפורים הללו בבית בצאתו אל המעבדה. כאיש מדע, שהגדיר את האדם כ"חידה הפותרת חידות"⁶, וכבעל היגיון אֶנְלִיטִי, שביקש כל ימיו לרדת לחקר האמת, הוא לא הסכים מִיָּמֵיו לקבל באופן אוטומטי אמתות שקבעו אחרים כ"מצוות אנשים מלומדה", ולא הלך מעולם אחר אַקְסִיוֹמוֹת של פלג או מפלגה, של רב ומורה הלכה או של מנהיג פוליטי כלשהו, סמכותי ונערץ ככל שיהא. כאמור, אין לדעת בוודאות אם האמין אלתרמן באלוהים אם לאו, אך לאור טורו "הקלריקל הקטן" – שבמרכזו סוגיות של דת, מסורת ואמונה – ניתן לשער שהמשורר לא היה אפיקורס גמור כמו אחדים מחבריו, בני תל-

אביב וההתיישבות העובדת, אֶתְאִיסְטִים במוצהר ומדעת, אשר קיבלו כמצוות אנשים מלומדה את ההנחה המרקסיסטית הקובעת כי הדת היא "אופיום להמונים".⁷

את טורו "הקלריקל הקטן", מטוריו השנונים והעמוקים, פרסם בעיתון דבר מיום 30.6.1944 (ט' בתמוז תש"ד), כתגובה לאירוע ממשי שאירע בקיבוץ שער הגולן. מן העיתונות נודע כי חברי הקיבוץ החזירו לבית הכנסת בטבריה ספר תורה שניתן להם כדי שיוכלו לקיים בקיבוצם תפילה בציבור. בטורו תיאר אלתרמן ילד סקרן ומחונן המבקש מהוריו הסברים לתופעות הטבע, עד שהוא שואל אותם ר"ל "האם יש אֱלֹהִים". ההורים הנדהמים חיפשו דרכים להגן עליו מפני "פרובוקציות", ומסבירים לילד מיני הסברים "וְעָנּוּ לוֹ בְּנַחַת תְּשׁוּבוֹת בְּיִלּוּגִיּוֹת, / פִּיזִיּוֹת, כִּימִיּוֹת, אֲנֵתְרוֹפּוֹלּוֹגִיּוֹת", עד שחבר אחד, "הַגִּיּוֹנִי וּמְיֻשָּׁב", קובע שלשם כך צריך להסתיר מן הילד את העולם כולו, כי "כָּל כּוֹכֵב הוּא לְיֶלֶד כְּמִין פְּרֹבּוֹקטוֹר". בשירו "שפת הסרגל" (שיר 35 במגנת קיץ), תיאר אלתרמן את המדעים המדויקים במונחים של דת ושל אמנות יפה, והסביר איך לאורך ההיסטוריה "מִחֹת חֲמוּשֵׁי דְמִיּוֹן, / בְּשֵׁפֶת הַסְּפָרוֹת הַנְּזִיָּה, / אָמְרוּ בְּאֵמָץ וּבְתֵם / אֶת הָעֵז בְּשִׁירֵי הַכְּפִירָה, / הַמְּגִיעַ עַד סֵף אַחֲרוֹן / שְׁעָלָיו הוּא נְהַפֵּךְ לְתַפְלָה / [...] אֲשֶׁרִי הָרוּאָה בְּרָקִי- / דְּמִיּוֹנָה, הַמְּמַרְיָא עִם סָרְגֵל / וּמֵאִיר בְּאֹרוֹ הַחֵד / אֶת הָרִיק וְאוֹמֵר: אֲדַע, / שְׁאִין הַפְּתָרוֹן אֶלָּא יָד / הַחוֹשֶׁפֶת אֶת פְּנֵי הַחִידָה".

כחמש-עשרה שנים לאחר טורו "הקלריקל הקטן" כתב דברים דומים בטורו "הירח החדש" (דבר, 18.9.1959; הטור השביעי, ב, תל-אביב תשכ"ב, עמ' 332), שעה שהסביר שספינת החלל ששילחו הסובייטים לירח היא לכאורה הפגנת-כוח של מעצמה גדולה הנשלטת בידיהם של שליטים טוטליטריים, אך ראשיתה ב"תורות מדע מרדניות אשר אין להן אקלים מזיק יותר ממשטר של מדע מודרך ושלטון מדיני החולש על הדעות והאמונות". הוא לא שכח להזכיר לקברניטי ברית-המועצות ש"יש משום אירוניה רבה בכך כי שוברת הקרח האטומית, למשל, זו שדוברי הסובייטים מביאים כיום גם אותה כסימן ליתרון משטרם, היא בראש וראשונה פרי נוסחה של אותו איינשטיין אשר בתקופת הז'דנוביזם המדעי של ברית-המועצות, בשנותיו האחרונות של סטלין, לא היה שום ירחון מדעי או פילוסופי רוסי מזכיר את שמו בלי תוספת של כינויי גנאי ואיבה". אלתרמן סיים את טורו "המדעי" בהרהור כמו-רומנטי על תקופה שבה יוכלו בני-אדם להתנתק מכדור הארץ ולהתגעגע אל "מולדתם" הישנה (כפי שיהודי הגולה התגעגעו למכורתם), וכך יחזור הירח וימלא גם את תפקידיו הנושנים כמצית אהבה בלב האוהבים.

דברים דומים השמיע אלתרמן במאמרו "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למחזהו "משפט פיתגורס"), עת השווה את המרקסיזם למבנה רעיוני שירש "לא רק את מקומה של הכנסייה, כמערכת מושלמת של מצוות ואורח חיים ותמונת עולם, אלא [...] אפילו את יחסה של הכנסייה להשקפה המדעית [...] על אף היות המנטליות המדעית, לכאורה, מקור-מחצבתו ויסודו של המרקסיזם, ועל אף היות הוא עצמו תורה מדעית, לפחות לפי הנחתו שלו, נקבע יחסו של הפוליטיביוור אל המדע, בשעת צורך, לא לפי הבחינה האובייקטיבית של הדברים אלא לפי בחינות שמחוץ לתחום המדע [...] שהעיון בהן היה בגדר חוויה של ימי-הביניים. היו שם ויכוחים עם תורת היחסות או עם פרויד, בסיוע ראיות מנאומי סטלין".

כבעל הכשרה מדעית וחשיבה מדעית ידע אלתרמן לזהות "אֶת כְּבֵד הָעוֹלָם בְּאֶגֶל טַל" (כמאמרו בשיר "תמצית הערב" מתוך כוכבים בחוץ), או "אֶת כָּל תּוֹלְדוֹת הָהָר בְּרִסֵּס הָאֶבֶן" (כמאמרו

בשיר "ליל תמורה" מתוך עיר היונה). דומה שבדוגמאות הספורות שהובאו לעיל יש כדי להבהיר שאלתרמן מעולם לא התנתק מן הידיעות המדעיות שרכש בלימודיו האקדמיים, ואף נתן לידיעות אלה ביטוי ביצירתו, לסוגיה ולתקופותיה.

ב. בין אלתרמן לרטוש

באותו דיון שבו קבע מירון נחרצות את הקביעה החפוזה והשגויה שלפיה לא הניח אלתרמן שהידע שרכש בלימודי האגרונומיה יבוא לידי ביטוי ביצירת הפיוטית, הוסיף והסביר שרטוש האשים את אלתרמן בהתנכרות של מהגר לצמחיית ארץ-ישראל. לדברי מירון, אלתרמן הודה בצדקת טענותיו של ידידו-יריבו, ואף ניסה לתקן את המעוות בחגיגת קיץ:

יונתן רטוש תקף את אלתרמן בתגובה על שירו 'מריבת קיץ' (1945), והאשים אותו באטימות של 'מהגר' לנוף ארץ ישראל, לצמחייתה ולמחזור העונות הבוטני שלה. אלתרמן טען כי כל ששת חודשי הקיץ בארץ, מסיוון ואילך, נטלו לעצמם 'מכל חמודות יפי נוף וניחוח - רק את גמר ליטושו של החוח'. ואילו רטוש טען: 'החוח איננו כלל וכלל סימן ההכר היחיד של חודשי הקיץ. הקיץ יש בו גם משהו אחר, ירוק: כל העצים בקיץ לובשים עלים ונותנים את פריים: גם התאנה, הזית, הרימון, התמר בעל הדבש. כל שבעת המינים המסורתיים שנתברכה בהם הארץ – פרט לשעורה – שלא להביא בחשבון את הירקות למיניהם, למשל את האבטיח'. ראו: יונתן רטוש, 'מנגד לארץ', ספרות יהודית בלשון העברית, הוצאת הדר, תל-אביב 1982, עמ' 77.

האומנם ראוי להבין מן השיח האירוני של שני המשוררים שרטוש מלמד את רעהו האגרונום פרק בבוטניקה ובתורת האקלים?! ברי, אי-אבחנה בחוט האירוני השזור בדבריהם של השניים גורמת לאי-הבנה של 180° בהבנת הנקרא. דומני שלא קשה להבין ולהוכיח כי רטוש ואלתרמן החליפו ביניהם אירוניה קלה ועקיפה, וכי אין לראות בדבריהם מבעים ישירים עם אמירות כנות ורציניות. אבי התנועה ה"כנענית" סילף קלות (ככל הנראה בכוונה תחילה) את דבריו המקוריים של אלתרמן בשירו "מריבת קיץ" כדי שהאזכור המהדהד (echoic mention)⁸ של דברים אלה יבהיר לידידו-יריבו באחת שהכול "בצחוק" – בציניות ולא ברצינות.

נפתח ונאמר שרטוש מעולם לא התיימר להבין בבוטניקה או בזואולוגיה (הגם שאחותו וגיסו התמחו בזואולוגיה). הוא הודה במפורש, בגילוי-לב נדיר, ששירתו היא אורבנית מיסודה, וכי לא הפלורה והפאונה של הנופים הקמאים הם שמדובבים את שירתו ה"כנענית". בריאיון "השירה כחֶבֶה" (1971), שאלה אותו המשוררת ש' שפרה, אף היא מן ה"כנענים", שתי שאלות עקרוניות, ועל שתיהן ענה רטוש בכנות גמורה, מבלי לנסות להרשים את בת-שיחו. ש' שפרה שאלה: "נופי הארץ המשתקפים בשיריך הם מועטים מאוד. האין בכך כדי להתמיה?" ותשובתו של רטוש: "זוהי שאלה של מידה, וכל מידה היא אישית. אני אדם עירוני ושר את מה שמדובב אותי". ועוד שאלה ש' שפרה, משוררת "כנענית" בזכות עצמה ששיריה וסיפוריה מעוטרים בַּעֲלֵי חלמית וסרפד – בצמחייה שאִפְיִינָה את הנוף הכפרי והעירוני בתקופת "היישוב": "מצאתי בשירך 'שֶׁה': 'שֶׁלְמָה אֶעְלָה כְּאֶטָד / עִם סְלֵעִיךְ'. האם האטד היה לך צמח חי מוחשי? מתוך חברות עם הנוף הירושלמי אני רואה את ה'צלף' המשתרג מתוך הסלעים". ותשובתו של רטוש: "מצטער, אינני זוכר את ה'צלף'. אולי קראו לו אז אחרת. או אולי לא עשה עליי רושם".⁹ לשון אחר, רטוש בחר בפריטי הנוף לצורכי המשקל, החרוז והאווירה.

תכונותיהם הרפרנציאליות – הבוטניות, הזואולוגיות, הגאולוגיות וכו' – עניינו אותנו הרבה פחות.

גם כשכתב רטוש שירי טבע, היו אלה אפוא שירי טבע "ספרותיים", שאינם מתיימרים לשחזר חוויה אישית בחיק הטבע. כך, למשל, בשיר ג' של מחזור שיריו של שלונסקי *באלה הימים* כלול מראה של נחל בשרב: "אֶת כָּל תְּבוּאוֹת שְׂדֵי / לַחֵד חֲמִסִּין אֶכְזֵר. / אֲבִיטָה פֶּה נֹכַח / וְלֹא אֶפִּיר מְאוּמָּה: / הַכֵּל מְזַעֵר / מוּזָר / נֹזֵר. [...]. / רַק תִּמּוֹל גָּאוּ הַמַּיִם / בְּכָל עָרוֹץ קָרַח / הַיּוֹם / הַלֵּב כְּוֹאֵדִי בְּתִמּוֹז". לא קשה לזהות כאן – בריתמוס ובמוטיביקה – את מקורן של שורות כגון "אֶת יַחֲדָה כִּצֵּל [...]. אֶת חֲמוּקָה כִּשְׁחַל / אֶת מְפַכָּה כִּנְחַל בְּשָׂרֵב", שרטוש חזר עליהן כעל השבעה בשירו "עַל חֲטָא", וכך העניק לשורות אלה אפקט שונה ווירטואוזי בהרבה ממה שיש להן במקור – בשירת שלונסקי.

ואף שלונסקי עצמו כתב את שירי הטבע שלו מכלי שני, ולא תמיד בעקבות חוויות שחוה בחיק הטבע. הנה, למשל, שירו הידוע של שלונסקי "קץ אדר" נפתח בתיאור אקזוטי קדמוני, המסתייע במילים המשובצות בעי"ן מזרחית:

כְּאֶצְעָדוֹת-הַזָּהָב אֲשֶׁר לְזָרוּעוֹת הַבְּדוּיָה,

יַעֲנֵדוּ הָרִי הַגְּלִבֵּעַ לְעֵמֶק יְזָרְעָאֵל

אֶת צְמִידֵיהֶם

בְּשַׁעוֹת הַזָּהָב אֲשֶׁר לְעָרְבֵי קַץ-אֶדָר.

אֶז תִּצְאֵן הַשְּׂאֲבוֹת הָעֵינָה,

וְהִיוּ הַכְּלָנוֹת כְּאֶצְעָדוֹת לְרַגְלֵיהֶן.

הנה כי כן, לפנינו אוריינטליות מכלי שני, כבצירי המזרח הקדום של אֶבֶל פֶּן, וכבר העירה לאה גולדברג כי השקפת העולם משיר זה קיבלה את עיצובה באירופה, וכי סופו ("כְּאֶשֶׁר יָמוּתוּ הַבְּדוּיִים אֲשֶׁר לְשֵׁבֶט עֶזְרָא / מִנֵּי אֶהְבֶּה") "מתכתב" עם שירו ה"קליל" של היינריך היינה "Der Asra", שבו הגיבורה מכריזה כי מוצאה מתימן, ובני משפחתה הם בני שבט עֶזְרָא המתים מאהבה.¹⁰

לעומת בני "אסכולת שלונסקי" שהידע שלהם על הטבע נשאב בעיקרו של דבר מן הספרים, כתיבתו של אלתרמן ב*כוכבים בחוץ* מגלה כאמור ידע בלתי מבוטל בבוטניקה ובזואולוגיה. אֶזְכּוּרֵי הַפְּלוּרָה והפאונה שבשיריו אף מגלים התמצאות מעוררת השתאות בשוֹבֵל המשמעים האין-סופי שהעניקה התרבות האנושית לכל בעל-חיים ולכל עץ ועץ. אמנם בפתח ספרו הראשון *כוכבים בחוץ* השתמש אלתרמן בקטגוריה "אילן" ("וְעֵנָן בְּשָׁמַיִם וְאֵילָן בְּגִשְׁמַיִם"), אך בתוך הספר הזכיר שקמה ואקציה, ברוש וצאלון ("שׁוֹקֵט הָעֵץ בְּאֶדָם עֲגִילִים"), עצי דובדבן ותפוח, עץ הזית (ששיר שלם מוקדש לו מתאר נבט המרטש את אדמת ההר הדומה לתיאור הנבט השובר את בריחי האדמה בשיר "שפת הסרגל"). בעיצובם של עצים אלה ניכר שאלתרמן הפִּירָם הַפְּרוֹת של בוטניקאי, ולא של משורר בלבד.

על השקמה, למשל, נאמר ב"פגישה לאין קץ" כי היא מפילה מטפחת לרגלי הדובר, הקד לה כלגבירה. למעשה, רצונו של המשורר לומר כי בטבע משחקים ה"כוכבים" הפשוטים וההמוניים את תפקידם הקבוע בהזיון הנצח: הירח לוחט כנשיקת טבחת, הרקיע הקר מרעים את שיעולו, השקמה שפלת הקומה מעמידה פני גבירה ומפילה ענף כמטפחת ("ענף" הוא "בד" ומכאן אסמכתו האסוציאטיבית ל"מטפחת"). השיר לקוח כאילו מן המציאות הפריזאית של המאה התשע-עשרה (על ארמנותיה, מרקבותיה, נוודיה ומשורריה הבוהמיאניים), אך משקף במקביל גם את תל-אביב על עצי השקמה שלה, עיר שהלכה אז ונבנתה בלוונט החם וההומה במתכונת עיר אירופית, עם בתי מידות, מרכז מסחרי "פלבאי" ושדרות עטורות עצים. השקמה, שהיא עץ עקום גזע, בעל ענפים עבים ומעוקלים ופרות סרי טעם המזהמים את סביבתם, הריהי סמל הנחיתות והכיעור (והשוו לביטוי "גרופית של שקמה" מלשון חז"ל שהוא כינוי לאדם שפל ערך מתחתית הסולם החברתי). אבל אצל אלתרמן עולה השקמה בדרגה, והופכת כבמטה קסם למין גבירה נבוזרשית, או למשרתת המעמידה פני גבירה, או לגבירה מרוששת שהפכה למשרתת, המפגינה גינוני אצולה נושנים, שכבר עברו ובטלו מן העולם. יש כאן עירוב של ידע בוטני והתמצאות ברזי הסימבוליקה של הספרות העברית ושל ספרות העולם. אלתרמן שהוסמך במקצוע האגרונומיה גם ידע בוודאי שגרופית של עץ השקמה אינה יכולה לשקם את עצמה, ועל כן היא משמשת כאן מטפורה לאדם פחות ונקלה, "לא יוצלח" המעמיד כאן פני "אריסטוקרט":

שם לֹוֹהֵט יָרַח כְּנִשְׁיֵקֶת טַבַּחַת,
שם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעֵים,
שם שְׁקָמָה תִּפְּיֵל עֵנֶף לִי כְּמִטְפַּחַת
וְאֲנִי
אֶקֶד לָהּ
וְאָרִים.

דומה שגם תיאור האקציה המבושמת מן השיר "זווית של פרוור" בנוי על אותה מזיגה של ידע בוטני מוצק ושל התמצאות רחבה בעניינים תלויי תרבות. האקציה-השיטה, שאף היא עץ כפוף ושפל קומה שפריחתו הצהובה מדיפה בושם חזק, מתוארת כאן כמשרתת המבקשת לחפות על ריחות המטבח וחומרי הניקיון שדבקו בה ומפזרת סביבה ענן קטורת של בושם זול. לפנינו גם כעין "שקצה" זהובת שער (אם נזכור את פרחיה הזהובים דמויי הכדור של האקציה), המתבשמת) בכפל משמיעה של המילה "מבושמת": מזה על עצמה ניחוחות בושם, שותה יין ומשתכרת כדבעי) לרגל יציאתה לבילוי או לrendezvous- רומנטי (השיטה-האקציה פורחת כידוע באביב, ומתקשטת בן-לילה בתפרחת שריחה העז והמתקנת הולך למרחוק):

פֹּה שְׁמִים שֶׁל אוֹפְרָה קָמוּ מִנְגֵד
פֹּה הָאוֹר הַכּוֹאֵב שֶׁל הַבְּדִיל וְהַפַּח,
פֹּה אֶקְצֶה יָפָה, כְּמִשְׁרֵתֶת חוֹגְגֶת,

יוצאת לראיון, מבשמת כל כך...

לפנינו תיאור המבוסס על ידע בוטני, שאינו שוכח את מעמדה של האקציה (של עץ השיטה) בתרבות הכללית והעברית. במישורים תלויי-התרבות עולות כאן בעקיפין גם שורותיו הידועות של ביאליק על השיטה-אקציה כ"שקצה" מבושמת עטוית ציצים צהובים, הנותנת ריח פריחה משכר: "וּלְבָבוֹ הַשְּׁטִים לְנִגְדָּךְ וְזָלְפוֹ בְּאֶפְךָ בְּשָׁמִים [...] וְעַל-אֶפְךָ וְעַל-חֲמַתְךָ תָּבִיא קֶטְרֶתָן הַזֶּרֶה / אֶת עֵדֶנְתְּ הָאֲבִיב בְּלִבְךָ [...] כִּי קָרָא אֲדָנִי לְאֲבִיב וְלִטְבַּח גַּם-יָחַד; / הַשְּׁמֶשׁ זָרְחָה, הַשְּׁטָה פָּרְחָה וְהַשְּׁחֵט שְׁחֵט". עולה על הדעת גם אזכורה של השיטה כמגדת עתידות "צוענייה" כבשירו הכמו-עממי של ביאליק "לא ביום ולא בלילה" ("לא ביום ולא בלילה/ חָרַשׁ אֲצֵא לִי, אֲטִילָה; / לא בְּהָר וְלֹא בְּבִקְעָה/ שְׁטָה עוֹמְדָה שָׁם עֲתִיקָה/ וְהַשְּׁטָה פּוֹתְרָה חִידוֹת/ וּמְגִידָה הִיא עֲתִידוֹת"). לא במקרה ממלאות כאן השקמה והאקציה בתיאורים מקבילים (שני הבתים שבהם תיאורי השקמה והאקציה הדומים זה לזה מן הבחינה הרטורית, התחבירית והריתמית) תפקיד של נשים פשוטות והמוניות משפל המדרגה.

ידע בוטני המעורב בידע תלוי-תרבות ניכר גם בתיאורו של הזית שענפיו מרטשים את הסלעים בשיר "עץ הזית", וכך גם בתיאורו של הפרוש העירוני ("יָרֵחַ") ובתיאור פריחתם הלבנה של עצי התפוח ועצי הדובדבן. בשירי *כוכבים בחוץ* ככולם מיזג אלתרמן מציאות והמצאה, ותיאר את החי והצומח הן מצדם הרפרנציאלי הן מצדם המיתי. רטוש ה"כנעני" הטריטוריאליסט בדרך-כלל לא הכיר את החי והצומח שעליהם כתב אלא מן הספרים (אצלו האטד, הדודאים, הנחל בשרב לא היו חלק מן החוויה הבלתי-אמצעית, אלא – כאמור – "אבזרים" לצורכי משקל, חריזה, רמיזה ויצירת אווירה) ואילו אלתרמן – ה"מהגר" שזה מקרוב בא, שרטוש כביכול לגלג על הפרותו השטחית עם הארץ ועם הפלורה והפאונה שלה – הכיר את טבעה של הארץ כפי שרק אגרונום מסוגל להכיר ולדעת. לאחר שהתקרב לדוד בן-גוריון, ליגאל אלון ולמשה דיין, והוזמן לספורים בנגב, הוא הכיר את נופי המדבר הפרות בלתי-אמצעית, כפי שעולה מן המחזור "שירים על ארץ הנגב".

השניים – רטוש ואלתרמן – ניהלו ביניהם כאמור דיאלוג סמוי שטיבו הקליל והאירוני צריך היה לדעתי להיות ברור לכול, אך לנוכח הדברים שציטטנו לעיל המעידים על ליקוי בהבנת הנקרא יש כנראה צורך להבהיר את המובן מאליו. הוויכוח שניטש בין שני המשוררים, שראשיתו ב"מריבת קיץ" של אלתרמן, המשכו במאמר "מנגד לארץ" של רטוש וסופו בקובץ *חגיגת קיץ* של אלתרמן, ויכוח שעליו התעכבתי בספרי על *רטוש להתחיל מאלף*,¹¹ הביא את מירון לטענה המופרכת שלפיה הודה אלתרמן כביכול בצדקת "טענתו" של רטוש, שלפיה אין הוא – אלתרמן – אלא "עולה חדש" שאינו מפיר את נוף ארץ-ישראל, צמחיה ומחזור העונות הבוטני שלה.¹² קריאה שהויה בטקסטים הללו תגלה ששני המשוררים החליפו ביניהם רפליקות שנונות של ויכוח וירטואלי הנערך באירוניה מחוכמת, תוך שילוח חצים קלים ומתרוצצים, הפוגעים רק במי שמבין את הקוד הסודי של בני ה"אסכולה" (וכל המבין דברים שנאמרים בלשון "סגי נהור" כדברי עיון דנוטטיביים וחד-משמעיים, טועה טעות פרשנית עקרונית). אלתרמן כתב לכאורה על הקיץ, אך למעשה כתב על ה"כנענים" ש"נטלו רק את גמר לטושו של החוח / לסמן שהיתר ראוי לשפחות". רטוש ניסה לתרץ את התנגדותו של אלתרמן לרעיון ה"כנעני" בכך שהוא (אלתרמן) "גלותי" מן ה"כנענים", וכדי להדגים את הרעיון

"לימד" את אלתרמן שבקיץ צומחים גם שבעת המינים, "שלא להביא בחשבון את הירקות למיניהם, למשל את האבטיח".

החץ בדבריו של רטוש נועד להשיג מטרה כפולה: אבטיח אינו רק ירק מקשה קיצי, כי אם גם כינויו של איש הממסד הנפוח בפיהם של המודרניסטים, בני אסכולת שלונסקי. רטוש רומז לאלתרמן: מה אתה עושה, ידידי? מדוע אתה מתקיף אותי, ואנחנו הרי בני אותה "אסכולה"; מדוע אתה מתקרב אל הממסד והופך בעצמך אט-אט ל"אבטיח" נפוח, המנסה ללמדני לקח? ואלתרמן, בתגובה, כאילו טופח על ראשו, ועונה לידידו-יריבו, בשיר "שוק הפרות" בחיך ציני, ללא טיפת רשעות: באמת, איך שכחתי?! איך זה לא זכרתי שבקיץ צומחים גם ירקות ופרות, מלבד החוח? לכן כתב במגירת קיץ: "אם דמית את הקיץ פנזיר / עולה יחף וחקור שק, / עתיד אתה לא להפיר / פניו בשוק. שוטפים עדרי ירק / ופרי. שועט הקיץ. / בלילות מבועיר / הוא שמש שהפכה לזג. // מראש סין ועד אחר / תמוז ואב וסוף אלול / שפעה אדמת בקעה וקר / פריה. יבול רך ויבול" (מגירת קיץ, עמ' 56). שני הרעים היריבים הבינו זה את זה כראוי, והיו בוודאי מחליפים קריצות-עין אירוניות על הפרשנות שניתנה לדיאלוג האירוני הסמוי שנערך ביניהם. דיאלוגים כאלה מצויים בשיריהם של חברי "אסכולת שלונסקי" על כל צעד ושעל. על אחת כמה וכמה שהם כלולים בשיריהם בעלי המגמה הפולמוסית, כגון שירו האנטי "כנעני" של אלתרמן "מריבת קיץ". כאן, השורות החותמות "שולמית של מחר בחדרה מתלבשת / ואסור להציץ דרך חור המנעול" מגיבות על דברי שלונסקי כי זרים לרוחו שירי אהבה, שיש בהם משום "הצצה בחור המנעול".¹³

שנים אחדות לאחר שהוציא לאור את ספר שיריו האחרון *מגירת קיץ* מסר אלתרמן לפרסום את שירו הסטירי "שיר הסויה" (מעריב, ימים ולילות, מיום 27.6.1969), המלעיג על ההיסטוריה של הרעיונות, על התכתובים הטוטליטריים של עולם הרוח, באותו סגנון ובאותה קשת נושאים ששימשו לו אז בסיס לכתיבת המערכון "צץ וצצה" שעלה על הבמה ביולי 1969 בבימויו של שמואל בונים.¹⁴ כאן "תרגם" את הירקות המצויים בשוק לטעמים שונים בהיסטוריה של האידיאות. השיר הסטירי מתחיל במילים: "מדי פעם עולה בעולם על הפרק / איזה צמח חדש, פרום או גזר או תרד / או חסה או דלעת", ולאחר שהאפנה החדשה מסתאבת ומחליטים ברוב עם להוריד את הצמח החדש, הסויה למשל, מעל סדר היום הציבורי ולהשליט שוב את החציל, ואז מגיע תורו של תהליך הדה-חציליזציה, עד שאחד הקשישים שמעיה אבטיחי אומר כי זהו עניין לתהליך הסטיכי, ו"לא התזיס עקר – העקר לשבוע", ואז כולם חוזרים אל הסויה. אלתרמן חותם את הוויכוח ואומר: הפיליסטר מר אבטיחי יש לו היגיון בריא משל עצמו, ואילו אנחנו – האינטלקטואלים, אנשי המודרנה, נחלקים לשני מחנות: לאנשים בעלי אידיאולוגיה מוצקה ומונוליתית כמו רטוש, ולאנשים בעלי תפיסת עולם רלטיוויסטית ונזילה כמוני, היודעים היטב – כך אומר אחד החברים באספה ב"שיר הסויה" – ש"כל אידיאה וכל תאוריה / מסתאבת, אם פרושה דיקטטורה, / לא חשוב מה טיבה: אם זה תה או ציקוריה / או מיני קטניות או דורה".

אסיים בדוגמה הלקוחה משיר הילדים "בגנת הירק", שבכוחה להראות איך גדולי המשוררים העברים בעת החדשה – ביאליק ואלתרמן – התמודדו עם תיאורים בוטניים, ולא זנחו את האמת הבוטנית גם בעיצומו של תיאור פיוטי: התירס והחמנית, המחוללים בשירו "בגנת הירק", הנם צמחים שהגיעו למזרח בכלל, ולא-רץ-ישראל בפרט, מיפשת אמריקה, וביאליק רומז שמדובר ב"עולים חדשים". נעמי שמר, לעומת זאת, שעה כתבה בפזמונה "זמר לגדעון",

בעקבות שיר הילדים של ביאליק, את השורות "הִיָּה אֶז קִיץ בְּגִבּוּלוֹת / הַבְּשִׁיל שְׂדֵה אֶת יְבוּלוֹ / אֶבֶל הַמְדִינִי חֶמֶס / מַחְמִנִית וְעַד תִּירָס [...] בְּרוּךְ גִּדְעוֹן בֶּן עֵם עֲנִי / אֲשֶׁר הִכָּה בַּמְדִינִי / הִכָּה וְלֹא חָדַל". מתוך חיפזון ופחו חטאה נעמי שמר באנכרוניזם, המסגיר נטילה אוטומטית מן הזולת בשיטת "cut and paste". מובן שחמנית ותירס לא היו בארץ-ישראל בימי המקרא, כשם שלא היו בה שיחי צבר (הצבר, המזוהה כל כך עם המציאות הארץ-ישראלית, לא היה בארץ לפני גילוי אמריקה, ולפיכך ציורי התנ"ך של גוסטב דורָה, המתארים שיחי צבר ליד הבר, מושתתים אף הם על אנכרוניזמים חסרי בסיס).

משורר גדול כביאליק הקפיד אפוא אפילו בשיר ילדים "פשוט" (שכולו חגיגה של תנועה, צבעים וקולות שונים) לשקף את המציאות הבוטנית כנתינתה, ובדק כל צירוף מילים בשבע עיניים. בשירו הוא העניק לתירס "בלורית" (בלורית היא סממן נכרי, ולפי חז"ל מתהדרים בה רק בני אומות העולם. על יהודים נאסר לגדל בלורית), כדי לרמז לנכריותו של התירס ולהיותו "עולה חדש" שלא היה במזרח בימי קדם. ההנמקה הבוטנית של התמונה מעידה על כך שבעונת הקיץ מופשלים עלי התירס ומתגלות שערות הפשתן הזהובות שלו, אך במישור הסמלי מייצגים התירס והחמנית טיפוסים נכריים, "שקצים" זהובי שָׁעַר, או בני-דמותם היהודים, שהגיעו ממחוזות צפוניים ונקלעו ל"חגיגת הקיץ" הארץ-ישראלית, העורכת מיזוג גלויות.

ברי, אלתרמן האגרנום מעולם לא טעה ולעולם לא היה טועה כזאת, ולכל תיאור בוטני או זואולוגי שבשיריו יש לו הנמקה ראליסטית ברורה ומובחנת. כאשר כתב בשיר "ליל קיץ" את השורה "בְּהַק הַסְּכִין בְּעֵין הַחֲתוּלִים" כתב כן לא רק משום ש"סכין" ו"סכנה" מאותו שורש נגזרו, אלא משום שאישונה המאורך והמאונך של עין החתול צורתו כצורת סכין. בשירו "לבדך" תיאר תיאור מיתי ומופלא בצבעי שחור-לבן-אדום, אך גם שיקף מראה ממשי המעוגן במציאות החקלאית של אזורי האקלים הממוזג: בסוף האביב, או בתחילת הקיץ, נושרת פריחת הדובדבן, הדומה ללהקת יונים לבנות, מתעופפת והופכת לפרי אדום. אלתרמן מיזג בשירו מציאות וסמל, ושיתף ב"חגיגה" הזאת גם את דובי הציר, בכפל משמעיו של המושג. בחגיגת קיץ תיאר את ההווה המתהווה כמסה לוחטת "בְּדָמוֹת אֵין שְׁחָר שֶׁל דְּבָה וְאוֹרִיוֹן", ורק משורר בעל הכשרה מדעית כשלו באגרנומיה ובתחומים הנלווים ללימודי האגרנומיה יכול היה לדעת ולהבין את השפעתם של אלה על מעגל העונות ותהליכי הצמיחה והכמישה שעל כדור הארץ.

לא אחת תיאר אלתרמן בשיריו את המתרחש בגבהים, הן במישור האטמוספרי הן במישור האופטי. שירו "סער על הסף" ("אֲוִיר שִׁיאִים אוֹבֵד, מְרוּץ וְרִידִים וְדֹפֵק") מלמדנו שלחץ האוויר משתנה בהתאם לגובה ביחס לפני הים, שכל שלחץ האוויר נמוך, לחץ החמצן נמוך אף הוא, ואנשים המגיעים לאזורים גבוהים במיוחד שבהם האוויר דליל עלולים לסבול מחולשה ומסחרחורת (והשוו לתחושתו של גיבור שיר הילדים האלתרמני "מעשה בחיריק קטן" בהעפילו אל פסגת ההר).

בשירים אחרים הראה אלתרמן איך המקומות הנמוכים הם האחרונים המקבלים את אור השמש בעוד שהמקומות הגבוהים הם האחרונים שהאור עוזבם – נתון אטמוספרי פשוט שחל גם בחיי הרוח. כך, למשל, שירו "כיפה אדומה" מסתיים במילים "וּלְפֶתַע נְבִיט / וְהִנֵּה כָּבֵר חֲשָׁכָה הַצְּמֶרֶת" כשם ששירו המוקדם שנגזו "ערב עירוני" פותח במילים "שְׂקִיעָה וְרָדָה בֵּין הַגְּגוֹת / אֶסְפְּלֵט כָּחַל מְלֻמְטָה". בשירו "שלושה ג'ירפים" (ספר התיבה המזמרת) נכתב כי כאשר

משתררת חשכה על פני הארץ, הגירפים הם היצורים האחרונים שהשמש נוגהת עליהם, נוגעת בראשם ועוטרות להם עטרות פז ואודם ("בִּינְתִים כָּבֵד חֲשָׁךְ עַל אֶרֶץ... רַק עוֹד / אֶת רְאִשֵׁינוּ הַשֶּׁמֶשׁ עוֹטְרָה פֶּז וְאֹדֶם. / וְאֹמְרִים אֲנָשִׁים (וְאֲזַנֵּינוּ שׁוֹמְעוֹת) / הַגִּירָפִים הִלְלוּ מִמֶּשׁ מְלֵאֵי הוֹד הֵם"). אלתרמן תיאר אפוא את בעלי-החיים התמירים הללו כאילו היו הרים גבוהים, שרכסיהם מוגהים ומזדהרים באור שקיעה אדמדם, בה בעת שבעמק כבר שוררת חשכה גמורה (כעין וריאציה על מילות "שיר בקר", פזמונו הידוע של אלתרמן משנות השלושים המוקדמות: "בְּהָרִים כָּבֵד הַשֶּׁמֶשׁ מְלַהֶטֶת / וּבְעֵמֶק עוֹד נוֹצֵץ הַטֶּלִי").

בצד התופעה והסבריה הכמו-מדעיים כלולה כאן גם תובנה מחכימה מתחומי הפרט והחברה, הפואטיקה והפוליטיקה: כשם שרכסי ההרים מוארים באור שקיעה אחרון, בעוד שבעמק כבר שוררת חשכה גמורה, כך גם המעמדות הגבוהים שירדו מנכסיהם, או האימפריות העשירות השוקעות. האריסטוקרטים השוקעים משמרים לא אחת את שרידי התפארת האחרונים של הסדר החברתי, הכלכלי או הערפי הישן, העובר ובטל מן העולם (גם כאשר מסביבם מתגלים סימני וולגריזציה, דלדול והסתאבות).

לא אחת תיאר אלתרמן בשיריו את המתרחש בגבהים, הן במישור האטמוספרי והן במישור האופטי. שירו "סער על הסף" ("אֶוֹר שִׁיאִים אֹבֵד, מְרוֹץ וְרִידִים וְדִפְקִי") מלמדנו שלחץ האוויר משתנה בהתאם לגובה ביחס לפני הים, שככל שלחץ האוויר נמוך, לחץ החמצן הלחץ נמוך אף הוא, ואנשים המגיעים לאזורים גבוהים במיוחד שבהם האוויר דליל עלולים לסבול מחולשה ומסחרחורת (והשוו לתחושתו של גיבור שיר הילדים האלתרמני "מעשה בחיריק קטן" בהעפילו אל פסגת ההר).

לא פעם העביר אלתרמן תכונות מתחום לתחום: ממטאורולוגיה ומתורת האקלים לשינויים בעולם התרבות והרוח; מעולם החי לנעשה בחברה האנושית, מתהליכים בוטניים של צמיחה וכמישה לתהליכים היסטוריים של עליית ממלכות ונפילתן. שיריו מצטיינים ברֶלְטִיוּיזם שלהם: הדרך שבה נתפס האובייקט בעיני המתבונן – דרך התלויה בזווית הראייה שלו, במידת הקרבה או הריחוק שלו מן האובייקט, בדעות הקדומות שלו ובמידת הפתיחות לקלוט את החדש.

ג. שירי כוכבים בחוץ כשירים רלטיביסטיים

נחתום את הפרק ואת הספר בניסיון להפיק מסקנה הנובעת ישירות מן הניסיון שנערך כאן להפריך את הקביעות השגויות שנשתרשו בחקר אלתרמן; קרי, שהמשורר לא הניח לידע האקדמי שלו לחלחל לשירתו ושהוא נאלץ להודות בטיעונו של רטוש על שלא שיקף נכונה בשירו "מריבת קיץ" את טיב הפלורה של הקיץ הישראלי. אלתרמן, לפי כל הסימנים, שילב את ידיעותיו האקדמיות ביצירתו, שכן ענייני מדע העסיקו אותו כל ימיו, ובמיוחד הלהיבה אותו תורת היחסות שגרמה לאדם במאה העשרים חשיבה מחודשת על היקום, וביטלה את האמון הגמור שנתן האדם בן המאה התשע-עשרה במציאותה של אמת מוחלטת שניתן להגיע אליה בכלים אֶמְפִּירִיים.

מתוך החומרים שנבדקו כאן עלה בידי לגבש אבחנה חדשה על שירי כוכבים בחוץ, שבכוחה להסביר את ההבדלים שבין השיר האלתרמני לשיריהם של משוררים אחרים מבני דורו ומאלה

שקדמו לו. שירתו הרומנטית של ביאליק היא שירה אנתרופוצנטרית, שבה "האני" עומד במרכזה של סדרת מעגלים המקיפה אותו עד אין-סוף: המעגל המשפחתי, הלאומי, האוניברסלי, הקוסמי והטרנסצנדנטלי. שלונסקי המיר את "האני" הצנוע משירת ביאליק המקונן על גורלו האישי והלאומי גם יחד ב"אני" מגלומני רועם, שתאריך הולדתו הוא ציון חשוב בתולדות העם והעולם (הפרט ביצירת שלונסקי מוצג מצדו האוניברסלי יותר מאשר מצדו הלאומי). לעומת זאת, שירתו המודרניסטית של אלתרמן אינה מעמידה את דמות "האני" במרכזה. היא מעמידה במרכז כל שיר אובייקט ראייתי וסמלי כאחד (בית, רחוב, שוק, עיר, דרך), ומניחה לזוגות עיניים רבים להתבונן בו, ממרחקים שונים ומזוויות ראייה שונות. צירופם של כל המבטים וכל ההבטים והגישות יוצר רשומון המגלה פנים רבות באותה מציאות עצמה.

כבר העלינו את הטענה כי השורה "לְאֹר וְלָרֶחַב בְּשָׁדוֹת אֶבְיָנוּ" ("הנה העצים במלמול עליהם" שבכוכבים בחוץ) מלמדת שאלתרמן ביקש לצרף לשלושת הממדים המקובלים, המופרים והנהירים לכל אדם, גם את ממד הזמן ומהירות קרני האור (ובמקום "לאורך ולרוחב" כתב "לְאֹר וְלָרֶחַב"). לכאורה לפנינו זאוגמה אבסורדית המערבת מין בשאינו מינו (שהרי "האור" ו"הרוחב" אינם מאותו שדה סמנטי), אך אם מדובר בשניים מממדיו של היקום, הרי שלפנינו צירוף הגיוני ומנומק וכלל לא אבסורדי.

בשירי כוכבים בחוץ ניסה אלתרמן להעמיד בכל שיר כעין רשומון הבוחן את התמונה מכל צדדיה והבטיחה: מקרוב ומרחוק, מגובהי שמים ומן המעמקים, בעיניים רציונליות ומפוכחות של איש מדע ובעיניו הפרימיטיביות והמופתעות של האדם הקמאי, בזכוכית מגדלת ובזכוכית מקטנת, בראייה טרגית נשגבת ובראייה מגחיקה ומנמיכה, ממעמקי ההיסטוריה ובחזרה מן העתיד. לפנינו שירים רלטיביסטיים שכל אחד מהם מפגיש בתוכו התבוננויות שונות באותו אובייקט עצמו, מתוך הבנה שהתבוננות אחת, ולו גם של אדם נבון וחד-תפיסה כמו המשורר ואיש הרוח, אין בכוחה לשקף אל נכון את מהותו של האובייקט הנחקר. לפנינו שירים הנובעים מן ההכרה המודרנית שלנקודת התצפית האחת ולזווית הראייה האחת אין תוקף, אלא ערך יחסי בלבד. רק בצירוף התבוננויות אחדות, פרי הבדלים בתפיסה ובשיקול דעת, אפשר להתקרב לאמת אובייקטיבית כלשהי.

שיר כמו "ליל קיץ", למשל, משקף תחילה את העיר **מלמטה**, מגובה פחי הזבל וחתולי האשפתות, ובסוף גם ממבט **מלמעלה** (מעוף הציפור) שבו נראית העיר פרושה ומתנוצצת כחיית טרף גדולה שעיניה "זהב מצפות". גם ממד **העומק** נוטל כאן חלק כשנזכרת "רתיחת מטמון בקצף השחר". תמונתה של העיר משתקפת דרך עיני המעמדות המבוססים שבעבורם "השעות הקטנות" של הלילה הן השעות שבהן חוזר האדם מבילוייו הליליים, מכבה את האור (את "עיני הזהב" של העיר) ועולה על משכבו ב"נהימה מרעבת", ברעב למין ולשעשועי מיטה. העיר משתקפת גם (תוך שימוש באותן מילים עצמן) דרך עיניהם של בני המעמדות העמלים, היוצאים באותה שעה עצמה לעמל יומם, מעלים אור בעיני הזהב של בתי העיר, ויוצאים ב"נהימה מרעבת" להשתכר ולהביא טרף לבני ביתם. הבית האחרון של השיר יכול להתפרש אפוא כתמונה כפולת-פנים של עיר המשובצת בלילה ב"עיני זהב" הכבים ונדלקים לפי צרכיו של האדם ולפי צורכי המעמד שאליו הוא משתייך. תמונה זו מתאדה לפנות ערב כשיושבי העיר עולים על משכבם. היא מתאדה גם לפנות בוקר כשהפועלים יוצאים לעבודתם בסדנאות ובבתי-החרושת. כל אחד תופס את העיר מנקודת המוצא שלו, ורק אם מחברים את התבוננות

של כל המעמדות הסוציו-אקונומיים – שמתחתית הסולם החברתי ומגובה הסולם – מתקבל רשומון שבכוחו לשקף את המושג המורכב ורב-הפנים ששמו "עיר".

אלתרמן אפשר כאן לקוראיו למלא פערים, איש-איש כרצונו וכלבבו, וכך יראה האחד בעיר המתוארת בשיר את תל-אביב עם הרציף של שפת-הים כשברקע צדודיתה של יפו עם "תימרות האָבן, שֶׁל הַמְגִדָּלִים וְהַכְּפּוֹת". יהיה מי שיראה בעיר זו את ירושלים עם רציף הרכבת, שלנוכח מראָה מְגַדְלִיה וְכִיפּוֹתֶיהָ "הַלֵּב צֶלְצֵל אֶלְפִים" (הבית האחרון רומז גם לעיר הבנויה למעלה, במרומי שמים, כעין "ירושלים של מעלה"), ויהיה מי שיראה בה את פריז עם רציפי הסיינה ועם המגדלים והכיפות של מונמרט ו-Sacré-Cœur. היכולת לראות בתמונה אחת תמונות שונות מעידה אף היא על רלטיוויזם, מה גם שאלתרמן הכניס ללב התמונה העירונית שצייר גם את **ממד הזמן** ("הַלֵּב צֶלְצֵל אֶלְפִים") ורמז לכך שלפנינו גלגול מודרני של עיר עתיקה שכבר ניצבה על תלה לפני דורות רבים.

כך יצר אלתרמן שירים רלטיוויסטיים, המצליבים נקודות מבט וזוויות ראייה ומערבל אותן לבליל אחד, החותר ליצירת אמת פיוטית שהיא לפעמים מדויקת לא פחות מזו העולה מן הדיונים המדעיים. את שיריו ניתן לקרוא קריאה אסתטיציסטית של "אמנות לשם אמנות", וניתן לקרוא קריאה רפרנציאלית-מימטית שבה יש לכל תמונה ותמונה הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת ואשר בה מתיישבים כל הפרדוקסים ומתבהרות כל הסתומות והנפלאות. תיתכן ביצירת אלתרמן קריאה מקרו-קוסמית, שלפיה השיר מקיף את תבל על כל גילויה ועל כל עידניה, וכל המתרחש על פני הארץ אינו אלא תשקיף בזעיר-אנפין לעניינים קוסמיים רחבים ועמוקים, ומפת-דרכיו היא תמונת-ראי של המפה האסטרלית. במקביל ניתן אף להחזיר את הכוכבים שנשארו "בחוץ" אל חוצות העיר ולשקף במוקטן, בהתבוננות מיקרו-קוסמית, את כל הנעשה בשמים על גבי כדור הארץ.

כך, למשל, השיר "לבדך" מקנה לנמענת האהובה והנערצת תכונות שונות ומשונות שאינן יכולות לכאורה לדור בכפיפה אחת: יש לה שוקי מתכת, אך רגליה גם מיטיבות לרוץ במרוץ מהיר. יש לה אור לבן, אך הלילה השחור מדליק לה את עצי הדובדבן כדי לבטא את אהבתו כלפיה. אם נראה בנמענת אישה נערצת ונחשקת, ותו לא, ייראו פרטים רבים בתיאורה שרירותיים וחסרי פשר, הן מן הבחינה הלוגית הן מן הבחינה החזותית. אך אם לא נראה בה אהובה בשר-ודם אלא גרם שמים, נוכל לפתור את חידתו של השיר הרצוף ניגודים והפתעות. מרגע שנחשף הגיונו הסמוי של העיקרון המברח את השיר כבָּרִיחַ ופתרון החידה על כף ידו של הקורא, כל פרט ופרט בשיר מסתבר ומתחווה.

לפנינו שיר הלל ללבנה, הן ככוכב-לכת הרץ במסילתו הן כאחת מאלות הירח הקדמוניות (דיאנה, למשל, שתוארה כציידת הדולקת בעקבות טרפה), והן כאנדרטה חצובה בשיש או יצוקה במתכת. התנזרותה של דיאנה, אלת הירח, מגברים, עשויה אף לנמק את כותרת השיר – "לבדך" – ולהעניק לו משמעות עשירה ומעופה. יוצא אפוא שהשיר מלכד בתוכו את נקודות התצפית של אנשים שונים, בני תקופות שונות, שהתבוננו בלבנה וניסו לתארה: את מבטו של האדם הקמאי, שעבד כוכבים ומזלות, ואת מבטו של האדם המודרני, המתבונן באיתני הטבע ובגרמי השמים בעיניים מפוכחות, נטולות ערפל מיסטי.

גם כעין "סתירה גאוגרפית" המתהווה בשיר "לבדך" מוצאת את פתרונה לאור חשיפת פתרונו של שיר-החידה: מן הצד האחד, לפנינו, כפי שהבחין נתן זך,¹⁵ שבחי הגזמה אוריינטליים

מובהקים ("שוקיך תהלה ללוטשי המתקת"), ומצד הצד השני, הדמות הנערצת מוצבת באור צפוני קר, שאינו מתאים לאווירת המזרח ("לך נוהמים דבי הציר"). אך אם מדובר בלבנה, המקיפה חוג ארץ רחב ללא גבול, אין לפנינו כל סתירה.

אלומת האור של הלבנה, המאירה את השדות באור חיוור, כמוה כהינומת כלה הנגררת על פני הארץ, והלילה כחתן נרגש שראשו סחרחר עליו מאהבה עורך מחוות ראוה לכלתו-מלכתו הלבנה, ומדליק לכבודה את עצי הדובדבן באור יקרות ארגמני (אדום ולבן הם צבעיהם של אדרת המלכות ושחור הוא צבעה של חליפת החתן). למעשה, הלבנה היא שמאירה (או "מדליקה") את עצי הדובדבן, אך כרגיל בשירת אלתרמן מתחלפים כאן תפקידיהם של הפעיל והסביל, של מבצע הפעולה ושל מקבלה (כחלק מטירוף המערכות המודרניסטי שבלשונו של אלתרמן ובדרכי ייצוגה של המציאות בשיריו).

בפזמון לבמה הקלה, שנכתב כשנתיים לאחר צאת הקובץ *כוכבים בחוץ*, תיאר אלתרמן את ריבוי פניו של הירח, ואת ההתבוננות בו מנקודות תצפית שונות, המשנות לכאורה את תפיסתו של אותו אובייקט עצמו:

בוא נשב ונשוחח פְּרָעִים נְאֻמָּנִים. יָא הַבֵּט, עוֹלָה יָרַח עַל פְּנֵי כָּרֶם תִּימָנִים [...] וְהֵיָרַח שְׁמַע נָא שְׁמַע לִי, הֵן הוּא אָחָד וְאֵין שְׁנַי. הוּא צָרְפְּתִי וְהוּא אוֹסְטְרָלִי וְהוּא אֲנְגְלִי וְתִימָנִי. וְהוּא זוֹרַח וְזוֹרַח גַּם בְּאוֹסְטְרָלְיָה וְגַם כָּאן, פְּשׁוּט מִפְּנֵי שֶׁהוּא יָרַח יְדִיד וְתִיק וְנֶאֱמָן [...]

רק הֵיָרַח שְׁמַע נָא שְׁמַע לִי, הֵן הוּא אָחָד וְאֵין שְׁנַי.

לְפִי הַכּוֹבֵעַ הוּא אוֹסְטְרָלִי, וְלְפִי הַצֵּבַע – תִּימָנִי. וְהוּא מְבִיט וְהוּא פֹקֵחַ, וְהוּא צוֹחֵק לָנוּ מְלֹא פִּי, פְּשׁוּט מִפְּנֵי שֶׁהוּא יָרַח, וְהוּא רוֹאֶה אֶת תֵּל אֲבִיב.

הניסיון ללכוד תופעה אחת מריבוי של זוויות ראייה ושל נקודות מוצא משך את אלתרמן לחיבורם של שירים כימריים (שירי זיקית), כגון "העלמה", "זקנת החלפן", "בגד חמודות" ועוד. שירים "מחליפי צבעים" אלה מלמדים שכל אדם יכול לפרש את התופעה הנגלית לנגד עיניו אחרת ממה שמפרש אותה חברו; שרק אם מחברים את כל התובנות, את כל נקודות התצפית ואת כל האינטרפרטציות השונות מתקבלת תמונה מהימנה ואמינה של התופעה המתוארת. "שירי זיקית" אלה אף מתארים את התמורות המהירות המתחוללות בעולם ובאמנות המשקפת אותו. בשירים אלה אותה ישות עצמה פושטת צורה ולובשת צורה, ממש כמו האריג שטווה גיבורת הבלדה "העלמה" (מן המחזור "כחוט השני" שבקובץ *עיר היונה*) בשבתה אל הפלך דום. גם המציאות הפנים-לשונית בשיר זה משנה צבעים כזיקית, והקורא המיומן בקריאת שירה עומד נפעם מול שפע הרמיזות הבלתי-נדלה, הניגר לעיניו ללא סוף. שינוי דק כחוט השערה, וכל המארג המילולי השלם והמושלם, אך הדק והשברירי, ישנה את צורתו והיה כלֹא היה. וגם להפך, הֶסֶט קל שבקלים, והתמונה כולה תתגלה באור חדש, עשיר ומרהיב עין מקודמו.

כך גם בשיר "רשפי אש" מן המחזור "כחוט השני" בקובץ *עיר היונה*: "הֵיָהּ הִיא פְּרֶשׁ מְתַעוֹפֵף, / הֵיָהּ הִיא כְּנֶר וּמְתוֹפֵף, / הֵיָהּ הִיא חֲתוּל חֲמִקְמִק, / הֵיָהּ הִיא יוֹם שׁוּק וּפְנִדֵק. // הֵיָהּ הִיא זָהָב

וְשׁוֹדֵד, / הִנֵּה הַיָּהּ נֹזֵר מִתְּבוּדָד, / הִנֵּה הַיָּהּ מֵרָקֵב בְּדַרְכֵיכִים, / הִנֵּה הַיָּהּ מִלְחָמַת אֲחִים. // הִנֵּה
הַיָּהּ דָּגָן וְחֶרֶם, / הִנֵּה הַיָּהּ בְּלוֹאִים וְהִקְדָּשׁ, / הִנֵּה הַיָּהּ מִטְּפַחַת שְׁנִי, / הִנֵּה הַיָּהּ דְּמוּתָךְ בְּעֵינַי.
// כְּמוֹךְ הַיָּהּ מוֹדֶדֶת עֲגִיל, / כְּמוֹךְ הַיָּהּ הוֹלֶכֶת רְכִיל, / כְּמוֹךְ הַיָּהּ שִׁפְחָה חֲרוּפָה, / כְּמוֹךְ הַיָּהּ
מִלְכָּה עֲרוּפָה". הַאֵשׁ וְהַאִשָּׁה דוֹמוֹת זֶה לְזֶה: שְׂתִיחַן בְּלַתִּי צְפוּיֹת, שְׂתִיחַן פּוֹשְׁטוֹת צוּרָה
וְלוֹבְשׁוֹת צוּרָה, אֵף מִשְׁנוֹת אֵת מַעֲמָדָן בְּרַגַע מִמַּעֲמָד שֶׁל שִׁפְחָה חֲרוּפָה לְמַעֲמָד שֶׁל מַלְכָּה עֲרוּפָה
(הַשִּׁינּוּי הַמַּהִיר מִתְּבַטָּא בְּשִׁינּוּי פּוֹנְטִי זַעִיר הַהוֹפֵךְ בּוֹוִירטוּאִיוֹזִיוֹת רַבָּה אֵת הַמִּילָה "חֲרוּפָה"
ל"עֲרוּפָה" וְעוֹבֵר בִּיעָף מִתְּחוּמֵי הַחַיִּים אֶל מַמְלַכַת הַמוֹת).

הַתִּיאֹר דוֹמָה לְתִיאֹר הַאֵשׁ בְּשִׁיר "הַדְּלָקָה" מִתּוֹךְ כּוֹכְבֵי בְּמוֹץ, שְׁבוּ מִתּוֹאֵר הַבַּיִת הַדּוֹלֵק
כְּשַׁחֲקוֹן הַמַּחֲלִיף תְּלַבְּשׁוֹת וְאֵגֵב כִּד מִשְׁנָה בְּרַגַע גַּם אֵת הַסְּטוּסוֹ שֶׁלּוֹ: "הִנֵּה הַיָּהּ הָאֵשׁ – הִנֵּה!
/ עַל הַגָּג מִתְּעַלְלוֹת לְהִקּוֹת יוֹנִיָּה! / וְהַבִּיִת זָקֵן וְלוֹהֵב בְּבִלְוָאִיו / וּמִדְּקֵלִים בְּמַפְלַת הַקּוֹרוֹת וְהַקִּיר, /
מֵאֲבָד בִּינְתּוֹ, מְנוֹפֵף אֶגְרוּפָיו, / הוּא אֶרְמוֹן, / הוּא אֶרְיָה, / הוּא הַמְּלִיךְ לִיר!". גַּם הַשַּׁחֲקוֹן עַל
בִּימַת הַתִּיאֹר וְגַם הַיְהוּדִי בַעַל אֵלֶף הַפְּרָצוּפִים צָרִיכִים לְהַסְתַּגֵּל לְכָל סְבִיבָה חֲדָשָׁה וְלְכָל
אוֹרַח חַיִּים חֲדָשׁ. בְּמִילִים אַחֲרוֹת: הַיְהוּדִי הַכִּימְרִי, הַיּוֹדֵעַ בְּשַׁעַת צָרָה לְבָרוּחַ מִמְּקוֹם לְמִקּוֹם
וְלְלַבּוֹשׁ זֶהוּת חֲדָשָׁה, וְהַשַּׁחֲקוֹן בַּעַל אֵלֶף הַפְּרָצוּפִים, הַיּוֹדֵעַ לְלַמּוֹד טַקְסִטִּים חֲדָשִׁים וְלַהִיכַנֵּס
לְכָל דְּמוֹת, דוֹמִים זֶה לְזֶה בִּיכוּלַת הַמוֹפְלָאָה שֶׁלֵּהֶם לְהַסְתַּגֵּל לְמַצְבֵּים חֲדָשִׁים וְלַהֲשִׁיבָם
כְּזִיקִית לְפִי הַצּוֹרֵךְ.

זֶהוּ גַם טִיבוֹ שֶׁל הַשִּׁיר "בְּגַד חֲמוּדוֹת" (שִׁיר 37 בְּקוֹבֵץ חֲגִיגַת קִיץ), הַמְּצִיג אֵת הַגּוֹף כִּימְעִיל
דְּמִים נֶאֱמָה / שֶׁהַנּוֹגֵעַ בּוֹ עֵינָיו קְמוֹת" (בְּכַפֵּל מִשְׁמַעִיָּה שֶׁל הַמִּילָה "קְמוֹת": מִזְדַּקְפוֹת אוֹ דוֹעֲכוֹת)
וְשֶׁאֵלְמֵלָא בֵּא לְעוֹלָם, הִיָּה נִשְׂאָר הָעוֹלָם בְּתַמִּימוֹתוֹ: "שֶׁצִּעֲקַת אִשָּׁה וְקוֹל צְחוּקָה / הִבִּיאוּהוּ
מֵעִיר רְחוּקָה – // שְׂאֵם הוּא נִשְׂאָר מְשֻׁלָּף עַל אֲדָמָה / אֲדָמוֹת בְּשִׁדָּה עֵינֵי הַקְּמָה, – // שְׂאֵם הוּא
נִשְׂאָר מִתְּנֻדָד עַל עֵץ, / עוֹף הַשְּׂמִים מְקוֹרוֹ נוֹעֵץ / לְשִׂאתוֹ כְּבִשׁוֹרָה שֶׁל קֶץ. // שְׂאֵם הוּא מְרַדֵּף
כְּלָמוֹת וְרֵק / וְנִהְפֵּף לְבִלְוָאִים בְּטָרֶם בּוֹא יוֹמוֹ, / הוּא מוֹבָא כְּבִדִּיחָה בְּיָדִים שֶׁל צְחוּק / אֶל שׁוֹפֵט
כָּל הָאֶרֶץ לְהַרְעִיד הַדּוֹמוֹ". בְּעִבְרִית הַמִּילִים "בְּגַד" ו"מֵעִיל" הֵן מֵאוֹתָם שׁוֹרְשִׁים שֶׁמֵּהֶם נִגְזְרוּ
הַמִּילִים "בְּגִידָה" ו"מֵעִילָה", שֶׁהֵרִי הַבּוֹגֵד וְהַמוֹעֵל מִחֲבִיאִים אֵת דְּמֵי הַמַּעַל בְּכִיס בְּגַדִּים אוֹ בְּכַנֵּף
מֵעִילִם. הַבְּגַד וְהַמַּעִיל הֵם אִפּוֹא מִסְּכוֹת וְכִיסוּיִים, הַמַּחֲבִיאִים כָּל דָּבָר עוֹלָה וְאִיוּלָת. גּוֹרְלוֹ שֶׁל
הַבְּגַד הוּא כְּגוֹרְלוֹ הַבּוֹזֵי וְרַב-הַתְּהִילָה שֶׁל הַשַּׁחֲקוֹן הַעוֹטָה אוֹתוֹ וְכְּגוֹרְלוֹ שֶׁל הַיְהוּדִי בַּעַל אֵלֶף
הַפְּרָצוּפִים, הַמַּחֲלִיף אֵת עוֹרוֹ כְּזִיקִית.

לְפַעֲמִים שִׁירֵי אֶלְתֶּרְמָן מִפְּגִישִׁים אֵת קוֹרְאֵיהֶם עִם תּוֹפְעוֹת רִלְטִיוּיִסְטִיּוֹת בְּתַחוּם הַרְגָּשִׁי אוֹ
הַפְּסִיכוֹלוֹגִי: אָדָם יִכּוֹל לְחוֹשׁ עֲצָמוֹ אוֹפְטִימִי אוֹ פְּסִימִי, עֲלִיו אוֹ מְדוּכָא, גְּדוֹל אוֹ קָטָן, גְּבוּה אוֹ
נִמוּךְ, חָשׁוּב אוֹ נִקְלָה, בַּעַל אִמְצָעִים וְיִכוּלַת אוֹ דָל וְחֶסֶר-אוֹנִים – הַכּוֹל בְּאוֹפֵן יַחֲסִי וְהַשׁוּוֹאֲתִי.
מִנִּיסוּנוֹ הָאִישִׁי יָדַע אֶלְתֶּרְמָן הֵיטֵב שֶׁרְגִישֵׁי הַנְּחִיתוֹת וְהַקִּיפּוֹחַ מִיִּתְרַגְּמִים לְפַעֲמִים לְרַגְשׁוֹת
עֲלִיוֹנוֹת אוֹ לְשִׁאִיפוֹת הַצְּטִינּוֹת: לֹא אַחַת דּוּוֹקָא הַטִּיפּוֹס הַדְּחוּי וְהַמְּזוּלָזֵל מִתְּגַלָּה כְּמִי שֶׁמִּטְפָּח
בְּלִבּוֹ חֵלוֹם גְּדוֹלָה, וְדוּוֹקָא בְּנֵי הַעֲנִיִּים מִטְּפָּחִים לֹא פַעַם בְּקֶרְבָּם שִׁאִיפוֹת לְהַגִּיעַ לְהַשְׁגִּים. שִׁיר-
הַיְלָדִים שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן "עוֹג מֶלֶךְ הַבֶּשֶׁן" הַתְּפָרְסָם בְּאַנְתוֹלוֹגִיָּה שֶׁל שִׁירִים וְמַעֲשִׂיּוֹת לְיְלָדִים בְּשֵׁם
כּוֹלֵם רוֹצִים לְהִיּוֹת גְּדוֹלִים.¹⁶ אֶלְתֶּרְמָן מֵרָאָה בְּשִׁיר-הַיְלָדִים "שְׁלוֹשָׁה גִּירְפִּים" שֶׁאֵין זֶה כִּד:
הַגִּירְפִּים שֶׁהַכּוֹל מִתְּקַנְאִים בֵּהֶם עַל גּוֹבְהָם, רוֹצִים לְהִיּוֹת "כְּמוֹ כּוֹלֵם".

כִּאֵן מִסוּפֵר עַל גִּירְף שֶׁחֵלֵם כִּיִּצַד הַצְּלִיחַ לְהַתְּנַמֵּךְ לְגוֹבָה שֶׁל זֶרֶת, עַד שֶׁ"בְּכוֹר שִׁפְנִי" (עַל מִשְׁקַל
"בְּכוֹר שִׁטְוִן") יִכּוֹל הִיָּה לְהַתְּבוֹנֵן בּוֹ מִלְּמַעֲלָה לְמַטָּה, אֵף הַצִּיעַ לוֹ לְקִטּוֹף לְמַעַנּוֹ עֲלֵה מֵאֲחַד

השיחים. לפנינו פנטזיה בנוסח ספרו של לואיס קרול על *ארץ הפלאות*, המראה כי תפיסת העולם תלויה לא במעט בזווית הראייה (ילד קטן, המביט על העולם מלמטה למעלה, קולט את המראות אחרת מזו של אדם גבוה, המשקיף על אותם מראות עצמן מלמעלה למטה). השיר מראה כי בסופו של דבר הילדים רוצים ברובם להיות "כמו כולם", ולו גם במחיר ויתור על יתרונות ממשיים שהעניק להם הטבע ("כמה טוב להיות / – לפעמים, לזמן-מה בכל אופן / בעל-חי מערב / בין הפריות / ולא בעל חי יוצא-דופן..."). מותר אף כמדומה לתרגם את הגובה הפיזי לגובה רוחני: לא אחת מעדיפים ילדים בעלי כשרונות מזהירים ושכל מבריק להצניע את כישוריהם, לבל יעוררו את קנאת חבריהם.

מעניין להיווכח כי כבר באחד משיריו המוקדמים מראשית שנות השלושים, שלא כונסו בספר, תיאר אלתרמן את חילופי מצב הרוח של גבר הססן, שאינו בטוח בעצמו, עד שבעזרת דמיונו הוא נמתח, מתגבף לגובה על-טבעי ומסייע ברוב אבירות לילדה קטנה, המבקשת לשווא לקטוף פרי נחשק מן העץ: "אילנות גדולים שם... וילדה קטנה / אלא אגס בשל נוהה מושטת זרוע – / לילדה אגיד: ממני מתנה, / אנכי קטפתיהו כי אני גבה" ("ערב חגי").¹⁷ בשיר גנוז אחר, אף הוא מראשית שנות השלושים, מבקש הגבר מהנערה שיותר לו להתנמד לממדי ילד קטן ולהשתרך בעקבות זיכרונה כמי שנושא את שובל הכלה, או את שובל המלכה: "תניני גם אני להתקטן בגבה, / תניני גם אני ריסים להגוף / ולצאת לדך... ולשאת את שבל / זכרונך השט מלילה אל אביב" ("איתך בלעדי").¹⁸ מתברר אפוא שפנטזיות כאלה בדבר שינויי גובה קיצוניים – התגבהות או התנמכות – כמו *מוליבר* או *מעליסה בארץ הפלאות*, העסיקו את יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה.

תורת היחסות הוסיפה לתמונת המציאות ממד שאינו נתפס בחושים, וכך נולדו אצל אלתרמן, למן ראשית דרכו, מיני אמירות רלטיוויסטיות, כבקטע הפרוזה המוקדם "אני והיא וכל הדברים" (1933), המודד את המציאות דרך מבטה של התקרה המשוכנעת שתחתיה רובצת תהום רבה (והיא אינה יודעת שתהום עמוקה פי כמה רובצת על קרקעית השמים הפרושים מעליה):

היא [= התקרה] שְכבה על בטנה, שלשלה את חוט-החשמל למדוד בו את העומק הפעור מתחתה ומפיון שהחוט לא הגיע לשום מקום חשבה את עצמה גבוהה מכולם וראתה את חלל החדר כתהום רבתי, מבלי לדעת כי תהום עמוקה מזו, עמוקה עד קרקעית השמים, רובצת על גבה. אבל אני, ששכבתי אפרקדן על הספה הנמוכה, הרגשתי מעלי את כל גובהי הגובה.¹⁹

כאשר הגיע אלתרמן אל השירה העברית הוא הגיע במצב של "כל העמדות תפוסות". כשחיפש פואטיקה אישית משלו, הוא מצא דרך שלא הייתה אפשרית בשירת ההשכלה ובשירת "דור התחייה", אף לא נוצלה על-ידי שלונסקי וחבריו. השכלתו המדעית הובילה אותו אל תורת היחסות, ומשם – אל השירה הרלטיוויסטית – זו הבוחנת את האובייקט שבמרכזה מזוויות ראייה שונות, ממרחקים מתגוונים, מתוך השקפות עולם שונות וגישות שונות. כך יצר אלתרמן שירים שהם לכאורה אוקסימורוניים ופרדוקסליים, אך למעשה מתארים את המציאות "כמות שהיא", מכל צדדיה כפי שהיא נלכדת בראייתו האקסצנטרית של דובר שחרג ממנה ועתה הוא מתבונן בה מגובהי המרחקים.²⁰ בשיריו כל האפשרויות תקפות שכן כל אחת מהן מייצגת זוג-עיניים אחר. רק בהצטרף כל ההתבוננויות נוצרת בשיר תמונה הנראית תמונה

מופלאה ומכושפת, אפופה במאגיה של המילים, אך כאמור כזו שלמרבה האירוניה קרובה למציאות האמפירית לא פחות מכל הסבר רציונלי מדעי.

הערות :

- ¹ דן מירון, פרפר מן התולעת, תל-אביב 2001, עמ' 140.
- ² שם (ראו הערה 1 לעיל), עמ' 141.
- ³ על יחסו החיובי של אלטרמן למדע ועל שירי חגיגת קיץ כשירים כמו-מדעיים, ראו במאמרה של רות קרטון-בלום "אחדותה של תמונת היש המתפוררת: המדע כבסיס הכוללות", פרק שביעי בספרה הלץ והצל: חגיגת קיץ – הפואמה המניפאית של נתן אלטרמן, תל-אביב, 1994.
- ⁴ על כך עמדתי לראשונה בספרי עוד חוזר הניגון: שירת אלטרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989, עמ' 15.
- ⁵ בחליפת מכתבים עם דב סדן, השמורה בארכיון אלטרמן, שאל המבקר את המשורר מדוע השתמש במילה "נהיר" בטור המוקדש לאלברט איינשטיין (במקום שבו מתבקשת המילה "נאור"). אלטרמן הסביר בתשובתו את כללי ה"הֶזְרָה" של השפה: את הימנעותו מן השימוש במילים "מתבקשות" ואוטומטיות, שיש בהן מטעמו של הַבְּנָלִי. דווקא לאיינשטיין, שתורתו אינה קלה להבנה, העניק אלטרמן את התואר "נהיר", וכך נוצר בשיר אוקסימורון אלטרמני מובהק. במחשבה שנייה: התואר "נהיר" הוענק כאן לאיינשטיין כי הוא הנהיר בתורתו אחדים מסודות היקום.
- ⁶ במאמרו "עץ החיים במשתלה", מעריב, מיום 19.1.1968. המאמר נכלל בספר החוט המשולש (תשל"א), עמ' 170 – 173. כאן הזכיר אלטרמן את העובדה שאת האמירה הזאת כבר אמר פעם באיזה "פזמון ישן". מדובר בפזמון "תשבצים", שהושר בתאטרון הקברטי "לי-לה-לו" (ונכלל בספר פזמוניו של אלטרמן פזמונים ושירי זמר, ב, 1979, עמ' 177). וראו דיון בנושא אלטרמן והחידה בספרי עוד חוזר הניגון (הערה 3 לעיל), עמ' 94 – 99.
- ⁷ קרל מרקס כתב בחיבורו ביקורת מרקס על משנתו של הגל משנת 1843 כי "הדת היא אופיום להמונים" ("Die Religion [...] ist das Opium des Volkes"), ומימרה זו קבעה את אופייה האתאיסטי של ברית-המועצות שהתייחסה לדת כאל ספיריטואליזם פרימיטיבי וכאל גורם מזיק ומנוון. בתקופת "מסך הברזל" כשני שלישים מהאוכלוסייה הסובייטית הצהירו שהם אתאיסטים, וכל חברי המפלגה נדרשו להיות אתאיסטים, אך עם נפילת המשטר הקומוניסטי זכתה הדת ברוסיה לתחייה חסרת תקדים. בתקופת המלחמה הקרה, נשתרשה בארצות-הברית הגישה שלפיה האויב הקומוניסטי הוא אתאיסטי, ועל כן ערכיו נוגדים את הפטריטיזם הלאומי.
- ⁸ Sperber, D. & D. Wilson (1981). "Irony and the Use-Mention Distinction". In: Cole, P. (ed.), *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, pp. 295-318, esp. p. 314.
- ⁹ דבר ("משא") מיום 27.8.1971.
- ¹⁰ Goldberg Lea, "End of Adar", in: *The Modern Hebrew Poem Itself*, edited by Stanley Burnshaw & others, Cambridge Mass. 1989, pp. 78-80.
- ¹¹ זיוה שמיר, להתחיל מאלף: שירת רטוש - מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 167-178.
- ¹² דן מירון, פרפר מן התולעת, תל-אביב 2001, עמ' 140, הערה 1.
- ¹³ עדות מאוחרת לדעה זו ולניסוח זה עולה מתוך ריאיון של יי אגמון עם שלונסקי, "הצוף שהיה לדבש", הארץ מיום 29.12.1972, אולם כפי שניכר ממאמרים ומראיונות מאוחרים, שלונסקי נהג לחזור לא פעם על רעיונות וניסוחים שאותם טיפח למן ראשית דרכו.
- ¹⁴ יש כאן לעג על ההיסטוריה של הטעמים והאידיאות ובמיוחד על תכתיביו של עולם הרוח בברית-המועצות, המשתקף כאן בזעיר אנפין דרך אספת החברים בקיבוץ – רפליקה חיוורת של שיטותיה ה"דמוקרטיות" של חברה טוטליטרית. ייתכן שגם "שיר הסויה" נועד להשתלב במערכון "צץ וצצה".
- ¹⁵ נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב 1966, עמ' 34.
- ¹⁶ כולם רוצים להיות גדולים: שירים וסיפורים לילדים, בעריכת שלמה טנאי וחזי לופבן. ציורים: תרצה, תל-אביב, הוצאת ידידים, 1970, עמ' 16 – 20.

¹⁷ כתובים, ו, גילי מ-מא (רעב-רעג), ערה"ש תרצ"ג (30.9.1932), עמ' 3. כונס: נ' אלטרמן, שירים: 1931-1935, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 67.

¹⁸ גזית, ב, חוב' א, תרצ"ד, עמ' 33. כונס: נ' אלטרמן, שירים: 1931-1935, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 143-144.

¹⁹ במעגל, עמ' 123 – 127.

²⁰ הסבר זה, המציע להתבונן בשירי כוכבים בחוץ כשירים המשקיפים על העולם מלמעלה למטה (בניגוד לשירי ביאליק המתבוננים בעולם מן המרכז החוצה) מתלכדת היטב עם הצעתו של חיים נגיד להתבונן בשירים אלה כבשירים המשקיפים על העולם מנקודת התצפית ומזווית הראייה הגבוהה והמרוחקת של רוח רפאים שהתנתקה מן העולם (וראו מאמרו של נגיד "משורר מת מהלך", גג, 22 (2010), עמ' 48 – 59).