



פרק שני מהספר "עוד חוזר הנבון" – זיוה שמיר

"פתאומית לעד"

אלתרמן ואמנות הפראדוקס

זיוה שמיר

א. המודרניזם והמציאות המודרנית – בסבך הסתירות והניגודים

ההיסטוריוגרפים של ספרות העולם – קובעי הפריודיזציה של המשמרות, התנועות והזרמים – לא נחלקו כמדומה מעולם בדעותיהם, כבעת ניסיונם לקבוע את דף-הפתיחה של הפרק המודרניסטי בתולדות התרבות. כמספר חוקרי התרבות של העת החדשה, כן מספר הדעות לגבי ראשית המודרנה, ורב מהם מספרם של הנימוקים, שגייס המחקר ההיסטורי לפלגיו לשם ביסוס טיעוניו. למרות שהמלים "מודרני" ו"מודרניזם" הן מלים בינלאומיות, שלכאורה אינן תובעות תרגום והסברים, אין הגדרת המודרניזם – שהוא למעשה שם-כולל למגוון רחב של תופעות שונות ואף מנוגדות – מתנסחת בנקל, ומשום כך, גם קביעת נקודת הראשית שלו היא עניין סבוך סתירות וניגודים. טווח-המחלוקת, המסתמן בין דעותיהם של "אנשי הקצוות", ככל שיישמע הדבר מפתיע ומוזר, הוא בן שמונים-תשעים שנה לערך – טווח רחב ונזיל מכדי שישמש בסיס מוצק לחקר התופעה.

מתוך קשת-הדעות הרחבה, נציין בראש ובראשונה את אלה שבשוליה: ס' קונולי, בחיבורו 'התנועה המודרנית' (1965), הקדים בזיהויו של המודרניזם, וקבע את ראשיתו בפריז הבוהמיינית של אמצע המאה התשע-עשרה.¹ ספרו מייצג את הגישה הרואה ביצירה האורגניסטית של בודליר ובלשון האישית והסוגסטיבית, שיצירה זו בראה לצרכיה ולצורכי הדורות הבאים, את שורשיה של התופעה האמנותית החדשה. גישה זו כופרת, למעשה, במהפכנותו הגמורה של המודרניזם, ומבכרת לראות את האינדיווידואליזם האנרכיסטי שלו כהקצנה של האינדיווידואליזם הרומאנטי. לעומת זאת, ביקשו חוקרים אחרים, ובהם א' אלווארז,² לראות בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים את תקופת היווצרותה של התופעה החדשה. אלווארז הוא נציגה של הגישה, הרואה במודרניזם מהפכה והינתקות מערכי העבר, ומשום כך מרחיקה את ראשיתו מן התקופה הרומנטית, וקובעת אותו במאה העשרים, ובמיוחד בעשור שלאחר המלחמה והמהפכה – תקופה שידעה שידוד מערכות בתחומי חיים רבים, ושסתמה את הגולל על ספיחי התפישה ההגותית והאמנותית של העבר. את "מוקד הרעש" (epicentre)

של הפרץ המודרניסטי קבע אלווארז בתחילת שנות העשרים – ביצירותיהם של פאונד, אליוט, ג'ויס וקפקא.

בין הקצוות הללו משתרע במחקר ההיסטורי רצף רב מעקשים וסתירות, שלאורכו ניתן לסמן כמה וכמה תחנות-ביניים: פרנק קרמוד ביקש ומצא בשנות התשעים את סימניו הראשונים של המודרניזם, אך הודה שהתופעה הגיעה להבשלתה בין השנים 1907-1925.³ לפי גרסת ריצ'רד אָלמן, שנת 1900 היא נקודת-פתיחה נוחה וראויה יותר מן התאריכים שנקבעו בספרי ההיסטוריה השונים, שכן המודרניזם משולב כבר ביצירות מן התקופה האדוארדית.⁴ לטענת הארי לוין, שנת 1922 – שנה שהעמידה שלל יצירות מודרניות ידועות – היא שקבעה את המודרניזם בתודעת ציבור-הקוראים, והפכתו לתופעה ספרותית מובהקת שלא ניתן היה עוד להתעלם ממנה או להכחיש את מרכזיותה. שנה זו, שבה ראו אור כמה חיבורים פילוסופיים חדשים משל שפנגלר, ברגסון וויטגנשטיין, הניבה גם שפע של יצירות ספרות חדשניות, שנודעו לימים כציוני-דרך בספרות המערב: 'ארץ השממה' של ת"ס אליוט, 'יוליסס' של ג'יימס ג'ויס, 'איליות דוינו' של ר"מ רילקה, מחזהו הראשון של ברטולד ברכט, ספרה של וירג'ינה וולף 'חדרו של יעקב', 'אנה כריסטי' מאת יוג'ין או'ניל וכן ספרו האקספרימנטלי של המשורר האמריקני א"א קאמינגס 'החדר הענק', בעל החידושים הטיפוגרפיים המופלגים. לוין בחר אפוא לדלג על שנות "הדגירה" של המודרניזם, ופתח את הדיון בו בשנים שבהן הוא התגלה לראשונה בפרותיו המובהקים והבשלים, שחרתו את אותותיהם על תרבות דורם ושימשו גם אות לבאות.⁵

אך בין שמקדימים את תופעת המודרניזם, וכורכים אותה בהתעצמותם בעקבות המהפכה התעשייתית של המרכזים העירוניים הגדולים, ובין שמאחרים בזיהויה של התופעה, ורואים בה תוצר של מלחמת העולם הראשונה ושל המהפכות החברתיות-פוליטיות שפקדו את אירופה בין מלחמות העולם, היא נקשרת תמיד בתפישת-עולם ובהשקפה אמנותית של ניכור, משבר, אנרכיה וכאוס. ניכרים בה בדרך-כלל גם סימני פרגמנטציה, יחסיות וספקנות – פרי תהפוכות-הזמן וההתפתחות המדעית המואצת. הן במישורים הטכניים והן באלה האידאיים, מצביע המודרניזם, אם בגלוי ובמפורש ואם בסמוי ובדרכי-עקיפין, על הרס הסדרים הישנים, שמחוץ ליצירה ושבתוכה.

הרומנטיקה האינדיווידואליסטית, שהולידה, לדעת אחרים, את המודרניזם, עמדה אמנם אף היא בסימן של קרע ומשבר, אך יצירותיה הגדולות הציגו על-פני-רוב תמונת-מציאות הרמונית להלכה ואמביוולנטית למעשה, שבה הועמד ה"אני" המתחבט במרכז ה"עולם". לעומתה ניפרת האמנות המודרנית בִּדְהוּמניזציה ובדיסהרמוניה שבה, המתבטאות בדרך-כלל בתמונת-מציאות קרה ומנוכרת, שאינה מנסה למזג את הניגודים, אלא להדגישם ולחדדם, באמצעות סדרת תמונות מוחצנות וא־מימטיות, המסלקות את האדם ואת עולמו הפנימי ממרכז ה"עולם". לרוב, אין היצירה המודרנית מציגה קונפליקט פנימי, אלא בדרך האובייקטיביזציה וההשלכה. הניגודים שהיא משקפת אינם ניגודים פולאריים, האחוזים זה בזה והמתרוצצים בתוך הנפש פנימה, כביצירה הרומנטית, כי אם ניגודים בינאריים – חדים ובולטים – שמיזוגם נראה בלתי-אפשרי. המאבקים הבאים לידי ביטוי במודרניזם הם של יסודות דיסוננטיים, המנוגדים זה לזה תכלית ניגוד, ושיכולים לדור זה בצד זה, ולא זה עם זה. הִדְהוּמניזציה שבאמנות המודרנית אף מתבטאת בסילוקן של ה"אני" או בהעצמתו העל-אנושית והאל-אנושית כדי דמות מרוחקת

וכמעט מופשטת, וכן בהעדפתן הקיצונית של הטכניקה הטהורה והצורה האבסטרקטית על פני הניסיון לשקף ביצירה את המציאות "כהויתה".

האמן המודרני הכיר בחדות רבה את הפרדוקסים ואת הסתירות, שבהם הוקפו הוא ובני־דורו מכל עבר: הפך של הזמנים המודרניים הוא לדידו תופעה מלאת חיים וקסם, שיאה של התרבות האנושית, אך גם מקור של ניוון ושל שחיתות. המכונה היא אמנם חידוש מרתק, הפותח פתח לשלל אפשרויות חדשות, אך טמונים בה גם סכנה למעמד העמלים ואיום לאינדיווידואליזם (ערך עליון לגבי־דידו של האמן בן־הזמן). הסוציאליזם מביא עמו אמנם תקווה לצדק חברתי מאוה, אך הוא נושא בחובו גם אתגרים וסכנות לחירות הפרט. המדע אף הוא מטיב עם האנושות, אך הוא גם עלול עתה, שלא כבעבר, להחזיר את העולם לתוהו ובוהו.

אי לכך, נתפתחו ביצירה המודרנית – במקביל, ולעתים קרובות אף בתוך אותה יצירה עצמה –

מגמות מנוגדות וסותרות, שכביכול אינן יכולות לדור בכפיפה אחת: בצד יצירה אורגניסטית בעלת ריתמוס מכאני וארכיטקטוניקה ברורה, נתפתחה גם יצירה "קמאית" ופרועה, העולה ממעמיקה ה"הויליים" של נפש האדם, שנופיה הם נופי קדומים או נופי חלום. בצד המגמה הכללית של הספרות לאירוניזציה ולהנמכת המודוס של חיקוי המציאות,⁶ נתפתחה אף מגמה הפוכה המעצימה את המציאות ומציגה אותה בגווניו מוגזמים, בטונים צווחניים ובהפרבולות מופלגות. בצד "אני" רועם ו"גדול מן החיים", שדמותו הופיעה בכמה מן הזרמים המודרניסטיים, נתפתחה גם דמות אנטי־הרואית של "אני" נחות ומתחטא (ולעתים אף סולקה דמות ה"אני" כליל מן היצירה, מתוך הניסיון לאובייקטיביזציה ולהרחקת החוויה). בצדה של היצירה המנוכרת והמכוללת עד לפרט האחרון, נתפתחה גם כתיבה אינטואיטיבית וספונטנית, המרחיקה מיצירת האמנות כל גורם נראה לעין של תכנון מוקדם. בצד השאיפה הסוציאליסטית לשוויון חברתי־מעמדי, שדרשה מן האמן לרדת ממגדל השן שלו ולוותר על אנינותו שמתנשאת, נתפתחה גם מגמה הפוכה־כביכול של אֵליטריות אינטלקטואלית, שעשתה את האמנות המודרנית לעניין היאה למתי מעט ושאינו שווה לכל נפש.

סתירה מהותית אחרת, שביסוד החיים המודרניים, השפיעה אף היא כמדומה על תפישתם הפואטית של אמני המודרנה, אף לא פחות מן האורבניזציה, המכניזציה וההתפתחות המדעית: העולם במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה ובראשית המאה העשרים ידע תופעות רבות של בידול לאומי ואף של לאומנות עזה, ובצדן גם ריבוי של תופעות הפוכות – של קוסמופוליטיות, של ניידות בינלאומית ושל ביטול גבולותיהן של תרבויות פרטיקולאריות. כך, בצד אמנותם של האמנים "הגולים", שלא נזקקו לטריטוריה כדי ליצור את יצירותיהם הגדולות, ושהפכו את בית־המלון ואת בית־הקפה ל"מבצרם", נוצרו גם תופעות לוקאליות, הנקשרות במרכז גיאוגרפי מסוים, כגון האקספרסיוניזם הגרמני או הסוריאליזם בעל המשקעים הפרוידיאניים של וינה ופראג.

לשון אחר: עם התבססות המודרניזם, נוצרה לכאורה אמנות בינלאומית, ללא גבולות גיאוגרפיים ברורים: "גולים" אמריקאים כתבו את מיטב יצירותיהם ומנשריהם בפרזיז ובלונדון; סופרים במוסקבה, בס"ט פטרבורג, בתל־אביב ובאוהלי החלוצים בעמק יזרעאל הטמיעו ביצירתם את עקרונות הסימבוליזם ושאר "אֵינִים" שנתנסחו בפרזיז, וחשו קרבה רבה יותר אל חבריהם לאסכולה

מאשר אל סופרים מבני ארצם ומולדתם, שאחזו בעקרונות פואטיים אחרים (כך, למשל, חשו סופרי המודרנה הארצישראלית, שלונסקי, אלתרמן וחבריהם, קרבה רבה יותר למודרניזם לגונוניו, ביצירת בלוק, פסטרנק, ברכט וְרהארן ואחרים, מאשר לשירת המולדת של פִּיכמן, טֶמְקִין ורחל). ובכל זאת, השפעתם של המרכזים הגיאוגרפיים על היצירה ועל ההגות הפואטית לא נתבטלה כלל וכלל, והמודרניזם הצרפתי-רוסי לא גילה צדדי דמיון מובהקים למודרניזם האנגלו-אמריקאי (הראשון שימש מודל חיקוי לצעירי המודרנה הארצישראלית של שנות העשרים והשלושים; השני – שימש מקור השראה לצעירי המשוררים בשנות החמישים שמרדו בשירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן), ותהום רבצה בין האימז'יזם האנגלו-אמריקאי לבין האימז'יזם הרוסי.

סופרי המודרנה, שראו עצמם בראש ובראשונה כאזרחי העולם, ושראו את שיוכם הלאומי כעניין משני בחשיבותו, נקלעו אפוא תכופות לתוך סבך של סתירות וניגודים: מצד אחד, הם התעניינו בעיקר בנושאים כלל-אנושיים וקוסמופוליטיים, ובראש ובראשונה בתהליך העשייה הספרותית, שהיה לנושא מרכזי וכמעט אובססיבי ביצירה המודרנית; ההתבוננות הממושכת ב"ספרות בראי עצמה"⁷ הפכה את עולמם של היוצר והיצירה לעולם אוטונומי, המנותק כביכול מגבולות גאוגרפיים ומגבולות של מקום. מצד שני, נכפו על אמני המודרנה, כמעט בעל-כורחם, אילוצים לאומיים ולוקאליים, וזאת בשל היותם משוררים "צנטריפֶטליים", שהעניקו ללשון ערך עליון ומעמד אוטונומי (והלשון הריהי על-פי-רוב עניין לאומי ולוקאלי). טיבה של לשון השירה, גם כשהיא לשון "בינלאומית", כאנגלית וכצרפתית, שסממנים לאומיים ורגיונליים נותנים בה אף הם את אותותיהם, וכך נראה שאין שירת אָמִיל וְרהארן הבלגי מנותקת מ"תבנית נוף מולדתו", ושאפילו נכתבה בצרפתית, איכותה הלוקאלית-פרובינציאלית טבועה בה ומרחיקה אותה מן "הזרם המרכזי" של המודרניזם הפריזאי לפלגיו. אין צריך לומר, שמשוררים ששפת-כתיבתם אינה שגורה מחוץ לגבולות הצרים של מולדתם (השירה המודרנית, המבוססת יותר משירת העבר על האיכות הפונטית של המלה הפיוטית אף אינה מיתרגמת בנקל, ודנה לרוב את משורריה הקוסמופוליטיים כביכול לנתק מן הקורא הזר), נאלצו לא פעם להתחשב בתנאים הלוקאליים המגבילים והמוגבלים ובדרישות קהלם ה"טבעי", למרות שהשמיעו דברים בגנות ספרות ההווי, שנראתה להם שריד מיושן של הריאליזם והנטורליזם.

כך נתחברו בשירה המודרנית הארצישראלית אף שירים על נופי הארץ, על העמק והגלבוע, חרף הגותם המוצהרת של משוררי המודרנה, שהביעה את הרתיעה מ"שירי מולדת"⁸. כדי להציל את עצמם מסכנת ה"נסיגה לאחור" אל הפואטיקה ה"רגיונלית" של קודמיהם, שחיבבה אתרי נוף קונקרטיים, גדשו המודרניסטים הארצישראלים את שיריהם בעלי הגוון הלוקאלי במטאפורות מדהימות, באוקסימורים, בנופי אבסטרקט ובשאר "צרימות" מודרניסטיות. משוררי המודרנה בארץ אף נאלצו לעתים קרובות להתאים בעל כורחם גם את ה"אורפניזם" שלהם למציאות הלוקאלית הקונקרטית, שממנה ניסו להתנער בדרכים שונות. כך, למשל, לא היה טעם בכתובת שירים פוטוריסטיים על ערי-חרושת אפורות מפיה במציאות הארצישראלית של העשורים הראשונים של המאה, שנים שבהן הלכה ונבנתה העיר העברית הראשונה ובתיה בהקו בלובנם. אמנם, בהליכתם נגד ציוויים מפורשים של קובעי ההגות המודרנית באירופה, מצאו עצמם אמני המודרנה הארצישראלית "בוגדים" בעקרונות פואטיים מוצהרים, שבהם

רצו לדבוק בכל מאודם. אולם באופן פראדוקסלי ובלתי צפוי מראש, אי-נאמנותם לציוויי המניפסטים המודרניסטיים כנתינתם לא פגמה ביצירתם, אלא להיפך: הסתירות הללו, שנבעו מאילוצי הזמן והמקום, עיבו את היצירה הארץ-ישראלית בממדים נוספים, שלא נמצאו כלל במודרניזם האירופי, ושהעניקו ליצירה העברית מורכבות ועושר רבים מן המשווער.

להלכה אף נבעה פער מוזר בין האינדיווידואליזם המוצהר והמשתמע של המודרניסטים לבין שאיפתם החברתית המובהקת לחפש בני-ברית ולהתאגד בחבורות למיניהן. אף כאן הסתמן פראדוקס מעניין וסימפטומטי: מעולם לא פרחו ה"חבורה" הספרותית הצרה, האוהזת בפואטיקה משותפת וב"אני מאמין" פוליטי משותף, כבימי שלטונו של האינדיווידואליזם הקיצוני המאפיין את סופרי המודרנה. הללו ראו את העולם כולו כביתם, אך לא משו מבית-ה[קפה הקבוע שלהם; הם בזו לספרות ההווי ולכל תופעה לוקאלית, שאינה נושאת משמעות אוניברסאלית רחבה, אך הפכו בעצמם לתופעה לוקאלית ססגונית ורבת-השפעה. גם מעורבותם הפוליטית העזה של סופרי המודרנה (שהשתייכו ברובם המכריע לקצותיה של המפה הפוליטית, ולא למפלגות המרכז שאותן הותירו האמנים האנרכיסטיים לבורגנות הדשנה) עמדה לכאורה בסתירה לאינדיווידואליזם הקיצוני שלהם ולהתעניינותם המוצהרת והמשתמעת בנושאים מוכללים, החורגים מגבולות הזמן והמקום. לא מנינו כאן אלא מקצת הסתירות והניגודים, שאפיינו את הולדת המודרניזם ואת המציאות שבה נולד – מציאות שהפראדוקסליות הייתה טבועה בה במעמקה וניכרה בכל רובד מרבדיה.

ב. האוקסימורון – תמציתה המגובשת של המציאות המודרנית רבת-הפראדוקסים

מציאות זו, עתירת התמורות הטכנולוגיות המואצות, שזכתה בקולנוע לכינוי "זמנים מודרניים", הציבה את האדם בכלל, ואת האמן בעל האינטואיציות בפרט, בתחושת מבוכה ואבדן-כיוונים, לנוכח סבך הפרדוקסים, הסתירות והניגודים שמכל עבר. המשוררים הרומנטיים, שניצבו אף הם מול תמורות מפליגות, ששינו את פני ההיסטוריה (המהפכה הצרפתית, "אביב העמים" ומלחמת העצמאות של אמריקה; ובתולדות עם ישראל: ההשכלה והציונות), ידעו, כאמור, להתיך את הניגודים שנתהוו בעולםם ושהתרוצצו בקרבם ולהביאם לכלל מיוזג ופשרה. מאבקהם עם התמורה, בעולם המעשה ובעולם הרוח, נשתקפו ביצירתם בצורת קונפליקט דינאמי, ולא בצורת דיכוטומיה סטאטית, וזאת באמצעות שילובם של ניגודים פולאריים, המטשטשים את יסודות הניגוד שבתוך היצירה ומבליעים את גבולותיהם; כלומר: הקטבים המנוגדים הוצבו ביצירה הרומנטית על גבי רצף אחד, הממוסס את ההבדלים ומפגישם ב"איזור דמדומים", במחוזות שבהם "ההפכים יתאחדו בשורשם" (כדברי ביאליק בבלאדה המיסטית שלו 'הציץ ומת'). במקביל, נמנעו הרומנטיקונים על-פי-רוב מהצגתם של ניגודים בינאריים, שטיבם שהם מחריפים את צדדי הניגוד ומבליטים אותם. התבססותה של השירה הרומנטית על מערכת הניגודים הפולאריים, כמו גם התרחקותה מן הניגודים הבינאריים, היא שהעניקה, בין היתר, לשירה זו את אופיה המעורפל והמסתורי.

ביאליק, דרך משל, הביע תכופות ביצירתו המוקדמת את לבטיו בין עולם "הספר" לבין "החיים", בין דל"ת האמות של בית-המדרש ו"הלאומיות" לבין ה"אנושיות" הקורצת לו בחוץ. בהמשך דרכו, גם נתן ביצירתו ביטוי ללבטיו אם לשמש "שליח-ציבור" או להתפלל את "תפילת היחיד" שלו – אם לעזוב את החיים עתירי החומר והרוח במערב אירופה או לבחור בחיים דלים מן הבחינה החומרית בארץ-ישראל.⁹ את מסכת לבטיו ליוו תיאורים רבים של מצביי-ביניים – מצבים של "אדן החלון" – המשלבים אלה באלה את רגשות עליונותו של מי שיכול להשקיף על שני העולמות כאחד ברגשות הנחיתות של ה"תלוש" שאינו משתייך השתייכות מלאה אף לא לאחד מהם. כך, למשל, תיאר את ה"אני"-הדובר בניצב על מפתן חורבותיו של עולם המסורת ('על סף בית המדרש'), או את ה"אני" האיש-הלאומי המביט מבעד לחלוננו אל הסערה המתחוללת בחוץ ('הרהורי לילה'). כך עיצב גם את נח, בן דמות ה"קוזאק", הנמשך אל חצרה של ה"ערלית" ואל עולמה ('מאחורי הגדר'). את העציץ המואנש משיר-הילדים, הכמה אל האור ואל החוץ ממקום מעמדו על אדם החלון ('עציץ פרחים'), או את הילד המידפק עם יונה על שער ('מעבר לים').

אלה הן אך דוגמאות ספורות לתופעה כללית: הסף, החלון, הגדר, השער, השחר, הערב, הסתיו, האביב, הפרוור שבין העיר לטבע הכפרי, המדבר שבין גלות "מצרים" לשיבת קבע ב"ארץ המובטחת", וכן יתר מצביי-הביניים, מצבי "בין השמשות" ו"בין הרשויות" (interregnum), היו לסמלי-היסוד של יצירתו מלאת הקונפליקטים של ביאליק. באמצעותם גילה המחבר את האמביוולנטיות העמוקה, שהייתה כה מושרשת בעולמו – החיצוני והפנימי, הקולקטיבי והאינדיווידואלי – ושהרחיקה אותו מקביעת יחס חד-משמעי או חד-ערכי כלפי כל תופעה שהיא, קרובה ללבו ככל שתהא. אמביוולנטיות זו, שניכרה אצלו בכל תחום מתחומי חייו, בהגות ובמעשה, הפכה גם לתכונת היסוד של סגנונו,¹⁰ והיום היא מתגלה לחוקרי ביאליק, הבוחנים את יצירתו לאור דיסציפלינות שונות: למן הפרוזודיה ועד לאידיאולוגיה. באחת מצורותיה המובהקות ביותר, מתבלטת תופעה זו בלשון האלוסיבית העשירה האופיינית לביאליק, שהשתמשה באופן שיטתי וצפוף בטקסטים נרמזים בעלי מטען רגשי או אינפורמטיבי שלילי בהקשרים חיוביים, ולהיפך. יצירת ביאליק, שהיא בעיקרה תוצר של השקפת-העולם הרומנטית, היא אפוא יצירה שמשכיכה ודחייה כלפי כל אובייקט משמשים בה בערבוביה, והאמביוולנטיות ניכרת בה, ללא יוצא מן הכלל, בכל רמה מרמות הטקסט. לפיכך, ניסיונותיהם של מקצת המפרשים לקבוע לגביה מסמרות ולתחום בה תחומים חדים ומובחנים, בצבעי "שחור – לבן", הם בעיקרם ניסיונות פרשניים כושלים. אבחנות בחקר היצירה הרומנטית בכלל, ויצירת ביאליק בפרט (אף שזו מכילה למעשה בתוכה גם לא מעט יסודות קדם-רומנטיים ובתר-רומנטיים), המתעלמות מן העובדה שכל גבולותיה נבלעים באלה ושכל ניגודיה מתמוססים בתוכה, הן אבחנות חלקיות ויחסיות התובעות תיקון והשלמה.

אפשר לגזור גזרה שווה ולטעון במקביל כי גם חקר המודרניזם תובע כלים אחרים לגמרי מאלה המשמשים בחקר היצירה הרומנטית. בהתאם לכך, אף אלה מבין החוקרים והמבקרים, העוסקים בשירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן, ומביאים אגב-גורא אל תחום-עיסוקם מושגי ביקורת היאים לשירת ביאליק, גורמים בשוגג לכשל מתודי חמור. כך, למשל, משתמשים אחדים מהם שלא כדין באפיתט "אמביוולנטי" בדיוניהם על יצירת אלתרמן, למרות שמושג האמביוולנטיות זר לאמנות המודרנית ואינו לוכד כלל את

טיבה ואת מהותה. זו, בניגוד לאמנות הרומנטית, אינה מחבבת את הניגודים הפולאריים (שחיוב ושלילה אחוזים ופיתוחים בהם עד לכדי הבלעת גבולין), ומעדיפה על פניהם את הניגודים הבינאריים (שאינם מטשטשים, כי אם מבליטים את יסודות הניגוד). אי לכך, הדינמיקה של הניגודים ביצירה המודרניסטית מולידה על-פירוב את גילוייה של תופעת **הדואליזם**, שאין לטעות בהם ולהחליפם בגילוייה של תופעת **האמביוולנטיות**. שירת אלתרמן, לב לבו של המודרניזם הארץ-ישראלי, ארגנה לעתים קרובות את ניגודיה בתבניות המגלות תכונות דואליסטיות ברורות, שאינן מגלות דמיון רב לאלה של האמביוולנטיות הרומנטית. גילויי הדואליזם מזדקרים לעין וניכרים בגוניהם המובחנים, השומרים על טוהרם ועל מובחנותם גם כשהם מתערבים זה בזה, ולעומתם גילויי האמביוולנטיות מתהפכים לכמה גוונים ובני-גוונים, ומבליעים את גבולותיהם של הניגודים עד לבלי הכר.¹¹

תופעת הדואליזם באמנות המודרניסטית, למרות הפישוט הצורני שלה, איננה תופעה פשטנית או סטאטית כל עיקר, וחרף מובחנותה, אף אותה יקשה בדרך-כלל לתאר בצבעי "שחור-לבן", כאילו קטגוריות ברורות וחד-משמעיות עומדות בה משני צדי המתרחש. במיטבה, מתגלה בה מורכבות מרובה ודינאמיקה עשירה, המרחיקות אותה ת"ק פרסה מן הסימטריה ה"מושלמת", המאפיינת תופעה זו בגילוייה הקלסיציסטיים הקפואים ומן הסכמטיות האופיינית לה בפולקלור ובסוגים ה"תת-תקניים" (שבהם תופעת הדואליזם היא ביטוי להעדר תחכום ולחוסר מורכבות). ביצירת אלתרמן, כל תמונה הנראית ממבט ראשון כ"תמונת ראי" סימטרית או כתמונה שפניה "פני יאנוס" (ופני היונה ואבחת חרבה הן דמות פניה הנחצות) מתבררת במבט שני כתמונה א-סימטרית ורב-תפנים, שבה משתברות כמה מראות זו בתוך זו ויוצרות חידת-תזזית קלידוסקופית שתקרה אינו קרב כלל למיצויה (ועל כך בהרחבה בפרק הרביעי).

תמציתה וגיבושה של המציאות המודרנית הדואליסטית, הקלועה בסבך סתירות וניגודים, הוא **האוקסימורון** (ובצדו ראוי למנות גם את **הזאוגמה**, המצמידה זו לזו שתי מלים שאינן מאותה קטגוריה דקדוקית או סמנטית, ושתפקידה ביצירת אלתרמן יתואר בהרחבה בפרק השלישי של ספר זה). האוקסימורון והזאוגמה הן פיגורות לשון בולטות ומוחצנות, שאינן ניתנות לתיאור באמצעות מונחים פסיכולוגיסטיים "רומנטיים", כדוגמת "**אמביוולנטיות**" ו"**קונפליקט פנימי**". מעמד חשוב ומרכזי ניתן בטקסטים מודרניסטיים מסוימים, ויצירת אלתרמן בכללם, לאוקסימורון: פיגורה עזת-רושם ושנונת-חוד זו, הקרובה במהותה ובאפקטים שלה אל הפראדוקס ואל ה"קונסלט" המניאריסטיים, אינה מנסה למזג את הניגודים, לפשר ביניהם ולרכך את יסוד הסתירה. להיפך, היא מצמידה אלה לאלה, בחטף ובדרך עזה ושרירותית, ניגודים בינאריים הנותרים בניגודיותם, כגון "**המת החי**", "**פגישת לאין קץ**", "**כעבד מלך**", "**דממה צורמת**" וכדומה. ביחד עם הזאוגמה היא יוצרת בכמה מפליה של השירה המודרניסטית את הרושם הדיסוננטי הטיפוסי, המתגלה בהם בנקל והקובע את אופיים לאלתר. האוקסימורון הוא אפוא ציין-סגנון אופייני לספרות המודרנית, ובצורתו המצומצמת, בת שני האיברים (כגון בצירופים הבינאריים הקיצוניים והמדהימים "**פתאומית לעד**", "**דממה צורמת**", "**רעש רך**", "**מחשכיו הלבנים**" וכדומה) הוא מזדקר לעין בטקסט באגרסיביות שלו, בחדותו הבולטת וב"אי-ההתאמה" היסודית בין רכיביו.

שנינותו ה"צורמת", השוברת את כל כלליו של השיר האורגני וההרמוני, עשתה את האוקסימורון לפיגורה החביבה על משוררי המודרנה: משלונסקי ואלתרמן ועד לעשרות חקייניהם, רצופה השירה המודרנית בצירופים אוקסימורונים למכביר. בגילוייו העמומים הכמו-רומנטיים, מצוי האוקסימורון אמנם פה ושם גם בשירה ובפרוזה שלפני שלונסקי.¹² אך שלונסקי היה, כמדומה, הראשון שהשתמש בו ברוחב־יד, בנוסחו המודרניסטי חד־המתארים, שהעמיד זה בצד זה – בהתגרות מכוונת – ניגודים בינאריים מובהקים, נוסח שהפך לסימן ההיכר של משוררי המודרנה התל־אביבית, בני חבורתו. כאמור, אלה שיבצו בשיריהם צירופים אוקסימורונים לרוב כעין סימן־היכר ותווית מזהה של חברי האסכולה, ובעיקר צירופים המבוססים על החושים (כגון צירופיו של אלתרמן "שקט רם", "רעש רך", "ניגון דומיות", וכיוצא באלה צירופים אוקסימורונים המשיקים לתופעת הסינאסְטזה). בראשית דרכו שאל המודרניזם הארצי־ישראלי את הפיגורה הזו מן המודרניזם הצרפתי־רוסי, למשל מיצירת המשוררים הצרפתיים־הבלגיים נְרֵהָרֵן ורֹדֶנְבַּאךְ מזה ומשירת יֶסֶנִין, פסטרנק ובלוק מזה (וכן מגלגולה המודרני של שירת ויֶן ביצירת ברכט). לימים, היכתה הפואטיקה של אסכולת שלונסקי-אלתרמן שורשים עמוקים, וחדרה לשירתם של משוררים ארצי־ישראליים צעירים יותר שכלל לא הכירו את מקור ההשפעה הבראשית. בגילוייו האֶפִיגוֹניים, שיבץ המודרניזם הארצי־ישראלי את הפיגורה המרשימה הזו על כל צעד ושעל אף בלא שום צידוק או הכרח כצו של אופנה שכבר הגיע למיצויו.

שירת שלונסקי, מכל מקום, הפגינה מראשיתה עושר רב של צירופים אוקסימורונים מן הטיפוס הבינארי, כדוגמת "שמש צונן" ו"שלג שחור" (שני אלה שובצו בשירו המוקדם 'כמו תמיד' מן המחזור 'בגלגל' [תרפ"ב-תרפ"ז]). גם בהמשך דרכו, הרבה שלונסקי בצירופים אוקסימורונים, חלקם בינאריים, חלקם מורחבים, חלקם אף מורחבים עד כדי שליטה בשיר כולו. מערכת אוקסימורונית מורחבת שלטת, למשל, בשיר 'קרועים אנו' (מן המחזור 'לך לך'), המערב יסודות של המגוון עם יסודות של "מחול מוות". האיכות האוקסימורונית הטוטאלית של שיר זה נקבעת למן מלות הפתיחה, המעלות, דרך לשון־נופל־על־לשון, את הצירוף בעל הקונוטציות החגיגיות "קרואים אנו": החג והחגא, העדיים והבלואים, השמחה והכאב, ההילולה הדתית וההילולה המופקרת, האמונה והניהיליזם מברחים את השיר כולו כבריה. גם צירופים אוקסימורוניים מורחבים בעלי אופי "מקומי" בטקסט מצויים בשירי שלונסקי למכביר, כגון הצירוף "כאבוקה שחורה דולק לו הליל"¹³, הרוותם אלה לאלה את האור והשחור, האש והפחם, או הצירוף "הקשיבי... / השמעָת: / הרוח כחזן בהלוויה אילמת / סופד בסער / את נשמת",¹⁴ הרוותם ומצמיד זה לזה את הפכי הקול והאלם (וכן את ההווה הממשי והעתיד הסוריאליסטי הנשקף בחזון). צירופים אלה ודומיהם מדגימים היטב את הגנדרנות המכולכלת והתיאטרלית, המאפיינת את צירופיה הדיסהרמוניים של השירה מאסכולת שלונסקי, שאהבה להדהים בכל מחיר וליצור אפקטים מוגזמים, פרי פואטיקה מניאריסטית ומלאכותית מדעת.

על שום תכונות ההפלגה וההגזמה, שניכרו בשירתם, משכו אליהם משוררי המודרנה מאסכולת שלונסקי את "אש" הביקורת. זו פיגרה בדרך־כלל בטעמה הספרותי אחר טעמם של צעירי הסופרים, ובשנות השלושים אחזה עדיין בהנחות־יסוד קלאסי־רומנטיות, שביקשו את התואם בין "תוכן" ל"צורה", או בין "חוויה" ל"סגנון". ככלל, העדיפה הביקורת את ה"טבעיות" ואת ה"ספונטניות" על פני חידוד

המתוכנן והמכולכל (WIT). נציגיה השמרניים הביעו לא אחת את רתיעתם ואת סלידתם מן הייתור, האפקציה ואי-הנאמנות ל"טבע", שאפיינו את היצירה המודרנית. המבקר ש' צמח, למשל, אף שקיבל את חינוכו בצרפת, מרכז התרבות המתקדמת באותם ימים, לא יכול היה להסכין עם ה"צרימה" ועם ה"כיעור", שנזדקרו לו משיריו הדיסוננטיים של שלונסקי, ותקף קשות את המודרניזם ה"מלאכותי" וה"מצועצע" שלו בשמה של פואטיקה שמרנית יותר, הדוגלת במימזיס ובהרמוניה.¹⁵ גם נגד אלתרמן, שאותו ראה בשלב זה כתלמיד באסכולת שלונסקי, השחיו צמח חצי ביקורת ארסיים.¹⁶ התקפותיו של המבקר איש-הממסד נגד שלונסקי וחבריו המשוררים לא נעדרו אמנם נימה של נקמות אישית,¹⁷ אך בעיקרו של דבר נבעו בלי-ספק מרתיעתו האותנטית והעניינית של מי שדבק בביטחונות הקלאסיים הישנים והבדוקים מן הדיסקורד המודרניסטי המהפכני, שבקע ועלה בתוקף מן היצירה המודרניסטית, זו ששיבצה את האוקסימורון ה"צורם" בשירה כפיגורת יסוד. למעשה, במתקפותיו נגד משוררי המודרנה הטרים צמח את הביקורת הקשה שמתח זך על שלונסקי ואלתרמן, במאמריו ובספרו, משמה של פואטיקה אורגנית יותר, שיסודותיה אינם "פונים זה כנגד זה".¹⁸ ביקורתו של זך לא נבעה אמנם מתוך שמרנות פואטית, כי אם מתוך אחיזתו של המשורר-המבקר בפואטיקה מודרניסטית אחרת, שנביעתה ממקורות אנגלו-אמריקאיים. זו כבר הטמיעה בתוכה את עקרונות האימז'יזם של ע' פאונד, סלדה מסכמות נוקשות וקבועות מכל סוג שהוא ולא אהדה את הסימבוליזם ואת ספיחיו.¹⁹

אולם נתן זך, למרות שלא היה הראשון שתקף את אלתרמן על איכותה הדיסוננטית, היה כמדומה הראשון שזיהה את האוקסימורון כפיגורת יסוד באסכולת שלונסקי-אלתרמן וקרא לה בשמה המפורש. במאמרו "הרהורים על שירת אלתרמן" (1959), שבו פרש את טעמו הספרותי, בעיקר על דרך השלילה ("אינני אוהב... אינני אוהב... אינני אוהב..."), הוא מנה את האוקסימורון בין יתר המחזות האלתרמניים האופייניים, שמהן נקעה נפשו.²⁰ זך הביא אמנם את דוגמאותיו מן הצירופים האוקסימורוניים הבינאריים ("דומייה שורקת", "ציות הקור", "רועם... השקט"), אך רמז גם בדבריו לאיכותה האוקסימורונית הכוללת של שירת אלתרמן, שאלה, טען, יש להידרש בדיון נפרד.

לא במקרה יצא זך אל סדרת מתקפותיו נגד הפואטיקה של אסכולת שלונסקי-אלתרמן בעיקר מנקודת-המוצא הפרוזודית. הפרוזודיה הייתה בעבר ותישאר תמיד היסוד המבודד את השירה הצרפתית ומייחדה מיתר גילוייה של שירת המערב, ובעיקר מן השירה אנגלית. ההבדל נעוץ בראש ובראשונה בשוני שבין שתי השפות: בצרפתית, שלא כבאנגלית, ההטעמה באה ככלל בהברה האחרונה של המלה, וגם בה אין היא מודגשת כבאנגלית (השווה את המלה important באנגלית למילה important בצרפתית). בשל חולשת ההטעמה הטונית בצרפתית, דבקה השירה הצרפתית במשך דורות רבים בשיטה הסילאבית (שביססה את איכותה הפואטית בעיקר על מספר קבוע של הברות, אך גם על חריזה קבועה ועל הטעמה כלשהי בצורה). בשל תכונה זו של השפה הצרפתית לא נתפתחה כמעט בשירה הצרפתית האופציה של "החרוז הלבן", ולחריזה נודעה בה תמיד, בכל הזרמים והמשמרות, חשיבות עליונה. המודרניסטים הצרפתים, שמרדו ברטוריקה ובפרוזודיה של המאה התשע עשרה, הכניסו אמנם לשירתם אסוננסים מרובים, אך לא ערערו בכך על מעמדו של החרוז; להיפך, מתוך חיפושם אחר צורות נמרצות ומקוריות, הם העניקו לחרוז משנה תוקף וחשיבות. הסדירות הריתמית והחריזה הקבועה שלטו אפוא

בכיפה בשירה הצרפתית, וכן גם בשירה הרוסית שחיקתה את דפוסייה, זמן רב לאחר שכבר נתפוגג טעמן בשירה האנגלית.

שיריהם של שלונסקי ואלתרמן, מן התקופה שבה ראו אור ספריהם 'אבני בוהו' ו'כוכבים בחוץ', אמנם הטמיעו כבר בתוכם את עקרונותיה הפואטיים של השירה הצרפתית-רוסית, מבודליר ועד לפסטרנק; אולם שיריהם מסוף שנות השלושים קרובים כבר באופנים לסוג המודרניזם, העולה, למשל, משיריו של המשורר הבלגי ז'ורז' רודנבאך, המצטיינים בסדירותם הריתמית, בחריזתם החדשנית ובצירופים האוקסימורונים הבולטים והמדהימים שלהם (כבשירו של רודנבאך 'מתיקות הערב', למשל, הכלול בספרו 'מלכות הדממה': "נופי הנשמה ונופים שבתמונה / צונחים כמדומה כשלג שחור"). כן מתגלה בהם קרבה לשירי אלבר סמן, פרנסיס י'אם, אנרי דה קנייה ומשוררים מודרניים רבים נוספים, מרכזיים ומינוריים, מאלה שפרסמו משיריהם בשנות העשרים בביטאונים 'נובל ליטרר' ו'נובל רו' פרנסו'. מתגלה אפילו זיקה ממשית ומוכחת למודרניזם הצרפתי בין שתי מלחמות העולם, בדמות שורות השאולות כמעט כנתינתן משירת אָמיל נְרֶהָאָרְן והמשולבות בשירת אלתרמן.²¹ למרות שכל המשוררים הצרפתיים והבלגיים הללו השתייכו בזמנם ל"אוונגרד" המרדני, שהשליך הצדה את כללי האסתטיקה של העבר, איש מהם לא ויתר על הסדירות המטרית ועל סכמת החריזה הקבועה (לרוב חרוז נשי וחרוז גברי לסירוגין, כקודמיהם בשירה הצרפתית, והמודרניסטים הרוסים, בני אסכולות שונות, הלכו בעקבותיהם). האוונגרד הצרפתי ביטא אפוא את נקיעתו מן הישן לא בערעור על מעמד החרוז, כי אם בשבירת ההרמוניה של השירה הקלאסית-רומנטית. בעוד שהמשוררים האנגלים יצרו את הרושם החדשני באמצעות תחביר מרוסק ומפורר ובעזרת ריתמוס חופשי, הזורם בשיר כזרום התודעה, יצרו המודרניסטים הצרפתים את האפקטים החדשים בעזרת צייניסגנון "צורמים" ובולטים: האסוננס, הֶזְאוּגְמָה, ההֶיֶפּוֹבּוֹלָה, הסינְאָסְתֶזֶה והאוקסימורון.

על כן מתקפתו של זך נגד הריתמוס האלתרמני קשורה קשר אמיץ במתקפתו נגד הפיגורטיביות המלאכותית של שירה זו, ונגד פיגורות מכוללות כדוגמת האוקסימורון במיוחד. אין להפריד בין שתי המתקפות הללו, שהן לאמתו של דבר שני צדיו של אותו מטבע עצמו. בודעין, או באופן אינטואיטיבי, עימת נתן זך את שתי התכונות המרכזיות והדומיננטיות של ש[נ]י הפלגים המודרניסטיים – הצרפתי והאנגלי – ששימשו בסיס לקביעת הנוסח של שתי משמרות במודרניזם העברי: את חריות הריתמוס והתחביר של המודרניזם האנגלו-אמריקאי והגרמני, שעליהן התבססו הוא ובני דורו, ואת חידושיו של המודרניזם הצרפתי-רוסי, המתבטאים בעיקר בתחום הרטורי (בבריאתן של פיגורות לשון מדהימות), ושעליהם התבססה השירה המודרנית מאסכולת שלונסקי. ברי, כשם שהצרפתים לא פנו אל הריתמוס החופשי ולא יכלו ליהנות מיתרונותיו, כך מיעטו האנגלים להשתמש באוקסימורון ובזאוגמה, וכן ביתר צייניסגנון המודרניסטיים הדיסוננטיים והמדהימים. כל פלג במודרניזם שם אפוא דגש על אותם חידושים שהתאימו לרוח שפתו, אגב פיתוחם של מגננוני פיצוי, שיחפו על העדר אותם צייניסגנון מודרניסטיים שלא התאימו לו. רק המודרניזם העברי הסתגל מאז ועד עתה לכל החידושים כולם, אם כי טיפין-טיפין, ובמרוצת המאה העשרים כולה.

אלתרמן, שהרבה להשתמש באוקסימורון משלונסקי (האחרון הצטיין במיוחד בבריאתם של דימויים מפתיעים וחצופים), עשה כן ביחידות טקסט מגדלים שונים, למן הצירוף הבינארי ועד ליחידות הטקסט הגדולות ביותר. בין שירי 'כוכבים בחוץ' אפשר למצוא שירים העשירים במיוחד בצירופים אוקסימורונים בולטים, כגון השורות מתוך השיר 'תמוז' ("הדממה שהשגבת, שחשפת עד סופה, / כשריקה אָת שְׁמִיךְ פּוֹלַחַת"), המנגידות את הדממה ואת קולה החד של השריקה. תכופות נמצא בשירתו צירופים, שתכונתם הפראדוקסלית אינה מתגלה אלא בקריאה חוזרת, ושאיכותם הפריפרסטית מונעת את זיהוים המידי.

במחקריו על "הקורא הוורסטילי", הבחין ר' צור בין פראדוקס שטח, המסתמך על מציאות שאינה פראדוקסלית, ועל כן ניתן ליישבו על נקלה, לבין פראדוקס עומק, שאינו מתיישב על נקלה, כי הוא מכוון למציאות בעלת אופי פרדוקסאלי. מתוך אבחנה זו מסתעפים שלושה אבטיפוסי שירה, הנבדלים זה מזה ביחסים בין הניסוח המתגלה בטקסט לבין המציאות שאותה הוא אמור לשקף. כאשר הניסוח הוא פרדוקסאלי, והתוכן אף הוא פראדוקסלי, לפנינו שירה מטאפיזית; כאשר הניסוח פראדוקסלי, אך התוכן איננו פראדוקסלי, לפנינו שירה "פרציוזית"; כאשר הניסוח איננו פראדוקסלי ולעומת זאת התוכן מתגלה כפראדוקסלי, לפנינו שירה רומנטית.²²

בשירת אלתרמן, מתגלים כל הצירופים האוקסימורונים כפרדוקסים מילוליים, הניתנים ליישוב על-ידי המציאות הלא-פראדוקסלית (ולעתים קרובות, הבנאלית) שאליה הם מכוונים. לפיכך, עלינו לזהותה לכאורה כשירה "פרציוזית" (ואכן יש בה יסוד של גנדור והצטעצעות, שאותו תיאר היטב דוד כנעני²³). אולם, ראוי לזכור שצדה המצטעצע של שירת אלתרמן היא "וקטור" אחד ב"מקבילית הכוחות", וששירה זו מצמידה תמיד באופן חד ו"שרירותי" את הפכי השעשוע וההגות, ההיתול והרצינות, ההיסטוריות והאקטואליזם, המודרניות והקמאיות, הבנאליות והפליאה, הממשות והסמל, הנצחיות והאפמריות, הכאוס והסדר. המבחין בצדה הפרציוזי של שירה זו, שומה עליו לזכור שאין פרציוזיות זו אלא פן אחד, ושבקוטב האחר מצוי גם ניגודה של פרציוזיות זו: האינטלקטואליזם האנין וההגות הכבדה והמעמיקה, שאינם בולטים אמנם לעין כמו הצד הקל והמשועשע, הצבעוני והגנדרני, אך חשיבותם אינה נופלת משלו.

ג. צירוף שרירותי של רוח ושל רוע בשיר 'ליל קיץ'

השיר 'ליל קיץ' ייבחן כאן דווקא מן הסוף להתחלה, לפי שסופו מגלה את איכותה הדואליסטית של התמונה העולה ממנו: הבית האחרון מתאר עיר הנמוגה לתוך החשכה ב"שעות הקטנות" של הלילה, או, לחלופין עיר העולה מתוך העלטה בשעות המוקדמות של הבוקר. ככוכבים משירי אלתרמן נעוצים כאן רגעי הסוף ברגעי התחלה, כבמעגל שקצותיו אחוזים זה בזה (שירי אלתרמן מרבים לעסוק בסוף ובראשית כבשתי תופעות, שהן גם הפוכות זו לזו וגם הפוכות-לכאורה). הקורא, מכל מקום, אמור לבחון את כל אחת מן האופציות האינטרפרטיביות האלה בתורה, כמקובל ביצירה המודרניסטית בעלת האיכות הבינארית, ולא להפעיל באורח סימולטני את שתיהן, כמקובל ביצירה הרומנטית האמביוולנטית, שבה מתמזגים ההפכים והפכים למהות אחת. הנופים האורבניים, העולים במרומז מן השיר, אינם יוצרים בו

תמונה בעלת רצף חזותי ואיכות הרמונית ורכת־גוון, כזו של העיר לונדון הערפילית לפנות בוקר, הנשקפת לו למשורר הרומנטי ממקום מעמדו מעל הגשר (בסוגט הידוע של וורדסוורת' 'חופר על גשר ווסמינסטר'). לפנינו, כמקובל בשירה המודרנית, תמונה חצויה ו"שבורה" – בעלת איכות דואליסטית מובהקת – שבה נותרים הניגודים העזים בניגודיותם ואינם מתמזגים אלה באלה (בדמיון של שיר זה לשירו של המשורר הצרפתי המינורי לאון נאלאד, המתאר ליל קיץ פריזאי רגיל בנוסח הפראדוקסלי של בודליר ובטכניקה של הָזרה והפלאה, אדון כאן בהמשך דבריי).

הוויטאליות של העיר ושל יושביה, העולה מן הצירוף הסוגסטיבי "בנהימה מורעבת", יכולה אף היא להתפרש בדרכים שונות, ולהתקשר מצד אחד להוויה העמלנית וליצר־החיים הבריא המתעוררים בעיר לפנות־בוקר, ומצד שני ליצרים האפלים והמושחתים המתעוררים בה בלילה. העיר השרויה באפלה כפל פנים לה: היא יפה וכעורה, רכה וקשוחה, מפתה ומפחידה, קסומה ופשוטה, רומנטית ומסוכנת, תאבת־חיים ודקדנטית. צבעיה – שחור, ירוק, זהב – יוצרים ניגודי־צבעים עזים ומובחנים, ששילובם אסתטי ומרשים, בלא שהצבעים יתמזגו כלל או יימסכו זה בזה.²⁴

סופו של השיר מתאר להלכה מין תהליך אלכימי מכושף, שבו מתאדה העיר, שענייה מצופות זהב, בתמרות האבן של בתי העיר. העיר הנמוגה בתמרות האבן דומה כאן לחיה נוהמת שענייה מצופות זהב, שהיא ספק חתול מחתולי־הרחוב הריאליים הנזכרים בבית הראשון, שנהמתם היא נהמת רעב, ממשית או מטאפורית, ספק חית־טרף מיתולוגית עצומת ממדים התרה אחר קורבנותיה. "תמרות האבן" הוא צירוף, המעלה אֶבוקטיבית את הצבע האפור של תמרות העשן של מעשנות הבתים, אך למעשה הוא מתאר את בתי האבן האפורים כעשן והנראים כאילו מיתמרים הם אל על ונמוגים בערפל. אפשר לפרש את צדדיה החזותיים של האמירה כך: ככל שמתאחרת שעת הלילה, כן מתעממים בה האורות, מתרבים בה הצללים ואט־אט העיר נעלמת בחשכה וכמו נמוגה ו"מתאדה" כבתמרות עשן:

וְהִרְחַק לַגֶּבֶה, בְּנִהִימָה מְרֻעָבָה
עִיר אֲשֶׁר עֵינֶיהָ זָהָב מְצֻפּוֹת,
מִתְאַדָּה בְּזַעַם, בְּתִמְרוֹת הָאֶבֶן,
שֶׁל הַמְגֻדִּלִּים וְהַכְּפּוֹת.

למעשה, אין התמונה ה"סוריאליסטית" ה"מכושפת" הזו אלא דרך ייחודית ובלתי־שכיחה לתיאורה של עיר ריאלית ורגילה בשעת לילה מאוחרת, שעה שהחלונות המוארים באור חשמל זהוב כבים בהדרגה לקראת שעת התרדמה, עד שהעיר ובתיה מתכסים כליל בערפל שחור אפל, וכאילו נעלמים בתימרות עשן אביך; או להיפך – לתיאורה של עיר בשעת בוקר מוקדמת, שעה שחלונותיה "נדלקים" אט־אט באור הזריחה הזהוב, עד שהיא מתעוררת "בנהימה מורעבת" לקראת היום החדש והחיים החדשים. אם נסיר מן

התמונה את הדוק המיתי שלה תתברר תמונה יומיומית ורגילה של עיר, בסוף הלילה או בתחילת הבוקר, שחלונותיה מוארים ובתי האבן שלה שרויים בחשכה. תמונה שגרתית ובנאלית נצבעת כאן אפוא בגוונים מופלאים שלא מעלמא הדין ומוארת מזווית-ראייה מיוחדת במינה מתוך מיסטיפיקציה מכוונת.

השיר עומד כולו בסימן ההיפוך, החידה, כפלי-המשמעות, הפראדוקס והאוקסימורון, הן בחטיבותיו הקומפוזיציוניות הגדולות והן ביחידותיו הטקסטואליות הקטנות. הסתירה הבולטת ביותר, המתגלעת בו נעוצה בפער הבלתי ניתן לכאורה לגישור בין אוירת הרוע והזדון, המחלחלת בשיר כולו, מתחילתו ועד לסופו, לבין תחושת הרפות והנועם, המבריחה אף היא את השיר כבריח. שורות כדוגמת "לילה. כמה לילה! בשמים שקט. / כוכבים בחיתולים" עשויות, כשהן נבחנות בבידודן, לעורר רגשה נעימה ותחושה של רוגע ורפות. כמוהן גם השורות: "זמן רחב, רחב. הלב צלצל אלפיים. / טל כמו פגישה, את הריסים הצעיף", הנאמרות כאילו ברגשנות, בנועם ובמתיקות. שורות אלה, על מחוותיהן עתירות הרגש, הלקוחות כביכול מן השירה הסנטימנטלית השנסונירית, המפעימה את הלב בנקל ומכסה את העין בדוק של דמעות, ניצבות בשיר בניגוד עז ודיסוננטי לשורות אחרות, השזורות בשיר במקביל, והמעלות תחושה של פחד ואיום, של רשע וזדון. לא תוכנם של הצירופים ה"רכים" וה"נעימים" הוא אפוא הקובע את הדומיננטה בשיר זה, כי אם הקשרם של הצירופים הללו בתוך הטקסטורה הכוללת. זו מעודדת את הקביעה, שאווירת הלילה בעיר היא תערובת של יסודות מנוגדים, שאינם מתמזגים, וכי הנועם והאימה משמשים בה בערבוביה כיסודות שווי-משקל וערך. העיר היא ברייה היברידיה רבת-ממדים, מרגשת ומעוררת פלצות כאחת: ישות אסתטית ומרחיבת-לב מזה, ואוסף של גילויי רשע וניזון מסוכנים מזה. ראוי לציין, עם זאת, כי שורות ערבות ומענגות, כגון אלה שהובאו כאן לעיל, "מרדימות" במקצת את הערנות לתחושת הסכנה הכללית האופפת את השיר, ובמתיקותן הן משליכות לקורא כעין פיתיון שובה-לב. ואולם, ראוי לאזן את התמונה ולהזכיר, כי בכל פעם שפה מתעורר הרושם הנעים ומרחיב-הלב, נכנס לתמונה גם גורם חד וחותר (שריקה, סכין מבהיקה, צליפת מגלב), המעורר את הקורא מן התרדמה הנעימה.²⁵

תקדים-מה לפרדוקסליות של הזדון המענג, או של העונג הזדוני, החדור באווירת ליל הקיץ בעיר, ניתן למצוא בשיר האוקסימורונים הגנוז 'שיר צריך לנגן',²⁶ המכיל, בין היתר, את תקדימו של האימאז' בעל הפרופיל הפיגורטיבי הגבוה "במגלב זהב פנס מפיל אפיים / עבדים שחורים לאורך הרציף". בשיר הגנוז, הניגוד שבין הצלפת המגלב הזדוני לבין לטיפתה הקטיפתית של היד יוצר אוקסימורון מפתיע, המעלה חידה התובעת את פתרונה. ב'ליל קיץ' האימאז' עשיר ומעניין יותר: הפנס כמוהו כאדון וכאישי-שררה נצלן, ואלומת האור המושלכת על פני הרציף כמוהו כמגלב זהב, המפיל ארצה את העבדים הנפחדים. פחדו של המהלך יחידי בלילה "מושלך" אפוא בדרך האובייקטיביזציה, אל תמונת הצללים השחורים, ותכונת אהבת-הממון של סוחר-העבדים הלבן המנצל כושים לתועלתו ולכצעו מועברת אל צבע השוט, סמל השררה ותאוות הכוח והצבע (של הפושעים המסתובבים בלילה או של הפיליסטרים החולמים על אוצרות-קורח). סתירה בסיסית נבעית כאן בין בין [!] מטענו האינפורמטיבי של האימאז' לבין מטענו האמוטיבי,²⁷ ואף ניגוד הצבעים שחור-זהב מופקע בו מן הקונוטציות המקובלות שלו: לרוב גלוות לצבע השחור הנקשר בלילה השתמעויות שליליות, ואילו לאור הזהוב, אור-היום או אור-הפנס המגרש את

החושך גלוות השתמעויות חיוביות. אולם כאן הופך צבע הזהב מושג־נרדף לשררה ולניצול מעמדי, תוך מימוש המטען הקונוטטיבי של הזהב המתכתי והמוצק (זהב הכתר, מטבעות הכסף הזהובות, תאוות הבצע), המופעל וממומש כאן בצד הפוטנציאל החזותי של צבע הזהב (או החשמל הזהוב), שהוא מהות מופשטת. זאת ועוד: מה שנראה במבט ראשון כ"קונסיט" מניאריסטי, תוצאה של אפקטציה אמנותית, וכהשתעשעות מילולית בגבולותיה של המציאות הפנים־לשונית (שבט האור הופך כאן לשבט עור), מתברר בקריאה חוזרת כהפלאה של תמונה בנאלית, בעלת הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת: אלומת האור הזהוב, שמטיל הפנס על הרציף החשוך, והצללים השחורים של עמודי החשמל הנשטחים אפיים ארצה לרוחב הרציף, לובשים בדמיונו של הצופה דמות של עבדים כושים, שהופלו ארצה מפחד המגלב (הצללים הם, מן הסתם, צלליהם של עמודי החשמל ולא של המטיילים האחרונים על הרציף, שאילו היו אלה צללים של בני־אדם היו הצללים נשטחים לאורך הרציף, ולא לרוחבו). כך, מצטרף התיאור הצבעוני המרשים הזה – שאינו אלא דפמיליאריזציה של תמונה יומיומית ופשוטה – לתחושת המסתורין המופלאה, הכובשת את השיר 'ליל קיץ' מראשיתו ועד לסופו.

הפראדוקסליות הצורמת נובעת לא רק מזיוגם המוזר והשרירותי של הרוע ושל הרוך, של הכאב ושל העונג, של החטא ושל התמימות, כי אם גם מהצמדותם זה לזה של ניגודי העמימות והחדות. השריקה היא קול חד וחותר, והסכין חדה וחותרת אף היא, ואף שריקת השוט בעת ההצלפה ניחנה באותן תכונות עצמן. לעומת זאת, שרויה העיר גם בתוך עמימות המתאדה והמתפשטת לכל העברים: המרחבים הם ללא גבול, הזמן רחב לאין שיעור, העיניים מצועפות מדמעות ומטל, הרוח שטה עמומה, האורות תוססים, המטמון רותח בקצף, הבתים מכוסי אד ומיתמרים כעשן. תחושת המרחב וההתפשטות – בזמן ובחלל – היא לאין גבול.²⁸ תחושה זו עשויה כמדומה לקבל את חיזוקה מן השימוש הצפוף בהגאים הקפיים $[H, X]$, המקנים מעין תחושה של התפשטות: "זמן רחב רחב. - - והרחק לגובה בנהימה מורעבת" (ההגאים הקפיים הללו עשויים אמנם להתפרש גם בדרך אחרת, כצלילים המקנים תחושה של נשימה תכופה ומחרחרת של חיה רעבה לטרף – אות לחדירתה של האיכות הבינארית לכל רבדיו של הטקסט האלתרמני, לרבות רובד הצליל). גם תחבולת הגמינציו (הכפלת המלה, כגון בצירופים "לילה. כמה לילה", "זמן רחב רחב") יש בה כדי לתרום לתחושת המרחב לאין קץ, שהיא מצד אחד תחושה מענגת ומרחיבת־לב ומצד שני תחושה אוקיאנית שיש בה גם מן האיום ומאיי־הוודאות. תחושת הרוחב הפיזי הבלתי־מוגבל מתגברת גם בתחושה של רוחב בממד הזמן ("הלב צלצל אלפיים"): מרחבי ההיסטוריה אף הם נוטלים חלק בדראמה הזו ולא רק מרחבי ארץ. תחושת המרחבים, המעמקים והגבהים לאין־קץ, עומדת כאמור בסתירה לתחושת החדות החיתוך ושל ההצלפה, העולה אף היא מן השיר והמסתייעת בהגאים השורקים $[S, \check{S}, \acute{C}]$ (שורקת, סכין, צלצל, רציף).

ולסיכום, אנו מגיעים אל הבית הראשון: זה נוטע בקורא תחושה של אימה מפני סכנה, כגון הפחד המתלווה לשיטוט בקצה העיר, ברחובות מסחר או נמל ריקים ונטושים, שבשליטת "העולם התחתון". ראשיתו של בית זה באוקסימורון "דומיה במרחבים שורקת", שהוא אמנם מפתיע וחותר, ממש כשריקה בדומייה (חרף העובדה, שאין הוא אלא החיאה של אוקסימורון שחוק כ"דממה רועמת",²⁹ ואולי דווקא בשל עובדה זו), אך ניתן לפרשו בכמה דרכים ולעשותו "טבעי" ו"מתקבל על הדעת": יש שהשקט כה

מכביד על האוזניים עד כי הוא גורם לתחושת צלצול באוזניים;³⁰ יש שאדם חושש מן החשכה ומן הדומייה, וחוצה אותן בשריקה כדי לעודד את עצמו ולהפיג את פחדו; וכאמור, אפילו לשון הדיבור משתמשת תכופות בצירופים אוקסימורונים, שאיבדו את איכותם המפתיעה, כדוגמת "שתיקה רועמת" או "דממה רועמת". תחושת האימה והסכנה מתגברת בשורה השנייה, המעלה את "בוהק הסכין". לא זו בלבד, ש"סכין" ו"סכנה" משורש אחד הם, אלא שמראה הסכין משתקף בעין החתולים ומלמד על האפלה הכבדה השוררת מסביב, ואף זו תורמת לתחושת הסכנה (אמנם אין האפלה נזכרת במפורש בצמד־השורות הפותח, אך היא עולה בדרך ה"קורלטיב האובייקטיבי" מהתנוצצותם של עין החתולים). ושוב, כרגיל בשירת אלתרמן, גם למראה "פנטאסטי" זה שעל גבול הסוריאליזם (מראה חתול שסכיניו של הפושע המסוכן משתקף באישוניו באשון־לילה) יש הנמקה ריאליסטית פשוטה ומובחנת: אישון עיניהם של חתולים צר ומוארך כלהב הסכין, והתמונה יכולה להיות הפלאה מכוננת של עובדה זואולוגית פשוטה. העיר מתוארת כחתול או כנמר, שניהם חיות ממשפחת הטורפים, כיצור מורעב ונוהם, המבקש לעוט על טרפו ולבלעו.

השקט והרוגע, העולים מתמונת הכוכבים העטופים בחתולים (במשמעות המטאפורית כעוללים חסרי־מגן, או במשמעות הליטורלית ככוכבים בליל־קיץ חם, המחוללים ומצועפים בערפל) מתברר כשקט חסר מרגוע, המאיץ את דפיקות הלב מתוך פחד ומתוך ציפייה לבאות. תחושה דומה עולה מן השיר 'אז חיורון גדול האיר' (השיר הפותח את פרק ב' של 'כוכבים בחוץ'), שבו עומד נטוי על פני העיר 'נחשול שמים ירוקים' (תכונותיהם של מי הים או הנהר הירוקים מוענקות כאן לשמים), וערב הסתיו נכנס אל העיר ומושיב בכל פנס את אפרוחיו המצהיבים. רפיונם חסר־המגן של האפרוחים הרכים ונוכחותם המאיימת של הנחשול ושל העבים הכבדים עומדים כאן בניגוד חד וחריף. צבעם הבהיר של האפרוחים העדינים עומד אף הוא בניגוד חד וחריף לצבעיהם הכהים והמובחנים של הנחשול והעבים.³¹ אוירתו הכוללת של השיר חדורה תחושת פחד וציפייה לבאות. נהימתו המורעבת של הכרך מבטאת רעב לטרף, למין ולממון. אוירה זו מתמחשת בסדרת מטאפורות, ההופכות את הרוח למים זורמים בים או בנהר ואת העיר לחיה טורפת המצפה לקורבנה. הרוח שטה על כתפי הגנים, "שפתיה נשפכות" (שפת הים, או שפתותיה של אשת־תענוגות תאבת־ממון או של חיה רעה ורעבתנית) בתסיסה, ברתחת מטמון בקצף השחור וב"רוע ירקרק". מה פשרו של הצירוף הסינאסטטי המקורי "רוע ירקרק"? ייתכן שהרוח השטה מעל הגנים הירוקים מקבלת את תכונתם של מימי הנהר או הים, השטים מתחת לרציף ועל כן היא "ירקרקת" כמוהם (כבצירוף הנזכר לעיל "עמד נטוי על פני העיר / נחשול שמים ירוקים"). ייתכן שהמלה "ירקרק" מתפקדת כאן במובנה העתיק, כמלה־נרדפת ל"זהוב", ואז נקשר הרוע לאהבת הצבע, הממון והזהב, המפילה את העבדים אפים ארצה במגלב זהב והמצפה את העיניים ב"זהוב" (צבע הזהב של הרוע ושל המטמון מתבלט על רקע הקצף השחור). ייתכן אף שכלולה כאן רמיזה ל'המלט', מחזהו של שיקספיר, שבו מכונה הקנאה בשם "מפלצת ירוקת העין", והרי עינם הצרה, דמוית הסכין, של החתולים מתפקדת כאן גם במישור האידיומטי ("צרות עין" היא פריפרזה שגורה לקנאה ולרוע³²). וכאמור, החיה הטורפת ירוקת העין עולה כאן מכמה צירופים, השזורים לאורך השיר כולו: "עין החתולים", "רוע ירקרק", "בנהימה מורעבת", "עיניה זוהב מצופות".

ניתן להבחין היטב, כי תיאורי העיר ב'ליל קיץ', כמו ברבים משירי 'כוכבים בחוץ', מתפקדים בכמה אופנויות ("אופנות" – "מודוס") של חיקוי המציאות:

- אפשר לראות בשיר הפלאה של מראה אורבני בנאלי: למשל, תיאור רציפי נהר הסינה בשעת לילה, באיזורי הפשע והזנות, כשאורם הצהוב של הפנסים מטיל צללים, ואורות הכרך מתעמעמים וכבים. תחושת הסכנה, המתלווה לשיטוט ברחובות הריקים של איזורי הפשע של עיר גדולה, תעשייתית, מנוכרת, עולה משירי הבוסר הגנוז 'יד נוגעת', הכתוב כמו 'ליל קיץ' בהקסמטר טרוכאי והמזכיר במקצת את שיר מס' XXXV מתוך 'פרחי הרוע' של בודליר: "ארובות נצבו כסכינים בעורף / עיר גדולה שתקה ולא רצתה למות. / שנים נפגשו ברחוב לבן של חורף, / האחד בודד והשני גלמוד. / פנסי הגז דמו לפני מדונה. / מסביבם קרנו זרי הערפל. / אז אחד הרג מבלי לקרוא – הפונה! / ואחד נפל מבלי להתפלל".³³
 - אולם, המראה ממודוס החיקוי הנמוך מצועף כאן בשבעה צעיפים, עד כי קשה להפריד בין המסומן לסימן, בין המציאות הרפרנציאלית ה"פשוטה" לבין הלשון הפיגורטיבית העשירה והססגונית העוטפת אותה. אי לכך, ניתן לקרוא את השיר גם קריאה במודוס מוגבה יותר, כדרך שקוראים רומאנסה, ולפיה כל המתרחש בשיר שייך לא להווה הבנאלי ה"נמוך" של רובע הנמל וקצות הכרך, כי אם ל"עולם התחתון" של המעשיות והאגדות, לסיפוריהם של שודדים ופיראטים, סוחרים עבדים וספינות מפרש. בוקק הסכין, מגלב הזהב המפיל עבדים שחורים, רציפי הנמל, תיבות הברזל ובהן מטמון גנוז של אבני-חן הנוצצות בברק ירקרק – כל אלה הם מדפוסי-הקבע של סיפורי העבר האגדי, הרומאנטי, שהיו גם לסיפורי ילדים ונוער. ייזכר בהקשר זה, כי אלתרמן תרגם בעלומיו את הרומנסה הפרה-היסטורית 'המלחמה לאש' מאת ז'ה רוגני (Rogny),³⁴ וכן את ספרו של פרדריק מאריאט (Marryat) 'רדי הזקן'. לא אחת תיאר המשורר את העיר בתמונות הלקוחות כאילו מעולמם של ספרי-הרפתקאות על הנעשה בלביים או במעבה-היער.³⁵
 - ניתן אף להוסיף ולהגביה את המודוס, ולתפוס את המתואר כאן בראייה מיתית מטא-ריאליסטית, שלפיה העיר הרובצת מתחת לחלונות בתיה היא חית ענק רעבתנית ומשחרת לטרף, ואילו על הבתים עובר תהליך אלכימי מכושף והם מיתמרים אל על. החתול בשיר זה הוא מוטיב השזור בכמה מישורים: במישור הריאליסטי אין הוא אלא חתול-רחוב פשוט, אך במישור המיתי הוא מתעלה למדרגת סמל, אובייקטיבי או פסיכולוגי, כבכמה משירי בודליר. גם בשיר החידתי 'תחנת שדות' מתפקד החתול בכמה מישורים בעת ובעונה אחת ("ולך צללים בבית וחתול-זהב / -- קבלי את זה השיר אשר הורג אליך / אמצו אותו היטב, לטפיהו וישני"). לשירים "בודליריים" אלה, שבהם החתול הוא מציאות וסמל, יש תקדים בשירתו המוקדמת של אלתרמן (בשירים 'מות הנפש' ו'מנגד'³⁶).
- איכותו האוקסימורונית של השיר 'ליל קיץ' מדגישה את זיקתו לשירה הצרפתית הסימבוליסטית, זו שהושפעה משירתו רווית הפרדוקסים של בודליר. באופן ספציפי, מגלה שיר זה זיקה לשירים

כדוגמת 'ליל פריז' של המשורר הסימבוליסטי המינורי לאון נאלאד, שכתב במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה שירים אורבניסטיים בעלי תחביר צלול ואווירה מצועפת:

NUIT DE PARIS

Le ciel des nuits d'été fait à Paris dormant
Un dais de velours bleu piqué de blanches nues,
Et les aspects nouveaux des ruelles connues
Flottent dans un magique et pale enchantement.

L'angle, plus effilé, des noires avenues
Invite le regard, lointain vague et charmant.
Les derniers Philistins, qui marchent pesamment
Ont fait trêve aux éclats de leurs voix saugrenues.

Les yeux d'or de la Nuit, par eux effarouchés,
Brillent mieux, à présent que les voilà couchés...
-C'est L'heure unique et douce où vaguent, de fortune,

Glissant d'un pas léger sur le pave chanceux,
Les poètes, les fous, les buveurs, - et tous ceux
Don't le cerveau fêlé loge un rayon de lune.

LEON VALADE

ובתרגום־פראפראזה, המוותר על המשקל, החרוזה ועל יתר סממני השיר: "שמי לילות הקיץ הם לפריז
הישנה / אפיריון קטיפה כחולה זרוע עננים לבנים, / והפנים החדשים של הסימטאות המופרות / צפים
במקסם מופלא וחיוור. // הזווית הצרה ביותר של השדרות האפלות / מזמינה מבט, רחוק מצועף ומקסים.
/ הפיליסטרים האחרונים, הצועדים בכבדות / נותנים הפוגה לפרץ קולותיהם המוזרים. // עיני הנֶהָב של
הלילה, שנרתעו מהם / מיטיבים עתה להתנוצץ, כשהללו ישנים על משכבם / זו השעה המיוחדת במינה
והמתוקה שבה נודדים, באקראי, // מחליקים ברגל קלה על מרצפת־הרחוב שזימנה להם יד־הגורל /
הפייטנים, המשוגעים, השתיינים – וכל אותם / שבמוחם הסדוק שוכן קו אור של ירח".
מובן, שירו של אלתרמן מורכב ומעניין יותר מן השיר הסימבוליסטי הצרפתי, אך כמוהו הוא מצטיין
בברירות תחבירית ובעמימות חזותית, בעירוב של רומנטיזם פיוטי ושל חולין. שני השירים אף מציגים
עירוב שרירותי בינארי של רוך ושל רוע. של רוחניות ושל חומרנות: השיר הצרפתי מציב את הפייטנים
הסהרוריים, היוצאים בלילה אל הרחוב, מול הפיליסטרים תאבי ההנאות הגשמיות העולים בשעה זו על

יצועם; גם בשירו של אלתרמן מעומתות – אמנם במישור הפיגורטיבי – שתי דמויות מנוגדות: הדמות התמימה, הרגשנית והנרגשת, שענייה מצועפות כלקראת פגישה רומנטית, ודמותו המושחתת וחסרת־הרגש של העריץ הנצלן, תאב הממון והשררה, המפיל את עבדיו השחורים ארצה במכת מגלב. שני השירים מעלים תמונה עירונית יומיומית ובנאלית למדרגה של כישוף קסום, תוך ניכורו של המופר בטכניקה של הזרה והפלאה, ולמותר לציין קו משותף נוסף לשני השירים: שניהם מזכירים את העיניים המוזהבות של ליל הקיץ, המאירות בשירו של לאון ואלאד ככוכבי שמים ובשירו של אלתרמן כחלונות בבתי העיר. אפשר, כמובן, להרחיב ולהראות כיצד הצעיד אלתרמן את השיר הסימבוליסטי של ממשיכי בודליר כמה וכמה צעדים קדימה אל לב לבו של המודרניזם, וכי 'ליל קיץ' שלו עולה עשרת מונים על שירים כדוגמת 'ליל פריז', ששימשו לו מודל, אך תקצר היריעה מהשתרע.

ד. 'פגישה לאין קץ' – שיר המפתח להבנת הפראדוקסליות ב'כוכבים בחוץ'

השיר 'פגישה לאין קץ' הוא שיר בעל מעמד קרדינלי ב'כוכבים בחוץ', ומפאת חשיבותו ומרכזיותו הוא מצדיק דיון נרחב, המתחשב באספקטים הרבים והמגוונים שלו (למעשה הוא השיר הפותח את הקובץ, לאחר שיר־פתיחה "קל" וקצר – 'עוד חוזר הניגון' – שכמוהו כ"כיוון כלים" וכהשמעתו של כעין פְּרָאֵמְבּוּלִים לפני היצירה הגדולה ולקראתה). משום חשיבותו זו יידון השיר 'פגישה לאין קץ' בספר זה גם בהקשרים אחרים (ראה, למשל, סעיף ד' של הפרק הששי, להלן), וכאן הוא יתואר בקיצור יחסי, אך ורק מתוך התמקדות בתכונותיו האוקסימורוניות, הקובעות את איכותו האַנִּיגְמָטִית המסקרנת. בין יתר איכויותיו, שיר זה הוא, כמדומה, שיר־המפתח להבנת המהות הפראדוקסלית השלטת בשירי 'כוכבים בחוץ', וכבר רבים ניסו להתמודד עם קשיי פענוחו.³⁷ עיקרם של הקשיים הללו נעוץ בשתי חידות, שמציב השיר בפני קוראיו. הראשונה היא חידת זהותה של הנמענת, שהרי הדובר מאפיין באפיתטים רבים אך אינו נוקב בשמה המפורש (תחבולה זו של האפוסטרופה האליפטית אל נמען או נמענת, שזהותם אינה מתפענחת בנקל, היא דפוס רטורי וז'אנרי טיפוסי לשירי 'כוכבים בחוץ'). החידה השנייה, התובעת אף היא את פתרונה, כרוכה בסתירות הרבות העולות מאפיונה של הדמות, שתכונותיה הקטרוגניות אינן מתיישבות בנקל אלה עם אלה. למעשה, שתי החידות קשורות זו בזו, שהרי זהותה של הנמענת עשויה להתברר לאור ניתוח תכונותיה הרבות, שהן בבחינת תרתי דסתרי.

לפנינו ישות, המורכבת מניגודים רבים: היא גם דמות ארצית ומוחשית שאינה מתנזרת מהנאות גשמיות (יש לה מעריצים רבים, המשתוקקים לכבשה, והדובר־המשורר מעלה לה מנחת "שקדים וצימוקים"), גם רוח ("כי סערָתְּ עליי") וגם דמות רוחנית ("לספרים רק את החטא והשופטת"); היא גם אכזרית ולוחמת אך גם אֵם לעוללים; היא גם גבירה נערצת השומרת על ריחוקה ועל כבודה, וגם ברייה סעורה ותוקפנית, המתפרצת אל תחומו של ה"אני" ועליו לגונן על עצמו מפניה ("שווא חומה אצור לך, שווא אציב דלתיים"). היא שייכת למציאות האורבנית, ויוצאת כביכול במרכבה אל רחובות העיר כגבירה, אך גם שייכת אל השדה – השדה פשוטו כמשמעו ("תאלמי אותי לאלומות") או שדה הקרב ("שותת שקיעות של פטל", על משקל "שותת דם"). גם יחסיה עם הקל־המשורר עומדים בסימן

הפראדוקס והאוקסימורון. היא, האשה, שולטת בגבר ומכניעה אותו, והוא מצדו כנוע מרצון ואף מבקש ממנה לבל תרחם עליו ועל רעיו. הוא, העני ממעש, נושא אליה תפילה, לא כדי שתאציל עליו שפע, כי אם כדי שתקבל שפע מידיו שלו (בעת תפילה מתחנן אדם בדרך-כלל למען עצמו ומקורביו, ואילו כאן פונה הדובר-ההלך לישות נשגבה ונכרית, המצויה בכול והכליכולה, ומתפלל אליה שתתיר לו להעניק לה מתנת חסד). למרות אפסות סיכוייו להגשים את תשוקתו כלפיה, ה"גבירה" הנשואה תרתי-משמע, מוסיף ההלך הדל להשתוקק אליה "לאין-קץ":

אל תתחנני אל הנסוגים מגֶּשֶׁת.
לבדי אֶהְיָה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ.
תִּפְלְתִי דָּבָר אֵינְנָה מִבְּקֶשֶׁת,
תִּפְלְתִי אַחַת וְהִיא אוֹמֶרֶת – הֵא לָךְ !

עד קֶצְוִי הָעֶצֶב, עד עֵינֹת הַלֵּיל,
בְּרַחוּבוֹת בְּרִזְלֵי רִיקִים וְאַרְכִּים,
אֱלֹהֵי צוּנִי שֶׁאֵת לְעוֹלָלֶיךָ,
מַעֲנִי הָרֵב, שְׁקֵדִים וְצִמּוּקִים.

הנמענת המרוממת – מושא תשוקתו והערצתו של הדובר – מקופת ב"חומה" וב"גן", ב"ארצות" וב"מרכבות", כאילו הייתה **מלכה** עריצה ונערצת, במובן הליטורלי או המטאפורי של המלה (פריטייה-המציאות הללו נטולים אמנם ברובם מן הלשון הפיגורטיבית של השיר, אך הגבולות בין הממש והסמל בשיר זה הם גבולות מסופקים). אי לכך, נוצרת כאן תמונת-עולם מונרכית, לפיה ספונה האשה כ"גבירה" בטירתה, ואילו הדובר הוא כ"טרובדור" הנווד בדרכים. היא – סמל העושר והפריור, שנתברכה בעושר אינסופי ובעוללים רבים – תקבל ממנו, ההלך הדל והעריי "שקדים וצימוקים", סמלי שפע ופריור. ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של דמות זו מרמזים אולי גם על איייהדותה, ומכל מקום, המלה "אלוהיי", שאותה נוקט כאן הדובר, מרמזת לבידול אֶתְנִי ומעמדי בין ה"מלכה" הזרה והמרוחקת לבין ההלך הרך והסנטימנטלי, המעלה לה מנחה. הצירוף "שקדים וצימוקים", הלקוח משירי-עם יידיים,³⁸ עשוי להצביע על יהדותו של ההלך ואף להעניק לאמירה טון רגשני ורכרוכי, מעין זה המתלווה לשירי-ערש יהודיים (גם המלה "הלך" מצויה בלקסיקון היידי). שֶׁרְבוּבָם של צלילי-לוואי יהודיים, פמיליאריים, מזרח-אירופיים לב לבה של האווירה המערב-אירופית המנוכרת, הנוצרת מפריטייה-המציאות של שיר זה, היא עדות נוספת לאופיו האוקסימורוני המובהק של השיר 'פגישה לאין קץ'. נאבקים כאן, כנרמז לעיל, גם היסוד האריסטוקרטי והיסוד הפרולטרי: היא כעין "מלכה" נישאה, הספונה בארמונה, ואילו הוא כהלך עני וחסר קורת-גג, המהלך בדרכים ובחוצות. "בחוץ" – מחוץ לחומות הארמון, בחוצות העיר, מחוץ לגבולות העיר בטבע הפתוח – משחקים ה"כוכבים" ה"פשוטים" וה"המוניים" את תפקידם הקבוע בחזיון הנצח שלהם: הירח לווהט כנשיקת טבחת, הרקיע הקר מרעים

שיעור, השקמה שפלת־הקומה מעמידה פני גבירה ומפילה ענף כמטפחת. נציגי הטבע מנסים אפוא לחקות את הסדרים החברתיים שכפה האדם על הטבע האנושי: חרף פשטותם, הם מאמצים לעצמם מנהגי אריסטוקרטיה וגינוני אצילות.³⁹ האם הם משרתיה הפלבאיים של ה"מלכה" הנישאה? המבטא כאן אתרמן את הרעיון הסימבוליסטי בדבר נחיתותה והתבטלותה של המציאות "הפשוטה" "שבחוץ" בפני "הגבירה" שב"היכל השירה" או ב"מגדל השן" של האמנות – מעין סופֶּה של אלכסנדר בלוק? או שמא אין הם אלא אספקטים וולגריים המצויים בתוכה של הדמות האריסטוקרטית עצמה? דמות השרויה בבדידות מזהרת, אך גם תוקפת את המשורר בכוח וחודרת לרשותו; דמות המכילה בתוכה תכונות של אימהות ושל אכזריות, של ארוטיקה ושל אלימות, של ריחוק ושל קרבה, הן יכולה להכיל בתוכה גם את הפכי המלכותיות והפשטות.

הדובר-ההלך, העני והדל, שלבו עולה על גדותיו מאהבה ומנכונות להעניק, מוכן לכל קרבן למען גבירתו הנערצת, ואף מתחנן לפניה לבל תזפה את "הנסוגים מגשת", את רעיו ה"אבירים" היראים להתקרב אליה ואל טירתה, במחוות של חסד ורחמים. יאים לה האכזריות והניכור, ושומה עליה להישאר קרה ומרוחקת, מקבלת ואינה גומלת. הוא עצמו ימשיך להשתוקק אליה, לכופ את ראשו בפניה ולהעלות לה מנחה, ואילו היא תישאר בפסגתה הגאיונה, בלא שתושיט לו יד כמחוות ידידות ותודה. מנין שואב המשורר תעצומות נפש לכל הקרבנות הללו? אין הוא יכול שלא להשתוקק אליה ולסבול למענה, כי אין יודע דרך אחרת: אליה, אל ה"אֶת" הקרה והמנוכרת, מתאוה נפשו, והוא מאמין בסתר לבו כי היא עוד תתרצה יום אחד לחיזוריו הנואשים, ותרד ממכון שבתה. היא אף תחייך לעומתו חיוך אחד ויחיד, אך לא לפני שיעשה למענה את היקר והקשה מכול – מחווה גורלית וספקטקולארית, שתעלה לו בחייו: "יום אחד אפול עוד פצוע ראש לקטוף / את חיוכנו זה מבין המרכבות". את הטוב ביותר – חיוך אחד ויחיד – ישיג ממנה ההלך המשורר רק כהרף-עין ולאחר שגזר־המוות כבר ירחף על ראשו.

מיהי הדמות החידתית, שכל התכונות המנוגדות הללו מאפיינות אותה? בספרו 'הכוכבים שנשארו בחוץ',⁴⁰ הציע א' בלבן לתפוש את הנמענת כ"תבל" על כל גילויה, ויש לפירוש זה אחיזה של ממש, שכן הוא עשוי לתרץ את הסתירות הרבות הגלומות באפיונה של הגיבורה. מאידך גיסא, אפיון כדוגמת "לספרים רק את החטא והשופטת" מתאימה אולי יותר לתיאורה של בת־השיר הערטילאית או של "החכמה" מאשר לתיאורה של ישות טריאלית, ארצית וקונקרטית. מה פשר החיוך, שבו עתיד ההלך לזכות ביום מן הימים מן הדמות הנשית הנערצת? ומיהי אותה ישות נשית, הארוטית כעלמה, סעורה כמצביאה, שאינה יודעת רחם, היוצאת לקרב־דמים ואף שופעת חיוניות ופריון כאשה בשלה ופורייה, שרחמה מניב עוללים?

דומה שאין השיר מעודד את זיהויה המפורש של דמות הנמענת, ושואף להותירה באפיונה המרומז והמעורפל ובסתירותיה האינהרנטיות. דמותה מושכת, מצד אחד, אל המודוס המיתי (אל) הסיפורים על בריאת העולם והקמת הערים הראשונות ואל גיבוריהם הכל־יכולים) ואל המודוס הרומנטי (סיפורים על אהבתו הבלתי־מומשת של האביר למלכה). מצד שני, היא מושכת גם אל מודוס מימטי "נמוך" יותר – ועשויה להשתייך אל המציאות הפריזואית הבוהמיינית של המאה התשע־עשרה, למשל (על ארמונותיה, מרכבותיה ורחובות המסחר שבשולי העיר). אפשר אולי אף לשייכה – באורח פראדוקסלי

– אל תל־אביב עם עצי־השקמה שלה, שהלכה אז ובנתה בלוונט החם וההומה במתכונת עיר אירופאית, עם בתי־מידות, בול־נורדים "אריסטוקרטיים" ועם מרכז מסרחי "פלבאי", בעל תריסי מתכת המוגפים בלילה. עיצובן של "הנפשות הפועלות", כמו גם עיצובם של הנופים האורבניים בשיר זה, הוא אפוא עיצוב מרומז ביודעין ובמתכוון, ובצד דמויות נכריות ופרטי־נוף זרים משתבצים כאן גם פרטים ארצי־שלאליים, כגון עץ־השקמה התל־אביבי. כתוצאה מכך, גם האיכות האטמוספרית הזרה המובהקת עשויה להעלות כאן – בדרך ההזרה וההפלאה ובמתכונת הפואטיקה האוקסימורונית היוצרת "עולם הפוך" – דווקא את המופר, הפמיליארי, הקרוב והבנאלי.

אם נתבונן בשיר זה מצדו המיתי, מעוצבת בו הנמענת (שהיא ברייה היברידית, המורכבת מחומר ומרוח, מדמים ומשירה) במתכונת דמויות אלוהיות כדוגמת האלה ענת־אתני, למשל, שנתגלגלה מן המיתוס השמי אל המיתוס היווני (הדמיון הפונטי בין השמות מעיד על כך), ועל כן נודעה בכל מרחבי העולם הקדום. ענת־אתני הכילה בתוכה את כל הניגודים הכלולים בדמות הנשית, נמענת השיר: היא נחשבה גם לאלת החיים וגם לאלת־המלחמה העקובה מדם. היא נחשבה גם לאלת החכמה והתבונה וגם לשופטת בתחרויות אתלטיקה, גם לאלת העיר וגם לאלת הפריון והטבע. באמצעות הרמיזה אל דמותה רבת־האנפין זוכה כאילו להחייאה ולרענן תפישת־עולמו הקמאית של איש העולם העתיק, שהאניש בעיני רוחו את תופעות החיים המורכבות והלבישן בחומר, בדמותה של אלילת פריון הפונה לכל עבר. החייאה כזו היא ברוח הפואטיקה של אלתרמן, שחתרה "להסיר את האבק" מעל המראות, להחזיר להם את צבעיהם הרעננים, ואף בהתאם לרעיון ה"הִזָּרָה" הנפתחת במודרניזם הרוסי־צרפתי לגוניו.

בסיכומו של דבר, אלתרמן הן לא התכוון לשקף את "הטבע" שיקוף ריאלי, כי אם להציב את המציאות אל מול פני מראָה, ולתאר אותה במלאכותיות מפונת, עם עיוותיה והגזמותיה, כפי שהם נוצרים בעין המתבונן בראי, בתמונה, בתיאטרון. מאחר שה"טבע" בשירת אלתרמן משתקף במראָה, שהיא מעשה ידי אדם, ובתור שכזו חלק מן ה"אמנות" – (art, artifice) – שיש בה תמיד מן ה"זיוף" ומן ה"גזמה", יוצא, שגם "הטבע" הוא מסוגנן ומלאכותי. מאחר שכך הוא, אין מקום לתהיות רבות בדבר הנמענת בשיר 'פגישה לאין קץ', האם היא תבל (ובתור שכזו היא גילום של הטבע, של המציאות) או בת־השיר (ובתור שכזו היא גילום של האמנות, של עולם הרוח), משום שהיא הוויה אוקסימורונית, המכילה בתוכה גם "טבע" וגם "אמנות", גם מציאות וגם רוח, גם את המופר וגם את המנופר, ובשירת אלתרמן כל אחד מן הניגודים הללו מכיל בתוכו גם שיקוף של היפוכו.

דמות זו היא, כאמור, דמות המפתח להבנת הפראדוקסליות בקובץ 'כוכבים בחוץ', שבו נהפכים תפקידי הטבע והאמנות על פיהם (האמן משתוקק ללכוד את המציאות ולחקות את הטבע, ואילו הטבע מחקה את מחוותיו התיאטרליות של האמן ואת צבעיה המוגזמים של התמונה או התפאורה). כדמות ארצית ומוחשית היא כאדמה הפורה, המניבה עוללים וחיים חדשים מרחמה, אך גם תובעת קרבת ללא רחם, ורחמה הוא גם בור קבר.⁴¹ כדמות ערטילאית ומופשטת, המייצגת את עולם הרוח והרוחניות, את "האמנות בת השמים", אף היא בוראת חיים חדשים, ממש כמו האדמה, וכמוה אף היא תובעת קרבת לאינסופיים. את המתמסרים לה בתשוקה "לאין קץ" היא מפצה רק במותם. ההלך נאמן הן לחיים והן לאמנות נאמנות ללא גבול, ורק המוות יפסיק את "הפגישה" הנצחית והמרגשת הזו, שאינה מבקשת מן

"הגבירה" גמול ותמורה, זולת "חיוך" בן-חלוף. למעשה, הפרדוקסים, המתגלים בדמות חידתית זו, עשויים למצוא את פתרונם אם נראה בדמות נישאה זו את גילומה המיתי של האמנות – הכלולה מן המציאות, שהיא ארצית ובשר-ודמית, ומן הרוח, שהיא ערטילאית ושמימית.

היפוך הרמיזה מסיפור בראשית ("ואל אישך תשוקתך והוא ימשול בך", השווה שורה 3: "תשוקתי אליך ואליי גנך") מעלה על הדעת את היפוך היסוד הגברי והנשי. ייתכן ששני היסודות כאחד – החושק והנחשק – מצויים בתוך נפשו של הדובר, וכל המאבק בינו לבינה אינו אלא החצנה של "פסיכומכיה" (של מאבק-איתנים פסיכולוגי בין שני כוחות מנוגדים, המתחולל בתוך הנפש פנימה). הדובר דומה לגוף שנקלע למערבולת, ועל כן הוא נראה חסר ידיים ("ואליי גופי סחרחר אובד ידיים"). אפשרות אינטרפרטטיבית זו עולה בקנה אחד עם תכונה אופיינית של הפואטיקה האלתרמנית, שעשתה שימוש מתוחכם בשיטת ה"קורספונדנטיות" ("המתאמים") של הקדמונים, שלפיה יש לנעשה במיקרוקוסמוס מקבילה בעולמות עליונים, ולהפך (ראה סעיף ד' בפרק הראשון, לעיל).

מאחר שכל המתרחש במיקרוקוסמוס, בנפש האדם ובעולמות התחתונים, יש לו מקבילה אדירת-ממדים בעליונים, מדמה אלתרמן את הרקיע ב'חגיגת קיץ' לכפר גדול, שאורותיו מנצנצים בלילה.⁴² גם המאבק החיצוני אדיר-הממדים בין הדמות הנשית הגיגנטית, עצומת הכוחות והיכולת, לבין ההלך הדל והעלוב, הוא בין היתר פרוייקציה והחצנה של קונפליקט פנימי נצחי בין שני כוחות מנוגדים, הנלחמים על הבכורה בנפשו של ההלך: המאבק בין איש החובה וה"פרנסה", ההולך בתלם והעושה לביתו, לבין האמן המתנער ממחויבות, יוצא אל דרך הנדודים בשאיפה רומנסית נצחית להגיע אל ה"פרנסוס", להעפיל למרומיו ולכבוש את האמנות הבלתי-נכבשת.

¹ ברדברי ומקפרלן (Bradbury and McFarlane), עמ' 31.

² שם, עמ' 32.

³ שם, עמ' 33.

⁴ שם, עמ' 33.

⁵ שם, עמ' 33.

⁶ נורת' פריי (Frye), עמ' 3-67.

⁷ כהגדרתה של רות קרטון-בלום את השירה ה"אֶס פואטית", שירה של self reference, היוצרת לפרקים עולם הרמטי, מנותק מאילוצים לוקאליים. ראה, קרטון-בלום (תשמ"ב), עמ' 7-20.

⁸ ראה מאמרו של אלתרמן "בסוד המרכאות הכפולות", **במעגל** (מאמרים ורשימות), עמ' 27-31.

⁹ קונפליקט זה בא, למשל, לידי ביטוי ביצירה 'שור אבוס וארוחת ירק', המלמדת על הכרעתו האישית של ביאליק בזכות העלייה לארץ ובזכות הבחירה לחיות ביישוב קטן ודל, ולא בעיר אירופית מעטירה.

¹⁰ שמיר (תשמ"ז), עמ' 63-69.

¹¹ גם את לבטי הגיבור ביצירה הקלסיציסטית אין לתאר במושגים רומנטיים, כדוגמת המושג "אמביוולנטיות". ועל כך במאמרי "ש' מולדר כמחדש וכממשיך: ניסיון לשיבוץ ברצף הפואטי של תקופת ההשכלה", **דפים**, אוניברסיטת חיפה, עמ' 61-74 (ובמיוחד עמ' 63-64).

¹² על הצירופים האוקסימורונים ביצירת גנסין, למשל, ראה בר-יוסף (1987), עמ' 133-153.

¹³ בפתח שירו המוקדם 'על הסף', מתוך המחזור **בגלגל** (תרפ"ב-תרפ"ז). ראה **שירים**, א (1965), עמ' 31.

¹⁴ בשיר 'סיום', החותם את המחזור **באלה הימים** (תרפ"ח-תרפ"ז). ראה שם, עמ' 323.

¹⁵ מלחמת שלונסקי-צמח מלחמה ותיקה היא, וכבר ברשימתו המוקדמת "נזלת" (מוסף ל'דבר', גיל' ש"ח, י"ג בתמוז תרפ"ו), שקדמה ליציאת 'כתובים', התנגח שלונסקי בצמח, והאשימו בחוסר עקביות ובצרות-עין.

¹⁶ צמח התקיף את אלתרמן במאמר "על ההשוואה" (1935). ראה בספרו **מסה וביקורת**, 1954, עמ' 140-144. הוא חזר לביקורתו השוללת על אלתרמן ב'מאזנים' (פברואר 1969), עמ' 175.

- 17 בשל הגנתו של אלתרמן על שלונסקי במאמר "הפיח והעשן" משנת 1932 (ראה אלתרמן, **במעגל** [תשל"א], עמ' 10).
- 18 זך (1966), עמ' 42-43.
- 19 ניסוחיו של זך בדבר העדפותיו (הנמכת הפאתוס, שרוב אלמנטים טריביאליים יומיומיים, ביטול סדירויות ריתמיות וסכמות סטרופיות "מיכאניות" וכו') מזכירים את ניסוחיו של ע' פאונד ב'כמה לאווים של אימז'יסט'. על מסות הביקורת של זך בשנות החמישים והשישים, ראה ברתנא (1989), עמ' 167-191.
- 20 נ' זך היה הראשון שזיהה את הפיגורה ונקב בשמה (במאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", 'עכשיו', חוב' 3-4 [תשי"ט], עמ' 109-122). במאמרו "עולם הסמלים בשירת נתן אלתרמן" ('משא', 'למרחב' [19.8.1960]), לגלג ד' מירון על שזך אינו אוהב את צירופי האוקסימורוניים של אלתרמן, אך כשכנס את מאמרו בספר **ארבע פנים בספרות** (תשכ"ב), מחק את הערת הלעג, והביא תחתיה בהערת-שוליים את הגדרת המושג "אוקסימורון", בלא להפנותו למאמרו הנ"ל של זך. מכל מקום, זכות הראשונים על אבחנה זו שמורה לנתן זך.
- 21 השווה, למשל, את שורותיו הנודעות של אלתרמן בשירו 'קץ האב' ("את רואה איך גוחן על עיניו החיות / האומן המפיל בעתה: / החלי הדיקן, מפרק החוליות / ומתיר הרקמה תא לתא") לשורותיו של אמיל ורהארן בשירו L'EMEUTE על המוות הגוחן על הגווייה ומפרקה באצבעותיו המדויקות והמיכניות.
- 22 ר' צור (1987) עמ' 35, 50.
- 23 ד' כנעני (1955). ראה באומגרטן (1971), עמ' 52-56.
- 24 על צירופי הצבעים בשירתו המוקדמת של אלתרמן, ראה מאמרי "אטון אופיר כמו עופרת" (שמיר [12.9.1979]).
- 25 הצירופים השמניים בשיר ("דומייה שורקת", "בוהק הסכין" ועוד) נוצרו כמדומה בהשראת הדרישה הפוטוריסטית להמיר את כל שמות התואר בשמות פעולה, וראה על כך בסעיף ב' של הפרק השביעי, להלן.
- 26 השיר פורסם בכרך ב' של 'מחברות אלתרמן' (דורמן [תשל"ט] עמ' 107-110): "צללים תעו באין אדם / אף הרקיע נמלא-נם (...) // במגלבים אותם ליטפה, / חנקה אותם ביד קטיפה".
- 27 אלתרמן נהג להשתמש תכופות בצירופים המעוררים רושם רך ונעים, אך המכילים אינפורמציה קשה, וראה על כך בסעיף ג' של הפרק השביעי, להלן.
- 28 בתכונה זו של השיר 'ליל קיץ' הבחין ב' הרושובסקי, בניתוח טקסטואלי שהווי של השיר. ראה ברנשו (Burnshaw), עמ' 106-115.
- 29 גם בכך הבחין ב' הרושובסקי, שם, שם.
- 30 והשווה לשורותיו הנודעות של אלתרמן "יש דומייה חדה אשר הופכת קשב / אשר הייתה יאור – ונהפכה ראי" – שורות שאינן רק בבחינת אוקסימורון, הכורך את הדומייה ואת הקשב, את המראָה הטבעי והרוטט מחיים ואת המראָה הקפואה, מעשה ידי אדם, כי אם גם מעמיד סינאסטזה מקורית, הכורכת את חוש השמע ואת התכנים החזותיים.
- 31 תמונת הנחשול, הלקוחה מתחום המים, מתקשרת בשיר עם המלה "מים", המובלעת מן הבחינה הפונטית בתוך המלה "שמים", ואז הופכים השמים הגשומים למעין ים או יאור, שממיו הירוקים מאיימים להציף את מדרכות העיר. האמן המודרני, איש העולם הטכנולוגי המפותח, מחקה כאן את תפישת-עולמו של האדם הקדמון, העומד פעור־פה מול איתני הטבע, ומכנה את הרקיע בשם "שמים" על שום דמיונם למים. ואכן, תפיסה כזו ניכרת גם בדברי חז"ל: "מאי שמים? אמר רבי יוסי ב"ר חנינא: שם מים" (חגיגה יב ע"א).
- 32 צבען הירקרק הזהוב של עיני החתול (משמעו המקראי של "ירקרק" הוא גם "זהוב", ראה תהלים סח, יד) עולה בעקיפין גם מן הצירופים "רוע ירקרק" ו"עיר אשר עיניה זהוב מצופות".
- 33 השיר כלול בכרך ב' של **מחברות אלתרמן** (דורמן [תשל"ט], עמ' 124-125).
- 34 על תרגום ספרו של רוני בידי אלתרמן ראה, למשל, מאמרי "אלתרמן אמן התרגום" (שמיר [10.6.1977]).
- 35 נציין כאן רק דוגמה מובהקת אחת, מן השיר הגנוז 'ניחוח אישה', שבו מתוארות המכוניות בעיר כנמרים בג'ונגל: "במעלה האווניו / חשרת אוטומוביל / עשת-שחור, / תעוט!... / דרוכי צור, / קוראי מדון, / - נמרים בג'ונגל הבטון" (דורמן [תשל"ט], עמ' 74).
- 36 שם, עמ' 63-65, 149.
- 37 ראה במיוחד, בלבן (1981), עמ' 22-23, 30-35 ועוד.
- 38 הבחין בכך לראשונה א"ב יפה, בדברים שנשא ביום השלושים לפטירת אלתרמן (דבריו כונסו בספרו **חדש מול ישן** [1975], עמ' 211-222). מחווה דומה, אף היא סנטימנטלית וטראגיקומית באיכותה, עולה מן הפזמון 'שיר על מוכר פיסטוקים' ('הארץ', כ"ו בכסלו תרצ"ה [3.12.1934], שנתפרסם גם בשם 'חיייו של יוחאי', ראה **רגעים**, עמ' 65-66), שב מתקרב יוחאי "אל מותו האביון / ומביא עמו טס פיסטוקים". מן השיר ה"גבוה" ומן הפזמון ה"נמוך" עולה רעיון דומה: דווקא העני והאביון, המתבטל בפני כוחות עליונים, מקריב למענם את חייו ומעלה להם מנחה יקרה, בלי לצפות לתמורה ולחסד.
- 39 הבחין בכך כנעני (1955). וראה: באומגרטן (1971), עמ' 55 ("עולם הפוך בו הטבע מסקה את מסקיו").
- 40 ראה לעיל, הע' 37.
- 41 ראה דיון בשיר 'אל הפילים', בסעיף ה' של הפרק השלישי, להלן.
- 42 ראה אלתרמן (1965), עמ' 33.