



# מורשת האב<sup>1</sup>

## עוזי שביט

השיר 'קץ האב' הוא, להערכתי, אחד הגדולים והבלתי־נשכחים במכלול השירה העברית המודרנית. מעטים השירים שהצליחו לתפוס בצורה כה שלמה, בהירה ודרמטית את מהות האבהות, את תמציתה הערכית האנושית. עם זאת, תפקידו הפונקציונלי של השיר ביצירה טרם הובהר, כמדומני. דוגמה בולטת לכך ניתן למצוא, למשל, במאמרו של גדעון קצנלסון (1960) על שמחת עניים.

קצנלסון תפס היטב את המשמעות העקרונית של 'קץ האב', מבחינת היצירה:

"שפתי האב אינן נעות, אך קול האב עוד יישמע" – במלים עמוקות וסמליות אלה

מסתיים הקטע כולו; ואמנם זוהי המשמעות העמוקה ביותר שנודעת למסורת ולהיסטוריה לאומית. בכל אשר נפעל וניצור, נכונן גם נחדש – נשמעים קולותיהם של אבותינו. מכוחם יש קיום לרוח היצירה שלנו. (קצנלסון 1991: 89).

עם זאת, התקשה קצנלסון להבין את המשמעות הפונקציונלית של השיר מבחינת מקומו בקומפוזיציה ובמבנה העלילתי של היצירה:

קטע זה הוא מן היפים והעמוקים שבספר, ואילו היה יחידה בפני עצמה, נפרדת מן המרקם העלילתי של שמחת עניים, היינו ללא ספק מקבלים אותו בעניין וללא כל ערעור. אולם כשהוא רק חלק מן השלמות ששמה שמחת עניים, הרינו מתקשים לעמוד על ההבדל שבין דמות האב לבין הדמות המרכזית של שמחת עניים שהוא הבעל המת. (שם, שם).

<sup>1</sup> פרק כ"ה מהספר "לא הכול הבלים והבל – החיים על קו הקץ על פי אלתרמן" הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007

טיעון דומה טעם גם קומם:

שיר זה, כשלעצמו, הוא בעל עוצמה נדירה, אך התמיהה שהוא מעורר באשר למיקומו ולהשתלבותו – עוד לפני שאנו עומדים על משמעותו, מפחיתה מכוחו. אי-השתלבותו של שיר זה בשער (שער ו') ובתבנית הכוללת מחריפה את התמיהה באשר לפרשו, וממילא לגבי נקודות תורפה נוסף בתבנית (יוני 1979: 22).

גם ערפלי עד לפרובלמטיות-לכאורה במיקום השיר 'קץ האב' ברצף של היצירה. הוא מציין, כי שילובו של השיר בין 'שיר של אותות' ל'על ארץ אבנים' 'איננו 'חלק' כל כך", וקובע "שהוא, לפחות מבחינות מסוימות, השיר החופשי ביותר, העומד לבדו ביצירה". ערפלי מדגיש את האופי המסכם שיש לשיר מבחינה תמאטית, דבר המסביר, לדעתו, בעקיפין, את מיקומו ברצף, כגיבוש תמציתי של ערכי החיים לקראת ההכרעה:

השיר חוזר ומסכם דברים שכבר נאמרו בשירי המחזורים הראשונים, מגבש ומדגיש את האספקטים האבהיים שיתלוו לדמות 'המת-החי' באותם שירים. [- -] על פי המשמע המפורש מדובר כאילו באביה של הגיבורה שקיצו בא בסמוך לשעת ההכרעה, אבל יחד עם האב, המעוצב כאן כדגם מופתי של האבהות עצמה, מתמזגים הבעל-האב לרעייתו-בתו, והאב לבן שהופקד אחרי מותו בידי הרעיה. (תשמ"ג: 81).

בהערה חוזר ומתייחס ערפלי לדברי קצנלסון, ומסכם, כי

בדיעבד נראה שמתלכדות בו נימים רבות מן היצירה [- -] וביצירה – שבה מועברות משמעויות מקטע טקסט אחד למשנהו וחל בה תהליך מתמיד של מילוי רטרוספקטיבי ופרוספקטיבי של פערי משמעות – אין לראות בשיבוץ החריג של 'קץ האב' דבר שהוא יוצא דופן במיוחד. (שם, שם).

בניגוד לקצנלסון, קומם וערפלי אני סבור שטעות מוחלטת היא לקשר, ולו מבחינה ערכית-סמלית בלבד, בין דמות האב לבין דמות הדובר, האיש המת. אכן, יש ביניהם, לכאורה, דמיון-מה מבחינת היותם מייצגים ערכים הומניסטיים בסיסיים, כפי שהטעימו קצנלסון וערפלי; ויש ביניהם, אולי, גם שמץ-דמיון מבחינת מעמדם בנרטיב של שמחת עניים, כפי שמציין קצנלסון: "גם עינו של הבעל המת פקוחה על הליכותיה של אשתו ועל מצבה, גם הוא דואג להגנתה ומסייע בידה [- -] וגם הוא, כיוון שחוקי הכיליון של הפיסולוגיה אינם

חלים עליו, לא יחדל מלהתקיים" (קצנלסון 1960: 349). אך אין דומה כלל, מבחינה מהותית, אהבת הבעל לאהבת האב, ואין זהות ולא קרבה בין יחסי המת והרעיה לבין יחסי האב והבת.

מערך היחסים בין האישה המת לרעיה הוא מסובך, אמביוולנטי, מלא סתירות. היגדים שונים בעלי אופי אוקסימורוני ממחישים היטב את היחס המורכב כל כך של הדובר לרעיה, במיוחד בשני השערים הראשוני, יחס שבו ארוס ותאנטוס מעורבבים זה בזה ללא הפרד. כך, למשל, בשיר 'גר בא לעיר', בבית השלישי:

יּוֹם־יּוֹם אֶתְפַּלֵּל שְׁתִּכְלִי כְּמוֹ גֵר,

שְׂאֵלִי תִרְדָּפִי בְּחֶרֶב.

וְיּוֹם־יּוֹם בְּעֶדְךָ עַל פְּתָחַי אֶחְזֵר,

לְמַעַן תִּחְיֶי עוֹד עֶרֶב.

תפיסה פרדוקסלית זו של מערכת היחסים בין הדובר לרעיה מתגלה שוב ושוב גם בהמשך השיר. כך בבית החמישי, כשנרמז שהמת מתכוון להושיע את הרעיה האהובה באמצעות לקיחתה אליו –

כִּי הִנֵּה לֹא יוֹשִׁיעַ הַחַי אֶת הַחַי,

וְאָבוֹא כְּסוֹתֶךָ אֶהְבֶּה כְּמִיָּם,

וּכך בבית האחרון של השיר:

וּכְאֵשׁ וְתִנִּית אֶחֱזֹנָה,

וְכַח לֹא־אִישׁ בְּךָ אֶתֵּן,

וּבְטָרִם אֶבְדֶּן אֶכְבֶּךָ כְּמוֹ גֵר,

אֲנִי הַנִּכְרִי, אֲנִי הַגֵּר.

יחס מורכב לא פחות, בהדגשים אחרים, מתגלה לפנינו בשיר 'הזר מקנא לחן רעייתו':

מְאַצְבֵּעַ זָרִים, מְמַבֵּט וּנְשִׁימָה,

קִנְאָתִי תִסְבֵּךְ כָּאֵם.

וְשִׁמְתִיךְ לְשִׁמָּה, וְיִשְׁבֶּתָּ נְשִׁמָּה,

לֹא חֲנֹךְ יִרְצָה, לֹא קוֹלֶךָ יִשְׁמַע,

וְהִקְפַצְתִּי עָלֶיךָ זִקְנָה בְּלִי יוֹמָה,

וְיִפּוּצוּ עוֹגְבֵיךָ וְלֹא נְשִׁיבָם,

וְזָכַרְתָּ לִּי כָּל אֵלֶּה עַד כְּלוֹת נְשִׁימָה,

רַעְיָה, רַעְיָה נְאֻם.

רמזים אמביוולנטים נוספים ניתן למצוא גם בשירים אחרים בשני השערים הראשונים, כגון ב'שיר לאשת נעורים', 'הברק' ו'שיר מחול', והרחבתי על כל את הדיבור בדיוני בשני השערים הראשונים בפרקים ייג.

בניגוד ליחס האמביוולנטי של הדובר לרעיה, יחס המשלב אהבה, ארוטיקה, בעלות

וקנאה, יחס שמתרוצצים בו בעת ובעונה אחת יצרים מנוגדים ושני רצונות סותרים –

האחד שמבקש את אושרה של הרעיה בל מחיר, ולו גם במנותק מהדובר המת, והאחר

שמבקש את מותה על מנת שיוכלו להתאחד מחדש, בעולם המתים – יחסו של האב לבת

הוא חד־משמעי, ומתמזה כל־כולו בנתינה ללא תנאי:

אָבֵל גַּם בְּשִׁכְבוֹ נְטוּל קוֹל וּמְזוֹר,

וּבְקִרְבֶּךָ אֵלָיו, צַעַד צַעַד,

עוֹד נִדְמָה לוֹ כִּי הוּא הַנִּקְרָא לְעוֹר,

וְאַתָּה הַמְּבַקֶּשֶׁת סַעַד.

זהו יחס של נאמנות ואחריות מלאה, מוחלטת, ללא מצרים, בכל מצב ובכל תנאי, של 'אבי

הבית' (כפי שמכנה אלתרמן פעמיים את האב בשיר 'האב' שב'שיר עשרה אחים'). זהו האב

בתפקידו הארכיטיפי הכפול: כאבי הבית הפרטי, כאבי המשפחה הדואג לילדיו ולקיומם,

מצד אחד, וכאבי הבית הציבורי, הבית האוניברסלי, כאבי העולם ("כי שלך העולם, כי

ביתך"), החרד לגורל האנושות ולערכיה הבסיסיים, האהבה והנאמנות, מצד שני:

עוֹד עֲלֵיךְ כָּעֵב יֵרֵד זְכַר הָאֵב,

לְהַזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּה,

כִּי לְבוֹ שְׂאֵהָב וּבְשָׂרוֹ שְׂפָאָב

אַחֲרוֹנִים בְּעוֹלָם לְבָגִידָה.

בכמה קוים ברורים, חטופים, כמו ברישום פחם מהיר מן החי, חד-פעמי ורוטט, הצליח אלתרמן בשיר זה לשרטט את דמותו של האב על רקע סצנת הפרידה שלו מהבת ברגעי חייו האחרונים, "בשכבו נטול-קול ומזור" על "מיטת הברזל" – סצנה דרמטית ומרגשת עד דמעות, כדמות אינדיבידואלית וארכיטיפית גם יחד, שרטוט ששוקעה בו, אל נכון, חווייתו האישית העזה של המשורר בסצנת פרידתו האחרונה מאביו, יצחק אלתרמן, שהלך לעולמו כשנה קודם לכן, בראשית פברואר 1939.

לא היה זה, כנראה, השיר הראשון שכתב אלתרמן על האב ומותו, קדם לו, קרוב לוודאי, השיר 'האב', מתוך 'שיר עשרה אחים', שראה אור כמה חודשים לפני פרסום *שמחת עניים*, במסגרת 'שיר ארבעה אחים', שנדפס בקובץ *ששה פרקי שירה*, בעריכת אברהם שלונסקי, בשלהי 1940.

'האב' הוא אודה אלגית, מרשימה בתנופתה האינטלקטואלית, בה צייר אלתרמן בהרחבה את דמותו של האב כדמות ארכיטיפית גדולה, בבחינת 'גיבור דורנו' האמיתי, כשגם בשיר זה, כמו ב'קץ האב', מתואר האב כמקיים בור-זמנית מלחמה כפולה: על נפשו, כנגד המחלה הממארת, ועל נפש העולם, כנגד הקטסטרופות ההיסטוריות. הן התפיסה האידיאית והן התשתית הפיגורטיבית והדרמטית של שני השירים דומים זה לזה, למרות הסיווג הז'אנרי השונה ('האב' – אודה אלגית, בנוסח קלסיציסטי; 'קץ האב' – מעין בלדה חופשית, מודרנית), ולמרות האפקט הריתמי האחר. ודומה שבכותבו את 'קץ האב' הסתמך כבר אלתרמן על התשתית הבסיסית הרחבה שיצר ב'האב', בלקוחו אף אולי בחשבון את ההיכרות של מקצת קוראיו עם שיר זה.

יותר מבכל שיר אחר הגיב אלתרמן ב'שיר ארבעה אחים' (1940) וב'שיר עשרה

אחים' (1957) בבירור, אם כי בעקיפין, על אירועי מאי-יוני 1940, על ההתמוטטות הצבאית-פוליטית, ועוד יותר מזה – הנפשית-רוחנית, של אירופה, שליטיה וקברניטיה אל

מול מתקפת הבזק של הוורמאכט. תיאור האב ב'קץ האב' – "כי לבו שאהב ובשרו שכאב / אחרונים בעולם לבגידה" – שיש בו משום תשובה לדילמות של הבגידה שהועלו בשיר 'הבוגד' הן לגבי התנהגותו של הבוגד והן לגבי התנהגותו של המת – מתקשר ישירות ונסמך על תיאור עמידתו העיקשת של האב מול הסיטואציה של הקריסה והבגידה בשיר 'האב'. נשוב וניזכר בדברי ברל כצנלסון בשלהי יוני 1940 על 'מגפת הבגידה', על "בגידה טוטלית התוקפת את הנתקפים והנצורים": "הכל בוגדים. לא רק קוויזלינגים. בגדו מיניסטרים של פולין. בגד מלך [- -] בגדו מצביאים ראשיים אשר עטרת גיבורים לראשם. בוגדים גם דיקטטורים כל-יכולים" (כצנלסון תש"ח: 162).

בדמות האב ב'שיר ארבעה אחים' ועמידתו הנחושה מגיב אלתרמן שיירות לסיטואציה זו:

**מִלְחָמוֹת הַמְּדִינָה גִלְגְלוּהוּ, הִרְיָצוּ. בְּגָדוּ בּוֹ מַעֲרָף.**

הוא עָלָה מִתּוֹכָן מִתְנוֹדָד. מִיָּגַע וְשָׁפוּי עַד לְפָלֵא.

הוא שָׁמַר עַל קִטְנוֹת הָעוֹלָם הָעֲשׂוּי בְּתִי־אָב וּשְׁמֵן חֶרֶף.

הוא קִדְּשׁוּ. הוּא תוֹמֵךְ בְּיָדָיו בְּקִירוֹת סִפְתוֹ הַנוֹפְלֹת.

(בית ששי)

הוא פוֹקֵד בִּינְתוֹ. כּוֹחוֹתָיו. מְצִנָּה לָהֶם סֶדֶר וְדַע.

**בְּמַעַל מַלְךְ, בְּבִרְחַ שָׂרִים, חוֹבוֹתָיו עֲמָדוֹ וְאֵין קֶצֶה.**

אֲחוֹתָנוּ, זְכָרֵי אֵת פָּנָיו. לֹא הָיָה לָךְ כְּמוֹהוּ עוֹד רַע,

וְלִבּוֹ שֶׁנִּטְרַד וְעֵנָף לֹא הִגִּיד לְךָ אֶפְלוֹ הַחֲצִי.

(בית שלושה עשר)

אֶרֶץ, אֶרֶץ נוֹשֶׁבֶת, רְאִי: הֶחֱזַק מִנִּי פֶל מִבְּצָרֶיךָ

הוא הִקְרַב הַשְּׁקוּל שֶׁל הָאָב בְּאֲשֶׁמֶרֶת לִילִית מְכַפֶּכֶת.

הַקִּיפּוּהוּ דִּיֵּק וְאֵילִים, אֲבָל לָךְ הוּא וְלֹא לְצָרֶיךָ,

**בְּשִׁבוּעָה, בְּגִבּוּרָה הָעֵקֶבֶת, הַהוֹפְכֶת לְמִלְאֲכַת מַחְשָׁבֶת.**

(בית ששה עשר)

אין גבולות לפריצות התקופה. ענקים לה היו למלקוח.  
פה דממה פה רגעי הברזל. הוא רואה – נפשתו מתבקעת.  
הוא גוחן אל בתו ונצב. כמה כח דרוש, כמה כח...  
הוא לוחש עוד: אל, נפש נצר. דומיה. אל, נצר את הדעת.

(בתוך שלונסקי 1940: 41 - 43)

אם בשני הבתים הראשונים שציטטתי יש, כאמור, רמזים שקופים לקריסת צרפת, בלגיה והולנד ולבגידת קברניטיהן – הרי שבשני הבתים האחרונים נשמעים כבר הדים לעמידה העיקשת של בריטניה, וצ'רצ'יל בראשה, ביוני 1940, ובאופן ספציפי לשני נאומיו הידועים של צ'רצ'יל בפרלמנט הבריטי, זה שלאחר דנקרק (ראה לעיל, עמ' 135) וזה שלאחר כניעת צרפת ("היטלר יודע שיהיה עליו לשבור אותנו באי הזה, שאם לא כן יפסיד במלחמה. אם נוכל לעמוד בפניו, תוכל אירופה כולה להיות חופשית [- -] לפיכך הבה נאזור עוז למילוי תפקידנו וניטיב להתנהג עד כדי כך שגם אם חבר העמים הבריטי והאימפריה שלו יתקיימו אלף שנים, עדיין יאמרו הבריות, 'זאת הייתה שעתם היפה ביותר' – צ'רצ'יל 1957: 183).

דומה, אפילו שנוצרת מעין אנלוגיה סמויה, כמעט בלתי־אפשרית, בין דמותו הארכיטיפית של האב הפשוט, 'אבי הבית', לבין דמותו האריסטוקרטית הסמכותית של צ'רצ'יל.

ב'קץ האב' ממשיך אלתרמן במה שהחל בשיר זה. שוב מודגשים כוחו הנפשי הלא־מצוי של האב, נאמנותו המוחלטת ומסירותו לאין קץ לבת. מלחמתו של האב במחלה, גם במצב שהוא לכאורה חסר כל סיכוי, היא אנלוגית למלחמתו על ערכי היסוד האנושיים בסיטואציה היסטורית של קריסה ובגדיה. והשבועה שבין האב לבת, סמוך לסיום 'קץ האב', שהיא שיאו ותכליתו של השיר, ממשיכה במישרין את שבועת האב בבית ה־16 בשיר 'האב' בנוסח המוקדם של ששה פרקי שירה:

זה הַרְגָל הָאֲבוֹת הַקְדָּמוֹן וְהַתָּם.

זו שבועה שבינו ובינך.

את זכריה. הרבה ישכח ויתם.

אכל ביה תגדלי את בנה.

(‘קץ האב’, בית שלושה עשר)

ברור מתיאור זה עד כמה שונה־בתכלית דמותו של האב מזו של דמות הדובר, המת בשמחת עניים.<sup>2</sup> נותרה עתה לבירור סוגית מקומו של השיר ‘קץ האב’ ברצף הטמפורלי של היצירה ושאלת תפקודו הפונקציונלי מבחינת העלילה והמבנה.

דומה שהקשיים של הביקורת בעניין זה מקורם בקריאה לא־זהירה דיה של הטקסט, שעל פיה הניחו המבקרים והחוקרים שאירוע מותו של האב מתרחש בעיר הנצורה ערב הקרב האחרון, הגורלי – בעוד שלאמיתו של דבר, כפי שנרמז בשיר כמה פעמים, המדובר הוא באירוע זכרוני, בסיטואציה של ‘יום דין ופקודה’ שבו הבת נזכרת, או נקראת להיזכר, בסצנת הפרידה שלה מהאב בעבר ובשבועה שנשבע לה, ללא קול, לפני מותו. עיקר הרמזים לקריאה כזו של הטקסט מרוכזים בארבעת הבתים האחרונים של השיר, אך רמז ראשון לכך ניתן כבר בשורה הראשונה:

זֶה אָבִיךָ. זֶה אָבִיךָ עַל מַטַּת הַבְּרָזֶל.

פעמיים רצופות חוזר הדובר, האיש המת, על המלים ‘זה אביך’. אין להבין חזר המודגשת זו אלא על פי ההנחה שמדובר בנוכחות בלתי צפויה, המפתיעה את הבת, שהרי לכל אורך היצירה אין זכר לקיומו של האב. סביר להניח, לפיכך, שסצנת מותו של האב, המתוארת בשיר, קדמה, כנראה, למותו של האיש העני־כמת, והוא שמעלה עתה את דמותו באוב ומזכיר לבת את סצנת המוות, הפרידה והשבועה, כצעד אחרון לדחיפת הבת לפעולה, למעבר מהתנגדות פסיבית להתנגדות אקטיבית, ברוח השבועה שבין אביה לבינה.

מסתבר שלשיר זה תפקיד פונקציונלי מובהק: אם מהלך היצירה כולה הוא מחולשת דעת לנחישות, מפסיביות לאקטיביות ומניתוק ופירוד לאחדות מחודשת – שיר זה הוא אשיאו של המהלך הנפשי כולו, לפני שהוא יוצא מן הכוח אל הפועל. ההיזכרות באב אמורה להזכיר לבת לא רק את מלחמתו העיקשת, חסרת הפשרות, במחלה ובמוות,

<sup>2</sup> עוד לדמותו של האב בשירת אלתרמן, ראו: גולומב 1961: 45 - 58; שביט 2003: 98 - 120, 175 - 178.



כאנטיתזה מוחלטות להלכי רוח ניהליסטיים ותבוסתניים שבאו לידי ביטוי בולט ב'שיר השק', ב'שיר של מנוחות' וב'כאשר הרואות תחשכנה', אלא גם את 'השבועה שבינו לבינך' שהיא תמצית צוואתו הרוחנית, **כאב**, לה, **כאם** המחויבת לבנה. זכר האב, היורד עליה לפתע כעב, בא להמחיש לה שוב, כי לפי תפיסתו, שמימש אותה בפועל בחייו ובמותו, חולשת דעת ורפיון ידיים כמובן כבגידה. הטעמת הדברים של הבוגר, בשיר 'הבוגד' –

פִּי צֶעֶק עֲלֵה מְקִיר

וְאַתָּה וְשִׁמְקָתָ עַד בּוֹשׁ.

פִּי עֲנֵנו אֶת אֲחִיךָ מֵעֶבֶר לְקִיר

וְאַתָּה כְּבִשְׁתָּ רֹאשׁ.

וְשָׁבַע בְּגִדְתָּ, כְּלַמַּת אָבִיךָ,

וְהִגַּד לִירְאֵנִי הִרְחַבְתָּ פִּיךָ,

מופנית, לא במקרה, כלפי **המת הסוקל**, שנאלם דום; אך ברור למעלה מכל ספק, שלא ניתן היה להפנותה כלפי **האב**, שחייו ומותו היו בבחינת מופת. זו, כמדומני, הסיבה, שהמת שלכל אורך היצירה לא הוצג אף לא פעם אחת על ידי עצמו כאיש מופת אלא כבשר ודם, על יצריו וחולשותיו, חייב היה לגייס לעזרתו, במאמץ להניע את הבת לפעולה, להתנגדות אקטיבית, את דמות המופת של האב וצוואתו הרוחנית. זהו גם התפקיד שמיעדים **האחים** לאב ב'שיר עשרה אחים', בזמר שבו הם מלווים את שירו של האח הרביעי על האב:

אָבִיו נֶעוֹר בּוֹ וְמִירְאָהוּ

כְּכַח וּמִזְרָא חֲשִׁיךְ,

אָבִיו נֶעוֹר בּוֹ וְעוֹבְרָהוּ

כְּמוֹ אֶת גֶּשֶׁר הַהַמְשָׁךְ

וְאִם לֹא אָח לְאִישׁ וְרַע,

וְאִם נוֹאֵשׁ הוּא לְפָנַי צָר.

מִי הַנֶּעוֹר בּוֹ וְמִירְאָהוּ?

מִזְשׁוּב רִיקָם אֶל הָעֶפֶר?

אָבִיו נֶעוֹר בּוֹ וְעוֹבְרָהוּ

כָּחֵם וְאַהֲבָה אֵין קִין  
וּכְאוּר וְאַשֶׁר וְשׁוֹטְפָהוּ  
כְּשֵׁטף הַסַּעַר אֶת הָעֵץ.

(אלתרמן תשל"א, 311)

שלוש פעמים חוזרת כאן השורה 'אביו נעור בו ועברהו' (או 'מייראהו') כתשובה לשאלה 'מי הנעור', שכן זוהי תמצית מורשתו של האב – העמידה על משמר המורשת האנושית, זו שמקבלת משנה תוקף דווקא בסיטואציות קטסטרופליות. זוהי גם שבועתו ומורשתו הרוחנית של האב בשירי *מכות מצרים*, כפי שהיא באה לידי ביטוי בסצנת השבועה ב'אילת':

וְאִז הָאֵב, אֵילַת, עַל בְּרָכְיוֹ כּוֹרֵעַ  
וְהַעֲלָמָה זְקוּפָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם.  
וּכְמוֹ שְׁאֵין לְחַבֵּיא בְּשֵׁק אֶת הַמְרָצֵעַ,  
כֵּן לֹא יִחַבֵּיא הַלֵּיל אֶת נֶהַר שְׁבוּעָתָם,  
כִּי לֹא יִמְלֹךְ כִּנָּם וְלֹא יִמְלֹךְ צְפָרְדֵּעַ  
וְלֹא יִפְלוּ עַמִּים נִשְׁק אֶת שְׂרָבֵיטָם.

ומעניין: מפגש ההיזכרות עם דמות האב בשמחת עניים מקביל, במידה רבה, מבחינת מקומו ברצף הטקסט ותפקידו הסטרוקטורלי בעלילה לסצנת המפגש המפורסמת עם רוח הרפאים המורכב של האמן המת בפרק השני של 'ליטל גידינג', החלק הרביעי בארבעה קוורטטים של ת"ס אליוט, שנכתב ונראה אור פחות או יותר במקביל לשמחת עניים. בשתי היצירות זוהי פגישת היזכרות עם דמות מופת רוחנית שיש לה תפקיד מכריע בביוגרפיה של הגיבור, פגישה שנועדה להזכיר לו את יעודו ולהכשיר אותו למהלך המשמעותי האחרון שלו ביצירה ובחיים.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> ראו, לעניין זה, פרק ו' במאמרי 'משם אנו מתחילים: ת"ס אליוט וארבעה קוורטטים מול האתגר הטוטליטרי', בנספח לספר זה.