



"הפרידו החיים": ההיפוך הקומי*

א

**אִישׁ עִם עֶרְב הַבַּיִת
וְהָהָר: אָנָּה בָּאוּ הַעֵיִם.
לֹא הַפְּנוֹת, אֲמָרְנוּ, יִפְרִיד,
אֲבָל הַפְּרִידוּ הַחַיִּים.**

העתקת זירת הקרב למקום בלתי־צפוי ניכרת בדרך שבה ביצע המשורר ביצירה המאוחרת את ההיפוך הקומי ל**שמחת עניים**, שהיא הקדם־טקסט העיקרי של **חגיגת קיץ**. ביטול המרחק האפי, הפמיליאריות מנתצת ההיררכיות, החירות הגמורה בהמצאת העלילה הדמיונית, והדיאלוגיות של היצירה – סגולות היסוד של המניפאה – נובעות מן הדרך שבה "טיפל" המשורר ביצירה המאוחרת ביצירתו הקלאסית. דומה שרק בהקשר של **שמחת עניים** ניתן לכנות את **חגיגת קיץ כטראבסטיה**. השם נגזר מן השורש *travestire* שפירושו באיטלקית להלביש מחדש, להתחפש. מילון אוקספורד השלם מגדירו כז'אנר ספרותי המתכוון להצחיק על ידי טיפול בורלסקי ביצירה רצינית. המדובר בדרך כלל בז'אנר גרוטסקי והירואי־קומי, המבוסס על עימות ניגודי בין טקסט חדש לבין דוגמה נשגבת. בניגוד לפארודיה, הטרראבסטיה אינה נוטה להשתמש באמצעים סגנוניים של המקור, אלא רק מלבישה מחדש את העלילה, "ותוך העברת הפעולה לספירה אחרת לגמרי והחלפת הגיבורים האצילים והאלילים בהמוני עם. אך באופן פרדוקסלי, היא משמרת יחס של כבוד ליצירה המשמשת"¹. הטרראבסטיה מיוסדת אפוא על החלפת רמות; היא מחליפה את האלים או הגיבורים של העולם העתיק בדמויות פשוטות מן השכבות הנמוכות ומן הפונדקים; האולימפוס כמקום מפגש מוחלף בפונדק. על כן גם הז'אנר עצמו היה נקרא לעתים "פונדקי". הפעולה של הטרראבסטיה איננה שלילת המקור אלא ניסיון להחיותו בדרך הצחוק; להשקיף עליו מפרספקטיבות שונות ומגוונות. ממילא, על כלי הפארודיה המודרנית מבית מדרשם של הפורמליסטים הרוסים, שבהם השתמשתי בדיון קודם², יש להוסיף את הכלים הבאחטיניאניים של הריאליזם הגרוטסקי. עיקרון מרכזי של ריאליזם מסוג זה הוא ההנמכה של האידיאלי והמופשט והעתקתו לספירה החומרית של האדמה והגוף באחדות הבלתי־נפרדת שלהם. תבנית העומק של **ההחלפה** התופשת את מקומה של ראיית

¹ הדוגמא הקלאסית לז'אנר היא יצירתו של סקארון *Vergil Travestied in Burlesque Verse*, "וירגיל מולבש מחדש בחרוזים בורלסקים" (1648).

² ראה הדיון בספרי **בין הנשגב לאירוני**, הפרק "דרכי עיצוב דגמים ריאליסטים בחגיגת קיץ", הוצאת הקיבוץ המאוחד תשמ"ב.

העולם הקוטבית, זו המתבוננת בהוויה החיצונית והפנימית כזירת התגוששות בין כוחות מנוגדים – זו שאפיינה את תפישת העולם האלתרמנית עד כה מוצאת לה ביטוי בצדדים הז'אנריים של היצירה. בדברים להלן ננסה לבחון כיצד נוצרת הטראבסטיה **בשמחת עניים**.

ההמרה מתבצעת בראש ובראשונה ביחס לעלילת המתהחי המתפקד **בשמחת עניים** כסמל רבי-עוצמה, וממילא ביחס לעולם הערכים הנצחיים שמציג המת השב אל אהובתו הנצורה: ריעות, זיכרון, נקמה נאמנות, יחסי אבות ובנים, יחסי אוהב ואהובה. בדרכים שונות חושף אלתרמן את הדגם הזה (דגם המתהחי) כתחבולה ומפרק את הפוטנציאל הסמלי האדיר שלו. לכך היה דרוש אומץ רב. ביצירה החדשה מאמץ אלתרמן את הגרעין העלילתי של הדגם (רעייתו המנוחה של שומר הבנק מר סימן-טוב, ואם שנים עשר בניו, שבה לתחיה ורודפת אחר בעלה "הזד"), אך מציב אותו על במה חדשה, שונה בממדיה. פירוקו של סמל המתהחי, והורדת המוות מכן המיתוס, נעשים כאן באמצעות הז'אנרים הבורלסקיים, ובעיקר בעזרת הבורלסקה הנמוכה. בבורלסקה, הסגנון יכול להיות גבוה או נמוך מן הנושא המעוצב בו, ובהתאם לכך מובחנת הבורלסקה הנמוכה מן הבורלסקה הגבוהה. הבורלסקה הגבוהה מוגדרת בכך שסיגנונה גבוה ונושאה נמוך, ואלתרמן משתמש בה כדי לנגח את הווייתם של ה"וותיקים", של ה"מרכז": צמרת העסקנים והממסד הקולט. ואילו הבורלסקה הנמוכה היא זו הנוקטת לשון נמוכה כדי לעצב נושא נשגב: היא מתייחסת לנושא הגבוה של יצירה ספציפית בסגנון מנמיך. **בשמחת עניים** נודע לשיבת המת אל העיר הנצורה אופי טרגי מלא-הוד, ואילו שיבתה של מרת סימן-טוב אל עולם החיים היא שיבה מחוייכת. בניגוד לדובר **בשמחת עניים**, הנוטה להפחית בערך עצמו, שופעת הנפטרת הנוכחית עזוז ותאוות חיים. המשורר מזדרז וחושף את הזרת הסמל שלו עצמו: "הגידי, איך מלאת בתור נפטרת שפעת חיות כזאת". דמות הרפאים מעוררת הבהלה של המתהחי ("את עצבת ראשי המקריח, / את יגון צפורני הגדולות.") שהוא ספק זקן ספק גוויה, מתגלגלת כאן בדמות רבת-פנים ועלילות: "גם להפך לירח, גם לעוף בחשכה, כפתיליה בוערת, גם בסערה". המטענים הטרגיים פורקו ממנה. המטמורפוזה המרכזית כל כך בהווית הקרנבל, הופכת לתהליך לשמו. זאת ועוד: ככל שמתעצמת הכפיתות לגוף כך מוקסם יותר המשורר מן היכולת להשתנות ולהתחלף, מה שמפחית מן הטרגי שמוצאו ב"היתקעות" ללא יכולת להיחלץ ממצב מסויים.

מקום משכנם של המתים גם הוא נשתנה: האוהב המת **בשמחת עניים** מצוי בעפר ובמחשכים ("אל חייך כליתי מעומק"), וקירבתו מצמררת את הגוף החי ("את שמעיני בנפץ הטיח, / בחירוק הרצפה בלילות"). האהובה-החיה שורה בתחום המואר ואילו המת השב אליה הוא "איש החושך", כנגד זה, מרת סימן-טוב עולה אל המרחב בשני גלגולי דמות מאירים: אל השמיים בדמות ירח – או אל תוך הבית פנימה כמין אלת-כיריים רומית מסבירת-פנים כפתיליה (דומה שבכללה **הגיגת קיץ** היא יותר רומית מאשר יוונית במובן זה שהתרבות הרומית מלאה אלילי בית, אלות אה וכיריים יותר מאשר אלי חוצות ואיתני הטבע – אלה אופייניים יותר ל**כוכבים בחוץ**). ישיבתה במרומים משווה לדמותה חיוניות ורחבות ומעניקה לה עמדה של כוח ושליטה – כירח היא מטפסת ערב ערב לעמדת תצפית ופיקוח, וצופה במעשי בעלה. במסורת התרבות הקרנבלית (ובגלגוליה בקומדיה העתיקה ובקומדיה המוליירית בראשיתה), יוצא עתה

המשורר מן החדר האפל אל הכיכר החוצה. גם עלילה דמיונית זו נגזרת מן הז'אנר המניפאי: "בעולם הפמיליארי, המוכר של המניפאייה הגיבור נע בחופש גמור משמיים לארץ, ומן הארץ לשאול"³. אם בעבר היתה אשה גדולה, הרי עתה התעצמו ממדיה והיא שליטה בכול. גם הפונקציה של השיבה נשתנתה: הסיבה לשובה איננו רצון אובססיבי לשהות במחיצת אהובה ולגונן עליו, אלא רצון לפקח על מעשיו של "הזד". בניגוד לזרותו של המת החי ("אני הנכרי אני הגר" אומר המת ב"גר בא לעיר"), שהחיים מתנהלים בלעדיו ותביעותיו הנוקשות זרות לחיי היומיום, מוצגת כאן הנפטרות כמעורבת בחיי הקהילה ממש כפרנס הציבור ("אכן בהתערבך בין הבריות חרגת הפעם, כדרכך מקדם / מתחום הבעיות הפרטיות" – הוא אחד השבחים שמונה בה המחבר ב"שבחי מרת סימן-טוב"). כך מבויתת זרותו של המת-החי בדרך פארודית. לכאורה מיוחסים למתה השבה כוחות מופלאים ובכך עולה בזיכרון שוב העולם הנשגב המאפיין את עולמו של המת-החי. היא שלטת בעניינים אנושיים, חברתיים וקוסמולוגיים – "במחי אחד הנה שיברת את השרב". אך בהמשך – מתבדה הענין לחלוטין. מסתבר כי שבירת השרב בשיר "טיבה האמיתי של הסופה" מתואר כתופעה אקלימית שניתן לה ביאור מטאורולוגי יבש: "היתה זו שבירת שרב / [---] גיחה מוצלחת אל רובד אווירי בר-לחץ רב, / אל תוך איזור של אפס-לחץ". מסתבר שהמחבר התל בקורא עד כה: הסופה שיש לה מעמד מיתי ב**כוכבים בחוץ** הופכת כאן לדאוס-אכס-מאכניה, פתרון טכני לשם ניתוק החשמל והאור כדי שתניצל מריס-הלן מידי וולדרסקי הסרסור. הטיבה "אמיתי" בכותרת השיר ("טיבה האמיתי של הסופה") יוצרת הזרה כפולה: הזרה כלפי הנורמה שעוצבה ב**שמחת עניים** והזרה כלפי האשליה שעוצבה קודם לכן ביצירה. המשורר יוצר מודל כדי לפרקו.

ביות העולם מעיד שבעיקרו לא חל ניכור אצל אלתרמן – גם בשלב זה של חייו – בין האני לבין העולם. אם בליריקה של החוצות ההלך עצמו הפך למעין איתן טבע, הרי כאן מתקיים תהליך דומה – רק הפוך; כל העולם בית ואיתני הטבע נהפכים לביתיים. תמיד יש דרך שבה נעשה העולם לבית: או שההלך בחוץ והוא צומח לממדים של העולם, או שהמחבר מביית אותו לממדים שלו. סוג מסויים של זהות והיפתכות בעולם נשמרה גם אצל המשורר המבוגר, למרות הפחדים והאימה. המצור ההדוק שמשליט המת-החי על עולם החיים מתרופף כליל. אמנם בשתי היצירות המתים מקנאים לחיים, אך שלא כמו ב**שמחת עניים** נוכחותה של המתה אינה מורגשת בכל עמוד ועמוד, והיזקקותו ותלותו של המת-החי באהוב החי נחלשת. בהיפוך הקומי הנפטר אינה נזקקת לבעלה או מיחלת למגע זכרוננו, שכן היא מצויה בעמדת עליונות וסוככת עליו, וזאת בעיקר בפעולותיה ולא במונולוגים רצופי ציווים והוראות. גם למעשיה אופי משעשע ולא מצמרר. בהצגת הסכנות האורבות לאלמן מן הנפטרות נאמר בשיר הקומי "שורש פחדו של סימן-טוב", כי "הנה על קמיד נוספו עכשיו / אש-מטבח וסופה ומאורות שמיים". עירוב הרבדים הלשוניים – "קמיד" ליד "אש מטבח" – הוא אחת הדרכים המובהקות של יצירת הטראבסטיה, כיוון שהיא גורמת להזרת הסגנון הטקסי הגבוה של הפואמה המוקדמת.

הריאליזציה של המטפורה בדגמים הקודמים היא אחד מן האמצעים המובהקים של יצירת הטרַאבסטיה. השריפה המטפורית מ"ניגון עתיק" ("ואשרוף את ביתך עליך") הופכת כאן לדליקה של פתיליה. המכשפה משליכה פתיליה בוערת ומחוללת שריפה, שעליה למעשה אחראית מרת סימן-טוב (האש היא תימה קרנבלית מובהקת, שכן חג האש מחייה את האמביוולנטיות עתיקת היומין של משאלת המוות, שהיא גם משאלה לתחיה מחדש). הערך של הנקם בשמחת עניים (בשירים "תפילת נקם", "השֶׁפֶּעָה" ו"המחותרת") זוכה אפוא לטיפול מנמיך. כך עולה גם בגורלו של המעגל שבו מקיף המת את אהובתו ("מסביבך מחשבתי מהלכת"). כאן הנפטר עדיין מכתרת את החי, אלא שהדמות המקיפה הופכת לעיגול עצמו בדמות הלבנה במלואה. הפיכת הרעיון המופשט למוחשי וצירופים מטפוריים למילוליים יוצרים רושם קומי, מרכך ומפייס.

לכאורה, היינו מצפים שהאפקט הקומי יפרק את האימה, אבל לאמיתו של דבר, ההנמכה והביות, הממירים את המטאפיסי למוכר וליומיומי, מעוררים את האימה בדרך שפרויד מסביר באמצעותה את מושג "המאויים", ה־unheimlich. מבחינה אטימולוגית מסמן מושג זה, לדעת פרויד, את מה שאיננו ביתי, כלומר זר. המדובר בחזרה של חומר שהיה מצוי בתחום ההכרה – ובתקופה מסוימת אף היתה הסתגלות אליו והודחק, כיוון שהיתה בו סכנה לרשות הכרתית (סכנה לאגו או לסופר־אגו). שיבתו של המודחק היא גרעינו של המאויים. פרויד מביא כדוגמה את תפישת העולם הקדומה של האנימיזם, שסימניה איכלוס העולם ברוחות־אדם, הערכת־יתר נרקיסיסטית של אירועי הנפש, או האומניפוטנציה של המחשבות והמאגיה המבוססת עליהן. על כולנו, אומר פרויד, עבר שלב בהתפתחותנו האינדיווידואלית שהוא מקביל לאנימיזם של האדם הפרימיטיבי, אבל מה שהיה לגיטימי בתקופת הילדות, עשוי להתגלות כ"מאויים" בבגרות. "אנו מייחסים תכונה של דבר 'מאויים' לרשמים הבאים לאשר את כל יכולתן של המחשבות ואת אורח־החשיבה האנימסטי או אומניפוטנטי אף על פי שבפסק־דיננו כבר פנינו לו עורף"⁴. הזרות של החומר החוזר היא כלפי ההכרה, אך גם כלפי המציאות החיצונית. ניתן לומר כי הזרות במציאות החיצונית היא מטפורית כלפי הזרות בהכרה; כאשר המציאות נעשית דומה לפנטסיה המודחקת נוצר המאויים.

בספרות ובאמנות המצב שונה, מסביר פרויד, והסבריו מסייעים, לדעתי, להבחין בין סוריאליזם טוטלי לבין סוג מסוים של סוריאליזם: "יכול שהמשורר ברא לו עולם, שאמנם הוא דמיוני פחות מעולם הבדיון, ובכל זאת הוא נבדל מן העולם הממשי בהיותו מאוכלס יצורים רוחניים עליונים, דמונים או רוחות־נפטרם. במקרה זה, במידה שהנחותיה של המציאות הזאת עומדות בתוקפן – בטלים כל הקווים המאויים שעלולים היו לדבוק בדמויות אלה" (כיצורים רוחניים עליונים דמוניים או רוחות מתים). הערה

⁴ זיגמונד פרויד, "המאויים" [1919] בתוך *מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות*, תרגם חיים איזק, דביר 1988, עמ' 28-29.

שלי). "אפשר שהנפשות בהתופת של דנטה או חזיונות הרוחות בהמלט, במקבת וביווליוס קיסר הן קודרות ומבעיתות למדי, אבל ביסודן אין הם מאויימות יותר מעולם האלים העליז של הומרוס. הרינו מתאימים את משפטנו לתנאי המציאות שבדה המשורר, ואנו נוהגים בנשמות, ברוחות ובשדים כאילו הם ישויות מושלמות לכל דבר, בדומה לנו עצמנו במציאות החומרית. אף זהו מקרה שבו נמנע רושם המאוימות. לא כן כשהמשורר מתייצב לכאורה על קרקע של הממשות הרגילה. משהוא עושה כך, הריהו מקבל את כל התנאים שכוחם יפה בחוויה כדי ליצור את הרגשת המאויים"⁵. הווה אומר, באמנות נוצרת תחושת "המאויים" מן ההתנגשות בין המציאות הנורמטיבית לחומר הזר, המאיים האורב בבית, במציאות הנורמטיבית עצמה.

והנה בשמחת עניים המציאות נבדלת מראש מן העולם הממשי בהיותה מאוכלסת ברוחות־נפטרם הנוהגים כבני־אדם. מראשית היצירה נרתם הקורא להווייה שכלליה שונים מאלה הנוהגים בממשות הרגילה. המציאות הפיוטית היא מציאות סוריאליסטית הנוהגת בנשמות, ברוחות ובמתים חיים כבחומר־הטבעיים, וכך נמנע רושם המאויים, ואילו בחגיגת קייץ המציאות הבדיונית היא מציאות קונקרטי־יומיומית, ביתית. ודווקא ביותם של החומרים הפיוטיים והפנטסטיים של היצירות המוקדמות מאפשר את רושם המאויים, ששורשיו בבית, בחומרים המוכרים. בלשונו של פרויד ניתן לומר כי המשורר "מרמה אותנו, על־ידי שהוא מבטיח לנו את המציאות הרגילה ואחר־כך הוא מפליג ממנה והלאה. כשאנו עומדים על התרמית כבר אחרנו את המועד"⁶. ולכן מקרקעה של ממשות רגילה זו, גח המאויים וגובר על העליצות הפרוורית. הצל העוקב אחר הלץ חסר הדאגות המטפיסיות, הוא המבעית והמעכיר את צבעיה העליזים של החגיגה.

דוגמה מובהקת להיווצרות המאויים נמצא כבר בשיר הפתיחה. הצעירות נצפית כאן מן הפרספקטיבה של הזיקנה: "ואשה בעודה צוחקת / זקנה ותצהב כקלף. / אבל שיח יבש החליף כבגד / סתיו וקייץ, אביב וסתיו". האימה מסתתרת מאחורי המלים "בעודה צוחקת", שכן הצחוק הנשי האלתרמני "אשה בצחוקה" – שהיה קשור בשיח הירוק ובצמרת גשומת העפעפיים – שעודנה מהדהדת בזכרונו – הוא מצב קיומי שכולו הווה – וכאן הזיקנה קופצת עליה ממש בעודה צוחקת, אורבת לה כשהיא אינה שמה לב. מה שהזקין הוא לא רק ירוק הטבע, אלא גם הירוק הארכיטיפלי האלתרמני המהדהד בראשו. הזיקנה איננה עונש הנקם שיקפיץ האוהב־המת על אוהבתו ("והקפצתי עליך זקנה בלי יומה" מבטיח "הזר המקנא לחן רעייתו" בשמחת עניים) אלא זיקנה ביולוגית בלתי מטפורית האורבת לאישה בצחוקה. המטפורה נהפכה לממשות. גם הדיאלוג הנוצר עם הטקסט המוקדם יוצר אימה; (והאם אין "שיר משמר" המזהיר מפני יסודות אורבים, מפני "הסמוך כמו עפר וכמו שמים", מפני "קיר נופל" ו"גג נדלק" – יסודות ביתיים הקמים עליך ללא אזהרה, יוצרים את אפקט המאויים המצמרר?). תופעות ההנמכה השונות שנימנו כאן – סגנוניות, ז'אנריות, ומבניות – מגוייסות אפוא לבצע את התמורה מן המודוס הסוריאליסטי המלא למודוס הקודר, "המאויים".

⁵ שם, עמ' 21.
⁶ שם, עמ' 29.

ברור, השינוי העקרוני שחל ביחסי המת-החי ובדמות המת אינם אלא ביטויים שונים לויתור על המסתורין שציעף את המוות בכלל. **בשמחת עניים** לא מתוארת סיבת המוות או תהליכיו, אלא הוא נתפש כמין עוולה של מלחמה "אז עלה הברזל בתי ויסיר גם ראשי מעליך" ("שיר לאשת הנעורים"). ואילו במניפאה שלפנינו מתוארת אפילו ההלוויה של הנפטרת, הבעת פני המשתתפים ופרטי ממשות אחרים. אפילו תיאור סעודת האבל רוויית הומור "אז ישבו כולם גם יחד לסעודה, וירח קם על הרי יהודה". האלוזיה ל"סעודה האחרונה" (משום שנים-עשר הבנים הלוקחים בה חלק) מועמדת באור מגוחך מכוחו של החרוז הסימיו המוטעם, היוצר בתפקודיו כאן הזרה לתפקודיו בדגם המקורי. משקל הפסוק מזכיר משקלם של פסוקים המנוניים ביצירת אלתרמן נוסח "הנה תמו יום קרב וערבו / [---] המלך נפל על חרבו". ואפילו יותר מזה, את – "כך יאמרו, ונפלו לרגלה עוטפי-צל. / והשאר יסופר בתולדות ישראל." – משהו שקוראים בכובד ראש בטקסי בית הספר. הטראבסטיה להזכירנו, מתאפיינת בהנמכה של פסוקים המנוניים ולשון טקסית. בפואמה המיתית-מגית הפונקציה של החרוז המוטעם היא לשוות חגיגות למבע, להרחיקו באופן מכוון מלשון הדיבור, ואילו בטראבסטיה הוא נוטה להפר את הרצינות וליצור רושם קומי. זאת ועוד: הטרחת הירח העולה אל הסעודה יוצרת אירוניה דרמטית שכן הקורא, בניגוד לבנים, יודע שהנפטרת חוזרת אל החיים בדמות ירח. האבל על האם, בשעה שלמעשה היא שבה לתחייה, נראה קומי למחצה. ברוח התבנית הקרנבלית זהו מעין מוות מחוייך. שינוי דמותו של המוות כאן מתרחש במקביל ואולי אפילו באופן מרומז כתוצאה מפעולת האכילה.

כדי הלנמיך את שיבתה של המתה נוקט המחבר בתבניות קומיות מגוונות, לעתים על ידי עירוב מישלבים לשוניים: "קל לאמר יורדים שאול, קל לאמר חבל על דאבדין [---] לא כליכך מהר מתים"; לעתים מכוח ריאליזציה של קלישאות, כגון "לא שורפים כליכך מהר את כל הגשרים כולם"; או באמצעות התייחסות עצמית המעוררת מודעות להופעתה של הנפטרת שהתגלגלה לפתיליה וירח מאיר "וגם על פני הגשר שבים כי בדרך אור". הנימוק הפיסי הפרוזאי לשיבה – הדלקה המאירה את הדרך – מפריכה את האלוזיה הנשגבת של שיבת הצדיקים על פני הגשר הבווער. אלתרמן יוצר תמונות שיש בהן רמיזות להקשרים תרבותיים מרוממים, כמו פסוקים מן הקנון היהודי של האבלות, או לטקסטים ספרותיים קנוניים (כמו הרמיזה לשירו של יל"ג בשבחי מרת סימן-טוב שהיא הגרסה החדשה ל"אישה עבריה". "אישה גדולה, חייך / מלאו מלאכה רבה.") ומכה בהם ברוזמנית, בצורות שונות של עיוותים קומיים.

ג

המשורר המבוגר נזקק לדגם המת-החי כדי לנגח אותו מתוכו. הארכיטיפ המעין מיתי המציג את הסופי כלא סופי, הופך לתבנית קומית המציגה את המוות כעובדה סופית ונחרצת. נעלמות ההכחשה וההדחקה ביחס למוות שאפיינו את הדגם המקורי. בעזרת התבנית הקומית דוחה המשורר את הרובד המיתי-מאגי המכחיש את המוות ומחזיר אותו אל בסיס ריאליסטי מוצק. דווקא התחבולה הספרותית של מימוש המטפורה מחזירה את המוות לממשותו הפיסית-ביולוגית, מוות כפשוטו. על כן מרובים ביצירה התיאורים

המפורטים של הזדקנות הגוף. ואמנם **חגיגת קיץ** (ויש בשם גם מן הפתוס וגם מן האירוניה), היא בין השאר חגיגת הזקנים המנסים להילחם במותם הקרב (כדרך שגיבוריו הקומיים של מולייר חגים בתוך מעגל תכונות אובססיביות שבטרגדיה היו נחשבות לניסיון להילחם במוות: הקמצן וכספו, החולה המדומה ומחלותיו, ומר ז'ורדאן וטירוף האצילות שלו, שהוא בעצם ניסיון להתאים את העולם לחלומות של ימי ילדות). המוות חסר משמעות והתוהו במציאות קיים בזיקנה. סימן־טוב שהתאלמן לפני הפסח מחפש לו אשה חדשה שאף היא "זקן כחול צמחה ובעלים כארבעה וחמישה היא / הורידה אל בור שחת". אפילו הצעירים והיפים מוארים באור הזיקנה המאיימת: המכשפה חוזה את גורלה של מרים־הלן, בת־דמותה של העלמה האלטרמנית, לימי זקנתה. גברים עדיין נאבקים על חסדיה, אך הצרות "מטלטלות וגוררות / אותן בשערות ראשן / לפחות ולחשכת־פנים / עד עת, עד יגדלו בנים / והזקנה תבוא" (עמ' 191-192).

אחת הסיבות להפרכת דגם המת־החי ולשינוי בתפישת המוות היא נקודת המוצא השונה של "שני

המחברים": **בשמחת עניים** המת־החי הוא כלי להשמעת אמיתות מטפיסיות מוחלטות ואילו ביצירה האפילה, שהחומרים הביוגרפיים שבה הם הגלויים ביותר – המשורר המבוגר תוהה על חדלונו שלו. תודעת המוות היא עתה אישית־רגשית. המחבר מעיר הערות אלגיות על כך שפעם בערב קיץ "היה אפשר / בשעה יפה כזאת / לשאוף אל כל דבר בל ישוער, / לחשוב מחשבות נועזות. / עכשיו השנים באפסר / מוליכות אותך, מה לעשות?" (עמ' 21); או באירוניה עצמית כשהוא מלעיג על חשבוננו שלו ב"ראיון עם המחבר" ואומר בשם מבקריו: "טוב לראותו בינינו נטול רוח כתמיד". המת־החי נתהפך בחי־המת. החוויה האישית אינה מודחקת ואינה מרוככת, והעלילה הקומית זורה אור חוזר על האבסורדיות של התבנית המיתית המקורית, שבאה לסחוף את הפרטי והאישי בתנועתה ובממדיה.

פרט לתודעה האישית־רגשית ניתן לומר שהשקפת עולמו המטפיסית של אלטרמן התחלפה בהשקפה אקסיסטנציאליסטית שלפיה ישות האדם מוגדרת על ידי סופיותו: אימת המוות מכתובה לו את הדרך לקיומו; ההחלטה לחיות בצל המוות, ולא לעסוק בהדחקת מצבו הטרגי, היא שעושה את הסובייקט לאותנטי. החיים הם עתה הערך היקר ביותר. היצירה השירית האחרונה מהפכת את גישת "חיים על קו הקץ": לצורת המוות אין השפעה על ערכיות החיים, על כן אין כאן סיווג ערכי של המוות. המשמעות נקבעת על ידי החיים עצמם ולא על ידי המוות. משום כך מתרופפת תחושת המחויבות של החיים כלפי המתים. ממילא, גם התביעות הערכיות המוצגות ב**בשמחת עניים** כקואורדינאטות מוסריות ארכיטיפיות, מונמכות כאן, אם כי כפי שנראה בפרקים הבאים הן אינן נעלמות, אלא מופיעות בשינוי צורה.

נתבונן, דרך משל, בתביעה לזיכרון. תביעה זו נתפשת כערך קיומי נעלה בבסיס הליריקה האלטרמנית. המתים לא ימותו משום שהחיים מצווים על זכירתם. באמצעות זכרונם את החיים מפלסים המתים דרך לארצות החיים. הזיכרון הוא הבסיס לנאמנות: "וזכרת לי כל אלה עד כלות נשימה" משביע הזר את רעייתו; הוא נושא אופי מחייב של שבועה: "אל נשכח את אשר אין לשכוח" ("כאשר הרואות תחשכנה"). האדם קשור בחבל־טבור מהופך לעולם המתים. כלומר, גם אם אתה תשכח אותם הם יזכרו אותך. ואילו מרת סימן־טוב אינה תובעת מבעלה שיזכרנה, והערך הנשגב מופיע בהקשרים נמוכים, תועלתיים, בשל גורמים פסיים: "אבל אותך, עליך השלום, / יזכור הוא עת תישוב קרת החורף, עת כי ירעד [---] וישתעל" ("שבחי מרת סימן־טוב"). ההסתכלות במניעים האנושיים היא עתה

ריאליסטית-אירונית, לעתים אף צינית. סערת האהבה, התשוקה וקנאת האיך-אונים הסוחפת מתחלפת בחיי שגרה אנושיים ובצרכיהם הדוחקים.

בעוד שבשמחת עניים המת הוא הזוכר את החיים, כאן, כדרך הטבע, החי זוכר את המת. הרציונליזאציה של תופעת הזיכרון על ידי הנמקת המשך "חיו" בזיכרון החיים, היא אחת מדרכי חשיפת התחבולה. ההארה הפרדוקסלית נבנית מכוח הנמקה ריאליסטית פסיכולוגית של תהליכי הזכירה. המתים חוזרים בחלום או בדמיון: "אפשר לראות מבלי משים / איך ישני עפר / מטפסים אל חלומות זרים / להוסיף לומר איזה דבר" (עמ' 29). גם האנטומיה של הזיכרון בקשרי אבות ובנים מוסברת במונחים פסיכולוגיים, ואלה מפרים את התבנית המיתית המקורית. בסידרת השירים האחרונה, האנטומיה של הזיכרון מתוארת במושגים פרוידיאניים של חלום ושינה. המטפיסיקה הוחלפה בפרשנות פסיכולוגית. לא במקרה השיר החותם את הקובץ הוא שיר תהילה לשינה (בחזרה האנאפורית המשולשת "נפלאים חיי הישן") כצומת של חילוף והתהפכות, ומצפונו האשם של ציבא תשובה מתגלה בתמונת חלום שמופיעה בו האצבע המאשימה: מרים-הלן בתו.

גם הריעות "זאבה זאבה", זו שבטקסט המוקדם שואפת ללא ליאות להתגבר על המגבלות האנושיות ("אל כְּעִי אותי, יה, הובל, / יה, הסר מעלי הרים!" – "הזר זוכר את רעיו"), זו המעניקה טעם ומשמעות לחיים, נדחקת לשוליים הן בעלילה והן בהערות המחבר. בשמחת עניים הריעות היא מהות מוחלטת; היא מתגלית באחוות לוחמים ובנכונות להקרבה (ב"ליל המצור" נאמר: "והאל להם עד, / שאין חת ביניהם, / ואחד אין בוגד / [---] ומחר הם נספים עד אחד"). ואילו מחוות הריעות של ברחסיד מונמכת: במקום השלכת חיים מנגד באופן הירואי מתבקשים גילויי ההקרבה כאן בהקשר של קרב-בריונים. כך החברה בסטמבול אינה מחולקת לְרַעִים וְרַעִים, אלא מגוללת יריעה רחבה עממית של יריד הבלים. בני סטמבול ערבים זה לזה במובן מסוים ועם זאת אין חברתם מאופיינת באחוות מלאה, אלא נתפשת בקטנותה, אנושיותה והבליה. העדר החלוקה האבסולוטית מתבטא לא רק בקבוצה ככלל אלא בפרטים עצמם. למשל, פורץ הקופות, מישה ברחסיד הוא גם רע נאמן למרים-הלן המסייע לה מתוך נדיבות לשמה, אף על פי שהוא "לא קרוב הוא לא ולא מודע כמעט איש זר"; כך מוארים גם ה"שוליים" החברתיים באור חיובי.

הנורמה המציגה את הריעות כמגשרת בין חיים ומוות מופרת גם בהערותיו הבוטות של המחבר: על השבועה "לא הפרידו בינינו שנים, / לא יפרידו בינינו קנאה ואיד, / לא יפרידו שלוש אבנים / שהיו לאחר גל-עד". – עונה המשורר המבוגר בנימת עצב "לא המוות, אמרנו, יפריד / אבל הפרידו החיים". האלמנט הלוגי שבתשובה מפרק את המודל המיתירומנטי שבטקסט המקורי, זה הנוצר מן הפער בין ההצהרה השבועתית המרוממת (המעובה בשלוש חזרות אנפוריות) לבין אפשרות הגשמתה במציאות.

הביולוגים והעיסוק המובהק בחומרים הפיסיים הם מן האיפיונים המרכזיים של הז'אנר המניפאי. היחס אל הנפש משתנה כאן בשל התמעטות הנגיעה בהפשטות ובהכללות. קטנה עתה אמונתו של המשורר ביכולתה הבלתי־מעוררת של הנפש. אפילו כשהוא יוצא לתאר את הנפש אין הוא נוקט במונחים ערטילאיים, כמו בטקסט המוקדם, אלא במונחים פיסיים מוחשיים. **בהשקפת העולם האלתרמנית** **החדשה נתפש הקשר בין גוף ונפש כיחס שבין שני בעלי ברית חלשים**. בשניהם – גם חולשות, בקיעים וגם גדולה.

בשמחת עניים מתוארת חולשתן הגופנית של הדמויות כפן שני, מובן מאליו, של נשגבות הרוח. המת החזי מכנה עצמו "אותי, / את השקוף וצה כחלונך" ("הבכי"). גם הרעיה שחוקה וחלשה מבחינה פיסיית ("וזרועותיך כמה שחפו"). אף כאן מתואר הגוף בחולשתו, ואולם עתה זו חולשה גופנית אישית, גזירת הביולוגיה, ולא מטפורה למצב האנושי. כל גוף ביצירה הוא גוף ספציפי הזוכה לתיאורים פיסיים־אנטומיים מדוקדקים: "הגוף חוצה בתוך החום, / אינו נרתע מלא צעד. / עורקיו, קרביו, כבדו, מוחו / הומים, עונים בזעף" (עמ' 42). הפירוט הוא כמעט רפואי, או להבדיל מוליירי, בדקדוקו: "בטלו הטוחנות [---] קצרה הנשימה". הכתיבה על החומרים הבלתי מעודנים, על הפיסייות הגסה, על "ליחה ודם וריר" היא חדשה בליריקה האלתרמנית. הגוף מתואר "כמו שק [---] מתפוקק נסדק". האדם יוצא מתוך עצמו ומשקיף על מנגנוני הפעילות הפיסיולוגית דרך הריחוק של העדשה. בניגוד לרוממות ולחומרה שב**שמחת עניים**, כאן מסתמנים קווי הומור מרככים ומרווחים התורמים לתחושת הקלה – הומור הנוצר דווקא בגלל המימד השביר, הפריך הטמון בגוף. זאת ועוד: באופן פרדוקסלי ככל שמתעצמת הכפיתות לגוף, כך מוקסם המשורר מן היכולת להשתנות ולהתחלף (בירח, בפתיליה), מה שמשרה אווירה של עליצות נוגה על הטקסט.

הגוף חסר האונים, החלוש והשביר מתחלף בגוף שלמרות חולשותיו ופגמיו טמונים בו כוחות מפתיעים והוא מעורר הערכה משום שאין בלתו. בקרב איתנים עם הקיץ "הגוף [---] אינו נרתע [---] מלא צעד [---] בתוך קרביו כוחו רובץ נורא מכוח קיץ [---] רצים דמי העורקים אל מערכות החייל [---] צועד הוא איל ברזל והוא מכבש תופים ומצילתיים". הגוף נהפך למושא קרנבלי. הנה לפנינו תאור המקביל בדיוק לתאור מאבקי הנפש העזים **בשמחת עניים**. ההקבלה הופכת את הגוף והנפש לשווי מעמד. ההומור בטראבסטיה מכרסם בשריון ההרואי של הנפש בדגם המקורי. בשיר "בגד חמודות" מתואר הגוף כחפץ יקר־ערך שעשוי במסירות מיסודות חיים ראשוניים "שהמים והאש לקץ פלאות / תפרו אותו באצבעות"; הוא נולד באהבה ובכאב ש"צעקת אישה וקול צחוקה הביאוהו מארץ רחוקה" (הנה כי כן הרומנטיקן לא מת לגמרי "ארץ רחוקה"); הוא יפה להלל "שהשמש הירח והכוכבים / הולכים אחריו כצל" (והרימוז ליוסף מעצים את ההתפעלות). הגוף נתפש ככוח ויטאלי שבא מן הטבע ומתמזג בו, לכן בהיותו מוטל חלל קולטת האדמה את דמו "שאם הוא נשאר מושלך על אדמה / אדומות בשדה עיני הקמה –". חילול הגוף בהשארתו לטורפים הוא חילול השם. הגוף מבטא את כוחות החיים בצורה האמיתית והעמוקה ביותר: "נשאר רק החומר החי, / הפועם־ושוהה בקצב, / האדום, הסואן, החם, / הפעור בעולם כפצע, / כי תיעף ותחדל המיית ים, / אבל הוא לא יכלה עד נצה." (עמ' 199).

בשמחת עניים מוחרף הריחוק בין הנפש לגוף, עד כדי כך שהמת מסוגל להשפיע גם מבלי גוף ("ובאפס־כפות אחונן" אומר הגר הבא לעיר). הנפש חזקה מן החומר ("לא לכוח יש קץ, בתי, / רק לגוף הנשבר בחרס." – "שיר לאשת הנעורים"), ותשוקת האהבה מעומתת עם החומר הקשיח יותר ("כי ברזל ישבר, בתי, / וצמאי לא נשבר אליך". – "שיר לאשת הנעורים"). אף האב החלוש ("ויחזק מברזל. / ולא נסתתרה בינתו." – "קץ האב"). גם לאחר מותו הפיסי, תתקיים ישותו והערכים שהוא מסמל יותרו. ביצירה השירית האחרונה חל פיחות במעמדה של הנפש, ולכן מצטמצם העיסוק בה. נשמעים פקפוקים ביכולת התעלות הנפש של האדם ובהצדקת מאמציו. מתגלה אוזלת היד והתוהו שבזיקנה, אבל כיוון שזוהי יצירה הנעה בין סתירותיה, גם תופעה זו מנוטרלת על ידי ניגודה, שכן יש כאן זקנים שאינם מודעים לאימת הזיקנה וחייהם דומים יותר לחייו של פנטלונה בקומדיה דל ארטה – תוססים יותר מחיי הצעירים (את דיוניסוס – אל הנעורים הנצחי וההתחדשות הנצחית – מלווה, להזכירנו, סילנוס, הזקן המבוסס תמיד, שענף גפן תלוי לו על אזנו האחת). מעונש מטפורי הופכת הזיקנה לאימה ממשית. כרגיל, נוצרת כאן המשמעות מתהליכי ההזרה לדרך התיאור **בשמחת עניים**: "הה, לא יפה שלי, פשעו בך השנים, / הה, לא שמחה שלי, עיניך לא יונים" ("על ארץ אבנים"), אומר המשורר ביצירה המוקדמת. החזרה על מלת השלילה יוצרת אפקט רגשי גבוה, ועיקרה בהחלטת נשגבותן של ההקרבה והנאמנות שסביבן נעה הזיקנה בספירה של חוקיות אנושית, כעונש על הפרת חובות־אנוש בסיסיות ("והקפצתי עליך זקנה בלי יומה" מאיים הזר המקנא לחן רעייתו). ואילו הזיקנה הפיזיולוגית מעוררת הסלידה כאן, למשל זיקנת הזקן ה"צוחק בפה שאין בו שן / וגופו גוחן שמן זקן" – צפויה לצעירים לא כמכת פתאום, אלא כחלק מחוקיות ביולוגית – זיקנה נטולת שגב. מעניין להביט בהקשר זה בשיר "עוד מדברי המחבר" שמתקיים בו דיון היוצר הזרה בוטה לתבנית המיתית של המת החי. התופעה הבלתי טבעית של היעדר הגוף מוצגת בטון מבודד וקליל כדבר שבשגרה, מחמת הנימוס: יש בני אדם שיאמרו "בלי גוף לא מתהלכים". גם סתירת הטענה מציגה את הבעיה כחסרת חשיבות: "שטויות. בקיץ כשחם, / זה בכלל, אולי לא הכרחי". השאיפה להרחיב ולהעשיר את הנפש היא רק תכלית אחת מני רבות, ובכלל ענין הנתון לבחירה.

ה

המגע עם ההווה התכוף, וביטול המרחק שהם מסגולות היסוד של המניפאה, ניכרים גם ביחס לזמן הסיפר. לעומת ההווה המופשטת והעל־זמנית בפואמה המיתית, זמנה ומישכה של העלילה ביצירה המאוחרת מוגדרים היטב. אמירות רבות ממקמות את העלילות השונות והסבוכות על ציר הזמן ומבהירות את יחסי הזמן ביניהן ("עכשיו נשוב [---] לראות מה התרחש בינתיים בסטמבול"; "אותה שעה כבר נשמעו קולות"). ברוח תבנית העומק המניפאית מתחלפת הסטטיות ביצירה המוקדמת בתחושה של זרימה והתהוות בלתי פוסקות, "כדרכו של עולם שאינו נח אפילו רגע אחד. תמיד הוא עסוק." ("[הפנים החדשות]"). הסטטיות **בשמחת עניים** שנוצרה, בין השאר, בגלל העדר ההתפתחות בעלילה, התעצמה

שם גם מכוח המערכת הריטורית: מתבניות המונולוגים נטולי הזמן, מן הציוויים וההצהרות, ומכוחן של תבניות מגוונות של חזרה ריטורית. בטקסט ההירואי השאיפה היתה לבטא קביעות ולא השתנות. הזמן נע על פני קואורדינאטות קבועות כתנועת מטרונום המונה יחידות אחידות רחבות וסדורות: "חורף הגיע וקיץ הלך" ("הטנבור"); "יום-יום אתפלל" ("גר בא לעיר"). יחידת הזמן הקטנה ביותר היא יום או לילה. המשורר מאפיין את הזמן בפיסות גדולות, תוך הדגשת הדמיון ביניהן. ההכרזות תמיד נוגעות לפרקי זמן ארוכים.

כנגד זה הזמן בטקסט המאוחר אינו נתפש כמתקדם בקצב אחיד – רגע אחד הוא מתקדם ולרגע הוא עוצר במקום. הרגעים לעתים "חולפים ביעף", ולעתים מופיעים כ"שניית זמן לא חולף". גם הערב הוא "ערב אץ פסיעתו מהירה" ולעתים "מתמהמה". הריתמוס הוא של האטה והאצה לסירוגין. הרחוב בסמבול אינו נושם בקצב אחיד, כמו הרחוב הנושם ב"טנבור". לרגע הוא נושם ולרגע הוא מתנשם. ההשהיה וההאצה מתגלות גם בתבניות התחביריות: משפטים קצרים משולבים במשפטים ארוכים: פסיחות משולבות בקיטועים. כך נחשף עולם פרוע, בלתי ניתן לחיזוי. משכי הזמן המשתנים של אותה תופעה מייצגים את ריבוי הפרספקטיבות של המשורר המבוגר הנוטה להאיר אותה תופעה מזוויות משתנות. התופעות אינן משועבדות לכללים מופשטים או לחיתוכו של זמן קצוב ומדויק. הסטיות **בשמחת עניים** מתגלית גם בעיצוב המרחב. העלילה מתרחשת בהווה ערטילאית, במקומות חסרי סימני זיהוי. המרחב הוא השלכה של מצב אנושי. יש דימיון, דרך משל, בין מצבה הנפשי של הרעיה, לבין אופיים של תיאורי המקום ("את שותקת כעיר נצורה"). כנגד זה, סמבול מזוהה כמקום קונקרטי: "ומסביב המתה סמבול – שכך כינו את זה הרובע". השם מוטמע במרחב ספציפי: "היה זה שם נאה מאד שנשתרש ועשה חיל. שלטים של חנויות סדנאות / אותו נשאו גלוי לעין". (עמ' 9). ההכרזה הישירה על יופיו של השם מעוררת תשומת לב להעדרו **בשמחת עניים**. המרחב של סמבול מלא שמחת הפרט כשלעצמו, והוא עמוס בציוני מקום ספציפיים הממוקמים בדיוק "כאן, מן הצד, בראש סימטא [---] מול מתפרה סמבול, בשכנות / של מספרה סמבול", מעין מפת דרך מדויקת לתייר בסמבול.

היקום שונה גם מבחינת צפיפותו האנושית: מול הרפאים והריקות **בשמחת עניים**, הרחוב של סמבול והחללים הפנימיים הם הומי אדם. המרחב עצמו מורכב מיחידות קטנות, כמוהו כשלד של בניין "סטמבול של לבנים, של רעפים, פחים וברזלים". היחסים בין אדם למרחב אינם יחסי הטמעה אלא יחסי דו-קיום מתוך חיבה (הערב זרוע הכוכבים נדמה "כאילו ראשו על כתפך מונח"). בזיקות הגומלין ביניהם אין החפצים ואין האנשים מאבדים את יישותם וצביונם. כך מתעצם הרושם האפי משום שהמשורר נפנה לתאר פרטים רבים שאינם תורמים למהלך העלילה או לאפיון המצב האנושי ("לטאות שעורן בוהק" או "חיפושיות עפר זוחלות"). נוכחות הפרטים הקטנים והשוליים ליד ההתרחשויות האנושיות מדגימה את שינוי הפרופורציות שחל בתפישה הפואטית: מקום שווה ניתן למרכזי ולשולי, לגדול ולקטן; העולם מורכב מסך כל התופעות המצטברות. המחבר עצמו מצהיר על הצורך בריבוי הפרספקטיבות גם ביחס לעיצוב המרחב: העולים החדשים "הוסיפו להביט סביבם ולתהות על המתרחש בעיר אשר רובם רואים בפעם הראשונה // שכן היו אלה אנשים חדשים, ולא רק העיר והרחוב / אלא הארץ כולה זרה להם עדיין"

(עמ' 72). והוא ממשיך: "לכל היותר ראוה בליל חורף [---] וזו ראייה חד־צדדית". אולי חשוב לכן שגם הקורא ה"איד[י]אלי" יהיה מעין תייר.

ו

גם המערכת הריטורית נשתנתה במקביל. המונולוגים הנרגשים הנישאים בפיהם של המתים־החיים מתגלגלים עתה בסיפורי עלילה בורלסקיים של כאן ועכשיו. (הנפטרת אינה נושאת אפילו מונולוג אחד, ושבחיה נמסרים מפיו של המחבר). נעלמו משפטי התביעה והציווי והם מתחלפים במכתמים פרדוקסליים או מכתמים המושגתים על אנטי־קלימקס, או על שעשועי לשון מוליירים, שנוצקו על־ידי המתרגם – אלתרמן. התייחסותם אל הקדם־טקסט הנשגב, ההרואי, היא היוצרת את משמעותם.

אחד הגילויים המבניים לשינוי הפנים של **שמחת עניים** הוא בכך שכאן מרכז הכובד האמנותי אינו במונולוגים אלא בסיפר: לא במה שהדמויות הפועלות מדברות אלא במה שהמספר מספר עליהן; לא במה שאוזנינו שומעות אלא במה שענינו רואות. במת הסצינה, דוכן התיאטרון ביריד הוא המרכז. וכך, אף על פי שלכאורה **חגיגת קיץ** היא מעין מחזה, הרי בעיקרה היא אפית יותר מאשר דרמטית. ההיפוך הוא אפוא גם מן הדרמה אל התבנית האפית, וכמו בכל תבנית אפית הכל חשוב באותה מידה, הכל עיקרי באותה מידה, אין חשוב ולא חשוב. כפי שחתם מרז'קובסקי את מאמרו על אמנות העיצוב של טולסטוי: "לכל טיפה – אותו טעם מלוח, אותו הרכב כימי כמו למימי האוקיאנוס כולו. כל אטום של חיים נע על־פי אותם החוקים המניעים את העולם ואת מערכת הכוכבים"⁷.

ההשקפה האקזיסטנציאליסטית על חוסר־השחר שבמוות והתוהו שבזיקנה היא הגורמת להזרה של העלילה הטרגית הנשגבה, שרקם אלתרמן בפואמה המוקדמת ולהמרתה בסיפורי חיים גרוטסקיים של כאן ועכשיו. יש כאן גם הענות לנורמות שהציג הדור המורד שתבע תשומת לב לקטנות החיים האנושיים ולבעיותיהם. הטראבסטיה היתה כלי נוח לבטא את השינוי, שכן היא איננה רק אסטרטגיה אסתטית שדרכה מדבר הטקסט ברב־קוליות, אלא מבטאת התכוונות הגותית ופואטית. היא באה לומר כי נשתנה עולם הערכים ועמו נשתנו הנורמות הפואטיות. כמו הפארודיה, הטראבסטיה איננה הורסת את העולמות הקודמים אלא מכלילה אותם ומשיגה עליהם. זה אחד הפרדוקסים במוקדה של היצירה. עם זאת, כמו בכל זיקה פארודית, גם הטקסט המקורי מואר באור חדש. המבנה המיתי, הקואורדינאטות המוסריות האבסולוטיות והיסודות ההרואיים בקדם־טקסט מתעצמים ונחלשים בו־זמנית מכוחה של הזיקה המהפכת ומהבהבים לסירוגין.

התמורות מעוררות כמובן את השאלה הבלתי נמנעת האם בחר אלתרמן בדמויות מזרחיות כדי לאפשר לעצמו את הויתור על הפואטיקה המטפיסטית. במלים אחרות, האם הארת התרבות המזרחית היא רק פונקציה המאפשרת שמחה קרנבלית, או שיש כאן הבעת רצון לאינטגרציה של תרבויות שונות זו מזו.

⁷ דימיטרי מרז'קובסקי, הגוף, הקול והדמות, בתוך **אנה קארנינה וטולסטוי**, מבחר מאמרים בעריכת מנחם ברינקר ומשה גלעד, כתר 1984, עמ' 55.

כפי שהראינו במסת המבוא וכפי שנראה בפרקים האחרים (ובעיקר בפרק "כס משפט בראש חוצות"),
אלתרמן נוקט ביצירה זו עמדה אתית. הוא מעמיד תפישה המכירה בעוצמתה של האתנוצנטריות ומחייבת
בדיקה מחדש של מושגי המרכז והשוליים.

בשום פנים אין להבין מכל אלה כי קולו החדש של המשורר אינו אלא הד נעווה של כל הקולות
שנשמעו לפנים על הבימה האלתרמנית. לפארודיה המודרנית אומר באחטין, יש קונוטציות שליליות.
ואילו **חגיגת קייץ** להזכירנו, שואבת מחומרי הריאליזם הגרוטסקי שבעולמו צומחים כעוף החול מאפר
השלילה, חיים ופריון. העיקרון של האידיאלי והמופשט מוחלף בספירה החומרית של אדמה וגוף. ניתן
לתאר את יצירותיו הראשונות של אלתרמן כנתונות באזורי המסורת הרומנטית – שהיא פיתוח מאוחר של
הריאליזם הגרוטסקי – מבחינת יסוד הבלהה שבהן ומבחינת אופיין הקאמרי. ביצירתו המאוחרת הוא שב
אל השורשים הראשוניים והאמיתיים של הז'אנר: ההומור הבא לסכל את הפחד, ואילו הפחד נוגש
בהומור. שתי הפנים – הלץ והצל.

***מתוך הלץ והצל – חגיגת קייץ הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן / רות קרטון-בלום**