



“נשאר רק החומר החי”:

“נעיר סיום” – נגד הסיום¹

רות קרמון-בלום

.א.

כְּבֵר הַשְּׁעָה מֵאַחֶרֶת.
עוֹד מַעֲט אֹרוֹת לַיְלָה כְּבִים
עוֹד מַעֲט תְּהִיָּה רוּחַ אַחֶרֶת
וּפְתָאם יִחְוֶוּ עָלִים
וְאַרְץ וְשָׁמַיִם חָרַשׁ
יִתְחִילוּ לְהַחֲלִיף פָּנִים.

כְּבֵר הַשְּׁעָה מֵאַחֶרֶת
אך מַעֲנֵל לֹא נֶחְמַם.
מְנוּרָה וְאֵשׁ מִבְּעֶרֶת
מֵאִירוֹת שׁוֹלִיו שׁוֹל יֵם.

עֵפֶר הָאָרֶץ, הָרְקִיעִים,
אִישׁוֹנִם רָחֵב, פְּקוּחַ.
הַכּוֹכָב, הַמְּרַחֵב, הָרְגָעִים,
עָרִים. כָּל סֵפֶר פְּתוּחַ.

עוֹד קֶצֶת אֲנָשִׁים פֹּה, שָׁם,
עוֹבְרִים בְּדַשְׁדוּשׁ וְעָלִים
בְּסֵטֶמְבוֹל וְשִׁאִינָה מְשֻׁל,
כִּי אִם אֶחָד הַנִּמְשָׁלִים.

הַנְּשׁוּב בְּפַעַם הַמָּאָה
חֶלֶק בְּדַבָּרִים לְמַלְאָךְ?
בְּעוֹדָנוּ מֵהוּיִם דְּעָה
נְהַפֵּךְ לַיְלָה זֶה לְתַמוּל.

¹ מהספר "הלץ והצל", זמורה-ביתן 1994

ב.

לא כל המספר חשוב.
הרבה מן החשוב חסר.
גם הדבר הכתוב
מחדש מחפה למחבר.

צריך יהיה אולי לשוב.
איש אחר אל ערב אחר.

ג.

כבר השעה מאחרת.
רבים נמים לעיפה.
עיר ריקה ונכמו מוארת
מסופה ועד סופה.

הגוף העוצם עינים
אינו ירא בנפל שנה,
בהיות אדמה ושמים
ולקחים ממונו כנשמה.
כי אליו יחזרו יש מאין,
בחמלה רבה, באמונה.

ד.

נפלאים חיי הישן
שאיןם מוארים בנר.
שומפים כמחנה צוען
כלי קול מצוה וגוער.

ערוכים כעיר מלוכה
אין בה איש. רק דיניה צופים
הליכות ורק כלי המלאכה
יוצאים לפעלם דחופים.

נפלאים חיי הישן,
חופים בלחש מפעפע,
ממלמלים, אצים להמשך,
לא להפסק ולהשכח.

וְהַכֵּל שׁוֹקֵק וְנוֹשֵׁם
וְהוֹמָה בְּמְרוֹצַת דָּם וְלַח.

נִפְלְאִים חַיֵּי הַיְשָׁן
בְּעוֹד עוֹר תַּחַת עוֹר צוֹמֵחַ.

חוֹשִׁיוֹ אֵינָם רוֹאִים, אֵינָם שׁוֹמְעִים,
אֵינָם חוֹמְדִים, אֵינָם שְׁלוּחִים לְגַעַת.
רַק מַחוּ, כְּבַחֲשֻׁכַת עוֹלָמִים,
רוֹבֵץ מְצַנֵּף כְּפִקְעֵת.
גוֹמֵעַ דְּמִים חֲמִים
הַבָּאִים בְּחִפְזָה, בְּשַׁעֲמַ,

כָּל זְכָרוֹן נִמְחָה,
סוֹעֶרֶת מְצוּלָה אֵין קֶצֶף.
וְנִשְׁאָר רַק הַחֹמֶר הַחַי,
הַפּוֹעֵם-וְשׁוֹהֶה בְּקֶצֶב,
הָאֵדָם, הַסּוֹאֵן, הַחֵם,
הַפֶּעוּר בְּעוֹלָם כְּפִצְעַ,
כִּי תִיעַף וְתִחַדֵּל הַמִּית יָם,
אֲבָל הוּא לֹא יִכְלֶה עַד נִצַּח.

וְנִשְׁאָר רַק סֵלֶם הַיְרִידִים,
שֶׁהֵצֵב, לֹאֲשׁוּ בְּשִׁמְיָם,
וְצִנָּח. מְלֹאכִים וְשִׁדִּים
נִמְשׁוּהוּ. וְנִשְׁאָר הַקִּיץ,
שֶׁכַחוּ מְלַחֵשׁ כְּאוֹדִים,
וְמָה עוֹד? עוֹד דְּבָר אוֹ שְׁנַיִם.

וְנִשְׁאָרְתָּ גַם אַתָּה. עִכְשָׁנוּ
אוֹתָךְ, אֶת כְּלָךְ, בְּלִי אִמֶּר
מִמְלַמֵּל דְּכִי חַיִּי. הוּא לָךְ אָב.
אַתָּה אֲשֶׁרוֹ הַנוֹתֵן בּוֹ כְּבֹד.
שְׁמֵשׁ בָּא, יָרַח וְנֶאֱסַף.
אֵין אִוֵּר עַד שׁוֹבֵם, אֶף אֵין חֲשֶׁךְ.

בְּלִילָה, בְּבוֹא חִלּוּמוֹת,
לֹא אוֹתָךְ בְּסֵם אֶרְאֶה. אֵין פְּנִיךָ
עוֹלוֹת בְּחִלּוֹם, כְּמוֹ

הגופים הקלים מן המים.
כעופרת צללת בי דמו
שכל לבי לא מסיר ממך עין.

ה.

ודברים שכל עקר – אינם
שאלה אחרונה. או דבר פשר,
או תכלית אמונה. הם קשב.
כי הנה קול דממה ראשונה
קם סביב, אף אין זו חומה,
זו נתיקת עמודי הנגער
שנשא כל ימות השנה
את ריצת העולם הנואשת.

זו דממה שאינה רחוק.
אין היא סגור. קנאתה אחרת.
קנאת לח מודע ונחוש
הגורר והופך חמת-יום שבחושן
לחלק מלב-וקרב,
לרקמת עצבים בושרת.

ו.

ופעם אחת, אולי,
כמו לפעמים, ישאר,
נצנוצו שכל הרהור אחרון, כילי,
רובץ ער. ערמת צרורותיו שומר.

החכים לא לחוס על אבוד ימיו.
שומר הבלי שיהם דמיו.

כילי חכם. הבין
כי לא להנאה נוצרו דברים.

כי אם כדי לצבר אותם. לשמם. כדי
לדעת כי ישנם. הבין היטב.

כילי פקח. צופיה עינו.
לרגע ובהל. מתחיל למנות.

מוֹנֵה מְהֵרָה, בְּלִי דָלֵג עַל פְּרוּטָה,
אֲגוּרוֹת, דִּינָרִים, רִנְבֵי עֶפֶר,
מְאוּרוֹת, אוֹתִיזוֹת, רוֹאָה כִּי לֹא טַעָה.
נְרַנֵּעַ. לְתַמִּיד, אוֹ לְזִמְן קֶצֶר.

"נשאר רק החומר החי":

"שיר סיום" – נגד הסיום

יצירות אחרונות, מטבען שהן מפתות אותנו לקוראן כאילו חובלו מתוך ידיעת הסוף. אלתרמן הלך לעולמו חמש שנים אחר פרסומה של **חגיגת קיץ**. במשך שנים אלה כתב מחזות, פובליציסטיקה ויצירה סאטירית אחת (**המסכה האחרונה**) אך לא שירה לירית. מכאן ש"שיר סיום" הוא השיר הלירי האחרון שכתב ובדיעבד אפשר לראות בו מעין שיר של צוואה רוחנית. ולמרות שאין לזהות יצירה אחרונה עם 'צוואה רוחנית' באופן אוטומטי, במקרה זה אכן נכתב "שיר סיום" כשיר אחרון, והוא בבחינת נבואה שירית של סוף².

בחגיגת קיץ, המסיימת אם כן את יצירתו השירית של אלתרמן, נשמעת האמירה האישית של המחבר יותר מאשר ביתר ספריו, וזאת באותם גבולות שאופיה האנטי־וידויי מאפשר לה: לא חשיפה ישירה, ובוודאי לא ביוגרפית (לבד מן הנרמז ב"שיר משמר" וכן כמה פרטים גלויים לעין הקשורים בהזדקנות ובהרגלי השתיה, כמו בשירים "דבר המחבר אל כוסו" ו"עוד מדברי המחבר"), כי אם התגלות שבעקיפין, שעיקרה חשבון־הנפש. מתקיימת בספר מעין מתיחת חבל בין שתי התכוונויות: שאיפת השירים אל המוכלל האל־אישי מצד אחד, ושאיפתו המסותרת של המשורר לגילוי פנים מצד אחר. ככל שהמתח גובר, בהתקרב השירים לעין הסערה – אל תמונת היש המתפוררת, כאשר "השירה כולה עיניים או פה צועק" – כן פוחתת האמירה האישית, השירים מתכסים במעטה הבלדה ("שירים שבאמצע") ומתרבה דמיונם לליריקה האלתרמנית הקלסית. אך עם ההתרחקות מן המוקד, ובעיקר עם ההתקרבות לסיום (בכפל המשמעות), משתררת לכאורה איזו השלמה, הרפיה, אווירה של שיחרור – מן המתח ומרצועות המסיכה כאחד – והבמה מתפנה ליתר אינטרוספקציה ומוסבות עצמית. המשוואה המרכזית המאזנת בשתי כנפותיה את היצירה כולה, זו המתגלית במטפורה היהודית "ספר החיים" מצטמצמת כאילו לביטוי סופי ב"שיר סיום": סיום הסיפור וכיבוי אורות מטפורי.

² אמנם **במסכה האחרונה** משולבים שירים בתוך הפרוזה, אבל אלה הם מעין פזמונים סאטיריים היתוליים.

"נפלאים חיי הישן שאינם מוארים בנר"

"שיר סיום" מפליא להלל את שבחי השינה. החזרה השירית מסתירה במקצבה את העובדה שכמעט מבלי משים נתחלף כאן מוות ב"שינה" וכי השניים הם הינו הך. "נפלאים חיי הישן" – באנפורה משולשת זו פותחים שלושת הבתים הראשונים של הפרק הרביעי בשיר. והנה, בעוד שבבתים השני והשלישי מלווה הצהרה זו בתיאור תהליכי החיים והצמיחה המתחוללים בישן, חורגת שורת הפתיחה של הפרק הרביעי כולו בכך שמצורפת לה הגבלת־תנאי: "נפלאים חיי הישן / שאינם מוארים בנר". לכאורה הגבלה תמוהה: במה מפריע הר לנפלאות חיי הישן? אם הכוונה לאור כגורם מפריע לשינה – מדוע דווקא הנר שעוצמת אורו אינה מרובה? האין כאן איתות לעבר נרות אחרים – הנרות של "שירים שמכבר?"

בטרם נעבור אליהם נתבונן תחילה ביתר הנרות ביצירה. מספרם מועט ועל מקצתם ניתן לומר – בפרפרזה על האמור ב"שיר הערת שוליים" – הנא הוא נר כשם ש"האור הוא אור". אין צורך בכל כך הרבה מטפורות. או יש והנר חודר למטפורה פשוטה (שהרי "אין להכחיש / שבלי סמלים והשאלות שיר אין", כאמור ב"שיר הערת שוליים"), כגון זו שעניינה הירח והשמש: "ירח אינו כבה, / שמש יומם תרום, / לאות שהמשחק שווה / את הנרות והמאורות" (עמ' 71). רק בחטיבת "דברים שבאמצע", חוזר הנר המוכר מעולם הבלדה: "ועכשו רק אני במעונך", אומרת הפרוטה לחנווני, "להיות לך לחם ונר". והרי זו הוכחה נוספת, הפעם מתחום הפיגורטיביות, להיות חטיבה זו טבועה בחותם השירה האלתרמנית הקלסית. ואפילו בהופיעו בדימוי מורכב יותר (כמו בשיר "הירח מוסיף ועולה": הגיצים שהירח הדליק "בכל מכיתת־פזח ובכל שברי זכוכית בחצרות", נדמים לרוח כנרות דולקים, שהיא מנסה לכבותם) – אפילו כאן רחוק הנר מן המשקע הסמלי הקבוע שלו בשירת אלתרמן: משכו הקצר של הקיום, המעבר המהיר מן החיים למוות – הסמליות שאיפיינה כלי־כך את הנרות של "שירים שמכבר", את "חיינו ומותו של נר החלב".

"נפלאים, נפלאים הם חיינו, / המלאים מחשבות של מתים" – קורא המשורר בסיום "החולד" מתוך **שמחת עניים** - שורה נפלאה שכולה סתירה פנימית. והנה מה רב הדמיון ומה רב הניגוד בין שתי קריאות התפעלות אלה על נפלאות החיים: החיים המלאים מחשבות של מתים, לעומת החיים המרחיקים את המוות מגבולם, את נר המוות ("שאינם מוארים בנר"), כתהילתם בשיר הסיום של היצירה שלפנינו. המוות הרומנטי **משמחת עניים** אינו מופיע כאן. השינה היא פסיביות ביולוגית. המשורר שובר בעצמו את תבניותיו כפי שנבנו בקבצים הקודמים ובכך מוסיף עוצמה לעמדה החדשה.

אולם שבירת התבנית, הרחקת נר־המוות **מחגיגת קייץ**, היא הרחקה מאולצת המושגת במאמץ.

אמצעים שונים ננקטים כדי לקיימה, בעיקר כשהמוות עומד על הסף, אמצעים שיש בהם להרגיע – "לתמיד או לזמן קצר", כדברי שורת הסיום של "שיר סיום". ואכן, אף על פי שהקיום חולף "ביעף בין חשכה לחשכה" – ואולי דווקא בשל הדומיננטיות של תודעה זו בספר – אין למוות הקודר, למוות ברוח הגרוטסקה הרומנטית, ממשלה בספר. אמנם לא חסרים בו מתים – אך גם הם משתתפים בחגיגה, בתוך הרגע החי וההומה. ברוח הז'אנר הקרנבלי המוות כלול בחיים. משום כך לא פעם משקיף עליו המחבר

בעין מפוייסת. על מתים אלה ניתן לומר את שנאמר על מרת סימן־טוב: "הגידי, איך מלאה, בתור נפטרת, / שפעת חיות כזאת?" (עמ' 171), כשהמסקנה לבסוף: "לא כל־כך מהר מתים".

"נשאר רק החומר החי"

מה טיבם של החיים האלה, שנפלאותם כה מהוללת ב"שיר סיום", מעבר להיותם משוללי "מחשבות של מתים"? ניתן לומר כי תכונתם העיקרית, שהמילה חיים, בלשון רבים, היא ההולמת אותם; סוג של כוללות. לא חי מסוים כי אם המשותף והמאפיין את כל החיים: החומר החי, הוויטליות האורגנית. קרובים להם ביותר הם חיי האיש הישן ללא חלום, זה אשר בו "נשאר רק סולם הוורידים, / שהוצב ראשו בשמים וצנח, מלאכים ושדים נטשוהו". לא עוד סולם החלומות של יעקב "שחציו עפר וחציו שמים", מ"שוק הפירות", בתוך מסה היסטוריוסופית על טיבה של התחיה הציונית. לפנינו רק סולם הוורידים שבו הדם עולה ויורד לאורך הגוף. חוסל כאן הנסיון ליצור קשר טרנסצנדנטי בין סולם זה לבין כוחות עליונים, להציבו ראשו בשמים עם מלאכים ושדים העולים וירודים: הסולם צנח, המלאכים והשדים נטשוהו. נשאר רק הסולם הפיסיולוגי, והמטפורה הבסיסית היא זו של חילוף החמרים.

אלה הם אפוא החיים הנפלאים של "שיר סיום". ואכן, רוב הפרק הרביעי הוא מעין אודה לביולוגיזם: "מרוצת דם וליח", "עור תחת עור צומח", ובעיקר – הוויטליות משוללת האישיות של האיבר האישי ביותר: המוח. כל הפונקציות של המוח מתבטלות בו בשעת שינה: "חושיו אינם רואים, אינם שומעים, / אינם חומדים, אינם שלוחים לגעת [---] כל זיכרון נמחה" (חוץ מאיזה זיכרון של "את", שגם הוא צולל כעופרת). וחלף זאת: רק "מוחו כבחשכת עולמים, רובץ מצונף כפקעת, / גומע דמים חמים / הבאים בחופזה, בשעט".

ביטוי סגנוני לעמדה זו, לסילוק כל דבר שאינו קשור בחומר החי לכשעצמו, ניכר גם במטפוריקה, שאופיה האסוציאטיבי מחייב מטבעו זיכרון, אישיות מסוימת. כך נדחית מכאן בערמומיות המטפורה של סולם יעקב. אבל פטור בלא מטפורה אי־אפשר; ואומנם היא מקדימה להופיע בתחילת הפרק הרביעי והיא רבת עניין. חיי הישן "ערוכים כעיר מלוכה / אין בה איש, רק דיניה צופים / הליכות ורק כלי המלאכה / יוצאים לפועלם דחופים". הפירוש המסתבר מן ההמשך: חיי הישן משולים לעיר בירה (עיר שמרוכז בה השלטון, בדומה למוח בגוף) שאין בה איש, (זה שאין לו זהות אישית) כי אם רק חוקים ("דינים") המפקחים על פעולות ("הליכות") חלקי הגוף ("כלי המלאכה"), אשר "יוצאים לפועלם דחופים". בשורות אלה מצויים המפתחות לתפישת העולם של אלתרמן ב"שיר סיום": דחיקת האישי מן המארג הוויטלי וזיהוי האיש עם העיר. שני מפתחות לאותו מנעול – פתיחה בטרם נעילה. מחיקת הזהות האישית ב"שיר סיום" עולה בקנה אחד עם ההתכוונות המובהקת לכוללות, למדעיות, זיקה שעליה הצבעתי בהרחבה בפרק "אחדותה של תמונת היש המתפוררת". שם נדונו במיוחד השתקפויות הפיסיקה (בעיקר בנושא האור) והמתמטיקה ("שפת הסרגל"), ואילו כאן בשיר הפרידה מופיע האובייקט העיקרי של המהפך הקופרניקאי: האדם וההתייחסות אליו כישות ביולוגית הנשלטת

על־ידי חוקים כלליים, הנפעלת על ידי "כוח מודע ונחוש / הגורר והופך חמת־יום שבחוץ / לחלק מלב וקרב, / לרקמת עצבים בווערת". הרי לפנינו תיאור הדומה לתהליך ההטמעה בצמח, כמתואר בהרחבה ב"שוק הפירות". כאמור, זה הספר הגופני ביותר בין קובצי שירתו של אלתרמן ורב בו קצב חילוף החומרים והרקמות – דם וליחה ועור, וכיו"ב, אך דחיסתם של תהליכים אלה ב"שיר סיום" ודרך הצגתם אומרים דרשני.

תהליכים שיריים וגופניים דומים – כמעט באותם מונחים – מתוארים בשירים הקודמים ביצירה החל בשיר הפתיחה. אבל בחינה יסודית יותר של השירים שבהם בוחן האני את עצמו – מגלה את ההתפתחות וההקצנה שחלו בקובץ לקראת סיומו. בשיר "החום נהפך לשרב", יושב לפנינו המחבר בסטמבול המסעדה, וחושב: "בעודי – כך אמר – עול ימים, היו בי / השגות קשות על האקלים. אייה / גשמים של מרס – שאלתי – איה סערות יוני / אלו הקוראות לגוף חיה!" זהו מחבר בעל זהות ברורה הכותב שיר רווי זכרונות, שמהם משתמע שינוי יחסו לכוחות הטבע כתוצאה מן ההזדקנות: בעבר העריך את עוצמת הכוחות הקוסמיים הלא־אורגניים ("סערות יוני ויולי", "סופת רעם", "אדיר השמש"), ואילו עתה הוא נפעם יותר מעוצמת כל כוחות החיים באשר הם חיים: "אדיר השמש / אך לא אדיר מכוחות / ליחות חייו של רמש".

שני השירים – "שיר סיום" ו"החום נהפך לשרב" – הם אינטרוספקטיביים ומלאים את תהילת הוויטליות, אבל ב"שיר סיום" האינטרוספקציה גם היא כוח חיים עיוור, כאילו צומחת מן החיים עצמם, כמין זרימה נוספת של ליחה ודם, ללא חושים וזיכרון. הבדל זה מתבטא גם בתפאורה החיצונית: לילה מטשטש־כול ב"שיר סיום" לעומת אור חזק בשיר המוקדם. ההבדל נחשף גם במצב הגוף: שינה פסיבית ב"שיר סיום" כנגד פעילותו של "הגוף חוצה בתוך החום" ב"החום נהפך לשרב". התמונה הכללית העולה אפוא מתוך ההשוואה היא כי האיש הפעיל אשר חצה בתוך החום בשיר המוקדם והרהר בשינויים שחלו בהתייחסויותיו – נבלע בשיר המסיים בתוך איזו ויטליות כוללת, מוחקת זהות, כאילו היה צרור של תהליכי־חיים גרידא. בדרך זו מתחלפת בתגירת קיץ הדמות האינטרוספקטיבית של המחבר באיזו חיוניות פסיבית, נטולת דמות, של "חיי הישן". הז'אנר הקרנבלי הוא מפלט נוח. אלתרמן תופש בו מחסה בשלב זה של חייו. הוא מבטיח לו כוללות, דו־קוטביות של סיום והתחדשות.

המשלת החיים ל"עיר מלוכה אין בה איש" היא קצה הדרך המוליכה מן האני האישי אל זיהויו המלא עם העולם החיצון הקרוב לליבו: ההוויה החברתית מתמצית הפעם בעיר. בכך מתקיימת האמירה הארס־פואטית: "העיר היא עיר. אף כי ברור שלעתים 'העיר היא איש, האיש הוא זמן, הזמן הוא קיץ'" ("שיר הערת שוליים", עמ' 145). בכך מתלכדים לבסוף השירים הליריים עם שירי העת והעתון, ולהוציא כמה מובלעות ליריות טהורות – מיזוגם שוזר את המרקם של היצירה השירית האחרונה.

עירוב התחומים של החיים והעיר מודגש במיוחד בהתייחסות למוח, ועל־פיה ניתן לבחון לאורך הספר את ההתפתחות ההדרגתית של תהליך העירוב – מ"סימן השיוויון בין המחשבה והעולם" ("שפת הסרגל") עד ההכרזה: "מוחי הוא סטמבול מוארת, סואנת, רחבה חמה" ("ראיון עם המחבר"). על משכבו מודיע המחבר למלוויו בראיון, כי "פעמים ניטל ממנו החוש המבדיל בין מה שבפנים ומה שבחוץ". [---] יש שאין הוא בטוח בין כה וכה איה כל זה מתחולל, בסטמבול שבחוץ או בסטמבול שבתוך מוחו" דברים

אלה, המסיגירים פחד מהסתרות הבינה, הם גם מפתח לאווירת ההשלמה, הבולטת ב"שיר סיום", בתיאור הפעילות הפיסיולוגית, חסרת הרגשות – לטוב או לרע – של המוח (להוציא כמה רמיזות של כאב אישי).

התרכזותו של המשורר במוח והשוואתו לעיר מרתקת במיוחד, וזאת מפני שהיא מעידה, אולי יותר מכול, עד כמה עדיין יקרה לו העיר הגדולה שלמרות כל תהפוכותיה השיריות – משמשת לו לבעצבים רגשי ומטפורי. ניתן לומר שנוצר כאן מבט חדש על "רחובות ברזל ריקים וארוכים" והתהדקותו של הזיהוי בין העיר למגולגל בתוכה "כעיר / ברחובות מלאי עינים" ("תיבת הזמרה נפרדת", ב"שירים שמכבר"). כוחו של הדימוי רחב עד כדי כך שהוא ממלא אף את מקומה של ההווה החברתית והלאומית שנעלמה מן השיר האחרון.

אבל הוא לא יכלה עד נצח

מה סיבת המהפך שחל בתמונת העולם של אלתרמן, שעיקרו טשטוש האני והטמעתו בתוך הכוללות? תשובה אחת כבר ניתנה (בפרק "מן הסף אל האמצע": פיצולים תוך אישיותיים) והיא מתחום ההווה הפסיכולוגית: אימה מפני התפוררות האני. אולם תשובה זו, אף שהיא מבהירה את הסטת המוקד בשירת אלתרמן אל המחשבה וההיגיון, כי "הם הדבר היחיד שיש להאחז בו, על מנת שלא לשקוע בתוך אפלה של אין שחר" (כנאמר ב"בין סיפרה לסיפור"), אין בה כדי להסביר את היעלמות המחשבה עצמה מן הפעילות חסרת התכלית של "החומר החי" ב"שיר סיום". או במלים אחרות: מדוע נהפך האיש אשר היררה ו"חצה בתוך החום" - לישות הפסיבית, המנוטרלת מכל אישיות, בשיר המסיים? הקצנה חריפה זו מקורה בעימות שבינו לבין עצמו, בתחושה אישית-רגשית של המוות הקרב ובנסיון להמירה בתחליף כלשהו של נצחיות. "שיר סיום" הוא שיר נגד הסיום.

לניסיון ההנצחה יש שני היבטים: [1] ויטליסטי וספרותי. ההיבט הלאומי – שהדיו כה רבים בספר

– עומעם לגמרי בחתימה והדיו עולים כאמור, רק בדימוי העיר.

ההיבט הוויטליסטי. כאשר נמחה מן החומר החי כל רגש וזיכרון - כל סימן אישי – הוא מתמזג עם הווית החיים על מחזוריה ולפיכך "לא יכלה עד נצח" ("שיר סיום"). המוות האישי אינו פוגע בהווה זו – כמוהו כשינה נטולת הכרה, וגטטיבית, כאשר חיי הישן מוסיפים לנוע במעגל החיים, "האצים להימשך, / לא להיפסק ולהישכח". כאן מסתבר מדוע בחר אלתרמן ביצירתו השירית האחרונה, יצירה הרוויה בתחושת פרידה, ביסודות קרנבליים. "בניגוד לקנונים המודרניים" – אומר באחטין – "גילו של הגוף מוצג (בקרב) או קרוב ללידה או קרוב למוות, או לרחם או לקבר"³. "שיר סיום" נותן ביטוי מוקצן ליסודות הקרנבלים ביצירה, כשההיבט הוויטליסטי הוא המובהק שבהם: נצחיות החומר החי בכללותו על אף חילופיו המחזוריים.

ההשקפה על המחזוריות המאפיינת את הטקסט השירי כולו – הן ביחס לתופעות הטבע, כמו עונות השנה, והן לגבי ההיסטוריה היהודית – כוחה יפה גם לגבי תהליכי החיים. גם בנושא זה יוצר הדיאלוג הבין-שירי בתוך היצירה את ההעצמה לקראת הסוף. נתבונן לצורך הדגמה בפרט אחד מסויים בתוך חילוף החומרים והוא – חילוף העור. ב"שוק הפירות" מתוארים החלוצים "בוני צריף-ראשון בהתקלף עורם, // עור צפד והתקלף, /חדש צמח תחתיו" (עמ' 63). לפנינו אנשים פעילים בלהטו של קיץ, בנוף של "מריבת קיץ". הצטפדות העור הריאלית ממחישה את עמלם המפרך של החלוצים בתוך להט השמש, והצמיחה של העור החדש מפצה על יגיעת הפרך בתחושה של התחדשות, כהתחדשות הארץ עצמה. והנה חילוף עור דומה מופיע גם ב"שיר סיום", אך מה רב השוני: "נפלאים חיי הישן / בעוד עור תחת עור צומח". בתוך הפסיביות המהוללת המוצגת כאן, חילוף העור מצטרף ליתר הפעילויות הביולוגיות המתחוללות באיש הישן (שכמה מהן, כצמיחת השיער, עשויות להתקיים גם בגופה). התחיה הציונית, ההתחדשות בהוויה הלאומית נעלמת משיר צוואה זה, והיא הופכת להתחדשות [נ]ויטליסטית עיוורת, המבטיחה התחדשות חומרית מתמדת (הדיאלוג הסמוי עם דברי השטן באיוב "עור בעד עור וכל אשר לאיש יתן בעד נפשו" רק מעצים את תחושת הרצון להתקיים בצורה כלשהי). הגוף מאבד את פרטיותו ומתמזג עם הכוללות. העולם נהרס כדי שיוכל להיות משוכפל. במותו הוא נותן חיים. נצחיים אף יותר מן החומר החי הם החוקים והתהליכים המפעילים את החומר החי ופועלים בו. ואכן, קובץ השירים האחרון מלא תהילת חוקי הטבע ותהליכיו, וביניהם תופשים מקום כבוד אלה שמתחום הפיסיולוגיה: הטמעה, חילוף חומרים, זרימה, פיעפוע וכיו"ב. ב"שיר סיום" הם אף נטענים באוטונומיות ובניתוק מן הישות הספציפית – כאילו מדובר בתופעה מעבדתית. המשורר נצמד לתהליכים הביורקוסמיים, והם המבטיחים התחדשות מתמדת.

בתוך מלים ואותיות מחשבות אנוש חיות:

ההיבט הספרותי

"הכוכב, המרחב הרגעים / ערים, כל ספר פתוח": כל מה שחי – נרשם. הערות הקוסמית זהה לערותה של היד הרושמת. בקובץ השירים האחרון הספר עצמו הוא יסוד קוסמי פעיל – בעצם היסוד שבורא את יתר היסודות (דוגמת ה"לוגוס" היווני), בעיקר בהקשר של הלשון העברית וספרותה. שהרי המלים העבריות הן שבראו את העם והארץ: "ואפילו סיסמות של תקופה נמלצת / נהפכות לאנשים ונשים" (עמ' 12). היסטוריה וגורל נתפשים כהתגשמות חומרית של הטקסטים העבריים: "לא שוא נכתבו ספרים / בטרם קום עיר על חול. / לא שוא דברו מורים נאדרים / דברי אמונה וחק". (צודק, אפוא, מרדכי שלו כשהוא רואה בספר השירים האחרון את הפיוס הגדול, הסימביוזה בין יהדות לציונות; בין העיר הנבנית לקנון)⁴. ובממדים יותר קוסמיים: "לילה צח. המישור, ההרים, / הרחוב ששקט במרוצה, / אבותיהם היו ספרים, אשר נכתבו בנוצה / אבותיהם היו ספרים של תמול ושל הזמן הזה, / גופים של דמים ובשרים, / שעם

⁴ מרדכי שלו, "מי מפחד משמחת עניים", אלפיים קובץ 5-6, 1992.

אלמוות עשו חוזה", ("לילה צלול", עמ' 158). לפנינו ביטוי מובהק הן להאנשת הספרים והן לנצחיותם; ומשתמע מכאן גם ההיפך: הכתיבה היא דרך לאלמוות של האדם, של דמיו ובשרו. ביטוי מפורש לכך ניתן בהמשך השיר (עמ' 161): "בתוך מלים ואותיות מחשבות אנוש חיות [---] כשטוף השמש בעורקי עלים / הן מהלכות באותיות ובמלים // הן כשיפעות השמש הירוקות, / הממלאות את העלים במחשכים". הקבלה זו מתחום הפוטוסינתזה – תהליך שהוא תשתיתם של תהליכי החיים בטבע – שוזרת את החוט המשולש: המחשבות, הספר, ותהליכי החיים. חוט זה מוליך מן הפרטי לכללי, מן הסיום האישי אל הנצח של הספרות והחומר החי כאחד. (בשירים מתוך העיזבון שנמצאו במגירות של אלתרמן, ועל פי עדותה של תרצה אתר, בתו, היו מן הדברים המעטים שכתב בימיו האחרונים ולא ראו אור, עולה שוב האמונה בקדושת השירה ונצחיות הספרים: "החיים העשויים בשר / אינם כי אם דמיון שדוף / למול האמת הכתובה על ניר, / אשר האותיות לה גוף. // - אליה בעתות כזב / המח משחר לטרף / ובעדה יערך הקרב / עד יפול על חרבו עם ערב")⁵.

והנה, לכל זה מוסיף "שיר סיום" נופך משלו, המקצין כדרכו את העמדה תוך שינוי כיוון: "גם הדבר הכתוב / מחדש מחכה למחבר. // צריך יהיה אולי לשוב. / איש אחר אל ערב אחר". מסתבר כי למהלכה של הספרות מן האישי אל הכללי שתי פנים (לעניין זה מרמזת המלה "מחדש"): מצד אחד "הכתוב" הוא החומר הגולמי, הקיים תמיד וממתין כל פעם למחבר הפרטי; ומצד שני נדמה כי השורה הרביעית מבליעה מתחילתה כף דימוי נסתרת, וכי השורה שלפניה מכוונת אל חוויה אישית אך אמורפית – כלומר, המשורר ההווה יתגלגל במשורר שיהיה (ברוח תבניות הגלגול שהיצירה רוויה בהן). במובן הראשון, ההולם יותר את רוח "שיר סיום", לפנינו ביטול גמור של הצד האישי בכתיבה: הכתיבה הרצויה בשלב זה של חיי המשורר היא לא זו המנציחה את אישיותו הפרטית של המחבר כי אם את אותה כוללות, שהוא משמש לה לפה ובמסגרתה הוא משיג את נצחיותו. מבחינה זו, הספר הוא יצירת הרבים ("כל ספר פתוח") וניתן לבוא ולהוסיף עליו, אולי מחבר אחר. שהרי אין ביטחון כי המחבר הנוכחי יוכל לשוב וליטול חלק ביצירה הקולקטיבית: "הנשוב בפעם המאה / חלק בדברים ליטול?". תפישת הספר האידאלי מזכירה כאן יותר מכל משהו מצבינו של המקרא - יצירת האומה האנונימית. הקנון. כאמור, דווקא ההיבט הלאומי, האוטופי, שיש לו מעמד חשוב כאן - קיבוץ הגלויות, המחזוריות של תקומת העם, "עם שחזר פעמים שלוש" – הדיו עמומים ב"שיר סיום". העמדה המרכזית המובעת ביצירה, "כי יש חיי עם בתוך חיי / האיש וחיי האשה", כאילו נעלמת. ב"שיר סיום" אין הד לוודאות זו, כאילו לקראת הסוף היא מתפוגגת. אין גם הד לערכים המוסריים, לריעות או לקשר החושך בין אבות ובנים המפר את הגבולות בין חיים ומוות בשמחת עניים. גם האהבה שאינה מכירה בגזירת הזמן, אהבה שזוכה לנצח במלכות המוות, אינה מופיעה כאן אלא בהד קל של זעזוע. התבנית של הגרוטסקה

⁵ מתוך **אז אמר השטן**, נמסר לדפוס על-ידי תרצה אתר (ונדפס ב"מולד" כ"ו, חוברת 14-15, סיון תש"ל) בלוויית ההערה הבאה: "שורות אלה מצאתי צרורות במגירתו של אבא, והן בין הדברים המעטים שכתב בימיו האחרונים ולא ראו אור. הדברים אמורים היו, כפי הנראה, להיות קטע ממסכת שלמה, שעוד כמה קטעים ממנה שמורים אתנו"; נדפס שנית **במחברות אלתרמן ג'**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"א, עמ' 61. לשד וללך, דמויות המפתח ב"דברים שבאמצע", התכוון מן הסתם אלתרמן להוסיף את השטן. וראוי לזכור בהקשר זה את דבריו של ז'אן פול במבוא ל**אסתטיקה** "השטן, העולם במהופך, הוא ההומוריסטן הגדול שבכולם".

הרומנטית, המאפיינת את **שירים משכבר**, התחלפה כאן בתבניות הריאליזם הגרוטסקי. העקרון החומרי הגופני, אומר באחטין, הוא עיקרון חגיגי מנצח. המוות מפרה את החיים. האדמה אמנם בולעת (כמו בפיצוץ המסיבה בעת נשף היובל בבנק סטמבול כשהרצפה רעדה משום הנעשה בדיוטה התחתונה), אבל היא גם מקור ההתחדשות. הגוף אינו נפרד מן העולם אלא מתחבר אליו. "המוות איננו ניגודם של החיים – הנתפשים כגוף הגדול, ככוללות הגופנית של כל אדם – כי אם חלק בלתי נפרד מן הכוללות; המוות קשור ללידה, הוא התנאי להתחדשות ולהתחיות; הקבר קשור לרחם נותנת החיים. לידה־מוות, מוות־לידה, אלה המרכיבים של החיים עצמם"⁶, "העולם, עולם התרבות העממית הביא את העולם קרוב לאדם ונתן לו צורה גופנית וכך ביסס חיבור דרך הגוף והחיים הגופניים"⁷.

אבל אם ביצירה כולה מופיעים היסודות החברתיים, הקוסמיים והגופניים ככוללות בלתי מחולקת, הרי ב"שיר סיום" נתחלפו היסודות החברתיים ביסודות האמנותיים. הטקסט הופך לקניין אוניברסאלי נצחי; מטקסט אינדיווידואלי לטקסט של תרבות. ההד האחד הנשמע בשיר האחרון לתחייה הציונית הוא במרכזיות של הלשון העברית וספרותה, ובדימוי הסמוי של העיר.

"כבר השעה מאוחרת אך מעגל לא נחתם"

האלגיות של "שיר סיום" עומדת בצילה של הוודאות: "כבר השעה מאוחרת". שלוש פעמים חוזרת הצהרה זו, שבשינוי מסויים מופיעה כבר ב"ראיון עם המחבר": "השעה כך אומר – מאוחרת, / אך אין זה משנה כמלוא הנימה. / מוחי הוא סטמבול מוארת" וכו'. התוספת שבנוסח הקודם מאפשרת פירוש מטפורי: אמנם זו שעת־חיים מאוחרת, בטרם חשכת המוות, "אך אין זה משנה כמלוא הנימה". ומדוע? כי המוח נהפך לעיר, והעיר הזאת "מוארת, סואנת, רחבה חמה". "שיר סיום" נאמן לרוח זו ואף מציע הנמקה כוללת יותר: "כבר השעה מאוחרת אך מעגל לא נחתם". שהרי טבעו של מעגל שאין לו סיום – זו תמצית הראייה המחזורית. השיר אף מרחיק לכת: יש בו השלמה מפויסת עם החשיכה ואף הבעת יחס אוהד כלפיה: "שמש בא, ירח נאסף. / אין אור עד שובו, אך אין חושך". האינ־אור איננו חושך, כשם שהסיום אינו סיום, המוות אינו מוות. התייחסות זו אל הלילה נבדלת לא רק מן העמדה שהוצגה בפרקי שירתו הקודמים של אלתרמן, אלא גם מעצימה עמדה שהוצגה ברוב הפרקים הקודמים של **חגיגת קיץ**. בקוויה הכלליים נעה שירת אלתרמן בין אור היום החזק (לרוב אור צהריים קיצי) לאפילת הלילה. עם חלוף השנים משתנה יחסו לשני הקצוות האלה, אך לגבי אור היום השינוי הוא מתון יותר. לאורך כל יצירתו מתקשר אור היום עם פעילות אנושית תוססת בשווקים ובמפחה, בשפע פריזם ויבולים, בקיצור – ביסוד דיוניסי לווהט.

לעומת זאת, המעבר מן התבנית של הגרוטסקה הרומנטית, המארגנת את הקבצים הראשונים, לתבנית שהדומיננטה שלה הוא היסוד הקרנכלי – בולט במיוחד בשינוי שחל באופיו של הלילה ביצירתו

⁶ באחטין, שם, עמ' 50.

⁷ באחטין, שם עמ' 39.

האחרונה. אם בלילות של "שירים משכבר" נובטים רוע וזדון, חשד ומערבולת, הרי לקראת הספר האחרון נביטת החשד והמערבולת מפנה מקומה לתהליכים של התרקמות חיונית, כדוגמת תהליך הפוטוסינתזה "ההופך אור לחומר מלא כובד". השינוי ניכר במיוחד על רקע ההשוואה ל**שמחת עניים** ול**שירי מכות מצרים**, שבהם הלילה מתקרב בצביונו הסמלי למכת-החושך. ב"שירי מכות מצרים" הוא "ליל מצור", "ליל מצרים", "ליל הנגף", "ליל כלימה", "לילו של דם", "ליל אין שואל ונע", וכיו"ב. הלילה של היצירה השירית האחרונה הוא לילה חשוך הרבה פחות מן הלילה שמכבר. תורמת לכך האווירה הפסטיבלית רווית ההומור, המתבטאת גם בהנמכת הטון ובהשתעשעות המניפאית בז'אנרים שונים. במיוחד מורגש הדבר במעמדים שבהם מוטל האדם לבדו בתוך הלילה, הרחק מהמולת היריד והפונדק.

הקריאה "לילה כמה לילה!" בשיר "ליל קיץ", שקדם לה "בוהק הסכין בעין החתולים" – היא המאפיינת את הטנדו של האדם עם הלילה על כל סכנותיו ב**כוכבים בחוץ**. שם "זו עת הדומיות המרעילה". **בשמחת עניים** - "הלילה שבו צפור צעק מרה, / כמו באו נפשו לקחת" ("שיר של אותות"). ואם ישן האיש – הרי שנתו היא שנת סיוטים רצופת חלומות ביעותים: "ובלילה בלילה שדוד ונוף, / חלמה על מצע הקש: חלומה כנקם וכואבת כגוף / וצחה ככבשת הרש" ("דפקה על הדלת שמחת עניים"). רב חלקה של הדמות הנשית בסיוטי הלילה האלה, בין אם היא מופיעה בחלומו של האיש ובין אם הוא צופה בה בשנתה: "את נרדמת. ואני אכנס ואשב. / לרצפה אשב / להביט עליך. [---] אז תקומי, / ושני חלומות לא־טובים / יתקרבו לאטם, / יאחזוך בידם / ויובילו אותך אלי" ("על קבים אליך", **כוכבים בחוץ**). שני החלומות הלא־טובים הם שושביני הברית בין השניים. העולם של הגרוטסקה הרומנטית, אומר קייזר, חוקר הסוריאליזם, הוא עולם עויין, בלתי אנושי, עולם קודר ומפחיד⁸.

אכן, מה נשתנה הלילה הזה מלילות הקיץ של סטמבול שהם רוויים כדבש, וביחוד מן הלילה של "שיר סיום" שכולו שיר תהילה לשינה (הבהוב של מתח הקשור גם הוא לדמות נשית – נדחק מייד למעמקים; ראה להלן). הלילה, כמוות של **הגיגת קיץ**, מתחבר לחיים.

המהפך ביחסו של אלטרמן ללילה (שנגזר גם מן המעבר מהשקפה רומנטית־מיתית אל תפישה המנסה לפייס את החרדה המבצבצת בשולי ההגיגה), מתגלה במהפך אחר – אמנם פחות קיצוני – המתרחש בתוך היצירה עצמה לקראת סופה: השינוי בהתייחסות לחשיכה לאין פשר, לסיום. על התפתחות זו יעידו היחסים בין שיר הפתיחה לשיר הסיום – יחסים המעמידים אמירה דיאלקטית. בשיר הפתיחה נאמר "כי נעלמה עילת דברים ואחריתם / והעולם באמצע מתרחש // וידע כי חיים עברו ביעף בין חשכה לחשכה". (ב"שדרות בגשם" **כוכבים בחוץ** מופיע מודל הפוך: הלילה נתקע כטריז בין שני ימים: "נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים, / אשר על חופיו ארצות מוארות"). כפי שנטען כבר בהרחבה, עמדה אקסיסטנציאלית זו היא נקודת המוצא ליצירה: הקיום האנושי הוא הבהוב של ברק בתוך החשיכה, ובתוך פיסת האור הזו חייבים להתקיים. אך לקראת הסוף, עם פלישתה של החשיכה המתרחבת אל התחום

⁸ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literatur*, McGraw-Hill Book Co. New-York Toronto, 1966.

המואר, מופעל אמצעי הצלה אחרון: העתקת מרכז הקיום מן האמצע המואר אל החשיכה עצמה, ראיית המוות כשנת עולמים נעדרת זהות. מוות ללא מוות. סיום ללא סיום. בתחושה זו נאמרים הדברים: "הגוף העוצם עיניים / אינו ירא בנפול שינה, / בהיות אדמה ושמים / נלקחים ממנו כנשמה. / כי אליו יחזרו יש מאין, / בחמלה רבה, באמונה". ברמיזה לתפילת "מודה אני" מקופלת גם המטפורה בתפילה "שהחזרת בי נשמת", הרואה בכל הירדמות מוות קטן, שההתעוררות היא הצלה ממנו. אולם בתיאור האלתרמני לא החיים האישיים חוזרים כי אם יסודות הקיום שאיתם הוא מתמזג: אדמה ושמים. האישי והקוסמי מתאחדים.

ההשלמה עם החשיכה כרוכה גם בויתור על הניסיון הנואש למצוא פשר ותכלית: "ודברים של עיקר – אינם / שאלה אחרונה, או דבר פשר / או תכלית אמורה. הם קשב". קשב לפעילות דוממת של כוחות חזקים: "עמודי הגשר / שנשא כל ימות השנה / את ריצת העולם הנואשת".

"נרגע לתמיד או לזמן קצר"

על אף שאיפתה ל"שפת הסרגל" חגיגת קיץ אינה חדלה לנוע בין סתירותיה, ואלו מצויות גם ב"שיר סיום". שורת הסיום מבליטה זאת במיוחד. לאחר כל מלות הארגעה על נפלאות חיי הישן, חוזר הדמיון האלתרמני לספקנותו האכזרית: "נרגע לתמיד, או לזמן קצר". כדרכו ביצירה זו, תנועת השיר בין סתירותיו נעשית בתפניות חדות, לעתים תוך הרדמת חושיו של הקורא לפני החילוף הפתאומי. כך, למשל, לאחר התיאור המפורט של ניטרול האישיות ב"שיר סיום" והמרתה במכלול פיסיוולוגי, מופיע איפיון אחר בתכלית של "החומר החי", המבהיר לנו במפתיע כי זרימת הליחה והדם מקורה לא כל־כך ניטרלי – הוא "פעור בעולם כפצע". בבת־אחת נזרקנו, אפוא, אל תחום הכאב האישי. הדבר נשנה אף ביתר חריפות בהמשך, כאשר נערכת מעין רשימת־מלאי של מה שנשאר לאנ־השר אחרי שחושיו עזבוהו, וכל זיכרון נמחה ממנו. את הרשימה פותח הלייטמוטיב "נשאר רק החומר החי", "נשאר רק סולם הורידים". השימוש הכפול במלת ההגבלה "רק" מגביר את התחושה כי תמה הרשימה, אך אז מתברר כי נשאר עוד משהו: "נשאר הקיץ, שכוחו מלחש כאודים" – אותו קיץ שכה הפעם פעם את "שוק הפירות" ואילו כאן בנוקטורן של "שיר סיום" – הוא "מלחש כאודים". כזאת היא התפנית הראשונה: מסולם הורידים שצנח ו"מלאכים ושדים נטשוהו" – לשארית מעומעמת של קיץ, כמו באה להמחיש את צניחת הסולם.

אך בזה לא תמה הצניחה, כי לפנינו המפל השני, והוא אף תלול יותר. מייד אחרי ה"אודים", בחציצה של פסיק בלבד, מסתיים הבית השירי בטור המנמיך: "ומה עוד? עוד דבר או שניים", כאילו צפויים רק עוד דבר או שניים של מה־בכך, שאינם שווים אמירה יתירה. אך להפתעתנו מתחיל הבית הבא בהישארות אחרת לגמרי – דרמטית מאוד – והיא במובהק מן התחום הנפשי: "ונשארת גם את. עכשו / אותך, את כולך, בלי אומר / ממלמל דכי חיי. הוא לא אב". טורים מפתיעים לא רק בשל תוכנם הנרגש – אלא בשל המהפך הסגנוני־מוסיקלי: מן הרצף המוקדם של משפטים מלאים, מסתעפים, לקריאות קצרות, אקספרסיביות, העושות שימוש מזהיר בפסיחה של המלה "עכשיו". לפי מיקומה ניתן לקרואה כסיום הטור הראשון ("נשארת רק את, עכשיו"), וזאת כציון לזמן ההישארות, אך לפי הפיסוק היא תחילתה של

קריאה נואשת: "עכשו אותך, את כולך" וכו'. מכל מקום, ברור ללא ספק: הישארותה בזיכרון של הדמות הנשית – יש בה כדי להרוס את הפיקציה של ניטרול האני האישי. היא חלק מאותו כאב "הפעור בעולם כפצע".

אך כאן שוב נחלץ הלייטמוטיב להתגונן, ונוגדניו נזעקים לסלק את הדמות הנשית המפריעה להרמוניה הפיסיולוגית: "בלילה, בבוא חלומות, / לא אותך במ אראה. אין פניך עולות בחלום [---] כעופרת צללת בי". ובכן לא עוד "חלומה כנקם וכואבת כגוף", או "חלום רע חלמתיך לי בקצה המאורה" של **שמחת עניים** – דמותה אינה עולה בחלום ("כמו הגופים הקלים מן המים") כי אם צוללת כעופרת. והנה תפנית על גבי תפנית, ובתפנית חדה נוספת מסתיים הפרק הרביעי של "שיר סיום": "דמו של לבי לא מסיר ממך עין". לפנינו הסינתזה של התנועה הדיאלקטית: מניטרולו הפיסיולוגי של האני אל סערת הרגש, ולבסוף הצירוף של שני הקצוות: דם הלב (האלמנט הפיסיולוגי) הוא שאינו מסיר עין (כנגד העין שחדלה לראות) מדמותה של האשה, דמות שנדחקה מן החלום. כזהו הניסיון המאולץ לפשר בין הפיסיולוגיה וההתרגשות. אבל נשארת עוד הישארות אחת, והיא פותחת את הפרק המסיים: "ופעם אחת, אולי, / כמו לפעמים, ישאר, / נצנוצו של הרהור אחרון, כילי, / רובץ ער. ערמת צרורותיו שומר". שוב מקצב הסקאטו אך הפעם הרחק מהתרגשות דרמטית: שורת היסוסי ספיקות מקוטעים, בטון מונמך עם ניצנוץ לגלגני של הבל-הבלים. מבחינה זו פרק הסיום של השיר מציג התגרות בפרקים הקודמים. וזאת, במיוחד בשורות הבאות: "החכים לא לחוס על אבוד ימיו, / שומר הבליו שהם דמיו". אותו כילי הרובץ על ערימת צרורותיו עושה אפוא בחוכמה שאינו חס על איבוד ימיו, חייו. יש כאן התרסה מקניטה כנגד המניע העיקרי של השיר: הפחד מן המוות. ומוסיף לכך הטור השני ("שומר הבליו שהם דמיו"); לא על הימים הוא שומר כי אם על ההבלים שהם דמיו. לכאורה חזרנו אל הדם הפיסיולוגי – אותו מפלט קולקטיבי מפחד המוות, הפיתרון הקרנבלי – אבל כאן שולף הדמיון האלתרמני עוד אחד ממשחקי הלשון שלו: דמיו של הכילי הם כספו, פשוטו כמשמעו. החל מ"מרוצת דם וליח" דרך "וגומע דמים חמים", עבור ל"דמו של לבי" (נוכח דמות האשה) וגמור בדמיו (ממונו) של הכילי.

ואולם, התגרות זו אינה צריכה לטשטש את העיקר: גם הפרק האחרון של "שיר סיום" אינו מחזירנו אל הייחוד האישי, אל הנפש. הוא רק מנסה אמצעי ארגעה חלופי: לא פיסיולוגיה ואף לא פסיכולוגיה, כי אם עיסוק כיפיוני בעצמים, באיסופם, ללא הנאה ("כי לא להנאה נוצרו דברים"). לא רשימת מלאי של הישאריות – שסכנת ריגוש בצידה – אלא כפשוטה: רשימת מלאי של חפצים, לרבות "רגבי עפר" (הקנטה נוספת של פחד המוות). אבל גורלה של ארגעה זו כשל קודמתה: "נרגע. לתמיד, או לזמן קצר".

ומה על ההישארות החשובה מכל – הישארות הנפש? לה אין כל זכר בשירת אלתרמן ובוודאי לא **בהגיגת קייץ**. לגביו, ספר-החיים אינו הספר האלוהי, שבו נכתב גורלו של האדם, כי אם הספר והחיים, שלפני סיומם הוא עומד. לאור זה מסתבר, כאמור, מניעו העיקרי של "שיר סיום": להעניק המשכיות כלשהי – אבל בתחום הריאלי הקיומי, התחדשות קרנבלית הן לחיים והן לספר. לעתים דומה כי ביצירת אלתרמן הם מתמזגים: הישארות הנפש היא הישארות הספר – על אף כל המאמצים לסלק את נפשו מן הספר.