



האוניברסיטה העברית בירושלים

הפקולטה למדעי הרוח

החוג לספרות עברית

# **'נְצַנּוּצוּ שֶׁל הַהוֹר אַחֲרוֹן' – 'שִׁיר סִיוֹם' ב'חגיגת קיץ' של אלתרמן**

עבודה סמינריונית במסגרת הקורס "צורה ומשמעות בשירת אלתרמן" (מס' קורס 17331)

מרצה: פרופ' אריאל הירשפלד

מגיש: נדב חרובי

ת"ז: 066080052

ירושלים

טבת תשס"ט

## תוכן הענינים

3	מבוא
5	1. האם 'שיר סיום' מתיישב עם מודל המוסריות של 'חגיגת קיץ'?
7	2. 'כָּבֵר הַשָּׁעָה מְאַחֶרֶת' – הזמן בחלק א' של 'שיר סיום'
11	3. 'צָרִיךְ יְהִיָּה אוֹלֵי לְשׁוֹב' – מטא-פואטיקה בחלק ב' של 'שיר סיום'
13	4. 'וְנִשְׁאַרְתָּ גַם אַתָּה.' – תכלית הפיזי בחלקים ג' ו-ד' של 'שיר סיום'
18	5. 'זוֹ דְמָמָה שְׁאֵינָה רְחוֹק' – השתיקה והקטב בחלק ה' של 'שיר סיום'
20	6. 'לְרַגֵּעַ נִבְהָל. מִתְחִיל לְמָנוֹת' – האם אלתרמן נומינליסט? – חלק ו' של 'שיר סיום' וסיכום
23	ביבליוגרפיה

חיבור זה מבקש לקרוא ולהבין את השיר 'שיר סיום' הסוגר את סדרת השירים של הפואמה 'חגיגת קיץ' מאת נתן אלתרמן. במלאכת הקריאה וההבנה הנחתי כמה הנחות מוצא:

א. 'שיר סיום' הינו שיר א ח ד אף ששת חלקיו המגוונים ושונים זה מזה. זאת בעיקר בגלל

הכותרת שהוענקה לו: 'שיר סיום' ולא 'שירי סיום', בניגוד למשל ל'דברים שבאמצע'.<sup>1</sup>

משמעותה של הנחת מוצא זו היא שהשיר אמור לעמוד כשיר קוהרנטי ושסך מרכיביו

אמורים להתלכד למבנה אחד בעל משמעות.

ב. 'שיר סיום' אינו אלגוריה פוליטית או היסטורית ואינו מתכתב עם נסיבות מסוימות בחיי

המשורר שעלי להתחקות אחריהם. בודאי שהשיר הוא שיר אישי כמו כל יצירה שהיא,

אולם ניתן לקרוא אותו, להתרגש ממנו ולחקור אותו (ולהתרגש ממנו שוב) גם מבלי לשדך

את הדמויות בו לאנשים ממשיים. אף שמפתה היה להגדיר את דמות האישה-בת בחלק

ד' של השיר כבתו החולה של המשורר (בדומה לאופן בו נעשה בניתוח של 'שיר משמרי'),

אני נמנע מכך, גם בהעדר הוכחות וגם בהעדר צורך. בכל המקומות בהם אני מתייחס

לדובר כאל "אלתרמן" כוונתי לדמות "המחבר" שהכניס המשורר לרבים מן השירים

המקדימים את 'שיר סיום' בפואמה: 'החם נהפך לשרב', 'דבר המחבר אל כוסו', 'ראיון

עם המחבר' וכו'. הזיהוי בין המשורר, המחבר המשתמע ודמות "המחבר" נתפס בעיני

כמובן מאליו וזאת מכיוון שהמחבר המשתמע אינו עושה מאמץ כלשהו למנוע את הזיהוי

הזה. הפער בין המשורר לדובר, המשמש כעין מספר ב'שיר סיום', אינו משמעותי בעיני

להבנת השיר המסוים הזה. מה גם שלא הפלגתי לניתוח האופי של המשורר ונמנעתי

מקישור בינו לבין דמות "המחבר" מבחינת תכונותיהם, למעט אולי בסעיף 3 כאשר אני

מכנה את התנהגות הדובר "פולנית".

ג. חוקרים רבים עסקו נמרצות בנסיון לאתר את תפיסת העולם האחידה של אלתרמן וזאת

בעזרת הגותו, יצירתו ורסיסים ביוגרפיים. לדעתי, כפי שאראה בהמשך העבודה, 'שיר

סיום' אינו באמת מציג תפיסת עולם אחידה וברורה, מכאן שהוא יתנגש עם כל היפותזה

שהוצעה ע"י החוקרים. אני מתייחס לכך גם בסעיף 1 – בהקשר לתפיסת העולם

המוסרית של אלתרמן וגם בסעיף 6 המסכם את הקריאה. הנחת המוצא שלי היתה שאין

חובה ש'שיר סיום' יתיישב עם תפיסות העולם שהציג אלתרמן בהגותו ובשיריו האחרים,

<sup>1</sup> ובדומה ל'שיר עשרה אחים', כפי שהראה הירשפלד (הירשפלד, כל, עמ' 905)

והנחה זו היתה למעשה הכרחית כדי שאצליח לקרוא את השיר באמת. אין זה אומר כמובן שאי אפשר לעשות שימוש בחלקים מהגותו של אלטרמן כדי לשפוך אור על חלק מן החידות בשיר ולו רק כדי למצוא חידות חדשות.

ד. מכיוון ו'שיר סיום' הינו השיר הסוגר את 'חגיגת קיץ' אין מנוס מלהתייחס כמעט לכל השירים הבאים לפניו. יתרה מכך, מכיוון ו'חגיגת קיץ' מתייחסת ליצירות אלטרמניות רבות אחרות – מ'כוכבים בחוץ' ועד 'שיר עשרה אחים', אין מנוס גם מלהתייחס אליהן בזמן הקריאה של 'שיר סיום'. אולם, בחרתי שלא לחלק את העבודה לפרק העוסק ב'עד 'שיר סיום' ולפרק המוקדש רק ל'שיר סיום' אלא להשתמש ב'שיר סיום' בלבד ולקרוא ד ר כ ו שירים אחרים לפי הצורך. וזאת מטעמי חיסכון ומיקוד.

דבר נוסף שחשוב לי לציין בפתח החיבור הוא שהמחקרים על 'חגיגת קיץ' הם מעטים מאוד. הכמות הקטנה מגבילה מטבעה את עושר ההתייחסויות שלי בעבודה לעבודת המחקר. שני החיבורים המרכזיים אליהם התייחסתי ובהם השתמשתי הם הספר 'הלץ והצל' של פרופ' רות קרטון בלום ועבודת הדוקטורט (שיצאה לאור גם כספר) מאת שלמה שדה. שני החיבורים יצאו בשלמותם יחדיו בשנת 1994 ולכן אין הם מתייחסים כלל זה לזה. לאורך העבודה מצאתי את עצמי מותח ביקורת על שני המחקרים, בעיקר על תכונתם הבולטת לאתר תפיסת עולם קוהרנטית ב'חגיגת קיץ' בכל מחיר, אולם חשוב לי להבהיר ששני המחקרים היו לעזר רב בכתיבתי.

# 1. האם 'שיר סיום' מתיישב עם מודל המוסריות של 'חגיגת קיץ'?

'שיר סיום', הסוגר את הפואמה 'חגיגת קיץ', מעלה אצל הקורא ציפייה לסיום במובנו הקלסי. גם אם נדמה שהעלילה הותרה – הגביע שב לציבא, מרים-הלן ניצלה, סטמבול נרגעה, הרי שהקורא יצפה עתה לאפילוג שיהפוך יצירה "מביכה" ומעוררת שאלות ליצירה קוהרנטית ומוגמרת. ציפייה זו נשענת גם על ותק הקריאה בשירת אלתרמן ושירי הסיום שלה: כמו השיר 'הם לבדם' בסוף 'כוכבים בחוץ' או השיר 'איילת' בסוף שירי מכות מצרים, כך גם עתה – מתבקש שיר הסיום שייתן את ה"פינאל" למוסיקה המסחררת של הספר.

קרטון בלום כותבת על המבוכה והציפיות שנוצרות אצל הקורא ב'חגיגת קיץ':

אין ספק: חגיגת קיץ היא יצירה רבת מהפכים, אולי יותר מכל שאר יצירותיו השיריות של אלתרמן. זוהי יצירה של משבר ולא של בטחונות. [...] המבוכה שיוצר הטקסט החדש נובעת מן הפער שבין הכיוונים הרגשיים והפואטיים השונים: ממעברים בין זוויות התבוננות שונות באותו נושא עצמו; מאמירה לשלילתה, מריבוי הפרדוקסים והסתירות. חוסר פתרון, מטבעו שהוא עשוי לעורר או להרגיז. [...] מבוכה מסוג אחר גורמת אי התממשותו של קלידוסקופ של זכרונות וציפיות, שהקורא מביא לקריאה מנסיונו המוקדם של המשורר. **אפילו בין השירים לבין עצמם מתנהלת תנועת מטוטלת של יצירת ציפיות וסיכולן וחוזר חלילה. תנועת מטוטלת זו מתנהלת לא רק בין השירים אלא גם בתוך כל שיר בפני עצמו.** (קרטון בלום, הלץ, עמ' 17-18, ההדגשות שלי)

במידה רבה, 'שיר סיום', אותו אקרא בפרק זה, הינו תנועותיה האחרונות של המטוטלת הפרועה שמשליך אלתרמן מצד לצד. תנועת מטוטלת זו, שקרטון בלום משייכת לעקרון הקרניבלי שעומד לדעתה בבסיס הפואמה והז'אנר המניפאי (שם, עמ' 35) ושדה ישיך ליסודות אקזיסטנציאליסטים כמו יסוד הקונטינגנטיות והאינטנסיביות של הרגע (שדה, ועולם, עמ' 11) – הולכת ונרגעת במהלך 'שיר סיום' עד לנקודת העצירה שהנה "לתמיד, או לזמן קצר." עם גוויעת המטוטלת, מתבקשת אצל הקורא השורה התחתונה – אולם השורה התחתונה במקרה זה אינה מתיישבת עם 'מודל המוסריות' שחוקרים כמו שדה וקרטון בלום מוצאים בפואמה<sup>2</sup>. רוצה לומר:

<sup>2</sup> ועלי להעיר שגם שירי סיום אחרים, כמו 'שחר', 'איילת' או 'הם לבדם', אינם מתיישבים עם המסרים שעלו מן השירים שקדמו להם בספרים אותם חתמו או ליתר דיוק מציגים סיכום אמביוולנטי ואירוני לעתים (שדה, ועולם, עמ' 46).

אם אכן המוסר אצל אלתרמן הוא היסוד היחיד שיכול לארגן את המציאות ולהעניק לה משמעות (קרטון בלום, 121, 131, 134 ועוד) או לחילופין הדבר שיגן עלינו יחד עם הבינה מן האין והתוהו (שדה, 48 ואילך) – הרי שאין לדבר זכר ב'שיר סיום'. אלתרמן לא מזכיר את המוסר בשיר זה ולא מתייחס אליו, אלא בוחר להתמקד במצב של אין-בינה ואין-מוסר, מצב של חוסר תודעה ושינה, אך גם של חיוניות רבה ואחרת. נדמה כאילו הפואמה 'חגיגת קיץ' נעצרת בשלב של 'אשמורת שלישית' (שיר ח' ב'שיר עשרה אחים') ולא ממשיכה ל'קול והד' (שיר ט') בעל הטיעון המוסרי.

אינני טוען שאלתרמן לא ביקש להציב את המוסר כיסוד המארגן, כעיקר הראשון, בתפיסת עולמו. גם קרטון-בלום וגם שדה טוענים זאת על סמך שורות רבות בפואמה וכן על סמך אחרית הדבר ל'משפט פיתגורס' וכתבים אחרים אולם העובדה שב'שיר סיום' בוחר המשורר שלא להתייחס למקום המוסר בעולם היא רבת משמעות ומתנגשת עם קביעות כגון: "העקרונות המוסריים הם אפוא הכפתורים והנעצים המאחים את הנתקים בחגיגת קיץ ומעניקים לתמונת העולם המתפוררת משמעות מקיפה." (קרטון בלום, הלץ, עמ' 134)<sup>3</sup> – מעבר לכך, יש לבדוק ולשאל למה **כן** מתייחס אלתרמן בשיר והאם אכן מדובר ב"סיום פתוח, החורג מגבולותיה של אמירה שירית מבודדת, [ה]מעיד על פקפוק בעובדה שבמציאות מתגלה משמעות מקיפה." (שם, עמ' 90)

---

<sup>3</sup> למעשה קרטון בלום מזהה את האנומליה הזו ב'שיר סיום' (קרטון בלום, הלץ, עמ' 211) אולם היא לא באמת מתעמתת עם הסוגיה.

## 2. 'כָּבֵר הַשָּׁעָה מְאַחֶרֶת' – הזמן בחלק א' של 'שיר סיום'

השיר נפתח בתיאור האשמורת השלישית – כלומר, חלקו האחרון של הלילה אשר לפני הזריחה. אשמורת זו מוכרת לנו מ'שיר עשרה אחים', שם הייתה לזמן בו האדם עומד מול האין והמוות אך יכול להם (שדה, ועולם, עמי' 49). בשיר 'אשמורת שלישית' שעה זו מאופיינת גם כשעה של הבנה והסתכלות מעמיקה שכוללת את הפנמת מאורעות היום אך גם שעה הנמזגת אל תוך חיי האדם כמו הווית המוות. ב'שיר סיום' הזמן המיוחד הזה ביממה מאופיין בעיקר באינטנסיביות של הזמן, כלומר – המרחב כולו מעוצב דרך הזמן וסוכנו הבולט ביותר: השינוי (או ההתחלפות, התהליך וכיו"ב). האנפורה 'כבר השעה מאחרת' החוזרת פעמיים בחלק א' של השיר (ופעם נוספת בפתיחת החלק השלישי), האנפורה 'עוד מעט' של שורות 2 ו-3 והשינוי המתחולל במרחב (העלים מחווירים, ארץ ושמים מחליפים פנים, מעגל לא נחתם, אנשים עוברים, לילה נהפך לתמול) – כל אלו ממקדים את הקריאה בתופעת הזמן המסוים הזה או יותר נכון בגבולות הזמן המפרידים בין הלילה לשחר. הקורא מתבקש לשים לב לגבולות הזמן ולמעבר ביניהם.

המעבר מלילה לשחר עובר הזרה גם בגלל עיצובו של הלילה כיום ועיצוב היום כלילה, או בלשונו של הנביא, משפטיו של אלתרמן "שמים חושך לאור ואור לחושך" (ישעיהו ה 20). אורות הלילה הכבים מזכירים את הלילה הצח מהשיר 'לילה צלולי' המקדים במקצת את 'שיר סיום' בפואמה. גם ההתייחסות לעלים המחווירים ולספר הפתוח שולחים את הקורא, או יותר נכון מחזירים אותו, לשיר 38 בפואמה. בשיר 'לילה צלולי' אלתרמן מהלל את ההווה הכופה עצמו על העבר והעתיד והופך אותם לרגע אחד. האמצעי לעשות זאת הוא מחשבות האדם החיות, מחשבות שהמלים והאותיות בשבילן הן כמו העלים לשמש:

בְּתוֹךְ מְלִים וְאוֹתוֹת

מְחֻשְׁבוֹת אֲנוֹשׁ חַיֹּת.

מִתְעַרְבוֹת מְחֻשְׁבוֹת עֶבֶר

בְּמְחֻשְׁבוֹת יוֹם זֶה וְיוֹם מָחָר.

כְּשֶׁטֹּף הַשָּׁמַשׁ בְּעוֹרְקֵי עֵלִים

הֵן מְהַלְכוֹת בְּאוֹתוֹת וּבְמְלִים.

ההקרנה של השמש על העלים יוצרת גם צל מאחורי העלים :

הן פְּשָׁעוֹת הַשֶּׁמֶשׁ הַיְרָקוֹת,

הַמְּמַלְאוֹת אֶת הָעֲלִים בַּמַּחְשָׁבִים,

[...]

הצל הזה, החשכה שמאחורי האותיות והמילים, אינו שלילי כמו בדימוי החושך המיתי המקובל. ראשית כל, זהו צל ידידותי יותר שיכול גם לעזור ובחסותו תינצל מריס-הלך ואליו ימלטו העוף והחיה מפני האור הקיצי ('שוק הפרות', שיר ד'). שנית, זהו צל שהוא בלתי נפרד מן החי והמואר עד שניתן להשלים איתו ('הצל' מתוך 'דברים שבאמצע'). שלישית, החושך אינו לגמרי תהו ואין והוא נושא בתוכו גם בינה<sup>4</sup>, זהו החושך שמאפשר את התובנות הגדולות של האדם והאמן, החשך בו תאור חמוטל ('היין' מתוך 'שיר עשרה אחים') – החושך שיעניק גם הגיון (ארליך, בינה, עמ' 51). זהו החושך שהופך את הלילה לצלול יותר וזהו הלילה בפתיחת 'שיר סיום'. זהו חושך שהוא בלתי נפרד מן האור כשם שהוא ניגוד שלו, ואם נחזור למטפורה של העלים והשמש – החושך הוא מה שמאחורי המילים והאותיות, **התחום הבלתי קריא של המחשבה**. כמו הצל שמאחורי העלים, אלתרמן מתאר גם את השתיקה שמאחורי הרעש: "שֶׁסָּם הִיא [המחשבה] בְּלֵאט מְפָרֶקֶת/ אֶת הָרְגֵעַ, לְרֵאוֹת נֶחָחוּ." ('ערב קיץ והזמנה לחגיגה', חגיגת, עמ' 11) – כמו הצל לאור כך הדממה לרעש – המקום הבלתי נראה, בלתי קריא במושגי הפואטיקה, בו הזמן הוא נצחי בגלל בינתו. ואחזור לכך בהמשך כאשר אדון בשאלת ה'קשב'.

גורם נוסף היוצר הזרה של הזמן הוא עיצוב השפעת הזמן על המרחב: שינויים בנאליים של אור וצל, רוח הבוקר, מנורה ודשדוש נעליים. אם הזרה דומה בשיר הפותח את הפואמה ('הבהוב ברק חרף') גרמה לנו לחוש בקוצר הזמן, או יותר נכון, קוצר החיים (למשל "וְאִשָּׁה בְּעוֹדָה צוֹחֶקֶת/ זְקֵנָה וְתִצְהֵב פְּקֻלָּה") – הרי שכאן ההזרה מותחת ומורחת את הזמן בדומה לרגע הקשב שמתואר בשיר הפתיחה ("תוֹךְ כֶּךָ בְּרְחוּבוֹת רְבִים/ לְפִתֵּעַ עֲמָדוֹ מְלֻכָּת/ כָּל עוֹבְרִים וְלֹא שְׂבִים/ וְכֵאלוֹ הַקְּשִׁיבוּ קֶשֶׁב"). "מתיחת הזמן" היא למעשה בנייתה של ציפייה אצל הקורא. הבית הראשון בונה אצל הקורא את הציפייה לשינוי שיתחולל בקרוב על ידי כך שהוא תולה עוד ועוד שינויים והתפתחויות בעתיד הקרב, וזאת באמצעות ה'עוד מעט'.

כְּבָר הַשְּׁעָה מְאַחֶרֶת.

עוֹד מְעַט אוֹרוֹת לְלֵלָה כְּבִים.

עוֹד מְעַט תְּהִיָּה רוּחַ אַחֶרֶת

<sup>4</sup> שהרי "החשכה ברורה כשמש". (שיר הערת שוליים, חגיגת, עמ' 145)



וּפְתָאִים יַחְרוּ עָלַיִם,

וְאָרְץ וְשָׁמַיִם חָרַשׁ

יַתְחִילוּ לְהַחֲלִיף פָּנִים.

הציפייה שנבנתה בעזרת גיבוב העתיד שמחכה מעבר לפינה (עוד מעט יקרה כך וכך וכך וכך), מתעצמת בבתים הבאים בעזרת ההתמקדות ברגע ומרכיביו, במה שאפשר לכוונתו "גיבוב ההווה". בנוסף, המרחב המואנש מצטרף לציפיית הקורא: "עַפְרָה הָאָרֶץ, הָרְקִיעִים / אִישׁוֹנָם רָחֵב, פְּקוּחַ." וכך גם בהצגת הכוכב, המרחב והרגעים כספר פתוח (בית 3). התמונה המתקבלת היא של מרחב שלו אך ערני המביט על סטמבול והאנשים המדשדשים בה כמו בספר פתוח.<sup>5</sup>

לתמונה הזו מצטרפות השורות: "בְּסִטְמָבוֹל שְׁאֵינָה מְשָׁל, / כִּי אִם אַחַד הַנְּמֻשָּׁלִים", אמירה שיכולה להתפרש כהערת המחבר המבקש שנביט בסטמבול כמציאות ולא כדמיון. אולם לדעתי, בקשה כזו לא מתיישבת עם האווירה הסימבולית של השיר. ייתכן, אם כן, שינמשל' בא כאן במובן של 'נשלט' – והשליט, ממה שעולה עד כה, הן ב'שיר סיום' והן בשיר הפתיחה 'הבהוב ברק חרף' – הוא הזמן. כלומר, גם סטמבול – שהיא העיר אבל גם הרבה יותר מזה – המרחב הפיזי והמטפיזי של הפואמה – נשלטת על ידי הזמן.

חיזוק להשערתני אני מוצא בבית החותם את חלק א':

הַנְּשׁוּב בַּפְּעַם הַמְּאָה

חֶלֶק בְּדָבָרִים לְטוֹל?

בְּעוֹדְנוּ מְחֹנִים דְּעָה

נְהַפֵּךְ לִילָה זֶה לְתַמוֹל.

בבת אחת, המקצב השירי משתנה – ממצב בו השיר נמתח כדי להכיל את הרגע הממושך והמיוחד של האשמורת השלישית, עוברים לתיאורו של השינוי לו ציפינו – הלילה נגמר בבת אחת. לא תהליך הדרגתי בעל סיפר איטי המפרק את הרגע אלא סיפר מהיר שהרגע מפרקו. כך מלמד חלק א' של 'שיר סיום' גם על הדיסוננס בין הפואטיקה של הזמן לבין הזמן עצמו. חוות הדעת, היא השיר, אינה עומדת בקצב של הזמן. על הדיסוננס הזה – שבין הפואטיקה למציאות, מרחיב אלתרמן בחלק ב' של השיר.

עניין נוסף, השופך אור גם על איזושהו תהליך המתרחש לאורך 'חגיגת קיץ' הוא ההשוואה הבלתי נמנעת עם שיר הפתיחה 'הבהוב ברק חרף'. אם נסתכל, במבט חפוז, על שיר הפתיחה נראה

<sup>5</sup> "רָאָה, אֵיךְ בְּכָל הַקּוֹמוֹת / לְאוֹר הַחֲשָׁמַל מִתְהַלְכִים / אֲנָשִׁים וְנָשִׁים, כְּמוֹ / בְּתוֹךְ סְפָרִים פְּתוּחִים." ("אור בחדרים", חגיגת, עמ' 20)

שהשיר פותח בברק המהיר ובהבהוב, ממשיך בדילוג בין יסודות הזמן, העפר, האש וכו' ומאט בבת אחת עם העוברים ולא שבים העומדים ומקשיבים, עד שהוא מתמקד בחיפושית המטפסת לאיטה, באמצע המתרחש ובחיים ורגעיהם הזורמים לאיטם. בקצרה, שיר הפתיחה של 'חגיגת קיץ' מוריד את הקורא הילוך ועוד הילוך עד שהוא יוכל לנסוע מספיק לאט כדי להביט בחיפושיות שעוברות בלי דָּבָר דָּבָר. חלק אי של 'שיר סיום' קולט את הקורא בהילוכו הנמוך אך בבת אחת, עם הבית האחרון, מזניק אותו קדימה. למהירות הזו אין המשכיות בחלקיו הבאים של 'שיר סיום', חלק ב' ההגותי יעצור את הזמן לחלוטין וחלק ג' יתרחק ויעסוק בתפיסת זמן אחרת לגמרי שאינה הזמן של הלילה והבוקר.

אולם, הזנקה זו קדימה מבקשת כאמור ליצור דיסוננס בין המישור הפואטי למישור המציאות<sup>6</sup>. המעשה הפואטי העולה משורות אלו אינו רק ניסיון לחוות דעה על המציאות אלא למעשה, ניסיון ליטול בה חלק. הכתיבה, אם כן, מנסה להשתתף במציאות. ובעוד היא מנסה לעשות כך, העולם מספיק להשתנות. האם יש כאן ציפייה שהכתיבה תאט את הזמן? נדמה לי שלא. מה שאולי יאט את קצב הדברים, או ליתר יאפשר להתמודד עם קצב הדברים, הוא הקשב הפסיבי אליו יגיע השיר בהמשך. הכתיבה היא יותר מזה, מבחינת אלתרמן, היא מסוגלת ליטול חלק בחיים: אינני סבור שישנם דברים שאינם בגדר הישגה של הספרות. אדרבה, הייתי אומר כי ייתכן שישנם דברים שהם בגדר הישגה בלבד. שהרי האדם עוד לא המציא כלי אחר – לא המדע ולא הפילוסופיה – שבו יכול הוא ליטול את החיים ולהעבירם ממקומם אל ההווה ואל העתיד בעודם חיים, ליטול את החיים ולספר אותם ואת משמעותם הצפונה גם יחד, בלי לקטול אותם תוך כדי כך. (אלתרמן, במעגל, עמ' 87-88)

אם כן, אלתרמן – המשתמש בכתיבה כדי לספר את החיים מבלי לאבד אותם, מעיד בסיומו של חלק א' שהכתוב והקיים נמצאים על צירים שונים. בזמן שהכתוב עודנו מהסס (בדמות השאלה הרטורית: 'הנשוב בפעם המאה חלק בדברים לטל?'), השתנה כבר הקיים והפך לחלק מן העבר ('לתמול'). הכתיבה אכן אינה "קוטלת" את החיים אלא מנסה להתחקות אחריהם, בעצם ניסיון ההתחקות הזה – שמאוחר יותר יתגלגל בניסיון הספירה של חלק ו', היא מסוגלת להעביר גם את "המשמעות הצפונה" בהם. ובמילים אחרות – כאשר אנחנו מספרים את החיים, הסיפּר עצמו מעביר גם הוא את משמעותם.

<sup>6</sup> בדומה לדיסוננס שיוצר 'הבהוב ברק חרף' בין שרשראות הסימבולים, הכתב, האדם, האמת והעם לבין החיפושית, כלומר בין מישורים פואטיים נשגבים ואוניברסלים מבחינת זמן ומקום לבין ה"כאן ועכשיו", הזעיר והנחות.

### 3. 'צְרִיךְ יִהְיֶה אוֹלֵי לְשׁוֹב' – מֵטֵא-פּוֹאֲטִיקָה בְּחֶלֶק ב' שֶׁל 'שִׁיר סִיּוֹם'

לאחר שהבית האחרון בחלק א' של 'שיר סיום' עסק בשאלה המטא-פואטית על הפער התמידי בין המציאות לביטוי שלה על הדף בגלל הזמן, בא החלק השני ומרחיב בנידון. חלק זה קוטע, באופן החביב על אלטרמן לאורך כל הפואמה, את הרצף השירי שנוצר בחלק א', ועתה "מושלך" הקורא אל מה שנדמה כהערה הגותית ברוח 'שיר הערת שוליים'. שבירת תיאור הזמן והמרחב הסטמבוליים<sup>7</sup> של גבול היום והלילה לטובת הערה מטא-פואטית הופכת את הקורא לפעיל יותר וקשוב יותר (קרטון בלום, הלץ, עמ' 81) ומחזקת את רעיון הקשב העומד בבסיס 'שיר סיום'. חלק ב' נפתח בהצהרה המצטנעת: "לא כל המְסַפֵּר חָשׁוֹב". הצהרה המוכרת גם מן הפתיחה של 'שיר הערת שוליים' ולכאורה מתנערת מן החקירה הנמרצת של המלים והעומד מאחוריהם. הדרך הטובה ביותר להגדיר את ההצהרה הזו היא בפשטות – 'פולנית'. וזאת לא רק בגלל מוצאו של המחבר אלא גם בגלל המניפולציה הנרקיסיסטית העומדת מאחוריה ואולי אף הנסיון לעורר רגשות אשם אצל הקורא. שכן, עתה, הקורא חייב להיות קשוב ומודע יותר לפעולה הפרשנית שלו (שם, עמ' 89) – ואינו יכול לקבל הצהרה כזו בלב ספר שירה כפשוטה – כשם שלא יוכל לקבל כפשוטם את דבריה של אמא פולניה "זה היה שום דבר" לאחר סעודה שטרחה עליה מאוד. המניפולציה הפולנית ממשיכה לאורך כל חלק ב' – נדמה שלא רק שלא כל המסופר חשוב, גם הרבה מן הדברים החשובים חסרים ושלמעשה כל הכתיבה היא כתיבה מחדש, כלומר – לא מקורית. אולם העניין מורכב יותר וכדי להבינו יש להשתמש באלוהיה ששותל אלטרמן בסוף חלק ב': "צְרִיךְ יִהְיֶה אוֹלֵי לְשׁוֹב, אִישׁ אַחַר אֶל עֶרֶב אַחַר" – ולחזור לסיומה של הפואמה 'שיר עשרה אחים':

כָּאֵן בְּבִקְתָּה פְּקֻדָּנוֹם מְאֻמָּשׁ,

מָחָר – אַחַר הַלֵּם יָסוּר

וְיִפְקֻדְסָם. שְׁפֵן בְּלִי גְמָר,

מִיּוֹם הָיִיתָ פְּנֻדָּק וְאוּר,

מְזֻמָּר הֵם עוֹבְרִים אֶל זְמָר

וּמְסַפּוֹר אֶלֵי סְפוּר. (י. שיר העשירי וזמר של סיום, עיר היונה, עמ' 352)

הדברים שהאחר יפקוד הן האותיות (ואפשר גם: שעות חלדם של האחים, העשויות מאותיות). האותיות מוצגות כיסוד המרחף בעולם אשר יש לפקוד אותו ולהפוך אותו לזמרות וסיפורים. כך

<sup>7</sup> הייתי מכנה את כל 'חגיגת קיץ' כיצירה ניאו-סטמבוליסטית.

נוצרים השירים שהם זמר וסיפור ולכן מדובר כל הזמן בכתיבה מחדש, שכן האותיות היסודיות הן חומר גלם המתגלגל דרך הכתיבה לזמר או סיפור חדשים. ברור כאן גם שפעולת הכתיבה יכולה להיעשות גם על ידי אחר – שכן האותיות "מופקרות" בחוץ לכל דורש והן חלק מאיזו כוללנות (קרטון בלום, הלץ, עמ' 210).

אם כן, ההערה המטא-פואטית בחלק ב' של שיר סיום, באה, בדומה לאופן בו היא באה בחתימת 'שיר עשרה אחים', להבהיר לקורא שזה לא באמת הסוף. אולם הסיבה שהערה זו מתקשרת לביתו האחרון של חלק א' היא שגם כאן קיים מימד הזמן. הזמן, שמקודם ראינו שהשירה אינה יכולה לו, הוא גם מה שיוצר את השירה מחדש: האיש האחר יבוא בערב אחר, "מחר – אחר הלם יסור" – הזמן הוא הגורם שיביא את האחר ומכאן שהוא משפיע בעקיפין על הכתיבה. גם הסיבה עליה מדובר, שכן "צריך יהיה אולי לשוב", היא תלויה זמן הרבה יותר מאשר תלויה מרחב, מפני שסיבה היא חזרה למקום מסוים שכבר היית בו, אך לאחר זמן משמעותי. כך נבנה תפקיד הזמן בפעולת הכתיבה.

עניין נוסף שיש לשים לב אליו הוא הלקסיקון הכמותי בו משתמש אלתרמן לעיסוק בשאלות מטא-פואטיות. אלתרמן "משחק" על השדה הסמנטי של פעולות החשבון: "מסופר" מזכיר מספר, "חשוב" מזכיר חישוב ויש גם "חסר" ו"מחבר". לדעתי יש כאן הטרמה מסוימת לספירה שתעסיק את הכילי החכם בחלק האחרון של 'שיר סיום'. ההסתכלות המרומזת בחלק ב' על הכתיבה כפעולה כמותית מאפשרת לנו לקשר ביתר קלות את דמות הכילי החכם לדמות המשורר וכך להפיק תובנות מטא-פואטיות מחלק ו'. אך עלי להוסיף שגם ללא הטרמה זו ניתן לעשות זאת וזאת לאור קריאת השיר 'שפת הסרגל' המוקדש לקשר בין האות הכרוכה במספר (שהיא אחת מנציגיה של הבינה האנושית) לבין כוחה של השפה המילולית והכתיבה (הירשפלד, כל, עמ' 919). וגם בכך אדון בהמשך תוך כדי הקריאה של החלק האחרון ב'שיר סיום'.

לסיכום, ברצוני להדגיש שמימד הזמן הוא קריטי להבנת הקשר בין חלק א' לחלק ב' ובין חלק ב' לשאר החלקים של 'שיר סיום', כמו האווירה הנושבת מחלק א' – אווירה של סוף ופרידה מן השיר והכתיבה, כך גם בחלק ב' נוצר הרושם של רצון המחבר לעזוב את הכתיבה. הטענה שיש מישהו אחר שיבוא ויחדש את המסופר אינה נעימה ומשועשעת כמו בשיר החותם את 'שיר עשרה אחים', לא – יש כאן נימה פסימית, כאילו מבקש המחבר לברוח מן השירה. התחושה שיש רצון לעזוב את הכתיבה והשירה תבוא לידי ביטוי בחלקים ג' ו-ד' אשר מעבירים את הקורא לעולם אחר לגמרי, עולם נטול תודעה.

#### 4. 'וְנִשְׁאַרְתָּ גַם אֵת'. – תכלית הפיזי בחלקים ג' ו-ד' של 'שיר סיום'

בפתיחת חלק ג' של 'שיר סיום' חוזרת האנפורה 'כבר השעה מאחרת' שהופיעה בחלק א' ומחזירה את הקורא לתיאור העירוני של סטמבול על סף השחר לאחר ההפוגה המטא-פואטית של חלק ב'. הבית השני של החלק השלישי מציג וריאציה לתפילת 'מודה אני' הנאמרת לאחר ההשכמה אך במקום הנשמה השבה אל הגוף בבוקר (לאחר מה שהמדרש מציג כחלקו השישים של המוות) שב העולם – האדמה והשמים<sup>8</sup>. כמו בתפילת 'מודה אני' גם כאן הסיבה לשיבה היא החמלה ולמעשה גם האמונה – אולם אין כאן פיתוח דתי של רעיון שיבת הנשמה לגוף שהרי החמלה אינה מוצגת כחמלה אלוהית כמו במקור הדתי, אלא מדובר בחמלה שמקורה נסתר – ואפשר לשייך אותה רק ליסוד הנפשי העומד מאחורי חיוניותו האוטומטית של הגוף שתתואר בפירוט בחלק ד'. יסוד נפשי שמוסווה מכאן והלאה עד לשורות המסיימות של חלק ד'. תיאור החיוניות הפיזית של הגוף נקרא אצל קרטון בלום "מעין אודה לביולוגיזם" (קרטון בלום, הלץ, עמ' 205) והיא חלק, בעינייה, ממהפך בתמונת העולם של אלטרמן אשר מכריע לטובת "טשטוש האני והטמעתו בתוך הכוללות" (שם, 207) בשם ניסיון להמיר את תחושתו האישית של המוות הקרב בסוג של נצחיות (שם, 208) – כלומר, 'שיר סיום' הופך להיות שיר נגד הסיום או יותר נכון, בריחה מן הסיום אל תוך המחזוריות הפיזית. מבחינת קרטון בלום, אולי זוהי החמלה שאלטרמן מדבר עליה, חמלת החי והנצחי על תודעת המוות הקרב. אני מערער על דעתה של קרטון בלום ורואה בחלקים ג' ו-ד' מהלך אחר המוביל לסוג של פואנטה בסיומו, כדי להוכיח זאת אסקור את מכאן ואילך את השתלשלות השיר.

כמו שאלטרמן ידע להפיק מן החושך את האור ומן הרעש את הדממה, הוא מסוגל בחלקים ג' ו-ד', העומדים במרכזו של 'שיר סיום', להפיק את החיים והחיוניות מתוך המצב "המת" של השינה. מכיוון ובניגוד לשני האוקסימורונים הראשונים, את האוקסימורון של השינה כתמצית החיים לא טרח להציג בהרחבה עד כה, הוא מקדיש לו, פחות או יותר, 58 שורות – מחצית משורותיו של 'שיר סיום'.

חיי הישן נפלאים בזכות האוטומטיות שלהם – הם "שׁוֹטְפִים כְּמַחְנֶה צוֹעֵן"<sup>9</sup> אך "בְּלִי קוֹל מְצוֹחַ וְגוֹעֵר" – דהיינו, חיי הישן הם טבעיים ומשחררים. לא רק טבעיים ומשחררים אלא עצמאיים מאוד – כמו עיר מלוכה המתפקדת להפליא ללא איש המפעיל אותה – "דִּינִיָּה צוֹפִים" ו"כְּלִי הַמְּלֶאכָה יוֹצְאִים לְפָעֵלָם דְּחוּפִים", כלומר, זוהי אכן עיר מלכות הממלאת את תפקידיה, אך מבלי

<sup>8</sup> והשמים והארץ הם מריזמוס נפוץ כבר מימי בראשית.

<sup>9</sup> צוֹעֵן מלשון "צוענים"

יד אדם ובאופן לא רצוני. הם בעיקר נפלאים מפני שהם פוטרים את האדם מן הצורך לחשוב, לגעת ולחוש ולמעשה פוטרים את המשורר מן הצורך לשורר.

בהמשכו של חלק ד' נעזבים הדימויים של מחנה הצוענים ועיר המלוכה<sup>10</sup> לטובת התיאור הפיזיולוגי של הדם והליחה הזורמים ומפעפעים ושל המשכיות העור הצומח לבדו תחת העור הנושר. האלוזיה המקראית של העור הצומח תחת העור, הלקוחה כמובן מדברי השטן לה' בספר איוב (איוב ב 4)<sup>11</sup> ממחישה את מחזוריות הנפש לצד המחזוריות הפיזית. בני ובנות איוב עליהם מדבר השטן "קמים לתחיה" בסוף הספר והשטן מלגלג בקטע זה על איוב כאילו הוא רואה בבניו ובנותיו ברי תחליף לעומת נפשו שלו. המחזוריות הפיזית של צמיחת העור ב'שיר סיום' מוצאת מקבילה בדמות המחזוריות הדורית אצל איוב. האלוזיה גם מעוררת משהו מדמותו הטרגית של איוב ומשליכה זאת על המחבר הנפרד.

התמונה המצטיירת בבית החמישי של חלק ד', תמונה של המוח ה"מְצַנֵּף כְּפִקְעֵת" ו"גוֹמֵעַ דָּמִים חַמִּים", אינה תמונה נעימה כלל. למרות האוטומטיות של העיר הריקה, שעוד היה בה משהו "נפלא" ומכאני, הרי שכאן האוטומטיות מקבלת גוון מחריד בדומה לרעיון החזרתיות במאמרו של פרויד 'המאויס'. האדם הישן – חסר התודעה – אינו רואה ואינו שומע, אינו חומד ואינו רוצה לגעת, זכרונו נמחה ונשאר רק הקצב של החומר החי ונצחי. קשה לא לראות במצב זה סוג של בריחה מן העולם, כי הרי מדוע חי הישן נפלאים אם לא בגלל שאינם נפסקים ונשכחים ואם לא בגלל שאינם עוד "שְׁלוּחִים לְגַעַת" במין אובססיה אלטרמנית להקיף ולחוש את העולם. אופן הצגת "סֵלֶם הַנְּרִידִים" הנשאר גם הוא כמו החומר החי מחזק את פרידתו של 'שיר סיום' מן המטאפיזי לטובת הפיזי. מודגש היטב שסולם הורידים בו זורמים הדם והלח נטול מלאכים ושדים וזאת בהשוואה לסולם הדם המוזכר בשיר 'האיש החי' מתוך 'שירי נוכחים':

אֵךְ דוֹמֵם בְּנְרִידִי, כְּבִסְלֵם אֶדֶם,

עִם חַיִּי גַם חַיִּי עוֹלָיִם יַחַד.

עִם חַיִּי, בְּקוֹמָם וּבְלִכְתָּם בְּדָרְךְ,

גַּם חַיִּי הַזָּרִים עוֹלָיִם חֶרֶשׁ.

עֲמָדִי הוּא שְׁנֵי בְּסֵלֶם הַשָּׁנִי

כְּיִשׁוֹת אֶלְמוֹנִית וּמוֹחָשֶׁת

<sup>10</sup> והעיר במקרה זה אינה עיר אלא "העיר היא איש, [...] " (שיר הערת שוליים, חגיגת, עמ' 145) או כמו שהמחבר מציין במקום אחר: "מחי הוא סטמבול מואכרת, / סואגנת, רחבה, תמה." (יראיון עם המחבר, חגיגת, עמ' 179).

<sup>11</sup> ויען השטן את ה' ויאמר: עור בעד עור, וכל אשר לאיש--?תן, בעד נפשו. (איוב ב 4)

וְהוּא רַחֵשׁ קָלִיל הַנְּבִלֵעַ בְּשִׂאוֹנֵי

כְּמוֹ רֶשֶׁת קְלוּעָה בְּתוֹךְ רֶשֶׁת. (הַאִישׁ הַחַי, עִיר הַיּוֹנָה, עִמ' 280)

נוכחותו של המת עם החי שהיא כ"רחש קליל" בשאון החיים מתבטלת ב"שיר סיום" – האדם הינו לבד, ללא המתים וללא אלהים: הסולם שחיבר אותו לשמים (כמו סולם יעקב בבראשית כח 12)<sup>12</sup> צנח ונטש. רמז יחיד אולי לרחש הקליל של נוכחות המת אפשר למצוא בלחישות האודים של הקיץ, הדבר הנוסף שנשאר אחרי מחיקת הזיכרון.<sup>13</sup> נדמה כאילו, גם בעולם חסר התודעה של השינה, החום הבלתי נסבל של הקיץ בפואמה הזו מצליח להמשיך ולהדהד. כוחו של הקיץ עומד בפואמה אל מול כוח החיים של הגוף בכמה מקומות, בעיקר בשיר 'החם נהפך לשרב' (חגיגת, עמ' 42): 'בְּתוֹךְ קְרָבָיו כָּחוֹ רוֹבֵץ / נוֹרָא מִכֶּחַ קִיץ / בְּדָם כֶּהָה הוּא שֵׁם רוֹחֵץ / וּמְתַגַּבֵּר. [...]' – עתה מוצגים יחסי הכוחות בין הקיץ לגוף באופן שונה לגמרי (אולי גם בגלל מזג האוויר של השעה המאוחרת והרוח האחרת שהתחילה לנשב): כוחו האימתני של הקיץ, נשאר אמנם, אך אינו מאיים כמו מקודם – הגוף וחיוניותו מנצחים ומשאירים ממנו רק אוד מוצל. ההקלה היחידה מן הקיץ, מושגת, אם כן, בחיי השינה חסרי התודעה.

את האווירה הקודרת של התיאור הפיזיולוגי שוברת האמירה המודעת לעצמה: "וְיָמָה עוֹד? עוֹד דָּבָר אוֹ שְׁנַיִם." – כמו סינוור קומי שבא מצד אחד להפחית מרצינותו של התיאור ומצד שני להבטיח את החידתיות שלו – יש עוד משהו, שהרי הרבה מן החשוב חסר, אבל הוא לא יובא כאן. מה בכל זאת יובא? האישה-בת – גם בעולם חסר התודעה של השינה, עולם מימי של דמים וליחות המפעפעים, שאון הנוזלים ממלמל משהו, אפשר לומר אפילו – מוליד משהו (מפני ש"דכי חיי" הוא אביה) – והוא הבת הזו הצוללת כעופרת בתוך הדובר. ובכן, לפתע יש כאן באמת דובר אישי ויסוד נפשי בלב הביולוגים. עד כה תוארו רק חיי של אותו 'ישן' – אדם אוניברסאלי, כוללני, מטושטש זהות (קרטון בלוס, הלץ, עמ' 207) ולפתע, יש "אֶתְךָ" ויש "בֵּי", והדבר יוצא דופן ב"שיר סיום" כמו ש"שיר משמר" יוצא דופן ב'חגיגת קיץ'.<sup>14</sup> אלתרמן גם מדגיש את הפן האישי של הקשר בין הדובר לדמות הזו, שכן אין לה פנים שכולם יוכלו להשתחוות להם והיא משהו פרטי בניגוד לתמוטל ב"שיר עשירי וזמר של סיום" לו הוא רומז:

<sup>12</sup> נִיחָלִם, וְהָנָה סָלָם מִצָּב אַרְצָה, וְרָאֵשׁוּ, מִגִּיעַ הַשְּׂמִימָה; וְהָנָה מִלְאֲכֵי אֱלֹהִים, עֲלִים וְיִרְדִים בּוֹ (בראשית כח 12)  
<sup>13</sup> והדבר עומד בניגוד גמור ל: "נְפִלְאִים, נְפִלְאִים הֵם חַיֵּינוּ / הַמְּלָאִים מִחֲשָׁבוֹת שֶׁל מֵתִים" ('החולד', 'שמחת עניים', עמ' 163)

<sup>14</sup> ולמעשה, כניסת האישי היא יוצאת דופן בכל שירת אלתרמן ונותחה מבחינה פסיכולוגית על ידי מירון. לדעתו הגישה האלתרמנית איפשרה לאלתרמן (הצעיר) "להסתיר במידה מסוימת את תחושת החיים הזאת, ליטול ממנה את ישירות הווידוי האישי, להעטות על פניה האישיים מסכה אובייקטיבית ואוניברסלית. [...]" [ההמשגה והמסכה המסתירה, היו הכרחיות למשורר ביציאתו מתחום צנעת הפרט אל החשיפה הציבורית. ("מירון, פרפר, עמ' 160)]

הַמִּית דְּמֹת עוֹלָה, גוֹבֵהַת,  
וּבְטָרָם הַשְּׁתַּבְּרָה כְּגַל,  
מִי זֹאת נִשְׁקַפֶּת כְּמַבְעַד  
לְדַק זֹהָר, צְלוּל וְקַל?  
מִי קָם קָרוֹב, קָרוֹב עַד גָּעַת?  
הַחֲמוּטֵל, הַחֲמוּטֵל.

[...]

הִנֵּה קָמָה הִיא גַם נִצְבֶּת,  
הִנֵּה, כְּמוֹ בְּחִלּוּמוֹת,  
דוֹמִיתֵנוּ הַקְּשָׁבֶת

לָהּ מִשְׁתַּחֲוֵה פְּאֵלָמוֹת. (שִׁיר עֶשְׂרָה אַחִים', עִיר הַיוֹנָה, 349-350)

לא, ב'שיר סיום' האישה-בת הזו היא הנפשי המשתלב במנגנון הפיזי ולא "נשקפת" או קרובה "עד געת" – היא דבר מה אפל שמצד אחד נותן את הכובד לזרימת החיים ומקור האושר ומצד שני תכלית המנגנון כולו שאינו מסיר ממנה עין. היא אינה רק משהו שנשמע מבעד להמית הדממות, היא עצמה המית הדממות העולה מן המעמקים. מדוע הבדל זה הוא חשוב? ובכן, כאן בשתי השורות האחרונות של חלק ד': "כְּעוֹפְרֶת צְלֵלָתָּ בִּי. דָּמוֹ / שֶׁל לְבִי לֹא מְסִיר מִמֶּךָ עֵינִי" – נדמה שמגיעה לידי מיצוי "האודה לביולוגיזם". לאחר שהקורא למד במשך שורות ארוכות על נפלאות החיוניות האוטומטית של הגוף – נראה פתאום שלחיים יש תכלית נוספת, תכלית שאינה מתבטאת במושגים של דם וליחה אלא ביחסים בין אישיים – המח המצונף שהדמים זורמים אליו אינו בודד בעולם, הוא חי למען אדם אחר, למעשה – בשביל אדם מסוים, מישהי שהיא "אַתָּה" ולא חמוטל אוניברסאלית, "דמות נשית" או "יסוד נשי" או כל מיני כאלה.

גם במישור העיצוב הספרותי מגיח כאן לראשונה הדובר, ממשפטים ארוכים המתארים את זרימתם האיטית של הדם והליחה<sup>15</sup>, משפטים בני שש שורות המקיפים בית שלם, הופך הדיבור לאקספרסיבי יותר. המשפטים הקצרים, החנוקים בנקודות מלמדים על סערת הנפש של הדובר. גם הגלישה לאחר המילה "עכשיו" משאירה אותה בין ציון זמן ההישארות לקריאה הנואשת בשורה הבאה: "עֲכָשׁוּ / אוֹתְךָ, אֶת כְּלֶךְ [...] (קרטון בלום, הלץ, עמ' 216).

<sup>15</sup> זרימת החיים (הרגעים) האיטית המוזכרת כבר בשיר הפתיחה: "אך רגעיכם שהו, לא מקרו / זרמו לאט, כמו הדם והליחה."



פתחתי את הדיון בשאלה האם אכן המוסריות היא התמה המלכדת של 'חגיגת קיץ' – כפי שמצופה מאלתרמן לפי שירים אחרים והגותו (במיוחד 'בין ספרה לסיפור'). הוספתי כי למוסריות אין זכר ב'שיר סיום' החותם את הפואמה וביקשתי לדעת למה כן יש זכר. ובכן, לאהבת אב לבתו יש זכר בשיר סיום, זהו אולי הדבר המפורש ביותר שנאמר בשיר הזה. לאור מסקנה זו אני מציע לקרוא מחדש את 'חגיגת קיץ' – שלא כסיפור על ניצחון המוסריות: העובדה שהגביע חוזר לציבא אינה מצביעה על מוסריות וגם ריחופה של מרת סימן-טוב מעל סטמבול אינו מעיד על חוקיות מוסרית, אלא על אהבה וקנאות בלבד בין הנפשות הפועלות (קנאת מרת סימן-טוב לבעלה, אהבת ציבא להוריו ובתו). חיזוק למסקנות אלו אני מוצא בשיר המקדים את 'שיר סיום' – 'שיר המכשפה' – בשיר זה מסתיימת העלילה בחיוכה של מרים-הלן, הפוטו-פיניש של הסיפור הוא החיוך על שפתיה של הבת ואליו מתנקזת כל העלילה. חיוך שאלתרמן מתאמץ מאוד גם להעלות על שפתינו ביצירה יוצאת הדופן הזו. מרים-הלן היא מושא האהבה (והשנאה) ביצירה ואין זה בגלל שהיא "מטונימיה סינקדוכית לחברה כולה" (שם, עמ' 125). טענה נוספת של קרטון בלום היא שיש ב'חגיגת קיץ' ניטרול של הטבע והפשטות מכוחות מיתיים ומאגיים לרמות אובייקטיביות (שם, עמ' 169) – טענה זו נשענת בעיקר על הפער הגדול בין התיאורים של כוחות הטבע המאפיינים את 'כוכבים בחוץ' ושירתו המוקדמת של אלתרמן לבין התיאורים 'המדעיים' בפואמה המאוחרת. אמת, אלתרמן, בהנאה גלויה לדעתי, מציג את חוקיות המדע העומדת מאחורי האור, הסופה ועוד<sup>16</sup> אולם אם בסוף שב הקורא להסתכלות המשגיבה (וגם פסיכולוגיסטית במידה) על האישה-בת בתור דבר מה עמוק אשר מניע את המנגנון הפיזיולוגי ו"המדעי" הרי שאולי יש לחשוד כאן במבט אירוני על "המדעיות". כלומר, אין ספק שאלתרמן התפעל מתגליות שנות השישים, והמילון המדעי חודר לשירתו, אולם בסופו של דבר "המדעיות", כלומר החומר המוחשי והמבט על המוחשי הם בגדר אמצעי למימוש תכלית נפשית-אישית.

---

<sup>16</sup> למשל הדוגמא המפורסמת של ההסתכלות "המדעית" על הירח שהוא מגדולי הגיבורים בשירת אלתרמן: "גָדְלוּ הָרֵב בְּשַׁעַת זְרִיקָה הוּא חֲזִיוֹן טִבְעִי שֶׁל הַשְּׂתֵבְרוֹת הָאוֹר מִבְּעַד לְאוֹר." ('הירח עולה', חגיגת, עמ' 14)

## 5. 'זו דממה שאינה רחוק' – השתיקה והקשב בחלק ה' של 'שיר סיום'

בחלקו החמישי של 'שיר סיום' מבקש אלתרמן לסכם את התפיסה הפואטית שעומדת במרכז הפואמה. כבר בשיר הפתיחה 'הבהוב ברק חרף' הקורא מתבקש לראות את החיפושית הזוחלת ולא את עלת הדברים ואחריתם, כי אם את מה שמתרחש ביניהם. האנשים העומדים מלכת ומקשיבים הם גם הקוראים וגם ההלך-המשורר אשר נעצר סוף סוף והתיישב לעיין בכתב עת בסטמבול-המסעדה, בגלל החום. כל אלו שותקים (החיפושית עוברת בלי דבר דבר) ומקשיבים ואכן הקשב הוא העיקר:

וְדַבְרִים שֶׁל עֵקֶר – אֵינָם  
שְׁאֵלָה אַחֲרוֹנָה, אוּ דְבַר פֶּשֶׁר,  
אוּ תְּכִלִּית אֲמוּרָה, הֵם קֶשֶׁב.

ואמירה דומה, הפעם ישירות מפי המחבר אפשר למצוא בבית הלפני אחרון של השיר 'החוט המשלש' (חגיגת, עמ' 49):

וְהַמְתַּבֵּר צֵין: הֵה, לֹא הַחֹמֶר  
חֶסֶר. סְבִיבֵנוּ אוּצְרוֹת בְּלוּמִים  
הַמְשֻׁנְעִים מִמֶּשׁ לְהַכְלִל בְּאֶמֶר  
וּבְצִלִּיל. אַךְ לְבוֹתֵינוּ אֲטוּמִים.

העיקר בשירה הוא הקשב שלה לעולם – מטרתה אינה לפרש משהו ('דבר פשר')<sup>17</sup>; להוביל לתכלית כלשהי או להציג שאלה אחרונה. החריזה הלא מדויקת של "פשר" ו"קשב" קושרת בין שני הדברים, לומר שהקשב הוא בעצם פשר השירה. המעניין הוא שקשב אינו מעשה פסיבי לגמרי – השתיקה אינה פסיבית היא אקטיבית. המשורר צריך לשתוק כדי לראות את הדברים בדיוק כפי

<sup>17</sup> ואכן, השיר "פשר דבר" (חגיגת, עמ' 50) המסביר את פשר השריפה הפתאומית אצל האלמנה מפרש את המאורע, בסופו של דבר, מזווית הסתכלותו של סימן-טוב אך אינו מציג פשר אחד למאורע ונותן גם את סיפור פריצתו של ברחסיד. סופו של דבר, שאין פשר אחד לדברים.

שצריך את החושך בשביל לראות את הכוכבים<sup>18</sup> - הקשב השותק מדומה לגשר הנושא את הזמן והעולם. את מטפורת הגשר מפתח אלתרמן באחרית הדבר לימשפט פיתגורס', שם הקשב לפרוטרוט, להתרחשויות ולנתחים ה"מוחשיים של זמן ושל הוויה" בונה גשר בין כל הרגעים הללו לכדי קיום ועולם לא אבסורדיים, כלומר – בעלי משמעות. ספרות האבסורד חוטא בהסתכלות על "הקיום האנושי כעל מושג ולא כעל התרחשות" – ואין בה את הקשב המיוחד אליו שואפת 'חגיגת קיץ' (אלתרמן, מחזות, עמ' 575).

האלוהיה המקראית בשורה "כִּי הִנֵּה קוֹל דְּמָמָה רְאוּנָה"<sup>19</sup> מזכירה את האפיזודה של עמידת אליהו בהר חורב מול הרוח, הרעש והאש שמטיח ה' על הארץ. כמו בשיעור שמנסה ללמד ה' את אליהו, כך גם כאן, אלתרמן מבקש מן הקורא לראות את העוצמה הנמצאת דווקא בדממה – עוצמה המאפשרת לשיר להתיך את העולם החיצוני אל תוך רקמת העצבים של האדם ("לְחַלֵּק מִלֵּב-וְקָרֵב, לְרִקְמַת עֶצְבִּים בּוֹעֶרֶת"). כלומר, השתיקה אינה פסיבית ומרוחקת ("אֵין הִיא סְגוּר") – כל תכליתה ("קנאתה") היא לקחת את העולם ולהפוך אותו לחלק מן האדם – באופן שמתואר כאן כפיזי ממש – הקשב ודממתו הם האמצעים להפוך את העולם לאנושי<sup>20</sup> והם הופכים ב'חגיגת קיץ' לכמעט ציווי מוסרי של המשורר לקוראיו<sup>21</sup> (קרטון בלום, הלץ, עמ' 49-50).

<sup>18</sup> "ובקטעי חוב, גם כב יותר החושך, / את הרקיע שוב ראו מעל לראש הם." (שיחה בדרך, חגיגת, עמ' 23); וגם: "בין פנס-אזהרה שלפני השוהה / ובין דיכון כותב הבקשות, / החושך השאיר דלתו פתוחה / ובעדה נראו הירחים והשמשות." (יקולות רחשי מתוך 'דברים שבאמצע', חגיגת, עמ' 81)

<sup>19</sup> ויאמר, צא ועמדת בהר לפני ה', והנה ה' עבר ורוח גדולה וחק מפרק הרים ומשבר סלעים לפני ה', לא ברוח ה'; ואחר הרוח רעש, לא ברעש ה'. ואחר הרעש אש, לא באש ה'; ואחר האש, קול דממה דקה. (מל"א יט 11-12)

<sup>20</sup> שתיקה אחרת, הבאה לידי ביטוי בצורה החוצה את שורות השיר 'הם לבדם', החותם את 'כוכבים בחוץ', מסמנת את "מעבר המבט (בעולם השירי) מן התחום האנושי אל התחום הקוסמי" (הירשפלד, כל, עמ' 909) – מעניין הוא שאלתרמן בוחר לדבר כאן על שתיקה, באופן הרבה יותר מפורש, כדי לאפשר מעבר הפוך – מן העולם אל התחום האנושי. אך יש לסייג שכאן האנושי מנוסח כדבר הרבה יותר פיזי.

<sup>21</sup> קרטון בלום רואה כאן גם את "הקשב" של אלתרמן (המרכאות שלה) לרוח הדור ולבעיות חברתיות. (קרטון בלום, הלץ, עמ' 49-50).

## 6. 'לְרַגַע נְבִיָּהּ. מִתְחִיל לְמִנּוֹת' – האם אלתרמן נומינליסט? – חלק ו' של 'שיר סיום' וסיכום

בשיר 'הסכום' המופיע בקובץ השירים 'דברים שבאמצע' (חגיגת, עמ' 92) מוצגת דמותו של זקן המנסה, בדבריו האחרונים, למצות את תיאור העולם לפי מרכיביו. הדבר הבולט בשיטת תיאור העולם של אותו הוגה זקן היא שאין בה שיטתיות אמיתית והיא למעשה סוג של קטלוגיות אשר משווה את ערכו של הזעיר לגדול, של הנחות לנשגב ומתייחסת רק למוחשי. שוויון הערך הזה יוצר אירוניה בלתי נמנעת כאשר דבריו האחרונים על ערש דווי הם "נעצים, כפתורים". המבט האירוני הוא מלגלג ותהליך הספירה והמנייה, שהוא למעשה הקצנה של תהליך הקטלוג שמאפיין את שירת אלתרמן לכל דרכה<sup>22</sup>, נדמה לקורא כמגוחך.

אולם, בשיר החותם את 'חגיגת קיץ' האירוניה הופכת לטרגית – פעולת הספירה החזרתית המנסה להכיל את העולם ולמצות אותו מוצגת באופן נואש ומדכא. הכילי הפקח (דמות מקבילה להוגה הזקן וגם למשורר) ניגש למלאכת הספירה מפני שנבהל ממשוהו ולא מתוך רצון להנחיל לתלמידיו את חוכמת העולם, והבהלה משתקפת במשפטים הקצרים והאקספרסיביים המשקפים גם את קוצר הנשימה של האדם הנבהל אבל גם את הסכמטיות שאלתרמן מבקש להציג. אל"ף מוביל לבי"ת: פקחות מובילה לצפייה על העולם, הצפייה מובילה לבהלה והבהלה – לתחילת המנייה. הספירה גם אינה עוד של סנוניות וצנוניות אלא של מאורות, אותיות ורגבי העפר המשמשים תזכורת למוות (קרטון בלוס, הלץ, עמ' 145). הספירה המרגיעה אף מוצגת בסוף בתור תרופה זמנית בלבד.

הפחד שהספירה אמורה לרפא הוא הפחד מן המוות ומקורו של הפחד הזה הוא ב"נצנוצו של הרהור אחרון". הרהור האחרון הזה, אולי זיק בינה אחרון, לא הצליח להישאב לעולם הפיזיולוגי – "לרקמת עצבים בוערת". הוא נשאר מחוץ למנגנון הפיזי ששאב הכל והוא למעשה התודעה העצמאית שנותרה לאדם. תודעה זו היא גם תודעת המוות וההכרה בכך שהוא הולך וקר. הכילי חכם מפני שהוא מבין זאת, והוא "הבין, כי לא להנָאָה נִזְכְּרוּ דְבָרִים." – והדגש צריך להיות על הפועל 'הבין', מפני ש"בעיני אלתרמן, הבינה – הדעת, הפיכחון, השפיות – היא הבסיס לאנושיות, [...] התודעה, המקדשת את הדעת והבינה, היא, ולא הגוף או החומר, זו אשר עומדת בפני שינוי של המוות" (ארליך, זיק, עמ' 11). אם כן, העולם הוא רק אוסף של דברים שאפשר להיאחז בהם, לצבור ולשמור אותם על מנת להיאבק בפחד המוות. הדברים נספרים "לְשִׁמָּה. פְּדִי/

<sup>22</sup> על הפואטיקה הפירוטית-קטלוגית ב'חגיגת קיץ' ר' שדה, והעולם, עמ' 24-27. אולם הרעיון של יצירת קטלוג של העולם הממצה את כולו הוא העקרון הבסיסי של הסומה (summa), העומד בבסיס 'כוכבים בחוץ', 'שיר עשרה אחים' וכו'.

לְדַעַת כִּי יִשְׁנָם. [...]” – החשיבות היא של פעילות הכינוי והספירה של האובייקט, כמו שלימוד תורה לשמה הוא לימוד תורה לשם לימוד התורה. הספירה מטרתה לראות כי ישנם דברים ופעולות ההבנה נרדפת לפעולת הספירה כאן – כאשר הכילי מבין “היטב” הכוונה היא שהוא מונה היטב. יש לשים לב גם לאופן בו השורה גולשת לאחר “כדי” ומשיגה הפסקה בתהליך הקריאה – ה”כדי” עומד לבדו תלוי באוויר, כמו “לשמם” – ואילו הציפיה לתכלית כלשהי שתבוא אחרי ה”כדי” מתבדה, מפני שהתשובה “לְדַעַת כִּי יִשְׁנָם” אינה מספקת באמת.

הכילי בשיר, הקמצן על ימיו והבליו, הוא גם האדם אך גם המשורר. מבחינה מטאפואטית, המשורר מוצג כמי שמנצל את הקשב עליו דובר בחלק הקודם כדי לנסות להכיל את העולם, במאבק שמטרתו האמיתית היא להיאבק במוות. הספירה, אם כן, היא צעד נוסף של בריחה מן הכתיבה, כשם שהמשורר ברח קודם ממלאכת הסיפור (חלק ב') ומן התודעה השולחת אותו לגעת בעולם ולכתוב אותו אל הפיזי (חלקים ג' ו-ד'). אמת, המודעות למוות מעצימה את היש ואת כוחו כמו שלמדנו ב'אשמורת שלישית' (שדה, ועולם, עמ' 49; הירשפלד, בדרך, עמ' 235-236) אולם אם ב'אשמורת שלישית' תודעה זו הייתה על רקע רעיונות נשגבים כמו נפילה בקרב צודק וצו המוסר ואפשרה לנו לראות את יפי תארה של חמוטל, הרי שכאן היא מתגלגלת לספירה הנואשת וחסרת הערך. אפילו ניצוץ התודעה שהבטיח לקורא ב'אשמורת שלישית' שפחד המוות קיים רק אם מדברים בו מתחלף ב"נצנוצו של הרהור אחרון" הדואג לאפקט ההפוך בדיוק – הוא מעורר את חרדת המוות ולא משקיט אותה. למעשה, ההבטחה שניתנה לקורא בראשית הפואמה שהמחשבה יכולה לפרק את הרגע ולראות נצחו (ערב קיץ והזמנה לחגיגה', חגיגת, עמ' 11) אינה מתקיימת.

השירה אוגרת וצוברת בקטלוג שאין לו תקנה. מבחינה זו אלתרמן אכן רואה באות הכרוכה במספר שלוחה של ה'בינה' האנושית (הירשפלד, כל, עמ' 919). אולם בניגוד לתמונה העולה מ'שיר עשרה אחים' הספירה היא שרירותית והיסטרית ולא נבנית ממנה חוקיות מוסרית מוצקה (משמעות) או מבנה מוצק כמו המבנה העשרוני או מבנה אחר (צורה).

התשובה שמציג אלתרמן בשיר זה ובשיר 'הסיכום' לשאלה האונטולוגית 'מה ישנו בעולם?' היא תשובה נומינליסטית, שכן הדברים שההוגה והכילי החכם מונים הם רק דברים מוחשיים. נדמה, שברוח הפיזיות של שאר 'שיר סיום' וברוח "המדעיות", מסתכמת השירה בצבירת המוחשי בלבד. ההתמקדות הנומינליסטית במוחשי באה על חשבון האמיתות הגדולות אליהן חתר אלתרמן ברוב שיריו וההתנגשות יוצרת קושי. פתרון להתנגשות הזו אפשר למצוא בכך שהפתרון הנומינליסטי של הכילי אינו מוכיח את עצמו, כלומר זהו כלל אינו פתרון. הרגיעה היא זמנית בלבד. אולם, אין

מנוס מלהבחין בכך שאלתרמן אינו מעניק לקורא תשובה אחרת – אין ב'שיר סיום' מתכון חלופי ואין בו גם מן הגיחוך שאפיין את השיר 'סיכום'.

גם קרטון בלוס (הלץ, עמ' 162-163) וגם שדה (ועולם, עמ' 6-7) מדגישים את היחס המיוחד של אלתרמן למדע ב'חגיגת קיץ' ובהגות המאוחרת שלו. קרטון בלוס אומרת בפירוש שאלתרמן מעריץ את המדעים ומנמקת זאת בתגליות המדעיות של שנות השישים כמו המסע לחלל ותמורות אחרות במדעי הטבע ובטכנולוגיה (קרטון בלוס, הלץ, עמ' 174). בעיני שדה, אלתרמן משלב בין עקרונות אקזיסטנציאליסטיים כמו יסוד הקונטינגנטיות לבין "המהפכה המדעית החדשה" המדגישה את אי הוודאות והריק הפיסיקלי הנמצא בבסיס מבנה האטום, כלומר מהפכה מדעית שחותרת נגד תפיסת העולם המסודרת והקופרניקאית אשר החליפה את השמש עם כדור הארץ כדי לקבל קוסמוס מסודר יותר.<sup>23</sup> מכאן, שאם הערצת המדע של אלתרמן נבעה מן הסדר שהמדע מעניק לאדם ובין אם היא נבעה מאי-הסדר שהמדע מעניק לאדם, אלתרמן, לדעת שני חוקרים אלו, העריץ את המדע.

ובכן, לכך אין זכר ב'שיר סיום'. ההסתכלות על הפעולה המדעית-פואטית של דמות הכילי היא טרגית. המשורר הכילי הוא כמו איש המדע – מסתכל על העולם המוחשי ומקטלג אותו לאוניברסלים שונים – קבוצה של אגורות, קבוצה של דינרים וכו'.<sup>24</sup> אך אינו מצליח להגיע לשום חוקיות כוללת. ואכן בסיומו של 'שיר סיום' נותר הקורא ללא חוקיות כלשהי למעט הפיזי וחדלונו והדאגה לאישה-בת. הבריחה מן השירה שהחל בה עם ההתנערות מן האחריות בחלק ב' והמשיך בה בהתכנסות אל תוך הגוף החי, נועדת לשלון. הפתרון שמוצא הוא הספירה הנואשת, וגם היא רק פתרון זמני. אחרות הכל, 'שיר סיום' אינו נגד סיום אלא ההפך. השיר מבקש למצוא את הסוף, הוא מחפש אותו – את השחרור מן הכתיבה והשירה כמו גם מקשיי החיים וריצתם הנואשת, אולם הוא נכשל בכך. חמש שנים לאחר יציאת הספר, ימות המשורר.

<sup>23</sup> וכאן כדאי להוסיף שקוסמוס משמעותו 'סדר' ביוונית (κόσμος).

<sup>24</sup> חשוב לציין שהפילוסופיה הנומינליסטית בת ימינו מתחלקת לשני ענפים נפרדים שאינם תלויים זה בזה – אחד המותכחש לדברים המופשטים ואחר המתכחש להגדרות אוניברסאליות. ברור שכוונתי שאלתרמן מעניק כאן תשובה נומינליסטית מבחינת ההסתכלות על המוחשי וההתכחשות למופשט, אך ברור שהוא מכיר באוניברסלים כמו 'אותיות' ו'מאורות'. ור' 'Nominalism in Metaphysics' באנציקלופדיה המקוונת של אוניברסיטת סטנפורד כפי שנדלה בתאריך 10/12/08 : <http://plato.stanford.edu/entries/nominalism-metaphysics>

## ביבליוגרפיה

### ספרות מקור

1. נ' אלתרמן, עיר היונה, ת"א תשי"ח
2. נ' אלתרמן, חגיגת קיץ, ת"א תשכ"ה
3. נ' אלתרמן, במעגל: מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח (הוסיף הערות והביא לדפוס: מ' דורמן), ת"א תשל"א
4. נ' אלתרמן, שירים משכבר, ת"א תשל"א
5. נ' אלתרמן, מחזות, ת"א תשל"ג

### ספרות מחקר

- |                 |   |
|-----------------|---|
| ארליך, זיק      | צ' ארליך, זיק בינה אחרון: בינה ואובדן בינה לגילוייהם ביצירות נתן אלתרמן (עבודת גמר לקבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית), ירושלים תשס"ה                     |
| שדה, ועולם      | ש' שדה, והעולם באמצע מתרחש: תמונת עולם, הגות ופואטיקה בשירתו המאוחרת של נתן אלתרמן (עבודה לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית), דצמבר תשנ"ד |
| קרטון בלום, הלץ | ר' קרטון בלום, הלץ והצל: חגיגת קיץ – הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן, ת"א תשנ"ד   |
| הירשפלד, כל     | א' הירשפלד, 'כל כלה בסודנו תבוא', רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים תשס"ז, עמ' 905-920                                |
| הירשפלד, בדרך   | א' הירשפלד, 'בדרך אל חתך הזהב: על תבניתו של שיר עשרה אחים', מחברות אלתרמן ג', ת"א תשמ"א, עמ' 227-241  |
| מירון, פרפר     | ד' מירון, פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר ויצירתו, ת"א תשס"א   |