



איך נוצר ריתמוס של פרוזה

בלשון השירה

א

בשנות השישים ומייד לאחריהן חלה תמורה פואטית בספריהם האחרונים של שלושת עמודי התווך של המודרנה בשירה העברית: **חגיגת קיץ** של נתן אלתרמן (1965), **עם הלילה הזה** של לאה גולדברג (1965) ו**ספר הסולמות** של אברהם שלונסקי (1972). תמורות אלה חלו מכוח התפתחויות פנימיות אישיות, אבל לא פחות מזה מכוח המפגש עם השירה הצעירה של אותן שנים, ומכוח התמורות שחלו גם בשירה האירופית של אותו דור.

אחת התוצאות המרתקות של התקרבות זו בין הדורות, הוא היווצרותו של רתמוס הפרוזה **בחגיגת קיץ**. ואמנם קובץ השירים האחרון של אלתרמן סימן מיפנה מכמה בחינות: מבחינת השקפת העולם הכוללת והשקפת העולם הספרותית ומבחינת הלכי הרוח וכניסת היסודות האוטוביוגרפיים המובהקים. ואולם עיקר התמורה חלה בתופעות הסגנוניות במובן הרחב, והיא נגזרת משלושה נתונים: מהאופי הז'אנרי של היצירה, כלומר מן המעבר מחד-קוליות לרב-קוליות; מן העולם ההגותי-הפילוסופי הנפרש בה; אבל לא פחות מאלה – מן העימות עם המודלים הפואטיים שהציגה שירת דור המדינה, עם "האקלים הסגנוני" של שנות החמישים והשישים בשירה העברית. תלבושתה הסגנונית החדשה של יצירה זו מדגימה אפוא, חיווי ארס-פואטי סמוי בפולמוסו של אלתרמן עם משוררי דור המדינה.

כפי שנאמר כבר במבוא, אלתרמן כאילו אומר אני יכול לעשות כמותכם אבל אעשה זאת אחרת. אחד הביטויים המובהקים להיפוך המנמיך של העולם השירי הקודם הוא ההנמכה של המודוס הסגנוני. מיקצבים של פרוזה חודרים אל השיר, ונשמע "קול האדם המדבר". הפסיפס בנושאים ובתבניות הוא גם פסיפס סגנוני תחבירי, והדרמה רוחשת בתחביר ובתבניות הסגנוניות לא פחות מאשר בלשון הפיגורטיבית. כאמור, בחלקן הגדול אופייניות תופעות אלה למהפך הפואטי שחוללה שירת דור המדינה. במאמריו "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו" הרואים אור שנה אחרי הופעתה של חגיגת קיץ¹, מונה זך מגמות סגנוניות האופייניות לשירת הדור המורד, העשויות לאפיין רבות מתכונותיה של היצירה שלפנינו: "התנגדות לבית המרובע"; "פתיחתו של הטור אל הזרימה"; "יתר אי סדירות בחריזה"; "מקצבים חופשיים"; "התנגדות לרטוריקה"; "לשון מזוברת יותר" וכיוצא באלה תופעות

¹ ראה מאמרו של נתן זך: "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", ("הארץ" 29.7.66), שבו תיאר וניסח את הנורמות הפואטיות של שירת דור המדינה.

המדגימות בעליל את היענות האב לנורמות של הבנים. ועם זאת מתרחשת ההישנות לא בדרך החיקוי וההתבטלות בפני הדרישות הסגנוניות החדשות, אלא מתוך נאמנות להתפתחות הטבעית לו. אפשר לו כי הפואטיקה של **חגיגת קיץ** היא עדיין "אלתרמנית" למרות שהמודלים שלה אחרים².

ב

הקורא נקלע להיסוס מתמיד בין הקריאה השירית המבוססת על דפוסי המשקל והחרוז לבין הקריאה של פרוזה המבוססת על המשפט וחלקיו. אחת הדרכים שבאמצעותן מתגמשת הלשון השירית ויוצרת את הרושם הכמו־פרוזאי והדיבורי היא בשבירת הטור השירי ובשימוש המגוון בתבניות הגלישה. שבירות אלה אופייניות לא רק לקטעי הפרוזה המחורזת, אלא גם לשירים השקולים. הגלישה מתפקדת כאן הן כתחולה הומוריסטית או אירונית, והן כאמצעי לשחרור המשפט מכבלי הטור וליצירת מרווחי נשימה בתוך המשפט התחבירי.

בעוד שהנורמה השלטת בלשון האלתרמנית הקלסית חתרה לזהות בין המשפט התחבירי והטור השירי, כשהגלישות, במידה שהתקיימו, גררו אחריהן צזורה (כדומת "בלילה הסהור מול חלונך עומדת / עיר טבולה בככי הצרצרים"; ובהמשך; שוקט העץ / באודם עגילים"; או מתוך **שירי מכות מצרים**: "והחי אשר רץ אל שער / נהפך ברצו למת") הרי שב**חגיגת קיץ** מרובות הגלישות שאחריהן אין צזורה, כגון:

**עם ים ועננים פרוץ בך הנקיעה
בחזרה, פעורת פה, אדמת חך. (עמ' 160).**

או ב"שיר המכשפה":

**כן, היא היתה זו. היא. מוסכת
סמי האהבה. נושכת
הנשך, בעלת האוב,
שבלשונה המתהפכת
ובאפה תטרף רחוב. (עמ' 186).**

יתר על כן, במקומות אלה הטקסט כופה לא רק פירוק משפטים אלא גם פירוק מבנים דקדוקיים הדוקים קטנים, שהרי ככל שהיחידה הדקדוקית קטנה יותר, כך גדל 'סירובה' להיקטע. כך דרך משל, מתרבות

² גם הליריקה של לאה גולדברג מתקרבת בשנות השישים אל ריתמוס הפרוזה ואל היסוד הדיבורי החי. כך בספר שיריה **עם הלילה הזה**, הרואה אור באותה שנה (1965). אלא שבשיריה, החזרות לסוגיהן הן הכלי העיקרי של התמורה. עם זאת, רבות מן התופעות שיימנו כאן משותפות לשני המשוררים: גם היא פותחת את הטור אל הזרימה החופשית ויוצרת מתח בינו לבין המשפט התחבירי; גם בשירתה המבנים הסטרופיים הם חופשיים והחריזה בולטת באי־סדירות, בדלות ובאקראיות. אבל כיוון שהמודלים הפואטיים שלה הם שונים, גם הרושם הכללי הוא כמובן שונה מזה העולה מ**חגיגת קיץ**.

הגלישות המפרקות סמיכויות (ודין פירוק כזה הוא כדין פירוק מורפימות קשורות) כגון: "מן היורה תימר
ניחוח / כישוף האהבה, כישוף / הידעונית" (עמ' 111). כאן נועדה הגלישה להנמיך את הסגנון כדי
להימנע מן הסגנון הפתטי בתיאור תופעה על־טבעית. או בתיאור המשכפה המדומה לבלעם:

**כְּמוֹ צוּפָה מְהַרְרֵי-קָדָם
וְרֵאש־צוּרִים, עֲמֵדָה עֲמֵד
הַמְכַשְׁפָּה הַנְּאֻפֶדֶת –
חֶמֶה בְּרֵאשׁ נְשֵׁלֶשׁ קוֹמוֹת. (עמ' 187).**

קיטועה של תבנית הסמיכות יוצר ניגוד בין סרובנו לבצע שבירה ריתמית "ולהכזיב" את סיום הבית לבין
מחויבותנו לכוח הדקדוק הכובל את שני חלקי הסמיכות יחדיו. וכשם שנקטעת הסמיכות בגלישה, כך
נקטעת גם התבנית של שם ותואר, וזאת ללא צזורה בין המתאר למתואר:

**מְרִים לָאֵט נְעֻאָה רֵאשָׁה
וְעַל פְּנֵיהָ, פְּנֵי אִשָּׁה
יָפָה, נְשָׁכְנוּ חֵיוֹן וְאוֹר
נְשֵׁלָא יִדְעֵנוּ פְּרוּשָׁם. (עמ' 194).**

כאן המתח כפול כיוון שאלתרמן ממתיק את שבירת הצירוף "אשה יפה" בחרוז שבשני הטורים
הראשונים ובחרוז החופשי שבסוף הטור האחרון. איחוד כוחות אלה בא להעניק משמעות כוללת מיוחדת
למושג אשה, בעוד שהגלישה כרגיל, מנמיכה את הפתוס ומצמצמת למקרה מסוים: "אשה יפה". הדוגמה
משקפת חיבור בין סגנון אלטרמני קלסי ומתחדש. באור משמעות הגלישה ניתן לפרש את הטור "חיון
ואור / שלא ידענו פרושם" כטיעון ארס־פואטי, כהייה או רוויזיה של ערכים אלטרמנים קלסיים
(מרשימה גם החתימה ב"פירושם" המעניקה ל"אשה" "דהוד עמוק").

לפירוק התבנית של שם ותואר פונקציות שונות, ועיקרי בהן הוא הדיבור הקרנבלי:

**[---] אִשָּׁה כְּזֹאת
תְּמִיד בִּי מְעוֹרְרַת חֶשֶׁק
חֶזֶק, אֲבָל טְבְעֵי מְאֹד,
לְתַהוֹת כְּפָה תְּהִיֹת יְסוּד... (עמ' 136).**

הגלישה בן שם לתוארו מעצימה את התעניינות הקורא המצפה למשהו פיקנטי ואילו החרוזה הפנימית
מאד – לתהות (שגם היא מפרה את גבולות הטור) מבליטה את האפקט של הפרת הציפיות האלה: האשה
מעוררת בדובר חשק חזק - לתהיות פילוסופיות.

ההפרדה בין שם לתואר על ידי גלישה, באה לעתים כדי לצנן פתוס ממשמש ובא:

מִשׁוּם כֵּן, בְּחוֹךְ זֶה הַקָּטֵעַ
הַמוֹאֵר, קֵהֵל רַב יִמְצֵא
וְהָחִי עִם הַמַּחַת בְּפֶתַח
נִפְגְּשִׁים. זֶה נִכְנָס. זֶה יוֹצֵא (עמ' 12).

לעתים מפרקת הגלישה סמיכות פרודה, שאף היא מבנה דקדוקי הדוק. כך גם בתיאור של תהליך רצוף פעולות של רוח ים על העיר: "מקהה נצנצו החד / של ריקוע פח, פונה אל צד // מערפל אישונה הירוק / של מכיתת זכוכית, פורש דוק" (עמ' 162). המשפט התחבירי משתחרר כאן לא רק מכבלי הטור אלא גם מכבלי הבית. מרובות כאן הגלישות לא רק בין טור לטור אלא גם בין הבתים:

הִיְתָה זוֹ אֶלְמָנָה אֲשֶׁר נִתְּנָה בּוֹ עֵין
וּבָה דְבֵק לְבוֹ. לֹא, לֹא יִפְיָה מִשֶׁךְ
אוֹתוֹ בְּהַבְלֵי שׁוֹא. זֶקֶן כָּחַל צִמְחָה הִיא
וּבְעֵלִים כָּאֲרַבְעָה וְחַמְשָׁה
הוֹרִידָה אֶל בּוֹר שַׁחַת. (עמ' 15).

או

אֵין אִישׁ יוֹדֵעַ מַה שִׁמְעוּ אֲזוּיֵי הַשָּׁמַיִם
נֶשֶׁל סֶמֶן-טוֹב מִפִּי אוֹתוֹ מְאוֹר קֶטָן,
אֵךְ הַתְּנוּדָד הוּא עַל עַמְדוֹ כְּהַלֹּם-רַעַם
וְעַת רַבָּה לֹא הִתְאוּשְׁנֵעַ. לְשׁוֹא חִכָּתָה

לוֹ הַלִּילִית הָאֶלְמָנָה. הוּא לֹא הוֹפִיעַ. (עמ' 16).

יתר על כן, יש שהגלישות הן כה "אלימות" עד שהן מפרקות סמיכויות וצירופי־יחס אפילו בין בית לבית – תופעה המעמידה את הקורא על השרירותיות של החלוקה לבתים. כך ב"שיחה בדרך", שבה מהלכים יו"ר הנהלת הבנק, וקופאי ותיק שהוזמנו לנשף יובל הבנק, "דמומי ארשת":

[---] על גֶּשֶׁר-

קְרָשִׁים רוֹפְף עִבְרוּ הֵם בּוֹר, אֲשֶׁר חִפְּרָה
מִחֻלְקַת-עֲבוּדוֹת. וּבְהִגִּיעַם בְּקֶרֶט-
סְחָרְחָת אֶל סוֹפוֹ, אָמְרוּ: "יִשְׁנָה סִבְרָה
שֶׁבְּסִבְיָה הַזֹּאת צָרִיךְ בְּכֻלָּל לְשַׁמֵּר אֶת

הַעֲצֻמוֹת. (עמ' 22).

הגלישות באמצע הסמיכות ובתוך צירוף היחס (את / העצמות) באות להלעיג על יושבי הדיוטה העליונה:
על העסקנות והריטוריקה הממסדית.

במקרה זה החלוקה עצמה היא גם ביטוי גרפי לנאמר: מעבר רופף ממחיש את רפיפות הגשר, מפסיק את
השיחה וממקד את הקורא בסביבה הקונקרטיית, ומאיר את החגיגה הבנקאית בראי עקום.

במקרים רבים יש אכן למבנה הבית פונקציה איקונית:

קִיץ אֵימָן. עַד קֶצֶה

גְּבוּל עֲנֹלוּ וְשָׁל צֶל,

הַנָּח פָּחַח עַץ נְמוֹךְ,

הוא נִגְשׁ וְעוֹמֵד סְמוּךְ. (עמ' 64).

מבנה הבית חוזר אחר משמעותו וממחיש תנועה בגלישה ועמידה, בפסיקים בסופי הטורים.

המשורר מנצל דרגות שונות של מתח בסולם הגלישה: מגלישות מתוחות פחות, כמו בין יחידות תחביריות
גדולות-משפטים, או חלקי משפטים, עד לגלישות המפרקות את הצירופים הדקדוקיים הקטנים ביותר.
הגלישות מפרות גבולות ריתמיים בעלי משקל שונה. כך, דרך משל, קובע אלתרמן גלישות אחרי החרוז
השני בצמדי טורים, מקום בו גדולה יותר ההפסקה הריתמית בקריאה. המתח הפנימי שנוצר בתחומי
הדו־טור אינו מתפרק בסופו, והגלישה בסוף הדו־טור מערערת על עצמאותה של התבנית:

בְּתוֹךְ גְּבוּלֶיךָ הַהוֹנָה

קָם עַל רִגְלָיו, כּוֹפֶה

עַל עֵבֶר וְעַתִּיד רְקִיעוֹ

וּמַפְעֵל לָהֶם מְנַבְּיהוּ

וְשִׁמְשׁוּ עֲלֵיהֶם מְבַעֵיר.

כְּדִי שְׁיֵהִיו הוֹיִים. (עמ' 160).

גם כאן נודעת לחלוקה לבתים פונקציה איקונית בהמחישה את דימוי ההווה לענק שאינו מתנועע בזריזות,
אלא כופה עצמו על העבר והעתיד באיטיות ובכבדות.

בזמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, מציין נתן זך את הגלישה מבית לבית כאחד הגורמים
ל"מראה החדש של השיר", ובאופן ספציפי – כאחד הגורמים לעושרה של המוסיקה בסונטה של עמיחי

"גלישה הפורצת את גבולות הבית (בכל שלושת בתיה הראשונים של הסונטה), בעצבה מתח חריף בין המשפט נושא-התוכן לבין הטור הננעל, כביכול ע"י חרוזי זכרי-רצוף ערב לאוזן"³, וכך גם לשיר האלתרמני נודע מראה חדש. ועוד: עוצמת הגלישה היא, בין השאר, פונקציה של מיקומו ועוצמתו של ההפסק התחבירי בשורה הגולשת או לאחריה. ככל שההפסק התחבירי בתוך השורה חזק יותר – כלומר בא במקום שההתנגדות בו היא החזקה ביותר – כך מתעצמת הגלישה. וככל שההפסק קרוב יותר לנקודת הגלישה – כך תגבר תחושה זו. ההשפעה החזקה ביותר יש להפסק התחבירי שלאחר נקודת הגלישה ולא בשורה הגולשת עצמה⁴. ואמנם הגלישות **בהגיגת קיץ** מועצמות על יד הפסקים תחביריים בשורה הגולשת ולאחריה.

הטקסט מקיים כאן אפוא דרגות שונות של מתח בין המשקל המבקש להיקטע לבין תחביר השואף קדימה, מתח היוצר את רתמוס הפרוזה בלשון השירה. בכך סוטה המשורר במפורש מהנורמה הסגנונית שנקבעה ביצירתו זיהוי הטור השירי עם המשפט התחבירי, שעליה יצא קצף הדור החדש – ומקיים נורמות הקרובות יותר לריתמוס החופשי. גם גמישות מיקומן של הצורות שלעולם אינן באותו מקום (תופעה שבה תולה זך את עושרה המוסיקלי של הפואמה "פרידה מן הדרום" מאת אבא קובנר)⁵, אף היא תורמת לניגון הפרוזה של השירה החדשה.

בעוד שכמה מן התמורות האחרות בקובץ זה – שורשן נעוץ בר **בעיר היונה**, הרי שבתבניות שבירת הטור מתבצעת כאן קפיצת דרך שלא הוכנה כלל בקובץ הקודם, פה ושם אתה מוצא **בעיר היונה** גלישות קלות, כגון:

מִיֵּכַל אֵיךְ? סִפִּין הַיֵּינוּ בְּכַפָּה

נֶשֶׁל עַת לֹא רְחוּמָה בְּהַגְיָחָה מְאָרְב. (עיר היונה, עמ' 9)

אבל לרוב נשמרת **בעיר היונה** הנורמה שנקבעה בקבצים הראשונים, כלומר, יחסי גומלין של הרמוניה בין הארגון הפרוזודי לארגון התחבירי. ואילו כאן מתרחשת מבחינה זו שבירת כלים גמורה. הגלישה נעשית תחבולה סגנונית מרכזית והיא משמשת ליצירת אפקט של שיח חי, של פרוזאיות ודיבוריות מזה ושל אפקטים הומוריסטיים ואירוניים מזה, שכן ההפתעה, השעשוע והבידוח הנוגה הם יסודות דומיננטיים בפואמה המניפאית הזו. בהקשר ההיסטורי הפואטי השימוש המתגרה בגלישה הוא גם קריצה לשירת דור המדינה וגם חישוף התחבולה שבה.

מבחינת תהליך הקריאה מתקיים כאן מעין "מתח עצבים" בין תנועת הטיעון הדוחפת קדימה לבין התנועה המעכבת של הפרוזודיה; תבנית של המשכיות וזרימה מצד אחד, ושל השתהות הנוצרת בשל אי זהותו של הטור השירי עם המשפט התחבירי מצד אחר. זהו, כאמור, האפקט הסגנוני המרכזי, והוא הולם

³ זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, הוצאת אלף תל-אביב, 1966, עמ' 59.

⁴ ראה אבחנותיו של עוזי שביט ב"בין שורה למשפט" (לסוגיית הפסיחה ורושמה בשירי ביאליק), מחקרי ירושלים בספרות עברית, האוניברסיטה העברית, מאגנס, חוברת ח, תשמ"ה, עמ' 39-49, וראה גם הפרק "תחביר וריתמוס בשירת ביאליק", בספרו **חבלי ניגון**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מכון כץ, אוניברסיטת תל-אביב (1988), עמ' 160-174.

⁵ נתן זך, "אדמת החול", יוכני, חוברת ג', מרץ 1962.

את ההשקפה על הזמן ביצירה, בחינת "החיים העשויים טרוף / רק הם חשפו את הוד ההגיון" (עמ' 71). אין כאן טכניקה שירית אחת בלעדית, אלא תחבולות של תאוצה המשולבות בתבניות של ניתוק וקישור המחייבות עצירה.

כך קורה גם ברמה התחבירית: אחת התופעות התחביריות הקבועות ביצירה היא משפטים שחלקיהם המשועבדים קודמים לחלק העיקרי – תבנית שכונתה על ידי א.ל. שטראוס "משפט דינאמי"⁶ – כתוצאה מתבנית זו נוצר מתח מאורגן המחייב את הקורא 'לרוץ' עד לחתימת המשפט ועם זאת לשוב ולקרוא חלקים שהזניח במהלך הקריאה. לעתים משתרעים כאן משפטים כאלה על פני בתים שלמים. תופעות תחביריות אלה נגזרות מן ההיבטים הז'אנרים של היצירה. הקרנבל כזכור הוא חגיגת ההתהוות, השינוי וההתחדשות, שעויינת את הסטטי והמוגמר. בעזרת התחביר יוצר אלטרמן את הרגישות לזמן, להתחלפות. כאילו המשפט עצמו עויין אפשרות קריאה סטטית ומוגמרת. עם זאת יש לזכור כי התפרשות המשפט התחבירי על פני הבית כולו היא מן הסממנים האופייניים ללשון השירה החדשה. כך בתמונת העיר בחטיבה "דברים שבאמצע":

**נְוֹטָטָא אֶל תוֹךְ הַשְּׂקִיעָה
עַם כָּל חוּצוֹת וְכַפְרִים
כְּמוֹ נַחְפָּזָה לְנִסְיָה
עַם צְרוּרוֹת רַבִּים וְנִפְזָרִים. (עמ' 82).**

ומיד בהמשך

**פְּעָמִים תִּרְאֶינָה בְּלִיל חֶרֶף
מֵאַחֲרֵי מָסַךְ קַרְשִׁים וְשֶׁק
מִחֲלִיפָה בֵּיעָף שֶׁמְלַחַת חֶשֶׁן
וְנִגְלִית עֵירָפָה כְּבָרְק. (עמ' 82).**

ג

ההתמקדות בהשתנות, בחילופים, בולטת ברקמה הסגנונית של היצירה, ובעיקר מתוך השוואתה לקבצים הקודמים. כך דרך משל, מתוך השוואה בין ההיצג של העיר כאן להיצגה ב**כוכבים בחוץ**. ב"הולדת הרחוב" (בקובץ השירים הראשון) נמצא את העיר מעוצבת בתבניות שמניות, כגון: "זו העיר במרוץ רחובה המוצת / במלמול גגותיה נוטפי המים". או בתבניות של הווה סביל: "אלהים אדירים, / עירך אל עיני / בקידה ומזמור מוגשת". ואילו כאן מתעצבת העיר התוססת ברצף של פעלים הבאים דחופים זה אחר זה. יותר מאשר במרחב מתרכז עתה המשורר בזמן, בשינוי, במטאמורפוזה – שינוי המתבטא במעבר מתבניות שמניות בקובץ הראשון אל תבניות פעליות בקובץ האחרון.

⁶ ראה, א.ל. שטראוס, **בדרכי הספרות**, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים תשי"ט, ע[מ'] 79-81.

ריבוי המהפכים ביצירה עולה בחריפות מאופיה של הרקמה התחבירית. טכניקה שירית אחת חותרת תחת חברתה. לצד תחבולות היוצרות תאוצה וזרימה ננקטות תחבולות ריתמיות וסמנטיות שנועדו לשבור את הרצף. לצד המשפטים הארוכים, המתפרשים על פני בית שלם, מופיעות בשיר יחידות המורכבות מחילופי משפטים קצרים וארוכים, לעתים ללא קשר תחבירי מסומן. חילופים אלה גם מעצימים את היסוד הריגושי בסגנון.

ההטרונגיות של היצירה השירית האחרונה ניכרת גם באופי התחבולה התחבירית המרכזית הננקטת כאן לריסוק הרצף, והיא הפירוט – מעין רשימה קטלוגית, המעידה על ההשפעה המוליירית על אלתרמן בתקופת חיבורה של יצירה זו, שהרי מחזותיו של מולייר מלאים בספירת מלאי. כך בדברי פרוזין בתרגומו של אלתרמן להקמצן: "זוהי נערה שהתרגלה לחיות על / סלטה, חלב גבינה ותפוח ולא יהיה לה אפוא שום / צורך בשולחן גדוש במטעמים, במיני זום מעודנים, במעשי צלי וקלי שאין להם סוף ולא בכל שאר מיני תרגימה שנשים אחרות שטופות בהם";⁷ או הקטלוג של לפלש, אחד המשרתים בהקמצן: "הנה רשימת החפצים. תשמע. ראשית, מיטה על / ארבע כרעים, מקושטת, מעשה־חושב, פסי רקמה / שקוראים הונגריה, על גבי שמיכה שצבעה צבע / הזית, עם ששה כסאות וכן רפידה לכיסוי הרגלים"⁸. גם בתופעה סגנונית זו ניכר מודל ההשפעה הכפול, שכן תבנית זו – המכונה "חילוק" בתורת השיר של שירת ימי־הביניים העברית – נגזרת גם מן הז'אנר המקאמי של היצירה, ונועד לה בין השאר תפקיד מרכזי גם ברקמת ההגות שלה (גם במחזה "ימי אור האחרונים", שנכתב כנראה באותן שנים, מרבה המשורר בקיטלוגים). הפירוט מופיע כאן הן בשירים שקולים והן בקטעי הפרוזה החרוזה והבלתי־חרוזה. כך, דרך משל, ברשימת התארים המפארים את הבינה המדעית בשיר התהילה למדע "שפת הסרגל":

**כִּי מְקַדֵּם אֵין אֶבֶן פְּנֵה
לְבַד מַעֲצָמְתָה הַחֲלוּמִית,
הַמְפַפְחָה וְהַחֲדָה שֶׁל הַבִּינָה,
הַמוֹדֶדֶת, הַמוֹנָה, הָאֶלֶהִית,
הַכּוֹפֶרֶת, הַיִּרְאָה, הַמְהִינָה. (עמ' 151).**

או בשבחי הנשים ומסירותן בפיה של המכשפה:

**אֲנִי רוֹאָה, אֶת בְּנוֹת-הַמְּלַךְ
הַנְּרַצְעוֹת, הַמְּבִאוֹת טָרֶף,
הַחֲזֵקוֹת וְהַמְרוֹת
שֶׁבִסְפָּרָן אֶת הַקּוֹרוֹת
שׁוֹתְקִים תַּיִם וְכוֹרוֹת. (עמ' 192).**

⁷ ראה, הקמצן, מולייר, קומדיות, מצרפתית נתן אלתרמן, כרך ב', עמ' 249.
⁸ מולייר, שם עמ' 240.

אלתרמן מרבה גם בטכניקה של תמורה היפה לפירוט ולהמרה של דיבור ישיר גם יחד. ולפיכך היא מתאימה ברוחה גם למקאמה וגם לחשיפת הקול הדובר בשיר. בדוגמה הבאה, הסגנון הגבוה וההתבוננות אל המרחבים מפנים בסוף הבית מקום לסגנון נמוך והתמקדות בקרוב ובגופני:

**בְּמַחֵי אֶחָד הֵנָּה נִשְׁבְּרָתָ שְׂרָב,
וּמָה הַפְּלֵאָה? כֶּךָ הָיָה חַיִּיךָ.
בְּקִיץ כָּעֵמוּ הֵם כְּמוֹ סָתוּ
וּבְעֵתוֹת כְּפֹר הַחֲמוּ כְּמוֹ קִיץ.
עַד סָפֶן-טוֹב: גַּם בְּסִגְרִיר חֲשֹׁן
שְׂרָב יָדַע הוּא תַּחַת שְׁמִיכְתֶּךָ. (עמ' 172).**

לעתים מתחבר הסטקאטו של הפירוט למשפט בעל היררכיה של לוואים, המתארים בשרשרת כל אחד את קודמו, וכך משתבץ הקיטוע־ריסוק בריתמוס רצוף של שרשרת, כגון: סטמבול המסעדה "ניגנה בלחש זדוני / ועז וחם, בקשיות־עורף / של עצב מר וענייני / הולך־סובב ומעמיק כבורג / שאין לו קץ" (עמ' 10).

אחת התחבולות ההומוריסטיות המבוססות על ציפיות סמנטיות־תחביריות היא הפרכת המצופה בתבנית הפירוט. הקורא מצפה כי הפריטים יגזרו מאותו מין וסוג – ולא היא. כך בדברי היו"ר אל המכשפה:

**כֶּךָ לַחַן פְּלִיאוֹת אֵל, מְבִלִי
מְשִׁים, יָרִיעַ וְיָרֵן
מִפִּי הַסִּיס וְהַקִּיכְלִי
וְהַפְּרָדָה וְהָאֲתוֹן. (עמ' 191).**

ההנמכה של המוטיביקה האלתרמנית כולה, ניכרת גם באופי הלשון – בלקסיקה ובתחביר. זהו אולי ספר השירים היחיד שבו אלתרמן הרשה לעצמו לשון דיבורית עד כדי צירופים תת־קנניים מסוג: "על כל מקרה, אם מחר / בערב לא נפגש", או "לא כל כך מהר מתים" או: "רגע מצטער שלא הביא אתו כלי / אף כי מצד שני יותר בטוח בלי" (עמ' 22). הצניחות מתמשות בהצבת טורים דיבוריים מיד אחרי טורים אלתרמנים קלסיים כגון: "ירח אינו כבה, / שמש יומם תרום, / לאות שהמשחק שווה / את הנרות והמאורות" (עמ' 71). או: "מגביה החליל קולו, / על מה הוא נושא משלו? / על רעות, על טובות, על מה לא? / על כל הענין כולו" (עמ' 21).

הדים לקליטה הגוברת והולכת של לשון הדיבור בלשון השירה העברית של שנות השישים אפשר למצוא כאן לא רק בפנייה למבנים תחביריים חופשיים יותר אלא באימוץ נוסחאות דיבור מובהקות: "הלן – כך אמר לה – אם / אגיד שלומו טוב, אעשה לו עול. / הוא מפרפר, כמו שאומרים, /

בין החיים והמוות. // לא נוסיף השערות, / כי מה יצא מהן? נדקר הוא ישר בצלעות, הלן. // וגם בשביל איש / עם בריאות מעולה / זה לא המקום / הקל בעולם // אבל הרופאים / אומרים שבתנאי / שסבוך לא יהיה / הוא יצא מזה חי" (עמ' 9-168). הניסיון למסור שיחה כפשוטה נעשה במאמץ מופגן לשבץ בטקסט צורות דיבור מקובלות. צורות דיבוריות מובהקות כמו "הכי קל בעולם, ויצא מזה חי", מובאות ליד נוסחאות מעודנות יותר כמו ה"הוא מפרפר בין החיים והמוות" (בעיקר לאור התנצלות המחבר על הירידה הפתאומית לשפה נמוכה "כמו שאומרים" או "כי מה יצא מהן" שהיא גירסה מעודנת יותר של "מה יצא מזה"). **הגיגת קיץ** מפגינה מודעות לצורך (ואולי גם לקושי) של ספיגת העברית המדוברת בסביבה שירית בעלת מישלב גבוה, לשון אחרת: לרב־דיבוריות הנוצרת בלשון השירה⁹. טענה פואטית כנגד לשון גבוהה, מטפורית יתר על המידה, עולה מריבוי מימושי המטפורות והצירופים הכבולים כמו בבלדה "החננוני והשד": "יום אחד נכנסה אם החננוני, / אמר לה השד: "מה לך מהלכת? / עת לנוח, אמי". אמרה לו: "בני / אני עפר תחת כפות רגליך" (עמ' 95). ההנמכה נובעת אף מן הביולוגים המובהק של הספר, מן התיאורים הגופניים המפורטים: השיעול והנזלת, ניגוב הזיעה וכיוצא באלה; או ממילות הגידוף והקללה האופייניים לתבניות הבורלסקה הנמוכה. השילוב של יסודות הקרנבל ביסודות הגרוטסקה הרומנטית ניכרים אף בחיבור הנמוך והגבוה בתחום הסמנטי, כמו בדיבור ההומוריסטי על חיותה של הנפטרת:

**הַלֹּאִי וְנָם אָנוּ, כְּכֹלֹת מַעֲשֵׂיָהּ,
יָדַע לְנַצֵּל כָּל מַפְלֵט, כָּל סֶדֶק,
עַל-מִנַּח לְשׁוֹב לְפָעֲמִים לְתַחֲיָהּ,
בְּלִי רַשְׁיוֹן, בְּלִי קְבָלוֹת, בְּלִי פֶתֶק. (עמ' 177).**

המלה הגבוהה 'מפלש' מצטרפת כאן לעולם של פתקים, קבלות ורשיונות.

הניסיון ליצור מקבילה לשונית שתדמה לעולם המתואר ניכר בהחדרה של מעין לשון דיבור אותנטית המשתקפת גם בסדר המלים במשפט. רווחת כאן תבנית של סיום בכינויים, חיקוי של מעין דיבור בתוך הספרות, כגון זה הרווח בלשון התרגומים של אותה תקופה (ובעיקר בתרגומיהם של שלונסקי, למשל בתרגומו **ליבגני אוניגין**, ושל אלתרמן) בצד נטייה כללית של שינוי סדר מלים. כך בתרגומי אלתרמן למוליר:

¹⁰ **הַה אִיזָה אוֹשֵׁר הָא וְאִיזָה זְכוֹת הִיא**

⁹ ההתמודדות של שירת אלתרמן עם לשון הדיבור בשנות השישים שונה מן ההתמודדות של שירת רטוש דרך משל. ההתקרבות אצל רטוש אל לשון הדיבור נעשית באמצעות ציטוט ביטויי סלנג. מצד אחר, הוויתור על המבנה הסטרופי ועל אורך טורים קבוע מתיר גם לרטוש ליצור רצף שירי דיבורי זורם.

¹⁰ **טרטוף**, מוליר, קומדיות כרך ראשון, שם, עמ' 16.

מה טוב לבך שכה מוכן הוא ומזומן הוא¹¹.

ובחגיגת קיץ:

נפֶעם הקְטִיב לְצִלִיל הוּא. (עמ' 38).

אֶכֶן בְּעֶרְבֹךָ זֶה מְפִיק הוּא אִמְרֵי נְסֹפֵר

[---]

חֹרֵז הוּא נְסִיר. (עמ' 39).

יתר על כן, שלל הסגנונות ועירובם מאפיין את השיר הבווד ולא רק את המכלול, וכך משמש העירוב כלי מובהק ליצירת אירוניה.

כך לדוגמה השיר "שורש פחדו של סימן־טוב", המכיל לפחות שלושה רובדי סגנון: לשון גבוהה ("אשת ברית מהלכת סביבך נושה חוב, / ורודפת אותך כארי וכדב" (עמ' 117), ליד דיבור קרנבלי מגדף "הה נמושה עלובה" או "הה, תולעת עפר"; "דבלה יבשה / ומצוצה שכמוך"; "הה, זנב אוד לא־עשן"; "הה, אחרון בנמושות". או דיבור קרנבלי המשוחרר מן הטאבו (מעין לשון בתי מרזח): "הלא גם בלילות בחורותיך, בחפוז / יצרך בחיקה על יצוע / לא היית כי אם כקליפת האגוז / על גליו של הים הפתוח" (עמ' 119). ולאותו שיר עצמו חודרת לשון דיבור בינונית רצופת אינברסיות ("כל הקיץ, - אמרת – דברים שונים / ומשונים, שמושג מהם אין לי, / מתרחשים פה. [---] פתאם ברגליים אותי תופסים / או בלי רעש נופלים על הראש לי" (עמ' 117). העירוב של שלושת רובדי הלשון משקף כמובן היפוך נורמות גמור בלשון השירה האלתרמנית.

אחד הסימנים המובהקים של הטראבסטיה, ההיפוך של ההימנוני והטקסי, מתגלה באופני השימוש בשיבוץ המקראי. בשמחת עניים או בשירי מכות מצרים האלוזיה המקראית משמשת להשגבת הסיטואציה, ואילו כאן היא מופעלת בעיקר כתחבולה קומית. השיבוץ מוצב, על פי רוב, בהקשר חדש המהווה היפוך של משמעותו המקורית. כך נוצרים כאן קטעי הבורלסקה הגבוהה, שעיקרם עיצוב נושא נמוך בלשון גבוהה. "שיר המכשפה" רצוף כולו בשיבוצים מתוך סיפור בלעם. הנימה הגבוהה, המליצית, נעשית מגוחכת בגלל הקשרם החדש ש"אינו ראוי להם", וכן בשל הערות המחבר במאמרים המוסגרים החוזרים:

אֶךְ מָה אֶקֶב – כֶּךָ נִהְסָה הִיא

בְּמֶר לְבָה – לֹא קֵבָה אֵל.

¹¹ טרשוף, שם, עמ' 14.

**דְּבַר נֹכָא – כֵּן יִלְלָה הָיָא –
בִּי מִתְחַלְלֵל בְּרָגַע זָה.
קוֹל מְדַבֵּר מִפִּי קִרְבָּיִם
הוּא מִתְחַתֵּךְ בִּי וְחֹזָה.
אָבוּי, כִּי מִחֲזוֹת אֵל אֶחָזָה. (עמ' 189).**

גם החריוזה ('חזה אחזה'), מנמיכה את הטון של ההקשר המקראי. ההומור הקרנבלי וההגזכה של הרטוריקה העסקנית מסתייעים כאן הרבה בהפעלה הומוריסטית של השיבוץ וביצירת הפער בין הנושא הנמוך ללבוש הגבוה. כך מסייעת התבנית הקרנבלית להתבונן מבחוץ בלשון הרשמית, ולהגחיק את הרטוריקה הממסדית (במסיבת הבנק בדיוטה העליונה נוקט היו"ר בשיבוץ מתוך משלי: "דלונו! העם כעיר פרוצה ואין חומה"). בניגוד לקבצים הקודמים, מהווה הסגנון השיבוצי (שהוא גם קישוט מרכזי במקאמה) תופעה סגנונית מרכזית כאן, והוא מסייע להפוך את הספר האחרון לראי הקומי של עיר היונה ושמתח עניינים; כך נוצרת הבורלסקה הגבוהה, זו המשתמשת בסגנון גבוה לעניינים טריביאליים.

השבירה והסטייה מן הסדירות מקויימות כאן גם במישור הריתמי־פרוזודי, וזוהי שוב סטייה מובהקת מן הנורמה הפרוזודית האלתרמנית המובהקת. יש יחידות שאין בהן סדירות מטריית כלל, והתבנית השירית נוצרת רק על ידי החריוזה – שגם היא אינה סדירה – כמו הפתיחה לשיר "הסיכום":

**הוֹנָה אֶחָד יָקוּן
מִחֲדָרוֹ אֵל תְּלִמִּידָיו יִצָּא
וְאָמַר בְּנִקְשׁוֹ בְּמַקְל:
שָׁמְעוּ אֶחְרוֹן דְּבָרֵי אֲנִשׁוֹר אֶשָּׂא,
כִּי הִגִּיעַ הַזְּמַן לְסַכֵּם,
לְאַחַר שְׁנוֹת בִּינָה וְעֵצָה,
מָה הֵם, לְסוֹף מִצּוּי,
הַדְּבָרִים שֶׁמֵּהֵם הָעוֹלָם עָשׂוּי. (עמ' 92).**

קטעים כאלה מרובים כאן, ותבניות השבירה והסטייה מן הסדירות המטרית – מגוונות. "ההתפרעות" ניכרת גם בתבניות החריוזה. אלתרמן ידוע כאמן החריוזה המושתתת על עושר רב של המצאות ושל חרוזים נדירים היוצרים הפתעה מצירופם של דברים רחוקים. היתה חירות בתחום זה, אך היא היתה מוגבלת, שהרי גם החרוז הבלתי מדוייק, החרוז 'בערך', היה כלול בתוך הקונבנציה של החריוזה היפה והמעניינת.

והנה כאן, כמעט פתאום (בסימנים ראשונים ניתן להבחין כבר בעיר היונה) מתגלה בחריוזה חירות גדולה הרבה יותר, שלעומת החריוזה הקודמת – לרבות זו הבלתי מדוייקת – היא בבחינת שבירת כלים. הנה לדוגמה הבתים הפותחים את היצירה:

בְּרֵק. אֹרֹז עַד הַרְף-עֵין
עַמַּד בּוֹהֵק. לֹא נַע.
רְגַע שְׁנֹשֵׁטֶף שְׁמַיִם
וְקַם כְּמוֹ הַבְּהוּב וְכִמוֹ עוֹלָם.

רְגַע שְׁהָאִיר אֶת הַסְּבִיבוֹת
וּבְטָרָם שְׁהָה – וַיִּחְלֶף.
אֲבָל כַּעַם מְהִיר וְצִוְחַת צְפוּר
לְחֻצוֹת בּוֹ הַסְּפִיקוֹ מְסוּף עַד סוּף. (עמ' 5).

'לא-נע-עולם' הוא מה שמכנה הרושובסקי חרוז בלתי-מדויק מופסק (כגון הדוגמה: משקפיים – שקופה היא)¹². אלא שכאן מקויים החרוז הבלתי מדויק לפי הנורמה המינימלית שלו – "שני צלילים שלפחות אחד מהם הוא התנועה המוטעמת"¹³. המשורר מתרחק מן התבנית הדומיננטית בכוכבים בחוץ – שם עשיר החרוז בדרך כלל ומשתתפת בו קבוצת עיצורים (כגון מתפרצת-הטרפציות). צריך להיות רגיש ל'פרוזודיה המודרניסטית' כדי להבחין בעובדה שיש כאן פיתוח רחוק של החרוז המופסק הבלתי מדויק. אילו היה חרוז מעין זה מופיע בשיר בלתי מחורז – לא היה הקורא נוטה לצרף את שתי המלים. את החרוז 'סביבות-ציפור', אפשר היה לסמן כמעין חרוז בלתי מדויק מופסק עם זהות בתנועה המוטעמת בלבד. אבל כאן מתגשם הרבה פחות מן המינימום, שכן אפילו עיצור אחד אינו משתתף בחרוז. אולי יש קרבת-מה בין ההגיים השפתיים ס רצ, אבל הצליל אינו זהה, ואף אינו בא בהברה המוטעמת. אחרי הכל איננו עוסקים בספירה – אנו רק שומעים. כלומר, ההתרחקות מן הנורמה בחגיגת קיץ היא כפולה: חרוז מודרניסטי פחות ממינימאלי – רק תנועה אחת משותפת והיא אינה סיומית. חרוז כזה לא היה מורגש לפני המודרניזם כחרוז כלל, ובתוך המודרניזם, אצל אלתרמן בכוכבים בחוץ, דרך משל, הוא היה נדיר, שכן החרוז המודרניסטי המובהק 'שמח' לשתף יותר תנועות רק לא לפי הסדר המצופה (משקפיים-שקופה היא). חרוז מופסק לא סיומי אך עשיר. כאן החרוז הוא, אפוא, רק רמז לתבנית. קיימת גם תופעה הפוכה. בחרוזים רבים אמנם שומר אלתרמן על הנורמה הקלסית, אבל רק על המינימום שבה. הוא חרוז חרוזים קלים. החרוז סיומי ומטעם אבל החרוז דל: כלומר, פחות מהברה שלימה – מעין מה שהיה קרוי חריזת 'שור-חמור'¹⁴.

¹² בנימין הרושובסקי, "השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט ועד ימינו: מסה על מושגי היסוד", "הספרות" ב', מס' 4 (תשל"א), אוניברסיטת תל-אביב.

¹³ שם, עמ' 731.

¹⁴ האבחנה בין חרוז דל ועשיר, המיוסד על פחות מהברה שלימה ('שור-חמור' לעומת הרצוי 'שור-משור', 'חמור-מור') אמנם שייכת לחריזה העברית של ימי-הביניים כנורמה מחייבת, אבל למעשה הוגשמה גם בשירה העברית החדשה לעתים קרובות, ואולי במיוחד בדור המודרנה: שלונסקי, וכן אלתרמן המוקדם עד האמצעי. השיר "הבכי" מובא כאן מחורז כולו על-פי האידאל של החרוז העשיר המדויק, כלומר, על-פי 'שור-משור'; יתר על כן, ברוב החרוזים מוסיף אלתרמן עוד צלילים כאילו אמר 'משור-כשור'.

אמנם הנורמה הבסיסית של החרוז המדויק בשירה החדשה יכולה להסתפק בפחות מהברה (למשל: עצור-ברור), אך הנטייה אצל שלונסקי ואצל אלתרמן-המוקדם היתה לחרוזים מעניינים ומורכבים גם בהיותם מדויקים, כגון:

בְּלִילָה זֶה שְׁמַעְתִּי אֶת בְּכִיךְ בְּפֶר. כְּעוֹת וְחֻנוּקוֹת בְּכִית.
בְּלִילָה זֶה עֲמַדְתִּי בְּחִלּוֹן הַקֶּר,
לְהִיּוֹת אֶתְךָ מְבַעַד לְזִכּוֹכִית. ('הבכי' מתוך 'שמחת עניים')

כאשר ההברה סגורה משתתפים בחרוז שלושת הצלילים האחרונים, מה שקרוי בפואטיקה של ימיהביניים: 'החרוז המשובח'. אמנם פה ושם ניתן למצוא גם בקבצים המוקדמים חריזת 'שורחמור' (כגון נס־הס ב'בקשת מחילה' מתוך **שמחת עניים**), אך תופעה זו היתה נדירה יותר, ולבד מזאת היו בהם שירים שנכתבו בשלמותם לפי הנורמה של החרוז המדויק והעשיר גם יחד, כמו בשיר "הבכי" המצוטט לעיל. בשיר זה החרוזים מדויקים, סיומיים ועשירים. יתר על כן, אחדים מהם עשירים במיוחד הן מבחינת רציפות הצלילים המשותפים – כמו למשל: שחפור-חפור, והן מבחינת התוספת המיוחדת, המופסקת, שאינה גורעת מדיוקו של החרוז אלא מוסיפה עליו כמו למשל: חדלונך-חלונך, או מהר-במארב. **בהגיגת קיץ** לעומת זאת, התופעה נדירה ומתקבל הרושם, שחלה התרחקות מן העושר וההמצאה כנורמה; כאן אין אלתרמן בוחל בחרוזי 'שורחמור' רגילים ביותר כמו: סף-גב; או דל-גורל; אין די-חי.

כלומר, מצד אחד יש כאן הפלגה גדולה בחירות החרוז המורכב המודרניסטי, ומצד שני – הסתפקות במועט בתחום החרוז המדויק. גם בתחום החריזה מנהל אלתרמן דו-שיח עם שירת זך. אם נשווה את הרכב החרוז כשלעצמו כאן ואצל משוררים שהחלו ליצור בסוף שנות החמישים, נמצא נקודות מגע אחדות כמו למשל, בחרוז הדקדוקי הרווח לרוב ביצירה זו, או בשימוש בחרוז כאמצעי ליצור אפקט הומוריסטי, סאטירי או אירוני, וכן – הסטייה מן התבנית שבה התחלפו לסירוגין ובקביעות בבית בן ארבעה טורים, חרוזי מלעיל ומלרע לשם גיוון הנועם הצלילי ובהתאם לדרישת האוזן החדשה. אבל הרושם הכללי של **הגיגת קיץ** עדיין שונה משירת דור החמישים והשישים מפני שהתבניות הסטרופיות החופשיות, התחביר והריתמוס יוצרים אפקט שונה. כך מראה אלתרמן, שהוא יכול לעשות כמו הדור המתמרד בו, ובכל-זאת רוצה להשתנות בדרכו שלו.

במידה רבה, ניתן לראות בחריזה כאן מחאה נגד תחכום ויופיו של החרוז וכן ניסיון להגיע ברמז צורני, קלוש בלבד, אל המהות, אל המלה הנדרשת, בין אם היא מצלצלת כחרוז ובין אם לאו. כלומר, אלתרמן מגיע בעזרת החרוז "המחוספס", גם אל המהות הפרועה, המקרית – בהתאם לאידיאולוגיה של "העולם באמצע מתרחש".

התפישה הפילוסופית המנחה את תנועת החיבור והניתוק, הן ברמה התחבירית והן ברובד יחסי המשקל והדקדוק, היא "דבר בדבר נקשר / בקום ברק עד הרף-עין". זוהי גם מהות פני הזמן, פני ההווה: "ורגע הכל יצטרף / להיות מראה שוק במלאכתו / ורגע יתפרק ויתפרד / להיות איש ואיש ופחדו" (עמ' 10)

71). השהיה מול תאוצה, פרגמנטריות מול רצף – כל אלה נגזרים מן התשתית הפילוסופית של היצירה. אולם, בעזרת קונטראפונקט זה של אלמנטים הנעים יחדיו במעין משחק גומלין מוסיקלי, יצק אלתרמן את ריתמוס הפרוזה אל לשון השירה. מכאן הטון ה'מודרני' כל-כך של הפואמה השירית האחרונה. השוני, הקיים עדיין, בין יצירה זו לבין לשון השירה של הדורות החדשים נובע, בין השאר, גם מן המקום המרכזי שתופשת הלשון הפיגורטיבית ביצירה – עושר פיגורטיבי היוצר מתח סמנטי בזכות עצמו. וזאת אף על פי שהפיגורטיביות התמתנה ביחס לקבצים קודמים, שכן כאן בולטת יותר התפישה המטונימית המקרבת את הלשון לנשימת הפרוזה (לפי הבחנותיו של יעקובסון). העצמת היסוד הפרוזאי באמצעות שבירת הדומיננטיות של יחידת היסוד השירית, מקבילה לאופיה המטונימי של השירה ויצירת אפקט של פרוזאיזציה של הטקסט השירי. ועוד: הצירוף של שורות בלתי מחורזות, גלישות רבות וצורות תחביריות א-סימטריות, קושר את **הגיגת קיץ** לז'אנרים דרמטיים, כמו המונולוג הדרמטי (או מחזותיו של פושקין), ומעצים בכך את האיכות הדרמטית של היצירה.

כאמור, **הגיגת קיץ** היא גם "מריבת קיץ". אלתרמן עונה ביצירה לטענותיו של זך. הוא מוכיח שגם הוא יכול לשחרר את המשפט מכבלי הטור, ולהיות קשוב לנשימתו האותנטית; שהוא קשור גם ליסוד הדיבורי החי; שאת הכלליות הוא יכול להחליף בזהות. "הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים", אותו יסוד שכל כך חסר ב**כוכבים בחוץ** לדעת זך, הלך והתעצם; "קול האדם המדבר בשיר", שאותו סימן זך כאחד מגילוייה המובהקים של שירת דור המדינה, נשמע עתה ביתר עוז.