



הפואמה המניפאית: מסת מבוא*

א

וְנָע הַכֹּל יִצְמַרְךָ

לְהִיּוֹת מְרָאָה שׁוֹק בְּמִלְאֲכָתוֹ

וְנָע יִתְפָּרֵק וְיִתְפָּרֵד

לְהִיּוֹת אִישׁ וְאִישׁ וּפְחָדוֹ.

נתן אלתרמן לא העניק ראיונות לעיתונות. מה חשב על עיתונאים, מבקרים ופסטיבלים ספרותיים אפשר ללמוד מן העובדה, שאת ראיונו היחיד העניק לעצמו, או, ליתר דיוק, לשתי צלליות פרי רוחו בספר שיריו האחרון. בשיר "ראיון עם המחבר", בטקס אשכבה מפוברק, באים היו"ר עם הקופאי ומשכיבים את המחבר על גבי דרגש שנמצא להם באמצע החדר, "והמחבר ראה בחרדה, כיצד הם פורשים ונעלמים וחוזרים ומתגלים מיד משני פתחים, זה מול זה, כשבידיהם כסאות והם קרבים אליו משתי רוחות-שמים בעוד שאר שתי רוחות הולכות ומחשיכות" (עמ' 183)¹.

בין אם היתה זו דרכו של אלתרמן לומר שלא יפקיד רחשי-לב בידי עיתונאי שהוא עצמו לא המציא, ובין אם יש כאן רמז עמוק יותר לזכאותם הבלעדית של ברואי-הזמיון לחקור את יוצרם, אין "הראיון" הזה ראיון סתם אלא יש בו, למרות סגנונו הקליל, מכוון של מלים אחרונות. ה"ראיון עם המחבר" הופך לחלק מצוואתו הרוחנית-גרוטסקית של המחבר-המרואיין עם "חגיגת רדת שחת", כשהמראיינים מתוארים כקברנים. כיאות לסאטירה על ראיונות עיתונאיים, מתנהל הראיון כשיח חרשים, שבו נאחז המרואיין בשאלות הנשאלות – כעילה לשאת דברים החורגים ממידת השאלות אל העולם בכלל. אחת מהערות מראייניו-קברניו מתייחסת לריבוי גווניה של יצירת המרואיין:

סְגוּנוֹת רַבִּים בְּשָׁלֹל צְבָעִים מְרָהִיב

אֶת יִצִּירַת מְחַבְּרָנוּ גִּוּנוֹ.

זֶה בְּצַד זֶה שְׁכֵנוֹ הֵם בְּלִי רִיב

וְזֶה אֶת זֶה בְּהַתְמַדָּה וְגִוּנוֹ. (עמ' 185-184)

¹ **חגיגת קיץ**, סדרת שירים, מהדורה ראשונה, 1965, הוצאת מחברות לספרות. המובאות כאן הן על-פי המהדורה השלישית, הוצאת הקיבוץ המאוחד. בגוף הטקסט יצוינו מספרי העמודים בלבד. המובאות **מכוכבים בחוץ**, **שמחת-עניים**, **ושירי מכות מצרים** הם על פי **שירים שמכבר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1972, מעיר היונה על פי עיר היונה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1978. הופעתה של **חגיגת קיץ** ב"מחברות לספרות" חותמת תקופה של כעשרים ושמונה שנים של עבודה משותפת בין נתן אלתרמן ובי[ן] "מחברות לספרות".

כאן מלכסן המשורר מבטו אל המבקרים העתידיים להשתלח ביצירתו, ומקשה את עוקצן של ההתקפות לעתיד לבוא.

ואמנם, **חגיגת קיץ**, יצירתו השירית האחרונה של אלתרמן – היצירה הפחות מוכרת והפחות נחקרת מכל יצירותיו – היא גם הפחות אחידה והמתעתעת שבכולן. באורח מודע ומכוון מדלג בתוכה המשורר משיר שקול לפרוזה מחרוזת, ממכתם ומשל לרצף של פרוזה רגילה, משיר בריתמוס חופשי לליריקה מסורתית. חופש דומה הוא נוטל לעצמו בכוריאוגרפיה הז'אנרית. ואינו מהסס לשלב אלה באלה תבניות של ליריקה, אפיקה ודרמה; קטעים של שירה אלטרמנית קלסית בצד בורלסקה נמוכה ובורלסקה גבוהה; פיליטון סאטירי נוסח "הטור השביעי" עם שירי חידה ומשל. וכל זאת לא רק במכלול השירים, אלא גם בתוך השיר האחד.

הז'אנרים השונים מובאים בידי לא רק לעמוד זה לצד זה, אלא גם להתגרות ולשחק זה כנגד זה. לפעמים משחק השיר גם עם עצמו, בהצבת בתי-שיר בתוך שורות פרוזה. כך מתערערות המחיצות הקלסיות המפרידות בין שירה גבוהה ונמוכה; פרוזה ושירה, חריזה וריתמוס חופשי. כולם משתתפים, והקונבנציה מתערערת. כך נרקח עירוב חדש שתכונותיו המצורפות שונות מתכונותיו של כל אחד מן היסודות העצמאיים המרכיבים אותו. במחוז השירי החוגג הזה, ששום דבר בו אינו צפוי או שוקט על שמריו, נדרש הקורא לעמוד על המשמר.

גם במישור העליליה המהומה רבה: הקורא הנבוך נאלץ לעקוב אחר כמה חוטי עלילה המסרבים להצטרף, לפחות למראית עין, לכלל תמונה בהירה אחת. ה"חגיגה" מתרחשת בפרברו של כרך הקרוי **סטמבול**, בשלהי שנות החמישים. במסעדת סטמבול מתרחשים בערב שרבי אחד כמה אירועים יוצאי-דופן. בקומה העליונה של המסעדה עומדת להתקיים חגיגת-היובל של סניף הבנק המקומי, ופקידיו עומדים להגיש שי למנהלו גביע כסף יקר, שנתגלגל לידיהם. את הגביע ירש מאבותיו ציבא תשובה, עולה חדש ממרוקו, על מנת לתיתו לבתו מרים-הלן ביום כלולותיה, אולם מפאת קשיי-הקיום נאלץ למשכנו בכסף. באותה עת מתרחש בקומה התחתונה של המסעדה קרב בריונים בין שני אנשי העולם התחתון: מישה ברחסיד, פורץ הקופות מוותיקי הישוב, בנו של יהודי מאודסה, והסרסור וולדרסקי, העולה החדש. מישה ברחסיד מבקש להצייל את מרים-הלן מזרועותיו של וולדרסקי, המאיים לשרוף את פניה אם לא תיענה לשידוליו. סופת-פתע גורמת לקצר חשמלי, ובחסות האפלה ניצלת מרים-הלן. סבך העלילה מותר כאשר – כמו בגזרת רוח עליון – גם הגביע חוזר לידי של ציבא.

בינתיים, ברובד אחר של העלילה, שבה אל ארץ החיים רעייתו המנוחה ואם שנים-עשר בניו של שומר-הבנק, מר סימן-טוב, כדי לרדוף את בעלה "הזד" המתנה אהבים עם אלמנה-מכשפה, שבעלים "ארבעה חמישה הורידה אל בור שחת".

אין תימה, אפוא, שבביקורת תוארה היצירה כ"מפוררת": "קווי סיפור מלודרמטיים, עצמאיים, המשתלבים זה בזה באורח מלודרמטי מובהק"², או: "סך הכל קקופוני של צלילים שאינם מצטרפים למנגינה"³. גם

² דן מירון, "דרכו של אלתרמן אל השירה הלאומית", **מפרט אל עיקר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הוצאת ספרית פועלים, תשמ"א, עמ' 230.

³ אליעזר שביד, "מן הקצה אל האמצע", משא, למרחב, 22.4.65.

אוסף הדמויות תואר כמקרי לחלוטין. המקריות ביצירה, כך נטען, היא בבחינת עיקרון מארגן המייצג תפישת מציאות שבה "אין חוק ואין הגיון, ההוויה הווה בדיעבד ללא סיבה וללא תכלית. זוהי הרגשת מציאות השוללת השקפת-עולם מוסרית מוחלטת".⁴

גם המערכת הרטורית משנה פניה ללא הכר. כבר בקריאה ראשונה חש הקורא בהיעדרם של סימני כתב-ידו המובהקים של אלתרמן הקלסי, בעל המטפורות המופלגות, האנפורות, ההכפלות והאפוסטרופות. כל אותן המערכות שהרחיקו את המבצע השירי מן הדיבור הטבעי מרחק מודע ומכוון, מתמעטות כאן, ולעומתן מתעצם יסוד השיח היומיומי בתוך היצירה. גם הציוויים וההוראות שהדהדו במרחבי **כוכבים בחוץ** ו**שמחת עניים** אינם עוד. התפניות החדות בצורה ובסוג מפוגגות את הריתמוס הפנוטי של שירת אלתרמן המוקדמת, וכנגדו מתחדד האפקט האינטלקטואלי. אמנם הקורא מזהה כאן מוטיבים ידועים מתקופת **כוכבים בחוץ**, **שמחת עניים** ו**עיר היונה**, אלה האלמנטים הגדולים העומדים ביסוד שירת אלתרמן מתחילתה – הנשיות, האור, העיר – אלא שהללו מופיעים כאן בשינוי צורה, בתוך מערכות שלא היכרנו קודם לכן. גם קהל הדמויות הארכיטיפיות המאכלס את השירה האלתרמנית מכונס כאן בפנים חדשות: **העולם האלתרמני כולו מוצג במפתח חדש**.

קהל היעד חש אי-נוחות. גם אוהבי שירת אלתרמן נבוכו. הללו ציפו לאלתרמן "שלהם", לרב-מג המוכר, האהוב, הקוסם במלים. לא במקרה בחרו המבקרים מתוך **חגיגת קיץ** להעלות על נס דווקא את "שיר משמר" – שיר שהפך בינתיים, לאחד משיריו הפופולאריים – שהרי שיר זה הוא הקרוב ביותר ברוחו לליריקה האלתרמנית הקלסית. יורם קניוק, ברשימה שהיא מעין אודה ל"שיר משמר" טוען כי "אין כל קשר בינו לבין שירי הספר כולו. הוא מזדקר גלמוד בים השירים. יש טובים ממנו יותר וטובים ממנו פחות, אך דומה לו אין".⁵ אהרון כידן (שקריאתו היא אולי הרגישה ביותר מכל התגובות המיידיות על היצירה, גם כתיאור ביקורתי וגם כהערכה ביקורתית), גם הוא רואה ב"שיר משמר" הישג שירי גדול: "תחושת אי-הנוחות היא אחד מסודות כוחו של הספר. ועם זה – ואולי בגלל זה – אין הספר מגיע להישגיו השיריים הגדולים של אלתרמן. אלא במקרים מעטים כמו 'שיר משמר' וכמה משירי 'דברים שבאמצע'".⁶ ואכן גם "דברים שבאמצע" – החטיבה שהזכירה לקוראים את השירה האלתרמנית הקלסית, וענתה בכך על ציפיותיהם – זכתה לשבחים. כך בדברי ישראל זמורה, המו"ל של היצירה: "בבת צחוק קלה וברמז כלשהו מנמק המשורר את דבר שילובו של המדור 'דברים שבאמצע' במסגרת הפאבולה של חגיגת קיץ [- - -] שכמוהם כמסות עדינות הניב וההגדרה ששולבו גם בספר השירים **עיר היונה** ושם 'שירי נוכחים'".⁷ זמורה ניסה להסביר את מה שאינו לגמרי צפוי או מוכר על ידי קישור אנאלוגי בין-תופעה זו **בחגיגת קיץ** ובין תופעה דומה בקובץ מוקדם יותר, ובכך לתת הכשר לבלתי צפוי. כנגד זה, הוא לא איזכר שירים אחרים שיש בהם עירוב של פרוזה ושירה, או מעברים חדים אחרים, שירים המעוררים מבוכה מצד מהותם הפואטית והז'אנרית. יוצרי דור תש"ח ודור "לקראת", אלה שנאלצו בראשית דרכם להתמודד עם השפעתו של אלתרמן כדי להגדיר את זהותם-הם – שיבחו אמנם, אך בנימה אפולוגטית. כך,

⁴ א. שויד, "מן הקצה אל האמצע", שם, שם.

⁵ יורם קניוק, "קינת אהבה", משא, למרחב, 16.4.65.

⁶ אהרון כידן, "כי נעלמה עילת דברים ואחריתם", מולד, כרך כ"ג, מאי-יוני 1965.

⁷ ישראל זמורה, "חגיגת קיץ לנתן אלתרמן", דבר לספרות ולאמנות, 26.2.65.

בין היתר, יחיאל מר, אהרון מגד, ומשה דור. מבין משוררי דור המדינה רק דוד אבידן, שבראשית דרכו הושפע מאלתרמן עמוקות, הגיב על היצירה ברשימה קצרה "ציפור גדולה מעל העיר", שיש בה תובנות עמוקות ורגישות רבה. על השיר "היצאיה מן העיר", שהוא לדעתו המוקד הסממי של הספר, אומר אבידן: "אולי זוהי הרגשה אישית, שלא כאן המקום לאבחנה, אך נראה לי, כי שיר זה, בלי להשוותו לשירים אלתרמנים אחרים, הוא המקרה החשוב ביותר שקרה לאני-מנסח מקורי זה, מאז ראשית כתיבתו ועד היום"⁸.

כנגד זה, בעיני מבקריו של אלתרמן, היתה **הגיגת קייץ** אות לרפיון ידיים גובר והולך, שסימניו הופיעו כבר בעיר היונה. "אפילו עיר היונה כלב נגד **הגיגת קייץ**. עוד קייץ כזה, והשמש תתיך בכור ההיתוך את כל קיבוץ הגלויות הזה לשמאלך אחד נוהה וגואה, ולנו לא תהיה תקומה, וכאשר אבדנו אבדנו" – כך כותב עמוס קינן בפיליטון ארסי הנדפס ב"צפור הנפש", מוסף סאטירי של "ידיעות אחרונות"⁹. (אבל אפילו קינן אינו יכול שלא להשמיע הערת הסתייגות: "ובכל זאת, אי אפשר שלא לקרוא ספר חדש של אלתרמן. למה הוא עושה לנו את זה? וקיראו את השיר (הכוונה לשיר "פעמים מסתבר", הערה שלי). אילו היו שם רק, או עוד, שירים כאלה!".

הערות על רפיון ידיו בשנים האחרונות ניתן לקרוא עד היום, כגון בהערותו של יורם ברונובסקי: "ומוות הנראה (הכוונה למותו של אלתרמן, הערה שלי). כאילו לא היה אלא מעין סיום פטאלי, הכרחי, לגסיסה של היוצר שהתחילה זמן רב קודם לכן"¹⁰.

ב

אין ספק: **הגיגת קייץ** היא יצירה רבת-מהפכים, אולי יותר מכל שאר יצירותיו השיריות של אלתרמן. זוהי יצירה של משבר ולא של בטחונות. מחז-קוליות שבלייריקה המוקדמת, עובר הפעם המשורר לרב-קוליות. 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. פרדוקסים עשויים להיות מהנים או מציקים – תלוי בטמפרמנט של הקורא. מבוכה מסוג אחר גורמת אי התממשותו של קלידוסקופ של זכרונות וציפיות, שהקורא מביא לקריאה מנסיונו המוקדם עם 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. גם המבנה האפיזודי שאינו מכוון אותנו לשום נקודת פיסגה, האופייני להתפתחויות באמנות המודרנית (במוסיקה, בציור ובפרוזה) מעין מבנה אנטי-טלאולוגי – מונע מן הקורא

⁸ דוד אבידן, "ציפור גדולה מעל העיר", עכשיו 12-13, 1965, עמ' 26-27; נדפס שוב – עכשיו 43-44, דור המדינה בספרות העברית, אביב-קיץ 1980, עמ' 50-51.

⁹ עמוס קינן, "אלתרמן, שמאלץ וכל השאר", ציפור הנפש, מוסף לידיעות אחרונות, גל' 8, 25.3.65, עמ' 6.

¹⁰ יורם ברונובסקי, "נעים זמירות השטחים: נתן אלתרמן, המשורר כמנהיג, מאת משה שמיר", הארץ 5.8.88.

להתרכז באיזה שיא רחוק שיתרחש בבוא הפתרון הטרגי (כמו בשמחת עניים דרך משל) ומטלטל אותו מתגובה לתגובה. זהו טקסט פולמוסי, קרי, עושה לעצמו מעין דקונסטרוקציה ויוצר קריאה פולמוסית. מזווית הראייה של חקר הספרות נראה הקובץ לעתים כמו קריאת תיגר על החוקרים, כאילו חרץ אתרמן לשון במשובת-יוצרים והיתל בהגדרות הז'אנריות המקובלות: עד שהחוקר עורך את כליו לטפל בחומר לפי הסיווגים המצויים בידיו בא המשורר, הופך את החומר ומערבבו, ושומט את הכלים מידי. כל הגדרה יציבה נשללת מיד. מצד הצירופים והניגודים קשה למצוא להגיגת קייץ דוגמה מקבילה בשירתנו. גם פתיחת הגבולות בין הצורות והז'אנרים מציבה דרישות חדשות בפני הקורא והחוקר כאחד. וכך מתגלית, כבר בדפדוף ראשון, מהותה הפואטית של **הגיגת קייץ**: מכלול שירי מתגרה ומאתגר. ל"שינוי הערכין" ביצירת אתרמן מקורות גלויים יותר וגלויים פחות. ב-1965 מגיע לשיאו בביקורת העברית המהלך האנטי-אתרמני שהחל עוד בתגובות הצוננות והמסוייגות לעיר היונה. למעלה משש שנים מותקפת שירתו על-ידי משוררי שנות החמישים ונתן זך בראשם. **הגיגת קייץ** אינה נזכרת בזמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית המתפרסם ב-1966, שנכללים בו מאמריו הפולמוסיים של זך כנגד אתרמן ובני דורו ואפילו לא במאמר החותם את הספר שיש בו נימה של התנצלות. (זך הספיק כנראה לראות את היצירה לפני מסירת כתב-היד שלו לדפוס שכן באחת מהערות השוליים הוא אומר: "במסה זאת הצטמצמתי בשירי "כוכבים בחוץ", אולם רבות מן הנקודות המועלות כאן אופייניות לכלל שירתו של אתרמן – עד להגיגת קייץ"; וכאן לא ברור מן הניסוח עם ה"עד" הוא עד בכלל או עד כפשוטו)¹¹. יתר על כן, בסדרת מאמריו המרכזיים "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בספרותנו"¹², מאמרים המשרטטים את המגמות הפואטיות של השירה העברית הצעירה שראו אור שנה לאחר הופעתה של **הגיגת קייץ**, מונה זך תופעות סגנוניות וריתוריות, שחלקן מתקיים כבר ביצירתו החדשה של אתרמן ("התנגדות לבית המרובע", "פתיחותו של הטור אל הזרימה", "יתר אי סדירות בחריזה", "מקצבים חופשיים", "התנגדות לרטוריקה", "התנגדות לפיגורטיביות מוגזמת", "השירה צריכה לבטא מעין דו"ח על המציאות, מציאותו הביוגרפית של המשורר וראיית הסובב", "לשון מדוברת יותר"). אין פלא, שהרי אתרמן, "המשורר החזק" שכנגדו התמרד, הוא אתרמן של **כוכבים בחוץ**, ואילו הצורך להקשיב לקולה של **הגיגת קייץ** היה מצנן את להט המאבק¹³. (אלה גם השנים האחרונות של המרד. ב-1967, עם פירסום המאמר "על כתב ידו של המשורר" ביוכני מסתיים הפרק האנטי-אתרמני הגלוי בביוגרפיה הספרותית של זך). קריאת **הגיגת קייץ** בהקשר של "לאקלימן הסגנוני" מלמדת באיזו מידה יצירה מורכבת זו היא תשובה מרשימה למרד של משוררי שנות החמישים ובעיקר להתקפותיו של זך. מצד אחר, למקרא היצירה באותו הקשר תרבותי ממש, מתברר לקורא עד כמה היה אתרמן גדול מקטרגי עצמו.

דוגמה מוחשית לקטרוג העצמי ההולך וגובר כפי שהוא נוכח ביצירה שלפנינו היא תיקוני ההגהה האחרונים של השיר 'ראיון עם המחבר' (ראה פרק נספחים).

¹¹ נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, הוצאת אלף, 1966, עמ' 22.

¹² "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ 29.7.65.

¹³ שתי עדויות – מעין פרקי הווי – על היחסים בין אתרמן וזך אצל גבריאל מוקד "הערב ההיסטורי: אתרמן וזך", סימן קריאה 14, יוני 1981.

אלתרמן השווה את סגנון כתיבתו הרומנטית על הנושאים הלאומיים לשתי אופציות אחרות שהופיעו בנוסח הראשון, במישור העסקני-ציבורי:

**המלים ארץ, עם, תקופה,
לרבים נוהגות לחם ובגד**

ובמישור הספקני מקטרג או מלעיג:

**לרבים אחרים הן אסקופה
וחמר לתגובה מלענת.**

בתיקוני ההגהה הוא שינה והוסיף:

**לרבים אחרים הן אספה
של נושאי כתיבה רוממת או מלענת.**

משמע, את הכתיבה הרוממת או המלענת הוא מעמיד על אותו מישור. רק למעטים יש הזכות להציג את זיקתם למלים, ארץ, עם, תקופה כמעשה נאצל:

**ואלו למעטים הן אמתלה שקופה
להשליך נפשם מנגד.**

אלתרמן אינו כולל בהם את עצמו.

ג

התאוריות השונות העוסקות במחקר ההשפעה הספרותית נדרשות לדגם רומנס המשפחה כדי להסביר את הדינמיקה של השפעה ספרותית. על-פי התאוריה הפורמליסטית, הכוח המניע את ההתעוררות בספרות הוא הקונפליקט, הצורך של הדור הנוכחי להשתחרר מן המודל והחוקים שקדמו לו. דינמיקה ספרותית מוסברת כאקט של "מלחמה" ספרותית. אייכנבאום וטיניאנוב קובעים, כי במאבק נגד אביו מתדמה הנכד לסבו, כלומר, המאבק הספרותי מואר מזווית הראייה של הבן החותר לעצמאות. כך גם בתאוריית "חרדת ההשפעה" של הרולד בלום. תפישתו הביקורתית הרוויזיוניסטית (כפי שהוא מגדירה), נשענת על הדגם הפרוידיאני של "רומנס המשפחה" – מערכת אדיפלית שמתקיים בה מתח דו-כיווני בין המשוררים "החזקים" החותרים לשמור על זהותם ובין "אבותיהם" המשוררים הקודמים להם, שעם השפעתם עליהם

להתמודד¹⁴. הדחף הפרוידיאני לרצח-אב מיתרגם אצל טיניאנוב כדחף להיות פארודי. הפארודיה אצל הפורמליסטים היא גורם של מעבר מדור לדור. המשותף לשתי התאוריות, ששתיהן חוקרות את האנטומיה של ההשפעה הספרותית מן הפרספקטיבה של הבן, של הדור הצעיר הנלחם על זהותו ועצמאותו. כנגד זה, עדיין לא נחקרה בתאוריה הקנונית העניפה, הדנה בצורות של חבות ספרותית, ההשפעה הפועלת בכיוון הפוך, זו של **האב המשתנה בעקבות הבן**¹⁵. במקרים אלה, יצירת האב היא שמחוייבת לשנות את פניה על מנת לשרוד (דוגמה מעניינת לתופעה זו בספרות העמים היא ההשפעה שהושפע ייטס המבוגר מפאונד הצעיר ממנו והשינוי שחל בשירתו בעקבות פגישתם). מבחינה זאת עומד אלטרמן בשורה אחת עם בני-דורו הנתונים אף-הם בניסיון דומה: **הגיגת קיץ**, כמו הקובץ **עם הלילה הזה** של לאה גולדברג, שהופיע באותה השנה, ובמידה פחותה – **ספר הסולמות** של אברהם שלונסקי, היא עדות לפעולת ההשפעה בכיוון ההפוך. כל אחת מיצירות אלה מתמודדת בדרכה היא (את מצוקת ההתמודדות והניכור ביטאה לאה גולדברג באמירות מרירות. ב"דיוקן המשורר כאיש זקן" מיעצת הדוברת: "אל תנסה ללכת עם הדור / הדור אינו רוצה שתלך עם הדור / הדור הולך למקום אחר / ולך אין הזמנה")¹⁶. שירת דור המדינה שינתה את "אופק הציפיות" של קהל הקוראים ואלטרמן נענה לתמורות. אולם אלטרמן כאילו אומר לדור הספרותי החדש – אני אשתנה, אבל בדרכי שלי; אני יכול לעשות כמותכם אבל אני רוצה. היצירה השירית האחרונה מגלה עד כמה נזדהרה יצירתו של אלטרמן מעוצמת העימות הבין-דורי וכמה שפעה רוחו היוצרת דינמיות וחיוניות באותם ימים. את זירת הקרב העביר למקום בלתי-צפוי. אם נרצה לזנוח את הטרמינולוגיה המשפחתית, הלוקה כך נדמה בצמצום הקורפוס ההשפעתי, נזדקק לדבריו של רוברט אלטר בספרו *The Pleasures of Reading*, שבו הוא מסביר את ייחודיותו של הטקסט הספרותי לעומת הטקסט הבלתי-ספרותי, באופן שפוי ורחב יותר. אחד מתווי הייחוד שמונה אלטר ביצירה הספרותית הוא היזקקותה העמוקה למודלים הספרותיים שבאו לפניה, והמידה המרובה והבלתי ניתנת להפחתה שבה היא מתייחסת אליהם, משנה אותם ונלחמת בהם לשם הגדרת זהותה, אך בה בשעה גם מעניקה להם קיום ואישוש מחודשים. "אחת הסיבות לרציפותה של המסורת הספרותית לאורך שלושת-אלפים שנה כמעט טמונה בדחף החזק של הספרות לסיכום-עצמי. סופרים לעולם יעבדו תחת השפעתו של מודל-מייסד, בין אם הם חשים בנוח עמו ובין אם לאו; שוב ושוב הם חוזרים למקורות, בניסיון לחקות, להרחיב, להעתיק ממקום למקום או להשיג ולעבור מודל-מייסד זה או אחר (אך לא רק להשיגו – מכאן מוגבלותו של רעיון המרד האדיפלי כמכניזם העיקרי של העשייה הספרותית). [---]

הדוגמה הראשונית לכל ז'אנר, תת-ז'אנר או צורה ספרותית מוגדרת מבססת מיד עם היוולדה אוצר-מלים

Harold Bloom, *The Anxiety [o]f Influence, A Theory of Poetry*, New-York, Oxford Press 1973; **A** ¹⁴
Map of Misreading, New-York 1975, University Press.

¹⁵ כהיסטוריון של הספרות העברית מרבה גרשון שקד לתת דעתו לתופעה זו. ראה **הסיפורת העברית**, כרכים א-ד (הוצאת הקיבוץ המאוחד, בית הוצאה כתר). על דיונים תיאורטיים בהשפעה ספרותית ראה: Ihab Hassan, **The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition**, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (JAAC 14,) 1955 pp. 66-76; A Symposium

The Concept of Influence in Comparative Literature, *Comparative Literature Studies*. (CLS) Special Advance Issue, 1963, pp. 143-152.

¹⁶ ברשימתו "שני המשכים", בוחן שמעון זנדבנק את הקבצים **עם הלילה הזה והגיגת קיץ** בהקשר של בדיקת הכלים הפואטיים הנעשית בהם (אמות, אפריל-מאי 1965).

שאחרים יוכלו להשתמש בו בחפשיות, וגם הישג שיוכלו לקנא בו. ההישג פותח תחרות, או אפילו מצית למרד, אך אוצר-המלים מעודד פתיחות וקליטה, שימוש חפשי ברכוש משותף ויקר-ערך"¹⁷.

לקראת ההתמודדות – בין אם אנו תופשים אותה במונחים ז'אנריסטים ובין אם במונחי "הרומנס המשפחתי" – מגייס אלטרמן שפה וכלים חדשים. אפשרות אחת של תגובה היא חיפוש פתרונות באמנות של תקופות מרוחקות בעבר. ואכן, כפי שנראה להלן, הוא פונה לצורה עברית קדומה. אפשרות אחרת של תגובה נמצאה לו בתחומים אחרים של פעילותו הספרותית באותה תקופה.

ד

במחקרים העוסקים במקורות ההשפעה הספרותית של יוצר מסוים נהוג לחקור את השפעת התקופה, והשפעת חומרי הקריאה האישית. אולם זיקת גומלין אחת, מזיקות הגומלין העמוקות והאישיות ביותר העשויות להתפתח בין יוצר ליוצר, נשארה, עד היום, זנוחה במחקר, והיא – קשר הדם של התרגום. מגעו של יוצר עם יוצר שאת יצירתו הוא מתרגם הוא מגע נפשי עמוק שיש בידו להפוך לכוח מעמקים הפועל על יצירתו, (כל מתרגם יעיד על הסבך המחשבתי-הרגשי הכרוך בקשב המתוח המעורב בקריאה קרובה כל-כך, ובתהליך התרגום כתהליך של כתיבה מחדש: איזון עדין בין רגשי התפעלות וקרבה או הערכה, ובין רגשי חובה ואחריות, וגם לעתים רגש אשם כלפי היוצר ה"מטופל" הקשור באבדן הבלתי-נמנע של חלק מן היצירה בתהליך ההעברה, ותחושה בלתי נמנעת של הסגת גבול). בתהליך היצירה, בשלב הרגיש שבו עומדות בפני המשורר אופציות מגוונות, עשויים הטקסטים המתורגמים להוות גירוי המחלחל אל התהליך היצירתי ומשפיע על התנועה הגנטית. ואמנם, במיון סוגי ההשפעה הספרותית נכלל התרגום כאחד הסוגים של חבות ספרותית; אבל עדיין לא נבדקה באופן כולל ההשערה בדבר השפעת תרגומו של יוצר על עיצוב הפואטיקה שלו עצמו.

בתקופת חיבורה של **חגיגת קייץ** היה אלטרמן שרוי בעיצומו של מפעל תרגומי גדול שהזמינה אצלו "הוצאת הקיבוץ המאוחד": תרגום מחזותיו של מולייר בשלושה כרכים¹⁸. אמנם במשך השנים תרגם אלטרמן לתיאטרון שלושה מחזות של מולייר (**גם הוא באצילים** הוצג ב"אהל" ב-1940; **החולה המדומה** ב-1953, **והקמצן** ב-1955, הוצגו ב"תיאטרון הקאמרי"). אבל ב-1961 נחתם חוזה בינו לבין

¹⁷ Robert Alter, *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*, Simon and Schuster Inc. New-York, p. 27.

¹⁸ מולייר **קומדיות**, מצרפתית – נתן אלטרמן (בשלושה כרכים), ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"ז. כרך א: **הענוגות הנלעגות, אימפרוביזציה בוורסאי, טרטוף דון ז'ואן, או משתה האבן**; כרך ב: **שונא האדם, הרופא בעל כורחו, ז'ורז' דנדן, או הבעל המדומה, הקמצן**; כרך ג: **מר פורסוניאק, גם הוא באצילים, תעלולי סקפן, החולה המדומה**. כאמור, מחזות אחדים תורגמו קודם לכן (**גם הוא באצילים** ל"אהל", (1940), **החולה המדומה** גם הוא הוזמן על-ידי ה"אהל" (1953), ואילו **הקמצן** המאוחר ב-1961 (כדי לנסוע לארה"ב לבקר אצל בתו תרצה). מנחם מולייר תירגם על מנת לסלק הלוואה שנטל מן הקיבוץ המאוחד ב-1961 (כדי לנסוע לארה"ב לבקר אצל בתו תרצה). מנחם דורמן סיפר לי שהוא הציע לו לתרגם את מולייר כדי לכסות את חובו. מפיו של אוהד זמורה (בנו של ישראל זמורה) שמעתי שאלטרמן בא לבקש הלוואה של חמשת אלפים לירות מישראל לצורך אותה נסיעה. כיוון שזמורה התקשה להשיג את הכסף פנה להוצאת הקיבוץ המאוחד, וכך נסתיימו עשרים וחמש שנה של עבודה משותפת. עם זאת **חגיגת קייץ** שוב הופיעה בהוצאת "מחברות לספרות" ב-1965. לפי דבריו של אוהד זמורה הימים היו ימי מיתון ואלטרמן צפה את הקשיים הכספיים שהוצאת "מחברות לספרות" עשויה לעמוד בהם ולכן פנה לבית הקיבוץ המאוחד.

"הקיבוץ המאוחד" על תרגום אחד-עשר מחזות מולייר. כלומר בשנים אלה נתון אלטרמן רובו ככולו במפעל תרגומי גדול זה. ברור, השפעה ספרותית פועלת אך ורק בעת שהתנאים הספרותיים מאפשרים אותה, ויצירתו של מולייר מופיעה בעת שאלטרמן נזקק ביותר למודל השפעה חדש (ויש לציין, כמובן, כי הצעת התרגום באה לענות על צורך כספי דחוף באותם ימים). תהא הסיבה לתרגום אשר תהא, אין ספק שהמודל המוליירי (בדומה למודלים מן הספרות העברית הקדומה) הוא דרך התמודדות חדשה הנפרצת לאלטרמן בשנים ההן. **הגיגת קייץ** היא דוגמה מובהקת לדגם פואטי המתעצב בהשפעת מגע עם טקסטים שהיוצר מתרגם.

ההשפעה הספרותית-תרגומית נעשית פורה יותר ככל שהיא ממוזגת בנטיות רוחו ובמרכיבי אישיותו של היוצר המתרגם. ברור אפוא, כי המודל הספרותי של מולייר יכול היה להיקלט ביצירתו של אלטרמן בגלל הדמיון הבסיסי המובהק בין שני היוצרים הגדולים. על כן בוחר אלטרמן לחזור ולתרגם את מולייר (כמו גם את מחזה הוודביל הצרפתי)¹⁹. אבל בשלב זה של יצירתו שבו ניסה לבצע מהפך פואטי היה עבורו המפעל התרגומי הגדול של מולייר בחינת מאגר שלם של פתרונות. מולייר כאילו איפשר לו לבצע מהלך של היפוך קומי ל**עיר היונה**. יצירתו של מולייר העמידה לרשותו כלים ושפה להביע את ההתכוונות הספרותית-התרבותית שלו בשנות השישים. גם **הגיגת קייץ** היא יצירה שמרובים בה היסודות הדרמטיים (והיא אכן הועלתה על בימת "התיאטרון הקאמרי" ב-1972)²⁰, וכמו העולם הספרותי המוליירי גם עולמה הוא אנטי-הירואי. הז'אנר הקומי – שמטבע העדשה שלו הוא מקרב וחושף – חילץ את הליריקה האלטרמנית מכבלי ההכללות: לא עוד מהויות שהן גדולות מן החיים. השפה המוליירית איפשרה לו לשלב יסודות של סאטירה, פארסה ובורלסקה בתוך היצירה השירית, לפלוש לאזורי הטאבו והדיבור הקרנבלי, אל מילון הגידופים והלשון המדוברת. המודל המוליירי שחרר אותו מן ה"פוריטניות" שכבלה את עטו לפניו.

"למעשה סבורני", אומר דוראנט במחזה "ביקורת של בית-ספר לנשים", "כי הרבה יותר קל לדבר גבוהה על רגשות עזים, לערוך קרב בחרוזים על הגורל, לקרוא תיגר על ההשגחה [---] מאשר להתבונן כראוי במגוון שבבני-אדם ולתאר, תיאור מעניין, על הבמה, את מומיהם של הבריות. שעה שאתה מצייר גיבורים הרי אתה בן-חורין לעשות כחפצך [---] אין אתה צריך אלא לעקוב אחרי דמיוןך הממריא [---] אך שעה שאתה מתאר אנשים בשר-ודם, עליך לצייר אותם כמו שהם. פורטרטים אלה צריכים להיות דומים"²¹. בטורים אלה העמיד אפוא מולייר במרכז הפולמוס הפואטי, את העימות בין מושאי הקומדיה לבין מושאי הטרגדיה.

פריס במאה השבע-עשרה ידעה חיי תיאטרון סוערים כפי שלא ידעה מעולם. בשנות השישים והשיבעים של המאה מעלים בה אבות הניאו-קלסיקה הצרפתית, קורניי וראסין, את מחזותיהם ההרואיים (שהיו ברובם עיבודים למדניים ואקדמיים של הדרמה הרומית, בעיקר זו של סנקה), ומאמצע המאה נוהר קהל

¹⁹ אלטרמן מתרגם מן הצרפתית שתי פארסות של לאביש: **כובע הקש האיטלקי** (הקאמרי, 1956) ו**מסעו של פיטון** ("אהל", ב-1966).

²⁰ הוצג בתיאטרון "הקאמרי" ב-1972 בבימויו של שמואל בונים, ללחניו של סאשה ארגוב.

²¹ הקטע של דוראנט מתוך **ביקורת של בית-הספר לנשים**, מתורגם בידי אלטרמן ומובא ע"י מנחם דורמן בהקומדיה **האנושית במחזות מולייר**, מבוא לשלושת הכרכים, עמ' ל"ט-מ'.

גדול לראות את מחזותיו של כוכב חדש, מולייר, ההופך גם את הדרמה הצרפתית הניאו-קלסית-מטאפיסית למושא קומי. המסורת של הדרמה הניאו-קלסית, שהעלתה על הבמה גיבורים וגיבורות החורגים מזמנם וממקומם ומבטאים גורלות נאצלים, מפנה את מקומה לקומדיה בורגנית מאוכלסת דמויות של יומיום, המהלכות ברחובות פריס והפרובינציה של אותו זמן. במחזה **דון ז'ואן** – דרך משל – מורד מולייר בחוקי האחדויות הנוקשות של הניאו-קלסיקה הצרפתית במאה ה-17, יוצר מבנה אפיזודי ובכך סותר את ציפיות הצופים. ב**טרטוף** עושה מולייר שימוש פארודי בטקסטים קנוניים מן הדרמה "האריסטוטלית" הצרפתית בת-זמנו, טקסטים הנסמכים על המסורת הנוצרית. תהליך המעבר, שחל ביצירת אלתרמן לקראת סופה, מקביל למעבר בין שתי המסורות הדרמטיות בצרפת של המאה השבע-עשרה. יצירת-אלתרמן בשנות השישים מתייחסת לשלביה המקודמים שלה עצמה, כשם שיצירת מולייר מתייחסת למסורת הניאו-קלסית של ראשית המאה. (וחשוב לציין, שב-1945 מתרגם אלתרמן את **פדרה** של ראסין – ל"תיאטרון הבימה" – תרגום שזכה לשבחים מופלגים). דוגמה לתמורה זו ניתן למצוא בשימוש שעושה הפעם אלתרמן במקרא, לא רק על מנת להשגיב (כמו **בשמחת עניים**) אלא גם, ואולי בעיקר, ליצור אפקטים של בורסקה גבוהה.

ה

**הגוף חוֹצֵה בְּתוֹךְ הַחַם,
אֵינוֹ נִרְמָע מִלֵּא צַעַד.
עוֹרְקִיו, קִרְבָּיו, כְּבִדּוֹ, מֵחוֹ
הוֹמִים עוֹנִים בְּזַעַף (עמ' 42)**

**שׁוֹצְפוֹת בְּלֵי הַרְף הַלְחוֹת
גַּם מְפַעְפֵּע
כֵּל מְלַח לְמִינוֹ, וְכֵה
עוֹרְכִים הֵם קֶרֶב שְׂמֵחַ (עמ' 43).**

העיסוק החדש של אלתרמן ב"חומרים": בפרטי הפיסיולוגיה, מחזור הדם והליחות – כל אותם החומרים שיצירת אלתרמן נמנעה בעקביות מלגעת בהם עד עתה, הם בני-הד של האווירה המוליירית, הרוויה נוזלים וליחות. העיסוק בגוף, מלבד האפקט הקומי שבו, הוא גם סימפטום של המגמה הכללית החדשה למעוף נמוך, המוצאת את ביטויה גם במשק הדמויות (למשל, נלעגותם של הגברים, בעיקר בדמותו של האשמאי הזקן, בין אם הם בעלי-קרניים או מצמיחים קרניים לנשותיהם. אצל שני היוצרים הנשים בדרך-כלל נבונות יותר). כך בהומור הלשוני, בתבניות האנטי-קליימקס, ובנטייה לפירוק מילולי של המציאות – במנייה, בפירוט ובקיטלוג – הממלאת את עולמם של שני היוצרים. המודל המוליירי היה נוח לאלתרמן גם מבחינה אקטואלית יותר: כידוע, עמד מולייר במרכזו של ויכוח ספרותי-ציבורי והוא השיב לתוקפיו מעל הבמה עצמה בקומדיות סאטיריות נוסח "אימפרוביזציה

בוורסאי" ובקומדיות פולמוס כמו ה"ביקורת של בית-הספר לנשים" (המכילות ביקורת על הביקורת נגד "בית-ספר לנשים"). מולייר מביך את הצופה והמבקר בשימוש שהוא עושה במסכה הכפולה. כך דרך משל, ב"אימפרוביזציה בוורסאי", חבורת שחקנים מעלה על נס קומדיה חדשה שנכתבה נגד מולייר. "כולנו, גם הסופרים וגם השחקנים, רואים את מולייר כגדול שבאויבינו. כולנו עשינו אגודה אחת להוריד אותו מן הפרק. כל אחד מבינינו תרם משיחת מכחול לפורטרט שלו, אלא שאנו נמנעים מלחתום על-כך בשמותינו המפורשים, שכן כבוד רב מדי הוא לו ליפול, לעיני הקהל כולו, תחת מחץ הסתערות של הפרנסוס כולו..." אומר המשורר דוקרואזי²². ואחד השחקנים, ששמו מולייר, צוהל: "חי ראש כלב! שמעתי שהם יטחנו אותו לעפר ואפר. כן, אותו יחד עם הקומדיות שלו, זו תהייה מלאכה נקייה!"²³. כאן מולייר המחזאי חובש את כובעו של מולייר השחקן.

אחדות זו של המחזאי-שחקן היא מן המאפיינים המובהקים של דמות המחבר **בחגיגת קיץ**, גם היא – כמו קומדיות הפולמוס של מולייר – יצירה שירית-פולמוסית, שנושאים של פואטיקה ספרותית וויכוחים סמויים עם המבקרים עומדים במרכזה. רבות נכתב על המסכות האלתרמניות ועל הריחוק בין דמותו הספרותית לדמותו הביוגרפית. והנה, בפעם הראשונה בתולדות יצירתו, פוסע אלטרמן בדמותו של "המחבר" אל תוך היקום הבדיוני שברא ומגלה את תשוקתו לראות את עצמו פעם אחת גם בדמותו שלו. במקום הפרסונה של המשורר-ההלך המחוסרת ביוגרפיה, הנעה בנופי אל-זמן, מנותקת מהקשרים חברתיים, מופיעה כאן דמות "מחבר" בעלת ביוגרפיה אישית וביוגרפיה ספרותית הנטועות בתוך הקשרים של זמן ומקום. "המחבר" מדבר על עצמו ועל שירתו, מצטט דברים מימים שמכבר, חולק עליהם ובא חשבון הן עם עצמו והן עם מבקריו.

האוירה של עליצות קדורנית שבה עוטף אלטרמן את ה"ראיון עם המחבר", שהזכרנו בראשית הדברים, את יחסו לביקורת הספרותית, לראיונות עיתונאיים, לאפשרויות הפרפרזה של השירה או להסבריה הפסיכולוגיסטיים – אף היא הועתקה אל זירת שירתו מן היצירה המוליירית. המשורר המרואיין, המובל אל הדרגש בידי שני "מראיינים-קברנים", וחושד שהם "עשויים לשדוד אותו בדרך", מעלה בזיכרון את קולו של הקרבן התמים מסיה דה-פורסוניאק – במחזהו של מולייר **מר פורסוניאק** - המצפה לאירוח בבית ידיד, ונופל לידיהם של שני רופאים משחרים לטרף:

רופא א': אני שמח אדוני, שנבחרתי להיות לך לעזר. דבר זה הוא לכבוד לי.
פורסוניאק: נעים לי מאד.

רופא א': הנה אחד מחברי למקצוע, איש יודע-דבר, אני אתייעץ איתו על אופן הטיפול המתאים לך.

פורסוניאק: כבר אמרתי שאין לי צורך בכל הטקסים האלה. אני אדם שמסתפק במועט.

רופא א': הביאו כסאות, נתחיל את הישיבה. (המשרתים מביאים כסאות).

פורסוניאק (לעצמו): משונה. אדם צעיר ונחמד – שיחזיק משרתים קודרים כאלה.

רופא א': אנו מתחילים, אדוני, בבקשה לשבת.

²² אימפרוביזציה בוורסאי, מולייר, [קומדיות, כרך א' עמ' 70.

²³ שם, עמ' 72.

(הם יושבים והרופאים נוטלים זה את יד ימינו וזה את יד שמאלו של פורסוניאק, על מנת לבדוק את הדופק), וכה הלאה²⁴.

והנה הקטע הקביל מן "הראיון עם המחבר": "אז עטו אליו השניים והוליכוהו מתנווד אל חדר סמוך שחציו משרד וחציו מחסן והשכיבוהו שם על גבי דרגש שנמצא להם באמצע החדר, והמחבר ראה בחרדה, כיצד הם פורשים ונעלמים וחוזרים ומתגלים מיד משני פתחים, זה מול זה, כשבידיהם כסאות, והם קרבים אליו משתי רוחות-שמים, בעוד שאר שתי רוחות הולכות ומחשיכות." (עמ' 183).

במסורת תרבות ההומור נקשרת דמות הרופא עם דמות הקברן משום קרבתם אל הגוף במצבו המעוות. הרופאים הם דמויות קרנבליות, בין השאר בגלל נטייתם לפירוק הגוף, ובעיקר מפני שלמרות התערבותם (בעיקר אצל מולייר) – עולם כמנהגו נוהג והבריות ממשיכות למות. הרופאים על פעולותיהם הגרוטסקיות משמשים אפוא רק כמלווים. המראיינים, על דרך ההשאלה, מפרקים את המרואיין ומלווים אותו בדרך אל מותו. האווירה הקדורנית-חשדנית, החקירה בשאלות שאין הנחקר מבין את מהותן ועונה עליהן בתשובות שאינן ממין הענין, כמו גם האכזריות שמבצע לחיוך – כל אלה נגלים בשתי היצירות בדמיון משפחתי כמעט. אצל מולייר, הקורא מוזמן ליפול בפח הקונבנציה הספרותית, להזדהות עם זוג האוהבים והנוכל רב-הפעלים, וללוות בתשואות את נפילתו של האורח הבלתי-קרוא. אולם משעשה כך, הוא מוצב בשורה אחת עם כל אותם "מופתים של מוסר", שעליהם, בעצם, נסב תשלילה של הקומדיה: הרמאי הנפוליטני, הזוג המתעלל באב הזקן והפתי, הרופאים שאצלם "אתה יכול להתפגר ולהוציא את הנשמה", אך הם לא ישנו "אפילו כקוצו של יוד מן הכתוב בספרי קדמונים", ואצלם "אם נגזר עליך למות אתה יכול להיות בטוח שזה יסתדר בלי סחבת"²⁵. הפארודיה המוליירית על חכמת הרפואה מהדהדת בהערתו השנונה של המחבר ש"לכן החליט, כי יודה להם על רצונם הטוב, אך ממקומו לא ימוש וגם אם יפצירו בו ובכוח יגררוהו – חיים מפה לא יוציאוהו" (עמ' 178).

אלתרמן "מתרגם" את התבניות המולייריות בדרך של בגידה יוצרת. דגם הנוכל-קרבתן שבקומדיה הופך כאן למודל של שיח חרשים קיומי שבו כל המשתתפים הם קורבנות הסיטואציה והשפה. מחשבותיו של המרואיין-הנחקר ממלאות את הראיון בבתי שיר:

מִשְׁתֵּי רוּחוֹת שְׁמַיִם.
בְּהַחֲשִׁיךְ צַד שְׁלִישִׁי וְרִבְעִי,
אֲתָם, הַלְּסָטִים הַשְּׂנִיִּים,
מִתְקַרְבִּים עַל בְּהֵנוֹת נְעִלִים
אֶל הָאִישׁ הַמוֹטֵל כְּמוֹ אִי. (עמ' 183)

אגב, בית זה מופיע בלב הראיון, כשהמיקום הוא מימוש טיפוגרפי של הכתוב – ושני חלקי הראיון סוגרים על האיש השוכב באמצע כשני צדיו של מסך.

²⁴ מר פורסוניאק, מולייר, קומדיות, כרך ג', עמ' 33.
²⁵ מר פורסוניאק, שם, [עמ' 29].

בקומדיה, ההתחפשות ואי-ההבנה הנובעת ממנה הן כלי דרמטי רב-תכליתי. ב"ראיון עם המחבר" מטמיע אלתרמן את הסיטואציה הקומית של שיח-חרשים והופך אותה לעיקרון קיומי: אני איני יודע מי אתה, אתה אינך יודע מי אני (בין אדם לאדם, בין המשורר לקהלו, וגם בין המשורר למבקריו). אלתרמן עשה, אפוא, בחומר המוליירי שימוש אישי ייחודי שהתאים לצפנים ההגותיים והרגשיים שהיו מוטבעים בו באותה תקופה. השיר "ראיון עם המחבר" הוא רב-משקל ביצירה כיוון שהעיתונות איננה רק נושא כאן, אלא מטפורה נרחבת לתהליך היוצר. אלתרמן בחר במדיום העיתונאי בגלל תלותו באיסוף הפרטים, בתיעוד ובקירבתו לחיי היומיום. הז'אנר של הראיון נבחר אפוא, לא רק כדי להלום במבקרים ובעיתונאים, אלא לרמז על העין העיתונאית המסתתרת בתוך עינו של המשורר.

מעבר לכל חש הקורא בדחף אילתורי המשתלט על היצירה – הן אילתור שירי והן אילתור סיפורי מלא קסם והפתעות. המראה הסיטואי הפתוח תופס את מקומה של המשמעת השירית הקפדנית. הקלסטר של שירים לעת מצוא מחליף את ה"אמירה לדורות". הרושם האילתורי, שהיה משותף למולייר ולקומדיה דל-ארטה הופך לתכונה מהותית של אגביות, של טנטאטיביות בטקסט שלפנינו. (מן הקומדיה דל-ארטה נלקחות גם תבניות קבועות כמו "נגינת הביניים", שהופכת אצל אלתרמן ל"ניגון של אשכבה או בדומה לכך", או החטיבה "דברים שבאמצע" שכונתה בהגהות האחרונות "שיחות ביניים", או שירים בשבחה היין שמתגלגלים כאן בשירים בגנות היין, משהו בנוסח המשתה-מספד הקרנבלי).

אלתרמן, כפי שנראה להלן, חידש עצמו גם באמצעות המסורת החיצונית וגם באמצעות המסורת העברית הפנימית. מן המסורת העברית הוא בחר דווקא בדגם של המקאמה הימי-ביניימית. הוא חידש עצמו על-ידי המקאמה ועל-ידי כך חידש גם את המקאמה. נשאלת השאלה מדוע, מכל האופציות הז'אנריות העבריות שעמדו בפניו, בחר דווקא במקאמה. התשובה לשאלה קשורה לתשובה מדוע בחר בדגם המוליירי, והיא קשורה בזיקה של שני הדגמים למסורת ספרותית רחבה יותר ששורשי יצירתו נעוצים בה, והיא מסורת הרציני-המצחיק, שהז'אנרים השונים המצויים בה חזורים בתחושת עולם קרנבלי.

1

בספרו **ראבלה ועולמו** מתאר מיכאיל באחטין את הקרנבל כחוויה שאינה ממוקדת בתקופה מסויימת, אלא כאב-טיפוס, כשהקפת-עולם הקיימים בכל התרבויות ובכל הזמנים; חוויה שיש לה קיום תמידי בתת-מודע הקולקטיבי, והיא פורצת לפרקים אל פני השטח²⁶.

באמצעות מושג הקרנבל מתווה באחטין חטיבות מרכזיות בתרבות ימי-הביניים והרנסנס. עולמו ויצירתו של ראבלה משמשים אותו כאמצעי לחישוף העקרונות המבניים והרוחניים של העולם הימי-ביניימי האירופי. התרבות העממית של הקרנבל העממי מוצגת כאלטרנטיבה תרבותית טוטאלית למבנה ההיררכי

²⁶ Bakhtin Mikhail, **Rabelais And His World** Indiana University Press 1984. המונוגרפיה הופיעה אחרי מלחמת העולם השנייה כדוקטורט של באחטין, ויצאה לאור ב-1965; בעברית מצוי ספרו **הדיבר ברומן**, תירגם ארי אבנר, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1989, דברי מבוא – הכרחיים להבנת ההקשר ההיסטורי והרוחני – דמיטרי סגל.

החילוני והדתי כאחד. עיקרון זה וגילוי מרכזיותו של הגוף האנושי כמייצר סמלים תרבותיים, היפרו והאירו מאז מחקר של תחומי תרבות מגוונים. הקרנבל העממי האירופי, שהתרכז סביב חגיגות השוטים ו"חגיגות החמור" (mardigras) כונה "החיים השניים של העם"; תרבות התשליל או תרבות הצל של התרבות הדתית והפאודלית בימי-הביניים, ששחררה את התת-מודע מן ההגבלות החברתיות והדתיות וסייעה להגשימן בחיים לזמן קצר. הקרנבל היה היפוכם הקומי של החיים הרשמיים, ולא היה דבר קדוש בפניו. טקסי נישואין, טקסי הכתרה ואף טקסי כנסייה ממש הושמו כולם ללעג בחיקויים פרוצים של שוטים וליצנים. חגיגות אלה לא ביקשו לצוות על משהו או להתפלל, אלא היו מהות אוטונומית לחלוטין, ארוץ המכיל את עצמו ומסתפק בעצמו, כמוהו כצחוק.²⁷

לדעת באחטין, המקוריות שהובעה דרך תרבות ההומור העממי לא נחקרה דיה, אולי משום עצם טבעה החד פעמי. הקרנבל, אף על פי שהוא שואב את דימויו ומראותיו מתרבות החיזיון הימי-ביניימי, איננו בבחינת אמנות, נכון יותר לומר שהוא פרק של חיים המעוצבים לזמן מה על פי דגם של משחק – אבחנה שמהותה אולי אינה מחודדת דיה אצלו. בעוד הקרנבל בעיצומו, אין חיים מחוצה לו. בתוכו הוא יוצר עולם אוטופי של חופש, שפע ופריון, ומביא לכדי קרבה גופנית מעמדות חברתיים שהיו מנועים ממגע בחיי היומיום. מפגש חדש זה מוליד גם דפוסי לשון חדשים, המערבים גידופים, עלבונות וניבול פה. סוג הדימויים הטיפוסיים לתרבות ההומור העממי על כל צורותיו והתגלויותיו מוגדר כריאליזם גרוטסקי בגלל יחסו החומרי-חושני אל ההוויה, שהרי בראש ובראשונה הקרנבל הוא חגיגה של חליפות הזמן, של השינוי וההתחדשות בטבע; שעל כן משכנו באזורי הגוף התחתונים. עיקרון הגוף הוא לו עיקרון גלובלי – לא הגוף כמשכנה האישי והמסויים של נפש אחת, אלא הגוף האנושי וחילוף חומריו כסמל לכוח ההתגברות והחידוש של החברה האנושית כולה על פני קיומו הארצי של הפרט. הקרנבל עויין את כל המופשט, הנצחי והשלם – לבד מן הגוף עצמו ומן הצחוק הנובע ממנו. הקרנבל נולד מתחושת משבר בזמן אישי או לאומי, והוא קרוב על כן לאחד הצירים בזמן: ההולדת או המוות. עם זאת טמון העיקרון של ההומור הקרנבלי לא ביחיד ולא באגו הבורגני, אלא בקיבוץ הגדל והמתחדש. ססגוניותה של ההוויה הארצישראלית בשלהי שנות החמישים, קיבוץ הגלויות, חזירתה של "ישראל האחרת" אל תוך היישוב הוותיק, כמו גם התחדדות משמעותה של תחושת הסוף בעולמו האישי של המשורר, כיוונו את נהייתו של אלתרמן לתבניות ואביזרים של עולם הקרנבל שבהם מצא כלים ושפה לביטוי המראות הציבוריים וחרדת היחיד.

²⁷ בספרה על ליון במאות ה-14, ה-15, וה-16 מתארת ההיסטוריונית נטלי זמון דיוויס את הקרנבל שמחוץ לימות החג כפי שבא לידי ביטוי ב"מסדרי ההתפרעות" שהתפתחו באזורי הכפרים של צרפת. הללו, מעין מהדורה מוקדמת של תנועות נוער, היו חבורות גברים צעירים שלא נישאו עדיין, שעל פי המסורת היו ממונות על תהליכי הנישואים, ובאמצעותם – על המשכיות הקיום הביולוגי של הכפר. בטקסים, חגיגאות, איומים ותעלולים של "השתוללות מבוקרת" היו גברים אלה משגיחים על טהרתן של הנערות הבלתי-נשואות, מעודדים את תהליכי החיזור ומונעים נישואים "בלתי טבעיים" כגון נישואי נערה לזקן, וכן מנהלים חלק מטקסי הנישואין וההתייחדות. כך היו אף הם "מתאמנים" לתפקידם כבעלים לעתיד. בהמשך התפתחו מסדרים דומים גם בערים, והתארגנו בגופים מינהליים של שכונות, שפיקחו גם על חיי הנישואים של דיירי השכונה, בין השאר באמצעים של ביזוי וחזיונות פומביים, חיי היומיום היו, אם כן, נתונים בחלקם למרותו של היסוד הקרנבלי, ומסגרות חברתיות נוצרו, נשמרו ואוזנו באמצעות סוג של "אי-סדר מוסדר" – Natalie Zemon Davies, *Society & Culture in Early Modern France*, G. Duckworth, London, 1975.

מאפייני רוח הקרנבל יסייעו בידינו להבחין בתופעות פואטיות ביצירה שלפנינו. כמובן, אין הכוונה לטעון שחגיגת קייץ כתובה במסורת הקרנבל, וברור שלא כל המאפיינים של היצירה הקרנבלית מצויים כאן (ואלתרמן לא נזקק לספריו של באחסין כדי ליצור את היצירה). אבל ניתן לטעון שהיצירה משמרת הדים רחוקים של מה שבאחסין מכנה "התסס הקרנבלי". כמה מן המטפורות של תרבות זו מתקיימות בה כל כך במובהק שאי-אפשר שלא להיזקק לאסוציאציה תשתיתית זו.

בשלהי שנות החמישים, לנוכח גלי העלייה וייסודן של ערי הפיתוח, חדורה שירת העת והעיתון של אלתרמן תחושת צמיחה והתחדשות. בשנים אלה הוא מפרסם טורים רבים שעניינם שיר הלל לעלייה מארצות המזרח²⁸. העמידה בתוך עיצומם של תהליכים, תחושת ההתחדשות והצמיחה, אלה הם המודלים שעל-פיהם קולט אלתרמן את ההתרחשויות. העולים החדשים "מגיחים כמו מבטן הספינה / מקום בו התרבות נבראת מול אש התנורים"²⁹. עליית הגלויות "אינה נסיגה אלא התקדמות כבירה ושלב עליה ונכסף של כל מה שהתרחש עד היום בתולדותיה של תחיית הארץ"³⁰. כבר בטורים אלה ניתן למצוא את טלטול מערכת הערכים, ניעור הקונצנזוס והצצה בחיים מצדם ההפוך. את הרטוריקה הממסדית המלינה על 'נטל הקליטה' הוא מוקיע בתבניות של היפוך: "כי תוך כדי דיון על נטל קליטה / וכבר אומר לבנו לנו / כי לא ברור אם אנו הנושאים אותה, / או שמא היא בעצם נושאת אותנו"³¹. הדימוי החוזר שהוא נדרש לו הוא סולם שראשו למטה. ישובי חומה ומגדל מוצאים את המשכם "בהמון העם העולה, הסטיכי המתערבל ונאבק ומהמה, בעיירות הפיתוח ומושבי עולים, אותו המון עם החסר, כפי שאנו אוהבים לומר, כל מטען רעיוני והכשרה של חלוציות שבהכרה – כן, ממגדל העץ שמלפני יובל שנים רואים את צניפת העם העולה, המתערבל כיום בערי פיתוח ובמושבים, כאחות להם הם יודעים כי עלייה חדשה זו היא כיום עיקרה של ארץ-ישראל על אף **סולם הערכים שנסתלה ונתעקם ופעמים אף הוצב ראשו למטה**" (ההדגשה שלי).³²

בהקדמה לספר **בנתיבים נעלמים** של יאני אבידוב (ידידו הקרוב של אלתרמן, איש נהלל, שליח ה"מוסד" לגלויות בארצות המזרח), מתאר אלתרמן את עוצמת המפגש עם הגלויות הנידחות שאליהן הגיע אבידוב: "תמונות כמו אלו, הן ואחרות כמותן, עתידות להפוך לאט לאט על פיה את קערת מושגינו הרדודים

²⁸ ראה הטורים "מה אנו ומה כוחנו?"; "מותר להפגין"; "אל ראש התור"; "ועידת הפועלים"; "הגביר וכל השאר"; "הצריפון האחרון"; "ימי חומה ומגדל"; "צמצום הבעיה", 1959 [על מאורעות ואדי סאליב]; ושני טורים המתייחסים ספציפית לעלייה הסלקטיבית: "מתיבת המכתבים", (8.6.56) "חרום ועליה" (בעמדתו לקצץ בתקציב העלייה מצפון אפריקה 1956) ו"חריקת שער". כל הטורים האלה מכונסים ב**טור השביעי**, ספר שני (תשי"ד-תשכ"ב), הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ה. יש לציין, כי הסטריאוטיפ השלילי של המרוקאי הטריד את אלתרמן עוד שנים קודם לכן. ב-26.2.54 התפרסם ב"טור השביעי" בעיתון "דבר" שיר בשם "החייל אלבו", שעניינו מעשה גבורה של נתן אלבו – חייל צעיר, יליד מרוקו, שהגיע ארצה ללא משפחתו, במסגרת עליית הנוער, והוא מסתער על רימון על מנת להציל את חבריו. המעשה אירע ב-1953, אבל רק כעבור כמה חודשים הגיע לידיעת הציבור בזכות טורו של נ.א. שבו נאמר: "התקופה כמו לב נשברת / אל ארבע שניותיך, אלבו. / אליהן היא כורעת כחוק, / שורש אפריקה, בן מרוק, / מתוכן היא הומה כמו ים, / ויעיד בה ריבון עולם." אין זה מן הנמנע כי דמותו של אלבו שימשה השראה לסימנטוב, הלא הוא קזבלן של יגאל מוסינזון, שעלה על בימת התיאטרון "הקאמרי" שנה לאחר פירסום הטור, ואולי ממנו שאב אלתרמן השראה לאחד משמות גיבוריו (הלא-מרוקאים) **בחגיגת קייץ**: שומר הבנק מר סימן-טוב. אלא שאלתרמן מדייק: סימן-טוב אינו שם מקובל בעדה המרוקאית אלא שם ספרדי טהור. על השתקפותם של המרוקאים בספרות ראה רשימתו של דן אלמגור: "הקזבלנים שקדמו ל'קזבלן'", ידיעות אחרונות, 13.7.79.

²⁹ "ועידת הפועלים" (1956), **הטור השביעי**, שם, עמ' 101.

³⁰ "ימי חומה ומגדל", **הטור השביעי ב'**, שם, עמ' 201.

³¹ "נטל הקליטה", **הטור השביעי**, שם, עמ' 54.

³² "ימי חומה ומגדל", שם, עמ' 210-202.

והנוחים על צלם דמותו של העם היהודי"³³. התחושה של היפוך מחיה, העמדת הדבר על ראשו, הם הדגמים שעל פיהם קולט אתרמן את התהליכים החברתיים החדשים. המשורר המתפעם קורא לתנופה חדשה של מאמצי העלייה והקליטה: "מאמצים אלה כשיבואו יצטרכו לפרוץ כמה עקרונות מיכניים שנתקבלו אצלנו, לשם סדר ונוחות, כדבר שבשיטה, עקרונות שאסור להניחם כמו שהם ולעוות בהם את צלמו של הגדול והנעלה שבתהליכי התחייה. שיטת העלייה הסלקטיבית – שיש מצדיקים אותה כעיקרון מדיני אמיץ ומפוכח – נגלית כאן על כל המורכך והאכזריות שבה. מבין השיטין של הספר עולה בעקיפין הקטרוג המר והקטלני על שיטה זו, הנהפכת לקרדום שהמדינה נותנת בידינו לשבור לבבות ולגדע את הקדומים והקדושים שבקשרי אנוש, קשרי משפחה ואבהות וחברות ואחוה"³⁴.

איש מקרב סופרי הדור, בני דורו של אתרמן או בני הדור הצעיר, לא יצא בקטרוג כזה על "שיטת העלייה הסלקטיבית", אף לא נדרש לנושא זה כחומר מרכזי ביצירה הבדיונית. בשנות השישים ישוב המשורר אל שתי כרוניקות שעליהן הגיב ב"טור השביעי" בשנות החמישים וישתמש בהן כחומר לעלילה השירית.

ב-1955, מגיב אתרמן ב"טור השביעי" על שתי עדויות המצויות בכרוניקה של "דבר" ו"הארץ" באותם חודשים – עדויות הקשורות ב"עלייה הסלקטיבית" ממרוקו בשנת 1955. פרשת מיון העולים ופסילתם על-ידי שליחי הסוכנות על-פי קריטריונים אבסורדיים, שגרמה לניתוק בין בני משפחה אחת, זעזעה את המשורר ובעקבותיה נכתב הטור "ריצתו של העולה דנינו"³⁵ (שהפך לימים לשיר מחאה בפיו של הזמר שלמה בר). העולה דוד דנינו יודע שצליעתו עשויה לפוסלו לעלייה; לפניו, אפוא, "מבחן של חיים ומוות". הוא מנתר במרץ לפניו תינוקיו העומדים וצופים בהשפלתו: היעמוד במשימה? כמעט נפסל – והוא האב: "אץ אץ, ובלבבו תפילה לאל עליון, כי יעזרו לבל נרגיש חלי רגלו....". באותו טור משולבת תגובה שירית על קטע אחר שהופיע ב"דבר", שתעד את הגבלת העלייה למשפחות בנות לא יותר מחמישה ילדים. בטון צדקני מתאר שליח העלייה את צרותיו: מעשה במשפחה שאינה עומדת בדרישות המיון, כי יש לה שבעה ילדים; מה יעשה בשניים הנותרים? והמשורר נזעק:

בְּקוֹם חֲקֵנוּ יְהִי חֲרָדָה הָאֲדָמָה

תַּחְתִּינוּ וּתְקַרְא: הֵם – לֹא אֲתָם – בְּנֵינוּ

דַּעְתִּי הִיא כִּי בְּכֶךָ שָׁנָה וַיִּתְעַוֶּה

יְסוֹד יִצְרֵי-אֶמֶת וְנִסְתַּלַּף טְבַעָה

וְנִתְבַּזָּה כִּחָה אֲנֹכִי כְּשֶׁל מַעֲוָה

אֶת נַפְשִׁי הַתִּינוּקוֹת בֵּין הַשְּׂבָעָה³⁶

³³ "על 'נתיבים נעלמים'", שם, עמ' 70.

³⁴ שם, עמ' 71.

³⁵ "ריצתו של העולה דנינו", 1955, **הטור השביעי ב'**, עמ' 55 – 58.

³⁶ שם, עמ' 57.

ייתכן שההכרעה להשתמש בטורים אלה ביצירה השירית נובעת, בין השאר, גם מפעילות ספרותית אחרת של אלתרמן באותן שנים: בתחילת 1962, פנה אלתרמן להתקין ולקבץ לספר את הטורים משנות 1955-1961, כפי שמעיד מנחם דורמן בפתח המהדורה של **הטור השביעי** בשלושה כרכים. את הטורים העתידים לשמש מסד ליצירה השירית מכנס אלתרמן תחת הכותרת "חוק ושבות" – כותרת המרמזת לביקורת על יחסו של הממסד לחוק השבות.

עלילתה של **הגיגת קיץ** שואבת את חומריה מאירועים הקשורים בעלייה ממרוקו: לא רק בקטעי הסאטירה המרובים על הממסד הקולט ומודל הקליטה (מה שעתידי להפוך לנושא מרכזי ביצירתו הבדיונית האחרונה **במסכה האחרונה** 1968), אלא גם בסיפור המעשה: "ריצתו של העולה דנינו" הוא מעין פרולוג לעלילה ביצירה שלפנינו.

על ציבא תשובה מספר לנו "המחבר" את הפרטים הביוגרפיים הבאים: ציבא עלה לישראל מצפון-אפריקה עם אשתו ובניו. את הוריו הזקנים נאלץ לזנוח על חופה של ארץ מוצאו, כיוון שהמיון פסל אותם. בהגיעו לארץ עבד ציבא במכתש הנמצא באזור פיתוח, הרחק מסטמבול. את הגביע, שקיבל מהוריו על מנת לתיתו לבתו מרים-הלן ביום כלולותיה, כבר משכן בכסף. את השם ציבא בחר כנראה משום האסוציאציה האונומטופאית לערבית המרוקאית המרבה בצליל צ, והשם מרים-הלן הוא בוודאי תרגום של השם הצרפתי הנפוץ מארי-הלן. (אך מכול מקום, שני השמות אינם שמות מרוקאים אותנטיים). אלתרמן ייחס כנראה משקל מיוחד למדרש השמות, שכן הוא שינה את השמות בהגהת העימוד האחרונה של כתב-היד: שמו הקודם של ציבא תשובה היה "אלברט תשובה" ואילו שמה הקודם של מרים-הלן היה ז'נט – שני שמות מקובלים יותר בעדה המרוקאית. (לצלצול השמות הספרדיים ש"בהיכתבם גם יחד / דומה למין אלהמברה דף הפרוטוקול... / שמות – כחותמות. שכבת אבק מנחת / על מתכתם, אבל נצנוץ עולה וקול..." – הקדיש אלתרמן את הטור השביעי, "עם הקונגרס של היהדות הספרדית" ב-1954)³⁷.

סיפורו של ציבא מעבד אפוא את שני האירועים שעליהם נסבו הטורים: בנו של העולה דנינו העתידי להינתק מאביו, והאב האחר שנדרש לוותר על שניים מבניו. הבן הופך להורה ולהיפך. את עבותות החושך שבין אב לבנו **משירי מכות מצרים** ("כי אב ובנו קשורים בעבותות של חשך [---] / אשר לא פה נטו ולא בזה סופם [---]") – את הנושא האלתרמני הארכיטיפלי, מצמיד הפעם המשורר לפרטי הזמן והמקום. בדרכים שונות הוא משלב גם בטור וגם בשירה את שני המוקדים של יצירתו: המוקד האידיאולוגי והמוקד הארכיטיפלי – העלייה הסלקטיבית והנושא הנצחי של קשרי אבות ובנים. איולתו של הממסד מגדעת את הקדוש שבקשרי אנוש. תגובתו של אלתרמן לא היתה איפוא, תגובה פוליטית. עוולת העלייה הסלקטיבית היתה בעיניו פגיעה ברקמה הבסיסית המקיימת את החברה האנושית. זה לא היה עניין יהודי אלא עניין אנושי-כללי, מעין חטא מטאפיסי.

התכת שני הסיפורים לעלילה אחת מגלה את תפישתו היסודית של אלתרמן באשר לברית אבות ובנים, הקשורים בצבתות של היפוך והתחלפות:

³⁷ "עם הקונגרס של היהדות הספרדית", **הטור השביעי ב'**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 123-125.

**המוליד לנולד יִהְפֶךְ.
כְּדָבָר הַמוֹכֵן מְאֵלָיו.
הֵבֵן אֶת הַקָּרֵב עוֹרְךָ.
וְאָבִיו נוֹשֵׂא-כֵלָיו.**

**הָאֵב נִגְשׁ קָרוֹב
אֵל בְּנוֹ הַרוֹאֶה הַרְחֵק.
לִילָה צָלוּל וְמוֹב.
לִילָה צַח. הֶעֱפֵר צוֹחֵק. (עמ' 159).**

במהלך התפתחותה שינתה יצירת אלטרמן את נקודת ההשקפה הביקורתית החברתית שלה, ובאה מבחוץ פנימה. מה שהיה, **בטור השביעי**, משוואה בהירה וחמורה שבה תואר הממסד הקולט כצד הנשלל והעולים הנקלטים כצד החיובי החד-משמעי, הפך ביצירה השירית למבנה פתוך ומעורבל, שהשלילה והחיוב משמשים בו בעירבוביה בכל רגע ורגע, ובכל דמות ודמות. כמובן, בין השאר, יש לתלות עובדה זו בסוג האחריות המוטלת על המשורר, השונה מזו המוטלת על העיתונאי המבקר. ואין ספק, שרמזים לשינוי מבצבצים כבר **בטור השביעי** (ומכילים גם הדים רחוקים לתבניות קרנבליות), שהרי התמונות והקולות שספג הפובליציסט, הם שסיפקו את חומרי הגלם הפלסטיים או הפיסיוולוגיים, אם ניתן לבטא זאת כך, להתהוותה של תמונת העולם המאוחרת יותר. אולם הפיכתה של השלילה משלילה מוחלטת לשלילה מחייה היא גם אלמנט קרנבלי מובהק, שכן הקרנבל אינו יודע סתירה לשמה. הוא מוריד על מנת להעלות, ממית על מנת להחיות. שלילה חד-צדדית בנוסח המודרני זרה לו. החומר הנכנס לאזור הקרנבלי משתנה. הרעיון הבאחטיניאני הוא שבשדה זה פועלים כוחות סמויים של התרבות וברגע שהמשורר נכנס לתוכו הוא מציית לז'אנר על הזיכרון ההיסטורי-מיתי התת-קרקעי שלו.

אלטרמן הוא המקטרג הגדול על הנורמה הציונית ה"יציבה": על התפישה הרווחת המציגה את העולים החדשים כ"אנשים שאין בהם ערכים". אדרבא, את הממסד הציוני הקולט הוא מציג כנעדר ערכים אנושיים פשוטים. (ואל נשכח: בתקופה זו נתון אלטרמן בבדידות ציבורית בגלל התייצבותו לימין בן-גוריון ב"פרשת לבון". האנטגוניזם בינו לבין צמרת מפא"י – ובינו לבין אנשי הרוח שהתייצבו מול בן-גוריון, ומחאתו כנגד המצב שהתהווה במפא"י – הם מן הנושאים המרכזיים בכתבתו העיתונאית בשנים 1964-1965. גם חומר היסטורי זה מעובד ביצירה השירית בתיחכם ובעידון)³⁸. ברוח הקרנבל, כל מבנה שלטוני והירארכיה אינם אלא עניינים יחסיים, והאנדרלמוסיה רוויה מצד אחד בפתוס של שינוי והתחדשות ומצד אחר בתחושה של יחסיות משועשעת של אמתות; סמכויות השלילה כאן אינן מוחלטות כמו ששיר הלל לעדות המזרח אינו מוחלט. את קיבוץ הגלויות מציג אלטרמן, אחרי הכל, בתוך עלילת

³⁸ ראה בסוגיה זו מאמרו של דן לאור: "נתן אלטרמן בימי פרשת לבון", בתוך **אלטרמן ויצירתו**, קובץ מאמרים בעריכת מנחם דורמן ואהרון קומם, המכון למורשת בן-גוריון, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוסד אלטרמן, 1989, עמ' 89-131. אהרון כידן, שהיה מיועציו הבכירים של אשכול וחבר קבוצת "מן היסוד", ואף כתב את אחד המאמרים הראשונים על **הגיגת קיץ**, אמר לי פעם בשיחה שהוא משוכנע שהשיר "היציאה מן העיר" מרמז לפרישתו של בן-גוריון מן החיים הציבוריים והליכתו לשדה-בוקר.

אינטריגה פלילית, והעולים מוצגים בחולשותיהם האנושיות הנוגעות אל הלב, (לעומת זאת, הרופא המסור הגר בעירת-הפיתוח הוא מי ש"מחצית פניו קפאה בשלג בימי המלחמה העולמית"). "החוט המשולש", שסימן בשיח האלתרמני את הוויית העם המדינה והארץ (ונבחר על כן על ידי עורך כתביו מנחם דורמן ככותרת לכינוס מאמריו מסוף שנות השישים) הוא כאן כותרת הומוריסטית לשיר המספר על לידת שלישיה באיזור פיתוח.

ביצירתו האחרונה, בפרוזה הסאטירית **המסכה האחרונה** ישוב אלתרמן אל נושא העלייה אבל שוב, כקטגור מוחלט. שלוש שנים לאחר הופעת הפואמה השירית שוב מבצע אלתרמן היפוך: המסכה האחרונה – מסכת המוות – היא סוף המשחק. בניגוד לאינסוף מסכות הקרנבל – מסכה אחרונה היא כאגד לפנים המתפוררים; הזיוף שאחריו מסתרת האמת. בעיצומה של האופוריה שאחרי מלחמת ששת הימים כותב אלתרמן סאטירה מרה על כישלון העלייה ועל עליבותה של העסקנות הקולטת (בעיקר על הצמרת הוותיקה של מפא"י ההיסטורית. האיש הפוליטי החותם על הכרוז למען ארץ-ישראל השלימה הוא המשורר הפסימי הכותב יצירה רוויית מחשבות על כשלון הציונות). הסאטירה המרה היא הצמצום הסופי של הצחוק הקרנבלי שהוא מחייה, אופטימי ביסודו. בסאטירה – הצחוק ממית. אבל עולת העלייה הסלקטיבית אינה מרפה מן המשורר גם ביצירה שלפנינו: אחד השירים הליריים הבודדים המשולבים בסאטירה, שיר שטמון בו פאתוס גדול הוא שיר קין והבל שאותו שר הבורסי – מעין אח לציבא תשובה – שהפקיר לפני שנים את אמו ואת אחותו על חופי מרוקו. החטא ההיסטורי הופך גם כאן לחטא קדמון³⁹. רק הטרנספורמציה השירית ריככה אפוא, את העמדה השיפוטית החד-משמעית כפי שנתגלתה בטור ובפרוזה הסאטירית.

ז

ההתרחשות הסטמבולית מאורגנת כהצגת רחוב, העשויה להתרחש למשל בשוק הפירות, בכיכר, בבית הקפה או בפונדק. אפילו כותרות השירים מתפקדות כשלטים בתיאטרון הרחוב, בעוד ששיר הפתיחה ושיר הסיום מופיעים כמעין דבריו של כרוז המודיע על תחילת החגיגה ועל סיומה. מבנה היצירה מעלה על הדעת את הז'אנר העממי של הבלגן, תיאטרון יריד ורחוב שהיה נפוץ ברוסיה ובפולין, מעין שילוב של קרקס ותיאטרון-בובות, "פטרושקה" או "פולצ'ינלה" שבעליו היה גם הבמאי וגם המספר, המקשר בין הסצנות הקומיות ומכריז על טיבה של ההצגה⁴⁰. ה"בלגן" השירי **בחגיגת קייץ** הוא אפוא גם סימון ז'אנרי ליצירה שהתחלפות היא תבנית העומק שלה. היפוך היוצרות הוא העיקרון המארגן את חומרי העלילה: זו יצירה שבה נשללת החגיגה הרשמית – חגיגת העסקנים שבדיוטא העליונה – ומפנה את מקומה לחגיגת

³⁹ **המסיכה האחרונה**, ספרית "מעריב" תשכ"ט, וראה מאמרו של מנחם דורמן, "המסיכה האחרונה של אלתרמן", ב**אלתרמן ויצירתו**, שם, עמ' 227-236.

⁴⁰ באחטין מציין כי צורות קרנבל עתיקות נשמרות ומתחדשות בקומדיאנטיות הבלגניסטית – הלא הוא מבנה עץ נייד וארעי ששימש להצגות רחוב בימי שוק. מתוכו התפתח מאוחר יותר תיאטרון עממי בעל טכניקת תפאורה פרימיטיבית, ובעקבותיו – סגנון תאטרלי שניצל טכניקה זו. **סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי**, ספריית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, ספרי דעת-זמנו, עמ' 134. אני מודה לד"ר אילנה קונסטנטינובסקיה, שהעמידה אותי על הקשר בין פולצ'ינלה ופטרושקה לקומדיות הבלגן.

"העולם התחתון" החוצה גבולות בין חיים למתים, בין ותיקים לעולים חדשים. חגיגת הקיץ היא היפוכה הקומי של החגיגה הממסדית – חגיגת היובל בסניף הבנק. בניגוד לתפישת המציאות כולה כזירת עימותים, שאיפיינה את הליריקה האלתרמנית המוקדמת, כאן **ההתחלפות** היא טרופוס מרכזי: אם כמילה חוזרת (על הטיותיה הדקדוקיות השונות), אם כתבנית עומק בלשון הפיגורטיבית, או כהתחלפות גישות המחבר כלפי נושאים שונים, שהוא עצמו מכריז עליהן: היחס לקיץ, היחס לנורמות ספרותיות, או שינוי בתפישתו את תפקידו של המשורר. תפישת ההווה כזירה של עימותים קוטביים המניעה את העולם השירי של "כוכבים בחוץ" או "שמחת עניים", מפנה מקומה לצפנים של שינוי והתחלפות, שהם המוטבעים **עתה** בקרקעית הפסיכית של אישיותו היוצרת.

אפילו המוות נתפש עתה כיסוד הכלול בחיים, סוג של התחלפות, האור החגיגי בתכונה האחרת שלו, התעתוע: "בתוך זה הקטע / המואר, קהל רב ימצא / והחי עם המת בפתח / נפגשים, זה נכנס, זה יוצא" (עמ' 12). או בווריאציה יהודית-ישראלית מאד של עירוב בין אור לחושך: "הצחוק היפה, הזמרה, / צליל מנגינת מחול, / לפתע חושפים זרועם / הנושאת מספר כחול" (עמ' 73). (והרי ראשיתן של שנות השישים עומדת בסימן רישומו של משפט אייכמן). בתרבות הקרנבלית, המוות וההתחדשות הם בלתי נפרדים ומהווים כוללות. אפשר על כן להשקיף על הקץ במבט פחות מחמיר.

ניתן לומר, כי בהתפתחות יצירתו מגלם אלתרמן סוג של חוקיות היסטורית בהתפתחות הספרות לפי משנתו של באחטין. מבחינה היסטורית הרומן מופיע כפארודיה על האפוס הנשגב (בעקבות קרל מרקס שגרס שכל תהליך היסטורי מורכב משני שלבים: טרגי וקומי). התמורה קשורה לטקס החלפת המלך הזקן, המורד מכסאו ומושם לצחוק, שכן הכתרות – ולחילופין טקסי הסרת הכתר – היו חלק חשוב בחגיגות. החילופין, התמורה הם העיקרון הקרנבלי המובהק: חילופי הממשל, חילופין בחיי נישואים, ומכאן גם חילופי דורות ספרותיים, או חילופי נורמות ביצירתו של היוצר האחד. בשנות השישים שואף אלתרמן לחרוג מגבולות השירה אל עבר המחזה והפרוזה. ואמנם היצירה השירית האחרונה רוויה באלמנטים של הרומן ההומוריסטי שנכתב בחרוזים.

את המעבר מעיר **היונה לחגיגת קיץ** אפשר אולי להסביר על פי דגם המעבר מן האפוס אל הרומן. הרומן מאופיין כז'אנר "עליון" שבכוחו לעטוף ולהטמיע ז'אנרים אחרים. את ניצניו אפשר למצוא עוד בעולם העתיק, וכבר אז עיקר כוחו ומשיכתו ביחסו החדש לזמן, נקודת המוצא שלו לאוריינטציה אמנותית ואידאולוגית חדשה: ההווה על אין ספור האפשרויות שלו. היתה זו מהפכה במודעות היוצרת של האדם. במאמרו הקלסי "אפוס ורומן" מתאר באחטין את יחודו של הרומן על ידי הנגדתו לאפוס⁴¹. הנגדה זו מאופיינת על ידי שלוש קואורדינאטות מרכזיות: 1. העבר הלאומי האבסולוטי שהוא נושא; 2. המסורת הלאומית שהיא מקורו; 3. המרחק האבסולוטי המבחין את העולם האפי ממצייאות ההווה מזמנו של המחבר. הרומן לעומת זאת מתפתח כשהמרחק האפי מתפורר. שעה שאדם ועולם נטענים בפמיליאריות קומית; כשהאובייקט של הייצוג האמנותי הונמך למציאות ההווה הנזילה, הבלתי מעוצבת.

Epic and Novel: **The Dialogic Imagination** by M. M. Bakhtin, ed. By Michael Holquist, University⁴¹ of Texas Press, 1988 (p. 3-40).

פרט לקרנבלִיזציה, העיקרון הבאחטיניאני האחר שעשוי לסייע בידינו לתאר את המעבר מן הפרקים המוקדמים והמרכזיים של יצירתו של אלטרמן אל הפרקים המאוחרים הוא עיקרון הרב-דיבוריות. המודעות האמנותית החדשה קשורה במודעות לעולם רב-לשוני; היא מתפתחת בתקופות שבהן לשונות לאומיות הדרות חרשות זו ליד זו הגיעו לסיומן. תחילתיו של הרומן מסומנות אפוא בשני צמתים: במעבר מן העולם הקלסי העתיק להלינסם, ובעולם החדש – בשלהי ימי הביניים והרנסנס. באחטין אינו מתייחס למושג הרומן המתחיל בסרוואנטס. בשם novel הוא מכנה כל כוח הפועל בתוך מערכת ספרותית החותר לגלות את גבולותיה. המערכות הספרותיות מורכבות מקנונים, והנובליזציה היא ביסודה אנטי קנונית, היא מיסדת על הדיאלוג בין מה שהמערכת מכירה כספרות וטקסטים המוצאים אל מחוץ להגדרה הקנונית. הרומן לדעתו הוא הביטוי היותר מורכב ומזוקק של הדחף הזה. בתקופה שהרומן שולט בכיפה מרבית הז'אנרים האחרים נעשים novelized; בסביבה שהרומן הוא הז'אנר הדומיננטי, הלשון הקונבנציונלית של ז'אנרים קנוניים מתחילה להשתנות; על כן, סגנון פארודי של ז'אנרים וסגנונות שעברו קנוניזציה תופשים מקום מרכזי ברומן. בתקופת פריחה של הצורות הנובליסטיות, הספרות מלאה בפארודיות וטרבסטיות – פארודיות שהן החלוץ הצועד לפני הרומן. מוצעת כאן אפוא, היסטוריה של הרומן הכוללת טקסטים עתיקים, הלניסטים ולטינים. את ניצניו של הרומן מזהה באחטין בז'אנרים בלתי צפויים כמו הווידוי, האוטופיה, הדיאלוג הסוקראטי והסאטירה המניפאית. כולם שרויים באזור הרציני-מצחיק.

"הייחוד השלישי (בין מאפייני הרומן, הערה שלי.) הוא בריבוי המכוון של סגנונות ורב-קוליות, בכל הז'אנרים הללו. בתוך כך נדחית אחדות הסגנון (אם נדייק – החד-סגנוניות) של האפוס, הטרגדיה, הריטוריקה הגבוהה, הליריקה. אופיינית להם רב-סגנוניות הסיפור, עירוב הנשגב והשפל, הרציני והמצחיק. הם משתמשים בהרחבה בז'אנרים של ציטוט-מכתבים, כתבי-יד שנמצאו, דיאלוגים שסופרו, פארודיות על ז'אנרים נשגבים, מובאות בעיבוד פארודי וכד'. בכמה מהם אפשר למצוא עירוב לשון הפרוזה והשירה, מופיעים דיאלקטים וניבים חיים, מופיעים פנים שונים של המחבר"⁴².

מתוך הגדרתו הרחבה מאד של באחטין לז'אנר הנובליסטי, שניתן כמובן לבקרה על "סובלנותה" הטרימינולוגית, תת-הז'אנר התואם באופן הקרוב ביותר את יצירתו השירית האחרונה של אלטרמן היא המניפאה, או הסאטירה המניפאית, שהוא אחד מן התת-ז'אנרים העתיקים שעליהם נסמך הרומן המודרני. הסאטירה המניפאית קרויה על שמו של פילוסוף בן המאה השלישית לפנה"ס, **מניפוס** איש גאדארה (לפי סברת החוקרים שמה הקדום של חמת-גדר), פילוסוף ציניקן הנחשב למייסדו של הז'אנר הרציני-מצחיק. מניפוס היה עבד שהתפרנס מהלוואה בריבית. כתביו אבדו אבל רישומם נותר אצל מחקיו: בסאטירה "מניפוס" של לוקיאנוס וביצירה Apocolocyntosis של סנקה. למניפאה נודעה השפעה נרחבת על הספרות הנוצרית בימי הביניים והרנסנס "והיא ממשיכה להתפתח אף כיום (תוך תודעה ז'אנרית ברורה

⁴² מיכאל באחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, שם, עמ' 111.

וגם בלעדיה). הסאטירה המניפאית הפכה להיות אחד המסייעים והמוליכים של תחושת-העולם הקרנבלית בספרות עד ימינו ממש"⁴³.

המניפאה היא בראש ובראשונה יצירה קומית. אין בה דבר קדוש מדי, שום ערך שאינו עומד לבחינה ולערעור. אותו ענין עצמו עשוי להיות מושא לצחוק ולחילופין – לעיון מעמיק. ומכאן נובע המרקם העשיר של הז'אנר ואווירתו הרב-קולית. אולם הצחוק, כמו בקרנבל, איננו הרסני אלא מעניק אישור ואישוש מסויימים לערכים או לנושאים הנבחנים על ידו. מה ששרד תחת "מבחן הצחוק" מתחזק ולא נחלש.

מבחינה ז'אנרית המניפאה היא קרוב גנטי של הדיאלוג הסוקראטי ופירוקו. לחירות הצחוק הקרנבלי הגס, המשוחרר, מצטרפת בסאטירה המניפאית "רוח חקרנית עזה ופנטזיה אוטופית"⁴⁴. בעולם שהצחוק מביית אותו, מתנועע מוקד הדיבר בחופש פרוץ ופנטסטי מעולמות של מעלה אל האדמה ומשם לשאול, מההווה לעבר לעתיד ובחזרה. הדמויות, בשר ודם, אלים וגיבורים מפוארים מן העבר, הכול מדברים זה עם זה בשיח יומיומי, מקניטים ומתקוטטים, לעתים עד כדי התכתשות גופנית. הפנטזיה, העבר הרחוק, כל דבר המשמש מושא לאידיאליזציה, נתפרים במניפאה מארג גס ומחוספס בדיוק כמו ההווה והרחוב שלו. ובעצם ניתן לומר שהכל נתפש כהווה, שכן לפי האתוס של הז'אנר רק ראיית ההתרחשויות ההיסטוריות והתרחשויות הדמיון באור של הווה תמידי מאפשרת בחינה מדוקדקת וחסרת פניות של ערכן האנושי והמוסרי האמיתי.

ח

דוגמה מודרנית מאירת-עיניים בהקשר האלתרמני, שעשויה להיטיב ולפלס את הדרך לדיון בהיבטיה המניפאיים של **חגיגת קייץ** היא **דון-ז'ואן** של ביירון (יצירה שבאחטין מזכיר אותה בקצרה כדוגמה למניפאה). אף היא יצירה אחרונה למחברה, שזרעה מבוכה בין המבקרים בגלל חוסר האחדות שבה והקושי בסיווגה הז'אנרי. המבקרים התקשו לקבל את היצירה שאי-אפשר להגדירה לא כאפוס ולא כליריקה. ביירון שאב השראתו ממסורת הבורלסקה האיטלקית ושאל ממנה את האוטבה רימה הגמישה שאיפשרה לו מעברים חזקים וחופשיים – או שלוחי רסן – מנימה טרגית לנימה פארודית או סאטירית, ברצף סיפורי שכולו סטירות לחי לעצמו. יצירה זו, שמלכתחילה אמורה היתה לכלול עשרים וארבעה קאנטוס בנוסח האפוס הקלסי ולא הושלמה בשל מותו בטרם עת של ביירון, מתארת את מסעותיו של "ידידנו הקדום – דון ז'ואן", שהועתק בידי המחבר למאה השמונה-עשרה והוא מיטלטל ברוח גחמותיו של הכותב האירוני והנוכח מאד בין מאהבת למאהבת, שהוא מסור לחסדיהן בניגוד לסיפור המקובל. מסה מחורזת ארוכה ווירטואוזית זו בוחנת מחדש באור קר ונטול רחמים את הגיבור הביירוני הידוע של **ציילד הארולד**. מה שמניע את דון-ז'ואן בן השש-עשרה מארון-הבגדים של המאהבת הספרדיה שלו לזרועות בת שודד הים באי יווני בודד, ומשם להרמון תורכי בתפושת אשה, הוא לא אהבת האמת הנצחית, אלא עסיס החיים וכוחה הפשוט של התנועה האורגנית, המאפיינת כל יצור באשר הוא יצור חי.

⁴³ שם שם; עמ' 115 – 116.

⁴⁴ שם שם, עמ' 116.

כוחות אלה הם הסוחפים אותו מהרפתקה פנטסטית אחת למשנה. בהכרזה פרובוקטיבית, הקובעת עמדה מוסרית המחוייבת לאמת, עמדה הנוגדת לחלוטין להשקפת העולם הרומנטית, נועז ביירון להכריז על העיקרון המנחה את יצירתו. וכך הוא כותב על לידי אדליין, אחת משתי הגיבורות הראשיות של הקאנטוס האנגליים:

So well she acted all and every part
By turns with that vivacious versatility
Which many people take for want of heart
They err; 'tis merely what is called mobility,
A thing of temperament and not of art,
Though seeming so from its supposed facility,
And false though true, for surely they're sincerest
Who are strongly acted on by what is nearest.

(Canto, 16 stanza 97)⁴⁵

למעשה נוטל כאן ביירון את הרעיון העתיק של המסע ומפרשו מחדש כעיקרון של תנועת-החיים המתגבר על כל אידיאל וכל זיכרון. כאשר נגזר על דון-ז'ואן להיפרד מהידי, אהובתו האמיתית היחידה, הוא כופה על עצמו נאמנות נצה, שאינה נמשכת למעלה משני קאנטוס. הידי, לעומתו, נותרת מאחור ומתה באלם משברון-לב כיאות לגיבורה רומנטית, ואילו דון-ז'ואן לא ידע על כך לעולם. מותה של הידי, שביירון מתאר אותו באריכות ובנאמנות, במחיר הינתקות זמנית מעלילותיו של הגיבור הראשי, אולי מסמן יותר מכל את מותו של רעיון מושג הנצה ביצירתו של מי שיצר, אולי יותר מכל משורר אנגלי אחר בתקופתו, את "האידיאל הרומנטי".

מן הבחינה המבנית, כאמור מתאפיינת המניפאה בחוסר-אחדות במובן האריסטוטלי: העדר רציפות וסיבתיים. העדר האחדות משתקף בה במעין קולז' של חומרים מנוגדים; היא צורפת יחדיו פרוזה ושירה, טרגיות וקומיות, ציטוטים ממקורות שונים ופארודיות רבות. במניפאה מופיעים פרטים רבים שאינם קשורים למראית עין, והזרימה הכללית היא הסוחפת אותם כמקשה אחת. הצחוק, צחוקם של המחבר ושל הקורא כאחד, הוא הערובה היחידה לאחדותה של היצירה.

כל התנאים הללו מתגשמים, כאמור, להפליא בדון-ז'ואן. מבחינה צורנית שוטף ביירון על פני המבנה והחריזה בכל-יכולות שכלאחר יד – כשהבית השירי אינו מהווה בהכרח מסגרת למשפט שלם אלא סוף או התחלה או חלק שלו. גם הסגנון הוא פטפטני במודע – "אני כותב בעת שאני הולך או רוכב" סיפר על עצמו בנוסח הערותיהם של סופרי הרנסנס כמו ארסמוס או פטרארקה, שאף הם הקדימו לומר שכתבו את יצירותיהם בשעת ביקור אצל ידיד או בשיט במורד הנהר. היצירה רצופה מאורעות דרמטיים

Lord Byron, Don Juan, Canto 16. ⁴⁵

והשתלשלויות עליה פנטסטיות כמעט גרוטסקיות. עוד לא הספיק ז'ואן לפשוט מעליו את מכנסי ההרמון שלו, והנה הוא כבר מופיע (ללא שום הסבר עלילתי משכנע) בשדה הקרב, שממנו – ללא הרף נשימה – יפול היישר לזרועותיה של הצארית הגדולה של רוסיה. מבחינה זו אין דמותו של ז'ואן (לפחות עד ל"קאנטוס האנגליים") מוקד-תודעה, אלא מוקד-ניסיון, שהמספר והעולם עושים בו כרצונם. ז'ואן ממשיך בעלילותיו כדמות מאויירת שטוחה על גבי רקע מתחלף, בלא שיכביד עליו נטל הזיכרון. אולם הזיכרון אינו נחקק – קולו של המספר או נימת דבריו ממשיכים להשקיע או לעורר בנו את כל אשר שכח הגיבור. ואולם לקראת הסוף משתנה נימת הקול, ו"הקאנטוס האנגליים", שבהם מביא ביירון את גיבורו לחופי אנגליה, הם קודרים ומרים יותר, שכן ביירון עצמו – גולה מארצו (בין השאר בגלל התגובות החריפות כנגד הפרקים הראשונים של דון-ז'ואן – היש דוגמה נפלאה מזו לתערובת אמנות וחיים שבבסיס החגיגה כולה?) והוא עצמו הופך מעורב ריגשית במתרחש; ביקורתו החברתית היא נוקבת ואירונית. ואז, וגם זאת במפתיע, כאילו משום מקום, שב זיכרה של היידי לטרוד את מנוחתו של דון-ז'ואן, וגם זאת באופן מרומז ומתוך רמיזות קומיות ואירוניות, המוציאות מגדר אפשרות את ההשערה שלקראת הסוף שב ביירון אל הגיבור הרומנטי. מבחינות רבות **דון-ז'ואן** היא יצירה על איבוד זיכרון כתנאי הכרחי להמשכיות החיים. לדון-ז'ואן היה הד נוסף בספרות האירופית, הלא הוא **יבגני אונייגין** של פושקין – גם היא פואמה מניפאית – שבתרגומו הקלסי של שלונסקי הפכה לאחד מנכסי צאן ברזל של הספרות העברית החדשה. פושקין כזכור, מזכיר לא אחת את ביירון בפואמה שלו.

מן הראוי לציין כי מעמדן של חטיבות יצירה מאוחרות בחייהם של משוררים רבים מהוות מעין סיפור ארכיטיפלי. כך למשל, שתי הפואמות המנופאיות – **דון ז'ואן ויבגני אונייגין** – הן יצירות המשקיפות מפרספקטיבות חדשות על האידיאלים הרומנטיים שהוצגו בפרקים הקודמים ביצירת מחבריהן. שתי היצירות איכזבו את ציפיות הקוראים ונתקלו על כן בקשיי התקבלות (וכך קרה גם למניפאה "נפשות מתות" של גוגול). קהל הקוראים ציפה לאותו יוצר אהוב ומוכר המקיים את הנורמות הפואטיות שהציג ביצירתו עד אז, ושזכותן זכה במעמד מרכזי.

ט

סגולות-היסוד של המניפאה וז'אנרים אחרים מאיזור הרציני-המצחיק מארגנות כאן תבניות יסוד. לפנינו יצירה רוויה בסוגים שונים של פארודיה: על טקסטים ספרותיים חיצוניים (כמו "אגדת הגביע" דרך משל, או המקרא, שבניגוד לתפקידו ב"שמחת עניים" משמש כאן למטרות הומוריסטיות); פארודיה על יצירתו הקודמת של המשורר, או הדהודי הכפלות פארודיות בתוך היצירה עצמה: שיר הופך לקטע בפרוזה ולהפך ("ריאיון עם הדובר" שחל משלחמת המתיישבים הופך ל"ריאיון עם המחבר") וסיפורים המתקשרים בדרך של העתקים מתהפכים, במובנים רבים הפואמה שלפנינו היא "ראי של ראי": **פארודיה** על מודלים אמנותיים בעלי מעמד תרבותי גבוה. מצד אחר, כמו המניפאה היא מתאפיינת בעיקרון של "אי-התקשרות" בין מישורים שונים: עלילת אופרטה, אופק חברתי-אוטופי, ודיונים פילוסופיים. רוח חקרנית-מדעית (ראה

להלן הפרק "אחדותה של תמונת היש המתפוררת" מזה, וגישה זיכרונית אוטו-ביוגרפית, המעמידה את הקורא והמחבר על אותו מפלס זמני – מזה.⁴⁶

גם מבנה העלילה וחומריתה – שוד בנק, שריפה, סרסור המאיים ברצח – מגלים זיקה לז'אנר המניפאי. למניפאה אופייניות מאד סצנות של שערוריות, התנהגות אקסצנטרית, סטיות שונות ממהלך מאורעות רגיל ומקובל, מנורמות התנהגות ונוהג קבועות, לרבות נורמות של דיבור. שערוריות אלה נבדלות מאד במבנה האמנותי שלהן ממאורעות אפיים ומקטסטרופות טרגיות. השערוריות והקטסטרופות במניפאה מערערות את הכוליות האפית והטרגית של העולם, מבקיעות פירצה במהלך העניינים והמעשים היציב והנורמלי ("המכובד") של האדם ומשחררות את התנהגות האדם מהנורמות וההנמקות שגוזרות אותו מראש.⁴⁷ ברוח הפארודיה האופיינית לז'אנר, נסיונו של הסרסור וולדרסקי לחתוך את פניה של מרים-הלן נשען אף הוא על טקסטים ספרותיים "קרנבליים": היחסים בין איש העולם התחתון האלים לנערה שהגיעה מן הכפר ונפלה ברשתו מזכירים שש דמויות של ברכת שהיו מוכרות היטב לאלתרמן: את הבלדה על הנערה אנה קש ועל הבריון "בעל עורף הפר", החובט בה באגרופיו, שאלתרמן תרגם; את מקי "סכינאי" ונערתו – מתוך המחזה **אופרה בגרוש** שתרגומי הפזמונים שלו נעשו על ידי שלונסקי להצגה ב"אהל" ופורסמו עוד ב"טורים" ב-18.8.1933; וגם את שירו של ברכת "סוראבייה ג'והני" – מתוך המחזמר **עלייתה ונפילתה של העיר מהאגוני** שתורגם על ידי שלונסקי והושר ע"י שחקניות שונות בארץ.⁴⁸ בהערה מקדימה לתרגומו לשיר קרנבלי מובהק, **לבלדה מאת יון למרגו השמנה**, שנעשה בצעירותו, מעיר אלתרמן על היות ויון מקור ודמות-אב לברכת.⁴⁹

גם בקלסתר הסגנוני – הזיקות ברורות: "למניפאה אופייני השימוש הנרחב בז'אנרים מצוטטים: נובלות, מכתבים סימפוזיונים ואחרים; אופייני הוא עירוב דברי פרוזה ושירה. [...] כמעט תמיד מצוטטים פרקי שירה בדרגת פארודיות מסויימת. [...] לבסוף, אחרונה בסגולות המניפאה תצויין הפובליציסטיות השוטפת שלה. הרי זה כמין ז'אנר 'עיתונאי' מיוחד של העת-העתיקה, שהגיב בחריפות על ענייני יומיום האידיאולוגיים. הסאטירות של לוקיאנוס בכללותן – זוהי אנציקלופדיה שלימה של זמנו: בתוכן ויכוח גלוי ונסתר עם האסכולות הפילוסופיות, הדתיות והאידיאולוגיות השונות, ועם מגמות וזרמים בזמנו"⁵⁰. יצירתו השירית האחרונה של אלתרמן גם היא מעין "יומן סופר" "השואף לנחש ולהעריך את הרוח הכללית ואת מגמות ההווה המתהווה"; היא מאופיינת בפובליציסטיות, פיליטוניות ושטף מאורעות. יתר

⁴⁶ דוגמאות למניפאות הם הרומנים של ראבלה, **דון קישוט** של סרוואנטס, או הרומנים של פילדינג וסטרן. כך גם **הנסיכה ברומבילה** של א.ת.א. הופמן. בתחום הספרות המודרנית ניתן לתאר את יצירותיו של ברת'ולומי או של קורט וונגוט **הסירנות של טיטאן**, **עריסת החתול** – כמניפאות.

⁴⁷ באחטין, שם, עמ' 120.
⁴⁸ אלתרמן תרגם את הבלדה על הערה אנה קש, שהושרה ערב-ערב משנת 1958 ללחנו של יוחנן זראי, על ידי אריק לביא ב"מועדון התאטרון" התל-אביבי, בו הרבה לבקר. הוא סרב להרשות את הדפסתה (אולי מכיוון שתירגמה מגרמנית), ולכן לא נדפסה עד היום. תרגום אחר של השיר, מעשה ידי הרושובסקי (חנה קאש), מופיע בספר תרגומו לשירי ברכת. **אופרה בגרוש** לברכת מבוססת על **אופרת הקבצנים**, של גיי האנגלי, שעלילתה מתרחשת גם היא בלונדון, באווירה קרנבלית, עם אנשי העולם התחתון. גם הירח, כפי שנראה להלן, המככב כפרסונה דרמטית כאן, מופיע אצל ברכת תכופות: "ירח בלילה" בשיר "למה זה סתם" **באופרה בגרוש**, **במהאגוני** ועוד.

⁴⁹ "הבלדה מאת ויון למארגו השמנה" נתפרסמה לראשונה בטורים, א, גל' ה, כ"ז בתמוז תרצ"ג (21.7.33), נדפסה שוב **במחברות אלתרמן ב'**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ט, עמ' 174-173.

⁵⁰ מיכאל באחטין, **סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי**, שם עמ' 121-122. אף ביירונו כשהוא בא לתאר קרב, כולל ביצירה חומר תיעודי שהגיע לידינו ואף עוסק בהרחבה במשמעותו של התיעוד העיתונאי של מאורעות היסטוריים.

על כן, העיתונות איננה רק נושא כאן אלא מטפורה לתהליך היצירה. המשורר מוצג כעד וכמתעד. גם הז'אנר של ה"ראיון עם המחבר" נבחר, כאמור לא רק למטרות פולמוסיות אלא כדי לרמז על העין העיתונאית שבתוך עינו של המשורר. המניפאה היא אפוא ז'אנר של עירבוב ואמצע. הזמן האופני למניפאה הוא זמן ההווה. לא הזמן הדקדוקי אלא ההווה כמושא, הוא המתווך בין שאר המושאים. בהשפעת הנוכחות הגוברת והולכת של הסיפורת בשנות השישים (מגמה שהתפתחה בשנות השבעים עד להתחלפותו של הקוד הספרותי הדומיננטי מהשירה לסיפורת) ניתן לטעון כי גם שירת אלטרמן נעשית *novelized*; היא מונעת למעשה על-ידי דחף אנטי-קנוני, כלומר, גם נגד הקנון שיוצג קודם לכן על-ידי השירה. הסאטירה המניפאית היתה אחד המסייעים והמוליכים של ההתמודדות עם המשברים היצירתיים של אלטרמן באותה תקופה; היא שימשה לו ביטוי לתחושת-העולם שלו באותם ימים. הז'אנר המניפאי לבש צורה בעיתות משבר, בתקופת התפוררותה של המסורת הלאומית, כשעורערו אותן הנורמות האתיות שהיוו את האידאל העתיק של "המכובד". החגיגה הרשמית מתבוננת בעבר, בכל מה שהוא יציב ובלתי משתנה, כדי לקדש את ההווה, את ה"עת", את הזמן ההיסטורי, ואילו המניפאה מתבוננת בדינאמי, במשתנה, בלא מגובש. היצירה השירית האחרונה שופכת אור על הליריקה המוקדמת שניתן לקוראה כחוליה במסורת תת-הז'אנר של הגרוטסקה הרומנטית. האופי הקיבוצי-עממי הפתוח מתחלף במהות פרטית קמרית. **כוכבים בחוץ** או **שמחת עניים** מתרחשים בקומפוזיציות שונות של טנדו, בשניים. "הקרנבל האינדיווידואלי" התאפיין בתחושה של בדידות; האלמנט של הצחוק נתחלף בהומור קר, אירוניה, סרקאזם. הצחוק מאבד את הנימה השמחה והעליזה שלו. עולמה של הגרוטסקה הרומנטית נעשה עולם מפחיד⁵¹.

הראי העקום שהוצב במניפאה הזאת כוון אפוא לא רק כלפי היצירה עצמה אלא כלפי היצירות הקודמות לה. התבנית המניפאית איפשרה למשורר המבוגר לדבר בקול כפול. הליריקה המוקדמת הפכה לצד ה"רשמי", ה"רציני" שהיצירה האחרונה מבליטה את צד היחסיות ההומוריסטית שלה. החגיגה והחיוך חילצו את המשורר מעקרונות אבסולוטיים שהיו בבסיסם של פרקי יצירתו עד עתה: מן היסודות האודיים וההרואיים **בעיר היונה** ומן האווירה המיתית-מגית **בשמחת עניים**. שכן המניפאה היא כלי למעבר מז'אנרים הרואים לסוג מסוים של ריאליזם, מעבר מ"דיסטאנץ למגע".

בעיר היונה אפילו ההווה מעוצב מפרספקטיבה מרוחקת של העתיד, כזמן הרואי, אפי. ואילו עתה גם התהליכים ההיסטוריים הגדולים – כמו קיבוץ הגלויות דרך משל – אינם מעוצבים ברתת ובמורא אלא בפמיליאריות מנמיכה. המרחק האפי דורש עמדה אחידה, סולם סגנוני אחד ואילו במניפאה המעברים בין הפרספקטיבות השונות, ריבוי הסגנונות והצורות והשמטת הקרקע היציבה מתחת לרגלו של הקורא מבטלים את המרחק שהיה אופייני לשירי **עיר היונה** או **לשמחת עניים**. תהליכים היסטוריים לאומיים נצפים עתה בעדשה קרובה. כזכור, אפילו המיספר על היד מופיע בתוך עירבוביה אנושית חמה, הומה, שמאפייניה הלאומיים נבלעים לתוכה. גם המוות אינו נעלם לתוך השאול, לתוך העולם האחר, אלא נשאר כאן, בזמן הזה ובמרחב, מתחת לשמש. אולי רק ביחס לתחיית הלשון נשמרת עדיין ההתפעמות האפית.

⁵¹ ראה M.M.Bakhtin, *Rabelais and his World*, p. 38

ההומור שהיה בידי אלטרמן כלי לפמיליאריזציה של מושג הזמן והפיכתו ל"עת" קרובה, פוסח על החלקה האוטופית של תחיית הלשון.

אין ספק, הז'אנר המניפאי היווה מענה לבקשת הכוללות של אלטרמן באותם ימים. היסודות הקוסמיים, החברתיים והגופניים מופיעים כאן ככוללות בלתי מחולקת, וזו משרה איזו שמחה נדיבה. הכוללות איפשרה לאלטרמן בשלב זה, של חיו ויצירתו, מיזוג מיוחד במינו של אחדות מלאת סתירות וניגודים. בפרקים הבאים אנסה להתחקות אחרי העקרונות היוצרים את האחדות ביצירה "פרועה" זו. שכן למרות הגמישות הגדולה של הז'אנר הריהו מתאפיין ב"אחדות" אורגנית של כל סימני-ההיכר, הנראים כה שונים"⁵², בכוליות פנימית עמוקה.

,

עד כמה השפיעה על אלטרמן יצירת מולייר, ועד כמה היתה רוחו אחוזה באיזור הרציני-מצחיק, ניתן לראות בפרגמנטים של המחזה **ימי אור האחרונים** שנמצא בעזבונו ונכתב כנראה בימי הכנתה של היצירה השירית⁵³. למראית עין זוהי יצירה שונה בתכלית מן היצירה השירית: מחזה הגותי-סמלי, הנטוע בנופי המיתוס הקדמון, ועל כן היו מי שגרסו שהיא קרובה למודוס של **פונדק הרוחות** ולרוח הערטילאית של **שמחת עניים** ולליריקה המוקדמת⁵⁴. המשורר מפליג אל שחר ההיסטוריה, אל אור, עירו של תרח אבי אברהם, בימי שלטונו של המלך אורנאמו, ההומניסט השבוי בקסמה של הקידמה המדעית, כדי להעלות נושאים חברתיים-מוסריים המעסיקים אותו ומשתקפים גם במחזה **משפט פיתגורס** וגם במסה **בין סיפורה לסיפור**, הנכתבים באותם ימים.

אולם לאמיתו של דבר, למרות חומר השונים, **ימי אור האחרונים** היא בעיני יצירה הקרובה ל**חגיגת קייץ** יותר מאשר למחזות השיריים-סמליים, משום המודוס הקומי שלה והיסודות המניפאיים שהיא רוויה בהם. המחזה **ימי אור** מוכיח עד כמה מצא אלטרמן בז'אנר הקרנבלי פתרון למבוכי רוחו באותם ימים, כדי כך שהוא מארגן על פיו גם מציאויות מיתיות קדומות.

גיבור המחזה, אורנאמו, מלך הומניסט חילוני, מחוקק ומחדש, חורט על עמודי עירו לא "את חוקי אלילי שמיים ושעירי תהום / כי אם את משפט הגר והיתום", ולחוקי האדם הוא מחבר את "חוקי הקו והמספר". למראה התעלות והמגדל הוא נותן פירוש חילוני-מדיני: "אני רואה אותו כצומת – כנקודת / מוקד דרוש מרכז, איזה עניין משותף וגלוי לכל"⁵⁵, ונאבק בכוהנים כדי להתפנות להישגי המדע ולפיתוח הטכנולוגי. נושאים רבים משותפים למחזה זה ולקובץ השירים: היסוד האמוני הטמון בניסיון המדעי מול האמונה הדתית הטהורה, ענייני מוסר ומדע, ההווה כעיקרון מרכזי, האישה כמקור חיים וכמבטיחה נצחיות הגזע

⁵² שם, עמ' 122.

⁵³ נתן אלטרמן, **ימי אור האחרונים**, מחזה, **מחברות אלטרמן ו'**, עריכה, הערות ומבוא – דבורה גילולה, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד אלטרמן, 1990.

⁵⁴ אריאל הירשפלד: "הגידי את יודעת מה זה שחר", "הארץ" 6.7.90.

⁵⁵ **ימי אור האחרונים**, שם, 662-663.

האנושי, ועוד. באחת ממחברות העבודה על המחזה כותב אלתרמן: "הציביליזציה אחא / אינה רק מותר האדם מן הבהמה / כי גם מותר האדם מן האל"⁵⁶.

אולם תוויו הערטילאיים של המיתוס הקדמון, [ה]רקום בתשתית הגותית מודרנית עמוקה, פרוצים מלכתחילה להתגנבותו של עסיס קרנבלי: לאששו הבמאי מביים חיזיון פולחן שיספר על ירידתה אל השאול של האלה נינליל לחפש אחר האל אנליל שעבר אותה. הטקס אמור להסתיים במשכב דודים של המלך עם הכוהנת. המלך מחליט להכניס שינויים בטקס הרשמי – משכב הדודים מתקיים לא עם הכוהנת אלא עם השפחות. כך נפרצות ההיררכיות המעמדיות. ההכנות למשכב הפיריון, הירידה שאולה, צמיחתם של חיים חדשים (כמו מרים-הלן היורדת לקומה התחתונה וחוזרת ועולה ממנה) כולן סגולות קרנבליות מובהקות. כך הדבר בכל הנוגע לביולוגיזם המובהק של המחזה, כגון עצות רופאים לריפוי מיגרנה נוסח "תברח לך ראש דלעת ותקשור / רטית חרדל, לחש שאתן לך / יעביר את כאב הראש אל / הדלעת או ראש הצנון"⁵⁷ (ומעניין להשוות למר פורסוניאק: "החולה יקבל תחבושת מצח שתהיה ממולחת במלח: המלח הוא סמל החכמה; קירות חדרו יהיו צבועים לבן על מנת שהלבן יפיץ את שחור האפלה שבמוחו. אלבום אסט דיסגרטיבום ויזוס"; מעצות רופא ב', מערכה א' תמונה ח'), תיאורים מפורטים של אפילפסיה או העיסוק באיזור התחתון של הגוף (תרופות לדלקת שלפוחית השתן)⁵⁸. כמובן, לא נעדרת כאן גם הסאטירה על הרופאים, שהיא מן הגילויים המובהקים של הז'אנרים הקרנבלים לסוגיהם השונים (ממחברות העבודה אנו לומדים שהמשורר תכנן קטע גדול שקרא לו "שבחי הרופא").

ההחלפה בין מטה ומעלה היא אחד מאמצעי ההומור המובהקים במחזה: על תלונתה של הכוהנת כי איבדה אמונה משיב ניגימישו החמר: "נכון שבאין אלים – יש בהחלט מורא שמים. / ושאני עומד בפני תהום כזאת רובצת מעלה / אין זה לצון-החלל החיצון הזה / מפיל פחד"⁵⁹; ובמקום אחר הוא מהרהר: "אינני יודע אם כאן באמת / עריסת התרבות התנשאה"⁶⁰. בניגוד ללשון השירית הפיוטית החד-קולית של "פונדק הרוחות" מתאפיינים פרגמנטים אלה בעירוב המניפאי בעל היחס המזלזל אל "המנונות" ואמירות גבוהות (כך דרך משל בהוראות הבימוי של לאששו הבמאי ביחס לאמירת טקסט גבוה: "זה צריך לומר בקריצת עין, / בנדנדוד ירכים לתוספת, / אמנם נינליל אמנם אנליל, / אך בסך הכל מדובר פה על נואף ונואפת"⁶¹).

המחזה רווי בז'אנרים מצוטטים כמעט בדרגת פארודיות (המוטיב העממי של "תרופת ההיתולים" החביב על מחברי המקאמות, זכרי משחקי לשון דו-משמעיים של משוררי ספרד על "חזה התנופה ושוק התרומה" ושל עמנואל הרומי על "גולות עיליות וגולות תחתיות"); או ציטוטים פארודיים מיצירותיו שלו, הן הליריות והן הפזמוניות (פזמוני **ציץ וצצה**, המחזמר **אסתר המלכה** או **שירי מכות מצרים**). הגמישות החיצונית, והדהוד של ענייני יומיום אידיאולוגיים הם מסגולות היסוד של פרגמנטים אלה שנמצאו

⁵⁶ מצוטט במבוא, שם, עמ' 71.

⁵⁷ **ימי אור האחרונים**, שם, 1163-1164.

⁵⁸ כמו למשל, מראות השתן, מתוך **ספר שעשועים**, יוסף אבן-זבארה, מהדורת ישראל דוידסון, 1914; מהדורה מצולמת 1925.

⁵⁹ **ימי אור האחרונים**, שם, עמ' 184.

⁶⁰ שם, עמ' 221.

⁶¹ שם, עמ' 138.

בעזבונו של המשורר. וגם בהם, כמו ביצירה השירית, מתגלה אפוא, מודל השפעה כפול: מסורות אירופיות ומסורות עבריות.

קטעים שיריים רבים במחזה מזכירים טורים מתוך היצירה השירית. הדחף הביוגרפי המניע את ספר השירים מפעם גם בנוף הרחוק, ודווקא מרחיק את הדמויות מערטילאיות. באחת ממחברות העבודה אומר אלתרמן על אפוס גילגמש: "גיבורי האפוס הזה אינם אלים אלא בני-אדם. הנושא – הפחד מפני זקנה ומוות. זה הדבר העושה את השירה הזאת לשירת נצח ויש לה משמעות אף היום"⁶². השיבה אל העפר מניעה את היצירה הדרמטית מיתית, אך גם מאשרת שתחושת הקרנבל קשורה תמיד או בראשית או בסיום. וכך מהדהדים בדברי החמר ניגימישו, בן דמותו הקדום של המחבר, מוטיבים מדברי המחבר ובני דמותו ביצירה השירית. כמו בעל הבית שנפרד מן העיר, מחה את השמות כולם "והשאיר שם אחד לשמרו לעולם", כך ניגימישו "רק שם אחד, זוכר אני, את דל שפתי אינו עובר / לא אומר אותו". ומנולוג הסיום האלגי של המחזה, מהדהד בשיריותו הנפלאה צלילים מ"שיר סיום" ("כבר השעה מאוחרת / אך מעגל לא נחתם. / [---] צריך יהיה אולי לשוב. / איש אחר אל ערב אחר"): "מסביב לוחיות, לוחיות, לוחיות, / מלאי של חימר רטוב. / אם אדם לאט מפסיק לחיות / זה לא מפני שאין על מה לכתוב"⁶³.

יא

"הקרנבל אינו מכיר באורות-במה משום שאינו מכיר בהבדל בין השחקנים לבין הצופים. אורות הבמה ימוטטו את הקרנבל כשם שהעדרם ימוטט הצגה תיאטרונית"⁶⁴. משהו מסימן-הכר זה מתקיים גם באמנות המערב בת-זמנה של **חגיגת קייץ**. ואמנם, המניפאה ביסודה היא ז'אנר "עכשווי" בסגולות רבות שלה: בפתחות ובגמישות, במראה האנתולוגי, בקולז' שאיננו ממדר סוגים וצורות, ובהעמדת הקורא עם המחבר על אותו מפלס זמני. במניפאה נמצא לאלתרמן לא רק קשר לעבר תרבותי, אלא גם הזדמנות לחדשנות ולהפתעה ברוח הכיוונים החדשים באמנות בת-הזמן. ויש לזכור, כי שנות השישים באירופה הן גם שנותיו של באחטיין: מחקריו על ראבלה ודוסטויבסקי מופיעים בצרפתית ובאנגלית ולמפעלו נודעת השפעה עמוקה על החוקרים באותן שנים (בעיקר על גולליה קריסטיבה ורולן בארת). ההקשר האחר שבתוכו אני מציעה לקרוא את **חגיגת קייץ** הוא אפוא, ההקשר של רוח התקופה באמנות ובספרות. אחד הגילויים המובהקים של רוח חדשה זו הוא המזיגה שבין ההיסטורי והבידיוני המתחוללת בפרק השירי האחרון של יצירת אלתרמן. כידוע נהג אלתרמן להפריד הפרדה מוחלטת בין השירה העיתונאית ובין השירה הלירית, שבה – בניגוד לשירי העת והעיתון – נמנע בעקביות מאיזכורים המתייחסים למציאות מוחשית מזוהה. והנה, אחד המהלכים המתגלים כבר בדפדוף ראשון ביצירה – מהלך שהיווה גם הוא מטרה לחיצי הביקורת – הוא טשטוש התחומים בין המודוס של "הטור השביעי" לשירה הלירית – טישטוש שסימניו הראשונים נראו כבר בעיר **היונה**. המיזוג מתבטא לא רק בקירבה הסגנונית,

⁶² שם, מבוא עמ' 12.

⁶³ שם, עמ' 222.

⁶⁴ ראבלה, שם, עמ' 54.

הלקסיקלית והריטורית בין הז'אנרים "הנמוכים" ובין הגבוהים (כמו באיזכור אירועים ומושגים בעלי נופך היסטורי-תיעודי מובהק שהוא סממן מובהק של טקסטים פובליציסטיים) – אלא גם בכך שהשתית את העלילה עצמה על מאורעות חוץ-ספרותיים מזוהים, שאליהם התייחס ב**טור השביעי**. באשר למאורעות עצמם המעובדים בעלילה, נראה שהקורא האמון על המצבים החוץ-ספרותיים ועל "הטור השביעי" תבע לעקוב כאן אחר התהליך האמנותי המורכב, שבו הופך החומר התיעודי (העלייה הסלקטיבית) לטור בעיתון, ומטור – לשיר. תהליך זה, של הקפאת החומר החי והזורם של אירועי הזמן לליריקה, מעמיד את השירה לשיפוטה של מערכת קריטריונים כפולה: השירה נשפטה הן מן הצד ההיסטורי והן מן הצד האסתטי. כך מעמיד המשורר כשאלה את הגבולות בין בדיה לעובדה. באופן זה מתחדד כאן פרדוקס נוסף בתהליך הקריאה: מצד אחד מצליחה יצירה זו לקשור את קוראיה לעולם שמחוץ לדף יותר מכל יצירה שירית אחרת של אלתרמן, שכן היא קשורה בטבורה בגוף החברתי הארצישראלי, ומצד אחר משוקעות בה התייחסויות רבות לרבדים ארכיטיפיים, מיתיים וספרותיים. זהו טקסט המנהל דיאלוגים גלויים וסמויים עם טקסטים ספרותיים רבים. חומרים ספרותיים אלה, כמו החומרים ההיסטוריים, משמשים כקדם-טקסט, וללא הירארכיה ביניהם. בדמוקרטיה זו של מערכות, מרעיפות השתיים זו על זו מתכונותיהן ומידמות זו לזו: החומר ההיסטורי החד-פעמי מקבל מקצת הילתו של המיתי, והמיתי מתקרב ונכפף במקצת למרחב היומיום. שתי מערכות תשתית אלה – ההיסטורית והתרבותית – הן מערכות מסמנות המומרות זו לתוך זו ומסמנות זו את זו. כל מסמן של מערכת אחת מועמד להיות מסומן של המערכת האחרת. אולי משום השוויון בין שתי המערכות, חש כאן הקורא יותר מתמיד במתח שבין ההיסטורי והאידיאולוגי מזה, לבין הארכיטיפלי והפסיכולוגי מזה. היבט זה של היצירה מחזק את הצורך לקרוא אותה בהקשר של רוח הזמן. ההשגות המשתמעות מן היצירה על האוטונומיה של הבדיה הספרותית ועל קו-התפר המקובל בין "מציאות" ל"אמנות", הן ברוח מגמות אנטי-מודרניסטיות שתקפו את האוטונומיה הנרקיסטית של הטקסט המודרניסטי. בניגוד למודרניזם הממיר את חומרי המציאות לתוך האמנות ומכפיף אותה לכלליה, כאן נותר החומר ההיסטורי הקונקרטי גם בצביונו הלא-מעובד.

בניגוד לעיקרון של הארגון בניגודים קוטביים, זה שאפיין את הפרקים המוקדמים והמרכזיים של יצירת אלתרמן (קואורדינאטה אופיינית למודרניזם המערבי), הרי שכאן נפתח המשורר לתפישת-עולם של ריבוי, רב-גוניות והשתנות. עיקרון הריבוי מתגלה, דרך משל, ביחס החדש שקובע אלתרמן בין המרכז לשוליים. המחבר משקיף עתה מזווית-הראייה של הנקלטים (של מה שכינו באותם ימים "ישראל השנייה"), אל היום השני למהפכה. זהו ספר החורג מן הקונצנזוס השלטוני-לאומי, מוקיע עוולה מוסרית שנעשית משמו, ומשמש גם דברו של האחר, של "הפנים החדשות". בפעם הראשונה מואר תהליך הקליטה מזווית הנקלטים, האילמים (מה שיאירו לימים במבט לאחור הנקלטים עצמם: למשל, אהרון אפלפלד ב"מכוות האור" וסמי מיכאל ב"שוויים ושוויים יותר"). אלתרמן הוא מן הראשונים המעצבים מתוך אמפתיה גמורה את עולמם של עולי מרוקו משנות החמישים (שחם ותמוז לא תארו אותם מתוך

אמפתיה)⁶⁵, ואף מגסה ליצור פה ושם מעין מקבילה לשונית שתדמה ללשון העולם המתואר. המזרחיים לא שימשו, אפוא, רק אמצעי לפירוק מסגרות, אלא תבעו מאלתרמן לקבוע עמדה מול דילמה אתית שאפילו לא התעוררה בכל עוצמתה בזמנו. הקונגלומרט האנושי ביצירה, אומר המחבר בקריצה אירונית כלפי האדנות הפטרנליסטית של הממסד, הוא "אנשים שיש בהם תכונות נפש חיוביות וקווי אופי ברוכים, / כגון סבלנות ויושר וכיבוד אב ואם ורגשי חברות חזקים, אבל שום ערכים" (עמ' 77). לא במקרה בחר אלטרמן דווקא במרים-הלן המרוקאית כסינקדוכה בת הזמן לעם ישראל, ולא בשנים עשר בניה ("כארזים כולם") של מרת סימן-טוב, מוותיקי הארץ, שנשארו בסופו של דבר מחוץ ל"פרקי סטמבול"⁶⁶.

המשורר תובע ביצירה זו את עלבונם של אלה ש"גאוותם נשכה בשרה". באיקונוקלסטיות של **הגיגת קייץ** (ספר "נון-קונפורמיסטי", קרא לו אהרון מגד) בולטת גם בהיבט זה: הארת הבעייתיות של מודל קיבוץ הגלויות, שאלות על משקלו של האמצע ועל היחס בין מרכז לשוליים פותחות פתח לפלורליזם וריבוי נקודות ראות⁶⁷. לימים יתנסח ויוגדר העיסוק של ספרות המעבר ב"אחר" כקבוצה חברתית, מתוך נקודת מבטם שלהם, במיעוט, באתני ובנשי, כאחד מסימני ההיכר של הזרמים החדשים באמנות.

ברוח הספרות בת-הזמן, מעמידה היצירה הנכתבת בשנות השישים את הספיקות והפרדוקסים כעיקר, הואיל "ודברים של עיקר – אינם / שאלה אחרונה, או דבר פשר, / או תכלית אמורה. הם קשב" (עמ' 200). (המושג "קשב" מתמלא לאורך היצירה בחשיבותה של מילת-צופן כמעט, כמעין בקשה דוחקת או אף ציווי מוסרי של המשורר לקוראיו). היצירה כוללת ומפריכה, מציבה ומסירה. זו אחת הדומיננטות המובהקות שלה. הארת הטקסט הזה בהקשר התרבותי בן-הזמן מעמידה לא רק תובנות חדשות לגביו, אלא מגלה את העזתו ואומץ לבו של אלטרמן בשלב זה, את "הקשב" שלו לרוח הדור – קשב שהיה הכרחי לזינוק החדש ולתפנית. אם הואשם אי-פעם בניטוק מרוח הדור מבחינת המוסכמות הפואטיות, הוא משיב למבקרו מנה אחת אפיים בתעודה זו של רגישות חברתית, המעידה שרוח הדור מצוייה, אולי, במקום אחר משסברו.

יב

החגיגה הסטמבולית היא לא רק סיפורן של עיר וארץ אלא גם סיפורו של מחברן. המפתח-הפסיכולוגי האישי מסביר את הצירוף בין חגיגה לחרדה, בין "התחיה בעיצומה" היומיומית, התל-אביבית למועקת הפרט. הצחוק הקרנבלי אינו מוציא מכלל אפשרות את צביון הקדרות ביצירה כפי שמוכיח באחטין ביחס ליצירת דוסטויבסקי. במאה השמונה עשרה והתשע עשרה מדובר בקרנבל מצומצם, שהרי כשנכנס הפחד – הקרנבל מצטמצם. היחיד מרגיש עצמו בודד. ואכן, במניפאה שלפנינו, מעל להתרחשויות החברתיות

⁶⁵ ראה הארת סוגיה זו אצל גרשון שקד: **גל אחר גל בספרות העברית**, כתר 1980, עמ' 4.

⁶⁶ השווה את דרך הצגתו של הקונגלומרט האנושי ב**הגיגת קייץ** לדרך הצגתה של אוכלוסיית "הפרוור הדרומי" ב**עיר היונה** ש"בו נימת אבירות חזקה וזיקה של כבוד ויראה / לגבי עניינים שביסוד כגון דין ומנהג או קשרי משפחה שאינם פתיל נעורת, / או תכלית חיי איש, או הילכות סעודה וטיב דלעת בשוק ומחיה." (**עיר היונה**, עמ' 69).

⁶⁷ החל מפזמוני הראשונים ראה אלטרמן ב"אחר", בתימנים ובמזרחיים, את הפרא החכם. הם ייצגו בשבילו את העממות והשורשיות – מעין מקבילה ישראלית לעממות המזרח אירופית (וראה בעניין זה רשימתו של בן עמי פיינגולד: "אלטרמן והבימה הזעירה", מחברות אלטרמן ג', הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד אלטרמן, תשמ"א, עמ' 280-295). אלא שעתה הועתקה עמדה זו מן הז'אנרים התת-קנוניים אל הז'אנר הקנוני.

מרחפת רוחו של היחיד המשתתף בחגיגה אך גם מביט בה כצופה מן הצד. מי שהיה אחראי במידה רבה להעמדת מודל "הבריחה מן האישיות" האליוטי בשירה העברית, מוכן להשליך עתה את המסכה מעל פניו. המשורר שהתנזר עד עתה מחומרים ביוגרפיים גלויים, והיה אחראי אולי יותר מכל משורר אחר בן-דורו לחציצה בין האני הבדוי לאני הביוגרפי (בניגוד לשלונסקי, בת-מרים ולאה גולדברג, ששילבו חומרים אוטוביוגרפיים בשירתם), נועז פתאום להציג זהות אישית בלתי בדויה החובקת זיכרון אישי. מעבר לאילווצים הרגשיים-הנפשיים שגרמו לאלתרמן בשלב זה של חייו לחשוף אישיות בלתי-בדויה ובלתי מוכללת (ויצירות מאוחרות נוטות על פי רוב להיות ביוגרפיות יותר), נחשפת כאן גם רגישותו לנעשה בשירת דור המדינה, שבחטיבות מרכזיות שלה נטתה להיות ביוגרפיות יותר), נחשפת כאן גם רגישותו לנעשה אחת הסיבות שבגללן מוציא אלתרמן שירים מההגהה האחרונה ומוותר על בתים שלמים, כמו אכזריות הזדקנותה של האשה-האהובה ב"שיר לבעלת סטמבול" או האמירה "כאילו יש לרוץ לתקן איזו טעות, / איזו אי-הבנה נוראה, איזו שטות, / טעות של מה? טעות של מי?! / תמיד טעות של חיים שלמים." (ראה פרק נספחים). והנה גם באזור הפסיכולוגי-האישי יכול היה אלתרמן להסתייע בז'אנר המניפאי, שכן הז'אנרים הרציניים-קומיים מתאפיינים בגישות "אוטוביוגרפיות וזכרונות ממוארי סטיות מובהקות"⁶⁸. ההיבט הרציני במשוואה מבדיל את אלתרמן מהסאטיריקון או המורליסטן של המאה השמונה עשרה שכזכור הפקיע את האישי והאינדיבידואלי למען ביקורת חברתית "אובייקטיבית". הקדרות אינה מפנה כאן את מקומה לחלוטין לקומי ולאירוני חסר הפניות.

עכשיו שומע הקורא את "קול האדם המדבר בשיר" (כפי שניסח זך את משאלת-ליבה של שירת שנות השישים). לעתים זהו קול טרגי, ההופך את **חגיגת קיץ** למסמך השירי האישי ביותר שיצא מתחת ידיו של אלתרמן; קומדיה אנושית שהאימה אורבת בשוליה: "החושך השאיר דלתו פתוחה". "הנזיר המשולח" הוא עתה רק "איש אחד"; האפשרות החזונית של "ואמות ואוסף ללכת" מתחלפת בתחושה של "חיים עברו / ביעף בין חשכה לחשכה". הנוסע, התייר הגדול, מתגלגל במשורר העייף היושב, לא בבקתה ולא בפונדק, אלא בבית הקפה ורושם פרטים, "איך הסביבה נראית". מן ההכללה הוא חותר עתה אל הוידוי, מן הסדר – לפתיחות ונסיונות בביטוי. האקסטזה השירית מפנה מקומה לאווירה אלגית ולעשיית חשבון. כבר אין הוא מבקש את השעיית הספק של הקורא, אלא אדרבא: גורר אותו אל ספקותיו שלו. ההיבריס השירי הגדול מתקופת **כוכבים בחוץ**, **שמחת עניים** ועיר היונה מתחלף בענווה גדולה, מהולה בהתאכזרות עצמית. לא נותר הרבה מן התחושה "המודרניסטית" של הייחוד והחזוניות שביצירות המוקדמות. הפעם:

⁶⁸ על האלמנט הוידויי וחשיבותו של האלמנט הנובליסטי בעיני אלתרמן סיפרה תרצה אתר לטיליה בן-זכאי, בראיון במעריב ב-1972: "יום אחד סיפר לי כי הוא עומד לכתוב ספר בשם 'ירח איסטנבול', הוא דיבר על פרוור סואן, טיפוסים ססגוניים, ועלילה מרתקת של שוד בנק. ממש כשם שהספר שונה מכל ספריו, פתוח יותר עליו יותר, כך גם יחסו אליו היה שונה. אמנם גם ב**כוכבים בחוץ** כתב שירים בגוף ראשון, אך זו הייתה הפעם הראשונה שכתב על עצמו ממש – על המחבר. הנה הוא מדבר אל הכוסית מולו. (- - -). מרבית האנשים בגיל זה מתחילים להיסגר, להחבא מאחורי פחדים, והוא - לפתע נפתח, כאילו גילה לראשונה את הקיץ, החום והעליצות, וזאת לא בפזמונים קלים שנועדו לזמזום ובידור, אלא בשירה ממש. כל השנים אבא אהב את החורף, את הסערות הברקים והרעמים, את הרוח והגשם. והנה לפתע – קיץ. אולי פשוט התרגל לחמסין. הוא היה מספר לי את עלילת הסיפור טיפן טיפין, כמו אדם הקורא בהמשכים סיפור לחברו שאינו יודע לקרוא. בכל פעם היה מגלה עוד פרט מהעלילה, שכל כך התלהב ממנה. אולי מפני שבפעם הראשונה כתב עלילה כמעט בלשית, עם שוד בנק ושריפה וסרסור המאיים ברצח". טלילה בן-זכאי, "סטמבול צועקת שיר" (ראיון עם תרצה אתר) **מעריב** 27.7.72.

לא כל המספר חשוב.

הרבה מן החשוב חסר.

גם הדבר הכחוב

מחדש מחכה למחבר.

צריך יהיה אולי לשוב.

איש אחר אל ערב אחר. (עמ' 196)

ריבוי המהפכים ועוצמת המתחים ביניהם משקפים אפוא מתח מהותי לא רק בפואטיקה המאוחרת של יצירת אלתרמן, אלא באופן נרחב יותר – בתפישת עולמו של האיש בערוב ימיו. ביסוד המהפכים האלה קודחים שני קיטובים מרכזיים, שניצניהם ניכרו כבר בשירה המוקדמת אך עוצמתם שוככה בפרץ הצבעוניות המטפורית ונחלשה אף יותר על-ידי הרחקת הקטבים זה מזה (כמו בהפרדה בין השירה הלירית לבין שירי העת והעיתון). כאן הם מתעצמים ומתמקדים בשני פרדוקסים יסודיים. הראשון: זהו ספרו הסובייקטיבי ביותר וגם האובייקטיבי ביותר, אובייקטיביות המגיעה עד כדי כיסופים ל"שפת הסרגל" המדעית, המספרת "בלי שמחה ותוגה / את היש משורשו החבוק". והפרדוקס השני: זהו הספר הקליל-בורלסקי ביותר וגם הרדוף ביותר באימה אישית, אימה שעיקרה החרדה מפני איבוד אחדותה של האישיות עקב איבוד "אחדותה של תמונת היש המתפוררת", אימה שעמדת המארב שלה בשוליים רק מגבירה את עוצמתה. על פרדוקסים אלה אנסה לעמוד בפרקים הבאים תוך הצבעה על הקשר ביניהם; על תכליתה של בקשת הכוללות ושל החגיגה הקיצית הקלה "בערב חם השט כצחוק וכלחישת". לאלתרמן היה אומץ לאכזב גם את אוהביו, את מי שנשבו בקסם יצירותיו הקודמות וציפו לשכמותן. ביצירתו השירית האחרונה הוכיח שביכולתו להיות יוצר מתחדש אף על פי שנותר ביצירה גם הרבה מן הקסם האלטרמני הקלסי. מרחק הזמן נותן כיום בידי החוקר פרספקטיבה המאפשרת לו לעמוד על ההישג השירי של הספר האחרון ועל המורכבות האסתטית שלו לא רק בהקשר של יצירת אלתרמן אלא במפה של הספרות העברית בת-הדור בכללה – ולתת לה ערך שונה מזה שניתן לה בזמנו.

*** מתוך הלך והצל – חגיגת קיץ הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן / רות קרטון-בלום**