



משחק ההחזרות הכפולות *

על ההתכוונות העצמית ביצירת אלתרמן

"הלך והצל" - רות קרטון-בלום

העיר היא עיר. אף כי ברור שְלֵטָתָם

העיר היא איש, האיש הוא זמן, הזמן הוא קיץ.

הדיאלקטיקה של יחסי המציאות והבדיה העסיקה את יצירת אלתרמן מראשיתה: מן ההתנצלות של "השיר הזר" בכוכבים בחוץ על "קור החרוז הצלול", עד לאפותיאוזה של האוטונומיה הגמורה של הבדיון ב"שיר הספרים" בעיר היונה, שגם בו אפשר "לאהוב עד מוות"; ואולם, רק בשנות השישים, בספר שיריו האחרון, משתקף המתח הזה בחריפות גם בהיבטים שונים של מבנה היצירה ובסיגנונה. "סידרת שירים" זו משתייכת אם כן לקטגוריה של יצירה המתייחסת לעצמה, מה שמכונה באנגלית self reference או self reflective. מטרת פרק זה היא, אפוא, כפולה: מן הצד האחד – להעמיד באמצעות הגיגת קיץ מודל של יצירה שירית המתכוונת לעצמה, ומן הצד האחר – להצביע על קשריה של יצירת אלתרמן בשנות השישים למגמות עכשוויות בספרות המערב.

כידוע, ההתכוונות העצמית היא אחד מן הסימנים המובהקים של המודרניזם באמנות, ואף על פי שימיה כימי הרומן, כפי שהראה רוברט אלטר בניתוח לדון קישוט¹, הרי ההתייחסות למדיום עצמו נעשית תופעה דומיננטית בעשורים האחרונים של המאה, בספרות, באמנות הפלסטית ובקולנוע. העיסוק ב"ספרותיות", בתחבולה, הפך למרכז ברומן של המערב בשלושים-ארבעים השנה האחרונות, ודי אם נזכיר את נאבוקוב, ג'ון בארת, בורחס ואחרים.

באומרי 'התכוונות עצמית' אני מבחינה בין שתי קטגוריות: בין ארס-פואטיקה ובין התכוונות עצמית. יצירות אמנות ארס-פואטיות הן יצירות הנושאות בחובן אמירה כלשהי על האמנות עצמה: על תפקיד היצירה בעולם, על חשיבותה, על היוצר ותהליכי יצירתו, על הנמענים ועוד. האמירות הארס-פואטיות יכולות להיאמר באופן ישיר או להיות מופקות מן היצירה באורח עקיף תוך מיצוי מטפורי או

¹ Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self Conscious Genre*[,] University of California Press (1975). אין תמימות דעים בין החוקרים באשר למינחה, ויש גם הקושרים גוני-משמעות שונים למינוחים השונים. העדפתי לא לנקוט את המושג הגזור מן האנגלית – "ריפרור עצמי", שנשתגר בביקורת העברית, ולהעדיף על פניו את המושג "התכוונות עצמית".

סמלי שלה. בשתי הדרכים משמש למעשה המסר הארס-פורטי כנושא של היצירה. כדרך שיצירה יכולה לעסוק באהבה או בנוף כך היא עשויה להידרש לנושא של השירה, או מעשה האמנות. כלומר, היא אינה נבדלת מיצירות אחרות אלא בתימה שלה. אבל יצירה יכולה להשתמש בתחבולות הפוגעות באשליית המציאות של הבדיון ועל ידי כך להמחיש לקורא בתהליך הקליטה עצמו, מהו מעשה האמנות. **תחבולות המפנות את תשומת הלב של הנמען אל היצירה עצמה ומבליטות את היותה מעשה אמנות מלאכותי הן תחבולות של התכוונות עצמית.** תחבולות אלה גוזלות את הקשב של הנמען מן המסומן החיצוני של היצירה וממקדות אותו בה עצמה.

לכאורה, ניתן לקבוע הבדל עקרוני בין אמירות ארס-פואטיות לבין תחבולות של התכוונות עצמית: הראשונות הן בתחום התימה והאחרונות – בתחום אופני העיצוב, אם כי ההפרדה אינה כה בהירה וקלה. ניתן אולי להעמיד יחסי הכלה בין שתי הקטגוריות ולטעון כי המסרים הארס-פואטיים של היצירה הם רחבים יותר מאשר הפניית תשומת הלב אל מלאכותיותה. יצירה יכולה לשאת מסר ארס-פואטי, ללא שימוש בתחבולות של התכוונות עצמית. מאידך, אפשר לראות בעצם הפניית תשומת-הלב לתחבולה מסר ארס-פואטי, שהרי עצם ההעלאה למודעות את מעמדה של היצירה ככזו גוררת, ולו במידה קטנה, את הנמען להתחקות אחר מעמדו של האובייקט האמנותי ואחר עמדו כנמען מולו. אין ספק, בירור מערכת יחסי הגומלין בין שתי הקטגוריות הנידונות מורכבת וקשה להגדרה חד-משמעית. הקושי נעוץ בעובדה, שעצם הקביעה של תחבולה המתכוונת לעצמה ככזו תלוי בשאלות עדינות של הפניית קשב בזמן נתון ובצורך להתחקות באופן רטרופקטיבי אחר תיעול הקשב².

שירה ארס-פואטית – שירה שנושאה הוא "שירה" (או אמנות בכללה) – מצוייה ברמות שונות של אינטנסיביות בכל יצירת אלטרמן. התחבטויות בדבר המעמד האונטולוגי של האמנות – השירה בעולם, תפקידה, מעמדה המוסרי, מעמדו של המשורר כחלק מן העולם החוץ-ספרותי, ולחילופין מעמדו כבורא-עולמות וכל כיוצא באלה – התחבטויות אלו נמצאות גם בכוכבים בחוץ בשיר **עשרה אחים** ובשירי **עיר היונה**. היצירה המאוחרת, כנגד זה, בנוסף על מסרים ארס-פואטיים המצויים בה – מהם הנאמרים באופן ישיר ומהם המופקים באורח עקיף תוך מיצוי מטפורי או סמלי – היא גם **יצירה המכוונת לעצמה**, יצירה המרבה להשתמש בתחבולות הפוגעות באשליית המציאות הנוצרת על-ידי הבדיון, וכך ממחישה לקורא בתהליך הקליטה עצמו, מהו מעשה האמנות. עצם ההתחקות העצמית של הנמען אחר מוקד הקשב שלו, מפסיקה אצלו את תהליך הפניית הקשב החיצוני ויוצרת מוקד קשב פנימי חדש. באורח פרדוקסלי, יצירה זו, שבה הקיף אלטרמן את העכשיו ההיסטורי על פניו השונים – ישראל של שנות החמישים, מיזוג הגלויות, התחדשות הקשר בין העם, ארצו והנוף, תנופת עיירות הפיתוח, עוולות העלייה הסלקטיבית – דווקא בה חידד את הדיאלקטיקה שבין "האמיתי" לבדוי במבנים מורכבים של מטא-בדיון. היצירה המקיימת את המליאות השלימה ביותר של המציאות המוצגת על שפע פרטיה, היא גם זו המזכירה לקרוא בלא הרף את זהותה כמעשה אמנות מלאכותי. הקורא נקלע לסחרחורת

² ההבחנה בין ארס-פואטיקה להתכוונות עצמית נשענת על ההבחנות שפיתחתי במבואות לשתי האנתולוגיות **שירה בראי עצמה** (הוצאת הקיבוץ המאוחד 1983), **וידי כותבת יד** (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991).

אונטולוגית המטלטלת אותו ומשאירה אותו על קרקע בלתי-יציבה. מבחינה זו היצירה השירית האחרונה של אלתרמן עולה בקנה אחד עם רוח הזמן ביצירה המערבית, ועם המודרניזם של שנות השישים בשירה העברית. אבל גם בסוגיה זו מחבר אלתרמן בין מגמה עכשווית לז'אנר עתיק יומין: משום ההיסט של המרכז הזמני במניפאה אל ההווה התכוף, הרי הז'אנר מציב את הסופר והקורא מזה, והגיבורים המעוצבים מזה על אותה במה-עצמה, והופך את היחסים ביניהם לפמיליאריים ושיתופיים. מבנה זה מאפשר לסופר על מסכותיו השונות לנוע בחופשיות לאזור המתואר על ידו – אזור שהאפוס חתום בפניו כליל³.

יחסי הגומלין בין הממשות ובין הבדיון מהווים, קודם לכול, ציר תימטי מרכזי ביצירה. באשר לסמבול חוזר המחבר ומזכיר לנו "כי היא אינה משל, כי אם אחד הנמשלים" (עמ' 196); הוא נרעש שוב ושוב נוכח העוצמות והדרמות במציאות, המבקשות להתלבש ביצירה אומנותית. עולה כאן לא הרף שאלת המיסוס והסטטוס האונטולוגי של הבדיה. בבחירה בברק כמטפורה מרכזית לשירה, בשיר הפתיחה ("הבהוב ברק חרף") – שיר המגדיר את התכונות והגותיות של הספר כולו, מכוון אותנו המשורר אל פקפוקיו ביכולתה של השירה לגעת בממשות. אמנם "דבר בדבר נקשר / בקום ברק עד הרף עין", והברק הוא "רגע שהאיר את הסביבות" (ממש כפירושו בתפישה היונגיאנית כרגע הפתאומי של הבלחת האינטואיציה והתובנה, רגע המלא באנרגיות יצירתיות, המאיר את הלילה של הלא-מודע), אבל אין להתעלם גם מאיכותו המסנוורת של הברק, זו המעמעמת את המציאות משום שהיא מכה בסנוורים את הרואה (על חשיבותו המרכזית של הברק כיוצר תבנית עומק ביצירה תעיד העובדה שהיצירה פותחת בכעין מכת ברק: "ברק. אורו עד הרף עין"). שאלות סמיוטיות עולות גם מן העימותים בין שתי מערכות הסימנים: הסיפורה והסיפור, לשון המדע מול שפת השירה; או בתבנית עומק אחרת – בבירור היחסים בין מחשבה, לשון, עולם. אבל כאמור בפעם הראשונה מתממשות השאלות הללו בחריפות בהיבטים שונים של התבנית.

פרק זה מבקש לבדוק את התחבולות של ההתכוונות העצמית ואת סוגי האפקטים הנוצרים כתוצאה מהסטת הקשב מן המסומן הנברא על ידי היצירה ומיקודו בטקסט עצמו. ישנן כמובן תכונות הנגזרות מעצם המדיום או הז'אנר. מעצם הקביעה של הקטגוריה ה"ארס-פואטית" כקטגוריה תימטית ניתן לשער, שהתמצית העקרונית של המסר הארס-פואטי תהיה דומה – מעבר לאמנויות השונות, או לז'אנרים הספרותיים השונים. כנגד זה, סוג התחבולות של ההתכוונות העצמית נתון לשינויים רבים יותר במעבר בין מדיום אחד למשנהו, שהרי מעצם הגדרתן כ"תחבולות", כ"דרכי עיצוב" הן תלויות יותר באבני הבניין הספציפיות של כל מדיום או ז'אנר אמנותי בפני עצמו. בשירה, נשען הטקסט המתכוון לעצמו (הטקסט הנרקסיסטי כפי שהוא מכונה על ידי חוקרים אחדים) על תבניות לשוניות ולא על מבנה עלילתי, דמויות וכו'. ואולם כיון שהגיגת קייץ היא סאטירה מניפאית נמצא, שכמה מן המאפיינים המובהקים של הרומן-המתייחס-לעצמו נוכחים גם כאן. כלומר, יש כאן צירוף של מאפיינים הן מתחום הפרוזה והן מתחום השירה. זאת ועוד: המקאמה היא ז'אנר המכיל מעצם טיבו תחבולות של התכוונות עצמית, וכבר העיר חיים שירמן על הקירבה בין ההתכוונות העצמית במקאמה הימי-ביניימית לבין תחבולות במחזותיו של

³ Epic and Novel: *The Dialogic Imagination* by M.M. Bakhtin, p. 27.

פיראנדלו המודרני⁴. כלומר, ההכרעה הז'אנרית של אלטרמן, איפשרה את הקואורדינאטות השונות של ההתכוונות העצמית⁵.

יחסי קורא-טקסט

בתחנות שונות במהלך יצירתו מעיר אלטרמן על יחסי קורא-טקסט. עוד בראשית דרכו, במאמרו "על הבלתי מובן בשירה" (1933), הוא פונה לקוראו ואומר: "אני חי כמוך את החיים וכמו שאתה רוצה לפעמים לצחוק או להיאנח בלי סיבה, או מתוך איזו סיבה, כך רוצה אני לפעמים לכתוב שיר – וזה הכל. אם השיר מובן לך סימן שאופן כתיבתי קרוב לרוחך". ובהמשך: "רגעי קריאה מוכשרים הם נדירים מאד, לא יותר תכופים מרגעי כתיבה מוכשרים [---] לפעמים, על ידי הברקה אחת של הסופר, או על ידי רגע כושר, רגע של מצב-רוח אחד של הקורא נעשה שיר בלתי-מובן שקוף כזכוכית"⁶. וגם כשהוא מתפלמס עם הביקורת על המחזה **משפט פיתגורס** הוא נותן לגיטימציה לפרשנות הקורא ואומר: "הדברים שלעיל – וברור שאני מתכוון כאן רק לצד התוכן ולא לצד האיכות והרמה הספרותית – נאמרו במחזה בדרך מפורשת פחות או יותר עם זאת מובן שתמיד יש מקום לפירוש אחר, או לטעות, ופעמים טעות-קורא שווה יותר מכוונת מחבר" (ברור כי ניתן לקרוא זאת גם כקביעה אירונית, אבל עצם התייחסותו אל הקורא המפרש היא החשובה לענייננו). אלא שדווקא קובץ השירים האחרון הוא היצירה השירית הראשונה שלו שבו הוא הופך את הקורא בצורה גלויה לשותף פעיל ביצירת הטקסט. המשולש הסמיוטי – המחבר-הטקסט-הנמען – הוא סכימה מרכזית כאן. המניפולציה של הקורא היא אחד מן הסימנים המובהקים של ההתכוונות העצמית: התביעות של הטקסט מן הקורא אינן נוחות, משתנות, לעתים אף מבלבלות. כידוע, בספרות המטא-בדיונית הקורא הוא הכלי העיקרי של השינוי: הומברט הומברט בלוליטה מספר לקורא על כתב-היד שלו ומבקשו לא לדלג על עמודים חשובים: "בלעדך" – הוא אומר – "איני קיים". גם כאן מזכיר המחבר לקורא בלי הרף שהמדובר הוא בטקסט ספרותי (כגון: "היא הרוח והיא שעטת הסערה שבפרק קודם הזכרנוה"). מרובות כאן ההוראות הישירות לקורא, על-פי מסורת הרומן-המתייחס-לעצמו (כמו ברומאנים של פילדינג וסטרן, דרך משל). כך, בשיר הארס-פואטי המרכזי ביצירה, "שיר הערת שוליים":

⁴ על המחברת **מנחת יהודה שונא נשים** של יהודה אבן-שבתאי, שהיא מקאמה בגנות הנשים, אומר ח. שירמן: "המחבר משתמש באמצעי נועז, המקרב לסופרים חדישים ממינם של פירנדלו או ג'ויס. אבן-שבתאי עצמו, הוא ולא אחר, מתערב בעלילה ומתייצב בפני בית-הדין. מפיו שומעים אנו כי כל הנפשות של הסיפור לא היו ולא נבראו. יתר-על-כן, הוא עצמו אינו נלחם כלל בחיי-הנישואין, והראיה לכך שהוא עצמו בעל משפחה ושמה בחלקו!" (חיים שירמן, **השירה העברית בספרד ובפרובנס**, הוצאת מוסד ביאליק ודביר, תשי"ז, עמ' 68-69). דן פגיס מרחיב את היריעה ומחיל טכניקות של התכוונות עצמית גם על מקאמות אחרות. ראה **חידוש ומסורת בשירת החול**, כתר, ירושלים 1976, עמ' 214-220. על ההתכוונות העצמית כדומיננטה של הפרוזה המחורזת בימי-הביניים ראה מאמרו של פגיס "Variety in Medieval Rhymed Narratives", *Scripta Hierusalymitana*, vlo XXVII, Jerusalem, 1978, p.p. 79-98.

⁵ יש לציין שבעוד שהספרות על המטא-בדיון בפרוזה היא עשירה (וכך גם ביחס לתיאטרון והקולנוע), לא הרבה נעשה בנושא זה בתחום השירה. ראה הביבליוגרפיה המובאת בספרה של Hatcheon Linda: **Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox**. (Wilfrid Lauier, University Press) 1980.

⁶ נתן אלטרמן, "על הבלתי מובן בשירה", **במעגל** (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"א).

אל תתיגע, הקורא, לתהות על סוד שיחו
נשל סדר השירים הזה. מדה מנומח
נשל משמעות וכוונות-כביכול
אל תבקש. לא כל שורה רומוח רמו. (עמ' 145).

ההתכוונות היא ליחסי קורא-טקסט ולתחבולת הסדר, ואילו העצה שלא לייחס משמעות לסדר, היא עצה אירונית כמובן, שכן הסדר בספר זה – כמו בספרי שירתו הקודמים – הוא מלא משמעות וכוונות. וכך, באמצעות ההוראה השלילית מסב המחבר את תשומת ליבו של הקורא לכוח הרב הטמון בארגון השירי. למשל, "שיר הערת שוליים" שהוא, כאמור, שיר על השירה (וגם כותרתו האירונית היא מתחום הכתיבה), מופיע בדיוק בשיא העלילה, כשציבא מוצא את גביע הכסף, והקורא דרוך לדעת מה יקרה בהמשך. הופעתו של השיר מהווה מעין פעולת עצירה ומיקומו על פי סדר מתוחכם ביותר מאיר באור אירוני את אזהרתו של המחבר "לא להתיגע על סוד סדר השירים". הקורא כבר אינו תמים. השירים הקודמים הדריכו אותו איך לקרוא את הקובץ. הוא יודע שהוא נקרא לעמוד על המשמר. גם תת-הכותרת שניתנה ליצירה כולה – **סדרת שירים** – מפנה את מודעותו מראש לנושא הסדר. פניותיו הישירות של המחבר אל הקורא הן על פי רוב בלתי צפויות, ומופיעות במקומות שבהם הוא מרשה לקורא להתמכר לעלילה ולפתח אמפטיה כלפי הדמויות. בכל פעם שנוצר קורטוב של אמפטיה מצד הקורא – או לחילופין מתח וחרדה – נזרקת לחלל אמירה שהיא מתחום ההתכוונות העצמית – תחבולה הגוזלת את הקשב של הנמען מן המסומן החיצוני של היצירה וממקדת אותו בה עצמה. כלומר, הטקסט אוהז בציצת ראשו של הקורא ומזכיר לו את בדיוניותו. זאת ועוד: הוראות הקריאה של המחבר – שלעיתים אף סותרות זו את זו – כמו ב"שיר הערת שוליים", הן לעתים מנוגדות למה שהתרחש בטקסט עצמו, וכך מאירות את זווית המבט האירונית של היוצר. כמו במרבית היצירות המתכוונות לעצמן, היחסים בין הסופר לקורא הם יחסי הקנטה ומתיחה: "אל תתיגע, הקורא, לתהות על סוד שיחו של סדר השירים הזה", מציע המחבר לקורא. ולהזכירנו, בשיר הסיום הוא קובע: "לא כל המסופר חשוב. / הרבה מן החשוב חסר". היצירה השירית האחרונה מטלטלת את הקורא בין ההתמכרות לאשליית הממשות, לבין המודעות לזהותו כקורא, קרי, כמפענחם של סימנים על דף. אקט הקריאה עצמו נעשה לפונקציה הדינמית של הטקסט. בסוג כזה של ספרות, תפקידו של הקורא נעשה מורכב יותר, פעיל יותר. המשורר תובע מן הקורא לחזור ולבדוק את זיקת הגומלין אמנות / חיים, ועל ידי כך לבחון מחדש את התייחסותו לעולם ולאמנות. כמו דרך משל, התביעה לרביזיה העולה מן הפנייה אל הקורא בפתח השיר "שוק הפירות":

אם דפית אָת הקיץ כְּזוֹר
עוֹלָה יַחַף וְחָגוּר שֶׁק,
עֲתִיד אֲתָה לֹא לְהַפִּיר
פְּנִי בְּשׁוֹק. (עמ' 56).

מתבצע כאן משחק כפול. אלתרמן מבצע הזרה של קונבנציות שיריות שלו עצמו ומודיע לנו כי תמונת הקיץ נשתנתה לחלוטין בתוך היצירה השירית האחרונה: גיהנום התכלת והאור של **כוכבים בחוץ** נהפך לחגיגת הקיץ. אבל הסופר מדריך את הקורא להיות ער לשינוי, ער להזרת הקונבנציה. ובעיקר הוא מעמידנו על כך, שיש למציאות אפשרויות יצוג שונות ("אם דמית את הקיץ") על ידי העמדת פנים, שהמציאות היא זו שנשתנתה (ולכן אתה עתיד שלא להכיר את פני הקיץ בשוק), ולא הדימוי של הקיץ. העולם הבדיוני אינו סגור בפני התערבויות, וכך אשליית המציאות הנוצרת על ידי הבדיון נהרסת בכל רגע ורגע.

העשייה הספרותית בראי עצמה

יצירת הסדר הופכת לנושא של הטקסט שלפנינו. כותרות השירים עוצרות את העלילה במקומות בלתי צפויים. הכותרות הן תחבולה מלאכותית. הן באות לצרף שירים לפי קווי העלילה, כמו "הירח עולה" ו"הירח מוסיף ועולה" או "דבר המחבר אל כוסו" ו"עוד מדברי המחבר", ומצד שני לשסע את רצף העלילה כאשר הן מופיעות באמצע ההתרחשות. יתר על כן: הכותרות מודעות לתפקידן בהזרה, כלומר, שהשירים הם פרי דמיונו של הסופר. רבות מהן מצביעות על השירים כ"שירים": "שיר משמר", "שפת הסרגל", "שיר סיום", "שיר הערת שוליים", כולם אגב שירים המכילים את ההתכוונות ההגותיות המרכזיות ביצירה. כותרות רבות לקוחות מן השדה הסמנטי של יצירות מילוליות, ומתייחסות בעיקר למרכיבי קומוניקציה, לדיבור, לכתיבה: "שיחה בדרך", "ראיון עם הדובר", "עוד אמרו האותיות". מעניין לספור כמה פעמים מופיעות בטקסט הזה מלים כ"דף", "אותיות" וכן ז'אנרים ספרותיים שונים – להזכירנו כי זה גם עולם המסומנים, שהיצירה נדרשת אליו.

גם תבניות-הקישור בין השירים מטלטלות את הקורא בסחרחרת אונטולוגית. ההכברה במלים המציינות זמן התרחשות מדויק, צירופי מלות-זמן כמו "עכשיו", "אחר כך", "אגב כך" – מקשרות בין פרטי העלילה ומאותתות לקורא, שמעמדו ביצירה פעיל, ובידו לקבוע את ההתייחסות אליה. שכן, הקורא אינו בטוח אם צירופי זמן כמו "אחר כך", "עכשיו", או "אגב כך", בפתח השירים מכוונים לזמן הבדיוני או לתהליך הקריאה האקטואלי. האם יש במלים אלה התכוונות לעלילה השירית, או שמא ה"עכשיו" מכוון אל תהליך הכתיבה, ויותר מכך אל תהליך הקריאה. כך הן מאלצות את הקורא להתחקות באופן אינטרוספקטיבי אחר תיעול הקשב. כלומר, סיפור המעשה מתפתח בו-זמנית בשני מישורים בעלי מרחבים זמניים ואסתטיים: במרחב ובזמן של עולם בדוי שאותו יצר המחבר ובו פועלים הגיבורים וכן במטא-מרחב ובמטא-זמן של המספר המחולל את העולם שנוצר ויחד עם הקורא עומד על משמעויותיו וחוקותיו.

ברגעי שיא בעלילה, כשהקורא דרוך לדעת מה יקרה, מעביר אותו המשורר אל הספרות. כך, למשל, אחרי שנבנה רצף של עלילה מן השיר השני לשמיני ופסק הרצף בשיר התשיעי. בשיר "אין הדבר דומה", שהוא שיר ארס-פואטי מובהק: המשורר מוקיע את המשחק המטפורי ונותן הוראות לקורא איך

לקרוא ספרות ולהבינה. כך, דרך משל, העובדה ש"שיר משמר" – שהנמענת שלו ברובד העלילתי עשויה להיות מרים-הלן – מופיע אחרי השיר הארס-פואטי "אין הדבר דומה", משנה את התייחסותנו אל הנמענת בשיר זה ואנו מוכנים לראות בה נמענים שונים, אישיים, לאומיים או סמל מוכלל.

במידה רבה זוהי יצירה שעניינה הטרנספורמציה של סיפור המעשה לסיפור. הנושא של הסיפור הוא גם המאבק בין ההמשך הכרונולוגי של הכתיבה לבין ההתייחסות הבלתי פוסקת לעשייה הספרותית. התייחסות זו היא המאפשרת את המעברים בין העלילה הפנטסטית לעלילה הריאלית – מעברים שהמחבר מעיר עליהם באופן אירוני מבלי שתידרשנה להם הנמקות נוספות; היא מאפשרת להעמיד מודל ולפרקו, לרקום סיפורים פנטסטיים ולהכות בהם בעת ובעונה אחת.

דמותו הכפולה של המחבר

ההפסקות ברצף נגרמות בין השאר על ידי הופעת המחבר. דמותו הכפולה של המחבר היא מן התחבולות המובהקות של התכוונות עצמית. המחבר פותח לולאות בתוך היקום הבדיוני ומסתכל דרכן אל המציאות האוטוביוגרפית. כאמור, זו היצירה השירית היחידה, שבה החדיר אלתרמן את החומרים הביוגרפיים אל הבדיה בצורה כה חשופה (כגון התלבטותו רווית ההומור בשאלה הנכבדה "ללגום או לא?"). הכניסה הפתאומית הזאת לתוך היצירה כאילו באה לומר: לחומרים הבדויים אין קיום בלי המחבר והוא יכול לעשות בהם כאוות-נפשו. ברור שהכנסת דמות מעולם המציאות מערערת את עולמו הסגור של הבדיון, ולהופעתו ביצירה נודע תפקיד חשוב בהשפעה על תגובת הקורא.

וולפגאנג איזר כותב במאמרו "אי מוגדרות ותגובתו של הקורא בסיפורת": "הערות המחבר מציעות הערכה המכילה אפשרויות שונות הפתוחות לבחירתו של הקורא, היינו גיוון פרספקטיבות. מבנה מיוחד זה מערב את הקורא בתהליך של הערכה, אך בד בבד הוא מכוון את הערכותיו של הקורא"⁷.

המחבר לא רק מעיר הערות, אלא לובש מסכות ופושט אותן. תהליך ריבוי הפרספקטיבות הולך ונעשה מורכב, ועימו גם תהליך הקריאה המטלטל את הקורא בין נקודות תצפית שונות. אנו פוגשים את המחבר כמוען חוץ-ספרותי, המקיים משא ומתן ישיר עם הנמען החוץ-ספרותי מעבר להתרחשויות הבדיוניות, או מתפקד כ"קול הדובר" המעיר הערות על התרחשויות בתוך היצירה. באותה שעה אנו פוגשים אותו כמוען פנים-ספרותי: פעמים בדמות "איש", גיבור אנונימי המעיר הערות בנוסח "איש אמר"; ולעיתים בנקיטת גוף ראשון או רבים בנוסח "תמיד סברתי", או "אמרתי פעם".

הדוגמא המובהקת למשא-ומתן בין מוען חוץ-ספרותי לנמען חוץ-ספרותי מצויה ב"שיר הערת שוליים", שבו מדריך המחבר את הקורא כיצד עליו לקרוא שיר ולפרשו. שיר ארס-פואטי זה לובש את מסכת הטריביאליות והוא רצוף במישלבים של שפת נואמים ועסקנים, ומישלבים של פובליציסטיקה עיתונאית – מישלבים שהיצירה כולה רוויה בהם, והם ממרכיבי הז'אנר המניפאי. מחד גיסא, השיר

⁷ וולפגאנג איזר, "אי-מוגדרות ותגובתו של הקורא בספֹרֶת", "הספרות", חוב' 1, אוקטובר 1975.

מתפלמס עם ביקורת הספרות וכובד הראש שלה, ומאידך גיסא, מביע ספקנות ביחס לכוחה של השירה, והרי הספקנות וקריצת העין הם ממרכיביה של היצירה המתכוונת לעצמה.

**אַל תְּתַיַּנֵּנִי, הַקּוֹרָא, לְתָהוּת עַל סוּג שִׁיחוּ
נֶשֶׁל סֵדֶר הַשִּׁירִים הַזֶּה. מִדָּה מְגֻמָּח
נֶשֶׁל מְשַׁמְעוֹת וְכַוֻּנוֹת-בְּבִיכּוֹל
אַל תְּבַקֵּשׁ. לֹא כָּל עוֹרָה רוֹמְזוֹת רָמוֹ.
הָעִיר הִיא עִיר, הָרְחוֹב רְחוֹב
הָאוֹר הוּא אוֹר. הַתְּשֻׁכָּה בְּרוּרָה כְּשֶׁמֶשׁ.**

**הָעִיר הִיא עִיר, אֵף כִּי בְּרוֹר נֶשְׁלֹטָתִים
הָעִיר הִיא אִישׁ הָאִישׁ הוּא זְמַן, הַזְּמַן הוּא קִיץ. (עמ' 145).**

כפי שראינו, אזהרת המחבר שלא לייחס משמעות לסדר היא אירונית לחלוטין. וכשמזכיר אלתרמן בהמשך הדברים את "העיר", "הרחוב", "האור", מבין הקורא שקרא עד עתה מאה ארבעים וארבעה דפי שיר, כי אלה הם הנושאים החשובים ביצירה, אותם אלמנטים גדולים שעמדו ביסוד שירתו מימי **כוכבים בחוץ** ושאוהבי שירתו ציפו להם, ואחרי כך וכך עמודים נעשית שליטתו של המחבר בקוראיו כה גדולה עד שהוא יכול לקרוא לשחור לבן ולהיפך, והקורא יקבל זאת. כך משחק המחבר בציפיות הקוראים. וכאשר הוא קובע כי "העיר היא עיר. אף כי ברור שלעיתים / העיר היא איש האיש הוא זמן, הזמן הוא קיץ" (עמ' 145), הוא גורם לקורא לבחון מחדש את מעמדם של הנושאים המרכזיים בקובץ ואת הפונקציה של הסמל בתוכם. האמירות חותרות כנגד עצמן. כלומר השיר מכריז על מיגוון של אפשרויות ייצוג ועל נוכחותו של האמן המייצג⁸. בכלל יש לזכור כי הז'אנר של הביקורת הספרותית הוא חלק טבעי והכרחי ביצירות בעלות מודעות עצמית אסתטית גבוהה, הוא גם רגע הכרחי ביצירת הבדיון, והוא משקף את היחסים הקרובים בין תיאוריה למעשה ביצירת האמנות של העשורים האחרונים. במקרים רבים, שעה שהמחבר מתערב בעלילה כקול דובר, כלומר בשעה שנשמעות הערות שאינן ממין העלילה ושאומרן אנונימי, הן קשורות לרמה המטא-פואטית של היצירה. כך בעיקר בחיזיונים שיש בהם יסוד וידויי המשווה בין "פעם" לעומת "עכשיו":

**פַּעַם הָיָה אֶפְשָׁר
בְּשָׂעָה יָפָה כּוֹאֵת**

⁸ מבחינת תהליך היצירה, המהלך היה, כנראה, שונה. לפי עדותו של ישראל זמורה, "שיר הערת שוליים" נוסף על-ידי אלתרמן בשלב מאוחר, והוא בא במקום "שיר לבעלת סטמבול", שאלתרמן השמיט מכתב-היד המקורי. ראה: "על המעבדה של אלתרמן", מעריב, 30.4.76.

**לְשֹׂאף אֶל כָּל דְּבַר בַּל יִשְׁעַר,
לְחֹשֵׁב מִחֲשֻׁבוֹת נִוְעוֹזוֹת.
עֲכָנְשׁוּ הַשָּׁנִים בְּאַפְסָר
מוֹלִיכוֹת אוֹתָךְ, מַה לַּעֲשׂוֹת? (עמ' 21)**

**אֶמְרָנוּ פַּעַם שְׁדוּמָה הַרְחֹב
לְדַמְעָה מִתְגַּלְגֶּלֶת עַל לְחִיהָ נֶשֶׁל עִיר.
לֹא, דְּבָרִים בְּאֵלֶּה טִיבֵם הַנִּכּוֹן
לְחָה וְדָם וְרִיר. (עמ' 32).**

**תָּמִיד סְבִרְתִּי שְׁהַחֲרֹף, הַכָּלֵב הַחִי, טוֹב מִן הַקִּיץ, הָאָרִי הַפֶּת,
וְאֶף-עַל-פִּי-כֵן, כָּעַת אֲנִי בּוֹחֵר
לְרְאוֹת אֶת הַקִּיץ בְּאוֹר אַחֵר. (עמ' 41).**

הדוגמאות הללו חושפות משורר העושה חשבון נפש, אבל באותו זמן הן גם מזמינות את הקורא לבחון את עצמו ואת הגישה הקונבנציונלית שיוחסה לו. המחבר אינו מופיע כאן רק כ"אני" לירי, אלא גם כאישיות ספרותית המנסה להשתלב בתוך המציאות. התייחסות המחבר אל עצמו השזורה בכל היצירה – הווידוי על אימת הזיקנה או המאבק בשתיה – מכניסה נימה אינטימית, לעתים נוגעת ללב, שהיא חדשה לחלוטין ביצירה האלתרמנית, והופכת את הספר לתעודה אישית-אנושית מרגשת.

הסדר המבני

שאלת הסדר המבני בנושא מרכזי בולטת במיוחד במחזור "דברים שבאמצע" שהיא חטיבה יוצאת דופן בקובץ. בעוד שהיצירה כולה מתרחשת במרחב וזמן מוגדרים – ליל קיץ בשלהי שנות החמישים בפרוור הנקרא סטמבול לחוף ימה של ארץ-ישראל – הרי חטיבה זו מתרחשת בנופי אל-זמן. כפי שכבר ציינתי, זוהי סדרה של שירי-משלים, משלי מוסר ומשלי חיות, בלדות ומכתמים המחייבת את הקורא לתהות על קשריהם לעלילת סטמבול ועל מקומם ברצף. כמו בחטיבת "כחוט השני" בעיר היונה, נמדדים כאן קטעי המציאות ההיסטורית בפריזמה של הכללות אקזיסטנציאליות, המעסיקות את הליריקה האלתרמנית: מעמדה של ההכרה האנושית, קשר החושך בין אבות ובנים, מעמדו של ההומניזם האנושי ומחיר הבגידה בו. המציאות נעשית משמעותית כשהיא משתברת בפריסמה של קטגוריות מופשטות. העיר אינה סטמבול, כי אם העיר האלתרמנית בהא הידיעה, שהיא משל גם לעלמה וגם לעולם.

גם הדמויות הן דמויות ייצוגיות ללא שם: האשה, הליץ, והן גם בעלות תפקיד חברתי קבוע (הגלבים, האופים), ומייצגות אידאות שמהן "העולם עשוי". כך גם הכינוי "איש אחד" שמתכנה בו הדובר השירי בחטיבה, שהיא כינוי ששייך ביסודו לרטוריקה ימי-ביניימית, המציבה את הדמויות בעיקר במחזות הקרנבלים כארכיטיפים או כמושגים מופשטים. הסדרה מארגנת כל פרודת זמן היסטורי בסטמבול, בנצח

של הווייה שירית מאורגנת וקבועה. המשל, הבלדה והמכתם הולמים כיוון שירי זה. אלתרמן חוזר כאן אל הצורה השירית הקלסית: השירים קצרים ומחורזים, נעלם העירוב של פרוזה ושירה ונעלמת הפרגמנטריות. כאילו במימד המבני ממחיש כל שיר-משל את השיבה לעולם סגור וסימטרי (הסימטריה מתבטאת אפילו במספרם הזוגי של השירים, לעומת אי-הזוגיות של מספרם בקובץ: כ"ד ב"דברים שבאמצע" לעומת 45 בקובץ כולו. כ"ד הוא גם מספר טיפולוגי המאפיין יצירות קלסיות כמו **האיליאדה והאודיסאה** או **סיפורי קנטרברי** של צ'וסר. גם מערכות המספור השונות – אותיות ב"דברים שבאמצע" ומספרים בכלל היצירה – מעידות על הרגישות של המחבר למעמד הסמיוטי). המבנה והסגנון כאילו באים לממש את צורת ההתייחסות השירית אל העולם, עליה דיבר המחבר בשירים: צורה המשליטה סדר וארגון ומעניקה משמעות לזמן ההיסטורי, להווי. כלומר, החטיבה מתפקדת כמו מראה בתוך ציור המשקפת בדרך אחרת את הנושא המצוייר. כאן מאירה המראה את החד-פעמי בעלילה מזווית ההכללה והאל-זמניות.

ב"שיר הזר" **בכוכבים בחוץ** ניסח המשורר את האמביוולנטיות בתפישתו הפואטית: מצד אחד – מתנצל הדובר על הפיכת גופי חיים רוטטים לחרוזים קרים, על המלים האוטמות את עוצמת החוויה, אבל מאידך הוא מעדיף את האיפוק והשנינה על פני הסגרת הרגישות עצמה. על כן, דמעותיו של השיר "בוכות פנימה". אמביוולנטיות זו מתקיימת **בהגיגת קיץ** ביחס שבין היצירה כולה לחטיבה "דברים שבאמצע". וכך מודגם כיצד הופכים המסרים הארס-פואטים, אלה המצויים ברמה התימטית, להתכוונות עצמית ברמה המבנית, ברמת התחבולות. החטיבה מאירה את כל היצירה במהופך: במקום הנגיעה בפרטי הממשות הנזליים, הרוטטים (כתשובה לספרות האבסורד) חוזרת חטיבה זו אל התבניות האלתרמניות הקלסיות, אל הדמויות הקודמות, ואל ההכללות, וכאילו מוחקת כליל את האמירה הארס-פואטית שעלתה משמונים העמודים שקדמו לה. תבנית מעין זו של התייחסות עצמית קשה למצוא לפני חטיבת היצירה המאוחרת. והקורא מתפתה לחשוב, שאולי דווקא כאן, בחטיבה הבלדית, מצויה השירה האמיתית למרות קור החרוז והזרות, שהרי "העולם באמצע מתרחש". אבל לא. היצירה השירית האחרונה אינה מתירה מסקנות חד-משמעיות אלא מטלטלת את הקורא מאופציה לאופציה. זה טיבה וזו משמעותה.

החטיבה "דברים שבאמצע" מפנה את הקורא גם לשאלת הסדר בספרות, לא רק משום שהוא

שואל את עצמו בלא הרף מהו אופי הקשר בינה לבין שמונים עמודי-השיר שקדמו לה, אלא גם בגלל מיקומה ברצף. החטיבה מופיעה לא בדיוק באמצע הספר ולא דווקא במחצית העלילה (כלומר בין ההסתבכות להתרה). גם שיר "הסיכום" מופיע דווקא באמצע החטיבה, ושיר הסיום של הספר כולו המודיע על חתימתו של ספר השירים, נחתם במשל מתוך שיר "הסיכום" שהופיע באמצע "דברים שבאמצע". בדרך זו מודיענו המחבר על מודעותו לשרירותיות של סיומים בספרות ואולי גם על השרירותיות שביצירת סדר וארגון ביצירה האמנותית. המיקום אף מחייב את הקורא לעיין מחדש בפונקציה של "שיר סיום" או שיר "הסיכום".

קבוצת השירים הזאת מחזירה את הקורא לקביעה בשיר הפתיחה שעל-פיה "העולם באמצע

מתרחש". עתה מואר "אמצע" זה באור כפול: אמצע בתחום הממשות, המסומנים, אבל גם כחיווי מטא-פואטי – בתחום הסימנים והסדר האמנותי. ל"אמצע" משמעות נוספת: כיוון שבעלילה סטמבול מתקיימים

כל העת יחסי-גומלין בין תיאור תהליך הכתיבה לבין העולם הבדוי שביצירה, והמחבר חושף את הקורא בלא-הרף לתהליך הכתיבה – אמצע זה הוא גם האמצע המשוער של תהליך-הכתיבה, כביכול אומר לנו המחבר כי בשלב זה הארת הדברים עשויה להיות שונה ממה שתהיה בשלב הסיגור של הקובץ. כלומר, התחושה שמעניק המחבר לקוראו היא שבנוסף לרצף העלילה נמצא המחבר ברצף של כתיבה, שכן בשלב זה של תהליך הכתיבה הוא אינו יודע את אשר ידע בסופה. יתר על כן: כיוון שאין למצוא ביצירה תשובות מוחלטות, הרי גם כתיבתו ועמדותיו ניתנות לשינוי. זאת גם אחת ההנמקות להחלפת השמות: "יש חילופים בדרך כלל, כי שום פטיש / עוד לא קבע כאן מסמרות". (עמ' 145).

הקישור בין ה"קניינים" וה"בדיות" נעשה לא רק על-ידי המושג "אמצע", אלא גם על-ידי הפעלה של כפל-משמעות במושג "דברים". במקומות שונים ביצירה מזהה המשורר בין "דברים" לבין "עולם". כך עולה מן הקביעה התקבולתית בשיר הפתיחה "כי נעלמה עילת דברים ואחריתם / והעולם באמצע מתרחש". בשירים אחרים הוא מעמיד זיהוי משולש בין עולם, בין דברים, ובין פרטים, ברוח התפישה האטומיסטית המבריחה את הקובץ כולו. על שאלת ההוגה הזקן בשיר "הסיכום": "מה הם, לסוף מיצוי, / הדברים שמהם העולם עשוי" – התשובה היא קטלוג של פרטים ("קלחות, כפיות, ספרים, מגרות"). "הדברים" הם, אפוא, גם אמירות וגם פרטים. כלומר "דברים שבאמצע" הם עולם באמצע, והמחשה ספרותית של המתרחש בסטמבול, שהיא העולם כולו ולא רק האטום סטמבול. אלתרמן מפעיל ביצירה כולה את המשמעות הכפולה של המלה "דברים": דבר ודיבור, לוגוס ולקסיס, ומכריח בכך את הקורא לחשוב על הפרדוקס של הלשון ברמה הסמנטית (מעניין לציין, כי גם נתן זך ב"שירים שונים", שהופיע חמש שנים לפני **חגיגת קיץ** מרבה להפעיל ברמות שונות, את המשמעות הכפולה של המלה "דברים").

מן החקר התיאורטי של ימינו, נסתבר כי שלב הסיגור הוא אולי החשוב מכל בקביעת המשמעות של הרומן; על פיו נקבע ההבדל בין תבנית קלסית לאקספרימנטלית חדשנית. בצורה פחות בוטה ניתן להחיל הבחנה זו גם על סדרת-שירים המוברחת במסגרת עלילתית ברורה: הכול נשאר פתוח, גם דרך הסיפור והרובד של ההתייחסות העצמית. ב"שיר סיום" שובר המחבר את המסגרת הבדיונית ומתגרה בנו באמרו: "לא כל המסופר חשוב [---]". זהו סיגור הנוטש את הבדיה ומזכיר לנו את הפעולה הפרשנית ואת תפקידו כקוראים. אלתרמן מעבד כאן מחדש את הקונבנציה של הסיום הפתוח הנוהג ביצירתו (כמו שנאמר ב**פונדק הרוחות**, "להיות מתחיל כל פעם מחדש"), מרחיבו ובונה קישורים מורכבים בינו לבין העלילה שנפרשה עד לשיר הסיום. כמו במקרים רבים אחרים הוא מחריף את שבירת הקונבנציה בעזרת תבניות אינטרטקסטואליות, שכן "שיר סיום" מרמז ל"שיר העשירי וזמר של סיום" ב"שיר עשרה אחים" החותם את **עיר היונה**. גם בו מעמידנו המשורר על כך שהשיח נהפך ל"אותיות", והספר נחתם בשורות הבאות:

מָחָר – אַחַר הַלֵּם יִסּוּר
וַיִּפְקְדֵם. נִשְׁנָו בְּלִי נִמְר.
מִיּוֹם הָיִית פִּנְדֵק וָאוּר,

מִזְמֵר הֵם עוֹבְרִים אֶל זְמֵר

וּמְסַפֵּר אֶלֵי סֵפֹר.

ואולם ההבדל בדרגה ברור: בעיר היונה נשמרת המסגרת של הבדיון (מישהו אחר יסור אל הפונדק), ואילו כאן יוצא המשורר מן הבדיון ומתייחס לתהליך הכתיבה האקטואלי, לדבר הכתוב ולמחבר. זאת ועוד: בעיר היונה נשארת אמירה אחת מבודדת החותמת את היצירה, ואילו כאן מוקדש שיר הסיום, בין השאר, גם לתהליך הכתיבה והקריאה. המשורר מעמיד כאן משוואה בין החיים ובין האמנות. זהו שיר סיום אישי שבו כמו אומר המשורר: אני הולך לישון אבל הטקסט כמו החיים ימשיך להיכתב; יבוא מישהו ויכתוב מחדש ביום הבא. האדם נהפך בלילה לדף ריק וכל הכוחות משחקים בו וכותבים אותו. המחבר הוא היום החדש שיהיה ומחר הוא יהיה כתוב אחרת. הכל פתוח להשתנות ולהתחלפות. המנורה היא הזרקור המאיר את ההתחלפות (בין יום ללילה בין אדמה לשמיים). הסיום הפתוח, החורג מגבולותיה של אמירה שירית מבודדת, מעיד על פקפוק בעובדה שבמציאות מתגלה משמעות מקיפה. והרי אלו ההתלבטויות הממלאות את חללה של כל היצירה.

בחינה מחודשת של נורמות ספרותיות

מכאן – למאפיינים של ההתייחסות העצמית בתחום לשון השירה: כמו בכל חידוש פואטי עשה כאן אלתרמן חשבון עם מבקריו וחשבון גם עם עצמו. ממילא אחת מתחבולות ההתייחסות העצמית השכיחות ביותר בטקסט הזה, היא ההזרה של נורמות ספרותיות שלו עצמו בספריו הקודמים, ועל כך הרחבנו את הדיון בפרקים הקודמים. המשורר המבוגר שב ובדק את הנורמות הפואטיות שלו-עצמו ומשתף בבדיקה את הקורא.

בחינת המחודשת של הנורמות והיצי הביקורת שמכוון אלתרמן כלפיהן אינם פחות מושחזים מאלו ששילחו בו ראשי מקטרגיו. בין המטרות המשמשות לו לתכלית זו: הגיוון הסגוני, ליטוש הפסוק והניב, הסמליות והמטפורה. "סגנונות רבים בשלל צבעים מרהיב / את יצירת מחברנו גוון / וזה בצד זה שכנו הם בלי ריב / וזה את זה בהתמדה נוונו" – כותב אלתרמן בשיר "ראיון עם המחבר", אשר בו – וכן בשירים "שיר הערת שוליים" ו"אין הדבר דומה" – מתרכזים עיקרי הרטרופקציה שלו על דרכי כתיבתו השירית. אפקט הביקורת העצמית מתעצם כאן ובאירוניה חריפה ("שכנו בלי ריב") על-ידי שימוש באלמנטים המבוקרים עצמם (עושר צורני ותייחוס אירוני כגון החריזה של "גיוונו" עם "ניונו") כדי להוקיע את עצמם. ובכלל, דברים קשים הוא מטיח כנגד אותם יסודות של מבנה ומקצב שכה העשירו את יצירתו. טענתו העיקרית היא עתה כי יש מקרים ש"השירה חייבת להיות כולה עיניים / או פה צועק, או דם אוהב, או פחד"; מקרים שבהם "המבנה או המקצב אשר לבית / או משמעות האותיות-הקוליות / אינם עיקר"; ויש ימים שבהם "דקדוקי הכתיבה, הדאגה / לליטוש הפסוק והניב, / לפתע כובשים צעקה / מול דממה לאין משיב". (עמ' 74)

בעקבות המהפיכה השירית שחוללה שירת דור המדינה, המשורר אף משחק עם האפשרות, שהיתה פעם זרה לרוחו, של יתר איפוק צורני ופנייה אל תבניות סגופות. אבל משברים אלה אינם אורכים הרבה והוא ממחר לצאת נגדם כמעט בנשימה אחת: "הדיבור החטוף אינו אלא מלים, / אבל השתיקה המאופקת, / הנכונה, הנזירית כביכול, היא לפעמים / נוחה מדי וצדקת" (עמ' 75). ומכאן אל התחבטותו-מול-הראי לגבי הסמלים והמטפורות: "אין להכחיש / שבלי סמלים-והשאלות שיר אין ואף כי עץ ירוק בחוץ מושך כתפיים", אך שוב במהפך אירוני של ביקורת הביקורת הוא מוסיף ואומר על אותו עץ ירוק המושך כתפיו כנגד הסמלים וההשאלות שתלו בו: "הרי גם הוא נהנה אם יש דימוי חדיש / או סמל, המעירים אותו כמטר שמיים". מכאן – שכל החרד פן השיר ירדים גם את עצמו, חייב לברך על הסמלים וההשאלות (ייתכן כי לפועל "מעירים" נודע כאן גם גוון פולמוסי, שכן הוא עשוי לרמז לבקורת של נתן זך שכוונה נגד הפרוזודיה הקלסית בשיר האלתרמני העשויה להלך על הקורא קסם היפנוטי ולהרדים בכך את חושי). אבל גם כאן ההתרוצצות הפנימית אינה פוסקת: "יש ענין רב בהשאלות. אך גם בהן אין להפריז". ואמנם למרות העושר הפיגורטיבי – שטיבו אמנם שונה מזה של חטיבות שירה מוקדמות יותר – הולך וגובר ביצירה השירית הנכתבת בשנות השישים, הרצון לומר את הדברים בישירות, להתקרב אל השיח הדיבורי.

ברוח עצותיו אלו לקורא, מעיין המחבר מחדש במטפורות שלו עצמו ("אמרנו פעם שדומה הרחוב / לדמעה מתגלגלת על לחיה של עיר..."). ובשיר הארס-פואטי "אין הדבר דומה" דרות זו בצד זו מטפורות ססגוניות מן הנוסח הישן (כגון "על כל, על שיח דל, / על רכס הרים שגיא, / רוכנים שמיים וגורל / כמו הצורף על עגיל.") – בצד ההשגה עליהן בשל ההאנשה והמשקע המטפורי המועצם, הוא ממחר להוסיף: "רוכנים, אך יודעים, כי אין די / בכך לסיפור שלם". ובכלל, "להחליף זאת קשה כי במה? / אין הדבר דומה // הדומם את שפתיו אינו נושך". לכן, הדמעה המתגלגלת על לחיה של עיר אינה יכולה להחליף כמטפורה את מה שמתחולל בקרב האנשים הסובלים ברחוב, עם הליחה והדם והריר, כי "רק בְּשֵׁאוֹנוֹ של החי / העולם אינו אילם". פה ובמקומות אחרים מבוקרת המטפורה בעיקר בשל ההחלפה שהיא עושה בין שני דברים שהם שונים מעיקרם (אנו נזכרים בדימויים בשירת זך שמשמעת מהם אמירה דומה: כמו "הרוח הנושבת מן הלילה מענה / כמו שהרוח הנושבת מן הלילה מענה", או באמירות שלפיהן הדימוי האחד הלגיטימי הוא השוואת הדבר לעצמו)⁹. הפרדוקסלי בטקסט שלפנינו הוא השימוש באותם אמצעים כדי להוקיע את עצמם. לפנינו אפוא, סימן-ההיכר המובהק של היצירה-הבוחנת-את-עצמה או היצירה-בראי-עצמה, שאין לה ברירה אלא להשתמש בכליה, כדי לבחון את כליה, כפי שהמוח בוחן את המוח. כך, דרך משל, בוחן אלתרמן את המבנה והמקצב באותה וירטואוזיות של מבנה ומקצב ששירתו אמונה עליה; הוא מקעקע את הברק המטפורי בעזרת מטפורות מבריקות לא פחות. לפנינו מבנה של לולאות, כמו בצירורים של אֶשֶׁר, שבהם רום המדרגות הוא גם תחתיתם.

⁹ נתן זך, **שירים שונים**, עמ' 63; דוגמא אחרת להשוואת הדבר לעצמו בשירת זך: "גיל כזה הלילה וירח / כמו ירח" (כל **החלב והדבש**, עמ' 34), או: "האפשרות האחרת היא להותיר את הדבר / לעצמו, מעשה השועל והענבים // זוהי האפשרות הקשה מבחינה לשונית, / זה איננו בעצם מוצא" (**צפונית מזרחית**, עמ' 161) יצוין, כי התלבטויות פואטיות שונות של אלתרמן **בהגיגת קיץ** מזכירות התלבטויות של זך בעיקר **בשירים שונים**.

כחריגה אפשרית מתוך הלולאות האלו, מוצעות כמה אופציות אחרות בתחום הנורמות הפואטיות. בין אלו המוצעות בתחום המטפוריקה: ניצולן של פרספקטיבות שונות עם אפשרויות שונות לייצוג המציאות, החזרות כפולות (מראה בתוך מראה) ונוכחותו של האמן בתוכן; ההיזקקות לריבוי זוויות הצילום ולאביזרי החזרה שונים – גם זה אחד הסימנים הבדוקים של ההתייחסות העצמית. השוני העיקרי המתרחש בתחום הפיגורטיביות הוא שבמקום החלפת דבר אחד בדבר אחר – מתחלפת זווית הראיה של אותו הדבר עצמו; לא עוד הקבלה בין היבטים דומים כביכול של דברים שונים אלא היבטים שונים של אותו דבר. כך, דרך משל, בשיר "הירח מוסיף ועולה": "בינתיים עץ עבות, שהתמלא / חשכת לילה, עשה בחוכמה כתמיד: / את החושך החביא מאחורי כל עלה, / אך לפני כל עלה אור-ירח העמיד". לפנינו צילום העלה משני צדיו: מן הצד המואר ומן הצד החשוך. סוג זה של הקבלה מאפשר למשורר להשאר בתחום הריאליה הפיסיקלית ועם זאת מאפשר לאובייקט, לעץ, פעולה מטפורית מבריקה: הבדלה בין חושך לאור כמין משחק מחבואים.

אחד הכלים העיקריים להתייחסות עצמית **בהגיגת קיץ** הוא המעבר מז'אנר לז'אנר: מקטע של כרוניקה עיתונאית לפרוזה מחורזת, מפיליטון לפזמון. העירוב שהוא מסגולות היסוד של המניפאה, ממקד את תשומת לבו של הקורא בלבוש הספרותי. אחדות הסגנון מרדימה את העירנות, ואילו המעברים החדים מעוררים אותה. ההתחלפויות הן לעיתים קרובות שרירותיות ומעמידות את הקורא על השרירותיות בבחירה הספרותית ועל עצם אקט הבחירה. כאילו כוח אקט ההתחלפות בעולם משתקף גם בהתחלפות ההכרעות הז'אנריות. ההטרוגניות מאפיינת גם את המקטעים הקטנים: המשורר קוטע פרוזה סיפורית ומשלב בה חריזה במקומות בלתי צפויים. נוסף על התחבולה הקומית מוסבת על ידי כך תשומת לב גם לאפקט של החרוז. גם לקיטוע ולפסיחות הרבות אפקט כפול: הומור ושעשוע – מזה, וגזילת הקשב מן המסומן החיצוני, ויצירת מוקד קשב פנימי חדש – מזה. אין ספק: בצד הסיוע להמחשת הנושאים הארס-פואטים, משמשות התחבולות של ההתכוונות העצמית גם לבניית האפקט הקומי ביצירה השירית האחרונה.

במאמרו הפרוגרמטי "שירה ודרמה", שבו מטיף ת.ס. אליוט לכתיבת דרמה שירית, הוא מציע לכותב שלא לערבב פרוזה ושירה באותה יצירה, כדי שהמעברים לא יטו את תשומת לבו של הקורא לכלים הסגנוניים¹⁰. כך תתקבל השירה כטבעית ותפעל את פעולתה הסוגסטיבית, הבלתי-אמצעית. ביצירה רבת-הז'אנרים שלפנינו מבקש המשורר להשיג את הדבר שהיה בלתי רצוי בעיני אליוט – לכוון את מבטו של הקורא ל"מדיום" ל"כלי", לתחבולה ולנוסחה ובאמצעותם – לתהליך הייצוג האמנותי בכללותו, למלאכותי שבצורה. האפקט של יצירת מודעות למתח הבלתי פוסק בין המלים לדברים, ובין משל לנמשל, נוצר איפוא, על ידי המעברים מז'אנר לז'אנר – מפרוזה חרוזה לשיר שקול, מטורים ליריים לכרוניקה עיתונאית. מכאן עולה ניסיון בלתי פוסק להחייאת המלאות האנושית על ידי הלבשתה בכלי סגנון שונים. תזמור כזה מסלק את האפקט הסוגסטיבי של השיר יתר על כן – החילופים כמו מזהירים את הקורא מפני כוחה המהפנט של הלשון השירית (כאילו שעה אלתרמן לטענה שהשמיע כנגד שירתו נתן

¹⁰ "שירה ודרמה", בתוך ת.ס. אליוט, **על השירה**, מסות (תרגום יורם ברונובסקי), זמורה-ביתן מודן, תשל"ו.

זך) כמין פסיעה לאחור של הצייר, שהמחבר עצמו ממליץ עליה פה ושם, ואף נוקט אותה בעצמו. כך גם מתאפשר למשורר לבחון אותו ענין עצמו תחת עדשות שונות: נישא, נרגש, הומוריסטי, אירוני. באופן זה נמלא כל רגע בצבע עד שפתו ובקובץ כולו – בחליפותיו הרב-גוניות של הקלידוסקופ.

בין בדיה לממשות – משחק של החזרות כפולות

את הפואמה השירית האחרונה ממלאת חווית הזמן החי בשטפו בחינת "זו פשוטה של מציאות / בלי זה היא אשליה ודמיון שווא". בתבנית העומק ההשקפה על המציאות היא מסורתית קלסית: ביטחון בעולם המסומנים, בעובדה כי "יש אור יהודי ויש / חושך יהודי ודברים / כמו זמן ומקום, וזה פתאום לובש / צלם יהודי שונה מאחרים" (עמ' 76). ואילו מבחינת הסטרוקטורות הסגנוניות והפואטיות הבונות את המציאות השירית – היציבות מתערערת: התביעות של הטקסט מן הקורא אינן נוחות, הן משתנות ומבלבלות. בזיכרון עולים דברי בורחס במאמרו "Partial Magic in the Quixote": "למה מפריע לנו שדון קישוט קורא בדרך על דון קישוט ושהמלט צופה בהמלט – כי היפוכים אלה מצביעים על כך, שאם הדמויות ביצירה הספרותית יכולות להיות קוראים או צופים, אנו הקוראים או הצופים יכולים להיות בדויים"¹¹. כלומר, דווקא ביצירה הרצופה השתאות מן המציאות-הפיסית, ומן ההווייה החברתית ההיסטורית – יחסי המציאות והבדיה הם הבלתי יציבים ביותר.

אבל בחינה זהירה של הענין מבהירה לנו, שמה שנראה כפרדוקס הוא בעצם חלק אינטגרלי מן המהפך הקופרניקאי, שחל בשירתו המאוחרת של אלתרמן עם העתקת מרכזו מן האני השר אל "עולם באמצע מתרחש" – מהפך שראשיתו בכמה מפרקי עיר היונה. הטלת הספק, הבחינה הבלתי פוסקת של הכלים, העימות-התנגחות בין אפשרויות סותרות עד הבאתן לאבסורד – כל אלו אינם בהכרח פועל יוצא של דחיית העולם המציאותי והחלפתו בעולם האבסורד. להיפך: אלתרמן מעמידנו במפורש על דחיתו את עולם האבסורד (וראה מאמרו "בין סיפרה לסיפור"), והגיגת קייץ כולה מתנשמת בתשוקה כמעט ממשית לגעת בנתחים חיים של המציאות. אבל דווקא התכוונות זו היא שמאלצת את אלתרמן להינתק בהדרגה מדוגמות פואטיות (נושאות או מבניות), כפי שנתבצרו בשירתו המוקדמת, ולבחון מחדש את מה שנתרחש סביבו מבחינת האובייקטים והכלים.

כל מי שהיה קשור למציאות של העשורים האחרונים – על כל התהפוכות הדרמטיות שחלו בהם באשר לתפיסת המציאות הפיסית והחברתית כאחת – היה חייב, ודווקא בשל הזיקה למציאות, להגיע לידי תמונת עולם נזילה, מקפצת מעמדה לעמדה ובוחנת את עצמה ללא הרף. בין התהפוכות החברתיות בוודאי תפסו מקום נכבד פשיטות הרגל של האידיאולוגיות הגדולות ובכללן האמונה בפרדיגמות ובאקסיומות של העולם המערבי בכלל והלאומי בפרט.

¹¹ מצוטט על ידי רוברט אלטר, ראה הערה 1, פרק זה.

אצל העם היהודי בארצו נתגלו שני כוחות מנוגדים, שפעלו להחיש ולעכב את טלטולי הרוח האלה. הכוח המחיש נבע מהיות העם נתון בעין-הסערה של אותן התרחשויות היסטוריות שהוליכו בסוף לשואה; ואילו הכוח המעכב ינק מהמפעל הציוני שעצר במידת-מה את תהליכי הבחינה העצמית העלולים אף להוביל לידי התפוררות. קשה לאמוד עד כמה השפיעו על אלתרמן הבקיעים שנתגלו לימים בחזון הציוני (שכידוע הוא נאחז בו בכל מאודו ואף בנוסחו המקסימליסטי עד יומו האחרון; ו**חגיגת קיץ** למרות כל הספיקות, הוא ספר ציוני מאוד); שכן השפעות אלו יכלו להגיע אליו בעקיפין ובלבוש אחר באמצעות הספרות בת הזמן – העברית והאירופית – שהוא היה קשוב אליהן, ובוודאי תרמו לא מעט לשינויי הכיוון ביצירתו.

"איה כל זה מתחולל, בסטמבול שבחוץ או בסטמבול שבמוחי" – שואל המחבר את עצמו

ב"ראיון עם המחבר", ומביא בכך דוגמה נוספת לאותו משחק החזרות כפולות שבין בדיה לממשות המלווה הרבה את שירתו.

כאמור, הקרנבל אינו מכיר באורות במה כיוון שאינו מכיר בהבדל בין צופים לשחקנים. אורות הבמה יהרסו את הקרנבל כשם שבהיעדרם תיהרס ההצגה התיאטרונית. ערעור הגבולות בין שחקן לצופה הוא אחד הצמתים שבו נפגש הז'אנר המניפאי בתבניות ההתכוונות העצמית. לאלתרמן היה זה אפוא, מודוס נוח להביע דרכו את הגבולות הנזילים בין בדיה לממשות (כדאי גם לזכור שבשלהי שנות השישים מיתרגם באחטין לצרפתית ולאנגלית והוא חודר למודעות הספרותית של העשור – אותו עשור שהחוקרים מציינים כעשור שהשפיע ועיצב את הפנומן התרבותי הקרוי פוסט-מודרניזם).

והערה לסיום: הפרדוקס שהצבעתי עליו, הניגוד בין השקפה מסורתית של ביטחון מוחלט בעולם

המסומנים, בעולם המציאות החברתי-היסטורי, לבין הבולטות של ההתכוונות [ה]עצמית, מחריף לאור יחסו של אלתרמן אל היסוד המוסרי. רק העיקרון המוסרי מקנה למציאות משמעות מקיפה; רק הוא מעניק למציאות הכאוטית חישוק תבניתי. הניגוד הזה בין הפקפוקים האונטולוגיים לבין האמונה ש"אין רגע שאינו שופט" הוא המקנה ליצירה את עוצמתה המרתקת. להקשר המוסרי של היצירה יוקדש פרק מיוחד.

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