



כס משפט בראש חוצות

ההקשר המוסרי כתבנית מחשקת

"הלך והצל" - רות קרטון-בלום

הַאִישׁ הַנֶּדְרָף וְנָס
תְּכַלִּיתוֹ לִזְנֵק עַד מַחְסָה,
וְלִבּוֹ הַצּוֹעֵק חֶמֶס
אֶת כָּל הַסֶּפֶק מְהַסָּה.

ב-1965, בשנה שבה הופיעה **הגיגת קיץ**, רואה אור המחזה **משפט פיתגורס** – מחזה המצוי בתחומו של המדע הבדיוני. במהדורה המודפסת של המחזה הופיעה גם "אחרית דבר" – אחרית דבר כפשוטה, כי כדברי אלתרמן נכתבה לאחר **משפט פיתגורס** לא רק הספיק לעלות על הבמה אלא גם לרדת ממנה. המסה הזאת הקרויה "בין סיפרה לסיפור" מתכוונת לפרש את המחזה ולהרחיב את יריעתו בתיאור הרקע הפילוסופי וההגותי שלו, ואף על פי שנכתבה בכורח הנסיבות ולצורך ויכוח עם מבקרי המחזה, הרי מסגרת הדיון שבה חורגת הרבה מן הנדרש לביאור המחזה¹.

זימון העתים הזה של כתיבת היצירה השירית והמסה מאפשר את ההנחה, כי בעת כתיבתן היה המשורר תחת רישומה של מערכת הגותית אחת. כבר עיון שטחי בקובץ השירים מגלה כי חלל היצירה רוחש אותם נושאים ובעיות מושגיות המוגדרות אחר כך במסה. בשתי היצירות המילון ההגותי דומה. יותר מאשר בכל יצירה שירית אחרת של אלתרמן בולט כאן היסוד הטיעוני, והוא עולה לא רק משירי הפתיחה והסיום, או מעמדתו הפרשנית של המחבר, אלא גם ממעמדם של השירים הטיעוניים, שבעוד שהם פורשים את עיקרי העלילה, הם גם נושאים על כתפיהם את עיקרי ההגות שבה. ככל הנראה קדם הניסוח השירי לניסוח המופשט ומתקבל אפוא הרושם כי המסה מבקשת להטיל אור חוזר על מחשבת השיר ומהותו.

מהם עיקרי הטיעונים ב"בין סיפרה לסיפור"? אלתרמן מתבונן בעולם דרך אספקלריה של תורות

מדעיות בנות זמנו, כפי שהשתקפו בנסיבותיהם של אנשי מדע לנסח מסקנות פילוסופיות המשתמעות

¹ "בין סיפרה לסיפור", אחרית דבר ל**משפט פיתגורס**, מחזות, הקיבוץ המאוחד 1965. דיון מפורט יותר בקשרים בין המסה ליצירה השירית ראה בספרי **בין הנשגב לאירוני**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ב.

ממחקריהם; מטרת המסה למצוא בבואה ספרותית לעולם שהוגדר מחדש על ידי מדעי הטבע; בעולם של ימינו נתרופפו מבנים אידיאולוגיים שאדם וחברה שאבו מהם לפני עקרונות ודעות. נתערערו תורות של סדר חברתי ותורות של אמונה דתית. המהפיכה המדעית החדשה הוסיפה לתחושת החידלון. תמונת העולם המדעית הקודמת (קביעת השמש במרכז מסלולם של כוכבי הלכת וחוקי המשיכה של ניוטון) לא החליפה את תמונת העולם העתיקה במהות שונה בתכלית, אלא רק המירה הרמוניה בהרמוניה, ובסופו של דבר, אומר אלטרמן "מצא לו אפילו הבורא מקום במערכת זו". (על דבריו של אלטרמן כדאי אולי להוסיף כי ניוטון עצמו הזדרז וטרח לפרש את היסודות התיאולוגיים שעליהם הושתתה תורתו, בנספח מיוחד שהוסיף למהדורה השנייה של ה-Principia Mathematica, (1713). הדגשת היסודות התאולוגיים נבעה מתוך "חרדת מדענים" שנתפתחה בזמן ההוא ומפאת התקפות גוברות והולכות בפירסומים הציבוריים כנגד כוחו ה"משכר" של המדע החדש, וכנגד עצם אמינותן של עובדות מדעיות ומתמטיות. "אין להעלות על הדעת", "כותב ניוטון, "כי סיבות מיכניות גרידא הן המחוללות ריבויי כזה של תנועות סדירות... מערכת כלילת-יופי זו לא יכלה לנבוע אלא ממחשבתו ותחת שלטונו של יצור נבון ונאדר כזה." מדענים ידועי-שם כמו רוברט בויל, למשל, מיהרו לעשות כמותו).

כנגד זה, ממשיך אלטרמן ואומר, הפיסיקה החדשה חושפת את הריקות של המרחב הקוסמי;

האטום, מרכיבו הזעיר ביותר של החומר, ריק כמו המרחבים האינסופיים של הקוסמוס המתפשט.

נסתלקה המשמעות שביקש האדם להעניק ליש ונתקפחה ההשקפה הטלאולוגית שביקש לייחס לחייו.

האדם נותר זר ביקום. אל הזרות הזאת, אל הרגשת הנכר והיעדר התכלית, נמשכו התורות

האקזיסטנציאליסטיות, וזרם האבסורד בספרות נמשך אחרי הלכי-הרוח של האקזיסטנציאליזם, מיסודו של ז'אן פול סארטר בעיקר.

אלטרמן יוצא נגד הפיתרון הספרותי של זרם "האבסורד", וטענותיו הן קודם-כל בעלות אופי

ספרותי. "ספרות זו" – הוא אומר – "מדברת על הקיום האנושי כעל מושג ולא כעל התרחשות. בבואה להדגים מושג זה היא דנה עליו בכללותו ונמנעת מלהעלות נתחים מוחשיים של זמן ושל הווייה, שכן הללו

לא היו מתיישבים בתוכה ופורצים את מסגרותיה. מדוע? מפני שקטעיו של היקום, רגעי זמנו ופרטי

התרחשותו, אינם יכולים להיות דוגמה של אבסורד צרוף, כמו שאין הם יכולים להיות דוגמה של הגיון צרוף ותכלית צרופה."

הפירוט מתבל את האבסורד הצרוף בהיגיון ותכלית ורצונות והישגים וכשלונות ופתרונות

הממלאים את רגעי היקום על גדותיהם ואינם מניחים מקום להוכחת האבסורד הכולל אלא בתחום העיוני

שמחוץ למציאות. כלומר, טענתו של אלטרמן נגד ספרות האבסורד היא בכך שהיא מספרת את האמת

שלה לא על ידי הצגת הסיפור האנושי, אלא בכך שהיא נושאת עליה משל. מסקנת האבסורד מתאפשרת לדעתו רק מנקודת מבט מכיליה, מופשטת, ואולם הקטעים המבודדים של ההווייה הם לעתים, מלאי תכלית

ומשמעות, ומכאן שהיקום הנבנה מהצטרפות היחידות האטומיות הללו איננו עולם אבסורדי. הרגע

המפרפר, האירוע החולף, הם משמעותיים בעולם של ריקות אינסופית, כיוון שדווקא האין-סופיות מקרבת קטן לגדול, זעיר לאדיר, כי גם הזעיר גם האדיר שווים אל מול אין-סוף שאין לו שיעור. כלומר, המשתמע

מדעתו הוא כי העיקרון הפרופורציונלי בטל ומבוטל.

אבל, וזה העיקר לענייננו, אלתרמן איננו מקבל את התיאור הפיסיקלי של היקום כתיאור טוטלי:

לדעתו, קיימת ביקום גם מערכת חוקים מוסרית. אם היא קיימת באדם, היא קיימת ביקום. אדם יכול למלא את העולם משמעות על ידי הפעלת העיקרון המוסרי: "יכול אדם לומר, כמובן, כי בתוך ריקות אין-סופית ונטולת משמעות זו שמסביב לפירור קיומו של אדם מתאפסים כל הגיונות ותכליות, הן מצד הערך והן מצד המקום והזמן שהם תופסים, אך בה במידה יצדק האומר, כי דווקא בתוך אין-סופיות דוממת ונוכרית זו, הנוטלת ערכה ומשמעותה של כל אמת-מידה להעריך בה קטון וגדול [---] נעשה גם פירורו של זמן ופירורו של מקום כענין לא מועט ולא רב מכל גודל לא ישוער. ושעה שאדם מעביר, למשל, חפץ מסוים ממקום למקום לשם תכלית מסוימת, ממלא מעשהו זה את כל היקום תכלית וכוונה, ואם נמצא כי דבר זה שאדם מעבירו ממקום למקום הוא גופו של חבר שהאיש מוציא אותו ממקום סכנה, הרי שאותה שעה מתמלא היקום תכלית של מסירות נפש ועיקרון מוסרי, והעיקרון הזה משתלב בחוקי הכובד והתנופה"². מכאן משתמעת תפישה אנתרופוצנטרית מובהקת, הפונה אל האדם, אף על פי שהיא יוצאת מתוך תפישת עולם פיסיקלית שאין בה אלא חלל.

אלתרמן כורך את כורח ההישרדות במוסר "האיש הנרדף ונס / תכליתו לזנק עד מחסה / וליבו הזועק חמס / את כל הספק מהסה" – ספק היכול להתעורר בגלל הכרה מדעית או תפישה אינטלקטואלית של "הכל הבל" (ואולי נשמעים כאן הדים לתחושותיו כפי שבאו לידי ביטוי בפנקסי העבודה משנות החמישים שנתכנסו בספר "על שתי הדרכים"³ ונידונה בהם שאלת העמידה היהודית בתקופת השואה: דרך המרד מזה ודרך היודנראט מזה. אלתרמן חייב עקרונית את עמדת היודנראט שהועידה לתושבי הגטו סיכויי הישרדות).[.]

בשנות השישים היו לאמירות אלה משמעות מיוחדת בעולמו השירי של אלתרמן. בהתאפס תכליות והגיונות נשען אלתרמן על מערכת החוקים המוסרית המעניקה ליקום משמעויות: קיומה במערכת האנושית מקיימה כחוק בעולם, ניתן לומר כי עקרון מוסרי זה, כמו עקרונות אחרים הנפרשים במסה, מעצב את חישוקי היצירה הזאת, הן בהתווית מהלכי העלילה והן בהתווית תבנית העומק של הדמויות. זאת ועוד: קיימת ביצירה הצהרת כוונות גלויה ביחס להתכוונות המוסרית של היצירה הספציפית הזאת והיצירה האמנותית בכללותה, כמו דרך משל האמירה הגלויה כי על השירה להיות "כס משפט בראש חוצות". זהו הקמרטון המוסרי של היצירה. כבר בשיר הפתיחה המתפקד כאקספוזיציה ליצירה, מאותה המשורר לחשיבותו של היסוד המוסרי שעה שהוא ממיר את הרוח – היסוד הרביעי במניין ארבעת היסודות הפיתגוראים שמהם עשוי העולם – ב"זכר אב":

זמן זנק לעבר, אף רגליו
לפת העפר בידים,
ידי מים לפתו אבן-הר,
אחוזו ידי אש קורת-בית.

² "בין סיפרה לסיפור", שם עמ' 575.

³ נתן אלתרמן על שתי הדרכים, דפים מן הפנקס, ההדיר ביאר והוסיף אחרית-דבר דן לאור, הקיבוץ המאוחד, 1989.

זָכַר אֲב עַם לְדָרְף עַל צְוָר
אֶת הַנֶּסֶם מִפְּנֵי, וְאֵין חֵיץ. (עמ' 5).

ההתכוונות המוסרית נמסרת לעתים גם בהיגדים ישירים, והיא מעוררת את מודעותו של הקורא לתפקודו של העיקרון המוסרי כיסוד מארגן, ומדרבנת אותו לבדוק את השלכותיו על רצף הטקסט. תבנית העלילה תוארה בביקורת כמפוררת. לדברי דן מירון, "קווי סיפור מלודרמטיים עצמאיים המשתלבים זה בזה באורח מלודרמטי מובהק"⁴. גם אליעזר שויד עומד על "הרושם של אי-סדר למופת".

הגיגת קיץ מתארת לפי ש[ו]יד "התרשמות מקיפה של רגע אחד מתוך עצמו, משל לאדם, שנזדמן באקראי לשוק הומה. בבת אחת הוא יראה צירוף מוזר ומגוחך של מצבים רחוקים, שאין ביניהם קשר: סך-הכל קפופניה של צלילים, שאינם מצטרפים לעלילה אחת". גם אוסף הדמויות ביצירה הוא, לדעתו, מקרי לחלוטין, שויד טוען ש"המקריות" היא בבחינת עיקרון מארגן כאן, המייצג תפישת מציאות, "שבה אין חוק ואין הגיון, ההוויה הווה בדיעבד, ללא סיבה וללא תכלית. זוהי הרגשת מציאות השוללת השקפת-עולם מוסרית מוחלטת"⁵. שויד מוסיף וטוען שתפישת מציאות כזו, "שבה כל רגע ורגע נפשט בפני עצמו, על-פי ערך הנקבע מבפנים, שתוקפו לעכשיו ולכאן מנוגד לתפישת המציאות 'המוחלטת', הבאה לידי ביטוי ביצירות המבטאות את תחושת החיים על 'קרהקץ'".

בדיקה זהירה של תבניות העלילה, תוכיח שבתוך ההוויה הפרועה, 'הרגע' **בחגיגת קיץ** נשפט על-פי אותם עקרונות-מוסר 'מוחלטים' הבאים לידי ביטוי ביצירות של "קרהקץ" – **שמחת עניים** או **שירי מכות מצרים**. עקרונות מוסריים אלה הם המחשקים את קווי הסיפור המלודרמטיים – והם המקנים למציאות (שהיא אמנם קפופנית כשלעצמה) יסוד מארגן.

עלילת הגביע

בדיקת יחסי הגומלין בין הפרסונות הדרמטיות המשתתפות בעלילה זו מעלה, כי רובן מתקשרות לשני קווי עלילה עיקריים. את קו העלילה הראשון נכנה עלילת הגביע. לעלילת הגביע קשור. **ציבא**, האב המועל ב"מצוות כיבוד אב ואם" וב"מצוות גידול בנים". על ציבא מוסר לנו ה'מחבר' את הפרטים ה'ביוגרפיים' הבאים: ציבא עלה לישראל מצפון-אפריקה עם אשתו ובניו; את הוריו הזקנים זנח יבא על חופה של ארץ מוצאו, משום שהמיון פסל אותם. בארץ עובד ציבא במכתש, הנמצא באזור פיתוח, הרחק מסטמבול (עמ' 24-26). ציבא הוא, אפוא, דמות מטונימית נוספת למציאות ה'חויץ-ספרותית' בת הזמן.

אך ציבא, כשאר הדמויות המרכזיות, הוא גם גילגולה דמוי-המציאות של אחת מהפרסונות הדרמטיות המרכזיות בעולמו השירי של אלתרמן, והיא דמות האב, המגלם בליריקה האלתרמנית את החובות האנושיות היסודיות ביותר – חובות שהיפוכן הן החרות וההפקרות שמייצגן הוא ההלך. הקשר

⁴ דן מירון, "דרכו של אלתרמן אל השירה הלאומית", **מפרט אל עיקר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, תשמ"א, עמ' 230.

⁵ אליעזר ש[ו]יד, מן הקצה אל האמצע, "משא" ("למרחב") 22.4.1965.

בין האב לבנו מוצג בשירי **מכות מצרים** כערך היחיד מול ההיסטוריה⁶. **בשמחת עניים** מוצג קשר החובה שבין האב לבתו כעקרון יסודי מחזורי, על-היסטורי:

זֶה הַרְגַל הָאֲבוֹת הַקְדָּמוֹן וְהַתָּם.
זוֹ שְׂבוּעָה נִשְׁבִּינוּ וּבִינָךְ.
אֶת זְכָרֶיךָ. הַרְבֵּה יִשְׁכַּח וְיִתָּם.
אֲבָל בָּהּ תִּגְדְּלִי אֶת בְּנִיךָ. (שמחת עניים, עמ' 80).

נאמנותו של האב לצאצאו היא ערך-היסודי האחרון לבגידה:

עוֹד עָלֶיךָ כָּעֵב יִרַד זְכָר הָאָב,
לְהִזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּה,
כִּי לְבוֹ שְׂאֵהָב וּכְשֵׁרוֹ נִשְׁכָּאָב
אֲחֵרוֹנִים בְּעוֹלָם לְבִגְדָה. (שם, שם).

רק על רקע זה, של סמל האב ומשמעותו, ניתן להבין את "כתב האשמה החריף" שמשמיעים "ירח וחום קיץ רב" באזניו של ציבא תשובה:

וְהֵם אוֹמְרִים: "הִיפָּהּ בְּמִצְוֹת, מִצְוֹת כְּבוֹד אָב וְאִם, צוֹנְחֹת מְרָה כָּל שְׁעָה
שְׂמֹזְכִירִים אֶת שְׁמֶךָ לְפָנֶיךָ,
אֶסָּל אֶתְּךָ מוֹסִיף עוֹזֵן עַל פְּשֻׁעֵי. כִּי גַם מִצְוֹת גְּדוֹל בְּנִים כּוֹבְשֵׁת רֵאשִׁית
לְמִרְאָה, מְכַסֶּה פְּנֵיךָ. (עמ' 25).

ציבא מפר, אפוא, כאב וכבן, את הכלל שהוא "אחרון לבגידה", ובהפירו כלל זה מביא ציבא את העולם לסיפו של "תוהו ובוהו", שאלתרמן נותן לו ביטוי 'מוחשי' בעבודת המחצבה. תיאור ריאליסטי של "בָּאָרוֹד" (פיצוץ סלעים), הופך לתיאור של מעין תוהו ובוהו:

הַתְּעוֹפָּפָה סְבִיב הָאֲדָמָה.

הַתְּעוֹפָּפָה וּבְאֹוִיר הַפְּכָה פְּנֵיךָ
וְחִזְרָה בְּעִפְרָה וְאֲבִינֵיךָ.
וְאִזּוֹ הָיָה צִיבָא תְּשׁוּבָה מִשְׁתַּטַּח
מִלֵּא קוֹמָתוֹ וּמְסוֹכָךְ
בְּיָדָיו עַל רֵאשׁוֹ, לְכָל תְּהַרְגָהוּ

⁶ ראה, דן מירון, "בין יום הקטנות לאחרית הימים", בארבע פנים בספרות, שוקן, תשכ"ב.

הָאָרֶץ בְּשׁוֹבָהּ מִהַתְּעוֹפָף וְהַתְּהַפֵּף. (עמ' 26-27).

את 'קשר החושך' בין אבות לבנים, הפרתו והשבתו על תיקונו, מסמל ביצירה השירית האחרונה הגביע, המתפקד כאן כפרסונה דרמטית לכל דבר. בחינת טיבו ומשמעותו של הגביע, שגלגוליו יוצרים ברובד הגלוי מעין עלילה מלודרמטית זוטא, נותנת בידינו מפתח רב־חשיבות להבנת ההתכוונות ההגותית של היצירה. ב"לילה של ציבא" נודע לנו כי ציבא נתן את הגביע "שעבר מאב לבן בכל מקרי הזמן", ושהיה מיועד ל"מרים ביום כלולות שלה", כ"משכון בעד כסף" וכשקם ציבא "לפדות את הגביע הוא נעלם, ולא נודעו עקבותיו". עלילת הגביע מייצגת, אפוא, את הפרת ההתחייבות היסודית של האב לבתו. אך הגביע מסמל יותר מזה, שכן אין הוא גביע ככל הגביעים. על טיבו של הגביע מעידים אוצר המלים ושיבוצי הפסוקים, שאלתרמן נוקט כדי לתארו:

[---] הַגְּבִיעַ מַעֲנֶה חוֹשֵׁב, (עמ' 25).

[---] אוֹלֵי הוּא

מִתְגַּלְגֵּל בְּשׁוֹק, וְהַפְּסוּקִים וְחִיּוֹת הַקָּדָשׁ שְׁעָלָיו
מוֹרִידִים דְּמַעוֹת שֶׁל אֵשׁ. בּוֹכִים הָאָרִיזוֹת הַפּוֹרְשִׁים כָּנָף. בּוֹכָה הַצְּבִי
בְּתַפְאֶרֶת קֶרְנָיו. (עמ' 26)

[---] בְּתוֹךְ הַחֹדֵר הַחֹשֶׁךְ

הַתְּנוּצָצָה מְקַצָּה הַשְּׁלֶחֶן רַק דְּמוֹת גְּבִיעַ זְהַב-שׁוֹלִים, מַעֲנֶה חוֹשֵׁב.
גְּבִיעַ כְּלִיל תַּפְאֶרֶת עִם אֲבְנֵי הַחֹשֶׁן
וְעַם חִיּוֹת הַקָּדָשׁ וְהָאוֹפְנִים. (עמ' 138-139).

זכרי הפסוקים המשובצים בצפיפות בקטעים המתארים את הגביע לקוחים משני מקורות עיקריים: א. תיאור מעשה המשכון, בגדי הכהנים, החושן והאפוד (שמות כ"ו, כ"ח); ב. חזון יחזקאל בתאור המרכבה (יחזקאל, א). הגביע יוצא, אפוא, ממשוטו כחפץ קונקרטי העובר מ'אב חד־פעמי' ל'בת חד־פעמית, ונטען במימד לאומי־מיתי (אם גם ברור שבדרך מרוויה אלטרמן איזה אלמנט קומי בפער בין הנושא הכביכול-נמוך לתאור הגבוה – דרך מובהקת כמובן למימוש הטראבסטיה). המימד ה'לאומי־מיתי' מעובה במיוחד באמצעות ציון "אבני החושן" המעטרות את הגביע, המייצגות, כזכור, את שנים־עשר שבטי ישראל. היסוד המיתי, המובלע בגביע, מעובה בדרך נוספת: אלטרמן העניק לחילול הקודש מימד לאומי ועל־לאומי כאחד באמצעות שימוש מתוחכם במיתוס ספרותי־נוצרי עתיק יומין. הרמזים למיתוס זה מפוזרים בשירים שונים, ובעיקר בשירים "הקופאי המקיץ" (עמ' 138-140) ו"ציבא רץ" (עמ' 141-144).

הגביע האבוד מגיע על־פי צירוף מקרים, כביכול, לנשף היובל של הבנק, לאחר שנקנה במכירה פומבית על־ידי עובדי הבנק, שייעדוהו למנהל הסניף. אלא שהגביע אינו מגיע לידי המנהל משום מהומת סטמבול, הקוטעת את הנשף באיבו ומבריחה את משתתפיו. בחדר הנשף החשוך נשארים לבדם, הקופאי שנרדם והגביע זהוב השוליים. כשהתעורר הקופאי, נדמה לו "כי סביבו משתרע התוהו". הגביע, שניצב על השולחן, מעלה בזכרונו את נשף היובל ואת כוונות משתתפיו להגיש את הגביע כשי למנהל הסניף. כל זה נתפש לפתע בהכרתו "כמו בדיחה פראית" (עמ' 139), ואז, ברגע של טירוף הדעת נושא הקופאי את דברו אל הגביע:

**בוא, כְּלִי חֶמְדָּה – אָמַר הוּא – אֶת יוֹן וְרוֹמָא
בְּלִית, אֶת בִּיזַנְטִיוֹן, וְאַלְבִּיוֹן.
עוֹף גַּם אֶתָּה עֶכְשָׁו, עוֹף אֲבִדוֹנָה, תְּהוֹמָה... (שם).**

והקופאי נוטל את הגביע ומטיל אותו בכוח רב מן החלון. אך הגביע לא עף "תהומה", כיוון שצלצולו על גגות סטמבול מזעיק את ציבא הפותח בריצת חיפוש. ריצתו הכפייתית של ציבא בחיפוש אחר הגביע האבוד, מתוארת כמסע ללא סוף. בקריאה ראשונה מעלה ריצה זו חיוך על שפתי הקורא, שכן ציבא רץ "בין תלי גלל וגבב / וגרוטאות ומשוכות צומחות פרע / ופחתים." (עמ' 141). החיוך מתרחב כשהקורא תופש פתאום את ריצתו של ציבא אחר הגביע (שעבר, כאמור, את יוון, רומא, ביזנטיון ואלביון) כגלגול פארודי של המיתוס הספרותי־נוצרי על "החיפוש אחר הגביע הקדוש"⁷. מיתוס זה שייך לקנון של הספרות המציגה עולם בעל תכליות רוחניות. אך זה איננו רומנס ואין הוא שייך לספרות התיאולוגית אלא למדפי החיבורים הפופולאריים. היצירה שנתחברה ככל הנראה בין השנים 1215-1230 נקראת, כמו מרבית הספרות בימי הביניים, בשני מישורים: ברובד הסיפור וברובד המשמעות המיוצגת בו. הגביע הוא הכלי שנמזג בו דמו של ישו והוא נעשה על כן באלגוריה סמל לחסדו של האל, לסעודה האחרונה ולשלימות רוחנית. המשל הרוחני הזה מציג טיפוסים שונים של גיבורים בדרגות שונות של התפתחות. (גם במבנה מתגלים קווים מקבילים בין שתי היצירות: ב"חיפוש אחר הגביע הקדוש" אורג הסופר עלילות מקבילות. מניח חוט של עלילה אחת כדי לאוספה במקום אחר ושוזר אל תוכה אפיזודות שונות; גם כאן מופסק הסיפור על־ידי קטעי הערות ופרשנות המושמים בפי נזירים ואנשים קדושים). מאידך גיסא, יש בסיפור לא מעט יסודות של קלות והומור המוחזרים בעיקר על ידי גווין, אחד הגיבורים המחפשים. בדיקה מדוקדקת יותר באשר ליחס בין "אגדת הגביע הקדוש" לבין **הגיגת קייץ** מלמדת, שגם כאן הפארודיה היא אחד הרבדים בלבד. הסיפורה על "אגדת הגביע", מציינת ווסטון את הקטע העוסק במעשה שגרם במישרין לקללה שרבעה על ארצו של המלך־הדייג⁸. בקטע זה מסופר, שמקצת הנערות, שנהגו לבוא לחצר המלך, נאנסו וגביעי הזהב שלהן נשדדו מהן. הגביעים האבודים מסמלים ב"אגדת הגביע" את

⁷ **The Quest of the Holy Grail**, translated with an introduction by P.M. Matarasso (Penguin Books), 1966.

⁸ Weston J.L., **From Ritual to Romance**, Doubleday, Anchor Books, New York, 1957.

חילול כבודן של הנערות, ובעקיפין את התפקודות של החברה כולה. ההקבלה ליצירה שלפנינו ברורה. ברובד מסוים הגביע האבוד מסמל, גם כאן, את חילול כבודה של מרים־הלן, ובעקיפין את התפקודות של החברה, שמרים־הלן היא מטונימיה סינקדוכית לה.

ואם נשוב אל עלילת הגביע, הרי פרט לציבא קשורים בה גם מרים־הלן, העלמה־הבת, שהפרת הערך המקודש של חובת האב לבתו מנמקת את 'גלגולה הנמוך'; וולדרסקי, שבעטיו ברחזה מרים־הלן מן הבית והוא מנסה להעסיק אותה בזנות; וברחסיד המנסה להגן על כבודה של מרים־הלן. לעלילת הגביע משתייכים גם חבר עובדי הבנק, שהגביע האבוד, שהופקע מידי בעליו החוקיים (ציבא ומרים) הגיע לידיהם, והם מתעתדים לתיתו כשי למנהל הסניף. עלילת הגביע מטשטשת אפוא את הקו המפריד בין ותיקים לאלה שזה מקרוב באו; בין קולטים לנקלטים.

עיקרה של 'עלילת הגביע' ניתן להתמצות באופוזיציה הבינארית הבאה: הפרה (של עקרון מוסרי מקודש) ותיקון. הפרת העיקרון המוסרי (שביטוי העלילתי־אליגורי הוא 'איבוד הגביע') מתוארת כחזרה ל"תוהו ובוהו". השבת הדברים על תיקונם (החזרת הגביע לבעליו החוקיים) מתוארת כשהבת "חותם הבינה וההגיון" למסופר על גיליון. המתח הניגודי שבין ה"תוהו ובוהו" ל"סדר" באים לידי ביטוי בצמתים המרכזיים של "עלילת הגביע". ציבא, שהפר את העקרון המוסרי מתואר בעבודתו במכתש, כשהוא מסוכך בידי על ראשו "לבל תהרגהו הארץ בשובה מהתעופף והתהפך" (עמ' 27). ברחסיד, בהבטיחו למרים־הלן שיגן עליה מפני וולדרסקי, אומר לה:

**אֶת יְכוּלָה לְסַמֵּךְ. אֲנִי מוֹכֵן לְחַתֵּם
שָׂאֵם סְטֵמְבוּל אֶפְלו תְּתִיפֵךְ
וְיִשְׂאֵר חֲמֻנָה חֲשֵׁף עַל פְּנֵי תְּהוֹם.
אֶפְלו לֹא שְׂרִיטָה תְּהִיָה לְךָ עַל אֶפְרָי. (עמ' 55).**

ההתרחשות בין ברחסיד לוולדרסקי, המנסה לשדל את מרים־הלן לזנות, מתוארת כערימה מתכתשת, מתגלגלת ורועמת ש"מסביב לה כל סטמבול של הקומה התחתונה כבר חגה נעה התהפכה כמעט ראשה למטה". לבסוף, גם לקופאי המקיץ נדמה "כי סביבו משתרע התוהו", וכשציבא חוזר, הוא טוען, שהשליך את הגביע החוצה מפני שנדמה לו ש"העולם שב לתוהו".

הניגוד הבינארי שאבריו הם הפרת ערך מקודש והניסיון להשיבו על תיקונו נמצא גם בבסיס קו העלילה השני בעלילת **הגיגת קייץ**: עלילת המתה והחי. בעלילה זו משתתפים: סימן־טוב המנסה למעול בערך המקודש; האלמנה־המכשפה המנסה לעזור לו בניסיונו זה; ומרת סימן־טוב המתה, המונעת ממנו לפרוץ את עיגולה. גם בעלילת המתה והחי מתואר הניסיון להפר את העיקרון המוסרי כמעין שיבה ל"תוהו ובוהו". מניעת ההפרה מתוארת כשמירה על הסדר וההגיון. המכשפה "שבלשונה המתהפכת / ובאפה תטרופ רחוב" (עמ' 186) מנסה להביא תוהו ובוהו ו"לשלח בכל היש את המארה". לעומתה, מרת סימן־טוב אמנם הופכת "סדרי טבע על ראשם", אך היא עושה זאת "כדי שהמסופר על גיליון יישא "חותם בינה והגיון".

האמנם עלילה אחת?

מקצת המבקרים שדנו ביצירה טענו שאין כאן עלילה אחת, כי אם ערב רב של קווי סיפור מלודרמטיים-עצמאיים. טענה זו תקפה בתנאי שמושג העלילה מתפרש כסיפור מעשה שאבריו מחוברים זה לזה בקשר סיבתי. אך אם נפרשו כארגון אמנותי של סיפור המעשה או של סיפורי המעשה – ארגון המניח לא רק אפשרות של קשר סיבתי אלא גם קשר מחובר או אנלוגי, הרי שבחגיגת קיץ קיימת גם עלילה אחת. ההנחה בדבר קיומה של עלילה אחת מתאשרת גם מכוח החיבור המעניין שיצר אלטרמן בין שני קווי העלילה העצמאיים, ואף הוא מונחה על-ידי התפישה המוסרית שביסוד הטקסט השירי האחרון תקפותו של העקרון המוסרי וקיומו כיסוד מארגן בתבנית העלילה מקבלים ביטוי שירי 'מומחש' בפרסונה דרמטית מרכזית – הירח. בדיקת גלגוליו של הירח בעלילה מעלה, שהוא משמש כנפש פועלת המייצגת את העקרון המוסרי המניע את העלילה, וכמאפיין את טיבן המוסרי של הדמויות השונות המשתתפות בה. (גם במחזותיו של ברכט, ששימשו כקדם-טקסט לעלילה שלפנינו, מככב הירח כגיבור מרכזי. וראה בענין זה בפרק הראשון "הפואמה המניפאית").

ב"עלילת המתה והחי" מנסה סימן-טוב לפרוץ את עיגולה של רעייתו. ניסיונו נכשל משום שאשת בריתו מהלכת סביבו, נושה חוב. מרת סימן-טוב מופיעה בעולם החיים בדמותם של איתני טבע שונים, שהשכיח ביניהם הוא הירח. הופעתה הראשונה של מרת סימן-טוב בדמות ירח מתרחשת בשעה שבעלה "הזד" פוסע לכיוון ביתה של האלמנה:

[---] פְּנָה, נִכְחוּ הַבַּיִת
וְקַפָּא דִם. הַיָּשָׁר מְמוּל, כְּדַלְעַת
נוֹרְאָת-הוֹד, כְּכַדוּר-אֶשׁ, כְּמוֹ לַפִּיד.

הַבַּיִטוּ בּוֹ פְּנֵי הַנִּפְטָרֶת הַמְזֻמָּנֶת
נִשְׁנָת־בְּקִשָּׁה עִמּוֹ לַחֲגִיגָה. בְּאוֹב
עֲלֵתָהּ הִיא, נוֹחָה עָדָן. קִלְסָתָהּ מְנַגֵּד
מֵלֵא בְדַמּוֹת יָרֵחַ אֶת הָרְחוֹב.

אֵין אִישׁ יוֹדֵעַ מַה נִּשְׁמָעוּ אֲזַנָּיו הַשְּׁתִּימִים
שֶׁל סֶמֶן-טוֹב מִפִּי אוֹתוֹ מְאוּר קֶטָן,
אֶף הַתְּנוּדָד הוּא עַל עַמְדוֹ כְּהַלּוּם-רַעַם
וְעַת רִבָּה לֹא הִתְאוּשָׁשׁ. לְשׂוּא חֲכָתָה

לוֹ הַלִּילִית הָאֶלְמָנָה. הוּא לֹא הוֹפִיעַ. (עמ' 15-16).

בשיר שמקדיש המחבר ל"שבחי מרת סימן־טוב" הוא מסביר את הקשר שבין ההתגלות של מרת סימן־טוב בדמות ירח לבין מחויבותה של היצירה האמנותית להקשר המוסרי:

וְמוֹב נְשָׂאֵל מוֹל עִיר וְהַמוֹנָה
עָלִית בְּאֶפֶק, אֲדַמָּה כְּסֶלֶק,
כְּדִי נְשִׁהֲמַסְפָּר עַל גְּלִיוֹן
יִשָּׂא חוֹתָם בֵּינָה וְהַגְּיוֹן. (עמ' 172).

הופעתו של המת בדמות ירח במלואו אינה ייחודית לעלילת **הגיגת קיץ**. ב**שמחת עניים**, בשיר "תפילת נקם" אומר הדובר המת:

אֶל חוֹרְפֵי הַחַיִּים אֶלְךָ לֹא-חִי,
וְזַרְחָתִי לָהֶם כְּלִכְנָה בְּלֵב חֲרָשׁ
עַל פְּנֵי חֲרָשׁ וְנִיָּא רְדַפְּוֵי דוֹרְכֵי,
וְדַרְפְּתִים גַּם בְּנִיָּא גַּם בְּחֲרָשׁ. (שירים שמכבר, עמ' 199).

גם האם ה'אובדה' **מעיר היונה**, מופיעה מעל דמות בנה בדמות ירח במלואו:

בֵּין תִּינוּקוֹת הוּא מְשַׁחֵק בְּהַעֲרֵב יוֹם חַל
וְהַלְבְּנָה לוֹהֶטֶת וְגַמְלָה,
עוֹמֵד נְנָהָה בְּמַלּוּאוֹ, מְאִיר אוֹתוֹ הַיָּשׁוּר, בְּלִי נְמוֹת יָמִין וְשִׁמְאֵל,
כְּנָה הַמְּאִיר אֶת הַגְּזֵלָה.

בֵּין תִּינוּקוֹת הוּא מְשַׁחֵק וְעַם קוֹלָם קוֹלוֹ נִשָּׂא הַרְחַק
וְעַמְּהֶם הוּא מְנַלְגֵּל חֲשׂוֹק וְעַמְּהֶם הוּא כְּדוֹרוֹ זוֹרֵק,
אֶף סְבִיבוֹתָיו עֲגוּל סְמוּי, נְצוּר וְרִיק. (עיר היונה, עמ' 63).

עיגולו של המאור הקטן משמש בעולמו השירי של אלתרמן כהשלכה מטפורית חוזרת לעיגול שהמתים מקיפים בו את החיים.

הירח משמש בתפקיד פעיל יותר ב"עלילת הגביע". ב"לילה של ציבא" מתואר ציבא כמי שאינו מצליח להירדם משום שלחדרו נכנסים "ירח וחום קיץ רב", והם שואלים:

צִיבָא, אֵיָה אַבִּיךָ וְאַמְּךָ?
אוּ גְרִשְׁתָּ אֹחֶם? הַאֵם צַר הַמְּקוֹם?" (עמ' 24).

ציבא מנסה להצטדק, "אבל ירח וחום קיץ רב / אינם מרפים. הופכים אותו על גב", וממשיכים להציק לו על שהפר "מצוות כיבוד אב ואם" ו"מצוות גידול בנים". למחרת היום, נוטל ציבא את רגליו ומגיע עם משלחת המתיישבים לסטמבול. בסטמבול מתרחשת, כידוע, המהומה שבה מוצא את עצמו הקופאי בחדר החשוך ביחד עם הגביע, שאמור היה לעבור לידיו (הלא-חוקיות) של מנהל הסניף. לקופאי נדמה כי התוהו חוזר לעולם. העולם הכאוטי מצטייר בעיניו כך:

**אִי יָשָׁם, בְּחוּף שָׁמַיִם פְּעוּרִים, שְׁנֹשְׁקָפוּ בְּחִלּוֹן, עוֹד
הַתְרוֹצֵץ יָרַח שָׁל בְּלִימָה, רַחֵף כְּדָמְיוֹן שָׁוֵא,
כְּמוֹ מְגִבֵּעַת בְּלִי קֶדְקֶד וּבְלִי קוֹלֵב. (עמ' 138).**

הקופאי משליך את הגביע מהחלון וציבא פותח בריצה מטורפת ב"חיפוש אחר הגביע הקדוש". אך ציבא אינו בודד בחיפושיו אחר הגביע. עוזר לדיו הירח "אשר רץ עמדו" עד שהגביע נגלה לעיניו ("הירח עמד בלי נייע / על סטמבול, ואורו המלא / כמאה חצוצרות מריע"). כלומר, הירח ה'מונע' מסימן-טוב להפר את הברית שבין המתה והחי הוא גם הכופה על ציבא לעמוד בהתחייבותו המקודשת לבתו. מציאת הגביע, פירושה, כאמור, תיקון העוולה המוסרית שהביאה למעמדה 'הנמוך' של מרים-הלן, תיקון המאפשר את חשיפת הפן הנשגב בדמותה.

חיבור זה יוצר מעין קו עלילה שלישי, שחשיפתו היא בבחינת תנאי הכרחי לפיענוח נכון של משמעותו האידאית של הקובץ. קו זה נוצר כתוצאה מ"הריגתן" של מרת סימן-טוב והמכשפה מ"עלילת המתה והחי" והתערבותן ב"עלילת הגביע".

ב"שיר המכשפה" מתוודה האלמנה, שהיא זו אשר העלתה מכיסו של וולדרסקי סכין טובה "לשים לזוועה" את פני מרים אשר שנאה. זממה של המכשפה לא עולה בידה משום התערבותה של מרת סימן-טוב:

**אֶת רְאִית אֶת וּוֹלְדֶרְסְקִי לְרַנֵּעַ נִחְלָק
וּפּוֹנָה כֹּה וְכֹה וּמְנִיף מְכַשִּׁיר חַד - -
אֲזוּ נִתְקַתְּ הַחֲשָׁמֶל לְשֵׁימֵי הַשֶּׁף בִּינִי
וּבִין עוֹר פְּנֵי-הַלֵּן וְהִדְפַתְּ אֶת הַיָּד**

**וּמְלֹאֵת שָׁתִי קוֹמוֹת בְּנֶהֱמַח סוּפְתָךְ,
בְּצִלְצוֹל זְנוּגִיּוֹת מְחַנְפָּצוֹת, בְּמַעוֹפֶם
שָׁל כְּסָאוֹת וְדִלְפָּק, בְּמַשָּׁח מְחַהֲפֶךְ
שָׁל כְּלִים מְכֻלִּים - כֵּן, כְּמַעַט חַל עוֹלָם
שְׂמַחַת אֶת כָּל הַסְּבִיבָה, רַק כְּדִי לְסוֹכְךָ
עַל חִלְקַת פְּנֵי אֲשֶׁה מְלַהֲבוּ שָׁל אוֹלֶר. (עמ' 130).**

השאלה הנשאלת היא, האם נסיונה של האלמנה לפגוע במרים־הלן וההגנה שזוכה לה מרים מידי מרת סימן־טוב, הם מקריים לחלוטין, רק ניסיון לחקות את "תבניתו הפרועה של הרגע", או שמא מאחורי הקישורים המלודרמטיים והזימונים המקריים מסתתרת גם איזו "כוונה" אידאית מוסרית של היצירה? על שאלה זנוכל לענות רק אם נתייחס למימד הלאומי־מיתי שהבליע אלתרמן בדמויותיהן של מרים־הלן, מרת סימן־טוב והמכשפה. נסיונה של המכשפה (בת דמותה של הסלסטינה – הזקנה הסרסורית רודפת הבצע מן הטרגיקומדיה של פרננדו דה רוחס. ב־1961 עולה הסלסטינה על בימת ה"אהל", וב־1962 היא מופיעה בהוצאת "מחברות לספרות"⁹, שלוש שנים לפני הופעתה של **חגיגת קיץ**), נטען במשמעות אלגורית רחבה, שעה שאנו קשובים לכך שבדמותה הבליע המשורר פראטקסט הקשור בדמותו של בלעם המנסה לקלל ללא הצלחה, את עם ישראל העומד על סיפה של הארץ המובטחת. המכשפה אינה מתייחסת למרים־הלן כאל דמות קונקרטיה חד־פעמית, אלא כסינקדוכה לעם ישראל כולו. הפרוטגוניסטית" (אם האומה המגנה על העיקרון המוסרי) נאבקת אפוא ב"אנטגוניסט" (בלעם המנסה לקעקע את העיקרון המוסרי) על שלימותה ודמותה הפיסית והמוסרית כאחת של מרים־הלן, המשמשת כגלגול (בן הזמן) לעלמה האלתרמנית וכסינקדוכה לעם ישראל כולו. גם בקו עלילה זה, שנוצר כאמור מן החיבור בין "עלילת הגביע" לקו עלילת "המתה והחי", מצויה תבנית עלילתית, שביטוייה באופוזיציה הבינארית שבין הפרה לתיקון; גם היא נסמכת על הנחת היסוד בדבר תקפותם של העקרונות המוסריים שאיפיינו את עולמו השירי־הגותי של אלתרמן, ונשארו תקפים גם בשנות השישים.

הירח יוצר גם קישורים אנלוגיים בין הדמויות הנוטלות חלק בקווים השונים של העלילות – קישורים שבאמצעותם אנו למדים אודות מעמדו המוסרי. היו"ר, למשל, מאפיין את הירח בדברים הבאים: "ובכן, ירח־זה – אומר זאת במפורש - / קלסתר פניו ראוי, הערב בכל אופן, / להיות מוצג בכל תחנות המשטרה / עם סמני זהות ותאור־אופי" (עמ' 23). דמות נוספת שאינה מקיימת יחסים הרמוניים עם הירח היא המכשפה. כשפוקחת האלמנה את עיניה ב"שיר המכשפה": "...הירח / החל שוקע מהרה, / עד פותחה פיה לשלח / בכל היש את המארה". באמצעות הירח מותח המחבר קו של דמיון בין מנהל הסניף (נציג הממסד והרשויות) והמכשפה, ועליידי כך מורה בעקיפין לקורא להתייחס לקטרוגיו של 'בלעם המודרני' בחשדנות. הירח משמש, אפוא, מוטיב מבריש המחשק את קווי העלילות השונים, וכאספקלריה לעיקרון המוסרי המרחף מעליה.

בדיקת הדקדוק המוטיבי מלמדת, שהיצירה שלפנינו אינה מקיפה אוסף מקרי של קווי עלילה מלודרמטיים־עצמאיים, אלא מספר קווי עלילה, שיש ביניהם קשר תבנית־אנלוגי. עיקרו של הקשר

⁹ פרננדו דה רוחס, **סלסטינה**, טרגיקומדיה על קליסטו ומליבאה, מספרדית – יעקב ישראל פינק, הוצאת מחברות לספרות, תל־אביב, 1962 (השירים בגוף המחזה תורגמו ע"י יעקב אורלנד).

בתהליך אישורם מחדש של עקרונות המוסר היסודיים, שהם הם הגורם היחיד היכול להקנות למציאות הכאוטית כשלעצמה חישוק תבנית.

כך גם ביחס לדמויות. ההתכוונות המוסרית עולה גם מן הממדים הלאומיים-מיתיים שהבליע בהן. כאמור, אוסף הדמויות אינו "מקרי", כפי שנטען במאמרי הבקורת, אלא וריאציה נוספת של הדמויות האלתרמניות הקבועות, היפוכן הקומי-אנושי של הדמויות ההרואיות. אבל, בנוסף למימד 'דמוי המציאות' והמימד הספרותי-אלתרמני, הובלע בהן גם מימד לאומי-מיתי, הנוצר כאן בעיקר באמצעות הרובד הציטוטי-שיבוצי, שהוא מסגולות היסוד של המניפאה.

כך ביחס למרים-הלן, המשתייכת כמו רוב הדמויות הסטמבוליות לסגנון החיקוי האירוני (על פי הבחנתו של נ. פריי). אפיונה העקיף באמצעות הסביבה האנושית המקיפה אותה (רועה זונות, שודד) מקנה לדמותה מימד דמוי מציאות. מאידך, זכרי הפסוקים הקשורים בה מעבים את דמותה ומקנים לה מימד לאומי-מיתי. ה"ירח וחום הקיץ" מזכירים לציבא בין חטאיו הרבים כי "בתך, מרים-הלן אשר אהבת, ברחת מבית אביה ואמה". (עמ' 25). כך גם בנאומה של המכשפה האומרת עליה: "את שבכית, את שבחושך / כמעט טורפת פנים," (עמ' 193).

הוא הדין לגבי רעייתו המנוחה של שומר הבנק ואם שנים-עשר בניו. לבד מן הגלגול הפארודי של סמל המת והרעיה, הבליע בדמותה שורה של אלוזיות מקראיות המטעימה את אופיו המוסרי המקודש של הקשר בין החי למת:

**אַשֶׁת-בְּרִית מְהַלֶּכֶת סְבִיבָה, נוֹשֶׁה חוֹב,
וְרוֹדֶפֶת אוֹתָהּ כְּאִרִי וְכֹלֵב
בְּחֶמָה שְׂגוֹרָמַת פִּיק-בָּרָךְ. (עמ' 117)**

ניסיונו של החי לפרוץ את העיגול הוא חסר תוחלת כשם שניסיונו של האדם להימלט מפגעי יום הדין נדון לכישלון (על פי נבואת עמוס). על תפקידה ומהותה של מרת סימן-טוב אנו לומדים מהשורות שהמחבר מקדיש לסיכום פעליה:

**טוֹב שְׁלֹכְבֶשֶׁת חֶמַת קְנָאוֹת וְצָדֵק,
וְטוֹב שְׂאֵל מוֹל עִיר וְהַמוֹנָה
עֹלִית בְּאֶפְקָה, אֲדָמָה כְּסֵלֶק,
כְּדִי שְׁהַמְסַפֵּר עַל גְּלִיוֹן
יִשָּׂא חוֹתָם בֵּינָה וְהַגִּיזוֹן. (עמ' 172).**

הבחירה במלאה היחידאית "קנאות" אינה מקרית, שכן היא מכוונת את הקורא ל"תורת הקנאות" (על פי במדבר, ה' כ"ה), על כל המשתמע ממנה. בבחינת אישור מחדש לנאמר על עקרת הבית ב"עיר הגירוש" בעיר היונה: "ולכל בפתאם אור בינות ותכלית. זו עצמת מגעה של עקרת הבית", אלא שהפעם במפתח

הומוריסטי: "אדומה כסלק". המימד הלאומי בא לידי ביטוי גם בשיר המוקדש ל"שבחי מרת סימן־טוב" שבו אנו מתוודעים לשנים־עשר בניה: "בנים רמים [---] כארזים כולם", שהמלומד שבהם מספיד את אמו בדברים הבאים:

**רָחֵל, לָאָה,
בְּלָהָה, זִלְפָּה הַעֲמִידוּ
בְּנִים נְשִׁים-עֲשׂוּר
לְיַעֲקֹב אֲבִינוּ.**

**וְאִמְנוּ לְבָדָה
וְגִדְלָה תְּרִיסָר,
וּמִי בַעֲלָה?
אִישׁ פְּחָרְס הַנְּשָׁבֵר. (עמ' 176).**

ההקבלה שעורך הבן בין אמו לאמהות האומה מעבה את דמותה ומקנה לה מעמד של מעין סינקדוכה בת הזמן להן. ההתכוונות המוסרית של היצירה מתבטאת גם בשמות הסמליים־מגמתיים של הגיבורים. כזהו, דרך משל, השם ציבא תשובה, האמור להיות שמו של פועל יוצא־מרוקו – שם בלתי מקובל זה מגרה את הקורא לפירוש סמלי: חטא הבגידה והחזרה בתשובה. ציבא התנ"כי אף הוא איש המעמד הנמוך – עבד בית שאול – המוסיף בגידה על מעל: הוא מועל באמונו של דוד, המפקיד בידיו את הטיפול במפיבוסת הפיסח, נכד שאול, ברכושו ובכל צרכיו; והוא בוגד במפיבוסת בהעלילו עליו, לפני דוד, כי הלה משתף פעולה עם אבשלום. בדומה לכך ציבא האלתרמני, בוגד במצוות כיבוד אב ואם (נטישת הוריו בגולה) ובמצוות גידול בנים, והוא מוסיף לזאת את המעל שמעל בגביע מורשת־אבות, שנדר לתיתו לבתו ביום כלולותיה. אך בניגוד לציבא המקראי, ציבא שלפנינו חוזר למוטב בהשיבו את הגביע. מכאן עשוי להתחוויר הצירוף המיוחד, ציבא תשובה, כהצהרה תמציתית על הכוונה המוסרית של היצירה. ותעיד על כך גם העובדה, שציבא וברחסי (גם שודד הקופות, בן לעולה מאודסה זוכה לשם בעל קונוטציה מוסרית) זוכים לאיזכור הרב ביותר בכותרות שירי הסדרה (כפי שנאמר בראשית הדברים אלתרמן בחר אולי בשם ציבא גם בגלל הדמיון הפונטי לצליל ס, למה שנשמע באוזניו כערבית מרוקאית). למניפאה, להזכרנו, אופייני השימוש הנרחב בז'אנרים מצוטטים: "הז'אנרים המצוטטים ניתנים בריחוק שונה מאשר עמדת־המחבר האחרונה, כלומר ניתנת בדרגת פארודיות ואובייקטיביות אחרת. פרקי שירה מצוטטים כמעט תמיד בדרגת פארודיות מסוימת"¹⁰. למרות הפארודיות המתונה הנלוות לציטוטים, ולמרות ההיפוך הקרנבלי בדמויות, השיבוצים הם המקשרים את הדמויות לרובד הלאומי.

¹⁰ באחטין, סוגיות בפואטיקה של דוסטויבסקי, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, ספרי דעת־זמננו, עמ' 121.

בחגיגת קייץ לא חל אפוא פחות במרכזיותו של הערך המוסרי אלא שהוא הוצג במפתח חדש. הדברים אינם מוצגים בטון חמור והרואי; העלילות אינן הרות-גורל והגיבורים המיישמים אותן שייכים למודוס החיקוי הנמוך. ברוח הטראבסטיה, הדרך שבה מוגשמות הנורמות היא פשוטה, לעתים אף גסה ונלעגת. האירועים מנוטרלים מן השגב והגבהות שאפיינה אותם **בשמחת עניים**. תאור המסע להשבת הגביע – שהוא כאמור גם פארודיה על המסע רצוף הסכנות להשבת הגביע הקדוש, הווה אומר, להשגת השלימות הרוחנית והדתית – הוא קומי ומרבה בתחבולות של סלפסטיק. תחנתו הסופית של הגביע היא: "בקצה גג משופע של קרפיף בין מספר קופסאות פח שהחלידו סמוך לסוליה ישנה מתנוצץ גביע כסף". כך מנוטרל השגב באירוע. מרים-הלן היא דמות מטונימית לחברה החדשה ובכך ניצלת החברה כולה מהפקרות. אך גם זה מוצג ברובד הנמוך ביותר כמריבה אלימה בין סרסור לפורץ, ובכך ממותן המימד ההרואי המוקנה לאירועים ביצירות "על קו הקץ", ומוחלף ברוח המניפאית. ניתן לטעון אפוא, כי גם היסוד המוסרי מופיע במפתח חדש.

ונוסף פן אחד שאינו נוכח **בשמחת עניים**. המוסר מעוגן במערכת כללים רציונלית, והוא כפוף עתה בעיני המשורר למערכת כללי המחשבה הלוגיים של האדם. אין ספק כי לפנינו אותה מגמה אלתרמנית למנוע את החציצה בין שתי התרבויות, בין המדע לאמנות. המגע ביניהם מתאפשר באופן מפתיע דרך המהות המוסרית הטבועה בהם מיסודם. גם **שמחת עניים** מונעת על ידי הכרה שהמוסר הוא הערך המעניק סדר ומשמעות לדברים, אלא שההנמקה לכך נעוצה בכוחות פנימיים הטבועים באדם ומבוססים על רגשות ויצרים אטביסטיים, אי-רציונליים. **בשמחת עניים** המוסר הוא ערך בסיסי הטבוע באדם; הוא נובע ממניעים ביולוגיים היוליים: "זה הרגל האבות הקדמון והתם [---] זו תיות ישותם", נאמר על נאמנותו של האב ב"קץ האב". הרעיה הנוצרת בליבה את זכרון המת נלחמת כנמרה: "את גורן החי בשיניך מילטת" ("סיום"). היא שומרת על שלימות הקיום בבית המועד לאסון. בבסיסה מתקיימת גישה זו ביצירה האחרונה אלא שכאן הורחבה היריעה וחוקי המוסר משתלבים גם בחוקיות המעוגנת בחשיבה מדעית שכלליה תקפים לגבי העולם החיצוני של הטבע והיקום כולו. בכך מסולק אף מעטה המסתורין מן המוסר. **בשמחת עניים** המוסר הוא חלק ממערכת אנושית, הוא נגלה ביחסים בין אדם לחברו, ואילו כאן הוא מעוגן בחוקי הטבע והיקום כולו. גם גרמי השמים, הסופה והירח אחראים להשלטתו. הטבע כולו נוקם בציבא על מעשהו; החטא המוסרי הופך למעין חטא קוסמי.

עובדה זו יוצרת אפקט כפול: מחד גיסא, היא מקנה מעין אובייקטיפיקציה למוסר, ומאידך היא יוצרת גם רושם מנמיך. תיאורי גרמי הטבע הפועלים בשם המוסר רוויים בנימה הומוריסטית (כמו עמוד האש המשמש להשלטת התביעה המוסרית "במעון אותה מרשעת"). גם הפעלת ההקשרים המקראיים יוצר כאן אפקט קומי משום הדיספרופורציה: "המוסריות" המתאפשרת כתוצאה מהתפרצותו של עמוד האש היא בכך שמנעה מברחסיד לפרוץ את הקופה.

העקרונות המוסריים הם אפוא הכפתורים והנעצים המאחים את הנתקים **בחגיגת קייץ** ומעניקים לתמונת העולם המתפוררת משמעות מקיפה. בזה נשאר אלתרמן נאמן לעצמו ולהשקפת עולמו השירית גם בגבור הספיקות, "כשהחשך השאיר דלתו פתוחה". המחויבות "לתחיה בעיצומה", לקיבוץ הגלויות, הופך לציווי מוסרי קטגורי. מבחינת הקורא, ההתגוששות בין האלמנטים החדשניים, נקודת התצפית

הפוליפונית, ביטול המידור והדקונסטרוקציה שלכאורה עורכת היצירה לעצמה, לבין התביעה המשתמעת שהאמנות תהיה גם "כס משפט בראש חוצות" – תביעה המחשקת את קווי הסיפורים המניפאיים – היא המקנה ליצירה האחרונה את מורכבותה האסתטית.

אבל כיוון שמדובר בטקסט שעמדותיו דיאלקטיות אל לנו לשכוח שנצחון כוחות הטוב בעלילה אינו מושג רק במאבק של הדמויות כנגד כוחות הרשע, אלא גם על-ידי "דאוס אקס מכינה" מצד האלמנטים העל-אנושיים, או מצד הדמויות האנושיות הבלתי רגילות הנלחמות כנגד כוחות הרשע, בדומה לאלים הטובים והרעים, בני אור ובני חושך במיתולוגיה המשפיעים על האנושי. מרת סימן-טוב משפיעה רק כשהיא הופכת לרוח רפאים ונעשית לאחד מגרמי השמיים, והמכשפה שהיתה פעם דמות אנושית הנאבקת נגד השכחה והבדידות, רוצה לזכות בעוד אהבה לעת זיקנה. אבל רק בכוח הכשפים ובאיבוד צלמה האנושי (כשצימחה זקן כחול) יכלה להשפיע במשהו על מהלך העלילה. רק לאחר כניעת המכשפה, נציגת הקללה, למרות סימן-טוב, נציגת הברכה שבים החיוך והאור "שלא ידענו פירושם" לפנייה של מרים-הלן. כך ממותנת ביצירה השירית האחרונה העמדה השיפוטית-מוסרית ("אין רגע שאינו שופט") כפי שהכרנוה מן היצירות הקודמות, והיא מתחלפת בעין סלחנית, אמפטית.