



**"אַנחְנוּ יָרַח, הָרוּחַ סָבִיבְנוּ עָבָה."**

עיון לשוני-השוואתי ביצירתם של תרצה אתר ושל נתן אלתרמן  
עבודת גמר

מרץ 2021

שם התלמידה : מאיה קרצ'מר  
כתובת : סמטת שחף 14 כפר סבא  
דוא"ל : maya.kretchmer@gmail.com

שם המנחה : רותם גל  
כתובת : שושנה דמארי 9 כפר סבא  
דוא"ל : rotemga@katzanelson.edun.org.il  
דרג אקדמי : M.A. בלשון עברית  
מקום עבודה : תיכון כצנלסון כפר סבא

שם בית הספר : תיכון כצנלסון  
סמל בית הספר : 440172  
כתובת : אז"ר 43 כפר סבא  
טלפון : 097409332

## תוכן עניינים

5	1. הקדמה
7	2. מבוא ורקע תיאורטי
7	2.1. לשון
7	2.1.1. לשון, משמעות וסגנון
8	2.1.2. לשון השירה וחשיבות הניתוח הבלשני לניתוח הטקסט הספרותי
9	2.2. הספרות, הלשון, החברה – ומה שביניהן
9	2.2.1. מגדר וחברה
9	2.2.2. פמיניזם וגישות פמיניסטיות
14	2.2.3. ספרות וחברה
15	2.2.4. גישות פמיניסטיות בספרות הכללית
15	2.2.5. גישות פמיניסטיות בספרות העברית
16	2.2.6. לשון וחברה
20	2.3. שירת אתר ואלתרמן
26	3. מתודולוגיה
26	3.1. הגדרות ומונחים
27	3.1.1. זיקות טקסטואליות ישירות
30	3.1.2. אנאפורה
30	3.1.3. אפיפורות
30	3.1.4. גאמינאציו
31	3.1.5. פוליסינדטון
31	3.1.6. תבניות "לא...לא..."
31	3.1.7. אפטרופסה
31	3.1.8. חזרה משולשת על מילה אחת
32	3.2. מוטיבים
33	3.3. מדגם השירים שנבחרו למחקר
33	3.3.1. אופן חלוקת השירים ומשמעויות אפשריות הנובעות ממנו
34	3.3.2. הניתוח כמייצג התפתחות סגנונית
34	4. תוצאות
35	4.1. דוגמה 1
36	4.2. דוגמה 2
39	4.3. דוגמה 3
42	4.4. דוגמה 4
43	4.5. דוגמה 5
45	4.6. דוגמה 6
46	4.7. דוגמה 7
47	5. דיון
63	6. סיכום ומסקנות

63.....	6.1. משמעות החידוש מבחינה לשונית: רטוריקה, מוטיבים, סגנון, תחביר.
64.....	6.2. משמעות החידוש מבחינה מוטיבית.
64.....	6.3. התפתחות הסגנון של אתר.
65.....	6.4. החידוש של תרצה אתר באור מגדרי.
65.....	6.5. ביטוי החידוש בלשון.
66.....	6.6. מסגרת המחקר ומגבלותיו.
67.....	6.7. הצעות להרחבת המחקר בשנים הבאות.
68.....	7. מקורות.
70.....	8. נספח – השירים.
70.....	8.1. דוגמה 1
71.....	8.2. דוגמה 2
74.....	8.3. דוגמה 3
75.....	8.4. דוגמה 4
76.....	8.5. דוגמה 5
78.....	8.6. דוגמה 6
79.....	8.7. דוגמה 7

## 1. הקדמה

### א. הקדמה אישית

עבודה זו הינה, בראש ובראשונה, פרי אהבה גדולה ליצירתה של תרצה אתר. משוררת ויוצרת שהתחברתי אליה באופן מידי, בצורה שהייתה מופלאה לי, וממשיכה להפליא אותי על גוניה השונים והיפים. כשבחרתי את נושא העבודה, לא יכולתי לתאר עד כמה הוא יגדל להיות חלק גדול ביותר מחיי ומן המחשבה שלי. היה ברור לי שארצה להתמקד בנושא שקרוב לליבי, ולאחר מחשבה הגעתי למסקנה שאני רוצה לקחת חלק במחקר על אתר, שהולך ומתרחב בשנים האחרונות. הכנות והפשטות ביצירתה, לצד החדות והפיקחות המסוגגנות, הן אלה שמשכו אותי להעמיק בה יותר ויותר. דרך העיסוק בשיריה זכיתי לגלות עולם מופלא ומורכב, עולם שיש בו קשת מרהיבה של תחושות - מן האדירות שבאדם אל השבריריות והחמקניות ביותר. גם לשונה הילכה עליי קסם, אותו הקסם שניתן למצוא בשירי אלתרמן, ששמשם הולך לפניהם. אני מקווה שעבודה זו, לצד האחרות שנכתבו בתחום, תוכל להוות צוהר צנוע ביותר אל המציאות המופלאה שמתגלה בשיריהם של שני היוצרים - במילותיהם היפות והחכמות עד כאב, אך גם בפערים ובשתיקות המסתתרים מאחוריהן. כמו כן, אני מקווה כי היא נותנת ביטוי לאהבה הגדולה ללשון בכלל ולשפה העברית בפרט העומדת מאחוריה, ולקשר רבהעוצמה שיש ללשון עם הספרות, ככלי מורכב ומעורר השתאות לביטוי חוויות ותפישות עולם.

מספר המילים כאן אינו מספיק כדי לתאר בצורה מספקת את המקום שעבודת הגמר הזו תפסה בחיי בתקופת כתיבתה. אני חושבת שלא אפריז אם אומר כי אני סמוכה ובטוחה שהיא מהווה נקודת מפנה עבורי: ראשית, בפן הלשוני והספרותי כמובן, אך גם בפן האישי - העבודה הייתה רצופה קשיים אין ספור ולצדם פסגות יפות מאין כמותן, חוויה שאשמור קרוב לליבי בהמשך דרכי. עדיין איני מאמינה שאת כל העמודים הללו כתבתי אני (גם אם לא לבדי, כמובן) ואני מקווה מאוד שהקריאה בעבודה תוכל להמחיש את ההנאה וההעשרה שסיפקה לי בכתיבתה.

ברצוני להדגיש כי עבודה זו עוסקת בפן אחד, מסוים מאוד, ביצירתה של תרצה אתר. ליצירתה יש אפיקים רבים ומגוונים נוספים שיש לחקור אותם בעבודות נפרדות. על אף שאני מבקשת לייצג במידה מה את הקשר השירי בין אתר ובין אלתרמן, אין בעבודתי כל ניסיון לייצג את הדמויות שלהם או את חייהם כביוגרפיה, ואם אני בכל זאת משליכה בצורה זו או אחרת על שני הנושאים הללו, חשוב לי מאוד להדגיש שמדובר בנקודת מבט מסוימת, שאינה מתקרבת להצגת התמונה השלמה או מבקשת לעשות זאת. אני מאמינה כי השירים עשויים להיות המפתח להבנת פנים שונים בחייהם וביצירתם של המשוררים שכתבו אותם, אך אין, בעיניי, להעמיס עליהם יתר על המידה, אלא לראותם כמעין חלוניות הצצה המעניקים זווית, יפה ומורכבת ככל שתהא, מוגבלת בלבד.

## תודות

הייתה זו זכות גדולה עבורי לבלות שנה וחצי בקרבת החומרים המופלאים הללו, ואני רוצה להודות לאנשים שגרמו לכך להיות אפשרי. תודה למנחה שלי, רותם גל, אשר עודדה אותי למן ההתחלה לכתוב עבודה זו, להתעמק ולברור את התחום שמעניין אותי, ושבזכותה עבודה זו אכן מתעסקת בפן הלשוני ולא רק בפן הספרותי. על כל אלה ועל שליוותה אותי ועודדה אותי כשהייתי קרובה להתייאש, על הרצון לדייק, להתעמק ולהציג את הגרעין הייחודי של הדברים ובעיקר, על ששמעת את הרצון שלי ללמוד ולדעת והעצמת אותו – אני מודה לה מעומק לבי.

תודה רבה לעדי אהרון, רכזת עבודות הגמר, תודה לעדי צידון על העזרה ועל השיחות המלמדות, לעינבל אריאלי על שעזרה לי עם הגדרות בתחום הפסיכולוגיה ולקמילה איסק אלעני, המחנכת שלי, על שתמיד הסכימה להקשיב לי, עודדה אותי ותמכה בי לאורך כל התהליך.

תודה לספריית בית הספר ולספריית כפר סבא, אשר התיירו לי לשאול חומרים לזמן רב מן הרגיל, ולספרניות בספריית בית ברל שסייעו לי לחפש עיתונים וכתבות על תרצה אתר. תודה רבה למרכז קיפ לחקר התרבות והספרות העברית באוניברסיטת תל אביב, ובמיוחד לאילן ברקוביץ', אשר נתן לי ההזדמנות לבקר בארכיון תרצה אתר, על אף הקורונה, ביקור שהיווה לי קפיצת מדגה משמעותית.

ולבסוף, תודה רבה לחבריי ולמשפחתי, שתמכו בי לכל אורך התהליך המדהים, בכל המשברים, הקשיים והאתגרים. תודה שהייתם שם בשבילי, תודה שהסכמתם להקשיב לרעיונותיי ולמשאלות ליבי אך גם לתסכולים הגדולים ביותר. תודה על שהעצמתם את כוח הרצון שלי ועודדתם אותי לחקור. אינני יודעת כיצד הייתי מצליחה לכתוב עבודה זו בלעדיכם. אני מודה לכם כעת, אך אמשיך להודות שוב ושוב. אתם חלק בלתי נפרד מחיי - קל וחומר מעבודה זו.

## ב. הקדמה כללית

עבודת מחקר זו היא חלק מן העיסוק ההולך וגדל ביצירתה של תרצה אתר בשנים האחרונות, וחלק מן הקריאה לחקור את יצירתה באופן מעמיק ונרחב באמצעות קווי מחשבה חדשים. כחלק מן אותם קווי המחשבה, עבודה זו מבקשת להאיר את יחסיהם השיריים של אתר ושל אלתרמן באופן שונה מהכיוון שהם הוצגו ברוב הביקורת על שירתה של אתר בשנים שבהן יצאו לאור, זווית ראייה המאפשרת לגלות את אתר כיוצרת מקורית וחדשנית בדורה ואף בספרות בכללה. הניתוח המובא כאן מבקש להאיר פנים לשוניים ביצירתה של תרצה אתר, ובאופן מפורט יותר את הקשרים הלשוניים שיש לה עם יצירתו של אלתרמן, נושא שעד כה לא נחקר באופן מפורט אלא רק תואר בקווים כלליים. מפני הנסיבות המיוחדות שבהן נוצרה שירתה (כביתו של משורר מוערך ומשפיע) הקשר בין שירתו ובין שירתה טומן בחובו קשיים שונים, בעיקר ספרותיים ומגדריים, אך גם גישות התמודדות ותפיסות עולם מעניינות בשני הפנים הללו. על כן, מעניין לראות כיצד הלשון מבטאת את הפנים הללו, וכיצד העיסוק בלשון יכול להעשיר ולהעמיק את הדיון ביצירתה של אתר וכן בזו של אלתרמן. עם הנושאים הללו עבודה זו מבקשת להתמודד, או לכל הפחות להציע כיוון התמודדות.

כיוון שהקשר הלשוני בין היוצרים תואר במספר מצומצם של מחקרים, ובפירוט לא גדול. ועל כן, תרומתה הצנועה של עבודתי היא בחקירת הפן הלשוני ביחסיהם של אתר ושל אלתרמן באופן נרחב יותר. חלק מהניתוח הלשוני המוצע כאן הינו מקורי, ומרחיב דברים על נושאים לשוניים שכמעט לא נידונו במחקר בהקשר זה.

## 2. מבוא ורקע תיאורטי

כנזכר בהקדמה הכללית, עניינה של עבודה זו הוא בחינת היחסים השיריים בין יצירתם הלירית של תרצה אתר ושל נתן אלתרמן מבחינה לשונית, ופירוט הדרכים הלשוניות שבהן האחת נמצאת בתוך האחרת. כמו כן, עבודה זו מבקשת לבחון את היבטי המשמעות העולים מן הניתוח הלשוני ולנסות להסיק מהם על המציאות המגדרית של החברה בישראל של שנות השישים. המתודיקה העיקרית בעבודה זו הינה השוואת קורפוס נבחר של שירים מיצירתה של אתר לקורפוס משירת אלתרמן, ניתוח לשוני של השירים והארת היבטים מגדריים שעלו בו. בעזרת הכלים הלשוניים בניתוח נוצרת תמונה סגנונית-לשונית המאפשרת לבחון את הדיאלוג גם מבחינה זו. הדיאלוג מתרחש לאור ספרות מחקר רלוונטית על יצירתה של אתר וכן על זו של אלתרמן, ולאור היבטים חברתיים.

ההנחה הבסיסית המניעה את עבודת המחקר זו היא שתרצה אתר מאמצת את שירת אלתרמן אל שירתה גם בפן הלשוני, ועושה שימוש בלשונו לצרכים שונים, תוך הפעלת מניפולציות וביצוע שינויים שונים. ואכן, מחקר זה מצביע על כך שתרצה אתר אכן עושה שימוש במבנים לשוניים מיצירתו של אלתרמן בדרכים, במישורים ובעומקים מגוונים. השינויים שניכרים במבנים אלה הם בעיקר במשמעותם: אתר עושה שימוש בלשון של אלתרמן על מנת להפך את שירתו מתוכה, מעשה חתרני וחדשני בפן הספרותי-לשוני אך גם בפן המגדרי: המעשה הפואטי הזה מאפשר לה לכוון יחסים חדשים עם האב, במקרה הזה – אלתרמן, שהם יחסים שמעבר לסדר הפטריארכלי, וכל זאת באמצעות הלשון.

### 2.1. לשון

לשון היא מכלול סימנים המשמש לתקשורת בחברה מסוימת (הרשב, 2008). המחקר מבחין בין שפות לוגיות, כגון מתמטיקה המאופיינת כמערכת מדויקת של סימנים המקיימים יחס קבוע בין מסמן למסומן, לבין שפות טבעיות, למשל עברית ואנגלית, המוגדרות כלשוניות מקובלות ומוסכמות בחברה אנושית מסוימת. ללשון הטבעית התפתחות וסימנים שרירותיים משלה, שינויי צורה וצירופי מקרים שונים. לכן היא כלי תקשורת גמיש ומורכב, שיש בו "לשוניות משנה, כפילויות, רב משמעות וסתירות" (הרשב, שם). מבין כל מערכות התקשורת המבוססות על מערכות סימנים מוסכמים על בני חברה נתונה, הלשון היא המורכבת והמשוכללת ביותר. היא כוללת מספר גדול מאוד של סימנים ומשרתת תחומים רבים ומגוונים (מוציניק, 2002).

#### 2.1.1. לשון, משמעות וסגנון

מבין הענפים השונים של חקר הלשון, המחקר המובא כאן מתמקד במשמעות ובסוציולוגיית הטיקה, כדי לנסות לזהות את הקשר בין הלשון לחברה שבה היא מתחוללת ומתקיימת. על פי לבנת (2014), תורת המשמעות כוללת שני ענפים של חקר הלשון – הסמנטיקה והפרגמטיקה. "הסמנטיקה מטפלת במשמעויות המקודדות בסימנים הלשוניים, כלומר ביכולתן להיגזר באופן ישיר מן המילים עצמן, ואילו הפרגמטיקה מטפלת בכל היבטי המשמעות שאינם מקודדים בסימנים הלשוניים, כלומר במשמעויות שנגזרות על ידי תהליכים של פרשנות ושל היסק." (שם). מטרתה של תורת המשמעות היא לברר ולתאר את המשמעות של מילים, של משפטים, של מבעים ושל טקסטים. על פי לבנת, תורת המשמעות "רואה את כל אלה כיסודות

המתארים את העולם, והן כפעולות המתרחשות במרחב שבין בני האדם. בהקשר זה ניתן לומר כי משמעות פירושה מקום, שכן להבין את משמעותה המלאה של מילה פירושו להבין את מקומה בעולם, כלומר את היחס בינה לבין העולם, בינה לבין המשתתפים בשיח ובינה לבין מילים אחרות בלשון. " (שם). לבנת מוסיפה כי ההבנה של ההקשר שבו מופיע מבע מסוים, כולל מיקומו ביחס לטקסטים אחרים, חיונית להבנת משמעותו המלאה – אל מי המבע מכוון ואיזו תוצאה הוא אמור להשיג?

בכל הנוגע להגדרת הסגנון הלשוני פרוכטמן (2000) מציגה שתי גישות: הראשונה מגדירה את הסגנון כבחירה בין מבעים חלופיים המביעים בערך אותו המידע, והשנייה רואה את הסגנון כ"הבעה אינדיבידואלית של כל פרט, מעין 'טביעת אצבעות' של היוצר, המעניקה אפשרות לזהותו מבין יוצרים רבים." כלומר, על פי פרוכטמן (שם), ההגדרות הבלשניות משייכות את תורת הסגנון לתחום המחקר הלשוני של המשלבים לסוגיהם ולבחירה הסגנונית הקשורה בהם.

אם כן, הבנת משמעות המילים והמשפטים בשיירי שני המשוררים תעמיק ותרחיב את ניתוחם ותאפשר הסקת מסקנות בנוגע לבחירות הלשוניות והסגנוניות שלהם, ובחינת הסגנון של כל אחד מהמשוררים תאפשר לאחד ולייחד את המאפיינים הלשוניים בשיירים. אלה יאפשרו להסיק מסקנות בנוגע ליחסי הגומלין בין הלשוניות של שני המשוררים ומכאן גם למשמעויות חברתיות-תרבותיות של שייריהם.

### 2.1.2. לשון השירה וחשיבות הניתוח הבלשוני לניתוח הטקסט הספרותי

הלשון הטבעית היא זו המתבטאת בסוגי שיח שונים, ובין היתר גם בלשון השירה. תיאוריית השיח מתייחסת בחלקה (וראו אצל פרוכטמן תש"ן בעקבות קינווי 1971) לספרות ולשירה כסוג שיח הנפרד מסוגי שיח אחרים, כיוון שהשיח הספרותי אינו דווקא תלוי בנמען, או לפחות המוען נמצא במרכז והנמען שולי בלבד (פרוכטמן, 2000). השירה המודרנית מביעה, על פי פרוכטמן (שם, עמוד 14), חוסר קומוניקציה בין בני אדם, ומשום שהספרות איננה חייבת בקומוניקציה ישירה היא "לעתים מונעת באופן מכוון את האפשרות שלה לקשר עם הנמען באמצעות לשון מיוחדת לה, שיש לחפש את הצופן כדי לפענחה." משום כל אלה, פרוכטמן טוענת גם כי שאלת יחסי השיח הפנימיים של השיר חשובה וקריטית בהבנת הלשון של השירה, המאפשרת לחשוף מנגנונים אינטרטקסטואליים ובכך לחשוף דרכי התקשרות שבין שני המשוררים ולפיכך גם את טיב הקשר ביניהם.

משום זיהוי הספרות כסוג שיח נפרד ומשום המאפיינים המיוחדים לשירה, נראה שישנם גם מאפיינים מיוחדים לרכיבים הלשוניים שלה. ללשון השירה מאפיינים שמיוחדים אותה מלשונות אחרות ומסוגי שיח אחרים. הרשב (2008) מציין לדוגמה את תבניות הצליל (ממלאות בתקשורת שבין המשורר לקורא פונקציות של מוחשיות וקונקרטיבות, בהירות על פני אי-בהירות ועוד), את התחביר (ובכללו מבנים מיוחדים של תחביר השירה) את המשמעויות<sup>1</sup>, את הקומפוזיציה ואת עיצוב העולם הבדיוני (יכול להיות אנארכי, אבסורדי וחסר קומוניקציה).

<sup>1</sup> על פי יאקובסון (1986, התרגום), הרי בשירה, המטען הסמנטי מקבל חשיבות מחודשת.



על פי יאקובסון (1986), הפונקציה הלשונית השלטת בשירה היא הפונקציה הפואטית ולצידה נמצאות פונקציות משניות-מסייעות נוספות. יאקובסון מציין כי השירה הלירית מתמקדת בגוף הראשון וכי יש לה יש קשר הדוק עם הפונקציה האמוטיבית (ה"אקספרסיבית") של הלשון. הוא טוען שעיקרה של הפונקציה האמוטיבית הוא ביטוי ישיר של יחס הדובר כלפי מה שהוא מדבר עליו, ושזו נוטה לעורר רושם של רגש מסוים, בין אמיתי ובין מדומה. כלומר, הפואטיקה היא חלק בבלשנות החוקר את הפונקציה הפואטית אשר "מפנה תשומת לב אל הסימנים עצמם, אל צורתו של המסר הלשוני (ולא אל תוכנו)". (יאקובסון, 1986 אצל לבנת, 2014). מכאן ניתן להניח כי בחינת הצורה הפואטית ביצירה, המתבטאת בחריזה, במצלול ובריתמוס (הרשב, 2008) שהם יסודות המאפיינים את לשון השירה, תסייע להשוואה בין יצירתם של שני המשוררים וכן להסיק גם על המשמעויות הטמונות בה לאחר מכן.

על פי פרוכטמן (2000), ישנה חשיבות גדולה ללשון וכן לסגנון בניתוח טקסט ספרותי. היא טוענת שלמעשה לא ניתן לנתח טקסט ספרותי בצורה משביעת רצון ללא ידע לשוני מוקדם (בעיקר תחבירי ופונולוגי) <sup>2</sup> וכי יש להכיר את אפשרויות ניצולו על כל גווניהן. הניתוח הבלשני יכול להצביע על הקשר שבין הלשון לבין העולם האידאי של היוצר, לענות על השאלה כיצד הלשון משרתת מטרות אומנותיות ולאשש אינטואיציות טובות של הקורא הביקורתי.

מתוך ההבנה שניתוח ספרותי של טקסט אינו יכול להיות שלם ללא ניתוח בלשני (פרוכטמן, 2000) ניתן להבין שהניתוח הבלשני לא יכול להיות מופרד מן הניתוח הספרותי או להתעלם ממנו, שכן מילים ומשפטים נמצאים מטבעם בתוך הקשר מסוים (לבנת, 2014) ובמקרה זה הקשר ספרותי-תרבותי-חברתי. מכאן ניתן לראות כי הניתוח הבלשני והניתוח הספרותי הדוקים, קשורים זה בזה, מכילים זה את זה, מושפעים זה מזה, מתבטאים זה בזה ומשלימים זה את זה ועל ידי שימוש בשניהם תוכל להתקבל תמונה מלאה, מקיפה, מרובדת, מפורטת ועשירה יותר של ניתוח הטקסטים וכך גם המסקנות שיוסקו מניתוח זה יהיו כאלה.

## **2.2. הספרות, הלשון, החברה – ומה שביניהן**

### **2.2.1. מגדר וחברה**

מגדר (Gender) הוא מונח במדעי החברה המתייחס להבחנה בין גברים לנשים באופן התלוי בחברה ובתרבות. בשונה מההגדרה המדעית להבחנה בין זכר לנקבה (זוויג, Sex) על פי מאפיינים פיזיולוגיים ואנטומיים, במשמעותו המקורית המונח מגדר הוא תרגום חברתי-תרבותי של המין הביולוגי, המגדיר כיצד צפויים נשים וגברים להתנהג ולהראות בכל חברה נתונה.

### **2.2.2. פמיניזם וגישות פמיניסטיות**

במרצת השנים עבר הפמיניזם גלגולים רבים ותמורות משמעותיות, אך חוט השני המשותף לכולן הוא ברעיונות של שחרור האישה מכבלי התפיסה הסטריאוטיפית, קידומה והעצמתה בכל מעגלי חייה (ימיני, 2013). באופן כללי היו הגל הליברלי, עם דגש חברתי על רכישת השכלה וחינוך וזכות הצבעה; הזרם המתנגד

<sup>2</sup> פונולוגיה היא תחום המחקר שבוחר מהי מערכת צלילים בשפה טבעית. ראו: אדם, ג' (2014). מבוא לבלשנות תאורטית, כרך ד', רעננה: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה.

לו, המציע לא להתייחס לנשים בתור קבוצה הומוגנית; הגל השני של הפמיניזם הליברלי המדגיש את זכותה של האישה לצאת לעבוד כמו גבר; הזרם הפמיניסטי-מרקסיסטי בדגש כלכלי על שינוי בתפיסת עבודות הבית כעבודות עם אופי יצרני וערך כלכלי כמו לכל עבודה אחרת; הפמיניזם הרדיקלי בדגש פוליטי, שלפיו המקור של אי השוויון הוא עצם החיים בחברה פטריארכלית; והגל השלישי של הפמיניסטיות הפוסט מודרניות, המציג גישה רב-תרבותית בהדגשת האינדיווידואליות של כל אישה (ימיני, 2013).

### **יחסי אבות ובנות ומקומה של הבת בתרבות הפטריארכלית**

לבד מהאלמנטים המגדריים-ספרותיים המובאים כאן, הדיון ביחסים שבין אבות ובנות – בחברה, בספרות ובלשון – הוא חיוני ביותר. זאת משום שזוהי מערכת היחסים והכוחות המיוחדת הנחקרת בעבודה זו, המשפיעה על אופן הקריאה של היצירות ועל הבנתן: היות אלטרמן אביה של אתר בהחלט משפיעה על הצורה ועל המשמעות של ההשפעה הספרותית והלשונית.

על פי סתיו (2014), מרבית שדות הידע מתייחסים לפונקציה של האב ושל הבת כזו היכולה ללמד על מבנים חברתיים ותרבותיים. האנתרופולוגיה רואה במשפחה הגרעינית ייצוג של החברה, ולכן גלגוליה של המשפחה מייצגים את גלגוליה של התרבות. בעניין זה מזכירה סתיו (2014) את נוהג האקסוגמיה,<sup>3</sup> המגדיר את יחסי האב והבת ואת תפקידם בתוך המשפחה [לוי-שטראוס (1969) אצל סתיו, שם]. על פי כך, אם האקסוגמיה אחראית על סדר הארגון התרבותי, אז הקשר שעליו מיוסדת התרבות הוא בעצם הקשר שבין האב לביתו (סתיו, שם).

אומנם הקשר שבין האב לביתו חשוב מאוד בכינון הסדר התרבותי-פטריארכלי, אך מעמדה של הבת בתוך התרבות עדיין נמוך, ובניגוד למקום של האב בתרבות, שנשמר ונחקק, מקומה שלה בשושלת נדחק ונמחק (סתיו, 2014). התרבות לא מאשרת קו ישיר של הורשה בין האב לבת, אלא קו עקלקל בלבד, שכן הבת היא גורם ארעי במשפחה – יום יבוא והיא תשיל מעליה את שם משפחתו של אביה, את תוקפו ואת השפעתו, ותיקשר לשמו של בעלה במקום לשם אביה. נוסף לזה, מעמדה של הבת נשמר רק עד שהיא הופכת בעצם לאם, ונעלמת אל תוך תפקיד הרעייה והאם [ספירלס (1989) אצל סתיו, שם]. ההיעלמות הזו במסגרת המשפחתית אופיינית גם למקומה של הבת בתוך התרבות הפטריארכלית. על פי סתיו (שם), מרבית הנרטיבים התרבותיים הם פטריארכליים: האב עומד בראש ההיררכיה הפוליטית, הדתית, החברתית ועוד, והנרטיבים הללו, בונים, כאמור, העברה והורשה לבן שבסופו של דבר מנציחה את הסמכות האבהית. לאם, לעומת האב, אין יכולת להוריש - תפקידה הוא רק לשכפל את המבנים הקיימים ולהביא לעולם יורשים נוספים (שם, שם).

אך לא די בפער הגדול שבין האב לביתו כדי להביא להרחקתה של הבת מהרצף השושלתי. מעמדה הארעי של הבת מהווה איום גדול למשפחה הפטריארכלית ובמיוחד לאב, ולא רק משום שהיא הגורם היחיד במשפחה הפטריארכלית שאיננו תורם להמשך השושלת, אלא גם בגלל שקיומה ומיניותה מערערים על מעמד האב ועל סמכותו [רשקו (1994) אצל סתיו, שם]. אם כן, די באיום זה כדי להחליש את האב ולהטיל בו מורא. הבת נעה

<sup>3</sup>אקסוגמיה (נישואי חוץ) היא זיווג עם נשים מחוץ למשפחה, ובדרך כלל זיווג חוצה משפחות ותרבויות, במסגרת עסקת חליפין – כלומר, הגברים מחליפים ביניהם נשים. האב הוא זה אשר מחליף והאישה היחידה הניתנת להחלפה היא הבת. (קלוד-לוי שטראוס, 1969 אצל סתיו 2014).

בין היותה נכס של אביה לבין עתידה להיות נכס של גבר אחר, ובין מעמדה הזמני כבתולה לבין עתידה להיות אם. על כן, הבת מאפיינת בכפילות רעיונית: היא נעה בין דמות הבת המוחלשת במשפחה הפטריארכלית לבין הדמות המאיימת שיכולה לערער על מעמדו של האב. על פי סתיו, (2014), כפילות זו נעוצה בראש ובראשונה במעמדו הסמלי של האב, המאפשר לו להכפיף את הבת לסמכותו, אולם דחיקתה אל עולם החומר הופכת אותה לתזכורת תמידית לעצם הקיום הפיזי, אשר מאיים למשוך את האב אליו ולפגוע בנצחיותו כרוח, כסמל.

### **הבת והתסביך האדיפלי**

המטפורה האבהית מפתה אותנו לקרוא כל אב, ולמעשה כל גבר, כמטפורה של כוח, של חוק ושל סמכות, וכסוכן של התרבות הפטריארכלית. קריאה זו חושפת למעשה את הפגיעה של המערכת הפטריארכלית בכל אישה ואישה, ועל אף הנוחות האפשרית שהיא טומנת בחובה, היא מנציחה את הגבר ואת האישה, את האב ואת הבת. המהויות הקבועות הללו מעניקות לבת שתי אפשרויות בלבד: "אימוץ שלם ולא ביקורתי של הסמכות האבהית, ולעומתו אנטיגוניזם מרדני כנגד האב המדכא. גם האנטיגוניזם המרדני מנציח את האב כסמלי ועצום כוח, שכן היחסים עמו עדיין מובנים כהגליה מעולמו, והתשוקה אליו עדיין מובנת כתשוקה שדוכאה, שהפיצוי היחיד עליה עשוי להתגלות רק בנרטיבים קדם־אדיפליים המממשים אינטימיות והתמזגות עם האם" (סתיו, שם, עמוד 63–64). סתיו (2014) מציעה אפשרות נוספת: דרך ההתגברות על התסביך האדיפלי והראייה של האב כגשמי ולא כרוחני, יהיה ניתן לאפשר יחסים שונים בין האב ובין האב, יחסים של הזדהות ושל דרשיח, העשויים ליצור תמונת מצב אחרת מזו המתוארת כאן. סתיו (2014) טוענת כי למעשה, האבהות אינה מיוסדת בבשר אלא במילה.

### **מקומו של האב הסמלי בתרבות**

הסימבוליזציה העומדת בבסיס ההכרה בפונקציה האבהית היא המרכיב הדומיננטי של התרבות כפי שהיא מנוסחת כפי שהיא מנוסחת בשדה הפסיכואנליזה: לאקאן (2003) מעמיד את האב כמסמן הכניסה אל התרבות: הוא מייצג את השפה, את החוק, את השיח והתודעה: "בעקבות פרויד הוא רואה באב את מי שמטיל על הסובייקט את טאבו גילוי העריות ומכניס אותו אל השלב האדיפלי, אל הסדר הסמלי המתבטא ברכישת השפה." [לאקאן (2003) אצל סתיו (2014), עמוד 22–23], האב הסמלי קיים הרבה מעבר למימוש הפיזי ומתגלם במערכת הפטריארכלית על כל היבטיה (שם, עמוד 23).

פרויד מתאר שלושה אבות: הקדמון, האדיפלי, והאב מתקופת הקדומים האישית. האב הקדמון מקורו במיתוס הטוטמי,<sup>4</sup> והוא המייסד את החוק הפטריארכלי, ומהווה הוכחה לכך שהאב המת, הסמלי, עוצמתי יותר ורב כוח מכל אב חי וממשי. האב האדיפלי הוא האב במעגל המשפחתי,<sup>5</sup> אשר פותר את התסביך האדיפלי<sup>6</sup> של הילד אך לא של הילדה. האב מתקופת הקדומים האישית<sup>7</sup> הוא, על פי פרויד (1968), דמות בלתי

<sup>4</sup> המיתוס הטוטמי: חברות אחים הרוצחים את אביהם כדי לזכות בנשותיו, אלא שלאחר רציחתו הם נאלצים לעשות הסכמים ביניהם כדי למנוע רציחות הדדיות. כך, בעקבות מות האב נוצר החוק החברתי של המוסר ומתגלה כי כוחו במוותו מתעלה על כוחו בחייו, שהרי לאחר מותו מצייתים בניו למרותו מיוזמתם. – פרויד (1967) אצל סתיו (2014).

<sup>5</sup> הילד מייחס לו את איום הסירוס (ש"מפונטז" כענישה על תשוקתו של הילד אל האם) ועל כן מתחזקת זיקתו אליו, המנטרלת את כוחו של האיום. – פרויד (1968) אצל סתיו (2014).

<sup>6</sup> פתרון התסביך האדיפלי של הילד הוא "דחיית הקשר עם האם ובחירה באב כסמכות וכמופת." (סתיו, 2014 עמוד 44).

נשכחת, שאיש אינו יכול להשתוות לה, ושההזדהות איתה היא הראשונה והחשובה ביותר של היחיד, החיובית להתהוותו של אידאלי האני. האחרון יכול להוות החוליה המקשרת בין שלושת האבות, המגבשת ומאחדת אותם ליחידה אחת – הסמל (סתיו, 2014). על פי קלמנט (2006), ייצוגיו השונים של האב מתנקזים לדמות אחת, מסתורית, נעלמה ועליונה.

על פי פרויד (1978), המשטר האבהותי דוחק הצידה את המשטר האימהותי, ובכך מסמל את ניצחון הרוחניות על הממשיות. כמו כן, האב יכול לייצג מעגלים החורגים בהרבה מן התפקיד המשפחתי הספציפי, ועל כן, האבהות מתבססת על יחסים תרבותיים יותר מאשר ביולוגיים בין האב לצאצאיו [ארנס (1986) אצל סתיו, שם].

### גורל הבת

בתרבות הפטריארכלית המערבית, גידול הילדים הוא תפקידה הבלעדי של האם, המזוהה עם הבית, עם הפנים ועם המשפחה, ואילו האב הוא הקשר היחיד כמעט עם העולם שבחוץ [אוון (1958) אצל סתיו, 2014]. על פי צ'ורדוב (1979) זו הסיבה שהאב עובר אידיאליזציה, שכן בדמיונו של הילד הוא קיים כדמות פנטסטית, שאת קווי מתארה עליו לדמיין (סתיו, 2014). בת המבקשת לעצמה גורל שונה משל אמה, הופכת את אביה, שחיו נראים מעניינים ומאתגרים, לציר סביבו נע חיפוש אחר חיי אחרים, וביניהם גם חוויה אוטונומית כיוצרת. כך האב הופך למסמן של חיים ואילו האם מסמנת כניעה וחוסר אוטונומיה (הליברן 1989 אצל סתיו, 2014). אך החברה הפטריארכלית אינה מיעדת לבת את מקומו של האב, אלא את מקומה של האם – עליה להבטיח את המשך שלטונם של האבות. על כן, בחברה זו אין מקום לבנות הרוצות להיכנס לנעלי אביהן (צ'ורדוב, 1979 אצל סתיו, 2014).

אך הכיסופים אל האב מעצימים את האידיאליזציה שלו בעיני הבת, לעתים עד ראייתו כאל. זוהי התוצאה המתבקשת של תהליך האידיאליזציה המתחיל כתגובה של האב ולסמכותו. על אף האופי הקיצוני של ראייה זו, התרבות מעודדת אותה (ווילברן, 1989 אצל סתיו, 2014). תופעה קיצונית נוספת, הראויה היחידה מבין שתי האפשרויות הנולדות מתוך התשוקה והאידיאליזציה של האב היא נאמנות של הבת לאביה, עד כדי ביטול ביקורתיות מצדה, כאשר האפשרות הנוספות היא כעס ומרדנות, אפשרות אשר החברה הפטריארכלית איננה מקבלת (סתיו, 2014). עבור הבן, האידיאליזציה של האב היא חיונית לחברה, ולהיווסדות האגו והסופראגו (קאהן, 1997 אצל סתיו, 2014). אך האידיאליזציה של האב עבור הבת נושא גוון ייחודי: האב הוא האובייקט הראשון של התשוקה ההטרוסקסואלית, הגילום המקורי של האידאל האבהי ובה בעת האובייקט המיני האידיאלי, תפקודים המובילים לכך שהתשוקה המינית ההטרוסקסואלית ארוגה באופן בלתי נפרד באידיאליזציה שלו (סתיו, 2014). על כן, הבת בעצם עומדת במצב של כפילות סותרנית: מחד, האידיאליזציה של האב קוראת לה להזדהות עמו, ומנגד, הפרדיגמה ההטרוסקסואלית אוסרת עליה הזדהות זו וכופה עליה מיקום שלא מאפשר לה לראות את עצמה כדומה לו וכמי שתזכה להמשיך את דרכו (שם, שם).

---

<sup>7</sup> האב מתקופת הקדומים האישית: דמות האב כפי שהתינוק, אשר נתון ביחסים דיאדיים עם האם, חווה אותו בטרם התחיל התסביך האדיפלי. אב זה נתפש כגורם ה"שלישי" ה"אחר" של הקשר הזוגי עם האם. - פרויד (1968) אצל סתיו (2014).

לעומת האידיאליזציה של האב על ידי הבת, אותה מעודדת החברה, האב אינו מזהה את התעקשותה של הבת להיתפש כסובייקט, את יכולה להזדהות חוצת מגדרים ואת רצונותיה שלה הנפרדים מרצונותיו. ראייה זו יוצרת עיוורון לאפשרות שיהיה בינו ובין ביתו קשר הבנוי "על זרימה הדדית של השפעה, של תלות, של דיאלוג ושל היזון חוזר (העברה והעברה נגדית)" (סתיו, 2014 עמוד 30). האב אינו ער לכך שהוא עצמו עשוי להזדהות עם ביתו שלן, לחקותה או ללכת בדרכה, באופן שיש בו לבטל את יחסי ההיררכיה המובנים ביניהם (שם, שם).

### סיפור החניכה הנשי – כניסתה של הבת אל התרבות

על פי סתיו (2014), הנרטיב שתואר עד כה, אשר מוציא מחוץ לתחום כל אפשרות להזדהות ולהכרה הדדית בין האב והבת, הינו בעל השלכות רבות משמעות על סיפור החניכה הנשי: כניסתה של הבת אל התרבות. על פי נוה (1999), אישה איננה יכולה לצלוח תהליך של חניכה מדי האב (סתיו, שם). בספר **פעמון הזכוכית**<sup>8</sup> שנכתב על ידי סילביה פלאת', רגע הבלבול – אובדן האוריינטציה, החרדה מפני תפקוד אינטלקטואלי כאישה עצמאית וכיוצאת – מתקשר אל רגע זיהויו של האב (סתיו, שם).<sup>9</sup> לעומת תהליך החניכה של הבן, בו ההזדהות עם האב היא המפתח החיוני לכניסתו לעולם התרבותי, בתהליך הכניסה של הבת לעולם התרבות, רגע הבלבול ואובדן הדרך מתקשר אל רגע זיהויו של האב. מכאן ניתן לראות כי מצב זה מעכב את הצטרפותה של הבת לעולם התרבות, עולם שאינו נגיש לה, וניתן להכיר בכך שהאב מהווה מחסום העומד בפני השתלבות הבת. פלאת' (1975) מראה כי עבור הבת, האב הממשי הוא "מטושטש צורה" ואינו זמין להזדהות, ואילו האב הסמלי, שסימן עבורה את הנתבי להשתלבות התרבותית, הוא אינו אלא רמאי. זאת בניגוד אל הבן, שעבורו האב הממשי והאב הסמלי חד הם. "טושטוש הצורה של האב מסמלים קצוות מהופכים – האב מתפשט אל כל מקום ואילו הבת אובדת דרך ומטושטשת צורה מפני שאין לה מקום" (סתיו, 2014 עמוד 32). בתוך מרחב הדמיון של פלאת', האב זקוק להכרה ולהתממשות לא פחות מן הבת, שכן רק אם יחדל מלהיות "מטושטש צורה" תתממש אבהותו באמת (שם, שם).

אך אין זה אומר בהכרח שמדובר בגזרה משמיים; סתיו (2014) מסכמת את כל אלה בהצעת אפשרות חדשה: האפשרות כי הבת תזדהה עם האב ותזכה בהכרה של הזדהות זו, באישורה ובעידודה. לטענתה, אלה היו יכולים להוליך אותה אל עולם התרבות ואל ההשתתפות בו, בדיוק כמו שמצפים מבן לעשות. כמו כן, היא טוענת כי לא ניתן מקום לאפשרות שהאב עשוי להזדהות עם בתו, או לחפוף בהכרתה ובאישורה או ללמוד ממנה, באופן שהקריאה שלנו בייצוגים של יחסי אבות ובנות עתידה להציף הכחשה זו "לדו כיוונית, להשפעה הדדית ולרשת רבערועצית של הזדהויות". (סתיו, 2014 עמוד 33). בנוסף, היא מוסיפה כי נרטיבים תרבותיים מציבים את האב ואת האב בשני קצוות קוטביים של ניגוד בין דמויות שכוחן אינן שווה, שלעתים מתנגשות לעתים משלימות, ולמעשה קשה למצוא בייצוגים התרבותיים השונים מודלים המציגים מערכת יחסים הרמונית ושיתופית שיש בה שיח מהנה ואוהד בין בנות לאביהן, כזה שאינו מבוסס על פערים קוטביים בכוחותיהם ובמעמדם. על מנת לאפשר מצב כזה, היא טוענת כי יש להתגבר מעבר לאדיפוס בצורה שדוחקת

<sup>8</sup> פלאת, ס' (1975), פעמון הזכוכית, מאנגלית: יואב הלוי, תל אביב: ספרית פועלים.

<sup>9</sup> על פי שמיר (2000), ודבריה על השיר האחרון של פלאת ("אָפּלוּ יַעֲנִי אֲקֻטְּרִי"): "אתר הכירה את דבריה של פלאת באופן אישי, כי החלה לתרגם אותם. היא כותבת: "מעניין לגלות כי בשירה האחרון של תרצה אתר, 'בְּלֵדָה לְאִשָּׁה', שהיה, בלוויית הלחן המלודי של משה וילנסקי, לשיר מושר בלתי נשכח, משולבים כמה ממשפטיה של סילביה פלאת', כבמעין ציטוט. פזמון נוגה זה, שנמצא בחדרה של תרצה אתר לאחר מותה, יכול כמדומה לפזר את ענני הספק באשר לסופה של המשוררת והמתרגמת, שהייתה בת 36 בלבד במוותה.

את האב אל הממשי במקום להותיר אותו במרחב הסמלי, ובכך לאפשר לבת להזדהות איתו, לערער על המבנים ועל התפיסות הקיימות ובכך לפסוע לעולם התרבות בדרך משלה ולכונן יחסים חדשים עם האב.

סתיו מציגה דרך אפשרית עבור הבת להתעלות מעל האב בדרך למציאת קולה העצמאי: דרך האפשרות לגעת בגופו של האב, הבת יכולה לאלץ אותו להודות בתשוקתו, בצורה שתאפשר התמודדות עמה וחיים לצדה, "מבלי שיהיה הכרח לבצע את המעשה בפועל" (סתיו, 2014 עמוד 49). "זיהויים של היחסים בין האב והבת כסובלימציה"<sup>10</sup> של גילוי עריות יכולה לאפשר לה לשנות את משמעותם ולהופכם לערוץ המשבש ומערער את מבני השליטה ואת יחסי הכוחות בתוך המשפחה. בראש ובראשונה דרושה הכרה - מצד שני הצדדים - להכיר בקיומו של האב כגוף ולא כסמל. ראיית האב כגוף מאפשרת להסיר מעליו את מעטה הסמל, וכך לחדול להבינו כמהות נצחית, ייצוגית ומופשטת, ולהתחיל לראות בחד-פעמיותו הפיזית הספציפית. ראייה זו מאפשרת לערער על המבנה הקשיח של יחסי הכוח ולכונן עם האב יחסים אחרים. " (שם, שם).

על פי סתיו (2014), הניסיון של הבת להציג את האב כגוף מוחשי ולא כסמל יכול להיתקל בקשיים עצומים, שהרי תפישתנו התרבותית נשענת על קישור דמותו של האב עם החוק והשפה, שהם קונסטרוקטיים רוחניים. בת אשר רוצה ליצור עם האב יחסים שמעבר לסמל, צריכה למצוא דרכים לבטל את ההכחשה של גופניות האב. הכחשה זו חיונית לאב: היא משמרת את יחסי הבעלות ומגוננת על עצמו מפני חשיפת גופניותו לעיני הבת, אך לא מאפשרת לבת לפתות אותו ולזכות בהכרתו. הפתרון לגאולתה [איריגארי (1974) אצל סתיו, (2014)], הוא להיכנע לחוקו, האוסר כל יחסים מיניים. על כן, בת המבקשת לדעת את אביה על קיומו הפיזי, עושה פעולה המערערת על כוחו של האב, הנשאב ממעמדו הסמלי, ומפרקת את ההגמוניה שלו. היא חושפת לראשונה את תשוקתו של האב לבתו, את הזדקקותו אליה או את תלותו בה.<sup>11</sup>

כשהבת מתחילה לתפוש את האב כגוף הוא חדל לשמש עבורה קונסטרוקט של כוח, והיא יכולה להתחיל לראות אותו כגוף ולא כרוח, כלומר, כמי שפתוח ליחסים, כמי שתשוקתו חשופה, קוראת ליחסים שהם באמת יחסים בין המינים ולא כהיענות לחוק האב המכפיף את הבת לכלכלת התשוקה של המין הגברי [גאלופ (1982) אצל סתיו, (2014)]. באמצעות פעולת הייצוג בחומר יכולה הבת להשיב לאביה לא רק את גופו אלא גם את תשוקת ההנאה וההשתוקקות הגופניות ובאמצעות זאת לכונן שיח חדש. יכולת של הבת לתפוש את האב בגופו עשויה לצמצם באופן ניכר את הפעם שבינו לבינה, ולהביא אל המפגש ביניהם אפשרויות חדשות של שיח (שם).

### 2.2.3 ספרות וחברה

הייצוג הספרותי של יחסי אבות ובנות מלמד אותנו על יחסים בין מבנים חברתיים ותרבותיים, למשל על הקשר בין גברים ונשים ועל ניסיון של משוררות בתוך מרחב ספרותי שנשלט על ידי גברים (סתיו, 2014). נראה שהמשמעויות החדשות שמעורר שיח זה הדהדו גם למחקר הספרות, שכן היחסים בין אבות ובנות הם

<sup>10</sup> סובלימציה – "המנגנון היחיד הנחשב "בריא", משום שהוא משרת לא רק את האדם [...] אלא גם את החברה [...]. במנגנון זה האני אינו מונע את פורקן הדחף האסור, אך הוא מתעל אותו לפעילות יוצרת ומועילה המקובלת בחברה – ציור ופיסול, מוזיקה, ספורט, ספרות [...] [...] [...] לפי פרויד, כל יוצר מעדן את דחפי המין והתוקפות ומתעל אותם לערוצים חיוביים המוערכים בחברה, ובעצם כל הישגי התרבות הם תוצאה של שימוש במנגנון העידון" (בר"אל ונוימאר, 2013).

<sup>11</sup> אומנם בכך היא משחקת משחק כוח, ודוחקת את האב למקומן של נשים, שתמיד סומנו באמצעות גופן ופגיעותן, אך על פי גילברט וגוברא (1998), פירוק קדימותו של הגבר עדיין אין פירושו כינון כוחה של האישה (סתיו, 2014).

תמה חוזרת במחקר שירת הנשים בעברית החדשה. האב משמש במחקר, כאמור, לא רק כאביה הפרטי של המשוררת, אלא גם ובעיקר כסמל וכסימן לתרבות הפטריארכלית, לחוק, ללשון ולאפשרות היצירה (סתיו, 2014). הנחת היסוד הזאת מאפשרת לבחון את טיב היחסים בין האב לביתו ואת מקומה של המשוררת כאישה יוצרת בעולם גברי וכמו כן לבחון את השירה מתוך נקודת מבט פמיניסטית על כל ההשלכות הנגזרות מבחינה זו (שם).

#### 2.2.4. גישות פמיניסטיות בספרות הכללית

התפיסות והמגמות המצוינות כאן הן עולמיות, והתרחשו בתחומים רבים במקביל, אך לצורך דיון זה ארצה להתמקד בפמיניזם הספרותי, שכן הוא הרלוונטי והחשוב ביותר לנושא. על פי ימיני (2013), את הפמיניזם הספרותי הובילה הלן סיקסו, שבמאמרה הידוע **צחוקה של המדוזה**<sup>12</sup> כתבה כי "האישה חייבת לכתוב בעצמה את עצמה." [סיקסו, (1975) שם]. היא קוראת לנשים להשמיע את קולן, לספר את סיפורן בעצמן ולבטא את הזהות האמיתית שלהן. אישה בולטת נוספת בפמיניזם הספרותי היא וירגיניה וולף, הראשונה שהעלתה על סדר היום את כתיבתן ואת יצירתן של נשים. במסטה **חדר משלך**<sup>13</sup> היא מנתחת את הקשר שבין "קיפוחן החברתי של הנשים, תלותן הכלכלית והרחקותן מהזירה הציבורית וממוסדות ההשכלה הגבוהה לבין היעדרן מתחומי היצירה והתרבות." [וולף (1981) שם]. וולף הגיעה למסקנה שרק נשים שנתפסו כלא-נורמליות העזו לכתוב, וטענה כי אם יהיו לנשים הכנסה משלהן וחדר פרטי, יצמחו מתוכן בהדרגה גם יוצרות גדולות (שם, סימון דה-בובאר, האם הרוחנית של הגל השני של הפמיניזם הרדיקלי, דנה ביחסה של החברה לספרות הנשים כאל ספרות נחותה, וטענה כי האישה תמיד הוגדרה אך ורק ביחס לגבר, על דרך הניגוד, וכי מאז ומתמיד כל הכוחות היו נתונים בידי הגברים – גם בספרות. לטענתה, רק לאחר שנשים ישתחררו מן הצורך למצוא חן בעיני העולם הגברי, וייטלו אחריות לגורלן ולגורל האנושות בדומה אליו, הן יוכלו להשתחרר מן הצורך הזה ולהגיע להישגים גדולים [דה-בובאר (1949) <sup>14</sup>, שם]. אלן שוולטר מציגה את הספרות הנשית כשיח בעל קול כפול – הגברי והנשי – ומציגה שלושה שלבי התפתחות לכתיבה זו: הראשון הוא ה"נשי" (feminine), השני הוא שלב המחאה הפמיניסטית (feminist), והשלישי הוא המקובל כיום (female), ובו הקול הנשי בא לידי ביטוי באמצעות שימוש בקול הגברי. זהו למעשה שיח דו-קולי, הכולל את הקול השותק (הגברי) ואת הקול המושקע (הנשי) [שוולטר, (1985) שם].<sup>15</sup>

#### 2.2.5. גישות פמיניסטיות בספרות העברית

##### מעמדן של הנשים בספרות העברית

לכאורה, תחום השירה הנשית זכה ליחס טוב בהרבה מזה של הסיפורת הנשית, שהתאפיין ב"יובש" עד לשנות ה-40: בשירה הנשית נפרשה יצירה נרחבת של משוררות, שאף נחקרה רבות והייתה לחלק גדול מהבמה הספרותית בארץ. אך מבט קרוב יותר חושף תמונה מכאיבה של היחס מצד הממסד הספרותי ליוצרות בארץ.

<sup>12</sup>הלן סיקסו, "צחוקה של המדוזה": 43-44 (1975): *L'Arc* 61. Hélène Cixous, "Le Rire La Méduse" *L'Arc* 61 (1975): 43-44. ראו שם, עמ' 153-134.

<sup>13</sup>וולף, ו' (1981). *חדר משלך*, מאנגלית: אהרן אמיר, תל אביב: שוקן.

<sup>14</sup>דה-בובאר סימון, המין השני, תרגום: שרון פרמינגר, תל אביב: בבל, תשס"א.

<sup>15</sup>Showalter Elaine, *The New Feminist Criticism*, London: Virago, 1985, pp. 125-142, 243-270.

ישראל, מתקופת היישוב ועד שנות השבעים. למעשה, לא היה הבדל בין המשוררת לסופרות, וכולן יחד, אפילו המוכשרות שבהן, זכו ליחס מזלזל ומעליב מצד ההגמוניה הגברית השלטת. (ימיני, 2013).

הקיפוח המתמשך של היוצרות בארץ בתחום הספרות הניב ביקורת פמיניסטית מצידן: המשוררת לאה גולדברג, דחתה את הקביעה הביקורתית כי שירת האישה היא רגשית, וידוית וסובייקטיבית יותר. בראיון שנערך עמה אמרה כי "סופרים הם עם נדיר, ומשתייך אליו קודם כל מי שהוא סופר באמת, בלי קשר להגדרה הביולוגית שלו, שאינה קובעת את דרך הכתיבה"<sup>16</sup>. בניגוד לגולדברג, הסופרת עמליה כהנא-כרמון הייתה מודעת לצורת הכתיבה המיוחדת של הנשים, ועל פי מאמרה **שירת העטלפים**, "סממני היצירה הנשית אכן מאפיינים את כתיבת הנשים, אבל אלה הם רק הכלים ולא המהות. אם שומעים את הכלים ולא קשובים למהות, לא קולטים את השיר בצורה הנכונה, כשם שאין שומעים את שירת העטלפים." [כהנא-כרמון (1989) אצל ימיני, שם].

נושאים אלה העסיקו גם את חוקרי הספרות העברית, ובהם לילי רתוק, שבמאמריה "מציעה לבחון את השירה והסיפורת העבריות הנשיות כצומת מערכות שבו נפגשות המערכת הספרותית ומערכת השיוך המיני. מפגש זה טעון מתח מתמיד ומעמיד את הנשים אל מול הקונפליקט בין זהות נשית לבין תחום היצירה הנחשב גברי בעיקר" (ימיני, 2013). על פי רתוק, המשוררות לא הרגישו תחושת שליחות שירית ולכן נאלצו ליצור פואטיקה ורטוריקה שונות – שירה אינטימית נעדרת פאתוס, שבה יש חשיבות רבה למצומצם ולמוקטן ולא דווקא לגדול ולסוער (שם, שם).

#### 2.2.6. לשון וחברה

העיסוק בסמנטיקה ובפרגמטיקה אינו יכול לעמוד לבד כאשר מבקשים להסיק מהלשון על החברה, ומשום כך חשוב במקרה הזה גם הדיון בהיבטים סוציולינגוויסטיים. מדע הסוציולינגוויסטיקה עוסק בחקר הלשון ביחס לחברה, או בחקר הלשון בהתאם לשימושיה החברתיים (מוצ'ניק, 2002); מילים ומשפטים מתפקדים בהקשר מסוים, ומשום כך יש להבין את ההקשר שבו מילה נמצאת כדי להבין את משמעותה. לפי לבנת (2014), ישנם שני סוגים של הקשרים: ההקשר הלשוני עצמו, שנובע מעצם סדר המילים במשפט ושביתוכו קל לנמען לבחור את המשמעות שאליה התכוון המוען, והקשר חוץ-לשוני, או נסיבתי, והוא כולל בתוכו את הנסיבות הפיזיות והחברתיות המסוימות שבו נמצאים השימושים השונים של הלשון בחיינו. עבודה זו מבקשת לבחון את ההיבטים הלשוניים של שירת אתר ואלתרמן ולהסיק מהם "החוצה", במטרה להבין את ההקשר החוץ-לשוני ולהסיק מניתוח משמעות המילים מסקנות הנוגעות לחברה. לכן, הדיון בסוציולינגוויסטיקה הוא חיוני ביותר.

המחקר הסוציולינגוויסטי מכיר בהבדלים לשוניים בין גברים לנשים גם במצב שבו הנסיבות דומות לשני המינים (מוצ'ניק, 2002), אך האם ההבדלים הללו מתבטאים ביחס מינני (שוביניסטי) בלשון? סתיו (2014) מציינת כי על פי הביקורת הפמיניסטית, המונח "שפה" אינו מייצג לשון נקייה וניטרלית, וכי כל שימוש לשוני נושא עמו מטען אידיאולוג של הקשר היסטורי וחברתי. יתר על כן, אף ניתן לאתר בלשון את הדעות הקדומות נגד נשים [ספנדר (1980) אצל ימיני, שם]. גם השפה האנגלית משוחדת לטובת הגבר הן בתחביר הן בסמנטיקה

<sup>16</sup> על פי ראיון שנערך עם גולדברג במעריב, 24.1.1969. מובא אצל ימיני, 2013.



(שם, שם), ובצרפתית אוצר המילים והחוקים של השפה מבטאים הבדלים מגדריים, המתבטאים בכך שכל דבר שהוערך כטוב היה בלשון זכר, וכל דבר שהוערך כטוב פחות היה בלשון נקבה [איריגארי (1993), שם]

על פי מוצ'ניק (2006), ניתן למצוא יחס מינני במילים המתארות נשים הנושאות קונוטציה מינית (חתיכה, פרפרית), בשמות בעלי חיים העשויים לקבל משמעות לוואי שלילית בעיקר ביחס לנקבה וכמעט שלא ביחס לזכר (שפנפה, פרה, כלבה), וכן בסלנג, שמצאה כי ישנם ערכים רבים יותר המתייחסים לנשים בלבד מאשר לגברים בלבד, וכי לערכים אלה ישנה בעיקר משמעות שלילית, בעוד שלערכים בזכר ישנה משמעות חיובית. היא אומרת כי תופעה זו איננה ייחודית לחברה הישראלית בלבד, אך נראה שהיא בולטת בה יותר בשל התפקיד המרכזי שממלא בה הצבא [מוצ'ניק (2006) אצל ימיני, 2013] ומשום שהעברית היא שפה המבחינה בין המגדרים ואין בה קטגוריה לשונית ניטרלית כמו בשפות כגון אנגלית או גרמנית (מוצ'ניק, 2002). כיוון שהבדלי הלשון בין המינים מיוחסים בעיקר לגורמים סוציולוגיים ולא פיזיולוגיים, הקשר שבין לשון ומגדר הוא פועל יוצא של הקשר בין הלשון והחברה.

### **הלשון והאב: האתגרים הלשוניים העומדים בפני כתיבה נשית**

לאקאן [2003, אצל סתיו, שם] הדגיש את החשיבות המכרעת של רכישת השפה בכניסה אל הסדר הסימבולי, אל העולם החברתי והתרבותי: השפה היא ההופכת את הסובייקט ליצור חברתי, ורושמת אותו אל תוך הסדר הפטריארכלי של התרבות [גאלופ (1982) אצל סתיו, 2014]. כאמור, לאקאן מציב את האב כמסמל התרבות, השפה והתודעה, אך יתרה מכך שהאב הוא המסמל של התרבות, שפתו היא השפה השלטת בה: ניתן למצוא את הנחת היסוד המגדירה את הלשון הדומיננטית והשלטת כשפה גברית – "שפת האב", בכתבי הוגות פמיניסטיות רבות: מוירגינייה וולף ועד ג'וליה קריסטבה (סתיו, 2014).

### **שפת האב**

על פי סתיו (2014), דווקא השפה והלשון הן המקום שבו יכול להתרחש הקשר האלטרנטיבי עם האב, וקיום נשי חדש. "שפת האב" היא זו המייצגת את חוקו של האב, ובאמצעות שימוש בשפה על מנת להתנגד לכללים הסימבוליים שלה עצמה, ניתן לפרק את התפקוד הייצוגי של האב, ובאמצעות כך לכוון עמו יחסים חדשים וליצור מציאות חדשה. היא מצביעה על קשר מעניין עם הבחנתה של קריסטבה (1984) בין ה"סמיוטי" ל"סימבולי" כהיבטים שונים של יצירת המשמעות: "הסימבולי הוא ההיבט הקלאסי יותר של השפה, הקשור לפרנציאליות שלה, לסימן. אך קיים רובד נוסף הוא הרובד הסמיוטי, שבו מהווים המסמנים ביטוי של רמה קדם לשונית של דחפים, אפקטים וקצבים של הגוף." (סתיו, שם, עמוד 68). קריסטבה (1984) רואה בהיבט ה"סמיוטי" תוצר של הקשר הינקוטי ושל המגע הפיזי עם האב – ה"סמיוטי" הוא השפה האימהית, ואילו סתיו (שם), מצביעה על קיומו של "סמיוטי אבהי" – רובד לשוני שהבת מנביעה דווקא מתוך הקשר עם האב.

### **אסטרטגיות להתמודדות עם האתגרים השונים**

#### **היצירה כתחום גברי**

לפי סתיו (2014), השימוש בשפת האב על ידי פנייתן של נשים אל אפיקי ביטוי בכתיבה עשוי להוות פתרון לכינון יחסים חדשים של אבות ובנות, אך הוא רצוף קשיים ובעיות. בראש ובראשונה מפני שהיצירה בכלל, והספרות בפרט, נתפשה כתחום גברי מאליו, ולרוב גם הייתה כזו בפועל. האב מהווה את הדחף העיקרי

והמקורי לכתובה, והמוטיבציה הראשונה במעלה של הטקסט היא החיפוש אחר המקור, בניסיון להתעמת עם חוקו של האב ועם סמכותו [בארט (2004) אצל סתיו, שם].

### חרדת ההשפעה וחרדת היצירה

עיקרון דומה, המעמיד את האב בלב היצירה הספרותית, ניתן למצוא בתיאוריה של הרולד בלוס, שהציב במחקרו "חרדת ההשפעה". בלוס (1973) מתאר את עולם הספרות כעולם של מאבק ממושך, אליס ומורכב בין משוררים לבין קודמיהם הדומיננטיים, מאבק אדיפלי בין אבות ובנים המאופייין בהכחשה ובהדחקה כדי לא להודות באף סמכות או השפעה קודמת. המשורר "הבן" מתכחש להשפעתו של האב, המבטאת ב"תחושת אונות גדולה, הנובעת מתחושה של קדימות, ראשוניות וכליכולות ומהדיתפ ההכרה כי הוא מושפע ומשני" [בלוס (1973) אצל סתיו, שם]. בכך, יצירתו מיישמת תחבולות של הדחקה ופיגורות של הגנה, אשר מסוות ומעבדות גם יחד את הרצון להיוולדות עצמית ולזהות עצמאית (סתיו, שם).

שאלת היישום של התיאוריה הזו לא נידונה על ידי בלוס אך העסיקה חוקרות פמיניסטיות רבות, שכן כיצד תוכל אישה להשתלב בהיסטוריה ספרותית המתוארת כזירה של מאבקים אדיפליים בין אבות ובנים? למעשה, אין האישה יכולה להשתלב במודל שמתאר בלוס, האישה היוצרת אינה חווה את "חרדת ההשפעה" באותו האופן שבו חווה אותו הגבר, מפני שעליה להתעמת עם קודמים חזקים שרובם ככולם הם גברים, ולכן שונים ממנה באופן מהותי [גילברט וגובאר (1979) אצל סתיו, שם]. למרות קדימותם וסמכותם של אבותיה הגבריים, הם אינם יכולים לספק לה מודלים מתאימים לדרך שבה היא רואה את זהותה: סמכותם היא סמכות פטריארכלית, וכמו כן הם "נוטים להגדיר את האישה בתוויות סטריאוטיפיות קיצוניות (מלאך או שטן) המתנגשות באופן דרסטי עם תפישתה העצמאית כאישה יוצרת וכיוצרת סובייקטיבית ואוטונומית." (שם אצל שם, עמוד 71). היוצר הגבר בונה את עצמאותו הספרותית דרך מאבקיו עם ראיית העולם של אבותיו, ואילו על האישה היוצרת להיאבק קודם עם האופן שבו אבותיה רואים אותה. משום כך, גילברט וגובאר (1979) טוענות כי "תחת "חרדת ההשפעה", האישה היוצרת חווה חרדה ראשונית יותר – "חרדת היצירה" – פחד רדיקלי מפני אפשרות היצירה האוטונומית בתוך עולם ספרותי פטריארכלי המאוכלס "אבות" קודמים." (שם אצל שם, עמוד 71).

ההתגברות על "חרדת היצירה" היא באמצעות "חיפוש אקטיבי אחר יוצרת קודמת, נשית, ולא כדי להכחישה או להורגה כמו במודל הגברי של בלוס, אלא כדי למצוא בה דוגמה ומופת לאפשרות המרד בסמכות הספרותית הפטריארכלית, וכך לכונן שושלת ספרותית נשית" (גילברט וגובאר (1979) אצל סתיו (2014), עמוד 72). אך לפי סתיו (שם) מלבד העובדה שפתרון זה רווי קשיים (ישנו מספר מועט של מודלים כאלה וכמו כן, פעמים רבות הירושה של האימהות לבנות אינה אלא "שק ריק", שאינו מציע דיבור חלופי לזה של האב, אלא דיבור נוסף בשמו), הוא אינו מבקש לשקם את יחסי האב והבת ובעצם מוגבל בתפישת האדיפליט בדיוק כמו המודל של בלוס. המודל שלהן אינו מאפשר לבת להיכנס כחברה שוות מעמד לשושלת האב, ופתרון דומה לזה שמציע פרויד במסלול ההתפתחות המוביל לנשיות תקינה: "על הבת להכיר בחוסר האפשרות להצטרף לעולמו של האב, ההזדהות עם האב היא המאפשרת ליוצרת – במקרה הטוב – למצוא את מקומה בתוך שושלת ספרותית נשית. מכאן נובע כי כדי לכבוש לה מקום בתוך המרחב היצירתי, על היוצרת לוותר על שאיפתה להשתתף בשיח של האב." (סתיו, 2014 עמודים 72-73).

### המשמעויות של חקירת מערכת היחסים של האב ושל הבת מבחינת השושלת

סתיו (2014) טוענת כי המעבר מן הסיפור האדיפלי אל סיפורה של שושלת נשים, מעבר המקובל והרווח במחקר הפמיניסטי, אינו "פתרון מניח את הדעת ומספק לניסיון של בנות, אשר אינן חדלות לבקש אחר דרכים להזדהות עם האב, אך לא דרך תודעה כוזבת שעדיין כפופה למודלי אדיפליים ופטריארכליים." (סתיו, שם, עמוד 73). היא מוסיפה שעל פי לובין (2007), המיקום בשושלת נשים עשוי להתגלות כמנגנון שמשכפל את המיקום החברתי הנשי – מיקום שבו החתרנות הנשית נמסה אל תוך הסדר הראוי, והמסלול האלטרנטיבי לכינון סובייקט עצמאי נשי הופך לעוד מנגנון הכלה של ההגמוניה.

הסללתה של הבת אל שיח שבסופו של דבר יכול להתקיים עם האב בלבד תואר כבר בתיאוריה הפסיכואנליטית, אך גם אז, נראה כי הפסיכואנליזה נרתעת מלתת ליחסים בין האב והבת תוקף ומיקום ממשי, ונשענת על הטענה כי זיקתה של הבת לאביה, ובעצם, היחסים ביניהם, מבטאים קשר ראשוני, וחזק הרבה יותר, עם האם [פרויד (1968) אצל סתיו, 2014]. הבחנה זו היוותה בסיס העשרה במידה מה עבור התיאוריה הפמיניסטית, אך לטענת סתיו (שם), ראיית האב כמסמן שמאחוריו נחבאת האם מותירה אותו כמסמן, כסמל, ולא כדבר, באופן שהופך אותו, בדמות ביטולו מכל מיקום היסטורי, פיזי ויצוי בתוך יחסים ממשיים עם בתו, למת-חי, נוכח נפקד, ומעצים את כוחו ואת שליטתו. על כן, הראייה שמציעה סתיו מתעקשת על קיומם של יחסים ממשיים בין אב ובת כיחסים בין גוף לגוף, ולא בין מסמן (אב) לגוף (בת). באימוץ של ראייה זו בתוך קריאתנו בשירת הנשים, נוכל להתחיל לראות אותה כגשר ולא כפער, כשירה המנסה לכוון יחסי שית, יחסים של הורשה, של לימוד ושל הזדהות, אשר אינם כפופים לתבניות שליטה אלא מצליחים להשתחרר מן המבנה האדיפלי ה"אנכי" ולהתכוון כ"יחסים "אופקיים", הדדיים, הנתונים לדיאלוגיות ולזרמים דו-כיווניים של השפעה (שם).<sup>17</sup>

### להפוך את הקערה על פיה?

סתיו (2014) טוענת כי שירת הנשים היא המקום בו עשוי המעבר מן השירה הכבולה במנגנון האדיפלי לשירה המשוחררת ממנגנונים אלה להתרחש, וכי היא מתאפיינת ב"תחילת ההכרה בצורך לנטוש את המגמות הסימבוליות, המתיימרות לשקף מהויות אידאיות בעלות שלמות ותואם בין הדובר המייצג לדובר המיוצג, ולעבור אל מבנים אשר מאפשרים את ביטויים של ספקות, פערים ומתחים בין שני דברים אלה, ומתירים את ביטויים של ספקות, פערים ומתחים בין שני דברים אלה, ומתירים מקום לחוסר, לפגימות ולאובדן" (סתיו, שם, עמוד 79). היא מוסיפה כי מבנים אלה הם המאפשרים למשוררות הבנות למצוא את מקומן בתוך השושלת האבהית (ולא בשוליה או במקביל לה), בה בעת שהן משנות את טבעה של שושלת זו מתוך עצמה, באמצעות מבט שונה מיסודו על ה"אבות" המכוננים אותה.

<sup>17</sup>סתיו (2014) מרחיבה וטוענת כי "הבת אבודה לאב לא פחות משהאב אבור בעבורה", וכי לאובדן זה אין כל מקום בתרבות, במיוחד לעומת המקום הנרחב הניתן לניסוחה של הרחקת הבת מעולמו של האב האבוד.

### 2.3. שירת אתר ואלתרמן

נתן אלתרמן נחשב לאחד המשוררים הגדולים והמשפיעים שהיו בשירה העברית, וכל שכן בדורו – שאף נקרא "דור שלונסקי ואלתרמן". הוא יצר בישראל בשנות השלושים, בתחומים שונים, למשל כתיבת מחזות, תרגום, כתיבה אקטואלית, פזמונאות, פרוזה, כתיבה לילדים, וכמובן שירה לירית (ימיני, 2014; מירון, 1980). ספרו הראשון משנת 1938, **כוכבים בחוץ**, נחשב לאחד הספרים החשובים ביותר בתולדות הספרות העברית (שמיר, 1989). כבר מראשית יצירתו, התאפיינו שיריו של אלתרמן בנוסח ספרותי ייחודי (שמיר, שם). שיריו ניחנים בעושר לשוני, לדוגמה, ניתן למצוא בשיריו צירופי לשון ייחודיים ומיוחדים בנוף הספרות, כגון "פגישה לאין קץ" או "פתאומית לעד" (פרוכטמן, 2003). המחקר רואה באלתרמן משורר ששכלל את השימוש הווירטואוזי בלשון השיר, ושירתו נתפסה – בקרב מעריציה ומתנגדיה כאחד – כמדהימה בליטוש שלה, ב"צבעוניות" וב"ברק" שלה [מירון (1974) אצל ויסברוד, 2002]. מכאן שאלתרמן נחשב לאחד מהמשוררים הבולטים והחזקים לא רק מבחינה ספרותית אלא גם מבחינה לשונית.

כאמור, רבות נכתב על אלתרמן, ויצירתו נחקרה לעומק. לעומתו, יצירתה של אתר נחקרה פחות, אך היא לא פחות מעניינת. משום שהעיסוק בשני המשוררים אינו מאוזן, ארחיב כאן על אתר בדברים הנוגעים לנושא המחקר.

השירה הלירית של תרצה אתר, הכוללת שלושה ספרי שירה שראו אור עוד בחייה וספר נוסף שיצא לאחר מותה, ניצבת לצד תחומים נוספים בהם עסקה: תרגום מחזות, פרוזה, כתיבה לילדים ופזמונאות. ביחס לתחומים אלה, שירתה הלירית זכתה להערכה הפעוטה ביותר (סתיו, 2014). רוב המבקרים הסתכלו על השירה שלה ככבודה בהשפעתו המשתקת של אלתרמן, ולא כקורפוס עצמאי. ספרה הראשון **צפנת יצא** בשנת 1964 ושמונה שנים לאחר מכן, שנתיים לאחר שנפטר אלתרמן, יצא ספר שירה השני **בין סוף לבין סתיו**. עד שנפטרה בשנת 1977 בנפילה מחלון ביתה, הספיקה להוציא עוד ספר שירים אחד: **ארצות הנשיה**, ולאחר מותה יצא הספר **שירים 1976/7**, שהיה מוכן להוצאה לאור במגירתה (אלבלך, 2018). אתר נמנית עם משוררי שנות השישים כגון המשוררות יונה וולך, דליה רביקוביץ, ונורית זרחי (צמיר, 2006) ועם המשוררים נתן זך, דוד אבידן ויהודה עמיחי (סתיו, 2014). אך בניגוד לשאר בני דורה, אשר דחו את הנורמות הפואטיות של שירת אלתרמן, בחרה אתר להיצמד אל אלתרמן ולאמץ מאפיינים של שירתו אל שירתה (סתיו, 2014).

במרוצת השנים הושו שירתה של אתר ושירתו של אלתרמן לא פעם ולא פעמיים, שכן ניתן להסיק על ביטויים של מאפיינים של שירת אלתרמן בשירת אתר רק מעצם העובדה שמדובר באב ובביתו, על פי מודלים שונים של משמעויות ההשפעה הלשונית בין פרטים שונים שדנתי בהם קודם, במיוחד לאור לאקאן (2003), המציב את האב כמסמן של השפה ושל התרבות. ואכן, בשירתה הלירית של אתר ניתן למצוא ביטויים של שירת אלתרמן והתייחסויות אליה: התחקות אחר הנגינה והקצב שלה לצד שימוש בתחבולות אינטר-טקסטואליות בעזרת ציטוטים משירי אלתרמן, מצבים וסמלי יסוד המאפיינים את שירתו. בעזרת הלשון שבה אתר משתמשת היא יוצרת דיאלוג בין שירה לשיריו – היא מטעינה את שיריו במשמעות חדשה על ידי שלה (סתיו, שם). היינו, לא רק השירה של אלתרמן משפיעה על זו של אתר, אלא שממש כמו שצריך להיות בדיאלוג – גם שירתו של אלתרמן מושפעת מזו של אתר, בצורה המשנה את הדרך שבה אנו קוראים אותה.

על פי סתיו (2014), אתר מטמיעה בשפתה הפואטית את הלשון האלתרמנית ומולידה משירי אביה שירים חדשים ובכך מנסחת את הביקורת שלה עליו ומהפכת את המשמעות המקורית של שיריו. זוהי התמודדות עם האב – הסימבולי והממשיבולוגי כאחד. זהו מרד, אך לא במובן האדיפלי, שכן "האופן שבו מציגה אתר את האני הפואטי שלא כחלל שגבולותיו חדירים מתקשר לסוגיית גילוי העריות. לאור זאת, שיריה בעצם ניצבים כתוצרים של 'גילוי עריות פואטי'" (סתיו, שם, עמוד 173), "היא מציעה אופן חדש של יחסים בין־דוריים, כזה המבקש למוסס את גבולות הסובייקט, להטמיע את האחר ולהיטמע בו, וכך ליצור נקודת מוצא חדשה המאפשרת לה להשמיע את קולה הביקורתי." (סתיו, שם, עמוד 83). כלומר, דרך השימוש בלשונו של אביה, היפוך ושינוי של "שפת האב", וקירוב האב אליה ממעמד של סמל למצב רוחני וגשמי, היא מבצעת "סובלימציה לשונית של גילוי עריות" (שם, עמוד 173). עוד טוענת סתיו (שם) כי במעשה זה היא מבקרת את יחסי העריות מתוכם, והופכת אותם ממודוס של שליטה ושל הכפפה ליצירת פואטיקה חדשה, המתגברת על התבנית האדיפלית הכפויה על יחסי האב והבת. כל זאת באמצעות העמדה המינורית<sup>18</sup> שבחרה לעצמה חשיפה דרך קונקרטיזציה לשונית והיפוך אירוני. אסטרטגיה זו משפיעה לא רק על הבנתנו את מושג היצירה, אלא גם על קריאתנו את שירתה כבעלת משמעות ספציפית במסגרת יחסי המגדר, כשירה המציעה אפשרות להיפוך הסדר הפטריארכלי מבפנים.

#### **זמנה של אתר בעין פמיניסטית**

בשנות ה־60, תחילת פועלה הספרותי של אתר, ניתן לראות מגמות של שינוי מבחינה פמיניסטית: בעקבות הדחיפה הגדולה שקיבלה התנועה הפמיניסטית בשנות ה־60, התפתח דיון חברתי נרחב בשאלת שוויון האישה, שנמשך עד שנות ה־80. דיון זה כלל שתי גישות מרכזיות, המשלימות זו את זו. הראשונה הינה גישה תיאורטית, שלפיה נשיות כמגדר היא תוצאה של הבניה תרבותית, ולכן היא מוגבלת לאפשרויות שהתרבות מעמידה לרשותה. מאחר שמספר האפשרויות הללו מצומצם וחוזר על עצמו לאורך כל ההיסטוריה, המגדר הנשי מופיע בעולם בצורה כמעט אחידה, ונתון לדיכוי, להדרה ממעגל מקבלי החלטות ולקיבוע דימויים ספורים, כובלים, מנמיכים וחוזרים על עצמם. העמדה השנייה היא אקטיביסטית, ולפיה הוויתור על ההכרה במכנה המשותף הזה יחליש את הסולידריות הנשית הנדרשת למאבק משותף למען מטרות וצרכים שונים (ימיני, 2013).

סתיו (2014) טוענת כי מקובל להגדיר את דור שנות השישים, בו אתר פעלה, כדור האחרון שהתאפיין בהגמוניה ספרותית גברית מובהקת. העדות הראשונה לכך היא הבמה שניתנה לשירה הנשית בישראל. על פי צמיר (2006), בישראל של סוף שנות החמישים–תחילת שנות השישים התרחשה תופעה חסרת תקדים בתחום השירה הנשית: "לעומת כחמישה־עשר ספרי שירה מאת נשים שהופיעו בשנות 1948–1958, בעשור הבא, בשנים 1958–1968, ראו אור למעלה מתשעים". היא מציינת כי תופעה זו חוצת גילאים, אסכולות ספרותיות ודורות, ומציינת את לאה גולדברג, אסתר ראב, יוכבד בת־מרים, יונה וולך, דליה רביקוביץ ואחרות, בהן תרצה אתר. סתיו (2014) מוסיפה שבשנות השישים עולות פרדיגמות חדשות המאפשרות לפענח באופן אחר – ולקרוא

<sup>18</sup> לפי דלו וגואטרי, ספרות מינורית היא ספרות שנכתבת בידי מיעוט (לא במספר, אלא במעמד) במטרה להנכיח את כוחו של החזק והמדכא ובכך למתוח עליו ביקורת. דלו וגואטרי רואים במינוריות הראשונה מינוריות נשיות, והיא טבועה במאבק של נשים לכינון זהות נשית עצמאית וסובייקטיבית בעולם גברי, ובאקט פוליטי לערער החלוקה הבינארית והדיכוטומית שבין גברים לנשים. ראו: דלו, ז' וגואטרי, פי' [1975] 2005. קפקא – לקראת ספרות מינורית. תרגום: ר' זגורי-אורלי ו' רון, תל אביב: רסלינג.

אחרת – את השירה שנכתבה בשנים הללו ואחריהן (ואולי גם לפניהן), וכי שנות השישים מבטאות סירוב חדש לקבל את המקום הנשי המוקצה מראש. עוד היא גורסת כי בשנים אלה שירת הנשים עוברת תהליך הולך ומתרחב של התרבות ושל התקבלות, עד כדי כך שהיום לא ניתן לדבר על עליונות גברית בשדה השירה.

### מעמדה הספרותי של תרצה אתר

בשירתה של אתר נוכחת מאוד תימת יחסיה עם אביה. יחסיה של אתר עם אביה ניכרים כמוטיב מכוון ומשפיע על יצירתה. יצירתה עוסקת בהשפעתו של אביה, בדמותו ובמידת נוכחותו בחייה או בהיעדרו, ומציגה מפגש עם אביה שבא לידי ביטוי בדיאלוג, במאבק, בניסיון להידברות, בהזדהות ובהיפרדות (סתיו, 2014). דבר זה מעניין ביתר שאת לאור העובדה שאביה של אתר, נתן אלטרמן, הוא כאמור אחד המשוררים המשפיעים והחזקים ביותר שידעה השירה העברית. על אף המאפיינים הפואטיים הייחודיים של שירתה, עליהם אפרט בהמשך, הנרטיב המרכזי ששלט בביקורת על שירתה של תרצה אתר בחייה וגם שנים רבות לאחר מותה הוא דווקא של קורבן החיים בצל אב משורר חזק ומשפיע. סתיו (2014) טוענת שבבסיס הביקורת על אתר מצויה הנחת יסוד בסיסית ביותר הרואה את אתר כ"ילדה" נחצית בביתו של אביה" (שם, עמוד 167), ועל כן התהליך שתואר בביקורת עליה היה ניסיונה של בת לחתור לעצמאות תחת השפעתו המוחלטת של אביה, דרך הקושי להינתק מן התשוקה אליו ומן הרצון להידמות לו. זאת עד שנעשתה לאם – ורק אז יכולה הייתה להגשים את נשיותה בשירה עצמאית משלה (סתיו, שם).

לפי סתיו (2014), הביקורת על שירתה של אתר, שפורסמה בעיקר במדורי הספרות של העיתונות היומית, ראתה את שני קבצי השירה הראשונים של אתר כשבויים בהשפעתו של האב. הושם דגש רב על הדמיון לשירתו ועל חסרונו של קול עצמאי ומגובש: "עדיין לא הגיעה תרצה אתר להשקפת חיים מגובשת, להסתכלות פנימית שהיא כולה שלה [...]"; לעתים מסתתר המשורר מאחורי עולם סמלים מורכב שהוא יוצר, אולם עולם סמלים מקורי מעין זה קשה למצוא כאן". (איג, 1964 על צפנת), "הישענות-יתר אל שירתו של האב, אל סמליו הפיזיים" (יוסף אורן, שנה, על בין סוף לבין סתיו). לעומת זאת, את שני הקבצים האחרונים שלה ראתה הביקורת כעצמאיים יותר, ראייה שזיכתה את אתר ביתר הערכה כמשוררת. שמיר (1979), טוענת כי בארצות הנשיה מתגלים לראשונה היבטים ייחודיים בשירתה, ועקרוני (תש"ם) טוען כי "גיבוש תפיסתה הפיזיות [של אתר] והתעצמות הבעתה מתגלים רק בשנים האחרונות" (בביקורת על שירים 1976/7).

גילוי ביקורת מעניין נוסף ניתן למצוא במאמר הקול הדובר בשם עצמו והקול הדובר בשם רבים. אורן (2002) מציין את תרצה אתר בתור דוגמה ל"קול הדובר בשם עצמו", כלומר לשירה הווידויית והאישית, המעידה על עצמה בלבד ולא שואפת להתרחב למחוזות אוניברסליים רחבים יותר. מכאן ניתן להסיק כי גם מעמדה של אתר כאישה יוצרת לא היה גבוה במיוחד. אף על פי כן, צמיר (2006) מונה את תרצה אתר בתור אחת מן המשוררות שזכו למעמד קאנוני גבוהה ולהערכה רבה, לצד נורית זרחי, דליה רביקוביץ, זלדה, יונה וולך ואחרות. גילוי ביקורת נוסף שהציג אותה באופן מוערך בפן השירי הוא של א.ב. יפה: "הפתיעני הדמיון בין סגנון כתיבתה של תרצה לבין נוסח האימז'ניזם האלטרמני מתקופת כוכבים בחוף שלו [של אלטרמן], אם כי לא היה זה בשום פנים ואופן מעשה חיקוי. תרצה אתר (היא חתמה בשם זה על שיריה מתחילת דרכה) נתגלתה כבר בניסיונותיה השיריים הראשוני כמשוררת אמיתית, השולטת בדרכי ההבעה שלה" (יפה, 1977 אצל אלבלך, 2018). אך גם כאן, מעמדה הספרותי מוגדר ביחס לאביה ולשירתו, בדומה לשאר גילויי הביקורת שצינתי, שלא תפסו אותה כמשוררת עצמאית עד שלב מאוחר ביצירתה.

## הסגנון של תרצה אתר

כאמור, התהליך הספרותי של אתר שתיארה הביקורת הוא של שחרור מכבליו של האב, ותהליך דומה לזה ניתן למצוא גם בסגנון: ככל שעברו השנים יש פחות מאלתרמן ויותר מודרנה.<sup>19</sup> על קווי המתאר של הסגנון האלתרמני עמדתי בצורה נרחבת ואדגים אותה גם בהמשך, אך חשוב לי להצביע על קווי מתאר, כלליים ביותר, של סגנון דורה הפואטי של אתר, דור שנות השישים. "אין בה רטוריקה נשגבת נסיקתית, שיאית. להיפך, לשון במצב צבירה צנום — זה שם המשחק האסתטי בשירה העברית העכשווית" [מזור (1996) אצל סוברן, תשס"ב]. סוברן (שם), מציינת כי "הלשון והנורמות הפואטיות צועדות יד ביד. הכוח הפיוטי יושג מעתה לא בעזרת הקישוטי והפיוטי, אלא באמצעים אחרים".

על פי סתיו (2014), בשירתה של אתר סגנון זה מתבטא בעיקר בשני הקבצים האחרונים שלה: "שני הקבצים הבאים של אתר, כפי שציינו אחדים מן המבקרים, נדמים "פתוחים יותר" [...] ונאמנים יותר לרוחם של בני דורה הפואטי של אתר, דור שנות השישים. בקבצים אלה קל יותר למצוא שורות בלתי שקולות ולא מחורזות, מבנים לא סדורים ושירים רבים הממעטים בסמלים ובדימויים ומעצימים תחת זאת את כוחם הרטורי" (סתיו, 2014 עמודים 176–177). אבחנה זו, הולכת יד ביד, כמובן, עם הדמיון לאלתרמן ובהשוואה מתמדת אליו: "נראה כי השירים בהם מופעים פחות מן המוזיקליות ההדוקה של אלתרמן ומן התמונתיות הדחוסה האופיינית לו [...] עם זאת, לא ניתן התעלם מכך שגם קבצים אלה כוללים שירים רבים הממשיכים את הדמיון המובהק לשירת אלתרמן שיכולנו לראות בשני הקבצים הראשונים" (שם, שם עמודים 176–177).

הימצאות שתי הנורמות הפואטיות הללו בסגנונה של אתר בדרך כלל לא התקבל כמאפיין חיובי, אלא כגילוי של חוסר החלטיות או בשלות. טענה מעין זו ניתן למצוא במאמרו של משה דור על **צפנת**, בו הוא טוען כי "נקלעת היא [אתר] בין הנוסח המקובל על "המודרניסטים" שלנו, כלומר אמירתיות הנוטה אל הפשטות הלשונית ואל תמונת-העולם האפרורית, היומיומית, לבין תועפות המטפוריקה האלתרמנית, [...] ואוצר דימוייה בנוי על היסודות הרומנטיים" וכי האכזיסטנציה הפיוטית של אתר גדושה בסתירות, וכי הן מכבידות על ביטוי דבריה.

את דבריו של משה דור אני מקבלת בחלקם. עם קביעתו כי סגנונה של תרצה אתר שופע "ניגודים" ו"סתירות" אני מסכימה ביותר, אך איני סבורה כי סתירות אלה הן סכסוך פנימי לא פתור הממעיט מערך הדברים. ההיפך הוא הנכון, אתר יוצרת אלטרנטיבה סגנונית חדשנית ביותר לזמנה - ניתן לשלב את שני הסגנונות, שני הדורות הספרותיים ה"מסוכסכים", בדמות ה"המאבק של זך באלתרמן" כמובן, על אף השוני ביניהם. היא מדגימה כי ישנה נקודת אמצע וכי על אף תפיסות העולם המנוגדות, לכאורה, של משוררי דור שנות ה-60 לעומת משוררי דור שנות ה-30, ניתן לשלב ביניהם ולהשתמש בקשר הזה על מנת להעשיר את המשמעות ואת הסגנון.

## מעמדה הלשוני של תרצה אתר

בתחום הלשוני אתר לא זכתה למעמד מיוחד בשום אופן: המחקר אינו מפרט על כך כלל, ולרוב אפיונה הלשוני היה פשוט "אלתרמני" בכללותו. בן-נפתלי (2001), במאמרה **כאן רק שותקות** המוקדש לתיאור קולה של תרצה

<sup>19</sup> כזכור, המוקד של עבודה זו אינו סגנונה של אתר באופן נרחב, ולכן לא אתעכב על משמעויות הסגנון מבחינה אישית, והאם סגנונה נהיה אישי יותר ו"אתרי יותר" ככל שיצירתה התקדמה. זהו נושא למחקר נפרד.

אתר, טוענה כי לשון שירתה לקוחה מן המוצא האלתרמני משום שזו בחרה לנהל עמו דיאלוג בלשונו שלו, ובשל כך אינה סוללת שפה או תחביר חדשים. היא מציינת כי: "לסמביוזה המצמררת בינה ובן אביה יש קודם כל, אולי מעבר לכל, ביטוי לשוני. שכן, דומה שהמפגש הבינדורי מתרחש על המגרש האלתרמני." אם כן, בביקורת על שירתה של אתר הלשון נהפכת לאמצעי נוסף, אם לא העיקרי, שבו מתבטאת ההשפעה הגמורה של האב. ארצה להצביע על כך שדווקא הלשון היא המפתח להבנת היחסים השיריים ביניהם, וכי דרכה מתנגן קולה הייחודי של אתר. תרצה אתר, לצד המשוררות האחרות הנידונות אצל סתיו (2014), מתמודדת עם בעיה מרכזית, שכן הכלי המשמש אותה באומנותה – הלשון הקיימת – מגיע אליה מן האב. קושי זה ידוע ומוכר אומנם לכל אישה כותבת, אך הוא גם ייחודי לאתר, שכן אלתרמן אינו אב ספרותי ככל האבות. על כן, שימוש של נשים בשפת האב כדי לבטא את עצמן, את חוויותיהן ואת אופן קיומן בעולם אינו יכול להיות מיידי ו"טבעי", נטול קשיים, מעקשים ופערים. הפער הלשוני-מגדרי הנפער בין רצונן של הנשים לכתוב לבין יכולתן לממש אותו נמצא במעבר דרך התפישות המגדריות המגבילות. התמודדות זו נידונה בספרות המחקר הפמיניסטית, בניסיון להגדרתן ואף לניסוחן מחדש לעומת הקשיים העומדים בפני משורר גבר שכן, כפי שניתן להסיק מהסקירה לעיל, הינם שונים ואף עמוקים יותר.

על פי סתיו (2014), ניתן לראות ביצירתה של אתר מעין שיא, שמצד אחד לוכד בתוכו את התמצית ואת המהות של קשיי ההתמודדות הניצבים בפני אישה היוצרת בעולם תרבותי אבהיפטרוארכלי, ומצד שני מתחיל לגלם את האפשרויות ואת הפתרונות לאישה הסוללת דרכים חדשות ואפיקים נוספים ליצירתה. סתיו (2014) טוענת כי הפריצה של שירת הנשים בשנות השישים קשורה ביחסים עם האב, ובאופציות החדשות ליחסים כאלה שנראו בשירה. שירת אתר, לצד שירתן של וולך ושל רביקוביץ, סללה נתיבים חדשים ואפשרה את חדירתן של נשים רבות יותר ויותר אל תחום השירה, שעד אז נחשב ל"מועדון גברי כמעט אקסקלוסיבי אשר התיר את הצטרפותן של נשים בודדות בלבד." (סתיו, שם, עמוד 81). עוד היא טוענת כי נתיבים אלה מבטאים ומגשימים כינון יחסים חדשים עם האב: באמצעות פירוק הקונסטרוקט של האב והפיכתו לבשר ודם (מסמל לגוף), לאב שפתוח ליחסים, לדיאלוג ולהדדיות, אתר, לצד המשוררות האחרות, מסמנת אופציות ודרכים נוספות לראות את האב, לשנות את היחסים עמו ואף אותו עצמו.

### **התמודדות עם שירת אלתרמן**

אתר אינה ניצבת יחידה בדמיון לאלתרמן ובהתמודדות עם שירתו: אלתרמן נחשב כמושא התמודדות בפני משוררים אחרים משני דורות שקדמו לדורה של אתר: דור הפלמ"ח (שנות ה-40) וחבורת "לקראת" (שנות ה-50). שחם מתארת את טיב הקשר בין שירת הדורות הללו לשירת אלתרמן, ועל אף שהיא נותנת דוגמות רבות לזיקות לשוניות, סגנוניות ופרוזודיות, היא טוענת כי חומריו של אלתרמן לא נטמעו "הטמעה של ממש בגופי שירתם של אותם משוררים." (שחם, 1997 עמוד 31). בניגוד לדור הפלמ"ח, שקיבל את שירת אלתרמן, בדורות הפואטיים בשנות החמישים והשישים התרחשה דחייה של שירתו. שחם רואה בדחייה זו צורת התמודדות עם "חרדת ההשפעה", שפירטתי עליה קודם. למשוררים שונים צורות התמודדות שונות ("עיבוד חומרי אלתרמן וסיגולם לדרכו ולעולמו של המשורר הצעיר (למשל אצל חיים גורי); התנגדות והרחקה (אצל אמיר גלבוע); וגישה פרודית מגחיכה (אצל דוד אבידן)" [שחם, 1997, עמוד 249 אצל סתיו, 2014, עמוד 178]. לדברי שחם (1997), צורת ההתמודדות של אבידן היא זו המייצגת את הגישה שנקטה בשלב מאוחר יותר אצל משוררי דור



שנות ה-60, ובאופן ספציפי יותר: "המרד של זך באלתרמן", ששלל את הנורמות הפואטיות האלתרמניות והתרחק מהן.

כדי להדגים את הפער בין הדורות בהשפעות של אלתרמן, אתעכב לרגע על סקירתה של שחם (1997) את הזיקות הלשוניות הישירות שבין יצירות של משוררים שונים ליצירת אלתרמן. סקירתה של שחם מתארת את הזיקות הטקסטואליות הישירות – חלקם בני דורה הפואטי של אתר חלקם לא, תיאור שעומד בניגוד מעניין, באופי המעשה וכן במשמעותו, לממצאים של סתיו (2014) ולתיאור שלה של זיקות אלה, באופן המבדיל ומייחד את המעשה הפואטי של אתר ממעשים פואטיים של משוררי דור המדינה, שעשויים להיות דומים.

כפי שאסביר בהמשך, ישנו הבדל בין ציטטה מיצירתו של אלתרמן לשאילה ישירה. הבדל זה טמון ברמת התפקוד הרפרנציאלי של הציטטה או השאילה ובאיכויות אשר הן מעניקות לטקסט. כאן המקום לעמוד בצורה נרחבת על הבדלי המשמעות בין שתי הצורות, המצביעים על הבדלים עמוקים בנורמות הפואטיות של הדורות הנידונים ובאסטרטגיית התמודדותם עם שירת אלתרמן. שחם (1997) מספקת שני הסברים אפשריים לשימוש של משוררים בשנות הארבעים והחמישים בשאלות ישירות משירתו של אלתרמן: א. שירת אלתרמן זכתה באותה התקופה למעמד קאנוני "מעין-מילוני" שלקוחה ממנו הייתה נחשבת כמעט לאקט לגיטימי; ב. שאילת הצירופים המוכרים משירה שזכתה למעמד קאנוני מהווה "קפיצת הדרך" עבור משוררים צעירים, העשויה להאיץ את תהליך התפתחותם הספרותי.

בהסתכלות על תופעה זו בהשוואה לדורה הפואטי של תרצה אתר, דור שנות השישים, ניתן להבחין כי המצב שונה לגמרי. ראשית, שאילה ישירה משירת אלתרמן נתפסה כאקט לגיטימי, אך בנוגע לתרצה אתר, שאילה ישירה או ציטוט משיריו לא היוותה קפיצת מדרגה כלל וכלל בעיני הביקורת, ההפך הוא הנכון. כאמור, האב דווקא מעכב את כניסתה של הבת לעולם התרבות במקום להאיץ אותה<sup>20</sup> כפי שקורה אצל הבן (סתיו, שם). מקרה דומה מתרחש כאן: היחסים הישירים עם שירת אלתרמן עוררו בעיקר אנטיגוניזם וספקות, באופן שלא האיץ את תהליך התקבלותה כמשוררת אלא עורר הסתייגות משירתה ותהייה על מקורה ועל טיבה. על פי סתיו (שם), ההערכה לשירתה של אתר עלתה רק כאשר "התגברה" מעל קשרים אלה, ביצירת שירה עצמאית יותר, המנהלת פחות קשרים ישירים עם שירתו של אלתרמן, בספרה הרביעי, **שירים 1976/7**. עוד טוענת סתיו (שם), כי מאחורי גילויי הביקורת על תרצה אתר "חבויות הנחות יסוד מובלעות כה מושרשות ומובנות מאליהן עד שהצגתן כמעט מיותרת." (סתיו, 2014 עמוד 167). ביניהן נמצאת הנחה הנוגעת בעצם המשמעות של זיקות טקסטואליות ישירות: "חזרה או ציטוט מעידים בהכרח על הזדהות או על השפעה משתקת, וכי ככל שימעט המשורר בחזרות, ציטוטים ושאלות משירתו של משורר אחר, כן ישתחרר מהשפעתו הכוללת וימצא את דרכו הייחודיות והמקורית. מבעד להנחה מקדימה זו נתפסים החזרה והציטוט כגורמים הפוגעים בסובייקטיביות האינדיווידואלית של המשורר ומערערים אותה." (שם, שם עמוד 167). איני יודעת אם הנחה זו מופנית לאתר בלבד או במיוחד, אך אולי יש בהסברים ששחם (1997) מתארת להעיד על שינוי מגמתי בתפיסת ההשפעה והסגנון, שעשוי אף להיות תקף על השפעה משירת אלתרמן ביתר שאת, מפאת השינוי ביחס לשירתו. על כל

<sup>20</sup> זאת על אף שעזר לה בפרסום שירה: "בתיקו הביא [אלתרמן] מחברת שירים של תרצה בתו, ביקשני לקראם ולבחון אפשרות פרסומם ב'דף לספרות'" (יפה, 1997 אצל אלבלך, 2018), אך גם אז היה חשש מ"לזות-שפתיים על יחס פרוטקציוניסטי כביכול" (שם, שם).

פנים, השינוי הזה הינו בעל משמעות קובעת באופן התקבלותה של אתר כמשוררת, אך כפי שאדגים, האסטרטגיה הייחודית שלה להתמודדות עם שירתו של אלתרמן היא דווקא זו שמייחדת אותה כמשוררת וכיוצרת בפנים השונים.

בשירתה של תרצה אתר מתרחש דבר מהופך מזה שהתרחש בשירתם של בני דורה הפואטי. סתיו (2014), טוענת כי הדבר הבולט ביותר בשירתה של אתר הוא "היעדר הדחייה" של שירת אלתרמן, וכי היא אינה מקבלת את המרד ורואה בו אשליה. "כותבת העיתונאית אילת נגב על תרצה אתר: "כשאמרו לה שהיא מעתיקה מאביה ושהדימויים שלה דומים לשלו, צחקה ואמרה, "כל המדינה מעתיקה ממנו, אז למה לא אני?" (נגב 1997), אצל סתיו, שם, עמוד 178–179]. במעשה זה, היא חושפת את חוסר התוחלת שבמרדנות הזו ומרוקנת את הצהרת החדשנות הפואטית של בני דורה מכל משמעות (סתיו, שם). אתר מציעה צורה אחרת להתמודד עם "חרדת ההשפעה": היא מאמצת את הפואטיקה האלתרמנית ומכריזה מראש על מסירותה לה (סתיו, 2014). אך היא לא מקבלת את שירת אלתרמן במלואה: במקום לנסות לכונן שפה מאזוירית חדשה, היא משתמשת בגישה מינורית ומטמיעה את הלשון האלתרמנית בלשונה, על מנת לנסח ביקורת. מלב המסירות וההתאיינות, היא מהפכת את המשמעות של שירתו ומציעה אלטרנטיבה ל"חרדת ההשפעה" באמצעות דיאלוג, שיחה, דרכם היא חוצה קווים מגדריים וספרותיים ומכוננת יחסים ביךדוריים חדשים.

### 3. מתודולוגיה

המתודולוגיה העיקרית המשמשת במחקר זו העוסקת בהשוואת טקסטים - השוואה בין קורפוס נבחר משירי אתר לבין קורפוס נבחר משירי אלתרמן, זאת באמצעות הצמדת השירים לזוגות (מלבד שלישייה אחת). חלוקה זו נעשתה בעקבות קריאה בספרות המחקר, בעקבות הקבלות שונות בין השירים (לדוגמה, שני השירים בעלי אותו הנושא) ובעקבות התייחסויות ישירות של אתר לשירים ספציפיים בשירה.

#### 3.1. הגדרות ומונחים

בהשוואה זו בניתוח השירים משמשים הגדרות ומושגים רבים מעולם הלשון והספרות, שיובאו כאן בקצרה כדי לתמוך בהמשך הניתוח וכדי לנסות ולהציג תמונת מצב שלמה ככל האפשר של הלשון של כל יוצר ואת הקשר ביניהן. הניתוח במחקר זה מתבסס על מודל שהציבה חיה שחם,<sup>21</sup> ועל הכלים השונים המוצעים בו לחקירת לשון. אפשר לחלק את הכלים הללו לשלוש קבוצות עיקריות: **זיקות טקסטואליות ישירות, תבניות רטוריות ומוטיבים.**<sup>22 23</sup>

<sup>21</sup> בספרה **הדים של ניגון**.

<sup>22</sup> יש לציין כי אתיחס למוטיבים כסממן סגנוני-לשוני ולא כמאפיין ספרותי.

<sup>23</sup> יש להדגיש את ההבדל בין הזיקות הטקסטואליות הישירות לבין המערכות הרטוריות והמוטיבים – הזיקות הטקסטואליות הישירות מתייחסות לקשרים של טקסט אחד עם טקסט אחר במובהק, ועל כן מתבקשות ביותר בדיון לשוני-השוואתי זה. לעומתן, המערכות הרטוריות הינן משהו שיכול להימצא בכל טקסט באשר הוא ללא קשר מיוחד לאלתרמן, אך אתיחס אליהן אני בזיקה לשירת אלתרמן (מבחינת שכיחות וצורה) וכך אנסה להסיק את מסקנותיי. מוטיבים הינם מאפיין אישי של כל יוצר, המשתנים במהלך הקריירה שלהם. אציג את המוטיבים המרכזיים של אלתרמן בתקופות שונות בכתבתו על מנת לנסות להרכיב רשימה הכוללת את עיקרי הדברים.

כפי שקראתי ולמדתי, כל התחומים שעבודה זו עוסקת בהם מעורבבים במידה מה, בהתאמה למגמה ההולכת ונבנית במחקר מדעי הרוח בשנים האחרונות (פרוכטמן, 2000). מגמה זו נובעת מתפיסה הוליסטית של חקר התרבות, ומבינה שחיוני וראוי לחתור לחקירת המגע בין התחומים ולהצגת הדברים בצורה טבעית יותר וללא הפרדה מלאכותית ביניהם. שכן, "ספרות היא אומנות של לשון" (סגנון הסיפורת: בן-שחר, 2016, עמוד 9), ולכן בלתי נמנע מן התחומים הללו להשיק זה לזה ואף לחפוף זה לזה במקומות מסוימים. על כן, אנסה להציג את שני התחומים כפי שהם קיימים במציאות – האחד בתוך השני לעתים והאחד על יד השני במקרים אחרים, תוך ניהול יחסי גומלין משותפים, מבלי שתהיה הפרדה מאולצת ביניהם. אף על פי כן, אנסה לחתור לדיוק עד כמה שאפשר, ובמקומות שאכן דרושה ההפרדה, אשתדל להיטיב להדגימה.

למרות היחסים המרתקים בין הספרות והלשון והשאיפה להציג כל אחד מהם לחוד וביחד, עבודתי מתמקדת בהיבטים הלשוניים של הספרות, ועל כן אדגיש כי הסגנון עליו אני מדברת הוא בזיקה ללשון. גישה זו אינה סותרת את הגישה המקובלת במחקר הסגנון: מן ההגדרה של פרוכטמן ניתן לראות כי הסגנון הינו תחום המשיק לחקר הלשון, שכן הבלשנות היא זו החוקרת את ההבדלים בין המשלבים המשמשים בו.

כדי להבהיר את מהלך הניתוח, ארצה להבהיר את האמצעים הלשוניים שאשתמש בהם במהלך הניתוח. האחד הוא **תחביר** – תחום בחקר הלשון שעניינו הקשר בין סדר המילים במשפט למשמעותו. כאמור, פרוכטמן (2000) טוענת כי עבור ניתוח לשוני של טקסט ספרותי דורש בעיקר ידע תחבירי ופונולוגי. ניתוחים רבים עוסקים בתחביר של המילים שכן הוא משפיע על המשמעות. **צורות** – ענף בחקר הלשון שעניינו מבנה המילים, משמעות הצורנים המרכיבים את המילים, והדרך שבה הצורנים יוצרים את המילים ומשפיעים על משמעותן. **סגנון**, שעליו פירטתי קודם. **מוטיבים** – רעיונות, דמויות, או חפצים המופיעים באופן גלוי או נרמז ביצירה מספר פעמים, והוא טומן בחובו קשר של משמעות שהיא מעבר להופעה המקומית של החפץ או הרעיון. בשירתה של אתר מלבד הימצאות המוטיבים המהווים מאפיין סגנוני, היא עושה שימוש מיוחד במוטיבים של אלתרמן, עליו אפרט בהמשך. הניתוח עוסק גם ב**תמטיקה** – כלל הנושאים, רעיונות היסוד בבסיסו של החיבור הספרותי. התמטיקה קשורה בגישה בלשנית.<sup>24</sup> בנושאים שבהם השירים עוסקים הדבר יכול להתבטא, לדוגמה, בשני שירים ארספואטיים או בשני שירים העוסקים ביחסים בין העיר לבין הציוויליזציה.

נוסף על מושגים אלה, ארצה להסביר מושגים נוספים שישמשו אותי בצורה נרחבת יותר בהמשך הניתוח, הנחלקים לשלוש קבוצות: סוגי ההשפעה הלשונית, מערכת הרטוריקה האלתרמנית ומוטיבים אלתרמניים. באמצעות סקירה זו אני מקווה לסייע להבנת הניתוח, כאמור, אך גם להציב את הבסיס התיאורטי שישמש אותי להבנת הסגנון האלתרמני ולמציאתו בתוך שיריה של אתר.

### 3.1.1. זיקות טקסטואליות ישירות

טקסט אחד עשוי להשפיע על האחר בדרכים שונות, חלקן ישירות, חלקן עקיפות, יש שנחשבות מודעות ויש שנחשבות לפעולה בלתי-מודעת של היוצר. כפי שניתן להסיק משמן, הזיקות הטקסטואליות הישירות הן קבוצה של קשרים ישירים יחסית, שהסממן העיקרי שלה הוא זיקה מילולית. היינו – שימוש במילים של טקסטים שלמים או של חלקי טקסטים בתוך טקסט אחר בצורה שהטקסט המוקדם ניתן לזיהוי באופן ברור

<sup>24</sup>ההגדרה מתוך מילון אבניאון. ראו: [https://www.milononline.net/do\\_search.php?Q=%FA%E8%E9%F7%E4](https://www.milononline.net/do_search.php?Q=%FA%E8%E9%F7%E4).

(שחם, 1997). באופן כללי, רמות הזיקה הולכות ונחלשות לפי הסדר – ציטטות הן הישירות ביותר והתבניות שעיקרן דמיון לא מילולי הן הכי פחות ישירות.

### **ציטטות**

ציטטה היא "הבאת דברים כלשונם מטקסט אחד לאחר" (שחם, 1997, עמוד 32). שחם מדגימה במודל שהיא מציעה בעיקר שאילות, אך במחקר זה הן ישמשו בתפקיד ציטטות. ההבדל בין ציטטה לשאילה הוא בתפקוד הרפרנציאלי שלהן – השאילה נחשבת לפעולה בלתימודעת של היוצר, שאינה מבקשת לקיים כל מתח עם הטקסט המוקדם ואינה מעניקה לטקסט החדש משמעות או ערך אסתטי, ואילו הציטטה נחשבת לפעולה מודעת של היוצר, והיא נועדה להפנות את תשומת לב הקורא לסביבתה המקורית. בכך היא מקיימת מתח עם הטקסט המוקדם ואף מתעמתת איתו.<sup>25</sup>

### **וריאציות על צירופי לשון קצרים**

וריאציות על צירופי לשון קצרים הן למעשה הכנסת שינוי קל בצירופי-לשון באופן מילולי בלבד (שחם, 1997). הווריאציות במחקרה של שחם הן בדרך כלל ביטויי סמיכות בעלי אופי מטאפורי, והן חלות על צירופים אלתרמניים מזוהים. סוג זה של זיקה, לעומת ציטטה או שאילה, נחשב למודע יותר שכן השינוי עשוי להצביע על דרגת מקוריות גבוהה יותר, המעניקה לצירופים מעין צביון אישי.

### **פרפראזות**

פרפראזות הן קטעי טקסט (מוגדרים), הנמסרים ב"מילים אחרות השונות מן הטקסט המקורי ברב או במעט". (שחם, 1997 עמוד 49). בכל הפרפראזות הנסקרות אצל שחם, קיימים בטקסט החדש קשרים אל הטקסט המקורי, ובניגוד לציטטות, הם אינם מילוליים בהכרח. תופעה זו מאפיינת בעיקר קטעי טקסט קצרים, ולא שירים שלמים. שחם מחלקת את הפרפראזות לשתיים: פרפראזות הנשענות על צירופי מילים מילוליים מזוהים או על מילת מפתח בולטת מן הטקסט האלתרמני, או פרפראזות נשענות על דמיון בריתמוס או בתבנית הרטורית וכן על דמיון בצירופים מילוליים מן הטקסט האלתרמני.

### **וריאציות**

וריאציות הן שימוש בקטעי טקסט תוך הכנסת אלמנטים מסוימים (מילוליים ואחרים) הנמצאים בטקסט המקורי, כדי לומר דברים שונים מאלה הנאמרים בו. לווריאציות יש דרגות קרבה מגוונות, והן יכולות להיות על גבול הפרפראזה או בעלות ריחוק גדול יותר. בכל אופן, הקשר אל הטקסט המקורי נשמר באמצעות סימנים בולטים כלשהם, בדומה למנגנון יצירה בפרפראזה. כך, הווריאציות שידונו במחקר זה הן על קטעי טקסט אלתרמניים מוגדרים וניתנים לזיהוי.

<sup>25</sup> מבחינת צורתן, הציטטות שיובאו כאן מעבודתה של תרצה אתר עשויות בהחלט להיחשב לשאילות, אך על פי מחקר הספרות שעליו התבססתי לזיקות מן הסוג הזה בשירתה של אתר יש אופי רפרנציאלי והן עונות להגדרה של ציטטה בצורה מדויקת יותר, משום שהן מעשירות את הטקסט במשמעויות חדשות ובהחלט מתעמתות עם שיריו של אלתרמן, גם אם בצורות וברמות שונות. על כן, אשתמש בצורות השאילות השונות ששחם (1997) מונה על מנת לתאר ציטטות, שכן היא בעצמה כותבת כי "השאילות שידונו להלן, מהוות, מבחינת צורתן, ציטטות לכל דבר." (שחם, 1997, עמוד 32)

גם תופעת הווריאציה, בדומה לתופעת הפרפראזה, מאפיינת בעיקר קטעי טקסט קצרים יחסית ולא דווקא שירים שלמים, אם כי אין להוציא מהכלל אפשרות כזו. יש לעמוד על ההבדל בין וריאציות אלה לבין הווריאציות הקודמות: בעוד שווריאציות אלה משתמשות גם באמצעים לא מילוליים (בדומה לפרפראזה), הקודמות משתמשות באמצעים מילוליים בלבד.

### **תבניות שעיקרן דמיון לא מילולי**

תבניות שעיקרן דמיון לא מילולי הן דוגמות לתופעה של דמיון תבניתי בין טקסטים לטקסטים מאוחרים יותר. כפי שציינתי, מערכות אלה הן בעלות דרגת הקרבה הנמוכה ביותר, המתבטאת בדמיון מילולי מינימלי ביותר. אף על פי כן, קטעי הטקסטים הללו משמרים סימני היכר ברורים של הטקסטים המקוריים, באופן שהאחרונים ניתנים לזיהוי וודאי. בקרב דוגמות אלו שכיחה התופעה של הימצאות סימני היכר השייכים למספר תבניות בקטע טקסט אחד, מאפיין שמבליט את הדמיון לטקסט המקורי. ישנם ארבעה סוגים של תבניות מסוג זה: א. תבניות הנשענות על ריתמוס זהה ו/או על תבנית חריזה זהה, ב. תבניות רטוריות דומות או זהות, ג. תבניות תחביריות דומות או זהות ו-ד. שילוב שלוש תבניות הדמיון הבלתי-מילוליות.

### **מערכות רטוריות**

מערכת רטורית היא אחת המערכות המתפקדות בשיר, לצד המערכת הפרוזודית, לדוגמה, והיא בעלת תבניות שונות המשמשות בתפקידים שונים בשיר, עליהן אפרט. על פי שחם (1997), מערכת זו משמשת כאחד האפיקים של הנורמות הפואטית האלתרמניות, ועל כן תוכל לעזור למצוא מבנים משירתו ביצירתה של אתר.

המערכת הרטורית בשירתו של אלתרמן הינה מורכבת ומשוכללת, ומתפקדת בכמה מישורים; **בכוכבים בחוץ**, היא מסייעת ליצירת אפקט של "מלאכותיות ו'עשייה' בשירים" (לפי שחם 1997, עמוד 114), וזאת כביטוי לתפיסה שלפיה השיר הוא מוצג אומנותי שאינו מצניע את אמצעי העיצוב שלו, וזאת בניגוד אל המגמה הרווחת בשנות השישים שכאמור, תפיסת עולמה הייתה שונה בתכלית. המערכת הרטורית מסייעת בהשגת אפקט זה דרך ריבוי של אלמנטים חוזרים, המשרתים את הצד הקצבי, וכן דרך הפעלת "מערכות שונות של חזרות מסוגנות, המרחיקות את המבעים השיריים מן הדיבור הטבעי מרחק ניכר ומכוון". במישור אחר המערכת הרטורית מעצימה את הריתמוס האקסטטטי, הנותן ביטוי להתרגשות הדובר, אך מנקודת מבט אחרת בכל אחד מן הקבצים: בכוכבים בחוץ, המערכת הרטורית משמשת כמוליך להתרגשותו של הדובר מן התבל, בדרך שמכוונת לעורר רגשות דומים כלפי אותם האובייקטים אצל הקורא; ובשמחת עניים, המערכת הרטורית מיועדת לבטא את קשר רגשותיו של הדובר - ושל בלבד - ב"מערך היחסים המתוח והבעית שבינו, המת, ובין רעייתו החיה ורעייתו בעיר הנצורה." (שחם, 1997).

במערכת הרטורית של אלתרמן ניתן להבחין בתבניות שעיקרן הפן האסתטי-ריתמי, ותבניות אחרות שעיקרן הפן המטאפואטי והמטאלשוני, שאחריות להעצמת האפקטים הרגשיים. האנאפורה, המבנים הכעין-

אנאפוריים, האפיפורות ותבניות חזרה אחרות, שייכות לקבוצה הראשונה. הגאמינאציו, הפולינסינדטון, הליטוטס, האופוטרופסה, השאלה הרטורית ועוד, שייכים לקבוצה השנייה (שחם, 1997).<sup>26</sup>

### 3.1.2. אנאפורה

**אנאפורה** בהגדרתה הספרותית<sup>27</sup> היא חזרה על מילה או על קבוצת מילים בראשי טורים בשיר, והיא מן התבניות הרטוריות הרווחות ביותר בשירתו של אלטרמן. הישענותה על האלמנט הריתמי, ותפקידה הבולט ביצירת אפקטים ריתמיים-תבניתיים, הופך אותה לאחד האמצעים הדומיננטיים בשירתו. השימוש שעושה בה אלטרמן הוא נפוץ ומפותח, ועל כן ניתן למצוא בשירתו אנאפורות בדגמים מגוונים. שכיחותה הרבה של האנאפורה על כל גווניה בקבציו המוקדמים של אלטרמן, מסבה את תשומת-לב הקורא אליה ואל הפונקציה הריתמית שלה. ישנם שישה סוגים של אנאפורות: א. אנאפורה בת מילה אחת, ב. אנאפורה בת יותר ממילה אחת, ג. אנאפורה בראשי טורים מסורגים בשיר, ד. צמדי אנאפורות רצופים, ה. אנאפורה בתבנית חובקת ו-ו. אנאפורה בראשי בתים עוקבים.

נוסף על האנאפורה, אלטרמן משתמש גם בתבניות כעין-אנאפוריות, המייחדות את השימוש שלו באנאפורה יותר ממשוררים אחרים בני דורו, למשל שלונסקי. תבניות אלה הן חזרה בעיקר על מילות יחס, אך גם על מילות בעלות תפקידים אחרים ועל מילים שאינן נושאות סימנים של תפקיד מוגדר. למבנים אלה תפקיד ריתמי מובהק, אך גם אפקט רגשי בשל עצם אפקט ההישנות, המעיד על התרגשות. בולטת במיוחד אצל אלטרמן החזרה הכעין-אנאפורית המשולשת, ההופכת לסימן רטורי אלטרמני מובהק, בשל תפקידה הריתמי המודגש. מלבד תפקודה הריתמי, היא מתפקדת גם ברובד האמוטיבי של השירים.

### 3.1.3. אפיפורות

אפיפורה פירושה חזרה בסופי טורים בשיר על מילה או על קבוצת מילים. האפיפורה משמשת אצל אלטרמן בתפקיד כפול: במישור הריתמי כיוצרת ריתמוס תבניתי, ובמישור הרגשי, כאמצעי להולכת רגש ולהפעלתו. ניתן למצוא חמישה דגמים מגוונים של האפיפורה אצל אלטרמן: א. אפיפורה בת מילה אחת בטורים עוקבים, ב. אפיפורה בת מילה אחת בטורים עוקבים ומסורגים במשולב, ג. אפיפורה בת מילה אחת במרחקים קצובים בתוך הבית, ד. אפיפורה בת טור אחד בסיומי הבתים ו-ה. אפיפורה בת שני טורים בסיומי הבתים (שחם, 1997).

### 3.1.4. גאמינאציו

גאמינאציו הוא הכפלה של מילה, והוא משמש אצל אלטרמן בשני אופנים עיקריים, שראוי להבחין ביניהם: הגאמינאציו המימטי, שתכליתו "לחקות" או להמחיש פעולה חוזרת או נמשכת, והגאמינאציו הריגושי הטהור, ותכליתו לחשוף את תחושות הדובר, ולהעיד על עמדתו כלפי האובייקט שהוא מוסב עליו או מופנה אליו.

<sup>26</sup>בסקירה שלהלן אגדיר רק את התבניות הרטוריות שעלו בנייתוח שירי המדגם.  
26. אנאפורה לשונית היא הסבה לאחור, רמיזה לאחור, בניגוד לקטאפורה, שהיא רמיזה קדימה.

בשירת אלטרמן הגאמינאציו משמש בהקשרים ליריים ובעלי אופי אינטימי, בסמוך ובצמוד לאפוטרופסות, שבאמצעות פנייה לבן השיח של הדובר מנכיחות אותו ויוצרת סיטואציה כעין-דיאלוגית, אשר כרוך בה הרגש באופן טבעי. לרוב מופיע הגאמינאציו בראש הטור, תכונה שמשפיעה על תפקודו הריתמי. הגאמינאציו הוא אחד המאפיינים הרטוריים המובהקים של אלטרמן מפני שעל אף שהוא לא מאוד שכיח, התפקוד הכפול שלו, ריתמי וריגושי כאחד, מבליט אותו מאוד. ישנם שלושה סוגים של גמינאציו בהם אלטרמן משתמש: הכפלה של מילה בודדת, הכפלה של צירופי מילים והכפלה של משפטים (קצרים בדרך כלל). (שחם, שם)

### 3.1.5 פוליסינדטון

פוליסינדטון פירושו חיבור חוזר של מילים רצופות או של חלקי משפטים רצופים. ריבוי החזרות על אברי החיבור יוצר אפקט רגשי חזק, המבטא את האובססיביות ואת הריגוש שבהם אחוז הדובר. הפוליסינדטון מתפקד כסימן היכר אלטרמני מובהק, בעיקר של שירתו המוקדמת, בה ניתן למצוא שימוש רצוף בו"ו החיבור (שחם, 1997).

### 3.1.6 תבניות "לא...לא...לא..."

לצד הליטוטס,<sup>28</sup> נמצאת התבנית המציינת ברצף את השלילה וכן את האלטרנטיבה המהופכת לה. לתבנית זו שתי מתכונות: "לא...לא...אבל" או "לא...לא...רק", ובדומה לליטוטס, מטרתה היא העצמה. או אישור עובדה באמצעות היפוכה. תפקידה הריתמי טמון במבנה, שכן היא נושאת עמה הכפלה של השלילה. לצד הליטוטס, עיצובה המיוחד של תבנית זו משמש כסימן זיהוי אלטרמני מובהק.

### 3.1.7 אפוטרופסה

אפוטרופסה היא פיגורה רטורית המשמשת לפנייה אל נמען חי או דומם בתוך השיר. היא רווחת בשירת אלטרמן ומשרתת את הרובד הריגושי, שכן על פי רוב היא מבטאת דחף רגשי פתאומי של המוען, בעיקר כאשר היא מופיעה בנקודה כלשהי בשיר ולא בתחילתו. מספרן של האפוטרופסות מגיע לעשרות אחדות, וכך גם מספר הנמענים, עובדה שיוצרת אפקט של "דחיסות אמוטיבית [ריגושית] ושל רמת ערנות גבוהה בשירים" (שחם, 1997 עמוד 117).

### 3.1.8 חזרה משולשת על מילה אחת

חזרה משולשת על מילה אחת היא תופעה לא רווחת, ואלטרמן משתמש בה בחסכנות רבה. כאמור, תבנית זו נמנית עם תבניות החזרה, ועל כן תפקודה הוא ריתמי בעיקרו, אך משרת בצורה אפקטיבית ביותר גם את הפן הריגושי, זאת בשל שילוש חלקי משפט כגון הפנייה והציווי, אשר "נושאים כשלעצמם אופי של "מוליכי רגש מידיים" (שחם, 1997, עמוד 117).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> שפירושו התבטאות בנוסח של לשון המעטה למטרת העצמה (שחם, 1997). הליטוטס אינו נמצא בשירי המדגם ומפאת כך לא ארחיב עליו.

<sup>29</sup> פירוט ודוגמות ראו אצל שחם 1997, עמוד 117.

## 3.2. מוטיבים

כאמור, אתייחס למוטיבים בתור סממן סגנוני-לשוני. סקירת המוטיבים של אלתרמן תוכל לסייע בהבנת הסגנון האלתרמני בצורה עמוקה יותר,<sup>30</sup> בפירוש אלה הנמצאים אצל אתר, ובעמידה על המשמעויות השונות העולות מהשימושים השונים בהם.

הופעתם המשמעותית ביותר של מוטיבים ביצירת אלתרמן היא בספר **כוכבים בחוץ**, ולכן הניתוח של המערכות המוטיביות יתבסס על החלוקה של חיה שחם (שם) את המערכות המוטיביות בספר זה. אם כן, חיה שחם (1997) מחלקת את מערכת המוטיבים של "כוכבים בחוץ" לחמש קבוצות, שקליטתן יכולה להיות מלאה או חלקית: בשיר אחד יכולים להופיע הקבוצה המלאה המייצגת רעיון שלם, חלקי קבוצות או שילוב ביניהן.

### **קבוצה א:** ניגון-דרך-עובר-אורח-הליכה (+פונדק/פונדקית)

מקבץ מוטיבים זה משרטט את מסגרתו ה"סיפורית" של הספר – הצגת המשורר כהלך-הנצחי היוצא אל דרך הנודדים, הנעקר מן הקבע ומתחייב לארעי בשם הדבקות בניגון (במלאכת השירה) כדרך חיים. [על פי מירון (תשל"ה: 17-14; תשמ"א: 72-70) אצל שחם, 1997].

### **קבוצה ב:** דרכים – סתיו-ערב-סופה

מקבץ מוטיבים זה משרת את הצגת ההיבט הפילוסופי-מטאפיזי של הספר – הצגת ההימצאות בדרכים כאחת האפשרויות של הקיום האנושי, ואת הדרך כמאפשרת מפגש בלתי-אמצעי עם שאר האלמנטים, אשר יש בכוחם להשיב למציאות את "פניה הבתימוכרים, הקדמוניים ומלאי החיוניות" (מירון. שם: 177-166; ברקאי. תשל"ו אצל שחם, 1997). שחם מוסיפה למקבץ זה את העיר, שמהווה נציגה סמלית של הציוויליזציה "שמפגשה שלה עם היסודות הטבעיים הנזכרים לעיל, מדגים יותר מכל את המספר הפילוסופי בקובץ." (שחם, 1997, עמוד 75).

### **קבוצה ג:** עיר-ירח-דומייה

מקבץ מוטיבים אלה יחד נותן ביטוי לפן אחד של העיר בשירי "כוכבים בחוץ" – העיר כהוויה ציוויליזטורית קפואה ומחוסרת-חיים. כמו כן, "לעתים משולבים מוטיבים אלה באחרים מקבוצה ב', ונוצרת תמונה דינאמית של מפגש בין הוויה עירונית סטאטית ובין איתני הטבע, המתפרצים להחיותה." (שחם, 1997, עמוד 75)

### **שמחת עניים – המת'החי**

המוטיב הבולט והמרכזי ביותר בשמחת עניים, שפורסם בשנת 1941, הוא המת'החי, עליו נשען הרובד האידיאלי, ההגותי וכן הרובד הסיפורי של הקובץ. במסגרתו העלילתית של הקובץ נכללים "הופעת הבעל המת בעיר עם סגירת המצור עליה [...] ואת מסכת יחסיו עם רעייתו החיה ועם רעיו" (שחם, 1997, עמוד 86). הסיטואציה הקריטית אליה נקלעות הדמויות מאלצת אותן להתמודד עם דילמות ערכיות, במיוחד למול פני המוות (ערפלי,

<sup>30</sup> במהלך סקירה זו אציין רק את המוטיבים שעלו במהלך ניתוח שירי המדגם שלי. לפירוט נוסף על המוטיבים האלתרמניים ראו שחם (1997) עמודים 74-76 (בכוכבים בחוץ), עמודים 86,87 (בשמחת עניים), שביט (2007) (בשמחת עניים), ויסברוד (2002) (בעיר היונה). זוהי, כמובן, רשימה חלקית ביותר.



תשמ"ג: 17 אצל שחם, 1997). המתח הנוצר עם המפגש של החיים עם המוות, שאופיו האוקסימורוני של המתהחי מאפשר, מתבטא בהתלבטות בין תביעות ערכיות שונות, המתרחשת בנפש הרעייה: "ריעות, נאמנות, זיכרון ונקמה לעומת שיכחה וסליחה, יחסי אבות ובנים, אישה ובעלה, התלבטויות בין גישות הטוענות 'הבל הבלים הכל הבל', 'אין דין ואין דין' לבין היפוכן", (שם, 26 אצל שחם), וכן ב"מקומם של המתים בעולמם של האנשים החיים" (שם, 18 אצל שחם). השימוש שעושה אלטרמן במתהחי הוא א-אקטואלי באופן מובהק, ותפקודו האוקסימורוני מביא למיתזציה של המוות לצד הפיכתו למרכיב אורגני של החיים, המיתרגם להכחשתו (שחם, 1997).

### **עיר היונה – היונה**

הקובץ "עיר היונה" הופיע בשנת 1957, וחרג מבחינות רבות מספריו הקודמים של אלטרמן: מבחינה תמטית (עיסוק בשאלות לאומיות בגלוי), מבחינה לשונית (לצד שינויים בלשון עצמה, שינוי דרכי העיצוב שלה - מטפוריקה וריתמוס - בזיקה לתוכן), מבחינה סגנונית (התרחקות מה"פיוט" אל עבר הפרוזאי האפרורי) ובדמויות (לא עוד ההלך מ"כוכבים בחוץ", "נציג הפיוט עלי אדמות" (ויסברוד 2002, עמוד 50) אלא האב - בעל-הבית העומד בסימן של שגרה ודאגה לקטנות היומיום). חטיבותיו של הקובץ שונות באופיין וגם בסמלים שהן נושאות (ויסברוד, 2002). ארצה להתמקד במוטיב/סמל אחד מתוך הקובץ - היונה. "עיר היונה" הוא במקורו צירוף מקראי, והיונה מתפקדת בספר בכפל פנים, שהם "כפל פניה של המציאות הישראל המוצגת בקובץ: שלום ומלחמה." (ויסברוד 2002, עמוד 77). במקרא יונה מתפקדת גם כפועל שמשמעותו "גוזלת" או "עושקת", שייכתן שמרמז לאופי המורכב של החיים אחרי המלחמה שיש בהם: "צדק וחטא, שמחה ותוגה, אהבה ושמחה, שתיקה ושאון." (ויסברוד 2002, עמוד 77).

### **3.3. מדגם השירים שנבחרו למחקר**

מדגם השירים בעבודה זו אינו מדגם אקראי (random sample) אלא מדגם מכוון (purposive sample): "יזום באופן כזה, שאיסוף פריטיו עשוי לספק חתך-רוחב ייצוגי של "אוכלוסיית" השירים העומדת לבדיקה." (שחם 1997, עמוד 31). כלומר, השירים במחקר לא נבחרו באופן אקראי, אלא בצורה שמבקשת לייצג את המגמות ואת המאפיינים ביצירתו של כל יוצר.

#### **3.3.1. אופן חלוקת השירים ומשמעויות אפשריות הנובעות ממנו**

את מדגם השירים בחרתי בעקבות עיון במחקר הספרות, במטרה למצוא את השירים שיהא זה המעניין ביותר להציגם בדיון זה. חשוב לציין כי הקשרים בין שירי המדגם יידונו באריכות ובמיוחד, אך מובן שישנם קשרים לשירים אחרים שאינם נמנים עם שירי המדגם, ועליהם בחרתי לא להרחיב. ניסיתי להרכיב מדגם שייטיב לתאר את הקשרים בין שני היוצרים, וכמו כן ייצג מגמות במהלך יצירתם, ואני סבורה ומקווה כי הוא מציג את הדברים נאמנה.

בעקבות הקריאה במחקר הספרות, שמתני לב לחלוקה מסוימת בקובצי השירה של היוצרים, מבחינת מגמות שונות ומבחינת אפיונם. לכן, חילקתי את יצירתו הלירית של כל יוצר לשניים - למוקדם ולמאוחר. אצל תרצה

אתר, שני הקבצים הראשונים [צפנת (1964) ובין סוף לבין סתיו (1972)] שייכים ליצירתה המוקדמת, ושני הקבצים האחרונים [ארצות הנשיה (1976) ושירים 1976/7 (1978)] שייכים ליצירתה המאוחרת. את זאת קבעתי בעיקר על פי טענתה של זיוה שמיר, כי "בקובץ ארצות הנשיה מתגלים לראשונה היבטים ייחודיים בשירתה של אתר" (שמיר 1979), "קסדת המלמלה של החלב", על המשמר אצל סתיו (2014), עמוד 163. אצל אלתרמן, שלושת הקבצים הראשונים [כוכבים בחוץ (1938), שמחת עניים (1941) ושירי מכות מצרים (1944)] שייכים ליצירתו המוקדמת, ושני הקבצים האחרונים [עיר היונה (1957) וחגיגת קיץ (1965)] שייכים ליצירתו המאוחרת. חלוקה זו נקבעה על פי ויסברוד (2002), המדגימה את השינויים בפואטיקה של אלתרמן כפי שהם ניכרים בעיר היונה וכן על פי שחם (2007) המפרטת על המהפך הפואטי של אלתרמן שהלך והתגבש בשנים שקדמו לעיר היונה והגיע לבשלות בפרסומו, וכן על מהפך נוסף שהתרחש בין פרסום עיר היונה לבין פרסום חגיגת קיץ. השינוי באופי התקופות בשירת היוצרים מזמין שימוש בכלים אחרים לחקירתן, ועל כן ניתוח השירים ישתנה גם על פי התקופה שבה נכתבו ויושפע מאופייה.

### 3.3.2. הניתוח כמייצג התפתחות סגנונית

בניתוח השירים ארצה להראות לא רק את המשמעות ה"רגעית" או הפרטית שיש לכל השפעה בנוגע לשירים הנידונים, אלא גם את המשמעות הכללית שיש ליחסים בין השירים בנוגע להתפתחות הסגנונית של אתר במהלך קריירת הכתיבה שלה. על כן, סדר השירים נקבע על פי סדר פרסום הקבצים של אתר, תוך ניסיון להציג את השינויים בהשפעות ואת מידת שכיחותן מקובץ לקובץ.

בניתוח הזה אני נשענת על שתי הנחות מרכזיות: האחת בעקבות השדה האנתרופולוגי, ולפיו המשפחה הגרעינית מייצגת את החברה (סתיו, 2014) ועל כן היחסים של אתר עם שירת אביה מתפקדים גם בשדה המשפחתי, בתור מגלמים של יחסי אבות-בנות ויחסי גברים-נשים בחברה. כמו כן, בעקבות חמוטל צמיר,<sup>31</sup> אתייחס לשירתה של תרצה אתר כשירה המתפקדת ברובד האישי, כפי שנהוג היה לראות שירת נשים, אך גם כזו שעשויה להצביע על מגמות אוניברסליות מייצגות, שכן על אף שמערכת היחסים השירית של אתר ושל אלתרמן היא ייחודית, היא מגלמת בתוכה אתגרים העומדים בפני כל אישה יוצרת בכלל, ושל המשוררות בישראל בשנות השישים בפרט. כמו כן, ארצה להסב את תשומת הלב למספר תופעות לשוניות-מגדריות מעניינות שמצאתי במהלך השירים, שאני חושבת שעמידה על משמעותם תעזור להעמיק ולהרחיב את ההבנה של המעשה הספרותי-לשוני של אתר בתחום המגדרי.

## 4. תוצאות

את תוצאות ההשוואה בין שני המדגמים הנבחרים של השירים אציג לפי הדוגמות השונות, המסודרות לפי הסדר הכרונולוגי של שירת אתר: ארבע הדוגמות הראשונות שייכות ליצירתה המוקדמת, ושלוש האחרונות שייכות ליצירתה המאוחרת. דרך זאת מוצגים שירים שונים של אלתרמן מתקופותיו השונות, אך לא לפי סדרם הכרונולוגי אלא לפי הציוות המתבקש.

<sup>31</sup> "בשם הנוף: לאומיות, מגדר, וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים".

#### 4.1. דוגמה 1

דוגמה זו תעסוק בשיר "ריק היאור" של אתר מתוך **צפנת**<sup>32</sup>, וב"היאור" של אלתרמן מתוך **כוכבים בחוץ**. שירה של אתר מנהל דיאלוג עם שירו של אלתרמן, דיאלוג אשר ניתן לראות את התחלתו כבר בשם השיר של אתר: "ריק היאור", השולח אותנו אל "היאור" באופן מובהק באמצעות זיקה מילולית – וזו וריאציה.

בבחינת המערכות הרטוריות של שני השירים עולה כי בעוד ש"היאור" מאופיין ב**אנאפורות**, הרי "ריק היאור" מאופיין דווקא ב**אפיפורות**. כמו כן, ניכר דמיון מיוחד בין שתיים מהן: הן האנאפורה – 'כַּאֲשֶׁר נֶעְקְרָתָּ מִבְּשָׂרִי. // כַּאֲשֶׁר בְּעֵינֵי הַתְּחִינָן הַנְּקָס' ("היאור") – הן האפיפורה – "לְמַלְאִים לְעַמֵּד מִלְּקָתָּ // הַמְּלִים, נָא עֲמְדוּ מִלְּקָתָּ" ("ריק היאור") – מתארות את התבניות בין הטור האחרון בבית אחד לבין הטור הראשון בבית שאחריו, אופי דומה שעשוי להצביע על השפעה נוספת. נוסף על תבניות אלה, לכל אחד מן השירים ישנה תבנית רטורית נוספת שלא מופיעה באחר: שתי תופעות של **גאמינאציו** ב"היאור" – "רַק עַל שְׂמֵךְ, רַק עַל שְׂמֵךְ עוֹד סוֹבְבֵתִי רִיקָס" ו"סוֹף־סוֹף אֶת קֶצֶה" ו**אפוטרופסה** לנמען דומם בשיר ב"ריק היאור" – "הַמְּלִים, נָא עֲמְדוּ מִלְּקָתָּ".

אתר משתמשת דווקא בסמל היאור בשיר שיש לו מאפיינים ארספואטיים, על אף ש"היאור" הוא אינו שיר בעל מאפיינים כאלה. סתיו (2014) מדגימה כיצד הסמלים והמוטיבים האלתרמניים בשירה של אתר מכוונים אותנו לקריאה ארספואטית: הכוכבים הם כוכביו של אלתרמן (**מכוכבים בחוץ**), ו"מְסַלֵּת הַכּוֹכָב" היא הדרך הפואטית שבה אתר אמורה לצעוד. סתיו (2014) טוענת כי הדוברת מקבילה את עצמה לשמש כסמל למשורר הצעיר החש את תחושת הגדלות הראשונית כמו בשלב הראשון בתיאוריית "חרדת ההשפעה" של בלום (1973), אך במהרה תחושות אלה מתרוקנות ממנה, כאשר השמש הופכת ליצור מבועת ומפחד, ולבסוף, בהתאם לתמונת הנוף, שוקעת בים. לפי סתיו (2014), אלמנטים רבים משירו של אלתרמן עוברים שינוי בשירה של אתר: הערב הרוגע הופך ל"תמונה של מתח וחוסר שלוה". (סתיו, עמוד 186). הענן השלו אצל אלתרמן, היוצר תמונת התרוממות כלפי מעלה, הופך אצל אתר לקור, צל ועננים, לאבק ולשלכת היוצרים תמונה מתוחה וחסר-מנוחה של נפילה: "רַק צְנוֹת בּוֹ וְצֶל // וְהַמּוֹן עֲנֵנֵי שְׁלֶקֶתָּ // וְהַשְּׂמֶשׁ קוֹרָא בְּאַבְקַת הַנוֹפֵל // לְמַלְאִים לְעַמֵּד מִלְּקָתָּ".

אתמקד בשינוי שעושה אתר במוטיב היאור, שכן הוא המוטיב המרכזי בשני השירים. היאור הוא מוטיב חוזר בשירת אלתרמן, בדרך כלל כסמל למוות (למשל ב"לאן נוליד את החרפה" משמחת עניים וב"צפרדע" **משירי מכות מצרים**). בשירים אלה היאור הוא גורם חיצוני לדובר, ומהווה מוטיב "אלים ובולעני של אובדן ומוות" (סתיו 2014, עמוד 183). לעומת זאת, בשיר "היאור", היאור מזוהה עם הדובר ועם ה"פרסונה השירית המאפיינת את הקובץ כולו". (שם, עמוד 184) קולו של היאור מזמין את אהובתו לשבת על שפתו לערב קיץ נעים וחוסר סכנות, קול של פיוס ושל רגיעה. אך מבעד לתמונת היאור השלו, מסתתרת מלכודת מוות המתרמזת מאיסוף היתומים. אך מלכודת זו מוסווית היטב, גם תחת הענן המאבך מקטרת, בניגוד לסערה המתוארת קודם לכן. היאור, המואנש בשירו של אלתרמן והמזוהה עם הדובר, אינו יכול להיות אדם בשירה

<sup>32</sup> כלל השירים הנידונים כאן מופיעים בנספח.

של אתר, כיוון שהיא מציינת כי "ריק הַיָּאֹר מְאָדָּם". משמעות נוספת שיש לביטוי הזה, בצירוף עם הטור "לא שותק הַיָּאֹר", היא שהיאור הוא אינו רוגע כפי שמתואר אצל אלטרמן.

## 4.2. דוגמה 2

דוגמה זו תעסוק ביחסים שבין "שיר משמר" ו"שיר הנשמרת", אולי היחסים המתבקשים ביותר בדיון זה. "שיר משמר" שהופיע ב**חגיגת קיץ**, קובץ השירים האחרון של אלטרמן, נצרב בתודעת הציבור באופן מיוחד, שכן על פי הקאנון הוא נכתב כשיר של אב לבתו, דבר מיוחד ביצירתו של אלטרמן הנעדרת פרטים ביוגרפיים, על אף שאין הגדרה של הדובר או של הנמענת, ולא מצוין טיב היחסים ביניהם. שיר זה חשוב גם ביצירתה של תרצה אתר מפני שגם היא התייחסה אליו כאל שיר שנכתב עליה ואליה, וכתבה מעין שיר תגובה<sup>33</sup> שכבר כותרתו, "שיר הנשמרת", היא פרפראזה על כותרת השיר המקורי (סתיו, 2014). שיר זה חשוב וראוי שיתמקדו בו מפני שיש בו כדי להעיד על אלמנטים רבים במערכת היחסים השירית של אלטרמן ושל אתר, ודרך הניתוח שלו אפשר לדלות מסרים סמויים וביקורת חריפה על אלטרמן - כמשורר, כאדם וכאב.

"שיר משמר", כאמור, נחשב לשיר מיוחד ממספר בחינות, וכמו כן גם מבחינה רטורית.<sup>34</sup> אהרן כידן (1971), כתב כי השיר הוא "מהגדולים והשיריים ביותר שנכתבו על ידי המשורר בכל תקופה שהיא ביצירתו" (סתיו, 2014 עמוד 219). שרירות זו מתבטאת גם במערכות הרטוריות, שכמובן יש להן גם תפקיד ריתמי בשיר. בראש ובראשונה, "שיר משמר" מאופיין בחזרות רבות במגוון יוצא דופן; ניתן למצוא בשיר כמעט את כל סוגי האנפורות שנסקרו לעיל, וכן וריאציות כאלה ואחרות עליהן. כדי למסור את רוח הדברים, אתן דוגמות מייצגות למערכות הרטוריות הנמצאות בשיר, על שלל גוניהן.

למן ההתחלה ברורות ביותר החזרות על הביטויים הנזכרים למעלה (המילה "נפשך" חוזרת 12 פעמים, ואילו המילה "שמרי" חוזרת 25 פעמים (בן-אהרון, 1997). כאן אסתפק בדוגמה אחת או שתיים לכל סוג של חזרה כדי להדגים את העיקרון.

**אנאפורה:** "שְׁמָרִי נְפִשְׁךָ, /.../שְׁמָרִי חַיִּיךָ"

**אפיפורה:** "בִּינְתֶךָ, שְׁמָרִי חַיִּיךָ", "שְׁמָרִי נְפִשְׁךָ, שְׁמָרִי חַיִּיךָ."

**אנאפורה ואפיפורה משולבות:** "שְׁמָרִי נְפִשְׁךָ, כּוֹחֶךָ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי נְפִשְׁךָ, /שְׁמָרִי חַיִּיךָ, בִּינְתֶךָ, שְׁמָרִי חַיִּיךָ, שְׁמָרִי נְפִשְׁךָ, שְׁמָרִי חַיִּיךָ."

**גאמינאציו:** "עוֹרֶךָ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי יָגִידְךָ", "כוֹחֶךָ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי נְפִשְׁךָ" וכו'.

מכל יתר המערכות הרטוריות, הבולטת היא האנאפורה, המופיעה כאמור בווריאציות שונות:

א. אנאפורה בת מילה אחת

<sup>33</sup> יש לציין כי שיר נוסף המתכתב עם שיר משמר בצורה מובהקת ומשמעותית הוא "אחרית הימים לדקה", מתוך הקובץ **בין סוף לבין סתיו**.

<sup>34</sup> המערכת הרטורית שסקרתי, בעקבות חיה שחם, הינה בזיקה לשירתו המוקדמת של אלטרמן. מפני ש"שיר משמר" הוא היחיד שאינו נמצא בשירה המוקדמת, השתמשתי במודל זה בכל אופן. מפני שהוא מקרה מיוחד, כאמור, מבחינות רבות, ניתן להסיק שהוא אינו מקרה מייצג גם מבחינה רטורית, אלא מקרה ייחודי, וכך ניתחתי אותו.

"אמרי, כיצד? מדוע? מי אמר לך זאת?  
אמרי, מנין? מי גלה לך את הסוד?"

ב. אנאפורה בת יותר ממילה אחת  
"רק ערב קיץ חם וטוב הוא לכאורה,  
רק ערב קיץ חם שבא לא למורא."

ג. אנאפורה בראשי טורים מסורגים בשיר  
"אמרי מדוע בו מפרפרים חניף  
כמו צפור מבהלה בתוף פףיד?  
אמרי מדוע את מעוף ורעד רב  
כמו צפור בחדר בחפשה אשנב?"

ד. צמדי אנאפורות רצופים  
"החשך בא, מואר חשמל ואותיות.  
החשך בא, מואר מלים וגחלים.  
אולי האשר בד שוכן והוא דבשך,  
דבשך החם כדמי לבד ודמעותך,  
דבשך החם והכבד והחשך —  
הערב בא. יפה ממנו אין בניתים.  
הערב בא. הוא כבר החליף את השמים."

ה. אין

ו. אנאפורה בראשי בתים עוקבים  
"שמרי נפשך, לבד שמרי, שמרי נפשך,  
"שמרי נפשך, הלא טובות צופן הערב"

נוסף על סוגי האנאפורות הללו, ישנו גם שילוב בין אנאפורה ואפיפורה:

"אף בחוצות, אף בחוצות בערב חם,  
בערב חם השט כצחק וכלחישא,"

ניתן להבחין בהרבה פחות אפיפורות מאשר אנאפורות, אך לא במבנים מוגדרים, כפי שמונה אותם שחם (1997), אלא במבנים רופפים יותר: אפיפורה בשני טורים בבית: "חשמל של אותיות", "חשמל ואותיות"

ואפיפורה בשני טורים בשיר: "שְׁמְרֵי חַיִּידָּ, בִּינְתָּדָּ, שְׁמְרֵי חַיִּידָּ, / עוֹרְדָּ שְׁמְרֵי, שְׁמְרֵי נְפִישָׁדָּ, שְׁמְרֵי חַיִּידָּ." עם זאת, המבנים הכעין־אנאפוריים ב"שיר משמר" דווקא מרשימים ביותר, וכוללים חזרות רבות של אותן מילות היחס או המיליות:

"מְקִיר נּוּפֵל, מַגֵּג נְדָלְקָ, מַצֵּל חֶשֶׁדָּ,  
מַאֲבֹן קָלַע, מַסְכִּין, מַצְפָּרְנִים.  
שְׁמְרֵי נְפִישָׁדָּ מִן הַשׁוֹרֶף, מִן הַחוּתָדָּ,  
מִן הַסְמוּדָּ כְּמוֹ עֶפְרָת וְכְמוֹ שְׁמִים,  
מִן הַדּוּמָם, מִן הַמְחַכָּה וְהַמוֹשָׁדָּ  
וְהַמְמִית כְּמִי-בְּאֵר וְאַשְׁכֵּי־רִים."

כמו כן, ניתן למנות מופעים של מערכות רטוריות נוספות: שתי תופעות של **גאמינציו**, המתחילות שתייהן במילה "אֵדָּ" ("אֵדָּ בְּחוּצוֹת, אֵדָּ בְּחוּצוֹת בְּעָרְבַּ חַס", "אֵדָּ לֹא אוֹתָן, אֵדָּ לֹא אוֹתָן אֵת יְרָאָה,"); תופעה של חזרה על טור שלם שלוש פעמים בראשי בתים בשיר ("שְׁמְרֵי חַיִּידָּ, בִּינְתָּדָּ, שְׁמְרֵי חַיִּידָּ," בבית הראשון, השישי והעשירי); ובנוסף, זהו השיר היחידי מבין שירי המדגם שנושא את התבנית "לא.. לא.. רק": "אֵדָּ לֹא אוֹתָן, אֵדָּ לֹא אוֹתָן אֵת יְרָאָה, // רַק אֵת נְפִישָׁדָּ הַמְאָהָבָה וְהַמְלָאָה". כמובן, ישנן דוגמות שלא ציינתי הנוספות על אלה שכאן, אך אני סבורה כי החלק שדנתי בו כאן הינו הוכחה דיה ללחט הרטורי המדהים שניתן למצוא ב"שיר משמר".

"שיר משמר", הגדוש, העמוס בחזרות שונות ומיוחדות, המונה אחד עשר בתים השונים במספר שורותיהן ובנושאייהם, ניצב אל מול "שיר הנשמרת", המונה ארבעה בתים, שנדמה קטן ואפילו חיזור אל מול השצף האלתרמני המרשים. אך למרות השוני הברור בין השירים, ישנם אלמנטים שונים שנמצאים בצורות שונות בשיר הנשמרת נוסף לזיקות טקסטואליות שונות שניתן למצוא בו. לדוגמה, המערכת הרטורית של שיר משמר מאופיין בחזרות מכל סוגי התבניות – **אנאפורות**, **אפיפורות** ושלל תופעות של **גאמינציו**, חזרות על מיליות, על מילים, על חלקי משפטים ואף על טורים שלמים. החזרות הללו מתגלמות בשיר הנשמרת בצורות שונות, אומנם בכמות קטנה יותר אך ברמת צפיפות גבוהה יחסית. השיר עצמו אינו מונה מילים רבות, ועל כן כל חזרה היא משמעותית ביתר שאת, ולדעתי אף מדגימה את אפקט החזרתיות המודגש בשיר משמר, גם אם לא באותה העוצמה. אולי יש במאפיין זה לתמוך בטענתה המרכזית בשיר ובנימה שהיא נוקטת בה, ועל כך אפרט בהמשך.<sup>35</sup>

ב"שיר הנשמרת" ניתן למצוא מקרה אחד של אנאפורה, במשפט בין טורים בשיר: "הַשְּׁמִים רְצִים, רְצִים, רְצִים, // אֲנִי בְרוּכָה. // הַשְּׁמִים רְצִים.", "הַשְּׁמִים רְצִים לְמָקוֹם אַחֵר". אומנם המשפט משובץ במקומות לא קבועים בשיר, אך האנאפורה מופיעה שלוש פעמים, ורק בזה יש כדי להדגיש ולייחד אותה. ישנה גם **אפיפורה** המשולבת עם **אנאפורה**: "אֲנִי זוֹכֶרֶת שֶׁבְּקִשְׁתְּ שְׂאֵהָיָה בְרוּכָה. // אֲנִי בְרוּכָה." בשיר נמצא גם גאמינציו אחד

<sup>35</sup> להמשך הדיון בשירים אלה ראו עמודים 48–51 בעבודה זו.

"(יִזְתָּר וְיִזְתָּר סְמוּכִים)" ומבנה כעיך־אנאפורי המזכיר את זה מ"שיר משמר": אָנִי נִזְהָרֵת מְדַבְּרִים נוֹפְלִים. // מְאַשׁ, מְרוּחַ, מְשִׁירִים."

בשיר ישנה גם חזרה משולשת על מילה אחת: "הַשְּׂמִים קְצִים, קְצִים, קְצִים". על אף שבשירי המדגם אין דוגמה להכפלה משולשת מסוג זה, היא נדירה ביותר גם בשירים נוספים של אלטרמן, ועל כן נושאת עמה מטען מיוחד. על פי שחם, אלטרמן נוהג בתופעה זו בחסכנות רבה וכאשר הוא משתמש בה היא יעילה, שכן הוא מכפיל באמצעותה חלקי משפט כגון הפנייה והציווי, אשר מתפקדים כ"מוליכי רגש מידיים".

נוסף על הקשרים הרטוריים הללו, ניתן למצוא ב"שיר הנשמרת" וריאציות רבות ומגוונות, ואותן אפרט בהמשך הדיון.<sup>36</sup>

### 4.3. דוגמה 3

שתי הדוגמות הבאות יעסקו בשני שירים מבין סוף לבין סתיו, החמישי והאחד עשר במחזור שירי מות הלוליון, העוסק באלטרמן ומתייחס לשיריו, בדומה לשירים אחרים בקובץ, המוקדש כולו לאלטרמן. שני השירים האלטרמניים שאציג הם "שיר לאשת נעורים", ו"שיר משמר", אשר דנתי בו לעיל. היחסים המורכבים של ארבעת השירים הללו מעניקה תמונה יפהפייה ומרובדת של היחסים עם האב, בהתמודדות הראשונית עם מותו ועם דמותו, שהמשיכה גם לשיריה הבאים.

דוגמה זו תעסוק בהרחבה יתרה ב"הזה אשר הולך" מתוך בין סוף לבין סתיו, ב"שיר לאשת נעורים" מתוך שמחת עניים, אך יש לציין כי ב"הזה אשר הולך" נזכרים שירים נוספים של אלטרמן: "שיר משמר", "פגישה לאין קץ", "קץ האב" ו"האב". על הזיקות עמם אפרט בקצרה בלבד. הקשרים עם השירים השונים מציירים תמונה מורכבת של היחסים האמביוולנטים עם האב ועל משמעות המעשה הפואטי של אתר.

#### רקע על "שיר לאשת נעורים"

"שיר לאשת נעורים" הוא השיר השני בקובץ שמחת עניים והראשון בחלק א' של הקובץ. הצירוף "אשת נעורים" הוא מקראי ולקוח מתוך טקסטים נבואיים, לדוגמה: "כיאשה עזובה ועצובת רוח קראך ה', ואשת נעורים כי תימאס אמר אלוהיך." [ישעיהו נד, 6–8 בתוך שביט (2007)].<sup>37</sup> השיר, כמו רבים מתוך שמחת עניים, הוא מונולוג של המתהחי לרעייתו, אותו מוטיב אוניברסלי לאורך כל שירי הספר, המלווה את הדמויות אל המוות בנגינה ובשיר כמעין danse macabre (שמיר, 1989 עמוד 271). תפקוד דומה של מוטיב זה ניתן למצוא ב"שיר לאשת נעורים", שניתן לראות בו את היחס האמביוולנטי והמורכב של המתהחי לבתורעייתו: דברי אהבה ("כִּי בְרָזֶל, יְשֵׁבֶר, בְּתִי, / וְצִמָּאֵי לֹא נִשְׁבֵּר אֶלְיָךְ.") לצד מילים מקפואות דם ("רֵק אֶחְרִיךְ הֶלְכְתִּי, בְּתִי, // כְּצִנְאֵר אֶחְרִי הֶחְבַּל").

#### הרטוריקה בשיר "לאשת נעורים"

<sup>36</sup> לפירוט על הווריאציות ראו עמודים 49–51 בעבודה זו.  
<sup>37</sup> עמודים 72–73.

"שיר לאשת נעורים" גדוש אמצעים רטוריים שונים במבנים מורכבים ומגוונים: חזרות בולטות של **צמדי** **אנאפורות רצופים** (בבית השני – אנאפורה בטורים עוקבים ואנאפורה בטורים מסורגים ("כִּי", "וְאָדָר", "עֵד"), וכמו כן **צמדי אנאפורות רצופים** בבית הראשון ("לא", "גַּם"); **פוליסינדטון** (הבית השלישי כולו) ואף **חזרה על שני טורים שלמים** ("לא הפל הבלים, פתי, // לא הפל הבלים וְהָבֵל". בתחילת הבית הראשון ובסוף הבית השלישי); **אפיפורות** מסוגים שונים (האפוטרופסה "פתי" חוזרת בכל בית בטור הראשון ובטור החמישי), ומעין אפיפורות החוזרות במבנים קבועים: "וְהָבֵל", "וְהָבֵל" (בית ראשון, טורים ב–ד); "פְּנִינוּ", "מְפַנֵּנוּ" (בית שלישי, טורים ב–ו); "מְאַלְף", "מְאַלְף" (בית רביעי, טורים ב–ו); "וְחָבֵל", "בְּחָבֵל" (בית שלישי, טורים ב–ד). כמו כן, אפיפורות בין טורים תואמים בבתי שונים: "גַּם לְכֶסֶף הַפְּרָתִי כְּרִיתִי", (בית ראשון, טור ג), וְצַנְחָתְ עַל אֲדָמַת כְּרִיתִי (בית שלישי, טור ג) "וְאָמַר לְחָלִי כִּיתִי", (בית שלישי, טור ג), "לא פְּקָדָה הַשְּׂמָחָה כִּיתִי" (בית חמישי, טור ג).<sup>38</sup>

### הרטוריקה בשיר "הזה אשר הולך"

התבנית הרטורית הרווחת ביותר בשיר "הזה אשר הולך" היא **האנאפורה**: אנאפורה בטורים מסורגים "הִנֵּה, כָּבֶר אֵינְךָ כּוֹתֵב אֲלֵיהֶם", "הִנֵּה כָּבֶר אֵינְךָ פְּחֹלֹן עֲלֵיהֶם", ושתי אנאפורות בטורים עוקבים: "אֲתָה נַע בְּלָבָם, הַלֵּם פֵּעַם סוֹעֵר // אֲתָה חֵם בְּתוֹכָם וְאוֹבֵד עִמָּהֶם", "אֲנִי כָּעַת הוֹלֵכֶת, כִּי אֲנִי יַחֲדָתְךָ, // אֲנִי אֲשֶׁר הִזְהַרְתִּי מִן הַמֵּר וְהַנּוֹשֵׁף". כמו כן, ניתן למצוא חזרה של מבנים כעיאנאפוריים: "אֶל חֲשָׁכוֹת, אֶל דָּם יוֹנָה, // אֶל רְחוֹבוֹת רִיקִים, אֶל סוּגְרֵי הַתְּהוֹם".

### השוואה

בכל הנוגע לצפיפות המערכות הרטוריות, "שיר לאשת נעורים" נושא בתוכו תבניות רטוריות רבות ומגוונות יותר מ"הזה אשר הולך", ובהשוואה ל"שיר משמר", האבחנה תהיה זהה. על אף שב"שיר לאשת נעורים" אין גאמינאציו, ניתן למצוא אחד ב"הזה אשר הולך" ("אֶלְךָ, אֶלְךָ, אֶלְךָ וְשִׁדּוֹתֶיךָ") ואולי תהיה זו ראיה לקשר נוסף ל"שיר משמר", הרווי, כאמור, בתופעת הגאמינאציו. לדעתי, האפיפורה החלקית היחידה שניתן למצוא בשיר, "אֲלֵיהֶם" – "עֲלֵיהֶם", מזכירה את נוסח האפיפורות-מעין אפיפורות שניתן למצוא ב"שיר לאשת נעורים" לדוגמת "מְאַלְף" – "אֲלֵף" ועל כן מעניין לציינה כמאפיין דומה נוסף. כמו כן, יש לציין כי בשני השירים ניתן למצוא אנאפורות בטורים מסורגים ואנאפורות בטורים עוקבים.

### זיקות טקסטואליות ישירות

ניתן למצוא ב"הזה אשר הולך" זיקות טקסטואליות המתייחסות לשירים שונים ומגוונים. כאן רק אציין אותן, ובהמשך אעמוד על משמעותן.<sup>39</sup>

זיקה טקסטואלית ל"שיר לאשת נעורים":

"וְהָאֶרֶץ הִיְתָה אֲבָנִים וְשׁוֹכַחַת"<sup>40</sup>

<sup>38</sup> יש כמובן, דוגמות נוספות למבנים רטוריים אלה בשיר, והדוגמות המובאות כאן הן מדגם מייצג.

<sup>39</sup> לפירוט ראו עמודים 52–53 בעבודה זו.

<sup>40</sup> שורה זו יכולה להתייחס גם לשיר "על ארץ אבנים" מתוך **שמחת עניים**.



וּמְלֵאת הַבָּלִים וְהַבֵּל  
נֶאֱנִי אֶת מְלִיד שְׁנֵנֵתִי בְּפֶתַח :  
צָנָאָר . אַחְרֵי . חֶבֶל ."  
( "הַזֶּה אֲשֶׁר הוֹלֵךְ" )

"לֹא הִפֵּל הַבָּלִים , בְּתִי ,  
לֹא הִפֵּל הַבָּלִים וְהַבֵּל .  
[...]  
( "שִׁיר לֵאשֶׁת נְעוּרַיִם" )

זִיקָה טַקְסִטוּאֵלִית ל"שִׁיר מִשְׁמֵר" :  
"— — אֶל כָּל הָאֲרָצוֹת אֲשֶׁר כְּסִיתָ מִפְּנֵי  
אֲנִי כְּעַת הוֹלֵכֶת , כִּי אֲנִי יְחִידָתְךָ ,  
אֲנִי אֲשֶׁר הִזְחַרְתִּי מִן הַמֶּר וְהַמּוֹשֵׁד ,  
הוֹלֵכֶת שְׁמָה . לְהִמְרוֹת אֶת מִצְוֹתֶיךָ ."  
( אֶתֶר )

" שְׁמֵרֵי נֶפְשֶׁךָ מִן חֲשׂוֹרֶיךָ , מִן חֲחֹתְךָ , " , " מִן חֲיֹמִים , מִן הַמִּחְכָּה וְהַמּוֹשֵׁד " ( אֶלְתֵּרֵמֶךָ )

**זִיקוֹת טַקְסִטוּאֵלִיות לְשִׁירִים נוֹסְפִים:<sup>41</sup>**  
" לְבִי שָׁלוֹ אֶל הַסִּכִּין  
אֶל חֲשָׁכוֹת , אֶל דָּם יוֹנָה ,  
אֶל רְחוּבוֹת רִיקִים , אֶל סוּגְרֵי הַתְּהוֹם .  
לְבִי אֲשֶׁר לָאֵט יִזְקִין  
אֶל שִׁבְתְּךָ שְׁבֵת־מוֹנָה  
הוֹלֵךְ בְּרֹעוּתֶיךָ כָּל הַיּוֹם ."

תופעה נוספת שיש לציין בקשר ל"הזה אשר הולך" היא החילוף המגדרי של הצורה "מילותיך" ל"מלידך", שעל משמעותה אפרט בהמשך הדיון.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> על שירים אלה אפרט בהמשך.  
<sup>42</sup> לפירוט ראו עמוד 52 בעבודה זו.

דוגמה זו תעסוק ביחסים שבין "שיר לאשת נעורים" ו"שיר משמר" לבין השיר החמישי במחזור **שירי מות הלולין**, "בין סוף לבין סתיו". בדומה לשני שירים נוספים במדגם, גם כותרת השיר הזה של אלטרמן מהווה זיקה לשוניית בפני עצמה. בין סוף לבין סתיו, כותרת השיר הנושאת את שם הקובץ כולו, היא מעין וריאציה על חלק משיר של אלטרמן, "מעבר למנגינה" מתוך **כוכבים בחוץ**: "כִּי אֵין לוֹ מְשִׁיחַ וְאֵין לוֹ דְגָלִים // וְדַמְמוֹת בְּלִבוֹשׁ אֲבָל שׁוֹמְרוֹת עֲרֻשׁוֹתָיו. // הוּא שׁוֹכֵן לְבָדָד פְּאָחִיו הַגְּדוֹלִים, // הַסּוֹף נִהְלֵב וְהַסֵּתָנוּ."<sup>43</sup>

#### רטוריקה

בשיר "בין סוף לבין סתיו" אין תבניות רטוריות רבות. עובדה זו כשלעצמה מדגישה כל אחת מהתבניות הרטוריות הקיימות ביתר שאת. ישנה **אנאפורה** בת מילה אחת בין שני טורים בשיר: "מִלְטִינִי לְרַגַע מִמֶּדָּ. // מִלְטִינִי לְהֵרֶף, לְהֵיוֹת רַק אֲנִי", וכמו כן **אפוטרופסה**, הבולטת מעצם היותה אחת משתיים בודדות (בשיר "ריק היאור"), וממאפייניה. בכך שהיא לא נמצאת בתחילת הטור כמצופה אלא במקום אחר (כאן – בסופו), היא משרתת את הרובד הריגושי של השיר, בצורה בה שחם אפיינה את האפוטרופסות האלטרמניות, ומדגישה את הנמענת- "עִנְיָה שְׁנֵת הַמֵּת בְּתוֹכִי, הָעֵלְמָה", שעל משמעותה ארחיב בהמשך. כמו כן, ניתן למצוא שתי תופעות של **מבנים כעין-אנאפוריים**: האחת נמצאת בשורה הראשונה של השיר, במשפט שלא ברור לנו מבחינה תחבירית, ורק בבית השלישי מתברר הנשוא שלו – העלמה: "הַרְקָה, הָעֵינִית, הַיּוֹנִית, שֶׁל הַסֵּתָנוּ // שֶׁל כָּל תְּפָאֲרָתוֹ. שֶׁל כָּלוֹ" ואולי בכך אתר מציגה בשיר את השירה הקשה לפענוח נוסח אלטרמן. השנייה נמצאת בבית האחרון "שֶׁ הַיּוֹנִית [...], שֶׁ יִדְעֵתִי [...], שֶׁ שְׁתִּיתִי [...], שֶׁ לְמַדְתִּי [...], נְגַדְלֵתִי.", השונה מן הבתים האחרים בזמן הפעלים – זמן עבר ביחס לזמן הווה שהיה בביתו הקודמים של השיר, ומתאר את הגל האלטרמני השוטף את הרצון להיות "רק אני" בריתמוס הקבוע.

כאמור, אין בשיר תבניות רטוריות רבות, במיוחד בהשוואה לשני השירים האחרים הניצבים מולו – הן "שיר משמר" הן "שיר לאשת נעורים" בעלי מערכת רטורית מורכבת וגדושת פרטים. האנאפורה מתבלטת בעיקר מפני המשמעות המילולית שהיא מוסיפה לטקסט, אך שני המבנים האחרים יכולים להוות נקודות דמיון לשירים של אלטרמן: מפאת שכיחותן הנמוכה של אפוטרופסות בשירי המדגם של אתר, ניתן לראות בה דמיון ל"שיר לאשת נעורים", הרווי באפוטרופסות. המבנים הכעין-אנאפוריים מתבלטים בעיקר מפאת כמותם בשיר (בדרך כלל מופיע אחד כמו ב"הזה אשר הולך" וב"שיר הנשמרת"), ואולי יש בכך כדי להעיד על קשר רטורי לשיר משמר, שיש בו מבנים כעין-אנאפוריים רבים כגון: מְקִיר נוֹפֵל, מְגַג נִדְלָק, מְצַל חֶשֶׁד, // מְאָבֵן קָלַע, מְסַכֵּין, מְצַפְרְנִים."

#### זיקות טקסטואליות ישירות

#### זיקות ל"שיר לאשת נעורים"

נוסף על הקשרים הרטוריים שצינתי, ניתן להבחין בקשר נוסף גם בין הטורים הללו, שיש ביניהם קשר של וריאציה הנשענת על מילה או על שתי מילים:

<sup>43</sup> אלטרמן (1972), עמוד 35.

"עֲצוּב וְעָנִי", "שִׁשְׁתִּיתִי מִיָּמִיו וְאַכְלֵתִי פֶתוֹ".

(אתר)

"וְהִכָּה הַחֲלִי, בֵּיתִי,

וְהֵעֵנִי כִּסֵּה פְּנֵינוּ.

וְאָמַר לְחֲלִי בֵּיתִי,

וְלֵעָנִי קְרָאתִי בְּנֵנוּ."

"וְאָדָר לֹא לְנִשְׁךְ פֶּתִי"

(אלתרמן)

### זיקות ל"שיר משמר"

קשר טקסטואלי ל"שיר משמר" ניתן למצוא בדמיון שישנו בין הטור "כְּחִשְׁרוֹת עַל פְּנֵי יָם" ("בין סוף לבין סתיו"), המתייחס אל העלמות, לבין "עֲכָשׁוּ חִשְׁרוֹת הַצִּפְּרִים אֵינָן עֲפוֹת," ("שיר משמר") המתייחס אל הציפורים. אתר מקבילה את העלמות, שאפרט על משמעותן בהמשך,<sup>44</sup> לציפורים.

### אלמנטים סגנוניים

ניתן למצוא דמיון סגנוני בין טורי השיר, גם מבחינה ריתמית: שלושת הבתים הראשונים מאופיינים בריתמוס קצוב, שלאחר מכן נהיה חופשי יותר (סתיו, 2014). כמו כן, ניתן למצוא בהם דמיון גם מבחינת הצורות של התארים ושל הפעלים: "עֲשָׂנָה וְנִטּוֹשָׁה כְּסוֹפֵי מְלַחְמוֹת // אֲשֻׁדִית וְנוֹהֶרֶת מְטָר וּבְרָקִים // רְבוּצָה וְנוֹהֶמֶת עֲדָרֵי רְאֵמוֹת" וכמו כן "הֵעֵנִיתִי, הַיּוֹנִיתִי", "הַפִּילִיתִי. הֵינִיתִי." מאפיינות את אלתרמן לא רק במשמעות, כפי שציינת, אלא גם בצורה.

### 4.5. דוגמה 5

דוגמה זו תעסוק בשיר "מול הראי" של אתר ובשיר "שיר של אור" של אלתרמן. גם "מול הראי", נמצא בקובץ השלישי של תרצה אתר **ארצות הנשיה**, מתכתב עם מספר שירים, אך המרכזי ביניהם הוא "שיר של אור". "שיר של אור" נכלל בקובץ השירים השני שהוציא אלתרמן, **שמחת עניים**, ומפרט על מורשתו של המת"חחי לבתורעייטו: החיים על קו הקץ.

### רטוריקה ב"שיר של אור"

כפי שניתן להסיק מניתוח המערכות הרטוריות של "שיר של אור", הבתים תואמים זה לזה בזוגות (1-5, 2-6, 3-7, 4-8), מבחינת מספר הטורים וכן מבחינת האמצעים הרטוריים הנמצאים בהם. בין האמצעים הרטוריים המקבילים בין הבתים ניתן למצוא **אנאפורות** ("וְכִמוֹ פֶּלֶה" בבית השלישי ובבית השביעי) ו**אפיפורות** ("עָרְבִי"/"הַחֶרֶב" בבית השלישי ובבית השביעי) מסוגים שונים, וחזרות על שני טורים ("יָפָה בְּתֵי בְּסִינְיָהּ [...]"). בבית השלישי ובבית השביעי וכן על ארבעה טורים ("כְּעוֹף-פֶּנֶף לְקֶרְאֵת קִנּוֹ [...]") בבית הרביעי ובבית השמיני). בתוך הבתים ניתן למצוא **אנאפורות** ("כְּמוֹ מְנוֹרָה", "כְּמוֹ לְגִיל" בבית השלישי), **מבנים כעין אנאפוריים**

<sup>44</sup> לפירוט ראו עמוד 55-56 בעבודה זו.

"בְּבֵית הַסִּכָּנוֹת, בְּבֵית הָאֶבֶל [...] "בבית השני), **גאמינאציו** ("הלא תמיד, הלא תמיד") **ואפוטרופסה** ("בתי, על חֵד סִכָּין [...]").

### רטוריקה ב"מול הראי" והשוואה

אל מול השיר הארוך ורצוף האמצעים הרטוריים של אלתרמן, ניצב השיר "מול הראי". לשיר ארבעה בתים בני שורות קצרות, שחסרות בו רבות מן התבניות הרטוריות האלתרמניות. ניתן למצוא דווקא מבנים כעין־אנאפוריים הנושאים את המילית ל ולאחריה את המילה "אור" [בית שלישי, טור ב ("לְאוֹר גְּרַח") וטור ג ("לְאוֹר עֲרֵבִים"); בית רביעי, טור א ("לְאוֹר הַחֲשָׁד") וטור ב ("לְאוֹר הַתְּמָרוֹרִים")]. הם אומנם לא נמצאים במבנה קבוע או סדור כמו חלק מהתבניות הרטוריות ב"שיר של אור", אך אולי יש בכך שהתבניות היחידות שמצאתי בשיר זה צמודות אל המילה "אור" להעיד על זיקה טקסטואלית דווקא ל"שיר של אור".

### זיקות טקסטואליות ישירות

הווריאציה של אתר על הקטעים הבאים מתוך "שיר של אור" אינה קרובה למקור במיוחד, ונשענת על אלמנט מילולי יחיד: הסכין.

" נְבַעְתוֹת מוֹל רְאֵי הַפְּנִים הַנְּדָמוֹת,  
בוֹהֲקוֹת וְחִדּוֹת אֶל גְּרוֹנֵי הַמוֹכָן ."

(אתר, "מול הראי")

"כָּל הַנְּשָׁמָה, בְּתִי, תִּבּוֹא עַד סִכִּינָה.  
וְצַר נִשְׁבַּע: אֶהְיֶה לְךָ סִכִּינָה.  
[...]

יָפָה בְּתִי בְּסִכִּינָה  
[...]

כְּעוֹף-כָּנָף לְקִרְאֵת קִנּוּ,  
בְּתִי, בְּתִי,  
יֹצֵא לְבַדְךָ אֶל סִכִּינִי,  
בְּתִי, בְּתִי."

(אלתרמן, "שיר של אור")

ניתן למצוא בטורים הללו התכתבות עם "שיר של אור" על דרך הווריאציה, הנשענת על המילה "טבוע":

"פְּנֵי הַטְּבוּעוֹת. פְּנֵי אָבִי הַצּוֹקִים"  
(אתר, "מול הראי")

"כְּדִיוֹקָן הַמְלָכוֹת עַל פְּנֵי הָאֲגוּרָה  
עַל כָּל תְּגֵי חִיָּף הוּא טְבוּעַ."  
(אלתרמן, "שיר של אור")

#### מוטיבים – קשרים לשירים אחרים

ב"מול הראי", כמו בשירים הקודמים, מופיעים מוטיבים רבים משירת אלתרמן. "נְטָמְעוֹת בְּרַחוּבוֹת עֶקְמִי מְרַפְקִים // וְצָרִים עַד אֵין רוּחַ לְלֶקֶת" מזכירות לנו את הרחובות מ"פגישה לאין קץ": "בְּרַחוּבוֹת בְּרִזָּל רִיקִים וְאַרְכָּכִים". הטור "מול בתו הנרית, הדועקת." מזמן קשרים עם שלושה שירים נוספים: "הזר מקנא לכן רעייתו", "זר בא לעיר" ו"הלילה הזה". בכולם ישנו שימוש בנר, ואתר מפנה את כולם כלפיה: הרעיה הנרדפת על ידי המתהחי כמו נר ב"הזר מקנא לכן רעייתו", הנר שהגר מכבה מ"השיר הזר" וכן "מותו // שֶׁל נֵר הַחֶלֶב" מ"הלילה הזה". האב דן את בתו לחיים אשר כולם סובבים סביבו, חיים ללא מנוחה, במצב של תנודה תמידית: "שְׁלִי, אֶת שְׁלִי אֶת, נְשָׁמַת עֶצְבוֹנִי" המהדהד את "שְׁלִי אֶת פְּלֶד פְּלֶד פְּלֶד" מתוך "הזר מקנא לכן רעייתו".

#### 4.6. דוגמה 6

דוגמה זו תעסוק בשיר השביעי מתוך מחזור **דם וזמן** של אתר, וב"השיר הזר" מתוך **שמחת עניים**. מחזור **דם וזמן** נמצא בקובץ **שירים 1976/7** שיצא לאחר מותה, קובץ המאופיין בעצמאות השירית הגדולה ביותר מבין כל קבציה (סתיו, 2014). אך אף על פי כן, ניתן למצוא בו קשרים לשירים של אלתרמן, כפי שאדגים. הקשר בין השירים ניכר בעיקר בעיסוקם בארס־פואטיקה, ובדיאלוג הנוצר מהתפישות השונות בנושא, אך גם מבחינות אחרות.

#### רטוריקה

ב"השיר הזר" אין תבניות רטוריות רבות ביחס ל"שיר של אור" או ל"שיר משמר". ניתן למצוא **אנאפורה** שאינה בעלת מבנה קבוע של המילה "הוא" בבתים שלוש, חמש ושש. המבנה הבולט ביותר ב"השיר הזר" הוא מבנים כעין־אנאפוריים, המופיעים כארבע פעמים, בחזרה כפולה: "עַל קֹר הַחֶרוֹז הַצָּלוּל. // עַל עֶלְבוֹן אֶהְבָּה פֹּה פְּשׁוּטָה וְאַכְזָרִית", "תְּזָרוֹת הַמִּתְקָת, תְּקַצֵּב הַגָּא—", "אֶל בֵּינָה נְשָׂאתִיו וְאֶל גְּדֹל", "מִשְׁלַחַן אֶל חִלּוֹן וּמִכְתָּל אֶל פֶּתֶל". בדומה ל"השיר הזר", גם ב"דם וזמן 7" התבנית הבולטת ביותר היא מבנים כעין־אנאפוריים, המופיעים כשלוש פעמים: פעמיים בחזרה כפולה ופעם אחת בחזרה משולשת: "שֶׁתְּמִיד יוֹדְעוֹת. שֶׁתְּמִיד מְדַבְּרוֹת אֶל כָּל בָּא.", "יִלְלוֹת מְזִיזֵי הַצֵּל, / תְּמִים שׁוֹאֲלֵי הַמָּה.", "קִצְרֵי־רְאוּת מְבֹטִי. קִצְרֵי־שְׁמִיעָה. קִצְרֵי־פְחוֹת.". ניתן גם למצוא שתי אנאפורות: "רַק בְּהֵן צוֹעֵקִים [...] // רַק בְּהֵן מְתִינְפָחִים [...]", "עוֹד סְפִירָה. // עוֹד עוֹנָה. // עוֹד // מְעַט." כמו כן, בשני השירים ישנו **גאמינאציו** אחד: "הַדּוֹקִים, הַדּוֹקִים חֲרוּזֵי הַשִּׁיר." ו"הַמְלִים, הַמְלִים, שֶׁתְּמִיד יוֹדְעוֹת." אולי יש בכך שבשני השירים ישנן תבניות רטוריות מאותו הסוג, גם אם לא זהות, להעיד על זיקה ביניהם.

#### זיקות טקטואליות ישירות

אומנם אין זיקות טקסטואליות בין "השיר הזר" ו"דם זמן 7", אך ניתן למצוא זיקה טקסטואליות אחת, מעין **פראפראזה**, המזכירה את הסצנה מ"שיר משמר". לפי סתיו (2014), המשפט הראשון של השיר אינו ברור לנו מבחינת תחבירית – מה המשמעות, מהי הטעות שנעשתה? האם האופק הוא באמת "כָּחַל וּמָנַח וְרוֹגֵעַ מְנַגֵּד"? או שמא "רוֹעֵשׁ וְעוֹנֵן סְפָנוֹת"? האפשרות השנייה מזכירה לנו את הסצנה מ"שיר משמר" בה "החֲשֵׁף בָּא, מוֹאֵר חֲשָׁמַל שֶׁל אוֹתִיּוֹת."

#### מוטיבים – היפוך של מוטיב ההלך

"רָגְעֵי הַגֵּינָה" המוארים בפמוט, הינם אזכור ל"השיר הזר" לפי סתיו (2014): "זֶה הַשִּׁיר, אֶל גֵּינָה נִשְׁאֲתִיו וְאֶל גְּדָלִי". טור זה מתאר את המטרה בשירתו של אלטרמן, ועל כך ארחיב בהמשך.<sup>45</sup> כמו כן, ניתן לראות בביטוי "אָדָם שְׁפוּף־קוֹמָה", החי בעומק נפשה של הדוברת, היפוך למוטיב ההלך משירי **כוכבים בחוץ**. "בעומק נפשו של הדובר האלטרמני חי ההלך, שנשימתו קלה ועיניו "פקוחות לאורך", ואילו הדובר של אתר מאופיינת בהפך – היא סגורה בביתה, שפופה, קצרת רואי ומתנשמת במאמץ." (סתיו 2014, עמוד 245)

#### 4.7. דוגמה 7

דוגמה זו תעסוק בשיר השישי מתוך מחזור מטריות בשמש, גם הוא בקובץ שירים 1976/7, וביחסיו עם "קץ האב" מתוך שמחת עניים. ביחסים בין שני השירים הללו מתגלה אפשרות למציאות שונה מזו שתוארה עד כה: על אף שהאב עדיין נותר מוטיב מכונן בחייה, אתר מציגה אפשרות לפרידה ממנו, ולא רק פרידה פואטית: פרידה מדמותו הסמנלית הרודפת אותה בחייה.

#### רטוריקה

ניתן למצוא בין שני השירים דמיון רטורי: בדומה לשירים אחרים במדגם, גם כאן השיר של אלטרמן מונה הרבה יותר אמצעים רטוריים מאשר השיר של אתר, ונדמה כי השיר של אתר אוצר בתוכו את אותן התבניות רק בכמות פחותה: ארבע תופעות של **גאמינאציו** אצל אלטרמן בניגוד לאחת אצל אתר, חמש דוגמות ל**אנאפורה** אצל אלטרמן לעומת אחת אצל אתר, ארבע תופעות של **אפיפורה** אצל אלטרמן לעומת אחת אצל אתר. לעומת זאת, ניתן למצוא **אפוטרופסה** אחת אצל אלטרמן, "בַּת", ושתיים אצל אתר: "אָבִי", המהופכות לזו של אלטרמן, ו"צְפָרִים קְטָנוֹת", ביטוי שיכול לשאת עמו מגוון משמעויות שעליהן ארחיב בהמשך.<sup>46</sup> הנה דוגמה אחת לכל מבנה שצינתי:

"קץ האב"

**אנאפורה** – "כִּי קָרְבָּה הִרְעָה מְכַל הִרְעוֹת. // כִּי שִׁטְפָּה עַד צְנָאָר וְתַעֲלֵעַ."

**אפיפורה** – "הוא מְבִיט בְּךָ. עַד קֵץ ", "כִּי הָאֵב לֹא יָמוֹת כִּי הוּא אֵב לְאִין קֵץ." (בין טורים מסורגים בבית)

**גאמינאציו** – "זֶה אֶבִּיךָ. זֶה אֶבִּיךָ עַל מִטַּת הַבְּרָזֶל."

**אפוטרופסה** – "גַּם הַיּוֹם, בַּת, יוֹצֵא כָּל דְּבָר מְפֹשְׁטוֹ,"

<sup>45</sup> לפירוט ראו עמודים 59–60 בעבודה זו.

<sup>46</sup> לפירוט ראו עמוד 62 בעבודה זו.

"מטריות בשמש 6"

**אנאפורה** – "לא היתה בי יד איש. רק אבי וידידים", "לא היתה בי יד איש. הם לא קרבו," (בין טורים בבתים שונים)

**אפיפורה** – "נצפרים היו תגות מעגלים" (חזרה על הטור בסוף הבית השני, הרביעי והחמישי)

**גאמינאציו** – "מרים, מרים ולא מפרשים החלומות"

**אפוטרופסה** – "היה גשם, אבי!"

### זיקות טקסטואליות ישירות

ישנן מספר זיקות טקסטואליות של "מטריות בשמש 6" ל"קץ האב". המובהקת שביניהן היא הווריאציה הנגלית בטור: "אני מנסה לשמע קול תמלים לא נשמעות". זיקה טקסטואלית נוספת שניתן למצוא מתרחשת בתופעת הגאמינאציו: "מרים, מרים ולא מפרשים החלומות" ("מטריות בשמש 6") למול "קשים, קשים האבות למות," ("קץ האב").

## 5. דיון

כאן, בתחילת הדיון, המקום להבהיר שבבחירת שירי המדגם הסתמכתי אך ורק על שירים שכבר נידונו במחקר, ואני הוספתי להם דברים משלי. זאת משום שבעבודה ברמה ובהיקף הנדרשים נראה לי שאיני יכולה לחתור לניתוח עצמאי של שירים חדשים. על כן, אתבסס בכל הניתוח על טענות ממחקרים קודמים שיתבטאו גם במשמעויות הספרותיות של הניתוח הלשוני, שרובו המוחלט נעשה על ידי.

### דוגמה 1

הדיאלוג בין "ריק היאור" ו"היאור" מזמן לנו משמעויות שונות. ראשית, ארצה להתייחס לדיאלוג זה כאל תחילת היחסים השיריים בין אתר ובין אלטרמן, שכן זהו שיר מתוך ספרה הראשון, **צפנת**. מלבד המשמעות הארספואטית שעליה פירטתי, המסמנת כאן את תחילת הדרך, בחינה של משמעות מוטיב היאור בכותרת וכן במהלך השיר מצביעה על ההיפוך שאתר עושה לשירו של אלטרמן – כבר בתחילת דרכה. כאמור, ציינתי כי הכותבת "ריק היאור" מהווה וריאציה על "היאור". סיווגה של זיקה זו כווריאציה ולא כפרפראזה נקבע מפאת המשמעות השונה של השירים: אתר מבקשת להגיד דברים אחרים מאלטרמן. "היאור" מתאר הזמנה של הדובר – היאור – את אהובתו לבקרו ולשבת על שפתו (בלבן, 1981) לאחר המולה אלימה שהייתה ביניהם,

בקול מפיס (סתיו, 2014). הדובר מתאר את הקץ במונחים שאינם אופייניים לו: המילה "חֹבְקֵת" מתארת כמיהה אל הסוף, ואת הדממה כראשית דבר מה שהיה רדום, לא רק כסיומו של תהליך (בלבן, 1981).

ההיפוך של מוטיב היאור בשירה של אתר מצביע על חתרנות פואטית: מוטיב היאור, המשמש בכוכבים בחוץ ובשיר זה על מנת לייצג תמורה – "מהרסנות לידידותיות מאירת פנים" (סתיו, שם, עמוד 187), מתהפך בשירה של אתר. הוא משמש, שוב, כמסמן של מוות. במישור הארס־פואטי הוא מסמן הודאה על תבוסה מראש, אך המעשה עצמו הינו חתרני. אתר מצביעה על "היאור", חושפת את חוסר התכלית שבהסוואה הנעטית על היאור: סתיו (2014) טוענת כי היאור טומן מאחוריו מלכודת מוות, הנרמזת מאיסוף היתומים אך מוסווה היטב על ידי הענן הרוגע. אף על פי כן, תמונה זו מתהפכת בשירה של אתר, או חושפת את פניה המאיימים.

לטעמי, הזיקות הרטוריות בין שני השירים מבטאות את המשמעות שצינתי לעיל: האפיפורות אומנם מהופכות לאנאפורות, אך עדיין מצאתי בין שתיים מהן דמיון ברור. כלומר, אתר מהפכת את השירה האלתרמנית אך דווקא מתוך הזיקה אליה. כמו כן, הימצאות אמצעים רטוריים שונים בשני השירים (הגאמינאציו והאפוטרופסה) מראים גם על עצמאות פואטית.

היבט נוסף ש"ריק היאור" מזמן לנו הוא ההיבט המגדרי, המתבטא בחילוף מגדרי של שם העצם "שֶׁמֶשׁ". סתיו (2014) רואה את החילופים הללו כהיבלעות של הדוברת, "הנוטשת לשון שתואמת יותר את זהותה הנשית (ונוטשת גם את זיהוי השמש כמקור של עוצמה נשית), ומלבישה לשמש זהות זכרית, המתאימה יותר לזהותו המגדרית של האב/היאור." (סתיו, שם, עמוד 187).<sup>47</sup> כשהשמש מתארת את עצמה, היא משתמשת בלשון נקבה ("אֵשׁ אֲנִי, וְזָקָב וְכַחֲלָה") ובלשון זכר כשהשמש מתואר על ידי הדוברת בשיר ("וְהַשֶּׁמֶשׁ קוֹרָא", "שֶׁמֶשׁ שֵׁט" ו"שֶׁמֶשׁ רָךְ וְאֵדִים"). אולי מעניין לציין גם את השינויים בתארים שהתרחשו – כשהשמש מתארת את עצמה, היא מתארת את עצמה בגווני זהב וכחול, וכשהשמש מתואר הוא מתואר בצבע אדום. על פי סתיו (2014), בתחילה השמש רואה את עצמה בגדלות, ואחר כך כיצור נפחד ומבועת, דמי ואנושי. על כן, על אף היבלעותה, השמש הנקבה מתוארת דווקא בחיוביות ובכוח, ואילו השמש הזכר מתואר כיצור נפחד וחלוש. מעניין לציין כי זאת בניגוד למגמות הלשוניות שתיארתי על פי חוקרות פמיניסטיות, בעברית אך גם בשפות אחרות, ולפיהן למילים המתארות נשים יש קונוטציות שליליות יותר. לכן, אני חושבת שניתן לראות כאן שני ערוצים – האחד, ערוץ התוכן: הדעיכה שסתיו (2014) מתארת בתוכן השיר אכן מתבטאת בתיאורים של השמש ובנטישתה כמקור של עוצמה נשית, והשני, ערוץ המשמעות: אף על פי כן, השמש מתוארת בלשון נקבה דווקא בנקודות החזקות שלה בשיר. בצירוף שני הערוצים הללו מתבטאת ביקורת פמיניסטית: בעוד שהזכר מתואר בשליליות, הנקבה מוצגת באור חיובי.

## סיכום

ניתן לראות כי כבר מתחילת הדרך אתר לא חוששת לעשות שימוש בחומרים השיריים של אלתרמן - בצורה מובהקת ניתן לראות כאן זיקות שונות ל"יאור" של אלתרמן, זיקות אשר ילכו ויעמיקו בצורתן וכן ברובדי המשמעות שלהן. על כן, אני סבורה כי ניתן לראות את "ריק היאור" בתור הצהרה פואטית ראשונית במובנים שונים: גם ב"וויתור" על עצמאות פואטית אשר סתיו (2014) מתארת ביחס הארס־פואטי, אך לצדה הגדרת

<sup>47</sup> יש לציין, שהשמש בלשון העברית נרשמת במילונים כזכר ונקבה.



הגישה הפואטית המינורית שלה, וכן הפן החתרני שיש לה. לצד הזיקה המתמדת לשיריו, ניתן למצוא מהפך פנים שונים בהם.

## דוגמה 2

**שיר הנשמרת** מזמן לנו היפוך אירוני של **שיר משמר**. היפוך זה כולל שני חלקים עיקריים: היפוך תמונתה של הבת, והפניית אצבע מאשימה כלפי האב. ראשית, אתר מציגה את דמותה של הבת כבר בתחילת השיר, באמצעות הפרפראזה שהיא כותרתו. השימוש בפועל הסביל "נשמרת" מעיד על אופי פסיבי, שיכול לשאת עצמו אף משמעויות מגדריות מבחינת המקום הפסיבי שהבנות נדרשות לשמש בחברה, והאידיאליזציה של האב-קבלה מלאה של האב בחוסר ביקורתיות, שכאן מתבטאת בקבלת השמירה של האב. אני מקבלת את דבריה של סתיו (2014) בדבר היותה של זיקה טקסטואלית זו פרפראזה מפני הדמיון המילולי הרב (המילה "שיר" בתחילת שתי הכותרות וכן היחסים הקרובים של משמר-נשמרת), ומפני שלכאורה נדמה כי שירה של אתר מקבל את דבריה של אלטרמן. לכן, בהקשר הלשוני הספציפי הזה, ניתן לפרש את זיקה זו כמבקשת להגיד דברים דומים (פחות או יותר) לאלה של אלטרמן. אך כפי שנראה, בהמשך השיר המצב הפוך לגמרי.

החלק השני של ההיפוך, שיכול להיראות כפנייה נגד האב, ועומד בניגוד מוחלט ואף מובלט לכותרת השיר, נמצא בעיקר בבחינת זיקות טקסטואליות ישירות נוספות. הראייה של אתר שונה משל אלטרמן במהותה: בניגוד לאלטרמן, אשר מציב את מקור הסכנה בנפשה של הנמענת, תרצה אתר מפנה כלפיו אצבע מאשימה ובעצם מדגימה כיצד הוא עצמו, הוא אשר אמור לשמור עליה, מהווה הסיבה לסכנה, באופן פרדוקסלי. דרך שינויים שיכולים להידמות דקים ומינוריים, היא מהפכת את דבריו של אביה לגמרי ונותנת מקום לקול חדש: ממך ומשיריך אני צריכה להישמר. הצורה בה אתר מהפכת את דבריו של אלטרמן נעשית על ידי וריאציות<sup>48</sup> רבות וצפופות, עד שכמעט כל שורה בשיר מהווה וריאציה על שורה אחרת של אלטרמן **משיר משמר**.

"הַשְּׁמִים רְצִים, רְצִים, רְצִים," (אתר)

"בְּעָרְב חֵם הַשֶּׁטַח כְּחֶחֶק וְכִלְחִישָׁה, רְצִים עַל שְׁתֵּים הַשְּׁמִים וְהִים" (אלטרמן)

אתר מכפילה דווקא את הנשוא במשפט, ובכך מדגישה, על פי סתיו (2014), את העובדה ש"אין פתח לנחמה אפשרית, לחיוב מחדש של העולם, שכן מרוצת השמים מתמשכת ללא גבול, בניגוד למרוצה האנושית, המצחיקה אפילו, של השמים אצל אלטרמן".<sup>49</sup> זאת בניגוד ל"שיר משמר", המסתתים בנימה אופטימית.

"בְּתַרְסִים כָּל מִינֵי עֲגוּלִים נֹצְצִים," (אתר)

הַחֶשֶׁךְ בָּא, מוֹאֵר תְּשַׁמֵּל שֶׁל אוֹתִיּוֹת. // מוֹאֵר שֶׁלֵּטִים שֶׁל אוֹתִיּוֹת וְשֶׁל מְלִים. (אלטרמן)

<sup>48</sup> על אף שחלק מן הווריאציות הללו יכולות להידמות כפרפראזות, על פי הפרשנות של סתיו (2014) אותה אני מאמצת, **שיר הנשמרת** מהפך לגמרי את המשמעות של **שיר משמר** ומכאן אין ספק שאתר מכניסה שינויים במשפטים האלטרמניים על מנת להגיד דברים שונים מאלה הנאמרים בהם.

<sup>49</sup> על פי סתיו (2014), עמודים 222-223.

הסכנות עוד אינן ברורות (שם, שם).

"כָּל מִינֵי דְבָרִים נַעֲשִׂים // יוֹתֵר וְיוֹתֵר סְמוּכִים." (אתר)  
"מִן הַסְמוּךְ כָּמוֹ עֶפֶר וְכֶמוֹ שְׂמִים," (אלתרמן)

אלתרמן הזהיר מ"שני קצוות שסימנם מוות" (סתיו 2014, עמוד 223). אתר אינה קוראת להם בשמם, אך הם נעשים "יוֹתֵר וְיוֹתֵר סְמוּכִים" באופן המאיים לסגור אותה בתוכם. (שם, שם)

"אֲנִי נִזְהָרֵת מִדְּבָרִים נוֹפְלִים." (אתר)  
"מִקִּיר נוֹפֵל" (אלתרמן)

אתר מונה את ההזהרות של אלתרמן אך תוך הכנסת שינויים המובילה להיפוך המשמעות. (סתיו 2014)

"מֵאֵשׁ" (אתר)

"אֵשׁ כִּירִים" (אלתרמן)

ההישמרות מהאש ברורה – "אֵשׁ כִּירִים" אשר אלתרמן מזהיר ממנה בשירו (שם, שם).

"מְרוּחַ" (אתר)

"אֵינָם מִתְקַרְבִּים אֶפְלוּ לְרוּחַ // שְׂבָאָה אֵלֵי מִמֶּךָ." (אתר)  
"הִנֵּה הָרוּחַ יָד שׁוֹלַחַת וּבְלֵי רִחַשׁ // פְּתָאוּם חֲלוֹן לְאֵט נִפְתַּח בְּחֵשֶׁכָה." (אלתרמן)  
"הֲלֹא הָרוּחַ, שְׂאֵינָנָה מִדְּבָרֵת, // לֹא לְחִנָּם רַכּוֹת נוֹגַעַת בְּכַתְפֶּךָ." (אלתרמן)

דווקא בשירו של אלתרמן הרוח היא זו שמהווה אפשרות לבחירה מן הסכנה, מהווה מקור לנחמה. אך אל לנו לשכוח שכל זה מתאפשר רק אחרי שאלתרמן מציב את מקור הסכנה בנפש הנמענת. בשירה של אתר, הרוח היא גם משהו שיש להיזהר ממנו, "בְּתִרְיָסִים כָּל מִינֵי רוּחוֹת מְכִים." ובאופן ספציפי יותר: "אֵינָם מִתְקַרְבִּים אֶפְלוּ לְרוּחַ // שְׂבָאָה אֵלֵי מִמֶּךָ." (שם, שם).

"מְשִׁירִים." (אתר)

הרצף הכללי משיר משמר: "מִקִּיר נוֹפֵל, מִגַּג נִדְלָק, מִצֵּל חֶשֶׁךְ, // מֵאֲבָן קָלַע, מִסַּפִּין, מִצְּרָנִים" וכן הלאה. (אלתרמן)

אתר ממשיכה את השצף האלתרמני באמצעות המבנים הכעיף-אנאפוריים אך מציינת מילה שעל פי אלתרמן כלל אינה שייכת – אלתרמן לא הזהיר אותה משירים. אתר לא מסכימה עם הקביעה כי מקור הסכנה נמצא בנפשה שלה ומעגנת את מקורה באלמנטים חיצוניים ובעיקר - באלתרמן ובשיריו. השירים לא עוזבים אותה ולא נותנים לה מנוחה ("מִקְטִינֵי לְהָרֶף, לְהִיּוֹת רַק אֲנִי" מתוך "5. בין סוף לבין סתיו"). (שם, שם)

"כָּל מִינֵי עוֹפוֹת מְדַבְּרִים. " (אתר)  
"עֲקֹשׂוּ שׁוֹתְקוֹת הֵן, כִּי צְפוּר אֵין בֵּין עֲלִים. " (אלתרמן)

הציפורים הקטנות בעיר הופכות אצל אתר ל"עופות" מאיימים. כמו כן, הציפורים של אלתרמן שותקות, ואילו העופות של אתר מדברים. ניתן לראות בכך תמורה אשר אתר הכניסה באובייקט מסכן משירו של אלתרמן, בצורה המקצינה את האיום שהוא מהווה עבורה (סתיו 2014). על פי סתיו (2014), זו אחת הדרכים הנוספות שהאשמת האב מתבטאת בהן.

"אֲנִי זֹכֶרֶת שְׂבֻקֶשֶׁת שְׂאֵהִיהָ בְרוּכָה. // אֲנִי בְרוּכָה. " (אתר)  
"שְׂמָרִי נִפְשֶׁךָ " (אלתרמן)

אולי ההכפלה של המילה "ברוכה" ניצבת כמעין תוכחה: היא ברוכה אף על פי דבריו, או שהיא ברוכה באופן אירוני משום שהיא עדיין כלואה, השמים לא נוגעים בה כי הם לא יכולים לגעת.

"הֵם אֵינָם נוֹגְעִים // בְּשַׁעַר רֵאשֵׁי שְׁלֶךְ. " (אתר)  
"נִפְשֶׁךָ שְׂמָרִי וּבִינְתֶךָ, שְׁעַר־רֵאשֶׁךָ, " (אלתרמן)

כאן אתר חושפת את הפצע המדמם בשירו של אלתרמן - פצע נרקיסיסטי, שכן היא נותנת ביטוי לכך שהסכנה הנשקפת לה היא גם סכנה הנשקפת לאביה, פגיעה הצפויה לו מבתו המעורערת. כמו כן המשפט הזה מרמז על כך שאם השיער הוא שלו לא פחות משהוא שלה, יש לו הכוח לשלוט ברגיעה או בסכנה - ולשמור עליה. אך כאמור, משימה זו היא פרדוקסלית שכן היא טוענת שממנו היא בעצם צריכה להישמר (שם, שם).

"הָרוּחַ סְבִיבְנוּ, טַבַּעַת שְׂקוּפָה, // כְּמוֹ בְּעָרְב שָׁרְב, אֲנַחְנוּ גֵרִחַ, // הָרוּחַ סְבִיבְנוּ עִבָה. " (אתר)  
- הִנֵּה הָרוּחַ יָד שׁוֹלַחַת וּבְלִי רַחֵשׁ // פְּתֹאזִם חֲלוֹן לְאֵט נִפְתַּח בְּחֻשְׁכָּה. " (אלתרמן)  
"הֲלֹא הָרוּחַ, שְׂאֵינָהּ מְדַבְּרֶת, // לֹא לְחֻנָּם רְכוֹת נוֹגַעַת בְּכַתְפֶּךָ. // בְּאוֹר גֵּרִחַ וְחֻשְׁמֵל הָעִיר מוּאָרֶת. " (אלתרמן)

הרוח של האב, שיכולה להידמות תחילה כיסוד מגונן ועוטף, השומרת על האב ועל הבת במין "איחוד המקודש בטבעת" (סתיו 2014, עמוד 225) הופכת לטבעת חנק עבה סביב הבת, שבמקום לשמור עליה היא לוכדת אותה ואף "קוברת אותה בעודה חיה" (שם, עמוד 225). מעניין לציין כי גם בבית האחרון בשירו של אלתרמן וכן בבית האחרון בשירה של אתר ישנה הזכרה של הירח ושל הרוח. הירח הופך ליסוד מאיים: "בְּאוֹר גֵּרִחַ וְחֻשְׁמֵל הָעִיר מוּאָרֶת." ומתפקד בצורה דומה לתפקודו בכוכבים בחוץ: הירח משווה לעיר אור רפאים, ומציג אותה כהוויה ציוויליזטורית קפואה ומחוסרת חיים (שחם, 1997).

הצירוף "עָרַב שָׁרַב" מתייחס לשיר "ליל שרב" מתוך **כוכבים בחוץ**. על פי סתיו (2014), אתר מהפכת את הסיטואציה המתוארת ב"ליל שרב" (רוחות השרב והחולות ממיטים על העיר "בְּדִידוֹת וְסִחְרָת" <sup>50</sup> ובתמורה היא נשבעת לזכור את "לַחֵשׁ הָאֵב וְהַלְהֵב הָזָר") והופכת את צוואתה של אביה לזו המטילה עליה "בְּדִידוֹת וְסִחְרָת" את "לַחֵשׁ הָאֵב" לנטל מעיק ואת הרוח לזו החונקת ולוכדת אותה.

על כן, הצבת הסכנה באלתרמן ובשיריו מרוקנת את מילותיו ואזהרותיו מתוכן, באופן שמסיר את "המסווה האידיאלי" מעל אביה וכן מעל שיריו, אשר כעת הפכו למקור סכנה שמפניו היא צריכה להישמר. ודווקא העובדה שהיא "נשמרת" באופן פסיבי על ידי אביה, היא שכוללת אותה בתוך הסכנה ולא מאפשרת לה מנוח ומזור. התייחסות מסוג זה לשיר מהפכת את כוונתו המקורית של שיר משמר כפי שהתקבעה בקאנון, והשיר הזה, שנדמה בקריאה ראשונה כמעשה פסיבי, צייתני ואף לא מקורי, מתגלה כמעשה כתיבה חתרני ואקטיבי, שנותן ביטוי לקול המערער על דמותם של אלתרמן ושל שיריו, באופן המנוגד לקריאה הרווחת בו (סתיו, 2014).

### סיכום

"שיר הנשמרת" מבטא עצמאות פואטית רבה יותר מזו שראינו ב"ריק היאור", ונימה חדה וחזקה יותר. הווריאציות על "שיר משמר" הינן רבות ומצביעות על שכלול פואטי מורכב. כמו כן, יש ב"שיר הנשמרת" יתר ביקורת על נושאים נרחבים יותר: ביקורת על דמות הבת וביקורת על הנימה המגוננת של האב. הזיקה לאלתרמן מניבה פן אישי ביותר: לא רק היפוך של שיריו כפי שראינו ב"ריק היאור" אלא גם היפוך של דמותה ושל דמותו באופן מרחיק לכת הרבה יותר. על כן, אם "ריק היאור" היווה התנגדות, "שיר הנשמרת" מבטא התרסה גדולה יותר.

### דוגמה 3

#### כצואר אחרי החבל – יחסים עם שיר לאשת נעורים

לעומת הדמיון הרטורי שבין "הזה אשר הולך" ו"שיר לאשת נעורים", המשמש בעיקר כאמצעי לשוני דומה שלא נעשה בו כל שימוש בעל משמעות מיוחדת, בזיקה הטקסטואלית בין השירים יש כדי להפך את משמעות השיר האלטרמני. אתר הופכת את המשמעות של "שיר לאשת נעורים" באמצעות הווריאציה "ימְלֵאֵת הַבָּלִים וְהַבָּל", "צָנָאָר. אֶחָרִי. חֶבֶל." (אתר) // "לא הכל הבלים, בְּתִי, // לא הכל הבלים וְהַבָּל." (אלתרמן): בשיר לאשת נעורים המתהחי הולך אחרי בתו-רעייתו "כְּצָנָאָר אֶחָרִי הַחֶבֶל" (סתיו, 2014) ואילו כאן היא משננת את מילותיו: "צָנָאָר. אֶחָרִי. חֶבֶל". הטורים "רַק אֶחָרִיךָ הַלְכָתִי, בְּתִי, // כְּצָנָאָר אֶחָרִי הַחֶבֶל" <sup>51</sup> אינם ברורים: מי הצואר ומי החבל? מי הסוהר ומי האסיר? גם התפקיד התחבירי של הטור "צָנָאָר. אֶחָרִי. חֶבֶל" יכול להתפרש בשתי משמעויות: האם אלה מילותיו (תמורה מפרטת), או האם כך היא משננת אותו (תיאור אופן)? אך בשתי המשמעויות, ניכר כי מילותיו של אלתרמן ממיטות עליה אימה וכולאות אותה ואת אלתרמן בתוכן, בדומה לרוח החונקת מ"שיר הנשמרת". ובעצם, כפי שהיא טוענת ב"שיר הנשמרת", אלתרמן הוא הסוהר שלה, הוא החונק אותה. היא קוראת את מילותיו כאילו היא הייתה הצואר והן היו החבל, אלו המילים מהן היא צריכה להיזהר ולהישמר.

<sup>50</sup>אלתרמן (1972), עמודים 107–108.

<sup>51</sup>שיר נוסף המתייחס לטור זה מ"שיר לאשת נעורים" הוא "שיר בין ספר לספר" מתוך **ארצות הנשיה**.

יש לציין בהקשר זה את החילוף המגדרי הנעשה בביטוי "מְלִיךָ", בהשוואה, כמובן, לצורה השגורה "מילותיך". אמנם סתיו (2014) מציינת את "שינוי תצורת הפועל לצורך ההקפדה על המשקל" (שם, עמוד 176) כסממן סגנוני-לשוני אלתרמני בהקשר אחר, אך נדמה לי שזה תקף גם לגבי השינוי שחל כאן: "מְלִיךָ" במקום "מילותיך". אולי יש בחילוף הזה כדי להעיד על הידמות המילים לאלתרמן, המתהחי בהקשר זה, (שם, עמוד 214) בכך שהן נושאות צורה התואמת יותר את מינו הזכרי, ובכך מממשות במידה מה את הבעתה שחשה הדוברת מהן. סתיו טוענת כי מילותיו של אלתרמן "מעוררות פחד" והופכות בעצמם "לחבל התלייה הנכרך על צווארה" של אתר (שם, עמוד 214).

סתיו (שם) רואה את "הזה אשר הולך" כחלק מן הקונקרטיזציה שאתר עושה לשירי אלתרמן בכלל ולמוטיבים האלתרמניים בפרט:<sup>52</sup> היא קוראת את דמויות הגברים כאלתרמן ואת דמויות הנשים כאת עצמה. כמו כן, היא מציינת כי מהשיר עולה שאתר "נחושה בדעתה להשיב את תפילות האב ריקם" (שם, עמוד 213). תפילת האבות היא זו הנזכרות ב"האב" וב"קץ האב": "שִׁפְתֵי הָאָב אֵינָן נְעוּת, // אֶךְ קוֹל הָאָב עוֹד יִשְׁמַע." ("קץ האב", שמתח עניים), "שִׁמְעוּ הָאֲחִים גַּם הַשִּׁיבוּ חֶלְקֵם: // תְּפִלַּת הָאָבוֹת לֹא תִשׁוּב רִיקֵם." ("האב", היונה). פירושה בנוגע לאתר הוא החיים שאלתרמן דן אותה או ציווה אותה לחיות בשיריו- חיים בהם היא מוכרחה למלא אחר תפילתו ולממש את מורשתו, מורשת ההיאחזות בחיים, הפיכחון והאמונה. סתיו (2014), טוענת כי בכך, אתר חוזרת ומצביעה על נכזבותה של הבטחה זו, ולא מאפשרת לו להציל את העלמה – אותה. בכך, מתממשת קריאתה של אתר את הדמויות הארכיטיפיות של אלתרמן קריאה מפשטת: היא העלמה, ובהיפוך משמעויות אלתרמן הוא המתהחי. בכך, אתר הופכת אותו לאותה התהום שמושכת אותה, לחבל הנכרך סביב צווארה, לצל העיקש על חייה. לכן, אם אלתרמן הוא המתהחי, מילותיו לא מרגיעות או נוסכות ביטחון, אלא מאיימות. החבל הנכרך סביב צווארה, שהוא בעצם מילותיו של אלתרמן, מבטא קשר כפוי ותחושה של חנק בדמות מוות המשתלט על החיים.

#### **הולכת שמה – להמרות את מצותך: היחסים עם "שיר משמר"**

הצורה שבה תרצה אתר מתייחסת ל"שיר משמר" ב"הזה אשר הולך", עולה בקנה אחד עם האופן שבו היא מתייחסת אליו ב"שיר הנשמרת". ב"הזה אשר הולך" היא מפתחת את טענתה, שלפיה מאלתרמן ומשיריו היא צריכה להיזהר, ובעצם הופכת להיות אקטיבית לגמרי. ניתן לראות ראייה לכך גם בצורות הפעלים בבית הזה (בית ד'), וכן בשכחותם: "הִזְהַרְתִּי", המופיע פעם אחד, ו"הוֹלְכֶת" המופיע פעמיים יכולים להעיד על האפשרות שאתר בחרה ביתר שאת. יתרה מכך, אולי יש בכך שהפועל "הוֹלְכֶת" מופיע פעמיים להעיד על הכוח שיש למעשה זה. היא מפרה את הציווי שלו להיזהר "מִן הַמֶּר וְהַנּוֹשֵׁף", הפרה בדמות שיר, שכן מרחבו הפנימי של אלתרמן או המרחב השירי שלו הם בעצם הארצות אשר הסתיר מפניה, כפי שהאב הפטריארכלי מסתיר מבתו.

<sup>52</sup> על קריאה זו סתיו (2014) כותבת: "הדמויות הסמליות נקראות כדמויות ספציפיות ומזוהות - אב ובת, אלתרמן ואתר. זוהי כמעט קריאה תמימה, ילדותית, המתעלמת מתורות מודרניות של פרשנות ספרותית ומן המרחק ההכרחי, כביכול, שבין יוצר ליצירתו - אלא שהתמימות היא רק תמימות לכאורה, ומאחוריה מסתתרת פעולה פואטית חתרנית, מתריסה ומלאת תעוזה." (סתיו, 2014 עמוד 205).

המשפט "כִּי אֲנִי יִחַדְתָּךְ" מאזכר את עקידת יצחק,<sup>53</sup> והיא מרמזת כי אביה הוא העוקד אותה בחיים. לאחר מכן, האזכור ל"שיר משמר" תומך בכך שהיא בעצם מתייחסת לשיריו כאל "הַפֶּר וְהַנְשֵׁף", שכן זו גם הצורה בה התייחסה אליהם ב"שיר הנשמרת".

הפרת מצוותו של אלטרמן מתרחשת בכמה מישורים: תחילה, היא מעיזה להיכנס אל השירים, לפרש אותם ולקיים איתם יחסי גומלין אשר מגלים לקוראים ולה דברים אשר אלטרמן ניסה להסתיר, היא מצביעה על השירים כאל המקור לסכנה, דבר שמוביל להסרת המסווה האידאלי מעל השירים ומעל אלטרמן.

### לבי שלו אל הסכין – יחסים עם מוטיבים משירים אחרים: סיכום

אך על אף ההיפוך והאצבע המאשימה שאתר מפנה כלפי האב, ניתן למצוא גם אהבה אליו ואל שיריו: בהתגלמות וריאציות שונות על שירים ועל מוטיבים, נוצר פסיפס של חצאי סמלים, המצטרף לתמונה שיש בה אימה ואף אלימות, אך גם כמיהה וגעגועים. כל אלה נגלים לנו בבית החמישי בשיר, המתארת את החיים שאתר חיה בתוך הארצות האסורות הללו, השירים, שלפי התיאור שלהן, בהחלט הייתה סיבה "לכסות אותן מפניה". ליבה שלו אל הסכין, אל הגורל שהארצות דנו אותה אליו – שיריו של אלטרמן. הסכין הוא גם הסכין מ"שיר של אור" ["יָפָה בְּתִי בְּסִפְיָהּ"], וב"מול הראי" ["בְּעֵתוֹת מוֹל רְאֵי הַפְּנִים הַנְּדָמוֹת, // בּוֹהֲקוֹת וְחִדּוֹת אֶל גְּרוֹנֵי הַמוֹכֵן."]. היא מקבל את גזר דינה, לחיים בתוך הסכין, בתוך דם יונה, אולי בתור אזכור ליונה מעיר היונה, שכזכור, יכולה לשמש כסמל לשלום אך גם כסמל למלחמה, לכפל פנים. בתוך הרחובות הריקים של "פגישה לאין קיץ" ["בְּרַחוּבוֹת בְּרִזְלֵי רִיקִים וְאַרְכִּים"], המדגישים את צדה האפל של העיר כמו בתוך קבוצה ג' של המוטיבים מתוך **כוכבים בחוץ**, וסוגרי התהום המאיימת לכלוא אותה בתוכה. בשלושת הטורים הראשונים בבית, אתר מציגה את שירת אלטרמן על צדה האפל ביותר, ומדגימה כיצד ועד כמה קשה לחיות באותן הארצות, שאלטרמן בה בעת כיסה מפניה ודן אותה לחיים בהן.

אך בשלושת הטורים האחרונים בבית ניתן לראות געגועים אל אלטרמן, מחווה של נאמנות - ליבה בעצם שייך לו, כמהה לו ומתגעגע אליו ["לְבִי אֲשֶׁר לָאֵט יִזְקִין"]. אך מצד שני יש כאן תמונת אימים כמעט – הלב שלי יזקין וידעך לנוכח תמונתך,<sup>54</sup> ויכול להיות שהוא אף שבוי במצב הזה, הדן אותו לדעיכה, ולבסוף גם לקמילה ["אֶל שִׁבְתְּךָ שֶׁבְּתִמוֹנָה"]. למרות זאת, הטור "הוֹלֵךְ בְּרִזְעוֹתֶיךָ כֹּל הַיּוֹם" דווקא מעורר תחושה חמה ועוטפת, אך נותרת הידיעה כי הוא מהול בכאב – הרצון ללכת אחריו מעורבב בהכרח ללכת אחריו, ובכאב שהוא מסב לה.

### סיכום

ב"הזה אשר הולך" ניתן לראות הפניית אצבע מאשימה כלפי האב וכלפי שיריו בדומה לנימה האירונית ב"שיר הנשמרת". אם ב"שיר הנשמרת" אתר התייחסה לדמות ולדמות אביה, ב"הזה אשר הולך" היא מרחיבה את העיסוק בדמויות האלטרמניות באמצעות הקונקרטיזציה שהיא עושה להן ובעצם יוצרת תמונת מצב שבה לא

<sup>53</sup> בדומה ל"קח-נא את-בְּנֵךְ-יְחִידְךָ אֲשֶׁר-אֶהְבֶּתְּ, את-יִצְחָק" (בראשית כ"ב, 1)

<sup>54</sup> בדומה לסיטואציה בשיר "תמונתך שומעת" מתוך בין סוף לבין סתיו, המתאר מפגש עם אלטרמן בראי, בבואתה של אתר עצמה: "אֶתָּה מְבִיט בִּי מֵעֵמְקֵם שָׁל // אִישׁוֹנִי. אך בכל זאת, היא מנסה לרצות את התמונה: "אֶדְ תְּמוֹנְתְּךָ שׁוֹמֵעַת, וְאֲנִי // מְשִׁתְּדֶלֶת מְאֹד".

משנה באיזה שיר נקרא – דמותה ודמותו יופיעו שוב ושוב בשלל סיטואציות. על כן, אני חושבת שניתן לראות כאן יחס מורכב הרבה יותר לאב, כמו גם התחלת העיסוק באב המת לעומת האב החי. כמו כן, אתר מציגה באומץ את הכיוון שבו בחרה – להיות משוררת, להתמודד עם שיריו, להיכנס אל אותן הארצות שאביה כיסה מפניה ולצעוד בהן. אך גם אם אתר צועדת במונחים רבים בדרכו של אלטרמן, ההיפוכים של שירתו והביקורת עליה מצביעים על כך שהיא עושה זאת בצעדיה שלה.

#### דוגמה 4

ראשית, ארצה לפנות אל המשמעות שכותרת השיר מזמנת לנו, כמפתח להתבוננות על השיר כולו. סתיו (2014) טוענת כי הלב הנמצא בפנים מסתתר ואינו נאמר בגלוי, ועל כן עלינו לחלצו ולפענחו, ובה בעת הוא בדיוק הדבר הקיים, הנוכח והמודגש. אם אתר מדברת בשיריה על אלטרמן, על דמותו ועל שיריו, הרי שהלב נמצא בשיריו, אך יש לעבור דרך על מנת לגלות ולזהות אותו. כמו כן, הלב עשוי להיות הסימן לאנושיות, כחלק מן הקונקרטיזציה שאתר עושה לדמויות בשירי אלטרמן, ומכך גם לאלטרמן עצמו, מגמה החותרת לפורר את ייצוגו הסמלי ולחזק את ייצוגו הגשמי – כאביה שלה. על אף הקונוטציה החיובית של הלב, הסוף והסתיו הינם שני מסמנים מובהקים של מוות (סתיו, 2014) ועל כן מיוצגים גם החיים המתאגרים שקרבה זו לאביה מזמנת לה.

#### עצוב ועני – קשרים עם "שיר לאשת נעורים"

מעניין לציין כי החולי של אלטרמן, הן הנפשי הן הפיזי, מיתרגם אצל אתר לעצבות, שמוסיפה לאופי המלנכולי של הבית, שלא רק מציין את היחסים שלה עם אביה, אלא מה הדבר גזל ממנה – כיצד היא קשורה בו באופן כזה שהיא כמעט לא עצמה.

#### קשרים עם שירים אחרים

מלבד הדמיון אל השירים שצינתי, בדומה ל"הזה אשר הולך" גם ב"בין סוף לבין סתיו" ישנם מוטיבים וסמלים רבים הלקוחים מהעולם השירי של אלטרמן ומתייחסים לשירים כאלה ואחרים. סתיו (2014) קוראת את כל המוטיבים הללו כמייצגים של מוטיב אחד – מוטיב העלמה, הנידון באריכות בשיר והעומד במרכזו, שכן העלמה היא בעצם הנמענת: "הַיִּינִית", "הַסֵּתוֹ" ("יין של סתיו"), "הַפִּילִית" ("אל הפילים"), "קול תַּפִּים וַצְחֻקִים" ("פגישה לאין קץ"), "עֵשְׂנָה וְנִטְוֹשָׁה" (כמו האישה ב"חיוך ראשון"), "אַשְׁדִּית וְנוֹהֶרֶת" (כמו הפונדקית). כל הסמלים האלה מתייחסים לשירים **בנוכחים בחוץ**. כמו כן, אתר מתייחסת אל העלמה גם באמצעות מוטיב היונה: "הַיִּוֹנִית", "יִוְנָתוֹ", "מַיּוֹנִים".

הבית האחרון, המכיל את הרצף האלטרמני, וגם את הביטוי "בין סוף לבין סתיו", מתאר כאן את תהליך ילדותה של אתר אך גם את תהליך היווצרותה כמשוררת – היא למדה את אלטרמן ואת השירה שלו מקדמת היווצרה, השירה שלו היא אוצר המילים האולטימטיבי שלה. היא גדלה על ידו כאדם וכמשוררת, "בין סוף לבין סתיו", על קו הקץ, וגדלה על יד אביה, המתהחי שציווה אותה לחיות בדרך הזו, האב אשר היא מבקרת אותו, אך גם אוהבת אותו.

### “עלמות רוחפות” – מוטיבים ב”בין סוף לבין סתיו”

שפע הדימויים האלתרמניים המופיעים בשיר, בעיקר כלפי העלמה, אוצרים בתוכם מציאות שונה לגמרי ממה שנראה בתחילה. אתר מזכירה לאורך השיר את מוטיב העלמה האלתרמני (שיכול להתפרש גם כעיר, כדרך, כתבל ועוד) על שלל דימויו השונים, ומתייחסת אליו כסמל, ופורשת בפנינו את האופי הבלתיאפשרי והסותר שיש לו. באמצעות הרצף הקטלוגי של תכונות העלמה היא מצביעה על ריקות ועל מלאכותיותה, ומציגה אותה כלא־ממשית – “לְיוֹנֵי כָּעֵת עֲלָמוֹת רוֹחֶפּוֹת // כְּחֶשְׁרוֹת עַל פְּנֵי יָם”. ה”עלמות הרוחפות” בשירה של אתר אינן מאופיינות ב”חיות החושנית” שאלתרמן ניסה לשוות להן פעמים רבות, אלא ניחנות בכובד שמעייף אותה וגורם לה לחפש מקלט מהן. סתיו (2014) טוענת שאין זה אלא הכובד של הדמויות הנשיות האלתרמניות, שניחנות באישיות בלתי אפשרית ובתכונות סותרות. אתר מסתכלת במודל שהציב אביה בדמויותיו הנשיות ולא מוצאת בהן את עצמה. אולי בדומה לרגע הבלבול ואובדן הזהות אצל סילביה פלאַת', (בפעמון הזכוכית, 1975 אצל סתיו, 2014) המפגש עם דמויותיו הנשיות של האב גורם לה לבלבול ולחוסר אוריינטציה. מיד לאחר שאתר מציגה את התשוקה, “לְהִיֹּת רַק אֲנִי”, היא נשטפת על ידי רצף פעלים בזמן עבר המתארים את הקשר שלה עמו, ומצביעים על כך שהיא מעולם לא הייתה “רק היא”, אלא תמיד “ילדתו ועל ידו” (סתיו, 2014). על כן, אנחנו מגלים כי דימוייה של העלמה אינם אלא כלא עבודה, וכי מהם ומפני אביה היא צריכה להימלט. ניתן לראות בכך ביקורת על דמות העלמה בשיריו, ועל האופי האמביוולנטי והבלתיאפשרי שהעניק לה, שאינו מעורר הזדהות מצד ביתו אלא הסתייגות ודחייה.

כמו כן, היחס לדמותה של העלמה יכול להעיד על הבדלים בתפישות המגדריות של שני הדורות, ואולי ניתן לראות בכך הוכחה לפרדיגמות החדשות שעלו בשנות השישים. אין ספק כי בשנות יצירתו של אלתרמן, שנות השלושים, היו תפישות עולם אחרות מבחינה מגדרית. בדיאלוג בין היוצרים אלו מתבטאות בעיקר בביקורת של אתר על מוטיב העלמה: על פי גילבט וגובאר (1979), האבות הפטריאכליים בתיאוריית “חרדת ההשפעה” של בלוס (1973), נוטים להגדיר את הנשים בתוויות קיצוניות (מלאך או שטן). באופייה הבלתי אפשרי של העלמה, לצד דמויות אלתרמניות נוספות, ניתן לראות אופי אוקסימורוני המשלב את שתי התפיסות הללו, ומשווה לה אופי בלתי אפשרי [גילברט וגובאר (1979) אצל סתיו, 2014]. אתר יוצאת נגד תפישה זו ב”בין סוף לבין סתיו”: התייחסותה ל”עלמות” הרבות הנמצאות בשיר מעידה על התנגדותה לדמותן. יתרה מכך, אתר מצביעה על כך שהיא אינה מוצאת את עצמה בתוך המודל הזה ובכך מצביעה על חוסר התוחלת שבראייה זו ועל פגימותה.

### סיכום

תיאור היחסים המורכבים עם האב ניכרים גם ב”בין סוף לבין סתיו”. לצד הביקורת עליו, ועל דמות העלמה בפרט, ניתן למצוא קרבה רבה – המתבטאת במאפיינים הלשוניים הדומים ובתוכן השיר. בשיר הזה הביקורת המגדרית היא החריפה ביותר – אתר מדגימה כיצד דמות העלמה איננה מציאותית, ובכך יוצאת נגד אחד המוטיבים הבסיסיים ביותר בשירה האלתרמנית. בכך היא משווה לביקורת גוון אוניברסלי, ולא רק גוון אישי, שניכר בצורה הברורה ביותר ב”שיר הנשמרת”. אך על אף הגוון האוניברסלי, ניתן לראות בשיר את תהליך היווצרותה כמשוררת, בכך היא מחזקת, אולי יותר מכל, את דרכה הפואטית ואת הקשיים והאתגרים שהיא מציפה.



## דוגמה 5

השיר "מול הראי" מתייחס לנבואה-ציווי המתגלמים ב"שיר אור", ובדומה לשירים הקודמים, בשתי דרכים מקבילות ומהופכות: הפנמה של נבואה זו, אך גם היפוך שלה, ביקורת עליה ואף חשיפת פניה האמיתיים. בדומה ליחסים בין "שיר משמר" ו"שיר הנשמרת", שני השירים שונים ביותר בתפיסות הבסיסיות שלהם בכלל, ובדמות הבת בפרט: בכל אחד מהם היא נצבעת באור אחר לגמרי.

שירה של אתר מתאר ישיבה של הבת מול הראי: הבית הראשון מתאר סצנה שיכולה להזכיר לנו מעין טקס להעלאת המת, בו לא ניתן להבחין בזהויות של הדמות המביטה במראה ושל הדמות הנשקפת בה. ובאופן מוזר, הישיבה מול המראה מעלה תחושות פחד, והופכת למפגש עם סכנה, ועולה השאלה, מדוע הבת מרגישה מאוימת מבבואתה שלה?

סתיו (2014) טוענת שאי הבהירות לגבי הזהויות יוצר תחושה שמדובר ב"עולם שבין המראות", עולם שבו אין חציצה בין המשקיף לנשקף. על אף הסימביוזה הנוצרת בעולם זה, ישנה תחושה של סכנה ובעתה מול אפשרות של מוות בשחיטה, אך אין אנו יודעים מי השוחט ומי הנשחט, מי העוקד ומי הנעקד (בדומה לרמיזה לעקידה שניתן למצוא בשיר "הזה אשר הולך"). במצב הזה, אין ה"בעתה" של הפנים וה"גרון המוכן" סותרים זה את זה, אלא מעשירים את המשמעות - "מוכן לא רק מלשון מוכנות אלא גם מלשון נכונות והסכמה" (סתיו, שם, עמוד 229), ולכן, על אף הבעתה והאימה, הבת הולכת למוות בלב שלם.

השיר המרכזי עמו אתר מתכתבת ב"מול הראי" הוא "שיר של אור", שבו, בדומה ל"מול הראי", ישנו מפגש עם סכנה: "אין גלוי פספנה." בשני השירים האב מכתוב לבתו את משמעות חייה בדמות מורשתו, חיים מלאים בסכנה, בחיים שבין המראות, או בחיים על קו הקץ, בין ערות לשינה או בין המוות לחיים. ראוי לציין כי ב"שיר של אור", המפגש של הבת עם הסכנה משול גם כן לעמידה מול הראי, וכנראה, מכאן נטלה אתר את השם לשירה. אך הדובר ב"שיר של אור" אינו חרד לסכנות הצופנות לבתו, בניגוד ל"שיר משמר" לדוגמה. ההפך הוא הנכון; הוא חוגג את הסיטואציה הזאת במונחים קיצוניים שמדגימים את האופי האוקסימורוני של אופי החיים הזה: "יפה פתי בספינה" הסכנה, החרב, קרבו של המוות, הופכים בידי הדובר לחגיגה של חיים, כוח ושפעת נעורים" (סתיו, שם, עמוד 234). בעוד שאתר מאשימה את האב ב"מול הראי" בכך שהוא "המתהחיי" של חייה, הדן אותה לחיים של סכנה ושל מאוב, האב ב"שיר של אור" מבשר לבתו את המפתח לחיינצח.

וחשוב מן הדובר, מצבה של הבת בשני השירים הוא אחר לגמרי - ב"מול הראי" הבת מאוימת ומבועתת, וב"שיר של אור" הבת היא בעלת חיי נצח ונעורים בלתי נגמרים. אתר מדגימה כיצד כוונותיו המיטיבות לכאורה של אביה, הן שקריות ומשתקפות בחייה באופן שלילי: מורשתו הזוהרת אינה אלא חיים של דעיכה, הבהוב וחוסר שקט, ההופכים את הבת ל"מתהחיה" לא פחות מאביה, בדומה לחיים על קו הקץ, על "אָרץ רוח" המתוארים ב"הזה אשר הולך" וב"בין סוף לבין סתיו".

התייחסות נוספת לקץ ניתן למצוא בקשר בין הטורים "פני הטבועות. פני אבי הַצֹּקִים" (אתר) ו"פְּדִיֹקֹן המַלְכוּת על פְּנֵי הָאֲגוּרָה // על פְּלִ תַּגִּי חַיִּיזָה הוא טְבוּעַ." (אלתרמן) שניכר, כאמור, בווריאציה של אתר על טורו של אלתרמן. "אלתרמן מדבר על הקץ הטבוע בחייה של הבת "פְּדִיֹקֹן המַלְכוּת על פְּנֵי הָאֲגוּרָה" ומעניק לה נצחיות, ואילו אתר הופכת את ההטבעה לטביעה, לקץ ממשי. ב"שיר של אור" הקץ "נִבְטָ קְרוֹב. וְהוּא אֵיִתָּן

קבוע. "וב"מול הראי", הקץ הוא האב עצמו, אשר ניבט קרוב מתוך המראה ופניו "יצוקים", איתנים וקבועים. (סתיו, שם) כלומר, אתר מדגימה כיצד הקץ הנצחי והבוהק שבי"שיר של אור" הופך בחייה לקץ ממשי, לאותה התהום המושכת אותה אליה.

המילה "אור" מתלבטת במבנים הרטוריים הלארבים של "מול הראי". אתר מתארת את החיים הללו, על קו הקץ, באמצעות הצבת דברים המנוגדים לה: "ג'רח", "ע'רבים", "הח'ש' הנ'רא" "הת'מ'רו'רים", "ד'מ'דום א'חר". אתיחס קודם לשתי דוגמות: "ע'רבים" ו"הח'ש' דברים מוארים, ולכן מעניקים אופי אוקסימורוני לביטוי. אתר אף מתארת את החושך כ"נורא וצבוע", ומכאן שהוא הופך לגורם מאיים. על אף שאור התמרורים ואור הירח הם אינם אוקסימורונים, אצל אלטרמן מוטיבים אלה אינם נושאים איכות של אור חם, אלא של אור קר ומצמרר- "ירח" נמצא בקבוצת המוטיבים **בכוכבים בחוץ** המתארת את אופייה המנוכר של העיר, בה האור של הירח הוא האור ההופך את העיר למין "עיר רפאים" (שחם, 1997 עמוד 75). ו"אור הת'מ'רו'רים הלא קבוע" עשוי להיות אזכור ל"שיר משמר": "הח'ש' ב'א, מוא'ר ח'ש'מל ש'ל אותיות". שכזכור, מתפקדים ב"שיר הנשמרת" כגורם מאיים. ה"אור" בשיר של אור מייצג את אור הנעורים, אור חזק ואיתן, ואילו בשירה של אתר האור הוא "חלש, חשוף, מתחלף ומתעתע" (סתיו, שם, עמוד 234) המתגלם בביטויים: "ל'אור ד'מ'דום א'חר" ו"ל'אור הת'מ'רו'רים הלא קבוע".

"מול הראי" מעלה עיסוק בשאלות מגדריות רק מעצם הסיטואציה המתוארת בו, המפגישה את האישה היוצרת עם עצמה ועם הסטריאוטיפים של החברה. סתיו (2014) מפרטת על המשמעות של התבוננות בראי בהקשרים מגדריים: "ההתבוננות במראה היא דימוי רווח לחקירה עצמית, לחיפוש אחר ה'אני'" (סתיו, שם, עמוד 227), אך בתור אישה המתבוננת בה המעשה כרוך בהגדרת ה"אני", התחום בתפישות פטריארכליות מגבילות, כך שהאישה נאלצת להכיר בכך שמה שהיא רואה במראה שמולה אינו אלא קונסטרוקט, יציר מלאכותי של המוח הגברי [גילברט וגובאר (1979) אצל סתיו, שם]. גאלופ (1985), בפירושה את שלב המראה של לאקאן, טוענת כי בעוד שהילד המתבונן במראה שרויה באשליה של אדונוט לעצמו, האישה היוצרת נאלצת להתפכח מן האשליה הזו, ועל כן הכתיבה הנשית אינה משלה את עצמה בתחושות אלה. על כן, סתיו (2014) טוענת כי ההכרה של האישה היוצרת בכך שהיא "לא הכל" מאפשרת לה ליצור פרספקטיבה אלטרנטיבית של כתיבה המציעה אידיאל אחר, ובעצם "לנתץ את המראה".

פרספקטיבה מעין זו ניתן לראות גם בשיר "מול הראי" של אתר. ארצה לדון בפן מגדרי אחד של השיר – חילופים מגדריים – ובאופן שבו הם מבטאים את הפרספקטיבה הזו ומשרתים את תוכן השיר. ניתן להבחין בטור אחד המדגיש את החילופים המגדריים: "פ'ני ה'ט'בועות. פ'ני א'ב'י ה'יצוקים". על פי סתיו (2014), יש בחילוף המגדרי הזה להעיד על אופי המפגש ועל משמעויותיו. בשיר אומנם מתוארת מציאות סימביוטית, שבה לא ניתן להפריד בין המסמן למסומן, עד לשורה זו, בה מתברר שמן הראי בו מתבוננת הדוברת, נשקפים אליה פניו של אביה. אך אף על פי ששתי הדמויות מעורבות זו בזו במידה רבה, אתר מתארת את פני הדוברת-פניה כ"טבועות"<sup>55</sup> ואת פני אביה כ"יצוקים". סתיו (שם), טוענת כי "אין זה מפגש בין שווים, כפי שהיינו מצפים

<sup>55</sup>סתיו (2014), מציינת כי ראוי לשים לב לכפל המשמעות של הביטוי "פני הטבועות", משמעויות שאינן סותרות אחת את השנייה. בעוד שפניו של האב הם "יצוקים", קבועים ובלתי משתנים, פניה ה"טבועות" של הבת יכולות להעיד על טביעה, על אבדון, אך גם על פנים אשר "הוטבעו", כלומר, נחקקו על גבי מטבע, ובכך זוכות ליציבות כלשהי, כשל פניו ה"יצוקים" של האב.

ממראות המשקפות זו את זו, אלא מפגש בין חוזק לחולשה ומפגש בין המינים, שאתר מיטיבה להדגים כשהיא מתארת את הפנים פעם בלשון זכר ופעם בלשון נקבה. " (סתיו, שם, עמוד 230).

למפגש זה אופי סמלי ביותר, במישור הזהותי וכן במישור הפואטי: במישור הזהותי, כאשר הבת מסתכלת במראה היא מצפה לראות שם את עצמה, אך פניה אביה הם אלה המשתקפים לה. על פי סתיו, משמעות השורה הזו היא שהבת שייכת לאב, היא חלק ממנו, היא טבועה בו ונטמעת בו, עד כי אין לה זהות ואישיות משל עצמה. המפגש שלה עם עצמה הופך למפגש שלה עם האב ועל כן, "הוא היא בעצמה, וליתר דיוק: היא הוא בעצמו". (סתיו, 2014). במישור הפואטי, אם המראה היא מטפורה לחקירה עצמית, זו המתגלמת בפעולת הכתיבה, כאן הפנייה אל הכתיבה מפגישה את הבת עם אביה – עם הקורפוס שלו, עם המילים ועם השירים שלו. על כן, השתקפות האב מטשטשת לא רק את פניה אלא גם את קולה. איבוד הקול מתבטא בהמשך השיר, מעתה – קולו של האב מדבר אליה מן המראה ומוריש לה את חוקתו ואת מצוותו (שם, שם).

### סיכום

ב"שיר של אור" מתרחב העיסוק באב המת אל מרחבים עמוקים יותר משהתגלו בשירים האחרים, כל זאת באמצעות פירוט על כוחו הרב שיש לו על החיים. בתוך ההסתכלות בראי אתר מוצאת את מורשתו הפואטית של אביה, ומראה כיצד זו מיתרגמת בחייה האמיתיים. בכך, היא מותחת ביקורת על מורשת זו, המורשת שדנה אותה לחיים של קמילה ודעיכה. היא מדגישה את הקשיים הפואטיים המתגלים בכתיבתה של כל אישה יוצרת המבקשת להתמודד עם "חרדת היצירה", ומראה כמה קל לאבד את הקול האישי בתוך הסימביוזה המתרחשת בינה ובין אביה. ואף על פי כן, התחבולות הלשוניות בהן היא משתמשת הינן משוכללות ביותר, וניכרות בעיקר בווריאציות שלעומת אלה הנמצאות ב"שיר הנשמרת" לדוגמה, קרובות הרבה פחות אל הטורים המקוריים של אלתרמן, מאפיין שעשוי להעיד על מידת מקוריות פואטית גדולה יותר.

### דוגמה 6

המשמעויות העולות מהקשר בין שני השירים נוגעות בעיקר, כאמור, בארס־פואטיקה, אך גם במוטיבים ובזיקות הטקסטואליות הישירות. מעניינת במיוחד העובדה שאתר מהפכת את מוטיב ההלך, אחד המוטיבים המרכזיים **מכוכבים בחוץ**, ואולי מייצג יותר מכל את התפיסה האידאופואטית של הקובץ הנזכרת אצל שחם (1997). אולי יש בהיפוך זה רצון להעיד על הבדל נוסף בין הפואטיקה שלה לשלו, אם כי אין בה ביקורת מסוימת על מוטיב ההלך. כמו כן, ניתן למצוא ב"דם וזמן/7" אופי דומה ל"שיר הנשמרת" בהתייחסות המילולית ל"שיר משמר", במסגרתה האמצעים המתוארים בשיר עוברים הקצנה, ומשמים על מנת לתאר אלמנטים שליליים. על פי סתיו, הרמיזה לשיר משמר מוסיפה נופך מאיים למילותיה שלה, שכן המילים והאותיות הן חלק מן התמונה החשמלית והמאיימת של האופק (סתיו, 2014).

### תמטיקה: ארס-פואטיקה בשירים

לשני השירים אופי ארס־פואטי מובהק: סתיו (2014) טוענת ש"דם וזמן/7" מתדיין עם "שיר הזר" בסוגיות פואטיות ואף מדגים כיצד דרכה הפואטית של אתר שונה משל אביה באופן מהותי; היא מכירה בכך שהנתיב השירי שהציע לה עולמו של אלתרמן אינו יכולה להתאים לה ולספקה, ועל כן בשיר עולה דווקא אפשרות

הפרידה. כאמור, המשפט הראשון בשיר אינו ברור מבחינה תחבירית – היכן הטעות והיכן הראייה הנכונה? במהלך השיר מתברר כי השגיאה מתייחסת למילים של האב: "עד מהרה מתברר כי הן מתייחסות אל הירושה, ירושת המילים שקיבלה מן האב, אותה אש דולקת, חזקה וחגיגית, הממלאת את התבל ולמעשה בוראת את התבל כמו פיו ומילותיו. למילים הללו, המרכיבות ובונות את העולם, יש יומרה לידע, לנחמה. הן אמורות לספק את התשובות "בְּלִילוֹת מְזִיזֵי הַצֵּל, // בְּיָמִים שׁוֹאֲלֵי הַמָּה". ועדיין – יש ימים ולילות כאלה, מלאים תהיות וצללים. כאן ניכרת הביקורת החריפה של אתר על המתודה הפואטית המוצהרת של אלטרמן, ובייחוד כפי שהתנסחה ב'השיר הזר'." (סתיו, 2014)

כמו כן, אתר משרטטת מתודה פואטית שונה משל אלטרמן, בעלת מטרות ואמצעים אחרים: אם בשירו של אלטרמן המילים נועדו על מנת להעשיר את הקורא וללמדו: "אֶל בֵּינָה נִשְׁאָתִיו וְאֶל גְּדֹל". באמצעות הניתוק מהפן האישי על מנת לשוות להן פן אוניברסלי, אשר הוא חומת-המגן של מילותיו של אלטרמן, אצל אתר המילים מודעות לאופיין האמביוולנטי ואינן מנסות להסתיר את האמת השותתת שמאחוריהן ("המילים לעולם אינן טועות. // הן אומרות בעצמן: 'טעות, סליחה.'"). סתיו (2014) טוענת כי הדבר מתבטא בריתמוס חופשי יותר: במקום שהמילים יעטו על עצמן את הריתמוס הקצוב, "הדוקים, הדוקים חרוזי השיר". או "פתנת מְשֻׁקָּה וְצִלְצוּל", הן מתבטאות בשורות פתוחות ובחריזה חופשית יותר (ישנה חריזה של ב–ד אך לא של א–ג).

אחד ההבדלים בין המתודות הפואטיות של שני המשוררים הוא ההתייחסות אל המילים ואל תפקודן בשיר. אתר מבקרת את התפקיד שאלטרמן הועיד למילותיו בשיריו- בניגוד למילים הקרות והתבוניות של אביה, מילותיה של אתר נשברות, זועקות ובוכות ("רַק בְּהֶן צוֹעֲקִים: 'אֲנִי אֶלְמֶת.' // רַק בְּהֶן מְתִיפְחִים: 'אֲנִי לֹא // בּוֹכָה!"). חומתן אינה עשויה היטב כמו זו של אלטרמן אלא "מטה לנפול" (סתיו, 2014).

## סיכום

ב"דם וזמן/7" ניתן לראות את השינוי שהתחולל בפואטיקה של אתר בצורה בהירה ביותר: מ"ריק היאור" המצביע על הגישה הפואטית של אתר ומבקר בצורה די מעודנת את שירתו, "דם וזמן/7" מנסח בצורה ברורה וחדה את ההבדלים בין הפואטיקה של אתר לזו של אלטרמן, תוך ביקורת עליה. ניתן לראות בכך שכלול והעמקה בגישתה הפואטית, שכאמור, מאמצת את אלטרמן אך גם שונה ממנו בתכלית. "דם וזמן/7" אינו דומה ל"השיר הזר" כמעט בכלל, אך בכל אופן יש בו שימוש, גם אם מהופך, במוטיב ההלך האלטרמני. בכך ניתן לראות את "גבולות הגזרה" החדשים של גישתה הפואטית, ואת מגוון האפשרויות שגישה כזו מעניקה (בנימה, בלשון ובאמצעי התחבולה).

## דוגמה 7

שביט (2007) מתאר את "קץ האב" בתור "אחד הגדולים והבלתי־נשכחים במכלול השירה העברית המודרנית", וזאת בשל התיאור הבהיר, השלם והדרמטי של מהות האבהות ואת תמציתה הערכית האנושית. מעמדו ומקומו של "קץ האב" במהלך העלילה של **שמחת עניים** אינו ברור, ולדעת שביט מתאר היזכרות של הבת במות האב, שהתרחש טרם ערב הקרב האחרון על העיר הנצורה. לטענתו, השיר מתאר ומייצג את האבהות כולה ואת המסירות, הנאמנות והאהבה חסרות־התנאים של האב לבתו.

כאמור, מהות הקשר בין השירים הינה היחסים עם האב: ב"קץ האב" כמו ב"מטריות בשמש/6" משמש האב תפקיד חשוב בשיר, אלא שההבדלים ביחס אליו בשירים הינו גדול ביותר. הקשרים בין השירים מזמנים

יחסים אחרים עם האב, הנעוצים בראש ובראשונה, בדומה ל"שיר של אור", במורשת של האב לבתו, שהיא מעין צוואה ערכית. על פי שביט (2007), הצוואה הערכית הזו ב"קץ האב" הינה "חולשת דעת ורפיון ידיים כמוהן כבגיידה." (שביט, 2007, עמוד 180). המפגש עם הבת נועד להזכיר לה את ייעודה ולהכשיר אותה למהלך המשמעותי האחרון בחייה (שביט, שם). ב"מטריות בשמש/6" נגלית לנו מציאות אחרת לגמרי: לא מציאות סמלית ואוניברסלית, אלא מציאות יומיומית, הרצופה געגועים אל האב, אך מסתיימת דווקא באמירה מרחיקה ואף מכאיבה: "הָיָה גֶשֶׁם, אָבִי! הָיָה גֶשֶׁם שְׁתָּם וְעָבְרִי!" לא של הבת אסירת התודה, אלא של הבת הכואבת.

### רטוריקה

על אף המרחק הגדול בין המציאויות המתוארות בשני השירים, יש ביניהם דמיון רטורי די נרחב, וזאת ביחס למבנים הרטוריים המועטים הנמצאים בשירה של אתר. אולי יש בכך להעיד, בדרך עקיפה, על הדמיון אל האב ואל שיריו, הנותר גם לאחר שהאב "יחלוף ויעבור" מחייה. היא לא מאבדת אותו, אלא משתחררת ממנו, נקודת מבט שתאפשר לה שלוה וחופש ממילותיו הרודפות אותה. אולי מעניין לציין בהקשר זה כי הימצאות המילים של אלתרמן לא מהוות בהכרח אלמנט שלילי בשירתה של אתר, אלא חלק ממנה, גם כאשר היא מבקשת להיפרד ממנו.

### זיקות טקסטואליות ישירות

הזיקה הטקסטואלית היחידה בשיר, הווריאציה "אֲנִי מְנַסֶּה לְשָׁמֵעַ קוֹל תְּהַמְלִים לֹא נִשְׁמָעוֹת" מתייחסת לשני שירים: "קץ האב" ו"האב", ולציווי האבהי שבתוכם. שביט (2007) מציין את הקשר ההדוק של "קץ האב" עם השיר "האב" שפורסם בעיר היונה, אך גם לפני כן, בשנת 1940, במסגרת 'שיר ארבעה אחים', שנדפס בקובץ "ששה פרקי שירה" בעריכת אברהם שלונסקי, כמה חודשים לפני פרסום **שמחת עניים** (שם). שני השירים מתארים את מורשת האב, הגלומה בדמות "תפילות האב" ב"האב", ומדגישים שעל אף שהאב כבר איננו, הוא עדיין יהיה נוכח בחיים של הבת ב"קץ האב" ושל האחים מ"האב": "אֲלֵיךְ שְׁפִתֵי הָאֵב נְעוֹת, // וְקוֹל הָאֵב לֹא יִשְׁמָע." // "שְׁפִתֵי הָאֵב אֵינָן נְעוֹת, // אֲךְ קוֹל הָאֵב עוֹד יִשְׁמָע." ("קץ האב", **שמחת עניים**), "שָׁמְעוּ הָאֲחִים גַּם הַשִּׁיבוּ חֶלְקָם: // תְּפִלַּת הָאֲבוֹת לֹא תִשׁוּב רִיקָם." ("האב", **עיר היונה**).

אך למרות מה שמבטיחים השירים, בשירה של אתר היא מנסה לשמוע את קולו של האב אך מילותיו לא נשמעות לה.<sup>56</sup> האזכור לקולו של האב מקבל משמעות שונה לגמרי בסוף השיר, שכן על פי סתיו (2014), שיר זה מהווה דווקא רצון להתנער מירושה זו, ולכן יכול להיות שאלו לא רק המילים שלא נשמעות אליה, אלא אולי היא בעצמה בוחרת לא להקשיב למילים. ואז עולה תהייה – מדוע היא אומרת שהיא מנסה להקשיב לה? סתיו אף טוענת שייכתן שתשוקה כזו למותו הממשי של האב מפחידה אותה, ואולי מתגלמת בקריאה שלה אל הציפורים לשוב לחוג במעגלים, הם מערכת יחסים הסגורה עם אביה, הכולאת אותה ורודפת אותה בחייה.

קביעה זו של אתר דווקא עומדת בניגוד, לכאורה, לדמות המרכזית בקובץ שיריה הראשון, **צפנת**, הנושאת את שם הספר ומזכירה את הצירוף "צפנת פענח", כינויו של יוסף שהיה ידוע בפתרון חלומות. אך דווקא כאן,

<sup>56</sup> מעניין לציין כי דווקא את הזיכרון היא שומעת בבירור: "אֲנִי שוֹמְעֵת בְּבִירוֹר אֵת הַיְלָדָה וְאֵת צְחוּקָה." אולי יש בכך כדי להעיד על המילים שהיא כן מעוניינת לשמוע, את רחשי היומיום ואת זכרון הילדות שלבסוף מוביל אותה אל הרצון להשתחרר מן האב.

החלומות אינם מפורשים וברורים לה, אך הם "מְקַרְבִים מְרַחֵק". ואולי הדמיון הזה אל הגאמינאציו של אלתרמן מעיד על הפתרון האפשרי, המתברר במהלך השיר: אביה ומורשתו הם אלה הרודפים אותה בחלומותיה, והנחמה בכך ש"שִׁפְתֵי הָאֵב אֵינָן נְעוּת, // אֶךְ קוֹל הָאֵב עוֹד יִשְׁמַע". הופכת לצוואה של "חיים במוות" (או 'המוות בחיים') (סתיו, שם, עמוד 235). ועל פי פירוש זה, אולי קביעתה של אתר לא עומדת בניגוד ל**צפנת** אלא מחזקת אותה – סתיו טוענת כי התפקיד המרכזי שנטלה אתר כמשוררת הוא "להיות הצופן המפענח את שירת אלתרמן פענוח אחר" (שם, עמוד 188) ומה הוא ההיפוך הזה אם לא פירוש אחר לשירתו, לדמות האב שבה ולמשמעותה.

### מוטיבים

"קץ האב" הוא אחד השירים הסמליים ביותר ב**שמחת עניים**, העומד לדעת שביט (2007) כמופת של ייצוג האהבות. שיר זה מתייחס לאב בתור סמל אוניברסלי לצו ערכי מסוים, ועל אף שהוא אביה האמיתי של הבת, הוא מייצג של הרבה יותר מעצמו. בניגוד אליו, השיר של אתר רצוף בפרטים ביוגרפיים של חיי היומיום הפשוטים והכל כך לא סמליים: אביה, אמה, סבתה, עצמה בתור ילדה, הידידים, החגים, הדגים המלוחים, הבצל וכולי. אתר יוצרת כאן תמונת זיכרון יומיומי החקוק בזכרונה, שבעזרתו היא עושה מעין קונקרטיזציה לשיר של אלתרמן – הזיכרון העוצמתי של הבת מ"קץ האב" הופך אצלה לזיכרון ילדות, שלא מניע אותה לפעול לפי הצו הערכי של האב אלא דווקא להתרחק ממנו. היא שואלת ממנו מאפיינים אחדים – הציפורים, קול האב, האב עצמו – אך מכניסה אותם לשיר באופן המאיר אותם ואת האב באור שונה לגמרי.

### מוטיב האב

"אב" של אלתרמן הוא דמות ארכיטיפית מובהקת, ועל אף פי כן מתפקד גם ברובד האישי. הוא מתפקד כאב הדואג לקיום ילדיו אך גם לנפשו, במלחמתו נגד המחלה הממארת, וגם כ"אב העולם" החרד לעתיד האנושות ולהרס הערכים שיובל להרס החברה, ונלחם בקטסטרופות ההיסטוריות. על כן, הוא מנסה להנחיל ערכים אלה לצאצאיו ונחשב כ"גיבור דורנו" האמיתי (שביט, 2007). בשירה של אתר ניתן להסיק כי האב מתפקד בשני הממדים הללו במקביל אך לא בצורה משביעת רצון, שכן הבת קוראת לו לשוב ולהיות ממש. החוזקה של האב בשירו של אלתרמן הופכת לחולשתו בשירה של אתר. כמו כן, האב המעודד, המהווה "מגדלור ערכי" עבור צאצאיו, הופך אצל אתר לדמות הרודפת אותה בחייה. ועל כן היא קוראת: " הָיְה גִּשְׁם, אָבִי! הָיְה גִּשְׁם שְׁתֵּם וְעֵבֶר!". חלוף הגשם מייצג "את ההזדמנות להשתחרר מן המעגליות הכולאת" (סתיו, שם, עמוד 236). אתר משתוקקת לפריצת המעגל, וכמו כן גם למותו הפיזי של האב, שהוא יהיה "גשם" ולא "רוח", ויפסיק ללוות אותה ולרדוף את חייה "כמת-החי"<sup>57</sup> הרודף את חיי הרעיה" (שם, שם).

### מוטיב הציפורים

לציפורים בשירה של אתר כמה תפקידים: הן מייצגות את חלוף הגשם אך גם את הנסיגה מן האפשרות הזו (סתיו, שם). התפקיד הראשון שלהן מתבטא בטור החוזר "וְצִפְפְּרִים הָיוּ חֲגוּת מְעַגְלִים". המזכיר את חשרות הציפורים המבשרות רעות מ"שיר משמר": "עֲכָשׁוּ חֲשָׁרוֹת הַצִּפְפְּרִים אֵינָן עֲפוֹת" ("שיר משמר", **חגיגת קיץ**):

<sup>57</sup>יש לציין כי שביט (2007) אינו רואה את האב ואת המת-החי כאותה הדמות. אך רק ארצה להזכיר שהקריאה שאתר עושה בשירי אלתרמן הינה מפשטת, ולכן כל דמויות הזכרים הן אלתרמן וכל דמויות הנשים הן היא, ולכן ההבחנה בין הדמויות אינה רלוונטית.

המעגליות הכולאת של האב מתבטאת במעופן המעגלי (סתיו, 2014). בתפקודן זה, הן עשויות להזכיר גם ציפורים אחרות משירת אלטרמן, כדוגמת העיט מ"הזר מקנא לחן רעייתו": "וְאַנִי מְעַל עוֹלָמִים לָךְ עַג [....] לֹא תִנּוּסִי מְקוֹל הָעֵיט, // הַמְצַעֵק לָךְ אֶשְׁתִּי אֶשְׁתִּי!" ("הזר מקנא לחן רעייתו", **שמחת עניים**). שביט (2007) טוען כי מקור סמל העיט הוא כנראה מסיפור "ברית בין הבתרים" ("וַיֵּרֶד הָעֵיט, עַל-הַפְּגָרִים", בראשית ט"ו, 11) וכמו כן בפירוש זה – "ושירד העיט על הפגרים – שהוא משול למלאך המוות המושל בכל חי". [אברבנאל 1862: דף מ', עמוד ב' בתוך שביט (2007)], וכי ב"הזר מקנא לחן רעייתו" הוא מתפקד "כאחד הסמלים או הדימויים של האיש המת, המדגישים את נוכחותו המסתורית, המיסטית, כמת המתהלך בארצות החיים, והבא להזכיר לאשה את קשר הברית ביניהם, שממנה לא תוכל להימלט" (שביט, 2007, עמוד 89). היינו – הציפורים עשויות להיות גם מסמן של האב, ולכן פנייתה אל הציפורים: "חֲזֹרְנָה, צְפָרִים קִטְנוֹת, לְחוּג מְעַגְלִים." משמעותה נסיגה מן התשוקה להינתק מן האב – היא קוראת להן לשוב וללכוד אותה במעגל. אף על פי כן, סתיו (2014) מציינת כי "הציפורים החגות בעיגול הן סמל שגור למוות, ויכולות אף הן להעיד על תשוקה למוותו הסופי, הפיזי, הממשי, של האב." (סתיו 2014, עמוד 236).

## סיכום

אם נרצה לצרף לכדי שלם את המקום של "מטריות בשמש/6" בתוך התהליך היצירתי של אתר, נוכל להבחין שעל אף שהשיר מבקש להשתחרר מכבלי האב, במישור השירי ניתן כבר לראותו – השורות אינן קצובות, הריתמוס חופשי והשימוש בסמליו של אלטרמן אינו נרחב כבשירים הקודמים, ומשמעותם משתנה באופן רב יותר בהתאם לסיטואציה השירית החדשה. אתר לא מעלה כאן רק פרידה פואטית כב"דם וזמן/7", אלא פרידה ממשית. על כן, השיר לא רק מדבר על "ההשתחררות מכבלי האב" אלא גם מבטא אותו ומציג אותו כאפשרות בת ביצוע ורצויה.

## 6. סיכום ומסקנות

### 6.1. משמעות החידוש מבחינה לשונית: רטוריקה, מוטיבים, סגנון, תחביר

חלקה הראשון של שאלת המחקר עסק במבנים הלשוניים אשר שאלה תרצה אתר מיצירתו של אלטרמן, ובשינויים שאתר הכניסה בהם. זאת יוצג לאור המבנים הלשוניים אשר שימשו אותי בניתוח. שיריה של אתר אכן מתכתבים עם שיריו של אלטרמן מבחינה **טקסטואלית**: באמצעות שימוש בתחבולות אינטרטקסטואליות, בעיקר וריאציות, אתר מהפכת את משמעות שיריו של אלטרמן. כמו כן, נראה כי שיריה של אתר אכן מתכתבים עם שיריו של אלטרמן מבחינה **רטורית** – ניתן למצוא דוגמות לתבניות דומות בין שירים שיש ביניהם גם קשרים אחרים (תמטיים, מוטיביים, בעלי זיקות טקסטואליות ישירות). באופן כללי נדמה כי שיריה של אתר אוצרים בתוכם מאפיינים רטוריים אלטרמניים רק בכמות פחותה, כמעין מודל מוקטן. מבחינת **המוטיבים** ישנה מגמה של היפוך, על פי רוב. אתר משתמשת במוטיבים רבים משירתו של אלטרמן בשיריה, ומשתמשת בהם לצרכיה. לרוב היא מהפכת אותם ואת משמעותם (לדוגמה, האב, העלמה,

המתהחי, הציפורים וכו') אך יש פעמים בהן היא משתמשת בהם בצורה דומה לזו של אלטרמן (לדוגמה, מוטיב הירח).

מבחינה **סגנונית** נראה כי אתר מושפעת מאלטרמן, וכי סגנונו בהחלט תופס חלק בסגנונה. סגנון זה יכול להתבטא במישורים רבים, שפירטתי אותם קודם לכן, אך גם מבחינת צורות של פעלים ושל מילים, ריתמוס (עליו לא הרחבת) וכו'. הניתוח לא עסק **בתחביר** באופן מיוחד, אך כאשר כן עסק בו הוא היווה בעיקר כלי לפענוח המשמעות ולא מאפיין סגנוני. על פי הניתוח הזה, ניתן להסיק כי תחבירה של אתר לא מהווה מאפיין סגנוני רב-משמעות ביצירתה, ולא מתייחס לתחביר האלטרמני בצורה יוצאת דופן. מבחינה **תמטית** ניכרת תופעה דומה למוטיבים – ישנם שירים המעצבים תמונת עולם דומה לזו הנגלית בשיריו של אלטרמן, אך על פי רוב באופן המהופך לו (לדוגמה היאור מדוגמה 1, היזכרות באב מדוגמה 7 וכו').

### **6.2. משמעות החידוש מבחינה מוטיבית**

שימוש במוטיבים שאולים יכול להתפרש בדרכים רבות. בביקורת על תרצה אתר, שימוש זה התפרש בעיקר כניסיון לעצב תמונה דומה לזו שעיצב אביה לאורך ספריו. לפי מאיר אגסי, בביקורתו על "בין סוף לבין סתיו", אתר "משרטטת במכחולה את העיר של אביה", וכי האמצעים הדומים בספר זה הם בסימן התחקות אחר האב והתקרבות אליו לאחר הפרידה (מותו). אך קריאה אחרת, בעקבות זו של שירה סתיו, מגלה כי הבת דווקא משרטטת את העיר שלה במכחולו של אביה – אומנם השימוש באותם המוטיבים אכן מאפשרים לאתר לעצב תמונת עולם דומה לזו של אביה, ויש פעמים שזה אכן כך, אך ברוב המוחלט של הפעמים הדמיון הוא רק כלפי חוץ, והמשמעות הנסתרת היא הפוכה לגמרי או אף סותרת את תמונת העולם של אלטרמן ומתעמתת איתה. באמצעות שינוי של פרטים קטנים ביותר או הוספת פרטים משלה, התמונה מצליחה להתהפך לגמרי ולהציג פן אחר של שירת אלטרמן על מוטיביה השונים.

דווקא באמצעות הכלים של אלטרמן, לשונו ושירתו, בשירתה של תרצה אתר מצטיירות תמונות אחרות לגמרי מאלה של אלטרמן, אך זאת רק במבט בוחן, שכן השימוש בכלים אלה עשוי להצביע על התחקות כזאת שצין מאיר אגסי. התחקות שקורית בחלק מן המקרים, אך בחלק בלתי מבוטל מהם קורה הדבר ההפוך, שיש לשים לב אליו ולהתייחס אליו, על כל רובדי המשמעויות שהוא מזמן.

### **6.3. התפתחות הסגנון של אתר**

בתחילה הנחתי כי הימצאותה של לשון אלטרמן בתוך לשונה של אתר היא חריגה סגנונית. כלומר, דבר אחד היה בתוכה וכהתפתחות מסוימת הנה דבר אחר – אלטרמן, השונה ממנו וזר לו. לדעתי לא אטעה אם אגיד שהרגשתי שזה הכיוון ההכרחי, המדעי היחיד. אך זה הטריד אותי. כיצד אמצא? כיצד אסביר? רבים וטובים לפני כתבו על תרצה אתר ואף אחד מהם לא הגדיר סגנון לשוני עצמאי של ממש, העומד בנפרד מסגנונו של אלטרמן ולווה ממנו. ממש ההפך הוא הנכון. שירת אלטרמן ושירתה של אתר, ממש כשם שדברים טובים מושפעים זה מזה וסבוכים זה בזה, גם הן סבוכות זו בזו, ואם ארצה לדייק – האחת ממש נובעת מן האחרת. וכפי שכבר ניסיתי להטיב ולהבין, הספרות והלשון חיות זו בזו, באופן דומה במיוחד לתהליך התהוות הסגנון של אתר, להשערת. שירת אלטרמן היא אבן יסוד חשובה, אם לא החשובה והמשמעותית ביותר, בלשון



שירתה של תרצה אתר, ואילו אתר בתורה מציעה דרך חדשה להתייחסות בין-דורית.<sup>58</sup> התייחסות זו מתפקדת בשני אופנים, מגדרי וספרותי.

בנוגע להימצאות נורמות פואטיות שונות בסגנונה, אני סבורה כי הימצאות הניגודים הללו בשירתה של אתר היא מקרה מרתק של תהליך סגנוני ייחודי, שכן בנוסף על התקיימות שני הניגודים הללו בכתבתה, מערכת היחסים ביניהם ויחסי הכוחות שלהם משתנים במהלך קריירת הכתיבה של אתר, מצפנת, הגדוש בסממני הפואטיקה האלתרמנית, ועד **שירים 1976/7** שבו ניתן למצוא סגנון חופשי יותר, בעל חריזה משוחררת ומשקל חופשי יותר.

#### 6.4. החידוש של תרצה אתר באור מגדרי

חלקה השני של שאלת המחקר עסק באפשרות שיש בקשר שבין אתר ואלתרמן כדי לייצג תמונת מצב חברתית-מגדרית של ישראל בשנות השישים. לאור הממצאים והדיון, אני סבורה כי אין לראות את יצירתה של אתר כיצירה של משוררת הכבולה בצל של אב משפיע וחזק, אלא כשירה הפותחת בשיח, וכמו בשיח, היא מגיעה אליו כצד שווה מעמד. על אף שהשיח מתקיים עם אב שמעמדו לא שווה למעמדה, בראש ובראשונה מבחינה מגדרית, אך גם מבחינה ספרותית ולשונית, בהיותו "דמות אב" סימבולית ורוחנית ליוצרים רבים בספרות העברית, תרצה אתר אינה נכנעת ל"חרדת היצירה" או ל"חרדת ההשפעה" וכותבת דרכן שירה אמיצה המנהלת דיאלוג עם שירתו של אביה.

לכן, על אף שאתר מבקרת את אלתרמן, מהפכת את משמעויותיו בצורה אירונית וטוענת כי מאחורי הדמות של האב המיטיב והאידיולי והשפה הסמלנית האוניברסלית מסתתרים מנגנונים כושלים, מניעים אגואיסטיים והורשת ייעוד כואב לבתו – כל זאת תחת מעטה הבת שנפלה קורבן חיים לאביה החזק ממנה פי כמה – הימצאות השיח הזה במרחב השירי מעמיסה עליה תפישות עולם קודמות, לא רק של האישה, אלא של האישה היוצרת. אלה הן תפישות שערעורה עליהן מעניק לשירה ממד פמיניסטי חתרני המייחד אותה, וסולל דרך לנשים יוצרות נוספות להתמודד עם אותם המנגנונים.

#### 6.5. ביטוי החידוש בלשון

מעשה הכתיבה של אתר הוא פמיניסטי וחתרני מאליו – גם בתור אישה יוצרת, וגם בצורת ההתמודדות שלה עם שירת אביה, באמצעות כתיבת שירה המהפכות את שיריו, מציעה קריאה אחרת בהם, ההופכת את אלתרמן לאב ממשי ובכך מקרבת אותו אליה ומאפשרת ליחסים חדשים, מעבר ליחסים הפטריארכליים, לצמוח.

בעיניי, יש להדגיש את הלשון, שכן היא מהווה מרכיב חשוב במעשה הפואטי של אתר. ביטוי ראשון לכך ניתן למצוא, כאמור, ברובד המטא-פיזי של הלשון: הלשון היא המסמנת של האב ולכן השימוש של תרצה אתר בלשונו, במילותיו, על מנת להפוך את שיריו, הינו אקט פמיניסטי. כמו כן, הלשון עצמה היא משקפת של מבנים

<sup>58</sup> ועיינו אצל פרוכטמן במאמרה על דליה רביקוביץ בין הדורות (פרוכטמן, תשס"ו), שאף היא סבלה מכאב קשור לאב, ויחס בין אבות ובנות, אמנם בגלל מותו בהיותה ילדה קטנה.

חברתיים ושל סטיגמות מינניות (שוביניסטיות), ועל כן ברובד הלשוני-סגנוני, שימוש בלשון הדומה לאביה עשויה להצביע על קרבה שאסורה עליה על ידי האב, על ידי החברה, וגם על ידי מודל "חרדת ההשפעה" של בלום.

כמו כן, במקרה של אלטרמן ושל אתר הלשון והשירה הן בעצם מורשתו הפואטית של האב, ועל כן העובדה שתוצאה אתר יורשת אותו ואת שיריו ובעצם ממשיכה את דרכו באופן ישירה, נושאת איתה מטענים מגדריים אך בכל אופן – תוצאת ההתגברות עליהם ניצבת בפנינו בהסתכלות על יצירתה הנרחבת של אתר לאורך השנים.

מבחינה לשונית השינויים בשפת האב, במבנים הלשוניים ששאלה מאלטרמן ובניכוסם לצרכיה שלה (ביקורת עליו והיפוך של שירתו), משקפים את המגמה הפמיניסטית-חדשנית של שירה. כפי שהדגמתי בניתוח, אתר אומרת דברים שונים משל אלטרמן, היא מותחת ביקורת עליו, על שירתו ואף על לשונו. על כן, התמודדותה עם לשונו יכולה בהחלט להעיד על מעשה פמיניסטי-חתרני אמיץ, המשקף את המצב המגדרי בשנות השישים ואת הפרדיגמות החדשות שעלו בהן, שהתחילו לאפשר לאישה אפיקים חדשים ליחסים עם האב ומשום כך גם מקום חדש בחברה ובתרבות.

על אף ששירתה של אתר היא הזירה שבה מתחולל השינוי האמיתי, היא הולכת כל העת יד ביד עם שירתו של אלטרמן. האהבה הגדולה והנאמנות לצד הביקורת מציבות יחסים מורכבים ויפים, יחסים דינמיים אך יציבים. הטורים "אֶנְחֵנוּ יָרַח", // הָרוּחַ סְבִיבֵנוּ עֵבָה. " מתוך "שיר הנשמרת" עשויים לשקף, לדעתי, את המקום ואת החשיבות של יחסיהם השיריים של אתר ושל אלטרמן: בשירתם עוצרת הנשימה שניהם זורחים, והרוח, שבשירה של אתר מתפקדת כרוח כולאת, יכולה להיות גם רוח המחקר החדשה, והפרדיגמות החדשות שהקריאה בשיריהם מביאה לפתחנו.

#### 6.6. מסגרת המחקר ומגבלותיו

אין זה מן הנמנע שעבודה זו מוגבלת בהיקפיה ולכן גם בהיקף הנושאים שיכולתי לדון בהם. על כן, ארצה למנות מספר נושאים אשר לא הספקתי להתעמק בהם בעבודה זו, ושיידרשו מחקר נוסף בעתיד.

על אף שעבודה זו מנסה לייצג מגמות של שינויים סגנוניים-לשוניים על פי ספרים, ישנם שני ספרים מאת אלטרמן אשר שירים מתוכם חסרים כאן (שירי **מכות מצרים** ועיר **היונה**) ועל כן הזיקות ביניהם לבין שירים של תרצה אתר יוכלו להיחקר בהמשך. נוסף לכך, מספר השירים מכל קובץ אינו שווה, נתון שיכול להשפיע על תוצאות המחקר, לצד סוג המדגם (כאמור, מדגם מכוון) המניב מסקנות מסוימות, ומכאן שסוג מדגם אחר (לדוגמה, מדגם אקראי) עשוי להניב תוצאות אחרות.

כמו כן, נושא מרכזי שכמעט לא נידון בעבודה זו, ומהווה נדבך נוסף ביחסים השיריים בין אתר לבין אלטרמן הוא הריתמוס. חקירת הצורות הלשוניות המיוחדות של אלטרמן אף הן כמעט לא נידונו, ואם נדונו, היה זה באופן כללי, ואני חושבת שמחקירה מעמיקה של תחום זה והשוואתו לאתר, יהיה ניתן למצוא משמעויות חדשות ומעניינות. יתרה מכך, לא דנתי במשמעויות הנוצרות מן היחס למקרא של שני המשוררים, שלעתים חופף זה לזה (בשירים אשר לא נמצאים במדגם), ואני סבורה כי יש לחקור גם את התחום הזה.

## 6.7. הצעות להרחבת המחקר בשנים הבאות

כדי להשלים את המחקר, אציע לבדוק הימצאות דמיון סגנוני-לשוני (מוטיבים, ריתמוס, רטוריקה, מבנים לשוניים נוספים ועוד) בשירים נוספים: שירים שלא עוסקים באלתרמן, שירים שעוסקים בנושא מסוים, שאינו אלתרמני, וניסיון לתפוס את ממדה של תופעה זו בבחינה כמותית (לדוגמה, אם בספר אחד ישנה זיקה בולטת יותר לספרים מסוימים ומדוע, או ספר או חטיבה שכמעט אין בהם סוג מסוים של השפעה או שיש בהם השפעה רופפת מאוד). כמו כן, אציע לבדוק את הדמיון של הריתמוס האתרי ביחס לריתמוס האלתרמני ולעמוד על משמעויותיו באופן נרחב וכך אולי להסיק כיצד ממדים שונים של השפה שימשו אותה בניסוח הביקורת שלה, אם שימשו. כמו כן, אציע לבדוק דמיון זה או אחר לאלתרמן באפיקי היצירה הנוספים של אתר: פרוזה, תרגום, פזמונאות וספרי ילדים, והשוואתם לאפיק המקביל ביצירתו של אלתרמן, וכן להצליב בין האפיקים. אולי כך יהיה ניתן למצוא משמעויות נסתרות ותחבולות אינטר-טקסטואליות מגוונות אף יותר מאלה שפירטתי עליהם כאן.

מבחינת מעמדה המיוחד של אתר בפן המגדרי, אציע לבחון את המשמעויות העולות מהימצאות לשון גבר (אלתרמן) בתוך לשון אישה (אתר): התחקות אחר מאפיינים סגנוניים-מגדריים ביצירתו של אלתרמן והשוואתו למאפיינים סגנוניים-מגדריים ביצירתה של אתר – האם מאפיינים אלה בשירתה מייצגים את אלתרמן, את שירת הנשים הרווחת או משהו אחר, האם היא עושה שינויי במבנים אלה וכיצד זה יכול להעיד על היותם מאפיינים נשיים, גבריים או כאלה המייצגים את שני המינים, ומה המשמעויות העולות מכך? כיצד ניתן להסיק מממצאים אלה (בהנחה שיהיו, כמובן) על המשמעות של ה"ירושה הפואטית" של אלתרמן לאתר? כיוון מחקרי נוסף אציע בעקבות הטענה של שירה סתיו כי השיח השירי בין אתר ובין אלתרמן הוא שיח דיאלוגי המשנה את הקריאה ביצירותיהם של שניהם, ובעקבות עבודה זו, המבקשת להראות כי לא רק הקריאה מושפעת מדיאלוג זה אלא גם הכתיבה, של אתר במקרה הזה, אני חושבת שכדאי לשאול גם – האם אלתרמן הושפע בשירתו משיריה של אתר? אינני יודעת מה הסבירות של טענה זו והאם סבירות זו מצדיקה מחקר בעניין, אך תופעה שכזו יכולה להיות אפשרית: הוא הכיר את שירי הקובץ הראשון של אתר, **צפנת**, וסייע לה בפרסומו. כשנה לאחר פרסומו, 1965, יצא לאור ספר השירה החמישי שלו, **חגיגת קיץ**, וניתן לבדוק זיקות אפשריות בין השניים.

בכל הנוגע למחקר על תרצה אתר שאינו קשור באלתרמן, אציע להשוות את שירתה לשירים של בני דורה, שכן מחקר כזה עשוי להניב תוצאות אחרות בדבר סגנונה של תרצה אתר, וכן לחפש זיקות טקסטואליות לשירים אחרים (לדוגמה – הפזמון "כן היו הדברים מעולם" המתייחס לשירה של רחל המשוררת, "ואולי"). באמצעות דרכי המחקר שציינתי או דרכים אחרות, אציע לנסות להתחקות אחר הסגנון האתרי הייחודי, שכן על פי קריאתי בשיריה, אכן קיים כזה, פשוט עדיין לא חקרוהו. כמו כן, יהיה מעניין לחקור מאפיינים אתריים אחרים, כדוגמת מוטיבים, דמויות ועוד. לסיכום, ניתן לראות כי למרות שהעיסוק ביצירתה של אתר התרחב בשנים האחרונות, המחקר אחר יצירה זו עודנו בתחילתו. אני מקווה וסבורה כי נקודת המבט החדשנית של שירה סתיו תהווה פתח למחקרים חדשים, ממש כפי שהיוותה הבסיס העיקרי לעבודה זו.

## 7. מקורות

אגסי, מ' (1972). "ערים ורוח", **דבר**, 14.4.72.

אלבלך, נ' (עורכת). (2018). **תרצה אתר: כל השירים**. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, אוניברסיטת תל-אביב.

אלתרמן, נ' (1965), **חגיגת קיץ**, תל-אביב: מחברות לספרות.

\_\_\_\_\_ (1972), **שירים שמכבר: כוכבים בחוץ, שמחת עניים, שירי מכות מצרים**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בן-אהרון, י' (1997). "משה חיים לוצאטו, נתן אלתרמן, תרצה אתר – וכל הנותר", **מחברת שדמות**, 6. טבעון: מדרשת האורנים, עמ' 56–69.

בן-נפתלי, מ' (2001). "כאן רק שותקות": על קולה של תרצה אתר. בתוך עצמון, י' (עורכת), **התשמע קולי?: ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**. ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד. עמ' 240–257.

בן-שחר, ר' (2016). **סגנון הסיפורת: הלשון, הסגנון ולשון הספרות**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

בלבן, א' (תשמ"ב). **הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלתרמן – פרשנות, צורות, רטוריקה**. תל-אביב: פפירוס.

בר-אל, צ' ונוימאיר, מ' (2013). **מפגשים עם פסיכולוגיה: פסיכולוגיה כללית, מפגש ראשון, חלק א**. אבן יהודה: רכס פרויקטים חינוכיים בע"מ.

דור, מ' (1964). "צפנת". **מאזנים**, יט, עמ' 509–510.

הרשב, ב' (2008). **משקל וריתמוס בשירה העברית החדשה**. ירושלים: כרמל.

ויסברוד, ר' (2002). **בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך**, כרך א. תל-אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה.

יאקובסון, ר' (תשמ"ן, תרגום). **'בלשנות ופואטיקה', סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה**, תל-אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר והקיבוץ המאוחד.

ימיני, ב' (2014). "פ"א סופית וחיריק קטן – הבדלים מגדריים וביטויים הלשוני בשירי אלתרמן לילדים". **עיונים בשפה וחברה**, 6 (1), עמ' 154–169.

כידן, א' (1971), "כ"י נעלמה עילת דברים ואחריתם": עיון בחגיגת קיץ", בתוך באומגרטן, א' (עורכת): **נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו**, תל-אביב: עם עובד, עמ' 180–189.

לבנת, ז' (2014). **יסודות תורת המשמעות: סמנטיקה ופרגמטיקה**, כרך א, רעננה: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה.

מוציניק, מ' (תשס"ב). **לשון, חברה ותרבות**, כרך א, תל-אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה.

\_\_\_\_\_ (תשס"ב). **לשון, חברה ותרבות**, כרך ב, תל-אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה.

מירון, ד' (תשמ"א). **דרכו של נתן אלתרמן אל השירה הלאומית בתוך מפרט אל עיקר**. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד; ספריית הפועלים.

סוברן, ת' (תשס"ב). "מגעים בין לשון הדיבור ללשון השירה", בתוך ש', יזרעאל (עורך), **תעודה**, יח. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה. עמ' 395–419.

סתיו, ש' (2014). **אבא אני כובשת: אבות וננות בשירה העברית החדשה**. תל-אביב: דביר.

עקרוני, א' (תש"ס), "מעוזבונה של משוררת", **מאזנים**, נ, גיליון 1. עמ' 64–65.

פרוכטמן, מ' (2000). **לומר זאת אחרת: עיוני סגנון ולשון בשירה העברית בת-ימינו**. באר-שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.

\_\_\_\_\_ (2003). עיונים באוצר המלים של אלתרמן – עם הקונקורדנציה ל"שירים מכבר". בתוך סיוון ד' ופ' קירטשוק (עורכים). **קול ליעקב – אסופת מאמרים לכבוד פרופ' יעקב בן-טולילה**. באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

----- (תשס"ו). 'צל של הכניסיני תחת כנפך': לשון שירתה של דליה רביקוביץ בין הדורות. בתוך: **חלקת לשון 37-38 – ספר יצחק שלזינגר** (בעריכת רות בורשטיין), 61–72.

צמיר, ח' (2006). **בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים**. ירושלים: כתר ובאר-שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

שביט, ע' (2007). **לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן**, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

שחם, ח' (1997). **הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד וחיפה: אוניברסיטת חיפה.

\_\_\_\_\_ (2007). פירומניה ספרותית? מוטיב האש : מקורותיו וגלגוליו בשירת אלתרמן, בתוך : חבר, ח' (עורך),  
רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון. ירושלים : מוסד ביאליק. עמ'  
874-904.

שמיר, ז' (1989). עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם. תל-אביב : פפירוס.  
----- (2002), אַפּלוּ עֲנִי אוקטובר : שירי פְּרֵדָה מִן הַחַיִּים : תרצה אתר בעקבות סילביה פלאת מאזנים , 76  
עמ' 35-39.

## 8. נספח – השירים

### 8.1. דוגמה 1

#### ריק היאור

רִיק הַיְאוֹר מְאָדָם  
רַק צְנוּת בּוֹ וְצֶלַל  
וְהַמּוֹן עֲנִי שְׁלֶכֶת  
וְהַשְּׂמֵשׁ קוֹרָא בְּאַבְקַת הַנוֹפֵל  
לְמַלְאִים לְעֵמֶד מְלֶכֶת

הַמַּלְאִים, נָא עֲמְדוּ מְלֶכֶת  
אֵשׁ אֲנִי, וְזָהָב וְכַחֲלָה  
נָא עֲמְדוּ וְהַבִּיטוּ בְּשֶׁקֶט  
בְּמַסְלֵת כּוֹכְבֵי הַגְּדוֹלָה

הַמַּלְאִים מִבֵּיטוּת בְּשֶׁקֶט  
גְּדוֹלָה מְסֻלֵת הַכּוֹכֵב,  
אֵף רַבִּים יְאוֹרִים יֵשׁ לְכַכֵּי  
כּוֹכְבִים לֹא יוֹכְלוּ לִיְאוֹרֵיוּ.

שְׂמֵשׁ שֵׁט מְדֵי צֶלַל  
וּפְנֵי אֵל הַיָּם  
לֹא שׁוֹתֵק הַיְאוֹר  
וְלֹא רֵד הוּא לַיָּם  
פְּנֵי אָדָם כְּשֶׁעוֹן  
לֵב אָדָם וּבְרִזָּל  
שְׂמֵשׁ רֵף וְאָדָם  
וְנִבְעֵת מְדֵי צֶלַל.

(תרצה אתר, כל השירים, עמוד 35)

#### היאור

שְׁעָרֵי נִפְתָּחוּ עֲצָלִים.

הָעָרֵב נֶרְחַב שְׁלוֹ.  
הַכֶּנְסִי לְאַטָּף. אֶצְלִי  
יִשְׁמְחוּ לְקִרְאָתְךָ בְּלֵב.

לֹא תִכְיֶרֶי אוֹתִי. מִנְמָס.  
מִהֲלֶךְ בְּחִיּוֹךְ בֵּין זָרִים.  
לֹא אֶלְפֶת אֶת רֹאשֶׁךָ, כְּמוֹ אֲזוֹ,  
כְּאֲשֶׁר נִעְקָרְתָּ מִבְּשָׂרִי.

כְּאֲשֶׁר בְּעֵינֵי הַתַּחֲנוּן הַנֶּקֶם  
וְאֲנִי, בְּלִי אוֹיֵב בְּזִירָה,  
רַק עַל שְׂמִיךָ, רַק עַל שְׂמִיךָ עוֹד סוֹבְבֶתִי רִיקָם,  
כְּמוֹ דָּלֶת עַל יָלָל צִירָה.

אִם קוֹלִי עוֹד אֵלֶיךָ נִגָּשׁ,  
אִם אֶת תְּהֵ הָעֵרֶבִית כְּבָר גִּמְעֶת,  
חֲבֹשִׁי כְּמוֹ אֲזוֹ אֶת מִגְבַּעַת הַקֶּשֶׁט,  
דִּפְקִי בִּי שְׁנִית גַּם אֶתִּי.

לֹא יִכְבוּ תוֹמִיךָ. אֲנִי אֶסְפְּתִים.  
כְּבָר זָרוּעַ לִי אוֹר הַתְּמִימוֹת וְהֶעֱלֵנִי.  
בְּצִאָתְךָ לְטִיּוֹל, בּוֹאֵי שְׁבִי עַל שְׂפָתִי.  
אֵין יְאוֹר בְּעוֹלָם שְׁקֵט כְּמוֹנִי.

הוּ חוֹבֶקֶת כָּל דָּרְךָ סוֹף־סוֹף אֶת קֶצֶה,  
הִלֵּא כָּל הַמְּלָכָה לְדַמְמָה מִתְעוֹרְרֶת.  
רְאֵי נָא – עֲנֹן אֶל סֵף אֶפְקֵי יָצֵא,  
עוֹמֵד,  
מֵאַבְדָּךְ מִקְטָרֶת.

(נתן אלתרמן, **שירים שמכבר**, עמודים 78–79)

## 8.2. דוגמה 2

### שיר הנשמרת

השמים רצים, רצים, רצים,  
בתריסים כל מיני עגולים נוצצים,  
כל מיני דברים נעשים  
יותר ויותר סמוכים.

אני נזהרת מדברים נופלים.  
מאש, מרוח, משירים.  
בתריסים כל מיני רוחות מכים.  
כל מיני עופות מדברים.

אבל אני שומרת את נפשי מהם. וגם איני בוכה.  
אני זוכרת שבקשת שאהיה ברוכה.  
אני ברוכה.  
השמים רצים.  
הם אינם נוגעים  
בשער ראשי שלך.

אינם מתקרבים אפלו לרוח  
שבאה אלי ממך.  
השמים רצים למקום אחר,  
והרוח סביבנו, טבעת שקופה,  
כמו בערב שרב, אנחנו ירח,  
הרוח סביבנו עבה.

(תרצה אתר, כל השירים, עמוד 162)

### שיר משמר

שמרי נפשך, כוחך שמרי, שמרי נפשך,  
שמרי חייך, בינתך, שמרי חייך,  
מקיר נופל, מנג נדלק, מצל חשך,  
מאבן קלע, מספיו, מצפרנים.  
שמרי נפשך מן השורף, מן החותך,  
מן הסמוך כמו עפר וכמו שמים,  
מן הדומם, מן המחכה והמושך  
והממית כמי-באר ואשכירים.  
נפשך שמרי ובינתך, שער-ראשך,  
עורך שמרי, שמרי נפשך, שמרי חייך.

העיר חשכה. אין איש יודע מה זה עם.  
אין עם יודע מה זה איש ומה אשה.  
אך בחוצות, אך בחוצות בערב חם,  
בערב חם השט כצחק וכלחישא,  
רצים על שפתים השמים והים  
והשקיעה שנפרדה מן העולם  
והדגלים והשפה החדשה  
האנשים והנשים, יינם, לחמם.

זה ערב קיץ לכאורה, זה לכאורה  
רק ערב קיץ טוב, ידוע וישן,  
שבא לחסד ולרחמים, לא למורא  
ולא לרחש חשדות ודבר אשם,  
שבא עם ריח תבשילים ועם מנורה  
אשר תאיר עד אם ננוח ונישן.  
רק ערב קיץ חם וטוב הוא לכאורה,  
רק ערב קיץ חם שבא לא למורא.

על פני הרחוב, אשר הדליק את הצללים,  
עכשו חשרות הצפרים אינן עפות,  
אבל בחורף מקולן בין העלים  
כל השדרות בעיר צונחות כמטרפות.  
עכשו שותקות הן, כי צפור אין בין עלים.  
החשך בא, מואר חשמל ונגחלים.



החֲשֵׁף בָּא, מוֹאֵר חֲשָׁמַל שֶׁל אוֹתִיּוֹת.  
מוֹאֵר שְׁלֵטִים שֶׁל אוֹתִיּוֹת וְשֶׁל מְלִים.  
מְאַחֲרֵי מוֹטוֹת בְּרִזָּל וְחִבִּיּוֹת  
נוֹשֵׁם הַיָּם, גְּדוֹל וְזָר כְּבִית־חוֹלִים.  
החֲשֵׁף בָּא, מוֹאֵר חֲשָׁמַל וְאוֹתִיּוֹת.  
החֲשֵׁף בָּא, מוֹאֵר מְלִים וְגִחְלִים.

שְׁמָרִי נִפְשֵׁךָ הַעֲיִפָה, שְׁמָרִי נִפְשֵׁךָ,  
שְׁמָרִי חַיִּיךָ, בִּינְתֵךְ, שְׁמָרִי חַיִּיךָ,  
שְׁעַר רֵאשִׁיךָ, עוֹרֵךְ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי יַפְיֵךְ,  
שְׁמָרִי לִבֵּךְ הַטּוֹב, אֲמַצִּיהוּ בִידֵךְ.

הִנֵּה הַרוּחַ יָד שׁוֹלַחַת וּבְלֵי רַחֵשׁ  
פְּתֹאוֹם חֲלוֹן לְאֵט נִפְתַּח בְּחִשְׁכָּה.  
אֲמָרִי מֵדוּעַ אֵת צוֹחֶקֶת כְּמוֹ פֶּחַד,  
אֲמָרִי מֵדוּעַ אֵת קוֹפֵאת כְּמוֹ שְׂמֻחָה?  
אֲמָרִי מֵדוּעַ הָעוֹלָם כִּה זָר עֵדֶן  
וְאֵשׁ וְמִים מִבִּיטִים בּוֹ מִכָּל צֵד?  
אֲמָרִי מֵדוּעַ בּוֹ מִפְּרָפְרִים חַיִּיךָ  
כְּמוֹ צִפּוֹר מְבַהֵלָה בְּתוֹךְ כְּפִיךָ?  
אֲמָרִי מֵדוּעַ אֵת מְעוּף וְרֵעַד רַב  
כְּמוֹ צִפּוֹר בְּחֶדֶר בְּחִפְשָׁה אֲשָׁנָב?

הַגִּידִי לָמָּה וְאֵל מִי בְלֵי קוֹל בּוֹכָה אֵת?  
אֲמָרִי מִנֵּן לָךְ, פְּתִיחַ מְאַמִּינָה,  
שְׁהַחֲיִים נוֹצְרוּ לֹא לְלַמְדֵנוּ דַעַת,  
כִּי אִם נוֹצְרוּ כְּדֵי לְטַל אֵת הַבִּינָה?  
אֲמָרִי, כִּיצַד? מֵדוּעַ? מִי אָמַר לָךְ זֹאת?  
אֲמָרִי, מִנֵּן? מִי גָלָה לָךְ אֵת הַסּוּד?

הַסְּכָנוֹת רַבּוֹת וּמִסְפָּרָן מְאֹד  
וְהֵן רוֹבְצוֹת אוֹלֵי בְּמַעְגַל אוֹרֵב  
אֵךְ לֹא אוֹתֵן, אֵךְ לֹא אוֹתֵן אֵת יִרְאָה,  
רַק אֵת נִפְשֵׁךָ הַמְּאַהֲבָה וְהַמְּלַאָּה,  
הַמְּתַחַלְחֶלֶת לְקוֹל צֵעַד מִתְקָרֵב,  
אוֹתָהּ יִרְאֵת, אֵת הַרְפָּה, אֵת הַשְׂיָה,  
אֵת הַרְעָה, אֵת הַרוֹחֶצֶת בְּדָמֵי לֵב.

שְׁמָרִי נִפְשֵׁךָ, לִבֵּךְ שְׁמָרִי, שְׁמָרִי נִפְשֵׁךָ,  
שְׁמָרִי חַיִּיךָ, בִּינְתֵךְ, שְׁמָרִי חַיִּיךָ,  
אוֹלֵי הָאֲשֶׁר בָּךְ שׁוֹכֵן וְהוּא דְבִשְׁךָ,  
דְּבִשְׁךָ הַחֵם כְּדָמֵי לִבֵּךְ וְדַמְעוֹתֵיךָ,  
דְּבִשְׁךָ הַחֵם וְהַקָּבֵד וְהַחֲשֵׁךְ –  
הָעֶרֶב בָּא. יָפָה מִמֶּנּוּ אֵין בִּינְתִים.  
הָעֶרֶב בָּא. הוּא כְּבֵר הַחֲלִיף אֵת הַשָּׁמַיִם.

שְׁמָרִי נִפְשֵׁךָ, הֲלֹא טוֹבוֹת צוֹפֵן הָעֶרֶב  
וְרַק עוֹד אֵין לְדַעַת בִּיד מִי וְאֵיךְ.  
הֲלֹא הַרוּחַ, שְׂאִינָנָה מִדְּבָרָת,  
לֹא לְחַנֵּם רַכּוֹת נוֹגְעַת בְּכַתְפֵךְ.  
בְּאוֹר יָרַח וְחֲשָׁמַל הָעִיר מוֹאֲרָת.  
שְׁמָרִי חַיִּיךָ, בִּינְתֵךְ, שְׁמָרִי נִפְשֵׁךָ.

(נתן אלתרמן, חגיגת קיץ, עמודים 32–35)

## הזה אשר הולך

הנה, כָּבֵר אֵינְךָ כּוֹתֵב אֲלֵיהֶם  
 אֶתְּהָ רֵק בְּלִבָּם נוֹגֵעַ  
 הנה כָּבֵר אֵינְךָ בַחֲלוֹן עֲלֵיהֶם,  
 כִּי אֶתְּהָ בִשְׁקִיעוֹת הַנוֹטְפוֹת מֵאֲדִים  
 אֶרֶץ, אֶרֶץ גְּדוֹלָה וְשִׂדוֹתֶיהָ.

פְּנִיךָ לֹלֵא רַעַד מֵתוֹ, לְבָדָם.  
 בְּבִית נְכָרִי. בַּחֲדָרֵי חֲדָרִים.  
 זְכַרְתִּי אֶת הַשִּׁיר שֶׁבּוּ הוֹאֲרֶת בְּצִלְמָם  
 שֶׁל הַדְּבָרִים הַמְאֲבָנִים וְהַשְּׁבוּרִים.  
 וְהָאֶרֶץ הִיְתָה אֲבָנִים וְשׁוֹכַחַת  
 וּמְלֵאת הַבָּלִים וְהַבָּל  
 וְאֲנִי אֶת מְלִיךְ שֶׁנִּנְתִּי בַפֶּחַד:  
 צִנְאָר. אַחֲרֵי. חֶבֶל.

הנה, כָּבֵר אֵינְךָ  
 מְדַבֵּר עֲלֵיהֶם.  
 אֶתְּהָ נַע בְּלִבָּם, הֵלֶם פַּעַם סוֹעֵר  
 אֶתְּהָ חֵם בְּתוֹכָם וְאוֹבֵד עֲמָהֶם  
 בְּרַחוּבֵם הַחֲשֵׁךְ כְּבָאָר.

— — אֵל כָּל הָאֲרָצוֹת אֲשֶׁר כְּסִיתָ מִפְּנֵי  
 אֲנִי כְּעַת הוֹלְכָתָ, כִּי אֲנִי יַחֲדָתְךָ,  
 אֲנִי אֲשֶׁר הִזְהַרְתִּי מִן הַמֵּר וְהַנּוֹשֵׁךְ,  
 הוֹלְכָתָ שְׁמָה. לְהַמְרוֹת אֶת מִצְוֹתֶיךָ.

לְבִי שָׁלוֹ אֵל הַסִּפְיָן  
 אֵל חֲשֻׁכוֹת, אֵל דָּם יוֹנָה,  
 אֵל רְחוּבוֹת רִיקִים, אֵל סוּגְרֵי הַתְּהוֹם.  
 לְבִי אֲשֶׁר לֹאט יִזְקִין  
 אֵל שִׁיבְתָךְ שֶׁבַתְמוּנָה  
 הוֹלֵךְ בְּזֵרוּעוֹתֶיךָ כָּל הַיּוֹם.

וְעַם לְכַתִּי, תִּהְיֶה הוֹלֵךְ וּמִתְמַשֵּׁךְ  
 דְּמִים צוֹעֲקִים בְּנֵרִיד הַגְּדוֹל  
 כִּי הַעוֹלָם הוּא הָאָדָם שֶׁבּוּ, הִזָּה אֲשֶׁר הוֹלֵךְ,  
 וְעַקְבוֹתָיו הַעֲמַקִּים אֲשֶׁר בַּחוּל.

(תרצה אתר, כל השירים, עמוד 178-179)

## שיר לאשת נעורים

לֹא הַכֹּל הַבָּלִים, בְּתִי,  
 לֹא הַכֹּל הַבָּלִים וְהַבָּל.  
 גַּם לְכֶסֶף הַפְּרִתִּי בְּרִיתִי,  
 גַּם זְרִיתִי יָמִי לְהַבָּל.  
 רַק אַחֲרֶיךָ הִלְכָתִי, בְּתִי,  
 כְּצִנְאָר אַחֲרֵי הַחֶבֶל.

כי עֲדִית מִטְפַּחְתֶּךָ, בְּתִי,  
כי אִמְרֶתְ לִי: הִבֵּט וְרָאֵנָה,  
וְאָדָר לֹא לִנְשֶׁךָ פְּתִי,  
עַד שְׁנֵי מִבְּסָרְךָ תִּקְהֵינָה.  
וְאָדָר לְרֹאוֹתֶךָ, בְּתִי,  
עַד עֵינֵי מְרֹאוֹתֶךָ תִּקְהֵינָה.

וְהִכָּה הֶחְלִי, בְּתִי,  
וְהִלְעֵנִי כִּפְסָה פְּנִינִי.  
וְאִמַּר לְחֶלְי בֵּיתִי,  
וְלַעֲנֵי קְרֹאתֵי בְּנִי.  
וְנִדְל מִכְּלָבִים בְּתִי,  
וְיִנוּסוּ כָּל־בָּיִם מִפְּנֵינִי.

אִז עָלָה הַבְּרָזָל, בְּתִי,  
וְהִסִּיר גַּם רֹאשֵׁי מְאֻלֶּיךָ.  
וְדָבָר לֹא נוֹתֵר בְּלִתִּי  
עֲפָרֵי הַמְרֻדָּף נִעְלִיךָ.  
כִּי בְּרָזָל, יִשְׁבֵּר, בְּתִי,  
וְצִמָּאֵי לֹא נִשְׁבֵּר אֶלֶיךָ.

לֹא לִכְחַ יֵשׁ קֶץ, בְּתִי,  
רַק לְגוֹף הַנִּשְׁבָּר כְּחָרֶס.  
לֹא פְקֻדָּה הַשְׂמִיחָה בֵּיתִי  
וְתִצַּע אֲדָמָה לִי עֲרֵשׁ.  
אֲךָ בְּיוֹם בּוֹ תִּגִּיל בְּתִי  
גַּם תִּגְלַנָּה עֵינֵי מְאָרְךָ.

עוֹד יָבֵא יוֹם שְׂמִיחָה, בְּתִי,  
עוֹד גַּם לָנוּ בּוֹ יָד וְחֶבֶל.  
וְצִנְחֹתַי עַל אֲדָמַת בְּרִיתִי  
וְאֵלֵי יוֹרִידוֹךָ בְּחֶבֶל.  
לֹא הִכַּל הַבָּלִים, בְּתִי,  
לֹא הִכַּל הַבָּלִים וְהֶבֶל.

(נתן אלתרמן, שירים שמכבר, עמודים 151–152)

#### 8.4. דוגמה 4

#### בין סוף לבין סתיו

הַרְמָה, הַעֲיִנִית, הַיּוֹנִית, שֶׁל הַסֵּתִו  
שֶׁל כָּל תַּפְאֲרוֹתָיו. שֶׁל כָּלוּ  
הַפִּילִית. הַיִּינִית. הַדּוֹמָה לְעֵינָיו  
הַצַּחֲרָה כְּמִטַּת חֲלִיו.

עֲשָׂנָה וְנִטּוּשָׁה כְּסוּפֵי מְלַחְמוֹת  
אֲשֻׁדִית וְנוֹהֶרֶת מְטוּר וּבְרָקִים  
רְבוּצָה וְנוֹהֶמֶת עֲדָרֵי רְאֻמוֹת  
וְקָמָה לְרוּץ, קוֹל תַּפִּים וְצַחוּקִים.

בְּחֻצוֹת חֲלוּמֵי הָעֶגְפָּן וְהָרִיק  
הִיא יוֹשֶׁבֶת אֵלַי מְצַלְעוֹת אֲרוֹנוֹ  
שְׁעוֹנָה אֶל פְּנֵיו, מְקַעֶרֶת לוֹ חֵיק  
עֲלֶמְתּוֹ. יוֹנְתוֹ וּמְשׁוֹשׁ דְּמִיוֹנוֹ.

חַיִּים אֲרָכִים יִלְוִינִי כְּעַת עֲלָמוֹת רוֹחַפּוֹת  
כְּחֻשְׁרוֹת עַל פְּנֵי יָם  
לְפַעֲמִים, בְּלִילוֹת, אֵין בִּי כַח יוֹתֵר  
לְחַפְשׁוֹ בִּינִיחֵן הוּא לֹא  
שָׁם.

עֲלִפָּה שְׁנַת הַמַּת בְּתוֹכִי, הָעֲלֻמָּה,  
מִשְׁדּוֹת. מִיּוֹנִים. מְקוֹלֶךְ.  
הַנִּיחִינִי לְרַגַע לֵיד עֲצָמוֹתַי  
מִלְטִינִי לְרַגַע מִמֶּךָ.

מִלְטִינִי לְהֶרֶף, לְהִיּוֹת רַק אֲנִי  
שְׁהִיִּיתִי לִילוֹת אֲרָכִים וְלִדְתוֹ  
שְׂדַעְתִּי כִּמָּה הוּא עָצוּב וְעָנִי  
שְׂשִׁיתִי מִימִיו וְאֶכְלֶתִי פִתּוֹ.  
שְׁלִמְדֶתִי אוֹתוֹ מִקְדַּמַּת הַנִּצְרִי  
וְגִדְלֶתִי בִּין סוֹף לְבִין סֶתֶו עַל גִּדּוֹ.

(תרצה אתר, כל השירים, עמודים 169–170)

## 8.5. דוגמה 5

### מול הראי

מוֹאֵר נְמוּיכוֹת. לַחֵשׁ מִיִּשְׁהוּ בָּא.  
חֻשׁוֹד וּמְפַסֵּס. לַחֵשׁ מִיִּשְׁהוּ כָּאֵן.  
נְבַעְתוֹת מוֹל רְאִי הַפְּנִים הַנִּדְמוֹת,  
בוֹהֲקוֹת וְחֻדוֹת אֶל גְּרוֹנֵי הַמוֹכֵן.

נְטַמְעוֹת בְּרַחוּבוֹת עֲקָמִי מְרַפְקִים  
וְצָרִים עַד אֵין רוּחַ לְלֶכֶת.  
פְּנֵי הַטְּבוּעוֹת. פְּנֵי אֲבִי הַיְצוּקִים  
מוֹל בִּתּוֹ הַנְּרִית, הַדּוֹעֶכֶת.

שְׁלִי, אֶת שְׁלִי אֶת, נְשַׁמַּת עֲצָבוֹנִי.  
לְאוֹר גֶּרַח לֹא בְּהִיר וְעֵשְׂנִי.  
לְאוֹר עֲרָבִים, אוֹ לְאוֹר דְּמָדוּם אַחַר, יִשְׁנִי  
וְעוֹרֵי לְאֵט, אוֹ מֶהֱרָ, בְּשִׁנִּית.

לְאוֹר הַחֻשָּׁד הַנוֹרָא וְהַצְּבוּע,  
לְאוֹר הַתְּמָרוֹרִים הַלֹּא קְבוּע  
יִשְׁנִי וְהַקִּיצִי מִדֵּי אֶסְפָּד כַּח,  
לְהַצִּיב לָךְ הָרְאִי עַל אֲרָץ רוּחַ.

(תרצה אתר, כל השירים, עמוד 211)

### שיר של אור

אין גלוי כספנה.  
ואין גלוי מולך כמו פניך.  
כל הנשמה, בתי, תבוא עד ספינה.  
וצר נשבע: אהיה לך ספינה.

אבל אשרי רואך, יקר נשא ראשך,  
בבית הספנות, בבית האבל.  
בצעק אבדתיך ובצהל אמשך,  
אתע בך פעור על פי הנבל.

לפה בתי בספינה  
כמו מנורה בזיו קניה  
וכמו כלה באהבה.  
כי פארוה לפי חרב,  
בפחד יום ופחד ערב,  
כמו לגיל ולראוה.

אך גם בקום צחוקך מפער  
בעגלים וצליל צמיד,  
וגם עת קומתך תנוע  
בתוך שפעת שמות ותאר,  
הלא תמיד, הלא תמיד,  
פעוף-כנף לקראת קנו,  
בתי, בתי,  
יוצא לבך אל ספינו,  
בתי, בתי.

את מחשבה קצך. רק שמו אינך קוראה.  
והוא נבט קרוב. והוא איתן קבוע.  
כדיוקן המלכות על פני האגורה  
על כל תגי חניך הוא טבוע.

חיים על קו הקץ, שלמים וחזקים.  
הכל גלוי! הכל! קרעת את כל קורין!  
בתי, על חד ספין לצח לא נזקין!  
כספינים גבריקו נעורין!

לפה בתי בספינה  
כמו מנורה בזיו קניה  
וכמו כלה ביום חתן.  
כמול הראי בזהר ערב  
כן ראיתיה מול החרב  
בזיו עיניה וחטאן.

וגם בקום בכיך מפער  
ואת חונקה לבל יגיד  
את שיבוא ואין למנע,  
את המכנה בשם ותאר—  
הלא גם אז, הלא תמיד,  
פעוף-כנף לקראת קנו,  
בתי, בתי,  
יוצא לבך אל ספינו,  
בתי, בתי.

עוד טעות שטעיתי: האפק כחל ומנח ורוגע מנגד.  
כדרכי, שגיתי מכל וכל. לכל הדברים האלה משמעות אחרת.  
האפק רועש ועונן סכנות. התכלת מלאה איומי-חשמל.  
קצר-ראות מבטי. קצר-שמיעה. קצר-כחות. אדם שפוף-קומה  
חי בעמק נפשי. מתנשם ונושף כסבל.

קצרים ועניים בי הרהורי החשובים.  
חומה סביבי בניתי גם שרטטתי קוים.  
רק אש אחת דולקת. חגיגית כמלא תבל רבה,  
המלים, המלים, שתמיד יודעות. שתמיד מדברות אל כל בא.

מה אעשה בלעדיהן,  
בלילות מזויזי הצל,  
בקמים שואלי המה.

המלים לעולם אינן טעות.  
הן אומרות בעצמן: "טעות, סליחה."  
רק בהן צועקים: "אני אלמות."  
רק בהן מתנפחים: "אני לא  
בוכה!"

ולעתיים, עת החשף יורד, נטף אור  
מתקרב כפמוט בכף יד גדולה  
ימדליק אט לאט את רגעי הבינה  
באש חזקה וכחלה.

וכתוב, כחל על גבי לא-כלום,  
ים שלם של מלים, שבלון קול אחד:  
עוד ספירה.  
עוד עונה.  
עוד  
מעט.

(תרצה אתר, כל השירים, עמוד 235)

### השיר הזר

אחיה המנוחה ושמית אכבנה.  
לחזיו ומותו את הזמר אשאיר.  
המלים חזקות. בכלובן לא תבכינה.  
הדוקים, הדוקים חרוזי השיר.

הוא שמע את קולך. הוא שמר צעדך.  
עריסה שוממה לך הניע, האם.  
והאיר את עצבות חלונך ונדך  
וקרא לך ספור כבימינו ההם.

הוא ראה את העיר עירמה לפנות-שחר.  
הוא עבר עם גרו בבת-החולים

וְלִטּוֹף בְּבֵת-צְחוּק רְחוּבוֹת שְׁנֵשְׁכָחוּ  
וְנִשְׁק אֶת עֵינַי סוּסִיָּהֶם הַגְּדוֹלִים.

כִּי רְחוּס וְרַב-כַּחַּ הַגִּיעַ עַד הַנָּה,  
כָּרַע לְכָל עֶצֶב, בְּקֶשׁ – הִכָּה!  
אֲדָּ בָּעַת שׁוֹרֹתָיו כְּכַתְּבוֹ תַנְגְנָה,  
בְּזָרוֹת הַמִּתְכַּת, בְּקֶצֶב הַגָּא –

– אֶת נְחֹשֶׁת רִיסָיו  
בְּצַבֵּת אַרְיָמָה,  
אֶעֱנֶנּוּ לְשׂוֹא : הַשֶּׁבֶר וְזַעַק!  
הוּא שָׁקֵט וְיִפָּה.  
דְּמַעוֹתָיו בּוֹכוֹת פְּנִימָה.  
הוּא מִמְּנִי יֵשֶׁר וְחִזָּק.

הוּא מִמְּנִי חִזָּק! מְגַנְיו הַדְּהִים  
עַד יְאוֹשׁ  
לְפָנַי יְקוּמוּ.  
בְּצִינּוֹק מִשְׁפָּתָיו  
נְעַקְרוּ וְדוּיִים,  
אֲדָּ עֲלִידָּ, הָאֵם,  
לֹא סִפֵּר מְאוּמָה –

רַק מְלִים נְכַרְיֹת אֶת קוֹרְאָה כְּאַגְרָת.  
לוֹ סִלְחֵי לִי עַל קֶר הַחֶרֶז הַצְּלוּל.  
עַל עֲלִבוֹן אֶהְבֶּה כֹּה פְּשׁוּטָה וְאַכְזָרָת  
שֶׁהַלְבִּשְׁתִּי לָהּ כְּתַנֵּת מִשְׁחָק וְצִלְצוּל.

זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נִשְׁאֲתִיו וְאֶל גְּדָל,  
בְּנִתִיבַת הַנְּדוּדִים הַיִּשְׁנָה,  
מִשְׁלַחַן אֶל חֲלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתֵל,  
בֵּין תְּמוּנוֹת וְעֵינַיִם כְּלוֹת לִשְׁנָה.

אֶל תְּרַאֲיָהוּ כְּזֶר ... הֵה, מַה קָל לְעוֹרֵר  
אֶת לְבוֹ  
הַשׂוֹאֵל – אֲיִדָּ!  
הוּ יִדְעֵת – כִּי תִשְׁבִּי לְקֶרְאוֹ לְאוֹר נֵר,  
כָּל אוֹת בּוֹ אֲלִידָּ תַחֲיִדָּ.

(נתן אלתרמן, שירים שמכבר, עמודים 46-48)

## 7.8. דוגמה 7

.6

אֲנִי מְנַסָּה לְשַׁמַּע קוֹל וְהַמְלִים לֹא נִשְׁמָעוֹת,  
דְּגִימָלִים חֲסֵרֵי־שֵׁע מְנַחִים בְּקַעְרוֹת.  
מְרִים, מְרִים וְלֹא מְפָרְשִׁים הַחֲלוּמוֹת  
הַמְקַרְבִּים מְרַחֵק,  
אֲבָל הַמְטַבַּח הַהוּא הִיָּה  
וְיִרַד הַגֶּשֶׁם הַחִזָּק.

עוֹלָה נִיחוּחַ הַשׁוּמִים,  
נִשְׁאֲת חֲרִיפוֹתֶם שֶׁל הַבְּצָלִים.  
בֵּין פְּתִילָה עֲשֵׂנָה לְחֲלוֹן, סָבְתִי

מגהצת כחל. שרוולים?  
בין ספה לזילון פני אמי ישנים, אפלים...  
זה היה יום אחד ובא גשם חזק  
וצפרים היו חגות מעגלים.

הלכתי לחלון. אל מין מקום קבוע בו ישבתי כל היום,  
הצפרים היו חגות מעגלים וגשם עז גרד וקף, פתאום...  
בא צחוק. אני שומעת בברור את הילדה ואת צחוקה.  
ילדה ושתי בבות. כן. זאת אני שומעת. את צחוקה!  
היא רחוקה שם בחלון ומעטרת סרט. זה היה פורים, או הנפה...  
ביום חג אחד גרד גשם. אבא הלך ואני מחכה.

אחר כך בא הבכי במקום הצחוק. ישבתי בחלון עד שחזר.  
אני זוכרת זאת לטוב כל הימים, גם את הבכי. עם שפע רב של  
דידים חזר.

לא הייתה בי זד איש. רק אבי וידידים  
עטו פתע אל המסדרון, פרועים, מגדלים...  
הלכו צפופים בעקבותיו, כמו היה מלכם  
וצפרים היו חגות מעגלים.

לא הייתה בי זד איש. הם לא קרבו, המוזרים והגדולים.  
במסדרון הלכו. בעקבותיו. פני אמא אז הקיצו, נבהלים...  
יום אחד גרד גשם זועף וחזק  
וצפרים היו חגות מעגלים.

...תם הרגע. הגשם חלף, עבר.  
הנצינים נראו בארץ. הנשים כסו פניהן בתכלת הסנר.  
רק אבי משוטט בחדרי כבסוגר ופניו החודרות בפני מלאים:

היה גשם, אבי! היה גשם שתם ועבר!  
חזרנה, צפרים קטנות, לחוג מעגלים.

(תרצה אתר, כל השירים, עמודים 224–225)

## קץ האב

זה אביך. זה אביך על מטת הברזל.  
את נגשית אל חשכת פנתו.  
ויראך לבלי שוב. ויחזק מברזל.  
ולא נסתתרה בינתו.

הוא שאל לך מתהו חליו, מעבי  
מחשכיו הוא שאל לך. מכה עד חף.  
ועת באת ותגידי אבי, אבי.  
ויחזק מברזל ויחמיד.

ותדעי כי נטל הדבר מאביך.  
והכביד המחנק. וייגע.  
רק עיניו החיות על פניך הוליד,  
כאלו ידו בך נגעה.

כי קרבה הרעה מפל הרעות.  
כי שטפה עד צואר ותעלעל.  
אליך שפתי האב נעות,



וְקוֹל הָאֵב לֹא יִשְׁמַע.

כַּחוֹתֵינוּ שֶׁיִּכְלוּ לַעֲמֵל הַנְּשִׁימָה  
וּפְנֵינוּ הַטּוֹבְעִים בְּעֵנוּי,  
מֵתוֹנִים וְצָלוּלִים, כֹּל עוֹד בּוֹ נִשְׁמָה  
אֵין תְּמוּרָה לְטִיבוֹ וְשֵׁנוּי.

גַּם מִבַּעַד לַחֲלֵי הַמֶּר מִן הַבוֹר  
מִחֲשָׁבְתוֹ לֹא תִדַּע לָהּ מְנוּחָה.  
זֶה הַרְגֵל הָאֲבוֹת לְחֹשֶׁב וְלִסְפֹּר  
וְלְדַאֵג דְּאֵגַת מָחָר.

זֶה הַרְגֵל הָאֲבוֹת לֹא לומר נוֹאֵשׁ,  
רַק לומר דְּבָרֵי אִישׁ וְאָב.  
זוֹ חִיוּת יְשׁוּתָם שֶׁחֲדָרָה כְּעֵשׂ  
בְּעֵמְקֵי הַיּוֹמִיּוֹם וּפְרֻטִיו.

מִמָּאָה יַעֲקֹר וְנִפְל כְּרוֹת,  
וּבְאֲחֵרוֹן לֹא יוּכַל הַכְּנַעַ.  
קְשִׁים, קְשִׁים הָאֲבוֹת לְמוֹת,  
כְּאֵלוֹן הַקֶּשֶׁה הַקָּרַע.

אֵת הַיְשִׁירֵי הַבֵּיט בּוֹ. כִּי זֹאת שְׁעָתוֹ.  
אֵת אֲמָרֵי לוֹ כִּי רַע וְכִי צָר.  
גַּם הַיּוֹם, בַּת, יוֹצֵא כֹל דְּבָר מִפְּשׁוּטוֹ,  
אֵד לְמוֹת, וְלֹא לְמִלְצָה.

אֵת רוֹאֵה אֵיד גּוֹחַן עַל עֵינָיו הַחִיוּת  
הָאֲמוֹן הַמִּפִּיל בְּעֵתָהּ:  
הַחֲלֵי הַדִּיקוֹן, מְפָרֵק הַחֲלִיוֹת  
וּמִתִּיר הַרְקָמָה, תֵּא לְתֵא.

אֵת רוֹאֵה: הַמוּטָל עַל גִּבּוֹ לֹא צָעֵק,  
לֹא רָעַד, לֹא הִנִּיעַ גִּבָּהּ.  
כָּךְ, בְּאֵלֶם עֲקֹשׁ, עַד עֶפֶר וְעַד דִּק,  
נְלַחֲמִים הַשׁוֹכְבִים עַל גִּבָּם.

אָבֵל גַּם בְּשִׁכְבוֹ נְטוּל קוֹל וּמְזוֹר,  
וּבְקָרְבָּךְ אֵלִיו, צַעַד צַעַד,  
עוֹד נִדְמָה לוֹ כִּי הוּא הַנִּקְרָא לְעֹזֵר  
וְאֵת הַמְבַקֶּשֶׁת סַעַד.

זֶה הַרְגֵל הָאֲבוֹת הַקֶּדְמוֹן וְהַתָּם,  
זוֹ שְׁבוּעָה שֶׁפִּינוּ וּבִינָךְ,  
אֵת זְכָרֶיךָ, הַרְבֵּה יִשְׁכַּח וְיִתָּם.  
אָבֵל בָּהּ תִּגְדְּלֵי אֵת בְּנֶךָ.

עוֹד עֲלִיךָ כְּעֵב יִרַד זְכָר הָאֵב,  
לְהַזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּהּ,  
כִּי לִבּוֹ שָׁאֵהָב וּבִשְׁרוֹ שְׁכָאָב  
אֲחֵרוֹנִים בְּעוֹלָם לְבָגִידָהּ.

הַפְּרָדִי, כִּי בָּא סוּף. הוּא מִבֵּיט בְּךָ. עַד קֶץ  
נוֹצְצוֹ אִישׁוֹנָיו הַחַיִּים.

כִּי הָאֵב לֹא יָמוּת כִּי הוּא אֵב לְאִין קֶץ.  
כִּי שְׂאוּלָה גֵרַד חַיִּים.

אֶפְלוּ הַפְּנִים וְחִשְׁכוּ הַרְוֹאוֹת,  
בְּכִי לְטוֹב לָךְ מֵאֶח וְרַע.  
שְׁפִתֵי הָאֵב אֵינָן נְעוֹת,  
אֵךְ קוֹל הָאֵב עוֹד יִשְׁמַע.

(נתן אלתרמן, **שירים שמכנור**, עמודים 209–212)