



”איגרת” - נתן אלתרמן

יוסף אורן

השיר ”איגרת” זוהה זה מכבר כאחד ”הסתומים” בין שירי ”כוכבים בחוץ” (1938), ומשום כך לא זכה שיר זה לפירושים רבים כמו שירים אחרים בקובץ. מסה זו, המתפרסמת כשבעים שנה אחרי ההדפסה הראשונה של השיר ב”כוכבים בחוץ”, תנסה להציע לו פירוש שטרם הוצע לו עד כה.

ב”צילום” עשרת בתיו של השיר, במבט המאפשר לקלוט אותו חזותית, נחשפים שלושה בתים (הראשון, הרביעי והשמיני) כבתים חריגים, כי הינם בני חמישה טורים, בעוד ששבעת הבתים האחרים הם בני ארבעה טורים. בדיקת המשקל בטורי השיר מגלה, כי החריגות של שלושת הבתים האלה הושגה על-ידי שבירת אחד הטורים לשתי שורות. איחוד שתי השורות הללו מניב מספר זהה של יחידות-משקל בטור המפורק למספר יחידות-המשקל בטורים האחרים: ארבעה אנפסטים, עם שינויים בטורים שונים. על-ידי הפיכת שלושה מבתי השיר מבתים בני ארבעה טורים לבתים בני חמישה טורים, הצליח אלתרמן לסמן את קיומם של שלושה חלקים בתוכן של השיר, בלי לקטוע את רציפות אופיו כשיר נמען – כ”נאום” של ”אני” המפנה את דבריו אל אלוהיו.

על אופיו הרטורי של השיר ”איגרת” מעידים כינויי-גוף הפרסונליים-אינטימיים שבהם משתמש הדובר בפנייה שלו לאלוהים: ”אלי” (בבית הראשון, השלישי, השביעי והעשירי), ו”לך” ו”שלך” (בכל הבתים האחרים). העובדה, שהדובר מגדיר את ”הנאום” שלו כ”איגרת”, בכותרת השיר ובבית האחרון, מצדיקה פנייה אישית כזו. כותב האיגרת שלט היטב ברוחו כמעט עד סוף ניסוחה, אך כפי שהוא מודה בשני הטורים האחרונים, לא הצליח להשלים אותה, כי בשלב הזה של כתיבת האיגרת ”אל לב הזמר נשברה העט”.

התעמקות בתוכנם של בתי השיר מבסס את המסקנה, שלושת הבתים החריגים אכן מחלקים את ”הנאום” של הבן באוזני אביו לשלושה חלקים. בשלושה בתיו של החלק הראשון מכריז הדובר על חפתו מהחטא שיוחס לו, הרצח של אחיו, ומנמק את בקשתו, שהאשמה החמורה הזו תיבחר מחדש. בארבעה הבתים של החלק השני הוא מציג את גירסתו על הנסיבות שבהן מת אחיו וטוען כי עונש הנידוי ממשפחת האדם אשר נגזר עליו היה שגוי וקיצוני בחומרתו, בהשוואה לחלקו באסון מותו של האח. ובשלושת הבתים של החלק השלישי הוא מתאר את מסע השיבה הדמיוני שלו לחיק המשפחה, אחרי שיזוכה מחטא הרצח שיוחס לו.

שכיחות ציוני-הזמן

קבוצת מילים משדה-סמנטי אחד מייחדת את ”הנאום” של הדובר, ובה-בעת היא גם מלכדת את שלושת חלקי השיר זה לזה. כל המילים בקבוצה זו הן מילים המציינות זמן: ”לך עיני היום פקוחות כפתאומיים” בבית הראשון, ”עכשיו ערבית” בבית השני, ובהיפתח לילך הזר לקרוא ליי” בבית החמישי ו”נפשי בך היום רוצה לשכון נשכחת” ו”בין לילה ובין שחר” בבית השישי. לציטוטים אלה צריך להוסיף שתי התבטאויות ב”נאום” שציון הזמן מובלע בהן באופן עקיף ומרומז: ”ברעות השמש על המים” בבית הראשון ו”לדרך השוקעת המסע אכינה” בבית השמיני. באמצעות ריבוי ציוני-הזמן מדגיש הדובר את הדחיפות העכשווית

של פנייתו אל האב, שהיה שופטו ומענישו, ואת שעת הדמדומים כשעה שבחר לבצע בה את הפנייה הזו אליו.

בשעת דמדומים נולד ("ברעות השמש על המים") ובשעת דמדומים ("עכשיו ערבית") בחר ללחום על חייו, על הצלתו מהגלות. שעת הדמדומים, שלא ברור אם היא מציינת את שקיעת היום שהגיע לסיומו או את הלידה של יום חדש, היא גם השעה שבה נולד וגם השעה שבה בחר לפנות אל אביו. ההקבלה בין שעת לידתו לשעת הפנייה באיגרת אל אביו מבססת את זכותו לפנות אל האל-האב, שבכעסו ייחס לו את החמור בחטאים וגם גזר עליו את הקשה בעונשים, ולתבוע ממנו לעיין מחדש במקרה שלו. וכזה הוא בקירוב טיעונו: כיוון שאתה בראת אותי כפי שהנני ("נולדתי לפניך תאומים" – התאומות שתבואר בהמשך), אני זכאי שתאזין "היום" ו"עכשיו" לפנייתי. יתר על כן: ציוני-זמן אלה השולטים בשיר משקפים את השליטה העצמית של הבן-הדובר ברגשותיו במועד הנוכחי, כאשר הוא פונה באיגרת אל בוראו ושופטו, כדי לשכנע אותו לגאול אותו מייסורי הגלות – העונש שנגזר עליו שלא בצדק. את דבריו באיגרת הוא מבטא בנמיכות-רוח המכבדת את הנמען וברצינות כבדת-ראש המכבדת את עצמו.

לטענת החפזות רומז הבן כבר במשפט הראשון של השיר: "לְךָ עֵינֵי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת פְּתָאוּמִים". במילה "פתאומיים" צורפו המילים "פתאום" ו"פעמיים", והיא מושכת אליה תשומת-לב בגלל חריגותה והחידוש שבה. בצירוף הזה חיבר אלטרמן שתי מילים סותרות בתוכן. אילו השתמש רק במילה "פתאום" היה מייחס לכתיבת האיגרת מניע קפריזי, גחמני, כאילו נכתבה כהתפרצות ספונטנית מלב רוגש וללא שיקול דעת. ואילו השתמש רק במילה "פעמיים" היה מציג את כתיבת האיגרת כפעולה מתוכננת, שניתן לחשוך בטוהר כוונותיה. חיבור שתי המילים המנוגדות כל-כך במילה "פתאומיים" מדגיש הן את דחיפות פנייתו אל אלוהים והן את ביצועה בעיניים פקוחות, כי רק מי שמשוכנע בחפותו זכאי לפקוח את עיניו במידה כפולה בהתייבבו מול הסמכות שהאשימה והענישה אותו. ומשום ש"היום" הסתיימו היסוסיו, הוא מתייצב בפני שופטו, מישיר אליו מבט ותובע ממנו לדון מחדש בעניינו. ומיד, במשפט השני של השיר, עובר הדובר מהדיבור הרומז לאמירה מפורשת שבה הוא קובע: "אלי שלי, אני תמים" על קביעה זו יחזור גם בפתח הבית השלישי.

המחלוקת בין הפרשנים

בנוסף למילה החריגה "פתאומיים", העסיקה את המפרשים של השיר "איגרת" גם האמירה שבה נחתם הבית הראשון: "נולדתי לְפָנֶיךָ תְּאוּמִים". בצדק הניחו המפרשים שמדובר בהודאת הדובר, כי מלידה קיימת בו כפילות, אך הם שגו בהגדרתה. אברהם בלבן פירש באופן הבא את הכפילות במשפט "נולדתי לְפָנֶיךָ תְּאוּמִים": "השיר מתמקד במאבק הפנימי שבלב הדובר... במתח שבין היסוד הפשוט, האיכרי, שבדובר, לבין האמן שבו". הדובר מכיר בהכרח להמית את יסוד האיכרי, "כי אינו יכול עוד לשאת את הכפילות שבמצבו", והוא מצדיק את המעשה באומרו ש"השירה חשובה דיה על מנת להצדיק את מות האח"¹. גם זיוה שמיר הבליטה את התאומות באופן דומה, ככפילות בין "חיי המעשה וחיי הרוח", אך הציעה הסבר שונה למטרת ההבלטה של הכפילות הזו: מוטיב רצח האח ומוטיב רצח הבן משמשים לאלטרמן כמטאפורה ל"כורח לרצוח חלק מן האישיות, להכחיד חלק מן הטבע – יקר ואהוב ככל שיהא – כדי לתת לחלק השני זכות ואפשרות לחיות ולהתפתח"².

גם הלל ברזל קבע בפירושו לשיר הזה, כי המוטיב המרכזי בשיר הוא מוטיב ההינתקות מהתאומים שבאלטרמן: האדם והמשורר, אך הציע הסבר משלו להפרדת התאומות הזו: רצונו של אלטרמן להפריד בין הפיזי והמטאפיזי בשירתו: בין שירי המולדת והשירים הפשוטים, שבהם עסק בתחילת כתיבתו, שהיו

¹ ראה בספרו "הכוכבים נשאו בחוץ", הוצאת פפירוס 1981.

² ראה בספרה "עוד חוזר הניגון", הוצאת פפירוס 1989.

את השלב הפיזי בשירתו, לשירים שכתב אחריהם, שירי הכמיהה של הנפש אל המטאפיזי³. לאחרונה הוסיף דן מירון פירוש אשר שונה רק במעט מפירושיהם של זיוה שמיר והלל ברזל: "כך, למשל, סיפור רצח האח התאום ב'איגרת', סיפור מטושטש במכוון (לא ברור אם הדובר אכן רצח את אחיו או נטש אותו בחוליו), שאיננו אלא סיפור מטאפורי, משל על אודות דיוכי שדיכא המשורר את החלק ה'תמים' והילדותי שבו על מנת שהחלק הבוגר והערמומי יוכל לצאת למסעו בנתיב השירה והיצירה"⁴.

פרשני השיר טעו בהגדרת הכפילות משום שרצו ליישב את "הסתירה" בין שמונת הבתים הראשונים, בתי "המשל", שבהם מזדהה הבן המנודה מבית אביו כמחבר האיגרת, לשני הבתים האחרונים, בתי "הנמשל", שבהם מזדהה המשורר אלתרמן עצמו כמחבר האיגרת. אך בעשותם כך שגו פעמיים, פעם בהגדרת התאומות שייחסו לאלתרמן, שכלל איננו עוסק בשיר "איגרת" בכפילות הקיימת אצלו בין האדם והמשורר או בין השירה לחיים, ופעם בזיהוי התפנית שחולל אלתרמן בשני הבתים האחרונים של השיר על-ידי חשיפת עצמו בהם. מן הכישלון הזה היו שלושת הפרשנים נמנעים אילו הקפידו לקרוא את השיר לאורכו ואילו נצמדו בקריאת שמונת הבתים של "המשל" לתוכנו האפולוגטי. הקפדה על שני הכללים היתה פוטרת אותם מההנחה שקיימת בשיר "סתירה" וגם מהרגשת הצורך לחפש פירוש לבתי "המשל" שיישב את "הסתירה" המדומה הזו ביניהם ובין בתי "הנמשל".

השקידה של הבן-הדובר, לרכז ציוני-זמן הצובעים בצבעי הדמדומים את הרקע לתוכן האפולוגטי של "הנאום" שהוא מפנה לאלוהים, מסייעת לפירוש פשוט ונאמן יותר לביטויי הכפילות "פתאומיים" ו"נולדתי לפניך תאומים" בבית הראשון. להצדקת חלקו באסון מותו של אחיו, מגייס הדובר את העובדה הפסיכולוגית-אוניברסלית, שאלוהים עצמו נטע באדם את הטוב ואת הרע ככפילות הרובצת לפתחו, כי כבר בימי בראשית "בְּרֵעוֹת הַשָּׁמַיִם עַל הַמַּיִם" ברא את האדם "תאומים", עם הפוטנציאל לבצע גם חטאים וגם מעשים מוסריים. פירוש זה נסמך לא רק על ההמשך, אלא גם על ההכרזה של הדובר בפתיחת האיגרת "אלי שלי, / אני תמים", שעליה הוא חוזר בשינוי סדר המילים גם בתחילת הבית השלישי.

המובן של שם-התואר "תמים" בפי הדובר זהה למשמעות המילה בפסוק ששיבח את נוח כ"איש צדיק, תמים היה בדורותיו" (בראשית ו-9), כלומר: נקי מעוון בדורות שבהם "מלאה הארץ חמס". באופן זה צריך להבין גם את דבריו של הדובר על אחיו בבית החמישי: "אָחִי הַתָּם לְגוֹעַ". אין לבאר כאן "תם" כפועל, במשמעות "המסיים לגווע", כאילו הניקוד של המילה "תם" היא בפתח, אלא כשם-תואר, כפי שמעיד ניקוד המילה בקמץ. וגם צורה זו שאולה מדברי פסוק, זה המוסב על יעקב: "ויעקב איש תם יושב אוהלים" (בראשית כ"ח-27). מובן שני שמות התואר זהה: חף מעוון ומזדון. מכאן, שהדובר מדגיש, שהוא ואחיו נקלעו לאירוע שהתפתח ביניהם בהיותם בשדה בלי שלאיש מהם היתה כוונה לרצוח את הזולת. לכן לא היתה שום הצדקה להאשימו ברצח אחיו, אף שהאירוע הסתיים באופן טראגי, במות אחיו.

רצח או הריגה

יתר על כן: אביו מתנכר אליו ומתעלם מקיומו, כי שקע באבל-עד על בנו המת: "עֲכָשׁוּ עַרְבֵי־תֵי. עֲכָשׁוּ הַחֲלוֹנוֹת הָעֵבֶת. / כְּבִיֵת הַמְנוֹרָה וְהַמְנָאוֹת תִּדְהָה". כמנהג האבלים להקיף את עצמם באפלה מצער על אובדן יקירם על-ידי חיפוי החלון בוילונות, כיבוי המנורות וכיסוי המראות, כך מציינן גם אלוהים את אבלו על המת בהאפלת העולם מדי ערב. בכך הנציח באופן קוסמי את האבל על מות הבן אשר אהב ואינו נותן כלל את דעתו על הבן האחר, הוא הבן-הדובר שנותר בחיים. אלמלא שקע באבל על המת, היה אלוהים אולי מתפנה לבחון פעם נוספת את סבירות האשמה שהאשים בה את הבן ששרד בחיים ואת התאמת העונש החמור שהשית עליו בגין מעשה שהבן השורד כלל לא ביצע. לעומת זאת, עקב ההתעלמות ממנו, הבן שנותר בחיים אך נענש לגלות מהמשפחה, אין הוא, אלוהים, יודע, שלא רק הוא אבֵל על המת. "כִּי מֵת בִּי תִחַדֵּךְ" –

³ ראה בכרך "שירת ארץ-ישראל", שהוא כרך ה' ב"תולדות השירה העברית מחיבת-ציון ועד ימינו", הוצאת ספרית פועלים 2001.

⁴ הציטוט נלקח מהחלק השלישי של המסה "נפלאים הם חיינו, המלאים מחשבות על מתים". חלק זה התפרסם במוסף "תרבות וספרות" של עיתון "הארץ" מיום 19.10.11.

גם אני, מבהיר כותב האיגרת, שלמזלי הרע נקלעתי לאותו אירוע ונטלתי בו חלק, ממשיך להתאבל על מותו של אחי, מוות שלא רציתי בו ושלא העליתי בדעתי שיתרחש כאשר עזבתי בזירת האירוע. הכינוי "יחידך, הבן אשר אהבת", המיוחס לאח האהוב יותר, זה שנפטר, שאול מסיפור העקדה, שבו מצווה אלוהים על אברהם: "קח-נא את בנך, את יחידך אשר אהבת" (בראשית כ"ב-2). כזכור, רק יצחק נתכנה בכינויי החיבה האלה, ואילו אל אחיו, ישמעאל, בנה של האמה הגר, היה יחסו של אברהם שונה לחלוטין. ללא ויכוח נכנע אברהם לדרישת שרה ממנו (שם, כ"א-10) והפקיר את ישמעאל למותו במדבר "בלי מים". לפרשה זו רומז הבית החמישי ב"איגרת".

הדובר איננו מסתפק בדוגמא הקודמת מסיפורי האבות, אלא מפנה בטור האחרון של הבית השני ("אֶשֶׁר יָדִי הָיְתָה בוּ בְשָׂדֶה") אל מקרה קדום יותר וגם חמור יותר בתוצאותיו, שבו הקנאה שליבה האב בין האחים, על-ידי מתן יחס מועדף לאחד מבניו, גרם לרצח הראשון בתולדות האנושות. הסיפור המקראי מדגיש, שמקנאה על כך שאלוהים שעה אל אחיו ואל מנחתו, בעוד שאליו "ואל מנחתו לא שעה", רצח קין את הבל בהיותם בשדה (בראשית ד'-8). איזכור דוגמא זו מתמיה, שהרי מסופר בה, שמקנאה רצח הבן המקנא את אחיו, ואילו הדובר מתאמץ להוכיח את ההיפך, שלא רצח את אחיו והיתה זו טעות להאשימו במעשה נורא כזה.

השוואת הניסוח בפרק לניסוח בשיר פותר את הקושי. בבראשית כתוב: "ויהי בהיותם בשדה, ויקם קין אל הבל אחיו ויהרגהו". כלומר: שם מסופר במפורש שקין רצח את הבל, אבל בשיר הניסוח הוא שונה: "אשר ידי היתה בו בשדה". בין שני הניסוחים קיימת זהות רק בציון השדה כזירת האירוע, אך אסור בגלל זהות זו לייחס לניסוח בשיר את המשמעות של רצח, הוא הרצח שמשמע מהניסוח בפסוק מספר בראשית. הבן-הדובר מספר רק על קטטה שפרצה בינו ובין אחיו בשדה, והניסוח שלו אכן מתבסס על דברי דוד לשאול אחרי האירוע במערה: "ואומר: לא אשלח ידי באדוני... וידי לא תהיה בך" (שמואל א' כ"ד - 14-10).

משום כך מכריז הדובר שנית, בפתח הבית השלישי, על חפזו: "אֲנִי תָמִים אֲלִי". ואכן, מתיאורו בהמשך משתמע, שהקטטה בינו ובין אחיו גם לא היתה אלימה: "לָאֵט לָאֵט חֲפִיִּי", ולא בכל הכוח שאצור בשרירי ידי, מכות שאמורות היו להספיק למטרה שהגדיר לעצמו: לגרור את אחיו "אל המִּכְרָר מִבֵּית וּמֵאֵם". ההפניה לסיפור מכירתו של יוסף על-ידי אחיו לישמעאלים (בראשית ל"ז) שוללת אף היא את האפשרות לפרש את "ידי היתה בו בשדה" כהודאה של הדובר בביצוע הרצח של אחיו. ואכן, בהמשך התיאור של האירוע מבליט הדובר, שמחשבת הרצח כלל לא עלתה במוחו, וכי מעשיו אחרי שגבר על אחיו נועדו רק להשפילו: "פִּשְׁטִי כְתָנְתִּי" – אותה כתונת הפסים שסימלה בפרשת יוסף ואחיו את יחסו המפלה של יעקב בין הבנים שנולדו לו. "לְדַמְעוֹתַי חֲפִיִּי", אך הוא לא בכה אחרי שהופשט מכותנתו, לכן "כִּבְלִי זָרוּעוֹתַי", ואילו "הוא חָנַד אֵלַם".

מאחר שגם הכבילה לא גרמה לשבירת רוחו של אחיו, ממשיך הבן-הדובר לספר, לכן פסק מניסיונותיו להשפילו והורידו אל בור-כלאו. ומודה הדובר, שגם אחרי שאחיו כבר היה כבול בידיו וכלוא בבור, לא באה עדיין קנאתו באחיו לסיפוקה, ולכן חידש את מאמציו להשפיל את אחיו ולמוטט את רוחו: "עַל עַרְשׁ מְכֹאֲבוֹ גְהַרְתִּי כְּאוֹמְנֵת, / הִנְעַמְתִּי לוֹ שִׁירִים עַל מְפוֹחִית". מטרת ההודאה במעשי קינטור מתגרים אלה באחיו המובס היא כפולה: להבהיר את ההשפעה ההרסנית של הקנאה עליו ולהדגיש בה-בעת שלא מעשיו המתגרים המיתו את אחיו. כיצד, אם כן, מת אחיו? בהסבר תעלומה זו עוסק הבית החמישי ב"איגרת".

שלושה מוטיבים מקראיים

לפני שהדובר מגיע לפיענוח התעלומה בבית החמישי, הוא מתעכב ומבהיר את עוצמת הקנאה שבערה בו כלפי אחיו. האב עצמו היה אשם בליבוי הקנאה בין בניו. טענה זו כבר הובלעה בבית השני, במילים "יחידך, הבן אשר אהבת". כעת בתחילת הבית הרביעי, מרחיב הדובר את הדיבור על חלקו העקיף של האב באסון שאירע, כאשר הבליט את אהבתו לאחיו והתעלם מהקנאה שיחס זה עורר בו: "הֲלֹא תָמִיד יְדַעְתִּי – / הוא

יקר ממני. / והוא רק הוא לך הטוב והיחיד". האהבה המופגנת של האב לאחיו הפרה אצל הבן-הדובר את האיזון בין "התאומים", שעל-פי הבית הראשון שוכנים בכל בן-אנוש. הקנאה באחיו החלישה בו את "התאום" המוסרי ושיחררה מתוכו את "התאום" השל לעשות רע. ואכן, ל"תאום" הרע מבין "התאומים" שבו, מתייחס הדובר בשני הטורים הראשונים של הבית החמישי. לרוע, ליסוד הלילי והזר הזה, יש כוח פיתוי כמו לניגון רב-קסם. ואי-אפשר שלא להימשך אליו כאשר הוא קורא-מצווה "בוֹאָה!".

שבו בקסם הרוע הותיר הדובר את אחיו בכלא הבור ושב אל ביתו. לא היתה לו שום סיבה להניח שלמחרת, כאשר יחזור לשדה כדי למכור את אחיו לישמעאלים, ימצא אותו שם לא רוח-חיים. אני לא רצחתי את אחי, מבהיר הדובר, אלא הוא גווע מצמא אחר-כך, במהלך הלילה השרבי, אחרי שעזבתיו בשדה "בְּלִי מֵים וְדוּי". השרב נרמז במילים "אחי המתאבק". אין לבאר "מתאבק" כשם-תואר המגדיר אדם שמתעסק בהתאבקות, אלא כ"הפעלה" של שם-העצם "אֶבֶק" בזמן הווה בבנין התפעל. בעזרת ה"הפעלה" של שם-העצם "אבק" מחזק הדובר את טענת חפותו מרצח אחיו: אחי נעזב על-ידי בשדה כשהוא עוטה אבק, אבל חי ונושם.

צריך לשים-לב שהדובר איננו נצמד לסיפור מקראי אחד, כי אם לשלושה, כדי שלא ניתן יהיה לזהותו באופן מלא ובלעדי אף לא עם אחד מהאחים הדחויים שמופיעים בהם. יתר על כן: מכל סיפור שאל מוטיב אחד. מסיפור היחסים בין יצחק ובין ישמעאל שאל את **מוטיב ההעדפה** של אח אחד על האחר על-ידי האב. מסיפור היחסים בין קין ובין הבל שאל את **מוטיב הקנאה** של איש באחיו. וליתר דיוק: רק את מוטיב הקנאה. אף שהקנאה בין האחים בסיפור זה הולידה את הרצח הראשון בתולדות האנושות, עימעם הדובר מתוכו את מעשה הרצח בעזרת הניסוח "אשר ידי היתה בו בשדה", ניסוח המצמצם את האירוע שהיה בין האחים בשדה לקטטה בלבד. ומסיפור היחסים בין יוסף ובין אחיו שאל את **מוטיב הנקמה**. ואכן, האריך הדובר לשזור פרטים דווקא מסיפור זה, שכידוע לא הסתיים במות יוסף, כדי לבסס את חפותו מאשמת הרצח של אחיו. כזכור, ביטאו האחים של יוסף הרבה רוע-לב בתוכנית נקמתם בו, אך בשום שלב לא שקלו לבצע בו רצח. אם כן, אלתרמן צייד את הדובר במוטיבים משלושה סיפורים שבמקרא כדי לספר את גירסתו, משום שגירסה זו סייעה לו בזמן פירסום "איגרת", אחרי אמצע שנות השלושים במאה העשרים, **לממש את המטרה האקטואלית שהועיד לשיר הזה**.

בשני הבתים הבאים בחלק זה, בתים שש ושבע, מפרט הדובר, שעונש קיצוני בחומרתו הושת עליו אחרי שמצאו למחרת את אחיו ללא רוח-חיים בשדה. הוא נודה מהמשפחה, הוגלה לניכר וחי שם חיים בזויים: "לו רק רָאִיתָ אֵיךְ מֵי הַמְּפֹאָרִים / הִרְקִידוּ דָב בְּשׁוֹק, עַל אֶהְבָּה וְלָחֶם". במיטב שנותיו ("ימי המפוארים") עברו עליו חייו הרחק מבית אביו, כשהוא נודד כצועני בשווקים ומרקיד בהם דב מאולף למען לחם ואהבה. יכולים להעיד על כך השוערים של אותן ערים. השוערים האלה "לְרִגְלֵיהֶם, אֱלִי, וְפָלוּ... בְּהִבְיֵא אוֹתָם לְהָרָאוֹת אֶלְיךְ", להעיד בפניך. הם זוכרים היטב ממה התפרנסתי באותן שנים ולכן יוכלו להעיד על כך, אך רק אני אוכל להעיד, שבה-בעת הופנו תחינותי רק אליך: "לוא רק רָאִיתָ אֵיךְ, בֵּין לְלֵה וּבֵין שָׁחַר, / הִתְחַנְּנוּ נְדִי עַל דְּלִתְךָ – לְשׁוֹב!".

בתים אלה הובלט הניגוד בין הדלת האחת, הדלת של המשפחה, שהדובר ייחל שתיפתח בפניו, לשוערים הרבים שפתחו לפניו שוערי הערים ששיחד, כדי שיתירו לו להרקיד דב בשווקים שלהן. ריבוי השוערים מלמד על קללת הגלות: להיות נע ונד בניכר. ואכן, החלק השני ב"איגרת" מדגיש את הבקשה האחת שלו מהאל-האב, שיתיר לו לחזור אל חיק המשפחה: "נִפְשִׁי בְּךָ הַיּוֹם רוּצָה לְשָׁכֵן נְשַׁפְּחָת", להיות עץ נשכח ביערך העב. כלומר, עיקרה של בקשתו: לא עוד חיי נוודות תלושים בגלות, אלא חיים הנטועים חזק באדמת המולדת.

התקווה לשוב למולדת

אחרי הבתים של שני החלקים הקודמים, האפולוגטיים, שבהם סיפר הדובר על נסיבות מותו של אחיו, על עונש הגלות שהוטל עליו, על חייו הבזויים הרחק מהמשפחה ועל כיסופיו בהווה לסליחת האב ולהשבתו

הביתה, בולטים בתוכנם החריג בתי החלק השלישי. בשלושת הבתים של חלק זה מצייר הדובר בדמיונו את מסעו בעתיד חזרה אל נחלת המשפחה במולדת, שאליה כה התגעגע בשנות נודדיו בגלות. השיבה הזו הביתה מוכרחה להצלח, כי גם כשהיה בודד בניכר ואפוף בהמולתן המפתה של הערים הנוכריות, לא נטש ("לא רַחֲקֵיתִי") את התקווה לשוב למולדת (הטורים הראשונים של הבית התשיעי). ידיו, שהתחננו להיפתחות הדלת (ראה הטור האחרון בבית השישי), הן אלה שהושטו אל ריח הלילך המשכר של אדמת המולדת. בדיוק כפי שכיסופיו לשוב היו טוטאליים, כך צריכה גם השיבה שלו הביתה להיות מושלמת, והיא תהיה כזו רק אם יטוהר מכל הזוהמה שנדבקה אליו בגלות. לכן הוא מבקש מהאל-האב: "לו סֶלַח-נָא גַם לְמַלְאכַת הַשִּׁירִים וְרַצְנָה / כְּפָחוּק אֶחָד פְּשׁוּט, אֲשֶׁר צָחֲקֵיתִי כְּאֵן". המשמעות הביוגרפית של טורים אלה תתבאר בהמשך.

מסע השיבה הביתה מתואר בשני הטורים הראשונים של הבית העשירי. מעודד מהחנינה שיעניק לו האל-האב, נערך הדובר בדמיונו למסע השיבה אל המולדת. אמנם מהגלות יצא למסע הזה עם נפש חירגת, נכה וצולעת, אך הוא ישלים אותו ויגיע אל היער, בית גידולו הטבעי, ושם ליד "יעץ כְּבֹד", קדום ולכן חזק (שתיאורו כ"יער עֵב, כְּבֹד-כַח" הובא כבר קודם, בבית השישי), יסיר את תרמיל הנדודים, דל התכולה, ויתמוטט מעוצמת ההתרגשות. כה עזה התרגשותו של הדובר מתמונת הדמיון שצייר במוחו על שובו למולדת, שהוא קוטע כאן את התיאור ומתנצל: "רַצִּיתִי לְחַבֵּר לְךָ אֲגָרָת, / אֲבָל אֵל לֵב הַזֶּמֶר נִשְׁבְּרָה הָעֵט". בהגיע האיגרת לתיאור הדמיוני של התמוטטותו בסיום המסע ביער הקדום של המשפחה, "נשברה העט" באמצע ("לב") כתיבת הזמר, כי אין בכוח "זמר" הנכתב ב"מלאכת שירים" מיומנת, לבטא את החוויה הגדולה של הגאולה מהגלות. לביטוייה של חוויה זו נחוצה שירה מסוג אחר.

החלק השלישי של "איגרת" איננו שונה משני חלקיו הקודמים רק בתוכנו, החוזה תמונת-עתיד דמיונית של הגאולה מהגלות, אלא גם בגלויים שנחשפים בו על הדובר. מתברר שרק באופן מְטֹפְנִי הרקיד "דב בשוק" והתרפס בפני "השוערים", כי בממשות עסק ב"המולת ניכר" ב"מלאכת השירים" וכתב שירי זמר. **הביוגרפיה הזו של הדובר היא של אלתרמן עצמו**, שהיה בשנות השלושים משורר בתחילת דרכו. ואכן, בשני הבתים האחרונים של השיר תרם אלתרמן את ניסיונו כ"גולה" בצרפת כדי לבטא את ההרגשה של אדם שהורחק מ"המשפחה" הלאומית שלו בתקופה שהיא חוותה את "המאורעות" – פרעות הערבים שגבו חיי יהודים ברחבי ארץ-ישראל. הזדהותו בבתים אלה כדובר של השיר, פתחה בפני אלתרמן את האפשרות לבטא לראשונה את ההחלטה שגמלה אצלו בתקופת "גלות" זו לבצע תפנית בשירתו, מהשירה האישית-אוניברסלית לשירה המגיבה על המאבק הלאומי של "היישוב" על זכותו של העם היהודי להיאחז מחדש במולדת ולכונן בה את ריבונותו.

הנמשל הביוגרפי-אקטואלי

בהיפתח העשור של שנות השלושים כבר השלים אלתרמן שנתיים בצרפת ונותרו לו עוד שנתיים לסיום לימודיו כאגרונום במכון העליון לחקלאות בננסי. משם שלח את שיריו המוקדמים לפרסום בארץ. שירו הראשון "בשטף עיר" נדפס בשבועון "כתובים" בעריכת אליעזר שטיינמן ואברהם שלונסקי. ומאז התפרסמו שיריו ב"גזית" של גבריאל טלפיר. שובו לארץ ב-1932 מדומה בעיניו, על-פי "איגרת", לשיבה מהגלות, כי אף שהוסמך כאגרונום לא עסק אלתרמן בשובו לארץ במקצוע זה, אלא התפרנס רק מהכתיבה, תחילה ב"דואר היום" (1932) ואחר-כך ביומון "דבר" של תנועת הפועלים ובשבועון הספרותי "טורים" של חבורת הסופרים "יחדיו" (1933) וכעבור שנה, ב-1934, גם ביומון "הארץ".

בשנות שהותו בצרפת היה אלתרמן קשוב לא רק לאירועים הקשים שהתרחשו בארץ בין היהודים לערבים, אלא גם ליריבות שהעמיקה בין היהודים עצמם. דווקא בשנים האלה, בשנות שהותו בצרפת, תכפו פעולות הטרור של הערבים כלפי יהודים בארץ-ישראל. באוגוסט 1929 התרחשו מאורעות תרפ"ט ברחבי הארץ. בירושלים תקפו הערבים שכונות יהודיות שונות ואת קיבוץ רמת רחל הסמוך לעיר. הפורעים אמנם נהדפו מהשכונות בעיר, אך הצליחו להשתלט על רמת רחל, העלו באש את צריפיה ועקרו את מטעיה.

בחרון נרצחו 66 יהודים והוחרב הרובע היהודי. בתל-אביב נהרגו ארבע מחברי ה"הגנה" שנשלחו להציל מידי הפורעים פועלים יהודים שהותקפו בשכונת אבו-כביר. בצפת ובחיפה ובהרבה ישובים קטנים היו פרעות, באחדות מהן (בבאר-טוביה ובחולדה) היו גם קורבנות בנפש. באפריל 1931 נרצחו שלושה מחברי קיבוץ יגור על-ידי חברי האירגון הטרוריסטי של השייח' עז-א-דין אל-קאסם, שביצעו גם רצח יהודים בבלפוריה, בכפר חסידים, בכפר יחזקאל ובנהלל.

ואם לא די בכך, שאבו הערבים עידוד מפירסום "הספר הלבן" באוקטובר 1930, שהשמיט את הישגי הצהרת בלפור וביטל את ההסכמה של בריטניה משנת 1921 להקמת בית לאומי לעם היהודי בארץ-ישראל. ב-19 באפריל 1936 התחילו המאורעות שפשטו מיפו לרחבי הארץ ונמשכו שלוש שנים וחצי. לערבים היו שלוש דרישות: הפסקת העלייה של יהודים לארץ, איסור מכירת קרקעות ליהודים והנחת היסודות למדינה ערבית בפלשתינה. אי-שם במהלך מאורעות תרצ"ו כתב אלטרמן את השיר "איגרת" וכלל אותו בין שירי "כוכבים בחוץ", אף שבנושאו ובעמדה הרעיונית המבטאת בו הוא שונה מהשירים האחרים בקובץ, ואף שהחלק הלירי-ביוגרפי שבו צץ רק בשני בתיו האחרונים.

ניתן לשער כמה קשה היה לאלטרמן בן העשרים מארץ-ישראל לשבת בנסי ולשקוד על לימודי האגרונומיה בזמן שאירועים קשים וחמורים אלה התרחשו במולדת. אך אין ספק שהיריבות בין האחים בארץ הציקה לו אף יותר. עוד בהיותו בצרפת, כאב את פרישת הרוויזיוניסטים מההסתדרות הציונית ב-1931, אחרי שזאב ז'בוטינסקי דרש לדחות את מדיניותו הפשרנית של ד"ר חיים ויצמן, נשיא ההסתדרות, ולהצהיר באופן גלוי ופומבי, שמטרת הציונות היא "יצירת רוב יהודי באוכלוסיית ארץ-ישראל משני עברי הירדן", אך לאירוע הבא שאירע ב-16 ביוני 1933 – רצח חיים ארלוזורוב – שנה אחרי שחזר כבר לארץ, כבר היה שותף כאן.⁵

האירועים הפנים יהודיים האלה החרידו אותו והם הציפו במוחו את המקבילה מההיסטוריה של העם היהודי, כיצד בגלל ריב בין אחים, בין קמצא ובר-קמצא, חרבה ירושלים, קרס היישוב היהודי של בית שני בפני הצבא הרומי והחלה הגלות בת אלפיים השנים. את החרדה הזו ביטא אלטרמן בשיר "איגרת", אשר צריך להבינו כקריאה של המשורר לפיוס לאומי בין המחנות היריבים בארץ, בין השמאל הפועלי ("היישוב") לימין הרוויזיוניסטי ("הפורשים"), כדי להציל את המפעל הציוני מקריסה וכדי למנוע את הישנות הגלות בעטייה של מחלוקת ב"משפחה".

באופן מרומז הציג אלטרמן בשיר "איגרת" גלגול הבנה כלפי "הפורשים". אין לפקפק באהבתם למולדת ואין לייחס להם אשמת רוצחים וטרוריסטים. היריבות האידיאולוגית גולשת לפעמים בין אחים למעשים שהתוצאות שלהם הן טראגיות. ברוח העמדה הזו, עמדת הפיוס הלאומי, שאלטרמן האמין כי תצמח ממנה רק תועלת למפעל הציוני בארץ, העניק בשיר "איגרת" פתחון-פה לנציג "הפורשים", ודווקא בפיו נטע את האזהרה, שהריב ב"משפחה" עלול להמיט עליה את אסון הגלות פעם נוספת.

למטרה זו גייס אלטרמן את הדוגמאות מספר בראשית, המלמדות שמחלוקת בין אחים עלולה להתפתח בכיוונים שלא שוערו – להכשלת מאמציה של הציונות לכוון חיים יהודיים ריבוניים בארץ-ישראל. בהתאם למטרה הרעיונית שהציב לעצמו בשיר זה, לש אלטרמן את סיפורי המקרא על ריבים בין אחים. סיפורו של קין הוא הדוגמא היותר בולטת לחופש שהתיר לעצמו לשנות את הסיפור המקורי. אין ספק שהצגת הרצח כהתכתשות בסיפור הזה סותרת את המסופר במקור, אך אלטרמן היה זקוק לשינוי העובדות שבמקור בשביל הנמשל האקטואלי: היריבות שהעמיקה בין המחנות הפוליטיים בשנות השלושים אחרי רצח ארלוזורוב.

בכל מקרה, השיר "איגרת" מסמן תמרור חשוב בהתפתחות יצירתו של אלטרמן כשיר המגשר בין השירה האישית העל-זמנית שכתב בהיותו בצרפת לבין השירה הלאומית-אקטואלית שאליה הסב את כתיבתו אחרי ששב לארץ. רצונו ל"הגביה" את שירתו נרמז בזיהוי "מלאכת השירים" שכתב בצרפת כ"צחוק אחד

⁵ סיכום המאורעות בארץ בשנים שבהן שהה אלטרמן בצרפת מתבסס על הספר "בני קשת", ספרם של ההיסטוריונים חני זיו ויואב גלבר, בהוצאת משרד הביטחון 1998

פשוט", מלאכה שהיה מתאים לבצע אותה כאשר היה רחוק מהמולדת ורחוק מהבעיות הלאומיות-קיומיות ש"היישוב" עסק בהן אז בארץ-ישראל. אפילו השיר "איגרת", כיוון שנכתב מתוך נקודת-מבט של דובר שטרם שב מהגלות למולדת, מוגדר בבית האחרון כ"זמר", כדי להבהיר ששירה העוסקת בשאלות של האומה, השירים שאליהם הוא מבקש ל"הגביה" את שירתו, לא אמורים להיכתב "כצחוק אחד פשוט", אלא בכובד-ראש הגותי.

אלתרמן הבלויט בשני הבתים האחרונים של "איגרת" את ההתנצלות שלו על "מלאכת השירים", שהניבה את שיריו המוקדמים, כי חשוב היה לו להבהיר כבר בתחילת דרכו בשירה, שבכוונתו לזנוח את שירי הזמר למען שירה חזונית-אקטואלית. באמצעות שינוי כזה בשירתו התכוון לתרום את חלקו להסרת אבני-הנגף שעיקבו בשנות השלושים את ההתקדמות של החזון הציוני להשגת יעדי הגדולים – לחלץ את העם היהודי מהגלות ולהגשים את גאולתו בארץ-ישראל. כידוע, התמיד נתן אלתרמן עד יום מותו בנאמנותו למטרה הזו שהציב לשירתו לראשונה בשיר "איגרת". והוא אכן הוכיח זאת בפואמות השיריות שכתב בשנות הארבעים וב"שירי הטור השביעי" ובכל פעילותו הספרותית ממלחמת ששת-הימים ואילך כסופר היותר מזוהה עם תנועת "ארץ-ישראל השלמה".

*מסה זו התפרסמה לראשונה בנוסח מקוצר יותר בחוברת יוני 2008 (חוברת מס' 172) של הרבעון "האומה".

הפרק לקוח מתוך ספרו החדש של המחבר "מוקדים חדשים בשירה העברית" שהופיע לאחרונה בהוצאת

"יחד" פרטים : yoseforen@bezeqint.net

מדוע שילב קנז בסיפורו בתים מהשיר "איגרת"?

השיר "איגרת" הוא אחד השירים "הסתומים" והקשים להבנה ולהנהרה בשירת אלטרמן, ואף-על-פי כן שילב יהושע קנז את ששת הבתים הראשונים מתוכו בטקסט של הנובלה "בין לילה ובין שחר". מאחר שהכללת בתים כה רבים משיר בטקסט של סיפור היא ללא ספק תופעה חריגה ביותר, מוצדק לברר, מה קושר בין שני הטקסטים, בין זה של קנז משנת 1978 לבין זה של אלטרמן אשר נדפס ארבעים שנה קודם לכן, בשנת 1938, השנה שבה הופיע "כוכבים בחוץ", הראשון מבין ספרי השירה שלו? על הסף כדאי לשלול מניע אפשרי וגלוי להחלטה זו של קנז, והיא העובדה שמתוך שורה בבית השישי של השיר "איגרת" בחר כשם לנובלה את המילים "בין לילה ובין שחר". אילו זו היתה הסיבה היחידה להכללת מספר בתים כה גדול מהשיר "איגרת" בטקסט של הנובלה, יכול היה קנז לפעול כמו מספרים אחרים ולהפנות אל מקור שמה באמצעות ציטוט הבית השישי בלבד מהשיר כמוטו בפתח הנובלה, במקום לשבץ בגוף יצירתו שישה בתים ממנו ודווקא בסצינה הדרמטית אשר מסיימת את הנובלה, שבה בתים אלה מעכבים את זרימת ההתרחשויות.

בקלות דומה ניתן לשלול גם הסבר אפשרי אחר לזיקה כזו של הנובלה לשיר "איגרת", לפיו ביקש קנז להסתייע בששת בתי השיר כדי להמחיש את ההווי של דור הגימנזיסטים בשנות ה-50 במאה הקודמת – הזמן שבו מתרחשת עלילת הנובלה. ביצירתו של קנז מופיעים מספיק חומרים תקופתיים אחרים, הממחישים את ההווי של נעורים במושבה בשנות החמישים טוב יותר מבתי השיר "איגרת", שאלטרמן פירסם ב"כוכבים בחוץ" כחמש עשרה שנים קודם לכן. כגון: מרכזיות תנועות הנוער בחיי הגימנזיסטים באותה תקופה, שבה סלדו מריקודים סלוניים ורקדו רק ריקודי-עם. השמרנות שגילה הנוער באותה תקופה בנושא היחסים בין המינים. הגיוס של התלמידים מבתי-הספר התיכוניים לביצוע הפרויקט הלאומי של התקופה – נטיעת עצי אקליפטוס כאמצעי הסוואה של דרכים ומיתקנים צבאיים מפני מטוסי האויב. ותחושת הזרות של הצברים מהמושבה הוותיקה כלפי העולים החדשים, שפגשו לראשונה בבסיס הצבאי, אשר הצטיירו בעיניהם יותר "לעדת שבויים או לאסירי-עולם מאשר לאנשי-צבא". אחרי שנשללו שתי הסיבות הללו להסברת שילובם של שישה מבתי השיר "איגרת" בגוף הנובלה "בין יום ובין לילה", הגיוני לחפש את ההצדקה בפרטים שניתן לאסוף מתוך עלילת הסיפור להסברת המעשה החריג הזה על-ידי קנז. הבדיקה החוזרת של עלילת הסיפור מגלה ששלוש דמויות קשורות בשיבוץ בתי השיר של אלטרמן בהיקף כה נרחב בסיפור הזה: נעמי, פסח ו"מלבס" (הכינוי שבאמצעותו מזדהה "המספר" של הסיפור).

ייסוריה של נעמי

נעמי איננה "מלכת הכיתה", אלא נערה מוערכת ושקדנית בה, אשר חוזרת ונבחרת מדי שנה לוועד הכיתה כדי שתעמוד בראש ועדת התרבות ותדאג לצקת תוכן ב"שעת המחנך" השבועית ובמסיבות הספורות שנהוג לקיים במהלך שנת הלימודים. נעמי מתאימה לתפקיד לא רק משום שיחסיה עם כולם תקינים וחבריים, אלא גם משום שבניגוד לחבריה בכיתה, היא איננה מסתפקת ביצירות הנלמדות בשיעורי הספרות בתיכון, אלא קוראת ביוזמתה "שירה צעירה" ומשום כך היא נוהגת לשלב שיר נועז ורענן של משורר צעיר ב"תוכנית" של כל מסיבה.

ההערה הבאה של "המספר" (אשר יזוהה בהמשך בכינוי שדבק בו בטירונות – "מלבס"), מטרימה רמז חשוב על אהבתה של נעמי לשירה: "לא שיערנו עד כמה אישי יחסה אל השירים האלה, עד כמה היא מבטאת בקריאתם את המיית-לבה הסודית" (נעמי 18). אך הסבר מפורש יותר לעניין שלה בשירה כלול בדבריו הבאים של "מלבס": "רק בשירים שקראה, ובאלה שכתבה בעצמה והסתירה במגירתה הנעולה, מצאה שותפי-סוד לאסונה. יש שהיתה קוראת בשיר ושומעת קול ידידותי מדבר אליה - - - אבל לא היתה בזה שום גאולה מן הקללה שנפלה עליה" (52).

מה טיבה של הקללה שנעמי מייחסת לעצמה? נעמי איננה נערה יפה, תואר זה שמור לרחל הימן, היפיפיה של הכיתה וגם החברה של אלי שפירא – "מלך הכיתה". שלא כאחרים הצופים בעניין ובקנאה בזוג המלכותי של הכיתה, מתייסרת נעמי בראותה אותם יחד, כי זה מכבר אהבה את אלי "במסתרים אהבה כבושה, נחנקת, חסרת-תקווה, ונאבקה בעצמה שלא להניח לזה להתגלות לעולם. היא כתבה אליו שירים ומכתבים, שהסתירה במגירתה הנעולה, והיתה בטוחה שלעולם לא תדע אהבה, מפני שמין **קללה** רובצת עליה" (17).

ומאחר שנעמי ידעה להצניע את אהבתה לאלי וגם לא ביטאה כבנות אחרות קינאה כלפי רחל הימן, גמל לה הזוג המלכותי של הכיתה על כך ביחס של ידידות ונאמנות. שניהם "חיבבו אותה על שכלה הטוב, על ישרותה, על טוב-לבה ועל רגישותה". יחסם זה לא הפיג את סיבלה של נעמי, ו"היו לילות שהיא התהפכה על משכבה, בוכה בדממה ומבקשת את נפשה למות. גופה היה מבוזה בעיניה, היא שנאה אותו על שנדחה, על **הקללה** שהמיט עליה" (51).

החזרה של "המספר" על המילה "קללה" בספרו על נעמי, חושפת הסבר אישי ביותר להצדקת ההחלטה המוזרה שלה – לקרוא במסיבת הסיום של השרות הלאומי של הכיתה באחד המחנות של הצבא דווקא את השיר "איגרת" של נתן אלתרמן (אשר אז, בשנות ה-50 עדיין לא נכללו שיריו בתוכנית הלימודים). נעמי בחרה בשיר "איגרת" משום שזיהתה במצבו של האני-הדובר בשיר את מצבה כנערה שקללה מסתורית מכתובה את חייה. להרגשתה הקללה רודפת אותה בדיוק כפי שהקללה של האל-האב רדפה את הבן שהורחק ממשפחתו כעונש על רצח אחיו, הכל על-פי המסופר על קין: "ארור אתה מן האדמה... נע ונד תהיה בארץ" (בראשית ד'-12).

יתר על כן: שורת התחינה של הבן המנודה באחד מבתי השיר, "נפשי בך היום רוצה לשכון נשכחת", ביטאה באופן הקולע ביותר את כיסופיה הרומנטיים החבויים של נעמי כלפי אלי שפירא, להתאחד איתו בגוף ובנפש. ולכן ייתכן, שגם הפנייה האישית-אינטימית של הבן המנודה אל אלוהים ב"אלי", כשמו של נשוא אהבתה הנסתרת – אלי שפירא – חיבבה עליה את השיר הזה.

לפני שמכריעים על-פי עובדות אלה, שאהבתה הנסתרת והמאמללת של נעמי לאלי שפירא היא שהניעה אותה לשלב את השיר "איגרת" בתוכנית מסיבת הסיום של הכיתה בשרות הלאומי, כדאי לבדוק כיוון אפשרי נוסף להחלטתה זו, כיוון המוצפן ביחסים שנוצרו בין נעמי ובין פסח הרבה לפני מסיבת הסיום של הכיתה בשרות הלאומי.

האירועים לפני המסיבה

ואכן, מעלילת הנובלה מתברר, שהחלטתה המתוכננת מראש של נעמי לקרוא בשלמותו שיר קשה ומשבית-שמחה כמו השיר "איגרת", במסיבה שקטעי-קריאה הרבה יותר פשוטים ומצחיקים היו מתאימים לה יותר, קשורה ליחסים שרקמה במשך שנת-הלימודים עם פסח, נער חריג שהנהלת התיכון צירפה לכיתה באותה שנה. פסח נכשל בשתי השנים הקודמות לעלות כיתה עם בני גילו, ולכן היה מבוגר בשנתיים מחבריו בכיתה זו. יתר על כן: בעוד כולם בכיתה זו הינם "בני טובים" ממשפחות מבוססות במושבה, השתייך פסח למשפחה ענייה ששמה הוכתם במושבה על-ידי אחיו הבכור, אשר ישב בכלא על אחד מפשעיו.

צירופו של פסח לכיתה ערער את לכידותה ואת המבנה החברתי שהתגבש בה במשך השנים. חדורים אידיאליזם של מתבגרים ועמוסים בערכים מתנועות הנוער, בחרו רובם בתחילה לסייע לפסח להשתלב בכיתה. אך עד מהרה התברר שפסח לא היה זקוק ליחסם הפטרוני ודחה את אלה שניסו להרעיף עליו ידידות דביקה ומאולצת זו, שאצל חלקם גם היתה צבועה וצדקנית. אריק, הציניקן של הכיתה, הגדיר באופן הקולע ביותר את מצבו של פסח בכיתה: "הוא לא כמו כולם. הוא אחר, הוא שונה - - - יוצא-דופן - - בגלל זה שונאים תמיד בחברה את הזר, את השונה" (54).

דווקא נעמי הצליחה מאחרים לקיים ידידות עם "הפרא האציל" של הכיתה, והיא גם התמידה מאחרים לסייע לפסח להתגבר על מצבו הרעוע בלימודים, ולמטרה זו גם הגיעה לבקר בביתו. בפגישות אלה הכירה

צדדים בלתי-ידועים בחייו. פעם הפתיע אותה וניגן באוזניה את "דְבָקָה רפיח" בחליל רועים ערבי עשוי מבמבוק (50). וקרוב לוודאי שכבר אז החליטה לשלב את פסח בנגינה על החליל בתוכנית של המסיבה בסיום השרות הלאומי, ולצרף מיד אחרי קטע הנגינה שלו את הבתים מהשיר "איגרת", שבהם הבן המנוחה מבטא את כיסופיו להתאחד מחדש עם המשפחה. בתמימותה קיוותה שחלק זה בתוכנית ירגש את כולם ויהפוך את המסיבה למעמד שבו תצליח לשנות את היחס הזהיר והמנוכר של הכיתה אל פסח. שעות לפני המסיבה התקיימה שיחה בין נעמי ובין פסח, אשר שיכנעה אותה סופית לשלב את החלק הזה ב"תוכנית". בשיחה זו הפתיע פסח את נעמי בדברי הווידוי הבאים: "אני בכלל לא ביחד עם כולם. אני רק עושה את עצמי. אני כל הזמן לחוד. פעם אהבתי להיות לבד, אבל עכשיו אני כבר לא יכול - - - אני לא מאמין לאף אחד. אלה לא חברים. רק לך אני מאמין, כי את טובה באמת ואת אולי מחבבת אותי".

לאף אחד בכיתה לא אמר פסח קודם כדברים האלה. נכוונותו לחשוף בפניה את הרגשת הבדידות שלו בכיתה כה ריגשה אותה, עד שגם היא נפתחה לראשונה לדבר על מצוקת הבדידות שלה: "אתה יודע, אף-אחד לא אמר לי אף-פעם דברים כאלה. אף-אחד לא התייחס אלי אף-פעם ביופי כזה ובעדינות כזאת. גם אני לבד, נורא לבד, ולא טוב לי. לא סיפרתי את זה לאף-אחד, אבל אני רוצה שאתה תדע את זה". למעשה חשפה נעמי בדבריה אלה, כי גם למניע אישי, אך נסתר, היה משקל ניכר בהחלטתה לשלב את השיר של אלתרמן ב"תוכנית" – מאחר שגם היא הרגישה שונה ובודדה בכיתה, קיוותה שהשמעת השיר תסיר גם ממנה את "הקללה" המאמללת את חייה.

סצינת המסיבה

שני כישלונות שיבשו את כוונתה הטובה של נעמי, לשלב את פסח בתוכנית המסיבה, כדי להציג את יכולת הנגינה שלו בחליל מעשה-ידיו. הראשונה, אי-הצלחתו של פסח להפיק מחליל-הרועים שלו נגינה סבירה. הצלילים הצורמים שהפיק הפכו אותו מיד לקורבן המסיבה, עוד לפני שנעמי הגיעה לקריאת השיר "איגרת". והסיבה השנייה: פסח עצמו הגיב על פרצי-הצחוק שליוו את נגינתו הכושלת באופן שלא הותיר סיכוי להשפעתם של בתי השיר "איגרת" על שינוי היחס של הכיתה כלפיו (וגם כלפיה), כפי שנעמי קיוותה. בסיום הנגינה הצורמת עוד המשיך פסח לשבת במסיבה, אך עם פנים חיוורות וקפואות "כאילו הוא יושב בחלל אחר" (95). נעמי לא סתתה מסדר התוכנית שקבעה. דווקא כעת, חשבה, היתה הצדקה להשמיע את קולו של "האחר" ו"השונה", כשהוא מבטא את כאבו בשיר "איגרת".

ואכן, אחרי שדעכו פרצי-הצחוק, שבהם הגיבה החבורה על נגינתו הכושלת של פסח, פתחה נעמי את הספר "כוכבים בחוץ" והחלה בקריאת השיר. כוחה עמד לה רק עד סיום הבית השישי, וגם את קריאתם של בתי-שיר אלה קטעה פעמיים, פעם אחרי הבית הראשון ופעם נוספת אחרי הבית הרביעי. קטיעת הקריאה בפעם השנייה מובלטת כמשמעותית יותר, כי שלא כראשונה, לא נעשתה כדי להתרכז ולשפר את הקריאה שלה, אלא משום ש"קולה נחנק פתאום ואגרופיה נקמצו על שתי כנפות הספר בכוח רב" (97). במאמץ קראה עוד שני בתים, את החמישי ואת השישי, אלא ש"קולה נשבר ודמעות הציפו את עיניה. היא לא יכלה להמשיך בקריאה" ובוכייה "סגרה את הספר וחזרה אל מקום ישיבתה בפינה" (98). כצפוי, הציל אלי שפירא את המסיבה, כי קם וחדש את השירה בציבור. בשלב הזה קם גם פסח ממקומו ויצא מהצריף. פסח חזר לצריף רק אחרי שכולם כבר היו במיטות בשני האגפים המרוחקים זה מזה, האחד לבנות והאחר לבנים. בתמונת השיא בסיומו של הסיפור, הופיע פסח לעיני חבריו "חיוור וקפוא כסהרורי". מיד בהיכנסו לצריף העלה את האור באגף של הבנים והתפשט מכל בגדיו. אחר ניגש בעירום מלא ותלש את השמיכות שחצו בין האגף של הבנים לאגף של הבנות והעלה את האור גם אצלן. "עיניו היו קרות ואכזריות" כעיני "חייית פרא בסוגרה", ומול העיניים הפעורות מתימהו של החבורה הגביר את הילוכו "לאורך הצריף, מקיר אל קיר - - - עד שהיה לריצה ולדהרה מבוהלת". לפתע "עצר והביט אל ערוותו. ראינו את הזיקפה הגדולה שהזדקרה מתוך סבך השיער האדום. הוא הקיף את פיו בכפות ידיו והשמיע את צעקת צחוקו של הצבוע, ושוב התחיל במרוצה". ריצתו צברה תאוצה עד ש"ניטשטשה דמותו בסחרחרות

ולא נראה ולא נראה עוד אלא הכתם האדום, כמו שלהבת שחגה סביבנו במהירות, מאיימת להתלקח ולהתפשט ולהבעיר את האש הגדולה שתשרוף את הכל".

לא בכדי נמנע קנו מאיזכורה של נעמי בסצינה המדהימה שבה סיים את הנובלה. ברור שנעמי נכחה במקום, אך הובלעה והוטמעה בחבורה שצפתה בהתפרצות החיה מתוך פסח – התפרצות שאריק, הציניקן של הכיתה, שיער הרבה קודם לכן כי תתרחש. באחת ההזדמנויות טען אריק באוזני "מלבס", כי מאמצי האילוף שמפעילה החבורה על פסח עלולים לממש אחת משלוש האפשרויות הבאות: או שהחיה "תיכנע, תתביית, תתרגל לכלוב, ותאבד את כל הכוח הטבעי שלה; או שהיא תישבר ותמות אחרי זמן קצר, מפני שלא תוכל להתרגל לחיים בכלוב; או שהיא תתנפל יום אחד על המאלפים שלה ותטרוף אותם". אריק הוסיף וטען, כי לדעתו תתממש דווקא האפשרות הראשונה משלוש האפשרויות, אף ש"היא הכי גרועה בשבילי", אך בסיום התברר, כי מתוך השלוש התממשה דווקא האפשרות השלישית: הכוח החייתי האותנטי והטבעי של פסח גבר על עידוני התרבות שבעזרתם ניסו לביית אותו בבית-הספר.

אף ש"המספר" לא חזר לתאר את נעמי, ניתן לשער את השבר שחוותה למראה גיחתה של החיה מתוך פסח, שהרי היא קיוותה, כי אחרי האזנה לנגינתו של פסח במסיבת הסיום ואחרי שמיעת מחאתו של הבן הדובר בשיר "איגרת" נגד נידויו מ"המשפחה", תפתח החבורה את זרועותיה לקלוט בתוכה ברצון "שונים" כמו פסח וכמוהו. ומשנכזבה תוחלתה הסתגרה עם כישלונה ועם אכזבתה מפסח ומהכיתה, כי המהלומה שספגה היתה ללא-נשוא עבורה.

בעוד שניתן לשער בוודאות מתוך הסיפור, כיצד השפיע האירוע בסיום המסיבה על נעמי, קשה ביותר לבסס השערה דומה על השפעת האירוע בסיום המסיבה על "מלבס", כי עקב היותו "המספר" מיעט לחשוף את המתחולל בנפשו לאורך כל הסיפור, וגם בסצינת הסיום הזדרז להעלים את עצמו בתוך החבורה שצפתה בתדהמה בהתפרצות החיה מתוך פסח. העלמת עצמו בחבורה מחשידה שבחר להסתיר את העובדה שהמראה השפיע עליו אחרת מאשר על האחרים שצפו בו.

"מלבס"

כמו פסח, הצטרף גם "מלבס" באיחור לכיתה, עקב שהותה של המשפחה שנים אחדות בחיפה, ולכן, גם אחרי שחבריו שכחו עובדה זו, עדיין הרגיש שהינו זר ושונה מחבריו. השהות בשירות הלאומי אפילו העצימה אצלו את ההרגשה הזו כלפיהם: "הם היו לי זרים כל-כך, וחברתם היתה לי לכורח ולמועקה". ואכן, במשך שנותיו בתיכון לא השתלב בהווי של הכיתה מעבר להכרחי. במקום להצטרף לתנועת הנוער של השמאל הציוני, שאליה השתייכו רוב חברי הכיתה, העדיף להסתגר בחדרו ולחפש תחנות שידור רחוקות ברדיו. כמו כן רקם בסתר געגועים לימי הגדולה של "עם כנען הקדום" בארץ-ישראל. ההשקפה הכנענית היתה עבורו רעיון שבאמצעותו התכוון לבצע את המרד שלו במוסכמות הציוניות שבהן הלעיטו אותו המורים בבית-הספר.

עובדות אלו מסבירות את התעניינותו באירועים שהתרחשו בכיתה מאז צורף אליה פסח. עקב הרגשת חריגותו, היה דרוך לראות, כיצד יגיב פסח, שחריגותו גדולה וכולטת משלו, על המכבש החברתי שהפעילה הכיתה עליו, כדי לעקר מתוכו את החייתיות ולהביאו לאימוץ הערכים והמוסכמות של בני המשפחות הוותיקות במושבה. במחשבותיו קיווה "מלבס" שמשלוש האפשרויות, שהעלה אריק על מה שיתרחש בסוף המאמץ לאלף ולביית את פסח, תתגשם האפשרות השלישית – זו שהניחה כי החיה "תתנפל יום אחד על המאלפים שלה ותטרוף אותם". התממשות האפשרות הזו, הרגיש, תנחה גם אותו לאיזה כיוון לנווט את המרד שלו במחנכים, אם להיכנע לאילופם ואם להתעמת בגלוי נגד מאמציהם להכניעו לערכיהם.

בניגוד לנעמי שהניגוד בין היופי ובין הכיעור החל להעסיק אותה רק בהגיעה לגיל הנעורים, העסיק המאבק בין שני הכוחות האלה על השליטה בקיום את "מלבס" כבר מילדותו. אם מארגנים את סיפורי הסדרה הביוגרפית ביצירתו של קנו על-פי הסדר הכרונולוגי, אפשר לסמן את רגעי השינוי ביחסו של "מלבס" (המגלם את קנו בסיפורי הסדרה הביוגרפית) לצמד הכוחות הזה. אף שכבר בילדותו היה "מלבס"

מרותק לגילויי הכיעור, נטה כנער צעיר להרחיק את עצמו מכל קירבה אליהם, כי אז, בשנים שבהם עיצב עדיין את ייעודו בחיים כאמן, האמין כי מוטל על האמן להתרחק מכל מגע עם הכיעור המצוי בקיום, אם ברצונו להיות מסוגל ליצור יופי ביצירותיו. אמונה זו אפשר למצוא בסיפור "ההתרנגולת בעלת שלוש הרגליים" ובסיפור "מומנט מוזיקלי", המספרים על ילדות במושבה, וגם בסיפורי הילדות מתקופת השהות הזמנית של המשפחה בחיפה: "סודו של הנריק" ו"נוף עם שלושה עצים".

שינוי בהנחה מוקדמת זו התרחש אצל "מלבס" בתקופת הנעורים, ואת עוצמתו תיאר בנובלה "בין לילה ובין שחר". הנוכחות של פסח בכיתה ערערה את הנחתו הקודמת, שהניגודים בין יופי וכיעור הינם כה ברורים, ויותר מכך – צצו אצלו שני ספקות נוספים: האם ההתרחקות של אמן מכל מגע עם הכיעור הקיים בחיים היא בכלל אפשרית, והאם היא באמת תורמת לו להגשמת יעדו כאמן. בהתחלה אכן נרתע "מלבס" מפסח, שלא נתפס בעיניו בכל הווייתו כ"פרא האציל", אלא כנציג מאיים ודוחה של הכיעור, הן בפיזיות המינית המפותחת והמופגנת שלו והן בהתנהגותו הכוחנית-חייתית. אך אחרי הבהלה הראשונה, נסדקה הסתייגותו המוחלטת של "מלבס" מהגשמיות של פסח, הוא אפילו גילה צדדים של יופי בתגובותיו. יחסו כלפי פסח היה יחס אמביוולנטי: הוא סלד מגשמיותו אך בה-בעת גם עקב אחריו בסקרנות רציונלית של חוקר המתעניין בחריגותו.

כך, למשל, בהתכתשות אשר בה הדיח פסח את אלי שפירא ממעמדו כ"מלך הכיתה", לא עט "מלבס" כאחרים לנחם את אלי שהובס, אלא התרכז בפסח שניצח. ואף שבמעמד הזה עדיין הצטייר פסח בעיניו "כשליח מארץ רחוקה ועוינת, פראית ואפלה" – הרגיש לראשונה סוג של אהדה כלפיו. גם בתחרות שהוכרזה בשרות הלאומי בין זוגות הנוטעים, לא התעכב מבטו של "מלבס" על הזוגות שהפסידו, אלא על התגובה המשוחררת והאותנטית של פסח: "הנערה התנשמה בכבודות, ואילו פסח פרץ בצחוק של ניצחון". והוא מצא יופי מרתק ומפתיע גם בהתנהגותו של פסח במעמד הפוך – כמובס, אחרי שכשל להפיק נגינה מחליל-הרועים שלו במסיבת הסיום של הכיתה בשרות הלאומי: "זה היה יופי מעורטל מכל חושניות, מנוער מכל זיקה חיצונית, נקי מכל תלות - - - ואני שאהבתי תמיד את יופיים של המנוצחים, לא גרעתי עין מפסח ולא ראיתי עוד יופי כיופיו באותם רגעים".

מאהדתו הכמוסה לפסח התפכח "מלבס" אחרי שהבין את משמעות התפרצותו של פסח מ"הכלוב", המתוארת בסיום הנובלה כ"אש גדולה שתשרוף את הכל" – אש גדולה שתמוטט את התרבות, היא התרבות שמבדילה בין היפה והאצילי לבין המכוער והנחות. לפתע הבין, כי על אף שסכנתו לתרבות היא אמיתית וקרובה, יכול הכיעור לפעמים להקסים ביופיו הזר את ההולכים בתלם ולערער בהם את הביטחון בתרבות וביציבותם של ערכיה.

ואכן, רק כעת, במעמד ההתפרצות של החיה מתוך הכלוב, הבין "מלבס", כי לפסח אין שליטה על יצריו החייתיים ולכן חריגותו היא כה מסוכנת לקיומה של חברה המתנהלת על-פי נורמות וערכים של תרבותה, בעוד שהוא, אשר בחר להיות אמן, מייצג חריגות שונה לחלוטין. חריגותו של אמן היא חריגות מבחירה ולכן היא בשליטתו. יעדו של האמן הוא ללחום בכיעור ולצמצם את השפעתו על החיים באמצעות יצירות המוסיפות יופי להוויה. אמן אמור להזהיר ביצירתו מפני חריגים מסוגו של פסח ומפני מה שהוא מייצג, כדי למנוע מהאנושות לסגת לשלבי המוצא הפרימיטיביים והברבריים שלה. מסקנות אלה יתגבשו סופית אצל "מלבס" בתקופת הטירונות, שעליה סיפר קנו ברומאן המאז'ורי שלו "התגנבות יחידים".

פסח היה ודאי מופתע אילו התברר לו שבלי שהתכוון לכך שימש כל אותה שנה כחונך ל"מלבס", ושדוקא ההתפרצות שלו בעירום בסיום המסיבה, היא ששיחררה את "מלבס" מכיסופיו הילדותיים-פרובוקטיביים, למרוד בחברה בחסות רעיונות קמאיים-כנעניים, והיא שסייעה לו לפסוע עוד צעד גדול ומשמעותי לקראת יעדו כאמן. ואכן, במעמד שהתרחש בין לילה ובין שחר הבין "מלבס" כי אסור לאמן להסתגר בחדרו ולעצום את עיניו מראות את המתרחש בחיים. להיפך – האמן צריך להיצמד אל המציאות, שהיופי והכיעור נמצאים בה בצורה מעורבת, וכמו אלכימאי עליו לזכך את יופי מתוך הכיעור. קנו הגשים

הכרה זו על תפקידה של האמנות בספרי הסדרה הקיומית – ביצירות שבהן חשף את העיר כתופת, כ"אינפרנו" לבני-אנוש.

ההשפעה השונה שהיתה לאירוע התפרצות החיה מתוך פסח על נעמי ועל "מלבס" מלמדת על ההבדל ביניהם. ממניעים אמפתיים-סנטימנטליים רצתה נעמי להסיר את קללת הבדידות החברתית מעל פסח ומעל עצמה בחברה באמצעות שיתופו של פסח בתוכנית המסיבה ובאמצעות השמעת זעקתו של הבן המנודה הנזעקת בשיר "איגרת". לא רק שלא מימשה את כוונתה זו בתחילת המסיבה, אלא שהופעתו של פסח מאוחר יותר בערום מלא, הופעה שהתריסה כלפי ערכי התרבות שהאמינה בהם, מוטטו אותה לחלוטין. בניגוד לה, "מלבס", שלא פיתח רגש סנטימנטלי כלפי פסח במהלך אותה שנה, הוסיף נדבך חשוב להתגבשותו כאמן בסצינה שבה התפרץ פסח מ"הכלוב" הנורמטיבי שבו כלאו אותו המורים עם תלמידים מהמשפחות הטובות במושבה. באותו מעמד התבהר ל"מלבס" שהוא נועד להיות אמן ושייעוד זה יטיל עליו להיות נתון כל חייו במצב אמביוולנטי: לחוות בדידות כצופה בחברה מהצד ולהיות בה-בעת מחויב כלפי החברה ביצירותיו, יצירות שיעניקו לה את יכולת האבחנה בין כיעור לבין יופי ואת הכוח להילחם בכיעור בשם הערגה ליופי הצרוף.

משום כך, כדי לחדד את ההבדל בין נעמי, שחיפשה מפלט מהבדידות כי ראתה בה רק "קללה", לבין "מלבס", שמצא יתרון בבדידות וביסס עליה את יעודו, שילב קנו ששה בתים ראשונים מהשיר "איגרת" של נתן אלתרמן בנובלה "בין לילה ובין שחר".

* הנובלה "בין לילה ובין שחר", נכללה תחילה בספר "מומנט מוסיקלי" (1980), אך הופיעה גם בנפרד ב-2006, ובשתי הפעמים במסגרת ספרי סימן קריאה / בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

הפרק לקוח מתוך ספרו החדש של המחבר "מוקדים חדשים בשירה העברית" שהופיע לאחרונה בהוצאת

"יחד" פרטים : yoseforen@bezeqint.net