



לבחינתה המחודשת של חידת התאומים

בשירו של אלתרמן "איגרת"

(תשובה ליוסף אורן)

זיוה שמיר

קראתי בעניין רב את מאמרו של יוסף אורן, שלפיו שירו של אלתרמן "איגרת" הוא ניסיון לאחות את הקרע בין שני התאומים שהתרוצצו בקרבו של היישוב בשנות השלושים – "מחנה הפועלים" ו"המחנה הרוויזיוניסטי" – וכדבריו:

את החרדה הזאת ביטא אלתרמן 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".

נפתח ונאמר שבמובאה שלעיל ביקש כנראה יוסף אורן לכתוב "היישוב המאורגן" (כך פונו כל התושבים היהודיים שסרו למרותה של הנהגת היישוב – אנשי "שמאל" ו"ימין" גם יחד – לעומת "הפורשים" שמרדו לא רק בבריטים אלא גם בהנהגת היישוב); ואפשר שביקש לדבר על האגף ה"שמאלי" ביישוב (כלומר, "ההתיישבות העובדת") לעומת חלק מהאגף ה"ימני" ("הפורשים"). כך או כך, כאשר נקט כאן את המילה "היישוב" לא דייק בדבריו, כי מילה זו מציינת את כלל היישות היהודית שהתפתחה בארץ-ישראל למן העליות הראשונות ועד להקמת המדינה, ואינה מציינת את "השמאל הפועלי" דווקא.

ייתכן שאפשר היה להכליל את הפירוש המקורי הזה של יוסף אורן בין שלל האפשרויות להבנת השיר "איגרת", אלמלא עמד בניגוד קוטבי לכל אותם עניינים פוליטיים ופואטיים העולים ובוקעים משירי אלתרמן וממאמריו שנכתבו בתקופת חיבורו של שיר זה. נפתח אפוא בהצגת

העובדות והנתונים הפוליטיים הרלוונטיים, שכן הם אינם תלויי אינטרפרטציה, ועל כן ברורים ומובהקים יותר מכל השערה שתיאמר על שיר זה או אחר.

ובכן, אלתרמן אכן ראה מול עיניו בשנות השלושים את הקיטוב שהעמיק ואת האיבה שגאתה בין "מחנה הפועלים" לבין ה"רוויזיוניסטים", אך למיטב ידיעתי מעולם לא קרא להשכנת שלום בין המחנות הנצים, לא בשירתו הקלה (פזמוני "המטאטא", "רגעים", "הטור השביעי") ולא בשירתו ה"קנונית". להפך, בשנות השלושים הוא עדיין השתייך לחבורת משוררים שחבריה היו אנשי "שמאל" מובהקים כדוגמת אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן ולאה גולדברג.¹ בתקופה זו השמיע לא אחת בעצמו דברים קשים בגנות "הפורשים", וניכר שהוא התנגד להם התנגדות נחרצת. כדאי לזכור ולהזכיר: בשנות השלושים עדיין כתב אלתרמן שירים פציפיסטיים עם אוריינטציה "שמאלית" כדוגמת "אֵל תתנו להם רובים" (טורים מיום 27.7.1934), אף תרגם שירים פציפיסטיים מובהקים, שנכתבו לצורכי תעמולה, כמו "אבא נלחם לחופש" (מוסף לילדים של דבר מיום 9.3.1934). אחותו לאה אלתרמן-להב הצטרפה לקיבוץ תל-עמל ("ניר דוד") של "השומר הצעיר", והוא עצמו חיבר לתל-עמל המנון ושיר-הלל (גם אֵם המשפחה הצטרפה לתל-עמל לאחר מותו בטרם-עת של בעלה, אבי המשורר, בשנת 1939). בפזמוניו ובשיריו הז'ורנליסטיים המוקדמים הזדהה נתן אלתרמן עם הפו"שים (אנשי פלוגות השדה) ואחר-כך עם הפלמ"חניקים שברובם באו מקיבוצי "השומר הצעיר".

בשנות השלושים הזדהה אפוא אלתרמן עם השקפת העולם ה"שמאלית" של שלונסקי, איש מפ"ם, ובתכנית "אהבה, אהבה, אהבה" שהוצגה על במת "המטאטא" בראשית 1934, הוא חיבר פזמון בשם "סרנדה מפלגתית",² שבו הראה בדיוק לאיזה מן הצדדים הנצים לבו נוטה. מתוארת שם עלמה בשם "ציונה" ששני בחורים נלחמים על לְבָה – "פועל" ו"ביתר". בעוד שהחבר "פועל" משמיע באוזניה של אהובתו הצהרות רומנטיות יפות ונמלצות כמו "הָהָ צִיּוֹנָה, אֶת פּוֹרְחַת", או "גַם אֲנִי מְגִיל אֶרְנָה / וְאֶשָּׂא מְזִמּוֹר אֶל עֵל" או "אֲנֹכִי אֶרְמוֹן אֶבְנָה לָךְ / וְכִסָּא מְלָכוֹת אֶצִּיב", הרי שיריבו "ביתר" מאיים על מתחרהו באלימות בוטה, במילים המשקפות את דעתו של אלתרמן הצעיר על מדיניות "היד הקשה" של הרוויזיוניזם הלוחם: "סִתָּם אֶת פִּידָּ, מְנֹל!", "בִּשְׁנֵים תִּקְבְּלִי", "הוּ, צִיּוֹנָה, אֵם רוֹצָה אֶת, / אֶפּוֹצֵץ לוֹ אֶת הָרֵאשׁ". ברי, בשורות אלה הביע אלתרמן,

חבר בשורות "ההגנה", את סלידתו מ"מדיניות התגובה" האלימה ומסרבנותו של המחנה הרוויזיוניסטי לקבל את מרותה של הנהגת היישוב. יתר על כן: אפילו בשירי **עיר היונה** (1957), שנכתבו כמעט עשור לאחר הקמת המדינה ופירוק המחותרות, עדיין דרש אלתרמן באופן מפורש למדיי בזכות מדיניות ההבלגה, של לוחמי "ההגנה", שאותה תיאר כמופת של סובלנות ושפיות, ובגנותם של "הפורשים", שוחרי המרד האלים, שניסו לדבריו להחיש את הגאולה באופן חסר אחריות ואי-רציונלי ("אָבֵל בְּשֶׁלֶף מְחַתֶּרֶת-פָּרַע פְּגִיוֹנָה / וְאֶקְדָּחָה בְּרֹאשׁ חוּצוֹת וּפְרוֹרִים / לְשִׁפְךְ אֶת מְמִשְׁלֶתָהּ, לְכַף אֶת הַגִּיוֹנָה, / הַגִּיוֹן הַמְסֹתוֹרִין, הָאֵשׁ וְהַקְּבָרִים / הִנֵּה יוֹרֵד-עוֹבֵר מִלְּמַד הַהֲגָנָה / וּלְשִׁפּוֹנֵם מְחֹזֵיר אֶת הַדְּבָרִים"; וראו שירו "קרואי מועד"). בשירי **עיר היונה** כלולים גם שורות לא מעטות נגד רטוש, אבי התנועה "הכנענית", שהתחנך בעלומיו בשורות המחנה הרוויזיוניסטי. אלתרמן יצא נגד משנתו הפוליטית והפואטית של רטוש בשיר "בסוב הרוח" (מן המחזור "מלחמת ערים"), ובאופן מפורש יותר בשיר "מריבת קיץ" שבו לגלג בגלוי על רטוש וה"כנענים", ילידי הזרם המקסימליסטי של הרוויזיוניזם הלוחם, ה"פוסלים את הכל עד בְּרִנֵּעַ, / לְאוֹמְרִים נְדִלְגַּע עַל דְּרוֹת עַד יְבוּס".

בשנות הארבעים, בימי מלחמת העולם השנייה, השואה והקמת המדינה מיתן אלתרמן במקצת את דעותיו הפוליטיות ופנה מן ה"שמאל" אל ה"מרכז", מתוך שחש שהעמדה הקוסמופוליטית של שלונסקי וחבריו איננה מספקת מענה הולם לבעיות השעה שניצבו אז מול עם ישראל. בשלב זה כבר עבד במערכת **דבר**, עיתונה של המפלגה השלטת, נטש את עיתוניו של שלונסקי והתקרב לכתב-העת **מחברות לספרות** של ישראל זמורה. הוא לא חסך מקיבוצי "השומר הצעיר" את שבטו כשמצאם ראויים לביקורת נוקבת, כבשירו "הקלריקל הקטן" (**דבר** מיום 30.6.1944). ואולם, בשנות השלושים, בזמן שחיבר את שירי **כוכבים בחוץ** ובתוכם את השיר "איגרת", הייתה זהותו הפוליטית ה"שמאלית" ברורה למדיי וכלל לא פייסנית או פשרנית. יוצא אפוא שמאמרו של יוסף אורן בונה לאלתרמן "כרטיס זיהוי" פוליטי דמיוני, שאין לו קשר למציאות, ועל בסיסו הוא מניח הנחות פרשניות מרחיקות לכת, שלפיהן הכשירה עמדתו הפרשנית של אלתרמן בשיר "איגרת" את הדרך להצטרפותו לתנועה למען ארץ-ישראל השלמה. כדאי לדעת בהקשר זה שאפילו בערוב ימיו, כאשר ניסח את גילוי הדעת של התנועה למען ארץ-ישראל השלמה, לא התקרב אלתרמן לאידאולוגים ולאנשי רוח של ה"ימין", כדוגמת אורי צבי גרינברג וישראל אלדד, כי אם

ראה עצמו חלק אינטגרלי מקבוצה של פעילים ואנשי רוח מן ההתיישבות העובדת, שנתנה את קולה לתנועה: יצחק וצביה צוקרמן מקיבוץ לוחמי הגיטאות, יוסף טבנקין וזרובבל גלעד מקיבוץ עין-חרוד, מנחם דורמן מגבעת ברנר, בני מהרשק מגבעת השלושה, ועוד. ספרו של אלתרמן **החוט המשולש** (מאמרים תשכ"ז-תש"ל) מעיד כאלף עדים לאן נטה לבו: המשורר היה ונשאר איש "מחנה הפועלים" – גם בשנות השלושים, כאשר הזדהה עם השקפותיו הקוסמופוליטיות של שלונסקי, וגם בשנות הארבעים, לאחר שנטש אותן לטובת האידאולוגיה הלאומית הבן-גוריונית של מפא"י, שהעמידה מול עיניה את צרת האומה ולא את צרת האנושות כולה.

*

ועתה נפנה אל ההבטים הפואטיים של הטיעון כדי להתבונן בהם ולבחון את מידת תקפותם. כבר בראשית דבריו של יוסף אורן ניכרת סתירה כלשהי: מצד אחד הוא טוען שעל השיר "איגרת" מיעטו לכתוב באופן יחסי מפאת היותו שיר "סתום", אך בהמשך דבריו הוא דווקא מונה שורה של מבקרים וחוקרים שנדרשו לשיר זה, ועליהם יש להוסיף לכל הפחות את יוסף האפרתי, את אהרן קומס, את משה גרנות, את שושנה צימרמן, את אורציון ברתנא ואת דרור אידר. גם כותבת שורות אלה נדרשה לשיר "איגרת" באריכות בשניים מספריה ולא רק באחד מהם. משמע, על השיר שלפנינו נכתב לא מעט, לא פחות מאשר על רוב שירי הקובץ **כוכבים בחוץ**, שכולם שירים עמומים ו"סתומים" – משיר הפתיחה ועד לשיר הסיום. ואולם, לדעת יוסף אורן כל המבקרים והחוקרים טעו בפרשנותם לשיר "איגרת", ובנימה של "עד שקמתי" הוא מכריז כי עלה בידו למצוא את הפתרון האחד והיחיד לחידת השיר – פתרון המבאר את כל סתומותיו ומפזר את כל ערפילו. אילו הקפידו המבקרים והחוקרים לקרוא את השיר כהלכה, המשיך אורן וטען, הם היו פטורים מלחפש בשיר סתירות מדומות ולא היו נקלעים לסבך של תירוצים דחוקים.

בדברים אלה נעוץ לעניות דעתי כשל יסודי בהבנת הפואטיקה האלתרמנית כפי שזו משתקפת מתוך שירי **כוכבים בחוץ** ומתוך מאמריו הפואטיים של המשורר שנתפרסמו בשנות השלושים. דבריו של אורן יוצאים מן ההנחה ששירו של אלתרמן "איגרת" הוא חידת אתגר שיש לה פירוש

אחד ויחיד, או אלגוריה שבה מתקיימת מערכת יחסים 1:1 בין סיפור סמוי לסיפור גלוי. ואולם, שירי אלטרמן בכלל, ושירי **כוכבים בחוץ** בפרט, הם שירים נא-סימבוליסטיים עמומי פשר ורבי-רבדים הפתוחים לפירושים סימולטניים רבים ושונים, אפילו סותרים. אלטרמן עצמו דיבר בזכותה של שירה סימבוליסטית העמומה במאמרו "על הבלתי מובן בשירה"³, ולא בו בלבד, וניסיונו של יוסף אורן להשליך את כל יהבו על פירוש פוליטי אחד – ספציפי ומסומן (marked) – עומד למעשה בניגוד להמלצותיו של אלטרמן עצמו שדיבר בזכות שירה שמסריה עמומים, מרובדים ומורפבים. כך, למשל, בפתח שירו "מערומי האש", המתכתב עם השיר "איגרת"⁴, שילב אלטרמן את התיאור האוקסימורוני העמום "עֵשֶׂן וְקִדְמוֹנֵי חֵרוֹן הָאֲדָמָה / הוֹזָה אֶת נְקֻמוֹתָיו כְּעֶבֶד מְלֶכֶךְ". תיאור חידתי זה פתוח לשתי אפשרויות מנוגדות, לכל פחות: אפשר שמתואר כאן עבד שעלה לגדולה ועתה הוא נוקם באויביו על שנות השפלתו הארוכות; ולחלופין, אפשר שמתואר דווקא מלך שהודח מכיסאו והוא מטפח בלבו מחשבת נקם על מה שעוללו לו שונאיו. כל אחת משתי האפשרויות המנוגדות האלו, שלכאורה אינן מתיישבות זו עם זו ושכביכול אינן יכולות לדור בכפיפה אחת, רלוונטיות ולגיטימיות, ואין האחת עדיפה על פני חברתה.

לא אחת התיך אלטרמן בדמות אחת תכונות של שתי דמויות מנוגדות, שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת, וברא מהם מהות חדשה וחידתית. כך נהג, למשל, בשירו "השוק בשמש" שבו פונה הדובר אל השוק האדיר, המוצף באור השמש במילים: "אֲדִיר אֶתָּה, גְּלִית! הָדוּר אֶתָּה, גְּלִית! / עֲלָה, אֲדָם-שֶׁעַר וּלְבָן-עֵינַיִם". פנייה זו מצמידה במשתמע את הענק הפלשתי גלית ואת ניגודו הגמור – את הנער האדמוני ויפה העיניים, שיצא אליו וניצחו בניגוד לכל הסיכויים (אמנם בשירו של אלטרמן נכתב "אֲדָם-שֶׁעַר וּלְבָן-עֵינַיִם", אך שכנותו של תיאור זה לדמותו של גלית מעוררת כמובן את זכר הפסוק "אֲדָמוֹנֵי עַם-יִפְהַ עֵינַיִם"; שמואל אי טז, יב). כך מצמידות שורות אלה באופן סימולטני גם את הניגוד שבין הפלשתים לבין שמשון מנוקר העיניים (שהרי לא כתוב כאן "יפה עיניים", כי אם "לְבָן עֵינַיִם"; כלומר, מי שעניו נוקרו וסומאו). בנוסף מוצמדות כאן גם דמויותיהן המנוגדות של שמשון בעל מחלפות השער ושל אלישע הקירח ("עֲלָה קִרְחִי"; מ"ב ב, כג). המילה "פלשתי" (שאינה נזכרת בשיר, אך מרחפת בין השורות) מתפקדת כאן גם במשמעות של "philistine", שממנו נגזרה המילה "פיליסטר" – סמל החומרנות הגסה של האדם הפשוט – המוצמדת כאן על-דבר האוקסימורון

לאֶפִּיתִים אֱלוֹהִיִּים מִן הַפִּיּוּטִים הָאֶקוֹסְטִיכוֹנִיִּים. הַהֲגוֹת הַסִּימְבּוֹלִיסְטִית וְהַנְּאֻ-סִּימְבּוֹלִיסְטִית הִרְבַּתָּה לַגִּלְגַּל בְּתוֹאֵר זֶה בְּדִיוֹנִיהָ עַל הַיַּחַס שְׁבִין הַיְסוּד הַהֲמוֹנִי לַיְסוּד הָאֶלִּיטִיסְטִי, בַּחִיִּים כְּבַסְפּוֹרוֹת, וְאַלְתֵּרֶמֶן יָדַע לַעוֹרֵר בְּשִׁירָיו דִּיוֹנִים רַעִיוֹנִיִּים אֲרוּכִים וּמוֹרְכָבִים, אֵךְ לַהֲבִיאֵם בְּמִילִים סְפּוֹרוֹת – "בְּקִלִּיפַת אֲגוּז". שִׁירֵי **כּוֹכְבִים בַּחוּץ** מְצַמִּידִים אֲפּוֹא נִיגוּדִים בְּלִתִּי-אֲפִשְׂרִיִּים, וְהוֹפְכִים אוֹתָם לְמַהוּת חֲדָשָׁה, הַפְּתוּחָה לַפִּירוּשִׁים רַבִּים, וְעַל כֵּן אֵין לַחֲפֵשׂ בָּהֶם "מִסֵּר" אֶחָד וַיְחִיד.

כִּךְ נִהְגָּה גַם בְּשִׁיר "אֵיגֵרֶת", שְׁבוּ מוֹצַמְדִים זֶה לְזֶה, לְמַשֵּׁל, דְּמוֹתוֹ שֶׁל יִצְחָק ("יְחִידֶךָ, הִבֵּן אֶשֶׁר אֶהְבֵּתִי") וְדְמוֹתוֹ שֶׁל אַחִיו יִשְׁמַעֵאל, בֶּן הָאֵמָה ("אֶחָי הִתָּם לְגוֹוֹעַ, נוֹתֵר בְּלִי מֵיָם"). בְּהַמְשַׁךְ הַשּׁוֹרָה, לֵלֵא שֶׁהוּא, הַצְּמִיד אֶלְתֵּרֶמֶן לְתִיאוֹר מִיֵּלָה אַחַת נוֹסֶפֶת ("נוֹתֵר בְּלִי מֵיָם וַיְדוּי"), וְהַכְּנַסַת הַמִּילָה "וַיְדוּי" שׁוֹבֵרֶת אֶת הַסִּימְטֵרִיָּה שֶׁל הַתְּמוֹנָה וּמְצַמִּידָה אֱלֹה לַאֱלֹה לֹא רַק אֶת יִצְחָק וַיִּשְׁמַעֵאל, לֹא רַק אֶת סִיפּוֹרֵי הַתֵּנִיךְ וְהַקּוֹרָאן אֲלֵא גַם אֶת מִנְהַגֵי הַמּוֹת שֶׁל הַנְּצֵרוֹת. אֶלְתֵּרֶמֶן עֵרַךְ אֲפּוֹא בְּשִׁיר "אֵיגֵרֶת" תְּמוֹנַת פְּסִיפּוֹס סְסוּגוֹנִית שְׁבָה מְשׁוֹבְצִים מִנְהַגֵי הַנְּהוּגִים בְּדִתוֹת אַחֲרוֹת, מוֹנוֹת־אִיסְטִיּוֹת וּפְגַנְיּוֹת, וְהַפֵּךְ אֶת שִׁירוֹ לְשִׁיר אֲוִיבֵרְסֵלִי שִׁישׁ בּוֹ תְּמוֹנוֹת מִן הַתֵּנִיךְ וּבְצֵדָם גַם תְּמוֹנוֹת מִן הָאִיסְלָאָם וְהַנְּצֵרוֹת, וְאֲפִילוֹ מִן הָעוֹלָם הָאֲלִילִי הַקְּדוּם (סִיפּוֹרֵי קִין וְהַבֵּל, יִצְחָק וַיִּשְׁמַעֵאל, יַעֲקֹב וְעֵשָׂו, יוֹסֵף וְאַחִיו מוֹצַמְדִים כֹּאֵן גַם לְסִיפּוֹרִים מִן הַמִּיתוֹלוֹגִיָּה הַיּוֹנוֹנִית-רֹמִית).

כִּךְ גַם הַצְּמִיד כֹּאֵן אֶלְתֵּרֶמֶן זֶה לְזֶה אֶת דְּמוֹתוֹ שֶׁל קִין, רֹצַח אַחִיו, וְאֶת דְּמוֹתוֹ שֶׁל הַבֵּל, קֶרֶבֶן הַרְצָח, כֹּאִילוֹ מְדוֹבֵר בְּדְמוֹת שֵׁ"פְנֵי הַיּוֹנָה וְאַבְחַת חֶרְבָּה/ הֵן דְּמוֹת פְּנֵיהָ הַנְּחָצוֹת" (כְּכַתּוּב בְּפֶתַח הַקּוֹבֵץ **עֵיר הַיּוֹנָה**). הַדּוֹבֵר בְּשִׁיר מוֹדָה וּמִתּוֹדָה כִּי "רָצַח" אֶת תְּאוּמוֹ ("אֶשֶׁר יָדִי הִיָּתָה בּוֹ בְּשִׁדְה"), וּבְאֹפֶן מְטִפּוֹרִי, קֵל וּמִרְחָף, נִזְכָּר כֹּאֵן לְצֵד שְׁדָהוּ שֶׁל עוֹבֵד הָאֲדָמָה גַם כִּר הַמְּרַעָה שֶׁל רֹעֵה הַצֹּאֵן ("בְּרַעוֹת הַשְּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם"). וְאוֹלָם, בְּסִיפּוֹר הַמְּקֵרָאִי קִין הוּא עוֹבֵד הָאֲדָמָה, יוֹשֵׁב הַקֶּבֶעַ, וְהַבֵּל הוּא רֹעֵה הַצֹּאֵן הַנוֹוֹד, וְאִילוֹ בְּשִׁירוֹ שֶׁל אֶלְתֵּרֶמֶן, לְפָנֵינוּ תְּמוֹנָה הַפּוֹכָה שֶׁלְפִיָּה דוּוֹקָא הַנוֹוֹד הוּא הַרֹצַח אֶת אִישׁ הַקֶּבֶעַ, הָאֲחֵרִיּוֹת וְהַחֹבֵבָה. מִשְׁמַעַ, אֶלְתֵּרֶמֶן יִצַּר כֹּאֵן דְּמוֹת כְּלֵאִיִּים שֶׁל קִין-הֶבְלִי אוֹ שֶׁל הַבֵּל-קִינִי – דְּמוֹת שְׁמוֹרְכָבוֹתָה וְסִתִּירוֹתֶיהָ הַפְּנִימִיּוֹת מִלְּמַדּוֹת עַל לְבַטִּיו חֲסֵרֵי הַפְּתֵרוֹן שֶׁל הָאָדָם, הֵן בְּמִישׁוֹר הָאִישִׁי, וְהֵן בְּמִישׁוֹרִים הַלְּאוּמִיִּים וְהָאוּנִיבֵרְסֵלִיִּים.

יוסף אורן מנסה ליישב את סתירותיו של השיר, אך בשיר "איגרת" יש סתירות רבות מן המשוער ואין צורך לחוש ולסלק את יסודות הפרדוקס והסתירה מן השיר: לפנינו דובר שהוא רוצח תמים ("תמים" תרתי-משמע: נאיבי ושלם). דווקא לאחר הודאתו כי רצח חלק מאישיותו, הוא טוען כי הוא "תמים", כלומר שלם. לפנינו אפוא תמונה של אישיות קרועה ושלמה כאחת, של אישיות שהיא תמימה-שלמה ובעלת-מום כאחת ("תבוא נפשי חגרת. / תסיר את תרמילה הדל ותתמוטט"). איך יכול אדם להיות רוצח ותמים (חף מפשע), בעל מום ותמים (שלם)? לא חידה עם פתרון חד-משמעי לפנינו כי אם אחת מחידות החיים שתישאר לעולם חידה. מענה כלשהו לחידות השיר ניתן לחלץ בעת בדיקתו כווידוי אישי, ההולך ומתרחב והופך לווידוי של כל אדם מישראל ואפילו לווידוי של כל אדם (Everyman).

פרדוקס נוסף מונח בתשתית השיר הקצר אך המורכב הזה: לפנינו השיר האיגרוני (אפיסטולרי) היחיד בתולדות שירה העברית, המספר למרבה הפרדוקס על איגרת שכלל לא נכתבה ולא נשלחה (וכדברי הסיום של שיר זה: "רציתי לחבר לך היום אגרת, / אבל אל לב הזמר נשברה העט"). האם את האיגרת שלא נשלמה התכוון לכתוב ילד רך לאביו-מולידו, או שמא חיבר אותה אדם בערוב יומו שביקש לכתוב מכתב לאביו שבשמים ונואש באמצע מלאכת הכתיבה? האפשרות הראשונה יכולה לתרץ את השימוש השגוי במילים "נשברה העט" המזכירה שגיאות ילדותיות המשובצות בחרוזים הנאיביים של ספרי הזיכרונות, אך היא אינה עולה בקנה אחד עם תמונתו של ההלך המבוגר, הכושל והיגע, המגיע בסוף המסע (שהוא גם סופה של דרך החיים) ומתמוטט. ייתכן שאלתרמן שגה כאן בכוונה-תחילה כדי ליצור במילים "נשברה העט" הומונים עם המילה "האת", המתאימה לאיכר – לקין עובד האדמה שקולל לאחר הרצח הקדמון בקללת הנדודים הנצחית. בקצרה, אם נדרש הפרשן ליישב את סתירות השיר, הוא לא יוכל להסתפק בסתירה אחת או שתיים. לא סביר להניח שניתן ליישב את שלל הסתירות שבשיר "איגרת" באמצעות פירוש פוליטי אחד ויחיד, מעניין ומקורי ככל שיהא.

שירת אלתרמן מורכבת תמיד מניגודים בלתי מתפשרים, וגם בחייו היה המשורר כעין "אוקסימורון מהלך": הוא היה משורר לאומי הניצב על פן גבוה ובוהמיאן המתגולל בקיאו בבתי הקפה במסבאות; הוא היה איש רוח מכונף ואיש מדעי-הטבע עם דיפלומה של מהנדס חקלאי ומזג של חוקר; הוא היה הומניסט ו"ביטחוניסט", אוהב חיים ומתנזר מהנאות החיים;

הוא היה אדם שעמד באור הזרקורים, אך גם כזה שמעולם לא התראיין ושחיו נותרו סמויים מן העין; הוא היה טיפוס ישראלי וקוסמופוליטן אירופי שמעולם לא בז לערכי הגלות (בשיריו ובמאמריו ביקש אלתרמן להאט את תהליכיו המואצים של "כור ההיתוך" הבן-גוריוני); הוא היה איש משפחה מסור ואיש שביתו הוא בית-הקפה, שמימיו לא ויתר על המאהבת שהעריצה אותו. בכל תחום ותחום התרוצצו בקרבו "תאומים", ועל הצורך להרוג את אחד התאומים שבקרבו כדי לתת אפשרות קיום למשנהו חיבר את שירו "איגרת". כברבים משיריו "האני" האישי, "האני" הלאומי ו"האני" הקולקטיבי פתוכים ומבוללים זה בזה, ועל כן הדובר יכול להיות המשורר גופא וגם היהודי בה"א הידיעה וגם "כְּלֵאָדָם" (Everyman).

אלתרמן הציג בשיריו מוטיבים רבי-סתירות ורבי-רבדים. גם ההלך בשיר "פגישה לאין קץ" איננו רק טרופדור מן השירה המערב-אירופית, שפן בהזכירו את מתנתו – מתנת "שקדים וצימוקים" – הוא משייך את עצמו במקביל גם למציאות היידישאית, המזרח-אירופית, של היהודי הגלותי הנודד (חיבור אוקסימורוני כזה בין מערב אירופה למזרח מאפיין גם את הטרופדור מונדריש ממחזהו של אלתרמן **אסתר המלכה**, ששמו רומז למחזות י"ל פרץ). עץ השקמה בשיר זה שייך גם למציאות התל-אביבית החדשה שצמחה בין חולות הזהב, אך גם למציאות האירופית – לעולמם של גבירות, משרתות, טפחות ורפבים. הכבשה והאיילת בשירו הפתיחה של **כוכבים בחוץ** אינן רק החיות המבויתות והמשולחות שאֵתן נפגש ההלך בדרך הילוכו. הן גם האישה המבויתת והאישה המשולחת (גלגול מוקדם של נעמי והפונדקית) שאֵתן נפגש המשורר במהלך חייו (שלונסקי נהג לומר שלכל אחד מאמני המודרנה הייתה "אשת חוק" ו"אשת חיק"). הכבשה והאיילת שייכות גם לעננים ולגרמי השמים, המביטים על ההלך בעוד הוא מהלך בדרך הגדולה, וכל מה שמתרחש על פני כדור הארץ הוא פְּבואה בזעיר-אנפין של עניינים קוסמיים עליונים. ניסיונו של יוסף אורן להציע פתרון חד-ערכי ולפסול את כל האחרים אינו עולה בקנה אחד עם אופיה האוקסימורוני, רב הסתירות והניגודים, של יצירת אלתרמן. זו מציגה תמונה מרובדת של "גם... וגם", גם כאשר כלפי חוץ היא משתמשת בניגוד הִבְיָרִי של "או... או". נסכם בנקודה זו ונאמר: שירת אלתרמן אכן חיבבה חידות, אך מעולם לא הציבה לפני קוראיה "חידת אתגר" החותרת לפתרון אחד ויחיד.

*

ננסה אפוא לפרש את השיר "איגרת" מצדו הביוגרפי, האישי והצר, שהוא אך סף ומפתן למעגלים הרחבים – הלאומי והאוניברסלי – מעגלים שרק הזבול יוכל להציב להם גבול. ונשאלת השאלה: האם סיפר אלתרמן בשיריו על עצמו? האם כתב בספרו **כוכבים בחוץ** על חייו, או אולי רק על הנושאים הכלל-אנושיים הגדולים שהעסיקוהו? בשירו "השיר הזר" הוא העיד על עצמו שהוא שואף "אֶל בִּינָה וְאֶל גְּדֹלָה", כלומר אל הנושאים הגדולים ולא אל ריטוטי הנפש הקטנים. בתחילת דרכו אלתרמן השתייך לחבורת "יחדיו" של שלונסקי, שחבריה מרדו בפואטיקה של ביאליק, ואם ביאליק ובני דורו כתבו לא מעט על עצמם ועל בית אבא-אימא, הרי שבאסכולת שלונסקי סילקו את הנושא הזה מקדמת הבמה (אף-על-פי ששלונסקי הכתיר את ספרו השני משנת 1927 בכותרת **לאבא-אימא**). אפשר לקרוא את כל **כוכבים בחוץ** מבלי לדעת דבר על אביו של אלתרמן ועל אָמו, על אשתו רחל, על אהבות האכזב שבהן הוא התנסה לפני שהתחתן ועל כיוצא באלה עניינים אוטוביוגרפיים שהעסיקוהו באותה עת. גם בשאר חטיבות יצירתו מיעט אלתרמן לדבר על עצמו, וכאמור, הוא גם מעולם לא התראיין. הריאיון היחידי של אלתרמן הוא ריאיון פְּרוּדִי שבו הוא ראיין את עצמו **בחגיגת קיץ**. אך כאן טמון פרדוקס מעניין: ביאליק הרבה כידוע לדבר על עצמו, ולמעשה לא סיפר על עצמו דבר בכל כתיבתו שבגוף ראשון יחיד. את כל סודותיו האינטימיים הוא השאיר ליצירותיו הבדיוניות, שבהן כתב כביכול על אחרים, ואילו ביצירתו הכמו-אוטוביוגרפית הוא סיפר רק פרטים טיפוסיים שמתאימים לביוגרפיה של כל אדם מישראל. לעומת זאת, דווקא ביצירת אלתרמן שלא חשף את עצמו, ניתן לגלות בין השורות לא מעט סודות אישיים שהמשורר כיסה אותם אמנם בשבעה צעיפים, אבל ניתן לחלץ אותם מבין שיטי הטקסט.

השיר "איגרת" הוא משיריו המרכזיים של הקובץ **כוכבים בחוץ** (לא במקרה שיר זה מוצב בסוף החלק הראשון של הקובץ). הוא פותח בווידוי של אדם צעיר ותמים המתבונן בעולם בעיניים מופתעות כאילו הוא רואה אותו בפעם הראשונה ("לֶךְ עֵינֵי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת כְּפִתְאֹמִים / אֵלַי שְׁלִי. / אֲנִי תָּמִים.").⁵ ומספר כי הוא נולד תאומים (לא ברור עדיין אם נולד אחד מבין שני תאומים, או אדם בעל נפש חצויה). מכל מקום, בבית השני מתברר

שהדובר התמים הזה הוא רוצח. "רוצח תמים" הוא כמובן אוקסימורון
אלתרמני מובהק:

כִּי מֵת בִּי יְחִידָךְ, הֵבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֶּתִּי,
אֲשֶׁר יָדֵי הֵיטָה בּוֹ בְּשֹׁדֶה.

והוא מוסיף ומספר איך הרג את אחד התאומים שהתרוצצו בקרבו:

אֲנִי תָמִים אֵלִי. לֹאט לֹאט הִכִּיתִי
גְרָרְתִּיו אֶל הַמְּמָכָר מִבֵּית וּמֵאֵם
פְּשֻׁטֵי כְּתָנָתוֹ, לְדַמְעוֹתָיו חִפִּיתִי.
כְּבִלְתִּי זְרוּעוֹתָיו וְהוּא חִיף אֵלַם [...]

אלתרמן, כפי שהבחין יוסף האפרתי,⁶ חיבר כאן פרשיות מקראיות שונות שעוסקות ברצח בתוך המשפחה. בדבריו מהבהבים גם מצבים ארכיטיפיים שמופרים לנו ממחקרי האנתרופולוגיה השבטית, או מאותם סיפורים שכמעט ונסתיימו ב"רצח אח" (fratricide) או ב"רצח בן" (filicide). עולות כאן במקביל כמה פרשות מקראיות: פרשת היחסים הסבוכה בין יעקב לבין עשיו, האחים התאומים שהתגוששו עוד בבטן אֵמם; פרשת הגירוש של ישמעאל למדבר כדי לפנות מקום ליצחק, הבן האהוב שכמעט ונעקד; עולה גם פרשת יוסף שנגרר אל הממכר והכותונת הוסרה מעליו כדי שאביו יאמין שבנו טרוף טורף. מובן, בראש ובראשונה נרמזת כאן פרשת קין והבל, שעולה מן המילים "אֲשֶׁר יָדֵי הֵיטָה בּוֹ בְּשֹׁדֶה", אך אף אחד מהסיפורים הנרמזים הללו אינו משתלט על הטקסט ואינו תובע את הבכורה לעצמו. כל הסיפורים יוצרים יחדיו תמונת פסיפס מרתקת ומצטרפים יחדיו להעלאת רעיון ארכיטיפי ידוע – רעיון הרצח הקדמון, שביטל בעולמנו את התמימות תרתי-משמע – את הנאיביות ואת השלמות.

עולה כאן בין השאר אמת אישית כמוסה, שעליה בחר אלתרמן שלא להתוודות בגלוי, בדרך אישית-פרסונלית. דווקא באמצעות הסיפור הארכיטיפי והאימפרסונלי כביכול, אלתרמן מתוודה כאן בסמוי על עניין אישי שהטרידו בשנות השלושים, בין שובו מלימודיו בצרפת לבין מותו בטרם-עת של אביו בראשית שנת 1939 לאחר מחלה קשה וממושכת, זמן קצר לאחר שנתפרסם קובץ הבכורה **כוכבים בחוץ**. חבוייה כאן הודאתו של

המחבר בדבר הצורך להכות על חטא על שהמרה את פי הוריו, ולא בחר ללכת בדרך הכבושה ולמלא את הייעוד שבחרו בעבורו. חבויה כאן התנצלותו על שהעדיף את אורח החיים הבוהמיאני ורצח את איש האחריות והקבע שבתוכו (את איש האדמה והקביעות, שהרי הוריו קיוו כאמור שהוא יהיה אגרונום ויריס תרומה למפעל הציוני המתעורר). ואף על פי שרצח את תאומו, ואולי דווקא משום שעשה כן, הוא נותר בתמימותו המבורכה המאפשרת לו לראות את העולם כפתאומיים, כאדם קדמון נאיבי שבעבורו המראות זה אך נולדו. כלומר, הוא היה חייב לרצוח את התאום הניגודי שהתגושש בתוכו – את איש האחריות והחובה – כדי שייווצר מרחב מחיה למשורר שבו. הוריו רצו שהוא יהיה אדם רציני, בעל מקצוע פרודוקטיבי וקביעות, והוא בחר בחיים המפוקפקים של האמנות, היין והנשים – חיים הבונים אולי את התרבות והאמנות בנות האלמוות אך יש בהם במקביל גם מידה לא מבוטלת של הרס עצמי.

אלתרמן כָּלל אפוא בשיר "איגרת" עניינים אישיים כמוסיים שעליהם מעולם לא התוודה בגלוי ובמפורש. ויש כאן עוד עניין אישי שהעסיק אותו לעתים קרובות: האם יהיו לשירתו חיי נצח, או שהיא תיעלם ביחד אִתּוֹ? ואם תשרוד, מה מתוכה ישרוד ומה ייעלם? השיר "איגרת" מנבא שלמרבה האירוניה דווקא הפזמונים ושירי העת והעיתון (כלומר, השירים הקלים והבלתי מחייבים) הם שיִּזְכּוּ את מחברם בחיי נצח: "לו רק רָאִיתָ אִיךָ יְמֵי הַמְּפָאָרִים / הִרְקִידוּ דָב בְּשׁוֹק, עַל אֶהְבָּה וְלָחֵם - - / לְרַגְלֵיהֶם, אֵלֵי, יְפִלוּ הַשּׁוֹעֲרִים, / בְּהִבְיָאֵי אוֹתָם לְהִרְאוֹת אֶלְיָךְ". כלולה כאן התנצלות על הצורך ועל הכורח לכתוב שירה "ממוסחרת" ו"מוזמנת" לצורכי פרנסה. נרמזת כאן אמונתו של המשורר שיום אחד, שלכשייקרא לבית-דין של מעלה, ויעמוד מול השוערים המופקדים על שערי שמים כדי לתת דין וחשבון על מעשיו בעולם הזה, ידונו אותו במידת הרחמים וימחלו לו על חטאיו דווקא בשל שיריו ה"פשוטים" וה"ממוסחרים". עולה כאן גם הטענה שדווקא הַזְּיָנִים הקלים, שלא נועדו להפוך לקלסיקה, עשויים לשרוד ולהיות יותר בתודעת הציבור שנים רבות לאחר שהשירים ה"קנוניים", הכבדים והמכובדים, יתיישנו ויצללו לתהום הנשייה. "נבואה" זאת התממשה, כמובן, כמו הרבה פרוגנוזות שהשמיע אלתרמן.

השיר כולו הוא מופת של אמנות האוקסימורון של אלתרמן. הוא צירף כאן את הזדון של הרצח עם התמימות של האיכר, איש האדמה; את

השבר ואת השלמות, את מנהגי האבלות של הדת היהודית (כיסוי המראות לאות אבל) ואת המנהגים הנוצריים ("אָחִי נְשָׂאֵר בְּלִי מִיָּם וְדוּוִי"), את השדה החקלאי, הנותן חיים ואת שדה הקרב, שבו נאבקים ונוטלים חיים. כך גם בשורות "עַת בְּרָחוּב לוחֶם, שׁוֹתֶת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל, / תְּאֲלָמִי אוֹתִי לְאֲלָמוֹת" מן השיר "פגישה לאין קץ", שבהן הפך את שדה התבואה, שבו מתנהלות פעולות הקציר ואיסוף האלומות לשדה של קטל וקבורות, שהרי צירוף המילים "שׁוֹתֶת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל" מעלה באופן אסוציאטיבי את הצירוף הכבול "שׁוֹתֶת דָּם", המתאים לתיאורו של שדה קרב, ולא לתיאורו של שדה תבואות (שירת אלטרמן היא, כאמור, שירה רב-רובדית ורב-משמעית וגם המילה "מְתַאֲבֵק" הכלולה בשיר "איגרת" איננה חד-משמעית).

סופו של השיר מראה שכמאמר הפתגם החסידי האוקסימורוני שלפיו "אין דבר שלם מלב שבור", ועל כן דווקא הלב השבור, ולא הלב "התמים" (השלם), הוא שמוליד את היצירה. העט אמנם שבור והלב שבור אף הוא, ואף-על-פי-כן, ואולי דווקא משום כך, היצירה נכתבת. ראינו שהשיר פותח בהצהרה כי הדובר אינו חוטא. הוא אינו בן סורר ומורה, המבקש לחזור לבית אבא, כי אם אדם "תמים" (נאיבי ושלם). ואולם, בהמשך מתברר כאמור שגיבורנו ה"תמים" הוא בעצם "רוצח" שרצח את אחד התאומים שהתרוצצו בקרב. בסוף השיר מתוודה רוצחה של השלמות, שטוען שהוא תמים ושלם, שנפשו חיגרת, כלומר בעלת מום ורחוקה משלמות: "אֶל עֵץ כְּבֹד, אֶלִי, תְּבוֹא נַפְשִׁי חֲנֻנָּה. / תְּסִיר אֶת תְּרַמְלִיָּה הַדֵּל וְתַתְּמוּטֵט / רְצִיתִי לְחַבֵּר לְךָ הַיּוֹם אֲגָרֶת, / אֲבָל אֶל לֵב הַזְּמֵר נִשְׁבְּרָה הָעֵט". הנפש השבורה והחיגרת היא הנפש השלמה-התמימה. המום לא פגם בשלמותה, כי אם להפך, שכן "אין דבר שלם מלב שבור". הקרע שבלב הוא המאפשר ככלות הכול את מעשה היצירה.

*

זוהי אפשרות אחת מני רבות להבנת המישור האישי של השיר "איגרת" שממדיו האמתיים הם מכפלה של הממדים הצנועים הנגלים לעין והממדים האי-סופיים הסמויים מן העין. מאחר שלפנינו שיר סימבוליסטי, הוא פתוח לאפשרויות פרשנות רבות, ואפשר לראות כאן לא רק וידוי על בחירת אורח חיים בוהמיאני של נווד, אלא גם וידוי על נטישת האב שבשמים – ההתפקרות ונטישת האמונה – לטובת אורח חיים חילוני שנתפרק מדת

וממצוות. ביצירתו האחרונה, מחזה שמהדיריו הכתירוהו בשם **ימי אור האחרונים**, ניכר שתרח האב חושש פן מעצרו של בנו אברם יחזק בבן את רעיונותיו המסוכנים ואת הרהורי השיגעון שלו בדבר קיומו של אל ערטילאי שאין לו גוף וצלם, אך דווקא מול המלך החילוני, שבנה ממלכה המושתתת על אדני הרציונליזם הנאור, ממלכה העומדת ליפול ביד אויביה, הוא מגיע לפתע לתובנה חסרת תקדים, שעולם שאין בו אמונה הוא עולם חלול וחסר כל טעם: "כִּי אִם לְמַעַלָּה רִיק וּלְמַטָּה רִיק / וְרִיק מֵאַחֵר וְרִיק מִלְּפָנַיִם, / אֲזַי גַּם בְּאֲמֻצֵּעַ זֶה הוֹלֵךְ וּמִתְפָּרֵק / וְאִם רוֹצִים לְהַשְׁעֵן רוּאִים פְּתָאִם / שְׁנִשְׁעָנִים עַל פְּנֵי תְהוֹם".

אלתרמן מזכירנו ש"חילוניות", "חילול" ו"חלל" (ריק) מאותו שורש נגזרו. הבן האהוב הוא התאום התמים והמאמין שבלבו לא התרוצצו מגמות סותרות, ואחיו הרגז, אך טוען שלבו הקרוע תמים ושלים. ואולם, המישור האישי הוא רק מישור אחד, שפן "האני" בשיר "איגרת" איננו רק נתן אלתרמן גופא, כי אם גם היהודי בה"א הידיעה שמימי קדם ועד ימינו אנו. בנאומו "השניות בישראל"⁷ דיבר ביאליק על חלק מעמנו שהם יושבי קבע (בדומה לעובדי האדמה של ימי התנ"ך) ועל חלקו שנודד בעולם (בדומה לרועי הצאן הקדומים), וקשר את השניות הזאת בתכונה הנמשכת ומתקיימת בעולמנו מימי קין והבל. טיפוסי קין והבל מצויים אפוא בעמנו ובאנושות כולה מאז ועד עתה. המיתוס הלאומי של עם-ישראל (וגם המיתוס הלאומי של עמים אחרים) קושר את הולדת האומה עם סיפורים על הולדת תאומים. יעקב-ישראל שאת שמו עמנו נושא נולד בלדת תאומים, וגם יהודה שאת שמו עמנו נושא היה אב לתאומים שנולדו לו בהיסח-הדעת חלף שני בניו המתים – יָר וְאוֹנָן.

גם דמותו של הנווד בשיר "איגרת" היא דמות מרובדת, המעוגנת בספרות העברית לדורותיה, וכאן נתאר בקצרה את אחד מגלגוליה המודרניים: במציאות היהודית של שנות מפנה המאה העשרים רווח הטיפוס של האינטלקטואל הצעיר, הרעב ללחם והעקור משורש – שקיבל בתולדות התרבות העברית את הכינוי "התלוש" בעקבות כותרת סיפורו של י"ד ברקוביץ "תלוש". דמותו של הצעיר היהודי התלוש-משורש (déraciné) אכלסה את הספרות העברית של שנות מפנה המאה (סיפורי מ"י ברדיצ'בסקי, י"ח ברנר, א"נ גנסין, ג' שופמן, מ"ז פייארברג, י"ד ברקוביץ, א' ברשדסקי, ה"ד נומברג ועוד). אחד מגילומיה המובהקים של דמות זו מצוי ברומן הקצר של ברנר **בחורף**, שגיבורו ירמיהו פייארמן, בעל המזג הניהיליסטי, שוקל לשים את נפשו בכפו, ואומר לעצמו: "רָאָה,

הנה **לפניך דרכיים** : האחת על פרחך והשנייה לרצונך – יציאה מדעת ומיתה בידי עצמך. ובחרת במוות!" (ראו בסוף פרק ל"ד של הרומן).

בסוף חמשת חומשי תורה הן נאמר: **"רֵאָה נְתַתִּי לְפָנֶיךָ הַיּוֹם אֶת-הַחַיִּים וְאֶת-הַטּוֹב, וְאֶת-הַמָּוֶת וְאֶת-הָרָע. אֲשֶׁר אֲנֹכִי מְצַדֵּךְ, הַיּוֹם, לְאַהֲבָה אֶת-ה' אֱלֹהֶיךָ לְלַכֵּת בְּדַרְכָּיו, וְלִשְׁמֹר מִצְוֹתָיו וְחֻקֹּתָיו וּמִשְׁפָּטָיו; וְחַיִּיתָ וְרַבִּיתָ וַיְבָרְכֶךָ ה' אֱלֹהֶיךָ, בְּאֶרֶץ אֲשֶׁר-אַתָּה בָא-שָׁמָּה לְרִשְׁתָּהּ. [...]** העדתי בכם היום את-השמים ואת-הארץ החיים והמות נתתי לפניך, הברכה והקללה; **ובחרת בחיים** למען תחיה אנה וזרעד". (דברים ל, טו-יט). לעומת זאת, גיבורו "המקולל" של ברנר, המרבה להשתמש בתואר "ארור", מודיע לעצמו כי הוא בוחר במוות, ולא בחיים. על דברי פייארמן ("רֵאָה, הנה לפניך דרכיים : האחת על כרחך והשנייה לרצונך – יציאה מדעת ומיתה בידי עצמך. ובחרת במוות! [...]) מחריש אני ופוסק מכתובה, זו המלאכה הנתעבה. מה זה היה לי? **אנפץ את העט הארור...**" בנוי שירו של אלטרמן "איגרת": "לך עיני היום פקוחות **כפתאמים** [...] נולדתי **לפניך תאומים** [...] **כי מת בי יחידך** [...] **רציתי לחבר לך היום אגרת / אבל אל לב הזמר נשברה העט**".

כאן וכאן הצעיר עומד מול שתי דרכים; כאן וכאן משהו מת בתוכו; כאן וכאן הוא מתוודה על אזלת ידו ומבקש לנפץ את העט שבידו; כאן וכאן השאלות הקיומיות של "להיות או לא להיות" כרוכות בשאלת הפתיבה. אלטרמן רומז בווידויו כי השאלה אם "לכתוב או לא לכתוב" היא בעבורו שאלה קיומית של חיים ומוות. הדמיון לדבריו של פייארמן ה"תלוש" בולט לעין לאור שימושו של אלטרמן בצורת הזוגי שחידש בשיר זה ("כפתאמים") בעקבות המילה "דרכים" שחידש ברנר (שניהם מסמיכים את צורת הזוגי המקורית שחידשו למילה "לפניך"). כאן לפנינו דיאלוג עם ברנר, שבחר במילה "דרכיים" כדי לבטא את לבטיו הדואליים של ה"תלוש", התועה כ"צלם" בין שני העולמות ואינו יכול לקבוע באיזו דרך ראוי לו שיבחר, כדי לתאר משורר יהודי צעיר העומד על פרשת דרכים ושואל שאלת "לאן?". ואגב, י"ח ברנר לימד ספרות בגימנסיה הרצליה (שבה למדו בעשור הראשון והשני של המאה העשרים תלמידים כדוגמת אברהם שלונסקי, נתן אלטרמן ואחותו לאה [לימים, המחנכת והסופרת לאה אלטרמן-להב] אוריאל הלפרין [יונתן רטוש] ואחותו מירי הלפרין [לימים, הסופרים והמשוררת מירי דור]). בחירתו של גיבורו פייארמן, הנושא שם-נרדף לשם "ברנר", במוות, ולא בחיים, מקבלת בדיעבד, לאחר

מותו במאורעות הדמים של שנת 1921, משמעות טרגי-אירונית, שלא נעלמה מעיני אלתרמן (הדיאלוג הסמוי בין אלתרמן לברנר הוא נושא בפני עצמו).

מיזוגן וריבודן בשירת אלתרמן של דמות המשורר הנווד משירת ימי-הביניים, של דמות הבוהמין משיריהם של בודלר וממשיכיו, של דמות ה"הלך" היהודי המגורש והמנואץ, ושל דמות ה"תלוש" היהודי מן המציאות הגלותית המזרח-אירופית, שהשתקפה בספרות העברית שמברדיצ'בסקי ועד ברנר, נותנים לשירי *כוכבים בחוץ* את אופיים הייחודי, שאינו דומה לשיריהם של משוררים אחרים. חקיינו הרבים של אלתרמן, שכתבו שירי דרכים ופונדקים, עם נר בחלון ועם קול-אורלוגין-קורא-חצות, לא הבינו את מהותו של התמהיל שאותו הם מעתיקים לשיריהם אגב-גררא, אף לא הבינו עד כמה הם מדללים אותו (זה טיבם של המעתיקים והחקיינים למיניהם שהם מרדדים ומסלפים מבלי דעת את הרעיונות המורכבים שהם נוטלים בחיפזון ובהיחבא מזולתם). השיר "איגרת" מאפשר להציץ אל עולמו האישי-הביוגרפי של אלתרמן ואל עולם הדעות האישי שלו, ולראות כי כל אחד מהמוטיבים ביצירתו, לרבות דמות קין-הלך-הטרובדור-"היהודי הנווד" מרובד מרבדים רבים – אישיים, לאומיים ואוניברסליים. ריבודם של המוטיבים ביצירת אלתרמן וריבוי הפרדוקסים שבתוכה הם סוד קסמם, והם ההופכים את שירי *כוכבים בחוץ* ליצירות שניתן להפוך ולהפוך בהן שוב ושוב, ולעולם לא להגיע לסוף חקרן.

הערות:

1. אוריאל הלפרין, שהיה בן המחנה הרוויזיוניסטי, נאלץ להסתיר את זהותו ולחתום על השירים ששיגר לשלונסקי בפסידונים "יונתן רטוש" כדי ששיריו יתקבלו ויידפסו בעיתוניו של שלונסקי.
2. מתוך תכנית ל"ג של תאטרון "המטאטא" מיום 16.1.1934; ראו: **פזמונים ושירי-זמר**, בעריכת מנחם דורמן, כרך ראשון, תל-אביב תשל"ז, עמ' 21 – 23.
3. **טורים**, מיום 24.11.1933; נדפס שוב בספרו של אלתרמן **במעגל** (מהדורה, מורחבת [תל-אביב 1975]), עמ' 11-17. לפנינו רעיון סימבוליסטי, ששולב כבר בסיפורו של ביאליק "ספיח", בדבר עיני הרוח של האמן מול עיני הבשר של "כל אדם".

4. כפי שניכר, למשל, מן השורות "אחי. עודני פה [...] עכשו אצלנו לילה עד בלי דם ודעת. / עודי חזק, אחי. והפרזל עוד חד. / האדמה אליו שניה מבקעת".
5. שלא כמו שלונסקי, אבי האסכולה שאליה הסתפח, מיעט אלתרמן להשתמש בנאולוגיזמים – במילים ובצורות פרי-המצאתו. בדרך-כלל בחר להשתמש במילים פשוטות ומובנות לכול, שפשטותן אינה מצביעה בהכרח על פשטות הרעיון הגלום בהן, בלי "פירוטכניקה" של חידודי לשון וחידושי לשון. רק לעתים רחוקות חידש בשיריו מילה, ובדרך כלל נגזרה מילה זו מן הזוגיים ("פתאומיים", "סליים", "תניניים" וכו'), בין שלצורכי משקל וחרוז, בין שלצורך ביסוסה של פואטיקה בינרית של "תאומים", כפילים וכבואות.
6. בשיעוריו באוניברסיטת תל-אביב שבהם הוציא לראשונה את כל שיריו של אלתרמן שהתפרסמו בעיתונות היומית והעיתית בין השנים 1931 – 1935 ולא כונסו בקובץ **כוכבים בחוץ**.
7. הרצאה בבית הוועד בברלין, אדר תרפ"ב. נדפסה בתוך: ח"ג ביאליק, **דברים שבעל-פה**, כרך א', תל-אביב תרצ"ח, עמ' לט-מה (תחת הכותרת "על השניות בישראל").