



נסיעה בבדידות זוהרת קריאה מחדש בשירו של נתן אלתרמן "לְבִדָּךְ"

שלמה הרציג

"הן לפעמים, על ידי הברקה אחת של הסופר, או על ידי רגע כושר, רגע של מצב רוח אחד של הקורא, נעשה שיר בלתי-מובן שקוף כזכוכית." (נתן אלתרמן 'על הבלתי מובן בשירה')

בכ"ג באייר תרצ"ה (26.05.1935), ראה אור, במדור "רגעים" של עיתון הארץ, שירו של נתן אלתרמן "רגע לילי"¹. בתבניות שיר קלאסיות - שלושה בתים מרובעים, מחוזים ביניהם בחריזה מסורגת – ובלשון ציורית-מטאפורית, קלילה והומוריסטית, כדרכם של מרבית שירי "רגעים", מתאר אלתרמן 'רגע לילי' טריוויאלי וחסר משמעות, כביכול (השיר מסתיים בשורות: "שירים פְּאֵלָה סְתָם-כּוֹתְבִים, בְּלִי כָּל מְדוּעָה... / יִשְׁאֵר הַסּוּד הַזֶּה בְּיַנְיָנוּ). ובכל זאת, בפלייטון הספרותי הזה מצליח אלתרמן להקסים בלשונו ולהעמיד תמונת נוף לילי, מינאטורית אך סוגסטיבית, בעיר תל-אביב של שנות השלושים במאה הקודמת. פתיחת השיר "רגע לילי" מתארת את הופעתה לרגע של מכונית "סטודבייקר"² המגיחה מתוך סמטה חשוכה באורות מלאים. להלן שני טורי הבית הראשון בשיר³:

פְּכֶפֶר מְסֻבָּךְ סְמָטָא הַגִּיחַ Studebaker

אֵילָת צֶל חֶרְדָּה, דִּלְגָה עַל קִיר – נְאִין.

דמיונו היוצר של המשורר הופך את העיר לגלגולו של היער, שבו מכונית 'סטודבייקר' המגיחה באורות דולקים מתוך סמטה עירונית, מדומה לכפיר אריות המזנק מן הסבך בעת שהוא דולק אחר איילת חרדה. איילת הצל המהירה המדלגת על קיר ונעלמת היא, מן הסתם, הצל הנוצר על ידי פנסי המכונית הנוסעת במהירות בלילה, כאשר אורותיה מאירים על חפץ כלשהו בדרכה, ויוצרים צל החולף כהרף עין על פני קירות הבתים.

אגב, בספרו האחרון, על כוכבים בחוץ, הכוכבים לא רימו (עם עובד, 2019), יחד עם אריאל הירשפלד, כותב דן מירון: "גם בשיריו המוקדמים של אלתרמן יש מכוניות....תיאר אלתרמן לא רק את מכוניות העשת

¹ תודה רבה לפרופ' אבנר הולצמן, שהפנה את תשומת לבי לשיר זה.

² Studebaker הייתה יצרנית כלי רכב אמריקאית, שבסיסה באינדיאנה. היא פעלה בין השנים 1852 – 1966 וכמה מדגמיה נסעו ברחובות ארצנו במאה העשרים. הדגם הפופולארי שלה בישראל היה מכונית הלארק (שנות הששים), אך כבר בראשית שנות השלושים נסעו מכוניות סטודבייקר ברחובות תל-אביב.

³ לקוח מתוך: אלתרמן (תשל"ו), עמ' 141. השיר לא יידון כאן במלואו.

המבדיקות הדוהרות בשאנו אליזה, אלא גם את המכוניות המעטות של תל אביב הקטנה" (עמ' 80). כדוגמא הוא מביא את שירו של אלתרמן "ערב עירוני", שהולחן כידוע על ידי יוני רכטר ומוכר בביצועו של יוסי בנאי, שבו נזכר "האוטו". "אבל", מציין מירון, כמו באכזבה, "בכוכבים בחוץ לא היו המילים מכוניות או אופנועים או מטוסים." (שם, עמ' 80 – 81).

עוד נשוב ל"רגע לילי", וגם לקביעתו דלעיל של דן מירון, אך נעבור תחילה לשירתו הלירית-הקנונית של נתן אלתרמן: לית מאן דפליג, ששירי **כוכבים בחוץ** כתובים בלשון מטאפורית עזה וייחודית המרשימה ביכולת ההפלאה שלה, ובעוצמות הסוגסטיביות הטמונות בה. דרכו השירית של אלתרמן בספר רצופה היפרבולות, פרדוקסים, אוקסימורונים, צירופי מין בשאינו מינו (זאוגמה) ושאר פיגורות רטוריות (וצליליות) המעמידות עולם צבעוני, עשיר, קסום וחידיתי (בעיקר, חידתי). זאת ועוד, רבים משירי הקובץ **כוכבים בחוץ** כתובים כשירי 'אפוסטרופה', כלומר, שירים שבבסיסם פניה של מוען (המשורר) אל נמענת, אננומית, שעל זהותה המדויקת נשפכו נהרות רבים של דיו פרשנית. כזהו, למשל, השיר הפותח את חלקו הראשון של הספר - בהנחה שהשיר "עוד חוזר הניגון" הוא מעין "מבוא" לקובץ כולו - "פגישה לאין קץ".

אך מבין השירים הללו שמיוסדים על התבנית הרטורית הדרמטית של פניית דובר לנמענת בולטים במיוחד בספר תריסר שירים עוקבים המסומנים כחלקו השני של הספר **כוכבים בחוץ** - הקובץ כולו הוא כידוע, בן ארבעה חלקים - שבכולם שלטת פנייה כזו. בביקורת הספרות מקובל לראות בקבוצת שירים זו ביטוי מזוקק, לשירת האהבה של אלתרמן. כך, למשל, דן לאור (2013), כמו מסכם, בביוגרפיה הקולוסאלית שכתב על נתן אלתרמן אותה הנחת יסוד פרשנית לפרק השני בספר: "כלולים בו 12 שירים וכולם ניתנים להגדרה כשירי אהבה...אלה הם שירים רוויי מתיחות ארוטית שבהם ה"אני" פונה אל ה"את" באופנים שונים כשהוא נותן ביטוי רב-פנים ועתיר המצאות לשוניות למערכת היחסים שבינו לבינה...פעם אחר פעם במהלכו של מקבץ שירים זה פונה האוהב אל האובתו, כשצורת הפנייה מתאפיינת בעצמה רטורית גדולה ובהפלגות קיצוניות, והדבר מקנה ליחסים בינו לבינה אופי של פולחן." (עמ' 185 - 186).

דא עקא, שזיהויים של שירי החלק השני **כוכבים בחוץ**, שירי ה'אני-את', כשירי אהבה לא מנע, את הצורך של פרשניו הרבים של שירים אלה לנסות ולהצביע באופן משוכלל ומדויק יותר על קלסתר פניה וזהותה של נמענת זו, אותה דמות נשית, שאליה מפנה המשורר את מילותיו האקספרסיביות. ואין הכוונה כאן למבט מטא-פואטי בשירים, קרי, חיפוש אחר אותה אישה ממשית בעולם החוץ-שירי, שלשמה נכתבו השירים, אלא לעובדה ששירי הספר כולו, ושירי החלק השני בתוכם, מצטיינים באיזו מורכבות לשונית-סגנונית-פואטית המהווים למעשה חלק מהותי מטביעת האצבע הרטורית של המשורר. מורכבות זו מונעת, במידה רבה, את האפשרות לזיהוי פשוט וחד משמעי של ה'את' בשירי ה'אפוסטרופה'. דווקא בשל כך נתפסה יכולתו של הפרשן לפתור את החידה האלתרמנית בשירים אלה, ולהצביע על זהותה הפואטית (או זהויותיה הפואטיות) של הנמענת בשיר, כמעין מפתח פרשני לשיר כולו, ובעצם, כמפתח לשירתו הלירית של המשורר, בכללה.

לא כך, אגב, סבור בכיר פרשני שירתו של נתן אלתרמן, דן מירון (2019) הכופר בצורך לפרק אותה נמענת ל'מרכיביה' כדרך להבנת משמעות השירים. שהרי, כך מירון, דווקא העמימות ועושר פניה הרבות של "דמות זו של אישה-אלה-אהובה-אם ארכיטיפית, סוערת, אדירת עצמה וסמכות אימהית, שופעת מיניות וכוח רצון." (עמ' 95) היא זו הטוענת אותה במשמעות סמלית ו"קובעת את משמעות הפנייה אליה" (שם). אלא שמניה וביה, חושפים דבריו של מירון דווקא את היקף הגודש הפרשני-הסימבולי, שהועמס של דמות ה'אישה' בחלקו השני של הספר.

מבין השירים בחלק ב' של **כוכבים בחוץ**, כולם, כאמור, בעלי תבנית המונולוג דרמטי המבוסס על יחסי 'אני-את', שמור מקום של כבוד, בקרב חוקרי שירת אלתרמן ופרשניה, לשיר השלישי בקובץ, הלוא הוא, "לבדך"⁴. כך למשל, אברהם בלבן (תשמ"ב) מציין את ייחודו של השיר בין המונולוגים אל ה'את' הכלולים בשירי **כוכבים בחוץ**, ולכן הוא דן בו בנפרד משירים אחרים בעלי מסגרת דומה (עמ' 159). זיווה שמיר (1989) בוחרת בשיר זה כשיר פרדיגמטי בין שירי החידה האלתרמניים המיוסדים על העיקרון הזאוגמטי הכורך, לכאורה, מין בשאינו מינו. וכך היא אומרת על "לבדך": "השיר בנוי, כרבים משירי **כוכבים בחוץ**, במתכונת של אודה קצרה ומלוטשת, ששבחיה המרוממים מופנים אל נמענת נערצת, שזהותה אינה מתפרשת בנקל. בהתאם לקו הנקוט ברבים משירי אלתרמן, מוצמדים אלה לאלה הצמדה חדה ושרירותית דברי-הלל שונים, שאינם מצטרפים כביכול למסכת אורגנית וקוהרנטית כלשהי." (עמ' 104 - 105). במסגרת רשימה קצרה זו, לא יעשה ניסיון לנסח אמירה כוללת על דמותה של ה'את' בכלל שירי ה'אפוסטרופה' ב**כוכבים בחוץ**. עם זאת, דומה כי עיון מחדש בשיר "לבדך" עשוי לפתוח פתח למבט מרענן על יחסי מוען-נמענת בקובץ כולו, ולמצער, בחלקו השני של הספר. להלן השיר במלואו:

שׁוֹקֵן? תְּהֵלָה לְלוֹטְשֵׁי הַמִּתְכַּת.
מְרוֹץ גְּזָרְתֶךָ מִפְּנֵק וּמְהִיר.
בְּךָ מְסִתְפָּלִים כּוֹכְבֵי הַלְקָת,
לֶךְ נוֹהֲמִים דְּבֵי הַצִּיר.

שְׂדוֹת שְׁחֹרוֹ וְעֵצִים נוֹשְׂאֵי שֶׁבֶל
עֲמָדוֹ בְּאוֹרֶךְ הַלְבָן.
הַלְיָלָה, סְחָרְחַר מְיוֹנִים עַל הַשֶּׁבֶךְ,
מְדַלֵּיק לֶךְ עֵצֵי דְבַדְבָן.

השיר הקצר "לבדך" בן שני הבתים הסימטריים, מבנית ופרוזודית, נפתח בפנייה ישירה של המשורר אל נמענת אנונימית באמירה ההולמת בקורא במטפוריקה הנועזת והלא שגרתית שלה: "שׁוֹקֵן? תְּהֵלָה לְלוֹטְשֵׁי

⁴ אלתרמן, נתן (1972), עמ' 67.

המתקת. / מרוץ גזרמך מְפָנֵק וּמְהִיר. " בהמשך הבית הראשון הופכת הנמענת החידתית מושא גם למבטם של כוכבי הלכת ולנהימתם של דובי הציר, כמוסכם בקרב פרשנים, הללו הם כוכבי 'הדובה הגדולה' ו'הדובה הקטנה', צבירי כוכבי לכת, שבחוג הקוטב הצפוני הידועים גם כ'העגלה הגדולה' ו'העגלה הקטנה' (על כך, להלן). הבית השני בשיר ממשיך את המונולוג הדרמטי ואת האודה לדמות הנשית, ומתאר את השדות שחווה ואת העצים נושאי השובל ש"עמדו בְּאֹרֶךְ הַלָּבָן", כך בשני הטורים הראשונים בבית זה. בשני הטורים החותמים את השיר מצרף המשורר גם את הלילה לאפותיאווה של הנמענת, ומתאר אותו כ"סְתָרְסָר מִיָּנִים עַל הַשָּׁבֶךְ", וככזה ש"מְלִיק לָךְ עֵצִי בְּבִדְבָן".

תקצר היריעה מלתאר את שפע הגרסאות באשר לדמותה של הנמענת בשיר, ומניה וביה, באשר למשמעות השיר. פרשניו הרבים של "לבדך" חלוקים ביניהם לגבי זהותה של הדמות הנשית אליה פונה הדובר בשיר: האם זו אישה בשר ודם? אלה? הלבנה? פסל? ישות ערטילאית? גם וגם?

כך למשל, אברהם בלבן (תשמ"ב) טוען שהנמענת היא אישה של ממש, אך ייחודו של השיר "לבדך" נובע מן העובדה, שבניגוד לרבים משירי **כוכבים בחוץ** בהם בא לידי ביטוי יחסו הרגשי העמוק של הדובר אל הנמענת, הרי שבשיר זה ככל הנראה למשורר אין מעורבות של ממש ביחסים עמה, וכל רצונו הוא להצביע על מעמדה הנשגב בעולם, והוא אכן עושה זאת בנון-שלנטיות של ריחוק רגשי. ובלשונו: "הדובר פונה אל אישה, אך אינו עוסק במשיכתו אליה, אלא ביחסו של הנוף אליה" (עמ' 174).

זיוה שמיר (1989), כאמור, רואה ב"לבדך" את הדגם המובהק והמשוכלל ביותר של שיר החידה האלתרמני, ועל כן מקדישה לו בספרה תשומת לב רבה. בפרשנותה הנרחבת לשיר היא מבקשת את פתרון החידה שהוא מעמיד, ואת יישוב הסתירות הטמונות בו, כביכול, בין ישות נשית בשר ודם, לבין היות שוקיה תהילה ללוטשי המתכת. הפתרון לחידה טמון לדעתה בתשתית המיתולוגית שמונחת לדבריה ביסוד השיר. כך הופכת הדמות הנשית להיות רבת פנים וזהויות: גם אישה 'ממשית', גם הלבנה, גם האלה דיאנה, אלת הלבנה, ובה בעת גם פסלה של האלה הזו, שידועה כציידת קלת-רגליים, דבר המסביר, כך שמיר, את המתח בין סטאטיות לדינאמיות בדמותה.

שושנה צימרמן (1997) מציעה תפיסה כוללת הקובעת "כי העיקרון המכונן ביצירת אלתרמן הוא הזיקה המורכבת אל האלוהות, אפיונה וציוויה" (עמ' 15). ובמאמר המשך לספרה אותו היא מפרסמת ב - TheMarker Café (13/05/14) על השיר "לבדך" היא קובעת: "הנמענת היא ה'לבנה' (הירח) – שם קוד קבלי לשכינה. לפיכך, הנמענת היא הישות המטאפיסית – השכינה, האלוהות הנקבית הידועה, הנוכחת אינספור פעמים בתורה שבע"פ, בסידור התפילה ובספרות הקבלה, על ענפיה השונים, ובכלל – בארון הספרים היהודי".

ואפרופו יחסו הפולחני של הדובר השירי אל הישות הנשית בשירי הקובץ - כאמור, חלק ב' של **כוכבים בחוץ** - כותב דן לאור (2013) על האישה האהובה בשיר "לבדך", כהאי לישנא: "לא רק שגופה מעורר החשק של האישה מתואר כאילו היה זה פסל רב רושם הניצב על כן, לצורך ההאדרה של האישה מגייס המשורר אף את גורמי השמים" (עמ' 186). דימוי הפסל מופיע גם בקריאתו המחודשת של דן מירון (2019)

בכוכבים בחוץ. תוך שהוא עוסק ביחסו האמביוולנטי של אלטרמן אל העולם, יחסי קירבה-ריחוק בו-זמניים, עולה בדבריו של מירון גם יחסו של הדובר בשירים אל האישה האהובה, ובמפורש גם בדמות הנמענת בשיר "לבדך": "מכאן ההרחקה של דמות האהובה אל החלל הקוסמי והפיכתה לפסל נחושת מפואר ("לבדך", עמ' 66) (עמ' 74). ובהמשך הספר, הגם שהוא, מתנגד לעיסוק המיותר לדעתו "ב"פיענוח" הזהות הסמלית של הדמות הנשית, שאליה מפנה הדובר את דבריו", (שם, עמ' 94) הרי שבאותה נשימה כותב מירון כך: "האם זו אישה אהובה, שדימויה עבר בשיר תהליך אידאליזציה (כמו בכמה משירי האהבה האחרים של המשורר, כגון "לבדך") (שם).

ניתן לסכם ולומר, שלמרות הבדלי הקריאות הפרשניות בשיר "לבדך" לנתן אלטרמן, והגרסאות השונות באשר לזהותה הממשית ו/או הסימבולית של הנמענת, ובאשר לדרך בה זהות זו מעצבת את משמעות השיר, הרי שמוסכם כמעט על הכול, שמדובר בשיר אהבה ארוטי, שבחשבון אחרון המשורר מהלל בו את האישה, מושא הערצתו, באמצעות שלל תחבולות רטוריות, שהבולטת ביניהן היא הלשון המטאפורית-האימז'יסטית הנקוטה בידו. קרי, האישה ה'ראלית' היא המושא הראשוני של הפניה אל ה'את', והמשמעויות הנלוות המקיפות אותה נוצרות מתוך דיאלוג עם הרובד המטאפורי בשיר.

אם נתבונן באותו ציור לשוני מפתיע בו נפתח השיר "לבדך": "שוקיך תהילה ללוטשי הממכת". יקל עלינו להראות, שבמרבית הקריאות הללו, שנמנו לעיל, הגרסה המקובלת בפרשנות השיר רואה בשוקיים ובגזרה של האישה-בשר-ודם את הבסיס ה'ראליסטי' לתמונה שמעמידה תמונת הפתיחה בשיר. ברי שאישה זו, מופלאה ונערצת ככל שתהא, היא התשתית הממשית עליה רוכב הרובד הלשוני-המטאפורי של לוטשי המתכת ושל המרוץ המפונק והמהיר; תחבולה רטורית זו מטרתה, כך לדברי מרבית הפרשנים, ליצור את ההפלאה, שביסוד יחסו הפולחני של המשורר לדמות הנשית שבשיר.

ובכן, מוצע כאן להפוך את היוצרות, ולקרוא את השיר "לבדך" 'כפשוטו', היינו לראות את לוטשי המתכת ואת מעשה ידיהם, אותו מהלל המשורר, כרובד המימטי-הראליסטי, ואת השוקיים והגזרה הנשיים כרובד המטאפורי באמצעותו מעצים הדובר את דמותה הנשגבת של הנמענת. ובאחת, מה שלמעשה מתאר נתן אלטרמן בשיר הוא: **מכונית הנוסעת בליל ירח בדרך כפרית.** זהו אפוא מרוץ גזרתה המפונק והמהיר של ה'את' אליה פונה הדובר בשיר. יתר על כן, קרוב לוודאי, שזוהי ההיפותזה, שעשויה לנמק טוב יותר, ובצורה אלגנטית ומשכנעת יותר מכל הנחה אחרת, את מרבית פרטי השיר. אם נדרש כאן להבחנתו המפורסמת של ריצ'רדס בספרו "הפילוסופיה של הרטוריקה" בין ה- vehicle – ל- tenor הרי שברור כי זהותה של ה'את' בשיר היא קודם כל 'כלי הרכב' (תרת-משמע), שעליו רוכבות הפיגורות הלשוניות הנשיות-החושניות, החל מפתחת השיר, דרך טורי ההמשך שלו ועד לסיומו העצמתי.

ובמילים אחרות, את התלהבותו מן הנמענת, שהיא כאמור המכונית - ואולי אף אותה מכונית 'סטודבייקר', בה פגשונו בפתיחת המאמר - פאר היצירה הטכנולוגית בעשורים הראשונים של המאה העשרים, מבטא אלטרמן באמצעות מערכת לשונית מטאפורית הלקוחה מעולם המודותיה של האישה: שוקיה וגזרתה. ודוק, די להתבונן בקווי המתאר המעוגלים של מגיני הפח המעוצבים, שמעל גלגלי המכונית, כדי להבין את דימוי

השוקיים בו נוקט המשורר, כדי לתאר את מושא תשוקתו (היום הנטייה היא להצניע אותם, לטובת המבנה האירו דינמי של המכונית, אך לא כך נהגו מרבית יצרני המכוניות בשנות השלושים של המאה העשרים)⁵.

התפעלותו של המשורר מן המכונית, המקבלת בשיר ממדים מיתיים-כמעט, נמשכת ואף מתעצמת גם בשני הטורים הבאים בבית הראשון: "בְּךָ מְסֵתְפִלִים פּוֹכְכֵי הַלֶּכֶת / לְךָ נוֹהֲמִים דְּבֵי הַצִּיר". המשורר ממצב את מושא הערצתו בתוך לילה בהיר ורווי כוכבים בחוץ (כשם הספר כולו), כשהוא מרפרר לכוכבי הלכת 'הדובה הגדולה' ו'הדובה הקטנה', אותן קבוצות כוכבים הסובבות סביב 'הציר' היינו הקו המדומה המחבר בין הקוטב הצפוני לדרומי. אגב, ניתן אולי להסביר את נהימתם של 'דובי הציר' כנהימת קנאה של "שתי העגלות" - כזכור, כינוי נוסף לצבירי הכוכבים הללו - במכונית המשוכללת והמרשימה. ובכל מקרה, זוהי שיאה של חגיגה חושנית קוסמית של התפעמות מן המכונית היפהפייה, פאר התעשייה של העידן המודרני.

בבית השני מתפתחת האודה למכונית ולוקחת את התמונה כולה צעד נוסף לעבר נסיעה של ממש בתוך הוויה אקזוטית-רומנטית המערבת בין גופים כפריים-ליליים לכוחם הסוגסטיבי של פנסי המכונית. המשורר פונה אל המכונית במעין חרדת קודש: "שְׂדוֹת שְׁתָּרוּ וְעֵצִים נוֹשְׂאֵי שָׁבֶל / עֲמָדוֹ בְּאוֹרֵךְ הַלְבָן". השילוב האפייני כל כך לפואטיקה האלתרמנית ב**כוכבים בחוץ** של 'תרבות' (עירונית) ו'טבע' (כפרי) מתעלה כאן לגבהים חדשים. זאת ועוד, לקסם המאגי האופף את השיר כולו מצטרף, כך נראה, גם הירח, שמשפיע מאורו על השדות שבדרך (אף זו תמונה נוף מוכרת בשירי **כוכבים בחוץ**). אך אורו החיוור של הירח אינו יכול להתחרות בעוצמת אורה הלבן⁶ של המכונית, שפנסיה זורחים על עצים ושדות; העצים שבשולי הדרך נושאים את שובל-הצל האלגנטי, שנוצר כתוצאה מאלומות אור הפנסים הנופל עליהם (ממש כמו איילת-הצל בשיר "רגע לילי", שפתיחתו נדונה בראשית מאמרי).

כך הופך השיר לחגיגה לילית אסתטית מרשימה המגיעה לשיאה בשני טורי הסיום שלו. במחווה של ההערצה והתפעלות הטבע (הלילה) מצדיע לפאר יצירתו של האדם (למרות שהאדם עצמו, הנהג, נעדר מן השיר לחלוטין): "הַלְּיָלָה, סְתָרְתָּ מִיּוֹנִים עַל הַשֶּׁבֶךְ, / מְדַלֵּק לְךָ עֵצֵי דְבַדְבָן". גם כאן גיבורי העלילה הם פנסי המכונית ה'מדליקים' כביכול, באורם את פריחת הדובדבן הלבנה, כפי שגורסת זיוה שמיר (1989, עמ' 107) המעמידה את היונים על השוכך כגילום מטאפורי שלה. אין ספק, שהבחירה דווקא בפריחת הדובדבן המרהיבה כתפאורה המושלמת לנסיעתה של המכונית, מעצימה עד מאוד את הממד האקזוטי-רומנטי של ה'סרטון' שבשיר. אגב, ההיפוך בין פאסיביות לאקטיביות, סביל ופעיל, בלשונו של אלתרמן, הלילה מדליק במקום פנסי המכונית, אף הוא מן המפורסמות ברטוריקה של המשורר.

ובאשר לשם השיר "לבדך", הרי שהוא מתכתב עם שמו של אחד השירים המכוננים ביצירתו של חיים נחמן ביאליק: "לבדי". אך בעוד ששירו של ביאליק הוא שיר קינה על בדידות כפולה ומנוולת, בדידותה של

⁵ הקורא הספקן מוזמן לצפות בסרטון (זמין ביו-טיוב) שבמרכזו מכונית סטודבייקר משנת 1936. כך יוכל הוא להיווכח במו עיניו בשוקיה-חמודותיה ובמרוץ גזרתה המפונק והמהיר של מושא מבטו המעריך של המשורר בשיר. להלן הקישור לסרטון <https://www.youtube.com/watch?v=7371d1kqhjQ>

⁶ ייתכן שאורה של המכונית הוא 'לבן' משום ליצנייה פואטיקה (התאמה לחרוזה), כשם שהיונים בשיר מצויות 'על השוכך' ולא בתוכו, וה'ב' של השוכך מנוקדת בסגול ולא בקמץ. אגב, הצבע הלבן מרחף על פני השדות, האור, ופרחי הדובדבן בבית השני ומעניק לתמונה בכללותה הילה של חגיגות וקדושה.

השכינה מחד גיסא, ובדידותו של המשורר, מאידך גיסא, כאשר שתי ה'בדידויות' מבטאות תהליך של שקיעה ודעיכה של עולם שחלף ועבר זמנו, עולמו הישן של בית המדרש, הרי שבדידותה של המכוננית בשירו של נתן אלתרמן זוהרת באור נגוהות של התחדשות מלאת התפעמות ותקווה.

אולי זה המקום לציין, שגם ביאליק עצמו לא משך ידו מ'עסקי מכוניות'. בחשוון תרצ"ג (סתיו 1932), בשבתו בתל-אביב, פרסם המשורר הלאומי, בכתב העת "בוסתנאי", שיר בשם: "המכוננית", שביסודו הוא שיר תהילה, רווי התלהבות אקסטטית וריתמית למכוננית באשר היא. לדברי אבנר הולצמן (2004), בכך הוכיח ביאליק, את יכולתו "להיענות לחידושי המציאות הטכנולוגית המודרנית ואף לשיר לה שירי הלל" (עמ' 460). עוד מוסיף הולצמן (שם), שזהו השיר היחיד שזכה ל"כינוס כפול" בידי המשורר, היינו להופיע הן בקורפוס שירתו הקנונית של ביאליק והן ב"שירים ופזמונות לילדים".

ובחזרה לאלתרמן ולכוכבים בחוץ: האם הקריאה המחודשת שאני מציע בשיר "לבדך" שוללת את האפשרויות הפרשניות האחרות? האם היא מצמצמת את טווח הזהויות הנוגעות לדמותה של הנמענת? לאו דווקא. הרובד הסמלי בשיר עדיין חופשי לנוע לעבר משמעויות גופניות ורוחניות, ארוטיות ורגשיות, כאלה ואחרות החובקות את האפוסטרופה במעגלים הולכים ומתרחבים, כיד הדמיון והיצירתיות הטובה על הקוראים-הפרשנים. עם זאת, ברור שזיהוי הנמענת ב"לבדך" כמכוננית לילית נוסעת בין שדות מכוננת מחדש את משמעותו הכוללת של השיר.

ומכאן לאלתרמן והמודרניזם: בשנת 1940 ראתה אור בכתב העת "מחברות לספרות" מסתו המפורסמת של נתן אלתרמן "סער ופרץ"⁷. במאמר זה, שראה אור כשנתיים לאחר כוכבים בחוץ, נתן המשורר ביטוי לעמדתו החצויה ביחס לזרמים השוצפים, שליוו את התרבות והספרות במחצית הראשונה של המאה העשרים. מבלי לנקוב בשם, התייחס אלתרמן לתנועות מהפכניות דוגמת המודרניזם והפוטוריזם (הפוטוריזם כחלק מהמודרניזם), שהשפיעו היטב על כתיבתם של בני דורו בארץ ובעולם, ובוודאי גם על דרכו שלו בספרות העברית. במוקד מסתו זו של אלתרמן עומד המתח בין פני השטח הזועמים של אותם סער ופרץ, שמטרתם הרס הישן לטובת החדש, לבין זרמי המעמקים ה'עכשוויים' הנושאים לדעתו אופי שונה לחלוטין, נחרץ הרבה פחות: "תקופה כזאת של סער ופרץ, בגלגול הסמוי והתת-שטחי, היא העוברת כיום על הספרות העברית... בעוד שהסער והפרץ במובנם המקובל מצוינים בביטחונם והתלהבותם, בראיית המטרה הברורה לעיניהם... הרי שבזרם התחתית שלהם שורר מזג אחר... הספק והיראה... נעשים חומר תקיף וחיובי לא פחות מן הבטחון והאומץ" (עמ' 41).

לנושא רגיש זה נדרש דן מירון (2019, עמ' 75 - 76) ה'מרפרר' גם למאמרו של בועז ערפלי (1989), אודות ה"גרסיה", שעברה הרטוריקה הפוטוריסטית ה'משיחית' בשירה העברית המודרנית, מיצירתו האפוקליפטית, האפלה והקודרת של אברהם שלונסקי (אבני בוחו, 1934), אל הגרסה הרומנטית, ה'רכה' והצבעונית של נתן אלתרמן בכוכבים בחוץ (1938). בהקשר זה, יאמר, שגם הדיון המחודש בשיר "לבדך"

⁷ אלתרמן (תשל"א), עמ' 39 - 43.

- שיר שאכן מושפע היטב, בתכניו ובלשונו, מאותן מגמות פוטוריסטיות, ששלטו באמנות ראשית המאה העשרים - מראה עד כמה נזהר אלטרמן בכתיבתו מפני הבוטות והקיצוניות המגולמות במאמרים הפרוגרמטיים ובמניפסטים הרדיקליים של אותן תנועות (במיוחד בפוטוריזם האיטלקי, שהדרדר בהמשך לפשיזם). במסתו דלעיל, וגם בכתיבתו השירית הסתייג אלטרמן מאותם מניפסטים הקוראים להרס מורשת התרבות ה'ישנה' לטובת אסתטיקה מהפכנית, שבתכניה מהללת את הישגיה של הטכנולוגיה החדשה - "יפי המהירות" היא סיסמה פוטוריסטית - אך במקביל קוראת להרס הציוויליזציה ה'רקובה', ולמחיקתן של הצורות הישנות של מעשה השירה.⁸ הפואטיקה המודרניסטית ה'מיושבת' של אלטרמן רחוקה מכך ת"ק פרסה, גם כאשר הוא כותב ביצירתו שיר הלל למכונית המודרנית.

ביבליוגרפיה

אלטרמן, נתן (תשל"א), "סער ופרץ" בתוך: **במעגל – מאמרים ורשימות**, תרצ"ה – תשכ"ח, הוצאת הקיבוץ המאוחד

אלטרמן, נתן (תשל"ו), **רגעים**, ספר ראשון, תרצ"ד – תרצ"ו, הוצאת הקיבוץ המאוחד

אלטרמן, נתן (1972), **שירים שמכבר: כוכבים בחוץ; שמחת עניים; שירי מכות מצרים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

בלבן, אברהם (תשמ"ב), **הכוכבים שנשארו בחוץ – שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלטרמן: פרשנות, צורות ורטוריקה**, פפירוס, בית ההוצאה אגודת הסטודנטים, אוניברסיטת תל אביב.

הולצמן, אבנר (2004), **חיים נחמן ביאליק: השירים**, דביר הוצאה לאור

הרושובסקי, בנימין (1968 – 1969), "זרמים בשירה: מניפסטים של הפוטוריזם האיטלקי והרוסי", בתוך: **הספרות – רבעון למדע הספרות**, כרך א', עורך: בנימין הרושובסקי, מבוא: ב.ה. אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 670 – 678.

לאור, דן (2013), **אלטרמן – ביוגרפיה**, עם עובד.

מירון, דן (תשל"ה) **ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו, עיונים ביצירות אלטרמן, רטוש, יזהר, שמיר**. הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, הפרק: "נקודת מוצא", עמ' 13 – 30.

מירון, דן, הירשפלד, אריאל (2019), **הכוכבים לא רימו – כוכבים בחוץ מאת נתן אלטרמן, קריאה מחדש**, עם-עובד.

⁸ וראו, הרושובסקי, בנימין (1968 – 1969), עמ' 670

ערפלי, בעז (1989), "מ"אבני בהו" ל"כוכבים בחוץ", בתוך: **אלתרמן ויצירתו בעריכת מנחם דורמן** ואהרון קומם, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוסד אלתרמן, עמ' 145 – 190.

צימרמן, שושנה (1997), **לפניך תאומים – על העיקרון המכונן ביצירת נתן אלתרמן**, אורנים: המדרשה. וגם האתר 'TheMarker Café' מיום 13/05/14 <http://cafe.themarker.com/post/3098755/>

שמיר, זיוה (1989), **עוד חוזר הניגון – שירת אלתרמן בראי המודרניזם**, פפירוס, בית ההוצאה אוניברסיטת תל-אביב.