



”ארץ נוי אביונה”:

שירה ומקום בדיאלוג שירי בין לאה גולדברג לנתן אלתרמן

חגי רוגני

א. השפעה והתנערות

בספר שיריו הממוארי 'נתן היה אומר' מספר יעקב אורלנד אנקדוטה שיש בה כדי לרמוז על אופי היחסים בין נתן אלתרמן ולאה גולדברג:

פעם, לאחר הופעת 'חפה שחרה' של יונתן רטוש, / סעדנו צהרים בן-הודה פנת פרישמן.
/ נכנסנו קדם למסעדה אחרת בקרבת-מקום, / אבל מצאנו שם את לאה יושבת לבדה, /
ה'חפה' דקדקה בנדיה הגרומות, פלה אפופה טבעות-עשן, / והיא מכנסת בקריאה. / נתן
הביט בה – ונרתע, / כמפני מתנבל, כמשואת רשעים, / הוא הדחיק ראשו פנימה אל בין
כתפיו / והחל סב חרש על עמדו. / בעוית-פיו רמו לי לצאת אחריו. / לאה הבחינה בנו,
ואלו אנו ברכנו אותה, פלה תמהון, / ונמקנו החוצה ("שמחת עניים", אורלנד, 1985 : 46).
לקראת סיום השיר, שעיקרו תגובתו הסוערת של אלתרמן על ספרו של רטוש שיצא לאור ב-1941,
שבים השניים לשולחנה של לאה גולדברג: "בוא נחזר ללאה. היא לא תבין. וחוֹרנו. וישבנו עמה.
פלנו עשירים."

האירוע המתואר כאן מגרה את הסקרנות: מדוע חושש אלתרמן מפני לאה גולדברג? מה היא חושבת עליו? מה דעתו של כל אחד מהם על שירת זולתו? מה הסיבה למתח ולחשדנות בין השניים המשתמעים מהשיר? השיר לא נותן תשובות לשאלות אלה, אך עיון השוואתי בשניים משיריהם יוכל לשפוך מעט אור על היחסים הפואטיים, לא האישיים, בין שני המשוררים. השירים הם "פגישה לאין קץ" מאת אלתרמן (אלתרמן, 1972א: 8), ושיר א', שיכונה כאן "מכורה שלי", מתוך המחזור "משירי ארץ אהבתי" מאת לאה גולדברג (גולדברג, 1986: 199-200), שהופיע כשלוש עשרה שנים מאוחר יותר.¹ הטענה שתוצג פה מצביעה על קווי דמיון ברורים בין שני השירים, ולכן גם על האפשרות ששירה של גולדברג מנהל דיאלוג עם שירו של אלתרמן, ועם שירתו בכלל.

נראה שהמפגש עם ספרו של אלתרמן 'כוכבים בחוץ' שיצא לאור בראשית 1938² הכה את לאה גולדברג בתדהמה, ובשירים שפרסמה בסמוך לכך ניכרת השפעה אלתרמנית ברורה. כך למשל

¹ שיר א' מכונה "מכורה שלי" בתוכן העניינים של הספר 'ברק בבקר' (1955), שבו כל שיר חסר-שם מסומן באמצעות מילות הפתיחה שלו. בתוכן העניינים של הוצאות מאוחרות יותר של שירי לאה גולדברג, 'מקדם ומאחר' ו'כתבים', שירים חסרי-שם מסומנים רק באותיות א"ב סידוריות או בכוכביות.

² 'כוכבים בחוץ' יצא לאור כנראה בינואר או בפברואר 1938, שכן רשימת ביקורת ראשונה על הספר התפרסמה במוסף לספרות של 'דבר' ב-25.2.1938 (בת-מרים, 1976: 27).

בשיר "אביב", (גולדברג, 1986:א: 123 [פורסם לראשונה באפריל 1938 ב'טורים', לא כונס בספר]), מופיעות השורות שקולו של אלתרמן נשמע בהן בבירור: "יַעֲצֵם אֶת עֵינָיו הַיְקוּם הַמְסַנֵּר / (זְהָבִים וְאוֹרוֹת לְשֹׁבֵעִי!) / פָּרָא-אֲבִיב שֶׁבָּרַח מִבֵּיָר / מִצְלִיף, מְגֵרֵשׁ הַרְחוּבָה". דוגמאות נוספות: "אֵיךְ עֲבָרָה הַכְּבֵּשָׁה וְדָרְשָׁה בְּשִׁלּוּמֵי" ("סתו שהיה", שם: 143 [נובמבר 1938]); "אָנוּ בְּרָחוּב. וְהַגֶּשֶׁם חָס. / הַטוּ הַגְּנִים רָאשֵׁיהֶם לְמֶטֶר [...] / נַעֲמָד, נִסְתַּכֵּל. מְשִׁתְּקָפִים בְּזָגוּגִית / פְּנִינוּ – פְּנִי אַח וְאָחוֹת" ("טיול", שם: 145 [1940]); "מֶטֶר עִירוֹנִי הַמְצְלִיף עַל בְּתִים וּפְנִים [...] הַקְרוֹנוֹת הַגְּשׁוּמִים [...] וְכִיצַד אֲשִׁיגֶם עַל קִבְּיִם" ("מטר עירוני", שם: 147 [נובמבר, 1938]).³ נראה אפוא שלא גולדברג חשה את סכנת ההתבטלות האורבת לפתחה מפני שירתו של בן גילה שכוכבו דרך לפתע, וחיפשה דרכים להתמודד עמה.

את הצירוף "חרדת השפעה" טבע התיאורטיקן הרולד בלום (בלום, 2008), שתיאר את עולמם של המשוררים כרומנסה משפחתית, ואת השירה לדורותיה כתולדה של מאבקים בין-דוריים בעלי אופי אדיפאלי. לפי תיאוריה זו, שרוחו של פרויד שורה עליה, על כל "משורר חזק" סוככת דמותו של משורר קודם לו, מעין דמות אב, והמניע העיקרי לכתיבתו של המשורר המאוחר יותר, המכונה בלשונו של בלום אֶפֶיב (ephebe), הוא החרדה מהשפעת מְבִשְׂרוֹ, הוא המשורר הקודם. המשורר החזק קורא את שירת מבשרו "קריאה מנכסת" (misreading), כלומר מאמץ אותה בדרכו המיוחדת ובונה אותה מחדש בדמותו שלו. בלום מציג שישה סוגים של "יחסים רוויזיוניסטיים" – או אסטרטגיות של התמודדות עם השפעת המבשר – שבאמצעותם מנסה המשורר להתנער מאותה השפעה ולהמציא את עצמו בשירתו.

תיאוריה זו יכולה אולי לשפוך אור גם על היחסים הפואטיים של לאה גולדברג עם נתן אלתרמן המשתקפים בשירה המובאים כאן. אמנם גולדברג היתה צעירה מאלתרמן בחודשים ספורים בלבד, ואילו התיאוריה מציגה בעיקרה מודל של יחסי משורר מאוחר עם משורר קודם לו (לדוגמה: וורדסוורת' או בלייק ביחס למילטון), אך ניתן לבחון בעזרתה גם מודלים בין-גיליים שונים. בלום עצמו מיישם אותה גם על משוררים מתחרים בני אותו דור, כשהוא מתאר את חרדת ההשפעה של מארלו על שייקספיר, שהיה צעיר ממנו בחודשיים בלבד (בלום, 2008: 189-227).⁴

גילוי מוקדם של התמודדות עם סכנת ההשפעה של אלתרמן אפשר למצוא בשירה של לאה גולדברג "ההר הירוק", השני במחזור "לאחת הערים", בקובץ 'מביתי הישן' (גולדברג, 1986:א:

³ את הקטע המצוטט משירה של גולדברג "אביב" אפשר להשוות, למשל, לקטעים משיריו של אלתרמן "יום השוק" (אלתרמן, 1972: 86), "יום הרחוב" (שם: 91-93) ו"אביב למזכרת" (שם: 131); הקטעים האחרים מזכירים במידה רבה חלקים מהשירים הבאים (בהתאמה): "עוד חוזר הנגון" (שם: 7) ו"ערב בפנדק השירים הישן", שם: 13; "שדרות בגשם" (שם: 49); "על קבים אליך שירי מדדים" (שם: 68). ואלה רק דוגמאות. טוביה ריבנר, המדגיש בדרך כלל את ההבדלים בין גולדברג לשלונסקי ואלתרמן, מודה בהשפעת אלתרמן על גולדברג בשיר "שוק הדגים" ובמחזוריים "כנגד ארבעה בנים" ו"אהבת שמשון" (ריבנר, 1980: 78, 135).

⁴ חיה שחם נעזרת בתיאוריה של בלום לתיאור השפעתו של אלתרמן על משוררי דור תש"ח ודור המדינה (שחם, 1997: 26), ודן מירון בודק בעזרתה את היחסים הפואטיים בין א"צ גרינברג לבין ביאליק (מירון, 1999: 127). מיכאל גלזמן מסביר באמצעות תיאוריה זו את חרדתה של דליה רביקוביץ מיינה וולך הצעירה ממנה (גלזמן, 1998).

234 [פורסם לראשונה בשבועון 'השומר הצעיר', 1940.7.16]. מחזור השירים כולו מתאר את עיר ילדותה של הדוברת, והשיר "ההר הירוק" מתאר סמטה אחת, "מְקַמְטָת, יְדֵלָה, צוֹנְחָת, / וּבְכָל זְאָת, פְּנִיָּה יָפִים", ובה הולך עובר אורח. המבט משתהה על חלון עם וילון, חודר לחדר שבו נשמע זמזום מכונת תפירה ומגלה תופרת. ואז נעשית הבחירה של השיר, המעדיף את התופרת על פני עובר האורח ונגינתו:

עוֹד עָנְג חִירוֹנָךְ, הַתּוֹפְרָת,
מִן הַשִּׁיר שֶׁל תִּבֶּת הַזְּמֵרָה!
עוֹד אֲנִי לוֹמְדִים עַל הַתּוֹפְרָת שֶׁ-
וּכְאֵז חֲלוֹמָךְ – הַטְּבִיעַת
וְחֶתֶן-נְעוּרִים עַד בְּלוֹתָךְ.

השיר קורא לעובר האורח לעצור ולהביט, והוא מסתיים במילים:

זֶאת הִיא כָּל הַסְּמֵטָה, עוֹבֵר-אֲרָח,
זֶאת הִיא כָּל חֲמֻדְתָּה הַצָּרָה,
אֶהְבֶּנָּה אֶתָּה, עוֹבֵר-אֲרָח,
בְּפִזְמוֹן שֶׁל תִּבֶּת-הַזְּמֵרָה.⁵

דמות התופרת שבשיר, ספק אמיתית ספק גיבורה בדיונית של בלדה עממית, כמוה כדמויות נשים המצפות לאהובן לשווא בשירים המעין-עממיים של לאה גולדברג, כאילו קמה לתחייה והופכת להיות בת אנוש ממשית בתוך נוף הסמטה העלובה הנגלה לעינינו. השיר שהתפרסם קצת למעלה משנתיים לאחר הופעת 'כוכבים בחוץ' מכיל סממנים אלתרמניים מובהקים: עובר אורח (עובר האורח או ההלך הוא הדמות המרכזית ברבים משירי 'כוכבים בחוץ'), מסע נדודים בנוף עירוני (שהוא הנוף העיקרי במסעו של אותו עובר אורח) ותיבת זמרה. אמנם תיבת זמרה אינה מוזכרת ב'כוכבים בחוץ' אלא פעם אחת בלבד, אך פעם יחידה זו היא בשמו של אחד השירים המרכזיים בקובץ, "תיבת הזמרה נפרדת" (אלתרמן, 1972: 112), שבו תיבת הזמרה היא מטונימיה לדובר. אין ספק שקוראי אלתרמן רבים קושרים את מוטיב תיבת הזמרה עם שירתו.⁶ עם כל אלה, יחד עם משקלו של השיר, האנפסט, האופייני כל כך לאלתרמן, השיר אכן נראה אלתרמני ממש, כמעט חיקוי. אף שאין כל ראייה לכך שלא גולדברג מתייחסת לאלתרמן בשיר זה, הקורא האמון על שירתו של האחרון אינו יכול שלא לחוש בכך באופן אינטואיטיבי.

ייתכן אפוא שכבר בשיר זה מנהלת לאה גולדברג דיאלוג פואטי עם שירתו של אלתרמן, זמן קצר לאחר שזו התגלתה במלוא הדרה ב'כוכבים בחוץ'. אפשר שהיא קוראת לעובר האורח האלתרמני

⁵ ללא קשר ישיר לדיון זה, השיר "ההר הירוק" מזכיר באופן מפתיע את שירו של המשורר הפורטוגזי פרננדו פסואה (1888-1935) "סמלים? נמאסו עלי כליל הסמלים..." (פסואה, 1993: 31). שירו של פסואה דוחה את הפירושים הסימבוליסטיים שנותנים לשמש, לירח ולאדמה, ובסופו הוא מתמקד ברגע של שקיעה ובתופרת אחת, "אף-על-פי שאיזה סמל זה, לא השמש, לא הירח, לא האדמה, / אלא השקיעה הזאת המוקדמת, המכחילה / כשהשמש פולחת עננים עדינים, / וכבר נראה הירח המיסטי מן הצד האחר, / ובמה שנתר מאורו של יום / מזהיב את ראש התופרת העוצרת, בלי משים, בפינת הרחוב... / שם היתה מתעכבת לפני עם אהוב שזָנְחָה? / סמלים? לא רוצה סמלים... // הייתי רוצה – ברייה עלובה ואזלת-יד שכמוני! – / שהאהוב יחזור אל התופרת."

⁶ אלתרמן עצמו תרם לכך לאחר שנים, כשקרא לספר שירי הילדים שלו 'ספר התבה המזמרת' (1958), וכשהפך את תיבת הזמרה לאביזר בולט במחזהו 'פונדק הרחות' (1963).

להתבונן בפרטי המציאות ובחיים הרוטטים עצמם, לא להתעלם מן הסמטה המזדקנת, להבחין בוילון ובפנים החדר שמאחוריו, לשמוע את זמזום מכונת התפירה ולא רק את נגינת תיבת הזמרה, לראות את התופרת, להיות קשוב לסיפורה, להזדהות עם סבלה. בכך היא רומזת למה שהיא רואה כחסרונותיה של שירתו, ועל דרך ההיסק – ליתרונות שירתה.⁷ מכל מקום ניתן לראות בשיר זה מעין תקדים לדיאלוג, ואולי אף לפולמוס, בין לאה גולדברג לבין נתן אלתרמן, שיחזור ויתגלה בשירתה בעתיד.⁸ לדברי בלום,

הדבר המאגד שירים יריבים יחדיו, ועם זאת מפריד ביניהם, הוא יחס אנטייתי העולה, בראש ובראשונה, מהמרכיב הקדמוני בשירה; ומרכיב זה, למרבה הצער, הוא נבואה, או השאיפה הנואשת לחזות סכנות האורבות לעצמי [...] סכנות אלה מגיעות גם מצד שירים אחרים. (בלום, 2008 : 86).

יחס אנטייתי מסוג זה נוכל לראות גם בעיון ההשוואתי בין שירו של אלתרמן "פגישה לאין קץ" ובין שירה של לאה גולדברג "מכורה שלי".

ב. "פגישה לאין קץ" כאודה לשירה

שירו של נתן אלתרמן "פגישה לאין קץ" הוא השני בשירי הספר 'כוכבים בחוץ', ויש הרואים בו שיר מפתח להבנת המורכבות שבשירי הקובץ (שמיר, 1989 : 82). בשיר עמוס סמלים זה פונה הדובר אל נמענת רבת פנים שדמותה אינה מתבארת מאליה. היא ישות של זמן-מרחב, כשהמרחב הוא חסר גבולות ("בְּאַרְצוֹתֶיךָ", "שָׁנָא חוֹמָה אֶצוּר לְךָ", "עַד קֶצְוֵי הָעֶבֶב") והזמן אינסופי ("לְאֵין קֶץ", "לְנֶצַח", "לְעַד"), ובשני ממדים אלה (של זמן ומרחב) היא פורצת ושופעת עד שאין הכלים יכולים להכילה. אך היא גם בעלת תכונות אנושיות, אם אפשר לכנות זאת כך: מושכת מאוד מבחינה ארוטית, סוערת, תובענית, יש לנגן אותה לנצח, אי אפשר לכבול אותה. האפיון החזק

⁷ טוביה ריבנר ביטא את העדפתו את הפואטיקה של לאה גולדברג (ביטבעות עשין) על זו של אלתרמן, כשכתב על שירה "יש ריח פרי נרקב לאלה הימים" שיש במטפורה "תולעת אור לחה" "רעיון שירי שלא נשכח על נקלה", וכן – "מטפוריקה זו לא תגרום למהפכה בסדר הדברים [...] כדרך שעושים מטפוריקה בארוקית וגלגוליה [...] בשירתה לא נמצא ציורים כמו 'שוקיך תהילה ללוטשי המתכת', או: 'אל מול חוצרות האור אלך!' [הלקוחים משירי אלתרמן בכוכבים בחוץ]. ח.ר. [...] מהותה הפנימית היא שמנעה אותה מלעשות כן – וזה, ככל הנראה, מתוך יראת-כבוד מפני הקיים [...] מאהבת-החיים כמו שהם" (ריבנר, 1980 : 38).

⁸ אמנם את ביקורתה על שירת שלונסקי ואלתרמן לא ביטאה גולדברג בגלוי, אך חוקרי שירתה מוצאים לכך רמזים. ריבנר רואה במוטו של "משירי הנחל" – "מקהלת דברים קטנים" – תגובה עקיפה ומרומזת לשגב שאפיין את הרטוריקה של שני המחנות, הפשיסטי והאנטי-פשיסטי (ריבנר, 1980 : 105) ומוסיף: "ידידי גרשון שקד העירני על מגמה אפשרית של הסתייגות משירת שלונסקי ואלתרמן" (שם : 216, הערה 124). על יחסה האמביוולנטי של גולדברג לשירת אלתרמן אפשר ללמוד מיומניה. ברשימותיה מ-14.9.39 היא שואלת: "ואילו מישהו היה מכבד אותי משום שאני מכירה ואוהבת את שירי נתן [אלתרמן]?" (גולדברג, 2005 : 264), ובהקשר שבו נכתבים הדברים קשה לדעת אם כוונתה רצינית או אירונית. ב-10.1.41, עם הופעת הקובץ 'פרקי שירה', היא כותבת דברים קשים על מחזור השירים של אלתרמן "שיר ארבעה אחים" הנכלל בו: "חבל על אלתרמן. המשחק המוצלח עד מאוד בלשון. התחמקות מפני העיקר [...] הרגשה של ריקות מבפנים [...] לעתים טוב עד מאוד [...] השאר עירום, פיאטיסטי [...] אך בדרך כלל ein tragisches Kunstgewerbe [אמנות שימושית, מלאכת מחשבת טראגית]. לדעתי – הגדרה נפלאה, עם כל אכזריותה" (שם : 271).

ביותר שלה הוא באמצעות האוקסימורון "פְּתָאוּמִית לְעֵד": תמיד חדשה, תמיד מפתיעה. הפגישה אתה היא "פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", אף הוא אוקסימורון המשלב בין החד-פעמיות לנצחיות. יחסיו של הדובר עמה הם התמסרות מוחלטת תוך כדי מאבק, שבו הוא מובס. היא לוכדת את לבו, והוא מודה לה על כך. מבחינת אפיוניה האנושיים היא מעין פאם פאטאל, ארכיטיפ 'האישה הגדולה'. אך למרות משיכתו העזה אליה – "תְּשׁוּקָתִי אֶלֶּיךָ וְאֶלֶּי גִנְךָ" – היא נשארת בלתי מושגת, והארוס אינו מגיע לכלל מימוש: "וְאֶלֶּי גוֹפִי סִחַרְחַר, אוֹבֵד גְּדִים".

תיאור סימבולי זה הניב מגוון השערות על דמותה של אותה נמענת: דן מירון וברוך קורצווייל רואים בה אישה אהובה או אף האהבה עצמה (מירון, 1976: 95; קורצווייל, 1966: 207 ועוד), ואברהם בלבן מזהה אותה עם התבל (בלבן, 1982: 22, 30-35). זיוה שמיר מציעה לראות בדמותה שילוב של "בת השיר", כלומר השירה, ושל הטבע, או את "גילומה המיתי של האמנות" (שמיר, 1989: 85-86), והלל ברזל – את הניגון המואנש כאישה, כלומר את "רוח היצירה" (ברזל, 2001: 304-306). ואכן, זהו שיר אהבה, ויש פה עוצמה של ארוס בין גבר לאישה. זה גם שיר של התפעמות מהתבל, מעולם המראות שאינו חדל מלהדהים, וכל רגע הוא פגישה חדשה, ראשונית, "פגישה לאין קֶץ". אך הקישור הברור ל"עוד חוזר הניגון" תומך, לדעתי, בדעה שהנמענת היא קודם כול השירה: האמירה "כִּי סֶעֳרַתְּ עָלַי, לְנֶצַח אֶנְגְּנֶךָ. / שְׁנָא חוֹמָה אֶצוּר לָךְ, שְׁנָא אֶצִּיב דְּלִתִּים" היא מעין תשובה ל"עוד חוזר הניגון שְׁנִנְחַת לְשׁוֹא". הניגון, כלומר השירה, סוער עליו, לכן הוא אנוס לנגנו לנצח. כל ניסיונותיו להתחמק ממנו, להגבילו או לדכאו הם ניסיונות שווא. ואולי גם: על אף ניסיונותיו לכבול את השירה בחרוז ובמשקל היא מתפרצת וסוערת אל מעבר לגבולותיה.

הדובר מתאר את עצמו כהלך או כאביר, ההולך "עֵד קֶצְוִי הַעֲצָב", עד קצות העצבים או עד סף התהום, כדי להעניק מעצמו לנמענת, לה הוא סוגד כמו לאלוהות עצמה: "תְּפַלְתִּי אַחַת, וְהִיא אוֹמְרָת: 'הָא לָךְ'". הוא נזיר השירה או אביר השירה ("לְנֶצַח אֶנְגְּנֶךָ"), למענה הוא נטש הכול ונשאר עני ואביון ("מַעֲנֵי הָרֵב...") הנודד "בְּרַחוּבוֹת בְּרִזְל רִיקִים וְאֶרְכִּים". הוא המשורר או האמן, המשוטט בעולמה, מקדיש לה את חייו ומוותר על החיים האמיתיים כדי להיות "בְּאֶרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ". מכאן שהוא זר באותו עולם הרחוק מולדתו ("שְׁיִדֶיךָ רִיקוֹת וְעִרְךָ רְחוֹקָה", הוא אומר בשירו "עוד חוזר הניגון"), אך הוא גם חלק ממנו, ממש כפי שמתאר מיכאיל בכטין את הגיבור שברומן האבירים:

הגיבור ואותו עולם פלאי שהוא פועל בתוכו עשויים מקשה אחת, אין ביניהם סתירה והפרדה. אמנם העולם הזה אינו מולדת לאומית, הוא זר במידה שווה בכל מקום [...]. הגיבור עובר מארץ לארץ [...] בעולם הזה הגיבור נמצא "בבית" (אף כי אינו במולדתו) (בכטין, 2007: 80).

משימה זו נכפתה עליו על ידי הנמענת עצמה, כפי שכבר ראינו קודם, אך סופו שהוא מקבל אותה על עצמו בהתלהבות, ואף תובע לא רק העדפה על אחרים אלא אף בלעדיות מוחלטת: "אַל תִּתְחַנְּנֵי אֶל הַנְּסוּגִים מְגִשֵׁת / לְבַדִּי אֶהְיֶה בְּאֶרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ" (הדגשה שלי, ח.ר.). הוא חש שהוא עושה זאת בשליחות האל, המצווה עליו לתת לילדיה של הנמענת (ואגב, אפיונה כאם לילדים מוסיף ממד מטריד באשר לזיהויה) את הטוב ביותר: "מַעֲנֵי הָרֵב שְׁקִדִים וְצְמוּקִים". כאותו גיבור של רומן אבירים גם הוא, בלשונו של בכטין, "הרפתקן שאינו מבקש לו שכר [...] מעצם טבעו הוא מסוגל

לחיות אך ורק בתוך עולם זה של מציאות פלאית" (שם: 78-79). אפיונה של הנמענת כ"פְּתָאוּמִית לְעֵד" כאילו נגזר מתוך תיאורו של בכטיין (שנכתב ממש באותו זמן שבו כתב אלטרמן את שירו, ב-1937-8, אך פורסם רק כארבעים שנה מאוחר יותר):

ברומן האבירים ה"פתאום" הזה הופך לנורמה, כביכול, לחזות הכול, לדבר-מה כמעט שגרתי [...] הפתאומיות עצמה חדלה להיות דבר-מה פתאומי. הפתאומי הוא הדבר שמחכים לו – ומחכים אך ורק לפתאומי. העולם כולו נעשה כפוף לקטגוריית ה"פתאום", לקטגוריית המקרה הפלאי והפתאומי (שם: 79).

בשיר מוזכרים שני סוגי מרחב: פנים וחוץ. הנמענת מונעת מלבו של הדובר שיאפיל כחדר, שישאר בביתו החשוך, ותובעת ממנו לנוע בחוץ, יחד עם "הפּוֹכְבִים שֶׁנִּשְׁאַרוּ בַּחוּץ". התנועה הקדחתנית של המסע בעולם החיצוני נוצרת באמצעות החזרה האנפורית על ה"שֵׁם": "שֵׁם לוֹהֵט גֵּרַח פְּנִישִׁיקַת טַבַּחַת / שֵׁם רְקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעֵים, / שֵׁם שְׁקֵמָה תְּפִיל עֲנָף לִי כְּמִטְפַּחַת...". הדובר נע משם לשם, ממקום למקום. הנוף האורבני מעוצב כתפאורה בתיאטרון: "רְחוּבוֹת בְּרָזֶל רִיקִים וְאַרְכִּים", שמרכבות עוברות בהן מדי פעם. אין זו תל אביב של שנות השלושים, אך גם לא עיר אירופית המתאימה לתקופה מוגדרת: "העיר האלטרמנית היא תערובת של 'עכשיו' ושל 'פעם', של אורבניזם ושל טבע כפרי", אומרת זיוה שמיר (1989: 45). ויש גם ליווי מוסיקלי: "לְקוֹל הַתֵּנָף", במקום רעשי הרחוב האמיתיים. השקיעות הן "שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל": מיץ ולא דם. הירח, הרקיע והעץ הנקרים בדרכו מואנשים כדמויות בתיאטרון של קבצנים: הירח לוחט כנשיקה של טבחית, הרעמים נשמעים כשיעולים מלאי ליחה (אין אלה הברקים שמטיל זאוס, גם לא לוליני הנדנדות מ"עוד חוזר הניגון" הקודם לו בקובץ), והשקמה מואנשת כאישה המשחקת עם הדובר משחקי חיזור חצרניים (והוא קד לה, כשם שבשיר הקודם בקובץ סגד אפיים לחורשה ולצמרת, אך גם מפיל עצמו לרגלי המרכבות כדי לקטוף חיוך). זיהויה כשירה מלמד שהשירה נתפסת כאן בהקשר של מקום ושל זמן: הנמענת היא מעין גבירה המולכת על ארצות: "לְבַדִּי אֶהְיֶה פְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלָּךְ". המרחב הגיאוגרפי של אותה ממלכה משתרע לא בחדר סגור אלא בחוצות ואין לו גבולות לא של מקום ולא של זמן: "עֵד קֶצְוִי הֶעֱצַב, עַד עֵינוֹת הַלָּיל". במרחבים אלה יש רקיע, כוכבים, שקמה, ערי מסחר שרחובות הברזל שלהן אלימים, ריקים וארוכים או הומים ממרכבות.⁹

הדובר יודע שהעולם שלתוכו השליך את עצמו הוא עולם מלא ניגודים. זהו עולם מדהים ביופיו, רב קסם אך גם אלים ("רְחוֹב לוחם, שוֹתֵת..."), "אֶפֶל עוֹד פְּצוּעַ רֹאשׁ [...] מִבֵּין הַמְּרַכְבּוֹת", אך כאמור עולם זה שוכן בדמיון, לא במציאות. זהו עולם האמנות, לא עולם החיים, ומי שאינו בוחר בחיים הוא מעין מת נוכח (ערפלי, 2005: 93), מה שבביקורת אלטרמן נהוג לכנות "מת חיי" (וראו בעניין זה שביט, 2007: 49-55). אולי זאת המשמעות של ההשלכה העצמית בין גלגלי המרכבות. מסע החיזור וההקרבה יסתיים לכאורה במותו. אך הנה, גם לאחר מותו הוא ימשיך במסעו: "תִּנְאַלְמִי אוֹתִי לְאַלְמוֹת". בשיר אחר הוא אומר: "וְאַמוֹת וְאוֹסִיף לְלַכֵּת" ("בדרך הגדולה", אלטרמן, 1972א: 111). לאורך השיר מתפעם הדובר מהנמענת, מבטא תשוקה כלפיה, סוגד לה,

⁹ אגב, אם נקבל את ההנחה ש"השיר הזר" (אלטרמן, 1972א: 46) מתייחס לאותו עולם שירי כמו זה שב"פגישה לאין קץ", נגלה שהמרחב הגיאוגרפי שבו נע עובר האורח של 'כוכבים בחוץ' מתקיים כולו בין כותלי חדרו: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נִשְׁאַתִּיו וְאֶל גֵּדֶל, / בְּנִתִּיבַת הַדְּוִדִים הַיְשָׁנָה, / מִשְׁלַחַן אֶל חֲלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כֶּתֶל, / בֵּין תְּמוּנוֹת וְעִינִים פְּלוֹת לְשָׁנָה".

מהלל אותה ומצהיר על התמסרותו המוחלטת אליה: "כִּי סֶעֳרַתְּ עָלַי, לְנֶצַח אֲנִינְךָ", "תְּשׁוּקַתִּי אֶלְיךָ", "לְסִפְרִים רַק אֶת הַחֶטָּא וְהַשׁוֹפֵטֶת / פְּתָאוּמִית לְעַד! עֵינֵי בָךְ הַלּוּמוֹת", "לְבַדִּי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ". אם נקבל את ההנחה שהנמענת היא השירה, הרי שנוכל לראות בשיר זה אודה לשירה.¹⁰

סוגת האודה אינה זרה לאלתרמן ואינה נדירה בשירתו, אם כי רק שירים בודדים מצהירים על כך באמצעות הנסמך "שְׁבַחִי-". כאלה הן האודות "שבחי החושך" ו"שבחי הכלים" שבעיר היונה (1957) (אלתרמן, 1972: 89, 91). לדעתי גם השירים הבאים מתוך 'כוכבים בחוץ' יכולים להיחשב כאודות: "הרוח עם כל אחיותיה", "ערב בפונדק השירים הישן וזמר לחיי הפונדקית", "אל הפילים", "לבדך", "אביב למזכרת" (1972: 10, 13, 19, 67, 131 בהתאמה) ויש עוד. בכל השירים הללו בולט היסוד התוכני של השבח וההלל. כמו כן הם מצטיינים בשגב סגנוני, שאף הוא ממאפייני האודה.¹¹ התשובה לשאלה מה דחף את אלתרמן לכתוב אודה כה נלהבת לשירתו שלו קשורה אולי לכך, שלפני הופעת 'כוכבים בחוץ' ב-1938, כשהיה בן עשרים ושמונה, מעמדו בשירה העברית עדיין לא היה מבוסס. אמנם שיריו הופיעו מדי פעם מעל דפי 'כתובים', 'גזית' ו'הארץ', אך שמו נודע בעיקר בשל פזמוניו ובשל טורים אקטואליים שפרסם ב'דבר' ו'הארץ'. בשנות השלושים היתה לו תדמית של "נסיך הפזמון הארצישראלי", "איש הפזמונים ושירי-העתון" (דורמן, 1991: 151).¹² מכאן שאפשר לראות ב"פגישה לאין קץ" ובשירים נוספים ב'כוכבים בחוץ' מעין הצהרות ארס-פואטיות, ניסיונות להגדיר ולהצדיק את בחירותיו השיריות של המשורר ולפלס דרך לקראת כיבוש מעמדו בשירה העברית. מהלך זה, כידוע, צלח בידו: 'כוכבים בחוץ' אכן מהווה פריצת דרך, הופעתו גרמה לטלטלה בשירה העברית והציבה את אלתרמן בפסגתה.

ג. מהי אותה "מכורה שלי"?

המחזור "משירי ארץ אהבתי" מאת לאה גולדברג, שפורסם לראשונה ב'אורלוגין' 4, נובמבר 1951 ונכלל בספרה 'ברק בבקר' (גולדברג, 1955: 102), כולל שלושה שירים. שניים מביניהם, שירים ב'

¹⁰ בשירה היוונית נכתבו האודות לשירת מקהלה ולמחול ואופיינו במבנה שהוגדר על פי האודות של המשורר פינדרוס (מאה 5 לפנה"ס). בגלגולה המאוחר מזוהה האודה בעיקר עם שיר שבח הממוקד במושג מוחשי או מופשט או באדם, וככזו זכתה סוגה זו לתחייה בתקופה הרומנטית. מה שמאפיין כיום את האודה, בנוסף על היבט התוכן, הוא בעיקר הנימה החגיגית והטקסטית והלשון המוגבהת. דוגמאות ידועות לאודות מן השירה הרומנטית הן "אודה לרוח מערב" מאת פרסי ב' שלי וכן "אודה לכד יווני" ו"אודה לזמיר" מאת ג'ון קיטס, שאינן בנויות במתכונת הפינדרית (על פי Preminger, 1974: 585-586, וראו גם זנדבנק, 2002: 208).

¹¹ צירופים הפותחים בנסמך "שבחי-" קיימים בחיבורים שונים בספרות העברית, ביניהם שבחי הבעש"ט ו"שבחי הר"ן" (על רב נחמן מברסלב), שניהם מהמאה ה-19, ו"שבחי כהן" (לזכר האדמו"ר מראדומסק שנרצח בשואה). לאה גולדברג השתמשה בנסמך "שבחי-" בשם של שני שירים (שאינן לראותם כאודות): "שבחי הלילה" ו"שבחי היום" (גולדברג, 1986: 53, 55). נזכיר גם את "שבחי מעוז" מאת נעמי שמר (1971), ואת "שבחי קליה" מאת שמעון פרס.

על מקומה של הסוגה 'אודה' בשירי 'כוכבים בחוץ' ראו מירון, 1981: 65-70.

¹² בין 1932-1935 פרסם אלתרמן כשלושים שירים, ואילו בשלוש השנים הבאות, שבהן כתב בסתר את שירי 'כוכבים בחוץ', פרסם ארבעה שירים בלבד (דורמן, 1991: 151).

ו-ג', נפתחים בצירוף "בְּאַרְץ אֶהְבֵּתִי", הוא הצירוף שנתן את שמו למחזור כולו: שיר ב' נפתח במילים "בְּאַרְץ אֶהְבֵּתִי הַשְּׂקֵד פּוֹרֵחַ", ושיר ג' – "בְּאַרְץ אֶהְבֵּתִי הָאֲבִיוֹנָה / אֶפְלוּ הַיָּרֵחַ בְּשָׁמַיִם / עוֹמֵד פְּעָנִי בְּפֶתַח...". שיר ב', המשלב תיאור של עולם אגדי עם מוטיבים משיר השירים, מתאר ציפייה נלהבת לאהוב המסתיימת בהחמצה ובאכזבה. שיר ג' מציג תמונה מסויטת של עולם מתפורר וחרב. שני השירים מתמקדים אפוא בגלוי באותו אתר מסתורי המכונה "אַרְץ אֶהְבֵּתִי", ומתוכם גם ניתן לפרש את משמעותו של הצירוף: השירים מדברים על עולמה הפנימי של הדוברת ובעיקר על אהבתה, המתגלה כרצף של חלומות ותקוות שווא המתנפצים מול מציאות נוראה של עליבות, בדידות ואכזבה.

מכיוון שגם שיר א', המכונה כאן "מכורה שלי", נכלל במחזור זה שכותרתו "משירי ארץ אהבתי", ומכיוון ששני השירים האחרים חולקים אתו מוטיבים משותפים (המספר שבע, המילים כלות, אביונה, דלה), קיים הפיתוי לזהות את עולמו של השיר עם עולמם של שירים אלה. ואכן, היו קוראים שהניחו שגם בשיר א' מתייחסת הדוברת לאהבתה (גיא, 1977: 63-64). אך שיר א' נפתח באופן שונה מהבאים אחריו: מילות הפתיחה שלו הן "מְכוֹרָה שְׁלִי, אֶרֶץ-נוֹי אֲבִיוֹנָה"¹³, והצירוף "אַרְץ אֶהְבֵּתִי" אינו מופיע בו כלל. נמענת זו מכונה "מכורה" וגם "ארץ". מילון אבן-שושן מגדיר "מכורה" כ"מולדת, מקום-מוצא", והמילה זכתה לפופולריות רבה בשירי החלוצים "זמר זמר לך" מאת אברהם בן זאב ("זֶמֶר לְךָ מְכֹרְתִי מְכֹרְתִי") ו"מלאו אסמינו בר" מאת לנדר וזהבי ("מָה עוֹד תִּבְקָשִׁי מֵאֲתָנּוּ מְכֹרָה"). המילה "מכורה" קושרת אותנו גם לשיר אחר מאת לאה גולדברג העוסק במולדת, הוא השיר "ארץ" שהופיע אף הוא ב'ברק בבקר', (גולדברג, 1986: 143), ובו היא מדברת על "זֶה הַפְּאֵב שֶׁל שְׁתֵּי הַמוֹלְדוֹת". מכאן גם הנטייה הטבעית לזהות את הנמענת עם אחת משתי המולדות הקונקרטיות של המשוררת: ליטא או ארץ ישראל.¹⁴ ואכן, השיר יכול להעלות בדמיונו את המולדת המזרח-אירופית הסגרירית, הענייה והכמהה לשמש או את ירושלים בחורבן חומותיה. אך עיון בתיאור אותה מכורה בשיר, כפי שנראה להלן, ירחיב את אפשרויות הזיהוי אל מעבר לעולם הממשי. העמדה המוצגת כאן היא שהנמענת, אותה מכורה, היא מקור השירה של המשוררת, היא מולדת שירתה. במכורה זו נכלל הן עולמה הפנימי של הדוברת במובן הרחב של המילה, על מגוון המצבים הרגשיים שבו, והן המרחבים שמחוצה לו: המולדת האחת או המולדת האחרת.

המילים המתארות את מצבה של אותה מכורה ברוב ימות השנה קשורות בעוני ובעליבות: "עלובה", "אביונה ומרה", "סגריר וגשמים", "עמל ורעב". בממלכה זו "לְמַלְכָּה אֵין בַּיִת, לְמַלְכָּה אֵין פֶּתֶר" ותושביה הם קבצנים חיוורי פנים. באמצעות מסעה של הדוברת, הנוטלת על עצמה תפקיד של שגרירה או של מיסיונרית של אותה ארץ, אנו לומדים גם על הגיאוגרפיה שלה: "וְעַל-כֵּן אֵלֶּךְ לְכָל רְחוֹב וּפְנָה, / לְכָל שׁוֹק וְחָצֵר וְסִמְטָה וְגִנָּה...". פאר והדר אין בארץ זו. נראה שהיה לה

¹³ בקובץ 'ברק בבקר' הצירוף "ארץ-נוי" מנוקד בשתי הופעותיו בשיר, מן הסתם בטעות, כ"אַרְץ-נוֹי", ואילו בפרסומים האחרים של השיר הניקוד הוא "אַרְץ-נוֹי" (כך הדבר בפרסום הראשון ב'אורלוגין' 4, 1951, עמ' 20; ב'מקדם ומאחר', 1959, עמ' 222; וב'שירים' כרך ב, 1986, עמ' 199-200). אני מתייחס כאן לנוסח "אַרְץ-נוֹי" בלבד.

¹⁴ השערה נוספת מביא דן מירון, לפיה הנמענת היא המציאות (מירון, 1999: 385).

עבר מפואר, אך עתה לא נשאר ממנו דבר פרט ל"חֲרֵבָן חוֹמוֹתֶיךָ", ושמה נודע בעולם לגנות ולחרפה.

תמונה זו נשברת שוב ושוב. לאורך השיר מופיע תיאור מהופך של אותה מכורה במשך שבעה ימים פלאיים: "וְשִׁבְעָה יָמִים אָבִיב בְּשָׁנָה / וְסִגְרִיר וְגִשְׁמִים כָּל הַיָּתֵר", וכן "רַק שִׁבְעָה יָמִים חָגִים בְּשָׁנָה / וְעָמַל וְרָעַב כָּל הַיָּתֵר". את אותם שבעה ימים קשה למקם על לוח השנה: האם שבעת ימי האביב הם שבעת ימי החגים? האם אלה ימים רצופים, או מפוזרים לאורך הלוח? אין לכך תשובה בשיר, ומן הסתם גם אין צורך שתינתן, שכן הפלא הקלנדרי הוא חלק מאותה רוח של אגדה עממית השורה על השיר כולו. שבעת ימי האביב הם ימים של פריחת הטבע ושל פתיחת חלונות, ימים של אור ושל שמחה, "וְכָל קִבְצֵיךָ עוֹמְדִים בְּרָחוֹב / וְנוֹשְׂאִים חֲרוֹנִים אֶל הָאֵר הַטּוֹב"¹⁵. שבעת ימי החגים הם ימי שפע, קדושה והתקרבות: נרות דולקים, שולחנות ערוכים, לבבות פתוחים. אלה הם ימים של תפילה ובעיקר של אהבה. הארוס, שעד כה לא יכול היה לבוא לידי ביטוי, מתפרץ לפתע ומוצא את הגשמתו: "וּבְנֵיךָ בְּנוֹתֶיךָ חֲתָן-כְּלָה". והרי זו מעין התרחשות פולחנית-אורגיאסטית. המעט הזה הוא הרבה, והוא ההופך את החיים במכורה לטובים ולכדאיים.

המספר "שבע" החוזר לאורך השיר הוא מספר טיפולוגי המסייע ביצירת האווירה העל-טבעית של השיר וקושר אותו לעולמם של אגדות עם ומיתוסים. שבעת הימים מתקשרים גם לצירוף המיתי "אור שבעת הימים" שמקורו בישעיהו המבטיח לעמו: "וְהָיָה אֹר-הַלְבָּנָה כְּאֹר הַחֲמָה, וְאֹר הַחֲמָה יְהִיָּה שִׁבְעַתִּים, כְּאֹר שִׁבְעַת הַיָּמִים, בְּיוֹם חֲבֹשׁ ה' אֶת-שֶׁבַר עַמּוֹ, וּמַחֵץ מַכְתּוֹ יִרְפָּא" (ישעיהו ל, כו). חז"ל זיהו את "אור שבעת הימים" עם האור שנברא ביום הראשון והאיר את שבעת הבריאה כולו, והוא האור הגנוז השמור לצדיקים באחרית הימים: "תני, אורה שנבראת בששת ימי בראשית. להאיר ביום אינה יכולה, שהיא מכהה גלגל החמה. ובליילה אינה יכולה, שלא נבראת להאיר אלא ביום. והיכן היא? נגנזה והיא מתוקנת לצדיקים לעתיד לבוא" (בראשית רבה ג, ו. וראו זקוביץ, 2001). הצירוף נזכר גם בשירו של ביאליק "זהר": "מִנְגֵּה הַמְּשֻׁמֵּר, / אֹר שִׁבְעַת הַיָּמִים, / כּוֹס זָהָב נִשְׁקָף, / עֲרוֹת עַד-יְסוּד." (ביאליק, תשכו: קכב).

אלא שרוב הבריות עיוורים לברכה הטמונה במכורה זו בשל אותם שבעת ימים, ורק אחת ישנה בעולם, אחת שהיא בחירה ונבחרת, היודעת לזהות ברכה זו. תחילה היא מופיעה כאלמונית: "רַק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שִׁבְחֶךָ אֶמְרָה / וְגִנוּתֶךָ-חֲרָפְתֶךָ כָּל הַיָּתֵר". התשובה לשאלה מי היא אותה אחת מתבררת מיד בבית הבא – והרי זו הדוברת עצמה, המזדהה בגוף ראשון: "וְעַל כֵּן אֶלְדָּךְ לְכָל רָחוֹב וּפְנֵה...". עד כה הצטמצמה דמותה בשיר רק למילת היחס המוטָה "שלי". בעוד "כל היתר" רואים את גנותה וחרפתה של הנמענת, כלומר רק את ימי הסגריר, הגשמים, העמל והרעב, מבחינה הדוברת דווקא בימי האביב והחגים, והם עבורה הסיבה לְהֵלַל וּלְשַׁבַּח, בניגוד לכל השאר. ואין זה משום כוונה להתעלם מפגמיה של אותה מכורה, הן הדוברת מתארת אותם במפורש, אדרבה: בשל ייחודה של הדוברת היא מוצאת שדווקא על רקע פגמים אלה ראויה המכורה לשבח.

¹⁵ הדימוי מזכיר את התמונה הידועה מסרטו של ויטוריו דה-סיקה "נס במילאנו" (שגם הוא, כמו שיר זה, משנת 1951), שבה מצטופפים תושבי מושבת הקבצנים בתוך קרן שמש הבוקעת מהעננים.

אך דברי השבח אינם נאמרים באופן חד-משמעי, אלא באופן ערמומי ופתלתול: הדוברת ממנה עצמה, כאמור, לשגרירה או לשליחה של המכורה, כשתפקידה מוגדר בשורה של שלוש מילים: "לְתַנּוֹת דְּלוֹתְךָ הַזֹּהֶרֶת". שורה זו מכילה בתוכה שתי יחידות אוקסימורוניות.¹⁶ האחת מצויה בדו-משמעותו של הפועל "לְתַנּוֹת". פועל זה מופיע במקורות בשלושה מקומות המוכרים היטב לקורא העברי בן זמננו: האחד הוא בשירת דבורה, ושם פירושו להלל ולשבח: "שָׁם יִתְּנוּ צְדָקוֹת ה', צְדָקוֹת פְּרָזוֹנוֹ בְּיִשְׂרָאֵל" (שופטים ה, 11). השני הוא בסיפור בת יפתח, ושם פירושו, כנראה, לקונן, לְבָכוֹת: "וַיִּתְּהֵי-חֶק בְּיִשְׂרָאֵל: מִיָּמַיִם יָמִימָה תִּלְכְּנָה בָּנוֹת יִשְׂרָאֵל לְתַנּוֹת לְבַת-יַפְתָּח הַגִּלְעָדִי אַרְבַּעַת יָמִים בַּשָּׁנָה" (שופטים יא, 39-40). מקור נוסף הוא הפיוט "ונתנה תוקף" הנפתח במילים "וַיִּתְּנָה תִּקְוָה קְדֹשֶׁת הַיּוֹם", ומשמעותו שם כבשירת דבורה. מילון בן יהודה מגדיר את הפועל "תְּנָה" כ"סיפר, שיבח" ומוסיף בהסתייגות: "ואולי קונן, ספד".¹⁷

אוקסימורון גלוי יותר מצוי בצירוף "דְּלוֹתְךָ הַזֹּהֶרֶת", שכן דלות היא היפוכו של זוהר. מאחר ששורה זו מסיימת את השיר ניתן לראות בה גם סיכום שלו: דווקא מתוך עליבותה של המכורה מאירים שבעת הימים באור יקרות. סיום השיר משאיר אפוא את הקורא עם התהייה מה מבקשת הדוברת לעשות: האם להלל את הזוהר, או שמא לקונן על הדלות? מבחינה קומבינטורית קיימות גם אפשרויות הצלבה נוספות. מכל מקום, היפוכים אלה גם מכניסים לשיר לא רק נימה אלגית, כי אם גם ערפול ואירוניה.

עיון במסרים החמקמקים שמשדרים הביטויים המהופכים מחזיר אותנו לאוקסימורון נוסף שיכול דווקא לשפוך אור על התעלומה, והוא מופיע כבר בשורת הפתיחה של השיר: "אֶרְךָ נֹי אֶבְיֹנָה". עתה ממקדת את תשומת לבנו המילה "נוי": מסתבר שעל אף עונייה ארץ זו היא ממלכת היופי. כלומר, זו ארצה של האסתטיקה, הארץ שבה פורחת האמנות, או השירה. זה עולמה הפנימי של הדוברת, וממנו אנו לומדים על חיי הרגש שלה, על שגרת הבדידות והצער, על תהומות הדיכאון והאימה ועל שיאי האושר הנדירים. אך זהו גם שיקוף של העולם החיצוני שבו היא היתה בעבר ובו היא נמצאת בהווה: הבית, העיר, הטבע, הארץ, בני אנוש הסובבים אותה והמנגנונים החברתיים המניעים את חייהם. כל אלה בונים את ה"מקום" שממנו נובעת היצירה. מי שהיטלטה בין שתי מולדות בחרה לה עתה מולדת שלישית, הלוא היא מולדת השירה, ולה היא שרה את שיר התהילה הזה. השירה הבוקעת ממולדת זו היא ככל הנראה שירתה של הדוברת, או במילים אחרות – הפואטיקה של לאה גולדברג. בתיאור המכורה היא כמו משיבה על השאלה הביאליקאית "הַתִּדְעַ מֵאֵין נַחֲלֵתִי אֶת-שִׁירִי?" (ביאליק, תשכו: קי), וגם על השאלה: מהי שירתך, מדוע כזאת היא ולא אחרת. השיר מתגלה אפוא כשיר ארס-פואטי, שבו הדוברת מהללת, אמנם בלשון מסויגת ואירונית המטשטשת גבולות בין תהילה לקינה, את מקורות שירתה שלה,

¹⁶ על "האוקסימורון המעודן" בשירתה של גולדברג ראו פישלוב, 2000.

¹⁷ בהערת שוליים מציין מחבר הערך: "כך רגילים להבין את הפעל לפי עקר ענין הפרשה, ואמנם גם כאן אפשר לבאר: לשבח ולהלל את מעשה גבורתה של בת יפתח. ואולי כך נכון" (בן יהודה, 1960: 7815).

המעוצבים כמקום, כמרחב גיאוגרפי.¹⁸ מבחינה זינרית ניתן אפוא לראות גם שיר זה כעין אודה, אודה למולדת השירה הפרטית של הדוברת.

ד. הדוברת: "רק אחת בעולם"

מי היא הדוברת ומהי השליחות שהיא נוטלת על עצמה? מראשית השיר ברי לנו שהדוברת היא נתינה של המכורה, אותה "ארץ-נוי", הארץ שהצמיחה את שירתה. בסיום השיר היא מתוארת כזמרת-נגנית נודדת, מעין טרובדורית: "ומעיר לעיר, ממדינה למדינה / אנודה עם שיר ותבת נגינה". בארבעת הבתים הראשונים דמותה אינה נחשפת ואינה מתייחדת. ב'טבעות עשן' (1935), קובץ שיריה הראשון, כותבת לאה גולדברג הצעירה: "יש רבות פמוני: בודדות ונגות, / האחת פותבת שירים, השנייה מוכרת בשירה, / השלישית מרפאה ראתה בודוס, / וכלנו שותות בצמא את הפוס המרה" (גולדברג, 1986א: 27). המשוררת היא שווה בין שוות: כמוה כזונה וכחולת השחפת.¹⁹ גם בשיר שלפנינו הדוברת היא מן הסתם אחת מבין הקבצנים החיוורים והעגומים היודעים רוב חייהם סגריר ורעב, ורק בשבעת ימי החסד זוכים לאור, לאהבה ולשמחה.

אך בסופו של הבית החמישי, כפי שכבר נאמר, היא מתגלה ומתבלטת בייחודה: "רק אחת בעולם את שבתך אמרה / וגנותך-חרפתך כל היתר". כלומר: היא האחת והיחידה, השונה והנבדלת מכל השאר. רק היא מסוגלת לזהות את הזוהר הטמון בדלותה של המכורה, רק היא יכולה ליטול על עצמה את משימת השבח. לא נאמר בשיר מי העניק לה את זכות הבלעדיות הזאת, מי בחר בה לראות את מה שהאחרים מחמיצים בעיוורונם ולשבח את מה שהאחרים מגנים, מי הטיל עליה את השליחות. הקורא גם אינו מקבל תשובה על השאלה מי הם אותם אחרים, אך לפי ההקשר הוא יכול לשער שהכוונה לעמיתיה של הדוברת, כלומר למשוררים. כלומר אפשר ששיר זה הוא מעין כתב הגנה נרגש, ואולי אף פולמוסי, על שירתה המוצגת בשיר כדחוויה.²⁰

¹⁸ דוגמה לפרשנויות שונות של השיר אפשר לראות בביצועים המוזיקליים שלו. השיר הולחן על ידי דפנה אילת והוא מוכר היטב בזכות ביצועה של חוה אלברשטיין (1970), המצליחה, לדעתי, לשמור בשירתה על איזון נכון בין יסוד השבח לבין הנימה האלגית. לאחרונה זכה השיר לביצוע אקספרסיבי מפי הזמרת רות דולורס-וייס (2008), המדגישה בשירתה בעיקר את הכאב, והשיר נשמע כקינה.

¹⁹ בדאבוס שבשווייץ נמצא בית ההבראה לחולי השחפת שבו מתרחשת עלילת "הר הקסמים" של תומס מן.

²⁰ נראה שאין מדובר כאן על ההתקבלות בציבור הרחב של שירת של לאה גולדברג, ש"היתה משוררת נאהבת. התקבלותה היתה מהירה" (הירשפלד, 2000), וגם לא על הצטנעות או על המעטה בערך שירתה לעומת זו של האחרים. האפשרות הסבירה היא, לדעתי, הדגשת ייחודה ויתרונותיה של הפואטיקה שלה לעומת זו של עמיתיה ותביעה להכרה בהם. חיה שחם מדגישה את העובדה שהביקורת, יחד עם ההערכה להישגים האמנותיים של גולדברג, נטתה בדרך כלל לראות בשירתה קודם כול שירה נשית, ובכך נשענה על תפיסות סטריאוטיפיות תלויות-מגדר (שחם, 1996). לדברי דן מירון היא "נקלטה כדמות בולטת אך מישנית באסכולת שלונסקי-אלתרמן" (מירון, 1999: 385). בהקשר זה מעניין לעיין בשירה של דליה רביקוביץ "הקרפודים" המוקדש ללאה גולדברג, שבו היא כותבת: "בברכה קטנה, פתוך קהל קרפודים / ישנה שושנה צהבה נסתרת" וכן: "הקרפודים, הם עוירים מלאות / את חרדת לבנו האימה" (רביקוביץ, 1995: 124).

כדי לברר את השאלות הללו נבחר את אופני ההתגלות וההיבחרות של הדוברת בשני שירים אחרים מאת לאה גולדברג. האחד הוא השיר "זמר למשחק ולמפוחית" מתוך ספרה השני של גולדברג, 'שבולת ירוקת העין' (1940). הרי השיר במלואו:

צְמִיחָה בְּקִמָּה, בְּשֹׁדֶה עֵבֶת
שְׁבֵלֶת יִרְקֵת הָעֵין.
כְּמוֹהָ הִיוּ רַבּוֹא רְבֻבוֹת
שְׁבָלִים יִרְקוֹת-עֵינַיִם.

אֶף לָנוּ בְּלֶבֶד זָכְרוֹן וּמִבֵּט
וְאָנוּ נִבְחַר לְעוֹלָם בְּאַחַת.
אַחֲרוֹת עַל פְּנֵי אֵין,
יִרְקֵת-הָעֵין.

(גולדברג, 1986: א 122).

נוכל להניח שהשיבולת המואנשת שבשיר מייצגת את האינטימי של הדוברת, את הגילוי של הייחודי שבה על פני כל רבבות השיבולים האחרות, הנראות בדיוק כמוה. כי כאן ניכרת פעולת הבחירה: "וְאָנוּ נִבְחַר לְעוֹלָם בְּאַחַת", שהיא אולי דווקא תחושת הנבחרות. והרי זו אותה "אחת" שבחרה להיות שונה מהיתר בשיר "מכורה שלי". "לאה גולדברג העלתה את השיבולים, האבן, הבית הישן למדרגת התגלויות", אומר אריאל הירשפלד (2000: 149). רגע הבחירה הופך אותה לשונה מכל השאר: "אַחֲרוֹת עַל פְּנֵי אֵין". גם בשיר הנפתח במילים "הַאֲמַנְם עוֹד יִבּוֹאוּ יָמַיִם" (גולדברג, 1986: ב 77) קיים המתח בין היות הדוברת אחת מני רבים ("כְּאֶחָד הַדְּשָׁאִים, כְּאֶחָד הָאֲדָם") לבין היותה יחידה ונבחרת, הולכת לבדה בשדה, שונה מכל האחרים ההולכים בדרכים בהמוניהם ("אַתָּה תִּלְכִּי בְּשֹׁדֶה. לְבַדְּךָ, לֹא נִצְרָבֶת בְּלֶהֱט / הַשְּׂרָפוֹת, בְּדַרְכֵי שֶׁסָּמְרוּ מֵאִימָה וּמִדָּם").

תפיסת הנבחרות של לאה גולדברג בשירים המובאים כאן שונה מזו של שלונסקי ואלתרמן, עמיתיה ל"טריאדה" המודרניסטית הארץ-ישראלית (ראו ברזל, 2001: 10). הדוברת שלה אינה עוטה את פרסונת הנביא הנבחר שהאל קורא בשמו באישון לילה, כמו הדובר של אברהם שלונסקי הצעיר בשיר ההתקדשות שלו "התגלות" (שלונסקי, 1971: 9 [השיר פורסם לראשונה ב-1924 ב'הפעל הצעיר' ובו בחר שלונסקי לפתוח את ספר שיריו הראשון 'בגלגל', 1927]). בשיר זה, המקושר באופן בין-טקסטואלי לסיפור התקדשותו הנבואית של הנער שמואל בשילה (שמואל א ג, 20-1), מתוארים רגעי ההתקדשות של המשורר לשירה: הדובר שומע קול הקורא לו לקבל את השליחות. תחילה הוא אינו מזהה את הקול, אחר כך הוא מהסס: "אֶף שׁוֹב קָרָא לִי: שְׁמַע! / אֶף שׁוֹב קָרָא בְּשִׁמִּי. / אֵיכָה אֶעֱן: הַנְּנִי?!?" אך לבסוף הוא מקבל על עצמו את התפקיד: "— דַּבֵּר, יְהוָה, כִּי שׁוֹמֵעַ עֲבָדְךָ!" רגע ההתגלות מלווה בסערת ברקים ורעמים: "אֶף הִנֵּה שׁוֹאֵג יְקוּם [...] וּבְמִזְרַח הָאֲדָם אֶצְבַּע בָּרַק לִי קוֹרְאָה". מסעה של הדוברת בשיר "מכורה שלי" גם אינו נכפה עליה כמו על ההלך הצליין בשירי 'כוכבים בחוץ' של אלתרמן, הנבחר על ידי ה"ניגון" ונידון לנגנו לנצח על אף ניסיונות ההתחמקות שלו. אירוע ההתקדשות המתואר בשיר הפותח את הקובץ 'כוכבים בחוץ' נפתח במילים: "עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שְׁזַנְחָת לְשׁוֹאֵ / וְהַדְּרָךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאֶרֶץ / וְעַנְן בְּשָׁמַיִ וְאֵילָן בְּגִשְׁמָיו / מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אֶרֶץ" (אלתרמן, 1972: א 7) כמו בשירו של שלונסקי, גם כאן

מתרחש האירוע על רקע סערת ברקים: "יְהִירוּם תְּקוּם וּבְטִיסַת נְדָנוֹת / יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֲלֵיךָ".²¹ גם ב"פגישה לאין קץ" מנמק הדובר האלתרמני את התקדשותו לשירה לא כמעשה של בחירה חופשית אלא כתוצאה של כניעה, אמנם לאחר מאבק, לתביעתה: "כִּי סִעַרְתָּ עָלַי לְנֶצַח אֲנִי אֶנְגָּד".

לעומתם הדוברת של לאה גולדברג היא דוברת בוחרת. את השליחות לא הטיל עליה שום כוח חיצוני. זו בחירה מרצון שהיא נוטלת על עצמה מתוך חירות ואחריות מוחלטת. זו היא והיא בלבד שהועידה עצמה לשליחות כפויית הטובה. ההנמקה לפועלה היא על דרך הניגוד: דווקא בגלל עליבותה של המכורה ברוב ימות השנה, דווקא בגלל השם הרע שיצא לה, היא תנדוד בכל אתר כדי לספר את סיפורה ולפאר את שמה. יש לשים לב למיקום הבלתי-צפוי של מילות המסקנה "ועל-כן" ברצף התחבירי: "רַק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שְׂבַחְךָ אֶמְרָה / וּגְנוּתֶךָ-חֶרְפְּתֶךָ כָּל הַיְתָר". // וְעַל-כֵּן אֶלְךָ...". זהו "על-כן" דווקאי ומתריס, מסקנת ניגוד פולמוסית ונועזת, המובילה את השיר לאקורד הסיום האוקסימורוני שלו "לְתַנּוֹת דְּלוּתֶךָ הַזֹּהֲרֶת", כשהמילה המסיימת "הַזֹּהֲרֶת" משאירה את הקורא בסופו של דבר לא עם הדלות אלא עם הזוהר.

ה. עיון השוואתי

מן הנאמר עד כאן עולה שיש דמיון ממשי בין שירה של לאה גולדברג "מכורה שלי" לבין שירו של נתן אלתרמן "פגישה לאין קץ"²²: בשניהם יש פנייה אל נמענת המעוצבת באופן סימבולי, המייצגת, כפי שנטען כאן, את עולמו השירי של כל אחד מהדוברים. בשני השירים נמענת זו מעוצבת כדמות נשית ובהקשר מרחבי-גיאוגרפי. בשני השירים מוצג עולם לא ריאליסטי. העולם של "פגישה לאין קץ" מזכיר הן ספרות אבירית והן תפאורת תיאטרון, ואילו של "מכורה שלי" – אגדות עם. ה"מכורה" של גולדברג היא "ארץ נוי" ענייה, שיש בה רחובות, פינות, סמטאות וגיונות ואף שרידי חומות שחרבו. היא מאכלסת אותה בתושבים (קבצנים) ומציבה בראשה מלכה (בלי בית) ומלך (בלי כתר). הנמענת של אלתרמן היא דמות סמכותית החולשת על הזמן-מרחב כולו, שהוא חסר גבולות ונמשך "עַד קֶצְוֵי הָעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלֵּל", ויש בו "רְחוּבוֹת בְּרָזָל", "עֲרֵי מִסְחָר" וארצות שלמות ("אֶרְצוֹתֶיךָ"). מבחינות מסוימות נמענת זו היא אולי גם אותו זמן-מרחב עצמו שאינו ניתן להגבלה ("שָׁוְא חוֹמָה אֶצוּר לְךָ"). הדוברים בשני השירים הם זמרים-נגנים נודדים, טרובדורים, אנשים שהקדישו את חייהם לשירה. הדובר של אלתרמן רואה עצמו כאנוס לנגן את השירה הזאת לנצח: הוא הולך במסע נדודים אובססיבי ואינסופי בארצותיה ואף מקריב את חייו למענה. הדוברת של לאה גולדברג היא מעין שגרירה נאמנה של אותה מכורה, וגם היא נודדת "מְעִיר לְעִיר, מְמַדִּינָה לְמַדִּינָה" "עַם שִׁיר וְתִבְתַּת נְגִינָה" כדי לומר את שבחה של אותה ארץ וכדי לפרסם את הזוהר הגנוז בדלותה. תיבת הנגינה מזכירה את תיבת הזמרה שבשם השיר "תבת הזמרה נפרדת", המהווה ייצוג מטונימי של עובר האורח האלתרמני (אלתרמן, 1972א: 112), ועוד

²¹ על "עוד חוזר הניגון" כשיר התגלות ועל זיקתו ל"התגלות" של שלונסקי ראו שהם, 1984: 228.

²² על הדמיון בין "מכורה שלי" של גולדברג לבין שירי 'כוכבים בחוץ' עמד כבר דן מירון, שגם ביקר את השיר בלשון חריפה ותיאר אותו כ"סוג מוכר של נסיגה מן הקונקרטי לעבר מחוזות ההזיה, הרחמים העצמיים, ההכללה הסימלית והמטפוריקה הדקורטיבית" (מירון, 1999: 385).

על כך – להלן. בשני השירים בולט מוטיב העוני: אצל גולדברג העוני מאפיין את המכורה ואת נתיניה, אצל אלטרמן העוני הוא נחלתו של הדובר. שני דוברים אלה רואים את עצמם כיחידים ומיוחדים, בחירים ונבחרים: הדובר האלטרמני תובע: "לְבַדִּי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ", והדוברת של גולדברג מזכירה: "רַק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שְׁבַחְךָ אֶמְרָה" (ההדגשות שלי, ח.ר.). שני הדוברים משבחים את מושא שירתם. הדובר של אלטרמן מתפעם מהנמענת שלו בקריאות נלהבות ("פְּתָאוּמִית לְעֵד! עֵינֵי בְּךָ הֵלוּמוֹת"), סוגד לה ומתפלל אליה ("תְּפַלְּתִי אַחַת וְהִיא אוֹמְרַת – הָא לְךָ!"), ואילו זו של לאה גולדברג מתעקשת להלל את המכורה ("רַק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שְׁבַחְךָ אֶמְרָה") אף שכל האחרים מגנים אותה ומזכירים את חרפתה. מכאן ששני השירים הם אודות.

מתוך הדמיון ניכר השוני, בעיקר בהיבטים הבאים:

א. **גבהות ונמיכות:** הנמענת בשירו של אלטרמן נעלה ונשגבת. היא סוערת ופתאומית, חוטאת ושופטת, יפהפייה וחסרת רחמים, אלוהית. הנמענת של גולדברג ניכרת בעיקר בפשטותה היומיומית: אביונה, סגרירית, עלובה ומרה, קשת-יום ומורעבת, מגונה וחרופה. אך מתוך כל אלה בוקע זוהר גנוז, אור שבעת הימים, שאז ניכרים בה הנוי והשמחה, האחוה והאהבה. איכויות אלה לא רק נדירות – הן גם נסתרות מעיני כול – רק הדוברת מסוגלת לראותן. אך הן המייקרות את הנמענת בעיניה.

ב. **זרות לעומת שייכות:** הדובר של אלטרמן מושלך אל העולם שבו הוא נודד ממקום אחר. אף שהוא חש עצמו חלק ממנו, הוא אינו במולדתו, הוא זר: "לְבַדִּי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ": ארצותייך, לא ארצי. הכול חדש עבורו, הכול מפתיע. הדוברת של גולדברג, לעומתו, נמצאת במולדתה, ב"מְכוֹרָה שֶׁלִּי". דבר אינו חדש עבורה. היא מכירה כל סמטה, כל פינה, כל אבן. היא חלק מהמכורה, אחת מתושביה, שגרירתה בעולם. היא בא מבחוץ, היא באה מבפנים.

ג. **נימה נלהבת לעומת נימה אלגית ואירונית:** נימת קולו של הדובר ב"פגישה לאין קץ" היא נלהבת. תורמים לכך הלשון הנשגבת, כינוייה ההיפרבוליים של הנמענת והריבוי היחסי של סימני הקריאה – ארבעה במספר. הנימה ב"מכורה שלי" מסויגת בהרבה. דבריה נאמרים מתוך הקטנה וצמצום, ובאמצעות האוקסימורונים המצויים בשורה "לְתַנּוֹת דְּלוֹתֶיךָ הַזוֹהֶרֶת". הוא קושר כתרים – היא מסירה כתרים ("לְמַלְךְ אֵין פְּתָר"). ואף שמדובר באודה, הנימה בשירה של גולדברג היא בעיקרה אלגית ומסויגת, ואולי אף אירונית, מה שחוסם קוראים רבים מלזהות בה את יסוד השבח.

ד. **ארוס:** הנמענת ב"פגישה לאין קץ" מעוצבת כאישה מושכת, מושא לתשוקה ארוטית עזה. ככזאת היא מלאת הפתעות ("פְּתָאוּמִית לְעֵד") ומדהימה ביופייה ("עֵינֵי בְּךָ הֵלוּמוֹת"), והגבר-הדובר משועבד לתשוקתו אליה: "תְּשׁוּקַתִּי אֵלֶיךָ וְאֵלֵי גִנְךָ". היא סוערת ותובענית ומאלצת אותו לנגן אותה לנצח, לוכדת את לבו בלי רחמים, קובעת את מסלול נדודיו וגורמת לו ליפול לרגליה בין גלגלי המרכבות. אך למרות עצמת הארוס בשיר אין הדובר יכול לממשו: "וְאֵלֵי גוּפֵי סְחָרְמָר, אוֹבֵד יָדִים". היסוד הארוטי בדמות הנמענת כה בולט, עד שקוראים רבים, כנאמר לעיל, מתפתים לזהותה עם אישה אהובה ולראות בשיר שיר אהבה. בשירה של לאה גולדברג הארוס מוצנע ונסתר מן העין. בין הדוברת לבין הנמענת לא נרמז קשר ארוטי כלשהו. שתיהן דמויות נשיות, הנמענת אינה מעוצבת כדמות אנושית כי אם כמרחב גיאוגרפי, והיא מצטיינת בעיקר בחולשתה ובעליבותה. רגעי הזוהר הנדירים שלה קשורים בשמחה, בפתיחות,

באחוה, במשפחתיות, ובעיקר באהבה. אך המילים "וּבְנֵיךָ בְּנוֹתֶיךָ חֶתֶן-כְּלָהּ" מלמדות על שיא ארוטי. הארוס בשירו של אלתרמן הוא גלוי לעין אך אינו מתגשם, ואילו בשירה של גולדברג הארוס הסמוי מן העין פורץ לפתע ומוצא את הגשמתו.

ה. **בחירה והכרח:** כפי שראינו הדובר של אלתרמן מתאר את עצמו לא כמי שבחר בשירה אלא כמי שהשירה בחרה בו, והוא נידון לעבוד אותה לנצח. כאילו היותו משורר היא תוצאה של גורל, של הכרח. הצגה כזו של הדברים עלולה להיתפס מצד אחד כהתנערות מאחריות, ומצד שני כיהירות – בעצם נטילת הפרסונה של משורר-נביא. הדוברת של לאה גולדברג, לעומתו, בחרה בעצמה את דרכה מתוך שיקולים והסקת מסקנות: "ן ע ל- לַן אֵלֶיךָ". בחירה זו אינה מובנת מאליה, היא בחירה בלתי פופולרית שמחירה רב, אך יש בה משום לקיחת אחריות ותחושת שלמות. מפתיע לגלות עד כמה מתאים הנאמר בשיר לדברים שכתבה לאה גולדברג ביומנה כשהיתה נערה בת חמש-עשרה:

איני יודעת למה נחוץ לי דווקא להיות סופרת [...] אבל מצבו הרע של הסופר העברי אינו סוד בשבילי. עוני ואי-פרסומו זוהי מעשייה ישנה. לכתוב לא עברית [...] כאילו לא לכתוב לגמרי. ובכל זאת אני רוצה להיות סופרת, בכל זאת בזה אני תולה את עתידי ואת כל חיי. זוהי מטרתי היחידה (גולדברג, 2005 : 97-98).

ו. לא כניעה להשפעה כי אם דיאלוג

מן העיון שערכנו אפשר לראות בשירה של לאה גולדברג "מכורה שלי" ניסיון להציג את ייחודה ולבסס את מעמדה בשירה העברית, לאחר שהופעתו של 'כוכבים בחוץ' שינתה את מפת השירה העברית. "שירי ברק בבוקר" נכתבו בידי אשה [...] שהיתה צריכה להיאבק על מקומה ועל מעמדה", אומר ריבנר (ריבנר, 1980 : 218, הערה 153). הדמיון החלקי בין "מכורה שלי" לבין "פגישה לאין קץ" אינו נובע אפוא מתוך "היענות להשפעת שירי אלתרמן" כפי שטוען מירון (מירון, 1999 : 385), אדרבה: הוא מהווה המשך לדיאלוג הפולמוסי עם שירת עמיתה, שדוגמתו ראינו גם בשירה "ההר הירוק". לדעתי מדובר בשיר אנטיטטי (בלום, 2008 : 86), המבליט באמצעות קווי דמיון מסוימים דווקא את ההבדלים בין שתי תפיסות שיריות השונות מאוד בעיקרן זו מזו.

באמצעות הבחירה בשיר בעל מאפיינים אלטרמניים מבטאת לאה גולדברג בדרכה העדינה, ובמידת-מה גם האירונית, את הרהוריה על שירת אלתרמן ואת העדפותיה הפואטיות. כל אלה מסתברים מתוך נקודות השוני בין השירים: חיוב הנמיכות ולא הגבהות, כתיבה מתוך החיים עצמם ולא מחוצה להם, בחירה בנימה מסויגת ואלגית ולא נלהבת, העמדת דוברת בוחרת ולא נגררת, הצגה של ארוס מסוג שונה ועוד. וכך, מתוך התעמתות מרומזת עם הפואטיקה של 'כוכבים בחוץ', ואולי אף עם זו של אסכולת שלונסקי-אלתרמן בכלל, מציגה לאה גולדברג בשיר זה את הפואטיקה שלה. בדרכה שלה היא מלמדת עליה סגוריה, ואולי – מבקשת על נפשה ותובעת את זכות הקיום שלה. וכל זאת – לא מתוך נחיתות והתבטלות עצמית כי אם דווקא מתוך הכרת ערך עצמית וביטחון בדרכה השירית, בחינת "עוד ענג חִירוֹנֶךָ, הַתּוֹפֶרֶת, / מִן הַשִּׁיר שֶׁל תִּבֶּת הַזְמֶרָה!"

ביבליוגרפיה

מקורות:

- אורלנד, יעקב (1985). **כז שירים: נתן היה אומר**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (1972א). **שירים שמכבר**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (1972ב). **עיר היונה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גולדברג, לאה (1955), **ברק בבקר**. תל אביב: ספרית פועלים.
- ביאליק, חיים נחמן (תשכו). **שירים**. תל אביב: דביר.
- גולדברג, לאה (1959). **מקדם ומאחר**. מרחביה: ספרית פועלים.
- גולדברג, לאה (1986א). **שירים א'**. תל אביב: ספרית פועלים.
- גולדברג, לאה (1986ב). **שירים ב'**. תל אביב: ספרית פועלים.
- גולדברג, לאה (2005). **יומני לאה גולדברג**. תל אביב: ספרית פועלים.
- פסואה, פרננדו (1993). **כל חלומות העולם** (תרגום: פ' דה קוסטה רייס ו' ברונובסקי). ירושלים: כרמל.
- רביקוביץ, דליה (1995). **שירים עד כה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שלונסקי, אברהם (1974). **שירים, כרך א'**. מרחביה: ספרית פועלים.

עזר ועיון:

- בכטיץ, מ' (2007). **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית**. תל אביב: דביר.
- בלבן, א' (1981). **הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי "כוכבים בחוץ" מאת נתן אלתרמן**. תל אביב: פפירוס.
- בלום, ה' (2008). **חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה**. תל אביב: רסלינג.
- בן יהודה, א' (1960). **מילון הלשון העברית הישנה והחדשה, כרך ת**. ניו יורק ולונדון: תומס יוסלוף.
- ברזל, ה' (2001). **שירת ארץ ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג**. תל אביב: ספרית פועלים.
- בת-מרים, י' (1976). עם ספרו של אלתרמן. בתוך באומגרטרן, א' (עורכת). **נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו** (עמ' 27-28). תל אביב: עם עובד.
- גיא, ח' (1977). **צפור ססגונית: מחקר בתימות ובסימבולים בשירתה של לאה גולדברג**. תל אביב: צ'ריקובר.
- גלזמן, מ' (1998). הקינה העולצת: על שני שירים של דליה רביקוביץ' על יונה וולך. **הליקון, 26**. אוחר מתוך http://www.helicon.org.il/site/detail/detail/detailDetail.asp?detail_id=867398
- דורמן, מ' (1991). **נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הירשפלד, א' (2000). על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג. בתוך: קרטון-בלום, ר' וע' וויסמן (עורכות). **פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג** (עמ' 151-135). תל אביב: ספרית פועלים.
- זנדבנק, ש' (2002). **מזשיר**. ירושלים: כתר.

זקוביץ, י' (2001). אור הבריאה ואור אחרית הימים. בתוך: כרם, ד' (עורך). **מגוון דעות והשקפות בתרבות ישראל, כרך יא**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות.

מירון, ד' (1976). המת והרעה: על שירת האהבה של נתן אלתרמן. בתוך: באומגרטון, א' (עורכת). **נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו** (עמ' 83-101). תל אביב: עם עובד.

מירון, ד' (1981). **מפרט אל עיקר: מיבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים.

מירון, ד' (1999). האומץ לחולין וקריסתו: על 'טבעות עשן' מאת לאה גולדברג כתחנת צומת בהתפתחות השירה העברית. בתוך: **האדם אינו אלא...** (עמ' 309-389). תל אביב: זמורה ביתן.

ערפלי, ב' (2005). לא יהדות, לא ציונות: מרדכי שלו כותב מחדש את שמחת עניים. **קתרסיס, 3**, עמ' 67-131.

פישלוב, ד' (2000). לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן. בתוך: קרטון-בלום, ר' וע' ויסמן (עורכות). **פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג** (עמ' 48-59). תל אביב: ספרית פועלים.

קורצווייל, ב' (1966). ה-"Conditions Humaines" בשירה הפרסונאלית לנתן אלתרמן. בתוך: **בין חזון לבין האבסורדי: פרקים לדרך ספרותנו במאה העשרים**. ירושלים ותל אביב: שוקן.

ריבנר, ט' (1980). **לאה גולדברג: מונוגרפיה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים.

שביט, ע' (2007). **לא הכל הבלים בתי: חיים על קו הקץ על פי אלתרמן**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

שחם, ר' (1984). המודוס האלגורי ושירת אלתרמן. **דפים למחקר בספרות 1**: 196-240.

שחם, ח' (1996). משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת זמנן. **סדן 2**: 203-240.

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

שמיר, ז' (1989). **עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם**. תל אביב: פפירוס.

Preminger, A. (ed.) (1974). **Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press.