

"ארץ נוי אביונה": שירה ומקום בדיאלוג שירי בין לאה גולדברג לנתן אלתרמן

חגי רוגני*

תקציר

המאמר מציג דיון השוואתי בין שני שירים הקושרים בין שירה למקום: "מכורה שלי" (1951) מאת לאה גולדברג ו"פגישה לאין קץ" (1938) מאת נתן אלתרמן. בשני השירים הדוברים הם זמרים-נגנים נודדים הרואים עצמם כיחידים-נבחרים המקדישים את חייהם לשירה, בשניהם יש פנייה לנמענת הקשורה בשירה ומעוצבת בהקשר טריטוריאלי, ובשניהם בולט מוטיב העוני. על רקע הדמיון בולטים ההבדלים: הדובר של אלתרמן זר בעולם שבו הוא נודד, זו של גולדברג נמצאת במולדתה; הנימה שלו – נלהבת, נימתה – אלגית ואירונית; אצלו תשוקה לזהות שאינה באה לידי מימוש, אצלה – ארוס מודחק המוצא לפתע את הגשמתו ועוד.

טענת המאמר היא שהדמיון בין השירים מלמד על דיאלוג ביקורתי שמנהלת לאה גולדברג עם שירו של אלתרמן, ובו היא מבטאת את הרהוריה על שירתו ואת העדפותיה הפואטיות. מתוך התעמתות מרומזת עם הפואטיקה של 'כוכבים בחוץ', ואולי עם זו של אסכולת שלונסקי-אלתרמן בכלל, מציגה לאה גולדברג את הפואטיקה שלה, מלמדת עליה סגוריה ותובעת את זכות הקיום שלה.

מילות מפתח: לאה גולדברג; נתן אלתרמן; מקום; ארס-פואטיקה

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-יהודה 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 – ונתת, / כמפגי מתנבל, כמשואת רשעים, / הוא הדחיק ראשו פנימה אל בין כתפיו / והחל סב חרש על עמדו. / בעוית-פיו רמוז לי לצאת אחריו. / לאה הבחינה בנו, ואלו אנו ברכנו אותה, פלה תמהון, / וחקקנו 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. ונחזרנו. ונשבנו עמה. כלנו 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, 1986ב: 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 אלטרמנית ברורה. כך למשל בשיר "אביב", (גולדברג, 1986א: 123 [פורסם לראשונה באפריל 1938 ב'טורים', לא כונס בספר]), מופיעות השורות שקולו של אלתרמן נשמע בהן בבירור: "יעצם את עיניו ה'קיום המסנר / (ז'הבים ואורות לש'בע!) / פ'רא-א'ביב ש'פ'רח מ'בי'ר / מ'צ'ליף, מ'ג'רש ה'ר'חוב'ה". דוגמאות נוספות: "איך ע'ב'רה הכ'ב'שה ו'ד'ר'שה ב'ש'לומי" ("סתו שהיה", שם: 143 [נובמבר 1938]); "אנו ב'ר'חוב. ו'ה'ג'ש' חס. / הטו ה'ג'נים ר'א'ש'יהם ל'מ'טר [...] / נ'ע'מד, נ'ס'ת'פ'ל. מ'ש'ת'ק'פ'ים ב'ז'ג'ג'ית / פ'נינו – פ'ני א'ח ו'א'חות" ("טיול", שם: 145 [1940]); "מ'טר ע'ירו'ני המ'צ'ליף על ב'ת'ים ו'פ'נים [...] ה'ק'רו'נות ה'ג'שומים [...] נ'כ'י'צ'ד א'ש'יג'ם על ק'ב'ים" ("מטר עירוני", שם: 147 [נובמבר, 1938]).³ נראה אפוא שלאה גולדברג חשה את סכנת ההתבטלות האורבת לפתחה מפני שירתו של בן גילה שוכבו דרך לפתע, וחיפשה דרכים להתמודד עמה.

את הצירוף "חרדת ההשפעה" טבע התיאורטיקן הרולד בלוס (בלוס, 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

¹ שיר א' מכונה "מכורה שלי" בתוכן העניינים של הספר 'ברק בבקרי' (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).

³ את הקטע המצוטט משירה של גולדברג "אביב" אפשר להשוות, למשל, לקטעים משיריו של אלתרמן "יום השוק" (אלתרמן, 1972א: 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" ובמחזורים "כנגד ארבעה בנים" ו"אהבת שמשון" (ריבנר, 1980: 78, 135).

קודם לו, מעין דמות אב, והמניע העיקרי לכתיבתו של המשורר המאוחר יותר, המכונה בלשונו של בלום אֶפֶיב (ephebe), הוא החרדה מהשפעת מִבְּשָׁרוֹ, 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 בשיריה 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: 234 [פורסם לראשונה בשבועון 'השומר הצעיר', 16.7.1940]). מחזור השירים כולו מתאר את עיר ילדותה של הדוברת, והשיר "ההר הירוק" מתאר סמטה אחת, "מְקַמְטָת, דָּלָה, צוֹנַחַת, / וּבְכָל זֹאת, פְּנִיָּה זְפִים", 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 עֵנֵג חִירוֹנֵךְ, הַתּוֹפֶרֶת,
מִן הַשִּׁיר שֶׁל תֵּבַת הַזְמֶרָה!

עוד אנו לומדים על התופרת ש-

וּכְאִז חִלּוּמֵךְ – הַטְּבַעַת
וַחֲתָן-נְעוּרִים עַד בְּלוֹתֵךְ.

השיר קורא לעובר האורח לעצור ולהביט, והוא מסתיים במילים:

זֹאת הִיא כָּל הַסְמָטָה, עוֹבֵר-אֶרֶח,
זֹאת הִיא כָּל חֲמֻדָּתָה הַצֶּרֶח,
אֶהְבֶּנָה אֶתָּה, עוֹבֵר-אֶרֶח,
בְּפִזְמוֹן שֶׁל תֵּבַת-הַזְמֶרָה.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

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 מיונה וולך הצעירה ממנה (גלזמן, 1998).

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 לפנים עם אהוב שזָנְחָה? / סמלים? לא רוצה סמלים... // הייתי רוצה – ברייה עלובה ואזלת-יד שכמוני! – / שהאהוב יחזור אל התופרת."

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: א: 112), שבו תיבת הזמרה היא מטונימיה לדובר. אין ספק שקוראי אלטרמן רבים קושרים את מוטיב תיבת הזמרה עם שירתו.⁶ עם כל אלה, יחד עם משקלו של השיר, האנפסט, האופייני כל כך לאלטרמן, השיר אכן נראה אלטרמני ממש, כמעט חיקוי. אף שאין כל ראייה לכך שלא גולדברג מתייחסת לאלטרמן 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 אלטרמן, זמן קצר לאחר שזו התגלתה במלוא הדרה ב'כוכבים בחוץ'. אפשר שהיא קוראת לעובר האורח האלטרמני 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 אלטרמן, שיחזור ויתגלה בשירתה בעתיד.⁸ לדברי בלום, הדבר המאגד שירים יריבים יחדיו, ועם זאת מפריד ביניהם, הוא יחס אנטיטטי 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 אנטיטטי מסוג זה נוכל לראות גם בעיון ההשוואתי בין שירו של אלטרמן "פגישה לאין קץ" ובין שירה של לאה גולדברג "מכורה שלי".

ב. "פגישה לאין קץ" כאודה לשירה

שירו של נתן אלטרמן "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", "שְׁנֵי חוֹמָה אֶצוּר לְךָ", "עַד קֶצְוֵי הָעֶצֶב") והזמן אינסופי ("לְאֵין קֶץ", "לְנֶחֱץ", "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 ביותר שלה הוא באמצעות האוקסימורון "פְּתֹאֲמִית לְעַד": תמיד חדשה, תמיד מפתיעה. הפגישה אתה היא "פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", אף הוא אוקסימורון המשלב בין

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

⁷ טוביה ריבנר ביטא את העדפתו את הפואטיקה של לאה גולדברג (ביטבעות עשן) על זו של אלטרמן, 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 אלטרמן ב'כוכבים בחוץ'. ח.ר.]. [...] מהותה הפנימית היא שמנעה אותה מלעשות כן – וזה, ככל הנראה, מתוך יראת-כבוד מפני הקיים [...] מאהבת-חיים כמו שהם" (ריבנר, 1980: 38).

⁸ אמנם את ביקורתה על שירת שלונסקי ואלטרמן לא ביטאה גולדברג בגלוי, אך חוקרי שירתה מוצאים לכך רמזים. ריבנר רואה במוטו של "משירי הנחל" – "מקהלת דברים קטנים" – תגובה עקיפה ומרומזת לשגב שאפיון את הרטוריקה של שני המחנות, הפשיסטי והאנטי-פשיסטי (ריבנר, 1980: 105) ומוסיף: "ידידי גרשון שקד העירני על מגמה אפשרית של הסתייגות משירת שלונסקי ואלטרמן" (שם: 216, הערה 124). על יחסה האמביוולנטי של גולדברג לשירת אלטרמן אפשר ללמוד מיומניה. ברשימותיה מ-14.9.39 היא שואלת: "ואילו מישהו היה מכבד אותי משום שאני מכירה ואוהבת את שירי נתן [אלטרמן]?" (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 אלטרמן "שיר ארבעה אחים" הנכלל בו: "חבל על אלטרמן. 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).

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 – "תִּשְׁקֶתִי אֶלֶיךָ וְאֵלַי גִּנְדִּי" – היא נשארת בלתי מושגת, והארוס אינו מגיע לכלל מימוש: "וְאֵלַי גּוֹפֵי סִחְרָחַר, אֹבֵד יָדַיִם".

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, 1981: 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 קץ". אך הקישור הברור ל"עוד חוזר הניגון" תומך, לדעתי, בדעה שהנמענת היא קודם כול השירה: האמירה "כִּי סִעַרְתָּ עָלַי, לְנֶצַח אֶנְגְּנֶךָ. / שְׁנֵא חוֹמָה אֶצוּר לְךָ, שְׁנֵא אֶצִּיב דְּלִתַּיִם" היא מעין תשובה ל"עוד חוזר הניגון שְׁנֵנְחָת לְשֵׁנֵא". 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 "עַד קְצָנֵי הָעֶצֶב", עד קצות העצבים או עד סף התהום, כדי להעניק מעצמו לנמענת, לה הוא סוגד כמו לאלוהות עצמה: "תִּפְלְתִי אַחַת, וְהִיא אוֹמְרַת: 'הָא לְךָ'". הוא נזיר השירה או אביר השירה ("לְנֶצַח אֶנְגְּנֶךָ"), למענה הוא נטש הכול ונשאר עני ואביון ("מֵעֵנֵי הָרֵב...") הנודד "בְּרְחוּבוֹת בְּרָזֵל כִּיקִים וְאֶרְפִּים". הוא המשורר או האמן, המשוטט בעולמה, מקדיש לה את חייו ומוותר על החיים האמיתיים כדי להיות "בְּאֶרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ". מכאן שהוא זר באותו עולם הרחוק ממולדתו ("שְׁפִינְדֵיךָ כִּיקוֹת וְעִירְךָ 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 מְגֵשֶׁת / 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: "מֵעֵנֵי הָרֵב שְׁקֵדִים 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"פְּתֵאוּמִית לְעַד" כאילו נגזר מתוך תיאורו של בכטין (שנכתב ממש באותו זמן שבו כתב אלתרמן את שירו, ב-8-1937, 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 "הכוכבים שְׁשָׁאָרוּ בְּחוּץ". התנועה הקדחתנית של המסע בעולם החיצוני נוצרת באמצעות החזרה האנפורית על ה"שם": "שֵׁם לֹהֵט יָרַח כְּנִשְׁקֵת טַבַּחַת / שֵׁם קָקִיעַ לַח אֶת

שעולו מרעים, / שם שקמה תפיל ענף לי כמטפחת...". הדובר נע משם לשם, ממוקם למקום. הנוף האורבני מעוצב כתפאורה בתיאטרון: "רחובות ברזל ריקים נארכים", שמרכבות עוברות בהן מדי פעם. אין זו תל אביב של שנות השלושים, אך גם לא עיר אירופית המתאימה לתקופה מוגדרת: "העיר האלתרמנית היא תערובת של 'עכשיו' ושל 'פעם', של אורבניזם ושל טבע כפרי", אומרת זיוה שמיר (1989: 45). ויש גם ליווי מוסיקלי: "לקול התוף", במקום רעשי הרחוב האמיתיים. השקיעות הן "שקיעות של פטל": 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 חזרניים (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: "לבדי אהיה בארצותיך הלך". המרחב הגיאוגרפי של אותה ממלכה משתרע לא בחדר סגור אלא בחוצות ואין לו גבולות לא של מקום ולא של זמן: "עד קצוי העצב, עד עינות הליל". 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 ("רחוב לוחם, שותת..."), "אפל עוד פצוע ראש [...] מבין המרכבות", 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 אלתרמן 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: "תאלמי אותי לאלמות". בשיר אחר הוא אומר: "ואמות ואוסיף ללכת" ("בדרך הגדולה", אלתרמן, 1972א: 111). לאורך השיר מתפעם הדובר מהנמענת, מבטא תשוקה כלפיה, סוגד לה, מהלל אותה ומצהיר על התמסרותו המוחלטת אליה: "פי סערף עלי, לנצח אנננך", "תשוקתי אלך", "לספרים רק את החטא והשופט / פתאומית לעד! עיני בך הלומוות", "לבדי אהיה בארצותיך הלך". 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 "שבחי-". כאלה הן האודות "שבחי החושך" ו"שבחי הכלים" שביעיר היונה (1957) (אלתרמן, 1972ב: 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" (1972א: 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

⁹ אגב, אם נקבל את ההנחה ש"השיר הזר" (אלתרמן, 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: "זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גדל, / בנתיבת הנדודים הישנה, / משלחן אל חלון ומפתל אל כתל, / בין תמונות ועינים פלות לשנה".

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 בניוית 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 הרין" (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"

דחף את אלטרמן 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 ולפלט דרך לקראת כיבוש מעמדו בשירה העברית. מהלך זה, כידוע, צלח בידו: 'כוכבים בחוץ' אכן מהווה פריצת דרך, הופעתו גרמה לטלטלה בשירה העברית והציבה את אלטרמן 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' ו-ג', נפתחים בצירוף "בְּאֶרֶץ אֶהְבֵּתִי", הוא הצירוף שנתן את שמו למחזור כולו: שיר ב' נפתח במילים "בְּאֶרֶץ אֶהְבֵּתִי הַשֶּׁקֶד פֹּרֵחַ", ושיר ג' – "בְּאֶרֶץ אֶהְבֵּתִי הָאֲבִינָה / אֶפְלוּ הַיָּרֵחַ בְּשָׁמַיִם / עוֹמֵד כְּעֵנִי בַּפֶּתַח...". שיר ב', המשלב תיאור של עולם אגדי עם מוטיבים משיר השירים, מתאר ציפייה נלהבת לאהוב המסתתרת בהחמצה ובאכזבה. שיר ג' מציג תמונה מסויטת של עולם מתפורר וחרב. שני השירים מתמקדים אפוא בגלוי באותו אתר מסתורי המכונה "אֶרֶץ 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 "מְכֹרָה שְׁלִי, אֶרֶץ-נוֹי אֲבִינָה",¹³ והצירוף "אֶרֶץ 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 ("יְזַמְרֵךְ לְךָ מְכֹרְתִי מְכֹרְתִי") ו"מלאו אסמינו בר" מאת לנדר וזהבי ("מָה עוֹד תִּבְקְשִׁי מֵאֲתָנוּ 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 הַקָּאָב שֶׁל שְׁתֵּי הַמּוֹלְדוֹת". 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 הסגירית, 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.

(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 אלטרמן כשלושים שירים, ואילו בשלוש השנים הבאות, שבהן כתב בסתר את שירי 'כוכבים בחוץ', פרסם ארבעה שירים בלבד (דורמן, 1991: 151).

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

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

המילים המתארות את מצבה של אותה מכורה ברוב ימות השנה קשורות בעוני ובעליבות: "עלובה", "אביונה ומרה", "סגריר וגשמים", "עמל ורעב". בממלכה זו "למלכה אין בית, למלך אין פתח" 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: "ועל-כן אלך לכל רחוב ופנה, / לכל שוק וְחָצֵר וְסִמְטָה וְגֵנָה...". פאר והדר אין בארץ זו. נראה שהיה לה עבר מפואר, אך עתה לא נשאר ממנו דבר פרט ל"חרבן חומותיך", 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 כֹּל הַיְתָר", וכן "רק שִׁבְעָה יָמִים חָגִים בְּשָׁנָה / וְעָמַל וְרָעַב כֹּל הַיְתָר". 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 שתיתן, 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 קִבְצָנֶיךָ עֹמְדִים בְּרְחוֹב / וְנוֹשְׂאִים חֲרוֹנִם 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-כֶּהָ". 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, וְהָיָה הַחֲמָה יְהִיָּה שִׁבְעָתִים, כְּאֹר שִׁבְעָתֵי הַיָּמִים, כְּיוֹם חֲבֹשׁ ה' אֶת-שִׁבְרֵי עַמּוֹ, וּמַחֵץ מִכְתּוֹ רֶפְאָא" (ישעיהו ל, כו). חז"ל זיהו את "אור שבעת הימים" עם האור שנברא ביום הראשון והאיר את שבועת הבריאה כולו, והוא האור הגנוז השמור לצדיקים באחרית הימים: "תני, אורה שנבראת בששת ימי בראשית. להאיר ביום אינה יכולה, שהיא מכהה לגל החמה. ובלילה אינה יכולה, שלא נבראת להאיר אלא ביום. והיכן היא? נגזזה והיא מתוקנת לצדיקים לעתיד לבוא" (בראשית רבה ג, ו. וראו זקוביץ, 2001). הצירוף נזכר גם בשירו של ביאליק "זהרר": "מִנְגֵּה הַמְּשֻׁמֵּר, / אֹר שִׁבְעַת הַיָּמִים, / כּוֹס זָהָב נִשְׁקָן, / עֲרוֹת עַד-יְסוֹד". (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: "רק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שִׁבְחֶךָ אֶמְרָה / וְגִנְיֹתֶיךָ-חֲרָפְתֶיךָ כֹּל הַיְתָר". התשובה לשאלה מי היא אותה אחת מתבררת מיד בבית הבא – והרי זו הדוברת עצמה, המזדהה בגוף ראשון: "וְעַל-כֵּן אֵלֶךְ לְכָל רְחוֹב וּפְנָה...". עד כה הצטמצמה דמותה בשיר רק למילת היחס המוטה "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 להלל ולשבח, 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 ראוייה המכורה לשבח.

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 דְּלוֹתֶיךָ הַזֹּהֲרֶת". 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

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

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

בשירת דבורה, ושם פירושו להלל ולשבח: "שם יתנו צדקות ה', צדקות פְּרָזוֹנוּ בְּיִשְׂרָאֵל" (שופטים ה, 11). השני הוא בסיפור בת יפתח, ושם פירושו, כנראה, לקונן, לבכות: "וַתְּהִי-חֶק בְּיִשְׂרָאֵל: מִיָּמִים יָמִימָה תִּלְכְּנָה בָּנוֹת יִשְׂרָאֵל לְתַנּוֹת לְבַת-יִפְתָּח הַגִּלְעָדִי אַרְבַּעַת יָמִים בַּשָּׁנָה" (שופטים יא, 39-40). מקור נוסף הוא הפיוט "ונתנה תוקף" הנפתח במילים "וַיִּתְּנָה תִּקְוָה קִדְשֵׁת הַיּוֹם", ומשמעותו שם כבשירת דבורה. מילון בן יהודה מגדיר את הפועל "תָּנָה" כ"סיפר, שיבח" ומוסיף בהסתייגות: "ואולי קונן, ספד".¹⁷

אוקסימורון גלוי יותר מצוי בצירוף "דְּלוּתְךָ 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: "אֶרְכָּךְ 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, ולוה 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 "הַתִּדַע מֵאֵין נַחֲלָתִי אֶת-שִׁירִי?" (ביאליק, תשכו: ק), וגם על השאלה: מהי שירתי, 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, המעוצבים כמקום, כמרחב גיאוגרפי.¹⁸ מבחינה ז'נרית 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: "וּמְעִיר לְעִיר, מְמַדִּינָה לְמַדִּינָה / אֲנוּדָה עִם שִׁיר וַתִּבֶּת נְגִינָה". בארבעת הבתים הראשונים דמותה אינה נחשפת ואינה מתייחדת. ב'טבעות עשן' (1935), קובץ שיריה הראשון, כותבת לאה גולדברג הצעירה: "יש רבות פְּמוֹנִי: בּוֹדְדוֹת וְנוֹגוֹת, / הָאֶחָת כּוֹתֶבֶת שִׁירִים, הַשְּׂנִינָה מוֹכֶרֶת בְּשָׂחָה, / הַשְּׁלִישִׁית מְרַפָּאָה רֵאָתָה בְּדוֹס, / וְכִלְנֵי שׁוֹתוֹת בְּצִמָּא אֶת הַפּוֹס הַמְּרָה" (גולדברג, 1986: א: 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.

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).

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), המצלחה, 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.

אך בסופו של הבית החמישי, כפי שכבר נאמר, היא מתגלה ומתבלטת בייחודה: "כך אחת בעולם את שבתך אמה / וגונתך-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 השבת. 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 כדחוייה.²⁰

כדי לברר את השאלות הללו נבחנו 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:

צמחה בקמה, בשדה עבת
שבילת ירקת העין.
כמוה היו רבוא רבבות
שבלים ירקות-עינים.

אך לנו בלבד זכרון ומבט
ואנו נבחר לעולם צאחת.
אחרות על פניך אין,
ירקת-העין.

(גולדברג, 1986: 122).

נוכל להניח שהשיבולת המואנשת שבשיר מייצגת את האני של הדוברת, את הגילוי של הייחודי שבה על פני כל רבבות השיבולים האחרות, הנראות בדיוק כמוה. כי כאן ניכרת פעולת הבחירה: "ואנו נבחר לעולם צאחת", 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 התגלויית", אומר אריאל הירשפלד (2000: 149). רגע הבחירה הופך אותה לשונה מכל השאר: "אחרות על פניך אין". גם בשיר הנפתח במילים "האמנם עוד יבואו ימים" (גולדברג, 1986: 77) קיים המתח בין היות הדוברת אחת מני רבים ("כאחד הדשאים, כאחד האדם") לבין היותה יחידה ונבחרת, הולכת לבדה בשדה, שונה מכל האחרים ההולכים בדרכים בהמוניהם ("את תלכי בשדה. לבדך, לא נצרכת בלהט / השפרות, בדרכים ששקרו מאימה ומדם").

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'הפועל הצעיר' ובו בחר שלונסקי לפתוח את ספר שיריו הראשון 'בגלגלי', 1927]). בשיר זה, המקושר באופן בין-טקסטואלי לסיפור

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, בתוך קהל קרפודים / ששנה שושנה צהבה נסתרת" וכן: "הקרפודים, הם עוברים מלאות / את חרדת לבנו האימה" (רביקוביץ, 1995: 124).

התקדשותו הנבואית של הנער שמואל בשילה (שמואל א ג, 1-20), מתוארים רגעי ההתקדשות של המשורר לשירה: הדובר שומע קול הקורא לו לקבל את השליחות. תחילה הוא אינו מזהה את הקול, אחר כך הוא מהסס: "אך שוב קרא לי: שמע! / אך שוב קרא בשמי. / איכה אען: הִנֵּנִי יְיָ!" אך לבסוף הוא מקבל על עצמו את התפקיד: "— דַּבֵּר, יְהוָה, כִּי שֹׁמֵעַ עֲבָדְךָ!" רגע ההתגלות מלווה בסערת ברקים ורעמים: "אך הִנֵּה שׁוֹאֵג יָקוּם [...] וּבְמִזְרַח הָאֲדָמִים אֶצְבַּע בָּרֶק 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: "עוד חוזר הנגון שְׁזָנְחָת לְשׁוֹא / וְהַדְרֵךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאֶרֶץ / וְעֵנָן בְּשָׁמַי וְאֵילָן בְּגִשְׁמָיו / מִצְפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אֶרֶץ" (אלתרמן, 1972: א: 7) כמו בשירו של שלונסקי, גם כאן מתרחש האירוע על רקע סערת ברקים: "וְהָרוּחַ תִּקְוֵם וּבְטִיסַת נְדִיּוֹת / יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֵלְיךָ".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 סִעֲרָתְ עָלִי לְנֶצַח אֲנִינְךָ".

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: "כֶּק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שְׁבַחְךָ אֶמְכָּה / וּגְוִינְךָ-חֶרְפְּךָ כֹּל הַיְתָר". // וְעַל-כֵּן אֵלְךָ...". זהו "על-כן" דווקאי ומתריס, מסקנת ניגוד פולמוסית ונועזת, המובילה את השיר לאקורד הסיום האוקסימורוני שלו "לְתַנּוֹת דְּלוּתְךָ הַזֹּהֶרֶת", כשהמילה המסיימת "הַזֹּהֶרֶת" 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 וגינות 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 קֶצְנִי הַעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלֵּיל", ויש בו "רְחוֹבוֹת בְּרָזָל", "עֲרֵי מִסְחָר" וארצות שלמות ("אֶרְצוֹתֶיךָ"). מבחינות מסוימות נמענת זו היא אולי גם אותו זמן-מרחב עצמו שאינו ניתן להגבלה ("שׁוֹא חוֹמָה אֶצוֹר לָךְ"). 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 נודדים אובססיבי ואינסופי בארצותיה ואף מקריב את חייו למענה. הדוברת של לאה גולדברג היא מעין שגרירה נאמנה של אותה מכורה, וגם היא נודדת "מְעִיר לְעִיר, מְמִדִּינָה לְמִדִּינָה" "עַם שִׁיר וְתִבַּת נְגִינָה" כדי לומר את שבחה של אותה ארץ וכדי לפרסם את הזוהר הנגזר בדלותה. תיבת הנגינה מזכירה את תיבת הזמרה שבשם השיר "תבת הזמרה נפרדת", המהווה ייצוג מטונימי של עובר האורח האלתרמני (אלתרמן, 1972: א: 112), ועוד על כך – להלן. בשני השירים בולט

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).

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: "לְבִי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ", והדוברת של גולדברג מזכירה: "רַק אַתָּה בְּעוֹלָם אֶת שְׂבַחְךָ אֶמְכְּהָ" (ההדגשות שלי, ח.ר.). שני הדוברים משבחים את מושא שירתם. הדובר של אלטרמן מתפעם מהנמענת שלו בקריאות נלהבות ("פְּתָאוּמִית לְעֵד! עֵינֵי בְּךָ הַלּוּמוֹת"), סוגד לה ומתפלל אליה ("תְּפַלְתֵּי אַחַת וְהִיא אוֹמְרַת – הֵא לָךְ!"), ואילו זו של לאה גולדברג מתעקשת להלל את המכורה ("רַק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שְׂבַחְךָ אֶמְכְּהָ") אף שכל האחרים מגנים אותה ומזכירים את חרפתה. מכאן ששני השירים הם אודות.

מתוך הדמיון ניכר השוני, בעיקר בהיבטים הבאים:

- 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.
- 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: "לְבִדִי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ": ארצותיך, לא ארצי. הכול חדש עבורו, הכול מפתיע. הדוברת של גולדברג, לעומתו, נמצאת במולדתה, ב"מְכוּכָה 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.
- 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 דְלוּתְךָ הַזֹּהֲרֶת". הוא קושר כתרים – היא מסירה כתרים ("לְמַלְךְ אֵין פְּתֵר"). ואף שמדובר באודה, הנימה בשירה של גולדברג היא בעיקרה אלגית ומסויגת, ואולי אף אירונית, מה שחוסם קוראים רבים מלזהות בה את יסוד השבח.
- ארוס:** הנמענת ב"פגישה לאין קץ" מעוצבת כאישה מושכת, מושא לתשוקה ארוטית עזה. ככזאת היא מלאת הפתעות ("פְּתָאוּמִית לְעֵד") ומדהימה ביופייה ("עֵינֵי בְּךָ הַלּוּמוֹת"), והגבר-הדובר משועבד לתשוקתו אליה: "תְּשׁוּקָתִי אֶלֶיךָ נְאֻלִי גִנְדִי". 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: "נְאֻלִי גוֹפֵי סְחָרְךָ, 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, בפתחיות, באחוה, במשפחתיות, ובעיקר באהבה. אך המילים "וּבְגִנְךָ בְּנוֹתֶיךָ חֶתֶן-כְּלָה" מלמדות על שיא ארוטי. הארוס בשירו של אלטרמן הוא גלוי לעין אך אינו מתגשם, ואילו בשירה של גולדברג הארוס הסמוי מן העין פורץ לפתע ומוצא את הגשמתו.
- בחירה והכרח:** כפי שראינו הדובר של אלטרמן 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: "וְעַל-כֵּן אֶלְכֶךָ". 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. עוניו 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 מטרת 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 שירות השונות מאוד בעיקרן זו מזו.

באמצעות הבחירה בשיר בעל מאפיינים אלתרמניים 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 נגדרת, 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 סנגוריה, 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 עֵגֶגְ חַרְוֹנֵךְ, הַתּוֹפְרֶת, / מִן הַשִּׁיר שֶׁל תִּבֶּת הַזְמֶרָה!"

ביבליוגרפיה

מקורות

- אורלנד, יעקב (1985). *כו 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: פי' דה קוסטה רייס וי' ברונובסקי). ירושלים: כרמל.
- רביקוביץ, דליה (1995). *שירים עד כה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שלונסקי, אברהם (1974). *שירים, כרך א'*. מרחביה: ספרית פועלים.

עזר ועיון

- בכטין, מי' (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 ח*. 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/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 והרעיה: על שירת האהבה של נתן אלתרמן. בתוך: באומגרטרן, א' (עורכת). *נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו* (עמ' 83-101). תל אביב: עם עובד.
- מירון, ד' (1981). *מפרט אל עיקר: מיבנה, זיאנר 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' וויסמן (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 חוון 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.
- שהם, 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). *עד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם*. תל אביב: פפירוס.
- Preminger, A. (ed.) (1974). *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press.

"A poor, fair land": Poetry and locus in a poetic dialogue between Leah Goldberg and Nathan Alterman

Haggai Rogani

This article offers a comparative study between two poems that connect poetry and locus: "My Homeland" (1951) by Leah Goldberg and "Never-ending Meeting" (1938) by Nathan Alterman. In both poems the speakers are wandering singers and players who consider themselves unique, chosen ones, dedicating their life to poetry. In both of them the speaker appeals to a female persona who is connected to poetry and formed in a territorial context; and in both the motif of poverty is present. However, Alterman's speaker is a stranger in the world in which he wanders, Goldberg's moves in her motherland. His tone is enthusiastic, hers is elegiac and ironic. He expresses a fervent passion which is never realized. Her Eros is concealed until it suddenly bursts forth, and so on.

The claim of the article is that the similarity between the poems suggests a critical dialogue with Alterman's poem, in which Goldberg expresses her hesitations about his poetry and indicates her own poetic preferences. By confronting the poetics of 'Stars Outside', and perhaps that of the Shlonsky-Alterman school in general, Leah Goldberg presents her own poetics, defends it and insists on its right to exist.