

"למי שתהיי – חיי מלאי שיר"

על תוכנית הלימודים החדשה בספרות

"חיינו מעוצבים באמצעות הטקסטים שאנו קוראים ותודעתנו העצמית נקבעת על-ידיהם" (רתוק, 1994, 316) – כך תיארה חוקרת הספרות לילי רתוק את המגמה שהדריכה אותה באיסוף סיפורת נשים עברית והוצאתה לאור תחת הכותרת **הקול האחר** (1994). זוהי אנתולוגיה של סיפורים שכתבו נשים כמשקל נגד לקול ההגמונייה הספרותית השלטת. תוך כדי כך טוענת רתוק שלספרות יש פוטנציאל לשנות את המציאות באמצעות הגדרתה מחדש.

ברוח הדברים האלה אני מבקשת להתבונן התבוננות ביקורתית בתוכנית הלימודים החדשה להוראת שירה בחטיבה העליונה, ובייחוד בקבוצת "שירי המחצית השנייה של המאה העשרים". החידוש בתוכנית לימודים זו, לעומת קודמתה, הוא בקטגוריה שעל פיה ילמד המורה פרק שירה זה. בתוכנית הלימודים בספרות לבית הספר העל-יסודי, התשס"ז, בפרק 'שירה' (שירב ולוי, 2007) חלוקת השירים, ובחירתם על ידי המורה, הייתה לפי הקריטריון של היוצר. בתוכנית הלימודים החדשה, לעומת זאת, הקטגוריה שמתוכה יבחר המורה אילו שירים ללמד היא נושא. ארבעה נושאים מוצעים למורה: "זהויות", "מה זאת אהבה?", "לחיות בארץ-ישראל" ו"שירים בעקבות השואה". בכל נושא מוצגים חמישה צמדי שירים – סך הכול עשרה שירים. המורה אמור לבחור נושא אחד ומתוכו ללמד חמישה שירים, אחד מכל צמד. (הערה חשובה: תלמידים שהחלו השנה, תשע"ה, את לימודיהם בכיתה יוד, ילמדו ארבעה שירים בלבד משירי המחצית השנייה של המאה העשרים מהנושא שנבחר להוראה בכתה).

בחוזר מפמ"ר שבו פורסמו שינויים אלו (הרציג, 2013ב) נימק המפמ"ר את הסיבות לשינויים בתוכנית הלימודים כך: "מטרת השינויים היא לרענן ולעדכן את תוכנית הלימודים בספרות ולהביא בפני המורים והתלמידים היבטים חדשים בהוראת השירה" (שם, 1).

לתוכנית הלימודים בספרות השפעה רבה ביותר על "ארון הספרים" של התלמיד הישראלי, ולכן אני מבקשת להתבונן התבוננות ביקורתית בשירים, שנבחרו להילמד, על פי הקריטריונים הבאים: **א. השיר** – תוכנו, דרכי עיצוב השותפות בבניית משמעותו, עיתוי פרסומו, הופעתו הראשונה בספר השירים של המשורר, התאמת השיר לנושא שאליו נבחר, מידת הייצוגיות של השיר ביחס לתמאטיקה ולפואטיקה של המשורר שכתב אותו,

ב. הכותב – שנות חיים, גיל, מגדר, ארץ הולדת, מיקומו במערכת הספרות בת הזמן; האם השיר שנבחר מבטא את ליבת כתיבתו של המשורר/ת או את שוליה הנידחים.

ג. התקבלות – מעמדו של היוצר ב"רפובליקה הספרותית", תהליך התקבלות השיר הבודד והיותו מושא למחקר וביקורת.

ד. פרשנות – הבאת הפרשנויות הקיימות לשיר הבודד. ובנוסף, הצעת פרשנויות שלי לשיריהם של סומק (2005), אדף (1997), חירי (2011), לאור (1992), ר' חלפי (1997), סוצקובר (2005), אטינגר ושני שיריו של ויזלטיר (1969, 2000), שירים להם לא מצאתי פרשנויות קיימות בספרים.

נקודת המוצא התיאורטית של המאמר נשענת על המונח "קהילייה מדומיינת" שטבע ההיסטוריון בנדיקט אנדרסון (1999). לדבריו, "קהילה מדומיינת" נוצרת באמצעות סיפור מאחד שבהסתמכות

עליו מגבש ציבור של בני אדם את זהותו הלאומית. לפי אנדרסון (1999), מדינת הלאום המודרנית היא ישות דמיונית שקיומה מותנה באמונות על אודותיה ובדימוייה הקולקטיביים. בסיום מאמרי, לאחר דיון בשירים המרכיבים את הנושאים השונים אבקש לתאר את ה"סיפור המאחד" שנרקם משירים אלה ואת האופן בו הוא מעצב את ה"קהיליה מדומיינת" בישראל בעשור השני של המאה העשרים ואחת.

א. זהויות - "כל הדורות שלפני"

עשרה שירים נבחרו בידי ועדת מקצוע ספרות להילמד תחת כותרת הנושא 'זהויות' בתוכנית הלימודים החדשה. חמישה של משוררים-גברים: יהודה עמיחי (1924-2000), חיים גורי (1923), ארז ביטון (1942), רוני סומק (1951) ושמעון אדף (1972), ומספר זהה של משוררות-נשים: זלדה (1914-1984), דליה רביקוביץ (1936-2005), נורית זרחי (1941), יונה וולך (1944-1985) ונידאא ח'ורי (1959). התבוננות סוציולוגית בקבוצת משוררים זו תצביע על המאפיינים הבאים: ששה מבין המשוררים נולדו בישראל וארבעה מחוצה לה (עמיחי נולד בגרמניה, ביטון נולד במרוקו, סומק נולד בעיראק וזלדה נולדה ברוסיה). רוב המשוררים הם ילידי שנות העשרים-ארבעים של המאה הקודמת, סומק וח'ורי הם ילידי שנות החמישים, ואדף, צעיר המשוררים המופיע בתוכנית, הוא יליד 1972. רוב המשוררים בחטיבה זו זכו להכרה ולמעמד בתרבות הישראלית וחלק ניכר מהשירים אף זכו לעיון פרשני מעמיק.

א.1. עמיחי, ביטון, אדף, סומק: "רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מחלטת"

שיריהם של עמיחי, ביטון, אדף וסומק מעמידים בחזיתם דובר גלוי, בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מוצהרים. המשוררים משרטטים בשיריהם כרונוטופ ישראלי-יהודי ורואים בזהותם תוצר של המרחב הישראלי וההיסטוריה היהודית כמו שהיא ניכרת בסיפור המשפחתי. הדבר בולט במיוחד בשירו של עמיחי "כל הדורות שלפני" שפורסם בספרו **עכשיו ברעש** (1968). תפיסת הדובר את עצמו כחוליה אחת בנרטיב היהודי-ישראלי ניכרת כבר בכותרת השיר "כל הדורות שלפני". נוסף על כך, הדובר מדמה את עצמו למוסדות יהודיים מובהקים ואף קושר עצמו לאירועים מרכזיים בהיסטוריה היהודית, ומניח וביה גם לביוגרפיה המשפחתית שלו. השימוש בפעלים "תָּרַמוּ" ו"אִוָּקְסוּ" מדגיש את עיצוב זהות הדובר על ידי הדורות הקודמים כדי לשלבו במרחב הירושלמי הפיזי-היסטורי-ערכי: "כל הדורות שלפני תָּרַמוּ אוֹתִי/ קָמְעָה קָמְעָה פְּדִי שְׁאוּקְסוּ כָּאֵן בִּירוּשָׁלַיִם/ [...] כְּמוֹ בֵּית תְּפִלָּה אוֹ מוֹסֵד צְדָקָה". הדובר בשיר מעצב את זהותו בציר הזמן של אביו: "אֲנִי מֵתְקָרֵב לְגִיל מוֹת אָבִי/ [...] עֲבָרְתִּי אֶת שְׁנַת הָאֲרָבָעִים. יֵשׁ/ מְשָׁרוֹת שֶׁבָּהֶן לֹא יִקְבְּלוּ אוֹתִי". זהותו של הדובר בהווה, שבו נכתב השיר, ואפשרויות החיים שלו נבחנות דרך ההיסטוריה היהודית של הדורות הקודמים לו בנקודת השפל הנוראה ביותר שלה: "אֵלֹהֵי יִתְיָ בְּאוֹשְׁוִי/ לֹא הָיוּ שׁוֹלְחִים אוֹתִי לְעֵבֶד, / הָיוּ שׁוֹרְפִים אוֹתִי מִיָּד". מחויבותו העקרונית של הדובר לזהותו היהודית-ישראלית מתבטאת בזיקתו העזה לדורות שקדמו לו כמו שהדבר ניכר בטור החוזר וחותרם כל בית בשיר: "זֶה מְחַיֵּב".

בקבוצה זו שנושאה "זהויות" מופיעים שיריהם של שלושה משוררים-גברים המזוהים בתרבות הישראלית כמשוררים מזרחים במובהק – ביטון, סומק ואדף. במחקר על השירה המזרחית

מציניים חוקריה את מעמדו פורץ הדרך של ביטון ומשווים את מעמדו כאב מייסד ומכוון למעמדו של ביאליק. קציעה עלון מצינת בספרה **אפשרות שליטת לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית** שפריצתו של ביטון בספר השירה הראשון שלו **מנחה מרוקאית** (1976) אל הפרהסיה הציבורית הישראלית "מסמנת קו שבר ומהפכה פואטית" (עלון, 2011, 14); שלושים שנה לאחר זאת הספר הראשון של ביטון אמר סמי שלום שטרית בערב לכבוד הספר: "מי שרוצה להבין מאין נולד הניצוץ שהדליק את האש, מאין נחצב הקול ממנו בקעה השירה המזרחית בישראל חייב להתחיל משני השירים האלה ('שיר זהרה אלפסיה' ו'שיר קנייה בדיזינגוב') ומשם לשירתו של ביטון כולה. [...] כמו ביאליק, ביטון ניצב בודד בצומת משברי של מפגש קשה ודורסני בין תרבויות, הוא תוהה ותועה בין שפות, בין עולמות, בין זהויות [...] משהו בוקע מתוך מצוקת החיפוש הנוראה הזאת" (שם, 16). עלון מוסיפה ומצינת ששירתו של ביטון הייתה לסמל המאבק המזרחי סביב שאלות של התקבלות, ייצוג, הדרה וקנוניזציה.

על מעמדו של ביטון כותב גם יוחאי אופנהיימר בספרו **מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל** (2012), ולפיו נקודת המוצא ההיסטורית של דיון בשירה המזרחית היא שירתו של ארז ביטון, שירה שפרצה את הדרך לכתיבה האתנית הישראלית. אופנהיימר רואה בביטון "אב מכונן" לשירה המזרחית ומשווה את מעמדו, ואת השפעתו על הפואטיקה של ממשיכיו, למעמדה של שירת ביאליק והשפעתה.

השיר "דברי רקע ראשונים" הלקוח מספר שיריו הראשון של ביטון, נלמד במשך שנים רבות, הן בחטיבת הביניים והן בחטיבה העליונה, והוא מופיע בתוכנית הלימודים ה"ישנה" (2007) והחדשה (2013). שיר זה מתפקד כשיר מכונן ומעצב של הזהות המזרחית בתודעתם של דורות של תלמידים. בשיר משתמש ביטון בחומרים אוטוביוגרפיים-פולקלוריסטיים כדי לשחזר את עולמם של דור ההורים כמי שעיצב את חייו של הדובר-הבן. מבנה השיר – ששני הבתים הראשונים בו מוקדשים לתיאור האם, הבית השלישי לתיאור האב, והבית האחרון לתיאור הדובר עצמו – מעיד על תפיסה גניאולוגית של הדובר ועל ראיית עצמו כתוצר של הוריו.

שירו של רוני סומק "שיר פטריטי", הפותח את ספרו **מחתרת החלב** (2005) ומופיע בכריכתו האחורית כביטוי למרכזיותו ולחשיבותו, משמש מענה אלטרנטיבי לתפיסת כור ההיתוך ששלטה בתרבות הישראלית בשנות החמישים. שירו של סומק משרטט את הזהות הישראלית דרך תפקודן של נשות המשפחה בהווה הישראלי בתחילת שנות האלפיים. לעומת התפיסה המונוליתית שזהותו של אדם היא אחידה, ברורה וניתנת לתיוג בקלות על ידי מאפיין סטריאוטיפי אחד כמו "מזרחי" או "אשכנזי", מציג סומק בשירו זה משפחה שהזהות שלה מאופיינת ברב-תרבותיות. השיר מתאר מערכת יחסים משפחתית הרמונית, שיש בה מנעד רחב של זהויות אתניות ואחרות. ההווה המשפחתית הרב-תרבותית נפרשת בשיר דרך המטפורה של הכנת ארוחה ואכילתה. בדרך של התרסה והיפוך אירוני מאמץ סומק את כינויי הגנאי הסטריאוטיפיים שהטיחה החברה האשכנזית במגזרים השונים ממנה. סומק משתמש בכינויי גנאי אלה לצורך עיצוב זהותם של בני המשפחה: "אני עיראקי-פיגימה, אשתי רומניה/ והבת שלנו היא הגנב מבגדד. / אמא שלי ממשיכה להרתיח את הפת והחדקל, / אחותי למדה להכין פירושקי מאמו הרוסיה/ של בעלה. / החבר שלנו, מרוקו-סכין, תוקע מזלג/ מפלדה אנגלית בדג שנולד בחופי נורבגיה". סיומו של השיר באנפורה המשולשת "כלנו" מצביע על המשותף לכל בני המשפחה. בניגוד לריאליזם וליומיומית שעיצבו את השוני של בני המשפחה, הרי שהשותף נבנה דרך שלוש תמונות מטפוריות המתארות את הניגוד בין חיי היום-יום הקשים ובין משאלת הלב "כלנו פועלים מפתרים שהורדו מפתמי המגדל/

שָׁרְצֵנוּ לְבָנוֹת בְּבָבֶל. / כָּלְנוּ חֲנִיתוֹת חֲלוּדוֹת שְׁדוֹן קִישׁוֹט הַעֵיף/ עַל טַחְנוֹת הַרוּחַ. / כָּלְנוּ עֲדֵין יוֹרִים
בְּכוֹכְבִים מְסוּנֵי עֵינַיִם/ רָגַע לִפְנֵי שָׁהֵם נְבֻלָּעִים/ בְּשָׂבִיל הַחֶלֶב".

הולנדר (2014) רואה בשורות הפתיחה של שיר זה את הרכיב הטיפוסי לשירת סומק כולה:
"השילוב בין מה שנדמה תחילה מבט מחויך במציאות, אך עד מהרה מתפרש כמבע ייחודי הלש
יחד את שמרי הביקורת החברתית, עם כפית הקיום המלוכה ועם קורטוב החיים המסופרים."
(שם, 653)

שמעון אדף יליד שדרות, וזהותו מזוהה בשיר "שדרות" מתוך ספרו הראשון **המונולוג של איקרוס** (1997), עם מקום הולדתו. כותרת השיר ומשפט הפתיחה שלו מעצבים את יחסו של הדובר למקום הולדתו: "לְקַח לִי עֵשְׂרִים שָׁנָה לְאַהֲבֵ/ אֶת הַחֵר בְּאַמְצָע שׁוּם מְקוֹם הַזֶּה". סיום טור הפתיחה במילה "לְאַהֲבֵ", תוך שימוש בטכניקת הפסיחה, מדגיש את יחס האהבה של הדובר למקום ההולדת, כמענה וכאיזון לכינויה "הַחֵר בְּאַמְצָע שׁוּם מְקוֹם הַזֶּה", ולזמן הממושך "עֵשְׂרִים שָׁנָה" שהוצרך הדובר כדי לגבש יחס אוהב זה. יחסו כפול הפנים של הדובר לעיר הולדתו ניכר בתהליך הממושך שהדובר נזקק לו כדי לראות ולשמוע מחדש, באופן חדש ושונה, את מראות המקום וקולותיו. כך שוזר הדובר את יחסו החדש למקום הולדתו בתיאור קטלוג תמונות המתאר אותה. למשל: "עַד שְׁרָאִיתִי לְרֵאשׁוֹנָה, בְּעֵין נְכוֹנָה, / אֶת הַבְּתִים חֲסָרֵי הַתְּחָכּוּם תַּחַת גַּג הָעֵנָנִים, עַד שְׁשִׁמְעֵתִי/ אֶת הַהֶמְזִיחַ הַמְּפֹלֵא שֶׁל הַרְחֹב". הבית השני מתאר את מצבן המורכב של שתי קבוצות מאוכלוסיית "שדרות": "הַיְלָדִים" ו"הַנְּעָרוֹת". הילדים למדו להסתפק במעט שבמעט. משחקיהם עשויים מחומרי הטבע המצויים בעולם: מים, אבן, שלוליות ונייר שדרכם ואתם הם מממשים את ילדותם בתוך שהם "מלטפים" "מים בְּאֶבֶן" ומשכשכים "בְּשָׁלוּלֵי סִירוֹת נֵר". בעקבות התבוננותו כפולת הפנים – האוהבת והמכירה בהכרח בכישלון עתידם – של הדובר בילדים אלו, שבעבר ייתכן שהיה אחד מהם, הוא מנסח את פעולת המשחק שלהם דרך האוקסימורון "תְּקוּהַ מְגַחֶכֶת": "עֵשְׂרוֹת שָׁנִים שֶׁל שְׁחִיקָה/ לְמַדוֹ אֶת הַיְלָדִים לְלַטֵּף אֶת הַמֵּים בְּאֶבֶן, / לְשַׁכְּשֵׁךְ בְּשָׁלוּלֵי סִירוֹת נֵר בְּתֵקוּהַ מְגַחֶכֶת". מיניותו ויפיין של "הַנְּעָרוֹת" מתוארים דרך מטפורת "החצאית המתנפנת", ולעברן מוצמד התואר "קֶרְקָסִי" במובן של פרוע, צבעוני ונטול מעצורים. "עבר קרקסי" זה של נערות שדרות "פָּרַח", הן במובן של התעצם והן במובנו ההפוך, נעלם, תחת מבטו של ההמון: "עֲבָרְןָ הַקֶּרְקָסִי שֶׁל הַנְּעָרוֹת פָּרַח בְּהֵנֵף שֶׁל חֲצָאִית/ כְּשֶׁהֶמּוֹן נָסַר אוֹתוֹ בְּמִבְטוֹ". כפילות הפנים ביחסו של הדובר למקום הולדתו שזורה בכל היבט של השיר וכך גם במשפט האוקסימורוני החותם אותו: "רַק מְקוֹמוֹת חֲסָרֵי אֶהְבָּה זֹכִים לְאַהֲבָה מְחֻלָּטָה".

א.2. רביקוביץ, וולך: "בְּלִילָה הַזֶּה הֵייתִי בְּבֵה מְמַכֶּנֶת"

לדליה רביקוביץ יש מעמד מרכזי בקבוצת המשוררות הישראליות וביטוי בולט לכך הוא זכייתה בפרס ישראל לשירה בשנת 1999. השיר "בובה ממוכנת", לקוח מספר שיריה הראשון **אהבת תפוח הזהב** (1959), טיקוצקי (2014) מציין שזהו אחד מספרי הביכורים השלמים ביותר בשירה העברית החדשה ספר שזכה למן הופעתו להערכה רבה וסימן את רביקוביץ כמשוררת הבולטת בדורה. (שם, 842), זכה להתייחסויות פרשניות רבות ביותר כביטוי למרכזיותו ולחשיבות העקרונית של העמדה הביקורתית החריפה המובעת בו. התקבלות נלהבת זו ניכרת בהתגייסות החוזרת ונשנית של הרפובליקה הספרותית לעיסוק בשיר זה במשך עשרות שנות פרשנות, החל בפרסומו הראשון של השיר בסוף שנות החמישים ועד ימים אלה ממש. קורצווייל (1959), המורה הנערץ של רביקוביץ והראשון לגלות את איכויותיה השיריות, כותב ברשימתו המוקדמת שבשיר זה מופיע:

"ניצחון האני הפצוע, שירת גבורה של האני השר, במסע הרפתקאותיו בדרך ייסורי החיים. האובייקטיביזציה של הסובייקט היא שלמה ומושלמת" (קורצווייל, 1982, 269).

יאיר מזור רואה ב"בובה ממוכנת": "סמן ימני בכל הכרוך בדוברת נשית החשה מקופחת, כנועה ומוכנת עלבון בחברה גברית המתעמרת בה" (מזור, 1996, 117). מזור מציין שתלונת המחאה של הבובה הממוכנת מחלחלת גם לשירים אחרים של רביקוביץ שבהם היא עצמה אינה נוכחת: "נוכחות אחיותיה, עוטות מסכות ותחפושות, וקינתן הקובלת, המופלגת ואינה נמוגה, מהדהדת ונותרת כמו אד התלוי ומרחף מעל" (שם). יוחאי אופנהיימר רואה בשיר הזה את אחד הביטויים לדיוקן העצמי שמעמידה רביקוביץ בשירה המוקדמים – אישיות שהתחושה החזקה ביותר בה היא תחושת ההתפרקות. ההגנה או תיקון השברים נחווים כפעולת אכיפה מבחוץ של "הגיון שיש בו אונס מסוים" (אופנהיימר, 1991, 416). תמר הס (2000) מציינת שבשירה זה יוצרת רביקוביץ דוברת נשית המתמודדת עם היותה בדיה, יצירה של אחר, פרי עשייה ודמיון גבריים שליטים. האישה בשיר של רביקוביץ שורדת כמנגנון מכני. אובדנה העצמי מגיע לשיאו כאשר היא הופכת לפריט בפס הייצור של אידיאל גברי סטנדרטי, בובה, "אישה קטנה". המוכניות של האישה-בובה חושפת, לדבריה של הס, את "הנשיות כמנגנון שהוא פרי הבנייה פטריארכאלית, מנגנון המייצר שבר נפשי" (שם, 261). שירה סתיו (2014) מציינת בפרק "ממשות בלתי מתקנה" – האב בשירת דליה רביקוביץ" שהשיר "בובה ממוכנת" מביא את הוויית ה"ניבטות" של האישה לשיאה הדרמטי בתיאור זרותו של גוף האישה לעצמו, גוף שהופקע ממנה באמצעות המבט הגברי. יכולת התנועה והניידות של גוף זה הופקדה בידי גברים, הבונים אותו בדמות חלומותיהם הארוטיים, וזהו מנגנון המייצר שבר נפשי. סתיו מבליטה את בנייתה של דמות הבובה כספקטקל, כחזיון תיאטראלי שכמו מגשים מחדש את הגורל היעוד לאשה בסרט ההוליוודי הקלאסי. סתיו מציינת שקריאה הדוקה של המתרחש בשיר מגלה כי הבובה היא דמות מרדנית. בניגוד למסלולים אשר הותוו בה מראש היא פונה "לכל העברים" ומבקשת לכבוש לעצמה מרחבים נוספים, ימינה ושמאלה (במקום ישר וקדימה). גם כשהיא חוזרת להיות בובה מתוקנת היא מעזה לנהוג בעצמאות והולכת לרקוד בנשף המחולות. על כך היא נענשת בהשפלה ובפחיתות כבוד, כאשר מניחים אותה בחברת חתולים וכלבים. בניגוד לעמדתו של אופנהיימר הטוען כי התפרקות הבובה נבעה מתנועות שאינן שקולות וצייתניות, הרי שסתיו טוענת כי רמיזותיה של רביקוביץ מעידות על כך כי דווקא הציות לחוק האב הוא המחולל את אסונה של הבובה. בחירתה של רביקוביץ, לפי סתיו, לסיים את השיר דווקא במה שנראה כנתוני פתיחה מאפשרת לקורא לראות במסכת הנשיות דווקא אופציה מתריסה, הנפתחת כנגד ולעומת כל מה שקדם לה בשיר.

יונה וולך, משוררת בעלת מעמד מרכזי בשירה הישראלית, אומצה גם היא בחום על ידי הרפובליקה הספרותית, החוזרת ועוסקת בה ובשיר "יונתן", הראשון בספר שירה הראשון, במשך עשרות שנים. נסים קלדרון מתאר את השפעתה העצומה של וולך על הספרות העברית תוך השוואתה להשפעתם של היוצרים המרכזיים בספרות העברית: "אם קראת מבחר משלך של ספרים, שכתבו ישראלים בשנים האחרונות – יונה וולך נמצאת בתוכם. סביר להניח, שהיא נמצאת כמעט בכל מבחר אפשרי. בוודאי בשירה ובסיפורת, אבל גם [...] בעבודות של בלשנים ופילוסופים והיסטוריונים וסוציולוגים. כזאת הייתה הנוכחות של ביאליק. כזאת הייתה ההשפעה של אלתרמן, כך נמצאים זך וויזלטיר בתוך מחזור הדם התרבותי שלנו. החדש הוא לא שיונה וולך נוכחת כמותם. החדש הוא ששום משורר לא נוכח כך אחריה" (קלדרון, 1994).

השיר "יונתן" הוא בעל מעמד מכונן בשירתה של וולך. שיר זה פותח את קובץ השירים הראשון שלה **דברים** (1966), וגם את הספר **שירה** (1976) ואת מבחר שירה **תת ההכרה נפתחת כמו מניפה** (1992). השיר, כמו השיר "בובה ממוכנת", זכה אף הוא לעיונים פרשניים רבים ביותר כביטוי למרכזיותו ולחשיבות העקרונית של עמדת הכאב והמחאה המבוטאת בו. נקודות דמיון רבות יש בין שני השירים. שניהם מופיעים בספר השירים הראשון של המשוררת, מתארים את ההווה הנשית כהווה קורבנית, והם בגדר טקסטים מרכזיים בתרבות הישראלית. מזור דן בהשפעת שירתה של רביקוביץ על שירת וולך ומתמקד בעיקר בהשפעת מוטיב "הבובה הממוכנת", כלומר דוברת נשית שמרגישה מקופחת, כנועה ומוכת עלבון בחברה גברית המתעמרת בה, מוטיב שמופיע הרבה בשירה של וולך ובשיר "יונתן". לפי מזור, הדובר בשיר, יונתן, "כמו הבובה הממוכנת של דליה רביקוביץ, שייך לאותה עדת נדכאים שבמציאות חיינו, חייבים לציית למרותם העריצה והצינית של בעלי הזרוע ונציגיהם. והללו [...] אינם נרתעים ומוסיפים להתעמר בחלש" (מזור, 1996, 124). מזור רואה ביונתן דמות קורבן המתחברת בדרך אלוסיבית לדמויות קורבן רבות אחרות: "דמם השפוך של הנרדפים מהדהד בחתך הדורות: כך היה מאז ומעולם, כך יהיה מעתה ועד עולם. הרודף רדף ורודף, והנרדף נרדף ונרדף" (שם, 126). רתוק מציינת בספרה "מלאך האש: על שירת יונה וולך" (1997) שוולך מעצבת בשיר הזה את "יונתן" – בן דמותה הגברי של יונה – כדמות שמזכירה את ישו. בשירה של וולך הופך יונתן מקורבן על לא עוול בכפו לדמות המשיחית בת האלמוות. רתוק מציינת שיש בשיר רובד נוסף, המאפשר לראות ביונתן דמות נשית הנרדפת על ידי חבורת גברים שאינם מסתירים מפניה את זממם. הסכמת הקורבן לחור של נעץ, על הקונוטציות המיניות של חדירה אלימה, מגרה את תאבונם של הגברים הרודפים אחריה. כריתת ראשו של יונתן, לאחר השימוש בגופו, נעשית לפעולה סמלית של שימוש אלים בחלקיה של הדמות. בשלב זה הגוף מפסיק להיות אובייקט של תשוקה ונעשה אובייקט מושפל, ירוד ובזוי. כמוטל צמיר (2006) מציינת שהשיר "יונתן" משלב את כל ההיבטים של הקדושה המעונה, התהליך השלם של שיבה לתחייה כאלה דרך סבל גופני, בתמונת ילדות פשוטה למראה. צמיר מציינת ש"יונתן" מאזכר שני טקסטים עיקריים: את שיר הילדים "יונתן הקטן" ואת סיפורו של יונתן המקראי ויערת הדבש בשמואל א, יד, א-מד. הסכמתו של יונתן מהשיר ל"חור של נעץ", אלוזיה הומוריסטית ילדותית לפצע הצלב של ישו, אינה מספקת את רודפיו. הם כורתים את ראשו ויונתן חתוך עתה לשניים: ראש וגוף. צמיר מציינת שניתן לראות בפיצול זה "ליטרליזציה של הפיצול בין גוף לנפש שאפיין את דמויות הנשים – אבל הוא למעשה פיצול בין אנושיותו לאלוהיותו: יונתן הרי ממשך לדבר [...] כבן אלוהים קולו וקיומו נצחיים ומתקיימים מעבר לגופו." (שם, 272). צפרירה לידובסקי כהן (2009) בספרה **שחרי את חרצובות לשונך אישה** – **כיסוי וגילוי בשירת יונה וולך** עוסקת בפרשנויות הרבות האפשרויות לשיר זה. בסיכום דבריה היא חוזרת על טיעונו של מזור שהשיר "יונתן" הוא טקסט רווי ברמיזות ובהתייחסויות פואטיות בלתי נדלות. בנוסף לאסוציאציות המרובות שהוזכרו על ידי חוקרים שונים לזהותו האפשרית של "יונתן" וכיוון שהאירועים בשיר מסופרים לאחר המוות מפי אדם שראשו נכרת, מציינת לידובסקי כהן: "אי אפשר שלא לקשר את קולו של יונתן לזה של אורפיאוס, המהולל במשוררי המיתולוגיה היוונית, אשר ראשו הכרות המשך לשיר ולהשפיע בכוחו האיתן על כל יצור חי ודומם. בכל מקרה [...] מבנה העומק של השיר מעצב התרוממות רוחנית של נשמה יתרה אשר קולה אינו נאלם בידי אלה המבקשים להשתיקה." (שם, 57). בהקשר זה מציינת לידובסקי כהן

שמאחורי "יונתן" מסתתרת וולך עצמה, והשיר בא בין היתר להתריס נגד העריצות הפואטית בתקופתה.

בשנת 2013 הוציאו הלית ישורון ויאיר קדר ספר במתכונת אלבומית – ביטוי נוסף לעיסוק האובססיבי של הרפובליקה הספרותית בדמותה של יונה וולך – וכותרתו **זאת היונה – יונה וולך: השירים. המחברות הגנוזות. הראיון**. ברשימת הפתיחה שכותרתה "יונתה" כותבת ישורון על עוצמתו של שיר זה בתרבות הישראלית: "לפעמים שיר הוא מפץ. ואם המפץ בורא עולם, הרי שהשיר, מכוח הבריאה, מכוחו של הנברא, משמיע אותי ואותך ואותך. העולם, החוץ, בלי שמבקשים ממנו, ממשיך מצידו להישמע מבטן השיר. השיר הוא קונכייה המהמהמת את השאון התמידי, הנצחי של הטבע. כך יכלו לשמע את 'אימה גדולה וירח' של אצ"ג, כך – עם וחרף כל ההבדלים – יכולתי אני בדור שלי לשמוע את 'יונתן' [...] השיר הזה, שכתבה כשהייתה בת תשע עשרה-עשרים, הניח את המצע לרבים מאלה שיבואו אחריו. הוא היה האש והעצים. אני קוראת אותו כשיר מזבח" (ישורון, 2013, 22).

שירה סתיו בפרק "יונה וולך: משוררת אבי" (2014) מציינת שרבים משיריה של וולך עוסקים בסצנות של שחיטה, דקירה והקזת דם ומאזכרים מראות של גוף מפורק, איברים קטועים ודיס-אינטגרציה של הגוף כך כבר בשירה הראשון "יונתן" ועד קובץ שיריה האחרון. סתיו מצביעה על קשר בין נסיבות מות אביה של וולך לפואטיקה שלה. אביה של וולך נהרג ביולי 1948 בקרב על גבעת קולה. וולך הייתה אז ילדה בת ארבע שנים. על פי עדות חיילים ממחלקתו גופות הלוחמים שמתו בקרב עברו התעללות, הוצתו ופורקו בידי לוחמי הלגיון הערבי. פרטי המוות וחילול הגופה נודעו לוולך בהדרגה עם התבגרותה. סתיו מציינת שאת ראשו הנערף של יונתן יש לקרוא לא רק כאופנים של ניפוץ ה"אני" או כפירוקו של האב הסמלי, אלא גם ובעיקר כייצוגים מטונימיים לאופן מותו של האב: "זהו מודוס של הזדהות עם האב המת, האב הממשי, שוולך אינה חדלה לשחזר אותו בשירה באמצעות האקט הברוטאלי של פירוק הגוף." (שם, 306). סתיו מצביעה על הדמיון ביחסן של רביקוביץ' וולך לאב המת: האהבה ההזדהותית לאב עוברת דווקא דרך חוויית המוות, דרך אובדנו של האב והכרחיות ההכרה בפגיעותו, בסירוסו ובחוסר השלמות שלו.

א.3. זלדה, זרחי, ח'ורי: "אֵשָׁה, מְשֻׁרָתָת, שְׁפָחָה אוֹלִי/ עֲלָמָה עֲמֵלָה"

שירה של המשוררת זלדה "שני יסודות" התפרסם בספרה האחרון **שנבדלו מכל מרחק** (1984). עזה צבי (1984) מספרת על הידידות המופלאה שהתפתחה בין זלדה ליונה וולך, שתי נשים שונות זו מזו, שבהמשך נהפכה לעוינות מרוחקת מצדה של זלדה. צבי מפרשת את השיר "שני יסודות" כנוגע למערכת יחסים סבוכה זו: "לאחר שנפגשו שוב זלדה ויונה [...] כתבה זלדה בעקבות זאת את השיר 'שני יסודות'. היסודות הזרים זה לזה הם השלהבת והברוש. בעוד שבעבר, ככתוב בשירים ישנים יותר, הייתה לה קרבה אל האש [...] הרי כעת ברור שהיסוד שלה הוא הברוש הנטוע באדמה" (שם, 97). חמוטל בר-יוסף מתעלמת לחלוטין מהקשר זה במונוגרפיה שלה **על שירת זלדה** (1988), ומציינת שזלדה מתארת כאן את הקונפליקט בין הדחף להתפרץ ולשבור מוסכמות ובין השתיקה שמתוך "גאווה עתיקה וקודרת". עוד מציינת בר-יוסף את הדמיון הוויזואלי בין הברוש לשלהבת למרות אופיים המנוגד. היא כותבת שבשירת זלדה יש ניגוד בין שני צפנים נפשיים תרבותיים: דמות האישה יושבת הבית לעומת הפריצה לעולמות רחניים. בשיר זה, שהוא אחד משיריה האחרונים, מציינת בר-יוסף, ניגודים אלו לא נעלמו, אך הם חדלו להיות אלטרנטיבות מנוגדות שיש לבחור ביניהן. אטינגר (2007) חוזרת ומזכירה את נסיבות כתיבת השיר

הקשורות במערכת היחסים בין זלדה וולך ובהתאם לכך הבנתה את השיר: "שני היסודות הם הלהבה והברוש, כדימויים של יונה וזלדה, ובשיר מתנהל ביניהם מעין דו-שיח של ניגודים, [...] יונה וולך, מלאך האש, מתריסה בשיר כלפי הברוש. [...] בשיר זה, מביעה זלדה את יחסה הזהיר, החושש, כלפי יסוד האש, שבעיניה, על-פי המסורת החב"דית, אוצר בחובו סכנה רבה לצד כוח משיכה מהפנט." (שם, 99-100) הלל ברזל (2008) מציין ששיר זה הוא מן השירים האחרונים שכתבה זלדה בטרם פגעה בה מחלת הסרטן. ברזל רואה בשיר זה כמעין שיר סיכום לחייה של זלדה: "מצד החזות הגופנית, הריהי אשה שאננה וגאה, המתחברת לתקופות השנה, ליסודות היקום. בסגולות רוחה יש גם מן הטירוף החיובי, מן החירות של אשה עצמאית בכל דרכיה, ומן הדמיון, הנחוץ לה כאמנית בציור ובשירה. ברוחניות שבה היא מתגאה, כבסימן היכר של הבנה ואמונה. באופן בסיסי היא שואפת להרמוניה בינה לבין עצמה, ובינה לבין ידידי נפשה. דוחה היא נמרצות קונפליקטים, משלהבת הרסנית ודורסנית." (שם, 599)

שירה של נורית זרחי "היא יוסף" פורסם בקובץ שיריה השלישי **אשה ילדה אשה** (1983). אלקד-להמן (2014) מציינת שכבר בספר זה ניכרים מאפיינים פואטיים מובהקים ליצירתה כמו למשל שילוב הפנטסטי בריאלי, עולם פיוטי של ילדה ואישה ואם, עיסוק בדמויות ארכיטיפיות כמו מלך ומלכה וכתובה מחדש של סיפור מקראי מנקודת מבט מפתיעה (שם, 419). כל אלה ניכרים בשיר "היא יוסף" כך, מסתמך שיר זה על פרשת יוסף המקראי תוך שינוי המסופר במקרא: "יִוֹשֶׁבֶת רַחֵל בְּאֵהָל/ קִנְצַת שֶׁעַר אַחַר קִנְצָה תִּאֶסֶף/ לְהַחְבִּיאַ תַּחַת כִּפַּת מְשִׁי/ אֶת שֶׁעַר בְּתֵהּ הַקְּטָנָה הַיָּא יוֹסֵף". במהופך מהסיטואציה המקראית המוכרת, בשיר זה יש לרחל בת קטנה, והאם, רחל מסתירה את מינה של הילדה תחת כיפה וקוראת לה "יוסף". בן-דב (2011) מציינת שבשינוי המגדרי הזה מפרקת זרחי מיתוס יהודי מכוון ולועגת לראייה הפטריארכאלית המבכרת הולדת בנים על הולדת בנות. בהתאם לכך, מאלצת זרחי את רחל, הדמות הנשית הבוגרת בשירה, להסתיר את נשיותה של בתה. אלקד-להמן (2006) בספרה **לבדה היא אורגת – קריאה ביצירת נורית זרחי** מציינת שבחירה ב"מסכה" משתלבת במכלול עולמה של זרחי ומציינת שימכת' יוסף המקראי מופיעה גם בשיר "יוסף" בקובץ השירים לילדים **הפתעה** (1981) ובסיפור "היא יוסף" בקובץ **אמן המסכות** (1993): "לזרחי המקרא הוא חומר חי ומתסיס שבו היא משתמשת כדי לבחון את שאלת מעמד האשה אז והיום או את הזיקה שבין מגדר לזהות מינית. [...] בכתובתה השתמשה זרחי בחומרים מקראיים לכתובה מחדש של סיפורים מסורתיים מנקודת מבט ביקורתית של אשה יוצרת במאה העשרים." (שם, 27)

שירה של נידאא חירי "הדיברות" מופיע בספר **בגוף אחר, מבחר שירים 1987–2010** (2011) נידאא חירי, כמו שהיא מעידה על עצמה (קלדרון, 2011), נולדה כקתולית במשפחה נוצרית בכפר פסוטה. בגיל 14 נשלחה למנזר, שהיה גם פנימייה, ושם התחנכה על ערכי הנצרות. חירי מספרת שנולדה כבת שלישית להוריה, והתקבלה במשפחתה בכעס גדול: "זה שקר, לא יכול להיות שאמי ילדה עוד בת" (שם, 128). עמית-כוכבי ושיטרית (2014) מציינים שרבים משיריה של חירי מתמקדים בדיכוי האשה על ידי הגבר ועל ידי החברה והדת וזהו גם נושאו המרכזי של שיר 2 מתוך המחזור "הדיברות" כותרת זו משמשת למחזור של שלושה שירים שמתוכם נבחר להילמד השיר השני. בשיר פונה הבת-הדוברת לאמה בבקשה החוזרת ונשנית: "אֵמָּא אֵל תִּלְדִּי אוֹתִי". בקשה זו מושמעת בניסוחה זה, ולעתים בתוספת הבאה: "אֵל תִּלְדִּי אוֹתִי זָכָר". הנימוק שמעלה הדוברת לבקשתה זו הוא גורלם של הזכרים בארצה: "הַזָּכָרִים בְּאַרְצִי בְּנֵי עֲקָדָה/ יוֹרְדִים לְמַעְמָקֵי הַשְּׁכוֹל/ עוֹלִים לְגִבְעָה". המצב הנשי מתואר אף הוא כמצב קורבני. אפשרויות הזהות-הקיום

העומדות לפני האישה הערבייה הן: "אַחְיָה אִיכְשָׁהוּ/ כָּכָל הַנְּגִזְרוֹת/ מִמִּין נִקְבָּה/ אֶהְיָה/ אֲשֶׁה, מְשֻׁרְתָּת, שְׁפָחָה אוֹלִי/ עֲלָמָה עֲמֵלָה". למרות אפשרויות זהות וקיום מצומצמות אלה תביעתה הנחרצת של הדוברת שבה מסתיים השיר היא: "לא מְשַׁנָּה מָה/ הֶעֱקָר הוֹלִידִינִי/ לֹא זָכָר". השיר כולו כתוב כהיגד שוטף אחד, ללא כל אמצעי תיחום במהלכו, מלבד נקודה אחת בסיומו. הפואטיקה של השיר היא אמירה ישירה, בוטה, החוזרת שוב ושוב, שאומרת הבת לאמה: "אַל תִּלְדִּי אוֹתִי אִמִּי/ אֶל תִּלְדִּי". בקשה חוזרת זו אינה יכולה להתממש, כמובן, משום שאומרת אותו הבת שנולדה ובגרה לאם המבוגרת שלא תלד עוד. מתוך כך ברור שעצם הבקשה היא תחבולה רטורית של המשוררת לתאר את קשיי הזהות הערבית במדינת ישראל: הגברים מתים במלחמתם על לאומיותם, ואפשרות הקיום והזהות היחידה של נשים היא זהות של שירות. השיר יוצר אנלוגיה בין מצבי נשיות שונים שבכולן תפקידה של האישה הוא אחד – נתינת שירות: "אַשָׁה, מְשֻׁרְתָּת, שְׁפָחָה אוֹלִי/ עֲלָמָה עֲמֵלָה". עם זאת, מצהירה הדוברת בשיר על העדפה ברור של קיום כ"בת" על פני חיים כ"זכר".

א.4. סיכום ותהיות – שחר - "שירות לקוחות שלום זו אני מדברת/ כן, בָּמָה אוֹכֵל לְעֹזֵר"

את רוב השירים המופיעים בקבוצה זו כתבו משוררים ומשוררות מרכזיים ומוכרים. שירה של נידאא ח'ורי הוא יוצא דופן בקבוצה: הוא היחיד מבין כל ארבעים השירים של תוכנית הלימודים החדשה שכתבה משוררת ערבייה. קריאה בשירים אלו כקבוצה שנושאה "זהויות" משקפת תפיסה המבדילה במובהק בין מרכיבי הזהות הגברית והזהות הנשית. הזהות הגברית בשירים מעוצבת על ידי מאפיינים סוציולוגיים ברורים של גניאולוגיה, היסטוריה וגיאוגרפיה ישראליות-יהודיות במובהק. שירים אלו שותפים בעיצוב ביקורתי ומפוכח של הנרטיב הישראלי-יהודי, ומאפשרים לקרוא אותם וללמד אותם בהקשר חברתי-פוליטי-תרבותי שבו הם נכתבו ואליו הם מתייחסים. הזהות הנשית המעוצבת בשירי המשוררות, לעומת זאת, מנותקת במובהק מכל מאפיין של זמן או מקום. ההווה הנשית מתוארת כפרטית-אישית, ומאפייניה הבולטים הם תלישות, פסיביות, נרדפות ומושפלות. בשירים שכתבו משוררים מעוצב דובר בגוף ראשון, בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מובהקים ומוכרים, בדרך כלל בן דמותו של המשורר, המטונימי לקבוצות שונות בקולקטיב הישראלי. ברוב הגדול של השירים שכתבו המשוררות, לעומת זאת, נעדרים לחלוטין מאפיינים אוטוביוגרפיים. הדוברות מתרחקות מהאני הפרטי שלהן ומשתמשות ב"מסכות" כדי להשמיע קול שיבטא את המצב הנשי, ובה בעת גם התרסה כנגד מצב זה.

על שימוש זה במסכות כאחד המאפיינים של שירת נשים כותבת חיה שחם בספרה **נשים ומסכות: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות** (2001). בספרה מציינת שחם שאחת מנקודות החיבור הבולטות בין שירת הנשים העברית ובין שירת הנשים במערב היא השימוש בדמויות נשיות מוכרות מתוך הקנון התרבותי (הגברי) כבמסכה, שבחסותה ובתיווכה מתקיימת האמירה הנשית הייחודית על פניה השונות. עוד טוענת שחם שהטמעתם של חומרים קנוניים מוקדמים ביצירות מאוחרות, מתוך התייחסות מודעת אליהם, היא אקט אינטרטקסטואלי מכוון המאשש את קביעתה הידועה של קריסטבה, שנסמכת על הבחנותיו של באחטין: "כל טקסט בנוי כפסיפס של ציטוטים; כל טקסט הוא ספיגה וטרנספורמציה של טקסט אחר" (שחם, 2001, 15). קריסטבה תופסת את האינטרטקסטואליות כמקום של ריבוי ושל חתרנות. תפיסה זו מתייחסת לכתיבת נשים ולכתיבת גברים כאחד, אבל לדבריה מאפיינת

האינטרסקטואליות בעיקר את הכתיבה הנשית. זו נלחמת על הרב-קוליות התרבותית באמצעות שילובו של הקול הנשי במרקם התרבותי, ומגייסת את החתרנות כאחד מכליה העיקריים. התמיהה העיקרית העולה מתוך שירים אלו היא הפער הגדול בין המשתמע משירי המשוררים למשתמע משירי המשוררות. שירי המשוררים בנויים מחומרי חיים ציבוריים ישראלים-יהודיים מובהקים. בשירי הנשים, לעומת זאת, אין ולו אזכור אחד להוויה הקולקטיבית הישראלית-יהודית.

אפשר היה לבחור למשל את שירה של יודית שחר "זו אני מדברת" מתוך קובץ השירים בשם זה (שחר, 2009). בשיר מתארת דוברת בגוף-ראשון את ניסיונות ההתמודדות שלה כאם חד-הורית עם מצבים של דיכוי וניצול חברתי: "שורות לקוחות שלום זו אני מדברת/ כן, כמה אוכל לעזר" (שם, 43)

ב. לחיות בארץ-ישראל: "פתאם קם אדם בבקר, ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת"

עשרה שירים בחרה "ועדת מקצוע ספרות" להילמד בנושא "לחיות בארץ-ישראל" בתוכנית הלימודים החדשה. בפרק זה שמונה שירים של משוררים: גורי, אמיר גלבע (1917–1984), משה דור (1932), אריה סיון (1929), עמיחי, יצחק לאור (1948), ביטון, נתן יונתן (1923–2004), ושני שירים של משוררות: אגי משעול (1947) ורחל חלפי (1945). התבוננות סוציולוגית בקבוצת משוררים זו תצביע על המאפיינים הבאים: שבעה מתוך היוצרים נולדו בישראל ושלושה מחוצה לה (עמיחי נולד בגרמניה, משעול נולדה ברומניה וביטון במרוקו). רוב המשוררים הם ילידי שנות העשרים או השלושים של המאה הקודמת ומצויים בעשור השביעי-שמיני-תשיעי לחייהם. נעדרים לחלוטין מקבוצה זו משוררים צעירים בעשורים המוקדמים של חייהם, ילידי שנות החמישים-שישים-שבעים-שמונים. תשעה מבין המשוררים הם אשכנזים, ואחד, ביטון, הוא משורר מזרחי.

1. גלבע, גורי: "הם נולדים ומאכלת בלבם" (שם, 46)

שירו של גלבע "שיר בבוקר בבוקר" פורסם בספרו השלישי **שירים בבוקר בבוקר** (1953) והוא נחשב בביקורת כטוב שבספריו (הולצמן, 2014, 268). שיר זה הוא בעל מעמד בכורה בקבוצת שירים זו בעיתוי פרסומו. הוא קודם לכל השירים מבחינת זמן כתיבתו, 1953, והיחיד שנכתב שנים ספורות לאחר קום המדינה בעודו מתאר את "רוח הזמן": שיר שמחה אקסטטי, תגובה המנונית על הקמת המדינה. (שם). ייחודו של השיר הוא באווירתו האפיפנית-אופורית המתארת תהליך של תקומה ולידה מחדש של אדם ושל עם. השיר היה לאייקון תרבותי וסמן לערכי הקולקטיביות של קום המדינה. אגב, אלה באו לביטוי מאוחר במחאת קיץ 2011, כששיאה של הפגנת החצי מיליון הוא בשירה קולקטיבית של מנהיגי המחאה והמפגינים כולם, בהובלתו של הזמר שלמה ארצי, את השורות הפותחות את השיר: "פתאם קם אדם בבקר, ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת/ ולכל הנפגש בדרך קורא הוא שלום".

אידה צורית בספרה **החיים, האצילות – עיונים בשירתו של אמיר גלבע** (צורית, 1988) מציינת מרכיבים חסידיים שונים המופיעים בשיר זה. כך, ההליכה והשמחה שהיא "בבחינת התפשטות אין-סופית של העצמיות, אלא שצריכה היא סיבה שבקדושה [...] כשיהודי מרגיש את היותו חלק מהכלל. [...] האמונה, על פי החסידות, נחוות בתנועה, והיא חוויה דינאמית כהתהלכות, ההילוך אינו רק בבחינת פעולה גשמית, אלא הוא פעילות פנימית אלוהית: "פתאם קם אדם בבקר, ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת" (שם, 166). מרכיב חסידי נוסף

המופיע בשיר הוא "אחד שהוא כלל" (שם, 175) ההרגשה שהוא נושא בתוכו לא רק את עצמו כי אם את הכלל נוטעת בו אשלייה אומניפוטנטית: "לשיא האושר וההתפעמות האישית ולשיא הריגוש הספונטני שתחושת היחד וההתמזגות עם הכלל מעניקות לו, מגיע המשורר ב"שיר בבוקר בבוקר" שהרי תכלית עבודת האדם – גם זה על פי החסידות – היא ההתכללות, כאשר האדם חש בתוכו את הציבור כולו." (שם, 176-177).

שיר נוסף בעל מעמד איקוני וקנוני הוא השיר "ירושה" של חיים גורי, משורר דור הפלמ"ח, שפורסם בספרו **שושנת הרוחות** (1960). ראובן שהם כותב בספרו **בין הנוזרים ובין הנדרים: פואטיקה, תמאטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי** (2006) שדוברו של גורי בשיר זה קבע את העובדה שדורו הוא דור היצחקים המועלה לעקדה על ידי דור האברהמים (שהם, 2006). בה בעת, מדגיש שהם, דוברו של גורי לא משמיע קול מחאה או זעקת שבר נגד גזר הדין של העקדה. הדובר אינו שופט את גיבורי הסיפור הנורא, משתמש בלשון המעטה וכמעט אין חדירה לנפשם ולתודעתם של הגיבורים. ההבדל בין סיפור העקדה המקראי ובין שירו של גורי הוא שהסיפור המקראי מבקש להוכיח לקורא את מסירותו הנחרצת של אבי האומה לייעודו ולאלוהיו, והטקסט של גורי אינו מבקש להדגיש את הפן האמוני-האידיאולוגי, אלא את הפן הפסיכולוגי שלו. קרטון-בלום בספרה **סיפור כמאכלת – עקדה ושירה** (2013) מציינת שהשורות החותמות את השיר: "הם נולדים ומאקלת בלבם" הפכו לשורות המצוטטות ביותר מתוך שירת העקדה הישראלית במאה העשרים. קרטון-בלום מציינת שאף שבפועל ליצחק לא קרה דבר, הטראומה שלו הפכה למורשתו – ילדיו ירשו את זיכרונה כסוג של קוד גנטי. המציאות ההונית היא הגשמה של סיפור "המאכלת בלב" שהוא הדני"א הישראלי; סיפור שהוא עיבוד של הטראומה כזיכרון פואטי. קרטון-בלום מציינת שהיות וחוויות העקידה היא משקע תורשתי, הגיבורים אינם פועלים, אלא נפעלים על-ידי כוחות פסיכו-היסטוריים נעלמים. בניגוד לפרשה המקראית הרצופה בפעלים אקטיביים, בטקסט של גורי הפעולות מרוקנות מכל התכוונות רצונית, ועל כך מעידות הצורות הפסיביות של הפעלים במהלך השיר. הדמות הפעילה היחידה בשיר היא האיל שבמקרא מתואר רק בסוף המעמד ואילו בשירו של גורי מופיע כבר בשורה הראשונה, כלומר, טוענת קרטון-בלום, הניסיון מרוקן ממשמעותו. "הגזירה מחליפה את היעוד, דבר שעולה גם מן האפילוג: "הם נולדים ומאקלת בלבם" (שם, 46)

2. עמיחי, דור, סיון, יונתן: "ובכל-זאת גם לי חלק/ יש באדמה הזאת"

רוב השירים בנושא זה, כמו שמשמע מכותרתו, מעמידים במרכזם את המרחב הפיזי הארץ-ישראלי, וכך הם משתלבים בזרם הרעיוני של הציונות ששם את מרכז הכובד על הטריטוריה כמענה לצרת היהודים וכתנאי להתחדשות לאומית יהודית. השירים "תיירים" של עמיחי ו"מלכת המים של ירושלים" של חלפי מעמידים במרכזם את ירושלים; "תקציר שיחה" ו"חזון איילון" הם שירים תל אביביים מובהקים.

השיר "גם הנוטשים" של משה דור פורסם בספרו **עוברים את הנהר** (1989). לשם (2014) מציין שמשך דור טבע במאמריו הספרותיים את המונח "ילידיות", שמשמעו שייכות עמוקה למקום, לארץ; תפישת ההווה הישראלית כרצף היסטורי שלם. תבנית נוף המולדת נטמעה בשירתו של דור ונותרה טבועה בה גם בשנים האחרונות בהן הרבה לשהות בארצות הברית. ואכן השיר "גם הנוטשים" שנכתב מחוץ למרחב הארץ-ישראלי, מבטא את התפיסה הילידית. פרטים מטונימיים מתל אביב וירושלים נהפכים לרכיבי יסוד בגופו ובנפשו של הנולד בארץ ונוטש אותה: "גם

הנוטשים, אם העברית היתה צעקת/ מייחם הראשונה, נושאים בסתר בשרם הפנימי/ ירקון קטן, שפתים שלש אבני ירושלים או/ מלוא הטוריה רגבי עמק/ כבדים מתפוררים".

שירו של עמיחי "תיירים" פורסם בספרו **שלוה גדולה: שאלות ותשובות** (עמיחי, 1980). מירון (2014) מציין שעמיחי דחה את ההיסטורי ורצף הזמן היחידי המשמעותי עבורו הוא זה של הביוגרפיה האישית, המשכיות החיים בתוך הגוף הפיזי, שעלול בכל עת להיפגע והמועד למות. ואכן, השיר "תיירים" נבנה על ידי פירוט קטלוגי של אתרי תיירות בעלי משמעות לאומית היסטורית בירושלים וסביבתה שמהלך השיר מבטל את חשיבותם ההיסטורית-לאומית. כך מוזכרים בשיר: "יד ושם", "הכותל המערבי", "קבר רחל", "קבר הרצל" ו"גבעת התחמושת" כדי לתאר את התנהלותם המוחצנת וחסרת הזיקה המשמעותית של ה"תיירים" בהדרכתו של מדריך הטיולים. שני בתי השיר הראשונים מתארים באירוניה ביקורתית את ביקוריהם המצולמים, חסרי כל זיקה רגשית, של ה"תיירים" במקומות האלה. לעומת זאת, הבית השלישי, הפרוזאי בעיצובו, מתאר את הדובר בעל הביוגרפיה האישית, בן דמותו של יהודה עמיחי, החי בירושלים והוא אוהבה האמיתי. טיעונו של השיר הוא ש"הגאולה תבוא" רק אם מדריך הטיולים יעמיד במרכז התכוונותו והדרכתו את הסמל לחיי חולין בשירת עמיחי: "אָדָם שֶׁקָנָה פְּרוֹת וְיָרְקוֹת לְבֵיתוֹ".

שירו של סיון, יליד הארץ, "אָנִי בְּסֵף הַכֵּל" מבקש לומר אמירה משמעותית ובעלת אופי מסכם על החיים בארץ-ישראל. הדבר ניכר משם הספר שבו מופיע השיר **לחיות בארץ ישראל** (1984). השיר עצמו ממוקם בסוף הספר לאחר דף ריק, והוא בבחינת "שער" שירי בפני עצמו. כותרת השיר ומשפט הפתיחה שלו מבטאים יחס כפול פנים של הדובר אל עצמו: "אָנִי בְּסֵף הַכֵּל/ אָנִי בְּסֵף הַכֵּל כְּמוֹ פֶּרַח בְּתֵמָה". בקריאה ראשונה אפשר לחשוב שיש כאו הפחתה והקטנה של הדובר את עצמו ואת זיקתו לארץ-ישראל, אבל קריאה נוספת וחזרה אל פתיחת השיר לאחר קריאת סיומו מעידות שיש כאן גם לשון סיכום של הדובר ביחס לעצמו ולזיקתו לארץ-ישראל, שנלווית אליה נחיצות והערכה. השיר בנוי מאנלוגיה מפורשת בין דור האבות לדור הבנים. דור האבות ניכר בעשייה החלוצית שלו, בהפיכת ה"חולות" ל"אָדָמָה הַזֹּאת" כלומר למרחב הארץ-ישראלי, המשמש מצע לכינונו וליישובו של היישוב הארץ-ישראלי. פעולה משמעותית זו של דור האבות ניכרת בדימוי "פְּרוֹחַ סְעָרָה" ובריבוי הפעלים בגוף רבים המופיעים בטור שירי אחד: "שֶׁתְּלוּ, נָטְעוּ, עָדְרוּ".

קבוצה דורית אחרת שאליה מתייחס הדובר המשורר, בדרך של קרבה שיש בה גם ריחוק, היא "אֲחִים שְׁלִי", המתוארים "רְצִינִיִּים פְּנֻצְלֵי שׁוֹאָה". וייכרט (2014) מציין שמקום מיוחד בשירתו של סיון מוקדש לשואה, וזו מתוארת לרוב מתוך תחושת אשם עמוקה של ילד תל אביבי, שחוה את ילדותו ונעוריו המאושרים לחוף הים, מבלי שקלט את מלוא מימדיו של גורל עמו שמעבר לים.

הדובר, בשיר זה, מעצב את עצמו ואת עשייתו בהשוואה ניגודית-לכאורה לחייהם הרי הגדולה של דור האבות ודור האחים. בטור הפתיחה של השיר מציג הדובר, צבר, יליד הארץ, את עצמו בלשון הקטנה, במהלך השיר משולב טון ההתנצלות שבו נפתח השיר בדרישת הדובר להכרה בערכו: וּבְכָל-זֹאת גַּם לִי חֶלֶק/ יֵשׁ בְּאֲדָמָה הַזֹּאת ", וְלֹא בְּזִכּוֹת אֲבוֹת: / עֵינֵי, שֶׁשְׁלֶשֶׁת אֲלָפִים (אוּלֵי יוֹתֵר) שָׁנִים, / עֲצָבוֹ אֶת צוּרְתוֹ, / מוֹשְׁכוֹת אֶת אֲבָקָה שֶׁל אֶרֶץ-יִשְׂרָאֵל". שלמה הרציג מציין בספרו **ילידות בלא נחת: עיונים ביצירתו של אריה סיון** (2013) שבסיום השיר מתאר המשורר "מעין תהליך בוטאני, פסאודו-אבולוציוני, שבו, במהלך אלפי שנים, ובאנאלוגיה לפרח בחמה, עוצבה

צורתן של עיניו (ראיית עולמו?). בנוסף, הפרייתו כפרח (כמשורר): מתרחשת באמצעות "אֶבְקָה שֶׁל אֶרֶץ-יִשְׂרָאֵל" ויוצרת זיקה ביולוגית של ממש בינו לבין אדמתו. [...] מאחורי הדימוי הבוטני הזה ניתן לראות את דמותו הממשית של היליד, בן המקום, הכובש ברגליו את האדמה, בעת שאבק הארץ חודר לעיניו" (הרציג, 2013א, 115). עוד מוסיף הרציג ומציין שקריאה כזו מדגישה דווקא את ההקבלה בין הדובר לאבותיו החלוצים. הרציג רואה בשיר זה מתח שמבטא הדובר בין רגשות מנוגדים של שייכות וזרות, קבלה ודחייה, גזרת גורל ובחירה חופשית, כלפי החיים העבריים בארץ-ישראל. מתח זה הוא, לפי הרציג, "מבנה העומק הרגשי והאידיאי המשמעותי ביותר ביצירתו של אריה סיון" (שם, 52).

שירו של יונתן, יליד הארץ אף הוא, "לאן היינו הולכים" התפרסם בספרו **שירים עד כאן** (1979). צבי לוז, מחבר המונוגרפיה **שירת נתן יונתן** (1986), דן בשיר זה ומציין שכמו בשירים רבים אחרים, גם בו מתקבלת "נוסחה עקרונית, האופיינית ליונתן: השיר הוא אקט של הגנה כנגד צוק-העתים, והגנה זו שואבת את כוחה מן היופי – ואותו יופי מורכב הן מן המראות שבמציאות והן מעיצובם" (לוז, 1986, 60). לוז מציין שגם בשיר זה חוזר ומופיע, על רקע המדבר, תפקיד ההצלה של המראה הפיזי. השאלות הרטוריות, שבשתי השורות האחרונות מכוונות למצב פואטי ולא למצב אקטואלי. כך, מסביר לוז, לולא המראה הזה של עז קטנה בחולות בדרך אל צל החרוב, לא היה התהליך הפיזי יכול להתקיים ולא הייתה יכולה להימצא ההגנה היוצאת ממנו: "וְעַז קֵטְנָה שֶׁנִּתְּנָה לָנוּ מִחֻלְבָּה וּמִצְמָרְהָ / וּבְרִגְלֶיהָ הָרְזוּת חֲתָרָה לָנוּ דְרָךְ בְּחוֹלוֹת / אֶל צֶל הַחֲרוּב / וְלוֹא הִתְעַקְשָׁה / אָנָּה אֵז הָיִינוּ בְּאֵימָ / לָאֵן הָיִינוּ הוֹלְכִים עִכְשָׁו".

ב. 3. ביטון: "מה זה להיות אותנטי?"

השיר "תקציר שיחה" מופיע בספר שיריו השני של ביטון **ספר הנענע** (1979). לשיר זה ולספר כולו מעמד פורץ דרך בשירה המזרחית. כך כותב עליו מואיז בן הרוש במאמר שכותרתו "שלושים שנה להופעת מנחה מרוקאית": "מי שרוצה להבין מאין נולד הניצוץ שהדליק את האש, מאין נחצב הקול ממנו בקעה השירה המזרחית בישראל [...] שירתו של ביטון כולה. [...] הנה השורה העצומה הזאת שתמיד מעלה לחלוחית בעיני: 'ובכל זאת טופחת שפה אחרת בפה עד פקוע חניכיים'. רק מי שחיפש נואשות קול לזעקה יכול לחוש את כאב החניכיים הזה. אין בכל שירת ביאליק הגדולה אף לא שורה אחת כזאת שהצליחה לעשות לי את זה".

בשיר זה הדובר מבקש לחדור למקום הנתפס בעיניו כמייצג המוחלט של ההגמוניה הילידית האשכנזית מתוך הבלטת הווייתו המזרחית בעודו צועק: "בְּאֶמְצָע דִּיזְנָגוֹף [...] בִּיהוּדִית מְרוֹקָאִית. / אָנָּה מִן אֶלְמָגְרַב אָנָּה מִן אֶלְמָגְרַב [...] / אֲנִי לֹא קוֹרְאִים לִי זֶהר אֲנִי זִישׁ, אֲנִי זִישׁ". אלא שמלחמת תרבויות והנכחת פרטי זיכרון אלה בחיי היום-יום של הדובר גובות ממנו מחיר כבד: "וְזָה לֹא, וְזָה לֹא, / וּבְכָל זֹאת טוֹפַחַת שְׁפָה אַחֲרַת בְּפֹה עַד פְּקוּעַ חֲנִיכִים / וּבְכָל זֹאת תוֹקְפִים רִיחוֹת דְּחוּיִים וְאֶהוּבִים / וְאֲנִי נוֹפֵל בֵּין הַעֲגוֹת / אוֹבֵד בְּבִלִיל הַקּוֹלוֹת".

ב. 4. לאור: "ואין בארץ הזאת שום דבר יפה?"

שירו של לאור "אהבת הארץ" פורסם בספר שיריו **לילה במלון זר** (1992) שירו של לאור נפתח בשאלת התרסה ששואל נמענו של השיר את המשורר הידוע בביקורתו החריפה כנגד המציאות החברתית-פוליטית בישראל: "ואין בארץ הזאת שום דבר יפה?" השיר כולו הוא תשובה לשאלה

תוך פירוט חומרי היופי של "הָאָרֶץ הַזֹּאת": "בְּחִיפָה, בְּמוֹרֵד הַכְּרָמֶל", "יָעַל", "מִיִּטְתָּה", "גִּפְן סְמִיכָה", "אָבִיב" סְמִדָּר", "אֲשָׁכּוֹלוֹת עֲנָבִים כְּבָדִים מְרֹב עָסִיס", "חֲמֹשׁ דְּבָרִים זָהָב", ו"רוח מן הַיָּם". כל אלה שותפים בבניית קן האהבה של "אחת קוראים לה יעל". פרטי הטבע המוזכרים בשיר הם בעלי ניחוח מקראי, והם מהדהדים את הרקע לפניית הדובר לאהובתו בשיר השירים: "התאנה חנטה פגיה והגפנים סמדר נתנו ריח קומי לכי לך רעיתי יפתי". בשיר זה של לאור "אהבת הארץ" כרוכה באהבת אישה, ומטונימית לה המיטה שבחדרה הבנויה כסוכה המלאה בפרי הארץ, יופיו ועיסו. קן אהבה זה משמש תמונת תשתית להתנהלותו האינטלקטואלית של הדובר בעולם: "בְּכָל מְקוֹם שָׁבוּ אֲנִי הוֹלֵךְ, לֹא חָשׁוּב מָה אֲנִי / שׁוֹמֵעַ אוֹ אוֹמֵר, מָה אֲנִי רוֹאֶה וּמְסַפֵּר, מָה עוֹנֶה / וְשׁוֹאֵל, אֲנִי זְכוּל לְרֵאוֹת לִי אוֹתָם בְּחֵלוֹן הַמְּסָרָג, שֶׁל יָעַל, שֶׁנִּי אֲשָׁכּוֹלוֹת בּוֹעֲרִים בְּמוֹרֵד הַכְּרָמֶל".

עם זאת, הסתפקות בקריאה זו של השיר מחמיצה את אמירתו הערכית-פוליטית, שהיא לב כתיבתו של לאור. הבנה מלאה יותר של השיר מחייבת התייחסות למה שמופיע בסוגריים כסוג של היתממות פואטית בדבר היעדר חשיבותו. אלא שלאמתו של דבר, בסוגריים, נמצא לב השיר והמפתח להבנת משמעותו האידיאולוגית והפוליטית. ביתה של יעל, הצומח מנוף הכרמל, ומבטא את יפי צמחייתו ופירותיו הוא מרחב לביקורו של ("חבר שלה [...] מיכאל או סוהיל"), שמות טיפוסיים לישראלי וערבי. אם כך, "אהבת הארץ" מותנית בכך שבחדרה היפה של יעל ב"חִיפָה, בְּמוֹרֵד הַכְּרָמֶל" יבקר גם "מיכאל" וגם "סוהיל". החריזה של 'כרמלי יעלי' מיכאלי וסוהילי מצמידה ומחברת הוויות וזהויות אלה.

'מיכאל' הוא שם טעון בשירתו של לאור, המשתמש בו כבר בשירו הפארודי "דו שיח" בספרו המוקדם **רק הגוף זוכר** (1985). שירו זה של לאור מהדהד את "דו-שיח" של אלתרמן מספרו **עיר היונה** (1957) שני שירי "דו שיח" אלה מעמידים במרכזם את דמותו של "מיכאל". בשירו של אלתרמן מיכאל: "מייצג את נוער תש"ח ואת החייל התם של חזיתות המלחמה מאז ומעולם הוא נאמן, אמיץ, אוהב, נכון להקרבה, אך גם קצר ראות, נטול עומק. בעיקרו של דבר, אין הוא מבין את מהות ה"עת" או "הזמן" שהגיונם חרץ את גורלו." (מירון, 1992, 113), לעומת זאת בשיר "דו-שיח" של לאור מיכאל הוא בחור ערבי המסתיר עצמו תחת שם ישראלי, עובד כשוטף כלים וחברה של מיכל 'מלצרית עד סוף הלימודים'.

הקשרו ומשמעותו הפוליטיים של השיר "אהבת הארץ" מתברר גם ממיקומו בקובץ השירים בו הוא מופיע. שיר זה כמעט ומסיים שער של שירים פוליטיים שכותרתם "שירי הנודד" (עמ' 43-29), וכך, כסיום לשירים אופוזיציוניים אלה יש לחזור ולקרוא את השאלה הפותחת שיר זה: "וְאֵין בְּאֶרֶץ הַזֹּאת שׁוֹם דָּבָר זָהָב?" ואת השיר כולו כתשובה עליה, ועל השירים שקדמו לו בשער הספר.

5. משעול, חלפי: "היילילו היילילו"

בנושא "לחיות בארץ-ישראל" מופיעים שני שירים בלבד שכתבו משוררות: "חזון איילון" של אגני משעול ו"מלכת המים של ירושלים" של רחל חלפי. דן מירון מציין בפרק "המשוררות באות" בספרו **אמהות מייסדות, אחיות חורגות** (1991) את מאפייני השיר הנשי. לפי מירון, שיר נשי הוא שיר לירי קצר, נושאו אישיים ואין לא יומרות אינטלקטואליות. שני שירים אלו של משעול וחלפי חורגים במובהק ממודל זה של השיר הנשי. לפחות אחד מהם ("חזון איילון") הוא שיר ארוך, יחסית; שניהם בעלי פואטיקה מורכבת, המתרחקים מהחוויה הלירית האישית. הם יוצאים

מהמרחב הפרטי למרחב הציבורי, מוותרים על עיסוק בנושאים נשיים טיפוסיים (אהבה, מחלות וכו'), ובמקומם דנים בהוויה הישראלית. שירה של חלפי "מלכת המים של ירושלים" פורסם בספר **נפילה חופשית** (1979). השיר מתאר דמות נשית פנטסטית, "מלכת המים של ירושלים", שיש לה יחס כפול פנים למרחב חייה. מצד אחד הרגשה של זרות הניכרת בכינויה "מלכת המים של ירושלים" ובדיסהרמוניה בין ה"מים" ובין "ירושלים". מן הצד האחר ניכרת האכפתיות של הדוברת ביחס לסביבתה והמעורבות בה הניכרות בצלילה שהיא צוללת לתוך ההיסטוריה, אף שההיסטוריה קשה לה והיא מחוסרת אוויר. "מלכת המים של ירושלים" מוצאת פתרונות – פנטסטיים – לקשיים האלה משום שהיא מונעת על ידי הצורך למצוא זיכרון: "מַלְכַת הַמַּיִם שֶׁל יְרוּשָׁלַיִם/ צָלְלָה לְתוֹךְ הַהִיסְטוֹרִיָה// הַהִיסְטוֹרִיָה הַיְתֵה קֶשֶׁה וְהִיא גְדֵלָה סְנִפִירִים/ לֹא הָיָה לָהּ אֲוִיר וְהִיא זָמְמָה/ זִימִים חוֹתֶרֶת וְחוֹתֶרֶת זָכְרוֹן".

הבית השני מתאר את מעורבותה של הדוברת בהוויה הרב-לשונית והרב-תרבותית של ירושלים. בגד הים שלה, למשל, "עֲשׂוּי אֵיִדִישׁ", היא "מַתְפַּלְשֶׁת/ בְּחוּף אֲבָנִים בְּלִדְנֹו", ובעיקר פוחדת "מַעֲלִית פְּנֵי הַמַּיִם בְּעַרְבִית". סיום השיר מאפיין את הדמות הנשית על דרך הניגוד בין מה שאין לה למה שיש לה: "אֵין לָהּ/ יָם בְּתוֹךְ יְרוּשָׁלַיִם/ יֵשׁ לָהּ הִיסְטוֹרִיָה/ יְהוּדִית". טורי הסיום של השיר מציינים את הקושי לחיות בתוך מצב זה: "וְהִיא מַחְזִיקָה/ מַחְזִיקָה רֵאשָׁה מְעַל/ פְּנֵי הַמַּיִם". השיר מחולק לשלושה בתים, אבל אין בו כל אמצעי פיסוק המאפשר עצירה לצורך נשימה. השיר בנוי כהיגד אחד ארוך ומפותל. מבנה זה מחקה את מצבה של הדמות הנשית הצוללת למטה באופן אנכי ואינה יכולה לעצור לנשום אוויר, והוא ממחיש את הקושי שבו נמצאת הדוברת, הצוללת לתוך "ההיסטוריה יהודית" ומחזיקה במאמץ רב את ראשה מעל פני המים. קריאת השיר בזיקה לנושא שהוא מופיע בו, "לחיות בארץ-ישראל", מבהירה שנושא השיר הוא הקושי הנשי לחיות בירושלים בעלת "ההיסטוריה היהודית", שבה רב-תרבותיות לשונית ואיום מצד האויב הערבי. מירון כותב במסתו על שירתה של חלפי שאפשר לראות בשיר "מלכת המים של ירושלים" "הומור מיואש" (מירון, 2002, 475). לפי מירון, חלפי מתארת את ירושלים הצוללת לתוך ההיסטוריה ומדומה ל"נערת מים". בסופו של דבר, אומר מירון, "מלכת המים של ירושלים" "פוחדת מעליית פני המים בערבית", חוששת מההצפה של האיבה והמלחמות שתטבענה את העיר האבנית, שכל אשר יש לה בדלותה אינו אלא "ההיסטוריה יהודית".

השיר "חזון איילון" מאת אגי משעול הופיע בספרה **מבחר וחדשים** (2003) כותרת השיר האוקסימורונית מצרפת שתי מילים מעולמות זרים ומרוחקים זה מזה: "חזון" ו"איילון". "חזון" בלשון ימינו הוא תוכנית לטווח ארוך שמשלבת אידיאולוגיה עם מעשה; בלשון המקרא חזון הוא מראה של נבואה. "איילון", לעומת זאת, הוא שם של נחל שנהיה לנתיב תחבורה מרכזי. הוויה אוקסימורונית זו, המופיעה כבר בכותרת השיר, מאפיינת אותו לכל אורכו. השיר משלב מצב ריאלי שגרתו של הדוברת הנוהגת לתל אביב ומציינת את שמות מחלפי הכניסה לעיר תל אביב, את רחובותיה ואת "מַגְדֵל עֲזְרִיאֵלִי" כמבנה הבולט שבה, עם סיטואציה חלומית-חזונית של התגלות אלוהים אליה. התגלותו של אלוהים לדוברת מאפשרת לה להשמיע ביקורת על צרכני הקניונים: "אֵזִי מְשׁוֹטְטִי קְנִיּוֹן, מְפַטְמִי יְטָבְתָה/ הַשׁוֹבְעִים בְּחִלּוֹנוֹת הָרֶאָה –". סיומו של השיר מתאר את קריסתו של מגדל עזריאלי "עַל קְבוּץ גְּלִיּוֹת". "קְבוּץ גְּלִיּוֹת" על שתי משמעויותיו: גם אופיים והווייתם של החיים בתל אביב, וגם שמו של מחלף אחר המשמש גם הוא כניסה ויציאה מ"נתיבי איילון". סיום השיר מזכיר את הוויית מגדל בבל הקיימת בתל אביב, ואולי במדינה כולה: ריבוי של פועלים זרים, ריבוי שפות והיעדר כל אחדות ולכידות: "עוֹדֵי נְשָׂאת אֶל קוֹמַת הַגֶּג

לפועלים הזרים שם/ חיל ורעדה אֶחְזוּנִי פִּיזְדָּמְטִי אֶנּוּ נָסִים אֶת הַקְּלֹלוֹת מִן הַפְּחַד/ כִּי נִבְלָלָה כָּבֶר שְׁפָתֵינוּ וְנִפְץ לְכָל עֵבֶר, אוֹי מָה שֶׁיִּגְרָתִי/ חֲלוּמִים חֲרָשִׁים בְּמַגְדְּלֵי הַשְּׁלוֹם/ הִילִילוּ הִילִילוּ.

מלכה שקד בספרה **לנצח אנגנד: המקרא בשירה העברית החדשה – עיון (2005)** עוסקת בשיר זה של משעול כדי להדגים את חוסר הגבולות של המשוררים הישראלים בשימוש בתבניות מקראיות בשירה העברית. כך מתארת שקד את השימוש הפרוע של משעול בשיר זה בתבניות מקראיות בעיקר בעיצוב חזות נבואית לדמות הדוברת: "החזות הנבואית מוארת באור פרודי וגרוטסקי המערטל אותה וחושף את אופייה המסכתי עקב ההגזמה בתיאורה ועקב הפעלתה ההזרתית במקום שאינו מקומה [...]". (שם, 79). בהמשך טוענת שקד שהכנסת דמות מומחזת של מעין נביא לסיטואציה שהיא בלתי אפשרית לנביא – נהיגה באיילון וצפייה במגדל עזריאלי – יוצרת דמות בלתי אמינה, דמות שהיא מסכה ומשמשת מושא לפרודיזציה.

ב. 6. סיכום ותהיות, משעול: "זיתיו המושטים לאין דורש משחירים/ את פני"

את רוב השירים בקבוצת שירים זו כתבו משוררים מרכזיים קנוניים. עולות כאן כמה תמיהות. הראשונה היא בנוגע לחוסר האיזון בין מספר המשוררים ששיריהם עוסקים בנושא למספר שירי שתי המשוררות (שמונה מול שניים). תמיהה שנייה עולה בנוגע לאופי השירים שכתבו משוררים מול אופי השירים שכתבו משוררות. השירים שכתבו המשוררים הם בעלי אמירה לאומית-פוליטית ברורה, ואילו שני שירי המשוררות הם בעלי אופי חזוני-סהרורי-פנטסטי. זאת ועוד, כל השירים הם של משוררים ילידי שנות העשרים והשלושים של המאה הקודמת, ומועד כתיבת השירים ופרסומם באמצע המאה הקודמת. נעדרים לחלוטין משוררים צעירים ושירים שכתבו בעשורים האחרונים.

אפשר היה לבחור בשיר אחר של אגני משעול כמו למשל "עץ הזית 2002" מתוך הספר **מבחר וחדשים** (משעול, 2003). בשיר זה מתארת הדוברת את הזיקה בינה לבין עץ זית, מייצג ההווה הארצישראלית, ה'תקוע' במרחב הציבורי: "תקעו אותו בין שלושה עצי קוקוס/ [...] בְּאֶמְצֵעַ צוֹמֵת שְׁהַפֵּד בֶּן לֵילָה/ לְכַפֵּר/ [...] זִיתִיו הַמוֹשָׁטִים לְאֵין דוֹרֵשׁ מִשְׁחִירִים/ אֶת פְּנֵי"

ג. שירים בעקבות השואה – "הכל ריק מסביב ואין מוצא"

עשרה שירים נבחרו בידי ועדת מקצוע ספרות להילמד בנושא 'שירים בעקבות השואה' בתכנית הלימודים החדשה. שיר אחד מאת כל אחד מן המשוררים הבאים: מאיר ויזלטיר (1941), טוביה ריבנר (1924), אמיר גלבו (1917-1984), אבנר טריינין (1928), אסתר אטינגר (1941), בן ציון תומר (1928-1998), אבות ישורון (1904-1992), אברהם סוצקובר (1913-2010) ושני שירים של דן פגיס (1930-1986).

חנה יעוז (1984) ציינה שספרות השואה בעברית, תולדת האירוע הטראומטי ביותר בתולדות העם היהודי, מנסה לתת מבע לחוויות ולמצבים שהם "מעבר למילים". שלושה דורות של שירה בנושא השואה פועלים בספרות העברית והם יוצרים קו ברור של המשכיות ואמפתייה, למרות ההבדלים בעולם התוכן ובדרכי העיצוב. נושא השואה שוב אינו נחלת דור אחד או שניים אלא נושא מתפתח שטרם מוצה וכל דור של משוררים מתמודד אתו על פי דרכו.

1.1. פגיס, תומר, ריבנר – "פֶּאן בַּמְשָׁלוּחַ הַזֶּה / אֲנִי חֹהֵה / עִם הַבָּל בְּנִי"

שני שירים של פגיס שובצו בקבוצה זו: "פְּתוּב בְּעֵיפָרוֹן בְּקֶרוֹן הַחֲתוּם" ו"טְיוֹטַת הַסְּפֶם לְשִׁלּוּמִים". שני השירים מופיעים במדור "קרון חתום" בספר **גלגול** (פגיס, 1970). שירי מדור זה ערוכים בסדר התפתחות כרונולוגי ואפשר לראות בהם מחזור שירים. השיר "פְּתוּב בְּעֵיפָרוֹן בְּקֶרוֹן הַחֲתוּם" הוא שלישי במחזור, ו"טְיוֹטַת הַסְּפֶם לְשִׁלּוּמִים" הוא שיר הסיכום. יעוז (1984) ציינה שהקו המעצב ומלכד את שירי המחזור הוא השימוש במילות מפתח שמוצאן מהעולם של "הפלנטה האחרת", והשימוש בהן הוא בעל משמעות מטונימית ברורה. היא הדגימה טיעון זה בשיר "פְּתוּב בְּעֵיפָרוֹן בְּקֶרוֹן הַחֲתוּם" תוך שציינה את מילות הצופן הבולטות בשירים "קרון חתום" ו"מְשָׁלוּחַ", והוסיפה שהן משתלבות עם הארכיטיפים התנ"כיים של קין והבל. זנדבנק (1982) מציין את שהתהליך שעובר פגיס בין ספריו הוא תהליך של "תוספת כחישות – ותוספת כוח" (שם, 114). בשיר זה מגיעה תופעה זו למימושה הבולט: "השתיקה הגמורה שבעקבות השורה האחרונה. [...] שתיקה זו היא חלקו העז ביותר של השיר. [...] השתיקה בשיר הזה שואגת [...] בקול גדול, והיא שואגת מפני שהשורות שקדמו לה הכינו את השאגה. יש כאן [...] עיצוב ספרותי של נושא בלתי אפשרי." (שם, 114).

איריס מילנר בספרה **הנרטיבים של ספרות השואה** (2008) מציינת ששירו זה של דן פגיס זכה למעמד מכוון בתרבות הזיכרון של השואה, שיר זה מעמיד את הדמות הנשית כסמל האסון הזה: "השורות הקצרות, נטולות הפאתוס, המובאות מטעמה של חוה, הן למעשה קינתה הגדולה של "אם כל חיי" על חורבן בניה, האחד שהיה לרוצח והאחר שהיה לקורבנו, על חורבנה של האנושיות ועל חורבנה שלה כמגלם את כל אלה. באמצעות הטקסט האיקוני של פגיס הופכת [...] הדמות הנשית, גם בספרות העברית, למייצגת סמלית של הרוע שמאיים להחריב את אושיות קיומו של האדם באשר הוא." (שם, 96)

אשתו של המשורר דן פגיס, עדה פגיס (1995) בספרה **לב פתאומי** שנכתב לאחר מותו, סיפרה על מסעו של דן פגיס עם סבו וסבתו בתוך אחד הקרונות בשנת 1941: "השלישייה הזאת נדחסה אל קרון עמוס פי ארבעה מקיבולתו, קרון שלא היו בו חלונות, לא אוורור ולא מים, ויצאה לדרך [...] הרכבת התגלגלה לה בינתיים בדרכי אוקראינה, והוא התבונן בסובבים אותו בריכוז, סופג את הקולות ואת המראות, והם נחרטו בו ולא נמחו. כעבור שנים עלו בשירו "פְּתוּב בְּעֵיפָרוֹן בְּקֶרוֹן החתום" (פגיס, 1995: 39-40).

השיר האחרון במחזור, "טְיוֹטַת הַסְּפֶם לְשִׁלּוּמִים" מתייחס להסכם השילומים שנחתם ב-1952 בין ממשלת ישראל לבין גרמניה המערבית. השיר משתמש בטון אירוני סרקסטי כדי לבטא את הרעיון שאין כל אפשרות להחזיר את הגלגל לקדמותו, ובהתאם לכך, אין אפשרות לפצות כספית בהווה על הזוועה שהתרחשה בעבר.

יעקבי (1976) ציינה שהדבקות בעקרון הסדר המופתי מובילה את הדובר בשיר זה להחזיר את הכול, גם את פריטי השלב שבו הקורבנות היו עדיין בחיים אך כבר החלו לסבול. לכן גם הצעקה וגם הפחד יוחזרו להם עם כל השאר. מתברר שהסדר מעורר בעיות סרקסטיות של מיקום ושייכות. כך למשל, נשאלת השאלה לאן אפשר להחזיר את הפחד: "טוב טוב... / הכל יחזור למקומו, /... / הצעקה אל תוך הגרון. / שיני הזקב אל הלסת. / הפחד. //"

שירו של בן ציון תומר "יְלָדֵי הַצֵּל" פורסם בספרו **נהר חוזר** (1959). יעוז (1984) מציינת שתומר, תחילה בשירו זה, ואחר כך במחזהו הנושא אותו שם, טבע מטפורה, שהפכה לצופן אימה מקובל "יְלָדֵי הַצֵּל" הכוונה היא לילדים שנספו בשואה. הדובר בשיר הוא הניצול שנותר בחיים ונושא את

זכרם. הוא עצמו "צילה של הילדות בשואה" (יעוז, 1984: 120) השיר "ילדי הצל" מופיע במחזה ומושם בפיו של זיגמונט, והפריטים השונים המופיעים בשיר כמו "בובה", "ילדים" ו"מלאכים" הופכים לאביזרים בעלי משמעות דרמטית. ה"צל" מלווה את הגיבורים שהיו "שם" והופך לאחד המוטיבים החוזרים במחזה.

טוביה ריבנר פרסם את שירו "שם, אַמֶרְתִּי", תחילה בספרו **שמש חצות** (ריבנר, 1976) ואחר כך, בספרו **אל מקומי שואף** (ריבנר, 1990), שבו ישנם שני נוסחים שונים של השיר. השיר עוסק ברצון האב, ניצול שואה שעלה לארץ ישראל, לחשוף לפני בניו, ילידי מדינת ישראל, את עברו: "יִצְאָתִי מִבֵּיתִי לְהִרְאוֹת לְבְנֵי אֶת מְקוֹם מוֹצְאִי. / שָׁם, אַמֶרְתִּי, שְׁכַבְתִּי עַל הָאָרֶץ / אָבֹן לְמְרָאֲשׁוֹתֵי נְמוֹךְ מִן הָעֶשֶׁב / כְּעֶפֶר הָאָרֶץ / הַכֹּל שָׁם נִשְׁמַר." ניסוח זה של דברי האב מהדהד באירוניה את סיפורו של יעקב המקראי בדרכו לחרן. בהמשך, משמיע האב לבניו את מורשתו בדיבור ישיר: "כָּאֵן נוֹלְדִתִּי, [...] הוֹרֵי וְזִקְנֵי נוֹלְדוּ כֵּאֵן קָרוֹב. / נוֹלְדִים. כָּאֵן הָיָה בֵּיתִי". בנוסחו הראשון של השיר, סיומו הוא בשאלתם הטרוויאלית של הבנים: "וּמֵתִי / נֹאכֵל, וְאֵיפֹה נִלְוֶנִי?". שאלה זו מעידה על כישלון האב בהעברת זיכרונותיו-מורשתו לבניו. בעוד הוא מספר להם על היקר לו מכל, הם עונים בשאלה על ההתארגנות היום-יומית של אנשים מחוץ לביתם. בנוסחו השני, סיום השיר פסימי עוד יותר, והוא מסתיים במסקנתו הפסקנית של האב: "וְהַכֹּל רִיק מְסַבֵּיב וְאֵין מוֹצָא". המשורר אלישע פורת במאמרו על יצירתו של טוביה ריבנר מסביר את השינוי בסיום השיר באירועי החיים האוטוביוגרפיים-איוביים שעברו על המשורר בין פרסום הנוסח הראשון של השיר לנוסחו האחרון, ובמיוחד היעלמות בנו מורן. וכך כתב אלישע פורת: "השורות שונו עקב מות בנו והיעלמותו. זו דרכו היבשה של ריבנר להגיב תגובת אב שכול" (שם).

2. ג. **ישורון, גלבע – "יִצְאָתִי לְפָנֵי הָעֵגְלָה... וְאֵנִי רִצְתִּי / לְפָנֵי הָעֵגְלָה."**

שירו של ישורון "קִדְמֵי קְרָא" פורסם בפרק "הסוס והעגלה" החותם את ספר שיריו "**אדון מנוחה**" (ישורון, 1990). עזיבת בית ההורים, אירוע אוטוביוגרפי טראומטי מרכזי בעולמו ובשיריו, חוזרת ומסופרת בדרכים שונות, כך בתשובה לשאלת בתו הילית ישורון: "...אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית. שברתי להם את לילות המנוחה, שברתי להם את חגיהם, את שבתותיהם. שברתי להם את ערכם בעני עצמם... שברתי להם את לשונם. מאסתי את היידיש, ואת שפת קודשם לקחתי ליום-יום" (ישורון, ה', 3-1982)

בספר הביוגרפיה **שירת הפרא האציל** (צורית, 1995), שוחח ישורון עם אידה צורית שכתבה: "אומר אבות ישורון בשיחה איתי: בוקר אחד לקחת עגלה על גלגלים גבוהים, עם שני זוגות סוסים ויצאת את קרסניסטאו, למטה, אל תחנת הרכבת, לוורשה או לווינה. ומאז, מהבוקר הזה, לא ראית אותם. מ-1925 לא ראית את אביך ואת אמך. מאז עד עכשיו. וזה נעשה גרוע ככל שהשנים חולפות (צורית, 1995: 42).

שיר זה מכיל במוקטן את כל עולמו של המשורר. יוחאי אופנהיימר (1997) ציין שתחושת האשמה בשירי ישורון מוצגת כבעלת תוקף בלתי מוגבל ויוצרת חד-משמעות נוסחתית: עזיבת בית ההורים כמוה כהשמדתם. הדובר רואה בעזיבתו את המשפחה את תחילת הקץ, והשמדתה, עשרים שנה אחר כך, אינה אלא מימושו הסופי. אופנהיימר הדגיש את אופייה האוטוביוגרפי המובהק של שירת ישורון.

בשיר "קִדְמֵי קְרָא" השתמש ישורון (1990) בפסוק הפותח את מגילת איכה כדי לבטא את השבר שחש בעקבות עזיבת בית הוריו. ישורון יצר אנאלוגיה בשירו בין געגועי ישראל לירושלים החרבה המתוארת במגילת איכה, לבין געגועיו שלו לעיר ילדותו קרסניסטאוו. החלפת הפועל "ישבה" בפועל "נֶעְזְבָה" היא בגדר הטלת אשמה ואחריות עליו עצמו. מושא העזיבה מושמט בשירו של ישורון ובכך מתרחבת תכולתו: לא רק עירו נעזבה, אלא משפחתו, אמו אביו אחיו ואחותו, ובמשמעות רחבה יותר - כל העולם היהודי שבארצות מזרח אירופה. תיאור עזיבת הבן-הדובר מתואר דרך פריט ריאליסטי-אוטוביוגרפי הנטען במשמעויות סמליות: העגלה שאיתה אכן עזב המשורר את ביתו: "יִצְאָתִי לְפָנַי הָעֵגְלָה... וְאֲנִי רִצְתִּי לְפָנַי הָעֵגְלָה."

יעוז בספרה (1984) ציינה שהרצון לצעוק הוא אופייני לתפיסה של שירי גלבוע בנושא השואה. אלא שההתייחסות לצעקה עברה שינוי, זו צעקה שלא נצעקה כלל, שאינה יוצאת מגדר חלום לפעולה. סיום השיר מבטא חוסר אונים ואזלת יד.

ברזל (2007) מצייד שברובד הסמלי מלמד החלום על השואה, שהיא העקדה של העם היהודי. הבן שלקח חלק בחזית המלחמה, ועמו הישוב בארץ ישראל, כולם היו שקועים בפחד אישי לגורלם ולא ידעו כי העם היהודי כולו בגולה הולך ומושמד. העקדה שעליה מספר גלבוע, שאביו ומשפחתו נספו בשואה, הסתיימה כקודמותיה בקורות העם היהודי בשחיטה ובדם. בזמן השואה ניצלו הבנים, אלה שעלו לארץ ישראל. האחריות על גורל אבותיהם הוטלה עליהם, וההיסטוריה היא שכפתה עליהם לעמוד בניסיון. (שם, 352-353). קרטון-בלום (2013) מציינת שבשירו של גלבוע "יצחק" המקריב והקרבן מתחלפים בסיוטיו של הנער. שיר זה מעוצב כהיזכרות בחלום. השואה החליפה את התפקידים בחלום הביעותים של העקידה והציבה את הדובר כיצחק מודרני שאביו הוא הנעקד. גם בשירו של גלבוע, מציינת קרטון-בלום, כמו בשירו של גורי "ירושה" (1960) העקידה אינה מבחן אמונה או צו של ייעוד היסטורי, אלא זיכרון של טראומה, שהיא הפעם רצח האב בשואה. רגשי אשמה כלפי האב שנשאר שם המשולבים בפחד הילד, הם ביטוי אישי שבמסגרתו מתוארת השואה מתוך ההקשר המשפחתי, המהול ברגשי האשמה שחש הישוב היהודי בארץ נוכח חורבן יהדות אירופה. בהמשך מתארת קרטון-בלום את הזיקה האינטר טקסטואלית בין שיר זה לבלדה "שר היער" של גתה.

3.3. ויזלטיר – "ומציירת בחֶשֶׁק גְדוֹל"

שירו של ויזלטיר "אמא ואבא הלכו לקולנוע אילנה מעיינת בספר אפור" פורסם בספר **מאה שירים** (1969). בשער שכותרתו "שירים גרמניים". יעוז (1984), מציינת שאפשר לפרש את השיר לפיו הראייה הנאיבית של הילד היא מסווה לדרך ההתבוננות של המבוגר. המשורר עושה שימוש בדמות ילדה קטנה כדי לקבל לגיטימציה ליצירת תמונה גרוטסקית. לדעת יעוז יש כאן פניה למודוס המימטי הנמוך, לעירום הגרוטסקי אל: "רגשות שמחה לאידן של הגברות המכובדות ושל לובשי פיזימות אושוויץ [...] לפנינו שיר מחאה כנגד ההתייחסות מלאת היראה כלפי נושא השואה כפי שהיא רווחת בשירה העברית [...] המקנה לנתעב מקום של שגב" (שם: 121);

על פי קריאתי, השיר מתאר את יחסו של "הדור השני" בארץ, לאימי השואה, בסוף שנות החמישים של המאה ה-20, כאשר בארץ שררה הדחקה והשתקה לגבי השואה. "אילנה", כפי ששמה מעיד עליה, היא ילדה ישראלית, צברית, נציגת הדור השני לשואה בסוף שנות החמישים, במדינת ישראל. אילנה חפה מכל ידיעה על השואה. בהתאם לכך, המילים המתארות את מושאי התבוננותה בתצלומי ה"ספר האפור" השייכות לעולם הילדי, כאלו שלא עברו את העיבוד

התרבותי-לשוני של טראומת השואה. כך, נעדרות לחלוטין מעולם המושגים של אילנה המילים שהמציאה הלשון כדי לתאר את אימי השואה: "גטו", "משרפה", "תאי גזים", "בגדי אסירים", "טלאי צהוב" ועוד.

בהתאם לכך מנוסחות התמונות שרואה אילנה, ילדה ישראלית צברית, בדיבור ילדי, תמים וחסר ידיעה: "דודים ערמים / רצים ערמים ורזים קל-קד, / וגם דודות עם הטוסיק בחוץ / ואנשים בפנימות כמו בתיאטרון / ומגני דוד מבד." אי-הידיעה של אילנה מביא לשיפוט ילדי ותם מצדה: "וכלם קל-קד מכוּערים ורזים". בבית השני, בפני השטח שלו, מתוארת פעולה ילדית: הבאת עפרונות צבעוניים ותוספות צבעוניות עליונות לתמונות ה"אפורות": "ואילנה יש לה עפרונות אדומים / וכחלים וירקנים וצהובים ונרדמים, / אז היא הולכת לחדר שלה / ומביאה את כל העפרונות היפים / ומציירת בחשק גדול / לכלם משקפים ופרצופים מצחיקים. / וביוחד לילד הקרח הרזה / היא עושה לו שפם ענקי אדום קנה / ובסוף השפם עומדת ציפור."

פעולת הציור של אילנה מטונימית ליחסו של הדור השני, בסוף שנות החמישים, לטראומת השואה של דור ההורים. מהשיר משתמע שסוד איום וקולקטיבי כזה הוא בלתי ניתן להסתרה, ויתגלה, כך או אחרת, על-ידי נציגי הדור השני שמהם ביקשו ההורים להסתירו. יחסו של הדור השני לאימי השואה של הוריו הוא יחס אמפאתי, מתערב ומבקש לפעול על פי הידע והכלים המצויים בידיו. כך, אילנה, מבקשת להשפיע בתוספות הצבעוניות לתמונות האפורות ולשנות את ייצוג השואה הקיים. פעולה זו של צביעה יכולה להתפרש כניסיון לתקן, ליפות או לשמח או ההיפך בדיוק, ניסיון לטשטוש והסתרה. כך או כך, ניכרת בשיר המחאה כנגד השתקת אימי השואה והדחקתם בשנות החמישים.

4.ג. סוצקובר – "ספּטמבּר אָלף תּשע-מאות ארבעים-ואחת"

שירו זה של סוצקובר מופיע בתוך **כנפי שחם - שירים מן היומן ושירים אחרים** (סוצקובר, 1983) ובקובץ השירים **כינוס דומיות** (סוצקובר, 2005). שיר זה מכיל במקומו את מאפייני "שירים מן היומן", ובה-בעת הוא משמש גם כשיא ופסגה שלהם כפי שהדבר ניכר בהחלטתו של בנימין הרשב להדפיסו על גבי כריכתו האחורית של "כינוס דומיות". קריאה ראשונה וספונטנית של השיר מעלה מיד את תכונתו העיקרית: מפגש בין חומרי שיר מעולמות רחוקים ומנוגדים בתכלית זה לזה. הדבר מתממש ביסוד העלילתי המתואר בשני הטורים הפותחים את השיר: "היא שיכת לי היד הפרוטה, אָשֶׁר לִפְנֵי שָׁנִים רַבּוֹת / בְּגֵן מְצֵאתִי, בְּעָרוֹגַת עֵגְבָנִיּוֹת". השילוב בין "יד פרוטה" ובין "ערוגת עגבניות" מפגיש בין רחוקים ויוצר תחושת זעזוע ואי-הבנה אצל הקורא. "יד פרוטה" מעוררת עולם אסוציאטיבי של מלחמה, אסון, גוף כרות ופגום ותחושת זוועה. לעומת זאת, "ערוגת עגבניות" מעוררת עולם אסוציאטיבי מנוגד של מרחב כפרי-חקלאי, ירקות הנשתלים בידי אדם, ותחושת אידיליה המקרבת בין האדם לייצוגי הטבע הסמוכים לו. הבדל בולט נוסף הוא בין היות האדם אובייקט לאסונות המתרחשים עליו כפי שהדבר מתבטא ב"יד פרוטה", לבין היותו סובייקט פעיל ובוחר כפי שהדבר מתבטא ב"ערוגת עגבניות". ה"יד פרוטה" ו"ערוגת עגבניות" הם מוטיבים מרכזיים בשיר החוזרים לכל אורכו ומעצבים את נושאו.

הצירוף "יד פרוטה" בפני עצמו הוא צירוף אוקסימרוני מעורר בעתה. מהותה של יד מתממשת אך ורק בחיבורה האורגני לגוף האנושי, וכאשר היא נכרתת ממנו היא מאבדת את מהותה-תפקידה. אלא ששיוכה המידי והעיקש אל הדובר, מציאתה, וגילוי יכולתה לכתוב שירה, מחזירים לה את חיותה. המאפייין העיקרי של "יד פרוטה" היא שייכותה לדובר-החי כפי שהוא חוזר ומכריז על כך

בכותרת השיר – שלא תורגמה לעברית באף אחד משני תרגומיו – במילותיו הפותחות ובתחילת הבית הרביעי: "היא שִׁכְתָּ לִי". בהמשך הבית הראשון מציין הדובר את זמן הימצאותה, מקום הימצאותה ומינה: "לִפְנֵי שְׁנַיִם רְבוֹת/ בְּגֶן מְצֵאתִי, בְּעָרוֹגַת עֲגֻבְנִיּוֹת / וּלְפִי שֶׁיְד גָּבַר הִיא וּבְעֵלִים לָהּ אֵין/ שְׁלִי הִיא. יָד שְׁלִישִׁית". בסיום הבית מציין הדובר את נחיצותה ההכרחית של היד לכתיבתו: "שְׁלִי הִיא. יָד שְׁלִישִׁית. בְּלַעְדֶּיהָ לֹא אֶכְתֵּב אֶפִּילוֹ אוֹת".

הבית הרביעי המסיים את השיר, מציין את פעולותיה המשוערות של "היָד הַכְרוֹתָה" בעבר: "זוֹ שְׁפִינְקָה/ אוֹלֵי אִשָּׁה צְעִיָה. עַד אֶשֶׁר בְּתָרוּ אֶת בְּעֵלָה." פרטים אלו מעצימים את תחושת הזוועה אצל הקורא בכך שהם מעמתים בין מצב היד בעבר לבין מצבה בעת מציאתה. בעבר, הייתה היד חלק אורגני מגוף האדם ושמשה לצורך פעולה אנושית רומנטית, פינוק אישה צעירה (על פי תרגומו של וינפלד), או ליטופה (תרגומו של הרשב). בניגוד לכך, בעת מציאתה היא "יָד כְרוֹתָה", מונחת במקום שאינו טבעי לה, איבר כרות, נטול חיות. מושא מעשה העוול מכונה בשני התרגומים במילים: "גָּבַר בְּלִי בְעֵלִים" ו"בְעֵלָה". למילה "בעל", בהקשר של השיר, שתי משמעויות: בעל היד, כלומר זו שהיד שייכת לו, ובעל האישה, כלומר, הגבר החי עם האישה בקשר נישואים. המקור האידישאי "בעל-הבית" מטעין את מושא העוול, קורבן הרצח במשמעויות רחבות יותר: אדם, שארצות אירופה, שבהן התחולל רצח היהודים בידי הגרמנים, חי, בעבר, כ"בעל-בית" תרתי משמע. הגורם המפריד בין מצבה של היד בעבר, למצבה בהווה הוא פעולת זדון אכזרית – ביתור (על פי תרגומו של וינפלד) או כריתה (על-פי תרגומו של הרשב) שמעוללים בני אדם לזולתם.

שני הבתים האמצעיים, שמבחינת מבנה השיר ותוכנו הם לב השיר, הם בתים ארס-פואטיים העוסקים בכתיבת שירים מצד המשורר. בבית השני יש פניה ישירה לקוראים – המעטים והסקרניים – ובה הודאה על מקור יצירת השיר ומקור אמיתותו: "לֹא אֶנִּי הוּא הָאִישׁ אֲשֶׁר לָהֶם דְּבָרֵי כְשׁוֹף יָשִׁים בְּפֶה/ וּבְאֲזְנֵי הַנֶּיָר סוּדוֹת לְחַשׁ - אִם לֹא שְׁלִי הַזְכְרוֹנוֹת: / זוֹ יָדִי הַשְּׁלִישִׁית שְׁנִמְצָאָה בְּעָרוֹגַת עֲגֻבְנִיּוֹת" שירת המשורר מדומה בשורות אלו ל"דְבָרֵי כְשׁוֹף", "סוּדוֹת" ו"זְכְרוֹנוֹת", שבוראן אינו הכותב אלא ה"יָד כְרוֹתָה" שחברה לגופו ונהייתה ל"יָד שְׁלִישִׁית".

הבית השלישי עוסק במערכת היחסים המורכבת בין הדובר לתוצר הכתיבה של ידו השלישית: "אֵין דֵּי לְדַעַת יִיִדִישׁ עַל מְנַת לְקְרוֹא אֶת כְּתָב יָדָה, / אֲנִי עֲצָמִי לוֹמֵד אֶת לְשׁוֹנָה." בבית זה מתוארים קשיי ההבנה של הדובר-המשורר את "כְּתָב יָדָה" של "היָד הַכְרוֹתָה" שפתה היא יידיש, אבל ידיעת השפה אינה מספיקה כדי לקוראה. הדובר-המשורר לומד את כתב-ידה והוא יחיד בעולמה. דרך תמונה מטפורית של אדם התועה בשבילים תוך שרגליו מועדות על פני מכשולים הוא מתאר את קשיי התמצאותו בעולמה: "יְחִידִי בְּאֶפְלָה/ תוֹעָה אֲנִי עַל פְּנֵי שְׁבִילֶיהָ וְעַל קוֹץ וְאָבֹן רְגְלִי מוֹעְדוֹת, / בְּעֵלוֹת הַשַּׁחַר, עִם זְרִיחָה, בְּעָרוֹגַת עֲגֻבְנִיּוֹת."

מוטיב מרכזי נוסף בשיר, המאזן את מוטיב ה"יָד כְרוֹתָה" הוא "עָרוֹגַת עֲגֻבְנִיּוֹת". צירוף זה חוזר ארבע פעמים בשיר, מסיים את שלושת הבתים האחרונים והוא בבחינת מילתו האחרונה של השיר. "עָרוֹגַת עֲגֻבְנִיּוֹת" מגלמת את העולם המנוגד ל"יָד כְרוֹתָה", היא תוצר של האדם העובד בימי שגרה, היא ביטוי לחיי כפר אידייליים, חקלאיים, שבהם אדם מגדל לצד ביתו את הירק הנחוץ לו לשם אכילה. ייתכן שהיא גם ביטוי למדינת ישראל שאליה הגיע המשורר סוצקובר בשנת 1947, שנה לפני קום המדינה.

ב"סוף דבר" לספר שיריו המתורגמים של סוצקבר (1983) כתב דן מירון שאחד המפתחות העיקריים להבנת האישיות היוצרת של סוצקבר היא הבנת הכפילות הקיימת בשיריו ביחס למתים. מצד אחד קרבה אינטימית נטולת מחיצות, ומצד אחר, הכרה מפורשת בחיץ המוחלט

המפריד בין החיים והמתים. כפילות זו ניכרת גם בשיר זה בתמונה המטפורית של "יָד פְּרוֹתָה" שנמצאה ב"עֲרוֹגַת עֲגֻבָּנוֹת".

מפתח נוסף להבנת השיר הוא התאריך המופיע, באופן שבור ומשובש, בטור המסיים את השיר: "סְפִטְמֶבֶר אַחַת וְאַרְבָּעִים". תאריך זה הוא בעל משמעות היסטורית טראומטית הן למשורר אברהם סוצקבר והן לעם היהודי כולו. הוא מעניק לשיר חלל תהודה היסטורי כמו קרקוע ספציפי של זמן ומקום. בפרק המבוא לספרו של סוצקבר (2005) **כינוס דומיות**, ציין הרשב שביוני 1941 תקפו הגרמנים את ברית המועצות ויומיים אחר כך כבשו את וילנה שבה התגורר סוצקבר. בימיו הראשונים של הכיבוש הנאצי נחטפו ברחובות גברים יהודים ונשלחו "לעבודה" ומשם לעולם לא שבו. ב-5 בספטמבר 1941, נלקח סוצקבר להיירות בידי הליטאים, לאחר שאולץ לחפור את קברו. הפעם הליטאים ירו מעל ראשו ולקחו אותו לגטו שנוסד בימים ההם.

השיר עוסק בשלושת המרכיבים השונים המאפשרים ליוצר ענק בעל שיעור קומה ובעל ביוגרפיה מיוחדת כאברהם סוצקבר לכתוב אודות השואה: אדם חי שיש לו זיקה עמוקה לעבר כפי שהיא ניכרת ומתממשת במציאת ה"יָד פְּרוֹתָה". "יָד פְּרוֹתָה" כמטונימיה ליהודים ותרבותם שהושמדו בשואה, ו"עֲרוֹגַת עֲגֻבָּנוֹת" המממשת את תחיית המדינה היהודית התחדשותה ובנייתה בארץ ישראל.

5. טריינין ואטינגר - "אֲנִי שׁוֹאֵלֶת לָאֵן נְעֵלְמוּ הַיְלָדִים"

שירה של אטינגר "הַיְעַר הַשְּׁחוֹר" מופיע בספרה **לילה ויום** (2011) ומתאר את ריבוי פניו של יער זה. "היער השחור משמש בשיר, בו זמנית, כאזור גיאוגרפי בגרמניה, וגם כבעל משמעויות סמליות טעונות של כל אחד מרכיביו ושל הצירוף כולו. כך, ה"יער" וה"שחור" מסמלים כל אחד בפני עצמו מרחב ומצב של סכנה מאיימת, והצמדתם של שני רכיבים אלה מעצימה את פוטנציאל הסכנה הנרמז כבר בכותרת השיר ופותח כאנאפורה את שלושת בתיו הראשונים. בתי שיר אלה מתארים את ריבוי פניו של "היער השחור" מנקודת תצפית אימפרסונאלית. הטור הפותח את השיר "הַיְעַר הַשְּׁחוֹר הוא גֶרֶק" יוצר תחושת תעתוע תוך שימוש בצבעים שמטענם הסמלי מנוגד זה לזה, כך מול משמעותו המאיימת של ה"שחור" מוצעת אפשרות של חיוניות וצמחיה בצבע "גֶרֶק" תוך שימוש בהאנשה מתוארת תכונת החפות של היער וקול הרינה שהוא משמיע. הבית השני, חוזר ומזכיר את הצבעים שהוזכרו בבית הראשון, תוך העצמת אופיו המתעתע של היער: "הַיְעַר הַשְּׁחוֹר הוא גֶרֶק מְבַחוּץ וְשְׁחוֹר מְבַפְּנִים". רישומו המתעתע של יער זה מתגבר על ידי הוספת מרכיבים אגדתיים-פנטסטיים בעלי אופי מנוגד: "גִּמְדִים, מְכַשְׁפוֹת, פִּיּוֹת". בטור המסיים בית זה, כמו גם את בית השיר העוקב, מופיע המוטיב המרכזי של השיר והוא תעיית ילדים בתוככי היער השחור: "יֵלֵד וְיֵלְדָה תוֹעִים בְּתוֹכוֹ". הבית השלישי מוסיף מבט פרשני לגבי מהותו של היער: "מְסִתֵּיר/ יוֹתֵר מִמָּה שֶׁהוּא מְגֵלָה, הֵן זֶה טִיבוֹ שֶׁל יַעַר, מְכַסֶּה לְרַעִים וְלְטוֹבִים."

חידושו של הבית הרביעי, המסיים את השיר, הוא בהופעת דוברת בגוף-ראשון, החולפת על פני "הַיְעַר הַשְּׁחוֹר" בעודה שואלת אודות גורלם של הילדים ואופים המתעתע של בני האדם תוך הדהוד הטקסט המקראי (תהילים, ק"ד, 19): "אֲנִי שׁוֹאֵלֶת לָאֵן נְעֵלְמוּ הַיְלָדִים/ וְהֵאֵם הִפְכוּ עוֹרָם חִתּוֹ יַעַר? וְיָמִי הוּא זֶה שֶׁהִסְתַּתֵּר בֵּין הָעֲנָפִים/ חוֹפֵר מְחִילָה בֵּינוֹת שְׂרָשִׁים וְשְׂרָכִים/ אוֹחוֹז לֵב מְפָרֵר, מְקָשִׁיב/ אֵל הַיּוֹרִים."

שירו של טריינין, יליד הארץ, "כתונת איש המחנות" פורסם בספר שיריו **אזובי הקיר** (טריינין, 1957). יעוז מציינת שמחאה היא המאפיינת את השירים שכתב טריינין בנושא השואה.

המחאה מסתייעת בצפנים תנ"כיים. בשיר זה נקודת המוצא הפואטית היא השוואה בין לבוש הפסים של אסירי המחנות לבין כותנת הפסים של יוסף. וכך, פריט אופייני מעולם מחנות הריכוז והמוות משולב עם מילת קוד מעולם הטראומות התנ"כיות, ובכך נוצר מסר אירוני המבטא מחאה.

ג.6. סיכום תהיות - שָׁרָה, רַבֵּקָה, רַחֵל, לָאָה – אֶת עוֹלָה בָּאֵשׁ

חוקרות שנות וביניהן יהודית קול ענבר מציינות "סיפור הנשים בשואה הוא סיפור שעדיין לא מצא את דרכו למרכז הבמה, בה עומדת היום השואה כאחד הטראומות הקשות בהיסטוריה האנושית. הדבר מתייחס לדרך בה השואה מוצגת ומסופרת הן במחקר האקדמי והן באתוס הציוני, אך גם בהווה היומיומית הישראלית, בה השואה הפכה מרכיב חשוב ודומיננטי." כך טוענת גם קוש-זהר (2009) בספרה **אתיקה של זיכרון** על ספרות נשים העוסקת בשואה: "קריאה פמיניסטית [...] מאפשרת להאיר הבדלים מגדריים בכל הקשור לזיכרון השואה המיוצג בו: הבדלים בין דמויות נשים לבין דמויות הגברים בניסיון, מעמדן, תמונת העולם שהן מייצגות והאופן שבו מתבטא זיכרון טראומת העבר בחיי ההווה שלהן" (שם, 25)

פרק זה בתוכנית הלימודים, בו מופיע שיר אחד בלבד שנכתב על ידי משוררת אשה, שותף בהעלמה והאלמה של הקול הנשי. השיר האחד "היער השחור" שכתבה אטינגר, לא מאיר את ההבדלים המגדריים בכל הקשור בזיכרון השואה.

תהיה נוספת, השירים כולם נכתבו באמצע המאה הקודמת. השיר המאוחר ביותר הוא שירו של ויזלטיר שהתפרסם בסוף שנות השישים. נשאלת השאלה מדוע לשירים הרבים שהתמודדו עם נושא זה, החל משנות השבעים ועד ימינו, במשך כארבעים שנה, אין שום ייצוג בתוכנית. ניתן היה לבחור לתכנית הלימודים באחד משיריה של המשוררת רבקה מרים. מרים נולדה בירושלים, שמה הוא שם עט, המורכב משני השמות הפרטיים שלה, שמות אמו ואחותו הצעירה של אביה, שנספו יחד בטרבלינקה. (בר-יוסף, 2014). על חווייה זו כותבת מרים בספרה המאוחר **אבי ציווני לא למות** (2007): "מְרִים, הָאֲחוֹת שֶׁל אֲבָא, שְׁהִיא גַם אֲנִי/ בָּאָה לְקַרְא שִׁירִים לְפָנַי./ וְרַבֵּקָה אֲמָה, שְׁגַם הִיא אֲנִי, מְקַשֵּׁבָה לְשִׁירִים [...] אֶהוּבִי, שְׁמֶלֶטְךָ אֶת גּוּפִי הַמְרַבֵּד, צוּהֵל, צוּחֵק, לוחֵשׁ - /שָׁרָה, רַבֵּקָה, רַחֵל, לָאָה – אֶת עוֹלָה בָּאֵשׁ" (שם, עמ' 65)

ד. מה זאת אהבה – "כִּי מֵרֵב שְׂאֵהֲבָתִי אוֹתָךְ לֹא יִכְלָתִי לֹמַר לְךָ"

עשרה שירים בנושא שכותרתו "מה זאת אהבה?" ישנם בתכנית החדשה. שמונה מהשירים נכתבו בידי משוררים גברים: אברהם חלפי (1906-1980), פרץ-דרור בנאי (1947), ט' כרמי (1925-1994), יהודה עמיחי (1924-2000), דוד אבידן (1934-1995), מאיר ויזלטיר (1941) ושני שירים של נתן זך (1930). שני שירים נכתבו בידי משוררות נשים: זלדה (1914-1984) ודליה רביקוביץ (1936-2005). כל המשוררים והמשוררות נולדו לפני קום המדינה רובם הגדול, ילידי שנות השלושים והארבעים של המאה הקודמת, והרוב הגדול של השירים נכתבו באמצע המאה הקודמת. שבעה מהמשוררים הם בני עדות אשכנז ואחד, פרץ-דרור בנאי, בן עדות המזרח. בקבוצה זאת בולט מאוד קול דובר גברי המדבר בגוף ראשון, בעוד האישה מתוארת כמושא האהבה, כאובייקט חסר קול משלו.

ד.1. חלפי, אבידן וזך – "חלוקת הַיָּוֵד צְמִירֵי וְזָךְ"

השיר "עטור מצחך" מאת אברהם חלפי שובץ בספר **כאלמונים בגשם** (תשי"ט). השיר זכה להלחנה על ידי יוני רכטר והפך למוכר, פופולארי ואהוב במיוחד. במונוגרפיה **שירת אברהם חלפי**, צבי לוז (1994) ראה בשיר "עטור מצחך" תיאור ארוס חי על כל משמעויותיו, תוך תיאור המשחק הארוטי על עליותיו וירידותיו. לוז זיהה את הנמענת לא רק כאישה אהובה, אלא גם כשיר תוך שהוא מסתמך על ההסתייגויות הארס-פואטיות של הדובר המופיעות בסוגריים. מסקנת לוז היא "שהנמענת עצמה היא שיר, והזוכה בה – חייו מלאי שיר [...] השירה והאהבה היו לדבר אחד" (שם: 172)

בתשובה לשאלה על סיבת הפופולאריות של השיר ציין דן מירון (2002), שזהו שיר אהבה שהמשורר כתב בשנות החמישים, בהיותו בשיא בגרותו האישית. העובדה שהשיר, בנוסחו המולחן, נעשה אהוב ומוכר כל כך מעידה על תכונותיו: פשטות ההבעה, המוזיקליות ומסירת חוויית האהבה בממדיה האנושיים. עם זה, מירון ציין שהפופולאריות של השיר אינה מפקיעה את השיר ממעמדו כיצירה פיוטית. בנוסף, מציין מירון (2014) שיוני רכטר, דרך הלחנת שיריו של חלפי: "הוא [...] הפרשן המעמיק ביותר של שירת חלפי ומי שקלט קליטה עמוקה את תכניה ואת נימותיה. הלחנותיו הן אחת העדויות לכך ששירה שנראתה בשעתה ענייה ודחוייה [...] היא למעשה אחת מחטיבות השירה הייחודיות ביותר של הסימבוליזם העברי הארץ-ישראלי." (שם, 437-439).

באותה שנה, 1959, התפרסם שירו של דוד אבידן "בעיות אישיות" בספרו בעל שם זה (אבידן, 1959). השיר בנוי כמונולוג של הדובר אל האישה האהובה. שורת הפתיחה מציגה נוסחה לפי ככל שהאהבה גדולה יותר, כך היכולת לומר אותה לאישה האהובה הולכת ופוחתת: "כִּי מֵרֵב שְׁאֵהֲבָתִי אוֹתָךְ לֹא יִכְלֹתִי לומר לָךְ." הרקע לאהבה הוא הטבע המיוצג בכפל פנים. מצד אחד, תיאור רומנטי: "הַעֵצִים לְבָלְבוֹ בְּיָרֵק", ומצד אחר, תיאור מקברי: "וְהַשְּׂמֶשׁ הִלְכָה וְהַשְּׁחִירָה. / וְכָל שְׁאֵהֲבָתִי אוֹתָךְ הִיא הַשְּׁחִירָה יוֹתֵר. / רְחוֹקָה. נְכוֹנָה לְזִינוּק. כְּמוֹ זֶן מְסִים שֶׁל פְּנֵתֵר. / (בְּאֵמֶת רַק פְּנֵתֵר הִיא הַזְּפִירָה)." בהמשך השיר, מתחלף מרחב האהבה, והזוג מגיע לעיר. העיר מוצגת בשני ייצוגים מטונימיים המאיימים על האהבה. הראשון, האישה האחרת, שאיתה בוגד הדובר באהובתו: "וְאֵז בְּאֵנוּ הַעִירָה. / חֲבַצְלֵת אוֹתִי הַפִּירָה. / וּבִבְקָר אוֹתִי הַעִירָה." הייצוג המטונימי השני של העיר הוא בית הקולנוע, מייצג עולם הכוזב, האשליה וההמרה התכופה. השיר מסתיים באזהרה אירונית-סרקסטית לאוהבים: "וּמִי שֵׁשׁ לוֹ עֵדִין מֵהַסְּתִיר / בֶּל יִרְאֶה בְּשֶׁמֶשׁ. / וּמִי שְׂאוֹהֵב בֶּל יַעֲלֶה לְעִיר."

באותה שנה, 1959, פרסם זך את שירו "כשצלצלת רעד קולך" (זך, 1960). גם שיר זה בנוי כמונולוג של דובר לאהובתו. בשיר מתוארת שיחת טלפון ביניהם, רעד קולה של האישה במהלך השיחה גורם לדובר להבין את אבלו ואת היעלמותה של הנמענת מחייו. זנדבנק (2001) מציין שבשיר מתחוללת דרמה של פרידה וזאת ברמה הלשונית והתמטית גם יחד. "המבנים הכיאסטיים, על שפע הניתוקים והנסיגות הכלולים בהם, ממחיזים את טלטלת האני הנפרד-לא נפרד מן האשה" (שם, 123).

המשותף לשלושת השירים הוא זמן כתיבתם: שנת 1959. בשלושת השירים פונה הדובר לאישה שאותה הוא אוהב. בעוד ששיריהם של זך ואבידן מתארים את סופה של מערכת היחסים, שירו של חלפי מתאר את התממשותה. כל אחד מהשירים מבטא את הפואטיקה המיוחדת של כל אחד מהמשוררים.

ד.2. ויזלטיר – "כאלו היא חושבת שהפסידה/ את המנה האחרונה המתוקה"

השיר חסר הכותרת של מאיר ויזלטיר הנקרא על פי שורתו הראשונה: "ולמה היא נושכת את שפתיה", הוא שיר מספר 7 במחזור בן 18 שירים שכותרתם **שרטוטים תל אביביים**. מחזור שירים זה מופיע כשער בפני עצמו, בספרו של ויזלטיר **דבר אופטימי עשיית שירים** (1984). בוכייץ (2008) בספרה **רשות מעבר: חילופי נורמות, מאיר ויזלטיר ושירת שנות השישים** מצינת שם המחזור הוא מחווה ל"סקיצות תל-אביביות" שפרסם אלטרמן ב 1934 בעיתון **דבר** (שם, 153).

המשותף לשני מחזורי השירים של אלטרמן וויזלטיר כל שירי המחזור הוא תיאור "שרטוטים תל אביביים" מנקודת תצפית של דובר אימפרסונאלי. בכל מחזור השירים של ויזלטיר בולט היעדר הנוכחות של הדובר, מלבד שיר מספר 2, "יש לי סימפטיה". שיר זה הולחן על ידי שלמה גרוניך, מושר על ידי נורית גלרון ונהפך בעקבות כך לפופולארי ומוכר. בשיר זה מתאר הדובר, בגוף ראשון יחיד, את יחסו לעירו תל אביב נופיה ואנשיה: "יש לי סימפטיה/ לאנשים/ שמתאמצים/ בתל-אביב" (שם, 48); בשיר "ולמה היא נושכת את שפתיה" מתואר זוג ההולך מחובק ברחובות תל אביב, תגובותיה הגופניות של הבחורה ה"מחבקת", ופרשנות הדובר האימפרסונאלי לתנועותיה.

לשיר שלושה מוקדים תמאטיים המשולבים זה בזה: תיאור, החותר תחת עצמו, של זוג הולך מחובק ברחובות תל-אביב, עמדתו המשתוממת של הדובר לתגובותיה של ה"מחבקת", והפוטנציאל המפתה-אשלייתי וכוזב של העיר-תל-אביב. השורש ח.ב.ק. חוזר ארבע פעמים בשיר, בבית הפותח ובטורים הנועלים את השיר, ויוצר מסגרת מבנית, אידיאלית-לכאורה של 'שרטוט תל אביבי': "היא הולכת מחבקת/ עם החבור שמחבק אותה". בתיאור זה, החוזר, במדויק, פעמיים בשיר, ניכרת פעלתנותו של "החבור שמחבק", בניגוד ניכר לסבילות של הבחורה ה"מחבקת". סבילות זו של ה"מחבקת" מתפתחת במהלך השיר לניסיונות היחלצות, מינורים, מהסיטואציה בה היא נמצאת. ניסיונות היחלצות אלה נקלטים בעינו המתבוננת והרגישה של הדובר האימפרסונאלי, וכנראה, נעלמים לחלוטין מעיניו של הגבר המחבק. רצון היחלצות זה של ה"מחבקת" מתבטא בשפת הגוף של הבחורה. דווקא איברי גופה שהיו אמורים להיות שותפים בסיטואציית החיבוק מופנים מ"החבור שמחבק" והלאה, תוך שהם מבטאים היסוס, חוסר שביעות רצון וחיפוש אפשרויות אחרות. כך, תיאור נשיכת השפתיים ולטישת העיניים, החוזר פעמיים במדויק, בשני טורי השיר הפותחים את השיר, ובשני טורי השיר הפותחים את הבית המסיים. טורי שיר אלה יוצרים מסגרת מבנית נוספת לשיר, החותרת תחת קודמתה: "ולמה היא נושכת את שפתיה/ ולמה היא לוטשת את עינה". בעוד שהמסגרת המבנית הראשונה שנבנתה יצרה חזות אידיאלית-לכאורה של זוג מחובק, הרי שמסגרת מבנית אלטרנטיבית זו שוברת חזות אידיאלית זו תוך שהיא מתארת את חוסר שביעות רצונה וגופה של הבחורה. תנועות גוף נוספות שלה מתארות את אי הנחת שלה: "שולחת את ידה [...] נושמת את שדיה [...] בולעת את רקה" גם תנועות גוף אלה הן בעלות פוטנציאל להדדיות של זוגיות, חושניות מינית ואהבה. אלא שאופן התקיימותן מדגיש דווקא את היעדר האהבה מצדה בכך שתנועותיה מתקיימות בינה לבין עצמה תוך הבדלות ברורה מ"החבור שמחבק אותה".

עמדתו המשתוממת של הדובר ביחס לבחורה ה"מחבקת" ניכרת באנפורה השולטת בשיר, הפותחת את השיר וחמישה טורי שיר נוספים ומופיעה בכל בתיו: "ולמה היא נושכת את שפתיה/ ולמה היא לוטשת את עינה [...]// ולמה היא שולחת את ידה/ [...] // ולמה [...]// ולמה [...]// ולמה [...]// ולמה [...]".

מוקד תמאטי שלישי המוטמן בשיר הוא אופייה המתעתע, אשלייתי וכוזב של העיר תל-אביב שהיא מושא התיאור של כל שירי "שרטוטים תל אביבים". כך, במהלכו של תאור השגרה היומיומי של זוג מחובק בתל אביב מופיע חזיון פנטסטי אשלייתי הניכר בתוכנו ובשימוש במילים ממשלב לשוני גבוה. מתואר, לכאורה, 'כפֿתור' שאם המחובקת תלחץ עליו: "יִפְתַּח הַשַּׁעַר אֶל הָעִיר// [...] הָעִיר בְּאֵמֶת צוֹפֵנֶת/ סוּדוֹת וּמִמְתַּקִּים נֶעֱלָמִים/ [...] יֵשׁ גַּם סוּג אַחַר יֵשׁ עֲלָמִים". אופי מתעתע זה של העיר תל-אביב מועצם באנפורה על מילת הכזב "כָּאֵילוּ" הפותחת חמישה טורי שיר. בבית הרביעי מפרש הקול האימפרסונאלי את תנועותיה של הבחורה באופן נחרץ יותר: "כָּאֵלוּ הִיא חוֹשֶׁבֶת שֶׁהִפְסִידָה/ אֶת הַמְּנָה הָאֲחֵרוֹנָה הַמְּתוֹקָה" סיומו של השיר בחזרה, תוך שינוי סדר השורות, על הבית הראשון מעיד על היעדר כל שינוי במצבו של הזוג.

בשיר בולטת התכתבות עם מחזור שיריו המוקדם של אלתרמן "סקיצות תל אביביות" (אלתרמן, 1974), ואולי באופן ממוקד יותר עם טור יח "ברלין כרכור" (עמ' 33-34) המתאר כישלון של מערכת יחסים בין זוג צעיר כפי שהיא ניבטת מנקודת תצפית של דובר אימפרסונאלי. דיאלוג עם הפואטיקה האלתרמנית קיים לא רק בהיבט התמאטי, אלא גם בהיבט הפואטי-מבני. כך, לכאורה, מקבל על עצמו ויזלטיר את המבנה הנוקשה של הבית המרובע, ובו ארבעה טורי שור באותו האורך המסתיימים בחריזה מסורגת. אלא שלאמתו של דבר, נראה שויזלטיר מייצר בשירו זה פרודיה על המבנה האלתרמני המתממשת בחריזה דקדוקית עלובה, במתכוון, ובהיעדר כל אמצעי תיחום במהלך השיר, ובמיוחד, בסיום כל בית ובסיום השיר כולו.

ד.3. ט. כרמי. ד. רביקוביץ - הכל התפורר לי כמו חול.

שירו של כרמי "חווה ידעה" פורסם בספר שיריו **ליד אבן הטועים** (כרמי, 1981). שקד (2005) טענה שבשיר מופעלת מערכת אלוזיונית מקראית עשירה ביותר, הבאה לידי ביטוי בעלילה הסיפורית ובגילויים לשוניים רבים. מטרת מערכת אלוזיונית זו היא להתבונן בסיפור המקראי מפרספקטיבה מרוחקת תוך ערעורו מן היסוד, והפיכתו מסיפור על חטא ועונש לסיפור אירוטי על מעשה מבורך שסופו טוב.

שירה של דליה רביקוביץ, המופיע בקבוצה זו, פורסם בשתי גרסאות: הגרסה הראשונה פורסמה בחוברת **סימן קריאה** 5 (רביקוביץ, 1976) בשם "כמו חול". שנתיים מאוחר יותר נדפס השיר בקובץ **תהום קורא** (רביקוביץ, 1978) בשינוי שמו "חול אפסי" ובשינויים נוספים, שהבולט בהם הוא המעבר מגוף-שלישי לגוף-ראשון. גרסתו השנייה של השיר, שנבחרה לתוכנית הלימודים, מתארת מפגש, בשפת הים, בין הדוברת בגוף-ראשון לבין בן זוגה. מפגש המשקף את סיום מערכת היחסים. בבית הראשון מתוארת שיחה מוחמצת שבמהלכה בני הזוג מחליפים ביניהם משפטים ריקים רוויי קלישאות: "וְאֲנִי אֶמְרָתִי שׁוֹב שְׁמָה יִהְיֶה/ וְהוּא אֶמַר שְׁעֵכֶשׁוּ מִקֶּדֶם לְדַבֵּר/ וְזֶה מְצַעַר מְאֹד אֲבָל נִיָּתֵן לְשׁוֹנֵי." בשיר בולט מוטיב החול המעיד על התפוררות מערכת היחסים כפי שהדבר ניכר בדברי הדוברת: "וְאֲנִי אֶמְרָתִי שׁוֹב שְׁזֶה כְּמוֹ חוֹל מִתְפֹּרֵר, / וְיָמָה שֶׁהוּא עָנָה אֵינְנִי זֹכֵרֶת עוֹד. / וְשֵׁם בְּאֵמֶת/ עַל יַד הַיָּם/ הַכֹּל הִתְפֹּרֵר לִי כְּמוֹ חוֹל."

ד.4. זלדה, עמיחי וזך – "נגבתי את פיו/ נטול השנים, אחר שהאכלתי אותו דיסה מתוקה."

שלושת השירים של זלדה, עמיחי וזך מתארים אהבה מבוגרת. שירה של זלדה "כִּפְאֶשֶׁר הָיִיתָ פֶּה", פורסם בספרה **הכרמל האי נראה** (1971) שראה אור בשנה שבעלה, חיים מישקובסקי הלך לעולמו והוקדש לזכרו. בספר מכנה זלדה את בעלה המת בכינוי "מלך" כינוי השמור בתפילות ובפיוטים

לאלוהים. . שיר זה נכתב בעקבות מות בעלה, ומתאר, בדיעבד, את האהבה שהייתה ביניהם. הבתים הראשונים מתארים את ההווה הזוגית, כפי שמעידים על כך כותרת השיר והמשפט הפותח: " כְּאֶשֶׁר הָיִיתָ פֹּה" בתקופת החיים המשותפים, בעבר, הרגישה הדוברת מוגנת ומוכלת: "וּמִבְּטֶדֶן הַחוּם מִגֵּן עָלִי".

הבית השלישי מנוגד לשני הבתים הראשונים. זמן התיאור הוא בהווה לאחר מות הבעל והקירות המואנשים מנוכרים לדוברת ולא משגיחים בנופלה: "עֲקֹשׂוּ הַקִּירוֹת אֵינֶם מִחֶסֶה/... וְלֹא יִשְׁגִּיחוּ בְּנִפְלִי/ עֲקֹשׂוּ הַקִּירוֹת סִיד וּמֶלֶט/ יְסוּד זָר/ חֲמֹר לֹא עוֹנֶה בְּמִוֹת". אטינגר (2007) מציינת שבשיר זה משרטטת זלדה תמונה ביתית צנועה, המלווה בטקסים יומיומיים, כאשר המבט החום המסוכך מפקיע את הכתלים מחומריותם ואוצל להם סגולות אנושיות. הקירות כמו מחזירים הד ליושבי הבית, מדובבים את לשון האהבה של הזוג. אך המוות מחזיר הכל אל החומר ואל השתיקה הגדולה. (שם, 118). הלל ברזל (2008) בדיונו בשיר זה מציין שבתיאור האהבה: "וּמִחֶסֶבּוֹתֵינוּ נוֹנְעוֹת/ פֶּתַע/ כָּנֶף אֶל כָּנֶף" יש: "רמיזה לכרובים שעל הכפורת בקודש הקודשים, שמגעים זה בזה נראה אינטימי." (שם, 518)

על מערכת היחסים בינה לבין בעלה חיים מישקובסקי כתבה זלדה ברשימותיה שפורסמו לאחר מותה בספר **ציפור אחוזת קסם** (2014): "חיים הוא המערה שבה אני מתחבאה מברקים ומרעמים, מן הזאב ומן הדוב ומן הנחש. [...] יש בינינו שייכות שלפני לידתנו, כאילו נשמותינו היו קשורות עוד בעולם הבא, לפני שנולדנו." (שם, 2014, 109). לאחר מותה היא כותבת ברשימותיה: "המילים הטובות נשארו בעבר השני, בצד העולם שאין לי כבר גישה אליו, שם נשארה נשמתו. [...]

עכשיו אני בין זרים. עולם של זרים ולא אוהבים. כמו ניצוצות הזהב בעיניים." (שם, 111)

שירו של עמיחי הוא השיר המסיים מחזור בן שבעה שירים שכותרתו "דוד מלך ישראל חי וקיים – אתה האיש", שפורסם בספרו האחרון **פתוח סגור פתוח** (עמיחי, 1998). ברזל (2007) מציין שמחזור השירים עוסק ב"עילוי דמותו של המלך בכפל מעשיו ובריבוי אהבותיו: [...] הידיים שכרתו את ראש גלית הן אותן ידיים שחיבקו את בת-שבע. [...] בת-שבע אמרה למלך בהריונה: אתה האיש, וכך פסק נתן הנביא, בגמר הקרב על רבת עמון. [...] דוד המלך אהב נשים רבות [...] רק אבישג השונמית לא דיברה על אהבה [...] היא מעל כולן באהבתן, היא כבשת הרש." (שם, 606-607).

מלכה שקד (2005) תיארה את האופן שבו הציג עמיחי את דמותה של אבישג בשיר. בעוד שבמקרא מוצגת אבישג כנערה בתולה ויפה, אשר מובאת אל דוד כדי להיות לו לסוכנת השוכנת בחיקו וגורמת לחימומו, ואשר הופכת בפועל לנערה יפה המשמשת בתפקיד של סוכנת ומשרתת בלבד, בלא שהמלך ידעה (מלכים א, א, ב-ד), בשיר מסולק מאפיונה התפקיד המיני, ובמקום זה מתואר בהרחבה, בסיוע ציורים מעולם הטיפול הגריאטרי המתאר את התפקיד שמילאה בפועל, תפקיד של אישה הסועדת במסירות רבה את האיש הזקן. "נִבְּתִי אֶת פִּי/ נְטוּל הַשָּׁנִים, אַחַר שֶׁהֶאֱכַלְתִּי אוֹתוֹ דִּיֶּסָה מִתּוֹקָה."

בשירו של זך "שיר לאוהבים הנבונים" (זך, 1966) מתוארת האהבה במבט אירוני, ספק מתוך קנאה, ספק מתוך התנשאות ולגלוג (ואולי גם וגם). האהבה מוצגת בשיר כהתבצרות של זוג האוהבים מפני העולם בעודם נועלים את דלתם מפני נציגיו הסובלים של העולם שבחוץ, וביניהם "המשורר".

5.4 סיכום ותהיות – פרתום - "אָנִי אוֹהֶבֶת אוֹתוֹ, וְאָנִי חוֹשֶׁבֶת/ שֶׁהוּא אוֹהֵב אוֹתִי גַם"

בקבוצה זו שמונה שירים שנכתבו בידי גברים ושני שירים שנכתבו בידי נשים. השירים נכתבו, רובם ככולם, בידי משוררים ומשוררות ילידי העשורים הראשונים של המאה הקודמת. חסרים מאוד, לדעתי, שירים שנכתבו בידי משוררים-משוררות צעירים, וגם שירים של היוצרים המבוגרים יותר שנכתבו ופורסמו בעשרות השנים האחרונות.

אהבת צעירים שנכתבה על ידי משוררת צעירה מתוארת למשל בשירה של נועם פרתום מתוך ספרה **להבעיר את המים באש** (2012) "פריטי ופריטי עם כוכבים בעיניים (אוהבותיגם): "אָנִי תוֹפֵרֶת מְהַשְׁמִים חֲלוּקֵי רַחֲצָה תוֹאֲמִים עִם כּוֹכָבִים הַלְּיָלָה/ כִּי אָנִי אוֹהֶבֶת אוֹתוֹ, וְאָנִי חוֹשֶׁבֶת/ שֶׁהוּא אוֹהֵב אוֹתִי גַם" (שם, 109-111)

ה. סיכום – "לְמִי שֶׁתְּהִי – חֲיִיו מְלֵאֵי שִׁיר."

התבוננות פנוראמית בארבעים השירים שנבחרו תעיד על שלושה קשיים מרכזיים:

- א. מרחק הזמן הרב מדי בין זמן כתיבת השירים ופרסומם לבין ההווה של התלמיד – העשור השני של המאה העשרים.
- ב. אי מתן תשומת לב מספקת להיבט המגדרי בבחירת השירים.
- ג. מימוש לא מספק של פוטנציאל ייחודו של המשורר או המשוררת בבחירת השירים.

יתרונם של השינויים שתוארו במאמר זה הוא ברענון ובחידוש שבהם, כפי שהדבר ניכר בראש וראשונה בכמות הרבה של שירים (40!) שהמורה מוזמן לעיין בהם, ולבחור מתוכם את השירים אותם הוא מעוניין ללמד. חידוש משמעותי נוסף בתוכנית זו הוא בשינוי הקריטריון לפיו יבחר המורה את השירים שיילמדו בכתה. בעוד שעל פי התכנית הישנה נבחרו השירים על פי זהות היוצרת/ת, בתכנית החדשה נבחרים השירים על פי קריטריון של נושא. בעוד שבתכנית הישנה, נלמד כל שיר כיחידה עצמאית וכמייצג יחיד של הפואטיקה של יוצרו, הרי שבתכנית החדשה, יילמדו השירים בחטיבות נושאים. כך, יכול כל שיר להילמד כיצירה עצמאית ובה-בעת, גם כיצירה אחת, מתוך רבות נוספות, השייכות לנושא משותף, מעצבות אותו ומאירות אותו מכיוונים שונים.

תכנית חדשה זו עשויה לגרום לשינוי, מבורך בעיני, בדרכי הוראת השירה, ובדגשים שיושמו במהלך הוראתה. כך, יוסט הדגש, בהוראת הטקסט השירי, מקדימותם וחשיבות היתר של אמצעי האפיון המעצבים את השיר, להיבטים התמטיים שבו. בנוסף, ארגון השירים בקבוצות תמאטיות, שנכתבו בידי יוצרים שונים, ייצור אצל התלמיד ראייה תמאטית-פנוראמית של השירה הנכתבת במדינת ישראל.

ארבעת הנושאים שנבחרו: "זהויות", "לחיות בארץ ישראל", "שירים בעקבות השואה" ו"מה זאת אהבה?" הם נושאים משמעותיים הרלוונטיים לעולמם של התלמידים, ועשויים להגביר את העניין שהם ימצאו בשירה בכלל. יתרון נוסף לתכנית החדשה הוא בשילוב שירים של משוררים רבים ששיריהם לא נכללו קודם לכן בחלק החובה והליבה של תכנית הלימודים, כמו למשל, אמיר גלבוץ, אבות ישורון, אברהם סוצקובר, רחל חלפי, אגי משעול, נורית זרחי, ורבים נוספים, והיכרות התלמידים עם עולמם ויצירתם. כל אחד מהשירים מבטא בדרכו עולם שלם של

משמעויות והתכונות ועל המורות והמורים להעבירם לתלמידיהם כשעליהם לשכנעם בדבריו של המשורר אברהם חלפי בפנייתו לאישה האהובה או למוזת השירה: "לְמִי שֶׁתְּהִי – חֲזִיו מְלֵאֵי שִׁיר."

רשימת השירים

- אבידן, ד' (1957). בעיות אישיות בתוך **בעיות אישיות**. תל אביב: ארד
- אטינגר, א' (2011), היער השחור בתוך **לילה ויום**, הקבוץ המאוחד.
- אדף, ש' (1997). שדרות, בתוך **המונולוג של איקרוס**, תל אביב: גוונים, עמ' 40.
- אלתרמן, נ', 1934, "ברלין – כרכור" **דבר**, 28 באוגוסט.
- אלתרמן, נ' 1974, ברלין – כרכור בתוך **רגעים** א', הקיבוץ המאוחד, ע' 33-34.
- אלתרמן, נ', 1972, דו-שיח בתוך **עיר היונה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- ביטון, א' (1976). דברי רקע ראשונים, בתוך **מנחה מרוקאית**. תל אביב: עקד, עמ' 28.
- ביטון, א' (1979). תקציר שיחה, בתוך **ספר הנענע**. תל אביב: עקד, עמ' 11.
- בנאי, פ' (1985), כי אהבה היא צורך, בתוך **קשת וכידון**, תל אביב: ספריית פועלים.
- גורי, ח' (1960), ירושה, אודיסס, בתוך **שושנת רוחות**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 15, 28.
- גלבע, א' (1950) יצחק, **על המשמר**, 12 במאי.
- (1953). יצחק, שיר בבוקר בבוקר, בתוך **שירים בבוקר בבוקר**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 23, 103.
- דור, מ' (1989). גם הנוטשים, בתוך **עוברים את הנהר**, תל אביב: זמורה ביתן.
- וולך, י' (1966). יונתן, בתוך **דברים**, תל אביב: עכשיו, עמ' 3.
- וולך, י' (1976). יונתן בתוך **שירה – שירים מקובצים**. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, עמ' 7.
- וולך, י' (1992). יונתן בתוך: **תת ההכרה נפתחת כמו מניפה**. מבחר השירים: 1963-1985. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 9.
- ויזלטיר, מ' (1969). **מאה שירים**. תל אביב: גוג, עמ' 66.
- ויזלטיר, מ' (2000). ולמה היא נושכת את שפתיה בתוך: שרטוטים תל-אביביים, בתוך: **דבר אופטימי עשיית שירים**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- זך, נ' (1960). כשצלצלת רעד קולך בתוך **שירים שונים**, תל אביב: אל"ף, עמ' 20.
- זך, נ' (1966). שיר לאוהבים הנבונים בתוך **כל החלב והדבש**. תל אביב: עם עובד, עמ' 94.
- זלדה, (1971), כאשר היית פה, בתוך: **פנאי, הכרמל האי נראה**, עמ' 105.
- (1984). שני יסודות, בתוך **שנבדלו מכל מרחק**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 24.
- זרחי, נ' (1981) יוסף בתוך **הפתעה** (ספר ילדים) עם עובד, תל אביב.
- זרחי, נ' (1983). והיא יוסף, בתוך **אשה ילדה אשה**, תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 50-51.

זרחי, נ' (1993) היא יוסף בתוך **אמן המסכות**, זמורה ביתן, עמ' 7-13.

חירי, נ' (2011). הדיברות (מס' 2), בתוך **בגוף אחר**, מבחר שירים 1987–2010, תל אביב: קשב לשירה,

חלפי, ר' (1979). מלכת המים של ירושלים, בתוך **נפילה חופשית: שירים**, ירושלים: מרכוס.

חלפי, א' (1958). עטור מצחך בתוך **כאלמונים בגשם**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד

טריינין, א' (1957). כתונת איש המחנות בתוך **אזובי הקיר**, הקיבוץ המאוחד, עמ' 9.

יונתן, נ' (1979). לאן היינו הולכים, בתוך **שירים עד כאן**, תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 12.

ישורון, א' (1990) קודמי קוראו בתוך **אדון מנוחה**, הקבוץ המאוחד, עמ' 153.

כרמי, ט' (1981). חוה ידעה בתוך **ליד אבן הטועים**. ירושלים ותל אביב: דביר, עמ' 30-31.

לאור, י' (1992). אהבת הארץ, בתוך **לילה במלון זר**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 42.

לאור, י' (1985) דו שיח, בתוך: **רק הגוף זוכר**,

מרים, ר' (2007) מרים, האחות של אבא, בתוך: **אבי ציווני לא למות**, הוצאת כרמל, ירושלים, עמ' 65.

משעול, א' (2003) חזון איילון, עץ הזית 2002, בתוך: **מבחר וחדשים**, מוסד ביאליק, עמ' 22-23, 285.

סומק, ר' (2005). שיר פטרייטי, בתוך **מחתרת החלב**, אור יהודה: זמורה ביתן, עמ' 7.

סוצקבר, א' (1983). היא שייכת לי היד הכרותה (תרגום דויד וינפלד) **כנפי שחם - שירים מן היומן ושירים אחרים**. תל אביב: עם עובד, עמ' 25.

סוצקבר, א' (2005). היא שייכת לי היד הכרותה (תרגום הרשב"י) בתוך **כינוס דומיות**. תל אביב: עם עובד, עמ' 41-42.

סיון, א' (1984). אני בסך הכל, בתוך **לחיות בארץ ישראל**, תל אביב: עם עובד, עמ' 97.

עמיחי, י' (1968). כל הדורות שלפני, בתוך **עכשיו ברעש**, תל אביב: שוקן, עמ' 21.

— (1980). תיירים, בתוך **שלוה גדולה: שאלות ותשובות**, תל אביב: שוקן, עמ' 82.

עמיחי, י' (1998). וכל הנשים אמרו, דויד מלך ישראל חי וקיים, שיר מספר 7 **פתוח סגור פתוח**. תל אביב: שוקן, עמ' 54-55.

פגיס, ד' (1970). כתוב בעיפרון בקרון החתום, טיוטת הסכם לשילומים בתוך **גלגול**. תל אביב: מסדה, עמ' 22.

פרתום, נ' (2012) פריטי ופריטי עם כוכבים בעיניים (אוהבותיגם), בתוך **להבעיר את המים באש**, הוצאת עם עובד, עמ' 109.

רביקוביץ, ד' (1961). בובה ממוכנת, בתוך **אהבת תפוח הזהב**, תל אביב: מחברות לספרות, עמ' 35.

רביקוביץ, ד' (1976). כמו חול, בתוך **סימן קריאה** 5.

רביקוביץ, ד' (1978). חול אפסי **תהום קורא**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 16.

ריבנר, ט' (1976). שם אמרתי בתוך **שמש חצות**. תל אביב: ספרית פועלים

ריבנר, ט' (1990). שם אמרתי (שני הנוסחים) בתוך **אל מקומי שואף**. תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 54-55.

מקורות

- אופנהיימר, יי (1991). כשירות פוליטית: על ליריקה ופוליטיקה בשירת דליה רביקוביץ, **סימן קריאה**, 22, עמ' 415–431.
- (1997). **תנו לי לדבר כמו שאני – שירת אבות ישורון**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- (2012). **מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל**, תל אביב: רסלינג.
- אטינגר, א' (2007) **זלדה - שושנה שחורה**, מפה הוצאה לאור.
- אלקד-להמן, א' (2006) **לבדה היא אורגת – קריאה ביצירת נורית זרחי**, הוצאת כרמל ירושלים.
- אלקד-להמן, א' (2014), "זרחי, נורית" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 419–421.
- בוכייץ, נ' (2008) **רשות מעבר - חילופי נורמות, מאיר ויזלטיר ושירת שנות השישים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- בן נפתלי, מ' (2013) "הרהורים על כאב" בתוך: **כאב בשר ודם - קובץ מאמרים על ייצוגי הגוף החולה, הסובל המתענג**, הוצאת דביר, עמ' 333–344.
- ברזל, ה' (2007) "מורשה תנ"כית" ו"מן החלקים לשלם, מהשלם לחלקיו" בתוך **שירת ארץ-ישראל – מהפכות צורניות: אסתר ראב, אבות ישורון, אמיר גלבווע, יהודה עמיחי**, ספרית פועלים, עמ' 347–397, 589–619.
- ברזל, ה' (2008) "צירי עולם: ארץ ושמים" ו"הקובץ האחרון: שירי ידידות" בתוך **שירת ארץ-ישראל – מיסטיקה וסימבוליקה: ש. שלום, זלדה מישק ובסקי, אבא קובנר**, הוצאת ספרית פועלים, עמ' 442–485, 580–604.
- בר-יוסף, ח' (1988). **על שירת זלדה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- בר-יוסף, ח' (2014) "מרים, רבקה" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 620–621.
- גורביץ, ד' וערב, ד' (2012). קהילייה מדומיינת, בתוך **אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת**, תל אביב: בבל, עמ' 1034–1035.
- גורי, ח' (2008). **עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית**, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק.
- הולצמן אבנר, 2014, "גלבווע, אמיר" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 267–269.

- הולנדר א', (2014) "סומק, רוני" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 653-655.
- הופר, ח' (2010), **הפסימיזם הפואטי – מיפוי ראשוני של יצירת דוד אבידן**, הוצאת הופר.
- הס, ת' (2000). פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ, **מכאן**, א (אביב), עמ' 27-43.
- הרציג, ש' (2013א). **ילידות בלא נחת: עיונים ביצירתו של אריה סיון**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הרציג, ש' (2013ב), חוזר מפמ"ר ספרות מס' 1: שינויים בפרק שירה בתכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה, ירושלים: משרד החינוך.
- וויכרט, ר' (2014) "סיון, אריה" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 660-661.
- זלדה, (2014) **ציפור אחוזת קסם**, הוצאת עמותת זלדה ויצירתה.
- זנדבנק, ש' (1982) "קו וקמט" בתוך **השיר הנכון**, ספרית פועלים, עמ' 113-118.
- זנדבנק ש' (2001) "נתן זך, גרטרוד סטיין והזמן" בתוך **הקול הוא האחר**, הוצאת כרמל, ירושלים, עמ' 113-127.
- טיקוצקי, ג' (2014) "דליה רביקוביץ" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 841-843.
- יעוז, ח' (1984), **השואה בשירת דור המדינה**, עקד.
- יעקבי, ת' (1976), "עיצוב מימד הזמן כגורם לחוסר ריאליזם בשירי דן פגיס", בתוך: **הספרות 22**
- ישורון, ה' (2013). יונתה, בתוך ה' ישורון וי' קדר, **זאת היונה – יונה וולך: השירים. המחברות הגנוזות. הראיון**, בן שמן: מודן, עמ' 22-23.
- לוז, צ' (1986). ארס פואטיקה, בתוך **שירת נתן יונתן: מונוגרפיה**, תל אביב: ספרית פועלים.
- לידובסקי כהן, צ' (2009) **שחרי את חרצובות לשונך אישה – כיסוי וגילוי בשירת יונה וולך**, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- לשם, ד' (2014) "דור, משה" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 308-309.
- מזור, י' (1996). "את שלגיה לא תמצאו שם גם לא את הנסיד הקטן: על שירת יונה וולך", בתוך **משדות שבעמק עד רחוב המסגר**, תל אביב: פפירוס, אוניברסיטת תל אביב, עמ' 113-127.
- מזור י', 2005, "כמו רגש שנלחש בחשיכה – על שירת יהודה עמיחי", בתוך: **אהבה במושב האחורי – השירה העברית בשנות השישים**, זמורה ביתן, עמ' 95-100.
- מילנר, א' (2008) **הנרטיבים של ספרות השואה**, הוצאת הקבוץ המאוחד.
- מירון, ד' (1987). פרק זיכרונות מן הרפובליקה הספרותית (מעין הקדמה), בתוך **בודדים במועדס: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים**, תל אביב: עם עובד.
- מירון ד' (1991). **אימהות מייסדות, אחיות חורגות**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מירון, דן, (1992), "דו שיח בין טעות לאמת" בתוך מול האח השותק – עיונים בשירת מלחמת העצמאות, הוצאת כתר, עמ' 102-120.

- מירון, ד' (2003). לעוץ מציאות, ללוש חושך, לברוא קול, בתוך ר' חלפי, **מקלעת השמש**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 451–572.
- מירון, ד' (2005), "הגבירה בחלוק הורוד" בתוך: **הספרייה העיוורת – פרזה מעורבת - 2005-1980**, ידיעות אחרונות, עמ' 125–130.
- מירון, ד' (2014), "חלפי, אברהם", "עמיחי, יהודה" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 437–439, 694–697.
- סתיו, ש' (2014), "ממשות בלתי מתקשה": האב בשירת דליה רביקוביץ, בתוך: **אבא אני כובשת**, הוצאת דביר, עמ' 85–159.
- עלון, ק' (2011). **אפשרות שליטת לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית**, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- עמית-כוכבי, שיטריט א' (2014), "ח'ורי, נידאא" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 430–431.
- צבי, ע' (1984). הכמיהה לידידות, **חדרים**, 4, עמ' 16–31.
- צורית, א' (1988), **החיים, האצילות – עיונים בשירתו של אמיר גלבע**, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- צורית, א' (1995), **שירת הפרא האציל – ביוגרפיה של המשורר אבות ישורון**, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד.
- צמיר, ח' (2006). **בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים**, באר שבע וירושלים: מרכז "הקשרים" באוניברסיטת בן-גוריון והוצאת כתר, סדרת מסה קריטית.
- קורצווייל, ב' (1982 [1959]). אהבת תפוח הזהב, בתוך צ' לוז וי' יצחקי (עורכים), **חיפוש הספרות הישראלית: מאמרים וביקורת**, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 268–277.
- קוש-זוהר, ט' (2009) **אתיקה של זיכרון – קולה של מנמוזינה וסיפורת הדור השני לשואה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- קלדרון, ג' (1994). מכתב להלית ישורון, **רחוב**, 1, עמ' 36–50.
- (2011). "נרצחנו על ידי הכלל": ניסים קלדרון משוחח עם נידאא ח'ורי, בתוך: ג' ח'ורי, **בגוף אחר: מבחר שירים 1987–2010**, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 127–134.
- קלדרון, ג' (2014), "זך, נתן" בתוך (עורכים: ז' סתווי וי' שוורץ) **לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים**, הוצאת דביר, עמ' 409–412.
- קרטון-בלום, ר' (2013), **סיפור כמאכלת – עקדה ושירה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד
- רתוק, ל' (1994). אחרית דבר: "כל אישה מכירה את זה", בתוך: **הקול האחר: סיפורת נשים עברית**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה.
- רתוק, ל' (1996) "כמו מים חוצבת: מוטיבים בשירת הנשים העברית", בתוך: **סדן ב – מחקרים בספרות עברית – פרקים נבחרים בשירת נשים עברית**, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 165–202.
- (1997). **מלאך האש: על שירת יונה וולך**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שהם, ר' (2006). גיבור נבון ניצב בשושנת רוחות, בתוך: **בין הנוודים ובין הנזירים**, באר שבע: מכון בן-גוריון, עמ' 105–135.
- שחם, ח' (2001). **נשים ומסכות: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

שירב, פ' ולוי, ני (2007). תוכנית לימודים בספרות לבית הספר העל-יסודי הממלכתי והכללי:
כיתות ז'-י"ב, ירושלים: משרד החינוך.
שקד, מי (2005). לנצח אנגנד: המקרא בשירה העברית החדשה – עיון, תל אביב: משכל.

stativ@gmail.com