



כתב עת אלקטרוני  
בהוצאת המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין, ירושלים

גליון מס' 4 מאי 2014

ניתן לקריאה באתר המכללה:  
<http://www.dyellin.ac.il>

---

**"עיני... מושכות את אבקה של ארץ ישראל" -  
על תכנית הלימודים החדשה בספרות**

אסתר אדיבי-שושן

---

## ”עיני... מושכות את אבקה של ארץ ישראל” – על תכנית הלימודים החדשה בספרות

אסתר אדיבי-שושן<sup>1</sup>

### תקציר

לספרות יש פוטנציאל לשנות את המציאות, ובהתאם לכך, לתוכנית הלימודים בספרות הנלמדת בתיכון יש השפעה רבה על תודעתו ועל 'ארון הספרים' של התלמיד הישראלי. תוכנית לימודים זו הנלמדת ומוטמעת על ידי דור הישראלים הצעירים שותפה בעיצוב 'הקהילייה המדומיינת' הישראלית. התוכנית מבוססת על ארבעה נושאים: "זהויות", "מה זאת אהבה?", "לחיות בארץ ישראל" ו"שירים בעקבות השואה". בכל נושא נבחרו עשרה שירים. קריאת השירים תוך בדיקת זיקתם לנושא המוצהר בו הם מופיעים, משקפת 'סיפור' שגוי מעיקרו המשבש את מאפייניה של 'הקהילייה המדומיינת'. על פי ה'סיפור' העולה מתוך סקירת השירים בארבע חטיבות לימוד אלה, רוב היוצרים הכותבים במדינת ישראל הם גברים. נשים ממעטות לכתוב במיוחד בשני נושאים: 'אהבה' ולהבדיל, 'שירים שנכתבו בעקבות השואה'. היוצרים והיוצרות, אזרחי 'הקהילייה המדומיינת' הם ילידי שנות העשרים-שלושים וארבעים של המאה הקודמת. נעדרים כמעט לחלוטין קולות של יוצרים צעירים הכותבים את שיריהם במהלך העשורים האחרונים של מדינת ישראל. זהותם של היוצרים הגברים ב'קהילייה מדומיינת' זו מעוצבת על ידי גורמים משפחתיים-גניאולוגיים-היסטוריים. בנוסף, זהותם היא זהות מקומית-ישראלית השזורה במקום הישראלי, בנופיו, יישוביו ואנשיו. לעומת זאת, הזהות הנשית, מנותקת לחלוטין ממאפיינים משפחתיים-גניאולוגיים-היסטוריים, כמו-גם, ממאפיינים של המקום הישראלי. הזהות הנשית מוצגת כתלושה קורבנית וחסרת כל אחיזה במקום הישראלי.

תאריכים: תוכנית לימודים בספרות, הוראת שירה, משוררים ישראלים, זהות מגדרית, זהות ישראלית

### מבוא

"חיינו מעוצבים באמצעות הטקסטים שאנו קוראים ותודעתנו העצמית נקבעת על-ידיהם" כך תיארה חוקרת הספרות לילי רתוק את המגמה שהדריכה אותה באיסוף סיפורת נשים עברית והוצאתה לאור תחת הכותרת הקול האחר (1994): (רתוק, 1994: 316). הספר הוא אנתולוגיה של סיפורים שנכתבו בידי נשים כמשקל נגד להגמוניה הספרותית השלטת. תוך כדי כך טענה רתוק שלספרות יש פוטנציאל לשנות את המציאות באמצעות הגדרתה מחדש. ברוח דברים אלה אני מבקשת להתבונן התבוננות ביקורתית בתכנית הלימודים החדשה להוראת ספרות בחטיבה עליונה, בסוגת השירה בכלל, ובקבוצת "שירי המחצית השנייה של המאה ה-20" בפרט. החידוש בתכנית לימודים זו, לעומת קודמתה, הוא בקטגוריה שעל פיה ילמד המורה פרק שירה זה. בתכנית הלימודים הקודמת (שירב ולוי, 2007) חלוקת השירים, ובחירתם בידי המורה, הייתה לפי הקריטריון של היוצר. כך, בקטגוריה: "שירים מהמחצית השנייה של המאה ה-20" שובצו שירים של שבעה משוררים: ביטון, גורי, זך, זלדה, עמיחי, פגיס ורביקוביץ. המורים התבקשו לבחור שיר אחד של כל משורר. סך הכול, התבקשו המורים ללמד בקטגוריה זו שבעה שירים. בתכנית הלימודים החדשה, הקטגוריה שמתוכה יבחר המורה אילו שירים ללמד, היא על פי נושא. ארבעה נושאים מוצעים למורה: "זהויות"; "מה זאת אהבה?"; "לחיות בארץ ישראל" ו"שירים בעקבות השואה". בכל נושא מוצגים חמישה צמדי שירים, ובסך הכול עשרה שירים. המורה אמור לבחור נושא אחד, ומתוכו ללמד חמישה שירים, אחד מכל צמד. בחזור מפמ"ר שבו פורסמו שינויים אלה, נימק המפקח המרכז את הסיבות לשינויים בתכנית הלימודים כך: "מטרת השינויים היא לרענן ולעדכן את תכנית הלימודים בספרות ולהביא בפני המורים והתלמידים היבטים חדשים בהוראת השירה." (הרציג 2013, 1)

1 מרצה במכללת סמינר הקיבוצים

לתכנית הלימודים בספרות יש השפעה רבה ביותר על "ארון הספרים" של התלמיד הישראלי. היות שכך, אני מבקשת להתבונן התבוננות ביקורתית בשירים שנבחרו להילמד.

1. "הרפובליקה הספרותית" או "החיים הספרותיים" – מעמדו של היוצר ברפובליקה הספרותית, מעמדו של השיר שנבחר להילמד בכלל יצירתו של היוצר, כלומר, עד כמה משקף השיר שנבחר להילמד את הנרטיב של היוצר. כמו כן, אבקש לתאר את תהליך התקבלות השיר הבודד ברפובליקה הספרותית תוך התבוננות בביקורות שנכתבו על אודותיו;
2. תרומת השיר האחד לנושא בתוכו הוא מופיע, תוך התבוננות בהיבטים התמטיים, הערכיים, המגדריים והלאומיים-פוליטיים המשתמעים ממנו.

נקודת המוצא התאורטית של המאמר נשענת על המונח "קהילייה מדומיינת" שטבע ההיסטוריון בנדיקט אנדרסון (1999). לדבריו, קהיליה מדומיינת נוצרת באמצעות סיפור מאחד שבהסתמכות עליו מגבש ציבור של בני אדם את זהות הלאומית. לפי אנדרסון (1999), מדינת הלאום המודרנית היא ישות דמיונית שקיומה מותנה באמונות על אודותיה ובדימוייה הקולקטיביים.

השיח הפוסט-מודרניסטי, המבקש לרדת לחקר הלאומיות, שולל את קיום הלאומיות כאידיאולוגיה ורואה בה תופעה היוצרת את עצמה:

סיפור מעין זה, שבו מוצאים בני האומה את זהותם הקולקטיבית, הוא סלקטיבי, פיקטיבי ומניפולטיבי מעיקרו. הוא מכונן לא רק אומות ועמים אלא גם דתות, ציוויליזציות, אידיאולוגיות פוליטיות או תיאוריות מדעיות המתיימרות לתאר את המציאות ההיסטורית או הטבעית במעין 'סיפור-על' אחד ויחיד (מאלי, 1999: 10).

הנרטיב הוא תוצר של לאומיות, סיפור עלילה דרמטי המשתנה תמיד: "לעיתים פתטי וקומי-טראגי, שכולנו שחקנים בו, מדעת ושלא מדעת" (פפה, 1995). לפי אנדרסון, הלאומיות הפכה לתחליף מטפיזי נוכח תחושת האקראיות שהשתלטה על עולם מחולן וריק מוודאות. עצם היכולת לדמיין סיפור משותף אחד ולא סיפור אחר, היא שמייחדת את האומה ומבדילה אותה מאומות אחרות. המונח "קהילייה מדומיינת" חוצה את גבולותיה הפוליטיים של מדינת הלאום ומתייחס לקהילייה רחבה יותר, לקולקטיב גדול של אנשים המדמיינים את עצמם ביחסי אחווה. במובן זה, טענו גורביץ וערב (2012), אפשר לדבר על האומה היהודית כקהילייה מדומיינת הכוללת בתוכה את יהודי הגולה.

עוד ציינו גורביץ וערב (2012), בעקבות אנדרסון, שיש לחזור למושג "גבול" ולהבין דרכו שהקהילייה המדומיינת אינה זהה לאנושות כולה. זהו קולקטיב גדול, אך תמיד בעל שיעור, המניח את קיומן של אומות אחרות המאוגדות בקהילות דמיוניות שונות. צמיר (2006) התבססה על המונח "קהילייה מדומיינת" שטבע אנדרסון תוך ציון שהאומה המודרנית איננה מבוססת על יסודות אובייקטיביים משותפים כמו גזע, שפה, דת, תרבות, היסטוריה וכיוצא באלה, אלא על התשוקה המשותפת אליה. קיומה של האומה הוא "כמשאל-עם יום-יומי, שבו החברים/האזרחים חייבים לאשר את שייכותם הרצונית אליה" (צמיר, 2006).

לפי צמיר (2006), הלאומיות המודרנית היא צורה של תודעה ושל זהות אישית. כאידיאולוגיה פועלת הלאומיות בכיוונים הפוכים לכאורה ומשלימים: מצד אחד עליה לייצר את הזהות הלאומית כזהות אישית, תוך שהיא מייצרת סובייקט אוטונומי. מצד אחר, על הסובייקט להשתתף השתתפות פעילה בקהילה הלאומית ובתהליך דמיונה המתמיד. הזירות המרכזיות שבהן מתנהלים תהליכים סותרים ומשלימים אלה הן הזירות הפוליטית והאסתטית. זירות אלה מקיימות יחסי חפיפה, אנאלוגיה והשלמה, יחסים אינהרנטיים למבנה האומה ולרעיון המדינה. התרבות האסתטית, כמו המדינה, טוענת לאוניברסליות ולייצוגיות. החוויה האסתטית של הכתיבה והיצירה, כמו גם של הקריאה והקליטה, היא חוויה של "נסיגה" למרחב התבודדות, האמור לאפשר לסובייקט להתעלות מעל לחלוקות בין יחיד וחברה. חוויה אסתטית זו

מטפחת את האפשרות של הסובייקט להזדהות עם המדינה, כנציגה שלו. החוויה האסתטית הופכת את היחיד בחברה האזרחית לסובייקט של המדינה.

צמיר (2006) ציינה שהאומה מכוננת את עצמה גם דרך קשר של שייכות למרחב לאומי מסוים. הארץ שהקהילה הלאומית תופסת כמולדתה וכמקום שבו היא יכולה לממש את זהותה העצמית – היות "עם ככל העמים". בהקשר הציוני, הארץ שהקהילה הלאומית תופסת כמולדתה, אינה רק המקום שבו מתקיימת האומה ושבו מתרחשים תהליכי הדמיון והבנייה שלה, אלא היא גם האמצעי למימוש האומה הלכה למעשה, להפיכתה מדמיון או מאידיאל למציאות, וגם לכונן בה מדינה ריבונית.

בהתאם לכך, הסובייקט הלאומי מכונן באמצעות תהליך מתמיד של טריטוריאליזציה (כיבוש טריטוריה ושליטה בה, עיבוד שלה והגנה עליה, בעלות עליה ושייכות אליה). בהקשר הציוני, תהליך הטריטוריאליזציה הוא חלק אינטגרלי ומרכזי מהשאיפה הציונית הבסיסית ל"נורמליזציה" כלומר להשגת מה שנתפס כמצב נורמלי.

מושג נוסף המשמש כשתית תאורטית לעבודתי הוא המושג "רפובליקה ספרותית", שנכנס לשיח הספרותי בשנות החמישים. בדברי הפתיחה שלו לספרו "בודדים במועדם" (מירון, 1987) תיאר דן מירון את התוודעותו למושג זה העומד בניגוד לרוח ה"ביקורת החדשה" (new criticism) ששלטה באותם שנים בארצות הברית ודגלה בגישה טקסטואלית בלבד. המושג רפובליקה ספרותית יכול להיות מתואר גם כ"מצב ספרותי" או "אקלים ספרותי". רפובליקה זו עשויה מעגלים-מעגלים; בלבה שוכנת הקבוצה המצומצמת של יוצרי הספרות עצמם, ומסביב לה, חוג רחב יותר של מתווכים, המביאים את הספרות אל הקהל הרחב ומייצגים את טעמיו של אותו קהל כלפי הספרות (מוציאים לאור, עורכים, מבקרים וכיוצא בהם).

עיקר מניינה של הרפובליקה הספרותית הוא החוג הרחב של אותם אנשים, אשר אינם יוצרים את הספרות בפועל, אבל מאפשרים את קיומה באמצעות ציפיותיהם והתעניינותם. אנשים אלה צורכים את הספרות ומבטיחים את קיומה החומרי, אבל הם גם מזינים אותה רוחנית (כשם שהם ניזונים ממנה) וקובעים במידה רבה את תכניה וצורותיה. זיקות רבות, גלויות וסמויות, מקשרות את החוגים שברפובליקה הספרותית ומעצבות אותה כרשת סבוכה של הסכמים וטעמים, קשרים, מנהגים, מוסכמות, רתיעות משותפות, הזדהויות וניגודים. ברשת זיקות זו תלויה יצירת האווירה המשותפת המבטיחה "ריתמים" תרבותיים מותאמים בין הספרות וקהלה. בלי אווירה כזו לא תיתכן פעילות ספרותית קבועה וסדירה.

היבט תאורטי נוסף של עבודתי הוא ראיית הקשר בין היוצר לבין יצירתו:

חייו הנחווים של היוצר הם החומר שממנו הוא בוחר, לש ומעצב את חייו הכתובים. לחיים נחווים יש גרסא אחת ולחיים כתובים יכולות להיות כמה וכמה גרסאות.... בזכות האמנות יכול רצף חוויות שרירותי, אקראי, בלתי נשלט – המאפיין לעיתים קרובות את החיים האמיתיים – להצטרף רצף חוויות מתוכנן, למעין אמירה אוניברסאלית על החיים, ולהעניק טעם, מובן ותיקון לחייו של היוצר ולחיי אלה המזדהים עימו (בן דב, 2011, 21)

## א. זהויות – "כל הדורות שלפני תרמו אותי"

עשרה שירים נבחרו בידי ועדת מקצוע ספרות להילמד תחת כותרת הנושא "זהויות" בתכנית 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: שישה מבין המשוררים נולדו בישראל וארבעה מחוצה לה (עמיחי נולד בגרמניה, ביטון וסומק נולדו בעיראק, וזלדה נולדה ברוסיה). רוב המשוררים הם ילידי שנות העשרים-ארבעים של המאה הקודמת. סומק וח'ורי ילידי שנות החמישים, ואדף, צעיר המשוררים בתכנית, יליד 1972. רוב המשוררים זכו להכרה ולמעמד בתרבות הישראלית וחלק ניכר מהשירים זכו לעיון פרשני מעמיק.

## 1. עמיחי, ביטון, אדף וסומק – "רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מוחלטת"

שירי עמיחי, ביטון, אדף וסומק מעמידים בחזיתם דובר גלוי, בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מוצהרים. המשוורים מסרטטים בשיריהם כרונוטופ ישראלי-יהודי ורואים את זהותם כתוצר של המרחב הישראלי ושל ההיסטוריה היהודית כפי שהיא ניכרת בסיפור המשפחתי. הדבר בולט במיוחד בשירו של יהודה עמיחי "כל הדורות שלפני" (עמיחי, 1968). תפיסת הדובר את עצמו כחולייה אחת בנרטיב היהודי-ישראלי ניכרת כבר בכותרת השיר כל הדורות שלפני. נוסף על כך, הדובר מדמה עצמו למוסדות יהודיים ירושלמיים מובהקים, המבטאים את ערכי היהדות. השימוש בפעלים תרמו ואוקס מדגיש את עיצוב זהות הדובר בידי הדורות הקודמים, כדי לשלבו במרחב הירושלמי הפיזי-היסטורי-ערכי: "כל הדורות שלפני תרמו אותי / קמעה קמעה פדי שאוקס פאן בירושלים / ... כמו בית תפילה או מוסד צדקה". הדובר בשיר מעצב את זהותו בציר הזמן של אביו: "אני מתקרב לגיל מות אבי. / ... עברתי את שנת הארבעים. יש / משות שפהן לא קבלו אותי".

זהות הדובר בהווה שבו נכתב השיר, ואפשרויות החיים שלו, נבחנות דרך ההיסטוריה היהודית של הדורות הקודמים לו בנקודת השפל הנוראה ביותר שלה: "אלו היתי באושוויץ / לא היו שולחים אותי לעבוד / היו שורפים אותי מיד". מחויבותו העקרונית של הדובר לזהותו היהודית-ישראלית באה לידי ביטוי בזיקתו העזה לדורות שקדמו לו כפי שהדובר ניכר בטור החוזר וחותם כל בית בשיר: "זה מתיב".

בקבוצה שנושאה "זהויות" מובאים שיריהם של שלושה משוררים-גברים המזוהים במובהק בתרבות הישראלית כמשוררים מזרחיים: ביטון, סומק ואדף. במחקר על השירה המזרחית ציינו חוקריה את מעמדו פורץ הדרך של ארו ביטון, תוך השוואת מעמדו כאב מייסד ומכונן למעמדו של ביאליק. עלון (2011) ציינה שפריצתו של ביטון אל הפרהסיה הציבורית הישראלית, "מסמנת קו שבר ומהפכה פואטית" (שם: 14).

שלושים שנה לאחר צאת הספר 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 אלפסה" 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 (עלון, 2011, 31)

עלון (2011) הוסיפה ששירתו של ביטון הפכה לסמל המאבק המזרחי סביב שאלות התקבלות, ייצוג, הדרה וקנוניזציה. נקודת המוצא ההיסטורית של דיונו בשירה המזרחית היא שירת ביטון שלפי אופנהיימר (2012) פרצה דרך לכתובה אתנית ישראלית. הוא ראה בביטון "אב מכונן" לשירה המזרחית, תוך שהשווה את מעמדו למעמדה של שירת ביאליק והשפעתה על הפואטיקה של ממשכיו (אופנהיימר, 2012).

השיר "דברי רקע ראשונים" לקוח מספר שיריו הראשון של ביטון (1976). שיר זה נלמד במשך שנים רבות הן בחטיבת ביניים והן בחטיבה העליונה ושולב גם בתכניות הלימוד הישנות (2007) וגם בחדשות (2013). שיר זה מתפקד כשיר מכונן המעצב את הזהות המזרחית בתודעתם של דורות תלמידים. בשיר זה השתמש ביטון בחומרים אוטוביוגרפיים-פולקלוריסטיים, כדי לשחזר את עולמם של דור ההורים כפי שעיצבו את חייו של הדובר-הבן. מבנה השיר שבו מוקדשים שני הבתים הראשונים לתיאור האם, הבית השלישי מוקדש לתיאור האב, והבית האחרון לתיאור הדובר עצמו, מעיד על תפיסה גניאולוגית של הדובר וראיית עצמו כתוצר של הוריו.

שירו של רוני סומק "שיר פטריטי", הפותח את ספרו "מחותרת החלב" (סומק, 2005) ומצוי על גבי כריכתו האחרונה כביטוי למרכזיותו וחשיבותו, משמש כמענה אלטרנטיבי לתפיסת כור ההיתוך ששלטה בתרבות הישראלית בשנות החמישים. שירו של סומק מסרטט את הזהות הישראלית דרך תפקודן של נשות המשפחה בהווה הישראלי בתחילת שנות

2 בספר השירה הראשון שלו "מנחה מרוקאית" (ביטון, 1976).

האלפיים. בניגוד לתפיסה המונוליתית ולפיה זהותו של אדם היא אחידה, ברורה וניתנת לתיג בקלות באמצעות מאפיין סטריאוטיפי אחד כמו "מזרחי" או "אשכנזי", הציג סומק בשירו זה, משפחה שכל אחד מאנשיה מאופיין ברב-תרבותיות. בניגוד למערכת יחסים מתנשאת והמתייגת את האחר, תיאר סומק מערכת יחסים משפחתית הרמונית המכילה כל "אחר" שהוא. בשיר מתוארת ההווה המשפחתית הרב-תרבותית דרך המטפורה של הכנת ארוחה ואכילתה. באמצעות התרסה והיפוך אירוני, אימץ סומק את כינויי הגנאי הסטריאוטיפיים שהטיחה החברה האשכנזית במרוקנים לעיצוב זהות הדובר בשיר, שהוא בן דמותו של רוני סומק עצמו:

אני עיראקי-פיג'מה, אשתי רומניה / והבת שלנו היא הגנב מבגדד. / אמא שלי ממשיכה להרתיח את הפנת  
והחידקל, / אחותי למדה להכין פירושקי מאמו הרוסיה / של בעלה. / החבר שלנו, מרוקו-ספין, תוקע מזלג /  
מפלדה אנגלית ברג שנולד בחופי נורבגיה.

סיום השיר באנפורה המשולשת "פלנו", מצביע על המשותף. בניגוד לריאליסטיות וליום-יומיות שעיצבו את השוני של בני המשפחה, המשותף נבנה דרך שלוש תמונות מטפוריות פנטסטיות המתארות את הניגוד בין חיי היום-יום הקשים לבין משאלת הלב הפנטסיונית:

פלנו פועלים מפותרים שהורדו מפגומי המגדל / שרצינו לבנות בכבל. / פלנו חנינות חלודות שדון קישוט  
העיר / על טחנות הרוח. / פלנו עדין יורים בכוכבים מסננרי צינים / רגע לפני שהם נבלעים / בשביל החלב.

שמעון אדף הוא יליד שדרות, וזהותו כפי שהיא מוצגת בשיר "שדרות" מתוך ספרו הראשון (אדף, 1997) היא זהות מקום הולדתו. כותרת השיר ומשפט הפתיחה שלו מעצבים את יחסו של הדובר למקום הולדתו: "לקח לי עשרים שנה לאהוב / את החור באמצע שום מקום הזה". סיום טור הפתיחה במילה "לאהוב", תוך שימוש בפסיחה, מדגיש את יחס האהבה של הדובר למקום ההולדת, כמענה וכאיזון לכינויה "החור באמצע שום מקום הזה", ולזמן הממושך "עשרים שנה" שנדרש לדובר כדי לגבש יחס אוהב זה.

יחסו כפול הפנים של הדובר לעיר הולדתו ניכר בתהליך הממושך שהדובר נזקק לו כדי לראות ולשמוע מחדש, באופן שונה לחלוטין, את מראות המקום וקולותיו. כך, שוזר הדובר את יחסו החדש למקום הולדתו בתיאור קטלוג תמונות המתאר אותה. למשל: "עד שראיתי לראשונה, בעין נכונה, את הבתים חסרי התחפוס תחת גג העננים, עד ששמעתי / את ההמיה המפלאה של הרחוב." הבית השני מתאר את מצבן המורכב של שתי קבוצות מאוכלוסיית שדרות: "הילדים" ו"הנערות". הילדים למדו להסתפק במעט שבמועט. משחקיהם עשויים מחומרי הטבע המצויים בעולם: מים, אבן, שלוליות ונייר שדרכם ואיתם הם ממשיים את ילדותם תוך שהם "מלטפים מים באבן" ומשככים "בשלוליות סירות נייר". בעקבות התבוננותו כפולת הפנים – של הדובר, אוהבת אך מכירה בהכרח בכישלון עתיד הילדים, שבעבר ייתכן שהיה אחד מהם. הוא מנסח את פעולת המשחק שלהם דרך האוקסימורון "תקנה מגחכת": "עשרות שנים של שחיקה / למדו את הילדים ללשף את המים באבן, / לשכשך בשלוליות סירות נייר בתקנה מגחכת." מיניותו ויפיון של הנערות מתוארים דרך המטפורה של החצאית המתנפנת, ולעברן מוצמד התואר "קרקסי" במובן פרוע, צבעוני ונטול מעצורים. "עבר קרקסי" זה "פרח", הן במובן התעצם, והן במובנו הפוך, נעלם, תחת מבטי ההמון: "עברן הקרקסי של הנערות פרח בהנהף של חצאית / כשהמון נסר אותו במבטו." כפילות הפנים ביחסו של הדובר למקום הולדתו שזורה בכל היבט של השיר וכך גם במשפט האוקסימורוני החותם אותו: "רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מחלטת."

## 2. רביקוביץ וולך – "בלילה הזה הייתי בבה ממכנת"

לדליה רביקוביץ יש מעמד מרכזי בקבוצת המשוררות הישראליות וביטוי בולט לכך הוא זכייתה בפרס ישראל לשירה בשנת 1999. השיר "בובה ממוכנת", הלקוח מספר שיריה הראשון (רביקוביץ, 1961), זכה להתייחסויות פרשניות רבות ביותר כביטוי למרכזיות ולחשיבות העקרונית של העמדה המתוארת בו. קורצווייל, המורה הנערץ של רביקוביץ

והראשון שגילה את איכויותיה השיריות, כתב ברשימתו המוקדמת שבשיר זה מופיע: "ניצחון האני הפצוע, שירת גבורה של האני השר, במסע הרפתקאותיו של ייסורי החיים. האובייקטיביזציה של הסובייקט היא שלמה ומושלמת". (קורצווייל, 1959: 269).

מזור ראה ב"בְּבָה מְמַנֶּת" "סמן ימני בכל הכרוך בדוברת נשית החשה מקופחת, כנועה ומוכת עלבון בחברה גברית המתעמרת בה." (מזור, 1966: 117). הוא ציין שתלונת המחאה של ה"בְּבָה מְמַנֶּת" 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).

אופנהיימר ראה בשיר זה, אחד הביטויים לדיוקן העצמי שמעמידה רביקוביץ בשיריה 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).

סתיו (2010) ציינה שהשיר "בובה ממוכנת" מביא את הוויית ה"ניבטות" של האישה לשיאה הדרמטי, תוך תיאור זרות 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. לפי סתיו, בחירתה של רביקוביץ לסיים את השיר דווקא במה שנדמה כנתוני פתיחה, מאפשרת לקורא לראות במסכת הנשיות דווקא אופציה מתריסה, הנפתחת כנגד ולעומת כל מה שקדם לה בשיר. הס (2000) ציינה שבשירה זה יצרה 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, 'אשה קטנה'. המכניות של האישה-בובה חושפת לפי הס: "הנשיות כמנגנון שהוא פרי הבנייה פטריארכאלית, מנגנון המייצר שבר נפשי." (הס, 2000: 261) יונה וולך אף היא משוררת בעלת מעמד מרכזי בשירה הישראלית. נסים קלדרון תיאר את השפעתה כדומה לזו שהייתה ליוצרים 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 יונה וולך. שיר זה פותח את קובץ השירים הראשון שלה "דברים" (וולך, 1966), כמו גם את הספר "שירה" (וולך, 1976) ואת מבחר שיריה "תת הכרה נפתחת כמו מניפה" (וולך, 1992). "יונתן" כמו "בובה ממוכנת" זכה אף הוא לעיונים פרשניים רבים ביותר, כביטוי למרכזיותו ולחשיבות העקרונית של העמדה המתוארת בו. נקודות דמיון רבות יש בין שני השירים. שניהם מן הספר השירים הראשון של המשוררת, ושניהם מתארים את ההווה הנשית כהווה קורבנית, ושניהם טקסטים מרכזיים בתרבות הישראלית. מזור (1996) דן בהשפעת שירת רביקוביץ על שירת וולך, תוך שהתמקד בעיקר בהשפעת מוטיב ה"בְּבָה מְמַנֶּת": דוברת נשית החשה מקופחת, כנועה ומוכת עלבון בחברה גברית המתעמרת בה, המרבים להופיע בשירה של וולך כמו גם בשיר "יונתן". לפי מזור (1996), 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". (שם, 1996: 124).

מזור (1996) ראה ביונתן דמות קורבן המתחברת דרך אילוזיה לדמויות קורבן רבות נוספות: "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 (1997) ציינה שוולך עיצבה בשיר זה את יונתן – בן דמותה הגברי של יונה – כדמות שמזכירה את ישו.

בשירה של וולך הופך יונתן מקורבן על לא עוול בכפו, לדמות המשיחית בת-אלמוות. רתוק ציינה שיש בשיר רובד נוסף, המאפשר לראות ביונתן דמות נשית, הנרדפת בידי 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 השונים של הדמות. בשלב זה הגוף מפסיק להיות אובייקט של תשוקה והופך לאובייקט מושפל, ירוד ובזוי.

בשנת 2013 הוציאו הלית ישורון ויאיר קידר ספר במתכונת אלבומית וכותרתו "היונה – יונה וולך: השירים. המחברות הגנוזות. הראיון" (ישורון וקידר, 2013). ברשימת הפתיחה ששמה "יונתה" כתבה 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 וקידר, 2013: 22).

### 3. זלדה, זרחי, חורי – "איך אפשר לעבור את החיים הנוראיים האלה"

שירה של המשוררת זלדה "שני יסודות" התפרסם בספרה האחרון שנבדלו מכל מרחק (זלדה, 1984); עזה צבי (1984) סיפרה על הידידות המופלאה שהתפתחה בין זלדה לבין יונה וולך, שתי הנשים השונות, שבהמשך הפכה עוינות מרוחקת מצד זלדה. צבי פירשה את השיר "שני יסודות" כמתייחס 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 (צבי, 1984), (97

במונוגרפיה שלה על שירת זלדה, התעלמה חמוטל בר יוסף (1988) לחלוטין מהקשר זה וציינה שזלדה תיארה את הקונפליקט בין הדחף להתפרץ ולשבור מוסכמות, לבין השתיקה שמתוך "גאוה עתיקה וקודרת". בר-יוסף ציינה את הדמיון הוויזואלי בין הברוש והשלהבת, למרות אופיים המנוגד. בר יוסף הצביעה על כך שבשירת זלדה יש ניגוד בין שני צפנים נפשיים תרבותיים: דמות האישה יושבת הבית, לעומת הפריצה לעולמות רוחניים. לדעת בר-יוסף, בשיר זה, שהוא אחד משיריה האחרונים, הניגודים לא נעלמו, אך הם חדלו להיות אלטרנטיבות שיש לבחור ביניהן.

שירה של נורית זרחי "והיא יוסף" פורסם בספרה אישה ילדה אישה (זרחי, 1983); שיר זה נשען על פרשת יוסף המקראית אך משנה את המסופר במקרא: "יושבת רחל באהל/ קנצת שער אחר קנצה תאסף/ להחביא תחת כיפת משי/ את שער בְּתֵה הַקְטָנָה היא יוסף". במהופך מהסיטואציה המקראית המוכרת, בשיר זה יש לרחל בת קטנה ולא בן. רחל מסתירה את מינה של הילדה תחת כיפה וקוראת לה יוסף. בן-דב (2011) ציינה שבשינוי המגדרי הזה פירקה זרחי מיתוס יהודי מכונן, ולעגה לראייה הפטריארכלית המבכרת הולדת בנים על הולדת בנות. בהתאם לכך, אילצה זרחי, את רחל, הדמות הנשית הבוגרת בשירה, להסתיר את נשיותה של בתה.

שירה של נדא ח'ורי "הדיברות" מובא בספר "בגוף אחר, מבחר שירים 1987-2010" (ח'ורי, 2011). ח'ורי, כפי שהעידה על עצמה (קלדרון, אצל ח'ורי 2011), נולדה במשפחה נוצרית קתולית בכפר פסוטה. בגיל 14 נשלחה למנזר שהיה גם פנימייה, ושם התחנכה על ערכי הנצרות. ח'ורי סיפרה שנולדה כבת שלישית להוריה, והתקבלה במשפחתה בכעס גדול: "זה שקר, לא יכול להיות שאמי ילדה עוד בת" (שם: 128). "הדיברות" משמש ככותרת למחזור של שלושה שירים שמתוכם נבחר להילמד השיר השני. בשיר פונה הבת-הדוברת לאימה, בבקשה החוזרת ונשנית: "אמא אל תלדי אותי".



בקשה זו מושמעת בניסוחה זה, ולעתים, בתוספת: "אל תלדי אותי זכר". הנימוק שמעלה הדוברת לבקשתה הוא גורלם של הזכרים בארצה: "הזכרים פאָרצִי בְּגֵי עֵקְדָה/ יוֹרְדִים לְמַעַמְקֵי הַשְּׁכוּל/ עוֹלִים לְגִבְעָה". המצב הנשי מתואר אף הוא כמצב קורבני: אפשרויות הזהות-הקיום העומדות לפני האישה הערבייה הן: "אַחֲזֶיהָ אֵיכָשָׁהוּ/ פְּכָל הַנְּגִזְרוֹת/ מִמֵּין נְקֵבָה/ אָהִיָּה/ אֲשָׁה, מְשַׁרְתָּת, שְׁפָחָה אוֹלִי/ עֲלָמָה עֲמָלָה". למרות אפשרויות זהות וקיום מצומצמות אלה, תביעתה הנחרצת של הדוברת, שבה מסתיים השיר, היא: "לא מְשָׁנָה מָה/ הָעֵקֶר הוֹלִידֵינִי/ לא זָכָר". השיר כולו כתוב כהיגד שוטף אחד, ללא כל אמצעי תיחום במהלכו, מלבד נקודה אחת בסיומו. הפואטיקה של השיר היא אמירה ישירה, בוטה, החוזרת על עצמה שוב ושוב, הנאמרת בידי הבת כשהנמענת היא אימה: "אל תלדי אותי אָמִי/ אל תלדי". הבקשה החוזרת אינה יכולה להתממש משום שהיא נאמרת בידי הבת שנולדה ובגרה, לאימה שכבר לא תלד יותר. היות שכך, עצם הבקשה היא תחבולה רטורית כדי לתאר את קשיי הזהות הערבית במדינת ישראל: הגברים מתים במלחמתם על לאומיותם, ולנשים, אפשרות הקיום והזהות היחידה היא זהות של שרות. השיר יוצר אנלוגיה בין מצבי נשיות שונים, שבכולן תפקיד האישה הוא אחד – נתינת שרות: "אֲשָׁה, מְשַׁרְתָּת, שְׁפָחָה אוֹלִי/ עֲלָמָה עֲמָלָה".

#### 4. סיכום ותהיות

רוב השירים המופיעים בקבוצה זו נכתבו בידי משוררים ומשוררות מרכזיים ומוכרים. שירה של נדאא חורי יוצא דופן בקבוצה בגלל שהוא היחיד מכל 40 השירים של תכנית הלימודים החדשה שנכתב בידי משוררת ערבייה. קריאה בשירים אלה כקבוצה, שנושאה "זהויות", משקפת תפיסה המבדילה כמובהק בין מרכיבי הזהות הגברית והזהות הנשית. הזהות הגברית בשירים מעוצבת באמצעות מאפיינים סוציולוגיים ברורים של גניאולוגיה, היסטוריה וגאוגרפיה ישראליות-יהודיות במובהק. שירים אלה שותפים בעיצוב ביקורתי ומפוכח של הנרטיב הישראלי-יהודי, ומאפשרים את קריאתם והוראתם בהקשר חברתי-פוליטי-תרבותי שבו הם נכתבו ואליו הם מתייחסים. לעומת זאת, הזהות הנשית המעוצבת בשירי המשוררות הנשים, מנותקת במובהק מכל מאפיין של זמן או מקום. ההווה הנשית מתוארת כפרטית-אישית ומאפייניה הבולטים הם תלישות, פסיביות, נרדפות ומושפלות. בשירים שנכתבו בידי משוררים גברים, מעוצב דובר בגוף ראשון, יש לו מאפיינים אוטוביוגרפיים מובהקים ומוכרים, בדרך-כלל בן דמותו של המשורר, המטונימי לקבוצות שונות בקולקטיב הישראלי. לעומת זאת, ברוב הגדול של השירים שנכתבו בידי נשים משוררות, נעדרים לחלוטין מאפיינים אוטוביוגרפיים, הדוברות, מתרחקות מהאני הפרטי שלהן, ומשתמשות ב"מסכות" כדי להשמיע קול שיבטא את המצב הנשי.

על שימוש זה במסכות כאחד המאפיינים של שירת נשים כתבה שחם (2001), 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 טענה שחם שהטמעת חומרים קנוניים מוקדמים אל תוך יצירות מאוחרות, תוך התייחסות מודעת אליהם, היא אקט אינטר-טקסטואלי מכוון המאשש את קביעתה הידועה של קריסטיבה, שנשמכת על אבחנותיו של באחטין: "כל טקסט בנוי כפסיפס של ציטוטים; כל טקסט הוא ספיגה וטרנספורמציה של טקסט אחר" (שחם, 2001: 15). קריסטיבה תפסה את האינטר-טקסטואליות כמקום של ריבוי ושל חתרנות. תפיסה זו מתייחסת לכתיבת נשים וכתיבת גברים כאחד, אבל לדברי קריסטיבה מאפיינת האינטר-טקסטואליות בעיקר את הכתיבה הנשית. זו נלחמת על הרב-קוליות התרבותית באמצעות שילוב הקול הנשי אל תוך המרקם התרבותי, ומגייסת את החתרנות כאחד מכלייה העיקריים.

יש להביע תמיהה כלפי הבחירה לשלב את שירו של גורי "אודיסס" (גורי, 1960) בנושא "זהויות". חיים גורי נוכח בהווה הישראלית ובתרבותה כמייצג המובהק ביותר של הצבריות הישראלית. בפרוזה המאוחרת שלו הוא מבטא ביטוי ברור לזהות זו שלו כפי שהוא כותב בספרו המאוחר "עם השירה והזמן":

המקום. נתחיל במקום, בארץ ישראל. והיא מולדת אישית לילדיה ולאלה שבאו אליה בילדותם, שאינם יודעים את 'הכאב של שתי המולדות'. המקום, הנופי האלה המקיפים לך מיומך הראשון. לא ההיעקרות מארץ אחרת.

הצמיחה הראשונית.... המקום כחווית יסוד בראשיתית. המקום בממד האישי המובהק, האוטוביוגרפי, וגם המקום הקשור ללא הפרד בכלל שאתה שייך לו. ארץ ישראל. " (גורי, 2008: כרך א', 115).

נוכח הצהרה נחרצת זו של גורי עצמו על זהותו הישראלית-מקומית תמוהה הבחירה של ועדת המקצוע בשיר "אודיסס". בשיר מתוארת זהות זרה ומנוגדת לזו של גורי עצמו, תחושת זרות עקרונית של אדם השב למולדתו, ומתקבל בעיונות בידי אנשי המקום. התמיהה העיקרית העולה מתוך שירים אלה היא בפער הגדול בין המשתמע משירי המשוררים הגברים לשירי המשוררות הנשים. שירי המשוררים הגברים בנויים מחומרי חיים ציבוריים ישראלים-יהודיים מובהקים. לעומת זאת בשירי הנשים אין ולו אזכור אחד להוויה הקולקטיבית הישראלית-יהודית.

## ב. לחיות בארץ ישראל – "הם נולדים ומאכלת בלבם"

עשרה שירים נבחרו בידי ועדת מקצוע ספרות בנושא "לחיות בארץ ישראל" בתכנית הלימודים החדשה. שמונה של משוררים גברים: גורי (1923), גלבוע (1917-1984), דור (1932), סיוון (1929), עמיחי (1924-2000), לאור (1948), ביטון (1942), יונתן (1923-2004), ושניים של משוררות-נשים: משעול (1947) וחלפי (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 בעירק). רוב המשוררים הם ילידי שנות העשרים או השלושים של המאה הקודמת, ומצויים בעשור השביעי-שמיני-תשיעי לחייהם. נעדרים לחלוטין מהקבוצה, משוררים צעירים ילידי שנות החמישים-שישים-שבעים-שמונים. תשעה מביין המשוררים הם אשכנזים, ואחד, ארז ביטון, הוא משורר מזרחי.

### 1. גלבוע וגורי – "פתאום קם אדם בבוקר ומרגיש כי הוא עם, ומתחיל ללכת"

שירו של אמיר גלבוע "שיר בבוקר בבוקר" הוא בעל מעמד בכורה בקבוצת שירים זו. הוא קודם לכל השירים מבחינת זמן כתיבתו, 1953, והוא היחיד שנכתב שנים ספורות לאחר קום המדינה בעודו מתאר את "רוח-הזמן". יחודו של השיר הוא באווירתו האפיפנית-אופורית המתארת תהליך תקומה ולידה מחדש של אדם ושל עם. שיר זה נהפך לאייקון תרבותי וסמן לערכי הקולקטיביות של קום המדינה. אלה באו לידי ביטוי מאוחר למשל במחאת קיץ 2011. שיאה של "הפגנת חצי המיליון" היה בשירה קולקטיבית של הזמר שלמה ארצי, מנהיגי המחאה והמפגינים כולם, את השורות הפותחות את השיר: "פְּתָאָם קָם אָדָם בְּבֹקֶר, וּמְרָגִישׁ כִּי הוּא עִם וּמִתְחִיל לְלַכֵּת / וְלִכְל הַנְּפֻגִשׁ בְּדַרְכּוֹ קוֹרָא הוּא שְׁלוֹם".

שיר נוסף בעל מעמד איקוני וקנוני הוא השיר "ירושה" של חיים גורי (1960), משורר דור הפלמ"ח. ראובן שהם כתב שהדובר שיצר גורי בשיר זה, קבע את העובדה שדורו הוא "דור היצחקים" המועלה לעקדה בידי "דור האברהמים" (שוהם, 2006). בה-בעת, הדגיש שוהם, כי הדובר לא משמיע קול מחאה או זעקת שבר נגד גזר דין העקדה. הדובר אינו שופט את גיבורי הסיפור הנורא, ומשתמש בלשון המעטה וכמעט אין חדירה לנפשם ולתודעתם של הגיבורים. ההבדל בין סיפור העקדה המקראי ובין שירו של גורי נובע מהעובדה שבסיפור המקראי יש ניסיון להוכיח לקורא את מסירותו הנחרצת של אבי האומה לייעודו ולא להווי; לעומת זאת, בטקסט של גורי אין ניסיון להדגיש את הפן האמוני-האידיאולוגי, אלא את הפן הפסיכולוגי שלו.

### 2. עמיחי, דור, סיוון ויונתן

רוב השירים בנושא זה, כפי שמשמע מכותרתו, מעמידים במרכזם את המרחב הפיזי הארץ ישראלי. בכך הם משתלבים בזרם הרעיוני של הציונות ששם את מרכז הכובד על הטריטוריה כמענה לצרת היהודים וכתנאי להתחדשות לאומית יהודית. השירים "תיירים" (עמיחי, 1980), ו"מלכת המים של ירושלים" (חלפי, 1979) מעמידים במרכז את ירושלים, "תקציר שיחה" (ביטון, 1979) ו"חזון איילון" (משעול, 2002) הם שירים תל-אביביים מובהקים. השיר "גם הנוטשים" (דור,

1989), היחיד שנכתב מחוץ למרחב הארץ-ישראלי, מתאר פרטים מטונימיים מתל אביב וירושלים כמרכיבי יסוד בגופו ונפשו של הנולד בארץ: "גם הנוטשים, אם העברית היתה צעקה/ תייהם הראשונה, נושאים בסתר בשכם הפנימי/ ירקון קטן, שתיים שלש אבני ירושלים או/ מלוא הטוריה רגבי עמק/ פבדים מתפוררים."

שירו של יהודה עמיחי "תיירים" (עמיחי, 1980), נבנה באמצעות פירוט קטלוגי של מקומות קדושים בירושלים: יד ושם, הכותל המערבי, קבר רחל, קבר הרצל וגבעת התחמושת. שני הבתים הראשונים של השיר מתארים, באירוניה ביקורתית את ביקוריהם המצולמים, חסרי כל זיקה רגשית, של ה"תיירים" במקומות אלה. לעומת זאת, הבית השלישי, הפרוזאי בעיצובו, מתאר את הדובר בן דמותו של יהודה עמיחי, החי בירושלים והוא אוהבה האמיתי. טיעונו בשיר הוא ש"הגאולה תבוא" רק אם מדריך הטיוולים ישים במרכז התכוונותו והדרכתו את הסמל לחיי חולין בשירת עמיחי: "אדם שקנה פירות וירקות לביתו". בשיר זה, כמו בשיריו האחרים של עמיחי, דוחה הדובר את חשיבות הזמן ההיסטורי, תוך שהוא מעדיף על פניו את הזמן האנושי של הפעילות היום-יומית האוטנטית.

השיר "אני בסך הכל" של אריה סיוון, יליד הארץ, מבקש לומר אמירה משמעותית ובעלת אופי מסכם על החיים בארץ ישראל. הדבר ניכר משם הספר שבו מצוי השיר: "לחיות בארץ ישראל" (סיוון, 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: "אני בסך הכל// אני בסך הכל כמו פרח בחמה". 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, מעידה על כך שיש כאן גם לשון סיכום של הדובר ביחס לעצמו וזיקתו לארץ ישראל ושללויות אליה נחיצות והערכה. השיר בנוי מאנלוגיה מפורשת בין דור האבות לדור הבנים. דור האבות ניכר בעשייה החלוצית שלו, בהפיכת ה"חולות" ל"אדמה הזאת" כלומר למרחב הארץ ישראלי, המשמש מצע לכינונו של הישוב הארץ-ישראלי. פעולה משמעותית זו של דור האבות ניכרת בדימוי "פרוח סערה" ובריבוי הפעלים בגוף רבים המופיעים בטור שירי אחד: "שתלו, נפשו, נטעו, עדרו". קבוצה דורית נוספת שאליה מתייחס הדובר המשורר, בדרך של קרבה שיש בה גם ריחוק, היא "אחים שלי" המתוארים כ"רציניים פנצולי שואה". הדובר מעצב את עצמו ואת עשייתו בהשוואה לחייהם הרי-הגדולה של דור האבות ודור האחים, ומכאן שהדובר, בן דמותו של המשורר, צבר, יליד הארץ. בטור הפתיחה של השיר הציג הדובר את עצמו בלשון הקטנה, במהלך השיר משולב טון ההתנצלות שבו נפתח השיר בדרישת הדובר להכרה בערכו: "ויבך-זאת גם לי חלק/ יש באדמה הזאת, ולא בזכות אבות:/ עיני, ששלושת אלפים (אולי יותר) שנים, / עצבו את צורתן, / מושכות את אבקה של ארץ ישראל".

הרציג (2013) ציין שבסיום השיר תיאר המשורר "מעין תהליך בוטאני, פסאודו-אבולוציוני, שבו, במהלך אלפי שנים, ובאנאלוגיה לפרח בחמה, עוצבה צואתן של עיניו (ראיית עולמו?) בנוסף, הפרייתו כפרח (כמשורר?) מתרחשת באמצעות אבקה של ארץ ישראל ויוצרת זיקה ביולוגית של ממש בינו לבין אדמתו... מאחורי הדימוי הבוטני הזה ניתן לראות את דמותו הממשית של היליד, בן המקום, הכובש בגליו את האדמה, בעת שאבק הארץ חודר לעיניו." (שם: 115).

עוד הוסיף הרציג וציין שקריאה כזו מדגישה דווקא את ההקבלה בין הדובר לאבותיו החלוצים. הרציג ראה בשיר זה מתח, מצד הדובר, בין תחושות מנוגדות של שייכות וזרות, קבלה ודחייה, גזירת גורל ובחירה חופשית, כלפי החיים העבריים בארץ ישראל. לפי הרציג מתח זה הוא: "מבנה העומק הרגשי והאידיאלי המשמעותי ביותר ביצירתו של אריה סיוון" (שם: 52).

שירו של יונתן, יליד הארץ אף הוא, "לאן היינו הולכים" התפרסם בספרו "שירים עד כאן" (1979). צבי לוז (1986) דן בשיר זה תוך שציין שבשיר זה, כמו בשירים רבים אחרים, מתקבלת: "נוסחה עקרונית, האופיינית ליונתן: השיר הוא אקט של הגנה כנגד צוק-העתים, והגנה זו שואפת את כוחה מן היופי – ואתו יופי מורכב הן מן המראות שבמציאות והן מעיצובם." (לוז, 1986: 60); לוז ציין שגם בשיר זה חוזר, על רקע המדבר, תפקיד ההצלה של המראה הפיוטי. השאלות הרטוריות, שבשתי השורות האחרונות, מכוונות למצב פואטי ולא למצב אקטואלי. לולא המראה הזה, של עז קטנה בחולות בדרך אל צל החרוב, לא היה התהליך הפיוטי יכול להתקיים ולא הייתה יכולה להימצא ההגנה היוצאת ממנו.

### 3. ביטון – "מה זה להיות אותנטי?"

השיר "תקציר שיחה" מופיע בספר שיריו השני של ארז 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 אשכנזית תוך הבלטת הווייתו המזרחית בעודו צועק: "בְּאֶמְצַע דִּינְגוֹף... בִּיהוּדִית מְרוֹקְאִית. / אָנָּא מִן אֶלְמַגְרַב אָנָּא מִן אֶלְמַגְרַב... / אֲנִי לֹא קוֹרְאִים לִי זֶהר אֲנִי זֵיִשׁ, אֲנִי זֵיִשׁ". אלא שמלחמת תרבויות והנכחת פרטי זיכרון אלה בחיי היום-יום של הדובר גובה ממנו מחיר כבד: "וְזֶה לֹא, וְזֶה לֹא, / וּבְכֵל זֹאת טוֹפַחַת שְׁפָה אַחֲרַת בְּפֶה עַד פְּקוּעַ חֲנִיכִים / וּבְכֵל זֹאת תוֹקְפִים רֵיחוֹת דְּחוּיִים וְאַהוּבִים / וְאֲנִי נוֹפֵל בֵּין הַעֲגוֹת / אוֹבֵד בְּכֵלֵל הַקּוֹלוֹת."

### 4. יצחק לאור – "בחיפה במורד הכרמל"

שירו של יצחק לאור "אהבת הארץ" פורסם בספר שיריו "לילה במלון זר" (1992). עם פרסום תכנית לימודים חדשה זו (הרציג, 2013) התפרסמו באמצעי התקשורת וברשתות החברתיות קריאות רבות לא ללמד שיר זה, בעקבות סירובו של לאור לשרת בצה"ל ובעקבות תלונות בגין הטרדה מינית שהוגשו נגדו. בעקבות זאת, החליט משרד החינוך לשקול מחדש את הכנסת שירו של לאור לתכנית הלימודים (מניב, 2012).

שירו של לאור נפתח בשאלת התרסה ששואל נמענו של השיר את הדובר: "וְאֵין בְּאַרְצְךָ הַזֹּאת שוֹם דְּבָר זָפֶה?" השיר כולו הוא תשובה לשאלה תוך פירוט חומרי היופי של "הארץ הזאת": "בְּחִיפָה, בְּמוֹרֵד הַכְּרֵמֶל", "יַעַל", "מִיִּטְתָּה", "גִּפְזָן סְמִיכָה", "אָבִיב" "סְמֵדֵר", "אֶשְׁפּוֹלוֹת עֲנָבִים כְּבָדִים מְרוּב עֵסִיס", "חֶמֶשׁ דְּבוּרִים זָהָב", "וְרוּחַ מִן הַיָּם". כל אלה שותפים בבניית קן-האהבה של הדובר ואהובתו. פרטי הטבע המוזכרים בשיר הם בעלי ניחוח מקראי ומהדהדים את הרקע לפניית הדובר לאהובתו בשיר-השירים: "הַתְּאֵנָה הַנְּטָה פְּגִיחָה וְהַגְּפָנִים סְמֵדֵר נְתָנוּ רֵיחַ קוּמִי לָךְ רַעֲיָתִי זְפָתִי וּלְכִי לָךְ" (שיר השירים, ב, יג). בשיר "אהבת הארץ" של לאור, כרוכה באהבת אישה – ומטונימית לה – המיטה שבחדרה, הבנויה כסוכה המלאה בפרי הארץ, יופיו ועסיסו. קן אהבה זה משמש כתמונת תשתית להתנהלותו האינטלקטואלית של הדובר בעולם:

בְּכֵל מְקוֹם שָׁבוּ אֲנִי הוֹלֵךְ, לֹא חָשׁוּב מֶה אֲנִי / שׁוֹמֵעַ אוֹ אוֹמֵר, מֶה אֲנִי רוֹאֶה וּמְסַפֵּר, מֶה עוֹנֶה / וְשׁוֹאֵל, אֲנִי יָכוֹל לְרֹאוֹת לִי אוֹתָם בְּחֵלוֹן הַמְּסָרָג / שֶׁל יַעַל, שְׁנֵי אֶשְׁפּוֹלוֹת בּוֹעֲרִים בְּמוֹרֵד הַכְּרֵמֶל.

### 5. משעול וחלפי – "הילילו הילילו"

בנושא שכותרתו "לחיות בארץ ישראל" ישנם שני שירים בלבד שנכתבו בידי משוררות נשים: "חזון איילון" של אגי משעול ו"מלכת המים של ירושלים" של רחל חלפי. דן מירון (1991) ציין את מאפייני השיר הנשי. לפי מירון שיר נשי הוא שיר לירי קצר, שנושאו אישיים ואין לו ימרות אינטלקטואליות. שני שירים אלה של משעול וחלפי חורגים במובהק ממודל זה. אלה שירים ארוכים, עם פואטיקה מורכבת, המתרחקים מהחוויה האישית. שירים אלה יוצאים מהמרחב הפרטי למרחב הציבורי, תוך ויתור על עיסוק בנושאים נשיים טיפוסיים (אהבה, מחלות וכיוצא באלה) ובמקומם דנים בהווה הישראלית.

בשיר "מלכת המים של ירושלים" מאת רחל חלפי (1979), מתוארת דמות נשית פנטסטית "מְלַכַּת הַמַּיִם שֶׁל יְרוּשָׁלָּיִם" שנמצאת במצב כפול פנים של התאמה ושל אי-התאמה בינה לבין מרחב חייה. אי-ההתאמה ניכר מכינוייה ומהדיסהרמוניה

בין ה"מִים" לבין "ירוּשָׁלַיִם". ההתאמה, או האיכפתיות והמעורבות בינה לבין סביבתה ניכרת בצלילה שהיא צוללת לתוך ההיסטוריה, אף שההיסטוריה קשה לה והיא מחוסרת אוויר. "מִלְפַת הַמַּיִם שֶׁל יְרוּשָׁלַיִם" מוצאת פתרונות – פנטסטיים – לקשיים אלה, משום שהיא מונעת מתוך הצורך למצוא זיכרון: "מִלְפַת הַמַּיִם שֶׁל יְרוּשָׁלַיִם/ צִלְלָה לְתוֹךְ הַהִיסְטוֹרְיָה// הַהִיסְטוֹרְיָה הַיְתֵה קָשָׁה וְהִיא גִדְלָה סְנְפִירִים/ לֹא הָיָה לָהּ אֲוִיר וְהִיא זָמְמָה/ זִמְמִים חוֹתְרֵת וְחוֹתְרֵת זָכְרוֹן". בבית השני מתוארת מעורבותה בהווה הרב-לשונית והתרבותית של ירושלים. כך בגד הים שלה "עֲשׂוּי אִידיִש", היא "מִתְפַּלֶּשֶׁת/ בְּחוּף אֲבָנִים בְּלִדְנוֹ", ובעיקר פוחדת "מִצִּלְת פְּנֵי הַמַּיִם בְּעֶרְבִית". סיום השיר מאפיין את הדמות הנשית על דרך הניגוד בין מה שאין לה ומול זה מה שיש לה: "אֵין לָהּ/ יָם בְּתוֹךְ יְרוּשָׁלַיִם/ יֵשׁ לָהּ הִיסְטוֹרְיָה/ יְהוּדִית". טורי הסיום של השיר מציינים את הקושי לחיות בתוך מצב זה: "וְהִיא מִתְזַיְקָה/ מִתְזַיְקָה רֹאשָׁה מֵעַל/ פְּנֵי הַמַּיִם" השיר בנוי כולו כהיגד אחד ארוך ומפותל. השיר מחולק לשלושה בתים, אבל אין בו שום אמצעי פיסוק, המאפשרים עצירה, לצורך נשימה. מבנה זה מחקה את מצבה של הדמות הנשית הצוללת למטה אנכית ואינה יכולה לעצור לצורך נשימת אוויר. מבנה זה ממחיש את הקושי שבו נמצאת הדוברת הצוללת לתוך "ההיסטוריה יהודית", ומחזיקה במאמץ רב את ראשה מעל פני המים. בזיקה לנושא שבו מצוי השיר "לחיות בארץ ישראל", מתואר בו הקושי הנשי לחיות בירושלים בעלת "ההיסטוריה יהודית", רב-תרבותיות לשונית ואיום מצד האויב הערבי. במסתו על שירתה של רחל חלפי כתב מירון שאפשר לראות בשיר מלכת המים של ירושלים "הומור מיואש" (מירון, 2002: 475), כך, תיארה חלפי, לפי מירון, את ירושלים הצוללת לתוך ההיסטוריה ודימתה אותה ל"נערת מים". בסופו של דבר, לפי מירון, מלכת המים של ירושלים "פוחדת מעליית פני המים בערבית" חוששת מההצפה של האיכה והמלחמות שתטבענה את העיר האבנית, שכל אשר יש לה בדלותה, אינו אלא "ההיסטוריה יהודית".

כותרת השיר האוקסימורונית "חזון איילון" מאת אגי משעול (2002), מצרפת שתי מילים מעולמות זרים ומרוחקים זה לזה: "חזון" ו"איילון". הוויה אוקסימורונית זו המופיעה כבר בכותרת השיר, מאפיינת את השיר לכל אורכו. השיר משלב מצב ריאלי, שגרתו של הדוברת הנוהגת לתל אביב תוך שהיא מציינת את שמות מחלפי הכניסה לעיר תל אביב, את רחובותיה ואת "מְגִדֵל עֲזְרִיאֵלִי" כמבנה הבולט שבה, עם סיטואציה חלומית-חזונית של התגלות אלוהים אליה. התגלות אלוהים מאפשרת לדוברת להשמיע ביקורת על צרכני הקניונים: "אֲוִי מְשׁוּטְטֵי קְנִיּוֹן, מְפֻטְטֵי יְטָבְתָה/ הַשׁוֹבְעִים בְּחִלּוֹנוֹת הַרְבָּאָה –" בסיום השיר מתוארת קריסתו של מגדל עזריאלי "עַל קְבוּץ גְּלִיּוֹת". "קְבוּץ גְּלִיּוֹת" על שתי משמעויותיו: גם אופיים והווייתם של החיים בתל אביב, וגם שמו של מחלף נוסף המשמש כיציאה נוספת 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 נִשְׂאֵת אֶל קוֹמַת הַגֶּג לְפוֹעֲלִים הַזְרִים שָׁם/ חֵיל וְרֵעָה אֶחְזוּנִי פִּיזְדִּמְטִי אָנוּ נְסִים אֶת הַקְּלָלוֹת מִן הַפְּחָד/  
פִּי נִבְלָלָה כְּכֹר שְׁפָתָנוּ וְנִפְּץ לְכָל עֵבֶר, אֲוִי מֵה שִׁיגוֹרְתִי/ חֲלוּמִים חֲרָשִׁים בְּמִגְדֵלֵי הַשְּׁלוֹם/ הִילִילוּ הִילִילוּ.

מלכה שקד (2005) עסקה בשיר זה של משעול כדי להדגים את חוסר הגבולות של השימוש בתבניות מקראיות בשירה העברית. שקד תיארה את השימוש הפרוע של משעול 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..." (שקד, 2005: 79).

בהמשך טענה שקד, שהכנסת דמות מומחזת של מעין נביא לסיטואציה שהיא בלתי אפשרית לגבי נביא – סיטואציה של נהיגה בכביש איילון ושל צפייה במגדל עזריאלי, יוצרת דמות בלתי אמינה, דמות שהיא מסכה, מושא לפרודיזציה. המשותף לשני שירים אלה, בניגוד בולט לשמונה השירים שנכתבו בידי משוררים גברים, הוא אופיים הפנטסטי-חלומי, המחמיץ, לטעמי, את האפשרות לתאר את החוויה העשירה והמורכבת של להיות – אישה – בארץ ישראל.

## 6. סיכום ותהיות

רוב השירים נכתבו בידי משוררים מרכזים קנוניים. מכאן עולות כמה תמיהות: הראשונה היא לגבי חוסר האיזון בין מספר המשוררים הגברים ששיריהם עוסקים בנושא, מול שתי משוררות נשים בלבד. תמיהה שנייה עולה לגבי אופי השירים שנכתבו בידי משוררים גברים מול השירים שנכתבו בידי משוררות נשים. בעוד בשירים שנכתבו בידי משוררים גברים יש אמירה לאומית-פוליטית ברורה, לשני שירי המשוררות הנשים יש אופי חזוני-סהרורי-פנטסטי. נוסף על כך, כל השירים הם של משוררים ילידי תחילת המאה הקודמת או אמצעה, ובהתאם לכך השירים. נעדרים מן התכנית לחלוטין משוררים צעירים ושירים שנכתבו בארבעים-חמישים השנים האחרונות.

## ג. שירים בעקבות השואה

עשרה שירים נבחרו בידי ועדת מקצוע ספרות להילמד בנושא 'שירים בעקבות השואה' בתכנית הלימודים החדשה. שיר אחד מאת המשוררים: מאיר ויזלטיר (1941), טוביה ריבנר (1924), אמיר גלבוץ (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 בספרות 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 ואמפתיה, 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. פגיס, תומר, ריבנר – "כאן במשלוח הזה/ אני חוה/ עם הבל בני"

שני שירים של פגיס שובצו בקבוצה זו: "כתוב בעיפרון בקרון החתום" ו"טיוטת הסכם לשילומים". שני השירים מופיעים במדור "קרון חתום" בספר גלגול (פגיס, 1970). שירי מדור זה ערוכים בסדר התפתחות כרונולוגי ואפשר לראות בהם מחזור שירים. השיר "כתוב בעיפרון" הוא שלישי במחזור, וטיוטת הסכם לשילומים 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 "כתוב בעיפרון" תוך שציינה את מילות הצופן הבולטות בשירים "קרון חתום" ו"משלוח", והוסיפה שהן משתלבות עם הארכיטיפים התנ"כיים של קין והבל. אשתו של המשורר דן פגיס, עדה פגיס (1995) סיפרה בספרה שנכתב לאחר מותו, 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 "כתוב בעיפרון בקרון החתום". (פגיס, 1995: 39-40).

השיר האחרון במחזור, "טיוטת הסכם לשילומים" 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 יחזרו להם עם כל השאר. מתברר שהסדר מעורר בעיות סרקסטיות של מיקום ושייכות. כך למשל, נשאלת השאלה לאן אפשר להחזיר את הפחד: "טוב טוב.../ הפל יחזור למקומו, /.../ הצעקה אל תוך הגרון. / שני הזקב אל הלסת. / הפחד...//"

שירו של בן ציון תומר "ילדי הצל" פורסם בספרו נהר חוזר (1959). יעוז (1984) ציינה שתומר, תחילה בשירו זה, ואחר כך במחזהו הנושא אותו שם, טבע מטפורה, שהפכה לצופן אימה מקובל "ילדי הצל". הכוונה היא לילדים שנספו בשואה. הדובר בשיר הוא הניצול שנותר בחיים ונושא את זכרו. הוא עצמו "צילה של הילדות בשואה" (יעוז, 1984: 120) השיר ילדי הצל מופיע במחזה ומושם בפיו של זיגמונט, והפריטים השונים המופיעים בשיר כמו "כובה", "ילדים" ו"מלאכים" הופכים לאבזורים בעלי משמעות דרמטית. ה"צל" מלווה את הגיבורים שהיו "שם" והופך לאחד המוטיבים החוזרים במחזה.

טוביה ריבנר פרסם את שירו "שם, אמרתי", 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 בנו, ילדי מדינת ישראל, את עברו:

יָצָאתי מְבִיטִי לְהִרְאוֹת לְבָנִי אֶת מְקוֹם מוֹצְאִי. / שָׁם, ... שְׁכַבְתִּי עַל הָאָרֶץ / אָבֵן לְמִרְאֵשׁוֹתַי נְמוֹף מִן הָעֶשֶׂב / כְּעֶפֶר הָאָרֶץ / הִפֵּל שָׁם נִשְׁמֵר .

ניסוח זה של דברי האב מהדהד באירוניה את סיפורו של יעקב המקראי בדרכו לחרן. בהמשך, משמיע האב לבניו את מורשתו כדיבור ישיר: "כָּאֵן נִלְחָתִי, אֲמַרְתִּי לְבָנִי. הוֹרִי וְזָקְנִי נִלְדוּ כָּאֵן קָרוֹב. / נִלְדִים. כָּאֵן הָיָה בֵּיתִי". בנוסחו הראשון של השיר, סימו הוא בשאלתם הטרוויאלית של הבנים: "וּמָתִי / נֶאֱכַל, נְאִיפָה נְלוֹן?". 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: "וְהִפֵּל רִיק מְסָבִיב וְאֵין מוֹצֵא". 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 פורת: "השורות שוננו עקב מות בנו והיעלמותו. זו דרכו היבשה של ריבנר להגיב תגובה אב שכול" (פורת, 2006).

## 2. ישורון, גלבע – "איכה איכה"

שירו של ישורון "קודמי קורא" 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', 1982-3)

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 "קודמי קרא" 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 קרנסטב. החלפת הפועל "ישבה" בפועל "נעזבה" 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 לְפָנֵי / הָעֶגְלָה... וְאֲנִי רִצְתִּי / לְפָנֵי הָעֶגְלָה."

שקד ציינה שראייה ילדית היא נקודת התצפית השירית המרכזית בשירו "יצחק" של אמיר גלבו (1959). יש בו שימוש בצופן תנ"כי מובהק של העקדה. ראיית הילד מתחלפת בדובר מבוגר המופיע במונולוג של האב ומשנה את הסיטואציה הבסיסית של העקדה. השיר מסתיים בהצגת ההתרחשות כחלום של הדובר. יעוז ציינה שהרצון לצעוק הוא אופייני לתפיסה של שירי גלבו בנושא השואה. אלא שההתייחסות לצעקה עברה שינוי, זו צעקה שלא נצעקה כלל, שאינה יוצאת מגדר חלום לפעולה. סיום השיר מבטא חוסר אונים ואזלת יד.

### 3. ויזלטיר - "ומציירת בחשק גדול"

יעוז (1984) ציינה שאפשר להבין את הבית הראשון של השיר של ויזלטיר "אמא ואבא הלכו לקולנוע אילנה מציינת בספר אפור" (ויזלטיר, 1969). דרך התבוננות של ילד. זו ראייה המלווה בשיר בתיאור מעשי ילדות אופייניים. נוסף על כך, טענה יעוז (1984), שאפשר לפרש את השיר גם בדרך שונה לפיו הראייה הנאיבית, ראיית הילד היא מסווה לדרך ההתבוננות של המבוגר. המשורר עושה שימוש בדמות ילדה קטנה כדי לקבל לגיטימציה ליצירת תמונה גרוטסקית. לדעתה יש כאן פניה למימטי הנמוך, לעירום הגרוטסקי אל "רגשות שמחה לאידן של הגברות המכובדות ושל לובשי פיז'מות 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 שהיא רואה בדיבור ילדי, תמים וחסר ידיעה: "דוֹדִים ערוֹמִים / רִצִּים ערוֹמִים ורִזִּים כל-כך, / וגם דוֹדוֹת עִם הַטוֹסִיק בַּחוּץ / ואנשים בְּפִיזְמוֹת כְּמוֹ בְּתִיאָרוֹן / ומְגִנֵי דוֹד מְבֹדֵד. "אי-הידיעה מביא לשיפוט ילדי ותם: "וְכֻלָּם כְּלֶכֶךְ מְכַעְרִים וְרִזִּים". בבית השני, בפני השטח שלו, מתוארת פעולה ילדית: הבאת עפרונות צבעוניים ותוספות צבעוניות עליונות לתמונות ה"אפורות": "וְאֵילָנָה יֵשׁ לָהּ עֶפְרוֹנוֹת אֲדָמִים / וְכַחוֹלִים וִירוֹקִים וְצֹהָבִים וּוְרִזִּים, / אֲזִי היא הוֹלֶכֶת לְחֶדֶר שְׁלֶה / וּמְבִיאָה אֶת כָּל הָעֶפְרוֹנוֹת הַיְפִים / וּמְצִיֶּרֶת בְּחֶשֶׁק גְּדוֹל / לְכֻלָּם מְשֻׁקָּפִים וּפְרָצוּפִים מְצַחִיקִים. / וּבְיַחֲדוֹ לְיֶלֶד הַקָּרֵחַ הַרְזָה / היא עוֹשֶׂה לוֹ שָׁפֵם עֲנָקִי אֲדָם כְּזֶה / וּבְסוֹף הַשָּׁפֵם עוֹמְדֵת צִפּוֹר".

אפשר לראות בפעולת הציור של אילנה מטונימיה ליחסו של הדור השני, בסוף שנות החמישים, לטראומת השואה של דור ההורים. האמירה בשיר היא שסוד איום וקולקטיבי כזה הוא בלתי ניתן להסתרה, ויתגלה, כך או אחרת, בידי נציגי הדור השני שמהם ביקשו ההורים להסתירו. יחסו של הדור השני לאימי השואה של הוריו הוא יחס אמפתי, מתערב ומבקש לפעול על פי הידע והכלים המצויים בידיו. כך, אילנה, מבקשת להשפיע בתוספות הצבעוניות לתמונות האפורות



ולשנות את הייצוג הקיים. ייתכן שבפעולה זו היא מבקשת לתקן, ליפות או לשמח, ואולי לטשטש ולהסתיר. בשיר זה יש מחאה כנגד השתקת אימי השואה והדחקתם בשנות החמישים.

#### 4. סוצקובר - ספטמבר אלף תשע-מאות ארבעים ואחת

שירו זה של סוצקובר מופיע בתוך "שירים מן היומן" שנכתבו בין השנים 1974-1985 (סוצקובר, 1983) ובקובץ השירים המתורגמים "כינוס דומיות" (סוצקובר, 2005). הוא מכיל במוקטן 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 שייכת לי היד הכרותה, אשר לפני שנים רבות/ בגן מצאתי, בערוגת עגבניות". השילוב בין "יד כרותה" ובין "ערוגת עגבניות" מפגיש בין רחוקים ויוצר תחושת זעזוע ואי-הבנה אצל הקורא. "יד כרותה" מעוררת עולם אסוציאטיבי של מלחמה, אסון, גוף כרות ופגום ותחושת זעזוע. 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 כרותה", לבין היותו סובייקט פעיל ובוחר כפי שהדבר מתבטא ב"ערוגת העגבניות". ה"יד הכרותה" ו"ערוגת העגבניות" הם מוטיבים מרכזיים בשיר החוזרים לכל אורכו ומעצבים את נושאו.

הצירוף "יד כרותה" בפני עצמו הוא צירוף אוקסימורני 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. המאפיין העיקרי של "היד הכרותה" 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 שִׁיכֶת לִי". בהמשך הבית הראשון מציין הדובר את זמן הימצאותה, מקום הימצאותה ומינה: "לִפְנֵי שָׁנִים רְבוּת/ בְּגֵן מְצֵאתִי, בְּעֲרוּגַת עֲגֻבְנִיּוֹת. / וּלְפִי שֵׁיֵד גָּבֵר הָיָא וּבְעֵלִים לָהּ אֵין/ שְׁלִי הָיָא. יָד שְׁלִישִׁית". בסיום הבית מציין הדובר את נחיצותה ההכרחית של היד לכתובתו: "שְׁלִי הָיָא. יָד שְׁלִישִׁית. בְּלִעְדֶּיהָ לֹא אֶכְתֹּב אֶפְלוֹ אוֹת."

הבית הרביעי המסיים את השיר, מציין את פעולותיה המשוערות של "היד הכרותה" בעבר: "זו שפִּינְקָה/ אוֹלֵי אִשָּׁה צִעִירָה. עַד אֲשֶׁר כָּתְרוּ אֶת בַּעֲלָהּ." פרטים אלו מעצימים את תחושת הזעזוע 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 "יד כרותה", מונחת במקום שאינו טבעי לה, איבר כרות, נטול חיות. מושא מעשה העוול מכונה בשני התרגומים במילים: "גבר בלי בעלים" ו"בעלה". 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 אָנִי הוּא הָאִישׁ אֲשֶׁר לָהֶם דְּבָרֵי פְּשׁוּף יָשִׁים בְּפֶה/ וּבְאֲזְנֵי הַנֶּיָר סוֹדוֹת יִלְחֹשׁ... לֹא שְׁלִי הַזְּכָרונוֹת: / זו

יְדֵי הַשְּׁלִישִׁית שְׁנֵמְצָאָה בְּעֶרְוֹגַת עֵגְבָנִיּוֹת". שירת המשורר מדומה בשורות אלו ל"דברי כישוף", "סודות" ו"זיכרונות", שבווראן אינו הכותב אלא "היד הכרותה" שחברה לגופו ונהייתה ל"ידי השלישית".

הבית השלישי עוסק במערכת היחסים המורכבת בין הדובר לתוצר הכתיבה של ידו השלישית: "אֵינְךָ דֵּי לְדַעַת יִיְדִישׁ עַל מְנַת לְקִרְוֹא אֶת פְּתַב יְדֶךָ, / אֲנִי עֲצָמִי לֹמֵד אֶת לְשׁוֹנָה". בבית זה מתוארים קשיי ההבנה של הדובר-המשורר את "כתב ידה" של "היד הכרותה". 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 / תּוֹעָה אֲנִי עַל פְּנֵי שְׂבִילֶיהָ וְעַל קוֹץ וְאָבֶן רְגְלִי מוֹעְדוֹת, / בְּעֵלוֹת הַשָּׁחַר, עִם זְרִיחָהּ, בְּעֶרְוֹגַת עֵגְבָנִיּוֹת."

מוטיב מרכזי נוסף בשיר, המאזן את מוטיב ה"יד הכרותה" הוא "ערוגת העגבניות". צירוף זה חוזר ארבע פעמים בשיר, מסיים את שלושת הבתים האחרונים והוא בבחינת מילתו האחרונה של השיר. "ערוגת העגבניות" מגלמת את העולם המנוגד ל"יד הכרותה", היא תוצר של האדם העובד בימי שגרה, היא ביטוי לחיי כפר אידיליים, 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 שירי 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 "היד הכרותה" שנמצאה ב"ערוגת עגבניות".

מפתח נוסף להבנת השיר הוא התאריך המופיע, באופן שבור ומשובש, בטור המסיים את השיר: "ספטמבר אחת וארבעים". 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) "כינור דומיות", ציין הרשב שבינו 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 ל"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"יד הכרותה". "יד כרותה" כמטונימיה ליהודים ותרבותם שהושמדו בשואה, ו"ערוגת עגבניות" המממשת את תחיית המדינה היהודית התחדשותה ובנייתה בארץ ישראל.

## 5. טריינין ואטינגר – "ולא קנאו בו האחים"

שירו של טריינין, יליד הארץ, "כתונת איש המחנות" פורסם בספר שיריו "הר זיתים" (טריינין, 1969). יעוז מציינת שמחאה היא המאפיינת את השירים שכתב טריינין בנושא השואה. המחאה מסתייעת בצפנים תנ"כיים. בשיר זה נקודת המוצא הפואטית היא השואה 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.

## 6. תהיות

תהיה ראשונה עולה מחוסר האיזון המגדרי בין כמות השירים – תשעה, – שנכתבו בידי משוררים גברים, לבין שיר אחד בלבד שנכתב בידי משוררת אישה. משתמע מכך, לכאורה, כאילו השואה נחוותה או נכתבה בידי גברים בלבד.

תהייה נוספת עולה מבחירת המשוררת האחת שבקבוצה זו, אסתר אטינגר, ומבחירת השיר – "היער הירוק". היות ששיר זה הוא השיר היחיד שנכתב בידי אישה, בכל שירי הקבוצה, נוצרת ציפייה ששיר זה יהיה פרי יצירת משוררת מרכזית, או משוררת שחויית השואה נוכחת באופן משמעותי בכלל שירתה. נוסף לזה, מתבקש ששיר יחיד זה שעוסק בטרואומת השואה ונכתב בידי משוררת אישה יתאר את החוויה הנשית הכרוכה בטרואומה זו. שתי הציפיות נכזבות לחלוטין. אסתר אטינגר היא משוררת בלתי מוכרת והשיר אינו מתאר אינו מתאר את חוויית השואה. תהיה נוספת, השירים כולם נכתבו באמצע המאה הקודמת. השירים הצעירים ביותר הם שיריהם של ויזלטיר וטריינין שהתפרסמו בסוף שנות השישים. נשאלת השאלה מדוע לשירים הרבים שהתמודדו עם נושא זה, החל משנות השבעים ועד ימינו, במשך כארבעים שנה, אין שום ייצוג.

## ה. סיכום

יתרונם של השינויים שתוארו במאמר זה הוא בריענון ובחידוש שבהם, כפי שהדבר ניכר בעיקר בשינוי הקריטריון לפיו בוחרים המורים את השירים שיילמדו בכיתה. בעוד שעל פי התכנית הישנה נבחרו השירים על פי זהות היוצר, בתכנית החדשה נבחרים השירים על פי קריטריון של נושא. בהתאם לכך, לפי התכנית הישנה, נלמד כל שיר כיחידה עצמאית וכמאפיין את הפואטיקה של יוצרו, לעומת זאת, בתכנית 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.

תכנית חדשה זו עשויה לגרום לשינוי, מבורך בעיני, בדרכי הוראת השירה, ובדגשים שיושמו במהלך הוראתה. כך, יוסט הדגש מאמצעי האפיון המעצבים את השיר להיבטים התמטיים שבו. בנוסף, ארגון השירים בקבוצות תמאטיות, שנכתבו בידי יוצרים שונים, ייצור אצל התלמיד ראייה פנורמית יותר 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 נוספים ששיריהם לא נכללו קודם לכן בחלק החובה והליבה של תכנית הלימודים, כמו למשל, שמעון אדף, רוני סומק, נורית זרחי, אברהם חלפי, פרץ דרור, בנאי, מאיר ויזלטיר ורבים נוספים, והיכרות התלמידים עם עולמם ויצירתם.

התכונות פנורמית בשלושים מתוך ארבעים השירים שנבחרו תעיד על שלושה ליקויים מרכזיים בבחירת חלק מהשירים:

- א. זמן פרסום השיר ושנת לידת המשורר שכתב אותו;
- ב. ההיבט המגדרי;
- ג. אי-התאמה של השיר הבודד לנושא שבו הוא מופיע.

## א. זמן פרסום השיר ושנת לידת המשורר שכתב אותו

תכנית הלימודים בשירה מחולקת לארבע חטיבות המחולקות על פי קריטריונים כרונולוגיים. חטיבה אחת נפרדת נקבעה על פי מעמדו המרכזי של המשורר בתרבות היהודית והישראלית – שירי ח"נ ביאליק. ארבע החטיבות שנקבעו על פי קריטריונים כרונולוגיים הן: שירת ימי הביניים, שירת ביאליק, שירי המחצית הראשונה של המאה ה-20 ושירי המחצית השנייה של המאה ה-20.

החטיבה שבה עוסק מאמר זה היא החטיבה האחרונה – "שירי המחצית השנייה של המאה העשרים". חטיבה זו של שירים אמורה להביא לידי ביטוי את קבוצת השירים הנכתבת בזמן ההווה או העבר הקרוב, ביחס לזמן למידת הטקסט. אלא שרוב השירים בחטיבה זו, כפי שראינו, הם שירים שמזמן פרסומם חלפו כחמישים-שישים שנה. המשוררים שכתבו אותם הם ילידי שנות העשרים שנות השלושים ושנות הארבעים של המאה הקודמת.

שנות עיצובם התרבותי-אינטלקטואלי של משוררים אלה היו השנים שבאמצע המאה הקודמת, ו"רוח הזמן" העולה משיריהם היא של אותה תקופה. דור שלם של משוררים ומשוררות שנולדו בין שנות החמישים לשנות השמונים, נעדר לחלוטין מתכנית הלימודים של התלמידים. מצב זה הוא לקוי והשפעתו על הוראת הספרות אינה טובה. לצד משוררים ושירים קנוניים, מוכרים ומושרשים בתרבות, על התלמידים להכיר את דור המשוררים בני-זמננו. מצב שבו כמעט אין שום שיר שפורסם בעשרים-שלושים השנים החולפות או שנכתב בידי משורר צעיר גורם עיוות של מערכת השירה הנחקרת בידי המורים ונפרשת בפני התלמידים.

ב. ההיבט המגדרי

לתכנית נבחרו מספר גדול מאוד של שירים שנכתבו בידי משוררים גברים ומספר נמוך בהרבה של שירים שנכתבו בידי משוררות נשים. במיוחד בולטת התופעה בנושא "לחיות בארץ ישראל" שבו נבחרו שמונה שירים שנכתבו בידי גברים ושני שירים בלבד שנכתבו בידי נשים. מצב זה הוא לקוי והוא יוצר עיוות של מערכת השירה הנחקרת בידי המורים ונלמדת בידי התלמידים בבית הספר התיכון. מצב זה מייצר ראייה שגויה בדבר מעורבותן וכמות כתיבתן של נשים משוררות, כמו גם ביכולתן של המשוררות לכתוב שירים החורגים מהדגם הנשי המוכר שתיאר דן מירון (1991), לפיו "שיר נשי" הוא שיר לירי קטן-ממדים, שנושאו אישיים והוא חסר יומרות אינטלקטואליות.

הליקוי המגדרי של תכנית לימודים זו ניכר גם בהיבטים תמטיים של השירים שנכתבו בידי נשים ונבחרו להילמד בנושאים השונים. בנושא "זהויות" ניכרת תפיסה המבדילה במובהק בין מרכיבי הזהות הגברית והזהות הנשית. הזהות הגברית בשירים מעוצבת בידי מאפיינים סוציולוגיים ברורים של גניאולוגיה, היסטוריה וגאוגרפיה ישראליות-יהודיות במובהק. שירים אלה שותפים בעיצוב ביקורתי ומפוכח של הנרטיב הישראלי-יהודי, ומאפשרים את קריאתם והוראתם בהקשר חברתי-פוליטי-תרבותי שבו הם נכתבו ואליו הם מתייחסים.

לעומת זאת, הזהות הנשית המעוצבת בשירי המשוררות הנשים מנותקת במובהק מכל מאפיין של זמן או מקום. ההווה הנשית מתוארת כפרטית-אישית ומאפייניה הבולטים הם תלישות, פסיביות, נרדפות ופגיעות. בשירים שנכתבו בידי משוררים-גברים מעוצב דובר בגוף-ראשון, בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מובהקים ומוכרים, בדרך-כלל בן דמותו של המשורר, המטונימי לקבוצות שונות בקולקטיב הישראלי. לעומת זאת, ברוב הגדול של השירים שנכתבו בידי נשים משוררות, נעדרים לחלוטין מאפיינים אוטוביוגרפיים. הדוברות, מתרחקות מה"אני" הפרטי שלהן, ומשתמשות ב"מסכות" כדי להשמיע קול שיבטא את המצב הנשי.

ליקוי מגדרי זה ניכר גם בנושא "לחיות בארץ ישראל". בעוד שמונת השירים שנכתבו בידי משוררים גברים אחוזים במרחב הארץ ישראלי, בעודם מבטאים את יחסם המורכב אליה, הרי ששני שירי הנשים שנבחרו לנושא זה הם בעלי אופי פנטסטי-חלומי וקשה מאד לחלץ מהם עמדה ביחס לנושא שבו הם מופיעים.

התבוננות בקבוצת שירים זו בזיקה למושג התאורטי "קהילייה מדומיינת" שבבסיס מאמרי, משקפת "סיפור" שגוי שעל בסיסו אמורה להתגבש הזהות הלאומית. על פי ה"סיפור" העולה מתוך סקירת השירים בשתי חטיבות הלימוד, רוב היוצרים הכותבים במדינת ישראל הם גברים. היוצרים והיוצרות, אזרחי ה"קהילייה המדומיינת", נולדו בין שנות העשרים לשנות הארבעים של המאה הקודמת. שניים בלבד הם ילידי שנות החמישים ואחד בלבד ילידי שנות השבעים. נעדרים כמעט לחלוטין קולות של יוצרים צעירים הכותבים את שיריהם במהלך העשורים האחרונים של מדינת ישראל. זהות היוצרים הגברים ב"קהילייה מדומיינת" זו מעוצבת בידי גורמים משפחתיים-גניאולוגיים-היסטוריים. בנוסף, זהותם של המשוררים הגברים, היא זהות מקומית-ישראלית והיא שזורה במקום הישראלי, בנופיו, יישוביו ואנשיו. לעומת זאת, הזהות הנשית, מנותקת לחלוטין ממאפיינים משפחתיים-גניאולוגיים-היסטוריים. יתר על כן, היא אף מנותקת ממאפיינים של המקום הישראלי. הזהות הנשית מוצגת כזהות מצומצמת מאוד באפשרויותיה, וקורבנית, כפי שהדבר ניכר בסטריאוטיפ הרווח על אודות הבוכה-האישה זהובת השיער וכחולת העיניים: "וְהִנֵּה לִי שֵׁעַר זָהָב וְהִנֵּה לִי עֵינַיִם כְּחֹלֹת" (רביקוביץ, 1961).

## רשימת המקורות

- ארף, ש' (1997). שדרות בתוך המונולוג של איקרוס. תל אביב: גוונים
- אופנהיימר, י' (1991). כשירות פוליטית: על ליריקה ופוליטיקה בשירת דליה רביקוביץ. *סימן קריאה*, 22, 415-431
- אופנהיימר, י' (1997). *תנו לי לדבר כמו שאני – שירת אבות ישורון*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- אופנהיימר, י' (2012). *מה זה להיות אותנטי – שירה מזרחית בישראל*. תל אביב: רסלינג
- אטינגר, א' (2011). *לילה ויום*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- אנדרסון, ב' (1999). *קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה
- ביטון, א' (1976). *מנחה מרוקאית*. תל אביב: עקד
- ביטון, א' (1979). *נענע*. תל אביב: עקד
- ביטון, א' (1990). *ציפור בין יבשות*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- בן-דב, נ' (2011). *חיים כתובים – על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות*. תל אביב: שוקן
- בר-יוסף, ח' (1988). *על שירת זלדה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- גורביץ' ד' וערב ד' (2012). *קהילייה מדומיינת*. בתוך *אנציקלופדיה של רעיונות, תרבות, מחשבה, תקשורת* (עמ' 1035-1034). תל אביב: כבל
- גורי, ח' (1960). *שושנת רוחות*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- גורי, ח' (2008). *עם השירה והזמן – דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית* (כרך א). ירושלים: מוסד ביאליק
- גלבוץ, א' (1953). *שירים כבוקר כבוקר*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- דור, מ' (1989). *עוברים את הנהר*. תל אביב: זמורה ביתן
- הס, ת' (2000). *פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ*. *מכאן א*, 27-43
- הרציג, ש' (2013). *ילידות בלא נחת – עיונים ביצירתו של אריה סיון*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- וולך, י' (1966). *דברים*. ירושלים: עכשיו
- וולך, י' (1976). *שירה*. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור
- וולך, י' (1992). *תת ההכרה נפתחת כמו מניפה*. מבחר השירים: 1963-1985. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- ויזלטיר, מ' (1969). *מאה שירים*. תל אביב: גוג
- זך, ג' (1966). *כל החלב והדבש*. תל אביב: עם עובד
- זלדה (1984). *שנבדלו מכל מרחק*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- זרחי, נ' (1983). *אישה ילדה אישה*. תל אביב: ספריית פועלים
- ח'ורי, נ' (2011). *בגוף אחר, מבחר שירים 1987-2010*. תל אביב: קשב לשירה
- חלפי, ר' (1979). *נפילה חופשית*. ירושלים: מרכוס
- טריינין, א' (1969). *הר וזיתים*. ירושלים: אגודת שלם
- יונתן, נ' (1979). *שירים עד כאן*. תל אביב: ספרית פועלים
- יעוז, ח' (1969). *שירה צעירה, אוסף*. תל אביב: עקד
- יעוז, ח' (1984). *השואה בשירת דור המדינה*. תל אביב: עקד
- יעקבי, ת' (1976). *עיצוב מימד הזמן כגורם לחוסר ריאליזם בשירי דן פגיס*. *הספרות* 22
- ישורון, א' (1990). *אדון מנוחה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- ישורון, ה' (2013). *"יונתה"*. בתוך *ה' ישורון וי' קידר* (עורכים), *זאת היונה – יונה וולך: השירים*. המחברות הגנוזות.
- הראיזן (עמ' 22-23). תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- לאור, י' (1992). *לילה במלון זר*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד

- לוז, צ' (1986). *שירת נתן יונתן* – מונוגרפיה. תל אביב: ספרית פועלים לחמן, ל' (1994) על האני בשירת יונה וולך. *חדרים* 11
- מאלי, י' (1999) "הפואטיקה והפוליטיקה של ההיסטוריוגרפיה החדשה", בתוך ר' כהן וי' מאלי (עורכים). *ספרות והיסטוריה* (עמ' 9-32). ירושלים: מרכז זלמן שזר
- מזור, י' (2005). כמו רגש שנלחש בחשיכה – על שירת יהודה עמיחי. בתוך *אהבה כמושב האחורי – השירה העברית בשנות השישים* (עמ' 95-100). אור יהודה: זמורה ביתן
- מזור, י' (1996). את שלגיה לא תמצאו שם גם לא את הנסיך הקטן: על שירת יונה וולך. בתוך *משדות שבעמק עד רחוב המסגר* (עמ' 113-127). תל אביב: פפירוס
- מירון ד' (2002). לעוף מציאות, ללוש חושך, לברוא קול. בתוך ר' חלפי, *מקלעת השמש – שירים תת-ימיים ואחרים* (עמ' 451-572). תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- מירון, ד' (1987). פרק זיכרונות מן הרפובליקה הספרותית (מעין הקדמה). בתוך *בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים*. (עמ' 7-51) תל אביב: עם עובד
- מירון, ד' (1991). *אימהות מייסדות, אחיות חורגות*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- מניב, ע' (2012). לימוד שיריו של יצחק לאור יישקל שנית, מעריב, 9 באוגוסט
- משעול, א' (2002). *נרות נץ החלב*. רעננה: אבן חושן
- סומק, ר' (2005). שיר פטריטי. בתוך *מחתרת החלב*. אור יהודה: זמורה ביתן
- סוצקבר, א' (1983). כנפי שחם: שירים מן היומן *ושירים אחרים*. תל אביב: עם עובד
- סוצקבר, א' (2005). *כינוס דומיות*. תל אביב: עם עובד
- סיוון, א' (1984). *לחיות בארץ ישראל*. תל אביב: עם עובד
- סתיו, ש' (2010). האב, הבת והמבט. בתוך ח' צמיר וח'ס הס (עורכות), *כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ'* (עמ' 284-322). תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- עלון, ק' (2011). *אפשרות שלישית לשירה – עיונים בפואטיקה מזרחית*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- עמיחי, י' (1968). *עכשיו ברעש*. תל אביב: שוקן
- עמיחי, י' (1980). *שלוה גדולה: שאלות ותשובות*. תל אביב: שוקן
- פגיס, ד' (1970). *גלגול*. תל אביב: מסדה
- פגיס, ע' (1995). *לב פתאומי*. תל אביב: עם עובד
- פורת, א' (2006) *חיים ארוכים קצרים* – אתר emago
- צבי, ע' (1984). *הכמיהה לירידות*. *חדרים* 4, 16-31
- צורית, א' (1995). *שירת הפרא האציל – ביוגרפיה של המשורר אבות ישורון*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- צמיר, ח' (2006) *בין ספרות לאומה, בתוך כשם הנוף – לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים*. באר שבע וירושלים: כתר
- קורצוויל, ב' (1982). אהבת תפוח הזהב. בתוך צ' לוז וי' יצחקי (עורכים) *חפוש הספרות הישראלית: מאמרים וביקורת* (עמ' 268-277). רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן
- קלדרון, נ' (1994). *מכתב להילית ישורון*. בתוך *רחוב 1*
- רביקוביץ, ד' (1961). *אהבת תפוח הזהב*. תל אביב: מחברות לספרות
- ריבנר, ט' (1976). *שמש חצות*. תל אביב: ספרית פועלים
- ריבנר, ט' (1990). *אל מקומי שואף*. תל אביב: ספרית פועלים
- רתוק, ל' (1994). *אחרית דבר – "כל אישה מכירה את זה"*. בתוך *הקול האחר: סיפורת נשים עברית*. (עמ' 261-346) תל אביב: הקיבוץ המאוחד

- רתוק, ל' (1996). כמו מים חוצבת: מוטיבים בשירת הנשים העברית. בתוך ד' סדן: מחקרים בספרות עברית – פרקים נבחרים בשירת נשים עברית (עמ' 165-202). תל אביב: אוניברסיטת תל אביב
- רתוק, ל' (1997). מלאך האש – על שירת יונה וולך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- שהם, ר' (2006). גיבור נבוך ניצב בשושנת רוחות. בתוך ר' שהם ונ' לנדסברגר, בין הנודדים ובין הנדרים (עמ' 105-135). שדה בוקר: מכון בן-גוריון
- שחם ח' (2001). נשים ומסכות – תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות. תל אביב: הקיבוץ המאוחד
- שירב פ', לוי נ' (2007) תוכנית הלימודים בספרות לבית הספר העל יסודי הממלכתי והכללי כתות ז-יב, מעלות.
- שקד, מ' (2005). לנצח אנגנך – המקרא בשירה העברית החדשה – עיון. תל אביב: משכל
- תומר, ב' (1959). נהר חוזר. תל אביב: מחברות לספרות