גרשון שקד

יהודה עמיחי וחבורת "לקראת"

ראשיתו של עמיחי וקבוצת ההתייחסות הספרותית שלו

- א -

מה שקובע את כללי המשחק במעברים ספרותיים הם מאגרים שונים של נורמות שתורת הספרות מכנה בשם גנוטייפ (Genotype). גנוטייפ הוא מאגר האפשרויות, שהמסורת הספרותית מעמידה לרשותו של המחבר בתחומים השונים של יצירתו (ג'אנרים, סגנונות, תימות, מבנים ספרותיים ועוד). כל יצירה בפני עצמה היא גילוי חד-פעמי של הכרעות סופיות של היוצר, הבוחר בין האפשרויות המוגשות לו על ידי "מאגרי האפשרויות", הן בברירת היחידות והן ביחס לכללי הרכבתן.[1] המעבר ממאגר אפשרויות למאגר חדש שובר את אופק הציפיות של הנמענים (נורמות צורניות ותימאטיות שנמענים אמונים עליהן) ותובע מהם לשנות את ציפיותיהם הספרותיות. יהודה עמיחי ונתן זך הם שני משוררים מרכזיים שהעבירו את השירה העברית מגנוטייפ לגנוטייפ. אפילו מבקרים שמרנים בני דורו של עמיחי הבינו, שעמיחי שבר את אופק הציפיות, ויצירתו היא מעין גט-כריתות למסורת ישנה והתחלה של מסורת חדשה.

גדעון קצנלסון, מבקר שמרני, שנהג לפרסם בכל שנה ושנה מאמרי השמצה על הניהיליזם של הספרות הצעירה (*לאן הם הולכים?*), מנסח את תמיהתו, הפתעתו והודאתו במשבר אופק הציפיות מכאן ובהצלחתו של עמיחי מכאן כך: "את ביכורי - שירתו של יהודה עמיחי (**עכשיו וביימים האחרים**) קיבלנו ברגשות מעורבים. ראינו אותו שובר בשיריו את חלקן הגדול ביותר של המסגרות שהיו מקובלות עלינו כמסגרות היחידות של כל שירה, ונדמה היה לנו, שזאת היא שבירה בזדון. שימושו התדיר בדימויים בלתי מהוקצעים נראה לנו כחילול השירה. אפילו הלשון נשתבשה צורתה ונתקרבה באופן מדהים לצורה של פרוזה עירומה.

אף על פי כן השגחנו, שמתוך שורותיו של עמיחי שופעת עלינו אותה רוח חזקה של ביטוי תמציתי ועשיר, שמתנשבת רק מכוחה של שירה, ואולי אפילו שירה גדולה. תמהנו אפוא על השירים ונתקשינו להגדיר מהו שמתרחש כאן לפנינו. תמיהותינו אלה באות על פתרונן עם קובץ שיריו השני **במרחק שתי תקוות**. עתה ברור ששירה טובה לפנינו, אולם אצלנו עדיין לא רגילים לקרוא לה בשם שירה. המסגרות השיריות המקובלות עלינו אמנם נפרצו כאן באופן, שאיננו מניח כל אפשרות של סתימת הפירצה."[2]

ביצירתו של עמיחי (1924) וזך (1930) נתחולל מעבר מגנוטייפ לגנוטייפ. כדי להבין את אופיו של המעבר ואת משמעותו אנחנו מבקשים לעיין בראשית יצירתו על רקע אותה קבוצת משוררים צעירים ממנו, שחלק מהם הוציא את כתב העת "לקראת", שעמהם

הופיע על במת השירה. אלה ילידי שנות השלושים בניגוד לבני דורו הביולוגי שרובם ילידי שנות העשרים.

יהודה עמיחי הוא "מאחר-פרוח" (Latebloomer or latecomer) השונה מראשית דרכו הן מבני דורו הביולוגיים והן מבני דורו הספרותי. שירו הראשון, סונט בשם **במוצאי החופש** נדפס כנראה בשנת 1944, כשהיה חייל בצבא הבריטי בעתון "קול ירושלים" "הגלגל". שיר זה אינו התחלה של דרך אלא הוא מעין סנונית מוקדמת שעדיין לא בישרה את האביב.[3]

- ב -

בורדיה הגדיר מערכת ספרותית כאופן ייצור, תבנית של מערכת יחסים פונקציונלית, שבו מתקיימת היראַרכיה של סוגות. ההתחרות העיקרית על השליטה במערכת בין בני "דור בארץ" היתה בין סיפורת לבין שירה. השירה תפסה מקום מרכזי אצל בני דור העליה השלישית והרביעית (מי שהחלו את דרכם בספרות אחרי מלחמת העולם הראשונה ועד לראשית שנות השלושים): בשנות השלושים שלטו במערכת המשוררים שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג, רפאל אליעז, אליהו טסלר, יוכבד בת מרים, אבות ישורון (פרלמוטר), אלכסנדר פן, שחלק מהם החל דרכו ב"כתובים" ורובם המשיכו ב"טורים", עד שבעקבות פנייתו של שלונסקי לשמאל נשארו נאמניו קרובים ל"עתים" ול"משמר", וחלק אחר בראשות אלתרמן, הורוביץ וזמורה יסדו את "מחברות לספרות" והתקרבו ל"דבר" או ל"הארץ". רטוש עמד בין הקבוצות השונות וקנה לעצמו מעמד משלו.[4]

המשוררים הללו היו אלה שהרימו את נס המרד נגד דורו של ביאליק, ראו עצמם וגם נתקבלו כיורשיו. הם יצרו לשון שירה חדשה, שנתבססה בעיקר על הנאולוגיזם שיצר עברית חדשה כבור המתמלא מחוליתו. המקצב המלרעי השקול ומדוד מאד, חריזה אסוננסית, לשון פיגורטיבית עשירה, גדושה ומפוייטת מאד ולעתים קרובות רטוריקה קונאטיבית ודרמטית למדי. שירתם הביעה גם את מצוקות היחיד המודרני וגם את צרכיו של הקולקטיב, השר שירת הלל לעצמו. מורשת הסימבוליזם (אלכסנדר בלוק), הפוטוריזם הרוסי (מייקובסקי)[5] שהלמה את שירת המהפכה הרוסית והותאמה למהפכה הציונית, לצידם נאבק האקספרסיוניזם הציוני של למדן וא.צ. גרינברג להפוך מהפכה זאת למתמדת.

אברהם שלונסקי, שעמד בראש הקבוצה, יצר גם כלים ארגוניים שונים שהקנו לו ולפמליתו עמדות-כוח, שבאמצעותן משך בחוטי הספרות. "ספרית פועלים" נעשתה לבית הוצאה מרכזי של צעירי הספרות ותרגמה גם (כששלונסקי, גולדברג הם המתרגמים המרכזיים) כמה סופרים רוסיים בעלי השפעה.[6] כתבי העת בעריכתו "טורים" ו"עתים" ו"אורלוגין" הדפיסו כמה מביכורי היצירות של משוררים ומספרים צעירים. מרבית המשתתפים בעלי האיכות של שני כתבי העת הראשונים היו משוררים, משום שהשירה עמדה במרכז, והסיפורת והמחזאות בשוליים. סופרי "כתובים", "טורים" ו"מחברות

לספרות" היו מעטים מאד והבולטים שבהם (יעקב הורוביץ ומנשה לוין) לא נתקבלו באותה התלהבות והוקרה שנתקבלה השירה.[7]

משוררי הדור הצעיר עמדו בצילה של שירה זאת, הושפעו ממנה והחלו להשתחרר ממנה רק באמצע שנות החמישים. בדיקת שיריהם של ילידי שנות העשרים מלמדת כמה עמדו אלה בצילה של הקבוצה השלטת ובצל כמה משוררים בשולי הקבוצה (בעיקר יונתן רטוש). הגנוטייפ שיצרו אבות אלה הטביע חותמו על הנסיונות המוקדמים של שלמה טנאי, חיים גורי, נתן קליין (יונתן), בנימין גלאי, מתי מגד, נתן שחם וחיים פיינר (חפר).[8] שיריהם הראשונים של בני דור זה היו נאיביים מבחינה תימאטית ואפיגוניים מבחינה צורנית.

ביכורי השירה של בני "דור בארץ" נדפסו מאמצע שנות הארבעים, כחמש שנים לפני שנדפסו שיריו הראשונים של עמיחי (להוציא שיר שפרסם ב"גלגל") והם אמונים על החריזה, הריתמוס ומבחר המילים של דור קודם.[9] הגורמים הפואטיים הללו מופיעים הן בשירים אישיים מאד והן בשירים חברתיים לאומיים.

חלק גדול מאלה, שהמשיכו לכתוב שירים, לא נשארו נאמנים לפואטיקה של נעוריהם והשירה ומשורריה נשתנו בחמישים השנה של התפתחות שירתם בארץ.

הם נשתנו גם (אך וודאי לא רק) בהשפעת הזרמים החדשים בשירה (עמיחי, זך, אבידן, רביקוביץ ואחרים) ובעיקר בהשפעת השינויים החברתיים והתרבותיים, שנתחוללו בחברה הישראלית וגרמו לשינויים הפואטיים שנתחוללו בה.[10] מכל מקום, השירה לא פרצה בראשית דרכה פריצת דרך ולא סללה דרכים אמנותיות חדשות. מי שתפס את רסן ההנהגה התרבותית בחבורת "דור בארץ" היו דווקא המסַפרים, שחלק מהם נעשו מאוחר יותר גם למחזאים. השירה נשארה בשוליו של הדור ועד שלא מצאה נתיבות חדשות בשירת פנחס שדה, יהודה עמיחי נתן זך, דוד אבידן, דליה רביקוביץ ישראל פנקס ואחרים - לא החזירה לעצמה מקום של כבוד במערכת.

- ד -

המעבר מגנוטייפ לגנוטייפ לא היה חד וחלק. חֵלק די גדול של ילודי שנות השלושים המשיכו בדרכם של ילודי שנות העשרים ולא שינו את המוסכמות והנושאים שינוי קוטבי. אפשר לאמר, שרק זך ועמיחי נאבקו על מאגר לשון אחר וסיגנון שונה.

תאור היסטורי של התפתחות ספרותית יכול להתרכז בנקודות מוקד שונות: נקודת הפתיחה - "זמן" הכניסה של יצירות חדשות. כברירה אחרת קיימת האפשרות להתרכז ברגע ההתקבלות, הרגע שבו נתקבלה היצירה על ידי הציבור או ב"רגע" ההשפעה, כשיצירות מתחילות להשפיע על יוצרים אחרים ועל החברה. באורח אידאלי מוטב שההיסטוריה הספרותית תתבונן בכל המוקדים הללו בבת אחת.[11] להלן אני מבקש להתבונן

בהתפתחותו של עמיחי מנקודת הראות של "זמן הכניסה". עמיחי וזך היו בתקופה מסויימת קרובים לקבוצת "לקראת", שהונהגה על ידי זך והרושובסקי.[12]

יש להדגיש שקבוצת "לקראת" היתה מפולגת לכתחילה: אם לתאר התפלגות זאת במונחים חברתיים אפשר להבחין בקבוצה זאת פלג של בין עולים-מהגרים לעומת פלג של ילידים תושבים. בין הראשונים היו: יהודה עמיחי (וירצבורג, 1924, ארצה 1936), בנימין הרושובסקי, (וילנא, 1928, ארצה 1948), נתן זך (ברלין, 1930, ארצה 1935), ישראל פנקס (סופיה, 1935, ארצה 1941) וכן גרשון שקד (וינא 1929, ארצה 1939),[13] גבריאל מוקד (וארשה 1933, ארצה 1946) ומקסים גילן ויונה דוד. יוצרים אלה היו עולים ומהגרים וְניזונו בדרך כלל מן התרבות הגרמנית והאנגלית יותר מאשר מאבות המסורת השירית של דורו של שלונסקי, שהיתה קרובה יותר לשירה הרוסית לאסכולותיה ולשירה הצרפתית הסימבוליסטית.[14]

הדמויות העיקריות בקבוצת הילידים היו: משה בן-שאול (נולד בירושלים 1930, דור שביעי בארץ), משה דור (נולד 1932 בתל-אביב), אריה סיון (נולד בשנת 1929 בתל-אביב) ופסח מילין (נולד 1930 בוינה ועלה ארצה 1938, מילין לא היה "מהגר"; אבל שיריו ממשיכים את דורו של שלונסקי). דוד אבידן (ת"א 1934) ממשיך בהקצנה רבה את מסורת שלונסקי; אך מגיע מתוך הקצנה זאת לסיגנון שירי משלו.

לימים הצהירו חלק מהם על הילידות בשירתם אף על פי שדרכיהם נפרדו יותר ויותר וכל אחד מהם ניסה ליצור לעצמו דיוקן ספרותי משלו. פלג זה, שהיה קשור לקבוצת "לקראת", הופיע בקובץ **פמליה** שהוציאה "אגודת הסופרים" בעריכתו של ישראל כהן. השירים של אותם משוררים ילידים שהופיעו בקובץ זה בשלים יותר מאלה שהופיעו בחוברות **לקראת** הראשונות ולפיכך אנסה להבין את עמיחי על רקע דורו הספרותי כשאני משווה בין שירי בני הדור הילידים שהופיעו ב**פמליה** לבין ביכורי שירתו ושירת נתן זך.[15]

בהוצאתו של הקובץ **פמליה** היתה לאגודת הסופרים כוונה ברורה וחיובית (בעיניה): היא רצתה ש"התורכים הצעירים" יחסו בצל כנפיה ושהאכסניא תביית את הסייחים הפראים. בלשונו של העורך: "חובה היא על כל דור לטפח כשרונות רבים בעין טובה ולחברם עם מסורתה הנאה של היצירה הכללית. אפילו יכזיבו אחר כך כמה מהם, לא תהא זאת ברכה לבטלה. בזכות אלה שיישארו ראוי המאמץ הזה, שכן הם ימשיכו את שלשלת הזהב וישמרו בלבם את חסד היד התומכת." נראה לי, שאין זה מקרה שנתן זך ויהודה עמיחי אינם משתתפים בקובץ זה, למרות שעמיחי השתתף (ללא כל מעצורים) בכתב העת של אגודת הסופרים **מאזנים** ויש לפני חליפת מכתבים בנושא זה בינו לבין בנימין י. מיכלי.[16]

ישראל כהן מתאר את ההרכב החברתי של קבוצת המשתתפים ומדגיש את הפלורליזם התימאטי והצורני:

"זוהי פמליה של סופרים צעירים, ששום דבר אנושי ולאומי לא זר להם. לבטי נעורים ונפתולי בגרות, אהבה ואכזבה, עולם הממש והדמיון, צער היחיד והחברה,

רשמי נוף וכיבוש המולדת, מרי וכניעה, ענות ופדות, חבלי קליטה ושמחת יצירה, שכול וכשלון, יאוש ותקוה - גופי חיים אלה בבואתם נחקקה בספר זה, איש איש לפי כוחו וכשרונו."[17]

בין המשתתפים בקובץ זה היתה כמעט כל קבוצת "לקראת" (להוציא בנימין הרושובסקי, נתן זך, יהודה עמיחי, דוד אבידן ודליה רביקוביץ) וכמה סופרים ומשוררים אחרים, שלא היו קרובים לקבוצת הסטודנטים, שנתגבשה בראשית שנות החמישים בירושלים והוציאה את כתב העת הראשון שלה בסטנסיל בשנת 1952.[18]

המשתתפים בפמליה (מקבוצת "לקראת") לפי סדר הדפסתם הם משה בן-שאול, אריה סיון, יגאל אפרתי, משה דור, יוסף בר, אהרן גפן, ישראל פנקס (בסיפור), יצחק לבני, פסח מילין, ישראל פנקס ויונה דוד.

אעיין מקרוב בשירים של משה בן שאול, משה דור ואריה סיון. כל השלושה הדפיסו תחילה בעתונות נוער (ובעיקר **במעלה**) וכן באותה עתונות שגם בני הדור הקודם הדפיסו בה (ביניהם **על המשמר**, **עין ומבואות**). שלושתם מופיעים בגליון הראשון והשני של **לקראת** שיצאו בסיון ואב תשי"ב (1952).[19] שנים מהם (משה דור ואריה סיון) הוציאו בשנת תשי"ג (1953) יחד עם נתן זך את קובץ השירים **בשלושה** בהוצאת "לקראת". קובץ זה קדם לספרו של עמיחי **עכשיו** ו**בימים האחרים** שיצא בשנת 1955. עמיחי עצמו השתתף בגליון **לקראת** 2 (שיצא באב, תשי"ב).

אני פותח בשיר של משה בן שאול, שנולד, כאמור, בירושלים 1930. ספריו הראשונים הם: **מגדל שמש** (1954) ו**מפרשי מלח** (1960).

דרכייך הדהות (פמליה 1953) / משה בן שאול

אֵיךְ רָצָה הַקְּרִיָּה אִתָּנוּ בִּסְחַרְחֶרֶת,
וְאָנוּ עֲמוּסִים בַּעֲיֵפוּת גְּדוֹלָה -
הִלַּת שִׁכְרוּת לָךְ, קֶרֶת מְנֻמֶּרֶת;
הוֹלֶכֶת אַתְּ,
סוֹבֶבֶת אַתְּ,
כְּגַלְגַּלֵּי-שִׁנַּיִם בִּמְכוֹנָה.

... וְאֵיךְ הַצְּחוֹק נִדְחָה לְיַרְכָּתַיִם;
רֵיחוֹת מְעֻפָּשִׁים מִזְּוִיּוֹת הַכְּרַךְ,
עֲשַׁן הָאֲרֻבּוֹת מַצְרִיחַ לַשָּׁמַיִם,
הוֹלֵךְ סוֹבֵב
וּמִתַּמֵּר
מִמִּגְדָּלִים שֶׁל פַּח.

אֲבוֹי לָךְ, קֶרֶת, עֶצֶב עַל סִפַּיִךְ,
נוֹף-יַלְדוּתֵךְ - דְּרָכַיִךְ הַדֵּהוֹת.
אֵיךְ תַּם פִּתְאֹם זֶה אָדָם לְחָיַיִךְ,
וַיֶּאֱטַם
כְּנִשְׁכָּחִי-הַנִּשְׁכָּחִים בַּחֲלוֹמוֹת.

פמליה, (בעריכת ישראל כהן, ת"א, 1953, עמ' 13)

שירו של בן שאול קרוב למסורת שלונסקי[20]: הימבים המתארגנים בשורות מתארכות ומתקצרות, המשקל הקבוע והחריזה המצלולית מאד - מזכירים מסורת זאת; אך כל החומרים המטאפוריים הם ליטראטיים: הקריה, עשן הארובות, הקרת המנומרת הריחות המעופשים - אין בינם לבין הקריה של ארץ ישראל בשנת 1953 דבר וחצי דבר.

אם העיר המתוארת היא עיר אירופית לא נתן בה בן-שאול סימן מקומי כלשהו, ואם היא עיר מקומית היא הופשטה וניתנו בה סימנים מטרופוליטניים של עיר תעשייתית מודרנית, הרחוקה מתל-אביב 1953 כרחוק תל-אביב מניו-יורק. הנטיה לשמות סגוליים (קרת במקום קריה) כדי לאפשר סיום "נקבי" טרוכאי, היא המצאה שלונסקאית מצוייה; כשם שהצירוף מקוהלת "הולך סובב" חוזר לעתים תדירות באותו מקור עצמו.

ההבדלים בין השירה המטרופוליטנית של בן שאול לשירת בני דורו הביולוגי של עמיחי (שלמה טנאי, נתן יונתן, חיים גורי, נתן שחם, בנימין גלאי) אינם גדולים כל כך.[21]

אריה סיון היה יחד עם משה דור מן האבות המייסדים הילידים של קבוצת "לקראת"; והוא אחד משלושה המשוררים שהוציאו את בשלושה. כמרבית בני דורו הוא אמון בעיקר על שירת אלתרמן. הוא נולד בשנת 1929 בתל-אביב והספיק להיות בפלמ"ח. ספרו ה"עצמאי" הראשון: שירי שריון יצא בשנת 1963.

חַדְרֵנוּ / אריה סיון

חַדְרֵנוּ תָּמִים וְעָלוּם. אֵין לוֹ כְּלוּם
אַךְ גּוּפֵךְ וְגוּפִי וּפִתִּילַת אַהֲבָה;
וְצַמֶּרֶת הַכְּרוּשׁ - הַשּׁוֹשְׁבִין הַקָּדוּם
מְנַשְּׁפָה בַּחֲלוֹן לְלַבּוֹת לֶהָבָה.

וְהַחֶדֶר סָגוּר. אֵין יוֹצֵא וְאֵין בָּא,
כִּי הַחֹרֶף בַּחוּץ אַכְזָרִי וְנוֹטֵר
וְשִׁבְעִים זְאֵבִים עֲכֻתֵּי-הַפְּרָוָה
אוֹרְבִים לְךָ בַּפֶּתַח, עִם צֵל הָאַחֵר.

כִּי תֵצְאִי, נַעֲרָה, יִסְקָלוּךְ בְּלִי רַחֵם,
יוֹקִיעוּךְ עַל גַּרְדֹּם שֶׁל מָשָׁל וּשְׁנִינָה,
וְהוּא הָאָפֹר, יַעֲמֹד כְּאִלֵּם
עַת יָדַיִךְ תִּשְׁאִי לְבַקֵּשׁ חֲנִינָה.

כִּי תֵצְאִי, נַעֲרָה, וְהַחֶדֶר הַתָּם
יְגַלֶּה כִּי עָרֹם - וְיִרְעַד מִצִּנָּה;
וְאַרְבַּעַת כְּתָלָיו יַחְנְקוּ בְּגִרוֹנָם
אֶת אַנְחַת הַשַּׁלְהֶבֶת צְמוּתַת-עֶלְבּוֹנָהּ.

אַל תֵּצְאִי, אַל תֵּצְאִי, הֵן חַדְרֵנוּ יִתְגַּל
וְיֵחַם וִילַהֵט פִּי שִׁבְעִים וְשִׁבְעָה,
עוֹד יַחְדָּו נְשַׁכֵּךְ אֶת עֶרְגַּת הַקְּדִים
בְּלֵילוֹת שֶׁל אָבִיב וְשֶׁל גֶּרֶן וָטַל:
רְאִי - הַצַּמֶּרֶת רוֹכְנָה, מֵשְׁתָּאָה
אֶל צַפְרִיר שֶׁל אָבִיב שֶׁהֵעֵז הִקְדִּים.

פמליה, (בעריכת ישראל כהן, ת"א, 1953 עמ' 54-55.)

ההשפעה האלתרמנית ניכרת בכמה וכמה שכבות ספרותיות: המקצב של ארבעה האנפסטים והשורות הגדושות אפקטים רטוריים אנפוריים (כי תצאי) וחזרות של גמינציו (אל תצאי), חומרי לשון ארכאיים הקיימים הן אצל אלתרמן והן אצל רטוש. (אין יוצא ואין בא, יסקלוך, יוקיעוך, ערגת קדים) כן חומר לשוני - "ספרותי" (שבעים זאבים) - אופיניים למקורות ההשפעה של סיון. גם הנושא המדגיש את הקשר בין אהבה וקנאה אינו רחוק ממורשת אלתרמן (נ. אלתרמן, "הזר מקנא לחן רעיתו", **שמחת עניים**, יונתן רטוש, "על חטא", **חופה שחורה**).

השיר קרוב, אפוא, בצורתו, ברטוריקה שלו, בחומרים הלשוניים ובתמטיקה **לשמחת עניים** של אלתרמן ולחופה שחורה של יונתן רטוש (שיצאו שניהם בשנת 1941). הנטיה לאפקטים רטוריים בעלי אופי קונאטיבי וההצגה הגורלית של האהבה כשאלת חיים ומוות אופינית לשמחת עניים. ("דין הבתים לשקוע, לא דין הבתים לעמד. דין העינים לגווע,/ לא דין העינים לחמוד./ דין הישן לא לקום לעולם,/ ודין הנעור לא לנום לעולם./ " (**שמחת עניים**, "שיר השקר", שם, 168); "אל תלבשי את שמלת החג/ אל תצחקי לעולם/"; ("הזר מקנא לחן רעיתו", שם, עמ' 159).

שירו של סיון הוא ממומש וממוקם יותר משירו של בן שאול (הוא לפחות נזקק לברוש מקומי כתפאורה "על סף הרקיע הבודד ברוש". נ. אלתרמן, "זמרה", **כוכבים**

בחוץ); אבל גם בשיר זה אין חידוש מופלג לעומת אבות השירה של שנות העשרים השלושים והארבעים.

השלישי במנין עיוננו בדור זה הוא משה דור, שנולד בשנת 1932 בתל-אביב. הוא מן היוצרים הראשונים שהצטרפו לקבוצת "לקראת". למרות שפרסם גם לפני יציאתה של חוברת זאת בעתונים וכתבי עת שונים (בראש וראשונה בעתונות נוער). הרושובסקי הקדיש לו את המאמר המרכזי בגליון הבכורה של "לקראת".[22] כמו סיון הוא אחד מן השלושה שהוציאו יחד הוצאת "לקראת" את ספר השירים **בשלושה**, (1953). קובץ השירה העצמאי הראשון שלו **ברושים לבנים** הופיע בשנת 1954, כשנה לפני הופעת הקובץ הראשון של עמיחי. הקובץ השני **אם נגיע ואם לא נגיע** יצא בשנת 1957.

תָּו

הַלַּיְלָה הָאוֹפֵף עֲדֵי אָבְדָן חוּשִׁים,
הַדֶּמֶם הַלּוֹפֵת גְּרוֹנְךָ בַּשֶּׁלִי,
וְאֵין מִשְׁעוֹל אֲשֶׁר יָעוּט חָפְשִׁי
לִלְפֹּת אֶת רַגְלְךָ בְּהֵעָלוֹת אִשִּׁים
לִנְסֹךְ אוֹרָם הַטּוֹב כְּיַיִן מִן הַכֶּלִי.

סָבִיב רַק רַחֲשׁוּשֵׁי צְלָלִים זָרִים
וְזֶמֶם מִסְתַּתֵּר בְּגִדּוּלֵי הַשַּׁיִת,
וּבְגַבְּךָ דוֹקְרָה אֵיבַת גָּלְמֵי הָרִים,
וּפַחַד פֶּן יֵרְדוּ בְּאֶגְרוֹפִים קָרִים
לַחֲנֹק שַׁוְעַת גְּרוֹנְךָ בַּטֶּרֶף וּבַמַּיִט.

כָּרַעְתָּ לֶעָפָר וּמִלֹּא כַּפְּךָ דְּשָׁאִים,
וַחֲשֵׁכָה חוֹפְנָה לִבְּךָ הֶחָם כְּפֶצַע,
וְרֵיחַ הַשָּׂדֶה שׁוֹחֶה בְּאֵין רוֹאִים
עַל בְּכִי הָאִישׁ בָּדָד. וְתָו בּוֹעֵר עַל מֵצַח.

פמליה (בעריכת ישראל כהן, ת"א, 1953 עמ' 110).

גם שיר זה מבליט כמה תכונות אופייניות לשירת דורו של שלונסקי (ובעיקר לשלונסקי עצמו): שורת שישה הימבים (שלעתים מתחלפת שורה של חמישה); הנטיה לסיומים נקביים וזכריים מסורגים; החריזה המצלולית (מצח ופצע) ובעיקר ריבוי השמות הסגוליים המלאכותיים, כדי "להעשיר" את הלשון בצורות מסויימות של נאולוגיזמים ובצירופים מלעיליים בריתמוס (דמם, שלי, כלי, זמם, מיט).

מצד אחר סיומות של ק מ ץ+ה במקום סיומת סגולית רגילה (דוקרה, חופנה) - כל אלה הם סימנים סיגנוניים מובהקים האופייניים לשירת שלונסקי. המימוש של ציורים "חסרים" (כחשכה, דממה) גם הוא אופיני למשוררי הדור הקודם. (השתיקה שבלב, דומית חצות נצבת בככר (אלתרמן) "בערוצי הרחוב רובצה ומתפלשת הדממה." (שלונסקי). התימטיקה של החרדה ועיצובה באמצעות מימושה בנוף (משעול, שית, כגולמי הרים, עפר, דשאים) שאובה אף היא מאותו מקור ספרותי.[23]

- ה -

מה שמשתמע מן האמור עד כאן הוא שראשית דרכם של כמה מבני דורם הספרותיים של זך ועמיחי לא היתה שונה מראשיתם של האחים הבכורים - בני-דורו הביולוגיים של עמיחי; ופריצת הדרך של שני המשוררים ששינו את המוסכמות של בני-דורם מתמודדת עם שני הדורות כאחד. הצורך בשינוי נבע קודם כל מהשתגרות והתבלות הנורמות הפואטיות השליטות וכן מן המפנה החברתי, כשמשלב הלשון הגבוה והריתמוסים הפאתטיים שוב לא היו מקובלים על החברה הפוסט מלחמתית שנתאכזבה ממימוש האידאולוגיות הנעלות ביום הקטנות שלאחר התרוממות הרוח. השינוי במוסכמות ובנורמות הפואטיות מקורו גם במקורות יניקה שונים. כששני המשוררים המובילים מעיזים לפתוח במהפכה סגנונית. מהפכה, ששניהם היו יוזמיה וממשיה למרות ההבדל ביניהם בסגנון ובמצע התימאטי.[24]

זך היה מודע בצורך למהפכה אמנותית כבר בשנת 1953. בביקורת אמנותית על תערוכת ציורים הוא כותב על טעם הקהל של הדור כך: "ביקרתי בתערוכה ביום שבת. האולם הקטן משמש מקום מפלט מן השרב השורר בחוץ. עשרות אנשים נכנסים ויוצאים. אני מקשיב להערותיהם.

חוסר ההבנה של "האיש ברחוב" שלנו בעניני אמנות, מדהים ממש. לעתים נדמה לך, כי קנה המידה היחידי המצוי בידיו, כדי להבחין בין תמונה טובה לתמונה גרועה, הוא: "הדמיון לטבע". דרגות שונות ביכולת הבצוע, "רוח" שונה, סגנון שונה - בזאת אין לו מושג. מבחינה זו עדיין מפגרים אנחנו בהרבה אחר מדינות מתקדמות אחרות, וצריך לחשוב על פעולה רצינית בכיוון הקניית מושגי-יסוד בשטח האמנות לציבור המעוניין."[25]

לפני שאנחנו עוברים, אפוא, לבדיקת כניסתו של עמיחי לספרות העברית, אני מפנה את תשומת הלב לשיר ביכורים של זך, שאפשר לאמר עליו שהוא מעין תאום תרבותי שלו. ספרו הראשון של זך **שירים ראשונים** הופיע באותה שנה שהופיע ספרו הראשון של עמיחי (1955).

הספר השני **שירים שונים** הופיע מאוחר יותר בשנת 1961. זך והרושובסקי היו שתי הדמויות המנהיגות של חבורת "לקראת" ושימשו כמורי-דרך ביקורתיים ותרבותיים שלה; זך כתב גם את המאניפסטים של הקבוצה והיה מבקר השירה החשוב ביותר בקבוצה

זאת ובראשית דרכו גם אחד ממבקרי התרבות וזרזיה. השיר הראשון שנדון בו הוא מתוך החוברת הראשונה של לקראת (סיון תשי"ב, עמ' 20).

מִסָּבִיב לְשִׁיר אַהֲבָה

אֱלִישֶׁבַע אֵינֶנָּה
וְאֵינִי יוֹדֵעַ הֵיכָן הִיא.
וְאֵינִי יוֹדֵעַ אִם הָיְתָה פֹּה אֵי-פַּעַם.
(יֵשׁ זִכְרוֹנוֹת - עָבָר נִפְלָא; וְאֵין יוֹדֵעַ אִם הָיָה הוֹוֶה).

לְכוּ וְשַׁאֲלוּ אֶת אִמִּי.
הִיא תִּזְכֹּר אֶת בִּנָּהּ כְּמוֹ מִתּוֹךְ חֲלוֹם רָחוֹק
אֲשֶׁר נָמַס מִשּׁוּם שֶׁלֹּא הוּבַן.
(וְכָל חֲלוֹם פּוֹחֵד מִפְּנֵי פֵּרוּשׁ מֵטְעֶה)
הִיא תְּחַיֵּךְ, תַּסְבִּיר פָּנִים:
בְּנִי נוֹלַד בִּשְׁנַת אֶלֶף תְּשַׁע מֵאוֹת וּשְׁלֹשִׁים.
("בְּנִי" - גָּדַלְתָּ עַד גִּחוּךְ).

לְכָל אָדָם יֵשׁ זְכוּת לֶאֱלִישֶׁבַע.
אוּלַם מִמִּי, מִמִּי אוֹתָהּ לִדְרֹשׁ?
וְשׁוּב אֲנִי עָרֹם (הַלַּיְלָה קַר)
מִי יִתֵּן וְיָכֹלְתִּי לְשַׁקֵּר קְצַת בְּשִׁירֵי כְּמוֹ כֻּלָּם (אוּלַי יֵחַם)
שִׁירִים כְּשִׁירֵי אָסוּר לִכְתֹּב.
שִׁירִים כְּשִׁירֵי אָסוּר לָשִׁיר בָּרְחוֹב.
שֶׁכָּל מִשְׁפָּט בָּהֶם נָס אֶל כּוֹתְבוֹ מֵרֹב יִרְאָה.
- מִי יִרְאֶה עַצְמוֹ בִּרְאִי וְלֹא יִירָא?
(אוֹמְרִים: כָּל בְּבוּאָה - מַזְכֶּרֶת הִיא בִּידֵי הַזְּמָן
אַתָּה נִפְרָד מִמֶּנָּה וְחָרֵד . . .)

★

לְכָל אָדָם יֵשׁ זְכוּת לֶאֱלִישֶׁבַע.
בְּיִחוּד אִם הוּא אוֹהֵב אוֹתָהּ כָּל כָּךְ.

שיר ביכורים זה הוא עדיין מה שאפשר לכנות (Juvenilia). ואפילו בשיר מעין אפשר להבחין כבר בשינוי המתממש בפנוטייפ זה הפותח פתח להפוך לגנוטייפ חדש: **מסביב לשיר אהבה** הוא שיר אהבה רומנטי של מי שנכשל באהבתו, מאניפסט פואטי

ווידוי פיוטי כאחד. הנטיה לצירוף בין שלוש החוויות הללו היא תדירה מאד בשירת זך ומופיעה גם בסידרת השירים תרנגולי של שוקלר שהוא מפרסם בקובץ בשלושה[26] וגם מאוחר יותר בשירים ראשונים ושונים.

כתובנה ראשונית אפשר להבחין מיד שלשון השירה בשיר זה שונה לחלוטין מלשון השירה של המשוררים הילידים.[27] לשון השירה של זך היא במשלב נמוך יותר משיריהם של "בני הדור". הריתמוס חופשי ולמרות שהדובר השירי נזקק מדי פעם לחריזה, זו איננה פורמלית אלא פונקציונלית (לכתוב/ ברחוב, יראה/ ייראה). הדובר נזקק גם הוא לרטוריקה אנפורית ולפזמון, אבל גם רטוריקות אלה הן פונקציונליות יותר מפורמליות.

יתר על כן, חלק מהן ממלאות תפקיד אירוני, השולל את הפאתוס יותר מתפקיד מעצים המגביר אותו (איננה, ואיני יודע, ואיני יודע, שירים כשירי). האירוניזציות העצמיות הללו מדגישות, שזו שירה המתייחסת לעצמה, מתבוננת בעצמה ומאירה את עצמה באור אירוני; האירוניזציות מופיעות לכל אורך השיר והסוגריים משמשים מסגרת פורמלית לאירוניזציות אלה. המסר איננו חד-משמעי והוא מבוסס על תערובת של שלילה עצמית כמשורר (שהיא גם חיוב עצמי) ועיצוב של תיסכול קיומי, שהוא מקור ההשראה של אותם שירים שאסור לכתוב. ישירות ופשטות בביטוי ואירוניזציות השוללות ישירות זאת, יוצרות פערים התובעים מן הנמען את מילויים. אלה הם הקווים האופיניים לשיר זה, השונה כל כך משיריהם של דור, בן שאול וסיון.

בדומה לעמיחי שבר גם זך את המוסכמות של הדור; והשניים הם בנים מורדים, שהפכו לאבותיה של תקופה חדשה. שניהם הגשימו את השורה הראשונה משירה של פופנוב שהתנשאה כמוטו בחוברת הראשונה של "לקראת": "חפשו נא דרך חדשה!"

- ו -

הקובץ הראשון של עמיחי עכשיו ובימים האחרים יצא בשנת 1955 בהוצאת "לקראת". (הוא הצטרף לחבורה למן הגליון השני שלה, שיצא באב תשי"ב, ופרסם שם את השירים "משכת אותי כמו ספינה" ו"אוטוביוגרפיה לשנת 1952"). ספר זה שנתקבל בדרך כלל באורח חיובי, היה כרטיס הביקור הרשמי של עמיחי; אך לקובץ קדמו שירים שונים: מהם שנכללו בקובץ ומהם שלא נכללו בו, ודווקא הם עשויים לתאר את מעמדו המיוחד כדמות שהעבירה את השירה מגנוטייפ לגנוטייפ ושברה את אופק הציפיות המסורתי.

אתייחס כאן לכמה שירים שחלק מהם נכללו בקובץ, כדי לעמוד על המתח שבין מסורת לחידוש בשירתו. כמשוררים רבים אחרים לא החל עמיחי את דרכו בכתב-עת אוונגרדי, או בכתב עת אופוזיציוני, אלא היה קשור בראשית דרכו לאותו זרם פוליטי שטיפח משוררים וסופרים צעירים. סנדקם של מרבית היוצרים הצעירים היה אברהם שלונסקי והעיתון שרבים מהם הדפיסו בו את ביכוריהם היה "משמר" ו"על המשמר".

אחת מסידרות השירים הראשונות של עמיחי הם שלושה סונטים בשם מ"שירי טבריה"

שהופיעו לראשונה בסמוך מאד לסיומה של מלחמת השחרור ב"על המשמר" מיום: 1.7.1949. זו סידרת סונטים הקרובה יותר לסונטים של רילקה או לאה גולדברג מאשר לשירת שלונסקי או אלתרמן. על מעמדו המיוחד של עמיחי בהתפתחות השירה עמדה לאה גולדברג במאמר שפרסמה על עמיחי, כשזה קיבל כראשון את "פרס שלונסקי": "זה דור המבקש שלא להאחז בצורות מוכנות, המשוכללות בקצביהן ובחריזתן אשר קיבלו מקודמיהם, שלא לחזור על הדפוסים הפיוטיים שהיו בינתיים מטבע עובר לסוחר, ועם זאת לא לוותר על מה שהושג בלשון השירית החיה ולפתחה בדרך אחרת, בלי להסתלק מכל המורשה.

מכאן לעתים, חספוס החרוז, שימוש בביטויים שנוצרו זה לא כבר בארץ, והנטיה לפרוזאיזם - - - לכל אלה מצטרפת אף ההשפעה והחוויה של הספרויות הזרות הקודמות לימינו (בשירי עמיחי: רילקה והשירה האנגלית החדשה) והתגבשותן (הקריסטאליזציה שלהן) כשהן נכנסות כיסוד חי לתוך שירה שלשונה בעצם טיבה ומהותה אחרת כל כך."[28] היא אומרת כאן בפשטות ובבהירות האופייניות לה (ובלא דעה קדומה כפי שהיתה לגדעון קצנלסון), שהמעבר מגנוטייפ לגנוטייפ ממאגר אפשרויות למאגר אפשרויות הוא תכונה אופינית לשירת עמיחי, והיא מנסה להסביר מה אופיו של המהפך, מה הם מקורות השינוי ואלו גורמים חיצוניים השפיעו עליו.

נחזור, אפוא, ליצירתו של עמיחי עצמו: הוא פרסם שלושה סונטים שקרא להן "משירי טבריה" ב"על המשמר" 1.7.1949. שני הראשונים שוזרו לימים בקובץ **עכשיו ובימים האחרים** במחזור הסונטים "אהבנו כאן".

משירי טבריה

א

וּבֵית סִירָה הָיָה בְּלִי סִירָה;
שִׁכְשׁוּךְ הַמַּיִם בִּכְתָלָיו, כִּבְכִי עָצֵב,
מִכְתַּב זְלוּף-כְּתָב, שֶׁצָּף וְלֹא רָצַח
וּמַדְרֵגוֹת יוֹרְדוֹת אֶל זִכָּרוֹן חוֹלֵף.

שַׁרְשֶׁרֶת מַחֲלִידָה, תְּפוּשַׁת טַבַּעַת
וּבְסוֹפָהּ אֵין כְּלוּם. כְּיָד רֵיקָה
שֶׁל טַנְטָלוּס שֶׁלֹּא לְמָדָה לָדַעַת
שֶׁאֵין. . . וְהִיא עוֹדָהּ תּוֹפֶשֶׂת.
וְרַק אֲנַחְנוּ בּוֹ לָחַשְׁנוּ מִלּוֹתֵינוּ

כְּמוֹ שֶׁלּוֹחֲשִׁים בְּבֵית אָבֵל.
וְאַחַר-כָּךְ הָלַכְנוּ בְּלִי לְהִסְתַּכֵּל.

מְכוֹנִיּוֹת עוֹבְרוֹת. הִנֵּה יוֹמֵנוּ!
אַךְ מַשֶּׁהוּ, יָדַעְנוּ לֹא יָשׁוּב יוֹתֵר:
סִירָה, אֲנַחְנוּ, הֵד עוֹלָם אַחֵר.

ב

הִדְלַקְנוּ הַחַשְׁמָל, קָרָאנוּ אוֹלֶנְשְׁפִּיגֶל,[29]
גּוֹרָל שֶׁל אוֹהֲבִים, גּוֹרַל אֻמּוֹת,
כִּנִּינוּ הַיָּמִים "יְמֵי מָטוֹסִים בַּשַּׁחַק",
וְחַג עַתִּיק נָשָׂא רַגְלָיו לִרְקוֹד.

יָרַדְנוּ, אָז, לִרְאוֹת הַדַּיָּגִים בַּחוֹף.
רָצִינוּ עוֹד לִלְמוֹד מִכָּל אֶחָד,
אַךְ כָּל אֶחָד אָמַר: תֵּן לָנוּ תּוֹרָה.
וְכָל אֶחָד הָיָה חָסֵר דְּבַר-מָה.

רַק הַחֶרְמוֹן רָמַז, שֶׁהוּא הַכֹּל יוֹדֵעַ!
לָבָן וּמֵת, רָחוֹק מְאֹד, שָׁבֵעַ . . .
אֲנַחְנוּ לֹא-יוֹדְעִים; אֲנַחְנוּ עוֹד חַיִּים.

רְאִי, הַמַּיִם, שֶׁעוֹשִׂים אֶת הַחַשְׁמָל.
שָׁקְטוּ, פִּתְאֹם, לְאַחַר מְעַרְבֹּלֶת,
וְזֶה הָיָה הַמָּוֶת בְּלִי יְכֹלֶת.

ג

אִמִּי צְהֻבָּה, אִמֵּךְ שְׁחוֹרָה,
עַל רֶקַע אִמְהוֹתֵינוּ, יוֹם וָלַיִל,
הִצַּגְנוּ אַהֲבָתֵנוּ, עַד שֶׁתָּעָתָה,
בַּדֶּרֶךְ לָאֱמֶת וְנִסְתַּבְּכָה בְּתַיִל.

וּבְגָדֶיהָ נִפְרָמִים, בְּסַעַר לְעֵינֵינוּ,
וְחֲרָפִים בָּאִים עָלֶיהָ, שֶׁמַּלְכָּם הוּא מֵת.

וּבַלֵּילוֹת חָסֵר הַיֶּלֶד בְּחֵיקֵנוּ,
וְיֵין לִבֵּנוּ, הוּא אָדֹם וְלוֹהֵט.

וְיֵין לִבֵּנוּ הוּא אָדֹם וְעַתִּיק;
וּמִישֶׁהוּ עָבַר וְצִוָּנוּ,
אֶת תּוֹלְדוֹת חַיָּיו הַזָּרִים לְהַעְתִּיק.

וְהֶעְתַּקְנוּ וְקָרָאנוּ, לֹא הֵבַנּוּ!
עֵשֶׂב בַּדֶּרֶךְ לֹא יָבִין לַמְּכוֹנִית,
אֲבָל מֵאָז הָיְתָה אַהֲבָתֵנוּ לְפִלְאִית.

שני הסונטים הראשונים נכללו, כאמור, במחזור "אהבנו כאן" (בסדר הפוך).[30] במאמר ביקורת (שהיה מעין תגובה ראשונית לספר) לקובץ הראשון התייחס דן מירון לשני הסונטים הללו כחלק ממחזור זה. לטענתו המתח העיקרי בסונטים אלה הוא הניגוד בין עבר להווה: עבר שאינו יודע ואינו חי והאהבה שהיא מעין התגברות על העבר. הניגוד מסתבר, לפי דעתו, מתוך הנגדת הציורים בין "חשמל לאולנשפיגל" ובין "ימי מטוסים בשחק" לבין "החג העתיק של האהבה".[31] המבנה הצורני של שלושה סונטים אלה הוא מסורתי למדי: המקצב הוא בדרך כלל פנטמטר ימבי. החריזה בסונט הראשון והאחרון היא סדירה למדי. רק הסונט השני פורץ גם בקווטרין וגם בשני הטרצטים את קביעות החרוז ושובר את הריתמוס כמעט בנוסח של שירי ילדים ידועים ("ימי מטוסים בשחק").

הדובר השירי מנסה ליצור מצלולים פנים-שורתיים שונים (מכתב/ זלוף כתב/, שצף; מדרגות/ יורדות) וכן אליטרציות ("שלא למדה לדעת") לעוד תחבולות מצלוליות שונות. אין בלשונו של עמיחי "שלונסקאיזמים" מובהקים. אין כמעט נאולוגיזמים ואין נסיונות להפוך שמות רגילים לסגוליים. רק שתי סטיות שנעשו לצורך המשקל והחרוז: "זלוף-כתב" ו"תופשה" (במקום תופשת). המשלב הלשוני הוא בדרך כלל נמוך יותר מאשר אצל בני דורו הביולוגיים והספרותיים:

הירידה במשלב הלשוני והיכולת "לדבר שירה" בלשון בני אדם היא אחד מן ההשגים הוודאיים בעיצובו של הגנוטייפ החדש. השינוי בגנוטייפ איננו ניכר רק בתופעות חדשות אלא גם **בחסרונן של תופעות ישנות**.

המסגרת של "טבריה" חסרה בקובץ הסונטים "אהבנו כאן" המופיע בקובץ **עכשיו וביָמים האחרים** והיא משמשת מעין תפאורה כוללת, קונוטציה חוץ-טקסטואלית לנמען, המעניקה משמעות מרחבית ומקומית לציורים השונים.

משנכנסים הסונטים הללו לקובץ הסונטים, מוותר עמיחי על מסגרת זאת והסונטים

קיימים מחוץ להקשר הממשי המרומז בהם. הנמען מתבקש שם לבנות לעצמו הקשר חדש משלו.

בקווטרינים של הסונט הראשון ובקווטרינים והטרצטים של הסונט השני נזקק הדובר לחומרים קונקרטיים של קטעי נוף טבריני: בית סירה (בדגניה?), מדרגות יורדות, שרשרת מחלידה, דיגים בחוף, החרמון, המים העושים את החשמל (מפעל רוטנברג?). בסונט הראשון עוברים החומרים הממשיים הללו תהליכי פרסוניפיקציה, כשכל גורם מבין החומרים יוצר רכיב אווירתי בתבנית הכוללת: בית הסירה מעוצב כשלמות, אך מאותה שלמות ציורית משתמעים חסר, עצב, אובדן ואובדן זכרון ולבסוף תיסכול של חסרון - תמונת השרשרת המדומה לעינויי טנטלוס.

הטרצטים מוצגים כניגוד לקווטרינים. האוהבים חשים את האווירה האופפת אותם: בית הסירה ללא סירה יוצר עולם של חסרון. גם הסונט השני יוצר מתח בין זוג האוהבים לבין העולם החיצוני. לשון ה"אנחנו" מתייחסת לאנחנו זוגי ולא ל"גוף ראשון רבים" המופיע בשירים רבים של דורו הביולוגי של המחבר (כגון בפזמון "לפקודה תמיד אנחנו").

אולנשפיגל ותמונת האינטריור יוצרים את החג העתיק, והעולם החיצוני של הדייגים והנוף (הדייג והחרמון) אינו מסוגל להעניק להם מה שהם מסוגלים להעניק לעצמם.

החוץ מאיים ועלול להביא למערבולת ולמוות ושיתוק; רק הפנים הבין-זוגי מסוגל להתייצב מול הכוחות החיצונים, שהם הפנמה של כוחות פנימיים עוינים (המוות) המסכנים את כוח החיות של זוג האוהבים.[32] התמוניות בסונטים אלה שלמה למדי, למרות פירוק כלשהו של היחידות הפיגואטיביות.

הסונט יוצר מעין אחדות קלאסית של יחידות ציוריות מפורקות, המתאחדות במישור משמעויות אמוטיבי ,שמעבר למסרים הישירים של כל יחידה. כל הסונטים כתובים במשלב נמוך מבחינה לשונית מתוך המעטה של הערכים הפואטיים השיגרתיים (ריתמוס, חריזה וכל היוצא באלה). חשיבות מסויימת נודעת בעיני לשיר של עמיחי שנכתב מתוך הזדהות גמורה עם הקונסנזוס הפוליטי של השמאל ("השומר הצעיר"), שעמיחי התרחק ממנו (כמו הרבה אחרים) מאמצע שנות החמישים ואילך.

שיר זה נכתב חודשים מעטים לפני שעמיחי הדפיס שירים בחוברת ב' של "לקראת" והוא עדות לקשר תימאטי-אידיאולוגי שעדיין היה קיים בשנים אלה בינו לבין קבוצת ההתייחסות הפוליטית-שמאלית שלו; למרות שגם בשיר זה מוגדשת הסטיה הצורנית מן המסורת של דורותיו.

אחד הקשרים הפוליטיים הבעייתים ביותר של השמאל הישראלי היה הקשר שלו (וביחוד של "השומר הצעיר") לברית המועצות של סטאלין. הוא נשאר נאמן במידה מסויימת לקו זה עד לוועידה העשרים ורק אחריה נתערערו סופית האמונות והוודאויות שלו.

למרות שב-12.8.1952 הוצאו להורג כמעט כל גדולי הסופרים היידים ובינואר 1953, טענו השלטונות הסוביטיים שנחשף קשר של רופאים יהודיים בברית-המועצות ובארצות

הברית [רק לאחר מותו של סטאלין (5.3.1953) בוטלו ההאשמות הללו] המשיך השמאל הישראלי להישבע אמונים למולדת השניה.

הקומוניסטים בכל העולם והשמאל הישראלי בארץ התייחסו לשקיעת "שמש העמים" כלקטסטרופה קוסמית, וגם יהודה עמיחי הצטרף למקוננים על מותו של "שמש העמים". אני מצטט מתוך שירו של יהודה עמיחי שנדפס ב"על המשמר", 13.3.1953, כמעט אפשר לאמר לאחר סיום השִבעה לסטאלין.

מותו של סטאלין / יהודה עמיחי

אֵיזוֹ תְּנוּעָה פָּסְקָה עֵת הִשְׁתַּתְּקוּ
הָאֲבָרִים הָאֵלֶּה. אִם נַחְשׁוֹב, עַכְשָׁו
חֵסְמוּ לָעַד - בְּסִיד הַהִסְתַּיְּדוּת,
כַּסִּיד בְּקוּמְקוּמֵי רוּסְיָה - עוֹרְקָיו

אֲשֶׁר הָיוּ כְּרֶשֶׁת נְהָרוֹת,
הָאַדִּירִים כָּל כָּךְ וַעֲצוּבִים בְּבִרְכָתָם
וְאֵיךְ גּוּפוֹ נָשָׂא תָּוֵי אַרְצוֹ כְּבַמַּפּוֹת,
הָרִים, דְּרָכִים - הַכֹּל עָלָיו הוּשַׂם!

וְאֵיךְ, בַּסּוֹף, לִבּוֹ, כְּמוֹ תָּמִיד,
כְּצַעַד חַיָּלִים הוֹלְכִים אֶל הֶחָזִית,
אֵיךְ שָׁטַף, כְּאָז, בִּימֵי הַבְּרִית,

אָדֹם וּמִסְתָּעֵר דָּמוֹ, הַדָּם
כְּמוֹ תְּרוּעָה אֶל תּוֹךְ מוֹתוֹ הָרָם -
וְאֵיךְ שָׁטַף וְלֹא חָזַר מִשָּׁם.

שיר זה הוא אוֹדָה למת או שיר אשכבה הכתוב במסורת הקלאסית של הסונט.[33] רובו חמישה עד שישה ימבים, חריזה סרוגה בקווטרינים וחריזה עוקבת (כל שורה משורות הטרצט חורזת עם השורות האחרות בטרצטים). הריתמוס מתגבר כאן על המשקל. המחבר מרבה בצזורות מפתיעות ובפסיחות מבית לבית ושני הטרצטים מתחברים על ידי הרחבתה של המטאפורה שבטרצט הראשון לטרצט השני. הציוריות בשיר מבוססת על הפנמה של ציורים נופיים, שהופכים לחלק מגוף האדם: גוף האדם הוא חלק ממולדתו או המולדת היא חלק מגופו.

המטאפורות מושכות זו את זו ומתארות משהו בלתי צפוי בדמות המעוצבת: האברים החסומים כקומקומים מסוידים, העורקים כנהרות רוסיה, הגוף כמפת הארץ והריה,

הלב כמצעד חילים, והדם האדום המסתער אל המוח כמו באותה מלחמה שבזכותה הדובר השירי זוכר את הדמות.

השיר ממזג בין הדמות לבין הנוף (וההיסטוריה של הנוף) הדמות הופכת לנוף והנוף לדמות. ההטרוגניות של חומרי הציור מתמזגת בתימה. עיצובה של הדמות בשרשרת מטאפורות מפתיעה ומאפיינת כאחת אופינית לשירים כיהודה הלוי ואבן גבירול שנכללו בקובץ **עכשיו וכימים האחרים**. ההטרוגניות המטאפורית והמיזוג התימאטי או האווירתי בין החומרים, האופיני כל כך לשירתו של עמיחי, מתבטאים, אפוא, גם בשיר כמו-פוליטי זה, הקרוב בנושאיו, כאמור, לקבוצת ההתייחסות הפוליטית של עמיחי בתקופה מסויימת.[34] עמיחי התאים עצמו לקונסנזוס פוליטי של קבוצת ההתייחסות, למרות שהצורה השירית של השיר אינה דומה לצורות השיריות האופיניות למשורריה. המהפך הצורני קיים למרות ההזדהות התימאטית.

שיר זה לא הוכנס לקובץ משום שלא הלם את רוחו האידאולוגית של הקובץ, כשם שהשיר "משכת אותי כמו ספינה", שנדפס ב"לקראת" 2 לא הוכנס, כנראה, לקובץ הראשון, משום שהוא קרוב יותר משירים אחרים למסורת הצורנית של דור שלונסקי - אלתרמן ויורשיו.[35]

שיר אחר שנראה לי בעל חשיבות, למרות, שלפי מיטב ידיעתי לא כונס, הוא שיר שנדפס בכתב-עת, שעמד מחוץ לגבולות המקובלים של קבוצת ההתייחסות הפוליטית או הספרותית של עמיחי, כתב העת **גליונות** (בעריכתו של יצחק למדן), שבו עשה גם יזהר בשנת 1938 את צעדיו הראשונים.

גם שיר זה הוא אחד משיריו המוקדמים של עמיחי; והוא קדם לשירים שפרסם ב"לקראת", שבמידה זו או אחרת זיהו אותו עם קבוצת הצעירים, שעמיחי היה, אגב, מבוגר מרוב המשתתפים בקובץ בחמש עד שמונה שנים. שיר זה גם שונה מן השירים האופיניים לקבוצת המשוררים בני גילו ומדגיש את ייחודו של המשורר, שסטה, כאמור, ממאגר האפשרויות הקיים ויצר מאגר חדש.

עֲרָבִים אֲחֵרִים / יהודה עמיחי

וַאֲנִי זוֹכֵר עֲרָבִים אֲחֵרִים, אֲחֵרִים לְגַמְרֵי:
עַרְבֵי-אַתְּ,
עַרְבֵי עֵינַיִךְ בַּחֶדֶר עִם עֵינַיִם אֲחֵרוֹת
בֵּין יְדִידִים וּוִילוֹנוֹת (מִסְגֶּרֶת שַׁעֲרוֹתַיִךְ עַל הָעֵינַיִם) -
אֲשֶׁר אָהַבְתִּי אֶת כֻּלָּם, אֶת כֻּלָּם כִּי אַתְּ יוֹשֶׁבֶת בֵּינֵיהֶם
וְאַהֲבַת שְׁנֵינוּ רְקוּמָה עַל רֶקַע הַחֶדֶר וַעֲלֵיהֶם.
וְשִׂמְלָתֵךְ הַכְּחֻלָּה וְשִׂמְלָתֵךְ הָאֲדֻמָּה זְרוּעַת נְקֻדּוֹת לְבָנוֹת.
וּבִזְכוּת הָעֲרָבִים הָאֵלֶּה יִהְיֶה הַנֵּצַח בְּחַיֵּינוּ הַקְּצָרִים,
וּבִזְכוּת הָעֲרָבִים הָאֵלֶּה אֲנִי יוֹדֵעַ כִּי הַמָּוֶת אֵינוֹ רָע.

וְהָעֲקֵבוֹת בַּחוֹל!
עֲקֵבוֹת דַּקִּיקִים, רַעְדָנִיִּים, כִּמְלֵאכֶת-מַחֲשֶׁבֶת תֵּימָנִית,
עִקְּבוֹת עַכְבְּרֵי הַשָּׂדֶה, הַלְּטָאָה, הַזִּקִּית וְהַסַּרְטָן,
עַל חוֹל חָלָק; וְהַסְּפָרִים הַחֲדָשִׁים נוֹדְפֵי רֵיחַ דֶּבֶק וּכְרִיכָה.
וַאֲנִי יוֹדֵעַ הַיּוֹם כִּי הַחוֹלוֹת הַבְּהִירִים הַזּוֹלְפִים
אֵינָם מַחֲסֶה טוֹב מִפְּנֵי אֵשׁ,
וַאֲנִי יוֹדֵעַ לְהַעֲרִיךְ אֶת הַגּוּפִים הָאֲפֵלִים,
הַגַּסִּים, הַמּוּצָקִים,
וַאֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁהַסְּפָרִים עוֹדָם בְּחַדְרִי.
וּבִזְכוּת כָּל אֵלֶּה יִהְיֶה הַנֵּצַח בְּחַיֵּינוּ הַקְּצָרִים
וּבִזְכוּת כָּל אֵלֶּה הַמָּוֶת אֵינוֹ רָע.

["גליונות" כרך כה, חוב' יב' (תשי"א) עמ' 350]

אינני סבור שזה ממיטב השירים של עמיחי, אבל יש בו כמה תכונות המאפיינות את הגנוטייפ שנוצר על ידו. הוא כתוב בריתמוס חופשי וקשה למדי-לתארו במקצבים ברורים (הסונטים הימביים היו קלים יותר לתאור מעין זה). הדובר השירי מוותר כאן גם לגמרי על חריזה מאורגנת; המשלב הלשוני איננו גבוה, אבל המחבר נזקק לתחבולות רטוריות, כדי להדגיש את אופיו הדיאלוגי של השיר, שהוא מעין שיר השבעה של אוהב לאהובתו. התחבולות הרטוריות הן קודם כל הפזמון החוזר (המבוסס גם הוא על פתיחה אנפורית ארוכה "ובזכות כל אלה"), המשמש גם בַּריח המחבר בין שתי מערכות פיגורטיביות בשני הבתים השואפים אל הפזמון החוזר (ה-Refrain) המחבר ביניהם.

כמה מלות מפתח חוזרות בווריאציות שונות בשיר (ערבים, ערבי, עינים, עיניך, את כולם, את כולם ושמלתך, והעקבות, החולות, וכו'). החזרות הללו הן בעלות תפקיד אמוטיבי, מעצימות את יחידות המשמעות ומשמשות גם בתפקוד הפואטי, כשהן מעבירות יחידות מציר הברירה לציר הרצף.

הגורמים האווירתיים המתוארים בשני הבתים מעניקים נצח לחיים ומאפשרים לאדם להתגבר על המוות. הפזמון הפרשני מכוון, אפוא, את דרך הקריאה של שני הבתים. מה שמאפיין את הבתים הללו הם ציורים מפורטים מאד של הדמות באמצעות הרקע המקיף אותה. הדמות היא סינקדוכית למטונימניות המקיפות אותה. הפרטים הקטנים שהם ספק הומוריסטיים, ספק סנטימנטליים (מסגרת שערותייך על העינים, שמלתך הכחולה ושמלתך האדומה זרועת נקודות לבנות) הם שבונים את התמונה ואת ממשות האמוטיבית המתעצבת, למרות שלא נבנית דמות ממשית, אלא רק גורמים מטונימיים שונים המצביעים על ייחודה.

החלק השני מצרף בין עקבות בחול, כשהללו מקבלים את משמעותם על ידי קטלוג של דמויות הרקע היוצרות את העקבות, לבין הספרים, כשביניהם לבין העקבות הללו

(המתפרטים גם על ידי דימוי מרוחק כמו הרקמה התימנית) אין קשר מצבי מידי וכן ביניהם לבין הגושים האפלים שהדובר כדבריו "למד להעריכם". הקישורים בין הדמות בין החברים והשמלה לבין עקבות הזוחלים השונים בחולות וביניהם לבין הספרים החדשים והגושים האפלים אינם יוצרים תמונה שלמה. הקישור ביניהם הוא קשה: אבל נוצרת איזו אווירה שבה כל הרכיבים ההטרוגניים הללו מצטרפים לשלמות אמוטיבית, שההגדים המסכמים (בזכות כל אלה) מחברים ביניהם. ההטרוגניות הפיגורטיבית הזאת אופינית למדי לעמיחי המאוחר, כשם שאופיניים לו הצירופים שהם על גבול הצירוף המבריק והבדיחה (כצירוף בין חומרים הטרוגניים שאינם מצטרפים ליחידת משמעות קוהרנטית).

לסיכום: וויתור על משקל, חריזה גלויה, משלב לשוני כמעט פרוזאי, התנזרות מחומרים פיגוראטיביים "פואטיים", וכנגד זה שימוש באפקטים של חזרה כגורם אמוטיבי, לשון פואטית קטלוגית והטרוגנית שהיא על גבול ההומור, משום שהיא מצרפת צירופים בלתי צפויים שאינם מתאחים בקלות - כל אלה הם הרכיבים העיקריים של הפואטיקה של הגנוטייפ החדש שיצר עמיחי.[36] בשורת התחבולות הללו הוא שונה מראשית דרכו (1951) מרוב חבריו בני שני הדורות. זך שינה את הגנוטייפ בצורה אחרת שעליה רמזנו, אבל תאורה איננו עיקר ענינו כאן. דווקא זך, שהיה גם במידה זו או אחרת התאורטיקן המובהק והמבקר המרכזי של דור זה, היטיב לתאר כמה מן התופעות הללו בשירתו של עמיחי בתגובה ראשונית על קובץ השירה הראשון: "גם לשונו של עמיחי היא אישית ומהווה הפתעה נעימה ביותר לקורא השירה העברית הצעירה. לשון נקיה ממלצנות, שוטפת, בעלת קצב דיבורי, ועם זאת לא פרוזאית אפורה. ומה שחשוב מכל: זוהי לשונו המיידית וחסרת הכחל והשרק ה"סגנוניים" של החוויה."[37]

השיר "אוטוביוגרפיה בשנת 1952" נדפס פעמיים לראשונה ב"לקראת" 2', (אב 1952), עמ' 13, ובשניה בעתון מאבק 9.1.1953 וחזר ונדפס בקובץ עכשיו ובימים האחרים. יש שינויים קלים בין הנוסח שנדפס בכתבי העת לבין הנוסח המודפס בקובץ.

אוֹטוֹבִּיוֹגְרַפְיָה בִּשְׁנַת 1952 / נוסח "לקראת" 2' (אב 1952), עמ' 13

אָבִי בָּנָה עָלַי דְּאָגָה גְּדוֹלָה כְּמַסְפֵּנָה
וּפַעַם יָצָאתִי מִמֶּנָּה וְטֶרֶם הָיִיתִי גָּמוּר
וְהוּא נִשְׁאַר עִם דַּאֲגָתוֹ הַגְּדוֹלָה - הָרֵיקָה.
וְאִמִּי נִשְׁאֲרָה כְּאִילָן בַּחוּץ, בֵּין שְׁתֵּי זְרוֹעוֹתֶיהָ הַפְּשׁוּטוֹת אַחֲרֵי.

וּבִשְׁנַת 31', הָיוּ יָדַי עֲלִיזוֹת וּקְטַנּוֹת
וּבִשְׁנַת 41' הֵן לָמְדוּ לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בְּרוֹבֶה
וּכְשֶׁאָהַבְתִּי אַהֲבָה רִאשׁוֹנָה,
הָיוּ מַחְשְׁבוֹתַי כִּצְרוֹר בָּלוֹנִים צִבְעוֹנִיִּים

וְיַד הַנַּעֲרָה הַלְּבָנָה הֵחֱזִיקָה כֻּלָּם
בְּחוּט דַּק אֶחָד וְאַחַר כָּךְ נָתְנָה לָהֶם לָעוּף.

וּבִשְׁנַת 51' הָיְתָה תְּנוּעַת חַיַּי
כִּתְנוּעַת הַרְבֵּה עֲבָדִים מְשִׁיטִים הַסְּפִינָה
וּפְנֵי אָבִי כְּפַנָּס בִּקְצֵה הָרַכֶּבֶת הַמִּתְרַחֶקֶת (וְלֹא חוֹזֶרֶת).
וְאִמִּי סָגְרָה אֶת כָּל הָעֲנָנִים הָרַבִּים בַּאֲרוֹנָהּ הַחוּם.
וְעָלִיתִי בְּמַעֲלֵה רְחוֹבִי,
כְּשֶׁהַמֵּאָה הָעֶשְׂרִים הִיא הַדָּם בְּעוֹרְקַי,
דָּם, שֶׁרָצָה לָצֵאת בְּהַרְבֵּה מִלְחָמוֹת (וּבְהַרְבֵּה הִזְדַּמְּנֻיּוֹת)[38]
דֶּרֶךְ פְּתָחִים רַבִּים,
(וְ) לָכֵן הוּא דוֹפֵק עַל רֹאשִׁי מִבִּפְנִים
וּמֵגִיעַ בְּ(כְּ) גַלִּים כּוֹעֲסִים אֶל הַלֵּב.

אֲבָל עַכְשָׁיו, בַּאֲבִיב 52', אֲנִי רוֹאֶה
כִּי חָזְרוּ יוֹתֵר צִפָּרִים מִשֶּׁיָּצְאוּ בַּחֹרֶף שֶׁעָבַר.
וַאֲנִי שָׁב בְּמוֹרַד הָהָר אֶל בֵּיתִי
וּבְחַדְרִי הָאִשָּׁה, אֲשֶׁר גּוּפָהּ כָּבֵד
וּמְלֵא הַזְּמָן.

("מאבק" 9.1.1953; **עכשיו ובימים האחרים**, 1955, עמ' 13-14)

לפי עניות דעתי שיר זה הוא מה שאפשר לכנות שיר מפתח: התכונות האופיניות לכלל שירתו של עמיחי קיימות כאן כבר במלואן. הריתמוס חשוב יותר מן המקצב (שהוא ימבי רק במידה שהעברית המלרעית היא ימבית). הדובר השירי מוותר על חריזה ונזקק למה שמכונה חרוז לבן, וכן על מרכיבים מצלוליים אחרים. כשמופיעים חרוזים או מצלולים פנימיים בשיר זה הם נשמעים מקריים למדי.[39] הריתמוס נקבע במידה רבה על ידי אורך וקיצור השורות ופסיחות היוצרות ניגוד בין הצזורה הנקבעת על ידי השורה לבין ההמשך הטבעי של המשפט (בהרבה מלחמות/ דרך פתחים רבים) ותחבולות שונות של חזרה, היוצרות תבנית אמוטיבית: כמו, למשל, האנפורות הקובעות את שנת החיים של הדובר השירי: "ובשנת" או הלייטמוטיבים החוזרים במקומות שונים כמו, למשל, התיבות "אבי ואמי".

גם הגורמים הצורניים החסרים וגם אלה ממלאים את מקומם, אופיניים לכלל שירתו של עמיחי ויצרו את מאגר האפשרויות, שפותח מאז בצורות מצורות שונות הן על ידי המשורר עצמו והן על ידי משוררים רבים שהלכו בעקבותיו.

מה שחשוב בשיר מחובר ומודרג זה היא ההצהרה האוטוביוגרפית, שהיא מאניפסט

פיוטי ותימאטי כאחד. האוטוביוגרפיה מצהיר הדובר במובלע היא מקור השירה והדרך שהיא נקלטת היא צורתה.[40] הגורמים האוטוביוגרפיים כחומרי שירה יחזרו בוריאציות שונות בכלל שירתו של עמיחי: האב והאם, ווריאציות מגוונות על נושא האהבה והעימות שבינה לבין ההיסטוריה וכן משמעותן של השנים הגורליות בתולדות חייו.

התחנה הנזכרת כתחנה ראשונה ברצף השיר וברצף החיים של הדובר היא שנת 31: שנת הילדות האבודה; מיד אחריה מופיעה שנת 41 שהיא שנת הבגרות, הטומנת בחובה מלחמה, שלעומתה מוצב חלום האהבה כתמונה רומנטית העומדת בניגוד לכוחות ההיסטוריים הכופים על הגיבור את המלחמה. שנת 51 היא התחנה הבאה ברצף הזמן והיא שנה של מות הילדות ויציאת מוטיב האב והאם מאופק החיים, כשהם הופכים ממקור האוטוביוגרפיה עצמה למקור זכרונות אלגי. בהמשך נעשה הדובר השירי למעין כלי שדרכו שרה המאה שלו את חרדותיה, כשלעומת החרדות הללו חוזרת וניצבת בשנת 52 האהבה והאהובה, כשם שניצבה מולם בשנת 41.

נושאיו של עמיחי הם אפוא: ילדות אבודה וכיסופים להורים, "עשו אהבה ולא מלחמה", המאה העשרים ככוח הרסני, שגם לעומתה מוצב כוחה של האהבה. הנושאים שהוזכרו כאן הם בתמצית הנושאים העיקריים בשירתו של עמיחי. גם דרך הטיפול בנושאים אלה נקבעה בשיר זה: הוא מתייחס בשירתו לתחנות שונות בחייו והופך כל תחנה ותחנה לציור שירי, המפוייט באמצעות שרשרת ציורים המעניקה לרגע ההסתכלות את משמעותו.

הרצף קובע סיפור, שבמרכזו עומד הדובר השירי, כשכל תחנה ותחנה מעוצבת על ידי מטאפורה ההולכת ומתרחבת ועומדת מכוח עצמה ובזכות עצמה. בתחנה הראשונה נזקק הדובר לציור הנמל (מספנה, חוף, יציאה).[41] הבית השני עומד בסימן ציור הידים: ידי הילד, הבלונים ביד נערה, מעוף הבלונים);

הבית השלישי חוזר לתמונת הספינה והרכבת, והתרחקותה הגדולה והולכת של הספינה האיטית או הרכבת מחוף האב ומן האם (העננים כיסודות המנסים להתגבר על התרחקות האיטית של הזמן). בחלק השני של הבית קושר הדובר בין זמנו לבין דמו, כשהזמן המופנם פועל מבפנים והורס את הגוף מבפנים, משום שהוא רוצה לפרוץ מן ההפנמה אל החוץ. גם בחלק זה חוזר ציור הים המופנם כאן כחלק מציור הדם הזורם (גלים). החלק השלישי הוא הממשי שבכולם. הצפורים נתפסות כסימן מַנטי חיובי, המוביל ליציבות של חדר ובית.

החלק האחרון סוגר גם את השיר. זו סגירה שירית המעניקה סיום כלשהו לרצף הסיפורי השירי, שהחל כיציאה מנמל הבית, שבו האניה נוצרה כמה שמסמל את הדובר השירי, ומסתיים בבית העשוי להסיר את הדאגה שנוצרה ב"מספנה" שבבית הראשון. הסיום מרמז גם על עצירה כלשהי ברצף הזמן "בגופה הכבד של האשה המלא זמן." השיר הוא מעין תאור של מעגל מאשה תצא ולאשה תשוב. הגיבור יוצא מנמל הבית ומגיע לנמל "בית".

מטאפורות מורחבות, רצף שירי היוצר עלילה שירית שיש לה התחלה אמצע וסוף, המאחדת בתוכה חומרים ציוריים הטרוגניים ומקנה להם אחדות באמצעות עלילה נסגרת המתארת את אחדות הקיום של הדובר השירי - כל אלה תופעות שנמצא כמותן בשירים מאוחרים של עמיחי. השיר הזה בחומריו, במבנה שלו, בסגנונו ובנושאיו הוא דגם יסוד בשירתו של עמיחי וממצה, פחות או יותר, את מאגר האפשרויות שלו שפותח מכאן ואילך בצורות שונות ובגלגולים שונים.

- ז -

לשם השוואה אני חוזר עתה לתכונות הפואטיות של שירי הבכירים של כמה ממשוררי דורו הספרותי של עמיחי. מתבלט הניגוד שבן מאגרי האפשרויות שנתממשו על ידם לבין מאגר האפשרויות החדש שיצר עמיחי (בלי שאכנס לגנזה של היווצרותו של מאגר זה). אני חוזר ומסכם את הממצאים בשיריהם של משה בן שאול אריה סיון ומשה דור: החומרים המטאפוריים בשירו של בן שאול הם ליטראטיים. הנטיה לשמות סגוליים (קרת במקום קריה) כדי לאפשר סיום "נקבי" טרוכאי, היא המצאה שלונסקאית מצוייה;

בשירו של סיון ניכרת השפעת אלתרמן ורטוש בכמה וכמה שכבות ספרותיות: המקצב, חומרי הלשון הארכאיים כן חומר לשוני-"ספרותי גם הנושא המדגיש את הקשר בין אהבה וקנאה אינו רחוק ממורשת אלתרמן.

בשירו של משה דור בולטות גם כן כמה תכונות אופייניות לשירת דורו של שלונסקי המקצב, הנטיה לסיומים נקביים וזכריים מסורגים, החריזה המצלולית (ובעיקר ריבוי בשמות סגוליים מלאכותיים כדי "להעשיר" את הלשון ובצירופים מלעיליים בריתמוס. גם המימוש של ציורים "חסרים" הוא אופיני למשוררי הדור הקודם.

התימטיקה של החרדה (שירי הפחד הרבוע) ועיצובה באמצעות מימושה בנוף גם היא שאובה מאותו מקור ספרותי. כפי שכבר נאמר לשירת זך ייחוד משלה ויצרה גנוטייפ הפותח אפשרויות שונות מאלה שנפתחו בשירת עמיחי.

תיאור הקווים האופינים למשוררים אלה מדגישים את ייחודו של עמיחי ואת המפנה ששירתו חוללה, כמי שנכנס למערכת הקיימת והתמודד עמה. הוא ניסה להתמודד עם מערכת זאת באמצעות שינוי פנימי של מסגרות קלאסיות קיימות (הסונט); אבל התגבר על הכבלים שהטיל על עצמו והגיע די מהר לשיר פתוח ומשוחרר הנזקק לצורות הבעה ותימות משלו.

- ח -

ספר השירים הראשון של עמיחי נתקבל בדרך כלל בזרועות פתוחות על ידי מרבית המבקרים (הרומאן התקבל בהסתייגות רבה יותר).[42] השפעתו של עמיחי על השירה והסיפורת החדשה היתה בלתי אמצעית וחלק גדול מן הפתיחות החדשה של ה"אסכולה"

הריאליסטית ה"ישנה" ואסכולת השירה הישנה אפשר לתלות בהופעתם הנחשונית של עמיחי (וכן של נתן זך ופנחס שדה). בד בבד עם הופעתו של עמיחי הופיעה שורה ארוכה של משוררים (ובעיקר נתן זך, דוד אבידן ודליה רביקוביץ ומאוחר יותר יונה וולך, מאיר וויזלטיר ויאיר הורוביץ), מספרים, מחזאים ומבקרים, שיצירתם מימשה גם היא ערכים שכנגד לערכים החברתיים והאמנותיים של המימסד הישן. גורמים "אנטי-ערכים" אלה זכו לבסוף למעמד דומיננטי.

הסיפורת הצטרפה מאוחר יותר וגם בה נטל דור חדש את מעמד הבכורה במערכת מדור קודם. הכוונה, כמובן, לסיפורת של שדה, עמיחי, שחר וכהנא-כרמון, (המבוגרים יותר) ובעיקר לאפלפלד, יהושע, עוז, קנז, שבתאי, אורפז וקניוק ואחרים. מה שחשוב מכל הוא שבעקבות עמיחי, שנתחולל שינוי קיצוני באופק הציפיות הספרותיות בארץ ישראל.

תהליך השינוי לא חלף על פני המשוררים והסופרים ה"וותיקים" יותר: הם קלטו גם השפעות חדשות מן החוץ; חלק גדול מהם קשר קשר לשוני ואמנותי קרוב יותר לתרבות האנגלו-סכסית והצרפתית. רבים מהם יצאו בשליחויות או במסעות אל מעבר לים (גורי, שמיר, מגד, ברטוב, שחם, תמוז, בן-אמוץ, מוסנזון) ומקורות ההשפעה שלהם נתגוונו ונשתנו.

הם נתקרבו ביוזמתם שלהם למשוררים סופרים מודרניים בסיפורת ובשירה העברית והכללית. צריך לזכור שנתן זך תרם תרומה חשובה בשינוי הקאנון של השירה ובהחזרתם של פוגל, שטיינברג אבות ישורון ולנסקי למחזור החיים של השירה.[43]

מבקרים רבים הלכו בעקבותיו; מירון, פרי ואחרים העמידו גם הם את המשוררים שהוזכרו ובעיקר את אבות ישורון וגבריאל פרייל במרכז המערכת. דוגמא מובהקת לשינוי של נורמות המתחולל מצוייה בשירתו של משורר ותיק הוא חיים גורי, שבספרו **שושנת הרוחות** (1960) נפרד מן המסורת האלתרמנית שלונסקאית ויצר לעצמו סיגנון מודרני משלו.[44]

סביר להניח, שמפנה זה בשירתו של גורי זורז גם (אך לא רק) על ידי התפקיד הקטליזטורי שהיתה לשירת עמיחי. שירה שלא היתה רק מפנה בתולדות השירה העברית, אלא התקבלותה החיובית גרמה לכך, שמשוררים שהמשיכו במסורת שנשתגרה נדחו לרקע, ומשוררים שהלכו בדרך החדשה זכו למקום של כבוד.

המקום המרכזי של אמיר גלבוע בשירת בני דורו הושג במידה מסויימת, משום שמשנות החמישים ואילך סטה ממסורת שלונסקי וסטה מן המסורת של בני דורו.[45] מעמדו המרכזי נקלט רק אחרי שהמודרנה כולה תפסה את מקומה בתולדות הספרות. אין זה מקרה בעיני, שאמיר גלבוע ויהודה עמיחי זכו בפרס ישראל באותה שנה ובאותו מעמד (1982). עמיחי (וזך) סללו את הדרך למהפכה שתמכה במעמדו המרכזי של גלבוע (המבוגר מהם: 1917-1984) ברפובליקה הספרותית.

עמיחי ממלא אפוא תפקיד כפול: ביצירתו נתחוללה המהפכה הספרותית ויצירתו

גרמה למהפכה ספרותית והפכה לנורמה המקובלת של הדור. הופעתם של משוררים מעניינים כהורוביץ, וולאך וויזלטיר ומאוחר יותר שבתאי, לאור, בז'ארנו ויוסי שרון שינתה נורמה זאת. אופיין של הנורמות החדשות לא נתברר כל צורכו ותפקידה של הביקורת לבדוק, כיצד ובאיזו דרך מהווים המשוררים הללו תשובה דיאלקטית לנורמה שנקבעה על ידי אחיהם הבכורים - עמיחי וזך.

הערות

1. Janusz Slawinski, **Literatur als System und Prozess**, München 1975
תורת הספרות נזקקת למונח Phenotype לתאור המימוש החד פעמי של מאגרי אפשרויות בטקסט ספרותי.

2. גדעון קצנלסון, "המשורר של דור, שהיכלו נתרוקן", "הארץ" (18.7.1956) נתן זך דווקא משבח את שבירת המוסכמות: "עם זאת, אין ספק שהסוניטות שלו עשויות לזעזע כל מי שאמון על צורה אריסטוקראטית זו במתכונתה הקלאסית: אין כאן חוקים רבים שעמיחי אינו מתיר לשטפו של השיר לחלוף על פניהם במשובה." נתן זך, שירי יהודה עמיחי, ("על המשמר" 29.7.1955). מוסיף עליהם דוד ארן, מבקר מרקסיסטי מובהק, המצטרף להנחת היסוד שעמיחי פרץ את המוסכמות ויצר שירה חדשה. הוא אומר: "דומני שאביע לא את דעתי בלבד אם אומר כי ספרו של יהודה עמיחי, "עכשיו ובימים האחרים" הוא אחת ההופעות המענינות ביותר בשירה הצעירה שלנו. במידה שבכלל אפשר לדבר על "כיבושי" שירה - חוג קוראי השירה אינו רחב ביותר - הרי לגבי עמיחי אין בביטוי כזה משום הפרזה; משורר צעיר כובש משום שהוא עונה לצרכיו הנפשיים של דורנו יותר מאחרים." דוד ארן, קווים לשירתו של יהודה עמיחי, "על המשמר" (10.8.1956). לעומתו מסרב שלמה צמח, מבקר "שמרני" מקצנלסון לקבל את המהפכה שנתחוללה במסורת ומגנה אותה: "והנה הדימויים של עמיחי שמניתי למעלה חילופיה של מטאפורה הם מהתלות הם, דברי בדחנות." "עשרים וחמש שנה אין השירה העברית עושה דבר מלבד שהיא מחקה מעשה אחרים וסופה שנתגלגלה לקוף." שלמה צמח, מצבה ושלכתה, "דבר" (28.6.1955) ולהשקפה חיובית נוספת על החידוש השווה גם: שרגא אבנרי, שירי יהודה עמיחי, "מבואות", 1.7.1955 (אחרי במרחק שתי תקוות).

3. אני מודה לרבקה מעוז שהפנתה את תשומת לבי לשיר זה: "בְּמוֹצָאֵי הַחֹפֶשׁ, עַת נָטָה הַיּוֹם,/ יָשַׁבְנוּ בְּחֶדְרֵנוּ, הַשָּׁעָה זְלָפָה,/ יְמֵי הָאֹשֶׁר גָּרְדְּמוּ, וְנָחוּ דֹּם,/ שַׁבַּת-לִבֵּנוּ כִּבֶּר עֶבְרָה חָלְפָה.// דּוּמָם, הִדְלַקְתִּי נֵר, זֶה נֵר מַבְדִּיל/ בֵּין קֹדֶשׁ הַחֹפֶשׁ וּבֵין הַחֹל/ אוֹר טוֹב הָיָה, יַזְכִּיר אַהֲבָה וָגִיל,/ מֵחֵג נַפְשִׁי, יָמִים בְּרוּכִים בַּכֹּל./// גַּם עַל מִינֵי בְּשָׂמִים, בֵּרַכְנוּ אֶמֶשׁ/ עַל בֹּשֶׂם שְׁעָרוֹת סְפוּגוֹת אוֹר שֶׁמֶשׁ/ עַל רֵיחַ נָוֶה-דּוֹדִים שֶׁאֲנָנוּ./// כִּבִּינוּ אֶת הַנֵּר, בְּטִפָּה שֶׁל יַיִן,/ טָבַלְנוּ אֶצְבַּע בָּהּ, הִרְטַבְנוּ עָיִן,/ גַּם שָׁתָה שָׁתִינוּ מִגְּבִיעַ קָטָן.//. הסקולריזציה של טכסי קדושה והפיכתן לטכסי אהבה (האופיינית לשירה המטאפיסית האנגלית) ניכרת אפילו בשיר בוסר זה. מגמה זאת נמשכת בשירת עמיחי.

4. היצירות הראשונות העיקריות של אברהם שלונסקי (1900-1973), שהן רלבנטיות לדור יורשיו הן: **דוי**, 1924; **לאבא-אמא**, 1927; **כאלה הימים**, 1930; **אבני בוהו**; 1934; **שירי המפולת והפיום**, 1938; היצירות העיקריות של נתן אלתרמן (1910-1970) הן: **כוכבים בחוץ**, 1938; **שמחת עניים**, 1941; יצירותיה העיקריות של לאה גולדברג (1911-1970) הן: **טבעות עשן**, 1935; **שבולת ירוקת**

העין, 1940; **מביתי הישן**, 1944; **על הפריחה**, 1948; והיצירות העיקריות של יונתן רטוש (1908-1981) הן: **חופה שחורה**, 1940; **יוחמד**, 1942.

5. בשנת 1942 הוציאה "ספרית פועלים" את הקובץ **שירת רוסיה** בעריכת אברהם שלונסקי ולאה גולדברג ובו תרגומים של כל בני הדור כשל אחד מהם תרגם את המשורר הקרוב לליבו. שלונסקי עצמו תרגם בין היתר את א. בלוק, את יסנין, ו.ו. מיקובסקי, א. בילי, ו.ו. חלבניקוב ורבים אחרים.

6. מבחר מתרגומי שלונסקי (בעיקר מרוסית): **שירת רוסיה** (בעריכת א. שלונסקי ול. גולדברג) ת"א, 1942; שולוחוב מיכאל, **קרקע בתולה**, 1935; הנ"ל, **הדון השקט**, 1953-1958; רולאן רומאן, קולא ברוניון, "**עוד בחורנו חי**", 1950; שארל דה קוסטר, **מעשה טיל אויגנשפיגל**, 1949.

7. סופרי בינים כשנהר, אריכא, בר-יוסף, זרחי והמאירי, שלא נצטרפו לחבורת שלונסקי והיו קרובים לכתב העת "גליונות", לא זכו גם הם להערכה גדולה בקרב קבוצת העילית התרבותית, או בקרב קהל הקוראים של כל ימות השנה. צריך לזכור שב"גליונות" דווקא הדפיסו הרבה מאד משוררים "שוליים" מן הגלות הפולנית הרוסית והאמריקאית וגם משוררים מקומיים מאד שלא הלכו בדרכה של אסכולת שלונסקי ועיין: **הסיפורת העברית 1880-1990**, כרך ב', ת"א, 1938, עמ' 244-268.

8. מי שניסו להשתחרר ממסורת זאת היו אמיר גלבוע וע. הלל שתלו עצמם באילנות אחרים (אורי צבי גרינברג, וולט ויטמן).

9. להלן מבחר קטן של שיריהם הראשונים הוא בעיקר מתוך עתוני תנועת הנוער "על החומה" (שערך משה שמיר) ו"במבחן" (שערך אהרון מגד), וכן מתוך "ילקוט הרעים", "עתים" ו"משמר" שהם כתב העת, השבועון והעתון היומי, שהרבו להדפיס בהם שירי ביכורים. אני מביא כאן את שמות המשוררים ומשיריהם הראשונים עם תאריכי הדפסתם ל: **חיים גורי**, מסע יום, "משמר", 23.11.1945; ירח בהרים, למעין, "משמר" (4.1.1946). **בנימין גלאי**, אלגיה רומאית, "משמר" (3.3.1944); **אמיר גלבוע**, שירים בוששים, ילקוט הרעים, א', 1942, 23-30; מדבור היא נשאת, "משמר" (27.10.1944); צרור שירים, "ילקוט הרעים" ב', 1945, 53-56. ע. הלל, לרצפת האורווה, לילות הבר (חתום הלל חתולי), "משמר" (8.12.1944); חוט של חן וחסד, צפרירים, "משמר", (23.3.1945); **שלמה טנאי**, ימי הבינים, "ילקוט הרעים" א', 1942, 9-14; שירים מתוך "רואי שחורות", ילקוט הרעים ב', 1945, 3-8; **מתי מגד**, ארץ, "משמר" (24.8.1945); שני שירים, "משמר" (1.6.1945); ארץ של לובן, "משמר" (14.9.45); *שמך, "משמר" (4.1.1946); **יגאל מוסנזון**, אחד כפרי יחף, "משמר" (6.7.1945); **חיים פיינר** (חפר), קריאת המדבר, "עתים" (8.5.1947); **נתן קליין** (אח"כ יונתן) שושנים, "על החומה", סיון, תש"ד; "עוללות אפרים, "משמר" (15.4.1946) באותו גליון עצמו שיר של שלמה בר-שביט "שבולת" (בשני השירים נכרת השפעתו של יונתן רטוש). **עוזר רבין**, זהרי קינה, "ילקוט הרעים" א', 1942, 15-18; מעבר הרי הבזלת (12.4.1944); ***נתן שטיינמן** (שחם), האכר, (בלדה), "על החומה", כסלו תש"ב; מולדת, "משמר" (31.3.1944)*, 1946, 4-6; שני שירים (שלף, זה הערב), "עתים" (24.4.1947); שירים על סוסים, "עתים", (24.5.1947). בעיתונות זאת מופיעים גם שירים של בן-ציון תומר, א. אמיר, עדנה קורנפלד, חיה קופמן, דניאל בן נחום, צפרירה גרבר, מ. דשא, וכרמי טשארני. גם סופרים בני דור צעיר יותר כתבו בראשית דרכם שירים. כך, למשל, פרסם עמוס עוז הצעיר שני שירים בשם "טפטוף אכזב, אכזב... במשא" (מ"ס 27) (3.7.1959). השירים קרובים למדי לנוסח אלתרמן. **משה שמיר**, שני שירים על שעת שקיעה אחת, "על החומה", נובמבר, 1939; בלדה על הקרקע האלמה, שם, פברואר, 1940.

הביקורת של דור "המדינה" התייחסה בזלזול לשירת דור יורשי שלונסקי - אלתרמן. כך אומר עליהם, למשל, גבריאל מוקד: "משוררי אמת של משמרת זו, שתחילתה במחצית שנות הארבעים, ניתן למנותם על אצבעות יד אחת. רובם רק במקרה נקלעו לספרות." (גבריאל מוקד, הערות בויכוח אפשרי, "עכשיו" 4-3, אביב, 1959, עמ' 3 3).

10. "הגנוטייפ המסורתי תואר במידה מסויימת על ידי נתן זך בספרו **זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית** (הוצאת "אל"ף, 1966, הוא גם תאר את הגנוטייפ שכנגד במאמרו "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו" ("הארץ", 29.7.1966). עיין בנידון זה גם במאמרו, המבקר כמגלה, "הארץ", 22.7.1966. במאמר זה הוא מתאר את עצמו כמיסדה של אסכולה הסוללת את העתיד בגלותה את העבר.

11. David Perkins, **Is Literary History Possible**?, Hopkins, Baltimore & London, 1992, p.23

12. עמוס לוין, **כלי קו**, לדרכה של "לקראת" בספרות העברית החדשה, ת"א, 1984. כמי שהיה שותף לחבורת "לקראת" אינני מקבל את כל ההנחות והתאורים בספרו המאלף של לוין.

13. בראשית שנות החמישים כתב שירים ב"במעלה", "בשער", "לקראת ו"גליונות". שירתו אינה חשובה; מאמצע שנות החמישים פנה לביקורת.

14. פנחס שדה - פלדמן יליד לבוב (1929 עלה ארצה 1934 - 1993). ספר שיריו הראשון "משא דומה" יצא בשנת 1951 הושפע מאורי צבי גרינברג והתרחק מהזדהות עם קבוצה כלשהי.

15. ש.י. פנואלי, פמליה (דברי סופרים צעירים בעריכת ישראל כהן, אגודת הסופרים ליד "דביר", ת"א תשי"ג "גליונות' חוב' ז' (קסט), כרך כט, (אייר-סיון, תשי"ג, עמ' 40-41).

16. אחת הדוגמאות: ירושלים 18.1.1960 לב. מיכלי שלום רב, "הנה כמעט דברת ואני אענה" אני מצרף שני שירים ואשמח אם ימצאו מקומם בירחוננו. האם נהוג לשלוח הגהה? אם כן אבקש לשלוח לי בברכת חברים, יהודה עמיחי. "גנזים" א-67615.

17. ישראל כהן, עם הספר, פמליא, 1953.

18. מסיבה חמש עשרה שנה להופעת **לקראת**: "סבורני, דרך אגב, כי הפילוג והסכסוכים הפנימיים היו איזו מארה שדבקה באישי "לקראת" ו"עכשיו" לגוניהם הרבה יותר מפילוגים ופלוגתות, שהיו מאז ומתמיד מנת חלקן של חבורות ספרותיות." - - - "לא חסר גם הפאראדוכס הכרונולוגי. המשורר משה דור, אחד ממשתתפיה, העיר צאת אוזני הבאים, כי בעצם ראשית הפעילות סביב לקראת היתה לא בשלהי 1953 אלא כבר ב-1949-50, עם בוא הסטודנטים הצעירים והשוקקים רצון של ביקורת ויצירה בנוסח חדש." (גבריאל מוקד, על מסיבה ויובל בצידה, "דבר", 13.12.1968). כאחד המשתתפים בשני הגליונות הראשונים אני מעיד שאמנם היו אי-אלו פגישות ספוראדיות בשנים אלה, אך רק עם הופעת הגליון הראשון נתמסדה הקבוצה כקבוצה.

19. בנימין הרושובסקי הקדיש את המאמר המרכזי בגליון **לקראת** הראשון למשה דור: "עולמו הפנימי של משורר בן-תקופתנו, (ראייה ראשונה בשיריו החדשים של משה דור) **לקראת** מס' 1 (סיון, תשי"ב), ע"ע 8-15, 28.

20. ועיין, למשל, בשירו של שלונסקי "קרית נמל" מתוך **אבני בהו, כתבים**, ג', 1971 עמ' 20: "מְבָכִי סְפִינוֹת וַאֲנָשִים אַתְּ מְיֻלֶּלֶת/ מַעֲשָׂנָה מֵאֲרֻבּוֹת מִמִּשְׂרְפוֹת עָבָר./ אֲנִי הוֹלֵךְ הוֹלֵךְ וְאִם אֶפְתַּח אֵי דֶלֶת/ יַקְבִּיל פָּנַי הַשֶּׁלֶד שֶׁחִכָּה לִי מִשֶּׁכְּבָר.// בָּקָרֵךְ כָּל-כָּךְ עֲכוּר. אוֹרוֹ נִגָּר בְּפֶזֶל/ עַל סְבָלִים אֲצִים - לִטְעֹן אוֹ לְפָרֵק./ צְרוֹרוֹת וַאֲנָשִים מְטֻלְטָלִים כְּגֶזֶל/ עַד יִשָּׁפֵךְ הָאֹפֶל אֶל חֵיקֵךְ הָרֵיק.// אָז יִדְלְקוּ אוּרִים כְּאִישׁוֹנֵי בוֹלֶשֶׁת/ בְּנֹגַהּ מְזֻמּוֹת פּוֹשְׁטִים עַל הֶחָלָל./ כִּשְׁנֵי לִסְטִים - הַיָּם וְהַיַּבֶּשֶׁת/ בַּסֶּתֶר מְחַלְּקִים אֶת הַשָּׁלָל.// צְרוֹרוֹת וַאֲנָשִים. רַק שֵׁם עַל יַד הַשַּׁעַר/ הָאֱלֹהִים מַקְשִׁיב בְּאֵלֶם וּמַכְאוֹב,/ לְהֵד אַלְפֵי רַגְלַיִם שֶׁהִפְסִיעוּ אֶת הַצַּעַר/ מֵחוּף אֶל תַּחֲנָה מִתַּחֲנָה אֶל חוּף// וְלַיְלָה - לֵיל גַּרְדֹּם. מָה יַּעֲשֶׂה הַיֶּלֶד?/ הַדֶּלֶת נִפְתְּחָה. הַשֶּׁלֶד לֹא חָמַל./ אֲבוֹי/ קְרִית הַשְּׁכוֹל מִבְּכִי סִרֵנוֹת מְיֻלֶּלֶת/ הָהּ אֵם חוֹרֶגֶת עִיר נָמָל.//

21. השוואה (למשל) לשיר ה"פסטורלי - בוקולי" של טנאי. **בצורת** שנדפס ב"משמר", דף לספרות, 10.3.1944 מלמדת, שגם כאן וגם כאן נזקקים המשוררים לחומרים ספרותיים חסרי מגע בלתי אמצעי עם הממשי.

22. בנימין הרושובסקי, עולמו הפנימי של משורר בן-תקופתנו, (ראייה ראשונה בשיריו של משה דור) לקראת 1 (סיון, תשי"ב), ע"ע 8-15, 28.

23. מתוך א. שלונסקי, ערבי, כרך ג', **אכני בהו, כתבים**, 1971, עמ' 92 כָּל-כָּךְ דּוֹמֵם כָּל-כָּךְ זוֹמֵם וּצְהֹב-הַלֵּעַ/ בְּעֶרֶב זֶה הַכָּרְךָ - בֵּית-אֵל בְּאֵין-אֱלֹהַּ/ וְהָאָדָם - כְּעֶצֶם בַּגְּרוֹן הָעֲנָקִי/ לֹא לְהָקִיא/ וְלֹא לִבְלֹעַ// הוּא רָץ - וְרָאוּ: עוֹמֵד הוֹזֶה./ וְהוּא דוֹבֵר וָרָן - שִׁמְעוּ: אֵלֶם לָנֶצַח./ כְּאִילוּ הוּא-לֹא-הוּא הֵבִין כִּי אֵי - בָזֶה/ נִשְׁלֶפֶת הַסַּכִּין שֶׁנּוֹעֲדָה לְרֶצַח.// סַכִּין הַחֲרָדוֹת - בְּרָמָז./ וּפְשׁוּט:/ סַכִּין בְּגֵב מִיַּד אָדָם רוֹצַחַת./ וְקוֹל קוֹרֵא: "עֲמֹד! בְּכָל אֲשֶׁר תְּשׁוּט/ בְּעֵרְבֵי כְּרָךְ אוֹרֵב לְךָ הַפַּחַד."// נראה לי, שה"חרדה" המטרופולנית-הקיומית בשירת דור יש לה מקורות ספרותיים, כשם שיש לה אולי גם מקורות חוויתיים.

24. זך ניסח את המצע התימאטי והצורני של הדור החדש והיה מן המתמרדים נגד הדור הקודם. המאמר הפרוגרמטי האנטיאלתרמני העיקרי של זך הוא: "הרהורים על שירת אלתרמן", "עכשיו" 3-4 (אביב 1959), ע"ע 109-122. ועיין לעיל: הערה 9.

25. נתן, "מאבק" 9.1.1953

26. מאוחר יותר פרסם זך את **תרנגולי של שוקלד** (**בשלושה**, "לקראת" 1953, עמ' 21-22), שהוא משוכלל ומורכב יותר משיר הנעורים ואינו רחוק בטכניקה ובאופיו המאניפסטי והקיומי כאחד משיר הנעורים שלו. אנחנו מביאים כאן את הפרק הראשון של סידרת השירים: - א - חצות./ ושוב/ אלנבי - של-פסיעות זורם בדם./ בדל-פנס/ מתיז על הבתים/ שלל וידויים של צל./ רוח ים מגדת לרציף/ על מלח וספינות אלמות מאד/. (אהבתי פרחה עם שודדים של ים)./ חיל של נח"ל בקפה/ מתבונן בתג הכובע שלו/ ושומע טנגו.// ושוב הכל תובע את השיר **ההוא**/ מדם שלא רחק./ ושוב נשמט החטא המיוחל/ מצפורני הזרויות./ (אתה ערגת אל גדולת - כזבים).// והוא חוזר: תמים ומסוכן,/ ישן עד שחוק,/ רגש./ ואפשר לשאתו על הדש/ ברחובות,/ בגנים,/ בחורשה./ (רק בחדרו יצנח שוב על מזרון חולשה).//

27. יש לחזור ולהדגיש שבדור הראשון היו גם יוצאים מן הכלל (כגון אמיר גלבוע) המעידים על הכלל; כשם שבדור השני: זך, עמיחי ושדה ואחר כך גם רביקוביץ, אבידן ופנקס הפכו מהר מאד ליוצאים מן הכלל שהפכו לכלל והטביעו חותמם על דורם ועל הדור שבא אחריהם.

28. לאה גולדברג "עד ברזל", על יהודה עמיחי - לקבלת פרס שלונסקי, "על המשמר" (26.7.1957) ועיין לעיל הערה 2.

29. **טיל אולנשפיגל** בתרגומו של אברהם שלונסקי יצא לראשונה בהוצאת "ספרית פועלים", 1949.

30. מרבית החוקרים עמדו בצדק על השפעת אודן (W.H.Auden) על עמיחי בבחירת צורת הסונט וכליל הסונטות. ועיין למשל G.Abramson, **The Writing of Yehuda Amichai**, Albany. 1989, p. 103-105.

31. דן מירון, "הווה המשקיף אל הימים האחרים", "זמנים" (17.6.1955).

32. במאמר תגובה ראשוני הבחין נתן זך בכמה מן התופעות המרכזיות שהצבענו עליהן כאן. זך מצביע על "האנשת עולם העצמים." ההתבייתות והאהבה כערך עליון. "החוויה האחת והיסודית נחווית כאן בהתלבשה בתמונות שונות וחדשות. "נתן זך, שירי יהודה עמיחי, "על המשמר" (29.7.1955).

33. לכבוד מותו של סטאלין נכתבו כמה וכמה שירים אחרים. רובם בסיגנון פאטתי ומלא תנופה - נוסח מייקובסקי. ההשוואה בין "שירי סטאלין" השונים היא נושא למחקר נפרד.

34 באותו גליון של "על המשמר" מופיע מאמר פרוגרמטי בענינים "סוציאליסטיים" ובענינים תרבותיים שממנו אצטט כאן: "על כן יקרא "פראבדה" קודם כל ובעיקר, לאחדותה של מלחמת-המעמדות של הפרולטאריון. לאחדות - על אף הכל. במידה דה שאנו חייבים להיות בלתי-מתפשרים לגבי האויבים - בה במידה נדרשת מאתנו וותרנות ביחסו של איש לרעהו. מלחמה באויבי תנועת-הפועלים, שלום ועבודה מתוך ליכוד בפנים התנועה - אלה ישמשו נר לרגלי "פראבדה" בעבודתו היומיומית." - - -

- - "פועלים-סופרים אינם נופלים מוכנים מהשמיים, הם מתפתחים אט-אט תוך כדי העבודה הספרותית. צריך רק לגשת באומץ לעבודה: פעם פעמיים תיכשל - ובסופו של דבר תלמד לכתוב. ובכן יחדיו לעבודה!" על המשמר (13.3.1953).

35. מָשַׁכְתָּ אוֹתִי כְּמוֹ סְפִינָה מָשַׁכְתָּ אוֹתִי כְּמוֹ סְפִינָה/ אֶל תּוֹךְ נְמַל סוֹדֶךָ/ אוֹרוֹת הָעִיר הָרְדוּמָה/ הָיוּ שָׁם מִלְּבַדֶּךָ.// שְׁרָשֶׁרֶת שִׁרְשָׁרָה בַּלַּיִל/ נַפְשִׁי הָאֲרֻכָּה/ וְהֵירַחַ הַמַּהֵל/ נִתְלָה בְּקָצֶה חִכָּה// וְלֹא דִּבַּרְנוּ אָז הַרְבֵּה אֲנִי וּמֵי נָמָל./ וְעוֹד הַיּוֹם אֲנִי רוֹאֶה/ אִם עוֹד אֶרְאֶה בְּכֹלָל.// "לקראת" 2 (אב, תשי"ב), עמ' 9. השיר כתוב במוסכמות ישנות ושחוקות. בכנס שנערך ב-27 ביוני 1994 באוקספורד לכבוד יום ההולדת השבעים של עמיחי העירו לי שהשיר קובץ בקובץ מאוחר יותר.

36. כמה מסקנות שהגעתי אליהן מתוך עיון ביצירותיו הראשונות של עמיחי מוצו יפה בספרו של בועז ערפלי, הפרחים והארגטל, (שירת עמיחי 1948-1968), תל-אביב, 1986.

37. נתן זך, שירי יהודה עמיחי, "על המשמר" 29.7.1955.

38. האותיות הנטויות מופיעות בגירסאות הראשונות ואינן חוזרות בנוסח האחרון בקובץ עכשיו ובימים האחרים.

39. בשירים אחרים ומאוחרים מרבה עמיחי דווקא להשתמש במצלולים פנים-שיריים כגורמי עיצוב.

40. ועיין בעז ערפלי, בספרו הנ"ל, ביחוד ע"ע 140-172. גלנדה אברמסון מדגישה שהשיר מבטא אוטוביוגרפיה קולקטיבית של הדור יותר מאוטוביוגרפיה אישית: G.Abramson, **The Writing of Yehuda Amichai**, Albany. 1989, p. 22-23
שבע עשרה שנים מאוחר יותר כיניתי טכניקה זאת ההופכת כל אירוע אוטוביוגרפי למקור של פיתוח פיגוראטיבי כטכניקת "תחנות": גרשון שקד, מסע של תחנות, (על "מאדם אתה ואל אדם תשוב" מאת יהודה עמיחי), הארץ (27.12.1985).

41. באותו כנס ברוקספורד ליובל השבעים של המשורר תארה נילי גולד בהרצאה מבריקה מטאפורות אלה (המספנה והנמל). המטאפורות בעלות מטען נשי והדגישה את ההיבטים ה"פמיניסטיים" בשירתו של המשורר.

42. ועיין לעיל הערה 2. ועיין גם במאמרים של מירון וזך לעיל: הערה 27, 28.

43. ועיין בנידון זה: נתן זך, המבקר כמגלה, הארץ (22.7.1966). במאמר זה הוא מתאר את עצמו כמיסדה של אסכולה הסוללת את העתיד בגלותה את העבר.

44. גרשון שקד, הפגישה עם הפרוזה (על "שושנת הרוחות" לחיים גורי), "משא", למרחב, 25.11.1960.

45. ספרו השלישי "שירים כבוקר כבוקר" שיצא בשנת 1953, כשנתיים לפני ספריהם של זך ועמיחי, הוא נקודת מפנה ונתקבל בסבר פנים יפות על ידי ה"רפובליקה הספרותית".

---

* גרסה מקוצרת של מאמר זה ראתה אור בספר: Glenda Abramson [edit]: **The Experienced Soul - Studies in Amichai**, "Amichai and the Literary group, - Amichai and his literary Referencee Group", West Vien Press, Colorado 1977, pp. 93-101.

יוצא לאור בס40חפסים:
הדפסה,העתקה,חרגום
וכד' של החומר הכ=
לול בחוברת,או פר=
סומו ברבים בכל
צורה שהיא -אסורים
לחלוטין.הזכויות
לכך שמורות עם
המחברים.

בטאון פנימי של חוג סופרים צעירים

- מס' 1 -

ירושלים סיון תשי"ב

קִיטוּ נָא דֶּרֶךְ חֲדָשָׁה!
הֵיכוֹם הוּא צַר וּבְנַחֲתִים,
הוּא אוֹכְזְרִי וְזוֹעוֹ=אֵיָּם -
אַי עוֹקְנָה וְלֹא כְּמוֹהָ?
עַיְּנוּ נָא דֶּרֶךְ חֲדָשָׁה!

הַחֲלוֹמוֹת נִדְלוּ עַד חֹס,
לְיָנוֹת הַקִּירָאָה חָרְבוּ
וְגַמִּי חַיָּה קָרְבוּ קָרְבוּ!
הִדְרֵשׁ חַיִּים - חִדְרֵשׁ חֲלוֹם!!
הַחֲלוֹמוֹת נִדְלוּ עַד חֹס.

ק.ס.עוֹפְנוֹב (תרגם שלונסקי)

לקראת: לקראת מה? הרי מחייב כאילו מיפוי מעלימה. והיא איננה.עשוב,מעום שכוונתנו לחפש אחריה: אנו - חברות כוורניים וממעריה צעירים, סטודנטים ברו=בם, שבאו לידי הכרה כי עוד שיתוף חמיבה ויצירה מהסתגרות עקרה בחשוה היחיד;

רבים הכבילים בה עשויה ללכת הספרות העברית. קשה הכחירה וקשה הבחרעה; אולי במשותף יהיו הדברים מלובנים יותר, בוודאי יותר.אין אנו חעצים לקבוע לפני חבריגו מסרה קבועה מראש; החחוטיה הראיקה כי כל שנעשה עד כה איגו הספיק חיחמש כסגיא וכמדרכן [illegible] חזק.אי=הצגת המטרה אין פירושה ומחמיקות יחיידן ומהלעה עקרוגיה של הבעיות העומדות לפני סופר בכלל ולפני סופר ישראלי בפרט, כגון: היחס כין האמגות לחברה, הקשר בין הסופר לקהל הרחב וכו'.

המסתתפים בחוברת זאת נזדמגו רק באקראי לאספגיה אחת. הרבה הקום עוטה והרבה שיחות שבמקרה, שבהם אדם גנסה לגלות לחברו רקצת לבו ומוצא הד קשוב לדבריו; לכל אחד מאתגו קרקע בידולו שלו, הישעיה עולמו ודרך יצירה משלו ודבקותו שלו באותו דבר המהוגי ונעלא הקרוי שירות. המליט - צבעים וצלילים מוסחים על גבי הניר הלבן:בעדגה, בזעם, בתענוג, בבאוש. הן גולדות המחזילות לחיות חייהן שלהן - עתים בדרך שהוציד להן מולידן ועתים בדרך שונה לחלוטין, המפתיעה אותו וגורמת לו שיעמוד נדהם ומוהה בחייהן; ולאחר=מכן באים אחרים ומכניסים אותן אל המסותיהם שלהם כדי לטפחן בחוברת אחר ולעורות להן דרום אחדת; וגרוע מזה ההיפך: יחס, שלדאבוגגו נפוץ בדיגגו אלה והוא יחס של קלות=דעת וגישה בלתי=רציגית, קריאה שטחית ראיגה מכסה להכיגן אם אחור של המסורת;

לצורך זה הקימונו לצדו של העלון גם חוג ספרותי. נכסה אגו לעשות אותו דבר שעשייתו כאדם לקויה בחסר, דהיגגו: לבגו בקורת קונסטרוקטיבית,יוצרת, מפרה, איש את מעשי ידי רעהו; מתוך גישה הדיגית נגסה לבחון ולהפיק את התוצ=לת הפסיכולית מיצירותיהם של הדורות הקודמים. אין אנו מתכוגגים להצמצם רק בחתומי יצירתגו שלגו: דרכיה של הסיפרות העברית [illegible] סתומות וחתומות בפני רוב הנגשים הרוצים לדעתן. הה ריש נעיר בארך נסיונות, מהם חשובים ובעלי השפעה, שהצליחו להעלות סוגיה שאורחיה זו או אחרת. שולש ברו=בם לא היו נסיונות אלה המצים כלל וכלל, ירק, רב מאד, [illegible] נעשה על הנע=טה;

בחוג נעסוק, אימוא, בצדדים מצדדים שונים של מציאותגו, בהדגיש הללו שהתרוץ סרוכה בהן על הגדור, בעקוי, כבחרגות יצירות הספרות העולמית בלשון חיה ומובנת לרבים,בבקורת כבדרמה, בפרוזה בבמירה; והעלון יחסם כלי מבטאו של החוג, יסכם את דיוניו ובירורין, ויהיה הצגו ואיחוד ועליו מחקיים פעולתו, בעיקר זו הנוגעת ליצירות הדוריות עיון מעמיק יותר; לכן חופשת הזירה את גו=בית הקוום בחוברת הראשונה, כי קשה לרדת לעומקה בעיצה כלבד.

יודעים אנו כי אין כל חידוש בגישה זה, אל ליכוד ואירגון קבוצה של יוצרים מסביב לבטאון. אין אנו, לעשה, אלא המשיכים בסורת, שהוחל בה לפני שגים הרבה. דור דור ובטאונו, תקופה תקופה ובבירגה ההיוחד ביצירה וקבוצת

356/24

גרשון שקד

מוחו של קבצן

על עני נאנק עוד רמז אורות הנטקים
עם שלל עבדי הקרח לכם אתים מחורים.-
לעתה איזה קול יבקע את הדממה
ומיטתו יזכר אותך עובר.
חנצנים יאמרו אתם מגמגמים
על סחיים נכים,סרח,סרי - והאילן זוכר.

אין איש סביב,תאמר עם יפלאו סעתיך כעפר.
אין איש - מה קר לסכך פאין זרים זרים עוסקים ראשך.
אין אל אחד אשר יקרש דמותו המנחמת
ואת סניך הקרים יסחיר מחה חטמס העולה.
ואין דמעה אשר תסליח את הקרקע
אומרים - בקרקע הסלוחה מהעע הין חחזלע הולס.

לפתע עננים על קברך ינגחו
יריקו את אונם ויחלפו.
אך רק המיט אל קרביה אז ירלפו
לא סרש - אף לא אחד, ירלה מעצמותיך פרי.

ואז ראשך תניח כאבן על פי עבר
אל כר הצוק הטתחחה
האמר : לא חטע כמרחי לאיש,
לא לי.
גם בחיי חלכתי בסבילים בלסודיים
ונחמה היה לי קוה
עת ילוני זרים ובדמעות.
(איזה חיוך כטילי אתה גורר עמך לקבר ?
האם אתה לועג לכסילותך המקוה
או לתקוה עצמה ?)
אין איש - כין בחיים וכין בקבר.
ואין אני יודע חאם סמחה של עצב
או ילל של סכר
עולה כקרבי ?
(יש זואולוגים האומרים שזאת רמה).