

זיוה שמיר

## אחות רחוקה

מירי דור — המשוררת המודרניסטית הראשונה

א. מעגלי חיים ויצירה

מרים הילפרין, לימים מירי דור (1911–1945),<sup>1</sup> נולדה להוריה, פנינה ויחיאל הילפרין, מחלוצי גן-הילדים העברי, כשנה-שנתיים לאחר הולדת אחיה אוריאל (הוא יונתן רטוש). שנותיה הראשונות עברו עליה בוורשה, לשם הגיעו מרוסיה אנשי חינוך מובהקים כדוגמת יצחק אלטרמן ויחיאל הילפרין, כדי למצוא מחסה מפני ההגבלות החמורות על החינוך העברי, שהוטלו ברוסיה בשנות הריאקציה שבאו לאחר מהפכת הנפל של 1905. בוורשה הקים אבי המשפחה גן-ילדים עברי וסמינר להכשרת גנות, גלגולו הראשון של "בית-המדרש לגנות", שהקימו לימים בני-הזוג הילפרין בתל-אביב. בעלות המשפחה ארצה, היתה מירי כבת תשע, אך היא התערתה בארץ על נקלה. העברית (בהגייה הארצישראלית, ה"ספרדית") היתה השפה היחידה בבית הוריה, ומשום כך לא עברו עליה חבלי קליטה קשים כעל חבריה לספסל הלימודים, שבאו ארצה כפליטי המלחמה והמהפכה בלא ידיעת השפה. מירי עשתה חיל בלימודיה, הן בגימנסיה הרצלית בתל-אביב (שבה למדו אז, כבשיטת החינוך הנהוגה באירופה, למן כיתה ה' ועד לכיתה י"ב), והן בגימנסיה העברית בירושלים. עקב נדודיו של האב בין שתי הערים, בחיפושיו אחר מקור פרנסה ההולם את כישוריו (שכבר יצאו להם אז מוניטין בוועד החינוך של ארץ-ישראל), חזרה המשפחה לתל-אביב: שוב למדה מירי

1 רבים מן הנתונים הביוגראפיים הידועים על מירי הילפרין-דור מצויים כבר בספרו של י' פורת (1989). ראוי לציין כי בלקסיקון של ג' קרסל (המבוסס כידוע על שאלונים אישיים, שנשלחו לסופרים ולשאריותם) נרשם, שמירי דור נולדה בשנת 1911. לעומת זאת, ברשימה אוטוביוגרפית של רטוש, נרשם כי היא ילידת 1910 (פורת, שם, עמ' 399, הערה 7). כך נרשם גם בסוף כרך המכתבים (ראה: רטוש [1986], עמ' 350).

בגימנסיה הרצלית, ולקראת סוף לימודיה עברה לבית-הספר למסחר גאולה. בכיתתה למדו בנות בוגרות ממנה בשנתיים-שלוש, שהשתלטו על העברית במאוחר, כמו רבקה דוידית, למשל, ילידת 1908 (אף היא לימים מחנכת וסופרת), שעלתה ארצה בשנת 1921.

כבת שש־עשרה בלבד היתה מירי הילפרין, כשהחלה לחבר את שיריה הראשונים. מקץ שנתיים-שלוש היא אף החלה לפרסם, תחילה במאזניים (השבועון) ואחר־כך בכתובים. צעדיה העידו על תעוזה ועל הכרת ערך-עצמה: עורכי בטאונה של אגודת הסופרים, שזה אך נוסד כמשקל-נגד לכתובים, היו מוצפים בשירים, פרי-עטם של משוררים ותיקים ומתחילים והם נאלצו להחזיר כתבי-יד רבים לשולחיהם (אוריאל הילפרין, שהחל אף הוא לפרסם באותה עת את ניצני שירתו, הוכרח להתדפק לסירוגין על דלתות כתובים ומאזניים, ולא תמיד נענה בחיוב).<sup>2</sup> שטיינמן ושלונסקי, עורכי כתובים, אף הם לא הקלו ראש בבחירת החומר לעיתונם, ומותר להניח כי חשו, שבשיריה של מרים הלפרן (בשם זה חתמה על השיר הראשון ששלחה אליהם) מנשבת רוח חדשה, קרובה לזו שלה הטיפו השכם והערב במנשריהם המהפכניים. שירים עזים ובוטחים אלה הרשימו, מן הסתם, את העורכים כפרי-עטה של משוררת בשלה ובוגרת, ולא כיצירות-בוסר של נערה דביוטנטית, העושה את צעדיה הראשונים.

ואף זאת: מירי הילפרין היתה הראשונה מבין אותן משוררות ששיריהן נדפסו בכתובים, שנראתה ונשמעה כבת הארץ וכבת דור המאבק לעצמאות. אסתר ראב, בת המושבה פתח-תקווה, שהיתה בוגרת ממנה ככעשור בלבד, נראתה לעומתה כבת הדור הקודם — הן בסגנונה והן בגינוניה. בגימנזיסטית התל-אביבית לא דבק גריגר של אבק נכר,<sup>3</sup> ואפשר שבשל כך שיבץ לימים יזמורה את רשימתו החטופה על שירתה בין עיוניו בשירת בנימין גלאי ואהרן אמיר, אות לכך שהמשוררת הקדימה את בני-דורה, וזוהתה בעיני עורכיה ושושביניה כבת "דור בארץ".<sup>4</sup>

2 על התלבטותם של עורכי כתובים אם לפרסם או שלא לפרסם שיר משיריו של אוריאל הילפרין, ראה מכתב משלונסקי ושטיינמן לנורמן (גנזים, א-98356), ועל נסיונו הכושל להדפיס מדבריו במאזניים, ראה מכתבו של טווש לי' שטיינברג (גנזים, 90198) וכן מכתבו לצי' ויסלבסקי (גנזים, א-9499).

3 זמורה (תש"ט), עמ' 300–301.

4 מירי הילפרין-דור לא נולדה אמנם בארץ, אך הובאה אליה בגיל צעיר. המשוררות האחרות שפרסמו אז משיריהן בכתובים היו לא רק בוגרות ממנה, אלא גם קיבלו את חינוכן בידיש או ברוסית, או בשתי השפות גם יחד. הן הגיעו לידיעת עברית בשלב מאוחר של חייהן. קדמו למירי הילפרין-דור בכתובים רחל, אלישבע, אסתר ראב,

מירי הילפרין פרסמה שירים מעטים, אך אחדים מהם הינם שירים רחבי-יריעה ורבי-יומרה, שלא כמקובל בשירת הנשים דאז. נשים משוררות בוגרות ממנה בשנים רבות, כדוגמת רחל ואלישבע, החלו אמנם לפרסם את שיריהן בעיתונות העברית שנים אחדות לפניה (את שיריה הראשונים כתבה מירי הילפרין בשנת תרפ"ו), אך הן לא היוו לגביה אתגר ומקור השראה, שכן נמיכות הרוח והקומה של שירתן לא התאימה לה כלל, וזאת מטעמים רבים — פסיכולוגיים, אידיאולוגיים ופואטיים — האחוזים אלה באלה לבלי הפרד. שירת קודמותיה נתבססה בעיקרה על השיר הלירי הקצרצר בסגנון שירתה ה"נשית", האינטרוורטית והמרומזת, של אנה אחמאטובה (המזכירה את נוסח ה"יומן" ו"פנקס הסקיצות", הפיוטי והאישי, זה הלוכד את החוויות בחטף, כמבלי פרספקטיבה). מירי הילפרין שאפה ליותר מזה.

הנערה בת המחנה ה"אזרחי", שלא דמתה אף לאחת מן המשוררות שזכו מפּי ביאליק לכינוי "מקהלת בנות מרים"<sup>5</sup>, וגם לא ביקשה להידמות אליהן או להימנות בקהלן, בחרה כמתוך עמדת "דווקא" קנטרנית ומתריסה בשיר המודרניסטי הארוך, שעקבות הזרמים האקסטרוורטיים וה"גבריים" של האמנות המודרנית — האקספרסיוניזם והפוטוריזם — עולים ממנו (אף כי לא בצורה כה בוטה ומובהקת כבשירתם של אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן הצעיר, גבריאל טלפיר וליובה אלמי). אל הז'אנר הפואמטי הארוך חתרה מירי הילפרין במיוחד בשני שיריה האחרונים, שנתפרסמו בכתובים, שהם כמדומה המודרניים והבשלים בין שיריה המעטים: א. "נפתולים" (תרפ"ח)<sup>6</sup> — פואמה בת כמאה ושלשים טורים, המתארת את התווה ובוהו השורר בחייה של הצעירה המתבגרת, נושא פסיכולוגיסטי בלתי-שגור בשירה העברית של שנות העשרים והשלושים (שירי "בילדונג" של משוררים עבריים צעירים הכילו לרוב תיאורים של אירועים קונקרטיים, ששימשו סף ומפתן למסרים לאומיים "נכבדים". אלה אינם בנמצא כלל בשיריה של מירי הילפרין, הנטולים כל סימנים לאומיים ולוקאליים);

בת-חמה, אנדה פינקרפלד; יחד אתה התחילה לפרסם משיריה בכתובים יוכבר בת-מרים; אחריה באו לאה גולדברג ושרה טוביה. בתוך קבוצת המשוררות האלה התבלטה מירי בשנותיה — בחזותה ובמנהגייה ה"ילדיים".

5 כך כינה ביאליק את קבוצת המשוררות, שהופיעה בזירת השירה העברית בראשית שנות העשרים, במספר על רחל (דברים שבעל-פה, א, עמ' קסז).

6 התפרסם לראשונה: כתובים, שנה רביעית, כג-כד (קע"ג-קע"ד), י"ב בניסן תר"ץ, 10 באפריל 1930.

ב. השיר המודרניסטי הארוך "ארטילריה" (תרפ"ט)<sup>7</sup> — שיר סעור וחדתי, המזכיר בכמה ממאפייניו הלקסיקאליים והריתמיים את שירתו המוקדמת של שלונסקי ואת אחדים משירי חופה שחורה של רטוש (ועל כך להלן). כתיבתה הפיוטית של מירי הלפרין נפסקה עוד בטרם נסעה ב-1936 ללימודים בפאריס, כמנהגם של צעירים ארצישראלים רבים באותם ימים. היא יצאה ללימודים עם חברה לספסל הלימודים, לימים בעלה, הזואולוג מנחם דור, שהוציא ב-1943 את הלקסיקון הזואולוגי, והיה שנים רבות מרצה במכללת בית כול (מנחם דור זכה בפאריס בתואר הדוקטור המיוחל בעוד אוריאל הלפרין, שיצא אף הוא ל"התדקטר", נואש באמצע הדרך מן התהליך המייגע).<sup>8</sup> בצד לימודי הזואולוגיה, שבהם גילתה עניין רב, לא הדירה מירי את עצמה מלימודי הבלשנות (במשפחתה נודעה חיבה יתרה לפילולוגיה שמית, בעקבות עבודתו של אבי המשפחה, יחיאל הלפרין, במחיצת הסופר ופרשן המקרא ש"ל גורדון: שניים מאחיה של מירי — הבלשנים עוזי אורנן וצבי רין — עשו לימים, כידוע, את חקר הלשון לתחום התמחותם האקדמי). עם שובה ארצה, בראשית שנת 1938, פנתה מירי לכתיבת סיפורים על חיות, שבהם שילבה את כשרונה היצירתית ואת הידע שקנתה בתחום התמחותה האקדמי. סיפורים אלה נועדו בתחילה למען אחיה הקטן עוזי, ורק אחר כך לשם פרסומם בכבר לילדים (אלה יצאו לאחר מותה בספר כיכרו של עולם, תש"ח). בימי חייה הקצרים, הספיקה מירי דור לפרסם, ביחד עם א"ל ברש, גם את הספר הפופולארי עולם החי (תש"ג).

ג' שופמן, ידיד המשפחה, פתח לפני פנינה הלפרין את שעריו של "בית דבר", והאם, למרות דעותיה הרוויזיוניסטיות הקיצוניות, השתתפה אז לעתים מזומנות בעיתון הפועלים. אין צריך לומר ששערי דבר דבר לילדים היו פתוחים גם לפני הבת, מירי דור, שכרתה ברית-נישואין עם איש "מחנה הפועלים". במכתב מיום 29 בינואר 1939, כתב רטוש (שהאריך את שהותו בפאריס עד פרוץ מלחמת העולם השנייה בספטמבר 1939), כי קיבל בדואר את גליון דבר, ש"נכבש" על-ידי המשפחה, ויותר מכל מצאו חן בעיניו דבריה של מירי.<sup>9</sup>

היחסים האידייליים בין יונתן רטוש לאחותו לא האריכו ימים: נישואיה של

7 התפרסם לראשונה: כתובים, שנה רביעית, כ-כא (ע"א-ק"א), י"ד באדר תר"ץ, 14 במארס 1930. השיר המאוחר יותר נדפס ראשון.

8 ראה מכתבו של אוריאל הלפרין מפאריס, מיום 24 ביולי 1938 (רטוש [1986], עמ' 29). ראה גם מכתבו מיום 31 בינואר 1939 (שם, עמ' 43).

9 ראה רטוש (1986), עמ' 41.

מירי למנחם דור, יריב להשקפה הפוליטית, גרמה לקרע חמור בינה לבין אחיה, שלא סלח לה על בגידתה באידיאולוגיה המשפחתית (הוא ואמו נטו לצד הציונות ה'אבוטינסקאית', והקצינו את עמדותיהם המיליטאנטיות ככל שנקף הזמן). המצב התחדד והחריף במיוחד לאור העובדה, שמירי ניסתה, לאחר שובה מפאריס, להתחרות אתו במאבק על קביעת דרכו והשקפתו של עוזי, ולהטות את האח הצעיר לצדה. קרע זה לא נתאחה אפילו ערב מותה של מירי דור בשנת 1945, בשל רשלנות רופאיה בזמן הריונה. על כך כתב רטוש באיגרת לאהובתו, לאחר שלא הסכים לבקר את אחותו בימיה האחרונים:

ובעניין אחותי באמת איני יודע מה אגיד לך ורק שלאמתו של דבר הרי אני איש העומד במלחמה. והמלחמה קשה למדי גם ארוכה, ואולי יותר קשה ויותר ארוכה היא לעתיד מלשעבר. והמלחמה יש לה טבע משלה וחוקים משלה, חוקי מלחמה. ובמלחמה זו יש הרבה והרבה נהגים שהם עולים איבה בנפש (לא מצדי, כי כלפיי). ואויביי בנפש — אין לי לב בשבילם. ולהבין, כדברך, אין פירושו לסלוח. וגם אני, נתהרהרו בי הרהורים של חמלה, אויביי קטיבית בעיקרה, לגבי בעלה במצבו. אבל זר הוא לי ואויב, גם כיום.<sup>10</sup>

עד כדי כך גברה קנאותו של יונתן רטוש לרעיונותיו הקיצוניים — הפוליטיים והאנטי־דתיים — שהוא אף סירב לבקר בבית גיסו בימי ה"שבעה". למרות שהעריך מאוד את אחותו, הן כאדם והן כאישיות יוצרת, לא היה מוכן להתפייס אתה, או אפילו להתראות אתה, עקב "בגידתה" בעקרונות המשפחה ו"עריקתה" אל דרכו האידיאולוגית של אותו פלג ב"יישוב", שזוהה בתודעתו כ"מחנה האויב".

### ב. מירי דור על רקע "מקהלת בנות מרים"

לאחרונה זכתה שירת הנשים העברית שתיעשה מוקד לעיון ביקורתי רחב במסה *אמהות מייסדות — אחיות חורגות* (מירון, 1991). מקומה של מירי דור נפקד משום מה מעיון זה, וזאת למרות שכתבה את שיריה בשנות העשרים, באותן שנים שבהן הפכה שירת הנשים העברית מקוריוו מקרי לתופעה בת־קיימא. הדברים שיובאו בסעיף זה מבקשים לשבח את שירת מירי דור, המהווה אמנם מקרה חריג בתקופתה, ברצף ההיסטורי של שירת

הנשים העברית, ואף לחלוק על כמה מהנחות היסוד שעליהן נבנתה התיזה הכוללנית של ד' מירון על ראשיתה של התופעה.

\*

נקדים ונאמר, כי מירי-הילפרין-דור, שהיתה בת גילו של נתן אלטרמן ובעלת רקע דומה לשלו, גילתה בקיאות מרשימה בשפה העברית ובמכמניה, בקיאות הניכרת היטב בכתיבתה הבלטריסטית והעיונית, בשירה ובפרוזה,<sup>11</sup> אף-על-פי-כן, בולטת לעין התנזרותה העקבית והשיטתית מלשון למדנית ואלוסיבית, העשירה באוצרות העבר. ברי, לפנינו התנזרות מרצון ומתוך כוונה, ולא התנזרות מאונס, כזו של רחל המשוררת, שבאה ארצה שקויה ורוויה בתרבות הרוסית, אך בלא ידיעה אלמנטרית בעברית ובתרבותה.

הצעירה התל-אביבית נמנתה עם ראשוני המשוררים, שעבורם היתה השפה העברית לא שפת ה"ספר", כי אם שפה חיה וטבעית, שבה נתחנכו ובה חוו את חוויותיהם החוץ-ספרותיות. בגימנסיה הרצליה, שבה למדה עם נתן אלטרמן, דרשו המורים מתלמידיהם להתנזר ממבצע "מליצי", והדריכום לבחור בשפה ברורה, התואמת את כוונותיהם בדיוק נמרץ. השפה הנמצאת והמשובצת בשברי פסוקים זוהתה אצל בני הארץ עם הגלות ועם סגנונם של סופרי "העיריה" ו"בית המדרש". לשונה של מירי הילפרין אכן דמתה ללשון שירי הראשונים של אלטרמן (אותם שירים שפורסמו בכתובים, טורים תזית, ושלא כונסו בספרו הראשון); שכן נתן אלטרמן, כמו האחים לבית הילפרין, אוריאל ומירי, השתייכו לדור חדש, שהעברית היתה שפתו הראשונה והטבעית. הללו נטו להסכים עם שלונסקי, שחשב אף הוא את ספסלי הגימנסיה הרצליה כעשור לפניהם, ושדיבר במאמרו המליצה ובמקומות אחרים נגד הלשון המכובדת והמאובנת של קודמיו בשירה העברית. היה זה מאבקם של מהפכנים צעירים, הנאחזים במולדת חדשה, נגד "מחזיקי נושנות", ה"גוררים את קלקלות הגלות" לארץ-ישראל.

על התנזרותם המכוונת של משוררי המודרנה מלשון אלוסיבית מעובה ומרובדת, שאינה דומה כלל להתנזרותה של רחל, ועל הדרכים המיוחדות שאותן נקטו, כאשר בחרו בכל זאת להשתמש בקשת אפשרויותיה של הלשון העשירה והרב-רובדית, הטעונה בכובד אוצרות העבר, כתבתי בהרחבה בספרי עוד חוזר הניגון: שירת אלטרמן בראי המודרניזם (1989). בין השאר,

11 מירי הילפרין כתבה גם רשימות ביקורת, ועל אחת מהן (כתובים, לא [קפא], כ"ג בסיון תר"ץ; 19 ביוני 1930), ערך אוריאל הילפרין כעין פאראפרזה בשירו המוקדם "קרנב מנחה" (1934).

גם תופעה זו של התנזרות יחסית מניצול לשון המקורות ואוצרות העבר היא תופעה הצריכה עיון. היא אינה דומה ל"רזון" האופייני לשירת רחל, למשל, שעשתה את ההתנזרות מאונס לאידיאולוגיה פואטית, המדברת בזכות הפשטות והישירות. התנזרותו של אלתרמן נובעת לא מתוך חסך בידיעתה של לשון המקורות, או מתוך חוסר התמצאות ביתרונותיה של הלשון הבין-טקסטואלית, אלא נקשרת אל מגמתם המוצהרת של סופרי המודרנה לצאת חוצץ נגד כל גילוי של כבילות, אם בתימאטיקה ובמוטיביקה, אם בלשון [...] יצויין עוד, כי את השירה העברית הלאומית, נוסח יל"ג וביאליק, שכמה מעקרונות הפואטיקה שלה עדיין שלטו בשנות השלושים ביד רמה (זו שכה הרבתה ברמיזות לטקסטים העבריים הקדומים, עד כי לפעמים הציבה לפני קוראיה פסיפס של שברי פסוקים), פסלו משוררי המודרנה מכול וכול, ונהגו לכנותה, אותה ואת חסידיה, בכינוי המזלזל "יל"ג-ג'זם", אות לקלאסיציזם עבש ותפל, שכבר אבד עליו כלח.<sup>12</sup>

בנימוק דומה ובניסוחים דומים, אף כי בארגומנטאציה נפתלת, רבת סתירות ומעקשים, נאחז המבקר במסתו הנ"ל (מירון, 1991), כבואו לתרץ את הופעתה המאוחרת של שירת הנשים העברית. שירת רחל נכתבה, לדבריו, בלשון "פשוטה, כמעט דלה, חסרה כמעט לחלוטין רובד אלוסיבי-טקסטואלי" (שם, עמ' 16) [הכותב התכוון כמדומה לומר "בין-טקסטואלי", ולא "טקסטואלי", שאם לא כן חסרים דבריו כל משמעות והיגיון], בעוד שהפואטיקה הביאליקאית קבעה ש"על השיר להציג מבע' מעובה' רב-רובדי, עשיר" (שם, עמ' 88). לדבריו, אין לתלות כל "חסך" במעמד הנשים בקיפוח כוחני מכוון (שם, עמ' 55), שכן העורכים ששו דווקא להתהדר בתופעה נדירה זו, ששמה "שירת נשים" (ועם זאת, קלזנר השמרן, שפרסם אמנם את שירה הראשון של רחל ב-1920, לא פרסם בכל ימי עבודתו הארוכים כעורך השילוח אף לא שיר אחד, פרי-עטה של משוררת). היה זה דוד פוגל וסגנונו ה"רוזה", שסללו לדעת המבקר את הדרך לשירת הנשים העברית, שכן לשון שירתו "התנזרה במידה מרבית מן העיבוי האלוסיבי" (שם, עמ' 91). ואולם "הרזון של שירי רחל לא היה מכוון ועקרונני כזה של פוגל" (שם, עמ' 100), וזאת למרות שהיה לה צורך "בהעלאת הפשטות למדרגת נורמה" (שם, עמ' 99-100).

מכאן הגיע מירון למסקנה החד-משמעית והנחרצת, שאינה אלא סילוגיזם מוטעה, כי "במרכז הכוח וההשפעה של 'נוסח ביאליק', בשירה, לא הרימה אף אשה משוררת את ראשה" (שם, עמ' 48), וכי אילו כתבה טקסט המנוטרל מאוצרות העבר "לא היתה יכולה בשום אופן לפרסם טקסט כזה בכתב-עת עברי [...] משום כך לא פורסם אף שיר עברי אחד כתוב בידי אשה במשך כשלושים שנותיה של 'תחית' הספרות העברית, ברוח שמשו הגדולה של ח"נ ביאליק" (שם, עמ' 85). טיעון זה בנוי – לוגית ועובדתית – על יסודות רעועים ומסופקים: אמנם, ההנחות שבבסיס הטיעון אינן שגויות בעיקרן, אף ידועות זה מכבר (ההבדלים שבין גישתו של ביאליק לגישתה של רחל ללשון התנ"ך זכו זה מכבר לתיאור מפורט בספרו של אלי שביד *שלוש אשמורות*), אך המסקנות הספקולטיביות שנבנו על גבי ההנחות הללו שגויות להערכתי מיסודן. לפי אותו "היגיון" הן ניתן להסיק, דרך משל, שתינוק בן שנתיים לא יוכל לגשת לבחינות הבגרות, משום שאינו בקי בכללי הטריגונומטריה (והרי גם מי שלא למד את תורת הלוגיקה יודע, שלא כל נתון "נכון" ו"תקף" הוא גם לרואנטי בעת העלאת הפיתוזה).

אכן, לא היו נשים משוררות בדור ביאליק, אך לא משום שהתקשו להתמודד עם נוסחו המעובה והאלוסיבי של ח"נ ביאליק, אף לא משום שהתקשו לפרסם שיר "רזה" בכתב-העת העבריים, שעמדו לכאורה בסימן ההגמוניה המוחלטת של הפואטיקה הביאליקאית, הדשנה והמרוכדת. הסיבה היתה פשוטה ובסיסית הרבה יותר: חינוכן של בנות "דור ביאליק" לא הכשירן כלל לשליטה אלמנטארית בשפה העברית, וממילא הן לא פנו לכתובה יוצרת בעברית (הללו מצאו פורקן לכשרונן היצירתי בציור ובפיסול, בנגינה, במחול ובמשחק, וכן בכתובה ביידיש וברוסית). בנות הדור רכשו את ידיעותיהן בשפה העברית בשלב מאוחר יותר של חייהן, והדוגמה הבודדת של הסופרת דבורה בארון, בת הרב מליטא, שקיבלה חינוך תורני משחר לידותיה, היא בבחינת יוצא מן הכלל המלמד על הכלל.<sup>13</sup>

נשות "דור ביאליק" לא ידעו עברית, משום שבכית אבא הן למדו יידיש או רוסית (ותכופות את שתי השפות גם יחד). לסבו כתב ביאליק מכתבים

13 מדוע "לא נמצאה בת רב שפנתה אל השירה" (מירון [1991], עמ' 54) היא שאלה שאינה ראויה כלל להישאל, בהתחשב בכללי ההיגיון וההסתברות (מאימתי בנוים תיאוריה על-סמך מקרה יחיד ומיוחד). אכן, כדברי מירון שם, "במשך שני העשורים הראשונים של המאה" נמצאו נערות משכילות "עבריות", אך ראוי היה גם שידגיש, כי בתחילת המאה היו אלה ילדות, שזה אך החלו לפקוד את ספסלי "החדר המתוקן", ורק בשנות המלחמה והמהפכה הבשילה ידיעתן בעברית כרי ידיעה של ממש.



בעברית, אך למאניה אשתו וליהודית אחותו כתב בידיש (ולא הובתו אירה יאן, שלא היתה "בת ישראל" מן הנוסח הישן, כתב ברוסית).<sup>14</sup> על שיטות החינוך הלקויות שרווחו גם בקרב בנות-דורו, ועל אי השוויון המשווע בינן לבין אחיהן, בני המין הגברי, קבל ביאליק מפורשות בדברים שנשא בשנת 1917, לאחר שכבר נתבססו שיטות חינוך חדשות:

הקלקלה [...] היא, שהיו מחנכים רק את הזכרים. חצי העם נשאר מחוץ לכל חינוך. זה היה עוון פלילי ואסון מסוכן. אם הנשים הנכריות היו למכשול בימי עזרא ונחמיה, הנה נשינו אנו היו לנו לנשים נכריות והיו לנו למכשול בחינוך בנינו.<sup>15</sup>

רק על סף המאה העשרים, עם ייסודו של "החדר המתוקן" באה תקנה לעיוות מתמשך זה בחינוכן של "בנות ישראל". גם בראשית תקופת ההשכלה היו אמנם פה ושם בנות למשפחות עשירות ומיוחסות, שזכו לחינוך יוצא-דופן, כדוגמת רחל מורפורגו (1790–1871), אחייניתו ותלמידתו של שד"ל, שחיברה שירי-הזדמנות ברוח הזמן, או אביגיל לינדו (1803–1848), בת משפחתם של משה מונטיפיורי ובנימין ד'זרעאלי, שחיברה מילון עברי-אנגלי ואנגלי-עברי. במחצית השניה של המאה התשע-עשרה התבלטה פה ושם איזו נערה יוצאת-דופן, שקיבלה בבית-אביה וב"חדר" השכלה של נער, כגון מלכה פונר-מיינקין (1855–1937), שחיברה בהשפעת סמולנסקין רומנים רבי-מפנים דראמטיים, אך הם נתפסו כסיפורת טריוויאלית, עקב משפטו השולל של דוד פרישמן, מבקר הדור, שהאשימם בלשון קלוקלת (היא אף היתה, כמדומה, סופרת הילדים הראשונה בעברית, עד שנשתקעה באמריקה ונשתכחה מן הלב).<sup>16</sup>

ואולם, הנשים הבודדות הללו — אחת בעיר ושתיים בכפר ובעיירה — עברו כאמור מסלול חינוך בלתי-אופייני, שאינו יכול להעיד על כלל אוכלוסית הנשים, אלא על דרך השלילה. בדרך כלל לימדה האם הטיפוסית את בתה בישול ואפייה, רקמה ותפירה, והאב יצא ידי חובתו כלפי בתו בכך שלימדה קריאה ב"סידור" וכתובת מכתב בידיש, "ואף אחת מאלף לא הגיעה לידי

14 סיפוריה של אירה יאן התפרסמו אמנם בעיתונות העברית, אך על כך כתבה נורית גוברין (1989), עמ' 359: "מכיוון שלא ידעה היטב עברית, יש לשער שסיפוריה תורגמו מרוסית לעברית על-ידי חברה בחבורה שאליה נסתפחה עם עלייתה".

15 דברים שבעל פה, א, עמ' כו.

16 ראה ע' בן-עזרא, "סופרות עבריות באמריקה", הדואר, שנה 26, גיל' כט (גיליון היובל), ד' בסיון תש"ז, עמ' 846–848.

חומש" 17. אי לכך, נפעמו יל"ג וליליינבלום עד עמקי נשמתם, משנתגלתה להם, להפתעתם, צעירה יהודייה (מרים מארקל-מוזסון), שהיתה מסוגלת לתרגם מגרמנית לעברית, אף לנסח איגרת כהלכתה; ודוק, איגרת, ולא יצירה בלטריסטית עשירה מרובדת משמעויות! יל"ג הזדרו לחזק את ידיה של המשכילה הצעירה לכל תיוואש מדברי האומרים, ש"אין חכמה לאשה אלא בפלך"; 18 וליליינבלום התנצל לפנייה על ניבולי-הפה המשובצים בספרו, ועל כי נשכח ממנו לגמרי, שיש בין קוראיו גם אשה. 19

עם התחדשותו של היישוב העברי בארץ, צצו אמנם פה ושם, בערים ובמושבות, נשים ששלטו בשפה העברית כדי כתיבה ז'ורנאליסטית וממאריסטית (רוב הנשים הסתפקו, כמנהג בנות האמידים באירופה, בלימודי צרפתית, מלאכת-יד ונגינה בפסנתר), אך גם הנשים יוצאות-הדופן הללו – כגון חמדה בן-יהודה או איטה ילין – לא קיבלו בילדותן חינוך עברי, והגיעו לשליטתן בשפה העברית במאוחר ובאופן אוטודידאקטי (ואף זאת בעיקר כדי לסייע לבעליהן בעבודתם התרבותית). גם בהופעתן של אלה לא היה כדי להפר את הכלל הבלתי-כתוב: אשה אינה יכולה, אף אינה צריכה, לשאוף להיות "שליח-ציבור"; מקומה בבית עם בעלה וילדיה, בחינת "כל כבודה בת מלך פנימה". בתוך אווירה כזו אפשר היה, כמובן, שאיזו אשה משכילה ויצירתית תשלח ידה במסתרים ב"טוויית" רומאן או ב"אריגת" יומן. אולם, שירה לא נכללה במניין העיסוקים המצטנעים והאינטרוורטיים, שנחשבו מלאכה ההולמת אשה מהוגנת. משורר עברי, אין לשכוח, היה באותה עת בבחינת "שליח ציבור"; ונשות ה"יישוב", מוכשרות ומלומדות ככל שהיו, לא שאפו להגיע למעמד אקסטרורטי ואסרטיבי, בחזית הזיקה, כשם שלא חלמו כלל לשלוח נציגות אל הקונגרסים הציוניים הראשונים. 20

17 ראה שרפשטיין (תש"ך), עמ' 390–396.

18 צדנר איגרות יל"ג (אל מרים מארקל-מוזסון), בעריכת א' יערי, ירושלים תרצ"ז, עמ' 12.

19 היסטוריה של הספרות העברית החדשה, ד, ירושלים תשי"ד, עמ' 223, הע' 178.

20 העלייה הראשונה דיברה יידיש ולמדה צרפתית, והמהפך בחינוך חל בין שנת 1906 לשנת 1913 (הרשב [תש"ן], עמ' 14–22). עדויות ממקור ראשון על מעמד האשה בא"י בראשית המאה, ראה בספריהן של בנות העלייה השנייה והשלישית: רחל אמרי פיגנברג, נשי החיל של הדור הישן (תרצ"ט); שולמית בת-דורי, לשאלת הבחורה בארץ-ישראל (1926); יהודית הררי, אשה ואם בישראל (תשי"ט); ברכה חבס, אחת הראשונות (תשי"ד). בעשור האחרון פורחת הביקורת הפמיניסטית בקרב חוקרות הספרות העברית שבארצות-הברית. ביבליוגרפיה רחבה של מחקרי ספרות בעלי אוריינטאציה פמיניסטית כלולה בספרה של אסתר פוקס (Fuchs) על הנשים בסיפורת העברית בת-זמננו.

בתפוצות ישראל חוננו בדרך-כלל הבנות עד לתחילת המאה העשרים בשיטת החינוך הישנה; אך אפילו ה"גימנאזיסטיות" וה"קורסיסטיות" משנות "מפנה המאה" — אותן נערות משכילות, שהתסיסה המהפכנית לא פסחה עליהן, ושלא נפלו ידיעותיהן ובכשרונן מן הנערים בני-כיתתן — ידעו ברובן רוסית, ולא עברית, וממילא לא יכלו לכתוב שירה בעברית (בשנות "מפנה המאה" כתבו צעירות יהודיות אחדות שירים בידיש וברוסית, אך לא בעברית; ה"ציוניסטית" הצעירה, שרה שפירא, שנודעה בקהל קוראי העברית בזכות שיר אחד ויחיד — "אל טל ואל מטר" — שהיווה אטראקציה של ממש בדור "חיבת ציון", הגם שכתבה שירים אחדים, שלא נתפרסמו ברבים, לא הגיעה אפילו לכדי קובץ שירים צנום, ולא במקרה). רק עם ייסוד "החדר המתוקן" ואגודות "שפה ברורה" ו"חובבי שפת עבר" (בעקבות יוזמה שיצאה מן הקונגרסים הציוניים הראשונים), החלו, כאמור, גם נערות רבות, שגדלו בבית ציוני, ללמוד את הלשון העברית, שהוציאו מתוכן לימים גם ספרות אחדות. ידיעותיהן של נערות אלה הבשילו והתעשרו במרוצת העשור הראשון והשני של המאה העשרים, והגיעו למימוש ולביטוי גלוי רק בשנות העשרים, עם צאתה של הספרות העברית, והפריודיקה העברית בכללה, מתוך תמרות האש והעשן של המלחמה והמהפכה.

מתוך כך שרחל בלובשטיין ורחל כצנלסון-שז"ר לא פרסמו דבר בדפוס בטרם מלאו להן שלושים שנה, הגיע ד' מירון (שם, עמ' 15–16) למסקנה מרחיקת הלכת כי "עולמה של העלייה השנייה, וביחוד זה של תנועת הפועלים שלה, לא היה פתוח בפני נשים סופרות". דומה, שאילו היתה ספרות נשים בנמצא, היו העורכים מקנים לה מקום של כבוד, ולו בשל הקוריוז והאטראקציה שבדבר (לפני המספרת דבורה בארון, שנחשבה כאמור תופעה מיוחדת ויחידה בדורה, היו כל האכסניות פתוחות לרווחה).

בשנות המהפכה החלו אמנם צעירות יהודיות אחדות, שקנו את ידיעותיהן באגודות הציוניות הנ"ל, להעלות את חוויותיהן בדרך היומן והרפורטאז'ה (רחל אמרי-פיגנברג, מרים ברנשטיין-כהן, שרה גלזמן, יהודית מנש, רבקה אלפר ועוד). לעתים, עלתה כתיבתן ברבות השנים — עם התבססותה של הכותבת בארץ ושכלול ידיעותיה בעברית — לדרגת בלטריסטיקה.<sup>21</sup> עם זאת, אין לשכוח, כי צעירות יהודיות אלו החלו לגשש את דרכן בכתיבה עברית דוקומנטארית, חסרת יומרות ספרותיות, וכלל לא האמינו באותה עת, ששליטתן הדלה למדי בשפה תוכל להקנות להן מעמד כלשהו ב"קריית

21 ראה נורית גוברין (תשל"ח), עמ' 78–118.

ספר". היצירתיות והמוכשרות שבין נשות העלייה השנייה והשלישית החלו, אפוא, לפרסם את פרי-עטן בעברית למן אותו הרגע שבו רכשו שליטה מניחה את הדעת בשפה, ולא לפני כן. כל הסבר אחר הוא בבחינת ייתור. קשה גם להניח שרחל ואלישבע נזקקו למודל של דוד פוגל כדי להתחיל לכתוב או כדי להתחיל לסלול את נתיב "התקבלותן" אצל עורכיהן, כהנחת המבקר (שם, עמ' 90–96). פוגל לא היה מקובל אז בחוגי הסופרים כמי שיכול לשמש מקור השראה ומודל-חיקוי, אף לא כיוצרה של אווירה חדשה בשירה העברית (דימוי כזה של המשורר הדחוי וידוע הסבל, כשלושים שנה לאחר העמדתו במרכז הזירה על-ידי נתן זך, וכעשור לאחר הפיכתו למספר פופולארי על-ידי מנחם פרי, הינו חכמה שבדיעבד). את השירה ה"עניינה" וה"רוה" ידעו המשוררים הארצישראליים, להוותם, גם לפני פוגל: לאותם משוררים, שגישו או את דרכם בארץ החדשה, בעברית המוטעמת בהכרה ה"ספרדית", לא היו מודלים פיוטיים מן המוכן; לגבי-דידם, לא יכול היה אפילו ביאליק לשמש דוגמה ומופת. סביר להניח, כי שתי המשוררות החלוצות, שהרוסית היתה שפתן הטבעית והראשונה, בראו את ניצני שירתן העברית כמעט בלא מקורות השראה עבריים, ובלא שמישהו יכשיר את הרקע להופעתן.

בתרבות המקור שלהן, הזדהו השתיים עם המודל של אנה אחמאטובה, המשוררת האקמאיסטית הרוסית בת-גילן, ששירתה היתה פופולארית מאוד ברוסיה, וקלעה לטעמם של החלוצים בארץ-ישראל. מתוך פוזיטיביזם עמלני, תיעבו הללו את ה"דקאדנס" ואת הניהיליזם, וקצה נפשם בסימבוליזם העמום וה"חולני", שהשתלט על חטיבות נרחבות של השירה הרוסית בת-הזמן.<sup>22</sup> קודמותיה של אחמאטובה בשירה הרוסית — יוליה זדובסקה, מירה לוכויצקה, זינאידה גיפיוס — לא דיברו כלל ללבן של המשוררות

22 אלישבע ואנה אחמאטובה נולדו ב-1888, רחל ב-1890. אלישבע פרסמה מאמר ארוך ומפורט על שירת אנה אחמאטובה (כתובים, כא, י"א בשבט תרפ"ז, 14 בינואר 1927; שם, כב, י"ח בשבט תרפ"ז, 21 בינואר 1927). את זיקתן של רחל ואלישבע לאקמאיזם ניתן לבחון מכמה כיוונים. האקמאיזם קנו לעצמם חוגים רחבים של אוהדים בקרב החלוצים הפוזיטיביסטיים, שהתנגדו להלכירות ניהיליסטיים. מצד אחר, אישי ופואטי, התאימו התביעות האקמאיסטיות לרחל ואלישבע, שהגיעו לתוך הוויה דלה, בלא "מוהר ונדונייה", והחלו "לרשום" בחשאי את חוויותיהן הצנועות, בכעין "יומן" פיוטי אישי, כתוב בסגנון סטנוגרפי חטוף. בניגוד לרחל כצנלסון-שז"ר, הגיעו השתיים ארצה בלא רקע למדני ביהדות ובתרבות העברית, ותנאי-חיהן אף הותירו אותן בלא הפנאי והאנרגיה הנפשית הדרושים ליצירה תובענית ורחבת יריעה. התביעה לפשטות ולישירות התאימה להן להפליא.

העבריות הראשונות, וזאת על-פי עדותן שלהן. הן לא יכלו לראות בזינאידיה גיפיוס, למשל, מקור השראה ומודל לחיקוי: משוררת מיסטיקנית זו, אשת הסופר הידוע דימיטרי מרז'קובקי, כתבה שירה סימבוליסטית מעורפלת וסבוכה, לא הרשתה לעצמה להשתמש בלשון נקבה בשירה, "ובכך הדגישה כי היא משורר כאחד הגברים, חבריה לאמנות"<sup>23</sup>. אחמאטובה הכניסה "רוח חדשה" לשירה הרוסית: אלישבע ורחל חשו ששירה כזו, פשוטה לכאורה אך וירטואוזית בשימוש הרגיש והמחוכם שהיא עושה ב"פערים" וב"שתיקות", תוכלנה אף הן לכתוב, חרף ידיעותיהן המוגבלות בשפה העברית.

שירת הנשים העברית בראשיתה היתה אפוא תופעה מסקרנת ויוצאת-דופן, שחוללה צעירות מהפכניות שנסתפחו אל התרבות העברית "מבחוץ", אך חרף נסיבות היווצרותה האקסצנטריות, היא עוררה ב"ממסד" הספרותי השתאות ולא זלזול. בדברי ביאליק על המשוררות הראשונות ("המקהלה הקטנה של בנות מרים") איתר כביכול ד' מירון את הפריצה והבלימה של שירת הנשים העברית: "המשורר הוותיק והסמכותי 'קיבל' את המשוררות ותוך כך קיצץ את כנפיהן, הפכן ללהקה מזמרת ('מקהלת מרים') (מירון [1991], עמ' 150).

דומני שהמבקר פירש את הטקסט הביאליקאי שלא כרוחו: ראשית, ביאליק דיבר על "המקהלה הקטנה של בנות מרים, המשוררות העבריות, שנתנו, הכניסו את נעימתן בתוך מקהלת המשוררים העבריים והוסיפו לה נעימות חדשות" (כלומר, המלה "מקהלה" לא נתייחדה לשירת נשים דווקא, כי אם לתופעות ולתהליכים אחדים, שנסתמנו אז בספרות העברית שבארץ-ישראל). שנית, המלה "מקהלה" בלשונו של ביאליק היא "תזמורת", ולא "להקה מזמרת", כפי שפירשה המבקר בטעות (וראה שירו של ביאליק 'מקהלת נוגנים' ובעוד מקומות). המלים "מקהלה" ו"תזמורת" החליפו את הוראתן בשנות תחייתה של השפה העברית,<sup>24</sup> וביאליק לא השתמש בדנוטאציות ה"בעייתיות" האלה, שהוראתן טרם נתגבשה אז, בעקביות גמורה. שלישית, ביאליק דיבר כאן כמדומה על הרמוניה של כלי נגינה שונים, במובן הכן והחיובי, ולא במובן האירוני והממעוט. והא ראייה: באותן שנים עצמן, תיאר המשורר כמה וכמה פעמים בהתרגשות כנה את ההתחלות החדשות, שנסתמנו בחיי הארץ, במונחים הלוקוחים מתחום ההרמוניה

23 מתוך דבריה של אלישבע על אנה אחמאטובה. ראה הערה 22 לעיל.  
 24 בדומה למלים "מלפפון" ו"קישוא", שהחליפו את הוראתן בשנות תחיית הלשון העברית (ראה אבן-זהר [1976], עמ' 2).

התזמורתית ("עלינו לזמר, לנגן כל אחד בכלי-זמר שלו [...] אבל כל זה צריך להצטרף בסופו של דבר [...] למסכת אחת, וכל פרקי הזמרה לסימפונייה אחת";<sup>25</sup> "שירת יהודי הגולה של כל התפוצות דומה להרמוניה אחת";<sup>26</sup> ובעוד מקומות). אם נצרף לכך את התבטאויותיו האחרות של ביאליק על שירת רחל, שנאמרו כולן מתוך הערכה נכמרת, ובוודאי שלא מתוך לגלוג זדוני או רצון לקצץ כנפיים, נראה שהמבקר פירש את האמירה הביאליקאית במנותק ממשמעה ההיסטוריים, על-גבי פירוש מוטעה (ברמה הטקסטואלית, הסובטקסטואלית והקונטקסטואלית כאחת) בנה המבקר תיזה רחבה, אך חסרת כל יסוד, על ראשיתה של שירת הנשים העברית.

היו אלה דווקא המשוררים מ"אסכולת שלונסקי", ולא ח"נ ביאליק, שהביעו זלזול ברחל, וניסו לפגוע ולפגום בפופולאריות שלה, וזאת משום ששירתה הארצישראלית האותנטית היוותה אופציה מתחרה לשירתם שלהם (בקרב החלוצים, שוחרי הספרות העברית וחובביה). שלונסקי, שהביא לשירה הארצישראלית את המודל הסימבוליסטי העמום (שקדם כידוע מבחינה היסטורית לאידיאל האקאמאיסטי של ה"ישירות" וה"פשטות", שהביאו אתן רחל ואלישבע), ניסה — ואף הצליח — לקבוע את שירתן של רחל ואלישבע בתודעתו של קהל הסופרים והקוראים כשירה דלה ומינורית, בעלת קווי-מתאר קלים וחטופים (במיוחד בתקופת *טורים*; *בכתובים* עדיין פרסם משיריהן בגאווה ובהבלטה). הנחותיו של שלונסקי, שלא היו נטולות גרעין של אמת בשעתן, נתקבלו בציבור כ"אמת" כוללת וגורפת, החלה על שירת הנשים העברית כולה. הנחות אלה עולות, בגלוי ובמובלע, אפילו ממאמר ביקורת אוהד ולבבי, שכתב נתן אלתרמן על יוכבד בת-מרים, בינואר 1963 (כדי לקבל את פני הקובץ *שירים*, שכלל מבחר רחב משיריה),<sup>27</sup> מאמר שעקבותיו ניכרים היטב באחדים ממאמרי הביקורת שנכתבו במרוצת שנה זו על המשוררת ועל שירתה. חרף השבחים הרבים, שהעתיר אלתרמן על ידידתו ובת-חבורתו, שקיבלה בשעתה את פניו, בצאת קובץ הבכורה שלו *כוכבים בחוץ* (1938), בביקורת חברית ונלהבת, עולים ובוקעים מן השבחים לפחות שלושה

25 דברים שבעל-פה, א, עמ' קכז.

26 *ביאליק יום יום*, מאת חיים גליקסברג, ת"א תש"ה, עמ' 61.

27 מאמרו של אלתרמן נתפרסם בעיתון *דבר* (מוסף לספרות ולאמנות), כ"ט בטבת תשכ"ג (25 בינואר 1963), ונכלל בקובץ מאמריו *במעגל* (תשל"א), עמ' 83. וראה ח' שניר (1987), עמ' 6. וראה גם קביעתה של רות קרטון-בלום על שירת יוכבד בת-מרים "מצטמצמת כמעט באורח בלעדי בד' אמות של הליריקה הצרופה" (קרטון-בלום [1977], עמ' 8).

משפטים-קדומים על שירת הנשים העברית, מאלה שרווחו בציבור אפילו עד שנות השישים:

א. שירת נשים היא בעיקרה שירה של שרטוטים חטופים, ריטוטי-רגש, הלוך-רוח: כדי לשבח את בת-מרים, טען אלתרמן כי "חותם יד האשה" אינו ניכר בספרה ("לא המיית הלוך-רוח, אלא ניגון הסער, לא רטט האדווה, אלא מסע הנחשול").

ב. שירת נשים היא ליריקה צרופה — טבעית, נעימה והרמונית: בדבריו הטעים אלתרמן, כי בת-מרים הטמיעה הטמעה מושלמת את הרוסי והיהודי "את צליפת המעוף והנהי של סופות עם נכר וארץ נכר, הנשזרות בשיר היהודי, לא על דרך ההבלטה המכוונת, כי אם כבלי משים, כמאליהן". להדגמת דבריו, הראה כיצד צליל השופר היהודי נשמע לפתע בשירת "בת-מרים כמו דהרה על פני ערבות שלג נכריות, יחד עם זמירות עם-זר וצלצלי זוגים, אך ללא "צרימה ודיסונאנס". אותם יסודות מודרניסטיים דיסונאנטיים, שנדרשו כטעם לשבח בשירה המודרניסטית מאסכולת שלונסקי-אלתרמן, נראו "לפתע" כטעם לגנאי בהתגנבם לשירתה של אשה, אפילו היא בת החבורה (עד כי אלתרמן מצא צורך להתכחש ליסודות הדיסונאנטיים שבשירתה, ולבטל כביכול את קיומם).

ג. שירת נשים היא ענייה וענווה, צנועה ומצטנעת: אלתרמן סיים את דברי השבח שלו בקביעה, ש"העם בישראל צריך לדעת כי חיי הרוח היהודיים, חיי ספרותנו העברית, קיבלו בימים אלה מידה העניות של משוררת עבריייה נכס שאין רב ממנו באוצרות הזמן הזה".

\*

כל המשפטים הקדומים הללו על שירת הנשים, שהתאימו בדוחק לאותה "מקהלה" של "בנות מרים", אינם מתאימים כלל לתיאור שירתה של מירי הילפרין-דור, השונה תכלית שינוי מאותם שירי משוררות, שהופיעו בארץ בראשית שנות העשרים (חרף הבידול שבין משוררת אחת לרעותה, ניכרים בשיריהן גם קווי-היכר משותפים אחדים). מירי הילפרין-דור הציבה לנגד עיניה, כמתוך התרסה נונקונפורמיסטית נוקבת, את המודל האמביציוזי ה"גברי" של שלונסקי, ולא את המודל הצנוע והמצטנע של שירת הנשים העברית בכלל, ושל שירת רחל ואלישבע בפרט. היא אף לא חיפשה כמדומה לעצמה מודל "נשי" כלשהו, ויש אפילו יסוד להניח שעשתה ככל יכולתה להינתק ממוסכמותיה של שירת הנשים, וליצור בכתיבתה "אנטי-ז'אנר" מפתיע ושובר-מוסכמות. אילו האריכה ימים, והמשיכה לכתוב שירה, מותר כמדומה להניח שהיתה קונה לעצמה מקום ב"כותל המזרח" של השירה

העברית המודרניסטית; מסופקני אם היתה מוכנה, ששיריה ייכללו באנתולוגיה של "שירת נשים".

כל דבריה של מירי דור מעידים על מרי מהפכני ואגוצנטרי, בסגנון שהוא ספק הקצנה של הנוסח הביירוני הסעור, ספק גילוי נועז ו"חצוף" של הנוסח הפוטוריסטי דקלמטורי של מיאקובסקי וממשיכיו: "אנוכי המלכה! / אנוכי אנשא כה זקופה וגאה, / פרועה וזרה, / ואצל להרים, התייצבה עלימו, / ואשקיף במרי!" ("דהרה"). כיוכל שנים לפני דבריהן ומעשיהן הנועזים של הפמיניסטיות המוצהרות הראשונות, שחתרו למעמד משלהן בכנסת ישראל, כתבה מירי הילפרין בהתרסה סרקאסטית: "מי כפה שריונות על לבי האוהב?" ("נפתולים"), וביקשה מנוחה ומרפא לדמה "הממרה" ולרוחה "ההירה" ("סוררה"), בהנמיכה את הגבר למדרגת חפץ עלוב, המתגעגע לאהבת אשה: "אך אין שיוכל לשעבד נשמתי / ורנן בלבי ודמי. / ואין שאכרע גלמודה ודלה / ויחל נדבתו אהבה. / אני בוגדה מדם, אלת נקם פראית —". ("שיר גבורות לעצמי").

### ג. מאפייני שירתה של מירי דור

להלן, נמנה אחדים ממאפייני שירתה של מירי הילפרין-דור, ונעמוד על זיקתם של מאפיינים אלה לפואטיקה המודרניסטית מבית מדרשו של שלונסקי, שאתה היה למשוררת הצעירה שיג ושיח. אין לראות בתיאור המאפיינים הללו, שנבחרו מתוך קשת רחבה של דפוסים תימאטיים-אידיאיים, מוטיביים וסגנוניים, תיאור בעל גבולות מובחנים ומחייבים, כי אם הצעה סכימאטית בלבד, הפתוחה להשלמות ולתוספות.

#### 1. נופים זרים ומוזרים

המאפיין הבולט ביותר של שירת מירי הילפרין-דור, לעומת שירתן של "בנות מרים", הוא העדרם של שירי טבע ומולדת. לעומת הנוף הכפרי של שירת רחל, אלישבע ואסתר ראב, עולים מתוך שיריה של מירי הילפרין נופי כרך מנוכרים ואבסטרקטיים (גגות בעליות שוממות, רחובות נחנקים וקופאים, סמטאות רחוקות, חומות אטומות, קדרות אולמים, קטר רכבות ענקי בצפירה איומה) או נופים נשגבים ופראיים, שאינם אלא כבואה לנופי נפש סעורים (סלעי פלאות שקפאו, אשדות הנהרים, ערבות הצפון וכדומה). האורבאניזם הנכרי ונופי הקדומים הפנטסמגוריים, השולטים בשירתה, אומרים דרשני: למעשה, נופים אלה הינם, ככל הנראה, שני צדיו של אותו מטבע עצמו.



המשוררת נרתעה, במודע או שלא-במודע, מ"שירי המולדת" של קודמותיה, ונתנה לרתיעתה זו ביטוי איסקאפיסטי מובהק. במקום שירי-הילה על החלוצים ועובדי-האדמה בשדות עמק יזרעאל, היא נמלטה אל עולם מנוכר, מופשט ומסוגנן, על-דרך הדיפמליאריזאציה המודרנית. מירי הילפרין מרדה בתביעה הנורמטיבית, ששירת הדור בכלל — ושירת נשים בפרט — צריכה להעמיד אפותיאווה למעשים ההרואיים של יישוב הארץ, ובדרך זו לקחת חלק פעיל במפעל החלוצי.

כך כיוונה המשוררת המתחילה לדעת גדולים ממנה, והטביעה בשירתה חותם אסכולאי מובהק. כבר ב-1933 הביע שלונסקי, קובע הטעם במחנה ה"צעירים" המודרניסטים, את התנגדותו לדרישה שהמשורר ישיר שירי מולדת, ויצרף את קולו ככעין אקט מגויס ומודע-לעצמו למעשה החלוצי: "הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאלית: שירה לנו משירי ציון! [...] רוצים אנו ברחל בתך הקטנה. רק במפורש ובמופשט בתכלית הפירוש והפשטות"<sup>28</sup>. הרמיזה הדקה והעוקצנית לרחל ולשירתה הפשוטה והפשטנית, שאינה זקוקה כביכול לפירושים כלשהם, צפה ועולה מעצמה מן השימוש המחוכם בצירוף הכבול "ברחל בתך הקטנה"<sup>29</sup>. את הנורמה הזו — בגנות השירה הרגיונאלית של רחל, טמקין, קמזון ומשוררים מינוריים ארץ-ישראליים אחרים — השליט שלונסקי בין בני-חוגו ובעיתוניו, שהואשמו תכופות בקוסמופוליטיות ובתלישות. אלתרמן הצעיר — ששאף אז להסתפח אל חלקתו של שלונסקי — הרבה אף הוא לכתוב על אי-יכולתו להיענות בשיריו לפאתוס הלאומי-הציוני (רעיון זה חוזר בשיריו, בפזמוניו ובמאמרו "בסוד המרכאות הכפולות")<sup>30</sup>. ואולם, חרף הצהרותיהם של משוררי המודרנה על רתיעתם מ"שירי מולדת", נתחברו במודרניזם הארצישראלי שירים לא מעטים על נופי הארץ, על העמק והגלבוע ועל העיר הנבנית, ובהם שירים לא מעטים משל שלונסקי

28 ראה א' שלונסקי, "טענות ומענות", פורסם לראשונה: טודים, שנה א, גיליון יג, 3 באוקטובר 1933. כונס בקובץ מאמריו של שלונסקי, ילקוט אשל, מרחביה 1960, עמ' 32-38. על היחס לתיאורי נוף בשירה העברית של שנות העשרים, ובכללה שירתו של שלונסקי הצעיר, ראה ע' שביט (תשמ"ו), עמ' 180-181.

29 בהמשך מאמרו הנ"ל, המשיך שלונסקי וקבל, כי כאשר מתמרמר המודרניסטן הצעיר, וטוען כי "לא יאה ולא הוגן כלל לתת לה [לשירה] מלבושים של דלות פשטנית", טוענים כנגדו כי הוא "תלוש מן הציבור". גם בדבריו אלה כלולים רמזים עקיפים נגד שירתה ה"דלה" וה"פשוטה" של רחל המשוררת.

30 פורסם לראשונה: טודים, כ"ה בתשרי תרצ"ח (19.10.1933). המאמר כונס באסופה במעגל, תל-אביב תשל"א, עמ' 58-60.

גופא. כדי שלא לסגת אל הפואטיקה הרגיונאלית של קודמיהם, שחיבכה אתרים קונקרטיים מנופי הארץ, גרשו בני "אסכולת שלונסקי" את שיריהם הלוקאליים במטאפורות מדהימות, בצירופים אוקסימורוניים, בנופי אבסטרקט ובשאר "צרימות" מודרניסטיות. הסתירה הפואטית הזו, שנבעה מאילוצי הזמן והמקום, דווקא עיבתה את יצירתם, ולא פגמה בה כל עיקר. ואולם, מירי הילפרין לא נסוגה אף כמלוא הנימה מעמדתה זו, שנקבעה כאמור בהתאם לתכתיבי המודרניזם: שיריה פונים כאמור לנופי נכר צפוניים וקרים, בדרך ה"הזרה", והם מעידים — ברובד הפסיכולוגי — על המשיכה אל הזר והנכרי ועל הסלידה מכל דבר שהוא מוכר, שגור וחבוט.<sup>31</sup>

## 2. פסימיות ותאוות-חיים ("משתה ערב דבר")

בניגוד ל"שירי המולדת" של קודמותיה, שהיו חדורים — למרות העצב החרישי הנסוך על פניהם — בכעין אופטימיזם קונסטרוקטיבי ואמונה בעתיד, שיריה של מירי הילפרין-דור הם שירים פסימיים ומנוכרים, המגלים — כמתוך פאראדוקס — איזו תאוות-חיים מסוערת ושאיפה בהולה ומבוהלת לחוות אושר מייד, בהווה ולא בעתיד ("רק אני כאן אלהט עומתך / בעיניים פרועות בהולה אל אושרי / מלעיגה / האמנם לא תאבי בוא קטוף שושני חמודות / בערוגות החיים?..."; שורות 30–31 שבשיר "סוררה"). גם מוטיב זה של *carpe diem* ("אכל ושתה כי מחר נמות..."), האופייני להלוך-הרוחות שבקרב הצעירים המודרניסטיים בין שתי מלחמות-העולם, נביעתו מן הרוח ה"דקאדנטית" הזרה, שהביאו עמם בני חוגו של שלונסקי אל השירה העברית, בהשראת הניהיליזם הרוסי והפסימיות של הפילוסופיה הגרמנית. במאמרו "הלאה, הלאה" (1933) כתב שלונסקי על הפאראדוקס האופייני לכרך המודרני, החוגג והולך אל קצו, בעת ובעונה אחת: "גם בטרם הטיל השפנגלריזם את ניגון ה'איכה' בלב האדם, המבכה לשווא את ליקוי החמה של המערב הלא שוקע גם בהיטרף ספינותיו פעם בפעם, היתה רווחת הסברה המוסכמת הזאת על מטרופולין החכמה והתפארת באירופה. [...] אותה שעה היו 'דום' ו'רוטונד' ו'קאזינו' ו'פלאס קונקורד' הומים מצאן טוריסטים ומהגרים רוחניים, מהם היושבים גם שנים על שנים בפאריס ואינם רואים אלא

31 שיריה האורבניים של לאה גולדברג עתידים היו להתפרסם מאוחר יותר. ניסוחו של המבקר: "הנערה בת-החמש-עשרה, לאה גולדברג, אכן זכתה לראות שירים משלה בדפוס כבר בשנת 1929". (מירון [1991], עמ' 13–14). הוא ניסוח בלתי-מוצלח, שכן בשנת 1929 היתה לאה גולדברג כבת שמונה-עשרה.

את המהומה החיצונית של 'המערב השוקע' בקרית הנשיקות והליסטים<sup>32</sup>. מירי הילפרין, שצמחה בעיר העברית הראשונה, שבתיה, שהלכו אז ונבנו, בהקו בלובנס, הושפעה מאווירת ה"דווי" המערבית של שלונסקי, בנוסח הגותם של בלוק ופשנגלר, שהתאימו לערי-החרושת האפורות ולכרכים הדקאדנטיים שבאירופה. אי לכך, גדשה מירי את שירי הנעורים שלה לא בנופים תל-אביכיים, המדיפים ריח של סיד ושל צבע טרי, אלא בכתים מאפירים ובשערים קודרים, בקרירות האולמות של מנזר בעל חומות רמות ובנופים קרים ומכושפים, הלוקחים כאילו הישר מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים. בנקודה זו (כמו גם במשאלתה להפוך ל"אמזונה" המפתה "טרובאדור נודד" ב"שיר גבורות לעצמי") מתגלה שוב ושוב קרבתה אל שירתו המוקדמת של נתן אלתרמן. אף זו נתנה ביטוי לחרדתו של הדור הצעיר (ולחרדתה של כל האינטליגנציה בת-הדור, אשר באה לידי ביטוי עז באמנות המודרניסטית לזרמיה) מפני שקיעתו של הכרך הגדול, שקיעתה של התרבות המערבית וקץ ההומאניזם, ברוח הגותו של אלכסנדר בלוק.<sup>33</sup> שירתם של השניים נתנה ביטוי לתחושה של "משתה ערב דבר", הנערך לקול חצוצרות קלל, בהימוט סדרי עולם.

### 3. המשיכה אל הזר והאסור

בדומה לאחיה יונתן רטוש, שכתב את מאמריו הידועים על שירת "האהבה הזרה"<sup>34</sup> ובהם הדגיש את הצד הארצי וה"גויי" ביצירת ביאליק, כך גם מירי הילפרין-דור: בשיריה אין זכר למוטיביקה יהודית או מסורתית, ולעומת זאת ניכרת בהם משיכה עזה ונועזה אל הצד ש"מאחורי הגדר": אל הנצרות, מזה, ואל האויב הכובש, מזה. בין שהדוברת נמשכת אל דמותה של נזירה שלוהה ורוגעת, ובין שהיא נמשכת לגיבור-חיל פראי ומחושל, משיכתה עולה בקנה אחד עם אידיאל הגבורה (גבורת-הנפש זוכה כאן להערכה במקביל לגבורה הפיזית).

32 המאמר פורסם לראשונה: טורים, שנה א, גיליון יז (כונס ב"לקוט אשל, עמ' 166-177; בטעות נרשם בשוליו התאריך 1938).

33 במאמרו "קץ ההומאניזם" (נתפרסם בשנת 1924, בתרגום עברי מדוי, ג, חוברת א), פיתח בלוק את השקפתו בדבר סופה של התרבות המערבית.

34 "שירת האהבה הזרה אצל ביאליק", נתפרסם לראשונה באלף, ספטמבר 1951 (ראה רטוש [1982], עמ' 144-148); ראה גם: "מהנגלה והנסתר" (שם, עמ' 111-143); וכך: "ועוד על 'האהבה הזרה'", מאמר מעזבונו של רטוש (שם, עמ' 157-158). במאמר המאוחר, הודה רטוש כי לאחר שנתחווור לו "מראות השתייה" של ביאליק, הכרוכות במשיכה אל הצד האסור, התחיל מוצא עניין של אמת בו וכיצירתו.

יש בכך משום עמדת "דווקא" מתריסה וקנטרנית כנגד המוטיביקה של הספרות העברית מתכנית הלימודים, זו שרטוש כה נלחם נגדה עד חרמה במאמריו באלף. יש בכך גם משום עמדה "אנטי־דתית" מופגנת, ורצון "להדהים את הבורגנים" (בעת היכתב השירים, היה שיר כמו "סוררה", המביע משיכה לדמות של נזירה "שחורת כנף", בבחינת סטירת־לחי לטעם הציבור, אפילו לטעמו של הציבור ה"אזרחי" החילוני). יתר על כן: את המשיכה אל "קלע המלך" (בשיר "ארטילריה") ניתן היה לפרש, אולי שלא כדין (אך מבלי שיעשה בשיר דבר לביטולה של אפשרות פרשנית כזו), כמשיכה אסורה אל חייל בריטי, מעשה שנחשב בתקופת ה"ישוב" כגילוי של פריצות ובגידה, שאינו חמור פחות מהליכתה במאה שעברה של בתי־ישראל כשרה אחר אחד הערלים.<sup>35</sup> ניכר רצונה של המשוררת הצעירה להדהים את קוראיה, להבליט את שונותה ואת אופיה הפרוע והנונקונפורמי (כעולה מרוב שיריה, ובמיוחד מן השירים "בצפורני הרוח", "דהרה", "חתולה בוגדה", "סוררה", "נפתולים" ו"ארטילריה").

#### 4. דמות האשה האמאזונה

בניגוד לאשה הצנועה והמצטנעת, העולה מרבים משיריהן של "בנות מרים", האשה בשירת מירי הילפרין היא *femme fatale* זוללת גברים, ערפד אכזרי ופראי, שהרחמים והעדנה ממנו והלאה. אמנם, גם בשירי קודמותיה מופיעה פה ושם דמותה של האשה הזנותית והבוגדנית, אך אין זו דומה כלל לדמות הנפילים היהירה, העולה משירת מירי הילפרין, צנופת נחשים, אפופת רעמים וברקים. מלחמת המינים — שהיא תימה מרכזית אצל מירי דור — עומדת בסימנה של עליונות האשה. האשה היא המנתקת את קשרי האהבה, בחטף ובלא ייסורי־מצפון, ומותירה את אהובה פעור־פה ואומלל, "תוהה אל גורלו". היא החתולה הבוגדנית, והוא הציפור המתייסר בכלוב. ב"שיר גבורות לעצמי!" מעידה הדוברת על עצמה: "אני דלילה נצחית, אני בהירת הדם / טוהה רשתות פחים באצבעות חיוורות / לגיבורים בוטחים".

זיקתם של הדפוסים הללו לסימבוליזם הארצישראלי מ"אסכולת שלונסקי" ניכרת מעיצובה של האשה בדמות חתול בודלירי, שטיבו ספק מטאפורי וסמלי, ספק דמוי־מציאות. כך, מתוארת האשה בשיר, "חתולה בוגדה", כחתול המתרפק בחיקו של הגבר, לפתע בוגדת בו, ומותירה אותו נדהם

35 אפשר, כמובן, להעניק לשיר זה גם פירוש על־זמני, כאילו דמותו של "קלע המלך" לקוחה מאגדות הילדים הנושנות, המתרחשות בדרך־כלל על־רקע התקופה המלוכנית הביניימית.

ועלוב, תוהה אל גורלו ("ובלילות — ונהה לבך אל יללת חתולים / מהלכים על גגות בעליות שוממות / ואל עיניים ירוקות נוצצות באפלה"). מערכת הדימויים בשיר זה מזכירה לא רק את החתולים שב"פרחי הרוע", אלא גם את דימויו של ת"ס אליוט (בשירו "שיר האהבה של אלפרד פרופרוק"), המושפעים מדימויו של בודליר. היא אף מזכירה את דימויו של אלתרמן, בכמה משיריו המוקדמים, כגון "מות הנפש" ו"מנגד" (וכן ב"שירי כוכבים" בחוץ, כגון "ליל קיץ" ו"תחנת שדות"), שבהם החתול איננו רק חתול אשפתות פשוט, כי אם ברייה מיתית, המתעלה למדרגת סמל.

5. השימוש באוקסימורון ובציני-סגנון מודרניסטיים בניגוד לטון הרך וההרמוני, חסר המניירות והצרימות, שאפיין את שירת הנשים בראשיתה, פנתה מירי הילפרין-דור אל האוקסימורון — פיגורה ששנינותה שוברת את כל כלליה של השירה האורגאנית. שלונסקי היה כמדומה הראשון שהשתמש ברוח-ביד בפיגורה שנונת-חוד זו, בנוסחה המודרניסטי הבינארי, שאותה שאל מן המודרניזם הצרפתי והרוסי. בעקבותיו, הרבה אלתרמן במיוחד להשתמש בצירופים אוקסימורוניים, מן הטיפוס הבינארי, חד-המתארים (כגון "דומייה שורקת", "פגישה לאין קץ", "מחשכך הלבנים" ועוד). צירופים אוקסימורוניים, שאין בהם אמנם מן החדות החותכת, האופיינית לאוקסימורון של שלונסקי ושל אלתרמן, מצויים גם בשירת מירי הילפרין דור, כגון הצירוף "קדושה ארורה" (שבשיר "סוררה") או הצירוף "בצרני הרוח" (שם, צירוף המאחד בתוכו את הקונקרטי והערטילאי, את האכזרי והנאצל) או צירוף כ"גאוות-קללה" (מן השיר "נפתולים") או "ענוגה ובוגדה" (מ"שיר גבורות לעצמי"). נוסח כתיבתה של מירי דור מתון אמנם מזה של שלונסקי וממשיכיו, אך כשלונסקי, לא התנזרה אף היא מאמירות בוטות ותוקפניות, המצהירות במופגן על אופי פראי וסורר, וזאת בניגוד לרכות ולצניעות המאפיינת את שירת הנשים בראשיתה.

מודרניותה של שירת מירי הילפרין דור ניכרת גם מן השימוש שעשתה בלשון גרמית ונוקשה. זו מתבטאת לא רק באוצר המלים שבחרה לעצמה (לא אחת חזרה אל הצורות הארכאיות כבשירת ההשכלה), אלא גם בתחביר הפראטקטי של שיריה מאוחרים ובחפיפה שיש בהם בין הרגל הריתמית לבין היחידה המילולית (תופעת הדיארוזיס, האופיינית לשירתו של רטוש ושירים מודרניים רבים, והיא המעניקה להם את אופים ה"פלאקטי", הגרמי והנוקשה): "גורך תותח הפקד כמו ידי (...) אביר צבא, חיל יצוק מתכת / אש-קרב חישלה דמך. / (...) נוסך ערגת גבורה / זוקר רמחי-פלדה (...) / לוחם כביר! תופש

רסני שלהבת! / באם שדה תכבוש גיסות נשרי פראים / על טיט פגרי אדם — דגל עמים תוקיע / (...) מפי תותח רועם פולט גושי ברכים / (...) דלה מנת אדם / ערות פרעות הלב — בוסס אויב שח־נפש / שחת אוצרות גבורה אל לוע דל למוות" וכו'.

\*

מירי הילפריין־דור לא זכתה לראות בצאת קובץ שיריה האחד והיחיד. היא הותירה אותו בכתב־יד במגירתה, והעניקה לו את כותרתו — שולל. הקובץ יצא לאור בשנת תש"ט בהוצאת מחברות לספרות, בלוויית הקדמה מפויטת משל יעקב פיכמן, ידיד המשפחה. פיכמן התקשה כנראה לסווג את שירת מירי דור ולהדביק לה תווית מן המוכן. אי לכך, הוא טשטש את ההבדלים בינה לבין שירת קודמותיה: הקובץ הקטן הופיע, ועל גביו השם הפרטי בלבד — "מירי" — כמקובל בשירת הנשים. ממדיו הצנועים של הספר, וכן החתימה המצטנעת שעליו, עומדים בניגוד משווע לתכניו הניצשיאניים והגועשים, המרתיחים את מצולות התת־מודע ועולים על גדותיהם מרוב רגשה ויוהרה, לעג סרקאסטי לזולת והכרת ערך־עצמה. גם ההקדמה האישית, המשרטטת בסגנון אימפרסיוניסטי מלבב את דמותה הנאוה כילדה קטנה, שחן וחכמה הוצקו בה, וכאשה צעירה המתרפקת על הים, "שלא שבעה את שמשו ואת צבעיו; נושמת כאיילת־שדה את אווירם של שדות ומים", מעידה, שפיכמן לא היטיב להתמודד עם מנגינת ה"סולו" הניצשיאנית — האמיצה והייחודית — של מירי הילפריין־דור, ולא ידע כי עליו לשבצה ככת דורו של אלתרמן (ולא של רחל ו אלישבע).

ישראל זמורה, לעומת זאת, היטיב להגדיר את שירת מירי הילפריין־דור כשירים של רוגז ונקמה על דעתם המסולפת של הגברים בדבר מהות האשה: כשירה סוערת, שיש בה הומור ואפילו לעג מסותר, פאתוס ושצף לשון "בקצב של פחז כמים". הוא אף היטיב לתאר את הניגודים השוררים בתוך שיריה: את המשיכה הדואליסטית אל האהבה ואל השנאה, אל הרחמים ואל האכזריות. ואולם, גם הוא התקשה להעניק לשירה זו תג ותווית מן המוכן, ועל כן נאלץ להסתבך באפולוגטיקה נפתלת, ולהסביר לקוראיו כי אין סתירה "בין עדנת אשה ובין פקחות גדולה שאצלה".

המשפטים הקדומים על שירת הנשים העברית היו מושרשים אפוא היטב, גם בקהיליה הספרותית הנאורה, וזאת עשרות שנים לאחר הופעת רחל ו אלישבע. אפילו בשנות השישים כינו מבקרים אחדים את המשוררת הצעירה דליה רביקוביץ בשם "דליה" (ברור שלא היה עולה בדעתם לכנות במקביל את צעירי המשוררים, את יהודה עמיחי או את נתן זך למשל, בשמותיהם

הפרטיים, כמתוך לבביות פאטרונית, פאמיליארית ומנמיכה). ואולם, דומה כי דווקא "דליה", כמי שסירבה לימים מתוך התרסה, להתיר ששיריה ייכללו באסופת שירי משוררות, היא שהצליחה בפעם הראשונה להזים כמה מן ה"אמיתות" הגורפות והכוללות, ששררו בכיקורת לגבי שירת נשים. שירתה של מירי דור, בשל היקפה הצנוע וקוצר ימיה, נותרה כאותו אנקור בודד מאגדות אוסקר ווילד, שיכול היה לבשר בצפצופו את האביב, אך צנח וקפא בכפור למרגלות אנדרטת הנסיך.

## ביבליוגרפיה

- אבן-זהר, איתמר (1976). "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'צ'קוב: למעמד הדנוטאציה בספרות העברית כדורות האחרונים", *הספרות*, 23, אוקטובר, עמ' 1-6.
- גוברין, נורית (1978). "מהפכת אוקטובר בראי הספרות העברית", *מפתחות*, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב והוצאת הקיבוץ המאוחד.
- (1989). *דבש מסלע*, תל-אביב: משרד הביטחון והוצאה לאור.
- הרשב, בנימין (תש"ן). "מסה על תחיית הלשון העברית", *אלפיים*, קובץ 2, 1990, תל-אביב: הוצאת עס-עובד, עמ' 9-54.
- זמורה, ישראל (תש"ט). *ספרות על פרשת דורות*, ב, תל-אביב: הוצאת מחברות לספרות.
- מירון, דן (1991). *אימהות מייסדות, אהיות חורגות*, תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- פורת, יהושע (תשמ"ט). *שלח ועט בידו* (סיפור חייו של אוריאל שלח — יונתן רטוש), תל-אביב: מחברות לספרות.
- קרטון-בלום, רות (1977). *במרחק הנעלם*, רמת-גן: מסדה.
- רטוש, יונתן (1982). *ראשית הימים*, תל-אביב: דביר.
- רטוש, יונתן (1986). *מכתבים: 1937-1980* (בעריכת י. עמרמי), תל-אביב: הדר.
- שביד, אלי (1967). "שירת יחיד במעגל רבים: על שירי רחל וזיקתם למקרא", *שלוש אשמורות בספרות העברית*, תל-אביב: עס-עובד, עמ' 130-142.
- שביט, עוזי (תשמ"ו). "השיר הפרוע — שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים", *תעודה*, כרך ה (מחקרים בספרות העברית), תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב ומפעלים אוניברסיטאיים, עמ' 165-183.
- שמיר, זיה (1989). *עוד חוזר הניגון — שירת אלתרמן בראי המודרניזם*, תל-אביב: פפירוס.
- שניר, חיים (1987). *שירי הדמויות בשירתה של יוכבד בת-מרים*, חיבור מ"א בהדרכת ר' קריץ, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- שפשטיין, צבי (תש"ן). *תולדות החינוך בישראל כדורות האחרונים*, כרך א, ירושלים: ראובן מס.
- Fuchs, Esther (1987). *Israeli Mythogynies: Women in Contemporary Hebrew Fiction*, State University of New York Press, Albany.