

כרכי שירה צעירה בשנים האחרונות

מאת ש. הלקין

לה ביותר. והלא את האפייני לרוחו של פרק-שירה מסוים — ובייחוד כשהוא נתפס על פי מיטב הפרק — כדאי תמיד להגדיר קודם לכל בדיקה זהירה יותר גם בטיב-מהותו המפורט שלו גם ביחסים שבינו לבין הפרקים הקודמים לו בתולדותיה של השירה הנוונה. רצון זה להגיע אל מעין הגדרה לאפייני שבשירת-נו הצעירה בשנים אלה הוא אולי המצדיק גם את הנסיון המסוכן לכרוך יחד כמה משוררים שונים. שעם כל הצדדים השווים שבהלך-רוחם המשותף — עיקר חשיבותם אף כאן, כבכל עת בתולדות השירה. לא במשותף שבהם, אלא באישי שבהם, במיוחד שב- כל אחד מהם. כי דבר אחד מרגין מאוד מתגלה מתוך קריאה רצופה בכרכים הנוונים: הרבה שירה אמיתית נושאים בתוכם אחדים מהם, הרבה יותר משפילל הקורא למצוא בהם לפי השירים הבודדים משל משוררים אלה. שנודמנו לו בכתב-עת פלוני אלמוני במשך השנים האחרונות. יתר על כן: כל כמה ששירה זו כל עצמה גילוי חדש ומפתיע, מבחין אתה בה כבר הבחנה ברורה למדי בין ארג-נפשו של זה לבין ארג-נפשו של זה מיוצריה — כל כך שאתה נתבע ממילא לבדוק בדיקה פרטית בכל אחד מהם קודם לכל נסיון לעמוד על הכללי שבהם. אבל היא הנותנת: הקורא במשוררים הנוונים בזה אחר זה מגלה לתמהונו — וללא שינסה כלל מלכתחילה לשתפם בקדירה אחת. לחוש בהלך-רוח משותף לרובם ככולם — כי אכן בני-מיצר הם בשדות-יצירתם השונים. בני דור חדש בשי-רה העברית. שהמייה אחת חדשה בוקעת ועולה מתוך טיב-מהותם הכוללני. לתמהונו ושלא לתמהונו מגלה הקורא את הדבר הזה. לכאורה, קצרה היא ה'תקופה', המשתקפת ביצירה הזאת בכללותה — כל עצמה בת עשר השנים האחרונות. לכל היותר. אך סערת השנים האלה, הנוראות והמפולאות כאחת בחיי העם והארץ, כלום אפשר היה להעלות על הדעת שתעבור על השי-רה העברית ללא שתסיט אותה היסט ניכר מדרך-התפתחותה עד כה? היסט זה בולט כל כך כסימן משותף ליצירת הדור הצעיר בשירתנו, שאתה מת-

[1]

לשם הרחקה מן הטעות, יש לציין מיד, שאין מאמר זה מתכוון כלל להקיף את היצירה הפיוטית הצעירה כולה במשך שנתים האחרונות בספרותנו. הכוונה צנועה ומצומצמת הרבה יותר: סקירה זו נקבעת על פי כמה כרכי-שירה, שנמסרו לכותב על ידי העורך לצורך העיון, המשוקע בה, וכולם פרי יצירתם של צעירי המשוררים העברים בארץ — כולם שנות-הופ-עתם הן 1949 — 1951.* (רק פעם אחת או שתי פעמים מסתייע המאמר גם ברשמים קלוטים מתוך דברי-שיר, שנדפסו באקראי באחד מכתבי-העת היוצ-אים בארץ) הווה אומר: ראשי-פרקים אלה שבנסיון כולל לעמוד על הנעשה בפיוט העברי בארץ מזדקקים למשוררים אחדים בלבד, שרובם ככולם שירתם היא יבול עשר השנים האחרונות בערך — שנות מלחמת העולם השנייה, מלחמת השחרור ורא-שית תקומתה של מדינת-ישראל. מתוך כך בוודאי מצטמצמת הראייה בדרכי שירתנו כיום הוה צמצום שבתוך צמצום: לא זו בלבד שאין הכותב מתעכב כלל על יצירתם של משוררים 'קשישים', ותיקים שהעשירו את ספרותנו בעצם השנים האלה באספי-כתביהם ואף בכרכים חדשים לחלוטין, אלא שעיונו במסכת-שירתנו הצעירה ביותר אף הוא מותחם בת-חומים לא-רחבים — במסגרת של ספרים מועטים. אף על פי כן נדמה לו לכותב, שרשמיו הכלליים — יהיה ערכם מה שיהיה בזכות עצמם וכשהם לעצמם — יונ-קים ממיטב יצירתנו הפיוטית הצעירה ומן האפייני

* הספרים, שהמציאה המערכת לכותב, לפי רשימה אלפא-ביתית של שמות מחבריהם, הם: חיים גורי, 'פרחי אש' (ספר-רית פועלים, 1949); אמיר גלבווע, 'שבע רשויות' (ספרית פועלים, 1949); מיכאל דשא, 'עד הירח הזה' (הוצאת קרית ספר, 1950); ע. הלל, 'ארץ הצהרים' (ספרית פועלים, 1950); נתן יונתן, 'שבילי עפר' (ספרית פועלים, 1951); ט. כרמי, 'מום וחלום' (הוצאת מחברות לספרות, תשי"ז); פנתס שדה, 'משא דומה' (הוצאת מחברות לספרות, תשי"א); יצחק שלו, 'אוחזת ענף שקד' (הוצאת אגודת הסופרים ליד דביר, 1951).

אם אי־פעם תקראין, אל רעות בְּחַיֵּי תִדְבְּרִי.
הַשָּׁמַיִם גְּבוּהִים מֵעָלַי, עַל מַצְחֵי שְׁפָחוֹתַי שֶׁל הַלָּיִל.
נִיחֹחֵי אֲרָנִים, צֵל אֶדָם וּמִלּוֹ צֵל הָרִים.

הנה ע. הלל, בעל הדבקות החושיית, האימפרסיוניס־
טית והגושנית כאחת, בעל השכרון המתמיד כל כך
מתוך מגע בממש שבטבע ובהוויה האנושית, שמדי
פעם הוא מעלה על הלב תחושת־עולם ויטמנסקית.
ולעומתו פנחס שדה, המאמין הוא עצמו, לפחות, כי
נושא הוא את נפשו אל האין המוחלט, עם שהוא יו־
צא יציאה מכוונת, תכניתית כמעט, לקראת 'שיר־
השמח־ככלות־הכל', בלשונו. לא הרי דוד סנדו, המ־
סתלק על פי רוב מכל נסיון שבכניסה גלויה, מפור־
שת אל החוויה האישית שלו, כהרי ט. כרמי, הנוטה
אל הליריזם שבוידי הפרסונלי, החותר דווקא אל
חישוף התוך הפנימי הפרטי שלו, ואף על פי שגם
הוא כראשון — ואולי עוד יותר ממנו — דק־ההבעה
הוא, מסגף עד כדי לאקוניות את ניסוח הוויתו הפי־
טית. ולא כל שכן שאין לתת סימני־היכר אחידים
ומאחדים ביצירה הצעירה, כשאתה כולל בתוכה את
שירתו של יצחק שלו מזה ושל מיכאל דשא מזה —
שניים אלה בפרט מפריכים מתחילה את הנסיון להס־
תכל בשירת השנים האחרונות על דרך ההכללה. שי־
ריו של דשא, שרובם ככולם שירי 'העלומים והאהבה',
אומרים מין תמימות רגושה כל כך, שמן הנמנע הוא
לחלוטין לשבצם בתוך מסגרת המקום והזמן, שבה
נוצרה שירתנו בת השנים האלה: לא השתכרתו בא־
הבה, כשהיא לעצמה, היא המעמידה אותו בבדידות
תמימותו, אלא כל אותה חיוביות שבהפלאת היכולת
להרגיש ולהתפעל נראית זרה על רקע ההרגשה הכ־
לית בעולם, המתנכרת ביצירת בני־גילו. מי מבני
דורו, ואפילו מבני הדור הקודם בשירתנו, יכול לכתוב
שורות של בטחון קל בכדאותם של החיים כאלה שלו?

כָּךְ פִּסְגוֹת וּתְהוֹמוֹת יִתְחַלְפוּ:
שָׁמַש־גִּיל רְדוּפָה חֲשֵׁר־תֵּעֵב;
וּפְרָחוּ רְגָעֵי־אֶשֶׁר וְסָפוּ,
כְּבוֹעוֹת שֶׁל פְּרִיַת בְּמֶרְחֵב — — —

(עַד הִירַח הוֹה', עמור 16)

ואפילו יצחק שלו, משורר בעל צלם ודמות משלו —
פורה, בעל־חושים, בעל־רגש, נענה לעולם־חוץ ול־
עולם־פנים בכוח הגבה עשיר ונוטה לאדריכליות שב־
מבנה המבצע הפיוטי — נראה או נשמע כדיסונאנטי

אווה להגדירו, לתפסו תפיסה מושגית תחילה ולנסח
את תפיסתך ניסוח ברור לעצמך לפחות, קודם לכל
נסיון הגיוני יותר שבתיאור דמויותיהם של המשור־
רים השונים כל אחד בפני עצמו.

יש לשוב ולהטעים: עומדים אנחנו במחיצתם של
משוררים צעירים שונים — אחדים מהם, על כל פנים,
נראים כבר כסוללים לעצמם איש איש את דרכו המ־
יוחדת, ואף על פי שקשה לומר, שידועים הם בעצמם,
לאן פניהם מועדות. הנה לפניך אמיר גלבו, בעל
הרצון הפיוטי האינטלקטואלי, החותר מתחילתו להבין
את מגמת־פניו כמשורר, ואף על פי כן אף הוא, כש־
אר בני־גילו, נרעש בתוך תוכו כל כך, שעצם הצו־
רך להבין נהפך בו למין התדפקות נסערה על דלת
סגורה, כגון בשורות אלה:

אֲנַחְנוּ רוֹצִים שִׁיקְרוּ הַמְּקָרִים רַבִּים וְשׁוֹנִים,
אֲנַחְנוּ רוֹצִים לְעֹלוֹת וְלָרֶדֶת בְּכָל הַשְּׁלֵבִים.
אֲנַחְנוּ רוֹצִים אַחֲרוֹנִים לְסַגֵּר אֶת הַדְּלֵת
וְאֲנַחְנוּ רוֹצִים לְפַתֵּחַהּ רֵאשׁוֹנִים.

אֲנַחְנוּ רוֹצִים לְגַרֵס כָּל סִבְרָה מְקַבְּלָת,
אֲנַחְנוּ רוֹצִים לְחַשֵּׁף הָעֶפְרָ מְנוֹצֵץ.
וְלִלְכֵת אֲנַחְנוּ רוֹצִים, וְלָבוֹא, וְלִהְגִיעַ.

וְאֲנַחְנוּ רוֹצִים, אִם צְרִיךְ, אֶת חֲבִית הַשְּׂרָפָה לְפוֹצֵץ.
(שִׁבְעֵי רֵשׁוֹת', 155)

ולעומתו חיים גורי, נרעש ואולי גם נפחד כמוהו, אלא
שאינו בו מן החותר אל מטרה מוכרת, מודעת בדרך־
שירתו — כל עצמו צליין פקוח־חושים בנדודיו בתוך
מראות העולם וצליליו וריחותיו, שהם כאילו העיקר
והתכלית לנפשו, החובקת אותם בחלופיותם־בנצחיותם,
והם כשהם לעצמם החדווה הגנוזה והבכייה הכבושה
שבהוויה, עם שהם מתלבשים לבושי תחושה ממשית־
רוחנית כגון בשירו זה:

פֹּה דוֹלְקִים חֲלוֹנוֹת בְּנִגְהָה שֶׁל שְׁקִיעָה אֲדָמָה.
הַחֶרֶשׁ טָלוּל, רִיחָנִי, וְעוֹלָה מִן הַגָּשֶׁם.
הָעֶרֶב קָרֵב, כּוֹכְבִים נִצְתִים בְּשָׁמַיִם.
עֲנָנִים וְרוּחוֹת יוֹנִים לְבָנוֹת עַל הַגָּשֶׁר,

אֲדָמָה יִרְקָה, וְשָׁמַיִם אוֹבְדִים בְּעֵלְטָת.
דְּכִים שֶׁל גְּלִים מִתְנַפְּצִים אֶל צוֹקִים, הַנּוֹפְלִים אֶל הַיָּם.
יִדְמָמָה כְּחֻלְחָלָה, הָעוֹלָה מִל מוֹל פְּנֵי וְאוֹבְדָת,
עֲשָׂנִים רְטֹבִים, וְעֵקְבוֹת מְחוֹקִים שֶׁל חֵיה.
בְּיַדִּי אִזּוֹ חֶרְטָתִי מְלִים עַל גְּזֻעוֹ שֶׁל אֶלּוֹן בֶּן־מֵאֵתִים.

אם אמנם מותר לדבר על היסט ניכר בדרכי השירה הצעירה לעומת קודמתה, יש להבין, שאין זה היסט מוחלט שבתמיטיקה או בסגנון הפיוטי, הדיבורי-התחבירי-הסגנוני. אדרבא: משני צדדיה אלה אתה רואה בזה, שיש בה הרבה מן ההמשך לשירתנו העברית הקודמת — שירת שנות העשרים והשלושים, על כל פנים. עדיין אתה מוצא גם בה הרבה מאותה חלוקה נפשית, המתגלית ביצירתם של טובי משוררינו בשנים ההן; מן הצד האחד, שירת האדם המתפורר, 'המתפרדד', זה המגיע לידי אטומיזציה של החוויה האישית, הן בתפיסת-היש הסהרורית-המסוייטת, הן בתפיסת הרגש הפרטי, הנראה לעולם מפקפק אף הוא, תמוה אף הוא; ומן הצד השני, שירת 'החלוציות', שירת העם והארץ, זו המתנכרת לראשונה בבטחונה האנושי-הקיבוצי, באמונתה בהיסטוריוזם הישראלי, השב לבצרון, ההולך ומשתרש בחיים שכל עצמם גאולה יוצרת את עצמה. חלוקה נפשית זו בין שירת היחיד, שעולמו מתמוטט ונמוט, לבין שירת-הכלל, החסונה ומחסנת — קורה-התפתחות זה בשירתנו בשנות העשרים והשלושים, שלא קשה להוכיחו על פי יצירתם של אביגדור המאירי, א. צ. גרינברג, יצחק למדן, א. שלונסקי ואף ש. שלום, י. בת-מרים ונתן אלתרמן — נותנת אותותיה הברורים גם ביצירת הדור הצעיר. אפשר, אין לדבר כאן על חלוקה נפשית זו כמתגשמת התגשמות גלויה לעין כל בתימטיקה — שירה אינדיבידואליסטית הססנית מזה ושירה קיבוצית בוטחת ותקיפה מזה: כפי שיתברר להלן, הרי אחד מסמימניה המיוחדים של שירתנו זו הצעירה הוא דווקא נטייתה כלפי מיוזגם של שני היסודות האלה שבה, כלפי פיתוכם זה בזה עד כדי הרגשה אישית לחלוטין בשניהם כאחד בנפש-היוצר. אבל אם במקום 'תמות' מסוימות, נושאי-שירים מובדלים ומופרשים, אתה מדבר על מוטיבים, על יחידות-חוויה פיוטיות, המהוות את עולם-השירה הצעיר הזה — יחידות-חוויה חושיות, רגשיות, דמיוניות ושכליות — אתה חוזר ומגלה, שמבחינת אלה הרי היצירה הצעירה עדיין ממשיכה הרבה את השימוש ב'מוטיבים' של השירה העברית בת הדור הקודם. מבחינת 'מוטיבים', עדיין נראית היצירה הצעירה כבת יורשת כשרה לאמה: לא זו בלבד שעם כל הפרסונליות הנכאב שבה, התוהה והתהויה, עדיין היא משתרשת כקודמתה בעולם-החושיים העשיר, במ-

במקהלת הדור. שירתו, שכולה קול שוקק ורוגז של ההווה הגלויה, המתקבלת על הלב מאליה, המקבלת את עצמה ללא קטרוג, עם כל הלבטים שבה, עם כל הכרתה באפל ובמסובך שבה, מתנכרת ליסוד-התהיה האחד, המחלחל ביצירת הדור הצעיר.

לא על נקלה אפוא יימצא צידוק-הדין לדרך כזו-ללנית זו, שבה יוצא הכותב להאיר צדדים שווים בשירת השנים האחרונות, פרי יצירתם של יוצרים שונים מאוד. אבל דווקא מתוך שאתה חש ומכיר, שבמחיצתם של משוררים צעירים שונים אתה נמצא, מתבלטת בהרגשתך האפתעה האחת, האחדותית, מול המבדיל ביניהם לבין קודמיהם בשירתנו. אותו היסט ניכר ביצירתם מדרכיה של השירה העברית בתוך שלושים או ארבעים השנים האחרונות בודאי תופעה היא המובנת מאליה, כי על כן יצירתו של דור חדש היא — ובפרט שדור זה פירושו: ילידי-הארץ או חניכי-הארץ, רובם ככולם. אלא שלא עובדת ההיסט הזוהי, כשהוא לעצמו, היא המתמיהה, כי אם טיב מהותו, משמעותו הנפשית התוכיית. החדש שבשירה הצעירה הזאת, עם כל הטוב והמרעיש שבו, מפתיע אותך בכללותו, כאילו לא לו צפית, כאילו יש בו משום רמז לראשית עקירה מאדמת-מטעה של היצירה העברית הפיוטית, הקודמת לה לשירה זו אף בתכונה, וללא שתדע היא עצמה, משום מה עוקרות ספינותיה את עגניהן מעם חופי קודמתה ומה הימים שעל פניהם הן מפליגות מעתה. מדעת ושלא מדעת מפעמת בעייתיות אחת את שירתנו הצעירה — לאן פניה מועדות? לא הקורא, אלא דווקא המשורר הצעיר עצמו הוא כאילו מרגיש כאן, שכתובתו חייבת להשיב על השאלה הזאת: בו בזמן שהקורא מברך על הטוב שהוא מקבל מאת המשורר — הרי זה כאילו מפקפק בעצם הטוב, שהוא מעמיד בשירתו. דומה: רוח-עוועים לוחשת בין דפי הכרכים האלה — וצליל אחד שבה כאילו אומר, שהמשוררים הצעירים עצמם אינם בטוחים כלל, שהם יודעים מאין הם באים ולאן הם הולכים. צליל זה שבאי-בטחון פנימי הוא גוונה הכללי של שירתנו הצעירה בשנים האלה. ובמידה שאפשר להגדיר את אי-הבטחון הכללי הזה שבה, מן הדין שינוסה הנסיון הנועז אף הוא שבתפיסה סינופטית על שני פניה: תפיסת זיקותיה של היצירה הצעירה אל השירה העברית, רית, הקודמת לה — בשנות העשרים והשלושים לפחות — ותפיסת זיקותיה לגבי עצמה, לגבי הדחפים הפנימיים, המפעילים אותה, המשווים לה את דמותה האינטימית והנבוכה יחד.

מש המפורט והיקר שבו, אלא שאף היא דביקה בכמה מיחידות-החוויה הקיבוציות, ההיסטוריות-הלאומיות, המזינות את קודמתה.

קודם כל: הנוף, אדמת ישראל, החודר כאן בפעם הראשונה לארג-מסכתה של השירה העברית החדשה כיסוד טבעי ממש, מסופג בתוך-תוכה כמהות ביו-פסיכולוגית אורגנית. ואין הכוונה דווקא למגע התכוף-החיוני בהווי ובהוויה הארצישראלים, כפי שהם מתגלמים לפעמים בשיר מוקדש להווה, כגון בפואימה המצויינת של ע. הלל, 'בדרך אל כפר סבא'. הכוונה היא בייחוד לאותה טבעיות, שמתמזגת בה הרגשת-הנוף ההיסטוריסטית בתפיסת-הנוף החושית, ילידת הרגע שבהווה — התמשכות זו, המופלאה והמסתברת כאחת, של 'כנען' לתוך 'ליל חציר בתוך שדמות יורעאל', כפי שהיא ניתנת אצל נתן יונתן, למשל, בשורות מעין אלה:

אַרְץ-כְּנַעַן—

קָמַת וְכְרוֹנוֹת

וְחֲצִיר-קִטְנִיּוֹת כְּבֶד-נִיחוּחַ,

כַּמָּה טַל!

עַפְעַפִּינוּ כְּבָדִים.

נְחִירֵינוּ לְאוֹ מְרִיחוֹת.

כַּמָּה דָם פֶּה שָׁטַף בְּבִצּוֹת—

דָם סִיכָא וְגִבִין מְלֶךְ כְּנַעַן.

שְׁבַע-דָּמִים לְרַגְלֵי הַפְּרָמֶל,

נַח יָגַע מִסַּע-הַרוֹחוֹת.

האסוציאטיביות ההיסטוריסטית שבנוף, זו החודרת מאליה, שלא מדעת ושלא במכוון כלל, לתוך סיטואציות שיריות שונות, הקשורות בעבודה מזה ובמאבק לשחרור הלאומי מזה, נעשית ממילא סוג שני שבו אותם מוטיבים קיבוציים, המעידים על הקירבה בין השירה הצעירה לבין שירת הדור הקודם: על פיה אף היא משתלחת למרחקים — מאחזיה את העבר בהווה. היאחזות זו במרחק-הזמן לאו דווקא יסוד פיוטי מרנין הוא. כפי שעוד יתברר להלן, אין אף זו מעירה ומעוררת תמיד את החדווה, את האכסטאזה דווקא. אבל חודרת היא לתוך החוויה הפיוטית על דעת עצמה, אף כשהחוויה קודרת היא, מכירה בעול וברסן המעיקים שבהיסטוריוזם, המפולש בנוף, והופך כים להיות עפבה אישית — 'מחסום לחלומות', בל-שונו של דוד סנדו באחד ממחזורי-שיריו 'מן הערבה':

יְגוֹן הָעֶרְבָה — מְחֹסֵם לְחִלּוֹמוֹת,

כִּי לֹא נִיחַר זֹלַת מְרַחֵק קְדָמוֹן.

ואתה אותה הרגשה שבי'מרחק קדמון' היא המפעמת את הסוג השלישי שבמוטיבים הקיבוציים, הקובעים את הקשר בין השירה הצעירה לבין יצירת הדור הקודם — הלוא הוא סוג המוטיבים, המיניקים בה את השירים הרבים על המאבק הלאומי בשנים האחרונות, עד למלחמת השחרור ועד בכלל. אף כאן אין החוויה הישראלית-ההיסטורית נפתחת כמקור התרעשות 'חיובית', ששה אל הפלאת החיוניות שבה עצמה. אדרבא: היפוכו של דבר נכון על פי רוב. חוויה זו רובה ככולה הכרה כבדה היא, נוגה וליאה במקצת, בהכרח כבד-הגורליות שבמאבק הלאומי — הכרה, החוגג אמנם לפרקים את 'חג נצחון הרוח על החומר', אלא שהמשורר בעל הניב הזה, ע. הלל, למשל, מסגף כל כך את תפיסתו במושג 'חג נצחון', שאינו מוצא לו לכוש תיאורי כי אם ב'עיני כלבים מצורעים':

הִסִּירוּ עֵינֵיכֶם מֵעֵינֵי הַעֲלָמוֹת וּמֵעֵינֵי הַפְּרָחִים

וְהִבִּיטוּ בְּעֵינֵי הַכְּלָבִים הַמְצָרְעִים!

כִּי תִבִּיטוּ בְּעֵינֵיהֶם רְאֵה תִרְאוּ אֶת אֲצִוְלַת נִשְׁמָתְם

חֹגְגַת אֶת נִצְחוֹן הָרוּחַ עַל הַחֹמֶר!

לְמָה תִּשְׁוֶה בְּנַפְשְׁכֶם?

שׁוּוּהָ לְמַעַס חֵיל-הַנְּצוּרִים הַיִּשְׂרָאֵלִי בְּתוֹךְ חוֹמַת

יְרוּשָׁלַיִם.

אוּ בְּתוֹךְ חוֹמַת מְצָדָה, חֵיל-נוֹאֲשִׁים-לוֹחֲמִים אֶת חַג

נִצְחוֹן הָרוּחַ עַל הַחֹמֶר, אֲפִלּוּ יִסְפוּ עַד אֶחָד!

אֲשֶׁר לָהֶם נִצְחוֹן הַנְּצַח בְּמוֹתָם;

וְלִנְצְחוֹן רוּמֵי נִצְחוֹן-כְּזָב בְּחַיֵּיהֶם!

(הכיבו ב'עיני כלבים מצורעים')

דור דור ותפיסתו ב'נצחון הנצח' הישראלי, ולוא גם במוות, על דרך 'קידוש-השם', לעומת 'נצחון רומי, נצחון-כזב בחייהם!' כל כמה שהיסוד הלאומי-ההיסטורי מתעטף אצל המשוררים הצעירים עיטופי-העל-מה מרובים מדעת ושלא מדעת, עדיין הוא ממשיך לעתים קרובות את מסורת המוטיבים שבו לפי דרכו בשירתנו העברית הקודמת. אפשר, אין להביא ראיה לכך מיצירתו של יצחק שלו, שמוטיבים אלה בכללונתם, בהלמות הדופק הישראלי שבהם, חיים בה את חייהם המלאים בגלוי, ללא הסתר-פנים כלל, כשאר המוטיבים שבשירתו: יצחק שלו, כאמור, פרשה פיו-טית מעניינת הוא בפני עצמו ואין לדחוק אותו לתוך תחומי הניתוח הזה, אבל קורא אתה בשירתם של

שנים מן האפייניים ביותר לדור המשוררים הצעירים, בשל אמיר גלבוץ מזה ובשל חיים גורי מזה, ואתה חש בעובדה פוריה זו ביתר תוקף: העבר הישראלי, התנכ"כי בעיקרו של דבר והמאוחר-המסורתי אף הוא, אם כי במידה פחותה מן הקודם, עדיין מפרנס את היצירה הצעירה ברגעיות-חוויותיה הפיוטיים, האור-גניים ביותר, ואף על פי שאינו נעשה בה מקור לתימות, לנושאי-שיר בולטים בפני עצמם. מבחינה זו אף היא אתה מכיר בהמשך, בקשר שבין השירה הצעירה לבין יצירת המשוררים העברים קודמיהם — בשנות העשרים והשלושים בפרט. ולא כל שכן שקשר זה מתבלט בצדדיו הסגנוניים-הטכניים, במבנה השיר ובדרך התלבושותו בהבעה המילולית, כל כמה שהדברים אמורים בצדדים הליריים-האישיים שבשירת הצעירים. סבל-הירושה מסתמן כאן גם בהלך-הרוח הכללי, זה האינדיבידואליזם המסוער, המיטלטל מחוץ אל חוץ בהרגשתו הפיוטית בעולם, גם באותה חושיות דמיונית, הנראית מופקרת כמעט בחופש הגמור שבו היא משתמשת בציוריה, עם שהיא נוהגת אי-עקיבות גמורה לגבי חמריה הרגשיים והמושגיים. עדיין לא נעשה נסיון רציני במחקר הספרות העברית החדשה לבדוק בדיקה יסודית בטיב מהותו של שידוד-המערכות הגמור, שחוללו שנות העשרים והשלושים בשירתנו, הן בדרך ראיתה המוגשת-הרגשית-הדמיונית בעולם, הן בשימושה בחומרי-הלשון — הלכסיקליים, הסינטקטיים והסגנוניים — ולא זה המקום לרדת לעומקם של הדברים, הכרוכים בשאלה זו. אבל גם לצורך הענין שלפנינו, כדאי להעלות על הדעת דרכי-הבחנה אחדים, שעל פיהם בורר דאי ילך המחקר הספרותי אצלנו יום אחד במאמציו לעמוד על ההבדלים המהותיים בין השירה העברית הלירית 'השמרנית', יצירתה הגדולה של דור-ביאליק, לבין בתה 'המהפכנית', ילידת שנות העשרים, ואף על פי שהיא מתחילה מביאה סימניה עוד לפני שנות מלחמת-העולם הראשונה ותוך כדי השנים ההן, כגון בשירי יעקב לרנר, דוד פוגל, מ. טמקין וי. ליכטנבוים. דרכי-הבחנה אלה, שרק על פיהם נכיר הכרה של ממש בחיטוב-פניה ובחיתוך-קולה המיוחדים של שירתנו 'המהפכנית', זו שממנה יונקת היצירה הצעירה למישרין, יכשירו את הבדיקה בהבדלים האט-מוספיריים שבין שתי תקופות-שירה הללו לפי שלושה קוים, לפחות: האטמוספירה הכללית של השיר הלירי, הנוצרת מתוך זיקת המשורר בן 'התקופה' הנדונה אל העולם ואל עצמו הוא — אל 'אני' אישי זה שלו,

בתוך העולם; האטמוספירה, הנוצרת ב'תקופות' השונות בתוך השיר לפי דרך-בנייתו; ואחרונה-אחרונה — האטמוספירה השירית 'התקופתית' השונה, הנוצרת מבחינת הלשון והסגנון. דומה: כל מה שהשירה קרובה יותר לטיב-מהותה 'השמרני', הרי העולם, הניתן על ידיה, בצורת השיר הלירי, לפחות, 'ישני' הוא יותר, אמפירי יותר ובטוח בעצם קיומו ובאמצעי-התפיסה הנפשיים, שעל פיהם הוא משיג ומנסח את בטחונו במציאותו הוודאית, המובהקת. וכל מה שהשירה מתקרבת אל טיב-מהותה 'המודרניסטי', 'המהפכני' בתולדות-הספרות, הרי ודאותו של העולם — ישותו האמפירית, הבטוחה במציאותיותו ובמושגיותו הקיומיים — מתערערת, מתמוגגת ונוטה להתנדף. כי על כן מייחס המשורר 'השמרני' ערך בטוח ובלוט יותר להגיגיו, לרגשותיו ולדמיונותיו — לכלים הללו, שבהם הוא קולט את העולם, או את חלק-העולם, הניתן בשירו: 'אני' הפרטי שלו מתבטא בשיר בתורת 'אני' פרטי מוגדר היטב בעיני עצמו, פועל ונפעל ומתפעל ללא היסוסים בעצמותו וישותו המיוחדות, ללא עכבות מודעות, ואילו בשירה 'המודרניסטית', 'המהפכנית', דומה: אין המשורר עצמו מכיר ויודע אל נכון, 'אני' האישי שבו מהו — לא זו בלבד, כביכול, שבוש הוא להגדיר את ישותו האישית המסוימת, המעוצבת כל צרכה בדמותה כצלמה, אלא אף נבוך הוא מלדבר על חוויותו הפיוטית כעל חוויה אישית-פרטית, מסומנת היטב כקניין אישי-פרטי לחלוטין גם ברגע-החוויה הפיוטי עצמו. לעומת האוירה שבבטחון גמור בעולם-הכלל ובעולם-הפרט שבשירה 'השמרנית', מתרגשת בשירה 'המודרניסטית' אוירה הססנית לגבי עולם-חוץ ועור-לם-פנים שבה — אוירה זו, שאנו תופסים אותה על פי רוב כמדומדמת, כסהרורית, כנסוכת-עוועים. מתוך כך משתנית האטמוספירה הכללית של השיר מצד-בנייתו. מבנה השיר בפיוט 'השמרני' ממילא גלוי יותר, ברור והגיגיו יותר מבפיוט 'המהפכני'. מסגרת השיר 'השמרני', זו הקובעת את 'תכנון' קבע מוצק לפי נושאו, זמנו ומקומו והלך-רוחו, הולכת ומתרחבת, הולכת ומתעמקת, מקטע אל קטע על פי דירוג סימטרי מסוים, זה המפתח את הקווים הכלליים שבתפיסה הוודאית הברורה, המונחת ביסוד השיר. לא כן השיר 'המודרניסטי' — מסגרתו שלו לעולם אינה נראית ברורה והגיגיו לחלוטין: סימני התפתחותה במקום ובזמן ובצירופי יסודותיה המוחשיים, המורגשים והמושגים נראים על פי רוב נזילים, מעור-

מבחינת ה'ליריזם', 'השתפכות-הנפש' — סגנון-דבי ריה נעשה מפוכח יותר, נוטה ל'פרוזאיות'. אלא שה'פרוזאיות' שבה ידה בכל גם מבחינה לשונית: נורטלת היא מלוא חפניה ציורים קלוטים מעולם הרוח מזה ומעולם המציאות המוחשת מזה לאין מעצור ולאין הפלייה — כל כך, שאף נטייה זו, ואפילו כש-היא לעצמה, קובעת את הייחוד האטמוספירי שבשירה ה'מודרניסטית'.

ואם יש משהו מן הנכון בהנחות המנויות לגבי ההבדלים בין שני פרקי-שירה אלה בתולדות היצירה הפיוטית העברית בדורות האחרונים — ומוכן מאליו, שהנחות הללו, במידה שיש בהן מן האמת, חלות גם על השירה המודרנית האירופית-האמריקנית — אין כל ספק, שמשוררינו הצעירים מושפעים, בעיקרו של דבר, משירתנו בשנות העשרים והשלושים. קריאת-אקראי בלבד בספרים, שבהם דן הכותב, תספיק לה-עמיד את הקורא על חיוניותה של השפעה זו על המ-שוררים החדונים. בצורה גלויה ביותר ניכרת כאן היניקה משירתם של א. שלונסקי ונתן אלתרמן. מכל משוררינו בשלושים השנה האחרונות הרי שלונסקי בפרט הוא שנתן בשירתו את הביטוי הנועז למסוכסך ולמשובש שביש העולמי-האנושי המודרני: הוא בפ-רט שפרץ כל גדר בין תחום-תפיסה נפשי אחד לת-חום-תפיסה נפשי אחר ברגע-החוויה הפיוטי, והוא הוא שהרחיב את גבולות הלשון השירית עד כדי הכ-ללת אוצר מלים וניבים מאפסימלי, השואף לקלוט אותו עולם מודרני פרוץ. לא יפלא אפוא, שמבחינה זו, לפחות, בחינת קליטתו של עולם ללא הפלייה בין ה'מוחשי' לבין ה'רוחני' בהוויה העולמית והאנושית, מורגשת השפעתו על השירה הצעירה בכל שאתה קורא בה. והוא הדין בנתן אלתרמן, זה הנוסך קסם על המשורר הצעיר בצבעוניות הפנטאסיה שבתפי-סת-עולמו הפיוטית ובאותה אינטימיות חמה, שעל פיה נעשית הפנטאסטיות שבדרך-ראייתו טבעית כל כך, שהיא כופה עצמה על הקורא — ככל דרך-ראייה של משורר אמתי — כאילו אין זולתה דרך אחרת אפשרית בפיוט. על מה אתה מתפלא יותר? על הגי-ווי, שאתה מגלה מתוך קריאה רצופה בשירה הצעי-רה, שמסכת-יצירה זו מושפעת בדרכים נעלמות גם מדרכיהם של כמה וכמה משוררים אחרים, שונים מזה לחלוטין, בשנות העשרים והשלושים. יסוד הפליאה שבקליטת ההוויה כיסוד מצדיק את חיי האדם על כל צערם ויגונם, עמידה רוננת זו מול עולם-היש, על הנגלה ועל הנסתר שבו, מעלה על הדעת את ש.

פלים. המשורר ה'מהפכני' אינו נועז, כביכול, ל'פתח' את שירו על דרך ההגיון, להרחיבו ולהעמיק על פי מבנה סימטרי קבוע, הואיל ומלכתחילה הוא חסר בטחון מוחלט בחוויה הפיוטית, המפרנסת את שירו פרנסת חמרים חושיים, רגשיים ומושגיים מובהקים כל צרכם. הקפיצות המרובות שבשיר המודרניסטי מחויבות המציאות הן בו, מחויבות מציאותה של ה-חוויה הפיוטית ה'מדומדמת', עוברו של השיר. שיר כזה עובר ממילא מן הממש אל הדמיון וחוזר מן הדמ-יון אל הממש, מן הרגש אל התפיסה המופשטת וחוזר חלילה, ולא כל שכן שמתבע-בריאתו עשוי הוא שיהיה נראה כמדלג מציור אל ציור ואינו מספיק להפוך לא את זה ולא את זה לתמונה שלימה אחת, מפותחה כל צרכה.

הוסף על כך את ההבדל בין שתי 'תקופות-השירה החדונות לפי שימוש הלשון והסגנון בכל אחת מהן, ואתה תופס יסוד שלישי מכריע בהבחנה אטמוספירית זו, שאתה מבחין בין שתיהן, מבחינה לכסיקלית-סג-נונית, נעשה השיר ה'מודרניסטי' בעל כרחו פורץ-גדר, 'מופקר', לעומת השיר ה'שמרני', גם חוסר הכרתו של השיר ה'מודרניסטי' בסולם ערכים אי-שיים-פרטיים בעולם — בעולם האמת, הטוב והיופי בכלל זה — גם חוסר הגדרתו העצמית במבנהו כבעל 'תוכן' מסויג למדי, קבוע ומוחלט לגבי עצמו, מולי-דים חירות מרובה ביחסו אל ההבעה המילולית. השיר ה'שמרני', הנוול מתוך הלך-רוח חגיגי, מקודש בק-דושתו של רגע-החוויה הפיוטי, נוטה ממילא לשי-מוש בלבושי לשון וסגנון 'חגיגיים', 'מקודשים' — בגדי-שרד לרגע, הנכנס לקודש-הקדשים של החיים. ואילו השיר ה'מודרניסטי', המתקשה בעצם ההבדלה בין קודש לחול בעולם-חוץ ובעולם-פנים, המלוב-שים בו, ממילא נוהג חירות מרובה בעירוב התחומים בשני אלה גם בדרך הלבשתם בכלי לשונו וסגנונו. יתר על כן: עם שמסגרת השיר ה'מודרניסטי' נעשית פרוצה לעומת מסגרת השיר ה'שמרני', מתרווחת חירותו הלשונית-הסגנונית עוד יותר: החמרים החו-שיים, הרגשיים, המושגיים והדמיוניים, הנקלטים כאן לתוך המסכת הפיוטית באפס יד, מתוך זיקה משת-לחת בבת-אחת אל עולמות בעלי תכנים שונים זה מזה, מכניסים בבת אחת אל לשון השיר וסגנונו גם יסודות מיסודות שונים מבחינה לכסיקלית-סגנונית. שירה 'מהפכנית' זו חיישנית היא ביותר ביחסה אל הבלטת הרגש האישי הגלוי, המובן מאליו בשירה ה'שמרנית', ומתוך כך היא נעשית סגפנית בלשונה

ולא כל שכן שאתה נפתע לגילוייה של אותה הפלאה
ההוויה הנכאבת, הרוחשת ב'פלא גמע' של ש. שלום.
גם בשיריו של אמיר גלבוץ, הרחוק מאד מ'השקפת'
עולם' אומרת אמן להוויה, כגון בשורות אלה שלו:

כָּל שְׁנַתְּךָ מְגִידֵינוּ וְנִבְּתָר מִבְּשָׁרֵנוּ לֹא נִכְנָס לְמַחְזֹר
הַרְקָב.

אֶל חַיִּים יָשׁוּבוּ — מִן הַפְּרִיטָה, מִן הַפְּחֹל הַעֲוִטָף,
מִן הַנְּגִינֹת הַרוֹדְפֹת אַחַת אַחַר רְעוּתָהּ.

הַבֵּיטוּ בְּגִלְגֹּל הַתְּמָה, הַמְּנַסֵּר בְּבִטָּן תַּיִם אֶת יָמֵי
הַבָּאִים,

אִם לֹא גִלְגֹּלִים לְאֵין סֵפֶר חוֹתְרִים עִמּוֹ אֶל רַחֲמֵי
אֱלֹהִים-לְאֵין-קֶץ לְזֶרַע בָּם אֶת יוֹמָם אֶל-תְּמִיד.

אוֹתָהּ שְׁעָה הוֹת תַּחֲתִיּוֹת לְרַקִּיעִים וּלְעֵינֵינוּ נִצָּב
מַעֲשֵׂה הַמְּרַבֵּב

וְהָאִמוּנָה הַגְּדוֹלָה הוֹפְכָה אֶמֶת שְׁצִמְחָה מְעִי הָאֲכֹנָב.

ומי המכיר בשירת יצחק למדן — על שנים, לפחות,
מיסודותיה המובהקים: הקינה הכבושה והתפילה הח-
רישית, תפילת היחיד על הרבים, המאמינה ואינה מא-
מינה, שהיא נענית, שהיא פועלת את פעולתה — לא
יתפלא למצוא את רוחה גם היא בשירה הצעירה,
היוצרת לעתים לא-רחוקות כלל פסוקי תפילה הסס-
נית, מבווישת במחשופה, כגון אלה של חיים גורי? —

הָבֵא בְּרִכָּה לְנַעֲרִים — פִּי בָּאָה עֵת.

רְאֵה אוֹתָם שׁוֹתְקִים וְנֹכְחִים — וְעֵינֵיהֶם דוֹלְקוֹת.

רְאֵה, יוֹרֵד הָעָרֵב,

רוּחַ בְּצִמְרוֹת, הָאֶרֶן מְרֻטֵט.

קָרֵב יְהִי הַלֵּיל, וְהִמָּה מְעֻטִים מְאֹד.

בְּרַכֶּם, אֱלֹהֵי, פִּי בָּאָה עֵת.

כּוֹכְבִים הַצֵּתוּ,

וּמַחְנֹת רַבִּים נְאֻסְפִים מֵעֵבֶר.

פִּי מִי יִרְאֶה אוֹר-יוֹם! וּמִי נִפֵּל וָמָת?

הַנִּצְחֹן יִשָּׁג אוֹ אִם תְּבוֹסָה וְקָבֵר?

בְּרַכֶּם, אֱלֹהֵי, בְּרֶךְ יוֹצְאֵי לְמַלְחָמָה.

בְּרֶךְ נִשְׁקֵם לְבַל יִחְטִיא... בְּרֶךְ בֵּיתֶם.

בְּרֶךְ אֶת זֶה הָעָם, אֶת נַעֲרָיו וְלוֹחְמָיו,

עַד קָרֵב יוֹמָם. — — —

(תפילה)

שלום. יסוד הוידוי והתפילה — ובמידה רבה, גם
ההלקאה העצמית — מזכיר את שירת יצחק למדן.
ויסוד הלהט והסער האפוקליפטיים, זה המתיך את
ההוויה כולה התכת-אש עד כדי יציקת דפוסי הת-
פעלות חזיונית-ממשית, מעלה על הדעת את א. צ.
גרינברג.

אכן מפליאה השפעה 'מקובצת' זו על משוררינו
של משוררים שונים לחלוטין בני הדור הקודם, שתכ-
ני-שירתם והלכיי-רוחם שונים לגמרי בדרך כלל
משל פלוני 'המושפע' בן הדור הצעיר. וגדולה הפ-
ליאה בייחוד, כשהדי 'ההשפעה' הזאת וריחותיה מת-
רגשים עליך כבני-בלי-מששות, כמעורים בתוך תו-
כה של האטמוספירה עד לאין יכולת להגדירה הגדרה
של ממש, תימאטית-סגנונית. אין אתה תמיה, כשאתה
חושף לעתים קרובות כל כך את עקבות ש. שלום,
למשל, בשירי מיכאל דשא — זו הדביקות בכדאות
שבהוויה, זו אהבת-העולם החגיגית, המוצאת תמיד
כפרה לנגלה הדווי שביש בתוך הנסתר הרוגן שבו,
המתמשך ברננתו לנצחים. אבל מתרעש אתה, כש-
אתה מוצא אותה דביקות, נוגה מאד וסלחנית מאד,
בשירתו של אחד מבעלי-העצמיות, המבטיחים לא-
מעט לעתיד בפיוט הצעיר, בסונטה כגון זו הבאה משל
אברהם הוס (ואף על פי ששורש-נשמתו של זה, אולי
כשל ש. שלום עצמו, יונק הרבה מעולמו של רינר
מריה רילקה):

חומר בך ברב עצמה וקצף

יין-החיים, מתוק, עכור ועז.

ואין דבר אם פעם תנתי

טפה כבדה ולעונה של עצב.

פי מהרה נשטפת היא בקצב,

ונמוגה בכתם ובפז,

וכאלו לא היתה, וכאלו גז

כל היגזן. ורק אחד: הרצף

של צהלה פרועה וצוענית

מפה גלים פים וכמדבר.

ובקבצן, בנוד ובצאנית

אגרת התנובה ולב הבר

שלשדה, עמקה בו מענית

והוא שופע שבלי-ענבר.

('פרנס הלס')

והדגמה עוד אחת, מפורטת פחות או יותר, ליניקת השירה הצעירה מכללות קודמתה — השפעתה האט-מוספירית העצומה עליה של יצירת א. צ. גרינברג, זו המתגלית תחילה ברור לכל עין מבחינה סגנונית-צורנית והיא צופנת בתוכה בחינה נפשית עמוקה יותר, הרגשית-הגותית. ושוב על דרך ההדרגה ומן הקל אל הכבד. אפשר, אין השפעה זו מופלאת כל עיקר, כשאתה מכיר סימניה בשירת יצחק שלו, למ-של, זה הנוקק לעתים קרובות מאד לנושאים לאומיים-היסטוריים מובהקים כל כך, שלשונו מעלה על הדעת גם השפעת סגנונותיהם של משוררינו 'השמרנים', בני 'דור-ביאליק'. הנה לדוגמה קטעים מתוך שירו 'שנות אלפים תנהרנה ספינות':

שנות אלפים תנהרנה ספינות ותדדנה בים הגדול
אל חופי קיסרין וכרמל ואל רעש סלעי ים יפו
בן דוברות כנענים עם סירות המפרש ואני הקיסור
מספינת הלוי עד ספינת הגנה — יערות כלי-משוט
מתרגשים בשבעים נמלים למקצה התיכון עד קצו,
צי דורות, צי אדיר, צי קדוש — רועדים כל דברי-
הים

מרעשת עגניו ברום ומזעק קרשי ספוניו...
שאלו נמלי דור ודור ודרשו בחופי-יגונים
אם פקד לא פקדם אי-אני ביםים ובלילות קדמונים.
לנאפול העיר שאלו, לפיראוס, קונסטנצה, מרסל,
אם שבת מהבהיל יתמות ספינותיו מנמל לנמל,
אם חדל, מאין ישע ופדות, מהוריד רפסודות אמלות
להציל ישישיו מלסטים, וטפו — מממפר עבדים...

התשפח צפור-נד נודדה אם תמריא אלי רוח לא לה?
כן גם צי ישראל מגמת צפריו רק אחת אין בלתי.
כל ציי השטן וצבאו ומטוסו לא יוכלו לעשות
אשר צי ישראל יהפך את פניו בלתי אם למזרח!
לו נותר יהודי רק אחד וספינה רק אחת תותר
וראה כל בשר איך משיט יהודי אחרון את הצי לציון!

ואין אולי הפלא גדול ביותר, כשאתה מוצא את הש-איפה לקירבה אל סגנון-דבריו הפיוטי של א. צ. גרינברג בלשונו של ע. הלל, זו הנוטה ברוחה כלפי לשון-דיבור עממית-אידיאלית: הספונטאניות שבה בתפ-סת הרגע והממשיות המוחשת שבתפסתו, עם שהן מתבטאות בלכסיקון שאוב מעולם הריאליא, מעולם עצמים ועניינים יומיומיים שגורים, מן הצד האחד,

ובבניין-משפט פשוט בתכלית, מובן ונהיר כלשוון-דיבור שכל עצמה תגובה טבעית על הרגע התכוף, מן הצד השני, מעלות על הדעת מיד את כוחו הגדול של א. צ. גרינברג בהמראה זו, שלעולם הוא ממריא אל הנשגב ואל הנאצל בתכלית מעל קרקע-היש הצ-נוע, הענוותני במוחשיותו דווקא. בנטייתו זו הסגנונית של ע. הלל יכול להוכח על נקלה כל המעיין בשיריו, כגון בשורות אלו מתוך 'על מכונית-משא דודג' בכ-ביש חיפה-תל-אביב':

אהבו את מכוניות-המשא המרעישות בכבישים!
אהבו את בלוריתכם השחורה, או הצהבהבה,
הצוחקה ברוח!
ואת חלצתכם הלבנה, הפתוחה והתופחת ומבדרת
את דעתה ברוח!

ואת חזותיכם היחפים המשתאים לרוח!
אהבו את עיניכם הצוחקות מעצמת העולם הגואה
ובולע אתכם!

הנה הארץ יפה ורבה!
ואנחנו בניה פתוחים ורחבים!
ואנחנו צוחקים לכביש המסער עלינו, ונס אל נפשו!

הביטו!
עו לבנה קשורה למטרה, לוחקת היא אספסת:
אל תראוה שהיא בת-משקו של מושבניק מאלישיב,
היא עו בעולם!

שם תרגלת נבהלה, נחפזת לחצות את הכביש,
פל-עוד-נפשה-בה!
מה החפזון הזה, מלכת הרכילות?!

הנה אתם!
היו גומעים מלוא חזותיכם את רוח העולם,
היו משוחחים בקול! גועים בצחוק רועם והתגלגל
שהארץ הזאת הדוהרת בכביש היא לב-העולם —
על שהיא כאן!

ושמתתכם — לב-הארץ! אשר היא בכם!
לא דם זרם בעורקיכם, פי אשר וחדות היד!

אבל הפתעת השפעתו של א. צ. גרינברג מתעצמת במאה, כשזו מופיעה לעיניך אף באותם סוגי-יצירה

טית. (קו־האלכסון בכל מקום בשורות הבאות מסמן סופה של שורה בכל בית משני בתיו של השיר, כפי שהם ניתנים בצורתם במקור):

כָּל חֲבֵרֵי יְבוֹאוּ מִכְתָּפֵי גְאֻלָּה / וְדָמָם הִשְׁפּוּךְ נוֹהֵר
אֶל עוֹרְקֵיהֶם / מִמְעִינֹת –
תְּחִיָּה בְּלִבָּם סוֹעֶרֶת / וְזוֹהֶרֶת הַבְּקָעָה מְקֻדָּשֶׁת
תְּכָרִיכִים / גְּלוּיִים לְסוֹד הַחַיִּים.

כָּל הַבְּקָרִים שֶׁהִתְקַפְּלוּ בַחֲשֵׁכָה / לְמַעַנָם, בָּבוֹא
יּוֹם לְהָאִיר –

מְנִיפִים תְּרִבּוֹתֵיהֶם בְּכִרְכָּה / רוֹעֶפֶת אוֹר וְשִׁקֵּט
שֶׁגָּנוּזוּ מִמְּנֵיָהֶם לְעֵת יוֹפֵעַ הָרְנֵעַ / בְּצַעֲדֵי מַלְכוּת.

[3]

היסט זה אפוא, המסתמן בשירתנו הצעירה – יותר משהוא עניין שבמוטיבים מחודשים ובסגנון-דברים מחודש וניתן להגדרות מסוימות, הרי הוא עניין שב-הלך-הרוח הכללי, שלא על נקלה אתה מגיע לידי תפיסה מושגית בו תחילה וניסוח מושגים לאחר כך. אף על פי כן דומה: מי שמשתקע בשירה זו מתוך קריאה מרובה ורצופה אינו מתרחק מן האמת, כשהוא חש בחידוש שבה לעומת שירת הדור הקודם בתולדות ספרותנו. כן, ראשית התפיסה בעצם החידוש, שנת-חדש כאן, נעוצה בהרגשת-דיר בהבדל יסודי אחד בין רוחו הכללי של פרק-שירתנו זה לשל קודמו. דומה: בשנות העשרים והשלשים מוצאת לה השירה העברית הלירית חיווק בעולמה האישי המתמוטט מתוך מגעה בחוויה הישראלית-הקיבוצית על יסודו-תיה השונים – ההיסטוריים, הגאולתיים-המשיחיים והאנושיים-החברתיים; ואילו בשירה הצעירה, בת עשר השנים האחרונות, אין חיווק ההרגשה הלירית מתגבש כדי חיוב-חיים ניכר וממשי אף באותם צד-דים שבה, שעיקרם – כללות המוטיבים והלכיה-הרוח ההיסטוריים גם הם, כלאומיים-הגאולתיים כחברתיים-החלוציים. כאמור, מרובים המוטיבים הללו אף כאן, בשירה הצעירה, והם הנותנים בה את טעם ההמשך לעברנו הפיזי – הקרוב, על כל פנים. אלא שמוטי-בים אלה אינם מתגבשים כאן כדי תימות, כדי נושאי-עניינים חשובים כל כך בפני עצמם, שיש והם מש-תלטים על המשורר עד כדי שייצור שיר שיש בו אמונה בחיים, בטחון בחיים – חיוב-חיים. הלך-

בשירה הצעירה, שאין בהם לא מן השגב והפתוס שבחוויה הלאומית-ההיסטורית ולא מחיוב-החיים המ-עורה, הפורץ וקולח דווקא מתוך מגעו ביש הנוקשה, המפולם במחשיותו, לכאורה. נפתע אתה לה ביתר עוז, כשהיא מפרנסת את שירתו של פינחס שדה, המשלה את נפשה להאמין, שכל עצמה שוועת-אמת אל החדלון ומתוך אשלייה עצמית זו היא מגיעה לידי התלקחות שבחזיון כביכול, כגון בשלושה בתים אלה, המובאים מתוך סוף הפואימה הארוכה שלו, 'פתיחה / שיר בגנות חכמת-החיים':

וּבְכֵן נַעֲלָה אֶת הַשִּׁיר הַנִּכְסָף מִחֲשֵׁכֶת צַעֲרֵנו
וַיְהִי לָנוּ שִׁיר דָּגֵל וְדָת – וַיִּצְאָנוּ עִמּוֹ מְעֵרֵינוּ,
מְעֵרֵי הַשּׁוֹקִים וְהַמַּעֲשֵׂ, מִבְּחֵי אֶלְפָּנָא וְזָמָה.
יְהֵא שְׁבִיל הַחֶלֶב לְשִׁבְלֵנוּ, וּמִצָּפֵן יְהֵא נְגַה כִּימָה.

כִּי גְלוֹת הִיא הָעִיר הָאֲרָצִית – וּנְפָשֵׁנוּ אֲשֶׁר מְנַדָּה
שׁוֹאֶפֶת לְשׁוּב אֶל עֵרְיָהּ, אֶל הָעִיר אֲשֶׁר לָהּ יְעוֹדָה.
זוֹ הָעִיר שְׁבָאוֹר הָעֵלְיוֹן, אוֹר הַזְּרִיחָה וְהָאֵשׁ –
אֵלֶיהָ נְפָשֵׁנוּ תְּבוֹא וְלוֹ גַם תְּנָאֵשׁ.

אִו נִשְׁבַּע: בְּנַפְשֵׁנוּ נְבוֹא אֶל נְהַר-הַקְּדוּשָׁה הַמְּטָהֵר!
נִשְׁבַּע כִּי בְנַפְשֵׁנוּ נְבוֹא אֶל נוֹפֵי-הַמִּצִּיאֹת-הָאֲחֵרֶת.
וְאָמֵן וְאָמֵן כִּי נִגִּיעַ וְאִם גַּם מַעַט נֶאֱחָר
כִּי בַחֲרֵב נִכְרָה הָאֶפִּיק לְנַפְשֵׁנוּ הַנּוֹהֶרֶת.
וְכִשְׁם שְׁחָרְבֵי-הַשִּׁיר לֹא תָשׁוּב רִיקָם לְנַדְנָה
כִּן גַּם נְהַרְתְּ-נַפְשֵׁנוּ לֹא תִסּוֹג אַחֲוֹר
בְּלִמְיָאָם תְּבוֹא עַד נוֹף עֲדָנָה.

כִּי כָל נַחֲלֵי-הַדָּם, הָעוֹלָיִם מִנֵּי דְוֵי וְעֵנּוֹת, מִמְּסוֹת,
מֵאֶסוֹן וּמֵרַע –

שׁוֹטְפִים מִנְצַח וְעַד נִצַּח אֵלֵי גְבוּהַ מַעַל כָּל גְּבוּהַ.

ואותה אותה אפתעה בעיצומה אתה חש, כשאתה עומד על השפעה סגנונית-תוכנית זו בשירתו של אמיר גלבווע, המתקבלת על דעתך מאליה כשירה ללא כל ספק, ויסוד ההתפעלות החיובית המוכרת מועט בה כל כך. כאן – כאן בפרט – אתה עומד משתאה אל דרכיה הנעלמות של ההשפעה הפיזית, המתגבבת לחדור מאליה מתוך יצירת דור אחד אל יצירת הדור, הבא אחריו. יש לקרוא את שירו של גלבווע, 'בקר-סלה', כאילו נכתב מלכתחילה בשורות ארוכות, כדי לראות אף כאן את השפעת גרינברג ראייה גם אופ-

הרוח הלאומי-הקיבוצי אינו מתגבש כאן כדי אידיאה שלטת, המשכיחה את הכאב הפרטי, את התהייה האישית על העולם. התהייה האישית, לא זו בלבד שאינה מתבהרת בשירה הצעירה, אינה פוסקת בה, עם שמז' דרז' לעיני המשורר מדי פעם האור הבטוח שבמומנט הקיבוצי-ההיסטוריסטי, אלא שהיא חודרת גם לתוך המומנט הזה גם הוא ונוטלת אף ממנו את עצמתו ואת בטחונו — את כוחו הוא לברך על החיים בשם ומלכות, לומר להם אמן מחזכתה בכל אותיותיה, כבר ליריקה העברית בשנות העשרים והשלושים.

שכן קשה מאוד להבחין בשירתנו הצעירה בין שני יסודות אלה שבה — האישי-הפרסונלי והקיבוצי-ההיסטוריסטי: שנים אלה מפותכים בה, ממוזגים זה בזה הרבה יותר מפרק הקודם בתולדות הפיוט העברי. וכיון שהלך-הרוח שביסוד האישי שבה אין בו משום חיוב-החיים, ולא כל שכן שאין בו משום התחייבות לחיים במובנם הפרטי-האינטימי, הרי שהלך-הרוח הקיבוצי אף הוא, עם שהוא נעשה כאן פרסונלי ביותר, אין בו כמעט כלום מאמירת-הן לחיים בשם הקיבוץ, בשם ההיסטוריוזם הישראלי-החברתי, כגון זו שאתה מוצא בשירה העברית בשנות העשרים והשלושים. בודאי מתבלטת אמירת-הן זו בשירי יצחק שלו, שראיתו בחיים היא גישה צלולה, בדרך כלל, ישרה ולא מבקשת חשבונות רבים. מתבלטת היא לעתים קרובות — ולוא גם על דרך ההפלגה, הנראית לפרקים 'חשודה' קצת, עם שהיא מגביהה את קולה יתר על המידה — בשירי ע. הלל, החוגגים מדי פעם חוויות פנקסמיסטיות-הומניסטיות עד כדי להעלות על הדעת את שירת וולט ויטמן. אבל רובה ככולה הוגה שירה זו הגות כבדה ביחסה אל החיים, האישיים והקיבוציים יחד, שאליהם היא מיטפלת בנושאה הרבים והשונים: יגון אמיתי ותמוה מאוד מחלהל בתוכה בזיקתה אל החיים בשני צדיהם אלה. נוטה אתה כמעט לומר: פחד מפני החיים, פחד לא-מובן לה, לשירה בעצמה, מהלך בה — כל כך, שאף מיעוט כזה של החוויה הקיבוצית-ההיסטוריסטית לחסנה, לעורר דדה, אינו מתברר לך כל צרכו, אלא אם כן אתה עומד על טיב מהותו של 'פחד' זה בפעולתו ברשות-היחיד שבה, בתחומי החוויות הפיזיות, האישיות בתכלית.

אפשר, ניב זה, 'פחד לא-מובן מפני החיים', כל כמה שאתה מפפק לקבלו כתיאור ממצה לאפיה הכללי של שירה זו, לאוירה האופפת אותה בכללותה, מוצא לו את הצדקתו, אם אינך רואה אותו כמקפח את כוח-

החיים, הקולח בה על דעת עצמו. כי אכן אף זו עובדה היא: רצון-חיים מובהק מפעם את השירה הזאת — סערת-רגשות פנימית, חיונית, סוערת בה, ואף על פי שכולה כאילו אומרת, שאינה רואה את סערת-הרגשות ואת רצון-החיים כבעלי ערכים מוחלטים, כיודעים את דרכם בעולם. העדר הידיעה במגמת-הדרך, שבה הולך המשורר הצעיר על אף אי-ידיעתו בה, היא הנוסכת על יצירתו את רוח-ההתלבטות, הרגזון ואי-הבטחון, שכללותם מסתמנת לעיניך כפחד, כפחד הילד, מפני החיים. דומה: מרגיש המשורר הצעיר, שדבר יקר ונכבד מאוד נמסר לידי של בן-הדור ודבר יקר ונכבד זה, החיים, תובע את ההשתעבדות לו, את ההירתמות במשאו, אלא שאין אדם יודע משום-מה, מה יעשה בנטל שהוטל עליו, ומתוך שאי-נו יודע, מה יעשה בו — הרי הנטל, היקר כשלעצמו, נעשה תמוה, תהוי, מפחיד. ומכאן אותו גוון מיוחד, דולק וקודר כאחד, המצטייר ברקע הכללי של השירה הזאת לעיני הקורא בה ברציפותה, על המוטיבים האישיים-הפרטיים ועל המוטיבים הקיבוציים-ההיסטוריים-טיים שבה, הנארגים בתוכה זה בזה כדי מסכת אחת פרסונלית, נרגשת ולא-נוחמה. גוון דולק, ואף על פי כן קודר: משועים מתוכו כוחות-נעורים עשירי-חורשים ורבי-עוז ושואפים אל ההבנה, המצדיקה את שפע הכוח והעוז, אלא שההבנה אינה מתגלית — ולהטי-החיים, בעודו מתלקח, הופך שקיעה אפלה-ארגונית, קודמת לשעתה. כאילו לא את ישו ערב צליבתו מתאר אברהם הוס בבתים אלה, המובאים מתוך הפואימה שלו, 'גת שמנה', כי אם את המשורר הצעיר בן-הדור על הרגשת חייו שלו החריפה-הת-הויה:

נְעוּרִים שְׁעָלוּ בְּעֶשֶׂן, שְׁנָקְלוּ וְשָׂרְדוּ אֶף הָאֶפֶר !
לֹא צִהַל בְּחִבְרַת מִרְעִיו, בְּמִשְׁתִּים שֶׁל יַיִנוֹת וְשִׁכְר.
לֹא גָמַע מִגְבִּיעַ שֶׁל גֹּן נְעִירָה מְצִטְהֶלֶת בְּשִׁפְר
רְאשׁוֹנוֹת חַיּוֹת שֶׁל אָבִיב, נְשִׁית אֶתְמוּלִים וּמְחָר.

נְעִימַת עֲגָבִים עֲרָבָה לֹא פִּזַּם בְּהַפְצִיעַ הָעָרֵב,
לֹא חָפַן בְּיָדָיו עוֹלָזוֹת גִּרְעִינֵי הַחֹטָה, הַשְּׁעוּרָה,
לֹא נִפְעַם לְמַעַע הַנְּצִב, הַמִּפְתָּח וּמִשְׁבָּץ, שֶׁל־חֶרֶב,
וְלֹא רָן רִנְנַת קִנְאִים, הַשׁוֹכְנִים בְּמִפְלְשֵׁי מְעָרָה.

וּבְמִרְדֵּי יִצְרָיו הַבְּלוּמִים, עוֹפִים מִכְּבָלִים וּמִסָּהָר,
וְעָלוּ בְּזַעֲקָה עֲמוּמָה, תְּנוּקָה, בְּגִרְוֹנוֹ הַנְּחָר —
נְרַעְדָה גּוֹפְתוֹ הַסְּחוּפָה, וּכְנִמְלֵט מֵאִימָה לֹא תֵאָר,
הַסְּתַעַר פְּאָכִיל עֲקָרִים אֶל בְּטָחוֹן שְׂאִית-הַמִּדְבָּר.

ההסבר שבו לאותה 'אימה ללא תואר', הנראית לכותב כמבעתת את היצירה הצעירה בדרך כלל, אף מחוץ לתחומי הסוג הזה. קשה להכריע, למשל, בין 'הנה מוטלות גופותינו', שיר מאת חיים גורי, המעלה על הדעת את יצירת רופרט ברופס האנגלי, שהיא פרי נסיונו האישי במלחמת-העולם הראשונה, לבין 'שירי-קרב' אחרים משלו, כגון בתים אלה מתוך 'עד השחר':

מִוֶּת, מִוֶּת יָפֶה וְנוֹרָא, לְחֵם חֶק בְּבִסְרָם שֶׁל חַיִּינוּ.
אֵת בֵּיתֵנוּ עָבְרוּ מְלֹאכֵיו הַחֹלְפִים עַל סוֹסֵי הָרוּחוֹת.
הוּא חָרַךְ אֵת גּוֹפְנוּ כְּאֵשׁ, הוּא נָשַׁק אֵת נֶצֶת לְחַיִּינוּ,
וְנִשְׁאַנּוּ עִמּוֹ, יָפְתִי, אֵל גִּנּוּ הָרְחוֹק... הָרְחוֹק...

מִסְתַּבֵּר פִּי אֲבִדְנוּ לְעַד. אֲדַמָּה קְדָמוֹנִית וְדוֹמָמָת.
תִּהְיֶנְכֵנִי בְּחֶסֶד, הָאֵל, כְּאֲזַרְח הַשָּׁוֶה בֵּין שְׁוִים...
רַק אֲזַכֵּר: חֲתָנָה שֶׁל דָּמִים שָׁם הָיְתָה, עֲלִיזוֹת זְקוּקִין
וְרוֹעֵמָת, טָרָם עֵיטֵ-הַהָרִים הָאֶפֶר אֵת גּוֹפְנוּ הוֹתִיר לְכַלְבִּים.

אֲדַמָּה קְדָמוֹנִית וְחֶמָה, אֲכֹלֶת חֲרָבוֹנִים וְנוֹשְׁמָת.
אֵיזוֹ בְּקָר עֲצוּם הַתְּהוֹלֵל וְאֶסֶף מְרַחֲקֵי מְרַחֲקִים.
שָׁם עַל לֶהָב סְפִינִים, כְּהֶבְהוּב הַפְּלִדָּה מוֹל הַשָּׁמֶשׁ,
גַּם חַיִּינוּ רָצְדוּ, יָפְתִי, עוֹזוּיִם וְבָרִים כְּשִׁחְקִים.

מִסְתַּבֵּר פִּי אֲבִדְנוּ לְעַד... אֲדַמָּה קְדָמוֹנִית וְדוֹמָמָת.
כְּסוּמִים בְּמַקְלָם הַלְבָּן נְשׁוּיט מַעְבְּרוּ שֶׁל הַזְּמָן.
נְעָרִים וְכֹשְׂרִים, אֲדַמָּתִי, וְרֵאשֵׁנוּ מְשׁוּחַ בְּשִׁמּוֹן,
כִּף קִבְלָת אֵת פְּנֵינוּ שְׁנִית, עֲטוּרִים אֵשׁ פְּרָחִים אֲדַמָּה.

ולא יותר נוחה הבחירה מתוך שירי-המלחמה הרבים של אמיר גלבוע, המהווים דרך עקובה מדם ומאמיים במשך שנים צעירות רבות — מן השנים הראשונות למלחמת-העולם השנייה בצפון-אפריקה ובאיטליה והמשך באירופה אכולת-השואה, עם תום המלחמה, ועד לשנות הגבורה מוכת-התמהון בארץ. כמתיאש מיכולת-ההכרעה אתה בעיניך, כשאתה 'בוחר' שיר זה דוקא, 'רגע-חסד' (א), לצורך ההדגמה הנדרשת מתוך ספר-שירים כזה, שלא רבים כמוהו בספרות להעדה רצופה מהימנה על פעולת המלחמה בשירת הדור:

אֲנַחְנוּ מְנַסִּים לְזַכֵּר כֵּל רֵגַע שֶׁל שְׂמֵחָה,
כֵּל נִתְּוֹ שֶׁל גִּיל שֶׁהַתְּפוֹרֵר מִזְמָן לְאֶבֶק

עד מה לעתים קרובות נראה המשורר הצעיר 'כנמ' לט מאימה ללא תואר, מסתער מפניה 'כאכול עק-רבים', ואף על פי שאינו פונה על פי רוב 'אל בטחון שאיית המדבר', כי אם דוקא מורדף שוב ושוב אל עולם החושים והרגשות הרוויים, שמתוכם הוא דולה בלי הרף בסערת-רוחו את יחידות-חוויותו הפיוטיות, כאישיות כקיבוציות, שאינן משתלטות עליו כאידי-אות, כנושאי-ענינים ראויים להיות לו ציוני-דרך בוטחים, יודעים את מגמת-הדרך, 'אימה' זו כל עצ-מה 'ללא תואר' היא, הואיל ולא החוויה הפיוטית עצ-מה בשיר הנדון היא התופסת את עצמה כאימה, אלא נתפסת היא כך על ידי הקורא, ואפילו בשעה שאינה נכנסת כאלמנט מסוים בפני עצמו לתוך רגע-החוויה הפיוטי. הרגשת-בעתה זו שבשירה הצעירה מחלחלת בה, אף בשעה שחושיה ורגשותיה ודמיונה נתונים-נתונים למוטיבים חיוביים בתכלית — לטבע, לאהבה, לרחמי-אדם, לרגע-גבורה שבמאבק בשם משהו יקר לחלוטין, לכאורה. הבדל אחד ניכר בין פרק-שירה זה לקודמו בתולדות-ספרותנו הוא, שהממשות החיונית שבהוויה נקלטת על ידי המשורר הצעיר בטבעיות מרובה משאתה רגיל למצוא אצל המשורר בן הדור הקודם: המגע החושי, הרגשי והדמיוני בעולם-היש חם וער עד מאוד בשירתנו הצעירה, אלא שהיא הנות-נת: דוקא משום כך מתרגש עליך כאן יסוד 'הפחד' הסתום בפני ההוויה האי-מובנת כיסוד אנטיטי מעורה, שפעולתו מביאה אותך במבוכת-יתר — הס-מיות, הסתימות, שב'פחד' זה היא המטרידה על אחת שבע.

כי על כן יש להתעכב מיד על ענין אחד ומיוחד, הכרוך בשאלה זו: אין הדברים הקודמים אמורים באותו נושא פורה, עשיר-ההרגשה ועשיר-ההבעה, ביצירה הזאת — בעמידה בפני המות, פשוטו כמשמעו, אם במלחמת-העולם השנייה, בשירי אמיר גלבוע בפ-רט, ואם במלחמת-השחרור בארץ, המשתקפת בשירת הדור כולו וביחוד בשירי חיים גורי. שירת-המלחמה, שהוליד פרק-זמן זה בספרות העברית, מופיעה לע-תים קרובות כליריקה נהדרת ומאויימה כאחת, שאפ-שר, לאין כל ספק, להשוותה אל מיטב היצירה באותו סוג טרגי בספרות הכללית בדורות האחרונים. רבות הדוגמאות לשירה זו, הנראית כמסבירה, כשהיא לעצ-מה, את הלך-הרוח הנכאה ביצירה הצעירה הפיוטית כולה, וקשה מאוד להכריע בבחירתן, עם שאתה מש-תוקק להביא כמה מהן לשם הבלטת שני הצדדים שבסוג-שירים זה: ערכו השירי העצמי ואפשרות

בְּהִלְכֵתְנוּ זֶה מוֹל הַמָּקוֹר
הַנְּעָרָג —

עַד יוֹם אֶחָד יִדְעֵנוּ כִּי נִקְנוּ עַד אֵינֶן־שְׁחוֹר,
וְכִי קָמְטִינוּ הִיא סוֹפְרָת, הָאֵהוּבָה.
וְחִשְׁבָנוּ עַל שְׁנַיִם שְׁעָבְרוּ בְּלֹא־אוֹר
וְהֵן כָּל כֶּף תִּרְבָּה, שְׁנַיִם לֹלֵא חוֹר,
שְׁנַיִם שֶׁל הַעֶבֶר.

לִכְן לְמַדְנוּ לְדַעַת כָּל רֵגַע שֶׁל חֶסֶד
וְלִרְאוֹת בְּרָאִי אִם יִשְׁרוּ קֶצֶת הַקְּמָטִים —
כִּי חֵי אֱלֹהֵי הַדָּם הַצֶּעִיר וְזֵיו הָאֲרֶשֶׁת,
אִם נְמוֹת, עוֹד רַעֲנָן יִפְכַּפֵּךְ הַדָּם בְּרֵהֻטִים.
אִם נְמוֹת, חוֹלְמֵי־נַפְשׁ צֶעִירִים יִהְיוּ הַמֵּתִים

או כלום אפשר לוותר על קטעים מעין אלה, הבאים
מתוך 'לנשמת רע' מאת ע. הלל, המשיגים את הפש-
טות, הגדולה באמת, שבעמידה בפני המות? —

הִנֵּה שִׁבְתְּ אֶל אִמִּי,
אֶל הָאֲדָמָה הַזֹּאת אֲשֶׁר אֵהָבָה.

אֲתָה שִׁבְתְּ אֶל אִמִּי,
וְאֲתָה נִכְנָס לְמַעְגַל פְּרִיחוֹתֶיהָ וְתַנּוּבוֹתֶיהָ, לְמַעְגַל־
הַנֶּצֶח.

אָבֵל אֲתָנוּ לֹא תִהְיֶה.
לֹא תִסָּב בְּמִסְבוֹתֶינוּ,
לֹא תִשְׁמַח עוֹד, לֹא תִצְחַק, וְלֹא תַעֲשֶׂן מְקַטְרֵת.

לֹא כְּכִינוּ עֲלֶיךָ,
אָבֵל נִפְשׁוֹתֵינוּ הֵיוּ בּוֹכוֹת.
נִפְשׁוֹתֵינוּ אֵינָן אֲנִשֵּׁי־צָבָא, וְהֵן בּוֹכוֹת בְּמוֹת אַחֲוָתָן.
הֲלֹא תִסְלַח לָהֶן.
הֲלֹא גַם בְּנִשְׁף בְּקִתָּה עֲלֶיךָ, הִיא הִפְרִיחָה אוֹתָךְ יוֹתֵר
מִפְּלָנוּ, כִּי הָיִיתְ שְׁלָה.

הו, נִפְשׁוֹתֵינוּ אֵינָן אֲנִשֵּׁי־צָבָא, וְאֵינָן לְמוֹדוֹת־מִלְחָמָה:
הֵן בּוֹכוֹת בְּצַר לָהֶן,
הֵן יִלְדוֹת קִטְנוֹת.

בודאי מסבירה לא מעט עמידה זו בפני המות מצד
'נערים וכשרים' אותו הלך־רוח נבוך, מבועת, הרווח
בגלוי ובסתר בשירה הצעירה, שיוצריה הם הם אותם

חולמי־נפש צעירים, שרק על פי המקרה, לפי הרג-
שתם, לא הם 'המתים', שועה כבושה זו, הבוקעת
מתוך שירתם של אלה, שהם בעיניהם הם השרידיים
במקרה, אשר שרדו לחיות את ההכרה "כי נפשותינו
אינן אנשי־צבא, והן בוכות במות אחותן", היא שיש
בה כדי להעלות על הדעת את ההשוואה בין היצירה
הפיוטית הזאת לבין שירת־העולם בין שתי מלחמות־
העולם על פי צד שוה אחד שבהן, כביכול: תהייה,
שכל עצמה חוסר כוח לשוב להכות שרשים בחיים,
וממילא גם תפיסת הפעומת הגדולה שבחיים המתמש-
כים כמשהו תמוה ונלעג ומקניט. אבל בודק אתה את
ההשוואה הזאת בדיקה מעמיקה קצת יותר — ואתה
מוצא, שהיקש זה מתדהמת 'המלחמה' בשירת־העולם
בעשרות־השנים האחרונות על הלך־הרוח בשירתנו
הצעירה אינו מספיק כלל וכלל: זו אינה מביאה שום
סימן לציניזם, לשממון, להרגשת־הריקנות המזוכיס-
טית, שהם תכונותיה היסודיות של יצירת 'דור־המד-
בר' באירופה ובאמריקה. אף באותו רגש־בעתה, המ-
חלהל בשירתנו הצעירה, אין כלום מן הפכחון, מן
האכזבה הצחיחה, שפירושם — חיים צעירים, שהוכו
בשדפון, שזקנה קפצה עליהם. אדרבא: הממשות הח-
יונית שבהווייה, הן בטבע הן בנפש־האדם, אינה נפ-
גמת ואינה נכתמת כמעט לאור המות בעיני המשורר
העברי הצעיר — זו עדיין מזינה את חושינו, את רג-
שותנו ואת כוח־דמיונו בשפע מפליא, ואף על פי שאין
בה כדי לתת לו טעם 'פילוסופי' בחיים, כדי להפכם
בעיניו לאוצר ערכים בעלי זכות משלהם, יקרים מב-
חינה רגשית, מוסרית או אינטלקטואלית, עם כל ה-
חרדה שבה מול המות, עדיין היא מוכנה לקלוט את
שפע־ההווייה, המתקבל עליה מאליו, עד כדי לעורר
את הפליאה בלב הקורא, הרואה אותה אף כאן, בעצם
חרדתה מול הכליון, נענית ליש היענות חושיית־רג-
שית מלאה. המות קובע בה טון אלגי עמוק, אבל
לעולם אינו מפר את הברית בינה ובין החיים — ברית
זו, הנראית מזורה כל כך בדו־ערפיותה: רווייה חו-
שית־רגשית מזה ותמהון־לבב, האומר חוסר אידיאה
שלטת, מזה.

דוגמה אחת מאלפת ליחס דו־ערפי זה אל המות
אתה מוצא כאפתעה בשירתו של פינחס שדה, שכולה
מאמץ אחד מופר, מדוע לקשור כתרים לכליון, להק-
דישו ולהעריצו עד כדי אפותיאווה. מתוך מאמצים
אלה יוצאים שיריו לעתים קרובות לבטל את החיים
בכוונת מכוון — להעמידם לעיני הקורא על פי תכ-
נית ברורה לחלוטין: דלים בתוך תוכב, כביכול, ורי-

ש'חיים לו חלום', כלומר: אשלייה ומקסם-כזב, המיא ההינדואית לעומת אור-הנצח, ובכל זאת 'החיים לו חלום', ולא דוקא חלום רע. אפילו פינחס שדה, הפסימי בעיניו מזה והמיסטי מזה, אינו מגיע לידי יחס של ציניזם מפוכח אל החיים בעולם הזה: המות איננו גאולה מן הרע שבחיים — כל עצמו מתן-טעם חריף ומוחלט לרצון-החיים, שאינו בא על שכרו כל צרכו בעולם הזה. דומה: כל כך טועם פינחס שדה במות את טעמם האמיתי של החיים, של חיים אידיאליים עלי אדמות דוקא, שאת 'שיר אהבה' שלו, המלא כשהוא לעצמו תפיסות-אהבה חושיות-חושניות קיצורניות, ואף על פי שהוא כותב אותו, לפי דבריו, "לקול פעמוני המות", "המות הגואל, הרוח הנצחי, הנושב מן העבר ההוא", הוא מסיים במין הכרזה נלפתת בכל כוחה ביש דוקא. עולם ומלואו נעשים לו שלוחים — "הכוכבים, ואתם אמירי-האורן, וקשתות-הכתלים, וש-ערי-הבית, האורות, אושת הרוח בשיחים, הריח המ-תוק שלשדות בלילה, שלות המרחבים ההוויה" — וכולם מצווים מפיו לבשר את אהובתו בשורת גן-עדן-של-מעלה, שכל עצמו מעין גן-עדן מושלמי, לאמור:

נָא לְכוּ אֶל שְׂאֵהֶבָה נִפְשֵׁי, וּמֵה תְּגִידוּ לָהּ ? —
שְׂאֵהֶבְתִּיהָ עַד כְּלוֹת-הַנֶּפֶשׁ, וְגַם לְאַחֲרָיו. וְאַף בֵּית
יָפֵה סִפְרוּ כִּי הִכִּינוּתִי לְמַעַנָה, וּמִטַּח-כְּלוֹלוֹת,
וְאַפְרִיזֶן, וּבְגִדֵי-חֶגֶר, וְכָל טוֹב לֹא יִחַסְרֵנִי! וְרֵאוּ, כִּי
הַשְּׂבָעֲתִיכֶם בְּשִׁבְעָה נִרְצָה וְאַסֵּר חֲמוֹר מִקָּל
חֲמוֹר: אֵל תִּגְמְרוּ לָהּ כִּי קָר בְּקִבְרִי, כִּי בְּאֵמֶת לֹא
קָר שָׁם, רַעִים נִלְבָּבִים... לֹא קָר... לֹא קָר... וְאַף
לֹא חֲשׂוֹךְ".
(שם, עמוד 28)

שירי פינחס שדה עושים את הרושם, כאילו כותבם מגיש אותם מנחה למין פרסונא, במובנה האתימולוגי הראשוני של המלה — למין מסכה או דמות-דיוקן נעלה בעיניו, שהוא המעצב אותה והוא הסוגד לפניה כבטוח בזהות הגמורה בינה לבינו. ואם ביצירתו הוא, שאינה עומדת כל צרכה על האמיתי ועל המדומה שבה, אין אהבת-היש נשללת לחלוטין גם בעילומיה המיסטיים-הפסימיים — השירה הצעירה בכללותה, שחותמה על פי רוב אמת אישית-אינטימית מרעישת את הלב, על אחת כמה וכמה שאין הדביקות החוש-יית-הרגשית בהוויה נפגמת כל עיקר, ואפילו כשש-יה זו עומדת כולה פנים אל פנים מול המות. אדרבא:

קים בתוך תוכם. אלא שעצם הצורך לרוקן את החיים מכל ערך, כדי להעלות את המות למדרגת ערך מוחלט ובטוח, אחד הראוי ליאחז בו, להכסף אליו, מפכה לעתים קרובות את הקורא, הנוטה מדי פעם להאמין, כי אכן עומד הוא בפני מיסטיקן נכסף אל ההתמזגות באין-סוף, ב'אין' שהוא ה'יש' האמיתי שבתורת-הסוד. חשודה קצת כלות-הנפש הזאת אל המות כשם נרדף לאין-סוף, עם שהנפש, הכלה אליו, מתחייבת להוכיח לעצמה, שבעצם אינה מפסידה כלום, כשהיא יוצאת מן העולם, שאינו כדאי כשהוא לעצמו, הואיל והוא ריק ומשעמם. הוזה אומר: יותר משהמות הוא שער אל האושר האינסופי הודאי, שכל טוב העולם הזה כאין וכאפס הוא מולו, הרי כל עצמו מפלט, מנוסה מן הריקנות ומן השעמום שבעולם הזה. סתירה פני-מית זו בכיסופיו של המשורר אל ההתמזגות באין-סוף נוטלת לא מעט מכוחם הפיזי, מדרך-הטבע שבשירה האמיתית, הכופה את עצמה על הקורא בש-לימותה האורגנית של החוויה הפיזית, המתלבשת בה מאליה, אבל מה שמתנכר ביותר בשיריו של פינחס שדה הוא דוקא יסוד לא-מודע זה שבהם, האומר צמאון רב לחיים, המתעלם אולי מעיני המשורר עצמו גם כשהוא שר את אפסות ההוויה, העולמית והאישית, על פי 'קוהלת' והלכיר-רוח פסימיים, 'עומר-פיאמיים' אחרים, גם כשהוא נושא נפשו אל המות ברוח ההימנון המיסטי, כגון בשורות אלה שלו, שבהן הוא רואה את עצמו כשואף אל הגילוי, אל ההבנה הגדולה, שאין אדם משיגם כי אם במות:

מַעֲיֵן-נִפְשֵׁה־הָאֵל הוּא הַמָּוֶת —
וְהַכּוֹפֵר בִּי עֶבֶד הוּא לְפַחַד-הַמָּוֶת.
אֲבָל הַמֵּאֲמִין לֹא יָבוֹשׁ וְלֹא יִירָא,
כִּי חַיִּים לוֹ חֵלֶם
וְהַמָּוֶת לוֹ עֵטְרָה
שֶׁתַּעֲטְרֶהוּ הָאֵל הוּא בְּיוֹם שְׂמִיחַת לְבוֹ.
אֲזַי יִקְיֵץ הַלֵּב הַחֹלֵם וְהַמִּתְפַּעֵם,
תִּפְקַחְנָה עֵינֵי-הַנֶּפֶשׁ,
וְתִגְלִינָה בְּאֲרוֹת-הַרוּחַ,
נְרוֹת לֵילוֹ יֵאָרוּ
וּפְעֻמוֹנֵי הַשִּׁיר יַעֲזְרוּ.

(משא רומה, עמודים 10—11)

גם בעצם הכיסופים האלה אל היפקחות 'עיני-הנפש' ואל היגלות 'בארות-הרוח' לאחר מיתה אין המות כי אם 'עטרה שתעטרהו האלהות' לבעל-הכיסופים.

רואה פרק־שירה חדש זה את עצמו כאנוס לעמוד על טיב מהותה של רוח־העוועים, הנסוכה גם עליו, ויותר מקודמו הוא חש שקצרה ידו מכדי כך. ומכאן רגש־אשמה משונה, שמרתית בו לעתים קרובות בפ־ני העולם: כביכול, נדון המשורר בעיניו שלו לכף חובה, הואיל ולא די שאינו מבין משהו שיש להבינו בעולם המוד והמור זה, אלא שהעולם עדיין חמוד הוא, יקר על אף החומרה שבו, התובעת הבנה, כיצד מתרמו רגש־אשמה זה בשיר 'זמרת המטר' מאת נתן יונתן, שריח האדמה והגשם שבו מתמזג הת־מזוגות טבעית כל כך, לכאורה, בריח האמונה בעבודה ובאדם היוצר ובאחרית הימים? —

לא אֶשְׁמְנוּ. על סף השְׁקִיעָה הַמֶּטֶר הַדְּבִיקָנוּ לְפֶתַע.
נִצְבְּנוּ עַל גְּבוּל הַשְּׂדֵמָה מִרְעִידִים מִצְנָה וּגְשָׁמִים.
הַנְּפָה שָׁרְשִׁים לְעוֹלָם?
עַד צוּאֵר עֲבָרוֹנוּ הַיָּמִים:
לְיוֹנָה, לְטֶרֶף זֵית יְרוּק, נִחַל גַּם עַד קֶץ הַיָּמִים.

אף ללא ניתוח טכסטואלי מפורט, אפשר לחוש על פי הקטע הזה בהיסוסים הקטביים, שמהם ניוון השיר. מצד אחד, חוויה פיוטית, שכולה ממש ריחני שבת־אור אנשי־עבודה בשדה לעת השקיעה — נצבים 'על גבול השדמה מרעידים מצנה וגשמים'. ומן הצד השני, כל הפקפוק האנושי, פיק־הברכים בן־התקופה, המתבטא בשאלה: 'הנכה שרשים לעולם?' שאלה זו היא שהופכת את הציוריות המוחשיית שבקטע המובא למערכת סמלים, שכל עצמה רקמת הפקפוק האידי־אי. השקיעה, ה'מדביקה' את ההולכים בשדה, 'ולפתע' דוקא, ללא ציפו לה, 'וההרעדה' מצינה וגשמים. וה־מים העוברים אותם 'עד צואר'. אף הם יוצאים מעתה מתחומיה של מסגרת־התפיסה המוחשיית, תיאור הש־קיעה הגשומה על גבול השדמות, ומתלכדים כדי תש־בין־סמלים לאותו תמהוֹן־לבב נכאב: 'הנכה שרשים לעולם?' כל כך, שאפילו הבטחון באחרית־הימים, או רצון־האמונה, לפחות, הלוחש תוך השורה, 'ליונה, לטרף זית ירוק, ניחל גם עד קץ הימים' (והרגש יפה במלה 'גם' בשורה זו!) אף הם אומרים את ההיפך מן האמונה הבטוחה — ומן האכסטטית לא כל שכן. והעיקר, כמובן, אותה הודאת בעל־דין, שאין מי זולתו תובע אותו לדין, בראש השיר: 'לא אשמנו'. 'לא אשמנו' במה? לפני מי ולפני מה? ברור, שאין שאלות הללו באות על מנת לקנתר, שהרי המשורר עצמו מבליט אותן בשלילת־האשמה באותו פסוק

היאחזות מרובה ביש, טבעית ומגוונת ורגישה לגבי עולמות החוש והרגש והדמיון — אתה מוצא ביוצריה השונים, כל כך שאהבת־החיים שבהם נראית לך לפרקים גלויה יותר ומסתברת יותר מבשירתנו העב־רית בשנות העשרים והשלושים. אלא שאהבת־היש אין המשורר הצעיר משיג אותה גם השגה 'פילוסו־פית': הדביקות בחיוניות ובממשות שבהוויה אינה מתפרשת לו עצמו פירוש רוחני־מוסרי, אינה מש־תלטת כאידיאה, ככלל ערכים אישיים־חברתיים, שבש־מו ולשמו אפשר לצדק את החיים, לחוות את כדאותם. כי לא רק המות ניתן בשירה זו כמשהו סתום, כהכרח שאדם אמנם מקבלו על עצמו ללא מחאה, אלא שאי־נו מנסה להבינו, לשאול מה משמעותו, לשם מה הוא בא. כלומר: לא רק המות מופיע כאן כנטול ערכים 'פילוסופיים', אישיים־חברתיים, ואפילו במומנטים של יציאה נכונה לקראתו על פי צו המאבק ההיסטורי־הלאומי. החיים גם הם, הניתנים כאן בעושר גוונים הושיים־רגשיים, מתקבלים כמין הכרח סתום, שהוא אמנם יקר מאד, אך נוגה ואף מבעית, הואיל ואין המשורר עשוי שביניהו הבנה 'פילוסופית', שימצה מיצוי אינטלקטואלי את מהות־היקר שבו, זו ההופכת אצלו מאליה מקור תכנים פיוטיים.

דומה: זה הוא סימן־ההיכר לאותו היסט מיוחד, שניסטה השירה הצעירה מדרך קודמתה בתולדות הספרות העברית, בודאי דומה היא לקודמתה בצד־דיה האישיים גם מבחינת הצער הסמוי, הכוסס בתוך תוכה, גם מבחינת התהייה המתמידה על העולם ועל נפש־האדם בעולם, שמרובים בשניהם יסורים הללו של צער תדיר ומוזר. אבל שתי בחינות הללו — טעם מיוחד להן כאן, בשירה הצעירה, הואיל והן מתבלטות בה על גבי רקע נפשי־פיוטי שונה לחלוטין: יותר מקודמתה יונקת זו יניקה ישירה וחיונית מן העולם, מעולם החושים והרגשות, על אף יסוד־התהייה שבה גם היא, ולא עוד אלא שמתוך כך אין היסוד הזה עצמו מתקבל על דעתה כטבעי, כמובן מאליו באותה מידה, לפחות, שהיה מובן לקודמתה בצדדיה שלה האינדיבידואליסטיים המפורקים. ההידבקות הממילאית בחיים מולידה בשירה זו מין צורך לא־הגוי להבין את העדר הדביקות האידיאית שבה — ולא זו בלבד, שאין ההבנה באה, אלא שעצם הצורך בה מתמוגג בתוך הרגשת רפיון גמור לגבי כל מאמץ אינטלקטו־אלי, שיש עמו כדי תפיסה כוללנית מעודדת, מאוששת את הצעדים בעולם־ההוויה היקר, יותר מן הפרק נסוך־העוועים בשירתנו האינדיבידואליסטית עד כה

יתחייב להכיר הכרה ברורה בחלוקה פנימית זו בנפש המשורר העברי בן הדור ההוא בין היחיד שבו האדם הנבון, התועה בדרכי חייו שלו, לבין בן-הכלל היש-ראלי הבוטח שבו, הצועד באיתן, כל אימת ששירו נוגע בברית-עולם זו, המתחדשת בין העם ובין הארץ, בין עברו ובין עתידו, ברוח 'החלוציות'. אפילו כש-שירת-הכלל באותו פרק-זמן כל עצמה תוכחה, ואפילו זעם, הרי תכניה מתפעמים ברוח הודאי והברי שבהם לעומת ההיסוס והשמא שבשירת-הפרט, בני אותו הזמן. ואילו בשירה הצעירה פוקעת לחלוטין אף האי-דיאה ההיסטורית, כישראלית-הגאולתית כאנושית-החברתית: זו אף היא לעולם אינה נעשית כאן נושא-ענין משתלט על המשורר ומפרנס את שירו כדי חיוב-חיים מוכר ומוחלט. עם כל טבעיות זיקותיה של השי-רה הזאת אל יחידות-חוויה שאובות מהרגשת הנוף, מן ההשתרשות באדמה ובעבודה, ומן ההווי הישראלי, הן היומיומי בארץ ובהווה, הן ההיסטוריסטי-האסור-ציאתיבי — הרי 'הגאולה' כאידיאה, כאמונה מחסנת את הכרת המשורר עד כדי השקפת-עולם. נעדרת כאן במוחש, העדר האמונה בחיים מורגש בשירה הצעירה ביחוד מפאת העדרה של האמונה הגדולה ברעיון היסטורי-חברתי גואל.

לא לעתים קרובות מגיע העדר-אמונה זה בשירה הצעירה לידי ביטוי גלוי, ולוא גם בצורת התרסת-עראי, כגון בשתי שורות אלה משל חיים גורי:

תָּדַל! הֵן לֹא יוֹפֵעַ לֹא מִלֶּךְ, לֹא מִשִּׁחַ,
לֹא פֶתַח מִקְוֵה טוֹבָה, לֹא חֶרֶטָה, לֹא אֵל.

(פרחי אש, עמוד 61)

אבל היא הנותנת: יש ועם קריאה בשירה הצעירה אתה מתפלל אף לכפירה גלויה באידיאה החברתית, להתמרדות בה, לפחות, ותפלתך אינה נענית. הכפירה וההתמרדות לעולם צד שני הן במטבע האמונה החברתית שבעולם-הפיזי: במידה שהמשורר משורר-אמת הוא, הרי כפירתו והתמרדותו בחברה לעולם מדברות בשם אמונה חברתית אחרת — שונה מזו שהיא כופרת בה, אך יודעת להתקומם כנגדה דוקא משום הודאות החדשה שבה עצמה. ודאות זו, ואפילו מרדנית, חסרה כל כך בשירת הצעירים, שחסרונה נראה לך לפרקים כתבלין האחד העיקרי, המטעימך את המיוחד לה בתהייתה על העולם ובהרגשת האשמה בפניו. העדר האידיאה החברתית הגדולה הוא הנראה כהסבר הנכון לאותו טון מוזר של אמירת-וידוי, של

קצר: כביכול, אוכלות הן את לבו, אלא שאין בידו לנסחן לעצמו, ועל אחת כמה וכמה שתשובה נכונה עליהן אין בפיו. כל אמת-הכאב שבשיר אינה כי אם הכרת המשורר, שהוא ובני-דורו, הכלולים באותה לשון-רבים שבקטע, קורסים תחת מין רגש-אשמה סתום: סתמיותו וסתמימותו שלזה הן הן טיב האשמה. החובה הנעלמה להבין וחוסר-הכוח להבין הם שמ-בקשים ללמד זכות על עצמם בפסוק, 'לא אשמנו', מצויה הרבה בשירה הצעירה ההרגשה הסמוייה בצור-רך להתוודות משום מה ועל שום מה, זו שתופס אור-תה ט. כרמי במושג 'מום וחלום', הכולל גם את הר-גשת הפליאה שבהווייה גם את הרגשת האשמה בלבו של בן-הדור, עם שהוא חש בפליאה ואינו יכול משום מה לקבלה בלבב שלם כבעלת תכנים נהירים לחלו-טין. דומה: לא רגע-חיים אישי אחד משרטט ט. כרמי בשיר-אהבה אחד קצר משלו (ו'מום וחלום') שמו כשם ספרו (כולו), אלא את עולם-הדור כולו, כפי שהוא משתקף מבחינה זו בשירה הצעירה, הוא מאפיין כאן בקוים רחבים וחוחכים, כגון בארבע שורות קצרות אלה:

אֶהְלֵנוּ קָרֵס וְנָדָם,
צְלִילֵינוּ עֲבָשׁוּ בְשִׁלְכָת;
אֲרִשְׁנוּ בְּמוֹם וְחֵלֹם,
בְּלֹא רַחֲמִים, בְּלֹא חֶסֶד.

ולא כל שכן שהעדר הדביקות הכוללנית, האידי-אית, מסתמן בשירה הצעירה כסימן-היכר מיוחד לה לעומת הפרק הקודם בתולדות שירתנו, כשהיא מז-דקקת — בדרך-הטבע שוב ובחינויות רבה שוב — אל המוטיבים ההיסטוריסטיים-החברתיים שבה. לע-תים קרובות מופיעים מוטיבים אלה ביצירה הצעירה — כיחידות-חוויה, על כל פנים — אלא שלעולם אינם מתגבשים בה כדי תפיסת-עולם מלוכדה, שיש עמה כדי להביא לידי קבלת העולם מבחינה 'פילוסופית' בשם תכניו אלה, הכלליים לפחות, החברתיים-הלאור-מיים. כאן ביחוד מורגשת סטייתה של היצירה הפיז-טית הצעירה מקוי התפתחותה של השירה העברית בארץ בשנות העשרים והשלושים. שירת הדור הקור-דם, בעצם התפוררותה הפסיכית-האישית, יונקת — כפי שכבר צויין למעלה — את חיזוקה המפתיע מן היסודות 'החלוציים' שבתקופה, על תכניהם היש-ראליים-הגאולתיים ועל תכניהם האנושיים-החברתיים. מי שיבוא ויחקור את הפרק הזה בתולדות ספרותנו

לחישת אשמנו ולא-אשמנו, המדהים אותך בשתי הור-
 פעותיו כאחת — האישי-הפרטית מזה והחברתית-
 הכללית, המדברת בשם הרבים, מזה. אבל כדאי לשוב
 ולהטעים: את טעמו האמיתי של 'הסבר' זה אתה
 טועם, כשהרגשת-האשמה הסתומה, הממלאת את
 חלל-עולמה של השירה הצעירה, פושטת את צורתה
 האישית, הפרסונלית בתכלית, ולובשת צורה כללית,
 מדברת בלשון-רבים, כגון בשירו של אמיר גלבע,
 'נאום הגוועים לפני יומם', שראוי להביאו בשלימותו
 לשם הבלטת משמעותו העמוקה לגבי כל נסיון רציני
 לחזור לארג-המסכת הפנימי ביותר של הפיוט הצ-
 עיר:

יִוְמְנוּ פְּנֵה. וְהוּא לֹא מִפּוֹיִס.
 וְאָנוּ בּוֹכִים. פִּי לֹא אֲשַׁמְנוּ.
 רְאֵה לְעֵינֵינוּ שְׂאִינְנוּ נִתְפָּס,
 פִּי עוֹד לִפְנֵי שְׁחִיכְנוּ כְּבָר תִּמְנוּ.

אֵל יוֹמְנוּ הַגְּדוֹל וְרַחוּק פְּשָׁמִים
 דְּמֵינוּ אֶת הַחַיִּים הָרְמִים שְׂאֵהֲבָנוּ.
 פִּי רְאִינוּהוּ תְּמִיד גְּבַהַּ כְּפִצְהָרִים
 וְכַעֲמוּדֵי עֲשֵׁן-הַשְּׂרָפוֹת שְׁעוֹבָנוּ.

וְהוּא הֶלֶךְ גְּבַהַּ. וְהוּא הֶלֶךְ רַחוּק.
 וּבְעַקְבוֹתָיו עוֹד עֹבְרָנוּ עַל רְגָעֵינוּ.
 פִּי חֵינּוּ מִהָרַ וְנִשְׁמְנוּ לֹא עָמַק.
 פִּי כְּעָרָה הַפְּבָה בְּעֵינֵינוּ.

פִּי נִשְׂרָפְנוּ כְּמִלִּילוֹת בְּדָחַס הַשְּׂרָב
 וְלִהְטָנוּ אֵל הַיּוֹם כְּאֵל צִיר חֵינּוּ.
 וְהוּא צָעַק לְבָד. וְהוּא צָחַק זָהָב.
 וְהוּא — לֹא בָא אֵלֵינוּ.

יִוְמְנוּ פְּנֵה. וְהוּא לֹא מִפּוֹיִס.
 פִּי אֵל גְּבַהֵיו לֹא גְבַהֵנוּ.
 רְאֵה לְעֵינֵינוּ שְׂאִינְנוּ נִתְפָּס,
 פִּי עוֹד לִפְנֵי שְׁחִיכְנוּ גּוֹעֵנוּ.

מכלל המוטיבים, המרוקמים בגופו של שיר-יודיו
 זה, יש להתעכב על ארבעה מהם — שנים שנים לחוד.
 מן הצד האחד, שנים אלה: "ענינו שאיננו נתפס" —
 יסורים שבמבוכה, סבל נשאר סתום, נעדר-ההבנה
 גם למשורר עצמו גם לבני-דורו, שבשםם הוא מדבר;

ו"יומנו פנה והוא לא מפויס" — הקובלנה בלב המ-
 שורר ובני-דורו על מישהו או משהו נעלמים, משום
 שחיי-הדור לא זו בלבד שהם נקמלים בלא עתם, אלא
 שהם נקמלים לא מפויסים וכאן גם תוספת על הי-
 סורים עצמם גם מעין הסבר למבוכה שבהם. ומן הצד
 השני, שני מוטיבים אנטיטיים כמעט, שכן הם מבי-
 עים מעין הרגשה כבושה שבאשמה-לא-אשמה בפני
 אותם מישהו או משהו נעלמים ומבקשים הבנה להר-
 גשה זו: "אל גבהיו (של היום הפונה) לא גבהנו"
 ו"עוד לפני שחייכנו גוענו". כפי שכבר נתרמוז למעלה,
 בודאי מתעורר הרצון להבין את 'אי-הפיוס' בשירה
 הצעירה לגבי העולם כהלך-רוח יונק בגלוי ובסתר
 מתוך העמידה המאוּימה בפני המות — בפני מותם
 בעיקר של רבים ויקרים, הנופלים מסביב. אבל עם כל
 האכזריות שבנסיון כגון זה להעמיק את התפיסה בהלך-
 הרוח הזה, כפי שהוא מתלבש גם בשיר המובא, למשל
 (ובמידה שאף הלך-רוח כזה נהפך לשיר, לביטוי שב-
 אוביקטיפיקציה, הריהו מחייב ממילא את האכזריות
 שבנסיון-ההבנה 'אוביקטיבי' ככל האפשר), יש לציין
 שוב, שאנטיטיטיות גמורה היא הקובעת את תכונתו
 העיקרית של השיר, את עצם הטרגיות שבו. לא זו
 בלבד שהוא מקטרג על העולם, המשתמט מבין האצ-
 בעות הקופאות, בשם הרבים, הגוועים צעירים ויוד-
 עים שהם גוועים, טרם למדו לחייך, אלא שהוא אף
 מתוודה בפני העולם וכאילו מבקש סליחה ממנו: עם
 שהמשורר יודע, כי 'יומנו' גווע 'לא-מפויס', הוא יודע
 גם יודע, שאי-הפיוס שבו עצמו יונק מן העובדה ש'אל
 גבהיו (של היום) לא גבהנו', כאן האנטיטיזוה שבהר-
 גשת המשורר וכאן הטרגיזום שבה: 'גבהים' נתרמוזו
 בו, ב'יומנו הגדול ורחוק כשמים' — והמשורר ובני-
 דורו יודעים, 'כי אל גבהיו לא גבהנו'. הצורך בהבנה,
 גם בהבנת המות אשר לקראתו הולך הדור בנכונות
 רבה כל כך, מעיק על השירה הזאת, משום שההבנה
 רחקה ממנה. האידיאה הגדולה נתבעת ממנה, היא
 עצמה התובעת אותה מעצמה — וזו אינה ניתנת לה.

[4]

אפשר, עדיין לא הגיעה שעתו של נסיון כלשהו לחקור
 בטיב מהותו של הרקע החברתי-התרבותי, שמתוכו
 צומחת השירה הצעירה, לשם הבנת סיטואציה מור-
 זרה זו שבה — העדר האידיאה השלטת, שדומה: רק
 היא חסרה כאן, כדי שיתעלה כל הטוב האמיתי שבה
 למדרגת שירה שואפת לגדולות, חותרת לקראת כי-
 בושים גדולים וקשים מאלה הניתנים לה מאליהם.

במקרה. קשה להסביר את ההבדל בין שיר לירי, שיש עמו אובייקטיביות של רגעי-החוויה הפיזית, לבין שיר אינטימי כל כך, שהקורא בו יותר משהוא נעשה שותף לרגעי-החוויה, המגולם בשיר, הוא נעשה שותף לנפש הכותב, לעולמו של אחד, המתודע אליו בכתיבתו, כמגלה לו את חייו האישיים שלו, כאילו מכתב פרטי הוא כותב לו, ולוא גם אינו מכירו. אבל אם יש להניח, שהבחנה כזאת יש לה על מה שתסמוך, הרי שיר לירי אמיתי הוא ה'מנציח' את רגעי-החוויה במונח אחד פשוט זה, שהוא עוקר אותו מתוך תחומי המוגבלים שבמקום ובזמן ובחוויה האישיית יולדתו והופכו במין כוח סמוי שבו לחוויה כלל-עולמית קבועה ועומדת בעצמאותה — כל כך, שהמתקרב אליה בשיר הנדון בכל מקום ובכל דור לעולם רואה הוא אותו רגעי-חוויה חד-פעמי קיים בראשונותו ובכלל-עולמיותו יחד. בשיר הלירי האמיתי נעשה רגעי-חוויה האישי, פרי חייו של המשורר הנדון, נחלת-הרבים ממילא: דרך התגשמותו האמנותית המיוחדת נוטלת ממנו שלא בטובתו את תכונות 'הקנין הפרטי', הקודמות להורתו ולידתו, ואילו בשירה הצעירה אשר לפנינו מתנכר לעתים קרובות היסוד האינטימי שבה כהלך-רוח שברצון לספר על החוויה האישיית כפרי רטית לחלוטין, כקניינו של המשורר עצמו. אותו ענין של העדר אידיאה בשירה הצעירה יש והוא מקבל מתוך כך את הארתו המיוחדת: זו כאילו אינה מגיעה לידי אובייקטיביות, לידי הסתכלות בחוויה הפרטית שיש עמה תחושת הפליאה הגדולה, העל-אישית, שבחוויה. טרודה היא כל כך לעתים קרובות בהסתתרות הצער האישי בלבד, שכל הנכאב והסתום שבה גם מבחינה עולמית-כללית נתפסים כאקראי, כמשהו חולף, שאינו חשוב אלא במידה שהוא מצער את המצטער בלבד. העולם כולו כאילו איננו: כביכול, אינו כדאי שיתגלה גם בישיותו העשירה אלא במידה שהוא מעמיד את המשורר על כאבו האישי ברגע בן-החלוף. כי על כן פועל גם היסוד היקר שבאינטימיות פיו-טית זו כיסוד מרתיע לעתים קרובות מבחינה שירית גבוהה, כשאתה קורא כאן אף דברים עשירי תכנים הושיים ורגשיים, הנכתבים על שני נושאי-הקבע שבפיוט הלירי — האהבה והטבע. גם שני אלה אינם מופיעים כאן על פי רוב כנושאי-ענינים חשובים בפני עצמם, אף אלה נעשים על פי רוב עילה בחוויה הפיוטית לשפך-שיח נכאב על אי-יכולתה להסביר לעצמה, מה מכאיבה. לא לעתים קרובות אתה מוצא כאן שיר-אהבה, כגון זה הבא משל אברהם הוס, שבו האהבה

על נקלה, כביכול. מחקר כזה, בבוא יומו, בודאי יזדקק גם לשאלת התנדפותה של תפיסת-עולם פילוסופית-כללית בשירתנו גם לשאלת התפוגגותה של הרגשת-ה'מסורת' הישראלית-יהודית בקרבה. אלא ששתיים אלה מן הדין שייחקרו לגבי עולמנו הרוחני-התרבותי תי כולו קודם לכל נסיון להבינן בהשתקפותן ביצירה הפיוטית — ועם כל חשיבותו של העיון הזה, אין בכוח הכותב ליטול על עצמו את הדבר, ובתחומי המסה הזאת בפרט, אבל לגבי תיאורו האמפירי של מצב-הענינים בשירתנו הצעירה, על היש ועל האין שבו, כדאי להעיר על עוד תופעה אחת כרוכה בניתוח הקודם: הסתלקות האידיאה החיונית מן השירה הצעירה אינה כלל וכלל רע מוחלט בה כצורת הבעה לירית-אישית גרידא. מבחינה איבולוציונית, אף יש מקום לטעון, שהמאבק בין האידיאה הכוללנית, זו הנוטה לעתים קרובות להיות פסיכודו-פילוסופית או אפילו פסיכודו-חברתית, לבין אישיותו האינטימית של היוצר, המשוועת אל התגלותה 'כמות שהיא', העיקר לא מעט על התפתחות הליריקה העברית בתולדות הספרות העברית החדשה. מאבק זה הכביד לא מעט על התגלותו של השיר הלירי הטהור בספרותנו מימי ההשכלה ודרך 'תקופת-התחיה' ועד 'לדור-החלוציות' — ואף על פי שבשני פרקים אחרונים אלה בהתפתחות השירה העברית מגיעה זו אל מעין 'פשר' רה' בין הצד האישי לבין הצד הפילוסופי-החברתי שבה על דרך 'יחלוקו': שירת-הרבים החסונה, המעודדת אף ביסודותיה השלילה שבה, וביסודותיה החיוביים, הלאומיים-ההיסטוריים לא כל שכן, מן הצד האחד, ושירת-היחיד האינטימית, הנכאבה על פי רוב, מן הצד השני, ואילו בשירת הדור הצעיר, בת השנים האחרונות, הרי כאילו נרפא הקרע בין שני צדדים אלה. כאן כאילו מסתלקת המחיצה בין ה'כללי' ובין ה'פרטי': דוקא משום שה'כללי' אף הוא אינו נעשה כאן רעיון, 'השקפת-עולם', אלא כל עצמו אף הוא מקור 'מוטיבים', יחידות-חוויה מופרשות ומובדלות, שאינן מתלכדות כדי ראייה קבועה בעולם, הרי הוא מתמזג ב'פרטי' עד כדי העמיד לעינינו שירה לירית-אינטימית כל כך, שלעתים דומה: לא ידעה שירתנו דוגמתה עד עצם השנים האלה.

אלא שאינטימיות זו שבשירה הצעירה יש והיא מרתיעה אותך כיסוד פוגם בכוח פעולתה כאמנות — כל עצמה לעתים לא-רחוקות ככתיבה ביומן: הקורא בה יש והרגשה לא-נוחה תוקפת אותו, כאילו הוא מציץ לתוך יומנו הפרטי של כותבה, שנפל לידי

שירה צעירה זו חושפת כוחות גדולים בהרגשת הטבע שבה, בתחושת הנוף. כבר הוטעם לא-מעט במאמר זה הרושם המרנין, שקולט הקורא בשירה זו על פי רגישותה הטבעית, התכופה והממילאית, לעולם-היש, במערכות הדומם והצומח שבו בפרט. ואין כל הגזמה בדבר, שאפשר לבחור מתוכה ילקוט לא-קטן של 'שירי-טבע' רעננים ומזהירים. מבחינה זאת, אפשר לראות מעין סיסמה לכללות מהותה של יצירה זו בשירו הקטן של אמיר גלבוץ, 'הללו יה':

פֶּטֶל וְכַמְטָר אֶרְחֵץ כְּרִי הַיְרָקִים,
לְעֵת דוֹמָם הַבֶּקָר יִצִּיל פָּנָיו לְאוֹר
מִצֵּל.

וְנִיד רָגַע, מוֹל אוֹרוֹת פָּנָסִי, כְּזִיו יָמִים אֶרְפִּים,
שְׁעוֹמְדָה שְׁמַחַת לְבָנָם גַּם בְּכַחֲלוֹ הַמַּתְעַגֵּל.
— הַיּוֹד הַרְגַּע כְּזִיו בְּקַע רֵאשׁוֹן מַעַל לְרֵאשֶׁה!
הַיּוֹד הַבֵּד, וְגַל הַיְרִיעָה, קַבְּלֵהוּ בְּנִצְחָת־גִּיל וּבְאֶשֶׁר
הַהוֹדְתָהּ.

גֶּרֶף הַשְּׁעוֹת מַפִּיחַ כּוֹר וּמַעֲמֵק בְּאֵר אֲשֶׁר חֲשָׁה,
וּבְתַחֲתֵיתָם — אֵשׁ מְזוֹלוֹת וְגַץ כּוֹכְבֵי־הַהוּיָה.

'ניד רגע', שכולו 'כזיו ימים ארוכים', והצו הפנימי: 'גרוף השעות מפיח כור ומעומק באר אשר חש-כה', זו המגלה 'בתחתיתם' — אש מזלות וגץ כוכבי-ההווייה', הם שני מומנטים בשירה זו, התורמים לה הרבה ממיטב החזון וההבעה שבה. מפליא לעתים קרובות כוחם זה של משוררינו להכניסנו באפס-ידי, בהעדר כל מאמץ מוכר, אל עולם ההווייה, קונים הם אותו ומקנים קנין ישר, פשוט ונאמן, על כל העושר שבו, המתגלה בקטנות ובגדולות שביש, המבטל — כבכל שירה אמיתית — את התחומים בין הנכבדות והנקלות שבעולם החושים והרגשות. נטיית-יצירתם זו מעידה עליהם, שמשוררים הם, בעלי מגע תכוף למציאות-פנים ולמציאות-חוץ — כל כך שלעתים קרובות נראים אחדים מהם כמניפים איש איש 'טנאו' המלא אל 'אב רחום' צופה ורואה בהנפה, מביט ומ-אזין ללחש, המלווה את הנפת הטנא, כגון בשורות אלה של חיים גורי:

יֹמֵי רוֹעַד, טַנְאוּ מוֹנֵף אֲלֵיךְ,
שְׂאֵהוּ, אֵב רְחוּם, תְּבַקְּהוּ, אֵב רְחוּם.
בְּרַחֲוֵב יֶשֶׁר הַסֶּתֶוּ עִם תְּלוּזַת שְׁלֵכָתְךָ,
וְלִילָה אֵין־סוֹפִי יִרְטִיט רִחוֹת בְּחוּץ,
יִרְטִיט רִחוֹת בְּחוּץ וְיַעֲלֶה הַבְּכִי

רר גם באהבה. זו, לכאורה, מתנגנת לתוך עולם-חוץ מלא, שהמשורר מתארו תיאור טמיר ומרתית על פי רמזים לפרטים גדולים וקטנים שבו: "אילן ערום השיר שלגו", "תכול גוהר על הסלעים", ואף "תפוז בודד על טס נחושת". אף על פי כן הומה כאן ניגון-האהבה בלי הרף כבעתה אישית סתומה, המבכה בשם שנים בלבד את 'בוא לילנו הנלעג', הקובלת בשם השנים הפרטיים: 'הן לא נבין וגם נלעג'. בעתה אינ-טימית זו שבאהבה מרעישה אותך על אחת שבע בשירה הצעירה, עם שהיא פורצת כזעקה באחד משי-ריו של ע. הלל אף הוא, 'שירה לעיני נערה'. משורר זה הלא נראה על פי רוב נאחז ביש הנהיר דוקא, בפשטות 'הנצח' שבטבע, ואף על פי שמדי פעם בפעם נשמעת שירתו כמגביהה קולה יתר על המידה בחיוב-החיים שבה, כמעוררת את החשש, שהיא מת-מודדת מול היפך ההרגשה הזאת, המנקר בלבו, ועד שברוב שיריו אתה דוחה מעליך את ה'חשש' הזה, הנה באות שורות אלה מתוך שיר אחד שלו, הוא שיר-אהבה דוקא, ומעמידות אותו, גם אותו, על חז-קתו ביחסה הכללי של השירה הצעירה אל העולם. הנהפך ברגע-האהבה התהויו ליקץ כל מושג ואין קץ האינ'!

לֹא רְאִיתִי מְתוֹךְ מִן הַיְפִי וּזְלָתִי בְּיָגוֹן
שֶׁהוּא אָבְדוֹן הַעֲשָׂתוֹנוֹת מַעֲצַמַת חַזוֹת יְפִי!

וְעוֹד זֹאת, לֹא רְאִיתִי עֲמֵק מִן הַיְפִי וּזְלָתִי בְּמָוֶת,
שֶׁהוּא כְּלוֹת הַיְפִי וְקֵץ כָּל מִשְׁג, וְאֵין־קֵץ הָאֵין!

אֲבָל רְאִיתִי: עֵינַי נִעְרָה זוֹרְחוֹת יָגוֹן וְהַיְגוֹן נוֹטֵף כְּכִי
וְהַבְּכִי רוֹעֵף לִילָה.

זֶה הַיְגוֹן הַגֵּבֶה מִכָּל כּוֹכְבֵי הַלֵּילָה,
וְאֵלוֹ דְּמַעוֹת הַיְגוֹן זוֹרְחוֹת כְּכוֹכְבֵי הַלֵּילָה.
וְעוֹד זֹאת רְאִיתִי: עֵינַי נִעְרָה אוֹרוֹת אֱלֹהוֹת עַד בּוֹא
מוֹרְא גְדוֹל!
וּבְמַצּוֹלוֹת הַעֵינַיִם רְאִיתִי אֶת מַרְהֲמָוֶת,
הוּא כְּלוֹת הַיְפִי, הוּא קֵץ כָּל מִשְׁג,
הוּא אֱלֹהוֹת הָאֵין!

ואותה אותה אינטימיות מרתיעה שבמתן עולם תהוי ולא-מובן, נלעג מדי פעם ורחום ומרוחם תוך כדי כך, היא המתגלה בתכונת האקראיות שבה, גם כש-

יִשָּׁן וְקָדְמוֹנֵי פָדָם, פְּאֲנָחוֹת.
 פָּאשׁ, פְּאֲהָבָה, פְּסָלַע, כְּפֶת־לֶחֶם.
 כְּשָׁחֹק הָאֲהוּבִים, כְּדַמַּע הַשְּׁפָחוֹת.
 זֶה רְחוּבָךְ, הִפֵּר! בְּרַפְּשׁ, וּבִטְיִת,
 בְּשָׁלֵד פְּגוּמִים, בְּמַנְדְּלֵי־בָבֶל. — — —
 וּבּוֹא עִמִּי, הַלֵּיל: בְּעֵנִי, בְּחָרוֹן,
 בְּאֲהָבָה הַזֹּאת אֲשֶׁר אֵינָה נִשְׁפָּחֶת,
 בְּהַמְתָּקֶת הַסּוּד בְּשָׁחֹר הַמְּסֻדָּרוֹן
 בֵּין הַנוֹשְׂאִים לֵילָם אֶל מִפְתָּנֵי הַשַּׁחַר.
 תִּסְמָהוּ כְּבָרְזֵל אֲתָם, עַד אֵין מְרָגוּעַ,
 בְּנִדְרֵי־הָאֱלֹמִים, בְּלַחַשׁ הַהוֹלְכִים.
 וּפְתַע בְּן־כּוֹכַב יַעֲזֹר אֲדָם, גְּבֵה,
 וְאָנוּ נַעֲטָרְהוּ זִמְר וּפְרָחִים.

(פרהי אשׁ, עמוד 61)

אלא שהבטחה זו לעטור אותו 'בן־כוכב אדום, גבוה'
 'זמר ופרחים' אינה מתקיימת בשירה זו. 'הוד הרגע
 בזיו בקע ראשון', בלשונו של אמיר גלבוּע, מעל לראש
 המשורר עם בוקר לעולם איננו מביא אותו לידי קב־
 לתו 'בנצח־גיל ובאושר־ההודייה'. 'גיל' מתעמק ברגע
 החוויה הפיזית כדי 'נצח', כדי תפיסת הפליאה העל־
 אישית שבחוויה, אינו חוזן נפרץ בשירה זו: אם מוצא
 אתה בה לפרקים את רחשי האושר המדמדם, אין רח־
 שים אלה אף הם מגיעים לידי הודייה מבוגרת עליו
 והודאה כלל־עולמית בו. עושר העולם, שהיא סופגת
 דרך־אגב, אינו הופך להיות בה אושר ההסתכלות
 בעולם. ה'באר אשר השכה' — מתאודות בה מדי
 פעם מעין אפשרויות של תפיסת־עולם שואפת אל
 מרכז ראייה והבנה מבוגרות, אלא שעל פי רוב הן
 נשארות אפשרויות בלבד: אין במשורר כדי שליחת
 יד אליו, כדי היאחזות של ממש בו לא כל שכן. ומ־
 כאן אותה הרגשת־לואי בלב הקורא בשירה הצעירה
 רובה ככולה, שמקשיב הוא בה לשיח פיוטי־אישי
 צעיר מאד, ולוא גם נכאב מאד: מישהו בעל כוהות־
 שירה אמיתיים כאילו קובל באזניו על הכואב לו ועל
 אי־יכלתו להסביר לעצמו, מה מכאיבו. ומכאן אף או־
 תה הרגשת־לואי שניה בשעת־הקריאה, שרצון לצעוק
 יש כאן והצעקה אינה מתפרצת, אינה נועזת להתפרץ.

שני 'גלגולים' מתגלגלת ההכרה השירית הנבוכה,
 הלוחשת שיש צורך בהבנת העולם האינטימי הזה
 וקצרה היד מהגיעה: 'גלגול' אחד זה שבפחד מפני
 העולם הסתום ו'גלגול' שני שברגש־אשמה בפני העו־
 לם, בפני 'היום', ההולך 'גבוה' ואין המשורר משיג
 את גבוהו. אלא ששנים אלה יחד מהווים מין חרון
 כבוש כלפי העולם — והשירה הצעירה אינה נועזת
 אף לומר לעצמה, שחרון זה מפעפע בה בתוך תוכה.
 יש ואתה מרגיש: לא זו בלבד שהמשורר הצעיר מת־
 קשה בהבנת העולם אשר בו הוא חי, אלא שאינו מורה
 היתר לעצמו להבינו, שכן עשוי ניסוחה של הבנה זו
 להיות קודר ועגום מכל שיעז המשורר להודות אף
 בפני עצמו.

מסתבר, שכמה מן המשוררים, שעל פי יצירתם נת־
 נסחו הנחות אלה בטיב מהותה של שירתנו הצעירה,
 מתחילים חשים מפלט לעצמם מסכנה זו של דשדוש
 מתמיד בעולמם האישי, הנרעש וגם נפחד, במין מאמץ
 לפלס את מעגלי־השיר על פי תכנית מכוונת ל'קו' זה
 או אחר בחיינו המפלגתיים בארץ. אבל לא בתחומי
 המאמר הזה אפשר להכנס אל הדיון בשאלה, אם אמ־
 נם בדרך הזאת יגלו את 'האידיאה השלטת', אשר לה
 משוועת שירתם לגאולתה ממעצורי האישי־האינטימי.
 דבר אחד ברור לו לכותב, ללא שינסה להשיא עצות
 טובות: 'האידיאה השלטת', אם עתידה היא להשתלט
 בשירה הצעירה, לא על פי תכניות סיטונאיות, מחוש־
 בות על דעת שום כלל שהוא, עשויה היא שתיוולד.
 רבת גוונים אינדיבידואליים היא השירה הצעירה גם
 בהישגיה עד כה גם ביכולותיה לעתיד ואין אחד
 מיוצריה עשוי להרחיב את דרכו מכאן ואילך, אלא
 אם כן יוסיף לראות אותה כדרכו שלו וישאף אל הר־
 חבתה מתוך נאמנות לשוועת נפשו שלו. עצם הרצון
 לגלות את 'האידיאה השלטת' במשותף, מתוך מאמץ
 קיבוצי, היפוכו הוא של ההעמקה העצמית וההקשבה
 הנאמנה לכוח־היצירה שבנפש, אשר רק על פיהן
 יכולה שירה זו רבת־האפשרויות לסול את דרכה הר־
 חבה הלאה בחיי העם בארצו בימים 'גבוהים' ותהוים
 אלה.