

# ספרות וביקורת



## "וְהָיָה לִי שֶׁעַר זָהָב וְהָיוּ לִי עֵינַיִם כְּחֹלֹת"

### על תוכנית הלימודים החדשה בספרות

**תקציר:** לספרות יש פוטנציאל לשנות את המציאות, ובהתאם לכך, לתוכנית הלימודים בספרות הנלמדת בתיכון יש השפעה רבה על תודעתו ועל "ארון הספרים" של התלמיד הישראלי. תוכנית לימודים זו, הנלמדת ומוטמעת על ידי דור הישראלים הצעירים, שותפה בעיצוב "הקהילייה המדומיינת" הישראלית. התוכנית זו מבוססת על ארבעה נושאים: "זהויות", "מה זאת אהבה?", "לחיות בארץ ישראל" ו"שירים בעקבות השואה" ובכל נושא נבחרו עשרה שירים. מקריאת השירים מתוך בדיקת זיקתם לנושא המוצהר שאליו הם משויכים משתקף "סיפור" שגוי מעיקרו, המשבש את מאפייניה של הקהילייה המדומיינת. על פי סיפור זה, רוב היוצרים הכותבים במדינת ישראל הם גברים. היוצרים והיוצרות, אזרחי הקהילייה המדומיינת, הם ילידי שנות העשרים, השלושים והארבעים של המאה הקודמת, ונעדרים כמעט לחלוטין קולות של יוצרים צעירים הכותבים את שיריהם בעשורים האחרונים של מדינת ישראל. זהותם של היוצרים הגברים בקהילייה מדומיינת זו מעוצבת על ידי גורמים משפחתיים-גניאולוגיים-היסטוריים. כמו כן, זהותם היא זהות מקומית ישראלית השזורה במקום הישראלי, בנופיו, יישוביו ואנשיו. לעומת זאת, הזהות הנשית מנותקת לחלוטין ממאפיינים משפחתיים-גניאולוגיים-היסטוריים, כמו גם ממאפיינים של המקום הישראלי. הזהות הנשית מוצגת כתלושה, קורבנית וחסרת כל אחיזה במקום הישראלי.

**מילות מפתח:** תוכנית לימודים בספרות, הוראת ספרות בתיכון, קהילייה מדומיינת, "זהויות", "לחיות בארץ ישראל".

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

ברוח הדברים האלה אני מבקשת להתבונן התבוננות ביקורתית בתוכנית הלימודים החדשה להוראת ספרות בחטיבה העליונה, בז'אנר השירה, ובייחוד בקבוצת "שירי המחצית

השנייה של המאה העשרים". החידוש בתוכנית לימודים זו, לעומת קודמתה, הוא בקטגוריה שעל פיה ילמד המורה פרק שירה זה. בתוכנית הלימודים הקודמת (שירב ולוי, 2007) חלוקת השירים ובחירתם על ידי המורה הייתה לפי הקריטריון של היוצר. בקטגוריה "שירים מהמחצית השנייה של המאה העשרים" הופיעו שבעה משוררים: ארז ביטון, חיים גורי, נתן זך, זלדה, יהודה עמיחי, דן פגיס ודליה רביקוביץ, והמורים התבקשו לבחור שיר אחד של כל משורר – סך הכול התבקשו המורים ללמד בקטגוריה זו שבעה שירים. בתוכנית הלימודים החדשה, לעומת זאת, הקטגוריה שמתוכה המורה בוחר אילו שירים ללמד היא נושא. ארבעה נושאים מוצעים למורה: "זהויות", "מה זאת אהבה?", "לחיות בארץ-ישראל" ו"שירים בעקבות השואה". בכל נושא מוצגים חמישה צמדי שירים – סך הכול עשרה שירים. המורה אמור לבחור נושא אחד ומתוכו ללמד חמישה שירים, אחד מכל צמד.

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

לתוכנית הלימודים בספרות השפעה רבה ביותר על "ארון הספרים" של התלמיד הישראלי, ולכן אני מבקשת להתבונן התבוננות ביקורתית בשירים שנבחרו להילמד. נקודת המוצא התאורטית של המאמר נשענת על המונח "קהילייה מדומיינת" שטבע ההיסטוריון בנדיקט אנדרסון (Anderson). לדבריו, קהילייה מדומיינת נוצרת באמצעות סיפור מאחד שעל בסיסו ציבור של בני אדם מגבש את זהותו הלאומית. לפי אנדרסון (1999), מדינת הלאום המודרנית היא ישות דמיונית שקיומה מותנה באמונות על אודותיה ובדמיוניה הקולקטיביים. השיח הפוסט-מודרניסטי, המבקש לחקור את הלאומיות, שולל את קיומה כאידאולוגיה ורואה בה תופעה שיוצרת את עצמה: "סיפור מעין זה, שבו מוצאים בני האומה את זהותם הקולקטיבית, הוא סלקטיבי, פיקטיבי ומניפולטיבי מעיקרו. הוא מכונן לא רק אומות ועמים אלא גם דתות, ציוויליזציות, אידיאולוגיות פוליטיות או תיאוריות מדעיות המתיימרות לתאר את המציאות ההיסטורית או הטבעית במעין 'סיפור-על' אחד ויחיד" (מאלי, 1999, 10). הנרטיב הוא התוצר של הלאומיות, סיפור עלילה דרמטי המשתנה תמיד: "לעיתים פתטי וקומי-טראגי, שכולנו שחקנים בו, מדעת ושלא מדעת" (פפה, 1995).

לפי אנדרסון, הלאומיות נעשתה תחליף מטפיזי לנוכח הרגשת האקראיות שהשתלטה על עולם מחולן וחסר ודאות. עצם היכולת לדמיין סיפור משותף אחד, ולא סיפור אחר, היא שמייחדת את האומה ככזו ומבדילה אותה מאומות אחרות. המונח "קהילייה מדומיינת" חוצה את גבולותיה הפוליטיים של מדינת הלאום ומתייחס לקהילייה רחבה יותר, לקולקטיב גדול של אנשים המדמיינים את עצמם ביחסי אחווה. במובן זה, טוענים גורביץ' וערב (2012), אפשר לדבר על האומה היהודית כקהילייה מדומיינת הכוללת בתוכה את הגולה.

עוד מציינים גורביץ וערב, בעקבות אנדרסון, שיש לחזור למושג "גבול" ולהבין דרכו שהקהילייה המדומיינת אינה זהה לאנושות כולה. זהו קולקטיב גדול, אך תמיד בעל שיעור, המניח את קיומן של אומות אחרות המאוגדות בקהילות דמיוניות שונות. בספרה של חמוטל צמיר (2006) "בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשיר הישראלי בשנות החמישים והשישים", בתת-פרק הנקרא "בין ספרות לאומה", היא מתבססת על המונח "קהילייה מדומיינת" שטבע אנדרסון וחוזרת ומציינת שהאומה המודרנית איננה מבוססת על יסודות אובייקטיביים משותפים כגזע, שפה, דת, תרבות, היסטוריה וכו', אלא על התשוקה המשותפת אליה. קיומה של האומה הוא "כמשאל-עם יומיומי, שבו החברים/האזרחים חייבים לאשר את שייכותם הרצונית אליה" (שם, 31). לפי צמיר, הלאומיות המודרנית היא צורה של תודעה ושל זהות אישית. הלאומיות כאידאולוגיה פועלת בכיוונים הפוכים לכאורה אך גם משלימים: מצד אחד עליה לייצר את הזהות הלאומית כזהות אישית תוך כדי כך שהיא מייצרת סובייקט אוטונומי; מן הצד האחר על הסובייקט להשתתף באופן פעיל בקהילה הלאומית ובתהליך דמיונה המתמיד. הזירות העיקריות שבהן מתנהלים תהליכים סותרים ומשלימים אלו הן הזירה הפוליטית והזירה האסתטית. זירות אלו מקיימות ביניהן יחסי חפיפה, אנלוגיה והשלמה, שהם אינהרנטיים למבנה האומה ולרעיון המדינה. התרבות האסתטית, כמו המדינה, טוענת לאוניברסליות ולייצוגיות. החוויה האסתטית של הכתיבה/ היצירה, וגם של הקריאה/הקליטה, היא חוויה של "נסיגה" למרחב של התבודדות שאמור לאפשר התעלות של הסובייקט מעל לחלוקות בין יחיד לחברה. חוויה אסתטית זו מטפחת את האפשרות של הסובייקט להזדהות עם המדינה כנציגה שלו. היא הופכת את היחיד בחברה האזרחית לסובייקט של המדינה.

צמיר מציינת שהאומה מכוננת את עצמה גם דרך קשר של שייכות למרחב לאומי מסוים, הארץ שהקהילה הלאומית תופסת כמולדתה וכמקום שבו היא יכולה לממש את זהותה העצמית של היות "עם ככל העמים". בהקשר הציוני, הארץ שהקהילה הלאומית תופסת כמולדתה אינה רק המקום שבו מתקיימת האומה ושבו מתרחשים תהליכי הדמיון והבנייה שלה, אלא היא גם האמצעי למימושה של האומה הלכה למעשה, להפיכתה מדמיון או מאידאל למציאות, ולכינון מדינה ריבונית בה. בהתאם לכך, הסובייקט הלאומי מכונן דרך תהליך מתמיד של טריטוריאליזציה, כיבוש טריטוריה ושליטה בה, עיבוד שלה והגנה עליה, בעלות עליה ושייכות אליה. בהקשר הציוני, תהליך הטריטוריאליזציה הוא חלק אינטגרלי ומרכזי מהשאפה הציונית הבסיסית ל"נורמליזציה", כלומר להשגת מה שמכונן כמצב "נורמלי".

מושג נוסף המשמש תשתית תאורטית לעבודתי הוא המושג "רפובליקה ספרותית", שנכנס לשיח הספרותי בשנות החמישים. דן מירון מתאר בדבריו הפתיחה שלו לספרו

"בודדים במועדם" (1987) את התודעותו למושג זה, העומד בניגוד לרוח "הביקורת החדשה" (new criticism) ששלטה באותן שנים בארצות הברית ודגלה בגישה טקסטואלית בלבד. המושג "רפובליקה ספרותית" יכול להיות מתואר גם כ"מצב ספרותי", או "אקלים ספרותי". רפובליקה זו עשויה מעגלים-מעגלים, בלבה שוכנת הקבוצה המצומצמת של יוצרי הספרות עצמם, ומסביב לה חוג רחב יותר של מתווכים המביאים את הספרות אל הקהל הרחב ומייצגים את טעמיו של אותו קהל כלפי הספרות – מו"לים, עורכים, מבקרים וכו'. עיקר מניינה של הרפובליקה הספרותית הוא החוג הרחב של אנשים שאינם יוצרים את הספרות בפועל, אבל מאפשרים את קיומה באמצעות ציפיותיהם והתעניינותם. אנשים אלו "צורכים" את הספרות ומבטיחים את קיומה החומרי, ובה בעת הם גם מזינים אותה רוחנית (כשם שהם ניזונים ממנה) וקובעים את תכניה ואת צורותיה. זיקות רבות, גלויות וסמויות, מקשרות את החוגים שברפובליקה הספרותית ומעצבות אותה כרשת סבוכה של הסכמים וטעמים, קשרים, מנהגים, מוסכמות, רתיעות משותפות, הזדהויות וניגודים. ברשת זיקות זו תלויה יצירתה של ה"אווירה" המשותפת המבטיחה "ריתמים" תרבותיים מותאמים בין הספרות לקהלה, ובלי אווירה כזו לא תיתכן פעילות ספרותית קבועה וסדירה. היבט תאורטי נוסף של עבודתי הוא ראיית הקשר בין היוצר ובין יצירתו. כך טוענת ניצה בן-דב בספרה "חיים כתובים" (2011, 34):

חיי הנחווים של היוצר הם החומר שממנו הוא בוחר, לש ומעצב את חיי הכתובים. לחיים נחווים יש גרסא אחת ולחיים כתובים יכולות להיות כמה וכמה גרסאות. [...] בזכות האמנות יכול רצף חוויות שרירותי, אקראי, בלתי נשלט – המאפיין לעיתים קרובות את החיים האמיתיים – לצרף רצף חוויות מתוכנן, למעין אמירה אוניברסאלית על החיים, ולהעניק טעם, מובן ותיקון לחיי היוצר ולחיי אלה המזדהים עימו.

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

עשרה שירים בחרה "ועדת מקצוע ספרות", שחבריה הם מפמ"ר ספרות, אנשי אקדמיה ומורות המלמדות בפועל, להילמד בנושא "זהויות" בתוכנית הלימודים החדשה. חמישה של משוררים: עמיחי (1924-2000), גורי (1923), ביטון (1942), רוני סומק (1951) ושמעון אדף (1972); וחמישה של משוררות: זלדה (1914-1984), רביקוביץ (1936-2005) נורית זרחי (1941), יונה וולך (1944-1985) ונידאא ח'ורי (1959). התבוננות סוציולוגית בקבוצת משוררים זו תצביע על המאפיינים הבאים: שישה מן המשוררים נולדו בישראל וארבעה מחוצה לה (עמיחי נולד בגרמניה, ביטון וסומק נולדו בעיראק, וזלדה נולדה ברוסיה). רוב המשוררים הם ילידי שנות העשרים-ארבעים של המאה הקודמת, סומק וח'ורי הם ילידי

שנות החמישים, ואדף, צעיר המשוררים בתוכנית, הוא יליד 1971. רובם של המשוררים והמשוררות זכו להכרה ומעמד בתרבות הישראלית וחלק ניכר מהשירים לעיון פרשני מעמיק.

א.1. עמיחי, ביטון, אדף, סומק: "רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מוחלטת" שיריהם של עמיחי, ביטון, אדף וסומק מעמידים בחזיתם דובר גלוי, בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מוצהרים. המשוררים משרטטים בשיריהם כרונוטופ ישראלי-יהודי ורואים בזהותם תוצר של המרחב הישראלי וההיסטוריה היהודית כפי שהיא ניכרת בספור המשפחתי. הדבר בולט במיוחד בשירו של עמיחי "כל הדורות שלפני", שפורסם בספרו "עכשיו ברעש" (1968). תפיסת הדובר את עצמו כחוליה אחת בנרטיב היהודי-ישראלי ניכרת כבר בכותרת השיר "כל הדורות שלפני". נוסף על כך, הדובר מדמה את עצמו למוסדות יהודיים ירושלמיים מובהקים המבטאים את ערכי היהדות. השימוש בפעלים "תָּרְמוּ" ו"אִוְקָם" מדגיש את עיצוב זהות הדובר על ידי הדורות הקודמים כדי לשלבו במרחב הירושלמי הפיזי-היסטורי-ערכי: "כָּל הַדּוֹרוֹת שֶׁלִּפְנֵי תָּרְמוּ אוֹתִי / קִמְעָה קִמְעָה כְּדֵי שְׂאוּקָם כְּאֵן בִּירוּשָׁלַיִם / [...] כְּמוֹ בֵּית תְּפִלָּה אוֹ מוֹסֵד צְדָקָה". הדובר בשיר מעצב את זהותו בציר הזמן של אביו: "אֲנִי מֵתְקַרֵּב לְגִיל מוֹת אָבִי. / [...] עֲבַרְתִּי אֶת שְׁנַת הָאֲרָבָעִים. / יֵשׁ / מְשֻׁרוֹת שֶׁבָּהֶן לֹא יִקְבְּלוּ אוֹתִי". זהותו של הדובר בהווה, שבו נכתב השיר, ואפשרויות החיים שלו נבחנות דרך ההיסטוריה היהודית של הדורות הקודמים לו בנקודת השפל הנוראה ביותר שלה: "אֵלוֹ הֵייתִי בְּאוֹשׁוּיָץ / לֹא הָיִו שׁוֹלְחִים אוֹתִי לְעֶבֶד, / הָיִו שׁוֹרְפִים אוֹתִי מְיָד". מחויבותו העקרונית של הדובר לזהותו היהודית-ישראלית מתבטאת בזיקתו העזה לדורות שקדמו לו, כפי שהדבר ניכר בטור החוזר וחותרם כל בית בשיר: "זֶה מְחַיֵּב".

בקבוצה זו שנושאה "זהויות" מופיעים שיריהם של שלושה משוררים גברים המזוהים בתרבות הישראלית כמשוררים מזרחים במובהק – ביטון, סומק ואדף. במחקר על השירה המזרחית מציינים חוקריה את מעמדו פורץ הדרך של ביטון ומשווים את מעמדו כאב מייסד ומכונן למעמדו של ביאליק. קציעה עלון מציינת בספרה "אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית" שפריצתו של ביטון בספר השירה הראשון שלו "מנחה מרוקאית" (1976) אל הפרהסיה הציבורית הישראלית "מסמנת קו שבר ומהפכה פואטית" (עלון, 2011, 14); שלושים שנה לאחר צאת הספר הראשון של ביטון אמר סמי שלום שטרית בערב לכבוד הספר: "מי שרוצה להבין מאין נולד הניצוץ שהדליק את האש, מאין נחצב הקול ממנו בקעה השירה המזרחית בישראל חייב להתחיל משני השירים האלה ('שיר זהרה אלפסיה' ו'שיר קנייה בדיזינגוב') ומשם לשירתו של ביטון כולה. [...] כמו ביאליק, ביטון ניצב בודד בצומת משברי של מפגש קשה ודורסני בין תרבויות, הוא תוהה ותועה בין שפות, בין עולמות,

בין זהויות [...] משהו בוקע מתוך מצוקת החיפוש הנוראה הזאת" (שם, 16). עלון מוסיפה ששירתו של ביטון הייתה לסמל המאבק המזרחי סביב שאלות של התקבלות, ייצוג, הדרה וקנוניזציה.

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

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

שירו של רוני סומק "שיר פטריוטי", הפותח את ספרו "מחותרת החלב" (2005) ומופיע בכריכתו האחורית כביטוי למרכזיותו ולחשיבותו, הוא מענה אלטרנטיבי לתפיסת כור ההיתוך ששלטה בתרבות הישראלית בשנות החמישים. השיר משרטט את הזהות הישראלית דרך תפקודן של נשות המשפחה בהווה הישראלי בתחילת שנות האלפיים. לעומת התפיסה המונוליתית שזהותו של אדם היא אחידה, ברורה וניתנת לתיג בקלות על ידי מאפיין סטראוטיפי אחד כמו "מזרחי" או "אשכנזי", מציג סומק בשירו זה משפחה שזהותו של כל אחד מאנשיה מאופיינת ברב-תרבותיות. השיר מתאר מערכת יחסים משפחתית הרמונית המכילה כל "אחר" שהוא. ההווה המשפחתית הרב-תרבותית נפרשת בשיר דרך המטפורה של הכנת ארוחה ואכילתה. בדרך של התרסה והיפוך אירוני מאמץ סומק את כינויי הגנאי הסטראוטיפיים שהטיחה החברה האשכנזית במגזרים השונים ממנה, ומשתמש בהם לצורך עיצוב זהותם של בני המשפחה: "אָנִי עִירָאקִי-פִינְ'מָה, אֲשֶׁתִי רוֹמְנִיָה/ וְהַבֵּת שְׁלָנוּ הִיא הַגֵּנֵב מִבְּגָדִד/. אֲמָא שְׁלִי מְמָשִׁיכָה לְהִרְתִּיחַ אֶת הַפֶּרֶת וְהַחֲדָקֵל/, אַחֹתִי לְמֶדָה לְהִכִּין פִּירוּשְׁקִי מֵאֲמוּ הָרוֹסִיָה/ שֶׁל בְּעֵלָה/. הַחֶבֶר שְׁלָנוּ, מְרוֹקוֹ-סִפִּין, תּוֹקֵעַ מִזְלָג/ מְפַלְדָה אֲנַגְלִית בְּדָג שְׁנוֹלֵד בְּחוֹפֵי נוֹרְבֵּיָה". סיומו של השיר באנפורה המשולשת "פְּלָנוּ" מצביע על המשותף לכל בני המשפחה. בניגוד לריאליזם וליום-יומית שעיצבו את השוני של בני המשפחה, המשותף להם נבנה דרך שלוש תמונות מטפוריות המתארות את הניגוד בין חיי היום-יום

הקשים ובין משאלת הלב הפנטזיונרית: "כְּלָנוּ פּוֹעֲלִים מְפֹטְרִים שֶׁהוֹרְדוּ מִפְּגוּמֵי הַמַּגְדָּל / שְׂרָצֵינוּ לְבָנוֹת בְּבִבְלָה / כְּלָנוּ חֲנִיתוֹת חֲלוּדוֹת שְׂדוֹן קִישוּט הָעִירָה / עַל טַחְנוֹת הָרוּחַ. / כְּלָנוּ עֲדִין יוֹרִים בְּכוֹכְבֵּים מְסַנְנָרֵי עֵינַיִם / רָגַע לִפְנֵי שָׁהֵם נְבִלְעִים / בְּשִׁבִיל הַחֶלֶב".

שמעון אדף יליד שדרות, וזהותו, כפי שהיא מוצגת בשיר "שדרות" מתוך ספרו הראשון "המונולוג של איקרוס" (1997), היא זהות מקום הולדתו. כותרת השיר ומשפט הפתיחה שלו מעצבים את יחסו של הדובר למקום הולדתו: "לְקַח לִי עֶשְׂרִים שָׁנָה לְאַהֲבֵ / אֶת הַחֹר בְּאֲמָצֵעַ שׁוּם מְקוֹם הִזָּה". סיום טור הפתיחה במילה "לְאַהֲבֵ", מתוך שימוש בטכניקת הפסיחה, מדגיש את יחס האהבה של הדובר למקום ההולדת, כמענה וכאיזון לכינויה "הַחֹר בְּאֲמָצֵעַ שׁוּם מְקוֹם הִזָּה", ולזמן הממושך "עֶשְׂרִים שָׁנָה" שהוצרך הדובר כדי לגבש יחס אוהב זה. יחסו כפול הפנים לעיר הולדתו ניכר בתהליך הממושך שהדובר נזקק לו כדי לראות ולשמוע מחדש, באופן חדש ושונה, את מראות המקום וקולותיו. כך שזור הדובר את יחסו החדש למקום הולדתו בתיאור קטלוג תמונות המתאר אותה. למשל: "עַד שֶׁרָאִיתִי לְרֵאשׁוֹנָה, בְּעֵין נְכוֹנָה, / אֶת הַבְּתִיִּים חֲסָרֵי הַתְּחָפוּם תַּחַת גַּג הָעֲנַנִּים, עַד שֶׁשְׁמַעְתִּי / אֶת הַהֲמִיָּה הַמְּפֹלְאָה שֶׁל הָרְחוֹב".

הבית השני מתאר את מצבן המורכב של שתי קבוצות מאוכלוסיית "שדרות": "הַיְלָדִים" ו"הַנְּעָרוֹת". הילדים למדו להסתפק במעט שבמעט. משחקיהם עשויים מחומרי הטבע המצויים בעולם: מים, אבן, שלוליות ונייר, שדרכם ואתם הם מממשים את ילדותם בתוך שהם "מלטפים" "מִים בְּאֲבָן" ומשכשכים "בְּשִׁלּוּלֵיֹת סִירוֹת נִיר". בעקבות התבוננותו כפולת הפנים – האוהבת והמכירה בהכרח בכישלון עתידם – של הדובר בילדים אלו, שבעבר ייתכן שהיה אחד מהם, הוא מנסח את פעולת המשחק שלהם דרך האוקסימורון "תְּקִוָה מְגַחֶכֶת": "עֲשָׂרוֹת שָׁנִים שֶׁל שְׁחִיקָה / לְמָדוּ אֶת הַיְלָדִים לְטֹפֵף אֶת הַמִּים בְּאֲבָן, / לְשִׁכְשֹׁךְ בְּשִׁלּוּלֵיֹת סִירוֹת נִיר בְּתִקְוָה מְגַחֶכֶת". מיניותו ויופיין של "הַנְּעָרוֹת" מתוארים דרך מטפורת "החצאית המתנפנפת", ולעברן מוצמד התואר "קְרָקְסִי" במובן של פרוע, צבעוני ונטול מעצורים. "עבר קרקסי" זה של נערות שדרות "פָּרַח", הן במובן של התעצם והן במובנו ההפוך, נעלם, תחת מבטו של ההמון: "עֲבָרְןָ הַקְרָקְסִי שֶׁל הַנְּעָרוֹת פָּרַח בְּהִנָּף שֶׁל חֲצָאִית / כְּשֶׁהֶמוֹן נָסַר אוֹתוֹ בְּמִבְטֹו". כפילות הפנים ביחסו של הדובר למקום הולדתו שזורה בכל היבט של השיר וכך גם במשפט האוקסימורוני החותם אותו: "רַק מְקוֹמוֹת חֲסָרֵי אֶהָבָה זֻכְרִים לְאֶהָבָה מְחֻלָּט".

## א.2. רביקוביץ, וולד: "פְּלִילָה הִזָּה הִיְתִי בְּפֵה מְמַפְנֵת"

לדליה רביקוביץ יש מעמד מרכזי בקבוצת המשוררות הישראליות וביטוי בולט לכך הוא זכייתה בפרס ישראל לשירה בשנת 1999. השיר "בובה ממוכנת", הלקוח מספר שיריה הראשון

"אהבת תפוח הזהב" (1959), זכה להתייחסויות פרשניות רבות ביותר כביטוי למרכזיות ולחשיבות העקרונית של העמדה המתוארת בו. התקבלות נלהבת זו ניכרת בהתגייסותה החוזרת ונשנית של הרפובליקה הספרותית לעיסוק בשיר זה במשך עשרות שנות פרשנות, החל בפרסומו הראשון בסוף שנות החמישים ועד ימים אלה ממש. קורצווייל (1959), המורה הנערץ של רביקוביץ והראשון שגילה את איכויותיה השיריות, כותב ברשימתו המוקדמת שבשיר זה מופיע "ניצחון האני הפצוע, שירת גבורה של האני השר, במסע הרפתקאותיו של ייסורי החיים. האובייקטיביזציה של הסובייקט היא שלמה ומושלמת" (קורצווייל, 1982, 269).

יאר מזור רואה ב"בובה ממוכנת" "סמן ימני בכל הכרוך בדוברת נשית החשה מקופחת, כנועה ומוכת עלבון בחברה גברית המתעמרת בה" (מזור, 1996, 117). מזור מציין שתלונת המחאה של הבובה הממוכנת מחלחלת גם לשירים אחרים של רביקוביץ, שבהם היא עצמה אינה נוכחת: "נוכחות אחיותיה, עוטות מסכות ותחפושות, וקינתן הקובלת, המופלגת ואינה נמוגה, מהדהדת ונותרת כמו אד התלוי ומרחף מעל" (שם). יוחאי אופנהיימר רואה בשיר הזה את אחד הביטויים לדיוקן העצמי שמעמידה רביקוביץ בשיריה המוקדמים – אישיות שהתחושה החזקה ביותר בה היא תחושת ההתפרקות. ההגנה או תיקון השברים נחווים כפעולת אכיפה מבחוץ של "הגיון שיש בו אונס מסוים" (אופנהיימר, 1991, 416). שירה סתיו (2010) מציינת במאמרה "האב, הבת והמבט" שהשיר "בובה ממוכנת" מביא את הוויית ה"ניבטות" של האישה לשיאה הדרמטי בתיאור זרותו של גוף האישה לעצמו, גוף שהופקע ממנה באמצעות המבט הגברי. יכולת התנועה והניידות של גוף זה הופקדה בידי גברים, הבונים אותו בדמות חלומותיהם הארוטיים, ומנגנון זה מייצר שבר נפשי. בחירתה של רביקוביץ, לפי סתיו, לסיים את השיר דווקא במה שנראה כנתוני פתיחה מאפשרת לקורא לראות במסכת הנשיות דווקא אופציה מתריסה, הנפתחת כנגד ולעומת כל מה שקדם לה בשיר. תמר הס (2000) מציינת שבשירה זה יוצרת רביקוביץ דוברת נשית המתמודדת עם היותה בדיה, יצירה של אחר, פרי עשייה ודמיון גבריים שליטים. האישה בשיר של רביקוביץ שורדת כמנגנון מכני. אובדנה העצמי מגיע לשיאו כאשר היא הופכת לפריט בפס הייצור של אידאל גברי סטנדרטי, בובה, "אישה קטנה". המכניות של האישה-בובה חושפת, לדבריה של הס, את "הנשיות כמנגנון שהוא פרי הבנייה פטריארכלית, מנגנון המייצר שבר נפשי" (שם, 261).

יונה וולך, משוררת בעלת מעמד מרכזי בשירה הישראלית, אומצה גם היא בחום על ידי הרפובליקה הספרותית, החוזרת ועוסקת במשך עשרות שנים בה ובשירה "יונתן". נסים קלדרון (1994, 10) מתאר את השפעתה כהשפעתם של היוצרים המרכזיים בספרות העברית:

אם קראת מבחר משלך של ספרים, שכתבו ישראלים בשנים האחרונות – יונה וולך נמצאת בתוכם. סביר להניח, שהיא נמצאת כמעט בכל מבחר אפשרי. בוודאי בשירה ובסיפורת, אבל גם [...] בעבודות של בלשנים ופילוסופים והיסטוריונים וסוציולוגים. כזאת הייתה הנוכחות של ביאליק. כזאת הייתה ההשפעה של אלתרמן, כך נמצאים זך וויזלטר בתוך מחזור הדם התרבותי שלנו. החדש הוא לא שיונה וולך נוכח כמותם. החדש הוא ששום משורר לא נוכח כך אחריה.

השיר "יונתן" הוא בעל מעמד מכונן בשירתה של וולך. שיר זה פותח את קובץ השירים הראשון שלה "דברים" (1966), וגם את הספר "שירה" (1976) ואת מבחר שיריה "תת ההכרה נפתחת כמו מניפה" (1992). השיר, כמו השיר "בובה ממוכנת", זכה לעיונים פרשניים רבים ביותר כביטוי למרכזיות ולחשיבות העקרונית של העמדה המתוארת בו. נקודות דמיון רבות יש בין שני השירים. שניהם מופיעים בספר השירים הראשון של המשוררת, מתארים את ההווה הנשית כהווה קורבנית, והם בגדר טקסטים מרכזיים בתרבות הישראלית. מזור דן בהשפעת שירתה של רביקוביץ על שירת וולך ומתמקד בעיקר בהשפעת מוטיב "הבובה הממוכנת". כלומר, דוברת נשית שמרגישה מקופחת, כנועה ומוכת עלבון בחברה גברית המתעמרת בה, מוטיב שמופיע הרבה בשיריה של וולך ובשיר "יונתן". לפי מזור, הדובר בשיר, יונתן, "כמו הבובה הממוכנת של דליה רביקוביץ, שייך לאותה עדת נדכאים שבמציאות חיינו, חייבים לציית למרותם העריצה והצינית של בעלי הזרוע ונציגיהם. והללו [...] אינם נרתעים ומוסיפים להתעמר בחלש" (מזור, 1996, 124). מזור רואה ביונתן דמות קורבן המתחברת בדרך אלוזיונית לדמויות קורבן רבות אחרות: "דמם השפוך של הנרדפים מהדהד בחתך הדורות: כך היה מאז ומעולם, כך יהיה מעתה ועד עולם. הרודף רדף ורודף, והנרדף נרדף ונרדף" (שם, 126).

רתוק מציינת בספרה "מלאך האש: על שירת יונה וולך" (1997) שוולך מעצבת בשיר הזה את "יונתן" – בן דמותה הגברי של יונה – כדמות שמזכירה את ישו. בשירה של וולך הופך יונתן מקורבן על לא עוול בכפו לדמות המשיחית בת האלמוות. רתוק מציינת שיש בשיר רובד נוסף, המאפשר לראות ביונתן דמות נשית הנרדפת על ידי חבורת גברים שאינם מסתירים מפניה את זממם. הסכמת הקורבן לחור של נעץ, על הקונוטציות המיניות של חדירה אלימה, מגרה את תאבונם של הגברים הרודפים אחריה. כריתת ראשו של יונתן, לאחר השימוש בגופו, נעשית לפעולה סמלית של שימוש אלים בחלקיה של הדמות. בשלב זה הגוף מפסיק להיות אובייקט של תשוקה ונעשה אובייקט מושפל, ירוד ובזוי. בשנת 2013 הוציאו הלית ישרון ויאיר קדר ספר במתכונת אלבומית – ביטוי נוסף לעיסוק האובססיבי של הרפובליקה הספרותית בדמותה של יונה וולך – שכותרתו "זאת

היונה – יונה וולך: השירים. המחברות הגנוזות. הראיון". ברשימת הפתיחה שכותרתה "יונתה" כותבת ישורון על עוצמתו של שיר זה בתרבות הישראלית (שם, 22):

לפעמים שיר הוא מפץ. ואם המפץ בורא עולם, הרי שהשיר, מכוח הבריאה, מכוחו של הנברא, משמיע אותי ואותך ואותך. העולם, החוץ, בלי שמבקשים ממנו, ממשיך מצידו להישמע מבטן השיר. השיר הוא קונכייה המהמהמת את השאון התמידי, הנצחי של הטבע. כך יכלו לשמע את "אימה גדולה וירח" של אצ"ג, כך – עם וחרף כל ההבדלים – יכולתי אני בדור שלי לשמוע את "יונתן" [...] השיר הזה, שכתבה כשהייתה בת תשע עשרה-עשרים, הניח את המצע לרבים מאלה שיבואו אחריו. הוא היה האש והעצים. אני קוראת אותו כשיר מזבח.

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

שירה של נורית זרחי "והיא יוסף" פורסם בספרה "אשה ילדה אשה" (1983). שיר זה נשען על פרשת יוסף המקראית אך משנה את המסופר במקרא: "יִוְשְׁבֵת רָחֵל בְּאֵהָל / קִוְצַת שְׁעַר אַחַר קִוְצַת תְּאֵסֶף / לְהַחְבִּיאַת תַּחַת כְּפֹת מְשִׁי / אֶת שְׁעַר בֵּתָהּ הַקְּטָנָה הַיָּא יוֹסֵף". במהופך מהסיטואציה המקראית המוכרת, בשיר זה יש לרחל בת קטנה ולא בן. רחל מסתירה את מינה של הילדה תחת כיפה וקוראת לה "יוסף". בן-דב (2011) מציינת שבשינוי המגדרי הזה מפרקת זרחי מיתוס יהודי מכוון ולועגת לראייה הפטריארכלית המבכרת הולדת בנים על הולדת בנות. בהתאם לכך מאלצת זרחי את רחל, הדמות הנשית הבוגרת בשירה, להסתיר את נשיותה של בתה.

שירה של נידאא ח'ורי "הדיברות" מופיע בספר "בגוף אחר, מבחר שירים 1987-2010" (2011). נידאא ח'ורי, כפי שהיא מעידה על עצמה (קלדרון, 2011), נולדה כנוצרייה קתולית במשפחה בכפר פסוטה. בגיל 14 נשלחה למנזר, שהיה גם פנימייה, ושם התחנכה על ערכי הנצרות. ח'ורי מספרת שנולדה כבת שלישית להוריה והתקבלה במשפחה ככעס גדול: "זה שקר, לא יכול להיות שאמי ילדה עוד בת" (שם, 128). "הדיברות" משמש כותרת למחזור של שלושה שירים שמתוכם נבחר להילמד השיר השני. בשיר פונה הבת-הדוברת לאמה בבקשה החוזרת ונשנית: "אָמָא אַל תְּלָדִי אוֹתִי". בקשה זו מושמעת בניסוחה זה, ולעתים בתוספת הבאה: "אַל תְּלָדִי אוֹתִי זָכָר". הנימוק שמעלה הדוברת לבקשתה זו הוא גורלם של הזכרים בארצה: "הַזְכָּרִים בְּאַרְצִי בְּנֵי עֵקֶדָה / יוֹרְדִים לְמַעַמְקֵי הַשְּׂכּוֹל / עוֹלִים לְגַבְעָה". המצב הנשי מתואר אף הוא כמצב קורבני. אפשרויות הזהות-הקיום העומדות לפני האישה הערבייה הן: "אַחֶיָּה אֵיכְשָׁהוּ / כְּכָל הַנְּגֻזְרוֹת / מִמֵּין נְקֵבָה / אֶהְיֶה / אִשָּׁה, מְשֻׁרְתָּת, שְׂפָחָה אוֹלִי / עֲלֵמָה עֲמֵלָה". למרות אפשרויות זהות וקיום מצומצמות אלה תביעתה הנחרצת של הדוברת שבה מסתיים השיר היא: "לֹא מְשַׁנָּה מֶה / הָעֵקֶר הוֹלִידִינִי / לֹא זָכָר". השיר כולו כתוב כהיגד שוטף אחד, ללא כל אמצעי תיחום במהלכו, מלבד נקודה אחת בסיומו. הפואטיקה של השיר היא אמירה ישירה, בוטה, החוזרת שוב ושוב, שאומרת הבת לאמה: "אַל תְּלָדִי אוֹתִי אִמִּי / אַל תְּלָדִי". בקשה חוזרת זו אינה יכולה להתממש, כמובן, משום שאומרת אותו הבת שנולדה ובגרה לאם המבוגרת שלא תלד עוד. מתוך כך ברור שעצם הבקשה היא תחבולה רטורית של המשוררת לתאר את קשיי הזהות הערבית במדינת ישראל: הגברים מתים במלחמתם על לאומיותם, ואפשרות הקיום והזהות היחידה של נשים היא זהות של שירות. השיר יוצר אנלוגיה בין מצבי נשיות שונים שבכולן תפקידה של האישה הוא אחד – נתינת שירות: "אִשָּׁה, מְשֻׁרְתָּת, שְׂפָחָה אוֹלִי / עֲלֵמָה עֲמֵלָה".

#### א.4. סיכום ותהיות

את רוב השירים המופיעים בקבוצה זו כתבו משוררים ומשוררות מרכזיים ומוכרים. שירה של נידאא ח'ורי הוא יוצא דופן בקבוצה: הוא היחיד מתוך כל ארבעים השירים של תוכנית הלימודים החדשה שכתבה משוררת ערבייה. קריאה בשירים אלו כקבוצה שנושאה "זהויות" משקפת תפיסה המבדילה במובהק בין רכיבי הזהות הגברית והזהות הנשית. הזהות הגברית בשירים מעוצבת על ידי מאפיינים סוציולוגיים ברורים של גנאלוגיה, היסטוריה וגאוגרפיה ישראליות-יהודיות. שירים אלו שותפים בעיצוב ביקורתי ומפוכח של הנרטיב הישראלי-יהודי, ומאפשרים לקרוא וללמד אותם בהקשר החברתי-פוליטי-תרבותי שבו הם נכתבו ואליו הם מתייחסים. הזהות הנשית המעוצבת בשירי המשוררות, לעומת זאת, מנותקת במובהק מכל מאפיין של זמן או מקום. ההווה הנשית מתוארת כפרטית-אישית, ומאפייניה

הבולטים הם תלישות, פסיביות, נרדפות ומושפלות. בשירים שכתבו משוררים מעוצב דובר בגוף ראשון, בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מובהקים ומוכרים, בדרך כלל בן דמותו של המשורר, המטונימי לקבוצות שונות בקולקטיב הישראלי. ברוב הגדול של השירים שכתבו המשוררות, לעומת זאת, נעדרים לחלוטין מאפיינים אוטוביוגרפיים. הדוברות מתרחקות מהאני הפרטי שלהן ומשתמשות ב"מסכות" כדי להשמיע קול שיבטא את המצב הנשי.

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

התמיהה העיקרית העולה מתוך שירים אלו היא הפער הגדול בין המשתמע משירי המשוררים למשתמע משירי המשוררות. שירי המשוררים בנויים מחומרי חיים ציבוריים ישראליים-יהודיים מובהקים. בשירי הנשים, לעומת זאת, אין ולו אזכור אחד להוויה הקולקטיבית הישראלית-יהודית.

### ב. לחיות בארץ-ישראל: "הם נולדים ומאכלת בלבם"

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

צעירים בעשורים המוקדמים של חייהם, ילידי שנות החמישים-שישים-שבעים-שמונים. תשעה מתוך המשוררים הם אשכנזים, ואחד, ביטון, הוא מזרחי.

**ב.1. גלבע, גורי: "פתאום קם אדם בבוקר ובוקר ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת"**  
 שירו של גלבע "שיר בבוקר בבוקר" הוא בעל מעמד בכורה בקבוצת שירים זו. הוא קודם לכל השירים מבחינת זמן כתיבתו, 1953, והיחיד שנכתב שנים ספורות לאחר קום המדינה ומתאר את "רוח הזמן". ייחודו של השיר הוא באווירתו האפיפנית-אופורית המתארת תהליך של תקומה ולידה מחדש של אדם ושל עם. השיר היה לאייקון תרבותי וסמן לערכי הקולקטיביות של קום המדינה. אלה באו לביטוי מאוחר במחאת קיץ 2011, כשבשיאה של הפגנת החצי מיליון מנהיגי המחאה והמפגינים כולם שרו בשירה קולקטיבית, בהובלתו של הזמר שלמה ארצי, את השורות הפותחות את השיר: "פְּתָאֵם קָם אָדָם בְּבֹקֶר, וּמְרָגִישׁ פִּי הוּא עִם וּמִתְחִיל לְלַכֵּת/ וּלְכָל הַנִּפְגָּשׁ בְּדַרְכּוֹ קוֹרֵא הוּא שְׁלוֹם".  
 שיר נוסף בעל מעמד איקוני וקנוני הוא השיר "ירושה" של חיים גורי, משורר דור הפלמ"ח, שפורסם בספרו "שושנת הרוחות" (1960). ראובן שהם כותב בספרו "בין הנודרים ובין הנדרים: פואטיקה, תמטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי" שדוברו של גורי בשיר זה קבע את העובדה שדורו הוא דור היצחקים המועלה לעקדה על ידי דור האברהמים (שהם, 2006). בה בעת, מדגיש שהם, דוברו של גורי לא משמיע קול מחאה או זעקת שבר נגד גזר הדין של העקדה. הדובר אינו שופט את גיבורי הסיפור הנורא, משתמש בלשון המעטה וכמעט אין חדירה לנפשם ולתודעתם של הגיבורים. ההבדל בין סיפור העקדה המקראי ובין שירו של גורי הוא שהסיפור המקראי מבקש להוכיח לקורא את מסירותו הנחרצת של אבי האומה ליעודו ולאלוהיו, והטקסט של גורי אינו מבקש להדגיש את הפן האמוני-האידיאולוגי, אלא את הפן הפסיכולוגי שלו.

**ב.2. עמיחי, דור, סיון, יונתן: "ובכל-זאת גם לי חלק/ יש בְּאֲדָמָה הַזֹּאת"**  
 רוב השירים בנושא זה, כמו שמשמע מכותרתו, מעמידים במרכזם את המרחב הפיזי הארץ-ישראלי, וכך הם משתלבים בזרם הרעיוני של הציונות, ששם את מרכז הכובד על הטריטוריה כמענה לצרת היהודים וכתנאי להתחדשות לאומית יהודית. השירים "תיירים" של עמיחי ו"מלכת המים של ירושלים" של חלפי מעמידים במרכזם את ירושלים; "תקציר שיחה" ו"חזון איילון" הם שירים תל אביביים מובהקים. השיר "גם הנוטשים" של דור, היחיד שנכתב מחוץ למרחב הארץ-ישראלי, מתאר פרטים מטונימיים מתל אביב וירושלים כרכיבי יסוד בגופו ובנפשו של הנולד בארץ: "גַם הַנוֹטְשִׁים, אִם הָעֵבְרִית הֵיטָה צַעֲקָת/ חֵייהָ הָרְאשׁוֹנָה, נוֹשָׂאִים בְּסִתָּר בְּשָׂרָם הַפְּנִימִי/ יִרְקוֹן קָטָן, שְׁתִּים שְׁלֹשׁ אֲבָנֵי יְרוּשָׁלַיִם או/

מְלוֹא הַטּוֹרָהָ רָגְבִי עִמָּךְ / כְּבָדִים מִתְפַּוְרָרִים". שירו של עמיחי "תיירים" נבנה על ידי פירוט קטלוגי של אתרי תיירות בירושלים וסביבתה: "יד ושם", "הכותל המערבי", "קבר רחל", "קבר הרצל" ו"גבעת התחמושת". שני הבתים הראשונים של השיר מתארים באירוניה ביקורתית את ביקוריהם המצולמים, חסרי כל זיקה רגשית, של ה"תיירים" במקומות האלה. לעומת זאת הבית השלישי, הפרוזאי בעיצובו, מתאר את הדובר, בן דמותו של עמיחי, החי בירושלים והוא אוהבה האמיתי. טיעונו של השיר הוא ש"הַגְּאֵלָה תְּבֹא" רק אם מדריך הטיולים ישים במרכז התכוונותו והדרכתו את הסמל לחיי חולין בשירת עמיחי: "אָדָם שֶׁקָּנָה פְּרוֹת וַיִּרְקוֹת לְבֵיתוֹ". בשיר זה, כמו בשיריו האחרים של עמיחי, דוחה הדובר את חשיבות הזמן ההיסטורי ומעדיף על פניו את הזמן האנושי של הפעילות היום-יומית האוטנטית. שירו של סיון, יליד הארץ, "אני בסך הכל" מבקש לומר אמירה משמעותית ובעלת אופי מסכם על החיים בארץ-ישראל. הדבר ניכר גם משם הספר שבו מופיע השיר "לחיות בארץ ישראל" (1984). השיר עצמו ממוקם בסוף הספר לאחר דף ריק, והוא בבחינת "שער" שירי בפני עצמו. כותרת השיר ומשפט הפתיחה שלו מבטאים יחס כפול פנים של הדובר אל עצמו: "אֲנִי בְּסֶךְ הַכֹּל / אֲנִי בְּסֶךְ הַכֹּל כְּמוֹ פֶּרֶחַ בְּחַמָּה". בקריאה ראשונה אפשר לחשוב שיש כאו הפחתה והקטנה של הדובר את עצמו ואת זיקתו לארץ-ישראל, אבל קריאה נוספת וחזרה אל פתיחת השיר לאחר קריאת סיומו מעידות שיש כאן גם לשון סיכום של הדובר ביחס לעצמו ולזיקתו לארץ-ישראל, שנלווית אליה נחיצות והערכה. השיר בנוי מאנלוגיה מפורשת בין דור האבות לדור הבנים. דור האבות ניכר בעשייה החלוצית שלו, בהפיכת ה"חולות" ל"אֲדָמָה הַזֹּאת", כלומר, למרחב הארץ-ישראלי המשמש מצע לכינונו וליישובו של היישוב הארץ-ישראלי. פעולה משמעותית זו של דור האבות ניכרת בדימוי "כְּרוֹחַ סְעָרָה" ובריבוי הפעלים בגוף רבים המופיעים בטור שירי אחד: "שֶׁתְּלוֹ", "נִכְּשׁוּ", "נִטְעֵנוּ", "עֲדָרוּ".

קבוצה דורית אחרת שאליה מתייחס הדובר המשורר, בדרך של קרבה שיש בה גם ריחוק, היא "אֲחִים שְׂלִי", המתוארים "רְצִינָיִים כְּנִצּוֹלֵי שׁוֹאָה". הדובר מעצב את עצמו ואת עשייתו בהשוואה ניגודית – לכאורה לחייהם הרי הגדולה של דור האבות ודור האחים. בטור הפתיחה של השיר הוא מציג את עצמו בלשון הקטנה, אך במהלך השיר משולב טון ההתנצלות בדרישה להכרה בערכו: וּבְכֹל זֹאת גַּם לִי חֵלֶק / יֵשׁ בְּאֲדָמָה הַזֹּאת, וְלֹא בְּזִכּוֹת אָבוֹת: / עֵינַי, שֶׁשְׁלֵשֶׁת אֲלָפִים (אוּלַי יוֹתֵר) שָׁנִים, / עֲצָבוֹ אֶת צוּרְתָן, / מוֹשְׁכוֹת אֶת אֲבָקָה שֶׁל אֶרֶץ-יִשְׂרָאֵל". שלמה הרציג מציין בספרו "ילידות בלא נחת: עיונים ביצירתו של אריה סיון" (2013) שבסיום השיר מתאר המשורר (שם, 115).

מעין תהליך בוטאני, פסבדו-אבולוציוני, שבו, במהלך אלפי שנים, ובאנאלוגיה לפרח בחמה, עוצבה צורתן של עיניו (ראיית עולמו?). בנוסף, הפרייתו כפרח (כמשורר?)

מתרחשת באמצעות "אבקה של ארץ-ישראל" ויוצרת זיקה ביולוגית של ממש בינו לבין אדמתו. [...] מאחורי הדימוי הבוטני הזה ניתן לראות את דמותו הממשית של היליד, בן המקום, הכובש ברגליו את האדמה, בעת שאבק הארץ חודר לעיניו.

עוד מוסיף הרציג ומציין שקריאה כזו מדגישה דווקא את ההקבלה בין הדובר לאבותיו החלוצים. הרציג רואה בשיר זה מתח שמבטא הדובר בין רגשות מנוגדים של שייכות וזרות, קבלה ודחייה, גזרת גורל ובחירה חופשית כלפי החיים העבריים בארץ-ישראל. מתח זה הוא, לפי הרציג, "מבנה העומק הרגשי והאידיאי המשמעותי ביותר ביצירתו של אריה סיון" (שם, 52).

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

### ב. 3. ביטון: "מה זה להיות אותנטי?"

השיר "תקציר שיחה" מופיע בספר שיריו השני של ביטון "ספר הנענע" (1979). לשיר זה ולספר כולו מעמד פורץ דרך בשירה המזרחית. כך כותב עליו מואיז בן הרוש במאמר שכותרתו "שלושים שנה להופעת מנחה מרוקאית":

מי שרוצה להבין מאין נולד הניצוץ שהדליק את האש, מאין נחצב הקול ממנו בקעה השירה המזרחית בישראל [...] שירתו של ביטון כולה. [...] הנה השורה העצומה הזאת שתמיד מעלה לחלוחית בעיני: "ובכל זאת טופחת שפה אחרת בפה עד פקוע חניכיים". רק מי שחיפש נואשות קול לזעקה יכול לחוש את כאב החניכיים הזה. אין בכל שירת ביאליק הגדולה אף לא שורה אחת כזאת שהצליחה לעשות לי את זה.

בשיר זה הדובר מבקש לחדור למקום הנתפס בעיניו כמייצג המוחלט של ההגמוניה הילידית האשכנזית, מתוך הבלטת הווייתו המזרחית, בעודו צועק: "בְּאֶמְצַע דִּיזְנָגוּף [...] בִּיהוּדִית

מְרוֹקְאִית. / אָנָּא מִן אֶלְמַגְרֵב אָנָּא מִן אֶלְמַגְרֵב [...] / אֲנִי לֹא קוֹרְאִים לִי זֶהָר אֲנִי זֵישׁ, אֲנִי זֵישׁ".  
אלא שמלחמת תרבויות והנכחת פרטי זיכרון אלה בחיי היום-יום של הדובר גובות ממנו מחיר כבד: "וְזֶה לֹא, וְזֶה לֹא, / וּבְכָל זֹאת טוֹפַחַת שְׁפָה אַחֲרַת בְּפֹה עַד פְּקוּעַ חֲנִיכִים / וּבְכָל זֹאת תּוֹקְפִים רִיחוֹת דְּחֻזִּים וְאַהֻבִים / וְאֲנִי נוֹפֵל בֵּין הַעֲגוֹת / אוֹבֵד בְּבָלִיל הַקּוֹלוֹת".

#### ב. 4. לאור: "בחיפה במורד הכרמל"

שירו של לאור "אהבת הארץ" פורסם בספר שיריו "לילה במלון זר" (1992). עם פרסום תוכנית הלימודים החדשה (הרציג, 2013) התפרסמו באמצעי התקשורת וברשתות החברתיות קריאות רבות שלא ללמד שיר זה, בעקבות סירובו של לאור לשרת בצה"ל ותלונות בגין הטרדה מינית נגדו. בעקבות כך החליט משרד החינוך לשקול מחדש את הכנסת שירו זה של לאור לתוכנית הלימודים (מניב, 2012).

השיר נפתח בשאלת התרסה ששואל נמענו את הדובר: "וְאֵין בְּאַרְץ הַזֹּאת שׁוֹם דְּבָר יִפֶּה?" השיר כולו הוא תשובה לשאלה ופירוט חומרי היופי של "הָאַרְץ הַזֹּאת": "בְּחִיפָה, בְּמוֹרֵד הַפְּרָמֵל", "יַעַל", "מִיטְתָּה", "גִּפְן סְמִיכָה", "אָבִיב" סְמֹדֵר", "אֲשְׁכוֹלוֹת עֲנָבִים כְּבִדִּים מְרוֹב עָסִיס", "חֲמֵשׁ דְּבוּרִים זֶהָב", ו"רוּחַ מִן הַיָּם". כל אלה שותפים בבניית קן האהבה של הדובר ואהובתו. פרטי הטבע המוזכרים בשיר הם בעלי ניחוח מקראי, והם מהדהדים את הרקע לפניית הדובר לאהובתו בשיר השירים: "הַתֵּאֵנָה חֲנֹטָה פְּגִיָּה, וְהַגַּפְנִים סְמֹדֵר נִתְּנוּ רִיחַ; קוֹמִי לְכִי לְךָ רַעִיתִי יִפְתִּי" (שיר השירים ב, יג). בשיר זה של לאור "אהבת הארץ" כרוכה באהבת אישה, ומטונימית לה המיטה שבחדרה, הבנויה כסוכה המלאה בפרי הארץ, יופיו ועסיסו. קן אהבה זה משמש תמונת תשתית להתנהלותו האינטלקטואלית של הדובר בעולם: "בְּכָל מְקוֹם שָׁבוּ אֲנִי הוֹלֵךְ, לֹא חָשׁוּב מֶהָ אֲנִי / שׁוֹמֵעַ אוֹ אוֹמֵר, מֶהָ אֲנִי רוֹאֶה וּמְסַפֵּר, מֶהָ עוֹנֶה / וְשׁוֹאֵל, אֲנִי יְכוֹל לְרְאוֹת לִי אוֹתָם בְּחֵלוֹן הַמְּסָרְגַּ / שֶׁל יַעַל, שְׁנֵי אֲשְׁכוֹלוֹת בּוֹעֲרִים בְּמוֹרֵד הַפְּרָמֵל".

#### ב. 5. משעול, חלפי: "הייללו הייללו"

בנושא "לחיות בארץ-ישראל" מופיעים שני שירים בלבד שכתבו משוררות: "חזון איילון" של משעול ו"מלכת המים של ירושלים" של חלפי. דן מירון מציין בפרק "המשוררות באות" בספרו "אמהות מייסדות, אחריות חורגות" (1991) את מאפייני השיר הנשי. לפי מירון, שיר נשי הוא שיר לירי קצר, נושאו אישי ואין לא יומרות אינטלקטואליות. שני שירים אלו של משעול וחלפי חורגים במובהק ממודל זה של השיר הנשי. אלו הם שירים ארוכים, בעלי פואטיקה מורכבת, המתרחקים מהחוויה הלירית האישית. הם יוצאים מהמרחב הפרטי למרחב הציבורי, מוותרים על עיסוק בנושאים נשיים טיפוסיים (אהבה,

מחלות וכו'), ובמקומם דנים בהוויה הישראלית. שירה של חלפי פורסם בספר "נפילה חופשית" (1979). השיר מתאר דמות נשית פנטסטית, "מלכת המים של ירושלים", שיש לה יחס כפול פנים למרחב חייה. מצד אחד הרגשה של זרות הניכרת בכינויה "מלכת המים של ירושלים" ובדיסהרמוניה בין ה"מים" ובין "ירושלים"; מן הצד האחר ניכרת האכפתיות של הדוברת ביחס לסביבתה והמעורבות בה הבאות לידי ביטוי בצלילה שהיא צוללת לתוך ההיסטוריה, אף שההיסטוריה קשה לה והיא מחוסרת אוויר. "מלכת המים של ירושלים" מוצאת פתרונות – פנטסטיים – לקשיים האלה משום שהיא מונעת על ידי הצורך למצוא זיכרון: "מִלְפַת הַמַּיִם שֶׁל יְרוּשָׁלַיִם / צָלְלָה לְתוֹךְ הַהִיסְטוֹרִיָה / הַהִיסְטוֹרִיָה הִיְתָה קֹשֶׁה וְהָיָה גְדֻלָּה סִנְפִירִים / לֹא הָיָה לָהּ אוֹוִיר וְהָיָה זְמַמָּה / זֵימִים חוֹתְרֵת וְחוֹתְרֵת זְכָרוֹן".

הבית השני מתאר את מעורבותה של הדוברת בהוויה הרב-לשונית והרב-תרבותית של ירושלים. בגד הים שלה, למשל, "עשוי אידיש", היא "מְתַפְּלֶשֶׁת / בְּחוֹף אֲבָנִים בְּלָדִינוּ", ובעיקר פוחדת "מְעֲלִית פְּנֵי הַמַּיִם בְּעֶרְבִית". סיום השיר מאפיין את הדמות הנשית על דרך הניגוד בין מה שאין לה למה שיש לה: "אֵין לָהּ / יָם בְּתוֹךְ יְרוּשָׁלַיִם / יֵשׁ לָהּ הִיסְטוֹרִיָה / יְהוּדִית". טורי הסיום של השיר מציינים את הקושי לחיות בתוך מצב זה: "וְהָיָה מְחִזְקָה / מְחִזְקָה רֵאשָׁה מְעַל / פְּנֵי הַמַּיִם".

השיר מחולק לשלושה בתים, אבל אין בו כל אמצעי פיסוק המאפשר עצירה לצורך נשימה. הוא בנוי כהיגד אחד ארוך ומפותל. מבנה זה מחקה את מצבה של הדמות הנשית הצוללת למטה באופן אנכי ואינה יכולה לעצור לנשום אוויר, והוא ממחיש את הקושי שבו נמצאת הדוברת, הצוללת לתוך "ההיסטוריה יהודית" ומחזיקה במאמץ רב את ראשה מעל פני המים. קריאת השיר בזיקה לנושא שהוא מופיע בו, "לחיות בארץ-ישראל", מבהירה שנושא השיר הוא הקושי הנשי לחיות בירושלים בעלת "ההיסטוריה היהודית", שבה רב-תרבותיות לשונית ואיום מצד האויב הערבי. מירון כותב במסות על שירתה של חלפי שאפשר לראות בשיר "הומור מיואש" (מירון, 2002, 475). לפי מירון, חלפי מתארת את ירושלים הצוללת לתוך ההיסטוריה ומדומה ל"נערת מים". בסופו של דבר, אומר מירון, "מלכת המים של ירושלים" "פוחדת מעליית פני המים בערבית", חוששת מההצפה של האיבה והמלחמות שתטבענה את העיר האבנית, שכל אשר יש לה בדלותה אינו אלא "ההיסטוריה יהודית".

השיר "חזון איילון" מאת אגי משעול הופיע בספרה "נרות נץ החלב" (2002). כותרת השיר האוקסימורונית מצרפת שתי מילים מעולמות זרים ומרוחקים זה מזה: "חזון" ו"איילון". "חזון" בלשון ימינו הוא תוכנית לטווח ארוך שמשלבת אידאולוגיה עם מעשה; בלשון המקרא חזון הוא מראה של נבואה. "איילון", לעומת זאת, הוא שם של נחל שנהיה לנתיב תחבורה מרכזי. הוויה אוקסימורונית זו, המופיעה כבר בכותרת השיר, מאפיינת אותו לכל אורכו. השיר משלב מצב ריאלי שגרתי של הדוברת הנוהגת לתל אביב ומציינת

את שמות מחלפי הכניסה לעיר, את רחובותיה ואת "מגדל עזריאל" כמבנה הבולט שבה, עם סיטואציה חלומית-חזונית של התגלות אלוהים אליה. התגלותו של אלוהים לדוברת מאפשרת לה להשמיע ביקורת על צרכני הקניונים: "אוי משוטטי קניון, מפטמי יטבתה/ השוכעים בחלונות הראגה –". סיומו של השיר מתאר את קריסתו של מגדל עזריאל "על קבוץ גליות". "קיבוץ גליות" על שתי משמעויותיו: אופיים והווייתם של החיים בתל אביב, ושמו של מחלף אחר המשמש גם הוא כניסה ויציאה מ"נתיבי איילון". סיום השיר מזכיר את הוויית מגדל בבל הקיימת בתל אביב, ואולי במדינה כולה: ריבוי של פועלים זרים, ריבוי שפות והיעדר כל אחדות ולכידות: "עודי נשאת אל קומת הגג לפועלים הזרים שם/ חיל ורעדה אחזני פיזדמטי אנו נסים את הקללות מן הפחד/ כי נבללה כפר שפתנו ונפץ לכל עבר, אוי מה שיגרת/ חלומים חרשים במגדלי השלום/ היילוי היילוי".

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

המשותף לשני השירים האלה שכתבו חלפי ומשעול, בניגוד בולט לשמונת השירים שכתבו משוררים גברים, הוא אופיים הפנטסטי-חלומי. אופי זה של השירים מחמיץ, לטעמי, את האפשרות לתאר את החוויה העשירה והמורכבת של להיות – אישה – בארץ-ישראל.

## ב. 6. סיכום ותהיות

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

## ג. סיכום

יתרונם של השינויים שתוארו במאמר זה הוא ברענון ובחידוש שבהם, כמו שניכר בעיקר משינוי הקריטריון שלפיו בוחרת/ת המורה את השירים שיילמדו בכיתה. על פי התוכנית הישנה נבחרו השירים על פי זהות היוצר, ובתוכנית החדשה הם נבחרים על פי קריטריון של נושא. בהתאם לכך, לפי התוכנית הישנה נלמד כל שיר כיחידה עצמאית וכמאפיין את הפואטיקה של יוצרו, ובתוכנית החדשה יילמדו השירים בחטיבות של נושאים. כך יכול כל שיר להילמד כיצירה עצמאית, ובה בעת גם כיצירה אחת מני רבות המשתייכות לנושא אחד משותף ומעצבות ומאירות אותו מזוויות ראייה שונות.

תוכנית חדשה זו עשויה לחולל שינוי, מבורך בעיניי, בדרכי הוראת השירה ובדגשים שיושמו במהלך הוראתה. כך, הדגש יוסט מאמצעי האפיון המעצבים את השיר להיבטים התמטיים שבו. ארגון השירים שכתבו יוצרים שונים בקבוצות תמטיות ייצור אצל התלמיד ראייה פנורמית יותר של השירה הנכתבת במדינת ישראל. ארבעת הנושאים שנבחרו: "זהויות", "לחיות בארץ-ישראל", "שירים בעקבות השואה" ו"מה זאת אהבה?" הם נושאים משמעותיים הרלוונטיים לעולמם של התלמידים, והם עשויים להגביר את העניין שהם ימצאו בשירה בכלל. יתרון נוסף של התוכנית החדשה הוא שילוב שירים של משוררים שלא היו קודם לכן בחלק החובה ובליבה של תוכנית הלימודים, למשל שמעון אדף, רוני סומק, נורית זרחי, אברהם חלפי, פרץ-דרור בנאי, מאיר ויזלטיר ואחרים שהתלמידים ייחשפו לעולמם וליצירתם.

התבוננות פנורמית בעשרים השירים שנבחרו בשני הנושאים שדנתי בהם במאמרי משקפת שלושה ליקויים עיקריים בבחירת חלק מהשירים הנוגעים לתחומים הבאים: א. זמן פרסום השיר ושנת לידתו של המשורר שכתב אותו; ב. ההיבט המגדרי; ג. אי-התאמה של השיר היחיד לנרטיב של המשורר.

א. זמן פרסום השיר ושנת לידתו של המשורר שכתב אותו. תוכנית הלימודים בשירה מחולקת לארבע חטיבות על פי קריטריונים כרונולוגיים. חטיבה אחת נפרדת נקבעה על פי מעמדו המרכזי של המשורר בתרבות היהודית והישראלית – שירי ח"נ ביאליק. ארבע החטיבות שנקבעו על פי קריטריונים כרונולוגיים הן: שירת ימי הביניים, שירת ביאליק, שירי המחצית הראשונה של המאה העשרים ושירי המחצית השנייה של המאה העשרים. מאמרי עוסק בחטיבה האחרונה. חטיבה זו של שירים אמורה לתת ביטוי לקבוצת השירים שנכתבת בהווה או שנכתבה בעבר הקרוב ביחס לזמן למידת הטקסט. אלא שרוב השירים בחטיבה זו, כמו שהראיתי במאמרי, הם שירים שחלפו כחמישים-שישים שנה מזמן פרסומם. המשוררים שכתבו אותם הם ילידי שנות העשרים-השלושים-הארבעים של המאה הקודמת. שנות עיצובם התרבותי-אינטלקטואלי של משוררים אלו הן אמצע

המאה הקודמת, ולכן "רוח הזמן" העולה משיריהם היא של אותה תקופה. לעומת זאת דור שלם של משוררים ומשוררות שנולדו בשנות החמישים-שישים-שבעים-שמונים של המאה הקודמת נעדר כמעט לחלוטין מתוכנית הלימודים. מצב זה הוא לקוי, והשפעתו על הוראת הספרות אינה טובה. בצד משוררים ושירים קנוניים, מוכרים ומושרשים בתרבות שנכתבו במחצית הראשונה של המאה הקודמת, על התלמיד/ה להכיר את דור המשוררים בני זמנו. מצב זה, שבו כמעט אין בתוכנית הלימודים אף שיר שפורסם בעשרות השנים האחרונות או שכתב/ה משורר/ת צעיר/ה, מעוות את מערכת השירה הנחקרת על ידי המורה ונפרשת לפני התלמיד.

ב. ההיבט המגדרי. לתוכנית נבחרו שירים רבים שכתבו משוררים ומעט שירים שכתבו משוררות. בייחוד בולט הפער הזה בנושא "לחיות בארץ-ישראל", שבו נבחרו שמונה שירים של גברים, ושני שירים בלבד של נשים. מצב זה הוא לקוי ומייצר ראייה שגויה ומעוותת בדבר מעורבותן וכמות כתיבתן של משוררות, וגם בדבר יכולתן של המשוררות לכתוב שירים החורגים מהדגם הנשי המוכר שתיאר דן מירון בספרו "אמהות מייסדות, אחיות חורגות" (1991), ולפיו "שיר נשי" הוא שיר לירי קטן ממדים, שנושאו אישיים-רגשיים, חסר יומרות אינטלקטואליות וקל להבנה.

הליקוי המגדרי בתוכנית לימודים זו ניכר גם בהיבטים התמטיים של השירים שכתבו נשים ונבחרו להילמד בנושאים השונים. בנושא "זהויות" ניכרת תפיסה המבדילה במובהק בין רכיבי הזהות הגברית לזהות הנשית. הזהות הגברית בשירים מעוצבת על ידי מאפיינים סוציולוגיים ברורים של גנאלוגיה, היסטוריה וגאוגרפיה ישראליות-יהודיות במובהק. שירים אלו שותפים בעיצוב ביקורתי ומפוכח של הנרטיב הישראלי-יהודי, ומאפשרים את קריאתם ואת הוראתם בהקשר החברתי-פוליטי-תרבותי שבו הם נכתבו ואליו הם מתייחסים. הזהות הנשית המעוצבת בשירי המשוררות, לעומת זאת, מנותקת במובהק מכל מאפיין של זמן או מקום. ההווה הנשית מתוארת כפרטית-אישית, ומאפייניה הבולטים הם תלישות, פסיביות, נרדפות ופגיעות. בשירים שכתבו משוררים מעוצב דובר בגוף ראשון בעל מאפיינים אוטוביוגרפיים מובהקים ומוכרים, בדרך כלל בן דמותו של המשורר, המטונימי לקבוצות שונות בקולקטיב הישראלי. ברוב השירים שכתבו נשים, לעומת זאת, נעדרים לחלוטין מאפיינים אוטוביוגרפיים. הדוברות מתרחקות מהאני הפרטי שלהן ומשתמשות ב"מסכות" כדי להשמיע קול שיבטא את המצב הנשי.

ליקוי מגדרי זה ניכר גם בנושא השני שנבחן במאמרי זה "לחיות בארץ-ישראל". שמונת השירים שכתבו משוררים אחוזים במרחב הארץ-ישראלי ומבטאים את יחסם המורכב אליו, ואילו שני שירי הנשים שנבחרו לנושא זה הם בעלי אופי פנטסטי-חלומי, וקשה מאוד לחלץ מהם עמדה בנושא שהם מופיעים בו.

ג. אי-התאמה של השיר היחיד לנרטיב של היוצר. יש להביע תמיהה, למשל, על הבחירה בשירו של גורי "אודיסס" בנושא "זהויות". גורי נוכח בהוויה הישראלית ובתרבותה כמייצג המובהק ביותר של הצבריות הישראלית. בפרוזה המאוחרת שלו הוא נותן ביטוי ברור לזהות זו שלו. בספרו המאוחר "עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית" (2008) הוא כותב (115):

המקום. נתחיל במקום, בארץ-ישראל. והיא מולדת אישית לילידיה ולאלה שבאו אליה בילדותם, שעדיין אינם יודעים את "הכאב של שתי המולדות". המקום, הנופים האלה המקיפים לך מיומך הראשון. לא ההיעקרות מארץ אחרת. הצמיחה הראשונה. [...] המקום כחווית יסוד בראשיתית. המקום בממד האישי המובהק, האוטוביוגרפי, וגם המקום הקשור ללא הפרד בכלל שאתה שייך לו. ארץ-ישראל.

לאור הצהרה נחרצת זו של גורי עצמו על זהותו הישראלית-מקומית תמוהה הבחירה של ועדת המקצוע בשיר זה של גורי. השיר "אודיסס" מתאר זהות זרה ומנוגדת לזו של גורי עצמו – זרות עקרונית של אדם השב למולדתו ומתקבל בעוונות על ידי אנשי המקום. התבוננות בקבוצת שירים זו בזיקה למושג התאורטי "קהילייה מדומיינת" שבבסיס מאמרי משקפת "סיפור" שגוי מעיקרו שעל בסיסו אמורה להתגבש הזהות הלאומית. על פי ה"סיפור" העולה מתוך סקירת השירים בשתי חטיבות הלימוד רוב היוצרים הכותבים במדינת ישראל הם גברים. היוצרים והיוצרות אזרחי הקהילייה המדומיינת הם ילידי העשורים המוקדמים של המחצית הראשונה של המאה הקודמת. שניים בלבד הם ילידי שנות החמישים ואחד בלבד יליד שנות השבעים. נעדרים כמעט לחלוטין קולות של יוצרים צעירים, ילידי המחצית השנייה של המאה הקודמת, הכותבים את שיריהם בעשורים האחרונים. זהותם של היוצרים הגברים בקהילייה מדומיינת זו מעוצבת על ידי גורמים משפחתיים-גנאלוגיים-היסטוריים. זהותם היא זהות מקומית-ישראלית, והיא שזורה במקום הישראלי, בנופיו, ביישוביו ובאנשיו. הזהות הנשית, לעומת זאת, מנותקת לחלוטין ממאפיינים משפחתיים-גנאלוגיים-היסטוריים, וגם ממאפיינים של המקום הישראלי. הזהות הנשית מוצגת כמצומצמת וקורבנית וניכרת בסטריאוטיפ הרווח של הבובה-האישה זהובת השיער וכחולת העיניים: "וְהָיָה לִי שֵׁעַר זָהָב וְהָיוּ לִי עֵינַיִם כְּחַלּוֹת" (רביקוביץ, 1961).

## רשימת השירים

- אדף, ש' (1997). שדרות, בתוך: המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים.
- ביטון, א' (1979). דברי רקע ראשונים, בתוך: מנחה מרוקאית, תל אביב: טרקלין, עמ' 28.
- תקציר שיחה, בתוך: ספר הנענע, עקד, עמ' 11.
- גורי, ח' (1960), ירושה, אודיסס, בתוך: שושנת רוחות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גלבע, א' (1953). שיר בבוקר בבוקר, בתוך: שירים בבוקר בבוקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 103.
- דור, מ' (1989). גם הנוטשים, בתוך: עוברים את הנהר, תל אביב: זמורה ביתן.
- וולך, י' (1966). יונתן, בתוך: דברים ראשונים, תל אביב: עכשיו, עמ' 8.
- זלדה (1984). שני יסודות, בתוך: שנבדלו מכל מרחק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 24.
- זרחי, נ' (1983). היא יוסף, בתוך: אשה ילדה אשה, תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 50.
- ח'ורי, נ' (2011). הדיברות (מס' 2), בתוך: בגוף אחר, מבחר שירים 1987-2010, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 109.
- חלפי, ר' (1979). מלכת המים של ירושלים, בתוך: נפילה חופשית: שירים, ירושלים: מרכוס.
- יונתן, נ' (1979). לאן היינו הולכים, בתוך: שירים עד כאן, תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 12.
- לאור, י' (1992). אהבת הארץ, בתוך: לילה במלון זר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- משעול, א' (2002). חזון איילון, בתוך: נרות ניץ-החלב, רעננה: אבן חושן,
- סומק, ר' (2005). שיר פטריוטי, בתוך: מחתרת החלב, אור יהודה: זמורה ביתן, עמ' 7.
- סיון, א' (1984). אני בסך הכל, בתוך: להיות בארץ ישראל, תל אביב: עם עובד,
- עמיחי, י' (1968). כל הדורות שלפני, בתוך: עכשיו ברעש, תל אביב: שוקן, עמ' 21.
- (1980). תיירים, בתוך: שלוה גדולה: שאלות ותשובות, תל אביב: שוקן.
- רביקוביץ, ד' (1961). בובה ממוכנת, בתוך: אהבת תפוח הזהב, תל אביב: מחברות לספרות, עמ' 35.

## מקורות

- אופנהיימר, י' (1991). כשירות פוליטית: על ליריקה ופוליטיקה בשירת דליה רביקוביץ, סימן קריאה 22, עמ' 431-415.
- (2012). מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל, תל אביב: רסלינג.
- אנדרסון, ב' (1999). קהיליות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה (תרגום: ד' דאור), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- בן-דב, נ' (2011). חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, תל אביב: שוקן.
- בר-יוסף, ח' (1988). על שירת זלדה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גורביץ, ד', וערב, ד' (2012). קהילייה מדומיינת, בתוך: אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת, תל אביב: בבל, עמ' 1034-1035.
- גורי, ח' (2008). עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק.

- הס, ת' (2000). פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ, מכאן א (אביב), עמ' 27-43.
- (2013א). ילדות בלא נחת: עיונים ביצירתו של אריה סיון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הרציג, ש' (2013ב), חוזר מפמ"ר ספרות מס' 1, התשע"ג: שינויים בפרק שירה בתכנית הלימודים בספרות לחטיבה העליונה, ירושלים: משרד החינוך.
- ישורון, ה' (2013). יונתה, בתוך: ה' ישורון ו' קדר, זאת היונה – יונה וולך: השירים. המחברות הגנוזות. הראיון. בן שמן: מודן, עמ' 22-23.
- לזו, צ' (1986). ארס פואטיקה, בתוך: שירת נתן יונתן: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים.
- מאלי, י' (1999). הפואטיקה והפוליטיקה של ההיסטוריוגרפיה החדשה, בתוך: ר' כהן ו' מאלי (עורכים), ספרות והיסטוריה, ירושלים: מרכז זלמן שזר, עמ' 9-32.
- מזור, י' (1996). את שלגיה לא תמצאו שם גם לא את הנסיד הקטן: על שירת יונה וולך, בתוך: משדות שבעמק עד רחוב המסגר, תל אביב: פפירוס, אוניברסיטת תל אביב, עמ' 113-127.
- מירון, ד' (1987). פרק זיכרונות מן הרפובליקה הספרותית (מעין הקדמה), בתוך: בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל אביב: עם עובד.
- (1991). אימהות מייסדות, אחיות חורגות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- (2002). לעוף מציאות, ללוש חושך, לברוא קול, בתוך: ר' חלפי, מקלעת השמש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 451-572.
- מניב, ע' (2012). לימוד שיריו של יצחק לאור יישקל שנית, מעריב, 9.8.2012.
- סתיו, ש' (2010). האב, הבת והמבט, בתוך: ח' צמיר ות' הס (עורכות), כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, עמ' 284-322.
- עלון, ק' (2011). אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- פפה, א' (1995). "הציונות כפרשנות של המציאות", הארץ: ספרים, 26.5.1995.
- צבי, ע' (1984). הכמיהה לידידות, חדרים 4, עמ' 16-31.
- צמיר, ח' (2006). בין ספרות לאומה, בתוך: בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, באר שבע וירושלים: מרכז "הקשרים" באוניברסיטת בן-גוריון והוצאת כתר, סדרת מסה קריטית, עמ' 31-41.
- קורצווייל, ב' (1982 [1959]). אהבת תפוח הזהב, בתוך: צ' לזו ו' יצחקי (עורכים), חיפוש הספרות הישראלית: מאמרים וביקורת, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 268-277.
- קלדרון, נ' (1994). מכתב להלית ישורון, רחוב 1, עמ' 36-50.
- (2011). "נרצחנו על ידי הכלל": ניסים קלדרון משוחח עם נידאא ח'ורי, בתוך: נ' ח'ורי, בגוף אחר: מבחר שירים 1987-2010, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 127-134.
- רתוק, ל' (1994). אחרית דבר: "כל אישה מכירה את זה", בתוך: הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה.
- (1997). מלאך האש: על שירת יונה וולך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שהם, ר' (2006). גיבור נבון ניצב בשושנת רוחות, בתוך: בין הנודרים ובין הנדרים, באר שבע: מכון בן-גוריון, עמ' 105-135.

שחם, ח' (2001). נשים ומסכות: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

שירב, פ', ולוי, נ' (2007). תוכנית לימודים בספרות לבית הספר העל-יסודי הממלכתי והכללי: כיתות ז-י"ב, ירושלים: משרד החינוך.

שקד, מ' (2005). לנצח אנגנד: המקרא בשירה העברית החדשה – עיון, תל אביב: משכל.

[stadiv@gmail.com](mailto:stadiv@gmail.com)