

”אל עולם אונייקטיבי ו’יבש’ יותר”: דור־המדינה, פואטיקה אימאג’סטית, והיסטוריה ספרותית בין לאומיות לקפיטליזם*

חמוטל צמיר

פתיחה

המהפך הפואטי שחולל דור־המדינה בשירה, וגם שירתם של חברי הקבוצה הזאת, ביחד ולחוד (ובעיקר, כמדומה, נתן זך), זכו לאי־ספור פרשנויות ומחקרים.¹ ועדיין, למרות

* אני מודה לחברים וקולגות שסייעו בשיחות ובהערות מועילות: כפיר כהן לוסטיג, שי לביא ורונית רפ, וכן למערכת מכאן ולקורא/ת האנונימי/ת. תודה מיוחדת למערכת ולעורכת־הלשון על שאישרו ואיפשרו לי לדבוק בכתוב שחורג מעט מהנהוג בכתב־העת.

1 גבריאל מוקד, ”זיכרונות בית ‘עכשיו’: חלק א: עד 1957”, סימן קריאה 1 (ספטמבר 1972), עמ’ 282–297; גבריאל מוקד, ”זיכרונות בית ‘עכשיו’: חלק ב”, סימן קריאה 2 (מאי 1973), עמ’ 329–342; גבריאל מוקד, ארבעה משוררים: דברים על יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן ויונה וולך, תל אביב: משרד הביטחון, 2006, עמ’ 15–21; משה דור, ”פייטנים עתידיים לבוא”: ימי ‘לקראת’”, סימן קריאה 9 (מאי 1979), עמ’ 341–349; עמוס לוי, בלי קן: לדרכה של ”לקראת” בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984; דן מירון, ”הערות לוויכוח על שירת נתן אלתרמן”, ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו: אלתרמן, רטוש, יזהר שמיר, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1962, עמ’ 85–108; נסים קלדרון, פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות הששים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985; רחל ויסברוד, בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש”ח לתש”ך, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2002; חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, באר שבע וירושלים: הקשרים וכתר, 2006; חמוטל צמיר, ”המשורר הנביא כמת־חי בשירת דור־המדינה”, גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלזמן (עורכים), עתות של שינוי: ספרויות יהודיות בתקופה המודרנית, באר שבע ושדה בוקר: מכון בן־גוריון לחקר ישראל, 2008, עמ’ 282–316; חמוטל צמיר, ”מהיסטוריה למיתוס: מיתזיציות של ילדיות בשירת דור־המדינה”, יותם בנימין (עורך), משחקי זיכרון: תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2008, עמ’ 98–136; אבנר הולצמן, ”רגע אחד שקט בבקשה: נתן זך מול נתן אלתרמן”, זיוה שמיר ומנחם פרי (עורכים), הנאמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ’ עמ’ 266–271; מיכאל גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2018; Ariel Hirschfeld, “Hebrew Poetry, 1960-1990”, Stanley Burnshaw, T. Carmi, Susan Glassman, Ariel Hirschfeld, and Ezra Spicandler (eds.), *The Modern Hebrew Poem Itself, from the Beginning to the 1990s: A New and Updated Edition*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003, pp. 338-342, 350-351

כל השפע המחקרי הזה, אני חושבת שהחידה גדולה מאד. יתרה מזאת: אני חושבת שאחת הסיבות לכך שהחידה עדיין גדולה היא שהנראטיב ההיסטוריוגרפי הדומיננטי של הספרות העברית עסוק זה שנים רבות בשכפול שלא מדעת של תפיסות הגמוניות ושל "מיתוסים" לאומיים, ולכן אינו מצליח להבחין בסתירות ובמתחים, ובוודאי לא ליישבם באמצעות שאלות או פרספקטיבות חדשות. לאמיתו של דבר, אפילו המחקרים המוגדרים "ביקורתיים" – במיוחד אלה המבקשים לבקר את יחסיה של השירה עם האידיאולוגיה הלאומית – משכפלים, במידה רבה, את הנראטיב ההיסטוריוגרפי הדומיננטי (וראו להלן). במאמר זה אציע מבט חדש על המהפך הפואטי שחולל דור־המדינה, ובעיקר על האידיאולוגיה הפואטית שלו, כפי שהתנסחה במאמרי־הביקורת הרבים שפרסם נתן זך בשנות החמישים והששים של המאה העשרים. תחילה אראה כי בלבה של האידיאולוגיה הפואטית הזאת רוחשת סתירה פנימית, שיסודה במושגיו של הנראטיב הדומיננטי, הלאומי־ביסודו, ואטען כי כדי לברר ולפתור אותה יש "לצאת" ממושגיו של הנראטיב הזה ולצרף לתמונה את מושגי הקפיטליזם והשלכותיו החברתיות. המאמר מציע אפוא שינוי־פרדיגמה ביחס לתולדות הספרות העברית:² "ציאה" ממושגי הנראטיב ההיסטוריוגרפי הדומיננטי, שבמרכזו האומה והסובייקט, והוספת ההקשר הקפיטליסטי־חברתי והזיקות בין הלאומיות לקפיטליזם. פרספקטיבה זו תאפשר להבין באופן חדש את האידיאולוגיה הפואטית של דור־המדינה, "ליישב" את הסתירה הפנימית שבתוכה (כלומר, בעצם, להראות כי זו רק סתירה־לכאורה), וגם להבין את זיקותיו של דור־המדינה עם המודרניזם האנגלו־אמריקני, ולשפוך אור חדש (אם גם מרומז בלבד בינתיים, בגלל קוצר־היריעה) על התפתחותה של השירה עצמה.

אפתח בדברים הידועים, כלומר בחזרה על הנראטיב ההיסטוריוגרפי הדומיננטי והמוסכם על תולדות השירה העברית ועל דור־המדינה: זהו, כידוע, נראטיב לאומי, שהמושגים המרכזיים בו הם האומה – כישות סולידית ש"עוברים עליה" אירועים שונים – וכן האידיאולוגיה הלאומית והסובייקט, על שלל זהויותיו. השירה נתפסת כמתפתחת בצמידות להתפתחותה של התנועה הלאומית־ציונית וכנְעָה, אפשר לומר, בין השאיפה לייצג את האומה, מצד אחד, לשאיפה להשתחרר ממנה ולחתור ל"שירת היחיד", מצד שני.³ התפיסה המונחת בתשתיתו של הסיפור הזה היא שהאישי והלאומי הם מושגים מנוגדים, אבל הם גם מרכיבים יחד את ה"מסגרת" שבה מתקיימת השירה. במסגרת הנראטיב הזה, הופעתו של דור־המדינה נתפסת כרגע דרמטי של **מרד ושחרור** – הן של היחיד הן של השירה, הן ביחס לשירה הסימבוליסטית של שנות השלושים והארבעים הן ביחס ללאומיות ולמדינה בתקופתו. השירה הקונקרטיה משתחררת מגודש־יתר של מטאפורות וסמלים; החוויה והרגש של היחיד משתחררים מאחידות, מטשטוש ומפאתוס; המלה הבודדת והמוזיקה של השיר משתחררים מהמקצב האחיד,

2 בין השאר, בעקבות ביקורת שלי־עצמי על עבודתי הקודמת על דור־המדינה (צמיר, בשם הנוף, שם, במיוחד עמ' 17–98).

3 כבר בספרות התחייה כתבו, כידוע, ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר ואחרים על השאיפה ל"שירת היחיד" כסממן של "נורמליות" לאומית ושל שכלול ספרותי (למשל, במסתו של ביאליק, "שירתנו הצעירה", דברי ספרות, תל אביב: דביר, [1907] 1950, עמ' קסה, קעה, קפ–קפד).

הקבוע והמכאני (בדמות הריתמוס החופשי); האינדיבידואל משתחרר מכובד-עולה של הלאומיות הדכאנית; הספרות בכללותה משתחררת משייכות פוליטית וכלכלית למפלגות – וכל אלה מגולמים במרד האדיפלי של נתן-הבן (זך) נגד נתן-האב (אלתרמן).⁴ הדברים, כאמור, ידועים – ועליהם חשוב להוסיף שגם הסיפורת של שנות החמישים-ששים מתוארת במושגים דומים.⁵ ואמנם בשנים האחרונות נשמעו כמה ערעורים על הנראטיב ההיסטוריוגרפי הזה, אבל אלה הם ערעורים חלקיים או נקודתיים ביסודם, והנראטיב הדומיננטי נותר, בעצם, על כנו.⁶

מבחינת האידיאולוגיה הפואטית – שהיא העומדת כאן, כאמור, במרכז – אפשר לומר שהמהלך של דור-המדינה עומד על שני יסודות עיקריים: השאיפה לקונקרטיזם, והשאיפה לאינדיבידואליות. שני אלה נתפסים ומוצגים תדיר כאילו היו חופפים, אנלוגיים או משלימים זה לזה: דוגמה אחת מני רבות נמצאת בדבריה של רחל ויסברוד, המסבירה על פנייתם של משוררי דור-המדינה למודרניזם האנגלו-אמריקני, ובעיקר לאימאג'ים, שקרא "להחזיר לשירה את התמונה המוחשית" (קרי, הקונקרטיזם) – ומיד אחר-כך, ברצף, היא כותבת ש"ההתרחקות משירת דור-הפלמ"ח ניכרה, במידה רבה, גם בתוכן החווייתי שעמד במוקד השיר: הדגש הוסב מן החברתי והלאומי אל הפרטי והאישי".⁷ כפי שנראה בהמשך, תפיסה זו מצריכה בחינה מחדש.

רכיב מרכזי במהלך ההיסטורי-ספרותי הזה הוא, כפי שהזכרנו לעיל, המעבר מהשפעתה של השירה הרוסית להשפעתו של המודרניזם האנגלו-אמריקני משנות העשרה והעשרים של המאה העשרים (ת"ס אליט, עזרא פאונד, ויליאם קרלוס ויליאמס, ו"ב ייטס, ו"י אודן, ועוד). התפיסה השלטת במחקר היא, כידוע, שהספרות העברית החדשה בכללותה התפתחה בהשפעה של השירה המערבית ובאיחור ביחס אליה,⁸ וברוח

4 לעניין המרד האדיפלי בין זך לאלתרמן ראו: אורי הולנדר, המוסיקה של המהפכה: נתן זך 1955–1966, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017; יגאל שוורץ, "בין תומאס מאן לאלתרמן: על פן אחד ב'שיחות המילואים' של נתן זך", סימן קריאה 18 (מאי 1986), עמ' 413–417; חיה שחם, קרובים רחוקים: בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2004; עמ' 154–189; הולצמן, הערה 1 לעיל, עמ' 276–280.

5 גרשון שקד, גל חדש בסיפורת העברית: מסות על סיפורת ישראלית צעירה, תל אביב: ספריית פועלים, 1971.

6 מעין הראל, ואחריה חנה קרונפלד, הראו כי כמה ממשוררי דור-המדינה (למשל, עמיחי, רביקוביץ וט' כרמי) אינם שותפים למהלך של מרד, ובעיקר לא למרד אדיפלי באלתרמן, אלא הם יוצרים המשכיות ורציפות, בעיקר דרך לאה גולדברג ויצירתה. מעין הראל, "ספרונה בתרמילי תמיד: שירי זיכרון ללאה גולדברג", מכאן י (ספטמבר 2010), עמ' 99–133; Chana Kronfeld, *The Full Severity of Compassion: The Poetry of Yehuda Amichai*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2016, pp. 272–274. בעבודתי הקודמת על דור-המדינה (בשם הנוף, הערה 1 לעיל, עמ' 19–89), ערערתי על סיפור השחרור, ובעיקר על היחס בין האינדיבידואליות והלאומיות; אבנר הולצמן (הערה 1 לעיל) קרא תיגר על שאלת מעמדו של זך כנציג של דור-המדינה ועל השפעת הדור הזה על דורותיו העוקבים בשירה; וגלזמן (הערה 1 לעיל) ערער על תפיסת הסובייקטיביות של זך.

7 ויסברוד (הערה 1 לעיל, עמ' 32). בדומה לכך ראו אצל קלדרון, הערה 1 לעיל, עמ' 10.

8 זיוה בן-פורת, "הקורא, הטקסט והרמיזה הספרותית: אספקטים אחדים במימוש רמיזות ספרותיות", הספרות 26 (אפריל 1978), 1–25; זיוה שמיר ואבנר הולצמן (עורכים), נקודות

זו מתוארת גם השפעתו של המודרניזם האנגלו-אמריקני כתהליך שבו משוררי דור־
המדינה נחשפו לשירתם של קודמיהם האנגלו-אמריקנים וייבאו או אימצו ממנה יסודות
פואטיים מסוימים⁹ – יסודות הנתפסים בדרך־כלל כאמצעים במהלך למרד ולשחרור
וכמכפפים לו.¹⁰

בנראטיב ההיסטוריוגרפי הזה מאמרי־הביקורת של זך מתפקדים, בדרך־כלל, וגם
מצוטטים לעתים קרובות, כהמחשה למהפך הפואטי של דור־המדינה;¹¹ אבל למעשה, לא
רק שיש הבדלים ופערים בין האידיאולוגיה הפואטית לבין הפואטיקה הממשית המתגלה
בשירה¹² אלא גם, כפי שנראה להלן, יש מתחים וסתירות פנימיות בתוך האידיאולוגיה
הפואטית הזאת עצמה.

מפנה בספרות העברית וזיקתן למגעים עם ספרויות אחרות, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב,
1993; עוזי שביט, "מודל ההשפעה הכפולה וחילונה של הספרות העברית", בעלות השחר: שירת
ההשכלה – מפגש עם המודרניזם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 37–75; שחם, הערה
4 לעיל, עמ' 7–28; רינה לפידוס, גְנוּת לְבָנָה זעם החמסין: הספרות העברית וזיקותיה לספרות
הרוסית, ירושלים, כרמל, 2009; חנה קרונפלד, "סוכנות אינטרסקטואלית", מיכאל גלזמן ואורלי
לובין (עורכים), אינטרסקטואליות בספרות ובתרבות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012, עמ'
57–11; חמוטל ברייסוף, ההקשר הרוסי של הספרות העברית, ירושלים, מוסד ביאליק, 2021.
9 על היסודות שמשוררי דור־המדינה קולטים, מייבאים או מאמצים מן השירה האנגלו-אמריקנית
ראו, למשל: Kronfeld, הערה 6 לעיל, עמ' 268, 285–287; שמעון זנדבנק, שתי בריכות ביער:
קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1976, עמ'
151–172; זיוה בן־פורת, "דאנטס, לא. לְמֹת השיר של נתן זך", סימן קדיאה 8 (אפריל 1978),
עמ' 390; לוי, הערה 1 לעיל, עמ' 45, 119, 120; ויסברוד, הערה 1 לעיל, עמ' 283–293, 372–377.
10 כמה דוגמאות לאופן שבו תהליך האימוץ או היבוא של יסודות צורניים משרת את המהלך
ההיסטורי של מרד ושחרור ומוכפף לו: שמעון זנדבנק, במאמר העוסק בזיקות בין שירתם של נתן
זך ונח שטרן לשירתו של ת"ס אליוט, שואל "מדוע מאמץ לו זך תחבולות אלה דווקא" – ומשיב
כי בשביל שני המשוררים שימשו תחבולות פואטיות אלה כ"כלים במלחמתם] נגד הסימטריות
המוכנית" [כך במקור] שמצאו בשירת קודמיהם (זנדבנק, שם, עמ' 170). דוגמה נוספת היא דבריו
של אריאל הירשפלד: "אליוט שימש לזך כמעין נקודה ארכימדית תרבותית שממנה יכול היה לתקוף
את שירתו של אלתרמן" (Hirschfeld, הערה 1 לעיל, עמ' 340. התרגום שלי, ח"צ). בדומה לכך
ראו גם: Kronfeld, הערה 6 לעיל, עמ' 22, 286; ויסברוד, שם, עמ' 283, 290. ועם זאת, בספרה
הראשון מציינת קרונפלד כי ה"שימוש" של המודרניזם המיובא לצורך המרד הפואטי של דור־
המדינה לא הובהר כל צורכו (*Chana Kronfeld, On the Margins of Modernism: Decentering*)
1996, p. 60. *Literary Dynamics*, Berkeley, CA: University of California Press, 1996). בה־בעת,
לעתים מוצגת השפעתו של המודרניזם האנגלו-אמריקני על משוררי דור־המדינה כציר שחוצה את
הציר ההיסטורי-לאומי, כלומר כ"ציאה" מתוך השיח הלאומי-מקומי, המבטאת פתיחות לעולם
(מוקד, ארבעה משוררים, הערה 1 לעיל, עמ' 25) או "פתיחות גוברת למערב ולתרבותו" (ויסברוד,
שם, עמ' 32).

11 אם כי מאמריו של זך לא זכו לתשומת־לב מחקרית רבה. ראו, למשל: קלדרון, הערה 1 לעיל;
ויסברוד, שם, עמ' 314–319; אורציון ברתנא, "זך באור זך", זהירות, ספרות ארץ-ישראלית:
גומות בשירה, בסיפורת ובביקורת בישראל, תל אביב: פפירוס, 1989, עמ' 167–191; ראובן שהם,
גְעוּלָם שָׁל יָתָן זָךְ גַּם פְּרָצוּף מְרָךְ הוּא זָךְ: עיונים שונים בשירת נתן זך, שדה בוקר ובאר שבע, מכון
בן-גוריון לחקר ישראל והציונות ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2013, עמ' 169–173, 207–210.
12 כמה חוקרים עמדו על הפערים בין שירת דור־המדינה לבין הפואטיקה המוצהרת (או האידיאולוגיה
הפואטית) שלה, וכן על זיקות המשכיות שלה לשירת שנות השלושים-ארבעים, שכנגדה יצאה.
ראו, למשל: מירי ברוך, הדומנטיקן המר: עיון בשיריו של נתן זך, תל אביב: אל"ף, 1979, עמ'

א. בין קונקרטיזם לאינדיבידואליות

מאמריו של זך, הכתובים בדרך-כלל בטון שהוא בה־בעת מרדני וסמכותי, מציעים מיפוי מחדש לספרות העברית כולה, בעבר ובהווה, תוך השוואות עם שירה לא־עברית ובעזרת אין־ספור ציטוטים מדבריהם של הוגים, סופרים ומשוררים שונים. זך מתקיף, כידוע, ופוסל את הפואטיקה הסימבוליסטית של שנות השלושים והארבעים – של אלתרמן, גולדברג, שלונסקי וגורי (בעיקר) – ובמקביל מגלה מחדש ומעלה על נס את שירתם של משוררים מוקדמים יותר (בעיקר), כמו פוגל, בן יצחק, שטיינברג וראב.¹³

הנושא העיקרי המעסיק אותו במאמריו ומנחה את ניתוחיו ושיפוטי־הערך שלו הוא שאלת הייצוג הראוי של השירה את העולם – ובדבריו ניכרות באופן עקבי שתי מגמות עיקריות. מגמה אחת מתמקדת בשאלת מקומם של הרגש האישי ושל החוויה הסובייקטיבית בשיר, בעיקר ביחס לעיצוב הזמן והריתמוס: זך חותר אל הריתמוס החופשי, המאפיין גם את הרומנטיקה – ריתמוס שהוא "בראש ובראשונה גורם תוכני־רגשי של ביטוי ועיצוב ואינו סובל אובייקטיביות בלתי־אנושית". והמושא העיקרי של ביקורתו זו הוא, כידוע, שירתו של אלתרמן: "אינני אוהב את הבלתי־אנושי שב־שוקיין תהילה ללוטשי המתכת' על כל האקזוטי־מזרחני שבהשוואה זו", הוא כותב; "אינני אוהב את הסנטימנטליות המוקיונית (המחפה על חוסר־רגש) של 'רק פעמים יבוא הערב עם התוף / צלוע ותופף בפְּוֹרְנוּ"; "שוב ושוב נתקלים אנו באי־היכולת המופרת להרגיש משהו מחייב ובלתי־מילולי כלפי מישהו או משהו". אלתרמן, כותב זך, מגלה נאמנות "מדהימה ממש" ל"סְכִימה" – כלומר לריתמוס הקבוע, המכאני – והיא "אונסת את הריתמוס של לשון הדיבור, מוחה את צבעה האישי של המלה"; ולכן הוא מגדיר את שירתו כ"שירת הגדלים השווים": הריתמוס אצלו "מוכתב מן החוץ, בחוזק יד, המפריד בין האדם לבין העולם, ממש כשם שהוא מפריד בין צורה לבין תוכן: ריתמוס במדים, במחלצות המבטלות את המתחוות המוסרית שבחיי האדם השם לב". במסגרתו של ריתמוס כזה "נעלמת המלה, המלה הבודדת שבהיותה במקומה מעניקה לפעמים את חסד ההרגשה של גאולת עולם" – ובמקומה "מתחיל מצעד מלים 'דמוקרטיות', שכל אחת מהן שווה לחברתה, ולפיכך אין גם אחת מהן שווה לעצמה. הפרט מאבד כל אפשרות של תשומת לב, [...] רק במצעד כזה יכולות להיוולד שורות מבעיתות בחוסר־אנושיותן". בגין כל אלה, אם כן, שירתו של אלתרמן אינה מאפשרת "להתעכב, לעצור, כי השהות

7-10; חיה שחם, הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן, תל אביב וחיפה: הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת חיפה, 1997; ויסבורד, שם, עמ' 35-36, 321-323. 13 זך כתב גם על משוררים בני־דורו, כמו דליה הרץ, שלמה זמיר, גבריאל פרייל, שמעון צבר, יהודה עמיחי, דליה רביקוביץ, דן פגיס ואבא קובנר. על חלקם הוא מותח ביקורת קשה (למשל על הרץ: "המטמורפוזה של הפוח", השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת, 1954-1973, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 172-176. פורסם במקור בשנת 1960).

פירושה פנאי לתשומת-לב, עת להיסוסים, שעה להתחשבות המביאה בחשבון את קיומו של הפרט האותנטי¹⁴.

המגמה השנייה הבולטת במאמרו של זך נוגעת לאימאז' השירי. זך מגנה ופוסל אימאז'ים שנראים לו פיוטיים מדי, מלאכותיים, קרקסיים או קישוטיים, או לחלופין, כוללניים ומופשטים מדי.¹⁵ בביקורתו על שירי חוֹתֶם של חיים גורי, למשל, הוא כתב – בהתייחס לשורות "הַעֲקֵרְבַּיִם הַצֵּהָבִים / יוֹרְדִים אֶל דְּרָךְ הַדְמָעוֹת"¹⁶:

ברור שעקרבים חדלים במידה רבה מאוד מהיות עקרבים, בו ברגע שהם מתחילים למלא פונקציה כה נכבדה כמו ירידה בדרך הדמעות של הכפר הערבי הנטוש. הגזמה בשימוש בצירופים מעין אלה אינה לברכה למשורר, כי עולמו השירי יורד בעקבותיה מניכסי ציוריו ועצמו החיים, המלאים, הקונקרטיים, הממלאים בו תפקיד ראשון במעלה.¹⁷

ברוח דומה כתב על הסיפור "מול היערות" של א"ב יהושע: "הכל סוריאליסטי לעיפה, סימבולי, הכל עשוי 'בנוסח'. שום דבר אינו עוד פשוט הוא עצמו לפני היותו שְׁלֵט לְדַבֵּר־מה אחר"¹⁸; ועל אלתרמן: "אינני אוהב את הדימוי שאיבד כל יסוד חושיי"; "מופיעות כאן הפשטות והכללות [...] כתחליף לאימאז'ים חושיים העשויים להוכיח לנו, שאכן חווה המשורר את רגע השיר מבשרו, בנפשו"¹⁹. בכלל, לדעתו של זך, הספרות העברית בתקופתו, "אין מאחוריה עולם והיא אינה מהווה עולם לעצמה: תפאורה בלי מחזה"²⁰. בהקשר זה משתמש זך תדיר במושג "אימאג'ים", בעיקר כאזכור לאסכולה האימאג'יסטית, שנוסדה בלונדון ב-1912 בידי עזרא פאונד, ת"א יום (T. E. Hulme) ואחרים.²¹ האימאג'יסטים, בניסוחה של רחל וייסברוד, "הפנו עורף לסימבוליזם [...] בייחוד על רקע הערפול והסוגסטיביות שהיו מעיקרין^[1]", וקראו "להחזיר לשירה את התמונה המוחשית [...] ואת השימוש המדויק והחסכני בלשון"²². וזך עצמו מסביר

14 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 46-51. ההדגשה במקור. פורסם לראשונה בכתב העת עכשיו 3-4 (1959). כל הפגמים האלה בשירתו של אלתרמן נובעים, לפי זך, מ"דלות יסודית של הרגש" של אלתרמן האיש: "אצל רב-מג זה של המלים [...] גוּם דבר-מה יסודי ביותר כמשורר – פגומים אצלו כְּלִיה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים. פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך" (עמ' 55), "אלתרמן יודע לנסח הרבה יותר משהוא מסוגל להרגיש" (עמ' 57).

15 נתן זך, "ספרות בלי עולם", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 129-134; נתן זך, "הערות בשולי האימאג'ים הישראלי", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 135-145. פורסם לראשונה ביוכני א (אפריל 1961).

16 חיים גורי, "מִפְּהָ", שירי חוֹתֶם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1954, עמ' 49.

17 נתן זך, "התמימות, האחריות והשירה: על 'שירי חותם' של חיים גורי", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 39. פורסם לראשונה במבואות, 8/11/1954. ההדגשה שלי, ח"צ.

18 זך, "ספרות בלי עולם", הערה 15 לעיל, עמ' 131.

19 זך, הערה 14 לעיל, עמ' 46, 55.

20 זך, "ספרות בלי עולם", הערה 15 לעיל, עמ' 132.

21 למשל, זך, "הערות בשולי האימאג'ים", הערה 15 לעיל, עמ' 136.

22 וייסברוד, הערה 1 לעיל, עמ' 32.

את עיקרי האימאג'יזם בפירוט, במאמרו הפרוגראמאטי "הערות בשולי האימאג'יזם הישראלי", ומדגיש כי בניגוד למה שמקובל לעתים לחשוב, אין הם ויזואליים בלבד אלא, כפי שהוא מצטט למשל מפאונד, האימאז' הוא "דבר-מה המעלה קומפלקס אינטלקטואלי ואמוציונאלי ביחידה נתונה של זמן"; או – לפי המבקר א"א ריצ'ארדס – האימאז' הוא בעיקרו "מאורע נפשי, הקשור קשר מיוחד עם רשמי החושים".²³

לאור התפיסה הזאת מנתח זך גם את ה"אימאג'יזם הישראלי" – ש"הורתו ולידתו [...] בשירתם של אלתרמן ושלונסקי" – אבל טוען שבעצם הוא איננו "בגדר אימאג'יזם כלל", שכן אין הוא "מבוסס על הפרט, על התמונה המוגדרת בעלת הממשות הריאלית, ואף לא, מאידך גיסא, על מאגיה של לשון היוצרת ריתמים מונעים בכוח חוויה נפשית". גם שירה מאוחרת יותר, שממשיכה אותם אך גם מושפעת ממודרניזם אירופי (כמו זה של דילן תומאס), איננה באמת אימאג'יסטית, לשיטתו, שכן "אין שום עולם המעניק [למלים ולתמונות] כיסוי או משמעות", אלא זהו "אימאג'יזם של תפאורה מילולית. [...] המלה איננה קשורה עוד ל'מאורע נפשי' או למציאות ריאלית, חיצונית, שהמאורע הנפשי קשור עמה באלפי קשרים מורכבים". בסופו של דבר, חוזר זך וטוען, ה"גל החדש" של השירה העברית אינו אלא "גירסה ישראלית מזויפת" של אימאג'יזם.²⁴

בסופו של הדיון המסורבל-משהו הזה מתברר, למעשה, כי העקרונות האימאג'יסטיים שזך מצטט ומדגיש נוגעים בכל זאת, בראש ובראשונה, לקונקרטיים של האובייקט המתואר: "האני-מאמין האימאג'יסטי", הוא מצטט, "מצהיר כי 'אנו מאמינים שהשירה צריכה לתת את הפרט בדיוק, ולא לעסוק בכלליות גדולות, גם בשעה שהן ערבות לאוזן"; ובהמשך הוא מצטט את ת"א יום, שכתב כי "השירה צריכה לגלות את היופי שבדברים קטנים, יבשים"; וכי אימאג'יזם הוא "אחת הדרכים להעתקת מרכז הכובד מן הסובייקטיביות ה'פואטית' המופרזת של הרומאנטיקה אל עולם אובייקטיבי יותר, 'יבש' וענייני יותר".²⁵ וכך נאלץ השיר "להסתמך על 'תכנים' [...] לא-דיסקורסיביים, חסרי-עלילה והשתלשלות דברים, נעדרי המבנה האנטיטטי והסימטרי השגור של הקלאסיקה ואפיגוניה".²⁶ ציטוט נוסף של זך הוא מדבריו של פאונד כי "האובייקט הטבעי הוא תמיד הסמל המתאים".²⁷ ברוח זו הוא משבח את דוד פוגל על "הימנעותו [...] מפיגורטיביות חדשנית או מסוגנת יתר על המידה"; שכן "הפיגוראציות שלו טבעיות ואוקאטיביות [...] בזכות מטען החושי המומחש יותר, חזותם הטבעית, [...] העדר קונסטרוקציות

23 זך, "הערות בשולי האימאג'יזם", הערה 15 לעיל, עמ' 136. וראו המשך הדיון שלו גם בעמ' 142.

24 שם, עמ' 137-141.

25 כדוגמה ל"אימאג'יזם של התמונה היבשה" זך מביא כאן בהערה את השיר "The Coming of War: Actaeon" מאת עזרא פאונד. שם, עמ' 142-143.

26 שם, עמ' 136-143.

27 נתן זך, "זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 95. פורסם לראשונה בשנת 1967.

שכלתניות או מאנייריסטיות במופרז".²⁸ דברים דומים כתב גם על שירתם של אסתר ראב, של שלמה זמיר ושל יהודה עמיחי.²⁹

בניסוחו המפורסם של עזרא פאונד, שלושת עקרונות־היסוד של האסכולה הם:

1. טיפול ישיר ב"דבר", בין אם הוא סובייקטיבי או אובייקטיבי.
2. אין לעשות שימוש כלשהו במילה שאינה תורמת להצגת ה"דבר".
3. באשר לריתמוס: יש לכתוב ברצף של משפט מוסיקאלי ולא ברצף של מטרונום.³⁰

האידיאל המרכזי הוא, כמדומה, לייצג את האובייקטים "כפי שהם" – באופן מינימלי, מבלי לייחס להם משמעויות סמליות, ללא מעורבות סובייקטיבית ומבלי לומר דבר עליהם (כביכול). ולמרות ההתנערות של זך עצמו מ"קשר אסוציאטיבי" בין האימאג'ים לאמנויות הפלאסטיות,³¹ קשה שלא לראות דמיון עקרוני ומשמעותי בין האידיאל האימאג'יסטי הזה לבין הציילום או הפונקציה של "העתק־הדבק" במחשב: "סימון" של פיסת־מציאות (בדרך־כלל פיסה קטנה ויומיומית),³² מיקוד הפוקוס עליה – ו"קליק". עצם הסימון והפוקוס הם־הם אפוא המעשה (המינימלי) שהשיר האימאג'יסטי שואף לעשות, ולכן שירים אימאג'יסטיים רבים מתרחשים לעתים קרובות בהווה, יש בהם מעט מאד פעלים, ואין בהם דובר־נוכח (בדומה לדבריו של זך שציטטנו לעיל: השירים

28 שם, עמ' 108.

29 על ראב ראו, נתן זך, "נופה של משוררת נוף: על שירי אסתר ראב", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 247–254, פורסם לראשונה באמות י (פברואר–מרץ 1964); על זמיר, "הקול מבעד לענף: על שירתו של שלמה זמיר", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 358–361. פורסם לראשונה בחולד טי (אפריל–מאי 1961).

30 עזרא פאונד, מבחר כתבים, יהודה ויזן (עורך ומתרגם מאנגלית), תל אביב: דחק, 2014, עמ' 141. פורסם במקור בשנת 1912. על האימאג'ים ראו גם: Hugh Kenner, *The Pound Era*, London: Faber and Faber, 1971, pp. 173–192; Patrick McGuinness, "Imagism", David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar (eds.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2006, pp. 183–188; Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide*, 2nd edition, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 162–188. שמעון זנדבנק, מגמות יסוד בשירה המודרנית, תל אביב: משרד הביטחון, 1990, עמ' 61–47; שמעון זנדבנק, הקול הוא האחר: עוד מסות על קשרים ומקבילות בין השירה העברית והאירופית, תל אביב וירושלים: אוניברסיטת תל אביב וכרמל, 2001, עמ' 128–141; שמעון זנדבנק (עורך ומתרגם), התשוקה והשמש: שירה אקספרסיוניסטית ואימג'יסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 239–257. זך מתייחס במאמריו גם לתפיסות פואטיות אחרות וליוצרים אחרים, ומובן שראוי לבחון גם את המשמעויות שלהם – אבל בהתייחס למושג האימאז', שהוא העומד כאן במרכז הדיון, הזיקה לאימאג'ים היא, לדעתי, המובהקת והמשמעותית ביותר.

31 זך, "הערות בשולי האימאג'ים", הערה 15 לעיל, עמ' 136.

32 כמו המריצה האדומה בחצר, הסיפרה 5 או הפתק על השזיפים בשירי המפורסמים של ויליאם קרלוס ויליאמס – אם למנות כמה דוגמאות מפורסמות. לתרגומים של שירים אימאג'יסטיים לעברית, ראו: טובה רוזן, "על האימאג'ים: הצלחה כתיאוריה, כישלון כתנועה", מאזנים נז, 1–2 (יוני–יולי 1983), עמ' 15–19; בנימין הרשב (עורך ומתרגם), שירה מודרנית: מבחר תרגומים, תל אביב: עם עובד, 1990; זנדבנק, התשוקה והשמש, שם.

מסתמכים "על 'תכנים' [...] לא-דיסקורסיביים, חסרי-עלילה והשתלשלות דברים)".³³ ואכן, בדומה לביקורתו של זך על סיפוריו של יהושע (שהזכרנו לעיל), השאיפה היא שהאובייקט יהיה "פשוט הוא עצמו לפני שיהיה שֶׁלֵט לדבר-מה אחר".³⁴

זאת ועוד, האידיאל האימאג'יסטי דומה גם לַרְדִּי־מִייד – האמנות שמרסל דושאן פיתח בדיוק באותה תקופה שבה נולד האימאג'יזם, כשלקח חפצים מוכנים, ניתק אותם מן השימוש שנועד להם במקור, בחיי היומיום, והכניסם לתוך הַקְשֵׁר של "אמנות" – קרי, למוזיאון (הדוגמה הידועה ביותר היא המִשְׁתַּנָּה, שמרגע שהועברה למוזיאון ב-1917 הוגדרה כיצירת-אמנות וזכתה לשם "המזרקה"): **עצם הניתוק** של החפץ מהשימוש הרגיל בו והצבתו במוזיאון הם-הם, אם כן, מה שהופך אותו ליצירת אמנות; היצירה מוגדרת **פְתֵהֶלֶךְ** הזה של "סימון" והוֹצָאָה מההקשר.³⁵

מובן שייצוג מילולי של "פיסת-מציאות" שונה במהותו מַרְדִּי־מִייד, שהרי כל שימוש בשפה הוא כבר-מראש **ייצוג** של מציאות, ולכן לאף מלה אין ולא יכול להיות "שימוש מקורי" **קוֹדֵם** כשל חפץ-קיים שימושי, ולכן לא ייתכן גם מתח בין משמעותו המקורית של החפץ לבין משמעותו החדשה כיצירת אמנות. זהו הבדל חשוב ועקרוני, ובכל זאת יש גם אנלוגיה בין הַרְדִּי־מִייד לבין הדינמיקה שאליה שואף השיר האימאג'יסטי: הניסיון "למחוק" את מעשה הייצוג המתווך, את נוכחותו ואת עקבותיו של האמן כ"יוצר" (המציר, המפסל או רושם בידיו ובגופו) ושל הדובר בשיר, ובמיוחד את הסובייקטיביות

33 בראיון המאוחר עמו אומר זך כי באימאג'יזם "אין עלילה, אין המשכיות בזמן"; "שום עבר, שום עתיד, בכלל – להוציא את הזמן". אריאל קריל, "מקסימוס אנרגיה במינימום מלים: שיחה עם נתן זך על תומס ארנסט יום, אימג'יזם ושירה עברית", דִּקְדִּיק לטפרות טובה 2 (אפריל 2012), עמ' 95, 93.

34 מובן מאליו שאידיאל כזה אינו באמת אפשרי, שהרי אי-אפשר להפריד בין האובייקט לבין אופן המסירה שלו, הכולל ממילא גם את הפרספקטיבה והנוכחות של הדובר המתבונן והמתאר; ואי-אפשר להימנע מלייחס לאובייקטים ולסיטואציות משמעויות מטאפוריות או סמליות (כפי שאכן עשו מבקרים וחוקרים רבים) – אבל ענייננו כאן, כאמור, באידיאל עצמו, כפי שניסחו אותו משוררים ומבקרים אימאג'יסטים, ולאמיתו של דבר, ההגדרות עצמן כבר מכילות את חוסר-האפשרויות של האידיאל הזה. שכן מה פירוש, למשל, המשפט "אין לעשות שימוש כלשהו במילה שאינה תורמת להצגת ה'דבר'" (מתוך שלושת העקרונות שניסח פאונד, שציטטנו לעיל)? וכי מי יקבע – ומי מוסמך לקבוע – אם מלה מסוימת "תורמת" או לא? ו"תורמת" למה בדיוק? וגם אם יש בשיר מלות-תואר רבות – מה שפאונד יגנה ללא ספק – האם פירוש הדבר שכולן מיותרות? מאיזו בחינה ועל-פי מה? חוסר-האפשרויות הזה עולה גם במאמרו של אבידב ליפסקר על הזיקה בין שירתו של רמי דיצני לאימאג'יזם. ליפסקר מכנה את האידיאל האימאג'יסטי "שירה דייקנית" – מושג מעורפל החסר כל משמעות קונקרטית. אבידב ליפסקר, "מהי שירה מדויקת?" עקבותיה של נורמה בביקורת ובשירה – קריאה בפואמה של רמי דיצני 'ים אוהב כמו אשה אוהבת כמו ים', עלי-שיח 26 (אביב 1989), עמ' 115–124. יהיה אפוא נכון יותר לומר שהשיר האימאג'יסטי מיטלטל בַּמתח שבין האידיאל לבין חוסר-האפשרויות שלו (ועל כך ראו בהמשך).

35 על הרדי-מייד ראו למשל: טיירי דה-דוב, "הרדי-מייד ושפופרת הצבע [חלק א]", טטודיו 68 (ינואר 1996), עמ' 24–35; טיירי דה-דוב, "הרדי-מייד ושפופרת הצבע [חלק ב]", טטודיו 69 (פברואר 1996), עמ' 28–41. בראם דייקסטר רואה קשר בין הפואטיקה האימאג'יסטית לקולאז'. Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978, pp. 47-54

שלו ("רדי־מיד" הוא יצירת אמנות ללא אמן שייצר אותה" – כך הגדיר זאת דושאן בראיון מ־1963).³⁶

תפיסת האימאז' של זך, כפי שהיא מתבטאת במאמריו, דומה אפוא מאד לתפיסה האימאג'יסטית: נוסף על הדוגמאות שהזכרנו לעיל, גם כמה מן הנקודות במאמרו "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו" דומות מאד לעקרונות אלה: זך קורא ל"דפלאציה של הציור הפיוטי" (סעיף ו) ומתנגד ל"פיגורטיביות מופרזת" (סעיף ה); הוא דורש שהשירה "תבטא rapport [...] כלשהו עם המציאות" (סעיף יג), ובתחום הפרוזודיה הוא קורא ל"יתר אי־סדירות בחריזה" (סעיף ג) ול"מקצבים חופשיים יותר" (סעיף ד).³⁷ על כך ראוי להוסיף שזך כתב את הדוקטורט שלו על האימאג'יזם והוורטיציזם,³⁸ ושבשנת 2012 פורסם בכתב־העת דָּקָק ראיון עמו על האימאג'יזם ועל ת"א יום.³⁹

שתי המגמות המתגלות בביקורת השירה של זך – השאיפה לקונקרטיזם והשאיפה לאינדיבידואליות – תואמות אפוא את שני האידיאלים הפואטיים של המהפך של דור־המדנה, כפי שהזכרנו לעיל. אבל בעוד שהתפיסה הרונחת רואה בהם, כזכור, שני רכיבים אנלוגיים וחופפים של מהלך המרד והשחרור – שכן שניהם מיוסדים על התנגדות לכל מה שנתפס כמטושטש, מעורפל, כללי או מופשט – יש ביניהם גם כמה מתחים וניגודים משמעותיים:

ראשית, בצד הדמיון יש ביניהם גם ניגוד, שכן החתירה לאינדיבידואליות מדגישה, כפי שראינו, את הרגש והחוויה האישית, הסובייקטיבית, ואילו האידיאל של האימאז' הקונקרטי שואף לייצג את האובייקט "כפי שהוא", ללא מעורבות אישית או רגשית (ואמנם השיר ה"יבש" אמור, כותב זך, להעיד שהמשרור "יודע לראות, לשמוע, להרגיש", אבל לא בדיבור ישיר על עצמו או על רגשותיו אלא דווקא בפנייתו "אל החוץ החיצוני").⁴⁰

36 דה־דוב, "רדי־מיד" [חלק א], שם, עמ' 31.

37 נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו", השירה שמעבר למלים, הערה 13 לעיל, עמ' 165–171.

38 הוורטיציזם (מן המלה vortex, שפירושה "מערבולת") היא אסכולת־ההמשך, מיסודו של הסופר והצייר וינדהאם לואיס (Lewis), שנפרדה מהאימאג'יזם. פרק מהדוקטורט של זך פורסם באנתולוגיה פופולרית על המודרניזם, וב־2010 ראה אור בתרגום עברי של יהודה ויזן. Malcolm Bradbury and James MacFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*, London: Penguin Books, 1979, pp. 228-242; נתן זך, אימג'יזם ווורטיציזם, מאנגלית: יהודה ויזן, תל אביב: עמדה, 2010.

39 קריל, הערה 33 לעיל.

40 זך, "הערות בשולי האימאג'יזם", הערה 15 לעיל, עמ' 145, 144. בראיון המאוחר עמו, מ־2012, שעסק כזכור באימאג'יזם ובדמותו של ת"א יום, הרחיב זך את הדיבור על ה"אטומיות הטהורה" של האימאז'. ואמנם, אין במאמר כה מאוחר להעיד בהכרח על תפיסתו של זך הצעיר, וייתכן גם שיש מקום להבחין בין זך כחוקר־ספרות, שכתב דוקטורט על האימאג'יזם (מתוך עניין מחקרי בלבד, לדבריו!) לבין זך כמשרור ומבקר צעיר ושפתני, המבקש להוביל מהלך חדש ומרדני ולשנות את פני השירה – ובכל זאת, קשה לנתק בין השניים לגמרי. הדברים שאמר בראיון דומים מאד ברוחם לדברים שכתב בצעירותו: אימאג'יזם הוא "מתן עוצמה מקסימאלית למילים – ולא לאני", וכן, "התרחקות מכל רגשנות (פטריוטית, אישית – הכל) ומכל דבר שהוא דמוי־מציאות. זה אנרגיה; [...] הרגש עצמו לא נמסר בשיר, כל מה שניתן זהו האטום של השירה, היחידה של השיר שאיננה קשורה ברגשות, בביוגרפיה, בזמן [...]. ברור שמשוהו כן לקוח מהמציאות – אחרת זה לא

המתח הזה נוכח ומתבטא גם בדבריו של זך עצמו – בין "שימת דגש על הישמעות קולו של אדם, קולה של נפש מדברת בשיר", מצד אחד,⁴¹ לבין "כְּשֶׁהֶגֶשׁ דוֹעָךְ, הַשִּׁיר הַנֶּכֶן מְדַבֵּר", מצד שני.⁴²

המתח השני נוגע לכך שלכל אחד משני האידיאלים יש בעיני זך "מעמד" שונה: ממאמריו עולה בבירור שהאימאז' הקונקרטי הוא הגילום האידיאלי של השירה, האידיאל הפואטי שעמו הוא מזדהה עמוקות ושאותו הוא מבקש וקורא ליישם בשירה העברית;⁴³ ואילו יחסו לעקרון האינדיבידואליות אמביוולנטי: הוא רצוי מאד – כפי שראינו בביקורתו על אלתרמן, למשל – אבל הוא בה-בעת בגדר "הפרעה" לעקרון הקונקרטי. כך עולה, למשל, מאחד המשפטים הידועים מתוך מאמרו "לאקלימן הסגנוני" (משפט המצוטט לעתים קרובות כביטוי ממצה של עקרון האינדיבידואליות של דור-המדמנה):⁴⁴ "כשמשורר מודרני אומר 'אני', אסור להניח אוטומטית שהוא מתכוון בזה גם ל'אתה' או ל'אנחנו'".⁴⁵ התוכן הוא דיבור של משורר מודרני על עצמו, כלומר ביטוי של קולו הסובייקטיבי ושל זהותו הייחודית, קרי האינדיבידואליות שלו; אבל למעשה, הנושא הוא **המלה "אני"** – ואותה מבקש כאן זך "לבדוד" מהפוטנציאל הטמון בה לייצג (להיתפס כמייצגת) גם את ה"אתה" או את ה"אנחנו". הפוטנציאל הזה מתגלה כאן כסכנה בלתי-נמנעת: עובדה שזך חש צורך להתערב, כאשר הוא מצהיר שמשמעותה של המלה "אני" תלויה ב**פְּוֹנָה** (החֹץ-שירית) של המשורר האומר אותה וגם, במקביל, כאשר הוא מנחה את הקוראים כיצד לפרש אותה ("אסור להניח אוטומטית [...]"). מעורבות זו של זך היא אפוא ניסיון מלאכותי להעמיד "אני" אינדיבידואלי אוטונומי, נבדל מן הזולת (אתה) או מן הקולקטיב (אנחנו) – באופן החושף שזוהי בעצם משימה בלתי-אפשרית.

ולבסוף, המתח השלישי נוגע לפער המתגלה בין עצם העובדה שזך מציב את האימאז' הקונקרטי (האימאג'יסטי) כאידיאל, מצד אחד, לבין העובדה שזהו **אידיאל כמעט-לא-ממומש** בשירה העברית של תקופתו (כולל בשירתו שלו), מצד שני:⁴⁶ במאמרו "הערות בשולי האימאג'ים הישראלי", למשל, הוא כתב שהשירה הישראלית בתקופתו היא ברובה "גירסה ישראלית מזויפת של אימאג'ים", שסימני ההיכר שלה נמצאים "דווקא באותן 'כוללויות גדולות' החורגות מן ה'רגע' המסוים"; כאשר "אין שום 'עולם' המעניק להן

היה אימאז' – אבל זה בלי האני שרואה אותו [...]. ברגע שזה אישי, אינטימי, מסגיר את התגובה הרגשית שלי – זה פסול; [...] ברגע שאתה מכניס רגשות, מוסר את ההתייחסות שלך למה שאתה רואה, נותן אווירה – נגמר האימאג'ים". קריל, הערה 33 לעיל, עמ' 91-93.

41 זך, הערה 37 לעיל, עמ' 167.

42 נתן זך, "השיר הנכון", כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 1971, עמ' 70.

43 אף שבראיון המאוחר עמו הכחיש, כאמור, כל קשר אישי לאידיאל זה (וראו להלן).

44 למשל, חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 49.

45 זך, הערה 37 לעיל, עמ' 169.

46 אף כי שירתו של שלמה זמיר בספרו הקול מבעד לענף (מרחביה: ספריית פועלים, 1960) היא אימאג'יסטית במידה רבה (וראו להלן).

כיסוי או משמעות⁴⁷. כלומר, משתמע מדבריו שיש איזה ציר של התפתחות רצויה, שהאימאז' הקונקרטי ("האימאג'יסטי") נמצא בקצהו הרחוק, כאידיאל או כפידע שאלו צריכה השירה לשאוף – אבל שהשירה בתקופתו עוד לא הגיעה אליו; ועוד משתמע מכאן שהשגת האינדיבידואליות בספרות בתקופתו של זך, בשנות החמישים והששים, היא מעין "תחנת ביניים" על הציר הזה, בדרך להגשמת האידיאל האימאג'יסטי.

ב. שחרור או אוטונומיה

איך ליישב, או לפחות להסביר, את הניגוד הזה בין שני האידיאלים הפואטיים, את היחסים המורכבים ביניהם, ובמיוחד את העובדה שהם אינם מוצגים כמנוגדים במאמריו של זך עצמו, וגם אינם נתפסים כך בביקורת ובמחקר? המתחים חושפים סדקים בנראטיב ההיסטוריוגרפי הדומיננטי של הספרות העברית במאה העשרים, שלפיו דור-המדינה הוא רגע דרמטי של מרד ושחרור – של האינדיבידואל ושל השירה כאחת. במרכזו של הנראטיב הזה נמצאת, כידוע, האומה, שנתפסת, כאמור, באופן מובן מאליו כישות אחידה וסולידית העוברת אירועים היסטוריים שונים (עליות, יישוב הארץ, הקמת-המדינה, מלחמות וכולי), והספרות נתפסת כמלווה אותה "מבחוץ" כביכול, לעתים מייצגת אותה במישרין ולעתים "מפנה לה עורף" או מנסה "להשתחרר" ממנה⁴⁸; וכמובן (וכפי שהזכרנו לעיל), שאיפת-השחרור עצמה היא, באופן

47 זך, "הערות בשולי האימאג'ים", הערה 15 לעיל, עמ' 137–141. גם בראיון המאוחר אמר זך ש"מה שמכונה 'אימאג'ים ישראלי' ברובו אינו באמת אימאג'ים", ושגם הוא עצמו, כמשורר, מעולם לא היה אימאג'יסט (קריל, הערה 33 לעיל, עמ' 95–96). יתרה מזאת: זך גם מכחיש כל עניין או קירבה רגשית או רעיונית לאימאג'ים: הוא טוען שהשירה האימאג'יסטית איננה "שירה כל-כך חשובה", אלא זהו "רק מהלך מעניין – הדגש שלו על האטומים, על העוצמה האדירה של הרגע האחד"; וכשהמראיין שואל אותו בפליאה, "הקדשת כל-כך הרבה שנים מחיך למחקר של משהו שבסופו של דבר לא היה כל-כך חשוב בעיניך?", הוא עונה: "חקרתי נושא שהוא חשוב לשירה אבל לא חשוב לי עצמי".

48 בהקשר של הסיפורת מקבילות האפשרויות האלה, לעתים קרובות, להבחנה הדומיננטית במחקר בין ספרות ריאליסטית למודרניסטית (הבחנה זו מנחה את גישתו של גרשון שקד בכל כרכי הסיפורת העברית שלו. ראו, למשל, גרשון שקד, הסיפורת העברית, 1880–1980, כרכים א–ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1977–1988); ובהקשר של השירה הן מקבילות להבחנה בין שירה המוגדרת "לאומית", כלומר שירה שהדובר בה מזוהה לא רק כאינדיבידואל אלא גם כסינקדוכה או כסמל לאומה בכללותה (למשל שירתם של ביאליק, אלתרמן, אצ"ג), לבין שירה המוגדרת כ"אישית" ונתפסת כפונה אל פנימיות-הנפש של היחיד (למשל בשירה האימפרסיוניסטית של תחילת המאה העשרים) ולהפשטות אינדיבידואליות-אוניברסליות (כמו בשירה הסימבוליסטית של שנות השלושים, או, כמובן, במרד האינדיבידואליסטי של דור-המדינה). בנוגע לדור-המדינה – שהוא, מטבע הדברים, במוקד העניין כאן, ראו למשל את דבריהם של רחל וייסברוד (הערה 1 לעיל, עמ' 32: "הדגש הוסב מן החברתי והלאומי אל הפרטי והאישי", ו"התמקדות השיר בעולמו של הפרט ביטאה הפניית עורף לחברה") ושל נסים קלדרון (הערה 1 לעיל, עמ' 10: "ההתרחקות מן החיים הפוליטיים [היתה] תעודת-הזהות הספרותית"; "למי שגדל והתחנך בספרות שנכתבה בארץ מאז שנות החמישים קשה מאד הנוכחות של הפוליטי בתוך החוויה הספרותית"). דב סדן, פרקי קריאה וניתוח: שיעורים בסוגיה: מבוא לספרות בדורות האחרונים, ירושלים: האוניברסיטה

פרדוקסלי, רכיב מרכזי בנראטיב הזה, שכן, כפי שהראו רבים (וגם אני, בעבודתי הקודמת על דור-המדינה),⁴⁹ הניגוד בין היחיד לקולקטיב או לאומה הוא ניגוד מדומה. מושגי המרד והשחרור – הן של השירה הן של האינדיבידואל – הם אפוא חלק בלתי-נפרד ממושגיה של ההיסטוריוגרפיה הלאומית, ולכן אין בכוחם, בהגדרה, להסביר את המתחים והסתירות המתגלעים בה.

כדי להבין את המתח שגילינו בלב המרד הפואטי של דור-המדינה, בין אידיאל-הקונקרטי לאידיאל-האינדיבידואלי, יש אפוא "לצאת" מן הנראטיב ההיסטוריוגרפי הזה, הסובב סביב הלאומיות (בלבד), ומן "המעגל הסגור" של מושגי היחיד-קולקטיב. במשימת החילוץ הזאת יכול לעזור לנו דווקא מושג האוטונומיה, שהזכרנו לעיל, שהוא בהבעת קרוב למושגי האינדיבידואליות והשחרור אך גם שונה ונבדל מהם. שכן את שני האידיאלים הפואטיים האלה אפשר לתאר, בעצם, כשני סוגים שונים של אוטונומיה: הדגשת הרגש, החוויה של היחיד, פירושה אוטונומיה של הסובייקט, ואילו הדגשת האימאז' הקונקרטי פירושה אוטונומיה של האובייקט. באמצעות הבחנה זו אפשר להבין גם את הדמיון וגם את ההבדל ביניהם. "אוטונומיה" (להבדיל מ"אינדיבידואליות") היא מושג מרכזי ומכונן במודרניות בכללותה, בהיותה חלק אינטגרלי ותוצאה הכרחית של הקפיטליזם, וכזאת היא מושג מכונן של ההיסטוריה הכלכלית-חברתית הגלובאלית – זו שהלאומיות עצמה היא למעשה חלק ממנה. ולכן, כדי להבין את דור-המדינה ואת האידיאולוגיה הפואטית שלו – ואת התפתחות השירה והספרות בכללותה – ראוי להרחיב את המבט אל מעבר ל"בועה" של הלאומיות (ללאומיות-כבועה), ולכלול גם התייחסות לקפיטליזם, להשפעותיו על החברה ולזיקות בינו לבין הלאומיות והמדינה.

ככלכלה הקפיטליסטית עוברים, כידוע, יחסי-הייצור הפשטה והסתרה; היחסים החברתיים הופכים "אובייקטיביים" או "לא-אישיים"; העבודה הופכת לסחורה והעולם החברתי בכללו עובר "פירוק" לספירות נפרדות המכוננות כאוטונומיות, שיש ביניהן פיצולים וניגודים מדומים – בין המדינה לחברה האזרחית, בין הפרטי לציבורי ובין היחיד לקולקטיב. הצורה החברתית בכללותה נמצאת בתהליך מתמיד של אוטונומיזציה, בכל רמה ובכל תחום: הסובייקט המודרני מכונן כאוטונומי; והלאומיות גם היא מיוסדת, כידוע, על השאיפה להגדרה עצמית ולאוטונומיה. כפי שהראה טום נאירן (במאמרו המכונן על הלאומיות כ"יאנוס המודרני"), הלאומיות עצמה התפתחה בתגובת-נגד להתפשטות הלא-שוויונית של הקפיטליזם והאימפריאליזם בעולם.⁵⁰ גם האמנות הרי מוגדרת במודרניות כספירה אוטונומית, שיש לה חוקיות משל עצמה ושאינה כל מטרה

העברית, 1955, עמ' 104-109; נורית גרץ, ספרות ואידיאולוגיה בארץ-ישראל בשנות השלושים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1988, עמ' 114-115; דן מירון, "האומץ לחולין וקריסתו: על 'טבעות עשן' מאת לאה גולדברג כתחנת-צומת בהתפתחות השירה העברית המודרנית", האדם אינו אלא...: עיונים בשירה, תל אביב: זמורה-ביתן, 1999, עמ' 334-335).

49 צמיר בשם הנוף, הערה 1 לעיל, עמ' 17-89.

Tom Nairn, "The Modern Janus", *New Left Review* I, 94 (November-December 1975), 50 pp. 3-29

מחוץ לעצמה;⁵¹ והמודרניזם, באופן ספציפי, הוא במובהק תוצר וסימפטום של החברה המודרנית כחברה שמיסדת על תהליכים של אוטונומיזציה: פראגמנטיזציה של העולם ושל החברה, הפניית העורף להיסטוריה ופנייה אל הפנימיות; הופעת האנטי־גיבור – הסובייקט הבודד, התלוש, המנוכר, התופס את עצמו כמנוגד לחברה או לָאומה, וכיישות ייחודית שהחברה מזכאת ושצריך למרוד בה כדי "לבטא את עצמו"; וכל אלה מתבטאים בפראגמנטיזציה של הצורה הספרותית עצמה, בפואטיקות נסיוניות, זרם תודעה, נראטיבים לא־ליניאריים ועוד.

וכך, אם כן, אף שהנראטיב ההיסטוריוגרפי של הספרות העברית טובב כמעט אך ורק סביב הלאומיות – והקפיטליזם בולט בהעדרו⁵² – לאמיתו של דבר שני אלה שלובים יחדיו לבלי הפרד, ויש לבחון אותם בזיקתם זה לזה: הלאומיות לא רק נוצרה כתוצאה מהקפיטליזם אלא היא גם, כפי שהראו רבים, שימשה אמצעי להשתלטותו לאורך המאה העשרים.⁵³ הניגוד בין היחיד לקולקטיב מדומה לא רק בגלל האידיאולוגיה הלאומית עצמה אלא, בראש ובראשונה, משום שהקפיטליזם עצמו מייצר, כאמור, ניגודים מדומים כאלה.⁵⁴ גם הסובייקט האינדיבידואלי עצמו, שנתפס, כידוע, ומתפקד כאתר של זהות ייחודית וכמקור של הרגש, הדמיון והשירה,⁵⁵ הוא גם, לאמיתו של דבר, הבנייה חדשה־יחסית פרי הרומנטיקה, שהופיעה בראש ובראשונה כתגובת־נגד מיידית למהפכה התעשייתית ולקפיטליזם, ולשינויים החברתיים שהם גרמו, וביסודו מונחת התפיסה שהתודעה, הדמיון והשירה יכולים לשחרר את האדם מן המציאות החדשה והמאיימת, שבה הכרך הסואן והאנונימי, הניכור וההסחרה הם כוחות גדולים ונסתרים

51 ראו, למשל, Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, New York, NY: Harper & Row, 1958, על תהליכי האוטונומיזציה של האמנות באנגליה של המאה השמונה־עשרה; וכן, Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, Susan Emanuel (trans.), Stanford, CA: Stanford University Press, [1992] 1996, על תהליכים מקבילים בצרפת של המאה התשע־עשרה.

52 במחצית הראשונה של המאה העשרים פעלו כמה מבקרי־ספרות מרקסיסטיים (דוד כנעני, עזריאל אוכמני, ישראל רינג ודניאל בן־נחום), ומאז בולט הקפיטליזם בהעדרו. גם בעניין־המחקר הביקורתיים, השולטים בחקר הספרות העברית בארבעת העשורים האחרונים (ביקורת־הלאומיות, הביקורת הפוסט־קולוניאלית, הפמיניסטית, האתנית, הקווירית) – שרובם התפתחו מן הביקורת המרקסיסטית – אין כמעט כל התייחסות לקפיטליזם ולהשפעותיו (ובזאת אני כוללת גם את עבודתי הקודמת). בשנים האחרונות חלה התעוררות בתחום זה, עם הופעתם של שני ספרים חשובים המציעים פרשנויות מרקסיסטיות חדשניות (ושונות זו מזו) לתולדות הסיפורת העברית: ספרו של עודד ניר, *Signatures of Struggle: Figuration of Collectivity in Israeli*, Oded Nir, Fiction, Albany, NY: State University of New York Press, 2019, וספרו של כפיר כהן לוסטיג, *Makers of Worlds, Readers of Signs: Israeli & Palestinian Literature of the Global Contemporary*, London: Verso, 2019. מאמרי הנוכחי נשען במידת־מה על הספרים האלה, ובעיקר על המודל שמציע כהן לוסטיג.

53 Amir Ben-Porat, *The State and Capitalism in Israel*, Westport, CT: Greenwood Press, 1993; Nir, 2019, שם, עמ' 21-23.

54 כאן טמונה ביקורת גם על ספרי־שלי בשם הנוף: לאומיות, סובייקטיביות ומגדר בשירת שנות החמישים והששים (הערה 1 לעיל), שבו ביקרתי את הניגוד הבינארי בין היחיד ללאומי כניגוד מדומה בהתייחס לאידיאולוגיה הלאומית בלבד.

55 ישעיהו ברלין, שורשי הרומנטיקה, מאנגלית: עלתיה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2001; דרור מינטל, אסתטיקה, ירושלים: מוסד ביאליק, 2014, עמ' 128-145.

השולטים בעולם;⁵⁶ וגם האוטונומיה עצמה, כפי שהראה כפיר כהן לוסטיג, היא מצד אחד תופעה אמיתית, במישור האישי ובמישור הפוליטי והחברתי, אבל היא בה-בעת מראית-עין, שמאפשרות ההסתרה וההפשטה של התהליכים החברתיים והכלכליים המייצרים אותה.⁵⁷

ולכן, בעוד שהנראטיב ההיסטוריוגרפי הדומיננטי נשען על תפיסה של האומה כבועה מבודדת ומקבל את האוטונומיה (של היצירה ו/או של היחיד) כעובדה (כפי שמשמע מהתפיסה שהיחיד שואף להשתחרר מהקולקטיב, למשל), הוספת ההקשר הקפיטליסטי מחייבת להבין אותה כ**תהליך** דו-משמעי שמייצר הקפיטליזם, שבו האוטונומיה היא בה-בעת אמיתית וגם מראית-עין, ושיש, לפיכך, להנכיח ולברר אותו כחלק מהניתוח הספרותי.⁵⁸ כלומר, האוטונומיה איננה רק שאיפה רצויה וחיובית של האדם, של האומה ושל היצירה, המייצגת מרד ושחרור, אלא היא גם חלק, תוצר וסימפטום של תהליך ה**אוטונומיזציה** שמחוללת התפשטותו של הקפיטליזם; וגם האינדיבידואל (הדמות ביצירה, הדובר או המחבר המשתמע וכיוצא באלה) איננו רק מעין "מונאדה" שקיימת כביכול-מראש, הנעה בין "שיתוף-פעולה" עם האידיאולוגיה הלאומית ובין "התנגדות" לה – אלא היא גם, באופן הכרחי, חלק, תוצר או סימפטום אינהרנטי של המבנה החברתי. את הזיקות בין הלאומיות לקפיטליזם יש להבין גם לפי שלבי ההתפתחות שלהם, ובתוך המסגרת הזאת נוכל למקם את דור-המדינה ולהבין מחדש את המהלך הפואטי שלו, על שני האידיאלים שהוא מקדם ועל המתח שביניהם (וכפי שהזכרנו בתחילה, גם הסיפורת של "הגל החדש" נתפסת כמחוללת מהלך דומה – וגם אליה נתייחס כאן בקצרה).

כפי שמראה כפיר כהן לוסטיג, בשלב של הקפיטליזם המונופולי, החופף את האימפריאליזם ואת המאבקים של תנועות לאומיות כנגדו – בערך מאמצע המאה התשע-עשרה ועד אמצע המאה העשרים (ומשתנה לפי המקום והנסיבות)⁵⁹ – הייצור הקפיטליסטי משולב עם הבנייה של האומה והמדינה. בהיסטוריה הציונית זו תקופת ההתבססות של היישוב הציוני בארץ-ישראל ושל המדינה כחברה קפיטליסטית, קרי, משנות השלושים ועד שנות השמונים של המאה העשרים. בשלב זה הספירה הפוליטית של האומה והמדינה היא האופק, היעד, והכוח המרכזי. כל המשאבים מכוונים אליה, והכל מוכפף לה: הבית, בתי-הספר, החיים הפרטיים, היחסים החברתיים, וגם הייצור

56 Steven Lukes, *Individualism*, Oxford: Blackwell, 1973; Lawrence Venuti, "The Ideology of the Individual in Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot", *boundary 2* 14, 1/2 (Autumn 1985-Winter 1986), pp. 161-193; Michael Löwy and Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, Catherina Porter (trans.), Durham and London: Duke University Press, 2001; Zubin Meer (editor), *Individualism: The Cultural Logic of Modernity*, Lanham, Md: Lexington Books, 2011

57 Cohen Lustig, הערה 52 לעיל, עמ' 18-22.

58 שם, עמ' 1-68, במיוחד עמ' 63-67.

59 על שלבי ההתפתחות של הקפיטליזם באופן כללי ראו, Ernest Mandel, *Long Waves of Capitalist Development*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976

הקפיטליסטי ומושגי היצירה הספרותית. הפרויקט הפוליטי מעניק משמעות רוחנית, ובעצם אוניברסלית, לחברה, לחיים האישיים והחברתיים, לכל רגע ולכל מעשה – ולכן היחיד אינו יכול להיות חופשי כל עוד הקולקטיב אינו חופשי. כהן לוסטיג מאפיין את התקופה הזאת כ"מדינתית" ("אטאטיסטית", *étatist*) ואת החברה בתקופה זו כהטרונומית, כלומר חברה שהחוק בה (נומוס) נפרד מהסובייקט, חיצוני לו, אחר (הטרו). ההטרונומיות איננה בחירה הנתונה לאינדיבידואל, להסכמתו או להתנגדותו, אלא היא תנאי־האפשרות של החברה,⁶⁰ והספרות היא "ספרות של עשייה", של "בניית-עולם" (*poiesis*), שכל פרט קטן בה הוא חלק מסיפור גדול, כל רגע הוא חלק מנראטיב היסטורי או מיתי, כל דבר קטן מסמל תהליך גדול, וכל מעשה של היחיד הוא חלק מהמעשה הקולקטיבי.⁶¹

שלב הקפיטליזם המאוחר או הניאו-ליברליזם מסתמן במערב החל מאמצע המאה העשרים, ובישראל החל בשנות השבעים-שמונים,⁶² והוא מאופיין, כידוע, בהיחלשות שליטתה של המדינה, בהפרטה של מוסדות, חברות ושירותים לאומיים וציבוריים, ובגלובאליזציה – שפירושה "הימתחותם" של יחסי-הייצור לעולם כולו: הייצור אינו מוגבל עוד לצרכים שהוצבו מראש, וכל מימד של החיים, כולל התארגנות פוליטית וקהילתית וחיי־אדם, אינו אלא אמצעי לצבירת הון המוכפף לתאגידים גלובאליים. זו חברה שתהליך העשייה או הבנייה שלה כבר נגמר, כביכול, ולכן היא והיחידים בה "משוחררים" ממנו כבר־מראש: "הן היחיד הן החברה נתפסים כ'רדי־מייד'", כותב כהן לוסטיג, "האוטונומיה של האינדיבידואל כבר לא תלויה בקהילה אלא מוגבלת על־ידיה" – כלומר, הקהילה אינה מאפשרת את האינדיבידואליות אלא מגבילה אותה – והחברה נתפסת כמציאות 'אובייקטיבית' שכבר אין לה מטרה לשאוף אליה. "האינדיבידואל החופשי [...] הליברלי, מגדיר את עצמו"⁶³. אבל, מנגד, האינדיבידואל גם "משוחרר" מכל

60 שם, עמ' 14–25.

61 הדוגמה המובהקת שכהן לוסטיג מציג היא אדמה ללא צל של יונת ואלכסנדר סנד מ-1953 (Cohen Lustig, הערה 52 לעיל, עמ' 80–88). אפיון זה דומה, או חופף חלקית, לאפיון הסיפורת הריאליסטית של שנות העשרים עד שנות הארבעים הרווח במחקר, כספרות "לאומית" או "מגויסת" – אבל ההבדלים ביניהם בלתי־מבוטלים (וראו גם הפרשנות השונה של עודד ניר, Nir, הערה 52 לעיל, עמ' 39–64).

62 דני פילק ואורי רם (עורכים), שלטון ההון: החברה הישראלית בעידן הגלובלי, ירושלים ותל אביב, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2004; משה נאור (עורך), מדינה וקהילה: סוגיות נבחרות בתולדות היישוב והמדינה, ירושלים: האוניברסיטה העברית, מרכז צ'ריק לתולדות הציונות, היישוב ומדינת־ישראל ומאגנס, 2004, עמ' 13–25, 46–60.

63 Cohen Lustig, הערה 52 לעיל, עמ' 19. אף כי בישראל, כותב כהן לוסטיג, תהליך זה "מתנסח מחדש" – במובן זה שהוא "מוזח" אל מעבר לגבולות הקו הירוק, להתנחלויות בשטחים הכבושים, שבהם הפרויקט המדינתי עצמו נמשך ועדיין מעניק לחיים הפרטיים משמעות פוליטית (עמ' 19). השלכותיו של התהליך הזה על החברה והתרבות מצריכות, כמובן, דיון נפרד, וראו למשל: דני גוטוויין, "הערות על היסודות המעמדיים של הכיבוש", תיאוריה וביקורת 24 (קיץ 2004), עמ' 203–211; דני גוטוויין, "על כלכלה דועה קדומה", תיאוריה וביקורת 26 (אביב 2005), עמ' 286–294; אפרים לביא (עורך), 40 שנות שלטון בשטחים: השפעות על מדינת ישראל, תל אביב: מרכז תמי שטיינמן למחקרי שלום, 2009; Nir, "Finding Work in Israeli Fiction", *Journal of Israeli History: Politics, Society, Culture* 11 (November 2022), pp. 213–234

צורה של מחויבות חברתית: החיים הציבוריים והפוליטיים עברו הפשטה והסתרה, והם נשלטים בידי כוחות גלובאליים, ולכן החוויה המיידית (החיים הפרטיים) נדמית מופרדת ומנותקת מהם; כך שהשחרור הזה – האוטונומיה – הוא אפוא נקודת-המוצא של היחיד (וגם, לפי כהן לוסטיג, של הדמויות בסיפורת של התקופה), והחיים החברתיים כבר אינם מושא שיש ליצור, אלא הם בבחינת "אובייקט טבעי ואוטונומי", שמטרת-קיומו וגם החוק המכונן אותו עברו הפשטה ונעלמו – ולכן הסיפורת מאופיינת בחיפוש אחריהם או בפיענוחם.⁶⁴

בין שני השלבים האלה אפשר להגדיר את שנות החמישים-ששים כשלב-מעבר בין החברה ההטרונומית של הקפיטליזם המונופולי לחברה האוטונומית של הקפיטליזם המאוחר. בתקופה זו הספרות מדמיינת אוטונומיה – קולקטיבית ואינדיבידואלית – בצורות שונות, אבל הנסיונות לאוטונומיה נידונים להיכשל, שכן תהליכי הבנייה של החברה והמדינה עדיין דומיננטיים ועדיין שלובים בהתפתחות הקפיטליזם, ולכן הגשמת האוטופיה עדיין בלתי-אפשרית. בתקופה זו מופיעה האוטונומיה כאידיאל וגם כמרדנות הרואית של היחיד כנגד הקולקטיב – אבל היא גם, בד בבד, תוצאה וסימפטום של המצב שבו החוקים והחוטמים המחברים בין היחיד לקולקטיב ובין היחידים לבין עצמם מוסתרים ונדמים מנותקים, בגלל התפשטותו והתעצמותו של הקפיטליזם.

אחת הצורות העיקריות שלובשת השאיפה לאוטונומיה בסיפורת של שנות החמישים-ששים (למשל ביצירות של עוז, יהושע, וקורן) היא, לפי כהן לוסטיג, ניתוק בין האישי לפוליטי ובין גוף לנפש, וחתירה לקונקרטיזם, כלומר ניסיון להשאיר את האובייקטים "כפי שהם", התנגדות לתהליכי הסמלה ומטאפוריזציה ולהכפפת האובייקט למיתוס ולאדידיאה, למשמעות מופשטת או סמלית, למשהו כללי – כדי שהוא יישאר "חדש", בלתי-ניתן-להמרה, מילולי.⁶⁵ קשה שלא לראות כאן דמיון למושגי האינדיבידואליות והקונקרטיזם של דור-המדינה, כפי שראינו לעיל, ולעקרונות הפואטיים של האימאג'יזם; ואפרט כאן דוגמה אחת בקיצור נמרץ, מפרשנותו (המבריקה, לדעתי) של כהן לוסטיג לרומן לווייה בצהריים של ישעיהו קורן, מ-1974.⁶⁶ כהן לוסטיג מבחין בהבדל בין האופן שבו מתוארת ופועלת הדמות הראשית, הגר, לבין האופנים שבהם מתוארות ופועלות שאר הדמויות: רוב הדמויות מתוארות וגם מתפקדות בתוך הקשרים של משפחה, חברה, עבודה או היסטוריה, וגם המשפטים עליהן ארוכים, מורכבים ומלאי-פעלים; ואילו

64 Cohen Lustig, הערה 52 לעיל, עמ' 123-176. בכך מסביר כהן לוסטיג את הופעת הרומן הבלשי העברי באמצע שנות השמונים, ז'אנר שבו האובייקט החסר הוא המרכז שהעולם הדמיוני נרקם סביבו. כפיר כהן לוסטיג, "הרומן הישראלי בעת הניאו-ליברלית", הזמן הזה (מאי 2020), חלק א: <https://hazmanhazeh.org.il/israelinovel>, חלק ב: <https://hazmanhazeh.org>. il/israelinovel2. על כך אפשר להוסיף גם יצירות רבות שהדמות הראשית בהן נטולת כושר-התמצאות או יכולת להבין את העולם ואת החברה, מסיבות שונות ומגוונות: אוטיזם, אובדן-זיכרון ועוד.

65 Cohen Lustig, שם, עמ' 25-37. ביצירתו של ס' יזהר האוטונומיה מדומיינת ונוכחת באופן אחר, לפי כהן לוסטיג: בפיצול של העולם המדומיין לשניים, כאשר חלק אחד מוכפף למטרה הקולקטיבית-לאומית וחלק אחר מנותק ממנה, חסרת-תכלית (עמ' 77-92).

66 שם, עמ' 92-111.

תיאורה של הגר הוא "חיצוני" בלבד, דרך תחושותיה הגופניות ומעשיה הקטנים (צמא, רעב, עייפות, מקלחת, שתיית-מים), ואינו "נכנס" לנפשה ולרגשותיה. היא מתוארת בסגנון קונקרטי, שכאילו מבקש לחסום את הפוטנציאל למשמעות סמלית או אלגורית. היא מתקיימת כמעין בועה, בהווה בלבד, כמעט ללא הסברים על עברה; היא איננה מתפקדת כאם, כרעיה או כמוֹהָ – כלומר היא מסרבת לקחת על עצמה "תפקיד" בחברה; ובעצם היא בעיקר משוטטת חסרת-מעש, מזוהה עם זמן שהוא פנאי: היא "כבר-מראש אוטונומית, ובלי שתצטרך לפעול בעולם"⁶⁷. דמותה מייצגת, אם כן, את האוטונומיה, שהיא המשאלה הפוליטית של הבורגנות הישראלית – אבל המשאלה הזאת נכשלת, כפי שמעיד סיומו של הרומן, שבו הגר עוזבת את המושבה: כי בשלב ההיסטורי-כלכלי-חברתי הזה, כל עוד הקפיטליזם משולב בתהליך של בניית-החברה והמדינה ומוכפף לו, אוטונומיה היא עדיין בלתי-מושגת.

עודד ניר מציע תהליך היסטורי-ספרותי שונה: בראשית המאה, הוא טוען, הכילה הספרות העברית יסודות אוטופיים שכוונו לשינוי קולקטיבי רדיקלי של העצמי ושל סביבתו החומרית, החברתית והטבעית – אבל לא רק ולא דווקא לפרויקט לאומי, אלא גם לשינוי חברתי וכלכלי.⁶⁸ בסיפורת הריאליסטית של שנות העשרים והשלושים מתבטאת המחויבות לשינוי הקולקטיבי בכך שכל פעולה היא חלק מעשיית ההיסטוריה, ולכן האירועים החיצוניים הם הדומיננטיים, ואילו התודעה הפנימית של הדמויות כמעט שאינה נמסרת, וגם אין פרובלמטיזציה של היחס בינה לבין העולם החיצוני או התודעות האחרות (זאת בדמיון-מה לאופן שבו גם כהן לוסטיג מאפיין את הסיפורת הזאת). היסוד האוטופי מתבטא בעובדה שהנראטיבים נותרים "פתוחים", במובן זה שהסתירות בין המטרה האוטופית לבין התנאים החומריים נותרות לא פתורות,⁶⁹ ויחסית לחזון ולפוטנציאל הזה, הקמת מדינת-ישראל – שברגיל נתפסת, כידוע, כהצלחתה של התנועה הציונית – היא בעצם כישלון שלה. את הסיפורת של שנות החמישים והששים מפרש ניר כצורות שונות של התמודדות עם הכישלון הזה: הופעתו של האינדיבידואל כנפרד מהקולקטיב והופעת הפער בין תודעתו הפנימית לבין העולם החיצוני – שתי אלה הן כמה מדרכי-ההתמודדות העיקריות.⁷⁰

טיעוניהם של כהן לוסטיג ושל ניר שונים, ולא כאן המקום להעמיק בהם; מה שחשוב לענייננו הוא שיש ביניהם נקודת-השקה מרכזית אחת: הטענה שהופעת האינדיבידואליות בספרות של שנות החמישים והששים איננה (רק) חלק ממהלך של מרד ושחרור מהלאומיות או מהמדינה, אלא היא (גם) חלק מתהליך של אוטונומיזציה, שהוא תוצאה וסימפטום של המבנה הקפיטליסטי.

67 שם, עמ' 104.

68 Nir, הערה 52 לעיל, עמ' 44–50.

69 שם, עמ' 55–57. למשל, סיפורים מחיי הארץ של מאיר וילקנסקי (1918), צריך העץ של עבר הדני (1930) וימים יחפים של ישראל זרחי (1934).

70 עודד ניר, "צורה כעניין פוליטי ברומן חדר ליובל שמעוני", ירון פלג, יגאל שוורץ ומוריה דיין-קודיש (עורכים), היד הזאת הכותבת: על יצירתו של יובל שמעוני, תל אביב: עם עובד, 2020, עמ' 229–236.

לאור התהליכים האלה נוכל עתה להבין גם את שני האידיאלים הפואטיים של דור-המדינה (כפי שהתגלו במאמריו של זך), על הדמיון ועל ההבדלים והמתחים ביניהם. כאמור, קשה שלא לראות את הדמיון בין טענתו של כהן לוסטיג על הסיפורת של "הגל החדש" לבין המרד של דור-המדינה בשירה. באופן ספציפי אני מבקשת לטעון שמשמעותו ומעמדו של האימאג'זם בשנות החמישים – כאידיאל מצד אחד, אבל כ"כמעט-נעדר" בשירה-עצמה מצד שני – דומה למשמעות של דמותה של הגר בלוויה בצהריים: כלומר, זהו גילום של שאיפה לאוטונומיה – שבתקופה זו עדיין אינה יכולה להתממש. קשה שלא לראות את הדמיון בין תהליך האוטונומיזציה המתרחש בחברה ככל שהניאו-ליברליזם גובר ומתפשט ("הן היחיד הן החברה נתפסים כ'רדי-מייד'", כזכור)⁷¹ לבין ה"שאיפה" של השירה, המתגלמת במאמריו של זך, אל האימאז' דמוי-הרדי-מייד.⁷² במלים אחרות, אני טוענת שהצבת האימאג'זם כאידיאל של פואטיקה אימפרסונלית, שדומה לצילום או שהאובייקט המיוצג בה הוא מעין "רדי-מייד", פירושה הצבת האוטונומיזציה של האובייקט כיעד שאליו השירה חותרת (באמצעות זך, אפשר לומר); אבל העובדה שרוב השירה בתקופה זו, כולל שירתו של זך עצמה, היא ברובה המוחלט לא אימאג'יסטית (יש בה "אני", יש בה "התרחשות", אווירה, זמן וריתמוס) – פירושה שברגע ההיסטורי-תרבותי של שנות החמישים לפחות – קרי, בחברה הטרונומית בשלב האטאטיסטי – השאיפה לאוטונומיה כמעט שאינה יכולה להתממש, עדיין.⁷³ ובתוך התהליך הזה אפשר עתה להבין גם את הדור-משמעות שנכרכה בשאיפה לאינדיבידואליות (כפי שלמדנו מן המשפט "כמשורר מודרני אומר 'אני' [...]", שניתחנו לעיל): האינדיבידואליות היא אמנם, כמובן, סוג של אוטונומיה (יחסית להפשטה ולריתמוס המכאני והאחיד המאפיינים את השירה הסימבוליסטית, וגם יחסית לתפיסת הלאומיות והמדינה כדכאניות) – אבל זו אוטונומיה חלקית בלבד, שכן, כזכור, טמונה בה "סכנה": היא כרוכה ברגשות ובסובייקטיביות, היא מעוררת את הפיתוי לייחס לה משמעויות נלוות, סמליות (בדומה לרומנטיקה), והיא עלולה לייצג (להיתפס כמייצגת) גם את ה"אתה" או את ה"אנחנו".

דרך הבנת התהליך הזה כתהליך שאיננו קשור רק להיסטוריה הלאומית אלא גם למודרניות הקפיטליסטית הגלובאלית (שהלאומיות היא חלק ממנה), נוכל עתה לברר טוב יותר גם את טיבה ומשמעותה של הזיקה בין דור-המדינה לאימאג'זם האנגלו-אמריקני. כזכור, התפיסה המקובלת והמושרשת גורסת שהספרות העברית החדשה בכללותה התפתחה בהשפעה מעוכבת של הספרות המערבית; ובשנות החמישים והששים זוהי השפעתו הספציפית של המודרניזם האנגלו-אמריקני (וכמובן, לא רק האימאג'זם). מושג ההשפעה נתפס בדרך-כלל (כפי שהזכרנו בתחילת המאמר) כתהליך שבו המשוררים נחשפים

71 Cohen Lustig, הערה 52 לעיל, עמ' 19.

72 מובן כי חשיבותו ומשמעותו של הרדי-מייד עשירות בהרבה מאשר "רק" אוטונומיזציה, ולא נוכל כאן להעמיק בכולן.

73 ניצנים ראשונים של שירה אימאג'יסטית נראו, למשל, בספרו הראשון של שלמה זמיר, הקול חבנד לענף (1961).

לשירתם של קודמיהם ו"קולטים" או "מייבאים" ממנה יסודות מסוימים;⁷⁴ אבל תפיסה זו מעוררת כמה שאלות גדולות, במיוחד בנוגע לתהליכים היסטוריים ולפואטיקות המשותפות לכמה יוצרים בתקופה אחת, שבהכרח חורגים מהמהלך השירי של היחיד. השאלה העיקרית – והיחידה שאתייחס אליה כאן (ובקיצור נמרץ) – היא, איך אפשר להסביר את העובדה שדווקא יצירות מסוימות, מבין יצירות רבות שהמשורר/ת קרא/ה ללא ספק, הן ש"נבחרו" כמקורות להשראה ולהשפעה? למה דווקא הן ולא אחרות? כלומר, מה המשמעות הספציפית שלהן, על איזה צורך הן (ולא אחרות) עונות? שאלה זו (וגם השאלות האחרות שמעוררת תפיסת ההשפעה),⁷⁵ נשענת, למעשה, על תפיסה מעורפלת וא־היסטורית של הצורה הספרותית ושל קשרים ודמיון בין פואטיקות (וגם **מייצרת** תפיסה כזאת): במלים אחרות, השימוש במושג ההשפעה **מצביע על דמיון בין פואטיקות** – וזו בדרך־כלל טענה נכונה וחשובה – אבל הוא אינו יכול להסביר את הדינמיקה של ההשפעה עצמה, כתופעה היסטורית שבהכרח חורגת מתחום הסוכנות האקטיבית והמודעת של היחיד, ובעיקר לא את המשמעויות שלה.⁷⁶

התפיסה שהצענו כאן מפרשת את הצורות הספרותיות כמופיעות באופן "אנכי" מתוך המציאות ההיסטורית־לאומית־חברתית, כפי שהיא מעוצבת לא רק בידי ה"אידיאולוגיה" הלאומית (שהיא במהותה מופשטת וא־היסטורית) אלא גם בידי הקפיטליזם, הזיקות בינו לבין האומה והמדינה והשפעותיו על מבנה־החברה. מתפיסה זו נגזר שְׁאֵת הדמיון המתגלה בין פואטיקות יש להבין **הקבלה** בין צורות ספרותיות דומות המופיעות **מתוך** מבנים חברתיים־היסטוריים **דומים**; ואילו את ההתודעות האישית של משורר/ת ליצירה זו או אחרת, התלהבותם ממנה או הזדהותם עמה – חוויות שבדרך־כלל נתפסות ומוצגות במחקר **כסיבה** ל"השפעה" או כהוכחה לה – יש לראות, למעשה, **כאפקט** של ההקבלה הזאת. כלומר, אם נקח לדוגמה את הדמיון בין הפואטיקה של יהודה עמיחי לזו של ו"ה אודן: הביקורת מפרשת אותו תדיר **כתוצאה** של התודעות של עמיחי עם המודרניזם האנגלו־אמריקני בכלל, ועם שירתו של אודן בפרט (בין השאר בהסתמך

74 חנה קרונפלד (הערה 8 לעיל) עמדה על ההיפוך המתקיים במושג ההשפעה: המשורר המושפע הוא האקטיבי, ואפילו הביקורתי והמתנגד, שכן הוא הבוחר את הטקסט (המשפיע־כביכול), מנכס אותו ועושה בו כבשלו. כלומר, קרונפלד מדגישה את סוכנותו האקטיבית והמודעת, במידה רבה.

75 שאלות אחרות הן: א) איך אפשר להסביר את העובדה ש**קבוצה** של משוררים הכותבים באותה תקופה מושפעים כולם מאותן יצירות? ב) אם ההשפעה בהכרח כרוכה ותלויה ב"התודעות" של משוררים לטקסטים זרים או בבחירה "מודעת" שלהם לאמץ את יסודות פואטיים, אזי האם פירושה שיש "להוכיח" התודעות כזאת? ואם כן, מה נאמר על דמיון בין פואטיקות בהעדר הוכחה כזאת? ג) איך אפשר להסביר את העובדה שמשוררים משנים את הפואטיקה שלהם בתקופות שונות (למשל, שירתו של שלונסקי בשנות העשרים מזוהה בדרך־כלל כ"מושפעת" ממאייאקובסקי, ואילו שירתו בשנות השלושים מזוהה, כידוע, כ"מושפעת" מבודלייר, בעיקר – וזאת אף ששלונסקי ללא ספק הכיר את שירתו של בודלייר כבר בשנות העשרים; ודומים לכך ההבדל בין שירתה של רביקוביץ בשנות החמישים לשירתה בשנות השמונים, ההבדל בין שירתה המוקדמת של אבות ישורון לשירתו המאוחרת, ועוד רבים מאד).

76 עניין זה דורש דיון רחב ויסודי יותר, שאני מקווה לערוך במקום אחר.

על סיפורו של עמיחי עצמו, בראיונות, על התודעות מרגשת זו⁷⁷ – אבל אני טוענת שפירוש זה אינו יכול להסביר מדוע מלכתחילה התלהב עמיחי משיריו של אודן דווקא, ולא מיצירות רבות אחרות שקרא באותה תקופה. התשובה לשאלה זו (שהביקורת אינה שואלת כלל, כאמור), היא שהתעורר בו צורך בפואטיקה כזאת כצורה התואמת את המציאות ההיסטורית-לאומית-חברתית שבה הוא חי, שהוא חלק ממנה. ובמקרה שלנו: קשר "אנכי" כזה בין המציאות ההיסטורית-כלכלית-חברתית יכול להסביר את הופעתה של הפואטיקה האימאג'יסטית – תחילה כאידיאל של אוטונומיה שהשירה עצמה כמעט שאינה יכולה עדיין להגשים, ואחר, בשלב הניאו-ליברלי, גם בשירה עצמה, כתגובה, ביטוי ו/או התמודדות עם המציאות בשלב-המעבר שבין הקפיטליזם בשלב המונופולי לקפיטליזם המאוחר, בין החברה ההטרונומית לחברה האוטונומית. בתרבות האנגלו-אמריקנית התרחש השלב הזה בתחילת המאה העשרים,⁷⁸ ואילו בתרבות הישראלית הוא התרחש בשנות החמישים והששים.

ג. שנות השבעים: פואטיקה אוטונומית

ואמנם, מלבד סנוניות מבשרות בודדות (וחשובות!) כמו ספרו הראשון של זמיר שהזכרנו לעיל, האימאג'יזם הופיע בשירה העברית כפואטיקה "אוטונומית", המתייחסת לחברה האוטונומית בשלב הקפיטליזם המאוחר, החל בשנות השבעים (חשוב להוסיף כי בשנים אלה הופיעו גם פואטיקות אחרות התואמות את החברה האוטונומית של הקפיטליזם המאוחר: למשל שירי-קולאז', שירים פארודיים או פאסטישיים, ועוד).⁷⁹ אחד המבשרים של השירה האימאג'יסטית העברית הוא אהרן שבתאי, בספריו הראשונים:

77 דן עומר, "בארץ הלוהטת הזאת, מלים צריכות להיות צל..." – עדותו של יהודה עמיחי על עצמו ועל שירתו", פרוזה 25 (ספטמבר 1976), עמ' 4-11, ובמיוחד עמ' 5.

78 על ההבדלים בין התפתחות הקפיטליזם ב"מרכז" (במערב) וב"פריפריה", ראו: Roberto Schwartz, *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, London and New York: Verso, 1996; Cohen Lustig, הערה 52 לעיל, עמ' 58-66; Nir, הערה 52 לעיל, עמ' 10-18 – ועניין זה מחייב דיון מעמיק ומפורט יותר. ראו גם הדיון של דה-דוב על הרדי-מייד כתגובה והתמודדות עם המצאת המצלמה ("מרגע המצאת הצילום איבדו הציירים את תפקידם כספקי דימויים של דמיות") ועם התייעוש והקפיטליזם בכללותם. דה-דוב, "הרדי-מייד" [חלק א], הערה 35 לעיל, עמ' 24-31.

79 ראו, Hamutal Tsamir, "Ramy Ditzanny and Hebrew Poetry of the 1980s: Historiography, Nationalism, and Global Capitalism", Yaron Peleg and Zehavit Zaslansky (eds.), *History of Modern Hebrew Literature*, Cambridge: Cambridge University Press (forthcoming) על שירי הקולאז' של מוטי גלילי ראו, שירה סתיו, "נוף אחר: הממאר הפואטי של מרדכי גלילי", אות 11 (סתיו 2021), עמ' 5-46. שירתו של דיצני היא גם, ללא ספק, פארודית או פאסטישית. על כך ראו: גיורא לשם, "מה נותר מן השירה" (על שירי מדור נכות רוח של רמי דיצני), ידיעות אחרונות [10/8/1984], עמ' 22, 25; מזל קאופמן, "קסדת החייל בחולצת נוס", מאזניים עז, 3 (דצמבר 2003), עמ' 11. על צפוניות מזרחית של זך (מ-1979) ראו, לילך לחמן, "כיהלום אך גם כמיטה רחבה: תפיסת השיר והמשרור ב'צפוניות-מזרחית' לנתן זך", סימן קריאה 11 (מאי 1980), עמ' 130-134.

22

צל השלחן
עֲרֻבוּכֵי־פְרוֹת

לְעֵמֶת זֹאת
עַל הַרְצָפָה

חֲלָצָה מִלְּכֶלֶת

[...]

40

יֵשׁ
שְׁעַר זַעִיר

בְּתַחֲתֵית הַגֶּב

[...]

102

בְּיִצְיָה מְטֻגָּנָת

יְפֵה־פִיָּה

כְּמוֹ אֵי פְּרָאִי⁸⁰

כמה מבקרים זיהו את שירתו של שבתאי כשירה אימאג'יסטית מיד עם הופעתה (גם אם לא תמיד בשם הזה): הראשון היה, כמדומה, אריה זקס, שכבר ב־1973 הגדיר את שבתאי ואת הרולד שימל כ"משוררי האנטי־מטאפורה": הוא מזהה בשירתם "התרחקות מהקשרים מטאפוריים, הרצאת הדברים במערומיהם"; "הסתכלות רחוצה", ומאפיין אותה כמעין "אסכולה 'עובדתית', 'דוקומנטרית', 'ממיינת', שנציגה המובהק בשירת המערב הוא ויליאם קרלוס ויליאמס"⁸¹. גם זך, באותו ראיון שהזכרנו לעיל מ־2012, אמר שאמנם השירה העברית בכללותה לא הבינה את האימאג'יזם, אבל "היחידי שתפס את זה נכון זה

80 אהרן שבתאי, הפואמה הביתית, תל אביב: עם עובד, 1976.

81 אריה זקס, "משוררי האנטי־מטאפורה: אהרן שבתאי והרולד שימל", אביגדור שנאן (עורך), דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, כרך ג, ירושלים: האיגוד העולמי למדעי היהדות, 1973, עמ' 171, 172, 174. וראו פרשנותה של סתיו לשירתו של שבתאי כשירה "אופקית": שירה סתיו, "שינוי הנוסח: אהרן שבתאי והפואטיקה האופקית", הרצאה שנשאה בכנס Jewish NAPHA, Theological Seminary, ניו יורק, יוני 2013.

אהרון שבתאי בשיריו הראשונים"; ושמעון זנדבנק, במאמרו "שירה לא רטובה: שבתאי, יום והמרד האימאג'יסטי", מזהה את הדמיון בין ת"א יום ואהרן שבתאי בכך ששניהם הציבו **אידיאל** של פואטיקה אימאג'יסטית בהפרש של שבעים שנה זה מזה.⁸² אבל המבקרים האלה אינם נדרשים לשאלת העיתוי וההקשר ההיסטורי: **מה משמעותה של הפואטיקה הזאת בהקשר ההיסטורי המסוים שבו היא הופיעה? מדוע דווקא עכשיו?**

בהקשר זה, מאמרו של זנדבנק מעניין ומאיר-עיניים במיוחד. הוא מצביע על כך שיום ושבתאי קוראים ל"שינוי נוסח" בסגנון דומה: דחיית הרומנטיקה ואימוץ הקלאסיקה,⁸³ אבל טוען שהם תופסים את הרומנטיקה ואת הקלאסיקה באופן שונה, ואף מנוגד (והוא מנתח את ההבדלים ביניהן בהרחבה)⁸⁴ – ושכל זאת, למרות ההבדלים האלה, אצל שניהם מתבטאות התפיסות השונות בשאיפה לפואטיקה דומה: "עניינית, פרטנית, אנליטית, ארצית, אובייקטיבית, [...] שנונה, לא סנטימנטלית, יבשה".⁸⁵ לקראת סיום המאמר תוהה זנדבנק כיצד אפשרי הדבר ששתי תפיסות כה שונות מובילות לפואטיקה דומה, והוא מציע שתי תשובות אפשריות: האחת, "שאינו ולא כלום בין התפיסות הפילוסופיות הנ"ל והפואטיקה הזאת"; והשנייה, שבכל זאת יש ביניהן משהו משותף: "דרישה דומה לויתור על קדימות האגו ביחס לעולם". עניין זה מזכיר, כמובן, את האימאג'יזם כפואטיקה **אימפרסונלית**. אבל שתי התשובות האלה, כותב זנדבנק, חלקיות ולא מספקות: בסופו של דבר, "פואטיקה אימג'יסטית – ויש לשער שהוא הדין גם בפואטיקות אחרות – עשויה לצמוח ממצבים, מגמות והקשרים היסטוריים שונים בתכלית ואפילו מנוגדים".⁸⁶ כלומר, מה שמעניין כאן הוא שזנדבנק מזהה – ומנקודת-מבטנו כאן נוכל לומר, מזהה **נכונה** – את הדמיון העקרוני בין **האידיאלים הפואטיים** של יום ושל שבתאי; אבל הוא מנתח אותם אך ורק לאור המאמרים שהם עצמם כתבו, כלומר באופן אישי, כשתי תפיסות ייחודיות של שני אינדיבידואלים (שאמור להיות להן, לדעתו, הכוח להסביר את הפואטיקה עצמה) – ולכן **המשמעות ההיסטורית של האידיאל הפואטי הזה, ושל הפואטיקה עצמה, נותרת לא מוסברת**; ולמעשה הוא אפילו לא שואל עליה.

ההבנה שהוצעה במאמר זה מאפשרת לראות כי המשותף ליום ולשבתאי הוא **הפואטיקה האימאג'יסטית האימפרסונלית כמסמנת אוטונומיה או אידיאל של אוטונומיה** – אידיאל פואטי שבשתי הספרויות מתנסח ומתממש בזמנים שונים, בכפוף לשלב של התפתחות הקפיטליזם ויחסיו עם המדינה והספירה הפוליטית: בשירה האנגלו-אמריקנית הוא התנסח והתממש בתחילת המאה העשרים, ואילו בשירה העברית הוא התנסח בשנות

82 קריל, הערה 33 לעיל, עמ' 93; שמעון זנדבנק, "שירה לא רטובה: שבתאי, יום והמרד האימאג'יסטי", הקול הוא האחר, הערה 30 לעיל, עמ' 128–141.

83 זנדבנק, שם, עמ' 128–129.

84 זנדבנק מנתח את ההבדלים בין גישותיהם בהרחבה. שם, עמ' 132–139.

85 שם, עמ' 132. אם כי חשוב לדייק ולומר שזנדבנק אינו מנתח את השירה שלהם עצמה, אלא רק את האופנים שבהם הם עצמם מאפיינים אותה. רק בסוף המאמר תוהה זנדבנק אם השירים עצמם אכן דומים זה לזה (עמ' 141), וטוען שיש "להקדיש לעניין זה דיון נפרד".

86 שם, עמ' 141.

החמישים (ובשנים אלה גם נראו, כאמור, ניצניו הראשונים, למשל בשיריו של זמיר), אבל התממש רק החל משנות השבעים. זהו, אם כן, ההקשר ההיסטורי-חברתי-כלכלי המאפשר להבין הן את הדמיון בין שני המשוררים (למרות התפיסות השונות של כל אחד מהם או, כפי שמציע זנדבנק עצמו, בלי קשר אליהן),⁸⁷ הן את פער הזמנים ביניהם, והן את משמעותה ההיסטורית של הפואטיקה האימאג'יטיבית בתקופה שבה הופיעה (בשני המקומות השונים).

סיכום ואפילוג

במאמר זה ניתחתי את מאמרי-הביקורת של נתן זך, שיש להם, כידוע, מעמד מרכזי כניסוחים סמכותיים של האידיאולוגיה הפואטית של שירת דור-המדינה. ואף ששני המושגים העיקריים בהם – השאיפה לקונקרטיזם והשאיפה לאינדיבידואליות – נתפסים תדיר כחופפים ותואמים זה את זה באידיאולוגיה הפואטית של דור-המדינה ובנראטיב ההיסטוריוגרפי השליט של מרד ושחרור, הראיתי כי בצד הדמיון יש ביניהם גם מתחים: מצד אחד שניהם מיוסדים על התנגדות לכל מה שנתפס כמטושטש, כמעורפל או ככללי וכמופשט – ושניהם חותרים אל "אוטונומיה" כלשהי; ומצד שני יש ביניהם גם הבדלים וניגוד, שכן אידיאל האינדיבידואליות פירושו שאיפה לייצג או להנכיח את הרגש ואת החוויה האישית, הסובייקטיבית, ואילו אידיאל הקונקרטיזם (החתירה לאימאז' "אימאג'יטיבי") פירושו שאיפה לייצג את האובייקט "כפי שהוא", באופן "ייבש" ולא אישי, ללא מעורבות סובייקטיבית ורגשית.

מתח זה, שכאמור לא הובחן עד כה במחקר, סודק סדק בנראטיב ההיסטורי-ספרותי הדומיננטי, וחושף את העובדה שהישענותו הבלעדית של נראטיב זה על מושגי האומה, האידיאולוגיה הלאומית והסובייקט – כאשר הסובייקט מובן ומובנה כמנוגד לאומה וכחותר להשתחרר ממנה, בה-בעת שהוא גם רכיב מרכזי שלה – מובילה בהכרח לסתירה פנימית. כדי לפתור את הסתירה הזאת – וכך להסביר את האידיאולוגיה הפואטית של דור-המדינה ואת המהלך הפואטי שלו בכללותו – יש "לצאת" מן הנראטיב הלאומי-בלבד, להרחיב את המבט ולכלול גם את הקפיטליזם ואת זיקותיו עם הלאומיות. בהסתמך על המודל שהציע כפיר כהן לוסטיג, הבוחן את הזיקות בין הקפיטליזם לאומה ולמדינה, הצעתי להסביר את האידיאולוגיה הפואטית של דור-המדינה כתואמת את שלב-הביניים בין החברה ההטרונומית, המאפיינת את שלב הקפיטליזם המונופולי (שבו הקפיטליזם משולב עם בניין-האומה והמדינה; משנות השלושים עד שנות השמונים), לבין החברה האוטונומית בשלב הניאו-ליברלי (משנות השמונים). בשלב-ביניים זה מאמריו של זך מנסחים את האימאז' האימאג'יטיבי כאידיאל של פואטיקה אוטונומית, אבל זהו אידיאל שהשירה עצמה עדיין אינה יכולה לממש. תהליך האוטונומיזציה גובר בשנות השבעים

87 שם, עמ' 140.

והשמונים – וזו בדיוק התקופה שבה האידיאל של פואטיקה אוטונומית מתחיל להתממש, בדמותה של שירה אימאג'יסטית עברית (ופואטיקות אוטונומיות אחרות). תהליך זה מאפשר להבין מחדש גם את הזיקה בין דור-המדינה למודרניזם האנגלו-אמריקני – לא זיקה של "השפעה מאוחרת", כפי שמקובל לחשוב, אלא כהקבלה בין פואטיקות דומות – המופיעות במבנים חברתיים-היסטוריים דומים בחברות שונות ובתקופות שונות, בהתאם לשלבים הדומים של ההתפתחות ההיסטורית-כלכלית-חברתית.

* * *

לסיום ברצוני להתעכב על שיר אחד, שהוא דווקא לא בדיוק אימאג'יסטי אלא, אפשר לומר, "מטא-אימאג'יסטי", או אולי אפשר להגדירו כ"ארס-פואטי אימאג'יסטי". זהו שירו הידוע של דוד אבידן "תרומה צנועה לתיאורה-של-השירה" אשר, כפי שנראה, מגדיר את עצמו ואת השירה בכלל כ"רדי-מייד". במקור מלווה כל מלה בשיר בהערה – עשרים ושתיים מלים ובצדן עשרים ושתיים הערות, המתפרשות על-פני כמעט שמונה עמודים. כאן נביא רק את חלקו הראשון של השיר:

שִׁיר הוּא דָּבָר
שְׁאֲנִי קוֹבֵעַ שֶׁהוּא שִׁיר
לְאֶחָד שְׁאֲנִי כוֹתֵב אוֹתוֹ
כְּשִׁיר אוֹ כְּלֹא־שִׁיר
אֲבָל מִפְּרֶסֶם אוֹתוֹ כְּשִׁיר

וְעֵכָשׁוּ תִקְבְּעוּ מִחֶדְשׁ מִזְשִׁיר.⁸⁸

השיר עוסק בהבחנה חדה בין תהליך-הכתיבה לבין התוצר הסופי, ובכפל-המשמעות של המלה או המושג "שיר", כפי שהוא עולה מן התהליך הזה: בשלב הראשון, אומר הדובר, הוא כותב "שיר" – אבל הוא כותב אותו "כְּשִׁיר אוֹ כְּלֹא־שִׁיר", כלומר, בשלב זה אין ודאות או הכרח שזהו כבר-מראש שיר; רק הפרסום "כְּשִׁיר", ובעיקר הקביעה של הדובר, אחר-כך, שזהו "שִׁיר", הם שיהפכו אותו לשיר, וליתר דיוק, ל"דָּבָר" שהוא שיר – משהו שונה ונפרד משהיה כשרק נכתב. כלומר, השיר אינו קיים מראש ואינו נכתב ככזה, אלא הוא תוצר של הקביעה – וזאת, שוב, בדומה לתהליך הסימון, התיחום ו"חידוד הפוקוס" של האובייקט בשיר האימאג'יסטי, קרי: הדינמיקה של ניתוקו מהרקע או מההקשר שסביבו, בדומה לניתוק של החפץ והפיכתו ל"רדי-מייד".

88 דוד אבידן, "תרומה צנועה לתיאורה-של-השירה", שירים נקרוניים, תל אביב: עכשיו, 1978, עמ' 102.

למלה "דבר" שבסוף השורה הראשונה יש, כמובן, מובן כפול: "מלה" ו"חפץ". בהערה הנלווית לה מתייחס הדובר (שהוא כאן בתפקיד "המעיר") לכפילות הזאת וְלַתְּהַלִּיךְ של הפיכת השיר ל"דבר", תוך שהוא מדגיש את השינוי ממובן של "מלה" למובן של "חפץ": תחילה מגדירה ההערה את המלה "דבר" כ"אובייקט מילולי יותר מאשר אובייקט סתמי, / [...] דהיינו Logos יותר / מאשר Thing או Chose"⁸⁹ (כלומר מובן של "מלה" ולא של "חפץ"), אבל אחר־כך כתוב:

עם זאת, בדומה
למהלך התנועתי הקודם (ר' הע' שול', 2),⁹⁰
ניתן להמר על האפשרות, כי במקרה זה
לפחות תחילתו ב-Logos וסופו ב-Chose.

כלומר, השיר הופך מ"דבר" במובן-"מלה" (logos) ל"דבר" במובן-"חפץ" (chose): ובכך מדגישה ההערה את הדמיון בין תהליך הקביעה של הדובר (כלומר, בין השיר כדבר שהדובר קובע) לבין הדי־מייד.

בסיום השיר פונה הדובר אלינו הקוראים ואומר: "וְעַכְשָׁו תִּקְבְּעוּ מִחֲדָשׁ מְזָשִׁיר". בכך הוא פותח פתח לתהליך נוסף של התבחנות – באמצעות קביעה שנייה, הפעם מְזָדָם / מצדנו – ובו מה שייקבע הוא כבר לא אותו דבר שעליו דוֹבֵר קודם ("שיר" או "דבר שהוא שיר"), אלא מְזָשִׁיר, שהוא בעצם המצאה חדשה לגמרי. כעת לא השיר הופך לאובייקט, אלא השאלה "מה זה שיר".

זאת ועוד: העובדה שהשורות שציטטנו לעיל הן רק החלק הראשון של השיר, שנוספים לו שמונה עמודי הערות, פירושה שהגבולות וההגדרה של השיר (שיר זה עצמו) אינם חד־משמעיים: מצד אחד רק השורות הראשונות (אלה שציטטנו כאן) הן השיר עצמו, וההערות חיצוניות לו (ותומכת בכך העובדה שההערות אינן מנוקדות); ומצד שני, ההערות הן חלק בלתי־נפרד מן השיר (ובכך תומכת העובדה שגם הן כתובות בשורות קצוצות). מובן שדואליות זו ממחישה את האתגר המורכב הניצב בפני מי שרוצה לקבוע מה זה "שיר" (הדובר) או "מְזָשִׁיר" (הקוראים). במלים אחרות, השיר לא רק עוסק בשאלה "מה זה שיר" ובמעשה־הקביעה כ"ייצור" של השיר – כלומר, הפיכתו ל"דבר" שהוא "חפץ" (כמו רדי־מייד) – אלא הוא גם ממחיש ומייצר את הדיון הזה ואת התהליך הזה, ואת השאלה "מה זה שיר", גם במובן המילולי והפראגמטי ביותר: מהו השיר המסוים הזה (מהם גבולותיו? האם ההערות הן חלק ממנו או לא)? ואת השיר והשאלות האלה אפשר אולי לפרש כמתייחסים לא רק לשיר הבודד אלא לשירה בכללותה, ברגע ההיסטורי המסוים הזה.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

89 שם, עמ' 103. המלה "Chose" (נהגית: "שוז") פירושה בצרפתית "דבר, חפץ".
90 כלומר: "ראו הערת שוליים 2" – ההערה הקודמת, שהופיעה ליד המלה "הוא" בשיר.