

השיר הפרוע: קווים לסיגנונה ולאקלימה הספרותי

של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים

עוזי שביט

א. התקופה ונבולותיה

המתבונן בשירה העברית החדשה מאמצע המאה התשע-עשרה ועד ימינו, עשוי להבחין בתופעה מעניינת: אחת לשלושים שנה בערך, דהיינו כל עשור שלישי, מתחיל מעין 'מהלך חדש' או 'גלגל חדש', בלשונו של ביאליק,¹ כשבעקות דור מחדש ופורץ-דרך באים, לרוב, שני דורות או שני עשורים של ממשכים, בשינויים אלו או אחרים. 'מהלך חדש' מעין זה מתחיל בשירה העברית בשנות הששים של המאה התשע-עשרה, עם פירסום 'שירי יהודה' של יל"ג ב-1868, והוא נמשך, תוך שינויים והתפתחויות, עד ראשית שנות התשעים. בשנות התשעים מתחיל שוב מהלך חדש, עם הופעתם של ביאליק וטשרניחובסקי, ומהלך זה נמשך, תוך שינויים והתפתחויות, עד ראשית שנות העשרים. בשנים אלו מתחיל שוב מהלך חדש, כשנציגיו הבולטים בעשור זה הם שלונסקי, אצ"ג ולמדן. למהלך זה יש המשך מורכב ומעניין בשנות השלושים והארבעים, בשירת אלתרמן ובני דורו ובשירת בני דור הפלמ"ח, מהלך חדש מתחיל שוב בשנות החמישים, כשנציגיו הבולטים הם זך ועמיחי, והוא נמשך, תוך שינויים והתפתחויות, בשנות הששים והשבעים. אם אמנם מצביע תיאור זה על חוקיות כלשהי – אפשר שיש בכך גם משום פרוגנוזה למהלך חדש בשירה העברית בעשור הנוכחי.

מתיאור זה משתמע, כמדומה, כי שעה שמדובר על 'אקלים ספרותי' או על 'סיגנון של תקופה' – אין הדברים אמורים בכל מה שמתפרסם בתקופה זו אלא בראש וראשונה במה שמפרסם דור היוצרים החדש העולה על הבימה בתקופה זו. אמנם סיגנונו של דור זה עשוי להשפיע לעתים גם על סיגנונו של דור קודם, אך אין זה כך בהכרח, וודאי שהשפעה אפשרית זו אינה מיידית. לפיכך אתמקד במאמר זה בעיקר באותם יוצרים השייכים לדור החדש בשירה הארץ-ישראלית של שנות העשרים, ובראש וראשונה בבולטים שבהם – שלונסקי, למדן ואצ"ג.

הדגשתי בכותרת דברי הן את הזמן והן את המקום – ולא במקרה, שכן החידוש הכפול, של הזמן ושל המקום, מייחד את המהלך החדש של שנות עשרים הן מאלה שקדמו לו והן מזה שבא אחריו. מהלך זה אינו קשור רק בהופעת דור חדש של משוררים, שלידתם על סף המאה העשרים (אצ"ג – 1894, למדן – 1899, שלונסקי – 1900). משוררים, שהתגברותם חלה בשנות מלחמת-העולם הראשונה ושנות המהפכה שבעקבותיה, ושחוויות היסוד שלהם, האמוצינאליות והאינטלקטואליות, הן אלו של 'שקיעת המערב' ו'קץ העולם הישן'

1. בהרצאתו 'על שירתנו וקבוצת משוררים', תמוז תרפ"ז (ביאליק, 1935, ח"ד-תכ"א).

מכאן – והתמוטטות 'העולם היהודי' של מזרח-אירופה, מכאן: הוא קשור גם בהעברת מרכז הכובד של הספרות העברית לארץ-ישראל, ובמקביל גם בחווית היסוד האישית של העליה לארץ כאנשים צעירים, חלוצים, במסגרת העליה השלישית.² על פי המשתמע מנתונים אלה – לא קשה לקבוע את 'קריהתחלה' של מהלך חדש זה, שכן הוא קשור בהכרח לעליה לארץ ולראשית הפירסום בה, ומכאן גם תאריך ההתחלה הברור, החד-משמעי: 1922. בשנה זו מפרסמים שלונסקי ולמדן בארץ את ראשוני שיריהם, כמשוררים אלמונים כמעט עדיין, החותרים להתגלות ולהכרה.³ בשנה זו נוסד כתב-העת, שבין דפיו עושים כמה מהבולטים שבבני הדור החדש בשירה, ובראשם שלונסקי ולמדן, את צעדיהם הראשונים. כוונתי, כמוכח, להזיז שבעריכת יעקב רבינוביץ ואשר ברש, שחברתו הראשונה ראתה אור בניסן תרפ"ב, ואשר שלונסקי ולמדן מתחילים להשתתף בו באופן קבוע למן חוברתו השניה, מטי"ו תרפ"ב. שנה זו יכולה אפוא להיחשב במידה רבה של צדק כשנת הלידה של 'המהלך החדש', ואולי גם כשנת הלידה של השירה הארץ-ישראלית החדשה בכלל.

שלא בדומה לתאריך הפתיחה – קשה יותר לנסות לקבוע גבול חד-משמעי כלשהו לסיום השלב הראשון של מהלך חדש זה. בכל זאת, דומה שניתן להעזי ולהגדיר את שבע השנים הראשונות למהלך זה, דהיינו עד 1928 בערך, כיחידה בפני עצמה. זוהי תקופת הראשית, תקופה של גישושים וחיפוש-דרך לקראת הגיבוש האידיאלי והפואטי, האישי והקבוצתי. בתקופה זו, למרות ההבדלים הניכרים והבולטים, הן האישיים, הן האידיאיים והן הפואטיים, בין יוצריה העיקריים – עדיין ניכרים יותר האלמנטים המשותפים מהאלמנטים המפרידים. 'רחוקים הם זה מזה אולי יותר מששניהם רחוקים מהמשוררים הזקנים' – קובע ביאליק בהתייחסו לאצ"ג ולשלונסקי, בדברים משנת 1927 – 'אבל הם מאוחדים בנקודה אחת: שניהם מצלמים ביצירותיהם את הזמן החדש' (ביאליק, 1935, עמ' כ').⁴ באורח אופייני לתקופות מהפכניות – מתבלט בשלב הראשון המכנה המשותף של כל הכוחות החדשים, המהפכניים, ועיקרו – המרד נגד המימסד, כנגד הישן וממשיכיו. לפיכך, למרות הניגודים העמוקים, האידיאיים והפואטיים, ולמרות האיבה האישית בין כמה מהמשוררים, שעיקרה עודה מתחת לפני השטח, ושניתן לעמוד עליה כיום באמצעות העיון ביומנים ובמכתבים מאותן השנים⁵ – הרי על-פני השטח בולטים בעיקר האלמנטים

2. לעניין הביוגרפיה הקולקטיבית של הדור – השווה: מרגלית, 1980, 26-54.
3. גם שלונסקי וגם למדן פירסמו, איש-איש, שיר אחד בלבד לפני עלייתם ארצה, באותו גליון עצמו של השילוח (כרך ל"ה, חוב' ג'-ד', תרע"ט): שלונסקי את 'בדמי ייאוש' (עמ' 274) ולמדן – 'דרכי' (עמ' 314).
4. באורח דומה כותב בציון בשלום בתש"ג בחוברתו הספרות העברית בין שתי מלחמות עולם (ראובן מס): 'שלושת המשוררים האלה [שלונסקי, אצ"ג ולמדן] נבדלים איש מאחיו בדברים רבים... אבל יש גם דברים רבים שהם משותפים לשלושתם: הם שרים את שירת הדור ההוא, את שירת העליה השלישית' (עמ' 32). וראה כמוכח, לענין צירוף ושיתוף זה: שלו, 1955; סדן, 1963, 99-100; Yudkin, 1971, 35.
5. ראה יומני למדן ב'גנויים' ומכתבי למדן לשלונסקי ב'ארכיון שלונסקי' (מכון כץ, אוניברסיטת תל-אביב).

השיר הפרוע – שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

המשותפים, כשולונסקי, למדן ואצ"ג הם בני-ברית לשעה במלחמת הוחדש נגד הישן. דוגמה אופיינית לכך – רשימתו של שלונסקי 'סתם ככה ולעצם העניין' מה' בחשוון תרפ"ו, בה הוא וזקף בחריפות את שמעון גינצבורג בתגובה לרשימתו 'על שירת השנה':

אדם המפייט עשרות בשנים ואינו זוכה משום מה לעורר אפילו הד קטן שבקטנים בלבבות אינו צריך לפטור את שירי למדן במחי קולמוס אחד של פסק הלכה 'צורה של חוסר צורה פרוזאי וגרוע'. ד"ר ומשורר בישראל בשנת תרפ"ו צריך לדעת, שב'חוסר הצורה הפרוזאי והגרוע' של למדן וב'אלפי אלף המלים המפוצצות המפורזות בכל פעם של א.צ. גרינברג', מוצאת הנפש הישראלית המתלכטת, וביחוד בשטח הגיאוגרפי ששמו א"י, מה שמעולם לא תמצא ב'ממשיכי המסורת השירית' – ואיני בוש לומר: את 'הגמגום שבחיים'.⁶

ומעניין, שעוד ב-1932, שנים לאחר שאצ"ג נטש את מחנה תנועת העבודה ועבר למחנה הרביזיוניסטי – מצרף יצחק נורמן, מהבולטים שבמבקרי חבורת פתובים, את שלונסקי ואצ"ג יחד, כאבות 'המהלך החדש' בשירה העברית המודרנית:

קריאת הגבר מתחילה ממשוררים מסיעתא דשמיא: א.צ. גרינברג, א. שלונסקי – כאן חוג המבט נתרבה, ההבחנה יותר דקה. רק בשירתם (במקצת בשירים אחדים של א. המאירי) עלית נשמה, מקלחת גוונים, הדים רועדים באויר והשראת הרוח. על השירה שנכתבה אחרי ח.נ. ביאליק (ואולי גם ז. שניאור) ... אפשר לדלג כמו על מזבר השירה'. (נורמן, 1932)

מבחינות רבות – ניתן להקביל שנים אלו בשירה הארץ-ישראלית לעשור שקדם להן בכמה מהשירות האירופיות המרכזיות, וכוונתי ל'עשור האקספרסיוניסטי' (1910-1920) בשירה הגרמנית, לעשור הפוסט-סימבוליסטי המקביל לו בשירה הרוסית ולעשור האימאג'יסטי המקביל להם בשירה האנגלית והאמריקאית.⁷ בין שנות העשרים בשירה הארץ-ישראלית לבין ה'עשור האקספרסיוניסטי' הגרמני ולבין ה'עשור הפוסט-סימבוליסטי' הרוסי, יש, כמובן, גם קשרי השפעה ברורים; עם זאת, כוונתי כאן להצביע בראש וראשונה על הקשר האנאלוגי, כשבשני המקרים, הן הגרמני והן הרוסי, ניתן לדבר על 'אקלים סיגנני'

6. דבו, מוסף לספרות, כרך א', וראה עוד שם: למדן, 'לנוכח פני ההתקפה', כ"ו חשוון תרפ"ו; ו"א פרידמן, 'אחים כואבים', כ"ו אדר תרפ"ו.

7. תיחום התקופה הספרותית בגבולות מתוארכים של התחלה וסיום הוא, כמובן, במידה רבה שרירותי, ומכל-מקום פרובלמטי מאוד. ראה לסוגיה זו את ההקדמה של מלקולם ברדברי לקובץ מוזרניזם (Bradbury & McFarlane, 1976, 19-55). בקובץ זה גם חומר רב על האקספרסיוניזם הגרמני, הפוטוריוזם הרוסי והאימאג'יזם האנגלי והאמריקאי. על העשור האקספרסיוניסטי בשירה הגרמנית: Benn, 1962, Bridgwater; Furness, 1973. על העשור הפוסט-סימבוליסטי בשירה הרוסית: Mirsky, 1972, Markov; Pomorska, 1968. על העשור האימאג'יסטי בשירה האנגלית והאמריקאית: Pratt, 1963; Nilsson, 1970. על העשור האקספרסיוניסטי בשירה הגרמנית: Hughes, 1972.²

משותף, שבתוכו תזרמים רבים, המתפצלים לכיוונים שונים ואף מנוגדים זה לזה הן מבחינה אידיאית והן מבחינה פואטית.

אכן, הן במקרים אלו של השירה הגרמנית והרוסית והן במקרה של השירה העברית, יש לראות זאת על רקע תופעה היסטורית ואידיאית רחבה יותר, עליה מצביע יעקב טלמון בספרו האחרון, מיתוס האומה וחזון המהפכה, כבר במשפטי הפתיחה:

חליפות ותמורות רבות עברו על היחסים שבין השניים [חזון המהפכה ומיתוס האומה], למין ברית ואף כמעט זהות, אל יחס אמביואלנטי, אל תחרות ואל עימות ישיר, עד כדי מלחמת חיים ומוות. המעגל הדיאלקטי הזה הותווה בתחומים מוגבלים בהיקפם – לפי נסיבות הזמן והמקום – ובה בשעה אף בהיקף עולמי. ההתמודדות החשובה והמכרעת ביותר בין השניים התחוללה במהלך התהפוכה העצומה של מלחמת-העולם הראשונה ובעקבותיה. המלחמה חוללה עזווע וסבל שלא היו כמותם לפני, וההתנסות הזאת העניקה משמעות הרת-גורל לשתי אמונות. היה בה כדי מתן טעם לשואה ופתח תקוה לפיצוי הולם אותה בזמותה של התרה גואלת. (טלמון, 1981, 13)

בפרק הזמן הקצר בשירה הארץ-ישראלית, שבו אנו עוסקים, ניתן לראות בזעיר-אנפין אותו תהליך עצמו, שעליו מצביע טלמון. יסוד מהפכני, ראדיקאלי, האופייני לשני הכיוונים גת יחד, שמתחיל בברית של כמעט זהות בין חזון המהפכה הפרולטאריה ומיתוס האומה – ומסתיים בתחרות ובעימות ישיר, עד כדי מלחמת חורמה. אין ספק, ששני הכיוונים גם יחד התרוצצו בכטן השירה העברית הצעירה של שנות העשרים. אופייני לשירת שלונסקי הצעיר, שלמרות שאיננה שירה סוציאליסטית – הרי האידאה הלאומית והתודעה הלאומית אינן מעסיקות אותה כמעט, וכל-כולה מרוכזת בבעיות גאולת האדם – היחיד כשלעצמו והמין האנושי. ביטוי בולט לכך בספרו הראשון, דווי, משנת 1924, על שתי הפואמות הדראמאטיות הכלולות בו, ובפואמה הדראמאטית הגנוזה גילגול, משנת 1925.⁸ והיפוכו של דבר – בשירת אצ"ג של אמצע שנות העשרים, ובפובליציסטיקה שלו מאותן שנים. למרות כתב-המינוי העצמי שכפיו בשורות הסיום של שירו הפרוגראמאטי 'טור-מלא', החותם את החוברת הראשונה (א-ב) של סדן (כסלו תרפ"ה) – 'פרולטרים

8. את האני-מאמין השירי שלו בשנים אלו נתן שלונסקי במתומצת בשירו 'אם תבל שבור וקרוע', מתוך דווי (עמ' מ"ז) |השיר הועמד אחר-כך בפתח המחזור 'בחפזי' בבגלגול (עמ' ל"ז) ובכתבים (שירים א', 1971, עמ' 49). השיר מסתיים בטרצט: 'אני הגבר טרוף געועים על גלגול אחר גלגול אדם'. והשווה לדבריו של קורט פינטוס בפתח קובץ השירים האקספרסיוניסטיים הגרמניים שהוציא ב-1920, שכותרתו דמדומי האנושות:

כל השירים של ספר זה מפפים מן הקינה של האנושות, הגעועים אל האנושות. האדם בלבד לא ענייניו ורגשותיו הפרטיים, אלא האנושות היא הנושא האמיתי והאינסופי. משוררים אלה חשו בזמן, כיצד שקע האדם בדמדומים, ... שקע בליל הכליון, על מנת לשוב ולעלות אל הדמדומים המתבהקים של יום חדש' (Pinthus, 1920, III-IV): מתורגם אצל הרושובסקי, תשכ"ה).

השיר הפרוע – שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

בישראל קראו לי להיות פיטנם ולשלח את הרץ ואת הענוג לעזאזל! וכמוהם לחצוב ביטוי מני-שיש לחייהם' (שם, עמ' 10) – ספוגה היא כולה במיתוס האומה ובחזון מלכות ישראל. הדבר בולט כבר בפתיחת אותה חוברת מאניפסטית עצמה:

יש בידעתי המורא, מה רבה האחריות לכתוב עברית לאחר יחזקאל ומה גדול האושר להיות פיטן עברי, אשר נולד באירופה וכפר בלידתו שם, משום שקול הגזע גבר על הרייתמוס הלטיני ... בין הוד מלכות בית דוד ושיבת ציון אלי ביצות, יש ויא דולורוזה ארוכה, ארוכה: ... יש ספר הספרים כשטר יחסין, אשר לא נכחד באש ובמים. מלכות דוד עוד שמה מלכות! ... יתברכו אבותינו הגולים בטלית ותפילין, שיצאו מבין גופות החללים מצומצמים בגופיהם וזורחים בנפשותיהם עם אמהות הרות כמדונות, והכניסונו לבריתו של אברהם אבינו למען נהיה יהודים נימולים עד ימות המשיח! (שם, עמ' א-ב)

המכנה המשותף לשני כיוונים אלה נמצא בלהט המהפכני כנגד הישן, בהתקפה המשותפת על הקלאסיציזם והאפיגוניות של ממשכי ביאליק, בהתרסה כנגד 'ביצת השירה העברית' מכאן (אצ"ג, שם, עמ' 1) ובהיאחזות המשותפת בקרקע ארץ-ישראל העובדת, בפולחן העמק וההתיישבות כמהפכה העברית, מכאן. מכנה משותף זה נעלם בסוף שנות העשרים, עם התחדדות היחסים בין תנועה העבודה והמתנה הרביזיוניסטי. אצ"ג ושלונסקי נמצאים עתה משני צידי המתרס.

הוא הדין בידידות האישיה העמוקה ובשותפות לדרך שבין שלונסקי ולמדן. ידידות ושותפות זו ביטויה לא רק בחליפת האיגרות המרתקת שבין השניים, שחלקה הראשונה ראה אור בספר שלונסקי א (ליון, 1981), וברקימת תוכניות משותפות לייסוד 'חבורה ספרותית' וכתבי-עת ספרותי חדש – אלא גם בהשתתפות האינטנסיבית המשותפת של השניים, בשירים וברשימות, בהדפס, שהיה לשניהם בבחינת 'בית ספרות' ראשון. ידידות זו נסתיימה בסוף שנות העשרים בפירוד אישי, ספרותי ואידיאלי עמוק, שעה ששלונסקי מתייצב בראש חבורת כתובים וטוידים – בעוד שלמדן מקים לעצמו, לאחר מספר שנים, בימה ספרותית-לאומית חדשה משלו, גליונות (תרצ"ד).

במקביל לפילוג האידיאלי שחל במחנה המודרנה בארץ בסוף שנות העשרים, הולכת ומסתיימת גם התקופה שניתן לכנותה כמידה רבה של צדק בשם העשור האקספרסיוניסטי, בדומה לעשור הקודם בשירה הגרמנית. המכנה המשותף האקספרסיוניסטי, אופייני בשנים אלו בוואריאציות שונות לא רק לאצ"ג אלא גם לחלקים גדולים משירת שלונסקי, לחלקים מרכזיים בשירת למדן ובשירת אביגדור המאירי וכן למשוררים נוספים, ידועים פחות, כדוגמת גבריאל טלפיר (רעב), הוצאת 'זרם', תל-אביב (תרפ"ז), לובה אלמי (בשער), הוצאת 'לקראת', ירושלים (תרפ"ז) וי"צ רימון. מכנה משותף זה הולך ומאבד את מקומו המרכזי לקראת סוף העשור. המאבק הפנימי בשירת שלונסקי בין מגמות סיגנוניות שונות ומנוגדות, אקספרסיוניזם נוסח שירת יידיש של פרץ מארקיש מכאן,⁹ אימאג'יניזם וסימבוליזם נוסח השירה הרוסית של יסנין, בלוק וביילי מכאן, בצד

9. על הקשרים האישיים בין שלונסקי הצעיר לפרץ מארקיש – ראה עדותו של לובה לויטה (תשל"ח, 199): 'אז גם סיפר לי [א' שלונסקי] שבייקאטרינוסלב יושב עוד משורר יהודי צעיר

ההשפעות העבריות הבולטות של ביאליק מכאן ופרישמן ותרגומיו מכאן – הולך ומסתיים בשנים תרפ"ו–תרפ"א. הסימבוליזם דוחק את האקספרסיוניזם, והריתמוס הפרוע מפנה אט-אט את מקומו לנוסח "אבני הגזית" של הבית המרובע והמהוקצע: הנוסח של דווי (תרפ"ג–תרפ"ד) וגילגול (תרפ"ה) נעלם, וערבוב הסיגנונות, שעודנו אופייני לקובץ בגלגל (תרפ"ז), בו קיבץ שלונסקי את מרבית שיריו מהשנים תרפ"ב–תרפ"ז (להוציא את הפואמות הדראמאטיות), מתחלף בסיגנון האחד והמגובש של באלה הימים (תר"ץ) ואבני בזה (תרצ"ד). סביב נוסח זה מתחילה להתגבש בסוף שנות העשרים ובראשית שנות השלושים קבוצה חדשה של משוררים צעירים – עזרא זוסמן, אלכסנדר פן, לאה גולדברג, נתן אלתרמן ואחרים – ונוסחם מתקבל כנוסח המרכזי של השירה הארץ-ישראלית בשנות השלושים והארבעים.

לקראת סוף העשור, בשנים 1927–1928, מוכרע גם המאבק שבין המיבטא האשכנזי למיבטא הארץ-ישראלי בשירה. במחצית הראשונה של שנות העשרים עדיין שולטים המיבטא וההטעמה האשכנזיים לא רק בשירת הדור הוותיק אלא גם במרבית השירה של הדור הצעיר, כולל שלונסקי ואצ"ג. במחצית השנייה של העשור מתהפך הגלגל, כשלחלוצי המיבטא החדש בשירה הארץ-ישראלית – למדן, יהודה קרני, רחל, אלישבע, שמואל בס, אביגדור המאירי ואחרים – מצטרפים גם שלונסקי ואצ"ג, האריות שבחבורה. בראשית 1926 מתפרסם בדבר שירו הראשון של שלונסקי במיבטא הארץ-ישראלי, 'רכבת' (כ"ב טבת תרפ"ו), ובעקבותיו שירים נוספים במיבטא זה, בכתובים ובהפועל הצעיר, כדוגמת 'חשירי', 'אהל שח', 'תה וארז יש בסין' וכו', כשלמן פירסום בגלגל, בקיץ תרפ"ז, כותב שלונסקי את כל שיריו אך ורק במיבטא זה. הוא הדין באצ"ג, שהמעבר ממיבטא למשנהו בשירתו חל כנראה בשנת 1928, והוא ניכר בסיפרו בלב בית שראה אור בתרפ"ט. לאלו מצטרפים לא רק בני המשמרת הצעירה אלא גם בני המשמרת הוותיקה, כיעקב פיכמן ואשר ברש. אפילו יעקב כהן, היושב עדיין בחו"ל, מפרסם כבר ב-1927 בהדפס צרור סונטות במיבטא החדש.

ואחרון-אחרון: הנטייה הבולטת לצורות השונות של הריתמוס החופשי או החופשי-למחצה האופיינית במידה רבה לעשור זה, ושעליה אעמוד עוד בהמשך, נחלשת מאוד, והריתמוס החופשי נותר בשנות השלושים והארבעים רק בשולי השירה הארץ-ישראלית, כגון בשירת מרדכי טמקין, אסתר ראב וי"צ רימון, או בשירה העברית שמעבר-לים, כגון בשירת פוגל, פומרנץ ורגלסון.

ב. קווים אופייניים

הצבעתי בקצרה על גבולות התקופה הנידונה, תוך הנמקה בראשי-פרקים להיגיון שבתחום זה.

אנסה עתה, גם-כן בראשי-פרקים בלבד, להצביע על הקווים האופייניים העיקריים

ומחונן, הכותב יידיש, וגם לו אסופת שירים הנקראת סתם: שמו היה פרץ מארקיש. על הקירבה שבין שירתו המוקדמת של שלונסקי לשירת פרץ מארקיש מצביע אברהם קריב (קריבורוטשקה) ברשימת הביקורת על דווי, דפי גגנס, שראתה אור בבראשית (מוסקבה-לינינגראד, 1926, עמ' 173–176).

השיר הפרוע – שירה ארץ־ישראלית בשנות העשרים

לאקלימה הספרותי ולסיגנונה של שירת שנות העשרים. הדברים מסתמכים הן על הפואטיקה הגלויה, המוצהרת, כפי שבאה לידי ביטוי ברשימות ובמאניפסטים של בני הדור, ובראשם אצ"ג ושלונסקי, והן על הפואטיקה הסמויה, המשתקפת ביצירתם. סדר ראשי־הפרקים חופשי לחלוטין ואינו משקף הירארכיה של חשיבות. הוא הדין במידת הפירוט של הסעיפים השונים.¹⁰

(1) **אנטי־קלאסיות, מוצהרת וממומשת.** זו מתבטאת בהתנגדות לכל הצורות והז'אנרים הקלאסיים: סונטות, אידיליות, פואמות אפיות או תיאוריות, בלדות. ובלשונו של אצ"ג: 'כיצד כותב משורר עברי סונטות ואידיליה? פטררקה – כן. לונגפלו – כן. משורר עברי – לא!' (כלפי תשעים ותשעה, עמ' ו'). בפועל, לא נמצא בשירת אצ"ג, שלונסקי, למדן, המאירי, טלפיר, אלמי, רחל, א' ראב – לא סונטות, לא בלדות, לא אידיליות, לא פואמות אפיות או תיאוריות וכו'. זאת, בניגוד לדור שקדם להם (טשרניחובסקי, שטיינברג, פיכמן, כהן, שמעונוביץ, כצנלסון), ובניגוד לדור שבא אחריהם (ש' שלום, לאה גולדברג, יצחק עוגן, ט"פ וכו'). מבחינה זו, משורר כשמואל בס, שהירבה לפרסם סונטות בכתבי־העת של תקופה, ושפרו הראשון, אדם, ראה אור בהוצאת 'הדים' בשנת תרפ"ז, הוא יוצא־דופן ולא־אופייני, אם־כי בנקודות אחרות משתלבת שירתו היטב בשירת התקופה, כגון בשימוש בריתמוס חופשי בחלק מהשירים, במוטיבים אופייניים לשירת הדור, ועוד.

(2) **היעגנות ישירה ומודעת, לרוב, ולעתים עקיפה ובלתי־מודעת, בשני מקורות יניקה עיקריים: האקספרסיוניזם הגרמני מחד גיסא, והמודרניזם הרוסי, לצורותיו השונות – הסימבוליזם, האימאג'יניזם, הפוטוריזם, האקמאיזם – מאידך גיסא.** מכאן – ריבוי היסגנונות בשירת הדור, בהתאם למקורות היניקה האינדיבידואליים, בצד המכנה המשותף של מהפכנות ושלילת הישן. התוצאה – פלוראליזם סיגנוני רחב, שאין למצוא כמותו בדור של ביאליק וממשיכיו.

(3) **בשירת בני־הדור ובמחשבתו בולטת המדכזיות של הזרם האקספרסיוניסטי.** הביטוי הפרוגרמטי והמאניפסטי למגמה זו ניתן בראש ובראשונה על־ידי אצ"ג, במאמרו השונים בהפועל הצעיר, בדברו ובסדרן, ובספרו כלפי תשעים ותשעה (תרפ"ח).

יאמר סוף כל סוף בעברית אם לא העיז לקדמני פיטן אחר בארץ ישראל: השירה הביטויית באה בלי 'הכנות', היא הכרחית כבואה לאחר הזדעזעות פנימית שבאדם המסתכל, והשמעת קול היא טבעית ופתאומית ומוכנה מאוד מאוד, כמו אותו גולד נאמן של אדם אשר נתקע בו איזמל עמוק...¹¹

10. בתבנית הבסיסית של המאמר אני הולך במידה רבה בעקבות מאמרו הידוע של נתן זך, 'לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בספרותנו' (הארץ, 29.7.1966). עם זאת יש להדגיש את השוני המהותי, שכן מאמרו של זך נכתב בעיצומה של התקופה המתוארת, על־ידי מי שהוא מיוצריה הבולטים וממעצבי טעמה וסיגנונה. מאמרי, לעומת זאת, נכתב ממרחק של זמן ואקלים. מכאן האופי המאניפסטי של מאמרו של זך מצד אחד, והאופי התיאורי של מאמרי, מצד שני.

11. אצ"ג, 'ואלו יסודות למשורר כאן', הפועל הצעיר תרפ"ז, מ"ז. מבחר המאמרים והמאניפסטים האקספרסיוניסטיים של אצ"ג נדפס על־ידי ב' הרושוכסקי (תשכ"ה, 178–198).

הבולט במשוררים האקספרסיוניסטים הוא כמוכן אצ"ג, אך יסודות אקספרסיוניסטיים מובהקים מאפיינים בשנים אלו גם חלקים מרכזיים בשירת שלונסקי ולמדן.¹² והם בולטים גם בשירי ג' טלפיר, ל' אלמי, י"צ רימון ואביגדור המאירי. נטיה אקספרסיוניסטית זו נחלשת, וכמעט נעלמת, בסוף העשור ובראשית העשור הבא. שלונסקי ולמדן, כל אחד בדרכו שלו, מתרחקים מן האקספרסיוניזם: מרבית משוררי שנות השלושים והארבעים, הן אלו הקשורים או קרובים לכתובים ולטורים של שלונסקי, כדוגמת נתן אלתרמן, לאה גולדברג, אלכסנדר פן, יוכבד בת-מרים, רפאל אליעז, יונתן רטוש, עזרא וזסמן, אליהו טסלר, אברהם חלפי ואבות ישורון, והן אלו הקשורים או קרובים לגליונות של למדן או לדבור, כדוגמת ש' שלום, יצחק עוגן, יהושע רבינוב, אברהם ברוידס, מרדכי טמקין, אנדה פינקרפלד, פניה ברגשטיין, זרובבל גלעד ואחרים – מפתחים סיגנונות שיריים שונים לחלוטין.

(4) נטייה בולטת לריתמוס חופשי. זאת, בניגוד לדור ביאליק וממשיכיו, ששירתו התבססה על המשקל הטוניסילאבי, במיבטא האשכנזי, ובניגוד לא פחות בולט גם לשירת שנות השלושים והארבעים, החוזרת ומתבססת על המשקל הטוניסילאבי הסדיר, אך על-פי המיבטא הארץ-ישראלי. קו זה בשירת שנות העשרים הוא מהפחות ידועים, כמדומני, שכן מקובל לחשוב, כי הריתמוס החופשי בשירה העברית הוא 'המצאתם' של משוררי 'דור המדינה' בשנות החמישים (זר, עמיחי, אבידן וכו'). וכי היו להם רק מבשרים מוקדמים מעטים, כגון בן-יצחק ופוגל. תפישה רווחת זו נובעת, כנראה, מאותה עובדה עצמה שציינתי זה עתה, דהיינו, שהנטייה לריתמוס החופשי אופיינית רק לשנות העשרים – ולא לשנות השלושים והארבעים. לנטייה זו לריתמוס חופשי, האופיינית למרבית הזרמים המודרניסטיים האירופיים של ראשית המאה,¹³ ניתן ביטוי הצהרתי הפגנתי במאניפסטים השיריים של אצ"ג ושלונסקי. כך, למשל, בהצהרת שלונסקי בדווי ובבגלול: 'כי אם תבל – שיכור וצרוע אני הוא שירו הפרוע אני השיר!' (דווי, מ"ז: בגלול, ל"ז): או בהצהרות אצ"ג בהגברות העולה: 'משורר יהודי הירון בריתמוס רומאי? וטפת הדמע שלנו ככבד הגלובוס! חרוזים רחבים! תחתים בחרוזים! – משל לדרכי ישראל בעולם' (ם, ל"א): ובשיר 'כמתכונת מולדתי', בכלב בית': 'ואנוכי נחנקתי מאוד

12. לעניין האקספרסיוניזם בשירת למדן, ראה: Yudkin, 1971, 73-74.

13. הריתמוס החופשי המודרני, שראשיתו בסימבוליזם הצרפתי של סוף המאה הקודמת, הפך לאלמנט דומיננטי בשירה האירופית בראשית המאה העשרים במרבית הזרמים הפוסט-סימבוליסטיים, כגון הפוטוריזם האיטלקי והרוסי, האקספרסיוניזם הגרמני והינדי, האימאג'יניזם האנגלי והאמריקאי וכו'. ביטוי לכך – הן בשירים והן במאניפסטים השונים, כגון אלו של הפוטוריזם והאימאג'יניזם, שקובצו על-ידי הרושובסקי בקובץ 'יודשי הסימבוליזם בשירה' (הרושובסקי תשכ"ה). הופעתן הברזומנית של יצירות מרכזיות, בשפות שונות, שהריתמוס החופשי, לגוויניו השונים, משותף להן, כגון: 150 מיליון של מאיאקובסקי (1919), ארץ השממה של ט.ס. אליוט (1922), אלגיות דואינו של ר"מ יליקה (1923), לפני השער האפל של ד' פוגל (1923), אימה גדולה וירח של א"צ גרינברג (1924) ודווי של שלונסקי (1924) – אינה, כמוכן, מקרית, אלא משקפת מגמה משותפת כלל-אירופית.

השיר הפרוע - שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

שם בימבוס הלועז / והנני לומד את תורת הריתמוס מים; / בחרתיך ממורים, ים תיכון, למודי בשירה! (שם, ל').

מן הראוי לשים לב להנמקות השונות לשימוש בריתמוס החופשי החדש: אצל שלונסקי הריתמוס ה'פרוע' הוא ביטוי להוויית העולם המחמוטט; אצל אצ"ג - ריתמוס ה'רחבות' הוא ביטוי להווייה היהודית המסוכסכת מכאן, ולמתכונת המציאות הארץ-ישראלית המחוספסת מכאן. אך בדיעבד - שניהם, גם שלונסקי וגם אצ"ג, שותפים לאותה חנועה עצמה של מרד בצורות הביטוי הישנות, כסמל למרד במציאות החברתית הישנה, העולמית ו/או היהודית.

הצהרות אלה לא מומשו, אמנם, באופן מלא - אך עם זאת היה בהן ביטוי נאמן לקו מרכזי בשירת הדור, והנטייה לעבר הריתמוס החופשי לבשה צורות רבות ושונות, שבמסגרת זו לא אוכל להרחיב עליהן את הדיבור. בין הצורות המרכזיות:

(א) 'ריתמוס הרחבות' של אצ"ג. ריתמוס זה, כפי שתואר במפורט עליידי הרושנבסקי (1968), מתבסס על תשתית טונית-סילאבית אשכנזית מסורתית - אך המשורר מוותר על מרבית אמצעי הארגון המסורתיים, על החריזה, על יחידות השורה המסורתית ועל יחידות הבית המסורתיות, ומארגן את השיר בתבניות גדולות ורחבות, שרק הקומה התחתונה שלהן קבועה, פחות או יותר, בעוד שהקומות העליונות הן חופשיות.

(ב) הריתמוס ה'פרוע' של שלונסקי, האופייני במיוחד לפואמות הגדולות דזוי ובגלגל. גם כאן קיימת, לרוב, תשתית טונית-סילאבית אשכנזית, תוך ויתור על האלמנטים של החרוז, השורה והבית כאלמנטים מארגנים סדירים, אך תוך שימוש באלמנטים אלו כאלמנטים מארגנים בלתי-סדירים. הריתמוס מבוסס על שורות קצרות או בינוניות, באורך משתנה; על חריזה בלתי-סדירה, אך בולטת ואפקטיבית; על יחידות סטרופיות בלתי-סדירות, אך חוזרות; ועל משחק בין צורות שיר מסורתיות יותר וחופשיות יותר במסגרת קונטקסט רחב.

(ג) ריתמוס חופשי הקרוב לנוסח הפרוזה הפיוטית, בדומה לנוסח פרישמן בתרגומיו לסגוריי. גם נוסח זה מצוי אצל שלונסקי הצעיר, לדוגמה במחזור "קץ אדר" (שלונסקי 1954, 199-203, לויץ 1981, 143-168).

(ד) נוסח הריתמוס החופשי האופייני לאשר ברש ולאסתר ראב, המבוסס על שורות קצרות בלתי-מחורזות, השומרות על מספר מוגבל של הטעמות בשורה, בגבולות מתוחמים היטב, כגון 2-4 הטעמות בשורה.

(ה) הנוסחים האינדיבידואליים השונים של ריתמוס חופשי שמפתחים למדן, רימון וטלפיר, המחייבים דיונים נפרדים בעקרונותיהם.

מחקר יסודי על מקומו ואופיו של הריתמוס החופשי בשירת שנות העשרים טרם נעשה. אך עם זאת, בדיקת כתב-העת הספרותי המרכזי של שנים אלו, הדיף, שעורכיו, ברש ורבינוביץ, לא נמנו אומנם עם צעירי הדור, אך פתחו בפניו את שערי עיתונם - מגלה תוצאות מעניינות מאוד: כמחצית השירים הארץ-ישראליים שראו אור בכרכי הדיף נכתבו בריתמוס חופשי!¹⁴ אחוז זה מקביל, בערך, לאחוז השירים בריתמוס חופשי באנתולוגיה האקספרסיוניסטית הגרמנית הידועה, דמדומי האנושות: סימפוזיה של

14. וזאת למרות שאצ"ג לא השתתף כלל בחוברות הדיף!

השירה הצעירה, שהוציא קורט פינטוס ב־1920. מעניין כי בכרכים האחרונים של הדים, ה-1, תרפ"ו-תרפ"ח, משתנה התמונה, והשירה השקולה שולטת בכיפה - והדבר תואם את גבולות התקופה, כפי שהצבעתי עליהם בפתח דברי.

(5) החרוז. כמשמע מהסעיף הקודם - ברור שהחרוז אינו תופס מקום מרכזי בשירת שנות העשרים, בניגוד לתפקידו החשוב בשירת ביאליק וממשיכיו מכאן - ולמקומו המרכזי בפואטיקה ובשירה של שנות השלושים והארבעים מכאן. עם זאת חשוב לציין, כי החרוז האופייני לשירת שנות העשרים אינו החרוז המודרניסטי אלא החרוז המסורתי: לא החרוז הבלתי־מדויק שמקורו בשירה הרוסית של ראשית המאה,¹⁵ זה 'המופסק', כהגדרתו של הרושבסקי (1971), או 'החצוי', כלשונו של אלתרמן¹⁶ - אלא החרוז המדויק. בשעה שיצחק קצנלסון, היושב בפולין, מרבה כבר להשתמש בראשית שנות העשרים בחרוזים מודרניסטיים¹⁷ - מקפיד שלונסקי עדיין בשנים אלו על שימוש בחרוזים מדויקים, ובכל שירי לאבא־אמא ובגלגל אין למצוא אלא חרוזים מודרניסטיים ספורים. החרוז המודרניסטי הבלתי־מדויק חוזר לשירה העברית בצורה מאסיבית בהשפעת השירה הרוסית המודרניסטית, רק בסוף שנות העשרים ובראשית שנות השלושים. בראש ובראשונה בשירי עזרא זוסמן, אלכסנדר פן ונתן אלתרמן: כמידה פחותה הוא מופיע גם בשירי שלונסקי מסוף שנות העשרים ואילך, אלה שכונסו באלה הימים ובאבני בזהו. רק לאחר פירסום כוכבים בחוץ. בסוף שנות השלושים, הופך חרוז זה לחרוז הגורמאטיבי בשירה הארץ־ישראלית, כשאפילו משוררים בני הדור קודם, כפיכמן למשל, מרבים להשתמש בו,¹⁸ בעוד שאצ"ג, המאירי ולמדן, בני הדור של שנות העשרים, ממשיכים לשמור אמונים לחרוז המסורתי המדויק עד סוף ימיהם.

(6) הבית. המגמה הכוללת, בעקבות הנטייה לריתמוס החופשי, היא לשבור את שלטונו הבלעדי של הבית המסורתי, בניגוד למקובל בדור ביאליק וממשיכיו ובניגוד למגמת שנות השלושים והארבעים. אמנם שירים לא־מעטים מאורגנים במבנים סטרופיים מסורתיים, ובמיוחד בבתים מרובעים, אך אלו בראש וראשונה השירים הליריים הקטנים. לפיכך בולטת הדומיננטיות של הבתים המרובעים בלאבא־אמא של שלונסקי - בעוד שבבגלגל היא מטשטשת מאוד. יתר־על־כן: בחלק מהשירים הכתובים, לאמיתו של דבר, בבתים מרובעים שקולים ומחוזרים, יש נטייה ליצור רושם של 'שיר חופשי' על־ידי שבירה

15. על החרוז הבלתי־מדויק, הרוסי, ראה: Gasparov, 1980, 61-75.

16. בשיר 'הבקחה' מתוך 'שיר עשרה אחים': 'חרוז תמצו לה, שלם כשבועה, או חצוי ומגיר עסיסו כפלח' (6 פרקי שירה, בעריכת שלונסקי, עמ' 24). החרוז 'תמצו חצוי' גם מדגים בפועל את החרוז החצוי. בנוסף המאוחר, המתוקן, של 'שיר עשרה אחים' בעיני היונה, שונו שורות אלו ליחרוז תמצאו לה, שלם כשבועה או חצוי ומגיר עסיסו כפלח, ובכך ויתר אלתרמן על ההדגמה בפועל של החרוז החצוי.

17. ראה, למשל, בפואמה 'שמונה עשרה', משנת תרפ"ב, במהדורת שיריו בשלושת הכרכים, לודז תרצ"ח. (קצנלסון, מעינות, 1984, 121-140)

18. ראה, במיוחד, בספרו ערוגות, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ד.

השיר הפרוע - שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

טיפוגראפית של מסגרות השירה והבית. דוגמה אופיינית: השיר 'תעוועים' של שלונסקי (בגלגל, קס"ח-קע"א), בו הבתים המרובעים לובשים צורות שונות ומגוונות, מבית של 6 שורות ועד לבתים של 9, 10 ואף 11 שורות! נטייה זו שלטת מאוד בשנות השלושים והארבעים. דוגמה אופיינית למגמה זו ניתן להביא שוב משלונסקי, שחזר ומשבץ שירים מבאלה הימים כאבני בזהו, תוך הכנסת שינויים טיפוגראפיים בכיוון של חזרה לבית המרובע. כך למשל בשיר 'באלה הימים' עצמו, שבתיו בנוסח הראשון (עמ' י"ג-ט"ו) הם בני 6, 7 או 8 שורות, בעוד שבנוסח השני, כאבני בזהו (עמ' 147-148), הם בני 4 שורות, בלא שחל כל שינוי בטקסט גופו.¹⁹

(7) סידור טיפוגראפי מיוחד. אצל מספר משוררים קיימת נטייה לארגון טיפוגראפי מיוחד, סימטרי, של הטקסט השירי, כשהשורות הקצרות באות במרכז השורות הארוכות, כמו ב-'Phantasia' (1898) של ארנו הולץ וב'סתם' (1921) של פרץ מארקיש. קו זה בולט ברבים משירי מסדה של למדן ובחלק משירי אצ"ג משנים אלה.²⁰ נטייה זו נעלמת גם משירי אצ"ג ולמדן בסוף שנות העשרים.

(8) שימת דגש על 'הנושאים הגדולים', הקארדינאליים של הדור: גאולת האדם, העולם, העם, הארץ - כנושאים המרכזיים של השירה. מכאן - ההזדהות עם השירה הגדולה של ביאליק מראשית המאה והתנגדות למהלך של 'שירתנו הצעירה', כפי שהוגדרה על-ידי ביאליק: 'שירת היחיד, שירה גרידא, נקיה מכל שמץ תערובת אחרת. זוהי השירה הגמורה, שירה סתם'. נגד אידאל זה של 'שירת היחיד' הטהורה, וכנגד ההפרדה שבין 'שירת היחיד' ו'שירת הציבור' יוצאים שלונסקי, למדן ואצ"ג בחריפות, להלכה ולמעשה. מעניין, כי התיאור 'שמתאר ביאליק, בהמשך מאמרו, שלא במפורש, את שירתו-הוא - הולם במידה רבה גם את תפישתם של שלונסקי, למדן ואצ"ג בשנים אלו, למרות ההבדלים הגדולים בינם לבין עצמם ובינם לבין ביאליק:

19. לעניין המרד כנגד הבית המרובע בשירת שנות העשרים, והחזרה אליו בשירת שנות השלושים והארבעים, ראה דבריו המאלפים של פרנץ ורפל ברשימתו, 'שם העצם והפועל', משנת 1917: כל המהפכות בליריקה עוסקות בפניית עורף לסטרופה ובישיבה אליה. ההנחה תמיד מוטעית, כי שמה, 'ארכיטקטורה קונוונציונאלית'. תמיד נבראת מחדש השירה החופשית כנגד הבית בן ארבע השורות, והבית בן ארבע השורות כנגד השירה החופשית. אך בין שמתכחשים או כוגדים, הבית הקונוונציונאלי הזה, ככל שהוא מסואב, לא הולחף על-ידי שום צורה הולמת, השווה לו בעוצמה ובתוקף-כללי. (בתוך: הרושוכסקי, 'תשכ"ה', 98).

20. למשל: 'אימה גדולה וירח', 'Heroica' (אימה גדולה וירח, תרפ"ד, 38-47): 'טור מלכא' (סדן, א-ב, כסלו תרפ"ה, ל"ג-ל"ז); מספרי 'טור מלכא': (א) 'הצמאון: (ב) 'התרדמה' (סדנא דארעא, אדר תרפ"ה, ל-ל"א); 'הימנון האובדים על קרקע בטוח', 'תפילה באי תהומות', 'הימנון האחרון' (הגברות העולה, תרפ"ו, כ"ב, כ"ג, כ"ד); 'עמוקה מני מות' (חזון אחד הגליונות, כנסת תרפ"ח, 104-105).

ה'אני' הפרטי של היחיד וה'אני' הכללי של האומה מובלעים ופתוכים זה בזה כאחד, ואין אתה יודע של מי קודם ושל מי עדיף. היחיד תובע בה את ה'מנה' או את הפרוטה שלו, הכל לפי כוחו, בכל ה'מאיתיים' של האומה, ואת ה'מאיתיים' של האומה אגב 'מנה' שלו. ויותר משהיא בוכה ומתוודה – היא קובלת ומערערת. שירה צעקה זו, שעיקר יניקתה מן הארץ, כשהיא פונה מאונס כלפי שמיים ריקים ומתדפקת על שערים שוממים – גדול צערה משל איוב והשטן ביחד: פעמים שהיא נהפכת לנהקת פרא של תובע בלא גתבע, ופעמים שהיא נשמטת ונחבטת ארצה בלא כוח כקורנס כבד, שירד בחזקה – ולא מצא סדן תחתיו. (שם)

מתוך ההזדהות עם תפישה זו, יוצאים אצ"ג, למדן ושלונסקי כנגד הקביעה הבאה בהמשך, כי 'עתה, "עם שקיעת החמה", הגיעה כמדומה השעה שהשירה הלאומית בה"א הידיעה תקפל טליתה ותצא להתפלל ערבית בביתה, ביחידות' (שם). האנטי־תזה שהם מציגים, להלכה ולמעשה, היא של דגמים חדשים של מיווג בין שירת היחיד ושירת הציבור: אימה גדולה וירח והגברות העולה של גרינברג, דווי ובגלגל של שלונסקי ומסדה ובריתמה המשולשות של למדן. מכאן, ולא רק מסיבות של 'ריב הירושה' ומאבק על ההגמוניה הציבורית – גם הביקורת החריפה על 'יורשי ביאליק' ועל מיכלול חפישותיהם, כגון 'אמנות לשם אמנות', 'שירת היחיד', 'רוחק אסתטי', 'קלאסיות', תוך הצגת שירתם כמנותקת מהחיים ומהמציאות, כאמנות קפואה או מתה, שאינה מבטאת את שאיפות הדור. ובלשונו של אצ"ג, כפולמוס עם זלמן שניאור: 'הגידוף מזמן לומן על דבר שבאמנות זהו השי היחיד החי המובא להם [לקוראים] לאחר ימבוסי הקיפאון'.²¹ כפי שכבר הדגשתי, מוצג ביאליק המשודר בדורו כאידאל – בניגוד ליורשיו הקטנים, המגומדים, האפיגוניים. ושוב בלשונו החריפה של אצ"ג:

כבוקע האור של המהפכה הציונית ברחובות ישראל הגלותיים ... שמענו בתוכנו שאגת ארי בשפת עבר: קמת, ביאליק, משורר לחזון זה, לא מצאת את אלהי ישראל בדממה, מצאתו ברעש! ... הי ביאליק, איכה? ... ביאליק שותק. ... הוא היה ונשאר: הבית הראשון בדורו במלכות השירה העברית. אך חברי דורו המאוחרים שותתים שירה עוד בשפת עבר. ... הם רוצים לחלק את חתר הספרות לכתרים קטנים ולעשות מיגבעות בעלות נוצות יענה ליחידים ... הם חיים חיי נפש וגוף כ'צמצום', ויוצרים כ'צמצום', ודרישתם: 'רק צמצום', 'השורה הטובה', וכו' – דרישתם עניה זו מובנת. (כלפי תשעים ותשעה, י"ב–י"ג)

תפישה דומה ניכרת באותן שנים גם אצל שלונסקי ולמדן, הרואים את עצמם ואת בני־דורם כיורשיו האמיתיים, הלגיטימיים, של ביאליק, בחינת ממשיכי דרכו בשירה הגדולה והמהפכנית, שאינה מכירה בחציצה שבין שירת היחיד ושירת הציבור, כשההמשך האמיתי, המהותי, נתפש כקשור בהכרח במרד בכל מה שקפא או התנוון. בלשונו של שימק וולף, מידידיו הקרובים של שלונסקי בשנות העשרים המוקדמות, ברשימה ליובל ביאליק, בהדיום ו (שבט תרפ"ג):

21. אצ"ג, 'מונטגרו איננה מלכות, הפועל הצעיר י"ז, תרפ"צ, גליון 25.

השיר הפרוע - שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

ואולי (מי יתן!):

תרצ"ג. יובל הששים של המשורר.

חברי:

נו, ועכשיו מה? עכשיו - יום טוב?!

- עכשיו. או לא היה חג - עצוב היה. עצב שממון, עצב של חולין.

ואולם עכשיו: בניים אוהבים ומורדים לו לאבא, בניים ערים, לוחמים ומחפשים,

רק עכשיו רואים את זהרו מאז, כי רק עכשיו קמו יורשים לנכסיו.

חברי יענע לי אז בראשו.²²

ברשימה זו ניתן, בעצם, ביטוי גלוי למה שאומר שלונסקי עצמו במרומו בשירו 'התגלות', אותו פירסם סמוך למועד זה (הפועל הצעיר, י"ז, תרפ"ד, גליון 1-2), ואשר העמידו, למן בגלגל, בפתח שירתו המקובצת: 'ועלי זקן מאוד, ובני עלי נבלים. / ואני - עודי נער...' וברור לכל מיהו עלי, מיהם בני עלי, ומיהו הדובר...²³

(9) כפועל יוצא מהדגש על 'הנושאים הגדולים' - קיימת נטייה ל'צורות הגדולות' והתנגדות לאידאל של 'השיר הקטן', היחיד. ביטוי פרוגרמאטי לכך ניתן על-ידי אצ"ג בפלפי חשעים ותשעה ובהגברות העולה, ועל-ידי שלונסקי ברשימותיו ובמכתביו. בפועל - כולטת הנטייה אל 'הצורות הגדולות' הן אצל שלונסקי, הן אצל למדן והן אצל גרינברג, ובעקבותיהם גם אצל אחרים, כטלפיר (ג'ז בנד, רעב) ואלמי (בשער). ה'צורות הגדולות' של בני דור זה שונות מה'צורות הגדולות' האופייניות לביאליק ולבני-דורו - הפואמות. הצורה המרכזית היא זו של 'מחזור השירים', הציקלוס. כמעט כל יצירתם הפיוטית של שלונסקי, למדן ואצ"ג משנים אלו שייכת ל'אנר זה, וכך הם גם נדפסים לרוב, בכתבי-העת, מחזוריים-מחזוריים. בצד מחזורי השירים מפתחים שלונסקי ולמדן גם צורות גדולות יותר והדוקות יותר, כמו הפואמות הדראמאטיות שבדווי, 'צרעת' ו'הברית האחרונה', הקשורות זו בזו, או כמו הפואמה המורכבת מסדה. מן הראוי להדגיש: אפילו ספרי השירה של שלונסקי, למדן ואצ"ג, כגון בגלגל, בדתמה המשולשת והגברות העולה, המבוססים על מחזורי השירים - ניכנים במתכונת של יצירה אחת גדולה, כוללת; אף ספר כאנקדיאון על קטב העצבון, שלעתים קרובות נוטים להתייחס אליו כאל צרור שירים ליריים - מורכב מ"א שערי שיר, המצטרפים למבנה שלם, עם שער-פתיחה ושער-סיום.

לנטייה זו אל ה'צורות הגדולות' ואל 'מחזור השירים' יש המשך ברור גם בשנות השלושים והארבעים, ובראש וראשונה - בשירת אלחרמן.

(10) נטייה לשימוש רב בדמויות ארכיטיפיות ולעיצוב עלילות וסמלים מיתיים,

22. הדים, חוב' ו, שבת תרפ"ג, עמ' 12. על שימק וולף - ראה: לוין, 1981, עמ' 223, הערה 6.

23. מן הראוי לזכור, כי ההתקפה הישירה של שלונסקי על ביאליק המשורר בפולמוס סביב 'ראיתים', באה רק כראשית שנות השלושים, בנסיבות שונות ובאקלים ספרותי וחברתי שונה, וקדמו לה, ב-1927, הפולמוס על 'השפות האחיות' והביקורת על תפישת 'הכינוס' של ביאליק המו"ל והעסקן.

השאובים ממקורות רבים ומגוונים, שהחשובים שבהם הם המסורת העברית והמסורת הנוצרית. כך בדווי ובבגלגל של שלונסקי (תובל-קין, איוב, משה, ישו, אליהו, משיח, יוחנן המטביל, שלומית וכו'): כך באומה גדולה וירח ובהגברות העולה של אצ"ג (ישו, שפינוזה, לוי יצחק מברדיצ'ב, שלמה מולכו, שבתאי צבי, אהסוור) וכך במסדה של למדן. למגמה זו יש המשך ברור גם בשירתם המאוחרת של שלונסקי ואצ"ג, וגם בשירת ממשיכיו של שלונסקי, כגון אלתרמן ולאה גולדברג (בראשית אחרת ושיירי הלחם והמים של שלונסקי; רחובות הנהר של אצ"ג; שיר עשרה אחים ושיירי מכות מצרים של אלתרמן; משירי הבן האובד של לאה גולדברג וכו').

(11) במקביל, בהיפוך למגמה הסמלית-מיתית - בולט רצון לתת ביטוי ישיר, בלתי-אמצעי, למציאות הארץ-ישראלית, בלא הסוואה ומרחק: חוסר עבודה, רעב, כיבוש ביצות, חלוציות וכו'. כך למשל, בהגברות העולה ובכלב בית של גרינברג: 'עתה אצא העירה באלו הכבישים העבריים ללקוט שירי סיגרות' (הגברות העולה, י"ד), או: 'אני נחנק: בין בנק הפועלים ובנק אפ"ק' (כלב-בית). ואצל שלונסקי: 'שוב עבודה אין (באיזה פעם כבר?) ונעול המחסן על כליו' (לאבא-אמא, 15). וכך ברעב של טלפיר ובבשער של אלמי.

(12) כפועל-יוצא מהמגמה לתת ביטוי ישיר, בלתי-אמצעי, למציאות - הכל כשוד להיכנס לשיר. אין חומרים מתאימים ובלתי-מתאימים, אין מלים 'פיוטיות' ומלים 'בלתי-פיוטיות'. הכל לגיטימי, כולל מלים לועזיות, בכתוב עברי ובכתוב לטיני: קלוסטר גותי, ימבוס רומאי, כדורי דום-דום, פרולטרים, בנק אפ"ק (אצ"ג); סירנות, גרמופונים, טקסי, yes, שרמנקה, קופיקה (שלונסקי). בנקודה זו בולט הדמיון בין שירת שנות העשרים לשירת שנות החמישים והששים. זאת, במיוחד על רקע התפישת הפואטית המנוגדת של שירת אלתרמן מאמצע שנות השלושים עד אמצע שנות החמישים, שגרסה הפרדה והבחנה ברורה בין 'שירה גבוהה' ל'שירה נמוכה', כשמלים לועזיות כשרות רק בתחום ה'שירה הנמוכה' (שירי העת והעתון, פזמונים) ואסורות בתחומי השירה הגבוהה.

(14) מגמה להרבות בניאולוגיזמים, כאחד האמצעים לחידוש לשון השירה. מקורה של מגמה זו בהלכה ובמעשה של הסימבוליזם והפוטוריזם הרוסי (ראה: Pomorska, 1968, 88), אך היא משולבת היטב במגמה העברית הכללית של סוף המאה הקודמת וראשית המאה הנוכחית ל'תחיית הלשון', 'הרחבת הלשון' ויצירת 'חידושי לשון'. בשנות העשרים היא ניכרת במיוחד אצל שלונסקי, והמשכה הבולט - בשירת שנות השלושים והארבעים (שלונסקי, זוסמן, פן, רטוש וכו').

(15) שימוש באימגים חדשים ובמטאפורות נועזות, המקשרות בין מלים ומושגים משדות סמאנטיים רחוקים ומנוגדים. בלשונו של שלונסקי:

נישואין אזרחיים, אהבה חופשית בין המלים - בלי שידוכי סגנון, בלי יחוסי אבות ונדונה של אסוציאציות, והעיקר: בלי חופה וקידושיין! כל צירוף מלים -

השיר הפרוע - שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

התמסרות הפקר, כלולות ליל-אחד. ואחריו - יתפרדו להם הנאהבים, אם ליבם גט זה בזה, ובגפם יצאו. בלי גט פיטורין, חדשים ובאים לכלולות סלה! כי לא תהינה עוד מלים עגונות, גרושות וזונות.²⁴

(16) במסגרת המגמה ל'ביטוי ישרי' למתרחש והתנגדות לסיסמת ה'פרספקטיבה' - עולה הנטייה האקספרסיוניסטית ל'עיוות המציאות' על-ידי הבלטת תו אחד או יסוד אחד על חשבון היסודות האחרים, באמצעות ראייה אישית סובייקטיבית, קיצונית במודע. הדבר בולט בשירת שלונסקי, למדן, גרינברג.

(17) מכאן, אפשרויות של קומפוזיציות חדשות, נועזות, המבוססות על מעברים אסוציאטיביים, על קפיצות מטאפוריות ועל ריאליזציות של פיגורות. עמד על כך בהרחבה בנימין הרושובסקי במאמרו 'ריתמוס הרחבות' (הרושובסקי, 1968, 168-205 ובמיוחד 189-194).

(18) בעקבות התפישות הפוטוריסטיות והאקספרסיוניסטיות, מושם דגש על האפקט, הרצון המודע להפתיע, להרגיז להביך, הבולט במיוחד בשירת שלונסקי ואצ"ג. 'סטירת לחי לטעם הקהל', נוסח מאיאקובסקי. ובלשון השיר של שלונסקי: 'שרבב לשון עוֹנֵים, / אתה, המתעתע, וריר להם: וצחק: לדמע - / אין שילום!' ('תעתועים', בגלגל, קס"ט), ובהמשך אותו מחזור: 'עוד יש, ברוך השם, חרוז כל-כך יפה: / שמיים - ושדיים...' (שם, קע"ג), או: 'אני יורק על כל מלכות - בזעוק ללחם פה כל בטן' (שם).

(19) תפישת המשודר כנביא, ייעודה הנבואי של השירה. זו משותפת לכמה מן הבולטים שבמשוררי הדור, כהמשך ישיר לתפישת ביאליק ולמסורת השירה הרוסית והפולנית (שמרוק, 1969; Erlich, 1964), ובמיוחד לאצ"ג, לשלונסקי ולאביגדור המאירי.

(20) תפישה דליגיונית של המציאות החילונית הארץ-ישראלית, קידוש החלוציות, שביטוייה הן בטון והן במטאפורה, ובמיוחד - בשימוש במוליכים מתחומי העולם היהודי המסורתי לתיאור האובייקטים החילוניים. למשל, בלשון השיר של שלונסקי: 'עוטפה ארצי אור כטלית. / בתים נצבו כטוטפות. / וכרצועות תפילין גולשים כבישים, סללו כפיים' (בגלגל, צ"ח); ובלשון השיר של גרינברג: 'ירושלים - תפילין של ראש והעמק-שלידי' (הגברות העולה, י"ג); או: 'מלכות קטנה לפי ים, אשר רבים שגילהו, שאכרוכה עמם גופי כמו רצועות תפילין תמיד' ('טור מלכא', סדן א-ב, תרפ"ה, ל"ד). שימוש דומה נעשה גם במוליכים מתחום המסורת הנוצרית, הן בשירת שלונסקי והן בשירת גרינברג: לדוגמה: 'מי גדול? מי קטן / כמלכות העבודה והבשר! / אדמה גלולה פה - מגילת ברית חדשה, / ואנו - שנים העשר!' (שלונסקי, 'יורעאל', בגלגל, קכ"ג). דומה, שהנתיב אל הברית-החדשה בדוגמה מעניינת זו עובר דרך השנים-עשר של בלוק והסימבוליזם הרוסי, כשהמעשה החלוצי זוכה לקדושה כפולה, דתית ומהפכנית, באמצעות האלוזיה המורכבת והכפולה.

24. שלונסקי, 'המליצה', הדים, ניסן תרפ"ג, עמ' 190.

(21) קראופי בולט בשירת שנות העשרים: היעדרות כמעט מוחלטת של שירי אהבה, ובמיוחד בשירת שלונסקי, למדן וגרינברג. מעניין, כי יומנו של למדן מאותן שנים מרבה לעסוק בשאלות שבינו לבינה, אך לנושאים אלה אין זכר בשירתו. דומה שהשירה יחדה כליל אך ורק לשאלות שיש בהן עניין כללי, ציבורי, וזה כולל, כמובן, את גורל הצעיר היהודי הבודד והמורד – אך לא פרובלמות 'נצחיות', כאהבה וקנאה.²⁵

(22) ייחוד מקום מועט בלבד לשירת נוף וטבע, ובמיוחד לתיאורי נוף. דבר זה עומד, לכאורה, בסתירה, הן לאידאולוגיה והן לפראקטיקה ההתיישבותית של העליה השלישית, שלונסקי, למדן וגרינברג הם משורריה הבולטים. דומה שבנקודה זו ניכרת במיוחד ההשפעה החזקה של הפוטוריזם ותפישתו האורבאניסטית, שעקבותיה הורגשו היטב בכל הזרמים המודרניסטיים שבאו בעקבותיו. הדיו ניכרים בשירת אצ"ג, שלונסקי וטלפיר, כשהקבלה לאקספרסיוניזם הגרמני בולטת לעין: 'מפני שהאדם הוא במידה שלמה כלי-כך נקודת המוצא, נקודת המוצא ונקודת המטרה של שירה זו, אין בה הרבה מקום לנוף. לעולם אין מצירים או מתארים בה את הנוף, ולעולם אין שרים עליו, אלא כלי-כולו מואנש... (Pinthus, 1920, XIII; הרושובסקי, תשכ"ה, 100-101). בולט במיוחד ההבדל בנקודה זו בין שירת דור שנות העשרים לשירת בני הדור הקודם, שהמשיכו ליצור במקביל לו, כדוגמת פיכמן ושמעונוביץ. אלו האחרונים מנסים לתאר בשירתם, בדרך אימפרסיוניסטית או אפית, נופים ורגעים ספציפיים: יהודה, אביב בשרון, נחל שזרק, יריחו, תבור, דגניה וכי' (פיכמן, 'צללים של שדות'): לעומתם, מסתפק אצ"ג בשיבוץ שרירותי, לא-רצוף, של אלמנטים ואימאג'ים קונקרטיים, היוצרים לעתים קולאו' חופשי, האופייני לשירה האקספרסיוניסטית (Furness, 1973, 33), ואילו שלונסקי חותר באמצעות מטאפוריקה עשירה לתפישת סמלית של הנוף, תוך ויתור מקסימאלי על עצם התיאור הריאליסטי או האימפרסיוניסטי. הוא מעדיף לעסוק במהויות, כ'אדמה' או 'תנובה', וגם מקומות ספציפיים, כ'גלבו' או 'זרעאל' נתפשים אצלו לא כציון גיאוגרפי אלא כסמל, כשמות המבטאים מהויות נפשיות, בדיוק כמו דווי או שתם. כך הם גם מתפקדים בשירתו, הן ככותרות למחזורי שירים והן כסימבולים קבועים: 'מיזרעאל אל דווי. נפשי השכולה / אי אנא לכת עוד משתם עד הונולולו' ('תשרי', בגלגל, ק"פ). שירים המתארים נוף ספציפי מעטים הם בשירה הצעירה דאז, ודומה שמקומם של שירים אלה ושל משוררים באותם ימים בשולי המערכת הספרותית. לכאן יש לשייך את שיריה המעטים של אסתר ראב, שראו אור בשלושת הכרכים הראשונים של הדים, את מקצת שיריו של מ"ז וולפובסקי, כגון 'בין הרריך, גליל' (פרט, תרפ"ז), ואת סונטות-הנוף של שמואל בס שקובצו בספרו אדם (הדים, תרפ"ז).

רק בסוף שנות העשרים מתחילים לבקוע קולות חדשים, עם הופעת ראשוני המשוררים

25. על קו דומה בשירה האקספרסיוניסטית הגרמנית מצביע שלום שטרייט במאמרו 'החדש' בהדים, כרך ג', חוב' ד', בהסתמכו על הקובץ דמדומי האנושות שהוציא קורט פינטוס: 'אופיינית היא העובדא, ששירי אהבה וטבע, המוטיבים הנצחיים של הפואסיה, כמעט שנכחדו כליל מקובץ זה' (שם, ע' 63). וראה הערתו של ק' פינטוס עצמו: 'האדם בלבד, לא עניינו ורגשותיו הפרטיים, אלא האנושות, הוא הנושא האמיתי והאינסופי' (לעיל, הערה 8).

השיר הפרוע - שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

של ההתיישבות העובדת, יהושע רבינוב ('היודעים הם בכרכים', הדיים ה', חוב' ג', תרפ"ח) ולוי כן אמיתי ('בקבוצה', הדיים ו', חוב' ב', תרפ"ח), וחוזרת ועולה התביעה לשירת נוף וטבע, כמו ברשימתו של אברהם ברוידס 'שירתנו והנוף בארץ', שנדפסה בחוברת האחרונה של הדיים (ו', חוב' ג', בראשית תרפ"ט).

מוכרחים להודות: לא ידענו להיות ניב לחיי ולמראות הארץ עצמה. לשיר מתוכה ולא עליה. למצוא מציגה בין החזון והמציאות. ... אי הפרת, הצמת, הבננה, הדקל, השקד והזית, הפרדס והכרם? למה נעזר הים משירתנו, משק המעינות בגליל! ... שירתנו נמצאת היום בתקופת מעבר. היא שולחת קרני-מישוש חדשות לקראת הקרקע...

ברור, כי תביעה תמימה זו לא יכלה להתגשם באופן פשוטי. לא ניתן היה לחזור מהשירה המודרנית של שלונסקי ואצ"ג לאידיליות של שמעונוביץ, והשירה חסרת-המורכבות, הנאיבית-משהו, של רבינוב ובן-אמיתי לא יכלה להיות פורצת דרך. צריך היה למצוא דרך חדשה, שנקודת מוצאה בשירה המודרנית האירופית של ראשית המאה ובשירה המודרנית הארץ-ישראלית של שנות העשרים, על-מנת להתמודד עם המציאות והנוף. ראשיתה של דרך זו מסתמנת בסוף שנות העשרים, עם ראשוני שיריהם של עזרא וזסמן (כגון 'פה אסיה', 'לילה בדגניה', 'בגליל', 'טבריה בגשם') ואלכסנדר פן (כגון 'עדיין לא', 'מולדת חדשה') והמשכה בשירת שנות השלושים והארבעים.

ג. סיכום

העליתי בראשי-פרקים ובסדר חופשי⁴ לחלוטין, כעשרים נקודות הנראות לי מאפיינות, במידה רבה, את אקלימה הספרותי וסיגנונה של השירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים. ניתן, ללא-ספק, להוסיף עליהן או לשים דגשים אחרים. אמנם, ברור כי לא כל הנקודות הללו הן בעלות חשיבות שווה, וודאי שאין הן משותפות לכל משוררי שנות העשרים. עם זאת, נראה לי שיש בהצגתן המשותפת, ולו גם בחטף, משום תרומה למיפוי השירי של תקופה זו, ולחידוד תחושת הייחוד שבה; יחוד, הן ביחס לתקופה שקדמה לה, שבשירתה מרדה וכנגד תפישה השירית התקוממה, והן ביחס לתקופה שבאה בעקבותיה, כהמשך ישיר ורצוף, לכאורה, ובכל זאת שונה. הדברים מחייבים, כמובן, ביסוס, פיתוח והרחבה בשורה של מחקרים ספציפיים שיבחנו כל נקודה וכל תופעה לגופה.

ביבליוגרפיה

- אלמי, ליובה (תרפ"ז). בשער, ירושלים ותל-אביב: לקראת. ביאליק, ח"נ (1935). *דברים שבעל-פה*, תל-אביב: דביר. כנשלוס, כנציון (תש"ג). *הספרות העברית בין שתי מלחמות עולם*, ירושלים: ראובן מס. גרינברג, אורי צבי (תרפ"ה). *אימה גדולה וירת*, תל-אביב: הדים. תרפ"ו. *הגבורות העולה*, תל-אביב: סדן. תרפ"ז. *כלפי תשעים ותשעה*, תל-אביב: סדן. תרפ"ט. *כלב בית*, תל-אביב: הדים. הרושובסקי, בנימין (תשכ"ה). *יודשי הסימבוליוס בשירה*, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1968. "ריתמוס הרחבות": הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג, *הספרות 18*, (אביב 1968), 176-205. 1971. 'השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט עד ימינו: מסה על מושגי היסוד', *הספרות ב*, 4 (מארס 1971), 721-749. טלמוך, יעקב (1981). *מיתוס האומה וחזון המהפכה. תל-אביב: עם עובד*. טלפיר, גבריאל (תרפ"ז). *דעב*, תל-אביב: זרום. לויטה, לובה (תשל"ח). *בראשית וסער*. תל-אביב: הקיבוץ-המאוחד. ליון, ישראל (עורך) (1981). *ספר שלונסקי א'*, תל-אביב: ספרית פועלים. למדן, יצחק (תרפ"ז). *מסדה*, תל-אביב: הדים. תר"ץ. *ברתמה המשולשת*, כרליו ותל-אביב: שטיבל. מרגלית, אלקנה (1980). *קומונה חברה ופוליטיקה*. תל-אביב: עם עובד. נורמן, יצחק (1932). 'בשובך השירה המודרנית'. *כתובים* (20.10.1932). סדן, זב (1963). 'על יצחק למדן'. *בין דין לחשבון*, תל-אביב: דביר. שלו, יצחק (1955). 'הצד השווה אצל גרינברג, שלונסקי ולמדן'. *הארץ*, 27.1.1955. שלונסקי, אברהם (תרפ"ד). *דוי*, תל-אביב: הדים. תרפ"ו. *בגלגל*, תל-אביב: דביר. 1954. *שירים א'*, מרחביה: ספרית פועלים. שמרוק, חנה (1969). 'הקריאה לנביא'. *הספרות ב*, 1 (ספטמבר 1969), 241-244. Benn, G. (1962). *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. München: Deutscher taschenbuch verlag. Bradbury, M. & McFarlane, J. (ed). (1976). *Modernism*. England: Penguin Books. Bridgwater, Patrick (ed.) (1963). *Twentieth-Century German Verse*. England: Penguin Books. Coffman, S.K. (1951,¹ 1972²). *Imagism*. New York: Oklahoma. Ertlich, V. (1964). *The Double Image: Concepts of the Slavic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins Press. Furness, R.S. (1973). *Expressionism*. London: Methuen (The Critical Idiom). Gasparov, M.L. (1980). 'Towards an Analysis of Russian Inexact Rhyme', in: *Metre, Rhythm, Rhyme, Stanza*. G.S. Smith ed., Oxford: Holden Books limited, 57-61. Hughes, G. (1931,¹ 1972²). *Imagism and the Imagist*. New York: Stanford University Press.

השיר הפרוע - שירה ארץ-ישראלית בשנות העשרים

Markov, V. (1968). *Russian Futurism: A History*. California: University of California.

Mirsky, R.P. (1926¹, 1972²). *Contemporary Russian Literature, 1881-1925*. New York: A.A. Knopf.

Nilsson, N.A. (1970). *The Russian Imaginists*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Pinthus, K. (1920). *Menscheits Dämmerung, Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin: Rowohlt.

Pomorska, K. (1968). *Russian Formalist Theory and Practice*. The Hague: Mouton.

Pratt, W. (ed.) (1963). *The Imaginist Poem*. New York: E.P. Dutton & Co, Inc.

Yudkin, L.I. (1971). *Isaac Lamdan*. London: East and West Library.