

עזרא פאונד

מבחר כתבים



סדרת **דְּחָקָה** לספרות טובה

עורך: יהודה ויזן

דפוס: טאצ' פרינט, ת"א
ניקוד והגהה: יאיר בן-חור

על הכריכה: עזרא פאונד, ונציה, 1971
צילום: אנרי קרטייה ברסון

© כל הזכויות שמורות להוצאה ולמתרגמים
תל-אביב, תשע"ד / 2014

עזרא פאונד

מבחר כתבים

עורך: יהודה ויזן

דִּחְקוּ

Ezra Pound

Selected Writings

Edited by Yehuda Vizan

תוכן העניינים

מבוא - יהודה ויזן 11

שירים קצרים:

- מיסטר ניקסון (תרגום: דוד אבידן) 39
וילאנל: שעה פסיכולוגית (תרגום: אהרן שבתאי) 41
יו סלויז מוברלי - חלק א': חייו, מגעיו ומשאו (תרגום והעיר: יותם בנשלום) 43
העיון באסתטיקה (תרגום והעיר: דורון קורן) 45
שבחי איזולד (תרגום: דורון קורן) 46
פורטרט של אשה (תרגום: חיים פסח) 49
Au Jardin (תרגום: שמעון שלוש) 51
שיר מעלות (תרגום: אמיר אור) 52
דמות במחול (תרגום: יותם מיכאל בן משה) 53
תפילת לילה (תרגום: שמואל שתל) 55
הסדר החברתי (תרגום: יוסף שרון) 57
בהט (תרגום: יוסף שרון) 58
חנות התה (תרגום: אריאל קריל) 58
אי האגם (תרגום: עוזי בהר) 59
מתוך: מחווה לסקסטוס פרופרטיוס (תרגום: אריה סתיו) 60
דוריה (תרגום: לאה גולדברג) 61
Francesca (תרגום: שמעון שלוש) 62
שלושה משוררים (תרגום: חיים פסח) 62
נערת החנות (תרגום: חיים פסח) 63
ארידס (תרגום: חיים פסח) 63

- אגתאס (תרגום : אמיר אור) 63
- אשה צעירה (תרגום : אמיר אור) 64
- לסביה ההיא (תרגום והעיר : אמיר אור) 64
- חולפת (תרגום : אמיר אור) 64
- "איונה, מתה כבר שנה ארוכה" (תרגום : אמיר אור) 65
- Imerro (תרגום : אמיר אור) 65
- האביב (תרגום והעיר : אמיר אור) 66
- Coitus (תרגום והעיר : אמיר אור) 67
- והימים אינם מלאים דיים (תרגום : יעל גלוברמן) 67
- העץ (תרגום : עודד פלד) 68
- המפגש (תרגום : אריה זקס) 68
- בתחנת המטרו (תרגום : ישראל אפרת) 69
- אפריל (תרגום והעיר : אמיר אור) 69
- ליו-צ'ה (תרגום : שמעון זנדבנק) 69
- אלבה (תרגום : שמעון זנדבנק) 70
- כתובת על מניפה, לאדונה המלכותי (תרגום : שמעון זנדבנק) 70
- נערה (תרגום : זלי גורביץ') 70
- שיח האברש (תרגום : חיים פסח) 71
- חוכמה קדומה, חוכמה קוסמית (תרגום : חיים פסח) 71
- לכלבא קורח (תרגום : דורון קורן) 71
- אובייקט (תרגום : דורון קורן) 72
- Ite (תרגום : דורון קורן) 72
- הסכם (תרגום : יצחק לאור) 72
- עוד הוראות (תרגום : יצחק לאור) 73
- ייפוי כוח (תרגום : יצחק לאור) 74
- Causa (תרגום : יצחק לאור) 75

- קודה (תרגם : עודד פלד) 75
הרהור (תרגם : עודד פלד) 76
ברכות (תרגם : אביב עקרוני) 76

הקאנטוס :

- קאנטו 1 (תרגם והעיר : אמיר אור) 79
קאנטו 2 (תרגם והעיר : דן דאור) 83
קאנטו 7 (תרגם : צבי טלוסטי) 90
קאנטו 13 (תרגם : דן דאור) 95
מתוך : קאנטו 19 (תרגם : יהודה ויזן) 98
קאנטו 38 (תרגם : דוד אבידן) 100
קאנטו 45 (תרגם : משה רון) 107
מתוך : קאנטו 48 (תרגם : אריאל קריל) 109
קאנטו 49 (תרגם והעיר : אהרן שבתאי) 111
מתוך : קאנטו 74 (תרגם והעיר : אהרן שבתאי) 114
מתוך : קאנטו 74 (תרגם : יהודה ויזן) 118
מתוך : קאנטו 81 (תרגם : נתן זך) 119

Make It New - תרגומי תרגומים :

- ריהקו או אומקיטסו – פרידה (תרגם : אהרן שבתאי) 123
ריהקו – פרידה על הנהר קיאנג (תרגם : אהרן שבתאי) 123
ריהקו – פרידה מרע (תרגם : אהרן שבתאי) 124
ריהקו – פרידה ליד שוקו (תרגם : אהרן שבתאי) 124
ריהקו – אשת סוחר-הנהר – איגרת (תרגם והעיר : שמעון זנדבנק) 125

- טאו יואן-מינג – "הענן הדומם" של טו-אם-מאי (תרגום: דורון קורן) 127
 מיי שנג – האסלה היפה (תרגום: אריאל קריל) 129
 קאנ'אמי קיוטסוגו – סוטובה קומאצ'י (תרגום: יהודה ויזן) 130
 גאיוס ואלריוס קאטולוס – לנצרת פורמיאנוס (תרגום: יהודה ויזן) 133
 גוידו קוולקנטי – סונטה מספר 7 (תרגום: יהודה ויזן) 134
 ז'ואשן דו בלה – רומא (תרגום: צור ארליך) 135
 היינריך היינה – מתוך: Die Heimkehr (תרגום: צור ארליך) 136
 ארתור רמבו – Cabaret Vert (תרגום: רונן סוניס) 137

מסות ומניפסטים:

- המניפסט האימג'יסטי (תרגום: יהודה ויזן) 141
 מתוך: כמה לאווים של אימג'יסט (תרגום: יהודה ויזן) 141
 מערבולת (תרגום: ערן הדס) 143
 מתוך: כיצד התחלתי (תרגום: טובה רוזן) 146
 ההטפה המתמדת אל ההמון (תרגום: יצחק לאור) 147
 שני פרקים מתוך: א-ב של הקריאה (תרגום: יהודה ויזן) 148

ראיונות:

- ראיון ה"פריס ריוויו" (תרגום: טינו מושקוביץ) 167
 אלן גינסברג משוחח עם עזרא פאונד (תרגום: יהודה ויזן) 186

שלושה מכתבים:

- לג'ימס ג'ויס, לאימי לואל ולת.ס אליוט (תרגום: יהודה ויזן) 193

ליקוטי אמרים ומאמרים:

- הלל בבלי – מתוך: שירת אמריקה הצעירה 203
אברהם רגלסון – מתוך: ארץ המכבדת בוגדיה והמענה תמימה 205
אורי צבי גרינברג – מתוך: דיוקנה של שלהבת 206
מקסים גילן – מכתב לאגודת הסופרים 207
עזרא זוסמן – מתוך: בשעת נעילה 209
נתן זך – מתוך: זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית 210
דן עומר – מתוך: בית-קברות למשוררים 212
משה דור – גם למשורר גדול אין מוחלים סיאוב 213
ישראל אפרת – אימג'יזם 217
דוד אבידן – שלטון הבינוניות ופריבילגיית השלילה 221
יורם ברונובסקי – לסחוט חבצלות מצנובר 227
גבריאל מוקד – מותו של פאונד... ובורות עיתונאים 232
הרולד שימל – מתוך: הצד שלנו – הים שלנו 233
חיים פסח – עזרא פאונד, יונתן רטוש והאידיאולוגיה והשירה "הכנענית" 234
דוד שחר – מתוך הרוימן: יום הרפאים 251
מנחם בן – מתי הופכת שירה למשל? 258
שמעון זנדבנק – האימג'יסטים והטיפול הישיר במציאות 261
ישראל בר-כוכב – תמונת עזרא פאונד הזקן 269
משה רון – מלכות ומכולת, כסף ואמת: אורי צבי גרינברג ועזרא פאונד 270
מאיר ויזלטיר – מתוך ראיון לרגל צאת ספרו 'מרודים וסונטות' 284
גיורא לשם – מילופיאה, פאנופיאה, לוגופיאה 285
חגי ליניק – עזרא פאונד 286

מבוא

עזרא פאונד – מבחר כתבים הוא כינוס, ראשון מסוגו בעברית, של קטעים נרחבים מיצירתו רבת הפנים של אחד מענקי המודרניזם בספרות; החל בשיריו הקצרים ובקטעים מן 'הקאנטוס', עבור בתרגומיו, במנשריו ובכתביו העיוניים, וכלה בראיונותיו, מכתביו ושידוריו ברדיו הפשיסטי של איטליה. לכל אלו נוסף נספח מקיף של דברי ביקורת, התייחסויות, רשימות ומאמרים – שנכתבו במהלך תשעה עשורים בידי אנשי ספרות עבריים – העוסקים בפאונד האיש, בפאונד המשורר, ובמשנתו.

הכנתו של ספר זה, המאגד יחדיו חלק ניכר מתרגומי פאונד שראו עד כה אור בעברית לצד שלל תרגומים חדשים, הייתה כרוכה בנבירה ממושכת בארכיוני ספרותנו, בספרי שירה, כתבי-עת ובמדורי ספרות ישנים. באשר חיפשת, מצאת. במשך עשרות שנים נערמו תרגומי פאונד במחשכים, פזורים בכוכים ובסמטאות של הספרות העברית, שהשתדלה, עד כמה שרק עלה בידה (אולם בלא הואיל), להדחיק לשולי תודעתה את מי שראתה כ"פאשיסט מובהק ואנטישמי מושבע", ואת מי שהינו, כפי הנראה, המשורר הזר המשפיע ביותר על השירה העברית שנכתבה במחצית השנייה של המאה ה-20.

עזרא פאונד – חייו, מגעיו ומשאו

על חייו ואישיותו של עזרא פאונד נכתבו ספרים רבים, אין-ספור מאמרים, מחקרים אקדמיים, שלל ביוגרפיות וגם אינציקלופדיה אחת. פאונדיסטים נלהבים מכל קצוות תבל ניפקו רשימות מדוקדקות, ולא פעם מדוקדקות מדי, תיעדו כל שעל ופסע והפכו אבן אחר אבן, בעודם מתחקים אחר מסלול חייו של המאסטרו. מפאת קוצר היריעה, ועד שתופיע בעברית הביוגרפיה של

פאונד, נסתפק אפוא לפי שעה בשרטוט קווי המתאר של המאורעות המשמעותיים, מערכות היחסים, התחנות והמחנות שליוו את חייו.¹

עזרא פאונד, או בשמו המלא, עזרא ווסטון לומיס פאונד (Ezra Weston Loomis Pound), נולד ב-30.10.1885 בעיירת-הכורים הקטנה היילי, שבאיידהו, ארצות-הברית. בן יחיד לאיזבל והומר, עלמה ניו-יורקית שברירת ורשם זוטר שטיפס בסולם הדרגות ונעשה לבוחן-מתכות במטבחה הלאומית של ארצות הברית, סניף פילדלפיה. את מרבית ילדותו בילה פאונד בפאתי פילדלפיה, ובנעוריו הצטרף לאקדמיה הצבאית של צ'לטנהאם. שם למדו הנערים, לבושי מדים בסגנון מלחמת האזרחים, כיצד לירות, להילחם ולציית. פאונד, שהיה נער יהיר, ביקורתי ומרדן, לא היה אהוד על חבריו לכיתה ועזב לאחר שנתיים. את לימודיו השלים בתיכון המקומי. ב-1901 החל פאונד את לימודיו האוניברסיטאיים באוניברסיטת פנסילבניה, שם הכיר את ויליאם קרלוס ויליאמס, וכעבור שנתיים עבר להמילטון קולג' בקלינטון, ניו-יורק, בו השלים את לימודיו בפילוסופיה והתיידד עם ג'וזף דארלינג איבוטסון (Ibbotson), פרופ' לספרות אנגלית, אנגלוסקסית ועברית, וספרן בעברו. השניים בילו יחדיו לילות ארוכים בלימודי אנגלוסקסית ובשיחות על שירה ותרגום. ב-1907 הוצעה לפאונד משרת הוראה בוואבאש (Wabash) קולג' שבאינדיאנה. פאונד קיבל את המשרה ושימש במשך שנה תמימה כמרצה לשפות-רומאניות בטרם פוטר, יש אומרים משום שאירח אישה במשרדו, ויש

¹ הקורא המעוניין להעמיק מוזמן לעיין בספרים הבאים:

This Difficult Individual, Ezra Pound, Mullins, Eustace (1961). *The Life of Ezra Pound*, Stock, Noel (1970) *The Pound Era*, Kenner, Hugh (1971) *Ezra Pound: The Solitary Volcano*, Tytell, John (1987). *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*, Carpenter, Humphrey. (1988). *Ezra Pound: The Tragic Years 1925–1972*, Wilhelm, James J. (1994). *The Ezra Pound Encyclopedia*, Tryphonopoulos, Demetres & Adams, Stephen (2005). *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and His Work*, Moody, A. David (2007). *Ezra Pound in London and Paris, 1908–1925*, Wilhelm, James J. (2008).

אומרים משום שהחל להיעדר מתפילות הבוקר לעיתים תכופות מדי. כך או כך, ב-1908, כשבאמתחתו שמונים דולר בלבד וביטחון עצמי מופרז, עזב פאונד את ארצות הברית והפליג לוונציה. שם הדפיס בהוצאה עצמית את ספרו הראשון *A Lume Spento* – שעותק ממנו שלח גם למי שכונה "גדול המשוררים החיים", המשורר האירי ויליאם בטלר ייטס – שהתקבל על ידי הביקורת, במידת-מה, ובעיקר לדעת פאונד, באדישות. מספר חודשים לאחר מכן, בשלהי 1908, עזב פאונד את וונציה והגיע ללונדון, שם נעשה לידידם של ייטס, מושא הערצתו, של הסופר והעורך פורד מדוקס פורד ושל המשורר פרנק סטיוארט פלינט. במהלך השנים הקרובות שימש פאונד כמזכירו האישי של ייטס, שמאור עיניו הלך ודעך ("הייתי קורא עבורו בקול ומתנצח את. האירים אוהבים סתירות. בגיל 45 הוא ניסה ללמוד סייף, וזה היה משעשע. לעיתים נוצר הרושם שהוא אידיוט גרוע אף ממני." סיפר פאונד בראיון). וזה מצידו, פתח בפניו דלתות והציגו בפני חוגי הספרות ובפני דורותי שייקספיר, גברת פאונד לעתיד, ביתה של זוגתו לשעבר, הסופרת אוליביה שייקספיר. השניים נישאו ב-1914, כשייטס משמש כשושבין. 1909 הייתה שנה של תנופה ועשייה, ולצד מאמרים בכתבי-עת ובעיתונות פרסם פאונד שלושה ספרים – את אוספי השירה *Personae* ו-*Exultation* וכן את ספר המסות *The Spirit of Romance*, המסכם את עיקרי ההרצאות שנשא במהלך 1908-1909 בריג'נט סטריט פוליטכניק – שזכו כולם לשבחי הביקורת. באותה התקופה התוודע פאונד לראשונה, בתיווכו של פלינט, לתומאס ארנסט יום, משורר ואסתטיקן חריף, מתרגם של סורל וברגסון ותלמידו של האחרון, שעמד בראש קבוצת כותבים שכונתה "מועדון המשוררים" ומנתה, בין היתר, דמויות עלומות שם כגון אדוארד סטורר, פלוראנס פאר, פרנסיס טנקרד, ג'וזף קמפבל ואת פלינט עצמו, ושנתכנסה על בסיס חודשי במסעדת 'מגדל אייפל' שבסוהו כדי לדון ב"פואטיקה חדשה, יבשה וקשה". פלינט, שהביא עימו את פאונד לפגישות אחדות של "מועדון המשוררים", מעיד כי האורח ניסה בעיקר "להמחיש (או לסתור) את התיאוריות שלנו מעת לעת, בעזרתם של ציטוטים משירת הטרוברדורים." על כל פנים, לא ניתן להפריז בגודל השפעתו של יום – שאותו הגדיר ת.ס. אליוט כ"כמבשרה של גישה מחשבתית חדשה" – על פאונד, ויש מבקרים שאף הגדילו לעשות בכנותם את פאונד "אמרגן

לספקולציות של יום ותו לא." ב-1911 נוספו שתי דמויות חדשות למעגל הידידים של פאונד: המשוררת הילדה דוליטל, המוכרת בעיקר כ-H.D., ובעלה לעתיד, המשורר ריצ'ארד אלדינגטון, שהעלו על נס את הפואטיקה של סאפפו, והיו למשוררים הראשונים להם הדביק פאונד את הכינוי "אימג'יסטים".

את האירועים שהתרחשו לאחר מכן, סיכם נתן זך בקצרה במאמרו 'אימג'יזם ווורטיציזם':²

בשם הצרפתי הראשוני, הוזכרו ה-*Les Imagiste* לראשונה ברבים באוקטובר 1912 ב-*Riposte* של פאונד, שם נאמר כי הם נצרו ל"אסכולה הנשכחת" של יום מ-1909. בספרו של פאונד נדפסו מחדש חמישה משירי יום (תחת הכותרת כל "שירי ת.א. יום"), ששועתקו, כפי שכתב פאונד, "בשם אחוות רעים", אך גם משום "שהם מזכירים פגישות וערבים מסוימים" עם יום ועם אחרים בני האסכולה שלו, המכונה 'אסכולת האימאז'ים'. "ובאשר לעתיד", קבע פאונד באופן מתעתע... "הוא מובטח ל-*Les Imagists*". כחודש קודם לכן, הגיב פאונד להזמנתה של הארייט מונרו בכך ששלח לה שירים שתוארו כאימאג'יסטיים עבור כתב-העת שלה 'פואטרי', שעתיד היה לראות אור לראשונה: תחילה, שירו *Middle-Aged*, ואחריו שלושה שירים מאת ריצ'רד אלדינגטון ושלושה מאת ה.ד., אותם אילץ לחתום 'Imagiste' לצד שמם (ככל הנראה בהשראתו של ז'יל רומאן, שבאופן דומה הוסיף לשמו באותה העת *Unanimiste*). בגיליון ינואר הכולל את הפרסום הראשון של שירי ה.ד., הצביע פאונד על קיומו של מצע אימג'יסטי הקורא במפגיע לדיוק. בגיליון 'פואטרי' של מרץ 1913 ראה אור המניפסט האימג'יסטי הראשון, המוצג כריאיון של פלינט עם פאונד, אך הכתוב בעיקר בידי פאונד עצמו. הוא לווה ב'כמה לאוים של אימג'יסט', מסמך שכבר הפך ידוע-שם. פאונד, ה.ד., ואלדינגטון נמשכו אל מִכָּה של המודרניזם ובילו את מרביתו של חודש מאי בפאריס, זוכים להצצה ראשונה במה שתואר בידי הכל כ"התעוררות מחודשת". [...] בשובם ללונדון, החליטו שלושת המשוררים הצעירים, בבית-

² מאמר שכתב זך ב-1976 עבור האנתולוגיה *Modernism: A Guide to European Literature* של הוצאת 'פנגוויין' היוקרתי, ובו הוא מסכם את עיקרי הדוקטורט שלו ('עמדה', 2010, 'סדרת דחק לספרות טובה', מאנגלית: יהודה ויזן)

תה בקנסינגטון, כי יש להם "זכות לא פחותה לשם קבוצתי... מאשר לכמה 'אסכולות' צרפתיות".

[...]

כתוצאה מעשיית-הנפשות של פאונד, התרחבה במהרה הברית המשולשת וחיפשה במות הולמות. 'פואטרי' של הארייט מונרו היה לבמה האמריקאית הראשונה. בחציה השני של 1913 שכנע פאונד את הארייט שואו ויוור למסור את המוסף הספרותי של 'האישה החופשית החדשה', העיתון הפמיניסטי חסר הייחוד קמעה שברשותה, לידיים אימג'יסטיות. תחת שמו החדש 'אגואיסט', נעשה המוסף למעוז הבריטי של האסכולה, עם אלדינגטון כעורך משנה, עמדה בה החזיק עד 1917, עד שירשה את מקומו ה.ד. ולאחריה ת.ס. אליוט. חשיבות לא פחותה מזאת נודעה להופעתה בו-זמנית באנגליה ובארצות הברית, בשנת 1914, של האנתולוגיה האימג'יסטית הראשונה – *Des Imagists*, בעריכת פאונד. מבין אחד-עשר המשתתפים, אחד לפחות – ג'יימס ג'ויס, ששהה באותה העת בטריאסטה – לא ידע למעשה דבר על עקרונות אימג'יסטים. משתתף נוסף – פורד מרוקס הופר (מאוחר יותר פורד מרוקס פורד) – אינו יכול להיחשב אימג'יסט של ממש, על אף שרעיונותיו האימפרסיוניסטים השפיעו רבות על פאונד. היתר, פרט לשלושת המייסדים המקוריים, היו פלינט, סקיפויט קאנל, אלן אפוורד, ג'ון קורנוס, ויליאם קרלוס וילאמס ואיימי לואל, שתורמתם נראית עתה מתונה ביותר ובלתי הרפתקנית לפי כל קנה-מידה מודרניסטי. מעט לאחר הופעת האנתולוגיה, הניעה אי-הסכמה פנימית, ביחוד עם איימי לואל, את פאונד לניתוק קשריו עם האסכולה.³ כל ביקורותיו עליה הופיעו לאחר הנתק הנ"ל. אולם הוא המשיך לקדם את תורתו האימג'יסטית תחת דגל הוורטיציזם – תנועת האמנות של ווינדהם לואיס, שפאונד סייע בארגונה ואף העניק לה את שמה.

ב-1913 מסרה אלמנתו של ארנסט פרנצ'סקו פנולוסה (*Fenollosa*, 1853-1908), מחנך קטלוני-אמריקאי, מרצה לפילוסופיה ומזרחן נלהב, את כתביו על אודות השירה הסינית ותיאטרון ה'נו' היפני לידיו של פאונד, שהוציאם לאור במהלך השנים בסיועו של הסינולוג הבריטי הנודע ארתור וואלי

³ לאחר השתלטותה של איימי לואל, כינה פאונד המאוכזב את הקבוצה בשם 'איימג'יסטים'.

(Waley).⁴ לכתביו של פנולוסה נודעה השפעה מכרעת על עבודתו של פאונד, על רבים משיריו המוקדמים ועל קטעים אחדים ב'קאנטוס', המכונים גם "הקאנטוס הסיניים". אף על פי שפאונד לא היה בקיא לגמרי בשפת המקור, דבר שמעולם לא הפריע לו, פרסם בעקבות פנולוסה את ספר "תרגומיו" הידוע ורב ההשפעה *Cathay* (1915), מבחר מן השירה הסינית הקלאסית, וכן מבחר מחזות "נו" יפניים (1916). השפעתו של פנולוסה לא נעדרת גם מכתביו העיוניים של פאונד, שטען בספרו *ABC of Reading* (1934) כי: "הקביעה הנחרצת הראשונה באשר לאפשרות יישומה של שיטה מדעית בביקורת ספרות, מצויה אצל ארנסט פנולוסה ב-'חיבור על הסימניה הסינית הכתובה' [...] חיבורו של פנולוסה, ככל הנראה, הקדים בהרבה את זמנו מכדי שיוכלו לתופסו בקלות. הוא לא הצהיר על שיטתו כעל שיטה. הוא ניסה להסביר את האידיאוגרפיה הסינית כאמצעי של מסירה ורישום של מחשבה. הוא הגיע לשורש העניין, לשורשו של ההבדל בין הקביל במחשבה הסינית והלא קביל או המטעה בחלק ניכר של המחשבה ושל השפה האירופאית."

בשנה שלאחר מכן ביקש ת.ס. אליוט, משורר צעיר שזה עתה השלים את לימודיו בהרווארד, מיידו, הסופר והמשורר האמריקאי קונרד אייקין, לארגן לו פגישה עם פאונד. אליוט הופיע לפגישה חמוש בשירו החדש "שיר האהבה של ג'יי אלפרד פרופרוק" ופאונד, שבורך בחוש עריכתי עילאי,⁵ הזדרז וכתב לידידתו הארייט מונרו, עורכת כתב העת 'פואטרי', שאף פרסמה את השיר בסופו של דבר: "זהו השיר הטוב ביותר שקיבלתי או שראיתי

⁴ "הנתעבות המוחלטת של המחשבה הפילוסופית הרשמית, אם יחשוב הקורא בזהירות ובאמת על מה שאני מנסה לומר לו, והעלבון העוקצני ביותר, ובה בעת ההוכחה המשכנעת לאפסיות ולא-הכשירות הכללית של חיי הרוח המאורגנים באמריקה, אנגליה, האוניברסיטאות שלהן בכללן, ופרסומיהן הנלמדים בכללם, ניתנת לסימון על-ידי הנרטיב של הקשיים בהם נתקלתי בניסיוני להדפיס את מאמרו של פנולוסה." כתב פאונד ב-*ABC of Reading* (1934)

⁵ בין הדמויות שפאונד זיהה, עיצב, וסייע בהתקבלותן במהלך השנים ניתן למנות, לצד אליוט, גם את ויליאם קרלוס ויליאמס, ג'ימס ג'ויס, ארנסט המינגווי, רוברט פרוסט, הילדה דוליטל, אי. אי. קאמינגס, לואיס זוקופסקי, צ'ארלס אולסון ועוד רבים אחרים.

שנכתב בידי אמריקאי". הייתה זו ראשיתה של ידידות מופלאה שעתידיה הייתה להוליד את היצירה השירית הגדולה ביותר במאה העשרים, יצירתו של ת.ס. אליוט, 'ארץ השממה' (1922) אותה ערך פאונד ביד אמן.

מששככו במעט הדיהם של מפגשי ופולמוסי העשור הקודם, והדיה של המלחמה הגדולה – שקטלה, בין היתר, רבים מידידיו של פאונד, ובהם גם הפסל הנרי גודייר ברסקה ות.א. יום⁶ – חל מפנה בשירתו של פאונד. ב-1920 ראה אור שירו הארוך "יו סְלוֹיִן מוֹבְרְלִי – חֵיִיו, מְגַעְיו וּמְשָׁאָיו", ובו, בגוף שלישי, באמצעות הדמות ("הפרסונה") של מוברלי, תיאר פאונד את מאמציו וכישלונותיו הפואטיים עד כה:

שְׁלֵשׁ שָׁנִים, חוֹרֵק בְּאֲזְנֵי דוֹרוֹתָיו,
נִסָּה לְהַפְיֵחַ רוּחַ חַיִּים בְּאֲמָנוֹת
הַשִּׁירָה הַמְתָּה; לְשֹׁמֵר "עַל הַנְּשָׁגָב"
בְּמוֹבְרֵן הַיֶּשֶׁן. כְּכֹר טְעוֹת –

טוֹב, לֹא מִמֶּשׁ, אֶף, הָיִוֹת שֶׁהָיָה לְיֹד
אֲרֵץ פְּרֵאִית לְמַחְצָה, אֲזִי גִישָׁה מִיִּשְׁנָת;
הָיָה נְחוּשׁ לְסֹחֵט חֲבָצְלֹת מִתּוֹף הַבְּלוּט;

בשלהי אותה שנה, לאחר תריסר שנים באנגליה, עזבו פאונד ורעייתו את לונדון ויצאו לפריז, אולם סבלנותו של פאונד לאורח החיים הצרפתי ולסצנה

⁶ פאונד מבכה זאת בקאנטו 16:

"And because that son of a bitch,\ Franz Josef of Austria... \ They put Aldington on Hill 70, in a trench dug through corpses\ With a lot of kids of sixteen,\ Howling and crying for their mamas [...] And Henri Gaudier went to it,\ and they killed him,\ And killed a good deal of sculpture"

המקומית התוססת,⁷ לא הייתה מרובה, וב-1924 העתיק פעם נוספת את מקום מושבו והתיישב בראפאלו, איטליה, שם נולדה ביתו הראשונה, אולם לא מאשתו כי אם מפילגשו, נגנית כינור אמריקאית בשם אולגה ראדג' אותה הכיר בקונצרט בו השתתפה ב-1920 ושליוותה אותו, לצד אישתו, עד לאחרון ימיו. שנה לאחר מכן נולד בנו הראשון, עומאר, הפעם מרעייתו.⁸

לאחר פרסומו של "מוֹפְּרָלִי" מפרסם פאונד לראשונה ב-1925, על אף שהחל לעבוד עליהם כבר ב-1915, קטעים מיצירתו השאפתנית ומעוררת המחלוקת ביותר, מאבני הדרך של ספרות המאה העשרים – 'הקאנטוס' (*The Cantos*). שיר ארוך בן 120 חלקים ומאות עמודים, שזור ציטוטים ומאורעות היסטוריים, מרובה צורות (ספרותיות, מוסיקאליות וויזואליות), רב-לשוני, לפרקים ארסי ולפרקים סתום, שנכתב בין השנים 1915-1964.

במהלך שהותו באיטליה המשיך פאונד לעבוד במלוא המרץ בעודו מפרסם כותר אחר כותר, בין היתר את תרגומו לקונפוציוס (1928) ואת ספרי המסות רבי ההשפעה *How to Read* (1931), *ABC of Reading* (1934), *Make It New* (1935).

כל אותה עת גבר עיניינו של פאונד בפוליטיקה ובכלכלה – היה זה אז שצמחה ונשתרשה בו חיבתו לפאשיזם האיטלקי⁹ – והיה לאובססיה של ממש. הוא פרסם מספר פמפלטים בנושא, ובהם: *ABC of Economics* (1933), *Jefferson and/or Mussolini* (1935), *What Is Money For?* (1939)

⁷ שכללה בין היתר דמויות כגון: ארנסט המינגווי, מרסל דושאן, טריסטן צרה, פאבלו פיקאסו, גרטרוד שטיין, סקוט פיצג'רלד ואחרים.

⁸ לפרטים נוספים על משולש אהבים זה, ראה כתבתו של משה דור על אולגה ראדג' "חיינו בשלישיה" - אומרת בת ה-90, "מעריב" 30.10.1985.

⁹ פאונד ראה בקפיטליזם אחראי עיקרי למלחמת העולם הראשונה, ובפאשיזם תרופה לו. הוא האמין שחוסר הצדק בעולם נוצר בידי כלכלנים ובנקאים ושהמלחמות והמשברים מקורם בנשך וב"יהודי הגדול".

ועוד.¹⁰ ב-1933 הכירה אולגה ראדג', שנבחרה לנגן עבור מוסוליני, בין פאונד והרדצ'ה. בפגישתם ניסה פאונד להציג בפני המנהיג את רעיונותיו, אולם זה ביטל אותם במחי יד ורק שיבח את 'הקאנטוס' על היותם "מברורים" ("divertente").¹¹ ב-1939, כשרוחות מלחמה מנשבות ברקע, הפליג פאונד לארה"ב במאמץ נואש למנוע את כניסתה למלחמה. הוא נפגש עם מספר סנאטורים והשיב לשאלות העיתונאים באשר למוסוליני, אולם מאמציו העלו חרס והוא שב לאיטליה כלעומת שבא.

באוקטובר 1941 – כחודש לאחר מאורעות באבי-יאר, ובשעה שמיידינק פתח את שעריו – החל פאונד בשידורי תעמולה על בסיס יומי ברדיו הפאשיסטי של רומא. שידורים אלו, שבגינם נשפט פאונד עם סיום המלחמה, שיבחו את פועלם של מוסוליני והיטלר, גינו את ארה"ב וסטלין, וניאצו כנגד היהודים ו"שליטתם" בכלכלת העולם: "אויבכם הוא ה-Leihkapital [הון-בהלוואה], המלווה הנודד הבינלאומי", "קרא פאונד, "אויבכם אינה גרמניה, אויבכם הוא כסף בהלוואה. מוטב לכם ללקות בטיפוס, דיזנטריה, בדלקת כליות, מאשר להידיבק בעיוורון הזה שמונע מכם להבין כיצד מחלישים אתכם, כיצד אתם נחרבים. היהודי הגדול קשור בעבותות ב-Leihkapital [...] נתתם ליהודי להיכנס והיהודי השחית את האימפריה שלכם, ואתם עצמכם הפכתם יהודים יותר מהיהודי [...] אינכם מייצגים דבר זולת ריבית [...] היהודי הגדול השחית כל אומה שהזדחל אל קירבה", "קרא פאונד המשולהב מעל גלי האתר.¹² מעת לעת גם שילב בשידוריו דיונים מעמיקים בשירת הטרובדורים ובהגות הסינית, הקראות שירה, ושיחות על מוסיקה, פילולוגיה וציור. פאונד שידר עד לשלהי

¹⁰ אלן גינסברג, בראיון שערך עם פאונד ב-1968, ציין באוזניו כי תפישתו הכלכלית "הייתה נכונה. אנו עדים לכך היום בוויטנאם. הראית לנו מי גורף רווחים מן המלחמה".

¹¹ נרגש מן המפגש עם מוסוליני, כתב פאונד לידידו ההוגה והכלכלן מייג'ור סי. ה. דאגלאס, אבי "האשראי החברתי", שלהגותו נודעה השפעה רבה על תפישותיו הכלכליות של פאונד: "מעולם לא פגשתי איש שתופש את הרעיונות שלי מהר כל-כך כמו הבוס". כמו כן תיעד פאונד את המפגש, בקאנטו 41. מאוחר יותר נודע כי פאונד אף שכנע את אשתו לתרום את כספי ירושתה לפועלו של מוסוליני.

¹² תשדירי הרדיו של פאונד כונסו בספר *Ezra Pound speaking* (1978)

המלחמה, כאשר הוא ואשתו פונו מדירתם, בעת פינויה של ראפאלו בידי הגרמנים, ועברו להתגורר בביתה של אולגה ראדג'. מאוחר יותר שב פאונד לביתו וב-3.5.1945, ימים ספורים לאחר רצח מוסוליני, קבוצת פרטיזנים חמושה מצאה אותו לבדו בביתו, עצרה והסגירה אותו לידי בעלות הברית.¹³ שבור ומדוכדך, הועבר פאונד למחנה בעלות הברית שבפיזה, שם שהה בבידוד מספר חודשים, מתוכם שלושה שבועות כלוא בכלוב הגורילות שבגן החיות המקומי. בכלוב זה, לקול צחוקם של סוהריו, החל לעבוד על המקטע הידוע ביותר, ואולי המוצלח ביותר ב'קאנטוס', "הקאנטוס הפיזאנים" (*The Pisan Cantos*, 1948).¹⁴ כעבור חצי שנה, ב-15.11.1945, הוטס פאונד לארה"ב והועמד למשפט בעוון בגידה.¹⁵ אולם בדרך נס, ובעקבות קו ההגנה שאימץ עורך דינו, ניצל המשורר מן הכיסא החשמלי והוכרז בלתי כשיר לעמוד למשפט. עונשו "הומתק" והוא אושפז בבית החולים הפסיכיאטרי "סנט אליזבת" שבווישינגטון הבירה.

במוסד הפסיכיאטרי שהה פאונד תריסר שנים, שם המשיך לעבוד על יצירת חייו, 'הקאנטוס', היה עד לקריאות חוזרות ונשנות להעניק לו את פרס נובל לספרות, ומעת לעת אף זכה לביקורי ידידים ואנשי רוח. תריסר שנים בהן התהלך סהרורי בגני בית החולים, ספק טרוף-דעת ספק חד כתער. ב-1958, לאחר קמפיין מוצלח שהנהיג המשורר רוברט פרוסט, ושזכה לתמיכתם של אנשי רוח בולטים, כמו גם להתנגדותם של רבים אחרים,¹⁶ שוחרר פאונד

¹³ לפי גרסאות אחדות שחררו הפרטיזנים את פאונד לאחר מספר ימים, וזה הסגיר עצמו מרצונו לידי בעלות הברית.

¹⁴ שזיכו את מחברם בפרס בולינגן (Bollingen) לשירה לשנת 1948. זכייה שעוררה סערה רבת בעולם, וגם בעיתונות העברית דאז.

¹⁵ למעשה, פאונד נשפט כבר ב-1943 שלא בנוכחותו ונמצא אשם, הוא הגיב לפסק הדין במכתב ארוך, בוטה ומזולז שלח מאיטליה לתובע הכללי של ארה"ב פרנסיס בידל (Biddle).

¹⁶ התרעומת על דבר שחרורו של פאונד לא פסחה, מן הסתם, גם על העיתונות הישראלית. להלן אחת התגובות: "אם משורר גדול הוא, ממילא חיכנס שירתו לפנתיאון הנצח, ואילו הפושע צריך להיכנס למקום שלתוכו נכנסו שאר הפושעים מסוגו." (מתוך: "שחרורו של עזרא פאונד", אברהם שאנן, 'דבר', 30.5.1958)

מבית החולים הפסיכיאטרי ושב לאיטליה ולחיק נשותיו.¹⁷ בראיון שערך עימו אלן גינסברג ב-1968, סיכם פאונד את חייו במילים קורעות לב:

"כל הטוב שעשיתי נשחת בשל כוונות רעות – העיסוק המתמיד בדברים טיפשיים ובלתי-רלבנטיים [...] הטעות החמורה ביותר שלי הייתה האנטישמיות, אותה דעה קדומה וקרתנית [...] בשירתי אין כל היגיון... הרבה ג'יבריש."

ב-1.11.1972, תשוב וחולה, נפטר פאונד בשנתו בבית החולים של ונציה, שם אושפז יום קודם לכן, ביום הולדתו, והוא בן 87. הוא נקבר בסן מיקלה על-יד איגור סטרווינסקי וסרגיי דיאגילב.

סלעים גזולי-שמש – על חלקיו השונים של הספר

א.

חלקו הראשון של הספר מוקדש לשיריו ה"קצרים" של פאונד ומספק לקורא העברי הזדמנות להתוודע ליצירתו השירית המוקדמת. למעלה מכל, מייצג מקבץ זה את חיפוש המתמיד של פאונד הצעיר, חיפוש חובק עולם, אחר צורות, תכנים ונוסחים. החל בשירים אימג'יסטיים במפגיע כמו 'בתחנת המטרו' ("מְרָאָה הַפְּרָצוּפִים הָאֵלֶּה בְּסֶף: / עֲלִים עַל עֲנַף לַח, שְׁחוֹר") שאיכותם השירית מוטלת בספק, עבור בהשפעות המזרח הרחוק ('חוכמה קדומה, חוכמה קוסמית' ו-'ליו-צ'ה'), וכלה בשירים שניתן לכנותם 'יוונו-

¹⁷ את שובו לאיטליה חגג פאונד, עם רדתו מן המטוס, בהצדעה הפאשיסטית. "עכשיו אני חופשי" אמר, "כששחררתי מבית החולים עוד הייתי באמריקה, ואמריקה כולה היא מוסד לחולי נפש."

רומיים' ('לסביה ההיא' ו'ארידס') ואף בשירים בעלי גוון עברי-יהודי מובהק כמו 'שיר מעלות' ו-'דמות במחול':

אין כמותך בין המחוללות,
כמותך קלילת-רגלים.

לא מצאתיך באהלים,
בחשך השבור.
לא מצאתיך ליד הבאר
בין השואבות.

(מתוך: 'דמות במחול')

לצד אלו יפגוש הקורא גם בשירים אחדים, המצטיינים בישרות לשונית ובמקצב שנהוג כיום לכנותו "ביטניקי". אלו הם מעין 'מניפסטים קטנים בשירה' (שירים כמו 'ייפוי כוח', 'ברכות', 'עוד הוראות' ואחרים), ואף על פי כן, אין בכך כדי להמעיט בכוחם ובאפקטיביות שלהם גם כיצירות ספרות:

לכו לבורגנות הגועלת בשממונה,
לכו לנשים בפרורים,
לכו למתחננים עד בחילה,
לכו אל אלה שכשלו גם נסתר
לכו אל המזדווגים האמללים,
לכו אל האשה הקנויה,
לכו אל האשה העוברת בירשה.

(מתוך: 'ייפוי כוח')

יצירה נוספת, שחלק ממנה צורף לחלק זה, היא 'מחווה לסקסטוס פרופרטיוס' (1919). עם פרסומו עורר השיר, הנחשב לאחת מפסגות יצירתו של פאונד, מהומה לא קטנה, שעה שמלומדים אחדים סברו כי מדובר בתרגום משובש

ביותר לפרופרטיוס ומהרו לנעוץ את שיניהם במתרגם.¹⁸ אולם פאונד לא תרגם את פרופרטיוס, אלא כתב עם פרופרטיוס, ו'מחווה לסקסטוס פרופרטיוס' אינו בשום אופן תרגום, אלא שימוש מחודש (פעולה שהייתה חביבה ביותר על פאונד) – באופן שונה ולשם תכלית אחרת – של יוצר מודרני בכלי עתיק; במקרה הזה, כדי לבקר את האימפריה הבריטית השוקעת.

את השירים הכלולים בחטיבה זו כתב פאונד בין השנים 1908-1920. מרביתם כונסו מאוחר יותר בספרו עטור השבחים *Personae* (1926), שהוא מעין מעבדה פואטית שמבחנוותיה המבעבעות צימחו דורות של משוררים.

ב.

בחלקו השני של הספר מובאים מספר קטעים מתוך 'הקאנטוס' (*The Cantos*), שהינה, כאמור, יצירתו השאפתנית ומעוררת המחלוקת ביותר של פאונד ואחת מאבני המסד, היותר מורכבות והיותר מאתגרות, של ספרות המאה ה-20. יצירה זו היא-היא המודרניזם, על כל סגולותיו, פניו וכשלו:

הַטְרָגְדִיָּה הַעֲנֵקִית שֶׁל הַחֵלוֹם בְּכַתְפֵּי
הַכְּפוּפּוֹת שֶׁל הָאֶכָר
מִנְס ! מִנְס בְּרֶסֶק וּפְחֵלֶץ,

¹⁸ בביקורת מ-1919 על "תרגומו" של פאונד לפרופרטיוס, מדגים המלומד ו.ג. האל (Hale) את סוג ה"טעויות" שאפיין את פאונד:

"Mr. Pound is incredibly ignorant of Latin. He has of course a perfect right to be, but not if he translates from it [...] Propertius makes Calliope bid him to refrain from writing epic poetry, and to sing only of love. Mr. Pound mistakes the verb canes, "thou shalt sing," for the noun canes (in the nominative plural masculine) and translates by "dogs." Looking around then for something to tack this to, he fixes upon nocturnae (genitive singular feminine) and gives us "night dogs"! I allow myself an exclamation point".

כף בן וְלֹה קְלָרָה a Milano
בְּעֶקְבָהֶם בְּמִלְנֹ
שֶׁהַתּוֹלְעִים צְרִיכוֹת לְאָכֵל אֶת הַשּׁוֹר הַמֵּת
דִּיגְנָס, דִּיגְנָס, אֵף צְלוֹב פְּעָמִים
אֵיפֹה בְּהֶסְטוֹרִיָה תִמְצָא אֶת זֶה ?
אָבֵל אִמְרוּ זֹאת לְאוֹפּוֹסוֹם : הֵלֵם, לֹא יִבְכֶה,
בְּהֵלֵם לֹא בִיבְכֶה
לְבָנוֹת אֶת עִירוֹ שֶׁל דִּיוֹקְס שְׁגִזּוֹן טְרוֹתִיהָ בְּצָבֵעַ
הַכּוֹכְבִים.

הַעֲיִנִים הַנְּעִימוֹת, שְׁקִטוֹת, וּבְלִי בִיזוּ,
גֶּשֶׁם גַּם שֶׁיֵּךְ לְתֵהֱלִיךְ.

מֵה שְׁסִטִּית מְמַנּוֹ אֵינוֹ הַדְּרֵךְ

(מתוך: קאנטו 74)

"הקאנטוס" נחלק ל-120 שירים, רוויי ציטוטים, מאורעות, לשונות וצורות, והוא מחולק למספר חטיבות פנימיות (הקאנטוס "הסיניים", "הפיזאנים", "ג'ון אדאמס" ועוד), לעיתים תמאטיות ולעיתים פחות, ושעה שישנם חוקרים הטוענים לקשר הדוק בין חלקי השיר, ולאחדות כוללת נוסח 'הקומדיה האלוהית' של היצירה, אחרים שוללים זאת מכל וכל ורואים בקאנטוס אסופה של שירים ומחזורים נפרדים המהווים תיעוד להתלהטויותיו השונות והמשונות של המשורר ולעניינו המשתנה בתחומים שונים, החל במיתולוגיה ובהיסטוריה האירופאית והאמריקאית, עבור בתרבות המזרח, וכלה בכלכלה ובתעמולה.

בהערת הסיום לתרגומו את קאנטו 49 מציב אהרן שבתאי את השאלה הגדולה "מדוע הקאנטוס?", ומיד משיב:

"פאונד חשב לכתוב אודיסיאה, אך מצא את עצמו כאדם שמגרף הר מסולע – הכלי נשבר, האצבעות נפצעו; הגילוי המדהים שלו הוא שהחומר (כל חומר) הוא הטרוגני, כשם שגם האני בלתי אחיד. כל יסוד סמלי (עצם הלשון) קשור במירווח (תהום, קרקע)

ובהעדר שלמות (סירוס). והדבר אינו בלי זיקה לדמותו של פאונד כמשורר נרדף, עובר בלי נעליים את איטליה (עם כיבושה בידי בנות הברית) ונכלא בכלוב הברזל. הסכיזואידיות שלו היא פתח לסכיזואידיות של העולם – למה שפעם היו מכנים 'תופת'. בתור שכזה המסר שלו כל-כך חזק וחשוב.

ואילו ת.ס. אליוט מצדו, בהתייחסו לסבך המשמעויות והמסרים שב'קאנטוס', הצהיר באחת מרשימותיו כי:

"המשמעות ב'קאנטוס' מעולם לא הטרידה אותי, ואני לא חושב שאיכפת לי. אני יודע שלפאונד יש תכנית ומעין פילוסופיה שעומדת מאחורי זה; מספיק לי שהוא חושב שהוא יודע מה הוא עושה; אני שמח שהפילוסופיה שם, אבל אני לא מתעניין בה... אני מודה שלעיתים רחוקות בלבד אני מתעניין במה שהוא אומר – אבל אני תמיד מתעניין באופן שבו הוא אומר זאת."

קטעי "הקאנטוס" שכונסו בספר זה, חרף מספרם המועט יחסית, די בהם כדי להעניק לקורא העברי מבט מעמיק אל יצירתו המרכזית של פאונד – שהיא כלשונו "שיר כולל היסטוריה" – שהיוותה אבן יסוד לאפוסים המודרניים שהופיעו מאוחר יותר, דוגמת *Paterson* של ויליאם קרלוס וילאמס, *A* של לואיס זוקופסקי, *The Maximus Poems* של צ'ארלס אולסון ו-*Omeros* של דרק וולקוט.

ג.

בחלקו השלישי של הספר כונסו תרגומים אחדים של תרגומי פאונד. אכן, במבט ראשון, יש משהו יוצא דופן בתרגומם של תרגומים, שהרי מתבקשת השאלה, מדוע אפוא לא לתרגם את המקור? התשובה לכך היא, באופן פרדוכסאלי, שתרגומיו של פאונד (על-פי-רוב) הם-הם המקור. כלומר, שירים לכל דבר ועניין. פאונד, שסבר כי "עידן גדול של ספרות הוא כמעט תמיד גם עידן גדול של תרגום", נתפש בעיני רבים כאחד מגדולי המתרגמים שידעה

הספרות וכאחד המחדשים הגדולים בתחום. הוא עצמו גרס שהמתרגם אינו אלא אמן ואילו התרגום, אינו אלא אימון, וכך, כי על המתרגם (כמו גם על המשורר) מוטלת החובה "לעשות זאת חדש" (Make it new). היינו, לכתוב שיר.¹⁹ יש מי שמתארים את מלאכת התרגום כמעשה שטני בו נדרש המתרגם "לשבור את החבית ולשמור על יינה", אולם משוואה פיוטית זאת אינה תקפה במקרה של פאונד, שהיה מביט בחבית, מרחרח את היין, ורץ לפתוח יקב משלו.²⁰ פאונד תרגם משתיים-עשרה שפות שונות, שאת מרביתן לא ידע או ידע אך בקושי: סינית, יפנית, יוונית עתיקה, סנסקריט, לטינית, אנגלו-סקסית, מצרית קדומה, פרובנסאלית, איטלקית, גרמנית, צרפתית ועוד. חירות המתרגם, שלא לומר הפסיחה על המקור, שפאונד הרשה לעצמו לא פעם, היוותה במרוצת הדורות השראה למתרגמים דגולים רבים שפסעו בעקבותיו וכתבו, באמצעות התרגום, שירה.²¹

אולם לא הכל קיבלו בחיוב את "שיטת" התרגום של פאונד, ולא אחת היו תרגומיו למושא התקפותיהם של מומחים ומלומדים שהחמיצו פנים נוכח "חוסר הדיוק" של המתרגם. אחת התגובות המפורסמות לתרגומו של פאונד היא זו של המלומד האנגלי, הסופר והמשורר רוברט גרייבס:

¹⁹ הסיסמא שפאונד טבע: "עשה זאת חדש", הפכה לשם דבר וזכתה לאינספור פרשנויות. אני מאמין, כי ביודעו את גודל המשימה, היה פאונד מסתפק בהגדרה שהצעת, והיא "בפשטות", לכתוב שיר. על כל המשתמע מכך.

²⁰ המבקר הנודע יו קנר מסביר, בהקדמה למבחר תרגומי פאונד, שבעוד "פופ תרגם את האיליאדה לצמדים הירואיים, וצ'אפמן להפטמטר יאמבי ... עזרא פאונד מעולם לא תרגם 'לתוך' משהו שכבר קיים באנגלית."

²¹ ראה למשל את ספר התרגומים של רוברט לואל *Imitations* (1961), את תרגומו של אריה זקס ל"שירי חלום" של ג'ון ברימן (1976), את 'פגימות - לקט תרגומים' מאת מאיר ויזלטיר (1979) ואת תרגומי ודיגומי דוד אבירן. לקריאה נוספת על פאונד המתרגם והשפעתו על התרגום בא"י, ראה עבודת הדוקטור של רונן סוניס: "Make it new!": מגמות חדשות בתרגומי השירה העבריים מאנגלית ומרוסית בשנות השבעים והשמונים", מנחה: עמינדב דיקמן. האוניברסיטה העברית, 2013.

”פאונד ידע מעט לאטינית אך תירגם את פרופרטיוס, עוד פחות יוונית, אך תירגם את אלקיוס, מעט אנגלו-סאקסית – אך תירגם את יורד היס. שאלתי פעם את ארתור וואלי כמה סינית ידע פאונד והוא הניע את ראשו נואשות. ואינני טוען למומחיות בפרובנסאלית אך מאיוורקית, שבה מדברים ילדי רוב הזמן ואתה אני מבין, קרובה לה עד מאד. כאשר בני בן השלוש עשרה התבקש להשוות טקסט פרובנסאלי עם תרגומו של פאונד הוא צחק וצחק וצהל.”

מנגד, מציג הסופר הארגנטינאי חורחה לואיס בורחס גישה מעט שונה:

”התרגום נעשה יותר ויותר לעמל פילולוגי המתנהל בחשש תחת עינו הבוחנת של המילון. בימי הביניים לא היו מילונים, ומתרגמים יצרו מחדש את המקור כראות עיניהם, דבר לא עמד לנגד עיניהם זולת התשוקה להוכיח כי שפת אמם אינה שווה פחות מהשפה האחרת. במאה ה-13 או ה-14, תרגום מילולי עלול היה להיתפש כמגושם או מרושל [...] לא אומר כי עזרא פאונד החיה את מושג התרגום של ימי הביניים [...] הוא ערך ניסוי מעניין שלא הובן כהלכה בידי רבים [...] המלומדים מאשימים את פאונד בטעויות רשלניות ומדגימים את בורותו באנגלו-סקסית, לטינית או פרובנסאלית; הם מסרבים לתפוש שתרגומו משקפים צורות בלתי-נתפשות.”

ד.

חלקו הרביעי של הספר מוקדש לאחדים ממנשריו ומכתביו העיוניים של פאונד. הללו, לצד חלקים נכבדים משירתו, נמנים כיום עם מה שמכונה ”הקאנון של המאה ה-20”; כתבים כמו ’המניפסט האימג’יסטי’, ’כמה לאווים של אימג’יסט’, ’המערבולת’, ספר ההדרכה ’א-ב של הקריאה’ ועוד רבים אחרים, היו אחראים באופן ישיר לעיצובה של השירה המודרנית בשפה האנגלית ובכלל. לצד חדות הבחנותיו ורגישותו הגדולה, סגנונו המסאי של פאונד – שתואם לא פעם גם את מזגו השירי – מתאפיין בישירותו ו”בדיבור בגובה העיניים”, ונאמן למצוות ידידו ומורו ת.א. יום, שטען בהרצאתו ’שירה מודרנית’, כי יש ”לדבר על שירה באופן פשוט, כשם שהיית מדבר על

חזירים". את חשיבותם של כתבים אלו ממחיש ת.ס. אליוט בהקדמתו למבחר
מכתביו העיוניים של פאונד שערך ב- 1954 (*Literary Essays of Ezra Pound*):

"אני מקווה שכך זה ידגים כי ביקורת הספרות של פאונד היא הביקורת
העכשווית הטובה מסוגה. זוהי סוגה חשובה ביותר – שאיננו יכולים להרשות לעצמנו
להסתדר בלעדיה [...] אם מבחר זה ישיג את מטרתו, אזי הוא ידגים: (1) שרבים מן הדברים
שאמר פאונד על אמנות הכתיבה, ובייחוד על כתיבת שירה, תקפים ומועילים בכל עת. מעט
מאוד מבקרים עשו זאת. (2) שרבים מהדברים שכתב פאונד היו רלוונטיים במיוחד לצרכיה
של התקופה בה נכתבו; (3) שהוא כפה על תשומת לבנו, לא רק יוצרים בודדים, כי אם אזורים
שלמים בשירה ששום ביקורת עתידית לא תוכל להתעלם מהם [...] מר פאונד אחראי
למהפכת המאה העשרים יותר מכל אדם אחר."

ה.

עזרא פאונד לא הרבה להתראיין – וכאשר התראיין, אף פעם לא היה מרוצה
מהתוצאה. בכרך זה מופעים שניים מן הראיונות הידועים ביותר שערך,²²
האחד שנערך בידי דונלד הול ב-1962 עבור גיליון מס' 28 של ה-*Paris Review*,
והשני שנערך בידי אלן גינסברג ב-1968 עבור גיליון מס' 55 של
Evergreen Review. חשוב לציין ששני הראיונות נערכו בעשור האחרון
לחייו. פאונד עדיין חריף, עדיין מלא כנות, עדיין מלא כריזמה, אבל משהו בו
שבור. התלאות שעבר נתנו בו את אותותיהן. הוא, שגלה כל חייו, מתגלה
בראיונות אלו כמי שגזר על עצמו גלות פנימית, כמי שאשפז את עצמו,
מרצונו, בכור המצרף; כנזיר קתולי, מלא חרטה, המבקש להצליף בעצמו עד
אבדן הכרה – וזו אינה אובדת.

²² ראיון, נוסף, ידוע לא פחות, הוא הראיון שערך עימו פייר פאולו פאזוליני ב-1967 בוונציה. למרבה
הצער, לא עלה בידנו לכלול אותו בקובץ זה.

1.

פאונד כתב מכתבים, כל יום, ולעיתים נדמה שכל היום – ולכולם. לאין ספור סופרים, עורכים ומשוררים, מדינאים, חברי קונגרס, גנרלים, כלכלנים, משפטנים, מלומדים, הוגים, ידידים במזרח הרחוק, לנשותיו ולהוריו – כאשר לאחרונים נהג לשלוח, בין היתר, רשימות ארוכות של ספרים שעליהם לקרוא כדי שיוכלו להבין את עבודותיו. התכתבויותיו הרבות של פאונד עם דמויות מפתח בספרות המאה ה-20 כונסו בעשרות כרכים שונים,²³ אולם בקובץ זה נכללו שלושה מכתבים בלבד, והם בבחינת קצה-קצהו של קרחון עצום. המכתב הראשון הוא מכתב "מנהלי", מן הימים בהם שימש פאונד כמזכירו של ייטס, בו הוא מזמין את ג'ימס ג'ויס להשתתף באנתולוגיה האימג'יסטית ומוסר לו את ברכתו של הבוס. המכתב השני, מכתב נזיפה באימי לואל, מספק הצצה על המלחמות שניהלו האימג'יסטים בינם לבין עצמם. ואילו המכתב השלישי, השייך לסדרה ארוכה של מכתבים, הוא תיעוד עבודתם המשותפת של אליוט ופאונד, של המשורר ועורכו, על 'ארץ השממה'.

2.

בחלקו השביעי של הספר יפגוש הקורא העברי, לראשונה, את הסיבה שבגינה, במשך שנים ארוכות, עזרא פאונד הודר וצונזר בידי הממסד הספרותי בישראל. כפי שציינתי קודם לכן, שידוריו של פאונד ברדיו הפאשיסטי של רומא – שהובילו בסופו של דבר למעצרו ולכליאתו במוסד-

²³ כגון: *The Letters of Ezra Pound to James Joyce* (1967), *T.S. Eliot & Ezra Pound: Collaborators in Letters* (1970), *The correspondence between Ezra Pound and Ford Madox Ford* (1982), *The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis* (1985), *Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky* (1987), *Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams* (1996)

פסיכיאטרי סגור – ארסיים במיוחד. לא הזדהותו עם מדינות הציר היא שמזעזעת, או נאומיו האימתניים כנגד בעלי ההון ומולדתו, כי אם אמונתו הכנה, התמה, והמשורשת היטב, שכל הרעות החולות בעולם מקורן ב"יהודי האטביסטי", ב"מלווה הנודד הבינלאומי", "שהשחית כל אומה שהזדחל אל קירבה". פאונד, בראיון שערך עמו גינסברג, הביע אמנם חרטה על "אותה דעה קדומה וקרתנית", אך אנו, על כל פנים, "היהודים האטביסטיים" שאנחנו, איננו מוכרחים לסלוח (או לשכוח). אף על פי כן, ועל אחת כמה וכמה כמי ששירתם מזה חצי מאה אינה אלא מוטאציה שנתפתחה בעקבות חשיפה לשדה הקרינה של פאונד, מחובתנו להכיר בגדולתו של המשורר, העורך, המתרגם והמבקר שהיה, ולהפנים שהצירוף "גאון-אנטישמי" הוא, כידוע, צירוף אפשרי – ושאת עבודתו של גאון אין מחרימים.

ח.

חלקו השמיני והמסכם של הספר, הנושא את השם "ליקוטי אמרים ומאמרים", הינו נספח מקיף של דברי ביקורת – רשימות, מאמרים והתייחסויות שונות, שנכתבו במהלך למעלה מתשעה עשורים בידי אנשי ספרות עבריים – העוסקים בשירתו, במשנתו ובמעלליו של עזרא פאונד. מערכת היחסים הארוכה בין פאונד והסופר העברי מתחילה, איך לא, במאמר שפורסם ב'התקופה', כרך יט', 1923 – כלומר, כמעט בזמן-אמת. למאמר זה, שהוא החמישי בסדרת מאמרים שכותרתם "שירת אמריקה הצעירה", מצרף המחבר, הלל בבלי, תרגום של עקרונות האימג'יזם המאוחרים, כפי שפורסמו באנתולוגיה שערכה איימי לואל, *Some Imagist Poets*, ב-1915. שמו של פאונד, שבשלב זה כבר היה וורטיציסט ולא נמנה עם חבורתה של לואל, נעדר אמנם מרשימתו של בבלי, אך עיקרי משנתו האימג'יסטית, וצוויו-הפואטיים, עשו דרכם ללשון העברית. במהלך העשורים הבאים – ימי שלטון חבורת 'יחדיו' והפואטיקה הסלאבית בא"י – ועד לימים שלאחר מלחמת העולם השנייה וקום המדינה, שעה שבאירופה כבר סיימו מזמן לערוך משאלים בעניין החרוז החופשי – נותרה

הספרות העברית אדישה למהלך המכריע שהתרגש על אמנות השירה, ובתוך כך, אדישה גם לפאונד. אולם בסדום, כבסדום, תמיד ישנם צדיק או שניים, אולי אפילו שלושה. במקרה של פאונד, כפי שמדגימים מאמריהם החשובים של משה רון וחיים פסח, שקובצו בכרך זה, הללו הם אצ"ג ומאוחר יותר יונתן רטוש, שהטו אוזן לנעשה מעבר לים²⁴ (עליהם אבקש להוסיף גם את נח שטרן, שתרגומו ל'ארץ השממה' של אליוט ראה אור ב-1940 ושאת הרצאתו האבודה מ-25.5.1940 על 'רוחה של אנגליה בין שתי מלחמות' עודני מקווה לאתר).

אולם היכרותם של אצ"ג ואולי גם של רטוש, את פאונד, לא די בה כדי להצביע על מגמה ההולכת ונרקמת בשירה העברית, ו"קרבתם" של שני האינדיבידואלים יוצאי הדופן הללו, שהיו בעצמם "מגלי ארצות" ספרותיים ומנסחי נוסחים, אל פאונד בשלב זה, היא נקודתית וניכרת בעיקר, אך לא רק, בהיבטים תמטיים אחדים (הפוליטי-כלכלי במקרה אצ"ג, והפאגאני-ארכאי במקרה רטוש) ובטמפרמנט הדיוניסי-ימני המשותף לשלושתם.

בימי מלחמת העולם השנייה ובשנים שלאחר מכן תפסה ה"פופלאריות" של פאונד, בארץ-ישראל ובחוגי הספרות העברית, תאוצה. ידיעות בדבר תשדיריו מימי המלחמה, משפטו, גזר דינו וזכירתו בפרס על 'הקאנטוס הפיזאנים', מילאו את עיתוני התקופה. ב-17.3.1944 נכתב ב'הצופה' כי "המשורר האמריקאני עזרא פאונד, שנידרדר באיטליה עד הפאשיזם והאנטישמיות, נעשה בוגד ומשרתו של מוסוליני." ב'על המשמר' דווח ב-7.5.1945 כי "עזרא פאונד, המשורר האמריקני שהיה משדר מראדיו רומא בימי המשטר הפאשיסטי, נתפס ליד גנואה." ואילו ב'דבר' (30.8.1949) תהו כיצד ייתכן שהוענק פרס יוקרתי למי שהינו "פאשיסט מובהק ואנטישמי מושבע". זה כאמור, היה אופיו של ה"דיון" בפאונד באותן השנים, שעה שאפילו אישי ספרות נכבדים, דוגמת אברהם רגלסון (שבעצמו היה מעין פאונד זוטא),

²⁴ או במילותיו של אצ"ג: "על עזרא פאונד – אמרתי להם: אני 'גיליתי אותו' לפני שנולדתם" ('דבר', 4.9.1964)

עסקו בעיקר בשילוח חיצים מושחזים: "אילו שאלו את פי ואת טעמי, הייתי מציע שאותו ישיש – עזרא פאונד – יישלח אל בית המשוגעים על שום חרוזיו, ופרס אחר לגמרי היה ניתן לו על שום בגידתו!" ("על המשמר", 23.11.1952).²⁵

אף על פי שהתייחסויות מעין אלו הוסיפו, ועדיין מוסיפות, להישמע מעת לעת, הרי שב-1959, פתחה הספרות העברית את שעריה בפני פאונד וקראה לו לבוא ולשחרר את חרוזיה לחופשי. האמור הוא כמובן במאמרו המכונן של נתן זך, אבי הנוסח המושל מזה יובל שנים, 'הרהורים על שירת אלתרמן', שפורסם בכתב העת 'עכשיו' ושמחוהו הן את רגע המפנה בשירה העברית והן את הרגע בו, גם אם באופן חלקי ותועלתני, תורגמה לעברית משנתו של פאונד בפועל ממש. לאמור, נטל זך את המכשיר הביקורתי שבנה פאונד, והפעילו על שירת אלתרמן:

פאונד כתב: "את ליונל ג'ונסון לא ניתן להציג כמי שמתואם עם שאיפותינו ותורותינו העכשוויות. הוא כותב בלשון ספרותית [...] ואילו מטרתנו היא הדיבור הטבעי, השפה כפי שהיא מדוברת."

וזך כתב: "לשוננו של אלתרמן היא הרבה פחות דיבורית [...] גם הסיגריה נהפכת ל'סיגרית' ה'שירית' יותר [...] עוד לא היה בשירה העברית המודרנית משורר חשוב שהמוזיקה של השירה שלו היתה כל-כך רחוקה מן הריתמים של הלשון המדוברת"

פאונד כתב: "באשר לריתמוס: יש לכתוב ברצף של משפט מוסיקאלי ולא ברצף של מטרונום."

²⁵ נבדל מכל אלו, וראוי לציון, הוא מאמרו יוצא הדופן, של א. פוגל "נסתרות בשירה האנגלית החדשה" ("על המשמר", 5.9.1947) המקדיש פסקה שלמה לתיאור האימג'יזם, בצירוף תרגום של שלושת עקרונות האימג'יזם כפי שנוסחו בידי פאונד.

וזך כתב: "מה שקובע אצל אלטרמן הרבה יותר מאשר ההינזרות משפת הרחוב, הוא הסגנון המשעבד הכל למרותה של סימטריה משקלית חדגונית."

פאונד כתב: "אין לעשות שימוש כלשהו במילה שאינה תורמת להצגת ה'דבר'". ושעל המשורר "להשתמש בעיטור טוב או לא להשתמש בעיטור כלל."

וזך כתב: "אינני אוהב את האימאז' שכל עיקריו אביזר וג'סטה של קרשי הבמה המשרת מטרות דקורטיביות בלבד."

פאונד כתב: "אל תשתמש בביטוי כ"ארצות עמומות של שלוה" הוא מקהה את האימאז'. הוא מערב הפשטה בקונקרטי. ביטוי מעין זה נובע מכך שהכותב אינו מבין כי האובייקט הטבעי הוא תמיד הסמל המתאים"

וזך כתב: "אינני אוהב את הפאתוס הממותק של "שגבת כמפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" [...] אינני אוהב את הסנטימנטליות המוקיונית (המחפה על חוסר-רגש) [...] אינני אוהב את הדימוי שאיבד כל יסוד חושיי (המוליך בסופו-של-דבר לעבר צירופים כגון "שורות אוטובוסים כבדים כדמעות") ואת השימוש המופרז בפיגורות כמו אוכסימורונים [...] מכאן גם שאינני אוהב את אי-יכולתם של שירי 'כוכבים בחוץ' להיות פיזיים יותר בנופיהם, אותנטיים יותר בלשונם ו"מעוטי אמצעים יותר."

ועוד ועוד וכן הלאה.

אולם לא רק זך, שבהמשך דרכו אף הקדיש את עבודת הדוקטור שלו לחקר פאונד,²⁶ נשבה בקסמיו של עזרא, כי אם דור שלם, להוציא את משה דור, עשה לו את פאונד (לצד אליוט) לאבן שתייה – זהו אפוא, דור המדינה. החל במקסים גילן שפרסם על גבי 'קילטרטון' קריאה נרגשת לאגודת הסופרים לתמוך בהענקת פרס נובל לעזרא פאונד, עבור בדוד אבידן שתירגם מן

²⁶ *Imagism : the poetic of hardness*, Nathan Zach, University of Essex, 1975

'הקאנטוס', חיבר "סופר-קאנטו" משלו ('מה חיפש קורט ולדהיים אצל האפיפיור הפולני') וטען, בראיון עם מנחם בן, כי פאונד "עשה למען שירת-המאה-העשרים יותר מכל משורר בן-דורו, לרבות אליוט, תלמידו, ואודן, ודילן תומאס ואלן גינסברג", וכלה במאיר ויזלטיר, שראה בפאונד "אב-רוחני" ומי ש"פתר את הנוסחה של איך כותבים שירה במאה ה-20", ובאהרן שבתאי שהחל, כדבריו, לעסוק בקלאסי לאחר שמצא "בחנות ספרים באלנבי את 'הקאנטוס', עם הציטוטים ביונית מהומרוס ומספפו, לצד התקפות על סנטוריים והצעות כלכליות רדיקליות ביחס להון, שבח למוסוליני, והתקפות על צ'רצ'יל". ועוד רבים אחרים.

בשנות ה-60 החלו להופיע בעברית תרגומים ראשונים לשירת פאונד.²⁷ תחילה תרגומיו של אהרן שבתאי הצעיר שהופיעו בסתיו 1960 בכתב העת 'עכשיו' (כרך 5-6), ואחר כך תרגומו של ישראל אפרת, לשיר הקצר 'תחנה במטרו' שתורגם עבור הרצאה שנשא ב-1961 (אך פורסמה כעשור לאחר מכן, תחת השם "אימג'יזם", והיא נכללת בקובץ זה). ב-10.11.1972 הופיע ב'דבר' תרגומו של שמואל שתל לשיר 'תפילת לילה' כאשר באותו השבוע נדפס בידיעות תרגומו של דוד אבידן ל'מיסטר ניקסון'. שלוש שנים לאחר מכן, פורסם תרגומו של לאה גולדברג לשיר 'דוריה' (בתוך: 'קולות רחוקים וקרובים')²⁸ וב-1978 פרסם אבידן גם תרגום לקאנטו 38 ('סימן קריאה', מס' 8) וכן הלאה וכן הלאה.

טיפין-טיפין החלו נצברים להם כתבי פאונד בעברית, כאשר ב-1984 הרים המתרגם דורן קורן את הכפפה, עשה מעשה, ופרסם את 'שירים של עזרא

²⁷ ככל שידוע לכותב שורות אלה. על כל פנים, רשימה זו אינה מתיימרת להוות ביבליוגרפיה לתרגומי פאונד שהופיעו בעברית, והדוגמאות המוזכרות כאן, מוזכרות לשם דוגמא בלבד.

²⁸ תרגומו של גולדברג נדפס אמנם רק ב-1975, אולם יש יסוד סביר להניח שהיא תרגמה את השיר כבר בשנות הארבעים – מעט לאחר צאת הקובץ 'שירת רוסייה' (1942) שערכה עם אברהם שלונסקי – עבור מבחר מ'שירת אנגליה', במסגרת 'ילקוט שירת העמים', שבסופו של דבר לא ראה אור.

פאונד' – מבחר משירי פאונד המוקדמים. ספר זה, המכיל תרגומים טובים יותר לצד תרגומים טובים פחות, הפך כבר מזמן לפריט אספנים ונדמה כי נשכח.

מאז ועד היום המגמה פחות או יותר יציבה. כתבי פאונד מוסיפים לטפטף ולצוץ מעת לעת, בכתבי-עת, מוספים-ספרותיים, ספרי-מחקר, ובאסופות תרגומים כאלה ואחרות. ספר זה – שבמערכת ספרותית תקינה, או פחות כפוי-טובה, היה רואה אור כבר לפני יובל שנים – מבקש לתקן את המצב הקיים ולאפשר לקורא העברי להתוודע כראוי לאחד מענקי המאה ה-20.

• • •

ברצוני לנצל הזדמנות זאת כדי להודות לרון סוניס, שהיה שותף מלא לגיבושו של ספר זה, סייע בליקוט החומרים השונים, והעניק רוח גבית למהלך כולו בידיעותיו המופלגות ובעצותיו המחכימות. כמו כן ברצוני להודות לענת ויסמן עורכת מהדורת שירי דוד אבידן (בשיתוף דוד וינפלד) וליהונתן נדב מהוצאת 'חרגול' שסייעו באיתור תרגומיהם של דוד אבידן ודן דאור. וכן למשה רון, שמעון זנדבנק, יצחק לאור, צור ארליך, יותם בנשלום, ערן הדס, טינו מושקוביץ ואריאל קריל, על נכונותם לסייע בכל הנדרש, באשר נדרש. ברצוני להודות לכל המתרגמים ובעלי הזכויות שנעתרו לבקשה, ונתנו ידם להוצאתו לאור של ספר חשוב זה.

ומעל לכל, לאשתי, מיכל.

יהודה ויזן, תל-אביב
אוגוסט, 2014

שירים קצרים

מיסטר ניקסון

בתא מפאר, מצפה זָהב, על יְכַטת הקיטור שלו
יעץ לי מיסטר ניקסון באדיבות להתקדם יותר
ולהסתפן פחות. 'שקל בזהירות את ענין הבקרת.
'הייתי עני לא פחות ממך.
כאשר התחלתי קבלתי, כמוכן,
מקדמה על חשבון שכר סופרים,
חמשים בהתחלה, אָמר מיסטר ניקסון.
'עשה כמוני, קח טור בעתון,
אפלו לא על בסיס קבוע.

'תחניף למבקרים. בשמונה-עשר חֲדָשׁ
עליתי מחמשים לשלש מאות.
האגוז הקשה ביותר שפצחתי
היה דוקטור דנדס.

'מעולם לא הזכרתי שמות אלא במטרה
למפר את יצירותי.
סוד מקצועי אֶלֶף-אֶלֶף, כי בספרות
לא נוהגים צדקה.

'ואיש לא מוזהה יצירת מופת במבט.
נעזב את השירה, נערי,
אין בה שום דבר'.

- - -

חבר של בלוגראם נתן לי פעם עצה דומה:
אל תשקה נגד הזרם,

קבל דעות. שנות התשעים נסו את זה,
והענין מת, אין בזה שום דבר.

(תרגום: דוד אבידן)

וילאנל : שעה פסיכולוגית

.1

הכנתי בקפידה את המאָרע,
שָׁכַח נְדָר רְעוּת.

בְּזִהְיוֹת שָׁל גִּיל הַעֲמִידָה
עֲרַכְתִּי אֶת הַסְּפָרִים הַמְתַּאֲמִים
כְּמַעַט הַפְּכָתִי כָּל עַמּוּדֵיהֶם.

*יְפִי הוּא עֲנִיָּן נְדִיר כֹּה
נְדִירִים כֹּה הַשּׁוֹחִים מִמֵּעֵינִי.*

מֵרַב תְּרַטָּה עֲקָרָה
מֵרַב שְׁעוֹת לְשׁוֹא
וְכַעַת מִן הַחֲלוֹן אֲשַׁנַּח
מְטָר, חֲשַׁמְלִיּוֹת נְעוֹת.
זְעִיר וּמְחַנְדָּד הַקּוֹסְמוֹס שְׁלֵהֶם
וְהָאִוִּיר רוֹאֶה וּמְתַחֶה.
בְּרַבְעֵי עִירָם הַנֶּם
כְּצַעְצוּעַ בֵּין כַּחוֹת סוֹתָרִים.

אֵיךְ יִדְעֵתִי ?
הוּ, אֲנִי יוֹדֵעַ זֹאת הַיֵּטֵב.
כְּעִבּוּרָם דְּבַר-מָה מוֹכֵן.
אֲשֶׁר לִי ;
הַכְנָתִי בַקְפִּידָה אֶת הַמְאָרֵעַ.

*יְפִי הוּא עֲנִיָּן נְדִיר כֹּה
נְדִירִים כֹּה הַשּׁוֹחִים מִמֵּעֵינִי.*

שְׁנֵי רָעִים : נִשְׁמַת יַעֲר...
רָעִים ? הָאֵם פְּחוּתִים בְּרַעוּתָם
מִשׁוֹם שְׁמִצָּאָם פְּלוּנֵי לְבָסוּף ?
אֶחָת וּבִשְׁנֵית הַבְּטִיחוּ לְבוֹא.

'בֵּין לַיְלָה לְבָקֵר ?'
יָפִי יִגְמַע מִתּוֹךְ רוּחִי.
נְעוּרִים יִשְׁכְּחוּ עוֹד מְעַט
נְעוּרֵי נִפְרָדוֹ מִמְּנֵי.

.2

"פְּתַח פֶּה ! 'רְקֹדֶת פֹּה נִקְשָׁה'
אֶחָד הָעֲרִיץ עֲבוֹדוֹתֶיךָ,
אָמַר זֹאת בְּגִלּוּי.
'הָאֵם דְּבַרְתָּ כְּשׁוֹטָה
בְּלִילָה הָרֵאשׁוֹן ?
בְּעָרֵב הַשְּׁנֵי ?'
אָבָל הֵם שְׁנֵית הַבְּטִיחוּ
'לְמַחֵר בְּשַׁעַת הַתְּהָה' ("

.3

כָּבֵר הַיּוֹם הַשְּׁלִישִׁי נוֹקֵף
אֵין קוֹל אֶף מְאָחָד ;
אֵין קוֹל מְמָנָה, לֹא מְמָנּוּ ;
רַק פְּתָק מְאָדָם אַחֵר :
'פֹּאוּנְד זְקֵר, אָנִי עוֹזֵב אֶת
אֲנִיגְלִיָּה'.

(תרגום : אהרן שבתאי)

יו סלוין מוֹבְרְלִי - חלק א'

חייו, מגעיו ומשאיו

¹"Vocat aestus in umbram"

(נמסיאנוס, אקלוגה רביעית)

²E. P. Ode pour l'élection de son sépulchre

.א.

שֶׁלֶשׁ שָׁנִים, חוֹרֵק בְּאַזְנֵי דוֹרוֹתָיו,
נָסָה לְהַפְיִחַ רוּחַ חַיִּים בְּאַמְנוֹת
הַשִּׁירָה הַמְתָּה; לְשֹׁמֵר "עַל הַנְּשֻׁבִים"
בְּמוֹכֵן הַיֶּשֶׁן. כְּכָר טְעוֹת –

טוֹב, לֹא מִמֶּשׁ, אֶף, הָיֹוֹת שֶׁהָיָה יְלוּד
אַרְצָן פְּרָאִית לְמַחְצָה, אֲזִי גִישָׁה מִיִּשְׁנָת:
הָיָה נְחוּשׁ לְסַחֵט חֲבָצְלֹת מֵתוֹךְ הַבְּלוּט;
קִפְּנָאוּס; לְפַתְיוֹן מְזִיף, שְׁמֶד;

"אִידֶמֶן גָּאָר טוֹי פִּאֲנָת אוֹס אָנִי טְרַיִי"³
נִקְלַט בְּאַזְנֵן נְטוּלַת הַגְּנָה;
לְכֹן, כְּפִשְׁעֵי בִינּוֹ וּבִין סְלַעֵי
הַחוּף, יָם גְּדוּעַ הַחֲזִיק בּוֹ בְּאוֹתָהּ שָׁנָה.

1. לטינית: "החום הודף אותנו אל הצל"

2. צרפתית: "ע. פ. אודה לבחירת מצבתו שלו"

3. יוונית עתיקה: "יען ידענו הפל, כל-סבלות אנשי טרוֹיָה", אודיסאה (12, 189)

פְּנֵלוּפָה שְׁלוֹ הֵיטָה פְּלוּבֵר,
הוּא דָג בְּאֵיִם סְרָבְנִים;
הַבֵּיט בִּיפִי שְׁעַר קִירְקָה הַמְתַבְדֵּר
בְּמָקוֹם בְּסִסְמָאוֹת עַל גְּבִי שְׁעוֹנִים.

- - -

מִבְּלִי שְׁנַנְע בְּ- "מִצְעַד הָאָרוּעִים,"
פֶּרַח מְזֻכָּרוֹן הָאָדָם בְּ- l'an trentiesme
De son eage "אֶחָד הַבְּרוּאִים
שְׁלֹא הוֹסִיפוּ דְבַר לְמוֹדוֹתֵיהֶם.

ב.

הַדוֹר תִּבְעַת מְמוֹנּוֹת שְׁתַּתְאָרְנָה
אֶת פְּנֵי הַדוֹר הַחוֹפְזֵנִים,
מִשְׁהוּ לְבִימַת הַמוֹדְרָנָה,
לֹא חֵן אֲטִי, עַל כָּל פְּנִים;

לֹא, אוֹלֵי לֹא, חֲזִיוֹן קוֹדֵר
שֶׁל מִבְּט כְּלָפֵי פְּנִים;
פְּזֻבְנוּיּוֹת מְצַלְחוֹת יוֹתֵר
מְעַבּוֹד לְכַתְּבֵי קְדָמוֹנִים!

"הַדוֹר תִּבְעַת," בְּעֵקֶר, תִּבְנִית מְטַבְעַת
שְׁנוּצָרָה בְּתוֹךְ רְגַע קָל,
רְאִינוּעַ בְּפְרוֹזָה, לֹא, לֹא לְגַמְרִי, מִבְּהֵט,
אוֹ אֶת הַחֲרוּז "הַמְפָּסֵל."

(תרגום והעיר: יותם בנשלום)

4. צרפחית: "בשנות השלושים לחייו"

העיון באסתטיקה

הילדים הפעוטות בלבוש המטלא,
שבויים בקמח לא מצויה
הפסיקו לשחק כשהיא עברה על ידם
וקראו מעם חלוקי המרצפות שלהם:
גאנדה! אי, גאנדה! צ' א ב'אה!¹

אבל שלש שנים אחרי זה
שמעתי את דנטה הצעיר, שאַת שם משפחתו איני יודע –
שפן ישנם בסירמיון עשירים ושמונה דנטאים צעירים
ושלשים וארבעה קטולים;
והיתה תפיסה גדולה של סרדינים,
והמבגרים ממנו
ארזו אותם בתבות העץ הגדולות
בשכיל השוק בבסקניה, והוא
דלג סביב, מנסה לחטף מהדגים הבהירים
ונדחק בין הפוסעים על שתי קורות הרציף;
ולשוא הם פקדו עליו 'סטא פרמו'²
ויאחר שלא הרשו לו לסדר
את הדגים בתבות
לסף את אלה שכבר היו מסדרים,
ממלמל להנאתו
את הבטוי שהוא:
צ' א ב'אה.

ומכף נבוכתי מעט.

1. Guarda! Ahi, guarda! Ch' e' be' a! באיטלקית: תראו! אי, תראו! איזה זכה! (be'a – שיבוש
לדי-ל-bella)
2. Sta fermo! - באיטלקית: תעמוד בשקט!

שבחי איזולד

לשוא התאמצתי
ללמד את לבי לכפף;
לשוא אמרתי לו
”ש זמרים טובים ממך לרב.”

אף מענהו בא, פרוחות וכנגינת קתרוס,
כבכי עמום על פני הלילה
שלא נותן לי מנוח, אומר לעד,
”שיר, תן שיר.”

הדיהם מתנגנים זה בזה בין הערבים
לעד מחפשים שיר.
ראו, אני שחוק מרב עמל
והשטוט בדרךכים רבות הפך את עיני
לטבעות אדמות כהות ממלאות אבק.
ועדין אוהז בי רעד בין הערבים,
ומלים שדוניות אדמות וקטנות קוראות ”שיר”,
מלים שדוניות אפרות וקטנות משתוקקות לשיר,
מלות עלה חומות וקטנות קוראות ”שיר”,
מלות עלה ירקות וקטנות משתוקקות לשיר.
המלים הן כעלים, עלים ותיקים חומים בצת האביב
הנושבים בלי דעת לאן, מחפשים שיר.

מלים לבנות כפתותי שלג – אף אלה קרים,
מלות-טחב, מלות חף, מלים של זרמים רוגעים.

לשוא התאמצתי
ללמד את רוחי לכפף,

לְשׁוֹא טְעַנְתִּי כְּנִגְדָּה
”יש רוחות גדולות ממך לרב.”

כִּי בְשַׁחַר שָׁנֹתִי אִשָּׁה אָז בָּאָה
כְּקָרִיאת אור הַיָּרֵחַ,
כְּמוֹ הַיָּרֵחַ הַקּוֹרֵא לְשֹׁפֵל וְגֵאוֹת,
”שִׁיר, תֵּן שִׁיר.”
אֲשֶׁר עַל כֵּן חִבַּרְתִּי לָהּ שִׁיר וְהִיא הִלְכָה מִמְּנִי
כַּהֲלֹךְ הַיָּרֵחַ מִן הַיָּם,
וּבְכָל זֹאת בָּאוּ מְלוֹת הָעֵלָה, מְלִים שְׂדוּנִיּוֹת חִימוֹת וְקִטְנוֹת
וְאָמְרוּ ”הַרוּחַ שְׁלָחָה אוֹתָנוּ.”
”תֵּן שִׁיר, תֵּן שִׁיר!”
וְלְשׁוֹא קָרָאתִי אֲלֵיהֶם ”אֵין לִי שִׁיר
כִּי הִיא שְׁעָלִיהָ שְׂרָתִי הִלְכָה מִמְּנִי.”

אֶךְ רוּחִי שְׁלָחָה אִשָּׁה מְגֻזַּע פְּלָאִי,
אִשָּׁה כְּאֵשׁ מֵעַל גְּזָרֵי הָאָרֶץ קוֹרֵאת ”שִׁיר, תֵּן שִׁיר.”
כִּף תִּקְרָא הִלְהַבָּה לְלִשְׁד.
שִׁירִי לֵהִט אֶתָּה וְהִיא הִלְכָה מִמְּנִי
כַּעֲזֹב הִלְהַבָּה אֶת הַגְּחָלִים כִּף הִלְכָה הִיא אֶל יְעָרוֹת חֲדָשִׁים
וְהַמְּלִים נוֹתְרוּ אִתִּי
קוֹרְאוֹת לְעַד ”שִׁיר, תֵּן שִׁיר.”

וְאֲנִי ”אֵין לִי שִׁיר,”
עַד יוֹם בּוֹ רוּחִי שְׁלָחָה אִשָּׁה כְּשִׁמְשׁ:
כֵּן כְּמוֹ הַשֶּׁמֶשׁ הַקּוֹרֵאת לְזָרַע,
כְּמוֹ הָאֵבִיב עַל הָעֵנָף
כִּף הִיא שְׂמַגִּיעָה אֵלַי, אִם כָּל הַשִּׁירִים,
הִיא שְׂאֵת מְלוֹת הַפֶּלֶא מִחֲזִיקָה בְּתוֹךְ עֵינֶיהָ
הַמְּלִים, מְלִים שְׂדוּנִיּוֹת קִטְנוֹת שְׁלֵעַד קוֹרְאוֹת אֵלַי

”שיר, תן שיר.”

לְשׂוּא נִאֲבָקְתִי עִם רוּחִי
לְלַמֵּד אֶת רוּחִי לְכַפֵּף.
אֵי הָרוּחַ שִׁי־כַפֵּף
כְּשֶׁאֵת בְּתוּךְ לְבוֹ ?

(תרגם והעיר: דורון קורן)

פורטרט של אישה

את ורוחך הם ימת סארגסו שלנו
לונדון סתפה סביבך סבום שנים זה
וספינות נוצצות השאירו לך כף וכף בתמורה:
רעיונות, קצת רכילות, מכל הבא ליד,
גבישים מוזרים של ידע וסחורה שערכה מערפל.
מחות גדולים חשקו בך – מלית בררה.
תמיד היית את השניה. זה טרגי?
לא. בעצמך העדפת זאת על מה שנהוג:
גבר אחד, משמים וכוף עד שממון
מת בינוני אחד: כל שנה נוספת – מחשבה אחת פחות.
וכמה סבלנית את. ראיתי אותך יושבת
שעות, רק שמשהו אולי יעלה.
ועכשו את משלמת משהו. כן, ביקר משלמת.
את טפוס שאינו חסר ענין. מי שבא אליך
יוצא עם מטען מוזר:
שלל שעלה ברשת; כמה הצעות תמוהות;
עבודה שאינה מלמדת דבר; וספור אחד או שנים,
מעברים בדודאים או בדבר אחר
העשוי להיות שמושי אף מעולם לא נעשה,
שאף פעם איננו במקומו או שיש בו שמוש
או מוצא את שעלתו בגול הימים:
יצירה עתיקה ונפלאה, מצעצעת דהוייה;
צלמים, ענבר אפר, טביעת פסיפס נדיר,
אלה הם אוצרותיך, וזהו שפעתך; אף
למרות גניזת ים זו של דברים שנשרו,
פסות עץ מוזרות ספוגות טחב, וחמר חדש ונוצץ:
בזרימה אטית זו של מעמקים ואורות משתנים,
לא! אין שם דבר, בכל ובכלל,

אין דבר שהוא פלו שלף.
ובכל זאת זו היא אף.

(תרגום : חיים פסח)

Au Jardin

הו את גבוה הרחק,
את שגורחנת
מסבכות שרף הענבר על הלילה הקובלטי,
אני בין עצי הארן מתחת,
בין עצי הארן הקטנים, תשמעי אותי!
"הליצן נכנס לגן".
האמנם?
ובכן, אין כל ערך לדורף שבה את
אוהבת אותי, גברתי;
כי אין לי דבר לתת לך מלבד שירים.
אני על הדרכים של העולם הרחוקתי
להגיד שהחיים הם, איכשהו, דבר עליו,
אבל את אף פעם לא משחילה שני ימים על חוט אָחַד
אבל יצא מזה צער.
ואהבתי פעם אהבה,
מעבר לירח,
אהבתי פעם אהבה,
ואולי, עוד פעמים רבות,
אבל היא רקדה כמו פרפר ורד בשיחים.
הו, אני מבחין בכן נשים מבין "האנשים האחרים",
והכל יסתדר
בימי ראשון.
"הליצן נכנס לגן".
האמנם?
(תרגום: שמעון שלוש)

שיר מעלות

I

סמכוני בצבעי סין,
כי רע הראי בעיני.

II

הרוח חולף מעל החטה –
בנפץ קסר,
מלחמת מתכת דקה.

ידעתי את דסקת הזקב,
ראיתי נמסה מעלי.
ידעתי את המקום הבוהק פאפון,
את היכל הצבעים הבהירים.

III

הו ראי רע עד דק, הו בלבול צבעים!
הו אור כפות כפוי פנימה, הו נשמת השבוי,
למה אני מזקר? למה אני משלח?
למה ברקך מלא חשד מוזר?
הו ראי, ערמומי זומם, הו אבק זקב!
הו קורי ענבר, הו שלל צבעים דו-פרצופי!

(תרגום: אמיר אור)

דמות במחול

לחתונה בקנה הגלילית

שְׁחַרְת עֵינַיִם,
אִשָּׁת חֲלוּמוֹתַי,
בְּנַעֲלֵי הַשָּׁן,
אֵין כְּמוֹתֶךָ בֵּין הַמְּחוֹלְלוֹת,
כְּמוֹתֶךָ קָלִילַת רַגְלַיִם.

לֹא מְצֵאתֶיךָ בְּאֵהָלַיִם,
בְּחֹשֶׁךְ הַשְּׁבוּר.
לֹא מְצֵאתֶיךָ לְיַד הַבָּאָר
בֵּין הַשּׁוֹאֲבוֹת.

זְרוּעֶיךָ כְּעָנַף רַךְ נִתּוּן בְּקַלְפָּה;
פְּנֵיךָ נִהָר עִם אוֹרוֹת.

לְבָנוֹת כְּשֶׁקֶד רַעְנָן כְּתַפְיָךְ;
שְׁנַפְשֵׁט מְקַלְפָּתוֹ.
לֹא יֵאֶסְרוּךָ בְּסִרְיֹסִים;
וְלֹא בְּסוֹרְגֵי נַחֲשָׁת.

מִשְׁתַּךְ כֶּסֶף וּפִז עֵטוֹר סְפִירִים.
כְּתֻנַּת חוּמָה, רְקוּמָה פְּסִי זָהָב, הַנְּחֻתָּה מְעֻלְיָךְ,
נְתֻט-אֵיקָנְיָה, "עֵץ עַל הַמַּיִם."

כְּפֹלֵג בֵּין קְנֵי הַגְּמָא יְדִיךָ עָלַי;
אֶצְבְּעוֹת כְּנַחַל צוּגָן.

נְעֻרֹתַיָּךְ צָחוֹת כְּחִלּוֹקֵי הַנַּחַל ;
זְמַתָּן סָבִיב-סָבִיב לָךְ !

אֵין כְּמוֹתַיָּךְ בֵּין הַמְּחֻלָּלוֹת ;
כְּמוֹתַיָּךְ קְלִילַת רַגְלִים.

(תרגום : יותם מיכאל בן-משה)

תפילת לילה

אֱלֹהִים, טַהַר אֶת לְבַנּוּ!
טַהַר אֶת לְבַנּוּ!
אֲכַן הַקּוֹיִם שְׁשִׁמְתָּ לְפָנַי
בְּמִקְוֹמוֹת נְחֻמָּדִים
וְהִיפִי שֶׁל זֹאת וַיִּנְיֹצֶיהָ שֶׁלְךָ
אֲשֶׁר אַתָּה הִרְאִיתָ לִי
עַד אֲשֶׁר חִמַּדְתָּה הִיתָה לִי
דְבַר שֶׁל דְּמַעוֹת
אֱלֹהִים, מַה הַחֶסֶד הָרַב
עָשִׂינוּ בְּיָמִים עָבְרוּ
לְשִׁפְחוֹנוֹהוּ כְּכֹר,
כִּי נָתַתָּ לָנוּ נִפְלְאוֹתֶיךָ אֱלֹהֵי
הוּ, אֱלֹהֵי הַמַּיִם?

הוּ, אֱלֹהֵי הַלַּיְלָה
מַה הַצַּעַר הָרַב
בָּא עָלֵינוּ,
שֶׁכָּךְ גָּמַלְתָּ לָנוּ
בְּטָרָם עַת בּוֹאוּ!

הוּ, אֱלֹהֵי הַדְּמָמָה,
טַהַר אֶת לְבַנּוּ.
טַהַר אֶת לְבַנּוּ.
כִּי רָאִינוּ
אֶת כְּבוֹד הַצֵּל שֶׁל
דְּמִיוֹן אֲמִתֶּךָ.
כֵּן, אֶת כְּבוֹד הַצֵּל
שֶׁל תִּפְאַרְתְּךָ מִהֲלָכָת

על פְּנֵי צִלְלֵי הַמַּיִם
בְּזֹאת וַיִּגְיַצְיָהּ שְׁלֶךְ.
וּבְפָנַי קָדַשְׁתָּו
שֶׁל הַצֵּל שֶׁל אֲמַתְךָ
כְּסִיתִי אֶת עֵינַי,
הוּא אֱלֹהֵי הַמַּיִם.

הוּא אֱלֹהֵי הַדְּמָמָה
טָהֵר אֶת לְבָנוֹ.
טָהֵר אֶת לְבָנוֹ,
הוּא אֱלֹהֵי הַמַּיִם,
חֹטֵא אֶת לְבָנוֹ בְּתוֹכָנוּ
כִּי הִנֵּה רָאִיתִי אֶת
הַצֵּל שֶׁל זֹאת וַיִּגְיַצְיָהּ שְׁלֶךְ
שֶׁטָה עַל פְּנֵי הַמַּיִם
וְכוֹכְבֵיךָ
רָאוּ אֶת הַדְּבָר הַזֶּה מִמְּסֻלוֹתֵיהֶם
הֵם רָאוּ אֶת הַדְּבָר הַזֶּה,
הוּא, אֱלֹהֵי הַמַּיִם,
כִּשֶׁם שְׂכוֹכְבֵיךָ הֵם
דוֹמָמִים אֲלֵינוּ בְּמִסְלוֹתֵיהֶם הֶרְחֹקוֹת
כָּךְ גַּם לְבִי שְׁלִי
דוֹמֵם עוֹמֵד בְּתוֹךְ תוֹכִי.

טָהֵר אֶת לְבָנוֹ
הוּא אֱלֹהֵי הַדְּמָמָה,
טָהֵר אֶת לְבָנוֹ
הוּא, אֱלֹהֵי הַמַּיִם.

(תרגום: שמואל שתל)

הסדר החברתי

.1

פקיד ממשלתי זה,
שאשתו קשישה ממנו בשנים אחרות,
יש לו ארשת לטפנית כזו
כשהוא לוחץ את ידיהן של נשות חברה צעירות

.2 (Pompes funèbres)

אשה זקנה זו,
שהיתה 'כל כך זקנה עד שהיתה אתאיסטית'
מקפת כצת
בשעה גרות וצלב
בשעה שאשתו השניה של בן אחיה
הופכת בחפצי הבית.
שני החתולים שלה
פוסעים לפניך לתוך אורנוס;
מין סוטי,¹ בכלורופורם,
ויש לקנות שנשמותיהם תהלכנה
כשזנבן מורם,
ושבעצבות יילילו, ובנעם

משום שנה נדאי שלא השאירה על האדמה הזאת
שום קול
לבד מריב קולני של קרובים ממין נקבה.

.1. הטקס של שרפת האלמנה לצד גוויית בעלה בדת ההינדו.

בהט

גְּבֵרֶת זֹאת, בְּחִלּוֹק הַרְחָצָה הַלְבָּן,
הַמְכַנֶּה בְּפִיָּה peignoir
היא, לְפִי שְׁעָה, פִּילִגְשׁוֹ שֶׁל יְדִידִי,
וְכַפּוֹתָיו הַעֲדִינּוֹת הַלְבָּנוֹת,
שֶׁל הַכֶּלֶב הַקָּטָן שֶׁלָּהּ
אֵינָן עֲדִינּוֹת מְשֵׁהִיא עֲדִינָה,
אֶפְלוּ גוֹטְיָה עֲצָמוּ לֹא הָיָה בּוֹחֵל
בְּנִגְוֵדֵי הַלְבָּן
שֶׁלָּהֶם
כְּשֶׁהִיא יוֹשֶׁבֶת בְּכֶסֶף הַגְּדוֹל
בֵּין שְׁנֵי הַנְּרוֹת הַרְוּוּיִים עֲצָלוֹת

(תרגום: יוסף שרון)

חנות התה

הַעֲלָמָה בְּחִנּוֹת הַתֵּה
אֵינָנָה יָפָה כְּפִי שְׁהִיְתָה.
אֱלוּל הַתְּעַלְל בָּהּ.
היא אֵינָנָה עוֹלָה בְּמַדְרָגוֹת בְּאוֹתוֹ מְרִץ ;
כֵּן, גַּם הִיא תִּגִּיעַ לְגִיל הַעֲמִידָה,
וְזֶהר הַנְּעוּרִים שֶׁהַפְּנֵה בִּינֵינוּ
כְּשֶׁהִגִּישָׁה לָנוּ לַחֲמִנִיּוֹת
לֹא יוֹפֵז בִּינֵינוּ עוֹד.
גַּם הִיא תִּגִּיעַ לְגִיל הַעֲמִידָה.

(תרגום: אריאל קריל)

אי האגם

הו אל, הו ונוס, הו הרמס, פטרונם של גנבים,
תן לי בבוא עת, אני קורא אליך, חנות-טבק קטנה,
עם הקפסאות הקטנות הבהירות
זו על גבי זו סדורות, ממלאות מדפים
והניחוח הרפה המתקתק
ותערכת ה'שאג',
ועלי הוירג'יניה הבהירים
רפויים מתחת לטבלת זכוכית מבהיקה,
וזוג מאזנים לא משמנים מדי,
והזונות נכנסות בדרךך להחליף מלה או שתיים,
לפטפוט בטל, וכדי לסדר את שערך מעט.

הו אל, הו ונוס, הו הרמס, פטרונם של גנבים,
שים אותי בחנות-טבק קטנה,
או בכל מקצוע אחר
רק לא מקצוע הכתיבה הארוך הזה,
שבו אדם צריך את ראשו אתו כל הזמן.

(תרגום: עוזי בהר)

מתוך : מחווה לסקסטוס פרופרטיוס

חצות, מכתב הגיע מגברתי אלי
ובו אני נקרא לבוא מיד אל טיבור!
חדי צריחי התאומים עולים בבהק מעלה,
ובברכות שטוחות קולחים מי מעין אנגנה.
פיצד אפעל בסוגיה הזאת?
האם אפקיד את גורלי ביד צללים חורשי רעה,
מהם עלול לפגע בי אגרוף נבל?
אף אם לא אמלא אחר פקדת גברתי,
- אפלו המגור ראוי להבנה,
אהיה קרבן לככי וקניות גרועות ממתנקש בלילה
ועוד אהיה על תקן של רשע.
והדבר הן משוף שנה תמימה,
כי לא תחוס עלי גברתי ולא תטה לי חסד,
והן אין איש שפעיניו אוהב בליל חצות אינו קדוש.
וכף בויה סקירו.
לו גבר מאהב היה
שלו יוכל לפסע בחוף סקיתה
כי פושע לא יעז לפגע לרעה במאהב
הלכנה תשא גרו.
הכוכבים זיהירו את האיש מפני מכשול,
דרכו יאיר קופיד באבוקה,
וקרסליו ישמר מפני כלבים שוטים.
הנה פי-בן נתיבותיו שלום תמיד ובכל שעה.
איה האיש שנימוסיו גרועים כל כך
עד כי יעז לפשט מן המחזר את גלימתו הטהורה?
אפרודיטה תוליקהו.

(תרגום : אריה סתיו)

Δόπια (דוריה)

היִי בִּי כְּדָרְכֵי הַנְּצַחִים
אֲשֶׁר לְרוּחַ שׁוֹמֵמָה, וְלֹא
כָּל דְּבַר חוֹלֵף —
כְּחֵדוֹת הַפְּרָחִים.

הַנִּיחִינִי בְּכִדְיוֹת אֵיתָנָה
שֶׁל סַלְעִים גְּזוּלֵי-שֶׁמֶשׁ
וּפְלָגִים אֲפָרִים.

יְדַבְּרוּ נָא הָאֱלִים דְּבָרִים רַבִּים אֵלֵינוּ
בְּיָמִים יְבוֹאוּ,
הַפְּרָחִים הַקּוֹדְרִים שֶׁל הָאוֹרְקוֹס
זוֹכְרִים אוֹתָךְ.

(תרגמה : לאה גולדברג)

Francesca

את עלית מרדת הלילה
ויפרחים היו בנדיף,
עכשו צאי מבולבול של
אנשים,
מחוץ למהומת השפה עליך.

אני שרואה אותך בין דברים היוליים
רגזתי כשנשאו את שמך
באתרים קבועים.
אני גלים שלווים הלואי גואה
ראשי,
והעולם יגוע כעלה,
או יגרוף כתמיל שן-הארי,
כך אני מוצא אותך שוב,
לבדך.

(תרגום: שמעון שלוש)

שלושה משוררים

קאנדידה בחרה במאהב חדש
ועל שלשה משוררים ירד האבל.
הראשון חבר אלגיה ל"חלוריסה",
"לחלוריסה הצנועה והקריה", שבשבילו היא "רק חלוריסה"
השני חבר סוגטה
על מזגן ההפכפך של הנשים
והשלישי פותב מכתב, לקאנדידה.

נערת החנות

לְהֵרֵף עֵינַי הִיא נָחָה עַל גּוֹפִי
כְּמוֹ סְנוּגִית שֶׁהָרוּחַ מְסִיטָה כְּמַעַט אֶל קִיר.
וְהֵם מְדַבְּרִים עַל הַנְּשִׁים שֶׁל סְוִינְבֵּרְן,
הַרוּעָה הַפּוֹגֶשֶׁת בְּגוֹאֲדוֹ
וְעַל הַזּוֹנּוֹת אֲצֵל בּוֹדְלֵר.

ארידס

אָרִידִס הַבִּישָׁן
נִשָּׂא לוֹ אִשָּׁה מְלַעֲרַת,
נִמְאָס עָלָיו אֲרַח חַיִּיו.
עֵיף וּמְאֻכָּזֵב הוּא חֹשֵׁב
שֶׁזֶה לֹא יוֹתֵר
מִכֵּל דְּבַר אַחֵר.
אָמַר לְעַצְמוֹ: "לְעַצְמִי אֲנִי לֹא שָׁנָה לִי,
אִם מִיִּשְׁהִי מוֹצֵאת בִּי מִשְׁהוּ – אֵלֶךְ אִתָּה"
וְכֵן הִלֵּךְ לְאַבְדוֹן.

(תרגום: חיים פסח)

נשים

אגתאס

אֲרַבְעָה וְאַרְבָּעִים מְאֻהָבִים הָיוּ לְאַגְתָּאס בְּשִׁכְבֵּר הַיָּמִים,
וְלִכְלֵם סְרָבָה;
וְעַתָּה פּוֹנָה הִיא אֵלַי מְבַקֶּשֶׁת אֲהַבָּה,
וּפּוֹנָה אֵף שְׁעָרָה.

אשה צעירה

ונתי את אליל בירתך בפרגים,
הערצתיך שלש שנים תמימות;
ועכשו רוטנת את על פי שמלתך צרה עליך
ועל פי במקרה אמרתי זאת.

לסביה ההיא

ממנון, ממנון, האשה ההיא
שנהגה לשוטט בינינו
בחסר ודאות חננית שכזו,
מארסת כעת
לבעל-בית בריטי.
Lugete, Veneres! Lugete, Cupidinesque !

* לסביה ההיא (illa Lesbia) – פראפרזה לשיר 58 של קטולוס: "קליוס, לסביה שלנו,
לסביה ההיא / לסביה שרק אותה אהב קטולוס / יותר מעצמו ומהיקרים לו / עכשו בקרנות
רחוב וסמטאות / מוצצת לצאצאי רמוס הנדיב". Lugete וכו' (הלטינית במקור) – "בכנה,
ונוסות! בכו, קופידונים!"

חולפת

בלא פגם, כאפרודיטה,
כל בלך יפה,
חסרת שכל,
ניחוחו הקל של הפצ'ולי שלך,
קל, כמעט, בקני האכזריות בסנטרך,
לא תוקף אותי, כמעט אף לא מעסיק אותי.

“איונה מתה כבר שנה ארוכה”

ריקות הדרכים,
ריקות דרכי הארץ הזאת
והפרחים
רוכנים בראשיהם הכבדים.
לשוא הם רוכנים.
ריקות דרכי הארץ הזאת
באשר איונה
התהלכה פעם, ושוב איונה מתהלכת
אף נדמית כאדם שפרגע עבר ואינו.

Imerro (אני עורגת)

נפשך
נתעדנה בלב רניות,
אתטיס.
הו אתטיס,
אני עורגת על שפתיך,
אני עורגת על שדיך הדקים,
את, הסעורה, הבלתי נתפסת.

* Imerro – הכותרת היוונית “אני עורגת” היא בעקבות שירה של ספפו לאהובתה אתטיס (ספפו 96).

האביב

“בְּאֲבִיב הַחֲבוּשִׁים הַקִּידוֹנִיִּים” – אִיבִיקוֹס

עוֹנַת אֲבִיב קִידוֹנִית עִם פְּמִלְתָּהּ,
מְלִיאָדוֹת וּבְנֹת מַיִם,
פּוֹסַעַת מִתַּחַת רֹיחַ תְּרַאקִי רוֹגֵשׁ,
מְפַזֶּרֶת נְצָנִים בּוֹהֲקִים
בְּכָל הַמָּקוֹם הַיַּעֲרִי הַזֶּה,
וְכָל נֶטֶע גִּפֶן
עוֹטָה זֶהר תְּדֹשׁ.
וְחֶשֶׁק פְּרָאִי
גּוֹפֵל כְּבָרֶק שְׁחָר.
הוּ לֵב נְבוֹרָף,
גַּם אִם יוֹשֵׁב לְכָל עֶנְף מַה שְׁאֵבֵד אֲשַׁתְּקֵד,
זוֹ שְׁחֶלְפָה כְּאֵן בֵּין הַרְקָפוֹת,
חוֹלְפֹת עֲכָשׁוּ רַק מִדוּחַ רְפָה, לֹא מִרְפָּה.

* אצל פאונד המוטו ביוונית – Eri men ai te kydoniai. השיר כולו הוא וריאציה על שירו של המשורר היווני הקלסי איביקוס: בְּאֲבִיב מְלַבְלָבִים הַחֲבוּשִׁים הַקִּידוֹנִיִּים, רְוִיִם מְזַרְמִי נְהוֹרוֹת; שֵׁם גֶּן הַעֲלָמוֹת הַשְּׁהוֹר, וּפְרִיחוֹת הַגִּפֶן מְשַׁגְּשָׁגוֹת מִתַּחַת זְמֹרוֹתָ שׁוֹפְעוֹת צֵל; אֵף בְּאֲשֶׁר לִי, אֵף לֹא עוֹנָה אַחַת נֶחַ אֲרוֹס, אִ כִּי אִם לֹהֵב בְּכֶרֶקִי, רֹיחַ צֶפּוֹן תְּרַאקִי, מְזַנְקָא מְאִפְרוֹדִיטָה בְּמַכּוֹת שְׁנַעוֹן צוֹרְבוֹת, אֲפֵל וְחֶסֶר מְעֻצוֹר, מְעֻצוֹעַ בְּכַח אֶת לְבִי מְשַׁרְשׁוֹ. (מתוך: “השוקה מתירת איברים” אנתולוגיה לשירה ארוטית יוונית בתרגום אמיר אור, ‘ביתן’ 1993)

Coitus (משגל)

הַעֲקָצִים הַמְזַהְבִּים שֶׁל פְּרָחֵי הַכַּרְפֹּם
מִפְּלָחִים אֶת אֲוִיר הָאָבִיב.

אֵין כָּאֵן זֶכֶר לְאֵלִים מְתִים
אֶלָּא תְהִלּוּכַת חֲגִיגָה,
תְהִלּוּכָה, הוּא גִוְלִיו רומנו,
יָאָה לְמִשְׁפָּן רוֹחֵף.
דִּיּוֹגָה, לִילּוֹתֵיף עֲלֵינוּ.

הַטֵּל עַל הָעֵלָה.
הַלְלֵה סְבִיבָנוּ חֶסֶר מְנוּחַ.

(תרגום והעיר: אמיר אור)

* העוקצים – עוקץ דורבן הקסדה (אצל פאונד ביוונית - phaloi, מילה המזכירה בצלילה גם את phalloi – פאלוסים). ג'וליו רומנו – צייר איטלקי, מתלמידי רפאל, שנודע בעיקר בתמשיחי הקיר הארוטיים שלו בפאלאצו דל טה במנטובה. דיוגה – אמה של אפרודיטה במיתוס היווני, אלת אדמה שנקשרה במיסטריות.

והימים אינם מלאים דיים

וְהַיָּמִים אֵינָם מְלֵאִים דַּיִם
וְהַלֵּילוֹת אֵינָם מְלֵאִים דַּיִם
וְחַיֵּי כְעֶכְבֶּר בְּשֻׁדָּה חוֹמְקִים
כְּלִי לְהַרְעִיד גְּבֻעוֹל.

(תרגמה: יעל גלוברמן)

העץ

עמדתִי דומֶם וְהִיִּיתִי עֵץ בְּלֵב הַיַּעַר,
יִדְעֵ אֶת אֲמַת הַדְּבָרִים שֶׁלֹּא נִרְאוּ לְפָנִים;
עַל דְּפִנָּה וְעֵנָף הַדְּפִנָּה
וְעַל אוֹתוֹ זֹג זָקֵן הַמִּתְעַנֵּג עַל אֵל
שֶׁגִּדֵּל בּוֹקִי צֶה בְּלֵב הַיַּעַר.
רַק לְאַחַר שֶׁהִפְצִירוּ
יָפָה בְּאֵלִים וְהִבִּיאוּ אוֹתָם אֵל
הָאֵחַ שֶׁל בֵּית לֵבָם
יָכְלוּ הֵם לְחַוֵּלֵל דְּבַר פְּלֵא זֶה;
לְמִרוֹת זֹאת רְאִיתִי עֵץ בְּלֵב הַיַּעַר
וְדְבָרִים רַבִּים הִבְנִיתִי
שֶׁנֶּחְשְׁבוּ לְפָנִים שְׁטוֹת בְּעֵינַי.

(תרגום : עודד פלד)

המפגש

כָּל עוֹד הֵם דָּנוּ בְּעֵינַי מוֹסֵר חֲדָשׁ
עֵינִיָּה חֲקְרוּ אוֹתִי.
וּכְשֶׁקָּמְתִי לְלֶכֶת
אֶצְבְּעוֹתַיָּה הִיוּ רַקְמָה
שֶׁל מַפִּית נָיִר יַפְנִית.

(תרגום : אריה זקס)

בתחנת המטרו

מראה הפרצופים האלה בסוף:
עלים על ענף לח, שחר.

(תרגום: ישראל אפרת)

אפריל

אברי נימפות פזורים

ש'לש רוחות באו אלי
ומשכונני הצדה
למקום בו ענפי הזית
נחו מערטלים על הארץ:
טבח חנור מתחת ערפל זוהר.

(תרגום והעיר: אמיר אור)

* "אברי נימפות פזורים" - אצל פאונד המוטו בלטינית: *nimpharum membra disjecta*
אלוהיה המקשרת בין ענפי הזית לאבריו הפזורים של פנתאוס, שנקרעו בידי המינאדות (ע"פ
אובידיוס, "מטאמורפוזות" ג 724).

ליו-צ'יה

רשרוש המשי חדל,
אבק מתעופף על פני החצר,
אין קול צעדים, והעלים
נגרפים לערמות ושוכבים דומם,
והיא, משובש הלב, מתחמם:
עלה רטב נצמד אל הסף.

אלבה

קריירה כְּעֵלִים הַחֹרִים הַרְטֻבִּים שֶׁל שׁוֹשְׁנַת הָעֵמֶקִים
שְׁכָבָה לְצַדִּי עִם שַׁחַר.

כתובת על מניפה, לאדונה המלכותי

הוּ מְנִיפָה שֶׁל מְשִׁי לְבָן,
בְּהִירָה כְּכַפּוֹר עַל עֲלֵה הָעֵשֶׁב,
גַּם אֶת נַעֲזֻבָּתָהּ.

(תרגום: שמעון זנרבנק)

נערה

הָעֵץ חָדַר לְיָדֵי,
לְשִׁדּוֹ טַפְס בְּזִרְעוֹתַי,
הָעֵץ גָּדַל בְּתוֹךְ חֲזִי –
כְּלָפֵי מִטָּה,
הָעֲנָפִים גָּדְלִים מִמְּנִי, כְּזִרְעוֹתַי.

עֵץ הַנֶּהָ, אֲזוֹב הַנֶּהָ,
הַנֶּהָ סִגְלִיּוֹת וְרוּחַ עֲלִיָּהָן.
יִלְדָה – כֹּה גְבוּהָהּ – הַנֶּהָ,
וְכָל זֹאת כְּהֶבֶל לְעוֹלָם.

(תרגום: זלי גורביץ')

שיח האברש

פנתר שחר פוסע לצדי
וכמו עלה כותרת, מעל אצבעותי –
צפה לשון אש.

נערות צחות כחלב
עולות משיחי הצינית.
עיניו של נמרן הלך
מודרות את צעדינו.

חכמה קדומה, חכמה קוסמית

סו שו חלם,
וכיין שבהלומו הנה צפור, פפר ודבורה –
שוב לא ראה סבה להיות דבר אחר.
ומכאן שלות הנפש.

(תרגום: חיים פסח)

לכלבא קורח

מי אני שאדון אותך, הו כלבא קרח,
אני שממרר
בעני
כמו שאתה בעשר בלי שמוש.

אובייקט

הַדְּבָר הַזֶּה, שֵׁשׁ לוֹ מֵעַרְךָ כְּלָלִים
וְאֵין לוֹ פְּנִים,
הַצֵּיב אֶת הַמִּפְרָ בְּמָקוֹם שִׁתְּכֵנוּ בּוֹ
רְגִשׁוֹת,
וְעִכְשָׁו כְּלוּם לֹא טוֹרַד אֶת הַרְהוּרָיו.

Ite (צאוו)

צֵאוּ, שִׁירֵי, בְּקִשׁוֹ אֶת שְׂבָחֵיכֶם מִן הַצְּעִירִים
וְהַבְּלָתִי סוֹבְלָנִים,
נִוְעוּ בֵּין הָאוֹהֲבִים אֶת הַשְּׁלֵמוֹת בְּלִבְדִּי.
בְּקִשׁוֹ לְעֵמֵד תְּמִיד בְּאוֹר הַסּוֹפּוֹקְלִי הַקֶּשֶׁה
וְקַבְּלוּ אֶת פְּצָעֵיכֶם מִמֶּנּוּ בְּשִׂמְחָה.

(תרגום: דורון קורן)

הסכם

אֲנִי עוֹשֶׂה אֶתְךָ הַסְּכֵם, וּלְט וִיטָמֵן –
אֲנִי כֹבֵד תְּעִבְתִּי אוֹתְךָ מִסְּפִיק.
אֲנִי בָּא אֵלֶיךָ כְּמוֹ יֶלֶד גְּדוֹל
שֶׁהָיָה לוֹ אָב רֹאשׁ חֲזִיר;
אֲנִי זָקֵן מִסְּפִיק כְּדִי לְהַשְׁלִים אֶתְךָ.
אֵתָה הָיִיתָ זֶה שֶׁשָּׂבַר אֶת הָעֵץ הַתְּדֵשׁ,
עִכְשָׁו הַזְּמַן לְגִלְף.
יֵשׁ לָנוּ לְשֵׁד אֶחָד וְשֵׁרֵשׁ אֶחָד –
יְהֵא נָא מִסְּחָר בֵּין שְׁנֵינוּ.

עוד הוראות

בואו, שירי, נתן בטוי לרגשותינו השפלים ביותר
נתן בטוי לקנאתנו באדם שיש לו משרה קבועה ואין לו
דאגות לעתיד.

אתם מאד עצלים, שירי.
אני חושש שתגמרו רע מאד.
אתם עומדים לכם ברחובות,
אתם מתבטלים בקרנות ובתחנות האוטובוס,
אתם כמעט לא עושים שום דבר.

אתם אפלו לא נותנים בטוי לאצילות הפנימיות שלנו,
אתם תגמרו רע מאד.

ואני?

אני כבר חצי משגע
אני מדבר אליכם כל כך הרבה עד
שאני כמעט מוצא את עצמי בכם,
טורפים חצופים קטנים, חסרי בושה, לא לבושים!

אבל אתה, השיר הכי חדש,
אינך מספיק קשיש כדי להתנהג לא יפה,
אני אשיג לך מעיל ירק מסין
ודרקונים רקומים עליו
אני אשיג לך מכנסים משי אדמים
מפסלו של הילד המשיח בסנטה קריה נובלה
עד יגידו שחסר לנו טעם טוב
או שאין יחוס למשפחה הזאת.

יִפּוּי כּוּחַ

לְכוּ, שִׁירֵי, אֶל הַבּוּדְרִים וְהַמְחַסְכְּלִים,
לְכוּ גַם אֶל מְרוֹטֵי הָעֲצָבִים, לְכוּ אֶל עֲבְדֵי הַמִּסְכָּמָה,
שָׂאוּ אֲלֵיהֶם אֶת הַבוּז שְׁלִי לְמַדְכָּאֵיהֶם.
לְכוּ, כְּמוֹ גֹל גְּדוֹל שֶׁל מַיִם צוֹנְנִים,
שָׂאוּ אֶת הַבוּז שְׁלִי לְמַדְכָּאִים.

דְּבַרוּ נֶגֶד דְּכוּי לֹא-מוֹדְעַ,
דְּבַרוּ נֶגֶד עֲרִיצוֹתָיו שֶׁל חֶסֶד הַדְּמִיוֹן,
דְּבַרוּ נֶגֶד כְּבָלִים.
לְכוּ לְבוֹרְגָנוֹת הַגּוֹרְעַת בְּשִׁמְמוֹנָה,
לְכוּ לְנָשִׁים בַּפְּרָרִים,
לְכוּ לְמַתְחַתְּנִים עַד בְּחִילָה,
לְכוּ אֶל אֵלֶּה שֶׁכִּשְׁלוֹנָם נִסְתָּר
לְכוּ אֶל הַמְזוֹדְגִים הָאֲמֻלָּלִים,
לְכוּ אֶל הָאִשָּׁה הַקְּנוּיָה,
לְכוּ אֶל הָאִשָּׁה הַעוֹבְרַת בִּירְשָׁה.

לְכוּ אֶל בְּעֲלֵי הַתְּאֵנָה הַעֲדִינָה,
לְכוּ אֶל מִי שֶׁתְּשׁוּקוֹתֵיהֶם הַעֲדִינֹת סִכְלוֹ,
לְכוּ כְּמוֹ שֶׁדָּפוֹן עַל פְּנֵי קְהוֹת הָעוֹלָם;
לְכוּ עִם הַחֹד נֶגֶד זֶה,
חֲזְקוּ אֶת הַמִּיתְרִים הַמְעֲדָנִים,
הַבִּיאוּ אִמּוֹן לְאֲצוֹת וְלִזְרוּעוֹת הַנֶּפֶשׁ.

לְכוּ בְּסִגְנוֹן יְדִידוֹתֵי,
לְכוּ בְּדַבּוּר פְּתוּחַ.
הָיוּ לְהוֹטִים לְמִצָּא עוֹלוֹת חֲדָשׁוֹת וְטוֹב תְּדַשׁ,
הָיוּ נֶגֶד כָּל צוּרָה שֶׁל דְּכוּי.

לכו אל אלה המשמינים עם גיל העמידה,
אל אלה שאבדו ענין.

לכו אל המתבגרים החנוקים בתוך המשפחה –
אוח, כמה מבחיל
לראות שלשה דורות של משפחה אחת מכנסים יחד!
כמו עץ זקן עם חטרים,
וכמה ענפים נרקבים, נופלים.

צאו להתרים נגד אמונה,
לכל קשר היקוות הזה של הדם,
היו נגד כל צורות הנכסים-לצמיתות.

Causa

אני מצרף את המלים הללו בשביל ארבעה אנשים,
גם אחרים עשויים לשמע אותן.
אזה, עולם, צר לי עליך,
אינך מכיר את ארבעתם.

(תרגום: יצחק לאור)

קודה

הו שירי,
מדוע אתם מביטים בלהיטות ובסקרנות כל כך בפניהם
של בני אדם,
האם תמצאו את מתיכם האבודים ביניהם?

הרהור

כְּשֶׁאֲנִי בּוֹחֵן בְּעֵינַי אֶת הַרְגְּלֵיהֶם הַמְּשֻׁנִּים שֶׁל הַכְּלָבִים
אֲנִי נֶאֱלָץ לְהִסִּיק
שֶׁהָאָדָם הוּא הַיְצוּר הָעֲלִיּוֹן.

כְּשֶׁאֲנִי בּוֹחֵן אֶת הַרְגְּלָיו הַמְּשֻׁנִּים שֶׁל הָאָדָם
אֲנִי מוֹדֶה, יְדִידִי, אֲנִי נְבוֹרֵךְ.

(תרגום: עודד פלד)

ברכות

הוּ דוֹר הַשְּׂבִיעוֹת הַמְּחֻלָּטוֹת וְאֵי-הַנּוֹחוֹת הַכְּלִלִּית.
רְאִיתִי יְדִיגִים מְבַלִּים לְאוֹר הַשֶּׁמֶשׁ
רְאִיתִי אוֹתָם עִם מְשַׁפְּחוֹתֵיהֶם הַמְּרֻשָּׁלוֹת.
רְאִיתִי אֶת שְׁחוֹקֵם הַחוֹשֵׁף שְׁנַיִם
וְשִׁמְעֵתִי אֶת צְחוֹקֵם הַגָּס.
וְאֲנִי מְאֹשֵׁר מִכֶּם
וְהֵם מְאֹשְׁרִים הָיוּ מִמֶּנִּי,
וְהַדְּגִים שׁוֹחִים בְּאֲגָם
וְאַף בְּגָדִים לְגוֹפֵם אֵין.

(תרגום: אביב עקרוני)

הקאנטוס

קאנטו 1

וְאִזְּוּ יִרְדְּנוּ לְסַפִּינָה,
לְמַשְׁבָּרִים הַפְּנִינוּ קֶצֶר, קְדִימָה עַל פְּנֵי הַיָּם הָאֵלֶּהִי,
וְתִרְןָ וּמִפְּרֵשׁ הַצְּבָנוּ עַל אוֹתָהּ סְפִינָה שְׁחָרָה,
עַל סְפוּנָה כְּבָשִׁים נִשְׁאֲנוּ, גַּם אֶת גּוֹפֵינוּ
כְּבָדִי בְּכִי, וְכֶךְ מַעֲבָרֵי יִרְכָּתִים רוּחוֹת
נִשְׁאוּנוּ הֶלְאָה בִּירִיעָה מִתְנַפְּחָת,
מִלְּאֲכָת קִירְקָה הֵיטָה זֶה, הָאֵלֶּה עֲדוּיֵת הַקְּסָדָה.
אֲחֵר יִשְׁבְּנוּ בְּאֲמֻצֵּעַ הַסְּפִינָה, כְּשֵׁרוּחַ תִּפְסָה הַגְּאָיָה,
וְכֶךְ בְּמִפְּרֵשׁ מְתוּחַ, עַל פְּנֵי הַיָּם חֲלַפְנוּ עַד כְּלוֹת הַיּוֹם.
בָּא הַשֶּׁמֶשׁ לְשִׁנְתּוֹ, וְצִלְלִים עַל פְּנֵי כָּל הָאוּקְיָנוֹס,
בְּאֲנוּ עַד קֶצְוֵי מִי מַעֲמָקִים,
אֶל אֲרֻצוֹת הַקִּימָרִים, וְאֶל עָרִים נוֹשְׁבוֹת
מִכְסוֹת בְּחִשְׁרַת קוּרֵי עֲרַפֵּל, שֶׁלְעַד לֹא יִפְלַחְנָה
נִצְנוּץ קִרְנֵי שֶׁמֶשׁ
אֶף לֹא כּוֹכְבִים פְּרוּשִׁים, וְלִילָה שְׁחָר מִשְׁחָר
לֹא יֵשׁוּב וְיִבִיט מִרְקִיעַ, פְּרוּשׁ שֵׁם מֵעַל אֲנָשִׁים אֲמִלְלִים.
וּבְעוֹד הָאוּקְיָנוֹס שָׁב וְנִסּוּג, הַגְּעֵנוּ אֶל הַמְּקוֹם
שֶׁעֲלִיו סָחָה קִירְקָה.
כָּאֵן עֲרֹכוּ הֵם טְקָסִים, פְּרִימָדָס וְאַוְרִילוֹכוֹס,
וּבְשֶׁלְפֵי חֶרֶב מֵעַל מִתְנֵי
כְּרַבּוּעַ אִמָּה אַחַת חִפְרָתִי אֶת הַגְּמָה;
נְסֻכִים נִסְכְּנוּ לְכָל אֶחָד מִן הַמְּתִים,
בְּרֵאשׁוֹנָה מִי דְבֵשׁ, וְאַחֵר זֵין מְתוּק וּמִים בְּלוּלִים בְּקִמַח לְבָן.
אִזְּ נִשְׁאֲתֵי תִפְלוֹת הַרְבֵּה לְרֵאשֵׁי הַמְּנוֹת נוֹשְׂאֵי הַחֲלִי;
כְּמִנְהַג אִיתְקָה, שְׁוֹרִים נְבַחְרִים
לְקַרְבָּן, עֲרֻמָּנוּ כָּל טוֹב עַל הַמוֹקֵד,
כְּבִשָּׁה רַק לְטִירְסִיאַס – שְׁחָרָה וּמִשְׁכּוֹכִית.
דָּם כְּהֵה זָרֵם בְּחִפִּיר,

נשמות מתוך אַרְבוּס, דְּמִיּוֹת פֶּגַר מִתּוֹת, שֶׁל כְּלוֹת,
שֶׁל צְעִירִים וְשֶׁל הַזְּקֵנִים אֲשֶׁר נִשְׂאוּ הַרְבֵּה ;
נשמות נִרְכָּבוֹת בְּדַמְעַ טְרִי, נְעוּרוֹת עֲנָנוֹת,
גְּבָרִים הַרְבֵּה, שְׂרָאשֵׁי חֲנִיתוֹת אֶרֶד מִחֲצוּם,
שֶׁל מִלְחָמָה, צֵדִין נוֹשְׂאִים כְּלֵי נֶשֶׁק נוֹטְפֵי דָם,
כֹּל הַהֲמוֹן הַזֶּה נֶאֱסָף עָלַי ; בְּצַעֲקוֹת,
כְּשִׁתְּרוֹן עַל פְּנֵי, קְרָאתִי אֶל אֲנָשֵׁי לְעוֹד בְּהִמּוֹת ;
שִׁחַטְתִּי אֶת הַעֲדָרִים, כְּבָשִׂים טְבוּחוֹת אֶרֶד ;
נִסְכַּתִּי שָׁמֶן מִשְׁחָה, קְרָאתִי אֶל הָאֱלֹהִים,
אֶל פְּלוּטוֹן הַעֲזוּז, וְהִלַּלְתִּי אֶת פְּרוֹסֶרְפִינָה ;
וּבְשִׁלְפִי אֶת הַחֶרֶב הַצָּרָה מִנְדָּנָה,
יִשְׁכַּתִּי לְהַרְחִיק אֶת הַמַּתִּים חֲסָרֵי הַסְּבָלָנוֹת וְהַאֲוִנִים
עַד אֲשַׁמַּע אֶת טִירִסְיָאס.
אֶף רֵאשׁוֹן בָּא אֶלְפִנּוֹר, רַעְנוּ אֶלְפִנּוֹר,
לֹא קְבוּר, מִשְׁלַף עַל פְּנֵי הָאֶרֶץ הַרְחֵבָה,
אֵיבָרִים שֶׁהוֹתַרְנוּ בְּבֵית קִירְקָה,
לֹא סְפוּדִים, לֹא עֲטוּפִים בְּאֶרוֹן קְבוּרָה,
כִּי תִלְאוֹת הָאֵיִצוּ מַעֲשֵׂה אַחֵר.
רוּחַ אֲמַלֵּל. וְקָרָאתִי בְּדַבּוּר נְחֻפֵז :
"אֶלְפִנּוֹר, אֵיךְ בָּאת לַחֹף הָאֶפֶל הַזֶּה ?
"הֲבָאתָ בְּרִגְלְךָ, בְּהַשִּׁיגְךָ יוֹרְדֵי יָם ?
וְהוּא כְּבֹד לְשׁוֹן :
"מִזֵּל בֵּישׁ וְעֶדְף יֵין. בְּקַמִּינָה שֶׁל קִירְקָה יִשְׁנָתִי.
"בְּסֵלֶם הָאֶרֶץ לֹא נִשְׁמַרְתִּי לְרִדָּת,
נִפְלַתִי כְּנֶגֶד הַמַּסְעָד,
"שִׁבְרַתִּי אֶת מִפְרָקְתִּי, וּבִקְשָׁה הַנְּשֻׁמָּה אֶת אֲוֶרְנוֹס.
"אֶף אַתָּה, הַמְלֵךְ, וְזָכְרִנִי נָא, לֹא סְפוּד, לֹא קְבוּר,
"עֲרַם אֶת נֶשֶׁקִי, יְהִי לְמַצָּבַת עַל שַׁפַּת הַיָּם, וְחָרַט :
"אִישׁ חָסֵר מִזֵּל, וּלְעֵתִיד שָׁמוּ יוֹקֵם.
"וְהִצַּב אֶת מְשׁוֹטִי, שֶׁהִנְפַתִּי בֵּין יְרִידִים."

ובָּאָה אַנטִיקֶליאַה, שְׂאוֹתָה דְחִיתִי הֶלְאָה, וְאַחַר טִירֶסִיאַס הַתְּבַנִּי,
אוֹחֵז בְּמִטְהוֹ הַזֶּהָב, הַכִּירְנִי, וְדַבֵּר רֵאשׁוֹן:
"בְּשִׁנִּית? מִדּוּעַ אִישׁ בִּישׁ מִזְלוֹת,
תִּתְיַצֵּב נֹכַח הַמַּתִּים מְשַׁלְּלֵי הַשָּׁמֶשׁ וְנֹכַח הַחֶבֶל הַעָגוּם הַזֶּה?
רַחֵק מִן הַחֲפִיר, הִנַּח לִי אֶת מִשְׁקֵה הַדָּם
לְהִנְבֵּא."

וְחִזְרֹתִי לְאַחֲרֵי

וּמִתְחִזֵּק בְּדָם אֲזִי דָּבָר: "אוֹדִיסֵאוֹס
יָשׁוּב דְּרָף נִפְטוֹן הַזְּדוֹנִי, מֵעֵבֶר יָמִים אֲפֵלִים,
יֵאבֵד אֶת כָּל רְעִיו." אַחַר בָּאָה אַנטִיקֶליאַה.
נִוַּח עַל מִשְׁכָּבָהּ דִּיוֹס. כְּנֹנְתִי, אַנְדְּרִיאַס דִּיוֹס,
בְּסֻדְנַת וְצ'לוֹס 1538, מִתּוֹךְ הוֹמֵרוֹס.
וְהוּא הַפְּלִיג, לְיַד סִירְנוֹת וּמִשָּׁם הַחוּצָה וְהֶלְאָה
וְעַד לְקִירְקָה.
אֶת הָרְאוּיָה שְׂעֵבְדוֹף,
כְּלִשׁוֹן הַכְּרֵתִי, בְּעֵטְרַת הַזֶּהָב, אֶפְרוֹדִיטָה,
שְׁמִבְצָרֵי קִיפְרוֹס נִפְלוּ בְּחֶלְקָהּ, הַעוֹלָצָת, שְׁעִגְלִיָּה נְחֹשֶׁת, עִם אֲזוֹר
זָהָב וְחִגּוֹרַת הַחֲזָה, אֶת שְׁעֵפְעֵפִיךְ כְּהִים,
הַנוֹשֵׂאת אֶת עֲנַף הַזָּהָב שֶׁל קוּטֵל-אַרְגוֹס. וּבְכֵן:

(תרגום והעיר: אמיר אור)

הערות:

קירקה – ע"פ ספר 11 של האודיסיאה, אלה ומכשפה ששכנה באי איאיה. כשנקלע לשם אודיסאוס, הפכה לחזיריים את רעיו למסע, והחזיקה בו איתה משך שנה שלמה. כשאודיסאוס ביקש להמשיך בדרכו, הדריכה אותו קירקה לשאול בעצתו של טירסיאס בארצות המתים.
ארצות הקימרים - ארצם האגדית של "אנשי החורף" בקרבת שערי השאול.

איחקה – מולדתו וממלכתו של אודיסאוס. באודיסיאה מבטיח אודיסאוס לזכות ממיטב המקנה כאשר ישוב הביתה.

טירסיאס – הנביא מתבי שניבא לאדיפוס ונודע בכוח נבואתו גם לאחר המוות.

ארבוס – צלמוות, חשכת תחתיות שבעדה עוברות הנשמות בדרכן אל השאול.

פלוטו / פרוטרפינה – שמותיהם הלטיניים של האדס (פלוטוס) ופרספונה, אלי השאול.

אלפנור – הצעיר בבני לווייתו של אודיסאוס, שנפל מגג ביתה של קירקה, כאשר התעורר משנת שיכורים לשמע קול חבריו המפליגים. כמובן לא נערך לו כל טקס קבורה, ולשם כך מפליגים אודיסאוס ובני לווייתו לאחר מכן "החוצה והלאה אל קירקה".

אברנוס – אגם באיטליה שנחשב לאחד מפתחי השאול.

אנטיקלאה – אמו של אודיסאוס שמתה בהיעדרו. אודיסאוס דוחה אותה מן הדם משום אזהרתה של קירקה שאל לו להניח לשום רוח לשתות לפני רוחו של טירסיאס.

נפטון - שמו הלטיני של פוסידון, אל הים, אויבו של אודיסאוס.

אנדריאס דיווס – מתרגם של הומרוס ללטינית (1538). מתרגמו תרגם פאונד את הווריאציה המופיעה כאן.

סדנת וצ'לוס – שם המדפיס, שצוין על האודיסיאה של דיווס: "סדנת ההדפס של וצ'לוס".

כלשון הכרתי – גיאורגיוס דארטונה, בן כרתים, שתרגמו הלטיני להמנונות ההומריים לאפרודיטה

נכלל באותו כרך עם תרגומו של דיווס. פאונד מביא בשירו את לשון התרגום של דארטונה –

"Venerandam \ כלשון הכרתי... (= את הראויה שיעבדוך, כלשון הכרתי)

קוטל-ארגוס – הוא האל הרמס בעל מטה הזהב (ר' ההימנון ההומרי הראשון לאפרודיטה, 121,117).

קאנטו 2

תָּרַד מְזֵה, רוֹבֵרֵט בְּרֵאוּנִינג,
הָרִי לֹא יִתְכַן אֶלָּא הַ"סוֹרְדֵלוּ"¹ הָאֶחָד.
וּמָה עִם סוֹרְדֵלוּ, סוֹרְדֵלוּ שְׁלִי?
לוּ סוֹרְדֵלְסִי פוּ דִי מְנִטּוֹבָנָה.
סוּ-שׁוֹ² חֶבֶץ בְּתוֹךְ הַיָּם.
כָּל־בְּיָם מִשְׁתַּעֲשָׁע בְּמַעֲגָלִים לְבָנִים-מְקַצֵּף שֶׁל מַיִם מִהַצּוּק,
רֹאשׁ חֶלֶק, בֵּת לִיר,³
עֵינַיִם שֶׁל פִּיקְסוּ
מִתַּחַת לְבִרְדֵּס-פְּרוֹהָ שְׁחָר, בֵּת אוֹקְיָנוֹס גְּמִישָׁה;
וְהַגִּל רֵץ בְּנִיקִי הַחוּף:
אֶ'אֵלֵאוֹנוֹר, ו-έλέπτολις-έλέναυς⁴;
וְהוֹמֵרוֹס הַזֶּקֶן הַמְסֻכֵּן עֵנִיר, עֵנִיר, כְּמוֹ עֲטֹלֶף,
אֵזֶן, אֵזֶן לְדָכִי הַיָּם, מִלְמוֹל קוֹלוֹתֵיהֶם שֶׁל זִקְנִים:
שְׁתַּחֲזֹר אֶל הָאֲנִיּוֹת,
תַּחֲזֹר אֶל בֵּינּוֹת פְּנֵי יוֹנִים, פֶּן תִּבּוֹא רְעָה עַל אֲנָשֵׁינוּ,⁵
רְעָה וְעוֹד רְעָה, וּקְלָלָה שְׂיִקְלְלוּ אֶת יְלָדֵינוּ,
מִתְנוּעַעֶת, כֵּן הִיא מִתְנוּעַעֶת כְּמוֹ אֶלֶה

¹ שירו של בראונינג "סורדלו", שגיבורו הוא הטרובדור בן המאה השלוש-עשרה סורדלו (ההיסטורי, זה שבא ממנטובה – ר' שורה רביעית), היה לדעת פאונד אולי השיר הגדול ביותר באנגלית.

² המשורר בעל השם הסיני שחבץ בים (והעלה כמובן רק קצף) הוא כנראה המצאה של פאונד.

³ אל הים הקלטי, שמשוהו ממנו עבר למלך ליר של שקספיר.

⁴ אלאונור מאקיטון, מלכת בריטניה במאה ה-12, אמו של ריצ'רד לב הארי, מתמזגת בקנטו המלא מטמורפוזה הזו עם הלנה היפה, הלנאוס (מחריבה אוניות), הלפטוליס (מחריבה ערים).

⁵ הד לאיליאדה שיר שלישי, 155–160 שטשרניחובסקי מתרגם "אף על פי כן, כל שְׁתִיף, מוטב ושבה אל ביתה / תפליג בספינה ולא תהיה לנו ולטף למקור רעה".

וּפְנֵיָהּ פָּנֵי אֵל
 וְקוֹלֶן שֶׁל בְּנוֹת סְקוּנְאוֹס,⁶
 וּגְזֵרַת הַגּוֹרֵל מְלֹוּה אֹתָהּ בְּהַלִּיכָהּ,
 שֶׁתִּחְזֹר אֶל הָאֲנִיּוֹת,
 שֶׁתִּחְזֹר אֶל בֵּין קוֹלוֹת יְוֹנִים.
 הִיא לֵיד שֶׁפֶת הַיָּם שָׁם, טִירו,⁷
 זְרוּעוֹת מְפַתְלוֹת שֶׁל אֵל הַיָּם,
 גִּידִים גְּמִישִׁים שֶׁל מַיִם לוֹפְתִים אֹתָהּ, אַחֲזִיזֵת צָלָב,
 וְהִזְכִּיכִית הַכְּחָלָה-אֶפְרָה שֶׁל הַגַּל לָהֶם אֶהָל,
 בְּהֶק תִּכְלֹת שֶׁל מַיִם, סַחְרוּר-קָר, סְגוֹר כְּסוּי.
 שְׁלוֹת כְּבָרַת חוֹל שְׁזוֹפֶת שְׁמֶשׁ.
 הַשְּׁחָפִים מְרַחֲיִבִים אֶבְרָתָם,
 מְסַמְּרָרִים בֵּין הַגּוֹצוֹת הַפְּרוּשׁוֹת ;
 הַחֲרָטוּמִּיּוֹת בָּאוֹת לְאִמְבָּטוֹן,
 מְקַעְרוֹת אֶת פְּרָקֵי כְּנָפֵיהֶן,
 פּוֹרְשׁוֹת כְּנָפִים רְטוּבוֹת לְדַק הַחֲמָה,
 וּלְיֵד חִיוֹס,⁸
 מְשֻׁמָּאֵל לְמַעַבְר נְקֻסוֹס,
 סֹלַע דְּמוּי סִיָּרָה מְכֻסָּה יְרָקָת,
 אֲצוֹת נִצְמָדוֹת לְשׁוֹלְיוֹ,
 יֵשׁ זֶהָר אָדָם-יָנֵן בְּמַיִם הֶרְדוּדִים,
 בְּרַק פַּח בְּסַנּוּוֹר הַחֲמָה.

 הָאֲנִיָּה עֲגָנָה בְּחִיוֹס,
 גְּבָרִים מְבַקְּשִׁים מִי מַעֲנֵן,
 וּלְיֵד בְּרַכַּת הַסֹּלַע נַעַר כְּבֹד מִתִּירוֹשׁ גְּפָנִים,⁹

⁶ אחת מבנותיו הייתה אטאלנטה, הציידת קלת הרגליים.

⁷ טירו התאהבה בנהר אחד, ופוסידון, אל הים, שחשק בה, לבש את צורת הנהר ובא עליה.

⁸ האיִים חיוס ונקסוס נמצאים אמנם שניהם בים האגאי אבל די רחוקים זה מזה.

"לנקסוס? כן, נקח אותך לנקסוס,
 בוא ילד, בוא אתנו". "לא לשם!"
 "למה, שם זה נקסוס".
 ואני אמרתי: "זאת אגיה הגונה".
 ואסיר לשעבר מאיטליה
 הפיל אותי אל הסמוכה הקדמית
 (הוא היה מבקש על רצח בטוקנה)
 וכל העשרים נגדי,
 בטרוף על קצת כסף עבדות.
 והם הוציאו אותה מחיזם
 והסיטו אותה ממסלולה...
 והנער, הכרתו שבה, בהמלה,
 והוא השקיף מעל לחרטום,
 ומזרח, ואל מעבר נקסוס.
 תכסיס של אל אפוא, תכסיס אל:
 עגן תקוע במערבולת ים
 קיסוס על המשוטים, המלך פנתאוס,⁹
 ענב בלי חרצנים אלא קצה ים,
 קיסוס בפתחי הנקוז.
 אכן, אני, אקויטס, עמדתי שם,
 והאל עמד לצדי,
 המים חותכים מתחת לשדרית,
 שבר ים מהירכתים קדימה,
 שכל זורם מהחרטום,
 ובמקום פתחי היורים גפן היטה עכשו

⁹ האל דיוניסוס שאנשי האונייה רוצים למכור אותו לעבדות. אקויטס, קברניט האונייה, היחיד שהכיר באלוהותו של דיוניסוס, וזה חס עליו.

¹⁰ מלך תבי שהתנגד לפולחן דיוניסוס, לא שעה לחוזה טירזיאס ולקדמוס מייסד תבי נר' להלן, וסופו היה רע.

קנוקנות אי היו חבלים,
 עלי גפן על בתי המשוטים
 פארוטיה כבודות על מוטותיהם,
 ומתוך האין, נשימה,
 נשיפה חמה על קרסלי,
 חיות טרף בצללים בזכוכית,
 זנב פרוה עלי הלא-כלום.
 גרגור חתולי בר, וריח האברש של חיות,
 במקום שהיה ריח זפת,
 רחיות וכפות של חיות,
 נצנוץ עין מהאור השחר.
 השמים נשפכים מעל, יבשים, בלי שום סערה,
 רחיות וכפות של חיות,
 פרוה מחככת על עור ברפי,
 רשרוש נתיקי אור,
 צורות בשות באתר.
 והספינה כמו שדרית במבדוק,
 תלויה כמו שור במקלעת נפח,
 צלעותיה תקועות מכשול עלי דרכים,
 אשכול ענבים מעל מטת מסמרים,
 אור מרוקן לובש עור חיה.
 אור חסר חיים שהתגיד,
 פנאי חתולי של ברדלסים,
 נמרים מרחרחים נצרי גפן ליד פתח נקוז
 ברדלסים רובצים ליד הפנה הקדמית,
 והים עמק-כחל על סביבנו
 ירק-אדמדם בצללים,
 ולוא?אוס¹¹: "מעטה, אקוטס, מזבחותי,

¹¹ משמותיו של דיוניסוס.

לא עוד פחד עבדות,
לא פחד חתול מן היער,
בטוח בהברת חתולי,
מאכיל את נמרי ענבים,
מר ולבונה לי קטרת,
הגפנים צומחות לכבודי".
נחשול הירקתיים חלק בשלשלות ההגה,
חטם שחר של דולפין
במקום המלח ליקבס,¹²
קשקשי דגים על החותרים.
ואני סוגד.
ראיתי מה שראיתי.
כשהביאו את הנער אמרתי:
"אלוה יש בתוכו,
אם כי לא אדע איזה אל".
והם בעטו בי אל הסמוכה הקדמית,
ראיתי מה שראיתי:
פני מדון כפני המוריג,
זרוע שכונצה לסנפיר. ואתה, פנתאוס,
מוטב לו הקשבת לטירזאס, ולקדמוס,
פן יזל ממך המזל.
קשקשי דגים מעל שרירי מפשעה,
גרגור חתול בר בלב ים...
ובאחת השנים הבאות,
חנרת בין אצות אדמות-זן,
אם תגהר מעל הסלע,
פני האלמג מתחת גון של גל,

¹² במסגרת השינויים שדיוניסוס מחולל באוניית השורדים הוא הופך את ליקבס לדולפין, ואת מדון [להלן] למוריג (המוכר בארץ כיום כדג ג'ון דורי).

חֲרוֹן-אֵף מִפְּתַח תְּזוּזָה שֶׁל מַיִם,
 אֵילֹתֶיךָ, ¹³ דִּפְנֵה יָפָה שֶׁל חוֹפִים,
 זְרוּעוֹת הַשְּׁחִינִית נִהְפְּכוּ לְעַנְפִים,
 מִי יִגִּיד בְּאִיזוֹ שָׁנָה,
 בְּבִרְיָה מְאִיזוֹ כְּנוֹפֵי־טוֹנִים,
 הַגְּבוּת הַחֲלָקוֹת, שְׁנֵאוֹ, וְנֵאוֹ לְמַחְצָה,
 כִּיּוֹם דְּמָמָה שֶׁל שִׁישׁ.
 סו-שׁוֹ חֶבֶץ בָּיִם, סו-שׁוֹ גַם הוּא,
 הַסֵּהר מִשְׁמֵשׁ לוֹ מִקַּל חוֹבְצִים...
 סִיבּוּב מַיִם גָּמִישׁ,
 גִּידֵי שֶׁל פּוֹסִידוֹן,
 שָׁחַר, כָּחַל וְשִׁקוּף,
 גַּל זְכוּכִית מְעַל טִירוֹ,
 מִכְסֵה הַדּוּקָה, אֵין דְּמָמָה,
 מְעַרְבֶלֶת זוֹהָרֵת שֶׁל מִיתְרֵי גָלִים,
 וְאִז מַיִם שֶׁקָּטִים,
 שֶׁקָּט בַּחֹל הַצֶּהֱבָה,
 עוֹפּוֹת יָם מוֹתָחִים פְּרָקִי כְּנָפִים,
 מְשַׁשְׁכִּים בְּגִמְחוֹת סֶלַע וּבְגִמְחוֹת חוֹל
 בְּקוֹי הַגָּלִים לִיד הַחֲצִי-חוֹלִית;
 בְּרַק זְכוּכִית שֶׁל גַּל בְּפִרְצֵי גְאוֹת בְּאוֹר שֶׁמֶשׁ,
 חֲרוֹן הַסְּפָרוֹס,
 פְּסָגָה אֶפְרָה שֶׁל גַּל,
 גַּל, צָבָעוּ זָג עֲנָבִים.

אֶפְרָ-זֵית מְקָרוֹב,
 מְרַחוֹק, אֶפְרָ עֶשֶׂן שֶׁל מַפַּל הַסֶּלַע,
 וְרֹד-אֶלְתִּית, כְּנָפֵיו שֶׁל עֵיט הַדְּגִים

¹³ שם מומצא, אולי קשור לאֵלֹתֶיךָ, "חופש" ביוונית.

מְטִילוֹת צְלָלִים אֲפָרִים בְּמַיִם,
כְּמוֹ אֶזוֹ גְּדוֹל עִם עֵינַי אַחַת
הַמְגִדֵּל מִזְדַּקֵּר מִחֲרֹשֶׁת הַזֵּיתִים,

וְשָׁמַעְנוּ אֶת הַפְּאוּנִים גּוֹעְרִים בְּפְרוֹטָאוֹס¹⁴
בְּרִיחַ הַחֲצִיר תַּחַת עֵצֵי הַזֵּית.
וְאֵת הַצְּפֹרְדָּעִים שְׂרוֹת לְעַמַּת הַפְּאוּנִים
בְּחֲצֵי הָאוֹר.
...!

(תרגם והעיר: דן דאור)

¹⁴ אל ימי, רועה כלבי הים, שיכול ללבוש צורות רבות, ר' האודיסיאה ספר רביעי.

קאנטו 7

אַלינור (היא דעכה באַקלים הבריטי)
"מִהֶרֶסֶת הַסְפִּינֹת וּמִתְרִיבֵת הָעָרִים"
וְהוֹמְרוֹס זָקֵן וְעֶלּוּב וְעוֹר,
עוֹר כְּעֶטְלָה,
הַאֲזֵן, הַאֲזֵן לְגֵעֵשׁ הַיָּם,
מִלְמוֹל שֶׁל קוֹלוֹת יְשִׁישִׁים.
וְאִז בְּרוֹמָא, חֲדָיוֹן,
סִפְסָל שִׁישׁ צַר
"אם אין אָבֶק עַל הַנְּעֵרָה" אוֹבִידְיוֹס אוֹמֵר,
"נְעַר אוֹתוֹ, גַּם אִם אֵינְנוּ."
וְאִז תְּהַלּוּכָה וְנִרְוֹת, וּמְאֻזְנִים לְמִסְתוֹרִין,
תְּמוּנַת הַקָּרָב לְבָדוֹ, תְּמוּנָה דוּמְמַת
נְסִים וּסְמָלִים וְשִׁרְיוֹן הַסּוּסִים,
לֹא סֶתֶם מְשִׁיכוֹת מְכַחֵל, לֹא סְפוּר עוֹר,
וּמִשְׁחָק הַ-"ciocco" שֶׁל דְּנֵטָה, מְכָה בְּעֵץ הַבוּעֵר.

טְחוּבָה קָצֵת, נְמוּכָה מִן הַגֵּן.

"מול קיר הָעֵץ... כְּרֶסֶת נְצָרִים
פְּסָנְתָר יֶשֶׁן, וְתַחַת הַבְּרוֹמְטֵר".

קוֹלוֹת יְשִׁישִׁים, תַּחַת עֲמוּדִים כְּעֵין שִׁישׁ,
קִירוֹת עֵץ אָפֵל, אָפְנָתִי,
מְזַהֵב בְּמִתִּינּוּת, וְלוֹחֹת הָעֵץ
מְעִידִים בּוֹ, בְּבֵית הַשְּׂכוּר
שְׁאִין הוּא מִמֶּשׁ... שְׁלוֹשָׁה לוֹחֹת יְתָרִים
הַבֵּית עָמוּס מְדִי, צִיּוּרִים
כְּבָדִים מְצַל צְבַע שְׁמֵן.

וְהָרָאשׁ כַּפֶּה גָדוֹל, עֵינַיִם עֵיפוֹת וּגְלוּיּוֹת
 נָע מוֹל עֵינַי, תְּנוּעַת רַפָּאִים שְׁקוּלָה,
 תְּנוּעַת רוּחַ כְּבֵדָה הַגּוֹמְאָת אֶת סִגְלוֹת הַדְּבָרִים,
 וְהַקּוֹל הַעֲתִיק עוֹלָה מֵעֲצָמוֹ
 וְאוֹרֵג מְשֻׁפָּט אֵין-סוֹפִי.
 גַּם אָנוּ בְּקִרְנוֹ שֵׁם כְּרוּחוֹת, וְהַמְדַרְגּוֹת
 יְדַעוֹנוּ, גִּלּוֹ אוֹתָנוּ בְּקִצָּה עֲקוּלָן,
 דּוֹפְקִים עַל דְּלִתוֹת חֲדָרִים רִיקִים, מְחַפְּשִׁים
 יְפֵי קְבוּרָה, וְאַצְבָּעוֹת שְׁזוּפוֹת, חֲמוּדוֹת וַיְפוֹת-צוּרָה
 לֹא פוֹתְחוֹת בְּרִיחַ-אֶרֶץ מְרַקֵּעַ, לֹא סוֹבְבֵת בְּדִלָּת
 יְדִית הָאֲמִפִּיר, קוֹל לֹא עוֹנָה בְּהַכּוֹת הַמְּקוֹשׁ.
 סוֹכֵן הַבַּיִת הַמּוֹזֵר בְּמִקְוֵמוֹ שֶׁל עֶקֶם הַרְגֵּלִים.
 סַפְקָן לְנִכּח כָּל זֹאת אֶתָּה מְחַפֵּשׂ אֶת הַחַי,
 אֶת הַעֲקֵשׁ אֶל מוֹל הַעֲבָדוֹת. הַפְּרָחִים הַקְּמֵלִים
 מְשֻׁלְכִים שְׁנָה שְׂבִיעִית בְּלֵי תוֹחֵלֶת.
 אַרְוֶרָה הַמְּחַצֶּה! נִזְר חוּם כְּהֵה וּמְתוּחַ,
 מְחַצֶּה אַרְוֶרָה וּקְלוּשָׁה.
 אֵינִי, הִיא מֵתָה בְּשִׁנָּה הָאֲרֻכָּה
 הַמְּשֻׁקוּף שְׁלִי, הַמְּשֻׁקוּף שֶׁל לֹא אֶצֶה.
 הַזְּמַן כְּהֵה עִם הָאֶבֶן.
 הָאֵלֵיזָה נוֹשֵׂא אֶת הַשֵּׁם
 וְאוֹטוֹבוֹיִס מְאַחֲרֵי נוֹתֵן לִי יוֹם לְהֶאֱחָז בּוֹ,
 תִּקְרָה נְמוּכָה וּפְסֻנְתָּר הָאֶרֶץ וְהַפְּסָף,
 הֵם בְּתוֹךְ "זְמַן". אַרְבָּעָה כִּסָּאוֹת, שְׂדֵה מְקַשְׁתָּת,
 כְּסוּי הַבַּד עַל הַמְּכַתְּבָה שׁוֹקֵעַ לְתוֹכָהּ.
 "בְּקִבּוּק בִּירָה עַל כְּנוֹ שֶׁל הַפְּסָל!"
 "כֶּף הוּא זְמַנְנוּ, פְּרִיץ, הוֹנָה מוֹל עֶבֶר,
 "בֶּן-זְמַנְנוּ". וְהַתְּשׁוּקָה נִשְׁאַרְתָּ.
 אֶל מוֹל מְעַשְׂיָהֶם רִיחוֹת. חֲדָרִים אֶל מוֹל כְּרוּנִיקוֹת.
 אֲזַמְרָגְדִים, טוֹפְזִים, בְּאַפְרִיקָה לְבַשׁ דָּה גֵּאמָה מְכַנְסֵי פְּסִים

”והררי הים הולידו חילות.”

שדת מהגוני ישנה:

בקבוקי בירה שקבות על שקבות,
היא מטה עקשו כמו טירו? בתוף שבע שנים?
אלינור מהרסת הספינות, מחריבת הערים
הים שועט בחריץ החוף, מנער, מציף תצץ
אלינור!

וילון ארגמן מטיל צל של ארגמן
בבוכה לאור מנורה אביט בה,
וכל אותו היום

ניקה נעה לפני

לא נסערת באויר קר ואפר,
בכל יפיה העירם לא נפגם העור הטרופי
והרגלים ארכות ודקות, מוארות על מרפסת
ותמירות תנועתה לפני,
רק אנחנו היינו.

וכל אותו יום, יום אחר:

קלפות עץ דקות, אנשים שידעתי,
תרמילים יבשים ופקועים
דבריהם קלפות של דבור...
נושרות בין כסאות ושלחן...
מלים כמו קלפות עץ, לא מעצמן הזנעות,
יבש מבשר מות.

ביום אחר, בין קירות מיקניים מזיפים,
חקויי ספינקסים, עמודי ממפיס מזיפים,
ותחת התרמית – מעטפת של נקשות או דממה,
קלפת הבית הישן.
עץ חום-צהבהב, וטיח חף מצבע,

שיח פּרופסורים יבש...
מקפּיא מוּזיקה רַעַת-קַצָּב
וְהַבַּיִת הַזֶּה יוֹלֵד בַּיִת.

כְּתַפִּים רְבוּעוֹת תְּאוּמוֹת וְעוֹר הַסְּאֵטָן,
לְחַיִּיהָ הַכְּלוּת שֶׁל אִשָּׁה רוֹקֵדָת,
עוֹד הַשִּׁיחַ הַיֶּשֶׁן, הַמֵּת הַיָּבֵשׁ, מִתְּפוֹגֵג
עֶשֶׂר שָׁנִים חֶלְפוֹ, מִקְּפִיאוֹת אוֹתָהּ בְּזִכְרוּכִית,
בְּאֹוִיר מְאֹבֵן.

תָּדַר הַפֶּתַח הַיֶּשֶׁן הַעֲלוּב עוֹלָה מֵעֲצָמוֹ,
וּבוֹ אֲנָשִׁים צְעִירִים, לְעוֹלָם לֹא!
רַק קְלָפוֹת שֶׁל שִׁיחָה.
הוּ אָתָּם, כֹּה בּוֹדְדִים בְּסִינָה הַקְּטָנָה,
דִּירוֹ נְחֻנְקָה בְּבִכָּיָה עַל סִכָּאוֹס שְׁלָה
כְּבֵד הוּא נָח בְּזִרְעוֹתָי, נִטְלַת הַמְּנוֹת
טוֹבֵעַ בְּדַמְעוֹת, אָרוֹס חֶדֶשׁ,

וְהַחַיִּים נִמְשָׁכִים, מְאִירִים כִּירַח עַל גְּבֻעוֹת,
לְהִבָּה מוֹנֵקֶת מִדָּ, הַגֶּשֶׁם אֲדִישׁ,
אֵךְ גִּמָּא הַצָּמָא מֵעַל שְׁפִתוֹתַינִי,
מוֹצֵק כְּהַד,
תְּשׁוּקָה לְלִדָּת צוּרָה מְבִלִּיחָה בְּעֶרְפֶּל הַגֶּשֶׁם,
אֶבֶל אָרוֹס טֹבֵעַ, טֹבֵעַ וְעוֹד מֵעַט מֵת, כְּבֵד מִן הַבְּכִי
עַל סִכָּאוֹס הַמֵּת.

הַחַיִּים בְּעֵבּוֹר חֻקוֹי הַתְּנוּעָה:
תְּנוּעַת הַקְּרוּמִים לְפָנַי,
מְלִים מְרֻשָּׁרְשׁוֹת: קְלָפוֹת יוֹלְדוֹת קְלָפוֹת.
הָאֲנָשִׁים הַחַיִּים, בְּכֹלָא, בְּאֶרֶץ,
מְנַעֲרִים תְּרַמִּילִים יָבֵשִׁים,

מחטטים בם למצא רצונות ישנים ורעים, קלפות עץ ישנות
רוכנות מעל השלחן העלוב,
מקרבות כפות לפיות, בצלי נועצות מזלגות,
משמיעות קולות כקולות אנשים.
לורננצ'ו
אתה חי יותר מכלם, מלא יותר מכלם אש וקולות.
או אם נהרג!
היה מאמין שמידו בא הדבר, אם נהרג
והאיש הגבוה, האדיש נע,
קלפה, תיה יותר מכלם
נסחפת באויר הגורל, רוח צחיקה, אך משלמת.
הו אלכסנדרו, שלש פעמים הזהרת, צופה,
צופה נצחי בדברים,
בדברים, באנשים, בתשוקות.
עינים צפות באויר יבש ואפל,
שער בהיר, קשתית העין זכוכית אפרה, מפל שער לצדה
תוים קפואים, דוממים.

(תרגום: צבי טלוסט)

קאנטו 13

הָיָה קוֹנֵג מֵהַלֶּךְ
לְיַד הַמִּקְדָּשׁ הַקִּיפְרִי
וְאֵל תּוֹךְ חֶרֶשׁ הָאֲרָזִים
וּמִשָּׁם לְאֶרֶךְ הַנְּהַר הַתְּחַתּוֹן,
וְאֵתוֹ צִיּוֹ וְצִיָּה
וּטְיִין שְׂדֵבּוֹרוֹ רָךְ
וְ"לֹא עֲשִׂינוּ לְנוֹ שֵׁם" אָמַר קוֹנֵג,
"הֲוֵי רַכָּב?
וְתַעֲשֶׂה לְךָ שֵׁם,
אוֹ אוֹלֵי אֲהִיָּה אֲנִי רַכָּב, אוֹ קִשָּׁת?
אוֹ נוֹאֵם?"
וְדָזָה-לוֹ אָמַר, "אֲנִי אֶעֱשֶׂה סֶדֶר בַּחֲמוֹת"
וְצִיּוֹ אָמַר, "לוֹ אֲנִי מוֹשֵׁל מַחֲזוֹ
אֶעֱשֶׂה בּוֹ סֶדֶר מִמָּה שֵׁיֵשׁ בּוֹ."
וְצִיָּה אָמַר, "טוֹב בְּעֵינֵי מִקְדָּשׁ קֶטָן בְּהָרִים,
שֶׁסֶדֶר בְּפִלְחָנָיו,
וּטְקִסִּיּוֹ מִתְּנַחֲלִים כְּהַלְכָה,"
וּטְיִין אָמַר, יָדוֹ עַל מִיתְרֵי הַקִּתְרוֹס
צָלִילֵי הַרְכִּים נִמְשָׁכוֹ
אֲחֵרֵי שְׁהִסִּיר מִן הַמִּיתְרִים אֶת יָדוֹ,
וְהִצְלִיל עֲלֶה כְּעֶשֶׂן, מִתַּחַת לְעֵלִים,
וְהוּא שֵׁם עֵינוֹ עַל הַצָּלִיל:
"הַמִּקּוֹם שֶׁהֵינּוּ שׁוֹחִים,
וְהַנְּעָרִים קוֹפְצִים מֵהַקֶּרֶשׁ,
אוֹ יוֹשְׁבֵים בֵּין הַשִּׁיחִים וּמִנְגִּינִים בְּמַנְדוּלֵינוֹת."
וְקוֹנֵג חִזַּף שָׁנָה בְּשָׁנָה אֶל כָּלֵם.
וְדָזָג שִׁי בַקֵּשׁ לְדַעַת:
"מִי הַשִּׁיב נִכוֹן?"

וקונג אָמַר, "כָּלֶם הַשִּׁיבוּ נְכוֹן,
זאת אומרת, כָּל אֶחָד לְטַבְעוֹ."
וקונג הרים אֶת מַקְלוֹ עַל יוֹאָן רֶאֱנָג,
ויוֹאָן רֶאֱנָג זָקֵן מִמֶּנּוּ,
מִשׁוֹם שִׁיּוּאָן רֶאֱנָג יָשָׁב לְצַד הַדֶּרֶךְ וְהִתְרַאָּה
כְּמַקְבֵּל חֲכָמָה.

וקונג אָמַר,

"דִּי לָךְ, שׁוּטָה זָקֵן שְׁפָמוּתְךָ,
קוֹם וַעֲשֵׂה מִשְׁהוּ שִׁיִּישׁ בּוֹ תוֹעֵלֶת."

וקונג אָמַר,

"כִּבֵּד יְכוּלֵי־תִיּוֹ שֶׁל יָלֵד

מִרְגַע שֶׁהוּא נוֹשֵׁם אֶת הָאָוִיר הַצַּח,
אֲבָל אִישׁ בֶּן חֲמִשִּׁים שְׁלֹא יוֹדֵעַ כְּלוֹם
אֵינוֹ רֹאוי שִׁיִּכְבְּדוּהוּ."

ו"מִשְׁכַּנְס סְבִיבוֹ הַשְּׁלִיט

אֶת כָּל הַמְּלַמְּדִים וְהָאֲמִנִים, עֲשֵׂה שְׁמוֹשׁ מְלֵא בְּעֶשְׂרוֹ."

וקונג אָמַר, וְכָתַב עַל עַלֵי ה-בו:

"מִי שְׁאִין סֵדֵר בְּתוֹכוֹ

אִי אֶפְשָׁר לוֹ שִׁיתְּפֹשֵׁט סֵדֵר סְבִיבוֹ;

וּמִי שְׁאִין סֵדֵר בְּתוֹכוֹ

גַּם מִשְׁפַּחְתּוֹ לֹא תִנְהַג בְּסֵדֵר הָרְאוּי;

וְאִם אֵין לְשְׁלִיט סֵדֵר בְּתוֹכוֹ

אִי אֶפְשָׁר לוֹ לַעֲשׂוֹת סֵדֵר בְּמַמְלַכְתּוֹ."

וקונג נָתַן אֶת הַמְּלִים "סֵדֵר"

ו"מִתֵּן כְּבוֹד מִתּוֹךְ אַחְוָה"

וְלֹא אָמַר כְּלוֹם עַל "הַחַיִּים שְׁאַחְרֵי הַמְּנוֹת".

וְהוּא אָמַר

"לְהַפְרִיזוּ יְכוּל כָּל אֶחָד,

קַל לִירוֹת אֶל מַעֲבָר לַמְּטָרָה,

קִשָּׁה לַעֲמֵד אֵיתָן בְּאֲמָצֵעַ."

וְאָמְרוּ: "וְאֵם יְהוֹג אִישׁ
כְּלוּם תִּיב אָבִיו לְהִגָּן עָלָיו וּלְהִסְתִּירוֹ?"
וְקוּנָג אָמַר:
"תִּיב לְהִסְתִּירוֹ".

וְקוּנָג נָתַן אֶת בֵּיתוֹ לְגוּנָג צ'אָנָג
אֶף עַל פִּי שְׁגוּנָג צ'אָנָג יֵשֵׁב בְּמֵאָסָר.
וְהוּא נָתַן אֶת בֵּית אָחִיו לְנָאן רוּנָג
אֶף עַל פִּי שְׁלָנָאן רוּנָג לֹא הֵיטָה מִשְׁרָה.
וְקוּנָג אָמַר: "מִתּוֹן הָיָה וְנִן בְּשִׁלְטוֹנוֹ,
בְּיָמָיו שָׁרָר סֶדֶר בְּמַדִּינָה,
וְאֶפְלוּ אֲנִי יָכוֹל לְזָכֹר
יוֹם שֶׁהֵיטְוִינִי הַשָּׂאִירוּ רִיק בְּשׁוּמוֹתֵיהֶם,
כְּלוּמָר בְּשִׁבִיל דְּבָרִים שְׁלֹא יָדְעוּ,
אֲבָל יָמִים אֱלֹהִים, הוֹמָה שֶׁהֵם חוֹלְפִים."
וְקוּנָג אָמַר, "בְּהֶעָדֶר סְגֻלוֹת נִפְשׁ
לֹא תוֹכְלוּ לְנַגֵּן בְּכָלֵי זֶה
וְלֹא אֶת הַמְּנַגֵּנוֹת הַיְאוֹת לְשִׁירִים.
נִצְנִי הַמְּשֻׁמֵשׁ
נִשְׁבִּים מִהַמְזַרְח לְמַעְרָב,
וְאֲנִי נְסִיתִי לַעֲשׂוֹת שְׁלֹא יִפְלוּ."

(תרגום: דן דאור)

מתוך : קאנטו 19

תכלה ? כן, הוא לקח ת'ענין למנהטן,
לתברה הגדולה, והם אמרו: אי אפשר.
והוא אמר: יש לי עשרת'לפים דולר לעשות'ותם
ואני הולך לעשות'ותם, וחסר לכם שלא
תתקינו אותם, בכל המקום.
והם אמרו: הו, לא נוכל להרשות זאת.
אז הוא התפטר על חצי אחד ממיליון אחד
ויש לו מקום נחמד על ההדסון,
והמקצה הזאת, הפטנט, עוד מנחת על השלחן שלהם
והתשובה לכך היא: נו טוב, היו לו ת'עשרת'לפים.
וספינדלר הזקן, שהרים את האנדרטה הגותית של 1870
נסה לשדך לי את מרקס, וספר
לי על "הרומנטיות של העסק שלו":
איך הגיע לאנגליה עם איזה משהו או משהו אחר,
ומכר אותו.
הוא רצה לדבר רק על מרקס, אז אמרתי:
אז איך זה שאמה כאן? צמוד
לשעטגז-אליזה?
ואיך זה שת'כולהיות כאן? למה החברה בבית
לא לוקחים לך ת'פל? איך אמה יכול לעזוב ת'עסק הגדול ש'ך?
"הו" הוא אמר, "לא הייתי צריך ללוות כסף...
"זמן רב עבר מאז שהייתי צריך ללוות כסף."
אף מלה על הקפיטל,
או על אשראי, או על חלקה.
והוא "מעולם לא סימתי ת'ספר",
זה היה הפרנש האחר, השגרירופא-שנים הפחוש
*Qui se faisait si beau
אז ישבנו שם, עם הפרופסור הזקן והחביב,

וְהָאִישׁ הַשְּׂמֵנְמוֹךְ הָיָה בְּקוֹמָה הַעֲלִיּוֹנָה.
וְהָיָה שֵׁם הַבְּחוּר הַחֲלֻקְלֻק בַּפֶּנֶה
הָאֲחֵרֶת קוֹרָא תַּשְׂאֲטֵלָה.
לֹא מְלַמְעֵלָה לְמִטָּה, אֶךְ בְּלִי לְדַפְדֹּף,
וְאִז עֲלִיתִי לְחֹדֶר הַשְּׂנָה, וְהוּא אָמַר,
הַבְּרִנָּשׁ הַשְּׂמֵנְמוֹךְ: לְגַמְרֵי נִכּוֹן,
"אֶךְ זֶה שְׂאֵלָה שֶׁל הַרְגָּשָׁה,
קִשָּׁה לְהַזְיוֹתָם עִם מִשְׁהוּ קָר, כְּמוֹ פִלְפֵּלָה."
אִז יִרְדְּנוּ בַּמְדַּרְגּוֹת,
וְהַבְּחוּר הַחֲלֻקְלֻק הַבֵּיט מִבְּעַד לַחֲלוֹן,
וְהַ"תְּנוּ-לִילֶפְנִים-בְּהֵם" שֶׁל הַרְחוּב נִכְנָס פְּנִימָה
כְּמוֹ בּוֹלְדוּג בְּמַעִיל גֶּשֶׁם
הוּ קְלִיאֹ הַקְדוּשָׁה!
וְאִז הַטֵּלֶפוֹן לֹא פָעַל בְּמִשְׁוֹךְ שְׂבוּעַ.

(תרגום: יהודה ויזן)

* צרפתית: "שעשה את עצמו כה יפה"

*il duol che sopra Senna
Induce, falseggiando la moneta.*

(Paradiso XIX, 118)

ובאותה שנה בה עבר מטבסקי לאמריקה-דל-סוד
(ונימוסי האפיפיור דמו כל-כף לאלה של מיסטור ג'ויס,
נהפכו לכאלה בותיקן, לא היו כף לפני כן)
מרקוני פרע ברך בנסח העתיק
כמו ג'ימי ווקר במצב תפלה.
הוד קדשתו הביע סקרנות מנמסת
לגבי הדרך בה הצליח הוד מעלתו לצוד כל אותן
רעידות חשמליות מבעד לאמוספירה.
לוקרציה
רצתה רגל ארנב,

והוא, אמר מטבסקי לצד האחד
(שלשה ילדים, חמש הפלות, מתה בתמישית)
הוא אמר: לבחורים האחרים הייתה יותר תחמשת
(אשר על כן יצרני סיגרים שעבודתם כרוכה בהרבה פעלות חוזרות
מסגלים לבצע את המשימות הדרושות כמעט אוטומטית
ובו-בזמן להאזין לקריינים שנושקרו
כדי לספק בדור רוחני במהלך
העבודה – דקסטור קימבול 1929).

אל תקנו עד שתוכלו להשיג את שלנו.
והוא חצה את הגבול
והוא אמר לצד השני:
לצד השני יש יותר תחמשת. אל תקנו
עד שתוכלו להשיג את שלנו.
ואקרוס גרף רוחים גדולים ויבא זהב לאנגליה

ובכך הגדיל את יבוא הנהב.
 הקורא החביב כבר שמע זאת קודם.
 ובאותה שנה הזכיר מיסטר ויטני
 את מעלות המכר-הסר,
 לבורסרים הוא התפונן יש להניח
 ואיש לא קרא לו שקרן.
 ושני אפגניסטנים באו לג'נבה
 לראות אם אפשר לקנות תותחים בזול,
 לאחר ששמעו על פרוק-נשק פלשהו.
 והמזכיר של המשהו
 עשה כסף מבארות נפט
 (בשם אלהים ומיסטר ד'ארסי המהלל מאד
 גפה פחו לקרצף את תת-אדמת פרוס
 במשך חמשים שנה למן תאריך זה...)
 מיסטר מלון עבר לאנגליה
 ובאותה שנה נדלק הבלוט הערמוני של מיסטר וילסון
 ונשמעו דבורים על משיח חדש
 (זה היה בעצם קצת לפני כן)
 והוד לידיותה קצצה בקצבה של ג'ני
 בגלל הפלבה הזאת מיני המבולט
 ובאותה שנה (צריך להיות 20 או 18 שנה לפני כן)
 התחילו לקטולותם במיליונים
 בגלל כנמת בכרלין
 וממזיר שמנוני באוסטרליה
 פראנסואזה ג'יונפה בשמו המלא.
 'האם תהיה מלחמה?' 'לא, מיס וילט,
 בגלל יחסי ביזשניץ',
 אמר סוחר העצמות והסבון במאי 1914
 ומיסטר גאנדי תשוב:

אם לא נקנה כְּתָנָה
 ובאותו זמן לא נקנה תותחים...
 מסיבה אינטל לא נמצא במועדון פְּרָשֵׁי המרוצים
 ...אבל נמצא, מאחר יותר, בינפן
 וזה-וזה היה בעל מניות ב"מיצואי".
 'העץ (אגוז מלכותי) יהיה דרוש תמיד למלאי התותחים'
 והם הקימו תעשיית שעונים מחוץ למוסקו
 והשעונים דיקו... בצות איטליה
 מחכות מאז תקופת טיבריוס...
 'מרי' אמר ביבה, 'איף חי הדג בים'.
 ריגרה, הרוזן הספרדי, קבע
 שהתינוק המלכותי היה פשוט בלתי מסוגל לרשת...
 הכתב הגותי צדין בשמוש בוינה
 כי הדור הקשיש צדין רגיל אליו.
 ושלוסמאן
 הציע שאני אשאר שם בוינה
 פתיון נגד האנשלוס
 כי האוסטרים היו זקוקים לבודהה
 (תהרואי, אחי, נימשאייר סה לך!)
 האיש הלכן שחולל את הסופה בבלובה
 Der im Baluba das Gewitter gemacht hat...
 הם מאיתים מלים בנקישות תפים,
 'יותר מדי מח אדם בארץ הזאת' אמר האציל ההונגרי
 ב-1923. קוסוות (קו'שוט) נהג, אני מבין,
 לשבת בבית קפה – הכל נעשה בשיחות –
 כל זה נעשה בשיחות,
 כנראה משום שחוזרים על אותה נקדה כשמשוחחים:
 'וינה מכילה תערכת גזעים'.
 האם אשאר ואהיה בודך-הה?
 'הם רגילים לקיסר. זקוקים למשהו

ש'יזכרו להעריץ'. (1927)
 אָבֵל הַהוֹמּוֹר שֶׁלֵּהֶם בְּעֵינַי אֲבוּד הַטִּירוֹל?
 הַהוֹמּוֹר שֶׁלֵּהֶם לֹא פְתוּחַ בְּמִיחָד.
 הָעֶרְבִי הַמְּרֻטָּט שׁוֹחַח עִם פּוֹרְבָּנִיּוֹס וּמְנָה לְפָנָיו
 שָׁמוֹת שֶׁל 3,000 צְמָחִים.
 בְּרִיחַל גְּלָה כַּמָּה שְׁפוֹת מְפֻרְטוֹת
 מְלִים שֶׁכְּמַעַט מִחֻקוֹת פְּעֻלוֹת; אָבֵל
 פֶּשֶׁר הַהִכְלָלָה הוּא מַעְבֵּר לְהוֹן, כָּלֵב לְכֵן אֵינוֹ,
 נֹאמֵר, כָּלֵב בְּאוֹתוֹ מוֹבֵן שֶׁכָּלֵב שָׁחַר הוּא כָּלֵב.
 אֵל תִּקְרֹי, רוֹמָאוֹ וְיִוְלִיָּה... לְצַעְרִי
 אֲבִדְתִּי אֶת גִּזְרֵי הַעֲתוּן אָבֵל מִסְתַּבֵּר
 שֶׁדְּבָרִים כְּאַלֶּה עֲדִין קוֹרִים, הוּא
 הַתְּאֵבֵד לִיד דְּלִתָּהּ בְּעוֹד
 מִשְׁפַּחְתָּהּ מְכִינָה אֶת גּוֹפְתָהּ לְקַבּוּרָה
 וְהִיא יִדְעָה מַה הוֹלֵךְ שָׁם.

יֵרֵק, שָׁחַר, דְּצֻמְבֵּר. אָמַר מֵר בְּלוֹדְג'ט:
 'מְכוֹנוֹת תְּפִירָה לְעוֹלָם לֹא תִכְנַסְנָה לְשִׁמוּשׁ הַמוֹנִי'.

'מְעוֹלָם לֹא טַעַנְתִּי כְּמוֹכֵן שְׁמוֹזְמָנִים הֵם תּוֹפְעֵת-קִבְע
 (דוּגְלָאס) וְלִמְעַשֶׂה הָאֵלֶּיךָ (בְּרִיטְנִיָּה 1914)
 גִּשְׁאָרָה עִם 800 מִלִּיוֹן "פְּקֵדוֹנוֹת"
 לְאַחַר שֶׁכֵּל הַמְּזֻמָּנִים נִמְשְׁכוּ, וְאוֹתָם
 פְּקֵדוֹנוֹת כְּסוּ עַל יָדֵי
 הַדְּפֶסֶת שֶׁטְרוֹת עַל יָדֵי הָאוֹצָר.

לְבֵית חֲרוֹשֶׁת
 יֵשׁ גַּם הַבֵּט אַחַר, שְׁאֲנוּ קוֹרְאִים לוֹ הַהֲבֵט הַפִּינְנִסִי.
 הוּא נוֹתֵן לְאֲנָשִׁים אֶת כַּח הַקְּנִיָּה (שְׂכָר, רְנוּחִים
 הֵם כַּח קְנִיָּה) אָבֵל הוּא גַם הַגּוֹרֵם לְמַחֲרִירִים
 אוֹ לְעֶרְכִים, הַפִּינְנִסִּים, כְּנֻתֵי לְעֶרְכִים הַפִּינְנִסִּים.

הוא משלם לפועלים ומשלם בעד החמר.
מה שהוא משלם בשכר וברוחיים
נשארו נדיל, בצורת פח קנייה, וכח זה פחות
בהכרחים, לעזאזל עם המשפלוס שלכם, פחות
מסכהפל הסכומים המשלמים על ידי בית החרושת
(שכר, רוחים ו-תשלומים בעד חמר-גלם
חייבי בנק וכולי
והפל, כלומר המכלול, כלומר הסכהפל
של אלה מצטרף אל סכהפל המחירים
שנגרמים על ידי בית החרושת, כל בית חרושת מתרבן
ולכן יש ותיב להיות בלם כלשהו
וכח הרכש לעולם לא יוכל
(בשיטה הקומת) להדביק את
קצב ההתיקרות,

והאור הזה פתאם כל כך בהיר וכל כך מסגור
בשכבה זו של גנעדן
שמחות האנשים חטפו ה'לם.
אמר הרר קרופ (1842): נשק זה סחורה
אני נגש אליו מהקצה התעשייתי,
אני נגש אליו מהצד הטכני,
1847 הזמנות מפריז וממצרים...
הזמנות מקרים,
הזמנה מפטרזו איל גדולה
ופקוד בלגיון הפבוד...
500 ל'סנט פטרבורג ו-300 ל'נפולאון ברביצה
מקרוזו. בסאדובה
היו לאוסטרזיה תותחי קרופ;
היו לפרוסיה תותחי קרופ.
'הקיסר (68) מתנין עמקות בקטלוג שלכם

ובשירותיכם לאנושות'

(על הקתומים) לָבָף

שְׁהִיָּה קְרוֹב שֶׁל מְסִיחַ שְׁנִידֵר

900,1 חֲמִשִּׁים אֶלֶף מְפַעֲלִים,

53 אֶלֶף תּוֹתָחִים, כְּמַחְצִיתָם בְּשִׁבִיל אֲרָצוֹ,

בוֹהֶלֶם אוֹנֵד הַלְּבָאָה,

הָרָר שְׁנִידֵר מִקְרָזוֹ

תְּאוֹמִי עִכּוּז עִם בְּטָן אַחַת.

יוֹגִ'יִן, אֲדוֹלֶף וְאַלְפֵרֵד 'יוֹתֵר כֶּסֶף מִתּוֹתָחִים מֵאַשֶׁר

מִגְרָרִים'

יוֹגִ'יִן נִשְׁלַח אֶל הַבַּיִת הַתְּחַתּוֹן;

(סְאוֹן אֶל לִוְאָר) אֶל הַתְּחַתּוֹן, אֲדוֹנֵי הַשָּׂר;

מֵאַחַר יוֹתֵר עֲלָה לְדִרְגַת שָׂר,

'נִשְׁק בָּא מְכַל מְקוֹם שְׁהוּא,

אֲבָל הַקְּצָבוֹת בָּאוֹת מִבַּיִת הַנְּבָחָרִים'

ב־1874 קָבַל רִשְׁיוֹן לְיִצְיָא חֶפְשִׁי

22 אַמּוֹת תְּמַכּוּ בּוֹ

1885/1900 יִצָּר עֲשָׂרַת אֲלָפִים תּוֹתַח

ל־1914, 34 אֶלֶף

מִחְצִית הַכַּמּוֹת נִשְׁלַחַה אֶל מַחוּץ לְמִדִּינָה

תְּמִיד בְּבַיִת הַתְּחַתּוֹן, תְּמִיד שְׁמֵרָן,

בְּתֵי סֶפֶר, כְּגַסְיוֹת, תִּיחוּלִים שְׁבִיל אֲפּוֹעֲלִים

עֲרַמּוֹת חוּל שְׁבִיל הַיְלָדִים.

מוֹל אֲרַמּוֹן הַשְּׁנִידֵרִים הַתְּנַשְׂאָה

מִצְבַּת זְכוּרָוֹן לְהָרָר הַנָּרִי

שְׁאֵנְטְיָה דָּה לָה גִ'רֹוֹנְד, בְּנֶק אַגוּד הַפְּרִיזָּאִי,

הַבְּנֶק הַצְּרִפְתִּי-פְּנִי

פְּרַאנְסוּאַה דָּה וְנָדֵל, רוֹבֵר פְּרוּטוֹ

לִידִידִים וְלֵאוֹיָבִים מֵאַתְמוֹל

'הַאֲגוּד הַחֲזֵק בְּיוֹתֵר הוּא בְּלִי סֶפֶק

זֶה שֶׁל הַסְתַּדְרוּת עוֹבְדֵי הַמִּתְכַּת',
וְאֱלֹהִים יִקַּח אֶת פְּרִנְסַתְכֶם' אָמַר הוֹקֵד
15 מִלִּיּוֹן: "זוֹרְנֵל דָּה דְבָה"
30 מִלִּיּוֹן שְׁלָמוֹ ל'"לָה טָם"
אֶחָד-עֶשֶׂר בְּשָׁבִיל ה'"אָקוֹ דָּה פֶּאֲרִי"
הַפּוֹלְאִים שָׁמוֹ יָד עַל הַפְּטֻנְטִים שֶׁל שְׁנֵי
הַבְּנֵי שְׁלָנוֹ קָנָה לָנוּ
מְנִיּוֹת רַבּוֹת בְּ"מִצּוּאִי"
שְׁמַחְמֶשֶׁת חֲמִשִּׁים דִּיּוֹזִיּוֹת, שְׁמַחְזִיקוֹת אֶת הַצָּבָא הַיִּפְנִי
וְשֶׁנּוֹעַד לְהֵן עֲתִיד גְּדוֹל
'faire passer ses affaires
avant celles de la nation'.

(תרגום: דוד אבידן)

קאנטו 45

עם אוזורה אין איש ולו בית אבן טוב
כל גזית מסתתה עד דק במקומה מנחת
למען תכס התבנית את פניהן,
עם אוזורה אין איש ולו גן עדן על קיר כנסיתו מציר
harpes et luthes
או בתולה בו תקבל בשורה
והלה מחתך תקרן,
עם אוזורה
אין איש רואה את גונגה יורשיו ופילגשיו
תמונה לא תעשה להתמיד או לארץ עמה לחיים
אלא רק להמכר ולהמכר מהר
עם אוזורה, חטא נגד הטבע,
יהא לחמך לעד עשוי סחבה עבשה
יהא לחמך בש כנר,
עם אוזורה הקו מתעבה
עם אוזורה אין בדול ברור
ולא ימצא איש אתר למעונו.
סתת מאבנו יחסם
אורג יחסם מנולו
עם אוזורה
צמר השוקה לא יבוא
צאן לא ישא רוח עם אוזורה
אוזורה היא חלי המקנה, אוזורה
תקנה המחט ביד העלמה
תפר חכמת הטוה בפלך. פיטרו לומברדו
לא מאוזורה בא
דוצ'ו לא מאוזורה בא
אף לא פיר דלה פרוצ'סקה; זואן בליני' לא מאוזורה

אף לא "לה קלומניה" צירה.
מאזורה לא בא אנג'ליקו; לא בא אמברוג'ו פרייס,
לא באה כנסיה מאבן גזית ועל הקתום: Adamo me fecit.
לא מאזורה סן טרופים
לא מאזורה סנט אילר,
אזורה תחליד האזמל
תחליד האמן ואמנותו
תכרסם החוט שבנוול
לא ילמדו עוד שזר זהב כדגמתו;
אזור ימק בשל אזורה; קנמיאזי פרם
אמלד לא ימצא שום ממלינג
אזורה קוטלת העבר שברחם
עוצרת חזרו של העלם
שתוק הביאה במטה, בין
כלה צעירה וחתנה תפריד
CONTRA NATURAM
הם הביאו זונות לאלאויסיס
גויות נערכות למשתה
במצותה של אזורה.

(תרגום: משה רון)

מתוך : קאנטו 48

וְאִם הַכֶּסֶף יִשְׁכַּר
מִי יִשְׁלַם תְּשִׁכִּירוֹת עַל הַכֶּסֶף ?
פְּלוֹנִי שְׂיֵשׁ לוֹ תְּסֻכּוֹם בְּיוֹם הַתְּשִׁלוֹם,
אוּ פְּלוֹמוֹנִי שְׂאִין לוֹ ?
מֵת מִהֵמַט הַשִּׁשִּׁי וַחֲדָטִין חֵאן
'בְּמַקְצוּעוֹ אֶקְס-סְלִטָאן'
בֵּן 65 הָיָה בְּמוֹתוֹ בְּסָאן רְמוֹ (1926)
יּוֹצֵא תְּלָצִיו שֶׁל אֲבָדִילִמְגִ'יד. טָקְס הַבְּרָכָה
בְּרֶף בְּ-80 רְמַקוֹלִים. עַם קָן
מְלַחֲמַת טוֹרְקִיָּה מֵר קוֹלְשִׁיֶצְקִי
קָבַל עֲבוּר שְׂרוּתִיו כְּמַרְגָּל
מְאָה שְׁקִי קָפָה (de Banchiis cambi tenendi)
וּבְכֶף עֲשָׂה אֶת בְּתִי-הַקָּפָה שֶׁל וִינָה עֲבָדָה
אֶלֶף שֵׁשׁ מֵאוֹת, אִם אֵינְנִי טוֹעָה, וּמֵתִי שְׂלֵא יְהִיָּה ; פּוֹן אוֹנְרוֹ
עוֹשֶׂה חֲקוּי דִי טוֹב שֶׁל הַסְּמָל
שְׂדַחַס פְּנִימָה אֶת הַגּוֹפּוֹת ; הִיוּ גּוֹפּוֹת
וְהַבּוֹר לֹא הָיָה מְסַפִּיק גְּדוֹל כְּדִי לְהַכִּיל אֶת כָּל הַנְּבִלוֹת
אֲזוּ הַסְּמָל דְּחִסְיוֹתָן פְּנִימָה בְּמַגְפִּיו
כְּדִי שֶׁהַמְקוֹם יְהִיָּה מְצַחֲצַח עֲבוּר הַקְּיִיזֵר.
הֵר פּוֹן אוֹנְרוֹ דִי טוֹב בְּלַחֲקוֹת אֶת הַסְּמָל
עֵין עֲרֶף וְרֵדָן ; וְהַדְּבָרִים בְּהֵם דָּן ; בְּוֵרְדָן.
אָמַר מֵר צ'אַרְלֵס פְּרִנְסִיס אָדְמַס
לֹא הָיְתָה שׁוּם שִׁיחָה טוֹבָה. בְּאַף בְּלוּי
בְּלוֹנְדוֹן לֹא מְצֵאתִי וְלוֹ שִׁיחָה אַחַת טוֹבָה.
בְּרֵאוּנִינְג הוּא אֲמֵרִיקָאִי לְדִידֵם,
הוּא א-אַנְגְּלִי בְּדַעוֹתָיו וְהַלְכוֹתָיו.
נְגִנּוּ
לְאַחַר שְׁוֹאן בְּיוֹרְן כְּתַב מֵה שְׂכַתְב.

'השחת והשמד' כתב ג'ון אדמס
'יהיו לאבות בדור הבא' כתב מרקס
... שחפת ... ביסמרק
האשים את היהודים במלחמת האזרחים האמריקאית;
בפרט את הרוטשילדים
שאחד מהם צ'ין באזני ד'זראלי
שאמות הן שוטות אם הן משלמות שכירות עבור אשפראי.

(תרגום: אריאל קריל)

קאנטו 49

לשבעת האגמים, ולא מעשה אדם השורות האלה
גשם; נהר ריק; מסע,
אש מענן קפוא, גשם כבד בדמדומים
מתחת לגג הבקתה היתה עששית אחת.
קני הסוף כבדים; כפופים;
והבמבו מדבר כאלו בככי.

גח סתוי; גבעות מעל לאגמים
מול השקיעה.
ערב הוא כמו וילון של ענן,
ערפיל מעל לאדוות, ומבעד לו
חדי הקנמון המארכים המשחזים,
נגון קר בין קנים.
מעבר לגבעה פעמון הנזיר
נשא ברוח.
מפרש עבר כאן באפריל; עשוי לשוב באוקטובר.
סירה נמוגה ככסף; לאט;
קרינת שמש רק על הנהר.

שם דגל ייני נתקל בשקיעה
ארבות דלילות מעלות עשן באור המצטלב

ואז שלג נתף על הנהר
ועולם מתפסה בשיש ירקרק
סירה קטנה צפה כפנס,
הגרים נקראש כמו מקר. ובסן זן
האנשים חיים בפנאי.

אָנזי פֿרא טסים לרצועת החול,
ענגים בצפיפות ליד חור החלון
מים רחבים; אָנזים בקו עם הסתו
עורכים מקשקשים מעל לפנסי הדגים,
אור נע בצפון על קו האפק;
שם הילדים מחטטים באבנים למצא סרטנים.
באלף שבע מאות בא טסינג לאגמים האלה
אור נע בדרום על קו האפק.

מדינה כשהיא יוצרת עשר צריכה לכן לשקע בחובות?
זוהי נבלות; זה גריון.
התעלה הזאת מגיעה עדין לטן-שי
אם כי המלך הזקן בנה אותה לתענוג

קי מן רן קי
קיו מן מן קי
ג'סטו ג'סטו קו קואה
טן פוקו טן קי

שמש למעלה; עבר
שמש למטה; לנוח
חפר באר ושתה מן המים
עדר שדה; אכל מן התבואה
כח ממלכתי? ולנו מהו?

הרביעי; ממד הדממה.
והשלטון על חיות פרא

(תרגום והעיר: אהרן שבתאי)

הערות:

1. **מדוע הקאנטוס?** פאונד חשב לכתוב אודיסיאה, אך מצא את עצמו כאדם שמגרף הר מסולע – הכלי נשבר, האצבעות נפצעו: הגילוי המדהים שלו הוא שהחומר (כל חומר) הוא הטרוגני. כשם שגם האני בלתי אחיד. כל יסוד סמלי (עצם הלשון) קשור במירווח (תהום, קרקע) ובהעדר שלמות (סירוס). והדבר אינו בלי זיקה לדמותו של פאונד כמשורר נרדף, עובר בלי נעליים את איטליה (עם כיבושה בידי בנות הברית) ונכלא בכלוב הברזל. הסכיזואידיות שלו היא פתח לסכיזואידיות של העולם – למה שפעם היו מכנים "תופת". בתור שכזה המסר שלו כל כך חזק וחשוב.
2. **קונפוזיציה:** מבעד לשיר הזה ולנוף (סין) עומד טקסט. ספר המאמרות נפלא לאו דווקא ברעיונותיו כשהם לעצמם, אלא בריתמוס המיוחד, שבו כל רעיון בא כמומנט בהיסט מסויים, בולט יותר, או פחות, ביחס לקודמו, משהו נכנס לחדר, והחכם מתחמק ממנו. או דווקא ניאות, בניגוד למצופה, לשוחח איתו; מסתננות פרודות של הווי, רשות הדיבור עוברת ללא סיבה לתלמיד זה או אחר, אנקדוטה מפנה את מקומה לשאלה וכד'. המפתיע אינו ניכר אמנם, כשם שציון זה או אחר של ציפור שאני שומע ברגע זה נתפש באוזן הקהה כחלק מ"עסקת חבילה" של הטבע. הצדק שברעיונות הוא דראמטי (ביחס הנכון בין מחשבות לחיים); בספר זה, וכך בקאנטוס, התכלית אינה הרעיון (החפץ המוגמר). אלא האופן – הבנה שבהווה הכל אפשרי והכול כאן (בדיחה, בכי, סתירה), היכולת הסינתטית.

מתוך : קאנטו 74

הטרנדִיה העִנקית של החלום בכתפים
הכפופות של האֶכר
מָגֵס ! מָגֵס בְּרֶסֶק וּפְחָלֶץ,
כֹּךְ בֶּן וְלֵה קֶלְרֵה a Milano
בְּעֶקְבֵיהֶם בְּמִילָנוֹ
שֶׁהַתּוֹלְעִים צְרִיכוֹת לְאָכֵל אֶת הַשּׁוֹר הַמֵּת
דִּיגֵגֵס, דִּיגֵגֵס, אֶךְ צְלוּב פְּעֵמִים
אֵיפֹה בַּהִסְטוֹרִיָה תִמְצָא אֶת זֶה ?
אָבֵל אִמְרוּ זֹאת לְאוֹפּוֹסוֹם : הֵלֵם, לֹא יִבְכֶה,
בְּהֵלֵם לֹא בִיבְכֶה
לְכַנּוֹת אֶת עִירוֹ שֶׁל דִּיוֹקֵס שְׁגִזוֹן טְרוֹחִיָה בְּצַבֵּעַ
הַכּוֹכְבִים.
הַעֲיִנִים הַנְּעִימוֹת, שֶׁקְטוֹת, וּבְלִי בּוֹז,
גִּשְׁם גַּם שִׁיף לְתַהֲלִיף.
מֵה שֶׁסְטִית מְמַנּוֹ אֵינוֹ הַדֶּרֶךְ
וְעֲצִי וְיֵת שֶׁהַלְבִינּוֹ בְּמִשְׁבַּח הַרוּחַ
רְחוּצִים בְּקִינֵג וְהֵן
אֵיזָה לְבֶן תּוֹסִיף לְלֶבֶן הַזֶּה,
אֵיזוֹ כְּנוֹת ?

[...]

בְּיוֹם קְרִיאָה אָדָם יְכוֹל לְהַחְזִיק אֶת הַמִּפְתָּח
בְּיָדוֹ
הַנֶּבֶל שֶׁל גְּסִיר. הוּוּ פֶסֶה
בֶּא גוֹר בְּצַבֵּעַ אֲרִיָה נוֹשֵׂא פְרַעוֹשִׁים
וְצַפּוֹר מְכַתְּמֵת בְּלֶבֶן, טוֹפֶפֶת
les six potencies מתחת

Absouldre, que tous vueil absoudre

שְׁכַב שָׁם בְּרַבֵּס וּשְׁנֵי גְזֵלָנִים שְׁכַבּוּ לְיָדוֹ

מְזִיגָה תִּינוּקִית בְּבְרַבֵּס

מִינּוּס הֶמִּינְגוּי, מִינּוּס אֲנִתִּיל, מְשֻׁלֵּב

(וְנִקְרָא ת' וִילְסוֹן)

מֵר ק' לֹא פֶלֶט שְׁטוּת, כָּל הַחֲדָשׁ שׁוּם שְׁטוּת לֹא:

"אֲלֵמֶלָא טַמְטוּמְנוּ לֹא הֵינּוּ כְּאֵן"

וּכְנוּפִית לֵין.

פְּרָפְרִים, מְנַתַּח וְאֲנִקוּרִי לְסִבְיָה,

אוֹתָם נְטוּלֵי קוּל, סְתִימוּתָם וְדִגְלִיָּהֶם

וְאִידִיוֹגְרַמַּת לוּלֵי הַשׁוּמְרִים

וּבְלִימוּד' הַסּוֹכֵן הַצֶּעִיר

קֵד בְּאִיזָה נִימוּס צְרָפְתִי "לֹא, זֶה אֵי אֶפְשֶׁר."

שְׁכַחְתִּי אִיזָה עִיר

אֶף הַמְעַרְוֹת פְּחוּת מִקְסִימוּת לְתִיר הַטִּירוֹן

מְאֶשֶׁר הַבִּיזוּנִים עַל הַגְּלוּיּוֹת

נְרָאָה שׁוֹב אֶת הַדְּרָכִים הַעֲתִיקוֹת הָאֵלֶּה, שְׂאֵלָה,

אוּלֵי

אֶף אֵין דְּבַר שְׁנַרְאָה אֶפְשֶׁרִי פְּחוּת,

מֵאֲדָאם פִּידוּל,

וְהִיָּה רִיחַ שֶׁל מְנַתַּח מִתַּחַת לְכַנְפֵי הָאֵהֶלִים

בְּיַחַד אַחֲרֵי הַגָּשָׁם

וְשׁוֹר לְכֵן בְּדֶרֶךְ לְפִיזָה

עוֹמֵד כְּאֵלוֹ מוּל הַמְגֻדֵל,

כְּבָשִׁים שְׁחֲרוּת בְּשָׂדֵה הַתְּרַגְלָת וּבְיָמִים לַחִים הָיוּ עֲנָנִים

בְּהַר כְּאֵלוֹ מִתַּחַת לְלוּלֵי הַשׁוּמְרִים

לְטָאָה חֲזָקָה אוֹחִי

הַצֶּפְרִים הַפְּרָאִיוֹת לֹא תֵאכְלֶנָה אֶת הַלְחָם הַלְכֵן

[...]

4 עֲנָקִים בְּ-4 הַפְנוֹת
שְׁלֹשָׁה בַּחוּרִים בְּפֶתַח
וְהֵם תְּפְרוּ תְעֵלָה מִסְבִּיב לִי
שָׁמָּה הַלְחוֹת תְּכַרְסֵם לִי בְעֵצְמוֹת
"Sunt lumina"
אָמַר הָאִרִי לְמֶלֶךְ קְרוּלוֹס
"OMNIA"
כָּל הַדְּבָרִים הַקְּיָמִים הֵם אוֹרוֹת"

(תרגום והעיר: אהרן שבתאי)

הערות:

1. במאי 1945 נעצר עזרא פאונד בעוון בגידה ונכלא בכלוב ברזל צר בכלא צבאי אמריקאי ליד פיזה. לאחר שלושה שבועות בתנאים קשים ביותר התמוטט, קיבל טיפול רפואי ונכלא בתנאים משופרים. אז החל לכתוב את הקאנטוס של פיזה. קאנטו 74 הוא הראשון והארוך שבהם. "החלום" קשור באופן מירי ב"בן" – בניטו מוסולוני, שנתלה אז בעקביו עם קלארה פטצ'י, ובחלום ליצור מדינה של אמנות, של של קפיטאליזם. בהקשר זה הוא מזכיר את **מנס**, מייסד כת המניכיאים שנצלב (במאה ה-3). **דיגנס** (הנולד פעמיים) הוא דיוניסוס. **אופוסום** הוא כינויו של ט"ס אליוט. בהקשר זה נזכר גם המושל האידיאלי, מייסד אקבטנה, **דיוקס**. **הנבל של גסיר** נזכר באגדה אפריקאית שהרשימה את פאונד ובה מסופר על עיר שנהרסת וקמה על תילה ארבע פעמים; מאגדה זו לקוח הפזמון "**הור פסה!**". המחנה מזכיר למשורר את שיר האפיטאף של וויין. שממנו הוא מצטט "מחלו, אנא מחלו לכולנו!" **ברבס** הוא הפושע שנכלא עם ישו. "**האירי**" הוא התיאלוג (המאה ה-9) יוהנס סקוטוס אריגנה.

2. קיטוע: קיטוע משמע תפיסה יותר דינאמית של חיבור (מה עשוי להיות שייך או קשור למה) קרובה יותר לדיבור וגם לתודעה – שהיא סינקרטיסטית, היינו מעורבבת ומלאה חורים, קפיצות, שגיאות, הארות ובורויות. כשאני אומר שגיאות או בורויות איני מתכוון למהשווה "שלי" – אלה הם נתונים יפים ובעלי משמעות כאחרים. בני הקטן מתרץ את פחדו מכלב ואומר: "לא עברתי שם כי שם קר יותר". אילו היה אומר "לא עברתי שם משום שפחדתי" לא היה זה משפט מאלף יותר. המלהיב שבקאנטוס הוא, אפוא, בכך שכמות עצומה של חומר "אקדמי" (היסטוריה, ציטאטות טכר) נגנבה (כמו זהב מפורט-נוקס), ומבעד לתודעה (השוגה, המוארת, הגחמנית וכד') של עזרא פאונד נהפכת להיות שירה – תערוכת של אי-סדר, לוגיקה, שיגעון וחלום.

מתוך : קאנטו 74

אך בטנג'יר ראיתי אש מקש יבש
מנשיכת נחש
אש נצתה בקש
מנשיפת פקיר
קש עבש ונחש בארץ יד
שנשף את לשון הפקיר ונקבה נקבים
ומדם הנקבים
עלטה אש באשר הוא תחב את הקש לפיו
קש מרפש שלקח מצד הדרך
ראשית עשן ואחר כך נור עמום
היה זה בנימיו של ראיסולי'
כשרכבתי לאלסון?
על יד הילה של פרדיקריס
או ארבע שנים לפני כן

(תרגום : יהודה ויזן)

1. ב-1904 נער שעשועים ממוצא אמריקאי-יווני בשם איון פרדיקריס (Perdicaris) נחטף למטרות כופר בידי ראיסולי (Raisuli), ראש שבט מקומי במרוקו. הפרשה זכתה לכותרות בעיתונות האמריקאית שדרשה מהממשל לפעול. תאודור רוזוולט, הנשיא האמריקאי באותה העת, דרש שחרור מידי וללא תנאים של החטוף. המברק שנשלח באמצעות הקונסול האמריקאי בטנג'יר היה מורכב ממשפט בודד – "פרדיקריס חי, או ראיסולי מת." פרדיקריס שוחרר.

2. מברד בגיברלטר שבו ביקר פאונד

מתוך : קאנטו 81

מה שהיטבת לאהב נותר,
השאָר הוא פּסֵלֶת
מה שהיטבת לאהב לא יגזל מידיך
מה שהיטבת לאהב היא המורשת האמתית שלך

...

“שֵׁלֶט בְּעֶצְמָךְ, כִּי אִזְ אַחֲרַיִם יוּכְלוּ לְשֵׂאת אוֹתְךָ”
נחץ את רהב השוא שלך
אינך אלא כָּלֵב מְצַלֵּף תַּחַת מִטַּח הַבְּרֵד,
פֶּטְפֶטֶן נְבוּב בְּשֵׁמֶשׁ הַפֶּכֶפֶכָה,
חֲצִיָּה לְבָן חֲצִיָּה שָׁחַר
אף אינך יודע להבחין בין כָּנֶף לְבִין וְנֵב
נחץ את רהב השוא שלך
כֶּמָּה קִטְנוּנִיּוֹת הִיוּ מִשְׁטֵמוֹתֶיךָ
אַמוּנוֹת לְשִׁקָּר,
נחץ את רהב השוא שלך
חֵשׁ לְהֵרֵס, קִמְצָן בְּנִדְיבוֹתֶיךָ,
נחץ את רהב השוא שלך,
אַנִּי אוֹמֵר נחץ.

אַבֵּל לְעִשׂוֹת בְּמִקּוֹם שֶׁלֹּא לְעִשׂוֹת
אִין זֶה רַהֵב שְׂוֹא
לְפָרֵץ בְּתַם לֵב
כְּדֵי שֶׁהָאָטוּם יִפְתַּח
לְלַקֵּט מִן הָאוִיר מְסֻרֵת חַיָּה
אוּ מֵעֵין לְמוֹדֵת יָמִים אֶת הַלֵּהָב שֶׁלֹּא כָּבֵה
בְּכֶף אִין רַהֵב.

כֹּאן כָּל הַמְשָׁגָה הוּא בְּמָה שֶׁלֹּא נַעֲשֶׂה,
הַפֶּל בְּשִׁפְלוּת הָרוּחַ שֶׁהַכֹּזֵבָה...

(תרגום: נתן זך)

Make It New
תרגומי תרגומים

ריהקו או אומקיטסו

פרידה

גֶּשֶׁם קל על האֶבֶק הקל.
הַעֲרֵבוֹת בְּחֶצֶר הָאֶכְסֵנִיָּה
יִוֵּרִיקוּ, וְיִוֵּרִיקוּ עוֹד וְעוֹד,
אֶף אַתָּה, אָדוֹן, מוֹטֵב לָךְ לְקַחַת יַיִן
טָרָם פְּרִידָתְךָ,
שֶׁכֵּן רַעִים לֹא יִהְיוּ עִמָּךְ
בְּבֹאֶךָ בְּשַׁעֲרֵי גוֹ.

ריהקו

פרידה על הנהר קיאנג

קו-ג'ין הולך מעֲרָבָה מקו-קו-רו,
פְּרָחֵי הָעֵשָׂן נִשְׁטָטְשׁוּ עַל הַנָּהָר,
מִפְּרֵשׁוֹ הַרְחוֹק מִכְּתִים הַרְקִיעַ הַרְחוֹק.
עֲתָה רוֹאָה אָנִי אֶת הַנָּהָר,
קִיאָנְג הַמְּאָרִיף עַד לְשָׁמַיִם.

פרידה מרע

הרים כחלים מצפון לחומות,
נהר לכן נכרף עליהם ;
כאן עלינו להפרד
וללכת אלף מילין בעשב המת.
הלב צף כעב רחב ידיים.
שקיעה, כפרידת מכרים ישנים
נרפנים בחבק איש יד אחיו מרחוק.
סוסנו צוהלים זה אל זה בהפרדנו.

פרידה ליד שוקו

מוטו: "סאנסו מלך שוקו בנה כבישים"

אומרים הם שקבישי סאנסו תלולים,
תלולים כמו ההרים.
חומות שם מזדקרות בפני ההלך,
עבים צומחים מן הגבעה
ליד רסן סוסו.
עצים נאים על דרך שין המרצפה,
פוצים גזעיהם מבין האריחים,
ויובלי מים מנפצים קרחיהם
בעבורה של שוקו, עיר גאה.

גורלות אדם כבר נערכו
ואין תועלת שאל בידיעונים.

(תרגום: אהרן שבתאי)

אשת סוחר-הנהר – איגרת

כְּשֶׁשְׁעָרֵי עוֹד הָיָה קְצוּץ יִשְׂרָעַל הַמִּצַּח
שַׁחֲקֵתִי לְיַד הַשְּׁעָרֵי הַקְּדָמִי, קוֹטֶפֶת פְּרָחִים.
בָּאתְּ עַל קַבִּים שֶׁל בְּמִבּוּק, מִשְׁחָק בְּסוֹס,
פְּסֻעֶת סְבִיב מוֹשְׁבֵי, מִשְׁחָק בְּשׂוֹזִיפִים כְּחָלִים.
וְהַמִּשְׁכָּנִי לְחֵיוֹת בְּכַפָּר צִ'וּקָאן:
שָׁנִי אֲנָשִׁים קְטָנִים, בְּלִי אֵיבָה אוֹ חֶשֶׁד.

כְּשֶׁמָּלְאוּ לִי אַרְבַּע-עָשָׂר נְשֹׂאֵתִי לְאֲדוֹנֵי אֶתְהָ.
הָיִיתִי בְּיִשְׁנֵית וְלֹא צָחֲקֵתִי אֶף פַּעַם.
הָיִיתִי מְרַכִּינָה רֹאשׁ וּמְבִיטָה בְּקִיר.
כְּשֶׁקָּרְאוּ לִי, וְלוֹ אֶלֶף פַּעַם, לֹא הִתְחַוֵּיתִי מִבְּטָה.

כְּשֶׁמָּלְאוּ לִי חֲמֵשׁ-עָשָׂר חֲדָלֵתִי לְהִזְעִיף פָּנִים,
חֲדָלֵתִי שֶׁעֲפָרִי יִתְעַרֵּב בְּעַפְרָךְ
לְעוֹלָם וּלְעוֹלָמֵי עוֹלָמִים.
וְלָמָּה שְׂאֲטָפֶס עֲכָשִׁיו לְמַצְפָּה?

כְּשֶׁמָּלְאוּ לִי שֵׁשׁ-עָשָׂר יְצִאתָ לְדָרְךָ,
נִסְעֶת לְקוֹ-טוֹ-יֵן הַרְחוֹקָה, סְמוּךְ לְנֹהַר הָאֲדוֹנוֹת הַמִּתְעַרְבְּלוֹת.
חֲמִשָּׁה חֲדָשִׁים עָבְרוּ מִיּוֹם שֶׁהִלַּכְתָּ.
הַקּוֹפִים לְמַעַלָּה מְשִׁמְעִים קוֹלוֹת שֶׁל צֶעֶר.

גִּרְרַת אֶת רִגְלֶיךָ כְּשֶׁיִּצְאָתָה.
לְיַד הַשְּׁעָרֵי גְדֹל עֲכָשִׁיו אֲזוּב, אֲזוּבִים שׁוֹנִים,
סְבוּכִים מְכַדִּי שִׁפְפוֹ.
הָעֲלִים נוֹשְׂרִים מְקַדְּמִים בְּסֶתֶר הַזֶּה, בְּרוּחַ.
הַפְּרָפְרִים שֶׁהִזְדוּגוּ כְּבָר צֹהֲבִים מְאוּגוּסִט,
מַעַל לְעֵשֶׂב בְּגֵן מַעְרָב;

הם מְכַאֲיָבִים לִי. אֲנִי מְזַדְקֶנֶת.
אִם תָּבוֹא בְּמוֹרֵד מְצַרִי נִהַר קִיאָנֶג,
אֲנָא הוֹדַע לִי מְרָאֵשׁ
וְאַצָּא לְקִנְיָתְךָ
עַד צ'וּ-פּוּ-סָה

(תרגום והעיר: שמעון זנדבנק)

* בניקיון האימג'יסטי של השיר, האופייני לפאונד המוקדם (וכבר ראינו כמה דוגמאות שלו בשירים דמויי-הייקו), ניכרת שוב השפעת המזרח הרחוק: השיר הוא גירסה של שיר סיני. ריהקו, ששמו חתום על השיר, הוא נוסח יפני של שם המשורר הסיני הגדול בן המאה ה-8 לי טאי פו, או לי כְּאִי. פאונד לא ידע לא סינית ולא יפנית, ואת גרסאותיו לשירים סיניים עשה מגירסאות בפרוזה אנגלית של הפּוֹלּוּג ארנס פּוֹלּוּזָה; עם זאת הצליח לדייק במידה רבה (השוו עם התרגום מן המקור הסיני בספרו של דן דאור 108 שירים מן הקלאסיקה הסינית).

“הענן הדומם” של טו-אם-מאי

“אביב רטב,“ אומר טו-אם-מאי.

“אביב רטב בגן.”

העננים נאספו, ונאספו,
והגשם נופל ונופל,
שמונת פלחי הרקיעים
מכרכים כלם לאפלה אחת,
והדרך השטוחה, הרחבה נמתחת הלאה.
אני עוצר בחדרי אל המזרח, שוקט, שוקט,
לויטף את חבינת היין החדשה.
חברי מנפרים, או רחוקים הרבה,
אני כופף ראשי ונעמד בלי נוע.

גשם, גשם, והעננים נאספו,
שמונת פלחי הרקיעים הם אפלה,
הארץ השטוחה הופכת לנהר.
“יין, יין, הגנה כאן יין!”
אני שותה מול חלוני המזרחי.
אני חושב על דבור ועל אדם,
ושום סירה, שום פרפרה, אינה קרבה.

העצים בחזית גני המזרחית
מתפקעים מזמורות חדשות,
הם מנסים לעורר חבות חדשות,
ובני אדם אומרים השמש הירח ממשיכים לנוע
כי אינם מוצאים מושב רף.

הַצְפוּרִים מְרַפְּפוֹת לְנוֹחַ בְּעֵצֵי,
וְנִדְמָה כִּי שָׁמַעְתִּי אוֹתָן אוֹמְרוֹת,
”זֶה לֹא שָׂאִין בְּנֵי אָדָם אַחֲרֵים
אֶךְ אָנוּ אוֹהֲבוֹת אִישׁ זֶה יוֹתֵר מִכֹּל,
אֶךְ כָּל שְׂנֵאָבָה לְדַבֵּר
הוּא לֹא יוֹכֵל לְדַעַת יְגוֹנְנוּ.”

(תרגום: דודן קורן)

מיי שנג

האסלה היפה

כחל, כחל הוא הדשא שלשפת הנָהָר
והערבות רוות בגנה הסמוכה.
ובפנים, עלמה, בשיא עלומיה
לבנים, לבנים פניה, מהססת, בעודה חולפת על פני הדלת.
דקיקה, היא מושיטה יד דקיקה;

והיא היתה אשת חצר בימים עברו,
והיא נשאה לשותן,
שעכשיו יוצא מבסם
ומשאיר אותה יותר מדי לבד.

(תרגום: אריאל קריל)

קאנ'אמי קיוטסוגו

סוטובה קומאצ'י

'סוטובה קומאצ'י' הוא מחזה 'נו' מאת קאנ'אמי קיוטסוגו (1333-1384) ובו מסופר על שני כוהנים שהולכים מקויה-סאן לקיוטו, ובסיצ'ו הם פוגשים באונו נ' קומאצ'י; כלומר, הם פוגשים במי שנראית כאישה זקנה היושבת על מקדש בצד הדרך – אם כי למעשה, אינה אלא רוח הרפאים של אונו, שמתה מזמן.

מונחים טכניים בחיאטרון ה-'נו': שיטה: הגיבור או הדמות הראשית. **צוה:** בן לווייתו של הגיבור. **וואקי:** אורח או אורחים, לעיתים תכופות כהן נודד.

• • •

אונו

כשהייתי צעירה הייתה לי גאוה
והפרחים בשערי היו
כערכי הנחל באביב.
שחתי כזמירים, ועכשיו אני זקנה,
זקנה במאה שנה, ובלה.
אשב ואנוח.

הוואקי

[*אחד הכוהנים, המום נוכח חילול הקודש, אומר*]
עוד מעט ערב: נזוז אפוא. הסתכל על הקבצנית הזאת. היא יושבת על סוטובה
[מקל מגולף המשמש כסימון למקום מקדש או כמצבת קבר]. אמור לה שתד
משם ושתשב על משהו יאה יותר.

אונו

אה, די לקשקש, אין עליו אף סימן, לא כתם של צבע ישן. חשבתי שזה סתם
מקל.

וואקי

האומנם זה מקל או סתם גדם? אולי היו לו פרחים יפים – בשעתו, בשעתו; ועכשיו הוא מקל, אין ספק, ובודהה המבורך חרוט על גבו.

אונו

הו, נו טוב, גם אני סתם גדם, קבורה למשעי, עם פרח בלבבי. המשיכו, דברו לכם על המקדש.

[הצוּרָה, במקרה הזה הכוהן השני, מספר את האגדה על המקדש, ובשעה שהוא עושה זאת, מבחין הוואקי במשהו משונה אצל הזקנה הבלה, וקורא –]

מי את?

אונו

אני חורבותיה של אונו
בת אונו נו יושיִין

וואקי וצורה

[יחדין]

איזו חורבה עצובה היא זו:
קומאצי' הייתה בשעתה פרח בהיר;
היו לה את גבותיה הכחולות של קצורה;
היא לא התפדרה כלל וכלל;
היא הלכה בארמונות בבגדים הדורים.
רבים התייחסו לשירתה בשיחותינו
ובשיחות בחצר הזרה

[כלומר, סיין]

חורף לבן מרחף על ראשה,
על זָג כתפייה,
עיניה אינן עוד כצבע שעל הרים רחוקים.

היא כסהר עמום הדוהה בכפו של השחר.
בארנק שסביב לגרונה יש כמה זרעי שעועית,
צרור כרוך לגבה, וסל נצרים על כתפה;
היא אינה יכולה להסתיר זאת כלל.
היא מקבצת לאורך הדרך;
היא משוטטת, אומללה, צל סתמי.

[אני לא לגמרי מצליח להבין האם הכהן עדין סקפטי וחושב שעומדת לפניו,
בסך הכל, זקנה שחושבת שהיא קומאצ'י. בכל מקרה, היא לא חפצה ברחמים,
ומשיבה].

אונר

סתמי! אתם שומעים אותו? בצעירותי היו לי מאה מכתבים מגברים נאים
ממנו. הם באו כמו טיפות-גשם במאי. ואולי זה עלה לי לראש, בשעתו. ולא
שלחתי תשובה. אתם חושבים שמשום שאתם רואים אותי עכשיו לבדי פרוש
הדבר שלא היה לי גבר נאה בימים עברו, כשששנו בא עם האחרים – שאיי נו
שושו מפוֹקֶקוֹסָה [עשב עמוק] שבא אלי לאור הירח ובלילה חשוך ובלילות
שטופי גשם, ובסער רוחות שחור-פנים ובשלג הצולף בפראות. הוא בא
לעיתים תכופות, תכופות כנפול טיפות נמסות ממרזב, תשעים ותשע פעמים,
והוא מת. ורוחו מעלי, רוחפת, טורפת את רוחי.

גאיוס ואלריוס קאטולוס

לנערת פורמיאנוס

שְׁלוֹם רַב שׁוֹבֶךְ; גְּבִירָה צְעִירָה עִם
אֵף לֹא קָטָן בְּשׁוֹם אֶפֶן,
עִם רִגְלֵי קְעוּרָה,
וְעֵין שְׂאִינָה שְׁחֹרָה,
וְעַם אֶצְבַּע קְצָרָה וּפֶה מְקַצֵּיף
וְדַבּוֹר מְסֻרִיחַ,
אֵת נְעֻרַת פּוֹרְמִיאָנוֹס, רוֹכֵל הַתְּמָרוּקִים,
וְקוֹרְאִים לָךְ יָפָה כְּאֵן בְּקֶרֶת
אֵף מְשׁוּיִם בִּינְךָ וּבֵין לְסִבְיָה.

הוּ, עַת מְחַרְבֶּנֶת!

גווידו קוולקנטי

סונטה מספר 7

מי זאת-זאת שְׂבָאָה ומְסוֹבְבַת פֶּה רְאִשִׁים
ומְרִטִיטָה אֶת הָאֵוִיר בְּאֹר וּצְחֹר
צְמוּדָה לְאֶהוּבָה, קְרוּבָה יוֹתֵר מֵעוֹר
סוֹתָמַת לְכֹלֵם תִּפְּהָ וְהֵם מִתְבוֹשְׁשִׁים ?

הַשֵּׁם יִשְׁמֵר, אֵיךְ שֶׁהִיא נִרְאִית בְּשֶׁהִיא עוֹשֶׂה עֵינַיִם,
לִי אֵין מַלִּים לְכֹךְ, אוֹלֵי יֵשׁ לְאָמֹר ;
עַל צְנִיעוּתָה מְכָרַח אֲנִי לְגִמֹר
אֶת הַהֶלֶל, וְיִתֵר הַנְּשִׁים הֵן כְּמוֹ כָּאֵב שְׁנַיִם.

מִי יִמְלֵל אֶת נֶעֱם הַלְכוּתֶיהָ
אֶת כָּל סְגֻלוֹת הַטּוֹב וְהַמְחֻמָּד
וְאֶת יְפִיָּה הָאֱלֹהִי הַמְזוֹרָח

לְמַצְבְּנוּ אֵין עוֹד אֶח אֶח וְרֵעַ
שְׁכֻלְנוּ מִק, כַּחֲנוּ לֹא עָמַד
כְּשֶׁאֵת נִפְשָׁנוּ הִיא כְּשֶׁפֶה בְּטִפּוֹתֶיהָ.

(תרגום: יהודה ויזן)

זיואשן דו בלה

רומא

Troica Roma resurges – פרופרטיוס

הוי, זר הבא לראשונה לרומא
ולא מוצא בה שמץ רומאות;
קשתות בלזיות, טירות פרומות מהות –
רק שמה נשאר. לא רום ולא ארומה.

איף דפי וחרבן וסוף עבש
באים על הכוכשת היורשת
עולם מלא; איף היא נפלה ברשת
הזמן, טורף שאת הפל כובש.

העיר אנדרטה אחרונה לרומא
זו רומא כובשתה היחידה.
נוהר הטיבר ימה ודרומה,
שריד יחיד לה, ארעי תמיד.
הוי, זמן פוחז! את האיתן תדע
לשבר תמיד – אף הזורם עמיד.

* פאונד תרגם את השיר מהגרסא הצרפתית של דו בלה (1522-1560), המקור הלטיני נכתב בידי ויטאלה איש פאלרמו (1490?-1560).

היינריך היינה

מתוך: Die Heimkehr

חלמתי שאני האל,
רקיע לי סכה,
ומלאכי יושבים בצל
ומזמרים פסוקי.

(תרגום: צור ארליך)

ארתור רמבו

Cabaret Vert

שׁוֹחֵק נְעָלִים בְּדָרְכִים גְּרוּעוֹת
8 יָמִים, נִכְנָסְתִי לְשַׁרְלֹוֹא.
לְחֵם, חֶמְאָה, בֶּקֶרֶט הַיֶּרֶק
וְהַחֲזִיר חֲצִי-קָר.

מִתְחַתִּי אֶת הַרְגָּלִים
וְהַתְּבוֹנְנֹתִי בְּשֵׁטִיחַ הַקִּיר הַפְּשוּט,
כְּמָה נֶחְמַד כְּשׁוֹאֲתִי עִם הַצִּיצִים הַגְּדוֹלִים
וְהַעֲיִנִים הַחַיּוֹת,

לֹא אֶחַת שְׂנֵבֶהֱלֵת מִנְשִׁיקָה וְאֶפְלוּ יוֹתֵר,
הַבִּיאָה אֶת הַחֶמְאָה וְהַלְחֵם בְּחִיּוֹךְ דָּשֵׁן,
וְאֵת הַחֲזִיר הַפּוֹשֵׁר עַל צִלְחַת צְבֻעוֹנִית.

חֲזִיר וָדָד, שְׁמֹן לֶבֶן וְשֵׁן
שֶׁל שׁוּם, וְ-chope עֲנָקִית וּמְקַצֵּיפָה שֶׁל בִּירָה
מְזֵהִיכָה בְּשִׁמְשׁ בְּאוֹתָהּ אֲוִירָה.

(תרגום: רונן סוניס)

מסות ומניפסטים

המניפסט האימג'יסטי (1912)

- 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.

מתוך : כמה לאוים של אימג'יסט (1913)

אל תתייחס לביקורתם של אנשים שלא כתבו מימיהם דבר-מה נכבד. חשוב על אי-ההתאמה שבין הכתיבה הממשית של המשוררים והמחזאים היוונים, ובין התיאוריות של המדקדקים היוונים-רומיים, שנרקחו כדי להסביר את משקליהם.

האימאז' הוא זה המציג מכלול שכלי ורגשי בשבריר של רגע.

מוטב להציג אימאז' אחד במהלך חיים שלמים מאשר לייצר ריבוא כרכים.

אל תשתמש בביטוי כ"ארצות עמומות של שלווה" הוא מקהה את האימאז'. הוא מערב הפשטה בקונקרטי. ביטוי מעין זה נובע מכך שהכותב אינו מבין כי האובייקט הטבעי הוא תמיד הסמל המתאים.

גור לך מהפשטות. אל תחזור בשירה בינונית על מה שכבר נאמר בפרוזה טובה. אל תחשוב כי אדם אינטליגנטי כלשהו ילך שולל כאשר אתה מנסה להשתמט מן הקשיים הכרוכים באמנות הקשה לאין-שיעור של כתיבת פרוזה טובה, על ידי קיצוץ היצירה שלך לשורות שיר.

אל תדמיין שמשוהו "זרזום" בשירה רק משום שהוא משעמם מכדי לזרום בפרוזה.

אל תשתמש בשום מילה מיותרת, בשום שם-תואר שאינו מגלה דבר-מה.

במה שהמומחה מואס היום הציבור ימאס מחר.

אל תשער בנפשך כי אמנות השירה פשוטה מאמנות המוסיקה, או כי יכול אתה לרצות את המומחה בטרם השקעת באמנות השיר מאמץ השווה לכל הפחות למאמץ שמורה ממוצע לפסנתר משקיע באמנות המוסיקה.

שיר אינו מוכרח להסתמך על המוסיקה שלו, אך אם הוא אכן נסמך על המוסיקה שלו, מוכרחה זו להיות מוסיקה כזאת שתסב עונג למומחה.

היה מושפע, כמה שרק תוכל, מכמה שיותר אמנים דגולים, אך שתהיה בך ההגינות להכיר בחובך או להשתדל להסתיר זאת.

השתמש בעיטור טוב או אל תשתמש בעיטור כלל.

כדי שחרוז יסב עונג לשומעו, חייב שיהיה בו אלמנט כלשהו של הפתעה; הוא אינו צריך להיות חריג או משונה, אך אם כבר עושים בו שימוש, יש לעשות בו שימוש נכון.

(תרגם: יהודה ויזן)

מערבולת (1914)

המערבולת היא נקודת שיא האנרגיה.
היא מייצגת במכניקה את היעילות המירבית.
אנו משתמשים במלים "יעילות מירבית" במובן המדויק - כפי שהיו משתמשים בהן בספר לימוד של **מכניקה**.
תוכלו לחשוב על האדם ככזה שהתפיסה נעה לכיוונו. תוכלו לחשוב עליו כעל **צעצוע** ביד הנסיבות, כעל חומר פלסטי אשר **מוטבעים** בו דפוסים. **או** שתחשבו עליו בתור זה אשר **מכוון** כוח נזיל מסוים כנגד הנסיבות, **מוליד** במקום רק להשקיף ולהגיב.

הפיגמנט היסודי

אין הוורטיציסט [המערבולתן] נשען אלא על כך; על הפיגמנט היסודי של אמנותו ותו לא. כל תפיסה וכל רגש מציגים את עצמם בפני ההכרה החדה באיזושהי צורה יסודית.
זוהי התמונה שמשמעה מאה שירים, המוזיקה שמשמעה מאה תמונות, ההצהרה הטעונה בגבוהה שבאנרגיות, ההצהרה שטרם **בילתה** עצמה לכדי ביטוייה, אך זו המסוגלת ביותר לבטא.

הטורבינה

כל החוויה נוהרת אל תוך המערבולת. כל העבר טעון האנרגיות, כל העבר שהנו חי וראוי לחיים. כל המומנטום, שהוא העבר הדוחק בנו, **המרוץ**, **התולדות**, האינסטינקט הטוען את **העתיד הרועע והבלתי אנרגטי**. **עיצוב** העתיד באחיזתה של המערבולת האנושית. כל העבר החיוני, כל העבר שביכולתו לחיות אל תוך העתיד - הרי שהוא הרה בתוך המערבולת, **עכשיו**.

הדוניזם הוא מושבה הפנוי של המערבולת, נטול כוחות, משולל עבר ועתיד, קודקודו של סליל או חרוט פלדה.

פוטוריזם הוא הרסס המוקא מן המערבולת ללא יד מכוונת, **התנדרפות**. כל תפיסה וכל רגש מציגים את עצמם בפני ההכרה החדה באיזושהי צורה יסודית. הם משתייכים לאמנות הצורה הזו. למשל קול - למוזיקה; מלים שנוצרות - לספרות; צורה - לעיצוב; צבע במיקום מסוים - לציור; צורה או תכך בשלושה מישורים - לפיסול; תנועה - למחול או למקצבן של המוזיקה או של השירה.

הפירוט, מתן הביטוי לעוצמות המשניות, התפוזרות, שייכים לאמנים מן הסוג המשני. לאמנויות המפוזרות היתה מערבולת.

אימפרסיוניזם, פוטוריזם, שלמעשה הוא צורה מואצת של אימפרסיוניזם, דוחים את המערבולת. הם גוויות של מערבולות. אמנות פופלריות, תנועות וכו' הן הגוויות של המערבולות. מרינטי הוא גוויה.

האדם

אין הוורציסיסט נשען על דמיון או על הקבלה, לא על דימוי ולא על חיקוי. בציור אין הוא נסמך על דמיון לסבתא אהובה או למאהבת לטפנית. **וורטיציזם** הוא אמנות שטרם הפיצה עצמה לכדי מצב של רוגע, של פירוט, של יישומים משניים.

שושלת

"כל האמנויות שואפות לתנאים של המוזיקה" - וולטר פטר
"האימאז' הוא זה המציג מכלול שכלי ורגשי בשבריר של רגע" - פאונד
"אתה מתעניין בציור מסוים מפני שהוא סידור של קווים וצבעים" - ויסלר
פיקאסו, קנדינסקי, אבא ואמא, קלאסיציזם ורומנטיציזם של התנועה.

שירה

הוורטיציסט ישתמש רק במדיה העיקרית של אמנותו.
הפיגמנט היסודי של השירה הוא ה-**אימאז'**
הוורטיציסט לא ירשה לצורת הביטוי של שום רעיון או רגש לגרור את עצמה
אל החקיינות.
בציור קנדינסקי, פיקאסו.
בשירה הדבר הזה מאת הילדה דוליטל:

הסתחרר נא ים
ערבל את אורניך המחודדים,
התז אורניך העצומים
על גבי סלעינו,
השֶׁלֶךְ את הירוק שלך עלינו
כסה אותנו במקווי האשוח אשר לך

(תרגום: ערן הדס)

מתוך : כיצד התחלתי (1913)

יצאתי מתחנת המטרו ב'לה קונקור' בפריז וראיתי לפתע קלסתר יפה, ואחר - אָהר, ועוד אָהר, ואחר פני ילד יפים, ואחר אשה יפה. כל אותו היום ניסיתי למצוא מלים להביע מה הייתה משמעות הדבר עבורי, ולא מצאתי מלים שנדמו ראיות, או חינויות כאותו רגע-פתאום. באותו ערב, כשפסעתי הביתה, מצאתי לפתע את ההשוואה, לא במלים אלא בכתמי צבע. זו הייתה בשבילי התחלת שפה של צבע. כתבתי שיר בן שלושים שורות והשמדתי אותו. שישה חודשים מאוחר יותר, חיברתי שיר, כמחצית מאורכו. שנה לאחר מכן חיברתי את המשפט הבא: "מראה הקלסטרים האלה בהמון ; / עלי כותרת עלי ענף שחור, רטוב."

(תרגמה : טובה רוזן)

ההטפה המתמדת אל ההמון (1916)

שוב ושוב השקר הישן. על שקר אין טעם לדבר אל הנבערים, משום שאין להם קני מידה. יש רואים עוול בהולכת הנבערים שולל, אבל זהו עניינו של הדמגוג לבצר את עמדתו ולהראות כי הדמגוג הוא יצירתו הנאצלה ביותר של אלוהים. על כן אנחנו קוראים שוב, בפעם האלף-מאה-ואחת-עשרה, ששירה נוצרה כדי לבדר. כדלקמן: "ראשית השירה האנגלית... נוצרה בידי לוחמים נודדים גסים כדי לבדר את אנשי המלחמה או את הגברים הסמוכים אל שולחנות הנזירים."

או שאמירות כגון אלו נוסחו כדי להתקרצף בבריות אחרות, ישובות לשולחנות שמנים ומעוקרים, או שנוסחו מתוך בורות, כלומר שרלטנות המוכרת את עצמה כקדושה וכידע טהור.

'הראשית כבידור' – כלום קרא מחבר המשפט הזה את "יורד הים" באנגלו-סקסונית? היאמר לנו למען מי, השורות הללו, מאת אבותינו, אשר רק הן, ראויות להשוואה עם הומרוס – למען בידורם של מי נוצרו? הן לא נוצרו לבדר אף אחד, ולו רק משום שאדם המאמין בשתיקה מצא כאן את עצמו בלתי מסוגל להימנע מדיבור. והשיר ההוא, המחוספס עוד יותר, "הנודד", אף הוא כזה, דיבור של אדם שבור: "פִּי הַמְּשִׁתּוֹקֵק אֶל קִצּוֹ יַעֲטֵף מְהֵר בְּתוֹךְ תְּזוּהוּ אֶת לְבוֹ הַמְּטֵנֵף מְדָם", התנצלות על כי דיבר כלל, והדיבור נמחל משום שמפקדו וכל יורדי הים והרעים כבר מתו; כמה מהם טרפו הזאבים, כמה מהם קרעו מן הסלעים ציפורי ים, שאותן באו הם לבוז.

שירים כאלו לא נעשו לשיחות של אחרי-הארוחה, גם לא הספר האחד-עשר של האודיסיאה. ובכל זאת מחניף לאספסוף כאשר מספרים לו על חשיבותו הגדולה כל-כך, עד כי נחמת האדם הבודד והאצילה שבאמנויות נוצרו כדי לגרום לו הנאה.

(תרגום: יצחק לאור)

שני פרקים מתוך: א-ב של הקריאה (1934)

א-ב

או gradus ad Parnassum¹, לאלו שאפשר שיחפצו ללמוד. הספר אינו פונה לאלו שהגיעו לידיעה מלאה של הנושא מבלי לדעת את העובדות.

כיצד ללמוד שירה

ספר זה מבקש לענות על הצורך בהסבר מלא ופשוט יותר לשיטה שהותוותה בחיבורי 'כיצד לקרוא'.

אפשר לראות ב'כיצד לקרוא' פמפלט שנוי במחלוקת המסכם את החלקים הפעלתניים או העוקצניים יותר בהתכתשויותיו הביקורתיות המוקדמות של המחבר, והעושה חשבון עם האויב.

דפים אלו אמורים להיות בלתי-אישיים דים כדי לשמש כספר-לימוד. המחבר מקווה להמשיך במסורת של גסטון פריס² ושל ס. ריינך³, כלומר, לייצר ספר-לימוד שיוכל להיקרא גם "לשם התענוג" וגם "לשם הגמול" בידי אלו שאינם עוד בבית הספר; בידי אלו שלא היו בבית הספר; או בידי אלו אשר בשנות האוניברסיטה שלהם סבלו מאותם הדברים שמרבית בני-דורי סבלו.

למורים ולמרצים תימצאנה כמה מילים אישיות לקראת סופו של כרך זה. אינני זורע קוצים בדרכם לשווא. הייתי רוצה לעשות אף את גורלם וחיייהם לנמרצים יותר ולחסוך אף מהם שעמום בלתי-נחוץ בחדרי-לימוד.

¹ "גראדוס אד פארנאסוס" – "העפלה להר פרנסוס", מאמר פדגוגי בלטינית שנכתב ב-1725 בידי המלחין האוסטרי יוהאן יוזף פוקס (1660-1741). הר פרנסוס נודע במיתולוגיה היוונית כביתן של המוזות.

² גסטון פריס (1839-1903) – מבקר ספרות ומלומד צרפתי.

³ סולומון ריינך (1859-1932) – ארכיאלוג צרפתי. עבודתו הראשונה של ריינך היתה תרגום חיבורו של ארתור שופנהאואר "על הרצון החופשי".

אזהרה

(1) ישנה יריעה ארוכה ומייגעת מייד לאחר תחילתו של הספר. התלמיד יאלץ לשאת אותה. אני משתדל במקום זה להימנע בכל האמצעים מאי-בהירות, בתקווה לחסוך לתלמיד זמן בהמשך.

(2) עגמומיות ויראת-כבוד לחלוטין אינן במקומן, אף בלימוד המחמיר ביותר של אומנות שכוונתה המקורית היא לשמח את לב האדם.
"כובד הראש, ארשת מסתורין של הגוף הבאה לחפות על פגמי הרוח"
לורנס סטרן⁴

(3) הטיפול החמור שמוענק כאן לכמה כותבים ראויים לשבח אינו חסר תכלית, אלא נובע מתוך אמונה נחושה, כי הדרך היחידה להמשיך ולשמר את הכתיבה הטובה ביותר במחזור, או 'לעשות את הכתיבה הטובה ביותר לפופולארית', היא באמצעות הפרדה חמורה של הטוב ביותר ממצבור אדיר של כתיבה שנתפסה במשך שנים ארוכות כבעלת ערך, שהכבידה על כל תוכנית-לימודים, ושאותה יש להאשים ברעיון העכשווי השגור כי ספר טוב הוא בהכרח ספר משעמם.

קלאסיקה היא קלאסיקה לא משום שהיא מצייתת לאי-אילו חוקים מבניים, או מתאימה להגדרות מסוימות (אשר עליהן, סביר להניח, מחברה לא שמע מעולם). היא קלאסית בשל רעננות מסוימת, נצחית ובלתי ניתנת לריסון.

מופתע מן המהדורה שלי לקוואלקנטי⁵, הביע מבקר-מדינה איטלקי הערצה נוכח שפתו הכמעט אולטרה מודרנית של גואידו.

⁴ לורנס סטרן (1713-1768) – מחברו של הרומן האנגלי 'טריסטרם שנדי' (עברית: אסתר כספי) ממנו מובא הציטוט. מן הראוי לציין כי סטרן עצמו מצטט שורות אלו מן הסאטיריקן הצרפתי פראנסוא דה לה רושפקו (1613-1680).

⁵ גואידו קוואלקנטי (1255-1300) – משורר פלורנטיני וידידו הקרוב של המשורר דנטה אליגיירי. קוואלקנטי היה מעמודי התווך של השירה הטוסקנית ומאבות ה-Dolce Stil Nuovo (סגנון חדש מתוק).

גאונים נבערים מגלים מחדש באופן מתמיד "חוקיי" אמנות אשר סולפו או הוסתרו בידי האקדמיים.

אמונתו של המחבר ביום זה של תחילת השנה החדשה היא: כי מוסיקה מתחילה להתנוון כאשר היא מרחיקה מדי מן הריקוד; כי שירה מתחילה להתנוון כשהיא מרחיקה מדי מן המוסיקה; אין לראות בכך רמיזה כי כל מוסיקה טובה היא מוסיקה לריקודים או כי כל השירה היא לירית. באך ומוצרט לעד אינם רחוקים מדי מתנועה פיזית.

nunc est bibendum
nunc pede libero
⁶pulsanda tellus

חלק ראשון - פרק ראשון

אנו חיים בעידן של מדע וריבוי. תשומת הלב וההערכה לספרים מסוג זה, יאות לעידן בו אף ספר לא שוכפל עד שמישהו נשא בסבל של העתקתו הידנית, הוא בלא ספק אינו מתאים עוד "לצרכים של החברה", או לשימורה של הלמידה. מנכש העשבים נחוץ ביותר אם על "גן המוזות" להוסיף ולהתקיים כגן.

השיטה הראויה ללימוד שירה וספרות יפה היא שיטתם של ביולוגים בני-זמננו, כלומר, בחינה זהירה ממקור-ראשון של החומר והשוואה מתמשכת של זכוכית נושא⁷ או של דגימה אחת עם האחרת.

⁶ "עתה נשתה-נא, ובריקוד בני-דרור נרקע בארץ" (עברית: רחל בירנבאום), הציטוט הנ"ל מובא מן 'האודות' שיר א 37, לקווינטוס הוראטיוס פלקוס (8 לפנה"ס - 65 לפנה"ס), מגדולי המשוררים הרומיים. מן הראוי לציין כי הוראטיוס עצמו מצטט שורות אלו מן המשורר היווני אלקאיוס (570 לפנה"ס - 620 לפנה"ס לערך).

⁷ זכוכית נושא - משטח זכוכית קטן המשמש לחקירה תחת מיקרוסקופ.

איש אינו מצויד לחשיבה מודרנית בטרם הבין את המעשה באגסי⁸ והדג: תלמיד אוניברסיטה מתקדם, חמוש בכיבודים ותעודות, פנה לאגסי כדי לקבל כמה ליטושים סופיים ואחרונים. האיש הדגול הציע לו דג קטן וביקש מימנו לתאר אותו.

אמר התלמיד: "זה בסך הכל דג-שמש."

אגסי: "אני יודע את זה. כתוב תאור שלו."

כעבור כמה דקות חזר התלמיד עם תיאור של ה-*Ichthushelioplodokus* – או כל מונח המשמש כדי להסתיר את דג השמש המצוי מן הידע העממי – בן למשפחת ה-*helichtherinkus*, וכו', ככתוב בספרי הלימוד של הנושא.

שוב אמר אגסי לתלמיד לתאר את הדג.

התלמיד הפיק מאמר בן ארבעה עמודים. אז אגסי אמר לו להביט בדג. לאחר שלושה שבועות כבר היה הדג במצב של ריקבון מתקדם, אבל התלמיד ידע משהו בנוגע אליו.

בשיטה זאת קם המדע המודרני, לא על גבולה הצר של הלוגיקה הימית-ביניימית הקבועה בריק.

"מדע אינו מורכב מהמצאת מספר ישויות מופשטות פחות או יותר המתאימות למספר דברים שהיית חפץ למצוא" אומר פרשן צרפתי על איינשטיין. אינני יודע אם תרגום מרושל זה של משפט ארוך בצרפתית יהא נהיר לקורא הממוצע.

⁸ ד"ר לואי רודולף אגסי (1807-1873) – גיאולוג, פליאונטולוג וחוקר טבע שוויצרי שהיגר לאמריקה. מתנגד עיקש לתורת האבולוציה של דארווין.

הקביעה הנחרצת הראשונה באשר לאפשרות יישומה של שיטה מדעית בביקורת ספרות מצויה אצל ארנסט פנולוסה⁹ ב- "חיבור על הסימניה הסינית הכתובה".

הנתעבות המוחלטת של המחשבה הפילוסופית הרשמית, אם יחשוב הקורא בזהירות ובאמת על מה שאני מנסה לומר לו, והעלבון העוקצני ביותר, ובה בעת הוכחה משכנעת לאפסיות ולא-הכשירות הכללית של חיי הרוח המאורגנים באמריקה, אנגליה, האוניברסיטאות שלהן בכללן, ופרסומיהם הנלמדים ככלל, ניתן להצבעה על-ידי נרטיב-הקשיים בהם נתקלתי בניסיון להדפיס את מאמרו של פנולוסה כלל.

ספר-לימוד אינו מקום לדבר-מה שיכול להתפרש או אף להתפרש שלא כהלכה כהתמרמרות אישית.

הבה נאמר כי מחשבתם של העורכים, ואותם האישים בעמדות הכוח הברוקרטיות של עולם הספרות והחינוך בחמישים השנים שקדמו ל-1934, לא תמיד נבדלה בהרבה מזאת של בלודג'ט החייט אשר ניבא כי: "מכוונת התפירה לעולם לא יכנסו לשימוש רחב".

חיבורו של פנולוסה, ככל הנראה, הקדים בהרבה את זמנו מכדי שיוכלו לתופסו בקלות. הוא לא הצהיר על שיטתו כעל שיטה. הוא ניסה להסביר את האידיאוגרפיה הסינית כאמצעי של מסירה ורישום של מחשבה. הוא הגיע לשורש העניין, לשורשו של ההבדל בין הקביל במחשבה הסינית והלא קביל או המטעה בחלק ניכר של המחשבה ושל השפה האירופאית.

ההצהרה הפשוטה ביותר שאני יכול להשמיע באשר למשמעות דבריו היא כדלקמן:

⁹ ארנסט פרנצ'סקו פנולוסה (1853-1908) – מחנך קטלוני-אמריקאי, מרצה לפילוסופיה ומזרחן נלהב. פנולוסה העביר שנים ארוכות ביפאן, בהן סייע בהקמתם של 'האוניברסיטה לאומניות יפות' ו-'המוזיאון האימפריאלי'. לאחר מותו, הפקידה אלמנתו את כתביו אודות השירה הסינית בידיו של פאונד, ואלו סייעו, בין היתר, להתקרבותה של השירה המודרנית לספרות המזרח.

באירופה, אם תבקש מאדם להגדיר דבר-מה, הגדרתו תמיד נעה הלאה מן הדברים הפשוטים שהוא לגמרי מכיר היטב, היא נעה אל אזור לא-ידוע, זהו אזור של הפשטה מרוחקת ומתרחקת יותר ויותר. לפיכך, אם תשאלו אותו מהו "אדם", יאמר כי זה "צבע". אם תשאלו אותו מהו צבע, יאמר כי זאת תנודה או הישברות של אור או חטיבה במנסרה. ואם תשאלו אותו מהי תנודה, יאמר כי זהו אופן של אנרגיה, או משהו מעין זה, עד שתגיעו לאופניות של קיום, או אי-קיום, או לכל טווח שבו תגיעו אל מעבר לעומק שלך ומעבר לעומק שלו. בימי-הביניים כשלא היה מדע חומרי, כפי שאנו מבינים אותו כיום, כשהידע האנושי לא יכול היה להניע מכוניות, או לשאת שפה דרך האוויר בחשמל, וכו', וכו', בקצרה, כאשר למידה הכילה קצת יותר מאשר הסתעפות של טרמינולוגיה, הייתה דאגה של ממש לטרמינולוגיה, והדיוק הכללי בשימוש במונחים מופשטים יתכן שהיה (ככל הנראה היה) גבוה יותר.

כלומר, תיאולוג בימי-הביניים נשמר שלא להגדיר כלב במונחים שיחולו באותה המידה גם לגבי שן או עור של כלב, או לגבי הצליל שהוא משמיע כשהוא לוקק מים; אך כל מורכב יאמרו לכם כי המדע התפתח ביתר שאת לאחר שבייקון¹⁰ הציג את הבחינה הישירה של תופעה, ולאחר שגליליאו ואחרים הפסיקו להתדיין כל כך הרבה על דברים והחלו באמת להתבונן בהם, ולהמציא אמצעים (כמו הטלסקופ) לראותם טוב יותר.

היעיל מבני-משפחת האקסלי¹¹ החיים, שם דגש על העובדה כי הטלסקופ אינו רק רעיון, כי אם הישג טכני בתכלית.

¹⁰ פרנסיס בייקון (1561-1626) – פילוסוף, מסאי ומדינאי אנגלי. ידוע כמגנה של המהפכה המדעית. יצירותיו מבססות מתודולוגיה אינדוקטיבית למחקר מדעי (רכישת מידע מעולם הטבע על ידי ניסויים, התבוננות וחקירתן של היפותזות), שיש המכנים אותה המתודה הבייקונית.

¹¹ משפחת האקסלי – היא משפחה בריטית בעלת הישגים מרשימים בתחומים שונים, החל במדע וברפואה וכלה באומנות וספרות. "היעיל מבני-משפחת האקסלי החיים" אליו מתייחס פאונד, הוא כפי הנראה סר ג'וליאן סורל האקסלי (1887-1975). ביולוג-התפתחותי, הומניסט, אינטרנציונליסט ומחברם של מאמרים רבים וספרי-מדע. האקסלי היה ידוע בהסבריו ובכתיבתו הנהירים וב-1953 זכה בפרס קלינגה לפופולאריזציה של המדע.

בניגוד לשיטת ההפשטה, זאת המגדירה דברים במונחים כללים יותר ויותר, מדגיש פנולוסה את שיטת המדע, "שהינה שיטת השירה", כמובחנת מזאת של 'הדיון הפילוסופי', והיא הדרך בא הולכים הסינים בכתב האידיאוגרמות או בתמונות המתומצתות שלהם.

אם לחזור לראשיתה של ההיסטוריה, וודאי ידוע לכם כי ישנה שפה מדוברת וישנה שפה כתובה, וכי יש שני סוגים של שפות כתובות, אחת מבוססת על צליל והאחרת על מראה. אתם מדברים אל החיה במספר מועט של רעשים פשוטים ומחוות.

דיווחו של לוי-ברוהל¹² על שפות פרימיטיביות באפריקה מביא עדות לשפות שעודן כרוכות בחיקוי ובמחווה.

המצרים השתמשו לבסוף בתמונות מתומצתות כייצוג לקולות, אך הסינים עדיין משתמשים בתמונות מתומצתות כתמונות, כלומר, אידיאוגרמה סינית לא מבקשת להיות תמונה של צליל, או להיות סימן כתוב המזכיר צליל, אך עודה תמונתו של דבר; של דבר במצב נתון או ביחס, או בשילוב של דברים. משמעותה היא הדבר או הפעולה או המצב, או תכונה הקשורה למספר הדברים שהיא מתארת. גודייר ברסקה¹³, אשר הורגל להתבוננות בצורתם הממשית של הדברים, יכול היה לקרוא כמות מסוימת של סימניות סיניות בלא כל לימוד. הוא אמר, "כמובן שאתה יכול לראות שזה סוס" (או כנף או כל דבר אחר). בטבלאות המציגות אותיות סיניות פרימיטיביות בעמודה אחת ואת הסימנים 'המוסכמים' של ימינו באחרת, יכול כל אחד לראות כיצד האידיאוגרמות –

¹² לוסין לוי-ברוהל (1857-1939) – אנתרופולוג ומלומד צרפתי, תרם רבות לתחום הסוציולוגיה ולאנתרולוגיה. עיקר מחקרו עסק ב-'מנטאליות פרימיטיבית'.

¹³ הנרי גודייר ברסקה (1891-1915) – פסל צרפתי, עבודתו הושפעה מן השירה והקליגראפיה הסינית. על אף שפעילותו נמשכה ארבע שנים בלבד (בטרם נהרג במלחמת העולם הראשונה), הפך ברסקה לאחד מחשובי הפסלים של המאה ה-20, ולעבודותיו נודעה השפעה מרובה על התנועה הפוטוריסטית.

'איש' או 'עץ' או 'זריחה' התפתחו, או כיצד פושטו מ'...', או צומצמו לכדי המהותי בתמונת האדם, העץ, השקיעה הראשונה.

לפיכך:

人 איש

木 עץ

日 שמש

東 שמש שנסתבכה

בענפי העצים,

כבשעת הזריחה, כעת משמעותה - מזרח

אך כשרצה האדם הסיני לעשות תמונה של דבר-מה מורכב יותר, או של רעיון כללי, כיצד הוא ניגש לכך? עליו להגדיר 'אדום'. כיצד יוכל לעשות זאת בתמונה שאינה צבועה באדום?

הוא מניח (או אבותיו הניחו) יחדיו את התמונות המתומצתות של:

דובדבן	שושנה
פלמינגו	חלודת ברזל

זהו בהחלט, כפי שרואות עינכם, מה שעושה ביולוג (בדרך מורכבת הרבה יותר) כשהוא אוסף יחדיו כמה מאות או אלפי 'זכוכיות נושא', ובוחר את מה שהכרחי לטענתו. דבר מה המתאים למקרה, שחל בכל המקרים. ה'מילה' הסינית או האידיאוגרמה לאדום מבוססת על דבר שכל אחד יודע. (אילו הייתה האידיאוגרמה מתפתחת באנגליה, היו הכותבים מן הסתם ממירים את המילה 'אדום' בחזהו של אדום החזה, או במשהו אקזוטי פחות מפלמינגו.)

פנולוסה הראה כיצד ומדוע שפה הנכתבת בדרך זאת, פשוט מוכרחה הייתה להישאר פואטית; פשוט לא יכלה לעצור בעצמה מלהיות ולהיות פואטית באופן שעמודה מן הסוג האנגלי, עשויה בהחלט שלא להישאר פואטית.

הוא מת לפני שהספיק לפרסם ולטעון "שיטה".

אף על פי כן זאת היא הדרך הנכונה ללמוד שירה, או ספרות, או ציור. זוהי למעשה אכן הדרך בה החברים האינטליגנטים יותר בקרב הציבור הרחב לומדים ציור.

אם אתה רוצה לגלות משהו על ציור אתה הולך לגלריה הלאומית, או לסלון קארה, או ל'בררה' או ל'פראדו'¹⁴, ומתבונן בתמונות.

על כל קורא של ספרים על אומנות, 1,000 אנשים הולכים להתבונן בציורים עצמם. תודה לאל!

תנאי מעבדה

סדרה של ציורפי מקרים אפשרה לי (1933) להדגים את התיזה של 'כיצד לקרוא', במדיום הקרוב יותר לשירה מאשר ציור. קבוצה של מוסיקאים רציניים (גרהרט מונק, אולגה ראדג', לואיג'י סנסוני), בניין-עירייה לרשותנו (ראפאלו), הצגנו, בצד דברים אחרים, את התוכנית הבאה:

ה-10 באוקטובר

מתוך כתבי היד של צ'ילסוטי. תעתיק מונק: פרנצ'סקו דה מילאנו: "קנצונה לציפור" עריכה מחודשת מאת ז'אנקן.
ג'ובאני טראצי: סואיטה לריקוד

¹⁴ 'הגלריה הלאומית', 'סלון קארה', 'בררה', 'פראדו' – הגלריה הלאומית ממוקמת בלונדון ומציגה אלפי יצירות אומנות מהמאות ה-13 ועד ל-19; 'ה'סלון קארה' ממוקם במוזיאון הלובר בפאריס ומציג מבחר של אומנות איטלקית קלאסית; 'ה'בררה' הוא אוסף אומנות גדול במילאנו המציג את מיטב הציור האיטלקי; מוזיאון 'הפראדו' ממוקם במדריד, הוא גדול המוזיאונים בספרד ובו אוסף רב-מימדים של אומנות אירופאית מן המאות ה-14 ועד ל-19.

קורלי: סונטה בלה מז'ור. שני כינורות ופסנתר
י.ס באך: סונטה בדו מז'ור. כנ"ל.
דביסי: סונטה לפסנתר וכינור

ה-5 בדצמבר

אוסף צ'ילסוטי: סוורי: שתי אריות
רונקאלי: פרלוד
גיגואה: פסקליה

באך: טוקטה (סולו פסנתר, בעיבוד בוז'וני)
באך: קונצרטו ברה מז'ור. לשני כינורות ופסנתר.
ראוול: סונטה לכינור ולפסנתר¹⁵.

לא היה דבר מקרי. הנקודה של ניסוי זה היא שכל הנוכחים בשני הקונצרטים יודעים עתה הרבה יותר באשר ליחסים, המשקל היחסי, וכו', של דביסי וראוול, מאשר היו מגלים בקריאתן של כל הביקורות אשר נכתבו על השניים.

הכרך הטוב ביותר של ביקורת-מוסיקה שפגשתי בו מעודי הוא של בוריס דה שלצר¹⁶ – סטרווינסקי¹⁷.

מה אני יודע לאחר קריאתו שלא ידעתי קודם לכן?

¹⁵ בתאריכים ה-10 לאוקטובר וב-5 לדצמבר 1933 ערך פאונד שני קונצרטים באולם עירוני בעיירה האיטלקית ראפאלו. צוות הנגנים הורכב מגרהרט מונק (1907-1988), אולגה ראדג' (1895-1996) ולואיג'י סנסוני. מונק - מלחין גרמני ווירטואוז פסנתר; ראדג' - נגנית כינור אמריקאית, אהובתו של עזרא פאונד ואם ביתו מרי; סנסוני – נגן כינור מקומי, בן העיר ראפאלו.
בשני הערבים הושמעו יצירות קלאסיות מאת י.ס. באך וארכאנג'לו קורלי, כמו כן, הושמע מכתב יצירות (של מלחיני הרנסאנס: פרנצ'סקו דה מילאנו [בעריכה מחודשת של קלמאן ז'אנקן (1485-1558) מלחין ושנסונר רנסאנס צרפתי], ג'ובאני טראצי, סוורי, רונקאלי וגיגואה) מאוסף הפרטיטורות של המלומד וחוקר המוסיקה אוסקר צ'ילוסטי (1848-1916), אשר היה לדמות מפתח בעולם המוסיקה האיטלקי. התמחותו העיקרית של צ'ילוסטי הייתה במוסיקה איטלקית מן המאות ה-16-17 ובמשך שנים ארוכות הציל עשרות פרטיטורות מתקופת הרנסאנס מרדת לתהום הנשייה. בסיום הקונצרט הראשון הושמעה יצירה מאת קלוד דביסי (1862-1918) ובסיום הערב השני, יצירה מאת מוריס ז'וזף ראוול (1875-1937), השניים מהווים את גרעין הזרם האימפרסיוניסטי של המוסיקה הצרפתית.
¹⁶ בוריס פיודורוביץ שלצר (1881-1969) – מוסיקולוג ממוצא בלארוסי שפעל בפריס.
¹⁷ איגור פיודורוביץ סטרווינסקי (1882-1971) – מלחין רוסי, מבכירי המלחינים במאה ה-20.

אני מודע לקוהרנטיות המחשבתית וליסודיותו של דה שלצר. אני מלא עונג ממשפט אחד, ככל הנראה היחיד שאני זוכר מן הספר (בערך): "מלוודיה היא הדבר המלאכותי ביותר במוסיקה". משמע שהיא המרוחקת ביותר מכל דבר אותו המלחין מוצא שם, מוכן בטבע, נזקק רק לחיקוי או העתקה ישירים, אי-לכך, זהו השורש, המבחן וכו'.

זהו אפוריזם, הצהרה כללית. בעבורי זוהי אמת במוכּן עמוק. היא יכולה לשמש כאמת מידה לסטרווינסקי או לכל מלחין אחר. אבל לידע ממשי על סטרווינסקי? היכן שמתייחס דה שלצר ליצירות שהאזנתי להן, אני תופס את מרבית, אולי את כל כוונתו.

היכן שהוא מתייחס ליצירות שלא האזנתי להן אני תופס את 'הרעיון הכללי' שלו, אך איני רוכש כל ידע של ממש.

התרשמותי הסופית היא, שניתן לו מקרה די עגום, שעשה את מיטב יכולתו בעבור הלקוח שלו, ובסופו של דבר עזב את סטרווינסקי משוטח על גבו, על אף שהסביר מדוע טעה המלחין, או במידה רבה לא יכול היה לעשות אחרת.

2.

כל הצהרה כללית הינה כהמחאה הנמשכת מבנק. ערכה תלוי במה שממתין שם לפוגשה. עם אדון רוקפלר¹⁸ רושם המחאה על סך מיליון דולר, היא טובה.

אם אני רושם אחת על סך מיליון דולר, היא בדיחה, מתיחה, היא חסרת כל ערך. אם תילקח ברצינות, עצם רשימתה תעשה למעשה פלילי.

אותו הדבר תקף בהמחאות שכנגד ידע. אם מרקוני¹⁹ אומר דבר-מה אודות גלים-אולטרה-קצרים יש לכך משמעות מסוימת. ואותה יוכל להעריך כראוי רק מישהו שידע.

¹⁸ ג'ון דייווידסון רוקפלר (1839-1937) – אייל הון, ברוך נפט ונדבן אמריקאי.

¹⁹ גוליילמו מרקוני (1874-1937) – מהנדס איטלקי. אבי השידור באמצעות גלי-רדיו וחתן פרס נובל לפיזיקה (1909).

אינכם מקבלים צ'ק מזר בלא סימוכין בכתב, "שמו" של אדם הוא הסימוכין שלו. לאחר זמן, יש לו אשראי. זה יכול להיות צליל, זה יכול להיות כמו אצל מר קרוגר²⁰ המנוח.

ההצגה המילולית על כל המחאה בנקאית דומה בהחלט בין כל אחת ואחת. המחאה שלך, אם היא טובה, משמעותה, בסופו של דבר, אספקה של דבר מה שאתה חפץ בו.

הצהרה מופשטת או כללית טובה אם תימצא בסופו של דבר תואמת את העובדות.

אך אף הדיוט לא יוכל להבחין מיד אם היא טובה או רעה. אי-לכך (בהשמיטי צעדי ביניים שונים)... אי-לכך מצבו הכמעט נייח של הידע בימי הביניים. טיעונים מופשטים לא הביאו את אנושות קדימה במהירות, או הרחיבו במהירות את גבולות הידע.

שיטת האידיאוגרמות או שיטת המדע

תלו ציור של קרלו דולצי²¹ לצד קוזימו טורה²². לא תוכלו למנוע את מר בוגינס מלהעדיף את הראשון, אך תוכלו ברצינות רבה לסכל את העמדתו מסורת שקרית של לימוד, תחת ההנחה שטורה לא היה קיים מעולם, או שאיכותיו של טורה אינן קיימות, או שהן מעבר לטווח האפשרי.

הצהרה כללית היא בעלת ערך רק ביחס לאובייקטים או לעובדות הידועים.

²⁰ איוואר קרוגר (1880-1932) – "מלך הגפרורים" השבדי שהשתלט על תעשיית הגפרורים בארצו, במהלך מלחמת העולם הראשונה. השפל הגדול הביא לקריסת האימפריה הכלכלית של קרוגר ולהתאבדותו ב-1932.

²¹ קרלו דולצי (1616-1686) – צייר איטלקי מתקופת הבארוק.

²² קוזימו טורה (1430-1495) – צייר איטלקי מתקופת הרנסאנס המוקדם.

גם אם הצהרתו הכללית של אדם נבער מדעת "נכונה", פיו או עטו נותרים בלא תוקף של ממש. הוא אינו יודע מה הוא אומר. כלומר, הוא אינו יודע את זה, או מתכוון לזה, לבטח לא בדרגה שהיה עושה זאת או עושה זאת בעל-ניסיון.

כך יכול אדם צעיר ביותר להיות "צודק" למדי מבלי לשכנע אדם מבוגר יותר, שטועה ואפשר כי אף טועה לגמרי ובכל זאת יודע דברים רבים שהצעיר אינו יודע.

אחד התענוגות של ימי הביניים הוא *לגלות* שמישהו היה צודק, וצודק הרבה יותר ממה שידע, נאמר בגיל 17 או 23.

אין זה שולל כלל וכלל את השימוש בהיגיון, או בניחושים טובים, או באינטואיציות ותפיסות מקיפות, או ב"לראות כיצד מוכרח היה הדבר להיות". יש לכך, בכל אופן, קשר רב עם יעילותה של הצגה מילולית, ועם יכולת המסירה של האמונה.

פרק שני

מהי ספרות, מהי שפה, וכו'??

ספרות היא שפה טעונה במשמעות.

"ספרות גדולה היא בפשטות שפה שטעונה במשמעות עד לדרגתה הגבוהה ביותר האפשרית." (ע.פ. 'כיצד לקרוא')

אך שפה?

מדוברת או כתובה?

שפה מדוברת היא רעש המתפלג למערכת של נהמות, צפצופים וכו'. הם מכנים זאת דיבור "רהוט".

"רהוט" משמע שהוא מוגדר, ושמשפר אנשים מסכימים על מאפייניו.

הווי אומר, כי יש לנו, פחות או יותר, הסכמה משוערת באשר לרעשים השונים המיוצגים על-ידי:
א, ב, ג, ד, וכו'.

שפה כתובה, כפי שציינתי בפרק הפותח, אפשר שתהא מורכבת (כמו באירופה למשל, וכו') מסימנים המייצגים את מגוון הרעשים הללו. ישנה, פחות או יותר, הסכמה משוערת, כי קבוצות של אותם הרעשים או הסימנים תתאמנה לאובייקט, פעולה או מצב כלשהו.

חתול, תנועה, ורוד

הסוג האחר של השפה, מתחיל בהיותו תמונה של חתול, או של דבר-מה זו, או מתקיים, או של קבוצת דברים שמתרחשים תחת נסיבות מסוימות, או כאלו שחולקים איכויות משותפות.

גישה

בעולמנו העכשווי אין זה משנה כל כך, מניין אתה מתחיל את בחינתו של נושא, כל זמן שאתה ממשיך להקיפו עד שאתה שב לנקודת ההתחלה שלך. נאמר שאתה מתחיל על כדור או קובייה; עליך להמשיך עד שתראה אותם על כל צדדיהם. או אם אתה חושב על הנושא שלך כעל שרפרף או שולחן, מוכרח אתה להמשיך עד שיהיו לו שלוש רגליים והוא יעמוד, או ארבע רגליים ולא יתהפך בקלות רבה מידי.

מהו השימוש בשפה? מדוע ללמוד ספרות?

השפה בלא ספק נוצרה, בלא ספק, היא משמשת לתקשורת.

“ספרות היא חדשות שנשארות חדשות.”

דברים אלו הם עניין של דרגה. התקשורת שלכם יכולה להיות מדויקת פחות או יותר... העניין בהצהרה יכול להיות פחות או יותר ממושך. לדוגמא, אינני יכול לשחוק את ענייני ב'טה היו'²³ של קונפוציוס, או בשירים ההומריים.

קשה מאוד לקרוא את אותו סיפור בלשים פעמיים. נאמר זאת כך, רק סיפור-בלשי טוב ביותר, יסבול קריאה חוזרת, לאחר פרק זמן ממושך, וכיוון שכמעט ולא הוקדשה לו תשומת לב עד שכמעט ונשכח כליל.

המצוינות לעיל הן בגדר תופעות-טבע, אלו משמשות כאמות-מידה, או ככלים. אין שני אנשים שעבורם "מידות" אלו זהות. המבקר שאינו מייצר הצהרה אישית, במדידות החוזרות שהוא עצמו עשה, אינו אלא מבקר בלתי-מהימן. הוא אינו מודד, אלא חוזר על תוצאותיהם של אחרים.

KRINO²⁴, לברור לעצמו, לבחור. זאת משמעות המילה.

איש אינו טיפש דיו כדי לבקש ממני שאבחר סוס או אפילו מכונית בעבורו. פיסנלו²⁵ צייר סוסים כך שהציור ייזכר, והדוכס של מילאן שלח אותו לבולוניה לרכוש סוסים. מדוע אותו סוג דומה של "שכל-ישר" אינו ניתן ליישום בחקר הספרות? זה כאמור, היה ונותר, נשגב מבינתי.

על פיסנלו היה להתבונן בסוסים. אפשר היה לחשוב שכל אחד אשר חפץ לדעת על שירה, יעשה אחד משני הדברים או את שניהם. יתבונן בה או יאזין לה. אפשר אפילו שיחשוב עליה?

²³ ט'ה היו' (*The Great Learning*) – הקלאסיקה הקונפוציאנית מחולקת באופן מסורתי לחמישה 'צינג' ולארבעה 'שו', הראשון מבין ארבעת ה'שו' הוא ה'טה היו'.
²⁴ KRINO (ביונית) – לברור לעצמו, לבחור. KRINO היא מקורה של המילה האנגלית *criticism*, ביקורת, ומכאן, כי ביקורת אינה בהכרח דבר-מה שלילי, כי אם פעולה של בחירה ו/או הצבעה.
²⁵ אנטוניו פיסנלו (1395-1455) – צייר איטלקי מתקופת הרנסאנס המוקדם.

ולו רצה עצה, היה פונה למישהו אשר ידע עליה דבר מה.
לו רציתם לדעת דבר מה על מכונית, האם הייתם הולכים לאחד שבנה אחת
ונהג בה, או לאדם שאך בקושי שמע עליה?
ומבין שני אנשים שבנו מכוניות, האם תלכו לאחד שבנה מכונית טובה, או
לאחר שעשה עבודה גרועה?

האם הייתם מתבוננים במכונית עצמה, או רק במפרט מאפיינה?

במקרה של שירה ישנו, או כך נדמה, הרבה במה להתבונן בו. ונראה כי ישנם
אך מעט מאפיינים של ממש בנמצא.

אומר דנטה: "קנצונה"²⁶ הוא מיחבר מילים שמותאם למוסיקה.

איני מכיר נקודה טובה יותר להתחיל ממנה.

קולרידג' או דה קווינסי אמרו כי איכותו של משורר גדול "נוכחת בכל, ובשום
מקום אינה נראית לעין כריגוש מובחן." או משהו מעין זה.
תהא זאת נקודת התחלה מסוכנת יותר. זאת כפי הנראה האמת.
הצהרתו של דנטה היא המקום הטוב יותר להתחיל בו כיוון שהיא מניעה את
הקורא או המאזין להתחיל ממה שהוא מתבונן בו או מאזין לו, במקום להסיח
את דעתו מן הממשי לדבר-מה אשר יכול להיות אך באופן משוער מוסק או
משוער מתוך הממשי, ואשר העדות לו אינה יכולה להיות דבר השומר את
ההיקף הפרטי והמוגבל של הממשי.

(תרגם והעיר: יהודה ויזן)

²⁶ קנצונה - תבנית שיר לירי איטלקית או פרובנסאלית.

ראיונות

ראיון ה"פריס ריווי" (1962)

מראיין: דונלד הול

דונלד הול: אתה קרוב כעת להשלמת מלאכת "הקאנטוס", מה שמביא אותי להרהר בדבר תחילתה של מלאכה זו. במכתבך משנת 1916, אתה מדבר על נסיוןך לכתוב גרסה כמו של אנדריאס דיווס¹ במשקל זהה לזה של השיר "יורד הים". זה נשמע כמו התייחסות ישירה לקאנטו 1. האם זו הייתה השנה בה התחלת לעבוד על הקאנטוס?

עזרא פאונד: התחלתי את הקאנטוס בערך ב-1904, אני מניח. החל מ-1904 או 1905, היו תכניות שונות. הבעיה הייתה למצוא צורה אלסטית במידה כזו שתוכל להכיל את החומר ההכרחי. זה היה צריך להיות נוסח שלא ישלול משהו, רק משום שהמשהו הזה לא מתאים...

ברור שלא קיימת מפת-דרכים נחמדה, כמו שימי-הביניים החזיקו ברעיון של גן-עדן. [קיימת] רק צורה מוסיקאלית שאמורה להכיל את החומר, והמציאות הקונפוזיטיבית כפי שאני רואה אותה, היא מציאות של פעולה-הדדית בין מגמות ומתחים.

דונלד הול: האם התחלת לגלות עניין בקונפוזיציוס ב-1904?

עזרא פאונד: לא, קודם היו שש מאות שנים שטרם נארוזו. זו הייתה שאלה של התמודדות עם חומר שלא נכלל ב"קומדיה האלוהית". [וויקטור] הוגו יצר את *Légende des Siècles*, אסופת שירים שלא הייתה יכולה לשמש אומדן אלא כפיסות היסטוריה הקשורות יחדיו. הבעיה הייתה להקים מעגל התייחסות – לקחת את הרוח המודרנית ולהפכה לרוח של ימי-הביניים כאשר

¹ אנדריאס דיווס (Divus), מלומד ומתרגם איטלקי מתקופת הרנסאנס. תרגם את האיליאדה והאודיסיאה ללטינית. לתרגומו הייתה השפעה מרובה על תרגומו האנגלי של ג'ורג' צ'אפמן מ-1616.

שטיפה אחרי שטיפה של תרבות-קלאסית נשפכות עליה מאז הרנסנס. זו הייתה ההוויה הפסיכולוגית, אם תרצה. לעתים צריך להתמודד עם הנושא שלך עצמך.

דונלד הול: עברו כבר שלושים או שלושים וחמש שנים מאז כתבת שירה כלשהי מחוץ למערך הקאנטוס, לבד משירי Alfred Venison.² מדוע?

עזרא פאונד: הגעתי לנקודה שבה, לבד מדחף ארעי קל, מה שהייתי מוכרח לומר התאים לתוכנית הכללית. עבודה רבה הושלכה הצידה כיוון שאפשר להימשך לאופי היסטורי ואז לגלות שהוא לא מתפקד במסגרת הצורה, לא מגלם את הערך הנדרש. ניסיתי ליצור את הקאנטוס כמסמך היסטורי ולא כבדיה. החומר שמבקשים להתאים, לא תמיד עובד. אם האבן לא קשיחה מספיק כדי לשמור על צורתה, היא צריכה להיות מושלכת החוצה.

דונלד הול: כיצד אתה מתכנן כתיבה של קאנטו? האם קיים כיוון-קריאה מיוחד עבור כל אחד מהם?

עזרא פאונד: הכיוון לא מבוסס בהכרח על קריאה. מתבצעת עבודה עם החיים שהוענקו. לא יודע לגבי שיטה. ה"מה" חשוב הרבה יותר מה"איך".

דונלד הול: עם זאת, בצעירותך, עניינך בשירה התמקד בצורה. המקצוענות והמסירות שלך לטכניקה הפכו לשם-דבר. בשלושים השנים האחרונות, עניינך בצורה התחלף בהתמקדות בתוכן. האם מדובר בשינוי עקרוני?

עזרא פאונד: נראה לי שמיציתי את זה. הטכניקה משמשת כאמת-המידה ליושר. אם הדבר הנאמר לא מצדיק את הפעלת הטכניקה, ערכו נחות. יש להתייחס לכל זה כאל אימון. ריכטר ב-*Treatise on Harmony* אומר:

² Alfred Venison (על משקל אלפרד טניסון) - אחד משמות העט של פאונד, תחת שם זה פרסם פאונד ב-1935 את קובץ השירים *Alfred Venison's poems by the Poet of Titchfield Street*.

“אלה הם העקרונות של ההרמוניה והקונטרפונקט; הם לא קשורים בשום-צורה לקומפוזיציה שמהווה פעילות נפרדת.”³ ההצהרה לפיה לא ניתן לכתוב שירה פרובנסיאלית באנגלית, אינה נכונה. השאלה בדבר היות הדבר מומלץ מלכתחילה, היא עניין אחר.

לפני התהוותו של קריטריון השפה הטבעית, הצורות הללו היו טבעיות והן הומחשו באמצעות מוסיקה. המוסיקה של השפה האנגלית היא בעלת אופי מוגבל. יש את השכלול הצרפתי של צ'וסר והשכלול האיטלקי של שייקספיר. יש את תומאס קמפיון ואת הנרי לוס. אני חושב שהתעליתי לכדי נוסח מן הסוג הזה רק בתרגום חלקי המקהלה של “נשות טראכיס”. אני לא ידע אם השגתי משהו בכלל, אולם אז חשבתי שמדובר בהמשכו הישיר של הסולם. אולי זו הייתה רק אשליה. תמיד גיליתי עניין בהשתמעותו של שינוי גובה הצליל באיחוד של *motz et son*³, של המילה והמלודיה.

דונלד הול: כיום, האם כתיבת הקאנטוס ממצה את העניין שלך בטכניקה, או שמא דווקא התרגום מספק אותך יותר, כמו הטרגדיה של סופוקלס אותה הזכרת, בשל העבודה הטכנית והדקדקנית יותר המאפיינת אותו?

עזרא פאונד: ישנה עבודה שצריכה להתבצע וזה מה שאני מנסה לעשות. הטרגדיה “נשות טראכיס” נוצרה בעקבות קריאה במחזות “נו” בתרגומו של ארנסט פנולוסה עבור המהדורה החדשה, ובעקבות הסקרנות שעוררה בי האפשרות לראות מה יקרה למחזה יווני בהינתן מדיום זהה, ובתקווה שיבוצע על-ידי קבוצת התיאטרון *Minorou*. המראה של *Cathay* ביוונית, בנוסח שירי, גירה אצלי זרמים-נגדיים.

דונלד הול: האם צורת החרוז החופשי היא לדעתך אמריקנית במובהק? אני מניח שוויליאם קרלוס וויליאמס חושב כך, בהתייחסו למשקל היאמבי כאל אנגלי במהותו.

³ שירת הטרוברורים של ימי הביניים - מילים שנכתבו כדי שישירו אותן.

עזרא פאונד : אני אוהב את אמירתו של אליוט: "שום חרוז אינו חופשי עבור מי שרוצה לעשות עבודה טובה." אני חושב שהחרוז החופשי הטוב ביותר נוצר מן הניסיון לחזור למשקל קואנטיטיבי⁴.

אני חושב שהמשקל היאמבי עשוי להיות לא-אנגלי מבלי להיות אמריקני במפורש. אני זוכר את קוקטו מנגן על תופים בלהקת ג'ז כאילו מדובר בבעיה מתמטית קשה.

אומר לך מהי לדעתי הצורה האמריקנית: המאמר-המוסגר של גיימס⁵. למעשה, תחבולת המאמר-המוסגר הגיימסיאני התפשטה לאחרונה באופן נרחב. הדבר הזה הוא אמריקני במובהק. המאבק העיקרי של אדם הפוגש אדם אחר בעל ניסיון רב, הוא למצוא נקודה בה שתי יחידות הניסיון משיקות, כדי שהוא [בן-השיח] באמת יבין על מה אתה מדבר.

דונלד הול : עבודתך כוללת טווח רחב של נסיונות וצורות. מהי לדעתך התכונה הטובה ביותר בה עשוי להחזיק משורר? האם זוהי תכונה פורמאלית, או שמא מדובר באיכות של מחשבה?

עזרא פאונד : לא נראה לי שניתן להציב את התכונות הנדרשות בסדר היררכי, אך עליו להחזיק בסקרנות מתמשכת, אשר כמובן לא הופכת אותו למשורר, אולם אם אין לו אותה, הוא עלול לנבול. ושאלת העשייה תלויה באנרגיה מתמדת. אדם כמו אגסי לא משתעמם ולא מתעייף לעולם. המעבר מקליטה של גירויים לרישומם, לפיענוח הקורלציות ביניהם, זה מה שגוזל אנרגיה של חיים שלמים.

דונלד הול : אתה חושב שהעולם המודרני שינה את האופנים בהם שירה יכולה להיכתב?

⁴ המשקל השלט בשירה היוונית הקלאסית, במסגרתו הקצב תלוי באורך השורה או בזמן שלוקח לבטא אותה. משך הזמן הזה תלוי באורך ההברות.

⁵ החרדה של יחידה מילולית המפריעה את השטף הסינטקטי של המשפט. תחבולה ספרותית המזוהה עם סגנונו של הסופר האנגלו-אמריקני הנרי גיימס; 1843-1916.

עזרא פאונד: היום הקשר לטבע חזק הרבה יותר מאשר בתקופתו של אלכסנדר הגדול למשל. אלכסנדר פקד על הדייגים לדרווח לאריסטו על כל ממצא חריג בו יתקלו בעבודתם. החל מנקודה זו, רכשה האיכתילוגיה את מעמדה המדעי, אשר נותר ללא שינוי במשך אלפיים שנה... כיום, באמצעות המצלמה, האפשרות ליצור קשר ישיר עם הטבע התגברה... מצב עניינים אשר מעמיד אתגר עצום בפני הספרות.

דונלד הול: אולי בעצם מדובר גם בהזדמנות. כשהיית צעיר, וגם במהלך כתיבת הקאנטוס, שינית את הסגנון הפואטי שלך פעם אחר פעם. אף-פעם לא עצרת באיזו נקודה. האם הרצון שלך למתוח עוד את סגנוןך היה מודע? האם אמן צריך להמשיך לנוע?

עזרא פאונד: אני חושב שאמן מוכרח להמשיך ולנוע. הניסיון הוא להגיש את החיים באופן שלא ישעמם אנשים ולהעלות על הכתב את מה שאתה רואה.

דונלד הול: אני תוהה מה דעתך לגבי תנועות בנות-זמננו. לא ראיתי אותך מחווה דעה אודות משוררים שבאו אחרי קאמינגס, לבד אולי מזוקופסקי ובאוונטינג. דברים אחרים העסיקו אותך, אני מניח.

עזרא פאונד: לא ניתן לקרוא הכול... אני חושב שאין מסמך המתעד אדם המסוגל לבקר אנשים שבאים אחריו. זו לחלוטין שאלה של כמות החומר שאדם אחד יכול לקרוא... גישתם של הכותבים הצעירים, מזכירה את תקציר התפילה מאת רוברט פרוסט (1912): "אלוהים, שים לב אליי." בכל-אופן, אני מגביל את הקריאה שלי בכתיבהם של משוררים צעירים רק לדברים המומלצים על-ידי כותבים צעירים אחרים. כמובן שנוהג כזה עלול להוביל לקונספירציה... בכל הקשור לביקורת על כותבים צעירים, אין לי פנאי לבצע הערכה-השוואתית. בכל-מקרה, התחום ללא-ספק חי, ורוברט לואל הוא משורר טוב מאוד.

דונלד הול : כל חייך נהגת לייעץ לצעירים. מה היית אומר להם כעת ?

עזרא פאונד : לשפר את סקרנותם ולא לזייף. אולם אין די בכך. לא די רק בתיעוד כאב-הבטן ובהשלכת האשפה. סטודנט באוניברסיטת פנסילבניה בשם פאנצ'בול סיגל לעצמו את המוטו הבא: "כל אידיוט יכול להיות ספונטני."

דונלד הול : פעם כתבת שארבעה אנשי-ספרות סיפקו לך, בעודם בחיים, ארבעה רמזים מועילים: היו אלה תומאס הרדי, ויליאם באטלר ייטס, פורד מדוקס פורד ורוברט ברידג'ס. מה היו הרמזים האלה ?

עזרא פאונד : ברידג'ס היה הפשוט ביותר. הוא הזהיר מפני הומופונים. הרדי דיבר על רמת-ההתרכזות בתוכן מול ההתרכזות בצורה, ופורד על טריות השפה. ייטס הספיק עד 1908 לכתוב ליריקה פשוטה במסגרתה לא ביצע שום תזוזות מן הסדר הטבעי של המילים.

דונלד הול : ב-1913-1914 היית המזכיר של ייטס. אילו מטלות היית נוהג לבצע ?

עזרא פאונד : הייתי קורא עבורו בקול ומתנצח אתו. האירים אוהבים סתירות. בגיל 45 הוא ניסה ללמוד סייף, וזה היה משעשע. לעיתים נוצר הרושם שהוא אידיוט גרוע אף ממני.

דונלד הול : ישנה מחלוקת אקדמית בדבר השפעתך על ייטס. האם עבדתם יחד על שיריו? האם חתכת בשיריו כפי שעשית ל"ארץ-השממה" של אליוט ?

עזרא פאונד : דברים כאלה לא זכורים לי. אני בטוח שהתנגדתי לביטויים מסוימים. פעם אחת בראפאלו, ניסיתי למנוע ממנו לפרסם משהו. אמרתי לו שמדובר בזבל. והוא פרסם את זה עם הקדמה בה נכתב שאמרתי שמדובר בזבל... אני חושב שבנוגע לייטס, אפשר להעניק נקודת זכות לפורד מדוקס

פורד. ייטס לעולם לא היה מקבל עצה מפורד, אבל אני חושב שפורדי עזר לו, דרכי, להתקדם לעבר דרך כתיבה טבעית יותר.

דונלד הול: האם מישוהו עזר לך עם עבודתך, כפי שאתה עזרת לאחרים? אני מתכוון לביקורת ועריכה נרחבת כמובן.

עזרא פאונד: חוץ מפורדי, המתגלגל על הרצפה בעודו אוחז את ראשו בין שתי ידיו וגונח, אף-אחד לא עזר לי עם כתבי-היד שלי. החומרים של פורד עצמו היו די רופפים באותה תקופה אבל אותי הוא הציל מארכאיזמים מדרגה שלישית.

דונלד הול: שיתפת פעולה גם עם ציירים ופסלים – גודייר ברסקה ווינדהם לואיס בתנועה הוורטיציסטית, ומאוחר יותר גם עם פיקאסו וברנקוזי. האם הם השפיעו על כתיבתך?

עזרא פאונד: אני לא חושב. הסתכלתי על ציורים בגלריות ואולי למדתי משהו מכך. השיר "משחק שח-מט" מראה את השפעות ההפשטה המודרנית, אבל הוורטיציזם היה חידוש אופן ההרכבה. הצבע מת ואילו מנה והאימפרסיוניסטים החיו אותו. לאחר מכן, מובן הצורה היטשטש, ואילו הוורטיציזם, להבדיל מהקוביזם, היה ניסיון להחיות את המובן הזה...

דונלד הול: מתי הגעת לאירופה בפעם הראשונה?

עזרא פאונד: ב-1898, בגיל 12. עם דודתי מצד הסבתא.

דונלד הול: קראת שירה צרפתית אז?

עזרא פאונד: לא, קראתי את אלגיית "חצר הכנסייה" של תומאס גריי. לא קראתי שירה צרפתית. שנה לאחר מכן התחלתי עם הלטינית.

דונלד הול : התחלת את הלימודים הגבוהים בגיל 15 כמדומני...

עזרא פאונד : רק כדי להימלט מתרגילי הסדר של "האקדמיה הצבאית".

דונלד הול : כיצד הפכת למשורר ?

עזרא פאונד : סבי נהג להתכתב עם נשיא הבנק המקומי בצורה שירית. סבתי מן הצד השני והאחים שלה, השתמשו בצורות שיריות גם בהתכתבויות שלהם. שימוש כזה היה דבר-מה מובן מאליו.

דונלד הול : האם באוניברסיטה למדת משהו שעזר לך בתור משורר ? היית סטודנט במשך שבע או שמונה שנים נדמה לי...

עזרא פאונד : למעשה, שש שנים בסך-הכול. כתבתי במשך כל אותו זמן, בייחוד בשנים בהן עסקתי בדוקטורט. בשנה הראשונה באוניברסיטה, התחלתי ללמוד לטינית... הלטינית שלי הייתה הסיבה היחידה לכך שהתקבלתי מלכתחילה. לגבי היותי משורר, זה כמובן היה בידי האל...

דונלד הול : לימדת במשך ארבעה חודשים בסך-הכול, אם זכרוני לא מטעה אותי. היום, המשוררים באמריקה הם בעיקר מורים, כידוע לך. יש לך רעיונות לגבי הקשר בין הוראה אוניברסיטאית לבין כתיבת שירה ?

עזרא פאונד : מדובר בגורם כלכלי. כל-אחד צריך לשלם שכר דירה בצורה כלשהי.

דונלד הול : איך אתה הסתדרת מהבחינה הזו באירופה במהלך כל השנים האלה ?

עזרא פאונד : אל אלוהים. זה היה נס. ההכנסה שלי מאוקטובר 1914 עד אוקטובר 1915 הייתה 42 פאונד ועשרה סנט. המספר הזה נחרט בזיכרוני...

מעולם לא הייתי טוב בלכתוב עבור כתבי-עת למיניהם. אני זוכר שפעם-אחת כתבתי מאמר סטירי עבור ה"ווג", אודות צייר אותו לא בדיוק חיבבתי. הם חשבו שהטון שלי היה מדויק, אולם אז נפטר אמיל ורהארן והם ביקשו ממני לכתוב על ורהארן, ואני אמרתי להם: "אתם רוצים איזו הערת-הספד נחמדה ונמרצת אודות האדם העגמומי באירופה?" "מה, הוא היה ברנש עגמומי?" "כן", אמרתי, "הוא נהג לכתוב על איכרים (peasants)". "איכרים או פסיונים (pheasants)?" "איכרים." "אור, אם-כך, אני חושב שלא כדאי לגעת בזה." פגמתי ביכולת ההתפרנסות שלי בכך שלא ידעתי מתי לסתום את הפה.

דונלד הול: קראתי איפשהו שפעם ניסית לכתוב רומן...

עזרא פאונד: כן, והוא הגיע במהרה אל הקמין. היו שני ניסיונות, לפני שהיה לי מושג איך צריך לעשות זאת.

דונלד הול: האם היה קשר בין הניסיונות הללו לבין "יו סלווין מוברלי"?

עזרא פאונד: זה היה הרבה לפני מוברלי, אבל אין-ספק ש"מוברלי" היה ניסיון לצמצם רומן לכדי שיר או פואמה...

דונלד הול: אמרת שפורד היה זה שהפנה אותך לעבר שימוש בשפה טבעית... הבה נחזור ללונדון ברשותך.

עזרא פאונד: חיפשתי אחר שפה פשוטה וטבעית. פורד, שהיה מבוגר ממני בעשר שנים, האיץ את המהלך הזה. זה היה דיון מתמשך. פורד הכיר את הטובים ביותר שהיו שם לפניו, ולא היה לו עם מי לשחק, עד שווינדהם [לואיס], אני ובני דורי, הופענו. ניתן ללא-ספק לומר שפורד היווה אופוזיציה לדיאלקט, נאמר, של ליונל ג'ונסון ושל אוקספורד.

דונלד הול: במשך שניים-שלושה עשורים לפחות, ניהלת קשרים עם כל הכותבים המובילים בשפה האנגלית, כמו גם עם רבים מן האמנים הפלסטיים והמוסיקאים. מכל אלה, מי השפיע יותר על הווייתך האמנותית?

עזרא פאונד: לרוב, הייתי נפגש עם פורד וגודייר אני מניח שאלה שכתבתי עליהם היו חשובים לי יותר מן האחרים... נראה לי שהגבלתי את העבודה שלי ואת העניין בה, לאינטליגנציה מסוימת של אנשים מסוימים, במקום להתרכז באופי השלם של חבריי. וינדהם לואיס נהג לומר שמעולם לא ראיתי בני-אדם, כיוון שמעולם לא הבחנתי ברשותם... העניין שלי באנשים הסתכם בעניין שלי באינטליגנציה שלהם...

דונלד הול: מדהים שיכולת להגיע לאירופה ומיד ליצור קשרים עם הכותבים הטובים ביותר. האם לפני עזיבתך, הכרת משוררים אמריקאים? מה היה יחסך לאדווין רובינסון למשל?

עזרא פאונד: קונראד אייקן ניסה למכור לי את רובינסון, אבל לא נפלת בפח. גם זה קרה בלונדון... אדון אליוט הופיע כשנה לאחר מכן... היה מקובל לחשוב אז שהשירה האמריקנית לא הייתה טובה כמו זו האנגלית... נסעתי ללונדון כיוון שחשבתי שייטס יודע יותר על שירה מאשר כל-אחד אחר. חיי בלונדון התנהלו סביב הביקורים שלי אצל פורד בצהריים ואצל ייטס בערב. באמצעות אזכור של אחד מהם באוזני האחר, היה אפשר לעורר דיון. ניסיתי ללמוד מייטס וגיליתי שפורד לא הסכים איתו. ואני, אני לא הסכמתי עם שניהם והמשכתי לעשות כן במשך עשרים השנים הבאות.

דונלד הול: ב-1942, כתבת שאתה ואליוט לא הסכמתם כאשר כיניתם זה את זה פרוטסטנט. מתי בדיוק החלה המחלוקת ביניכם?

עזרא פאונד: אני ואליוט לא הסכמנו בינינו מן ההתחלה. הכיף בחברות אינטלקטואלית הוא חוסר הסכמה על דברים מסוימים והסכמה על אחרים. אליוט, שהחזיק בסבלנות וסובלנות נוצריות במשך כל-חייו, שעבד קשה

מאוד, לבטח חשב שאני אדם שמשתדל. מן המפגש הראשון, איתרנו נקודות של אי-הסכמה בינינו. היו גם דברים שלגביהם היינו דווקא תמימי-דעים. אני מניח ששנינו צדקנו לגבי דבר או שניים.

דונלד הול: אולי בכל-זאת יש-בידך להצביע על נקודה, בה הרגשת שמבחינה פואטית ואינטלקטואלית התרחקתם עוד יותר זה מזה?

עזרא פאונד: ישנה בעיית היחס של הנצרות לקונפוציוניזם, וישנה בעיית הזרמים בנצרות. ישנו גם מאבק עבור האורתודוקסיה – אליוט בעד הכנסייה, אני בעד תיאולוגים מסוימים. במובן מסוים, הסקרנות של אליוט הייתה מרוכזת במספר מצומצם יותר של בעיות. גם זה לא מדויק. ההשקפה האמתית של הרור הניסיוני הייתה שאלה של אתוס פרטי.

דונלד הול: האם כמשוררים, הייתה ביניכם אי-הסכמה על בסיס טכני, ללא קשר לתוכן?

עזרא פאונד: אני חושב שאי-ההסכמה הראשונית נגעה דווקא לתוכן. שפתו היא ללא-ספק טבעית. מבחינת שפת מחזותיו, תרומתו לטעמי היא אדירה...

דונלד הול: זה מזכיר לי את שתי האופרות שכתבת ("קוולקנטי" ו"וויון"). איך הגעת להלחנה?

עזרא פאונד: חשקתי הן במילה והן בלחן. רציתי ששירה גדולה תושר, וטכניקת הליברטו של האופרה האנגלית לא הייתה מספקת. ניסיתי להשיג דבר-מה מעבר לליריקה, זה הכול.

דונלד הול: הרשה לי לשנות את הנושא ולשאול אותך מספר שאלות ביוגרפיות וספרותיות יותר באופיין. נולדת בהיילי, איידהו, ב-1885. אני מניח שהיה שלא היה לך קל שם בתקופה הזו.

עזרא פאונד : עזבתי בגיל שנה וחצי ואינני זוכר את הקושי.

דונלד הול : לא גדלת בהיילי?

עזרא פאונד : כן גדלתי בהיילי.

דונלד הול : מה היה עיסוקה של משפחתך כשנולדת?

עזרא פאונד : אבי פתח שם משרד קרקעות ממשלתי. גדלתי ליד פילדלפיה. פרברי פילדלפיה.

דונלד הול : סבך בנה מסילת-ברזל. מה היה הסיפור עם זה?

עזרא פאונד : הוא בנה מסילה שהובילה למפלי-צ'יפווה אחרי שלא נתנו לו לקנות את החומרים. זה מופיע בקאנטוס. הוא הגיע לצפון מדינת ניו-יורק ומצא שם מסילת-ברזל נטושה, קנה ושלח אותה... מה שלומדים בבית, לא ניתן ללמוד בבית-הספר.

דונלד הול : לטעמך הרפורמה המוניטרית מהווה את המפתח לכינונה של ממשלה טובה. מה היה התהליך שהוביל אותך מבעיות בתחום האסתטיקה לבעיות שלטוניות? האם ה"מלחמה הגדולה", בה רבים מחבריך נטבחו, הביאה לכך?

עזרא פאונד : המלחמה הגדולה הגיעה בהפתעה, ולראות את האנגלים – האנשים האלה שמעולם לא עשו דבר – לוקחים את עצמם בידיים, נלחמים, היה מרשים מאוד. אך ברגע שכל זה נגמר והם היו מתים, ניסיתי במשך עשרים השנים הבאות למנוע את המלחמה השנייה. אני לא יודע היכן החל חקר הממשל שלי. אני חושב שמערכת ה"ניו-אייג'" סייעה לי לראות את המלחמה לא כדבר-מה נפרד, אלא כחלק ממערכת, מלחמה אחרי מלחמה.

דונלד הול: נקודה מסוימת של קשר בין ספרות לבין פוליטיקה אותה אתה מעלה בכתביך, מעניינית אותי באופן מיוחד. ב"א-ב של הקריאה" אתה אומר שכותבים טובים הם אלה אשר משתמשים בשפה יעילה וזהו תפקידם. אתה גם מנתק את התפקיד הזה מן המפלגה. האם אדם ממפלגה לא נכונה יכול להשתמש בשפה באופן יעיל?

עזרא פאונד: כן. זו בדיוק הבעיה! האקדח יורה, לא משנה מי משתמש בו.

דונלד הול: האם כלי מסודר יכול ליצור אי-סדר? שפה טובה היוצרת שלטון רע למשל? האם שלטון רע לא יוצר שפה רעה?

עזרא פאונד: כן, אבל שפה רעה מוכרחה ליצור שלטון רע, ואילו שפה טובה לא תיצור בוודאות שלטון טוב. זה קונפוזיציה בהתגלמותו: אם הפקודות לא ברורות מספיק, לא ניתן לבצען... אמצעי ההתקשרות מתנפצים, ומזה אנחנו סובלים היום כמובן. אנחנו נושאים את הדחף לעבוד על תת-המודע מבלי לפנות אל התבונה... אנחנו סובלים משימוש בשפה לשם הסתרת מחשבה והשהיית כל התשובות הישירות והחיוניות. ישנו שימוש וודאי בתעמולה, בשפה משפטית, במטרה להסתיר ולהוליך שולל.

דונלד הול: היכן מסתיימות הבורות והתמימות, ומתחילה התחבולה?

עזרא פאונד: קיימות בורות-טבעית ובורות-מלאכותית. כרגע, הבורות-המלאכותית מהווה כשמונים-וחמישה אחוזים מן הכלל.

דונלד הול: איזו פעולה ניתן לנקוט בהקשר הזה?

עזרא פאונד: הסיכוי היחיד להביס את שטיפת-המוח הוא להעניק זכות לכל אדם להחזיק ברעיונותיו ולשופטם לחוד. לא ניתן להשיג בהירות כל-עוד קיימות כל מילות-האריזה הללו, כל עוד עשרים-וחמשה אנשים בעשרים-וחמישה מקומות שונים, משתמשים באותה מילה בעשרים-וחמש דרכים

שונות. זהו לטעמי המאבק הראשון, אם עוד יותר איזושהו אינטלקט... עומדות בפנינו תעלומות רבות. ישנה בעיית נדיבות הלב, הנקודה בה נדיבות הלב פסקה להיות אופרטיבית. אליוט טוען שהם מבזבזים את זמנם בניסיון לדמיין מערכות מושלמות עד-כדי-כך, שאף-אחד לא יצטרך להיות טוב. משאלות רבות המופיעות במאמר הזה של אליוט לא ניתן להתחמק, כמו למשל השאלה אודות הצורך בשינוי סולם הערכים של דנטה או של צ'וסר... אנשים שאיבדו את כבודם, איבדו הרבה מאוד... כל המילים הגדולות הללו נופלות לקלישאות. קיימת גם תעלומת ההתפזרות, העובדה שאנשים אשר כביכול מבינים אלה את אלה, מפוזרים מבחינה גיאוגרפית. אדם המתאים לסביבתו, כמו פרוסט למשל, הוא אדם מאושר... לא הצלחתי לחלץ תשובות ישירות על שאלות אותן החשבתי לחיוניות. יכול להיות שהסיבה לכך היא האלימות או חוסר-הבהירות בה הצבתי את השאלות. לעיתים-קרובות, אני חושב, אי-בהירות כביכול, היא לא אי-בהירות בשפה, אלא בכך שהאדם האחר לא מסוגל להבין מדוע אתה אומר את מה שאתה אומר. מאבק נוסף הוא המאבק לשימור ערך בעל אופי מקומי וספציפי, של תרבות ספציפית, בתוך המערבולת הנוראה, המפולת הנוראה לעבר האחידות. המאבק הוא למען שיח של נפש אינדיבידואלית. האויב הוא הדחקת ההיסטוריה; נגדנו, התעמולה המבלבלת, שטיפת-המוח, מותרות ואלומות. לפני שישים שנה, השירה הייתה אמנותם של הדלפונים: אדם על קצה השממה הולך עם טקסט יווני בכיסו. אדם שרצה את המיטב עבורו, יכול היה לקבל זאת בחווה. אז הגיע הקולנוע ולאחר מכן הטלוויזיה.

דונלד הול: הפעולה הפוליטית הזכורה ביותר שלך הייתה השידורים שהעברת מאיטליה במהלך המלחמה. בעת השידורים הללו, היית מודע לכך שאתה עובר על החוק האמריקני?

עזרא פאונד: לא, זה ממש הפתיע אותי. הייתה לי הבטחה. חופש-המיקרופון ניתן לי פעמיים בשבוע. "הוא לא יצטרך לומר דבר המנוגד למצפוני או לחובתו כאזרח אמריקני." חשבתי שהיה די בזה.

דונלד הול: חוק הבגידה מדבר הרי על "מתן תמיכה לאויב", והאויב הוא המדינה איתה אנחנו נמצאים במלחמה, הלא כן?

עזרא פאונד: חשבתי שאני נלחם למען עניין חוקתי. אולי הייתי משוגע לגמרי, אולם הרגשתי שאיני בוגד. וודהאוס עלה לשידור והבריטים ביקשו שלא יעשה זאת. אף-אחד לא ביקש ממני לא לשרד. לא הייתה שום הודעה בדבר העמדתם לדין של הקריינים. הודעה כזו הגיעה רק לאחר הקריסה.

בתור מי שניסה במשך שנים למנוע מלחמה, וראה את טיפשותם של אמריקאים והאיטלקים הלוקחים בה חלק! בשום-אופן לא ניסיתי לשכנע את החיילים למרוד. חשבתי שאני נלחם בשאלת הפנים של הממשלה החוקתית. ואם יש אדם, אדם ספציפי, שיכול להעיד על יחס לא-ראוי מצדי בגלל גזעו, עקרונותיו-הדתיים או צבע-עורו, שיקום וידווח על-כך בפרוטרוט. ספרי *Guide to Kulchur* הוקדש לבאזיל באונטינג ולואיס זוקופסקי, קווייקר ויהודי. איני יודע אם אתה חושב שהרוסים צריכים להיות בברלין או לא. איני יודע אם פעלתי כשורה או לא, אם גרמתי נזק... אולם בית-המשפט בבוסטון פסק שאין בגידה ללא כוונה מפורשת לכך. מה שצדקתי לגביו, היה שימור הזכויות האינדיבידואליות. אם במקרה שבו ריבון או שלוחה שלו, מנצלים את כוחם הלגיטימי מעבר לגבול המותר ואף-אחד לא מוחה, כל החירויות של הפרט נעלמות. שיטתי להתנגדות לעריצות הייתה לא נכונה, אולם לא היה לה כל קשר ישיר למלחמת העולם השנייה. אם אינדיבידואל, או כופר, מגלה איזו אמת מהותית, או מבחין בשגיאה במערכת הקיימת, הוא עצמו מבצע כל-כך הרבה טעויות שוליות, עד כי הוא נשחק לפני שהוא מצליח לבסס את עמדתו...

דונלד הול: כאשר נעצרת על-ידי האמריקנים, שיערת שתורשע? שתיתלה?

עזרא פאונד: ...רציתי להסגיר את עצמי ושיערת שאחקר בנוגע לדברים שלמדתי. כך עשיתי אך החקירה לא נערכה... זה היה פרנואידי מצדי לחשוב

שאני יכול לעמוד נגד העושק, נגד אלה שהתחילו במלחמה כדי למשוך את ארה"ב לתוכה. עם-זאת, אני מתעב צייתנות לאי-צדק...

דונלד הול : אני מבין שב-1942, השנה שבה החלה המלחמה עבור אמריקה, ניסית לעזוב את איטליה ולחזור לארה"ב. באילו נסיבות קיבלת את הסירוב?

עזרא פאונד : הנסיבות היו רכילותיות. התקופה המדוברת זכורה לי באופן מעט מעורפל ואני חושב ש... אני יודע שיכולתי להגיע עד ליסבון ולהיכלא שם עד סוף המלחמה.

דונלד הול : מדוע רצית לחזור לארה"ב?

עזרא פאונד : רציתי לחזור לפני הבחירות.

דונלד הול : הבחירות לא נערכו ב-1940?

עזרא פאונד : אכן, ב-1940. אני באמת לא זוכר מה קרה. הוריי היו זקנים מכדי לנסוע...

דונלד הול : האם כתבת שירה במהלך שנות המלחמה באיטליה?

עזרא פאונד : טיעונים, טיעונים, טיעונים. תרגמתי מעט מקונפוזיוס.

דונלד הול : כיצד זה קרה שדווקא אחרי שנעצרת, חזרת לכתוב שירה? הרי לא כתבת אף קאנטו אחד במהלך המלחמה, אם אינני טועה.

עזרא פאונד : הבה נראה, ה-*Adams* קאנטוס יצאו ממש לפני סוף-המלחמה. לא. הייה את *Oro e Lavoro*. כתבתי על כלכלה באיטלקית.

דונלד הול: מאז מאסרן, פרסמת שלושה אוספי קאנטוס. את *Thrones* פרסמת לא-מכבר. אתה מתקרב אל הסוף. האם תוכל לספר מה אתה מתכנן לקאנטוס הנותרים?

עזרא פאונד: קשה לכתוב עֵדָן, כאשר כל הסימנים השטחיים מראים שעליך לכתוב אפוקליפסה. קל הרבה יותר למצוא דיירים עבור התופת או אפילו עבור כור-המצרף. אני מנסה לקבץ את הרישומים של מעופי-השכל העיקריים. אולי הייתי צריך לתת עדיפות ללואי אגסי על-פני קונפוציוס.

דונלד הול: אפשר אם-כך לומר שאתה תקוע.

עזרא פאונד: בסדר, אני תקוע. השאלה היא האם אני מת כמו כולם... אם אחדל לתפקד, זה מה שאצטרך לעשות: אהיה מוכרח לבאר את אי-הבהירות; להבהיר את הרעיונות המוגדרים... אהיה מוכרח למצוא את המשוואה המילולית לשם מאבק בברוטאליות הנוסקת... שיר המכיל היסטוריה הוא שיר אפי. השכל המודרני מכיל אלמנטים יוצאי-דופן. האפוס של העבר הצליח, כאשר כל התשובות או מרביתן, הונחו מראש במערכת-היחסים בין הסופר לבין הקהל, או חלק הארי של הקהל. הניסיון בעידן הניסיוני הוא אם-כך פזיז. מכיר את הסיפור "מה אתה מצייר שם, ג'וני?" "את אלוהים". "אבל אף-אחד לא יודע איך הוא נראה." "הם ידעו כשאסיים!" כבר לא ניתן להשיג בטחון כזה. ישנם נושאים אפיים. המאבק עבור זכויות הפרט הוא נושא אפי ורציף... לאחר מכן המאבק נעצר. טבע-הריבונות הוא נושא אפי, למרות שעלול להתערפל בהתאם לנסיבות. על חלק מזה ניתן להצביע; כמובן שצריך לדחוס את כל-זה כדי שיתאים לצורה. טבע הפרט, התכנים יוצאי-הדופן של תודעה בת-זמננו. זהו מאבק למען האור מול תת-ההכרה; מאבק שדורש אי-בהירויות ופלגיי-צל. מרבית הכתיבה העכשווית נמנעת מן האזורים הפחות נוחים של הנושא. אני כותב כדי להתנגד להשקפה לפיה אירופה והציוויליזציה כולה הולכות לעזאזל. אם "צולבים" אותי בגלל רעיון... זהו לבטח הרעיון לפיו התרבות האירופית מוכרחה לשרוד, שהתכונות הטובות ביותר שלה מוכרחות לשרוד יחד עם תרבויות אחרות, תהיה האוניברסליות

אשר תהיה. יש לך פתרון נחמד ופשוט לתעמולת האימה והמותרות? עבדתי על חומרים מסוימים במטרה לייסד בסיסים וצירי התייחסות...

דונלד הול: האם לפי החלקים הנפרדים של הקאנטוס, כאשר שלושת החלקים האחרונים הופיעו תחת שמות שונים, ניתן לומר שאתה מתמודד עם בעיות ספציפיות בכל חלק?

עזרא פאונד: לא. החלק *Rock Drill* היה אמור לכוון להתנגדות ההכרחית בביאור התזה המרכזית – הלמות פטיש. הוא לא התבסס באופן מדויק על שלושת החלקים של "הקומדיה האלוהית". אני לא יכול להתבסס באופן מלא על הקוסמוס של דנטה בעידן הנסיינות. עם-זאת, ביצעתי חלוקה בין אנשים הנשלטים על-ידי רגש, אנשים הנאבקים בדרכם מעלה, ואלה האוחזים בחלק כלשהו מן החזון האלוהי. מושבי הכבוד ב"עדן" של דנטה מיועדים לאנשים שהיו אחראיים לכינון שלטון צודק. במסגרת הקאנטוס, הללו מהווים ניסיון להתקדם אל מעבר לאנוכיות, לבסס הגדרה של סדר אפשרי, או לכל-הפחות מתקבל על הדעת, כאן על האדמה. אחוז התבונה הנמוך המופעל במסגרת האנושית, מעכב אותי. כסי-הכבוד מעסיקים את האנשים האחראיים לדבר-מה המשתרע מעבר להתנהלותם האישית.

דונלד הול: כעת, כשאתה קרוב לסיים את הקאנטוס, האם אתה מתכנן להגיה מחדש את כל הקורפוס?

עזרא פאונד: איני יודע. קיים הצורך בליטוש, בביאור, אך אני לא בטוח לגבי הגהה כללית. אין ספק בכך שהכתיבה מעורפלת מדי כפי שהיא, אולם אני מקווה שסדר העלייה ב"עדן" יהיה צלול יותר. כמובן שיש צורך במהדורה מתוקנת בשל טעויות שהזדחלו פנימה.

דונלד הול: הרשה לי לשנות שוב את הנושא. האם במהלך שהותך במוסד *St. Elizabeth*, ובאמצעות האנשים שבאו לבקר אותך, הצלחת לתפוס את מהותה של אמריקה העכשווית?

עזרא פאונד : הבעיה עם מבקרים היא שאינך זוכה להתנגדות מספקת. אני סובל מבידוד מצטבר – חמש-עשרה שנים של חיים עם יותר רעיונות מאשר בני-אדם.

דונלד הול : האם יש לך תכניות לחזור לארה"ב? אתה רוצה לחזור לשם?

עזרא פאונד : אני מאוד רוצה, בלי שום ספק. אך איני יודע אם זו רק נוסטלגיה או דבר-מה מעבר לנוסטלגיה. זהו ההבדל בין "אמריקה של אדמס-ג'פרסון" או "אדמס-ג'קסון" האבסטרקטית, לבין מה שמתרחש בפועל. ישנם רגעים בהם אני מאוד רוצה לחיות שם שוב. מול הכמיהה הכללית, עומדים קשיים מוחשיים. ריצ'מונד היא עיר יפה, אך אי-אפשר לחיות בה אם אינך יודע לנהוג ברכב. הייתי רוצה לבלות בארה"ב לפחות חודש-חודשיים.

דונלד הול : אמרת לא-מכבר שככל שהזדקנת, כך חשת עצמך יותר ויותר אמריקני. איך בדיוק זה עובד?

עזרא פאונד : זה עובד. האקזוטיקה הייתה הכרחית כניסיון לייסד בסיס. ניתן להיעקר ולהישתל במקום אחר ולצמוח, להיעקר שוב ולשוב למקום ממנו נעקרת מלכתחילה והמקום הזה כבר לא קיים. הקשרים לא שם, ואני מניח שניתן לשוב לטבע האורגני שלך ולמצוא אותו רחום...

דונלד הול : חזרתך לאיטליה הייתה מאכזבת אם-כך?

עזרא פאונד : ללא צל של ספק. אירופה הייתה הלם עבורי. להלם שבהיעדרות ממרכזו של משהו וודאי היה חלק בזה. יש גם את אי-ההבנה, אי-ההבנה האירופית של אמריקה האורגנית. ישנם דברים רבים שאני, בתור אמריקאי, לא יכול לומר לאירופאי בתקווה להיות מובן. מישהו אמר שאני האמריקני האחרון שחי את הטרגדיה של אירופה.

(תרגם והעיר : טינו מושקוביץ)

אלן גינסברג משוחח עם עזרא פאונד (1968)

היום, חרישי ומלא חרטה, בגיל שמונים ושתיים, בפנסיון ונציאני, זוכה המאסטר בברכתו של בודהיסט יהודי ואומר: " הטעות החמורה ביותר שלי הייתה האנטישמיות, אותה דעה קדומה וקרתנית."

אחר-צהריים, ה-28 באוקטובר 1967, יומיים לפני יום-הולדתו השמונים ושתיים של פאונד. שתיקתו של פאונד, נכון להיום, כבר הפכה לידועה ברבים. אביה של השירה האנגלית המודרנית, הוא עתה, מבחינות רבות: "אדם שדעך כוכבו". כליאתו בבית-משוגעים, לאחר מלחמת העולם ה-2, לשלוש עשרה שנים, השפיעה עליו במקצת... עזרא פאונד הוא אדם אחר, הוא ממעט לדבר, לעיתים תכופות הוא שוקע בדיכאון ומכריז שכתביו חסרי-ערך.

פאונד ישב חרישי ופכר את ידיו, רגע לאחר-מכן אמר: "בגיל שבעים הבנתי, שבמקום להיות מטורף, הייתי אידיוט".
גינסברג השיב: "רצפי האימאז'ים המילוליים שבעבודתך, שורות כמו: *tin flash in the sun-dazzle* או *soap-smooth stone posts* העניקו לי, במובנה הפרקטי של התפישה, קרקע לצעוד עליה".

– "בלגן אחד גדול"

– "אתה או אני או הקאנטוס?"

– "העבודה שלי. לכל אורכה, טיפשית ונבערת..."

גינסברג המשיך:

"ויליאם קרלוס ויליאמס אמר לי בעבר שיש לך 'אוזן על-טבעית', האם הוא אי-פעם אמר לך את זה?"

"לא, הוא מעולם לא אמר לי".

"ובכן, אני מדווח לך עכשיו, שבע שנים לאחור-מכן, על אבחנתו של רופא העיניים הרגיש הזה... מתי אתה מתכוון לשוב לאמריקה? סן-פרנסיסקו מלאת-חיים, אולי תאהב את המקום".
"מאוחר מידי" השיב פאונד.

"לעולם לא מאוחר" הכריז גינסברג. "אתה הראית לנו את הדרך. ככל שאני מרבה לקרוא את שירתך, כך אני משתכנע יותר ויותר כי היא השירה הטובה ביותר שנכתבה בתקופתה. גם התפישה הכלכלית שלך הייתה נכונה. אנו עדים לכך היום בווייטנאם. הראית לנו מי גורף רווחים מן המלחמה".

"כל הטוב שעשיתי נשחת בשל כוונות רעות – העיסוק המתמיד בדברים טיפשיים ובלתי-רלבנטיים". ואז, מודע לבטח לעובדה שגינסברג יהודי, אמר: "הטעות החמורה ביותר שלי הייתה האנטישמיות, אותה דעה קדומה וקרתנית".

"כמה טוב לשמוע אותך אומר זאת" השיב גינסברג... "אנטישמיות היא דבר דפוק. כמו לא לחבב בודהיסטים, אך זהו חלק מן הדגם, וההישג הגדול היה ליצור מן המחשבה שלך, דגם שעובד... בסוף המחזה, השליך פרוספרו את מטה הקסמים שלו" – גינסברג החל מדקלם מתוך האפילוג של 'הסערה' את השורות הבאות:

"כל קסמי הוסרו כעת,
רק כוחי לי עוד עומד
והוא דל מאוד...
אין רוחות לי עוד, ואין
לי יותר קסמים לקסום.
היאוש דרכי יחסום.
אלא אם תחינה אפיל:
רק תפילה אותי תציל,
הבוקעת למרומים
אל מידת הרחמים

ותכוף אותה לתת
מחילה לי על כל חטא.
אם רצונכם בלב טהור,
בחסדכם קראו לי דרור"

(נוסח עברי: אברהם עוז)

מאוחר יותר ציין גינסברג שהיו אלו, ככל הנראה, שורותיו האחרונות של שייקספיר.

גינסברג נשען לעברו של המאסטר והחל מפציר: "עליך להמשיך לעבוד. להשלים את הסצנות האחרונות של הדראמה. עוד יש לך הרבה דברים לומר. אחרי הכל, עכשיו, אין לך מה להפסיד, הלא כן?"

פאונד שתק וגינסברג המשיך: "אה, פרוספרו, נו טוב... המטרה שלשמה הגעתי לכאן, היא להעניק לך את ברכתי – חרף התפכחותך... אלא אם כן אתה מבקש להיות משיח, אז יהיה עליך להיות בודהיסט כדי לעשות זאת. אך אני בודהיסט יהודי, שתפישותיו חושלו על-ידי שורה של דגמים לשוניים, מעשיים ומדויקים, הפזורים לאורכם של הקאנטוס כאבני-מדרך, לא משנה מה היו כוונותיך, השפעתן בפועל הבהירה לי את תפישותיי. האם תסכים לקבל את ברכתי?"

המאסטר היסס, פער את פיו לרגע ארוך, ואמר:
"אני מסכים".

גינסברג נשען לעברו ואמר: "מחשבותיך על התפישה הממוקדת, וקביעתו של ויליאמס "No ideas but in things" היו לעזר רב, לי ולמשוררים צעירים רבים. לנוסח של שירך יש ערך-ממשי בעבורי, הוא משמש לי כנקודת התייחסות עבור תפישותיי. האם אני מדבר בהיגיון?"
"כן" השיב פאונד.
כעבור רגע החל ממלמל:

“אך בשירתי אין כל היגיון... הרבה ג'יבריש...”

פאונד עייף, עוד מעט כבר ארבע.

גינסברג, מעוטר בזקנו הרבני, השחור והמפואר, הניח את ידו השמאלית על עורפו של המאסטר, הביט בו רגעים מספר, ואמר: אמרתי לך את מה שהיה לי לומר, ושלשמו הגעתי לכאן. אך הגעתי גם בכדי לזכות בברכתך, ועכשיו, האם אוכל לזכות בה, אדוני?
“כן” הוא הנהן, “עד כמה שהיא שווה משהו...
היה עלי לעשות טוב מזה...”

(תרגום: יהודה ויזן)

שלושה מכתבים

לגימס ג'ויס

26.12.1913

מר ג'ויס היקר: ייטס בדיוק מצא את 'אני שומע צבא' שלך ושנינו התרשמנו ממנו מאוד.
זהו מכתב עסקי ממני ודברי שבח ממנו.
אני מבקש רשות לעשות שימוש בשיר באנתולוגיה שלי של אימג'יסטים.
אוכל לתת לך גיני אחד על החשבון, אם זה מספיק טוב, ואת החלק שלך ברווחים שהאנתולוגיה תכניס (אם היא תכניס משהו – זו אינה עוד אנתולוגיה נצלנית, המשתתפים יקבלו את חלקם היחסי מן הרווחים, אם הספר ירוויח משהו)

שלך בכנות
עזרא פאונד

לאימי לואל

30.8.1917

אימי יקירתי: האם את מתכוונת לקפוץ על עגלת הפופולאריות?
ניסית לרמוס אותי כדי שאקבל כשוויים לי מבחינה אמנותית כל מיני אנשים שתהיה זו צביעות מבחינתי לקבלם בכל צורה שהיא. אין דמוקרטיה באמנויות.
ומה אלו השטויות שכתבת לגברת אנדרסון בדבר ה"נוראה" שבאיכות?

לת.ס אליוט

24.12.1921

Caro mio: הרבה יותר טוב. אני חושב שהאינסטינקט שלך הוביל אותך לשים את השאריות הנותרות בסוף. אני חושב שעדיף שתעזוב אותן, תעיף אותן לגמרי או רק בינתיים.
אם אתה מוכרח לשמור אותן, שים אותן בהתחלה לפני ה"אפריל אכזר בחודשים". השיר מסתיים ב"שאנטי, שאנטי, שאנטי".
יש לבחון אם יורגש בחסרונו של משהו במידה ששלושת האחרונים יושמטו. איני סבור שיורגש.

...

אני בספק אם לקונרד יש מספיק משקל כדי לשמש כמוטו.
הדבר זורם עכשיו מ"אפריל...." עד "שאנטי" בלי הפסקה. זה 19 עמודים, בוא נאמר שזה השיר הארוך ביותר בשפה האנגלית. אל תנסה לשבור את כל השיאים בכך שתאריך אותו בעוד שלושה עמודים.

...

Complimenti, יה בן זונה, שִׁבֵּעַ הַקְּנָאוֹת חרבו אותי ... יום אחד אני אתחרפן, אקלל את פלובר, אשכב כמו גוש חרא פחדן ואומר "על האמנות לעטר את התבור".

אחרי הכל זהו עידן ספררררררתי נהדררררר.
תודה על האגמנון.

(תרגום: יהודה ויזן)

מִן הַשִּׁדּוּרִים בְּרֵדִיּוֹ הַפְּשִׁיטִי

6.11.1941

ארצות הברית של אמריקה זקוקה לרפורמה פנימית, לא למלחמה באפריקה או באסיה. לא למלחמה בעבור בעלי המכרות כנגד האיכרים של רודזיה, לא למלחמה בעבור האופיום של שאנגחאי וסינגפור. מרפורמה פנימית אפשר שיצמח שיתוף פעולה עם ארבע היבשות האחרות. וחופש תנועה בים, מהסוג שיותר לציילה ולארגנטינה לסחור עם צרפת, ספרד ושוודיה, ושוויץ...

7.12.1941

אירופה מצלצלת, פאונד מדבר. עזרי פאונד מדבר. ונדמה לי שאני עדיין מדבר קצת יותר לאנגליה מאשר לארצות הברית של אמריקה אבל, גם אתם חברים, מוטב שתאזינו. אומרים שהראש של האנגלי עשוי מעץ, ושל האמריקאי מאבטיח. קל יותר להכניס משהו לראש האמריקאי, אך אי אפשר לגרום לזה להישאר שם יותר מעשר דקות. כמובן, אני לא יודע איזו תועלת אני מביא, כלומר, איזו תועלת כאן ועכשיו. אבל משהו, חבריי בשני צדי האוקיינוס הארוך, תהיו מוכרחים ללמוד, מלחמה או לא מלחמה, במוקדם או במאוחר.

15.3.1942

האויב הוא ה-Leihkapital. אויבכם הוא ה-Leihkapital, המלווה הנודד הבינלאומי. אויבכם אינה גרמניה, אויבכם הוא כסף בהלוואה. מוטב לכם ללקות בטיפוס, דיזנטריה, בדלקת כליות, מאשר להידבק בעיוורון הזה שמונע מכם להבין כיצד מחלישים אתכם, כיצד אתם נחרבים. היהודי הגדול קשור בעבותות ב-Leihkapital הזה ... ובאשר לאימפריה שלכם, לא בכלה

זכיתם בלחימה מהוגנת. אך איך שלא השגתם אותה, למשך זמן מה החזקתם בה פחות או יותר בצדק, על בסיס העובדה שהבאתם לשם ממשל, או ממשל טוב יותר, מזה שהיה לילידים ... נתתם ליהודי להיכנס והיהודי השחית את האימפריה שלכם, ואתם עצמכם הפכתם יהודים יותר מהיהודי ... אינכם מייצגים דבר זולת ריבית ... מלבד הריבית על המתכת; כוננתם ריבית בנקאית, 60% כנגד 30%-40%, ועל כן, לא תיוושע נפשכם. בהשחיתכם את העולם כולו, איבדתם את עצמכם לעצמכם ... והיהודי הגדול השחית כל אומה שהזדחל אל קירבה. אבן רחיים על הצוואר.

17.7.1942

נפוליאון ביקש להיות נחמד לעבריים, והם נטשו אותו. הוא כן, הם נטשו אותו. איטליה הייתה הומאנית כלפי היהודים, ואלו התחילו להיות קולניים ... האם אתם מעריכים את מה שעשה היהודי לאנגליה? כלומר, זה מה שאתם רוצים שיעשו לכם? ... זה העתיד שאתם חפצים בו? החלפתו של טקיטוס בתלמוד בקרב החוגים המעודנים ביותר של האוניברסיטאות שלנו? ... איני מאמין בדעה קדומה על בסיס גזע, אך אני כן מאמין בלימוד ההיסטוריה. עד כמה שידוע, האפריקאים הכהים לא הזיקו לאנושות למעלה מאלפיים שנה. זנון הקדוש מוורונה היה אפריקאי, לאוגוסטינוס היה סגנון אפריקאי...

20.4.1943

אם וכאשר מישוהו מזכיר את הפרוטוקולים המיוחסים לזקני ציון, הוא ניתקל לעיתים תכופות בתגובה: הו, אבל הם מזויפים. אין ספק שהם מזויפים, וזו ההוכחה היחידה שיש לנו באשר לאותנטיות שלהם. היהודים עברו עם מסמכים מזויפים במשך 2400 שנה, כלומר, פחות או יותר מאז שהיו להם

מסמכים כלשהם ... גם אם היית מנסה לשבור את שיא העולם בזייפנות לא היה עולה בידך להצליח כל כך בשני משפטים – פרוטוקול מספר 8, פסקה ב': "נקיף את ממשלתנו בעולם שלם של כלכלנים. זו הסיבה שבגינה נוצרו מדעי הכלכלה, וכו'. שוב יקיפנו מערך שלם של בנקאים, תעשיינים, קפיטליסטים, והחשוב מכל, מיליונרים..."

(תרגום: יהודה ויזן)

ליקוטי אמרים ומאמרים

הלל בבלי

מתוך: "שירת אמריקה הצעירה"

'התקופה', כרך י"ט, 1923

בין משוררים אלה שהזכרתי, עובדי היופי והאמנות, קובעת מקום מיוחד לעצמה חבורה אחת קטנה, שפרשה לפני שנות-מספר, בהשפעת התנועה הסימבוליסטית בצרפת, ובנתה לה במת-יצירה חדשה, ובמשך שנות-קיומה המעטות כבר הספיקה להעלות שאון רב בפולמוס של סופרים בנוגע לתורת-השירה וגם – וזהו הנותן לה את זכות-הקיום – להכניס משהו לתוך אוצר השירה גופה.

חבורה זו לא הסתפקה, כנראה, בנחלת-היצירה גרידא, אותה היצירה המפכה בנחת בדרך שהתווה לה יוצרה מתוך צניעות, אף כי משפע-כוחות, מבלי היותה זקוקה לשמות-לְוֵי ולפרושי-דברים. משוררים אלה באו לא רק לשיר וליצור, כי-אם גם להורות ולברר אי זה הדרך תשכון שירה ולהכריז מלחמת-דברים על הרבה מן הישן והמקובל בעולם-הפיוט. וכה קרה הדבר ונהיה, שבשנה הראשונה למלחמת-העולם פרשה החבורה ההיא לאנגליה – כי אמריקה טרם הוכשרה לכך – ובחברת משוררים בריטים אחדים הוציאה אנתולוגיה של שירה בשם המצלצל "שירה אימג'יסטית", ובשם זה גם נודעו בקהל – משוררים אימג'יסטים. וכעבור שנה חזרו והוציאו אנתולוגיה שניה – והפעם באמריקה – ואליה צרפו גם פרוגרמה מפורטה, המבארת ברוחבה את עקרי שיטתם ויסודות תורתם על-פי סעיפים ידועים וחוקים מוצקים. מה הם עקריה-הדעות, שהכריחו את המשוררים האלה לקבוע מדור-יצירה לעצמם, ומה טיבה של התורה האימג'יסטית, שבאו להשמיע? על שאלות אלה תבוא הפרוגרמה שלהם ותענה; והוי היא לפנינו על כל סעיפיה:

- א. להשתמש בלשון-הדבור הפשוטה, אך להביע תמיד את המלה המדִיקָה, לא את הקרובה לדיוק ואף לא את הדקורטיבית בלבד.
- ב. ליצור דרכי-ריתמוס חדשים, אשר יבטאו מצבי-נפש חדשים, ולא לחקות את דרכי-הריתמוס הישנים, שאינם אלא הדים למצבי-נפש ישנים. אין אנו

טוענים ואומרים, כי "החרוז החופשי" הוא הדרך היחידה לכתיבת דברי-שירה. אנו לוחמים בעדו כבעד פרינציפיון של חופש מתוך אמונה, שאישיותו של המשורר תתגלה לפעמים ביתר בהירות על-ידי "החרוז החופשי" מאשר על-ידי הצורות המקובלות. כל ריתמוס חדש בשירה, כוונתו – אידיאה חדשה.

ג. לתת חופש גמור בבחירת הנושא. אין בזה משום אמנות טהורה לבוא ולכתוב באופן גרוע על-דבר אירונים ואבטומובילים, כמו שאין גם משום אמנות לקויה לכתוב באופן יפה על העבר. מאמינים אנו בכל תוקף בערכם האמנותי של חיי-ההווה שלנו, ואולם רוצים אנו להעיר, כי אין לך דבר פחות מעורר את הלב או יותר עתיק-ימים מאווירון בשנת 1911.

ד. להציג תמונה – אימג' – מכאן השם אימג'יסטיים. אין אנו חבורת ציירים, אבל מאמינים אנחנו, כי השירה מתארת את הפרטים בדיוק ואינה מטפלת בדברי-הכללה סתומים ואי-ברורים, אם גם יהיו נעלים ונעימי-קול ביותר. מטעם זה אנו מתנגדים למשורר הקוסמוס, הפוטר את עצמו מכל הקושי שבאמנותו.

ה. ליצור שירה מוצקה וברורה, לא ערפילית וסתומה.

ו. ולבסוף – מאמינים אנו כולנו, כי הריכוז הריהו עקר מהותה של השירה.

מתוך דברי הפרוגרמה האלה יוצא כי פשטות-השפה ודיוק-ביטוי של המושג או ההרגשה אשר בלב המשורר בצורה הנאותה ביותר לאישיותו, ובעיקר – הבלטת התמונה הבהירה והמְכֹזָה – הם ראשי יסודותיה של תורת-האימג'יסטיים, "האימג'יזם – מוסיפים בעלי הפרוגרמה ואומרים – נוגע יותר אל אופן התיאור מאשר אל הדבר המתואר".

לכשנעין יפה בדבר, ניווכח על-נקלה, כי יסודות-שירה אלא אינם חדשים כל-עיקר, וכבר היו בתמציתם נחלת משוררים רבים מדורות שעברו. ואמנם כה יאמרו גם האימג'יסטיים עצמם בהקדמה לספר-האנתולוגיה הנזכר: "עיקרים אלה אינם חדשים, אלא שאין נשמעים להם עוד כיום".

אברהם רגלסון

מתוך: "ארץ המכבדת בוגדיה והמענה תמימיה"

על המשמר, 23.11.1952

בבית-אישפוז מהודר לחולי-רוח בקירבת החוף המזרחי-אטלאנטי של ארצות-הברית, יושב ישיש קטן, בעל זקן מחודד ולבו בטוח בו שלא זמן רב יישב שם, כי במהרה ישוחרר. עתים הוא מטייל בקמפון הירוק אשר לבית-האישפוז, והוא חורז חרוזים מבולבלים ונפתלים, מלאים חירוקי-שן על עם ישראל.

לבית-המשוגעים נשלח על שום שבגד בארצו בעת מלחמה, ועשה תעמולה בראדיו למען מוסוליני והיטלר.

בעד ספר מאותם החרוזים העכורים, קיבל פרס-לשירה מטעם הקונגרס האמריקני.

כך נהגה אמריקה בבוגד מועד ומוכח, שסייע לאויב בזמן שאמריקה – וכל האנושות – נאבקו מאבק לחיים-ולמוות עם אשמדאי אנטי-אנושי.

אילו שאלו את פי ואת טעמי, הייתי מציע שאותו ישיש – עזרא פאונד – יישלח אל בית-המשוגעים על שום חרוזיו. ופרס אחר לגמרי היה ניתן לו על שום בגידתו !

מתוך: "דיוקנה של שלהבת"

ראיון ב'דבר', 4.9.1964

הם חשבו שאני אדבר אתם על מלכות ירושלים, על חזון. ואני דיברתי אתם על מה הם אוהבים, איזה מין גלידה ואיזה מין טבק, אם בלונדיניות, אם שחומות, על עזרא פאונד – אמרתי להם: אני "גיליתי אותו" לפני שנולדתם. אמרתי להם, אם אני אקרא למלצר ואתחיל להסביר לו על הצמח שגדל בשדות סין ושמייבשים אותו ומביאים מרחוק, יאמר הוא בסוף: 'מה, כוס תה רצית? כל כך הרבה מלים בשביל דבר קטן'. ככה עם השירה שלהם, דברים קטנים שאינם מצריכים הגברת קול, קומות על קומות של אימג'ים.

מקסים גילן

“מכתב לאגודת הסופרים”

‘קילטרטן’, 1964

לכבוד ועד אגודת הסופרים בישראל אדונים נכבדים הריני פונה אליכם אישית בבקשה גלויה להמשיך במסורת היפה בה התחלתם כאשר יצאתם בפומבי בשבת דברי המשורר הרוסי יבטושנקו והזמנתם אותו לבקר בארץ

היה זה מחווה ציבורי שהקשר שבינו לבין הסיפרות מועט ביותר אדרבא בואו והביעו עתה בצורה דומה דברים שיהוו פרעון חוב מוסרי אשר השירה הישראלית החדשה חבה למשורר הגדול עזרא פאונד

עזרא פאונד אביהם הרוחני של אליוט ויתר מעצבי השירה האנגלוסכסית החדשה הינו ללא ספק סבם הרוחני של מירב משוררנו הצעירים והלא כל כך משוררים או לא כל כך צעירים השפעתו העקיפה על הסיפרות העברית מן הזרמים האסתטיציסטיים שבה ועד לניסויים ביותר כבירה

אכן משורר גדול זה היה ר"ל אנטישמי ופאשיסט מושבע משום כך מצאו רבים שיש לפסול אותו גם במישור הסיפורתי ומנעו ממנו את המקום המגיע לו מבחינה ציבורית פגעו ביוקרתו האסתטית והתנכלו למשורר ולמעצב הדפוסים האמנותיים כדי לנקום באדם בשוטה ובקנאי

הריני פונה איפוא לאגודת הסופרים העבריים דווקא לצאת בקריאה המופנית לשופטי פרס נובל שיעניקו לעזרא פאונד את הפרס השנתי שלהם מחווה מעין זה מצד הציבור הסיפורתי המאורגן בישראל יהווה דוגמה ומופת של העדפת ערכים אמנותיים ונכונים על חישובים פוליטיים ואישיים

מכל מקום אם יש זכות קיום לאגודת הסופרים הישראלית מעבר למוסד
מיקצועי שמטרתו להקציב הקצבות ולהעניק הענקות לשכן שיכונים ולשבח
שבחים כאן ההזדמנות להצדיק קיום זה

בכל הכבוד הראוי לכם מאחד שכותב גם הוא

מקסים גילן

מתוך: "בשעת נעילה"

'דבר', 29.10.1965

בלי משים מתעוררת השאלה הישנה: האם לשון נקיה, מנוסחת היטב, הגיונית בבנינה, מעידה גם על טוהר המטרה שהיא באה לשרת, האם לשון זו נוצרה בצלם המטרה והתכלית? כי כל מטרה פוליטית אלימה ביותר, אנטי-רוחנית ביותר, נעזרת בלשון הפילוסופים והמשוררים – עובדה זו עצמה כבר מעידה עדות חותכת ומרפה לבבות של אניני-הדעת. המשורר האמריקאי עזרא פאונד, שהעמיד את קולו ואת קולמוסו לשירות הפאשיזם במלחמתו עם ארצו וריצה את עווננו בבית חולי-נפש, במקום בית-הכלא כדרך בוגדים פשוטים, הוא ודאי ראוי לשמש עד-המלך בבירור זה. בהקדמה לתרגומי כתביו הוא חוזר ומדגיש את ערך הסופרים הטובים במה שהוא מכנה בשם "משק האנרגיה של הלשון": כל חוק, ואפילו פקודה צבאית זקוקים לניסוח מדוייק, תכליתי, ללשון בהירה, והסופרים מופיעים כמורי לשון למושלים, למחוקקים ולאנשי צבא. זה ערכם של סופרים קלאסיים בעלי עבר היסטורי ארוך, כמו פאונד עצמו. אך הוא יודע את האמת הגסה: אקדח טוב יורה בכל יד, בלי הבדל מי האוחז בו ומה מצבו המוסרי או האינטלקטואלי – אקדח או פגיון או כל סוג של נשק הרסני מודרני. מאקדחו של פאונד ירו רוצחים מקצועיים חשוכי המצפון האנושי. אגב, כוחו הלשוני של פאונד, ליטושו הקלאסי, עומד ביחס הפוך לכוח זכרונו. תקופה שלימה מחייו נמחקה לגמרי מזכרונו או שנסתלפה עד לבלי הכיר. ניטשה, כמובן, אינו אחראי במישרין לכך, שרעיונותיו הפילוסופיים הפיוסיים נהפכו בידי המרצחים לנשק יעיל, אך לעגו לדמוקראטיה והערצת הכוח ללא סייג, סייעו בידי הפושעים ועל כך עמד בשעתו תומאס מאן.

מתוך: "זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית"

הוצאת 'אל"ף', 1966

לשני המשוררים [אלתרמן ושלונסקי] משותף "עולם מראות" מילולי במובהק, המתרחק מן הריאליסטי, האימאזיסטי – האנגלי-אמריקאי – שהביקורת העברית שיבשה את כוונותיו לבלי הכר), והוא מצטיין בנטיה חזקה לעיטוריות, פיגוראטיביות חסרת שחר וקרקסית, הגם שאופיו שונה כאמור אצל כל אחד מהם ותלמידיו. מותר להניח כי שניהם היו דוחים בשתי ידיים את מאמרו של עזרא פאונד, לפיו "האובייקט הטבעי הוא תמיד הסמל המתאים". (גם פאונד עצמו לא קיים זאת תמיד בשיריו!) גם בשעה ששירם יוצא (או, מכל מקום, מתראה כיוצא) מתוך נוף טבעי מוגדר כלשהו (תל-אביב, שוק, תחנת רכבת), הריהו משנה – במהלך הטונספורמציה הפיגורטיבית (ראה "עגילי העץ" של אלתרמן) - את דמותו של אותו נוף עד לבלי הכר: בסופו של דבר קשה, לעיתים, לזהות עצם אחד, התרשמות אחת, אשר שימשו כאן נקודת-מוצא למשורר. (בשירי העמק של שלונסקי מצוי מניע תוכני מעין זה). בסופו של דבר נאמנים שניהם "לטכניקה" שפותחה על-ידי כמה מן הסימבוליסטים הצרפתיים והעותקה, לאחר מכן, אל השירה הסוריאליסטית והפוטוריסטית. בכלל, אופייני לאלתרמן ציור התפאורה המשבץ גם את היסוד הטבעי (ערב, ברק, ערפל, שקיעה, וכו') במסגרת מזנסצינה מלאכותית ומסוגנת מאוד, המעלימה את טבעיותו.

[...]

"המשורר הכותב חרוזה חופשית", קובע אודן בקובץ מסותיו הנבחרות, "כמוהו כרובינזון קרוזו באיו השומם: עליו לעשות את כל מלאכת הבישול, הכביסה וההטלחה שלו בכוחות עצמו. בכמה מקרים יוצאי-דופן, מולידה אי-תלות אמיצה זו דבר-מה מקורי ומרשים. אולם לעיתים קרובות הרבה יותר,

סופה הסתאבות – סדינים מזוהמים על גבי מיטה של הוצעה ובקבוקים ריקים
על פני רצפה של כובדה.”
ועזרא פאונד אוחז אתה שור בקרניו: “אני סבור שאדם צריך לכתוב חרוזה
חופשית רק כשהוא ‘מוכרח’ לעשות זאת, כלומר, רק כאשר ה’דבר’ יוצר
מקצב **יפה יותר** מזה של המשקלים הקבועים, או **ממשי יותר**, – – – מקצב
המביאו לידי כך שלא יוכל עוד להסתפק ביאמבים קבועים או באנאפסטים
קבועים.”

דן עומר

מתוך: 'בית-קברות למשוררים'

'פואמות דוקומנטריות', גולגותא' 1967

כאן ריק, כאן שמורה כבת-קרקע ענקית למאיסטרו עזרא
פאונד, מטר על כל קואנטוס – כאן, עזרא, יוקם לך
בית חולים קטן לחולי-רוח, בו תרשום ותחייה מיליוני-
שירים – אחרי מותך – לשמחתם של כל שונאיך,
שטרם למדו להפריד בין שירה לאייפה.

”גם למשורר גדול אין מוחלים סיאוב”

מ'ערבי', 28.3.1969

המשורר האמריקני הגדול, רוברט לואל, העניק ראיון ל"ג'רוזלם פוסט" ערב צאתו מישראל בחזרה לארצו לאחר ביקור של שבועיים. בין השאר סיפר למראיינת כי הוא נמנה עם חבר השופטים שהעניקו לעזרא פאונד את פרס-בולינגן לשירה – אחד הפרסים הספרותיים החשובים ביותר בארה"ב. פאונד קיבלו בשעה שהיה חבוש בבית-החולים לחולי-רוח – הדבר היה שנים אחדות לאחר סיום מלחמת-העולם השנייה – ומתן הפרס לפאשיסט המושבע, שניצל מחבל-התלייה רק משום שהוכרז פאראנואיד, עורר סערת-רוחות גדולה. אותו זמן עדיין היו בריות רבות רגישות בנושא זה של בגידה במולדת ושיתוף-פעולה עם הרוצחים השחורים והחומים. לואל, הליבראל, אינו מתעלם ממה שעשה פאונד בימי המלחמה – הוא שידר, משנת 1942 ואילך, ברדיו רומא שידורים מלאי ארס אנטישמי וקרא לחיילי בעלות-הברית למשוך ידם ממלחמה שבה הם שופכים דמם למען נושכי-הנשך היהודים – "הוא נקט עמדה נוראה בשידורי הרדיו בתעמולה האנטישמית, הפאשיסטית שלו" – אולם "הוא כמעט שלא הניח לכל אלה להיכנס ל'קאנטוס' שלו, וכאשר נכנסו פנימה, היו שונים מאד מן השידורים". ולואל מוסיף ואומר, כי "בישראל מצאתי אך מעט טינה כלפי פאונד. באמריקה רוב היהודים היה כמעט פאראנואידי בקשר עם פאונד. ואז נסתבר, כי רוב היהודים – ביחוד סופרים ואנשים צעירים – חיבבוהו ובאו לבקר אצלו בוונציה. כמעט שחש אתה, כי היהודים יש בהם קירבת-נפש אליו. והוא עכשיו פופולארי בין היהודים ואנשי-האוונגארד הרבה יותר מת. ס. אליוט, משום שהוא נראה יותר 'ביטניק'."

איני יודע מה רגשות הוגים כלפי פאונד אותם חסידי-אונראגארד ו"יהודים" – מובן, ממש טבעי, שיזהו את המקדמים בתחומי האומניות עם היהודים – בארה"ב. אין בלבי ספק, כי עזרא פאונד הוא אחת הדמויות הגדולות ביותר בספרות האנגלו-סאכסית החדשה ובלעדיו לא ייתכן לתאר את התפתחותה:

הוא היה מורו ורבו של אליוט וכאשר קיבל המינגווי את פרס נובל, אמר, כי "את הפרס צריך היה לקבל עזרא פאונד, שלימדני הכל", ואילו וויליאם פוקנר, במעמד דומה, אמר, "פאונד הוא שראוי היה לפרס נובל, כי הוא המורה שלי". אולם ההכרה בחשיבותו העצומה של פאונד מבחינתה של הספרות המודרנית – שלא כאן המקום לנתח ולפרטה – אינה גורעת מאומה מן העובדה, כי עוד מראשית שנות העשרים החלה הנימה האנטישמית הגסה לבלוט יותר ויותר בכתביו. בשיריו היה מטיף נגד הנשך – והוא פיתח גם מין תורה כלכלית-חברתית מבולבלת, התולה את קולר כל הצרות בצוואר הריבית "היהודית" – עד שנעשה מעריצם הנלהב של מוסוליני והיטלר וסופו שנתגלגל אל השידורים בראדיו רומא. ב-1945 הועמד לדין בעוון בגידה במולדתו. כאמור, הקביעה שהוא חולה-נפש, הצילה אותו ממוות. שתיים-עשרה שנים ישב בבית-המחסה לחולי-רוח. כאשר שוחרר – במידה רבה תחת לחץ סופרים ואנשי-רוח ידועים – יצא לאיטליה ושם הוא יושב עד עצם היום הזה.

לואל אומר, במקום אחד בראיון, כי "...אבל עכשיו פאונד עצמו מותח ביקורת קשה יותר על רעיונותיו משהייתי אני עצמי מותח. יש שם חרטה", והוא מנסה להטעים עד מה פאונד הוא חסר נסיון מכלי-ראשון בפוליטיקה ועד מה מיעט לבטא את השקפותיו בשעירתו. אני זוכר מאמר פרי-עטו של משורר אמריקני לא-יהודי, רוברט הילייר, שפורסם בשעתו בקשר עם "פולמוס פאונד" ובו קיעקע את כל מגדלי הקלפים הללו והוכיח, כי אסור לשכוח ואסור להשכיח את אשר עולל פאונד. מה שעשה אדם זה – חורג מעבר לכל מה שניתן לסלוח לו על-שום מחלת-נפש, חוסר-אחריות למעשים, ובוודאי אסור לסלוח למי שנתן את ידו לשטן כתוצאה הגיונית וישירה של הגיונותיו שנים על שנים, מפני שהיה "נעדר נסיון בלתי-אמצעי בפוליטיקה". אולי היו הדברים מחודדים יותר אז, לאחר מלחמת-העולם; ועכשיו, עשרים וארבע שנים אחרי-כן, נוהגים בעולמנו חזיונות שאותה שעה אי-אפשר היה להעלותם על הדעת. עכשיו ייתכן בהחלט ש"סופרים ואנשים צעירים" מיהודי ארה"ב עולים לרגל אל עזרא פאונד, שקרא – רק לפני כ"ז שנים – לכלות את גועם בעשן. סוף-סוף הוא סופר גדול – מעבר לוויכוח על ה"קאנטוס" שלו ועל מידת אי-הנורמאליות הבאה בהם לידי ביטוי – ואם הטיף בצורה

הנפשעת והמסלידה ביותר (גם בשירתו ולא רק בשידוריו) נגד ה"ייד" המרמה את "הגוי-העדר" ומבקש לאבד ולהשמיד את "הממזרים הבלונדיניים" או לפחות לסרסם, אז מה? זה היה מזמן, ועתה – כעדותו של לואל – הוא "מתחרט" בעצמו על מה שהיה...

אפשר, כי לא הייתי נזקק לנושא זה גם לאחר שקראתי ביום ו' האחרון את הראיון עם לואל ב"ג'רוזלם פוסט". אבל לפני ימים אחדים שח לי משורר עברי עברי, כי הוא תירגם מיבחר מתוך שיריו של עזרא פאונד ויש על לבו להוציאו לאור. הוא שאל לדעתי, ואני – יליד-הארץ, שלא-פעם מטיחים בפניו שהוא "כנעני" – הגבתי לאלתר: "פאונד בעברית? לא בדורנו!" – והוא – שבהחלט לא ייתכן להדביק לו אפיטטים כאלה, לא רק משום שהביוגרפיה שלו אינה נותנת להם מקום, אלא גם מפני שיצירתו רחוקה מהם בתכלית, התבונן בי בתימהון. הבינותי, שהפסדתי את שארית סיכויי להימנות עם האוואנגרד ואולי נמוגו התקוות האחרונות להיחשב ל"ילד נורא" במחנה-ספרותנו המיושב, אלא שלא הייתי מוכן – גם אז – לחזור בי. על-אף האמוציות "הכנעניות" שלי, קיימת בי רגישות משובה לגבי השואה היהודית, סולם הערכים והעדיפויות בתחומי השיכחה, הסליחה והמעבר לסדר-היום וכיוצא באלה פתופתי-ביצים של אינטליגנטים תלושים. משום כך נבצר ממני להתעלם מן הצד השני – בעצם, הראשון – של מטבע פאונד. הוא אמנם עזרא פאונד שתרומתו לספרות בלשון האנגלית, לרבידה השונים, לא תסולא בפז – אבל בעת ובעונה אחת הוא עזרא פאונד שהתייצב באופן פעיל לימין משמידי העם היהודי. משום כך לא "בוער" לי לקרוא את שיריו בתרגום עברי. אינני פאראנואיד לדידו – אף לא לגבי לואי פרדינאן סלין, דרך משל – ואף לא שכיזופרן: אינני סבור, כי היגיבי טעונים הגדרות פסיכיאטריות מדוקדקות כל-כך. פשוט: מי שקרא לרצח יהודים ועשה זאת לקוו ולמישקולת בחייו האינטלקטואליים, וביחוד בימים האפלים ביותר בתולדות אומה מיוסרת ונרדפת על צוואר – אינני חייב להעשיר את התרבות העברית בתרגומים מתוך יצירתו.

ודאי, אפשר לנהוג אחרת. "משפצים" את ההיסטוריה ומשמיטים את הקטעים "הבלתי-נעימים". מהדורת 1953 של אנתולוגיה ידועה של שירה אנגלית ואמריקאית – בעריכתו של לואיס אונטרמאייר – מביאה שיר אחד משל

פאונד, בסך-הכל (מנקודת מבט "אובייקטיבית", הרי זו טעות, אבל אולי אפשר להבין טעות זו אצל העורך היהודי), אך בשורות הביוגרפיות הנלוות אליו נחלק כל הכבוד ל"סטאטורה" הספרותית של פאונד. זאת בלי להתעלם ממש שעולל באותו שטח, שעל-פי לואל אין לו בו ניסיון של ממש. אולם באנתולוגיה אחרת – זו הפעם של מסות-ביקורת בשדה הספרות האמריקנית והבריטית של ימינו – שיצאה בעריכתו של סטנלי אדגאר היימאן (ייתכן שאף הוא אינו רחוק במוצאו מבניו של אברהם, ואם כן הדבר, גם תופעה זאת תיתכן דווקא משום שהוא כזה) – שהופיעה שלוש שנים אחר-כך, ב-1956, ואף בה מיוצג עזרא פאונד, נאמר עליו בקטע הביוגרפי: "הוא חי בחו"ל, בעיקר בראפאלו שבאיטליה, מ-1908 עד 1945, והיה פעיל בעריכת כמה כתבי-עת ספרותיים, כמו בכתיבה ובשידור על נושאים פוליטיים וכלכליים" – זה הכל. ומי שאינו יודע בדיוק מה היה פשר "פעילותו" של פאונד "בכתיבה ובשידור על נושאים פוליטיים וכלכליים", יוסיף להיות בור לאושרו גם להבא. אף זה קור-מחשבה, ומסתבר, לגיטימי לגמרי בתבל זו שלנו.

הנה כי כן, עזרא פאונד **בעברית**... הוא עצמו אמר כי "חינוך הראוי לשמו אין לתת, בסופו של דבר, אלא לתאבים לדעת". ומי שאינו רוצה לדעת – כלום אפשר לחנכו? אף זו קושייה הטעונה תירוץ – ו"המקרה פאונד" בהשלכותיו הישראליות עשוי לתרום להארתה. דומה, שהנחיצות בכך לא פחתה, להפך, היא מחריפה והולכת.

ישראל אפרת

"אימג'יזם"

ספר המסות: הסתכלות בסוד הרוח והרושם, 'דביר', 1971

דברים במועדון "מלוא" בליל שבת 9.6.1961:

הספרות היא הכרח חברתי, כמו הדיבור, גילוי הקשר והזיקה שבין אדם לחברו. רק דוד המלך שהכתיבה היתה המוסיקה של נפשו ישב כאן לא רחוק בלילות וכתב תהלות לאלהיו, רק הוא ואלהיו, ואין אחר. ההכרח הזה לא בא אצלי על סיפוקו המלא בגולה מחוסר חברה. הסופרים המעטים כל אחד תקע לתוך הבור ולתוך הדות, והתקיעות מעטות, ארעיות. יש ונזכרתי באותו בחור מסורבל מאד בישיבת מיר שאיש לא ידע בבואו עם שחר ובצאתו עם ערב. תמיד ישב רבוץ בכל כבדו על דפי גמרתו בשתיקה גמורה, אך פעמים אחדות ביום הפליט כעין נהמת ארי. נדמה שלפיה ידעו את השעות.

ואותו אי-סיפוק הביאני הלום וגם כיוון את רגלי למועדון זה של אמנים וסופרים. והערב אני הודיה לכולכם.

לפני חמישים שנה בדיוק התחלתי לפרסם שירים. שירי הראשון "פעמי חלומות" הופיע באלול תרע"א. בתיאוריה, ב"ארס פואטיקה", עוד לא התעניינתי. רק אחר כך, כעבור כמה שנים, נתקלתי באימג'יזם, בשירי H. D. ואימי לואֶל ועזרא פאונד ואלדינגטון ופלטשר, ולמרבה שמחתי הייתי כמו אותו אדון בורגני אצל מולייר כשגילה שכל הזמן דיבר פרוזה. אסכולה זו התחילה להכות גלים בשירה האוואנגרדיסטית בצרפת, באנגליה ובארצות הברית בעשור השני למאת העשרים הזו, והיא פינתה מקום לרוחות אחרות זו אחר זו עד הביטניקים בימינו שגם הם כבר רד יומם. ואולם היא השאירה חותם טוב וקיים. היא העלתה לאור התודעה מה שהיה בטמון כל הזמן בכל יצירה שירית אמיתית: ההדגשה על האימג'.

כי בעיית היסוד של השירה כמו של כל אמנות היא ה"איך": איך לבטא בנאמנות ובשלמות את אשר נרחש בלב. למאיתמאטיקה יש לשון משלה: אותיות וספרות. לפילוסופיה יש לשון משלה: מושגים וקטגוריות. ואילו לשון השירה הריהי מוכרחת להיות ההיפך: לא מושגים, לא אילן סתם אלא מה נאה אילן זה, לא ניר סתם אלא ניר זה. וכיצד להביע "זה" זה כשכל הלשון האנושית היא סתמית, כללית, מושגית? ואמנם אפשר היה ללקות בטירוף הדעת לו היתה בלשון מלה אחרת לכל פרט או – יותר נכון – לו היתה התודעה רושמת כל פרט מהאינסוף המקיף אותנו בכל רגע. ובכך בלי לשון פרטית ובלי תודעה פרטית, איך להביע את הפרטי, את הייחודי והקונקרטי? אלהים, לפי התלמוד, נקרא זה שנאמר זה אלי ואנוהו) – הגדרה קולעת מאד, זה שכולו ייחוד ופרט ללא הכללה כלל, וזה שכולו לפניך. ובכך כיצד לתת ביטוי ל"זה", נגיד, לא ל י ו ת של עצם פרטי שפגעה בכך באקראי והילכה עליך דממה ותהייה? האימג'יזם אומר: רק על ידי תמונה עולה מן המרחק, מפתיעה בריחוקה, ובכל זאת הריהי התמצית והרשת של החוויה. כמו בפעולה מסויימת במשוואה מאתימאטית כל האימאג' והעצם מבטלים זה אצל זה מה שלא חשוב ולא נוגע ונשאר רק הרושם במלוא ביטויו. הנה למשל יוצא עזרא פאונד מרכבת תחתית אל תוך תחנה טחובה ואפלה בלונדון, והתחנה צפופת אנשים כולם צופים אל הכניסה לרכבת. וכיצד למסור את הרושם? על ידי ציור כל פרט ופרט? לזה צריך לחיות אלף שנים. והרושם החי איננו צירופי וסינתטי אלא ספונטאני ושלם. יש צורך באיזו תמונה מרוכזת, בוערת בריכוזה כמו הקור הדק בנורה חשמלית שהוא בוער דווקא מפני שהוא דק מדי לגבי הזרם הדק של חשמל. ועזרא פאונד ישב וכתב שיר בן שלושים שורה והשמידו. לאחר ששה חודשים כתב שיר בן חצי האורך והשמידו. לאחר שנה חיבר מין "חאיקו" של שתי שורות

מְרָאָה הַפְּרָצוּפִים הָאֵלֶּה בְּסֶף:
עָלִים עַל עֲנַף לַח, שְׁחֹר.

וזהו כל השיר. יותר אין. רק האימאג'. ועזרא פאונד לשיטתו. מוטב לו לאדם ליצור אימאג' אחד בכל חייו מאשר הרבה ספרים כרסתניים. וקדם לו אריסטו

על השליטה במטאפורה: "זהו הדבר היחיד שלא ניתן ללמדו מפי אחרים, והוא סימן לגאונות, כי מטאפורה נאה מחייבת תפיסה אינטואיטיבית של דימוי בין בלתי דומים". וידעו את הסוד גם משוררי יפאן בשיריהם המצומצמים בני שבע עשרה הברות, וידעו גם ציירים ומשוררים בסין. וקדמה לכולם תורת משה באמרה: "ב מ ר א ה אליו אתודע", מילים שעליהן נתבססה ההשקפה הפילוסופית בימי הביניים על מקום הדמיון והדימוי בנבואה.

ניתן להעמיד את האימג'ים על ארבעה עיקרים.

(א) פרוזה גמורה ואובייקטיבית, בלי כחל של מילים סנטימנטאליות או מילים פיוטיות-ערפיליות העשויות לטשטש את מיתארו של האימאג'. פרוזה יבשה מכל לחלוחית של שירה. קווים חדים כמו קווי יהלום על זכוכית.

(ב) צמצצצוּוּם... המילה המדויקת. Le mot juste. כל מילה יתירה או ריקה ממוחש גורעת מהפתאומיות וההפתעה של הרושם. ולכן יש להוציא כל שמות התואר ולהמעיט גם את הפעלים ולהעמיד הכל על הגברות של שם העצם. ושיר קצר עשוי להיות טוב יותר מהארוך, ממש כפי שסבר אדגר אלן פוא.

(ג) Vers libre, החרוז החופשי. יש להתנער מהמשקל הטוני והמונוטוני, שאיננו מוסר כלל את הריתמוס שבלב ולהכניס במקומו משקל יותר גמיש שישקף את המוסיקה של הרגש, את המחול של האימאג'. ואין זה בא להקל על המשורר. חרוז חופשי איננו חופשי מחרוז אלא רגיש יותר לכל קווי המחול, לכל התפניות של הדמות והרעיון.

(ד) האימאג' עצמו. לא סתם ציוריות אלא ריכוז או חוט אחד אימאג'יסטי. התוכן לא חשוב. הוא יכול להיות אחד הנושאים הוותיקים כגון טבע ואהבה ומוות או אינטלקטואלי יותר, צרבראלי, כמו אצל כמה מהמשוררים המודרניסטיים. לא "מה שיש בו" עיקר אלא לדווקא הקנקן, האימאג' המצמד ומרתק את כל התוכן אל עצמו. שלמה אבן גבירול חיבר שיר ארוך בשם "ענק" ולא הצליח, לא מפני שהנושא הוא דקדוק – גם זה יכול להיות נושא לשיר אמיתי – אלא מפני שלא הצליח להמחישו, להראות לנו בעליל את מחול הווקאלים מסביב לשבעת העמודים הכבדים של הפועל העברי.

אלה הם ארבעת העיקרים. וצריך להעיר: פלוס גדול יש להם לצעירי השירה שהם חותרים לשחרר את השירה מהעלטה הכחולה או הטשטוש הזהוב של לשון פיוטית ולהחזיר לה את מערומי הפרוזה שנולדה לדורנו בנס, את כל החן החי של דיבור שרק בו יכול האימאג' להתגלות בכל בהירותו וחדותו. אבל יש לשים לב גם ליתר הסעיפים ובמיוחד לצמצום האימאג'יסטי, לחוט הדק מן הדק בנורה החשמלית הבוער דווקא מפני שהוא דק, ושבו כל סוד האמנות או, כמו שאריסטו אומר, הגאונות. ועוד דבר. תנועה שירית זו שדיברנו בה שללה כל רעיון כללי, כל הטפה, כל "ביקורת החיים" שהמשורר והמבקר האנגלי מתיא ארנולד תבע מהספרות. ת. ס. אליוט ואחרים קיבלו את החיוב אבל לא את השלילה, את ההתבודדות האומנותית, את מגדל השן. ואחרי הגלישה האנושית אל תוך תהום של פחד וחטא, קשה מאד להמשיך באסתטיציזם טהור זה. השירה בדורנו מוכרחת איכשהו לכופף את צוארה היפה תחת עול, תחת עול.

דוד אבידן

“שלטון הבינוניות ופריבילגיית השלילה”

דבר, 10.11.1972

תמיד היית פנור שני, טרנג'דיה?
לא. זה עדיף על מה שיש לאחרות:
גבר אחד, משעמם, פנוע.
ראש ממוצע אחד – עם מחשבה אחת פחות מדי שנה.

(מתוך: *Portrait d'une femme*)

“ראש ממוצע אחד – עם מחשבה אחת פחות מדי שנה” – זה היה מקור-סיוטיו ומושא-הלעגותיו של עזרא פאונד כל ימי חייו, הוא חי שמונים ושבע שנים, ומחשבותיו (ללא כל קשר למה שנרשם או לא נרשם, בתקופה זו או אחרת, בכרטיסו הרפואי) לא נתמעטו. יתרון נדיר זה על-פני רוב האנשים הוא שסייע לו, כנראה, בין-השאר, להמשיך לחיות, למרות מצבו הכלכלי הדחוק, נידויו והחרמתו בארצו ומחוצה לה – ולמרות המצור הפסיכיאטרי, שהוטל עליו, כתחליף-דחוק לבית-כלא.

פאונד שנא כל ימיו את הבינוניות הממוצעות והשיגרה. מאחר שנגזר עליו לחיות בעולם, בו שלטו (ושולטות) שלוש אלה שלטון מוחלט, נדחף – גם בשירתו וגם בהשקפותיו הפוליטיות – לעמדות-אנטי.

לא היתה לו כל אידיאולוגיה מוגדרת במושגים המוגבלים של “בעד” ו“נגד”. שכן אלה היו חלק מעולם הבינוניות והשיגרה, שאתו סירב להגיע להסכמי-פשרה. לכן – אפילו בתקופתו הפרו-פאשיסטית – נתן, כנראה, ביטוי

למערכת מיקצבית מסויימת ולצופן-תגובה קוטבי יותר מאשר לדעות
"פוליטיות" בהוראה הנפוצה של המושג.

*

נהוג לייחס לעזרא פאונד נטיות אנטישמיות. גם בגלל פליטות-פה אחדות
שלו וגם בתוקף ההרגל, הבלתי-מגונה כשלעצמו, לזהות תמיד משטרים
פאשיסטיים בתקופות מסויימות עם רדיפת-יהודים.
האשמות אלה מוגזמות במידה רבה.

יש לזכור, כי למשוררים יש צופן-משמעות אחר בתחום השימוש במילים
מאשר לבעלים המשעממים, הכנועים לנשותיהם. אנשים, הכותבים שירה
טובה, עושים גם שימוש תכוף יותר בדגם-התנהגות, שהאנושות האזרחית
הממוצעת מכירה אותו לכל-היותר מפי-השמיעה: הספונטאניות. ספונטאניות
+ צופן-משמעות אישי יכולים להביא לעולם הצהרות מילוליות, שלכאורה –
בתרגום ישיר ומילוני – יש להן הוראה נתונה, אך למעשה יכולות להיות להן,
בעת ובעונה אחת, הוראות אחדות או רבות אחרות ואף מנוגדות להוראה
המיוחסת למצהיר.

להוציא אי-אלה תמלילים רדיופוניים, שלא היו, כנראה, פיסגת-יצירתו של
פאונד, קשה להאשים את כתיבתו עצמה באותן האשמות, בהן האשימו את
אישיותו. אין להניח, כי פאונד היה יותר אנטישמי ממספר נכבד של סופרים
יהודיים, בעבר ובהווה, לרבות סופרים ישראליים אחדים, שאני עצמי עלול
להימנות איתם.¹

שלא לדבר על וילאם שקספיר, ת.ס. אליוט או וילאם באטלר ייטס.² שני
האחרונים היו מעורבים, כידוע, בפעילויות אינטלקטואליות מסויימות –
במסגרת חוגים סגורים באירופה של ערב עליית היטלר לשלטון – שניתן
להגדין כבעלות אוריינטציה פאשיסטית.³

מדינאים ליבראלים אחדים, הפעילים היום לא פחות מפעם, הם בעלי עבר מרשיע הרבה יותר מעברו של פאונד – ואיש מהם לא כתב, לשם פיצוי, שירה מצויינת או אף שירה בכלל.

*

פאונד עצמו הבדיל בין ספרות לבין לא-ספרות בהציעו לכותבים-מתחילים את ההגדרה הבאה:
"ספרות הן חדשות, שנשארות חדשות".
פעילותו הרדיופונית של פאונד לשירות משטרו של מוסולוני אינה יותר בגדר חדשות, אך חלקים רבים משירתו הם עדיין מהדורת-חדשות סנסאציונית בהחלט.

עילעול מקרי ב-Cantos מגלה, למשל – אם לראות בשיריו ולא בהצהרותיו התעמולתיות חומר-ראיות – כי פאונד היה אנטי-קאטולי, אנטי-אוסטרי ואנטי-גרמני לא פחות ואולי יותר מאשר (אם בכלל) אנטישמי. להלן לקט מאולתר של ציטוטים:

הַעִיר
אָרְךָ ט
נוֹסְדָה בִּידֵי
מְרָךְ כִּי נַח
מִלִּים אֵלֶּה קָרָאתִי עַל הַפִּירְמִידָה,
בְּאַנְגְלִית וּבְעֵבְרִית.

(מתוך XXXIV)

או (מתוך XXV)

מֵר קוֹרְלֵס פֶּקֶד עַל מְכוֹנוֹת-יְרִיָּה
אֶבֶל פְּאֶשֶׁר הִגִּיעָה שְׁעַת הַיְרִי

הסתפק בהצמת סגריה ויצא מן
הסוללה והתישב בשדה,
ואז נתנו קצינים-זוטרים את פקדת-האש
ומר קורלס לא נענש בחמרה מיחדת
כי משפחתו
היתה משפחה בורגנית טובה מוינה
ולכן הוא אשפז בבית-חולים לחולי-נפש.

ולהלן (שם):

מר פידש
הסביר לי
איזה סיוט היה זה לנגן על פנור פאָשר
החמור הזה נתאאנוכיין'
או כל מפרסמוכיין אחר
שיש לכבד את שמו בגלל חק-לשון-הרע
נצח על התזמרת...

או, לשם שינוי (XXXVIII):

אמר הרר קרופ (1842): תותחים הם סחורה
אני נגש אליהם מהקצה התעשייתי,
אני נגש אליהם מהצד הטכני...

*

השורות דלעיל ורבות אחרות (כמו, למשל, הטענה, כי מאז נכנס האפיפיור
לוואתיקן קנה לו את הרגליו של ג'ימס ג'ויס) מלמדות משהו על דגם הטיעון
השירי הפאונדי, על נעימת ההגד ועל זוויות הגיחה אל הגירויים הסמאנטיים,

המועמדים לניגוח. מערך-התבטאות סימפוני, עשיר ורב-יעדים כזה אינו יכול להזמין פירושים פשטניים.

אנשים כמו פאונד לעולם אינם מתכוונים לדבר מסויים אחד, כאשר הם אומרים, כביכול – לדעת עם הבעלים הכנועים – דבר מסויים אחד. אחרי הכל, אלה המוכנים לוותר על יצירותיו של סופר נתון בשל השקפותיו או התנהגותו הפוליטית הם תמיד אלה, שוויתרו על יצירתו מלכתחילה – או, ליתר דיוק, שיצירתו ויתרה עליהם מראש וללא צער כעל קוראיה הלגיטימיים.

אנשים כפאונד עוסקים במילים על רמת תיחכום-ומורכבות, שאינה סובלת התערבות צנזוראלית מסוג כלשהו, בין-השאר משום שהם יודעים מבחינה מסויימת את מקומם ומשחקים משחק הוגן: הם יוזמים מערכי-יריבות של מילים-נגד-מילים-נגד-מילים. פריבילגיית-השלילה שלהם היא חלק מכשרונם, והשלילה, בתחום היצירה המילולית או אף היצירה בכלל, היא יצר בריא ומקדם, וממילא חיובי כשלעצמו.

כמובן: יש תאונות ביוגרפיות גם לאנשים כאלה, ותאונות אלה יכולות אולי להעיד על פגמים מיקצביים מסויימים, וממילא אף על פחת איכותי במיכלול-פעילותו של אדם נתון. אך פאונד היה קורבן תאונתו – ולא התאונה קורבנו של פאונד.

קשה להטיף בישראל דווקא נגד חרמות ונידויים. אחרי הכל – ויסולח לי על ההערה האנטישמית – החרמה ונידוי, של מושאי-תרבות הוא הרגל יהודי עתיק ומתפתח.

גם קשה לפעול – אפילו רוצים בכך מאד – נגד חרמות ונידויים בתחום הספרות. מקרהו של פאונד מהווה הוכחה לכך. לפני למעלה משנה קיבלתי פנייה מגוף בינלאומי, בעל השם הארוך "הוועד הבין-לאומי למען מתן פרס נובל לעזרא פאונד בטרם ימות", לסייע במשהו

בעניין אבוד-למעשה זה. בראש היוזמים עמדו אנשים כאווה הסה (שתירגמה את יצירות פאונד וקאמינגס לגרמנית), ואנשים טובים אחרים (ביניהם – מה מוזר – לא מעטים שמאלנים דווקא).
לצערי, הרב או המועט, לא יכולתי לסייע להם. חוששני, שאינני מסייע במיוחד לעניין דחוק זה גם עכשיו. מה לעשות, לא מספיק להיות משורר – צריך גם לדעת להסתדר בחיים. איש לעצמו.

הערות:

- (1) למשל השיר "לך תגיד שאני אמרתי להכניס אותך" (מתוך "שירים שימושיים" – נדפס ב"ידיעות אחרונות"): כל הצרות התחילו, / כשיהודי אחד שלח יהודי שני ליהודי שלישי / ואמר לו: "זה בסדר, תגיד שאני שלחתי אותך" - / ודווקא בגלל זה הוא נשאר בחוץ, / וכך, ילדים חביבים, החלה הפזורה היהודית.
- (2) פאונד, מורו ועורכו של ת.ס. אליוט, שימש זמן-מה גם כמזכירו של ייטס.
- (3) כדאי לקרוא בהודמנות, גם בהקשר זה את: *The Dawn of Magic*, Louis Pauwels & Jacques Bergier.
ABC of Reading, Ezra Pound, Faber & Faber.

“לסחוט חבצלות מצנובר”

דבר, 10.11.1972

ספר שהופיע לפני חודשים אחדים קרוי בפשטות “עידן פאונד” (מאת יו קאנאר). רוצה לומר: הספרות האנגלית של המאה העשרים עשויה להיקרא על שמו של עזרא פאונד. לכאורה, איפיון כזה של תקופה בספרות אינו חסר-תקדים – אפשר לדבר, למשל, על “עידנו של ג'ון דון”. ואצלנו איש לא יערער על קריאת תקופה חשובה בספרות העברית על שמו של ביאליק (“ביאליק ובני דורו” לפי נוסחת פיכמן). דון היה המצויין שבמשוררי אסכולתו ושמא זמנו, ביאליק היה הגדול שבמשוררים בני דורו ולפיכך קריאת תקופה על שמו תיראה טבעית.

ואילו יצוגיותו של עזרא פאונד היא, כמדומה, מסוג שונה ויוצא דופן לחלוטין. אפשר להסכים ללא היסוס לכך שעידן השירה האנגלית משנת 1908 (בה הוציא פאונד את ספר-שיריו הראשון) ועד – (איזושהי שנה בעתיד) הוא “עידן פאונד”. ויחד עם זאת לערער על היותו המשורר הגדול ביותר של תקופה זו. ארחיק לכת ואומר: אפשר להסכים ל“עידן פאונד” גם שעה שרואים בפאונד עצמו משורר נחות, או לא משורר או פשוט שרלטאן – כפי שכינו אותו ומכנים אותו רבים וטובים (וכמובן גם רבים ורעים).

הרקע – או הרקעים – הדמות – או הדמויות – היצירה – או שברי היצירה – של האיש הזה הם סמלים גדולים, טראגיים וגרוטסקיים כאחד, של ספרות המאה העשרים. הוא בוודאי היה משוגע. לשגעון שלו היו הגדרות פסיכיאטריות ופוליטיות ידועות – אך בקצרה אפשר לומר ששם השגעון שלו היה: ספרות.

במשך שלוש שנים, בחוסר התאמה עם זמנו,
הוא ניסה להחיות את האמנות המתה
של השירה, לשקוד על הנשגב
במובן העתיק. טועה מלכתחילה –

או שמא לא – אך בראותו עצמו יליד
ארץ חצי-פראית, מחוץ לזמן,
נחוש היה רצונו לסחוט חבצלות מצנובר –

כך כתב (בתרגום גם) במין שיר-אפיטאפיום על עצמו חמישים ושתיים שנה לפני מותו בעליל – אך דברי הקינה הזאת נכונים היום כמו אז, רק ש"שלוש השנים" התארכו לזמן רב הרבה יותר. יתכן ששורות אלה טעונות פירוש – ויתכן שאין הן טעונות. כמו בכל שירתו וכמו בשירת כמה מתלמידיו מקורביו, בראש ובראשונה ת. ס. אליוט, כמעט בכל ביטוי בשיר זה מקשר אל תופעה תרבותית היסטורית ספרותית. לשונות רעים טענו מכבר שכל כוונתן של שורות שכמותן לפרנס סטודנטים ומרצים לספרות שישבו לשקוד על עבודות כמו "הנשגב אצל פסבדו-לונגיניוס ואצל עזרא פאונד – השוואה ואינטרפרטאציה" וכו'. ואף שחרושת הביקורת שהתפתחה בעקבות פאונד ואליוט יש בה כדי להפחיד ולהמאס – מותר להניח שפאונד ואליוט ייעדו תפקיד נכבד יותר ל"שירת התרבות" שלהם, על כל הציטטות הרב לשוניות שלה, על כל הארודיצייה הכאוטית שהיא משופעת בהן. "להחיות את האמנות המתה של השירה" – או במלה אחת: להחיות.

השירה – שירת עולם – ימיה כימי האדם. האנשים שכתבו ושרו אותה, את שירת העבר, מתו זה זמן. הנחה רווחת היא ששירתם – בשיאה – ניצחה את הזמן ואת הכליה והיא חיה גם בימינו. אך האמנם? האמנם חיה השירה האיטלקית של ימי-ביניים, כלום חי הוא סופוקלס, כלום באמת נצחית היא השירה הסינית, כלום הפואמות האנגלו-סקסיות חיות וחיוניות כיום כמו בשעת היווצרותן?

פאונד הבין טוב מאוד שאין דבר חי חיים ערטילאיים. הוא הבין ששירת העבר – "המסורת" – היא דבר-מה מת לחלוטין אם אין מחיים אותו כל פעם מחדש, כל דור לעצמו, אם אין מיזוג של "המסורת" הזאת עם "הכישרון האינדיבידואלי", לפי מונחיו המפורסמים של רעו-תלמידו, אליוט. וכזה הוא פאונד – המחיה הגדול, יוצרה של שירת העבר המודרנית. זאת היתה התוכנית שלו – להקים לחיים את כל התרבות האנושית – תוכנית מדהימה, מטורפת, הרבה מעבר לכוחו של יחיד. ומכיוון שאין ספר שאפשר לייחס לפאונד סוג

מסוים של גדולה – ניתן להשיא עליו את פסוקו של המשורר הרומי פרופרטיוס, אותו תירגם פאונד בשיטתו המיוחדת: "לגדולים מספיק לרצות". ובכן, פאונד היה המחיה, "הנפח היותר גדול" כפי שהגדירו אליוט בהקדשה הנודעת ל"ארץ השממה", בעקבות טור של דאנטה בו מדבר משורר על רבו ומכנה אותו "הנפח הגדול יותר של שפת האם". העברית מאפשרת להשתמש בשורש של "נפח" ולומר שפאונד הפיח רוח חיים בשירת העבר. בלשון פשוטה יותר: הוא המתרגם המיוחד ביותר בתולדות השירה האנגלית. ניתן היה לומר שתרגומיו הם תרומתו הגדולה ביותר לספרות אלמלא היתה אמירה זו מחטיאה את כוונתם העמוקה ביותר של תרגומי פאונד. "תהיה זו טעות לחשוב על שירתו המקורית של פאונד ועל תרגומיו כעל שתי רשויות, טעות הצופנת בחובה טעות גדולה עוד יותר באשר לטבעו של תרגום". כך כתב אליוט בהקדמתו המצויינת למבחר שירי פאונד ואביא ממנה עוד פסוק אחד: "אחת הצורות הברורות ביותר שבהן מתגלמת מקוריותו של פאונד היא, אני מאמין, החייאתו את השירה הפרובנסאלית והאיטלקית".

תרגומיו של פאונד עוררו את אחד הפולמוסים הלוהטים ביותר בחיי הספרות האנגלית במאה, ההשמצה האכזרית ביותר היא פרי עטו של רוברט גרייבס שאביא מדבריו (במסה "אלה אלוהיך ישראל") פיסקה אחת: "פאונד ידע מעט לאטינית אך תירגם את פרופרטיוס, עוד פחות יונית, אך תירגם את אלקיוס, מעט אנגלו-סאקסית – אך תירגם את הספן. שאלתי פעם את ארתור וואלי [הסינולוג הנודע – י. ב.] כמה סינית ידע פאונד וואלי הניע את ראשו נואשות. ואינני טוען למומחיות בפרובנסאלית אך מאיורקית, שבה מדברים ילדי רוב הזמן ואותה אני מבין, היא קרובה לה עד מאד. כאשר בני בן השלוש עשרה התבקש להשוות טקסט פרובאנס אלי עם תרגומו של פאונד הוא צחק וצהל".

גם מי שנוטה לדעות שוללות אלה – זו של גרייבס היא אמנם הקיצונית ביותר – אינו יכול להתעלם מהתאוה המיוחדת, מן הלהט של פאונד המתגלם בתרגומיו כמו בכל דבר אחר שכתב ועשה. זאת ועוד, באמת תהיה זו טעות להתייחס לפאונד כדרך שמתייחסים למתרגם רגיל, הוא ביקש לא כל כך "לתרגם" במובן של למסור במלאות רבה ככל האפשר את ערכי המקור – כמו לתרגם את ערכי המקור הקדום לצרכים מודרניים, להוציא את החיוני שבדבר

מה דמוי-מת, "לסחוט חבצלות מצנובר". כך למשל שימשה השירה היפאנית – וביחוד ה"היקו" – את התיאוריות האימג'יסטיות של פאונד. ב"נשות טראכיס" של סופולקס הוא מצא חיוניות שלא היתה כמותה בשירה האנגלית והוא ביקש להעשיר את הרגישות האנגלית באלמנט נוסף. כיוון שחיפש מהויות גדולות, פאונד "בז לקטנות" – תרגומיו רוחשים טעויות, שחלקן אולי מכוונות אך חלקן הגדול יותר הן תוצאה ברורה של רשלנות. ויתכן שזו רשלנות בלתי נמנעת בשעת ביצוע תוכנית כה כגדולה ומקיפה כמו תוכנית חידושה של השירה האנגלית, החייאת "האמנות המתה של השיר" שהוא התווה לעצמו ולמקורביו.

תרגומיו ושירתו המקורית חד הם, כאמור. יצירתו כולה מבוססת על התורה המיוחדת המתבטאת במושג personae שהיווה את שם קובץ שיריו השני (אחר כך החיל אותו על אוסף כל שיריו הקצרים. למעשה כל שיריו פרט למחזורי ה"קאנטוס"). תרגומו הטוב ביותר של מושג זה הוא אולי "מסכה" או "פרצוף" (המילה הרומית Persona קשורה באותה מילה יוונית שממנה באה המילה העברית "פרצוף"). במסה "וורטיציזם" (1914) הסביר פאונד את כוונתו של המושג הזה: "התחלתי את החיפוש האמיתי בספר בשם Personae בכל שיר עיצבתי מסכות שלמות של האני. המשכתי בסידרה ארוכה של תרגומים שלא היו אלא מסכות מעובדות עוד יותר".

ופאונד המשיך להעמיד מסכות – לעצב אני אחר בכל פרק ופרק – היה לאיש בעל עשרות "פרסונות", עשרות פרצופים. בין אלה היו פרצופים גרוטסקיים לא מעטים והיו פרצופים מכוערים. הפרצוף הטראגי הגרוטסקי ביותר הוא גם שהביא לו את המוניטין הגדולים ביותר – זה של בוגד במולדתו שרק הכרה רפואית באי-שפיותו מנעה את העמדתו למשפט ושמא אף הוצאתו להורג. דמותו של המשורר בתוך הכלוב שבו כלאוהו בני-עמו לאחר שנתפס באיטליה עם שחוררה תהווה בוודאי אחד הסמלים העזים ביותר של המאה שלנו – סמל השבר שבין האתיקה והאסתטיקה. פרשת פאונד-הבוגד היתה כמובן אי הבנה אחת גדולה – אך אי-אפשר לדרוש מחברה אנושית שתהיה סובלנית עד כדי כך. או כמו שאמר ג'ורג' אורוול בקשר לפאונד "אפשר לדרוש הגינות בסיסית אפילו ממשורר". במבול ההשמצות, הפולמוסים, העלילות והסיבוכים כמו אבד לחלוטין המאוהב – מאוהב באהבה מטורפת,

חסרת פשרות והתחשבות – בשירה. כמוכן, אסור לאהוב כך שירה – ויש האומרים: כך אוהבים שירה רק הלא משוררים, אולי על משקל האמירה שאהבה האמיתית היא האהבה הנכזבת.

היופי הוא דבר כה נדיר
כה מעט שותים ממעייני.

(“וילאנאל: השעה הפסיכולוגית”)

האמת היא שרבים שתו ממעייניו. פאונד היה אחד ה“מזרזים” (במובן הכימי) הגדולים ביותר בספרות. הוא יצר לא רק את עצמו – הוא הפיח רוח גם ברבים אחרים: אליוט, ג'ויס, המינגוויי הם רק אחדים מן האישים שחייבים לפאונד יותר משבדרך כלל סופר חייב לסופר. פאונד ראה את עצמו כמחנך – סבור היה שאפשר וצריך לחנך אנשים לקליטת יופי ואף ליצירת יופי. “אלף-בית של קריאה” הוא ספר האופייני לו מאד, ספר של “מזרז”, של “נפח”, המורה מה צריך לקרוא בכדי להבין וליצור שירה טובה. מסות רבות אחרות שלו – ואף מחזורי שירים שלמים (הקאנטוס המאוחרים) – הם בעלי תכלית דיאקטית. הביקורת הספרותית של פאונד היתה, שוב, נושא לפולמוסים חריפים. הדידאקטיות שלו, חוסר האיזון של סגנונו (בניגוד לסגנונו הביקורתי השקול והמדוד של אליוט) היו לטורח בעיני רבים. לעומת זאת “הושמעה דעה שהמוניטין האפשריים של פאונד יהיו מבוססים על ביקורתו ולא על שירתו” (זוהי מחמאה שזכיתי לה אף אני) – כותב אליוט במסה אחרת על פאונד (“פואטרי” ספטמבר 1946) וממשיך: “אינני מסכים לדעה זו. עבודתו הכוללת למען הספרות היא שצריכה לעמוד במבחן: שירתו וביקורתו והשפעתו על אנשים ואירועים בנקודות מפנה בספרות”. אנשים ואירועים כה רבים וכה מכריעים – כה רבים שתו ממעייניו – עד שאפשר לכנות את תקופתו “עידן פאונד”.

“מותו של פאונד... ובורות עיתונאים”

‘עכשיו’, 25-28, 1973

מותו של עזרא פאונד, מראשי השירה המודרנית במאה העשרים ומשתף-פעולה עם הציר הפאשיסטי בימי מלחמת-העולם השנייה, זימן הזדמנות-פז להפגנת בורות רבתי לאחדים מקרב עיתונאינו. מה לא נכתב לרגל מותו של פאונד בן ה-87? כך, למשל זכינו לקרוא שחור על גבי לבן כי הוא חיבר יצירות של סופרים אנגליים אחרים (ובדומה לכך ייחס לא מזמן עיתונאי פופולארי אחד את יצירות טשרניחובסקי לביאליק). כן הושמעו טענות חסודות, כי שיריו של פאונד לא תורגמו בצדק לעברית (בעוד שב’עכשיו’, למשל, הופיעו כבר לפני כמה שנים אי-אלה תרגומים משיריו, מפרי עטו של א. שבתאי). לעומת-זאת כמעט לא נאמר בעיתונותנו הדבר העקרוני בסוגיה זו שפאונד שמה: והוא שייתכן משורר חשוב הטועה מבחינה פוליטית, כי אין קשר פשוט בין פוליטיקה לשירה. ואילו גישת ‘עכשיו’ כלפי פאונד לקחה תמיד בחשבון מומנט זה של אוטונומיות התחומים, שאינם, אמנם, נעדרים השפעות הדדיות.

הרולד שימל

מתוך: "הצד שלנו – הים שלנו"

'דבר', 20.7.1974

הכי "בבית" בעולמו של "נוכח הים" הם הכלבים. ביזשו, כלבה של מאדאם ברמון, הוא דמות בתוך הרבה דמויות על ארבע רגליים הנכנסת ויוצאת בחופשיות. הכלבים מספקים קנה-מדה, הם זורקים את צילם בהתאמה נכונה על הכד השטוח של הקרקע. ביוון העתיקה עדיין היה קנה-מידה רצוי בין אדם וסביבתו. "פרופורציות אידיאליות" בין גוף-האדם וגוף עולמו. הפסלים מדדו אותן לפי חריצי מקל-המטר. גירוי המוסר עדיין לא הכניס ערבוביה ביחס ובתואם לגבי אותה בהירות חדה שבכללי נפילת אור-וצל. בעוד שהכלב בשירי פוגל הוא רהיט, יצור ניח שנדבק לקיר עם לשונו בחוץ, ביזשו, בכל מסכנותו, שייך שייכות חיה (נוגעת במלוא מובן המלה) לסדר הקובע של הטופוגרפיה. ליד הכלבים בסיפור, ובאותה מידה של התאמה לנוף, מצויות נשי הדייגים, ותינוקותיהן ה"מלוכלכים, שזופים, עירומים למחצה."

ראיתי דייגים רובצים בשמש,
ראיתי אותם עם משפחותיהם המרושלות.
ראיתי את חיוכיהם מלאי-השיניים
ושמעתי צחוק גס.
ואני שמח יותר ממך,
והם היו שמחים יותר ממני;
והדגים שוחים באגם
ואינם אפילו בעלי-בגדים.

כך פאונד, אחרי עיון בוויטמן, בספרו "לוסטרא" משנת 1916. ויטמן הגיע למסקנה פשוטה, שמצבן של החיות עדיף: הן אינן בוכות לעולם על מצבן הנפשי. וכך מכלב לדג, לאלמוג, לאבן, לרגב ולאוויר-נקי-צח שמעל לכול. ופ. ב. שלי סחב את זה עד לענן הבודד באין-שביל של הסטראטוספירה.

עזרא פאונד, יונתן רטוש והאידיאולוגיה והשירה "הכנענית"

'מאזניים', כרך כ"ד, מספר 3-4, 1982

יונתן רטוש היה ככל הנראה, אחרון המשוררים העברים שהפואטיקה שלו צעדה בד-בבד עם אידיאולוגיה. יותר מזה: הפואטיקה הרטושית צמחה מהאידיאולוגיה שלו, שיקפה אותה ושירתה אותה במרבית שיריו. כמה מהמבקרים ידעו להצביע על מקורות-השפעה אידיאולוגיים בשירת רטוש. אולם בהגיעם אל מקורות הזיקה הפואטית – עצרו על הסף. כשקראתי רשימות-ביקורת על רטוש, לא יכולתי להשתחרר מן התחושה, שמרבית המבקרים סובלים מעכבה כסנופובית טיפוסית: אימת ההודאה בהשפעה של משורר בשפה אחרת על משורר עברי.

למלה "השפעה" במילונו של המבקר העברי מתלווית משום-מה קונוטציה שלילית בלבד, בניגוד לשיקולים ולפתיחות האינטלקטואלית אצל טובי המבקרים בעולם המערבי. מן-הסתם סבלתי אף אני במקצת מעכבה כסנופובית זו, כאשר לפני כמה שנים, ברשימת-ביקורת על רטוש, ציינתי במשפט אקראי אחד את הדמיון הקיים בינו לבין עזרא פאונד ואז מיהרתי להסתייג בטענה שזהו קוריוז בלבד. אולם, עיון משווה בין שני יוצרים אלה, בכתביהם ובהתבטאויותיהם, יראה כי לפנינו מיקרה ברור של הקבלה ספרותית ואידיאולוגית, הרבה מעבר לקוריוז הספרותי. מעניין לציין, כי רטוש עצמו סיפר על מקורות-ההשפעה האידיאולוגיים שלו בעוד שנמנע, או לפחות נזהר מלדבר על מקורות ההשפעה על שירתו.

א.

איזכור יצירות מן הספרות האירופית נדיר בכתביו של יונתן רטוש. אף במכתביו שלא כונסו עד כה, כמעט לא עולה נושא זה. מדי פעם הסביר את השימוש שעשה בלשון העברית כאשר הריק לתוכה יצירות שתירגם. לא-אחת

הצדיק חידושי לשון שהציע על-פי מקורה האטימולוגי של המלה בלשון האחרת, וחשף אגב כך את בקיאותו הרבה באותה הלשון. בכתב-העת "יוכני" גליון ה', מספר רטוש, כי "מהשירה הלועזית במישרים לא הושפעת כלל", וחודש אחד לפני מותו, כאשר רואיין במוסף לספרות של "ידיעות אחרונות" ונשאל אם הושפע משירה זרה בכלל ומקפלינג בפרט, השיב רטוש כי מקיפלינג לא הושפע, ונמנע מלהתייחס לחלקה הראשון של השאלה. חרף זהירותו המופלגת של רטוש, אין לחלוטין ספק שמתרגמן של יצירות משל לה-פונטיין, סטנדאל, קיפלינג, ברנארד שו, או'ניל וקאמי – לא היה בבחינת זר בספרות העולם. אני עצמי נפגשתי איתו במקרה בבית קפה כמה ימים לפני מותו והייתי כל כך מרותק לדבריו (בין היתר סיפר שבכוונתו לכתוב ספר על תולדות האות '...') שהחלטתי לשאול אותו ישירות בעניין פאונד רק בפגישה הבאה, שלא התקיימה עוד.

גם אם אין בידנו עדות מפיו באשר למידת השפעתן של יצירות זרות על שירתו, אפשר וצריך להצביע על זיקה ברורה בין יצירתו לבין השירה האירופית במאה ה-19 וה-20. למרות העובדה שמרבית חוקרי שירת רטוש דוחים היום את טענתו של ברוך קורצווייל ששירתו מהווה המשך והקצנה למגמות הקיימות אצל שניאור ואצל טשרניחובסקי, נמנעו המבקרים מלתת את הדעת על מקומה של שירתו במסגרת השירה המודרנית האוניברסאלית. זאת, ככל הנראה, בשל אופייה ה"כנעני" הבוטה של שירתו – כביכול שירה "עברית" ואוניברסאלית הם דבר והיפוכו. שני מבקרים יוצאים מכלל זה: שרגא אבינרי משווה את "התופעה השירית" של רטוש עם משוררי שנות השלושים במאה שעברה באנגליה, אך אינו מסביר ומנמק מדוע הם השפיעו במיוחד על רטוש יותר מאשר על משוררים עברים אחרים, שהחלו לפרסם בשנות החמישים ואף מוקדם יותר. בדרך אגב הוא מוסיף ומעיר שאסכולה זו בשירה האנגלית בשנות השלושים "מסועפת מן האימז'יסטים" (ועל כך ארחיב בהמשך). דן מירון, במסתו החשובה על שירת רטוש מעלה תזה מעניינת על היחס שבין הצופן ההירואי בשירתו לבין הפרוזה של המינגווי. בנוסף לבעתיות בהשוואת "צפנים" מתחום הסיפורת לצפנים בשירה, אין מירון מבהיר איך מתבטאת הזיקה הזאת בבדיקת מוטיבים דומים ביצירותיהם של המינגווי ושל רטוש. תזה נוספת של מירון, בנוגע למקומו של הארוס

בשירת רטוש ביחס לשירה האירופית המודרנית, משכנעת יותר ועל כן אתעכב בהמשך.

על אף ההסתייגויות, אין ספק שמירון הצביע לכיוון חדש שראוי היה לבחון ברצינות. לא כן סבר שלום לינדנבאום, שהגיב במילים אלה: "תפיסתה (של שירת רטוש) כתפיסת השירה האירופאית המודרנית מביאה בהכרח להחטאת הערכתה מבחינה אידיאית ומבחינה אסתטית כאחת". וזאת, בין יתר טענותיו, משום שאצל רטוש אנו "רואים איך המגמה הלשונית-תרבותית משתלבת בעשייה הפיוטית המשוכללת ושתייהן ארוגות בתפיסת חיים של ראיית ההווה והעתיד באור תחיית העבר, דבר שלשווא נבקש בשירה האירופית המודרנית, למעט כמה ניסיונות שנכשלו". עצם ניסוחה, כמו גם משמעותה של קביעה זו ראויים לתשומת-לב, משום שכאן נחשפת אחת מנקודות-התורפה בביקורת העברית: הדחייה המוחלטת, כמעט בשאט-נפש של כל זיקה אפשרית בין היצירה העברית לבין יצירות ספרות בלשונות זרים. במחי יד זריזה פוסק המבקר לא רק "שאך לשווא" נבקש למצוא מגמה דומה בשירה האירופית המודרנית – ממש כך, בכל עשרות הלשונות המרכיבות את השירה האירופית החדשה, בכל אלפי השירים שנכתבו שם – אלא בה בעת הוא טורח לבטח את עצמו, לכל מיקרה, ומוסיף: "למעט כמה ניסיונות שנכשלו". לשווא נבקש ללמוד מה היו אותם ניסיונות שנכשלו, ואיזה בית-דין ביקורתי קבע שאכן נכשלו. יודע המבקר: בעניין זה מצוי הוא על קרקע בטוחה. איש לא יקום ויערער.

מחקרים שפורסמו בדבר הזיקה שבין הספרות העברית והחטיבות השונות של הספרות הכללית הם בבחינת עדיין נדירים למדי בביקורת העברית. (יוצא דופן ספרו של יעקב בן-ישורון "השירה הרוסית והשפעתה על השירה העברית החדשה", הוצאת דביר, 1955). הדבר מוזר במיוחד כשזוכרים שהספרות העברית בכל דורותיה, אף שינקה מן המקורות שלנו, צמחה ועוצבה על אדמת זרים, ובתוך כך קיימה מגעים, אולי יותר מכל ספרות אחרת, עם המגמות השונות בספרות העמים. אף שירתו של רטוש, חרף אופייה "העברי", אינה יוצאת מכלל זה, והיא מצוייה בזרם המרכזי של השירה המודרנית האוניברסאלית.

ב.

יונתן רטוש הגיע לפאריס בפעם הראשונה ב-1928, בהיותו בן תשע-עשרה. באותה שנה עצמה יצא עזרא פאונד את פאריס והשתקע באיטליה לאחר ארבע שנות פעילות אינטלקטואלית אינטנסיבית בעיר זו. בפאריס של אותן שנים התחולל המהפך האינטלקטואלי החשוב ביותר של המאה, ומפאריס יצאה בשורת "המודרנה" בספרות החדשה. כאן התווכחו והחליפו דעות "הגולים" בספרות האנגלית החדשה: מג'יימס ג'ויס, בקט, המינגווי, ויליאם קרלוס ויליאמס, ועד גרטרוד סטיין ועזרא פאונד, והדברים שהשמיעו וכתבו פורסמו והפכו לנחלת הכלל. הייתכן שלא הגיעו הדברים לאוזניו של המשורר הצעיר רטוש, שידע אנגלית וצרפתית? האם אוריאל הלפרין, תלמיד בסורבון, שהיה ער לפעילות האינטלקטואלית בעיר ולמד להכיר את הלכי הרוח החדשים בפאריס, כפי שהעיד באוזני ידידיו, – (בהדרכתו של המתרגם חיים אברבאיה שישב אז בפאריס והיה מעורה בהתהוות הספרותית שם) – לא קלט מה שמתחולל שם? אין ספק ששמע וידע. אך, כאמור, אולי בשל זהירותו המופלגת, מעולם לא התייחס רטוש לתקופה זו בחייו. אין בדינו עדות מפיו על ההשפעה שהשפיעה עליו אישיותו ושירתו של עזרא פאונד, אך על הזיקה הברורה שבין עולמם הרוחני והשירי של שני משוררים רחוקים-קרובים אלה, ניתן להצביע בעליל.

התרומה המכרעת שתרמה שהותו של רטוש בפאריס לעיצוב השקפותיו האידיאולוגיות מפורסמת את התרומה שלה לעולמו השירי דאג להסתיר. אך הלוא השתיים, האידיאולוגיה והשירה, הן אצל פאונד והן אצל רטוש, עשויות מיקשה אחת.

בביקורו השני של רטוש בפאריס ב-1938 הוא פוגש שם בעדיה גורביץ' (ע.ג. חורון), שגרם, למעשה, לתמורה "הכנענית" באורח מחשבתו. גורביץ' היה מקורב לחוגי כתב-העת היהודי הקיצוני *Revue d'Action française*, ששאב את השראתו מכתב-העת הצרפתי הימני-קיצוני *Revue d'Action française* אשר עזרא פאונד וט.ס. אליוט היו מקורבים אליו. ועוד דבר: בפאריס חלה אצל רטוש גם התמורה הראדיקאלית בשירתו ומשם שלח את שיריו "הכנעניים" ל"טורים" בעריכתו של שלונסקי.

גם אצל עזרא פאונד היו אלו השנים המכוננות בעיצוב האידיאולוגיה והפואטיקה שלו. בתקופה זו הוא יוצא בדרך הימין הפוליטי, שהובילה אותו עד להזדהות עם משטרו הפשיסטי של מוסוליני (ולתפיסתו הפוליטית של מוסוליני היתה השפעה רצינית על תפיסת עולמו של אבא אחימאיר, שבתקופה מסויימת לא היה רחוק בדעותיו מרטוש). באותו הזמן עצמו חלה אף התמורה הראדיקלית בשירתו של פאונד, כשיזם את האסכולה האימאז'יסטית בשירה האנגלית, שעקבותיה ניכרים היטב בשירתו של רטוש. אחר ששחרר מהאישפוז הכפוי חזר עזרא פאונד האמריקני לאירופה עד למותו. יונתן רטוש חזר לארץ-ישראל ולא יצא ממנה עוד. נדמה, אם כן, שכאן נפרדו דרכיהם: משורר הבוחר בגלות, ולעומתו משורר הבוחר לחיות בארצו. אולם, הבדל זה ביניהם אינו אלא מראית-עין: שני משוררים אלה חיו, למעשה, כל ימיהם בגלות. אך גלות זאת היתה בעלת אופי מיוחד לפאונד ולרטוש, ושונה במהותה מן הגלות שבחרו משוררים ומספרים אחרים בני אותה עת.

ג. הזהות הלאומית על פי פאונד ורטוש

בשורש "הגלות" של רטוש ושל פאונד עומדת שאלת הזהות הלאומית והזהות התרבותית. על אף ההבדלים העצומים שבין החברה האמריקנית והחברה הארץ-ישראלית בשנות העשרים – הבדלים שבעטיים בעיית הזהות התרבותית מודגשת אצל פאונד יותר מאשר בעיית הזהות הלאומית – נובעת הקירבה שביניהם מעצם היותם בנים לעמי מהגרים. בהתייחסותו של כל אחד מהם לפרובלמטיקה הקשורה בתודעת בן לעם מהגרים קיים דמיון מפתיע: "התרבות שנוצרה בארץ-ישראל", לדברי רטוש, "אינה אלא תרבות שצמחה מחברת מהגרים ושורשיה במקום אחר", החברה מסביבו היתה בעיניו "חברה של מהגרים". מנקודת ראותו של רטוש, התמורה האמיתית תחול רק כאשר תשתחרר האומה העברית מהתודעה של חברת-מהגרים. והנה, אף פאונד גרס כי שורש הרע בחברה האמריקנית היא "תודעת המהגרים". יתרה מזו: הן רטוש והן פאונד התייחסו בדבריהם לאותו זרם בתנועת ההגירה מאירופה, שחלקו הגדול התיישב בארצות-הברית ומיעוטו בארץ-ישראל, דהיינו

למהגרים היהודים ממזרח אירופה. באחד הראיונות שהעניק רטוש הוא מטיל את האשמה להשתרשות התודעה ההיסטורית הגלותית בתרבות הישראלית על "המהגרים ממזרח אירופה". ואילו פאונד מדבר אף הוא באחת ממסותיו הפוליטיות על הנזק שהביאה ההגירה היהודית ממזרח-אירופה לתרבות האמריקנית. הדחייה העמוקה שחש פאונד כלפי הערכים התרבותיים הרדודים של החברה האמריקנית והמיבנה המלאכותי של חברה זו, לדעתו, הניעו אותו לצאת לאירופה בחיפוש אחר "שורשים", אחר ערכים של ציוויליזציה אחרת, המעוגנת בעבר עתיק. גלות זו שונה ממהותה מן הגלות שבחרו בה אליוט וג'ויס, ודומה לגלות שבחר בה רטוש. עיקרה של גלות זו לא היה בשינוי מקום. לא היתה זו גלות במרחב, כי אם גלות בזמן. לא המקום שבחרו להתגורר בו היה מקום גלותם של פאונד ושל רטוש, כי אם התקופה האחרת, שאליה יצאו במסעם הארוך לאחור מן המאה העשרים.

יונתן רטוש ועזרא פאונד פתחו במסעם האידיאולוגי והפואטי אל העבר ההיסטורי העתיק משני קצותיו של העולם ונחתו – אחרי שבחרו במסלול מקביל – באותה נקודה בזמן. סיפור מסעם המופלא הוא יחיד במינו בשירה העברית והאנגלית במאה העשרים. המיוחד והמשותף לפאונד ולרטוש במסע זה בזמן היה ניסיון העקיפה של עיקרי הציוויליזציה המערבית, הבנוייה על אדני היהדות והנצרות. אצל רטוש היתה זאת, כדברי ברוך קורצווייל, "שלילת העבר היהודי של אלפיים שנות-הגלות לטובת חיוב הארכאי". או, כדברי רטוש עצמו – "יש לפנות אל יסודותיה וסמליה של התרבות העברית הקדומה... התקופה שלפני היות היהדות," והדברים ידועים.

פחות ידועה אולי העובדה שפנייה זו אל "התקופה שלפני היות היהדות", וממילא אף לפני היות הנצרות – (ולא קשה לזהות את עקבותיו של ניטשה הגדול אצל שניהם) – הינה אף היא יסוד באידיאולוגיה של עזרא פאונד והבסיס שעליו מושתתת שירתו. רטוש ופאונד נותנים ביטוי לתפיסה זו באורח כמעט זהה: "רק אם נבקיע את הערפל היהודי המאפיל... ואם תנער מעליך את כל אלה, יקום ויחיה לפניך עולם חדש, העולם הקדמון והעז של אבותינו הגדולים... יבוא התואם הפשוט והטבעי בין המחשבה לחיי הרגש", הצהיר יונתן רטוש. ואילו – "פאונד האמין בכל ליבו שאמריקה תוכל ליצור עולם חדש רק כאשר תחזור למקורותיה, לאבות-אבותיה האירופים

הפאגאנים... בעיניו היה היסוד היהודי בתרבות הנוצרית-פרוטסטנטית האשם בריחוקה מן התחושות הפשוטות", כתב דונאלד דייבי, מבקרו החשוב ביותר של פאונד, ופאונד עצמו מכריז: "החזרה למקורות היא החזרה למקור הרגש והמחשבה." בניגוד לט.ס. אליוט, שגרס כי הקרע בין האינטלקט והרגש נבע בתרבות המערב אחרי המשוררים המטאפיסיים במאה ה-17, קובע פאונד – וכפי שראינו רטוש שותף לו בדעה זו – שקרע זה נבע הרבה יותר מוקדם, בטרם היות היהדות והנצרות.

על-פי השקפתם של פאונד ושל רטוש ניצחון המונותאיזם הוא שורש הרע: "הוא עמד תמיד לצד ההלנים שעודדו יצירת פסלים בדמות אליהם והתנגד למסורת היהודית שראתה בניפוץ האלילים יסוד-מוסד", כותב דייבי. ודאי שבעצם המגמה לחזרה אל "התואם הפשוט והטבעי", המציין לדעתם של פאונד ורטוש את העולם הפאגאני, אין כל חידוש. הרי מגמה זו שזורה בכל הלך המחשבה של התנועה הרומאנטית, ועיקבותיה ניכרים ביצירות רבות, זרות ועבריות. אלא שדמיון זה בין המגמה הרומאנטית המסורתית לבין המגמה של פאונד ושל רטוש במאה העשרים הוא דמיון-לכאורה, שהיטעה אף מבקרים משיעור קומתו של קורצווייל שראה בשירת רטוש את המשכיות המגמה המצוייה אצל שניאור וטשרניחובסקי. הלוא בין השירים "לנוכח פסל אפולו" ו"על מות לבעל" של רטוש התחולל מיפנה מהותי, המקביל למיפנה שחל בין שירתו "הארכאית" של קיטס לשיריו הארכאיים של פאונד. מבקרים רבים עמדו על כך, אך את עיקרו של השוני ביטאה בניסוחה המדוייק דליה רביקוביץ' כשכתבה על שירתו של רטוש: "היה קסם מופלא בקשיחות הרטושית שיכלה לתאר את המוות בלי קינה, את האונס בלי אנחה ואת היאוש בלי כל פירושים". ולתכונות אלה, הנדירות כל-כך בשירה העברית, שאין להן ולא כלום עם "הגעגוע" לעבר והנגדתו להווה, המאפיינים את השירה הרומאנטית, נמצא הד בדבריו של המבקר יו קנר, שציין כי "החידוש העמוק ביותר אצל פאונד היה בצורה אשר בה ראה את העבר ללא כל נוסטלגיה". צומת זה הוא המקום אשר ממנו ניתקת ראיית העבר של פאונד ושל רטוש מן הגעגוע ומן הנוסטלגיה. מנקודה זו נעשית ראיית העבר מבפנים: תפיסת עבר מסויים כאלטרנטיבה בת-יישום להווה הקיים. בכך נבדלת שירתם של פאונד ושל רטוש משירת קודמיהם.

במסלולי המסע בזמן שבחרו רטוש ופאונד, תוך עקיפת העידן היהודי-נוצרי, קיים כאמור, דמיון מפתיע. התוודעותו של רטוש למישנתו של ההיסטוריון והבלשן עדיה גורביץ' בפאריס חוללה, על-פי עדותו-הוא את התפנית בהשקפת עולמו: "עשיתי בפאריס כשנה וחצי... עיקר מעייני היו נתונים למישנתו של ע.ג. חורון ולשיחות עימו... היתה בידו אז מישנה סדורה בתחום שכאמור היה אז מחוץ לגדר תודעתי והתעניינותי, תחום 'הבעייה היהודית' והיחס בינה לבין העולם העברי הקדמון. חורון... העלה את ההבחנה החותכת בין העברים הקדמונים לבין מהותה של היהדות." חורון גרס במישנתו, בין השאר, שהפיניקים אינם אלא שלוחה מן האומה העברית וכי הם קיימו קשרים מסחריים ותרבותיים עם ערי-המדינה ביוון, על כל המשתמע מכך.

למהפך מקביל בראייתו של פאונד גרם מחקרו של הארכיאולוג הגרמני ליאו פרובניוס, שגרס, בין השאר, כי התרבויות במערב אפריקה, שאותן חקר (ובמיוחד קרתגו, המושבה שיסדו הפיניקים), קיימו קשרים מסחריים ותרבותיים עם ערי-המדינה ביוון. שני המשוררים, אם כן, ריכזו את מעייניהם באיזור שהיה ערש התרבות המערבית, בעולם הפאגאני שבאגן הים-התיכון. רטוש, יליד פולין, הגדיר עצמו "עברי", ואילו פאונד האמריקאי, הגדיר עצמו "אדם-ים-תיכוני."

יותר מכך: בתקופת חייו המוקדמת ריכז פאונד את מעייניו בתרבות פרובאנס וביוון ורומא. אולם בערוב-ימיו כמעט נפגש מסלול מסעו עם מסלול מסעו של רטוש:

"פאונד התרכז באיזור הים-התיכון, אך יצא ממרכז זה אף מעבר לתרבות יוון ורומא, אל מצרים העתיקה, "כותב דונאלד דייבי. ובמסה "המסורת" מתייחס פאונד לחומר ששרד מן השירה העתיקה, השירה החיתית והשירה של מצרים העתיקה, והוא אף תירגם קובץ שירים מן המצרית הקדומה. גם רטוש, כזכור, התעניין בשירה המצרית, ושירו "קורבן מנחה", כפי שציין דן מירון, מעיד על כך.

ד.

הן אצל פאונד והן אצל רטוש עשויות האידיאולוגיה והשירה מיקשה אחת, ונחוץ עכשיו להראות כיצד משתקפת האידיאולוגיה המשותפת לשני המשוררים אף בחומרי שירתם (כל המובאות משירי פאונד להלן מתורגמות תרגום מילולי):

רטוש, 'על מות לבעל':

"על מות לבעל באישון ליל קיץ
על מות לבעל יודע אברי
היתה דממה
בכל הנגב
והצפון
קפא בערפיליו –
אז מת הבעל על בקעי הרגב
אז מת הבעל
חלל בערפליו..."

כך כותב עזרא פאונד בשירו 'מותו של פאן':

"פן מת. פן הגדול מת
הו הרכינו ראשיכן, הו אתן העלמות ושיזרו זר לראשו!
אין חום בעלים,
יבשו הצמחים:
איך נשזור נזר..."

הדמיון בין שני השירים קיים לא רק בנושא – האל פן הוא האל בעל בגלגולו היווני – אלא אף בנימתם. הקינה בשני השירים נשמעת מפי אישה או נשים וכאילו סמוכה לזמן ההתרחשות, שלא כבמסורת השירה הרומאנטית. במקור

האנגלי משקל שתי השורות הראשונות זהה למשקל בשירו של רטוש וכן מקומה של הצורה בשורה. פאונד אפילו מזכיר אל "ארץ-ישראל", "כנעני" בשמו ממש, את האל תמוז, בקאנטו 407. מובן מאליו שאין לתפוס את הפאגאניזם של פאונד ושל רטוש כפשוטו. ודאי שאינם מטיפים להמיר את המונותאיזם בפאגאניזם פלוראליסטי נאיבי. אלא ש"החייאתה" של העת הפאגאנית באמצעות השיר משמשת את שניהם כצורת מחאה ניצשנית כנגד הווה מנוון, שנעדר בו "התואם הפשוט והטבעי בין המחשבה לחיי הרגש" ואשר בו האל מת והאדם הנידון לחיי העולם הזה – דוחה את אשליית העולם הבא:

"לא אדון ולא ריבון! אני ריבון ואב, דורך במתי-עב, קובע מזלות!" (רטוש, 'קורבן מנחה'). העמדתו של האדם במרכז הקיום, שכל קיומו בעולם הזה פירושו דחייה מוחלטת של הברירה הנוצרית-יהודית להבראת נשמתו בחיי העולם הבא: "מה לך, נשמת, ולגן העדן", כותב פאונד, ובמלים בוטות יותר: "אינני מבין כיצד סובלת האנושות גן-עדן מצוייר בקיצה". ורטוש מצהיר באותה הנימה: "לחיינו בעולם הזה / בעולם האמת הזה שלנו". כנגד הברירה הנוצרית-יהודית מעמידים פאונד ורטוש את "ארציות" חיינו על-אדמות, וכנגד השלילה הם מעמידים את חיוב הארוס ואת חיוב החרב.

במסה שלו "קוולקאנטי" (1934) מעלה פאונד על נס – כדרכו, במלים בוטות – את תכונתם החשובה בעיניו של משוררי פרובאנס: "הם התנגדו לאורח המחשבה המטופש... לאותו אסקטיזם אידיוטי ולאמונה שגוף האדם רע מיסודו... הם היו טהורים, נקיים מאובססיית הגיהנום."

ואילו על רטוש כותב צבי לוז: "הארוס אצלו הוא ביטויים העז של חיי העולם-הזה". בשירי האהבה של פאונד ושל רטוש קיימת הקבלה הקיימת אף בתמורה שחלה בהם בשלב מאוחר יותר, לכיוון האירוני-סרקאסטי. המגמה המסתמנת לפחות בחלק משירי האהבה המוקדמים שלהם, תואמת, כפי שציין דן מירון, לתפיסה הרומאנטית-סימבולית של הגבירה נטולת הרחמים המתעמרת ברגשי אוהבה: (La Belle Dame sans Merci) "הוא שלף את לבו ושטחו לרגלה / כמרבד לרגלי בת פרעה – / וברגל כלה / טפפה בבשרו הנוטף", (רטוש, 'מוקיון')

"הו גברת, על כי חשוב אני בעיניך כמת / על כי נעלת עצמך מפניי / ללא
סיבה / אין אני יודע עוד / אנה אפנה ומה אבקש עוד" (פאונד, *Dompna*
(Pois De Me No'us Cal

מקורה של תימה זו של "הגבירה היפה נטולת הרחמים" הוא בשירת
הטרובאדורים בפרובאנס, ומעניין להזכיר ששכיחה היא אף אצל המשוררים
העבריים בני המאה ה-13, טדרוס אבולעפיה, משלם דאפיארה ואחרים,
שהושפעו משירת פרובאנס.

אצל פאונד ואצל רטוש מצויות צורות נוספות של התייחסות אל האישה, כגון
זו של המשקיף-המעריץ, השר לה הימנון-אהבה:

"כי יפו בנעלים פעמיך / והנשף חוגג וסואן / והברך סובבת בדעת / ומיתר
אל מיתר מדנדן / כי יפו בנעלים פעמים / והנשף חמק ורוטט / וכתף מרחפת
כבהט / ומיתר אל מיתר יתלהט" (רטוש, 'מיתר')

ולעומתו, שירו של פאונד, 'דמות רוקדת':

"שחורת עיניים / אשת חלומותי / סנדליה שנהב, / מי ישווה לך / ברוקדים /
מי ישווה לרגליך כי קלו ... צחות כשקדים כתפיך / כשקד טרי שנקרע
מציפתו."

אף כאן, כבכל שיריהם "הארכאיים", נבדלים שיריהם של פאונד ורטוש
מצורת התייחסותם של משוררים אחרים למוטיבים ארכאיים, בתכונתם
ה"טרייה", כאילו כהתרשמות חזותית ובלתי-אמצעית. הדימויים בשני שירים
אימאז'יסטיים אלה שאובים מ"שיר השירים": כך, למשל, "כי יפו בנעלים
פעמיך", אצל רטוש, מחזיר אותנו אל הפסוק "מה יפו פעמיך בנעלים" –
ואילו "שחורת עיניים" בשירו של פאונד הינו איזכור ל"שחורה אני", ו"סנדלי
שן" מזכירים את "כמגדל השן". המשקל בשירו של פאונד במקור כמעט זהה
למשקל בשירו של רטוש.

בצד הארוס, ההיבט האחר של "חיינו בעולם האמת הזה שלנו" בשירת רטוש
ופאונד הינו "חיוב החרב". וכאן מן הראוי להבחין, בהערת אגב, בין עיקרון
זה אצל רטוש לבין העיקרון הדומה, אך רק לכאורה, אצל אורי צבי גרינברג.
תחושת-הנגם המפעפעת בשירתו של אצ"ג ("הוא יבוא זה היום של תגמול
ושילם") והמתעוררת בעטיים של "חלקי הזהב החיים: אחי יהודי הפאות

בטלית ותפילין" – לא יכירנה מקומה בשירת רטוש, שהרי, מבחינתו של רטוש "יהודי הפאות בטלית" הם נציגיו של "הערפל היהודי המאפיל".

"חייב החרב" אצל רטוש, וכך הדבר אצל פאונד, אינו מותנה בתגובה רגשית, אלא הוא מעקרונות הקיום "הארצי", מעין אורח-חיים העולה בקנה אחד עם התפיסה שרווחה בחוגי האוונגארד האירופי. כך, למשל, במאניפסט הפוטוריסטי של מארינטי, 1909: "אנו מעלים על נס את המלחמה – ההיגינה היחידה של האנושות."

כך רטוש, בשיר 'ברית':

"חרב תיפול לימינך / חרב תיפול לשמאלך / חרב תקום בקומך / חרב תהלך בשכבך / חרב תכה אל מול פניך ... לא שלום אני בא להביא / כי אם חרב."

ובדומה אצל פאונד, בשיר 'ססטינה':

"אין לי חיים מבלי / שקשוק חרבות / אך הו, כאשר תחזינה עיני / בדגלי הזהב ושני פנים / אל פנים / והשדה הרחב מתחתם / נצבע בארגמן, / אז צוהל לבכי / ושמחים בני מעי."

ובמקום אחר: "כי בדמה עולפה הארץ / ותחי מעפר בדמה" – (רטוש), לעומת – "מה ישווה לצהלת הקרב / כשמרפקינו וחרבותינו נוטפים / ארגמן" – בשירו של פאונד.

ולבסוף, מתוך שירו של רטוש 'על הזבח': "ארור האוכל מן הזבח / ארור פושט יד לשלום."

ומתוך 'ססטינה' של פאונד: "ארור בשם האל לעולמי-עד / כל הקורא שלום."

כדאי לציין את השימוש שעושה פאונד כאן ובשירים אחרים במלה "ארגמן", (crimson) שהיא אחד הסמלים המרכזיים בשירת רטוש, ובאותה משמעות סמלית.

"עסקתי בחרב, במובנה הסמלי של המילה, אולי כל ימי. זוהי אחת החוויות המרכזיות של חיי", מעיד על עצמו רטוש. אבל לחרב אצל רטוש ואצל פאונד יש גם משמעות שאינה סמלית-גרידא:

"היא במתי הגדולה / וכל גבול אחים בעבר / ארץ הנהר, פרת ... לשים חוקם ומשפטם / בזרוע כל פחות הארץ / אשר למוות – להמית" (רטוש, 'ההולכי בחושך').

ואילו פאונד, בתקופת מלחמת-העולם השניה היה מתומכיו הנלהבים של המשטר הפשיסטי באיטליה, שמגמתו היתה להחיות את האימפריה הרומאית. וכך, בצירוף-מקרים מוזר, מתייחס הדובר בשיר "פרופרטיוס" של פאונד ממש לאותו קטע-ארץ הנזכר ("פרת") בשירו של רטוש, ובאותה נימה: "קיסר מתחבל תחבולות נגד הודו / הפרת והחידקל יזרמו, מעתה ואילך, על פי פקודותיו... הפרתים יורגלו בחוקותיו ויקבלו את דינה של דת הרומאים".

ה.

המבקרים שדחו את התיזה שהציב קורצווייל בדבר היותה של שירת רטוש בבחינת המשך לקו "הפאגאני" המסתמן אצל טשרניחובסקי ואצל שניאור, לא הציעו אלטרנטיבה של ממש לבדיקת מקורותיה של שירת רטוש, לא בתחום השירה העברית ולא בתחום השירה הכללית. אחת הסיבות לויתור זה היתה שעל-אף שהמבקרים הצליחו להצביע על מרכיבים חשובים בשירתו שיש להם תקדים ומקבילות בשירתם של בני דורו וקודמיהם – לסך הכול של המרכיבים אלה אי-אפשר למצוא הקבלה בשירה העברית. מבוכה אופיינית זו מתגלה בדבריו של גדעון קצנלסון: אחר שבחן את סביבתו המיידית ולא גילה את קצהו של החוט המחבר, הוא קובע, חד וחלק: "רטוש אינו חוליה בשלשלת. הוא שלשלת לעצמו." זו קביעה מוזרה ביותר, שהרי כל העניין הוא בכך ש"השלשלת" אינה מסתיימת בשירה העברית, והשירה העברית על כל תולדותיה אינה אלא חוליה אחת, אף אם מרכזית ומפוארת, בתולדות הספרות הכללית.

אנו מגיעים, אם כן, לשורש הפרובלמטיקה בהבנת שירתו של רטוש: לסתירה הפנימית בין המגמות המרכיבות את הפואטיקה שלו. בגרעין שירתו משמשת החתירה הבלתי-נלאית והבלתי-מתפשרת לביטוי ה"עברי" הצרוף, ואולם את מרבית האמצעים להשגת אותו ביטוי עברי צרוף – הוא שאל מן השירה האירופית המודרנית בכלל, וככל הנראה, משירתו של עזרא פאונד בפרט. כפי שניסיתי להראות, קיימת הקבלה ברורה בין התפיסות האידיאולוגיות והפואטיות של רטוש לאלה של פאונד ובדיקת העשייה השירית תגלה כיצד מרכיבי שירתו של רטוש עונים, אחת לאחת, על הדרישות

שהציב לעצמו, ולאחרים, עזרא פאונד. וזאת אעשה על-פי עדותה של הביקורת העברית. אכן, למרבה האירוניה, ביקורת רטוש כבר השכיחה לציין את מרבית המרכיבים המקבילים בשירתו לשיריו של פאונד, אלא שחסרה עד כה "החוליה" המקשרת, והמסקנה המתבקשת.

פאונד ייחס חשיבות רבה לתכונתם "הגבישית" של שיריו – "שירה חצובה מהסלע" – והבחין בין "שירה קשה" ו"גברית" לבין שירה "רכה" ו"נשית". אופיים הוורילי המופגן של שירי רטוש מצביע בוודאות על מקומה של שירתו בין שני המינים.

אשר לתכונתם ה"גבישית", יעידו על כך שיריו וכן דבריו של אדיר כהן: "הוא שומר על הריכוז השירי, על הצימצום בניב, על הגבישות התמונתית". שרגא אבינרי כבר מעז לקרוא לילד בשמו ומציין ששירתו של רטוש "מסועפת מן האימאזיסטים" – אך אינו מציין מיהם האימאזיסטים, וגדעון קצנלסון מבחין בכך ש"הדימוי אצל רטוש משתלב השתלבות מלאה בבנין הצורתי" ומוסיף: "אף שלוחה משלוחותיו של האימאז'ניזם העברי אינה מצדיקה את עצמה, מבחינת מהותה הכללית כמו שירת רטוש..."

אולם האימאז'ניזם הרטושי עונה בכל פרט לעיקרי האימאז'ניזם של עזרא פאונד. שורות אופייניות לרטוש כגון: "העלה פיתח עליהו / והשיר מן הבזיך / בשפתי לוחך עוד / טעם פיך" – מיוחדות בשירה העברית; אך מבחינת התפקיד שממלא בהן האימאז'ניזם יש להן מקבילות רבות אצל המשוררים האימאז'ניזטים שהלכו בעקבות עזרא פאונד. קביעתו של קצנלסון כי בשירי רטוש "הבנין כולו מושתת במידה רבה על האימאז'ניזם" עונה כהד לקביעתו של פאונד, אשר על פיה "האימאז'ניזם אינו משתמש באימאז'ניזם כקישוט: האימאז'ניזם הוא ההיגד עצמו".

קצנלסון מבחין בכך כי "שירת רטוש מזהה את ראשוניות הביטוי ... עם האמנות האמיתית, שלא נדלחה עדיין בניסיונות קישוט ושיפוץ מלאכותיים". עיקרון זה של החתירה "לראשוניות הביטוי" יש לו חשיבות אידיאולוגית מרכזית הן בשירת פאונד והן בשירת רטוש. במקביל לניסיון "העקיפה" של הציוויליזציה היהודית-נוצרית מן הבחינה התמאטית, מקיימים הם בשירתם ניסיון-עקיפה לקסיקולוגי. כוונתי מנוסחת בדבריו של הלל ברזל, שדיבר על השימוש שעושה רטוש בעברית הארכאית מזה, ובלשון המדוברת מזה –

"תוך עקיפת הלשון שבתווך" ועל-פי דבריו של רטוש: "הלשון הקלאסית הקדומה, המקראית והטרום-מקראית מזה, והעברית החדשה, הלשון החיה ... – מזה". לעיקרון זה של עקיפת "הלשון שבתווך" הטיף ואף יישם בשיריו עזרא פאונד כמה שנים לפני רטוש, והיה המשורר הראשון בלשון האנגלית שעשה זאת באורח מודע. על-מנת להראות כיצד השתקף ניסיון עקיפה זה בשירתם של רטוש ושל פאונד, אצטט מדברי מבקרים עבריים על רטוש, דברים זהים לביקורת שנכתבה על פאונד, בשינויים קלים:

"לשונו העברית (האנגלית) של רטוש (פאונד) סיגלה קמאיות והיא מבליטה באופן ניכר את הצורות הארכאיות ביותר" ... "שימוש בצורות ארכאיות נדירות מן הלשון העברית (האנגלית) ובמלים ... מן האוגרית (האנגלו-סאכסית)" ... "גזירת מלים חדשות משורשים קיימים ... החייאת מלים עתיקות, השבת מובנן המקורי, האטימולוגי." ...

מצד שני, מצוי בשירת פאונד ורטוש הצירוף של צורות שאולות מן התנ"ך עם ביטויים מלשון הדיבור והסלנג. הדבר בולט בעיקר בשירתם המאוחרת. אצל רטוש: "אפשר לעשות חיים" ... "לנסות ישר איתך ... על חם", לצד – "עטיפה של מחלצות". ואצל פאונד: צורות שאולות מן התנ"ך, בתרגומו האנגלי: Beseech, Ye, Thou, בצד ביטוי-סלנג: Pig-head.

החתימה ל"ראשוניות הביטוי" יש לה חשיבות מכרעת אצל פאונד ואצל רטוש, משום שבאמצעותה משתלבות המגמות האידיאולוגיות והפואטיות המשותפות לשניהם: "מונחים מופשטים, כאשר הם נלחצים על-ידי האטימולוגיה, מגלים את שורשיהם העתיקים שעדיין קשורים בעשייה הישירה ... המטאפורות הפרימיטיביות ... תתכנה רק משום שהן מקבילות לטבע עצמו", – כתב פאונד.

לכן, כאשר רטוש כותב: "דעני הנזיר, כי אתה היודע / עשני המלך, כי לך אני" – וכאשר הוא משתמש כאן במשמעותה המקורית של המלה "נזיר", דהיינו "נזר", מלך, הוא "מטהר" את המילה מן המשמעויות המאוחרות שדבקו בה, ועל-ידי כך פותח לנו אשנב באמצעות הלשון, לא רק לשימוש אחר בלשון, אלא לצורת-חיים שונה, שבה "המטאפורה מקבילה לטבע עצמו", ולכן – למציאות חייהם של עמי-הטבע.

במקביל לאמצעי הלקסיקולוגי, להחזרת הקורא לתקופה האידיאלית בעיניהם בתוך הצגת צורת השימוש של אותה מילה באותה תקופה, על כל ההשלכות התרבותיות העולות מכך, פאונד ורטוש "תוקפים" את הקורא אף מן האגף "המוסיקאלי", ומנסים להחזירו לצליל ולמוסיקה של התקופה האידיאלית שלהם. פאונד האמין שהשירה הגיעה לשיאה בתקופה הקדומה שבה "השירה והמוסיקה היו שזורות זו בזו". במקום אחר הוא כותב, כי "השירה מאבדת את נשימתה כאשר היא מתרחקת מדי מן המוסיקה". מסיבה זו, המוסיקה והריתמוס בשיריהם המוקדמים של פאונד ושל רטוש אינם בבחינת התפרצות אקזוטית משולחת-רסן, אלא משמשות אותם כאמצעי משוכלל (בש"ן שמאלית, על-פי חידושו של רטוש) להפניית הקורא אל הצליל והקצב "המקוריים" של התקופה הנכספת. אף כאן, כמו בחישוב המשמעות המקורית, אנו, כביכול, חווים את המציאות בעידן אחר.

ו.

בשירתם המאוחרת של פאונד ושל רטוש חל אצל שניהם מיפנה משמעותי וזהה. נתן זך הבחין בכך שבשיריו המאוחרים של רטוש "הדיבור ישיר וגלוי ומפורש... רטוש מרווה את צמאוננו למעט לשון בלתי-פיגורטיבית, שאינה כורעת תחת נטל ציוריות גדושה לעייפה". אחד לאחד מתמעטים האפקטים הצליליים, האונומטופיה, האליטראציה וצורות החירוז הקדומות, ובמקומם עולה לשון בלתי-פיגורטיבית, סאטירית, אירונית, ושכלתנית. תהליך דומה עבר על שיריו של פאונד כאשר משווים את שיריו המוקדמים ל"קאנטוס" המאוחרים. בד-בבד עם מעבר זה מן השירה שבעיקרה מופנית לחושים אל השירה הפונה אל השכל, חל אצל שניהם מעבר פורמאלי מן השירה "המוסיקאלית" אל השירה הוויזואלית. כלומר, מן השירה המופנית אל האוזן ואל הרגש, אל השירה המופנית אל העין: השירה האירונית-שכלתנית. "במקום ציר-ההתחלה בראשית השורות, כמקובל בשירה, מתחיל רטוש את שירו ... מימין הדף למעלה והולך ויורד במדרגות סטאקטו קצרות ודלגניות ... ברור שלמשורר גם כוונות פרוסודיות לזרימה אלכסונית זו" – כותב נתן זך על שיריו המאוחרים של רטוש.

אף אליעזר שבייד מבחין כי בשירים המאוחרים "ההתרשמות החזותית קודמת להתרשמות השמיעתית". שנים אחדות קודם-לכן חל מיפנה זה בשירתו של פאונד, כאשר המיר את הדגש ששם על הצליל בשיריו המוקדמים, בהשפעת המשוררים המזמרים הטרובאדורים, בדגש על האספקט החזותי, בהשפעת הדברים שלמד מן השירה הסינית – ותפנית זו ניכרת היטב בשיריו המאוחרים בצורת אירגון השיר על הדף, בהבלטת מלים באותיות שמנות ובריסוק שורות.

המיפנה מן הלהט הרגשי-מוסיקאלי בשיריהם המוקדמים של עזרא פאונד ויונתן רטוש, אל השלב השכלתני-ויזואלי והאירוני בשירתם המאוחרת, מן ההכרח היה שיוביל לשלב הסופי, שלב ההתפכחות הצוננת, החשופה מאשליות, כאשר האירוניה שהיתה מופנית אל העולם חוזרת עתה בשיריהם כבומרנג ומופנית כלפי עצמם. כנגד ההודאה המאופקת בתבוסה בשורותיו של רטוש: "אך דימיון הוא כל התחלת". .. וכן, "וכל געגועי הגוף ודמע נפש / לא עוד יועילו לשנות" – עומד חשבון-הנפש של פאונד: "הוא ביקש להחיות את האמנות המתה / של השירה; לקיים את הנשגב במובנו העתיק. / שגה, מלכתחילה..."

ממדיה של התפכחות זו היו רחבים. אליוט כתב על פאונד שהוא "בעל טמפרמנט של מורה". קורצווייל כתב על רטוש שהוא "ממורי השירה העברית הצעירה". נטייתם הדידאקטית הובילה אותם להטפת אמונתם בתחום הלשון, מפני שהם האמינו בכוחן של המלים לחולל תמורה חברתית ותרבותית, ובכוחה של השירה להגשים אוטופיה. התבוסה המפוארת שנחלו מסמנת, למעשה, את פירפורי גסיסתו של הניאו-רומנטיזם ואת ניצחונו של הפראגמאטיזם החדש.

מתוך הרומן: "יום הרפאים"

עם עובד, 1986

אני אמרתי לעצמי: הכול מתפורר.
 היא אמרה: בארץ מולדתי היו המתים מטיילים, והחיים היו עשויים קרטון.
 הוא אמר: ועל אנשים שמחפשים את הטוב ועושים את הרע.
 אני אמרתי לעצמי את הדברים בלבי ובעברית, ואילו הם אמרו את הדברים זה לזו בקול רם, ובאנגלית. היא במבטא אמריקאי, והוא במבטא אנגלי. אחר-כך התחוויר לי שהם קוראים חרוזים מתוך כתב-עת אנגלי שמונח על השולחן לפני. אחרי הפגישה ביקשתי מהלן שתשאיל לי את החוברת שמתוכה היו הם קוראים את החרוזים עם בואי: היה זה כאילו קרם מי שכתב אותם אור על כל מה שהתחולל באותו רגע בלבי ונתן לו ממשות של שיר שעומד בפני עצמו: הצצתי וראיתי חרוזים מתוך שירתו של המשורר האמריקני עזרא פאונד בחוברת שנקראת "פריס רכיו – רבעון בינלאומי לספרות", גיליון עשרים ושמונה, קיץ-סתיו, 1962. מה ראתה הלן לפשפש ולמצוא חוברת בת קרוב לעשרים שנה, ולקרוא משיריו של עזרא פאונד, דווקא? אני עצמי לא קראתי אף שורה אחת משלו עד לאותו רגע, ולא ידעתי עליו אלא כמה דברים מפי השמועה וממקומות בהם נזכר שמו בהקשר תולדות חייהם של סופרים ומשוררים אחרים בני-דורו והצעירים ממנו, שמהם התברר לי למעלה מכל ספק שהיה הוא להם חבר טוב ומיטיב ומהיר להושיט עזרה בכל דרך שהיא ואפילו למעלה מפפי כוחו ויכולתו. כנגד זה ברור היה לי כשמש שפעם, לפני שנים רבות, קראתי מאמר מפרי עטה של לאה הימלזון, הלא היא אשתו החוקית של המשורר אָשְפֶּעֶל עֶשְתֶרֹת, שבו גילתה שהשלטונות האמריקנים עצמם כלאו את עזרא פאונד כבוגד פאשיסט ששיתף-פעולה עם הממשלה הפאשיסטית האיטלקית בעצם ימי מלחמת-העולם השנייה, שידר ברדיו הפשיסטי האיטלקי, ודומני אפילו שהועמד למשפט כפשיסט פושע מלחמה. הייִתְכֵן שאדם שהביא לעולם בתי שיר אשר כאלו, היה פשיסט מחרחר מלחמות? ואם אמנם הלך לאיטליה והכריז על עצמו שהוא פשיסט – מה

הבין הוא במונח הזה, ומה ראה לשדר מאיטליה דברים כנגד ארצו? היה בכך, בודאי, משהו עמוק, תהומי, שאומר דרשני – איזו שהיא חידה בתוך חידה, ובו במקום ביקשתי מהגנרי שיפתור לי אותה.

“אמור לי, הגנרי, פניתי אפילו במין להיטות, כאילו לא נועדנו לפגישה זו אלא כדי ללבן את השאלה הזאת דווקא, ”מה ידוע לך על הפרשה של עזרא פאונד?”

“אוי!” פלט הגנרי, “זאת פרשה ארוכה.” אילולא איחיתי כל-כך – למעשה חשב הוא להסתלק מן המקום ולמהר להרצאתו רגע לפני שהגעתי – היה ברצון גם אומר לי משהו עליה, אך ברגעים המעטים שנותרו לנו לא הספקתי אפילו להתנצל ולספר לו מפל שאירע בדרך ועיכב אותי. נפגשנו שלשתנו, הָלֵן והגנרי ואני בבית-הקפה “מְשֻׁכֵּית” שברחוב הרב קוק, שמגשר בין רחוב יפו לרחוב הנביאים, קרוב לפינה בה נמצא בשעתו קפה “גת”, בענין הספר ששניהם עמדו להוציא לאור בהוצאת ה“ג’ואיש פּבְּלִיקִישֵׁן הָאוֹד”. היא הייתה מתרגמת לאנגלית את המסות של אשבעל עשתרות ומוסיפה אחרית-דבר על השקפותיו ותפיסת-עולמו בכלל, ואילו הגנרי היה מתרגם לאנגלית מבחר מתוך שיריו ומקדים להם מסה נרחבת על המשורר ועל שירתו. אילו התקיים קפה “גת” עד עצם היום הזה, ואילו עוד היה המשורר בחיים, לא היינו נפגשים ב“מְשֻׁכֵּית” אלא בקפה “גת”, וקרוב לְוָדָאי שגם לא היינו נפגשים כלל, כלומר – אני לא הייתי כלול באותה פגישה מכיין שלא היו זקוקים לי, שהייתי נמצא מיותר ואפילו מפריע בעצם נוכחותי. די היה להם להיכנס לקפה “גת” כדי למצוא בפינה הימנית את אשבעל עשתרות לפני ערימת גליונות ההגהה. אבל לא רק קפה “גת” אינו בנמצא עוד – הבנין כולו נמחק, ובמקומו משתרע מגרש חניה עירוני שכבר אינו מספיק לכל המכוניות המבקשות לחנות בו. אחרי הפגישות אֵתם – בנוסף על זו הראשונה שהיתה חטופה כל-כך באשמתי, בגלל האיחור של למעלה מחצי שעה שבו הגעתי אליה מתנשם ומתנשף ועצבני ופזור-דעת, קיימנו עוד שלוש פגישות עבודה, שפל אחת מהן הצליחה לאכזב אותם עוד יותר מקודמתה – עלה בי הרהור משונה שאילולא מת אָשְׁבַּעַל עשתרות, ואילו היו נפגשים אתו, היו הם מגיעים למסקנה שהוא מאכזב ומיותר עוד יותר ממני. הם ביקשו להיפגש איתי מכיין שידעו שאני הפרתיו מן הימים הרחוקים ההם, כשאני עוד ילד

הייתי, והוא פקיד במרפאת העינים של דוקטור לנדאו ונקרא בפי כל בשם *פּרָל רֶבֶן*, הוא השם שניתן לו מבטן ומלידה. הֶלֶן שמעה זאת מפיה של לאה הימלזן, אלמנתו, אשר אָתָה הספיקה לעשות סדרת ראיונות מוצלחת ביותר לפני מותה, שחל בדיוק ביום בו חזרתי אני ארצה – שהרי למרות המחלה הקשה שאחזה בה כבר בימי ילדותי, התגלו בה, באלמנה, פוחות נעלמים להמשיך ולחיות ולכתוב מאמרים ולהגיב נמרצות על כל המתרחש בעולם ולתת ראיונות לעתונאים עוד עשרים שנה אחרי פּרָל. רושם אדיר עשתה הזקנה על הֶלֶן בצלילות-דעתה ובהתנהגותה ובנימוסיה ובעדינותה הרבה שבה חיפתה אפילו על מעשיו המגונים של פּרָל שהפקיר אותה בשעתו, ודווקא בשעות הקשות ביותר של מחלתה, ושבבה ניסתה להגן אפילו על דעותיו שהיו מנוגדות קטבית לדעותיה שלה. בסדרת הראיונות לא ניסתה כלל להסתיר את מחדליו – פי על-כן היתה דוברת אמת, והפנות שלה מפורסמת היתה כבר אז, בימי ילדותי – ועם-זאת הסבירה אותם. מצאה קן זכות בכל פגם, התייחסה בסלחנות לכל מעלליו, ואפילו קיבלה בחיך של גדלות-הנפש אותן מסות שלו שהתקיפו ישירות את השקפת-עולמה שלה. גדלות-הנפש של אלמנת המשורר היא-היא שקסמה בעיקר להֶלֶן הצעירה והנלבבת כל-כך. אמרה עליה שהיא *A grand old lady*, וכדברים האלה גם כתבה באחרית-הדבר הממצה שלה שהופיעה – עוד לפני שנדפס הספר הגדול עצמו – כמֶסָה בכתב-העת "קוֹמְנֵטָרִי" והכתה גלים ובני-גלים בקרב הצעירים בני-דורה. לא תרומתה של הגברת הזקנה לשירתו של אשבעל – והמאמר גדוש היה ראיות והוכחות להשפעה המכרעת שהיתה לה על שירתו – היא שדיברה אל לֶבֶם, אלא דווקא אישיותה שלה היחידה והמיוחדת במינה שהפכה להם לא רק למנהיגה רוחנית, אלא – כפי שנהות לומר – סֶמֶל ומופת. לגבי פולם ללא יוצא-מן-הכלל, היתה זו תגלית מדהימה שכל השאיפות והחידושים והמהפכות והשחרורים שהם תובעים וכותבים ומחוללים והופכים עכשיו, בעצם היום הזה – כל אלה כבר תבעה וכתבה וחוללה והפכה אשה מופלאה זו לפני חמשים שנה בפינה נידחת של האימפריה הבריטית, בפלשתינה מופת הקדחת ומחלות העינים – החל בפְּצִיפִיזִם בלתי-מתפשר, עבור דרך מלחמה בלתי-מתפשרת בגזענות ובאימפריאליזם קפיטאליסטי ובקרתנות זעיר פורגנית ובכפיות דתיות, וכלה בשחרור האשה ובאהבה חֶפְשִית על כל גווניה

וצורותיה ואפניה. רק אחרי שקראתי את המסה, שהופיעה בכתב-העת החשוב, נפקחו עיני לראות, בין היתר, גם את מה שלא תפסתי בכל ארבע הפגישות שלנו, כאמור – מה הלכה הַלֵּן לחפש אצל עזרא פאונד. היתה זו לאה הימלזך שהסבה את תשומת לבו של הַלֵּן להשפעה שנודעה לעמדתו של פאונד על דעותיו של אשבעל עשתרות. היא, כמובן, עשתה זאת למען הדיוק ההיסטורי, הספרותי והסוציולוגי, אבל דבר זה, כמו כמה וכמה פרטים אחרים, חולל בקוראים תגובה הפוכה לכוונתה המוצהרת. האלמנה הרי הודיעה להַלֵּן, וחזרה והכריזה באַזוּנִיה לאורך כל סדרת הראיונות, שהיא עצמה "איננה עומדת על הפרק," שהיא כבר עשתה את שלה ככל יכלתה המצומצמת, שהיא "כבר עלתה על הפריקדות" ועכשיו הגיעה שעתן של הצעירות ההולכות בעקבותיה, ואין היא מבקשת אלא לתרום להכרת הציבור הרחב בכשרונו של בעלה המנוח, לעשות למען שמו של המשורר, שהיה לדבריה, כמו צמח גֵּל פרא, מין צמח-בר ציץ בפינה צחיחה, שהיה קמל ונובל בטרם עת אילולא טרחה היא להשקות אותו, שהרי ניתנה האמת להיאמר שעד שלא פגש בה היה חסר-השכלה וחסר-השקפת-עולם, והיא-היא שעודדה אותו בכל התחומים והעניקה לו גם מזה וגם מזה. כן גם חזרה והדגישה באַזוּנִיה של המראיינת שהוא היה "כשרון גדול, כשרון גדול מאוד, וזה העיקר, ואפשר אפילו לומר שהיה אמן חשוב, אמן חשוב מאד, למרות כל מגבלותיו ולמרות האינטלקט שלו שלא היה כל-כך מזהיר, ואפשר אפילו לומר שהיה מצומצם, כלומר – מוגבל. אינטלקט בינוני, וכל מה שנוגע לתפיסות פוליטיות וסוציולוגיות והיסטוריות גילה, לפעמים, טפשות נוראה שהיתה מוציאה אותי מדעתי! אני סלחתי לו, כמובן, על כל השטויות שאמר, כפי שסלחתי לו על כל השטויות שעשה, לא רק מתוך התחשבות באדם עצמו, אלא בעיקר בזכות הכשרון הגדול שלו. וזה העיקר – אבקש שתדגישי שהיה אמן גדול ואין כל צורך להרחיב את הדיבור עלי ועל כל מה שאני כתבתי ואני עשיתי..." ובניגוד לכל הכרוזתיה ודבריה המפורשים, נתפסו כל הקוראים דווקא לדמותה של לאה הימלזך, של אותה אשה מְקַסְמָה אשר בה גילו, כאמור, את המנהיגה הרוחנית שלהם, ואילו המשורר עצמו נדחק בעיני הדעתנים שבהם, אלו בעלי הדעות המאוששות. מכיין שקראו דברים מפורשים שזה המשורר העברי הושפע מעמדותיו הפוליטיות של עזרא

פאונד, מיד גילו פגמים לא בעמדותיו אלא דווקא בשירתו; מן הבחינה הפיזית, לאור הקריטריונים האובייקטיביים, ומתוך הניתוח הטקסטואלי, התחוויר להם למעלה מפל ספק שאין זו שירה כלל, או, במקרה הטוב – שירה גרועה. אחרי שהגיע המאמר לידי הצטערתי על שלא ביררתי לאשורו את ענין עזרא פאונד בפגישותי עם הָלֶן, שאולי הייתי מצליח למנוע את הטעות בעובדות. ידוע לי שְׁרָל לא קרא מעודו אפילו שורה אחת משל עזרא פאונד מן הטעם הפשוט שלא ידע דבר על עצם קיומו – מה שבכלל אין בו מן המפתיע, שהרי אפילו בעברית קרא מעט מאוד מתוך השירה בת-זמנו, ועוד פחות מכך בלועזית, ולגביו לועזית היתה השפה הצרפתית משנות לימודיו ב"אֶלְיאנס", ואנגלית כמעט שלא קרא כלל. מה שכן יכולה, אולי, להפתיע, הרי זו העובדה שאפילו לאה הימלזך לא שמעה את שמו של עזרא פאונד אלא אחרי מלחמת-העולם השנייה, וממש ערב קום המדינה, כלומר – אחרי שכבר הופיעו כל המסות של קְרָל מקובצות בספר, וכן גם כל קבצי שיריו פרט לאחרון, שיצא לאור אחרי מותו, ומכאן שלא היתה לו כל אפשרות שהיא להיות מושפע מעמדותיו של פאונד הבלתי-מוכר ובלתי-ידוע לו. אין זאת אומרת שלא נמצאו בהלל-רוחו של קְרָל נימים משיקות למיתריו של פאונד – אני עצמי לא בדקתי, וגם אינני מוסמך לפסוק הלכה הקושיה זו – ייתכן שכן וייתכן שלא, מכל-מקום ביקשתי להתיחס אך ורק לטעות בעובדה, כלומר – שאין לדבר כלל על "השפעה" של פאונד. על כך יכול אני להעיד כעד-ראיה וכעד-שמיעה, כי על-כן נמצאתי בביתם ביום בו עלה לראשונה שמו של פאונד באזניו של קְרָל. הלכתי לשם יחד עם הַבֵּן תמוז ישר מבית-הספר כדי לקחת ממנו בהשאלה את הפרך האחרון של דובנוב לקראת בחינת הגמר בתולדות עם ישראל, וגם כדי להתכונן קצת ביחד אִתּוֹ. אלו היו הימים הקשים של יריות ופצצות ועוצר בלילות של ערב פרוץ מלחמת-העצמאות – תוך כדי כתיבה אני נזכר בכל שהיתה זו אחת הפעמים האחרונות שראיתי את תמוז לפני שנעלם מירושלים ומן הארץ בכלל – ואמו החולה היתה מבלה את מרבית היום במיטה, ובכלל לא היה באפשרותה לא לנהל את משק-הבית ולא לצאת לקניות או לעיסוקיה האחרים, ובנדאי שלא להכין ארוחת-צהריים לַבֵּן החוזר מבית-הספר. כשהתחלתי אני לחפש את הפרקים הדרושים לנו בספר של דובנוב, קפץ תמוז לחנות-המכולת לקנות בהקפה משהו לארוחת-צהריים

לשנינו, ואילו אמו השקועה במיטתה בערימת כתבי-עת לוועזיים, שהגיעו זה עתה מעבר לים, הזדקפה פתאום מן הכר וביקשה שאגיש לה מיד עפרון כדי לציין משהו מהר-מהר לפני שיחזור וייעלם באגם הדפוס האופף אותה. אביו של תמוז, שהיה גר בנפרד מאמו במרתף ביתה של הגברת ג'נטילה לוריא זה כמה שנים, נכנס באותו רגע עם צרור התרופות שהביא לה מבית-המרקחת. "את הבקבוק ואת צמר-הגפן תשים בחדר-האמבטיה," אמרה לו תוך כדי ציון השורות בעפרון, "ואת השאר פה, על-ידי. אמור לי – אתה שמעת פעם על משורר אמריקני שנקרא עזרא פאונד?" בָּרַל, שנראה להוט להסתלק מהר ככל-האפשר, אחרי שמילא את המוטל עליו, הניע בראשו לשלילה. "מצאתי פה ידיעה שמתאימה בדיוק למה שאני טענתי כל השנים, ואני מוכרחה לשבץ אותה במאמר הגדול שלי. אז איפה אפשר למצוא פה משהו מכתביו?" תחילה פרש בָּרַל כפיו בסימן שאלה, ואחר אמר, "אולי אוריתה מכירה אותה, או שמעה עליו – היא הלא בקיאה בשירה האנגלו-ספסית המודרנית. עם שם מקראי שפזה, 'עזרא', בודאי הוא מצאצאי הפוריטנים האנגלים שהתישבו באמריקה. תשאל אותה." "אתה שולח אותי אל אוריתה רק ככוונה להרגיז אותי, להוציא לי את הנשמה!" נתקפה זו חמת-זעם, "רק מכיון שאתה יודע שהפסקתי לדבר אתה אחרי שהעליבה אותי. לך יש קשרים אתה, הלא אחותה יעלי היא המעריצה הגדולה שלך! – אז עוד היום תתקשר אתה בבקשה ממך, ותביא לי כל מה שיש לה – שירים, מאמרים, ביקורות – כל מה שקשור בשם עזרא פאונד." אבל גם אוריתה לא שמעה ולא ידעה דבר על עזרא פאונד. יש להניח, אפוא, שהלך לא הבינה כראוי את דבריה של אלמנת המשורר. זו התיחסה, כפי הנראה, לקני הדמיון שמצאה היא בין השנים, והמראינת הסיקה שמדובר בהשפעה מכרעת, וכדברים האלה גם כתבתי במכתב למערכת ה"קומנטרי" מתוך כוונה שיפרסמוהו תחת הכותרת "תיקון טעות". לצערי לא פורסם המכתב שלי ולא תוקנה הטעות, וכל קוראי המסה בכתב-העת ובספר ממשיכים להחזיק באותה טעות ולקבוע את יחסם אל המשורר ואל שירתו בהתאם לה ובהתאם להיחסותם שלהם אל עמדותיו של עזרא פאונד. כנגד זה קיבלתי אני תשובה בכתב ממזכירת המערכת שבה היא מודיעה לי, בנימוס צונן, שעם כל הכבוד לזכרונות ילדותי, נאמנים על העורך יותר דבריה של אלמנת המשורר עצמה. הרי לך! מין מעגל-קסמים שאי-

אפשר לצאת ממנו: לא ייתכן שזו אמרה כדברים האלה מפיון שכל מסותיו של ברל התפרסמו לפני ששמע את שמו של עזרא פאונד, מכאן שלא היא אמרה אותם אלא המראיינת, שסילפה את דבריה פשוט מתוך אי-הבנה, ומכיון שנפלה פה טעות, יש צורך בתיקון טעות, אבל העורך מסרב להכניס את התיקון לדפוס מכיון שלדעתו אלו הם דבריה של לאה הימלוך כפי שיצאו מפיה.

את הטעות שנכתבה ונדפסה לא הצלחתי לתקן, אבל כנגד זה עלה בידי למנוע בעוד מועד טעות בדבריו של הנרי. אינני יודע איך – דרך הרוח ודרך הלשון מי ידע? – התגלגלה והגיעה לאזניו השמועה ששירתו של אשבעל עשתרות ניתרגמה בשעתה לערבית וזכתה לתהודה רבה כל-כך במצרים, דווקא, עד שהמלך פואד הזמין אותו לארמונו כדי לשמוע את שירתו מפיו, גם להעניק לו עיטור-כבוד מלכותי. סיפרתי לו שאשבעל אמנם קיבל פעם עיטור מלכותי, אך לא היה זה מידי של המלך פואד אלא מידי השאה הפרסי, ולא כפרס על יצירתו אלא כאות תודה על טיפולו בעיניו של אחד מבני משפחתו של שאה, ושלא הגיע לארמון המלכותי אלא בזכותו של הדוקטור לנדאו, כאחד מאנשי הצוות הרפואי שלו, ושהעיטור שקיבל היה הנמוך בסולם. את העיטור הגבוה קיבל דוקטור לנדאו. בשעת הפגישה רשם הנרי את כל מה שסיפרתי לו, אך אחרי שהופיע הספר בדפוס נוכחתי לדעת שכל הפרשה הזאת נעלמה ואיננה. ברגע הראשון שקע לבי. באכזבה שלי מהולה היתה מין נימת-זעם-אין-אונים על הנרי, על שגנב דעתי, כביכול – עשה עצמו ככותב, ולבסוף השמיט הפול, אבל אחר-כך נרגעתי, התנחמתי בכך שלפחות לא הדפיס את השמועה המצרית הכוזבת, גם הבנתי שלא היתה כל כוונת זדון בהשמטת הפרשה הפרסית – זו, ככמה וכמה דברים אחרים שסיפרתי לו, פשוט לא השתלבה במסגרת המסה שכתב, גם היה בה כדי לקלקל את ההרמוניה הפנימית שבגישתו של הנרי.

“מתי הופכת שירה לְמָשָׁל?”

מתוך: 'אין שירה בלתי מובנת ומאמרים אחרים', 'ירון גולן', 1989

עזרא פאונד, אחד מכוהניה הגדולים של השירה במאה העשרים, נזכר שוב ושוב בספר זה בציטוט פסוקו המפורסם על השירה: “שירה היא לשון טעונה משמעות עד קצה גבול אפשרויותיה” – והנה חשוב מאוד להבין את משמעותו של פסוק זה בהקשר לשירי פאונד עצמם, ובעיקר בהקשר לתוהו ובוהו של השירה העברית בעשורים האחרונים. ובכן, כדאי לשים לב לפשטותם המוחלטת של שירי פאונד, ומכאן צא ולמד: “שירה טעונה משמעות עד קצה גבול אפשרויותיה” איננה שירה **שהוטענה** במשמעות כמו איזה שק פחמים. הקריאה שמשמיע ברתנא זה (והיא פרי השחתה שאחראים לה רבים), ובכן, הקריאה ל”יתר מטאפוריות” ול”יתר מורכבות”, נובעת מאי הבנה בסיסית לגבי מהות העניין: שירה הופכת לדימוי, למשל, למילים רבות-משמעות, לא כשאנחנו חונקים אותה ב”מטאפוריות”, ב”צירתיות”, ב”צירופים מורכבים” וכו’, אלא כשהיא, קודם כל, במישור הראשוני, היא **עצמה** שקופה ועמוקה (כי רק לדברים שקופים יש עומק). שיר השירים של שלמה המלך הופך למשל על אהבת ישראל ואלוהים רק אחרי שהוא, קודם כל, שיר אהבה מוחלט בין איש לאשה. ריבוי-משמעות אינו נוצר ממילים סעפות ונפתלות, עמומות וקרוצות-משמעות אלא ממילים ששקיפותן עמוקה מכל עמוק: “הנערה בחנות התה” בשיר של פאונד, אם להסתפק בהדגמה טריוויאלית אחת, היא לא רק הנערה בחנות התה: היא כל הדברים שאינם יפים כשהיו, וכל ההתלהבויות שדעכו, אבל היא קודם כל, הנערה בחנות התה, וכשפאונד כותב “היא כבר לא עולה במדרגות, כאז, נלהבת” הרי – מטבע הדברים ומטבע השירה – המדרגות הפשוטות האלה, הממשיות האלה, שבחנות התה, הן גם כל עצם “הטיפוס במעלה החיים”, מאבק הקיום וכו’, שאותה נערה, אי-כך, כבר לא עולה בהם “כאז, נלהבת”. זה פשוט הפסוק “שירה היא לשון טעונה משמעות עד קצה גבול אפשרויותיה”. זה ולא שום ניפוחים מלאכותיים של איפור “מטאפורי” כבד ולא-מוכשר. וחשוב לזכור כי

כשפאונד כתב "היא כבר לא עולה במדרגות, כאז, נלהבת", למשל, הוא לא תיכנן את ריבוי המשמעות של השורה הזאת (או כל שורה אחרת), אלא עצם הקשר השירה, עצם רוח השירה, מעניקה לדברים את עומקם, וכאן אפשר לצטט שוב את דליה רביקוביץ על מצב כתיבת השירה: "הצבעים נעשים עזים יותר / מטפחת כחולה הופכת לעומק באר" וכו'.

עזרא פאונד / חדר העליה

בואו, הִבֵּה נְרַחֵם עַל אֱלֹהֵי שִׁשְׁפַּר חֶלְקֵם מִזֶּה שְׁלָנוּ
בואו, יְדִידִי, וְזֹאת זְכְרוּ
שֶׁלְעֵשִׂיר יֵשׁ מְשֻׁרְתִים וְאֵין חֲבָרִים,
וְלָנוּ יֵשׁ חֲבָרִים וְאֵין מְשֻׁרְתִים.
בואו, הִבֵּה נְרַחֵם עַל הַנְּשׂוּאִים וְהַבְּלִתִי-נְשׂוּאִים.

שִׁחַר נִכְנָס בְּצַעְדִים קְטָנִים
כְּמוֹ פְּבִלּוּכָה מְזִהָבָה.
וְאֲנִי קְרוּב לְתִשׁוּקָה שְׁלִי.
אֵין גַּם לְחַיִּים בְּמִיטָבְכֶם יוֹתֵר
מִשְׁעֵזָה זֹאת שֶׁל קְרִירוֹת בְּהִיָּרָה,
שֶׁעַת הִתְקִיצָה בְּיַחַד.

(תרגום: דורון קורן)

בשולי השיר: מהו "חדר העליה"? הוא העניות המאושרת, כי "העשירים שיש להם משרתים" לא גרים בחדרי עלייה. והם ראויים לרחמים, לא משום שאינם גרים בחדרי-עלייה, אלא משום שאינם מאושרים: "בואו, הבה נרחם על אלה ששפר חלקם מזה שלנו /.../ כי לעשיר יש משרתים ואין חברים, / ולנו יש חברים ואין משרתים".

ולמה לרחם "על הנשואים ועל הבלתי-נשואים"? משום ש"המצב המשפחתי" (כזה או אחר) איננו האושר: לא הנשוי הרוצה להיות בלתי-נשוי

מאושר ולא הבלתי-נשוי הרוצה להיות נשוי מאושר, כי האושר איננו זה ואף לא זה. האושר עצמו המתרחש באותו חדר עלייה בשעת שחר אחת: "שחר נכנס בצעדים קטנים / כמו פבלובה מוזהבת" (פבלובה – רקדנית מפורסמת בשעתה שנעלי-הריקוד שלה היו מוזהבות). וכאן מגיע פאונד ללב הדיוק וללב השיר: "ואני קרוב לתשוקה שלי / אין גם לחיים במיטבם יותר / משעה זו של קרירות בהירה / שעת היקיצה ביחד".

כלומר, האושר הוא כש"אני קרוב לתשוקה שלי" – גם במשמעות של קרוב אל זו שאליה תשוקתי, וגם, ואולי בעיקר, במשמעות של: קרוב לעצמי, קרוב להרגשותי, קרוב לתשוקה של עצמי.

וכאן מגיעות מילות האושר עצמן: "אין גם לחיים במיטבם יותר משעה זו של קרירות בהירה", ועצם המצב הריגשי שבו אדם אומר לעצמו ש"אין גם לחיים במיטבם יותר" הוא אכן מקסימום האושר: כי המקסימום הריגשי הוא, בין השאר, הידיעה שאין יותר מזה, אין טוב מוחמץ מעבר לכתף. – אך יכולה היתה להיות כל שעה אחרת. האושר הוא הרגשת האושר, ולא תיפאורה אובייקטיבית כלשהי: לא תיפאורת נישואין ולא תיפאורת אי-נישואים, לא תפאורת עשירים ואפילו לא תפאורת חדר-עלייה. ובכל זאת, האושר הזה קרה בחדר עלייה אחד בבוקר אחד עם אישה אחת.

“האימג'יסטים והטיפול הישיר במציאות”

מתוך: “מגמות יסוד בשירה המודרנית” משרד הביטחון - ההוצאה לאור, 1990

המושג 'אימג'יזם' מופיע אפוא לראשונה בדפוס, בהקדמה שכתב עזרא פאונד לשיריו של ת.א. יום. כמה חודשים קודם לכן, באביב שנת 1912 בבית תה בקנסינגטון, לונדון, השתמש פאונד בפעם הראשונה במונח זה בעל-פה, כשפנה אל המשוררת האמריקנית, הילדה דוליטל, שכינתה את עצמה בראשי התיבות H.D., ואל בעלה האנגלי ריצ'רד אולדינגטון, אף הוא משורר, וכינה אותם בשם זה, אימג'יסטים. כך נולדה התנועה האימג'יסטית, תנועה, שבתולדות השירה האנגלו-אמריקנית, רבים רואים אותה כזהה, כפחות או יותר, עם שירה מודרנית בכלל.

ת.ס. אליוט, למשל, שלא היה אימג'יסט, אבל הושפע מאד מיום והיה קרוב לעזרא פאונד, אומר אחרי שנים רבות: “ציון הדרך הנחשב בדרך כלל, למרבה הנוחיות, נקודת הפתיחה של השירה המודרנית, הוא הקבוצה הנקראת אימג'יסטים, בלונדון של סביבות 1910”. (ספרות אמריקנית והלשון האמריקנית).

פאונד הגיע ללונדון מארה”ב שלוש שנים קודם לכן, ב-1909. הוא נפגש שם עם יום ושמע הרצאות שנתן על ברגסון ועל האימאז'. לאחר שפאונד כינה את H.D. ואת בעלה בשם אימג'יסטים, מיהר ושלח כמה שירים שלהם לכתב-עת בשם Poetry שנוסד באותו פרק זמן בשיקאגו. לשירים צירף הערה קטנה: “אובייקטיבי, ללא החלקה; ישיר, ללא שימוש עודף בשמות תואר; ללא מטאפורות שאינן עומדות במבחן, זהו דיבור ישיר, ישיר כמו היוונית”.

כעבור זמן-מה פרסם פאונד באותו כתב-עת, Poetry, את המניפסטים הראשונים של האימג'יסטים. ובשנת 1914 הוציא אנתולוגיה ראשונה משיריהם, וקרא לה Des Imagistes. האנתולוגיה נקטלה על-ידי הביקורות. באותה שנה מגיעה ללונדון משוררת אמריקנית בשם איימי לואל, והיא יורשת את מקומו של פאונד בראש הקבוצה האימג'יסטית. פאונד המסתייג ממנה, קורא עכשיו לתנועה 'איימג'יזם'.

הביטאון העיקרי של התנועה בשנים שבין 1914-1919 היה כתב-עת בשם The Egoist. כתב-העת הזה קיים גם בית-הוצאה, ופרסם, בין השאר, את השירים הראשונים של ת.ס. אליוט ('פרופרוק והסתכלויות אחרות', 1917), את 'דיוקנו של האמן כאיש צעיר' של ג'ויס וכן כמה פרקים מוקדמים מתוך 'יוליסס', לג'ויס, ודברים נוספים. התנועה האימג'יסטית גוועת כחמש שנים לאחר שנוצרה, ב-1917.

נתבונן עתה שוב בהערה שפאונד צירף לשירי H.D. ואולדינגטון, כאשר שלח אותם לכתב העת Poetry. הוא מתאר את השירים האלה – והתיאור הזה אמור, ככל הנראה, להיות שבח – כאובייקטיביים, ישירים, וממעייטים בשמות תואר ובמטאפורות שאינן עומדות במבחן. אך התיאור הזה קרוב מאוד לאידיאל של השיר הקלאסי שאותו הזכרנו בפרק הקודם, כלומר, לאידיאל כפי שחזה אותו ת.א. יום: שיר יבש, קשה, מדויק, מסוים. הווה אומר: חיקוי נאמן של המציאות.

פאונד מרמז כאן על הקבלה לשירה היוונית. אבל מרכזי יותר לאימג'יזם הוא היסוד היפני או הסיני, כלומר, השפעה מן המזרח הרחוק. אימג'יסטים הרבו במיוחד לחקות צורת שיר יפני הקרוי הייקו. זה שיר קצרצר, בן 17 הברות, שמציג אימאז' קטן מן הטבע, מבלי לספק פירושים או קומנטר דיאקטי כלשהו, אבל תוך השלכות ברורות בסמליות שלהן, הלקוחות מהמסורת התרבותית היפנית.

הנה מה שפאונד אומר על ניסיונותיו שלו בתחום השיר הקצר במתכונת ההייקו: "השיר בעל האימאז' האחד הוא מעין סופר-פוזיציה. כלומר, הוא רעיון אחד המונח על גבי רעיון שני. מצאתי אותו יעיל כאשר רציתי לצאת מן המבוי הסתום שנקלעתי אליו בגלל תחושת המטרו שלי. כתבתי שיר בן 30 שורות והשמדתי אותו, מפני שהוא היה מה שאנחנו קוראים בשם יצירה בעלת 'אינטנסיביות משנית'. שישה חודשים אחר-כך כתבתי שיר שאורכו חצי מזה, ושנה אחר-כך כתבתי את המשפט הבא, דמוי ההייקו: 'התגלות הפנים האלה בהמון: עלעלים על ענף רטוב, שחור'. הייתי אומר שהדברים האלה חסרי משמעות, אלא אם אתה נסחף לתוך הלך מחשבה מסוים. בשיר כזה אתה מנסה לדווח על הרגע המדויק שבו דבר חיצוני ואובייקטיבי מתגלגל או מזנק לתוך דבר פנימי וסובייקטיבי".

דבריו המעניינים האלה של פאונד דורשים הסבר. מהי "תחושת המטרו" שלו? הוא מתכוון לחוויה שאותה הוא מפרט במקום אחר, חוויה שעברה עליו בתחנת המטרו בפאריס. בהיותו שם, ראה קבוצת נערות חיוורות פנים בתוך ההמון הצפוף. פניהן החיוורות של הנערות בתוך ההמון הקודר, או אולי בתוך המנהרה החשוכה של תחנת המטרו, מתקשרות בדמיונו עם עלעלים לבנים על ענף שחור ורטוב מגשם, אולי משהו בדומה לתמונה יפנית. מה שהוא מכנה באותו ציטט בשם "סופר-פוזיציה", שהיא הנחה של זה על גבי זה: הציור של פני הנערות בתוך ההמון, ולעומתו – ציור העלעלים על הענף.

וכאן עולה השאלה, האם אפשר לדבר על השילוב הזה כתיאור אובייקטיבי יבש, מדויק, של הממשות? ברור, כמדומה, שהשילוב עצמו מתרחש בדמיון הסובייקטיבי של היוצר ולא בממשות עצמה. בממשות יש נערות ויש ענף – ושני הדברים האלה מתחברים בדמיון הסובייקטיבי, ולא במציאות עצמה. יש כאן דימוי או מטאפורה שהם בהכרח פרי הדמיון הסובייקטיבי. ומכאן נובע הניסוח של פאונד, שדבר חיצוני ואובייקטיבי מתגלגל או מזנק כאן אל תוך דבר פנימי וסובייקטיבי.

יחד עם זאת, יש לשים לב לכך, שהדבר הפנימי, כלומר, השילוב של ציור התחנה עם ציור הענף, בא רק להמחיש, עד כמה שהדבר אפשרי, את הדבר האובייקטיבי שבחוץ, את הממשות. כלומר, הדימוי לא בא להביא רעיון כלשהו, הלך-נפש, רגש, או אמת פילוסופית זו או אחרת, אלא הוא בא רק לתאר, בנאמנות מירבית, חוויה של תפיסה, שאולי ניתן לקרוא לה תפיסה חושית. וכאן מצוי ההבדל הגדול בין האימאג'יזם ובין הרומנטיקה הישנה והטובה, שכאשר היא מתארת מראה חיצוני כלשהו, היא בדרך כלל מתארת אותו במסגרת אמת פילוסופית כלשהי או רגש גדול.

כדי להבהיר את הדבר קצת יותר, אפנה לדוגמה נוספת, של אחד משירי אותה משוררת, החותמת על שיריה בראשי התיבות H.D., שיר שלעתים קרובות מצטטים אותו כדוגמה, אולי כדוגמה המובהקת לאימאג'יזם, ושמו 'אוריאה' (אחת הנימפות):

התנחשל, הים,
נחשל את אורניך המחודדים,
התז את אורניך הגדולים
על סלעינו,
הטל את ירקותיך עלינו,
כסה אותנו באגמי האורן שלך.

שוב, שיר קצרצר המובסס על אימאז' אחד, מן הטבע. אבל כאן אתה שואל את עצמך בעצם, איזה אימאז' הוא זה, מהו הנוף המוצג כאן, האם הכוונה לים או ליער? מצד אחד, הדובר פונה לים, הוא אומר: התנחשל הים. אך מצד שני הוא מדבר על הים במונחים של אורנים ושל ירק. זהו ים המתואר במונחים של יער, אבל שוב, אולי זה יער המתואר במונחים של ים. וכמו בשיר של פאונד, לפנינו שוב סופר-פוזיציה של שני אימאז'ים, של הים ושל היער. יש כאן אולי תיאור של ריאליה, אבל הוא משולב לבלי הפרד בפעילות הדמיון הסובייקטיבי.

שני השירים הקצרצרים האלה, מצביעים על איזו התרוצצות פנימית, על סתירה פנימית בלב לבו של האימאג'יזם. על הסתירה הפנימית הזאת ברצוני להרחיב מעט את הדיבור.

מצד אחד, עולה מדברי פאונד וחבריו דרישה אנטי-רומנטית של ריאלזם, דרישה לאובייקטיביות, הנובעת כמו במישרין מהשקפותיו של יום על הרומנטיקה והקלאסיקה, שעל טיבן עמדנו בפרק הקודם. בין העקרונות שפאונד וחבריו מעמידים במניפסטים הראשונים של האימאג'יזם, אנחנו מוצאים:

- (1) טיפול ישיר ב'דבר'.
- (2) אין להשתמש בשום אופן במלה שאינה תורמת לייצוג (פרזנטציה).
- (3) אל תשתמש בשום מלה מיותרת, בשום שם-תואר שאינו מגלה משהו.
- (4) הימנע מהפשטות. אל תחזור בשורות שיר בינוניות על מה שכבר נאמר בפרוזה טובה.

ופאונד אומר, במונחים קרובים מאוד למונחים של יום, את הדברים הבאים:
"אשר לשירת המאה ה-20 ולשירה שאני מצפה שתיכתב במשך העשור הבא
לערך, אני סבור שהיא תצא נגד ההבדלים, שתהיה קשה ושפויה יותר... תהיה
דומה עד כמה שאפשר לגרניט. עצמתה תהיה באמת שלה, בכוחה הפרשני...
כלומר, היא לא תנסה לעורר רושם של עצמה על-ידי מהומה ריטורית והמולה
דשנה. יהיו בה פחות שמות תואר צבעוניים שיבלמו את הזעזוע ואת המחץ
שבה. לפחות במה שנוגע לי – אני רוצה שהיא תהיה כזו. מחמירה, ישירה,
פטורה מהתחלקיות רגשניות".

הצד הזה של האימאג'יזם היה מנוגד בתכלית ניגוד לפוסט-הרומנטיקה של
שלהי המאה ה-19. המשורר האירי הגדול, ויליאם באטלר ייטס, ששיריו
המוקדמים שופעים המיית נפש רומנטית, אגדות עתיקות, איים קסומים,
שימש נושא לפארודיה גרוטסקית ביד אחד האימאג'יסטים, פורד מדוקס
פורד. פורד מדוקס פורד מתייחס לשיריו המפורסם של ייטס 'אי האגם
איניספרי'. הנה הוא בתרגומה של אליעזרה איג-זקוב:

הנה, אקום, אלך לי, אלך לאיניספרי,
ביקתה קטנה אבנה שם, כולה חימר וקש.
תשע שורות אפון לי, כוורת לדבורים,
בדד במְעַר במהומת-הדבש.

ושם תהיה שלוה לי, שלוה נוטפת אט,
נוטפת מצעיף-שחר שמקום צרצר ישיר.
חצות הליל שם נוֹנָה, ארגמן-חמה ילהט,
וערב ומלואו כנף-שיר.

הנה אקום אלך לי, כי ליל ויום נמסכת
שירת מי האגם בי, חרש משפתיו,
עת אתייצב בדרך, או אפור מדרכת,
אשמע קולה בתהום-לבב.

והנה הנוסח הפארודיסטי שמציע פורד מדוקס פורד :

באיניספרי יש פאב, ושם אפשר
לגור בלירה לשבוע. שם
אוכלים בשר-כבש לא טעים, אבל
יש דבש סביר. אני מחר נוסע
לשם לחודש של חופשה.

בפארודיה זו מתגלות כמה מן המגמות הבולטות של האימאג'יסטים. במקום ביטויים כמו "שלווה נוטפת אט", "צעף שחר", או "תהום לבב" אצל ייטס, שהם צירופים של הקונקרטי עם המופשט שפאונד היה דוחה אותם בשתי ידיים – פורד מעדיף ישירות פרוזאית של עובדות עירומות: "פאב": "לירה לשבוע"; "בשר כבש לא טעים" וכו'.

אבל הריאליזם הזה הוא רק צד אחד של המטבע. כי יש בפאונד, ובאימאג'יזם בכלל, גם מגמה אחרת. זו באה לידי ביטוי בכמה הגדרות שפאונד נותן לאימאז', שהוא כמובן, המושג העיקרי באימאג'יזם. הנה הגדרה אחת: "האימאז' הוא מה שמציג מכלול (compelx) אינטלקטואלי ורגשי ברגע של זמן". הגדרה אחרת של האימאז', לפי פאונד, אומרת: האימאז' הוא "מוקד או אשכול קורן; הוא משהו שאני יכול, וחייב בהכרח, לכנותו בשם מערבולת (vortex) שמתוכה ודרכה ולתוכה אצים בלי הרף רעיונות".

בהגדרות אלו אין שום דגש בהסתכלות אובייקטיבית בעולם. להפך, מה שמודגש בהן הוא דווקא הביטוי העצמי מצד המשורר: איזו הארה אינטלקטואלית או רגשית, או מערבולת של רעיונות. כלומר, אפילו בתחנת המטרו, הים המתנחשל – הריהו מתגלגל בשיר במשהו החורג מן הממשות, באיזו הסתכלות פנימית, והוא נכרך בחיים הפנימיים האינטלקטואליים-הרגשיים של המשורר. האימאז' הופך בכך לייצוג או לסמל של משהו שמעבר לממשות החומרית.

מן המלה מערבולת, או וורטקס, גזר פאונד את שם התנועה 'וורטיציזם', שאותה ראה כמעין שלוחה של האימאג'יזם. בתנועה זו התגבר יותר ויותר ההיבט הצורני, הגיאומטרי, המרוחק מאד מן התיאור המדויק של הממשות.

פאונד החל מעמיד, אלו מול אלו, את התנועות באמנות ובשירה המקבלות באופן פאסיבי את העולם, כמו האימפרסיוניזם, לעומת תנועות המעצבות את העולם בוח הדמיון הבורא צורות של המשורר, כגון האימאג'יזם והוורטיציזם. וכך הוא אומר: "יש שתי דרכים מנוגדות לתפיסת האדם: מצד אחד, ניתן לחשוב על האדם כמי שהפרצפציה באה לקראתו, כצעצוע בידי הנסיבות, חומר פלסטי הסופג רשמים. ומצד שני ניתן לחשוב עליו כמי שמכוון כוח נזיל מסוים נגד הנסיבות, כמי שהוגה רעיונות (conceives) ולא רק משקף ומתבונן".

כך האימאג'יזם, שראשיתו תיאור מדויק של הממשות בנוסח מסתו של יום, 'קלאסיקה ורומנטיקה', מגיע עד מהרה לפעילות אקטיבית על הממשות, להטלת צורות החשיבה האנושית, לעתים חשיבה גיאומטרית, על הדברים. יחד עם זאת, אי-אפשר שלא לראות את החידוש שהאימאג'יזם הנהיג לעומת מה שקדם לו. וכדי להדגיש את החידוש הזה, הייתי רוצה לשוב ולקרוא את 'אריאד' של H.D.:

התנחשל הים,
נחשל את אורניך המחודדים,
התז את אורניך הגדולים על סלעינו,
הטל את ירקוטיך עלינו,
כסה אותנו באגמי האורן שלך.

יש לשים לב אולי, למה שנעדר בשיר, יותר ממה שיש בו; אין בו למעשה, אף דימוי. למרות הזיווג שאותו הזכרנו, בין הים והיער, אין כל דימוי מפורש, אין כאן שום סמל לאיזו הווייה יותר גדולה. אין כאן טון לימודי, מוסרני, מטיף. אין כאן אף הכללה אחת על חיי אדם, על ניסיון חייו של אדם. אין כאן מחשבות על דברים גדולים. אין כאן סוגסטיביות של משהו רוחני מאותה הסתכלות בים או ביער. אין כאן סיפור מעשה כלשהו. אין כאן שום הפשטה או ערפול. במקום כל אלו – יש כאן צלילה ישירה עובדתית מאוד, נטולת ימרות פילוסופיות כלשהן, וזוהי תרומתו הייחודית של האימאג'יזם למודרנה.

דוגמה נוספת לתרומה כזאת נמצא בשיר של ת.ס. אליוט, אולי החשוב במשוררים אנגליה במאה הזאת בצדו של ייטס. בשיר מוקדם ומפורסם מאוד בשם 'שיר אהבה של אלפרד פרופרוק' אומר אליוט את המילים האלו: "הערב שרוע על השמים כחולה מורדם על שולחן ניתוחים", מה יש בשורה זו? שוב, סופר-פוזיציה של שני אימאז'ים, של שתי תמונות. סופר-פוזיציה אולי נועזת יותר מאלו שהכרנו קודם, כאשר היו לפנינו ים ויער או פני הנערות וענף עם עלעלים, אבל הטכניקה, בעיקרו של דבר, דומה. יחד עם זאת, ברור שבמקרה של אליוט, השילוב בין הערב השרוע על השמים והחולה שהורדם על שולחן הניתוחים נעשה למשהו, המשקף בראש וראשונה הלך-נפש יותר מתמונה ממשית. אין אני רואה בדיוק את השמים ואת הערב על השמים, אלא אני רואה משהו פנימי, איזו הרגשת חולי שבכרך הגדול. אצל אליוט, האובייקט של העולם נעשה יותר ויותר למקבילה של הלך-נפש. הוא נעשה למה שאליוט מכנה "קורלטיב אובייקטיבי" של הנפש, ועוד נחזור לעניין זה. אליוט מתאר מגרשים ריקים עם עלי שלכת, והוא מתכוון לדכדוך ולייאוש פנימי של יושבי הכרך. אבל יחד עם ההתקדמות לעבר הנפש, משתמרת אצלו חדות המתאר של התמונות, של הדברים, וזוהי תרומתו של האימאז'ים.

ישראל בר-כוכב

'תמונת עזרא פאונד הזקן'

'הנה - קונטרס לשירה', מס' 23, 'ירון גולן', 1998

עֲזְרָא פֶּאוּנְד יוֹשֵׁב בְּכַרְסָה,
בְּחִזִּית עֵינֵי הַפְּרָא שְׁלוֹ
הוּא גוֹלָה עַל כֶּסֶאוֹ,
מֵאַחֹר תְּמוֹנַת אִישׁ צָעִיר לֹא בְרוּרָה

מִמֵּתִין שְׁמִישָׁהוּ יִקַּח אוֹתוֹ מִכָּאן
בְּאַפּוֹנֵי עֵינָיו פֶּחַד מְרַקֵּן
הוּא מִבֵּין שְׁאִין שׁוֹם אֶפְשָׁרוֹת
לְזָכוֹת מִתְדָּשׁ אוֹ לְהִפְקִיעַ מְרוֹת

הַנְּפֶשׁ מִמְרִיאָה, אֲכַל הַגּוֹף
מִפֶּחַ הַכְּבִידָה שׁוֹקֵעַ
הַנְּפֶשׁ מִחֲגֵי הַגּוֹף
נִשְׁאֵת, מִתְנַשְׂאֵת כְּשֶׁלְּבוֹ פּוֹקֵעַ

מלכות ומכולת, כסף ואמת: אורי צבי גרינברג ועזרא פאונד

מתוך: 'ממתכת השכל הצוב: קובץ מחקרים ביצירת אורי צבי גרינברג' בעריכת חנן חבר, מוסד ביאליק, 2008

Jews – I believe in Palastine [sic] for the Jews as a national home & symbol of jewry... Zionism against international finance...¹

בנק אינו מושא נוח לאהבה או אפילו לאהדה. לפני שנים לא מעטות חזרתי משהות ממושכת בחוץ לארץ, ואני זוכר שהתהלכתי ברחוב אלנבי וברחוב בן יהודה וגם ברחוב אבן גבירול – זה היה בתל-אביב – והנה בכל מקום צצו להם בנקים חדשים. בכל פינה שהיה בה פעם בית קפה, או אולי חנות ספרים, התנוססו כעת הזוגיות הכהות המצוחצחות של מוסד פיננסי כלשהו. יכולת לראות את עצמך משתקף בהן ולדעת שעסקאות פיננסיות מפולפלות מתבצעות שם בפנים, ותלי-תלים של כסף ערטילאי נצברים על יריעות הנייר האינסופיות הנפלטות ממדפסות המחשבים.

אני מזכיר תחושה מוכרת זו כפתיח לשורות הבאות מתוך קנטו 34 של עזרא פאונד:

Banks breaking all over the country,
Some in a sneaking, some in an impertinent manner...
Prostrate every principle of economy.²

פאונד מוסר כאן, מתוך הזדהות, דברי ביקורת של ג'ון קווינסי אדמס על התפשטות המערכת הפיננסית בארצות הברית ב-1820. הרבה אפיזודות היסטוריות נשכחות כאלה נחשבו בעינו ראויות להיכלל בשיר. את המילה breaking יש להבין כאן בהקשר רפואי: הבנקים מתפשטים כמו נגע או פריחה שפוישים בגופו של אדם חולה.

מול קטע זה אני מעמיד שורות מפורסמות של אצ"ג מתוך 'כלב בית':

אַל-אַן לְהַמְלִיט? אֲנִי נִחַנֵּק
בֵּין בְּנֵי-הַפּוֹעֲלִים וּבְנֵי אֶפְ"ק...
מוֹלְדֵתִי, מוֹלְדֵת-הַעֲנוּת!
הֵיט רֹבֵץ מְזָה, מְשֶׁם – חֲנוּת,
וְאֲנִי נִתְעֵיטִי כָּאֵן וְאֵין פְּרוּת.

(ב: 115)³

משותפות לשני המשוררים תחושות האיום והסלידה שמעוררת הנוכחות הפיזית של הבנקים. שונה מאוד – במבט ראשון, מכל מקום – מושאם: אצל פאונד, עקרוניתה של כלכלה נכונה; אצל אצ"ג הגאולה הלאומית, שאין בינה ובין כלכלה כלשהי ולא כלום.

אפשר אולי לתהות למקרא כותרת עבודה זו מדוע נכרכו שני המשוררים האלה יחדיו. אכן אין ספק שפאונד ואצ"ג שונים זה מזה במובנים רבים. לכל אחד מהם עולם פיוטי שמאוכלס ומרוהט אחרת, ראייה היסטורית ורגישות היסטורית שונות, מזג וסגנון חיים אחרים. היחידה השירית של אצ"ג הומוגנית הרבה יותר מזו של פאונד, והטקסט השירי שלו נוטה להיות כפוף לאורטוריה של דובר שאת תחושותיו ואת דעותיו היא מעצימה בדרך שהיא לעתים קרובות היפרבולית. *Cantos*, יצירתו הגדולה של פאונד, מתאפיינת לעומת זה בקיטוע ובפיזור, בלשון מרמזת ופעמים רבות אירונית על דרך ההמעטה, והכל מצטרף למין פסטיש אדיר ממדים של ציטטים, אזכורים והרקות מקוריות, שמשמשים בו בערבוביה הטריביאלי והנשגב, הסתום והצעקני. את ההשוואה בין האקספרסיוניזם של אצ"ג לבין המודרניזם של פאונד אפשר להמשיך ולפתח בהתייחס להנגדות של האחדות לעומת הפיזור ושל הפריצה לעומת המידה. אין בכונתי לקיים דיון מלא בשאלות אלה, ועיקר ענייני בעבודה זו אינו במושגי תקופה או סגנון.

עוד פחות מזה אני בא לטעון טענה היסטורית-גנטית, אם כי שני האנשים הללו שייכים כמעט לאותו דור – פאונד נולד ב-1885, כעשר שנים לפני אצ"ג, שמת תשע שנים אחריו. יעדי הצנוע הוא להצביע על אנלוגיה הקיימת קודם כול במישור מבני עמוק של תוכן. באמצעות פיתוח מסוים של

האנלוגיה ביחסם של שני המשוררים האלה לתחום הסמנטי הצר שבו בחרתי להתמקד, אני מקווה לחשוף אנלוגיה עמוקה ומקיפה יותר במבנה עולמם השירי והמחשבת. אז יתברר שיסודות שהם לכאורה שונים ביותר זה מזה בטיבם הייחודי ממלאים תפקיד דומה ביותר במערכת השירית-ערכית כולה. בהקשר זה כדאי להזכיר שהדברים אמורים בשני יוצרים בעלי מזג מהפכני ועמדה קיצונית הן ביחס למסורת התרבותית והספרותית שממנה באו, הן ביחס למציאות המדינית-חברתית שבה חיו. והעובדה ששני האישים האלה, הרדיקליים הן בפואטיקה והן בפוליטיקה, מצאו את עצמם בקצה הימני ביותר של הקשת האידיאולוגית, נותנת אולי מקום להשערה שמא יש באותה אנלוגיה מבנית דבר מה שאינו מקרי לחלוטין.

בחרתי, אם כן, לערוך ניתוח מושגי של אוצר דימויים מסוים אצל שני המשוררים ובמרכזו ניצב הכסף (הכוונה לממון ולא דווקא למתכת היקרה בפני עצמה). אישור ראשוני להנחה שיש כאן עמדה דומה אני מוצא בעובדה שבשני העולמות כל מה שהוא פיננסי ממוקם בקוטב הזיוף והכזב, לעומת קוטב האמת והערך הממשי; ולא זו בלבד, אלא שהכסף הוא גילוי מובהק ותסמין בדוק של כל מה שכוזב ומזויף בקוטב הכזב. בשני העולמות נזעק המשורר כנביא וכתועמלן להחזיר עטרה ליושנה, להציל ולפאר אמת עתיקה, עתירת זכויות ומעוגנת במקורות טקסטואליים מקודשים, שמערכת אחרת – שטחית, מזויפת ומזיקה – דחקה את רגליה בזדון.

כיוון שלשני המשוררים יצירה שירית עשירה וענפה ביותר, וכיוון שהנושא, כל כמה שהוא עשוי להיראות צדדי ומשמים למי שעוסק בדרך כלל בשאלות רוחניות, מצריך הרבה סיוגים דיוקים, בחרתי להגביל את עצמי לחטיבה אחת אצל כל משורר: לספר של אצ"ג, 'כלב בית', שהופיע לפני מאורעות תרפ"ט והגיב על השבר הכלכלי בארץ, ועל המגמה ששלטה בציונות בימים ההם – לגשת לפתרון הבעיות בדרך כלכלית; ולדקדה החמישית של פאונד (מקאנטו 42 עד קאנטו 51), שפורסמה ב-1937 תחת רושם השפל הכלכלי. בייחוד אירדש לקאנטו 45, אחד הטקסטים היותר הומוגניים, קצרים ומפורשים בכל הקורפוס של פאונד, קאנטו שידוע גם בשם 'The Usura Canto' (usura – 'נשך' בלטינית), ועל שמו קרויה בדרך כלל החטיבה כולה.

ודאי שאין להעלות על הדעת יצירה של אצ"ג שתיוחד כולה לנושא כמו usura. די לפנות למבואות בפרוזה שהקדים ל'כלב בית' כדי לפגוש בביטול המוחלט שמבטל המשורר את כל מה ששייך לתחום הכלכלי גרידא: 'והגעתי להכרה מסויפת: שקר האסון במולדת אינו מונח בשטח הכלכלה המעורער, כגורם זמני מלבר, ולא בשפע הכסף גרידא סוד הישע האמיתי. לא! שרי ציון השאננים שוא ידברו! קו האסון מונח באמת בשטח הדעת והנפש המעורער; בטפות הדם שלא נזדכרו'. (טו: 181-182)

אצל פאונד נחפש לשווא את פתוס הדם, ולעומת זה נמצא תלי-תלים של וכחנות הענייני משק ותאוריות כלכליות. הוא הטיף בלהט מיוחד את תורותיהם של האנגלי דגלס והאוסטרי גנל, כלכלנים שכוחים היום, שבזמנם זכו לעורר עניין. והוא התעניין בתולדות הבנקאות והיה סבור שאילו היו מפרסמים את האמת בעניינה היה המשטר הקפיטליסטי מתמוטט. אם בעיני אצ"ג 'מלאי הנפש הם ריקי הכיסים', 'ר'חנות ירושלים החדשה' היא סימפטום של דלות רוחנית, הרי בעיני פאונד ארץ הישימון המודרנית, זירת הניכור הרוחני והחורבן האומנותי, היא קודם כול תולדה של מציאות כלכלית לא נכונה ולא צודקת. לא עצם הפעילות הכלכלית פסול בעיניו, אלא סוג מסוים שלה, הריבית, או ליתר דיוק הנשך (מילה עברית שמוכרת לפאונד – פוליגלוט ידוע – ומופיעה בקאנטו 53). לגבי פאונד הריבית היא בעת ובעונה אחת גם הסיבה וגם המסובב של מציאות חברתית-תרבותית מנוונת, ובראיה האגוצנטרית-הפרנואידית של משורר גדול ידע לזהות את אותותיה בכל היבטי החיים. לגינויו של הנשך, לתיאור נזקיו בכל תחום מתחומי החיים, מייחד פאונד את קאנטו 45 כולו, שיר שנקרא כמין ליטניה שלילית, כמעט אקט מאגי של אקסורסיזם, של גירוש דיבוק. בלשון ארכאית בחלקה, אגב שימוש חוזר במילה בצורתה הלטינית דווקא (תשע-עשרה פעמים בחמישים ושתיים שורות, תשע בצירוף with usura, ושבע בצירוף by usura), הוא מתאר את עוולותיה של המפלצת המוסרית הזאת, וראשית כול, כמובן, את אלה הבאות לידי ביטוי בתחום הכלכלי עצמו:

With usura hath no man a house of good stone
Each block cut smooth and well fitting...⁴

WITH USURA

wool comes not to market
sheep bringeth no gain with usura.⁵

שנית, לא רק שיתוק גורם הנשך, אלא גם תהליך מתקדם של בליה וכרסום :
Usura rusteth the chisel
It rusteth the craft and the craftsman
It gnaweth the thread in the loom.⁶

וכמה שורות קודם לכן :

It blunteth the needle in the maid's hand
And stoppeth spinner's cunning...⁷

תהליך ההתנוונות הזה הוא מ ח ל ה :

Usura is murrain.⁸

והמחלה הזאת ממיתה ולדות ומכה את האנושות בעקרות כללית :

Usura slayeth the child in the womb
It stayeth the young man's courting
It has brought palsy to bed, lyeth
between the young bride and her
bridegroom.⁹

וזה עדיין לא הכול. לא אוזורה היא שאפשרה את יצירתה של אמנות ראויה לשמה, בלשון המעטה. אילו חס וחלילה משלה בכיפה בתקופות הזוהר של התרבות, לשיטתו של פאונד, ברנסנס האיטלקי למשל, היתה מ ו נ ע ת את יצירתה של אמנות כזאת. לא במהרה נלאה המשורר מלמנות את האמנים והיצירות שניצלו מהשפעתה המזיקה :

Duccio came not by usura

nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura
nor was 'La Calunnia' painted,
Came not by usura Angelico; came not Ambrogio Praedis,
Came no church of cut stone signed: Adamo me fecit,
Not by usura St. Trophime
Not by usura St. Hilaire...¹⁰

ואולי הטענה המעניינת והמוזרה מכולן :

With usura the line grows thick¹¹

את הקביעה הגורפת והמרעישה הזאת מבאר פאונד במכתב מ-8.1.1938
למתרגמו לאיטלקי קרלו אצו :

'עם אוזורה הקו מתעבה' – משמע ה ק ו בציור ובעיצוב. ציירי
הקואטרוצ'נטו עדיין בעידן נקי מוסרית, שבו גזרה שווה על נשיכת נשך ועל
משכב זכר. ככל שהחוש המוסרי הולך ומאבד את היכולת להבחנה מוסרית
[וכאן מצפין פאונד התייחסות לארכיגמון של קנטרבריי], הציור הולך ונדפק.
אני יכול לדעת את שיעור הריבית ואת מקדם הסובלנות לנשיכת נשך בכל
תקופה שהיא על פי איכות הקו בציור.¹²

בספרו *Guide to Kultur* נוהג פאונד זהירות רבה מעט יותר ומשייך את
הסגולה המדהימה הזאת למבקרים לעתיד לבוא. את הקביעה בדבר הגזרה
השווה החלה על נשיכת נשך ועל מעשה סדום הוא משייך לדנטה, שקבע את
משכנם של נושכי הנשך בגיהנום ומיקם אותם שם לא בקרב עברייני הכספים
ועברייני הצווארון הלבן למיניהם, אלא דווקא לצד האשמים במעשי סדום.
נשאלת השאלה: מניין להם לנשך ולריבית הכוח לעולל עוולות כאלה, או
ליתר דיוק למשוך אליהם את האש הכבדה של האשמות מופלגות כל כך?

התשובה לשאלה זו, כמו לרבות אחרות, נעוצה בכתבי אריסטו. הנה דברים ממאמר מצוין של אנדרו פרקר (שהסתייעתי בו גם לגבי נקודות אחרות בעבודה זו):

'אריסטו מבחין בין שתי צורות מנוגדות של חליפין: ה'כלכלה' כשהיא לעצמה (א ו י ק ו נ ו מ י ק ה), המאופיינת כ'טבעית', 'מקורית ו'הולמת'; וה'התעשרות' (כ ר מ א ט י ס י ק ה), המוגדרת 'מלאכותית', 'משנית' ו'לא הולמת'. במערכת הראשונה, הכסף מתפקד כמתווך בלבד, והשימוש בו נועד לאפשר חליפין בין שני נכסים הטרוגניים; חשיבותו בעסקה מוגבלת אפוא לכוחו לשמש ייצוג הולם של ערך הנכס. במערכת השנייה, לעומת זאת, הכסף הוא גם מקורה של העסקה וגם תכליתה, והוא מתפקד בה לא כקנה מידה (שצריך באופן אידיאלי להיות שקוף לגמרי) לערך, אלא כסחורה עצמה; הסכנה הטמונה בכרמאטיסטיקה היא אפוא נטייתה לעשות מן הכסף נכס בזכות עצמו – והתהליך הזה, מרגע שהחל שוב אין לו 'גבול קבוע', שכן אין הוא מעוגן בשום דרך רפרנציאלית בעולם הסחורות והצרכים המוחשיים...'¹³

ועוד מביא את פרקר מדברי אריסטו:

'הנשך שנוא ובדין, שכן יש בו משום עשיית רווחים מן הכסף עצמו ולא ממושאו הטבעי. שכן הכסף נועד לשימוש בסחר חליפין, אך לא להתרבות על ידי ריבית. ומונח זה (ט ו ק ו ס, כלומר צאצא), שפירושו כסף שנולד מכסף, חל על רביית הכסף משום שהצאצא דומה למולידו. ועל כן מכל צורות ההתעשרות, זו הצורה המנוגדת ביותר לטבע.'

ברוח זו מסביר פאונד גם את המונח usury בהערה שהוסיף לקאנטו 45: 'אגרה על השימוש באמצעי תשלום, אשר נגבית בלי התחשב בייצור; תכופות בלי התחשב באפשרויות הייצור.'

תפקידו של המשורר, לפי השקפתו של פאונד, הוא להשיב על כנו את היחס הנכון בין הסמל הטכני הריק ובין המציאות הממשית, בין הסימן ובין כוח היוצר, הן בכלכלה הן בפואטיקה. האימג'יזם של פאונד, סיסמתו הידועה

make it new, נועדו להחזיר למילה בעת ובעונה אחת את כוחה המחדש ואת דיוקה החווייתי, את אחיזתה בממשות. אשר לקו בציור, נראה שפאונד מייחס לו תפקיד טכני ונחות כמו תפקידו של הכסף בכלכלה: הקו אינו אלא כלי עזר לתחום ישויות מצוירות, אך אין לו כל ממשות כשהוא לעצמו. לכן מן הראוי שיצטמצם ככל האפשר, שיעשה שקוף ולא מורגש: אסור לקו להתעבות ולתפוס מקום לא לו, כשם שאסור למילה לחזור על מה שכבר הובע, כשם שאסור לכסף להתרבות מאילו. ולכן האוקונומיה של פאונד היא בו בזמן גם סמיוטיקה, גם אסתטיקה, גם פואטיקה, גם אתיקה וגם פוליטיקה. העיקרון המפעם בכל השקפותיו הוא קיומה של הייררכיה ברורה ופסקנית בין מסמנים למסומנים ובין אמצעים לתכליות בכלל.

מצד אחד אפוא הממון הוא סמל מת, שניחן ביכולת המזורה והמסוכנת לסמל את עצמו ולכן ניתן לשכפול מכני אינסופי בלי שום זיקה לממשות כלשהי, ומצד שני הוא אמצעי שנוטל לעצמו שלא בזכות מעמד של מטרה בפני עצמה, מקור כוזב לסמכות מזויפת, עושק ומורד במלכות. דומני שכאן הגענו לאיזו קרקע מושגית שבה מעוגנת גם תפישתו של אורי צבי גרינברג. כאן עלי לסייג את קביעתי הגורפת למעלה, שאצל אצ"ג כל המטפוריקה של הממון שלילית. היוצא מהכלל המעיד על הכלל הוא שטרה של המדינה לעתיד לבוא, שטרם זכה להידפס:

וַיֵּשׁ הַזֶּהָב וַיֵּשׁ הַצֹּרֶף הַמְחֻכָּה
לִיצִיקַת הַמְטָבֵעַ: לְחָרוֹת יִשְׂרָאֵל;
(ב: 131)

משעה שהם נתפשים כסינקדוכה של חזון הממלכתיות המשיחית, זוכים השטר, הזהב, המטבע להערכה חיובית. בהתגשם החזון תהיה גאולה גם לכסף הבזוי והנקלה. ובינתיים? בחנות ירושלים החדשה הכול מכולת:

מִפְּלֵת הַפְּיוֹט,
מִפְּלֵת הַנְּדָסָה,

מִפְּלֵת כָּל חֲכָמָה וְאֶמְנוּת –
הַפֵּל לְפִי חֶשְׁבוֹן וְחֶק רַבִּית.
(ב: 69)

חיי המסחר הגלתיים, הנמשכים למרבה השערורייה גם בארץ-ישראל, מדביקים בנטייתו של הכסף לשכפול מונוטוני, חסר חיים ואינסופי, גם את עצם חוויית הזמן ועמה את החיים בכללותם:

רְאִיתִי בְּנֵי עַמִּי בְּשֵׁבֶת חַנּוּת:
יוֹמָם הֵם יוֹשְׁבִים וְשׁוֹקְלִים מִפְּלֵת
וּמִוִּדְדִים אָרְגָּה וּמוֹזְגִים מִשְׁקָאוֹת
וְשׁוֹלִים דָּג מֵת וּמְלִיחַ מִחֵבֵית.
וְיוֹמָם זֶה נוֹפֵל בְּעַרְבוֹ וְנִלְחָץ
אֶל תְּמוּלָיו שֶׁלְשׁוּמָיו:
כְּדָג הַמְּלִיחַ אֶל יָתֵר הַדָּגִים
אֲשֶׁר בְּחֵבֵית...¹⁴
(ב: 56)

כמעט מאליה מהדהדת כאן שורתו הנודעת של ת"ס אליוט, עמיתו הקרוב של פאונד (ושותפו לדעות רבות):
'I have measured out my life in coffee spoons'
(מדדתי את חיי עד תום בכפיות קפה).

הנגע הזה הפושה בחוויה עצמה נובע כולו, לדעת פאונד מהשתלטות ההון הפיננסי על נכסים אמתיים והוא נתפס כסינקדוכה של מצב חברתי-היסטורי-תרבותי שלם. ואם במערכת הערכית של פאונד האנטי-תזה היא, למשל, המאה החמש-עשרה האיטלקית הנקייה מבחינה מוסרית והצולחת מבחינה אסטטית, הרי אצל אצ"ג העטרה שצריך להחזיר ליושנה היא הלאומיות והממלכתיות המשיחית (ואין צורך לומר - ה י ה ו ד י ת). הסינקדוכות של המצב הרצוי הזה נמצאות לו במבחר מופתים לאומיים מן העבר, בייחוד

בגיבורים ובאנשי צבא מתקופת בית שני ומתקופות סמוכות. ביחס לאלה יכול הממון למלא לכל היותר תפקיד של אמצעי. בשיר, 'שי לערב', נמסר חזון הקדחת של אחד 'העובדים בציון למלכות הבאה':

מתהלך הפלשתי רחב-העפיה ;
בימינו גלגלת,
בשמאלו חנית,
והוא מכריז בקול ובטעמי-נגינה
גרונית ואפית:
- ראש בר-גיורא וחנויתו למכירה
עם חלקת שדהו משני עברי הירדן !
ויש הרבה יהודים בשוק
ואין קונה - -
(ב: 55)

בשיר סמוך מופנה הקטרוג כלפי 'בנקאים יהודים', 'מלווי ברבית סכומים למלכות', והמשורר מייחס להם אותה מונוטוניות בהמית:

וקף ליל בחר לילה:
עוד מוסף לשטרות.
עוד קטרת הונה.
עוד סכומים למלכות.
עוד עניני קבה...
(ב: 57)

הסטראוטיפים שעליהם מסתמך התיאור מזכירים שיר אחר של אליוט, 'Burbank with a Baedeker, Bleistein with a Cigar' (ברבאנק עם [מדריך] ביידקר, בליישטיין עם סיגר), שיר בעל נעימה אנטישמית ברורה הכולל, בין השאר, ברוח פאונדית מובהקת, את צמד השורות: 'The rats are underneath the piles. The jew is underneath the lot' (החולדות

מתחת ליסודות. היהודי מתחת למגרש [וגם: מתחת לכול]. האסוציאציה הזאת מעלה את האפשרות הנוגה שמא המושא ההיסטורי הקונקרטי של תיעובו של אצ"ג שווה בעצם למושא תיעובם של אנשים כמו פאונד ואליוט (אצ"ג כתב כמובן גם בנימה אחרת, בייחוד לאחר השואה).

ולא רק הבנקאים הגלותיים דואגים לגופם ומשרתים את עצמם ואינם עמלים להגשים את החזון. גרועים מהם 'אוכלי המשיח', שהשתלטו על העניינים בארץ-ישראל; 'שרי המאה ושרי האלף בשבט', שאינם לא 'כבר-כוכבא ולא כנפוליון', אלא הם 'שבעים ושקטים וקטנים'. טבעם כוזב כל כך שהם מהווים אנטי-פיזיס ממש, נגע שעלול להדביק את הטבע עצמו במחלה שאבחנתו, בעזרת פאונד ואריסטו, ומתגלמת באופן המובהק ביותר בממון:

הַשֶּׁקֶר יִצוּק לְמַתַּחַת מִצָּחֶם עַד חֲטָמֵי גְעֻלֵיהֶם,
עַם חֶלֶב חֶלֶב וְהַנֶּפֶשׁ יַעֲב - -
וְכִי אָרְאֶם בְּלִקְתָּם בְּעִיר עַל כְּבִישֵׁי הַבָּטוֹן וְעַל פְּנֵי מְדַרְכוֹת
אֲבָרָף עַל הַנֶּס:
מֵה טוֹב שֶׁהוֹלְכִים הֵם בְּעִיר עַל כְּבִישֵׁי בָטוֹן
וּכְפָרִינוּ הַמְעַטִּים בְּיָרֵק רְאִשֵׁיתָם רְחוּקִים.
וְהָיָה לֹו הִלְכוּ עַל אֲדָמַת אֲדָנֵי הַדְּשׁוּאָה
וְנִשְׂרָף הַדְּשָׂא מִתַּחַת רַגְלָם הַרְשָׁעָה - -
(ב: 80)

המשורר מוסיף ואומר, לכאורה בלי כל זיקה ברורה:

הֵם דוֹמִים לְאַבּוֹתֵיהֶם מְאֹד: הָרוֹקְלִים, הַמּוֹזְגִים,
הַמְלֻוִים בְּרַבִּית וּמְחַבְרֵי שְׁמֵתָאוֹת בְּבֵית-כְּנָסֶת
(ב: 80)

וגם אצ"ג, בדומה לפאונד, רואה בערכו הטבעי והנכון של הכסף את המטפורה הראויה למטפורה, לעשייה ולאמירה השירית:

אֵיךְ אוֹכַל לְזַיֵּר לְכֶם פֶּה דִּינָרִים מְזָהָב
לְמַלְכוֹת שְׁצָרִיקָה לְבוֹא וְלֹא בָּאָה עַד פֶּה עוֹד,
וּבְיַדְכֶם כִּי פֶלֶא הַדִּינָר הַלְּזָה לֹא יִבְרָק
לְעֵינֵיכֶם הָרֹאוֹת.

(ב: 87)

הנמענים כאן הם כמובן השותפים לחזון, אלה שיודעים את האמת. בשיר אחר הוא שואל: 'מנין מחרוזת שירים כמחרוזת פנינים ליהודי שכמוני?' ונותן לשאלה תשובה חלקית באמצעות דימויים חקלאיים ובוטניים:

אָנְכִי גָדַל כְּמוֹ עֵץ מְסַעַר,
אֲשֶׁר לֹא שָׁתַלְתּוּ יָד אָב וְיָד אִם
בְּמוֹלְדָת.

המשורר, שלא כמו הבנקאי והעסקן, הוא מי שהציונות שלו מעוגנת בחזון חי, ובעיקר – בחזון פורה ויוצר כדרך הטבע.

בשביל אצ"ג, כמו בשביל פאונד, אין היצירה השירית מנותקת אפוא מן ההוויה ההיסטורית בכלל, אלא היא סינקדוכה רבת-עוצה של מצב תרבות שלם, סיבה ומסובב שלו כאחד (ולכן אין זה באמת מהותי שפאונד רואה בכלכלי לא פחות מגורם, ואצ"ג לא יותר מסימפטום). מתוך תפישה זו ניתן להבין את אידאל הפייטן-הבריון של האחד, ואת פעילותו הפוליטית-תועמלנית של השני. בסופו של דבר, הראייה הטוטלית והטוטליטרית של שניהם מחזירה אותנו אל רגעי יצירה ואל אישיות יוצר: הפתרון לבעיית ההיסטוריה הוא פתרון מיליטנטי, אך גם אסתטי.

הלשון, אותו מדיום שגם בו הסמלים נוטלים להם לפעמים זכות לנהוג על פי היגיון בלתי מוסמך משלהם, היא שהיתלה בנו: את ה-azur, את התכול הטרנסצנדנטי והאסתטיציסטי, ששמענו עליו מפי נתן זך לאחר שכבר קראנו אותו בשירי מלרמה, היא לקחה והשחיתה כשהפכה אותו ל-usura. ואת

המלכות היקרה כל כך ללבו של אצ"ג נטלה ובאירוניה אנגרמתית מרושעת המירה אותה במכולת.

הערות:

- (1) 'יהודים – אני מאמין בפאלאסטינה [כך] כבית לאומי ליהודים וסמל היהדות... . הציגונות נגד הממון הבינלאומי...' (התרגומים במאמר כולם שלי – מ"ד). דברים אלה כתב פאונד מיד לאחר תום מלחמת העולם השנייה, במכתב שבו הוא מבהיר איך לדעתו יש לנהוג בגרמניה, באיטליה וביפן לאחר תבוסתן. הקטע לקוח מחליפת המכתבים שלו עם אשתו דורותי, ומצוטט מתוך מכתב של ויליאם קוקסון למערכת TLS שפורסם ב-23.7.1999 ונועד להפריך את התפיסה השגורה בדבר טירופו המגלומני של המשורר.
- (2) Ezra Pound, *The Cantos* (1-95), New York 1956. 'בנקים פורצים בכל הארץ, / מקצתם בגנבה, מקצתם בחוצפה, / שחוח כל עיקרון של משק' (כל תרגומי השירים במאמר הם בפרוזה – מ"ד)
- (3) כל הציטוטים מתוך אורי צבי גרינברג, כל כתביו, כרך ב, ירושלים 1991.
- (4) 'עם אוזורה לאיש אין בית מאבן נאה / כל לבנה מסותתת ותואמת היטב...'
- (5) 'עם אוזורה / צמר לא יבוא לשוק / צאן לא יביא רווח עם אוזורה.'
- (6) 'אוזורה מחלידה האזמל / מחלידה האומנות והאומן / מכרסמת החוט שבנול.'
- (7) 'היא מקהה את המחט ביד העלמה / ושמה קץ לחוכמת הטוה...'
- (8) 'אוזורה היא דָּבָר הבהמות.'
- (9) 'אוזורה קוטלת את הוולד ברחם / קוטלת את חיווריו של העלם / הביאה שיתוק למיטה, שוכבת / בין הכלה הצעירה לחתנה.'
- (10) 'דוצ'י לא בא מאוזורה / אף לא פיירו דלה פרנצ'סקה; זואן בליני לא מאוזורה / אף לא [מאוזורה] צוירה "לה קלוניה", / לא בא מאוזורה אנג'ליקו; לא בא אמברוג'ו פראדיס, / לא באה כנסיית

אבן חתומה: א ד מ ו ע ש א נ י / לא מאוזורה סן טרופים/ לא מאוזורה סנט אילר'. כל שמות האמנים והיצירות בקטע הזה הם מן המאה החמש-עשרה.

(11) 'עם אוזורה הקו מתעבה'.

The Letters of Ezra Pound 1907-1941, ed. D. D. Paige, New York 1950, p.303 (12)

Andrew Parker, 'Ezra Pound and the "Economy" of Anti-semitism' *Boundary 2* (1982) (13)

(14) אפשר להשוות זאת, על דרך הניגוד, לשקילת הגבינה בידי עקיבא, בעל המכולת בסיפורו הקצר של יעקב שבתאי 'זכרון דברים', הבאה בסמיכות מטונימית לוויכוח פוליטי בין הקונים בחנות בענייני שלום ומלחמה והיחס לערבים, ומשמשת בבירור מטפורה לשיקול המוסרי האישי כשהוא לעצמו.

מתוך ראיון לרגל צאת ספרו 'מרודים וסונטות'

י'ואלה', 28.5.2009

קראתי בתקופה הזאת בעיקר שירה אנגלית. היה לי מורה מצוין לאנגלית, ד"ר אהרונסון, והוא הכיר לי את ייטס, אליוט, פאונד, קאמינגס, אודן ודילן תומס. היה לי גם מורה מוצלח לספרות, יצחק פוזנר, שהפנה אותי לפרוסט. בעברית קראתי את עגנון. 'החיים כמשל' של פנחס שדה עשה עלי רושם גדול. גיליתי במקרה את אבות ישורון כשקניתי אנתולוגיה, 'את אשר בחרתי', וקראתי שם את 'פסח על כוכים'. עזרא פאונד היה אבי הרוחני. כשגויסתי לקחתי איתי ספר שירים של פאונד, זה נתן לי חוסן. היה נראה שהוא פתר את הנוסחה של איך כותבים שירה במאה ה-20, למשל לערבב לשון סלנג עם לשון עתיקה, ובעיקר יש לו סיסמה שקשה להבין אותה למרות שהיא נשמעת נורא פשוטה: "Make It New". כלומר כשאתה קורא שיר הוא צריך להיראות כאילו הוא נכתב עכשיו. כך אני הבנתי את זה, שהטקסט צריך לתת לך תחושה שאם תיגע בו תרגיש שהצבע של הדפוס רטוב.

“מילופיאה, פאנופיאה, לוגופיאה”

דחק- כתב עת לספרות טובה, כרך א', 2011

מנייתה של מינה לוי עם גדולי השירה המודרניסטית שנויה במחלוקת אף כיום, מה גם שהכללתה במניין המשוררים האמריקנים אינה מובנת מאליה. כילידת אנגליה, כמי שבילתה שנים רבות באיטליה ובצרפת, האם אכן אפשר לומר בפה מלא כי היא משוררת אמריקנית? לסיווג הזה סייעו, כנראה, דבריו של פאונד ב-1917, שעליהם העיר קונובר במבואו למבחר הראשון של שירת לוי שפורסם שש-עשרה שנה לאחר מותה של לוי: “עד כה, פאונד חילק שירה לשתי קבוצות, ובהצלחה: מילופיאה, שירה שהנעתה היא המוזיקה; ופאנופיאה, שירה שמסתמכת על דימוי. עתה נאלץ לשנות את סיווגי כדי להכיל מבע חדש, ועל כן טבע מונח שלישי, לוגופיאה: שירה הקרובה אל הלשון בלבד, שהיא מחול האינטליגנציה בין מלים ורעיונות והשתנותם של רעיונות ודמויות [...] בשירה של מינה לוי אינני מבחין כלל ברגשות.”

7.7.2014

מדוע רעיונות האימג'זים, ובתוך כך גם שיריו של עזרא פאונד, כל כך סוחפים? אולי בגלל היכולת, או הניסיון, להפיח חיים ברגע אחד בודד. בסוף ימיו פאונד העניק לאלן גינסברג ראיון קצר ובו אמר שבגיל שבעים הבין שכל ניסיונו היה להשתגע ובסוף יצא טיפש. שאלתי את נתן זך שהכיר, כידוע, את גינסברג, האם הציטוט מפי פאונד מדויק. זך אישר ועוד הוסיף שלא היה מאמין לגינסברג, שנחשד כממציא תשובות למרואייניו, אבל בעת הראיון נכח אדם נוסף – שלו הוא מאמין בעניים עצומות – שאישר את הדברים. ואז שאל אותי זך "תנחש היכן כלאו האמריקאים את פאונד כשכבשו את איטליה?" ואני עניתי בבית המשוגעים כי הכרתי את הסיפור על אשפוזו, וזך ענה בקולו המתנגן "לא". לשם הנימוס עשיתי ניסיון נוסף ואמרתי "במגרש כדורגל", כי ידעתי שבעת מעצרים המוניים כולאים את העצורים במגרשי כדורגל. שוב התנגן קולו של זך – "לא". "בבית הסוהר" אמרתי את התשובה הנדרשת. וזך השיב "בגן חיות" ולאחר נשימה הוסיף בקולו הרך "בכלוב הקופים".

את פאונד האנטי קרקסי של השפה כלאו בגן החיות, ואולי ידעו הכולאים שהמרחק בין גן החיות לקרקס שווה למרחק קולות צחוק ושעשוע. וכלאו אותו כדי שישב כלוא בגן החיות וישמע במוחו את הלעג הקרקסי לדעותיו הפוליטיות, כאילו ניחשו שכל כולו קולות.

מי שהקשיב לפאונד מקריא משיריו לא יכול שלא לשים לב למנגינה המתגלגלת ולכוח העז שהעניק למילים, כלא אותם ברוח הזמן, ברחש-בחש הרגשי, כדי לאפשר למצבי נפש חדשים להיתרגם במעשה השיר במקום להתמזג אל הלכי רוח ידועים, נדושים. הוא מרד בקרקס המילולי ובכל מורד יש מן המטורף ופה אין מורד ואין מטורף. פאונד פרץ אל השדה הסמנטי כדי לחולל את הריק – כי לריק יש חוקים שעושים את העבודה מצוין. ריק זה ריק, הוא לא מוותר ודורש את שלו. ואל הריק שנוצר מכוח השיגעון אפשר להישאב. טרוף לא, שיגעון כן. טירוף זו מחלה ושיגעון הוא

מעשה, הוא כוח [לא השיגעון הרומנטי, המפונק. אלא הפגאני, היצרי] שיגעון החושף את הקולות הרדומים הוא הפעולה האסתטית של המחור. כוח המנסה לשבור את השפה באמצעות השפה ולמרק את הדימוי מטפילי היומיום. שיגעון הוא כוח המאפשר לכלוא את תמורות הזמן, לשלב מילים שנכתבו לפני אלפי שנים במחשבה נוכחית, רביקוביץ המוקדמת עשתה את זה יפה. לעשות מעשי קולז' בשפה וכבר לא קולאז' אלא תנועה אחידה של רגש ומחשבה קונקרטים. לכתוב מתוך שמיעה. משוגע שומע קולות. מצד אחד הוא שומע את שערור צומח, מצד שני הוא מזהה את קולם החורק של הדברים.

המשורר ויליאם קרלוס ויליאמס טען שהייתה לפאונד "אוזן על טבעית" בעיני זו מילה רכה שתיארה את השיגעון, ולא דווקא נטייה למיסטיקה. כשמפעילים כוח רב על שפה, מעירים את המתים, מחלצים אותם מההיסטוריה החד-ממדית והם הופכים חלק מחיי הרוח. פאונד עשה את העבודה השחורה שכאן מפחדים לבצע. את הניסיון להעיר את המת. פאונד מעלה אפשרות של שיח עם הקורבן, הוא מחייה את הקורבן באמצעים פגאניים, כלומר, באמצעות טקס הכתיבה. פאונד הוא פגאני. לא מדובר על פרא אציל או על עבודת אלילים כי אם בפגאניות המתעלת אנרגיה לכתובת משהו "קטן ויבש". דבר לא מת, הכול חי וקיים, והמילים המתארות מעשים שנכתבו לפני אלפי שנים מתעוררות למחזור חיים חדש. כשהשפה מתחככת עם המופשט, עם הכללי, עם האווירה, נעלם האני הקונקרטי. אנחנו עובדים את האל, לנו אין עבר אלא רק מחלוקות אין סופיות. אנחנו לא מנקבים את העברית כי היא קדושה ומשרתת אותנו לא לומר. השפה של פאונד היא מאורע נפשי המתרגם למעשה פגאני. היא חומר שאפשר לחדור אליו בעזרת הסימפטיה ולהעלות על הנייר "קומפלקס אינטלקטואלי ואמוציונאלי ביחידה נתונה של זמן".

לא בטוח שאני מבין את פאונד עד הסוף, אבל הוא פותח בפני דלת. לא בטוח שאני מבין את מקסימום אנרגיה במינימום מילים, אבל אני מבין שדיבור הוא לא נשימה הכרחית אלא אירוע נפשי מסוגן מתוך ניסיון לומר משפט קונקרטי גם במחיר של פריצת גבולות. פאונד מוכיח שאפשר להבעיר את הרגע.

“בלגן אחד גדול” אמר פאונד על שיריו בסוף ימיו לאלן גינסברג, ועוד אמר
“בשירתי אין כל הגיון...הרבה ג'בריש” אלא הם אולי דבריו של אדם תשוש.
לא עייף, תשוש, מהמתח הנפשי האינטנסיבי שהביא לשבירת הגלופות
ושבירת ההולוגרמות הדביקות שהן בית קברות לפנים מוכרות ולהלכי נפש
מכמירי לב.
פאונד ייבש את הבכי, ביטל את הקרקס ורוקן את גני החיות.

