

מסה על דנטה עברי (חלק א')

א. "As I love my poetics"

זוקופסקי

מתנת-מזכרת שקיבל חבר בקיץ שעבר, ארבע אבנים קטנות
שמצא ואסף משורר-מעבר-לים, משמש משל למילים המודפסות שעליהן,
שיחי. אבנים קטנות אלו – אמר המשורר – שלקחתי מחוף
לא רחוק מביתי מקריות הן באשר אספתי מן הָבֵּא-ליד
גם לא מקריות הן באשר אספתי אותן ולא אחרות
ובאשר אני אספתי אותן. חברי התקין שולחן לבן
מחומר פלסטי, צעצוע לבית בובות, כדי להציג אותן, כראוי למתנה
לא-סתמית של ערך-אישי-בלבד. המוצג הוא החיאה של מצבה
המקורי של המתנה והעתקה מוחשית נְחֻקֵּינִית של הרגשת-הנותן.

ובדרך זו אני רואה שורה של מילים מודפסות
והחיים הטמונים בהן. הן הן לעצמן – כדוגמת ארבע
האבנים הקטנות: "וכדרך מחשבה להוליד מחשבה" – וכמו כן
רמז לדברים או מצבים שבעולם.

בחדשים האחרונים ניסיתי
לפרש את קסם הקריאה בספר "מראות אלהים" של
שאול פורמיגיני. כדי לבחון במה ראה המתרגם את
שִׁיחָתוֹ של דנטה ובמה ראיתי אני את שירתו
של פורמיגיני. ראיתי ב"יש" שבניסוחו את
מעלותיו של נוסח כמעט-נשכח בזרם ההשפעות על שירתנו,
הוא מה שאקרא "נוסח איטליה".
תחילה צריכים להגיד

שפורמיג'יני, לפי מה שאנחנו יודעים עליו, לא היה משורר, וספק אם הוא עצמו הבחין בהישגיו ובמשמעותם. נוצר מתח ממשי ורב בין שפת הקדמתו הקצרצרה הכתובה בסגנון ארי-הדור, שד"ל, ובין פסקות השירים (קְרִי קָ אַ נְ טִ י) אבל שד"ל שימש יתד מרכזי לרום סגנון ההשכלה הצפונית, ומעלתו בדורו היתה מובלטת במרחק הרב מ"נוסח איטליה" – נוסח שצמח דווקא בין כותבי פרוזה של יום-יום ובין משוררים משניים, "משוררים של יום-ראשון". שירתו של פורמיג'יני נוצרת כהשתקפות לשירתו של דנטה, והחדיש והמפתיע שבצורתו גם הם נובעים מסגנונו של דנטה למרות שלמראה-עין, פורמיג'יני דווקא ויתר על הצורה המהפכנית והבולטת של דנטה, ה"terza rima". אם הצורה היא, במילים של מנדלשטם, "ספוג" להחזיק את התוכן, פורמיג'יני, בצניעותו ובהצהרת יכולתו המוגבלת, תלש את הצורה המפורסמת והטיפוסית ועקב אחרי הפרטים המדויקים שבתוך תוכה. הוא היה נְאָמֵן להברות הפסוקיות או לקצב שבקצוב והקצעת המשפט, או לגוון המבטא ואורך הנשימה שבשורה. שיטתו היתה שטחית ומגושמת. הזירה לתחבירו (שיקוף של תחבירו של דנטה שהוא שיקוף של דברים ומונחים שבעולם) היתה השורה, כתבנית השורה שְׁפָסְפְרִי תהלים מוקדמים.

הקשר העז שבין העין הרואה ("אֶת אֲשֶׁר רְאִיתִי") ובין ההברות, המילים והביטויים שבטור, הוא תדמית של דנטה. וכך נוצר האופי המתוח והדרוך שבשורות, ההפך מהמצלול האֵלֶגִי-שלאחר-מעשה שהתגלגל אלינו דרך מבצר הַדַּת-תְּכָבוֹת של אליוט.

אם השורה היא הזירה שבה מתרחש משהו מסוים ומוגדר, אופיה הבולט הוא המוצקות. ה"קושי" שבטור אחר טור הוא תוצרת ישירה של הַקְּשָׁה והסלעי שבמבחר מילותיו וההחלטיות ואי-ההפיכות שבתחביר. הפניה לניב של

עירו ולשפה המדוברת אצל דנטה היא חשובה באשר

הוא יודע ממי וממה הוא צמח כמשורר. החידוש
 הוא לא סתם הבחירה לכתוב בניב מסוים של
 איטלקית ולעזוב את הלטינית שהיתה השפה המקובלת והמכובדת
 לספרות, אלא לשמור על שני הדברים כאחד – הבנין
 המוצק שבתחביר הלטינית והקול החי עם מבטא של
 דבור בדיק. אפשר לחשוב על הניב האיטלקי כפֶּשֶׁר
 החי ועל הלטינית כְּשֶׁלֶד שְׁמֵתֶחַת. נִגְרַ פְּרִי הַמְצִיט
 צָרֹר שׁוֹרֹת בְּנוֹסְעוֹ עַל לְמִבְרֶטָה או וְסֶפֶה לא
 חש אלא את נכונות המבטא, ובזה הוא קורא-טוב, ובזה
 דנטה משוררו הַנְּאָמֵן. ה"שירה" לא פוגעת – אף-פעם לא
 פוגעת – בנכונות הדיבור, בקוליות, ונכונות הדיבור לא נְסוּגָה
 על חשבון תכליתיות ושלמות השורה. אותה הרגשה
 – אם לא תמיד הדבר עצמו – מעביר אלינו
 פורמיגיני. ולא, למזלנו, בעברית המדוברת של חוגו, אלא
 בעברית שמתקרבת למושג של איטלקית בניב טוסקנה, באמצע
 המאה השלוש-עשרה. נוסף על כך, פורמיגיני הוא כשרוני במלאכת לשונו.
 שפתו היא מלאכותית במובן שהיא תוצר של בעל-מלאכה,
 בעל יכולת להרכיב מילים שנתפסות. כמות הזרות שבשפתו
 היא לא הרבה מעל כמות הזרות שבשפת דנטה
 לדובר-איטלקית-של-היום, ובזה נמסר רושם של משהו טבעי לזמנו.
 אם הדמויות שבתּפֶת לא מדברות הֶעֱתֵק-של-ממש של שפת רחוב,
 הן אמנם לא ברחוב, הן כולן במצבים מיוחדים
 ובכל-רגע הן פועלות תחת רושם והרגשה של תמצית החיים.
 יש שימוש במבנים של שפה-של-ממש – ולפעמים באמת קשה
 להבדיל בקומץ הזרות הרומזת שבכל-זאת "זה-לא-בדיוק-זה" – כמו
 במשפטים
 האחרונים של גרטרוד סטיין לרופאיה: "מה התשובה?" (לא עונים)
 "אם-כן, מה השאלה?"
 לפעמים שפת דיבור היא פשוטו כמשמעו
 שפת דיבור ואובד דבר-מה זר, קשה ועמיד
 המאפשר לקורא ולעבור עוד-פעם ועוד-פעם, השפה
 צריכה לחיות בתוך השורה כמשהו המחיה-את-עצמו לצורך הרגע –

כוכב מכוכבי הלכת שנדלק לרגע מסוים של מבט
וכבה. לא דיבור אלא החייאת הדיבור.

במקרה הרע-יותר

והנפוץ-יותר השפה הפשוטה מחקה שפת-דיבור-של-שיר,
היא משחקת בשפת דיבור או מסביב לשפת דיבור כדי ליצור
שיר על-ידי חזרות ושינויים קלים במסלול מוכתב ולא-כל-כך-מפתיע.
מכוונים את המנגנון על-ידי מפתח הפעלה
והקוף מתופף בתופו. מוריד את כובעו. רוקד. רועד
ועוצר. כמו אצל הילדים – לומדים מהר את
הפעולה המלאה ונזקקים מהר לצעצוע חדש. וזאת כוונתי
באומרי שִׁיחָה לֹא-קֶשֶׁה, שורות לא-עמידות, ביטויים לא-חסינים, הברות
לא-דרוכות ומתוחות.

יש דבר אחד העושה את דנטה

קשה להבנה – חסרים לו המעברים הנוזליים בין-דבר-לדבר.
התרגלנו למושג של איחוד. גוון-הקול שוטף את
השיר-כולו. כמו אצל ארכיאולוגים מתלמדים, אפשר לפרק
את הכלי לחתיכות ובקלות. על-ידי כל-מיני סימנים שטחיים
להרכיב אותו חזרה.

אצל דנטה

ההפרדה היא חשובה – קטע ליד קטע ליד קטע
בלי "קִוְחָה" (טייח). ואפילו בהשאלותיו המורחבות והמפורסמות
השוני הוא החשוב יותר מההתאמה.

יש-לו תכונה לְפָרֵק מְבִיני-לשון מוכנים

לחלקים ראשוניים יותר, שהיא אולי תכונה משותפת למשוררים

*פעולת-גימור לסתימת חריצים מסוגנת בקירות

הגדולים – דהיינו, רבי-אומני הלשון. פורמיג'ני, בתחושה נכונה, בחקוי-
תופי

שומר על המבנים המפורקים האלו, ונוצר משהו זר
ומוזר ותמים :

לְכַפּוֹר בְּהַ שְׁנִית אֶת אֲנִיּוֹתָם לֹא תִמְיָמוֹת

3

2

1

a rimpalmare I legni lor non sani

1 2 3

(Dante La Divina Comedia Inferno XXI.9)

ולא כבתרגומו של אולסבנגר :

לְחִזֵּק בְּדֵק אֲנִיּוֹת וְשִׁבְרוּ

אחד ואחד שווה שתיים הוא תרגום נכון בחשבון

ולא בשירה.

אחת מהתמונות החשובות ביותר ב"קומדיה"

היא התחושה שכנגד-סגירה. סגירה אצל דנטה פרושה הקדמה-לפתיחה

בְּשִׁבְיַת-גֵּל הַמְבֹשֵׁר גל-חדש, או כצורות המשתנות של המשורר.

איכות של תנועה – בְּדֵרְפָה, ומְשִׁמְתָה אינה סתם להגיע.

התבנית השלטת של ה"קומדיה" היא מעין "הדב טיפס

על ההר/ ומה ת'חושב הוא ראה /? " עם

התשובה התמימה והאמינה: "הוא ראה הר נוסף". כך

גם סיום טיפוסי של שיר (קְרִי, קאנטו).

כְּמוֹ בְּרִיקוּד, כֵּן אצל דְּנֵטָה-עוֹלָה-הַגֵּל – הדרך היא החשובה.

וזה גם סוד ה-"terza rima" - המשכיות המתנגדת לסוף

וזה למרות החזרה הבאה שלוש פעמים (בסוף כל-אחד-משלושת-

הספרים):

Stelle, "כוכבי השמים".

ומה בא במקום סגירה? – סמיכות.

דברים שונים וקטעים שונים אחד סמוך לשני ובלי

טשטוש הניגוד. אין גישור. כדי להכיר את הטופוגרפיה

צריכים לתפוס-גובה. דנטה וְיִרְגִ'לִּיּוֹ הולכי-רגל הם ולומדים את

מפת התופת דרך סוליות-הרגליים. אבל במבט מְעַל

אפשר לראות את הגבולות הברורים של נהר, הר,

דרך, תבואה, פרדסים, גפנים ואגם. כאן הַשְּׂאֵלָה מחיי

העיר פִּינְנָצָה, כאן תיאור נוף מרחוק, כאן דו-שית,

כאן הדרכים הפנימיות של המחשבה. כאן משלי-חיות מספר

איזופוס, כאן קטעי אוטוביוגרפיה, כאן רעש או סירחון

או אור גדול. כאן ריצה. אפילו בתחום הדיבור

בלבד יש סמיכות חריפה. והשוני הרב בסוג האמירה הוא חשוב. אחת המעלות של תרגומו של פורמיגיני היא רגישותו למבנים חברתיים וקשת הגוונים האפשריים בצורת הביטוי. כאיטלקי שצמח על רקע מוסר חברתי מפוקפק של "bella figura – brutta figura" (איך אני נראית בעיני-אחרים במצב מסוים? איזה רושם נוצר? חן-חן? ביש?) יש אוזן וחוש להבדלים הדקים של ההבעה. אחדות ברמת-השפה יכולה רק לטשטש את חדות הגבולות בין דיבור לדיבור.

דווקא המונח הקולנועי לחיתוך והדבקה, "סְפְּלִיִּס", מתאים להגדרת שיטתו של דנטה, כמו-כן המושג "פְּרִיִּים", תמונה אחידה של מצב-תנועה העובר על וסותם את הקודם לה. אפילו ביצירת נערותו, "החיים החדשים" מפתיע הרצון לחתוך ולחלק, ולמתוח קו מתחת ליחידות הנראות לו נפרדות. ובדרך-זו אנו מתארים גם את הרקע הפתוח-לחלוטין של חיבורו. יש חפיפה. כמו עולם מחלון-מטוס. היער נגמר ובמקומו פר, עד שְׁפַר הופך הר או בור או בית. אין מרכזי או צדדי; המוקד והריכוז הם מעל לכול, ועובר. כל פרט הוא ברור בטורו, וכל פרט ושורה ושיר הוא קטע. עֵצֶם התנועה היא המרכז, פנים בד-שכולו-רקמה, ואם הדחף הוא קְדִימָה בנפילת שורה-אחר-שורה, הרי זה לא כדי לְהַגִּיעַ ללב-הדברים.

פורמיגיני הוא מתרגם בלי דעות קדומות. הוא מתעלם מההשלכות ומנסה לטפל בכל פרט של כל קטע בנאמנות האפשרית. אין לו שום כוונות לבנות שיר מְתַחֲרָה, או אפילו מקביל. אם הוא נזקק להערה הוא מביא אותה לצד השורה. אם אינו בטוח שמוכן הפרט יעבור לקורא במדויק, הוא מצטט את המקור באיטלקית או מכניס את פירושו לתוך השיר בסוגריים. כשיש שתי גרסאות הוא מעיר על-כך, "נוסח אחר". כשמילונו חסר, הוא יורד מְדַרְגָה ומצביע באצבעו. רוב

המתרגמים מנסים לטשטש את עקבות כשלונם בפתרונות מצולצלים בתקווה שהקורא יעבור עליהם בשקט. נאמנותו למקור היא חשובה יותר מכבודו, והוא קיצוני עד-כדי היותו מוכן לחקות את הצליל המדויק של האיטלקית בתקווה להגיע יותר קרוב למסירת הדברים במלוא דיוקם, כתינוק המנסה לארגן את צורת פיו בערך כמו הוריו כדי להוציא מילה דומה.

הדיבור עצמו הוא תנועתו וזה

נובע ישירות מדנטה, המוכן להגדיר גיאוגרפיה מקומית לפי אמירת מילה מסוימת. תרגומו של פורמיגיני הוא במידת-מה טיוטה שכל מעלותיה הן בגדר השתקפויות ישירות מדנטה. הוא הכלי הטוב ביותר להתקרב למקור כאשר הוא חושף את שיטתו. העברית-שבו היא מקור בתשעים אחוז. היא אינה נשאלת ממקורות עבריים אחרים. האחוז הקטן של אזכורים ורמיזות מובאים גם-הם בשעבוד לשורות של דנטה. כל-מפעלו הוא תרגיל להבנת המקור ובכל צעד עומד תחת חסותו.

אחת ההחלטות הגורליות של פורמיגיני הייתה לוותר על מבנה ה"terza rima". כוונתו המכריעה בתרגומו הייתה לחלוק עם הקורא העברי את אהבתו ל"קומדיה" או לתת לאוהדי השירה העברית לטעום את טעם משוררו, ולא-פחות-מזה, לכלול באותיות עבריות את השירה היקרה לו; להזיז את הרשת הענקית של שירתו של דנטה למחנה העברי. כאיטלקי - וכרוב האיטלקים – פורמיגיני לא נדהם כל-כך מִגֵּס השכלול שבמבנה החריזה. יש משוררים איטלקים שעבדו קשה להוציא את החריזה-מעצמה משיריהם, כי במידת-מה השפה-כולה היא חרוז, ובדנטה (כמו-כן בוויטמן על קצבו-הגדול) אחת הנקודות החשובות-ביותר היא שתמיד הקול קובע ולא החרוז. כך שנוצרים ממילא חרוזים-פנימיים; צדדיים לעין, אבל לא-פחות מושמעים מחרוז המבנה. החרוז והחריזה ב"קומדיה" הם תמיד-שם כרעם-הים בבית-ליד-הים. או, כנס-השמן בחנוכה כשהנס נמשך הלאה- והלאה.

אנחנו שומעים את הים . ממשיכים ליהנות ממנו.
מרגישים את הנס, אבל האור הוא העיקר. פורמיגיני,
בעוזבו את החרוזה לעצמה, מצא יחידת מבנה אחרת,
ואפילו חשובה-יותר – הייתי אומר "נפלה עליו", כי אני
משוכנע עד-כמה הוא-עצמו היה ער להתגלותה – והיא ה ש ו ר ה,
הטור שְׁפִשִׁיר. אָמנותו במלאכת-השורה התפתחה כנראה במשך עבודתו,
ובמידת-מה, ספרו, "מראות אלהים", הוא לא רק חידוש
בתחום השירה העברית אלא גם משמש כלי ראשוני
בבקורת דנטה. פורמיגיני מעביר את כובד-משקלו מהשלישייה
המפורסמת
לשורה כשלעצמה.

מה זה שורה? איך היא נראית?

מה קובע את צורתה? מה נכלל בה? מה
קורה בה? מה תפקידה ברצף השורות? מה אורכה?
אלו שאלות שפורמיגיני היה צריך להחליט עליהן. קודם-כל
לגבי דנטה ואחר-כך לגבי השירה העברית על מסורתה
ויכולתה. להתחיל מהקל, מה שגלוי לעין, אבל לא-בהכרח
קל-ערך. כמה מילים נכנסות לשורה? אצל דנטה, ובלי

לעבור על ה"קומדיה" כולה, הייתי אומר בממוצע בין שלוש לאחת-עשרה.
אצל פורמיגיני בממוצע קרוב לחמש, אבל עם
הרבה יותר רבגוניות, ועל-סמך זה מראה הדף
בספר "מראות אלהים" הוא דבר של יופי-רב לעצמו.
השורה, כיחידת השיר, בולטת, ובאותה-מידה רציפות-הסיפור נראית
ממשית כמדרגות-פירמידה, שלבי-סולם או כפעימות-הלב הרשומות על
סרט לבן עם העליות והמורדות למיניהן. השוני שבטור מושך
תשומת-לב למבנה של כל שורה – איך היא נחלקת,
אם בכלל? ובאיזה סימני-פיסוק? המילים, כיחידות מודפסות, מקבלות
חשיבות כמו מראה לבנים בקיר. איך הן מונחות? מה
הַרְפָּךְ? – וזה לא אסטניסות של אמנות הדפוס אלא
עניינו של סופר שכל עבודתו במילים ועניינו של
משורר המחלק את מילותיו בין שורות. יש שורות-הרבה

בדנטה שילד ללא איטלקית וללא חנוך-השיר יכול לפרש
לפי מראן וצילין בלבד. לא-יתכן שדנטה לא התחשב
בהרגשה המוחשית בשורות כגון:

di qua, di giù, di sù li mena (v.43)

וּתְשֵׂא אֶתְהֵן הַנָּה וְהַנָּה, מָטָה וּמַעֲלָה, וְאִין לַהֲנָה נַחְמָה
גם לא-יתכן שפורמיג'יני התעלם מזה. ליד המילים הקצרות
החד-הברתיות האלו של דנטה, שים את השורה הבאה
על כל משקלה:

Onorate làtissimo poeta : (IV 80)

הָבוּ כְבוֹד לְמְשׁוֹרֵר הָעֵלְיוֹן ;

לְשׁוֹר הָרָם הָבוּ כְבוֹד וְגִדּוֹל (אולסבנגר)

רשימה מבין הפשוטות ברשימותיו הנפלאות של דנטה, יכולה
להביא את תשומת-לבנו למכלול השורה בצורה הכי-ברורה לעין:

D'Abèl suo figlio e quella di Noè

di Moïse legista e ubidente;

Abraàm patriarea e David re,

Israèl con lo padre e cò suoi nati

e con Rachele, per cui tanto fè;

e altri molti (...) (IV 56-61)

וְהָבֵל בְּנוֹ, וְנֹפֶשׁ נֹחַ,

וּמֹשֶׁה הַמְּחַוֶּקֶק, וְעֵבֶד הַנְּאֻמָּן,

אַבְרָהָם אָבִינוּ, וְהַמֶּלֶךְ דָּוִד,

יִשְׂרָאֵל, אֶת אָבִיו וְיִלְדָיו,

וְאֶת רַחֵל, אֲשֶׁר בָּהּ עֵבֶד עֵבֶד,

וְאַחֵרִים רַבִּים (...)

כאן יש-לנו דמויות מהתנ"ך, ותמצית-שבתמצית של תכונותיהן, או
פרטי-ההיסטוריה שלהן. שבע דמויות הנקראות-בשמן, הבאות לאחר

אדם-הראשון, לחלק בין חמשת השורות. אבל מיד רואים לפי השורות הקצרות והמאוזנות, ולפי השמות שאינם בסדר הדורות שעניינו של דנטה כאן אינו אלא בתערוכה ותהלוכה ובצורניות שבציורי-קיר. הצבעוניות שבתמונה נוצרת על-ידי הצליל הטקסי.

החלוקה בין השורות יוצרת גם סדר של חשיבויות כך ש'משה מתגורר בשורה-לבדו, וכך שרחל, האישה היחידה, ניצגת במעמדה מתחת לבעלה. נוכחותה בתמונה תלויה בהופעת השם-הפרטי. יצחק, דמות פְּאָה-בימים אולי, בצל מאחורי בנו, כך שבציורי-הקיר שהזכרנו אי-אפשר להכיר את פניו. כאן, הגיון-השורות הוא של תוספת. עם כל שורה אנחנו ממלאים את התמונה ברצף העין העוברת מדמות לדמות. אפשר לחשוב על הדמויות המפוארות בציור קיר של מַאסַאצ'ו' ועל תנופה/הרחבה. השורה משמשת מְנָה, פְּמֹת שאנחנו מקבלים לעיכול, וחשובה היא העצמאות של היחידה בזמן. זאת אומרת, השורה היא יחידה של הבנה. גם אם-כי זמנית. שורה כגון "אברהם אבינו, והמלך דוד" היא גם-כן מסגרת לסמיכות הבלתי-רגילה. במשפט של עובדיה מברטנורה הקצב של רשימת-דברים הוא: את זה – נְ / את זה – נְ / את זה – נְ / את וכו'. כאן-הוא: את זה ואת זה; את זה; את זה; את זה ואת זה; + + +; + זה. כך שבשורות על ישראל, לרחל יְתָר-עצמאות, פחות תלות מ"אביו וילדיו" למרות שגם-היא קשורה לישראל.

הכבוד הגדול שנותן פורמיג'יני למכלול השורה הוא מעלתו-הגדולה והיא סוד-הצלחתו. הוא אינו מטפל במשמעויות אלא מעתיק שורות. "ומשה המחוקק, ועבד הנאמן" מעביר את משקלו המדויק של הלטינית המודגשת שדנטה בחר-בה "legista ubidente". "עבד הנאמן" אפילו רומז על קשר-מילולי כל-שהוא ל ubidente, מה שנכון בשירה אך-לא במילונאות. אולסכנגר מתרגם משמעויות:

אֶת-הַבֶּל בְּנוֹ, אֶת-נוֹחַ, אֶת-מֹשֶׁה,

רוֹעָה שְׁחֹק נָתַן וַיִּשְׁמַע לוֹ,
דָּוִד הַמֶּלֶךְ, אֲבָרְהָם הַסֵּב,
אֶת יִשְׂרָאֵל בְּנֵי וְגַם אֲבִיהוּ,
וְאֵת רַחֵל, אֲשֶׁר הִרְבָּה עֲבַד בָּהּ,

שימו-לב איך פורמיג'ני אוחז בכוונתו של דנטה בסיפור-יעקב-ורחל כאשר "עבד עבד" הוא פעמיים שבע שנים. הטשטוש אצל אולסבנגר הוא כה-רב עד שמאבדים לא-רק את מה שמורו של דנטה, בְּרוֹנְטוֹ, כינה במילה "cortesemente", האצילות וההוד שבתהלוכה; אלא רשלנותו בשפה גורמת-לנו שאלות כגון: למה "וגם"? ואנחנו עלולים להבין שרחל דווקא שייכת ל"אביהו".

השורה היא מהלך הקובע את רצף

ההתקדמות והתפתחות הדברים. היא מנמיכה את סוג, אופי וקצב ההבנה. כשמדברים על "הקומדיה" כשירה סיפורית הכוונה לְקוֹלִיּוֹת של המספר – איך נותנים קול לדברים. קשה לחשוב על ההתפתחות המיוחדת באמצעות השורה כסיפורית. השורה מציגה תהליכי החלפות. היא מכינה דברים להזזה, מזיזה-אותם. התזוזה שבהפעלת עיני-הקורא אינה פסולה ומעורבת בכל-זה. מספיק להסתכל בפעולת-העיניים של איש-קורא דף של טורי-שיר. ושוב צומח הדימוי של ציורי-קיר ענקיים וחלקו ותפקידו של המביט בם. התמונה שבתוך "החיים החדשים" – דנטה צעיר נשען על ציור-קיר (מה היה מצויר שם, אנחנו לא יודעים) ומסתכל על חברת הנשים - נורא עשירה ומוסרת מין דיוקן-עצמי של דנטה-המשורר על רקע אָמְנוֹתוֹ.

ההנחה מאחורי

השורה היא: מה שאנחנו תופסים שם (בפרוזה "מקבלים") לא כל-הסיפור-הוא או לא סוף-הסיפור, כשהראשון מעיד על הצד של "קטעי-דברים" שבשורה, והשני על רצון-הדברים להשתנות. התנועתיות שבשורה היא כפולה ונובעת גם מההחלפות עצמן וגם מהרצף המיוחד בנפילת השורות. עקרון השורה הוא אחדותה לגבי הקורא. זאת המנה שהכין לנו המשורר. זאת המנה המנה המדויקת על כל פרטיה. ולפי מסגרתה

ועם השורה בלבד כל השתתפותנו והתייחסויותינו. אפשר לחשוב על סבך רגלי-סוס-ובני-אדם בתמונות הענקיות של פאולו אוֹצֶ'לוֹ שאחר-כך, באיטיות ובמאמץ, אנו מחברים לגופות וראשים. אי-אפשר לקבל את הכל בבת-אחת, ולא רצוי, כשהפסיעה עצמה היא חלק מן הענין. השורה היא גם קצב, אורך-נשימה וקו-מדידה. מה שמתרחש מתרחש בה, והיא-עצמה חלק בהתרחשות.

לאחר כל-מה שאמרנו על השורה כיחידה והצורך לתפוס-אותה כיחידה, עלינו עכשיו להודיע על המתח-הרב שנוצר בין שורות השיר – הרצון להתחבר. התנועתיות. התזוזה. ועצם ההחייאה נוצרות על-ידי האדריכליות הַנְּכָה שהמשורר הַשְּׁקִיעַ בשורה כדי שתהיה יחידה, מצד-אחד, והדחף בין מה שקדם לה ומה שבא אחריה, מצד שני; וכאן הגענו לאַמְנוּת החיתוך או אַמְנוּת הסגירה ביחס לשורה.

וְאַחֲרֵי כֵן תִּרְאֶה הַשְּׂמִיחִים
בְּתוֹךְ הָאֵשׁ, כִּי מְחִימִים הֵמָּה
לְיוֹם עֲלוֹתָם אֶל הַמְּאוֹשְׂרִים. (I 118-120)

החיתוך הוא אמצעי-ביטוי ודנטה (ופורמיג'יני בעקבותיו) מצליח להעביר אווירה מחושבת בכלי זה. אנחנו, לא פחות מדנטה-עולה-רגל, תלויים כאן ברצף מילותיו של וירג'יליו. הנושא כאן הוא חלק מן המבנה-הכללי של שלושת האתרים שהם שלושת חלקי ה"קומדיה", ולמרות התמצית המופשטת שבשורות אנחנו חשים את הרגש האצור-בן וכח שמחת-הביטחון שבאמונה. שמות-העצם, "השמחים" ו"מאושרים" מאוזנים הם על-ידי מלת-הגשר שנוצרה מתוך הפועל שבשורה האמצעית, דהיינו, "מחכים".

נקודת-המשען של השלישייה היא הביטוי "בתוך האש" הבא לאחר השבירה – "השמחים / בתוך האש" (che son contenti ...) nel foco.

המפתיע במבנה הוא שדנטה מתחיל את העלייה-אל-המאושרים, לא דרך משהו נמוך אלא הדרך היא משמחה (שמחת-האש-המטהרת, או "האש הזמנית", il temporal foco) לא-שר.

ועוד תִּרְאֶה שְׁשִׁים בְּתוֹךְ הַלֵּב
אֲלֵי חֶלְקֶם, בּוֹטְחִים כִּי יֵשׁ תּוֹחֶלֶת
וּבָאוּ עוֹד אֶל עַם רוּוֵי הָאֶשֶׁר!
אולסבנגר

וגם תראה המון מאשרים
בתענית – כי הוא אותם תגביה
למעלות מסתור הטהורים
ז'בוטינסקי

יעילות-החיתוך בשורה הראשונה תלויה בזה שהקורא קודם-כל לוקח-על-
עצמו

את המשמעות של השורה כיחידת-הבנה. התחלת השורה השנייה
היא מעין תיקון למצב, בה דנטה מקדם עניינו
בשינויים לא קלים. הייתי מעדיף לראות בה מין החלפה-פעילה
מסוג ההחלפות שבספרו של אובידיוס, כשהצלחתה תלויה בתזוזה
הגשמית שבין שורה לשורה.

שפה פעילה, שפת השירה

כנגד ספֹּרֶת שאינה מבוססת על עקרון השורה, מגִלְמֶת
החלפות אפילו בין הברות מילותיה. סירוס האותיות הַמְשֻׁמָּשׁ
כלי כה נפלא בספר תהלים לעת-הצורך הוא מרכיב-ראשוני
בשירה מאז ומתמיד. יש מתח בין מובן וצליל
כאילו להברות ולמילים חיים עצמאיים משל עצמן. המשורר מעמיד
את מבחר מילותיו הסופי בתוך השורה על תחבירן,
שהוא מעין רשת שרירים, אבל יש תסיסה, יש
משיכות לכאן-ולכאן ותזוזה לפנים המסגרת. אחד הקשרים המקסימים
בשפה הוא-זה של שם-עצם ופועל שנוצר מאותו שורש.
הכשרון ליצור פעלים הוא אחת התכונות הכי-בולטות המשותפת
לחברת המשוררים הגדולים. משחקי-מילים הם רק תופעה קיצונית
למשהו בטבע השפות. האותיות לובשות צורות ומשנות צורות.
ההברות מתלוצצות ומתפלפלות כיון-בכוס. עצם המובן המשתנה במשך
חילופי-זמנים, סועד ותומך בצד הפרוע שבמילים. ומעל-לזה יש
שמשורר שובר דפוס-לשון מקובל בהעברת ההדגשה או בעקירה
בכוונה-מראש כגון "החמור מִיָּמַיִם". כשדנטה כותב:

e non si partia dinanzi al volto,
anzi impediva tanto il mio cammino,
ch' ì fui per ritornar più volte vòlto.

הוא נהנה

מההפקרות הטבעית של השפה, ושורות השלישייה מרוויחות את ה"קושי"
המאט את רצף המעשה. דנטה-עולה-רגל הוא-כולו-כאן מרפקים
ופקפוקים.

וּפְנֵה לֹא פְנֵה מִלְפָּנַי,

כִּי אִם סָגַר עָלַי אֶת הַדֶּרֶךְ,

עַד כִּי פָּעַמִּים רַבּוֹת פָּנִיתִי לְסוּג אַחֲרָי. (I 34-36)

העיקר כאן הוא בנוכאות-הנוקשה של השורה האמצעית המדגישה
את המלכודת הפנימית-חיצונית. המוזרות היפהפייה ודיוק הדקדוק
המדמהים

בשפת דנטה, ובהשתקפות, בשפת פורמיג'יני, מזיזה גם את
ההינדת המושל.

(I 63) chi per lungo silenzio pareo fioco

נִרְאָה חֶסֶר קוֹל מִפְּנֵי אֶרְךָ דוּמָתוֹ

ההתפתחות הטיפוסית של פְּעֻמֵי-השורות אצל דנטה-פורמיג'יני מוצגת
על גאיות וְשִׁפְלֵי של צרור. שבירת הרצף התנועתית
לתמונות, יחידות ממסוגרות של זמן-המעשה, היא התקדמות בהמשכים,
כשהרווח בין סדרה לסדרה הוא המכריע. מעורב באורך
כל סדרה הוא העניין העדין של נשימה והטעמה,
כך שתוכן בלבד לא תמיד קובע אצל המעתיק.
ההשתנויות מורגשות כבמכת-הפטיש על סולם הפעמון. הקול
שנמשך – מה שלא משתנה – חשוב לא-פחות מעצם ההחלפה.
עצמאות ובהירות כל יחידה כשלעצמה הוא ההכרח. המשורר
הוא פְּרוֹז וכוּרְיָאוּגְרָף כאחד:

וּכְאִישׁ עוֹלֵה מִן הַיָּם בְּקִצְרֵי רוּחַ,

בְּשׁוּמוֹ רָגְלָיו עַל יַבְשֶׁת,

יִפְנֶה אֶל הַמַּיִם הַסְּעָרִים וּמִבֵּית בָּם;

בֶּן אֲנִכִּי עוֹדֵנִי נִרְגָז,

פָּנִיתִי לְאַחֲרָי, נֶאֱבִיט הַמַּעֲבָר,

אַשֶׁר לֹא עָבַר אָדָם אוֹתוֹ לְעוֹלָם נָחִי. (I 22-27)

(הבא לפני הביטוי שמעיד על "חוסר סבלנות"). כוונתו
"כִּבְד נְשִׁימָה", "רְגֹז", כמו אצל איוב (קֶצֶר-יָמִים
וְשִׁבְע־רִגְז) יד א – דהיינו, עודני דואג וחרד. שימו-לב
גם לקיטוע הנפלא בשורה האחרונה:
אָשֶׁר 1 לֹא 1 עֵבֶר 1 אָדָם 1 אוֹתוֹ 1 לְעוֹלָם 1 וְנָחִי.

כי ינצל טובע אל החוף - וְכִמּוֹ אָדָם, אָשֶׁר בְּכִכְד נֶשֶׁם
נְלֶאֱה-נִשְׁמָה וּפַג מַחֲסֵר-כֹּחַ אַךְ זֶה עָלָה לַחֹף מְלֵב הַסָּעֵר,
יפנה מבט הימה וישקיף: יִפְנֶה אֶל מֵי הַיָּדוֹנִים תָּמָה,
ז'בוטינסקי כֵּן נִשְׁמָתִי, בְּעוֹד הָמוּ גְלִיָּה,
פְּנֵתָה אֲחֹר וְלִמְעַבְר הַבֵּיטָה,
אָשֶׁר אִישׁ חֵי עֵבוֹר לֹא יַעֲבֹרָנוּ.
אולסבנגר

הקו השונה של ז'בוטינסקי

ואולסבנגר מראה לנו בבירור את חוסר החדות והמוצקות,
כתוצאה ישירה מאי-ההחלטיות לגבי שאלת עקרונות
ה"שורה". בשני המקרים קצב מלאכותי מושל ליד מילים
מצטלצלות וביטויים לא-טבעיים באיזונים ובמקוריותם-הצוּעָקָת. התחביר
הפשוט חשוד ככלי ביטוי בשירה באשר הוא דומה למשפט, פשוטו
כמשמעו.

וְזָאָבָה, אָשֶׁר מַדְלֹת בְּשָׂרָהּ
יָרְאוּ כָּל-הַתְּאֻוֹת אָשֶׁר בְּקַרְבָּהּ,
(I 49-51) וְרַבִּים אֲבָלִים הִפִּילָה.

משורר-צעיר יכול לקנות את תשומת-לב העולם בכתיבה כזו.
השורות הן גם מעין-תיאור-שבפועל של שפת דנטה –
רזה, גמישה, חדה בהיקפה ושקופה. ז'בוטינסקי ואולסבנגר מכשילים
את המקור שלהם בשורות נִיחֹת, עומדות; פורמיג'יני מעביר
את מקורו לתוך מערכת תנועות אחרות:

גם זאבה – זו כל אוות הרע וּפְחָד זָאָבָה רִזַּת הַשֶּׁלֶד
טעון גופה הרך והנגעל וּבְרִזוֹנָה הִרַת אוֹת נְרָאָתָה,

היא זאבה טורפת דל ושוע וכָּבֵר חַיֵּי רַבִּים שַׁחַת שַׁחַתָּה
ז'בוטינסקי אולסבנגר

אפשר-גם לקרוא
לשיטת דנטה-פורמיג'יני שיטת מבט ראשון-מבט שני כששני
המבטים - לחוד וביחד – קובעים. אבל אני הייתי קורא-לה
שיטת השירה:

הִיָּה לִי לְעֶזֶר לְמַעַן הָאֱהָבָה
אֲשֶׁר אֶהְבֵּתִי סִפְרֶךָ, נֶרֶב עֲבַדְתִּי בּוֹ. (I 83-84)
"לְמַעַן הָאֱהָבָה" היא כתובת אפשרית ל"קומדיה"-כולה,
בלי שמץ של רגשנות.

...אזכה-נא, כי מליך תִּגַּן עָלַי זְכוּת לְמוֹדֵי שְׁקֶדְתִּי
הן אור עיני, הן נפש עוגבי. בְּרַב חֶבֶה עַל כָּל דְּלֹתֵי סִפְרֶךָ,
ז'בוטינסקי אולסבנגר

(למותר לומר שבמקור אין
כל "דלת"; אין "אור", "עיניים", "נפש" ו"עוגב").
בהשאלתו

על אוהב-כסף אחד המאבד את כספו, כותב דנטה:
בכל-מחשבותיו בוכה ומתאבל;

(I 57) *che`n tutt`i suoi pensier, piange e sattrista*
תפל רוחו, ולא תבריא מפצע: ויעצב וכל חשקו לבכי.
ז'בוטינסקי אולסבנגר

והכוונה, שלאן שלא יפנה (אוכל, מין, בילוי, תפילה, משפחה)
במחשבותיו לא-ירפה. אפשר לראות שלפורמיג'יני אוזן קשובה; גם
מספר ההברות, גם הדגש שבדיבור הם בעקבות דנטה.
בו-בזמן ששם-לב לשלושה דברים בכת-אחת: צליל, קצב ותחביר.
ובכל-זאת מבנה השורה אצל פורמיג'יני גמיש ביותר וצורתו
שימושית ולעת מצוא. סיומו של "שיר ראשון" הוא מלא
תנועה וכיוון. יש דחיפה והנעה, ודבקות שבצירוף "מורה-תלמיד".
אפילו ההטייה שבהליכה יחד עם ההחלטה והמטרה נמצאות שם.
וישמע ויסע, וְאֲנִי לְרַגְלָיו.

תמימותו וענותו של פורמיג'יני הם גם מזלו. שיטתו נובעת מעצם עבודתו והתפתחה במשך עבודתו, ואינה באה כתוצאה ישירה של עמדה כהלכה. הדף שלו מעיד בבירור ובבהירות על שאלת "במה ראה המתרגם את גודל מקורו?" הכול גלוי ופתוח לפנינו כולל הטעויות, וזה דבר חשוב-מאד כשמדברים על תרגום. מגבלותיו בשפה (גם ביכולת השפה העברית באמצע המאה שעברה) ובידע, הן חללים ריקים ברצף הכתב. בענין ה"שורה" ובמראה הדף-המודפס פורמיג'יני, ללא מודעות, קפץ מאה-שנה קדימה והציג לפנינו שירה של שטח פתוח, בעלת רקע אוורירי ומשתנה. ממד-המרץ הוא תמיד תמיד השורה. אי-השיויון שבשורות נהפך אצלו לאמצעי-הבעה בזמן שיכולת העברית לקפל דקדוק ומלות-לווי לתוך המילה, עוזרת-לו לצמצם או לפרק-ולהרחיב לפי דוגמתו-של-דנטה ולפי צרכיו. אבל גם בזה שיחק-מזלו של פורמיג'יני במציאת כמה דוגמאות חשובות מתוך השירה-האיטלקית-העברית. אני חושב על שירים כגון "עוטה כסות קרה בבית החורף" של ישראל בנימין באסאן. ו"היום להשתקשק יצאתי החוצה" של יצחק חיים פרוסולוני, שִׁיאִים בשירה-האיטלקית-החדשה שאליהם נחזור עת ניגע בנושא, "נוסח איטליה".

המנגנון שמקפיץ את דנטה-פורמיג'יני משורה לשורה הוא רבגוני ביותר. אבל בכל מקרה מן-המקרים יש עיקרון מעשי וטכסיסי. "במה נוצר הרווח? לשם מה? איזה מין מעבר הכתיב את הפסיעה? - כדוגמת השורות הנפלאות:

אֵלֶּה דְּבַר אֵלִי מִחֶמוֹד
 וְכִף נְגָלוּ נְשׂוּאָה לְלֶכֶת לְדַרְכּוֹ,
 וְאַחַר דְּרָכָה בְּאַרְץ, וַיִּסַּע

(XXVIII 61-63)

שכל התעניינותן חיות נפסקת. סוגי

ההחלפות המוגשמות בצעדי השורות אינן מוגבלות. כל שינוי בנושא, בזווית, בתנועה, במצב, או בקפלי-המחשבה יכול לשמש סיבה לדחיפה קדימה, כאשר ההפרעות וההפסקות, העיכובים והפיתולים שבעולם תמידיים. בסבך השיר כל מעבר הוא מורגש, כך שכל שורה-ושורה אפשר וצריך לשפוט על היקפה. הרגשת החופש שפורמיגיני מוסר במבנה שורותיו הוא דבר של פלא: העיצוב מתרחש בתוך השורה בכל שנייה של הדרך:

נְאִי בְּהֵיטִי, רְאִיתִי הֶגְל נֶחֱפֵז לְלַכֵּת סְבִיב,
וְנִרְאָה אֵלַי כְּמוֹאֵס מְנוּחָה,
וְאֶחָרָיו חֵיל גְּדוֹל מְאֹד,
וְלֹא פִלְלֵתִי

פי מִנֹּת הַכְּרִית הַמוֹן רַב כְּזֶה. (III 52-57)

הדגל הוא ללא-שם וללא-תוחלת ונראה

כאילו מסתובב בכוחות עצמו. המעבר בין הפעלים "ראיתי" ו"ונראה אלי" הוא טיפוסים להפרדה ולשזירה שבין "עולם" ו"שכל", "חושים" ו"רגש", "חיצוני" ו"פנימי". ההגוי הוא משוכלל, "נחפז ללכת סביב" ובהשתקפות. "כמואס מנוחה". אבל מרכז-ההדגשה הוא בשורה הקצרה ובקוצר נשימתה. היא אחת ההפסקות הכי-נמשכות והכי-מורגשות בדנטה-פורמיגיני. אליוט, בצטטו את השורה בחלק הראשון של "ארץ השממה", מוכן לוותר על החיתוך-המיוחד כדי להעביר את השירה השרירית של דנטה אל עולם אלגי של משוחח-עם-עצמו:

I had not thought death had undone so many.

ז'בוטינסקי תירגם בתוספת "שירה":

פרשתי: ואראה כעין שפסף
סובב סוב. רוצץ בחשכת-ערב.
נחפז. מהיר. לא-ירץ. ייעף.

מאחוריו נגרר המון רב-ערב.

עוד מימי נפשי לא שערה

מה תרב צאן המות – הו מה תרב!

יחידת-השורה, לעצמה, מוסרת לנו בזעיר-אנפין את תחושת ההחלפות
והשינויים-בפועל שראינו בצרור-שורות. פעולת הגומלין שבין מילה
ומילה

מדגימה אותו סוג של השתנויות:

(III 30) come la rena quando turbo spira

כחול בְּנֶשֶׁף רוּחַ סְעָה ;

כך אפשר לקוראה

כאילו נכתבה בטור.

ההשאלה המורחבת בדנטה היא שיטת-התקדמותו

ב"קומדיה" ובקווים הכי-בולטים :

כְּמוֹ פְּרָחִים אֲשֶׁר נָטוּ וְסָגְרוּ מְקַרְח לֵילָה,

אַחֲרֵי הָאִיר עֲלֵיהֶם הַשֶּׁמֶשׁ,

יַעֲמְדוּ עַל גְּבֻעוֹלָם וְנִפְתָּחוּ,

כֵּן הָיָה לִי כִּחֵי אֲשֶׁר הִכְשַׁל,

וּבְטָחוֹן טוֹבָה גָּדַל בְּלִבִּי

(II 127-132)

כְּפָרַח בְּךָ, צְמוֹק מְקַר הַלַּיַל,

יָפָה, אוֹלָם אַךְ יִלְבִּינוּ הַשֶּׁמֶשׁ,

כֵּן יִפְצָה פִּי זִקוּף עֲלֵי קְנָהוּ,

כֵּן שָׁב רוּחִי מִרְפִּיוֹנוֹ לְחֶסֶן

אולסבנגר

כאן ההתפתחות דרך ההשתנות היא

בפשטות של אחד. שתיים. שלוש. כשכל שורה נעצרת-בסופה.

אפשר לחשוב על הסרטים המצוירים ועל ההחייאה הטיפוסית

של וולט דיסני. לא-פלא שדיסני עבר בשנותיו האחרונות

מהחייאה לסרטי-טבע באמצעות ה"זום", עדשות רגישות-ביותר ושיטות

מפותחות של הקרנה איטית. שוב, מה שסייע לו בעבודות אלו

הוא אמנות החיתוך-וההדבקה. יעיל לחשוב על ההתקדמות בדנטה

לא כעל מדרגות-יורדות אלא כעל זיקוקי די-נור מושהי-פעולה

המתפוצצים

ושולחים נתיבות נוספות להתפוצצויות. בהירות השפה בפורמיג'ני קשורה

בתהליכים עכשוויים המתרחשים לפני עיננו, בה כל שם-עצם

הוא דמות שבמאורע ("פרחים". "קרח לילה". "שמש") – מופרד ועצמאי. אין שמות-תואר המטשטשים את היחידות היסודיות של "fioretti", "notturmo gelo", "sol". אין תמצית של פעולה-הדדית היכולה לסכם את המקרה. דנטה עובד בלי הצללה-רומזת. הכול חד ופעיל ושקוף. החיים שבתמונה-הקטנה הם אותם-חיים שבפעלים על תחבירם המדויק. אין השלכות על דרכי-העולם-כולו. כמו-כן, אין שפיעה משני-צדי-ההשוואה. מה שקדוש וקבוע הוא תורת-הפיסוק והעיתוי-הפנימי. סימני-הפיסוק באים בסוף השורות כאשר התמונה סגורה ומסוגרת. אנחנו כקוראים לא מבצעים את הקשר על-ידי ביקורת פקחית של "רָלְבְּנִטְיוֹת". השייכות קיימת בסמיכות-בלבד והקשרים בין זה לזה נובעים מעצמם ולנו אסור לרכך את הגבולות הברורים והחדים.

השיר השני נפתח

בארבע שורות חופפות –

היום פָּנָה וְצָלְלִי עָרַב
 נִתְּנֵנוּ לְכָל - אֲשֶׁר בּוֹ רוּחַ חַיִּים עַל הָאָרֶץ
 לְבּוֹא מִפְּעֻלָּם, וְאֲנִי לְבִדִּי
 אֲזַרְתִּי חֲלָצִי לְהִתְיַצֵּב
 נֶגְדַ צֶר הַדֶּרֶךְ, וְצֶר הַחֲמֵלָה,
 אֲשֶׁר אֶכְתּוֹב כְּחֵרוֹת עַל לְבִי הַנֶּאֱמָן.
 עוֹרֵי בֵּת שִׁירִי, וְרוּמָה שְׁכָלִי, קוֹמוּ נָא לִי לְעִזְרָה,
 וְאֵת דַּעְתִּי, אֲשֶׁר כְּתַבְתָּ אֶת אֲשֶׁר רְאִיתִי,
 בְּזֹאת תִּגְלָה מֵעֲלֵתְךָ. (II 1-9)

הקורא הנבוך מנוסחו של פורמיגיני

יכול קודם-כל לעבור ולהעביר-קו מתחת לכל הקטעים שהם ללא ספק שירה נהדרת. ואחר-כך בשורות שבהן דנטה קם לתחייה, חי כאילו נושם שום בפניך. על-שמך נגיעת-הידיים של פורמיגיני. "נגד צר הדרך, וצר החמלה" הוא בהחלט מהסוג הראשון. מכריע וזכיר עד-כדי בחינתו של י"ח ברנר. אפשר לצטט אותה בעל-פה בשלמותה. "אֲשֶׁר כְּתַבְתָּ אֶת אֲשֶׁר רְאִיתִי" מדהים בהיגויו, בבהירותו, דקדוקו ורעיונו. ואפילו עד מלות-היחס הקטנות, "אשר" ו"את

אשר" שהם חלק לא-נפרד מיופיו. היחס בין הפעלים
 "כתבת" ו"ראיתי" מבטא משהו בסיסי וראשוני בתפיסתו של
 דנטה את השירה. שורות 3-5 הן דנטה עד-קצה-האצבעות
 (אף אם דרך דוגמת ה"איניאס" של וירג'יליו). אבן-הבוחן
 לכישלוננו של פורמיג'יני הוא תמיד מידת העבריות (קרא
 "הזור לדנטה") בנוסחו. הביטוי "צללי ערב" הוא גלוי-לעין
 כנקודת חולשה בכל הרצף. הוא נאה ברפיונו הרך
 שלא-במקום. הביטוי שייך לקו-האלגי-העצוב-מתוק. דנטה
 כתב "והאוויר השחום", e laere Bruno, ושלושת המתרגמים
 הרגישו שזה פשוט-לא-עובר בעברית, ושלושתם פרשו – ז'בוטינסקי:
 "שעת

דמדומים הגיעה". אולסבנגר: "ודמדומי הערב". (הכשיל את פורמיג'יני
 החצי הראשון של השורה שיש בה נוהג-ספרותי-של-דורות, כך
 שדנטה מיד שובר אותו במשהו נגדי הקשור בראייתו-הטרייה-הנוקשה).
 אנחנו מוצאים את דנטה-עולה-רגל בגעגועיו הראשונים לעולם של-האור-
 המתוק.

מצלצלים עוד באוזניו ובאוזניו הדי משפטו של וירג'יליו:
 (I 76) וְאַתָּה, מְדוּעַ תָּשׁוּב אֶל מְקוֹם הַלְחָץ הַזֶּה ?
 "על הארץ", in terra, חיות כבני-אדם מקבלים את
 סימני בוא-הערב באוויר השחום כאות לשבר עול. הביטוי
 "לְבוֹא מִפְּעָלָם" מחקה את שחרורם בפועל, ומבנה השורה-השלישית
 מעמיד זה-כנגד-זה, כדוגמת שירתו של האפקינס:
 birds build but not I build, "ציפורים בונות, אך בונה איני אֲנִי".
 השורה-הרביעית תולשת אותנו מעולם-הגעגועים שבזיכרון ומחזירה אותנו
 להווה של פעלים עכשוויים, ועור סוליית סנדליו. הלחץ והמאמץ
 מורגשים בשבירת השורה.

ורק אני עולה למלחמה -	ורק אני פוֹנְנָתִי
לקרב כפול של רחמים ודרך.	בְּדָד לְקָרָאת כָּל נְפֹתוּלֵי הַדֶּרֶךְ
	וְאֵל הַרְחָמִים אוֹתָם הַזֶּכֶר,
	אֲשֶׁר בוֹ אֵין מְשָׁגָה, יְרָשׁם וַיַּעַל
ז'בוטינסקי	אולסבנגר

התזווה שבין שורה-לשורה באה לעתים-קרובות

ממעברים שבזווית הראייה. בשורות הבאות דנטה עובר מהעתקת כתובת, למראה הכתב, למיקום הכתוב דרך עיני הרואה. עיניו של הקורא מחקות את תהליכי הראייה של עיני דנטה-עולה-רגל:

חָדְלוּ מִכָּל תַּקְוָה כֹּל הַבָּאִים בִּי:
הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה בְּמִכְתָּב שְׁחֹר

רְאִיתִי כְּתוּבִים עַל שַׁעַר מְלִמְעָלָה. (III 8-11)

עֲרֹבֵב הַזְּמַנִּים, עֲבַר-הוּוּה-עֲתִיד, גַּם יוֹצֵר מִן

קפיצות משורה לשורה. כמו-כן פעולות קשורות בשרשרת של זמן ו/או בעת-ובעונה-אחת. אין בזבוז בהעלת הדברים, הכול בר-מסירה והעברה בנדודים וגלגולים שונים כמעין עלילת חד-גדיא. דנטה מושך את ה"קומדיה" כולה כאילו מחוט אחד:

רְאִיתִי אֶת אֵילִינָה, אֲשֶׁר בְּעֵדָה
שָׁנִים רְבוֹת וְרַעוֹת עָבְרוּ עַל הָאָרֶץ
וְאֵת אֶקְיִלִי הַגָּדוֹל רְאִיתִי

גַּם הוּא נִלְחַם אֶת הָאֵתְרָה עַד מָוֶת. (v 64-66)

התנועה-כאן מהנִיח העכשווי ("ראיתי את אילינה") אל העבר הממשי, כטבלת היסטוריה התוססת ומבעבעת בכוס של מים ("שנים רבות ורעות עברו על הארץ"). עצם נוכחותם מוסרת לפעלים-שבעבר, כוח-פעולה נמשך ומשכנע ("גם הוא נלחם את האהבה עד מות"). כי נמצאים אנחנו בגלגל השני שם נדונו:

כֹּל אֲשֶׁר חָטָא בְּבִשְׂרוֹ,

וְאֲשֶׁר הִלֵּךְ בְּשִׁרְיוֹת תְּאָנָו. (v 38-39)

של נכנעים לתאות חמדה. אשר בכל טמאות הגוף הרעשו, משעבדי רעין ליצרי-הבל. הכניעו הדעה לפני היצר. ז'בוטינסקי אולסבנגר

אפילו שיחת יחיד, המבוססת

על התנועתיות שבקול, מתפתחת על אותם עקרונות של החייאת הפרטים דרך תזווה השורות. דבריה המסכמים של פרנצ'סקה הם כמו מפה טופוגרפית חיה. אין עבר

של סוף-פסוק כשהפעלים עוד מחקים תנועות שבעולם בהד-תנועתם.
המשיכה העזה של החשק מריצה את הקטע במין-מרץ
של אויב-אונס-ממשי – הוא נדבק, משיא ומדיח, מחזיק ומעביר:

אַרְץ מוֹלְדָתִי עַל חוֹף הַיָּם
אֲשֶׁר יָרַד שָׁם נְהַר פִּיָּה

אֶת נְהַרֹתָיו. וְשָׁמָּה יָנוּחַ מְמַרְוֹצָתוֹ.

הַחֲשֵׁק, אֲשֶׁר יִדְבֵק מֵהָר בְּלֵב טוֹבִים,

הַשִּׂיא נִפְשׁ רְעִי זֶה לְחֲשׂוֹק בְּגוֹף הַיָּפָה

אֲשֶׁר לָקַח מִמֶּנִּי, וְעוֹד חָרָה לִי עַל הַדָּרֶךְ אֲשֶׁר לָקַח:

הַחֲשֵׁק, הַמְדַחֵה נֶאֱהָב לְאֱהוֹב אוֹהֵבוֹ,

הַחֲזִיק בִּי, וְתַעֲבִיר בִּי אֶהְבֵּה עִזָּה עֲלָיו.

עַד כִּי הַיּוֹם לֹא תַעֲזֹבֵנִי, וְעֵינַיךָ רוֹאוֹת;

בִּאֵהְבָה הַבִּיאָה שְׁנִינוּ אֶל הַמוֹת בְּרַגַע אֶחָד,

וְאֲשֶׁר הִרְגָנוּ יָרַד בְּבוֹר קִין: (Inf. v 98-108)

שבירת השורה, "לחשוק בגוף היפה/ אשר לקח ממני" משמשת

דוגמה ברורה ל"קח-ותן" שבתהליך ההתקדמות. היא דוגמה באשר

היא מודגמת, ואין פרשנות היכולה לפרש אפודה-עם-שושנים מסביב-לה

– לשורות חיים, בכל אשר הם מציגים חיים בפועל.

הקצב-החי קובע. והמתח בחיתוך, כבחיתוך גיד חי. דנטה-עולה-רגל

מגיב (הוא מתעלף, נופל כמת, בוכה, דומע וכו').

ודנטה-המשורר אינו מתיר לו (ולעצמו) פריטת מיתרים נרגשים-אלגיים.

בארץ נוי עלה החוף נולדתי

בו זרם פוא יורד לים לנוח

עם יתר נהרות אשר נלווים לו.

החש ללכוד כל-לב עדין, האֵהָב

צד את רעי ביפי דמותי, ונצח

אזכר בכאב איך נגזלה ממני.

האֵהָב, וכל אהוב אהב מכריח.

כה בי אל זה הבעיר את-אש החשק

עד לא תרפני עוד, כראות עיניך!

(אולסבנגר)

אופן שיטתו, ושליטתו בה, מורגשים היטב כאשר פורמיג'יני בעקבות דנטה (כנעל-של-ילד בתוך עקבות-ענק-של-אבא בשלג עמוק) עוצר

את ההתקדמות הטיפוסית כדי לציין ציטטה, משפט בספר מודפס על סגנונו הרומנטי. השורה ההיא שטוחה ואיטית. כל מילה נפרדת כדי להרגיש את ה"ספרות" שבה:

פעמים רבות, מפני אמרי הספר
נשאנו עיננו, וילבינו פנינו;
ואך כרגע אחד נצחנו.

ותהי זאת, כאשר קראנו בספר לאמור:
פיה הנחמדה נשקה מאת פי אוהב גדול כזה;
גם אוהבי. אשר לא יפרד ממני לעולם,
נשק אֶת פִּי בְּחִיל רַב
מסית ומדיח היה גם הספר - וגם כותבו:
כי כיום ההוא לא קראנו בו עוד.

(Inf. v 133-138)

(השווה את

"השינויים הקלים" מאת ר' בנימין: "פיה הנחמד נושק" – על
הגבולין, תרפ"ג, דף 264)

הרווח בין מילה-למילה בחיקוי

של הדגשה דרמטית הוא מבריק. כשזוג האוהבים חוזר
על הפעולה-שבספרות, המהירות היא זו של דבר חי.

הביטוי, "בחיל רב", הוא העתקה מְמִזְרִית-במקצת של "tutto
tremante"

עם זכירה-בהצצה לספר ירמיהו, "חיל כיולדה". אבל

ההבדל שבדקדוק "נשקה" (esser baciato) ונשק (mi bacid)

הוא מדויק ורגיש. השורה המסיימת, "כי ביום ההוא

לא קראנו בו עוד" מזהירה במה שלא-נאמר ומהדהדת.

אמנות ההטיה של פורמיג'יני בולטת במיוחד בהפסקות שברגש-עצור

ובגמגומים. בשורות הבאות לאחר הדברים הראשונים של פרנצ'סקה,

המאמץ הגדול של דנטה-עולה-רגל לפרוץ את מחסומי השתיקה-הפנימית

נלכד ממש לתוך ההברות המנתזות, "ו-כ-א-ש-ר י-כול-תי"
וכשמעי את דברי הנפשות הנעצבות ההנה,
הטייתי את פני ארצה, ואשתאה (...)
וכאשר יכלתי פתוח פי, אמרתי, אויה לי.
(Inf.V 109-110)

המבנה המצדיק את אותו סוג התקדמות לוליינית ברצף הסיפור
הוא מצב הדמויות על מקומם באשר-הם-שם. מנדלשטם, כאסיר-ותיק,
חש מייד את הדחק בכל הדיבורים. קודם-כל צריכים
הם להתפנות מעיניויהם המיוחדים. ואחר-כך להציג את נימוקי
פסק-דינם בתמציות ובשכנוע. בתוך זמן-קצוב קיימת אכפתיות של
חיים-שלמים מאחורי כל פגישה. והרי זו סיבה טובה
לגייס את שפת-השירה על תנועותיה, מעבריה ושינוייה החדים.
חסרות כאן כורסאות-סלון וספלי-קפה (אין-עוד טבק) וברוב המקרים
יש תזווה תמידית והפרעות של סיכון וכאב.
כל מקרה מהמקרים נתפס

במצב של פסגה, משבר ונקודת מפנה. כל "אני"
ב"קומדיה" מלאה כאותו "אני" של משורר בְּשֵׁל. קו-אחריתם
מגולגל היטב מסביבם במצבם העכשווי. תנאי הרקע קיצוניים
הם ואכזריים. כך ב"משא אוגולין":
העומד מלמעלה שיקע שניו בעמיתו,
במקום אשר המוח ידבק אל הערף,
ויהי לו כאיש אשר יאכל לחם ברעבו. (Inf. xxxii 127-129)
ובהמשכו:

וישא החוטא את פיו מאת לחמו האכזר,
ואחרי מְרַק אותו בשערת
הראש. אשר שְׁחַת בערפו,
ענה ואמר (...)
(Inf. xxxiii 1-4)

כוח הפעלים

אלים הוא ופראי – "שיקע שיניו", "מְרַק" ו"שְׁחַת". התנוחות
דחוקות הן ומתוחות עד לנקודת הניתוץ. פירוט חלקי
האנטומיה אינו שייך לבן-אדם אלא לבשר חתוך ותלוי

על נו-קצב, וזה קשור בהפרדות השונות שבין שורה-לשורה.
מפת הַזְעֵנָה נְשָׂא אֶת פִּיהוּ
הַשֵּׁט, (...)

אולסבנגר

ניתוק המילים במשפט הפתיחה הוא מוחלט; לא עניין-של-קצב
אלא קיצוב:

וישאו החוטא את פיו מאתו לחמו האכזר
הדחק גם מתבטא בצפיפות-בזמן אצל הפעלים:
דברים ודמעות תראה גם יחד.

אז אדבר, בוכה מתוך ששון ספר וזוב דמעה תראיני יחד
ז'בוטינסקי אולסבנגר

ההצלחה הכי-מרשימה בעברית של פורמיגיני היא זו של
תכיפות העשייה. מה שמתקיים מתקיים לפנינו ואנחנו מעורבים-בו
דרך עבודת העיצוב.

תהליך של נשימה בדוקה וגלויה

ברשת השורות שולט כמו בפתח הזימים אצל הדגים –
אדום-של-פְּנִים עם מניפה רגישה המתרחבת ומצטמצמת. על כל-דחיפותו
של מצבו של אוגולינו. אי-אפשר להאיץ בו מעל
לקצב שבו הוא מאולץ לבנות, להרחיב, להמשיך, לשנות,
לצמצם, לסטות ולסיים. כחיה פצועה על מכלול-תנועותיה שהיא
מאולצת לבצע, עד-מוות.

במגדל הסהר. אשר מפני מותי

קראו מגדל הרעב, ובו עוד רבים יסגרו,
היה חור קטן,

ואחרי ראותי בעדו אור ירחים רבים
חלום רע חלמתי.

אשר קרע לעיני את מסך האותיות.
וארא בחלומי. והנה זה כמורה ונגיד

לרודפים הזאב וגוריו אל ההר

אשר בעדו אנשי-פיזה לא יוכלו ראות את עיר לוקה;

וינהג לפניו כלבים דקי-בשר

רעבים, ולמודי ציד, הלא המה

גואלנדי, עם סיסמונדי, ולנפרנקו ;
והנה האב והבנים נראו אלי עיפים אחרי רוצם מעט,
ואז ראיתי (הכלבים) שסע את מתניהם
בשניהם חרוצים.
כאשר הקיצותי לפני המחרת
שמעתי את קול בני אשר עמי,
בוכים בשנתם, ושואלים לחם. (Inf. XXXIII 22-39)

את השורה הגמישה של אחת-עשרה
עד בערך שבע-עשרה הברות אצל דנטה דנים לפי
הדגש הקולי. פורמיגיני אינו מונה הברות, ועם זאת
רגיש הוא לחלוקה ולהבלטה ברצף הסיפורי ולאיכות הצליל
החד והצלול. קצב דבריו של אוגולינו בנוסף על
מסורת עשירה של שיח חברתי. השורות הקצרות בפורמיגיני
בדרך-כלל מקבלת דגש-זמן ארוך-יותר ; או מסיבת יתר-חשיבותן או
מסיבת מְפָנִים מרהיבים שבעלילה. "שסע את מתניהם/ בשיניהם
חרוצים" הוא נכון לגבי הצליל והחיתוך של
(...) e con l'agute scane
mi pareva lor veder fender li fianchi
הפְּשָׁטוֹת
("חסר הקישוט), הצמצום הקיצוני ונקיון-הקו שבתיאור הם-כאן הכול.
"ואחרי ראותי בעדו אור ירחים רבים/ חלום רע
חלמתי".
וליל על ליל, ותמול על-גב שלשום.
וחדש מר על חדש החריוזה –
עד ליל אחרית. חלמתי בו חלום
ז'בוטינסקי

אם יש קומץ-של-זרות בשפתו של פורמיגיני בשורות
המתארות את החלום, הרושם הכללי חזק ומאיים.
המשך-סיפורו
מרתק וראוי לצטטו במלואו. טעות אחת לא-מובנת נפלה

לקראת הסוף. "ושלשה ימים" צ"ל "ושני ימים":

וניקץ משנתנו, ותקרב עת
הביא לנו את לחם חקנו. וכלנו דואגים,
איש איש על החלום אשר חלמנו.
ואני, כשמעי סגור את השער התחתון
אשר למגדל הנורא, הבטתי
בפני בני, בלי דבר דבר.
בכה לא בכיתי, אך לבי היה לאבן.
המה בכו, ואֲשֶׁר, בני הקטן
אמר אלי: מה לך אבי, כי ככה תביט?
ובכל זה לא בכיתי, ולא עניתי אותם
כל היום, וכל הלילה.
עד כי שמש המחרת זרחה על הארץ.
ויהי כאשר בא אור מעט
בתוך סהר המכאובים, וראיתי
בארבעת פניהם תאר פני.
את שתי יָדַי נשכתי בעצבי,
והם דמו כי מאות אכלה עשיתי.
ויקומו פתאם כלם כאחד,
ויאמרו: אבינו, הלא ימעט יגון לבנו,
אם מבשרנו תאכל, אתה הלבשתנו
את הבשר הרע הזה, ואתה תפשטהו.
אז שקטתי, לבלתי הוסיף מכאוב על מכאובם;
ביום ההוא ולמחרתו, ישבנו כלנו כאלמים.
אוי, ארץ קשה! מדוע לא פערת את פיך?
כאשר הגענו אל יום הרביעי! (בני) גד
נפל לרגלי ארצה, +
ויאמר: אבי, מה לא עזרתני?
וימת שם, וכמו אשר אתה רואה אותי,
כן ראיתי אני את השלשה נופלים אחד. אחד,
בין יום החמישי. והשישי, לכך החלתי

למשש כעור את כל אחד מהם.

ושלשה ימים קראתי אליהם אחרי מותם...

++ עד כי הגדילה מהיגון יד הרעב. (Inf. XXXIII 43-75)

("שנויים קלים" מאת ר' בנימין, על הגבולין, תרפ"ג, דף 264 :

+ "השתטח לרגלי ארצה"; ++ "ואני לא מתי מהיגון כי

אם מיד הרעב")

לרגש המדכא של אסון איום

ממשמש-ובא אין תחרות בספרות העברית אם לא בפיוט

של י"כ "אלה אזכרה ונפשי עלי אשפכה". שניהם

דומים לבלדה ושונים שינוי עמוק באופן ההיגוי. "אלה אזכרה",

בהיותה קינה רשמית, סגור בצורתו ובתיו קשורים קשר-הדוק

לשירה הלירית. הצגת העובדות הנתונות בתהלוכה שקולה ושווה.

הגיוס המלא של הקורא והשתתפותו במאורעות מזכירים

את תפקיד המקהלה בטרגדיה היוונית, ובזה מורגשת סמיכות

פרשיות שבין המזלות ובנות הגורל אצל יוון העתיקה

והדחוק שאין-להשיבו של קידוש-השם.

אלה אזכרה ונפשי עלי אשפכה.

כי בלעונו זדים כעוגה בלי הפוכה.

כי בימי השר לא עלתה ארוכה.

לעשרה הרוגי מלוכה: (...)

טהר רבי ישמעאל עצמו והזכיר את השם בְּסֻלּוּדִים.

ועלה למרום ושאל מאת האיש לבוש הבדים.

וגם לו קבלו עליכם צדיקים וידידים.

כי כן שמעתי מאחורי הפרגוד כי בזאת אתם נלכדים :

ירד והגיד לחבריו מאמר אל.

וצוה הבליעל להרגם בכח ולאל.

ושנים מהם הוציאו תחלה שהם גדולי ישראל.

רבי ישמעאל כהן גדול ורבן שמעון בן גמליאל נשיא

ישראל :

כרות ראשו מנו תחלה הרבה לבעון.

וגם לו הרגני תחלה ואל אראה במיתת משרת לדר במעון.

ולהפיל גורלות צוה צפעון.
 ונפל הגורל על רבן שמעון:
 לשפוך דמו מהר כשור פר.
 וכשנחתך ראשו נטלו וצרח עליו בקול מר כשופר.
 אי הלשון הממהרת להורות באמרי שפר.
 ואיך עתה לוחכת את העפר: (...)
 עיבודו של אליוט לשורות 46-47
 של "משא אוגולין" ב"ארץ השממה" (414-411) משמש-לנו השוואה
 להבלטת ניגודים בשני סוגי שירה:

e io senti' chiavar l'uscio di sotto
 a l'orribile torre; ond' io guardai
 nel viso a' mie' figliuoi senza far motto

(Inf. XXXIII 46-48)

"שינויי" ו"תיקון" נראים-לי
 חיוניים בשרטוט דקדוק-שירי של דנטה. "דקדוק-שירי": מערכת תחבירית
 בה
 כל-יחידה מועמדת בפני שינויים ותיקונים עכשוויים או אפשריים.
 אליוט כותב את שורותיו בעבר-שכלתני כשהן מבוססות על
 תהליכי-מחשבה ומצבי-רוח שבזיכרון. הוא כותב שירה מסכמת, מעובדות
 אישיות וכלליות כאחד:

(...) I have heard the key
 Turn in the door once and turn once only
 We think of the key, each in his prison
 Thinking of the key, each confirms a prison

...שמענו בסוב המפתח
 בדלת פעם, סב רק פעם אחת
 אנו הוגים במפתח, כל איש בכלאו
 בהגותו במפתח, כל-איש מחזק בית-כלא
 תרגום נח שטרן

שיטת דנטה-פורמיג'יני דומה לעכביש המוריד

את עצמו על חוטו תוך דחיפה והנעה עיוורת-במקצת
באשר אינו יודע-מראש את המרחק אשר-לפניו או מטרתו.
גם מבנה האריג הוא לפי-הרגע ולפי-הצורך. העכשוויות שבפעולה
היא זו של משהו "בדרך". כש"הדרך" היא שחשוכה
ולא הצהרה כלשהיא של דין-וחשבון סופי. יש משהו
רפוי וחסר-חיים בשורותיו של אליוט. הניגון שבקצב הוא
חדגוני ופנימי. ואיני מדבר בגנות תהליכי-מחשבה בשירה לעצמם,
אלא על הסהרוריות אשר-בם. השווה למשל את השורות
של דנטה "cred' io ch' ei credette ch' io credesse che tante
(Inf. XIII 25-26) : voci uscisser tra què bronchi"

אני חושב, שהוא חשב כי אני חשבתי
אשר כל-הקולות ההם מתוך הקוצים יצאו
אם כושרה התנועתית של שפה נראה-לי הכושר העיקרי של
השפה השירית, אולי בהירות (קרי, "הגלוי לעין") השינויים המוגשמים-בה
מהווים את מעלתה ("ברור", "שקוף", "מואר").

כל שירה-היא

שקופיות של שפה.

ז"א, כל קשיי הבנה מילוליים-הם,

וקיימים - בכל רגע, באופן גלוי -

על הדף:

(...) ותקרב עת

הביא לנו את לחם חוקנו, וכלנו דואגים,

איש איש על החלום אשר חלמנו.

ואני, כשמעי סגור את השער התחתון

אשר למגדל הנורא, הבטתי

בפני בני, בלי דבר דבר.

(...) וכבר קרב

זמן הובא הבג תעוב הריח -

וכל אחד על חלומו חושב.

פתאם נשמע ממטה קול מפתח

סוגר מנעול. חלום היה נביא !

בפני בני הישרתי. בלא-שֶׁחַ

ז'בוטינסקי

(“חלום היה נביא !” : ז'בוטינסקי בעקבות הרצל, כמובן, לא דנטה.) מפעם
השורות אצל דנטה-פורמיג'יני תלוי בהטיות מסובכות של נטיות
לב, עין, נשימה וקול. המקצב חי ובהתאם
למשקל-הדגש והמהירות (“למְלָה-נְשָׁמָה” כותב וויטגנשטיין בספרו דקדוק
פילוסופי : “ולא רק מובן”, וממשיך, “אף אחד לא היה מאמין
ששיר יכול להישאר ללא-שינוי בעצם מהותו אם מילותיו יוחלפו
לאחרות לפי כלל מוסכם מתאים”, דף 69). “אם
נסתכל בשימוש מציאותי של מילה, מה
שנראה הוא משהו נודד בקביעות” (שם, 77).

“ההעתקה המדויקת של השורות על תחבירן מוסרת גם
את התחושה של איך שפה משתלבת עם החיים” (שם, 65)

בכה לא בכיתי, אך לבי היה לאבן !

המה בכו, וְאֶשֶׁר, בני הקטן

אמר אלי: מה לך אב, כי ככה תביט ?

ובכל זה לא בכיתי. ולא עניתי אותם

כל היום וכל הלילה

עד כי שמש המחרת זרחה על הארץ.

(Inf. XXXIII 49-54)

“ויהי כאשר בא אור מעט” לְ “come un poco

di raggio si fu messo” הוא עדין. קולט

ומדויק כאחד. את פשטות הביטוי “אור מעט” אי-אפשר

לפרק למבנים יותר ישירים. כמו-כן, המבנה הדקדוקי של “את

שתי ידי נשכתי בעצבי” לְ “ambo le man per

lo dolor mi morsi” הוא גאוני ובאותה רמה של :

(Inf. XIII 151) אני תליתי אותי על עץ קורתי

Io fei gibetto a me de le mie case

גדולתו של דנטה היא בדיוק ובבהירות של התהליכים

הגופניים שהוא תופס אותם על-חם ועל משמעותם שאין לְבָאָרָה :

שְׁמָה הִבְכִי הוא מְעָצוֹר לְבָכִי,

וְהֶעֱצָב, בְּמִצְאוֹ מְכֻשׁוֹל עַל הָעֵינַיִם לְצֵאתָ,
יִסֹּג אַחֹר פְּנֵימָה, וּמִגְדִּיל אֶת יְגוֹן לְבָבָם ;
כִּי הִדְמָעוֹת הָרֵאוֹנוֹת תַּעֲמֹדְנָה קוֹפְאוֹת,
וְתַעֲשִׂינָה כְּמִכְסָה בְּדֹלַח עַל הַפָּנִים.
וַיִּמְלְאוּ אֶת כָּל בַּיִת הָעֵינַיִם. (Inf. XXXIII 94-99)
הַחֲדוֹת, הַשְּׁלֵמוֹת, הַהַחֲלָטוֹת וְהַחֲמוּמְרֵי שֶׁל שׁוֹרוֹת הַתִּיאֹר, יֵשׁ-בֵּהֶן
מִטְרֵיּוֹת הַמְקֵרָה שֶׁל אִמֶּשׁ.

* מאמרו של שימל נמסר ב-1997 לעמוס אדלהייט עבור כתב העת 'עמדה', מסיבות כאלו ואחרות, לא עלה בידם של עורכי כתב העת להדפיסו. אנו מודים להם על שאפשרו את פרסומו על דפי 'דחק'.