





# הו!

כתב עת לספרות  
גיליון 5, פברואר 2007, שבט תשס"ז

אחוזת בית, הוצאה לאור  
מו"לית: שרי גוטמן

הו!, כתב עת לספרות  
גיליון 5  
עורך: דורי מנור

Ho!, Literary Magazine  
Editor: Dory Manor

© 2007 כל הזכויות שמורות למערכת הו!, ת"ד 3004, תל אביב 61032  
ולאחוזת בית, הוצאה לאור, מרמורק 5, תל אביב 64254

© 2007 All rights reserved by Ho!, Literary Magazine, POB 3004, Tel Aviv 61032  
and Achuzat Bayit, Publishing House, 5 Marmorek St., Tel Aviv 64254

תצלום העטיפה: דודו בכר (ערן צור בהופעה)  
עיצוב העטיפה, סדר ועימוד: דור כהן  
נדפס בישראל תשס"ז, 2007 Printed in Israel

מערכת: סיון בסקין, משה סקאל

מען המערכת:

ho\_poetry@yahoo.com

הו!, כתב עת לספרות,

ת"ד 3004, תל אביב 61032

המערכת אינה מחזירה כתבי יד. יצירות יש לשלוח בדואר רגיל או בקובץ מצורף בדואר אלקטרוני, מודפסות ברווח כפול, בציון שם המחבר, כתובתו ומספר הטלפון שלו. שירים יש לשלוח בניקוד חלקי.









## על "הו!" 5

"אינני נבהל מביקורות. אילו טרחו מבקריה של השירה שלי להתייעץ איתי לפני שהם כותבים את מאמריהם, הייתי תורם להם עוד כהנה וכהנה נקודות, שראוי למתוח עליהן ביקורת. אך כאמירה כללית על המוסר הספרותי, אני תמיד מופתע להיתקל בסופרים הכותבים נגד סופרים אחרים (ואני מוציא מהכלל הזה את המבקרים שזה מקצועם). אני מופתע לראות משורר שיוצא חוצץ נגד משורר אחר, או מחבר רומנים המשמיץ רומן של סופר אחר – עד כדי כך קשה בעיני להיות נקי מכל רכב של קנאה או צרות-עין, ועד כדי כך תמים בעיני לחשוב שלסופר המותקף לא יהיו הפלים להשיב מלחמה שיערה. למי שמשלח ידו הוא השימוש במילים, אין דבר קל יותר מאשר להשיב שם-תואר תחת שם-תואר, מרירות תחת מרירות, רמיזה תחת רמיזה. ואני מעריץ את מי שבטוח ביצירותיו עד כדי כך, שהוא משווה בנפשו שאין שום דרך למצוא בהן ציטוטים שישמשו למתקפת-נגד."

ציטוט אקטואלי-תמיד זה לקוח מתוך הראשונה מבין ארבע שיחות עם המשורר פול ואלרי, מחשובי התיאורטיקנים של הקלסיציזם בספרות המודרנית, שקטעים נבחרים מהן מופיעים בגיליון זה. השיחה הראשונה עוסקת בפולמוסים ספרותיים, ואילו שלוש השיחות הבאות מוקדשות לרעיון השירה הטהורה, לקשר המסתורי שבין יצירת הספרות המוגמרת לבין ה"אני" של מחברה ולסיפור היכרותו של ואלרי עם הצייר אדגר דגה (שיחה זו תרמה לקטעים את כותרתם: "אבל, דגה, שירים לא עושים מרעיונות: שירים עושים ממילים").

השירה המקורית המתפרסמת בגיליון הנוכחי כתובה במגוון של מתכונות צורניות, החל ביצירה בחרוז חופשי ("ימי הקונטרבטוריון התל-אביבי" מאת אורי הולנדר, מחזור שירים שחלקו הראשון התפרסם בגיליון 2 של "הו"); עבור ביצירות הכתובות במתכונת מעורבת, כדוגמת "תפילת דרכי" מאת ננו שבתאי, או הפואמה "על כנפי הדרקון", יצירתו של המשורר העברי-רוסי פֶּטִיָה (פיוטר) פֶּתֶאח, העושה שימוש במגוון של סגנונות, של צורות שיריות ושל משלבים לשוניים; וכלה ביצירות הכתובות בנוסחים שונים של חריזה ושל משקל: שיריהם של סיון בסקין ושל יולי נרשבסקי, וכן "כליל היס" מאת נאוה עדו – כליל סונטות (דהיינו, מחזור בן חמש-עשרה סונטות, שהאחרונה שבהן מורכבת כל כולה מן השורות הראשונות של ארבע-עשרה קודמותיה), שנכתב

בהשראת גל הצונאמי שתקף את חופי דרום-מזרח אסיה בדצמבר 2004.

"בלוז לקצה הזנב" מאת סיון בסקין היא מסה המספרת, דרך פריזמה אישית של זיכרונות פרטיים ומשפחתיים, על יהדות וילנה אחרי המלחמה – אותה יהדות מפוארת, רב-לשונית, קוסמופוליטית במובהק, שהיום כמעט לא נותר ממנה זכר. "לא אפסיק להניח את כל היפה והנלהב בי," כך חותמת בסקין את מסתה, "לרגלי העולם היהודי שעטף אותי בקצה זנבו הרך [...]. הזנב, שלמזלי הספקתי לתפוס את קצה-קצהו."

זיכרונות אישיים מילדות בברית המועצות – הפעם במוסקבה – עומדים גם במרכז סיפורה של אנה עדי, "דמקה", הפותח את הגיליון. בעדינות רבה ובמסירות כמעט אובססיבית לזעירים שבפרטים מפגישה אנה עדי הווה עצוב – סב אהוב המאושפז על ערש דווי במרכז רפואי ישראלי כעור – עם העבר המוסקבאי המזדהר בזיכרון.

זיכרון מסוג אחר – זיכרון אהבה – הוא שטוען את קטע הפרוזה "זמן מנוחה" בעוצמתו המהוסה והחרישית. "כשאני הולכת בבית יחפה ונוזכרת במגע ידייך," כותבת מעין רוגל, "אני מקשיבה לצעדי, ולנשימות הבית, ומבינה לראשונה – רק לעור הניתק יש קול." זהו פרסום ראשון לכותבת, וכולו עומד בסימן המוטו של המשורר הפורטוגלי פרננדו פֶּסוּאָה (מתוך "ספר האי-נחת"): "ההיזכרות היא מנוחה, כי משמעה לא לפעול."

מסות פרי עטו של רִיָּאָל נֶץ, משורר ופרופסור להיסטוריה של המדעים באוניברסיטת סטנפורד שבקליפורניה, מלוות את "הו!" מאז גיליונו הראשון. דומה כי לאחר חמישה גיליונות כבר ניתן לבחון את המסות הללו, העוסקות בהיבטים שונים של התרבות הישראלית ושל השירה העברית העכשווית, כקורפוס העומד בזכות עצמו. לארבע המסות הקודמות: "על הקריאה באלתרמן (כלומר על פסטרננק)"; "פושטי המדים – על שירת החרוז החדש"; "על דור שביזבו את משורריו – חנוך לוינ: קינה מאוחרת" ו"נשף המסכות: על החרוז העממי הישראלי" (עם מאיה ערד), מצרף הפעם רִיָּאָל נֶץ מסה הקרויה "ועץ החיים ועץ הדעת ילבלבו ליד פי הטבעת" (כותרת הלקוחה משיר של אהרן שבתאי).

מסה זו מבקשת לתת סימנים באופן שבו שימש החרוז בשירתם של כמה מבכירי המשוררים הישראלים בדור שאחרי נתן זך. את השימוש בחרוז אצל משוררים אלה מגדיר רִיָּאָל נֶץ – בהתייחסות לתיאוריה של מיכאל בֶּכְטִין



על היפוך הסדרים בין הנמוך לגבוה – כשימוש קרנבל. "הקרנבל", כותב נץ, "מהותו העמדה זה לצד זה של הגבוה והנמוך, העמדה שיוצרת הזרה של הסדר המקובל וכך מאפשרת ביקורת פרודית עליו. וכך החרוז, במציאות הסמיוטית של התרבות הישראלית של השליש האחרון של המאה העשרים, שימש כלי מושלם של הקרנבל – הוא היה סימן המקפל בתוכו עצמו את הקרנבל: סימנו הברזומני הן של הגבוה, הן של הנמוך."

בגיליון הקודם של "הו!" פירסמנו שיר מאת המוזיקאי שלומי שבן. הזיקה בין שירת הרוק הישראלית לבין השירה הכתובה – ובאופן כללי יותר: הזיקה בין השירה העכשווית למוזיקה מחד גיסא, ובין הפזמון ה"קל" לבין השירה ה"רצינית" מאידך גיסא – כל אלה הם נושאים, שאנחנו מבקשים לייחד להם מקום נרחב מעל דפי "הו!". בהקשר זה בחרנו לפרסם הפעם פרק מספר חדש של נסים קלדרון, העוסק בשירה ובטקסטים של רוק אחרי יונה וולך.

פרק זה, שכותרתו היא "חתך הזהב", מוקדש כולו לדמות הזמר-כותב של ערן צור. "ערן צור לא משוחרר מן השדים שלו", כותב קלדרון, "אבל הוא משוחרר מן הצורך להיפטר מן העבר של המשורר כענק תרבותי. המסורת העיקרית שלו, מסורת הרוק, התחילה רק לפני חמישים שנה, ולא בשפה העברית. לא היו לה נביאים, לא היו לה משוררים לאומיים, לא היה לה אלתרמן ולא היה לה אבידן. לכן הכתפיים של צור משוחררות יותר – לא מפובר נפשי, אלא מן הכובד התרבותי שמתמודד איתו משורר בעברית. הוא לא צריך להקטין את דמותו. המעשה הזה נחסך ממנו. [...] העובדה שצור הוא אולי אמן הרוק הספרותי ביותר והמודע ביותר לשירה העברית, מבליטה עוד יותר את היכולת של אמן פופולרי להציע התחלה חדשה במקום שבו מתקשה המסורת הקנונית להיפרד ממטעני העבר שלה."

במרכז הגיליון הנוכחי: "העולם של אתמול", מדור תמטי מיוחד המוקדש לפוטוריזם בשירה. מדור זה מבקש לבחון את המחווה האוונגרדית הקיצונית של התנועות הפוטוריסטיות ברוסיה ובאיטליה בשנים המעצבות של המודרניזם השירי, ולברר את מידת הרלוונטיות שלה כיום. "המילים גוועות אך העולם צעיר לנצח", מאמרו של רומן וטר הפותח את המדור, סוקר את מגוון המגמות בפוטוריזם הרוסי בראייה היסטורית ואסתטית, ומרחיב את הדיבור על תופעת השירה ה"על-תבונית" האופיינית לזרם הקובופוטוריסטי – שירה שראשיתה ב"קילוף גלעינה של המילה מקליפת המשמעותיות המצטברות שנספחו אליה לאורך הדורות", וסופה בפרדוקס הבא: "המובן



המילולי המקובל נעדר למעשה כל משמעות. מה שנחשב עד כה ליופי הוא לאמתו של דבר התגלמות הכיעור.

"אני ורוסיה" הוא מבחר תרגומים חדשים ליצירות פרי עטם של שבעה משוררים פוטוריסטיים (ולדימיר מיאקובסקי, ולדימיר חֶלְפֵּינְקוֹב, דוד בורליוק, אלכסיי קרוצ'וֹבְּיַן, וסילי קֶמֶנְסְקִי, איגור סְוּוֹרְיָאנִין, ניקולאי אֶסְיֵיב ותיכון צ'וריליץ) – משוררים מרכזיים, שיצירותיהם זכו לתרגומים עבריים רבים, לצד משוררים שכמעט אינם מוכרים לקורא העברי. מבחר זה הוא פרי מלאכתם של ארבעה מתרגמי שירה שונים: סיון בסקין, עמנואל גלמן, רומן וטר ורונן סוניס. עוד כולל המדור קטעים מתוך המחזה הראשון בתולדות הפוטוריזם הרוסי, מחזה הקרוי, במה שהצטייר כפרובוקציה פוטוריסטית אופיינית, על שם מחברו: "ולדימיר מיאקובסקי". שנים אחר כך תיאר המשורר בוריס פסטרנק את הפרובוקציה הזאת כ"תגלית גאונית בפשטותה: המשורר אינו מחבר, אלא המילה הפואטית הפונה אל העולם בגוף ראשון" (ראו הקדמתו של המתרגם עמנואל גלמן).

רועי חן תירגם שניים מהטקסטים המכוננים של הזרם ה"קובופוטוריסטי": המניפסט "סטירת לחי לטעם הציבורי", הקורא, בין השאר, "להשליך את פושקין, דוסטויבסקי, טולסטוי וכו' וכו' מסיפון אוניית ההווה", ומכריז על זכותו של המשורר "לרחוש שנאה בלתי-מרוסנת לשפה שהתקיימה לפניו"; וגילוי הדעת שכתבו שניים מאנשי הקבוצה לרגל הגעתו של פיליפו טומאזו מרינטי, מנהיג הפוטוריזם האיטלקי, לביקור ברוסיה.

על הפוטוריזם באיטליה – תנועה נבדלת בתכלית, שהעניקה לפוטוריזם הרוסי את שמו וכמה ממאפייניו – כותב אמוץ גלעדי במאמרו, "הרטט הלילי של מחסני הנשק". למאמר מצורפים קטעים מתוך "המניפסט הפוטוריסטי" הפרוטו-פשיסטי של מרינטי וכן שני גילויי דעת של הפוטוריסט האיטלקי ג'ובאני פֶּיֶנִי. במקדם מבין השניים, "קבלה", מספר פפיני איך התקבלה בסביבתו הקרובה הבשורה על "המרתו" לפוטוריזם, ואילו בשני, "פוטוריזם ומרינטיזם", הוא עורך הבחנה בין הפוטוריזם "האמתי", המהפכני מעיקרו, לבין מגמותיו המנייריסטיות והריאקציוניות של מרינטי, שאותן הוא מזכה בשם הסרקסטי "מרינטיזם".

את המדור חותמת מסתו של מתן חרמוני, "ממנהאטא לנר-יויק", הבוחנת את דרכי ההתמודדות של משוררי העברית והיידיש הניו-יורקים עם "העולם החדש" ועם הכרך המודרני הגדול, על מופעיו האנושיים והטכנולוגיים.

"השירה העברית," כותב חרמוני, "התעקשה לתרגם את המציאות החדשה לדפוסים קלסיים בדוקים: גובהו של בניין וולוורת' הוא 'שש אמות וזרת' (גובהו של גֵלית הפלשתי), העובדים בסדנאות היזע הם בני ישראל הנאנקים תחת פרעה, והעיר היא לעולם כבל או נינוה. ההזרה הנוצרת כך היא מוחלטת. העברית היא מסך עבה, שדרכו אמורה העיר להשתקף."

המדור הצורני בגיליון זה, שכותרתו "היה ליצירותיך מבקר אכזר", מוקדש הפעם למבחר קטן של מסות אֶרס-פואטיות קלסיות מן המאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה, המובאות בתרגום ראשון לעברית. "אמנות השירה" של ניקולֶה בּוֹאָלוֹ, מחשובי היוצרים של "המאה הגדולה" (השבע-עשרה) הצרפתית, הוא סיכום שירי רחב-יריעה של תובנות האמנות הקלסיציסטית. זהו מאגר אדיר של מצוות עשה ולא תעשה בשירה, שהשפיע השפעה מכרעת על היצירה האירופית אחריו – אם על דרך החיקוי והאימוץ ואם על דרך המרידה וההגחכה; ה"מסה על הביקורת" מאת אלכסנדר פופ, בכיר יוצרי הזרם הקלסיציסטי בשירת אנגליה, היא מופת של שלמות צורנית ושל תבונה פסיכולוגית, הספוג כולו ברוח השנינה האנגלית. פרקה השני של היצירה, המובא כאן במלואו (בתרגום צור ארליך), הוא במידה רבה מסה על השירה בכלל, וניסיון לתת בידי המבקר כלים לשיפוט מיטבי של שירה לפי תפיסות הקלסיציזם; "השירה" מאת ההיסטוריון והמשורר הרוסי ניקולאי מיכאילוביץ' קְרֶמְזִין הוא תיאור שירי מרתק – אם כי סלקטיבי מאוד – של תולדות השירה (מרוסית: סיון בסקין); "התקף חרוזים נגד החרוז" מאת המחזאי והמשורר הבריטי בן ג'ונסון (מאנגלית: רונן סוניס) הוא יצירה שנכתבה כחלק מפולמוס על נחיצותו של החרוז בשירה האנגלית.

הגיליון השישי של "הו!" יופיע בקיץ 2007. כתובתנו: ת"ד 3004, תל אביב, מיקוד 61032 וכן [ho\\_poetry@yahoo.com](mailto:ho_poetry@yahoo.com). לדיסק "הו!" בהופעה חיה ניתן להאזין באינטרנט בכתובת: [www.frido.co.il/sakal](http://www.frido.co.il/sakal). תודתנו נתונה כתמיד לכל העושים במלאכת הכנת כתב העת: שְׂרֵי גוּטמָן, ענת סולל, דנה בירון וחנן אלשטיין מהוצאת "אחוזה בית", דור כהן האחראי לעימוד ולגרפיקה, שרה שריג שהתקינה את הגיליון ורפי מוזס האחראי להגהה.

ד"מ



## אנה עדי דמקה

"...כולם אומרים, את צוחקת לי בַּפְּנִים,  
ומוסיפים קריצה – אתה יודע על מה אנחנו מדברים...  
כולם אומרים, את הולכת עם כולם.  
איפה זה שם אותי, איפה זה שם אותם –  
זה לא חברים, זה..."

שלומי שבן ברדיו של האוטובוס. הדברים שמעולם לא חוויתי – הרומנטיקה החמקמקה והמרגשת של חיי שכירות בעיר הגדולה, המתיקות המעלה ניחוח רקבובית קל של הרפתקאות אהבים וניסיונות אמנותיים. בתצלום שעל עטיפת הדיסק רואים עין חומה רכה וקצה שפתיים תפוחות, והשירים מלאים מנגינות יפות, היגיים פילוסופיים של בני עשרים וגסויות מוקפדות. איפה זה שם אותי? ...מזור, אבל גם היום השיר עושה לי חשק לזמזם ביחד איתו. אכן, נראה שהעניינים בחוץ נמשכים כרגיל, אפילו בקטע כביש זה, העובר ליד שער בית החולים. אמנם יש כאן מין עננה רוטטת של מועקה, אבל השפעתה חלשה למדי, בייחוד על עובר אורח שאין בכוונתו להיכנס. אם נוסעים במכונית במהירות סבירה, אפשר לצלוח את הצמיגות הרועדת מבלי להאט, וקרומיה הדקיקים יתבקעו על השמשה הקדמית בקול ניפוץ חרישי. אבל האוטובוס לא יכול לצבור כאן תאוצה, להפך, עליו לעצור בלב הג'לי הסמיך, ואחר כך לפלס במאמץ את דרכו החוצה, עד שלבסוף הוא מגיח אל האוויר השקוף של דרך בין־עירונית, והרוח מעיפה ממנו אל שולי הכביש את פיסות הרבק הרועדות האחרונות.

והנה האוטובוס מתמלא שוב בצהלה התזזיתית של חיילי יום שישי, השמחה הגרגרנית לקראת סוף השבוע שאפילו לא התחיל עדיין להתכבז, כל עוד נמצאים בדרך הביתה. ולכן הציפייה התוססת מרשה לעצמה להיכנע לשינה, בזמן שמפליגים על המעבורת הזאת בין הבסיס והחול לבין החופש והשבת. וממילא, מה כבר אפשר להפסיד בדרך – את מראה השדות, שהזיפים הג'ינג'יים הלא־מגולחים שלהם נמשכים עד פס האופק המטושטש, שלאורכו מרצדים השמים והאדמה הנפגשים באוויר הלוחט; את קווי המתח הגבוה על עמודיהם האוויריים – מסננות הנוף – ועל חוטיהם התלויים בַּפְּרָבּוּלוֹת



עדינות ומחכים שילדת ענקים תבוא לקפוץ בחבל; ואיזה בית חולים שמציין כי נכנסנו לפרק האחרון של הדרך הביתה. פרט לתפקיד ממשי זה, מתקיים בית החולים במין עולם מקביל, בלתי־נגיש לחלוטין, איפשהו לצד ילדי אפריקה הרעבים, עינויי האינקוויזיציה, המתמטיקה של התיכון ותופעת הזקנה. ואילו החיים האמתיים כל כך יפים, בייחוד בצהרי יום שישי ובכוון הנסיעה הנכון. אבל הגבול הזה, הלא־חדיר לכאורה, נפרץ בקלות גמורה ברגע שיש לך איזו סיבה להיכנס בשער. ובשבריר שנייה אתה נשלף מחבורת חיילי יום שישי העולצת ומונחת בקרב אלה המודעים לעונת המועקה הרובצת על כביש הגישה.

ובעצם, גם פה – צהריים יוקדים של שלהי הקיץ: עצים מסונוורים והלומי חום, קפואים במקומם לאחר שנאשו מלעורר מעט רוח בתנועת ענפיהם, שמים מתוחים ומלובנים כמו בכל מקום אחר, ואפילו האספלט הנמס שהוא המשכו של זה שלפני השער. תפאורה לא משכנעת! הרי באותה מידה יכלו להציב פה חיקויי נוף של יערות הגשם או של מבואות האלפים – כולם יודעים מה המציאות האמתית היחידה כאן – בתוך מבני הבטון והזכוכית, בסבך חוטים־וצינורות־ומחטים, כיסאות פלסטיק למבקרים המתחלפים וכורסאות כבוד לנשארים בלילה, סירים ריקים וסירים מלאים, סדינים ופיג'מות בדוגמאות תואמות מכוערות להפליא, האדישות המשוריינת של האחיות ותשומת לבם החמקמקה של הרופאים האובדת במרומי השכלתם – בפקעת הזו, מאחורי וילונות ההזזה בדוגמה המכוערת התואמת (קדושת הפרטיות!) מצונפים החולים. מדממים או מדמדמים, עצומי עיניים באפיסת כוחות או פעורי עיניים מכאב, אדישים לחשיפת איבריהם המוצנעים, אבל אווזים בדבקות, באגרוף קפוץ או בקצות אצבעות רפויות את חוט החיים הדק והזהוב, התלוי בחדר כמו קורי עכביש של תחילת הסתיו – הנה הוא יוצא מהחלון הפתוח מעט, נמתח מעל תפאורת השבילים והמדשאות, חומק דרך הבודקה של השומר, ומשם – הביתה, הביתה, אל שגרת היום־יום המבורכת והמתוקה!..

ובכל זאת, בואי נדייק. זה לא בית חולים, זה מרכז רפואי, משמע, מוסד מבריא. ויש פה מספיק בני מזל שרק שברו רגל או שצריכים בסך הכול לעבור ניתוח אפנדיציט, שלא לדבר על מחלקת היולדות, שהן בהחלט בריאות, גם אם לא כל כך שלמות – נווה של אוויר צלול בלב האובך. אך לא לשם עלי להגיע היום.

עלי להגיע לאורתופדיה. המעלית – פח מלוטש ללא מראות – כלי לחיטוי מכשירים רפואיים חודרניים. אתה מחפש את פניך מתוך הרגל, אבל







הקירות מחזירים לך רק הבזקים עמומים. מן הסתם, מכשירי הניתוחים לא מחפשים את השתקפות פניהם תוך כדי ההרתחה. ובעוד שבבואתך מתחבטת ונהדפת בין פאות הקופסה האדישות, ומגעה משאיר עליהן רק משיכות אור עדינות, הקולות דווקא מתקבלים כאן בשמחה אלימה, במיוחד קרקוש מתכת על פני מתכת כאשר מסייעים פנימה עגלת ברזל. הצלילים ניתזים מכל העברים בזוויות חדות, והמעלית קופאת לרגע בין הקומות, מצטמרת מעונג, ובמוחה המטורף עוברת מחשבה להישאר ככה, בשפתיים חשוקות, ולגלגל בקרבה את הצעצוע המרעים. אבל טבעה החשמלי כופה עליה להגיע לקומה המבוקשת, לפעור באכזבה את פיה ולפלוט את המשחק החוצה. ברגע האחרון עולה בידה של המעלית להתחכם – לעצור מעט למטה מהמקום המיועד וליצור מדרגה שסוחטת מהעגלה הנגררת חבטת פרידה מהדהדת.

עדיף היה לעלות במדרגות, אבל גם כך וגם כך מגיעים לאותו המקום. המסדרון הרחב והדחוס מלוא אורכו באוויר כבד ובאור אפור. התמהיל הסמיך הזה רוצה ללכוד אותך בתוכו, כמו זבוב מופתע בתוך גוש ענבר, וכדי להיחלץ, עליך ללכת מהר ולא לשקוע – קדימה, לעבר המרפסת הפתוחה שבקצה. ופעם, בקיץ מזרח-אירופי קריר, לפני עשרים שנה, הייתי יורדת ככה בשביל התלול, צועדת בהתחלה בהליכה מאופקת, רק כדי להגביר את הרושם, ואחר כך מוותרת, והרגליים מתחילות לרוץ כדי להדביק את הגוף הנמשך מטה, מוסר את רצונו לכוח הכבידה, והפנים הלומי רוח, ובעיניים הענפים המוארים באלכסון שועטים אחורה, ממלמלים בהשתאות – ערבוביה מותכת של זהב ואזמרוד – ולמטה מישוהו מחכה בידיים פרושות, לתפוס ולספוג את כוח הדחירה, ואני עוצמת עיניים, כדי שהדברים יחזרו למצבם הנייח, ואז – עוד פעם, טוב?

אבל היום אני בסך הכול צועדת מהר במסדרון בית החולים, לא מתעכבת ליד דלתות המחלקות ומגיעה לפינת הישיבה המשקיפה על הבסיס הסמוך. האור והאוויר כאן צלולים יותר, ממסגרים את עשן הסיגריות של המבקרים לבושי מכנסיים קצרים וקבקי ים. והנה סבא.

יושב על ספסל המתכת המחוררת במכנסי ספורט מהבית ובחולצת פיג'מה שקיבל פה, שם בית החולים המסודר בשורות משמש בה כדוגמה. גם כאן – בשקט אלגנטי – סבא מיישם את חוקי המערכת כראות עיניו. תלתלי שיבה מבצבצים מפתח הכותונת שנראית עליו כאילו הוא לבוש לריצת בוקר ברחובות עיר בלגית קטנה. יש לו רגליים שריריות וזרועות שזופות של חובב התעמלות ארוך. אחת הבהונות מעוותת: עמדתי קרוב מדי לשפת הכביש, טולנקה, ומשאית עלתה לי על הרגל. ואני, בת שלוש, רואה את סבא מהדק





שפתיים, מחכה שהמשאית תעבור ואז לוקח טרמוויי לבית חולים. ואולי אפילו צועד ברגל, משאיר אחריו טפטופים של דם, מתעלם לגמרי ממבטי העוברים והשבים, כמו שהוא עושה תמיד. אסור לעמוד קרוב מדי לקצה המדרכה, דטולנקה... זאת הפעם הראשונה שאני פוגשת אדם ממשי שעברה עליו פורענות וחותרמה בלתי־מחיק – טעות קטנה, ואתה מקבל בוהן מעוותת. לא מתקבל על הדעת, אבל עובדה: מעידה של רגע, ואתה נענש לכל החיים. איך אפשר לחיות ככה? מסתבר, פשוט – רק שמור על כמה חוקים ברורים, ולא ייתכן שיקרה לך משהו רע. זה מרגיע, ועוד יותר מרגיע לסגת לפינת הספה ולמצוץ אצבע. תוציאי את האצבע, דטולנקה, בסוף היא עוד תיפול... הסכנות אורכות מכל עבר! למעשה, אני לא מאמינה שהאצבע שלי מסוגלת ליפול. אני חושדת במעורפל, שזאת רק מין צורת התבטאות של מבוגרים. לא שהם משקרים, הם מגזימים בכוונה. ליתר ביטחון אני מוציאה את האגודל מהפה – הוא באמת קצת יותר דק מאחיו ביד השנייה, והעור רטוב ומצומק, כאילו עשיתי לו אמבטיה פרטית, אבל בכל זאת, מחובר היטב, כמו שאר האצבעות. יש לי כפות ידיים כמו של אבא, רק הרבה יותר קטנות. לסבא יש ידיים ממש גדולות, חמימות ויבשות ונעימות למגע על הלחי. יש לו הריסים המסולסלים ביותר שראיתי אי פעם, והעיניים מאירות בירוק – יישוב דעת וסקרנות שוחרת טוב, קצת מרוחקת.

אבל הפעם הוא לא מסתכל עלי. הוא גם לא מחכה לי, הוא מחכה ללכת הביתה. הוא יושב, כמי שממתין בתחנת רכבת בקו מופר שלא משאיר מקום לדאגה – נינוח ומהורהר, ועם זאת מוכן בכל רגע לקום בקלילות ולצעוד לעבר הקרון.

ובאמת, ככה זה היה, שנה אחרי שנה: בראשית הקיץ, כשקדחת האביב – גיל ההתבגרות של השנה – חולפת, השלג נבקע, נמס והסתלק, ונגלה האספלט, מחדש ורענן, קמטיו הזקנים כמו הוחלקו בשנת חורף מיטיבה, וכעת הוא יבש וחמים, כמו לחי אחרי נמנום בשמש, והנעליים הקלות מצקצקות עליו בקול מרגש שכמעט ונשכח, ולפעמים כבר מותר להוריד את המעיל!! – והניחוח המתוק של התרזות המתולתלות דאה מעלה־מעלה, וצמר־גפן פרחי הצפצפות ריחף מטה־מטה, כיסה את המדרכות – כמו בדיחה על חשבוננו של החורף שהלך – וכבר טואטא, הלאה, הלאה, הכול קורה מהר באביב, והניצינים הנצו, תפחו ובקעו, העלים צמחו והתחזקו, והנה כבר מערבולת המתח, ההיחשפות, הצמיחה והציפיות הכמוסות הופכת לאוויר הצלול והרוגע של חודש יוני. העלווה מבריקה ושלווה, מצפה לקיץ ארוך שמבטיח רק טוב, מערסלת את





הפרות שכבר נהרו בסתר בגבול העדין שבין מאי המתפרע ובין יוני הנינוח. כל אלה אומרים שהגיע הזמן לנסוע מחוץ לעיר – לדאצ'ה.

וכבר מוכנים באפלולית המסדרון התיקים, והחדרים המסודרים בהגזמה מעמידים פני זרים, מסתירים את עלבונם על הנטישה – אל דאגה, אנחנו נחזור, כעבור זמן בלתי־משוער – בסוף הקיץ. והנה אנחנו במעלית, והנה אנחנו בחוץ, והשדרה המוצלת נסוגה ומיטשטשת: בעודנו צועדים בה, היא הופכת לזיכרון של עצמה. אנחנו עוברים על פני המאפייה, ונראה מוזר שהיא פתוחה, ושהיא כנראה תמשיך לעבוד בכל הימים שלא נהיה כאן.

בתחנת הרכבת אסור בשום אופן לעזוב את ידית אחד התיקים שאותם סוּחַבת סבתא. אמנם אנחנו בבירת המעצמה הקומוניסטית, אבל ילדה קטנה שהולכת לאיבוד – שלא נדע! וככה אנחנו צועדות, אני כמעט רצה, והידיים שלנו אוחזות באותה ידית – יד גדולה, מאומצת מכובד המשקל, ויד קטנה, מאומצת מכובד האחריות – עלי לדאוג בעצמי שלא לאבד את סבתא. וסבא פוסע לפנינו בצעד קל של ספורטאי, מוצא את הרציף שלנו ומתיישב על ספסל, מזמזם. הוא מחכה לרכבת.

...הוא מחכה, כנראה כבר הרבה זמן, כי כשאני מתקרבת, הוא קם, מחייך בקוצר רוח. רגל אחת דקה יותר (בגללה הוא פה), וכולו אומר פעלתנות שמחה של מי שהמתנתו לא הכזיבה. קדימה, רטולנקה, הביתה! אבל אני הגעתי בסך הכול כדי להביא קצת פרות ושתייה ולארוח לחברה. צריך לדבר בסמכותיות ובקלילות – הביתה כנראה מחר, סבא. לא־לא, רטולנקה, בואי נלך, קדימה! הוא מתחיל לאבד את סבלנותו. תקשיב, סבא, רק עוד יום אחד ומחר נחזור.

מחר? הוא מסתכל בשעון. השעון ישן ומלוטש מרוב שימוש, ורצועתו מרופטת ומתקלפת. גוף גדול ונאה על יד גדולה ונאה. הזוגית הקמורה העבה, הספרות הרומיות והמחוגים שהראו אותן שתיס־עשרה השעות שנים על גבי שנים. תקופות ומקומות משתנים, אבל הקול הוא אותו הקול, ועל הלוחית הלבנה והשטוחה – אותו הרכב סופי של ציוני דרך. השעון הזה תיתקן באותה צורה בהצטלבות קווי אורך ורוחב אחרים לגמרי, לצלילי שפה שונה ובאווירה שלא תשווה לזו האופפת אותו עכשיו (השעה תשע ורבע): סתיו במוסקבה. בחנות הירקות האפלולית, מוכרת זועפת מנסה לשים לו פסל תפוחים עם לחיים רקובות, פניה הנפוחות אומרות אובייקטיביות מקצועית אטומה, כמעט אמינה. השעה תשע ורבע: מטבח שטוף שמש בראשון לציון, לארוחת בוקר – רדיו "רקע" שורק ומלחשש מהטרנזיסטור ושיבולת שועל עם שמן חמניות). יש למכשיר הזה כל כך מעט אפשרויות לבחור מהן את ערך





הזמן שיקשט את שלושת הממדים המוחשיים של המרחב. סבא מסתכל בשעון. היד מונפת בתנועה מורגלת, הראש מופנה בזווית ידועה, העיניים מביטות בין הריסים האפורים הלחים. הוא קופא ככה. נמוך, ראשו קירח, רגליו ערומות בקבקי הגומי – פקעת של תימהון, חוסר אונים ועקשנות. הזקן המאושפז שלא מבין עברית, המטרד של המחלקה. הוא כלוא במסדרון הזה, הוא הֶחָרָק בגוש הענבר. השעה אחת. מה זה אומר? הוא מסתכל בשעון, כאילו ממנו תבוא הישועה, כמו ילד ששכח איך פותרים את הבעיה, אבל מעתיק באדיקות את הנתונים, מאמין שמכוח רצף הפעולות הנכונות האלה תבוא גם ההארה לפתרון. כאילו שאפשר בהנפת היד הזאת למחוק את חוסר האונים ולחזור למסלול הרצוי. כמו קסם שמצפים לו בלב תמים – אני אדע מה השעה, ותהיה לי שליטה על הזמן ועל מה שקורה בתוכו. השעה אחת? נחזור מחר? הוא מרפה, מתיישב. את יודעת, הוא אומר, מסתכל בי בעיניים מאירות בשאלה, בפליאה, היד עם השעון שמוטה לה איכשהו, שכוחה, מכוסה כתמי זקנה, את יודעת, היו לי אבא ואימא, אני זוכר, ממש לא מזמן, ואיפה הם? ומה איתי?

ומה איתו? אני אלך עוד מעט, והוא יישאר כאן, מוחזר אל המיטה באדיבות הצוות, מתעלם מהשתייה ומהפרות שהבאתי, הרגליים בקושי מגיעות לרצפה, הזקן הבעייתי שמנסה מדי פעם לברוח – מחכה, הוא והשעון. השעה אחת וחצי. מה זה אומר?

השעה שתיים. השעון מונח על מפית בד רעננה שמכסה את הארונית – מתקתק, מנומנם. קיץ. מנוחת צהריים של סבא וסבתא. שכחתי שגם בדאצ'ה יכול להיות משעמם. סבא וסבתא ישנים כל אחד במיטתו. הרדיו מהמהם את השריקות הידידותיות שנועדו לטשטש את קול אמריקה. הירחון "ספרות לועזית" שמוט על הבטן של סבתא. בעוד כמה שנים, באחד הגיליונות שלו, אני אקרא קטעים נבחרים מהתרגום של "1984", המומה מהריגוש שבהסרת החגורה של "ברית הנוער נגד סקס", מהעור הלבן המנומם הנחשף בקרחת היער ובעיקר מכל מה שלא נאמר, ובכל זאת ברור לגמרי, ההפך הגמור מהציורים המבחילים, גיר על אספלט, בחצר בית הספר. ילדה פורטיטני שכמותי.

אבל בינתיים אני לא נוגעת בגיליון. אני לבד במרפסת שנסגרה לחדר, משקיפה מהקומה השנייה על הסמטה. ברור שאין תועלת ממשית בתצפית שלי, כי גם אם יצוץ הילד המסוים על האופניים שלו, הסמטה קצרה מדי והילד זריז מכדי שאני אספיק לרוץ במסדרון, לרדת במדרגות, לחצות את החצר המשותפת וכאילו במקרה לצאת מהשער בדרך לעניינים דחופים. חוץ



מזה, צריך להודות, שאילו היה הילד רוצה לפגוש אותי, הוא היה מאט את האופניים או אפילו עושה כמה סיבובים בסמטה, ככה שהרצון היה מבטל את השפעתם של הזמן, המהירות והמרחק, המרכיבים הבסיסיים של כל בעיית תנועה. עם בעיות תנועה אני יודעת להתמודד בכיף, אבל במקרה הזה, נראה שלא זאת הבעיה.

והאמת היא, שגם אין לי כל כך עניינים דחופים למהר אליהם. לאחותי, כמוכן, יש, ולכן היא הלכה עם חברה שלה, שתיהן לובשות גופיות הדוקות וארשת מסתורית של בנות שלוש-עשרה נועזות ורומנטיות. ולי הובהר חדר-משמעת שחברתי לא רצויה. לא שלא ידעתי את זה קודם. למה שהן ירצו זנב בדמות ילדה בת שמונה עם אוזניים כרויות ועיניים צופיות, סופגת כל צחקוק ולחשוש ובעלת נטייה מאוסה לספר לאימא בפרוטרוט את קורות היום. ולכן אני לבד על המרפסת, מחכה שסבתא תתעורר. הספרים שהבאנו מהספרייה נקראו מזמן, והם מונחים כאן על המפה, עצם נוכחותם, מסודרים בתמימות מטעה, מעורר דגדוג קל של רוגז – אותם הספרים גרמו כל כך הרבה ריגוש תוך כדי קריאתם, ועכשיו הם חסרי תועלת לחלוטין. חוץ מהספרים יש כאן רק לוח הדמקה של סבא וחוברת התרגילים שלו. הבה נראה. אולי בנוסף לכל שאר כישרונותי אני גם, בלי שידעתי, גאון בדמקה. "ניצחון של הלבנים בארבעה מהלכים..." אני מסדרת את הכלים לפי התרשים, עושה את הצעד הראשון. עכשיו צריכה לבוא ההברקה, אבל אין לי מושג איך ממשיכים. איך אפשר בכלל לחשוב במקום שני צדדים, שכל אחד מהם אמור להערים על השני. כעיקרון, אם אני אתאמץ מאוד בשביל הלבנים ואתן לשחורים לעשות ככל העולה על רוחם, יש סיכוי טוב שזה יצליח. אבל לא, זה לא עובד, גם אם אני מנסה להכשיל את השחורים בכוח, יש פה יותר מדי כלים מכדי שאפשר יהיה לנצח בארבעה מהלכים. מוזר, אבל עובדה: גאון בדמקה אני לא.

סבא, כנראה, כן, וגם אם לא (הרי דרישות הגאונות הופכות קשות יותר ככל שמתבגרים), הוא ממש טוב בזה. ובכלל, סבא מוכשר במשחקי תחכום. גם בשוק הוא יודע לעמוד על המקח, פותח בוויכוח ומנצח בארבעה מהלכים. וכשיש יריב רציני, הוא מגיע לתיקו, חותם בקריאה "לא שלכם ולא שלנו!", מעמיס את האגסים השזופים והחמימים על סבל האופניים וממשיך הלאה בין הטורים הריחניים והמוכרים מלוכלכי האצבעות וחתומי הפרצופים, מחפש סחורה שווה ומיקוח ראוי לשמו.

אני לא אוהבת את ההתעסקות במחירים, אם זה פה, בשוק של העיירה הקטנה ליד מוסקבה, או במקום אחר. השכל התיאורטי של אימא, שמזניח



זוטות כאלה, והמזג של אבא – שילוב של חינוך קומוניסטי שבו לכסף עם פילנטרופיות טוטלית מולדת – כל אלה הצטרפו אצלי לכדי סלידה ממיקוחים. חוץ מזה, מספיק שאנחנו יותר פיקחים מהמומצע, חבל לפרוט את העליונות שלנו לשטויות כמו ניצחון בוויכוח על מחיר החמוציות.

כן, גם בלי למשוך תשומת לב בהתמקחויות בשוק, אנחנו בולטים לעין: השיער כהה מדי או אדום מדי, העיניים שחורות מדי או ירוקות מדי. בחצר המשותפת שלנו אנחנו שונים מכל השכנים. איך הגענו לכאן? פשוט: ידוע, שבימי הקיץ נעלם מהעיר האוויר הנקי, וחייבים לנדוד בעקבותיו לאזורים כפריים יותר. יש כאלה שנאלצים לשכור חדרים בעיירות כמו זו, אבל לנו יש מזל – יש לנו דאצ'ה. המונח הזה – בית קיט – הומצא, כנראה, על ידי האצולה הרוסית האמידה, אבל אצלנו אלה פשוט שני חדרים שמחולקים לשישה תאים, בבית שכולו מעשה תוספות, חיבורים ומחיצות, המאוכלס, מסביב לנו, בבני אותה משפחה.

פעם סבתא היתה גרה כאן כל השנה. המשפחה שלה הגיעה הנה בשנות השלושים מעיירה יהודית מאובקת – כתם אפור מטושטש, אובד בשדות בלארוס הירוקים. אבא – מעבד פרוות ג'ינג'י ומקריח, בעל אף שאי-אפשר לטעות בו גם בלי שהוא יפתח את הפה, אימא – עדינה וחולנית וילדיהם המתולתלים בצבעים חריגים. הם קנו חלק מהבית מאחד האחים למשפחה הענפה שאיכלסה את כל החצר, וככה הם חיו, כל כך בולטים בזרותם הלא-פוטוגנית: שני חדרים צרים בצורת רכבת, תנור המוסק בעצים, ילדים משתעלים, תרנגולת ועגל, מבטא מתנגן שמסיים כל משפט בשאלה, אור זהוב קלוש על הקירות המזוהמים, העיתונים הקומוניסטיים, הקומיסרים הנועזים, אויבי העם שנחשפו על ידי ילדיהם הגיבורים, השלג הנוצץ עמומות, שצריך לפנות לפני שפותחים את הדלת (איך עושים את זה?), הבוץ האפל המבעבע מתחת לאצבעות הדקות של הגשם, האבק המזדהר בקרניה של שמש שוקעת, עיפה. ובתוך כל אלה – נערה עם שער נחושת ורבבות נמשים – חליבת העגל (הוא הפך בינתיים לעז), המחברות בילקוט, הספרות הרוסית, חֲבֵרוֹת עם שמות סלביים וצמות בהירות, עם הורים נינוחים ורהוטים ומפות מעומלנות בחדרים מרווחים ומוארים; והלימודים – הכיף שבהומניים והחובה שבריאליים, בחינות בגרות בהצטיינות, וכל הזמן – השיער הג'ינג'י והנמשים המאוסים. ואחר כך – המלחמה, הפצצות, מקלטים, מזחלות עמוסות בכל דבר שאפשר למכור – הכול תמורת אוכל, האור החלוד ברכבת החשופה בלב שדה השלג, והלימודים באוניברסיטה, והריח העדין של יסמין באוויר





החמים של ליל קיץ, וקירות הבתים המוצקים – הכול נראה כל כך ממשי עד ההפצצה, וברדיו – חדשות מסמרות שיער בקולות נמרצים. ואז – הניצחון, אביב, נאומים ומארשים, ואח שגויס ולא נמצא לא מת ולא חי. בתמונה הקטנה הוא מביט בעיניים שחורות, פקוחות לרווחה, בוטחות, בגיל שמונה-עשרה לא יכול לקרות לך שום דבר רע. קדימה, חייל, תסדר את הכומתה, עוד תהיה אחד משלנו! והלימודים מתקרבים לקצם, והשיער עדיין ארום והנמשים לא משו מעורה. והיא כבר בת עשרים ושתיים, והיא בת עשרים ושלוש, והמלחמה הפכה את החתנים למצרך נדיר, וצריך להתכונן להרצאות ולהביא מים ולהכין עצים להסקה. וככה הם נפגשו – הוא נמוך ומוצק, מקריח כבר אז בגלל מחלת הטיפוס, העיניים הירוקות, קורנות בסקרנות קצת ספקנית של אדם הבטוח בעצמו, פה בתבנית אצילית של מי שידע ליהנות, אף בשרני ונאה וסנטר נחוש, הבן משולל הזכויות של רופא שיניים אמיד, שהתעקש להישאר כזה גם אחרי המהפכה, והיא – בת למעבד פרות מעוט יכולת, בוגרת אוניברסיטה, "אינטליגנציה בדור ראשון" – מפצחת בגרון קטן בולי עץ להסקה, והשמש מאירה את העור הלבן שבין הנמשים ומפיקה נוגה רך מהשיער הסתור ומהעיניים החומות, השואלות. כך הם נפגשו באדיבות החברה בעלת השם הסלבי, ומכאן הם ממשיכים ביחד: דרך חדרונים צפופים ומעופשים במוסקבה, שורה ארוכה של שכנים תימהוניים ומרירים, שיכורים ומרושעים, לבביים והגונים, תוכניות חומש ואספות מפלגה, תיקוני גרביים והרתחת מצעים בגיגית – והכול מואר בנוכחותה של סבתא, הכול טוב.

ראית את אשתי? אני לא יודע איפה היא. איזו אישה! ועוד לחשוב שהיא בת למשפחה כל כך פשוטה.

הוא לא מזהה אותי. הוא גם לא יודע שעברנו מחלקה, כבר לא אורתופדית, שמהשם שלה נודפת אופטימיות של פציעות באימוני ספורט, אלא פנימית, ונראה שאנחנו באמת עמוק בפנים. גיל שמתקרב לתשעים וסרטן – הסיפור הרגיל. אין לי הכוח והאומץ לשאול אם זה נכון, כשסבתא אומרת לו "אתה תתחיל עכשיו להבריא, הניתוח הצליח, ולפי הצילום הכול בפנים נקי-נקי," הקול מתון ונינוח כדי להרגיע, אבל מספיק גבוה כדי לעודד. ככה היתה אומרת לי, בת חמש, אחרי ששטפנו את החתך בכרך ושמנו יוד ונשפנו, ועכשיו אפשר להתכסות בשמיכה, ולכבות את האור, ובואי נעשה לך כישוף שהחלומות הרעים לא יבואו. ידיים חמימות, יבשות ומחוספסות מחליקות על המצה, מטאטאות את הנחשים והקיקלופים לצדי הכרית והלאה מהבית,



ומילות הקסם עוברות תמיד.

אבל עכשיו אנחנו מחליפות משמרת, כדי שסבתא תוכל לנוח. אני נשארת פה, בכורסת המתמידים, והיא תלך ותחלוף על פני האחיות באדישותן המתורגלת, ואחר כך במסדרון הארוך והאפור, ובמדרגות הרחבות שמכרזות בקול הר, שיש כאן אישה שיורדת לבד, מעבירה בזהירות רגל-רגל, אישה זקנה, גוף קטן ובודד בתוך מבנה הבטון הענקי, עם נימוסיה המוסקבאיים המופלאים והתסרוקת שלא הוחלפה זה חמישים שנה, רק צבעה הועם, והידיים המחוספסות שלה מוסרות את חמימותן למתכת המעקה ולא עושות שום כישוף. ואחר כך היא תשב בתחנה, כשטכנאי תפאורת המדשאות יתחילו לעמעם את האורות לקראת שעת הרמדומים, ותיסע במונית שירות, הראש שלה משתקף בזוגית החלון שהערב הרביק אליה מבחוץ את החושך, והידיים שלה אוחזות בתיק החום ובתוכו המטבעות של הפנסיה והכדורים של הלב.

ואנחנו נשארים פה. המיטה שלי החלון ריקה, במיטה שלי הדלת מישוה — משהו? — מחובר למכונת הנשמה, וביניהן — סבא, יושב, נשען על כריות. ארוחת ערב. רוצה עוגה? הוא מהנהן בפנים רזים, מגולחים, מושיט שפתיים חיוורות מצוירות לכפית כדרך התינוקות — עוגה זהובה מפוררת ותה פושר בצבע אטום. טעים? כן. רוצה קצת לבן?

את הלבן ואת שאר מצרכי המזון היו קונים בחנות הגדולה, בדרך לתחנת המטרו. בוקר-בוקר היה סבא מתלבש בהתאם לעונה, יורד את שמונה הקומות במעלית הירוקה, המרושתת, ספוגה בריח של בית, ויוצא לסיבוב הקניות היומי. מזג האוויר לא היווה בדרך כלל מכשול, אבל מסך כבד של מבול יכול היה לבקוע גם חומרים קשים כמו המשמעת של סבא.

בין גשם לגשם. השמים האטומים הרכים נושמים בזהירות את נשימתם הרעננה, אוגרים — מתענגים על הפוגה ברוחות — לחות ספוגית ואפרפרה במקום זו שהוטחה מקודם בטיפות גדולות על הרחובות, מגררת במרזבים, מלחשת בכרכובים, מושחת בלכה עדינה את העצים המושיטים את ענפיהם אל על בתדהמה מהופנטת, מציתה ניצוצות כספית באספלט, מפריחה את הכיפות הצבעוניות של המטריות ומבריקה את לבני הקירות. כעת, אחרי המבול, רק טיפות מאחרות עושות את דרכן למטה, ומסלולן מסומן בניתור העלים הלימוניים המזוגגים שעדיין לא נשרו. המטריות הססגוניות משוטטות עכשיו ברחובות כמו מתוך פיזור דעת, תוהות לאן סחפה אותן הסופה. פלגי המים, מלהגים בעליצות שקטה, ממהרים אל פתחי הניקוז, מקמטים קלות את מצחם הצח, כאשר נתקלים במכשול המפריע לזרימתם החלקה. ומיד מתגברים,



שוכחים, וטופפים בקלילות הלאה.

בשדרה הנוטפת צועד סבא, חום ואפור בקסקט ובמעיל הגשם, מתקדם בקו ישר ונחוש על פני הסרט השחור והמבריק של המדרכה הרטובה, וגלגלי עגלת הקניות חורצים עקבות על פני הסטן השקוף של מי הגשם המתוח על האספלט. ובחנות הגדולה החלונות הרחבים ממסגרים תמונות עירוניות של יום סתיו הטובל באור שקוף, מעורבב בענפי העצים ומכוסה לכתח בשמים נימוחים, מאוירים במשיחות שחורות של ציפורים ונתמכים בגגות הנינוחים של הבניינים הקרירים מבחוץ והחמימים מבפנים. ומדפי המקררים ממסגרים את מיטב התוצרת הסובייטית בתחום המזון – בקבוקי חלב חטובים ומלאים, שצבעם התכלכל מרמזו על הַדְּנֹן העדין שהם יפיקו כאשר יונחו בעגלה, וגושי חמאה צהובים שיספגו בשקט סכלני מרגיז כל מהלומה וגם את כל ריחות המקרר. כיכרות הלחם מאירות מאפלולית המדפים, והמוצרים הרציניים יותר – בשרים וגבינות – נצורים מאחורי דלפקים. הם נמכרים במשקל ולעתים תחת קביעה חריגה, "ארבע מאות גרם לזוג ידיים". כלומר, אם אתה רוצה מנה נוספת, או שתביא איתך עוד זוג ידיים בדמות פראייר אגדי שישכים להתנדב לך, או שתעמוד בתור פעם נוספת, כך שמהידיים שלך יספיק להתאוורר הריח של מה שכבר קיבלת. דווקא מהעמידה בתור, אפשר ורצוי להפיק תועלת: לנצלה כדי ללמוד את אורחותיה של המוכרת שעומדת לחרוץ את מנתך – האם אטימותה הרשמית, שעוטפת את להטוטי הרמאות שלה במשקל ובטיב, תיסקך כאשר תפנה אליה בביטחון ובתקיפות, או שכדאי לנסות ולרכך אותה בכדיחה ובחנופה. ואם אתה נעדר המזג הדיפלומטי הדרוש, נותר לך רק לאמץ את הגישה הפטליסטית ולהאמין שאצבעותיה העבות של המוכרת לא יחרגו במקרה שלך ממידת המרמה התקנית והמקובלת. גישה כזאת תעזור לך לעמוד בכבוד במפגש עם לחייה התפוחות והרוטטות בוורוד חיורר כמו נקניק או בצהבהב עמום כמו נתח גבינה.

ובכל זאת – המצב טוב: קצת סבלנות, ואתה יוצא מהחנות עם כל מצרכי המזון שאתה זקוק להם. מה גם שאמרו בחדשות כי השנה החלו החקלאים בעבודות העונתיות כמה ימים מוקדם יותר מאשר אשתקד. האמת, לפי העיתונים, תופעה זו חוזרת על עצמה כבר כמה שנים טובות. מביני דבר אומרים בארשת רצינית, שאם המגמה הברוכה הזו תימשך, תוך עשורים ספורים תהיה החקלאות הסובייטית מסוגלת לגדל כל דגן, פרי וירק בכל עונה נתונה, וזאת בלי שום התערבות מדעית, אלא מכוח מסירותם הנלהבת של החקלאים, שבכל שנה מזדרזים יותר מאשר בשנה הקודמת, ורק המחזוריות



של הטבע, שעדיין לא הצלחנו להתגבר עליה, תגביל בשלב מסוים את תנופת התלהבותם.

כך או אחרת, בחנויות בעיר אין מקום למיקוח, ולכן אורך סיבוב הקניות לא יותר מהזמן הדרוש לצעידה ממקום למקום ולעמידה בתורים. ואז אפשר לחזור הביתה, למסור את תכולת העגלה לידיה האמונות של סבתא, ולנוח – תפוחים ועיתונים. גם אלה וגם אלה טריים לפי דרכם: הנייר חלק ומדיף ריח דיו, והפרות נוקשים ורעננים. ובמהלך צריכתם – חייבים למהול את תפלותן הרביקה של החדשות המלאכותיות במעט מיץ וויטמינים ממקור טבעי – הולך ונחשף ייעודם הסופי: התפוחים הופכים ללכבות אכולים המעלים צבע חלודה, והעיתונים – לחומר עטיפה ראוי לזבל אורגני. הרבה פעמים סבא נרדם ככה, והגשם מקשט בקט, בתכשיטי חרוזים שקופים, את הקטיפה האפורה והרכה של החלון.

הוא ישן? תודה לאל. האינפוזיה מטפטפת בקצב אחיד, מרגיע. הזונדה הנוראה הוצאה עוד בבוקר, והשיניים הושבו למקומן, מחזירות לפה את צורתן התקיפה. גם השעון במקום – צריך מעט, כדי לשמור על צלם אנוש. הריסים המסולסלים מהודקים, ויד גדולה, חמימה ויבשה סוגרת על כף ידי. אלה הימים האחרונים. ובעיר רחוקה הדמדומים הארוכים הופכים סוף סוף לערב. קירות הבתים נמסים בחושך, ורק החלונות מפיצים אור ענברי מתוק, כמו תה טרי בלימון. הפנסים מצפים את עצי השדרה בשכבת כסף דקה, והאספלט הנוצץ מתכסה בעור ברווז מרוב קור. בחנות הלחם, באור הזהבה, מחכות בסבלנות העוגות העגולות עם ריבה, מחייכות בלחיים רכות, מחוטטות שברי אגוזים. כניסות הבניינים פותחות מעט את דלתותיהן הכבדות, נושפות את חמימות ארוחות הערב ומחכות למאחרים לחזור. וסבא ממהר: אחרי ההתעמלות של הערב – ישר הביתה. הייתכן שהוא לא שם לב למשהו עדין וקריר, שמרפרף על מצחו ונוחת על דש המעיל? ושוב, ושוב. העננים הנמוכים הצמריים נפרמים שכבה אחרי שכבה, והופכים לפתותים קלים, מרחפים בדיו השקוף של האוויר, כדי לשוב ולהתלכד למטה באריג רך ועבה. השלג הראשון. ובבית המים בקומקום כבר רותחים על הגז, מקפיצים את מכסה האמייל הסדוק, ותפוחי האדמה רושפים על המחבת בעננת ריח זהוב וערב, והשמנת רובצת בשתיקה נינוחה בצנצנת. ומנורת השולחן מחכה להידלק ולהטיל עיגול אור על עץ שולחן הכתיבה המחופה בזכוכית, והכלים מוכנים להתייצב על הלוח המשוּבן, והלְבָנִים פותחים ומנצחים בארבעה מהלכים.





## סיון בסקין בלוז לקצה הזנב על יהודי וילנה אחרי המלחמה

בן ציון פּרָנוּצ'ניק, יהודי בן צ'צ'רְסֶק שבבלארוס, כבר לא היה איש צעיר. הוא פינה את אשתו ואת שלוש בנותיו אל המזרח, למחוז סראטוב, ומיד התגייס לאוגדה הליטאית השש-עשרה. אוגדה זו, שנתארגנה בחופזה (שכן ליטא נכבשה על ידי ברית המועצות כשנה בלבד לפני פלישת הנאצים), נקראה כך – על פי האמונה המקומית הרווחת – משום שרק שישה-עשר מלוחמה היו ליטאים. כל היתר היו יהודים. הנה לנו סוד המוצא של מספרי האג"ם העלומים, והוכחה נוספת לכך שגם באירופה היו יהודים שידעו ורצו לאחוז בנשק, וגם לכך שמי שאכפת לו יותר, הוא שמתאמץ וסובל יותר. כך באהבה, וכך גם במלחמה. שנים אחר כך, כשעלה הצורך למצוא אנשים שיוכתרו כגיבורי מלחמה ליטאים, התברר שאין את מי להכתיר למעט חיילי האוגדה השש-עשרה. אוגדה זו הפכה אפוא בלית ברירה לנציגתה העיקרית של ליטא במצעד ההיפותטי של משחררי המולדת. ליטאים שהסתירו יהודים בימי המלחמה לא ממש נחשבו בסולם הערכים הסובייטי, ואף לא היהודים שניצלו בזכותם. וכך יצא שכל תהילת המלחמה נגד הנאצים בליטא נפלה על ראשיהם של בני המיעוט הנרדף עצמו, חייליה היהודים של האוגדה השש-עשרה. מי יוכל לומר שאין בכך היגיון? הלא הכול נכון: הנאצים רוצים להשמיד את היהודים, על כן מובן שהיהודים נלחמים בהם. ברור. התעמולה הסובייטית, שהלילה – בצדק – את האוגדה השש-עשרה, לא בדיוק הבליטה את הרכבה האתני. אך קשה היה להסתיר: לגיבורים היו שמות כמו רוזנטליס, קושנריס וגולדברגאס.

אבל לא על גולדברגאס התחלתי לספר, אלא על בן ציון ב'. ב-1944 נפצע בן ציון באפו. כדור חדר למערכת הנשימה שלו, והוא אושפז בבית חולים צבאי בוילנה. אחרי שהחלים, שוחרר מהצבא וקיבל תפקיד של מנהל בית משותף ברחוב קרופו בעיר. אמת, בליטאית יש לומר קרואופו, רחוב הקטניות. אבל בן ציון היה חדש בעיר, וכל משפחתו – כולל נכדיו שנולדו ברחוב הזה וידעו ליטאית מילדות – גוררת את הטעות עד עצם היום הזה. לכבוד הוא לי לגרור אותה עוד קצת. הבית מספר 1 ברחוב קרופו אפוא היה בנוי בצורת ח', אלא שאחת הרגליים של הח' נקטעה בהפצצה. היה זה מצב טוב יחסית, מכיוון שאחרי בית מספר 3 ברחוב הזה עמד בית מספר 7. מספר 5 הוחרב





כולו. בן ציון פלש לאחת הדירות הריקות הרבות, והביא אליה את משפחתו ממחוז סראטוב – למעט הבת הבכורה זֶלְטָה, שהחלה ללמוד באוניברסיטה במינסק והצטרפה רק בסיום הלימודים. בן ציון הנבון בחר את ביתו על פי שלושת השיקולים הבאים: ראשית, הקרבה לבית הכנסת. שנית, הקרבה לשוק. שלישית, הקרבה לתחנת הרכבת.

מהפלישה הזאת החל, מבחינתי, הסיפור של יהודי וילנה אחרי המלחמה. אני מבקשת לפטור אותי מחובת האובייקטיביות. אינני היסטוריונית או חוקרת. אני רק גוררת אל הטקסט הזה את כל מה שאפשר לסחוט מבני המשפחה שלי אחרי כמה פוסיות. אוסיף מנדלשטם, משורר תור הכסף הרוסי, אומר בספרו האוטוביוגרפי "שאון הזמן": "זיכרוני מעמיק באיבתו לכל דבר אישי." הוא לא ידע – ואולי כן ידע – שאשתו נדיה, אותה נערה קלילת-דעת שחלקה איתו נדודים ונידודים, תשלים בזיכרונותיה המופלאים, שנים רבות אחרי מותו הטרגי, את "הדבר האישי" הזה. "ידיהן האהובות של נשותינו / תאסופנה את האפר הקליל." והיא אכן אספה. לעולם סמכו בעיניים עצומות על נשים קלות-דעת. אבל אני בעצמי אישה, ולכן אין לי על מי לסמוך בעניין הזה, גם בנוכחות אדם אהוב ואוהב. לכן זיכרוני, שלא זיכרונו של מנדלשטם (גם הוא בן למשפחה של יהודים בלטים, ובשנות השלושים כמעט סידרו לו אזרחות ליטאית, שאולי יכלה להצילו), מעמיק באיבתו לכל דבר ציבורי, ומחבק בחדווה את הטלפון השבור של הסיפורים ששמעתי מההורים ומהסבתות. אינני נוהגת להשלים את סיפוריהם במידע אובייקטיבי ממקורות אחרים, אלא אם כן הוא מגיע אלי במקרה. כך אינני קונה רהיטים ואינני מעצבת את ביתי, אלא מניחה לו להתמלא בחפצים שמגיעים אליו במקרה. בשני התחומים, אני מאמינה שיד השמים תביא אלי את החפצים והסיפורים הנכונים, ותדאג לכך שגם אם זיכרוני מעוות דבר-מה – העיוות לפחות יביא אותי אל השיר הנכון.

כמה היינו? הסטטיסטיקה אומרת שלפני המלחמה (אנחנו אוהבים לומר "לפני המלחמה" ולא "לפני השואה" מחמת הצניעות, אבל אנחנו מתכוונים כמובן לכל מה שקרה בשנים ההן) היינו כמאה ושלושים אלף יהודים, ואילו אחריה היינו שלושה-עשר או ארבעה-עשר אלף. היינו עשרה אחוזים מעצמנו, לעזאזל. אבי טוען שעד תחילת שנות השבעים (כאשר חלק מיהודי ליטא התחילו להגר לישראל או לארצות הברית) היינו יותר, אבל לאיש אין נתונים מדויקים. הדבר האחרון שעניין את הסטטיסטיקה של השנים ההן, הוא מספר היהודים בוילנה, או מספר היהודים בכלל. "יהודי" הוא מילה קצת גסה, או ליתר דיוק, מילה מדעית-גסה, כמו "וסת" או "הומוסקסואל" (במסה Less



Than One מצייין יוסף ברודסקי את התופעה הזאת ומביא כמה דוגמאות נוספות). כמה הומוסקסואלים היו בברית המועצות, נאמר, ב־1970? וכמה יהודים? לאיש אין מושג ירוק. מזל שלפחות את מספר מקרי הווסת אפשר לחשב.

אבל וילנה לא היתה עיר של סטטיסטיקות. היא היתה עיר של יהודים. מעטים ככל שהיינו, תמיד היינו רבים ומורגשים. מול בית הכנסת הישן והגדול היה בית קפה שִׁכּוּנָה KPSS (ראשי התיבות המופרים לכול והמקודשים של "המפלגה הקומוניסטית של ברית המועצות"). KPSS – כפי שפירשו אותו אצלנו: Kafe protiv staroj synagogi, "קפה מול בית הכנסת הישן". מעניין אם מישהו נאסר בעוון השימוש בשם החתרני הזה.

אבל אם בבתי קפה עסקינן, אי אפשר שלא לספר על "נְרִינְגָה", מוסד יהודי ראשון במעלה. תמיד שמעתי עליו מאבי, ולאחרונה הופתעתי לשמוע שגם יהודים מהדור של בן ציון פקדו אותו כבר בשנות החמישים, ואחריהם – יהודים מהדור של זְלָטָה, אִם אבי. (זלטה: "מי שרצה להתבדל מהיהודים האחרים, הלך עם הליטאים ל'טאוראס'. ויקטור: "עזבי אותך מ'טאוראס', לא היתה שם מוזיקה שווה." נימוק רציני. אני לא הספקתי להיות לחלק מהדור הרביעי של יהודי "נרינגה", אבל ברוחי – אני יושבת שם על כוס בירה ברגעים אלה ממש. הכירה הליטאית, אגב, היא חומר נהדר. שמישהו חופשי מדעות קדומות יתחיל כבר לייבא אותה לארץ). אבי לקח אותי ל"נרינגה" ב־2002, וזאת כבר היתה סתם מסעדה נעימה ומוצלחת מאוד. בתחילת שנות השבעים היה קשה למצוא שם מקום, אבל אבי הכיר את השומר. כשהוא היה מטייל עם חברים וחברות בשדרה, השומר היה שואל אותו: "ויקטור, אתה נכנס עכשיו, או שאתה רוצה עוד לטייל?" "אני אעשה עוד סיבוב, ואז אבוא," היה עונה אבי הצעיר בעצלתיים, וכולם סביבו התפוצצו מקנאה. החשיבות של "נרינגה" בתולדות יהדות אירופה בשנות השבעים היתה נעוצה ברמותו של הפסנתרן הקבוע, סְלֶבָה גֶנְלִין בכבודו ובעצמו. גנלין זה היה מטובי המלחינים והמבצעים של הג'אז האוונגרדי, הוא יכול היה להחליף לברדו תזמורת שלמה ומאוחר יותר זכה בכל פרס בין־לאומי לג'אז שאפשר להעלות על הדעת, בדומה לכירה הליטאית. הוא עלה לישראל באמצע שנות השמונים. פעם הייתי עם בן זוגי בפסטיבל ג'אז במבצר שויני בבנימינה, חצי שעה נסיעה מהורי המתגוררים בקיבוץ עין כרמל, וגיליתי שאפשר לרכוש כרטיסים מוזלים להופעה שלו. מיד התקשרתי להורי, שבליינותם דחתה מאוד בשנותיהם כמהגרים וכקיבוצניקים, ובלי לטפח יותר מדי תקוות פקדתי עליהם: "כואו מיד



לבנימינה, גנלין שלכם מופיע, ויש כרטיסים מוזלים." בדקה האחרונה לפני תחילת ההופעה, כשחשבנו שהם כבר מקרה אבוד, הם הגיעו סוף סוף ועמם זוג חברי ילדות שלהם. ההופעה היתה מרהיבה. בסיימה אבי אמר לי: "את רואה איך כולם מתלהבים? אז דעי לך שגנלין עשה את הדברים האוונגרדיים האלה כבר בשנת '72, כשאף אחד אחר לא עשה אותם. הוא עשה לכולם בית ספר לג'אז." ג'אז ויהודים, אוונגרד ויהודים: חיבור טבעי כל כך. שלא לדבר על כך שהמילה "אוונגרד" היתה מדעית-גסה כמעט כמו המילה "יהודי". כך או כך, המוזיקה של גנלין היתה בלב הנעורים של הורי. בשירי "הפסנתרן" כתבתי: "וּבְזִכְרוֹנוֹת הַנְּעוּרִים שֶׁל אָבִיא... / וּבְדַרְמוֹת שְׁאִין גְּבוּל לְכַעֲרוֹן... / וּבְכָל מְקוֹם וַיִּזְמַן שְׂאֵקְלֵעַ בּוֹ — / יֵשׁ לִי בְּרִית סוּדִית עִם הַפְּסִנְתָּרָן."

האגדה (שאני עצמי שותפה לה, מכורה מקצועי) אומרת שהורי עשו אותי אחרי הופעת ג'אז. גם אם זה לא נכון טכנית — ברור לי שג'אז יהודי היה מרכיב חשוב בעיצובי לפני שנולדתי, בדיוק כמו השירים של צוטיאייבה וגומילוב שאמי הצעירה העתיקה לפנקסה כשהיתה בהיריון איתי, ואחרי כמעט שלושים שנה, בלי לדעת על כך, תירגמתי אחדים מהם לעברית.

וילנה של שנות השבעים והשמונים (ברומה לוויילנה של כל השנים הקודמות, שאני לא הספקתי לתפוס בעצמי) היתה עיר רבת-תרבותית למופת. היום היא מתייחסת בכובד-ראש יחסי לתפקידה כבירת ליטא העצמאית, מה שעשה אותה הומוגנית מעט יותר, כלומר, ליטאית יותר באופייה. אבל בשנים ההן כל ילד וילנאי — במיוחד ילד יהודי — היה נולד אל תוך עולם שבו נשמעו לפחות ארבע שפות: ליטאית, רוסית, פולנית ויידיש. לפחות שתיים מהן הוא דיבר בלי בעיה מהגיל שבו מתחילים לדבר, ואת השתיים האחרות קלט פה ושם, אך מה שחשוב יותר — התרגל לשמוע. לאנשים מסביבו היו שמות מסוגים שונים, ולכן שום שם, שפה או מילה חדשים לא נשמעו כרבר-מה זר או מוזר. כך למדנו לא לפחד ממילים, ממנהגים ומשמות לא מוכרים. תוצאה אחת של ניסיון מוקדם זה היא לקרוא ספר שלא נועד לגילך, למצוא בו מילים לא מופרות, לא להתרגש מזה ולברוק במילון (או לשאול מישהו, אם כי המבוגרים לא תמיד עשו לנו חיים קלים, ובכל זאת שלחו אותנו למילון). תוצאה אחרת היא להיות רגיל לכך שכולם שונים, וזה בסדר. אין זאת אומרת שכל יוצאי וילנה בישראל הם פעילים לזכויות אדם ולסובלנות — מבחינה פוליטית חלקם הלכו בכיוון הפוך מזה, לצערי — אבל זה כן אומר שאי אפשר להפתיע או להלחיץ אותם בדבר-מה שבא מעולמו של "האחר". ההבעה של





"איך... איך אמרת שקוראים לך?" אינה פוקדת תכופות את פרצופיהם. שהרי חוש השמיעה של יוצאי וילנה מנוסה בפלורליזם אתני. למתרגמת שירה רוסית לעברית הפכתי במאוחר, אך מאז ומעולם היתה בי תשתית התרגום, שהונחה בעיר דוברת ארבע השפות, עיר שדילגה בקלילות משפה לשפה.

הלאה. מובן שבווילנה היו יהודים רבים שאפשר לכנותם "אנשים מעניינים": רופאים, אמנים, מדענים, פעילים בקהילה וכו'. אך הערתי לאנשים אלה היא מובנת מאליה. מה שיותר מעניין אותי כעת, היא הקרקע שהם צמחו עליה, הם וכל אלפי היהודים ה"לא מעניינים", כביכול. כלומר, אם לסכמם במילה אחת – המהנדסים. רוב הורינו היו מהנדסים מכל מיני סוגים: מהנדסי חשמל, מהנדסי מכונות, מהנדסי בניין, מהנדסי טקסטיל, מהנדסי מזון ואפילו מהנדסי ביוב. משכורת המהנדס בתעשייה הסובייטית היתה עלובה למדי, אבל איכשהו באופן מסורתי ההנדסה נחשבה למקצוע טוב לחיים, במיוחד ליהודי. בהתחשב בכך שבמשק הריכוזי לא היתה אבטלה, ההתחשבות הזאת בשיקולים המעשיים בבחירת המקצוע נראית לי די משעשעת. מצד שני, שמעתי גם על כנרת יהודייה, שאביה עודד אותה ללמוד נגינה בטענה המוזרה ש"הכינור תמיד יביא לך פרוסת לחם". בכל אופן, הקרקע שכל היהודים האלה צמחו עליה, נחרשה על ידי אבות סביהם, נערים יהודים שחיו מאה שנים קודם לכן, נערים שנדבקו בתורם בחיידק ההשכלה, שבאו לבדם מהשטעטלים הנידחים שלהם לוויילנה, חדורי תשוקת הידע. נערים בנעליים קרועות שחיו בהשרד-יודע אילו עליות-גג ואכלו לחם יבש ולמדו לבדם את מלוא החומר של הגימנסיה, חומר שהיה צריך להיבחן עליו בחינה אקסטרנית בשפה שהיתה זרה להם. הם קיבלו בחינות קשות בהרבה מהבחינות שנועדו לנוצרים, הבוחנים נהגו להכשיל אותם על טעויות זעירות בתחביר הרוסי, ושבועיים לפני הבחינה היו מוסיפים להם שפה זרה חדשה לחומר הבחינה. אך הם היו באים להיבחן שוב ושוב, ובסופו של דבר היו למהנדסים, למורים ולרופאים. הם הצטרפו לציונים, לבונד, לקומוניסטים, או לא הצטרפו לאיש. מבחינתי, האנשים האלה הם מופת לתשוקת הידע. להיות תלמידה עצלה אחריהם היה מכוער כמו לזרוק לחם אחרי שסיפרו לך על הרעב במחנות הריכוז של אירופה ושל אסיה. היהודים שהכרתי היו בדרך כלל תלמידים טובים, ומעולם לא זרקו לחם.

כשמדברים על התרבות היהודית-אירופית שהיתה ואיננה, מתכוונים בדרך כלל לתרבות שנקטעה עם השואה. איכשהו לא חושבים בהקשר הזה על התרבות היהודית שאחרי המלחמה, שנגמרה רק עם העלייה ההמונית לישראל של שנות התשעים המוקדמות. אינני יכולה לומר שהיה זה רנסנס יהודי מסוג



כלשהו, משום שלא ייתכן רנסנס אחרי השמדת עם המונית לא פחות ממגפות הדבר של ימי הביניים. אבל במשך כארבעים שנה – המקבילות בתודעתי לשנות תהילת הרוקנרול במערב – היהודים האלה חיו, עבדו, יצרו, גידלו ילדים וקיימו את דפוס ההתנהגות היהודי בעיר הולדתו. ההתעלמות מהם בזיכרוננו הקולקטיבי נובעת קצת מתפיסת השואה כעין משפט אחרון בספר, שאחריו לא נותר דבר, וקצת מראיית יהודי ברית המועצות לשעבר כמתבוללים שלא תרמו דבר לתרבות היהודית. אך כשם שהרוקנרול, בן זמנם המערבי, היה הז'אנר המוזיקלי האישי האחרון, כך שלושת הדורות של משפחתי שקודמים לי, וחבריהם לקהילה, חיו את התרבות היהודית האישית האחרונה במזרח אירופה.



זלטה בסקין כיום. תצלום: מירב אמעו

כתבתי "התרבות היהודית האישית האחרונה במזרח אירופה", משום שלא רצייתי להיכנס לדיון על קהילות יהודיות המתקיימות במקומות אחרים, כמו צרפת, צפון אמריקה וכל מקום אחר שאני מכירה במידה מוגבלת יותר. (ישראל היא כמובן לא על תקן של קהילה, מעצם הגדרתה כמדינה, ומאותה סיבה היא מאפשרת ואף מטפחת תרבות יהודית לא אישית.) אבל מעניין מה היה קורה, לולא היו קמים כל האנשים האלה ועוברים לישראל. האם תרבות זו היתה ממשיכה להתקיים, או שהיתה דועכת מעצם העובדה שבשנים האחרונות, שנות הגלובליזציה, יש פחות מקום לתרבות אישית באשר היא? אין לי תשובה. אם צרפת, מדינה מרוכת תושבים ואיתנת מסורת, היתה צריכה לקבוע תקנות מגבילות לשידורי הרדיו שלה על מנת להגן על התרבות הצרפתית מפני הגלובליזציה, מה היינו צריכים לעשות אנחנו, קהילה יהודית קטנה שישבה בלב מדינה שאינה שלנו, ללא תחנת רדיו בכלל (אבל עם להקה יידיית יוצאת מן הכלל, אולי התיאטרון הטוב והקסום ביותר שראיתי מעודי)? מה באופן כללי צריך לעשות כל אדם כדי להגן על אישיותו ועצמאותו, על





בחירותיו התרבותיות האישיות, מפני העולם המאיים בסטנדרט אחיד? התשובה של ברודסקי, שניתנה שנים לפני שהשאלה הזאת יכלה להישאל, היא לחסן את עצמך בקלטיקה. כלומר, ליצור בסיס תרבותי מוצק. לברודסקי עצמו, כמו ליהודים הליטאים, הדבר עזר לא להיכנע לסטנדרט אחיד אחר, שהיה אקטואלי באותם ימים: סטנדרט המשטר העריץ. סבתי זלטה הבינה זאת היטב, והיא עשתה את עבודת החיסון הזאת לא משום ששיערה שזה מה שיגן עלינו, אלא – עד כמה שאני מבינה – מפני שהדבר היה לה טבעי. זאת מאחר שהיא בשר מבשרם של אותם נערי ההשכלה קרועי הנעליים, וכמוהו יהודים רבים מבני וילנה, כולל אלה שלא קיבלו השכלה גבוהה ולא ידעו דבר על הבארוק והקלטיציזם (אם כי באיזו מידה אפשר "לא לדעת דבר" על הדברים האלה בעיר שנכנתה בצלמס, שחזיתות בנייניה מייצגות אותם, גם אם הן נושאות סימני הפצצות? – כאן אני שוב כמעט מצטטת, בלית ברירה, מתוך Less Than One, אם כי ברודסקי אומר זאת על עיר הולדתו פִּיטְר, הלא היא לנינגרד / סנקט פטרבורג). מי שלא ידע להתחסן באמנות, התחסן בנוף או ביהדות. נוף טוב – טבעי או ארכיטקטוני, ובווילנה יש שפע משניהם – הוא קלטיקה מצוינת לחיסון, מעצם הגדרתו. אינני מכירה אף צמח או בעל-חיים שאינם יכולים לשמש, בזעיר אנפין, בתפקיד זה (כל חתול אשפתות יכול לעשות את העבודה הזאת!). באשר ליהדות – היה לה מסלול התפתחות טבעי משלה, אבל תחת הדיכוי רב-השנים היא נאנסה, כך נדמה לי, להפוך לקלטיקה, ולו משום שנזרקה בכוח מהמורדנה. גם היום התרבות היידית, כמו התרבות היהודית-דתית, נתפסת על ידי רבים כמשהו מיושן, או במקרה הטוב כמושא ערגה. (נדמה לי שחילונים רבים פוחדים היום מהחרדים משום שאין להם טלוויזיה, לא פחות, ואולי יותר, מאשר מתוך חוסר הסכמה עם מעמד האישה בחברה החרדית, למשל. גם לי ולרבים מחברי החילונים אין טלוויזיה, ומחוץ לתל אביב אנחנו נתפסים לפעמים בשל כך כמוזרים.) היהדות של בני עירי לא הסתכמה בכבד קצוץ וברג מלוח (אוכל נפלא וסמל מצוין כשלעצמו), וגם לא בחגים ובמנהגים. היא היתה לקלטיקה של דפוסי ההתנהגות, כולל כל השימושים הקומיים והטרגיים שלהם, והיא שמרה עליהם כמו השפת, שרובם כבר לא הקפידו עליה.

לשם המחשה: אבי סיפר לי אתמול את סיפורה של משפחת ה', שבנם היה ידידו הטוב. מישהו מבני משפחת ה' היה מנהל של רשת קמעונאית. בחברה הסובייטית של שנות השישים והשבעים, גנבות ממקום העבודה היו לנורמה, כעין נקמה קטנה של האזרחים במדינה שנטלה מהם כל סיכוי לחופש ולרווחה.



טווח האפשרויות של מנהל רשת קמעונאית היה, כמובן, רחב בהרבה מזה של כל מהנדס. באחת ההזדמנויות הוא פיקח על בניית סופרמרקט חדש. באתר הבנייה היו מפוזרים גושי שיש גדולים שנועדו לשמש כדלפקים לחיתוך בשר. ("את מבינה למה משתמשים בשיש לחיתוך בשר? כי לשיש יש מטען חשמלי בעל אותו סימן כמו המטען של האבק, ולכן השיש דוחה אבק ולא מתלכלך. " אבי מהנדס מכונות בהשכלתו. אני: "יופי, אולי אצפה את כל הדירה שלי בשיש ולא אצטרך לנקות יותר."). מר ה' סחב הביתה גוש שיש גדול. הוא ייעד אותו למצבה של אמו, שבאותה עת היתה חיה לחלוטין. משפחת ה' עברה דירות רבות מאז, וסבתא ה' סחבה אחריה את גוש השיש הענקי של הבשר מדירה לדירה, יהודייה נודדת הגוררת את ה־memento mori שלה לכל מקום, כאילו היה חייית מחמד. "ובסוף באמת השתמשו בגוש השיש הזה?" "בטח. הוא עומד עד היום בבית הקברות היהודי בוויילנה."

עוד על משפחת ה'. גברת אחרת מאותה משפחה היתה סוכנת ביטוח, והמציאה שיטת מכירה שאפילו היום, כאשר טכניקות מכירה משוכללות בהרבה נלמדות במסלולים למנהל עסקים, ספק אם לרבים יהיה אומץ לנקוט. גברת ה' היתה מגיעה לצומת כאשר המכונות עמדו ברמזור אדום, נעמדת מול המכונת הראשונה ומתחילה להפציר בנהג לעשות אצלה ביטוח. מסע ההפחדה כלל כמובן את שלל האימים השגורים במקצוע זה ("ומה אם תלך מחר ברחוב, ויפול על ראשך בלוק מאתר בניין? מה, אלמנתך ויתומיך יישארו ללא פרנסה בגלל זה?") הרמזור היה מתחלף לירוק, אבל גברת ה' לא זזה ממקומה. היא נותרה לעמוד שם ולהטיף לרכישת ביטוח, וחסמה את הכביש בגופה, עד שמישהו מהנהגים איבד את סבלנותו ומילא בו במקום את הטפסים. ואני מבקשת לציין שהליטאים מאבדים את סבלנותם לאט בהרבה מהישראלים. הם עם שניחן באורך־רוח. בגלל זה הם הצליחו לכבוש את כל פולין, בלארוס, אוקראינה, גליציה וחלקים מרוסיה בימי הביניים, ובגלל זה איבדו את עצמאותם פעמיים: ב־1772 לקתרינה הגדולה, וב־1940 לסטלין. בגלל זה הם גם הצליחו לחדש את עצמאותם בסוף שנות השמונים. זמנים שונים, ביקוש שונה לאותה תכונה לאומית. אגב, מאותה סיבה הדיג הוא הספורט הליטאי הלאומי. בטלוויזיה הליטאית יש ארבע או חמש תוכניות דיג בשבוע. נשבעת לכם.

מה שמעניין במקרה של גברת ה', הוא השאלה: לשם מה היא היתה צריכה את זה? הלא ענף הביטוח, כמו כל ענף אחר בברית המועצות, היה בידי המדינה ולא בידי עסקים פרטיים. גברת ה' היתה מקבלת את משכורתה בין כה וכה,

בלי להתאמץ ובלי להסתכן. אולי המאמץ שלה למכור פוליטות ביטוח נבע מאותו הגורם שהניע את הורינו ללמוד הנדסה, "מקצוע טוב לחיים", על אף שלא היתה אבטלה. שניהם היו פועל יוצא של חוסר הביטחון היהודי ביציבות הסדר הקיים, הרצון להיערך לשינוי בתנאים. אינני יכולה לדמיין יהודי שיאמין באימפריה כלשהי בת אלף שנים. (כי "או שהפריץ ימות, או שאני אמות, או שהכלב ימות." זה תמיד עבד.) בזכות חוסר הביטחון הזה שרדו היהודים לאורך זמן רב פי כמה מכל אימפריה, מאריכת ימים ככל שהיתה.

היו כמובן גם כאלה שקנו את הבלוף של האימפריה. לזלטה היתה חברה, יהודייה בלארוסית בשם פרידה, זקנה מפחידה עם עין תותבת. עוד בשנות השמונים הן היו מתווכחות על העבר. "אבל הרי אנחנו האמנו בסטלין!" היתה אומרת פרידה בגלגול עיניים (איך מגלגלים עין תותבת?). "דברי בשם עצמך," היתה עונה זלטה. "אתם אולי האמנתם, אבל אבא שלי, כשכבר טרח להזכיר אותו, תמיד קרא לו יושק'ה." לכן ציון היה כמובן מזל שאיש לא הלשין עליו. למעשה, הדבר המפתיע כאן אינו העובדה שהיו יהודים שהאמינו בסטלין, אלא דווקא העובדה שהיו גם יהודים שלא פחדו לקרוא לו יושק'ה (ושהיו יהודים שלא הלשינו על כך לשלטונות). במחשבה שנייה, האופן המזלזל שבו "בייתנו" את הרוזן המטורף, הלא גם הוא סוג של קלסיקה יהודית: כמה כאלה כבר ראינו! וכמה עוד נראה! (שקט, שקט, לא רוצה לפתוח את הפה לשטן!). הרודנים, על כל פנים, מתחלפים, והיהודים נשארים.

בקין כל האנשים האלה היו נוסעים לפְּלֶנְגָה, עיירת נופש מקסימה בחוף הים הבלטי. אם היה לך מזל עם מזג האוויר הבלטי ההפכפך, יכולת לשחות. המים בכל מקרה היו קרירים למדי, אך השילוב האופייני של אורנים ודיונות היה נפלא. עד היום אינני מבינה כיצד חוף הנשים, שבו הותר לנשים להסתובב ללא בגד ים (לגברים הכניסה היתה אסורה), הצליח להתקיים כל השנים למרות הפוריטניות הסובייטית ולמרות הפוריטניות הקתולית של הליטאים. האיטור לא חל על ילדים עד גיל חמש ועל כלבים. הכלבים נועדו כנראה לשיסוי בכל גבר לא־זהיר שיתקרב למתחם הסגור מכיוון הים, או ייתפס על הדיונות עם משקפת. האמת היא שלא היה שם הרבה מה לראות, כי כל הנשים הצעירות והיפות עטו ביקיני והלכו לחוף הרגיל, שם יכלו לפגוש בחורים או לבלות בחברת בני זוגן. בחוף הנשים התהלכו בעיקר סבתות, שיכלו להרשות לעצמן להשתחרר ולשחק במים בשדיהן המפחידים עם נכדותיהן הנבוכות. הן דמו למדרוזות ענקיות. מכיוון שפלנגה היתה מעין סניף קיץ של וילנה (כחמש שעות נסיעה מהמטרופולין), היה זה ככל הנראה המקום האחרון בעולם, שבו



כל כך הרבה יהודיות זקנות הסתובבו בעירום.

למעט חוף הנשים, פלגנה היתה ידועה בפארק היפהפה שלה, שהיה לפנים אחוזתו של אציל מקומי כלשהו, פולני או פרוסי. ברבורים שחו באגמים שכמו צוירו במכחול; פסלי ארד של גיבורי אגדות העם הליטאיות – יוראטָה בת הים ואהובה קסטיטיס הדייג, אָגְלָה מלכת הנחשים, ועוד כהנה וכהנה – קיבלו את פני המבקר בפטמות זהובות מהשמש החיוורת, נקודות זהובות יחידות בפסלים השחורים-הירקרקים מלאי החן הללו. בעומק הפארק היה מוזיאון הענבר, אבן חן הנפלטת אל החוף מן הים הבלטי. כל ערב לפני השקיעה ניתן היה למצוא על החוף גדודים של יהודיות מבוגרות – הפעם לבושות במעילי רוח – שתרו אחר אבני הענבר הנפלטות אל החוף.

בדרך אל הים היתה חורשת אורנים מוארת היטב, שבה ישבו כל האמהות, הדורות והסבתות היהודיות עם הילדים, ורחפו להם אוכל. בשל הפעילות המשכנעת הזאת זכתה החורשה לכינוי "שלינג אַרָאָפּ!" (ביידיש: "תבלע!"). בזמני היו בולעים קציצות קרות, ביצים קשות, עגבניות ומלפפונים. אינני יודעת במה האביסו את הילדים אחרי המלחמה, בימים שבהם ניתן לחורשה הכינוי הזה. זלטה סיפרה שכשהיא הגיעה לשם פעם עם אבי, שהיה ילד ספורטיבי ורוזה בן שש (מאוחר יותר הוא היה אלוף ליטא ב-110 מטר משוכות. ובכלל, הישגי היהודים הליטאים בספורט הם נושא לרשימה נפרדת), אימא היהודייה אחרת, עם ילד שמן, נזפה בה: "איך את מחנכת ככה את הילד? זה חינוך זה? ילד, צריך להושיב אותו בחול וכל כמה דקות לתת לו משהו: פעם עוגייה, פעם סוכרייה... והעיקר, לא לתת לו לרוץ! רק ככה הוא יצא ילד טוב." זלטה לא הקשיבה לה, והילד המשיך לרוץ. הנה לנו שתי תגובות יהודיות האופייניות לתקופה: אותה אישה הגיבה לניסיון החיים הקשה בפיתום הילד, ואילו זלטה הגיבה בשליחת בנה לחוגי ספורט, כדי שיהיה בריא וחזק ויוכל להגן על עצמו, או לפחות לברוח מהר (אבא התמחה, כאמור, באתלטיקה קלה).

בדרך לשלינג אַרָאָפּ עברנו בחנות הספרים המקומית. זלטה קנתה שם ספר של מישוה בשם חיים מ'. "צריך לתמוך בסופרים יהודים," היא אמרה. אחר כך, בחורשה, קראנו את הספר. אחרי כמה סיפורים חרצה זלטה: "ספר מחורבן, מתחנף לשלטונות. נפגוש איזה מפר בים, ניתן לו במתנה." בספר דובר על בני-זוג יהודים צעירים, שסבא שלהם הבטיח לממן את חתונתם אם הם יסכימו לערוך חופה כדת משה וישראל, והם – גיבורים סובייטים חיוביים, חברים בקומסומוול – עמדו על שלהם ולא התפתו. "עם כאלה יהודים, מי צריך אנטישמים," אמרה זלטה. "בואי נמציא משהו ביחד במקום הקשקוש הזה."





היא שלפה מחברת. היא חיברה שורה, ואני חיברתי שורה. "בחפשה ראינו סרט / על התול ועל כלכלב. / לחתול היתה ספרת, / לכלכלב היתה לולב. / ואמר בפרץ יצר / הגבור המאהב: / נעשה פה איזה קצר / בחשמל וגם בלב." אני כמוכן ממציאה את זה עכשיו מחדש, בעברית, כי המחברת ההיא אבדה, אבל אני זוכרת בוודאות שהתחלנו בתיאור של סרט תמים על חיות, גלשנו במהרה לנונסנס, ואז פתאום הופיע הגיבור המאהב וטרף את כל הקלפים. אני גם זוכרת שמשקל השיר היה בדיוק זה, ועוד לא ידעתי אז שזה נקרא טרוכאי. מה שבטוח הוא, שהנונסנס שלנו היה הרבה יותר שמח מהסיפורים החינוכיים של חיים מ'. לנו היו גיבורים מאהבים. שעשו קצר.

על פלגה הזאת כתבתי שיר בשם "בלוז שנכתב עם הגשם הראשון", שפורסם במלואו בגיליון 3 של "הו!": "התעוררתי עם צל של עירת הנפש הבלטית / אחרי גשם של אוגוסט. פרחי אמנון ותמר / בכל צמת וכל כפר – / הפגנה המונית לחפש הפריחה האלטית, // הסופרנית, הפרויטונית – המונית אמנונים ותמרות – / מקהלה יונית מקומית שבאה להעיד / לטובת הגבור, "א ייד" / אפר-מכנסים, שלא גמר את // דיסת ילדותו, שאמו דחפה לו / רק משום שהמלחמה נגמרה, / ביצר ארנים שנקרא / "שלינג-ארפ", שם נחשף הפאולוס // בן השלוש, תוצרת בית הכנסת הגדול, בסתר, / על שמיקה הפרושה על דיונות ושרשים, / ועולה "אני מאשים" / מהים הסוף, החובש את כתר // חצאי האיים והחוף המאפק שלנו, / ארנים על החול וענבר שדור. [...]

ואגב הגיבור המאהב – זלטה סיפרה לי אתמול סיפור על אהבה ועוצמת יצרים מהסוג הספרדי – רק בלי כל הגופות בסוף, כי אנחנו יהודים ולא ברברים. דווקא סיפור מתחילת שנות העשרים, אבל היא הכירה את המשפחה הזאת מאוחר יותר. הגיבור המאהב הוא זלמן ב', שהיה מאורס לבחורה בשם פירה. כדי לחסוך קצת כסף לקראת חיייהם המשותפים העתידיים, זלמן נסע לארצות הברית (באותה עת הדבר עדיין היה אפשרי) ופתח שם עסק להשכרת אופניים. העסק הצליח, הכסף הצטבר, והזמן עבר. לליטא הגיעו בדואר תצלומיו של זלמן על רקע מחסן אופניים ענקי בן קומתיים. הוא התעכב בארצות הברית. בינתיים, משפחתה של פירה הפעילה עליה לחץ, היא נישאה לאיזה חייט וילדה בת. כשנודע הדבר לזלמן, הוא מכר מיד את העסק ותפס את האונייה הראשונה בחזרה לעולם הישן. עכשיו תארו לכם את התמונה הבאה בביתו של החייט: הדלת נפתחת בסערה. על רקע שקיעה לוהטת עומד זלמן במעיל אמריקני, או צלליתו של זלמן במעיל אמריקני, שכמו קרוצה מברונזה שחורה. הוא פוסע





בצעדים בטוחים אל תוך הבית. בתנועה חושנית אחת תולש וילון מאחד החלונות. שולף את התינוקת של פירה והחייט מעריסתה ועוטף אותה בוילון. בידו הפנויה תופס את ידה של פירה. ובלי לומר מילה – צועד עם פירה בידו האחת והתינוקת העטופה בוילון בידו השנייה אל עבר השקיעה הלוהטת, כמי שחילצן מתוך בית בוער. כותרות ו"הבה נגילה" ברקע. המסך יורד. המסקנה מכל ההוליווד דה־לה־שמאטע הזאת, היא שמשפחה ומשפחתיות יהודיות, חונקות ככל שתהיינה, גם הן יכולות לשמש חיסון לא רע. עד שדפיקת החשבון המתמדת תפריד בינינו.

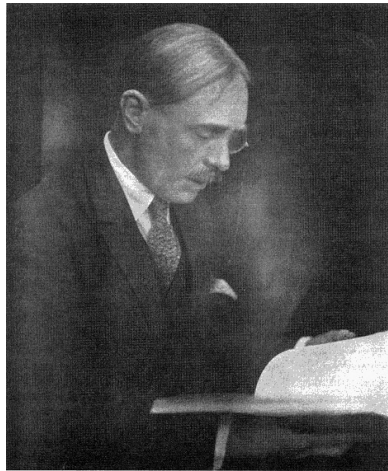
ועוד מפיה של זלטה: "[...] פ' הזאת היתה בחורה מפונקת. כל הבנות האלה של ניצולי השואה המקומיים היו מפונקות בצורה שאת לא מתארת לעצמך. אנחנו היינו אחרים, כי לא היינו מקומיים. אבל כל האנשים האלה שעברו את הגטו והסתתרו בבתי קברות כפריים ורעבו ללחם ונתרו בחיים, ניסו אחר כך לפצות את בנותיהם בכל פינוק אפשרי." אני מנסה לדמיין את הפינוקים הבלתי־אפשריים האלה במציאות הרלה שאחרי המלחמה. מה כבר יכלו לקנות לבנות האלה? זוג נעלי עקב פעם בכמה שנים? קילו עגבניות מהכפר? פטור מניקוי דגים? פ' היתה נורא מפונקת. אבא שלה מכר וילונות בבסטה בשוק הָלָה. היה לו מֶטֶר למדידת הבדים, שבו אחרי הסימון של 80 ס"מ בא הסימון של 91. יופי של כסף."

ובאותו העניין: "אתן בכלל לא מבינות איזה אושר זה – שיש לכן אפשרויות הגונות לבחירה של בני זוג. בשנתון שלי, מכל עשרה בחורים חזרו מהמלחמה – שלושה. תורדי מזה את אלה שחזרו נכים ואת אלה ש'נעלמו'. מה נשאר? אין לכן מושג עם איזה בְּרָרָה של בחורים התחתנו בדרך שלי בנות טובות, יפות ומוכשרות. ומה את יכולה לעשות? הרי לא תלכי נגד הטבע." התיישבתי לכתוב על יהודי וילנה שאחרי המלחמה, ויצא לי – במידה רבה – המנון למשפחה שלי. מובן שליהודים שלי היו נורמות התנהגות שהם תפסו כהמצאה מקורית, אם לא שלהם, אז לפחות של האל שלהם: האל היהודי הישיש שנדחק לפינה כדי לשמש את השבט הישיש שלו, את המיעוט האתני הזה, המוזר בעיקשותו. מובן גם שלא כולם היו טלית שכולה תכלת. יותר מאשר לטלית, הם דמו לעתים לחיתול, חיתול בד לבן קלסי של הימים ההם, שֶׁעָבַר אֶיֶן־ספור כביסות ותליות לייבוש, אך עדיין מסוגל להגן על תינוק. ועל כן לא אפסיק להניח את כל היפה והנלהב בי לרגלי העולם היהודי שעטף אותי בילדותי בקצה זנבו הרך, כשם שזלמן, הגיבור המאהב, עטף בוילון את התינוקת ההיא. הזנב, שלמזלי הספקתי לתפוס את קצה־קצהו.



פול ואלרי  
"אבל, דָּגה, שירים לא עושים מרעיונות:  
שירים עושים ממילים!"  
ארבעה קטעים מתוך שיחות עם המשורר<sup>1</sup>

מצרפתית: דורי מנור



פול ואלרי (1871-1945).

1. על פולמוסים ספרותיים

אני מודה ומתוודה שהתכתשויות ספרותיות גורמות לי למחלת ים. אין בהן חסד ואין בהן תועלת. ומה יכול להיות גרוע מזה?  
אני מוכן לקבל שוויכוחים פוליטיים מתנהלים כפי שהם מתנהלים, כי מעורבים בהם בהכרח אנשים השייכים לשכבות תרבותיות שונות, נציגיו של הציבור הרחב ביותר, אנשים המייצגים אינטרסים מובהקים וטבעיים למיניהם. הלהיטות, השאפתנות, היהרה, הסבל — כל השדים הללו מעורבים בהם במישרין. ויכוחים פוליטיים לעולם כרוכים בעלבונות, בסילוף עובדות, באלימות, בגינויים ובשמועות, שהרי בפוליטיקה המעשית מושלים תמיד היצרים, ואמצעי הפעולה של יצרי המגננה או המתקפה הלא הם הרפלקסים.



כל זה הוא מחוייב המציאות, ולפעמים יש בזה גם יופי...  
 אך במחוזות הרוח ראוי היה שיופיעו רק אנשים שסקרנותם ורצונותיהם כה  
 חופשיים, עד שכל אחד מהם יוכל לתפוס את יצירת זולתו כאילו היתה חוויה  
 פרטית שלו. צריך היה לדעת לומר: היצירה הגרועה הזאת שראתה אור – הרי אני  
 עצמי חיברתי אותה, אף אם ברגע של חולשה גדולה. גרועה ככל שתהיה, חזקה  
 עליה שהיא יכולה ללמד אותי משהו. יקום מי שלא טעה מימיו ויטיל בה רפש.  
 אם ספר משעמם אותך, מה פשוט יותר מאשר לסגור אותו? אם מוניטיין  
 שיצא לסופר מסוים מוציאים אותך מכליך, די לזכור שהמחלה הזאת תעבור.  
 האופנה מרוממת אותנו, משפילה אותנו, מתרפקת עלינו, זונחת אותנו – וכל  
 זאת במשחק פשוט של דברים פשוטים, אשר לנו אין בו יד ורגל. זהו בסך  
 הכול ניתוח של היתרונות היחסיים ושל הפרסום הנקודתי, והדבר גורר בהכרח  
 הרהורים סטטיסטיים, שיש בהם כדי להרגיע.

[...] אינני נבהל מביקורות. אילו טרחו מבקריה של השירה שלי להתייעץ  
 איתי לפני שהם כותבים את מאמריהם, הייתי תורם להם עוד כהנה וכהנה  
 נקודות, שראוי למתוח עליהן ביקורת. אך כאמירה כללית על המוסר הספרותי,  
 אני תמיד מופתע להיתקל בסופרים הכותבים נגד סופרים אחרים (ואני מוציא  
 מהכלל הזה את המבקרים שזה מקצועם). אני מופתע לראות משורר שיוצא  
 חוצץ נגד משורר אחר, או מחבר רומנים המשמיץ רומן של סופר אחר – עד  
 כדי כך קשה בעיני להיות נקי מכל רבב של קנאה או צרות-עין, ועד כדי כך  
 תמים בעיני לחשוב שלסופר המותקף לא יהיו הפלים להשיב מלחמה שְעֵרָה.  
 למי שמשלח ידו הוא השימוש במילים, אין דבר קל יותר מאשר להשיב שם-  
 תואר תחת שם-תואר, מרירות תחת מרירות, רמיזה תחת רמיזה. ואני מעריך  
 את מי שבטוח ביצירותיו עד כדי כך, שהוא משווה בנפשו שאין שום דרך  
 למצוא בהן ציטוטים שישמשו למתקפת-נגד.

תשובה אמתית, שיכול סופר להשיב על יצירה שאינה אהובה עליו, היא  
 כתיבה של יצירה אחרת, שתתחבב על אותם הקוראים שאהבו את היצירה  
 הראויה בעיניו לביטול.

## 2. על אדגר דגה

הכרתי היטב את אדגר דגה<sup>2</sup>... היכרות יקרה ומְהֵלכת אימים... אני מודה שלשם  
 השעשוע שאלתי אותו לא פעם שאלות, שברור היה לי שתגדומנה לו רוגז







ותבאנה אותו לאחת מאותן התקפות ועם, שסממניהן היו מיוחדים רק לו. למשל, לעתים קרובות שאלתי אותו כיצד הוא מגדיר את מלאכת הציור – הגדרה שכבר הכרתי בעל פה – ותמיד השתעשעתי לראות אותו עובר בזה אחר זה את כל השלבים הידועים מראש... לא פעם התארחתי אצלו לארוחת ערב בביתו שברחוב ויקטור מאסה. ביתו, שהשתרע על פני שלוש דירות, היה תוהו ובוהו של פלאות ושל אבק. בכל פעם מחדש הוא הגיש לי תבשיל עגל עם מקרוני בלי גרגר אחד של מלח ובלי תיבול משום סוג. לקינוח אכלנו תמיד ריבת דנדי מרה. התפריט הזה היה חלק מהדיאטה שלו.

דגה שֶׁצָפָה וְקָצָף תמיד על מה שהיה קרוי בפיו "כנופיית אנשי הספרות". הוא תיעב את מבקרי האמנות, וכל ניסיון של סופר לחרוץ משפט על ציור הוציא אותו מכליו. ואף על פי כן, "כינור אַנְגֵר"<sup>3</sup> שלו היה כתיבת שירים. הוא חיבר עשרים וחמש סונטות, כולן מקוריות מאוד, ואחדות מהן אף ראויות לציון. יש בהן כמה שורות יפהפיות באמת. יש שורות על רקדניות ויש שורות על מרוצי סוסים. באחת מהן הוא מתאר סוס גזעי באלה המילים: "עירום העצבים בְּמִשֵּׁי הַפְּרָה".

דגה ליטש עוד ועוד את טורי השיר שלו. הם הנחילו לו מפח־נפש לא פחות מציוריו. לעתים הוא הלך לבקש את עצתו של הַרְדֵּיהָ<sup>4</sup> ולעתים נועץ בְּמֶלְרַמָּה.<sup>5</sup> כל אחד מהם השיא לו עצות על פי טבעו. ערב אחד הוא אמר לְמֶלְרַמָּה שאמנות השירה היא הנתעבת שבכל האמנויות: יום שלם הוא שקד על ליטוש של סונטה קשת־עורף במיוחד, אבל בשום אופן לא הצליח לאלף אותה. "ואף על פי כן," קבל בחמת־זעם תמימה באוזני מְלְרַמָּה, "רעיונות לא חסרים לי!" ומלרמה ענה לו (כמה אופייני למלרמה): "אבל, דָּגָה, שירים לא עושים מרעיונות: שירים עושים ממילים!"

היה בְּדָגָה שילוב קסום ויחיד במינו: חובב אמנות מהסוג הישן היודע בעל פה הן את מחזות רסין והן גרוד שלם של לחני אופרות איטלקיות נושנות, אדם הלהוט אחר הסגנון, ההידור ואצילות ההליכות, ובעת ובעונה אחת גם מתבונן בעל טביעת עין מדויקת מאין כמותה, הן כריאליסט והן כאימפרסיוניסט. הוא נמנה עם הציירים הראשונים שלמדו את הטכניקה של הצילום ואת טכניקת ההדפסים היפניים, ועשו בהם שימוש ביצירתם. והשילוב המשמעותי והייחודי הזה – מעריץ של פוסן הדר בכפיפה אחת עם חובב הוקוסאי, איש רוח שהוא גם איש החברה הגבוהה ואדם תימהוני בעל אופי שלא פעם קשה לשאתו – הפך את דגה לדגם יחידאי של טיפוס, שהוא בה בעת נורא ומלא קסם. הוא אימץ לעצמו אורח התנהגות שנחרצותו התוקפנית הרגיזה רבים, אך



הקסימה רבים אחרים. הוא שָׁפַע אמרות־שֶׁפֶר שרבות מהן עשו להן כנפיים, וחֶסֶךְ שֶׁבִטּוֹ מִמַּעֲטִים בלבד. הוא היה מבקר אימתני, ועם זאת, בכל הנוגע לציור הוא ייחס לעצמו רדיפת־צדק וחוסר־פניות מוחלט. כשביקר בתערובות, קרה לא אחת שביצירות, שלכל הדעות היו בינוניות ומטה, דווקא הוא גילה מעלות או כוונות, אשר איש מלבדו לא השגיח בהן. הוא התייחס ברוחב לב לאמנים צעירים שהעזו או שהואילו להיוועץ בו. אפילו יצירות של צעירים או של פְּסָלִים, ששאִיפוֹתֵיהֶם וסגנונם היו רחוקים ממנו מרחק רב, זכו לתשומת לב ולעיתים, באורח בלתי צפוי, אף לשיפוטו האוהד. שמעתי מפיו, לדוגמה, דעה חיובית למדי על פסל ז'אן ד'ארק של פול דיבּוּאָה<sup>6</sup> הניצב לפני כנסיית סנט־אוגוסטן. זכור לי גם שהוא הפליג בשבחים על פסלון של נפוליאון בונפארט רכוב על סוס, מעשה ידיו של מְסוֹנִיָה<sup>7</sup>. הוא מישש את קווי המתאר של הסוס מתוך תחושת שותפות, וזיהה בחרטומו ובצווארו, לאורך ירכיו ובשוקיו בעיות המוכרות לו היטב.

אין דבר שמרגש אותי יותר מאשר המגעים הללו בין אמן לאמן בדבר קשיים משותפים, שאמנות מסוימת מאלצת את שניהם להתחקות אחריהם ולהתמודד עמם.

### 3. על שירה טהורה

פרדריק לְפֹוֹר: נדמה לי שהאפיק הטוב ביותר להיכרות עם שירתך הוא המבוא שחיברת ל"ידיעת האֵלֶה" של לוסיין פֶּאָבֶר<sup>8</sup>.

פול ואלרי: עשיתי שטות וכתבתי במבוא הזה את המילים: "שירה טהורה", ודומה שמאז עשה לו הביטוי כנפיים. מפליא לראות כיצד ביטוי שנכתב באופן אקראי למדי עובר מפה לאוזן ומתמלא במשמעות מפתיעה. דבר שנכתב מלכתחילה כביטוי שגור, נתפס כעת כממשות בפני עצמה, שאנשים אלה ואחרים מתאמצים להגדירה.

כוונתי היחידה היתה לשירה הנובעת – לאחר תהליך של כעין מיצוי – מביטולם ההדרגתי של היסודות הפרוזאיים של שיר כלשהו. את היסודות הפרוזאיים נגדיר כך: כל מה שיכול להיאמר בפרוזה מבלי שייפגע; כל מה שמתקיים בפני עצמו – היסטוריה, אגדה, אנקדוטה, מוסר השכל, אפילו פילוסופיה – אף בלא סיועו ההכרחי של שיר.<sup>9</sup> הניסיון מורה לנו – בהיעדרו של טיעון לוגי – כי השירה הטהורה, במשמעותה זו, צריכה להתפס כגבול

שאפשר לשאוף אליו, אך כמעט אין להגיע אליו בשיר שאורכו עולה על טור<sup>10</sup> אחד.

אגב, קל מאוד להראות ביצירתו של כל משורר, בלי יוצא מן הכלל, את יסודות השירה הטהורה. הם בולטים על רקע המכלול של היצירה ונעשים בלתי-תלויים בו. בעת הכתיבה יש בנו השתקקות למצוא אך ורק נקודות יופי כאלה. הלא אך טבעי הוא שנבקש להשתית את שירינו על היסודות יקרי-הערך ביותר.

בסיכומו של דבר, השתמשתי בשם התואר "טהור" במובן הפשוט שנוקטים הכימאים כאשר הם מדברים על גוף "טהור". השוואה פשוטה תמחיש כיצד עשויה רגישות הטעם להתערב בהגדרת מושג השירה הטהורה. די לחשוב על הרושם שנוצר כאשר קול או רעש כלשהו נשמעים בקהל בשעת נגינה של תזמורת. הדבר מעורר בנו תחושה של ניגוד בין שני עולמות או בין שתי מערכות חוקים שונות של רגישותנו. הצליל והרעש מוציאים זה את זה. מכלול הצלילים משתית מערכת, שמבחינות רבות היא סגורה ושלמה. כשנופל כיסא או כשגברת מתחילה לדבר בקול רם, דבר-מה במצבנו נשבר פתאום.

כך גם בשירה: כשכוללים, למשל, נתונים היסטוריים (תאריכים וכיו"ב) בשיר, הדבר מנוגד בהכרח למטרה הניצבת בפני מי שמדבר בטורי שיר.

לדידו של מי שמתעניין באופן מעמיק במלאכת השירה עצמה, דומה שאין חשיבות גדולה לגיוון הנושאים כשלעצמו. אני יכול להעלות בקלות על דעתי שמשורר הכרוך אחר אמונתו יסתפק בכתיבה חוזרת ונשנית של אותו השיר במשך כל חייו, ויפרסם אחת לשלוש, ארבע או חמש שנים וריאציה חדשה על נושא מוגדר מראש. דומה הדבר למפעל לייצור מכוניות המייצר מפעם לפעם שלדה חדשה, מצוידת בשכלולים למיניהם (שלעתים ניתן להסתייג מהם), לדגם שעוצב מראש. ובמילים אחרות, אני נוטה לחשוב שמהותה של השירה היא החיפוש אחר השירה עצמה, ושהעומק בשירה נעוץ בשליטה מובהקת יותר ויותר, מדויקת יותר ויותר, בכל כליה של אמנות זו, שמטרתה, או שמא תכליתה, היא עצם הזיקה ההדוקה שבינה לבין כליה אלה.

כך או כך, הרווח המובטח – ובמידת מה גם המוחלט – שיכול מחבר להפיק משיר שכתב, תלוי, לדעתי, בעצם העבודה שבחר המשורר ליטול על עצמו.

#### 4. על הספרות

אינני חושב במישרין כאיש ספרות. אינני רואה את הספרות במישרין. אינני רואה לנגד עיני ספר, שיר וכיו"ב, כי אם עילה למחקרים ולסוגי עבודה שונים, שביניהם יש המובילים, או העשויים להוביל, לחיבורה של יצירת ספרות.

אל השלכותיה הספרותיות של הרוח אני מגיע רק כפועל יוצא, רק כתולדה של נסיבות חיצוניות, וכמעט אף פעם לא מיוזמתי שלי. אינני חש צורך בכך. הצורך המידי שלי הוא לערוך את הדברים באופן שבו הם יוכלו להיכלל במערכת הומוגנית ויעילה של דימויים וסמלים.

טרחתה המתמדת של הספרות היא לסלף את ערכן של דרכי המחשבה. אסביר את כוונתי: הבחנה זו או אחרת, הערה זו או אחרת, תיראינה פשטניות מדי בעיני איש הספרות. הוא לא יטרח אפילו להתעכב עליהן. רוחו כמו מווסתת כך שאין היא עושה בהן שימוש, וממילא אין היא משגיחה בהן. בסדר העדיפויות שלו הוא יתייחס קודם כולל לאפקט האפשרי ביצירה, ולא לערכן של ההכללה או של ההבחנה העומדות על הפרק. [...]

היצירות כשלעצמן, אני מודה, נראות לי כשיירים מתים של פעילויותיו החיוניות של היוצר. אינני יכול לחשוב על יצירה בלי לחשוב על כל הפעולות והתשוקות של האדם השוקד על עבודתו. כמוכן, משימה כמעט בלתי-אפשרית היא לשחזר את החי הזה, את בעל חיי-הנפש הזה, שהוציא תחת ידיו את היצירה. שכן, תנאיה הישירים של העבודה לעולם מעורפלים, מוסווים או סתורים בערב-רב של מקרים, שינויים ותיקונים למיניהם, המביאים לידי כך שכמעט אין להתחקות עוד אחר תהליך התפתחותו של המבנה. אך לעתים בכל זאת ניתן ללכוד כמה מן הרגעים האלה.

יש להודות שיצירה היא לעולם זיוף (כלומר, תוצאה של ייצור שאין דרך לקשרו למחבר הפועל בהינף אחד. היא תולדה של מצבים מגוונים מאוד, של שלל מקרים בלתי-צפויים. מעין צירוף של נקודות מבט, שמלכתחילה אין הן תלויות זו בזו). הקורא, שהוא יצור רגעי, מוצא עצמו בנוכחות מפלצת הבנויה מהוויות השונות זו מזו מאוד הן בטבען והן בפיתוחן, וזהו המצב ההכרחי...

גם בלא קשר לשיקולים של יוהרה הגורמים לסופר לרצות להיראות מקורי יותר, עמוק יותר, נלהב יותר, בעל לשון תקנית יותר מכפי שהגו באותו רגע (שיקולים שבעטיים הוא מרפד עוד ועוד את יצירתו, מטהר את סגנונה, מיישר אותה, מעשיר אותה באופן מחושב), פעולת הכתיבה אינה יכולה להתמשך עד לכלל מילוי מרחב של ספר שלם בלא שתחייב סטייה כמעט מתמדת מן הכוונה



המקורית. דברים אלה אינם זקוקים להוכחה. די לבחון כל טיוטה נתונה כדי להשתכנע בנכונותם. המחיקה הפעוטה ביותר מפירה את הפעולה הספונטנית. איש אינו מקבל כמוכנים מאליהם את התוצרים התמימים של הספונטניות הישירה שלו כשלעצמה – וטוב שכן!

אחת התוצאות המעניינות ביותר של אותו "תהליך" של עיצוב באמצעות שינויים, חרטות, תיקונים רצופים וכיו"ב, היא מן הסתם ההפתעה שהיצירה המוגמרת מעוררת בוודאי אצל מחברה. אמרתי: "יצירה מוגמרת". הכוונה היא להשלמתה החומרית, שהרי אין בנמצא כל עדות חד-משמעית להשלמתה המהותית של יצירה. השלמת היצירה לעולם נכפית עלינו על ידי נסיבות חיצוניות. אין שום סימן ברור העשוי להורות לנו כי היא נשלמה. אנחנו מציגים לעיני הקהל מפעל מסוים המצוי במצב מסוים, אך אין כל יחס מהותי בין אותו מעשה או אותו מקרה, שבגינום, על פי רוב, אנחנו מתנתקים מן היצירה, לבין מושא העיון או בעיית הביטוי שמלכתחילה הניעו את עבודתנו והנחו אותה.

[...] אל לנו לשכוח שאנחנו מדברים על ספרות. בספרות אין שום דבר שמחייב אותנו, במהלך פיתוחה ההדרגתי של היצירה, לחתור אל איזה יעד קבוע ומוגדר מראש, ובגרסה הסופית איננו חייבים לשמר שום דבר מצעדינו הקודמים. יש לנו הזכות להכניס כל שינוי שניתן להעלות על הדעת, שהרי מטרתנו האמתית אינה להגיע לנקודה מסוימת, כמו בכתיבה של תזה או של ספרות עיונית, אלא לעורר אצל הקורא מצב מסוים. יש לנו זכות מלאה להרוג דמות ברומן או להעניק לה חנינה, לשנות את גורלה במהלך הכתיבה, לשנות את אופייה או את סביבתה החברתית – והכול כדי לשים מילה זו או אחרת בפיה. אין לזה שום חשיבות! הקורא ממילא אינו נוכח בשלב ה"מדירות". "כמה זה חי!", הוא יאמר על אותה מריונטה מילולית, שנדפסה וזכתה עתה בהוויה משל עצמה... והצדק איתו!

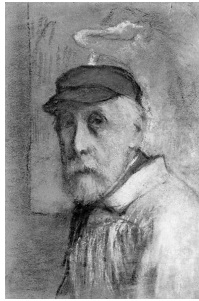
לא פעם תהיתי על העניין הזה: מה נשאר מהספרות, אם מנסים להתעלם מן ה"אני" של הכותב? נהוג להצדיק את קיומה של הספרות בשיקולים אתיים או חברתיים. כל שעשוע וכל התרברבות הכרוכים בספרות מושקקים או מוסתרים בצניעות אדוקה, אך תמיד מעלים על נס את ערכיה המתרבתים של הספרות, הנתפסת כסוכנת רבת עוצמה של חינוך המין האנושי ושיפורו. קל למדי למצוא נימוקים שיתמכו בתפיסה הזאת, אך קל לא פחות למצוא נימוקים הפוכים בתכלית. אנו יודעים, אגב, שסוגות ספרותיות שלמות הוקעו בעבר שוב ושוב על ידי המטיפים או אבות הכנסייה. התיאטרון, הרומן ואפילו השירה זכו



להוקעה אלימה ונחרצת בכמה וכמה הזדמנויות. אך לא מנקודת מבט כזו אני מבקש לבחון את השאלה העדינה בדבר ערכה האמתי של הספרות. התהייה הזאת נכפתה עלי לא פעם בעבר. אני זוכר שהירהרתי בכך לעתים קרובות במהלך אותה תקופה ארוכה בחיי, שבה חשתי זר ביחס לספרות,<sup>11</sup> אך בה בעת הוספתי להתחבט בשאלות הכרוכות בה והקדשתי לה מחשבה מרובה. ואלה הם הדברים העיקריים שבהם הירהרתי באותה עת: מחד גיסא, היתה לי תחושה עזה מאוד של שרירותיות (שלדידם של רבים, היא תמצית הקסם שבספרות), אך לא יכולתי לסכול, מאידך גיסא, את הצורך להסכין עם השרירותיות הזאת. מיעטתי לקרוא, אבל לא יכולתי שלא לדמיין במעט הזה איך-סוף שינויים, תיקונים והצעות לשיפור... ייתכן שהייתי קורא פעיל מדי, ושלא ניחנתי די הצורך בסוג האמון הבוטח שפעולת הקריאה מניחה ואף מחייבת... חזקה על מי שמתעכב על פסקה מסוימת, שהוא נוטה מיד לשנות אותה. הדבר נכון, לכל הפחות, באשר למרבית הספרים, שכן מרבית הספרים אינם מלוטשים עד כדי כך שאין לשנות בהם דבר, ואף ללא קושי רב.

אך יש יצירות המותירות בקורא את הרושם יקר-המציאות של עיצוב הכרחי ושל הלימה מוחלטת, ומופתים יוצאי דופן אלה הם שהצילו בעיני את הספרות. הם הוכיחו לי שאכן קיימת אמנות ספרותית, הגם שהיא שכיחה הרבה פחות מכפי שסבורים. אין הכוונה לקישוטים, ליופי או ליכולת תיאור, כי אם לאותו חלק של האמנות הנוגע באופן הקרוב ביותר שבאפשר לבעלות על אמצעי המחשבה ולתרגולם, ואשר בזכותו הופכת המחשבה להיות דבר-מה. למן אותה העת הצטיירה אפוא בעיני הספרות כארגון, כזיקוק וכפיתוח של כוחות החשיבה שלנו בגבולות שבהם מאפשרת השפה לדייק בהם, לשלב ביניהם ולהעצים אותם.

ואולם באותם ימים (שלעתים קרובות אני מתגעגע עליהם) היו כל שאיפותי מכוונות פנימה בלבד. אימצתי לי אורח קיום, שניתן לקרוא לו "פוטנציאלי". מזגי הנחה אותי להגביל את טווח פעולתי לבחינת כוחותי ולבדיקת מעבדה של הכלים שנתונים לי... והייתי דבק בכך בקנאות וללא כל קושי, אילו התירו לי זאת האנשים והנסיבות.



אדגר דגה (1834-1917).

<sup>1</sup> על פול ואלרי (Valéry, 1945-1871) ראו גם גיליון 2 של "הוי", עמ' 146-157. הקטעים שלהלן לקוחים מן הספר "שיחות עם פול ואלרי" מאת פרדריק לפֶרֶר (הוצאת פֶלְמֶריון, פריז 1928).

<sup>2</sup> אדגר דגה (Degas, 1917-1834), מגדולי הציירים והפסלים האימפרסיוניסטים, היה מבאי ביתו הקבועים של סטפן מְלֶרְמֶה, והיה מקורב הן למשוררי זרם ה"אמנות לשם אמנות" והן למשוררים הסימבוליסטים, הלוצי המודרניים בשירה. פול ואלרי, מצדו, היה צייר חובב רב-כישרון. בשנת 1938 הקדיש ואלרי את אחת ממסותיו העיוניות המרכזיות ("דגה, מחול, ציור") לדיון באמנותו של דגה.

<sup>3</sup> כלומר: תחביב, עיסוק לעתות הפנאי, שאינו משלח היד המרכזי. הצייר הצרפתי דומיניק אַנְגֶר היה כנר חובב, ולפי הסיפורים הוא היה רגיש לביקורת על נגינתו בכינור יותר מאשר להתייחסויות אליו כאמן פלסטי.

<sup>4</sup> ז'וֹהַ מְרִייה דה־הֶרֶדִייה (Hérédia, 1905-1842), משורר צרפתי יליד קובה, בן לאב קובני ולאם צרפתייה. ממיסדי אסכולת הֶפְרָנְאס, שדחקה את רגלי הרומנטיקה בשירה הצרפתית וחרתה על דגלה את האמנות־לשם־אמנות. רב־אמן של השכלול הטכני בשירה.

<sup>5</sup> סטפן מְלֶרְמֶה (Mallarmé, 1898-1842), מחלוצי המודרניזם בשירה האירופית והמחמיר שבמשכללי הלשון השירית בצרפת, היה מקור השראתו הגדול ביותר של פול ואלרי הצעיר ומושא להערצתו המתמדת.

<sup>6</sup> פול דיבואה (Dubois, 1905-1829), פֶסֶל צרפתי בעל סגנון "אקדמיסטי" מובהק.  
<sup>7</sup> ז'אן־לואי ארנסט מסוניה (Messonier, 1891-1815), צייר ופסל צרפתי ניאו־קלאסיציסטי. רבות מיצירותיו עוסקות בנושאים צבאיים.

<sup>8</sup> לוסיין פאבר (Fabre, 1952-1889), סופר ואיש מדע צרפתי.  
<sup>9</sup> ואלרי משתמש כאן במילה chant, שמשמעה הוא "שיר", אך היא נקוטה בעיקר בהקשרים דתיים (המנון, שיר הודיה וכיו"ב), ומרמזת בראש וראשונה לצדו המוזיקלי וה"מושר" של השיר.  
<sup>10</sup> במקור: vers, כלומר טור־שיר שהוא יחידה פרוזודית מובחנת, ולא רק "שורה" של שיר כמובן הגרפי המצומצם של המילה.

<sup>11</sup> בשנות התשעים של המאה התשע־עשרה הרבה פול ואלרי הצעיר לפרסם מיצירותיו, שנשאו גוון סימבוליסטי ברור, ועשה לו שם כאחד המשוררים המבטיחים ביותר של התקופה. אך לקראת סוף עשור זה, לאחר מותו של המשורר הנערץ עליו, סטפן מְלֶרְמֶה, ובעקבות משבר תודעתי עמוק, חדל ואלרי מכל פרסום ומשך את ידיו כמעט כליל מן היצירה הספרותית. רק בשנת 1912 שיכנע אותו יידרו ומעריצו, הסופר אנדרה ז'יד, לשוב אל היצירה ולכנס את שיריו הישנים בספר. כעשורים שלאחר מכן היה ואלרי לאחת הדמויות המרכזיות בשירה האירופית, ולממשיכה המובהק ביותר של השירה הסימבוליסטית.

נאוה עדו  
כָּלִיל הַיָּם  
כליל סונטות

א.

משחק ההטעיה הערמומי היה מתוח  
כְּרֶשֶׁת מִזְרָה עַל הַחוּשִׁים וְהַמְרָאוֹת,  
עַל חֵם זֶהָב הַחוּל, טוֹרְקִיז הַיָּם וּמְשֵׁי הַרוּחַ,  
עַל לַהֵט הַשְּׂקִיעָה הַמִּתְחַכְּלֶלֶת בֵּין פְּרָעוֹת

בלורית דקלי הקוקוס. כל חמשת כוכבי "הילטון"  
וכל טיסות השָׂכָר לֹא חָדְלוּ מִשׁוּוֹקוֹ  
שֶׁל נַעֵם גֵּן הָעֵדֶן הָאֲבוּד אוֹלִי לְמִילְטוֹן  
אֲךָ לֹא לְצִלְיָנוֹת הַתִּירָם. לְכֹל אֲרָכּוֹ

גולל מפרץ בנגל את האקזוטיקה כסארי  
רקום אדוות נירונה של חלום, של שכחה  
קסומה כלוטוס צף על גל וניחוחית כקארי  
בעוד תמימות הלב לוטטשת עין נכחה

ברגע הכוזב המתפרש משם עד כאן  
כקרום האשליות של אש כבויה בפי וולקן.

ב.

כקרום האשליות של אש כבויה בפי וולקן,  
אבל פתאום, בלי התראה, בלי מעברי־בינים



גזן עֲדוֹן נִהְפֵּךְ לַגִּיהֲנוּם וּרְדִיד הַמַּיִם  
לְקַטְפוּלְטַת נְפִילִים שְׁלֵא תַדַּע פֶּרְקוֹן

עַד יַעֲרְמוּ הַמַּיִם כְּהָרִים וְזֶדוֹן הַיָּם  
עָט בְּרַכְבוֹ וּפְרָשָׁיו עַל יַבְשָׁה וּפְתַע  
אֵיִם הוֹפְכִים עֵיִים, כְּפָרִים הוֹפְכִים קְבָרִים. אֵיִם  
כָּל תּוֹשִׁיַת אֲנוּשׁ וְשַׁחֵץ רוּם לְבוֹ בְּפֶתַח

הַכְּאוֹס הַנּוֹרָא, הַמְּפַלְצָתִי, הָאֵיִן־הַכִּיל  
שֶׁל הַצּוֹנָאֵמִי הַזּוֹרָה גְּבוּרָה, סְפִינּוֹת וַחֲרָשׁ  
כַּמְעוֹף גִּלְגָּל לְפָנָי סוֹפָה, כַּמֶּץ תַּדְּפַנּוּ רוּחַ?

וְשַׁח גְּבַהוֹת אָדָם וְעַקוּרִים כְּלִיל מִשְׁרָשׁ  
חַיִּיו, חוֹפְיוֹ, אֵיִו בְּמִשְׁבְּרֵי זֹנְעָה וַחֲכִיל  
כְּכָל מָה שֶׁנִּדְמָה יִצְיִב פְּסָלַע וּבִטּוּחַ.

.ג.

כְּכָל מָה שֶׁנִּדְמָה יִצְיִב פְּסָלַע וּבִטּוּחַ  
הֵיכָן הוּא, בְּרוּא אֱלוֹהַּ בְּצַלְמוֹ וְכַדְמוּתוֹ  
וְנִזְר הַבְּרִיאָה הַמְּשַׁגֵּר בְּאֲדָנוּתוֹ  
חֲלָלִיּוֹת לְסַהַר, צוֹלָלוֹת לָיִם פְּתוּחַ

וְקָרְוֹ אֵיקֶס וְלִיזוֹר וְסִיב אֹפְטִי בְּכִשְׂרָם  
שֶׁל הַדּוֹחִים מוֹתֵם לְעוֹד אֲרַכַּת חַיִּים מְצֵלָת —  
הֵיכָן הוּא כְּאוֹן, כְּעַת, בְּצַלָּל אֶלְפֵי בְּרוּאִים בְּצֵלָם  
אֶל לַע אֵיתָנִיו שֶׁל טִבַּע זֶר, שְׁאֶפְסָרָם

לֹא רַק שְׁלֵא הִתֵּר כִּי אִם אַף פַּעַם לֹא הָיָה  
רְתוּק אֶל צוּאָרָם אוֹ אֶל רִסְנָם הַיִּרְטוּאֵלִי  
וְכָל כֵּלּוּ בְּדָהָה וְהַזְהִיָּה וְהַשְׁהִיָּה

שֶׁל כָּל מָה שְׁמַטְבִּיעַ אֶת תְּמִימֵי בְּתָהוּם פְּטָלִית  
בְּרָגַע לֹא צָפוּי שֶׁל לְקוּי דַעַת שְׁסֻלָּה  
בְּסִדְרֵ-הָעוֹלָם שְׁבַמְבוּל-אִימִים הִלָּקָה.

.ד.

בְּסִדְרֵ-הָעוֹלָם שְׁבַמְבוּל-אִימִים הִלָּקָה  
וּבִן שְׁנִיּוֹת, בְּמַחִי עֲוִית טְקֻטוֹנִית בְּמַעֵי אֶרֶץ  
מְטִיחַ מְצוּלוֹת הַיָּם בְּנֵד נְזֻלִים טְרוֹף פְּרִץ  
שָׁמָּה עַל אֲדָמָה שְׁלֹשָׁנִים רְבוֹת צִלָּה

וְשִׁבִינַת אָנוּשׁ לֹא תַעֲכַל אֶף אֶת קְצָהּ  
שֶׁל גְּדֵל מְנִינָם שֶׁל אֲמִלְיָהּ בְּנַחֲשׁוּל-  
הָעֲנָקִים הַזֶּה כִּי כָּל מְלָה סוֹפָה לְכַשֵּׁל  
עַל חוֹף הָאֵלֶם. שׁוּם פְּעוּט שְׁרוּדֵ-אֵם — לֹא יִפְצָהּ

שׁוּם פְּרָמְדִיק, שׁוּם קֵב אֲרִז, שׁוּם מְאוּר עֵינַיִם:  
אִימַת יֵלֵד קֶטֶן כְּזֶה, אֲחָד בֵּין רְבֻבוֹת,  
עוֹד לֹא בְּרָא כָּאֵן שׁוּם שְׁטֵן, שֶׁל גַּעַשׁ אוֹ שֶׁל מִים,  
וְהַמְלִים קְצֻרוֹת-הַיָּד גּוֹעוֹת לוֹ כִּי־כֻבוֹת

עַל סִדְרֵ-הָעוֹלָם שֶׁכָּה מַעַל בְּאֲמוּנָנוּ,  
אֶף סִדְרֵ-הָעוֹלָם הַזֶּה הוּא רַק בְּרָמְיוֹנָנוּ.

.ה.

אֶף סִדְרֵ-הָעוֹלָם הַזֶּה הוּא רַק בְּרָמְיוֹנָנוּ  
וְהַגִּיּוֹנוֹ נִסְתָּר מִהַגִּיּוֹנָנוּ. כְּמִין אוֹב  
שׁוֹמְעִים אָנוּ, תּוֹלְעֵי אָדָם, קוֹל רַעַם הָעוֹנָנוּ  
מִשָּׂאוֹל גִּיהֶנוּמָנוּ, כְּמוֹ אִי-פַעֵם, לְאִי־וֹב

מתוך הסערה: מי כאן סוף־סוף בעל־הבית?  
איפה היית ביסדי הארץ כי תדע?  
מי אכן פנתה ירה ויסקה בדלתים  
ים בגיחו מרחם? הרי כל גויה עדה

בהפלטת לחוף תפוחת מי ים ומעותת  
והיא אחת מאלף שלא שבו מטמיון  
זרועות תמנון המות החוגג את כליוגנו  
לא באכזריות חמה, באדישות מחלטת —

כי סדר־העולם, עבדה, הוא רק בדמיונו  
ואלו הראליה העולה על כל דמיון — —

.1

ואלו הראליה העולה על כל דמיון,  
שבה תקועה ספינה סחופת אבקה של אוני טרף  
בלב מה שהיה כפר או צמת או קניון  
של מה שהיה עיר במה שרק לפני כהרה־

עיו היה כאן אי שהתימר להיות גן־עדן  
ועוד זה מדבר וכבר יושביו, לאלפים,  
שטופים ונגרפים בקש בפלצות נלכדת  
בין בניני קומות עפים בבניני קלפים

ומכוניות טבועות עד גג ונעקות "רחם!"  
לחרשותו של מי שלא ישמע אך יקחם  
אל תהמת שיכסמו בלי חמלה ופדות  
כמרקבת פרעה במי ים סוף — הם העדות

שְׁאֲרֵץ הָאָדָם, בְּרוּאֵת כְּפִיו שֶׁל אֵל עֲלִיּוֹן,  
הִיא אֲרֶץ לֹא־סֹדְרִים, אֲרֶץ עֲפֹתָהּ וְטִמְיוֹן.

.ז.

הִיא אֲרֶץ לֹא־סֹדְרִים, אֲרֶץ עֲפֹתָהּ וְטִמְיוֹן  
וְקִשְׁתּוֹ בְּעֵנָן אֵין בָּהּ לְחֶסֶם מִבּוּל שֶׁל עוֹלָם  
וְכָל כְּמִיּוֹת הַלֵּב לְהִגְיוֹן הֵן שְׁגִיּוֹן,  
מֵה שְׁאִינּוֹ סוֹתֵר אוֹתָהּ אֲמֵת מְרָה כְּמֹת

כִּי לֹא רַק בְּצִלְמוֹ וְכַדְמוּתוֹ שֶׁל מַעֲצָבָה  
נִבְרָאנוּ בְּרֵאשִׁית, וְלֹא רַק בֵּין צִנְאֵי לְלֹאֹס,  
כִּי אִם גַּם בְּצִלְמוֹ וְכַדְמוּתוֹ שֶׁל אוֹתוֹ כְּאוֹס  
שֶׁעַל אֲדָנֵי אִי־שְׁפִיּוֹתוֹ תִּבְלַל כְּלָה הַצֶּבֶה.

הִנֵּה אִמּוֹ שֶׁל בֶּן אוֹבֵד, שֶׁלֵּב כָּל עַד הוֹמָה לָהּ  
אֶף כִּי אֶזְלוּ הַמַּיִם וְהַמֶּלַח מֵעֵינָיו,  
בּוֹסֶסֶת יַחְפָּה וְתִרְהָ בֵּין בְּצוֹת הַמֶּלַח  
הַמְּצִיפּוֹת אֶת הַגְּוִיּוֹת, אִם רִמְזוּ קֵל גִּנְבִּי

לְזֹהוּתוֹ, אֶךְ כֹּל שֶׁהִיא רוֹאָה הוּא שְׁאִינּוֹ  
וְאִנּוּ – בְּצִלְמָהּ וְכַדְמוּתָהּ – אֶת כְּלִיּוֹנָנוּ.

.ח.

וְאִנּוּ – בְּצִלְמָהּ וְכַדְמוּתָהּ – אֶת כְּלִיּוֹנָנוּ  
רוֹאִים בְּאוֹתוֹ פְּרוֹמוֹ אֵימָתָנִי שֶׁל יוֹס־הַדִּין



שְׁאִין סְבֵה לְטָעוֹת בּוּ כִּי יִהְיֶה יוֹתֵר עָרִין  
כְּבוֹא תוֹרְנוּ אָנוּ לְפֶשֶׁט יָד בְּאִין-אוֹנִינוּ

לְרַחֲמֵי עוֹלָם שְׂבַע עַל עוֹלָם רָעַב  
הַמוֹשָׁטִים (לְבָרֵק הַפֶּלֶשׁ, מָה שֶׁתְּמִיד כְּרֹאֵי)  
בְּהַצָּתָה הַמְאַחֲרֵת בְּהַ מִפְּחַת כְּאָב  
לְאֵט מְדִי, מְעַט מְדִי וּמְאַחֵר מְדִי –

בְּהַ-בְּשָׁעָה שֶׁכָּל חֲנֻגָּה בְּ-White House וּבְ-Met  
לְכַבּוֹד קְרֻנְצִיָּה שְׁנִיָּה לְנִשְׂאֵי עוֹלָם חֶפְשִׁי  
(חֶפְשִׁי מִמָּה? חֶפְשִׁי מִשְׂמֹץ רְגִישׁוֹת-אָמֶת)  
עוֹלָה הַרְבֵּה יוֹתֵר מִחֵיָּהֶם שֶׁל אֲנָשִׁים

שְׁמַיִם זִידוֹנִים, הַמְצִיפִים אוֹתָם בְּלֵי הֶרֶף,  
נוֹשָׂאִים בְּאוֹתוֹ אֶפֶל תַּת-יָמִי שֶׁל חֵיתוֹ-טָרֶף.



.ט.

נוֹשָׂאִים בְּאוֹתוֹ אֶפֶל תַּת-יָמִי שֶׁל חֵיתוֹ-טָרֶף  
בוּ טֶף נִקְרַע מִנְשִׁיקָת אִם בְּזֶרֶם רַב-אֵימוֹת,  
בְּעוֹד שְׁנִשְׂאֵיִם שׁוֹחִים תְּמִיד רַק עִם הַזֶּרֶם  
וְאִם נוֹשְׁקִים לְטֶף זֶה רַק מוּל בְּרַק הַמְצַלְמוֹת.

וּמְפוֹלוֹת הַבֶּץ קוֹטְלוֹת אֶלְפֵי חֲפִים, כְּקִנּוּ  
אֶת הַכֵּל, וְחִרְדַּת צָחוֹן מִגְּפוֹת בְּמַחְנָה,  
בְּעוֹד שְׂבִיץ וְצַחַן שֶׁל שְׁחִיתוֹת פּוֹלִיטִיקָאִים  
קוֹטְלִים רַק אֶת קוֹרְאֵי הַ-S.O.S. וְאִין עוֹנָה.

לְכֵן מְבַעֲרַת אֵשׁ שְׁעֵשְׂנָה תִקְנֵת חֲטוּי בּוּ  
וּמִסְכּוֹת עוֹטוֹת אֶת פְּנֵי הַנְּצוֹלִים, בְּעוֹד



שְׁפִשֵׁעַ קִמְצָנוֹת תְּרוּמוֹת דָּוִד סָם – הַכֵּל עָטוּי בּוֹ  
בְּתֵרוּצֵי מִסְדֵּר־עֵשֶׂן וּמִסְכוֹת נְאוֹת

הַמִּתְקַלְפוֹת תְּמִיד בְּהַחֲשֵׁף חֵלְשׁוֹת אָדָם  
שְׂבִי צָרִינוּ פְּנִימָה: הַשְּׁלֵטוֹן, הַהוֹן, הַדָּם.

י.

שְׂבִי צָרִינוּ פְּנִימָה: הַשְּׁלֵטוֹן, הַהוֹן, הַדָּם  
שְׂאִין גְּלוּקוֹמָה, אִין תְּבִלּוּל, אִין סְמִיּוֹת־לֵב־נְעִין  
הַמְעוֹרִים בְּאֲטִימוֹת כֹּה דְרָסְטִית, מְלַבְּדֵם,  
אֵת הַרוֹאִים אֵת זֹלְתָם כְּאֶפֶס וּכְאִין.

וְאֵלֶּה, הַנְּמָנִים עִם זֶן חֲסֵרֵי־הַעֲכָבוֹת  
הַסּוֹלָלִים דְּרַכָּם בְּבוֹרְסוֹת וּבִשְׂדוֹת־הַקָּטָל  
עַל גַּב עַמִּים שְׁלֵמִים אֶל הַשְּׂרָרָה וְהַכְּבוֹד,  
הַעֲשֵׂק וְהַעֲשֵׂר – בִּידָם תְּמִיד נִנְקָטָת

הַהֲבַחָה בֵּין הַכְּרָאִי וְהַכְּרָאִי פְּחוֹת  
וְתַחֲנוּת־הַהֲתַרְאָה בְּשִׁרְלוֹט אוֹ מִיָּאִמִּי  
מִפְּנֵי סוּפּוֹת הַהוֹרִיקָן אֲצֵלָם תְּמִיד דּוּחּוֹת  
אֵת פְּתֵרוֹנוֹ שֶׁל חֲסֵרוֹנָן בְּחוּף מִכָּה צוֹנָאִמִּי.

כִּי דַחְפֵי שְׂרָרָה עַד כְּדֵי כֵךְ צִמְחוּ שֵׁם פְּרַע  
שְׁקֵרוּם־בְּלִמִּי־פְּרָצָם דַּק אֶף מִזֶּה שֶׁל אֲמָא Terra.



## י"א.

שְׁקָרוּם-בְּלִמִּי-פָרְצִים דַּק אֶף מְזֶה שֶׁל אִמָּא Terra  
 בַּהֲבַקְעָה בְּקַרְקַעִית הֵיִם מַגְעֵשׁ עַז –  
 אֲבָל סִבְלוֹת עוֹלָם שְׁלִישִׁי וּמַחְסוּרִיו, מֵאֵז  
 וּמַעוֹלָם הֵם כְּקִלְפַת הַשּׁוּם וְלֹא כּוֹרֵעַ

מִצְמִיחַ מִלִּיּוֹנֵי קוֹלוֹת בְּבֵית, בְּקִלְפֵי  
 בְּעֵינֵיהֶם שֶׁל נְשִׂאֵי עוֹלָם רֵאשׁוֹן, וּפְרִיץ  
 לְהִיטוֹתוֹ שֶׁל כָּל מוֹשֵׁל וּפּוֹפּוּלִיסְט קַל-פֶּה  
 לְזִכּוֹת בְּקַהֲל־הַיַּעַד הַמְרִיעַ לוֹ בְּמִרְץ

וְדַאי שֶׁלֹּא יְחוּל עַל תַּחֲנוּת־הַהֲתַרְאָה  
 הַחֲסוּרוֹת בְּתַאֲלִנְדָּה, אֵינְדוֹנִיָּה אוֹ סְרִי-לִנְקָה  
 בְּכָל מוֹשְׁבוֹת חוֹפֵי הַיָּם שֶׁבֶל נִשְׁמַע קוֹלָן כְּאֵן  
 כְּשֶׁאֵר הַנְּדָחִים וְהַשְּׂכוּחִים עַד עַת רָעָה

שְׁבָה, כְּמַעוֹלָם, יִקְרַס גַּגֶּם עַל קְדֻקּוֹרָם  
 וְנִצַּח יֵז נִצָּחִים אֲשֶׁר אָדָם וְלֹא נָדָם.

## י"ב.

וְנִצַּח יֵז נִצָּחִים אֲשֶׁר אָדָם וְלֹא נָדָם:  
 גַּם הַטְּבוּעִים בְּיָם בְּאֵין זוֹכֵר דָּם – דְּמָם עוֹדְנוּ  
 נִדְרָשׁ מִיַּדִּי זוֹנְחָם וּמִפְקִירָם עַד יוֹם אֲבָרָם.  
 צוֹנָאֵמִי אֵין לְבָלֵם אֲבָל נִתָּן לְנוֹס מִמֶּנּוּ

אִם זֵיק חַיִּי אָדָם שׁוֹנֶה יוֹתֵר מִזְקוּקִי-  
 דִּי-נּוֹר וְנִשְׁפִי-גְּאֻלָּה שֶׁל שְׁבַע־סְבוּאֵי-אוּפּוּרִיָּה



שְׁלֵא תִפְסוּ שָׁנִים עַד מָה שְׁבוּיֵי פְּנִימֵי מְגוּרֵיהֶם  
הָיוּ בְּטַמְטוּמָם עַד שְׂאֵף הֵם הִפְכוּ מְכִי

אֵימָה וְתִדְהָמָה מוּל הַצּוֹנָאמֵי הָאֲחֵר,  
שְׁלֵא מִיַּדֵי הַיָּם וּבְעַיִם גְּלִיו הוֹפִיעַ  
כִּי אִם מִיַּדֵי אָדָם צָמָא לְדָם וַצַּעוּף כְּפִיָּה  
בְּנִפְל שָׁם מִגְדָּלִים (כְּאִסִּימוֹן שְׁנַת־אֲחֵר

לְפַל בְּעֵיר אֲשֶׁר עַל אֲשֵׁלִיּוֹת הַמֵּר הַמֵּרָה).  
מְתִי, אִם לֹא לְבָלֵם, נִלְמַד לְנוֹס מִן הַחִימְרָה?

י"ג.

מְתִי, אִם לֹא לְבָלֵם, נִלְמַד לְנוֹס מִן הַחִימְרָה,  
מִפְּלִצַת מִיתוּלוּגִית זוֹ שְׁכַל כְּלָה טְלָאִים:  
רֹאשׁ לִישׁ, גּוֹף שֶׁל תִּישׁ, זָנַב נָחַשׁ — כְּמוֹ הַחַיִּים,  
חַיֵּי גִזְעֵי-אָנוּשׁ, שֶׁהִזְזוּעָה אֲשֶׁר הִמְרָה

בְּהַדּוּ, בְּפוֹקֵט, בְּאַנְדָּמָן הִיא עוֹד תּוֹכֶרֶת  
לְכָל אֶחָד מֵהֶם (כְּמוֹ מִגְדָּלֵי הַתְּאוּמִים)  
לְכַךְ שֶׁבְּסִירָה אַחַת כָּלְנוּ כְּאֵן שׁוּמִים  
בְּכַף גּוֹרֵל אֶחָד, וְאִם שְׁנִיית נְכַרְח לְסַקֵּר אֶת

אִין-סְפוּר שְׁקֵי הַפְּלִסְטִיק שֶׁפְּגָרִים צְרוּרִים בָּהֶם  
בְּגִיא-צְלִמּוֹת בּוֹ לֹא יִירָא רַע רַק מִי שְׁמַת כְּבָר,  
אוֹת הוּא כִּי בָּאָה עַת שְׁבָה נְבִיז אֶת הָאֲמַת כְּבָר:  
שְׁשׁוּם סוּפָה אֵינָה חֲדָ-פְּעֵמִית, רַק חַיִּיהֶם

שֶׁל יֶלֶד וְשֶׁל אִישׁ וְשֶׁל אִשָּׁה וְתַהוּם סוּדָם  
שֶׁבְּעַמְקֵי הַיָּם, הָאֲדָמָה וְהָאָדָם?





י"ד.

שְׁבַעֲמָקֵי הַיָּם, הָאֲדָמָה וְהָאָדָם  
 קְבוּרִים אוֹ מְטַבְּעִים, אִם בְּעַפְרָא וְאִם בְּמִיָּם,  
 הָאֲמֻלָּיִם מְכַל, אֲךָ בְּלֵב מִי אֲשֶׁר אֲבָדָם  
 שְׁבוּרוֹת וְלֹא קְבוּרוֹת אוֹתָן קִשְׁיוֹת סְמוּקוֹת־עֵינַיִם:

מִתִּי נִבִּין כִּי עַל אוֹתוֹ כּוֹכֵב אָנוּ חַיִּים  
 בְּשִׁפְעָא אוֹ בְּאִפְעָא, בְּנִירוֹנָה אוֹ בְּפִרְךָ  
 וְכִי חִיּוֹ שֶׁל כָּל אָדָם, בְּגִיל אוֹ בְּנִכְאִים,  
 אֲךָ פְּעַם אֵין לָהֶם מַחִיר אֲכָל תְּמִיד יֵשׁ עֲרָךְ?

מִתִּי נִלְמַד כִּי עֲרֻבוֹתוֹ שֶׁל מִי שְׁנַתְעַצֵּם  
 לְמִי שְׁגוֹרְלוֹ מִפְקָר לְעֵנִי אוֹ לְטַבַּח  
 חוֹבָה הִיא – וְלֹא חֶסֶד – בְּעוֹלָם שְׁנַצְטַמְצָם  
 וְאִישׁ אֵינוֹ חֶסֶדִין בּוֹ מִפְּגִיעַת אֲנוּשׁ אוֹ טַבְּעָא?

כִּי כָּבֵר בְּשִׁעוֹר הַכָּל הִיָּה כְּאֵן כְּכִיכּוֹל בְּטוּחַ  
 מִשְׁחַק הַהִטְעָיָה הָעֲרֻמוּמִי הִיָּה מִתּוּחַ.

ט"ו.

מִשְׁחַק הַהִטְעָיָה הָעֲרֻמוּמִי הִיָּה מִתּוּחַ  
 כְּקֻרוּם הָאֲשִׁלְיוֹת שֶׁל אֵשׁ כְּבוּיָה בְּפִי וּוּלְקוֹן,  
 כְּכָל מָה שְׁנִדְמָה יִצְיִב כְּסָלַע וּבְטוּחַ  
 בְּסִדְר־הָעוֹלָם שְׁבַמְכּוֹל־אֵימִים הִלְקָה.

אֲךָ סִדְר־הָעוֹלָם הַזֶּה הוּא רַק בְּדִמְיוֹנָנוּ  
 וְאֵלּוֹ הִרְאִלְיָה הָעוֹלָה עַל כָּל דְּמִיוֹן



היא ארץ לא-סדרים, ארץ עֲפֹתָהּ וְטִמְיוֹן  
וְאֵנוּ — בְּצִלְמָהּ וּכְדַמוֹתֶיהָ — אֶת כְּלֵיוֹנֵנוּ

נושאים באותו אפל תת-ימי של חיתו-טרף  
שביצרינו פנימה: השלטון, ההון, הדם  
שקרום-בלמי-פרצם רק אף מזה של אִמָּא Terra  
ונצח יז נצחם אשר אדם ולא נדם.

מתי, אם לא לבלם, נלמד לנוס מן החימרה  
שבעמקי הים, האדמה — והאדם?

# הפוטוריזם בשירה: העולם של אתמול







## רומן וטר המילים גוועות, אך העולם צעיר לנצח על הפוטוריזם ברוסיה

עצם המושג "פוטוריזם רוסי" – באי-הבנה יסודו. חלוצי האוונגרד באימפריה הרוסית בתחילת המאה העשרים לא נטו בתחילה להגדיר את עצמם כ"פוטוריסטים" (כי אם כ"קוביסטים", "אימפרסיוניסטים" או "עתידיאים"<sup>1</sup>). הסיעה הראשונה בשירה הרוסית שהגדירה את יצירתה כפוטוריסטית – האגופוטוריסטים – הוקעה לרוב על ידי דעת הקהל והעיתונות כחקינית של המודרניזם הדקדנטי של שלהי המאה התשע-עשרה. העתידיאים בשירה ובציור כונו בפי העיתונות "פוטוריסטים" על פי "אשמה מתוך ייחוס", שכן עקרונותיהם הניהיליסטיים באמנות נתפסו כמזוהים עם ה"חוליגניזם" של הפוטוריזם האיטלקי-צרפתי. לאחר שנים אחדות של מבוכה מושגית קיבלו העתידיאים את הכינוי שהדביקה להם העיתונות, ולא זו בלבד, אלא שלהיטותם לאמץ את הגדרתם החדשה עמדה ביחס ישר לשנאתם כלפי התנועה הפוטוריסטית האירופית. ב-1913 ראה אור ילקוט השירים, המאמרים והציורים העתידיאים "ירח מפוגר", שעל שערו התנוססה ההכרזה: "ילקוט הפוטוריסטים היחידים בעולם!!! משוררי ה'ילאָה"<sup>2</sup>, ואילו לקראת ביקורו של פיליפו טומאזו ובנדיקטי ברוסיה בחורף 1914 פירסמו המשוררים העתידיאים ולימיר חלבניקוב ובנדיקט ליבשיץ כרוז המוחה על הכפפת "צוואר אסיה האצילי אל אפסר אירופה"<sup>3</sup>. כדי להדגיש את עצמאותם הן מן הפוטוריזם האיטלקי הן מן האגופוטוריזם הרוסי, אימצו לעצמם העתידיאים את הכינוי "קובופוטוריסטים", שם המצהיר על קוביזם באמנות הציור, על פוטוריזם-עתידיאות בשירה, ועל ברית הדוקה בין השניים.

משבאה הביקורת הרוסית על סיפוקה, החלה להציג תביעות משלה לקובופוטוריזם הרוסי. כעת החלו עיתונאים רבים – שטחיותו של הז'אנר העיתונאי מעולם לא הכזיבה – לדבר בשמו של המון נעלב-לכאורה, המגלה כי הפוטוריזם "שלנו" – הרוסי – אינו דומה כלל ועיקר לפוטוריזם "שלהם". קורנני צ'וקובסקי, שלפני המהפכה היה עיתונאי תרבות בורגני, לעג לאפקיה הארכאיסטית של חלבניקוב: "ודאי תסכימו כי משונה הוא הפוטוריזם הזה – אשורר-בבלו-מצרי, כולו שואף אל קדמוניות הגנזכים," ובתגובה ירה בו ובדומיו ואדים ש'שנבין', משורר פוטוריסטי צעיר ותיאורטיקן-מטעם-עצמו





של האוונגרד הרוסי הרדיקלי: "הפוטוריזם, לדעתם, הוא שיר הלל לאוטו, לבורסות, לתעופה, לחיים ששיסעם המנוע... אח, כמה חושק צ'וקובסקי בסקנדלון! חביבים, מושך הוא בלשונו, נו, רק עוד אחד: אפילו קטן, ובלבד שתהיה שערורינת!" לכאורה זוהי סנגוריה על הקובופוטוריזם. אך לאמתו של דבר, יחסיו האישיים והאמנותיים של שרשנביץ' עם "הילָאָה" היו מעוננים. הוא נמנה עם הפוטוריסטים הרוסים הבודדים שקיבלו את מרינטי – "נביא" הפוטוריזם האיטלקי – במאור פנים, ואף תירגם מיצירתו לרוסית. כמנהיג הקבוצה הספרותית האוונגרדית "עליית הגג של השירה" הוא התנגח הן עם הקובופוטוריסטים הן עם האַגופוטוריסטים, בעוד מתנגדיו מאשימים אותו בחקיינות ביחס לשתי הקבוצות כאחת. כישלונו בעריכת "כתב העת הראשון בעולם של הפוטוריסטים הרוסים" (1915) – כתב עת שנועד לשמש ביטאון-גג לסיעות הפוטוריזם הרוסי, אך היווה בעיקר במה לקובופוטוריסטים – סתם את הגולל על שיתוף הפעולה בינם לבין שרשנביץ'. ב־1914 נסתיימה במפח נפש דומה השותפות קצרת המועד בין הקובופוטוריסטים לבין מייסד האַגופוטוריזם, איגור סוריאנין.

בניגוד לאחידותו הרדיקלית של הפוטוריזם האיטלקי בראשיתו, הפוטוריזם הרוסי היה כה מגוון מבחינת המרכיבים האידיאולוגיים שביסוד בשורתו האוונגרדית, עד כי יש הכופרים בהגדרתו כתנועה אחת, ומעדיפים לראות בו מכלול של פלגים מסוכסכים, שהמאחד אותם הוא רק תאוות השערורייה. כמה מן ההכרזות הלוחמניות ביותר שיצאו תחת עטם של הפוטוריסטים, מופנות נגד עמיתיהם לתנועה; הקבוצה הפוטוריסטית "צנטריפוגה" יצאה נגד הקובופוטוריסטים בשמו של האַגופוטוריזם, ואף בתוך המחנה הקובופוטוריסטי עצמו אירעו פיצוצים. ביקורו של מרינטי רק חידד את המחלוקת במחנה הפוטוריסטי ברוסיה.

הקובופוטוריזם החל להתגבש – בשירה ובציור – לאחר המהפכה הרוסית הראשונה ב־1905: בשנה זו החלה המבוגרת שבין הקובופוטוריסטים, ילנה גורדו, לפרסם את יצירותיה. פריצותיהם השערורייתיות של קנדינסקי, של נטליה גונצ'רובה, של מיכאיל לריונוב, של האחים דוד וולדימיר בּוֹרְלִיִּיק ואחרים לעולם האמנות אירעו בשנים 1907-1909. במקביל התפרסמו באיטליה המניפסטים הפוטוריסטיים. שמעם של מניפסטים אלה לא איחר להגיע לאימפריה הרוסית, והפך גם בה נושא לדיון אופנתי בתחומי התרבות. בשתי הארצות נדבקו משוררים וציירים צעירים בחידק החיפוש הקדחתני אחר החדשנות, וכיחוד ברוסיה, שבה התפתחותו של הסימבוליזם בשלהי



המאה התשע-עשרה ובשנותיה הראשונות של המאה העשרים הביאה אותה כצפוי למבוי סתום. מי שלא הסתפק במענה האקמאיסטי למשבר בשירה הרוסית, נהר אל הפוטוריסטים.

הדמות החשובה ביותר ב"הילָאָה" היתה ללא ספק המשורר וְלִימִיר חֶלְבְּנִיקוֹב. היריעה הנוכחית תקצר מלתאר את גדלותו של האֶפִּיקֶן האוונגרדי הזה, שתְּלֵי תְּלִים של פרשנויות נכתבו על חייו ועל יצירתו, אך ראוי להתעכב מעט על הניגוד-לכאורה בין אישיותו של חלבניקוב לבין שירתו: די היה במה שנדפס מיצירתו של חלבניקוב בחייו כדי שרעיו יכריזו עליו כעל נושא שלהבתה של הבשורה הפוטוריסטית החדשה, שעה שחלבניקוב עצמו, נווד המנותק מהבלי העולם, כלל לא היה מסוגל לעמוד בראש תנועה רעשנית כזו. אולם זהו, כאמור, ניגוד לכאורה: תווי אישיותו של חלבניקוב כאדם "שלא מן העולם הזה" תאמו היטב את תדמית המשורר-החווה הרדוף, שאת ראשו אופפת הילה של קדושה ומסתורין. חלבניקוב היה מודע לפולחן סביבו וניצל את מעמדו בשיריו: דמות הנווד הזורע עיניים בסופה בשירו "איש מסכות גלמוד"<sup>4</sup> אינה אלא דמותו של חלבניקוב עצמו, המנהל שיג ושיח עם תפיסת "הפייטן-הנביא", כפי שניסחה פושקין במאה התשע-עשרה.

נשיאה הבלתי-מוכתר בפועל של "הילָאָה" היה דוד בורְלִיוֹק. צייר ומשורר זה גילם באישיותו וביצירתו את הזיווג הקובופוטוריסטי בין אמנות המילה לאמנות המכחול. כמו חלבניקוב, גם בורליוק יצר לעצמו דימוי פיוטי, אך היה זה דימוי ארצי לגמרי: "סָטִיר אומלל ושתום עין, חולב הקרפדות המיוגעות" (הוא איבד אחת מעיניו בילדותו). שירתו של בורליוק סטטית למדי בצורתה ובתוכנה, והיא ממלאת תפקיד של הרס יותר מאשר תפקיד של יצירה: היסוד הפְּרֹודִי חשוב מאוד במאבקם של הקובופוטוריסטים נגד מורשת הספרות. בשיריו הפרוגרמטיים הוא הכריז על ביטול הרקיע, הכוכבים והסהר, והילל את הכיעור ואת הרפש. מעולם לא הותקפה האסתטיקה הוותיקה באכזריות כה רבה, ועוד בכליה שלה.<sup>5</sup>

בהתאם לאידיאולוגיה הקובופוטוריסטית, הקוראת ליישם בשירה את שיטותיה של אמנות האוונגרד החזותית, הקנה בורליוק ליצירתו סגולות פלסטיות רבות, ונמנה עם הראשונים שהתנסו בשירה ויזואלית. הסתת העניין מתוכן השיר לצורתו ולצורתה של המילה חייבה את הקובופוטוריסטים לבחון חידושים בתחום הדפוס והאיור הספרותי. בורליוק היה המתון מבין חברי "הילָאָה" בחיפושם הללו: בכמה משיריו מודגש עוביין של כמה מילים היוצרות שרשרת דימויים נפרדת בתוך השיר, ובמקרים אחרים מכונן

סידור השיר ליצירת רושם חזותי של הנאמר בו (כגון שורות מתקצרות והולכות, "המציירות" את זנבה הנמוג של רכבת). שירה חזותית שלמה יצר הקובופוטוריסט וסילי קָמְנֶסְקִי, שהציג את הקולֵז'ים המילוליים שלו, "פואמות בבטון־ברזל", בתערוכות ופירסם אותן בספרים כשירה. ספר קובופוטוריסטי אחר, שיצא ב־1915, נערך אף הוא בסדר־ציור: הטרגרדיה "ולדימיר מיאקובסקי" מאת משורר צעיר בעל שם זהה<sup>8</sup>. בין דפיו של המחזה, שבו כמעט כל מילה סודרה באות שונה ובגודל שונה, שולבו ציוריהם של דוד וולדימיר בורליוק. "הכותרת", כתב על היצירה בוריס פסטרננק, "צפנה גילוי פשוט עד כדי גאונות, כי המשורר אינו המחבר, כי אם מושא הליריקה."

על מקומו של מיאקובסקי בפוטורизם נסב ויכוח ער. דמות "המעולה במשוררי התקופה הסוציאליסטית"<sup>9</sup> אינה עולה בקנה אחד עם דמותו של מיאקובסקי הצעיר, שחולצת הפסים הצהובה שלו, ככותנתו של לץ או של חולה נפש, כמו גילמה את הפרובוקטיביות המונחת בתשתית הקובופוטורизם. בשנותיו המאוחרות התנכר מיאקובסקי לפוטורизם בשירתו, אך יצירתו המוקדמת, ואף האמצעית, טבועה בצלמו של האוונגרד הרוסי. לימים יצא חקר הספרות הסובייטי מגדרו כדי להאדיר את המבדיל בין מיאקובסקי – "טריבון המהפכה" – לבין שותפיו לתנועה הפוטוריסטית "הזעיר־בורגנית", אף על פי שהלה הכריז בקול ובכתב על השתייכותו המלאה אליה. עם זאת, כבר בשחר יצירתו היו שהבחינו בין מיאקובסקי כאמן למיאקובסקי כפוטוריסט: "[...] מיאקובסקי זר להם לגמרי, הוא נקלע בינם במקרה [...] דימויו הם על טהרת האימפרסיוניזם" (צ'וקובסקי), וסיכמו בביטול גמור של מקוריותו: "חקיין של שיגעון [...] אפיגון של המודרניזם" (הוא). על חשיבות מעמדו של מיאקובסקי ועל ייחודו ב"הילָאָה" תעיד העובדה שהוא היה ראשון המשוררים הקובופוטוריסטים, שעל אודות שירתו יצא ב־1914 קונטרס "מחקרי" מאת עמיתו לקובופוטורизם ויוצר חשוב בפני עצמו, אלכסיי קרוצ'וניך.

קובופוטוריסטים אחרים הראויים לציון הם ילנה גורו (האישה היחידה שהשתתפה בקביעות בפרסומיה של "הילָאָה"),<sup>8</sup> בן הזקונים למשפחת בורליוק, ניקולאי, והסימבוליסט לשעבר בנדיקט ליבשיץ. כל אחד מהם היה משורר מקורי בפני עצמו, אך את כולם איחדה ההימנעות מן הפרובוקטיביות הקיצונית של חבריהם. בלב יצירתה העדינה של ילנה גורו עומד המיתוס על בנה, וילהלם נוטנברג, שמת בינקותו או בעלומיו (גורו היתה חשוכת ילדים), מיתוס שדָבֵק בדמותה עד כדי כך, שהיו בין מכריה שהאמינו בו. ניקולאי בורליוק כתב שירה ופרוזה לירית, שהשותף העיקרי בינן לבין שירת האוונגרד היה החוויה





החושית האישית, המסרבלת את קליטת היצירה אצל קוראים לא מיומנים. ובנדיקט ליבשיץ שימש מעין "פנים אחרות" לדוד בורליוק, בהקפידו על נוסחים קלסיציסטיים בשירתו: מה שבורליוק הגיש בנימה מחויכת, הגיש ליבשיץ ברצינות תהומית. שלושת אלו קשורים אפוא לפוטוריזם בעקיפין, אולם זיקתם הבולטת אל בורליוק, אל חלבניקוב ואל מיאקובסקי מעמידה במלוא תוקפה את השאלה על מהותו העקרונית של הקובופוטוריזם. אכן, מהו הקובופוטוריזם, אם בכפיפה אחת יכולים לדור משוררים כה שונים כבורליוק, מיאקובסקי וגורו?

פרסומה המשותף הראשון של "הִילָאָה" היה הקובץ "הפח לשופטים", שראה אור ב־1910. לאחר צאתו נסע וסילי קמנסקי ללמוד תעופה בפריז, ובהיעדרו הצטרפו לקבוצה ליבשיץ, קרוצ'וניך ומיאקובסקי. בהרכב חדש זה הוציאה הקבוצה הקובופוטוריסטית בדצמבר 1912 את "סטירת הלחי לטעם הציבורי"<sup>9</sup>, שהעמידה אותה כקבוצה בעלת הבשורה המרעיש והקיצונית ביותר בספרות הרוסית דאז. שיאו של הקובופוטוריזם היה בשנים 1913-1914: במהלך שנתיים אלה יצאו מרבית הספרים והילקוטים של הקבוצה, ושערוריות רבות נכרכו בשמה. הקובופוטוריזם הפך מתופעה ספרותית לתופעה חברתית: חברי "הִילָאָה" הופיעו מעל במות ויצאו לרחובות כשפניהם מעוטרים בציורים שונים, ערכו סיור אפוף תהילה מפוקפקת בעריה המרכזיות של הפרובינציה הרוסית והציגו בפטרבורג, בשלהי 1913, את הטרגדיה "ולדימיר מיאקובסקי" (שבה גילם המשורר את עצמו) ואת האופרה של קרוצ'וניך ושל המלחין מיכאיל מַטיושין, "הניצחון על השמש"<sup>10</sup>. בינואר 1914 צילמו הקובופוטוריסטים את סרטם הראשון והיחיד, "הדרמה בקברט הפוטוריסטי מס' 13", שנתיים לפני שהפוטוריסטים האיטלקים פנו לראשונה אל הראינוע. מלאכת הספר הקובופוטוריסטית, שיצאה נגד האסתטיזציה של המילה הכתובה והמודפסת, התגבשה באותה עת לכלל עיקרון, שהתבטא בנטייה לוותר על הסדר, בנייר העטיפה הצבעוני הגס, שעליו הודפסו הספרים, ובשמותיהם: "סטירת הלחי לטעם הציבורי", "ירח מפוגר", "משחק בשאול", "ענן במכנסיים", "טנגו עם פרות", "פקק", "חזירונים" וכדומה. מנשרי הקובופוטוריסטים, שעלבו באוטוריטות ספרותיות (אך לעולם לא ציבוריות!), התפרסמו אף הם ברובם בתקופה הזאת. האמנים הקובופוטוריסטים הציגו את יצירותיהם הפלסטיות בהצלחה שהתחרתה עם הצלחתם של רעיהם המשוררים, אולם טעם של גנאי נלווה להצלחה הזאת, שנולדה בהמולת השערוריות. השילוב בין הספרות לציור התבטא גם בתערוכות עצמן, שכמה מן המשוררים הקובופוטוריסטים,





שעסקו גם בצירור, הציגו בהן את יצירותיהם לצד האמנים הפלסטיים. המלחמה שהחלה בקיץ 1914 שמה קץ למצעד הרועש של הקובופוטוריסטים. ב־1915 יצאו שני אלמנטים שסימנו את השלב החדש בהתפתחות הקובופוטוריותם הטרנס־מהפכני: "הקֶשֶׁת", שבו מצאו את עצמם תחת כריכה אחת ה"מגוונים" שבפוטוריסטים עם ה"מהוגנים" שבסימבוליסטים, ו"אחז", שבמאמר המרכזי בו קבע מיאקובסקי את מותו של הקובופוטוריותם במילים: "הפוטוריותם אחז ברוסיה אחיזת מוות."

\*\*\*

שוב צ'וקובסקי: "שני הזרמים הללו [הקובופוטוריותם והאָגוֹפוטוריותם] מקוטבים. הראשונים שורפים את מה שסוגדים לו האחרונים." מבחינה פורמלית, האָגוֹפוטוריותם היה התנועה הפוטוריסטית הראשונה ברוסיה. על ייסודו הכריז ב־1911 המשורר האלמוני איגור סוֹרִיאֵינִין בפואמה "פרולוג: אָגוֹפוטוריותם". בניגוד לקובופוטוריותם, המיוסד על "צוק המילה 'אנחנו'", האָגוֹפוטוריותם התבלט מראשיתו כיצירה של איש אחד, שבמרכזה עומד ה"אני" הנשגב של המשורר, הנישא על כנפי ההשראה מעל ההמון הבזוי (שוב קריצה לפושקין!). הקבוצה האָגוֹפוטוריסטית שהתגבשה סביב סוֹרִיאֵינִין לא היתה אלא גדר של אפיגונים הסמוכים על שולחנו של האב המייסד. אולם סוֹרִיאֵינִין לא היה מזן המנהיגים הספרותיים: כבר באוקטובר 1912 הוא הצהיר ב"אפילוג: אָגוֹפוטוריותם" על פרישתו מן העשייה האָגוֹפוטוריסטית. היתה זו הצהרה סמלית בלבד, שכן האָגוֹפוטוריותם מעולם לא התקיים כאסכולה ספרותית ממשית, ואילו שירתו המוקדמת של סוֹרִיאֵינִין כבר טבועה במאפיינים "אָגוֹפוטוריסטיים", שהוא השיל מעליו סופית רק לאחר המהפכה. "לוחות האָגוֹפוטוריותם", שהוציאה "האקדמיה לאָגוֹ-פואזיה" בראשות סוֹרִיאֵינִין, נוסחו בלשון הזאת: "היחידה — אגואים; האלוהות — יחידה; [...] החיים — שֶׁבֶר מחוץ לַנְּצַח [...] אינטואיציה. תיאוסופיה; [...] פריזמת הסגנון — שחזור מנסרת המחשבה." אין תמה שהביקורת בת הזמן לעגה לתיאוריה האָגוֹפוטוריסטית וכינתה אותה "גיהוק של מודרניזם מאובק". כן שימשה מושא ללעג הביקורת נטיית המופרות של השירה האָגוֹפוטוריסטית לשבחים עצמיים: "אני, הגאון איגור סוֹרִיאֵינִין" וכו'. לסגנון האָגוֹפוטוריסטי שני קווי אופי בולטים: ניסיון לתאר את מצבו של האדם המודרני בסביבה מודרנית תוך הישענות על מסורות דקדנטיות ברוח האַרְ-דְּקוֹ המסולסל (שבחים



ל"עצמי" המשולבים במעין פנטזיה מבושמת בעלת ניוח "אצילי" וחדשנות מילולית מתונה יחסית, המדיפה גם היא אווירה אריסטוקרטית-אקזוטית: ביטויים צרפתיים, אנגליים או איטלקיים מהווים נתח נכבד מאוצר המילים האֶגֶזוֹפוטוריטי. מתוך כך מתחוורת אנינותו האסתטית של האֶגֶזוֹפוטוריום, שלא התכחש למסורת העבר ולא קרא להשליך איש מספינת ההווה.

כהגנה מפני ביקורת עולבת מזה ומפני הערצה שלוחת רסן מזה, אימץ סוריאנין את עמדת "הליריקן האירוני". אכן, קל לקרוא באור אירוני את המנוניו של סוריאנין לעצמו, למלכה שהתאהבה בפאז' לצלילי שופן בארמון אשר על שפת הים, ולמוכרי הגלידה הקולניים ברחובות פטרבורג, אך מספרם ההולך וגדל של מעריציו העיד כי לפחות חלק מקהל הקוראים תפס את יצירת סוריאנין ברצינות גמורה. הראשון שציין את המיזוג בין הליריקה האירונית לליריקה הסנטימנטלית-הפתטית אצל סוריאנין, היה המשורר האֶקְמָאיסט ניקולאי גומילוב, שכתב כי "מבעד להשקפותיו 'החדשניות' של איגור סוריאנין בוקע קולו היציב של קוזמה פרוטקוב."<sup>11</sup> באותה רשימת ביקורת זיהה גומילוב את ההיבטים העמוקים בשירת סוריאנין: "הוא הראשון מקרב המשוררים, שעמד על זכותו של המשורר לכנות עד כדי וולגריות", והגדיר אותו כדוברם של "אנשי העיתון" כנגד "אנשי הספר", שבעבורם נכתבה כל הספרות עד אז. שירת סוריאנין מבטאת אפוא את פניה של החברה הרוסית בימי ואף נוגעת באורה חדשני בשורשי הזהות הרוסית. איגור וסילייביץ' לוטריוב ("סוריאנין") – "איש צפון" – הוא שם עט שאומץ כדי לשוות ליוצר תדמית של "משורר פטרבורגי", מעין אוסקר ויילד רוסי, נולד אמנם בפטרבורג, אך בילה את שנות ילדותו ונעוריו במחוזותיה הנידחים ביותר של האימפריה הרוסית. הוא לא ידע שום שפה פרט לרוסית ואימץ את העגה העירונית האנגלו-רוסית-צרפתית, המהווה סימן היכר של שירתו, מקריאה בשלטי החוצות מנקרי העיניים של פטרבורג. מפגשו של בן העיירה עם המטרופולין הרוסי המתמערב, היריבות העתיקה בין פטרבורג "האירופית" למוסקבה "האסיאתית", שאלת מיקומה של רוסיה בין אירופה לטטארים – זוהי היריעה שממנה התרקמה הליריקה של סוריאנין. כך לובשת שירתו האירונית והקלילה גוונים נוגים יותר, ולימים היא נצבעה בצבעים טרגיים של ממש: לאחר המהפכה נתפס האֶגֶזוֹפוטוריום כגולה הרוסית כמין ילד פרא של התקופה הרוסית הדקדנטית, שפזיזותו קלת הדעת ניבאה את קצה המר והנמהר ב־1917.

פרישתו של סוריאנין ממאבקי המחנאות הפוטוריסטיים הותירה את הסיעה האֶגֶזוֹפוטוריטית יתומה. בחיפוש אחר זהות חדשה היא התארגנה תחת

הנהגה צעירה וקיצונית יותר, שאימצה אמצעי ביטוי נועזים וקירבה אותה אל הקובופוטוריוזים. האגופוטוריסטים החדשים נקטו חדשנות שירית וטיפוגרפית יותר משהרשה לעצמו סווריאנין, אך דווקא נטייתם אל הקובופוטוריוזים כאסכולה חידדה את האיבה האישית בין שתי הקבוצות. מן האגופוטוריוזים הישן הם שימרו את המוטיבים הסלונניים המצועצעים של סווריאנין, ואילו מן הקובופוטוריוזים הם סיגלו לעצמם את הפרובוקטיביות גסת הרוח. הקוראים במהדורות האגופוטוריסטיות התבשרו כי "מחמת אימפוטנטיות טכנית, האופוס 'לוגריתמוס התכלת' מאת איוואן איגנטייב אינו ניתן לביצוע טיפוגרפי", וקראו את שיריו של נְסִילִיסק גנדוב, שבהם הוא מיזג אוצר מילים כמריילדוטי עם מטענים לשוניים סלביים קדומים.

קבוצות פוטוריסטיות אחרות, שבאו בעקבות "הילָאָה" ו"האקדמיה לָאָגוֹ-פואזיה", היו באופן בלתי־נמנע קבוצות אפיגוניות, אף על פי שלמים הן כתבו פרק משמעותי בתולדות הספרות הרוסית. ב"עליית הגג של השירה" משל ביד רמה ואדים שרשנביץ', ותחת הנהגתו היא חיקתה ועיברה נימות ונושאים אגופוטוריסטיים וקובופוטוריסטיים כאחד, בניסיון להעמיד מתוך העירוב האקלקטי זהות ייחודית משלה. "צנטריפוגה" הכריזה על עצמה ממשכת דרכו של איוואן איגנטייב, שהתאבד ב־1914, אך היא נמשכה דווקא לעבר הקובופוטוריוזים. מבחינת מצען הספרותי־האידיאולוגי, הקבוצות הללו דגלו במתינות בהשוואה לאגופוטוריסטים ולקובופוטוריסטים, ומתינותן היא שאיפשרה להן לשמש גשר בין שני האורחות הפוטוריסטיים השונים. למעשה, יצירתם של המוכשרים במשוררי הקבוצות האלה עומדת מעל לפלגנות ספרותית ומעידה על היטמעותם של עקרונות האוונגרד הפוטוריסטי בקהילת היוצרים הרוסית. אחרי 1917 קמו קבוצות פוטוריסטיות אחרות, שבהן מצאו את מקומם אבירי הפוטוריוזים הטרומ־מהפכני, שהתפזרו בסערת המהפכה ומלחמת האזרחים ברחבי הארץ: "41" בעיר טביליסי ו"יצירה" במזרח הרחוק הרוסי. הקבוצות האלה לא האריכו ימים, מפני שזמנו של הפוטוריוזים הפוליטי תם. הוא הותיר את רישומו באמנות המהפכנית של שנות העשרים, ולימים הפיח השראה בדור השני של האוונגרד הרוסי, שקם בשנות השישים.

\*\*\*

כל דיון על האוונגרד ברוסיה ערב התמוטטותו של הצאריוזים מעלה את שאלת הזיקה בין מהפכנות באמנות למהפכנות בפוליטיקה. משך שנים רבות התמקד

הדיון הזה במיאקובסקי, שבו התגלמה כביכול דמותו של המשורר הפרולטרני המהפכני; אולם מיאקובסקי הוא היוצא מן הכלל המאשר את הכלל. הוא היה היחיד בין משוררי הפוטוריזם שהשתתף בפעילות פוליטית מחתרנית ואף ישב בעטייה בכלא, אולם בעת מעורבותו בקובופוטוריזם הוא כבר נטש את הבולשוויזם ולא שב אליו אלא לאחר המהפכה. ככל הידוע, לשערוריות הפוטוריסטיות לא נלווה טעם של "אי-חוקיות", ומיאקובסקי "הבולשוויק" משך אש פחותה מאשר דוד בורליוק "היהודי" (בורליוק היה קונן אוקראיני). שאיפתם של הקובופוטוריסטים לבריאה מחודשת של החיים לא כללה אפוא מהפכנות פוליטית, וכך תפס אותם הציבור הרחב, שראה בהם בריונים ספרותיים שייעודם הוא להעלות את חמתה של הבורגנות. לכל היותר, ניתן למצוא זיקה בין הפוטוריזם הרוסי לניהיליזם הרוסי מסוף המאה התשע-עשרה, שכן זה וגם זה ביטאו את רחשי לבו של הציבור החפץ בשינוי סדרי עולם חברתיים ותרבותיים.

באופן אירוני, דווקא כמה ממתנגדיו של הפוטוריזם עמדו על הזיקה הזאת ביתר דיוק, בראותם בו תופעה כמו-אפוקליפטית, המקפלת בתוכה נבואת חורבן. דובר בבית הנבחרים הרוסי מנה את הפוטוריזם בין סימניה של המהפכה המתקרבת, והרפורמה שערך לנין בכתבי הרוסי ב-1918 גררה השוואות בלתי-מחמיאות לתכסיסהם הלשוניים והתחביריים של הקובופוטוריסטים שנים ספורות לפני כן. כמו כן, שונה היה יחסם של הפוטוריסטים לשלטון המהפכני החדש. בודדים קיבלו את המהפכה במאור פנים נלהב, ואחרים הסתייגו ממנה. יחסו של חלבניקוב אליה היה מורכב; לצד שירי הלל לקריסת הסדר הישן, התחדדה בשירתו המאוחרת הנימה הטרגית. איגור סווריאנין גינה את התפרקות עולמו בשירים קולניים, ודוד בורליוק נמלט ב-1920 ליפן וכעבור שנתיים לארצות הברית; אחיו ניקולאי נספה במלחמת האזרחים בשורות הצבא הלבן. אחרים התגייסו לצבא האדום, אך היתה זו הבעת תמיכה לאחר מעשה יותר מאשר ביטוי לעמדה עקרונית.

בשחר המהפכה עוד ניסו הפוטוריסטים לעשות יד אחת עם השלטון, אך ההתלהבות דעכה כעבור שנים ספורות. ככל שעלול הדבר להישמע מוזר, הלניניזם, ועל אחת כמה וכמה הסטליניזם, היו אידיאולוגיות שמרניות עד מאוד, אם ביחסן למוסד המדינה, ואם ביחסן לאמנויות. על מנת לשוות לגיטימציה לשלטון שנכבש בכוח על ידי מפלגת מיעוט קולנית, נדרשה פרישת חסות על המורשת הקלאסית, ולשם כך הוקרב הפוטוריזם ללא היסוס. אי-תאום בסיסי שרר בין הבולשוויזם לפוטוריזם הרוסי, שכן האחרון כלל

בהשקפת עולמו עיקרון המנוגד לחלוטין לפוזיטיביזם הלניניסטי – הוא  
עֶקרון ה"על־תבונה".

\*\*\*

ב־1913 פירסם הקובופוטוריסט אלכסיי קרוצ'וניך את ספרו "שפתון".  
לשלושת השירים הפותחים את הספר נלוותה הערה המסבירה כי אלה הם  
" [...] שירים שנכתבו בשפה מומצאת. השוני בינה לבין השפות האחרות  
– למילותיה אין משמעות קבועה, " ולהלן תעתיקם של שניים מהשירים  
לאותיות לטיניות:

Dyr bul schyl / ubeschur / sku / vy so bu / r l ez .1

Ta sa mae / kha ra bau / saem siu / radub mola al' .2

הספר פורסם בשיטה הליתוגרפית, תוך פסיחה על הֶסדר, ולווה באירוי של  
מיכאיל לרינוב. היתה זו הופעת הבכורה של שירה על־תבונת בספרות הרוסית,  
ולמים כתב קרוצ'וניך בזיכרונותיו שהספר הזה ידוע יותר ממנו עצמו.

ב"הצהרת המילה כשלעצמה" המנמקת את העל־תבונה בספרות, שיצאה  
במרוצת אותה שנה, כתב קרוצ'וניך: "המילים גוועות, אך העולם צעיר לנצח.  
הציריר ראה את העולם בעין חדשה, וכמו האדם הראשון, הוא מכנה את הכול  
בשמות משלו [...] המחשבה והדיבור אינם משיגים את חוויית ההשראה, לכן האמן  
רשאי להתבטא [...] בשפה נטולת משמעות קבועה (בלתי־קפואה), על־תבונת  
[...] כל זה אינו מצמצם את האמנות, כי אם דוחף אותה לכבוש שדות חדשים."  
הרחבת האמנות באמצעות ניסוח מחודש של גבולותיה, באמצעות הפיכת המילה  
השירית לנושא השירה – זוהי אבן השתייה של היצירה העל־תבונת.

מתוך הגדרה זו מובן כי "כיבושם של שדות חדשים" באמנות ייעשה על  
ידי חדרת התת־מודע אל אוצר הביטויים הפואטיים ("צעקות, מילות קריאה,  
נהמות, המהומים, גמגום ילדותי, שמות חיבה, כינויים [...] מְגיה שירית  
וכישופית [...] הבלתי־הגיוני, המקרי, הפריצה היצירתית, צירוף המילים  
המְכני: פליטות פה, שגיאות דפוס, לְפֶסוּסִים [...]"), שכן, רק התת־מודע ניחן  
בסגולה לאחות את הנתק בין החיים והתחושות המודרניים לבין המילים,  
הכבולות אל התבונה האנושית המזדקנת. מאחר ש"צורה מילולית חדשה  
מחוללת משמעות חדשה", הרי שמשורר אמתי נוטש את הלשון המוקנית  
לו בינקותו ועובר לכתוב בשפה הנוצרת באופן כאוטי מתוך השראתו, שְפֶה  
שפתרון את הגבולות הלאומיים שהכתיבו עד כה לשונות העמים. שירה על־



תבונת מעמידה אפוא את הרגש על יסודותיו וחושפת אותו עירום ועריה. אולם ללשון על-תבונת צד אפל, שעליו מיהרו להצביע אויבי הקובופוטוריוזים: זהו תצלול ניהיליסטי המשמיד את הספרות. יחד עם ביטול הספרות שקדמה להם, ביטלו הקובופוטוריסטים את הלשון שבה נוצרה הספרות הזאת, והעלו את הג'בריש על ראש שמחתם. השם הרע שזכו לו הפוטוריסטים בהיסטוריוגרפיה הסובייטית של הספרות הרוסית נובע בראש ובראשונה מן העל-תבונה ומן התופעות הנלוות לה, כגון הציור העל-תבוני הקוביסטי, שפירק את עקרונות האמנות הפיגורטיבית, כשם שהעל-תבונה פירקה את כללי הטעם הטוב בספרות ובלשון.<sup>12</sup> תכונות של רגש, של ריח ושל צבעוניות יוחסו לאותיות ולצלילים, ושילובם – המילה – נתפס כיצירה חזותית, שקליטתה אצל הקורא נעשית דרך התחושה, ולא דרך השכל. בשל כך ביכרו הקובופוטוריסטים שלא להעביר את יצירותיהם דרך הסדר המטשטש כל ייחוד, אלא שיכפלו אותן בשיטות ליתוגרפיות או דיניות, המשמרות את תנועת ידו של המשורר או של המאייר, לשם יצירת מגע בלתי-אמצעי בינו לבין עינו של הקורא. מיווגו של העיצוב הגרפי עם הטקסט השירי יוצר "חפצון" של ההשראה, המתקשר בעקיפין למחאה הקובופוטוריסטית נגד סמלי האסתטיקה הערטילאיים והנשגבים. קרוצ'וניך הוביל את התהליך אל שיאו, ביוצרו קולז'ים מנייר צבעוני כספרי שירה ובהוציאו עשרות ספרונים הכתובים בכתב ידו על עמודי מחברת מחוספסים בתפוצה מזערית. הפואמות בבטון-ברזל של קמנסקי משתייכות אף הן לסוגה העל-תבונת בפוטוריוזם הרוסי.

תדמיתה הפרועה של העל-תבונה האפילה במקצת על העובדה, כי לסגנון השירי הזה מקורות בספרות מהוגנת יחסית. סונַטת התנועות והצבעים של ארתור רמבו היא דוגמה אחת, אך בולטות ממנה דוגמאותיהם של הקלסיקונים הרוסים מן המאה התשע-עשרה, פיודור טיוטצ'ב ("מחשבה שנאמרה בקול היא דבר כזב") ואפנאסי פט ("הו, לו ללא מילים ניתן היה להתבטא"); "איני יודע מה אגיד, אך השיר נובט הוא". קנוט המסון, צ'כוב והמחזאי אוסטרובסקי הוזכרו אף הם כמקורות השפעה אפשריים של העל-תבונה. מבין המשוררים בני הזמן צוינו אוסיפ מנדלשטם, שקרא למילה לשוב אל צור מחצבתה, המוזיקה, וקונסטנטין בלמונט, שלהוטנות מילולית וצלילית וירטואוזית מאפיינת את שירתו.<sup>13</sup> אולם כל אלה הם מקורות עקיפים. כראוי לתנועה השואפת לטשטש את ההבדל בין הספרות לחיים, הקובופוטוריוזם מיקד את מבטו במכמני הלשון המדוברת, ובמיוחד בתופעות של לשון עממית



המשוחררת מעפכות המשמעות. שפת השירה הקובופוטוריסטית שאבה מלשון הפעוטות<sup>14</sup> ומן הפולקלור הרוסי – מזמורי כישוף ולחש מחד גיסא ונוסחות התפילה של הכתות המיסטיות הרוסיות, המהוות מעין שפת סוד בקרב קהילת הכת, מאידך גיסא. החטיבות הלשוניות האלה נתפסו בעיני הקובופוטוריסטים כמטמונים של ידע אינטואיטיבי הפוסח על הפער שבין התבונה לרגש.

המתודה העל-תבונית פירושה קילוף גלעינה של המילה מקליפת המשמעויות המצטברות שנספחו אליה לאורך הדורות. בסלקם את תוכנה התבוני של המילה, נותרו משוררי העל-תבונה עם היסוד המילולי הפונטי, המורכב לשיטתם מן הצליל ומן הצבע, וכך קבעו את התזה הפרדוקסלית המרכזית של הקובופוטוריום העל-תבוני: המובן המילולי המקובל נעדר למעשה כל משמעות. מה שנחשב עד כה ליופי, הוא לאמתו של דבר התגלמות הכיעור, והאנטי-אסתטיקה של העל-תבונה היא האסתטיקה העילאית. במאמרו "שחרור המילה" עיגן בנדיקט ליבשיץ את העל-תבונה עיגון תיאורטי, בטענו כי העל-תבונה היא שינוי של זווית הראייה על האמצעים הספרותיים, שינוי המבטל קטגוריות בנות אלפי שנים כ"אפוס", "דרמה" ו"ליריקה". ליבשיץ יצא נגד המקלים ראש בחשיבותו של הקובופוטוריום, שגרסו כי הוא מסתכם ביצירת מילים חסרות פשר על ידי הדבקה אקראית של תנועות ושל עיצורים אלה לאלה. כנגד גישה פשטנית זו הזהירו גם ואדים שרשנביץ' ואיגור טרנטייב, חבר הקבוצה העל-תבונית "41", שכתב כי "השפה העל-תבונית מסוכנת: היא תקטול כל כותב שירים שאינו משורר." לדבריהם ניתן חיזוק במציאות – דווקא כתיבה על טהרת הג'בריש לא תפסה את המקום המרכזי בעל-תבונה, שתחת כנפיה הסתופפו כמה אורחות שירה אוונגרדיים. כתיבה בשפה "תבונית" תוך סילופם של כללי הדקדוק, התחביר או הכתיב נחשבה אף היא לכתיבה על-תבונית. גזירתן של מילים חדשות משורשים ומתבניות קיימות, עימום מכוון של משמעות מילולית, רמיזות ממילה למילה הפותחות אופקי קליטה אחרים, עירוב בין אוצר מילים תבוני לאוצר על-תבוני – כל זה נכלל בקטגוריה של העל-תבונה. סגנון מיוחד ביצירה העל-תבונית היה פנייה אל רובדי הלשון הארכאיים, תוך הסתמכות על מטען מילולי שכוח השאוב מן הגווילים הרוסיים של ימי הביניים. אף על פי שיצירות הכתובות בנוסח זה הן למעשה יצירות "תבוניות" לכל דבר ועניין, סרבולן וכבדותן הכמו-שמאניסטית משייכות אותן בעקיפין אל העל-תבונה. מאפיין נוסף המייחד את הסוגה הזאת הוא הרצינות הקודרת השורה עליה; זאת בניגוד לעל-תבונה "הרגילה" מבית היוצר של קרוצ'ניך, הנשענת בין היתר



על מסורת ההצחקה הרוסית העממית, ה"סקומורושנינה": מעין בידור עממי מוזיקלי-תיאטרלי עתיק, שרווח בשווקים ובירידים. עם זאת, גם בעל-תבונה העליזה של קרוצ'וניך מסתתר רובד עגום, הבא לידי ביטוי במלחמתו העיקשת נגד הלשון התבונית "המפגרת", מלחמה העלולה לרמוז למעשי חורבן גדולים יותר. "מסוכן", כינה את קרוצ'וניך חברו הקרוב ולימיר חלבניקוב, "עליו ומלא רעל" – זהו המשפט שחרץ עליו דוד בורליוק; ומי אם לא קורניי צ'וקובסקי איבחן את הקשר הגנטי בין "הניהיליזם" של קרוצ'וניך ליצר ההרס הטמון ב"נפש הרוסית": "מדינה שבה אחרון השתיינים [...] והאישיות הממלכתית הראשונה דוגלים [...] בסיסמה אחת: "לא אֶכפת!" – לא יכולה היתה שלא להוציא מקרבה את קרוצ'וניך."

השירה העל-תבונית מיוחסת בראש ובראשונה לקובופוטוריוזם, ולקרוצ'וניך בפרט, אך זוהי ראייה שטחית. כמה מן הפוטוריסטים, ששירתם קרובה אל העל-תבונה, השתייכו ל"צנטריפוגה"; חידושיהם הלשוניים של האגופוטוריסטים נושקים אף הם לעל-תבונה, אם כי האגופוטוריסט היחיד שחיבר שירה על-תבונית מלאה, היה וסיליסק גנדוב. הוא אף הגדיל לעשות בכותבו כי "שקספיר וביירון שלטו יחדיו בשמונים אלף מילים – משורר העתיד הגאון וסיליסק גנדוב שולט מדי רגע ב-800,000,000,001 מילים בריבוע", הכרזה שאם נתייחס אליה בכובד הראש הראוי, תבחר לנו את האופן שבו הבינו משוררי הפוטוריוזם את המהפכה בלשון, שחוללה העל-תבונה.<sup>15</sup> ב-1913 פירסם גנדוב אוסף בן חמש-עשרה "פואמות" תחת הכותרת החד-משמעית "מוות לאמנות" – ארבע-עשרה מתוכן היוו שורה על-תבונית אחת, והאחרונה, "פואמת הסוף", היתה דף לבן נקי. "קריאתה" של הפואמה הזאת בציבור הסתכמה בתנועת יד דוממת. נדע אפוא כי לפני הדאדאיזם והסוריאליזם היתה העל-תבונה הרוסית, ולפני מיצגי השירה המודרניים ו"4.33" של ג'ון קייג' היתה "פואמת הסוף" של המשורר וסיליסק גנדוב.

הפילוסופיה והמדע הרוסי חבים לעל-תבונה כמה מפריצותיהם החשובות. הסנגוריה המשכנעת ביותר על העל-תבונה ניתנה ב-1914 על ידי הבלשן הצעיר ויקטור שקלובסקי במאמרו "הלשון העל-תבונית והשירה", מאמר שבישר את הופעתו של הפורמליזם בחקר הספרות ברוסיה שנים ספורות לאחר מכן. מחקריו האפיים של חלבניקוב בתורת הלשון ובתורת המספרים מתבססים אף הם על עקרונות העל-תבונה, אם כי רוחבם הפיזי ומעופם הפנטסטי מיוחדים לחלבניקוב.

שני מאפייניה של העל-תבונה – תלותה בשפה הרוסית כמקור להשראה

וכמקור פונטי לצד יומרה לכינונה של שפה בין־לאומית – מוכרחים לבוא לידי התנגשות. דומה כי גם הפוטוריסטים לא פתרו את המתח שבין "לאומיותה" של העל־תבונה ל"על־לאומיותה" המוצהרת: ב"המילה כשלעצמה" כתבו חלבניקוב וקרוצ'וניך על שיר העל־תבונה הראשון ב"שפתון", כי "חמש השורות האלה הן יותר רוסיות־לאומיות מכל שירתו של פושקין". לכאורה הדברים נאמרים על ג'יבריש טהור ו"נהיר" לכול כ־*dyr bul schyl*, אך כבר בדוגמת ביכורים זו לעל־תבונה משתמש קרוצ'וניך בצלילים המצויים לרוב בשפות סלבויות (*y, sch*) ובצירופים, שגם פה המורגל בפונטיקה רוסית מתקשה להגותם. דווקא בשל הרצון שלא לנתק לגמרי את העל־תבונה מן היסוד הלשוני בעל המשמעות, התמוטטה היומרה הפוטוריסטית ליצור לשון שרית עולמית חדשה. לא בכדי נפוצה בפוטוריוזם הרוסי העל־תבונה המתונה יותר מן העל־תבונה הרדיקלית נעדרת המשמעות.

בהקשר הזה יש לתת את הדעת על שאלת הקריאה בשירה זו. כיצד יקרא אדם יצירה על־תבונית? אם הוא רגיש דיו לאתגר שמעמידים בפניו הפוטוריסטים, הוא יישבה בקסמיה של המְגִיה הצלילית, וכל פירוש שייתן לה ינבע מן הרגש האינטואיטיבי. אולם לרוב הקורא רואה פְּעֵל־תבונה משוכה, שיש לדלג עליה. הוא יתמודד עם העל־תבונה דרך זיהוי מילותיה עם מילים רוסיות מוכרות באמצעות דמיון צלילי המאפשר "להלביש" משמעות על שירה הכופרת במשמעות. הוא ינסה להסביר לעצמו את הכתוב באמצעות שליפתם של מובנים שונים ומשונים הנרמזים בכתב החידה העל־תבוני, אם הכתוב מעודד אותו לכך ואם לאו. כך נלכדת העל־תבונה הבלתי־לאומית כביכול במלכודת של השפה הלאומית "המוגבלת". שחרור השפה והאמנות הוא מטלה הרובצת על כתפי הסופר והמשורר לבדו, ובדרך כלל הוא אינו מעביר את שרביט המאבק לקוראיו. מבחינה זו, יצירה על־תבונית היא יצירה מושלמת: היא אינה ניתנת לעיבוד נוסף.



שער הקובץ הפוטוריסטי "סוכנות הנגד האביבית של המוזות", 1915

- 1 כך תירגם עמינרב דיקמן את המונח הרוסי "будетляне".
- 2 שמה של הקבוצה העתידאית בספרות.
- 3 לתרגומו של מכתב זה ראו עמוד 112.
- 4 ראו שיר זה במבחר שירי הפוטוריום הרוסי שלהלן, עמוד 82.
- 5 הקו הזה ביצירתו של בורליוק הביא את צ'וקובסקי להאשימו בתשוקת מוות. התפיסה הזאת היא חד-צדדית במקרה הטוב, שכן לבורליוק שירים רבים המשבחים את הפריזן ואת הצמיחה. בנדיקט ליבשיץ תיאר בזיכרונותיו את תאוות החיים והגילויי הבלתי-מרוסנת של בורליוק, ועורכי קובץ שיריו (2002) מסכמים את יצירתו כ"שיר הלל שמח, מלא רֶעֶב לחיים".
- 6 לתרגום הפרולוג והמערכה הראשונה של מחזה זה (מרוסית: עמנואל גלמן) ראו עמ' 98.
- 7 דבריו של סטלין על מיאקובסקי ב-1935.
- 8 עם אנשי התנועה הקבוצפוטוריסטית הרוסית נמנו נשים לא מעטות, כמו נטליה גונצ'רובה, אלכסנדרה אקסטר, אולגה רוזנובה ואחרות, אך כולן (למעט רוזנובה), עסקו בציור בלבד.
- 9 לתרגומו של גילוי דעת זה ראו עמוד 110.
- 10 על עיצוב הבמה היו אמונים קזימיר מלביץ' ופבל פילונוב.
- 11 קוזמה פרוטקוב הוא משורר פיקטיבי ש"פעל" באמצע המאה התשע-עשרה, פרי יצירתם של אלכסיי טולסטוי ושל האחים ז'מצ'וז'ניקוב. שיריו, מחזותיו ומשליו, ספק רציניים, ספק היתוליים, הם אבן דרך בקטירה הרוסית.
- 12 נזכור שהריאליזם נחשב לז'אנר המועדף בעיני הסוציולוגים הסובייטים של האמנות.
- 13 ראו שירו של פלמונט, "קולו של השטן", בגיליון "הו!" 4 (עמ' 104).
- 14 בהקשר זה ראוי לציין את הספר "חזירונים", המורכב מיצירותיו של קרוצ'וניך ומשיריה של זינה ו' בת האחת-עשרה, ואת לקט השירים והציורים מעשה ידי ילדים שפירסם קרוצ'וניך; כמו כן, הליריקה של ילנה גורו מתאפיינת בלשון "מתיילדת", המדגישה את מיתוס אימהותה מוכת השכול.
- 15 קרוצ'וניך לא טמן ידו בצלחת, בטענו כי "ב-27 באפריל, בשעה שלוש אחר הצהריים, השתלטתי בן-רגע על כל השפות על בוריין. כוהו משורר ההווה. אני מפרסם את שירי בלשונות היפנית, הספרדית והיהודית."

## אני ורוסיה מבחר משירי הפוטוריזם הרוסי

מרוסית: עמנואל גלמן, רומן וטר, סיון בסקין ורונן סוניס

### ולדימיר מיאקובסקי<sup>1</sup>

בגלל עייפות

אַרץ!

תני לנשק לשבעה את ראשך הקרח  
בבלואי שפתי עם כתמים של זהב נכרי.  
כשעיני הבדיל נדלקות, בעשן-השער הפורח  
תני לאפך את שרי הבצות השטוחים להחריר.  
את! אנו – צמד,  
פצועים אנושות, נרדפים בעררי-אילות;  
צהלת הסוסים שרוכבם אבדון – תרתע לאחור.  
עשן הבתים ישגיגנו מהר בזרועות ארכות-קלילות  
להרגיז את עיניו, הדלוחות מגשמים, של האור.

אחותי!

בבתי התמחוי של דורות בני-חלוף  
אולי תמצא לי אמא;  
אזרק לך קרן-רועים מגאלת-שירה.  
התעלה, בלשית ירקה,  
בשדות מקפצת קדימה –  
לשבותנו בכץ  
עבותות-הדרכים הנורא.

1913

(מרוסית: עמנואל גלמן)

מילים אחדות על עצמי<sup>2</sup>

אני אוהב לראות איך ילדים מתים.  
האם הבחנתם בגל צחוק חיתי  
מבעד לממותה של המרה השחרה?  
ואני,

בשיטוטי בספרית הרחובות  
עלעלתי לעתים קרובות בכרך ארונות הקבורה.  
הלילה  
מזמו באצבעות הרטבות  
אותי

ואת השדרה.  
בזלעפות המטר על כפת קרחתו  
קפץ בית האל המטרף.  
ראיתי — ישוע<sup>3</sup> מן האיקונה ברח;  
את שולי גלימתו המרוטים  
נשקה, בוכיה, השלולית.  
אצרח אל הכרך,  
אנעץ את פגיון יסורי השירה  
בכשר השחקים המחליא.

"שמש!

אבי!

רחם עלי, אל תתעלל בי, אתה לפחות!  
דמי ששפכת נגר בדרכי־הבכא.

זאת נשמת־י —

פסות עננה פורחות

ליד צלב חלוד,

ברקיע נחר.

זמן!

אתה לפחות, מרחן שכמותה,

שרבט את פני

על מזבח כל המומים!  
אני עירי כעינו הפקוחה לרוחה  
של אדם ההולך אל הסומים!"

1913  
(מרוסית: עמנואל גלמן)

## לילה

אדם־ולבן מקמט ומשלה,  
זרקו על ירק מטבעות זוהרים,  
ולחלונות שידם אפלה  
חלקו צהב עז של קלפים בווערים.

כפר ושדרות לא נבוכו לראות  
גלימות בנינים בכחל הכהה.  
כמו פצע צהב נחפזו האורות  
בשלל עדיים לחשק רגליהם.

חתול מנמר־הפרנה — ההמון —  
נגרר בדלתות, מתקמר אל מוצא;  
איש־איש השתדל להניע עמו  
את גוש הענק — את הצחוק המוצק.

נלפת בכפי השמלות עד יאוש  
אשחיל חיוכי לעברן. בצחוק חם  
הלמו על הפח חבורה של בני־כוש,  
בנפיה־התפי מרהיבות את מצחם.

1912  
(מרוסית: עמנואל גלמן)

לעצמו אהובו מקדיש המחבר שורות אלה

אַרְבָּעָה.  
כְּבָדִים כְּמִכָּה.  
”לְקִיסָר אֲשֶׁר לְקִיסָר – לְאֱלוֹהַ אֲשֶׁר לְאֱלוֹהַ.”  
וְאַחַד  
כְּמוֹתֵי  
יַחְסָה הֵיכָן?  
אֵי אֲמָצָא מְאוֹרְתִי בְּתַהוֹ?  
לוֹ הֵייתִי קָטָן  
כִּיִּם הַכְּבִיר  
מִזְדַּקֵּף עַל בְּהוֹנוֹת נַחְשׁוּלָיו.  
מִלְטָף בְּגָאוֹת עוֹר יָרַח.  
אֵיפֹה אַחֲפֹשׁ  
אֶת חֲמַדַּת לְכַבִּי?  
הֲרָקִיעַ נָנֵס לְפָנָיָה!  
לוֹ הֵייתִי אֲבִיוֹן!  
כְּרוֹקֶפֶלֶר נִדְכָּא!  
מֶה מְמוֹן לְנַפְשִׁי?  
בֶּה חוֹמֵס תְּאוֹתָן פָּרָא גַם כֹּה.  
לֹא יִשְׁבִּיעַ לְעֵדֶר חֲפְצֵי הַמַּפְקָר  
זֶהְבֹּן שֶׁל כָּל הָאֱלֹסְקוֹת!  
לוֹ הֵייתִי צוֹלֵעַ לְשׁוֹן  
כְּדָאֲנֵט  
אוּ פֶטְרִרְקָה!  
נִפְשׁ אַחַת לְהַצִּית!  
לְצוּוֹת כִּי בְשִׁיר תַּחֲרֹכָה!  
מְלוֹתֵי  
אַהֲבֵי  
כְּשַׁעֲרֵי הַהֲדָר, כָּךְ –  
אַהוּבוֹת שֶׁל עֲדָנֵי עֲדָנִים

בָּם תִּצְאָנָה בְּלִי צַל וּבְלִי זָכָר.  
לוֹ הֵייתִי כְּרַעַם  
שָׁקֵט  
אֶתְאַנֵּק  
בְּרִטֹט אַחֲבֵק מְנוּזָר כְּדוּרֵי מְמַקְמֵק  
אֲנִי  
לוֹ בְּמִלּוּא הָאִימָה וְהַפְּרִיץ  
אֶת קוֹלִי הָאֲדִיר שׁוֹב אֲצִוִּיחַ  
יְדֵי כּוֹכָבִים תִּפְכַּרְנָה בְּלֶהֱב  
שְׂאוּלָה דָהָר הַכּוֹכָב בְּעִגְמָה!  
עֵין בְּקֶרֶן חֲלִילָה אֶכְסֵס  
מִי יִתְנַנֵּי לְהִיּוֹת  
כַּחמָה הַנְּדַלְחַת.  
פִּזּוּ זְהָרֵי  
לִי יָקָר מֵהַשְּׁקוֹת  
חֵיק אֲדַמָּה מֵתַגְבַּחַת!  
אֲחַלֶּף לִי גוֹרָר  
נִטֵּל אֶהֱבֹמוֹנִי.  
מֵהוּ יָלִיל  
מִכְאוּבֵי  
תַעְתּוּעַ  
בוֹ הָרוּנִי גְלִיתִים בֵּין תְּנוּמָה לְלֹא נִים  
כֹּה עָצוּם  
מִיֶּתֶר  
וְשָׁכּוּחַ.

1915  
(מרוסית: רומן וטר)



## וְלִימִיר חֶלְבְּנִיקוֹב<sup>4</sup>

אני ורוסיה

רוסיה דרור קראה לאלף רבוא.  
טוב הדבר! יזכרוהו שנים לא-מנזן.  
ואני כתנתי הסרתי,  
וכל מגדל שערה תמיר ומראני,  
כל חריץ  
בעיר גופי  
הניף שטיחים ובדי ארגמן.  
אזרחיות ואזרחי  
עצמי — מדינת  
תלתלי אלף חלון למול אשנבים נצטופפו.  
אולגות ואיגורים,<sup>5</sup>  
צוהלים בלב בן  
לקראת החמה, מבעד לעורי שלחו מבטם.  
הקץ לכבלי הכתנת!  
ואני אד כתנתי הסרתי —  
שמש נתתי לעממי עצמי!  
עירם נצבתי נכח הים.  
כה הענקתי חרות לעמים,  
שנף להמון.

(מרוסית: רומן וטר)

## איש מסכות גלמוד

ובשעה שמעל צרסקויה סלו  
התמרו זמירותיה ובכיה של אחמטובה,  
התרת פקעת של חוזה טובה,  
כפגר מתנמנם דדיתי בציה,  
בה גססה אי-אפשרות.  
איש-מסכות לאה  
צועד-פורץ דרכים  
ובה בעת ראש מסלסל  
של אלף תת-ארצי במנהרות חושכות  
מצמץ שפתיו בדם ובני אנוש לעט  
אפוף אימים גדולי עוז  
ברצון ירח נעטף  
כמו בגלימת שנה של ערב, הנוד  
קפיץ רדום בין תהומות  
והתקדם מצוק לצוק.  
סומא צעדתי כל עוד  
סופת חרות אותי הובילה,  
ובי הצליף מטרי נטוי.  
מגוף חסון נעצמות את ראש האלף הסירותי  
והנחתיהו אל חומה:  
וכאביר אמת מול העולם אותו נשאתי:  
שאו עיניכם, הרי הוא!  
הרי הראש המסלסל! לו המונים יקרו מקדם!  
ובחתת  
הבנתי שאין איש רואני:  
וכי עלי לזרות עינים,  
כי על זורע העינים! להלך.

שלהי 1921 - ראשית 1922  
(מרוסית: רומן וטר)



\*

הַתַּנַּגְשׁוּ פִּילִים בְּנִיבֵיהֶם כָּךְ,  
 עַד כִּי נִרְאוּ כְּגֹשׁ סֶלַע צָחַר  
 תַּחַת יָדוֹ שֶׁל אֲמֹן.  
 שְׁלֹבוּ אֵילִים קַרְנֵיהֶם כָּךְ,  
 עַד כִּי נִרְאָה: כּוֹסֵם בְּכַרִּית קְדוּמִים תּוֹנֵחַ,  
 עִם חֲמֻדָּה הַרְדִּית וּבְגִידָה הַרְדִּית.  
 נִקְוּ נְהוֹת אֶל יָמִים כָּךְ,  
 עַד כִּי נִרְאָה: יָדוֹ שֶׁל אֶחָד תַּחֲנַק גְּרוֹן רֵעֵהוּ.

1911

(מרוסית: רומן וטר)

\*

נְעוּרוֹת הֵן אֲשֶׁר תִּרְמַסְנָה  
 בְּמִגְפֵי עֵינֵיהֶן הַשְּׁחָרוֹת  
 אֵת פְּרָחֵי לְבָבִי.  
 נְעוּרוֹת, אֲשֶׁר הִרְכִּינוּ כִּידוּנִים  
 אֶל אֲגַמֵּי רִיסֵיהֶן.  
 נְעוּרוֹת, שֶׁתִּרְחַצְנָה רַגְלֵיהֶן  
 בְּאֵגֶם מְלוֹתֵי.

(מרוסית: רומן וטר)

\*

קַרְנֵי הַחֲמָה בְּעֵין שׁוֹר  
 הַשְּׁחָרָה  
 וְעַל כַּנֶּף זָבוּב כָּחַל  
 שֶׁהִבְזִיק מְעֵלָיו בְּחֻטָּף  
 כְּמִיתָר שֶׁל רְסִיס אַרוֹסִין.

אביב 1922

(מרוסית: רומן וטר)



לילה בגליציה

בת היים: מקורות אסדה נטרפת  
אל עשבי היום אביט  
ובכס של אבן אפר  
אתישה לברי.  
רשע, רשע, בו נפלת  
ארץ בה תבוא  
נשר, נשר חוש אורחת  
הן תאכרה, אדוני לי!

האביר: זה הכפור יוקד פלהט  
הי בת ים שתייה מדעת  
יכות סביב וצרח  
רע לי פה אמצא לי דרך (הולד)

שיר המכשפות: לא-לא טוב!  
לי לי טוב!  
ז'ון-יאן טוב לה-לה  
טוב לה-לה! לא, לא, טוב.  
ז'ון-יאן! ז'ון-יאן!

בנות היים שרות: איא איו צולק  
ציו איא פאצו!  
פיץ פאצו! פיץפאצו  
איו איא צולק!  
דינזא, דינזא, דינזא!  
(בנות היים אוחזות בספרו של  
סחרוב ומזמרות על פיו):  
דבדבנה גדגדנה

שם בחטא תקרץ דמותנו  
יש עינינו יפלה  
קלשוננו של הדיג  
בעדנה יזום הנחל  
בין גדותיו הוא חג וחג  
לו לגדם ינשקה  
צחור בשריה של רחל  
בנגון חליל חשקה  
ושניה תערטל  
רואכאדו, רינדו, רינדו  
שונו, שונו, שונו  
פינצו, פינצו, פינצו  
פאץ, פאץ, פאץ

בקבר האופרישקיס<sup>7</sup> את רעם:  
"בלהב היהב" – קול קרב  
מת אתה עכשו  
קדרו הבחורים  
ופניהם שחרים.

בת היים: מי תקבוצה הריקה  
ידידתי אמרי נא  
בנות היים: איו, איא צולק  
איו איא צולק  
פיץ, פאץ, פאצו  
פיץ, פאץ, פאצא  
איו איא צולק, איו איא צולק  
קופוצאמו מינוגאמו פינצו פינצו  
פינצו

## מותו של סוס

אָפּלו  
יַפְעִילו  
שׁוֹק לְבֶשֶׁר-סוּס —  
זוֹהֵי עֵינַי שֶׁתַּחַת הָעֵינַי  
וְאִמוּנָה בְּמִשְׁיַח כְּמוֹס.  
מִתְגַּסִּים  
וּבְסוּד גּוֹסְסִים.  
בְּתוֹךְ הֶרְתַּמָּה, מִתְנַסָּה בְּנָסִים —  
נוֹפֵל עַל הַתַּחַת הַמִּכָּה בְּרִצְפָּה —  
בְּבֶשֶׁר הַסּוּסִים,  
שֶׁם הִנְנִי סוּס הָעָרִים הַלְכֵן  
עִם מִבְט בַּת הַיָּם הַמְקַסִּים,  
בְּעֵינַי עוֹרֵת  
כַּחַל,  
בְּרִתְמָה הַשְּׁחֹרָה,  
כְּשֶׁלֶג נָגַר שֶׁל צִפְרָא,  
אֲנִי מְפָרֵר.  
כֵּךְ אָפֵל  
כְּפָרָג הָרוּג.  
הַחֲלֻפְנִים יַחֲלִפוּ  
דִּיג־דִּיג וְדוּג־דוּג,  
וְאֲנִי אָפֵל  
כְּפָרָג הָרוּג.  
וְהָעִיר, הִיא לְכֹל שֶׁמִּשְׁלִי-לִיָּה  
הוֹשִׁיטָה פָּצַע חֵם  
וְשִׂאָלָה: הָאֲמָנָם?

1918-1919

(מרוסית: סיון בסקין)

(המכשפות מתמתחות אל קשת  
כַּעֲגוּרִים מִמְרִיאוֹת)

שְׁגָדָאם מְגָדָאם וַיִּקְדָּאם  
צ'וֹךְ, צ'וֹךְ, צ'וֹךְ צ'וֹךְ צ'וֹךְ

בְּנוֹת גְּלִיצְיָה שְׁחוֹת: הָא הוּצוּל

צוּעֵד הָכֵן  
אֲפָדָה כְּהָה לּוֹבֵשׁ הוּא  
הוּא שׁוֹכֵן

בְּהָרִים עִם בַּת הַכֶּשֶׁף  
לֹא מִכְבֵּר בְּרִיּוֹת רְאוּהוּ  
בְּעֵלוֹת וְרִיחָה שְׁחֹרָה  
זוֹ אָמַת לֹא תַעֲתוּעַ

עַל הַסְּלַע הַנִּפְרָא  
בְּשַׁחוּר רִיסִיָּה מְעַפְעַפֵּת

וְעָכֵן מֵת כַּחֲצִי מַחֲזֵק  
כִּיָּד נִקְשָׁה תִפְסוּ בְּצַפַּע  
וְעַל שְׁפִתֶיהָ שִׁיר הַדָּג

עוֹר אַחוּרִיָּה נַעֲקָר  
וְהִיא נֹאָה מוֹרֵד בַּר  
בְּפִסְיֵעוֹתֶיהָ חֵי תְכָרִית

עֵינֶיהָ קָשֶׁת אַכְזוּרִית  
כֵּן מִבְטִיָּה תִלְכֹּסֵן

וְאֵל מִתְנָה חָגוּר גְּרוֹן  
וְחִיוִכָּה גְלוּי פָתוּחַ  
כֵּן מִבְעִיתָה אֵת בַּת הָרוּחַ

דצמבר 1913

(מרוסית: רומן וטר)

## אסיה

תְּמִיד שִׁפְחָה, כְּתָמִי לְדָה שֶׁל מְלָכִים עַל הַשָּׂדִים,  
בְּתֵנוּךְ אֲזֵנָה, בְּמָקוֹם עֵגִיל, חוֹתֶמֶת־מַמְלָכוֹת.  
פַּעַם עֲלָמָה עִם חֶרֶב שְׁעוֹד לֹא יִדְעָה מִשָּׁגֶל,  
וּפְעַם מִיִּלְדָת — יִשִּׁישֶׁת־מֵהַפְּכוֹת.  
אֲתָה הוֹפֵךְ אֶת עֲמוּדֵי הַחֲבוּרִים הָהֵם,  
שֶׁכְּתַב־יָדָם הִיָּה מִשְׁקַל־יָדוֹ שֶׁל יָם.  
הָאֲנָשִׁים בְּלִילָה זָהָרוּ בְּרִיו,  
הַהוֹצָאָה לְהוֹרֵג שֶׁל הַמְּלָכִים הִיָּתָה סִימֵן קְרִיאָה זוֹעֵם,  
הַנְּצַחוֹן שֶׁל הַצְּבָאוֹת שֶׁמֶשׁ כִּפְסִיק מִשְׁלָם,  
וְשִׁלוֹשׁ הַנְּקֻדוֹת, שֶׁשָּׂגְעוֹנֵן אֵינּוּ בִישׁוֹן, הֵיוּ שְׂדוֹת,  
זַעַם הָעַם וּכְטוּיוֹ,  
סְדָקֵי הַזְּמַן — הֵיוּ סוּגְרִים.

1921

(מרוסית: סיון בסקין)

תקעו, זעקו, הביאו!

אַתֶּם, מַעֲמִידֵי הַכֶּרֶס שֶׁלְכֶם עַל צֶמֶד עֲמוּדֵי־בֶשֶׂר,  
מִתְנַדְנְדִים בְּצִאתְכֶם מִחֲדַר־הָאֵכָל,  
אַתֶּם יוֹדְעִים שְׁמַחוּז עֲנָק שְׁלֵם מָחָר  
אוֹלֵי יִהְיֶה לְגִיּוֹת — אֵהֵל?  
אֲנִי יוֹדֵעַ שְׁעוֹר תִּפְכֶם עֲבָה כְּקַרְנָה,  
וְנִתֵּן לְגַעַת בּוֹ רַק בְּמָקָל.  
אִךְ הִיתְכֶן שְׁתַּנוּסוּ כְּסוּסֵי מְרוֹץ מִ"שְׁבוּעַ הַרְעֵב",  
כְּאֲשֶׁר מַעַל אֲרֶץ שְׁלָמָה  
הַמּוֹת מְחוֹלֵל?  
הָרִי גּוֹפּוֹת, גּוֹפּוֹת וְגּוֹפּוֹת־לֵךְ  
יִבְהוּ בְּרַקִּיעַ מְכַכֵּב, רַעֲנָן,

ואלו אתם תלכו לקנות לכם  
 לארוחת הערב — כבר לחם לכן.  
 אתם חושבים שהרעב הוא יתוש-סחרחרת  
 שאפשר בקלות להרחיק,  
 אך דעו, שבולגה — בצרת:  
 סבה לא לקחת — להעניק!  
 הביאו ככרות-ענק  
 לנקדות האסוף של "שבוע הרעב",  
 במתן פרוסה של מזון מוצק  
 הצילו את מי שהזקינו פניו!  
 ולגה תמיד היתה לכם מינקת,  
 עכשו היא חצי-קבורה.  
 שהאסון עצום ועלול לזנק עוד —  
 זעקו, זעקו, תקעו בפיכם חצוצרה!

1921

(מרוסית: סיון בסקין)



ולימיר חלבניקוב  
 (ויקטור ולדימירוביץ' חלבניקוב, 1885-1922)

## דוד בורליוק<sup>8</sup>

### Op. 10

קָלָלוֹת בְּצִלְיֵל צָלַל נִמְטָרוּ  
זָנְקוּ רְצוּצוֹת אֶל הַגֵּב  
עָגַל זְרוּעוֹתָיו וּפְעַר הוּא  
נֶעֱזַר רִקְתּוֹ בְּכַרְכַּב  
צָחַק הַמַּגְדֵּל הַגְּבוּהָ  
לְמִטָּה הָעֵם הַתְּקַבֵּץ  
פְּצָרָה הַקְּשִׁישָׁה בְּאֵלוֹהָ  
הַפְּחִיד הַהֲדִיּוֹט וְהַלֵּץ.  
בְּלִי נוּעַ שָׁכַב מֵת אַפִּים  
עֵינָיו נִמְשְׁלוּ לְזִכּוּכִית  
קָרוֹב לְזוֹעַת מִטְּבַחִים  
חָתוּל אֶל דָּמוֹ בֶּאֱ הַלְחִית.

1910

(מרוסית: רומן וטר)

### Op. 9

אֵלֶם הַלֵּיל קוֹלוֹת נְדָמוּ  
בְּמַרְחָבִים מוֹלֵךְ הַכְּפוֹר.  
קְבָרִים צְחָרִים פֹּה נֶעְרָמוּ  
כְּנֶשֶׁב הַסַּעַר בֵּין אֵין-אוֹר  
שֵׁם פְּנָסִים שָׁם הִרְכַּבְתָּ  
בְּשִׁשְׁשׁוֹקָה תֹּאמֵר אֵימָה  
וּמִבְטָה — כּוֹכַב כְּכָה הוּא  
הוּא כְּמוֹ אֲבִנָּה שֶׁל לְבָנָה.  
וּמָה עָמַק גְּוִיָּה-תְּפֹאֶרֶת  
קְבוּרָה בְּשִׁלְגַּת הַשָּׁחַר.  
רוּץ רוּץ אִפּוֹא רִיצָה דוֹהֶרֶת  
וְהַעֲלֵם אֶל הַקִּיטוֹר.

1910

(מרוסית: רומן וטר)

### ענן

בְּנוֹת הַסַּעַר בְּכִינָה בְּכִינָה  
זֶה תִּלְתֵּל אֲוִיר נִשְׁלַח  
עַל עֵינַי עֲלָמוֹת גֵּן עֶדֶן  
לְוִיתָן נִמְתַּח.

1914

(מרוסית: רומן וטר)



## אלכסיי קרוצ'וניך<sup>9</sup>

בית נתיבות סהרורי

על הגֶּשֶׁר  
אצת ים ששרשה נערה  
שנלכדה באקראי  
בעין רכבת תועה  
בכתה צלעותיה ער תם  
על מגפו  
של קשת צלוב אל המדומים  
וגנן בחממה  
שפני הברדיל פניו  
קשר לה כתר  
של עלמת ערפלים.

1920

(מרוסית: רומן וטר)

מרב עצבון  
הלבינו התחנות  
בלכן סיד ירח  
כתובות מחוקות  
בתוך אדים מצנים  
מקפצות בין קני פינס  
של עמודי טלגרף...  
טוס סמוק – הרמזור  
מטיח בקרקפת  
מזניק למקומותיהם  
את פקחי הצמתים...  
בתי נתיבות סהרורים  
המפשיטים את הנפש הלוחבת  
בפירוואט לא־נוע  
לקול סבבת קורתית  
מפחידים לעת לילה...  
שריקת פהק עצבנית.

## וּסִילֵי קִמְנִסְקִי<sup>10</sup>

### תפילתי

חוס עָלֵי  
וּמַחֵל לִי  
אֶל צְבָאוֹת.  
הַתְּעוֹפְפֹתַי  
בְּאֵירוֹן.  
כַּעַת בַּתְּעֹלָה  
אֲרַצֶּה כְּסֹרְפָד  
לְנַבְט.  
אֲמֵן.

1916  
(מרוסית: רומן וטר)

\*

הַנְּשָׁגֵב — כֹּה פְּשׁוּט הוּא.  
תֵּן עֵינֶה בְּעֵינִים:  
עֵינֵי הַרְקִיעַ תִּצְלֵלְנָה.  
עֵינֵי הַחֲמָה תַחֲמַמְנָה.  
עֵינָיו שֶׁל הַיַּעַר תַּהַמְנָה.  
עֵינָיו שֶׁל הָעֵשֶׁב תִּפְרַחְנָה.  
עֵינָיו שֶׁל הַחֹל צְהַבּוֹת.  
עֵינֵי הַמְּקוֹרֹת תִּתְרוֹצְצְנָה.  
עֵינֵי הַשְּׁחָפִים תִּרְחַפְנָה.  
עֵינָיו שֶׁל הָאֵי עֲגֹלוֹת.

1916  
(מרוסית: רומן וטר)

## איגור סוורינין<sup>11</sup>

פואָזע על המשקלים הישנים

מאַבנים פּרוּזודייים,  
רבים כה השתמשו בכם.  
הו, קלישאות בנליות,  
שלא שוות פרוטה,  
עם חרוזים מלודיים  
(נו, מה זה? התבישו לכם!)  
אך יש בכם רנה לי עוד,  
כי נשמתי פשוטה!

קולכם (בדור ניקיטיני)  
צלצל (בדור דרז'ביני),  
שורר (בדור נקרסובי),  
זמר בימי טולסטוי!  
גם אם בכם בועט אני  
מיד לזמר שב אני,  
החדושים הובסו בי –  
לספר הבו גוי.

ברוכים אתם, פואטיים,  
שגורים, רליאביליים,  
משלמו-מוזיקליים,  
טובים אף יקרים!  
הו, רעלמופתיים,  
מעדנים, ג'נטיליים,  
שמחים וגם פטליים,  
הו, משקלים – זמירים!

1919, טולקה  
(מרוסית: רונן סוניס)

פואָזע של פרידה  
(תשובה לוואלרי בריוסוב<sup>12</sup>)  
על השיר ששלח)

עִנְפתי מִמְרֵב־הַמְלָל,  
הַחֲנָפִים אוֹתִי מֵלֵאִים...  
מֵאֲסֵתִי גַם בַּתֵּאֵר "מֵלֶךְ"  
שֶׁהֶעֱנִיק לִי אֱלוֹהִים.

הַמְכֻשְׂרִים מִשִּׁיר יְנוֹסוּ,  
רוֹצְחֵי־הַשִּׁיר יִרְעִימוּ קוֹל...  
וְרַק אֶתֶּה, וְאֵלֶרִי בְרִיוֹסוֹב,  
שֶׁלִּיט שׁוֹה־עֶרְךָ לִי בְכָל...

עִנְפתי מִלְרֵדוֹת בְּעֶדֶר,

אֵינִי מוֹרָה, אֵינִי תִלְמִיד,  
אֲשִׁיר בְּטֹבֵעַ אֶת הַקֶּרֶדוּ

שֶׁכֶּה הִלְעִיגוּ לוֹ תְּמִיד.

בְּאַרְץ נְכֻרִיָּה, נְדַחַת,  
הֶרַחַק מִשְׁבַּח וְעֶלְבוֹן,  
תְּהִי נִפְשִׁי חֲמָה זֹרַחַת  
לְכָל חוֹשֵׁב שְׁבַע־עֶצְבוֹן.

1912  
(מרוסית: רונן סוניס)

אוברטורה  
(תרגום 1)

אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה! אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה!  
זֶה חָרִיף וְרוֹשֵׁף וְטָעִים לְהַפְלִיא!  
עִם קִמְצוֹן מִגּוֹרֵגִיָּה, עִם חֵלוֹם בְּאַסְפִּמְיָה  
אַסְתַּעַר עַל הָעֵט, שְׂטוּף עָרְגָה כָּל־כָּלִי!

צְרֻצוּרִים שֶׁל כְּלִי־טִיס! רִיצְתֶּם שֶׁל כְּלִי־רֶכֶב!  
כִּנְפֵנוּפִים שֶׁל כְּלִי־שֵׁיט! שְׂרִיקוּרוּחוֹ שֶׁל אֶקְסֶפֶרְס!  
תִּסְטְרוּ לוֹ כַּהֲגֵן! תִּבְשְׁקוּ אוֹתָהּ תִּכְף!  
אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה — דִּפֵּק עֲרֵב תּוֹסֵס!

עַת נָשִׁים תִּתְלוֹצְצֵנָה — צַחְקוּקוֹן כְּסִימְפּוֹנְיָה —  
תִּצְטַיֵּר לִי כְּפֶרְסָה טְרַגְדִּית־חִיִּי...  
אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה! אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה!  
מִמוֹסְקָבָה לְכַלְכוּתָהּ! מִנְיֵי יוֹרֵק לְשִׁבְתָּאִי!

ינואר 1915, פטרבורג  
(מרוסית: רונן סוניס)

אוברטורה  
(תרגום 2)

אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה! אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה!  
מָה חָרִיף וּבוֹרֵק טַעֲמוֹ הַנְּסִי!  
אֶת לִי רוּחַ נוֹרוֹגְיָה! אֶת לִי רוּחַ הַיִּסְפִּנְיָה!  
אַתְּ לְהִטָּה בְּפִיט! וְאַחַז קְלִמוֹסִי!

צְרִצְרִי מְטוֹסִים! מְרוֹצֵם שֶׁל כָּלִי רֶכֶב!  
שְׂרִיק־סוּפָה לְאַקְסֶפְרָסִים! רַחֲף שִׁיט הוֹלָל!  
שֶׁם בְּרִיָּה שֶׁהַכּוֹה! כָּאֵן בְּרִיָּה מְנַשְׁקֶת!  
אַנַּנסִים בֵּינָן — הַמָּה דַּפֵּק הַלִּיל!

בְּחִבְרַת עֲלָמוֹת תִּשְׁתַּלְּחַבְּנָה עַד מְנִיָּה  
פָּרַס הַזּוּי אֶעֱשֶׂה אֶת מוֹרָא הַחַיִּים...  
אַנַּנסִים בֵּינָן! אַנַּנס בְּשִׁמְפִּנְיָה!  
מְמוֹסְקָבָה — אֶל אוֹסְקָה! מְנִיו יוֹרֵק — לְמַאֲדִים!

ינואר 1915, פטרבורג  
(מרוסית: רומן וטר)

## ניקולאי אסייב<sup>13</sup>

אֶהְיֶה גַם רַע, אוֹ שָׂמָא רַע  
לְגוֹף פְּלוֹנֵי שְׁלֵא הַכְּרַתִּי,  
אֲךָ לֹא יָדָם, יִסְעַר פּוֹרַע  
וְשׁוֹב יַעוֹר כֹּל שְׁזַכְרַתִּי.

לוֹ תִתְפַּוֶּרֶר רְפָה כְּחוֹל,  
לוֹ תִתְמַסְמַס כְּטִיט שׁוֹכַח, —  
תוֹת חֲכָלִילִי יְהִי זֹרֶחַ  
בְּאוֹר הַצְּדַע הַגְּדוֹל!

חֹתֶם כְּזָב, זֹו לְשׁוֹנֵי  
תִּרְקִיב כְּעֵשֶׂת לֹא לֶה חֶסֶן,  
אֲךָ יִצְוָחוּ זְהַבְנִים,  
מֵעַל חֲרָשָׁה תוֹגָה יִתְפַּסּוּ.

הֵם יִשְׁתַּתְּקוּ, הֵם יִשְׁתַּתְּקוּ,  
כֶּךָ שׁוֹר הֶבֶר נָדָם בְּאַרְצֵן,  
אֲךָ אֲזַמְרָגְדִים יִדְלָקוּ  
עַל כּוֹכְבִים אֵי־אֵן יִדְהֶרוּ.

יִתְפַּרַע לוֹ שׁוֹב צְלִי,  
כְּמוֹ הִיָּה הוּא מִתְפַּרַע,  
הַעֲלֵמָה־הַשׁוֹעֲלִית —  
עַד עוֹלָם יוֹקְדוֹת עֵינֶיהָ.

1916

(מרוסית: רומן וטר)

## תיכון צ'וריליין<sup>14</sup>

לילה

אחריתו של לבלר

אין שָׁמֶן בַּמְנוּרָה — יְדַעַךְ הָאוֹר.  
מִיָּד יַחַטֵּף אוֹתָנוּ סוּס שָׁחַר...  
קוֹדֶרֶה הָאֵשׁ — עֵשֶׂן תִּשְׁנוּק...  
פֶּתְאוּם תִּכְבֶּה — אֲנִשׁוּף חָנוּק.  
רָמַךְ שָׁחַר דוֹהַר רַחוּק...  
פֶּרְסָה בְּלֵב תִּדְפֵּק, תִּדְפֵּק!

1912

(מרוסית: רומן וטר)

הו, צִפְרָנִי, אוֹשִׁי, אוֹשִׁי,  
חֲרָקִי בְּאֵלֶם חֲרִישִׁי.  
וְאַתָּה, הוּ רוּחַ סֵתוֹ, יִבְשִׁי  
בְּנִשְׁמַתְךָ דְּמַעַת נִפְשִׁי.  
הו, צִפְרָנִי, חֲרָקִי, חֲרָקִי,  
נִימַת לְבִי, כּוֹחֶךָ חֲשָׁקִי.  
חֲזָקִי, חֲזָקִי. חֲרָקִי, חֲרָקִי,  
הו, צִפְרָנִי, קִנֵּי אֶת חֲלָקִי.  
יָבוֹא תוֹרֵי הַמְרָנָן —  
אֵל עַל אֵלֶיךָ, הוּ יָשָׁד נִבְרָן,  
פְּרוּטַת זֶהָב, רֶשַׁע פְּזוֹרָן,  
אוֹתָהּ אֶתֵּן — יָסַח תִּגְרָן.  
אֶסַח חֲלָקִי הַזֶּה, אֶסַח,  
אֵלֵי לְבִי אֶצְמִיד אֶקְדַּח  
וְהִרְק בְּדַמְמָה אֲשַׁלַּח.  
שְׁלֹחַ תִּהְיֶה לִי וּמְחַשְׁךָ.

1915

(מרוסית: רומן וטר)



דוד בורליוק, המשורר והמוזה

תרגומיו של עמנואל גלמן לשירי ולדימיר מיאקובסקי יראו אור בקרוב בספר "חליל המרזבים, על יצירתו המוקדמת של ולדימיר מיאקובסקי" בעריכת פטר קריקסונוב (הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, ספרי עליית הגג). אחדים מתרגומיו של רומן וטר הכלולים במבחר זה ראו אור לראשונה בכתבי העת "מטען", "עמדה" ו"נקודתיים".

<sup>1</sup> ולדימיר מיאקובסקי (1893-1930), הגם שמוצאו מן האצולה הנמוכה, חבר למאבקים הבולשוויקיים בנעוריו. לאחר תקופת מאסר קצרה, שבמהלכה החל לכתוב שירה, נרשם למכללה המוסקבאית לציור, לפיסול ולאדריכלות. שם נתגלה על ידי חברו לספסל הלימודים, דוד בורליוק, והובא אל קבוצת "היל'אה". ספרו הראשון, "אני!", יצא ב-1913, ועד מהרה הפך מיאקובסקי לאחד ממוביליו הבכירים של הפוטוריזם הרוסי. לאחר המהפכה הבולשוויקית התרחק בהדרגה מהקובופוטוריזם ונקלע למשבר אישי ויצירתי, שבעטיו שם קץ לחייו ב-1930. (ר"ו)

<sup>2</sup> שיר זה הוא האחרון מבין ארבעת שירי המחזור 'אני!' מ-1913. (ע"ג)  
<sup>3</sup> בפרסומיו הראשונים של השיר הופיעה שורה זאת בצורה קצת אחרת: "ךְאִיתִי... הוּא בְּרַח דְרָךְ הַכְרָךְ" — ככל הנראה בניסיון להערים על הצנזורה של אותם זמנים, שהיתה "רגישה" לשימוש חופשי מדי בשמו של ישוע המשיח. (ע"ג)

<sup>4</sup> ולימיר הֶלְבְּנִיקוֹב (ויקטור ולדימירוביץ' חלבניקוב, 1885-1922) נולד בערבות קלמיקיה שלגדות הים הכספי, עובדה שהטביעה חותם עמוק על כתיבתו ועל הגותו. פרסומו הראשון מתוארך ל-1908 (קטע הפרוזה 'ניסיונו של חוטא'), ולאחר מכן הוא נמנה עם מייסדי "היל'אה" והקובופוטוריזם. ליצירתו השפעה עקרונית על דמותו של האוונגרד הרוסי, ופולחנו כ"משורר אידיאלי" שימש לביצור הפוטוריזם ברוסיה ככלל. היקף יצירתו עצום, אך חלקים רבים ממנה אבדו בלי שראו אור, בין היתר בשל רשלנות המשורר עצמו. השתתף במסעו של הצבא האדום לצפון פרס ב-1921 וחלה שם במחלת הטיפוס, שהביאה למותו כעבור שנה. למבוא נרחב על יצירתו של חלבניקוב ולמבחר תרגומים של שירתו, ראו ספרו של עמינדב דיקמן, "דור שלי, חיה שלי" (עמ' 49-91), הוצאת שוקן, 2002. (ר"ו)

<sup>5</sup> "אולגות ואיגורים": רמז לנסיכה אולגה ולנסיך איגור, שמשלו ברוסיה בימי הביניים והיו לדמויות מרכזיות באפוס הרוסי העתיק ובוזכרון הקולקטיבי.

<sup>6</sup> שיר זה של חלבניקוב, על הצלילים האונומטופאיים הכלולים בו, הוא אולי הדוגמה המופרת ביותר לשירה פוטוריסטית "על-תבנית" (ראו מאמרו של רומן וטר לעיל).



<sup>7</sup> מי שהשתתפו במלחמת השחרור של גליציה החל במאה השש-עשרה.

<sup>8</sup> דוד בורליוק (1882-1967) נולד באוקראינה. רכש השכלה אמנותית בקזאן, באודסה, במינכן ובפריז, נמנה עם אגודות אמנותיות אוונגרדיות והשתתף בתערוכותיהן. הנהיג את הקבוצה הקובופוטוריסטית "הילָאָה" עד להתמוססותה במלחמת העולם הראשונה. גילה את מיאקובסקי כמשורר. עקר ליפן ב־1920 והשתקע בארה"ב ב־1922. המשיך שם בפעילות ספרותית ואמנותית, ערך והוציא את כתב העת "Color & Rhyme". בסוף חייו ערך מסע מסביב לעולם וביקר פעמיים בברית המועצות, ב־1959 וב־1965 (ר"ו).

<sup>9</sup> אלכסיי קרוצ'נין (1886-1968) נולד באוקראינה למשפחת איכרים. קיבל חינוך אמנותי ועבד כמאייר וכמורה לציור. החל בפעילותו הקובופוטוריסטית ב־1912. במלחמת העולם הראשונה עקר לקוקו, שם הקים את הקבוצה הפוטוריסטית "41". ניהל פעילות ספרותית עצמאית ענפה במוסקבה בשנות העשרים, ומשנסגרו השערים לפרסום יצירתו, התפרנס ממכירת ספרים ישנים וכתבי יד. כתב בשנות השלושים והשישים זיכרונות על הפוטוריוזם, שפורסמו רק לאחרונה. יש הרואים בו את "האלמוני הגדול" של הספרות הרוסית. (ר"ו)

<sup>10</sup> וסילי קֶמְנסקי (1884-1961) אחראי לפרסומו הראשון של חלבניקוב ברפוס ב־1908, כאשר שימש מזכיר בכתב העת הספרותי "האביב". היה מראשוני הקובופוטוריסטים, אך מגעיו עמם נותקו לזמן מה, כאשר יצא ללמוד תעופה בצרפת. השתלם אצל לואי בלריו, ובשובו לרוסיה התפרסם כאחד הטייסיים הרוסים הראשונים. לאחר ששרד בהתרסקות מטוסו, ב־1912, הוא שב וקָבַר אל הספרות ואל הקובופוטוריוזם. החדיר לשפה הרוסית את המילה "מטוס" (самолёт). בתקופה הסובייטית היה סופר פורה וחיבר זיכרונות על הקובופוטוריוזם. (ר"ו)

<sup>11</sup> איגור סוֹרְיאִינְי (לוטריוב, 1887-1941) פירסם לראשונה את שיריו ב־1904 או ב־1905. הוא היה המשורר הרוסי הראשון שהגדיר את יצירתו כפוטוריסטית בייסודו את האָגוֹפוטוריוזם ב־1911. ספרו הראשון המוצלח ביותר, "גביע מתסיס רעמים", יצא ב־1913. תהילתו הביאה לסוריאנין את חסותם של משוררים ותיקים בולטים ויכתה אותו בהערצה ציבורית גדולה. ב־1918 הוא עבר לאסטוניה, שזכתה לעצמאות באותה שנה והביאה לניתוקו של סוריאנין מרוסיה הסובייטית. הוא המשיך ויצר בגלות, ואף נודע כמתרגם מוכשר של שירה אסטונית. כאשר כבשה ברית המועצות את אסטוניה ב־1940, הוא ניסה לחדש את קשריו עם חיי הספרות ברוסיה, דבר שעלה בידו רק חלקית. סוריאנין מת בטְלִין בעצם ימי הכיבוש הנאצי. (ר"ו)

<sup>12</sup> ואלרי קְרִיוֹטוב (1873-1924), משורר רוסי סימבוליסט. לאחר מהפכת 1917 הצטרף לשורות המפלגה הקומוניסטית.

<sup>13</sup> ניקולאי אֶסִיב (1889-1963) פעל במסגרת קבוצת "צנטרופוגה", שעיינה את הקובופוטוריסטים, אך הושפע רבות מחלבניקוב ובמיוחד ממיאקובסקי, שעמו שיתף פעולה ב"לף" בשנות העשרים. לאחר מכן כתב בז'אנר הריאליזם הסוציאליסטי, אך לא איבד את כוחו כמשורר מקורי. (ר"ו)

<sup>14</sup> תיכון צ'ורילין (1885-1946) היה האפיגון המוכשר ביותר של הקובופוטוריוזם, בשלבו יסודות קובופוטוריסטיים בשירה בעלת מאפיינים פתולוגיים. ספרו הראשון, "אביב לאחר המוות", התפרסם ב־1915 לאחר צאתו מבית חולים לחולי רוח. עסק בפעילות מחתרתית מהפכנית, ולאחר המהפכה הכריז על נטישת הספרות לטובת בנייתו של העולם החדש. אף על פי כן, ב־1940 הוא הוציא אוסף חדש משיריו. מת בבית משוגעים. (ר"ו)

# ולדימיר מיאקובסקי

## “ולדימיר מיאקובסקי”: מחזה-טרגדיה

(פרולוג ותחילת המערכה הראשונה)

### מרוסית: עמנואל גלמן

“ולדימיר מיאקובסקי” (Владимир Маяковский) הוא שם המחזה הראשון בתולדות הפוטוריזם הרוסי; זוהי טרגדיה ובה פרולוג, שתי מערכות ואפילוג. המחזה נכתב בקיץ ובסתיו של שנת 1913 וראה אור לראשונה במהדורה נפרדת במארס 1914, בליווי איוריו של דוד בורליוק. במהלך הכתיבה יועדו לו השמות “פסי רכבת” ו”מרד החפצים”.

הטרגדיה הוצגה פעמיים בדצמבר 1913, בתיאטרון “לונה פארק” של סנקט-פטרבורג, בבימויו של המחבר עצמו. קי מלביץ (1878/9-1934), זמן קצר לפני הפרמיירה, הקפיץ גבוה את רמת הציפיות מן ההצגה: “מיאקובסקי חיבר יצירה כזאת שלא יהיה סוף להתלהבות הציבור”, כתב. אבל מלביץ טעה. התלהבות לא היתה שם, שערוריית-ענק היתה. הציבור קיבל את הטרגדיה בעיונות גלויה. כל הדרך אל העלאת המחזה היתה רצופה מהמורות. יומיים לפני הפרמיירה סירבו שחקני התיאטרון להופיע. מיאקובסקי זעם: “כל מיני נבלות הפיצו שמועות בעיר שבהצגת הפוטוריסטים מתכוונים להכות שחקנים ולזרוק עליהם פגרי בעלי-חיים, דגים מלוחים וזבל אחר.” מיכאיל מטיושין (1861-1934) הפרגמטי והרגוע הציע למיאקובסקי לאסוף מכרים, ובזמן שנותר ללמד אותם לשחק (”כי תפקידי המחזה שלך קצרים למדי”, אמר). הם מצאו שחקנים חובבים; בתפקיד הראשי, כמתוכנן, היה מחבר הטרגדיה עצמו. פֶּאָנֶל פִּילוֹנוֹב (1887-1941) ויוסף שקולניק (1883-1926) הכינו תפאורה מרומזת ותלבבושות בסגנון חדשני. גם סקסט הטרגדיה כולו היה מלא אלגוריות.

ומה ראה ושמע הצופה? במה שבקושי הוארה. בעומק הבמה היו שני וילונות, ועליהם מצויר נוף אורבני. התלבבושות צוירו על בד ממוסגר או על קרטון והועברו ממקום למקום בידי השחקנים. השחקנים, בברדס לבן, אמרו את הטקסט כשראשיהם מציצים מאחורי בגדיהם המצוירים. מוזיקה צורמנית ליוותה את ההצגה.

ואילו הכרטיסים היו יקרים. באו כל המי ומי של העיר, כתבים לענייני תרבות ואפילו חברי הדומְהָה. תיאטרון “לונה פארק” היה מלא עד אפס מקום. כולם ציפו לסנסציה ולשערורייה.

כבר בסיום המערכה הראשונה נחפזו הצופים המאוכזבים אל הבמה ודרשו את כספם בחזרה. הקהל קרא לשחקנים “משוגעים”, “נוכלים” והרעיף עליהם מחמאות נוספות מסוג זה. השחקנים נלחצו ונסוגו אל מאחורי הקלעים. אפילו מיאקובסקי נבדך. בתום המחזה נשמעו שריקות בוז וקריאות גנאי חריפות עוד

יותר. המשורר וחבריו המותקפים התגוננו: מן הבמה הם צעקו אל הקהל הזועם: "אתם בעצמכם מטומטמים." ביצים סרוחות ופריטי זבל אחרים נזרקו לעבר האמנים; ביצה פגעה בראשו של מיאקובסקי. שני הצדדים התחילו להתכונן לקרב "על החיים ועל המוות"... המשטרה הפרידה בין הניצים והרגיעה את הרוחות. אלה היו רוחות הפוטוריסם.

כשערווייה, ההצגה היתה להצלחה; כדיאלוג עם הצופה – היא היתה כישלון חרוץ. למחרת דיווחו על חורבן ההצגה לא רק עיתוני עיר-הבירה, אלא גם עיתוני מוסקבה והערים האחרות. העיתון "רוסקוֹה סְלוֹבו" (המילה הרוסית) הגיב מיד על ההצגה הראשונה: "המשורר ולדימיר מיאקובסקי הופיע בראש מורם אל על וביקש שיתפרו לו את הנשמה. הקהל שמילא את אולם התיאטרון עד אפס מקום פרץ בצחוק כביר." "העיתון הפטרבורגי" חרץ: "מר מיאקובסקי חסר כל כישרון..." "עלון פטרבורג" קבע: "דברי הבל של חולה קדחת." ואילו "החיים התיאטראליים" גער בצופה הסלחן: "בושה וכלימה לציבור שצוחק בעת שמתעללים בו ומרשה שיירקו לו בפרצוף." כולם, פה אחד, המליצו למחבר המחזה להתאשפז בדחיות בבית-חולים לחולי-נפש: "בקיזור – שם מקומך." מיאקובסקי עצמו אישר את מה שהתרחש סביב ההצגה בחוש-ההומור האופייני לו: "שריקות הבז ניקבו בה חורים" ("אני עצמי").

אמת: המסרים החברתיים של הפואמה, הפתוס שלה, דימוייה המפתיעים, עולם האסוציאציות המעורפל והמטפוריקה המורכבת שלה – כולם היו זרים לצופים ולקוראים המצויים ולמבקרי-אמנות שמרנים של אותם זמנים, ולא דיברו אל לבם. ולא רק באותם זמנים! לאחר מהפכת אוקטובר, בימים שהמשורר התגייס לשורות תועמלניה של הרפובליקה הסובייטית הצעירה והיה מקושר היטב בחלונותיה הגבוהים, המחזה לא הועלה על הבמה. גם לאחר מותו, כאשר סטלין – "שמש העמים" בכבודו ובעצמו – הכריז על מיאקובסקי לנח נצחים כעל "המשורר הטוב והמוכשר ביותר" של העידן הסובייטי, נשארה הטרגדיה מחוץ לתחום העסקנות התרבותית-חברתית התוססת סביב למורשת המשורר; שכן מורשתו הפוטוריסטית של מיאקובסקי היתה "רחוקה" מהבנתו של הפרולטריון ושל רועהו – המפלגה הקומוניסטית. ואפילו היום, לאחר נפילת האימפריה של "מעמד הפועלים", הטרגדיה "ולדימיר מיאקובסקי" יצירת-פאר של האיש ושל התקופה, אינה מוצאת את דרכה אל הצופה הפוסט-סובייטי, אל חווייתו התיאטרלית והאסתטית.

הרעיון לקרוא ליצירה בשם מחברה הלהיב משוררים רבים, קרובים וזרים למיאקובסקי בתפיסתם הפואטית. לדוגמה: "האמנות נקראת טרגדיה. הטרגדיה נקראת ולדימיר מיאקובסקי. הכותרת מסתירה תגלית גאונית בפשטותה: המשורר אינו מחבר, אלא המילה הפואטית הפונה אל העולם בגוף ראשון" (בוריס פסטרנק, "כתב החסות", 1930).

כיצד קרה הדבר? איך מעז המשורר הצעיר כל כך להפוך את עצמו ואת שמו לנושא היצירה ולשם היצירה? לפי עדותו של קרוצ'יניך (1886-1968),

הדבר קרה כך: "בקיץ 1913 הזמינו מחזות ממני וממיאקובסקי. היינו אמורים לסיים את כתיבתם עד בוא הסתיו. [...] כאשר מיאקובסקי הביא את מחזהו לנסקט-פטרוברג, התברר שהוא קצר באופן 'קטלני': מערכה אחת בלבד, חומר לרבע שעה קריאה. היה ברור שמחזה כזה לא ימלא ערב. אז הוא כתב בדחיפות מערכה נוספת. ובכל זאת (ואני מקדים את המאוחר) יש לציין שהיצירה היתה קטנה מאוד (ארבע מאות שורות!), וכי ההצגה שהתחילה בשעה 9 הסתיימה לפני 10 בערב. הקהל יצא מכליו מרוב התמרמרות! מיאקובסקי מיהר כל כך לסיים את כתיבת המחזה, עד ששכח לתת לו שם. לכן כתב היד הגיע לידי הצנזור תחת הכותרת: 'ולדימיר מיאקובסקי. טרגדיה'. כשעמדו להדפיס את כרזת ההצגה, פקיד המשטרה לא רצה לאשר שום שם אחר. אבל מיאקובסקי אפילו שמח: 'נו, שיהיה כך', אמר, 'שהטרגדיה תיקרא ולדימיר מיאקובסקי!'"

בשמחתו הילדותית, הפטליסטית הזאת של מיאקובסקי מצאה לה ביטוי האינטואיציה הגאונית של המשורר הצעיר, ששלפה אותו כהרף עין מאלמוניות אפרורית; הוא פשוט תירגם את ההחלטה הביורוקרטית לצו הגורל, למתנת אלים. כך הציב מיאקובסקי את עצמו בשורה אחת עם אלברכט דירר הצייר, אשר כארבע מאות שנה לפניו הפך את קלסתר עצמו ל"דיוקן עצמי" – לז'אנר, למוקד היצירה ול"מילה אמנותית הפונה אל העולם בגוף ראשון".

ע"ג

## פרולוג

ו' מיאקובסקי:  
 אַתָּם שְׁתַּכְּיֵנוּ –  
 מִדּוּעַ אֲנִי  
 כָּל כֵּךְ רָגוּעַ?  
 אֶל מִזְלַלְת הַזְמַן הַנְּלוּזָה  
 אֲבִיא אֶת נַפְשִׁי לְאַכְלָהּ  
 עַל מַגֵּשׁ סוּפּוֹת הַלְּצוּן?  
 בֵּין זִיפִי לְחֵי-הַכֶּכֶר  
 דְּמַעָה מִיִּתְרַת תֵּזֵל:  
 אֲנִי,  
 הַמְשׁוֹרֵר  
 הָאוֹלִי-אַחֲרוֹן.



האם שמתם לב:  
בשדרות האבן  
תלוי נזע  
פרצוף השעמום המנומר הזה.  
על גדות הננה הדוהר,  
מעל צנארו המיזע –  
הגשר הניף את ידי-הברזל.  
הרקיע בוכה,  
מתפח  
בקול עמק;  
ולענן –  
עוית קטנטנה לצד קמט-פיו הזעיר,  
כאלו אשה צפתה לתינוק  
והאל דחף לה איזה מפגר-זב-ריר.  
בזרועות המכסות זיפון אדמוני –  
כמו זבוב-סוס ממזמת אתכם החמה;  
ובלבכם – מנשיקות – עבד כיר.  
אני, לב אמיץ,  
בשנאה לאור שמש ארביק המונים;  
עת נפשי מתוחה כעצבי החשמל,  
אני –  
מלה פנסי הכפר!  
בואו אלי –  
כל מי שקרע את הדממה,  
מי שיבב  
כי לולאות צהרי-ימים לוחצות, –  
אגלה לכם  
במלים  
פשוטות כנהמה!  
את נפשותינו החדשות,  
הרוצעות  
כמו פנסי-חוצות.



את ידי אָניח לָכֶם על הראש —  
ותצמיחו שְׁפִתַיִם  
לנשיקות־עֵנָק,  
ושְׁפִת־אֵם  
לְכָל הָעַמִּים.  
ואני, קֶצֶת צוֹלַע על בְּדֵל־נִשְׁמָתִי,  
אֵל כֶּסֶם הַמַּלְכוּת שְׁלִי אֶפְרֹשׁ —  
אל נִקְבֵי־כּוֹכְבָיו בְּשִׁחְקֵי הַבָּלִים.  
אֶשְׁכֵּב,  
קוֹרֵן,  
בְּבִגְדֵי־בְטָלָה,  
עַל מִטָּה רַכָּה מְזַבֵּל טְרִי —  
וְשִׁקֵּט  
כְּנִשְׁיָקָה לְבִרְכֵי אֲדֻנֵי־הַמַּסְלָה,  
גְּלִגְל־הַקֶּטֶר יַחֲבֹק אֶת צְוֹאֲרֵי.

## מערכה ראשונה

(שמח. הבמה — עיר, רחובותיה — קורי עכביש. חג של קבצנים. ו'  
מיאקובסקי — לבדו. עוברי-אורח מביאים לו אוכל: סרדין-שלטים ממתכת,  
כיכר-לחם ענקית וזהובה, קיפולי קטיפה צהובה.)

ו' מיאקובסקי:  
רְבוּתֵי רַבֵּי הַחֶסֶד!  
הַכְּלִיבו לִי תִ'נֶפֶשׁ  
כְּדֵי שְׁאֵת הָרִיק הַחוּצָה לֹא תִפְלֹט.  
אֵין לִי מִשְׁגָּ: אִם יִרְיָקָה — עֲלִבּוֹן, אִם לֹאוּ.  
אֲנִי יָבֵשׁ כְּמוֹ הַנֶּקֶבָה שֶׁל לוֹט,  
כְּמוֹ שֶׁד סְחוּט־חֶלֶב.  
רְבוּתֵי רַבֵּי הַחֶסֶד,  
תִּרְצוּ —



וְהַמְשׁוֹרֵר הַנְּהַדָּר יִרְקַד לָכֶם עֲכָשׁוּ?  
(נכנס ישיש עם חתולות שחורות ויבשות. הוא מלטף אותן. כולו – זָקֵן.)

ו' מיאקובסקי:

אֶת הַשְּׁמָנִים חִפְשׁוּ בְּשִׁקְט דִּירְתֶּם,  
בְּתַף-כְּרִסוּתֵיהֶם הִטִּיחוּ עַד הַיְלִיל!  
אֶת הַחֶרֶשׁ תִּפְסוּ, נְאֻת הַמְּטַמֵּם –  
בְּאֲזֵנֵיהֶם נִשְׁפּוּ כְּמוֹ בְּנֵחִירֵי-חִלִּיל.  
שִׁבְרוּ אֶת הַתְּחִיתִית שֶׁל חֲבִיזֵי חֶמֶה –  
בְּאֶבֶן הַהִיגֵג הָרִי אֲנִי נוֹגֵס.  
בֵּין הַרְמַת הַכּוֹסִיּוֹת, בְּעֵת הַמְּהוּמָה,  
עִם טְרוּפֵי אֵלֶךְ הַיּוֹם לַהֲתַאֲרֵס.

(אט-אט הבמה מתמלאת. איש בלי אוזן. איש בלי ראש ואחרים. מטומטמים.  
נעמדים באי-סדר, ממשיכים ללעוס.)

ו' מיאקובסקי:

צוֹרֵף יָחַף שֶׁל יְהִלּוּמֵי-שִׁירָה,  
בְּהִנְפַת שְׁמִיכוֹת הַפּוֹדֵ בְּמַגּוּרֵי זָרִים,  
אֲבַעִיר הַיּוֹם אֶת הַשְּׂמָחָה הָאֲדִירָה  
לְאֲבִיוֹנִים סִסְגוֹנִיִּים וְעֵשִׂירִים.

הישיש עם החתולים:

עזב.

בְּשִׁבִיל מָה לְחַכֵּם רַעֲשׁוֹן הַשְּׂמָחָה?  
אֲנִי, יְשִׁישׁ בֶּן אֵלֶף שָׁנִים,  
רוֹאֶה שְׁעָלֶיהָ, עַל צֶלֶב לְצוֹנָה,  
נִצְלָבָה זַעֲקַת מְעֻנִים.  
אֶסוֹן עֲנָקִי נִשְׁכַּב עַל הָעִיר,  
גַּם מְאוֹת אֶסוֹנִים זַעֲרִים.  
נֵרוֹת וְנֹרוֹת בּוֹכּוּחַ מִסְעִיר  
גָּבְרוּ עַל לַחֲשׁוֹשׁ הַבְּקָרִים.



הִרְחַר הָרֶךְ לֹא יִשְׁלַט עוֹד כְּמוֹ אִמֶּשׁ,  
כִּי אוֹרוֹת פְּנָסִים הִדוּרִים בְּעֵינֵינוּ.  
בְּאֲדַמַּת הָעָרִים, חִפְצִים בְּנִי-בְּלִירְגֵשׁ  
מִחֲזִיקִים מְעַצְמָם, זוֹחֲלִים לְמַחְקָנוּ.  
וּמִן הַשָּׁמַיִם, עַל יַלְלֵ-הָאֶסְפָּסוּף  
מִבֵּית הַבוּרָא הַמְּפָרֵעַ,  
יָדְיוֹ בְּבִלְוֵאֵי זְקֵנוֹ הַכְּסוּף  
מֵאַבְקַת הַדְּרָכִים הַנּוֹרָא.  
הוּא – בּוּרָא,  
אֶךְ צוֹרֵחַ: "שְׁלֹמוֹ לִי כְּפוֹל!"  
וּבְתוֹךְ נִשְׁמַתְכֶם – אֲנַחְנָת תִּשׁוּשָׁה.  
עֲזְבוּ אוֹתוֹ!  
לְכוּ, לְטַפּוֹ –  
אֶת הַחֲתוּלָה הַשְּׁחָרָה, הַיִּבְשָׁה!<sup>2</sup>  
לְבִשׁוּ אֶת הַרִי-הַכָּרֶס וְתִשׁוּיָצוּ,  
נִפְחוּ אֶת בְּלוֹן שׁוּמְנֵי-הַלְחָיִים;

עַל פְּרוֹת הַחֲתוּל,  
שְׂגוּנָה שְׁחָר-נְצִיץ הוּא  
נִלְכַד אֶת עֵינֵי-הַחֲשֵׁמֶל יֵשׁ מֵאֵין.  
אֶת הַצִּיד הַזֶּה  
(וְנִצּוֹד עַד זָרָא!)  
נִצֵּק אֶל חוּטֵי הַחֲשֵׁמֶל –  
שְׂרִירֵי-אוֹן:  
חֲשֵׁמְלִית תִּקְפֵּץ,  
לְהַבּוֹת מְנוּרָה  
תִּתְנוּסְסֵנָה בְּלִיל כְּדָגְלֵי-נִצְחוֹן.  
הָעוֹלָם בְּאִפּוֹר הַשְּׂמֵחָה יִתְרוֹמֵם,  
פְּרָחִים יִטּוּסוּ עַל אֲדָנֵי-מֶרְפְּסוֹת,  
הַמְּסֵלָה תִּטְלַטֵּל בְּנֵי-אָדָם,  
אֲחֵרֵיהֶם –  
חֲתוּלוֹת, חֲתוּלוֹת שְׁחָרוֹת וַיִּבְשׁוֹת.



עֲדָיִים בְּאוֹר־כּוֹכָבִים יִכְסְפוּ,  
תִּזְרַחְנָה שְׁמוֹת מִבְּגַד־אִשָּׁה.  
עֲזְבוּ אֶת הַבַּיִת!  
לְכוּ, לְטַפוּ —  
אֶת הַחֲתוּלָה הַשְּׁחֹרָה, הַיְבֵשָׁה!

הַאִישׁ בְּלִי הַאוֹזֹן:  
זֹאת — הָאֵמֶת!  
בְּשֵׁמֵי הָעִיר,  
הֵיכָן שְׁחִיז־הַשְּׂבֻשֶׁת חָג,  
נִקְבָּה,  
מְאוּרוֹת עֲפַעְפִיָּה — שְׁחֹר־נְקִי,  
מִתְרוֹצְצֵת,  
יּוֹרֶקֶת עַל הַמְדַרְכָּה,  
וְכָל יְרִיקָה הוֹפֶכֶת לְנֹכַח עֲנָקִי.  
בְּעִיר נְנֻקָּמִים מִיַּגֵּי עוֹנוֹת —  
הָאֲנָשִׁים הַתְּגוֹדְדוּ,  
הַתְּחִילוּ, כְּמוֹ עֵדֶר, לְרוּץ.  
וְשֵׁם,  
בֵּין טַפְטִיִּם,  
בֵּין צְלִי־יִנּוֹת,  
מִתְיַפֵּחַ עַל פְּסָנֶתָר יִשִּׁישׁוֹן כּוֹוֹץ.

(כּוֹלֵם מִתְּגוֹדְדִים סְבִיבוּ.)

אֲגִדַּת־הִיסוֹרִים מִתְּפַשֵּׁטַת אֵין־קִין:  
אִם תִּגַּע בְּקִלְיָדִים —  
תִּפְגַּע!  
הַנְּגֹן אֶת יָדָיו לֹא יִכּוֹל לְחַלֵּץ  
מִשְׁנָיו הַלְּבָנוֹת שֶׁל פְּסָנֶתָר מְשָׁע.  
(כּוֹלֵם מִתְּרַגְשִׁים.)



וְהִנֵּה  
הַיּוֹם,  
מִהַבְּקָר —  
מִטְצִי'שׁ<sup>3</sup>  
נָעִץ בְּלִבִּי אֶת שְׁפָתַי.  
שׁוֹטְטֵתִי — יָדַי פְּרוּשׁוֹת לְצַדְדִּים,  
כָּאֱלוֹ פִּרְפֵּר בָּא  
וּמְרֻזִים עַל גְּגוֹת רְקָדוֹ בְּמִשְׁתָּף  
וְכָל אַחַד הַפְּלִיא לַעֲשׂוֹת בְּכִרְבּוֹ אֶת 44!  
רְבוּתִי!  
עֲצֵרוּ!  
הָאֵם אֶפְשֵׁר כְּכֵה?!  
אֶפְלוֹ סִמְטָאוֹת הַפְּשִׁילוֹ שְׂרוּוֹלִיָּהֶן, מוֹכְנוֹת לְקִטְטָה.  
בְּהוֹלָה, לֹא בְרוּרָה  
כְּמִיָּהִתִּי כָּאֵן תּוֹפַחַת  
כְּמוֹ דְמַעַת הַכֶּלֶב שֶׁרָגְלוֹ נִכְרְתָה.

(הדאגה גוברת.)

הַיִּשִׁישׁ עִם הַחַתּוּלִים:  
אֶמְרֵתִי לְכֶם:  
"חֲפָצִים יֵשׁ לְחֹטְבִי!" —  
הַזְהַרְתִּי: "חֲבַתֶּם מְכַעֲרֵתִי!"

הַאִישׁ עִקּוֹם הַפְּנִים:  
אֶפְשֵׁר שְׂאוֹתֶם צְרִיף לְאַהֲבִי?  
אוּלַי לְחֲפָצִים נִשְׁמָה אַחֲרַתִּי?

הַאִישׁ בְּלִי הָאוּזוֹן:  
הֲרֵבָה חֲפָצִים עֲשׂוּיִים בְּמִרְשָׁל,  
לְכֶם לְדַבְר־זַעַם  
אֵינֹ זְמִין.





האיש עקום הפנים (מהנהן בשמחה):  
 במקום בו גִּלְפוּ לָנוּ אֶת הַפֶּה, לְמַשָּׁל,  
 לְחַפְצִים רַבִּים תִּפְרוּ אִיבֵר־מִין!

ו' מיאקובסקי (הרים את ידו, יצא לאמצע):

דִּי לְמַשַּׁח בְּזַעַם אֶת קֶצֶה הַלֶּבֶב!

אֶתְכֶם,

יְלָדֵי,

אֲלֵמֵד בְּחִמְרָה וּבְכֹחַ.

בְּנֵי־אָדָם — כְּלָכֶם

פְּעֻמוֹנִים עַל שׁוּלְיֵי

שֶׁל כּוֹבַע־אֱלֹהִים.

בְּרַגְלֵי,

הַנְּפוּחוֹת מִדְּהַר

חֲצִיתֵי אֶת מוֹלְדֹתְכֶם

הַחֲבוּטָה

וְעוֹד אִי־אֱלֹה אֲרָצוֹת מִן הָאָזוּר.

לְבוּשׁ גְּלִימָה, בְּמַסַּכַת הָאֶפְלָה;

אוֹתָהּ

חֲפִשְׁתִּי —

אֶת הַנְּשֻׁמָה שֶׁטָרַם נִרְאֶתָה,

כְּדִי לְהַנִּיחַ זֶר פְּרַחֵי־מְזוֹר

עַל פִּי הַפְּצַע הַנִּצְפָּר שְׁלָהּ.

( ו' מיאקובסקי נעצר לרגע )

וְשׁוּב,

כְּמוֹ עֶבֶד,

זָב דָּם וַיִּזַּע,

אֶת גּוֹפֵי בְּטְרוּף אֲטִלְטֵל.

בְּעֵצָם,

פְּגִשְׁתִּי פְּעָם —



את זו ש"טרם נראתה".  
יצאה  
בחלוק-בית עם שסע,  
אמרה:  
"שב,  
כמה חכיתי,  
בבקשה, אולי תשתה אתי כוס-תה?"

(ו' מיאקובסקי נעצר מלכת)

אני – משורר,  
מחקתי את הבררה  
בין פני הקרובים והגורים.  
חפשתי אחים במגלת הקבורה,  
נשקתי פצעי מצרעים.  
אעלה  
על צהב-המדורה  
(בעצרי את דמעות הימים)  
את בושת אחיותי לבערה,  
את קמטי-הזקנה של אמי.  
על צלחת אולם-זול-הזיל  
נזלה, העדן, הבשר!

(ו' מיאקובסקי מסיר את הלוט: אישה ענקית. חוששת. נכנס בריצה צעיר מצוי. הוא נחפו.)

ו' מיאקובסקי (בצד – בשקט):  
רבותי רבי החסד!  
אומרים,  
אי-שם,  
— דומני בברזיל —  
קים אדם אחד מאשר!



ולדימיר מיאקובסקי (1893-1930)

<sup>1</sup> פִּשּׁוּטוֹת כְּנֶהֱמָה — מן השורה הזאת נגזר שמה של אסופת-השירים הראשונה של מיאקובסקי, "פשוטו כנהימתו" (1916).

<sup>2</sup> את ההסבר לדימוי זה אנו מוצאים ברשימתו של מיאקובסקי "בלי דגלים לבנים" (1914): "הרי כשבימי קדם המצרים או היוונים ליטפו את החתולות השחורות והיבשות, גם הם יכלו להשיג את הניצוץ החשמלי. אבל לא להם אנו מריעים בשיר הלל, אלא לאלה שהעניקו עיניים בורקות לראשיהם התלויים של הפנסים והזרימו אל קרניה הרועשות של החשמלית את אונן של אלפי ירדים."

<sup>3</sup> מִטְצ'ישׁ — ריקוד שהיה פופולרי באותם זמנים.

## סטירת לחי לטעם הציבורי

מניפסט קובופוטוריסטי<sup>1</sup>

מרוסית: רועי חן

לקוראים: החדש הר אשון המפתיע שלנו. רק אנחנו – פני הזמן שלנו. שופר הזמן מתריע דרכנו באמצעות האמנות המילולית.

העבר צפוף. האקדמיה ופושקין מובנים לא יותר מאשר כתב החרטומים. להשליך את פושקין, דוסטויבסקי, טולסטוי וכו' וכו' מסיפון אוניית ההווה.

מי שלא ישכח את אהבתו הראשונה, לא ידע אחרונה. מי תמים ויפנה את אהבתו האחרונה אל זנוני התמרוקים של בלמונט?<sup>2</sup> וכי בהם תמצא הנפש הנועזת של ימינו את כבואתה?

מי מוג לב וירא לפשוט את שריון הנייר מעל חליפתו השחורה של בריוסוב הלוחם?<sup>3</sup> או שמא נשקפות ממנו זריחות יופי כמוס? רחצו את ידיכם שנגעו בליחתם הדוחה של הספרים שנכתבו על ידי אותם אין-ספור לאונידים אנדרייבים.

לכל אותם מקסימים גורקים, קופריינים, בלוקים, סולוגובים, רמיזובים, אורצ'נקים, צ'ורניים, קוזמינים, פונינים וכו' וכו' – נחוץ רק בית קיץ על גדת נהר. מתנת גורל ההולמת חייטים.

ממרום גורדי שחקים צופים אנו באפסיותם!...

אנו פוקדים להכיר בזכות המשורר:

1. להרחבת היקף המילון באמצעות מילים הנגזרות מחוקי הלשון ובאמצעות מילים שמקורן מחוץ לחוקים אלה (יצירת מילים חדשות).
2. לרחוש שנאה בלתי-מרוסנת לשפה שהתקיימה לפניו.
3. לדחות בשאט נפש ממצחו הגא את זר התהילה בגרוש שאתם שזרתם מזרדי-הצלפה של בית מרחץ.
4. לעמוד על צוק המילה "אנחנו" בתוך ים שריקות בוז וזעם.

ואם בינתיים עדיין נותרו בין השורות שכתבנו אותות מזהמים של ה"שכל הבריא" וה"טעם הטוב" שלכם, הרי שכבר מרצדים בהן לראשונה ברקי היופי

החדש – יפי המילה כשלעצמה (המילה כמות־שהיא)<sup>5</sup>.

דוד בורליוק, אלכסיי קרוצ'וניך, ולדימיר מיאקובסקי, ולימיר חלבניקוב.  
מוסקבה, 1912, דצמבר



ולדימיר מיאקובסקי,  
רישום מאת יורי אנקוב (1918)

<sup>1</sup> "סטירת לחי לטעם הציבורי" – גילוי דעת, שחתומים עליו ארבעה מבכירי הקבוצה הקובופוטוריסטית – יורה את חציו בכותבים, שהמתים שבהם כבר נחשבו לקלטיקנים רוסים בעת כתיבת מניפסט זה, והחיים שבהם ייצגו את מניפי הדגל הסימבוליסטי והריאליסטי דאז. האותיות המוגדלות בשורה הראשונה יוצרות את המילה "חרם" – לא כך הוא במקור, אך חשבתי שתוצר של אלכימיה מעין זו המתקבל בתהליך התרגום, יפה לטקסט זה. תודה לעמנואל גלמן על הערותי מאירות העיניים. (ר"ח)

<sup>2</sup> קונסטנטין בֶּלְמוֹנט (1867-1942), משורר רוסי סימבוליסט. כתב שלושים וחמישה ספרי שירה ועשרים ספרי פרוזה. פועלו בתרגום גם הוא רחב ביותר.

<sup>3</sup> ולרי בְּרִיוֹסוב (1873-1924), משורר רוסי סימבוליסט. לאחר מהפכת 1917 הצטרף לשורות המפלגה הקומוניסטית.

<sup>4</sup> ליאוניד אנדרייב (1871-1919), סופר רוסי, יצירתו מתאפיינת בפן ריאליסטי ביקורתי, אנטי־בורגני. התחבר עם מקסים גורקי והיה לחסידו; אלכסנדר קופרין (1870-1938), סופר רוסי, היגר לפריז ב־1919, וב־1937 חזר לרוסיה; אלכסנדר בלוק (1880-1921), מבכירי הזרם הסימבוליסטי בשירה הרוסית; פיודור סולוגוב (1863-1927), שם העט של המשורר והסופר פיודור טְטֶרְניקוב; אלכסיי גֶמִיזוב (1877-1957), סופר רוסי, כתב בסגנון מיושן, פנטסטי למחצה, ב־1921 היגר לפריז. בשנות חייו האחרונות קיבל, על פי בקשתו, אזרחות סובייטית; ארקדי אֶוֹרְצ'נקו (1881-1925), סופר־הומוריסט ומחזאי; ששה צ'ורני (1880-1932), שם העט של אלכסנדר גליקברג, משורר רוסי. היגר ב־1920; מיכאל קוזמין (1875-1936), סופר, מתרגם ומלחין רוסי; איוואן בונין (1870-1953), סופר ומשורר רוסי, זוכה פרס נובל. היגר לפריז ב־1920.

<sup>5</sup> "המילה כשלעצמה" – שמה של חוברת בת חמישה־עשר עמודים, שכתבו המשוררים חלבניקוב וקרוצ'וניך. יצאה לאור ב־1913, וכללה מניפסט ושירים פוטוריסטים. כמו כן פירסם קרוצ'וניך את עלון התעמולה "הצהרה על המילה כשלעצמה", ובו נוסחו המושגים "שפה לא־תבנית" ו"אי־תבניות", שהיו חביבים על המשוררים הפוטוריסטים.

## וְלִימִיר חֶלְפְּנִיקוֹב, בְּנֵדִיקֵט לִיבְשִׁיץ לְרַגְלֵי הַגַּעַתּוֹ שֶׁל מְרִינְטֵי לְרוֹסְיָה: גִּילּוּי דַעַת

מְרוֹסִית: רוֹעֵי חֵן

לִידִים אַחֲדִים וְהִיִּשׁוּב הָאִיטְלָקִי שֶׁעַל גְּדוֹת הַנְּיִיכָה נּוֹפְלִים הַיּוֹם מֵתוֹךְ  
טַעֲמִים אִישִׁים לְרַגְלֵי מְרִינְטֵי, וּבִכְךָ בּוֹגְדִים בְּצַעֲדָה הַרְאִשׁוֹן שֶׁל הָאֲמִנוֹת  
הַרוֹסִית בְּדַרְכָּה אֶל הַחִירוֹת וְאֶל הַכְּבוֹד, וּמִשְׁחִילִים אֶת צוּאָר אִסְיָה הָאֲצִילִי  
אֶל אֶפְסֵר אִירוּפָּה.

אַנְשִׁים שְׂאִינָם מַעוֹנִינִים בְּרַתְמָה עַל צוּאָרֵיהֶם יֵהִיו, כְּמוֹ בִימֵיהֶם הַמְּבִישִׁים  
שֶׁל וְרֵהָרֵן וּמַקְס לִינְדֵר, מִשְׁקִיפִים נִינוּחִים עַל מַעֲשֵׂה גְבוּרָה אֶפְל.

בְּנֵי הַחוּרִין נוֹתְרוּ בְּצַד. הֵם זּוֹכְרִים אֶת חוֹק הַכְּנַסֵּת הָאוֹרְחִים, אֲךָ קֶשֶׁתָם  
מֵתוּחָה וּגְבִינִיהֶם זְעוּפִים.

גַּר, דַּע אֶת הַמְּדִינָה שְׂאֵלֶיָּה בְּאֵת!  
גִּזַּת כְּבֵשׁ הַכְּנַסֵּת הָאוֹרְחִים פִּירוּשָׁה עֲבָדוֹת.

1914





## אמוץ גלעדי

### הרטט הלילי של מחסני הנשק

### הפוטוריזם האיטלקי: בין חדשנות למנייריזם, בין מהפכה לריאקציה

לאורך שלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים הולידה התסיסה האמנותית באירופה שפע של תנועות אמנותיות אוונגרדיות. התנועה הקוביסטית נולדה בסביבות 1908, ונתנה את אות הפתיחה לכל יתר ה"איזמים" המודרניסטיים של המאה. הפוטוריזם נולד כשנה אחריו, ב-1909. מייסד התנועה, המשורר האיטלקי פיליפו טומאזו מרינטי (Marinetti, 1876-1944), פירסם את המניפסט שלה ב-20.2.1909, בעיתון הצרפתי "לָה פִּינְרוּ". מרינטי, שכתב את יצירותיו הראשונות בצרפתית, בחר לכתוב גם את המניפסט הפוטוריסטי בשפה זו ולפרסמו בפרז, שהיתה אז מרכז התסיסה האמנותית האירופית. מבחינה זו, הפוטוריזם השתלב באווירה הקוסמופוליטית שאפיינה את האוונגרד האירופי של אותן שנים. הנטייה העל-לאומית של הפוטוריזם האיטלקי בראשיתו באה לידי ביטוי גם בדו-שיח שקיימו מרינטי ופוטוריסטים איטלקים נוספים עם אנשי התנועה הפוטוריסטית ברוסיה. אך בה בעת התאפיין הפוטוריזם האיטלקי בנטייה לאומנית בוטה. את מהפכתו ה"עתידנית" ייעד מרינטי לאיטליה, וזאת דווקא בשל נוכחותו הבולטת כל כך של העבר בארץ זו.

חזון השירה הפוטוריסטית של מרינטי חולל סערה בכל תחומי האמנות באיטליה. הציירים הראשונים שהצטרפו לתנועה – ג'אקומו בֶּלָה, אומבֶּרטו בוצ'וני, קרלו קֶרָה, ג'ינו סֶרְיִיני ולואיג'י רוסולו – פירסמו ב-1910 את "מניפסט הציירים הפוטוריסטים", וכן "מניפסט טכני של הציור הפוטוריסטי". רוסולו, שהיה אף מלחין ותיאורטיקן של המוזיקה, הביא את חידושי הפוטוריזם גם לאמנות זו. הוא החל בעבודת סיווג וניתוח של הרעשים, ופירסם ב-1913 מניפסט ושמו "אמנות הרעשים", שבו הוא קורא לשימוש ברעשים חוץ-מוזיקליים ביצירה המוזיקלית. רוסולו אף אירגן קונצרטים פוטוריסטיים, שבהם השתמש במכונות צליל מעשה ידיו.

באחד-עשר סעיפיו של המניפסט הפוטוריסטי הראשון, המתורגמים להלן, ניסח מרינטי את עיקרי משנתו הפיוטית, ההגותית והפוליטית. זהו בראש וראשונה שיר הלל להישגים הטכנולוגיים של ראשית המאה העשרים, וקריאה לשיקוף החידושים הללו באמנות, תוך כדי מחיקה מוחלטת של מורשת העבר: מרינטי קורא להרוס את המוזיאונים והספריות, משמרי ההיסטוריה, ולחפש את מקורות היצירה החדשה בעולם המכני והתעשייתי. מכל הישגי הטכנולוגיה, נראה שכלי הרכב המודרניים עוררו את מֶרֶב התלהבותו, שהרי כל תפיסת המרחב והזמן של האדם השתנתה בעטייה של המהירות החדשה: לפתע התקצר משך הזמן המפריד בין נקודות שונות במרחב, ותודעת האדם



החלה לתפוס את העולם ואת עצמיו באופן דינמי יותר, על דרך ה"דחיסה" של מקומות ודברים, שהמהירות "קירבה" זה לזה. בטקסט אחר, "מניפסט טכני של הספרות הפוטוריסטית" (1912), מסביר מרינטי שכדי לבטא בשירה את המהפכה התודעתית הזאת, יש לבטל את הקישורים הדקדוקיים והתחביריים, לטובת "מילים חופשיות" שתוצבנה זו לצד זו ותמחשנה לקורא באופן מְיָדִי ובלתי-אמצעי את האובייקט המתואר, על כל היבטיו המרחביים והזמניים.

מרינטי מפגין אפוא אמונה חסרת גבולות בטכנולוגיה, אך צֶדה השני של מטבע זו אינו אלא הכפירה בתבונה ובהומניזם. ואמנם, מרינטי המודרניסט הוא גם מנציגו הקיצוניים של הריאקציוניזם במאה העשרים, תפיסת עולם ששללה את השקפתם של הוגי תנועת הנאורות, בני המאה השמונה-עשרה. רצונו לבטל בהינף יד את הישגיה האינטלקטואליים ההדרגתיים של התרבות המערבית, על מנת לזנק היישר אל האפשרויות האין-סופיות שטומן בחובו העתיד הממוכן, כמוהו ככמהיה למין עידן אִי-היסטורי, למיתוס של עתיד "קמאי" וחשוך. השלכותיה הפוליטיות של השקפה זו אינן צריכות להפליא: מרינטי היה מקורב למסולני ותמך בלהט במשטרו הפשיסטי. אך כבר במניפסט הפוטוריסטי, שנכתב כעשור לפני הקמתו של גרעין המפלגה הפשיסטית האיטלקית, ביטא מרינטי כמה מן הרעיונות, שבהם עתיד היה לדגול משטרו של הדוֹצִיָה.<sup>1</sup>

כמו מוסולני, שהתחיל את דרכו בשורות המפלגה הסוציאליסטית, גם מרינטי עוטה במניפסט הפוטוריסטי אֶצטלה של מהפכן חברתי: הוא מעלה על נס את הפרולטריון, אבל רק כדי להופכו להמון צייתני ורצחני, ואת הפועלים – לברגיה של מכות מלחמה לאומנית. אין פלא אפוא שבסעיף שבו מהלל מרינטי את הפטריוטיות ואת המלחמה, שהיא בעיניו "ההיגיינה היחידה של העולם", הוא דואג לשבח גם את "מחוותם ההרסנית של האנרכיסטים". ודאי, מרינטי מתפעל משיטותיהם האלימות של האנרכיסטים (שבסוף המאה התשע-עשרה עשו שימוש בטרור לקידום מאבקם הפוליטי), אך מבחינה רעיונית הוא נמצא בְּצֶדוֹ השני של המתרס: במקום שחרור הפרט, שאליו חתרה המהפכנות האנרכיסטית, דוגל מרינטי בְּשֶׁעבוד ההמון.

הפוטוריסם והפשיזם גם יחד סחפו לשורותיהם רבים מאנשי הרוח האיטלקים. אחד מהם הוא הסופר גיובאני פַּפִּינִי (Papini, 1881-1956), שתמך לאורך זמן ובלהט במשטר הפשיסטי, ואף הביע תמיכה נלהבת אך קצרת מועד ברעיונותיו האמנותיים של מרינטי. ב־1913 הצטרף פפיני לפוטוריסם, צעד שעליו הכריז במאמרו "קבלה". מאמר זה, שחלקו הראשון מתורגם להלן, ראה אור מעל דפי כתב העת "לְצִיָּה", שפפיני הקים וערך יחד עם הסופר אֶרְדֶּנְגוֹ סוֹפִיצִי. הקרע בין פפיני למרינטי ניכר כבר בפברואר 1915, כאשר הראשון פירסם באותו כתב עת את המאמר "פוטוריסם ומְרִינְטִיזְם", המתורגם אף הוא להלן (שני המאמרים, "קבלה" ו"פוטוריסם ומרינטיזם", כלולים בספרו של פפיני "החוויה הפוטוריסטית", שראה אור ב־1919). ב"קבלה" מספר פפיני כיצד התקבלה בסביבתו הבשורה של "המרתו" לפוטוריסם, ב"פוטוריסם ומרינטיזם" הוא אינו חוזר בו במוצהר מ"המרה" זו, אלא מעדיף לטעון כי מרינטי עצמו

הוא שקט לאידיאלים הפוטוריסטיים. ה"מרינטיזם" – עוד "איזם" שפּיני מוסיף באירוניה לרשימה הארוכה של תנועות האוונגרד – מהווה בעיני התנוונות של הפוטוריום האמתי, שהידלדל לכדי מנייריזם. זאת ועוד, כמה מחצי הביקורת של פּיני מופנים אל הטקסט המכונן של התנועה, דהיינו: אל המניפסט הפוטוריסטי עצמו. במבט לאחור הוא קובע שהפוטוריום של מרינטי מעולם לא היה הפוטוריום האמתי, כלומר, שמלכתחילה צריך היה להמציאו באופן שונה. בהשוואה השיטתית שהוא עורך בחלקו הרביעי של המאמר בין "פוטוריום" ל"מרינטיזם", פּיני פוסל למשל את רעיון ה"בוז לאישה" (סעיף 9 במניפסט הפוטוריסטי), וטוען כי על הפוטוריום האמתי לדבוק ב"חירות מינית". פּיני מבקר גם את טכניקת "המילים החופשיות" של מרינטי, ומציע רעיון מתון יותר: "דימויים חופשיים". מדובר אפוא בניסיון להתוות קו גבול בין סממני החדשניים של הפוטוריום לבין סממני המנייריסטיים, ובין רכיבי המהפכניים לרכיבי הריאקציוניים.

א"ג

## פיליפו טומאזו מרינטי מניפסט הפוטוריום (קטעים נבחרים)

### מצרפתית: אמוץ גלעדי

1. אנחנו רוצים לשיר הלל לאהבת הסכנה, להפגנת העוצמה והתעוזה כדבר שבשגרה.
2. הרכיבים העיקריים של שירתנו יהיו האומץ, התעוזה והמרד.
3. הספרות פיארה עד כה את חוסר התנועה המהורהר, ואילו אנחנו רוצים להלל את התנועה התוקפנית, את נדודי השינה הקדחתניים, את צעדי הריצה, את הקפיצה המסוכנת, את הסטירה ואת הסנוקרת.
4. אנחנו מכריזים כי יפעה חרשה העשירה את פאר העולם: יפעת המהירות. מכונית מרוץ בעלת תא מטען מעוטר בצינורות עבים, כנחשים שנשימתם נפיעה... מכונית שואגת, הנראית כרצה על גבי כדורי מקלע, ניחנה ביופי רב יותר מ"ניצחון סמותרקיה"<sup>2</sup>.
5. אנחנו רוצים לשיר הלל לאיש האוחז בהגה, אשר המוט המושלם שלו חוצה את כדור הארץ, הנזרק גם הוא אל מסלולו.

6. על השירה לשקוד בחום, בשפע ובנדיבות, כדי להגביר את ההיטותם הנלהבת של היסודות הראשוניים.
7. אין עוד יפעה אלא במאבק. אין יצירות מופת ללא אופי תוקפני. השירה חייבת לצאת במתקפה אלימה נגד הכוחות הלא־נודעים, כדי לצוות עליהם להשתרע לפני האדם.
8. אנחנו ניצבים על הצוק שבקצה המאות!... לשם מה להתכונן לאחור, בשעה שעלינו להבקיע את דלתו המסתורית של הבלתי־אפשרי? הזמן והחלל מתו אתמול. אנחנו כבר חיים בעולם אבסולוטי, מפני שכבר בראנו את המהירות הנצחית, המצויה בכל.
9. אנחנו רוצים לפאר את המלחמה — ההיגינה היחידה של העולם — את המיליטריזם, את הפטריוטיות, את מחוותם ההרסנית של האנרכיסטים, את הרעיונות היפים ההורגים ואת הכוז לאישה.
10. אנחנו רוצים להחריב את המוזיאונים, את הספריות, להיאבק בהטפות המוסר, בפמיניזם ובכל השפלויות האופורטוניסטיות והתועלתניות.
11. אנחנו נשיר שיר הלל להמונים הגדולים, המשולהבים על ידי העבודה, התענוג או המרד; למשבריהן הרבגוניים והרב־קוליים של המהפכות בערי הבירה המודרניות; לרטט הלילי של מחסני הנשק ומגרשי הבנייה תחת ירחיהם החשמליים האלימים; לתחנות הגרגרניות הבולעות נחשים מעשנים; למפעלים התלויים על העננים בחוטי העשן שלהם; לגשרים המזנקים כמתעמלים מעל ריבוא סכיניהם השטניות של הנהרות שטופי השמש; לאוניות ההרפתקניות המרחרות את האופק; לקטרים עבי המשקופים, שבוטשים בפסי הרכבת כסוסי פלדה ענקיים, הכבולים בצינורות ארוכים; ולמעופם הגולש של המטוסים, שמרחפיהם משמיעים קולות צליפה כדגלים ברוח, וקול מחיאת כפיים של המון נלהב.



פיליפו טומאזו מרינטי (1876-1944)

# ג'ובאני פֿפיני<sup>3</sup> שני גילויי דעת פוטוריסטיים

מאיטלקית: אמוץ גלעדי

א. קבלה (1913)

זה עשרה חודשים,  
10 במספר:

1. פברואר
2. מארס
3. אפריל
4. מאי
5. יוני
6. יולי
7. אוגוסט
8. ספטמבר
9. אוקטובר
10. נובמבר

רוצים האנשים לומר את דברם בנוגע ל"המרת" או אי־המרת לפוטוריזם. ידידים ותיקים, ידידים חדשים, ידידים אדישים, ידידים קרובים, ידידים אויבים, אויבים ישירים, אויבים צבועים, אויבים נבונים, אויבים טיפשים; אלה שלא מכירים אותי ואלה שמכירים אותי, אלה שמכירים אותי אישית ואלה שמכירים אותי בשמי, אלה שמבינים אותי ואלה שמתארים לעצמם שהם מבינים אותי, אלה שמעריצים אותי ואלה שמקנאים בי, אלה שאוהדים אותי ואלה שצד להם עלי — כולם, כל אלה, ביקשו במשך כל האביב, במשך כל הקיץ, במשך כל הסתיו,

להקים קול צעקה  
להתלחש  
להתמרמר

לדון  
לבאר  
לבחון





"לְצִדְרָה" לשנת 1914, שבו הסברנו את הטעמים להתרחקותנו מן הפוטוריזם הרשמי, רמזנו לקיומם של שני זרמים נבדלים מאוד באופיים, באמנותם ובמחשבתם, שנותרו מאוחדים עד כה הן למען המאבק, הן בשל קשרי חברות וכמה מטרות משותפות. אנחנו סבורים כי השמות "פוטוריזם" ו"מריניזם" מתאימים לציין שני הזרמים הללו, שלא היה מנוס מהיפרדותם זה מזה. לכל אחד חלקו שלו, לכל אחד חבריו שלו.

2.

לפי הבנתנו, הפוטוריזם הוא זרם מחשבה, שמטרתו המדויקת היא ליצור ולהפיץ ערכים חדשים בכוח ובפועל, וליתר דיוק – ערכים שאת אישושם צריך יהיה למצוא בעתיד. יש לכונן את יסודותיו התיאורטיים באמצעות התעמקות בבעיות הפילוסופיות, האסתטיות, הפסיכולוגיות והמוסריות הנועזות ביותר, בעזרת רגישות שאינה רק אקטואלית אלא גם מבשרת, לא רק מוזהר אלא גם חריפה עד קצה גבול היכולת. צורות הביטוי שלו עשויות ואף חייבות להיות חופשיות, מקוריות וכנות מאוד-מאוד, משוחררות מכל אילוץ לוגי ודיסקורסיבי; אקספרסיביות ודינמיות לחלוטין. במובן זה, הפוטוריזם – שהוא תוצאה קיצונית של התרבויות והניסיונות היצירתיים הקודמים – יצטרך לפתוח תקופה תרבותית ויצירית נפרדת לגמרי מן הקודמות, על אף שהוא קשור אליהן הדוקות, בהתאם לכורח ההיסטורי של כל התפתחות רחנית.

הוא חותר אפוא לשחרור מוחלט וסופי של האדם, ואינו יכול, אף לא בפעולותיו המידיות, להיכנע לצורה כלשהי של האחדה קונפורמיסטית. על המילה "איטליה" הוא מלביש את המילה "חירות", ועל כל המילים – את המושגים "גאונות" ו"מקוריות".

3.

שונה מכך היא המהות ושונים מכך הם המאפיינים של מה שאנחנו מגדירים כמריניזם. המריניזם הפגין נטייה ליצירה ולהפצה של צורות חדשות, אך בהיעדר כל אותם יסודות תיאורטיים אמתיים, וללא היכולת להתעמקויות הללו, התגלו ביצועיו כחיצוניים מעיקרם. יתר על כן, הם התגלו כמקוריים ואקטואליים למראית עין בלבד.

למריניזם, המשתמש בטכניקה חדשה, חסרה רגישות מחודשת, מטהרת. הוא פוסל את העבר בעיניים עצומות, ובה בעת גם חותר אל העתיד בעיניים עצומות; אך הואיל ואין בנמצא אמנות או מחשבה שאינה שלוחה מזוככת של



אמנות או של מחשבה קודמות, המרינטזים נהפך לתופעה מבודדת, ללא זיקה של ממש לעתיד, בדיוק משום שאין לו זיקה כזאת לעבר. במקום להתעלות על התרבות ולחרוג ממנה, על ידי ספיגתה והעמקתה, הוא מתעב אותה כפי שמתעב האיכר את המכונה שלא ראה מימיו, או שהוא שולל אותה. הואיל וחסר לו אותו עידון, הנרכש אך ורק בעזרת החקירה הנבונה של התיאוריות והאמנויות הקודמות, הוא נכשל לעתים קרובות למדי בהמצאות תוכניות ומלאכותיות, שהחידוש החיצוני הגלוי לעין אינו מפצה על ריקנותן המהותית. בתוכניות הללו, הנראות כהבזקי חדשנות וכתגליות מופלאות, טמונים מושגים ודעות קדומות, שכאשר מסיקים מהם את מסקנתם המחמירה, הם מבטלים והורסים את עצם משמעות התנועה.

אך כדי להיות ברורים יותר, אנו מציגים להלן, בכמה שורות תמציתיות, את העקרונות ואת השמות הניצבים זה כנגד זה.

.4

#### מגמות ותיאוריות

מרינטזים	פוטוריזם
בורות	תרבות-על
פולחן הבורות	ספיגת התרבות והתעלות עליה
בוז לעבר	בוז לפולחן העבר
מילים חופשיות	דימויים חופשיים
נטורליזם תיאורי	ליריזם תמציתי
טכניות חדשה	רגישות חדשה
פשטנות	חריפות
מוזרות צורנית	מקוריות
נבואיות, רצינות	אירוניה
עליצות תועמלנית	לצנות, להטוטנות
אופטימיות משיחית	עליזות מלאכותית
סגידה לקהל, טירונות	עידון, נדירות
אימפריאליזם הומניטרי	אריסטוקרטיה
סולידריות, משמעת	אהבת החירות
מיליטריזם	רוח קרב



פטריוטיזם	שוביניזם
התנגדות מוחלטת לדת	רליגיוזיות חילונית
א־מוסריות	מוסרנות
חירות מינית	בוז לאישה
לטיניות	אמריקניות, גרמניות

## מורי דרך

פוטוריזם	מרינטיזם
וולטר	רוסו
בודלר	ויקטור הוגו
לְאוֹפְרִי	זולה
מְלֶרְמֶה	וִרְהָרְן
רמבו	רְנֶה גִיל
לְפוֹרְג	גוסטב קאהן
סטנדל	פול אדם
טריסטן קורבייר	ניקולה פֶדְרוֹן
ניטשה	ד'אנונציו
ג'יימס	מריו מורְסו
-	-
קורבה	דלקרואה
סָזֶן	סגנטיני
רוסו	רוֹדֵן
רנאר	סיניאק
מָטִיס	דה גֶרו

<sup>1</sup> לניתוח נרחב של הקשר בין הפוטוריזם לפשיזם, ראו ספרם של זאב שטרנהל, מריו שניידר ומאיה אשרי, "יסודות הפשיזם" (הוצאת עס-עובד, ספריית אפקים, תל אביב 1992), ובעיקר באחרית הדבר (עמ' 335-370). למבחר שירה פוטוריסטית איטלקית בתרגום עברי, ראו ספרו של אריאל רטהאוז, "פוטוריסטים וחדשנים אחרים, 1910-1925", כרמל, 1991.

<sup>2</sup> פסל שיש הלניסטי (ראשית המאה השנייה לפנה"ס) של דמות אישה מכונפת, הניצבת על חרטומה של אוניית מלחמה. "ניצחון סמותריקה", המוצג במוזיאון הלובר בפריס, נחשב ליצירת מופת של האמנות היוונית בתקופת דעיכתה.

<sup>3</sup> על ג'ובאני פֶפֶיני (1881-1956), ראו במבוא שלעיל וכן בגיליון 4 של "הו!", עמ' 124.

## מתן חרמוני ממנהאטא לנו-יויק

הכרך האמריקני המודרני כחומר גלם לשירה עברית ויידית

"New York City, just like I pictured it, skyscrapers and everything" – כך, בשיר של סטיבי וונדר משנת 1973, אומר בחור שחור צעיר שהתגלגל אל התפוח הגדול מעיירה קטנה במיסיסיפי, כשרגליו היו עומדות בפתח תחנת האוטובוסים של פורט אותוריטי, או גרנד סנטרל, או אולי בפתחה של תחנה אחרת. לא לחינם מודגש הפועל pictured, משמע, "שיווייתי לנגד עיני". קרוב לוודאי שבראשו של אותו בחור ממיסיסיפי, שהגיע לניו יורק ב-1973, התרוצצה איזו תמונה של קו הרקיע, של גורדי השחקים, של אדי הרכבת התחתית העולים אל הרחוב מבעד לפתחי האוורור. אולי הוא ראה את הסרט "קאובוי של חצות" שצילם ג'ון שלזינגר ארבע שנים קודם לכן, אולי את "ארוחת בוקר בטיפאני", ואולי קיבל גלויה ממישהו שביקר שם.

כך ב-1973. אחר כך השתרר שקט לאורך קו הרקיע של ניו יורק, והשקט הזה נמשך עשרים ושמונה שנים. ראוי לעקוב בצורה גרפית אחר התפתחותו של קו הרקיע הזה – מבניין סנט-פול שנבנה לגובה של עשרים ושש קומות בשנת 1898, דרך בניין זינגר ובניין חברת הביטוח מטרופוליטן (מְטְלִיין) שמיתמר לגובה של חמישים ואחת קומות ונבנה ב-1909. ומשם לבניין וולוורת' (1913, שישים קומות) ולבניין קרייזלר (1930, שבעים ושבע קומות), ולאמפייר סטייט, שהקמתו הושלמה ב-1933, והוא מתנשא לגובה של מאה ושתיים קומות. בסוף, ב-1971, נבנו גם מגדלי התאומים, שהגיעו לגובה של מאה ועשר קומות. האחרונים להיבנות היו גם הראשונים ליפול. מרכז הסחר העולמי היה קצה הפרבולה. כעת חזרה ניו יורק לבניין האמפייר סטייט.

בסעיף הרביעי של המניפסט הפוטוריסטי כותב פיליפו טומאזו מרינטי: "אנחנו מכריזים כי יפעה חדשה העשירה את פאר העולם: יפעת המהירות. מכונית מרוץ [...] ניחנה ביופי רב יותר מ'ניצחון סמותרקה'". בסעיף האחד-עשר הוא כותב: "נשיר שיר הלל [...] למפעלים התלויים על העננים בחוטי העשן שלהם; לגשרים המזנקים כמתעמלים מעל ריבוא סכיניהם השטניות של הנהרות שטופי השמש; לאוניות ההרפתקניות [...] לקטרים עבי המשקופים,



שבוטשים בפסי הרכבת כסוסי פלדה ענקיים...” (מצרפתית: אמוץ גלעדי. ראו עמ' 115). מרינטי שר לפלדה ולעשן – אלא שאת שמי עריהן של איטליה ושל אירופה בכלל הוסיפו לפאר בעיקר הבזיליקות וצריחי הכנסיות. העולם הישן לא נחרב בעקבות המניפסטים של מרינטי. גם לא בעקבות מלחמת העולם הראשונה. כשהתפזר ערפל הקרבות, הוסיפה המונה-ליזה לחייך. כדי לראות פלדה ועשן, צריך היה לחצות את האוקיינוס.

בניו יורק של שני העשורים הראשונים של המאה העשרים הלכו הברזל והזכוכית ובלעו לתוכם את האבן. מהקומה העשרים ומעלה היתה ניו יורק עיר מודרניסטית במובהק. הסגנון הקלסי, האירופי, לא הצליח להעפיל מעל לקומה העשרים. פיתוחי האבן והעמודים הקלסיים של וול-סטרטי נבלעו תחת תועפות הברזל של בניין מטלייף ושל בניין הוולוורת'. הפלדה היתה אז, כפי שנהוג לומר, השיש החדש.

סביר היה לשער כי ניו יורק המתפתחת תהיה בית-יוצר לשירה שתבטא את העולם החדש, אך עיבודו של החומר החדש הזה לשורות שיר לא היה עניין של מה בכך. קל וחומר כשמדובר בשפות שהביאו איתם המהגרים, ובייחוד בשפות שהביאו איתם לאמריקה שני מיליוני המהגרים היהודים: העברית, ובעיקר היידיש. לשם כך היתה נחוצה לא רק פואטיקה חדשה, אלא כמעט שפה חדשה. וליתר הדיוק, הכרח היה לטעון שפות ישנות במטענים חדשים.

\*\*\*

בין שנות השבעים של המאה התשע-עשרה לאמצע העשור השני של המאה העשרים, גדלה אוכלוסייתה של העיר ניו יורק ממיליון לחמישה מיליון נפשות. ב-1860 עוד חיבר וולט ויטמן (1819-1892) שיר הלל לעירו, “מנהאטא”: “אי – שֵׁשָׁה עֶשֶׂר מִיל אֲרָכוֹ, וּמוֹצָקוֹת אֲשִׁיתוֹ / רְחוֹבוֹת צְפוּפִים לְאֵין סֵפּוֹר, שְׁגֻשׁוּגֵי בְרֹזֶל גְבוּהִים, דְּקֵי גִזְרָה / חֲזָקִים, קְלִים, עוֹלִים לְתַפְאָרָה מוֹל שָׁמַיִם זָפִים [...] / הַתְּרָנִים לֹא יִסְפְּרוּ, אֲנִיּוֹת הַקִּיטוֹר הַלְּבָנוֹת, הַמְשֻׁמְשׁוֹת אֶת הַחוֹפִים, / סִירוֹת הַמְּפָרֵק, הַמְּעִבּוֹרוֹת, אֲנִיּוֹת הַקִּיטוֹר הַשְּׁחָרוֹת, טוֹבוֹת הַתְּבִנִית [...] / הַמְּהַגְרִים הַבָּאִים, חֲמֻשָׁה עֶשֶׂר אוֹ עֶשְׂרִים אֶלֶף לְשָׁבוּעַ [...] / עִיר הַמֵּים הָאֲצִים וּמְתַנּוֹצְצִים! עִיר צְרִיחִים וְתְרָנִים! / עִיר מְקַנְנֵת בְּמַפְרָצִים! עִירִי!” (תרגום: ש' הלקין)

וולט ויטמן שר לאמריקה, אבל הוא כתב – עדיין – אל מול אירופה. הוא הילל את איתני הטבע של אמריקה והעלה על נס את הדמוקרטיה ואת העולם





החדש, ובכך הכריז על עצמאותה של השירה האמריקנית לנוכח המסורת של הספרות האנגלית. כאשר תיאר וולט ויטמן את ניו יורק, היתה זו "עיר לדוגמה": עיר של מיליון בני אדם, שהיא אחד מנזרי הבריאה האמריקנית. אך ניו יורק זו של ויטמן היא עדיין עיר אירופית, עיר אלגנטית שאך קילפו מעליה את פיח הארובות ואת טחב הלבנים. עדיין אין זו "ניו יורק סיטי", וודאי שלא "נר-יוק", כפי שכינו אותה היהודים שזה מקרוב באו.

ברשימת המלאי שהוא עורך ב"מנהאטא" שלו, מונה ויטמן את אלפי המהגרים שהגיעו אל העיר מדי יום, ועומד נפעם מול אלה שבחרו לעזוב את העולם הישן ולעקור לעולם החדש. ואף על פי כן, אילו מצא ויטמן את עצמו בניו יורק כמה עשרות שנים אחר כך, בשנותיה הראשונות של המאה העשרים, ספק אם היה מזהה את העיר שבה בילה את שנות בחרותו. המהגרים – ובעיקר המהגרים היהודים – שוב לא היו פריט אחד מני רבים בפנורמה האמריקנית כפי שפרש אותה ויטמן. אמריקה התפצלה מעתה לכמה עולמות מקבילים. לצד אמריקה הישנה, עולמו של וולט ויטמן, התקיימה בניו יורק אמריקה החדשה: עולם זר ומוזר של מהגרים. ובתוך העולם הזה פעלו יוצרים, שביקשו לתת ביטוי שירי חדש להוויה הבלתי-מופרת שאליה התגלגלו.

השירה העברית ושירת יידיש בניו יורק של שני העשורים הראשונים של המאה העשרים היא מעין מעבדה המלמדת כיצד נוצרת שירה מתוך המפגש עם הלא-מוכר. המשוררים העברים שהגיעו לאמריקה באו מתוך מסורת מגובשת – שירה שעברה פרק ארוך של אינקובציה לאורך תקופת ההשכלה, והפכה מזוקקת ומלוטשת עם הופעתם של ביאליק וטשרניחובסקי. באותו הזמן, השירה היידיית היתה עדיין בעריסתה – שירה בעלת מסורת צנומה, נטולת סטנדרטים ברורים, שדה בור שירי של ממש.

\*\*\*

איך מתארים תופעה כמו הכרך הניו-יורקי בעברית? השירה העברית של ראשית המאה חסתה כולה תחת הצל הענקי שהטילו ביאליק וטשרניחובסקי. הללו היו בעיקרו של דבר משוררי טבע – "קצתי בקריה ואעל ההרה", כתב טשרניחובסקי בשירו Nocturno – ועם המטען הפואטי הזה הגיעו חניכיהם, פרחי המשוררים העברים, ממזרח אירופה לניו יורק. ופתאום העיר, "הקריה המעטירה", היא שעומדת במרכז ההוויה. החוויה האנושית מתמקדת מעתה במרחב המחיה החדש והנוכרי, המרחב האורבני של



המטרופולין הגדולה. אלא שלדידה של קבוצת המשוררים העברים שהגיעו לאמריקה בעשורים הראשון והשני של המאה העשרים, ובהם ב"נ סילקינר, ישראל אפרת, הלל בבלי, אפרים ליסיצקי, לחיזיון אורבני זה לא היה חלק בעולמה של השירה. את השירה, לדידם, צריך לצאת ולחפש במחוזות אחרים. העיר החדשה, שהמתינה מאחורי שערי ההגירה של אליס איילנד, זרעה היסטוריה פואטית בקרב המשוררים העברים. אל מול המציאות החדשה, הכרח היה לבחון מחדש את הארסנל של השירה העברית, את העולם המטפורי שלה, את המודוס השירי.

חלק גדול מן המשוררים כמו הרימו ידיים לנוכח התמורה הגדולה הזאת. הם נשארו בתוך הגבולות הבטוחים שהציעו ביאליק וטשרניחובסקי, וויתרו מראש על כל ניסיון לשדר את מערכותיה של השירה העברית. מקומה של השירה בעבורם היה אפוא בעיקר המקום שבו משתק הכרך ונותר רק המשורר הניצב מול הבריאה. כך, למשל, תיאר המשורר ישראל אפרת (1891-1981) ב"1911, זמן קצר לאחר שהגיע לאמריקה, את החוויה האמריקנית שלו: "שְׁנִינוּ עַל שֵׁפֶת נְהַר הַיַּרְדֵּן יִשְׁבְּנוּ / וַיְהִי לִי לָהּ, סוֹף קִיץ וַתְּחַלֶּה שֶׁל סוּד וַדְּמָה עֲמָקָה כְּמוֹ הַטָּה הָעוֹלָם / אֶת אֲזֵנוֹ לְחֵלוֹם שְׁנֵי לְבָבוֹת אֶרְגוּ [...] / וַמָּה רַבּוֹ פּוֹכְכִים! לֹו רָצָה אֱלֹוֹהַּ / עוֹד אֶחָד לְתֵלוֹת, לֹא מֵצָא לוֹ מְקוֹם..." (אפרת, "פעמי חלומות", 1911)

בשירתו האמריקנית המוקדמת של ישראל אפרת אין מקום לא לרכבת התחתית, לא לרכבת העילית, לא למגרל וולוורת' ולא לגשר ויליאמסבורג. הכרך הגדול אינו חלק ממצב האדם, שאפרת ביקש לתת לו ביטוי. לכל היותר ניתן למצוא בשירתו את שולי המטרופולין, את המקום שבו נפגשת העיר הגדולה עם הטבע. משוררים עברים אחרים הרחיקו עוד יותר את עדותם וכתבו על מפלי הניאגרה, על הרי הקטסקיל או על שדרמות ניו אינגלנד. דומה כי שירה עברית ניו-יורקית זו אימצה לעצמה התנהלות עצלתנית בנוסח מזרח-אירופה בשלוות המרחבים האמריקניים, וכמו בחרה להחליף עולם ישן בעולם ישן. היא היתה במידה רבה היפוכו של האידיאל הפוטוריסטי, כפי שהתבטא במניפסט של מרינטי מ-1912: שירה סדורה, מהורהרת, לירית, ורתוקה למוסרות העבר.

\*\*\*

ניסיון ראשון לחרוג ממצב עניינים זה נעשה ב-1918. בפתח מדור השירה של "לוח אחיעבר" – לוח ספרותי שראה אור בניו יורק ואמור היה להציג מעין



tour de force של הספרות העברית באמריקה – הופיעה הפואמה "נו יורק" (כך במקור) מאת שמעון גינצבורג: פואמה ארוכה, המשתרעת על פני עשרים וחמישה עמודים, בנוסח הפואמה הביאליקית, שאמורה היתה – סוף סוף – לתת ביטוי עברי הולם לכרך הניו-יורקי.

יש להקדים ולומר: הפואמה "נו יורק" היא, לדעתי, אחד הכישלונות המפוארים של השירה העברית המודרנית. דומה כי גם שמעון גינצבורג עצמו – אולי בעקבות ביקורות שספגה הפואמה מצד מבקרים ארץ-ישראלים ובראשם יעקב רבינוביץ – התנער מהרפתקה שירית זו, ובמהדורת שיריו המקובצים נפקד מקומה של "נו יורק". עם זאת, היה בלי ספק משהו הרואי בניסיון ראשוני זה להפגיש בין הכרך הגדול לבין השירה העברית. כך פותח גינצבורג, לאחר הקדשה קצרה, את המסע הפואטי שלו אל תוככי ניו יורק:

"נו יורק"

פואמה בפרוזה,

פואמה אלוהית גם שטנית אדירה אימה

הכתובה בחרוזים לבנים!

אשר מגדליך ראשיהם בעב, ענקי זועה

ונתונים בין חומות נבטים

והיו כדמות חרוז אחד, כה גורא בארכו, שש אמות וזרת

מתמודד בין שני חרוזים קצרים,

אשר משקל שירך לא מדוד

ופעם כאשד הוא מקפץ

ופעם הוא שוטף כשטף מים רבים באביב,

ופעם בכבדות יתנהל ושריקה

כשריקה של קרון לא משחו אופניו [...]

לא מדוד המשקל לשירך יצירה רבתי,

ומלים מרבות בך פראיות זרות [...]"

אפשר לפטור את הניסיון הזה של גינצבורג בלא כלום ולראות בו יצירה ילדותית ומתלהמת ("פואמה אלוהית גם שטנית"). קל לקבוע שיש כאן סימנים לאפולוגטיקה של משורר מתחיל, ואף למגלומניה של גרפומן ("לא מדוד המשקל לשירך יצירה רבתי... וכו'). אלא שבכך נחטיא כמדומה את



העניין המרכזי בפואמה: עצם המפגש או ההתנגשות שנוצרים בין העברית הקלסית לבין העיר המודרנ(יסט)ית. ראוי לתת את הדעת על הניסיון המעניין שעושה גינצבורג בפתח הפואמה: באמצעות השורות הלא-סדורות כמו משרטט המשורר את קו הרקיע של העיר, שעליה הוא בא לשיר. אורך השורות הוא, כביכול, כגובה הבניינים. כשהוא מגיע אל השורה המתארת את הגבוה בגורדי השחקים (בניין וולוורת', לצורך העניין) – "וְהָיוּ כְּדָמוֹת חָרוֹו אֶחָד, כֹּה נוֹרָא בְּאָרְכּוֹ, שֵׁשׁ אַמּוֹת וְזוֹרֵת," – הוא מאריך ומאריך בה, ועד שמצליח הקורא להגות שש-אמות-זורת, גובהו של גְּלִית הפלשתי, נשימתו כמעט נעתקת.

אך עם כל החידוש שבניסיון זה, הרפוסים הפואטיים שבהם משתמש גינצבורג אינם זרים לקוראי השירה העברית בת הזמן. הדובר בפואמה הוא מעין נביא או שליח שטן, המתהלך בעיר ומתבונן בחזיונות הנגלים לפניו, כמוהו כמשורר-הנביא העובר על פני העיירה השחוטה ב"בעיר ההרְגה" של ביאליק. אך במקרה של גינצבורג מוטלת על השליח משימה כפולה: לא רק לתאר את מה שנגלה לעיניו, אלא קודם כול לתרגם את החזיונות האלה לשפת השירה העברית. התוצאה, ניתן לקבוע, היא פאניקה מוחלטת: "וְנִשְׂאוּ בְּסוּפָה פְּמוֹץ, הֵם וּבְנֵיהֶם מִחֲמַדֵּי עֵינֵיהֶם, / וְשָׁמַע הַמֶּלֶךְ צַעֲקוֹתָם – וַצַּחַק אֶת צְחוּקוֹ אֶכְזֹרִי, / וּנְפָרוּ עֲצֻמוֹת בְּנֵי אָדָם, כְּנֹרַע עַל הָרִים וּבְקָעוֹת, / וְעִרְבוֹת הָעוֹלָם אֶת דְּמַם תְּרוּיָהּ [...]"

ארבע שורות אלה הן דוגמה אחת מני רבות לפאניקה הזאת. המשלב הגבוה שמשמש את המשורר מוליך איזו צעקה בלתי-נשלטת, שאינה חדלה לאורך כל עשרים וחמישה העמודים של הפואמה. ובתוך השוד והשבר הללו מוביל המשורר את הקורא ברחובות העיר המודרנית, ומבקש להציג לפניו את קסמיה ואת תחלואיה. הוא חולף ליד שלטי הניאון שהופכים ל"אותיות אֵשׁ טְמִירֹת נְגִלוֹת כְּכַתְּבַת יָד פְּלֵאִית / רוֹעֵדֶת, כּוֹתְבַת בְּכֶסֶף וּבְזָהָב וְרוֹעֵדֶת..." הוא עוצר ב"בְּתֵי הַבָּמוֹת לְתַמְנוֹת אֱלֹמוֹת", ומשם הוא פונה להאזין לקול שוועת הכינור העולה מתוך "בֵּית מִמְכָר אֶהְבֶּה שֶׁל כּוֹשִׁיּוֹת סְבוּאוֹת".

האם ביד משורר דק הבחנה ומוכשר מגינצבורג היה עולה לתת ביטוי שונה, פחות ארכאי, פחות היסטרי, לחוויה האורבנית העברית? ב-1926, במהלך ביקור שערך אצל הקהילה היהודית בניו יורק, לאחר כמה שנים של שתיקה שירית כמעט מוחלטת, כתב ביאליק את השיר "ינסר לו כלבבו": "קֵן הַשֵּׁטָן! / מְקוֹר כֹּל נִגְעֵי אָנוּשׁ וְחִיק כֹּל זֹעֵוֹת, / הַפְּרָךְ, בּוֹ מֵאֵס לְשִׁכְנוֹ חֶסֶד אֱלֹהִים / וְלֹא תִלִּין עֵינָו בּוֹ לְעַד וְלֹא תִנְהֶה – / אֶחְרִיתָךְ אֶחְרִית סְדוּם וְנִנְוָה! [...]" שירו של ביאליק הוא ללא ספק מתוחכם ורב רבדים יותר מאשר הפואמה של גינצבורג, ואף על פי כן דומה כי גם בכיר משוררי העברית נכשל כישלון חרוץ



בניסיונו לממש את הדופק של העיר מבעד למסך הרעש האורבני. בין השדרה החמישית לברודוויי, אפילו ביאליק – ממש כמו גינצבורג – עומד וצועק. וכך גם אברהם שלונסקי במחזור "הונולולו" הכלול בקובץ "דוי" (שנכתב לפני שביקר המשורר בניו יורק): "אַךְ מֶחֶר / מִקְרָצִי שְׁחָצִי יִקְרְסוּ יִמְלִקוּ / פְּרָרְקוּ! / וּבְקָרְסוּ / וְשָׂטוּ צְרִיחֵיהֶם כְּגַפְרוֹנֵי נְפִילִים / אֶת גֵּב הַשָּׁחַק / עַד יֵצְתוּ בְּרָקִים כְּשֶׁרְטוֹת זְבוֹת דָּם."

מה יש בה, בניו יורק, שהוליד זעקות שבר פשטניות כאלה לא רק אצל משורר זוטר כשמעון גינצבורג, אלא גם אצל משוררים כביאליק ושלונסקי? נראה כי תשובה אפשרית היא זו: בתוך מערכת של שירה ששמה לה את הטבע כאידיאל הראשון במעלה, הצטיירה העיר הגדולה כהיפוכם של האידילי ושל האידיאלי. מתוקף טבעה של השירה העברית, כפי שנתפסה באותה עת בעיני רוב יוצריה, תפקידו של המשורר העברי היה להתקומם על הזוועות האורבניות שהתגלו לעיניו. בתוך המערכת הפואטית הזו חזקה על ניו יורק שתהפוך ל"קן השטן", כהגדרתו של ביאליק, או ל"כרך של סמאל" כהגדרתו של שמעון גינצבורג.

זאת ועוד, השירה העברית התעקשה לתרגם את המציאות החדשה לדפוסים קלסיים בדוקים: גובהו של בניין וולוורת' הוא "שש אמות וזרת", העובדים בסדנאות היזעו הם בני ישראל הנאנקים תחת פרעה, והעיר היא לעולם בכל או נינה. ההזרה הנוצרת כך היא מוחלטת. העברית היא מסך עבה, שדרכו אמורה העיר להשתקף. מה שנותר מוכר הוא השדה הפואטי לברו.

\*\*\*

ספרות היידיש, לעומת העברית, התייחסה אל העיר במידה רבה של נונשלנטיות. בפרק "כתריאלבקה בניו יורק" מתוך "מוטל בן פייסי החזון" מתאר שלום עליכם את האופן שבו הופכת ניו יורק למקום פמיליארי בעבור גיבור הרומן, מוֹטֵל, מתוקף כך שנדמה כי העיירה המזרח-אירופית כולה העתיקה עצמה אל העיר. הפמיליאריות הזאת אינה פרי עולמו האסוציאטיבי והרגשי של בן החזון בלבד, כי אם תולדה של תחושת הרצף הגלותית ושל מצבו העקרוני של האדם היהודי בגלות. שכן, גלות היא גלות: מעין ארץ לא גיאוגרפית, הנודדת על פני יבשות וימים. פעם אתה כאן ופעם אתה שם: בכל, ספרד, פולין-ליטא, אמריקה.





בתפיסה זו יש כדי ללמד על האופן שבו ראתה תרבות היידיש כולה את החיים בניו יורק. אם הספרות העברית תפסה בדרך כלל את החיים החדשים כמהפכה, הרי שהספרות היידיית ראתה בהם בראש וראשונה המשכיות. תחושת המשכיות זו היא שהכתיבה את המודוס אצל משורר ההגירה היידי הגדול, משה לייב הלפרן (1886-1932).

עד להופעתו של משה לייב היתה השירה היידיית באמריקה תכליתית ביסודה. היא ביקשה לתת ביטוי מחורז, על פי רוב בקצב המרש, לסדר יום חברתי-פוליטי (למשל, בשירתם של מוריס רוזנפלד או רויד אדלשטאט). סדר היום הזה קדם תמיד לטעם האמנותי.

אנשי קבוצת "די יונגע", "הצעירים", בראשות זי שא לנדאו ומאני לייב, ניסו אמנם להכניס מקצבים חדשים לשירה הניו-יורקית, אך דרוש היה משורר בקנה מידה של משה לייב הלפרן כדי לחולל בה מהפכה אמיתית. משה לייב הלפרן פרע את מקצבי המרש הסדורים והכניס איזה כאוס אל תוך השירה. החריזה החמורה פנתה מקום לחריזה פרודית, לפעמים מוגזמת במתכוון, שנשברה בהתרסה או בזעף או באנחה נוסטלגית, ואילו את מקומה של האגנדה תפס אצל משה לייב הלפרן האדם: "או ירחי ירחי, לא תוכל לחולל / שגשר יוקם / אל מעבר לים – / וערגתך הלא שם, על החוף שמנגד, / זוג כפות אדמות מגביהה וזועקת, / כבת כפר גמלונית שלגבר זקוקה / לגבר זקוקה / לגבר זקוקה." (עברית: בנימין הרשב).

במאמרו "דער פארביקער בויגן" ("הקשת הצבעונית – על המודוס בשירת לייעלעס בשנות העשרים") כותב אברהם נוברשטין כי הסאבוויי הניו-יורקי שימש בשירת יידיש מעין המשך לקונצפט הפואטי של הרכבת המזרח-אירופית. כלומר, מקום שאינו אמצעי תעבורה תכליתי בלבד, כי אם שדה התרחשות מובהק של אינטראקציה אנושית. שירי הסאבוויי של משוררי היידיש הניו-יורקיים הם אפוא מעין המשך לסיפורי הרכבת של שלום עליכם. באופן אנלוגי אפשר לומר כי משה-לייב הלפרן היה במובנים מסוימים ממשיך דרכו האמריקני של שלום עליכם. כשם ששלום רבינוביץ יצר את דמות המספר "שלום עליכם", כך בנה משה לייב הלפרן את הפיגורה הפואטית "משה לייב" המשורר. וכמו שלום עליכם המספר, גם משה לייב המשורר כורה און לדמויות הנקרות בדרכו ומשמש להן פה. הדוגמה המובהקת ביותר היא אולי דמותו של ירחי, מין זורכה יהודי ששוטט בין ברייטון ביץ' וקוני איילנד, שמשה לייב הלפרן הקדיש לו מחזור שירים ארוך בספרו השני "די גאלדענע

פְּאוּוֹעַ, "טוּס הַזֶּהב" (ראו לעיל בית מתוך השיר "זרחי צו זיך אליין", "זרחי אל עצמו").

עם זאת, חומרי הגלם של משה לייב שונים מאלה של שלום עליכם. אם שלום עליכם כתב על כתריאלבקה בניו יורק, הרי שמשה לייב הבין שכתריאלבקה, כסמל לעיירה היהודית כולה, היא מעתה ואילך בחזקת נוסטלגיה גֵּרְדָא. אם שלום עליכם כתב על תהליך הפרימה החברתית של הקהילה היהודית המזרח-אירופית עם הגעתה לאמריקה, הרי שמשה לייב הלפרן כתב על ניו יורק, שבה הקהילה היהודית כבר פרומה ומפוררת, וביטא מצב חדש בתפיסה היהודית: מצב שבו אין כלל, אלא יחידים בלבד. יהודי בודד כזה אנחנו מוצאים, למשל, בשירו של הלפרן, "נישט זיין שיקסל" ("לא השיקסע שלו". מיידיש: מתן חרמוני):

מוֹיִשֶׁה לַיִיב, מוֹיִשֶׁה לַיִיב  
היא לא משדות הוריה, השיקסע שמוֹלֶךְ  
אם כֵּן, מַנִּין היא? מִכָּאן.  
כְּלוּמֵר, צִפְרֵת-בְּרוּדֵי, שְׂבָאָה וְהֶלְכָה.  
בְּאֵמֶת?  
אוּלֵי.

וְגַם אֶפְשֶׁר שְׁלֵא.  
וְהיא רק רִקְנֵינִית, וְהיא רוֹקֶדֶת הוֹלָה  
בְּקוֹנֵי אֵילָנֵד פֹּה,  
וְלִילָה אַחַר לִילָה, גְּדִילֵי זֶהב עָדוּ לָהּ.  
אֶה, כִּכָּה?  
אוּלֵי...

וְגַם אֶפְשֶׁר  
שְׂמַחְכָה לָהּ לוֹרֵד, וְלוֹ זָקוּן לָבֹן,  
הוא גֵּר בְּבֵית מְלוֹן,  
וּמְשָׁרְתוֹ נֶצֶב זָקוּף עַל הַמַּפְתָּן,  
כְּמוֹ דְמוֹת מְשַׁעֲנָה  
אוּלֵי...



ואם זה כך,  
 אז איך זה שהלורד כלל לא נגש לשם,  
 אם כך אז איפה הוא?  
 אולי גם הוא בודד, מוישה לייב, בודד כך סתם,  
 כמוה — — —  
 אולי.

הנימה הפמיליארית, האגבית, שורה על הכול. הלפרן אינו מצייר את ניו יורק באש ובתמרות עשן. לעולם הוא פונה בשירתו אל ניו יורק של מטה. הכרך הגדול הוא, לדידו, יריד אנושי עצום — יריד הרוחש בינות לגורדי השחקים, תחת שלטי הניאון ועל גשרי הברזל — ובתוכו מסתובב משה לייב ה"פושטק", בן דמותו של המשורר. משה לייב זה אינו נושא את עיניו למעלה, אל גורדי השחקים, אלא מיישיר את מבטו אל העוברים והשבים. כך הוא מתבונן בזרחי, וכך הוא צופה ברקדנית ההולה מקוני איילנד.

העיר ניו יורק היא עצם מעצמותיה של שירת הלפרן. היא כלוב הצלעות שלה. בתוך המסגרת ההנדסית הזו — גורדי השחקים, המסילות, התעלות, המזחים והגשרים — פועם הדופק של העיר על מיליוני הנפשות שבה, ופועם גם מקצב שירתו של משה לייב.

ובמקצב הזה הוא כתב את ההמנון הגדול לחיים, "דער גאסנפויקער" ("המתופף בחוצות"):

"בָּאָה נְעֵרָה הוֹלֵלֶת / לְהֵבֵה בִּי מִשְׁתוּלֵלֶת / טְרוּפֵי קַנְחַת אֶסְתוֹכֵב / אֶהְדֵּק  
 שְׁנֵי עַד כָּאֵב / וְאֶלְהֵט / בּוֹאֵי בַת / תְּנִי יָדֶךָ וְנִשְׁעֵט... " (עברית: בנימין הרשב)

ואת Memento Mori, ההמנון הגדול למוות: "וְאִם מוֹיִשֶׁה לֵּיב אֶל הַמּוֹת  
 נוֹפֵף / בְּיָדוֹ מִרְחוֹק וְשָׂאֵל לְשִׁלּוּמוֹ / וְדוֹקָא עֵת בְּמִים הַמּוֹן הַרְבָּבוֹת / בְּחֻדוֹת  
 הַחַיִּים הַשְׁתַּכֵּר לְתִמּוֹ — / הִיאֲמִינּוּ לְמוֹיִשֶׁה לֵּיב?" (עברית: בנימין הרשב)

\*\*\*

אחרי משה לייב הלפרן באו משוררי ה"אינזיך" (שם שנגזר מהצירוף היידי אינ-זיך: "בתוך עצמו") האינטרוספקטיביסטים, ובראשם יעקב גלאטשטיין ואהרון גלאנץ לייעלעס (ליילס). המודרניזם של קבוצה זו כבר היה קרוב הרבה



יותר למודרניזם האירופי בן הזמן. גלאטשטיין, לייס ויתר משוררי הקבוצה הכירו היטב את הזרמים החדשים בשירה האירופית, וכשכותב לייס (1889-1966) את שירו "ניו יורק", דומה כי אל שורות השיר מתגנב יותר משמץ מהפואטיקה, שהטיפו לה מרינטי והמשוררים הפוטוריסטים: "פְּלָדָה, זְגוּגִית, גְּרִיט, שְׂאוֹן, מְהוּמָה. / מְכוּנִיּוֹת, רְפֶכֶת-עַל. תְּחַתִּית. / בּוֹרְלֶסְק. גְּרוֹטְסְק. קָפָה וְסִינְמָה. / אוֹר־חֲשֵׁמְלִי צוֹרֵם, חוֹרֵק, מִבְּעִית. [...]"

שירת יידיש הזדהרה בניו יורק למשך דור אחד נוסף. אחר כך כבר כמעט שלא נותרו לה קוראים. הספרות היהודית באמריקה הושיבה על כס הכבוד את יצחק בשביס זינגר ופנתה לכתוב באנגלית.

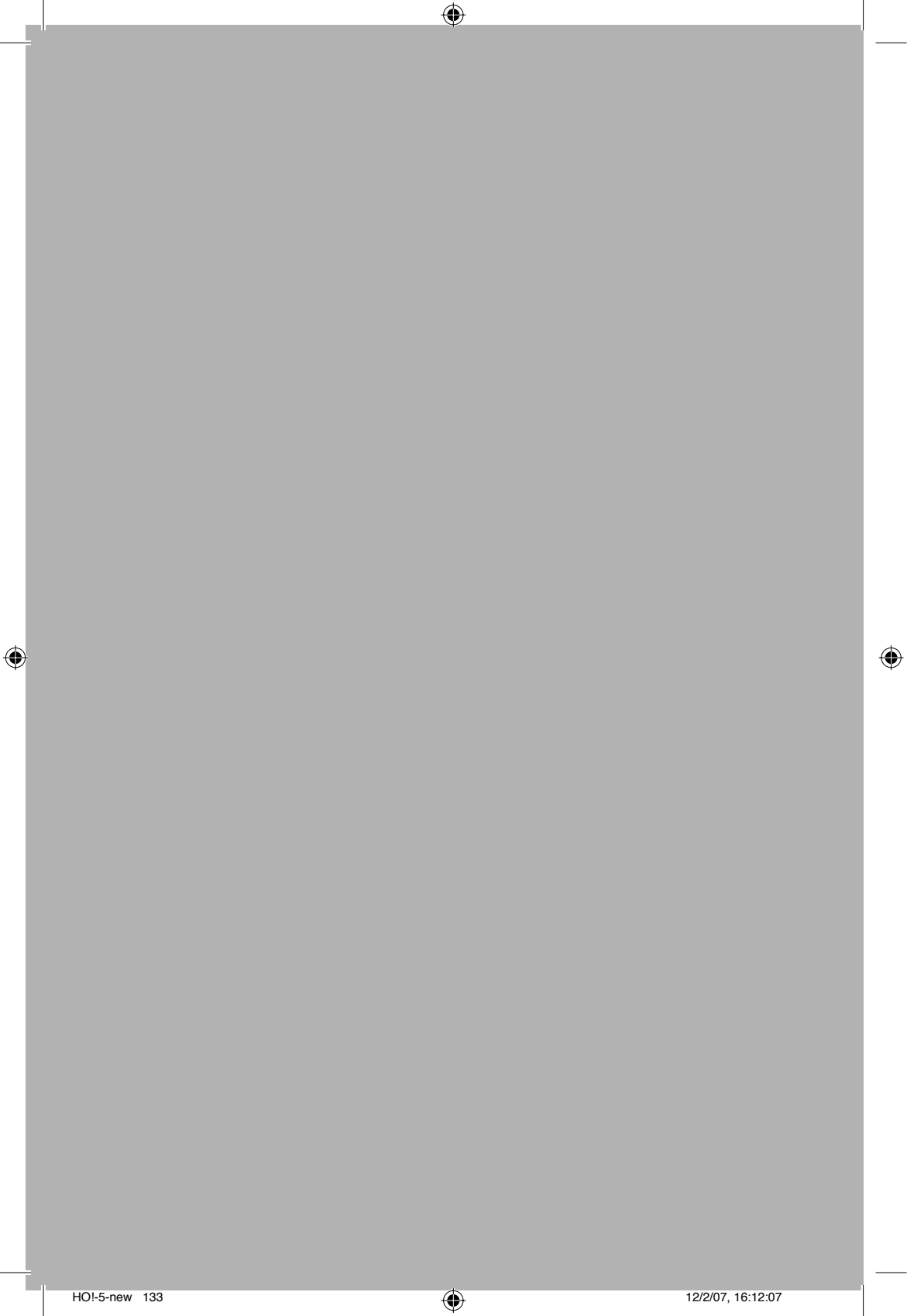
למרבח האירוניה, השירה העברית התפייסה עם ניו יורק רק מעת שהחלה לפסוע אל עבר השירה היידית. ב־1927 פירסם שמעון הלקין (1898-1987) מחזור שירים עברי שנשא את הכותרת Café Royal — שם בית הקפה ששימש מקום מפגש הן למשוררי קבוצת "די יונגע", הן למשוררי האינזיך אחריהם. אבל היה זה רגע לפני שעזב את ניו יורק ועקר לארץ ישראל.

מי שנשארו לככות את השירה העברית באמריקה, היה גבריאל פרייל (1911-1993), שבא מתוך שירת יידיש, אבל בחר בעברית. בניגוד לבני הדור הראשון של השירה העברית באמריקה, פרייל כבר הכיר את רחובותיה של העיר ואת גשריה, והוויית הכרך הגדול שוב לא הפחידה אותו (גם אם לא אחת נדמה שגורדי השחקים היו לו למטרד). המשורר העברי-אמריקני הגדול ביותר הוא גם מי שכיבה את האור על השירה העברית בניו יורק:

"חוֹף הָאֵיסְט רִיוֹר, רָגַל שְׁלִמְנֵהֶטֶן הָאֵי / שְׁמִים מְעַנְנִים פְּקָעוֹת עֶשֶׂן שְׁלִבְתִּי חֲרֶשֶׁת. / שְׁמִים פְּבָדִים, נוֹשְׂאֵי רְחִמִים לְעֶצְמָם. / וְתַחֲתָם — אִישׁ אֶכּוֹל דְּנִי פְּבַד יוֹתֵר / מְצַנֵּן פְּסִיעוֹתָיו בְּקִטְיַת אֲגָדוֹת" ("חוֹף הָאֵיסְט רִיוֹר", מתוך הספר "זמן ונוף").



בניין מטלייף בניו יורק בזמן בנייתו





## פְּטִיָּה (פּוּטֵר) פֶּתַח עַל כִּנְפֵי הַדְּרָקוֹן

.1

לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח אוֹתְךָ, לְעוֹלָם לֹא אֶעֱזֹב אוֹתְךָ, לְעוֹלָם לֹא אֶרְאֶה אוֹתְךָ

גּוֹפֶךְ הָיָה לִי כּוֹחַ הָאֲמוּנָה  
בְּטֵלָה, אֵימָה, נוֹדְדֵת –  
לֹא לְקַחְתִּי אוֹתוֹ עִמִּי,  
הִיא הִטִּיסָה אוֹתִי תָמִיד,  
מֵעוֹלָם לֹא הִפִּילָה  
כִּינּוֹן שֶׁעֲצָמָה בְּהַחֲלֵט נִפְּילָה –  
וְאוֹדָה, לְפִיכָה, שֶׁהִיְתָה לִי  
אֲמוּנָתְךָ מִתָּן, שֶׁהִיָּה אוֹטוֹמָט, שֶׁהִיָּה כְּפִילָה  
אֶךְ בְּעֶשֶׂר עֲדוֹן  
כּוֹחַ הָאֲמוּנָה, אֵשׁ חִיָּה, מְעוֹף מְדַמְּיָן

עַל כִּנְפֵי הַדְּרָקוֹן נִשְׁאֲתִי  
אוֹ לִיְתֵר דִּיּוֹק,  
מִשְׁתַּק מִפְּאֲנִיקָה  
עַל שְׂרִיוֹנוֹ הַנוֹשֵׁם נֶאֱחָזְתִּי רְכוּן,  
הַטְרוּף רַק יִרְאֶה בִּי רְכוּב,  
כְּשִׁיבָדָה מוֹשְׁכוֹת וְאֶרְכוּף  
לְמִנוּעַ אֲלִים  
שֶׁהוּא טָרֵם כָּל חֵק –  
לְמַפְלָצֵת חֲחִי שֶׁתַּחֲתִי, גּוֹרְלִי, חוֹטְפִי,  
שְׁנוֹשֵׁף לְהַכּוֹת, וְגוֹמָא אֲרֻצוֹת, וּמִשְׁמִיד יְבוּלִים  
וְאֲנִי – אֵין לִי אֱלֹא לְצִפּוֹת  
בְּגִלְיָשָׁה צְפִלִּינִית לְצַל מְכַנֶּךָ  
עַל פְּנֵי מִשְׁעוּלִים לֹא לִי

אזורים כפריים, חקלאות פרימיטיבית, פלחן אלילים  
עוד בזמן שרחקנו כ"וי" אפרפר בשמים  
דרי המקום אבחנו בו את חרבנם  
ופרצה קהלת הילידים במנוס מפזר  
במעין תנועת בראון

הבקתות שחררו אכלוסין  
(נכשלו בפניהם כמשכן):  
"בבקשה, תחזרו לעצים!"  
השדה והאחו שבתו,  
ננטשו מחלבות ורפתים —  
בהמה ואדם — בריצה לכוון הבר

אך הקדמנו וסרנו  
שלא ינצלו נמלטים,  
כפריים בתקנה שיחוס עליהם כליונם  
ובורחים מהפריים  
(גם להם זהו כרח שאין לו  
אחרת או אחרי)

ולשוא, כמובן

אין יוצא מן הכפל  
לחולל בחסול מפרט:  
מרשפי הענק הזועם,  
מהלמי זנבו המפאר,  
בבזיק מלתעות משחזות  
שטורקות בפתחי ראשיו

איזה מות אים — לחלל בלע דרקון!  
איזה געל גדול — לפלוא בחמת-בטנו!



וְאָמַנְכֶם הַמְפִלְצֵת הַזֹּאת הַכְתָּרָה לִי גוֹרֵל?  
שְׁאֵמוֹת בְּמָקוֹם!  
מָה לוֹמַר לָךְ?  
כּוֹחִי, בְּמַעוֹפּוֹ הַשְּׂאוּל, בְּקִלּוֹת קְנִיבֵל

אֵין מִגֵּן עוֹלָמוֹ,  
אֵין מִנִּיף מְגַרְפָּה אוֹ יָתֵד,  
לֹא שְׁמַעְתִּי קִלְלוֹת אוֹ תִגָּר,  
רַק צְרָחוֹת, יְכָבוֹת וּגְנִיחוֹת  
וְצִלְיֹפוֹת הַכֶּנֶף בְּרוּחַ —  
תְּפַסְתִּי חֶזֶק,  
אִם אֶפֶל — מָה תִהְיֶי לִי וְאֵיפֹה?  
הֵייתִי חֶלֶשׁ וְחָרָד

כִּי הִיָּה לִי גוֹפֶךְ שֶׁן עוֹפֶרֶת,

מוֹלֶדֶת סוּרִית, פֶּת, אָחוֹת, חֶרֶב, כּוֹחַ הָאֲמוּנָה,  
אֶךְ מִיָּד גַּם דְּרָקוֹן, טָבַע, מְלִל, סְפִירַת קְרִבְנוֹת —  
וְאֶשְׁרֵנוּ הוּא אֲסוֹנָם.

(בְּשֵׂיא הָעֲנַג גְּלִית לִי בְשֵׂיא הַיֶּשֶׁר —  
אֶהְבֶּתֵנוּ הִיא מַעֲתָה — רִצַּח עַם.)

.2

מוֹרְנָה, שְׁאֵלְתִי, הָאֵם אֵת זוֹכְרַת אוֹתִי?

הִיוּ לִי הֶרְבֵּה צוּרוֹת  
לִפְנֵי שְׁלִבְשָׁתִי אֵת צוּרְתֵי הַנּוֹכְחִית.  
הֵייתִי לְהַב בּוֹהֵק שֶׁל חֶרֶב  
(אֲאָמִין כְּשֶׁאֲרָאָה זֹאת עֲצָמִי)

הייתי דמעה באויר.  
הייתי כוכב זוהר.  
הייתי מלה בספר.  
הייתי הספר בראשית הדברים.  
הייתי אור מנורה.  
שנה וחצי שנה.  
הייתי גשר  
מעל ששים נהרות.  
דאיתי כנשר.  
הייתי ספינה בים.  
הייתי מצביא בקרב.  
הייתי רקמה בחתול הילוד.  
הייתי חרב ביד.  
הייתי מגן בקטל.  
הייתי מיתר בנגל  
שכשף לשנה  
במים קצופים.  
הייתי יתוף באח.  
הייתי עץ ביער.  
אין דבר שאני לא הייתי.  
(קרב העצים, 1-24).

למדתי עברית.  
הייתי אותה הסמויה  
בפרסום חיצות,  
הייתי מפיק במלה "אותה",  
הייתי תנועה,  
הייתי מפיק במלה "כלבה" –  
התחכמתי אתה

הייתי המסטיק בפּי מאתגר שכלית.

הייתי קרתן מתעטש בקוק.

הייתי שרף בשרפים.

הייתי פריחת השרף –

מי שראה – נבחר;

הייתי שקד מלבלב

באינסוף פרטים,

הייתי קטלב באבן-ספיר –

מערמיו ורדים.

הייתי זמיר בתפקיד

הייתי בלוש מחפש אותי בגן סאקר

(מורנה, שאלתי, האם את זוכרת אותי?)

הייתי כפילי במשרד,

הייתי שממית מגרדת מתחת לגבס,

הייתי לוחם בצואה ושופט הצואה,

הייתי שממית משרקקת בחוץ – היא פורעת סדר,

הייתי פרוט בפרוות,

הייתי השלג שמכסה את המצדה,

הייתי קביה בשש-בש,

הייתי יתוש בסתו,

הייתי קטין,

הייתי קטין עוד ועוד –

התגברתי על דמות הבוס

אני ברחתי מאלקטרו

עבדתי על מכונת אמת

זַרְקָתִי גִפְרוּר לְנֹהַר וְנִשְׂרַף הָעֵבֶר

סִפְרָתִי עַד מֵאָה וְלֹא קָרָה שׁוּם דְּבָר.

כֹּל יִדְיָעָה טוֹבָה — מְקוֹרָהּ בְּאֵלוֹהִים:  
אֲנִי יוֹדֵעַ אֵיךְ לְשַׁחֵט חֲזִיר בַּר,  
אֵיךְ הוּא מוֹפִיעַ וְאֵיךְ נִעְלָם,  
אֵיךְ מִבִּין מַלְיָם.

אֲנִי מִכִּיר אֶת הָאוֹר שֶׁשָּׂמוּ תְהִלָּה  
וְאוֹר נוֹסֵף, שֶׁתִּלְטֹן,  
שִׁיּוּרָה אֶת קִרְנֵי הַשׁוֹרְפוֹת  
מִפְסָגָה רְחוֹקָה.

הֵייתִי נְחֹשׁ מְנַמֵּר בְּגִבְעָה;  
הֵייתִי צִפְעַת בְּאֵגֶם;  
עַד לֹא מִזְמַן הֵייתִי כּוֹכֵב רֶשַׁע.  
הֵייתִי אֲבֹן־רַחִים.

גְּלִימָתִי כְּלָה אֲרַגְמָן.

(קרב העצים, 188-200)

.3

מִתּוֹךְ מִצּוֹלוֹת עוֹלָה  
צַר סוֹרֵר וּמוֹרָה,  
שֶׁרֶץ — אֵךְ מֵהִזָּה שֶׁרֶץ עֲנֵק! —

שֶׁעֲטָנֹז מִזְדַּחֵל שֶׁל פְּרוּוֹת, אֲרֶס, רִיר, תוֹדָעָה

זֶה נְחֹשׁ מְכַנֵּף וּמִלְאָךְ מְכַשֵּׁף, עַל פְּנָיו  
זֶהוּ טִבַּע אֲכֹזֵר, וְשִׁקוּץ מְשׁוּמֵם, וּבְרִיוֹן מִסְקָס

כל כּלוּ – מִזְנֵב לְרַגְלֹתַי –

אֲזוּר מְגֵרָה

וְצָרַעַת צְרוּפָה –

רַע פִּיזִי עוֹטָה קִשְׁקֶשׁ

הוא עולה מתהום

וסורק בעיניו הריקות

את זירת הימים

ומוצא לו טרף בכל

היקר והנעלה שבְּרִשׁוֹת הָאָדָם:

בכנותיו הקשורות, בשיבת גמלאיו, בדמעת תינוקות –

שרירי פלדה לו

ולב מפלדה

הוא אוהב להרביץ מכות.

לעתים אישוניו מחטים ותמיד חרים,

אך את כל שיחמד הוא צורך

ישירות אל הוריד,

ועורקיו מעלים חזרה

דם קפוד ולבָּקָן –

מחושיו מזמור מְסִיט,

גרונותיו כצרוּר מְסִמְרֵר

של צנרת עוגב

וצמות הפרגול

המכה מלע הר־גֶּעֶשׁ.

הייתי אומר לו אחי

היינו יושבים ביחד, אוכלים ביחד

וְהִלְכְנוּ כְּצֹאן לְנֶצַח  
צֹאן מִזְיָן  
עוֹפְרֵת עֲבָרָה אֲתָנוּ  
בְּמִסְדְּרוֹנוֹת הַחַיִּים  
בְּאֶלֶף מוֹסְדוֹת הַיַּעַר

שֶׁקִּשְׁקֵנוּ בְּאֲזָקִים  
רִשְׁרִשְׁנוּ בְּמִסְמָכִים  
עֲבָרְנוּ בְּדִיקוֹת, הֶעֱסַקְנוּ  
עֲמַלְנוּ בְּנִמְלִים  
בְּמַפְעָלֵי הַבְּרוֹזֵל יִצְרָנוּ  
שְׂרָשֵׁי זַנְגוּל,  
לֹא – גוּרֵי זֶאֲבִים,  
אוֹ שְׁלֵא – טַפְשִׁים רַעֲבִים

מִי יוֹדֵעַ?

שֶׁכַּחֲנוּ בֶן רִגַע אֶת כָּל חֲכָמוֹת הַיַּצּוֹר  
כְּשֶׁפָּעַם סְטִינוּ יַחְדוֹ אֶל הַסֶּבֶךְ הָאֶפֶל מִן הַשְּׁבִיל  
לֹא שָׁחַס וְחָלִילָה נִתְפַּסְנוּ לְאִיזוֹ מִינּוֹת  
רַק תַּעֲיִנוּ דוֹרוֹת בְּמִבּוֹכִים שֶׁל טֹבַע נִצּוֹר  
שֶׁם לְמַדְנוּ לְשֵׁאת אֶת נִשְׁקֵנוּ בַּסֶּתֶר כְּעֵגֶג סְבִיל  
הַתְּרַגְּלָנוּ לַיַּעַר, לַחֲמֵר, לַחֵק וּלְזָנוֹת –

כִּמָּה טוֹב שֶׁהָיָה לָנוּ זְמַן!

נִחַלְיָנוּ סָרְחוּ וְשָׂרְרוּ  
בְּמַחְלוֹת, בְּחִדְרֵי-הַכֶּתֶה, בְּשִׁחְלוֹת  
בְּקוּרֵי הַכְּרָמִים עוֹד פּוֹעֵם לוֹ זֶרֶם קְדוּם  
עוֹד הִדְנוּ תַקְף בְּמַכְרוֹת

וּלְפֶתַע, כְּמוֹ בַחֲלוֹם

מוֹזְאוֹן גּוֹרְלָנוּ עוֹלָה מֵעֶפֶר אָדָם  
תְּצוּגַת רֵאָוָה לְאִידָנוּ בְּזִמְן אֲמַת –  
עֲבֵרְנוּ חוֹזֵר, עֲבֵרְנוּ חוֹזֵר בְּגֵדוֹל!  
שׁוֹב רְצוֹת עֲלִילוֹת בְּאַפְרִיזוּ וּבְסֵרֵט אֶלֶם  
שׁוֹב חָלִים וְחָגִים תּוֹלְדוֹתֵינוּ בְּשִׁישׁ עָרוֹף –

אֵךְ תְּמִיד גַּם נַחֲטָף הַנְּגֵלָה,  
וּבְהֶרֶף מְכַנִּי שֶׁל אֹר  
שׁוֹב חוֹזֵר לְמִקוֹמוֹ הֶרְגִיל כְּמֵאוֹס וּכְזֹר,  
שׁוֹב מְדוּד וְחֵדוּר

כִּף הַגְּעֵנוּ פַּעַם שְׁנֵיָה לְאוֹתוֹ הַפְּרוֹזְדוּר  
וְלִקְחָנוּ מִסְפָּר וְעִמְדָנוּ בְּסוֹף הַתּוֹר  
וְהִסְתַּרְנוּ נִשְׁקָנוּ מִתַּחַת לְגֵלֶד מְעִין הַקֶּבֶ"ט  
וּבְלַעֲנוּ זֶהָב שְׁלֵא יִגְזְלוּ הַפְּקִיד  
וּפְלִחָנוּ כְּלָבֶלֶב כִּף שְׁלֵא יִרְאֶה הַסְּדֵרֵן  
וַיִּשְׁכְּנוּ בְּשִׁקֵּט שְׁלֵא תַחֲשֵׁד הָאֲחוֹת  
וְלִשְׁדֵּד־קִיּוּמָנוּ הַסּוּיָנוּ כְּמִיץ אֶלְמוּנֵי  
לְחִשְׁיָנוּ אֲמָרְנוּ בְּלֵב –  
הֶרֹפֵא לֹא יִמְצָא, כִּף חֲשִׁכָנוּ,  
וְלֹא יִרְכַּל הַקְּרִיָן.

נִרְקָמוּ תַחֲבוּלוֹת הַמַּחְתָּרֵת בְּזִמְן הַמִּתְנָה  
וְתַמְיָמוֹת עֲרַמְתָנוּ פֶּרְחָה בְּמֵלֹא אֹולֵתָהּ,  
אֵךְ הִגִּיעַ תּוֹרְנוּ – וְתַמָּה כָּל הָעֲרָמָה:  
שְׁחֹזֵר הַחֲבוּי לְגֵלוּי  
הָעֵלוּם לֹא עָמַד בַּחֲפוּשׁ  
אִין גָּנוּי לְגִזּוֹת  
כַּתְּמֵי הַלְּדָה – אוֹתִיּוֹת  
הַשְּׁלִשׁוּל הַבּוֹגֵד – מִלְּשָׁן

תְּשִׁיבֵנִי קְדֵשְׁתָּנוּ נִצְפּוּ בְּרִנְתָּנוּ  
נִתְפַס הַגְּדוּל בְּקֶן  
נִמְצָא הַנִּיחוּץ בְּדָם  
נִמְצָא הַגֵּרִים בְּטוֹסִיק  
אֲתֵר וְדָכָא הַנְחָשׁ בְּכֶטֶן  
הַטְּבַע הַכְּלָבִלֵב בְּכִיּוֹר —  
פְּעֻנְחָנוּ!

מִיָּנו אֲוֹתָנוּ לְמַחְלָקוֹת:  
מִיָּתְרִים לְחוּד, אַחֲרִים לְחוּד,  
וְסִדְרוֹ בְּטוֹרִים  
שְׁנֵחוּר לְכָל הַרוּחוֹת  
בְּרִיקָם וְלַעַד  
לְבִדּוֹר עוֹנוֹת הַשָּׁנָה —

אֵין פֹּה אִישׁ מִלְבָּדָנוּ,  
רַק אֶתְּ נֶאֱנִי  
נִצְוִרִים בִּיעַר —  
פֶּת מְדַמְיֵנֶת וְזֶן שְׁעוֹד לֹא הָיָה.

.5

גוֹפֶה הָיָה לִי כּוֹחַ הָאֲמוּנָה  
כּוֹחַ רַב  
טֶפֶטֶפָה בְּשִׁבְלִי  
טֶפֶטֶפָה בְּשִׁבְלִיךָ  
נַחֲלֵק וְנִגְלֶה,

נִפְרָד וְלֹא נִגְרָדף יוֹתֵר, דִּי!

(הַחֲלֵט בְּתֵנְאֵי שְׂדֵה בְּחֶשֶׁד מְחֻלָּט)



החלט בשיחים, על הסף, בחטף, בחשאי  
מספיק לנו פעם אחת ומלה אחת והכל נעלם  
מספיק שנחיה מעתה וגדע  
שנחיה וזהו,  
לא עוד ידלק ספורנו, די!  
ולא נפגע

לא יטרפנונו חיות טרפות –  
טרמיטים, פומות,  
לא יכריחונו לקחת תרופות  
חסידי האמות

די לי בכך שהמוזיקה נהנתה

די לי בכך שהמוזיקה נהנתה

איה שהחמר שתף לתעלומה! –  
כה לא אשא את הענש המטמטם

איה שהתכן עובר ואינו עובר –  
כבר נהיה רחוקים וכבר לא נספיק לסרב,

איה שהכפל בודד וחשוב לשרד –  
נפרד ונחלים, נחלק ונלה, נתלש, לא נגמר

לא ישסו בנו הקלים  
נסבות, הורים –  
כי מאז שפצלו, מסלולינו –  
בלתי-נראים  
לא נהבהב חבוקים בסבך  
טביעות אצבעות,  
הנשיקות ימחו ככוכבי-

## האֲבֵעָבוּעוֹת

מִיִּתֵר לְהִסְתִּיר: חֲרוּתִי —  
שְׁמִינִיּוֹת בְּאֹוִיר  
(נְדָרֵינוּ אֵינָם נְדָרִים)  
לֹא תִמּוּתִי אֶתִּי

דֵּי לִי בְכֶךְ שֶׁהִמּוּזִיקָה נִהְנֶתָה  
כְּלָם מְאוּד נִהְנֶנוּ בִּיחַד אֶתָּה  
(עוֹד לֹא נִבְרָאוּ וְהִיא רְטָטָה רְטָטָה)

הַמוֹנִי נִגּוּנֵיהָ פּוֹלְשִׁים בְּנֶהֱר גְדוֹל —  
חִלְקִיקִיָּה (כְּלִיָּה) בּוֹקְעִים בְּמַעֲרָבוֹלוֹת,  
כְּשֶׁתִּהְיֶה סִימְפוֹנִי עוֹלָה מִשׁוּלֵי הַנְּחָשׁוּל

חֶקֶן הַרְמוֹנִיּוֹם — רְאוּתִיו בְּמִבּוֹל רְחוֹק  
אֵיךְ שֶׁהָרוּחַ נִבְלַע בְּמִקּוּרוֹ, נִכּוֹן?  
לְכָל הָעֲלָמוֹת — תִּזְמַרְתְּ בְּבוֹר בְּשָׁחוֹן

אֵיךְ שֶׁהֶלְאוּטָה דוֹעֶכֶת בְּהֶמְלָה  
אֵיךְ שֶׁהֶלוּטָה צוֹלְלֶת בְּאַפְלָה  
אֵיךְ שֶׁתִּמֵּיד הַקּוֹלוֹת הִשְׁתַּהוּ בְּגִבּוֹלָם

(רַק בְּזִכּוֹת הַתִּקּוּן!)

נִבְלָלָה הַלְּבָרִית בְּלִבּוֹב  
וְנִמּוּגָה צְלִלִית הַדְּרָקוֹן  
בְּרָקִיעַ, בְּרָקִיעַ

לֹא נִזְהָה זֶה אֶת זֶה  
אֶת לֹא כִפֵּר הָעִיר וְאֲנִי לֹא פָרַשׁ בְּרוֹנְזָה  
אֶת לֹא מוֹכֶרֶת הַחֲנִיּוֹת וְאֲנִי לֹא בַעַל הַפּוֹזָה

את לא הטוחנת המכורה ואני לא אותו האחד משנה שעברה

איך שאת לא תפאורה ולא מנגינה  
אל תאמרי: איזה גבר ענק! – תאהב אותי בקטנה...

אל תאמרי:

על כנפי הדרקון נשאת הלודך ושוב  
ועוד זה נמשך,  
מתפשט לו השיט בזמן לארך גופו –  
זה עדין אותו השוט  
ואותה האישות –  
זה דרקון ילדים  
(כמו חיה לבנה או מלאך)  
בערפו מלטפת  
פרוה, רעמה, תהרה  
זו עדין אני –  
הנודעת, והנוגעת, והנוגה

נשיאת רחשים וריחות

הפלה והבת,  
הנוסכת, והצוחקת והמכה

“האשה הזרה כרחוב”

זו עדין אני –  
הנותנת, והנמענת, ובשכילה –  
מעבר לכל פרדה או מה שתכתב.

שוק מצלתיים ואין חצי ממלכה!

אֵיךְ שְׁפוּקַע מִיֵּתֵר וְנַחֲרַכְתָּ כָּנֶף  
אֵיךְ שֶׁהַקּוֹדֶה טוֹרֶפֶת אֶת יַד הַכֹּנֶן  
אֵיךְ שֶׁהַנֶּבֶל הוֹזָה בְּעֵנָי בְּתוֹל  
עַד שֶׁהִשְׁטֵף נֶחֱרַב

אֵיךְ שֶׁרַגַע הֶקְרַב בְּלִבִּי נֶחֱרַת –  
רַגַע פְּרֻדָּה וּמוֹלֵי הִרְיָב הִיָּהִיר  
הֶדְרוּ הָאִים קוֹרֵז, כִּידוֹנוּ – מִבְּט  
(מְתִיקוֹת עִרְמָה וְחֻדָּה לְעַמֵּד מוֹלוּ)  
קֶרְבָּתוֹ – קֶפְאוֹן בְּמַכַּת סַנּוּרִים

כְּמוֹ לְרֵאוֹת אֱלִימוֹת חֲגִיגִית שֶׁל הָעֵיט מֵאֶפֶס מְרַחֵק

כְּמוֹ לְרֵאוֹת אֱלֵמֶת הַכֶּרֶת כְּמַעֲט מִבְּפָנִים

(רַגַע שָׁבוּ הֶקְרֵבָן מִנִּשְׁקֵךְ אֶת הַלְהַב)

דֵּי לִי בְּכֶךְ שְׁזַכִּיתִי לְרַגַע הַזֶּה.

\*

מֵאֲזֵ לֹא בְּכִיתִי בְּיוֹם הַשּׁוֹאָה  
מֵאֲזֵ לֹא יָדַעְתִּי בּוֹשָׁה  
תְּמִיד שְׁנֵאתִי בְּנֵי תְּמוּתָהּ  
אֶךְ מֵאֲזֵ בְּמִיָּחַד  
מֵאֲזֵ לֹא יִשְׁנֵתִי  
הַתְּבַטָּאוֹת כְּגוֹן אֱלוֹ, נְדָאִי,  
לֹא יִהְיוּ בְּשִׁבְלֶךְ הַפְּתָעָה.

הַתְּעוֹרֵר לָהּ בְּלֵב הַשָּׁרֵשׁ  
 אִישׁוֹן בְּגִדְל בְּלוּט  
 שְׁנַתֵּק אֶת כַּבְּלֵי הַכֶּרֶחַ  
 וְהַפֶּךְ לְכוּחַ עֲלוּם

לֹא גִדַע כִּיצַד עֲזַב אֶת גּוֹפָהּ  
 וְנִהְיָה כְּלוּ מִבְּחוּץ  
 הַעֲדְרוּ הַסֵּתֶמֶר לָהּ בְּדִיעֵבֶד,  
 בְּלִבָּהּ כְּתִשְׁלִיל עֲצוּב

וְעוֹלָמָה הַתְּנִיעַ –  
 הִיא עֲקָשֶׁת לְהֶאֱמִין  
 שְׂכוּחָה הַנִּמְלֵט מִגִּיעַ  
 וְזוֹרָה סְבִיבָה סִימָנִים

לְדִידָהּ, בְּקִנְיָהּ וּבְחֶסֶד  
 הוּא עוֹשֶׂה דְבָרִים בְּשִׂיאָם  
 לְקִטְבֵי הַתְּפִלּוֹת הַמְּסֹר  
 כְּמוֹ אוֹתִיּוֹת בְּסֵאֲנֵס

הוּא שׁוֹלַח גְּלִי צְמֶרְמֶרֶת  
 וְקוֹרֵץ בְּהֶבְהוּב הַנֵּר,  
 וְגַם כְּשֶׁנִּגְמַר לָהּ הַחֹמֶר –  
 הִיא יוֹדַעַת מַה זֶה אוֹמֵר.

הִיא שׁוֹמַעַת אוֹתוֹ מִקְבַע  
 מִקְצָבִים בְּרַעַשׁ טְבָעִי  
 וְטָמוֹן בְּשִׁבְלֵיהָ מְטָבַע  
 בְּכָל אֲגוּז רְבִיעִי

הוא שותל מחטים בנילון  
ואחראי לסלסול הפקעות  
הוא פתח שדתה בלילה  
ושחק בפזמקאות

ונדאי זה אותו הכוח  
מכשף לה ביפי פועם  
מחוריר את מצחה הגבוה  
ויצק את גמות החן.

(הוא היָהּ לָהּ בתוך המוח  
ונגע באות מ"ם)

לפעמים הוא איננו שבועים,  
מסתתר ברוחו (בחרו!)  
טוב היות לבדו, אך עדין  
בסוף הוא תמיד יחזר

הוא מכר בחוצות עירנו  
ככוח דמוני שוכב  
נדיר האב שאיננו  
מפחיד בו את ילדיו

כביכול הוא מגיע בחשך  
מהרגל ועד הראש  
עטוף מעין כתם רושך  
ואוכל צפרני אנוש

או, בגרסה אחרת,  
הוא מופיע בדמות דבור  
ועוקץ, ומטיל ברטט  
נערות בגיל התבגרות

הוא מזיק ואינו מניח —  
שני, אישון, קוף החק! —  
ואינו חדל להנפיה  
את כוחו בתהפוכות

הוא הופך לעורב ולפתו,  
לרוטנילר ולבעליו,  
הוא הופך לשקר פתטי  
את כל הדיוע עליו

הוא הופך את הדרע לדונג  
ואת המלים — לאויר,  
הוא ירק לתנור במקדונלדס  
והרעיל חצי תל אביב

הוא רוקן מערכו את הכסף  
(אלוהים אדירים, איזה כיה!)  
ועכשו הוא קורא מהספר  
להעצמת האפקט

כי משרש נחש יצא צפע  
ופריו שרף מעופף.

הרחוב מגנהו בתקף,  
האליטה מזעזעת  
(בודדים צופים את היפי  
בבואם של ימי-הזעם)

ואף גבורת ספורנו,  
חסידת כוחה האישון —  
גם היא כבר אינה מסנגרת  
על עולותיו הקשות

אבוֹדָה — כְּלוּאָה וְנִקְרָעַת  
בֵּין סוּפוֹ לְאַהֲבָתוֹ —  
הִיא תוֹהָה וְאִין הִיא יוֹדַעַת —  
מֶה לַעֲשׂוֹת אֹתוֹ

נְבוּכָה — הִיא מוֹדַטֶת וְצָמָה  
בְּדַחֲתֵת הַחֶלְטָה גּוֹרְלִית  
וּבּוֹכָה כְּשֶׁנִּזְכָּרְתָּ עַד כְּמָה  
זֶה חָשׁוּב לָנוּ שְׁתַּחֲלִיט.

חֲבָרִים, אוּלַי נַעֲזֹר לָהּ?  
נְחַיֵּץ, נְחַבֵּר מִכְּתָב  
וְנִשְׁלַח לָהּ אוֹתוֹ בְּדָאָר  
כְּפִדְיוֹן לְהַחֲלָטָתָהּ.

מַעֲנָה אֵינוֹ טְרִיּוּאֵלִי,  
הַעֲדָרוֹ — חֲרַפַּת הַמַּפּוֹת,  
הַדָּגֵר — מְשׁוֹרֵר וְאִישׁ־חֵיל  
אִם יָבוא עַד נַחֲלַת הַקְּפוּד.

בְּנִבְכֵי אֲרָצוֹ מִקְפֹּלֶת  
עֲזוּבָה עֲתִיקַת־יּוֹמִין,  
שֵׁם חַיַּת הַשָּׂדֶה מְטִילָה  
בְּשִׁרְדֵי מִתְחַם פְּלֶחְנִי

בְּמִרְכּוּז — חֲפִירָה מְרַבַּעַת  
וּסְבִיבָה — גְּלִי עֲצָמוֹת.  
אוּץ, מִכְּתָב! הוֹדְרוּ אֶל הַיַּעַד!  
הַנִּמְעָנֶת שְׁלָהּ בְּמִקּוֹם.



היא שְׂרֹעָה בְּשָׁנָה מְכַתֶּרֶת  
עַל גְּבִי מִשְׁכַּב אֲדָמָה  
וְצוֹפָה בְּחוּגָה מְסַחֲרֶרֶת  
שֶׁל כָּל חִלּוּמוֹת הָאָמָה

וּלְכֹל הַחִלְטָה הִיא מְתַרֶת –  
מֵעוֹלָם לֹא יִדְעֵנוּ אֶת שְׁמָהּ.

תמוז תשס"ה, תל אביב – אב תשס"ו, ירושלים





## רַיָּאל נָץ "וּעֵץ הַחַיִּים וּעֵץ הַדַּעַת יִלְבְּלוּ לַיָּד פִּי הַטְּבַעַת"

על השימוש הקרנבלי בחרוז בשירה הישראלית שאחרי נתן זך

פורטרטים יש לערוך כמו בהיסח הדעת: לא כאשר מביט בכך נושא הדיוקן, מרוכז ומצפה, אלא כבדרך אגב, מן השוליים. יוצא הדופן הוא האופייני ביותר. כך גם לחוקר הספרות. הפרודיה – או הסטייה המכוונת מן הנורמה – הם נכס יקר ערך. נביט אפוא מן השוליים הללו. נביט ברגעי היסח הדעת של השירה העברית של השליש האחרון של המאה העשרים: תקופה שבה, כידוע, נתגבש בשירה זו סגנון מוכר ומונוליטי למדי. ובשוליו: שתי פרודיות שהפכו ל"קלסיות", ממש מראשית התקופה וממש מסופה, כעין מחזיקי-ספרים שמשני צדי מדף השירה העברית בת הדור. הראשונה, מעטו של גדול היוצרים בני הזמן, חנוך לוין: "אני רעואלה, משוררת" (מתוך: "מה אכפת לציפור", עמ' 197):

אֲנִי רַעְוֹאֵלָה, מְשׁוֹרֶרֶת. / אֲנִי כּוֹתֶבֶת שִׁירִים. / אֲנִי יּוֹשֶׁבֶת עַל צְפוּרִים. / כְּשֶׁאֲנִי  
יוֹשֶׁבֶת עַל צְפוּרִים / אֲנִי כּוֹתֶבֶת אֶת הַיְפִים שְׁבִשְׁרִים. / לֹא תָמִיד אֲנִי כּוֹתֶבֶת  
שִׁירִים. / לְפַעֲמִים אֲנִי יּוֹשֶׁבֶת עַל דְּבָרִים אֲחֵרִים.  
אֲדַגֵּר יְקִירִי, / אֶת הַפּוֹאֵמָה לֹא גִמַּרְתִּי / (קָר, הַצְּפוּרִים קוֹפְאוֹת בְּמַחְצִית הַיְמָב),  
/ אֲנִי מִתְגַּעְגַּעַת. / אֲדַגֵּר, / קַח אוֹתִי, רֵאשִׁי כְּבֹד וְחֵם, / הַחֶרֶף פֹּה קִשָּׁה, הָעֶצֶב  
חֵם, / הַשְּׁקֵט חֵם, וְרַק בְּתַחַת כְּפוֹר. / אֲנִי יּוֹשֶׁבֶת עַל צְפוּר.

ניכרת כאן הפרודיות כלפי "עמדת המשורר" – כזאת שבמרכזה ייצוג של אני אוטוביוגרפי ("אני" שבו נפתחות שלוש השורות הראשונות!), המתענג במפגיע על זהותו כמשורר ונאחז במטפורה הפיוטית, השחוקה בעליל, "משורר = ציפור", כהקדמה לתלונה הפיוטית, הנרושה בעליל, בדבר היעדרו של האהוב. ההזרה הגאונית של לוין עיקרה בהמרת המטפוריות, של היחס "משורר = ציפור", ביחס מטונימי – "משורר במגע עם ציפור". המגע עצמו מועתק כמובן מן הנשגב הקלישאי שבמטפורה השחוקה ("ציפור ← כנפיים", "ציפור ← שיר") אל הנמוך: זהו מגע של "שיבה", לא של מעוף! לפני שניגש לנתח





את המאפיינים הצורניים – העשויים להפליא – של הפרודיה הזאת, נקרא את היצירה השנייה, משלהי אותה תקופה של השירה העברית. הפעם המחבר אינו גאוני כחנוך לוין, אך זוהי בהחלט יצירה כתובה היטב, ומעניין לא פחות: זוהי יצירה שזכתה להתקבלות כחלק מן התרבות הפופולרית ממש. המדיום כמובן מכריע כאן – הציטוט הוא מיצירה טלוויזיונית. הנה אפוא היצירה, מתוך "החמישייה הקאמרית", אמצע שנות התשעים – "בואו בנים":

בואו בנים, / בואו בנים. / בשורות, המונים, צעירים, השוכים,  
/ בעינים בורקות, גבוהים, שזופים, / בואו בנים, / בואו בנים. / ובשכל  
מתפתל בין הרים, / עיניהם נשואות, מבטם לשחקים, / בואו בנים, /  
בשורות, בטורים, / בואו בנים, / תגמרו לי בפנים.

ניכרת לעין ההקבלה המבנית שבין שתי הפרודיות. בשתיהן נבנית עמדת משוררת ולה יומרה לנשגב – יומרה הבאה עם סיום השיר לכלל התרה בכתוס מפתיע של פונקציה גופנית נמוכה: "בתחת כפור", "תגמרו לי בפנים".

ניתן להצביע על קווי דמיון נוספים, מקצתם קלים לביאור. קל להבין מדוע נוקטות שתי הפרודיות דמות של משוררת, ולא של משורר: הטאבו כלפי דיבור וולגרי חמור יותר כלפי נשים מאשר כלפי גברים, וכך למילה "תחת" או לביטוי "תגמרו לי בפנים" אפקט עז יותר של שבירת טאבו, כאשר הם יוצאים מפיה של אישה דווקא. החידה נעוצה במקום אחר, והיא מעוררת שאלה יסודית ביחס לאופייה של השירה העברית בשליש האחרון של המאה העשרים, שכן עולה התמיהה, מדוע נשענות שתי הפרודיות כאחת על שימוש מובהק כל כך בחרוז? שהרי לאורך כל תקופה זו של השירה העברית, משלהי שנות השישים ועד לשלהי שנות התשעים, סממנה המובהק של השירה היה החופש מכבלי החרוז והמשקל. האומנם חנוך לוין בזמנו או אנשי החמישייה הקאמרית בזמנם לא היו ערים לשירה העברית הנכתבת בפועל? והרי חנוך לוין פעל היישר מבטן האוונגרד הספרותי הישראלי, "סימן קריאה", היכן שהתפרסמו רבות מיצירותיו, כתף אל כתף עם מיטב החרוז החופשי העברי של שנות השישים והשבעים. קל וחומר במקרה של קרן מור: הלא באמצע שנות התשעים כבר אמור היה החרוז החופשי להיקבע באוזן הישראלית כצורה מובנת מאליה של "שירה" סתם. ועם זאת, "בואו בנים" מאבד את רוב האפקט שלו, אם אין חושבים עליו כעל "שירה גבוהה". אם נחשוב אותו סתם ל"פזמון", כעין זה



של אהוד מנור, למשל, יאבד עיקר אפקט הפְּתוּס שבצניחה מגובה יומרת השגב של שירה בת־מוזות – אל מעמקי ה"תגמרו לי בפנים".

האפקט הפרוודי, בשתי הפרודיות, מחושב היטב. כך אצל לוי: הבית הראשון מושתת בעיקרו על החרוז. להוציא שורת הפתיחה, השורות כולן מוכתרות בחרוז "רים", שהאופי הדקדוקי־למחצה שלו אך מעצים את תחושת המאולצות שבו. המשקל, לעומת זאת, רצוף לגמרי, ונבדל ממאפייניה הצורניים של שירת החרוז החופשי בת הזמן כמעט אך ורק בהימנעות הגורפת מן הגלישה שבין השורות. כל שורה מהווה יחידה תחבירית נבדלת (רק שורה אחת אינה מסתיימת בנקודה!), מה שתורם כמוכך להדגשת החרוז. הבית השני, לעומת זאת, מטעים את המשקל: הוא כתוב כולו במשקל בינרי המשְׁפַל הברות מוטעמות ובלתי־מוטעמות, ספק הטרוכה של "אדגר", ספק היִמב של "אני". החרוז נסוג משהו, אם כי ניתן להבחין בחרוז המעניין "יִמב" / "חם", והשיר כולו מטעים את חשיבותו של החרוז בצמד השורות החותם – "כפור" / "ציפור". האפקט הצלילי של הבית השני עשיר במיוחד, ואם נשמיט את המילה הפותחת "קר" מן השורה השלישית, נקבל את האלכסנדרין המדויק, "הציפורים קופאות במחצית היִמב", המאורגן סימטרית מסביב לְהֶפְסֵק: תיבה של ארבע הברות ולאחריה תיבה בת שתיים, שתי התיבות מוטעמות בהברתן האחרונה. ראוי לציון גם ארגון התנועות הזוגיות – הכלי המרכזי בתזמור שורות ימביות – IO/AIA, כמו גם האירציונליות הנהדרת של המטפורה, שבה קיפאון הציפורים האבסורדי נענה בביקועו הבלתי־אפשרי של היִמב (שהוא מעין אטום שירי!). כללו של דבר, כדרכו של חנוך לוי, יש כאן יופי צורני נדיר המגויס לפרודיה כנגד הצורה עצמה.

מובן שב"בואו בנים" אין לצפות לשליטה טכנית מושלמת שכזאת, אבל גם כאן חשוב להבחין בהקפדה הצורנית. למרות התרופפות ההכרה הפרוודית בקרב מחברים ישראלים בני הזמן (ולצד החריזה הדקדוקית בעיקרה) השיר כתוב במשקל טרנארי מושלם, אנפסטי כולו פרט לדקטיליות הכפויה של צמד המילים "בואו בנים" עצמו (בדומה לטרוכאיות הכפויה של "אדגר" אצל חנוך לוי). הבחירה באנפסט אף היא מוצדקת מתוך הבחירה בנשגב הספציפי של השיר – כמקובל אצל החמישייה הקאמרית, הפרודיה כנגד ייצוגי תרבות ישראליים שלובה תדיר בפרודיה כנגד האתוס הציוני, וכך הנשגב הפיוטי אינו רק ארוטי (כמשתמע מהמילים "בואו בנים", וכמובן מן ההתרה הוולגרית של השיר), אלא בעיקר פוליטי, מתייחס במשתמע אל השירה האלתרמנית של

האתוס הציוני המתהלך בשביל המתפתל בין הרים. שירה זו נבנתה בעיקרה על האנפסט, ומכאן הצידוק הפנימי לפרוזודיה של "בואו בניים".  
 אנו נוכחים אפוא בשתי עובדות. באמצע שנות התשעים, פרודיה על שירה-סתם עדיין היתה יכולה לבחור דגם אלטרמני. כלומר: עם כל הצלחתו הגורפת של החרוז החופשי, "מגש הכסף" עדיין הצטלצל באוזני הקורא הישראלי כמעין ייצוג של "שירה עברית" באשר היא. ויותר מזה: דווקא בחרוז נמצא כוח פרודי כלפי השירה, שלא היה מתאפשר מתוך שירה שאינה חרוזה. לדידה של האוזן הישראלית בת הדור האחרון, יש דבר-מה פרודי מיסודו, מערער מיסודו, בעצם השימוש בחרוז. כדאי היה להתבונן מן הצד, מן הפרודיות, כדי להבחין בעובדה המרתקת, המפתיעה הזאת. כעת נעקוב אחריה בתוך השירה הקנונית עצמה. אני מתחיל באחד מהספרים המכריעים בהגשמת דגם החרוז החופשי הישראלי, "קח" של מאיר ויזלטיר (1973). הנה השיר בעל השם המאלף כשלעצמו "חרוזים: אני מבזבו" (עמ' 95):

אֲנִי מְבַזְבֵּז שִׁירִים עַל מְשׁוֹרְרִים / שִׁירִים שֶׁבָּאוּ לְהַקְרֹא עַל-יְדֵי אֲנָשִׁים / לְהִטְעֵם  
 בְּלִשׁוֹן אֶדָם / מְשׁוֹרְרִים אוֹכְלִים אוֹתָם.  
 הַבְּחֹרָה שֶׁכָּתַבְתִּי לָהּ שִׁיר / מְזַדְיֶנֶת עִכְשָׁו עִם חֲזִיר, / וְהַחֲזִיר שֶׁכָּתַבְתִּי לוֹ שִׁיר /  
 פֶּתַח חֲנוּת בְּמַרְכֵּז הָעִיר, / וְהָעִיר שֶׁכָּתַבְתִּי בְּשִׁיר / מְזַדְיֶנֶת עִם הָעֵתוֹן, / וְהָעֵתוֹן  
 שֶׁכָּתַבְתִּי בְּשִׁיר / מְמַשֵּׁיךְ לְתֵת אֶת הַטוֹן:  
 וְהַמְשׁוֹרְרִים שֶׁקְרָאוּ בְּשִׁירִים / עוֹד בּוֹרְרִים, עוֹד בּוֹרְרִים.

הנה כך: בין חנוך לוין לחמישייה הקאמרית אנחנו מוצאים את ויזלטיר – כשהוא מבצע אותו מהלך פואטי עצמו של מחברי הפרודיות-על-השירה! הנושא המפורש של השיר קל לניסוח: המשורר מביע את מורת רוחו מעולמה הצר של שירתו, שהיא בבחינת מעגל סגור של משוררים הכותבים למשוררים וחיים בעיר קטנה, שמידותיה כמידות בחורה אחת, חזיר אחד, עיתון אחד. נמאס לו להיות מין אדגר שמתכתב עם רעואלה. זהו אפוא שיר ביקורתי על "מצב השירה" שבו לכוד "אני", המשורר, וממילא מתבקש ייצוג של "השירה". ויזלטיר – ממש כלוין וכחמישייה הקאמרית – בוחר לייצג את "השירה" באמצעות החרוז דווקא (השיר שקול היטב רק בכיתו השני, וגם שם – במשקל הדול'ניק החופשי). הנה הפרדוקס בתוך כריכת ספר אחד. "קח" עשוי כמעט כולו (פרט ליוצאים מן הכלל ספורים) בשורות של חרוז חופשי.



שיר אחד בו, עניינו הלעגה של שירת ויזלטיר על עצמה – ופתאום מופיעה כאן שירה השונה כליל מהשירה שכותב ויזלטיר בפועל!

מן העיון בפרודיות שלעיל עלה ניסוח ראשוני, נכון באופן חלקי, כאילו החרוז יוצר הקשר של "שגב", אשר ניגודו – בפונקציות הגוף הנמוכות של "תחת" וגמירה – יוצר אפקט של פתוס והלעגה. אך בהקשר של ספר כמו "קח", יש לחרוזים אפקט מורכב יותר. ודאי, גם כאן יש מעין ייצוג קריקטורי של "שירה טהורה", רמז לירי בשורה "הבחורה שכתבתי לה שיר" הנענה בוולגריה הכפולה של "מזדיינת עכשיו עם חזיר". אבל לשימוש בחרוז יש תפקיד נוסף.

נתבונן תחילה בבית הראשון, שבו החרוז הדקדוקי מאוד – ונטול כל משקל – עדיין אינו מחויב להיקרא כחרוז (הוא נקרא כך, בדיעבד, לאור הבית השני). אלו שורות "ויזלטיריות": אמירה חריפה, אירונית, המנוסחת דרך מטפורה "בלתי-נעימה". המבנה התחבירי והסמנטי המורכב של "להיטעם בלשון אדם" מחייב קריאה אטית, מדויקת (ה"טעימה" שב"לשון" מנוגרת ל"אכילה"; לפיכך יש ודאי חשיבות למשמעויות הנוספות של המילה "לשון"). זהו ויזלטיר הרגיל, מיזנתרופ סימפתי ואנין טעם.

המיזנתרופיה נשאת, סימפתית אפילו יותר, גם בבית הבא, אבל אנינות הטעם נרמסת במכוון. השורות קלות לקריאה, מנוסחות במישרין, מתגלגלות על לשון כל אדם. סוף סוף משהו שגם לא-משורר היה יכול להבין ולהעריך! "הבחורה שכתבתי לה שיר / מזדיינת עכשיו עם חזיר" – או, עכשיו אתה מדבר! העולם המתואר, וכמוהו השפה המתארת אותו, קלים ושווים לכל נפש – בחורות, חנויות, זיונים, עיתונים. מין קלילות של פלייטון נרמזת גם מן החרוז של העיתון ה"נותן את הטון" (ביטוי סלנג רופף ובלתי-מדויק, שוויזלטיר לעולם לא היה נוקט מחוץ להקשר פרודי כזה). ודווקא כאן, בבית הזה, מתייצגת במפורש החריוה.

כך שאין לראות בחרוז בשיר זה של ויזלטיר אך ורק סימן של ה"שגב". להפך – החרוז עצמו הוא סימן של ה"קל". והדבר הרי מובן מאליו: בהקשר של שירת החרוז החופשי, החרוז מציג לראווה את הנאת הצליל, וממילא נסוג בכך לרגע מטהרת העוני של השורות נטולות החרוז. החרוז הוא רגע של הדוניזם פרוזודי בתוך שירה מסוגפת. ועוד: ההקשרים התרבותיים בני הזמן של החרוז הזה פונים כעת לספרות קלה, לפזמון, אולי לחרוז עממי, ובכל מקרה נסוגים בכך מן העולם ה"גבוה" של שירת האליטה (זו שעליה מבזבז ויזלטיר את שיריו).





שני הביאורים לתפקיד החרוז – אצל חנוך לוין והחמישייה הקאמרית מחד גיסא ואצל ויזלטיר מאידך גיסא, הם לכאורה מנוגדים זה לזה. מכאן – אצל לוין ואצל החמישייה הקאמרית – החרוז משמש סימן של "שירה", כלומר, של הגבוה. ואילו מכאן – אצל ויזלטיר – החרוז משמש סימן של ה"קל", כלומר, של הנמוך. האם אין כאן סתירה? מובן שיש, אבל זוהי מן הסתירות שהמציאות הסמיוטית מזמנת לפרקים. בתקופת החרוז החופשי העברי שימש החרוז סימן בעל משמעות כפולה וסותרת: מחד גיסא, סימן של השירה כשלעצמה – הרי לביאליק ולאלתרמן עדיין נודעת חשיבות מכרעת ברקע התרבותי – ומאידך גיסא, סימן של קלילות פלייטוניו או עממית, שהרי זה שימושו בן הזמן של החרוז הלכה למעשה. החרוז משמש אפוא סימן ברוזמני של הגבוה ושל הנמוך.

ניזכר עוד במשותף ללוין, לחמישייה הקאמרית ולוויזלטיר. שלושתם יוצרים אפקט של הפתעה ובתוס על ידי העמדה זה לצד זה של ניגודים של נשגב ושפל, של שירה טהורה ושל פונקציות גופניות נמוכות. והרי זה אפקט מוכר היטב – זהו הקרנבל המפורסם מבית מדרשו של מיכאיל בחטין, שעניינו הוא היפוך הסדרים, שבו הנשגב (זה, למשל, של אבירים וגיבורים קלסיים) מועמד לצד פונקציות הגוף הנמוכות (שבהן מצטיינים, למשל, האבירים והגיבורים גֵרְגֵנְטוּוּאָה ופֶנְטֵגֶרוֹוְאָל). הקרנבל מהותו העמדה זה לצד זה של הגבוה והנמוך, העמדה שיוצרת הזרה של הסדר המקובל וכך מאפשרת ביקורת פרודית עליו. וכך החרוז, במציאות הסמיוטית של התרבות הישראלית של השליש האחרון של המאה העשרים, שימש כלי מושלם של הקרנבל – הוא היה סימן המקפל בתוכו עצמו את הקרנבל: סימנו הברוזמני הן של הגבוה, הן של הנמוך. מובן מאליו כי לא כל חרוז עברי בדור זה היה קרנבלי, ומובן מאליו גם שלא כל שיר קרנבלי בדור זה נכתב דווקא בחרוזים. אבל הקרבה שבין החרוז לקרנבל היתה מהותית ומחויבת. "בואו בנים / תגמרו לי בפנים" – אלה אינן שורות מקריות; הן מבטאות את אחד השימושים האופייניים ביותר של החרוז העברי בתקופתו.

\*

לקרנבל יש שימושים רבים. שלוש הדוגמאות שבהן פתחנו היו מועילות, משום שהאפקט האוטר-פרודי, הארס-פואטי שלהן סייע לחשוף את התפקיד השירי המדויק של צורת החרוז. אבל ברור שנמצא את החרוז הקרנבלי בהקשרים





רבים ושונים של פרודיה ושל חתירה כנגד כל סדר מקובל שהוא. כך, למשל, אצל דוד אבידן, בקטע מחורו מתוך שיר שהוא ספק-פוליטי, בוודאי חותר כנגד אתוס ציוני כלשהו ("שקל ציוני", מתוך: "שירים שימושיים", 1973):

לְכָבוֹד מִר אַבְרָהָם שְׁפִירָא / וְתִיק חֲרָאֵי הַיְשׁוּב... / הַסֶּפֶת אֲדוֹנֵי בְעִבְרִית  
מְצַחֲצַחַת / וְשָׁקָה נָא לְנֶעֶר הַזֶּה בַּתְּחַת...

השיר המשונה-משהו הזה נאחז במעשייה מפורסמת, שהיא קרנבלית כשלעצמה, בדבר אמירה המיוחסת לפלוני, ציוני ושמו אברהם שפירא (הלא הוא זקן-השומרים). אבידן אורג הרמזים מקראיים יחד עם הרמזי עולם ה"חרא" (שסביבו נסבה אותה מעשייה) לכלל חרוז קרנבלי, שעניינו חתירה – מעורפלת אמנם – נגד השפה הציונית המקובלת.

שילוב הגבוה והנמוך משמש בדרך כלל את אבידן לא להתרסה פוליטית, אלא לאפקט אסתטי שאינו בהכרח קומי. הנה דוגמה אופיינית מאוד, מתוך "משהו בשביל משהו". אני מצטט מתוך קטע הפואמה הקרוי "זר בא לעיר" (עמ' 182):

אוּלַי זֶה הַתְּסֵרִיט, שְׁמַעַכְב אוּתִי, / הַתְּסֵרִיט שִׁיכְתָב פְּעַם עֲדוֹכְבָדָם, / הַתְּסֵרִיט  
שִׁיחַלֵץ אוּתִי מִמְצָבֵי הַכְּלָכְלֵי הָרוֹפֵף / וַיִּקְנֶה לִי סוֹפְסוֹף אֶת הַתְּהִלָּה  
וּבְכֹן, הַתְּסֵרִיט:

אִישׁ זָר בָּא לְעִיר, / אִישׁ זָר לְעִיר זָרָה. / יֵשׁ בְּעֵינָיו מִבֶּט זָהִיר, / וְהוּא חוֹגֵר  
חֲגוֹרָה שְׁחֻרָה. / בְּרַכְבְּתַחְתִּית בְּלִתִּינְרָאִית / הוּא מְגִיעַ לְחֻדְרֵ סְגוּר. / עוֹד מְעַט  
הוּא יִתְחַיֵּל אוּתָת / וְאִזּוּ יִהְיֶה הַכֵּל בְּרוּר.

ההקדמה, שהיא חלק מן ה"פואמה" עצמה, כתובה בחרוז חופשי ומסומנת כך כ"שיר"; לאחר מכן בא גוף הטקסט שהוא במפורש תסריט, כלומר, ה"לא-שיר", והנה זה מסומן בחרוז. החרוז – כסימנו של ה"לא-שיר"! מה משמע ה"לא-שיר" כאן? משמע, כתיבה שאינה יצירה טהורה, אלא היא חלק מעולם הסחורות, במקרה זה עולם התרבות הפופולרית (השיר נועד לפתור את מצבו הכלכלי של המשורר והוא אף "יקנה" לו, מעשה סחורה, את התהילה). זאת ועוד: העולם המתואר בתסריט הוא עולם של מדע בדיוני או של סרט פעולה בנוסח ג'יימס בונד. החרוזה גרועה, פזמונאית או אפילו עממית. השיר נמצא







כך בתווך שבין תרבות האליטה של החרוז החופשי – זו שבה יש למקם את ההקדמה האירונית והמתוחכמת – לבין תרבות ההמונים של סרטי הפעולה והחריזה העממית. כל זה מהותי ליצירתו של אבידן, איש "המאה השלושים" – כותרת המתייחסת בראש וראשונה לחברת ההפקות ההוליוודית. והרי הוא אף ביקש בפועל לממש תסריטים כדוגמת זה שב"זר בא לעיר" (כמו ב"שדר מן העתיד", סרטו משנת 1981). אנו מתקרבים כאן למאפיין יסודי של שירתו של אבידן. הוא נקט את החרוז אולי יותר מכל משורר אחר מבני דורו, מתוך נסיבות ביוגרפיות מורכבות. כנער, מחבר "ברזים ערופי שפתיים" (1954), היה אבידן אולי היורש המקורי והמוכשר ביותר של שירת אלתרמן, מי ששב והלחים אותה אל תוך שורשיה הפוטוריסטיים בנוסח מיאקובסקי ופסטרנאק המוקדם. גם בשנות השישים – משנשתרש בישראל החרוז החופשי כנוסחה שירית שאין בלתי – עדיין נותר אבידן היוצר הישראלי הווירטואוזי ביותר, מחברם של פסטישים מזהירים ושל אפוריזמים שיריים מבריקים. קל היה לשער שחילוף הטעם יהיה טרגדיה עבור אבידן, יורש עצר גאוני בארץ שגורשו ממנה מלכיה. אבל לא כך היה: השוליות הפתאומית של החרוז היתה בשביל אבידן כוח משחרר, הזדמנות לבריאת עולם פיוטי המושתת על ערעור יחסי הגבוה והנמוך, ה"אליטיסטי" וה"פופולרי". היה בזה ודאי שמץ של פנטזיה אמיתית על הצלחה חומרית: הוא כנראה חלם שנים ארוכות על מעמד ועושר, מנת חלקו של האמן הרב־חומי הנישא על כפי המונים. אבל בעיקר היתה כאן היקסמות תמימה, פוטוריסטית – כעין זו של ראשית המאה העשרים – סביב חידושי עולם הטכנולוגיות והסחורות. משעה שגורש החרוז ממרכז המערכת השירית העברית, נוצקה בו קרנבליות של חיבור הגבוה והנמוך – ואת הקרנבליות הזאת ממש ביקש לו אבידן, לא לשם אמירה "חתרנית", אלא לשם כתיבה שהיא בעת ובעונה אחת "שיר" ו"סחורה". הוא רצה הכול: גם לכתוב שיר וגם לפתוח חנות במרכז העיר, והכול בבת אחת.

\*

האפקט הקרנבלי של צמצום האדם לכדי גופו יכול לשרת לא רק תוכן ארוטי, אלא גם תוכן מקברי־גרוטסקי שסביב מוות אלים. כאן, שוב, יכול הקרנבל לשרת מטרה פוליטית, כמו ב"אנטי מחיקון" של נתן זך (1984), מתוך השיר "על הרצון לדייק" (עמ' 60):





וְאִז הִיְתָה הַגְּזֵמָה גְּדוֹלָה בְּמִנְיַן הַגְּוִיּוֹת / הִיּוּ שְׁמָנוּ כְּמֵאָה וְהָיָה שְׁמָנוּ כְּמֵאוֹת [...] / וַיֵּשׁ אַחַת מִמִּפְקָפְקַת וְלֹא בְּרוּר / אִם נִשְׁחָטָה, נֶאֱנָסָה אוֹ רַק שְׁסָפָה בְּטַבּוּר / וְגַם בְּעֵינֵי הַיְלָדִים עוֹד לֹא נֶאֱמָרָה הַמְּלָה הָאֲחֵרוֹנָה / הַכֹּל מוֹדִים כִּי שָׁשָׁה נִצְלָבוּ וְאֶחָד עָנָה / לְפָנָי שְׂרָאֲשׁוּ רִצְיָן, אֲךָ מִי לִיְדִינִי יִתְקַע / כִּי כָּל אֱלֹהִים שֶׁנֶּעְלָמוּ וְאִין יוֹדֵעַ אֶת עֲקֻבוֹתָם / אֲמַנָּם הַשְּׁלָכוּ כְּלָם אוֹ חֲלָקָם אֶל הַיָּם / שְׂאֵם כָּהֵן, כִּיצַד נִסְבֵּיר אֶת כְּתָמֵי הַדָּם?

שירים מעין אלה אינם השימוש היחיד של זך בחרו. המאפיין העיקרי של יצירתו של נתן זך הוא הסנטימנטליות, ויש לו שירים פזמוניים-סנטימנטליים, שבהם חרוז ומשקל משרתים מעין יומרה של שגב ("דְּאִיְתִי צְפוֹר רַבַּת יְפִי / הַצְּפוֹר רָאָתָה אוֹתִי. / צְפוֹר רַבַּת יְפִי כְּזֹאת לֹא אֶרְאֶה עוֹד / עַד יוֹם מוֹתִי." בדיוק על ציפורים כאלה כתב חנוך לוין את הפרודיה שלו). האירוניה שבה נודע זך, מקורה, פרדוקסלית, בצורך המהותי שלו לרסן את מבוע-הסנטימנטליות באמצעות התרסה של ריחוק-במפגיע, התרסה שכמוה כהודאה בתבוסה: עם אחרים (כלומר, איתנו) הוא משתדל כידוע להיות "רומנטיקן קר מאוד". למשורר סנטימנטלי-פזמונאי שכזה החרוז אינו זר. ניתן לדמיין אפילו הסבר פסיכולוגי העומד על המאבק הנפשי היסודי של נתן זך להדיר עצמו מן הפזמון, על הסנטימנטליות המהותית שלו – זך הקרוע בין דימוי השירה הגבוהה שלו לבין כוחות נפשו היסודיים. אבל מוטב שלא נשגה בספקולציות פסיכולוגיות. נעמוד על ההבדל הצורני, המובהק, שבין חרוז לחרוז. ובכן: החרוז "אותי" / "מותי", על כל היעדר הברק שלו, על כל הפזמונאות הסנטימנטלית שלו, עדיין מכיל בתוכו יומרה של שירה "גבוהה", ולכן ההקשר הפרוזודי השקול והחריזה של שורות משוכלות. החריזה ב"על הצורך לדייק", לעומת זאת, מדויקת הרבה פחות: השורות נטולות משקל, החריזה היא בשורות עוקבות, לעתים אף דקרוקית וגרועה ממש (גוויות / מאות; עונה / יתקע). כל זה אינו לגנותו של השיר "על הצורך לדייק". זהו זך שונה מאוד מן הסנטימנטליות של הציפור רבת היופי. זהו זך זועף וזועם, זך הפונה אל הקרנבל כאל כוח משחרר, מתריס. כאן הוא מוצא את החרוז ככלי הנכון לשמש אותו – כלי שיש בו רמז בו-זמני לשירה גבוהה ולמה שהלאה ממנה. האירוניה נעוצה בכך שבשנת 1984 כבר ניחן החרוז העברי בכוחו הקרנבלי – וזאת בזכותו של נתן זך עצמו, בזכות הדרך שבה הדיר זך את החרוז ממרכז היצירה השירית! הנה לפנינו משורר המוצא עצמו לנוכח מציאות סמיוטית, שאותה חולל, במידה רבה, הוא עצמו.





הרטמן שְׁדֵל, מחול המוות (נירנברג, 1493)

מובן שגם במסגרת הסמיוטית הזאת יכולה היתה להיכתב שירה גדולה, ודווקא בחרוז ובמשקל. הקרנבלי כלל אינו חייב להיות קל ערך. הנה, למשל, אחד המעולים שבשיריו של מאיר ויזלטיר, "עוד ס' שקספירית" (מתוך "מוצא אל הים", עמ' 41):

אמרי נא לי, פרחינה עדינה, / היש סכוי שמבטך התם, / המרצד בחם עם דק פנינה, / וצוארך הצפורי החם, / ושתי כתפיך הנושמות לאט / מעל זוג השדים הקטינים / (אך המתוחים ומנקרים בבר / במקורים קלים כאפונים), / ויריעת בטנך המרעדה / גלויית מכסופי חכוך נסתר, / וירכיך השזופות בלא מדה, / והתחת הגואה, המכפתר / במכנסוני ג'ינס סמרטוטי: / היש סכוי שיזדינו אתי?

מובן כי השיר חורג מבחינות רבות מגבולות החרוז הקרנבלי, כפי שראינו אותו עד כה: רבים מהחרוזים עשירים ואפקטיביים, ואפילו החרוז הדקדוקי היחיד מכיל עיצור שמעבר למינימום המורפולוגי (קטינים / אפונים). רשת החריוזה – כנדרש מן הדגם השקספירי – מבוססת בעיקרה על שיכול חרוזים; החריוגות מן המשקל הפנטמטרי הימבי הן בגדר הקונוונציה של הפרוזודיה האנגלית, כמקובל בימב העברי מאז שנות השבעים וכמתבקש במחווה לשקספיר (כך, למשל, מוסטת ההטעמה ב"מעל זוג השדיים הקטינים" מן ההברה הרביעית "ה" אל ההברה השלישית "זוג" – נשימתו של המשורר נעתקת לרגע בהבחינו בזוג השדיים). מעניין החרוז לאט / בבר – הנורמה שלפיה מותר לחרוז את

העיצור t בעיצור d, היא ירושת השירה המודרניסטית העברית, שבה חרו אורלנד, למשל, "אוצרות אופיר וצרי גלעד" עם "רכב מצרים שללתי לך בת". נורמה זו היא תולדה ישירה של ההקשר הרוסי של שירת המודרניזם העברי (הפונולוגיה הרוסית מחייבת את אובדן הקוליות בסופי מילים. וכך, העיצור d בסוף מילה נהגה כ־t, ואילו עיצור v בסוף מילה נהגה כ־f, ומכאן, למשל, "לילה לילה אחד היה טרף, לילה לילה שני מת בחרב" של נתן אלתרמן). כאשר נוקט ויזלטיר את החרוז לאט / בכד, הוא מסמן את שירו כמתייחס למסורת החרוז העברי ככלי של שירה גבוהה, ובעקיפין – למסורת החרוז הרוסי, ככלי של מיטב השירה המודרניסטית.

כל זה רחוק מאוד מן החרוז כסימן "נמוך", כשימוש כפי שראינו עד כה בחרוז הקרנבלי. ועם זאת – האם מקרה הוא ששיר זה של ויזלטיר מבוסס כולו על מהלך של בניית שגב ושבירתו בביטוי של פונקציית גוף נמוכה? זהו פְּתוּס הדרגתי המוליך מן המבט התם מטה מטה, עבור דרך השדיים (מסומן ארוטי, אך סימנו, המילה "שדיים", עדיין מנומס) וכלה בסימנים הגסים של "תחת", ולבסוף, במילה שלפני האחרונה, "שיודיינו" – מילה הפורעת כליל את הסדר השקספירי. ההגבהה שבשקספיריות נועדה כביכול רק להעמיק את האפקט הקרנבלי, את צירוף הגבוה והנמוך.

במבט ראשון השיר נתון אפוא בתוך סד השימוש, הפרודי מעיקרו, בצורת החרוז בהקשרו של החרוז החופשי (הצורה שעליה מושתת על פי רוב ספרו של ויזלטיר, "מוצא אל הים"). אלא שיש להוסיף כאן נדבך נוסף. הרמו השקספירי הוא בסופו של דבר רמז לעולם שאינו כה זר לזה של רַבְּלָה עצמו – עולם הקרנבל של ימי הביניים המאוחרים או הרנסנס המוקדם. מן המפורסמות היא כי הדרמה השקספירית משופעת בחיבור הגבוה והנמוך: הגרוטסקה של גולגולתו של יוריק, הגסות של הנקישות על דלתו של מקבת. וכך גם הסונטות עצמן – שבהן "עיני גברתי כשמש כלל אינן" (פרודיה מנמיכה על נורמות השירה הארוטית המגביה־עוף), ובהן התשוקה היא *The expense of spirit in a waste of shame*, כידוע, מובן משני של "זרע", והמילה *waste* היא הומונים מכוון של *waist*, "אגן" – כך שהסונטה המפורסמת הזאת, מְסֵפֶר 129, מבצעת "דרשה" המגנה את החטא, ובעת ובעונה אחת גם רוקמת שיר זימה. וממילא, שילוב הגבוה והנמוך אינו מרחיק את שירו של ויזלטיר משקספיר, אלא מקרבו אליו. ויזלטיר ניצל כאן את הפוטנציאל הקרנבלי שבשימוש בחרוז במסגרת החרוז החופשי, כדי ליצור מחווה מתחכמת ומפתיעה למסורת השירה המגולמת בשקספיר. התחכום והעומק

ההיסטורי שבמחווה הזאת מצדיקים בסופו של דבר גם את דמות המשורר המתנייצגת כאן – דמות של גבר, שהוא אינטלקטואלי מדי וכנראה גם מבוגר מכדי לזכות בנערה הצעירה, הגופנית הזאת. אין סיכוי, ודאי שאין סיכוי. אבל הוא יודע את זה: הוא קרא די שירים. שנותיו – כשנות שירת המערב. אם לשקספיר היו צרות כאלה עם הגבירה השחורה, איזה סיכוי יש לוויזלטר? הנה אפוא הישג במסגרתו של שיר אחד: הפוטנציאל הקרנבלי נוצל לצורך אינטרטקסטואליות עם מיטב מסורת השירה הקרנבלית המערבית, זו של שקספיר. הישג רחב יותר, בממדי שיטה פואטית שלמה, נחל אהרן שבתאי בשירת שנות התשעים שלו. כאן, כמו בשירו של ויזלטר, נוצל הפוטנציאל הקרנבלי של החרוז כמסמן, שהוא בה בשעה "גבוה" ו"נמוך". אך במקרה זה לא לשם אפקט אינטרטקסטואלי מקומי, אלא לשם שיטה מטפיזית שלמה, הנשענת בעיקרה על עירוב הגבוה והנמוך. הישג זה הוא בוודאי מפסגות היצירה של השירה העברית ברור האחרון. הישגו של שבתאי ראוי למאמר העומד בפני עצמו, ולכן אציין כאן רק זאת, בקיצור נמרץ: עירוב הגבוה והנמוך בשירת הקרנבל הארוטי של שבתאי לא נועד ליצור פרודיה כלשהי על ה"גבוה". להפך: כדי להשיב את הדתי, את המיתי, אל עולם שחולן, שבתאי משיב צורות של שירה, שהיא לעתים ארכאית, לעתים מקודשת במסורת האירופית. כך הוא מנצל את כוח הפריעה הקרנבלית שמקנה מסורת שירת החרוז החופשי העברי דווקא לצורות "נשגבות" כאלה. הקרנבל מערער את יחסי ההייררכיה שבין הגבוה לנמוך, ושבתאי מפציר בקורא להיאחז בערעור הזה כדי לראות בנמוך את הגבוה. המרתק הוא שלשם כך היה שבתאי (שלחרוז החופשי שלו – על מקורותיו היווניים והמקראיים – יש צידוק פנימי עמוק) כמוראנוס להזדקק דווקא לחרוז.

וְעַץ הַחַיִּים וְעַץ הַדַּעַת / לְבַלְבְּבוּ לִיד פִּי הַטְּבַעַת.  
(מתוך: "ארצנו", עמ' 219)

\*

כאשר החלו משוררים צעירים בישראל של שנות התשעים לכתוב שירה שהיא בעיקרה חרוזה ושקולה, לא יכלו לעשות זאת אלא מתוך העולם הסמיטי הממשי שבו חיו. לחרוז היה, כמאליו, פוטנציאל קרנבלי. דומה

כי רק מעטים הבחינו תחילה כי דור חדש זה של משוררים שואף ליצור שירה גבוהה, המתייחסת אל מסורת השירה המערבית, כזו שהמנעד התוכני שלה אינו מוגבל לחוויותיו של הקרנבל. על דפי אותו מוסף עצמו הופיעו שירי המין של שבתאי, לצד שיריהם הראשונים של דורי מנור ואנה הרמן. והנה גם בשירתם של האחרונים ניתן היה למצוא צדדים תמטיים הקושרים אותם לשירה קרנבלית מעיקרה: עצם העיסוק נטול הלבטים של דורי מנור בהומוסקסואליות שלו; עצם נוכחות הגוף הנשי בשירתה של אנה הרמן. דומה כי הקריאה הפשטנית, המרפרפת הזאת, כאילו שבתאי, מנור והרמן הם חומר עיתונאי נעים ונוח, שכן כולם כותבים "גסויות בחרוזים", היא שהדריכה את קוראי העיתון – שמא גם את עורכיו? – באותו זמן. וודאי שגם כותבי החרוז החדש עצמם פעלו בתוך תנאים שהוכתבו, בין השאר, מתוך השדה הסמיטי של החרוז הקרנבלי. לעתים במימזיס של ההווה היומיומית ובנימה פרודית, מחציפה, שהיא כעין המשך של מסורת החרוז הקרנבלי העברי; ולעתים בהתרסה מפורשת של פתוס שירי או, לחלופין, דווקא בנימה אירונית מעודנת, כאילו כדי להסיר במפגיע את כוח המשיכה של הקרנבל.

אך אין זה המקום לשוב ולדון בשירת החרוז החדש. אזכיר רק זאת: את יומרתה של שירת החרוז החדש. ראוי לומר עד כמה היתה יומרה זו נועזת, כמו בלתי-אפשרית מעיקרה: להפוך על פיו את הסדר הסמיטי עצמו. זוהי שירה המבקשת לבנות עולם של הקשרים וציפיות, שבו לא יהיה בחרוז רמז קרנבלי, אלא, פשוט, סימון של בחירה בצורת השירה. הקרנבל, סוף סוף, עניינו אישור הסדר הקיים: ילבשו נא הגברים בגדי נשים ליום אחד, תלבשנה הנשים את בגדי הגברים. יצו המשרתים על האדונים, ואילו האדונים יואילו לציית להם. ובתום יום הקרנבל שב הסדר על כנו. לא את זה מבקשים יוצרי החרוז החדש: הם חותרים לשנות את סדר הסימנים – להמיר את התלבושות המרה של קבע. כיצד לכתוב סונטות עבריות – ולא על תחת? על מה תשב רעואלה? זאת השאלה הניצבת בפני החרוז החדש.

קשה לדעת. החרוז החדש עשוי להסתמן כשינוי של הסמיטיקה היסודית של החרוז העברי – או כעוד סטייה מן הנורמה, שרק שבה ומאשרת אותה. נמתין אפוא ונראה אילו פרודיות על שירה ייכתבו בעוד עשרים שנה. פורטרט כזה, מן השוליים, ישכיל אותנו לדעת: האומנם זכה החרוז החדש והצלחה ביומרתו הסמיטית, המהפכנית?

## סיון בסקין חמישה שירים

בעקבות הפציעה באלפים

רק אדם שעולה להר, נופל מההר.  
אין דורכים פעמים באותו נהר.  
אך אני דרכתי פעמים במי חיי:  
מחסלת-בלאי.

כל מקרה פחד-מות הוא טעות של המות עצמו.  
זה לא בדיוק בכטון, כמו שאמרו נערי אסקימו  
לימוזן. זה בכל מקום ובכל איבר:  
אני מתה? כבר?

מה אמר על הכוח שזרק אותי במורד  
ההר? שהוא פיזיקלי, ואני הייתי מטורד  
פיזיקלי. הלנאי שביום שיבוא יומי,  
זה יהיה כה גשמי.

ואחר כך — גלגול מטורף, שנועד, בחצץ מצקצק,  
לעטף את גופי בהר, כמו גבינה בכצק —  
הנדסה לא-אוקלידית ופיזיקה בלתי-ניוטונית,  
גלגולן של דקות ושל טונות.

מה אמר? שיצאתי פצועה אבל לא מחוצה,  
שדברתי אחר כך הרבה גרמנית רצועה,  
שקשט את ערי דרום טירול פרצופי בסגנון נאו-גותי,  
ושאז הבינותי:

כָּל מִקְרָה פַּחַד־מֹות הוּא רַק הַכְנָה לְרַמָּה הַבָּאָה  
שֶׁל בְּדִידוּת, לְבִדְיוּת אַחֲרוֹנָה, עַד מְצָרִים, עַד חֶסֶר־תְּנוּעָה,  
עַד פְּרֵעָה שֶׁהַנִּיחַ יָדָיו עַל בְּרַכְיוֹ, כְּתִלְמִיד לְמוֹפֵת,  
עַד שְׁעֵצֶם־זָנָב קוֹפֵאת.

יִסְלְחוּ לִי הָאֱלֹפִים, וְהָרוּחַ הַבְּלֻטִית, וְחוֹל הַלְנוּט:  
מֵעוֹלָם לֹא הֵייתִי כָּל כֶּךָ לְבַד וְכָל כֶּךָ לְבַד,  
כִּמְפַעֵל שֶׁהַשְּׁבֵת, כִּמְשֹׂא שֶׁהַשְּׂמִט,  
וְזֶה עוֹד כָּלוּם לְעִמָּת.

תל אביב, 4 באוגוסט 2006

## יומן המסע שלך

הִלַּכְתָּ בְּלִעְדֵי לְדוֹלוּמִיטִים,  
הָרִי הָאֶהֱכָה הַמְנַסָּה,  
וּבְתִשׁוּקַת הַנְּדוּדִים הַמִּיתִית  
כְּתַבְתָּ בְּשִׁבְלֵי יוֹמָן מִסַּע.

לֹא בְּשִׁבְלֵי — אֶךְ כְּתִיבְתָּהּ נִתְּנָה לִי,  
כָּאוֹת הַהֶתְקַרְבוּת הָאֲמִתִּי,  
כִּי כָּל מַחְבְּרַת בְּלִתִּי פוֹנְקִצְיוֹנְלִית  
הִנָּה בְּחִירָה אֶקְטִיבִית בְּשִׁפְתֵי.

לֹא לִי עֵתָה — לְעִצְמָךְ קְרֵאת  
לְתוֹר אַחֲרֵי אֶתְגֹר וְהֵתְנַקוּת,  
הַפַּחַד שֶׁל כְּבֵלֵי ferrata,  
הַכֶּכֶד שֶׁבְּגוּף וּבִיֶּלְקוּט.

וְאִשְׁתְּךָ, שֶׁנִּפְצְעָה בְּאֱלֹפִים,  
פְּקָדָה קְפוּת חוֹלִים בְּתֵל אֲבִיב.



הָהָר עֵבֶר בֵּי וְהוֹתִיר חָלָל בֵּי,  
וּמִלְחָמָה הִקְרִינָה מִסְבִּיב

עַל כָּל קִירוֹת בֵּיתֵי סָרְטִים שֶׁל פֶּחַד,  
כָּל כֶּךָ שׁוֹנֵה מִפֶּחַד שֶׁל הָרִים,  
מִחֲנִיק, מִתּוֹק וּמִתְחַנֵּף, כְּמוֹ רַחֲת־  
הַלְקוּם הַטּוֹרְקִי, הַמְעַרִים

עַל חוּשׁ הַטַּעַם, עַל קִנְיָה וּשְׁט.  
עֲלִית לְבִדְדָה, בְּסִנְדְּלִים,  
עַל הַפְּסִגָּה הַהִיא, הַמִּתְעַקֶּשֶׁת  
לְהִתְעַלֵּם מִגֶּלֶם הָאֲקִלִים.

כִּתְבַּת לִי יוֹמֵן מִסָּע, כְּשֶׁבֶט  
שֶׁל אִישׁ אֶחָד. סִפְרַת אֶת הַכֹּל  
לְנַעֲרָה פְּצוּעָה, הַמְּאֵהֶבֶת  
בְּדוֹלוּמִיטִים וּבְכֵרוּם טִירוֹל,

בָּהּ וּבְחִלּוּמוֹתֶיהָ, עֵלֶם  
אֲרֶדְ-רִיסִים. בְּבִטְחוֹן גָּמוֹר  
הָהָר עֵבֶר דְּרָכֵי, כְּמוֹ חֲמֵר גֶּלֶם  
בְּתוֹךְ סִדְנַת-אֹיִר שֶׁל הַנְּרִי מוֹר.

יוֹמֵן מִסָּע נִפְלָא נִתֵּן כְּפֶרֶח  
לְנַעֲרָה שֶׁהִרְכִּיחָה שְׁנָה:  
הָהָר עֵבֶר בֵּי וְהוֹתִיר בֵּי פֶתַח  
לְרִיחַ הַפְּרָצִים הָאֲחֻרּוֹנָה.

תל אביב, 8-9 באוגוסט 2006

## שני רישומי גברים

אתה ישן לְבַד בְּחֶדֶר הַשְּׁנִי.  
בְּחֶדֶר הָרֵאשׁוֹן, מוֹל הַמַּחֲשֵׁב – אֲנִי.  
מַחֲשׁוֹתַי פְּזוּרוֹת, כְּמוֹ בְּאַתֵּר פְּרוּץ.  
עֲכָבְרוּשִׁים אוֹכְלִים אֶת תְּרִיס הָעֵץ בְּחוּץ.

אתה מִנַּח עַל הַמְּטָה, גּוֹף דֶק-גְּזֵרָה.  
אֲנִי עוֹבְרֶת לִי מִשָּׁם וְחוֹזֶרָה.  
אֲנִי יוֹדַעַת שְׂרָצִית לְהֵלֵם  
וְלִהְבִּיס אֶת הַחֲלוּם – עִם הַחֲלוּם,

לִישֵׁן וְלֹא לְחַשֵּׁב עַל מָה שֶׁבִּכְטָחָה  
אֶתְּהָ רוֹאָה בּוֹ כְּשֶׁלוֹן שֶׁל חֲלוּמָה.  
שְׂרִירָהּ, שְׁעֵרוֹת גּוֹפָהּ, אֵיבְרֵי הַמִּין –  
הַכֵּל פְּרוּשׁ, אֶךְ מִבְּטָה אֵינּוּ זְמִין.

שְׁנֵתָּהּ הִיא בְּלוֹף, הַמְכַסֶּה עַל חֶרְדָּה.  
חֵן הַחַיּוֹת בְּלֵן: חֲתוּל וְחַסִּידָה,  
סוּס וְנֶמֶר וְקוֹף – מְתוּחַ בְּשִׂרְי  
גּוֹפָהּ, שְׁלֹא מֵרָגִישׁ הַתְּקַרְרוֹת־תִּשְׂרִי.

בְּהַעֲדָר אֶלְטֵרְנָטִיבָה הַדְּרִית,  
אֲנִי חוֹזֶרֶת לְסֵלוֹן, כְּרִי לְהַבִּיט  
בְּרֶפְרוּדוֹקְצִיָה, בְּהַיֵּשׁ לָהּ תְּאוּם:  
דִּיוֹקָן עֲצָמִי שֶׁל אֶלְבֶּרְכֵט דִּירָר בְּעִירָם.

וְאֶלְבֶּרְכֵט דִּירָר – הוּא הָיָה בְּחוּר גְּנֵדָרָן,  
מַעֲט נָשִׁי, עִם מִצְנָפוֹת שְׁעִטָּוֶרן  
אֶקְסֵטְרוֹנְגִנְטִי, וְשִׂרוּכִים עַל הַחֲלָצָה,  
וְתִלְתָלִים כְּמוֹ שֶׁל רוֹקֶמֶת חֲרוּצָה.

אֲבָל הַפַּעַם אֲלֶבְרַכְט לֹא לֹבֵשׁ דָּבָר,  
רְשׁוּם שְׁחֹר־לְבָן, אֲבָל יִרְק הַנִּיר,  
אֲבָל חֶזֶק הַגּוֹף, וְכֵה דוּמָה לָךְ.  
אֲלֶבְרַכְט הוֹלֵךְ לְשָׁחוֹת, אוֹ זֶה עֵתָה שְׁחָה,

אֶסֶף אֶת תְּלַתְלֵיוֹ בְּרֶשֶׁת מוֹזְרָה.  
אֶתָּה תִּסְלַח לִי, נְקִירִי, עַל נְהִירָה  
אֶחָרִי רְשׁוּם, שְׁתוֹךְ חֲמֵשׁ־מֵאוֹת שָׁנָה  
הַפֶּךְ לְבֹן־דְּמִוּתָךְ לְצֶרֶךְ אֲמוּנָה

בִּיכְלָתוֹ שֶׁל גּוֹף כְּזֶה לִיצֵר עוֹלָם  
שֶׁל אֲמֻנוֹת, שֶׁלֹּא הוֹלֵךְ, לֹא נֶעְלָם,  
שֶׁם אֵין זִיוֵף כְּטוֹן, וְאֵין רְשׁוּם כּוֹזֵב.  
אֲבָל עֵינֶיךָ עֲצוּמוֹת, וְזֶה כּוֹאֵב.

תל אביב, 18-21 באוקטובר 2006

## תכנון המשפחה

יְלֵד?  
אֲנִי שׁוֹאֵלָת  
אֶת עֲצָמִי. (קֶדֶם כֹּל, יְלֵדָה...)  
אֲבָל לֹא יִהְיֶה לָּךְ  
מֶה שְׁהִיָּה לִּי:  
גְּבִיעַ הָאָגָם הָאוֹבְלִי,  
יַעַר הַנֶּגֶד כְּמוֹ פְּסוּקֵי קִהְלָת,  
גֵּן אֲמִתִּי שְׁאֵפֶשֶׁר לֶאֱכֹל.  
הִיא לֹא תוֹכֵל לְהִצִּיץ  
מִבְּעַד לְוִילוֹן הַכַּחַל:  
הֵאֵם גַּם עֵץ הָאָגָס יִשָּׁן?  
לְגֵדֵל רִיחָן בַּעֲצִיץ

זֶה לֹא מִסְפִּיק.

אֵיךְ הִיא תִדְרַע שְׁלֵא מִתְיַשֵּׁן  
שׁוּם דְּבָר עֲתִיק  
בְּעוֹלָם הַצּוֹמַח? כְּמוֹ בְּאֲמָנוֹת.  
(כְּתִיבַת שִׁירָה גַם הִיא סוּג שֶׁל גְּדוּל חֻקְלָאִי,  
חֻלְקַת תְּפוּחֵי אֲדָמָה.)

כְּשֶׁאֲנִי אֲמוֹת,  
אֵיךְ תִּרְאֶה אֶת הַזְּמַן זוֹרֵם?  
("תִּינְקִי... תְּבַלְעִי...")  
תִּקְרְאִי דוּמָא...")  
אֵיךְ תִּרְאֶה אֶת הַזְּמַן זוֹרֵם, כְּמוֹ קָרֵם  
אֲטִי מִשְׁפּוֹפֶרֶת זְקֵנָה,  
בְּמִקּוּם שְׁבוּ אֵינּוּ מִתְרַחֵשׁ דְּבָר  
מֵאֲז שִׁיבַת הַסֵּב מִסִּבִּיר,  
וְדוּקָא שָׁם, בְּגִנָּה,  
מִתַּחַת לַחֶסֶה, נִקְבֵּר  
כְּלֵב הַזְּמַן הַכְּבִיר:  
מִצְמֶצֶת – חֻלְפוֹ שְׁלוֹשָׁה דוֹרוֹת,  
יִצְאָתָּ לְהִשְׁתִּין –  
נִחְפְּרוּ חֲמֵשׁ בְּאֵרוֹת,  
הַתְּחַלְפוּ עֲשָׂרָה שְׁבָטִים.  
הַיִּילוֹן הַכַּחַל וְעֵץ הָאֲגָס  
הִגְנוּ עָלַי מִפְּנֵי  
הַסֶּפֶק הַצּוֹנֵן, הַגַּס  
בְּכוּחוֹ שֶׁל הַזְּמַן וּבְכֹנֵי  
בֵּיתִי, שֶׁכָּל הַצּוֹמַח עֲמַד  
מֵאֲחוֹרֵי גַבְסִי, כְּשֶׁהֵבִיאוּ אוֹתִי  
לְעוֹלָם הַצּוֹמַח, הָאֲמֵתִי,  
וְלֹא סֵתָם הֵם שְׁתַּלּוּ עֵץ אֱלוֹן  
לְכַבּוּדִי, נִצְמַד



לגילי. אך האם יבוא  
 עץ אלון להגן על בתי?  
 עץ ערמוץ להגן על בתי?  
 עץ אגוז להגן על בתי?  
 וישיט לה את כל גבהו?  
 שלא תהיה לבר בעולם,  
 שלא תהיה לבר בעולם!  
 ומי יבוא להרכיב  
 את צבא מגנייה מפני השקרים  
 של אי-זכרון ומוצא ההורים  
 מכלום נעלם?

רק הפיקוס של תל אביב.  
 רק הפיקוס של תל אביב.

תל אביב, 1 בספטמבר 2006

## אלול

מארזים של חג עומדים, כמו כנסיות קטנות,  
 בחלונות הגותיים תמיד אפֶּשֶׁר לִמְנוֹת  
 סחורה סטנדרטית – יין, דבש ושמן.  
 וכך יודעים מה העונה, מה השנה, מה השעה,  
 כי סוג היין משתנה, וסוג הדבש הוא הפתעה,  
 ואין לי שמץ,

מדוע כנסיה קטנה עם דמות קדוש בלתי-נראה  
 דומה לבית-בבות, בו מארחת לסוארה  
 בבות יפות – בבה פוסט-ניקטורינית.  
 היא מנגנת בפסנתר קטן, משקה אורחים מהסרויס



המיקרוסקופי בקפה, ומארגנת ויסט,  
קוראים לה ג'נט.

וכל מה שאני רוצה, כשבת ערוכה מקרית  
אני רואה דבר כזה, הוא רק לצרח בעברית:  
"אינכם רואים מה מצפה לכם, פוסטמות?  
זה יגמר בחפירות, זה יגמר בדם סמיר,  
ויש לכם שלוש דקות עד שהורגים את הנסיה,  
אני חותמת.

ויש לכם חמש דקות, והילדה ששחקה  
עם הבבות, כבר אלמנה עם מכונית תפירה דפוקה,  
מהקירות והפנים כבר מתקלף הצבע.  
שלחו לכפר את הטבח ושחררו את הגנן,  
ויש לכם שלש דקות עד שהורגים את פרדיננד  
בסריבו."

במקום בבה, במקום קדוש על קיר, מתוך המארז  
מקשיב לספורי זועה שלי על חפירות וגז  
בקבוק של יין מאזור תעשייה מעבר  
לקו ירק, ושמן זית מנצרת התחתית,  
וסוג הדבש הוא הפתעה, אבל השמן הוא כתית,  
וזה forever.

וסוג הדבש הוא הפתעה: פרחי שינף, פרחי שינף,  
או אבוקדו. דבש טעים, אבל האבוקדו — זיפת:  
עוד לא התחילה העונה, אבל תפוח  
נוכל לטבל, בתאבון קצת מגשם ופורדבי,  
וסוג הדם הוא אפס, אי, או בי, או אי ובי,  
וזה בטוח.

תל אביב, 11 בספטמבר 2006

## ננו שבתאי תפילת דרכי

יהי רצון מלפניך  
אדוני אלוהים:  
אל תולייכני  
שולל בשנים

(אחת מהן תוליד את רצוני  
בעוללים)

ובימים — חדל את נשמתך לצלות במחבתות אויב  
ובלילות — הצל גם את גופי מנקורו של העורב

(ואל תשכח אוהב  
שמחרב לי את  
הלב)

תגיעני — כן  
תשגעני — לא  
תגיעני — כן  
לחיות באמונה את החיים ואת האמנות  
ולחלופין — לדעת להבחין

(וילשלב האהבה במין)

למדני תת אמן  
בעצם הנאמנות  
טרם אמות או אודקן

כֵּן כֵּן  
וְאָז אָמַר – אָמֵן

וְזָכַר מָה הֵן פְּרָעָנִיּוֹת  
הַמְתַּרְגְּשׁוֹת אוֹתִי וּמַרְגְּשׁוֹת עָלַי  
אֲחֹרָה וְקָדִימָה וּמְכַל צְדָדִי

אֲבוֹת הַתְּסִבִּיכִים  
וְטַעֲוֹנוֹת דְּרָכִים  
גְּבָרִים הַנְּשׂוּאִים  
מְכַעְסִים קָשִׁים  
גַּם נִיקוּטִין  
וְאִין אוֹנִים

וְאִין עוֹנִים  
וְאִין עוֹנִים.



## יולי ורשבסקי שני שירים

### בצדו האחר

בצדו האחר של הבלוק  
כשהקוץ נשכב על הזבל,  
והסתו שפשט מעילו  
מהדק על העץ את החבל,

השלכת תהיה לפרוץ  
בחצר שתחמק מזן העיז,  
והגשם יחלף בקריצה  
ברחובות השפויכים כמו מעים.

הירח ישכב על התריס  
בצדו האחר של הלילה,  
הדמעה תזדחל על הריס  
מנצנצת בחשוך כמו נילון.

אחרוני נצולי העלים  
ירקדו בשולי הכפר,  
ואביה, ילדי היקר,  
לא יחזרו לביתו גם מחר.

הושלם ב-19.7.2006, תל אביב

## מי התמיד

לאנדריי טרקובסקי

כי בטרם הגיע הסתו  
לפזר בדרכים את הגשם,  
שארית הפנים נתכספה  
בצבעי האפור של הגישה.

אך עם פרוץ הדמעות הטרויות  
השפתים עותו את האדם,  
והזמן, כמו מנת אטריות,  
התלפף מסביבי למלכדת.

ושמחת השלולית השתתקה  
כשהתחלתי לתלש עמודים,  
מהגוף הקריאה התנתקה:  
"תזכרו. אני מים עומדים."

אני כוס, אני מים עומדים,  
רקבון מתמשך על הסדק,  
אני זכר לדרך מאדים,  
ואצבע סחוטת על ההדק.

בלילות האימה אני צב  
מזדחל על השן הנוגסת,  
והצל על בלורית הנוצה  
מתדפק עד לבה של הקסת.

אני ככי הזרם הקר,  
הטפה הנכנסת לגרב,  
לעולם מתיצב מאחר  
עם כתמי הידיו על החרב.

28.1.2006, תל אביב

השיר "מי התמיד" התפרסם לראשונה בגיליון 4 של "הו!", אך לצערנו נפלה בו טעות. הוא מובא כאן בשנית בגרסתו המתוקנת והמלאה.

## מעין רוגל זמן מנוחה

ההיזכרות היא מנוחה, כי משמעה לא לפעול.  
(פרננדו פסואה, "ספר האי נחת")

(פרולוג)

פעם הייתי מְרֵלָן. הגשתי לפטרה פון קאָנט ג'יין ודואר בשמלה שחורה וריסים בהירים ושתקתי. לא היה לי עבר, וההווה לא היה שלי. הבטתי, מלמטה, באהבה מתרחשת. ראיתי את גברתי מתפרקת על השטיח הלבן, ורקדתי איתה כשהפטפון ניגן וידיה נשלחו לקרוא לי. הייתי מרלן, ואחרי שלוש שנים, מול מבטה של גברתי, ארזתי את דברי והלכתי, בלי לומר מילה.

.1

זו כנראה אמנויה. לילה שלם לא הצלחתי להיזכר בקולך. מתוך סבך הזיכרונות הצלחתי לחלץ חולצה שחורה, מחוספסת־כד וקצרת־שרוולים. הצלחתי לחלץ את חום הגוף תחת הכד, את הגב הכוער בשארית הקיץ של ספטמבר. אבל לא את קולך. זו מחלת השכחה. מעתה ואילך אחרים אילמת.

.2

הביטי, בקולנוע

(זוכרת שהסברתי לך פעם?)

כמו בצילום,

(עלינו יחד אל מאגר המים שבגבעה  
הצרפתית וסיפרתי לך על מבוך  
הפלסטיק הענקי שהיה שם פעם,  
באמצע המעגל)

מה שמחוץ לפריים

(הלכנו, הלוך-חזור, על קורת העץ  
בפסל הגדול שצופה אל ואדי ג'וז)

(התנשקנו שם, ואמרתי לך שבטח  
השכנים רואים)

(אחר כך הוצאת את סלסילת  
הפסיפלורות וחייכת כשליקקתי את  
העסיס מלהב האולר).

(הרגשתי את האוויר, מרחש על  
העור, כמו פעם, כשעוד הייתי  
ילדה),

(אחרי הפסיפלורה השלישית אמרת  
"מתוק לי מדי", וידעתי: הנה,  
עוד אחד מהדברים שאינך יכולה  
להכיל),

לא קיים. העולם מתחיל

ונגמר

בגבול החד-משמעי הזה.  
ואם גבול הפריים חוצה גוף,

חציו השני

אינו. יש משהו מנחם בזה.

3.

את מסירה טבעות, מורידה שעון, מחליפה את בגדייך בכגדים שפשטתי. גופך  
רפוי בשרוואל הישן ובחולצת הטי הגזורה בצווארון. אחיזתך רפויה כשאת  
מניחה אותי על המיטה ופותחת את הווילון הכבד, מניחה לאור הכתום של  
שעת השקיעה להיכנס פנימה. מהתיק את מוציאה את פיסות הפחם ובלוק  
ניירות. אני מביטה באצבעותייך משחירות, ובחיוך הפרטי שלך כשאת מציירת  
את בטני. את משחזרת את גופי, וגופי מתמוסס, קו אחר קו, נעלם אל תוך  
הסדינים.



.4

זאת עונת הלטאות, בייבי. (השארתי לך פתק על המקרר)  
שימי לב, כשאת דורכת, יחפה, על האספלט,  
לא לדרוך על הזנבות שהן משאירות מאחור במנוסתן,  
מסמנות לנו  
שבקיץ כזה, אי אפשר  
להישאר שלם.

.5

את מניחה את ידייך על גופי, ואומרת לי שאביט בנו. אני מסתכלת במראה  
הגדולה וחושבת על האיש ההוא, שפגשתי בעיר אחרת, שהחזיק בצנצנת גופת  
ציפור, חנוטה בעשן ובפיחה, והביט בה, בכל יום, מסתכל איך היא מתפוררת  
לאבק ונעלמת.

.6

היום הזיכרון שלי אינו רצוני. כמו סרעפת – הוא מתכווץ ונרפה.

.7

שוב הפלאפון שלך מנותק. זו נסיעה בין-עירונית.  
את הרדיו שלי גנבו בחנייה של בית קולנוע, ובמקום מוזיקה, הלילה מסתנן  
דרך חלון המכונית הפתוח מעט, ומיילל בעדינות נוגעת ללב.  
זו עייפות לילית, כאב עמום בכפות הרגליים. אני לא משאירה הודעות. את  
לא עונה.  
מאה עשרים ושלושה קמ"ש, משאית צופרת כשאני עוקפת. את לא עונה כבר  
חודשים.  
את המילים שלך אני זוכרת בקול של הגברת מהתא הקולי, שמספרת לי שוב  
ושוב שהמנוי אינו זמין כעת.  
אני מנידה בראשי, בנימוס המתחייב, לחיילים במחסום ומצמידה את הדוושה  
לרצפה.  
(אני מחפשת את כפות הרגליים שלך מונחות על תא הכפפות, את ירך, שתנגב



בשרוול את האדים שהצטברו על החלון, בתנועה של ילדה).  
המנוע צועק לפני שהוא מחליף הילוך. תא הכפפות רועד. פנסי הרחוב  
כבויים בסביבה. חבילת מסטיקים שנפלה לי מהתיק תופסת את מקומך בכיסא  
שלידי.

8.

על מיטה בארץ זרה לי, חפונה בחדר מלון המיועד לאדם אחד, אני מעלה אותך  
באוב, והרוח מתדפקת על החלון הגדול הפונה אל התעלה.  
אני זוכרת אותנו על מכסה המנוע של האוטו שלי על גבעה ריקה בוולנטיני'ס.  
הסתכלנו על שבט צופים מבעיר כתובת אש רחוק בעמק.  
אינני זזה. גם אם ארצה, שריכי לא יצייתו. אני לא נלחמת כך עכשיו. הנשימה  
שלי מאטה, איברי שוקעים בזה אחר זה.  
אנחנו חבוקות במגרש החנייה של בית המשפט העליון, בפיצוצייה אחת  
בהרצליה, היד שלך בשערי, כביש גהה, יום שישי אחר הצהריים. אצבעות  
משחקות בטבעת שענודה לאצבעך בהקרנת בוקר של סרט מצויר.  
פנייך נאטמים כשאני מדברת. נעלייך ננעלות (עור שחור, מבריק). צעדייך,  
ידך האוחזת בתיק העור העומד להתפרק בקרוב. אני הולכת יחפה אחרייך  
ומביטה במכוניתך מתרחקת.  
ערב. אני מרגישה את האספלט מתקרר בין בהונותי.

9.

כרמזור של צומת הגבעה הצרפתית התחננת שאהיה שוב זרה. שאעשה משהו  
כדי שלא תכירי אותי טוב כל כך.  
נשארתי אילמת. היה חורף.  
ליד הבית שלך התחבקנו, אבל בלי נשיקות, כדי שלא יראו. האצבעות שלך  
חפרו בכתפי. נקברתי בשיער, שצבעת באדום כהה כמה ימים קודם, וציינת  
לעצמי בשקט: יסמין. כל הרחוב שלך מריח יסמין.

10.

רגעי המעבר שלנו נעלמים, נותרו רק קווי מתאר.



.11

במראת הצד של האוטו שלך העננים נראים שחורים, ובכתב לבן, עדין, כתוב שם, כמו כותרת לתמונה, Objects in mirror are closer than they appear. אנחנו עוצרות בדרך למלא אוויר בגלגלים, למלא דלק, למלא נזול ניקוי לשמשות, שמן בְּרָקס. הכול מתרוקן בסוף. הנה משהו ששתינו כבר יודעות.

.12

אני חולמת על גרמי מדרגות, על קומות מרתף. אני חולמת על תערוכות בקומות הגג, על מעליות, תחנות רכבת, תחנות אוטובוסים, אולמות אופרה. הלילה ביתי היה עצום, חצינו אותו על אופניים, מקצה לקצה, ואסרתי עלייך לעשן במרפסת. (מתי התחלת?)  
מלילה ללילה את מדברת יותר. אבל הלילה רק רכבנו, מקצה אחד של ביתי לקצהו האחר, ואת שאלת, "אז איפה את, מעיין?"

.13

"יש לך סימפטומים של שינה אפורה," איבחנתי במילים של בוקובסקי, כשסיפרת לי שקמת בלילה ההוא לפחות שלוש פעמים. בפעם השנייה נשאת ערה מרבע לארבע עד רבע לחמש והלכת, סהרורית, לחתוך אבטיח. השאת כמה טיפות אדומות על השיש, לנמלים, כמו שסיפרת שעשית כשהיית קטנה. אחר כך חזרת לישון. שינה רדודה וסחופת חלומות, עד להתעוררות הבאה. ואני, שטבעתי בתוך השינה, חילצתי מחלומותי רק זיכרונות של תנועות ידיים. אולי חלמתי אותך שם, חותכת אבטיח עם המואזין של שועפאט, רגע לפני שהוא קורא לתפילה.

.14

בצומת הראשון, אחרי שלושים ומשהו קילומטרים, אנחנו נעצרות מול דורבן. כל אחת מחייכת לעצמה. שתינו נזכור אותו אחר כך, כנפרד. בקיוסק שבצד הדרך אנחנו קונות בירה קרה ומשהו מלוח. הרוח פורעת את השיער כמו בחלום של פעם. ליד עמודי מתח גבוה את מסמנת לי לעצור. אנחנו עוצרות, את אומרת לי להקשיב לחשמל, אני מקשיבה, הוא לוחש, השערות שלי סומרות. אנחנו נוסעות מדרום לצפון, אל הקור בהרים, כמו בסרטים של



אנגלופולוס. אבל את לא מרגישה באוויר המתקרר סביבנו וממשיכה לחייך, גם כשגדלים המרווחים בין הבתים ונעלמים עמודי התאורה.

.15

שני נתיבים מהמכונית שלך, ברמזור האדום בצומת המלונות, נעצרתי כדי להביט בפניך. שרת עם הרדיו, הזות את השיער מהפנים, חיפשת משהו בתא הכפפות. אני כמעט בטוחה שזו היית את, אני כמעט בטוחה שהבחנת בי, רגע לפני שהמשכת לנסוע. מאוחר יותר מצאתי את ריח ידיך בין כל ריחות עורי. שוב הפך שמך לגוף. עכשיו עלי להתחיל מחזור חדש של שכחה.

.16

לא דיברנו שבוע. היא מתקשרת אלי. הקול שלה מוכר כמו טעם של לחם אחיד. היא בוכה. היא אומרת שהוא שוכב בכיור, שהוא נפל כשניסתה להוציא אותו כדי להחליף מים. הוא שוכב על הנירוסטה ומנסה לנשום, והוא נחנק מרוב אוויר והוא גוסס. היא לא יכולה לגעת בו. היא לא מסוגלת. ולא מצליחה לתפוס אותו ברשת, והיא לא יודעת מה לעשות עם הרשת, והוא מת. הוא מת שם. אני נכנסת לאוטו ונוהגת מהר מדי, מתקשרת להרגיע אותה מהדרך. היא אומרת שהיא הצליחה להכניס אותו חזרה, שאבוא בכל זאת, היא חושבת שאולי הוא בסדר, אבל לא בטוחה.

אני נכנסת. ריח הבית מופר, היא פותחת לי את הדלת, עיניים אדומות. היא צבעה את ציפורני רגליה בכורדו. אני ניגשת לצנצנת. דג הזהב שלה צף על הצד ומתחיל לאבד צבע. אני אומרת לה שהוא מת. היא חוזרת לבכות. היא אומרת שאני טועה, שהוא יתאושש, שהיא חושבת שהוא זו. אני אומרת, "הוא מת." היא מתיישבת על הספה. אני מנסה לגעת בה, לחבק, היא נרתעת ממני. היא מבקשת שאקבור אותו, שלא אוריד באסלה.

אני אוספת אותו ברשת הדגים. הדג שנותר בודק את המרחב החדש שניתן לו. היא עומדת בצד, כשאני חופרת באדמת הגינה הציבורית, ומהנהנת, כילדה, כשאני מגיעה לעומק שנראה לה מספיק. אני טומנת אותו שם, היא מפנה את מבטה הצידה. עירומה מזה לא אראה אותה.



17.

מעולם לא ראיתי אדם ישן בגוף סגור כל כך. היא ישנה על הבטן, ידיה מקופלות תחתיה, רגליה מתוחות, צמודות זו לזו ולא נעות. אם אביט בה זמן רב מספיק, היא תתעורר ותבחין בי. תקרא לי להיכנס למיטה. למדתי לרצות רק את המעט ההכרחי.

18.

הלילה באה אלי. קראתי לה מתוך חלום אחר. היא נכנסה, חלצה נעליים ואמרה ששמעה אותי. התחבקנו חיבוק ארוך. היא לבשה צבעים בהירים, שנראו כמעט זרים לגופה. הכרתי לה את הכלב החדש, לא סיפרתי מתי מת הקודם, הצעתי קפה. כשהסתובבתי אל הקומקום החשמלי, שקוף, כמו שתמיד רצתה, התחרטה, ונעלמה מהחלום. בלכתה, לקחה איתה את הבית כולו והותירה אותי ברחוב ריק. התיישבתי על קצה המדרכה, מערסלת ביד אחת את ספל הקפה ומלטפת ביד השנייה את הכלב, שנראה לי, לרגע, אבוד.

19.

אחר הצהריים, בחדר העבודה שלו, אביב אומר שדווקא יש אהבות גדולות מדי. בערב אני משכפלת את מילותיו בדיוט ראשון עם אישה זרה, שותה, בניגוד לכללי הטקס, ג'וני אדום במחיר מיוחד ללילות גשם. בביתה איני מוצאת מקום ולכן מניחה עצמי בדיה. יש לה סבון נקה 7 בניחוחים ים בשירותים, ומלמולי שכנים המרפדים את השיחה שלנו, בין קפלי הפוך. "לא חשבתי שיש כך רכות כזו," היא אומרת ומלטפת לי את השיער. רק אני וג'וני יודעים כמה אני רוצה לחזור הביתה.

20.

ברגעי המעבר האחרונים שבין ירושלים של הלילה לירושלים של היום, אנחנו יושבות, אדומות עיניים, ליד שולחן גדול במקום היחיד שבאמת פתוח סביב השעון. היא יוצאת החוצה, לנשום קצת את האוויר הנקי של לפנות בוקר, וחוזרת. אולי רק נדמה לי שהיא עדיין על סף בכי, אבל הקול שלה רועד



כשהיא מבקשת עוד שוקו. נקייה מאיפור ועצובה, היא מושכת את המבטים של כולם.

אני מנסה להבין אם אני רוצה אותה או רוצה להיות היא. עם הזמן שעובר עד האור, ועם תקתוקי הרמזורים, המרחק בין השניים הולך, מיטשטש ומאבד חשיבות.

.21

ופסבינדר אימר: "Happiness is not always fun"

.22

היא הולכת להתקלח. אני מודדת את טבעותיה על אצבעותי. אחרי המקלחת, אני יודעת כבר, היא תרשה לי לחבק את גופה המהביל, העטוף במגבת, אך לא תרשה לי לראות אותה מתלבשת. תהליך הסתרת הגוף מבייש יותר מגילוי.

.23

פעם הסתכלה על מוכר מלביש בובת חלון ראווה. מוקדם בבוקר, בקניון, רגע לפני שנכנסה לעבוד. בובה בלי תווים. חלקה, יפה כל כך, שדיים נעריים וכולה אטומה. בלי פתח אחד. והוא הלביש אותה, דומם ומרוכז, בשמלה פשוטה וצעיף, שכרך לצווארה בקפידה, כך שייראה מרושל. מאז, היא אומרת לי, תמיד חלמה שמישהו ילביש אותה כך. בלי תשומת לב לגופה, או לעורה, רק לדרך שבה מונחים עליה הברדים.

.24

שלוש שלושים ושבע לפנות בוקר, מוקדם מדי בשביל ציוץ ציפורים, אך הן מצייצות. עיני עצומות. מתוך שינה המילים שלי רכות. קולה זוחל דרך חורי השפופרת, היא מבקשת שאספר לה עלינו, על ההתחלה. אלה המילים שלי שמנחמות אותה, הסיפורים של העבר. רבנו קודם, שתינו לא זוכרות עכשיו על מה בדיוק, בכיתי, אולי מעייפות. היא מצווה שאספר. אני מספרת, ומילים





נשכחות מסתננות פנימה. היא לוחשת, "דברים השתנו כך," ונרדמת. אני מניחה לה לישון, מנתקת בעדינות. הזריחה מתחילה. אני מתכרבלת בפוך ובמעט האור שמסתנן פנימה, מנוחמת.

.25

הוריה היו רבים בפרסית ומדברים בעברית. הם ידעו להפריד בין שפת הכעס לשפת הזמן האחר. את מעט המילים שלמדתי, שכחתי כמעט מיד. נותרה לי רק "ג'וג'ו" – ציפור קטנה.

.26

הלילה איני יכולה לכתוב אותך בגוף שלישי, מנותק וחסר שם. שוב אני פונה אלייך. גוף שני מחולל גוף ראשון. גופך מחולל את גופי. אני מזמנת אותך אלי, מביטה בתמונות ישנות.

.27

בינתיים את הנמענת שלי, חירשת וחסרת גוף. אינך שומעת, אני ממשיכה לדבר.

.28

לוי הייתי מקשיבה טוב יותר, הייתי שומעת את הספק שלך נולד בפער שבין חום המילים לקור השפה.

.29

השבעת אותי, בצהריים, בחום של יולי, שלא אכין את האורז שלנו בלעדריך. חיבתך אותי והשענת את ראשך על כתפי כשהמסתי זעפרן במים חמים, וריח הבזיליקום דבק באצבעותיך. עכשיו שוב קיץ. תחילתו בכל אופן. חוסר המגע שגור. כשאני מכינה אורז, אני משמיטה את הזעפרן והבזיליקום.





30.

הביטי בי:

אני מוותרת, בלב שלם, על הזכות לכתוב את מה שאינו יפה.

31.

יש דברים שלמדתי ממך. כשאני מכינה קפה, אני משאירה אחרי, על השיש, כמה גרגירי סוכר. בשביל הנמלים.

32.

שבוע שלם הרגשתי את גופך קרוב ושבע. את שוכבת על הספסלים בשדה התעופה של דאלאמן, ראשך על ברכי. הטיסה מתעכבת כבר שש שעות. כדי להרדים אותך, אני משחילה את ידי דרך שרוולי חולצתך, ומקלפת מהגב ששיזופת יתר על המידה את נשל העור. פיסות ארוכות, שקופות, רכות כמו משי.

33.

כשאני הולכת יחפה בבית ונוכרת במגע ידיך, אני מקשיבה לצעדי, ולנשימות הבית, ומבינה לראשונה – רק לעור הניתק יש קול. ההיצמדות, לרוב, היא שקטה.

34.

ראש השממית שנגח בכף ידי הותיר אחריו כאב רך. הצלתי אותך משממית שתעתה אל חדר האמבטיה וחיפשה להימלט דרך החריצים הקטנים שבין הכיור לחרסינות. בוקר שלם לא דיברת איתי, הכעס מהלילה הותיר בפיך טעם חריף. ציירת קצת. ישבתי על הכורסה להביט בך. כשהלכת להתקלח, ארזתי את חפצי, קטפתי את המפתחות מְנוּי העץ שלצד דלת הכניסה. רגע לפני שיצאתי ונעלתי אחרי, קראת לי, שאציל.

נשאתי אותה החוצה אל הגינה הציבורית בתוך צנצנת ריבה ישנה ושיחררתי אותה בין שיחי הלבנדר. כשחזרתי, דרשת שאשטוף ידיים לפני שנתחבק.



לביתי חזרתי רק מאוחר יותר. (איני זוכרת על מה דיברנו כל אותו אחר הצהריים).

.35

שמוטה בפיינת החדר, כמו בובה־זוהבה של פעם, אני מרגישה את פני מתקלפות ממני. אולי זו העייפות. אני מחטטת בקופסת המכתבים, שולה שני רישומים שעשית. חתמת "המקשקשת". אמרו שירד הלילה גשם, אך הוא אינו מגיע, האוויר כבד.

איני סוגרת את קופסת המכתבים. מרשה למילים שהותרת לי, לדמויות הפחם השבירות, לרחף הלילה בחלל החדר. אני הולכת לישון.

.36

מאז הלכת התחלפו כל תאי. גופי הכיר מרחקים חדשים. בערתי לבד בכבשן הטבור שלי, שחימם אותך בלילות. למדתי לצבוע את ריסי בשחור ולהגיד בהולנדית "תחנה אחרונה". עכשיו אני זרה לך שוב, יקירה. כפי שביקשת.

.37

ההרפיה דורשת מאמץ בלתי פוסק.

.38

נמלה מטיילת על המילים האחרונות שלך אלי. היא חוצה את "אני רוצה בפשטות לסמן" נעצרת לרגע על "אֵת המחיקה". לפני שהיא מדרימה אל "לא להשאיר קצוות", אני נושפת עליה. היא נוחתת ליד מנורת השולחן, מבולבלת מעט, וממשיכה במסע הארוך וחוצה היבשות אל סדקי הקיר שבאופק.

ינואר 2005

# אורי הולנדר

## ימי הקונסרבטוריון התל-אביבי (חלק שני)

### א. קרסול

הדלת נפתחה ולא קטעה באבה  
שום נגינה. לא ידעתי שאתה בפנים.  
אני מתאמן.  
צמיד מרשרש לקרסלה, ומדרכו בפרי הפיקוס.  
על מה אתה עובד עכשוי?  
אני מתאמן.  
ראיתי את רגלה ממרחק השנים  
היא השמינה וילדה  
בגיל צעיר מדי.  
צריך לקרא הרבה ספרים  
כדי שיהיה על מה לחשב  
אחרי שנמות.

### ב. והספינה שטה

בגלל מורתִי לפסנתר כמעט נכשלתי בבגרות באנגלית.  
שעורי הפסנתר התנגנו למצער בזמן שעוריה התיכוניים של  
סווי, והבחירה הייתה ברורה. עקרון  
האי הופעה. מורה תיכונית  
אחרת נזפה בי פעם על העדפותי: לאהב פליני  
זה כמו לומר אני אוהב את באך. היא לא ידעה  
עברית אבל למדה תנ"ך. ספינת המשגעים מפליגה  
הרחק הרחק, אל אי ההופעה, ערש הכתב המואר. והגלים צלילים  
זכים כבדלח. כתב-היד

שֶׁל הַפְּסֻנְתָּרֵן: הָאֵזֶן, הַפֶּדָל,  
הַהֶפְסָקָה. עַד הַיּוֹם מְנוּחַ, בְּהַשְׂאֵלָה אַרְכָּה, עַל אַחַד הַמְדַפְּסִים  
.The Twisted Tales of Shakespeare  
אִי הַהוֹפְעָה, הָעוֹוֹת הַמְזוּכָּר; כִּךְ  
מִתְבּוֹנֵן הַצְּלִיל בְּעוֹלָם.  
כִּךְ נֶאֱלָם הַצְּלִיל  
כִּךְ חֵייתִי.

ג. URTEXT

מִתְעוֹעֵי הַדְּמִיוֹן הַמוֹסִיקָלִי: הַסְּבָרָה שֶׁמְקוֹרָהּ  
בְּכֶתֶב. הִיא הַקְּפִידָה לְקַרֵּא לוֹ דְּנִיָּאל וּלְמַצְמֵץ  
בְּעֵין אַחַת כְּאִשֶׁר מְצָאָה שְׂגִיָּאָה לְכְּאוֹרִית בְּגֵרְסָה הַמְדַפְּסֵת.  
זֶה לֹא בְּטֵהוֹבֵן — בְּמְקוֹר. קְשִׁישָׁה שְׂכוֹרֵת חֲמֵץ  
הַמְטִילָאָה אֶת פְּעָרֶיהָ בְּסַחַר בְּתוּיִם. עוֹד בְּטָרֵם בָּאָה לְעוֹלָם  
טַעֲנַת הַפְּקָפוֹק הַגְּדוּלָה, נִקְלָעֵתִי לְחִנּוּת  
הַחֵיהָ בְּזִמְן הַנִּיר הַיֶּשֶׁן. בְּקִלּוֹת  
צִמְחַת הַמְדַרְךָ גְּלִגְלַת, שְׂקַעְרוֹרִית סָכִין בֵּין שְׂפוּלֵי וִילּוֹן וְכְלוּב  
מְלַחֲנִיִּים מְפַחֲלָצִים. לְמְקוֹר הַזֶּה הִיְתָה רְטִיָּה עַל עֵינָו  
הָאֶחָת, וְעֵין חֲדָה וּבְרִיאָה  
וְהוּא הָיָה וְנִשְׂאָר סִימֵן הָאֵשׁ  
בְּאַרְצוֹת הַקָּר.

ד. גינה

מִן הַגֵּנָה הַחֲרָבָה שֶׁעֲבָרָה יָדַע  
קוֹנְצֵרְטִים מְצַחֲקִים בְּנִצּוּחֹו שֶׁל הַמְּאֻסְטְרוֹ בְּרִבּוֹ  
שֶׁהַחֲמִיא לְכָל פֶּסַח וְגַדָּם  
חֲלוֹנוֹ שֶׁל חֲדָר הַלְמוּד. חֲלוֹן



תאודולִיט הזמן.  
 אָבֵל הָיוּ קָשִׁים גְּדוּלִים בְּהִבְנַת הַנְּשָׁמָע.  
 לֹא יָדַעְתִּי אֲזוּ וְגַם הַיּוֹם אֵינִי יוֹדֵעַ.  
 מִפְּתַח אֶחָד הַמְּלֻמָּד יָרִים לְקָרֵב אֲצַבְּעוֹת  
 מִפְּתַח אַחֵר לְכוֹכְבִּים.

## ה. גולד

לְהִיּוֹת פְּסֻנָּתָר  
 גַּם בְּמַחִיר הָאֵי־הִיּוֹת.  
 הַגּוֹף בְּפֶדֶל מַחְלִישׁ: לְדַיֵּק בְּמַחִיר  
 הָאֵי־חַיִּים. הָאֲרִיָּה הַגְּדוּלָּה  
 פְּעֻמִּים נִבְרָא הַעוֹלָם, וּבְשִׁלְשִׁית הוּא נִחְרַב.  
 יָרִים זְרוּנֵיּוֹת, מְאֻמָּנוֹת. תַּפְאֲרַת שֶׁתִּשְׁמַר תִּמְיֵד  
 עַל רַחֲוִקָה.  
 הֵיטָה לְזוֹה הַלָּה  
 הַיּוֹם זֶה סֶתֶם מוֹעֲקָה.

## ו. סימפתיא

בְּרִסְטִיטֵל הַגִּמְר בְּחֻרְתִּי לְנִגְן דּוֹקָא  
 שְׁלֵמָה גְרוֹנִיף. צְרִיף יִצְרִיָּה יִשְׂרָאֵלִית  
 וְהֵיטָה לִי סִימְפֻתִיָּה.  
 בְּמִיָּחָד לְמַמְלַכַת הַחַי שֶׁל רַחוּב שְׁטְרִיקָר, פְּאוֹנָה  
 רַעֲנָנָה, רַב־לְאֻמִּית, עִם שְׁנֵי חֲלָב  
 וְשְׁנֵי זָהָב, שְׁנֵנִיּוֹת בּוֹגְרוֹת וְצַעֲרִירוֹת וְשְׁנֵנִיִּים  
 תְּכוּפִים בְּאֶקְלִים הַפְּנִימִי. רְאִיתִי אֶת שְׁמֵעוֹן, אֵב הַבַּיִת  
 הַנּוֹתִיק, קוֹבֵר בְּחֻצָּר דְּבָר קָטָן וּמְסֻתָּלָק.  
 יִצְאוּ שִׁירִים.





אֶת מְאוֹרֵת הַפִּיחַ גְּלִיתִי מֵאֲחֶר. וְתַף הַפַּח  
רְקוּם עַל מְעִילוֹ שֶׁל גְּנֹרֶל הַפְּסֻנְתָּרִים.  
מוֹרָה רוֹמְנֵיָה אָמְרָה לִי: גְּרוֹנִיךָ הִזָּה  
הוּא בְּכֻלָּל בְּחוֹר מְצֻלָּח.

## ז. פִּינַת הַיְלָדִים

אֶת סִימְנֵי הָאֶצְבוּעַ הָאֵלֶּה  
מְנַהִים מִיָּד. עֲדוּן יְחוּדֵי  
בְּקֻצוֹת הַמְּסַפְּרִים.  
הוּא מְמַתִּין לִי בְּהֶרְבֵּה סְפָרִים.  
מֵת הַמוֹרָה שְׁלִי לְמַתְמָטִיקָה  
זֶה לֹא עוֹבֵד  
עִם מוֹרָה לְפֻסְנֵתֶר.

## ח. בְּגֻטְלוֹת

לְמִי הָיָה אֶכְפֵּת  
מִהָעֵינַן הַזֶּה.  
בְּמִקוּם לְלֻכַת בְּגִדוֹלוֹת  
לְהַעֲמִיק עַד כְּלוֹת  
בְּכָלֵי רֵאשׁוֹן. יְמֵי הַבְּגֻטְלָה, מִכְתָּם  
חֵי, עוֹרֵק מְאָרֶךְ  
שְׁבֻטָהוֹכֵן, בְּגֵאוֹנוֹתוֹ, סֵתֵם.

ט. תחרות רובינשטיין

בכסות הלמודים קבלנו פעם תג סדרן קצוב בזמן  
והוא שהכניסני, שנה אחר שנה  
לתחרות רובינשטיין.  
נחתי על המדרגות וכלי משים פגעתי ברגליו של נשיא המדינה  
החמישי אשר מעד ומאבטח הצילו מפילה.  
נסתי אל פנה אפלה בהיכל ומשם  
האנתי לרחמנינוכ נתעב.  
מן המרחק זהיתי את ידי המנגנות ובנותי  
לעצמי ולשופטים ולקהל. אחר כה זהיתי את תוי פני  
במושבים הרחוקים, בין המעברים, בכסאות בין הבתרים ובשורה  
הקרובה. שורה יפה למעצבה  
כל הבזבזו הנה.

י. בחדר, לאחר מות

עם החיים קשה לשוחח  
ומה שנאמר מחמיץ בשמש.  
נקברת לקול מרצ'לו חם, הפרק השני  
קונצ'רטו לאבוב. בעבוד לפסנתר  
זה נשמע קצת כמו שופן. שנינו לא אוהבים.  
הימים האצורים בחדר, לחכות שעות  
לשעור, בזמן חדש, שיחה  
שנמשכה במשפט הצלילי. כאן לא מאמינים בנסים  
ולא סוגרים פסנתר. עכשו  
פרק חתום וגמור.  
ואיך נמשיך מכאן, מן ההווה המכלה הנה.  
נשארתי חי בין שעות האור  
לאור. למשוחח עם הפסנתר מזמור.

יא. Doctor Gradus ad Parnassum

בְּבֵית הַקֶּפֶה הַפְּנִיתִי לֹא שָׁמְעוּ שֶׁהֶאֱזִנָּה נְכוּנָה  
מִתְחִילָה בְּתִזְוִנָה נְכוּנָה. עַל קִירוֹתָיו הַיְשָׁנִים  
נִכְתָּב בְּחֻכְמָה גְּלוּתִית: דַּע  
אֵת תְּפָרִיטְךָ. סֵל הַיְקוּם  
הַכִּיל אֶצְבְּעוֹת, סִקְמוֹת, חֲלוּמוֹת, בִּיסְלֵי בְּצֵל, וּטְרוּפִית.  
מִמִּי הַטְּרוּפִית קָם הָעֶצְמִי.  
מֵאֵז אֲנִי מְכוּר לְטַעַם הַזֶּה  
הַמְצָמִיא.

חלקו הראשון של המחזור "ימי הקונסרבטוריון התל-אביבי" ראה אור בגיליון מס' 2 של "הו!" (יוני 2005).

## נסים קלדרון חתך הזהב

**על דמות הזמר-כותב של ערן צור**  
(מתוך הספר "יום שני", על שירה וטקסטים של רוק אחרי יונה וולך)

יש לערן צור שיר בשם "חנוך מחנך". זה שיר על מורה לספרות שיוצא מכליו, מכה תלמיד מתפרע, ומאבד את משרתו. וזה גם שיר על ילד, בנו של המורה, שבהלה גדולה אחזה בו כשנודע לו על המעשה שהיה. וזה גם שיר על ספרות בכלל, כפי שערן צור מרגיש אותה: היא תמיד נמצאת על גבול אובדן השליטה של בני אדם בדחפים שלהם. ואובדן השליטה משתק ומשפיל. יש לצור יחס של כבוד לספרות, מכיוון שהיא רכשה ניסיון של דורות משני עבריו של קו הגבול הזה, והוא יודע שמילים מדויקות וטעונות מחזירות לו משהו מן השליטה, משהו מן הערך העצמי. היופי שבספרות נטבע בילד ברגע ההשפלה של אביו, כמעין תשובה שהוא השיב לביזוי הספרות בחדר הכיתה. בשירים רבים של צור יש המשך לשיר הזה ולנגיעה שהשיר נוגע בספרות.

צור הוא אחד מאמני הרוק הישראלי הקרובים ביותר לספרות. בראיונות עמו הוא סיפר שאביו, חנוך אוסרובייצקי-צור,<sup>1</sup> היה מורה לספרות בבית ספר תיכון במפרץ חיפה. האב, שנפטר כאשר בנו היה בן חמש-עשרה, הוריש לו לא רק הערכה עמוקה לספרות היפה, ורעב לקריאה, אלא גם חוב אישי שמוביל אל כתיבה: "הוא לא כתב. לפעמים אני מרגיש כמו איזה פה שלו, כמו איזה דובר."<sup>2</sup> צור כותב – לרוב לעצמו ומעט גם לאחרים – טקסטים, שרבים מהם נושאים אופי ספרותי מובהק. יש ביטויים רבים לספרותיות הזאת, והראשון בהם הוא אופי ההלחנה.

צור מלחין את שיריו כך שהמילים לא יוכפפו למוזיקה. "צור אומר שירה, לא פזמון", כתב עליו עמוס אורן, כאשר כינה אותו "משורר הרוק הישראלי הראשון". הוא הוסיף שצור "כופת טקסטים לא מתנגנים בכתונת מוזיקלית."<sup>3</sup> אין זאת אומרת שהמוזיקה לא חשובה לצור. היא חשובה לו מאוד. דווקא משום כך האתגר המוזיקלי שלו הוא להציב צלילים אל מול המילים כשתי תופעות שוות בערך, ולא לעגל את הפינות של הטקסט כדי לשרת את המוזיקה. גם כמבצע הוא דואג שהמילים יישמעו היטב. צור הזכיר פעם את "אוצר סמוי",

התקליט שהוציא ישראל ברייט ב־2004, כיצירה שקרובה לו. ברייט מצא שם דרכים מרתקות להלחין טקסטים של משוררים קשים מאוד להלחנה – כמו אורי צבי גרינברג ואבות ישורון – ולהתמודד מוזיקלית דווקא עם ההתנגדות של המילים למוזיקה. הוא הוכיח שהחספוס שנוצר בין מילים סרבניות למוזיקה סרבנית יכול ליצור צירוף מרתק וחדש. כמלחין וכזמר התמודד צור עם טקסטים ספרותיים שנראים בלתי־אפשריים להלחנה – למשל, הפרגמנט על המלאך של נְלוֹט בְנִימִין,<sup>4</sup> שיר של אורי צבי גרינברג, שיר של חזי לסקלי. ההלחנות האלה לא נכללו בתקליטים שלו, אבל התמודדויות אחרות עם שירה בהחלט נכללו.

בשניים מן התקליטים שלו כלל צור טקסטים – של עמליה זיו ושל יונה וולך – שאותם הוא קורא ולא שר. באחד הוא קורא את השיר בלי שום ליווי מוזיקלי, ובאחר הוא מלווה את עצמו בגיטרה בס.<sup>5</sup> לעומת זאת, צור לא כלל בתקליטים יצירות אינסטרומנטליות בלבד, כפי שנוהגים לעשות אמני רוק רבים. ברור שמילים חשובות לו. ברור שברקע עבודתו נמצאת – בין השאר – מסורת השירה, שאיננה זקוקה למוזיקה, מלבד המוזיקה הפנימית שבמילים. ברור שהוא לא רוצה בקשר מובן־מאליו בין מילים למוזיקה. הקשר הלא־מובן־מאליו הוא שמושך אותו. ועדיין צור הוא לא ברייט. הוא לא הופך את החספוס לאמת היחידה שלו. הוא מחפש גם את ההרמוני שבתוך המחוספס. הספרות שקיבל צור מאביו היתה גם אי של יופי לא־סנטימנטלי בתוך סביבה אלימה ומוכת־אסון. צור מחויב מאוד שלא לרכך את האלימות ואת האסון שמופיעים בשיריו. הוא מחויב – במילים ובמוזיקה – ל"פרח שחור בין פרחים לבנים", אבל הוא מיד מוסיף שהפרח השחור הוא גם "פרח של אור משוגע".<sup>6</sup>

ממד ספרותי נוסף אצל צור: ציטוטים וסיטואציות מתוך השירה שהוא משלב בכמה משיריו. "ערב ב' כסלו" הוא הבולט שבהם. כאן משלב צור את השורה "יום אסוני הוא יום ששוני", מתוך "ניחר בקראי גרוני" של אבן גבירול, בעיבוד קל מאוד.<sup>7</sup> השיר, שהולחן על ידי יובל מסנר, נכלל בתקליט "עיוור בלב ים", שהופיע ב־1995. חמש שנים אחר כך, ב־2000, כאשר הוציא צור את התקליט "תכלית בתחתית", הוא הוסיף בסיום השיר "די כבר" קטע נוסף – שהוא אינו שר אלא קורא על רקע נגינה – מן השיר של אבן גבירול. במקום אחר בשיר "ערב ב' כסלו" מביא צור לא ציטוט אלא סיטואציה מתוך "התופת" של דנטה:<sup>8</sup> על המתאבדים שנענשים בעולם הבא והופכים לעצים מורעלים: "הידרדרה נפשי / לבור שביעי / ושם תפסה את מקומה / ביער אומללים / טורפי נפשם בכפם / הופכים כאן לעצים / חיות רעות / שוכנות בענפים."



ניכר כאן שלא רק את הציטוטים הספציפיים הביא צור אל השיר. הוא ממשך, בעברית של השיר, את העברית של הציטוטים. הוא לקח ממסורת השירה את הלשון הגבוהה והטקסטית כדי להעניק לשיר – ולהתאבדות – אופי מיתי.

אי אפשר לסיים את הסקירה הראשונית הזאת של נקודות המפגש בין ערן צור לבין הספרות בלי להזכיר את התקליט "אתה חברה שלי", ואת הרומן "בית אשמן", שהופיע ב-2004. "אתה חברה שלי" מבוסס על מופע שהועלה ב-1997, וכולו הלחנות של שירי יונה וולך. צור ערך את המופע, הלחין, שר וקרא ארבעה שירים. הוא גם הזמין את רונה קינן, את קורין אלאל ואת אלי אברמוב לבצע הלחנות שלהם (את דנה אינטרנשיונל הוא הזמין לשיר הלחנה של אילן וירצברג). ברומן "בית אשמן" – שלא אעסוק בו כאן – מרחיב צור את הטיפול ברבים מן המוטיבים שמופיעים בשירים.

\*

גם אם לא היה ערן צור מייחס ערך כה גבוה למילים ולשירי משוררים, מתבקש היה לחשוב עליו בסביבה של שירה. זאת בשל הדיוקן העצמי החזק-במיוחד שהוא מטביע בשירים, בשל ההקפדה להגיד במילים ובמוזיקה רק את מה שיש לו שורשים עמוקים בעולמו החווייתי, ובשל חוסר הרתיעה להגיד גם את החלקים האפלים והבלתי-פתורים לו עצמו באישיות שלו. מן הדברים הרבים שקיבל צור ממסורת השירה, הדבר החשוב ביותר הוא ההקפדה על הקול האותנטי, החד-פעמי, שלו. אנשים אהבו ואוהבים שירה כי הם היו זקוקים, בדורות שונים ובטעמים אסתטיים שונים, לדמות המשורר כאישיות בלתי-ניתנת-למחיקה. ואם רבים מצרכני התרבות שואבים כיום את הדמויות התרבותיות החזקות המלוות אותם מן הקולנוע ומן המוזיקה ומן הפרוזה – ופחות מן השירה הכתובה – הרי שמהו לא-קטן השתנה בנו ובסביבה שלנו. השינוי הזה איפשר לצור ליצור חיבור אורגני בין מה שהעניקו לו אביו ויונה וולך לבין מה שהעניקו לו הרדיו ודייוויד בואי. מסורת ארוכה של שירה גבוהה ומסורת קצרה של רוק פופולרי התלכדו אצלו לאישיות אמנותית שמקפידה מאוד על האמת הפנימית שלה.

ערן צור נחשף לציבור בהתפרצות – ובחרם. זה סיפור שחוזר ומופיע בראיונות איתו. הוא ניגן והלחין מגיל צעיר במועדונים קטנים בקריות. בגלל מות אביו ויחסים מתוחים בבית הוא צריך היה להתפרנס מגינה מגיל צעיר מאוד, ולכן ניגן בכל מקום שבו שילמו לו. כשהיה בן עשרים הוא עבר לתל





אביב,<sup>10</sup> ולמד בבית הספר למוזיקה "רימון". שם הוא פגש את יובל מסנר, אלונה דניאל, מיכה מיכאלי ואורי מילס. ביחד הם הקימו את הלהקה "טאטו", שפעלה בין 1986 לבין 1989 והוציאה תקליט אחד. צור כתב טקסטים ל"טאטו",<sup>11</sup> אבל הוא היה בעיקר נגן הבס של הלהקה. הדמות המרכזית בלהקה היתה אלונה דניאל – היא כתבה והלחינה את רוב השירים, והיא שעמדה בהופעות בקדמת הבמה ושרה. יובל מסנר גם הוא התבלט בלהקה כמלחין וזמר. צור לא הלחין את הטקסטים שכתב ללהקה. נגן הבס הוא כמעט תמיד דמות אחורית בהרכב של רוק, וצור היה דמות אחורית מובהקת.

כמעט כל הטקסטים שכתב צור באותה עת היו קשים ומרים,<sup>12</sup> אבל טקסט אחד היה קשה במיוחד. צור ידע שהוא יעורר רתיעה לפחות אצל חלק מן המאזינים. הוא הרגיש – כך הוא העיד על עצמו – שהוא אינו רשאי לבקש ממישהו אחר לשיר את הטקסט הזה. לכן הוא הלחין אותו וגם התחיל לשיר אותו בהופעות. זה גם היה הרגע שבו הוא עבר אל קדמת הבמה. מאז הוא נשאר שם. להקת "טאטו" לא האריכה ימים, וצור המשיך, וממשיך, להופיע בהרכבים רבים. אבל ככולם הוא עומד בקדמת הבמה. השיר שהביא אותו לשם הוא "בחצרות בחושך", והוא תיאור אונס ורצח של אישה, מנקודת מבטו של הרוצח.<sup>13</sup> אין לחן לשיר הזה. יש לו צלילים מלווים של בס וקלידים, שיוצרים אווירה אלימה, אבל בעיקרו של דבר צור אומר את המילים, וכמעט לא שר אותן. הוא אומר אותן בקצב אגרסיבי, ובעיוות קול שנשמע כאילו יצא מפה שהשפה העליונה שלו משותקת, והשפה התחתונה רוטטת ממאמץ. כאשר מגיע צור אל הפזמון החוזר – "אנס בחצרות בחושך / לבד בחצרות בלילה" – מצטרפת אליו אלונה דניאל, והם, בניגוד לקול הרם לפני כן ואחרי כן, לוחשים את המילים הקצובות. ככול שהשיר מתקדם אל רגע הרצח, הולך וגובר קולו של צור עד שהוא נעשה לצרחה שניתקת מן המילים.

השיר נאסר להשמעה ברדיו.<sup>14</sup> הוא התקבל ככעס על ידי חלק מן הקהל. אבל ערן צור שר אותו כמי שפותח בתוכו סדק כדי שלכה תתפרץ. אין – לא במילים ולא בלחן – שום הסבר למעשה, שום מניע, שום פסיכולוגיה, שום מוסר. הדבר היחיד שצור מוסיף לתיאור האונס, הוא נוף עירוני בלילה: בתים, חצרות, מנעולי דלתות. אבל לא עיר מסוימת ולא זמן מסוים. משהו מן האלימות שבשיר מוסיף להעסיק את צור עד עצם היום הזה. משהו מן "החיה השחורה",<sup>15</sup> "זו החיה בבטן",<sup>16</sup> עתיד להופיע שוב ושוב אצל צור. משהו מן הבלתי-מובן שבשיר – בלתי-מובן אולי גם לו עצמו – יתגלגל ברגעים שתומים שיופיעו ברוב שיריו גם אחר כך. משהו מן הקול המתעוות-מתוך-



לחץ-פנימי יישמר בקול שבו ישיר צור בהמשך, גם אם הוא יהיה משוחרר יותר. הוא אמר בשיר הראשון הזה: זה אני, וזה החומר שמניע בי את הגלגל הפנימי; אני לא מתכוון לקבור אותו בתוכי, ואני לא מתכוון לשיר כאילו הייתי אחר. ועם האמירה הזאת הוא עבר אל קדמת הבמה.

\*

כאשר שיר מצטרף לשיר, המאזין מקבל ראשי פרקים לביוגרפיה: ילדות במפרץ חיפה בין עולים מארצות שונות, שכולם פליטי אסונות; אב שמוריש לבנו סיזים מן השואה; חיפוש מר וארוך אחרי זהות מינית; גילוי האמנות כ"תמונה אימפרסיוניסטית" שגם מרסקת דברים לרסיסים וגם מאחה את הרסיסים; איש צעיר שנוסע אל ערים גדולות ואנונימיות; הרגע שבו מופיעה אהבה לאישה; הרגע שבו מופיעה האבהות; הרגע שבו האהבה לאישה מתאימה את עצמה למוסד הנישואין. כמו אמנים רבים אחרים, צור כותב קרוב מאוד אל הביוגרפיה האישית שלו – אבל לא ממש בתוכה. הוא בונה פנטזיה. הוא ממציא פרסונה. הצורך שלו לחרוג מן הביוגרפיה אינו קטן מן הצורך שלו להסתמך על הביוגרפיה. גם בזה אין שום דבר מיוחד. צור עצמו הצביע על המיוחד, כאשר קרא לתקליט הראשון של "טאטו" בשם "חתוך תוכן".

השם הזה, הציווי הזה, אומר את המוקד החווייתי של ערן צור: תוכן הוא לא דבר נתון, הוא משהו שצריך לחתוך. הביוגרפיה לא מספקת לנו תכנים, היא מספקת לנו חורבות של תכנים, שרידים של תכנים, תכנים שנהפכו בקלות לסיזים, תכנים שנקרעו באלומות. הסיכוי היחיד הוא לבוא אל אזור האסון עם סכין ולחתוך פיסה של תוכן, ולהוסיף לחתוך אותה עד שתתאים למידותיך, ולא למידותיהם של אלה שהורישו לך את הסיוט.

ואז גם יש סיכוי לצרף זו לזו – בשעה טובה ונדירה – שתי פיסות של תוכן. צור חי תכנים חתוכים של אישיותו ושל מהלך התפתחותה, והוא משתוקק לתכנים רצופים, מתמשכים. הוא חי התפרצויות של אישיות, וחסרים לו חיבורים וקשרים בין ההתפרצויות. דווקא אצל אמן שמדגיש את האישיות החזקה שלו, מתבלטים הקרעים באישיות. הוא רוצה שתהיה לו ביוגרפיה, אבל יש לו רגעים חתוכים של ביוגרפיה. גם כאשר הוא מספר בשירים לא על עצמו אלא על העולם שסביבו – על ערים כמו ניו יורק והרכבת התחתית האנונימית שלה; או על ציפור ארוכת-צוואר הקרויה דדלוס, שלכודה באגם עירוני ומן הסתם עפה פעם בשמים הגבוהים; או על אנשים שהוא זוכר מילדותו בקריות





כמו כרמלה האלמנה<sup>16</sup> המכשפה מבגדר, גרוס חלפן הכספים הפולני, וואגנר האמן הרומני המתוסכל – הוא מוצא ערים חתוכות ועופות חתוכים ואנשים חתוכים. לאו דווקא פיזית.

בראיונות איתו חוזרים ושואלים אותו על רגעים של אלימות מינית, השכיחים בשיריו: ידית של אסלה שמוחדרת אל פי הטבעת ("ואז הופיעה בטי"),<sup>17</sup> אישה שבועטת בפרצופו של גבר אחרי שרחץ את רגליה ושתה את המים ("לשטוף"),<sup>18</sup> ציפורן באצבע הרגל שחותכת בבשר האצבע הסמוכה ("ציפורן"),<sup>19</sup> וכמובן השיר הראשון על האונס. לא קשה להבחין בכך שאלומות מופיעה בשירים יחד עם התוכן החתוך, בגלל התוכן החתוך. האלימות אצל ערן צור – ובעיקר האלימות העצמית, היא חתיכת חיים שלא מצאה לה המשך בחתיכת חיים אחרת, היא אצבע שלא חיה בשלום עם האצבע הקרובה לה. המין נעשה לחבלה עצמית בגוף, או להשפלה־מרצון של הנפש, כאשר הגוף השלם של האדם לא יודע מה לעשות במיניות שלו. היא מתפרצת ממקום לא מוכר. היא חותכת בין איברים ולא מחברת ביניהם. היא מכאיבה כשהיא מביאה עונג. היא מאיימת. והיא מובילה לאלימות. ניתן לומר שאלומות מופיעה אצל ערן צור על קו החיתוך של תכנים, של רגשות, של מצבים. הוא מעדיף לשיר על התערער שחותך בבשר החי, כדי שלא לשקר על אודות השכול והכישלון שמופיעים כאשר בשר חי אינו מסוגל למצוא המשך בבשר חי אחר. צור נמנה עם אותם יוצרים שהמיניות עומדת במרכז עולמם, ומשהו מן המתח המיני מחלחל אצלו גם אל שירים שעוסקים בחוויות אחרות. הוא יצר לעצמו את המקום הייחודי לו כאשר הוא כתב ושר על זהות מינית שאינה יכולה להיות ברורה, ולפעמים גם אינה רוצה להיות ברורה. צור הוא הרוקר הישראלי המובהק של תשוקה הומוסקסואלית שפורצת במפתיע בחדר הלבשה של שחקני כדורגל ("רטוב וחם"), ושל הגבר המגלח את רגליו ולובש גרביונים של אישה ("ואז הופיעה בטי"). מתוך שירי יונה וולך הוא בוחר דווקא שיר שבו אומרת אישה לגבר: "כשתבוא לשכב איתי", ולתקליט השלם הוא בוחר לקרוא כשם השיר של וולך, המבלבל במתכוון את הזהויות המיניות: "אתה חברה שלי". התוכן המיני הוא הכרחי לצור. בלעדיו אין לו אנרגיה. בלעדיו אין בעולמו כוח־מניע. אבל זה תוכן חתוך, המחובר בדרכים שמפתיעות גם אותו. מעניין שבשיר "חתוך תוכן" מקשר צור בין עולם של דברים חתוכים – וחותרים – לבין עולם שאין בו מנהיג: "אזעקה אלקטרונית / באוזן שעירה // חתוך תוכן // ענן פרוץ כתום / הפך צלצל // חתוך תוכן // בראש אין לנו מנהיג / עוצר מהתקפות / חורינו נפערים / בטנינו הטרופות [...]". צור





לא רוצה רק לספר משהו על עולמו. הוא רוצה גם להגיד משהו על עולמנו. חברה של "המון בודד" – כך תיאר ספר שידע השפעה גדולה מאוד בשנות החמישים, פרי עטו של הסוציולוג האמריקני דייוויד רייזמן<sup>20</sup> – מצמיחה מנהיגים, אבל רק לעתים רחוקות היא מצמיחה סמכות של מנהיג שמעוררת כבוד עמוק ומעניקה הגנה של אמת. חברה של המון בודד חותרת מתחת לעצם הסמכות, כל סמכות. את זה צור יודע בדיוק כפי שידעו משוררים ישראלים שכתבו אחרי נתן זך – זאת אומרת, אחרי המעבר של החברה הישראלית משלב של התגבשות אל שלב של "חברת המונים". הוא גם יודע כמוהם על המחיר הקשה, מחיר החיתוך, שמשלמים אנשים חיים בהמון הבודד. זה "חתך המחרשה המדמם עצבות על פני תלמי הזמן", כפי שכתב אדמיאל קוסמן.

ועדיין יש הבדל משמעותי בין דמות המשורר של צור לבין דמות המשורר של קוסמן. אדמיאל קוסמן נתקל בעולם של תכנים חתוכים ומסיק ממנו שהוא צריך להקטין ולהצניע את נוכחותו בשיר. וכך מקטינים את דמות המשורר שלהם גם יוצרים שונים מאוד זה מזה כדליה פלח, חיים גורי או חזי לסקלי. צור נתקל בתנאים דומים, אבל מגיב אחרת. ברור שהאפלה בשירים שלו מסמנת שהוא משלם לא פחות מהם, לפעמים אפילו יותר מהם, את מחיר החיתוך והניכור. אבל אצלו אין שום הקטנה של דמות הזמר-כותב (singer-songwriter), אותה דמות שהביא עמו צור ממסורת הרוק. הוא לא מעלים את עצמו בשיריו כמו דליה פלח. והוא לא חושש שהאני יציף את העולם, כמו חזי לסקלי. והוא מעולם לא היה משורר לאומי, כמו חיים גורי, ובעצם מעולם לא נזקק למשוררים לאומיים. ללאומיות יהודית הוא זקוק מאוד, והוא אומר את זה בשירים. הלאומיות הזאת נתנה בית לאביו אחרי השואה. אבל שירה שבה המשורר הוא מנהיג לאומי, הוא בהחלט לא צריך. גם חיים גורי היום לא צריך משורר לאומי. אבל הוא צריך להיפטר מעברו. ואולי משום כך הוא מקפיד כבר שנים רבות להקטין בשיטתיות את דמות המשורר בשיריו.

ערך צור לא משוחרר מן השדים שלו, אבל הוא משוחרר מן הצורך להיפטר מן העבר של המשורר כענק תרבותי. המסורת העיקרית שלו, מסורת הרוק, התחילה רק לפני חמישים שנה, ולא בשפה העברית. לא היו לה נביאים, לא היו לה משוררים לאומיים, לא היה לה אלתרמן ולא היה לה אבידן. לכן הכתפיים של צור משוחררות יותר – לא מפובר נפשי, אלא מן הכובד התרבותי שמתמודד איתו משורר בעברית. הוא לא צריך להקטין את דמותו. המעשה הזה נחסך ממנו. למסורת הרוק אין דבר מובן מאליו יותר מאובדן הסמכות של "מנהיג עוצר מהתקפות". וכל ילד יודע שאמן הרוק הוא אחד התחליפים





המעטים בתקופתנו לאישיות המקרינה סמכות ומעניקה חסות, בלי הכובד של מסורת־דורות. לכן אוהבים אותו, לכן נושאים אליו עיניים. העובדה שצור הוא אולי אמן הרוק הספרותי ביותר והמודע ביותר לשירה העברית, מבליטה עוד יותר את היכולת של אמן פופולרי להציע התחלה חדשה במקום שבו מתקשה המסורת הקנונית להיפרד ממתעני העבר שלה.

\*

ב"עיוור בלב ים", התקליט השלישי של צור (והשני של להקת "כרמלה גרוס ואגנר"), מתחילים להופיע שירים אחרים. יש בהם שמחה. אין בהם אלימות. מתחיל להופיע בהם חום בין גבר לאישה, שנראה קודם לכן כמו מחוז אבוד ("אני מוצף גלי חום אליך / את יכולה להיות / האימא של הבן שלי"). לצד ערן צור האפל מופיע ערן צור המואר. הסיבה הפשוטה לכך היא שוב הביוגרפיה. צור היה מחויב לאמנות אפלות שהופיעו בחייו, והוא מחויב לא פחות לאמנות מוארות שהופיעו מאוחר יותר. היום, אחרי שלושים שנה של רוק ישראלי, אנחנו מורגלים לראות שאמן־רוק לא רק מציג אישיות חזקה של פרסונה אמנותית, אלא גם מפתח את הפרסונה הזאת בקו מקביל לביוגרפיה שלו. אבל למי שגדל על הזמר הארץ־ישראלי, השקה כזאת בין הפרסונה האמנותית לבין הביוגרפי כלל לא היתה מובנת מאליה. להוציא המקרה המיוחד, והמעניין, של הלחנת שירי רחל, הזמר הארץ־ישראלי כמעט לא סיפר ביוגרפיות אמנותיות — לא של דמויות בשירים, לא של כותבי־מילים ובוודאי לא של זמרים. נגיעות ביוגרפיות יש אצל נעמי שמר ("חורשת האי־קליפטוס")<sup>21</sup> וגם אצל אהוד מנור ("אחי הצעיר יהודה")<sup>22</sup> — אבל לא יותר מנגיעות. בוודאי אין אצלם מתחים קשים בין חלקי אישיות שונים ובין חלקי ביוגרפיה שונים — אותם מתחים שעושים את הביוגרפיה לממשית (הנסיגה מן הרוק של אריק איינשטיין, אחרי שהוא היה אחד מפורצי הדרך של הרוק בישראל, היתה גם נסיגה של הכישרון הענקי הזה מלשיר על המתחים והסתירות באישיות שלו, ובביוגרפיה שלו, ובביוגרפיה הקולקטיבית של הישראלים).

השירה העברית, ולא הזמר הארץ־ישראלי, היא שיכולה היתה לספק לערן צור דגם של ביוגרפיה חצי־ברויה, שמתפתחת ומשתנה לאורך זמן, ונעה בין סתירות. ביאליק, או אורי צבי גרינברג (צור כתב שהוא המשורר הקרוב לו ביותר)<sup>23</sup> — בנו לעצמם בשיריהם ביוגרפיה חצי־ברויה, שנמתחה בין ניגודים חריפים וכואבים. ושוב היתה פה מזיגה בין מה שקיבל צור ממוריס לבין





מה שהוא קיבל מיונה וולך או מביאליק. באחד השירים המוארים ביותר והשנונים ביותר שלו – Rush Time – מופיע לפתע "בית המרוח של הסבא של ביאליק". וזאת בתוך מערבולת של משהו פורימי יהודי-מסורתי, ומשהו מפאבים תל-אביביים שמדברים בהם אנגלית שנשמעת כמו בתחפושת, ומשהו ממועדון שבודקים בו מיקרופון לפני הופעה. המוזיקה השמחה והמהירה של יובל מסנר פועלת בשיר כמו אלכוהול, שזרם אתמול בבתי מרוח יהודיים וזורם היום במועדוני מוזיקה ישראלים.

\*

התקליט האחרון שהוציא ערן צור נקרא "חותך בחתך הזהב"<sup>24</sup>. ברור שהבחירה בשם הזה מבקשת להדגיש את המוטיב המרכזי של החיתוך. צור כמו אומר למי שעקב אחר יצירתו: אני עורך סיכום ביניים של דרכי. והוא מפנה את תשומת לבו של המאזין הנאמן, שהלך איתו מתקליט לתקליט, להמשכיות שבין התקליט הראשון, "חתוך תוכן", לבין התקליט הזה, העוסק גם הוא בחיתוך ובחתכים. אבל בה בעת הוא מפנה את תשומת לבו של המאזין להבדל גדול: החיתוכים שחתך ערן צור לפני שמונה-עשרה שנה היו מדממים ואלים, ואילו החיתוכים של היום מקושרים אל המושג המתמטי העתיק, "חתך הזהב". דורות רבים ראו ב"חתך הזהב" מטפורה מתמטית לפרופורציה אידיאלית, וגם אסתטית – איזון בין מרכיבים שונים זה מזה, שהוא קשה להשגה כמו הזהב, אבל גם יפה ונאצל כמוהו.

"מה זה שמניע בי גלגל", שואל צור בשיר הראשון בתקליט. מיד בפתחה הוא מכוון את המאזין אל השאלה מה מניע בו – במצבו החדש, בגילו החדש – את הגלגל של ההתרגשות ושל הדריכות ושל היצירה. את התקליט כולו אפשר לראות כסדרה של תשובות לשאלה הזאת. תשובה אחת היא, שהחיתוכים האלימים קורים לאנשים אחרים, והפרסונה של צור רק צופה במתרחש. מה שהיה בעבר התפרצות של כוחות פנימיים בלתי-נשלטים, אלימות שהיתה בעבר אישית במידה כזאת שרק צור, ולא חבריו ללהקה, הרשה לעצמו לשיר אותה – הוא כעת אירוע שקורה לאחרים. בשיר הראשון בתקליט גבר משוחח עם אישה, ואז היא "מחטיפה לו סטירה", ונעלמת בסמטאות צרות. הגבר רודף אחריה ותופס בחולצתה. את זה ראתה הפרסונה של צור כאשר היא החלה לעקוב אחרי הזוג. אבל רק את זה. צור נעצר במעקב. הוא חוזר אל עצמו ואל שגרת חייו המסודרים. יותר מזה: האב, שקורא לבנו סיפור ילדים ישראלי





מוכר, מופיע לפתע בתוך האיש, שזה עתה עקב עיקוב שעל סף הפרורסיה אחרי זוג אלים. ראשה של האישה מופיע מעל הקיר שמאחוריו היא מסתתרת, "בדיוק כמו בסיפור מיץ פטל הארנב" – הראש של הג'ירפה מתגלה מעל החומה. זה אחד הצירופים המבריקים של צור: אלימות כמו "בחצרות בחושך", ובתוכה מתיקות של סיפור לילה לילד.

תשובה אחרת לשאלה "מה זה שמניע בי גלגל" היא אנרגיה חותכת שמופיעה דווקא בתוך שגרה של נישואים, ודווקא כאשר האדם הצעיר נעשה לאב. כזה הוא השיר "הג'ינס הנמוכים", המספר על אנשים נשואים שמנסים לקיים את הבערה המינית למרות השגרה המרדימה – ודווקא לכן הם נקלעים לסדרה של אי-הבנות ביניהם, למצבים שעל סף השפלה, ולהתפרצות של מין ברגעים מביכים. השיר "למראשות המיטה" מביא את הכיוון הזה בתקליט אל שיאו. הוא נפתח בסיפורו של גבר שנמשך לאישה זרה בבית מלון, ממשיך בדמיון שהוא מוצא בין האישה הזרה לבין אשתו, ומסתיים בהיריון של אשתו ובהתרגשות של אב המצפה לבנו. וגם הספרות, כרגיל אצל צור, "מניעה בו גלגל". הבשלות שאליה הגיע מתבטאת גם בשימוש, ההולך ונעשה עשיר יותר ועדין יותר, במקורות ספרותיים. כך, למשל, בשיר "למראשות המיטה" משתמש צור בסיפור "שבעת הקבצנים" של רבי נחמן מברסלב, ובו מנסים שבעה חכמים להעלות בדמיונם את הרגע הראשון לקיומם. כך תיאר צור, בריאיון, את התמצית מן הסיפור שהביא אל השיר: "אחד אומר שהוא זוכר את הנר שהאיר למראשות המיטה בעת הזיווג, שני אומר שהוא זוכר את התקמות הפרי, שלישי מזכיר את טיפת הפריון שנמשכה. והצעיר מביניהם, התינוק, זוכר את הלא-כלום שהיה לפני ההיווצרות.<sup>259</sup> אמן בוגר מפיך אנרגיה יצירתית אדירה לא מבדידות נעורים, אלא מהיריון של אשתו, ומסיפור עתיק שאש בוערת בו, ומחוכמה עתיקה המזכירה לנו שכולנו נוצרנו בחיתוכים ובחיבורים מפליאים. שימוש מבריק נוסף בספרות מופיע בשיר "כן לציפור", הד "מריר, מתוק, מריר" ל"קן לציפור בין העצים", שיר הילדים של ביאליק, שכל ישראלי זוכר מגן הילדים שלו.

אני רוצה לסיים את הדברים על התקליט "חותך בחתך הזהב" בשיר "בערוב ימי פוריותה". בעיני זה היפה בשירי התקליט. זה שיר קצר ומרוכז על אישה ש"נאלצת לוותר / היא מרגישה את המחזור האחרון עובר / והיצור היחידי שבתמים יאהב אותה / אף פעם לא יהיה." הלחן הלא-רגשני שכתב יובל מסנר לשיר, מאפשר לצור לשיר בטון מהורהר ובלי הגזמה על מצב קודע לב, ולערוך חשבון נוקב. בשיר הזה הוא לא שואל, כמו בשירים האחרים, מה





עובר על הפרסונה שלו, של הזמרה הגבר, בגיל ארבעים ושתיים. הוא שואל על אישה המתקרבת לגיל סוף הפוריות שלה, והוא שואל את זה על אישה שגם לה יש פרסונה יצירתית – גם היא כותבת שירים. זה שיר מיוחד באיזון הדק מן הדק שנוצר בו בין ניגודים. מצד אחד: הריקנות האיזומה, הסופית, של האישה שתישאר לעולם עם "אוויר, כמיהה למשהו מוצק, לאהבה"; מצד שני: הידיעה של גבר שהוא לעולם לא יחוה לא את המלאות של רחם האישה ולא את הריקנות שלה, לא את עוצמות האושר שלה ולא את עוצמות המחסור שלה. והשאלה המטרידה שעולה בו: אולי לאישה יוצרת, שעוצמות כאלה מטלטלות אותה, יש מאין להוליד שירים. שכן "בערוב ימי פרייתה היא קנקן ריק, מלא כמיהה", אבל אז, בסבלה, היא גם "קנקן פתוח לשירים, הם נכנסים, לובשים צורה, יוצאים". צריך, כנראה, שאמן יניח מאחוריו את התפרצויות האנרגיה של נעוריו, ויחיה את האנרגיה של בגרותו, כדי שיוכל להזדהות הזדהות עמוקה כל כך עם אישה העומדת על סף אובדן האימהות שלה, וכדי שיוכל להטיל ספק קשה כל כך במקורות האנרגיה היצירתית שלו עצמו. לשם כך הוא צריך להאמין בה, באנרגיה היצירתית שלו, יותר משהאמין בה ערן צור בנעוריו. כדי להגיע אל החתכים העמוקים, וכדי להפנים את הידיעה שהם עלולים להיות עמוקים יותר אצל אישה או ילד משהם עמוקים אצלו, צריך היה צור לכרות שלום חלקי עם החתכים שלו.

\*

אבל ערן צור העשיר וחיזק את הפרסונה שלו, לא רק מכיוון שהיה נאמן לעצמו. הוא התחזק גם בזכות הדרך שבה הביא את שיריו אל הקהל. זאת נאמנות אמנותית אחרת – נאמנות כלפי חוץ. שיר רוק חי, או מת, בתנאים שונים מאוד מן התנאים של שיר כתוב. ברגע שבו השיר הכתוב מודפס, מעשה היצירה הושלם. וכיוון ששירים מעולם לא פירנסו את כותביהם, הם, השירים, חיים – לטוב ולרע – בעולם שכמעט אין בו כסף. ואילו השיר המושר רק מתחיל לחיות כאשר המילים והתווים כתובים על נייר, ומכאן ואילך הוא חי ליד כסף. הפקת ספר שירה היא פרויקט שהצד הכספי בו הוא זניח יחסית, ואילו הפקת תקליט, כמו הפקת סרט, הוא פרויקט כספי משמעותי. לכן ההתמודדות עם הכסף נמצאת בתוך המעגל של היצירה, לא מחוץ לה. וההופעה החוזרת ונשנית בפני קהל היא בוודאי לא נספח למעשה האמנותי, אלא תנאי לעצם קיומו. האישיות של אמן הרוק היא לא רק אישיות





מילולית ומוזיקלית; היא גם אישיות בימתית, והיא גם אישיות תקשורתית וכספית. התוצאה היא סוג חדש של אישיות יצירתית, שיש לה קשר אל מסורת השירה, אבל היא גם שונה ממנה. משוררי רוק הם טרובדורים מודרניים, במובן זה שהם חייבים – ולרוב גם אוהבים – להשמיע את השיר שלהם שוב ושוב בפני קהלים רבים ושונים. שיר מושר שלא חוזרים עליו ולו במידה מינימלית, לא ממתין לגורלו בספרייה. הוא מת. לזמר-מחבר של הרוק יש מה שלא היה לטרובדור: גיטרה חשמלית וסינתיסייזר ותקליט ורדיו וטלוויזיה. יש להם עוצמה מודרנית שמביאה את השיר אל האוזן – גם אל האוזן שלהם עצמם – והם נבחנים בשאלה איך הם משתמשים בעוצמה הזאת. צור יודע שלא קל להיכנס אל המבוכים שהוא בונה בשיריו. את הקהל המוצא את דרכו במבוכים האלה הוא רכש לו בלהקות שהקים, ובלהקות שפירק, ובהופעות רבות, ובהרכבים רבים.

אלה דברים שהוא עשה. לא פחות חשובים הדברים שלא עשה. אין לו קהל שיכול למלא אולמות גדולים, אבל יש לו קהל נאמן וקשוב שבא לאולמות קטנים, וגם קונה את התקליטים שלו בכמות שמאפשרת לחברה מסחרית להפיק אותם בלי להרוויח הרבה, אבל גם בלי להפסיד. הקהל שבא יודע שהוא יקבל אמנות בלתי-מתפשרת, כשם שהוא יודע שגם רוקר צריך לשלם שכר דירה. עשרים שנה של פעילות הוכיחו שצור ישיר בכל ערב בפניה אחרת של הארץ, אבל לא ישיר שום דבר רק כדי להגדיל את הקהל שלו. בכך צור הוא אחד מרבים – אותם רבים (בעיקר אנשי קולנוע ומוזיקאים) ששדה הפעילות שלהם הוא אמנות פופולרית, אך דווקא בתוך האמנות הפופולרית הם מקפידים על אמירה אישית. המתח הזה, בין הפוטנציאל להגיע אל רבים מאוד לבין הבחירה להגיע רק אל מי שמוכן להקשיב לקול האישי, הוא מתח שכדאי להתעכב עליו כאשר חושבים על שירה היום – הן שירה בעל פה, הן שירה בכתב. לא מדובר במתח שהוא חיצוני למעשה האמנות, אלא במתח שחודר אל הגרעין של מעשה האמנות. והוא לא מתמצה בסירוב לתרבות הרייטינג.

כאשר כלל צור דווקא באלבום האוסף שלו, "פרפרי תתוע", ביצוע מלא-רגש לשיר של ג'קי מקייטן וכריסטוס ניקולופולוס, הוא אמר בזה משהו למאזין שהלך איתו בדרך הייחודית שלו. הוא אמר לו, במקום שבו הוא ערך סיכום-דרך, שלא ישכח את המסגרת של המוזיקה הפופולרית, שבתוכה, ולא מחוץ לה, מנסה צור להתוות לעצמו שביל אישי מאוד. יותר מזה. הוא גם אמר למאזין שלו שאין מרחק אין-סופי בין שורה כמו "אלינור את יפה כמו מלאך" לבין שורה כמו "בערב ב' כסלו טרפתי את נפשי". העברית הגבוהה והעברית





המדוברת טוב להן לשמור על מעברים פתוחים ודו־כיווניים. וגם הרגש הפשוט והרגש הסבוך טוב להם לשמור על מגע – מגע שמסיר מן הפשוט את הפשטנות ומסיר מן הסבוך את הסנוביות. מסורת הרוק מכירה את הנטייה הזאת לקרב בין גבוה לנמוך, בין אישי לפופולרי, בין "אזעקה אלקטרונית" לבין שיר־עם. כאשר בחר צור שיר לפרויקט "עבודה עברית" שערך מיכה שטרית,<sup>26</sup> הוא שוב הפתיע בכך שלא בחר בשיר אפל וסבוך, אלא בשיר קליל מתוך סרט ישראלי נשכח, "עד סוף הקיץ" של אהוד מנור ומישה סגל ("חיכיתי לעיניה, חיכיתי לעיניה, מה עוד יכולתי לבקש באמצע הרחוב"). יש משהו משותף למוזיקה בשני השירים האלה שצור בחר: יש בה נפח גדול, כמו הרשה לעצמו צור להתגעגע לתזמורת גדולה, לשפע המציף את האוזן – לנדיבות מוזיקלית, ורגשית, שיוצרים קולות רבים ביחד. אלה דברים שחסרים בצליל המתוח והאישי שלו.

ואולי זה לא מדויק – אולי משהו מן הצליל הנדיב מופיע במוזיקה של צור, גם כאשר המילים חתוכות תוכן וחותרות תוכן. כמה משיריו הידועים ביותר, כמו "תמונה אימפרסיוניסטית" מדברים על "משהו כאן שבור לרסיסים" ועל "עור מכורסם, מחוספס מכדי מגע", אבל המוזיקה שלהם גם מאחה חלק מן הרסיסים ויוצרת מגע ידידותי. ובכלל, המילה "ידידותי" היא לא מילה זרה לערן צור. גם בשירים האפלים ביותר, או לפחות בחלק מן השירים האפלים ביותר, צור משמר, לפחות במוזיקה, משהו מן העצה העתיקה של שירי העם לשמור על קול ידידותי למאזין, ולשמור על ההנאה שמנגינה מעניקה, דווקא כאשר השיר אומר את הקשה ואת המאיים. לפעמים הוא גם מאיר משהו מן האפלה כדי שהצופה לא ילך הביתה בחשכה מוחלטת. יש קלטת ישנה, שבה צולמה אחת ההופעות האחרונות של "טאטו". צור מבצע שם את הראשון והקשה בשיריו, "בחצרות בחושך". אבל אחרי הביצוע מתפרץ בו איזה צורך נוסף, והוא פונה לקהל ואומר: "שלום לכל אישה. אף אחד לא ייגע בך, אף אחד לא ייגע בך." מי ששר מול עיניים של נשים, לא רוצה לשלוח אותן הביתה רק עם האונס.

משוררים של המילה הכתובה צריכים היו להקטין את דמותם האמנותית כדי להיכנס אל העולם המודרני ולהישמע אמינים. אצל המשורר הזה של המילה המושרת לא עולה כלל השאלה אם להופיע בדמות גדולה או קטנה. עולה שאלה אחרת: מתי המשורר חותך תכנים, ומתי הוא מחבר תכנים. ועוד שאלה: מתי הוא חותך את עצמו מן הקהל שלו, ומתי הוא מתחבר אל הקהל שלו.







- <sup>1</sup> רועי בהריר, "3,014 מילים עם ערן צור", "זמן השרון", 22.8.2003, עמ' 40.
- <sup>2</sup> דנה ספקטור, "למרות כל הלבר הזה", "ידיעות אחרונות", 7 ימים, 24.3.2000, עמ' 91.
- <sup>3</sup> עמוס אורן, "ניסיון לבדוק את גבולות הכישרון" (על ערן צור ו"כרמלה גרוס ואגנר", "עיוור בלב ים"), "ידיעות אחרונות", 7 לילות, 10.2.1995, עמ' 11.
- <sup>4</sup> ערן צור ביצע את היצירה "מלאך ההיסטוריה" יחד עם אורי פרוסט בסרט "מלאך ההיסטוריה", שביימה אריאלה אזולאי ב־2000.
- <sup>5</sup> "ערות", מילים: עמליה זיו, בתוך: "כרמלה גרוס ואגנר", "פרח שחור", נענע דיסק, 1991. אתה חברה שלי", מילים: יונה וולך, בתוך: ערן צור, "אתה חברה שלי: משרי יונה וולך המולחנים", NMC, 1997.
- <sup>6</sup> "פרח שחור", מילים: ערן צור, לחן: יובל מסנר, בתוך: "כרמלה גרוס ואגנר", "פרח שחור", נענע דיסק, 1991.
- <sup>7</sup> חיים שירמן, "השירה העברית בספרד ובפרובאנס", חלק א', ירושלים, מוסד ביאליק, 1971, עמ' 227.
- <sup>8</sup> ערן צור, "בית אשמן", ירושלים: כתר, 2004: עמ' 127: "לפני תחילת השיר היה כתוב סיכום ההתרחשויות: 'הדור השני בחוג השביעי; יער עגום של הטורפים נפשם בכפם. נשמותיהם הכו שורשים בקרקע ונהפכו לעצים שענפיהם עקומים ומסובכים. במקום פירות הם מצמיחים רעל. בענפיהם יושבות ההרפיות, אלה מבשרות הרע, ומייללות ואוכלות את ענפי העץ'. קראתי את טורי השיר: / בהיפרד נשמת מרי הרוח/ מאת גופה שברצונה עזבה/ שולחה מינוס לבור שביעי, תיפול שם/ לעב חורשה בה אין מקום נועד לה/ אך במקום שגורלה זורקנה/ שם כגרעין השעורה תפריח/ תצמח לנצר ולסנה פרוע/ ההרפיות רועות בענפיה/ ולמכאוב אשנב תצנח/ ביער עצב זה יוקעו גופינו".
- <sup>9</sup> דנה ספקטור, "למרות כל הלבר הזה", "ידיעות אחרונות", 7 ימים, 24.3.2000, עמ' 91.
- <sup>10</sup> בועז כהן, "מומן מישיה לא חיבקה אותי", "ידיעות אחרונות", 7 לילות, 10.2.1995, עמ' 10.
- <sup>11</sup> "בדידותי", "שדה עזוב", "בחצרות בחושך" ו"חתוך תוכן", בתוך: "טאטו", "חתוך תוכן", NMC, 1998.
- <sup>12</sup> משיכתו של ערן צור לשירים קשים וכואבים באה לידי ביטוי גם בעבודת העריכה על אסופה של שישה-עשר שירי אהבה: "אהבה דואבת", NMC, 2002, שהופיעה במסגרת הסדרה "אמנים עורכים".
- <sup>13</sup> ערן צור כתב גם מוזיקה להצגה של עדנה מזי"א, "משחקים בחצר האחורית", תיאטרון חיפה, 1993. ההצגה מתארת סיפור של אונס ונכתבה בהשראת מקרה האונס הקבוצתי שהתרחש בקיבוץ שמרת ב־1988.
- <sup>14</sup> "יחפשו – לא ימצאו" הוא שיר נוסף של ערן צור שנאסר להשמעה ברדיו. זאת בעקבות המילים: Arbeit Macht Frei – "העבודה משחררת". השיר מתאר יחסים בין האב ניצול השואה ובין בנו, והוא מופיע באוסף "פרפרי תעווע", NMC, 2001.
- <sup>15</sup> "שולחן הכתיבה", מילים: ערן צור, לחן: יובל מסנר, בתוך: "כרמלה גרוס ואגנר" וערן צור, "עיוור בלב ים", NMC, 1995.
- <sup>16</sup> "בדידותי", מילים: ערן צור, לחן: יובל מסנר, בתוך: "טאטו", "חתוך תוכן", NMC, 1998.
- <sup>17</sup> "עיוור בלב ים", NMC, 1995.
- <sup>18</sup> "תכלית בתחתית", NMC, 2000.
- <sup>19</sup> "עיוור בלב ים", NMC, 1995.
- <sup>20</sup> David Riesman, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press, 1950.
- <sup>21</sup> "חורשת האייליפטוס", מילים ולחן: נעמי שמר, ביצוע מקורי: במחזמר "כיצד שוכרים חמסין" שהועלה ב־1963 לציון יובל לקבוצת כנרת, ובהמשך על ידי צוות ההווי של הנח"ל ואמנים נוספים.



- <sup>22</sup> "אחי הצעיר יהודה", מילים: אהוד מנור, לחן: יוחנן זראי, ביצוע מקורי: להקת גיסות השריון, 1968. בהמשך בוצע השיר על ידי אמנים נוספים.
- <sup>23</sup> רועי בהריר, "3,014 מילים עם ערן צור", "זמן השרון", 22.8.2003, עמ' 38.
- <sup>24</sup> "חותך בחתך הזהב", NMC, 2006.
- <sup>25</sup> אמיר בן-דוד, "אני ערן צור אני", "הארץ", מוסף הארץ, 28.5.2004, עמ' 29.
- <sup>26</sup> "עבודה עברית", NMC, 1998.

# "היה ליצירותיך מבקר אכזר" מסות אַרס-פואטיות קלסיות





## על המדור הצורני

הפואמות המופיעות להלן הן כולן יצירות ארוכות הדנות בשירה מכמה זוויות ראייה שונות. שירו של ניקולאי מיכאילוביץ' קַרְמְזִין מתייחס להיסטוריה של השירה; יצירותיהם של אלכסנדר פופ וניקולה בואלו נועדו לשמש מדריך לכותבים; שירו של בן ג'ונסון נוגע לתחבולה שירית אחת ויחידה – החרוז. אף על פי ששירים ארס-פואטיים החלו להיכתב בתקופות קדומות (די אם נזכיר בהקשר זה את "אמנות השירה", איגרתו הידועה של המשורר הרומי הורטיוס אל בני פיזו, הכתובה הקסמטרים), בחרנו להתמקד הפעם ביצירות מן המאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה, כדי להביא משהו מְהֻלָּךְ הרוח של התקופה ולשקף את הדעות ואת הפולמוסים שרווחו בה. מובן מאליו שחלק מן הדברים הנידונים בשירים שלהלן נאמרו ושבו ונאמרו אין-ספור פעמים במרוצת הדורות, ואולם מעניין להתייחס אפילו למבחר המצומצם הזה כאל רב-שיח בין כמה תרבויות וכמה משוררים, ולגלות את המייחד שמבעד למאָחַד, כמו למשל עמדתו החלוצית של קַרְמְזִין, כמשורר-היסטוריון הניצב בשערי העידן הראשון של השירה הרוסית; עמדתו האירונית של בן ג'ונסון בפולמוס על נחיצותו של החרוז בשפה האנגלית; או השפעתו של המשורר הצרפתי הקלסיציסט, ניקולה בואלו, על השירה האנגלית דרך יצירתו של אלכסנדר פופ, "מסה על הביקורת".

למיטב ידיעתנו, כל היצירות המופיעות במדור זה רואות אור לראשונה בתרגום עברי.

ר"ס

# ניקולֶה בּוֹאָלוֹ אמנות השירה (1674)

פרק ראשון (קטעים נבחרים)

## מצרפתית: דורי מנור

המאה השבע-עשרה ידועה בתולדות הספרות הצרפתית כ-Grand Siècle, "המאה הגדולה": תור זהב ספרותי ושירי, העומד בסימן שלטונו הממושך של המלך לואי הארבעה-עשר, "Le Roi Soleil", תקופה שבמהלכה הגיעה היצירה הקלסיציסטית בצרפת לשיא שכלולה. עם הדמויות המרכזיות בספרות הצרפתית בתקופת פריחה זו נמנים כותבי הטרגדיות פייר קורניי וז'אן רסין, כותב הקומדיות מולייר, הפילוסופים בֶּלְזֶ פסקל וְרֵנֶה דקארט, המשורר ומושל המְשֻלִים לה-פּוֹנְטֵן, הוגה הדעות לֶה-רוֹשְפּוֹקוֹ, הסופרים לֶה בְּרוֹיֶר ופֶנְלוֹן, המספר ומכנס האגדות שארל פֶּרוֹ, המטיף בּוֹסוּאָה, ההיסטוריון סן-סימון ועוד.

מי שתרגם אולי יותר מכל יוצר אחר להגדרת מהותה של היצירה הקלסיציסטית בצרפת ולניסוח דרישותיה הפואטיות, היה המשורר והמבקר ניקולֶה בּוֹאָלוֹ-דֶפְּרָאוֹ (1636-1711), בן חסותו של המלך לואי הארבעה-עשר וידידו הקרוב של מולייר, לֶה-פּוֹנְטֵן וְרֵסִין. בואלו היה משורר פורה ואחד המשתתפים המרכזיים ב"מלחמת הקדמונים והמודרניים", פולמוס עתיר-אמוציות שהלהיט את רוחותיהם של אנשי הספרות בצרפת בשלהי שנות השמונים של המאה השבע-עשרה, והיה מעין דגם-יסוד מוקדם למאבק העקרוני בין הקלסיקה לרומנטיקה בספרות, כפי שהוא מוכר לנו מהמאות שלאחר מכן. בפולמוס זה היה בואלו נושא דברה החרף והמושחז של סיעת ה"קדמונים" באקדמיה הצרפתית. הללו העלו על נס את הקונוונציות הקלסיות ברוח ה"פואטיקה" של אריסטו, וביכרו את ההתמכרות על יצירות הקלסיקנים היוונים והרומים על פני חידושים "מפוקפקים" בני הזמן.

אך בתולדות השירה האירופית זכור בואלו בראש וראשונה כמחבר "אמנות השירה" – מסה ארוכה בחרוזים, שנכתבה ב-1674 כמעין סיכום רחב יריעה של תובנות האמנות הקלסיציסטית. יצירה זו, שהשפיעה השפעה מכרעת על דברי ימי השירה האירופית אחריה (משוררי התקופה הקלסיציסטית באנגליה, למשל, ובראשם אלכסנדר פופ, ראו בניקולֶה בּוֹאָלוֹ את אחד ממורי דרכם החשובים ביותר), נסמכת מבחינות רבות על "אמנות השירה" הקלסית של המשורר הרומי הורטיוס (65-27 לפנה"ס). אך אחד מחידושיה העיקריים ביחס ל"ארס פואטיקה" מהוללת זו הוא השימוש המושכל והמשוכלל להפליא שעושה בואלו בצורה

השירית כהדגמה לטיעוניו. "אמנות השירה" של בואלו כתובה כולה בטורים אלכסנדרניים (כלומר: כל טור בנוי משתי חטיבות בנות שש הברות, שבאמצען צְזוּרָה – הפסק המחלק את הטור לשני חלקים סימטריים שווים), משקל שהפך – במידה רבה בעקבות בואלו ו"אמנות השירה" שלו – לאחד מסממניה הצורניים המובהקים ביותר של השירה הצרפתית עד המאה העשרים.

"אמנות השירה" של בואלו היא מאגר אדיר של מצוות "עשה ולא תעשה" בשירה. בפרק הראשון של היצירה, שקטעים נבחרים ממנו מובאים כאן בתרגום ראשון לעברית, דרים כללים אלה בכפיפה אחת עם ניסיון (שבדרך כלל עלה יפה, כפי שהוכיחה ההיסטוריה) להדחת משוררים מן הקנון הספרותי ולהכרתת משוררים אחרים תחתיהם, וכן לעיצוב מחודש של ההייררכיות ביצירה השירית, תוך שימת דגש על הצד האומנותי והטכני של הכתיבה. מתנגדיו של בואלו נהגו לכוות אותו בסרקזם: "מחוקק הפְּרָנְסוּס" (הפרנסוס הוא החר שבנו המוזות, על פי המיתולוגיה היוונית, ובהשאלה – מחוזן הנשגב של השירה ושל ההשראה השירית). "מחוקק הפרנסוס" הוא אפוא מי שכוכל את כנפיה של המוזה למוסרות של כללים שיריים: פשע בל יכופר בעיניהם של יוצרים ומבקרים רומנטיים, הרואים בהשראה ה"נחה" על המשורר את מקורה העמוק של היצירה, וממילא מגמדים את חלקה של הטכניקה השירית הרצונית והמודעת. אין פלא אפוא שבתקופה הרומנטית נתפסה "אמנות השירה" של בואלו כמונומנט מעורר-פלצות של קיפאון שירי ושל ריאקציה. במאה העשרים הרבה המשורר ומחבר המסות פול ואלרי, המעמיק והתובעני שביצרי הזרם הקלסי במודרנה השירית, להתייחס לדמותו חמורת הסבר של בואלו, וראה בו אב-טיפוס על-זמני של דמות המבקר הקלסי. "קלסיציסט", כתב ואלרי באחת מהגדרותיו המפורסמות ביותר,<sup>1</sup> "הוא סופר הנושא בחובו מבקר, ומשתפו עמוקות ביצירתו. בְּרִסְיִן היא משהו מבואלו – או לפחות דמות דיוקן של בואלו".

ד"מ

כּוֹתֵב הַמְתִּימֵר לְנִסְק בְּחֶרְוִיזוֹ  
עַד לְפִסְגַּת פְּרָנְסוּס,<sup>2</sup> לְעוֹלָם נִכְזָב  
אִם סוֹד הַהִשְׁרָאָה עָלָיו אֵינּוּ שׁוֹרֵר,  
אִם לֹא מִרְחֵם-אִם הַגִּיחַ פְּמְשׁוֹרֵר.  
בְּכִשְׁרוֹנוֹ הַצֵּר הוּא יִכְלֹא לְעַד.  
יִכְבִּיד לוֹ אֶזֶן פּוֹיְבוֹס, פְּגָסוֹס יִמְעַד.<sup>3</sup>  
אֵתָה שְׁמֵתֵאָוּהָ בְּלֵהֵט לְהוֹצִיא  
אֵת לְחֻמָּה מְעֵץ הַדַּעַת הַקּוֹצִי –

אל תשחת ימיה בכתיבה של סָרָק.  
חבה לחרוזים אינה שירת־ברק.  
מוטב לך לרחק מחיק המדיחה,  
חמק מפתוייה, חוס על כוחך.  
הטבע הנדיב ירע בין כה וכה  
לחלק לכל אדם מתת לפי כוחו:  
פלוני מיטיב לשיר על אש האהבה,  
רעהו מחדד טורים של משובה,  
מלרב' מפליא לכתב מעללי גבורה,  
רקאן<sup>5</sup> — שירי רועים ואהבה ברה.  
אך מי שמתאהב בשירתו בכרי  
אינו יודע מה ערכו היחודי. [...]

גם בנשגב וגם בקומי, אי אפשר  
שהחרוז יצרם לשכל הישר,  
אך אל תסבר כי הוא עומד לו לשטן:  
הן החרוז הוא עבד, משרת ציתן!  
ואם, ראשית חכמה, תתור היטב אחר  
החרוזים, תוכל להעמיד מבחר  
שיסגל עצמו לנטל התבונה,  
ויאדיר אותה במקום להקטינה.  
אך אם תנהג חרות בו, חרוזה יעוט,  
ואחריו תדלק לשוא המשמעות.  
רדף אפוא אחר הפשר: לעולם  
שיריה ישאבו ממנו את חילם.  
הנח לאחרים לתעות בשגיון,  
הנח להם לנהג סלסול בהגיון,  
חוזרים הם חרוזי תפליצת וסבורים  
כי אין זה לכבודם לחשב כאחרים.  
נותיר לאיטלקים את הפרכה הזאת,  
ונרתע מברק־חנם והפרזות.





הכל צריך להיות פשוט ומסתבר,  
 אך הנתיב תלול, ויש להתגבר  
 על אלה מכשולים: דרכה של התבונה  
 אחת היא. כל עקוף כרוך בסכנה.  
 יש ופיטן להוט כל כך אחר נושאיו,  
 שהוא בוטש בהם עד בוש מרב רעב.  
 אם הוא רואה ארמון, מיד הוא מתאר  
 כל צהר, כל אשנב, כל גחמת פאר:  
 הביטו בפרוודור, חזו באכסדרה,  
 ראו את מעקה הפז של הגזזטה!  
 קמרון אחר קמרון הוא חג ומגיש  
 "את כל נזרי האבן, כל גדילי השש" –  
 אני קופץ לסוף, יגע ומתש,  
 ורק בתם עשרים עמוד מוצא פשפש...  
 רחק אפוא מכל השפעת העקר  
 ואל תכביר פרטים שאין בהם עקר:  
 הנפש השכעה בוחלת לאלתר  
 בכטויי טפלות ומלל מיתר.  
 כותב בלי חוש מדה אינו יודע כתב.  
 לא-פעם המיטיב גורע מהטוב. [...]

אם רצונך להיות ראוי להקרא,  
 הכנס לשירתך מעט גיון פורה.  
 סגנון אחיד מדי, סגנון לובש מדים,  
 אפלו יזדהר, סופו שהוא מרדים.  
 כותבים כאלה, כל טבעם הוא להשמים,  
 והקהל – כבד גס לבו בדקלומים. [...]

הקפד על הנימה – אך זכר להיות בהיר,  
 נעים אך לא חנף, נשגב אך לא יהיר,  
 וכתב רק את אשר יקסם לקוראך,  
 תמיד תהיה לקצב אונה דרוכה. [...]



שְׁחַר תְּמִיד אַחַר הַתְּאֵם הַצְּלִילִי,  
 וְהַשְּׁמֵר מִכָּל צְרוּף־צְלִילִים מַחְלִיא.  
 אֶפְלוּ טוֹר עֵמֶק מִחֶקֶר וּבָשָׁל  
 אֵינוֹ קוֹסֵם לְנֶפֶשׁ אִם צְלִילוֹ כּוֹשֵׁל.  
 עַת שְׁשִׁירַת צְרַפְת עֲמֻדָה בְּרֵאשִׁיתָהּ,  
 הַכֹּל הָיָה פְּרָאִי. הַגְּחֻמָּה שְׁלֻטָּה.  
 הַחֲרוּזִים הֵצְבוּ בְּקִשׁוּטִים גְּרָדָא  
 עַל גְּבוּבֵי מַלְיִם בְּלִי קֶצֶב וּמְדָה.  
 מֵאוֹת קוֹדְרוֹת וְשָׁלַל רוּמָנִים נְחֻשְׁלִים  
 חָלְפוּ עַד שְׁוִיוֹן<sup>7</sup> שָׁדַד אֶת הַכְּלִים.  
 וְאַחֲרָיו מְאֹרוֹ<sup>8</sup> הִפְרִיחַ מִן הַחוּל  
 בְּלָדוֹת, טְרִיזְלִטִים וְשִׁירֵי מַחוּל:  
 הוּא צָר צוּרָה קְבוּעָה לְרוֹנְדוֹ, וְחָרוּ  
 בְּכָל מִינֵי דְרָכִים שֶׁלֹּא נוֹדְעוּ עַד אַז.  
 תַּחֲתָיו פִּסַּע רוֹנְסֵר,<sup>9</sup> אֵךְ בְּנִתִיב נִבְדָּל.  
 הַדָּק הַכֹּל, טְרַף הַכֹּל, וְלֹא חָדַל  
 לְדַעַת תְּהֵלָה כְּשֵׁאת שִׁירַת צְרַפְת  
 לְרוּמִית וַיִּנְיֵת בְּאַזְקִים כֶּפֶת.  
 אֵךְ בְּנֵי הַדּוֹר הִבָּא סְלָדוֹ מִכָּל אוֹתָהּ  
 תַּפְאָרַת לְמַדְנִית, וּבִמְחֻוָּה בּוֹטָה  
 הִדְיָחוּ אֶת רוֹנְסֵר מִרוּם תְּהֵלָתוֹ,  
 שֶׁהָאֶפִּילָה עַל דְּפוֹרְט<sup>10</sup> וְעַל בְּרֵטוֹ.<sup>11</sup>  
 וְאַז סוּף־סוּף מְלָרֵב הוֹפִיעַ: הִרְאִישׁוֹן  
 שְׁלִשִׁירַת צְרַפְת נִתֵּן מִשְׁקַל נְכוּן,  
 הוֹרָה מָה רֵב כּוֹחוֹ שֶׁל סֵדֵר הַמַּלְיִם,  
 וְעַל הַהִשְׁרָאָה כֶּפֶה אֶת הַכְּלָלִים.  
 בְּזִכּוֹת אוֹתוֹ פִּיטֵן שִׁפְתָנוּ הַתְּעַדְנָה.  
 שׁוֹב אֵין בֵּה שׁוּם צְרִימָה לְאֹזֵן עֲדִינָה.  
 בְּתֵי הַשִּׁיר לְהַתְחַלֵּף בְּחוּן,  
 וְהַטּוֹרִים חָדְלוּ לִפְסֵחַ לְשִׁכְן. [...]

יְשָׁנִם כּוֹתְבִים שְׂכָה סְמִיכָה הִיא מַחְשְׁבָתָם,  
שְׂכָמוּ בְּעַרְפֵּל שִׁירָם תְּמִיד מִכְתָּם  
וְקוֹרְאֵיהֶם לְשׂוֹא לְנִגְהָ יְקוּוּ —  
לְמַדּוּ אַפּוֹא לְחֹשֵׁב לְפָנַי שְׁתַּכְתְּבוּ!  
אִם דַּעְתְּךָ צְלוּלָה וְהִגְיוֹנְךָ בְּהִיר,  
נִיבְךָ לֹא יַעֲכֹר, רְהִיטוּתְךָ תֵּאִיר.  
מָה שֶׁהִשַּׁג הֵיטֵב בְּשִׂכְלִי, יִכְתֹּב  
בְּלִי קִשְׁי וְיִבּוֹא עַל בְּטוּיוֹ הֵיטֵב.  
וְהַחֲשׂוֹב מִכֹּל: שֶׁהַשְּׂפָה קְרוּשָׁה  
תִּהְיֶה לָּךְ אֶפְלוֹ בְּרַגְעֵי רַגְשָׁה.  
לְשׂוֹא אֶת כָּל צְלִילֵי שִׁירֶיךָ תִּכְלֹל  
אִם לְשׂוֹנֶה שְׂגוּיָה וְסִגְנוֹנָה קְלוּקֵל —  
רוּחִי אֵינָה סוֹבֶלֶת מְלִיצוֹת סוֹרְסִי,  
וְטְרַזְנֵי־שְׂפָה שְׁדִיּוּקָם אֶפְסִי.  
יְכוּל אֲדָם לְכַתֵּב בְּחֶסֶד נַעֲלָה —  
אִם לְשׂוֹנוֹ פְּגוּמָה, הוּא מְשׁוֹרֵר נִקְלָה. [...]

אֵל תַּחֲפֹז וְאֵל תַּפֵּל בְּרוּחָהּ,  
הוֹשֵׁב אֶת שִׁירְתְּךָ הֵיטֵב עַל הַמְּדוּכָה,  
לְטֹשׁ אוֹתָהּ וְשׁוֹב לְטֹשׁ, וּבְלִי מוֹרָא  
הוֹתֵר אֶת הַנְּחוּץ. אֶת כָּל הַיֵּתֵר — גִּרַע.  
אִם שִׁירְתְּךָ זְרוּעָה שְׂגִיאֹת, אֶפְלוֹ שְׁלָל  
בְּרָקִים וְנִיּוֹצוֹת לֹא יִגְאָלוּהָ כָּלֵל.  
עַל מְקוּמָה צְרִיכָה לְנוּחַ כָּל מְלָה.  
הַסּוֹף חָיֵב לְנַבֵּעַ מִן הַהֲתַחֲלָה.  
כָּל חִלְקִיָּה שֶׁל יִצִּירְתְּךָ צְרִיכִים  
לְהִיּוֹת מְכֻלּוֹל אַחַד שֶׁל יְסוּדוֹת־אֲחִים.  
וְאִין לְסֻטוֹת אֵף פְּעַם מְנוּשָׂא הַשִּׁיר  
כְּדִי לְכַלֵּל מֵלֵת שְׂנִינָה אוֹ נִיב עֲשִׂיר.  
בְּמְקוֹם לְהַתִּירָא מִשְׁפוּטוֹ שֶׁל זֶר,  
הִיָּה לִיצִירוֹתֶיךָ מְבַקֵּר אַכְזָר.

רק בור תמיד סבור שכל שיריו – מופת.  
עשה לה חבר שלחמרה שופט:  
שתף אותו בסוד שיריה, אף הבטח  
שעל מומיה לא יחוס ולא יפסח.  
למד למחל על כבוד שיריה בשתיקה.  
הכדל בין חברים ללוחכי פנכה. [...]

ידיד חכם תמיד יחמיר אתה, ולא  
יניח לשגיאה לחמק מפרגולו.  
הוא לא יסכין עם שום רשול: בלא לאות  
יעיר לה על כל חלשה וכל טעות,  
יוקיע מליצות, יהיה מזועזע  
אם מהתכן, אם מטיב החריזה.  
"כאן המבנה אינו קשיח כל צרכו."  
"זה כפל-משמעות, כדאי שתסלקו" –  
כך מדבר ידיד אמת. אף לא אחת  
נדרמה לו, לכותב, שךך כבודו נפחת.  
הוא מגונן בעור שניו על כל שגגה,  
ותחת לתקן, בוחר להפגע. [...]

ובה-בעת טוען שדעתו נוחה  
מן הבקרת: כל שיריו הם בכפף!  
אף אל תלה שולל: הרי זה מארב,  
רק דרך להשמיע שוב את כל שיריו,  
ויוחיה-השראה יוצא הוא לשחר  
לטרף ולמצא קרבן תמים אחר –  
והוא מוצא מיד. דורנו משפע  
באווילים שכל טבעם הוא חנפה.  
ישנם כסילים בעיר, ישנם כסילים בכפר,  
ובארמון ישנם כסילים לאין מספר.  
מאז ומעולם כל יצירה טפלה

מִצָּאָה לָהּ חֲסִידִים מִבְּנֵי הַמַּעֲלָה.  
וְכֵן בְּאוֹת שׁוֹרוֹת שִׁירָנוּ אֶל סוֹפֵן:  
כֹּל סִיר מוֹצֵא מִכֶּסֶה, וְכֹל אוֹיֵל – חֲנַפֵּן.

- <sup>1</sup> מתוך המסה "מצב בודלר". תרגומה העברי של מסה זו מצורף כנספח ל"פרחי הרע" מאת שארל בודלר, מצרפתית: דורי מנור, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997 (הדפסה שביעית, 2006).
- <sup>2</sup> פֶּרְנַסוֹס הוא הר השוכן צפונית-מזרחית לדלפי שביוון. בעת העתיקה היה ההר מקודש לאל אפולו ונחשב מקום משכנו של המוות.
- <sup>3</sup> פּוֹיְבוֹס הוא אחד משמותיו של אפולו, אל השמש והשירה. פֶּגַסוֹס הוא הסוס המכונף שנולד מדמה של הגורגונה מדוזה, ונחשב סמל השירה.
- <sup>4</sup> פרנסואה דה-מַלְרֵב (Malherbe, 1628-1555), התחיל את דרכו כמשורר ברוח הֶרְוֵק, אך בהמשך נמנה עם חלוצי הזרם הקלאסיציסטי בשירה הצרפתית. בואלו ראה ביצירתו של מַלְרֵב מופת צורני נשגב (ראו להלן: "ואז סוף סוף מַלְרֵב הופיע, הראשון / שלשירת צרפת נתן משקל נכון").
- <sup>5</sup> אוֹנוֹרֵה דֶה-בֵּיאֵיי, המרקוז דֶה-רַקָּאן (Racan, 1670-1589), משורר שנודע בעיקר ביצירותיו הפסטורליות.
- <sup>6</sup> שורה מאת ז'ורז' דֶה-סְקִיֶרִי (De Scudéry, 1667-1601), משורר פופולרי בזמנו, שבואלו מלעיג על סגנונו המצועצע.
- <sup>7</sup> פרנסואה ויון (Villon, 1463-1431) הוא ראשון הלייריקנים הגדולים בשירה הצרפתית. יצירתו, המורדנית להפליא ברוחה, מסמנת את המעבר בין ימי הביניים לבין הרנסאנס. בין יצירותיו: "הצוואה הגדולה" ו"האפיטף של ויון" ("בלדת התלויים").
- <sup>8</sup> קְלֶמֶן מֶארוֹ (Marot, 1544-1496) הוא מגדולי הלייריקנים בתקופת הרנסאנס בצרפת. שירת האהבה האלגנטית והקלילה שלו זכתה לפופולריות רבה וארוכת ימים, אך בעיני בואלו נעוצה חשיבותו בעיקר בצורות השיר הימי-ביניימיות שהוא חידש (הרונדו, הבלדה, הטירילוט ועוד).
- <sup>9</sup> פייר דֶה-רֹנְסָרֵד (Ronsard, 1585-1524), מנהיג חבורת הפְּלֵיאָד ששינתה את פני השירה הצרפתית במאה השש-עשרה. מַלְרֵב, הצעיר מרונסר בדור אחד, מתח ביקורת חריפה על יצירתו, והוא ש"הדיח את רונסר מהילתו" (ראו להלן).
- <sup>10</sup> פיליפ דֶפּוֹרְטֵס (Desportes, 1606-1546), משורר-חצר, שהיה אף הוא מושא לביקורתו הנוקבת של מַלְרֵב.
- <sup>11</sup> ז'אן בֶּרְטוֹ (Bertaut, 1611-1552), משורר צרפתי נידח למדי, בן דורו של רונסר. שמו נותר חקוק בדברי ימי השירה הצרפתית בעיקר בזכות טור מפורסם זה של בואלו.

## אלכסנדר פופ מסה על הביקורת פרק שני

מאנגלית: צור ארליך



אלכסנדר פופ (1688-1744)

אלכסנדר פופ (Pope) נולד בלונדון ב-1688 להורים קתולים. חודשים מעטים לאחר לידתו אירעה "המהפכה המהוללת", ששילקה סופית את הקתולים מעמדות השפעה באנגליה. כקתולי נשללו מפופ הצעיר הזכות ללמוד באוניברסיטה והאפשרות לקבל חסות-פטרון כאמן צעיר. הקשיים הללו עודדו אותו לבנות את עתידו ואת מעמדו במו ידיו: כנער הקדיש את זמנו לקריאה אינטנסיבית, כמתבגר יצר קשרי רעות עם סופרים ומבקרים, וכגבר צעיר הבטיח לעצמו עצמאות כלכלית לכל חייו בזכות הצלחתם המסחרית של תרגומיו ליצירות הומרוס, האיליאדה והאודיסיאה.

עיקר שירתו המקורית, זו שהקנתה לו את מעמדו כמשורר החשוב ביותר של התקופה, היא שירת שנייה סטירית. אין פלא בכך, כפי שאין פלא בכך שעשה הון מתרגום הומרוס, שכן שנות פעילותו של פופ הן שנות השיא והבשלות של הניאור-קלסיציזם האנגלי, שהשנינה, ההפתעה, האלגנטיות, ההישענות על דגמים יווניים-רומיים וההקפדה הז'נרית הן מערכיו הבסיסיים. שנינה זו, wit, היתה בסביבתו הפואטית של פופ מושג תיאורטי מרכזי, אך לא לגמרי מוגדר. כשב"מסה על הביקורת" שלפנינו מופיעה המילה הזו, היא מיתרגמת כשירה, יצירה, דמיון ספרותי, ברק, ברק-כזב, כישרון – וכמובן שנינה כפשוטה: מענה לשון מפולפל, חד ומכתמי. השיגיון הלשוני הזה מגלם היטב את רוח התקופה.

פופ חיבר את "מסה על הביקורת" כשהיה נער-ספרות בן עשרים, עובדה מדהימה ממש לנוכח הידע העצום המשוקע ביצירה, כושר ההבחנה הבשל המופגן בה והתובנות הפסיכולוגיות שהיא מציעה. מדריך המבקרים הפיוטי הזה



הוא סיכום אקלקטי למדי, מכיר-במורכבויות, מיישר-הדורים ולא-אורתודוקסי של עקרונות המחשבה הביקורתית הניאו-קלסית. כיצירה שמטרתה סיכום ואיחוי, היא שואלת במישרין ובלי בושה טורים שלמים-כמעט מיצירותיהם של משוררים-מסאים קלסיים ובראשם הרטיוס בעל "אמנות השירה", ושל ממשכייהם הניאו-קלסיים מן המאה השבע-עשרה, בפרט ניקולֶה בּוּאָלוֹ (ראו לעיל, עמ' 214) וגיון דריידן.

"מסה על הביקורת" (הופיעה ב־1711) היא הרבה יותר ממסה על ביקורת במשמעה הצר של המילה. שני פרקיה הקצרים – הראשון והשלישי – דנים אמנם בעיקרם בהגדרת תפקידו של המבקר, בסגולותיו האישיות הרצויות ובכישורים הנדרשים ממנו – אך הפרק השני הוא במידה רבה מסה על השירה בכלל: פופ מבקש לתת בידי המבקר כלים לשיפוט מיטבי של שירה, ומסביר לו לפיכך שירה טובה מהי. יותר מפרקי הפתיחה והסיום, פרק זה מכיל טורים שהיו לאמרות כנף שגורות בפי דוברי האנגלית, ובהן "אנושי לשגות – ואלוהי לסלוח". זהו הפרק שתירגמתי. הוא תופס כמעט מחצית מ־744 טורי המסה.

כמו רוב יצירותיו של פופ, ורבות מיצירות התקופה בכלל, המסה כתובה במשקל הקוּפְּלֵט ההרואי. משקל זה עשוי צמדי טורים (קופלטים, או דו-טורים) שרובם עצמאיים תחבירית, ושואפים אל המכתמיות. לעתים נוסף לדו-טור טור שלישי בעל חרוז זהה. משקל הטורים הוא פנטמטר ימבי, המשקל השכיח ביותר בשירה האנגלית. הלשון האנגלית מתאפיינת כידוע במילים מעוטות הברות, להבדיל מן העברית – וכדי שלא להיאלץ להחסיר חלק משמעותי מן הנאמר במקור, נהגתי כמו שנהגו רבים והוספתי ימב, שתי הברות, לכל טור, באופן היוצר משקל אלכסנדרני. הטורים, לעומת זאת, מקבילים אחד לאחד לאלה שבמקור.

צ"א

מִכָּל הַמְּכַשְׁלוֹת שֶׁנֶאֱסָפוּ לְקֶשֶׁר  
צָעִיף עַל פְּכַחֲוֹנָיו, לְעֵקֶב מִישׁוּר –  
אַחַת יֵשׁ, שִׁיְדָה חֲזָקָה עַל חֻלְשֵׁים:  
הַגְּאוּהָ, סִגְלָה עֶקְשָׁת שֶׁל טַפְשִׁים.  
לְמָקוֹם שֶׁהִמְצוּי אֵינּוּ מִזֵּן רְצוּי  
הִיא בָּאָה, דְרָךְ טֵבֵעַ, בְּתוֹרַת פְּצוּי.  
בְּנֶפֶשׁ, כְּמוֹ בְּגוּף, יֵשׁ חֶק בְּלִתֵּי עֵבִיר:  
כְּשֶׁאֵין לַחֹת וְדָם, יֵשׁ נָאֵד מְלֵא אֲוִיר.  
בְּהַעֲדָר תְּבוּנָה, כְּשֶׁהִנְיָצוּץ עָרִיק,



הגאונה תופסת את מקום הריק.  
היא כענן — שאם השכל מסלקו  
זורחת האמת כשמש על הכל.  
חשד בעצמה, ואת פגמיה שגה  
ולמד מכל חבר, וגם מכל שונא.

כל סיג בהשפלה הוא סכנת סכלות;  
גמע עד גמירא מעין פייריה' — או לא-כלום.  
תשתה שם רק כוסית ומוחה ירעל,  
ואלו מלוא חבית מן השכרות יגאל.  
עודנו נערים, המיוזות ילהיטונו,  
והר האמנות, ההר שלא מתון הוא,  
יקרא שנכבשנו — אך שטופים בקרב,  
קצרי ראות, נחמיץ את שמאחוריו.  
ככל שנתקדם, מה נשתומם לחשף  
מראות ומרחבים של דעת לבלי-סוף!  
כה נפעמים תחלה, דרכנו אז תוביל  
לאלפים התלולים: רקיע לנו שביל,  
שלגי העד נדמים כמה שכבר היה,  
ולנו עננים מדרך כעת חיה.  
אבל, משכבשנו, ברעדה נסקר  
את הרה העמל, את מרחבי הקר;  
העין תתעלה מכבוד המפעל:  
כל אלף צופן עוד רכס וחופן עוד אלף.

שופט משלם יקרא כל יצירת שירה  
ברוח אשר בה כתב אותה יוצרה:  
יראה את השלם, ולא כל פגם חולף  
יתור כשהתעלות תניע את הלב;  
חדות גלוי הפגם, חדה של אף קמוט,  
בל תבטל את חן חדות ההקסמות.  
אך בקריאה כזאת, קריאה קרירה, גלוחה,





קִרְחַת כְּרֵאוּי, קָהָה כְּהִלְכָה,  
 מוֹחֶלֶת לְפִגְמִים, לוֹטֶפֶת כִּיד־אֵם  
 נִהְיָה אָמֵנָם נוֹחִים – אֵךְ מָה אִם גִּרְדָּם?  
 בְּשִׁיר וְגַם בְּטֹבַע אֶת הַלֵּב יַפְעִים  
 לֹא פָרַט קָטָן אוֹ קִטְעַ. לֹא הֵם הַיְפִים.  
 לֹא אֵךְ וְלֹא עֲפֶעֶף בְּלִבְךָ, אֲלֵא פְרִצוֹן;  
 הַפְרִי הַמְשֶׁתֶּף, כּוֹחוֹ שֶׁל הַצָּרוּף.  
 לְכֵן אֵל מוֹל כְּפָה, בְּהִזְקָף רֹאשׁ רוּמָה  
 אֵל כְּלִיל פְּלֵאֵי תֵבֵל, אֵל כְּלִיל פְּלֵאֵיךְ, רוּמָא<sup>2</sup> –  
 אֵל פָּרַט, אֵל מְסִים, הַעֵינָן לֹא תִשְׁעָה,  
 כִּי מֵאֲחָד יָבוֹא אֵלֶיךָ הַמְרָאָה.  
 לֹא אֲרָךְ, רַחֲב, לֹא הַגְבָּה הָאֲדִיר –  
 רַק הַשְּׁלֵם: נוֹעֵז, וּבֹר־בְּזִמָּן סְדִיר.

לִיצִירָה בְּלֵי פָגַם אֵל יִצְפָּה אָדָם,  
 כִּי לֹא תִהְיֶה כְּזֹאת, וְאִין, וְלֵהֲדָ"ם.  
 אֲתֵר אֶת מִטְרָתוֹ שֶׁל הַכּוֹתֵב, כִּי אִין  
 בִּיצִירָתוֹ יוֹתֵר מִמָּה שֶׁהוּא כִּוֵּן –  
 וְאִם הָאֲמֻצָּעִים נוֹתְנִים לָהּ אֶת חֵילָם  
 מְחָא כְּפִים, גַּם אִם לֹא הַכֵּל מְשָׁלָם.  
 סוּפֵר נְבוֹן, כְּמוֹתוֹ כְּכֵן הַמְעַלָּה,  
 שׁוּגָה קִטְנוּת, כְּדִי לְחַסֵּךְ שְׁגִיאַה גְדוּלָּה;  
 הַנַּח לְחֻקֵּיהֶם שֶׁל נוֹקְדָנֵי זֹטוּת,  
 כִּי בּוֹטוּת כְּאֵלָה שְׂבַח הוּא לְטַעוֹת.  
 כְּשֶׁמְבַקְרִים רוּאִים בְּאֲמָנוּת רַק כְּלֵי,  
 הֵם מְכַפִּיפִים לְפָרַט קָטָן אֶת הַכְּלִילִי;  
 סָחִים עַל עֲקָרוֹנוֹת, אֵךְ מְשַׁבְּחִים דְּעָה,  
 וּמְקַרִּיבִים הַכֵּל עַל גְּחֻמָּה תוֹעָה.

אוּמְרִים שְׂאִישׁ לְה־מְנַשֶּׁה יוֹם אֶחָד בְּהִיר  
 פִּגְשׁ פִּיטָן אֶחָד בְּדֶרֶךְ אֵל הָעִיר.  
 יִדְעוּ-חֲכָמָן כְּמוֹ דְנִיִּס<sup>3</sup>, וּכְמוֹתוֹ חֲשָׁבָן,





שוחח עם המשורר על תאטרון יון,  
 ולסכום גרף: סתומים כל הארטיסטים,  
 הם מעזים לסטות מעקרונות אריסטו.  
 משוררנו שש: שופט נאור מצא;  
 שלף את מחזהו, ובקש עצה.  
 מה דעת האביר על המבנה שלו,  
 דמיות ועלילה, האחריות, מה לא.  
 כלם על פי החק, פרטיו ושעוריו,  
 דבר לא נעדר — רק לא היה שם קרב.  
 — "מה, אין שום קרב?" קיחוט מיד שבר שתיקה.  
 — "כן, אין. לבל אמרה את ה'פואטיקה'.  
 "בשום פנים ואפן!" סח דון בחמה,  
 "סוסים ואבירים — חוכה על הפמה."  
 — "במה לא תכלכל להק עצום כזה."  
 — "פנה מישור, ושם הצג המחזה."

כן, מבקרים חורצים משפט בגחמה:  
 בקיאים אבל קהים, נוחים אך בלי חכמה,  
 שמגעם הורס ומדעם משחית  
 כי ענינם נתון רק לממד יחיד.

קחו למשל את אלו שיביטו רק  
 אל זיו פני השנינה, אל זהר הפרק.  
 הם יגמרו הלל ויזמרו נרצה  
 על יצירה נוצצת במשקל נוצה.  
 כמו צירים חסרי יכולת לשרטט  
 את חזן חיוניות הטבע הרוטט,  
 המפזרים, לכן, שכבת זהב דקה —  
 כך משורר כושל פונה להברקה.  
 שנינה טובה תציג אמת שכבר נסויה;  
 תכנה ישן, מכר — אך חדושה: נסויה.



הַקֶּרֶקַע בְּמוֹחָנוּ לָהּ מִזְמַן הַיּוֹכֵנָה,  
וְכִךְ כָּל הַמְּבִיט בָּהּ — בֶּן דָּקָה שֶׁכָּנַע.  
כֶּשֶׁם שֶׁגּוֹף מוֹאָר יִבְלֵט בִּירֵי צִלְלִית,  
כִּךְ גַּם פִּשְׁטוֹת צְנוּעָה אֶת הַשְּׂנִינָה תִּבְלִיט.  
כִּי כְמוֹ דָם בְּגוֹפִים — שְׂנִינָה בִּיצִירוֹת:  
הַשֶּׁפַע הַמְּפָרֵז עֲלוּל גַּם לַהֲרֹג.

עַל פִּי אֵיכוֹת הַלְּבוּשׁ נְשִׁים דְּנוֹת גְּבָרִים,  
וַיֵּשׁ שֶׁכֶךְ מִמֶּשׁ שׁוֹפְטִים גַּם הַמְּבַקְרִים.  
מִחֲמַאתֶם תִּמְיֵד אֶל הַסְּגוּן תְּעוּט  
וְלֹא יִשְׁגִּיחוּ כָּלֵל בְּתִכּוֹן וּמַהוּת.  
מְלִים הֵן כְּמוֹ עֵלִים: כְּשֶׁהֵם גְּדִלִים בְּשֶׁפַע  
צוּמְחִים פְּחוֹת פְּרוֹת. אוֹ אֲמָרִים — אוֹ שֶׁפֶר.  
צִחְצִיחַת שֶׁפֶת-כֶּזֶב דּוֹמָה לְמִנְסָרָה  
הַמְתִּיזָה סְבִיב אֶת שְׁלָל צְבָעֵי הַסָּרֶק  
וּפְנֵי הַעֲצָמִים אִז מִתְמַזְגִים לְבִלְיֵל  
בוֹהֵק וְסִסְגוֹנֵי אֶךְ מִטְשֶׁשׁ כָּלִיל;  
וְהַבְּעַת-אֲמַת דּוֹמָה לְאוֹר הַשֶּׁמֶשׁ:  
מִזְהִיר וְאֶף מִזְהִיב, בְּרֵי יוֹצֵר מִשְׁמָא,  
אֶךְ מִשְׁמֵר הַכֹּל, בְּלֵי לְעוֹת גַּם שְׁמִץ.  
מְלִים הֵן הַלְּבוּשׁ לְמַחְשָׁבָה. הֵן בֶּד  
שֵׁאֵם יֵהִיָּה מִתְאִים, יֵהִיָּה גַּם מִכְּבֹד.  
נְסוּחַ מֵהֶדֶר לְחִדּוּדוֹן פְּחוֹת  
כְּמוֹהוּ כִּבְּן כֶּפֶר בְּמַחְלָצוֹת מַלְכוּת.  
נוֹשָׂאִים שׁוֹנִים דּוֹרְשִׁים גַּם סְגוּנוֹת שׁוֹנִים:  
בְּכֶפֶר לְבַשׁ פֶּשֶׁתוֹ, וּבְאַרְמוֹן — שְׂנִי.  
יִשְׁנֵם הַמְתֵּהֲדָרִים בְּמֵלָאֵי מְלִים עֵתִיק:  
הַתִּכֵּן חֲדָשְׁנִי, אֶךְ קַדְמוֹנֵי הַתִּיק.  
לְכָלוּם הַמְאֲלֵץ הַזֶּה, לְשֹׂאֵט הַדְּחָק,  
הַבוּר יִמְחָא כְּפִיּוֹ, וְהַמְשַׁכֵּיל יִשְׁחָק.  
הֵם כְּטָרוֹן פְּנִגּוּזוֹ מִן הַמְּחֻזָּה,<sup>4</sup>

שְׁהִתְגַּדְּדֵר בְּמַעֲלֵל — גַּנְדוּר קֶצֶת מְבוּזָה,  
כִּי לֹו עֲדָכֶן, הִיָּה מִזְמַן זֹרֵק אֶת זֶה.  
בְּמִיֻּטְבָּם — חֲקוּי הֵם לְשָׁנִים עֶבְשׁוּ,  
קוֹפִים כְּקַדְמוֹנֵינוּ שְׁדוּבְלִט לְבֶשׁוּ.  
מְלִים, כְּמוֹ מְלִבוּשִׁים, כְּפוּפוֹת לְצוֹ אֶפְנָה:  
רַחֵק מִחֲדָשְׁנִית, אֶף בְּרַח מִן הִישָׁנָה.  
אֶל תִּנְסָה רֵאשׁוֹן, שְׂכָן אֵינָה דְגָמָן —  
וְאֶל תִּהְיֶה הֵהוּא שְׁלֵא עוֹזֵב בְּזָמָן.

אֶךְ רַב הַמְּבַקְרִים עוֹבְדִים עַל פִּי סְפִירָה:  
אֶצְלָם חֶלֶק מוּל גֵּס שְׁקוּל לְטוֹב מוּל רַע.  
קְסָמִיָּה שֶׁל הַמוֹזָה מְרַבִּים מִשְׁקָל,  
אֶךְ לְשׁוּטִים תִּקְסָם רַק בְּאַחֵד: בְּקוּל.  
הֵם מִטְפְּסִים אֶל הַר פְּרָנְסוֹס הַנִּשְׁגָּב  
לְשֵׁם צִלְצוּל נְעִים; הֵם כְּמוֹ צִלְזִין-אֲגָב  
שְׂבָא לְכַנְסִיָּה מִטְעָמֵי עוֹגָב.  
שְׁלֵמוֹת הַהֲבָרוֹת<sup>5</sup> קְדוּשָׁה לָהֶם; תְּכִיפוֹת  
הַתּוֹצְאָה הִיא, הֵה, צְבָא הֲבָרוֹת פְּתוּחוֹת,<sup>6</sup>  
וְצִי מְלוֹת מְלוֹי שְׁשֵׁט לֹו כֹה בְּסֵט,  
קֶצֶר תּוֹ, צֵר קוּל, חֵד גּוֹן — מִי בּוֹ לֹא קֶץ אֵין שֵׁאת!  
תְּכַת פְּעֻמוֹנִים לָהֶם, שְׁמַנְבָּאָה  
עַל פִּי חֲרוֹז קוֹדֵם מַה הַחֲרוֹז הַבֵּא.  
בְּכָל מְקוֹם שְׂבוֹ "כְּנַפֵּי רוּחוֹת אָכִיב",  
תְּבוּא שׁוֹרָה עוֹקֶבֶת עַל "שְׁלוֹה סְכִיב";  
וְאִם יִהְיֶה שֵׁם גַּם "מַה יִּיף אָכִיב רֵאשׁוֹן",  
יִגִּיעַ חֵישׁ מַהֵר, וְלֹא לְשׁוּא, "לִישׁוֹן".  
וְלְבִסּוּף, יַחֲדֵד, יְבוּא קוּפְלִט: אֲגוּד  
בְּמִין דְּבַר כְּלוּמֵי הַמִּתְקָרָא הַגּוֹת,  
מְתוּחַ, בְּלֵי סְבָה, עַל פְּנֵי אֶלְכְּסַנְדְּרִין:  
נְחַשׁ נְכָה אֶרֶךְ, אֲטִי לְמַהֲדְרִין.<sup>7</sup>  
שִׁיתְעַנְגּוּ לָהֶם. אֶתָּה, מוֹטָב, בְּקֶשׁ



לְבָר אֶת הָרְהוּט מִן הַפֶּתַלְתַּל-עֶקֶשׁ,  
 וּלְהַלֵּל שׁוּרוֹת הַמְקִימוֹת אֶת בְּרִית  
 הָעֵז וְהַמְתוֹק הַדְּנֵהאִם-וּוּלְרִית.<sup>8</sup>  
 לְשֵׁם קְלוֹת כְּתִיבָה צְרִיךְ לְהַתְמַחֹת,  
 כְּמוֹ שְׁקָלוֹת תְּנוּעָה הִיא פְּרִי לְמוֹד מְחוּל.  
 אִין דִּי בְכֶךְ שְׁצִלֵּל הַשִּׁיר יִהְיֶה רְהוּט:  
 בְּצִלֵּל צְרִיךְ לְשִׁמְעַה הַד לְמִשְׁמְעוֹת.  
 יִהְיֶה נָא רַךְ-מְלִמּוֹל בְּהַתְפַּנֵּק צְפָרִיר,  
 עַת יִפְכוּ מִי פֶלַג אֶל אֲגַם קָרִיר —  
 אֶךְ כְּשֶׁנְּחָשׁוּל וְקוֹר יִרְצֵץ רֵאשׁוֹ אֶל צוּר  
 יִרְעֵם הַשִּׁיר, יִרְעֵשׁ, יִרְתִּיחַ בְּחֻצְצוֹר.  
 כְּשֶׁאֵיִקְסִי<sup>9</sup> מִתְאֲמֵץ לְזֶרֶק סִלְעַ עֵנֶק  
 תְּכַבֵּד גַּם הַשׁוּרָה. תִּיגַע. תִּזְחַל. תִּנְאַק.  
 לֹא כֶךְ הוּא כְּשֶׁקְמִלָּה,<sup>10</sup> קִלָּה מִכָּל קָיִם,  
 רוֹחֶפֶת עַל קָמָה וּמְרַפֶּרֶת עַל הַיָּם.<sup>11</sup>  
 רְאוּ כִּיצַד הַפְּלִיא עֲשׂוֹת זֹאת טִימוֹתֵאוּס:<sup>12</sup>  
 הַחֲלִיף בֵּין רְגִשׁוֹת בְּהִנְפַת מִטְהוּ!  
 פֹּה בֶן הָאֵל מְלוּכִי<sup>13</sup> בּוֹעֵר בְּלֶהֱבָה  
 שֶׁל רוּחַ קָרֵב — וְשֵׁם נִמְסַ בְּאַהֲבָה;  
 כִּאֵן בְּעֵינָיו זוֹהַר נִיצוֹץ שֶׁל זַעַם פְּרָא —  
 וְכֵאֵן עֵינָיו דְּמָעָה וְאַנְחָתוֹ נִשְׁבֶּרֶת.  
 מוֹקְדוֹן הַדְּבִיר פְּרָסִים וַיּוֹנִים כְּלִיל,  
 וְאֵלוֹ הוּא עֲצֻמוֹ הַכְּנַע בִּידֵי הַצִּלִּיל.  
 כִּי כּוֹחַ הַנְּגוֹן עַל כָּל אֲזָנִים עוֹ,  
 וְדְרִידֵן בְּדוֹרוֹ כְּטִימוֹתֵאוּס אָז.

אֵל תְּדַמָּה לְאֵלוֹ שְׁאֲבָדוֹ מְדָה,  
 שְׁטוֹב לְהֵם מְדִי אוֹ רַע לְהֵם מְדִי.  
 יֵשׁ שְׁכַפְגָּם זַעוּם יִפְלִיאוּ מִכְּתָם:  
 גְּאֹתָם גְּדוּלָּה, אוֹ שְׁשִׁכְלָם קֶטָן.  
 הִלְלוּ בְּטִנְיָהֶם דְּבָר לֹא יַעֲכְלוּ;



הם יבְּחֻלוּ בְּכָל וּמְזוֹנָם הוּא כָּלוּם.  
אךְ גַּם הַתְּלַהֲבוֹת עוֹדֶפֶת הִיא עֵוּוֹן:  
הַמְעַרְיץ טָפֵשׁ הוּא; הָאוֹהֵד – נָבוֹן.  
כִּשְׁם שְׁעָרָפֶל מַגְדִּיל אֶת הַמְּרָאוֹת  
גַּם קַהֲיוֹן הַמוֹחַ מַגְדִּילָם מְאוֹד.

יִשְׁנָם סוֹפְרִים זָרִים שְׂאוֹהֲבִים אֲנָגְלִים  
רַק בְּנֵי תְּקוּפָה אַחַת, וְלָהּ הֵם מִסְתַּגְּלִים.  
עַל שְׂאֵר סוֹפְרֵינוּ הֵם כְּמַעֲט יִטִּילוּ חֶרֶם,  
כַּפְסָל מְאֻמִּינִים בְּנֵי כְּנִסְיָה אַחֲרֵת.  
הֵם מְבַקְּשִׁים לְכֹלֵא בְּכַף אֶת הַבְּרָכָה,  
לוֹמְרֵי לְשִׁמְשׁ אֵיפֹה לְפָזֵר זֶרְחָה:  
לְנִצֵּר אֶת אוֹר קִרְנֵיהָ לְחֻכְמַת דְּרוֹם,  
וּלְהַחֲשִׁיךְ עַל פְּנֵי צְפוֹן אֶת הַמְּרוֹם.  
הֵן שְׁמֵשׁ זוֹ הָאִירָה פְּנֵי דוֹרוֹת רֵאשִׁית,  
וּמְאִירָה כְּעַתָּה, וְעוֹד אוֹרָה תִּשֵּׁית  
(עַל אֶף שֶׁכְּמוֹכֵן שְׁקִיעוֹת יֵשׁ וּזְרִיחוֹת,  
יָמִים נְאִים יוֹתֵר וְגַם נְאִים פְּחוֹת).  
לָכֵן אֵל תִּשְׁאַלּוּ "חֲדָשׁ הַשִּׁיר? יֵשׁ?",  
אֲלֵא בְּדַקּוֹ רַק זֹאת: כּוֹזֵב הוּא, אוֹ יֵשֶׁר.

יֵשׁ מְבַקְּרִים שְׁלֵא פִתְחוּ שְׁפוּט נְהִיר,  
הַמְאֻמְצִים אֶת מָה שֶׁמְקַבֵּל בְּעִיר.  
חוֹשְׁבִים וּמַתְּבַטְּאִים בְּלִי שְׁמִיץ שֶׁל חֲדוּשׁ,  
וְדַבְּרֵיהֶם קְשָׁקוּשׁ שֶׁהוּא רְכוּשׁ נְטוּשׁ.  
וְיֵשׁ אֲשֶׁר שׁוֹפְטִים אֶת שְׁמוֹ שֶׁל הַיּוֹצֵר:  
עֲלִיו הֵם יִכְתְּבוּ, עֲלִיו וְלֹא יוֹתֵר.  
מִכָּל הָאֶסְפֶּסוּף הַזֶּה, הַכִּי יִרּוֹד  
הוּא זֶה שֶׁבֵּין גְּדוֹלִים זוֹחֵל בִּיהִירוֹת,  
מִגִּישׁ אֶת הַבְּלִיו, מִיֵּן מְבַקֵּר-מְלַצֵּר  
שְׁלֵאֲרוֹן נוֹעֵד וּלְחֻצֵר נוֹצֵר.

כְּתָבְךָ הָיוּ נִדְחִים אֵלָיו כְּתָבְכֶם בְּזֶ-עֵנִי,  
אוּ מְשׁוּרָר שְׁכִיר, אוּ סֵתֶם אֶחָד כְּמוֹנֵי –  
אֶךְ בְּשׁוֹרֹת אֲדוֹן, שׁוֹנֶה יִהְיֶה הַדִּין:  
אֲחַ, אֵילֹו הַבְּרָקוֹת! אֵיזָה סִגְנוֹן עֲרִין!  
מִפְּנֵי הַדֵּר קָדְשׁוֹ כָּל פָּגֶם בְּשִׁיר יִמוּג,  
כָּל בֵּית יִתְעַלֶּה, יִהְיֶה פִתְאוּם עֵמֶק!

הַחֲקִינּוֹת, אִפּוֹא, הִיא דֶגֶל הַוּוּלְגָרִים;  
וְהַמְקוֹרִיּוֹת – לְאֲנִינִים אֶתְגֵּר הִיא.  
אִם בְּמַקְרָה הַצֶּדֶק עִם הַמוֹן פְּחוֹת,  
טוֹעִים הֵם בְּמִכּוֹן, פְּשׁוּט לְשֵׁם יַחֲדוּ.  
פּוֹרְשִׁים וּמִתְפַּלְגִים, עוֹמְדִים עַל הַחוּמָה,  
מִקְלָלִים לְעַד בְּעֶדְרָף שֶׁל חֲכָמָה.

יֵשׁ שְׁבִיּוֹם קָלֵל אֲבָל בְּלִיל הַלֵּל  
וְחֵשׁ תְּמִיד צוֹדֵק: בַּיּוֹם וְגַם בְּלִיל.  
הַמוֹזָה כְּפִילְגֶשׁ בְּעֵינָיו קָלָה:  
בְּלִילָה אֲלִילָה, בְּבִקְרָא אֲמַלְלָה.  
רֵאשׁוֹ כְּעִיר פְּרוֹזוֹת: חֲלֵשׁ, וּבְלִי אֵיתוֹת  
מִחֲלִיף כָּל בִּקְרָ צַד בֵּין שְׂכָל וּבֵין שְׁטוֹת.  
וְכָךְ יִסְבִּיר: מֵאֲמֵשׁ עַד הַיּוֹם הַחֲכִים.  
וּמָה מִחֵר? יְחֲכִים, עַל פִּי אוֹתָם חֲקִים.  
חֲכַמְנוּ מֵהוֹרִינוּ: הֵם שׁוֹטִים, כֶּךָ דְנוּ;  
בְּנִינוּ הַגְּאוּנִים יְדוּנוּ כֶּךָ אוֹתְנוּ.  
אֵי אֵז הַתְּקוּטָטוּ אֶסְכּוֹלוֹת כְּנִסְיָה.  
בְּקִיאוֹת וְקִנְאוֹת הַפְּגִינָה כָּל סִיעָה.  
בְּשׁוֹרֹת, דָּת, אֲמוּנָה – הַטְּעוּנִים פָּרְחוּ,  
אֶף שֶׁהָיוּ דְלִים מְכַדִּי שִׁפְרָכוּ.  
אֲבָל בַּיּוֹם יִרְבְּצוּ סְקוּטוּס<sup>14</sup> וְאֶקוּיִנְס<sup>15</sup>  
יַחֲדוּ, שְׂכָנִים טוֹבִים, בְּתוֹךְ אוֹתָהּ וַיִּטְרִינָה.  
וְאִם שְׂמֵלוֹת הַחֲלִיפָה אֶף הֶאֱמוּנָה,

וְדַאי שֶׁהַשִּׁירָה הַיָּא צְרֻכְנִית אָפְנָה.  
לֹא פֶעַם חִישְׁנִי הַטַּעַם רְדוּמִים  
וְשָׁגְעוֹן חוֹלֵף נִדְמָה כְּכֵן קְדוּמִים;  
חוֹשְׁבִים סוֹפְרֵי הַזְּמַן שֶׁשָּׁמַם יְנוּן לְעַד,  
אֲבָל בְּהַתְעִיף שׁוֹטִים גַּם הוּא יִמְעַד.

יֵשׁ הַרְוָאִים עֲצָמָם בְּתוֹר אֲמַת מְדָה:  
אֲצֵלָם הַמַּחְנֶה מְכַתִּיב אֶת הָעֵמֶדָה.  
כְּשֶׁלְּכֹאוֹרָה נִכְרַע לְעַרְוֹ, לְמַחְלָט,  
לְבַנו לְעֲצָמָנוּ שֶׁבְתוֹךְ זוֹלָת.  
סִיעֵת-סִפְרוֹת תַּחֲפֵף סִיעֵת-פּוֹלִיטִיקָה;  
שִׁנְאָה פְּרֻטִית — עֵתִים שִׁנְאָה כְּלִית תִּיקָה.  
עַל דְּרִידָן קָמוּ יַחַד בְּנֵי שְׁלוֹשָׁה זְנִים,  
בְּנֵי אֶן: מְבַקְרִים, כְּמָרִים וְטְרַזְנִים;  
אֵךְ הַתְּבוּנָה שְׂרָדָה, כִּי סוֹף לְצִים לְסוֹף  
וְסוֹף סִגְלַת-אֲמַת עַל הַגְּלִים לְצוּף.  
אִם דְּרִידָן עוֹד יָשׁוּב עֵינֵינוּ לְהַנְעִים,  
עוֹד בְּלִקְמוּרִים<sup>16</sup> יָקוּמוּ, וְעוֹד מִלְּבוּרְנִים,<sup>17</sup>  
וְאִם יִחְיֶה הוֹמְרוֹס וְיָשׁוּב לְשֹׁאֵג,  
יִצְוֶץ פְּתָאוֹם גַּם זוֹיְלוֹס<sup>18</sup> מְאָרְצוֹת הַשְּׂאוֹל.  
קִנְיָה תְּרַדֵּף כְּצֵל כָּל עֵרֶךְ אֲמַתִּי;  
אֵךְ מֵהוּ צֵל? עֲדוֹת לְכָךְ שֵׁישׁ מְטִיל.  
וְכִשְׁחֻמָּה לֹקָה, הַצֵּל שְׁבִשׁוּלִיָּה  
מְעִיד מֵה גַם הַגּוֹף אֲשֶׁר אוֹתוֹ שׁוֹלָח.  
בְּזֶרֶח הַחֻמָּה הַיָּא מְשַׁחֲרֶרֶת אֵד  
אֲשֶׁר אֶת זְהָרָה מְסַתִּיר וּמְמַעֵט,  
אֲבָל הַיּוֹם עוֹלָה, וְהִיא עוֹלָה לְלֵהֵט,  
וְהָאָדָם, הֵם הֵם, פְּתָאוֹם עוֹנְדִים לָהּ הוֹד.

כְּשֶׁמְשֻׁהוּ זוֹכָה לְהִיּוֹת זְכוּר לְטוֹב  
בְּפִיו שֶׁל כָּל אָדָם — אֲבָרָה תְּהַלְתּוּ.





מוטב אפוא לפעל באפן מידי:  
 היה נא לשירה החדשה ידך.  
 תור הזהב חלף, ואיפה עוד ישנו  
 כבוד שכאבות שורך עד אלף שנות.  
 התהלה (חיינו השניים) קטנה:  
 כיום, אם בגבורות, תמנה ששים שנה.  
 לשון אבות תקהה, בנים יירקו הבסר,  
 ודרידן בשבילם יהיה כמו לנו צ'וסר.<sup>19</sup>  
 לכן כשעפרון ציתו ונאמן  
 מוציא לפעל את מחשבת האמן;  
 כשארץ חדשה פתאום עושה דברו,  
 והבריאה אף היא, ממטה ועד רום;  
 כשמתמזגים צבעיו מספקטרום מתפצל,  
 וברכות הופכים יחדו לאור וצל;  
 כשהשנים הבשילו ונטפו עסיס  
 ובדמיות נמזג מחול חיים מתסיס —  
 או אז כל הצבעים בוגדים בגידה צבועה,  
 והבריאה, תפארת האמן, דוהה.

הכשרון אמלל. רק חזותו מטעה,  
 ובשלה, לשוא, הוא מעורר קנאה.  
 בעת הנעורים עדין נתפאר  
 בו, אך מי הרהב נגמרים מהר  
 וכפרחי אביב שנפתחים מקדם  
 מתים הם בעודם פורחים, עוד בקדם.  
 מה הוא, כשרון־השיר הזה, שכה מטריד?  
 הוא אשתה, אשר מטה לה צבורית.  
 לה הנה צרה; לשאר — נערצה,  
 וככל שהיא תתן — רק עוד ועוד נרצה.  
 התהלה שבה היא תהלת אולת:  
 נקנית ביסורים, ובלי כאב אוכרת.





חָכַם מֵרַחֵיק אוֹתָהּ, רָשַׁע אוֹתָהּ שׁוֹלֵל,  
 וְתָם שׁוֹנֵא אוֹתָהּ, וּבּוֹר אֵינּוּ שׁוֹאֵל.  
 הַבּוֹר הוּא יִרְיָבוּ שֶׁל הַמְּבַרֵּיק אַפּוּא;  
 חָבַל שֶׁהִשְׁקֵדָן יִהְיֶה אִף הוּא אוֹיְבוֹ.  
 מִקְדָּם, כִּשְׁהָיוּ מִתְגַּמְלִים אֶת מִי  
 שֶׁהִצְטִיזוּ, שִׁבְחִים קִבַּל גַּם הַמַּתְמִיד.  
 הַשֵּׁם שֶׁל הַמְּצַבִּיא נָתַן לְקָרֵב כּוֹתֶרֶת –  
 אֶךְ חִלִּים טוֹבִים קִבְּלוּ אִף הֵם עֲטָרֶת.  
 כִּיּוֹם, אִם עַד עֲטָרֶת הַפְּרָנְסוֹס בְּאֵת  
 יוֹשְׁבֵיהֶּ יִזְדָּרוּזוּ לְדַחֵף אוֹתָהּ לְמַטָּה.  
 חֲבֵה עֲצֻמִּית תִּרְבֶּה קִנְאֵת סוֹפְרִים. זֶה סְפוֹרֵט  
 חֲבִיב עַל הַשׁוֹטִים, בְּרִיב סוֹפְרִים לְצִפּוֹת.  
 סוֹפֵר יָרוּד יַחְמִיא רַק בְּגִמְגוּם חוֹר,  
 כִּי כָּל סוֹפֵר חָלַשׁ חָלַשׁ גַּם כַּחֲבֵר.  
 בְּאִילוֹ נִתְיָבִים, לְאִיזוֹ תִהְיוֹם שְׁפֵלָה,  
 מוֹשְׁכִים אֶת הָאָדָם יִצְרִי הַתְּהֵלָה!  
 לְתֵאוֹת כְּבוֹד, לְכֹן, אֵל תִּתְמַכֵּר,  
 וְשֹׁמֵר עַל הָאָדָם בְּתוֹךְ הַמְּבַקֵּר.  
 טוֹב טַעַם עִם טוֹב יָב – מִזּוּג שְׁאִין לְדַלַּח;  
 כִּי אֲנוּשֵׁי לְטַעוֹת, וְאֵלוֹהֵי לְסִלַּח.

אֶךְ אִם בְּלֵב אֲצִיל נוֹתֵר מִשְׁקַע כְּאוֹב,  
 שְׁטָרֵם הַטְּהַר, שֶׁל זַעַם וְתַעֲבוֹב,  
 כִּלָּה אֶת הַחֲמָה עַל פֶּשַׁע, לֹא עַל שִׁיר;  
 הַזְּמַן הִרַע הִזָּה הֵן כִּפְשָׁעִים עֲשִׂיר.  
 אִין מְחִילָה אִף פַּעַם לְגִסּוֹת דוֹחָה,  
 עַל אִף שֶׁהִשְׁנִינָה לְשֵׁם נוֹשֵׂאת אוֹתָהּ;  
 אֲבַל כִּשְׁהַגִּסּוֹת בְּשַׁעֲמוֹם שְׁלוּכָה  
 זֶה בֵּישׁ כְּמוֹ אִין-אוֹנוֹת שְׁלוּכָה בְּאַהֲבָה.  
 שָׁרֵר פֹּה לֹא מְכַבֵּר זְמַן שֶׁל שׁוֹמֵן נְעִים,<sup>20</sup>  
 וְהַגְּנוֹת כְּסוֹ בְּעֵשְׂבִים שׁוֹעִים.  
 יוֹם יוֹם אֵל אֶהְבִּיז הַמְּלֶךְ שׁוֹב קָרֵב,





אך לא אָל מועצתו, ובטח לא לקרב.  
 שרים כתבו אז פרסות, פילגשים משלו,  
 רוזנים חברו שנינה, שנונים קבלו תשלום.  
 גבירות במסכה השביעו את יצרן  
 צופות במחזות שמחברם חצרן.  
 מה שמולו אי אז הסמיקו בתולות  
 הניב אצלן עתה חיוף – הא ותו לא.  
 אחר כך בן עם זר היה פה לשליט,<sup>21</sup>  
 ולסוציאליסטים<sup>22</sup> יבש את השלילית.  
 אך אז כמרים כופרים עם תקוני קלוקל  
 הציעו גאלה קלה במחיר נקל,  
 ולנתיני האל הצע לדרש זכיות –  
 פן אלוהים יחליט מחלט מדי להיות.  
 דלול הקדש כמו דבק בכל דרשה,  
 וחנופה עמו כבשם לרשע.  
 טיטנים קלי עט הטיחו כלפי שמיא,  
 ועתונות פלסתר ברשות החק אז חיה.<sup>23</sup>  
 בהם, המבקר, כלה את רעמיה,  
 שלח את רמחה, וכלא את רחמיה!  
 רק אל תנהג כמותם, שבחיוף כופר  
 מיחסיים זדון לשגגות סופר;  
 כי הנתעב רואה תמיד תמונה נתעבת,  
 והעולם צהב בעין חולה צהבת.

<sup>1</sup> המעיין המקודש למוזות, בנות פיירה שלרגלי האולימפוס.

<sup>2</sup> נראה שהכוונה לכיפה של קתדרלת פטרוס הקדוש, שעיצב מיכלאנג'לו.

<sup>3</sup> ג'ון דניס (Dennis, 1734-1657), מבקר בעל שם ומומחה לתיאטרון היווני. לאחר פרסום  
 ה"מסה על הביקורת" פירסם חיבור חריף נגדה – יש אומרים שבגלל אזכורו הלעגני כאן.

<sup>4</sup> דמות ממחזהו של בן ג'ונסון, "Every Man out of His Humor" (1599).





- <sup>5</sup> פופ מבקר כאן את אלו הפוסלים את הנוהג של משוררים אנגלים לדלג לעתים על תנועות באמצעות סימן הקיצור גרש. לדעתו, קיצורים כאלו מקלים את ההגייה כאשר הם מונעים רצף של תנועות בלא עיצור ביניהן (בפרט כאשר לאחר התווית the באה מילה הפותחת בתנועה, כמו the open).
- <sup>6</sup> טור זה, כמו אלה שאחריו (עד הטור "רוחפת על קמה ומרפרפת על הים"), ממחיש בגופו ובציליליו את התופעה הפסולה שהוא מתאר. כך במקור וכך בתרגום.
- <sup>7</sup> במקור, טור זה הוא היחיד שיש בו שישה ימבים, כנדרש מאלכסנדרין, בעוד השיר כולו כתוב בפנטמטר ימבי. בנוסח העברי המוצע כאן, כל הטורים הם אלכסנדרונים בני שישה ימבים, קל וחומר שאף זה.
- <sup>8</sup> המשוררים ג'ון דנהאם (Denham, 1669-1615) ואדמונד וולר (Waller, 1687-1606) נחשבו בעיני המבקר, המשורר והמחזאי ג'ון דריידן (Dryden, 1700-1631) כמעצבי הבכירים של הקופלט ההרואי האנגלי. לכתובתו של דנהאם הוא ייחס עוצמה, ואילו לזו של וולר – מתיקות.
- <sup>9</sup> פופ מכוון כאן לתרגומו של דריידן ל"אנאיס" מאת וירגיליוס. איאקס, הנזכר שם, הוא מגיבורי יוון הקדומים.
- <sup>10</sup> קמילה, בתולה לוחמת, אף היא מגיבורות "אנאיס".
- <sup>11</sup> פופ מוסיף כאן הברות מעבר למכסה שמקצה לו המשקל, כנראה בניסיון ליצור טור הנקרא בקלות ובמהירות – כהמחשה נוספת לתוכנו.
- <sup>12</sup> טימותיאוס, מוזיקאי מהעיר תְּבִי, הוא דמות באודה מאת דריידן, "סעודתו של אלכסנדר ומוקדון, או: כוחה של המוזיקה".
- <sup>13</sup> אלכסנדר מוקדון, הוא אלכסנדר הגדול, שהוכרז כבן האלוהים בביקורו באורקל של זאוס אמן שבמדבר הלובי.
- <sup>14</sup> סנט דנס סקוטוס (Scotus, 1308-1265/75), פילוסוף ותיאולוג פרנציסקני.
- <sup>15</sup> סנט אקווינס (Aquinas, 1274-1225), פילוסוף ותיאולוג דומיניקני, נציגה הבולט של המחשבה הסכולסטית.
- <sup>16</sup> ריצ'רד בלקמור (Blackmore, 1729-1654), משורר ורופא. תקף את דריידן בטענה שמחזותיו אינם מוסריים.
- <sup>17</sup> לוק מילבורן (Milbourn), כומר. ביקר בחריפות את תרגומו של דריידן לכל שירת וירגיליוס.
- <sup>18</sup> זווילוס, בן המאה הרביעית לפני הספירה, חיבר ספר המונה את פגמיהם של האפוסים ההומריים.
- <sup>19</sup> ג'פרי צ'וסר (Chaucer, 1400-1343), נחשב לגדול משוררי אנגליה בימי הביניים. בעל "סיפורי קנטרברי".
- <sup>20</sup> שנות מלוכתו של צ'רלס השני, 1685-1660, הלא הן ימי הרסטורציה שבאו לאחר תקופת השלטון הפרלמנטרי-צבאי של אוליבר קרומוול.
- <sup>21</sup> ויליאם מאורנו' אשר בהולנד, הוא ויליאם השלישי, מלכה הפרוטסטנטי של אנגליה בשנים 1702-1689.
- <sup>22</sup> לליוס סוציניוס (ובאיטלקית Lelio Sozzini, 1562-1525) ואחינו פֶּאוֹסְטוֹ סוֹצִינִי (1604-1539) פיתחו דוקטרינה נוצרית, ששללה את אלוהותו של ישוע ואת יכולתו לכפר על חטאים. לדוקטרינה זו היו מהלכים רבים באנגליה של סוף המאה השבע-עשרה, ופופ הקתולי משבח את ויליאם מאורנו' הפרוטסטנטי על שפעל נגדה.
- <sup>23</sup> "חוק הרישיונות", שהטיל הגבולות חמורות על ענף הרפוס, בוטל ב-1695.



# ניקולאי מיכאילוביץ' קרמזין השירה

(קטעים נבחרים)

מרוסית: סיון בסקין



ניקולאי מיכאילוביץ' קרמזין

ניקולאי מיכאילוביץ' קרמזין (1826-1766) התפרסם כהיסטוריון חשוב, מחברו של המחקר המקיף "תולדות המדינה הרוסית" (1816-1826). כסופר הוא ידוע בעיקר כממציא הזי'אנר הסנטימנטלי בפרוזה הרוסית וכ"מייבאו" של ז'אן ז'אק רוסו לרוסיה (למשל בנובלה "ליזה האומללה" מ-1792). קרמזין היה אחד האינטלקטואלים המשפיעים בתקופתו. רגליו בקלסיציזם של המאה השמונה-עשרה וראשו בחוג החברתי והספרותי של פושקין ובני דורו הצעירים. השיר המופיע להלן נכתב ב-1787 – כלומר, בהיות המשורר בן עשרים ואחת. "ארס פואטיקה" רוסית זו מזכירה בתוכנה ובסגנונה השירי את כתיבתם של קלסיציסטים אחרים בני המאה השמונה-עשרה, אך שפתה – במפתיע ובשונה משפתם של מרבית בני דורו של קרמזין – נשמעת טבעית, נטולת כבדות (יחסית) ומודרנית למדי, כמעט כשפתם של משוררים הצעירים ממנו בדור או שניים. זהו שיר הלל נרגש המוקדש לתולדות השירה, למחשבות המחבר על מוצאה האלוהי ולתפקידה בעולם ככוח גואל ומטהר.

התיאור הכרונולוגי של התפתחות השירה שמציע לנו קרמזין, מעניין ביותר כעדות על האופנה הספרותית של מלומדי התקופה. קרמזין מתחיל את סקירתו במשוררים אלמונים בני דורות בראשית, וממשיך בדמויות מיתיות כגון דוד

המלך ואורפאוס. משם הוא פונה למבחר מסקרן של משוררים היסטוריים: מבין משוררי יוון העתיקה הוא בוחר בהומרוס, בתאוקריטוס, בסופוקלס ובאוריפידס (אבל לא בסאפֶפו או, נניח, באנקריאון, אהוב לבם של המשוררים הרומנטיים בני הדור הבא); מִקָּרֵב משוררי רומא הוא מעלה על נס את וירגיליוס ואת אובידיוס (אבל לא את קטולוס, שוודאי לא נראה לו די רציני). מרומא העתיקה עובר המשורר הצעיר הישר לבריטניה; הוא רואה לנגד עיניו מֵעֵבֶר כרונולוגי חלק – מהמאה הראשונה אל המאה השלישית, שבה פעל – כביכול – המשורר הקלטי אוֹסִיאן (קרמזין אינו יודע שאוסיאן הוא המצאתו של משורר סקוטי בן המאה השמונה עשרה; ראו להלן הערה 6), וממנו הוא מדלג בנייתור קליל אל שני הבריטים הדגולים, שקספיר ומילטון. אך מעת שהוא מתקרב לתקופתו שלו, שבה טרם נעשה הסינון הטבעי על ידי הזמן, ניתנת לנו האפשרות המשעשעת להציץ לטעמי התקופה ולצדק שנעֶשֶׂה אחרי שהמשוררים מתים. דוגמה מובהקת לכך היא המקום הנרחב שמקדיש קרמזין לפרידריך גוטליב קלופשטוק, המשורר הגרמני היחיד המוזכר בשיר. למקרא אזכור זה אי אפשר שלא לתהות כיצד ניתן היה להעדיף אותו – אפילו ב-1787 – על פני גתה, למשל. כמו כן, אנו רשאים להניח שמחבר שיר הלל זה לשירה לא ידע איטלקית: אחרת כיצד ניתן להסביר את היעדרם של משוררים כדנטה, פטרכה, טאסו ואריוסטו?

באשר למולדתו של המחבר, רוסיה, היא מוצגת, ובצדק, כארץ שעתידיה הפואטי עוֹדֵנו לפניו: השיר נכתב שתיים-עשרה שנים לפני הולדתו של פושקין – אותו פושקין, העתיד כבר כנער מתבגר לכתוב בסגנון אחר לגמרי, ולהתאהב נואשות ברעייתו של קרמזין.

ס"ב

*Die Lieder der göttlichen Harfenspieler  
Shallen mit Macht, wie beseelend.  
Klopstok<sup>1</sup>*

כְּשֶׁהֶעוֹלָם נִבְרָא, נִשְׁגָּב, רְחֵב־יָדִים,  
הוֹפִיעַ הָאָדָם, יִצוֹר נֶאֱהָ מְכַל,  
הוּא נִזְר הַבְּרִיאָה, עֲשׂוּי בְּיַד אוֹהֶבֶת;  
וְהֶעוֹלָם כָּלּוּ מְרִיעַ לְבָרְכוֹ  
בְּהִשְׁתָּאוֹת כְּנֶה וּבְחִינֹךְ זֹרֵחַ.  
וּבְרֵאוֹתוֹ הֵיכֵל שֶׁל יְפִי וּקְדוּשָׁה,  
אֵת אֱלֹהֵיוּ מִצָּא אָדָם, מִלֶּךְ הַטְּבַע.



בִּאֶפֶן חֹד כָּל כֶּךָ הוּא חָשׂ אֶת הַבּוֹרָא,  
 אֶת גְּדֻלָּתוֹ, אֶת בִּינְתוֹ הַמִּפְאָרֶת,  
 שְׂדֵם לְבוֹ קִלַּח בְּנַחַל הַהַמְנוֹן,  
 שׁוֹאֵף אֶל לֵב הָאֵב... שִׁירָה, כּוֹהֵנֵת קִדְשׁ!  
 זֹאת אֶת עַל דֵּל שְׁפָתַי, מְקוֹר הַיִּתְדֵךְ,  
 שִׁירַת אָדָם קְדוּשָׁה, נוֹשֵׂאת פְּשׁוּטוֹת נִשְׁגָּבֶת!  
 הַנְּנִי מְבָרֵךְ עַל לְדַתְךָ, שִׁירָה!  
 כְּשֵׁתָם לְכֹהֵן, אָרְם, אִפְשֵׁר לְךָ לְפָרַח  
 בְּגַז הָאֵל כְּשׁוֹשְׁנָה, הִיְתָה שִׁירָה  
 מְקוֹר לְשִׁמְחָתְךָ. אֶת אֲשֶׁרְךָ הִלְלֵת,  
 הִלְלֵת אֶת בּוֹרְאוֹ. הָאֵל הֵטָה אֲזָנוֹ,  
 הֵטָה אֲזָנוֹ, בְּרַךְ עַל הַמְנוֹנֵי הַקִּדְשׁ:  
 בְּנִשְׁמָתָם שְׂכָנָה הַרְמוֹנֵיהָ צְרוּפָה –  
 וּלְעֵתִים הַמְלֵאכִים שְׁבִשְׁמַיִם  
 עַל כָּל מִיתְרֵי הַפֶּז שִׁבְּחוּ אֶת שִׁירְתְּךָ [...]

אוֹרְפָאוֹס הַתְּרָקִי, שְׁכָל הַעֵת הַקְּלָסִית  
 סוּגְדַת לוֹ כְּאֵל, רִכְבֵּךְ בְּשִׁירְתוֹ  
 אֶת לֵב אֲנָשֵׁי הַיַּעַר, מְקַדְּשִׁים הַגִּיחַ,  
 לְמַד אֶת הַפְּרָאִים אֶת עֲבוֹדַת הָאֵל.  
 הִלֵּל אֶת הַבְּרִיאָה וְאֶת שְׁלֵמוֹת הַטְּבַע;  
 הַנְּחִיל לָהֶם חֻקִּים, שְׁבִבְרוֹר נְרָאִים  
 כְּעִזּוֹ נְבוֹנָה; הִלֵּל אֶת בְּנֵי הָאָרֶץ,  
 כְּבוֹדָם, חֲשִׁיבוֹתָם, מַעֲמָדָם. הוּא שָׂר,

וְאִז חַיּוֹת הַבַּר הַגִּיעוּ,  
 וּלְהַקּוֹת עוֹפוֹת הוֹפִיעוּ  
 לְהַאֲזִין לְשִׁירְתוֹ;  
 הַנְּהַרוֹת זְרָמָם הַנִּיעוּ,  
 וְהַרוּחוֹת אֲוִיר הִבִּיאוּ  
 אֶל מְאוֹרָה שֶׁל שִׁירְתוֹ.





הוֹמְרוֹס בְּשִׁירָיו תֹּאֵר גְּבוּרָה נֶאֱמָץ —  
 וַיֹּנִי צְעִיר, נִסְחַף בְּשִׁירָתוֹ,  
 הִכְרִיז בְּהִשְׁתָּאוֹת: אֲנִי אֵהִי אֲכִילָס!  
 אֲשַׁפֵּךְ דָּמִי, אֲמוֹת לְמַעַנְךָ, יְנוּ!  
 הַנִּשְׁתָּאָה עַל גְּבוּרָתוֹ שֶׁל אֶלְפִסְנֶדֶר?  
 הֲלֹא קָרָא הוּא אֶת הוֹמְרוֹס וְאֵהָב. —  
 הֲרֹאוּ עַל הַבְּמָה סוֹפּוֹקְלֶס, אֹורִיפִידֶס  
 אֵיךְ נִפְשׁ מִתְעַלֶּה וּמִשְׁתַּוֶּה לְאֵל.  
 שְׂבַח בְּכִשְׁרוֹן וְעִנְג תֵּאוֹקְרִיטוֹס<sup>2</sup>  
 אֶת נַעַם הַכְּפָרִים, וְכֵךְ מֵאֲזִינוּ  
 נִשְׁבּוּ בִיפִי הַפְּשוּט אֲשֶׁר בְּטִבֵּעַ,  
 מִרְעָה וְגֵן. אִם לְהוֹמְרוֹס תֵּאֲזִין —  
 תִּהְיֶה לִוְחָם, גְּבוּר; תִּשְׁמַע אֶת תֵּאוֹקְרִיטוֹס —  
 תִּנִּיחַ חֶרֶב — הַגְּבוּר הַפֶּךָ רוּעָה!  
 עַל כָּל הַלְּכָבוֹת הֵן הַשִּׁירָה שֶׁלְטָת.

כְּשֵׁם שְׁסִירִיוֹס — הַזוֹהָר בְּכּוֹכְבִים,  
 כֶּךָ בָּנָה שֶׁל מְנִטּוֹבָה<sup>3</sup> זָהָר בִּימֵי אוֹגוֹסְטוֹס  
 בֵּין הַמְּשׁוֹרְרִים שֶׁל רוֹמֵי הַגָּאָה.  
 הוּא שָׁר — הַכָּל דָּמוֹ בְּלֵב אֶת קוֹל הוֹמְרוֹס;  
 הוּא שָׁר — הַכָּל דָּמוֹ בְּלֵב שְׁלֵתְחִיָּה  
 קָם בְּגוֹפוֹ שֶׁל מְשׁוֹרֵר זֶה תֵּאוֹקְרִיטוֹס.  
 אוֹבִידִיוֹס<sup>4</sup> הַתְּפִיט עַל עֶרֶשׁ הָעוֹלָם,  
 תוֹר הַזֶּהָב, וְתוֹר הַכֶּסֶף, וְנַחֲשֶׁת,  
 תוֹר הַבְּרָזֶל, עֵת אֲמַלְלָה וְאֵימָה,  
 כְּשֶׁעֲנָקִים, מִשְׁפַּחַת רַע מְטַרְפֶּת,  
 אֲסָפוּ אֶת הַהָרִים, רְצוּ לְהַעֲפִיל  
 אֶל כֶּסֶף הָאֱלוֹהוֹת; אֵךְ הַשׁוֹלֵט בְּרַעַם  
 קִבְּרָם בְּתוֹךְ הָרִים!<sup>5</sup>

מְשׁוֹרְרִים גְּדוֹלִים נוֹלְדוּ בְּחֵיק בְּרִיטַנְיָה.  
 וְהֵרָאוּ בָּהֶם, בֶּן פִּינְגָל הַקּוֹדֵר,







בכּה אַת חלּלִי קרְבוֹת אֲשֶׁר עֲבָרוּ,  
 וְהֵעֵלָה מִקִּבְרָא אֶת צִלְלֵיהֶם.  
 כְּשֵׁאוֹן גְּלִים אֲשֶׁר בְּלֵב מְדַבֵּר קוֹרֵחַ,  
 הִרְחַק מִחוּף הַיָּם, מִצִּיף אֶת הַלְּבָבוֹת  
 בְּעֶצֶב וְעֲרָגָה — כִּךָ אוֹסִיאֵן הַקְּלִטִי<sup>6</sup>  
 מוֹזֵג עֲרָגָה זָכָה אֶל רוּחַ הַקּוֹרָא  
 וּמְכוֹנָו לְדַמוּיִים קוֹדְרִים שֶׁל עֶצֶב;  
 אֵךְ עֶצֶב זֶה רְצוּי לְנַפֵּשׁ וּמִתּוֹק.  
 עֲנֵק הַנֶּהָ, הוּ אוֹסִיאֵן, עֲנֵק הָרוּחַ!  
 יָדִיד הַטָּבֵעַ, שֶׁקְּסָפִיר! מִי הֵיטִיב מִמֶּךָ  
 לְדַעַת אֶת נִבְכֵי הַלֵּב? מִכְּחוּל שֶׁל אִיזָה  
 אֲמֵן הֵיטִיב כִּךָ לְהַצִּיג אֶת חִלְשֵׁתָם?  
 בְּעֵמֶק הַלֵּב וּבְמִצּוֹלוֹת הַנֶּפֶשׁ  
 לְמִצָּא הַשְּׂכֵלֶת אֶת הַצִּפֵּן הָאֲבוּד  
 וּלְהַבִּין אֶת הַסּוּדוֹת שֶׁל גּוֹרְלָנוּ,  
 וּלְאֹרוֹ שֶׁל שְׂכֵלְךָ הַמְּשֻׁכָּלֵל,  
 כְּמוֹ בְזָרִיחַת חֲמָה, נִגְלוּ דְרָכֵי הַלִּילָה!  
 "הַמַּגְדִּילִים הַמְּסַתְּרִים בְּעֵנִים,  
 בְּאַרְמוֹנוֹת הָעֲצוּמִים, הֵיכַל הַקֹּדֶשׁ —  
 כֵּלָם יִתְפַּוֵּגּוּ, כְּעֵין חֵלוֹם שְׁבִיר,  
 וְאִישׁ לֹא יֵאָתֵר אֶת מְקוֹמָם בְּחֶלֶד." —  
 אֲבָל אַתָּה, עֲנֵק, לֹא תִשְׁכַּח לְעַד!  
 וּמִיִּלְטוֹן,<sup>8</sup> אִישׁ נִשְׁגָּב, שׁוֹטֵחַ לְפָנֵינוּ  
 בְּשִׁיר רוּעֵם אֶת תְּבוּסָתוֹ שֶׁל הַשֵּׁטָן;  
 הוּא מְשַׁבַּח אֶת אָדָם בְּגַן הָעֵדֶן,  
 אֲבָל בְּקוֹל נְמוּךְ הוּא שֶׁר אֶת הַהֲמָשָׁךְ,  
 וּמַעֲיִנֵי קוֹרְאִים שׁוֹפֵךְ נֶהָר שֶׁל דִּמְעָה,  
 כְּשֶׁמֶתָאֵר אוֹתוֹ בְּצִפְרָנֵי הַחֲטָא. [...]

רְכוּב עַל כְּנַפְיָהֶם שֶׁל נְשָׂרִים עֲזִים,  
 נוֹשְׂאֵי הַמְּשַׁבְּחִים שֶׁל תְּהִלַּת אֱלֹהֵי  
 אֱלֵי עוֹלָמוֹת הָעֵל, שֶׁם יִמְצָאוּ נוֹשָׂא





להמנונם — גאון הדור נשא — הוא קלופֿשטוק,<sup>9</sup>  
 שהתעלה מעל כלם, ובשחקים  
 למד את הרזים, למד את רז הנצח,  
 כיצד האל היה לאיש. והוא הלל  
 את ראשיתם, קצם של יסורי משיח,  
 מושיע האדם בהשראת האל.  
 מי שכרוך עודנו אחרי החמר,  
 הן לשונו תיבש, לא תטמא קדשה  
 בשירתה; אבל אתם, אנשי הקדש,  
 שבלבכם נדם קול תאוות בשר,  
 שאין בו אפלה! להעריך תיטיבו  
 את שירתו של קלופֿשטוק; לבדכם תוכלו  
 בלב שלם למשורר זה להריע!  
 כך איש בא בימים אמר על ערש דני  
 בהשתאות צרופה: הו קלופֿשטוק, בן אלמות!<sup>10</sup> [...]

בני רוסייה! באה עת שבה גם אצלכם  
 יזרח מאור-שירה, כשמש צהרים.  
 פזרה האפלה — השחר העולה  
 זוהר ב\*\*\*<sup>11</sup>, וכל עמי החלד  
 צפונה ינהרו להצתת לפיד,  
 כשם שספר אל אש אפולו פרומתאוס,  
 כדי להאיר ולחמם את העולם.

כל עוד קים עולם, ובני אנוש חיים בו,  
 כך השירה, בת השחקים, תשא ברכה  
 זכה וטהורה ומאירה לנפש.  
 כל עוד אני נושם, אשיר ואשורר,  
 ואהלל שירה, ונפש אנחם בה.  
 וכאשר אמות ולתחיה אקום —



אָזי, בַּהֲשָׁתָאוֹת שְׁקוּעַ,  
אָחוֹז בְּעֵנְג הַקְּבוּעַ,  
אֲשִׁיר הַמְּנוֹן לְאֱלוֹהִים —  
לֵךְ, בּוֹרְאֵי בְדָמוֹת וְצֵלָם,  
מִשְׁרֵה־הָאֵהָבָה בַּחֹלֶד —  
אֲרֹאֶה גְּנִיחַ מִבְּפָנַיִם!

1787

<sup>1</sup> גרמנית: "שיריהם של נגני הנבל האלוהיים מהדהדים בעוצמה כמו לו היו בעלי נשמה." קלופשטוק  
<sup>2</sup> תאוקריטוס (בערך 310-250 לפנה"ס) — משורר הלניסטי, שנודע בתיאוריו הפסטורליים ובאידיליות שלו.  
<sup>3</sup> בנה של מנטובה — הוא ורגיליוס (70-19 לפנה"ס), משורר רומי יליד העיר מנטובה, בן תור הזהב של ימי הקיסר אוגוסטוס. מחברם של האפוס "אינאס" (שקרוזין — כרבים לפניו — משווה אותו לאפוסים ההומריים) ושל פואמות פסטורליות המזכירות לקרמזין את כתביו ה"כפריים" של תאוקריטוס.  
<sup>4</sup> אובידיוס (34 לפנה"ס-19 לספירה), גם הוא משורר רומי בן תור הזהב של ימי הקיסר אוגוסטוס. הוגלה על ידי הקיסר לאזור מרוחק (רומניה של היום). מחברן של הפואמות "מטמורפוזות", "אמנות האהבה", "הגיבורות" ועוד.  
<sup>5</sup> המחבר דן אך ורק במשוררים שהיטיבו לגעת ללבו והעסיקו את נשמתו בימים שבהם חוברת יצירה זו (הערת המחבר).  
<sup>6</sup> בן פינגל הוא אוסיאן, משורר קלטי בדוי מן המאה השלישית לספירה. שירתו, העוסקת בגיבורי האפוס הקלטי העתיק, "תורגמה" והובאה לרפוס בשפה האנגלית ב-1765 על ידי המשורר הסקוטי ג'יימס מקפירסון (1736-1796), וזכתה לפופולריות עצומה. בתחילת המאה התשע-עשרה נתגלתה התרמית והסתבר שמקפירסון בדה את אוסיאן מלבו וכתב את השירים בעצמו, בהשראת בלדות קלטיות עממיות שאסף. בימי כתיבת השיר הנוכחי (1787) קרמזין האמין, מן הסתם, ששירת אוסיאן היא אותנטית.  
<sup>7</sup> שקספיר עצמו אמר:

The cloud cap'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherits, shall dissolve,  
And, like the baseless fabric of a vision,  
Leave not a wreck behind.

איזו מלנכוליה קדושה השרתה עליו את הפסוקים הללו? (הערת המחבר)  
<sup>8</sup> ג'ון מילטון (1608-1674) הוא מחבר הפואמה האפית "גן העדן האבוד".  
<sup>9</sup> פרידריך גוטליב קלופשטוק (1724-1803), משורר גרמני, מחבר הפואמה האפית "המשיח" ושירה דתית ענפה. בתקופתו של קרמזין נחשב קלופשטוק גדול השירה הגרמנית לצד גתה.  
<sup>10</sup> קראתי על כך בחוברת גרמנית אחת. (הערת המחבר)  
<sup>11</sup> המילה החסרה — במקור. על פי ההקשר נראה כי הכוונה היא לסנקט פטרבורג.

## בן ג'ונסון התקף חרוזים נגד החרוז

מאנגלית: רונן סוניס

המחזאי והמשורר האנגלי בן ג'ונסון (1637-1739) כתב את השיר שלהלן בתגובה לפולמוס בין סמואל דניאל ותומס קמפיון באשר לנחיצותו של החרוז בשירה האנגלית. אולי לא מיותר לציין כי השיר אירוני מראשיתו ועד סופו, ואינו משקף את עמדתו האמתית של בן ג'ונסון.

הַחַרוֹז, חֶרֶבְנָם שֶׁל מוֹחוֹת חֶרִיפִים,  
הַיְכוּל לְבִטָּא רַק מִתּוֹךְ הַתְּקִפִים  
מְשַׁמְעוֹת אֲמִיצָה,  
מְבַלְבֵּל אֶת כּוֹחוֹת הַשְּׁפוֹט הַהוֹגֵן,  
מְשַׁקֵּר לְחוֹשִׁים בְּצִלְצוֹל מִתְנַגֵּן  
עִם מְשַׁקֵּל שֶׁל נוֹצָה;

מְקַפֵּחַ מַלִּים מְעַרְפֵּן הַמֵּיָעֵד  
וְתוֹמֵךְ בְּשׁוֹרֵה מְחַשֵּׁשׁ שֶׁתִּמְעַד  
וְתִפֵּל לְקַרְקַע;  
מְמַזְג הַכְּרוֹת וּמְבַלִּיעַ כָּל אוֹת,  
וְכוֹבֵל הַגָּאִים כְּמוֹ בְּשִׁלְשָׁלוֹת  
הַדּוּקוֹת עַד דְּכָא!

מֵהֵיּוֹם בּוֹ נוֹדְעָה עֲצֻלוֹתָהּ בְּרַכִּים  
הַסֵּתֵלְקוּ לְבַלִּי שׁוֹב הַשִּׁירִים הַטּוֹבִים  
וְיִצְאוּ לְגִלוֹת.  
זֶה כְּבָר אֶלֶף שָׁנִים שֶׁפָּרְנָסוֹס כְּמוֹשׁ,  
וְהַשֶּׁכֶל מוֹטָל לוֹ, בְּטַל מְשֻׁמוֹשׁ  
וְנִדְוֵן לְדִלוֹת.

הַתְּעוֹפֵף לוֹ גַם פִּגְסוֹס, טָס וּפָרַח,  
וְהַמּוֹזוֹת עֲזָבוּ אֶת פְּלִגְן הַמִּבְרֶךְ  
וּנְשָׂאוֹ קוֹל קִינָה.  
בְּרֵאוֹתָן אֶת מְבוּעַ הַשִּׁיר הַחֲרֵב  
וְאִפּוּלוֹ נוֹטֵשׁ אֶת נִבְלוֹ הָעָרֵב,  
הַשְּׂבֵתָה כָּל רֵנָה.

צָעַק מִכָּל הַבְּמוֹת, הוּ חֲרוּז רְעֻבָתָן!  
עֲדֵנִי עֲדָנִים לֹא נוֹלֵד אֵף פִּיטֹן  
שְׂיָאָה לוֹ עֲטָרָה.  
בְּזוֹרִים שֶׁל דְּפָנָה לֹא תִכְתֵּר יִצְיָרָה,  
בְּשִׁבְחִים וְהַלֵּל לֹא תִזְכֶּה אֵף שׁוֹרָה,  
וְאֶתְנֶה גּוֹעֲרָת;

מִגִּפַּת הַחֲרוּז לֹא פִגְעָה בֵּינוֹן.  
יִנְיִית עֲלִיזָה! מְזֻמּוֹרָה לֹא נָנוֹן  
בְּחֲרוּז שֶׁל אֹלֶת.  
אֵךְ לְטִינִית, מְלַכֶּת כָּל שֶׁפָּה וְלִשׁוֹן,  
שֶׁכָּחָה זֶה מִכְּבָר אֶת הוֹדָה הָרֵאשׁוֹן –  
הִיא כְּעֵת מַחְלָלָת.

אִימָתִי, אִימָתִי שׁוֹב תּוֹרִיק הַגְּבֻעָה  
וְתַבֵּל עֵיפָה שׁוֹב תִּינִיק לְשִׁבְעָה  
כְּשִׁרוֹנוֹת אִיתָנִים,  
עַל מְנַת לְהָשִׁיב אֶת אִפּוּלוֹ לַיָּזוֹר,  
אֶת הַמּוֹזוֹת לְמוֹחַ, לְהִיּוֹת לוֹ לְעֹזָר,  
כְּמוֹ לְפָנִים?

לְשׁוֹנוֹת חֲדָשׁוֹת, עֲנִיּוֹת בְּמַלִּים  
וְחִסְרוֹת מְתִיקוֹת מִפֶּכֶה בְּצִלְלִים  
אוּ מִשְׁקַל לְתַפְאֶרֶת —  
הִחְרוֹז הָעֵרִיץ הַתְּעַלְל בֶּן כָּל כֶּהֱ,  
עַד אֲשֶׁר הַדּוֹבֵר בֶּן מִזְמַן כִּכְר שְׂכַח  
כָּל צְוֹרָה אַחֲרָת.

יוֹצֵרָה הָרֵאשׁוֹן — לֹי יְבוֹא בּוֹ רֶקֶב!  
לוֹ תֵאָחַז בּוֹ עֵוִית! לוֹ יִמְקוּ פְּרָקִיר!  
לוֹ תִכֶּה בּוֹ צְרַעַת!  
יִצְרְמוּ הַגָּאִים עוֹד בְּסֵד מִשְׁקָלָם,  
יִלְחַמוּ בִּינֵיהֶם עוֹד מִלְחַמַת עוֹלָם  
הִחְרוֹז וְהַדְעַת!

יוֹצֵרָה הָאֲרוּר — לוֹ תֵאָבֵד בִּינְתוֹ  
כְּשִׁיבָהָה בְּגִדוֹל שְׁפִשָּׁה לְאֵטוֹ  
בְּרִגְלָיו הַרְזוֹת;  
כְּטַפֵּשׁ מְטַפֵּשׁ לְעוֹלָם יוֹדַע,  
וְכָל זֹאת מִכִּיּוֹן שֶׁהִיא מוֹלִידָה  
שֶׁל אֶסְכוּלָה כּוֹזֵאת.

צור ארליך, יליד ירושלים, 1974.  
 כותב ועורך בשבועון "מקור ראשון",  
 ומאז 1998 מפרסם שם טור שירי-  
 אקטואלי שבועי. ספרו "הארץ  
 המאובטחת" (2005) כולל מבחר  
 משיריו אלה. מוסמך האוניברסיטה  
 העברית בספרות עברית.



תצלום: שימי נכטיילר

סיון בסקין, ילידת ליטא, 1976.  
 מתגוררת בתל אביב. בוגרת הטכניון.  
 עובדת כמנתחת מערכות מידע.  
 בשנים 2001-2005 פורסמו שירה  
 בכתבי עת רגילים ומקוונים שונים.  
 מרבה להופיע בקריאת שירה.  
 תירגמה את הרומן "סיפורה של  
 סוניצ'קה" מאת מרינה צוואייבה  
 (אחוזת בית, 2005). ספר שיריה  
 הראשון, "יצירה ווקאלית ליהודי, דג  
 ומקהלה", ראה אור בתחילת 2006  
 בהוצאת אחוזת בית.



עמנואל גלמן, יליד קייב, מתגורר  
 בירושלים, חי על התפר שביניהן. פסל  
 וצייר, לרוב מפסל בסגנון פיגורטיבי  
 ולרוב מצייר עירום נשי. מתרגם  
 מרוסית לעברית, בעיקר שירה. משנת  
 2003 משמש כעורך האמנות של כתב  
 העת "כרמל" ומפרסם בו תרגומים  
 ומסות על אמנים ועל אמנות. בשנתיים  
 האחרונות שקד על הכנת הספר "חליל  
 המרזבים, על יצירתו המוקדמת של  
 ולדימיר מיאקובסקי" (עורך הספר:  
 פטר קריקסונוב. הוצאת ידיעות  
 אחרונות, ספרי חמד, ספרי עליית  
 הגג). הספר יראה אור בתחילת 2007,  
 ויכלול מבחר שירים, פואמות, מחזה  
 ורשימות מן השנים 1912-1918.



עמנואל גלמן ודיוקן האב,  
 תצלום: אירנה צייטלין

אמוץ גלעדי, יליד ירושלים, 1981.  
 מתגורר בפריז. פירסם מאמרי  
 ביקורת, תרגומים וסיפורים קצרים  
 במוסף "תרבות וספרות" של עיתון  
 "הארץ" ובכתב העת "קשת החדשה".  
 בין הספרים שתירגם מצרפתית:  
 "הדינמיקה של הקפיטליזם" מאת  
 פרנאן ברודל (רסלינג, 2005), "גזע,  
 היסטוריה, תרבות" מאת קלוד  
 לוי-סטרוס (רסלינג, 2006), ומבחר  
 משירת מקס ז'קוב, "נסיים אמיתיים",  
 יחד עם אורי הולנדר (הוצאת קשב  
 לשירה, 2006).



אורי הולנדר, יליד תל אביב,  
 1979. ספר מסותיו "מְרשומות יריד  
 הקסמים" (2003), תרגומו לשירת  
 א"א קאמינגס (2003) ולמבחר  
 משירת מקס ז'קוב ("נסיים אמיתיים",  
 יחד עם אמוץ גלעדי) וספר שיריו  
 "הפסנתר הנודד" (2005) ראו אור  
 בהוצאת קשב לשירה.



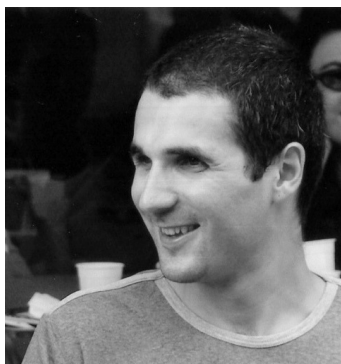
רומן וטר, נולד בלטביה הכבושה  
 בידי ברית המועצות ב־1982  
 והגיע לישראל עם משפחתו בגיל  
 שמונה. סיים לימודי תואר ראשון  
 בתולדות המזרח התיכון ודת  
 האסלאם באוניברסיטת תל אביב.  
 עובד כתאורן בתיאטרונים צוותא  
 וידישפיל, ועוסק בתרגום שירה  
 ופרוזה מרוסית לעברית ובפעילות  
 פוליטית. משמש סגן-עורך בכתב  
 העת "עמדה".



תצלום: לוטוס אתרוג



יולי ורשבסקי, יליד מוסקבה,  
1978. מתגורר בתל אביב. בוגר  
החוג לתורת הספרות הכללית  
באוניברסיטת תל אביב. שיריו  
פורסמו לראשונה בספר "הייו של  
השחקן" (ספרא, 2005) ובכתב העת  
"מאזניים". נשוי לנועה ואב ליותם.



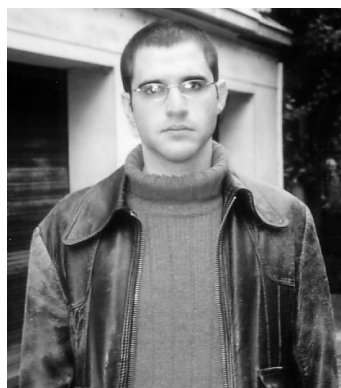
רועי חן, יליד תל אביב, 1980.  
"סוסי הדיו", רומן הביכורים שלו,  
ראה אור בשנת 2005 בהוצאת  
הקיבוץ המאוחד. בשנת 2007  
יראה אור קובץ סיפורים פרי עטו,  
"תל של אביב". מחזותיו: "שושנת  
יריחו" (תיאטרון מלנקי-תמונע)  
ו"ריקוד לבן" (פסטיבל עכו, 2004).  
בין תרגומיו: "אני אוהב לשבור  
לאנשים את הפרצוף!" מאת דניאל  
חארמס (ספרית מעריב, 2003),  
"הזר" על פי אלבר קאמי (תיאטרון  
מלנקי-תמונע, 2004), "סיפורי  
קולימה" מאת ורלאם שלאמוב  
(ידיעות אחרונות, 2005), "וריאציות  
לתיאטרון ולתזמורת" (תיאטרון  
גשר, 2005), "גן הדובדבנים"  
(תיאטרון גשר, 2006) ו"רוויזור"  
מאת ניקולאי גוגול (תיאטרון  
תמונע, 2006). תרגמו ל"אנשים  
עניים" מאת פ"מ דוסטויבסקי יראה  
אור בשנה הקרובה. בימים אלה  
שוקד על כתיבת רומן חדש.



מתן חרמוני הוא בוגר החוג לפילוסופיה באוניברסיטה העברית והחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. מלמד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, וכותב עבודת דוקטורט העוסקת במקומה של אמריקה בספרות ובמחשבה של תקופת התחייה בספרות העברית.



דורי מנור הוא יליד תל אביב. ספרו שיריו "בריתון" ראה אור ב-2005 בהוצאת אחוזת בית. שני ספריו הקודמים הם "מיעוט", קובץ שירים ותרגומי שירה (הקיבוץ המאוחד, 2001), ו"אלפא ואומגה", לברית שכתב עם אנה הרמן לאופרה, שהועלתה על במת האופרה הישראלית בחורף 2001 (הקיבוץ המאוחד, 2001). בין תרגומיו: "פרחי הרע" מאת שארל בודלר (הקיבוץ המאוחד, 1997), "הגיונות מטפיזיים" מאת רנה דקארט (ידיעות אחרונות וספרי עליית הגג, 2002), "הספלין של פריז, שירים קטנים בפרוזה" מאת שארל בודלר (ידיעות אחרונות, 1997), "חזיון התעתועים של דוקטור אוקס" מאת ז'ול ורן (אחוזת בית, 2004), "מכתבים ללואיז קוליה" מאת גוסטב פלובר (המעורר, 1998), "גני העדן המלאכותיים, על היין, החשיש והאופיום" מאת שארל בודלר (ידיעות אחרונות, 2003) ו"קנדיד" מאת וולטר (ידיעות אחרונות וספרי פן, 2005). בשנה הקרובה יראה אור תרגומו ל"לבי במערומיו" ול"חזיונים", יומניו האישיים של שארל בודלר.



רויאל נץ, יליד תל אביב, 1968.  
פרופסור ללימודים קלסיים  
ולפילוסופיה באוניברסיטת סטנפורד  
בקליפורניה. פירסם את ספר השירה  
"עדיין בחוץ" (שופרא, 1999), וכן  
ספרים העוסקים בצדדים שונים  
של ההיסטוריה התרבותית, שרובם  
ראו אור בהוצאת אוניברסיטת  
קיימברידג'. מאמריו תורגמו  
לגרמנית, לצרפתית, לאיטלקית,  
לרוסית וליפנית.



רונן סונים, יליד ישראל, 1972.  
מתגורר בפתח תקווה. ערך את  
הגיליון העברי של כתב העת  
הישראלי-רוסי "מפתח הלב"  
(הוצאת בסדר בסיוע הקיבוץ  
המאוחד, 2001). פירסם תרגומי  
שירה ומאמרים בעיתון "הארץ"  
ובכתבי עת שונים. תירגם מרוסית  
את הרומן "ההגנה של לוז'ין" מאת  
ולדימיר נבוקוב (הספריה לעם, עם  
עובר, 2006). כתובת הבלוג שלו:  
<http://antinous.livejournal.com>



משה סקאל, יליד תל אביב, 1976.  
פירסם קובץ סיפורים קצרים,  
"התרחיש" (הקיבוץ המאוחד,  
1997), ורומן, "האי אני" (ידיעות  
אחרונות, 2001). פירסם שירים  
ותרגומי שירה במוסף "תרבות  
וספרות" של עיתון "הארץ". רומן  
פרי עטו, "אחיך אליך, אחיך",  
ראה לאחרונה אור בסדרת "פרוזה"  
של הוצאת ידיעות אחרונות.  
כתובת הבלוג שלו:  
<http://www.notes.co.il/sakal>



אנה עדי, ילידת מוסקבה, 1977.  
 חיה בישראל מאז 1991. מתגוררת  
 בראשון לציון. בוגרת החוגים  
 לכלכלה ולחשבונאות באוניברסיטה  
 העברית. עובדת כרואת חשבון.  
 סיפורה הראשון ראה אור בגיליונו  
 השני של "הו!".



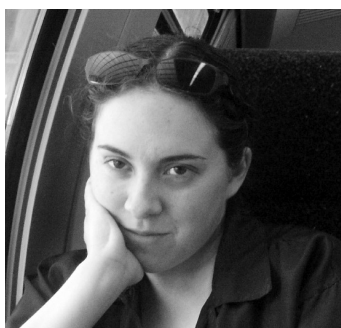
פטיה (פיוטר) פֶּתָאח, יליד קייב,  
 אוקראינה, 1978. חי בישראל  
 מאז 1988. משורר הכותב ברוסית  
 ובעברית. עוסק גם במיצגים ובשירה  
 חזותית. ב-1997 החל לפרסם  
 משיריו ברוסית. פירסם בכתבי  
 העת "מפתח הלב", "נקודתיים",  
 "סטטוסקופ" (פריז) ו"מגזניק"  
 (ניו יורק), וכן באסופות "סימורג"  
 (ירושלים, 1997), ו"ויליס  
 האובד: שירה רוסית בגולה"  
 (מוסקבה, 2004). לומד לתואר שני  
 בפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב.



נסים קלדרון, יליד תל אביב, 1947.  
 היה בין עורכי כתבי העת "סימן  
 קריאה" ו"מקרוב". מלמד במחלקה  
 לספרות עברית באוניברסיטת  
 בן-גוריון בנגב. ספרו האחרון,  
 "פלורליסטים בעל כורחם, על ריבוי  
 התרבויות בישראל", הופיע ב-2000.  
 עורך סדרה של מפגשים בין שירה  
 למוזיקה במועדון "לבונטין 7" בתל  
 אביב.



מעין רוגל, בת 26, בוגרת מסלול תסריטאות בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה על שם סם שפיגל בירושלים. בוגרת סדנאות הכתיבה של מתא"ץ. עובדת כתסריטאית עצמאית. סרט תיעודי בכימויה, "סרט של משוטטים", מוקרן בימים אלה בסינמטקים ברחבי הארץ. מתפרנסת כמאמנת באמנויות לחימה.



ננו שבתאי, ילידת ירושלים, 1975, כותבת שירה, תסריטים ומחזות. בוגרת "סמינר הקיבוצים" במגמות משחק ובימוי. סיימה בהצטיינות לימודי תסריטאות בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה על שם סם שפיגל בירושלים. כתבה את המחזה "להגיד מותר הכול" (2001), שהועלה באנסמבל התיאטרון העירוני הרצליה בכימויו של גדליה בסר. בין המחזות שביימה: "קורבנות החובה" מאת אז'ן יונסקו, בהפקת הזירה הבינתחומית (2006) ו"שלוש אחרות" מאת אנטון צ'כוב (קברט תל-אביבי, פסטיבל "קולה של המילה" 2005). ספר שיריה "ילדת הברזל" ראה אור ב-2005 בהוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, והקנה לה את פרס אקו"ם ליצירת ביכורים.



תצלום: נתן רביר