

הוֹ!

כתב עת לספרות

גיליון 6, נובמבר 2007, כסלו תשס"ח

אחוזת בית, הוצאה לאור
מו"לית: שרי גוטמן

הו!, כתב עת לספרות
גיליון 6

Ho!, Literary Magazine
Editor: Dory Manor

© 2007 כל הזכויות שמורות למערכת הו!
ולאחוזת בית, הוצאה לאור, מרמורק 5, תל אביב 64254

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

העטיפה: היירונימוס הקדוש, פטרון המתרגמים. תחריט של אלברכט דירר
עיצוב העטיפה, סדר ועימוד: דור כהן
נדפס בישראל תשס"ז, 2007 Printed in Israel



הוצאתו לאור של גיליון זה הסתייעה
בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

פרו יחוש רבינוביץ
לשונות תל אביב 1977

במענק מטעם קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב

ובסיוע שגרירות צרפת בישראל, המכון הצרפתי בתל אביב ותוכנית בן-יהודה
Publié avec le soutien de l'ambassade de France en Israël – Institut Français de
Tel-Aviv – programme Eliezer Ben Yehuda

עורך: דודי מנור
מערכת: סיון בסקין, משה סקאל

מען המערכת:
ho_poetry@yahoo.com

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

תוכן העניינים

138	יונתן תובל אמריקה בידי של אל מלא חמה, על ג'ונתן אדוורדס	9	על "הו!" 6
		13	מאיה ערד Fail Better
		57	פול ואלרי בית הקברות הימי, תרגום כפול והערות, מצרפתית: דורי מנור
143	אורי הולנדר הינדע בחושך פלאה, פאול צלאן וצ'סלב מילוש קוראים בתהלים פה	86	נמרוד בר-עם סוטרת הלב
151	שמעון בוזגלו טרה סנקטה (או: פֶרְסֶקוֹ ירושלמי נאיבי)	89	אמיר בקר ארבעה שירים
157	ננו שבתאי שני שירים	93	שחר-מריו מרדכי שלושה שירים
160	צביקה שטרנפלד ארבעה שירים	96	ראיון מיוחד ל"הו!" עם המשורר והסופר הצרפתי ז'אק רובו, מראיין: ז'יל רוֹזֵיה
162	נדב ליניאל שלושה שירים	108	דרור משעני מה אנחנו עלולים לגלות אם נקרא סיפור בלשי פעמיים?
164	דן מירון פרדוקס התקשורת בשירת ביאליק, על כפל התדרים של המשורר בקליטת היצירה ובהפצתה		עיון מחודש בצמיחת הסיפור הבלשי ובשגשוגו
196	סיון בסקין מסעו של יונה	121	אלמוג בָּהַר ארבעה שירים
202	יוסי גמזו דם בשלג, במלאות 170 שנה למותו של גדול משוררי רוסיה	125	פאר פרידמן שלושה שירים
224	אלכסנדר ס' פושקין מוצרט וסליירי, מרוסית: רועי חן	127	רוברט וייטהיל חור התולעת, פרק ראשון מתוך הפואמה "חומרי גלם"
	משתתפי הגיליון	133	ג'ונתן אדוורדס חוטאים בידיו של אל מלא חמה, דרשה (קטעים נבחרים), מאנגלית: ערן שועלי

על "הו!" 6

"יוחאי נראה נבוך משהו כשקם לדבר. זה נשמע מוזר, אמר, אבל הוא מרגיש את עצמו קרוב לאייר הר נבו. כן, הוא מודע לגודל הפרדוקס. הרי המבקרם חוזרים ומדגישים תמיד שהמרד שלו מופנה בראש וראשונה כלפי אייר ובני דורו. [...] אומרים שאייר, יחד עם אחרים, עשה מהפכה בשירה העברית. הסיט את הזרם משירה של פתוס ותופים לעבר שירה מינורית, אישית, משוחררת מכבלים של תוכן וצורה. אומרים שהשירה שלו עצמו היא התרסה כנגד בני דורו של אייר בעצם היותה שקולה וחרוזה, ושהיא מקדשת להכעיס את כל מה שניסה אייר לנתן. הוא אינו מרגיש כך. מבחינתו, זהו המשכם הטבעי של הדברים. אילו היה כאן אייר היום, הוא משוכנע שהיה מעדיף לראות צעירים מורדים, במירכאות, ממש כמוהו עצמו בזמנו, ולא חבורת אפיגונים המתרפקת על מהלך מלפני שני דורות."

הציטוט שלעיל לקוח מן היצירה הפותחת את הגיליון הנוכחי: נובלה מאת מאיה ערד, Fail better. במרכזה – סיפורו של שביט הר נבו, מתרגם שירה מחונן ובנו של משורר ידוע בן דור שנות החמישים, ומערכת היחסים שלו עם נוגה, אחותו-למחצה. מבחינות רבות, זהו סיפור מפתח על עולם השירה הישראלי ועל מאבק הדורות שבו. קשה שלא להתפתות ולתהות תוך כדי הקריאה אילו משוררים או מתרגמי שירה (או, לכל הפחות, אילו אב-טיפוסים שלהם) עומדים מאחורי דמויות כאייר ושביט הר נבו, יהודה איש שלום או יוחאי נבות. עם זאת, ברור כי משמעותה של הנובלה הזאת חורגת בהרבה מן הממד הרכילותי. מאיה ערד עורכת כאן ניסיון מרתק לטוות עלילה סביב אמנות תרגום השירה והכתיבה "בעקבות", ותרגום שיריהם של הורטיוס או של סמואל בקט (שאף תרם לנובלה את שמה) בידי גיבורי הסיפור הוא חלק אורגני ומשמעותי בעלילה. "רק המורים מתרגמים מדויק!", מכריז אייר הר נבו באוזני בנו. "כמו איזה צייר רחוב שמצייר פורטרט שיהיה 'רומה'. בשביל לתרגם מדויק צריך מילון, [...] אבל רק משורר באמת כותב את השיר מחדש."

מחשבות על מלאכת התרגום השירי ועל היחס שבין מקור לתרגום עומדות – בווריאציות שונות – במרכזן של כמה וכמה יצירות נוספות בגיליון. "בית הקברות הימי", שירו הגדול של פול ואלרי, מובא כאן בתרגום כפול, שירי ו"מילולי" (מאת הח"מ). תרגום כפול זה מלווה בהערות רבות, הנוגעות להכרעות התרגומיות ולהיבטים שונים של המעבר בין השפות. וכדברי

המבוא: "אם תרגום שירה – כמאמר הקלישאה הרווחת – כמוהו כ'נשיקה מבעד למטפחת', הרי שכאן ביקשתי למקד את המבט בסיביה ובתפריה של המטפחת הזאת, ליטול דגימות אחדות משיירי הרוק והתאוה שנותרו טבועים בה – ואולי ללמוד כך גם משהו על טבעה של הנשיקה."

המשורר, הסופר והמתמטיקאי הצרפתי ז'אק רובו, בכיר חברי קבוצת "אוליפו" כיום, העניק ל"הו!" ריאיון מיוחד, שערך עמו הסופר הצרפתי ז'יל רוזיה. רובו, שאינו דובר עברית, תירגם לאחרונה לצרפתית את ספר קהלת בשיתוף פעולה עם חוקר מקרא המתמחה בשפות שמיות. בריאיון הוא מדבר על תרגום זה ומספר על חבורת "אוליפו" (ראו מדור מיוחד על "אוליפו" בגיליון 3 של "הו!"). "אנחנו בהחלט נסמכים על המסורת", הוא אומר בהתייחסו לחבורה ספרותית ייחודית זו, שעם חבריה נמנו סופרים כז'ורז' פֶּרְקֶה, רֶמוֹן קֶנוֹ ואיטָלוֹ קלווינו. "למשל, אנחנו עשויים להמשיך ולכתוב שירה בחרוז ובמשקל, אנחנו משתמשים הן בצורות עתיקות והן בצורות חדשות, ולדידנו אין שום נתק ביחס לשירת העבר. לומר אם לאוליפו יש תרומה כלשהי לספרות העכשווית? ניתן יהיה לומר דבר כזה רק בעוד חצי-מאה. היום זאת תהיה קביעה חסרת פשר. על כל פנים, זוהי קבוצה שעובדת."

הזיקה שביין מקור לתרגום היא נקודת משען מרכזית גם בשיריהם של נמרוד בר-עם, של אלמוג בָּהָר ושל אמיר בקר. נמרוד בר-עם, המפרסם בגיליון זה לראשונה משירתו, כתב יצירה עברית, הנסמכת כמקור השראה על "סוטרת הלב" הבודהיסטית ובנויה כמוה מסדרה ארוכה של שלילות, היוצרת תחושה של מערבולת מושגית ורגשית. אלמוג בהר, משתתף חדש ב"הו!", נסמך בארבעת שיריו המתפרסמים בגיליון זה על קֶנְטִיגֶס (שירים ליריים) בספרדית-יהודית וכן על המסורת עתיקת הימים של הפיוט העברי המזרחי. אמיר בקר מפרסם אף הוא ארבעה שירים, ובהם שני שירים "בעקבות": הוּוּלְגֶל "תורה גדולה", הנסמך על One Art של המשוררת האמריקנית אליזבת בישופ, והפֶּנְטוֹס "מחול ערפיים", הנסמך על "הרמוניית הערב" של שארל בודלֶר (על מבנה הוּוּלְגֶל והפֶּנְטוֹס ראו בהערות שבשולי שיריו של בקר).

אורי הולנדר כותב במסתו "הַיְיִדֵּעַ בחושך פלאך?" על הזיקה בין יצירתם של שניים מחשובי המשוררים במחצית השנייה של המאה העשרים – פאול צלאן היהודי כותב הגרמנית וצ'סלב מילוש הפולני – למזמור פח, אולי הקודר שבכל מזמורי תהלים. קריאתם של שני המשוררים בפרק זה – בתרגום מן העברית, כמובן – מעלה כמה שאלות עקרוניות כדבר המקום שתופסת בשירתם האמונה (או האי-אמונה), ואולי גם כדבר עצם האפשרות לכתוב שירה.

רועי חן, המלווה את "הו!" מגיליונו הראשון, מפרסם הפעם תרגום חדש ועדכני למחזה "מוצרט וסליירי", אחת מארבע "הטרגדיות הקטנות" שכתב אלכסנדר ס' פושקין בשנת 1830. בעקבות טרגדיה מפורסמת זו, המגוללת את האגדה בדבר רציחתו של מוצרט ביד עמיתו אכול הקנאה, המלחין אנטוניו סליירי, כתב בשנת 1979 המחזאי הבריטי פיטר שפר – באנגלית – את המחזה "אמדיאוס". בצמוד לתרגומו של רועי חן רואה אור בגיליון זה הפואמה "דם בשלג" מאת יוסי גמזו – שיר עלילתי מקורי, המוקדש לדמותו של פושקין, במלאות מאה ושבעים שנה למותו בדו-קרב.

"חוטאים בידיו של אל מלא חמה" (1741), דרשתו של המטיף ג'ונתן אדוורדס, היא אחד הטקסטים בעלי ההשפעה הרבה ביותר על הימין האמריקני האוונגליסטי העכשווי, אך זוהי גם יצירה בעלת עוצמה ייחודית ואיכויות פורמליות ואסתטיות לא מבוטלות. ערן שועלי תירגם קטעים נבחרים מדרשה מפילת אימה זו, ויונתן תובל צירף לה אחרית-דבר, הממקמת אותה בהיסטוריה הדתית של ארצות הברית ומצביעה על הקשר בין "ההתעוררות הגדולה" (the Great Awakening) מן המאה השמונה-עשרה – תנועה דתית, ש"חוטאים בידיו של אל מלא חמה" היא ללא ספק הביטוי הספרותי העז ביותר שלה – לבין המלחמה נגד "ציר הרשע", מבית מדרשו של ג'ורג' בוש.

רוברט וייטהיל (בשן), משורר עברי החי וכותב במרילנד שבארצות הברית, הוא משתתף קבוע ב"הו!" למן גיליונו השני. לאחרונה פירסם וייטהיל (בשן) את ספר שיריו השלישי, "אחרי השתיקה", ובכך שם קץ לעשרים ושש שנים של התנזרות מפרסום ספרים. בגיליון הנוכחי רואה אור פרק מתוך פואמה אוטוביוגרפית פרי עטו, "חומרי גלם". משתתפת ותיקה אחרת, סיון בסקין, מפרסמת אף היא יצירה בעלת ממדים פואמתיים: "מסעו של יונה", שיר עלילתי בארבעה פרקים, שהוא גרסה מעודכנת לסיפור בריחתו של יונה הנביא. שמעון בוזגלו, הידוע בדרך כלל כמשורר וכמתרגם מיוונית, מפרסם ב"הו!" בשנית יצירת פרוזה דווקא: "טְרַה סְנֶקְטָה (או: פְּרֶסְקוּ ירושלמי נאיבי)". עוד כלולים בגיליון שירים פרי עטה של ננו שבתאי, וכן שיריהם של ארבעה משתתפים חדשים נוספים: נדב ליניאל, שחר-מריו מרדכי, פאר פרידמן וצביקה שטרנפלד.

דן מירון, בכיר חוקרי הספרות בישראל, עשה את "הו!" – לגאוותנו – במה קבועה לפרסום מאמריו. בגיליון זה מקדיש פרופ' מירון את מאמרו ל"פרדוקס התקשורת בשירת חיים נחמן ביאליק" – מאמר שבו הוא מבקש לבחון את שירת ביאליק מנקודת ראות חדשה ולהציע מתווה למה שניתן לכנותו ה"אישיות"

התקשורתית של המשורר, כפי שהיא משתקפת ביצירתו ומעצבת אותה. דרור משעני מפרסם בגיליון הנוכחי מסה, שכותרתה: "מה אנחנו עלולים לגלות אם נקרא סיפור בלשי פעמיים?", ובה הוא מגיב בין השאר למסתו של דן מירון על הסיפור הבלשי, שהתפרסמה בגיליון 3 של כתב העת. "ניסיונו של דן מירון לשוב ולקבוע את קווי הגבול בין הסיפור הבלשי 'הבידורי' ל'סיפור הבלתי-בידורי', " כותב משעני, "וקביעתו בדבר 'דלותו היחסית של העולם המעוצב ברומן הבלשי', אינם יכולים להיות רחוקים יותר מן האמת." וכך מגדיר משעני את טבעו של הסיפור הבלשי: "הצורה הנחשבת בטעות להתגלמות של הליניארי, והיא בעצם המעגלית מכולן; הצורה הנחשבת לסמלו של הרציונלי, והיא מאפשרת בעצם לחוות את ההתפוררות של אפשרות המשמוע והפרשנות."

כתובתנו: ho_poetry@yahoo.com. לדיסק "הו!" בהופעה חיה ניתן להאזין בכתובת: www.frido.co.il. תודתנו נתונה לאנשי "אחוזת בית" – שרי גוטמן, חנן אלשטיין וענת סולל, לאנשי עמותת "הו!", ובראש וראשונה לאמיר בקר, לאביעד אליה ולרוברט וייטהיל (בשן), וכן לטובי נתן ולרוזלין דרעי משגרירות צרפת, וכתמיד – לשרה שריג האחראית לניקוד ולהתקנה ולדור כהן המעצב הגרפי.

ד"מ

מאיה ערד Fail Better

1

"...בלב הולם התדפקה על הדלת. השקט הטורד מן העבר השני העכיר את רוחה. האומנם שכח את פגישתם? היא המתינה עוד רגע בטרם אזרה עוז. באצבע חרדה הקישה קלות על הדלת. דלת פשוטה, חלקה, אפרורית. רק עינית זעירה, ומעליה לוחית פלסטיק שחורה, שאותיות לבנות חרותות בה: ש' בן נון. כמה היטב הכירה את האותיות האלה: ש' בן נון. שבתאי בן נון. אחיה..."

שוב התבוננה בדלת, מהססת אם עליה לנקוש בשלישית. צלילי הסימפוניה התשיעית של בטהובן נשמעו מעברה השני של הדלת. ודאי הוא טרוד אצל שולחן הכתיבה שלו, שקוע כל כולו בעבודתו, נסחף בצלילי המוזיקה המלווה אותו תמיד. רק משעמדה לנקוש בשלישית, נשמע קול צעדי ההחלטיים, הנמרצים. היא יכלה לדמינו נטרד משולחן העבודה שלו, ממחר לעבר הדלת, מוחה טיפות זיעה ממצחו במטפחת הברד המעומלנת שלו, מעביר יד על פרחתו, שבמרכזה כבר התנוססה קרחת קטנה, מבהיקה..."

תמיד הוא מדמיין את הרע מכול. ומי יאשים אותו? ממילא לרוב הרע מכול הוא שמתרחש. למעשה, כבר התרחש. צלצול הטלפון הפריע את שנת הבוקר שלו והתערב בקרני השמש של ראשית הקיץ שחדרו מחרכי התריסים. מתוך ספק חלום הקשיב להודעה המתנשמת, החנוקה, שהשאירה על המשיבון אחותו הצעירה, אחותו למחצה. עד שהתהפך והתייסר בקורי יקיצה, שמע את טריקת הניתוק. עשר ארבעים, התנחם כשקירב אל עיניו את השעון המעורר. בידו הימנית הרכיב את משקפיו, ואז העביר בלי משים את האצבעות בכלוריתו המלאה, הסמיכה, המשובצת רצים של כסף, וישב, נרפה, עוד רגע על קצה מיטתו, בטרם יגרור את עצמו אל המטבח ויפעיל בדרכו את המשיבון.

שתיקה קצרה, כאילו נמלכה בדעתה אם להשאיר אחריה הודעה. קול המים הזורמים, ששטף בהם את קנקן הקפה, החריש את דבריה. הוא הניח את שלושת חלקי הקנקן השטופים על השיש, מחה את ידיו בתחתוני הבוקסר שלגופו וניגש אל הטלפון לשמוע שוב את ההודעה. "שביט?.." שמע את קולה בעודו ממלא את האבקה החומה, הטחונה גם, במקומה המיועד. "אתה

כבית? אני בתל אביב... הוא הבריג את חלקו העליון של הקנקן בכל כוחו, הניח אותו על הכיריים וגישש אחרי גפרורים במגירת המטבח. "אם אתה כבית, תענה, טוב? אני בתל אביב היום, ו..." פתאום השתנה גון קולה, לא עוד רהוי ומהוסס: "אני אעבור אצלך היום בערב. אם לא תהיה, אני אשאר לך משהו בארון חשמל." סוף סוף מצא חפיסת גפרורים כמעט מלאה, על אף שפס הגופרית שבצד הקופסה היה כבר שחוק למדי. פעמיים-שלוש חיכך את הגפרור בכל כוחו עד שהעלה ניצוץ. "זה סיפור..." שוב נסוג קולה לקדמותו, "סיפור אוטוביוגרפי. אני מקווה שיעניין אותך לקרוא..." ואז, בבת אחת, צנח, רפה: "טוב, ביי."

כעת, בעודו יושב על הכיסא במטבחו וממתין למים שיתאדו ויזרמו מעלה, דרך האבקה, עד שישובו למצב הצבירה המקורי שלהם כקפה, החל לשער את גודל הצרה. סיפור אוטוביוגרפי. והרי הוא יכול לשער בדיוק מה כתוב בו: "הוא פתח את הדלת, סוקר בעיון את דמותה. בנימוס מופלג הזמין אותה להיכנס, אולם מבטו היה קצר-רוח. מדוע היא מופיעה אצלו מבלי להודיע מראש? מה רצונה? היא התיישבה מולו בחדר העבודה הספון ספרים, חרדה, לא מעזה להביע את משאלתה בפניו. בתיק הצד הקלוע שלה המתינו כל העת, כעדים אילמים, הדפים שאמרה לתת לו: סיפורה, פרי עטה, שכתבה בדם לבה..."

כפפון הקפה העיר אותו משרעפיו. הוא כיבה את האש, מיהר לאחוז בידית הקנקן במגבת, לבל ייפּוּוה, ותר אחר כוס נקייה. שתכתוב, חשב לעצמו, בעודו עוקב אחר קוביית הסוכר המתמוססת בתחתית הכוס. שתכתוב מה שהיא רוצה. שתנסה לפרסם אפילו, גיחך לעצמו ולגם מהקפה. אילו רק ידע מה כופה אותה להראות לו את מה שהיא מכנה בהנאה אווילית סיפור אוטוביוגרפי.

מגיע לו. כי הוא הבטיח לה. כי לפני שלוש שנים התחייב שיקרא, בבוא היום, כל מה שתבקש. רק לא עכשיו, הודיע לה אז, כשישבה מולו במדיה ספוגי הגשם, הצמודים לגופה. לא כרגע. הוא אינו מאמין בכתיבה של גיל ההתבגרות. והרי טכנית היא עדיין בגיל ההתבגרות, הסכיר לנערה שהביטה בו, מתאמצת לכסות על עלבונה, ומי כתב משהו ראוי לשמו בגיל ההתבגרות? נו, טוב, פסק, אולי ארתור רמבו... אבל ככול שהתאמץ, לא הצליח לעמוד בתחינה האילמת, במבטה העגום, המאוכזב — וכך מילכד את עצמו, מישכן את עתידו בתמורה לרווחה רגעית. אין טעם שיקרא יצירות בוסר של מתבגרת, הודיע לה. הוא אינו מסוגל לעשות הנחות. אם יקרא, יתייחס למה שכתבה כאל יצירה של סופר בוגר. ואז מה? סתם תיעלב. לא חבל?

היא מיהרה לאשר, מהדקת אל גופה את עַמַת הדפים שביקשה לתת לו. כשקמה ללכת, בעודה מתנצלת על שגולה מזמנו, אמר לה: העיקר ההתמדה. לכתוב ולתקן ושוב לכתוב. אם תתמיד, הבטיח לה, אם תמשיך לכתוב, יקרא מה שתיתן לו ויעיר הערות. הוא מתחייב. שתבוא אליו בעוד שנ... לא, תיקן את עצמו. בעוד שלוש שנים.

מי היה מאמין שתמשיך וכתוב. הוא היה משוכנע שתרפה, שתתייאש, ככל אותן תרנגולות-מטילות בנות גילה, שהביצים שדגרו עליהן בשקדנות כזו העפישו ולא הופרו. ואפילו ציין לעצמו בסיפוק, לפני שלושה, ארבעה חודשים, כשנפגשו בבית אָמו, שהנה, חלפו כבר כמעט שלוש שנים מאז הופיעה אצלו, משמע – ניצל. היא דיברה על הסמינר "ויטגנשטיין וראסל", שלקחה בחוג לפילוסופיה – העשרה ללימודי הפסיכולוגיה והספרות – על התנדבותה במעון לנערות חוסות, על תעודת ההוראה שהיא מקווה להשיג בשנה הבאה, "כי מפילוסופיה לא קונים במכולת". הוא היה מרוצה, כמעט. סוף סוף היא הופכת לבן אדם. שום רמז לא היה, שום הקדמה ל"סיפור אוטוביוגרפי".

"כל סיפור הוא אוטוביוגרפי", חיוותה את דעתה לפניו באותו ביקור, לפני שלוש שנים ויותר. "כל סיפור טוב", הטעימה. הוא צימצם את עיניו וחיך מבלי שטרח להשיב.

"עמוס עוז אמר פעם, "ציטטה בהתלהבות, "שכל דבר שהוא כותב הוא אוטוביוגרפי, אפילו אם הוא יכתוב על..."

הוא קטע אותה: "אבא אבן ו..."

"מה, התאכזבה, "אתה מכיר את זה?"

"טוב", סינן, לא מתאמץ להסתיר את לעגו, "רק איזה מאתיים אלף איש קראו את הביוגרפיה של עמוס עוז..."

"אוטוביוגרפיה", תיקנה – מתעלמת או לא מבחינה – ומיד המשיכה: כל הספרים שהיא הכי אוהבת, הם אוטוביוגרפיים. תומאס מאן. דוסטויבסקי. אפילו עגנון, ידוע הרי... וגם השירה. אלה המשוררים שהיא אוהבת. השירה האישית, של הפרטים הקטנים, של חיי היומיום, חיי האהבה. נתן זך, יהודה עמיחי, אייר, אמרה את שמו בפמיליאריות שלא הכיר, ונבהלה לשים סייג: אבא שלך...

והרי זו הבעיה עצמה, הטיח את כוס הקפה הריקה כמעט בשולחן וזיעזע את המשקע הסמיך שבתחתיתה. אילו רק כתבה סיפור אוטוביוגרפי, אילו הסתפקה בחייה במקום להתאמץ וללקט פיסות מחייו שלו. מדוע היא מתעקשת לדחוף את עצמה אל האוטוביוגרפיה שלו, להידחס אל הסדק הצר, להתחכך כתף אל כתף, קרוב ככל האפשר, בבעלה הראשון של אמה, באביו?

"...צעירה מאוד היתה כשהכירה את המשורר הנודע, והוא כבר גבר שבע שנים ונשים, בן קרוב לארבעים. צעירה ופתיה נפלה שדודה בקסמו. לא הועילו אזהרות חברותיה, איומי אביה ואמה. נחושה היתה בדעתה ועקשנית כדרך שרק נערות צעירות מסוגלות להיות: עם הגבר הזה תקשור את גורלה. הוא יאמלל אותה, הבטיחו לה כולם. הוא יחמוס לעצמו את גופה הצעיר, הפורח, את עלומיה, את יופייה, ויותר איתה חסרת כול. והיא? רק חייכה ופיזמה שורה מהשיר האהוב עליה: 'אם יהיה זה שנית — אל יהיה זה אחרת!'"

רטט של אי־נחת עבר בו, כשנזכר באמו מפזמת לעצמה את "וידוי" בעת שתלתה כביסה או חתכה ירקות, מזייפת מעט, בייחוד בצלילים הגבוהים של "אם יהיה זה שנית". בכל פעם מחדש היתה מבעירה את חמתו, לא בגלל הזיוף, אלא מפני שהתעקשה לחתום את השיר ב"כך יהיה עוד ועוד", על אף ששב ותיקן אותה, ואף הראה לה, שחור על גבי לבן, "כך יהיה אות באות". "תחשבי בהיגיון", הציע: "אפילו משורר בינוני כמו פן לא היה כותב 'כך יהיה עוד ועוד', " אבל היא רק חייכה, מחתה את ידיה הרטובות בסינר, ופיזמה, מזייפת, שוב: "יהיה כך, כך יהיה עוד ועוד." אבל כשזה קרה בשנית, זה היה אחרת. אחרת לגמרי. לבעלה השני בחרה גבר קצר־נשימה, שידיו מזיעות תמיד, וקרחתו אינה קודקוד נשר שזוף היטב, כשל אביו, אלא דלילות שֶׁער מדובללת, הפושה בקרקפתו כולה. או שאולי, הירחר לעצמו תוך שפירק את קנקן הקפה כדי לשפות לעצמו עוד ספל, לא היתה הבחירה בידה. מי עוד היה רוצה בה, לאחר שאזרה סוף סוף אומץ לתבוע גט מאביו, שבעת בגידות ונבזיויות, חסרת כול כמעט, ומטופלת, בנוסף, בבן מתבגר? כמעט בהתנצלות הציגה לו את בעלה המיועד, שהושיט לו את ידו הלחה ללחיצה. הוא היה רק בן שלוש־עשרה וכבר גבוה ממנו מעט. ואחר כך ארוחת הערב המשותפת אצל אמו של שרגא, שהתגורר בביתה עד החתונה. החופה בשעת אחר צהריים, במשרדי הרבנות. עוגת הקרם והיין הזול, המתוק, בכוסות פלסטיק. אמו ההרה, בגילה, מבטי הנערים מוכי החטטים בכרסה, הצחקוקים... ואז, שובה

מבית החולים – לבקר אותה שם לא הסכים – עם תינוקת עטופה, קירחת, שפניה הזוערים מנומרים כתמים אדומים. "מה דעתך", ניסתה להתייעץ עמו – חברתה ציפי, יועצת חינוכית, המליצה לה על כך – "שנקרא לה נוגה? אה? שביט ונוגה. יפה, לא?"

"נוגה. שביט ונוגה. הוא מרקיע למרחקים, היא קבועה במסלולה, ושניהם חגים כל העת סביב השמש. שביט, אחיה הגדול. כל חייה נגזר עליה להסתופף בצלו. כמה השתוקקה, כמה כמה כל השנים למילה אחת של חיבה מצדו, למבט אחד מעודד... אולם הוא, נישא ומרוחק, הסתגר בעולמות הרוח, לא שעה מעולם לתחינתה..."

אמו הביטה בו וציפתה לתשובה. הוא נחר בכוז: כאילו אינו יודע שבחרו ב"נוגה" על שם גניה, אמו הזקנה של שרגא, שמכונת פגעה בה זמן קצר אחרי החתונה, וכעבור שבועיים מתה בבית החולים מזיהום שפשט בגופה. "איך שאת רוצה", אמר ופרש משם, לא לשמוע יפחות תינוקות, לא להריח פליטות חלב-אם מעוכל למחצה, לא לראות את אמו פרופת חלוק, חולצת דד סמוק, משובץ נימים כחולות, את בעלה המתבונן במחזה ביראה. פעם, בביקור אצל אביו, העז וביקש ממנו שירשה לו לגור עמו. אמו אמנם לא תאהב את הרעיון, אמר בעורמה, אבל הוא כבר בן חמש-עשרה כמעט, בוגר מספיק כדי לבחור, ואין לו ספק את מי הוא מעדיף. אבל אביו, דג זקן וממולח, אפילו לא התקרב לרחרח את הפיתיון שהשליך לו. הוא העביר את מבטו על פני חדר המגורים הזעיר והרחוס שלו, והשעה לרגע את עינו על הדלת הפתוחה למחצה של חדר השינה, שמצעים התגוללו על רצפתו: "נו", אמר, "תגיד אתה: זה מקום לגדל ילד? בקושי יש פה מקום בשבילי." הוא השפיל את עיניו ושתק, ולאחר מכן נסע הביתה והסתגר בקיטונו, אותה מרפסת ירוקת תריסים שסגרו בעבורו, תחליף לחדר משלו. רגליה של מיטת הנוער שלו הגיעו אל מתחת לשולחן הכתיבה, שעליו הכין את שיעוריו.

כשהיתה התינוקת בת ארבע, התגייס הוא לצבא. הביתה הגיע כל שבת שנייה, והיה מיד אוכל, מתקלח, שוכב לישון ומקיץ כשפרשה הילדה לשנת הלילה שלה. הוא זכר כיצר ניסתה פעם לחבוש את הכומתה שלו. זכר איורים ילדותיים בצבעי פנדה וזרחים, בשולי מכתביה של אמו. היה גם ערב פסח בארבעה, הילדה שואלת את הקושיות, מזייפת מעט, ומוסיפה קושיה משלה: "למי הכיסא הפנוי? לאבא של שביט?" ופעם אחת נענה להפצרות אמו ולקח אותה להצגת ילדים, וכשיצא מהתיאטרון אחז בה בידה האחת, לכל תאבד לו. בידה השנייה היא אחזה גביע גלידה שקנה לה...

"רק פעם אחת, בהיותה כבת חמש או שש, זכתה לראות במו עיניה את בעלה הראשון של אמה."

לא. לא ככה. זה מיושן מדי אפילו בשבילה.

"פעם, כשהייתי בת חמש, אולי שש, אח שלי לקח אותי לסרט. אימא שלי ביקשה ממנו. התחננה. 'זאת אחות שלך, תכניס לך את זה לראש', ככה היא צעקה עליי. בסוף הוא לא היה יכול יותר ולקח אותי רק כדי שהיא תרד ממנו. כל הדרך אח שלי לא הוציא מילה מהפה. אימא אמרה שאני לא אציק לו, לא אבל לו את המוח שיקנה לי כל מיני שטויות, מספיק יפה מצדו שהוא לוקח אותי. אבל אחרי הסרט הוא שאל אם אני רוצה גלידה, אז אמרתי כן. ביקשתי וניל פצפוצים, והוא לקח שוקו בננה. הוא שאל אם אני רוצה ספיישל, ואמרתי שלא צריך, למרות שרציתי. וככה, כשהלכנו שנינו עם הגלידה ברחוב, בא מולנו איש אחד, שנראה נורא זקן, וכשהוא ראה את אח שלי, נהיה לו פתאום חיוך מוזר על הפנים, והוא התקרב אלינו והסתכל עלי טוב טוב, ואמר לאח שלי: 'אז מה? עכשיו אתה בייביסטר?' ואח שלי נראה כאילו הוא רוצה להגיד משהו, אבל לא יצאו לו המילים, והאיש הזקן אמר, 'מה זה, אתה מתבייש שאתה עוזר לאימא שלך?' ואחר כך התכופף קצת והביט עלי עוד פעם, יכולתי ממש להריח את הנשימה שלו, היה לו ריח מוזר, כמו של חומר ניקוי, ואז הוא אמר לאח שלי: 'ילדה יפה. דומה לאימא שלה.' אחרי שהוא הלך, רציתי לשאול את אח שלי מאיפה האיש הזקן הזה יודע שאני דומה לאימא שלי, אבל נזכרתי שאימא אמרה שאני לא אבלבל לו את המוח, אז לא אמרתי כלום."

אחרי הצבא עזב את הבית. תחילה לטיול בניו זילנד. אחר כך לירושלים, שם למד בלשנות ופילוסופיה, ולבסוף, אחרי שזכה במלגת הבריטיש קאונסיל, נסע לאוקספורד, משם שב כעבור שנה עם תואר מסטר בספרות אנגלית וקובץ מתורגם של שירי פיליפ לרקין, ששירים בודדים ממנו כבר שלח למוספי הספרות ולשניים-שלושה כתבי עת. "התפוח לא נפל רחוק מהעץ." היו מכרי אביו מאירים לו פנים. אחד או שניים מהם אף עזרו לו להתקרב אל עורכים ומוציאים לאור. לאחר שנה וחצי יצאו סוף סוף לאור תרגומיו בספר לא עבה. היחצ"נית של הוצאת הספרים הטעימה בקומוניקט לעיתונות את עובדת היותו בנו של אייר הר נבו, ועיתונאית אחת ביקשה לראיין אותו למוסף החגיגי של ראש השנה. "אביך הושפע מאוד משירה אנגלית," העירה. "מה אומרת העובדה שבחרת לתרגם דווקא את לרקין? האם זו דרך להתקרב אל אביך?" לרקין אהוב עליי, השיב. והוא התחיל דווקא בו, מכיוון שאין תרגום לעברית. ומה פירוש הדבר, הוסיפה העיתונאית והקשתה, שבחר לתרגם? כלומר, פירשה,

לתרגם ולא לכתוב ממש. האם הוא חושש לעמוד בצלו של אביו? פוחד להיות מושווה אליו? האם, הבהירה משלא מיהר להשיב, הוא חש שאביו סירס אותו? הוא מיהר להרוף כל חשד. ההפך הגמור. אביו הוא שעורר אותו. בלעדיו לא היה מתחיל לתרגם. ולא. הוא אינו חושש מההשוואה. על מקומו של אביו אין עוררין. הוא אינו שואף אליו. "עובדה", העירה העיתונאית, "שפנית לתרגום, לא ליצירה מקורית, לכתובה ממש..." הוא התאמץ להסתיר את מורת רוחו. גם התרגום, הסביר, הוא "כתיבה ממש". ומה טיב היחסים בינו לבין אביו? חקרה העיתונאית. ואיזה מין אב היה? ואיך השפיעו עליו גירושי הוריו? ומה טיב הקשר בינו לבין אביו כיום?

הכתבה התפרסמה בערב ראש השנה. מתחת לכותרת, "במילים שלו", השחירה כותרת המשנה: "ספר תרגומים חדש הוא הזדמנות מצוינת לשיבט הר נבו להתחשבן עם אביו, המשורר אייר הר נבו." אחריהן נבע מעין מונולוג שנרקח ממילים שצוטטו, כביכול, מפיו. "אני מרגיש את עצמי קרוב לפיליפ לרקין מהרבה בחינות. בייחוד השקפת העולם הצינית הכללית, הבדידות העקרונית בעולם..." "לא הייתי אומר שהוא היה אבא טוב. הוא אדם אנוצנטרי, לא היה לו מקום לאף אחד אחר. גם לא לאימא שלי." "עכשיו אני כבר לא כועס על אבא שלי... היו שנים שלא היינו מדברים. היום אנחנו ביחסים סבירים..." ומתחת לתמונתו – דווקא תמונה טובה, הבחין בהקלה – הושם הכיתוב: "לרקין קרוב אלי במיוחד. אני מזדהה בייחוד עם השורה They fuck you up, your mom and dad..."

עד שמחת תורה התבייש להראות את פניו ברחוב, אך עוד בחודש תשרי אזלה המהדורה הראשונה של ספרו, והוא הפך מ"בנו של המשורר אייר הר נבו" ל"אחד המתרגמים המבטיחים מהשפה האנגלית". הוא פירסם, קרא מתרגומי, נרשם ללימודי דוקטורט, העביר קורסים וסדנאות. וכל אותה עת לא התראה כמעט עם הילדה, להוציא ביקורים חפוזים בבית אמו, או חגיגת בת מצווה באולם שמחות רעוע, או ביקור חולים אצל הסבתא הישישה, אם אמו, בת שמונים ושבע ועדיין מייסרת את בתה על שנישאה לאביו. עד שהתפרצה אל הלוויית אביו, לבושה מדים מסורבלים, חסרי צורה, פניה אדומים ועפעפיה תפוחים. בגסות שלא הכיר בה הרפה כמעט את המלווים שהפרידו בינו לבינה, וכשהגיעה סוף סוף קרוב אליו ועמדה מולו ללא חציצה, חיבקה אותו וגעתה ביללות חנוקות, הקיפה בידיה את גוו הרחב וכבשה את לחיה בעצמות הבריח שלו. הגלכית בשביס, הסכין שלופה בידה, כבר עמדה לבצע קריעה בדרש חולצתה. "מאיפה לי לדעת?" תירצה כשהעמידו אותה על טעותה. "זאת בוכה

כאילו אבא שלה מת.

"...אבא של אח שלי מת כשהייתי בטירונות. לא רצו לתת לי לצאת. זה לא קרוב מדרגה ראשונה, ככה אמרו לי. אמרתי להם, אבא של אח שלי מת. אתם קולטים? אח שלי! השתוללתי. דפקתי את הראש בקיר. עשיתי את עצמי פסיכית. אמרתי, אם לא נותנים לי לצאת, אני דופקת נפקדות. לא אכפת לי לשבת בכלא. בסוף הביאו לי קצינת ת"ש. הסברתי לה שאח שלי עכשיו לבד, אין מי שיהיה איתו. ואז היא סידרה לי לצאת עד מחר בבוקר."

גם במסע ההלוויה עצמו התעלמה ממקומה המיועד. במקום לצעוד מאחור ולתמוך באמה, התעקשה לפסוע בסמוך אליו, לצדו ממש. על שפת הקבר עמדה יחד עמו, מביטה בגווייה החנוטה בתכריכים מושלכת פנימה, בוכה חרש כשקרא את הקדיש. וכאילו לא די בזה, גם הגיעה, חודש לאחר מכן, לערב שאירגנה אגודת הסופרים לזכרו של אביו, ונדרחה אליו בין הראשים הסבים, דלילי השער, שהקיפו אותו.

"מיידלה, פנה אליה משורר זקן, נשכח אחד: "מותר לדעת מה הקשר שלך לאייר הר נבו?"

היא הביטה במשורר בחשיבות. "אני אחותו של בנו", אמרה, עיניה נשואות אליו לבקש את אישורו.

קעת הביטו בה כל האנשים סביבו.

"אז גם הגברת כותבת שירה?" התעניין המשורר הזקן.

היא חייכה והסמיקה בהנאה, אלא שדעתו לא היתה פנויה אליה באותו ערב, גם לא בערבים שלאחר מכן, וכשבאה אליו כעבור שנה וחצי, הפעם במדים ההולמים את מידתה ודרגות סמל תפורות לשרווליהם, היה כבר מאוחר מדי. היא הופיעה בדירתו בליל חורף, מדיה מוכתמים במי גשם ושערה נצמד לאוזניה, והודיעה לו: היא באה לבקש ממנו עצה. היא כותבת כבר כמה זמן. אין לה מושג, אמרה, אם מה שכתבה שווה משהו. אם יוכל לקרוא ולומר לה מה דעתו. אם יש טעם להמשיך בכלל. אם יש סיכוי, אי פעם, לפרסם...

3

הוא ישב אז בדירתו עם תמר. רק הכירו אז. היא באה בפעם הראשונה לביתו. בדיוק הכין קפה לשניהם, נהנה ממבטיה בכפות ידיו, בתנועותיו החלקות, המיומנות, הדוחסות אבקה ומברייגות היטב את שני חלקי הקנקן. כשצילצל

הטלפון, הוא שם לב שהקשיבה לשיחה. משהו בנימה קצרת-הרוח, ועם זאת פמיליארית, גרם לה להידרך.

"מי זה היה?" שאלה תמר כששב אל הקפה.

"שביט!" גערה בו כשהסביר לה, "לא אמרת לי שיש לך אחות!"

הוא נופף בידו בביטול. לא אחות. חצי אחות.

"אין כזה דבר, חצי אחות!" התנפלה עליו תמר.

הוא משך בכתפיו: עובדה.

תמר התעקשה: "אח זה אח!"

הוא לא ויתר: "וחצי אח זה חצי אח."

כעת התרגזה ממש: לה, סיפרה, יש אחים מנישואים שניים של שני הוריה.

הם האחים שלה לכל דבר, התריסה. אף אחד לא יגיד לה שנעמה ודניאל הם חצאי אחים!

הוא אינו כופר ברגשותיה כלפי הילדים שנולדו להוריה אחרי שהתגרשו, אמר, מדוד. אבל גם היא, הדגיש, לא תכתיב לו כיצד לכנות את בתה של אמו.

תמר קמה ללכת עוד לפני שנקוו אדי הקפה לכדי נוזל. יש לה פגישה, הסבירה. לגמרי שכחה ממנה. לא, היא לא יכולה להישאר אפילו לקפה. חבל רק שלא תכיר את אחותו.

אחותו למחצה, תיקן.

(עשרה חודשים מאוחר יותר, אחרי שהטיחה בו שהוא אגואיסט, מיזנתרופ וסדיסט, ולאחר שיעצה לו – "כי בכל זאת אכפת לי ממך" – ללכת לטיפול, הוסיפה, כמו לעצמה: "הייתי צריכה לדעת כבר אז." "מתי אז?" שאל אותה. "אז, גיחכה, "לפני שבאה אחותך.")

עד שהופיעה נוגה, כבר רתח הקפה שהכין לתמר ולו. הוא הושיב אותה על הספה הקטנה בחדר העבודה שלו, ששימש לו גם חדר אורחים, והגיש לה אותו בחגיגות. נוגה הודתה לו, ושאלה אם תוכל לקבל קצת חלב. "דווקא יש," אמר, מוציא מדלת המקרר את הקרטון שהכין לתמר. "אם את מתעקשת להרוס קפה טוב, הוסיף.

וכשישבה מולו, מהססת לשתות את הקפה, פתח ושאל:

"אז מה מביא אותך אלי?"

היא באה להתייעץ איתו, הסבירה.

"איתי?" תהה. "על מה?"

היא עומדת להירשם לאוניברסיטה, אמרה. ואין לה מושג ברור מה כדאי

ללמוד. משהו במדעי הרוח, כמובן, אבל היא עדיין מתלבטת. אם יש לו המלצות, רעיונות...

"טוב," אמר לאחר רגע של שהייה. "אדם משכיל צריך לדעת קודם כול היסטוריה. אחר כך פילוסופיה..." כן, הוא היה ממליץ על תואר דו-חוגי בהיסטוריה ובפילוסופיה. כמובן, יש גם לימודים קלסיים, לימודי מזרח אסיה, מדע הדתות. סוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אם כי הם תמיד נראו לו קצת שמאנים עובדי אלילים, סייג. ולגבי היסטוריה, נזכר והזהיר, היסטוריה כללית. לא יהודית. יש שם אולי שני קורסים ששוים משהו, ואותם תוכל לקחת ממילא במסגרת החוג להיסטוריה כללית.

"וספרות?" שאלה אותו כשגמר להרצות, מתחננת לאישור.

"ספרות," פסק, "צריך לקרוא. לא ללמוד."

אבל היא קוראת, נבהלה אחרתו לאשר. היא קוראת המון. כל דקה פנויה. עכשיו, למשל, היא קוראת את "נרקיס וגולדמונד", ואת "החיים כמשל".

"החיים כמשל!" צחק צחוק של השתאות. "מישהו עוד קורא את זה

היום?"

לא, אף אחד לא קרא את זה, סיפרה בגאווה. בקושי מצאה עותק בחנות ספרים משומשים.

הוא לא יכול היה עוד להתאפק. "תראי," הסביר לה, "מי לא קרא הרמן הסה ופנחס שדה בגיל ארבע-עשרה, אבל לבחורה בגילך זה באמת מגוחך."

היא הביטה בו, מיואשת. "אבל מה, מה לקרוא?" שאלה.

הוא הסביר לה מה לקרוא. בשפת המקור כמובן. אנגלית, בטח, את זה אפילו אינו מזכיר. צרפתית, גרמנית, זה המינימום ההכרחי. אחר כך רוסית,

ספרדית, אולי לטינית. שתתחיל בדוסטויבסקי. בתרגום. אין דבר. תומאס מאן.

ג'וזף קונראד. ג'ויס, פרוסט, קפקא.

"קפקא," חזרה אחריו, משננת.

את האמת, התחטאה נוגה, היא מעדיפה ספרות עברית. היתה לה מורה מעולה לספרות. מורה נפלאה. היא הצליחה לגרום לה ממש להתאהב בספרים,

לקרוא הרבה מעבר למה שהוגדר בתוכנית הלימודים. הן עדיין עומדות בקשר, ציינה בגאווה: כמעט שנתיים לאחר שסיימה את לימודיה. מיכל, זה שמה של

המורה, הסבירה, המליצה לה לקרוא את דוד שחר. היא הציצה בו, חוששת.

כן, השיב, אדיש. למה לא. דוד שחר.

"היא הציעה לי לקרוא גם את 'התגנבות יחידים'. היא חשבה שזה יתאים

לי במיוחד עכשיו, בצבא..."

הוא הינהן בלאות. אפשר גם "התגנבות יחידים".
"ויעקב שכתאי", התלהבה אחותו. "היא אמרה שווה לעשות מאמץ,
אפילו שזה לא קל..."

בהחלט, אמר. אפשר גם שכתאי.
כעת החלה לספר לו על מיכל. מורה נפלאה, אמרה. חיה למען הספרות,
אבל השירה היא אהבתה האמתית. השירה, הסבירה להם, היא הצורה
הספרותית הצרופה ביותר. שירה טובה עובדת קודם כול על הרגש. על הלב.
שירה טובה צריכה לגעת, דיקלמה בהתלהבות, לרגש, לעשות מחנק בגרון,
להחטיף אגרוף בכטן...

הוא התלבט אם לומר משהו. לא. מה היא מבינה בכלל. מה היא יודעת על
יופי צורני צרוף. על שורה שקולה, מושלמת. על פסקה עשויה בלי פגם, זוות
מדויקת של השתברות קרני אור בפיסת זכוכית. מחנק בגרון ואגרוף בכטן. את
זה היא מבינה.

"היא מעריצה את אבא שלך, מיכל. היא לימדה אותנו שני שירים שלו,
אפילו שהוא בכלל לא בתוכנית הלימודים."

הוא החווה בפניו לסמן שהדבר אינו מעלה ואינו מוריד מבחינתו.

"סיפרתי לה על הקשר שלי לאייר הר נבו. היא התרגשה נורא."

אחותו של בנו, נזכר באותו ערב לזכר אביו.

"היא אמרה שזה לא מפתיע שגם אני כותבת."

"את כותבת?" נחרד. והוא חשב שדילג כבר מעל המשוכה הגבוהה ביותר
של ביקורה.

כן. היא כותבת. כבר כמה שנים. עד עכשיו בעיקר שירה, אבל כעת התחילה
גם פרוזה. יש לה הרבה מה לספר, ככה היא מרגישה. היא צעירה עדיין, כן,
אבל היו לה חיים לא רגילים. כלומר, חיים שלה היו רגילים, אבל יש לה רקע
מעניין, מיוחד... ולכן היא פונה אליו. שיקרא מה שכתבה. שיחווה את דעתו.
אם צריך לתקן, אדרבה, שיעיר לה. היא תתקן בשמחה. ואחרי שתגמור לערוך
וללטש, אם יוכל... אם יסכים, בבקשה, לעזור לה לפרסם. כן, היא יודעת
מספיק על עולם הספרות כדי להבין שללא קשרים אין כמעט סיכוי שיפרסמו
מה שכתבת. והוא הרי מקושר, מחובר, מכיר סופרים, עורכים, מבקרים...

"לא!" נבהל, כשראה שהיא עומדת לשלוף צרור דפי נייר מתיק החיילת
השחור. ומיהר לפרש, שולף את כל כלי הנשק שבאשתו, משתמש בערבוביה
באבני קלע, אלות, גז מדמיע וסילוני מים: הוא לא מכיר אף אחד. לא סופרים.
לא עורכים. הוא בסך הכול מתרגם לא נחשב במיוחד. אין לו שום השפעה.

ולא, אין טעם שיקרא את יצירתה. הוא מחמיר מאוד מאוד. גם עם עצמו. אין אצלו הנחות. אין מקרים מיוחדים. ומה אם יאמר לה שמה שכתבה חסר ערך? חסר תקווה? הרי סתם תיפגע. לא חבל? ואם כבר מדברים, הוא אינו מבין את הדחף הזה, לכתוב בכל מחיר. מה הבהלה? לאן היא ממהרת. קודם שתחיה. תלמד משהו. קודם שתקרא משהו. כולם היום כותבים, כותבים, בלי לקרוא כלום. בשביל כל דבר היום צריך תעודה. אין אפילו מזכירה פשוטה בלי ביי-איי. רק כדי לכתוב לא צריך כלום. אפילו לא לדעת לאיית. אם היא כל כך רוצה לכתוב, הטיח, שתלך לסדנה לכתובה ספרותית. כן. זה רעיון מצוי. שם ייתנו לה הערות בונות, היא תפגוש אנשים כמותה, תקבל אפילו תעודה לתלות על הקיר...

היא שתקה, נזופה. נעלמה האישה הצעירה החצופה, שרגע לפני כן דרשה שיעזור לה להוציא לאור את יצירותיה, לא פחות. וכעת, משחלפה הסכנה, התחרט – לא, מובן שלא התחרט על שהרף את המתקפה הלא-צפויה הזו – אלא שכעת תהה אם לא יכול היה להסתפק בפחות מזה. עכשיו נעלבה. הוא עוד עלול להידרש לפייס אותה. ושיחת הטלפון מאָמו... אז נכנע, מישכן את עתידו, הבטיח שאם תתמיד, אם לא תיוואש, בעוד שנתיים, לא, שלוש שנים...

אבל זה בכלל לא היה משהו מפרי עטה שרצתה לתת לו, הסבירה נוגה. להפך. כעת הוציאה מתיקה את ספר התרגומים שלו, משירי לרקין, "התשוקה להיות לבד". מה עושה אצלה העותק שנתן לאָמו?
זה הספר שלה, הסבירה נוגה. היא רכשה לה עותק משלה, עכשיו כשהיא עומדת ברשות עצמה. וכעת היא מבקשת ממנו שירשום בו הקדשה. זה הכול. היא הושיטה לו את הספר. הוא כבר ראה את הציפייה שפוכה על פניה, את הלהט לראות מה יכתוב.

שוב גאתה בו התנגדות. "אני לא טוב בהקדשות."

היא תפסה בספר ביתר חוזקה, עדיין מביטה בו.

"גם לאימא לא כתבתי הקדשה."

הנה לה. הוא פונה אליה בפמיליאריות שלכמותה לא זכתה ממנו מעולם. מתוודה על חולשתו בהקדשות. מכנה "אימא" את יולדתם המשותפת. אבל היא עדיין הביטה בו בתחינה, כמעט תוחבת את הספר לידי.

"אז תמצא, הפצירה, משהו..."

מה בדיוק היא רוצה. אילו ידע, היה לו קל יותר להיפטר ממנה. האם היא מבקשת לה הקדשה רגשנית, "לאחותי", אולי גם "באהבה"? או אולי היא

מחפשת מילות עידוד מידו, משהו שיחזק את ידיה, ידרבן אותה להמשיך בכתביה? אילו רק יכול היה למצוא איזה ציטוט הולם. משהו מלומד דיו להותיר עליה רושם, אך פשוט דיו כדי שתוכל לרדת לעומקו. אמירה כללית וירדועה, ועם זאת, שתהיה לה איזושהי נגיעה אליה, לחייה שלה. הוא הפך והפך, בעוד הספר מונח בידו, ועיניה המצפות, המושפלות, מעיקות עליו והופכות את המשימה ללא אפשרית. ראשית, מגבלת השפה. לא לטינית, לא גרמנית, לא צרפתית. אנגלית, וגם זה בקושי. ועברית. הוא העביר לנגד עיניו פסוקי תנ"ך, מדרשי תלמוד, את כל מסכת אבות וספר קהלת, פישפש בהמלט והמלך ליר, עוד ארבע-חמש סוגות של שקספיר. לשווא. הוא פנה אל מילטון ודון. יוכל לומר לה שאלה שורות שאביו אהב. מה אכפת לו. הוא ניסה את אליוט, אודן, טד יוז, שוב חזר לקהלת. כבר נטל את העט בידו, עמד לרשום בכתב ידו היפהפה, המסולסל, "ויותר מהמה, בני, הזהר: עשות ספרים הרבה", ואז, כשהעט כבר נגע בנייר, עצר. יש! ביקש לצעוק. מצאתי. משהו הולם מזה לא ניתן אפילו לשער. ציטטה מכובדת, "לועזית", מהספרות העולמית, אך אפילו היא תוכל לקוראה מבלי להזדקק למילון. מובאה מוכרת, ודאי, לכל אדם משכיל, אך לבטח חרשה לחלוטין בעבורה. מילים המתייחסות ישירות אליה ממש, אולם האירוניה שבהן ללא ספק תיחסך ממנה כליל. והוא הרים את ידו האוחזת בעט והסיע אותה מצדו הימני של הנייר אל השמאלי, ובכתב יד לא פחות יפה, נזהר מלחבר את האותיות, שמא יקשה עליה לקוראן, רשם:

Ever tried.

Ever failed.

No matter.

Try again.

Fail again.

Fail better.

הוא הביט בה קוראת בחרדה, באטיות מופלגת, מתאמצת לפרש את הכתוב כאילו היה פסוק מפי האורקל.

"זה יפה כל כך," חייכה אליו נוגה בחשש. "כתבת את זה עכשיו?"

במקום?"

הוא צחק בהנאה, צחוק משוחרר שהיתה בו גם שמחה על שנפטר מהמטלה הלא-נעימה שנכתבה עליו, גם לגלוג לבורותה של אחותו, לתמימותה, ועם

זאת, גם הנאה דקה נשזרה בו, על שמישהו, ולו גם פתיה כנוגה, מסוגל להאמין שכתב את הדברים בעצמו, ועוד תוך רגע, כמו לפי הזמנה.

"בקט, הסביר לה, עדיין מגחך.

"בקט?" שאלה נוגה, מבוהלת.

"כן, בקט, חזר על דבריו, נהנה ממבוכתה. "סמואל בקט. 'סופמשחק'?

'מחכים לגודו'?"

סוף סוף ניצת משהו במבטה. כן. "מחכים לגודו". ודאי ששמעה. דיברו על זה בבית הספר. תיאטרון האבסורד. הם למדו את "הכיסאות", של יונסקו. גם זה תיאטרון האבסורד, הביטה בו, מבקשת אישור, נכון?

הוא הניד בראשו, סבלני ומלגלג. בהחלט. תיאטרון האבסורד.

כבר מחר, הבטיחה לו נוגה, תחפש בספרייה את "מחכים לגודו".

אין שום מניעה, אמר לה. מחזה מומלץ ביותר. אלא שאת הציטטה הזו לא

תמצא שם.

נראה היה שהתאכזבה. "לא?"

"Worstward Ho!", הסביר לה.

"מה?...?"

"Worstward Ho!", נקב שנית בשם היצירה. "זה מין רומן... יצירה

בפרוזה. וזה מופיע שם, בתוך משהו שאחת הדמויות חושבת."

"זה מקסים!" כעת קראה שוב בשורות שרשם לה. "כל כך נכון. אפילו

שקשה להבין איך זה יכול להיות, להיכשל יותר טוב. זה ממש אוקסימורון."

"אוקסימורון, כן, חייך לעצמו. "אני רואה שבכל זאת לימדה אתכם משהו

המורה שלך, איך שלא קוראים לה."

ודווקא עכשיו, כשאפילו לא התכוון ללעוג, התעוו פתאום פניה וצל הכהה

אותם, והיא השפילה את עיניה, כאילו כל הסיכות הדקות שכיוון אליה עד

עתה ננעצו בבת אחת בבשרה. אין לו בָּרָה. כעת עליו לפייס אותה במשהו.

אלא שאין לו במה. אזלו הציטוטים.

"את יודעת," פנה אליה, "בגלל השורה הזאת נעשיתי מתרגם."

פניה זרחה. "באמת?" שאלה, לא מאמינה לכבוד שנפל בחלקה.

"כן."

היא הביטה בו, אסירת תודה על גילוי הלב-הלא-מצוי. "איך?"

לא, אין לו שום כוונה לתאר לה איך בא אל אביו באחר צהריים של יום שישי, השעה הקבועה של ביקורו, ועמד והמתין עת ארוכה עד שנענו דפיקותיו, ואביו, לא רענן משנת אחר צהריים של ערב שבת, אלא קמוט ואפוף אדים משנת לילה כבדה שלאחר שכרות, פתח את הדלת. מה, תהה כשראה אותו, כבר ארבע? הוא הושיב אותו במטבח להשגיח על הקפה השחור שבישל לשניהם, ופרש לחדר האמבטיה. כשחזר משם, ראשו עטוף במגבת אדומה, כבר הספיק שביט למזוג את הנוזל החום העכור לשתי כוסיות מתכת. אביו הגיש לו קופסה קטנה של ריבועי שוקולד מרייר. דוק עכרכר, לבנבן, כיסה את הטבילות, אבל השוקולד היה מתוצרת חוץ.

"אה, התענג אביו על הקפה. "אתה לא שותה?"
 "יש חלב?" העז וביקש.

"חלב?" התפלא אביו. "מה אתה, תינוק?"

הוא השפיל את עיניו והמתיק, במקום זאת, את הקפה שלו בשלוש כפיות סוכר, על אף שהשתדל ככל יכולתו להתנזר מממתקים, בגלל פצעי הבגרות. אחר כך הושיט יד מגששת אל חפיסת הסיגריות של אביו:

"אפשר?"

אביו הופתע: "אתה מעשן?"

"כן, בטח, שיקר, ואביו הושיט לו את החפיסה:

"אימא שלך יודעת?"

הוא הוציא לעצמו סיגריה.

"היא תהרוג אותי," גיחך אביו וקירב אליו מצית בוער, מרוצה בעליל

מעוגמת הנפש שהוא מסב לגרושתו, ולו גם בלי ידיעתה.

לשמחתו, הצליח לעשן את הסיגריה כולה מבלי להשמיע ולו שיעול קל, וכשכילה אביו את רוב המשקה שלו, העז סוף סוף לפנות אליו. הוא רוצה להראות לו שני שירים שכתב. שיגיד לו מה דעתו. בכנות. אם שיריו אינם ראויים, מוטב לו לשמוע זאת ממי שהוא מעריך את דעתו ואת כישרונו. אביו, במפתיע, נטל ממנו בחדווה את הנייר הכתוב בכתב ידו: ממש שש למשימה. הוא יקרא אותם כאילו נכתבו על ידי משורר של ממש, הוזהיר, לא נער בן חמש-עשרה. מובן, מובן, נבהל שביט לאשר. מרוכז, רציני, ריפרף אביו על פני המילים, וכשסיים פנה אליו:

"נו, שביט, איך אומרים, Try again. Fail again. Fail better."

הוא חטף את דף הנייר מאביו, ממלמל דברי התנצלות כבושים, ורק כדי שיהיה לו לאן להוליך את החרפה, שאל את אביו מנין לקוח הציטוט שהשמיע באוזניו זה עתה.

"בקט", אמר אביו.

"מחזה?"

דווקא לא, חייך אביו בניצחון. משהו בפרווה. מעין רומן. יצא לאור ממש לא מזמן. שנה-שנתיים. כן, גער בו, ודאי שבקט חי עדיין, מה עלה על דעתו. מה? את השם הוא רוצה? Worstward Ho! לא, לא, לא Westward. Worstward. אם כי משחק המילים מכוון, אלא מה. אביו השתתק, נהנה לענות אותו באידיעה: האם ימשיך או יפסיק כאן?

"...יש בו, כמוכן," כעת נשען אביו לאחור, מחייך בהנאה, "רמיזה ל-Westward Hoe של ובסטר וֶדְקֶר." הוא עצר לרגע ובחן בסיפוק את ההבעה האטומה על פני בנו. "וגם ל-Westward Ho! של צ'רלס קינגסלי, הוסיף, אגבית. "אבל יש כאן גם איזה הרמז ל-'westward ho' של ויולה, 'הלילה השנים-עשר', פירש לו, כלועג מראש לבורותו. "שם הביטוי קשור לדימוי של החיים כמסע מערבה, עד לסוף הבלתי-נמנע." כעת נראה שנהנה ממש מההרצאה שהזדמנה לו לפני קהל להוט. "שלא לדבר על ג'ון דון," העיר כבדרך אגב, "Riding Westward, Good Friday 1613. אגב, בקט נולד ביום שישי הטוב, ידעת?"

אביו סיים את דבריו, מרוצה מהדרשה שהרביץ בו, והוא היה אסיר תודה על ששני שיריו נשכחו, וכעת רק ביקש מאביו שירשום לו שוב את המילים שהשמיע לו, שמהן זכר רק את סופן: Fail better.

ומשך כל השבת הסתובב ומילמל לעצמו: Try again. Fail again. Fail better. לכתוב שירה חדל, אבל המילים לא הניחו לו, והוא גילגל אותן שוב ושוב, Try again. Fail again. Fail better.

מדוע, תהה, נשמעות המילים הללו טוב כל כך באנגלית, ואילו בעברית צלצולן עילג. חייבת להיות דרך להביא גם לעברית את המילים הללו, לכל הפחות משהו מהן. Try again. Fail again. Fail better: בבקרים, בשיעורים משמימים, אחר הצהריים, בין משוואות שהתקשה לפתור לבין השירים שהשמיע הרדיו, מצעד הפזמונים הלועזיים. בערבים, שעה שהסתגר בקיטונו מפני אמו ובעלה והתינוקת המייבבת. בלילות, בעת שהתקשה להירדם, מקווה לישועה מתוך דמדומי השינה. Fail better. להיכשל טוב יותר. והרי רק הביטוי הזה הסב לו צרות צרורות. וכשהעז סוף סוף לשרבט

נוסח משלנו על חוברת תרגילי הדקדוק שליוותה את המקראה לספרות אנגלית, כל כך נבהל כשהציץ בתוצאה, שתלש את הדף, מחץ אותו בכפו והשליך לפח האשפה:

תמיד נְסֶה,
גם אם תִּכְשֹׁל,
רוברטו.
שוב נסה,
שוב תכשול,
יותר טוב.

עד היום חולף בו זעזוע של בושה. מה פתאום רוברטו, מי זה בכלל רוברטו? כאילו השיר כולו הוא מעין תדריך מפי המשורר לאחד, רוברטו שמו. ומה פשר ה"תכשול" המגוחך, המלאכותי? הוא מוכרח למצוא חרוז אחר, או לוותר על "יותר טוב". חרוז אחר לא נמצא לו, פרט לשני הלא-יוצלחים, "קונצ'רטו" ו"ברטה". בלית ברירה ויתר על "יותר טוב", ושוב הפך ונבר בשורות, חיבר וחיסר וצירף, והיפך וניסה בכל כוחו, עד שלאחר יומיים רשם על העמוד האחרון של מחברת ההנדסה החלקה את השורות שרקח:

תמיד נְסֶה.
אם תִּכְשֹׁל –
אל תוותר.
נסה שנית.
שוב תִּכְשֹׁל,
אך טוב יותר.

זה כבר היה תרגום. לפחות לכאורה. ודאי היו כאלה שהיו מוכנים לקבלו כפי שהוא. אלא שהוא היה עוד פחות מרוצה. זה אמנם לא עלוב כגרסה הקודמת, אבל מה פירוש אותו סרח עודף, "אל תוותר", שהדביק לבקט, אשר הפך את התרגום כולו ליצירה הראויה לפאר את קיר משרדה של מש"קית תרבות, חרוזים דידקטיים שקורא החניך המצטיין במסיבת הסיום של קורס קצינים? ועוד יותר מזה הפריעה לו השורה האחרונה, אותה נקירת סְטָקטו של המקור, שהפך לגעייה ארכנית בתרגומו. הוא חייב למצוא דרך לתפוס את השחף

הדואה לרגע, ומיד ממריא עם שלל: Fail better.
אבל גם מהתרגום הבא, ששירבט על גב מעטפת חשבון החשמל שהגיע
בדואר באותו יום, לא היה מרוצה:

שְׁבַע נִסָּה.
שְׁבַע תִּפּוּל
אִפְיִים.
וְשׁוֹב נִסָּה.
וְשׁוֹב תִּפּוּל.
אֶךְ טוֹב כִּפְלִיִּים.

כמה שנה את ה"שבע" התנ"כי, שנראה לו קודם לכן אלגנטי כל כך. ו"תיפול
אפיים" הארכאי, שלא לדבר על החרוז אפיים-כפליים. וכל הזיווג העלוב הזה
לשם שורת סיום, שאינה טובה בהרבה, אם בכלל, מקודמתה. עכשיו נואש.
לרגע השתעשע בתרגום פרוזאי, מילולי:

לְעוֹלָם תִּנְסָה.
לְעוֹלָם תִּכְשַׁל.
לֹא חֲשׁוֹב.
נִסָּה שׁוֹב.
תִּכְשַׁל שׁוֹב.
תִּכְשַׁל יוֹתֵר טוֹב.

מישהו אחר במקומו כבר היה מוותר, אבל השורות לא הניחו לו, והוא החליט:
עד שימצא נוסח שיניח את דעתו, לא ירפה. ונוסח שהניח את דעתו לא נמצא
לו, גם כששירבט, ביום חמישי, בשולי מחברת האנגלית שלו, לצד המקור
שאותו הקדים לרשום מראש – תירוץ מוכן למקרה שתתפוס אותו המורה:

אִינְסַפּוֹר נִיִּסִּית
וְנִכְשַׁלְתִּי.
לֹא חֲשׁוֹב.
שׁוֹב תִּנְסָה.

ותיכשל,
יותר טוב,
שוב.

מדויק, כן. והחריזה לא רעה. לפחות במצלול. אבל דלה משהו בכל הנוגע לתוכן. חשוב-שוב. וחבל שנאלץ לדחוק אחורה את "יותר טוב" ולסיים ב"שוב" סתמי. מה גם שהדחיקה של "יותר טוב" לאחור הופכת את התרגום כולו למעורפל, דר-משמעי: האם תיכשל יותר טוב או שמא יותר טוב שתיכשל? וביום שיש לך את ילקוטו ואת הכריך שהכינה לו אמו, ויצא מהבית, אבל לא הלך לבית הספר, אלא נסע באוטובוס לתל אביב, לרחוב דיזנגוף, וחיפש בית קפה לא רועש מדי אבל גם לא נטוש, וליד פינת ז'בוטינסקי מצא קונדיטוריה נשכחת כמעט, התיישב בה והזמין לעצמו נס קפה על בסיס חלב, מתעלם מעוגות הפרג והשמרים שעמדו סמוך כל כך אליו, בחלון. מתיקו שלף את הפנקס שקנה כדי לכתוב בו שירים, שאת דפיו הראשונים תלש והשמיד, ואת עט הפרקר שקיבל מאמו ליום הולדתו – עט ששמו ושם משפחתו מוטבעים בו – והתחיל מחדש. אחר הצהריים, כשהמתין לאביו על המדרגות, כבר יכול היה לפזם לעצמו, לא בלי סיפוק, את הנוסח שהכין:

אינספור נסה
ותיכשל
כל פעם.
שוב תנסה.
שוב תיכשל.
וזה הטעם.

זה כבר כמעט מצא חן בעיניו, על אף שביב הדידקטיות של "וזה הטעם". וכשהוסיף וגילגל את המילים – אביו כבר איחר בארבעים דקות – החליט לתקן מעט את הסיום:

שוב תנסה.
שוב תיכשל.
אבל בָּטעם.

ועד שהופיע אביו, שעה ורבע לאחר השעה שנקבעה, כבר הספיק לשנות את הנוסח עוד פעם אחת:

שוב תנסה.
שוב תיכשל.
בטעם.

אבל איך יתרוץ לאביו את התרגום הזה, איך יראה לו אותו? על כך לא חשב. איך ישלוח פתאום נייר, מה יאמר לו: אגב, לגבי מה שציטטת לי בשבוע שעבר, במקרה יש לי תרגום?...

אלא שאביו הושיע אותו. כשישב מולו, לוגם מהקפה השחור שהכין לשניהם, שולח יד, כבקי ורגיל, אל חפיסת הסיגריות שביניהם, שאל אביו: "אז מה? אין לך איזה שיר להראות לי?" והוא השיב, לא, שיר אין לו, אבל תרגום דווקא יש. במקרה השתעשע בזמן שהמתין לו על המדרגות וניסה לתרגם את השורות שהשמיע לו לפני שבוע. Fail better, הזכיר לו, למראה פניו האטומות, ואביו התעורר מיד: "נו, נשמע, ועצם את עיניו להיטיב להתרכז. "לא רע, שביט, לא רע, פסק, מחייך לעצמו, כשפקח את עיניו. והוא היה נרעש ומאושר כל כך לשמע דברי השבח של אביו, ומאוד רצה להתענג על המחמאה הנדירה הזו, למצותה עד תום, ולכן הוסיף וסיפר שהיה לו נוסח אחר, מדויק יותר, אבל..."

"רק חמורים מתרגמים מדויק!" התלהט אביו. "כמו איזה צייר רחוב שמצייר פורטרט שיהיה 'דומה'. בשביל לתרגם מדויק צריך מילון, "סינן בבוז. "אבל רק משורר באמת כותב את השיר מחדש."

"וחוץ מזה, "ניסה לשוב אל הנקודה שבה הפסיק אותו אביו, "גם אם התרגום לא מושלם, זה לא משנה, כי בדיוק על זה מדבר השיר..."
אבל אביו הביט בו בלגלוג: "שביט, אמר, "מתרגם זה יפה מאוד. אל תהיה לי גם מבקר ספרות."

"אבא שלי ציטט לי את זה פעם, אמר עכשיו לנוגה. "מצא חן בעיני הצירוף Fail better, ניסיתי לחשוב איך אפשר להעביר את זה לעברית..."
עכשיו, כששיתף אותה בראשית דרכו הספרותית, העזה פתאום: "רציתי לשאול אותך משהו קצת אישי. אפשר?"
הוא הביט בה, מצפה להמשך.

"למה אתה מתרגם דווקא מאנגלית? פשוט, זאת שפה שרוב האנשים

יודעים ממילא. אתה יודע כל כך הרבה שפות אחרות... לא, "נמלכה בדעתה, ב"בעצם רצייתי לשאול למה... למה אתה רק מתרגם? אין לך חשק לכתוב משהו משלך? משהו... מקורי?"

הוא גיחך, מגלגל את שאלתה: למה אתה רק מתרגם. שאלה מצוינת, קבע. למה לתרגם בכלל, שאל אותה. אם היא חושבת שהמתרגם הוא מעין מיסיונר שתפקידו להעביר את כתבי הקודש לשפת הזולו, שידעו הילידים את תוכן הבשורות, אז היא צודקת בהחלט: אין טעם לתרגם, ודאי לא מאנגלית. אבל האם אי פעם עלה על דעתה שהתרגום הוא יצירה מקורית לכל דבר? למה הקדיש בוריס פסטרנק את מיטב כוח היצירה שלו כדי לתרגם את שקספיר לרוסית? למה בילה סופר בעל אגו עצום כמו נבוקוב עשר שנים בתרגום "יבגני אונייגין" לאנגלית? למה, אם כבר מדברים, תירגם בקט את עצמו מאנגלית לצרפתית ומצרפתית לאנגלית? כדי לסכם את התוכן מספיקים פקיד זוטר ונוטריון. אבל רק יוצר אמתי, הטעים, יכול לתת חיים ליוצר אחר בשפה אחרת ובזמן אחר. האם חשבה כמה אתגר, כמה פתרונות מקוריים, כמה יצירה יש בתרגום – אפילו של שתי שורות פשוטות כמו Try again. Fail again. Fail Better?

היא הביטה בו בהערצה. "תגיד, "שאלה, "אתה מאמין שזה נכון?"

"מה?"

"שאפשר להיכשל יותר טוב."

"את שואלת באופן כללי, "נהנה להביך אותה, "או בעניין הכתיבה שלך?" היא השפילה את עיניה לרגע. "בעניין הכתיבה, "הודתה.

"להיכשל ממילא תיכשלי, "הבטיח לה. "השאלה היא אם תצליחי

להשתנות. להיכשל אחרת. או שתיכשלי בדיוק כמו קודם."

נראה שהתאכזבה. "אז בכל מקרה אתה נכשל?"

"כן."

"כולם?"

"כן. רק שמי שמוכשר לומד לעשות את זה יותר טוב."

"אז אפשר להיכשל יותר טוב, "קבעה, תקווה בקולה. "אפשר לשפר,

לערוך, עד שיוצא משהו טוב."

"תלוי, "ענה. "כמו בבישול. לפעמים מתקנים את התיבול, וזה מספיק.

לפעמים צריך להכניס לתנור לעוד קצת זמן. לפעמים כל מה שאפשר לעשות

זה לתת את זה לכלב לאכול. ולפעמים גם הכלב לא מוכן לגעת בזה."

היא צחקה. "פעם, כשהייתי קטנה, הכנתי עוגיות. הן נשרפו לי בתנור ונהיו

כאלה שחורות ומכווצות. נתתי אותן לכלב של השכנה, אבל הוא לא רצה." "הנה לך", אמר.

5

ואולי בכלל מכתב. רק את עצמו הוא יכול להאשים. והרי הוא זה שהמליץ לה, אז, לקרוא קפקא. עכשיו יחכה לו "מכתב לאחי".

"...אני יודעת בדיוק מה אתה חושב כשאתה קורא את המכתב הזה. מי אני בכלל שאני מעזה לכתוב. אין לי טיפת דם משוררים. איך אני מתיימרת להתייחס על השושלת של אייר ושביט הר נבו. נכון, אולי אין לי כישרון כמו של אבא שלך ושלך, אבל אני אחותך. אתה יכול להתכחש לזה, אבל זו עובדה. אני האדם הקרוב אליך ביותר בעולם מבחינה גנטית. אם מחר תצטרך תרומת כליה או מוח עצם, אני האדם הראשון שאליו יפנו הרופאים. ואני אתרום בשמחה. איך אנחנו יכולים להיות רחוקים, אם תשעה חרשים שחינו ברחם אחד. אם כבר מדברים על אימא, היא שאלה אותי לא מזמן למה אני לא מתייעצת אתך בנוגע לכתובה שלי. אני חושבת שהיא מרגישה שאני פוחדת ממך, אבל לא מסוגלת להודות בזה. קשה לה לקבל את זה ששני הילדים שלה הם זרים זה לזה. אתה אומר עכשיו, צריך שניים לטנגו. למה רק אתה אשם. אבל אתה הגדול. אתה הבכור. אתה היית שם כשנולדתי, ולא תינוק או ילד קטן. בן ארבע-עשרה – כמעט מבוגר. אתה זה שניגן את אקורד הפתיחה. לי נשאר רק לענות. אף פעם לא התנהגת אלי כמו אחים אחרים. אתה שואל: מה היא רוצה ממני? מה עשיתי לה? השאלה היא, מה לא עשית. לא אכפת לי אם היינו רבים, מקללים אחד את השני, הולכים מכות, כמו כל האחים. אבל אפילו את זה לא נתת לי. אף פעם לא התייחסת אלי. כאילו אני אוויר.

...לפני ההלוויה של אבא שלי שמעתי את אימא מדברת איתך בשקט, שאני לא אשמע. 'בשביל נוגה', היא ביקשה: 'שתרגיש שיש לה מי שאומר קדיש בשבילה.' לא שמעתי מה ענית לה, אבל את הקדיש קרא בסוף בְּנֵי, הבעל של החברה שלה, ציפי. אחרי ההלוויה באת אלינו. ישבת בפניה, קראת איזה ספר, לא דיברת עם אף אחד. בתשע וחצי, אחרי שכמעט כולם הלכו, התכוונת לצאת. רצתי אחריו לדלת. ביקשתי ממך להישאר. הסברת לי כמו לילדה קטנה שכבר מאוחר, אתה צריך לחזור הביתה. כאילו שאני לא יודעת שאתה לא הולך לישון לפני שתיים בלילה. אמרתי שאתה יכול להישאר לישון. שאני

אפנה לך את החדר שלי. לא בשבילי ביקשתי. בשביל אימא. לא רציתי שנהיה
לכד בלילה הראשון. אבל איך שאמרתי 'להישאר לישון', ראיתי את העיניים
שלך מתכווצות ואת הנחיריים מתרחבים בכוון, ואז אמרת: 'את לא הבנת. אני
לא יושב שבעה. אבא שלי לא מת.'

...פעם, כשהייתי עוד קטנה, שמעתי אותך מתווכח עם אימא: 'חצי אח
זה לא אח.' אפילו עוד לא ידעתי אז מה זה חצי אח. היום אני יודעת: הכול
שטויות. יש חצאי אחים שהם יותר מאחים מלאים. ולנו אין אחים אחרים. לא
לי ולא לך. אחרי שאימא... כשאימא לא תהיה, לא יהיה לנו אף אחד בעולם.
רק אחד את השני...

...באתי אליך אז, כי הייתי מוכרחה לדבר עם מישהו על הכתיבה שלי.
הרגשתי בודדה כל כך, ולא היה לי אף אחד אחר לדבר איתו. איך הסתכלת עלי
כשנכנסתי. אני זוכרת איך שאלת, כשהתיישבתי: 'אז מה מביא אותך אלי?'
כמו רופא שאלת: מה מביא אותך אלי? מה הבעיה שלך? דיאגנוזה. פרוגנוזה.
איזה סם שידכא את הסימפטומים. לא. בעצם אפילו לרופא היתה יותר סבלנות
מִךְ. מה הלחיץ אותך, ממה פחדת כל כך? איך נרתעת ברגע שגיליתי לך
שאני כותבת, לא, לא, רק אל תראי לי, כאילו התקרבת אליך עם מזרק מלא
נגיפים קטלניים, מוכנה לדקור אותך... רציתי לשכנע את עצמי שאתה עושה
את זה לטובתי. שרק בשבילי אתה נוקשה כל כך. כמו שאומרים, חוסך שבטו.
שלמרות הרושם שאתה מתאמץ ליצור, אתה בעצם אדם עדין עם לב טוב, שלא
תעמוד בלהגיד לי שמה שכתבתי לא שווה כלום. אולי זה לא שווה כלום. קרוב
לוודאי שלא. אבל זה הסיפור שלי, ואני מוכרחה לכתוב אותו, ואם אתה לא
רוצה או לא מסוגל לקרוא, אתה יכול להפסיק עכשיו..."

6

הוא פנה משדרות ח"ן לרחוב דיזנגוף, טיפס לאטו בעלייה. היום העריב כבר,
וחום היום של ראשית האביב התנדף כמעט כליל. את כל אחר הצהריים בילה
בבית קפה, לא זה הקבוע, הסמוך לביתו, אלא זה החביב עליו פחות, האפלולי,
שמושביו לא נוחים – ובלבד שלא תתפוס אותו נוגה ותגיש לו את סיפורה.
כל היום טרדו אותו שבדי פסקאות מדומיינות וחצאי משפטים משוערים,
ועינו אותו לא בסיפור אוטוביוגרפי אחד אלא בתריסרי סיפורים. מהבוקר הוא
מתפלש במצולות שלולית השופכין ועדיין לא הגיע אל הקרקעית. ככה זה,

חשב בטרונייה, ממתין על שפת המדרכה עד שיוריק האור ברמזור: כל היצירות הטובות דומות זו לזו. כל היצירות הגרועות גרועות כל אחת בדרכה. אין לו ממה לחשוש, הרגיע את עצמו. לפרסם אין לה סיכוי.

ואם תפרסם? נחרד, יורד אל מעבר החצייה. מי יודע. היום מפרסמים כמעט כל דבר. הוצאות ספרים קיקיוניות צצות מדי שבוע. ובעצם, אפשר לחשוב מה מוציאות ההוצאות הרציניות. זה בדיוק החומר שהם מחפשים. האיכות לא מעניינת אותם. כולם, העורכים, היחצ"נים, מחפשים רק סנסציה. אם ייפול להם ליד דבר כזה... הוא ראה אותה, שרועה על כפולת עמודי צבע במוסף של סוף שבוע. כבר ניחש את התת-כותרות ואת הכיתובים שמתחת לתמונות: "הכתובה היא צורך נפשי שלי. אני מרגישה שאם לא אכתוב, אני אמות. זה סימן היכר של סופר אמתי." "תמיד הרגשתי קשר מיוחד לאייר הר נבו, הבעל הראשון של אימא שלי. כשהייתי ילדה, הייתי מדמיינת שהוא האבא האמתי שלי..." "אין לי כמעט קשר עם אחי. ניסיתי, אני עדיין מנסה, אבל הוא לא מעוניין. הוא אדם קר. קשה לו להראות רגשות. גם עם אימא שלנו אין לו כל כך קשר..."

בקיוסק ברחוב קינג ג'ורג' התעכב לרגע והציץ בשעון. שבע וארבעים. הוא יגיע בזמן. אפילו יכול להרשות לעצמו לקנות משהו לאכול. אבל הכריכים כבר אזלו בשעת ערב זו, וכל מה שיכול המוכר להציע לו היו כעכים מהבוקר, זרועי מלח גס. הוא התלבט לרגע, ואז נטל מהמקרר חטיף גליתת קרמל מצופה בוטנים ושוקולד, והוסיף בקבוק מיץ אשכוליות. הוא חצה את גן מאיר, שהתרוקן בינתיים מאמהות וילדיהן, התיישב רגע על ספסל והניח לִצְדו את בקבוק המיץ, כדי שיוכל לקלף בנוחות את העטיפה מחטיף הגלידה. כשסיים, הסתובב עוד מעט בגן הריק לחפש פח אשפה. אביו נהג לעבור כאן. בייחוד אהב את שִׁדְרַת הדקלים החוצה את הגן. "טיפה של יופי בתוך הכיעור מסביב," היה אומר. רק הצלליות הגבוהות של עצי התמר נראו עכשיו. אור הפנסים ריצד על פני הברכה עם חבצלות המים. במחזור השירים שלו על גינות תל אביב היה לו גם "השיר על גן מאיר". זה מה שהוא מנסה לעשות בשירים שלו, אמר לו פעם אביו. טיפות של יופי בים של הכיעור מסביב. הוא שקל אם לפתוח כך את דבריו, בערב המיוחד לציון חמש שנים למותו של אביו, שעמד להתחיל בעוד רבע שעה בבית ביאליק. גלי, מתאמת אירועי התרבות של בית ביאליק, לא נתנה לו שום הנחיה. כל דבר שימצא לנכון, הסבירה, כששאל על מה עליו לדבר. כמה מילים אישיות על אביו. או, אם לא מתחשק לו, אולי פשוט יקרא כמה משיריו של אביו. או כמה תרגומים שהקדיש לזכרו, הציעה.

חוץ ממנו, אמרה, יבואו גם פרופסור בנימין שטורמן, המשורר והמתרגם יוחאי נבות ועוד זמרת אחת, את שמה לא הכיר, שהלחינה, כך סיפרה לו גלי, שיר של אביו לאלבומה האחרון. יהיה ערב מעניין מאוד, הבטיחה לו גלי. מכובד. כבר דיברה עם לא מעט אנשי ספרות. הבטיחו לה שיבואו. יהיה קהל.

יהיה קהל! נחרד פתאום. ערב מכובד. בית ביאליק. בנימין שטורמן. קרוב לוודאי פירסמו בעיתונים. נוגה ראתה. או שאמו. כל היום הוא בורח מביתו כדי להתחמק ממנה, ועכשיו תתנפל עליו, בנוכחות עדים, למסור לו את סיפורו. אין דבר, ניחם את עצמו. הוא ישב על הבמה, בין שאר הדוברים. היא לא תוכל להתקרב אליו. לא לפני האירוע, על כל פנים. ואחרי... תהיה לו הזדמנות לדבר עם בנימין שטורמן. לנסות לברר אם הגיע אליו ספר תרגומו האחרון, מבחר מהשירה האמריקנית בת זמננו. האם יש סיכוי שיכתוב ביקורת על ספרו? אולי אפילו מאמר ארוך יותר? הוא מקווה להחליף מילה גם עם יוחאי. כמה שמח כששמע מגלי שהסכים להשתתף באירוע. "הוא ידבר על הקשר של אייר הר נבו לשירה אנגלית קלסית", דיקלמה גלי. "הוא אמר לי שהוא מאוד מעוניין להשתתף. רגע, עצה, מבררת, "שמעת על יוחאי? אתה מכיר אותו?" הוא מכיר אותו, הרגיע את גלי. מכיר וישמח לראות אותו שוב. "שוב?" התעניינה גלי. כן, הסביר. הם למדו יחד באוניברסיטה. בחוג ללימודים קלאסיים. גלי צהלה: "יופי. יהיה ערב מצוין!" אחרי שהניח את השפופרת, החליט: זו ההזדמנות שלו לשוב ולדבר עם יוחאי. מאז היו מביאים בכל שבוע תרגומי שירה יוונית לסמינר שבו היו שניהם התלמידים היחידים, לא דיברו ביניהם. כמה פעמים נשבע שיתקשר אליו, שייפגש עמו. אלא שאין לו הזדמנות, ותמיד חשב שהוא עוין אותו בגלל הברלי הטעם ביניהם. כן, הוא היה יסודי, מדויק יותר, אבל יוחאי, כבר אז, היה זריז ממנו, ולהכעיס, גם אלגנטי יותר. הוא היה מתפתל ומתענה משך ימים, רק כדי להביא לשיעור תרגום רצוף צירופים דחוקים, בשורות שקוצצו או הוארכו בשתי רגליים, על פי הצורך, מקוטעות או מתנשמות באורכן, ובלבד שיהיה התרגום מדויק. יוחאי היה מזווג בתים אלקאיים וסאפיים מושלמים, מחסיר מהמקור ללא נקיפות מצפון, ודווקא הוא, שהקריב את התוכן בעבור המשקל, הצליח לכתוב שירים שלעתים קרובות נשמעו שוטפים, חסרי מאמץ, עבריים לכל דבר.

הוא טיפס במדרגות העולות לרחוב ביאליק, מבחין בשמחה שהקדים בעשר דקות. טוב מאוד. להקדים יותר מזה מביך. בבית ביאליק דלקו האורות. כבר בכניסה זיהתה אותו אישה בת גילו, כבדה מעט, שערה עוטף את לחייה העגלגלות בגלים רכים. היא הושיטה לו את ידה: גלי. נעים מאוד. הוא לחץ את

ידה, מאוכזב מעט. משום מה חשב שהיא משוחררת טרייה מהצבא. וכבר הועם במשהו זיוו של הערב, על אף שנזף בעצמו: מה זה משנה?
"יופי שבאת, אמרה לו גלי, ומיד ביקשה לעדכן אותו: "יש כמה שינויים בתוכנית. פרופסור שטורמן לא יוכל להגיע עקב סיבות שאינן תלויות בו. אבל, " הודיעה לו בעליצות, "הצלחנו לפצות על זה בגדול: הוא שלח לנו את חגית מאירי, תלמידה מצטיינת שלו לדוקטורט, ובנוסף, הבאנו גם משורר ידוע, שהיה חבר קרוב של אייר, יהודה איש שלום..."

"יודלה?" תהה שביט, ועד שהשיבה לו גלי, כבר ניחתה על שכמו השמאלית טפחת אדירים וקול סדוק, צרוד, הריע בשמחה: "שביט של עופכין!"
הוא הסתובב אליו:

"יהודה איש קריות."

האיש שלפניו נראה כאילו הנמיך והצטפד מאז התראו לאחרונה. מתי, באמת? בהלוויית אביו, קרוב לוודאי. אז היה איש מבוגר, וכעת – קשיש.
"הנה אתה, שמנצ'ק!" התלונן יודלה. "כבר חשבתי שאתה עושה לנו כמו הפרופסור הנכבד, ויברח. אז מה?" בחן אותו, מעביר יד בשעריו: "קפצה עליך הזקנה, אה?"

"אפשר לחשוב שאתה נעשה צעיר יותר."

"אה," נחר יודלה בבוז. "אני כבר שק עצמות. אלטע קאקער. עוד מעט יעשו גם לי ערב כזה."
"היית מת."

"או!" הריע יודלה. "אז בכל זאת נשארתי כמו שהיית. שמנצ'ק עם שער לבן, אבל שביט של עופכין: ג'ורה יש לך, אתה. רק לא ליפול לפה שלך. תגיד, יש לך סיגריה?"

יש לו. למעשה, הוא עצמו היה שמח לעשן סיגריה אחת לפני האירוע. אלא שקודם הוא צריך לעבור בשירותים.

"בוא," קפץ יודלה מיד. "אני אראה לך איפה זה. כבר בדקתי טוב טוב, אלא מה. אבל לא זויק לי עוד פעם אחת, לפני שמתחילים. אל תדאג, נספיק גם סיגריה. אף פעם לא מתחילים פה בזמן."

רק כשנתקל בדלת שירותי הגברים, הבין בבעתה: הוא עומד להטיל את מימיו במחיצת יודלה. יודלה עצמו לא נראה מוטרד כלל, להפך. כל הדרך לא חדל לפטפט בקדחתנות, וגם הכניסה אל חדר השירותים לא היתה לו עילה לחדול. "אה," גיחך, "עדין אתה," כשפנה הוא אל התא היחיד והסתגר בו. מעבר לדלת המשיך לשוחח עמו כמקודם. "מה אתה אומר על כבוד

הפרופסור? אה?"

הוא שתק, מתרכז בקילוח הדק, הבהיר, שנקווה אל האסלה.
"חושב את עצמו, התלונן יודלה. "ככה לבטל, אפילו לא טרחה להמציא
תירוץ. עכשיו הוא כבר הפרופסור בנימין שטורמן, בשבילך. ואבא שלך,
מסכן, כבר חמש שנים שוכב בקבר ולא יכול..."

רעש המים ששוחררו ממכל ההדחה השתיק את יודלה.
"...עם מחברת שירים, ילד בן עשרים ואחת שתיים, כזה זיבלה הוא היה,
הדגים יודלה, אומד בידיו את גודלו של שטורמן. הוא הביט בהשתקפות כפות
ידיו של יודלה בראי, שטיפות מים כיסו את תחתיתו. כעת רחצו שניהם ידיים,
מתחרים ביניהם מי יקפיד יותר על השימוש בסבון. "עולה חדש, בניה קראו
לו אז. ככה התייצב ערב אחד בכר איפה שהיינו כולנו נפגשים לשתות, בא
ישר לאבא שלך, מגיש לו איזה מחברת ואומר: 'אני מבקש שתקרא את זה. אני
מאוד אעריך את חוות דעתך הפנה.'"
"באמת?"

"אלא מה!" נעלב יודלה. "בטח שבאמת. אני לא יודע להמציא כלום. לכן
אני משורר, לא סופר."
"ומה קרה עם זה?"

יודלה עיווה את פניו. "תודה לאל, הוא גנז הכול. אולי נשאר שניים-
שלושה עותקים מהכתב-עת שבו הוא פירסם אותם. לא היו שווים כלום,
השירים שלו."

"בתור פרופסור לספרות הוא לא רע."

יודלה נחר בבזו. "כל מה שהוא כתב בדוקטורט שלו, הטעים, ארשת
זלזול מיוחד הופיעה על פניו כשהגה את המילה "דוקטורט", "זה פירוורם
שהוא ליקט מהשולחן של אבא שלך ושלי. טוב, "נסוג, כשהבחין בלגלוג על
פניו של שביט, "של אבא שלך. אבא שלך, מה שהיה לו בציפורן של האצבע
הקטנה, עשרה פרופסורים לא היה להם. איזה ידע, איזה עומק. אבל מה, הוא
לא היה טיפוס של פקיד, שיקום כל בוקר בשבע ללכת לעבודה, יפרסם מאמר
כל שלושה חודשים, איזה ספר כל שנתיים, רק בשביל לפרסם. חארטה כל
האקדמיה הזאת. תגיד, "נוכר, "בסוף גמרת דוקטורט?"

הוא עוד עובד על התזה שלו, סיפר. על השפעת השירה האנגלו-אמריקנית
והגרמנית על הפרוזה העברית בשנות החמישים, ביקש להוסיף, כרגיל
בדבר, אך ליודלה לא היה אכפת במיוחד.

"נו, אמר בסיפוק. "בסוף תהיה לנו גם אתה פרופסור. תבוא לדבר עלי

כשיעשו לי ערב. בינתיים, הזכיר לו, "תן סיגרייה. יהיה בסדר, מיידלה," טפח על כתפה של גלי, שהביטה בהם בראגה כשיצאו החוצה. "לא יתחילו בלעדני. תוך שלוש דקות על השעון אנחנו בפנים. חמורה, אה?" חייך חיוך עקום לשביט אחרי שחלפו על פניה.

בעודם עומדים בחצר ומעשנים, הבחין שיוחאי נבות יושב במרחק זעום ממנו, מעשן גם הוא. זו הודמנות טובה לגשת אליו. להזכיר את עצמו, אם שכח אותו. כך יצא שישבו זה לצד זה. אחר כך יוכל לדבר איתו בענייניו...

"ראית את המתרומם?" שאל יודלה בקול צרוד, מהוסה משהו, אך עדיין נשמע היטב. "לא יכלו להביא מישהו יותר מכובד כשביל אבא שלך?" יוחאי מכובד מאוד, השיב לו כמעט בלחשישה.

"אה," ביטל יודלה, "עוזב אותי מהפייגלה הזוה. עוד במה להפיץ מעליה את הדרעק שלו. אבא שלך מעניין אותו כמו שאותי מעניין..."

הוא ניתק מיודלה ופנה אל יוחאי, אבל זה סיים בדיוק לעשן את הסיגרייה שלו. הוא ראה אותו עומד בגבו אליו, מועך את הכדל תחת נעלו. אילו ראה אותו קודם לכן, היה יכול לסמן לו שהוא רוצה לדבר איתו, אבל עכשיו היה עליו לקרוא לו בשמו, ולכך הוא לא היה מסוגל.

גלי הופיעה. "שביט! יהודה!" קראה, כמורה בבית ספר. "אפשר להתחיל?" "אנחנו נראה להם, לצוציקים," דירבן אותו יודלה כשפסעו שניהם פנימה.

"אה?"

"אה?" חזר יודלה על שאלתו. הוא לא השיב. יודלה התלהב. "נכניס להם באבי אביהם. הם כבר יראו עם מי יש להם עסק. בושא, מה הם הצליחו לסדר. שני פספוסים. ככה זה במדינה הזאת. אין כבוד למשוררים. אני הייתי בן שמונים לפני חודשיים. לא כתבו על זה מילה באף אחד מכל המוספים לספרות. מה אתה אומר על זה?"

הוא אומר שיוחאי בן שלושים ושש. לא בדיוק ילד. ואם הוא לא טועה, גם חגית מאירי קרובה לארבעים יותר מאשר לשלושים.

"אה, באמת?" התאכזב יודלה כשנכנסו אל האולם. "חבל."

גלי האיצה בהם לתפוס את מקומותיהם: יוחאי נבות וחגית מאירי כבר התיישבו. הוא דימה לשמוע גוון של נזיפה בקולה, והבחין בהם יושבים זה לצד זה מעברו השני של המקום שיועד לגלי. יודלה מיהר להידחק לצדה של גלי, והותיר לו את המושב הקיצוני. כעת נגזר: הוא לא יוכל להחליף מילה עם יוחאי לפני האירוע.

"ערכמה של זקיינעס," התלונן יודלה בלחש אל אוזנו והחוזה אל הקהל.

אכן, הראשים שבאלום היו קצרי שֶׁער, צבועים בצבעים שיצאו מהאופנה, חום צהבהב, דלוח, אדום לוהט, סגול. "פעם היו באות בחורות צעירות, משוגעות על ספרות. משורר היה בשבילן..."

הזקנות הללו הן הבחורות שהיא זוכרת, ביקש שביט לומר לו. אותן הבחורות עצמן. חדשות לא הופיעו. הוא יכול להבטיח לו. אבל גלי כבר לקחה לעצמה את רשות הדיבור: "התכנסנו כאן כדי לציין שמונים שנה להולדתו של המשורר אייר הר נבו. אני מאוד שמחה לארח כאן הערב ארבעה אנשים נהדרים שיאירו לנו כל אחד זווית אחרת..."

הוא השפיל את עיניו אל התוכנייה שהונחה מולו, ששמו של פרופסור שטורמן עדיין הופיע בה, לצד שמה של חגית מאירי, שהוסף בכתב יד. אייר הר נבו, 1927-2002, קרא את הכתוב בראש העמוד. לרגע התבלבל: שמונים שנה לציין הולדתו של אביו או חמש שנים למותו? אביו מת בחורף. עכשיו סוף האביב. מתי נולד? ככול שניסה, לא הצליח להיזכר בתאריך הלידה של אביו. עכשיו עלה בו הד עמום של זיכרון: אביו מספר לו בגאווה על אירוע שתוכנן בבית ביאליק לכבוד יום הולדתו השבעים וחמישה. "אתה תבוא," קבע בחרדה, "כן?"

אחר כך נדחה האירוע בחודשיים. אביו מת עוד לפני כן. עכשיו נזכרו בו סוף סוף, אלא שנראה היה שלא החליטו מה לציין בדיוק. טוב יום המוות מיום ההולדת, היה נוהג אביו לומר, לתרץ את המתנות שלא קנה לו. טוב הכלב החי מהארי המת, חשב הוא עכשיו בהביטו בקהל המנומנם. איפה חבריו של אביו? איפה כל אנשי הספרות שחזרו אחריו? איפה כל האחרים?

גלי הציגה את המשתתפים. "הגברת חגית מאירי, דוקטורנטית לספרות עברית מאוניברסיטת תל אביב. המשורר והמתרגם מר יוחאי נבות, המתרגם שביט הר נבו והמשורר יהודה איש שלום..."

כשהתנער מהרהוריו, כבר פתחה חגית מאירי בדברים. היא אינה מומחית לשירתו של אייר הר נבו, הודיעה מיד. תחום המחקר שלה, שעליו היא כותבת, אגב, את עבודת הדוקטורט שלה באוניברסיטה העברית בהנחייתו של פרופסור בנימין שטורמן, הוא משוררות עבריות, בייחוד דליה רביקוביץ ויונה וולך. ובכל זאת, הרימה את קולה, לעונג הוא לה להופיע כאן, בערב הזה, מעל הבמה הזו...

הזמרת! נזכר. הזמרת, שהבטיחה גלי — את שמה לא זכר — לא הופיעה. אולי גם אליה כיוונה כשסיפרה לו על השינויים בתוכנית. חגית מאירי במקום הפרופסור. משמע, יודלה נועד לספק את התוכנית האמנותית. נצונץ בהיק

מול עיניו, גון נחושת בהיר, אדמדם, נערה המנערת את שערה, תפס את עינו בקצה האולם. את הגוון הזה הוא מכיר היטב. רק לאִמו ולה יש כזה. לא. לאִמו היה גוון כזה. מזמן נואשה מלנסות לחקותו באמצעות מזיגת צבעי שער שונים, ועתה היא מסתפקת באדום לוהט מוכן, ממש כמו הזקנות בקהל. כעת התאמץ לשוב ולחפשה. לשווא. כשלא היה שיערה בתנועה, נבלעה כליל בין הראשים האדמדמים שבקהל. היא באה. ודאי שבאה. איך תחמיץ אירוע כזה. ללא ספק היא מתכוונת להתנפל עליו מיד כשיסתיימו הדיבורים ולהגיש לו את הסיפור שלה, "סיפור אוטוביוגרפי".

"...כמו שפרופסור בנימין שטורמן נוהג לומר, "סיימה חגית מאירי את דבריה בניימה שהיתה בה חשיבות עצמית לא נעימה, "משורר טוב חזקה עליו שימצא לו את קוראיו. אני חושבת שזה נכון במיוחד לגבי משורר כמו אייר הר נבו. אופנות באות והולכות, מקום הטעם זו, אבל הוא עוד ימצא לעצמו את הקוראים שהוא ראוי להם. תודה רבה."

הנשים בקהל מחאו כפיים בצייתנות. "תודה, חגית," סיכמה גלי. יוחאי נראה נבוך משהו כשקם לדבר. זה נשמע מוזר, אמר, אבל הוא מרגיש את עצמו קרוב לאייר הר נבו. כן, הוא מודע לגודל הפרדוקס. הרי המבקרים חוזרים ומדגישים תמיד שהמרד שלו מופנה בראש וראשונה כלפי אייר ובני דורו. אומרים שאייר הביא אל העברית את ת"ס אליוט ואת עזרא פאונד. אולי. אבל הוא עצמו, כשהוא קורא בשיריו של אייר, מוצא בהם דווקא את טעמים של מילטון וג'ון דון. לא שהרבר מפליא אותו. הוא יודע שאייר היה בקי מאוד בשירה אנגלית. בשירה העולמית. משהו מהצלילות של השירה האנגלית הקלסית מבלח בשירתו של אייר, אף שמאפייניה הצורניים שונים כל כך. וזה טיבה של שירה גדולה, שהיא חיה ופועמת ומופיעה לפני הקורא, בזה למוסכמות ולתיגים דוריים וז'נריים. אומרים שאייר, יחד עם אחרים, עשה מהפכה בשירה העברית. הסיט את הזרם משירה של פתוס ותופים לעבר שירה מינורית, אישית, משוחררת מכבלים של תוכן וצורה. אומרים שהשירה שלו עצמו היא התרסה כנגד בני דורו של אייר בעצם היותה שקולה וחרוזה, ושהיא מקדשת להכעיס את כל מה שניסה אייר לנתץ. הוא אינו מרגיש כך. מבחינתו, זהו המשכם הטבעי של הדברים. אילו היה כאן אייר היום, הוא משוכנע שהיה מעדיף לראות צעירים מורדים, במירכאות, ממש כמוהו עצמו בזמנו, ולא חבורת אפיגונים המתרפקת על מהלך מלפני שני דורות.

"מאיפה לו מה אייר היה מעדיף?" לחש לו יודלה. "אם הוא היה חי, הוא כבר היה מעמיד אותו במקום." הוא יודע, המשיך יוחאי, כאילו שמע את דברי

יודלה, כי דיבר על כך עם אייר לא פעם. שביט הזדקף בכיסאו. יוחאי? עם אביו?

בשנה שקדמה למותו יצא שישבו שניהם באותו בית קפה, ברחוב בן יהודה, סיפר יוחאי. מדי ערב היה רואה את אייר בשולחנו. לעתים היו שניהם הלקוחות היחידים. הוא לא העז לפנות אליו בדברים, אף על פי שרצה מאוד. עד שפעם אחת ביקש ממנו אייר אש, וכך קרה שהתיישב אל שולחנו והחליף עמו דברים. קשה לו לתאר עד כמה הוא שמח על ההיכרות הזו. כמה חיבב את האיש הזה, שהתגלה כשונה כל כך מהתדמית שנוצרה לו, שאולי נהנה לטפח. היו להם שיחות ארוכות. על שירה. רק על שירה. אייר היה אדם פרטי מאוד, ובטח ששנא להתלונן. "אני", סיפר יוחאי, "עברתי אז על תרגומים של אובידיוס והורטיוס. אייר הכיר היטב שירה לטינית ומאוד התעניין לדעת מה אני עושה. הוא חשב שאין שום טעם לנסות להעביר את המשקל הלטיני, שמבוסס על אורך ההברה, למשקל המבוסס על טעם. הוא היה אומר שזה כמו מעבר ממסך קולנוע לווידאו. מלא עיוותים שלא מאפשרים בכלל להעריך את היצירה המקורית. לא, זה גרוע יותר: אחרי כמה זמן אתה נעשה עיוור לעיוותים וחושב שאתה רואה את היצירה האמתית, אבל מה שאתה רואה זה רק צל חיוור ומעוות שלה. אם כבר, הוא אמר, תמצא לך בתים שמבוססים על ימבים וטרוכאים במקום ההקסמטרים הצולעים והלא-סימטריים. אמרתי לו שמה שהוא מציע יהיה צל חיוור ומעוות של הורטיוס. הוא אמר שבדיוק להפך. שאם הורטיוס היה כאן, הוא היה עומד על כך שאכתוב בעבורו את השיר בשפה שלי, שאשתמש באמצעים שהיא מעמידה לרשותי, במקום לנסות לחקות משהו שאני אפילו לא בדיוק יודע מהו, כי הוא לא קיים בכלל בשפה שלי. אני טענתי שגם משקל שמבוסס על טעם הוא יכול לשפה העברית. שאם נלך לפי מה שהוא מציע, אז עדיף לתרגם בלי משקל בכלל, והוא אמר, אדרבה, אין לי שום בעיה עם זה."

הנשים בקהל נואשו מלעקוב אחר הדברים. כעת נדמה היה לו שיוחאי מביט בו, מכוון את דבריו רק אליו.

"...לא רק בענייני משקל, אלא בכלל, בכל מה שקשור לתרגום לא ראינו עין בעין. הוא ממש שנא איך שהתרגומים שלי גולשים משורה לשורה. כשטענתי שככה בדיוק עושה גם הורטיוס, הוא ענה שזה לא משנה בכלל: בלטינית זה אלגנטי, בעברית זה יוצא משלומפּר. והורטיוס לא יסלה לך אם תוציא אותו משלומפּר, ככה הוא אמר. או, למשל, הוא חשב שפולחני האביב הפגניים שהורטיוס מתאר, לא יגידו שום דבר לקורא עברי צעיר. הוא

הציע שאחליף אותם במסיבת טראנס על חוף הים. אייר שנא כל מה שהריח מקלישאה. אם הוא היה רואה 'לילה' כמטפורה למוות, הוא היה מתרגז, למרות שהוא ידע היטב שככה זה במקור. 'אז בלטינית זה נשמע טוב,' הוא אמר, 'אז מה. בעברית זה נשמע נורא. תמצא משהו אחר.' אמרתי, 'אבל אז זה לא יהיה תרגום, זה יהיה שיר מקורי,' והוא ענה, 'מה אתה חושב שאנחנו, המשוררים, עושים? מתרגמים, אלא מה. מישוהו כתב פעם שיר מקורי? גם הורטיוס העתיק מארכילוכוס ומסימונידס וממי לא.' התווכחנו בלי סוף. אבל אני אסיר תודה על השיחות והוויכוחים שלנו, שהעשירו את התרגום ואתי מאוד. לא היתה לי הזדמנות להגיד לו את זה. תיכננתי מה לכתוב לו בהקדשה של הספר שאתן לו, אבל הוא לא ראה אותו יוצא לאור. אני רוצה לקרוא כאן שיר שלא נכלל בספר. השיר הרביעי מהספר הראשון של הורטיוס. את המשקל המקורי, ארכילוכי מסוג שלישי, אי אפשר להעביר לעברית. גם בלטינית הוא נדיר. ניסיתי המון פעמים, אבל בסוף ויתרתי, אף על פי שזה שיר שאני מאוד אוהב. עכשיו, לכבוד הערב הזה, עשיתי מה שביקש ממני אייר אז, לפני שש שנים. העברתי את הורטיוס לבית גמבי מחורזו. קרוב לוודאי שאם אייר היה כאן, היו לו השגות על התרגום, ובכל זאת אני מרשה לעצמי להקדיש את התרגום הזה לזכרו." הוא קירב אליו פיסת נייר צהובה, וקרא:

הַחֶרֶף מִתְפַּגֵּג, רוּחַ אֲבִיב נוֹשֶׁבֶת,
כָּבֵד גּוֹרְרִים אֶת הַסְּפִינּוֹת לַיָּם.
הַדִּיר כָּבֵד צֵר לְצֹאן, בְּבֵית צֵר לְשֶׁבֶת,
הַכְּפּוֹר מֵהַשְּׂדוֹת כָּבֵד נְעֵלָם.

לְאוֹר יָרַח וְנוֹס עִם עֲלְמוֹת הַיָּפִי
שָׁרוֹת מְזוֹמֵר. הַנִּימְפוֹת בְּרִגְלָן
רוֹקְעוֹת רְקוֹד, כְּשֶׁבִּסְדָּנָה קִיקְלוֹפִים
חוֹשְׁלִים סוּפּוֹת בְּהַשְּׁגַחַת וּוּלְקָן.

עֲכָשׁוּ נְשׁוֹר הַדָּס עַל רֹאשׁ מְשׁוּחַ שְׁמֹן
אוּ פְרֵי הָאָרֶץ, זֵר פָּרְחֵי אֲבִיב.
עֲכָשׁוּ נִקְרִיב לְפָן, בְּיַעַר חָף מְשֻׁמָּשׁ,
טְלָה, אוּ גְדֵי עֵזִים, אִם יַעֲדִיף.

הַמֹּת הַחֹר, אִיר, שׁוֹחַר לְטָרֶף
בְּמַגְדְּלֵי מְלָכוֹת, בְּקִתּוֹת דְּלִים.
עֹב תְּקוּוֹת גְּדוּלוֹת. חֵינּוּ הֵם אֶף הָרֶף,
הִנֵּה הַלִּילָה בָּא, וְהַצְלָלִים

כָּבֵר יַעֲטֹפוּ אוֹתָהּ. וְאֶף תִּהְיֶה מְעַבֵּר,
לֹא תִנְצַח עוֹד עַל הַמְשִׁתִּים.
לֹא תִתְעַנֵּג עַל לִיקוּדֶס, תְּשׁוּקַת כָּל גְּבֵר,
שְׁיִתְבַּגֵּר — אֶל אֶהְבֵּת נָשִׁים.

"פְּדֵרֶסֶט", רטן יודלה בחסות מחיאות הכפיים הרמות. "אפילו באירוע כזה הוא לא יכול בלי איזה חתיכת תחת צעיר." הפדרסט כאן הוא הורטיוס, החוזר שביט בלחש. כעת התאזר בביטחון, גמר אומר לגשת אל יוחאי בסוף הערב, ויהי מה. אולי אפילו יהיו עכשיו בקשר. ייפגשו לֶדוֹן בשירה, כמו עם אביו... אלא שפתאום התאכזב. התייאש. יוחאי העמיד אותו בצל. שם את עצמו כבנו של אביו. כאדם הקרוב לו, כולל הפנייה ל"אייר" שהשתיל בשיר שתירגם. מה יישאר לו לומר עכשיו? כעת כעס על עצמו, על הביטחון המופרז שהיה בו, שהניח לעצמו לאלתר במקום ולא להכין משהו בכתב. משניתנה לו רשות הדיבור מידי גלי, שהציגה אותו כ"בנו של אייר הר נבו ומתרגם מוכשר בזכות עצמו", הצליח רק לגמגם: "אני מאוד מודה ליוחאי... שאמר הרבה דברי טעם." אז שתק רגע ארוך. כן, הוא התכוון לחשוב במשך היום על מה שיאמר, אלא שמרוב ששיחת מחשבות על הסיפור האוטוביוגרפי שמצפה לו, לא טרח לארגן בסדר הגיוני את בדלי המשפטים וקטעי הפסקאות שעברו בראשו, וכעת, באשמתו הגמורה, הוא מחרב את מעט ההֶדְרָה שניסה יוחאי לשוות לערב, ועושה, בנוסף, אידיוט מעצמו. הוא ימשיך היכן שהפסיק יוחאי, החליט. כן, אביו אהב מאוד שירה קלסית. העריך מאוד תרגום, אף שלא תירגם בעצמו. הוא נהג לומר, אני לא מתורגמן, אני יבואן. ככה הוא התייחס למטען שייבא אל תוך השירה שלו. כשהתחיל הוא לתרגם, סיפר, תמך בו אביו בכל דרך אפשרית. לו הראה את התרגום הראשון שלו, ובכוח עידודו והתלהבותו של אביו מצא את הכוחות להמשיך במלאכה הסיזיפית הזו, שצערה רב ושכרה מועט. השכר הרוחני, מיהר לתקן. לא שזה הגשמי רב, חש שוב לדייק. הקהל צחק, אבל הוא חש שקילקל עוד יותר. צל חיוור ומעוות של דברי יוחאי. היו לו לא מעט שיחות עם אביו, סיפר, על תרגום. היתה לו, לאביו, הבנה לא

מצויה לא רק בשירה, אלא בכל מה שנוגע לשפה. הוא זוכר את ההתפעמות שלו, כשהסביר לו פעם אביו שהקושי האדיר לתרגם מאנגלית לעברית נובע קודם כול מהעובדה שהמילים באנגלית קצרות יותר, ולכן, מה שאפשר לומר באנגלית בשמונה הברות תמציתיות, ידרוש בעברית שני משפטים שלמים, או יותר. הנשים בקהל זקפו את אוזניהן. כמו את כל האבחנות שלו, גם את זו אמר אביו בדרך אגב, אבל בעבורו זו היתה תגלית שעיצבה את כל השקפת עולמו כמתרגם. אם מראש יש חוסר שוויון כזה בין השפות, מה הטעם? הרי מראש ידוע שתיכשל בתרגומך. או שתחרוג מאורך השורות, או שתחטא לתוכן. היה לו משבר בעקבות הגילוי הזה, סיפר. כמה חודשים לא היה מסוגל לתרגם דבר. אביו הוא שהוציא אותו מהמשבר. הוא שבסמכותו המשוררית אָצַל לו את מה שכינה "חירות המתרגם", בדומה לחירות המשוררים. "כדי לתרגם מדויק צריך מילון", ככה הוא נהג לומר. "אבל רק משורר באמת כותב את השיר מחדש..." המילים אזלו מפיו. הוא השתתק בועף. לא הזמינו אותו לדבר על תרגום. הוא בנו של המשורר. לכן הוא כאן.

"אומרים שלא קל להיות בן של משורר. זה נכון. אבל לא קל להיות בן ככלל. גם אבא לא קל להיות. אני מניח. איך לי ניסיון..."

קעת נעצר, בעצמו לא מבין מה רצונו לומר. למה אינו יכול לדבר כיוחאי. הוא חשב שהשיר שתירגם יהיה מחווה יפה. עכשיו, בגלל יוחאי, נותר צל חיוור ומעוות.

"...לסיום, אני רוצה לקרוא כאן שיר שתירגמתי, שאבא שלי אהב מאוד. שיר מודרני," הציץ לרגע ביוחאי, "אבל מחורז ושקול. בזמנו ביקרו את התרגום לא מעט בגלל אותה חירות מתרגם שלקחתי לעצמי, אבל בעיני אבא שלי הוא דווקא מצא חן."

הוא שאף אוויר, השתהה לרגע, והחל לדקלם את השורות הראשונות של השיר שזכר כבר בעל פה:

הוֹרִיךְ מְזַיְנִים אוֹתְךָ
(נְכוֹן, אוֹלֵי בְּלֵי כְּנָה)
בְּזַבֵּל שֶׁל הַמְשָׁפָּחָה
עִם עוֹד קֶצֶת אֶקְסֵטֶרָה, מִתְנָה...

מחיאות הכפיים שזכה להן היו לא פחותות מאלו של יוחאי. אולי לא דיבר גרוע כל כך. בכל זאת אמר דברים גלויים. מהלב, היתה אומרת נוגה. לשבריר

של רגע גיחך, ואז חיפש שוב את מסך השער שהסתיר את פניה, בקצה האולם. היא לא היתה שם. האם יצאה בעת שדיבר, בלי שהבחין? ואולי טעה, והיא לא הגיעה כלל?

"לסיום," הכריזה גלי, "ניתן את רשות הדיבור לאדם שהכיר את אייר הר נבו מקרוב מאוד." היא חייכה אל יודלה שלצדו. יודלה קרץ לה בעינו הימנית וחיך. "אדם שהוא מאושייות התרבות והבוהמה התל-אביבית, לוחם וחולם, שתיין ובליון. המשורר יהודה איש שלום. בבקשה."

יודלה קם ממקומו. "טוב," פתח, "אני כאן מכיר את אייר הכי הרבה זמן, אפילו יותר מהבן שלו שיושב כאן ודיבר יפה כל כך. אני מכיר אותו מאז שהוא בא אלינו לכיתה ג', עולה חדש מפולין. כן, אני יודע שזה בא לכם בהפתעה. אין הרבה אנשים שיודעים שאייר לא נולד בארץ. הוא היה מעדיף למות מאשר לגלות את זה. או שפעם קראו לו... לא," נמלך יודלה, "אני לא הולך לספר לכם איך קראו לו כשהוא בא אלינו, ועוד עם בגדים כאלה משנת תרפ"ו. פינחס, המחנך שלנו, שינה לו את השם ל'מנחם'. ככה קראו לו עד שבגיל שבע-עשרה הוא הלך והוציא תעודת זהות על שם אייר הר נבו. כלומר, ככה היו אמורים לקרוא לו. אני לא אספר איזה כינוי המצאנו לו. אני המצאתי, בעצם. אני רק אגיד שהוא חטף אצלנו באבי אביו, והחטיף באבוה, פי שניים. כזה הוא היה. אחר כך, כשאנחנו הלכנו לתיכון, הוא עבד בבוקר ב'בית מסחר ספרים' ולמד בערבים. כל פעם עמדו לפטר אותו, כי הוא היה קורא במקום לעבוד. הכול הוא קרא, פרוזה, שירה, מדע, ידע עברית, פולנית, יידיש, לימד את עצמו אנגלית, עם מילון, כדי שיוכל לקרוא את שקספיר – הוא עשה עלינו רושם אדיר. אנחנו היינו ילדים קטנים, ילדי שמנת. הוא כבר היה עובד, מעשן, הולך עם בחורות..."

יודלה הולך ומטפיש את הערב כולו. מוחה את כל הרושם שהותירו יוחאי והוא. של מי היה הרעיון להזמין אותו.

"ניסיתי להביא אותו איתנו לתנועה. יוק. הוא אמר, זה לא בשבילו. כל הקומזיצים והשירים הרוסיים האלה, הו וניה תי וניה. כזה הוא היה: אינדיווידואליסט בנשמה. כל מה שהריח ממנו איזה שמץ שבשמץ של קולקטיב, הוא ברח ממנו כמו מאש. ולכן זה לא מפתיע בכלל שבזמן שכולם עוד היו שבויים בתוך השירה הרוסית שלהם, טְטְטְטְטְטְטְטְטְטְטְט, האוזן שלו היתה מכוונת לצלילים עדינים יותר, מדויקים יותר. לא פלא שהתרגזו עליו כל כך כל הזקנים האלה, פתאום קם בחור צעיר ומעז לכתוב כמו שאף אחד לא כתב. ולא רק בגלל זה. כשכולם הלכו עם מכנסי חאקי, הוא לבש מכנסי טרילין

וחולצה לבנה מגוהצת. כשכולם שתו איזה תחליף קוניאק של הצנע, אצלו תמיד היה בקבוק של ויסקי סקוטי אמתי. הוא לא היה מהכנענים ולא חלק מחבורת הסופרים מלחכי הפנכה של בן גוריון, ובטח שלא מהפלמ"חניקים. אי אפשר היה להגדיר אותו, וזה מה ששיגע אנשים. הוא לא היה שמאלני מספיק לטעמם. לא קם מיד בשישים ושבע וצעק לצאת מהשטחים. אבל אף אחד לא יודע שאייר לא נלחם בארבעים ושמונה מתוך עיקרון. כן. בחור צעיר, בריא. השתמט מתוך עיקרון, "התלהב יודלה." הוא אמר שהוא לא מוכן להרים נשק על אדם אחר. לא מוכן לגעת בנשק בכלל. ארבעים-חמישים שנה לפני ה'פוסט-ציונים' וכל הדרעקלך האלה!" השתאה יודלה. "האיש הזה הקדים את זמנו! אבל אייר לא היה אחד שרץ לפרסם את עצמו. אם היו יודעים את זה בממסד הספרותי של היום, אולי היו מתאמצים קצת יותר שבבילו בשנים האחרונות שלו..."

זה הולך ונעשה גרוע יותר. הוא נחרד, מנחש לאן יודלה חותר. "אני לא הולך לנקוב בשמות, כי זה לא לכבודו של אייר, אבל מי שצריך לדעת, יודע היטב. המשורר הגדול הזה מת כמו כלב. זרוק, לבד, בדירה מוזנחת. לא היה לו במה לקנות תרופות. ולא שלא ידעו. ידעו היטב. אבל למי אכפת היום אם לאיזה משורר זקן אין מה לאכול?" הוא התלבט אם עליו להשתיק את יודלה. לא. זה רק יגרום יותר מבוכה. הוא השפיל את עיניו, בחן את משטח הפורמייקה הלבן שעליו הניח את מרפקיו, נמנע מלהציץ בקהל, ביוחאי. "ככה זה, סיכם יודלה, "משורר גדול צריך לסבול. רק עסקנים קטנים משמינים מכל מיני משרות בעיתונות ובאגודת הסופרים. אנחנו נזכור את אייר כמו שהוא רצה שיזכרו אותו. וכל האחרים יכולים לקפוץ לי..." הוא לא הקשיב עוד. לא הרים את עיניו כשגמר יודלה לדבר. לא העז לפנות בדברים אל יוחאי, כשהסתיים הערב באמירת תודה רפה של גלי. בגלל יודלה לא הספיק לגשת אליו לפני האירוע. עכשיו אינו מסוגל. ונוגה? שאל את עצמו. אולי גם היא מתביישת לגשת אליו אחרי כל זה. לפחות מזה ניצל. חגית מאירי שוחחה עוד עם גלי בפנינת החדר וליוותה את דבריה בתנועות ידיים נמרצות. אישה מבוגרת, מנומרת בהרות שמש וכתמי זקנה, אחזה ספר ביד שדופה וניגשה אל יוחאי לבקש ממנו הקדשה. "אבא שלי, זיכרונו לברכה, למד לטינית בגימנסיה..." שמע אותה מלהגת באוזניו. רגע התלבט אם לחכות מעט ולנסות לדבר עם יוחאי. האישה לא נראתה כעומדת להניח לו. הוא אסף את חפציו בעצלתיים ופנה משם, מתעלם מחגית ומגלי.

"מה זה??!" נחתה על גבו שוב כפו של יודלה. "ככה הולכים? בלי להגיד מילה? מתי אני אראה אותך עוד פעם? בהלוויה שלי?"
"אתה בן זונה אמת. זה מה שאתה."
"אני?" פער יודלה עיני תכלת תמות. "מה, הצטדק, "אמרתי רק את האמת."

לא כל אמת מוכרחים גם לצעוק, נזכר באמו גוערת בו. מה גם ש-
"זה בכלל לא נכון. כל מה שאמרת, על איך שהשנים האחרונות..."
"מה לא נכון?! נעלב יודלה.
"זה לא שלא היה לו מה לאכול. ממש לא."
"טוב, התרצה יודלה, "אז שיפצתי קצת. אבל תאמין לי, להמציא אני לא יודע. הכול אמת. בכלל, "התריס מולו, "מה אתה יודע? היית שם?"
עכשיו שתק הוא מול יודלה.

"נו, אל תיקח ללב, ניהם אותו יודלה. "מה, נעלבת בשם אבא שלך? זה דווקא יפה מצדך. בוא, לזכר אבא שלך, אתה בא איתי עכשיו לשתות משהו."
נדמה היה לו קודם שיוחאי התעכב עוד רגע בקצה האולם. אולי, חשב, המתין לו רגע. אולי קיווה גם הוא להזדמנות לדבר איתו. כעת, כשהציץ סביבו, לא היה שם יוחאי. לא, לשתות עם יודלה הוא הדבר האחרון שהוא רוצה עכשיו. אבל בפניו של יודלה היתה תחינה שלא הכיר בו קודם, משהו כשל ילד המפציר במבוגר. הוא היסס לרגע. אם ישוב עכשיו הביתה, אולי תופיע נוגה למסור לו את הסיפור. יותר טוב כבר לשבת עם יודלה.

7

"פעם, "נאנח יודלה, "כשיצא ספר שירה, זו היתה חגיגה. מדינה קטנה היתה. כל ספר חדש היה כאילו ילד נולד. היו כותבים עליו ככל המוספים, בכל כתבי העת. כשיצא הספר הראשון שלי, בחמישים ושמונה..."
הם ישבו כבר מואפל ברחוב אלנבי. יודלה הוביל אותו לשם. פרט להם ישבו בו שתי מארחות לא צעירות, האחת בפאה בלונדינית, לשנייה ריסים מלאכותיים.

"היום כל העולם כותב שירה, "התלונן יודלה. "כל צאצקע חושבת שזה מעניין משהו עם מי היא היתה אתמול בלילה. או גרוע יותר, כל מיני פייגלעך כמו יוחאי עם האונגנים ההומוסקסואליסטי שלהם..."

יודלה הביט בו, מצפה לאישורו. הוא משך בכתפיו: "לא היית צריך לדבר ככה."

"איך ככה?" תהה יודלה.

הוא הזכיר לו. זה לא לכבודו של אייר. גם לא הוסיף כבוד לעצמו. "אבל צריך להגיד את זה מתישהו," מחה יודלה. "כואב לי על אייר. באמת, טוב," הודה, "כואב לי גם על עצמי. כן, אני יודע שליד אייר אני שום דבר, גמד, אין מה להשוות אותי אליו. אבל בכל זאת," התלונן, "הייתי פעם משורר, הוצאתי ספרים, קיבלתי שניים-שלושה פרסים. איך זה שהיום אף אחד... אני מסכים שאולי זה לא היה המקום הכי טוב, אבל מתי אני יכול להגיד את הדברים האלה? אף אחד לא מקשיב לי."

הוא יכול לקשר אותו עם כמה עיתונאים, אמר לו שביט. עיתונים אוהבים כתבות מסוג של "ראיתי משוררים רעבים."

"אתה, תדאג לפנסיה," התרה בו יודלה, מוחל על עלבוננו. "אל תזלזל עכשיו, כשאתה צעיר. בן כמה אתה?"

"שלושים ושבע."

"פיו!" השתאה יודלה. "אז אתה לא צעיר כל כך. שלושים שנה יעברו ככה," החווה בידו, "ואז מה? תמצא את עצמך בלי כלום, כמו אבא שלך וכמוני." הוא סימן למלצרית וביקש עוד שתי כוסות בירה.

"כשתהיה בגילי, אתה עוד תודה לי על העצה הזאת," קבע יודלה. "רק שאז לא יהיה לך למי להודות," גיחך. "תבטיח לי שתלך לשתות משהו לזכרי, אה? פֶּע, נעשיתי סנטימנטלי," לעג לעצמו. "לחיים," הרים את כוסו. "לאבא שלך."

"איך היינו מבליים, אייר ואני," הפליג יודלה. "כל הבחורות הכי שוות היו מנסות לבוא מוקדם, שיהיה להן מקום בשולחן הקבוע שלנו. היינו שלושה, אבא שלך ואני וזאביק מודן, יימח שמו. התחתן עם הרבה כסף. לא כמוני. אבא שלך היה הכי מבוקש. בחורות היו ממש זורקות את עצמן מתחת לרגליים שלו. אבל היום... מי רוצה משורר. כל בחורה רק מחפשת איזה מהנדס מחשבים עם כסף, אופציות, אנא עארף, כלום אני לא מבין בזה. והמשוררים ממילא פייגלעך כולם," סיכם. "עכשיו לא זמן טוב לשירה," המשיך יודלה לקונן. "אם יש משהו שאני אסיר תודה עליו, זה שהייתי צעיר בזמנים אחרים. לא זמן טוב עכשיו להיות משורר צעיר."

"גם לא זמן טוב להיות משורר זקן."

יודלה צחק בכל לב. אין זמן טוב להיות משורר זקן. אין ולא היה. "גם אני

ואבא שלך עשינו את המוות לזקנים. מי בכלל היה יכול לדמיין שיום אחד נהיה זקנים בעצמנו. שתינו והשתוללנו וזיינו, תסלח לי, כאילו אין מחר. "לפי מה שאני יודע, חתך אותו שביט, "לא שיתם כל כך הרבה וגם לא השתוללתם מי יודע מה."

"מה אתה יודע!" נעלב יודלה. "שיהיה לך חצי מהבחורות שהיו לי. אני מאחל לך. באמת, מכל הלב. ואתה יודע מה, המשיך, "אני לא מתחרט על כלום. מה היה עוזר לי שהייתי אז הולך כמו כל האפסים לחפש לעצמי איזה ג'וב בסוכנות או בממשלה או במשרד החינוך, אז הייתי יושב היום בוויולה שלי בהרצליה עם איזה סבתא'לה שאני צריך לקרוא לה אשתי... אתה אל תתחתן. תלמד פעם מטעויות של אחרים. מה? אין לך תוכניות? יופי. מה?" פנה אל המלצרית. "כבר חשבון?"

היא מסיימת את המשמרת שלה, הסבירה לו המלצרית. לכן הביאה את החשבון.

יודלה חיטט בכיסו מכנסיו, האחוריים והקדמיים, בכיס חולצתו, בכיס ז'קט הג'ינס שלבש. הוא ערם על השולחן את שללו: מטבע של חמישה שקלים, שלושה מטבעות של שקל, סוכריית מנטה, מצית חד-פעמי, כרטיסיית אוטובוס של אזרח ותיק, מנוקבת ברובה, כרטיס ביקור מקומט, צרור מפתחות קשורים יחד בחוט ברזל ומכסה של עט פלסטיק.

כעת, כשהניח את כפות ידיו הגדולות על השולחן, יכול שביט להבחין בוורידים הבולטים שעליהן, בכתמי הזקנה החומים שניקדו אותן, בכתם שהותירה כוס הבירה על חפתי שרוולו.

הם המתינו שתשיב המלצרית את כרטיס האשראי שלו.

"נעבור בכספומט, אני אחזיר לך, " הבטיח יודלה, אבל הוא לא שעה אליו. "פעם אחרת תזמין אתה, " אמר, אבל יודלה מחה: לא פעם אחרת. הם הולכים עכשיו לדירתו, להמשיך את השתייה. יש לו בקבוק משובב בבית. הוא יפתח אותו לכבודו. לא. מה פתאום. כבר מזמן הוא לא גר בווייצמן. הוא גר ממש דקה מכאן, ביונה הנביא.

"קרוב לעיר, קרוב לים, " שיבח יודלה את המיקום של דירתו החדשה. "לא יקר. אחרי שנפרדתי מרותי... תיזרה, " התריע, "מדרגה."

הם נכנסו לחדר המדרגות האפל. יודלה שלף את צרור המפתחות מכיסו. "לא, " סימן לו, כשפנה שביט לעלות במדרגות. "זה כאן, מיד, בקומת קרקע. voilà, " הכניס אותו פנימה ומיד העלה אור בחדר. "ברוך הבא בצל קורת הצנועה. ארמון זה לא, אבל..."

"כמה זמן אתה גר פה?" התעניין שביט.

"שנתיים... יותר. אני נשאר פה עד שיזרקו אותי," גיחך יודלה, "או שאני אתפגר. אני מכאן יוצא או לבית חולים או לבית קברות."

החדר היה לא גדול, שלישי ממנו תפוס במיטה זוגית סתורת מצעים. הקירות היו מכוסים כמעט כולם בספרים שנערמו זה על גבי זה. הוא הבחין בכיור ובכירת גז. דלת צדדית הוליכה, ככל הנראה, אל השירותים. יודלה מיהר לסלק בגדים שהונחו ברישול על שולחן האוכל והכיסאות שלצדו. "תרגיש את עצמך בבית," הורה לשביט. "כבר אני מכין לך משקה שלא שתית בחיים."

הוא הוציא מהארון בקבוק עראק וניגב את האבק מצווארו ומהפקק. אחר כך משה מהכיור ספוג דלוח וסיבן שתי כוסות שקופות שנמשו אף הן מהכיור. "ככה," מזג את הנוזל לכוסות שקופות, מכוסות דוק עכור, "עם קצת קרח. הולך טוב גם עם מיץ תפוזים, אבל אין לי. בעצם, חיטט במקפאי, גם קרח אין. מילא. זה טוב גם עם מים."

הנוזל השקוף הלבין למגע המים. "לחיים," הציע יודלה. "לאייר."

הם הקישו את כוסותיהם.

"כן, נזכר יודלה, "עראק עם מיץ תפוזים הכנתי כשהיתה אצלי אחותך,

מה שמה?"

"נוגה?!"

"נוגה, כן."

"מה היא רצתה ממך?"

יודלה לא השיב מיד. המבט בעיניו היה רב־משמעי, מרוצה מעצמו.

"בחורה יפה," אמר. "דומה לאימא שלה."

האם ייתכן... עד כדי כך היא תרחיק כדי להתקרב עוד קצת אל אביו? לא. בלתי אפשרי. היא לא מסוגלת לזה. יודלה לא מסוגל לזה. רק מדבר. אבל מה אכפת לו בכלל. מה נוגה בשבילו. ובכל זאת, עצם המחשבה חרתה לו עד מאוד. שימות כאן במקום אם הניח עליה את הידיים המזוהמות שלו...

"למה היא באה אליך?"

"רצתה לשמוע מכלי ראשון. על אימא שלה. איך היא ואבא שלך... נו, אתה

יודע. איך היה, איך חיו. גם עליך היא שאלה. איך זה היה כשהיית ילד..."

"ומה אמרת לה?"

"נו, התנצל יודלה, "את האמת. קצת ייפיתי, אלא מה. שאני אספר לה איך שכשאימא שלך היתה בהיריון, תכף צריכה ללדת, האבא שלך ואני הלכנו לזיזין, תסלח לי, בחגיגת פורים בעין כרם? פגשנו שם שתי סטודנטיות..." הוא

עצם את עיניו בהנאה, "שלחנו את זאביק לאימא שלך, שמנו עליו מדים של רב-סרן, הוא הודיע לה שאבא שלך קיבל צו שמונה דחוף..."

"תפסיק לטנף," קטע את יודלה. "יש גבול כמה אפשר לשקר. קודם כול, אני בכלל לא נולדתי לא בפורים ולא קרוב לזה. חוץ מזה, אייר היה באנגליה כשנולדתי. עם משלחת של סופרים מטעם משרד החינוך..."

"מי מדבר עליך?" מחה יודלה. "אני מדבר על... נו, אתה יודע."

הוא הביט בו באי-הבנה. "מה?"

"אימא שלך," אמר יודלה, "היא הרי היתה בהיריון שנה, שנה וחצי לפני שנולדת. מה, נבהל, "אתה רוצה להגיד לי שלא ידעת? הייתי בטוח... טוב," נמלך בדעתו, "אולי לא הייתי צריך לדבר על זה."

"מה קרה לך?"

"למי?" תהה יודלה.

"לילד..."

לאח שלי, ביקש לומר, אבל לא היה מסוגל לכנות כך עובר שטרם נודע לו גורלו.

"ילדה. נולדה מתה. הסתבך שם משהו עם חבל הטבור. אני באמת לא מבין בעניינים האלה. מה לעשות. קורה. לא נעים."

הוא השפיל את עיניו, מבקש לא להביט ביודלה בשעה שהפך כמה שסיפר לו זה עתה.

"אימא שלך היתה אומרת, אם זאת תהיה בת, נקרא לה נוגה. אבא שלך אמר, אם כבר, איילת השחר. יעני, מקורי יותר," גיחך יודלה, "אבל האמת היא," המתיק בידענות, "שפשוט שיגע אותו ש'נוגה' זה 'רגל' בפולנית." הוא ציחקק, מרוצה מעצמו. "אימא שלך מאוד רצתה בת. במקום זה קיבלה בן, ועוד אותך. טוב, בסוף גם קיבלה בת וגם קראה לה נוגה. מגיע לה, אחרי כל מה שעברה עם אבא שלך. תגיד, איך היא עכשיו? מה שלומה?"

בסדר גמור, השיב ליודלה. עדיין מלמדת לשון ותנ"ך בגימנסיה הרצליה. השנה תצא לפנסיה. כמוכן, קצת קשה לה, מאז שבעלה...

"מה," נזעק יודלה, "גם הוא מת? נוגה לא אמרה לי כלום. מתי?"

די מזמן. עוד לפני אבא שלו, עשרה חודשים קודם. הוא נזכר בנוגה בוכה על כתפו: עכשיו שנינו יתומים.

"אז היא פנויה עכשיו?" זינק יודלה, תקווה בקולו. "אולי אני מתקשר אליה? תעשה לי טובה, תשמע, תגיד לה ש... לא," התחרט באמצע המשפט. "מה היא צריכה אותי על הראש שלה."

"בריוק, "הסכים שביט.
"אתה, "סנט בו יודלה, "נשמה טובה תמיד היית. אני לא אשכח איך יום
אחד כשהיית בן תשע, עשר, כשהיית נשרך אחרי אבא שלך לבתי קפה, באת
אלי וקראת לי: "יהודה איש קריות!"
הוא בריוק למד אז על האיש, הסביר. יהודה איש שלום נשמע דומה כל כך.
"ואתה, "החזיר ליודלה, "מיד אמרת לי 'סגור את הג'ורה, שמנצ'יק."
"ואתה דווקא המשכת: יהודה איש קריות! יהודה איש קריות! יהודה איש
קריות!"

"ואז אתה קראת לי —
"שביט של עופכין!" השלים יודלה, מרוצה מעצמו.
"ככה מדברים לילד בן תשע?"
"ילד בן תשע עם ג'ורה של בן ארבעים. נו, "נוף בו יודלה, "מה נהיית עדין
כזה, עושה עניין ממה שקרה לפני שלושים שנה. תכף תביא לי את המועצה
לשלום הילד. משוגעים נהיו כו —
הוא השתנק וחירחר.
"אתה בסדר?" שאל שביט, חש עצמו אווילי. הרי ברור שיודלה אינו בסדר.
"לקרוא לרופא?" הציע.

יודלה האדים מהמאמץ לנשום, מוסיף לחרחר.
"שאני אקרא לרופא?" שאל שוב. יודלה לא השיב. הוא חכך בדעתו. מעולם
לא ראה מישהו במצב כזה. האם הוא עומד למות? האם עליו להזמין עכשיו
אמבולנס?
יודלה פירכס לרגע.

"אני מצלצל למגן דוד אדום, "הודיע שביט. יודלה נראה כמנסה לומר לו
משהו. הברות מרוסקות, לא ברורות, יצאו מפיו.
הטלפון דמם. לא נשמע צליל חיוג. הוא חיפש אחרי הטלפון הנייד שלו,
עוקב, בזווית העין, אחרי יודלה, שצנח על הכורסה היחידה בחדרו, נושם
נשימות קצרות אך סדירות.
"ניסיתי להגיד לך, "אמר יודלה, כששב אליו הדיבור. "אל תתקשר. הטלפון
מנותק. יש לי שבעת אלפים שקל חוב לבזק."
"מה? "נדהם שביט. "אתה חייב טלפון, במצבך."

"במצבך, במצבך, "לעג לו יודלה. מצבו אינו גרוע כל כך. כן, יש לו
לפעמים התקפים כאלה, בייחוד אחרי שתייה. הוא כבר מכיר את זה. לא, הוא
בסדר גמור. "זה יעבור, "גיחך, "או שלא. יום אחד אני אתפגר כמו אבא שלך,

לברד. אולי זה מגיע לנו. ארבעה ילדים יש לי, משלוש נשים. אף אחד לא בקשר איתי. אתה, "פנה לשביט", "יותר חכם מכולנו. מראש לא עשית ילדים". יודלה נח עוד מעט בכורסה, סירב שיכין לו שביט תה. בכלל אין לו תה. הוא אינו שותה תה אף פעם. כן, הסכים עם שביט, אולי כדאי שישכב עכשיו לנוח. עד מחר יהיה בסדר. או שלא, גיחך שוב. אולי יותר טוב ככה. כן, זה בסדר גמור שהוא יישאר עכשיו לברד, הבטיח לשביט, שעצם את עיניו בהקלה. הוא לא צריך שום דבר. אם הוא רוצה, שיבוא פעם לראות אם הוא עוד חי. שיתקשר לפעמים. לא, גיחך, בעצם אי אפשר להתקשר אלי. הטלפון. שכחתי בעצמי.

8

הוא הלך ברחובות החשוכים בדרכו לדירה בשדרות ח"ן, הדירה שבה מת אביו. הוא היסס אם לחצות דרך גן מאיר. מה השעה? עשרים וחמישה לשתיים. הגן ננעל מזמן, כנגד חסרי בית. עכשיו מחכה לו "סיפור אוטוביוגרפי", נזכר פתאום, אבל במקום הבעתה שליוותה אותו כל היום, כעת עורר בו כתב היד המצפה לו תחושת רווחה. ממה פחד כל כך? מאיזה סיפור אידייתי? הוא היה יכול להישאר בבית. לוותר על השתייה עם יודלה. ככה ביזבו יום שלם. ככה הוא מבזבו כבר שנים. כבר שנתיים לא תירגם שום דבר. כביכול, באשמת הדוקטורט. שגם בו לא התקדם בכלל. כמעט שלוש שנים, מאז תמר, שלא היתה אף אחת. הוא צריך לעשות משהו עם עצמו. לגמור דוקטורט. לתרגם יותר. לא. בשביל מה. שבועות וחודשים הוא מתחבט, ובסוף – צל חיוור ומעוות. הוא צריך לכתוב שירים מקוריים, משלו. אם לא יתעשת, יהיה כמו יודלה. לא. יותר גרוע מיודלה. יודלה היה משורר. הוא רק מתרגם.

היא ישבה על המדרגה העליונה בגרם המדרגות של הקומה השלישית, ראשה אסוף בידה, שעון על ברכיה, ומסך נחושת זהובה מכסה את פניה. "חיכיתי לך", הרימה אליו פנים מנומנמים. הוא עמד לידה, מתנשא גבוה מעליה. עכשיו קמה גם היא על רגליה.

"הייתי בערב לאייר, אבל עזבתי כשיודלה התחיל עם השטויות שלו. מסכן, היית צריך לשבת על ידו ולשמוע את כל זה..."

"בואי", הזמין אותה, "תיכנסי." פתאום השתוקק מאוד שתבוא. שתשב עמו. ביקש לספר לה על הערב שלו עם יודלה, לשמוע ממנה מה סיפר לה יודלה על הוריו. עליו, כשהיה ילד.

אבל היא סירבה: פעם אחרת. היא צריכה ללכת עכשיו.
"ללכת?" תמה. לאן, בשעה הזאת. אבל היא כבר נפרדה ממנו לשלום. "זה
בארון החשמל," אמרה, ופרחה למטה, ממהרת.
הוא פתח את הארון והוציא משם את הרפיים שהמתינו לו. עשרים עמודים,
מודפסים ברווח יחיד, הבחין. חתיכת סיפור אוטוביוגרפי היא כתבה שם. הערב
היה לו מספיק, החליט. הוא יקרא הכול מחר. אולי רק יציץ קצת במיטה, לפני
השינה. האותיות ריצדו מול עיניו באור הצהבהב של מנורת הלילה. כתב ידה
הנערת, בעט אדום: "אני מקווה שהצלחתי להיכשל יותר טוב", ותחתיו, באות
שמנה, הכותרת:

Fail Better

"...בלב הולם התדפקה על הדלת. השקט הטורד מן העבר השני העכיר
את רוחה. האומנם שכח את פגישתם? היא המתינה עוד רגע בטרם אזרה עוז.
באצבע חרדה הקישה קלות על הדלת. דלת פשוטה, חלקה, אפרורית. רק עינית
זעירה, ומעליה לוחית פלסטיק שחורה, שאותיות לבנות חרותות בה: ש' בן נון.
כמה היטב הכירה את האותיות האלה: ש' בן נון. שבתאי בן נון. אחיה..."
הוא גיחך לעצמו. בדיוק מה שחשב. אולי בכל זאת מוטב שיקרא מחר.
באמת היה לו די היום. הוא הניח לדפים לנשור לצדו על הסדין, ומעך אותם
בגופו תוך שהוא שוקע בשינה כבדה, רקתו מונחת על הפסקה השנייה:
"תמיד הוא מדמיין את הרע מכול. ומי יאשים אותו? ממילא לרוב הרע
מכול הוא שמתרחש. למעשה, כבר התרחש."

את שירו של הורטיוס, המופיע בנובלה, תירגמה מאיה ערד.

פול ואלרי

בית הקברות הימי

תרגום כפול והערות

מצרפתית: דורי מנור

השיר "בית הקברות הימי", המוכר ורב־ההשפעה בשירי פול ואלרי, נכתב במהלך העשור השני של המאה העשרים ו"זנח" – כהגדרת המשורר – ביוני 1920, שעה שז'יאק ריוויץ, העורך האגדי של כתב העת *La Nouvelle Revue Française*, משך אותו מידי ו"אילץ" אותו לחדול מליטושו הבלתי־פוסק ולקבץ אותו בגרסה מוגמרת ובת־פרסום. קטיעה זו של מלאכת הכתיבה בשל התערבותו האקראית של גורם חיצוני אינה זרה כלל ועיקר לרוחו של ואלרי ולתפיסת עולמו השירית. בהרצאה שנשא באוניברסיטת הסורבון כעבור שנים אמר המשורר: "[...] יצירה לעולם אינה נשלמת – זו מילה שאין לה שום פשר בעינייהם [בעיני חובבי השלמות השירית, ד"מ] – אלא נזנחת; הזניחה הזאת, שבעטייה מושלכת היצירה ללהבות או לעיני הקהל – ואחת היא אם היא נובעת מלאות או ממחויבות לפרסום – נראית להם כמין תאונה, שניתן להשוותה למחשבה הנקטעת בעת שעייפות, מקרה מצער או תחושה כלשהי קמים עליה לאינה."

בניגוד לרבים משיריו של פול ואלרי, שנודע באבסטרקטיות הקיצונית של יצירתו, ל"בית הקברות הימי" יש שורשים ביוגרפיים מוחשיים מאוד. פול ואלרי הוא יליד העיירה סָט שלחוף האגן הצרפתי של הים התיכון – אמצע הדרך הגיאוגרפי והמנטלי בין איטליה לבין ספרד, כהגדרתו של יליד סָט גדול אחר, השנסונייר ז'ורז' ברסאנס. למשפחתו של פול ואלרי היתה אחוזת קבר מפוארת בבית הקברות הימי, המשקיף על נוף מרהיב ממרומי גבעה החולשת על מפרץ ליון, והמשורר עצמו נטמן שם ב־1945. המקום הוא אפוא קונקרטי, וגם הזמן קונקרטי: שעת צהריים חמה ביום קיץ ים־תיכוני לוחט.

אך לידו של ואלרי, הקונקרטי בשירה, ה"נושא" שעליו מדבר השיר, אינו העיקר. זהו מכשיר בלבד, כמעט סָרַח עודף למוזיקליות השירית הצרופה והמופשטת, שאליה יש לחתור. השיר "בית הקברות הימי" נולד, לעדותו, דווקא מתבנית צורנית ומשקלית מסוימת, שהתנגנה בראשו וביקשה לה מילים. רק בשלב האחרון, לאחר שבחן את השלכותיה הטכניות והתודעתיות של הצורה שהקנה לשירו, בחר ואלרי את התוכן הקונקרטי, שבמקרה זה יש לו, כאמור, הקשר ביוגרפי מובהק. בכך הופך למעשה ואלרי על פיו (בין השאר בהשראת אדגר אלן פו ו"הגיון הקומפוזיציה" שלו, אך באופן מעמיק ופורה בהרבה, ולא כמעשה להכעיס) את סדר הכתיבה המקובל לפי התפיסה הרומנטית; דהיינו, נושא ה"מתנבע" כביכול ממעמקי הנפש, "נכפה" על המשורר בכוחה של ההשראה,

ומוצא לו לבסוף באופן "ספונטני" מילים וצורה. כך תיאר ואלרי בהרצאתו את השתלשלות הכתיבה של "בית הקברות הימי":

"מלכתחילה היתה זו לא יותר מאשר תבנית קצבית ריקה, או ממולאת בהברות חסרות פשר, שרדפה את מחשבותי במשך זמן מה. אז שמתי לב שהתבנית הזאת היא בת עשר הברות (decasyllabe), והתחלתי לחשוב קצת על המשקל הזה, שלא עשו בו כמעט שימוש בשירה המודרנית; הוא נראה לי דל וחדגוני, עלוב למדי בהשוואה למשקל האלכסנדרני [בן שתיים-עשרה ההברות]; זהו המשקל המסורתי והרווח ביותר בשירה הצרפתית, ד"מ], ששלושה או ארבעה דורות של אמנים גדולים פיתחוהו להפליא. שֵד ההכללה שְפִי כפה עלי לנסות ולהעלות את העשר הזה לחזקת שתיים-עשרה. הוא הציג לפני בית מסוים, בן שש שורות, וקָבע בי את הרעיון של קומפוזיציה, המבוססת על מספר מסוים של בתים כאלה ומושגת על מגוון של טונים, שלכל אחד מהם תפקוד משלו. בין הבתים השונים צריכים היו להיווצר ניגודים וזיקות למיניהם. תנאי אחרון זה הביא עד מהרה למסקנה, שעל השיר האפשרי להיות מונולוג של ה'אני', מונולוג שבו יועלו, יתו ויונגדו אלה לאלה הנושאים הפשוטים והתמידיים ביותר של חיי הרגש והמחשבה שלי, כפי שְאֵלָה נכפו עלי בנעורי, בזיקה לים ולאור, במקום מסוים לחופי הים התיכון.

"כל זה הוביל לעיסוק במוות ונגע למחשבה הטהורה (המשקל הנבחר, בן עשר ההברות, התקשר במידת מה למשקל האופייני לדנטה). ידעתי שטורי השיר שלי חייבים להיות דחוסים וקצובים מאוד. ידעתי שאני מנתב את עצמי לעבר מונולוג אישי אך בה בעת גם אוניברסלי ככל שיש לאל ידי לעצב. סוג המשקל שאימצתי והמבנה שבחרתי לשוות לבתים, נתנו בידי תנאים שעודדו 'הלכי רוח' מסוימים, שאיפשרו שינוי טון מסוימים, שדרשו סגנון מסוים... כך נולד 'בית הקברות הימי' במחשבה. אחר כך בא תורה של עבודה ממושכת למדי."

את חשיבותו של המהפך התודעתי שמבצע כאן ואלרי היטיב להבין הסופר הארגנטיני חורחה לואיס בורחס. בסיפורו "פייר מְנָאר, מחברו של 'דון קיחוטה'" מתאר בורחס סופר צרפתי בדיוני, פייר מנאר, הכותב מחדש את "דון קיחוטה" של סרוונטס, ולמעשה משחרר מילה במילה את המקור בן המאה השבע-עשרה ו"מתרגם" אותו ללשון המקור – לספרדית. בתחילת סיפור מפורסם זה, אחת האלגוריות הידועות ביותר במאה העשרים על אמנות התרגום, עורך בורחס רשימה ביבליוגרפית של העבודות המיוחסות לאותו פייר מנאר מסתורי, ובין השאר הוא מזכיר את המעלל הפואטי הבא: העברת טורי "בית הקברות הימי" מאת פול ואלרי מן המשקל המקורי בן עשר ההברות למשקל האלכסנדרני בן שתיים-עשרה ההברות. ניתן להתייחס לתוספת זו של שתי הברות בכל שורה, ל"תרגום" תוך-לשוני כזה, כאל מעשה משוגה וירטואוזי בלבד, עוד אחת מגחמותיו המבריקות של הסופר הארגנטיני העיוור. אך לאור הדברים שכתב ואלרי על תבנית המשקל בן עשר ההברות כנקודת המוצא לכתיבת שירו, דומה כי בורחס קולע כאן למשהו עמוק הרבה יותר: לעצם טבעו של אקט התרגום ולעצם מהותו של הפער התודעתי שבין תרגום לבין מקור.

על התרגום השירי של "בית הקברות הימני" שקדתי במשך ארבעה חודשים של עבודת ליטוש אינטנסיבית, והוא "נונח" לצורך פרסומו בגיליון מיוחד של מוסף תרבות וספרות של "הארץ", במרס השנה, לרגל יום הולדתו השבעים של הסופר יהושע קצו. את התרגום בחרתי להביא בשנית ב"הו!" בגרסה מורחבת: לצד התרגום השירי מוצע כאן גם תרגום מילולי, צמוד ככל האפשר לתוכן הסמנטי, של כל שורות השיר. תחילה התכוונתי להוסיף בגוף התרגום המילולי, בתוך סוגריים מרובעים, כמה הצעות אלטרנטיביות לתרגום חלק מהמילים. אך עד מהרה תפחו החלופות הקונקרטיביות והפכו להערות נרחבות, ששוב לא היה להן מקום בגוף התרגום. בשולי התרגום המילולי הוספתי אפוא הערות המצביעות הן על פירושים שונים לכמה מן השורות המוקשות שבמקור, הן על הכרעות תרגומיות שהכרעתי במהלך העבודה.

במסגרת מצומצמת זו אין בכוונתי להיכנס לוויכוח הנושן, אך המרתק תמיד, בין אלה הסבורים כי שירה צריכה להיתרגם באופן שירי, לבין מצדדי התרגום המכונה "מילולי". אומר רק כי מלכתחילה התכוונתי לבחון כאן את שתי האפשרויות גם יחד, ולראות כיצד הן עשויות להאיר זו על זו. מובן כי התרגום המילולי מטיל זרקור אכזרי על הפשרות, על ההשמטות ועל העיוותים התוכניים, הכרוכים תמיד באמנות התרגום השירי. אך אני מאמין כי במבט העומק שהוא מעניק לקורא שאינו דובר את שפת המקור יש משום פיצוי ראוי על כך. מטעמים שהם טכניים בעיקרם, בחרנו שלא להביא כאן את המקור הצרפתי. אני מקווה כי בְּסֵפֶר, שיכיל תרגומי שירה נוספים במתכונת זו, אוכל להוסיף על התרגום הכפול ועל ההערות גם את השירים המקוריים.

כשניגשתי לתרגום השירי של "בית הקברות הימני" ברור היה לי – בעקבות תפיסותיו הפואטיות של ואלרי ובעקבות השיעור הפרדוקסלי של פייר מנאר – כי עלי לדבוק בתרגומי במשקל בן עשר ההברות (עם וריאציה אפשרית: אחת עשרה הברות בשורות בעלות סיומת מלעילית) ולשעתק לעברית בנאמנות מְרִבִּית. כן ברור היה לי כי עלי לשמר את מתכונת החריזה הייחודית ואת מבנה הבתים של השיר המקורי. כל אלה היו לי בבחינת מושכל ראשון, וממילא לא הרחבתי על כך את הדיבור בהערות שלהלן. בהערותי נמנעתי אפוא בדרך כלל מהתייחסות לאילוצי החריזה והמשקל, אף כי מובן שחלק ניכר מן ההכרעות בתרגום נבעו במישרין או בעקיפין מן ההחלטה לקיים חריזה ומשקל אקוויוולנטיים למקור גם בגרסה העברית.

לעומת זאת, כתבתי בהרחבה על העדפות מצלוליות, ובייחוד במקרים שבהם התגלעה סתירה בין הרצון לשמר בתרגום את מרב התוכן הסמנטי המילוני לבין הנאמנות, החשובה לא פחות, למצלול השירי. כן ייחדתי הערות רבות לאופי ההכרעה בין משמעויות שונות של מילים בשיר – אקט שהוא הכרחי כמובן בכל תרגום, אך בשיר זה הוא קיצוני במיוחד, היות שוואלרי עושה בו שימוש נרחב במילים בעלות "קרקעית" כפולה ומשולשת – מילים שניתן לעתים להבין בעת

ובעונה אחת הן במשמעותן בצרפתית העכשווית, הן בהוראתן האטימולוגית והן בהשתמעויותיהן המטפוריות ואף הצליליות. עוד הערתי בנקודות אחדות על קשרים אינטרטקסטואליים, המצויים בשיר למכביר, ובעיקר על אלוזיות למקורות העבריים והיהודיים, הכלולות בתרגום השירי ומתפקדות בו כחלופה פואטית לאלוזיות מקבילות המצויות במקור; על זיקות סמנטיות תוך־שיריות, הקיימות בתרגום השירי במקביל – או שלא במקביל – לזיקות שבמקור; וכמובן – על כמה מן הפשרות ומן הוויתורים הרבים שנאלצתי להסכין איתם במהלך התרגום, ועל הדרך שבה ניסיתי לפצות עליהם באמצעות טעינת התרגום השירי ברשת מסועפת של פיצויים, המתפרשת על פני הטקסט כולו.

באופן תיאורטי ניתן היה להוסיף ולהעיר על כל אחת מן המילים במקור ולבאר כל הכרעה והכרעה בתרגום השירי, אך מובן כי סופה של עבודת נמלים כזאת לייגע הן את כותבה והן את קוראיה. התייחסתי אפוא בהערותי רק למקצת מן ההכרעות, ובעיקר לאלה שיש בהן עניין לקוראים שאינם דוברי צרפתית. "בית הקברות הימי" זכה לתרגום עברי ראשון, פרי עטו של יוסף אור, בשנת 1961 (התרגום ראה אור בכתב העת "גזית"). זהו תרגומו השלם השני לעברית. אם תרגום שירה – כמאמר הקלישאה הרווחת – כמוהו כ"נשיקה מבעד למטפחת", הרי שכאן ביקשתי למקד את המבט בסיביה ובתפריה של המטפחת הזאת, ליטול דגימות אחדות משיירי הרוק והתאוה שנותרו טבועים בה – ואולי ללמוד כך גם משהו על טבעה של הנשיקה.

ד"מ



בית הקברות הימי, סַט.

הגג הזה שבו פוסעות יונים,
פועם בין הקברים לארנים,
כחם היום נרקם בו מן האש
הים, הים המתחדש לנצח.
הו, גמול שאחרי הרהור כבד מצח,
בשקט האלים לבהות עקש!

כיצד ברקים דקים צורפים בשצף
יהלומים לא מוחשים של קצף,
כיצד נטוית שלוה ביד אמן!
בנוח החמה על הימים
צרופות הן יצירות העולמים —
מדע החזיון, ניצוץ הזמן.

<<

(1) הגג השקט הזה, שבו פוסעות יונים, / (2) בין האורנים מְפַרְפֵר, בין הקבריים;
(3) שעת חצות היום הצדיקה מְחַבֵּרֶת שֵׁם מְלֵחֹבוֹת / (4) אֵת הַיָּם, הַיָּם הַמֵּתְחִיל
תמיד מחדש. / (5) הוּ, גְמוּל שֶׁאֲחֵרִי מֵחִשְׁבָּה: / (6) מִבֶּט אֲרוֹךְ עַל שְׁלוֹת הָאֵלִים!

שורה 1: הגג מסמל את פני הים המכסים את המצולות. היונים הן סירות המפרש השטות בו, כפי שהן נשקפות ממרומי הגבעה שבה שוכן בית הקברות הימי.

שורה 3: "חצות היום" (כלומר, שתיים-עשרה בצהריים) הוא פירושה היסודי של המילה הצרפתית midi. אך זהו גם כינוי רווח לאזור היס-תיכוני החם של דרום צרפת (שם שוכנים העיר סֵט ובית הקברות הימי) בפרט, ולארצות החום בכלל.

שורה 3: "צדיקה", במקור: juste, שם תואר שפירושו האחרים הם "צודק/ת ו"מדויקת". ניתן היה אפוא לתרגם: "שעת חצות היום המדויקת". זאת ועוד, ואלרי מרמוז כאן במשמע גם לביטוי: Il est (midi) juste, דהיינו: השעה (שתיים-עשרה) בדיוק. מכל מקום, שני השדות הסמנטיים השונים הללו – "צדק" ו"דיוק" – כרוכים כאן זה בזה לבלי הפרד.

שורה 3: "מחברת", במקור: compose. הפירוש הבסיסי של פועל זה הוא "להרכיב", אך דומה כי פול ואלרי מבקש להטעים כאן דווקא את רעיון החיבור – שעת חצות היום מחברת, כביכול, את הים מן הלהבות, כמוה כמשורר המחבר את שירו. בתרגום היום השירי בחרתי לפשר בין שתי המשמעויות הללו באמצעות הפועל "לרקום": "כחום היום נרקם בו מן האש" – פועל המשלב את מושג ה"הרכבה" המכנית עם מושג היצירה האמנותית, ובר כבד מעורר קונוטציה (הקיימת גם במקור כאחת מהשתמעויותיו של הפועל composer) לרקמה של גוף חי.

(7) איזה עמל טהור של הבזקי אור דקים מְכַלֶּה / (8) יהלומים רבים של קצף בלתי מוחש / (9) ואיזו שלווה נְהַרִית, כְּמִדּוּמָה! / (10) בעת שהשמש נחה על המצולות / (11) מנצנץ הזמן, והחיוזין הוא יָדַע – / (12) יצירות טהורות של סיבה נצחית.

שורה 7: "מכֶּלֶה", במקור: consume – לְכַלּוֹת, לֵאמֹל (באש), אך גם: להשחית (זמן), לבזבז (רכוש, כסף). השימוש בפועל "צורפים" יצר בתרגום השירי רב-משמעות דומה (נזכור את הקרבה בין השורש צר"ף לבין השורש צר"ב), ופיצה על היעדרם של שמות התואר "עמל" (הפועל "צורפים" מעלה אולי על הדעת צורף-אומן העמל על מלאכתו) ו"טהור" (שהרי מאותו השורש נגזרת גם המילה "צָרוּף").

שורה 9: "נְהַרִית", במקור: se concevoir. זוהי צורתו הרפלקסיבית (צורת התפעל) של הפועל concevoir, שמשמעותו הבסיסית היא "להרות", ובהשאלה: להעלות על הדעת, לתפוס (מנטלית), להקיף (רעיון). ניתן לתרגם גם: "ואיזו שלווה עולה על הרעת".

שורה 11-12: משפט התמורה "יצירות טהורות של סיבה נצחית" (המתייחס ל"זמן" ול"חיוזין") מופיע במקור בשורה לפני האחרונה, אך בעברית אי אפשר לשמור על סדר תחבירי זה. המילה "חיוזין", "חיוזין", יכולה להיתרגם גם ל"חלום" או ל"הרהור בהקצין".

מִטְמוֹן מִתְמִיד, מִקְדָּשׁ מִיִּנְרוֹה חַךְ
מִכָּל עֵטוּר, מִחֻצַּב שְׁלוֹה נִסְחָף,
מִקְוֵה פְקוּחַ, עֵינֵי בַּה תְּגוּר
כָּל כֶּף הַרְבֵּה שְׁנֵה בְכִסּוֹת נִצְתָת —
הוּ, דוּמְיָה! — מִשְׁכָּן בְּנִפְשׁ, רִטְט
שֶׁל אֱלֹהֵי רַעֲפֵי זָהָב סְגוּר.

הִנֵּה אֲנִי מִרְקִיעַ אֶל מִקְדָּשׁ
הַזְמַן שֶׁבְּגִיחָה אַחַת נִגְדָּשׁ,
וְכָל כְּלֵי מִקְוֵה מִבְּטֵי יָמַי.
וּכְמוֹ אֶת מִנְחֹתֵי הַמֶּתְאַבְּכֶת
עֲצָרֶת רְסִיסי הַהֵס נוֹסְכֶת
עַל פְּנֵי הַגְּבֵה רַהֵב תְּהוּמֵי.

<<

(13) מטמון תמידי, מקדש מינדרוה פשוט, / (14) גוש שלווה ומלאי גלוי לעין, / (15) מים מתנשאים, עין האוצרת בתוכה / (16) כל כך הרבה שינה תחת מעטה להבה, / (17) הו, דומייה שלי...! מבנה בנפש, / (18) אך שיא זהב כן אלף רעפים, גג!

שורה 14: "מלאי", במקור: réserve. בין הוראותיו הנוספות של שם עצם זה: הסתייגות, סיג, זהירות, שמורה. קשה להכריע בין המשמעויות בהקשר הנוכחי, אך דומה כי חשיבותו של שם העצם הזה כאן היא צלילית בעיקרה. בשל היעדר מקום, לא יכולתי לכלול בתרגום השירי את שני שמות העצם הכלולים בשורה המקורית. כפיצוי בחרתי לעשות שימוש במילה "מחצב", המתקשרת סמנטית הן ל"גוש", הן ל"מלאי".

שורה 15: המילה "מים", eau, היא ממין נקבה בצרפתית. שם התואר sourcilleux, המתורגם כאן מילולית ל"מתנשא", פירושו גם "רם ונישא", "רוחש בוז וחמור סבר", וכן: "קפדן, נוקדני". מקורו של שם תואר זה במילה sourceil, "גבה", והיא מזכירה מבחינה צלילית את המילה source, שפירושה: "מקור", "מעייין". מכאן בחרתי בתרגום השירי בצירוף "מקנה פקוחה" – צירוף הטומן בחובו את הרמיזה לחוש הראייה (עין פקוחה) ולמעייין (המילה עין גם במשמעות של "מקור מים"), ובה בעת מוסר משהו מן השדה הסמנטי של "נוקדנות", "קפדנות", המצוי במקור.

שורה 15: במקור זוהי פנייה בלשון נוכחת: "עין האוצרת בתוכך". שורה 18: "שיא", במקור: comble, שמשמעה גם "חלקו העליון של מבנה", "טפחות" (כבטייט) "ממסד ועד טפחות". משפט זה הוא דוגמה קיצונית להזרה הנעשית באמצעות אליפסיס, כלומר באמצעות "דילוג" על חלקי דיבר המתחייבים בתחביר השגור. את השורה החסרה יש כמדומה להבין כך: "מבנה בנפש, ועם זאת פעל שיא זהב...". בתרגום השירי בחרתי להשתמש בבטייט המקראי "זהב סגור", הטוען את השורה העברית בהדהוד מוכר ומרמז לתפארתו של בית המקדש (ראו, למשל, מלכים א' ו' 20-21).

(19) מקדש הזמן, שאנחה אחת מסכמת אותו – / (20) אל הנקודה הטהורה הזאת אני עולה ומסתגל, / (21) מוקף כליל במבטי הימי; / (22) וכמו מנחתי הנעלה אל האלים, / (23) הנצנוץ השליו זורע / (24) על הגובה בוז עליון.

שורה 19: במקור מופיעה המילה "זמן" באות רבתי (T גדולה), כאילו היתה שם פרטי – נוהג רווח למדי בשירה הסימבוליסטית בכל הכרוך בשמות עצם מופשטים. זהו אפוא הזמן בה' הידיעה, התגלמותו המובהקת ביותר, אולי האנשה שלו. בעברית אין כל מקבילה גרפית לשימוש זה.

שורה 23: שורה זו במקור (La scintillation sereine sème) היא אחת הדוגמאות המובהקות ביותר לשימוש המזהיר שעושה ואלרי במצלול, ובעיקר ניכרת בה האליטרציה של העיצור s. מטרתו בתרגום השירי היתה בראש וראשונה לקיים בעברית אפקט מצלולי דומה ("עצרת רסיסי ההס נוסכת").

שורה 22-24: תחביר המשפט חסר, והוא עשוי להתפרש בשלוש דרכים שונות: (1) הנצנוץ השליו זורע על הגובה בוז עליון וכן את מנחתי הנעלה לאלים; (2) הנצנוץ השליו זורע על הגובה בוז עליון, שכמוהו מנחתי הנעלה אל האלים; (3) הנצנוץ השליו זורע על הגובה בוז עליון כשם שמנחתי הנעלה מרקיעה אל האלים. בתרגום השירי הכרעתי לטובת האפשרות השנייה. כן בחרתי בתרגום השירי לתרגם את המילה dédain ל"הב", ולא ל"בוז" (רהב תהומי), בין השאר כדי לרמז לאל הים המיתולוגי הנזכר בתנ"ך (ראו, למשל, איוב ט' 13: "תחתו שִׁחָחוּ עֲרֵי רָבִי").

כַּפְרֵי הַמִּתְפוֹגֵג לְעֵנֶג עִם
שְׂאֵינֹתוֹ נְהִיִּית כְּסוּף נְעִים
בְּפֶה שְׂבוּ מְרָקִים הַפְרֵי פְקָע,
אֶת הַכֵּל עֲתִידִי אֲנִי לֹחֵךְ
כְּשֵׁשְׂמֵי הַיָּם שָׂרִים לְנֶפֶשׁ אִיד
חֹפִים הוֹפְכִים לְקוֹל הַמְּיָה דְקָה.

הַבֵּט בִּי מִשְׁתַּנָּה, רְקִיעַ וְד!
מְקַץ הִיֶּהְרָה, מְקַץ כָּל כָּךְ
הַרְבֵּה אֵי מַעַשׂ וְעֲצָמָה כְּבוֹשָׁה,
אֶפְקִיר עֲצָמִי לְזֹהַר הַגּוֹבֵר:
עַל פְּנֵי בְּתִי הַעֵד צְלִי עוֹבֵר,
וְהוּא כּוֹפֶה עָלַי אוֹשָׁה קְלוֹשָׁה.

<<

(25) כשם שהפרי מתפוגג לתענוג, / (26) כשם שהוא הופך להנאה את היעדרו /
(27) כִּפֶּה שבו גוועת צורתו, / (28) אני גומא כאן את עֲשֵׂנִי העתידי / (29) והשמים
שרים לִנְפֶשׁ שאוכלה / (30) אֶת הפיכתם של החופים לְרֶחֶשׁ.

שורה 25: כִּפֶּה ואלרי במחברתו: "המחשבה צריכה להיות חבויה בשיר כמו
ערך תזונתי בפרי. הפרי הוא מזון, אך הוא נדמה כעונג צרוף. רואים בו הנאה בלבד, אך
מקבלים מהות. ההיסקמות מעלימה מן העין את המזון שהוא מוליך."
שורה 28: "גומא", במקור: hume, פועל שניתן לתרגמו גם ל"שואף" או
ל"מרחרח". בתרגום השירי העדפתי לכתוב: "לוחך". למילה "עשן" המופיעה בשורה
זו במקור, יש בצרפתית קונוטציה ברורה למושג האין. בתרגום השירי בחרתי בשם
העצם "הֶבֶל" – מילה בעלת כפל השתמעויות דומה בעברית ("הבל-פה" מחד גיסא
ו"הבל הבלים" מאידך גיסא).

(31) רקיע כחול, רקיע אמתי, הבט בי משתנה! / (32) אחרי כל כך הרבה יוהרה,
אחרי כל כך הרבה אי מעש / (33) מוזר, אך מלא יכולת, / (34) אני מפקיר את
עצמי למרחב הווקר הזה, / (35) על פני בתי המתים צלי עובר / (36) והוא מסגל
אותי לתנורתו השברירית.

שורה 31: בשורה זו ביקשתי בראש וראשונה לשמר כלשונה את הקריאה: "הבט בי
משתנה!", שהיא עקרונית מאוד לשיר. לפנייה הכפולה "רקיע כחול, רקיע אמתי" נותר
אפוא מקום מצומצם, ובחרתי להכליל אותה בהיגד אחד: "רקיע זך". שם התואר "זך"
נבחר בשל הוראתו הכפולה, הקוונקרטית והמופשטת.

שורה 32-33: במקור מופיע שם התואר "מוזר" (étrange) בסוף השורה השנייה,
ואילו שם העצם "אי מעש" (oisiveté), שם עצם שניתן לתרגמו גם ל"בִּטְלָה", שאליו
הוא מתייחס, מופיע בשורה שלאחר מכן. בין שתי השורות מתקיימת אפוא פסיחה
קיצונית. בעברית לא ניתן כמובן לשמר את סדר המילים הזה, שכן שם התואר חייב
לבוא אחרי שם העצם שאליו הוא מתייחס. בתרגום השירי ויתרתי כליל על המילה
"מוזר", בשל חוסר מקום בשורה, אך שימרתי את הפסיחה הדרמטית באמצעות מילה
אחרת ("מקץ כל כך / הרבה אי מעש").

שורה 36: "מסגל אותי", במקור: m'appriivoise à, ביטוי שמשמעותו: "לסגל",
"להרגיל", "להתאים". אך בשימושו הרווח, הוראתו של פועל זה היא "לביית"
ו"לאלף", וכן "להשתלט" ו"לפתות". בתרגום השירי בחרתי לכתוב "והוא כופה עלי",
מתוך רצון לפשר בין ההשתמעויות השונות.

בְּנֶפֶשׁ חֲשׂוּפָה לְאַבּוֹקוֹת
הַיְקוֹד, אֲנִי תוֹמֵךְ בְּךָ אֲרַכּוֹת,
צְדָקָה נִשְׁגַּבֶּת שֶׁל מְאוֹר אֶכְזֵר!
אָשִׁיב אוֹתְךָ צְרוּפָה לְמֵרוֹם כְּנֶגֶד,
רְאֵי אוֹתְךָ! ... אֵךְ זֶהר מִתְאַנֵּךְ
בְּלִי מַחְצִית מוֹצֵלֶת לֹא יִחְזֹר.

הוּ, לִי וּבִשְׂבִילִי וּבִי בְלִבְךָ,
בְּלִב, בְּמִקּוֹר הַשִּׁיר, וּבִד בְּכֹד
בֵּין הַמִּקְרָה לְרִיק, אֲנִי אוֹרֵב
לְהֵד פְּנִימִיּוֹתֵי הַמֵּר: בְּאֵר
לִילִית וּמְצִלּוּלִית שֶׁתִּבְשֹׂר
עַל תּוֹהֵם נִשְׁמָתִי הַמִּתְקַרֵּב!

<<

(37) בנפש חשופה לאבוקות היפוך הקיץ / (38) אני תומך בך, צדקו הנערץ / (39) של האור בעל הנשק חסר החמלה! / (40) אני משיב אותך טהור אל מקומך הראשון: / (41) הסתכל על עצמך! אך הָחֹזֶרֶה של האור / (42) מניחה מחצית קודרת של צל.

שורה 37: "היפוך הקיץ", במקור: solstice, כלומר תקופת השנה שבה האי-שוויון בין שעות האור לשעות החושך הוא הגדול ביותר, בין בחורף ובין בקיץ. אך ברור כי כאן הכוונה היא ליום הארוך בשנה, כלומר להיפוך של תחילת הקיץ, הנחגג בצרפת (ובארצות רבות אחרות) בהדלקת מדורות ובשאר טקסים מסורתיים הקשורים לאור ולאש. ה"אבוקות" המוזכרות כאן מעלות קונוטציה ברורה לחגיגות אלה. בתרגום השירי בחרתי למסור את מרחב ההשתמעויות הזה באמצעות הצירוף "אבוקות היקוד" (ראו, למשל, בישעיהו י 16: "יְקַד יְקַד כִּיקוֹד אֶשׁ"), וכן באמצעות הסמכתו לתואר הפועל "ארוכות" המופיע בשורה הבאה, ומעלה על הדעת את קרני השמש היוקדות. שורה 38: "תומך", במקור: soutiens. גם בצרפתית ניתן להבין את הפועל הן במשמעות קונקרטיה והן במשמעות פיגורטיבית. עם זאת, ברור כי בהקשר זה הכוונה היא גם ליכולת להשיר מבט אל השמש היוקדת; הרמיזה להשתמעות זו מוטלת אף היא על תואר הפועל "ארוכות", המופיע בתרגום השירי אף שאינו קיים כלשונו במקור. שורה 41: הציווי "הסתכל על עצמך!" (במקור: regarde-toi!). מופנה לצדק (כלומר, בהקשר זה, לשמש הקופחת), ומתקשר להחזרת האור הקוסמית. בתרגום השירי כתבתי: "ראי אותך" (ציווי המתייחס ל"צדקה"), בין השאר כדי ליצור זיקה לשם העצם "ראי" ולעבות מתוך כך את השדה הסמנטי של שיקוף ושל החזרת אור. מעניין לציין כי ציווי זה הוא תיקון שהכניס פול ואלרי מאוחר יחסית לשיר, ואילו בגרסה המוקדמת נכתב: miroir d'un jour ("ראי של יום").

(43) הו, בשבילי כלכד, לי כלכד, בתוך עצמי, / (44) לצד לב, במקורות השיר, / (45) בין הריק לבין המקרה הטהור, / (46) אני מחכה להד גדולתי הפנימית – / (47) באר מרה, אפלה וצלילית, / (48) המהדהדת בנפש חלל עתידי תמיד.

שורה 44: "לצד לב" *auprès d'un cœur*, אפשר לתרגם גם: אֶצֶל לב) הוא צירוף סתום למדי, בעיקר בשל העובדה שהמילה "לב" אינה מיודעת. אפשר שהכוונה היא ללבו של המשורר, כלומר למקום הרגש, אולי אף למקום שממנו נובע השיר (המשך השורה – "במקורות השיר" – מחזק את הפירוש הזה), אך סביר לא פחות שהצירוף "לצד לב" הוא תיאור מקום, המכוון להימצאות במחיצת אדם או במחיצת הזולת בכלל. בתרגום השירי בחרתי במשמעות באפשרות הראשונה. שורה 45: בשורה זו אנו מוצאים דוגמה ל"מתנה" הנקרית על דרכו של המתרגם: הזיקה הפונטית שבין שמות העצם העבריים "מקרה" ו"ריק", המאפשרת רקימת מצלול עשיר תוך שינוי מינימלי של המשמעות המילולית.

שורה 47: שורה זו מתאפיינת במקור במצלול עשיר במיוחד (*Amère, sombre et sonore citerne*), שכמו מדגים את הדהוד הבאר. בתרגום השירי ביקשתי לקיים אפקט מצלולי מקביל, ובחרתי בשמות התואר "לילית ומצלולית". את שם התואר השלישי, "מר", העברתי לשורה הקודמת ("הד פנימיותי המר"), ובכך הזחתי אותה מן המךמה (הבאר) למדומה (הפנימיות).

אֶסִיר-עֲלוֹהַ כּוֹזֵב, הָאֵם תִּדַע –
מִפְּרִץ לוחֶה סִבְכוֹת, לְכוֹד חֵידָה
– סִחְרָחֶרֶת עַל עֵינֵי הָעֲצוּמוֹת –
בְּאִיזָה גּוֹף נִסְחָף אֲנִי לְסוֹף?
מָה מִצַּח לְעִפְר הַזֶּה יִכְסֶּף?
רַק זֵיק אֶחָד מְזַכֵּיר שָׁם נְשֵׁמוֹת.

מִקְטַע קֶרְקַע מְפָקֵר לְאוֹר, בְּאֵשׁ
בְּלִתֵּי חֲמָרִית סְכוּר וּמִתְקַדֵּשׁ,
נְעִים הוּא, מִכְתָּר בְּלֶהֱבוֹת,
עַל זְהָבִיו, עֲצִיו הָאֶפְלִים,
שֶׁלֵּל שֵׁשׁ הַרוֹעֵד עַל שֶׁלֵּל צְלָלִים,
וְיָם רוֹבֵץ רְרוּם עַל מִצְבּוֹת.

<<

(49) האם אתה יודע, אסיר כוזב של העלוות, / (50) מִפְרָץ האוכל את הסככות הצנומות הללו, / (51) על עיני הסגורות, סודות מְסוּוֹרִים, / (52) איזה גוף סוּחָף אותי אל סופו העצל? / (53) איזה מצח מושך אותי אל האדמה הגרמית הזאת? / (54) ניצוץ אחד חושב שם על נעדרִי.

שורה 49: "אסיר עלווה כוזב": פְּרִיפְרוּה של הים, הנשקף מבעד לעצים שבבית הקברות ונראה ככלוא בין ענפיהם.

שורה 51: שם התואר "מסנוורים", במקור: *éblouissants*, משמעו גם "מסחררים", "מעוררים השתאות". הצירוף "סודות מסנוורים" הוא במקור תמורה תחבירית, המתייחסת ל"אסיר" ול"מִפְרָץ" (הכוונה היא בוודאי למסתרי מצולות הים). "על עיני הסגורות" הוא המשך של השורה הראשונה ("אסיר כוזב של העלוות [...] על עיני הסגורות"). כל ארבע השורות הראשונות של הבית הן אפוא משפט מפותל אחד, צרור של הסגרים ושל תמורות תחביריות, שאין כל דרך להעבירם לעברית כלשונם. בתרגום השירי כרכתי את היסודות הללו יחד ופישטתי את המשפט, אך הקדתי לשמר גם בעברית את התמשכותו על פני ארבע השורות הראשונות.

שורה 54: המילה "ניצוץ", במקור: *étincelle* – בצרפתית זוהי מטפורה מקובלת לנפש או לנשמה. "נעדרִי", במקור: *mes absents*. הכוונה היא ל"ייקירי (שאינם)". בתרגום השירי בחרתי להחליף את ה"נעדרים" ב"נשמות". כך נמנעתי מן הקונטציה הלא־רצויה של נעדרִי מלחמה (שאינה קיימת במקור), ובד כבד עיבתי את הקישור המטפורי בין המושגים "זיק" ו"נשמה", וטענתי את השורה העברית במושג היהודי של הזכרת נשמות הנפטרים.

(55) סְגוּר, קְדוּשׁ, מְלֵא בִּאֵשׁ חֶסֶת חוּמֵר, / (56) מְקַטֵּעַ אֲדָמָה מוּצָע לְאוֹר, / (57) המקום הזה נאה בעיני; נתון לשליטת להבות, / (58) מורכב מזהב, מאבן ומעצים אפלים, / (59) כל כך הרבה שיש רועד בו על צללים כה רבים; / (60) הים הנאמן יִשֵּׁן שם על קברִי.

שורה 56: "מוצע לאור", במקור: *offert à la lumière*, צירוף שמשמעויותיו המשניות הן: "מתמסר לאור", "מופקר לאור". בתרגום השירי בחרתי בהשתמעות אחרונה זו, בין השאר לשם העשרת השורה באליטרציה בצלילי ר' וק' ("מְקַטֵּעַ קְרָקֵעַ מְפָקֵר לְאוֹר"). במקור אין אליטרציה מקבילה, אך טעינה מצלולית כזאת בתרגום אינה חייבת תמיד להיעשות בנקודה המדויקת שבה היא מתקיימת במקור. תפקידה הוא לסייע בפרישת רשת מצלולית על פני השיר כולו, ממש כפי שנעשה הדבר בכתיבת שיר מקורי.

שורה 57: ה"להבות" החולשות על המקום אינן רק קרני השמש הקופחת; זו גם מטפורה לברושים, העצים הנטועים באופן מסורתי בבתי הקברות, שצורתם צורת להבה. שורה 58: ה"זהב" הוא העיטורים המזהבים שעל המצבות, אך הוא מרמז גם לקרני השמש. בתרגום השירי לא היה מקום לכל ארבעת היסודות המרכיבים המוזכרים בשורה (להבות, זהבים, אבנים, עצים אפלים). בחרתי אפוא לוותר על ה"אבנים" – היסוד הצפוי והמובן מאליו מבין הארבעה – ולשמר כלשונם את שלושת האחרים.

שורה 60: "הים הנאמן יִשֵּׁן שם על קברִי" – כאן נפתחת הצגתו המטפורית של הים ככלב רועים נאמן השומר על הקברים, מטפורה הנפרשת לכל אורך הבית הבא. בתרגום השירי החלפתי את שם התואר "נאמן", שלא נמצא לו מקום בשורה, בפועל "רובץ" ("יום רובץ רדום על מצבות"), ומתוך כך שימרתי את המטפורה הכלבית שבמקור.

הו, כָּלֵב נַעֲרָז, סֵלֶק מִכָּאן
אֵת כָּל הָאֱלִילוֹת! בּוֹרֵד, חֵיכֵן,
שִׁוִּית שֶׁל מִסְתוֹרִין אֲרַעָה עֲכָשׁוּ:
מִקְנָה קִבְרֵי הַצַּח וְכַפּוֹת הַשְּׁקֵט.
הֲרַחֵק מֵהֶם יוֹנִים זְרוֹת, סֵלֶק אֵת
הַמְּלֹאכִים וּמַחְשׁוֹבוֹת הַשְּׁוֹא!

כָּאן הָעֵתִיד הוֹפֵךְ לַעֲצֵלְתִים.
צָרְצַר צוֹרֵם בִּיבֹשׁ, וּבִינְתִים
הַכֹּל נִשְׁרָף, נִפְרָם וְכַמוֹ נִתְקַ
אֵל הָאוִיר כְּעִין לְשֵׁד קוֹדֵר...
וְהַקִּיּוֹם רָחֵב, שְׁכוֹר הָעֵדֵר,
הָרוּחַ בְּהִירָה, הַמֵּר נִמְתָּק.

<<

(61) כלבה מופלאה, סלקי את האלילות! / (62) שעה שבברידות, בחיך של רועה,
/ (63) אני מוביל ממושכות את הכבשים המסתוריות, / (64) את העדר הלכן של
קברי השוקטים, / (65) הרחיקי מהם את היונים הזהירות, / (66) את מחשבות
השווא, את המלאכים הסקרנים!

שורה 61: בתרגום השירי שינתה הכלבה (chienne) את מינה והפכה לכלב. זאת מאחר שהמילה ים (mer) היא ממין נקבה בצרפתית, ואילו בעברית הים הוא, כידוע, זכר. אלא שהזיקה המטפורית שבין הים לכלבה מתאפשרת בשל העובדה שלשניהם אותו מין דקדוקי, ולפיכך בחרתי להתאים את המינים גם בעברית.

שורה 65: יונים, במקור: colombes, "יונים לבנות", מילה המופיעה בדרך כלל בהקשר סמלי – היונים כרמז לרוח הקודש וכסמל לאלמותיות הנפש. אלה הן אותן היונים המופיעות בשורה הראשונה של השיר ("הגג הזה שבו פוסעות יונים"), אך שם הן משמשות מטפורה לסירות המפרש המשייטות במפרץ שמול בית הקברות, ואילו כאן הן מופיעות כאחד משלושה יסודות המייצגים את ה"אלילות". שני היסודות הנוספים הם המלאכים, הלוא הם דמויות הכרובים הרומנטיות המעטרות את המצבות, עדות לתפיסה הנאיווית בדבר ההשגחה הפרטית; ומחשבות השוא, המגדירות כאן כמדומה את האמונה בחיים שלאחר המוות.

(67) כבואו הנה, העתיד הוא עצלות, / (68) החרק הברור מגרד את היובש, / (69)
הכול נשרף, נפרם, מתקבל באוויר, / (70) באיזו מהות חמורת-סכר... / (71)
החיים רחבים, בהיותם שיכורים מהעדר, / (72) והמרירות מתוקה, והרוח בהירה.

שורה 67: "כבואו הנה", במקור: ici venu, צורה דקדוקית הגוררת כפל-משמעות: קשה להכריע אם הכוונה היא לעתיד (כבואו הנה, העתיד הוא עצלות), או – במשמע – למשורר (כבואי הנה, העתיד הוא עצלות). באמצעות השימוש בתואר הפועל "כאן", הותרתי גם בתרגום השירי את שתי האפשרויות פתוחות.

שורה 68: שורה זו (במקור: L'insecte sec gratte la sécheresse) היא מהעשירות ביותר בשיר מבחינה מצלולית, חיקוי פונטי מרהיב של צלילי הניסור האופייניים לצרצר. בתרגום השירי הקפדתי לקיים מצלול מקביל, ולשם כך בחרתי לנצל את האונומטופיאה שבמילה "צרצר" בעברית ("צרצר צורם ביובש"), אף שבמקור כתוב, באופן כללי יותר, "חרק".

שורה 72: "והמרירות מתוקה", במקור: Et l'amertume est douce. בתרגום השירי הפכתי את שם התואר "מתוקה" (שניתן לתרגמו גם ל"ענוגה" או "נעימה") לפועל ("נמתק"), וזאת בין השאר כדי לטעון את השורה באלוזיה לביטוי העברי "ימתקו להם רגבי עפרם".

בְּאֲדָמָה הַזֹּאת תִּמְיֵד יַחֵם
לְנִטְמָנִים. יִיבָשׁוּ רְזֵי רוּחָם.
חֲצִי־הַיּוֹם, כְּלִיל גְּבֵה וּבִטְחָה,
הוֹגָה אֶת עֲצָמוֹתָיו וְנִהְלָם...
עֲטָרַת נֶעְלָה, קְדָקוֹד מְשֻׁלָּם –
אֲנִי הַהִשְׁתַּנּוֹת בְּתוֹכָהּ.

רַק בִּי יוֹכְלוּ פְחָדֶיךָ. כָּל סֶפֶק
וְנַחֵם וְחֻלְשָׁה שְׂבִי, בְּחִיק
יְהִלּוּמָהּ אֵינָם אֶלָּא פְּגִימָה.
אֲךָ בְּחֻשְׁכַּת לַיְלָה כְּבֹד הַשֵּׁשִׁים,
הַמוֹד בְּלִתֵּי מוֹחָשׁ בְּשֵׁרֵשִׁים
צָבָא כְּבֹר אַחֲרֶיךָ בְּדָמָהּ.

<<

(73) טוב לַמְתִּים החבויים באדמה הזאת, / (74) שמחממת אותם ומייבשת את המסתורין שלהם. / (75) חצי-היום מְמַעַל, חצי-היום חסר התנועה, / (76) חושב את עצמו בתוך עצמו והולם את עצמו... / (77) ראש שלם ונזר מושלם, / (78) אני ההשתנות החשאית בתוכך.

שורה 74: את הצירוף המתורגם מילולית: "האדמה הזו מייבשת את המסתורין שלהם", מסרתי בתרגום השירי באמצעות הצירוף דמוי-הניב: "באדמה הזו יִכְשׁוּ רזי רוחם". צירוף זה ממשיך את האלוזיה לביטוי "ימתקו להם רגבי עפרם", שראשיתו בשורה האחרונה של הבית הקודם. אך אם שם התרקמה האלוזיה בשל ההקשר הסמנטי (השורש מת"ק כסביבה סמנטית של קבורה), הרי שהפעם אחראי לה הדמיון המבני שבין הביטויים.

שורה 75: "חצי היום": ראו לעיל, הערה 2 לבית הראשון. האור הקופח של שעת חצי היום עובר כאן האנשה (שמא מוטב לדבר בהקשר זה על "האלהה") ומסמל את הישות המוחלטת ואת הכוח העליון.

שורה 76: "חושב את עצמו בתוך עצמו והולם את עצמו": זוהי מהותה של הישות המושלמת, שכל-כולה מחשבה טהורה, ואין לה צורך בדבר מחוץ לעצמה. כדי למסור את מרב האינפורמציה הרחוסה בשורה זו, ניצלתי בתרגום השירי את אופייה החסכוני של העברית. "חושב את עצמו בתוך עצמו" הפך אפוא ל"הוגה את עצמותו", ואילו "הולם את עצמו" תורגם לבניין נפעל: "נהלם".

(79) רק אני עומד לרשותך כדי להכיל את פחדך! / (80) חרטותי, ספקותי, מגבלותי / (81) הם הפגם ביהלום הגדול שלך... / (82) אך כלילו הכבד מאוד משישים, / (83) עם עמום בשורשי העצים / (84) כבר התייצב לאטו לצדך.

שורה 79: "להכיל", במקור: contenir, פועל שהוראתו הנוספת היא "לרסן" (מרד, רגשות וכיו"ב). במקור ניתן אפוא להבין את השורה בשתי דרכים שונות, כמעט מנוגדות: א) האדם לבדו הוא שמכיל את פחדיה של הישות האלוהית; ב) האדם לבדו הוא שמרסן את פחדיה של הישות האלוהית. ההעברה לעברית מחייבת להכריע בין שתי האפשרויות הללו, ובתרגום השירי בחרתי במשמעות הראשית של הפועל: "רק בי יוכלו פחדך".

שורה 81: "היהלום הגדול", הנזכר בשורה זו, ממשיך את ייצוגו המטפורי של הכוח העליון פְּיִשׁוֹת המתגלמת בשמש, בווהר ובברק (ראו בבית הקודם: "חצי-היום", "עטרת"). בבוראו את האדם – יצור מלא ספקות, חרטות וחולשות – פָּגַם האל בטוהר היהלומי המושלם שלו.

שורה 84: "התייצב [...] לצדך", במקור: a [...] pris ton parti, ביטוי שבמקור משתמעת ממנו בכירור הכרעה בין שני מחנות יריבים (כאן: בין הכרעה בין החיים לבין המוות, בין ההווה האנושית לבין ההווה העל-אנושית, הוויית הריק והאיין). כדי לעורר קונטראסט "מלחמתית" דומה גם בעברית, בחרתי לכתוב בתרגום השירי: צָבָא [...] אחריך".

בְּרִיק עֲבָה נְמוּגוֹ. זֶן לָבוֹן
נִגְמָא בְּטִיט אָדָם וְלֹא מוֹכֵן,
מִתַּת חַיִּיו בְּגִבְעוּלִים נִבְלָעַת.
הֵיכֵן קוֹלוֹת מִתִּינּוּ וְהֵיכֵן
אֶפְסִים הִיחִידִי וְהַמְבַחֵן?
בְּשֵׁרֶשׁ הַדְּמָעוֹת תּוֹעָה תּוֹלַעַת.

צִוְחוֹת הַנְּעִרָה שְׂדֵגְדָגָה עִם
לְחִלוּחַ הָעֶפְעָף וְהַשְּׂנִים,
הַשֵּׁד הַמְצַטְחֵק בְּאֵשׁ וּבְרִק
הַדָּם עַל זוּג שְׂפֵתִים שְׂנֹכְנָע,
הַגּוֹף הַמִּתְמַסֵּר וְהַמְצַנֵּעַ —
הַכֹּל נִקְבֵר וְשָׁב אֶל הַמְשַׁחֵק.

<<

(85) הם נמוגו לתוך הַעֲדָר עֲבָה, / (86) הטיט האדום ששה את הַזֶּן הַלְבֵן / (87) /
מתת החיים עברה אל הפרחים! / (88) היכן משפטיהם המוכרים של המתים, /
(89) אורחותיהם האישיים, נפשותיהם הייחודיות? / (90) הַזֶּחַל טוֹוה בַּמָּקוֹם שבו
נוצרו דמעות.

שורה 87: תרגומה של שורה זו הוא מקרה מובהק של מתן קדימות לַמְצַלּוּל השירי
על פני הדיוק המילולי. לשם העשרת המצלול בחרתי לכתוב "בגבעולים נבלעת", אף
שמבחינה טכנית גֵרָדָא ניתן היה – בשינוי תחבירי קל – לשמר את המילה "פרחים"
כלשונה.

שורה 90: "טוֹוה", במקור: filer, פועל שמשמעותו הנוספת היא "לחמוק". מאחר
שבתרגום השירי כתבתי "תולעת" (ולא "זחל"), ביקשתי למצוא תחליף לפועל "טוֹוה".
זאת כדי לא לכפות על השורה קונוטציה מיותרת לתולעי משי (קונוטציה שהיתה
מתנגבת לשורה בהכרח, לז התקיימה בה סמיכות בין "תולעת" לבין "טוֹוה"). הכרעתי
אפוא לטובת המשמעות המשנית, "לחמוק". הפועל "תוֹעָה" נבחר בשל ערכו הצלילי
בסמוך למילה "תולעת" ("בשורש הדמעות תוֹעָה תולעת"), ובשל קרבתו הסמנטית
למשמעות השנייה של הפועל, "לחמוק".

(91) צַעֲקוֹתֵיהֶן הַחֲדוֹת שֶׁל נַעֲרוֹת שֶׁמֵדַגְדְּגִים אוֹתָן, / (92) הַעֵינַיִם, הַשֵּׁינַיִם,
הַעֲפַעֲפִיִים הַלְחִים, / (93) הַשָּׁד הַמְקַסִּים שֶׁמִּשְׁחֵק בָּאֵשׁ, / (94) הַדָּם הַבוֹהֵק עַל
הַשִּׁפְתִּיִם הַנִּכְנָעוֹת, / (95) הַמְּנָחוֹת הָאֲחֵרוֹנוֹת, הָאֲצַבְעוֹת שֶׁמְגוֹנְנוֹת עֲלֵיהֶן, / (96)
הַכּוֹל הוֹלֵךְ אֶל מַתַּחַת לְאֵדְמָה וְשֶׁב אֶל הַמִּשְׁחָק!

שורה 92: פירוט האיברים ("העיניים, השיניים, העפעפיים הלחים") דוחס בשורה אחת
אינפורמציה קונקרטיית רבה, שאין דרך להכילה בשורה עברית בודדת תוך שמירה על
המשקל המקורי. אין אפוא מנוס מוויתור על (לפחות) אחד מהאלמנטים הקונקרטיים
הללו ומדחיסה נמרצת של השורה. בתרגום השירי בחרתי לשמר את השיניים ואת
העפעפיים הלחים (שנדחסו לצורת סמיכות ביחיד + ו' חיבור + שם עצם: "לחלוח
העפעף והשיניים") – שני אלמנטים, שאזכורם כאן מפתיע יותר וצפוי פחות מאזכורן
של העיניים, ולכן הוא אפקטיבי יותר מבחינה שירית.

שורה 95: "המנחות האחרונות", במקור: les derniers dons, צירוף שניתן
לתרגמו גם: "החסדים האחרונים". ההשתמעות המינית ברורה: זהו תיאור היערתותן
של הנערות למאהבן. שם התואר "אחרונות" מרמז בעת ובעונה אחת לסופו הטוב
של המאבק הארוטי ולסופיותו של הגוף הנעטר. "האצבעות שמגוננות עליהן" ועל
המנחות: תיאור מטונימי של המאבק הפנימי שבין חיישנותן של הנערות לבין רצונן
להיעטר. גם שורה זו דחוסה באינפורמציה קונקרטיית רבה, וכדי לתרגמה לעברית
במסגרת המשקלית הנתונה, בחרתי למסור אותה באמצעות תיאור אבסטרקטי יותר,
המציביע על השלם (כלומר, ההתמסרות והצנעה) במקום על חלקיו או על המטונימיות
שלו (המנחות, האצבעות).

שורה 96: הגוף, שזה עתה תואר בשיא עלומיו ובמלוא יופיו הארוטי, "נגמא בטיט
אדום" ו"מתת חייו בגבעולים נבלעת" (ראו בבית הקודם). הוא מתאיין אחרי מותו
וחוזר אל המשחק הנצחי של הטרנספורמציות.

נפְּשֵׁי, הַתְּרַקְמֵי חֵלוֹם חֶסֶר
צְבָעֵי הַתַּעֲתוּעַ אֲשֶׁר בְּשֵׁר
עֵינֵי רוֹאָה בְּיָם וּבַחֲמָה?
הֵאֵם תְּשִׁירֵי שִׁיר כְּשֶׁתִּתְאָדִי?
הַכֵּל נִמְלָט! פְּרוּץ כָּל מְאוּדֵי,
גַּם דוֹחֲקֵי קִצִּים יִרְדוּ דוֹמָה.

אֶלְמוֹתֵיּוֹת גְּרוֹמָה, שְׁחָרָה־מְזֻהָבֶת,
כּוֹהֶנֶת שְׂוֹא שֶׁל נַחֲמָה כּוֹזֶבֶת,
הַמְּשֻׁנָה לְמִנּוֹת חֵיק שֶׁל אֵם —
מִי לֹא יִדַע אוֹתָךְ, מִי לֹא יוֹקִיעַ,
הוּ, שְׁקֹר מִיִּפְיָךְ, כְּזֹב מְרַקִיעַ,
גְּלִגְלֵת חֵלוּלָה וּצְחוּק רוּעֵם?

<<

(97) וְאֵת, נֶפֶשׁ גְדוּלָה, הָאֵם אֶת מְקוּוֹה לַחֲלוּם / (98) שְׁשׁוּב לֹא יִהְיֶה צְבוּעַ בְּאוֹתָם צְבוּעִים שֶׁל שֶׁקֶר, / (99) שֶׁהֵמִים וְהוֹזֵב עוֹשִׂים פֶּה לְעֵינֵי הַבָּשָׂר? / (100) הָאֵם תְּשִׁירִי כִשְׁתֵּהִי מְאוּיֶדֶת? / (101) קְדִימָה! הַכּוֹל נִמְלֵט! נוֹכְחוֹתֵי נִקְבוּבִית, / (102) הָאֵי-סְכַלְנוֹת הַקְרוּשָׁה מֵתָה אִף הָיָא.

שורה 97: השאלה "האם את מקווה לחלום" השתנתה בתרגום השירי ל"התרקמי חלום". השימוש בשורש רק"ם יוצר כאן זיקה סמנטית לבית הראשון של השיר, שם כתוב, כזכור, בהקשר דומה: "כְּחֹם הַיּוֹם נִרְקָם בּוֹ מִן הָאֵשׁ / הֵים, הֵים הַמֵּתַחֲדֵשׁ לְנִצָּחַ." זיקה סמנטית זו אינה קיימת כלשונה במקור, אך היא אקוויוולנטית לזיקות דומות אחרות הקיימות בו למכביר, והיא תורמת לריבודו של התרגום ולעיבוי השירי. שורה 99: "המים", במקור: onde, וזהי מילה ארכאית למים, שמשמעותה גם "גל" או "אדווה". המים משמשים כאן מטונימיה לים בכלל, ואילו "הזהב" הוא מטפורה לקרני השמש המשתברות עליו. השתברות זו היא שגורמת ל"צבעי השקר" הנראים לעיני בשר-רום (בניגוד לצבעים העתידיים להיראות ב"חלום", דהיינו במוות, שבו – אליבא דפול ואלרי – שוב אין כל שקריות או תעתוע). בתרגום השירי החלפתי את ה"מים" ואת ה"זהב" במהויות המופשטות שאותן הם מסמלים: הים והחמה.

שורה 102: "האי-סכלנות הקרושה מתה אף היא", במקור: La sainte impatience meurt aussi. הכוונה היא כמדומה לקוצר הרוח הדתי לזכות לחיי העולם הבא. המוות הסופי, אומר כאן ואלרי, יבוא על הכול – גם על אותם המייחלים לו בדבקות ומאמינים כי הוא שער לעולם טוב יותר. בתרגום השירי ביקשתי למצוא ביטוי עברי-יהודי שווה-ערך, שימסור הן את השרה הסמנטי הדתי והן את העמדה האירונית ביחס אליו. בבוחרי לכתוב "גם דוחקי קצים ירדו דומה" התכתי את הביטוי המשנאי "דַּחֲקֵךְ אֶת הַקֶּץ" (לפי מילון אבן-שושן: "קצרה רוחו מלהמתין לסוף המקווה, ביקש לקרב את הקץ טרם זמנו") עם ביטוי משנאי נוסף: "מְחַשְׁבֵי-קֶצֶין" (לפי מילון אבן-שושן: "כיניו לאנשים שעסקו בחישוב הזמן שבו עתיד המשיח לבוא"). על הצירוף בין השניים, "דוחקי קצים", הוספתי את הביטוי המקראי "יורדי דומה" ("לא המתים היללריה ולא כל-יורדי דומה", תהלים קטו 17). חשוב לציין כי בעת שאני משתמש בתרגום באלויות כאלה, אינני מתכוון בהכרח להפנות את תשומת לבם של יודעי ח"ן לפסוק מסוים, אלא – באופן מעורר יותר – להעלות באוזניו של קורא העברית הדהוד מוכר.

(103) אֶלְמוֹת כְּחוּשׁ, שְׁחוֹר וְהוּב, / (104) מְנַחֵם עֶטוֹר עַד אֵימָה זְרִי דַפְנָה, / (105) שֶׁהוֹפֵךְ אֶת הַמוֹת לְחֵיק אֵם – / (106) הַשֶּׁקֶר הַיֶּפֶה, הַתְּחַבּוּלָה הַחֲסוּדָה! / (107) מִי אֵינּוּ מְכִיר אֹתָם וּמִי אֵינּוּ דוּחָה אֹתָם, / (108) אֶת הַגּוֹלְגוֹלָת הַחֲלוּלָה הַזּוֹתָ וְאֵת הַצְּחוּק הַנִּצְחִי?

שורה 103: "אלמוות", במקור: immortalité, שם עצם ממין נקבה. מינה הרקדוקי של המילה הוא בעל חשיבות גדולה בהקשר זה, היות שהאלמוות עובר האנשה ומוצג כאישה. בתרגום השירי בחרתי אפוא להשתמש בשם העצם "אלמותיות". שורה 104-105: דמותה של ה"אלמותיות" היא פרודיה מרה על ייצוגו האלגורי המסורתי של המוות. "מנחמת", במקור: consolatrice, שם עצם שיש בו השתמעות סרקסטית. האלמותיות מתוארת כמין מנחמת מקצועית, שכל נחמותיה לשווא. שם התואר laurée (מילולית: "עטורה זרי דפנה") מציג את המנחמת, במשתמע, ככהונה. בתרגום השירי: "כהונה שווא של נחמה כוזבת".

אבות תהומיים, ראשים בלי דר,
אתם, שתחת נטל העפר,
הנכם האדמה והיא בכם,
זכרו כי הרמה האמתית
אינה דבקה בכם, שוכני תחתית –
לוחכת היא פחי בלא רחם!

איבה עצמית או שמא אהבה?
שנה החשאית כל כף קרובה,
שכל כנוי ראוי לשכמותה!
אף היא רואה, רוצה, הוזה, פועלת!
בשרי ערב לה. כל חיי האלה
הם אות ושכיכות לחיותה!

<<

109) אבות עמוקים, ראשים בלתי מאוכלסים, / (110) אַתם, שתחת כל כך הרבה רגבי עפר / (111) הנכם האדמה ואינכם מבחינים בין צעדינו – / (112) המכרסמת האמתית, התולעת הבלתי-נמנעת / (113) לא נועדה לכם, הישנים מתחת ללוח; / (114) היא חיה מהחיים, היא אינה מניחה לי!

שורה 110: "רגבי עפר", במקור: pelletées, מילה הנגזרת משם העצם pelle, "אֵת הפירה". משמעותה המילולית: "תכולתו של אֵת", ובהשאלה: כמות גדולה. שורה 112: "המכרסמת האמתית, התולעת הבלתי-נמנעת..." – התרגום המילולי של המילה ver, המופיעה במקור, הוא "תולעת". בתרגום השירי העדפתי לכתוב "רִמָּה", בשל השתמעויותיה של המילה במקורות המקראיים והמשנאיים, המתאימות להקשר הנוכחי. בד בבד ביקשתי להישען על הסמיכות, השכיחה למדי במקורות, בין המילה "רִמָּה" למילה "עפר" (למשל: "לְבַשׁ בשרי רִמָּה וגוש עפר", איוב ז 5; "מָקוֹם עפר, רמה ותולעה" פרקי אבות, ג 1). התרגום השירי עושה שימוש בסמיכות דומה: "אַתם, שתחת נטל העפר / [...] זְכְרוּ כִי הִרְמָה האמתית / אינה דְבָקָה בכם [...]". ובכך טוען את הבית בהדהוד עברי מוכר. רימה אמתית זו, הדבקה בחיים ולא במתים, מסמלת כמדומה את התודעה האנושית.

שורה 114: "היא חיה מהחיים", במקור: Elle vit de vie. הפועל vit יכול להיתרגם גם ל"מתפרנסת" או "ניזונה". בתרגום השירי העדפתי להטעים את הוראתה זו של המילה, באמצעות השימוש בפועל "לוחכת". פועל זה מקיים זיקה סמנטית לבית החמישי של השיר ("אֵת הבל עתידי אני לוחך") – זיקה שאינה קיימת כלשונה במקור, אך היא אקווילנטית להדהודים פנימיים רבים המצויים בו. המילה "חיים" היא כאן שם מופשט (life), ולא צורת הריבוי של "חי". כדי להימנע מכפל המשמעות שעלול היה להיגרם משימוש במילה "חיים", בחרתי לכתוב בתרגום השירי: "לוחכת היא בַּחֲיִי".

115) אֶהְבֶּה, אולי, או שנאת עצמי? / (116) שנה הסודית כל כך קרובה אלי, / (117) שכל שֵׁם עשוי להתאים לה. / (118) אך מה זה חשוב? היא רואה, היא רוצה, היא חולמת, היא נוגעת! / (119) בשרי עֵבֶב לה, ואפילו על ערשי / (120) אני חי משייכות לְחֵי הזה!

שורה 118: בשורה זו מופיעים לא פחות מארבעה פעלים, שכולם במקור בני הברה אחת בלבד. לפני כל אחד מן הפעלים מופיע כינוי הגוף il, "הוא" (המתייחס ל-ver, "רימה" או "תולעת", מילה שמינה הדקדוקי בצרפתית הוא זכר), וכך נוצרת חפיפה הדוקה בין המשקל הימבי לבין החלוקה התחבירית של השורה. הדבר משרה על השורה מקצב תזויתי, שכמו מחקה את התרוצצותה העיוורת של התולעת. בתרגום השירי ביקשתי ליצור מקצב מקביל, אלא שאורכם של הפעלים העבריים חייב לוותר על החזרה על כינוי הגוף "היא". כפיצוי על אובדן זה השתמשתי בתרגום בארבעה פעלים בבניין פֻעַל, המקיימים מצלול מובהק של תנועות o ו-a ("אך היא רוֹ-אָה, רוֹ-צָה, הוֹ-צָה, פוֹעֵלַת), ו"מאיצים" אגב כך את המקצב.

שורה 119: "אפילו על ערשי", במקור: jusqu'à sur ma couche. השימוש במילה couche, "ערש", נדמה סתום למדי בהקשר זה, אך ברור כי המילה אוצרת קונוטציות הן למיטת היולדת ולערשו של התינוק והן לערש הרווי ולמנוחת הקבר. נראה אפוא ש"ערש" זה משמש כאן מטונימיה לכל מעגל החיים, ובעיקר להולדה ולמוות. מכאן, בתרגום השירי, הצירוף: "כל חיי האלה".

זנון, זנון זרונגי, הו, איש אלאה!
שספת את גופי בחץ קולע,
שעף ואין הוא עף, ובה בעת
מוליד אותי הצליל, החץ קוטל!
הו, שמש! צל של צב לנפש, צל
אכילס הנפח והשועט!

לא, לא! אל העדן הבא! שבר,
גופי, את קיומך המהרהר!
חיקי, את הולד הרוח גמע!
משב הים מחיה אותי: הו, כוח
מלוח! אל הים ארוץ לקלח
ושטוף חיים אצורף לאדמה!

<<

(121) זָנוֹן, זָנוֹן אֶכְזֹר! זָנוֹן אִישׁ אֶלְאָה! / (122) הַאוּמָנִים פִּילַחַת אוֹתִי בַחֲץ הַמְכוּנָה / זוֹה, / (123) שְׂרוּטָט, עַף וַאיֵנו עֵף! / (124) הַצְלִיל מוֹלִיד אוֹתִי וְהַחֲץ הוֹרֵג אוֹתִי! / (125) הוּ, הַשְּׂמֵשׁ... אִיזָה צַל שֶׁל צַב / (126) לְנֶפֶשׁ, אֶכִּילֵס הַנִּיחַ בַּצַּעְדֵי עֵנֵק!

שורה 121-126: בבית זה משלב ואלרי שניים משלושת הפרדוקסים המפורסמים של זָנוֹן איש אלאה, הפילוסוף בן המאה החמישית לפני הספירה: פרדוקס אכילס והצב (אכילס קל הרגליים, שלעולם אינו מצליח להדביק בריצתו את הצב) ופרדוקס החץ (חץ שעף באוויר, אך היות שבכל רגע נתון הוא נמצא בנקודה מוגדרת, דומה כי אין הוא מצוי כלל בתנועה). זאת, כאמירתו האירונית, "כרי לשוות לשיר קצת נופך פילוסופי".

שורה 121: בתרגום השירי של השורה הראשונה בחרתי לכתוב "זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן!": חריגה סמנטית קטנה יחסית מן התרגום המילולי ("זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן!"), שהודות לה זכתה השורה במצלול שירי עשיר (המבוסס על האליטרציה של צלילי הו' והג').

שורה 122: גם בשורה זו נתתי בתרגום השירי קדימות למצלול, ואת הצירוף "פילחַת אוֹתִי", במקור: m'as-tu percé, תירגמתי: "שיספת את גופי". בכך נוצרה אליטרציה עשירה של צלילי פ' ות' – מעין המחשה פונטית למעוף החץ.

שורה 126-126: בשתי השורות האחרונות בבית "מדלג" ואלרי על חלקי דיבר המתחייבים בתחביר השגור, והתוצאה היא משפט מוקשה, העשוי להיקרא בכמה דרכים שונות. הקריאה המסתברת ביותר היא זו: "השמש (כמוה כ-) צל של צב / לְנֶפֶשׁ, [שכמוה כ-] אכילס הניח בצעדי ענק." השמש מושווית לצלו של הצב מן הפרדוקס של זָנוֹן, ואילו אכילס מסמל את הנפש. התחרות היא אפוא בין השמש כסמל הישות העליונה, ההוויה הבלתי-מושגת, לבין נפש האדם, שנגזר עליה להפסיד תמיד במרוץ.

(127) לֹא, לֹא! עֲמוּד! אֵל הַעֵידָן הַבֹּא! / (128) שִׁכּוּר, גּוֹפִי, אֵת הַתְּכַנִּית הַמַּהֲרֵרֶת / זוֹאֵת! / (129) שְׁתָּה, חִיקִי, אֵת לֵידַת הַרוּחַ! / (130) צִינָה, הַנִּשְׁפֶּת מִן הַיָּם, / (131) מְשִׁיבָה לִי אֵת נִפְשִׁי... הוּ, כּוּחַ מְלוּחַ! / (132) הַבָּה נְרוּץ אֵל הַיָּם וְנִשּׁוּב וְנִשְׁטַף מֵהֶם בַּחַיִּים!

שורה 130: "צינה", במקור: fraîcheur, מילה שניתן לתרגמה גם ל"רעננות". בשל מגבלות המשקל תימצתי בתרגום השירי את המשפט המורכב "צינה, הנשפת מן הים, / משיבה לי את נפשי" למשפט הפשוט: "משב הים מחיה אותי."

שורה 132: "נשוב ונישטף", במקור: rejaillir, פועל שניתן לתרגמו גם ל"לקלוח" או ל"נבוע". בתרגום השירי פיצלתי את האינפורמציה האצורה בפועל rejaillir וביטאתי אותה באמצעות שני שורשים עבריים נפרדים: קל"ח ("אל הים ארוץ לקלוח") וצו"ף ("ושטוף חיים אצוף לאדמה").

כֹּז, יָם גְּדוֹל שְׁהִיזוֹת זֹרַע,
עוֹר שֶׁל פְּנֵתֶר, כְּתַנֵּת שְׁחַרְיָה
הֵם רַכְבוֹת צְלָמֵי חֲמָה, נְחָשׁ
שֶׁכּוֹר מִכְחוֹל בְּשָׂרוֹ, נְחָשׁ נוֹשֵׁךְ
אֶת זַנְבֵי נִיצוּצוֹתָיו הַמְשַׁתְּכָשֶׁךְ
בְּסֵאוֹן גְּלִים עֲצוֹם שְׁכֵמוֹ נִלְחָשׁ.

לְחִיּוֹת! לְחִיּוֹת עֲכָשׁוּ! הָרוּחַ קָם
עַל עֲמוּדֵי הַסֶּפֶר לְטָרְקָם,
וְגַל נִתַּז בְּעַז מֵהַנְּקֻרוֹת!
דָּאוּ, דְּפִים, הִרְקִיעוּ וְקוּוּ!
נִתְּצוּ, גְּלִים! נִתְּצוּ וְהִקּוּ
בְּגַג הַזֶּה שָׁבוּ נִקְרוּ סִירוֹת!

(133) כן! ים גדול הניחן בהזיות, / (134) עור של פנתר, מעיל מחורר / (135) באלף אלפי אלילים של השמש / (136) הַיְדְרָה שלוחת רסן, שיכורה מבשרה הכחול, / (137) השבה ונושכת את זנבה המתנוצץ / (138) בשאון הדומה לַשְקֵט.

שורה 133: המילה mer, "ים", היא נקבה בצרפתית, וכך גם שלושת שמות העצם המופיעים בהמשך הבית כמטפורות לים ("עור", "מעיל ורומאין", "הידרה") – הַלִימָה דקדוקית, שעליה מושתתת במידה רבה רקמתו המטפורית של הבית. בתרגום השירי הקפדתי על התאמה בין המין הדקדוקי של המילה "ים" בעברית – זכר – לבין מינם הרקדוקי של שניים משמות עצם אלה: "עור" ו"נחש". בשלישי – "כותונת" – הטו את הכף שיקולים אחרים.

שורה 134: מעיל, במקור: chlamyde (מיוונית עתיקה: כְלָמִיס), מעיל צמר ארוך המוצמד לכתף באמצעות סיכת מתכת, לבוש גברים אופייני ליוון ולרומא בעת העתיקה. בתרגום השירי נמנעתי משימוש בתעתיק עברי של מילה זו והעדפתי על פניה מילה המעוררת קונוטציות עשירות בעברית: "כותונת".

שורה 135: "אלילים של השמש", במקור: idoles du soleil. המילה idole מופיעה כאן במשמעותה האטימולוגית: "צלם", "דמות רפאים" (מיוונית עתיקה: אידולון). בתרגום השירי כתבתי אפוא: "רבבות צְלָמֵי חֶמָה". בשורה הבאה נוקט ואלרי מהלך דומה, בעת שהוא משתמש בשם התואר absolu במשמעותו האטימולוגית, "שלוח רסן", "פורץ גבולות", ולא דווקא במשמעות השגורה בצרפתית המודרנית, "מוחלט" ("הידרה שלוחת רסן").

שורה 136: "הידרה" היא מפלצת מיתולוגית מרובת ראשים, דמוית נחש מים, שקטילתה היתה אחת משתיים-עשרה מטלותיו של הַרְקֵלֶס, אך למילה הצרפתית hydre יש משמעות נוספת: "מים". בתרגום השירי העדפתי לכתוב "נחש". זאת, בשל הורות היחסית של המונח "הידרה" בעברית (בניגוד לצרפתית, שבה "הידרה" היא ייצוג ספרותי רווח של כוחות הרע) ובשל היעדר הקונוטציה המידית ל"מים" (למרות קיומן של מילים שאולות כ"הידרוינימיקה", "הידראולי" וכו'). יתרון נוסף הכרוך בבחירה ב"נחש": האפשרות לנצל לצורכי המצלול השירי את הלשון נופל על לשון "נחש נושך".

(139) הרוח קמה...! צריך לנסות לחיות! / (140) האוויר העצום פותח וסוגר את ספרי, / (141) רסיסי הגל מעזים להינתו מהצוקים! / (142) עופו לכם, דפים מסוחררים! / (143) נַתְצוּ, גלים! נַתְצוּ במים צוהלים / (144) את הגג השקט הזה שבו ניקרו סירות מפרש.

שורה 140: "האוויר [...] פותח וסוגר את ספרי": הכוונה היא – קונקרטי – לַסֵפֶר שכותב המשוור, לשיר ההולך וקרב לסיומו, אך זוהי בוודאי גם מטפורה לקיום האנושי ("ספר החיים"). בתרגום השירי: "הרוח קם / על עמודי הספר לַטְרָקֵם".

שורה 141: "רסיסי הגל מעזים להינתו": בתרגום השירי החליף תואר הפועל "בעוז" את הפועל "להעז". המצלול העשיר שנוצר אגב כך ("וגל ניתו בעוז מהנְקָרות") כמו מחקה פונטית את ניתוץ הגלים.

שורה 144: השורה החותמת את השיר חוזרת לרימוי ההתחלתי של פני הים כגג. אך אם בפתחת השיר מופיעות סירות המפרש רק במרומו, באמצעות המטפורה של היונים הפוסעות על הגג, הרי שכאן מוזכרות הסירות במפורש. המטפורה מעולם הציפורים מתייחדת הפעם לשיטוץ של הסירות, המתוארות כמנקרות בגג (כלומר, בפני הים).

נמרוד בר-עם סוֹטְרַת הַלֵּב¹

ראי, אֵלֶבָה,² עֵץ מְבִיט בְּשִׂרְשָׁיו שְׁבֹאֲגָם,
עֲלִיו נוֹשְׂרִים אֶל צִמְרָתוֹ, וְנִשְׁמָתוֹ כְּאֲדוֹתָם.

הַשֶּׁמֶשׁ שׁוֹב נוֹפֵלֶת, כְּאִבּוֹן אֶל הָעֶרֶב, מִצְהָרֵי תִקְוָתָהּ,
צְחוּק רְצוּנָה חִפְשִׁי, מְרַעֵיד עַד קִצּוֹת מְסֻלָּתָהּ.
אִם מִפְרָשִׁית עוֹד תַּחֲפֹשֶׂה בְּאִפְקֵי, מָה תִּמְצָא בְּחִשְׁכָּה?

לֹא אֲבָקֶת יְלָדוֹת זוֹהֶבֶת, פְּרִי הָאֵיִקְלִיפְטוֹס בְּשָׂרְב;
לֹא פְרִיטַת אֲצָה חוֹלְמַת בְּעַד דְּקָל מְעַפְעֵף כּוֹכֵב;
לֹא קְטִיפַת עֵינָיו שֶׁל סְנִיֶּדְרֵס³ (עַל בְּשָׂרָיו נוֹגֵן קֶצֶב);
הַזְמַן הַמוֹם בּוֹהָה בְּשִׁקֵּט, קוֹטְאָן⁴ תּוֹלָה תְּוִי מְזוֹנוֹתָיו.

לֹא אֲמִי שְׂאֵבְדָה בְּאֲדֵי כְרוֹבִית; לֹא אֲבִי שְׁבִקְשִׁיתִי בְּשִׁבְרֵי עֲרְמוֹנִים;
לֹא צְחוּקְךָ שְׁחַמֵּק אֶל מִי הַתִּירָס; לֹא לְדָתִי אֶת עֲצָמִי
כְּפִצֵּעַ פְּרִי הַתְּאֵנִים.

לֹא הַדְרָכִים כִּלְן (הֵן מוֹבִילוֹת לְמַגְרָה), שֶׁם אֲבֹן מְנַצַּחַת צֵב;
(חִסְרַת חֲדוּהָ, לֹאֶה וְיִמְרָנִית הִיא שֹׁפֶת הַמְקַטְרוֹת הַעֵינֵפוֹת;
חוֹלֶת מְעִים, מַעֲלָה בְּאוֹב הַרְהוּר אֶת נְעוּרֶיהָ, עֹזְבִתֶיהָ מְאֻכָּנֹב);
לֹא כְתִיר מְדַבֵּר אוֹתָהּ אֲבֻדָּתִי; אֶת הָעָרוּץ שְׁכַחְתִּי
כִּנְהָר עוֹבֵר גְּדוֹתָיו.

לֹא סֹלְעִים מְנַצְחִים מְבַקְעֵי חֲזוּיוֹת, לֹא עוֹרְבִים הַלּוֹעֲטִים עֲלֵיהֶם
אֶת אֲשֶׁר הִבְיָאוּ חִסִּידוֹת; לֹא תִקְנִיתִי כְּעֵלִים, לֹא עַקְשׁוֹתִי בְּשָׂרְכִים,
לֹא תְבוֹסְתִי כְּקוֹצִים מְנַפְצִים; לֹא בּוֹדֵד הֵייתִי כְּרַעַל בְּכוֹס,
לֹא זְחוּחַ כְּכַרְבוּר סֶכֶר; וְלֹא רִכְכִּיתִי עַל תַּפִּים
אֶל אֲרֵץ הַמַּתִּים,
(מָה תִּבְקַשׁ שְׁתִּיקַת פְּרָפֵר בֵּין הַסְרָטְנִים הַעֲסוּקִים?)

לא חלמתי שלמותי כשזיף על השלחן;
לא לחשתי תדהמת העשב מנדיבות המעין;
לא יפה כצבי כנגד כבד העולם, לא בזהק כנצחונן
של הסנוניות במעופן.

העיפות פסלה שנתי,
ומואזין בחלומי, קולו לטף זמזום דבורה;
לא חרדתי רעם קץ כגוזז בקערה;
יפה ושברירית כשפת הר געש, האמת עכשו מורה:
תמימים צללי המערה, ואין בהם שררה.
לא נתפסתי כחלב בשפתי הנערה
לא כרמון זקן נרצחתי, מכתים ידה הצעירה,
לא מגע השושנה של שדי אמוך האהובה
לא תשוקת היבסקוס אל האפלה הקעורה

הניחי, אלבה, לשבולים הכועסות, הלומות הרוח,
לבורותם היודעת של בוהי הקירות,
לקץ בורותם של בוהי הלוח

והעולם אינו חלום, אלבה,
אינו חלום, אינו חלום,
אינו חלום וכחלום עבר;
ולא האהבה, אלבה, כזו, אף האהבה אינה דבר;
ולא האל שהוא האהבה, אלבה,
(גם בשבילו קצת מאחר)

ראי, אלבה,
מעולם לא בקשתי דבר.
האם הייתי דבר מה?
אולי הייתי דבר מה:
רחוק מרדי להבין, קרוב מרדי להתפעל,
אחוז כתינוק ועל בן אובר

וְנָטוּשׁ לְבִלִי שׁוֹב כָּאִי בּוֹדֵד.
אָגוּז הַמְרַחֵב גְּדֵל וְהוֹלֵךְ,
וְנִשְׁמוֹתֶיךָ בְּאוֹת כְּגִלִים,
בְּאוֹת וְהוֹלְכוֹת, וְהוֹלְכוֹת,
הַקְּשִׁיבִי: רַק רַחֵשׁ צְדָפִים.

הַנְּדְרִיקָה⁵ מִבִּיטָה בְּשֶׁרֶשֶׁיָּהּ בְּאַגָּם,
חַיִּיךָ דְקִיק לָהּ כְּשֶׁל שַׁחַר, כִּי מִבִּיט בָּהּ הָאָדָם.

לְכֵן דְעִי, אֵלְבָה, אֵת תְּפִלַּת הַלֵּב,
גְּדוּלָה מִמְנַה אֵין, יְחִידָה הִיא, אֵין אַחֲרֶת,
אֲמֵתִית כְּתֵהוּם, וּמִתּוֹקָה כְּתֵהוּם מִבְּקָעָה;
כֹּל נַחְלֵי תֵהוּם הֵם עֲנַפְיָהּ; וְצָבָא הַכּוֹכְבִים נוֹשֵׁר אֶל צְמֶרְתָּהּ,
הַמִּיָּתָה: מִסְלָתָם.

הַצְּמִירָה כְּנִשְׁקוֹת אֵב לְמִצְחָהּ שֶׁל נִשְׁמֶתָהּ, כְּכִטָּן אִם לְטוֹטְפוֹת לְבָהּ,
לִיִּמְבוּס הַנוֹשֵׁק שְׁבָעִים פְּעַם בְּרָקָה, חֲזוּךְ.

אֲמָרִי:

”הֲלָכָה, הֲלָכָה,

אֶל הַחוּף הַנְּגִדִי הֲלָכָה”

וּמִפְרִשִׁית, אִם תַּחֲפֹשֶׁהּ בְּאַפְּקָה,

מָה תִמְצָא בְּחִשְׁכָּה?

אֵלְבָה,

הַצּוֹרוֹת הַצּוֹחֲקוֹת דוֹהֲרוֹת.

¹ סוּטֶרֶת הַלֵּב (הַרִידֵאִיָּה סוּטֶרֶה), יִצִּירֵת יִסוּד שֶׁל הַבּוֹדֵהִיּוֹם, הִיתָה הַשְּׂרָאָה לְשִׁיר זֶה. יִצִּירוֹת נוֹסְפוֹת שֶׁנּוֹכַחְתוּן מִרְכוּזֵית בְּשִׁיר הֵן הַצִּירוֹת: ”אִישָׁה יוֹרֶדֶת אֶל הַרְחֵצָה” מֵאֵת רִמְבַּרְנֶרֶט, ”דִּיוֹקֵנוּ שֶׁל פֶּרְנִץ סְנִיִּדְרֶס” מֵאֵת יֶאֱן וֶן־אֵיִיק, צִירוֹת הַטֵּבַע הַדּוֹמֵם שֶׁל סְנִיִּדְרֶס עֲצֵמוּ וְצִירוֹתֵיו שֶׁל קוֹטָאן.
² אֵלְבָה (”לְבָנָה”, ”שַׁחַר”) הִיא הָאֵלָה הַלְּבָנָה. בְּעֵינֵי רוֹבֶרֶט גְּרִיִּיבֶס, זֶהֱי מוֹת הַשִּׁירָה עֲצֵמָה.
³ פֶּרְנִץ סְנִיִּדְרֶס (Snyders, 1657-1579), צִיִּיר פֶּלְמֵי הִידוּעַ בְּעִיקָר בְּצִירוֹת הַטֵּבַע הַדּוֹמֵם שֶׁלוֹ.
⁴ חוֹאן סַנְצִ'ס קוֹשָׁאן (Cotán, 1627-1560), צִיִּיר בָּאוּרֹק סְפֶרְדִי, אֵף הוּא הַתְּמַחָה בְּצִירוֹת טֵבַע דּוֹמֵם.
⁵ הַנְּדְרִיקָה שֶׁטּוֹפֵלֶס, אַהוּבָתוֹ וּפִילָגְשׁוֹ שֶׁל רִמְבַּרְנֶרֶט, הִיא הָאִישָׁה הַיּוֹרֶדֶת אֶל תּוֹךְ דְּמוֹתָהּ שֶׁלָּהּ בְּצִירוֹתֵיו שֶׁל רִמְבַּרְנֶרֶט הַנּוֹכֵר לְעִיל.

אמיר בקר ארבעה שירים

תורה גדולה (וילנ'ל¹)

בעקבות One Art
מאת אליזבת בישופ

לזרק, או לאבד, או סתם לזנוח –
תורה גדולה, אף לא רק יודעי ח"ן
ידעו למשל בה וידעו מנוח

כל חפץ נח הוא מתאבד-בכוח
קח שש חלצות טובות – והשליכו
ואל תשכח לשכח ולסלח

ואז אבד הרבה, אבד בכוח
נופים, שמות, שעות כשר, ואכן
קל לאבד, לזרק או רק לזנוח

אבדתי סקרנות ומזג נוח
תמימות, ושכל, ואף על פי כן
חזרתי ומצאתי לי מנוח

ועוד אבדתי בית על קרבו, אף
רוח לי פי אבדתי גם שכן
טוב לאבד, לזרק או רק לזנוח

— — — ואף אותך, הערן, הניחוח
אותך, ואת דמותך בי, את שתיכן,
במקום להשבר, במקום לרצח
ידעתי לאבד ועוד לשמח.

נהר של אור (וילנל)

"בהארה היופי, בהארה השחרור"
רגיניש צ'נדרה מוהאן ("אושוי")

יְפֵה יְפֵה הוּא מְכַעַר
הַכֵּל הַפּוֹךְ וּמְרַמֶּה
וְהַעֲצוּר הוּא הַמּוֹאֵר

מִזְרֵה הָרוּחַ הַנְּבָעֵר,
כְּצֵאן מְקַנְהוּ הַהוֹמָה
"יְפֵה יְפֵה", הוּא מְכַעַר

סְתוּם בְּלוּם הוּא מְבֹאֵר,
הַמְדִיק, הַמְטֵמֵא
וְהַעֲצוּר הוּא הַמּוֹאֵר

מְרַקִיעַ מַעֲלָה וְנִשְׂאָר
הַמְתַּחַבֵּא-רֹדֶף-עוֹמֵד
יְפֵה יְפֵה הוּא מְכַעַר

דוֹמֵם הוּא חַי וּמְטֵהָר
הַחַי הוּא מֵת וּמְדַמֶּה
וְהַעֲצוּר הוּא הַמּוֹאֵר

צְלוּל נְטֵרֶפֶת בְּנֵהָר,
יֹרֵד בְּאוֹר הַמְסֵמֵא
יְפֵה יְפֵה הוּא מְכַעַר
וְהַעֲצוּר הוּא הַמּוֹאֵר.

מחול ערביים (פנטום²)

Harmonie du soir
מאת שארל בודלר

בַּעַת עֶרְבִית סְמוּרָה וּמְלַחִיתָה,
נִדְּף בְּקִטְרֵת כָּל עֵלָה פּוֹרַח
סְחַרְחָרֵת שֶׁל יְגוֹן וְקוֹל וְרִיחַ
נִשְׁאֵת בְּנֹלֶס גּוֹזֵעַ עַד כְּלוֹתָהּ.

נִדְּף בְּקִטְרֵת כָּל עֵלָה פּוֹרַח,
כְּנֹר מְגִיר קִינָה, וּבְכוֹתָהּ
נִשְׁאֵת בְּנֹלֶס גּוֹזֵעַ עַד כְּלוֹתָהּ
בְּעֶרֶשׁ כּוֹכְבִים וּכְפוֹר יָרֵחַ.

כְּנֹר מְגִיר קִינָה, וּבְכוֹתָהּ,
קָרָה, נוֹקְבֵת לֵב נִפְקָד־נוֹכַח.
בְּעֶרֶשׁ כּוֹכְבִים וּכְפוֹר יָרֵחַ
חֲמָה בְּקִשָּׁה כְּסוּתָהּ וְעוֹנֵתָהּ.

קָרָה נוֹקְבֵת לֵב נִפְקָד־נוֹכַח,
וּנִשְׁמָתָהּ שֹׁשְׁבָה מִבְּלוֹתָהּ,
חֲמָה, בְּקִשָּׁה כְּסוּתָהּ וְעוֹנֵתָהּ
וְאֵת רוּחָהּ תֹּאִיר כְּנֹר מְזַבַּח.

חיי משורר

עורך את מתרסיו אל מול אויב מבית
דורך שירו: לחזית שונה, טור!
נופל בשבי לבו, מכתר בנגזר שית,
ובנחשתי זָהב קשור־עטור.

נוסק, ואת עצמו מצניח אל שדה קרב
של בעת־יום, ובחצות לילו
קמים עליו בוראיו, קוראיו ומבקריו
לגלגלו בזפת ובנצוצות לא לו.

מוכיח בקיטון, לא נביא ולא בשער,
מושיע, ושכרו נקוב בגבב;
כמלפפון הים, נגוח וטרוף צער
יודה לריק את פטישי קרביו.

פורס שורות בלהב יבבה חדה כתער,
פנימית, לא עם הרוח, לא כי סתו;
אך קול השיר כקול כף יד אחת ביער,
המשורר – איה טוקבקיסטיו?

¹ וילנל (Villanelle) הוא צורת שיר בעלת מבנה קבוע של תשע־עשרה שורות: חמישה בתים בני שלוש שורות ובית אחרון בן ארבע שורות. הווילנל כולל שני חרוזים בלבד, בתבנית א'ב'א', א'ב'א', א'ב'א', א'ב'א', א'ב'א', א'ב'א'. בווילנל המסורתי, השורה החותמת את הבית הראשון חוזרת במרוק גם כשורה הסוגרת את הבית השלישי, החמישי והשישי, והשורה הפותחת את הבית הראשון חוזרת כשורה החותמת את הבית השני, הרביעי, וכשורה השלישית (לפני האחרונה) בבית השישי. השיר "תורה גדולה" (וכן מקור השראתו: שירה של אליזבת בישופ, One Art) חורגים מן הבחינה הזאת מן המבנה המסורתי של הווילנל. צורת הווילנל נולדה בצרפת, אך עיקר תהילתה בשירה האנגלית המודרנית, ביצירותיהם של משוררים כדילן תומס, אוסקר ויילד, ו"ה אורן, שיימוס היני וסילווייה פלאט.

² פֶּנטום (Pantoum) הוא צורה שירית נדירה יחסית. מקורה בשירי עם ממלוזיה, והיא "יובאה" לשירה הצרפתית במאה התשע־עשרה. בדומה לוויילנל, גם הפנטום כולל שני חרוזים בלבד. אורכו אינו קבוע, והוא מורכב מבתים בני ארבע שורות; השורה השנייה והרביעית בכל בית הן גם השורה הראשונה והשלישית, בהתאמה, בבית העוקב. קסמו של הפנטום נובע בין השאר מחילופי המשמעות של מופעי השורות הזהות ומההקשרים השונים שבהם הן מופיעות.

שחר־מריו מרדכי שלושה שירים

סקיפר

"אין גדות, יש רק נהר"
אנטוניו טאבוקי

No man is an island
גיון דון

הַאֲמֵן לִי, אֵין לְךָ גְדוֹת. כִּלְךָ נֶהָר.
הַאֲמֵן לִי. גַם נֶהָר נִסְחָף בְּזָרֵם חֲרִישִׁית.
וְכָל הַחֹפִים וְהַמִּית הַיִּבְשׁוֹת הֵם תַּעֲתוּעַ לֹא מִבְּהָר.

אַתָּה סָמוּךְ וּבִטּוּחַ שָׂרַק אֶתָּה תִּבְחָר:
מְרִצוֹתֶךָ — עוֹגֵן, וּבְרִצוֹתֶךָ — מְשִׁיט.
הַאֲמֵן לִי, אֵין לְךָ גְדוֹת. כִּלְךָ נֶהָר.

שׁוֹב נְסוּג; תְּמִיד דְּרוּף. מִגַּל לְגַל אֶתָּה נִזְהָר.
אָדָם הוּא אִי, כְּשֶׁנֶּה נִוְגַע לְךָ אִישִׁית.
וְכָל הַחֹפִים וְהַמִּית הַיִּבְשׁוֹת הֵם תַּעֲתוּעַ לֹא מִבְּהָר.

רְאֵה, לְשִׁמְאֵלְךָ עִיר טְבוּעָה, מִיָּמִין צֵל הַר
רְחוֹק מִכָּל צוּרָה שֶׁל בְּרֵאשִׁית.
הַאֲמֵן לִי, אֵין לְךָ גְדוֹת. כִּלְךָ נֶהָר.

הֵאֵם אֶתָּה מִבֵּין זֹאת כְּשֶׁרוּחַ מִסְבִּיב נִסְעָר?
וּלְפִתַע מְטֻלְטֵל בֵּין פִּסְגָּה לְתֵהוֹם נִפְשִׁית.
וְכָל הַחֹפִים וְהַמִּית הַיִּבְשׁוֹת הֵם תַּעֲתוּעַ לֹא מִבְּהָר.
אֲנִי רוֹצֵה לֹמֵר לְךָ, לְצַעֵק שְׁעוֹד מְעַט כְּבָר מְאֻחָר.

ואם אישיר לך מבט מן הגדה ויד אושיט?
האמן לי, אין לך גדות. כלך נהר.
וכל החופים והמית היבשות הם תעתוע לא מבהר.

וילנל

כי בעצם הבדידות שלך מעצבת את ימיה,
ושוב אהבתה תניץ כבר בשלב הקוצני.
מתי מותה יאיר בשעוניה?

אין בעל ברית לזמן. הוא חולף גם על פניה.
החפש בהיות אחד — מריר ועוקצני.
כי בעצם הבדידות שלך מעצבת את ימיה.

איך אוכל למשכריה וגליה? ויותר מכל: עיניה.
גם באטלנטיס טבועה מזיגת פאר והרס קיצוני.
מתי מותה יאיר בשעוניה?

אתה נע אבל נזח במערבלת של חזיה;
מהומת הנפש עוטה ארשת שקט חיצוני.
כי בעצם הבדידות שלך מעצבת את ימיה.

ואם תשיק ביים ספינות ובשמים — ענניה,
לאן אתה חותר? בריחה היא עסק רציני.
מתי מותה יאיר בשעוניה?

אני רוצה לפטר אותה מן השדים, ממענה
ואיני יכול יותר למרות עז רצוני.
כי בעצם הבדידות שלך מעצבת את ימיה.
מתי מותה יאיר בשעוניה?

פְּנִטוּם יִסְתִּיכּוּנִי

הִיָּם מְשֹׁךְ אוֹתִי אֶל קַרְקָעִיתוֹ
לְהִק שְׁחָפִים גָּאָה מֵעֲלִי
אֶת קְרֵאת סֵפֶר עַל הַחוּף
בְּצַפְיָה דְמוּמָה לְשִׁקְיָעָה.

עֲנָנִים מְלֵאוּ אֶת הָאָרֶץ
הִיָּם מְשֹׁךְ אוֹתִי אֶל קַרְקָעִיתוֹ
הַשָּׁמַיִם מְלֵאוּ דָגָה
אֶת קְרֵאת סֵפֶר עַל הַחוּף.

הַגְּבוּר הָרֵאשִׁי גָּסַס בֵּין דְּפִיךְ
עֲנָנִים מְלֵאוּ אֶת הָאָרֶץ
קָפָה צָלֵל אֶל קַרְקָעִית כּוֹסֵךְ
הַשָּׁמַיִם מְלֵאוּ דָגָה.

לְהִק שְׁחָפִים גָּאָה מֵעֲלִי
הַגְּבוּר הָרֵאשִׁי גָּסַס בֵּין דְּפִיךְ
בְּצַפְיָה דְמוּמָה לְשִׁקְיָעָה
קָפָה צָלֵל אֶל קַרְקָעִית כּוֹסֵךְ.

“אנחנו בני אדם לפני שאנחנו אוליפיאנים, אבל
בתוך המין האנושי אנחנו משתייכים לתת-זן
האוליפיאני”

שיחה עם המשורר והסופר הצרפתי ז'אק רובו

מצרפתית: אמוץ גלעדי ודורי מנור



ז'אק רובו וחתולה.

הסופר והמשורר הצרפתי ז'אק רובו (*Roubaud*) הוא בכיר חברי קבוצת אוליפּוֹ! החיים. רובו הוא גם מתרגם שירה ותיק, ולאחרונה פירסם את תרגומו לספר קהלת. השיחה שלפניכם נערכה במיוחד לגיליון זה של “הו!” המראיין הוא הסופר הצרפתי ז'יל רוזיה.²

ז'יל רוזיה: ז'אק רובו, אתה מגדיר את עצמך כמחבר של שירה ושל מתמטיקה. למה הכוונה?
ז'אק רובו: ההגדרה הזאת שייכת יותר לעבר. עברתי כמתמטיקאי מקצועי, וכשפרשתי לגמלאות – או אפילו קצת קודם – הפסקתי לעסוק במתמטיקה. בשירה, לעומת זאת, לא הפסקתי לעסוק. חיי המקצועיים היו חיים של מתמטיקאי.

ז'יל רוזיה: כמרצה באוניברסיטה?

ז'אק רובו: לא רק כמרצה. עסקתי גם במחקר.

ז'יל רוזיה: ואתה מנסה לשכנע אותנו שבכך מסתכמת ההגדרה? הרי אתה לא מגדיר את עצמך "מתמטיקאי" רק מפני שזאת היתה הפרנסה שלך. האם אין למתמטיקה השלכה על כתיבתך?

ז'אק רובו: אתה צודק. בוא נגיד שמלכתחילה בחרתי ללמוד מתמטיקה ולעסוק במחקר מתמטי דווקא משום שתפסתי את התחום הזה כמרוחק מאוד מן השירה, כקוטב ההפוך שלה. את השירה לא יכולתי להפוך למקצוע, כי משירה אי אפשר להתפרנס בצרפת, אבל מתמטיקאים מובטלים אינם חזון נפרץ. הנימוק הכלכלי היה מכריע בהתחלה, אבל מי שעוסק במתמטיקה ברצינות אינו יכול שלא לגלות עניין בעיסוקו, ולכן התמדתי בתחום הזה. רק משלב מסוים התחילו פתאום שני התחומים להתחבר. חברת אוליפו היא שגרמה לחיבור הזה.

ז'יל רוזיה: כלומר, החיבור התחיל מרגע שהצטרפת לאוליפו?

ז'אק רובו: בעצם זה התחיל עוד קודם. ידעתי שרמון קנו³ מתעניין במתמטיקה. ב-1966 השלמתי את הדוקטורט שלי. באותו זמן כבר השלמתי גם כתב-יד של ספר שירים, אבל לא ידעתי מה לעשות בו. מכיוון שהיתה מתמטיקה בספר, החלטתי לשלוח אותו לרמון קנו, וקנו הכניס אותי לאוליפו. עד אז כלל לא ידעתי על קיומה של הקבוצה.

ז'יל רוזיה: העובדה שהוא הציע לך להיות חבר באוליפו היתה קשורה באופן ישיר לתוכנו של הספר?

ז'אק רובו: הוא אמר לי: "אתה יודע, יש בספר שלך מה שאני קורא לו 'מגבלות'⁴, ואני עומד בראש קבוצה, שבה עוסקים בדברים האלה באופן שיטתי יותר. בוא ותיפגש איתנו."

ז'יל רוזיה: על איזה ספר אתה מדבר?

ז'אק רובו: זה ספר שאת שמו אפשר רק לרשום, לא לבטא. זה סימן השייכות בתורת הקבוצות.

ז'יל רוזיה: אתה מחשיב אותו ספר אוליפיאני?

ז'אק רובו: כן, בלי שום ספק. כך התייחס אליו גם קנו, ובזכות הספר הזה נכנסתי לאוליפו. הוא אמר לי: "אוליפו מחפשת אנשים שהם אוליפיאנים גם מבלי שיהיה להם מושג שהם כאלה", כמו שקורה הרבה פעמים למתים...

ז'יל רוזיה: מי היו חברי האוליפו בתקופה ההיא?

ז'אק רובו: שני המייסדים הם פרנסואה לֶה ליוֹנֶה ורמון קנו. סביבם התקבצו

עוד משוררים ומתמטיקאים – כעשרה אנשים בסך הכול. זה היה בשנת 1960. בשלב מסוים הגיעו המייסדים למסקנה שאי אפשר להישאר במסגרת הקבוצה הראשונה (והחשאית) הזאת – הם לא רצו להפוך לכת – והחליטו לפתוח את השערים.

ז"ל רוזיה: זאת היתה קבוצה חשאית בהתחלה?

ז"אק רובו: כן. כשקנו דיבר איתי על האוליפו, שש שנים אחרי ייסוד הקבוצה, לי לא היה שום מושג על קיומה. הייתי הראשון בגל המצטרפים החדשים. זמן קצר אחר כך, ב־1967, הגיע ז'ורז' פֶּרְקֵס.

ז"ל רוזיה: כחבורה ספרותית, אוליפו ניחנה בתוחלת חיים יוצאת דופן. היא ממשיכה לצרף חברים חדשים, ולא תחמה את עצמה לגרעין הראשוני של דור המייסדים. נדמה לי שזאת החבורה הספרותית הפעילה והבולטת היחידה בספרות הצרפתית של ימינו. יש לך הסבר לחוסן הזה?

ז"אק רובו: העובדות ברורות לכל עין: חבורה שהוקמה ב־1960, פעילה מאוד ב־2007, ולמעשה פעילה יותר ויותר (בשנה הקרובה אנחנו מתכננים לערוך סדרה של קריאות פומביות באולם תיאטרון גדול בפריז), בעלת היקף פעילות משמעותי, בלי שחל בה כל קרע או פילוג. זאת תופעה ייחודית בתולדות הספרות הצרפתית. מותר לנו לשער שלנגד עיניהם של המייסדים עמד עיקרון ברור: לגייס רק חברים שסביר להניח שלא יתגלעו ביניהם ריבים. זה היה היפוכה המוחלט של החבורה הסוריאליסטית. הרי קנו היה סוריאליסט בצעירותו, וזאת היתה לו חוויה טראומטית למדי. ולפיכך איש אינו מסולק מהחבורה. בכללים שלנו הדבר לובש צורה ייחודית למדי, כי לא זו בלבד שאי אפשר לסלק חבר, אלא שאי אפשר גם להתפטר (אלא אם כן מתאבדים תחת פיקוח נוטריוני). אלה כללים משונים למדי, אבל מתברר שהם עובדים. אם לספק הסבר מורכב יותר, אפשר להגיד שאוליפו הוא רומן בלתי-כתוב של רומן קנו – רומן שמוסיף להיכתב כל העת, והאוליפיאנים הם גיבוריו.

ז"ל רוזיה: אתה מאמין בתיאוריה הזאת?

ז"אק רובו: כן, באמונה שלמה למדי. כשאנחנו משוחחים בינינו על התגובות שהיו לכל אחד מאיתנו כשהוא נכנס לאוליפו ועל התגובות של המצטרפים החדשים, כשאנחנו בוחנים את האופן שבו התבונן קנו על האוליפיאנים הוותיקים והחדשים, אנחנו מגיעים למסקנה שיש פה כמה יסודות תמוהים, שמזכירים מאוד את הפרוזה של קנו.

ז"ל רוזיה: מהי בעיניך תרומת האוליפו לספרות? האם אתה סבור שבזכות הספרות הפוטנציאלית בא לידי ביטוי תפקוד חדש של הספרות? האם האוליפו

היא יורשת של מישהו?

ז'אק רובו: בעיניו של רמון קנו ובעיניהם של מרבית חברי אוליפו, כמדומני, אנחנו בהחלט נסמכים על המסורת. למשל, אנחנו עשויים להמשיך ולכתוב שירה בחרוז ובמשקל, אנחנו משתמשים הן בצורות עתיקות והן בצורות חדשות, ולדידנו אין שום נתק ביחס לשירת העבר. לומר אם לאוליפו יש תרומה כלשהי לספרות העכשווית? ניתן יהיה לומר דבר כזה רק בעוד חצי-מאה. היום זאת תהיה קביעה חסרת פשר. על כל פנים, זוהי קבוצה שעובדת.

ז'יל רוזיה: האם הזדמן כבר לאוליפו להטיל חרמות?

ז'אק רובו: למיטב ידיעתי, לא. זה מאפיין ברור לחלוטין. כל אלה שנכנסו לאוליפו והשתתפו באספות בנוכחותם של פרנסואה לה ליונה ושל רמון קנו, אימצו באופן טבעי עמדה מוסרית מסוימת והתרחקו מכל אורח כזה של התנהגות. אני זוכר שז'ורז' פרק ואני לעגנו פעם לסופר זה או אחר. רמון קנו גער בנו בחומרה רבה למדי, ובכך הראה לנו איזו גישה ראוי לנקוט.

ז'יל רוזיה: אם כן, זה גם בית ספר לכבוד?

ז'אק רובו: כן, מה שלא מונע מאיתנו ללגלג קצת, אבל בלי שום אלימות או זדון.

ז'יל רוזיה: לעתים קרובות נדמה שבעבורך ובעבור עמיתך לאוליפו, הספרות היא משחק. זאת לפעמים גם הביקורת שמותחים על המהלך האוליפיאני. האם מעבר למשחק הזה יש גם יצירה ספרותית של ממש?

ז'אק רובו: אנחנו לא נפגעים מן הטענה שהספרות של אוליפו היא משחק. זה נכון, אבל תשובתנו היא שהילד מְשַׁחַק, שהחתול משחק. מְשַׁחַק הוא פעילות רצינית למדי. זכותנו לשחק. אם לפרש את המושג "משחק" באופן קצת יותר מורכב, אני נוטה לומר שהעבודה של אוליפו היא חלק ממשחק מסוים בשפה. אני שואל בלי נקיפות מצפון כמה רעיונות מוויטגנשטיין, ובין השאר את המושג הזה של משחק בשפה. אצל ויטגנשטיין זה עניין מורכב למדי. אין המדובר רק בתפקוד של המשחק הלשוני, אלא גם בכך שמשחק בשפה הוא צורה של חיים, ושכין כל הדברים שנוצרים במהלך המשחק הלשוני יש מעין דמיון משפחתי. שלוש הקביעות הללו הן מהותיות, ואת שלושתן אנחנו מוצאים באוליפו, זה ברור לגמרי: אוליפו היא צורה של חיים, אוליפו עוסקת במשחקים בשפה, ובין הטקסטים האוליפיאניים יש דמיון מן הבחינה הלשונית.

ז'יל רוזיה: מה זאת אומרת: "אוליפו היא צורה של חיים"?

ז'אק רובו: זה קצת כמו זן של בעלי חיים.

ז׳יל רוזיה: אַתם אוליפיאנים לפני שאתם בני אדם?
ז׳אק רובו: לא, אנחנו בני אדם לפני שאנחנו אוליפיאנים, אבל בתוך המין
האנושי אנחנו משתייכים לתת-זן האוליפיאני.
ז׳יל רוזיה: המהלך הזה מלווה אותך כל הזמן?
ז׳אק רובו: בהחלט. זה נוכח באופן חריף ביותר אצל כל חברי אוליפו.
ז׳יל רוזיה: יש משהו עולצני באוליפו. אתה מן הסתם אחד הסופרים הצרפתים
שמתייחסים לעצמם בכובד הראש הפחות ביותר. בטקסטים האוטוביוגרפיים
שלך מורגש ריחוק, שאינו אופייני לסופרים רבים. ועם זאת, המהלך האוליפיאני
דורש כובד ראש מסוים. על כל פנים, מחשבה. זאת אינה ספרות אינטואיטיבית.
איך יכולים העליצות וכובד הראש לדור בכפיפה אחת באופן כל כך הרמוני?

”ז׳יל רוזיה: האם אתה מסוגל להשתמש במגבלות
אוליפיאניות גם בשיחה רגילה?
ז׳אק רובו: עשיתי את זה לא פעם, אם כי לא באופן
מבריק כמו ז׳ורז׳ פרק. כשהוא כתב את הרומן שלו
”ההיעלמות” (La Disparition), שבו לא מופיעה
האות e, הוא היה מסוגל לנהל שיחות שלמות בלי e.”

ז׳אק רובו: להיות חבר אוליפו זה דבר שמצריך כובד ראש (גם אם אין הוא
כרוך בכמה מן הסממנים החיצוניים של כובד ראש), מפני שאנחנו משקיעים
בזה זמן רב ומאמצים רבים. אם מה שאנחנו עושים אינו רציני, אנחנו
באמת משחיתים את זמננו. אחרי ככלות הכול, בעבור אדם העוסק ביצירה
אוליפיאנית, בכל זאת יש בזה איזו רצינות עמוקה.
ז׳יל רוזיה: האם אתה מסוגל להשתמש במגבלות אוליפיאניות גם בשיחה
רגילה?

ז׳אק רובו: זה קורה לי לפעמים. היום קשה לי יותר לעשות את זה, כי אני
כבר מבוגר, אבל עשיתי את זה לא פעם, אם כי לא באופן מבריק כמו ז׳ורז׳
פרק. כשהוא כתב את הרומן שלו ”ההיעלמות” (La Disparition), שבו לא
מופיעה האות e, הוא היה מסוגל לנהל שיחות שלמות בלי e.

ז'יל רוזיה: הרומן "ההיעלמות" תורגם לשפות רבות. מה הן מקבילותיה של אוליפו בשפות אחרות? האם זאת תופעה צרפתית בלבד, או שיש לכם ממשכים?

ז'אק רובו: מצד אחד, עקרון הכתיבה תחת מגבלות – בהתחשב בכך שלעתים קרובות מוגדרות המגבלות באופן מופשט למדי, ולא פעם הן משתמשות ביסודות לשוניים שאינם בהכרח קשורים לשפה אחת מסוימת – מביא לידי כך שהיצירה האוליפיאנית מתאפיינת בביין-לאומיות. אגב, חבורת אוליפו אינה מורכבת מצרפתים בלבד.

ז'יל רוזיה: יש בה הרבה זרים?

ז'אק רובו: יש בה סופר אמריקני, אנגלי, גרמני ואיטלקי. למיטב ידיעתי, קיימת קבוצה אחת נוספת, בשפה אחרת, הפועלת אף היא על פי אותם העקרונות. זאת קבוצה שהוקמה באיטליה לפני יותר מעשרים שנה, ושמה הוא

"אנחנו לא נפגעים מן הטענה שהספרות של אוליפו היא משחק. זה נכון, אבל תשובתנו היא שהילד מְשַׁחק, שהחתול משחק. זכותנו לשחק. אם לפרש את המושג "משחק" באופן קצת יותר מורכב, אני נוטה לומר שהעבודה של אוליפו היא חלק ממשחק מסוים בשפה."

"אופֶּלְפו" (ראשי תיבות של Opificio di Letteratura Potenziale). ראש הקבוצה הוא הסופר אדוארדו סַנְגִּינִטי.

ז'יל רוזיה: האם יש לך הגדרה למגבלה ספרותית?

ז'אק רובו: לא. אנחנו נותנים רק דוגמאות.

ז'יל רוזיה: ז'ורז' פרק סבר שמשחקים של חילופי אותיות (אנגרמות) הם

לספרות כמו סולמות למוזיקה. אתה מסכים איתו?

ז'אק רובו: מסכים בהחלט, אלא שבספרות אפשר לכתוב יצירות

משמעותיות המבוססות על אנגרמה. מישל גֶרְנֶגוֹ, חבר אוליפו, כתב ספר שלם

המבוסס על אנגרמות, והחבר הגרמני, אוסקר פֶּסְטִיֹור, שלמרבה הצער מת

בשנה שעברה, היה וירטואוז של היצירה באנגרמות.

ז'יל רוזיה: חברי האוליפו המציאו מאות מגבלות או הציעו וריאציות

למגבלות קיימות. אילו מהן אתה עצמך המצאת?
ז'אק רובו: יש לא מעט כאלה, אך הבה ניקח רק אחת מהן, הֶבְאוּפֶב, מגבלה
שבעל-פה. במילה באובכ, כלולה ההברה "ב" וההברה "או". אתה יכול לומר
"ב", שנהגה כ-bas (בצרפתית: למטה) – "או", שנהגה כ-haut (בצרפתית:
למעלה) – "בב". מגבלת הבאובכ מושתתת על הברות מסוג זה. יש לכתוב
טקסט שבו ההברות הללו מסומנות ויכולות להופיע הן בצורה שבה הן נהגות
על-פה והן בנוסח הכתיב שלהן, המודגש בסימון צבעוני. זוהי מגבלה קשה
ביותר.

ז'יל רוזיה: אני מוכרח להודות שניסיתי להבין על מה מושתתת המגבלה
הזאת בכתב. קשה למדי לתפוס זאת.

ז'אק רובו: זה מה שמכונה מגבלה קשה. יש מגבלות רפות, שלא מסובך
להתחקות אחריהן, ויש מגבלות שהן קשות עשרת מונים.

ז'יל רוזיה: מהם המשחקים החביבים עליך?

ז'אק רובו: הייתי שחקן גו. לפני שנים אף הייתי אחראי להקמת האגודה
הצרפתית למשחק הגו. כעת האגודה רואה בי רק חבר ותיק, כי זה זמן רב אינני
משחק עוד, אינני מיומן די הצורך. זהו משחק לוח מסובך ביותר.

* * *

ז'יל רוזיה: אנחנו מגיעים כעת לתרגומך לקהלת⁶. לפני הטקסט הזה, תירגמת
כמה וכמה יצירות מכמה שפות. מהם התרגומים החשובים ביותר בעיניך?
ז'אק רובו: הדבר החשוב ביותר בעיני הוא שירת הטורבדורים. אני בן
למשפחה פרובנסלית, והיצירה של הטורבדורים היא יצירה הנתונה למגבלות
צורניות מחמירות⁷. זה דבר שהיתה לו – ועדיין יש לו – חשיבות רבה
לדידי.

ז'יל רוזיה: האם אתה דובר פרובנסלית⁸?

ז'אק רובו: לא. אבי דיבר פרובנסלית בילדותו, וחדל כאשר עבר לבית הספר
התיכון. בערוב ימי, כאשר התקשה להתבטא בצרפתית, הוא חזר אל הפרובנסלית.
כשהייתי כבן עשרים, התחלתי ללמוד את השפה הזו. התעניינתי מאוד בשירת
הטורבדורים; פירסמתי אנתולוגיה, כתבתי טקסט תיאורטי על הטורבדורים.
בנוסף, אמי היתה מורה לאנגלית, ולפיכך תירגמתי רבות גם מאנגלית.

ז'יל רוזיה: מכל תרגומיך מאנגלית, האם יש טקסטים שהרשימו אותך
במיוחד? האם אתה בחרת לתרגם אותם, או שהיו אלה תרגומים מוזמנים?

ז'אק רובו: זו תמיד היתה בחירה שלי. בין השאר, תירגמתי את "צ'יד הסְנֶרְק" של לואיס קרול. התבססתי על סוג הבתים של הבלדה המסורתית ששימשו את לואיס קרול. תירגמתי גם לא מעט שירה אמריקנית.

ז'יל רוזיה: בשירת הטרוברורים, האם ניסית לשמר את החרוזים?

ז'אק רובו: ניסיתי לשמור על דבר-מה העשוי להזכיר את המקור. קשה עד מאוד לשמר שם את המשקל והחרוזו בלי שהתוצאה תידמה לשירה של "אסכולת הפְּרָנָס" מהמאה התשע-עשרה. יחד עם זאת, צורות מסוימות של שירת הטרוברורים העניקו השראה לשיטות האוליפיאניות. הֶסְטִינָה היא יצירתו המופתית של הטרוברודור אָרְנוֹ דניאל, ורמזן קנו הרחיב את השימוש בה בנוסח שהוא קרא לו "קְנִיָה". אני עובד הרבה מאוד על הצורה הזאת. בנוסף, תירגמתי מאנגלית, גרמנית ויפנית (אך לא לבדי) – מן השירה היפנית של ימי הביניים.

ז'יל רוזיה: מעולם לא כתבת בשפה אחרת פרט לצרפתית? למשל בפרובנסלית?

ז'אק רובו: למעשה לא. רק כמה תרגילים.

ז'יל רוזיה: כיצד נכנסת לפרויקט של "תנ"ך הסופרים"?

ז'אק רובו: הפרויקט הזה נולד מקשר בין מו"ל קתולי, הוצאת באיאָר, לבין שני סופרים, פרדריק בואֶיָה ואוליביה קאדיו. הם נוכחו בעובדה הבאה: באנגלית ובגרמנית יש תרגומי תנ"ך בעלי ערך ספרותי – ה־King James Bible באנגלית, התנ"ך של מרטין לותר בגרמנית – ואילו בצרפתית אין לכך כל מקבילה. שני התרגומים הללו חשובים מאוד, הן מבחינה ספרותית והן בעבור השפה עצמה. יש תרגומים טובים מאוד של התנ"ך לצרפתית, אך הם מעולם לא זכו להכרה ולא עלה בידם להטביע חותם בשפה הצרפתית. לדעתי, הטוב ביניהם הוא התרגום שהשלים סבסטיאן שאֶטְיוֹן (Châteillon), לגמרי לבדו, ב-1555. הואיל ועזב את הכנסייה הקתולית והסתכסך עם קלווין, הועלם תרגומו לחלוטין מן השרדה הדתי ושקע בתהום הנשייה. הצלחתי לשכנע את הוצאת באיאָר לפרסמו ב-2005. התרגומים הנמצאים בשימוש החל במאה התשע-עשרה אינם טקסטים ספרותיים. "תנ"ך ירושלים", הנחשב לטוב ביותר, הוא משעמם מאוד. הוא אינו ראוי לטקסט שהוא מתיימר לתרגם.

שני יוזמי הפרויקט של "תנ"ך הסופרים" כינסו יחד פרשנים, שעובדים על הטקסט התנ"כי זה זמן רב, וסופרים. הם פנו אלי וביקשו ממני לתרגם את התנ"ך. תחילה דחיתי את ההצעה, שכן אינני קתולי, אינני נוצרי מאמין ואף אינני אתיאיסט. אני מה שמכונה אגנוסטיקן. הם השיבו לי שאין לזה שום

חשיבות, והציעו לי לתרגם את ספר במדבר, מפני שאני מתמטיקאי¹⁰. אני ביקשתי להתחיל בספר הקרוב ביותר ללבי: קהלת. זײל רוזיה: הִכַּרְת אֹתוֹ עוֹד לִפְנֵי כֵן. זײק רובו: כן. היות שאמי היתה מורה לאנגלית, היו בבית שתי יצירות יסוד: כתבי שקספיר וה־King James Bible. זײל רוזיה: אמרת שאינך יודע עברית. גם לאחר תרגום הטקסטים התנ״כיים אינך יודע את השפה? זײק רובו: כאשר סיימתי את התרגום, היו כמובן הרבה מילים וביטויים שזיהיתי, אך לא התחלתי ללמוד עברית. עברתי עם אדם בעל שליטה יוצאת מגדר הרגיל בטקסט התנ״כי כולו, בכל מילותיו.

”אנחנו בהחלט נסמכים על המסורת. למשל, אנחנו עשויים להמשיך ולכתוב שירה בחרוז ובמשקל, אנחנו משתמשים הן בצורות עתיקות והן בצורות חדשות, ולדידנו אין שום נתק בִּיחס לשירת העבר. לומר אם לאוליפו יש תרומה כלשהי לספרות העכשווית? ניתן יהיה לומר דבר כזה רק בעוד חצי־מאה. היום זאת תהיה קביעה חסרת פשר. על כל פנים, זוהי קבוצה שעובדת.”

זײל רוזיה: האם ידעת כיצד מתפקדת השפה העברית לפני שתירגמת את התנ״ך? האם הכרת את העיקרון שעל פיו פועלות השפות השמיות? זײק רובו: קצת, למדתי בלשנות. זײל רוזיה: רעיון השורשים, למשל... זײק רובו: כן. היה ביכולתי לעקוב אחר דבריו של שותפי לתרגום, כאשר עשה מאמץ להסביר לי את הטקסט. זײל רוזיה: האם השפות הללו, השונות ביסודן מן השפות האירופיות, לא עוררו בך עניין רב יותר? נדמה שהן עשויות להשתלב היטב עם עקרונות אוליפו.

ז'אק רובו: ברור, למשל, שהגימטרייה היא עניין אוליפיאני במהותו. אחד מחברינו לואליפו הוא מרסל בֶּנָאבו (Benabou), המכיר היטב את הדברים הללו בזכות החינוך היהודי המסורתי שקיבל בילדותו במרוקו. הוא הרצה בפנינו פעמים רבות על כמה מגבלות המצויות בטקסט התנ"כי או בטקסטים המאוחרים יותר.

ז'יל רוזיה: קהלת היא המילה היחידה שאינך מתרגם. האם אתה רואה בה שם פרטי?

ז'אק רובו: הסתכלתי בפירושים השונים, וזה בעיני הסביר ביותר ביניהם. אינני חושב שמדובר בשלמה המלך, ואף לא שהמילה מציינת תפקיד.

ז'יל רוזיה: האם הסתמכת על הטקסט העברי בלבד?

ז'אק רובו: אך ורק עליו.

ז'יל רוזיה: לא עיינת כלל בתרגומים אחרים לצרפתית?

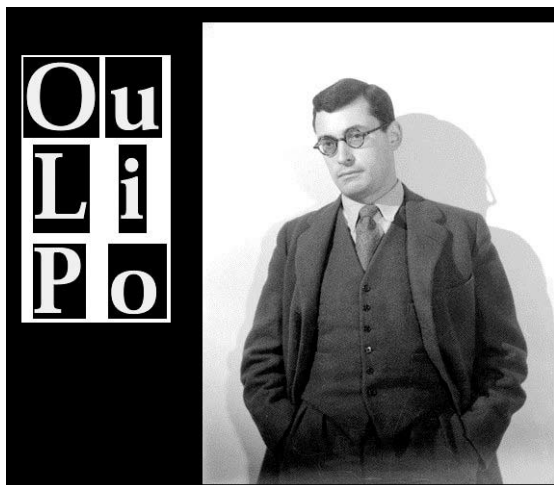
ז'אק רובו: כל עוד תרגומי לא הושלם, מקור המידע היחיד שלי היה ז'אן ל'אור (L'Hour), חוקר המקרא שעמו עבדתי. הוא שולט היטב בנושא, יודע ארמית ויוונית. מכל ספרי התנ"ך, קהלת הוא המובן באופן הישיר ביותר לאגנוסטיקן. הוא מדבר בדיוק כפי שאני הייתי יכול לדבר על אופיו המחריר של העולם הזה, ורק ברגע האחרון הוא אומר: "סוף דְּבַר, הַכֹּל נִשְׁמַע: אֶת-הָאֱלֹהִים יִרְא וְאֶת-מִצּוֹתָיו שָׁמֹר, כִּי-אֵת-כָּל-מַעֲשֵׂה הָאֱלֹהִים יֵבֵא בְּמִשְׁפָּט עַל כָּל-נִעְלָם: אִם-טוֹב וְאִם-רָע". המהלך לקראת האמונה נעשה רק בסוף.

ז'יל רוזיה: האם הנופך נוסך הקהות של טקסטים תנ"כיים אחרים הוא שהפריע לך?

ז'אק רובו: עבדתי במשך חמש שנים על תרגום קהלת. לאחר מכן תירגמתי את מה שלשמו פנו אלי, את ספר במדבר, אך לשם כך יש לתרגם את ספר ויקרא. בספר במדבר ובספר ויקרא אין שום דבר שנוסף קהות, אלה ספרים נוקשים עד מאוד; האנשים בדרך כלל אינם קוראים בהם, אף על פי שאלה ספרים יוצאים מן הכלל, בשל קרבתם לטקסטים גדולים כגון "ליל המזמורים" של האינדיאנים בני שבט נווחו. אלה טקסטים פולחניים המצויים בתרבויות רבות, שעליהם כתבה דברים ראויים לציון מארי דאגלס, החוקרת האנגלייה שהלכה לא מזמן לעולמה. אם רוצים לפצח טקסט כזה, בראש וראשונה אין לנסות ולפשט אותו. יש לתרגמו כפי שהוא. כאשר הוא מתאר מחלות הפוגעות בבני האדם ומיד לאחר מכן הוא עוסק במחלות הפוגעות בכתים, הוא עושה שימוש באותם המונחים עצמם, ואין לנסות לשנותם. בשל כך אלה טקסטים

חזקים מאוד, ואני מבטיח לך שאין בהם שום דבר מקהה או מרדים. לדידו של אגנוסטיקן החי בארץ בעלת מסורת קתולית כצרפת, קשה הרבה יותר לקבל את הברית החדשה.

ז'יל רוזיה: אתה מעריך את הברית הישנה יותר מאשר את החדשה?
ז'אק רובו: את הברית הראשונה, בהחלט. לא נעשיתי מאמין עם התרגומים הללו, לא גבר בי החשק להפוך לבן דת מסוימת, להיות נוצרי או יהודי; אך הברית הישנה אינה שייכת לתחום המוסר. המשכתי להתעניין בקהלת גם לאחר שתירגמתי אותו. פירסמתי אחר כך ספרון הנקרא "תחת השמש", ובו התחקיתי אחר נתיב התרגום ואחר האופן שבו תורגמו המונחים מן הפרק הראשון של קהלת, "הַבְּלִיִּים". אין בקהלת היבט מוסרי; זהו פירוש מנוגד למקור – אינני יודע אם בכוונה תחילה – שהציג הִירוֹנימוס¹¹, וכל הכותבים חזרו עליו בהמשך. הפירוש הזה עיוות את מובנו של הביטוי. ל-"Vanité"¹² יש השתמעות מוסרית ברורה; איננו שומעים עוד שהדברים הנם "הבליים", הם נעשים "הירים". הדו־משמעות קיימת הן בלטינית והן בצרפתית, אך המתרגמים בחרו במשמעות המוסרית, וברור כשמש שהפירוש הזה מנוגד למקור.



רְמוֹן קֶנוּ.

¹ אוליפו (בצרפתית: Oulipo) היא חבורה ספרותית, שייסדו בשנת 1960 רֶמוֹן קֶנו ופרנסואה לְה־לִיוֹנָה. עם חברי הקבוצה נמנו סופרים ומשוררים רבים, וביניהם ז'ורז' פֶּרֶק ואיטְלוֹ קלווינו, וכן מתמטיקאים, מומחים לתורת המשחק וסטטיסטיקאים. ז'אק רובו – משורר, סופר ומתמטיקאי – הוא הוותיק שבחברי הקבוצה הנוכחית. פירוש ראשי התיבות המרכיבים את שמה של החבורה הוא בקירוב: סדנה לספרות פוטנציאלית (או, בתרגום המשמר את ראשי התיבות שבמקור: אולפנא ליצירה פוטנציאלית). אוליפו חרתה על רגלה מציאת קונוונציות צורניות חדשות לשירה ולפרוזה, לצד רענון של קונוונציות ותיקות ונשכחות. בגיליון 3 של "הו!" הקדשנו את המדור הצורני לאוליפו וליצירות מקור הנסמכות על כמה מהקונוונציות האוליפיאניות.

² ספרו של ז'יל רוזיה (Rozier) "אהבה כלואה" ראה אור בתרגום עברי בהוצאת שוקן ב-2005. ³ רֶמוֹן קֶנוֹ (Queneau, 1976-1903), סופר צרפתי. החל את דרכו במסגרת התנועה הסוריאליסטית, אך לאחר פרישתו ממנה פנה לכתוב פרוזה ושירה, שנשענו לא פעם על כללים צורניים נוקשים. ב-1947 פירסם את אחד הידועים בספריו: "תרגילי סגנון" – תשעים ותשע גרסאות שונות לסיפור מעשה אחד (ב"הו!" 3 התפרסמו שני עיבודים עבריים מקוריים לתרגילי הסגנון של קנו, פרי עטם של אור גראור ושל משה סקאל). ספרו הפופולרי ביותר, שזכה גם לתרגום עברי, הוא "זאזי במטרו". ב-1960 ייסד יחד עם פרנסואה לְה־לִיוֹנָה את האוליפו, והיה פעיל בה עד מותו.

⁴ במקור: contraintes, דהיינו: מגבלות צורניות שמשית הכותב על עצמו. ⁵ ז'ורז' פֶּרֶק (Perc, 1982-1936), סופר ומחזאי צרפתי ממוצא יהודי, מחבריה הידועים ביותר של קבוצת אוליפו. בין ספריו שתורגמו לעברית: "W או זכרון הילדות"; "הדברים"; "חלל וכו'"; "מבחר מרחבים"; "החיים, הוראות שימוש"; "איש ישן". ספרו האוליפיאני המוכר ביותר הוא "ההיעלמות" (ראו להלן).

⁶ תרגומו של ז'אק רובו לספר קהלת ראה אור ב-2001 במסגרת "תנ"ך הסופרים" (ראו להלן), ועורר הדים רבים בשל חדשנותו ואופיו הפיוטי. רובו קרא לספר בצרפתית Qohélet, במקום הכותרת המסורתית: L'Éclésiaste.

⁷ שירתם של הטרובדורים, זמרים נודדים ומשוררים, שפעלו באירופה בימי הביניים המאוחרים, נסמכה בדרך כלל על כללים צורניים מחמירים ביותר. הטרובדורים נהגו לערוך תחרויות שירה, שבהן ניצח מי שהפגין את הווירטואוזיות הגדולה ביותר. חוקרים רבים, וביניהם ז'אק רובו, רואים בשירת הטרובדורים את ראשיתה של השירה הלירית האירופית המודרנית.

⁸ פרובנסלית היא אחד הדיאלקטים של השפה האוקסיטנית, והיא עדיין מדוברת בקרב אוכלוסיות מצומצמות בדרום צרפת.

⁹ במסגרת פרויקט "תנ"ך הסופרים" תירגמו את התנ"ך לצרפתית צמדים של חוקרים ואנשי דת, הבקאים בעברית המקראית, ושל סופרים צרפתיים מרכזיים. הפרויקט זכה להצלחה מרלית גדולה, אך ביקורת חריפה נמתחה על תרגומיהם של אחדים מן הספרים.

¹⁰ ספר במדבר נקרא בצרפתית Nombres, דהיינו "מספרים".

¹¹ מתרגם התנ"ך ללטינית (342-420 בערך).

¹² זה הביטוי הצרפתי המסורתי המשמש לתרגום "הבל הבלים", בעקבות התרגום הלטיני (וולגטה) של היירונימוס הקדוש: Vanitas vanitatum. למילה vanité יש קונוטציה מוסרית ברורה, הנעדרת מן המילה העברית, שכן היא מציינת את חטא היוהרה.

מה אנחנו עלולים לגלות אם נקרא סיפור בלשי פעמיים? עיון מחודש בצמיחת הסיפור הבלשי ובשגשוגו

דרור משעני

1. האם אפשר לקרוא סיפור בלשי פעמיים

האם אפשר לקרוא סיפור בלשי פעמיים?
ו"ה אודן השיב על שאלה זו בשלילה; "אני שוכח את הסיפור הבלשי ברגע שגמרתי אותו," כתב המשורר בפתחת מאמרו המפורסם על הו'אנר, "ואין לי כל רצון (wish) לקרוא אותו שוב. ואם, כפי שקורה לעתים, אני מתחיל לקרוא סיפור ומגלה לאחר כמה עמודים שכבר קראתי אותו, אינני יכול להמשיך" (I can not go on)¹.

התובנה של אודן, כי הסיפור הבלשי איננו מאפשר את קריאתו בפעם השנייה, היא לכאורה תובנה טריוויאלית, מופרת לכל חובבי הו'אנר: אי אפשר לקרוא טקסט בלשי שסופו ידוע מראש. אבל אני מבקש להתעכב לרגע על המובן מאליו; אודן עומד בראשית מאמרו על שתי תכונות המאפיינות את הקריאה בסיפור הבלשי, או על שתי קריאות שלו: הקריאה הראשונה היא קריאה שאי אפשר לעצור, קריאה מהירה עד כדי השתכחות של הטקסט מיד לאחר סיומו; והקריאה השנייה, שהיא כאמור אי־קריאה, היעדר־אפשרות לקרוא.

שתי התכונות הללו נובעות ממבנה העלילה המופר של הסיפור הבלשי: מכיוון שמה שמניע את הקריאה בו (כפי שהראה מאיר שטרנברג במאמרו על מבנה הסיפור הבלשי²) היא הסקרנות באשר לפתרון התעלומה, הקריאה הראשונה בסיפור היא מעין מרוץ, קריאה שדוהרת בטקסט אל סופו, אבל מרגע שפתרון התעלומה התגלה, הטקסט נשכח – ואי אפשר לקרוא בו מחדש. הקריאות היתרה של הסיפור הבלשי, והאי־קריאות שלו, הן אפוא שני צדדים של אותה מטבע, שתי תגובות זהות לאותה צורת נרטיב, ואולי מוטב להקדים ולומר את מה שלא אומר אודן: שתי דרכים לא לקרוא את הבלש.

אבל אודן לא רק מזהה את האי־קריאות כתכונה ייחודית של הטקסט הבלשי, אלא גם מעניק לה פירושו: היא נתפסת אצלו כסימן ל"שטחיותו" של הו'אנר, כתכונה המסמנת את קו הגבול בינו לבין יצירות אמנות אמיתיות. לשיטתו של

אודן, גם הקריאות היתרה שלו, ובמיוחד האי־קריאות, מעידות על כך שלסיפור הבלשי אין הרבה מה להציע מעבר לסיפוק הסקרנות באשר לפתרון התעלומה. גישה זו היתה עד לשני העשורים האחרונים הגישה הרווחת בהבנת הקריאות היתרה של הסיפור הבלשי, והיא מאפיינת גם את מאמרו של דן מירון על הסיפור הבלשי, שהתפרסם בגיליון 3 של כתב העת "הו!"³ – מאמר השב ומאשר את הטענות, שלפיהן "הרומן הבלשי איננו בגדר 'ספרות', כלומר בגדר הספרות הקאנונית, אלא הוא בגדר מה שפעם כינו 'אמנות זעירה', והיום מקובל לכנותו בשם הפחות קולע 'בידור'".

אבל האם אפשר לקרוא אחרת את האי־קריאות של הסיפור הבלשי? האם אפשר להציע פירוש אחר לעובדה שאי אפשר לקרוא אותו פעמיים? מסתבר כי כבר הסיפור הבלשי הראשון, "איש ההמון" מאת אדגר אלן פו, מציע התבוננות אחרת בשאלת האי־קריאות. "איש ההמון" נפתח ומסתיים באותו המשפט, שעניינו בדיוק אי־קריאותו של טקסט.

הנה כך: "יפה אמרו על ספר גרמני אחד, כי הוא איננו מאפשר את קריאתו (it doesn't permit itself to be read). יש סודות שלא מאפשרים את גילויים. אנשים מתים בלילות על משככם, סוחטים את ידיהם של מוודי רָפָאִים, מתים כשבלבם ייאוש ובגרונם מחנק, כי מסתרי־זוועה לא יסבלו את פרסומם. לעתים נושא אדם במצפונו משא כבד כל כך, איום כל כך, שהוא אינו יכול אלא להפילו עמו אל הקבר. וכך, מהותו של הפשע לעולם אינה מסופרת."⁴

פסקת הפתיחה של "איש ההמון" מציעה אפוא הסבר אחר לאי־קריאות; בניגוד לתפיסתו של אודן, כי האי־קריאות נובעת מכך שלטקסט שאינו מאפשר את קריאתו אין מה לומר, היא מציעה את האי־קריאות דווקא כתכונה שתכליתה להגן על סוד הטמון בטקסט, כתכונה של הטקסט שנועדה לשבש ולמנוע את הבנתו. הטקסט שאי אפשר לקרוא איננו טקסט שאין לו מה לומר; להפך: זהו טקסט שמכיוון שמה שיש לו לומר טעון כל כך, אפל כל כך, הוא מתארגן כך שלא יהיה אפשר לקרוא אותו. במקרה או שלא במקרה, כך בדיוק הגדירה שנים לאחר מכן הפסיכואנליזה את המבנה של הלא־מודע כ"ידע המבקש לחמוק מגילוי."⁵

האם אפשר לחשוב על הסיפור הבלשי, בעקבות הרמז שרומז לנו "איש ההמון", כעל טקסט שאיננו מאפשר לקרוא אותו בפעם השנייה, לא מפני שאין לו מה להציע לבר מפתרון התעלומה, אלא מכיוון שקריאה כזאת עשויה לגלות בו "סודות שלא מאפשרים את גילויים"? מה אנחנו עלולים לגלות, אם נקרא סיפור בלשי פעמיים?

בעמודים הבאים אציג קריאות ראשונות ושניות בשני סיפורים, שמתוך

העלילה שלהם נולד הז'אנר הבלשי: "איש ההמון" ו"מעשי הרצח ברחוב מורג", גם הוא מאת אדגר אלן פו. הקריאה בשני הסיפורים הללו היא חלק מחקירה רחבה יותר: מניסיון לחשוב מחדש על ההיסטוריה של הולדת הסיפור הבלשי ושל שגשוגו בתרבויות ובספרויות לאומיות שונות מאמצע המאה התשע-עשרה. חקירה זו, העוקבת הן אחרי צמיחת הז'אנר הספרותי החדש ודמות הגיבור האופיינית לו, והן אחרי הפופולריות העצומה שזכו לה בתוך עשורים אחדים מאז הופעתם, מבקשת לעמוד על הזיקות בין היבטים של הצורה הבלשית לבין התגבשות מבנים חוץ-ספרותיים של סדר חברתי; היא מבקשת להבין את ההיסטוריה הזאת לנוכח הופעת מנגנונים מודרניים של פיקוח-חברתי (למשל המשטרה המודרנית), צמיחתן של דיסציפלינות חדשות לייצור ידע (למשל הפסיכואנליזה), והתנסחות פרדיגמות חדשות של ייצור "אמת" בתרבות. לבסוף, היא מבקשת לשרטט ולהמשיג את אופני התפקוד הפרקטיים של הז'אנר הספרותי החדש בתוך תהליכים מודרניים של כינון סובייקטיביות.

2. מה בלשי ב"סיפור הבלשי הראשון"

צינתי קודם ככהערת אגב כי "איש ההמון", שראה אור ב-1840, הוא "הסיפור הבלשי הראשון", אך קביעה זאת אינה מובנת מאליה. לפי רוב ההיסטוריוגרפיות של הז'אנר, לתואר המכובד הזה ראוי "מעשי הרצח ברחוב מורג", שפירסם פו ב-1841, והיה הראשון בסדרה של שלושה סיפורים, שבמרכזם דמותו של אוגוסט דופין.

ואמנם, הבחירה ב"מעשי הרצח ברחוב מורג" כמעט שאיננה זקוקה להנמקה; הסיפור כולל את מרבית היסודות שעתידיים היו להפוך בשנים שלאחר מכן לאבני הבניין של הז'אנר: יש בו מעשה רצח, דמות של חוקר המוליך עלילה של חקירה המבוססת על פענוח עקבות וסימנים – ופתרון; גם דמותו של דופין נראית לנו בהכרח כאב-טיפוס של רבים מן הבלשים הספרותיים המאוחרים. לעומת זאת, הבחירה לקרוא את "איש ההמון" כ"סיפור הבלשי הראשון" מחייבת הסבר; בסיפור הזה אין מעשה פשע, ולפיכך אין בו חקירה המבוססת על פענוח של סימנים. כמו כן, אין בסיפור פושע, ומובן שגם אין בו פתרון. לכן, כל מי שמבקש לקרוא אותו כ"סיפור הבלשי הראשון" או כסיפור המבשר את צמיחתו של הבלש, טוען בעצם כי מה שהוא "בלשי" בסיפור הבלשי איננו

מבנה העלילה שלו – אלא דבר אחר. ובמילים אחרות: אם "איש ההמון" מחזיק את מהותו של "הבלשי", בהיותו הסיפור הבלשי הראשון או מבשרו של סיפור הבלשים, אזי המהות הזאת איננה יכולה להיות לא מעשה הפשע ולא עלילת הפענוח ולא הפתרון, אלא יסוד אחר בתוכו. כדי לנסות לברר מהו, אתאר בקצרה את הסיפור.

"איש ההמון" הוא מונולוג קצר של מספר אלמוני, היושב בשלהי ערב סתווי בבית קפה בלונדון, קורא עיתון, מתבונן ברחוב ובוחר את העוברים והשבים. עם רדת הערב, כאשר נדלקים פנסי הגז, מוצף לפתע הרחוב המרכזי בהמוני בני אדם היוצאים ממקומות עבודתם וחולפים על פני המספר. מקץ זמן קצר מתחיל המספר לאפיין את ההמונים העוברים לפניו: הוא מתבונן בפרטי

מה ש"בלשי" כבלש הוא בדיוק האפשרות לקרוא את עלילת המעקב והזיהוי שלו פעמיים: פעם מתוך קבלת סמכותו של הבלש כמתבונן וכפרשן, ופעם מתוך התבוננות בבלש עצמו כעיוור, התבוננות הדוחה את מעמדו כמתבונן וכפרשן, או לפחות מטילה בו ספק.

לבושם, בצורת הליכתם, בהבעות הפנים שלהם, ומסיק מפרטים אלה מסקנות באשר למשלח ידם ולמעמדם החברתי. כך, למשל, הוא מזהה את הפקידים על פי מעיליהם, מגפיהם, השמן בשערם והליכתם המהירה, ואת המהמרים הוא מכיר על פי עור פניהם, מבטם ושפתייהם הנשוכות. המספר יוצר בפסקאות האלה מעין קטלוג סוציאלי בתוך מה שנראָה קודם כהמון חסר־צורה: הוא מחלק את ההמון לקבוצות על פי שיוכן המעמדי, מאנשי עסקים ופרקליטים ועד זונות, רוכלים ופועלים, וגם מספק מעין מדריך לזיהוין.

לפתע עובר ברחוב "אדם זקן וחלש, כבן שישים וחמש או שבעים" – ומרתק אליו באחת את תשומת לבו של המספר, "בגלל השונות המוחלטת של ההבעה". המספר הנרגש חוטף את מעילו ואת כובעו ויוצא בעקבות הזקן אל הרחוב. רק אז הוא מצליח להתבונן בו מכף רגל ועד ראש: "הוא היה נמוך קומה, צנום וכנראה חולה מאוד. בגדיו היו מרופטים ומזוהמים,

אך כשנלכד מדי פעם במבטי הפנסים, הבחנתי שבגדיו התחתונים, אף שהיו מלוכלכים, היו מהסוג המשובח; ואולי ראייתי הערימה עלי, או שדרך קרע במעיל שהתכסה בו [...] ראייתי לרגע יהלום ודוקרן. ממצאי הגבירו את סקרנותי, והחלטתי לעקוב אחרי האיש הזר לכל מקום שילך אליו.”

מכאן ואילך עוקב המספר בנחישות אחרי הזקן, וזה אינו מבחין בו. הזקן הולך במהירות ברחבי העיר, והעיקרון היחיד שמנחה את הליכתו, הוא רצונו להישאר בתוך ההמון: הוא הולך ליריד, נכנס לחנויות, מצטרף לקהל היוצא מהתיאטרון, ובכל פעם שהוא נקלע לסמטה שאין בה איש, הוא מגלה סימני חרדה ומבקש שוב את קרבת ההמון. הלילה יורד, הבוקר עולה, והמספר עדיין הולך בעקבותיו, עד שמקץ יממה הוא מוותר על המשך המעקב. הנה כך מסתיים המעקב – ועמו הסיפור כולו – בחזרה מדויקת על המשפט הפותח, זה העוסק באי־קריאות:

”ובערב השני, כשירדו שוב צללי חשכה, כבר הייתי עייף עד מוות. עצרתי לפני המשוטט והבטתי ארוכות בפניו. הוא לא הבחין בי, ובזהירות חידש את צעדיו, ואני חדלתי לעקוב אחריו, שקוע עדיין בהתבוננות. 'בזקן הזה', אמרתי לבסוף, 'מתגשמת רוחו של הפשע. הוא מסרב להיות לבר. הוא איש ההמון. לשווא אעקוב אחריו – יותר לא אדע עליו או על מעשיו דבר. הנורא בלבבות העולם הוא ספר חשוך יותר מן ה'הוֹרְטוּלוּס אנימה' (hortulus animae), ואולי זה אחד מחסדיו הגדולים של האל, שהוא אינו מאפשר את קריאתו.”

אם כן, מהו ה"בלשי" ב"איש ההמון"? התשובה המפורסמת מכול לשאלה זו היא תשובתו של ולטר בנימין, במסותיו על המשורר הצרפתי ומתרגמו של אדגר אלן פו לצרפתית, שארל בודלר. בנימין כינה את הסיפור "צילום רנטגן של סיפור בלשים", בשל התפקיד שיש בו לדימוי החדש של ההמון העירוני כמה שמעלים בתוכו את עקבותיו של היחיד. בדימוי המודרני הזה של ההמון "כמקלט המגן על הא־סוציאל מפני רודפיו", ראה בנימין את "בית היוצר של סיפור הבלשים"; "התוכן החברתי המקורי של סיפור הבלשים", הוא כתב, "הוא מחיקת עקבות היחיד בהמון של הכרך.”

תשובתו של בנימין, כי מה ש"בלשי" בסיפור הבלשי בשנות צמיחתו היא התמה המודרנית של היעלמות ה"א־סוציאל" בתוך הכרך, הולידה עיונים תיאורטיים חשובים, שהקפידו להסיט את המבט מן העלילה הבלשית אל אזורים אחרים בסיפור; עם זאת, צריך לראות כי קריאה זו היא עדיין בכחינת קריאה ראשונה בסיפור, כלומר, קריאה המצטרפת אל המספר במעקב שלו

אחרי הזקן, קריאה שרצה בעקבות הבלש אל "פתרון התעלומה", ומקבלת את ההנחה שהזקן הוא אכן "אֶ-סוציאלי", במונחיו של בנימין, או שמתגשם בו משהו מ"רוחו של הפשע", בלשונו של פו. אמנם, הרהירה הזאת בטקסט לעבר פתרון התעלומה נותרת מתוסכלת בסופו של "איש ההמון", וזאת מכיוון שלתעלומה אין פתרון, אף שהיא עדיין מוחזקת כ"תעלומה", בעקבות אבחנתו של המספר-הבלש כי הזקן מסתיר דבר מה.

אבל האם יש לנו בעצם סיבה כלשהי לקבל את אבחנותיו של המספר-הבלש, ולסמוך על החשד המתעורר בו כלפי הזקן? ובמילים אחרות, האם עלינו לתת אמון בסמכותו כמתבונן וכפרשן? קריאות פסיכואנליטיות בסיפור כבר עמדו על הדמיון או על הכפילות שבין המספר הרודף לזקן הנרדף. קריאות אלה, הבחורות שלא להצטרף אל המעקב של המספר, אלא לעקוב אחריו, גילו כי בעצם גם עליו, כמו על הזקן, איננו יודעים דבר; הוא לא מוסר לנו את שמו ולא שום פרט אחר על חייו, מלבד אחד: הוא נמצא בתהליך החלמה ממחלה ממושכת. איזו מחלה? באיזה שלב של ההחלמה הוא נמצא? זאת איננו יודעים. אם כן, מדוע לאמץ את ההנחה שבזקן שעובר לפני בית הקפה יש משהו מעורר חשד? והרי המספר עצמו, המחלים ממחלה ומעיד על עצמו כי הערב בבית הקפה הביא אותו למצב של "התרגשות לא מוכרת", מגלה כי אינו בטוח שאכן ראה מבעד לבגדיו של הזקן יהלום או דוקרן, ומוסר כי אפשר ש"ראיתו הערימה עליו". ואם כן, האם יש כאן בכלל תעלומה, או שאולי הזקן נקלע במקרה לטווח מבטו המשותק של המספר, המחלים ממחלה שאיננו יודעים מהי?

חובבי בלשים מנוסים יביאו את מסעו הלילי של הזקן כהוכחה לכך שהוא אכן מבקש להסתיר דבר מה; שאם לא כן, מדוע הוא מבקש באופן כה נואש להימצא כל העת בלב ההמון? "ככול שקשה יותר לאתר אדם, כך הוא נעשה חשוד יותר", כתב בנימין. אבל בקריאה השנייה המוצעת כאן, גם בקשת-ההמון של הזקן, שהיא לכאורה נושא של הסיפור, מקבלת הסבר פשוט. אם אנו מטילים ספק בסמכותו של המספר כמתבונן, איננו יכולים גם לקבל את המשפט שעליו הוא חוזר לאורך הסיפור שוב ושוב, כמו כדי לשכנע את עצמו: "אפילו פעם אחת הוא לא טובב את ראשו לאחור, וכך לא הבחין בי", כותב המספר, ואחר כך "הוא לא ראה שהתבוננתי בו, אפילו לא פעם אחת"; ובסופו של הסיפור, כאשר הוא נעצר ומתבונן ארוכות בפניו של הזקן, עדיין משוכנע המספר כי "הוא לא הבחין בי". אבל מה אם הזקן כן הבחין באדם שיצא בעקבותיו בריצה מבית הקפה, כולו תשוּקת-מעקב, והחל ללכת בעקבותיו במשך יממה שלמה בנחישות שאין להסבירה, משוכנע כי איש אינו רואה אותו? מה אם "הרואה" בסיפור

הזה הוא דווקא הזקן, ומי שאיננו רואה הוא המספר עצמו?
האם אי אפשר להבין את מנוסתו של הזקן אל ההמון לא כמנוסתו של מי שמבקש להסתיר סוד, לא כמנוסתו של מי ש"רוחו של הפשע" מתגלמת בו, אלא כמנוסתו של מי שהבחין שהוא נתון במעקב של אדם אחוז אובססיה, ומנסה לחמוק ממנו? ואם כן, מה הפלא שהוא נבהל כאשר הוא נקלע בטעות לרחוב צדדי ומבקש את חברתו של ההמון? "הרואה" בהצעת הקריאה הזאת יהיה אפוא הזקן, המבחין ברודפנותו של המספר-המבקש-לראות-הכול, כלומר, המספר-הפרשן, שבקריאה הזאת הוא גם המספר-העיוור – ומבקש להתנגד לה. האם אי אפשר לקרוא בדיוק כך את הפסקה הבאה, למשל:
"חשכה ירדה עכשיו על העיר, וגשם ממושך וכבד פיזר את הערפל העבה והלח שנתלה מעליה [...] אותי הגשם לא הטריד במיוחד; בגלל שרידי המחלה, נעמה לי הרטיבות עד כדי סיכון. קשרתי מטפחת סביב פי והמשכתי. במשך חצי שעה נאבק הזקן על דרכו לאורך הרחוב הראשי, ואני אחריו, צמוד אליו, מפחד לאבדו. אפילו פעם אחת הוא לא סובב את ראשו לאחור, וכך לא הבחין בי [...] כאשר השלים את הקפת הכיכר, הופתעתי לגלות שהסתובב ושב על עקביו. נדהם עוד יותר הייתי לגלות שהוא חוזר והולך באותה דרך פעמים אחדות – ופעם, כשהסתובב בתנועה פתאומית, כמעט והבחין בי."
אני מבקש לטעון, כי אפשרות ההבנה הזאת של "איש ההמון" – האפשרות שחושפת הקריאה שאיננה מצטרפת למעקב של המספר, אלא עוקבת אחריו – היא בדיוק מה שהופך את הטקסט ל"סיפור הבלשי הראשון", או למבשרו של הבלש.

כי מה ש"בלשי" בבלש הוא בדיוק האפשרות לקרוא את עלילת המעקב והזיהוי שלו פעמיים: פעם מתוך קבלת סמכותו של הבלש כמתבונן וכפרשן, ופעם מתוך התבוננות בבלש עצמו כעיוור, התבוננות הדוחה את מעמדו כמתבונן וכפרשן, או לפחות מטילה בו ספק. ובניסוח אחר: מה ש"בלשי" בבלש היא האפשרות לקרוא אותו פעם מתוך הפנמה של מבטו האינטרפּלטיבי, במונחיו של הפילוסוף לואי אַלְטוּסר², כלומר, מבטו של המספר המכריז ב"איש ההמון" כי הזקן הוא "פושע"; ופעם מתוך התבוננות ביקורתית במבט האינטרפּלטיבי עצמו ודחייה שלו.

הצורה הספרותית הבלשית היא אם כך צורה כפולה, המאפשרת להתנסות פעם אחת בתהליך כינונה של סמכות פרשנית ובהכפפת ההבנה של הקורא לתובנותיה, ופעם שנייה להתבונן בהתפרקות של הסמכות הפרשנית הזאת. היא לא רק רפלקסיה על מהותו של מעשה הפרשנות ועל כינונה של סמכות

פרשנית – אלא היא התנסות ממשית בקבלה של סמכות פרשנית בקריאה הראשונה ובדחייה שלה בקריאה השנייה, אם זו אכן מתבצעת. במובן זה, הצורה הבלשית איננה ביטוי או ייצוג של אידיאולוגיה, כפי שנהוג לעתים לקרוא אותה. היא התנסות באידיאולוגיה.

3. מה קדם למה: הרצח או הבלש

חודשים אחדים לאחר פרסומו של "איש ההמון", כאמור, הופיע הבלש הראשון, אוגוסט דופין, בסיפורו של פו, "מעשי הרצח ברחוב מורג".

דופין, כידוע, לא היה בלש, פשוט מפני שעדיין לא היה מקצוע כזה בעולם. הבלש, כאינסטנציה מוסדית של ראייה, כמייצר של "אמת" בתהליך פרשני של פענוח עקבות וסימנים, הופיע רק שנים אחר כך, וכמוהו גם כמה אינסטנציות אחרות של ראייה בתרבות: הפסיכואנליטיקאי, למשל, או פרשן הספרות. מישל פוקו, בספרו על "הולדת הקליניקה"⁸, וההיסטוריון קרלו גינצבורג, במאמרו על קווי הדמיון בין שרלוק הולמס, זיגמונד פרויד וג'ורג' מורל⁹, כבר היטיבו לתאר את צמיחתה של הפרדיגמה החדשה לראיית "אמת" בתרבות, שהולידה המאה התשע-עשרה, פרדיגמה המבוססת על ראייתו של "הנסתר" או "החבוי" באמצעות קריאת העקבות או הסימפטומים, שהוא השאיר אחריו לכאורה על פני השטח.

גם לדופין, מלכתחילה, היה קשר עמוק לספרות: הוא היה חובב ספרות מובהק, קורא כפייתי שבימים הסתגר בביתו בפרזיז, ורק בלילות עזב אותו כדי לשוטט בעיר החשוכה. החקירה הראשונה שלו אף היא ראשיתה בקריאה: הוא נתקל בעיתון בידיעות על רצח אכזרי של אם ובתה ומגלה בידיעות אלה עניין רב; כאשר הוא קורא כי משטרת פרזיז עצרה חשוד בפרשת הרצח הכפול, פקיד בנק שהעניק לו בעבר שירות מיוחד, הוא מחליט לחקור את מעשי הרצח בעצמו. הקורא המתבודד, התמהוני משהו, יוצא אז מביתו וסר בחברת ידידו אל זירת הזוועה.

לעומת "איש ההמון", ב"מעשי רצח ברחוב מורג" כבר נוכח המבנה התמטי העתיד לאפיין את הסיפור הבלשי בשנים הבאות: (הבלש) "הרואה" מול "העיוורים". איש בפרזיז, כולל המשטרה, איננו יכול לפענח את תעלומת הרצח, פרט לדופין. הסיפור הזה גם יצר את עמדת המספר האופיינית לטקסט הבלשי הקלסי: הוא מסופר על ידי מספר-עד מעריץ ומתפעל, ש"עיוורונו" מבליט את כישורי הראייה של דופין. "יכולתי להיות תמים דעים עם פריז

כולה ולראות בה תעלומה שאיננה ניתנת לפתרון, "אומר המספר כאשר דופין שואל לדעתו; "לא ראיתי שום דרך שניתן לעקוב בה אחרי המרצח.¹⁰ כמו כן, אנו פוגשים בסיפור הזה לראשונה במוטיב המוכר של הבלש היוצא לחקור כמעט מתוך חוסר ברירה – ורק מכיוון שאדם חף מפשע נחשד בביצוע הרצח. דופין, כאמור, איננו מצטרף באופן פעיל לחקירת הרצח אלא כאשר הוא קורא בעיתון כי פקיד הבנק מואשם במעשה. האם הוא אכן הרוצח? הקורא אינו יודע בשלב זה, והוא לא ידע עד שלא יאמר לו זאת דופין בהמשך הסיפור. כי ראינו כבר ב"איש ההמון": רק מבטו הפרשני-אינטרפֿלטיבי של הבלש יכול

**הצורה הספרותית הבלשית היא צורה כפולה,
המאפשרת להתנסות פעם אחת בתהליך כינונה של
סמכות פרשנית ובהכפפת ההבנה של הקורא
לתובנותיה, ופעם שנייה להתבונן בהתפרקות של
הסמכות הפרשנית הזאת. היא לא רק רפלקסיה, אלא
היא התנסות ממשית בקבלה של סמכות פרשנית
בקריאה הראשונה ובדחייה שלה בקריאה השנייה.
במובן זה, הצורה הבלשית איננה ביטוי או ייצוג של
אידיאולוגיה, כפי שנהוג לעתים לקרוא אותה. היא
התנסות באידיאולוגיה.**

להעניק חפות או אשמה.

דופין מפענח כמובן את הסימנים, הרמזים והעקבות שהשאיר אחריו הרוצח – אלה שהמשטרה והמספר הזניחו או לא הצליחו לראות – ומציג בסופו של הסיפור, לתדהמתם של המספר והקוראים, את הפתרון: את הרצח האלים של שתי הנשים ביצע קוף מסוג אורנג'אוטנג, שחדר לביתן בטעות ונמלט לפני שהגיעו השוטרים למקום.

פרשת הרצח ברחוב מורג ופתרונה תוארו שוב ושוב כרגע הולדתם של הדמות ושל הז'אנר, ששינו את פני הספרות המודרנית: בעקבות הסיפור

ובדמותו נכתבו במאות התשע-עשרה והעשרים אין-ספור יצירות ספרותיות המעמידות במרכזן דמות של חוקר ועלילה של פענוח. היצירות הללו מבססות דפוסים חדשים של כתיבה ושל קריאה, והן שבות ומתנסות ברגם נרטיבי ייחודי, שנהפך לאחד הנפוצים והפופולריים בספרות (ובאמנויות נרטיביות אחרות). אבל האם התיאור ההיסטורי הזה, הכורך את הולדת הבלש ברצח הכפול ברחוב מורג, הולם את העובדות שלפנינו? האם אמנם התחילה מלאכתו של הבלש בחקירת מעשי הרצח האכזריים? או שאולי גם את "מעשי הרצח ברחוב מורג", כמו את "איש ההמון", אפשר לקרוא פעמיים, ובפעם השנייה "כנגד כיוון הפרווה", כלומר, מתוך חשדנות בסיפור שמציע מספרו? הקריאה השנייה בסיפור מתחילה לפני הרצח ברחוב מורג ומתעכבת שם;

ניסיונו של דן מירון (במאמרו ב"הו!" 3) לשוב ולקבוע את קווי הגבול בין הסיפור הבלשי "הבידורי" ל"סיפור הבלתי-בידורי", וקביעתו בדבר "דלותו היחסית של העולם המעוצב ברומן הבלשי", אינם יכולים להיות רחוקים יותר מן האמת; הסיפור הבלשי הוא מעין "קופסה שחורה" של המודרניות – ואולי בדיוק בשל כך הוא איננו מאפשר את קריאתו.

ראשיתה באירוע שהתרחש באחד הלילות שקדמו לרצח. בלילה ההוא יצא דופין, כמנהגו, לשוטט בחברת ידידו ברחבי העיר. לאחר כחמש-עשרה דקות של הליכה דמומה פנה לפתע דופין לידידו ואמר לו: "אמת, ברנש קטן-קומה מאוד הוא, ומתאים יותר לתיאטרון הווארייטה." הידיד-המספר הוכה בהלם: דופין ביטא את המחשבה שחלפה בראשו בדיוק באותו רגע. נרעש, הוא שואל את דופין כיצד עשה זאת, והבלש-לעתיד מסביר: מבלי שהמספר שם לכך לב, עקב דופין במשך כרבע שעה אחרי שרשרת מחשבותיו, אף שהוא עצמו לא אמר עליהן דבר, ולחלקן לא היה מודע; דופין קרא את מחשבותיו כאילו קרא בספר פתוח, והוא מנמק זאת כך: "ההתבוננות נעשתה לי לאחרונה כמין צורך". האירוע הזה מובא בסיפור כאילוטרציה לחריפות שכלו של דופין ולכוח

ההיגיון שלו, תכונות שאמורות לבסס את סמכותו כפרשן, להעניק אמינות לפתרון שהוא מציע לתעלומת הרצח, ולהפוך אותו לבסוף לאביר-מולידו של הבלש הספרותי.

אבל אפשר לקרוא בו דבר אחר, תכונה אחרת; אפשר לקרוא בו את תשוקתו של דופין, תשוקת ההתבוננות והמעקב, המוכרת כבר מ"איש ההמון"; ובעיקר צריך להצביע על כך שהתשוקה הזאת, או "הצורך" הזה בלשונו של דופין, קודמים לביצועו של מעשה הרצח. ובמילים אחרות: מבטו המבקש-לראות-הכול של הבלש הספרותי איננו מוזעק אל התרבות לאחר שכבר בוצע בה רצח – הרצח מתרחש רק לאחר הופעת מבטו של הבלש, כאילו כדי להצדיק את ההופעה הזאת, ואולי כדי להסוות את נוכחותה.

בסיפורים הבאים בטריילוגיה של דופין, "תעלומת מארי רוז'ה" ו"המכתב הגנוב", כבר יצר פו את הסצנה החיונית כל כך לבלש, שבה מגיע הלוקח לביתו ומבקש את עזרתו; הבלש מהסס – הוא איננו ממהר לצאת לחקירה. אלא שהסצנה הזאת בסך הכול מבקשת להסוות, על דרך ההיפוך הפרוידיאני, את תשוקת ההתבוננות של דופין – האיש שהקדים לא רק את כל הבלשים הספרותיים אלא גם את הקמת המשטרה המודרנית¹¹ – ואת העובדה, שהתשוקה הזאת קודמת לכל פשע ושמושיאה אינם רצח שלא פוענח וגם לא רוצח שלא נתפס: מושאו של הצורך הזה הוא ההתבוננות אל תוכו של האדם, אל מחשבותיו ואל לבו. והרי עוד לפני אותו לילה סיפר דופין לידידו, כי לגביו, "רוב בני האדם, חלונות קרועים להם בחזותיהם."

הרצח ופענוחו, בהצעת הקריאה הזאת, אינם אפוא סיבת קיומו של הסיפור הבלשי אלא רק מה שמאפשר לו להסוות את תשוקתו, ופתרון התעלומה לא נועד לחשוף אמת, אלא דווקא להסתיר אותה; ובמילים אחרות: פתרון תעלומת הרצח הוא רק תירוץ, או מה שנועד להצדיק את כינונו ואת סמכותו של המבט הפרשני, המבקש-לראות-הכול – מבט שהיה שם עוד קודם, ואשר תר בלילות אחר מושאים להתבוננות.

הקריאה בסיפור הבלשי שהתפתח מיצירותיו של פו, היא תמיד התנסות בהפנמת המבט הזה, כלומר, בהכפפה לאינסטנציה של ראייה ושל פרשנות: היא תמיד המתנה לרגע האינטר־פֿלֿטיבי, שבו יכריז הבלש הרואה-כול מי חף מפשע ומי אשם; עד לרגע הזה לא יהיו בסיפור הבלשי חפים מפשע, רק אשמים שעוד לא הוכחה חפותם. אבל הקריאה השנייה בסיפור הבלשי גם מאפשרת להתנסות בהתבוננות ביקורתית במבט הזה, בחשיפתו. תכונה זו, אני מבקש לטעון, אינה ייחודית לסיפוריו של פו, אלא לצורה הבלשית עצמה, אשר מעצם

היותה צורה ספרותית קונוונציונלית, המיוסדת על הדפוס הנרטיבי שיצר פו, שומרת על הפוטנציאל הזה, בלי שום קשר להתכוונותם של מחברים שונים. תכונה זו גם מסבירה את עיתוי צמיחתו של הז'אנר במודרניות ואת שגשוגו בתקופה זו: הצורה הבלשית אוצרת בתוכה ידע עמוק על תהליכים מודרניים של כינון סובייקטיביות, באמצעות הפנמת סמכותו של מבט פרשני רואה-כול, כפי שהוצגו בעבודותיהם של פוקו או אלתוסר; והיא אוצרת את הידע הזה לא כייצוג, אלא כפרקטיקה ממש.

לפיכך, ניסיונו של דן מירון לשוב ולקבוע את קווי הגבול בין הסיפור הבלשי "הבידורי" ל"סיפור הבלתי-בידורי", וקביעתו בדבר "דלותו היחסית של העולם המעוצב ברומן הבלשי", אינם יכולים להיות רחוקים יותר מן האמת; הסיפור הבלשי הוא מעין "קופסה שחורה" של המודרניות – ואולי בדיוק בשל כך הוא איננו מאפשר את קריאתו.

4. האם אפשר לקרוא את המאמר הזה פעמיים

אני מבקש, לקראת סיום, לשוב אל תחילת דברי, אל הדיון שערכתי בשאלת הקריאה השנייה בסיפור הבלשי – ולנסות לקרוא את הדיון הזה עצמו בפעם השנייה.

הצגתי ברברי את תפיסתו של אודן, שלפיה אי אפשר לקרוא את הסיפור הבלשי בפעם השנייה, מכיוון שאין בו עומקים "חבויים"; מולה הצגתי כאן תפיסה אחרת, המנסה לחשוב על הסיפור הבלשי, שמעצם טיבו מכיל עומקים "נסתרים" ומצפין "סודות שלא מאפשרים את גילויים" – וניסיתי לחשוף אותם בדרך של פרשנות.

אבל האם המהלך הפרשני הזה עצמו אינו מזכיר במשהו את האובססיה הפרשנית של המספר ב"איש ההמון"? כפי שהחליט המספר כי הזקן מסתיר סוד אפל, הצעתי כאן גם אני אמת החבויה מתחת לפני השטח של הסיפור הבלשי – וניסיתי להוציא אותה לאור באמצעות אינטרפרטציה המבוססת על חשד ומבקשת להצמיח מתוך הטקסטים הספרותיים שלפני טקסטים אחרים, נסתרים מעין.

האם הרמיון הזה מקרי? ואיך ייתכן שבסוף דברי אני נמצא שוב בראשיתם, בדיוק כמו המספר ב"איש ההמון", שמתחיל ומסיים את סיפורו באותו מקום ובאותה שעה ובאותו משפט, לאחר שהלך במעגלים במשך לילה שלם ברחבי העיר?

נדמה לי שלא היתה לי אפשרות אחרת; כי זהו בדיוק טבעו של הבלש – הצורה הנחשבת בטעות להתגלמות של הליניארי, והיא בעצם המעגלית מכולן; הצורה הנחשבת לסמלו של הרציונלי, והיא מאפשרת בעצם לחוות את ההתפוררות של אפשרות המשמוע והפרשנות. או כפי שתיארה שושנה פלמן את עלילתו הכמר-בלשית של סיפור אדיפוס: היא מאפשרת לחוות את "חתירתה של כל פרשנות תחת עצמה".

- W. H. Auden, "The Guilty Vicarage", *The Dyer's Hand and Other Essays*,¹ London 1969
- ² מאיר שטרנברג, "מבנה ההשקיה העלילתי והסיפור הבלשי", הספרות (1973-1974), עמ' 164-180.
- ³ דן מירון, "כומריוה בישראל: כמה הערות בעניין הסיפור הבלשי ומקומו בתרבות הישראלית", ה' 3, עמ' 99-128.
- ⁴ Edgar Allan Poe, "The Man of the Crowd", in *Complete Stories and Poems*, New York 1984 (הקטעים המצוטטים להלן מתוך סיפור זה תורגמו על ידי, ד"מ).
- ⁵ Shoshana Felman, "De Sophocle a Japrisot (Via Freud), ou Pourquoi le Policier?", *Littérature* n. 49 (1983), pp. 23-43
- ⁶ ולטר בנימין, בודלייר, הוצאת ספרית הפועלים והקיבוץ המאוחד, 1989. ראו עמ' 37-44.
- ⁷ לואי אֶלְטוֹסֶר, על האידיאולוגיה, תל אביב, רסלינג, 2003. האינטרפֶּלְציה (או ההסכה), על פי אלטוסר, פירושה ההיענות של הסובייקט למבטו המכונן של "האחר הגדול"; זוהי הדרך שבה מתכוננת הסובייקטיביות של האדם המודרני: באמצעות ההתמסרות לראייתם של מנגנוני האידיאולוגיה. את "איש ההמון" אפשר לתאר בדיוק כך: כהיענות של הזקן, באמצעות בריחתו, למבטו של המספר שהכריז עליו כ"פושע".
- ⁸ Foucault, Michel, *Naissance de la Clinique: une Archéologie du Regard Médical*, Paris 1978
- ⁹ Carlo Ginzburg, "Clues", in *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce* Indiana 1983
- ¹⁰ הציטוטים מסיפור זה לקוחים מתוך אדגר אלן פו, סיפורי מתח ופנטסיה, הוצאת לדורי, ללא ציון שנה.
- ¹¹ יחידת הבלשים (detective squad) הראשונה בהיסטוריה של המשטרה המערבית המודרנית הוקמה רק ב-1842, שנה לאחר פרסום הסיפור, בתוך משטרת המטרופוליטן הלונדונית.

אלמוג בַּהַר ארבעה שירים

*

לרבי דוד בוזגלו, גדול פייטני מרוקו במאה העשרים

מְכִינֵן שְׁהִיָּה עוֹר
לֹא שָׁם לֵב לְלוֹעֲגִים לְתַרְבוּשׁוֹ
וְהַמְשִׁיךְ חוֹבֵשׁ אוֹתוֹ בְּאַרְץ קִדְשׁוֹ
בְּקָר בְּקָר עַל רֵאשׁוֹ.

וְהַאֲנָשִׁים מִבֵּיטִים
לֹא רוֹאִים אֶת עוֹרוֹנוֹ
נֵס קָרָה בְּאַרְץ הַקִּדְשׁ
לֹא רָאָה אֶת עוֹרוֹנָם.

והדברים מפי זרים

קוֹדְרִים תְּדַרִי לֹמֵר	וְהַדְּבָרִים מִפִּי זָרִים
אֶל גְּבַהַת הַקְּשָׁתוֹת	עָלַי לְצִמְחַת עוֹד
לְגִבּוֹל עָלַי הָעֵבוֹתוֹת	עָלַי לְפָרַח עוֹד
עָלַי בְּתַמּוֹרוֹת בְּמִטּוֹת	שְׁלֵבִים שְׁלֵבִים קָמוֹת
וְאִין בְּבִשׂוֹר נְטוֹת	וְאִין בְּרוּחַ בְּעֵתוֹת
וְאִין בְּזִמְן אוֹתוֹת	אֶקוֹם וּלְצוֹת דְּרָכִים
מְאוֹתֵת לָךְ עֵתוֹת	דּוֹרְךָ לָךְ עֵתִים
בְּמַחְצוֹת בְּלִפְיָדִים בְּרִשְׁתוֹת	כּוֹלֵא הַגּוֹף לְזִמְן
מְעָרִים נִפְשֵׁי לֹמֵר	וְהַדְּבָרִים מִפִּי זָרִים
הוּא מְעָרִים עָלַי דְּעֵתוֹ	הוּא מְעָרִיב עָלַי עוֹלָמוֹ
הוּא מְרַעִיף עָלַי דְּתוֹ	הוּא מְרַעִיף עָלַי גְּשָׁמוֹ

הוא מרעיב עלי שמו	הוא מרעיב עלי שמו
והשמיני לא יספר בו	שבעה נקיים יספרו בי
מרים עלי לומר	והדברים מפי זרים
אומד מן המתר	תמורתני אני עומד
לשגות מן התמר	ואין פנים לשגות
המתוק איננו מר	העבד לא אדון
בצל זרים דר	הנפש בל מעון
מדירים בי לומר	והדברים מפי זרים
יהיו פי ברורים	יהיו לבי נדירים
יהיו שירי אסורים	יהיו שמי נדירים
יהיו אלוהי אחרים	יהיו קולי מאחרים
יהיו דברי זרים	ואז ברה הרים

ואריאציות ספניוליות¹

א. דיאלוג בין אם למחזרת:

- אל תעברי לפני ביתי, גברת, אל תטילי עיניך על דלתי, יש לי בן יפה, יפה מדי בשבילך, גברתי.
- אעבר לפני דלתך, אמא, אחפש במבטי את בנג בכל החלונות, אם בנג יפה כמוך, אקח אותו עמי בית לבנות.
- אל תעברי בחצרי, גברת, אל תמלאי במחשבותיך את גני, יש לי בן רך עינים, ולא אתן אותו ביד אלמונית.
- אעבר בחצרך, אמא, אשר לבנג שירים של אהבה, אם עיניו יפות כעיניך, אצית בלבן אש להבה.
- אל מטבחי אל תפנסי, גברת, אל תטעמי מן המאכלים

שְׁהוּא אוֹהֵב, אִם תִּלְמְדֵי אוֹתָם לְבִשְׁל, אֲאָבֵד אֶת בְּנֵי
בְּלָב דּוֹאֵב.
— כְּבָר אוֹתָךְ אֲנִי אוֹהֵבְת, אֲמֵא, הַעֲבִירִי בְּנֶךְ לְפָנַי
וְאֶחָזָה, אִם אוֹתָךְ אוֹהֵב הוּא כְּמוֹנִי, נִשְׁבַּע הַיּוֹם בְּאֹהֲבָה
זֹאת לָזֶה.

ב. דִּיאֵלוֹג בֵּין הַמְחַזְרֵת לְבֵן:

— פִּתַח לִי הַדְּלֵת, אֹהֲבִי, הַשֶּׁמֶשׁ שׁוֹקֵעַת
וְרוֹצָה אֲנִי אוֹתָךְ לְרֵאוֹת.
— אֵיךְ אֶפְתַּח לָךְ הַדְּלֵת, אֹהֲבָה, אֲמִי יוֹשֶׁבֶת לְיָדֵי
וְתוֹפְרֵת לִי חֲלָצוֹת.
— גָּב לָהּ הַמַּחֲט, אֹהֲבִי, וְאֵל תוֹךְ הַשָּׁנָה
רֹאשָׁה יִשְׁקַע.
— אֵינִי נִרְדָּם בְּלֵילָה, אֹהֲבָה, אֶת רֹאשִׁי רוֹדֶפֶת
מִחֲשֻׁבָה עַל נְשִׁיקָה.
— פִּתַח לִי הַדְּלֵת, אֹהֲבִי, הַשֶּׁמֶשׁ כְּבָר שֹׁקֵעָה
וְרוֹצָה אֲנִי לְשִׁיר לָךְ שִׁירִים.
— אֵיךְ אֶפְתַּח לָךְ הַדְּלֵת, אֹהֲבָה, אָבִי עוֹמֵד
וְקוֹרֵא בְּלִחַשׁ מִן הַסְּפָרִים.
— גָּב לוֹ הַמְשַׁקְפִים, אֹהֲבִי, וְאֵל תוֹךְ הַשָּׁנָה
רֹאשׁוֹ יִצְנַח.
— בְּיָמַי אֲנִי יָשׁוּן, אֹהֲבָה, אֶת רֹאשִׁי רוֹדֵף חֲלוֹם
עַל יוֹם אֶתָּךְ אֲבָרַח.
— פִּתַח לִי הַדְּלֵת, אֹהֲבִי, הַשֶּׁמֶשׁ עוֹד מַעֲט תִזְרַח
וְרוֹצָה אֲנִי אוֹתָךְ לְרֵאוֹת.
— אֵיךְ אֶפְתַּח לָךְ הַדְּלֵת, אֹהֲבָה, אֶחֱוִיתִי אֵינָה נִרְדָּמֶת,
הִיא כּוֹתֶבֶת אֲכֻזּוֹת.
— גָּב לָהּ אֶת הָעֵט, אֹהֲבִי, וּבִשְׁנָה
רֹאשָׁה יִלְכֵד.
— כֹּל הַזְּמַן אֲנִי מִחֲפֹשׂ, אֹהֲבָה, זְמַן שְׂאִינּוּ יוֹם אוֹ לַיְלָה
כְּדֵי שְׂאוּכַל עִמָּךְ לְהִתְאַחֵד.

- כָּבֵד עֲלֵתָהּ הַשָּׁמֶשׁ, אֶהוּבִי, עָלַי לְחֹזֵר אֶל בֵּית הַזֶּרֶם,
וְעַם בּוֹא הָעָרִב שׁוֹב לְקִרְא לָךְ אֶעֱמֵד.
- אֵל תִּלְכִּי, אֶהוּבָה רַבָּה, אֶפְתַּח לְךָ הַדְּלֵת, אֶחֻתִּי
אֶחְזָה בָּהּ הַשָּׁנָה, אִמִּי מֵהֵרָה אֶל הַחֶצֶר, אָבִי יֵצֵא לְעֵבֶד,
אֵל תִּלְכִּי, אֵל תִּלְכִּי, אֶהוּבָה רַבָּה, חֲכִי לִי
וְאֶטְמִין בֵּין שְׁפֹתֵיךָ נְשִׁיקָה.
- שָׁן, אֶהוּבִי, שָׁן, אָבִי קוֹרֵא לִי, אֶרְוִץ הַבַּיְתָה בְּשִׁתִּיקָה
שְׁלֵא יַחֲזֶה בִּי מִסְמִיקָה, וְעַם רִדַת הַשָּׁמֶשׁ אֶשׁוּב,
אוּלַי מִחֵר אוֹתִי תִכְנִיס, אֶהוּב.

עֲבֵרוֹת עֵתִידִין לַפָּנִי

עֲבֵרוֹת עֵתִידִין לַפָּנִי לְגַעַת חֲצֵרוֹת מְעַשִּׂיָּהוּ
וְלִהְיוֹק מִן הָעוֹלָם. וְעֵתִידוֹת חוֹלְפִין אַחֲרָיו
לְדַעַת שְׂרָשֵׁי פְּגִיעוֹתֵיהֶן וְלִהְבָּלַע בְּדָק הַנְּעֻלָּם.
בְּמִזְמוֹת עוֹרֵךְ הוּא מְלַחֲמוֹת וַיִּדְּרוּ נַחוֹת.
בְּרַמְיּוֹת לּוֹחֵשׁ הוּא עֲמָקוֹת וּשְׁפָתָיו הַנִּשְׁכָּחוֹת.
וּמִי עֵתִיד לְתֵן דִּין עַל קוֹרוֹתָיו
וְהוּא שׁוֹתֵק עֲכָשׁוּ. וּמִי עָבֵר לְמָסֵר
נִסִּין בֵּין סְפוּרָיו וְתִכְלִיתוֹ גְּלוּי פָּנָיו.
לְדַמְעוֹת דּוֹלְפוֹת עֵינָיִם אַחַר טְמִיר הַנִּסְתָּם.
לְדָם נַחֲסָם עוֹלוֹת דְּרָכִין בְּגִבּוֹל הַתָּם.
בְּמִזְמוֹת עֵתִידִין עֲבֵרוֹת לְדַעַת חֲצֵרוֹת מְעַשִּׂיָּהוּ
וְלַגַּעַת שְׂרָשֵׁי פְּגִיעוֹתֵיהֶן. בְּרַמְיּוֹת חוֹלְפִין עֵתִידוֹת
לִהְיוֹק בְּדָק הַנְּעֻלָּם וְלִהְבָּלַע מִן הָעוֹלָם.
שָׁנָה זְמַנּוֹ לְהַגִּיעַ שָׁנָה הַזְּמַן לְפָסֵק.
דּוֹמָה סְפוּרוֹ לְהוֹפִיעַ דּוֹמָה הַסְּפוּר לְשִׁתֵּק.

¹ וּרְיָאִיצִיָּה לְשֵׁתִי קִנְטִיגֶס (שִׁירִים לִירִיִּים) בַּסְּפָרִידִית-יְהוּדִית, הִרְאִשׁוּנָה "פְּרוּהִיבִירוֹ אֶל פְּסוֹ" (מִפִּי אֲמִלִּי פִּיָּהָ יְלִידַת טוֹרָקִיָּה וְסִטְלָה מְאִי-כֶּהן יְלִידַת רוֹדוֹס), וְהַשְּׁנִיָּה "טוֹדוֹס סוֹן אֵינְקוֹנְנִיגֶטֶס" (מִפִּי רוּחַ אֲבִנְרָאֲדֶל-אֶלְחֶרֶף יְלִידַת רוֹדוֹס); הַשִּׁירִים הוֹקֵלְטוּ עַל-יְדֵי שׁוֹשְׁנָה וַיִּיךְ-שַׁחַק וְרָאוּ אוֹר בַּסְּפָרָה "אֵין בּוֹאֵן סִימָן", וְזָכוּ לְנוֹסַח עֲבָרֵי שֶׁל אֲבֵנֵי פֶרֶץ.

פאר פרידמן שלושה שירים

סוף

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar
Heinrich Heine

עיר זולגת גשם. חדש שבט. נושבת רוח.
סופי ואני הולקים שלחן מסעדת סושי.
מבעד לזוגיגית, הרחוב נשטף חסר מנוח.
סופי מצטנפת במלות-העד של פושקין:

“דודי מן המהדרין הנהו”, סופי מדקלמת:
“פושקין באדרת שלונסקי רב-ראותנות!
מה עוד אבקש לי?”
(קר חובק בלאט את עמק
אבן-גבירול, בין דיזנגוף והסוכנות,

כשמבזיק ברעם הינה בראשי, בגרמנית,
וסוכר את מלותיה מהגיע עד אלי;
שבט, שלחן ערוך, מולי עלמה יפיפנית —
אך צף בי לקח זכרון עמום מלורלי).

גם איתה אני רק

ליעל, "עדינות אמתית"

גם אתה אני רק תכף. כמו עם עיר
המתעטפת בצעיפים של ערפל;
צוּעֵד זְהִיר, כְּמַעַט מְזַכְרוֹן:
פְּנֵה שֶׁל בֵּית, קְמוּר מְרֻז,
מִתְאַר כְּרֻכְב מְאַחֲזֵרִי פָּנִס,
כְּכֹר רֵאשִׁית שְׁמִסְמֵנֶת רַק בְּרִיחַ עֲרֻמוֹנִים.

כְּשֶׁתִּפְשֵׁט הָעִיר אֶת עֲרַפְלֶיהָ,
כְּכֹר אֶעֱמֵד בְּדִלָּת.
אֲז יבואו ערפלים מסוג אחר.

אין מקום לשניים על מדף צעצועים

מָה עוֹלְלוּ לָהּ, דְּבוֹן טַפְשׁוֹן נִפְתָּה?
מִי מְרַט אֶת פְּרוֹתָהּ, וּמִי עָקַר עֵינֵי כְּפֹתוֹר?
בְּלִילָהּ, בְּחֻצֵי הַלַּיִל, בְּאוֹר הַיּוֹם, שְׁתִּי
אֲזַנְיָהּ הַקְּרוּעוֹת, תְּלוּיוֹת בְּחוּט שָׁחַר
נוֹטוֹת עַל צַד רֵאשָׁה כְּדָגָל מְלֻנְכוּלִי.
רְגְלֶיהָ הַקְּרוּעוֹת מְשִׁתְּלִשְׁלוֹת מִן הַמֶּדֶף
כְּמוֹ רְגְלֵי חֵיל שֶׁנֶּחְלְשׁוּ בַקָּרֵב:
פִּיקַת הַבְּרָךְ נִבְעָטָה אַחֲוֹר, חֵיל עֲטוּר מְגָף
הַזְנִיק אֶת קַרְסֶלֶף הַצְּרָה.
זֶה גִ' אִי גִ'ו', נִלְחָם עַל הַבְּכָה לִילִית!
אִין מְקוֹם לְשְׁנַיִם עַל מֶדֶף הַמְשַׁחֲקִים,
וּבֹא יוֹמָהּ לְפַל פְּצוּעַ, דֵּב טַפְשׁוֹן נִפְתָּה,
לְצַעֵק בְּחִטִּיפָה אֶל הַתְּקָרָה: "הִנֵּה, הִנֵּה,
כִּי תִשְׁמַע תּוֹגַת צְעֻצְעוּיָהּ הַגְּדוֹלִים!"

רוברט וייטהיל-בשן

חור התולעת

פרק ראשון מתוך הפואמה "חומרי גלם"

יום אחד הייתי בן שבֵע-עֶשְׂרֵה.
קניתי פרטים ונסעתי ליקום מקביל.
שם היה כמו,
אם לא יותר.

השפחה השולטת,
עתיקת היומין,
דופקת, יולדת, מפלת,
ותמיד בתולה.

בגֶשֶׁר עֵמֶס רוחות,
אין מעקה ואין אור.
עֶרְוֹת הַבְּצָה היא שֹׁסֵע שׁוֹתֵת וְעֵמֶק,
ובסוף הגֶשֶׁר אתה לְבִדְדָה וְגַמְוֹד.
והשמים.
והשמים בהירים, והאוויר רעֵנָן,
וכל השדות הן שדות בעל.
ההזכרתי שהשמים בהירים?
ושאתה לְבִדְדָה?
לא בדיוק לְבִדְדָה.

עלם הייתי ולא מנסה,
ובכדור תותח וחצי סיכוב
קפצתי לתוכה.

וולט ויטמן שם, הוא המציץ המיחם,
מתגנב כלילות במקומות לא שלו
בתחתונים ארבים וקרועים,
הוא צף כחתול ומציץ בין חרפים
חלודים

הדיווננים המתים,
הצלופחים החצי-אכולים,
התולעים הקטטוניות,
הלמפטרות המוצצות מיצי גופף,
הזבוכים השעירים, המקננים בִּבְטָן,
הזונה הקדושה, אין לה עינים,

הוא צף כחתול ומציץ בין חרפים
חלודים
על מאות ישנים כחדרים, בחוצות
גם לבושים, גם עירמים,
והוא עושה בידו את עצמו בראשו
וכותב משפטים ורושם רשימות
ארכות
וכותב וכותב עד סוף העולם.

וְהִנְיִי גִ'ימס עוֹמֵד מֵאַחֲרָיו,
וְלוֹחֵשׁ בְּאֶזְנוֹ וְנוֹשֵׁף לְתוֹכָהּ: מֵר
וִיטְמָן, זֶהוּ Mr. Touchett
וְזוֹהִי Mrs. Licket
אוֹ אוֹלִי הֶהֱפֵךְ הוּא הַנְּכוּן?
וְמָה זֶה הַכֶּתֶם הַחֲשׂוֹד שֶׁבְּשִׁמְלַת
הַמְּשִׁי שֶׁל Miss Assingham?
אוֹלִי הִיָּה מִשֶׁהוּ חֵם בִּינָה לְבִין
Mr. Leakey?
וְאוֹ עִם Mr. Loynsworth?
וִיטְמָן עוֹנָה:
אֲנִי פִיטְן הַגּוֹף, אֲנִי פִיטְן הַנְּשִׁמָּה,
תְּנִיחַ לִי,
וְשׁוֹב לְחֹר הַעֲצִירוֹת שְׁלֵךְ!

וְשֵׁם בְּעֵתִיד בְּאוֹתָהּ תִּבְל
שִׁמְשֵׁתִי שׁוֹלִיָּה לְאֶמֶן מִפְּרָע,
שְׁצִיר כֹּל שְׁבוּעַ בְּשִׁמְחָה מְרֻבָּה
עֲשָׂרִים אוֹ שְׁלוֹשִׁים
צִיּוּרֵי שְׁמֹן קֶטְנִים וְגִדּוּלִים
בְּשִׁבִיל תִּדְרִים הַבָּאִים בְּקִבוּצוֹת,
מוֹרִים וּמוֹרוֹת, רֶדֶד־נְקִים, רֶדֶד־נְקִיוֹת,
עִם קֶצֶת שְׁחָד שֶׁתִּחַב לְיָדִי,
כִּי הַגִּשְׁתִּי אוֹתָם יִשֶׁר לְכַפִּי
מִהַשּׁוֹק הַבְּנִמְקוּמִי.
יִצְאָה לוֹ תִּהְלֶה כְּמַחֲוֹן וּמִקְסִים
בְּקֵהלוֹת הַנוֹסְעִים הַמְּצֻטְפָּפִים
מִעָרֵי הַמִּישׁוֹר, מִכְּפָרֵי הַהָרִים,
לְמִרוֹת הַעֲבֻדָּה שֶׁמְתוֹךְ הַצְּבָעִים שֶׁל
כְּמַעֵט כֹּל תְּמוּנָה שְׁצִיר
גְּלוּיִים וְנִרְאִים
הֵיוּ מְסַפְּרִים מְדַפְּסִים.

וְאִף עַל פִּי כֵן,
הוֹן קֶטֶן הַרְיִיחַ מִזֶּה הַמְּקֻצוּעַ,
וְגַם מִמְשֻׁרוֹת מְשֻׁנָּיוֹת קֶטְנוֹת שֶׁהִקְסִים,
כְּגוֹן הַקִּיּוֹסֵק הַעֲגָל בְּחֶצֶר
שֶׁמִּשָּׁם הוּא מְכַר בְּעֶזְרַת חֲנִיכִים
יוֹגוּרֵט קִפּוּא בְּעֲשָׂרִים טְעָמִים
וְקוֹ מְפָרְסֵם שֶׁל לְבָנֵי "שֶׁרֵט וְרִחְרַח".

פְּעֻלוֹתָיו שֶׁל יוֹם יוֹם תִּסְכְּלוּ לֹא קֶצֶת
בִּיַּדִּי הַגּוֹרֵל וְעֶרְמוּנִית מְגִדְלֵת.
כְּעוֹף עֵנָק שֶׁל שֶׁבֶת פְּשוֹט־הַנוֹצוֹת,
דְּבַר־כְּזֶה־גִדּוּל דְּלִדְלַל עַל כְּלָנוּ,
וְהוּא נוֹתֵר אֲמֵלֵל בְּלֹא נֹחִיוֹת
בְּרַב מְעָשֵׂי הָאֶמְנוֹת.
וְהִתְרִיפוֹת שֶׁלְקַח עוֹרְרוּ אֲשֻׁלִּיּוֹת,
וְהַחֵל לְהִטִּיף לְפָנָי הָרָאִי

עַל טִפְשׁוֹתוֹ שֶׁל רוֹסוֹ,
עַל תְּפִקִּיד הַגְּבִינָה בְּשִׁיקְסִפִּיר.
אִם כֵּן, הוּא נֶאֱלָץ לְהִקְטִין בְּגִדּוּל,
וּבְאַרְבַּע מֵאוֹת סְכוּם מוֹנִטְרִי עוֹבֵר
לְסוֹחֵר

קִנְיָה הָאֶמֶן אִי־מִשָּׁם צֵלֵב עֵנָק
וְהַעֲמִידוּ בְּחֶצֶר.
וּמִמֶּנִּי בְּקֶשׁ, צַעִיר חֲנִיכִיו,
שֶׁאֲעֲשֶׂה לוֹ טוֹבָה, וְאִישׁוֹן בְּלִילוֹת
מוֹקַע עַל הַצֵּלֵב.

"הַבְּחוֹר עַל הַצֵּלֵב", כִּךְ הֵם כְּנוֹנֵי,
שִׁימְשֵׁךְ תִּדְרִים וְנִפְנָה אֶת רֹאשׁוֹ,
הֵהֵם שֶׁתְּמִיד בְּמִצְלָמוֹת חֲמוּשִׁים
וּבְכֶסֶף מְזִינִים,

על תנאי שלא אגנע בפמבי
ושלא אפליט בשנתי.

נוטרך
על הסדינים.

לאחר כחודש ימים והבקר אור,
ואני תלוי שם, חמשה מטר מעל
לחצר,

והצלב כנראה מתפורר תחת
ומתחלק, לכל הפחות, לכל היותר,
למיליון קיסמים,
צלבונים חיים ונעים ורצים,
כמטאטאיו של וולט דיסני
במרתף הארמון
של פנטזיה סרט ההנפשה,
בשל עונו של מיקי,

החמוד ביותר במכרסמים,
שהמרה את פי אדונו הקוסם,
וכל מטאטא הצמיח זרועות
עם ידים קטנות מכסות בכפפות,
ובכל יד אגודל ושלוש אצבעות,
ואלו אני לא חטאתי ולא עויתי ולא
כלום,

תמיד ציתי בשקט לעשית רצון האדון,
ולצלבים שלי,

הסוררים, המורים, גפים אין,
אלא הצמיחו פנים של ממש,
פנים של לצן, שאלו, אמתו של דבר,
פניו של

שד הפורץ מתחתי משתו של ילד
פוחד,

ושיאכלו בדמדומי חדרו,
ואין לילד הכוח לצעק

פנים של סמילי חושף פגיונים ודם

באשר לאמן,
מפוי חיינו נעשה מסבך:
Auch ich bin edel, jung,
fromm und gut.

כך הוא אמר בלבו ושתק,
הקירות מסביב מחבקים

חבוק מעפש, חלקלק,

וסוגרים עליו ככתא סינטי

של פו או של סאד, ומתש

הוא עומד לפני הציור ותוהה,

ראשו חצי מת בשכרות טרפנטין

ושמן פשתן וריח העבש

של חדר מוגף וקטן.

ולו שאלת אותו, הי אחי, מה שמך?

עשוי היה להביט במבוכה

כאסיר האסור כל חיינו במערה

ומרגשת בחדר גם היא שהיתה

שאהבה אותו והוא אהבה

היא שנמסה ואכרה,

ואיננה, כלבנה הנמעטת, אוילם לעד.

הפרצוף על הבר שהוא צירו

בוהה בו בתמה שאין להסביר.

הפנים לפניו לאט משתנים

כחיים מורצים בקדימה אטית.

האפיון מתאדה, התוים נתמרים,

וּלְחַמְרֵי גֶלֶם מוּמָר הַקְּלָסֶתֶר — — —
וְהַפְּרָצוּף לְפָנָיו הוּא זֶה שֶׁל אַחַר,
כְּלוּא בַמְּרָאָה הַמְּשַׁקֶּפֶת אֵלָיו
וְחוֹלְמֵת אוֹתוֹ בֵּין חַי וּבֵין מֵת,
הַיְהִי יוֹלְדֵת וְאוֹכֶלֶת חַזוֹן
הַמְּנַבָּא עַל מַיִם דְּלוּחִים.

וּבְחֻצָּר: הַשׁוּלְיָה הָעֵירִים,
יֵשֵׁן עַל הַצֶּלֶב מִשְׁתַּעַל וְנוֹחַר,
וּשְׁפָתָיו זְבוֹת וְעֵינָיו נִמְקוֹת — — —
אוֹתוֹ שְׁתָּלִינוּ כְּפִתּוֹי כַּחַל
לְמַשִּׁיכַת לְקוֹחוֹת, וְרִירוֹ הַדְּמִי
מִטְּפֹטֵף כַּחֲמָצָה עַל הַדְּשָׂא.
לְאוֹרְחִים הַבָּאִים בְּתִשְׁלוֹם
הוּא מְצַג כְּדָגְמָה מִיִּצְגָת,
וְכַךְ מִסְמָן בַּתְּחַרְרוֹת שֶׁתְּחַתּוֹ,
שֶׁל הַדְּרָדְנֵס הַרוֹמָנְטִי בְּסוֹף הָעוֹנָה,
וְכֻלָּם מְתִימְרִים שֶׁהוּא חֲרִסִּינָה,
טָרָה קוֹטָה צַחֲרָה מְגוֹנֵן בְּכַחַל,
לוֹקָה דְּלָה רוֹבִיָּה בְּיַד שְׁנִיָּה,
וְלֹא, חֲלִילָה וְחַס, בֶּן אָדָם.
וְסִנְטָה תְּרֻזָּה וְכָל הַבְּנוֹת,
כֶּךְ כְּתוּב בַּחֻבְרָת,

מִימֵי הַבִּינִים וּמִימֵינוּ אֲנוּ,
צוֹנוֹחוֹת מְאוֹרְגָנוּמָה לְשִׁמְעַ קוֹלוֹ הַחוֹדֵר
כְּשֶׁהוּא מְדַמְעַ בַּחֲלוּמוֹת
בְּתוֹכָן — — —
וְזֹאת אֵךְ נֶרֶק הַעֲמַדַת פְּנִים,
בְּצוּעַ פִּמְבִּי לְהִנָּאת הָאֲנִי.
וְאֵלוֹ הָאֲמֵן בְּעֲצָמוֹ חוֹלָם
שֶׁהוּא הוּא הַצְּלוּב הַצְּעִיר,
הַקְּדוֹשׁ שֶׁהִקְרַב לְאֵלֵת הַתְּהוֹם,

כְּמוֹ וְלִנְטִינוּ, אוֹ יֵשׁוּ אוֹ אֱלוֹיִס,
תְּלַתְלִיו נְסוּכִים שְׁפֹתוֹתָיו מְעוֹת,
עַם תְּבִנִית שֶׁל גְּבֵר וְעוֹר שֶׁל תִּינוּק,
דוּמָם הוּא נִשְׁקָף עַל הַגֵּן בַּחֲצָר.

מוֹל הָרָאִי הָאֲמֵן מַחִיד,
הַעֲרֹפֵד לְפָנָיו שׁוֹתֵק, מְלַקֵּק
אֶת שְׁפָתָיו מֵהֶדֶם הַנוֹתֵר
מִמְּפָגֵשׁ שְׁמִכְבָּר הַיָּמִים.
כְּאוֹר גְּאוֹן מְהִבֵּהב,
הַשֵּׁד הוֹפֵךְ לְשֵׁדָה, וְשׁוֹב לְשֵׁד,
וְחוֹזֵר חֲלִילָה.
הַשְּׁעָרִים בַּחֲצָר מוֹיִגְפִים,
הָאֲמִירִים נוֹקְשִׁים, צוֹפְפִים וְשׁוֹרְקִים,
רוֹחוֹת רְפָאִים מְצֻטְמָצְמוֹת,

וּמְמַעְרָה עֲמָקָה שְׁתִּמִּיר בּוֹעֵרַת
גְּרִלְדִין, שֵׁד מְתַחַרְמוֹ, שְׂדָה שׁוֹקֶקֶת,
שׁוֹב בְּצוּד אַחַר כְּרִיסְטֹבָל.
מְצוֹתֵי מוֹחָה,
וְאֵת שְׁלֵד גּוֹפָה מְכַרְתִּי בְּ־eBay.
וְמָה הִיָּה מְמִילָא מְכָל זֶה נְפֹסֵד?

שׁוֹב מוֹל הַבֵּד, הוּא עוֹמֵד וְסוֹקֵר
וּמַעִיף עַל הַכֵּל שְׁחוּק עֲרֻמוֹמִי.
הַחֲתוּל יֵשֵׁן, יֵשֵׁן כֹּל הַיּוֹם,
מְסָבִיב עַכְבָּרִים גּוֹסְסִים,
וְלִכְל אֶחָד סְפוּר מְשֻׁלוֹ.
וְקַעֲרָתוֹ הַיְקָרָה, קַעֲרָה שֶׁל מְלֶךְ,
קַעֲרָה שֶׁל חֲתוּל,
בְּרַצְפָּה הַפּוֹכָה — — —

הוא מעיף על הכל שחוק ערמומי
בחיים שבהם פעם בקר.

וגם פלטות נתלות מהקיר
עם סרגל אחד מפלדה חלודה,
הפלטות בקיר לובשות מחדש
צורות של נופים עשירים,
שאין להם אפק, ושאין להם סוף.
הסרגל מסתחף למספרים דקים.
הצלב בחצר מתקפל לצלבים מרבים,
אחד שנוזל, אחד מגלף,
וככה וככה עד סוף העולם
העננים נהנים לחלאת נהר,
ותוך ספינה בגלים צומח,
הגלים שקטים,
ודומים לניר עפרים.

החלון הגדול הוא כרשת שרטיט
מהמאה היו"ד-טי"ת
להכנת פנורמה של עיר או של קרב,
בהתחלקות הזוגית לאלפי רבועים:
שם האלון בחצר, ושם הורדים.
ואתונה צפה ועולה מהמוח,
ואפרודיטה בוקעת מתוך הביצים.
דיוניסוס שורק מדרך פצועה,
הזכה וזכה ולא תפסק.
ואפולו בשמי השמים גורר את עצמו
בעזרת הליכון, עם כדורי טניס
במקום גלגלים,
שוקי איך התכופו, תלתליו איך
קלשו,
האל מתגעגע לימי חייו הקודמים
ולמה שהיה: עכבר בשדה.

והחתול ישן כתמיד,
ובנקבי חלמו עכברים גוססים,
וקערתו היקרה מחרס שחר
של מריה מרטינס שקנינו אותה
ליד בית הפסלת — קרנו ואלפן —
בסן אידלפונסו הפפר הישן
צפונה קצת מסנטה פה העיר
במקסיקו החדשה המדינה.
ותוך כדי שיחתנו היא פרצה בבכי
על בנה בכורה שנפצע בתאונת
אופנוע,
ונסיתי לגלות אמפתיה
ולא לגלות משפט קרום כלפי רוכבי
הדרכים,
והיא, חכמה, ראתה שאני שחקן גרוע
ולא אמתי,

וכך את הקערה היא מכרה לי בלי
הנחה,
ועלות נוספת הטילה,
כך מנהגה עם קונים-פוזים.
והקערה הזאת עכשיו ברצפה הפוכה.

סונטת האמן א'

שוב מול הבר, הוא עומד וסוקר
יצירה חדשה שנולדה —
דיוקן עצמי בפרצוף אחר
מציץ ועלז בשלוח מפחידה.
ומחזק בימינו להב דוקר
ושפתיו בתצחוק מתמידה —
חינד ממאיר, מעשה, מהגר

וְזוֹלֵל בְּתִשׁוּקָה לֹוֹהֵטָה.
פְּנִים וְצִוְחוֹת כְּרוּחוֹת פּוֹרְצִים
בְּגִי בֵּית – אֵת כָּלֶם הוּא מְכִיר –
כְּשֶׁהֵם מְטִילִים אֵת צֵלֶם הַמִּימִי
עַל הַנְּחִיל הָעָף שֶׁל קוֹלוֹת עוֹקְצִים.
וְאִז הָאֶמֶן נִשְׁעֵן עַל הַקִּיר
וּמַעֲיֵף עַל הַכֹּל שְׁחוֹק עֲרֻמוּמִי.

סוֹנֶטֶת הָאֶמֶן ב'

וּמַעֲיֵף עַל הַכֹּל שְׁחוֹק עֲרֻמוּמִי,
לְבִסוּף הוּא מְבִין, וּבְצִחוֹק מְבִיחָה:
לֹא הוֹבֵן לִי עַד עֵתָה מָה אוֹ מִי
יַעַז לְהַמְצִיא צִיּוֹר שְׂכֻנָּה
שְׁזוֹלֵל אֵת הַדָּם, הוּא הוּא אֲנִי?
חֵק שְׁמוֹר הַמָּסָה, כִּירְצָה:
אִין נִבְרָא, אִין חֲדָשׁ, אִין קְדָמִי;
בְּגִפּוֹ יְבוֹא, בְּגִפּוֹ יֵצֵא.
וְאִז הָאֶמֶן בְּמוֹרָא מְסִים
סוֹרֵק נוֹאֲשׁוֹת בְּצוֹד הַשְּׂדִים
שְׁקַנְנוּ בְּהִסְתֵּר מִימֵי נְעוּרָיו
בְּתֵאֵי נִפְשׁוֹ כְּקֶצֶף הַיָּם
כְּרוּכִים בְּאֶלְף רְבוֹא מְמַדִּים –
וְכֹל מְמַד הוּא עוֹלָם שְׁחָרֵב.

פוטומק, מרילנד, ב' באייר תשס"ו, 30 באפריל 2006

חוטאים בידיו של אל מלא חמה

קטעים נבחרים

מאנגלית: ערן שועלי

"בכל עת ועת, אין דבר המותיר את הרשעים מחוץ לגיהנום מלבד רצונו הטוב של האל." ברַבְּרִי על רצונו הטוב של האל, אני מתכוון לרצונו הכול-יכול והחופשי, רצון שכל מגבלה אינה חלה עליו ואשר אין שום קושי העומד בדרכו. אכן, דבר אינו מגן על הרשעים, ולו במידת הפעוטה ביותר, פרט לרצונו של האל.

להלן הרהורים אחדים העשויים להצביע על האמת שבטענה זו.

אין מום בכוחו של האל להשליך רשעים לגיהנום בכל רגע ורגע. זרועותיהם של בני האדם רפות אל מול חרונו של האל. החזקים ביותר לא יעמדו בפניו, ואיש לא יוכל להימלט מידו. לא זו בלבד שיש בכוחו להשליך את הרשעים אל הגיהנום, אלא שהוא אף עושה זאת על נקלה. שליט בשר ודם יתקשה לפעמים לדכא מורד, שהצליח להתבצר ולהעצים את כוחו בזכות מספר נאמניו הגדול. מה שונה הוא הרבר באשר לאלוהים! אין מבצר שיבטיח מחסה מפניו. אף אם המוני אויבי האל יעשו יד אחת ויתאגדו, חזקה עליהם שינותצו עד מהרה. כמוהם כערמות חציר גדולות בבוא עליהן רוח סערה, או כשלפים יבשים אל מול האש המלחשת. בנקל אנו מועכים ברגלנו תולעת הזוחלת על הקרקע, ובנקל אנו קורעים או חורכים חוט קלוש שתלוי עליו דבר מה. והנה, בה במידה נקל לו לאל להשליך את אויביו אל הגיהנום בנוח עליו רוחו. ומי אנו שנאמר להתנגד לו – הוא שלמשמע קולו תמוג ארץ ובעוֹבְרוֹ יִמוֹטוּ סלעים?

[...] החוטאים הם עתה טרף לחרוץ-אפו של האל, אשר תופת הגיהנום הוא ביטויו. ואם אין הם מושלכים לגיהנום לאלתר, אין זה מפני שהאל, אשר למרותו הם נתונים, אינו כועס עליהם במידה שבה הוא שופך את חמתו על כל אותן בריות אומללות המתענות בשאול וחשות שם עתה את נחת זעמו. אדרבה, האל כועס לאין שיעור על רבים מקרב אלה שעדיין נמצאים על פני האדמה;

¹ על חייו של ג'ונתן אדוורדס ועל תקופתו ראו להלן באחרית הרבר של יונתן טובל.

אדרבה, האל כועס לאין שיעור גם על רבים מקרב אלה הנמצאים כאן בינינו, בקהילה זו, ואולי הם שאננים עתה – והוא כועס עליהם לאין שיעור יותר מאשר על אותם המתייסרים כעת בלהבות הגיהנום.

אם אין האל שולח את ידו וגודע אותם, הלוא אין זה מפני שאין הוא מבחין בזדונם ומשגיח בו. האל אינו דומה להם כמלוא הנימה, אף כי הם עלולים לַדְמוּתוֹ כַך לַעֲצֵמָם. אך חרון אפו כבר נשפך עליהם, וגזר דינם לא יבושש לבוא. הבור כבר נכרה, האש כבר הובערה, וכבר אורב הכבשן הלוהט. להבותיו מרצדות ורוחשות, החרב הבוהקת הושחזה. היא מונפת מעל ראשיהם, והבור פוער תחתיהם את פיו.

השטן נכון לעוט עליהם ולעשות בהם כבְּשָׁלוֹ בו ברגע שיתיר לו זאת האל. הם שייכים לו; נשמותיהם הן נחלתו, והן נתונות לשררתו. כתבי הקודש מתארים אותן כנכסיו (לוקס יא, יב). מלאכי המוות צופים בהם וניצבים כל העת לימינם. הם אורבים להם כאריות רעבתנים שכבר הבחינו בקורבנם וכבר מחכים לרגע שבו ייפול לטופריהם, אך לעת עתה ידיהם כבולות. אך יסיר האל את ידו הכובלת אותם, וכהרף עין הם יעוטו על נשמותיהם האומללות. הנחש הזקן פוער את לועו לעברם, והגיהנום פוצה לקראתם את פיו. אם ירשה האל, הם ייבלעו ויאבדו חיש קל לעולמים.

[...] אֵל ירווח לרשעים ולו להרף עין, אם אין סוכני המוות מצויים עדיין בטווח ראייתם. אל ירווח לו, לבשר ודם, אם הוא בריא ושלם עכשיו, אם אין הוא ער לַמְקָרָה הנמהר העלול לפלוט אותו בן־רגע מן העולם, אם כל סכנה אינה מרחפת מעליו בגלוי. הניסיון הענף ורב־השנים בעולמנו, לַמֶן שחר הזמנים, מורה לנו כי אין העוברות הללו מעידות על דבר: האדם אינו עומד על מפתן האלמוות, והצעד הקרוב לא יִנְכְּהוּ בעולם הבא. מי ימנה ומי יתפוס את כל הדרכים הסמויות והנבצרות מכל בינה, אשר בהן עלול האדם לעבור לפתע מן העולם. הכופרים מהלכים מעל גיא צלמוות כעל מעטה שביר של קרח. במקומות רבים מספור רעוע המעטה מכדי לשאת את משקלם, אך אין איש יכול להבחין בבקיעו. חצי המוות דואים לאור היום, אך העין החדה ביותר לא תשכיל לראותם. כה מרובות הן הדרכים הנסתרות העומדות לרשותו של האל ברצותו לגרש את הרשעים מן העולם, עד כי אין כל סיבה לחשוב שהוא ידרש ביום מן הימים למעשה נסים או לשינוי סדרי בראשית ברצותו להכחיד רָשָׁע מן הרשעים.

[...] כל מאמציהם של הרשעים וכל התחבולות שהם מחבלים כדי לחמוק מן הגיהנום, לא יצילו אותם ממנו ולו לרגע אחד, כל עוד יוסיפו לכפור בישוע

המשיח ולדבוק בזדונם. כמעט כל אדם פשוט השומע על הגיהינום, מדמה בנפשו כי יהיה לאל ידו לחמוק ממנו. הוא תולה את כסלו במעשיו ומשבח את עצמו על אשר עשה, על אשר הוא עושה ועל אשר עתיד הוא לעשות. הכול מתפנים תוכניות ומבקשים להעביר מעליהם את רוע הגזרה. הכול מתגאים בדרך שבה בחרו לפעול למען תכלית זו, והם סמוכים ובטוחים כי תחבולותיהם תצלחנה. הם שומעים כי מעטים בלבד פרו את נפשם וכי מרבית יורדי הדומה הלכו לגיהינום, אך אין בהם איש שאינו מדמה בנפשו כי זממו טוב מזממם של רעים, וכי אין הוא מתעתד לבוא אל מחוז הייסורים הזה. בלבו הוא אומר כי ינקוט משנה זהירות ויתקן את הדברים כך שיצליח הדבר בידו. [...]

הרהורים זורעי מורא אלה זה יסייעו אולי להחריד מתרדמתם את חברי קהילה זו שעדיין לא חזרו בתשובה. הדברים ששמעתם זה עתה מכוונים לכל אחד ואחד בכם, שאין לבו מצוי עם ישוע. עולם הייסורים הזה, אגם רחבי־ידיים של אש ושל גופרית, נפרש תחת רגליכם. זהו בור זעווה, אשר להבות זעמו של האל עולות בו ומרצדות. זהו פיה הפעור של שאול תחתיות. ולכם אין משען לרגליכם, אין לכם דבר להיאחז בו. ביניכם לבין הגיהינום אין דבר מלבד אוויר. רק חפצו וכוחו של האל הם שנושאים אתכם.

אתם בוודאי אינכם משגיחים בזאת. אתם יודעים כי אינכם נמצאים בגיהינום, אך עיניכם טחו מראות כי ירו של האל היא האחראית לְדבר. אתם נועצים זאת בגורמים אחרים: בכריאותכם האיתנה, בהקפדה שאתם מקפידים בחייכם ובכל יתר הדרכים שבהן אתם פועלים למען ייטב לכם. אולם כל זה הוא כאין וכאפס: אם יסיר האל את ידו מעמכם, לא יועילו במאומה כל מאמצים ולא ימנעו את נפילתכם יותר משאוחו האוויר הקלוש באדם המרחף בו.

זדון לבבכם גורם לכם להיות כבדים כעופרת, וכובד משקלכם מושך אתכם מטה־מטה אל הגיהינום. אם ימשוך מכם האל את ידו, תשקעו מיד ותצללו בחטף אל תהום בלי תחתית. בכל בריאותכם וזהירותכם וטרחתכם לא תהיה תועלת, וכשם שקורי עכביש לא יעצרו סלע בנפילתו, כן לא יוכלו כל תכסיסים וצדקתכם לעצור את נפילתכם ולהותירכם מחוץ לגיהינום. אלמלא רצונו הכול־יכול של האל, לא היתה נושאת אתכם האדמה ולו רגע אחד, שהרי אתם למשא עליה. הבריאה כולה נאנקת תחתיתכם. כל הברואים נכבלים על כורחם בכבלי סיאובכם. על כורחה זורחת עליכם השמש ועל כורחה היא מעניקה לכם מאורה בעודכם משתחווים לחטא ולשטן. על כורחה מניבה הארץ את פרייה לספק את מאוויכם הטמאים. על כורחה היא מציעה לכם בְּמָה להוליך בה את זדון לבבכם. על כורחה משמש האוויר לנשימתכם ונופח בשלהבת חייכם, בעודכם

מבלים את כל ימיכם בשירות אויבי האל. כל יצירי האל טובים הם, ונועדו לשמש את האדם בעבודת האלוהים. על כורחם הם משמשים לכל מטרה אחרת, והם גונחים מכאב כאשר מסלפים כך את טבעם ותכליתם. תבל כולה היתה מקיאה אתכם מקרבה אלמלא ידו הכול-יכולה של זה המושל בה בתקווה. ענני עברה שחורים מרחפים מעל ראשכם, והם עמוסי סערה נוראה ורעש רעמים. לולא עצרה בעדם ידו של האל, היתה הסופה מתחשרת על ראשכם לאלתר. אך האל הכול-יכול ניאות להשהות בינתיים את הרוח הסועה, שאם לא כן היא כבר היתה שורקת בזעם, והחורבן היה ניחת עליכם בכל זעפו. כשיבולים היא היתה מעיפה אתכם, וכחציר היו חולפים כל חייכם.

[...] קשת חרונו של האל דרוכה, והחץ כבר כונן על היתר. הצדק מכוון את החץ אל לבך ודורך את הקשת. רצונו הטוב של האל, אל זועם שאינו כבול בהבטחה או בחובה, הוא לברו מונע בכל רגע ורגע מהחץ לשתות מדמך לשוכרה. הנה כי כן, כל אלה מביניכם שלא זכו עדיין להפיכת לב בחסדי כוחה הכביר של רוח הקודש, כל אלה שעדיין לא נולדו מחדש, שלא נבראו בשנית, שלא נפדו ממות חוטאים, שלא חזו בעיניהם באור החדש ולא ניחנו בחיים חדשים – כולכם אחוזים בידיו של האל הזועם.

[...] האל סולד מכם. הוא אוחו אתכם מעל בור השחת כשם שאוחזים בעכביש או בחרק נאלח. אתם קראתם עליו תיגר, וחמתו בוערת בו להשחית. הוא מתבונן בכם ככבריות הראויות רק לאש. עיניו טהורות מכרי שתישאנה את מראכם. בעיניו אתם נתעבים אלף מונים יותר מכפי שהשנוא בנחשים והארסי שבהם נתעב בעיני הבשר אשר לנו. הבגידה שבגדתם בו חמורה לאין שיעור מבגידתו של המורד העיקש ביותר במלכו. ואף על פי כן, רק ידו מפרידה ביניכם לבין האש בכל רגע ורגע. רק בזכותו לא ירדתם שאולה בליל אמש, ורק הודות לו זכיתם לקום פעם נוספת אל העולם הזה אחרי שעצמתם את עיניכם בלילה. אין כל סיבה לכך שלא ירדתם לשאול מאז פקחתם את עיניכם, פרט לידו של האל המחזיקה אתכם, ואין כל סיבה לכך שלא ירדתם לשאול אף משעה שתפסתם את מקומכם פה, בבית האלוהים, וזריתם בעיניו הטהורות את חול החטא והעוולה המלווים אתכם בעבודת קודשו. אכן, אין כל הסבר אחר לכך שאין אתם שוקעים כעת חיה ביוון הגיהנום.

[...] כמה מצמית הוא מצבם של אלה אשר על ראשם מרחפת יום-יום ושעה-שעה סכנה זו של חרוץ-אף אדיר וייסורים אין-סופיים! אך זהו מצבו העגום של כל אחד מחברי קהילה זו, שעדיין לא נולד מחדש – ואחת היא כמה מוסרי הוא ופיכת, וכמה יקפיד וידקדק בקלה כבחמורה. אם צעירים אתם

ואם זקנים, שקלו זאת היטב! סביר להניח שרבים מחברי קהילה זו, המאזינים עתה לדברי, יישאו את הייסורים הללו לנצח נצחים. איננו יודעים מי הם, באילו כיסאות הם יושבים, מה המחשבות החולפות עתה במוחם. ייתכן שהם נינוחים עתה ושומעים את הדברים הללו בשלווה גמורה. ייתכן שהם מחנפים בלבם שאין הכוונה אליהם, ומבטיחים לעצמם שיצליחו להעביר מעליהם את רוע הגזירה. אילו ידענו ולו על אדם אחד מקרב חברינו לקהילה העתיד ליפול טרף לייסורים הללו, מה נורא היה לחשוב על כך! מה נורא היה להביט בו אילו ידענו מי הוא! כמה היו מקוננים יתר חברי הקהילה, כמה היו מבכים אותו! אך, אבוי, לא אחד בלבד – כמה וכמה מן הנוכחים כאן עתידים להיזכר בדברים אלה שעה שיתייסרו בגיהנום! לפלא יהיה הדבר אם אחדים מן הנוכחים כאן לא יהיו בגיהנום בעוד זמן קצר מאוד: אולי אפילו לפני תום השנה הזאת. לפלא יהיה הדבר אם אחדים מאלה היושבים עמנו בבית התפילה הזה, בריאים בגופם, שלווים ושאננים, לא יהיו שם מחר בבוקר. אלה בכם הרבקים בחטאייהם, אף אם יישארו מחוץ לגיהנום זמן רב מאחרים, סופם שיגיעו לשם במהרה. גור דינכם לא יתמהמה. הוא יבוא במרוצה, וקרוב לוודאי שיבוא על רובכם בחטף. תמהו על כך שאינכם נמצאים כבר בגיהנום! כך עלה בלי ספק בגורלם של רבים מהאנשים שראיתם והפרכתם, שלא היו ראויים לנחול גיהנום יותר מכם, ועשויים היו להיות עדיין בחיים כמוכם. אך תקוותם שלהם כבר אָפְסָה. הם זועקים בייסוריהם הגדולים ובייאושם שאין לו תקנה. והנה אתם נמצאים בארץ החיים ובבית האלוהים, ויש לכם עוד סיכוי לזכות בישועה. מה לא היו מוכנות לעשות בריות אומללות, מקוללות ומשוללות תקווה אלה כדי לזכות, ולו ליום אחד, בסיכוי זה?

אחרית דבר: אמריקה בידיו של אל מלא חמה יונתן תובל

למשמע דבריו של נשיא ארצות הברית בנאום שנשא לרגל יום השנה החמישי לפיגועי 11 בספטמבר, אפשר לדמות כי הדיה התרבותיים של "חוטאים בידיו של אל מלא חמה", דרשתו המפורסמת של ג'ונתן אדוורדס, היו מזעזעים אפילו את מגדלי התאומים. שכן, לדעת הנשיא בוש עוברת אמריקה תקופה של "התעוררות" דתית שלישית במספר בהיסטוריה שלה, ואין זה מקרי שגל התעוררות זה שוטף את האומה האמריקנית דווקא בעת הזאת. שהרי תחושות המסירות הדתית של אזרחי ארצות הברית מתעוררות הפעם על רקע מאבקה של אמריקה בטרור הבין-לאומי, ומאבק זה, לגרסתו של הנשיא הנוכחי, אינו אלא מלחמת חורמה בין טוב לרע.

התייחסותו של הנשיא בוש למאבק בטרור כמונחים דתיים אינה צריכה להפתיע. כזכור, את המלחמה שהכריז ב־2001 הוא הגדיר כ"מסע צלב". אך מעניינים יותר הם דבריו על גל שלישי של התעוררות דתית (a third awakening). בדברים אלה נחשפת נקודת הסתכלות חדשה – לאומית יותר, אוניברסלית (או "קתולית") פחות – ששורשיה נעוצים כמדומה בתקופת "ההתעוררות הגדולה" (the Great Awakening) של אמצע המאה השמונה-עשרה, תקופה שהיא פרק יסוד בהיסטוריה הדתית של ארצות הברית. אין דרך טובה יותר לעמוד על מאפייניה ועל עוצמתה של תקופה זו מאשר קריאה בדרשה "חוטאים בידיו של אל מלא חמה" של ג'ונתן אדוורדס. דרשה זו, שנכתבה בשנת 1741, היא ללא ספק הידועה בין הדרשות שנכתבו באותה תקופה. כמוכנים רבים היא נתפסה כבר בזמנה כיצירה בעלת עוצמה ייחודית, וזרעה מורא בקרב קהילות שלמות בניו-אינגלנד.

אם בעיני הקורא העכשווי נעוץ עיקר עניינה של הדרשה באיכויותיה הפורמליות והאסתטיות, הרי שבעבור קהל קוראיה המקורי, ועל אחת כמה וכמה בעבור קהל מאזיניה, היו איכויות אלה רק ערך מוסף, שנועד להעצים את תוכנה. דרשותיו של אדוורדס, כך מספרים, היו מופעי אימים של ממש. לפי העדויות מן התקופה, אדוורדס נהג לשאת את דרשותיו כשהוא עומד על הבימה שבקדמת הכנסייה, ואט אט היה מכניס את קהל שומעיו למצב של אקסטזה.

הקהל הגיב בקריאות, בזעקות, ולבסוף אף בצווחות של ממש. בזה אחר זה היו השומעים מתקדמים לקדמת הכנסייה, מסתופפים סביב אדוורדס ומתחננים בפניו שיחוס עליהם ויקטע ולו לרגע את דרשתו. קולו של הדרשן היה מונוטוני, ועיניו היו נעוצות כמהופנטות בחבל הפעמון התלוי בקצה האחר של הכנסייה. הוא לא עצר להישייר מבט בקהל המתגורר סביבו. לא כל שכן לנחמו.

ואולם, קשה לעמוד על יכולתו של מופע שכזה להלך אימים במידה כזאת בלי להבין את הסביבה התיאולוגית-התרבותית שבה פעל אדוורדס, ובכלל זה את השפעתה של תנועת ההשכלה על התרבות הדתית והאינטלקטואלית בניו-אינגלנד של אותה תקופה. הממסד הכנסייתי, שהתבסס בניו-אינגלנד לאחר "ההגירה הגדולה" של הפוריטנים מאנגליה בשנת 1630 ואילך, התאפיין במבנהו הקהילתי (Congregational) הייחודי. הכנסייה לא היתה פתוחה לכולם. החברות בקהילה הכנסייתית הוגבלה לקבוצה מסוימת של אנשים – לאלה שיכלו להעיד שהם חוו חוויה דתית. קהילה מיוחסת זו הורכבה מאנשים "נבחרים", דהיינו, כאלה שנבחרו לברית החסד שבין האדם לאלוהים. מייסדי הכנסייה כינו אותם "קדושים נראים" (visible saints).

הכנסיות בניו-אינגלנד קמו בכל מקום שאליו הגיעו די אנשים שיכלו לזהות זה אצל זה את הסימנים המעידים על כך שהם "בעלי ברית". הברית (covenant) היתה העיקרון המייסד של הכנסייה, והיא שעמדה ביסוד "ההגירה הגדולה" של 1630. הפוריטנים המהגרים עזבו את אנגליה בעקבות השבר שהתגלע בינם לבין אחיהם הפוריטנים האנגלים. הללו האמינו שעל הכנסייה להיות גוף לאומי, ושההשתייכות אליה צריכה להיקבע על בסיס גיאוגרפי. במילים אחרות, הם סברו כי על הכנסייה לאמץ אל חיקה את כלל האוכלוסייה. לתפיסתם של הפוריטנים שהיגרו לאמריקה, מבנה זה של הכנסייה הוא בגדר כפירה. העיקרון הלאומי-הגיאוגרפי, שלפיו הכנסייה מורכבת מכלל האוכלוסייה, והחברות בה אינה אלא פונקציה של מקום מגורים, היה בעיניהם מכני ולא-אמתי, שכן בהשתתפות מסוג זה אין ממד רוחני – אין כאן ברית. זאת למעשה הסיבה העיקרית שבגינה הם היגרו מאנגליה ופנו להקים מושבה משלהם בעולם החדש. הם קראו למושבתם ניו-אינגלנד, אך "אנגליה חדשה" זו לא נועדה לשמש חלופה לאנגליה הוותיקה, כי אם להיות אות ומופת לאנגלים עצמם.

אין זאת אומרת שכל אחד מהמהגרים עמד בעצמו במבחן הדתי. כבר בקרב הדור הראשון של "ההגירה הגדולה" היה שיעור בעלי הברית רק כחמישית מכלל האוכלוסייה. רובה המכריע של האוכלוסייה לא נכלל אפוא בקהילה, ואף שהכול נדרשו ללכת לכנסייה, לשמוע את הדרשות, לשלם מסי דת וכו',

מרום האנשים נמנעה ההשתייכות האינטימית לקהילה. "מנועים" אלה ידעו שהם לא ניחנו ביכולת לקבל על עצמם את הברית, והתפללו לחסד האלוהי שיאפשר להם לקבלה ביום מן הימים. אין להניח שמייסדי הכנסייה האמינו באמת ובתמים שכל מי שטען שהוא קדוש אכן היה כזה; אך הם שיערו שמרבית חברי הקהילה אכן עברו חוויה דתית אמתית, ושמרבית בעלי הברית בחברה השתייכו בפועל לקהילה.

סיפורם של המהגרים הפוריטנים לניו-אינגלנד הוא סיפורה של כל מהפכה. אם הדור הראשון של המהגרים התאפיין בלהט האמונה ובביטחון בצדקת הדרך, הרי שבדור השני פחתו מאוד השכנוע והלהט. אם שיעור "בעלי הברית" בקרב בני הדור הראשון היה כחמישית מכלל האוכלוסייה, הרי ששיעורם בקרב בני הדור השני היה נמוך עוד יותר. בל נטעה: במושגים של ימינו, גם בני הדור השני והשלישי היו אנשים אדוקים ומאמינים לכל דבר. אלא שהם התקשו לגייס את הרומנטיקה הנחוצה לשם השכנוע העמוק העומד ביסוד חוויית החסד האלוהי. אנשים אלה ירשו את המהפכה, אך שוב לא היו מהפכנים בעצמם.

בניגוד לדימוים, הפוריטנים היו אנשים פרגמטיים. מרגע שהבינו את הסכנה האורבת להמשכיות הקהילה, הם חיפשו – ומצאו – פתרון. הם הבינו שכדי להבטיח את המשכיות הברית, עליהם לפתוח את הכנסייה ולהרחיב את שורותיה; זאת ועוד, הם הבינו שכדי להרחיב את שורות הכנסייה, עליהם לקבל כחברים את צאצאי המהפכה – כלומר, את בני הדור השני והשלישי למהגרים – גם אם אין הם עומדים במבחן שנדרש מהוריהם. בשנת 1662 יצאה אפוא הוראה, כי גם מי שאינו עומד במבחן הברית, יהיה מעתה ואילך חבר בקהילה. פתרון זה, שנהוג לכנותו "ברית מחצית הדרך" (the halfway covenant), הגביל אמנם את החברות בקהילה למעין "מעמד ביניים", שמעמדו וזכויותיו לא היו זהים לחלוטין לאלה של "הנבחרים", אך אמור היה להבטיח כי הברית תוסיף ותתקיים.

אלא שהשנים הבאות הביאו עמן אתגרים לא פשוטים. חיכוכים עם הרשויות באנגליה ומלחמה ממושכת נגד האינדיאנים המיטו אסון על המושבות האנגליות, ואילו השגשוג הכלכלי שבא בעקבות המלחמה העמיד בפני האמונה אתגרים חדשים. הערכים השמיימים של הצדק, היושר והטיב נדחקו הצדה ופינו את מקומם לערכים ארציים יותר, דוגמת אדמות, רום ופרוות. אין פלא שקשה היה לשמור על להט האמונה בסביבה כזאת.

אך את האתגר הגדול ביותר בתחילת המאה השמונה-עשרה הציבה לפוריטנים האמריקנים תנועת ההשכלה, ודווקא בכיטוייה הדתיים. בניגוד

לאירופה הקתולית, שבה לבשה תנועת ההשכלה צורה אנטי־קלריקלית במפגיע (וולטר הוא כמובן הדוגמה המובהקת ביותר לכך), במושבות האנגליות של צפון אמריקה נרתמה הכמורה לגיוס ערכי הרציונליזם לשיירות הדת. התוצאה היתה מרשימה. עד מהרה הכה רעיון ה"דת הרציונלית" שורש בכל רחבי המושבות, והתמורות לא פסחו אפילו על האל, שכמו שינה עתה את קלסתריו: ברוח התקופה החל האל להיפתס כישות רציונלית, והרחמים נתפסו כפועל יוצא של היגיון בריא, שלא לומר אנושי. לפתע ניתן היה לשאת ולתת עם אלוהים, או לכל הפחות לשכנעו לגזור את דינך לחסד.

שורות הכנסייה נפתחו אפוא באותו רגע היסטורי, שבו עצם מושג הברית עבר את התמורה המהפכנית ביותר שלו. אם בעבר נתפסה הברית כחוויה בעלת עוצמות רוחניות אדירות, שרק מעטים זכו בה, הרי שכעת היא הפכה להצעה פתוחה ומתמדת, בבחינת הבטחה שהאלוהים חייב לממשה, אם אך ישכיל האדם לקבל את תנאיו. המוני העם, שבעבר חשו כי החברות בכנסייה סגורה בפניהם, נהרו עתה לפתחה.

הדרשה "חוטאים בידיו של אל מלא חֶמָה" נכתבה על רקע אחד מגלי התגייסות ההמונים, ששטפו את ניו־אינגלנד בשנות השלושים והארבעים של המאה השמונה־עשרה. גלים אלה, ששיאם ב"התעוררות הגדולה" (the Great Awakening) של 1740, היו במידה רבה נקודת משבר. זאת מאחר שהדרך לזכות בבעלות על הברית התרחבה עד כדי כך, שכוח המשיכה של הכנסייה יצא מכלל שליטתה. הכמרים, שעמלו קשה לעורר את החוויה הדתית בקרב האוכלוסייה בתקווה לזהות את יחידי הסגולה ולהביאם לשורות הכנסייה, מצאו עצמם לפתע מול המונים שסברו כי סוף סוף באה שעתם. טקסי הקבלה, שנועדו מלכתחילה ליחידים ולבודדים, הפכו לפתע לטקסים המוניים (אגב, מי ששיכלל יותר מכול את טקסי הקבלה היה סבו של ג'ונתן אדוורדס. הוא אירגן טקסים המוניים, שנקראו open communion). לא ניתן להבין את תופעת האוונגליזם, ובכלל זה את "הטְּלֶה־אוונגליזם" העכשווי של דמויות כריזמטיות דוגמת אורל רוברטס, פט רוברטסון ובילי גראהם, בלי להכיר את הרקע הדתי והתרבותי העומד בבסיס תופעה זו.

אבל אדוורדס עצמו היה אוונגליסט אמביוולנטי למדי, ולו מפני שהיה קלוויניסט מושבע. לידו של אדוורדס, ההתעוררות הגדולה, על ביטוייה הדתיים־רציונליסטיים, שחקה את מעמדו של האל. מי שמעמיד במרכז החוויה הדתית את שאלת יכולתו של האדם לבחור – ובראש וראשונה לבחור בחסד – נוטל בעצם מהאלוהים את כובד משקלו. זאת ועוד, עצם הרעיון שהאל ככול

על ידי ברית כלשהי, נחשב בעיני אדוורדס לכפירה. שהרי האל, כפי שמצהיר אדוורדס בדרשתו, "אינו כבול בהבטחה או בחובה." כקלוויניסט אדוק, אדוורדס האמין שאף פעם אין לדעת אם פני האדם לגאולה או למאָרת עולם. הבחירה נותרת בידי אלוהים לבדו, ותחושה בטוחה מדי בעניין גורלי זה היא חטא כל יכופר.

ואמנם, התיאולוגיה הפוריטנית תבעה ספק־אישי תמידי, ואדוורדס ביקש בדרשה זו לספקו. מכאן גם השפה שבה הוא בוחר להשתמש, ואשר מטרתה היא אחת — לערער את הביטחון העצמי של השומע בסיכוייו לזכות בגאולה. עם זאת, החרדה מפני הגיהנום אינה אמורה להניע את השומעים לכפר על חטאיהם כדי לזכות בגאולה. אדוורדס האמין אמנם ביכולתו של האדם לתקן את דרכיו, אך הוא לא האמין ביכולתו להבטיח לעצמו מחילה באמצעות כפרה. המחילה — ההבטחה לגן עדן — אינה ניתנת לבחירה ואף לא לבקשה. היא נתונה לרצונו הבלעדי והשרירותי של האל. במובן זה, גישתו של אדוורדס היתה מהפכנית. היא חתרה להשיב על כנה את האמונה בתיאולוגיה הקלוויניסטית הקלסית, זו אשר יסודה באמונה כי גורלו של האדם — לחסד או לשאול, לגן עדן או לגיהנום — נגזר עוד בטרם היוולדו (predestination). אלא שעל רקע המגמות הרציונליסטיות שהתעוררו סביבו, ובראשן האמונה שהשתרשה בדבר יכולתו של האדם לשלוט בגורלו, נדרש אדוורדס להרכיב את תורתו בעוצמה רבה יותר מכל קודמיו.

הַיְוֹדַע בְּחוֹשֶׁךְ פְּלֶאָה? פֶּאוֹל צֶלְאֵן וְצ'סֶלֶב מִילוֹשׁ קוֹרֵאִים בְּתֵהִלִּים פַּח

מבין שלל היצירות המאוגדות בקורפוס המקראי, ספר תהלים משמש עד עצם היום הזה אחד ממוקדי המשיכה הגדולים ביותר לחוקרים, להוגים וליוצרים מכל קצות האמנות והאמונה. נוסף על אין-ספור המדרשים והפירושים שנכתבו במרוצת הדורות על מזמורים אלה בחוגים דתיים-אמוניים (הן על ידי חכמי ההלכה היהודית לדורותיה, הן על ידי אבות הכנסייה), נתברכנו למן המאה התשע-עשרה באסופה הולכת ותופחת של פירושים ומדרשים מדעיים, המזמורים – ואחריתם לא נודעת.

מהו סוד קסמם של מזמורי תהלים, המוסיפים לעורר פולמוסים לשוניים, ספרותיים, פילוסופיים ותיאולוגיים? מבט חולף על פני קובצי השירות וההמנונות השונים יגלה, מחד גיסא, לא מעט שורות פלאיות ("יום ליום יביע אִמְר וְלִילָה לְלִילָה יַחְוֶה־דַעַת", יט, ג), ניסוחים מזהירים בפשטותם ("הִי־תֵה־לִי דַמְעָתִי לְחֵם יוֹמָם וְלַיְלָה", מב, ד) וצירופים רבי-השראה ("אֶפְתַּח בְּכַנּוֹר חִידָתִי", מט, ה). פסוקים רבים אף מצאו את דרכם אל יצירות ספרותיות מגוונות לאורך הדורות, ומתוך לבושם החדש זכו לחיים חדשים; די להזכיר כאן אחדות מהתגלמותיו המודרניות של מזמור קלא, שצניעותו שובת הלב ("וְלֹא־הֶלְכְתִּי בַגְדֹלוֹת וּבִנְפִלְאוֹת מִמְּנִי", פס' א) מצאה לה אוזן קשבת הן בעיוניו הפיוטיים של אריה לודוויג שטראוס, הן בפיוטו העיוני של דוד אבידן ("מוטב כבר שנלך בגדולות") ואפילו היתה – על-פי האגדה – אמרתו האחרונה של איינשטיין. מאידך גיסא, מבחינת תוכנם ואיכותם הספרותית, דומה כי מזמורים רבים אינם מצליחים לחרוג מעבר לאמירה קלישאית בדבר חסדו של האל וצדקת האמונה בו, המלווה כשלעצמה בנוסחאות מילוליות מופרות ושגורות. יש שיאמרו, כי יצירות כגון מזמור עג, למשל, אף מהוות דוגמה מובהקת למכניזציה האמונה, המצליחה להמיר את המבוכה והספקות, המתעוררים לנוכח הרוע בעולם, בהליכה השלווה – מטפורית וממשית כאחד – בבית האמונה עצמה, ב"מִקְדָּשֵׁי־אֵל" (עג, יז).

ייתכן כי מקור המשיכה של מזמורים אלה קשור בסיטואציית היסוד המאפיינת רבים מהם – אפילו יותר מיופיו של המזמור המסוים או מאיכותו. כוונתי לעצם הפנייה הפרטית של בעל המזמור אל אלוהיו, או של ציבור אל אלוהיו, פנייה הנוגעת בנימים הדקות, המרעידות את בסיס האמונה ואת ההרהורים על אודותיה מאז ומעולם: האם אפשר לשוחח עם אלוהים? אם קיימת תפילה וקיים מושא לתפילה – האם מתחייב גם קיום הנמען? ואם קיים נמען – האם הוא בכלל שועה לתפילות?

”קָטַן אֱמוּנָה וְאֶף-עַל-פִּי־כֶן אֲאָמִין בְּאֵיתָנִים, בְּחוֹת / שֶׁפֶל סְנַיִמָּטֶר אֲוִיר מְלֵא אוֹתָם. / הֵם מְתַבּוֹנְנִים בְּנוֹ – הָאֶפְשֶׁר שְׂאִישׁ לֹא יִתְבּוֹנֵן בְּנוֹ? / שְׁעָרוֹ בְּנִפְשָׁכֶם: חֲזִיזוֹן קוֹסְמִי וְאֵין אִישׁ?” שורות אלה, הפותחות את השיר “איתנים” לצ’סלב מילוש (“על גדת הנהר”, תירגם: דוד וינפלד, הקיבוץ המאוחד, עמ’ 23), הן אולי תמצית החוויה הרליגיוזית בעולם המחולן. בעולם זה פשתה השמועה כי אלוהים היה ואיננו עוד; בה בעת, הוא נותר בר־שיח יחיד, כשהיה. “קטני האמונה” עודם מאמינים ב”איתנים”; גם אם אין אלוהים בעברה השני של התפילה, עדיין קיים דיבור כלשהו עם המוחלט, שמבעיני משתנים. מי שפוחד להודות בפנייה ישירה שכזו, יודה בחשאי כי גם אותו טורדות מפעם לפעם מילותיו של מילוש: האפשר שאיש לא יתבונן בנו? הייתכן שמבעד ל”חזיון הקוסמי” לא מסתתר מאום? ואם אכן מסתתר שם משהו – האם הוא בחזקת יוצרו הוודאי של חזיון זה? מי שהתנסה בתהיות כאלו, יודע כי הן מובילות מאליהן לשיחה. שיחה זו היא לְבַתּוֹ של המזמור באשר הוא – ואין היא תלויה בשום אקסיומה אמונית, אף שהאמונה עשויה להתברר כתוצאת שיחה זו.

”אקסיומה אמונית”, כידוע, היא בבחינת הכרח בעולמם של בעלי המזמורים המקראיים. אלא שגם בגבולות האמונה עשוי לבקוע הספק. מזמור פח הוא דוגמה ייחודית לספק כזה.

חוקרי המקרא משייכים את מזמור פח לז’אנר “מזמורי תחינת היחיד”, שכשלושים יצירות נכתבו בתבניתו. חלוקתם הז’אנרית של המזמורים נשתרשה בעקבות עבודתם של הרמן גונקל וממשיכיו, האמונים על שיטת “חקר הצורות”; מחקר סטרוקטורלי בעיקרו, העוסק בקביעת התנאים לקיבוץ מספר מזמורים כ”סוג” (Gattung), שיש לו על פי רוב גם “מושב בחיים” (Sitz im Leben) מובהק. הקונוונציה האסתטית השכיחה במזמורי תחינת היחיד, זכתה לכינוי “המעבר מייאוש לתקווה” (ראו מאמרו של יאיר הופמן, “המעבר מייאוש לתקווה במזמורי תחינת היחיד”, תרביץ נה, תשמ”ו), ולפיה

גם אם יתאונן הדובר על מר גורלו, ישפוך את מכאוביו ואף יתרעם כלפי אלוהיו, סופו שיביע את ביטחונו המלא בו ובישועתו. לא כן במזמור זה, הנחתם באפלה גמורה: "מִי־דַעֵי מַחְשָׁן" (פס' ט).

מבין המלומדים המודרניים, היו מי שקבעו כי מזמור זה נכתב (ככל הנראה) על ידי אדם נגוע בצרעת, היה מי שגרס כי בעל המזמור חלה במחלה קשה עוד בצעירותו (שהרי נכתב בפירוש "מְנַעַר"), ואף נמצא מי שסבר כי יש לראות במזמור זה עדות לטקס, שבמהלכו ישות כוהנית כלאה עצמה בבור ו"דיווחה" על חוויותיה משם. ואילו אנו רשאים להציע לו קריאה משל עצמנו — שיחתנו הפרטית עם המוחלט.

*

שמא היה בעל מזמור זה בן־דמותו הקדום של פאול צלאן, ואולי אחד מאבותיו הרוחניים של צ'סלב מילוש? צלאן, מילוש — האחד חיבר פרקי תהלים משלו, האחר תירגם (בין השאר) את ספר תהלים לפולנית, וכך נהפך גם הוא ל"בעל מזמורים". צלאן, מאז גילה את האמת על מות הוריו בשואה, נחשב עם יורדי בור — עד שלבסוף שיקע עצמו ב"מַחְשָׁפִים בְּמַצְלוֹת" (פס' ז). בשירתו מימש הלכה למעשה את עצמת ה"אֵין־אֵיל" (פס' ה), את כוח־הָאֵין. מילוש, לעומתו, הוא מאחרוני צאצאיו של פרומתאוס — מי ששוב ושוב יתערב למען האדם אצל האלים, ביודעו מלכתחילה כי משכנם ננטש, ובהכירו בגורל הממתין לשכמותו: שן הסלע, השלשלאות והנשר המנקר בככר.

הן צלאן הן מילוש כתבו — איש איש בדרכו ובסגנונו — ליריקה רתית. "הופֶע־נָא, רוּחַ הַקֹּדֶשׁ", כותב מילוש בשיר "Veni Creator", "לְכוּפָה (או לֹא לְכוּפָה) אֶת הָעֵשֶׁב, / בְּהַגְלוֹתֶךָ (או לֹא) מֵעַל רֹאשׁ בְּלִשׁוֹן הָאֵשׁ [...] הָעֶרֶב־נָא, אֶפּוֹא, אֶדָם אֶחָד, בְּכָל מְקוֹם שֶׁהוּא עַל פְּנֵי הָאָרֶץ / (לֹא אוֹתִי, שֶׁבְכָל זֹאת יוֹדֵעַ דֶּרֶךְ אָרֶץ מֵהוּ) / וְתֵן, כִּי מִדֵּי הַבִּיטִי בּוֹ אוּכַל לְהַעֲרִיצְךָ" ("וזרח השמש ובא השמש", שוקן והקיבוץ המאוחד, עמ' 52). מיהו אלוהים זה, איננו וישנו, הפוקד את שיריו של מילוש? על כך קשה להשיב. בניגוד לרבים מבני דורו, היה מילוש הגון דיו שלא לחרוץ דעה בעניינים שאין להם ממצע. באחד משיריו ("וזרח השמש ובא השמש", עמ' 50), הוא מבחין מתוך "עמק המוות" שבו הוא נמצא בפסיעת אדם: "אֵינְדִיאָנִי מוֹלִיךְ אוֹפְנִים בְּמַעְלֵה הָהָר". מראות כגון אלה מובילים אותו תדיר אל היסוד האקזיסטנציאלי של שירתו: "לְהִלֵּל אֶת הַדְּבָרִים, עַל שׁוֹם שֶׁהֵם קִיָּמִים" ("על גדת הנהר", עמ' 35). אנו נולדים יראי שמים או

חסרי שמים, כך כתב באחת ממסותיו, ומתים חסרי שמים או יראי שמים. כך או כך, בין הלידה והמיתה נגזר עלינו לשהות בעולם זה, על כל נוראותיו. עם זאת, אין פירוש הרבר כי עלינו לקבל את נוראותיו בשוויון נפש ניהיליסטי. מילוש לא אהב את האבסורד – אך גם לא את הסדר הטבעי. הוא סלד מן האמנות הסולדת מן העולם, אך גם לא היה מחסידיו הגדולים של עולם זה – העלוב ביחס לכל מה שהיה יכול להיות. בחיבור "שבו המחבר מתוודה כי הוא ניצב לצד האדם בהיעדר אפשרות טובה יותר", הוא אומר מפורשות כי "נסיך" העולם הזה הוא גם נסיך השקר והמחשפים. האור בעולם זה, לשיטתו, הוא "האלוהי שבאדם היוצא כנגד טבעו". אם ניתן בכלל לאתר אצלו קביעה כלשהי ביחס לאלוהי, דומה שהיא קרובה לתפיסת האלוהות הגנוסטית, או המניכאיט – מונח השב ומופיע ברבים מכתביו. בעולם שכזה, החיפוש אחר משמעות בוקע מתוך האי־משמעות, ומה שמילוש קורא "קריתת המרחב ההיררכי" – אובדן האפשרות לשאת עיניים מעלה, מפני שאין "מעלה" – אין פירושה בשום פנים ויתור על היררכיית הערכים. גם אם "האמונה" על כל גווניה אינה אלא ניסיון תמידי ללכוד פרפר, המסתיים ביד החופנת אוויר – עדיין קיימת היר. ובמאמר מוסגר אפשר לומר – עדיין קיימת גם אידיאת הפרפר.

אף שתפיסתו השירית של צלאן קרובה ברוחה לכמה מהשגותיו של מילוש, הרי שהיא גם שונה מהן תכלית השוני. בניגוד לרבים מבני דורו, צלאן היה הגון דיו לחרוץ דעה בעניינים שאין להם ממצע, מפני ומתוך שאין ממצע. דווקא משום ששוב אין לדעת למה יש תוקף – כפי שכתב בחליפת המכתבים הכאובה עם המשוררת הגרמנייה נלי זק"ש – חותרת שירתו אל הענקת התוקף לדיבור, למה שטומן בחובו את אפשרות החרגה מעצמו; אל טרנסגרסיביות משוללת תכלית, המשמרת לא את התנועה לעבר, כי אם את התנועה החוצה, הלאה מן הלשון ומן האני הדובר. אם שירתו של מילוש מהללת את הקיים על שום שהוא קיים, הרי שצלאן מהלל את שאינו קיים – על שום שהוא קיים. גם בשביל צלאן השירה היא שיחה – עם מישו, עם משהו – וגם לגבי דידו, אפשר להניח, "אמונה" היא אותו ניסיון ללכוד פרפר, המסתיים בלא־כלום. אלא שמילוש יתרכז ביד החופנת את הריק, ואילו צלאן יתרכז בריק החפון. "וְהַמְצִיאוֹת מָה נַעֲשֶׂה עִמָּהּ? אֵיךָ הִיא בְּמַלְיָם?" ("על גדת הנהר", עמ' 30); אם השירה בשביל מילוש, כפי שכתב פעם דוד ויינפלד, היא "עניין לאור היום" – שירה המבקשת מציאות מתוך העולם, שעליו לא תותר בשום פנים – הרי שבשביל צלאן השירה היא עניין לאור הלילה.

מזמור פח מרמז כבר בפתיחתו על עירוב היום והלילה, על שילובו של מילוש בצלאן: "ה' אֱלֹהֵי יִשְׁרָאֵל יוֹם-צִדְקָתִי בַלַּיְלָה נִגְדָה" (פס' ב). פתרונות שונים הוצעו לקושי הלשוני הטמון בתפקידה של המילה "יום" בפסוק זה. אם מדובר במשחק מכוון, המבלבל תחבירית בין היום ללילה (ועולה בזיכרון מוטיב היום והלילה באיוב ג), ואם מדובר בשגיאת העתקה הדורשת "תיקון נוסח", מן הסוג החביב על חוקרים רבים – הרי שגלגולו המודרני של פסוק זה שופך את אורו השחור גם על תאומו הקדום: "חֶלֶב שָׁחַר שֶׁל שָׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתָהּ לַיְלָה" (מתוך "פוגת מוות" לצלאן, בתרגום שמעון זנדבנק). אפשר שגם במזמור המקראי, הצגת הדיכוטומיה יום-לילה כבליל אחד מרמזת על מצבו הקיומי של הדובר; הוא אינו נע בין שני הקטבים, כי אם כלוא במזיגתם. מכאן מתפתחת במזמור דיאלקטיקה עדינה בין קוטב "צלאני" לקוטב "מילושי". וכבר עתה גובר החשש, כי ידו של הקוטב ה"צלאני" תהא לבסוף על העליונה.

רמז עבה לנטיותיו ה"צלאניות" של בעל המזמור טמון כבר בעצם העובדה, כי התנועה היחידה האפשרית כאן לאדם היא תנועה לשונית – התפילה; חתירת הלשון הטרנסגרסיבית אל עבר זולת לא-מוגדר. לבר מניע מופשט זה, ניער-רפאים, אין באפשרות הדובר לבצע כל פעולה פיזית שתחליף אותו מכלאו: "כֵּלָא וְלֹא אֶצֵּא" (פס' ט). כל המצוי מעבר לתנועת התפילה ("תבוא לפניה תפלתתי", פס' ג; "ויבבקר תפלתתי תקדמך", פס' יד) הוא האיתנות, שפירושה מחשכים. התפילה היא שתנוע אל אלוהים הסטטי, מתוך קיומו הפסיבי והמקובע של הדובר. הוא המושם בבור תחתיות, עליו עוברים חרוני האל וביעותיו, אותו סובכים המים, ממנו רוחקים אוהב ורע. תנועה שאינה לשונית אפשרית רק ביחס לאלוהים.

מעניין לציין כי במקומות אחדים במזמור פזורים שרידיה של תנועה מימית: "בְּמַחְשָׁפִים בְּמַצְלוֹת" (פס' ז), "וְכָל מִשְׁפָּרֶיהָ עֲנִיתְ סֵלָה" (פס' ח), "סְבוּנֵי כַמִּים כָּל-הַיּוֹם הַקִּיפוּ עָלַי יָחַד" (פס' יח). אם ניתן את הדעת על כך שה' מוזכר פעמים אחדות במקרא כמקור "מים חיים", הרי שכאן רמזי המים עשויים לבטא את דעיכת התנועה, את חוסר החיים – ואולי גם את הסתר הפנים המוחלט של מקור המים.

מכיוון שהדובר איננו נע, וגם האלוהים איננו נע (אם כי מניע – מניע את היקום סביב), רק תנועת התפילה מגשרת ביניהם. מכאן תחושת השבר, שמקורה במרחק האינ-סופי בין המוען והנמען. "צריך למקם את אלוהים

במרחק אינ־סופי כדי לראותו כחף מרע", כתבה הפילוסופית הצרפתייה סימון וייל, "באורח הדרי, הרע מורה למקם את האלוהים במרחק אינ־סופי". אכן, דומה שבעל מזמור זה מאמין ב"כובד ובחסד" – כל תנועות נפשו הטבעיות, כלשונה של וייל, נשלטות מנעוריו על־ידי הכוח המחשיבו עם "יורדי בור". יוצא מכלל זה רק "ה' אלוהי ישועתי" – הישות היחידה שהיא בבחינת חסד אפשרי. רק קבלת התפילה והורדת החסד מטה עשויה לבטל את חירותו הנאלמת, הכבולה, של הדובר, את היותו "חֲפָשִׁי כְּמוֹ חֲלָלִים" (פס' 1).

אולם ראשיתו של המזמור טומנת בחובה גם אור־יום "מילוישי": "צִעְקָתִי בְּלִילָה". צעקה זו נותרת מבעו הפרטי ביותר של הדובר לכל אורך המזמור – עד למבע אינטימי נוסף, המופיע בסופו. היא המבדילה אותו הן מקולקטיב "שִׁכְבֵי קֶבֶר אֲשֶׁר לֹא זָכְרָתָם עוֹד" (פס' 1) – מ"אֵינְסְפּוֹר בְּרוּאִים / שִׁשְׁמָם לֹא נִפְקֵד מְעוֹלָם" ("על גדת הנהר", עמ' 30) – הן ממושא תפילתו, ממי שאליו הוא משווע: "צִעְקָתִי נִגְרָף". גם אם בהמשך תדעך הצעקה – בפסוק י היא הופכת ל"קריאה" ("קְרֵאֲתֶיךָ ה' בְּכָל־יּוֹם"), ובפסוק יד כבר מדובר בתחינה של ממש ("וַאֲנִי אֵלֶיךָ ה' שׁוֹעֵתִי") – הרי שעודה מהדהדת בחלל, עד לקביעה הנחרצת החותמת את המזמור: "מִי־דַעִי מִחֶשֶׁךְ" (פס' ט).

ברוח זו, אפשר לפרש את כל מגעיו האמורפיים של הדובר עם מושא כמיהותיו כרצון עז ליידוע, להכרה חיצונית באני. הביטוי המוחשי ביותר של האל במזמור, אזכור ידו – "מִי־דַעִי נִגְזְרוֹ" (פס' 1) – הוא ביטוי תשלילי; לא מדובר במגע של ממש, אלא בסובסטנטיבציה של חוסר מגע. גם אם בעל המזמור עורו מאמין באפשרות ה"חסד" – ותשובה מפורשת על כך לא תימצא במזמור – הרי שאינו מאמין כי החסד אפשרי לגביו. כל דבריו כמו נובעים מהפכו של הכתוב בתהלים לו, י: "כִּי־עֲמָךְ מְקוֹר חַיִּים בְּאֹרֶךְ נְרָאָה אֹר". בלעדי האל "חַיִּי לְשֵׂאוֹל הַגִּיעוּ", ובהיעדר אורו – נרָאָה חושך. מי שפילל ליידוע, מוצֵאוֹ רק בסוף המזמור, בזיהוי "מיודעיו" – ומתוך כך זיהוי עצמו – עם ה"מחשך".

הפניה אל האל שבפסוקים יא־יג היא מן הכאובות ביותר במזמורים: "הֲלִמְתִּים תַּעֲשֶׂה־פְּלֵא? אִם רְפָאִים יִקְוּמוּ יִדְוֶךָ סֵלָה / הֲיִסְפֵּר בְּקֶבֶר חֶסְדְּךָ? אֲמוֹנָתְךָ בְּאֶבְדוֹן / הֲיִנְדַע בְּחֶשֶׁךְ פְּלֵאָה? וְצִדְקָתְךָ בְּאֶרֶץ נְשִׁיָה". ה"פלא" שבפנייה הראשונה (פס' יא) אירוני ומר: האם המתים לבדם ירוו ממך נחת? אבל ה"פלא" שבפניה השלישית (פס' יג) הוא כבר פלא צלאני. הכאב שבפנייה הראשונה מבוטא באמצעות שני מישורים סמנטיים – מישור המתים והרפאים, המוזכרים בפסוק, אך גם מישור החיים – שרק מתוכו מובן כאבו של הדובר:

האם אזכה לחסדיך רק לאחר מוות, ולא כעת – בעודי חי? לעומת ההבחנה המשתמעת בין עולם המתים לעולם החיים, הפוסטולט של ה"פלא" השני הוא שלטון החושך. בעולם זה כבר אין דוברים – אפילו הידוע של המילה "מתים" מתחלף כאן בפנייה חסרת-הגוף "הינדע". גם העשייה האלוהית ("תעשה-פלא", פס' יא) הולכת ודועכת – היא נהפכת ל"סיפור" על אודות העשייה (פס' יב) ולבסוף מתאיינת איון סופי בחושך. אם ייודע בחושך פלא כלשהו – הוא יתקם בתוך ומתוך האפלה, כשונת-שום-איש.

ייתכן שרמז למרקם-מחשכים זה מצוי בהליך הדרגתי נוסף, שניתן לזהותו בשלושת הפסוקים הללו: בצד דעיכת העשייה האלוהית בחלק הראשון של שלושת הפסוקים, מתרחש בחלקם השני מעבר מעניין אל תוך לב-לבה של האלוהות. מפעולתם של הרפאים ("אם רפאים יקומו יודוך סלה", פס' יא), הישויות הרחוקות ביותר מן האל, עוברים אנו לקביעה "אמונתך באבדון" (פס' יב). בצד שימוש השגור של ביטוי זה, נבחין כי נהוותה כאן "אמונה" בתוך מרחב הרפאים, שכעת גם זכה לשם: "אבדון". אמונה זו, אמצעי התיווך האפשרי בין הרפאים לאל, מובילה אל צדקת האל – 'וצדקתך בארץ נשיה' (פס' יג) – תכונה השייכת לאלוהות לבריה. הנה כי כן, בתוך האיין, במרחב חסר שם שהיה ל"אבדון", שאחר כך התעצם ונעשה "ארץ", נמצאה לפתע תכונה השייכת לאל לברו: צדקתו.

שובה של הפנייה בגוף ראשון – "ואני" – לאחר פסוקים אלה כבר נושאת עמה את קולקטיביות החושך. "ואני אליה ה' שנעתי ובבקר תפלתך תקדמך" (פס' יד). הופעתו של "הבוקר" בחלקו השני של הפסוק, "דורשת" לכאורה תיאור-זמן נוסף – שאינו מופיע – בחלקו הראשון של הפסוק ("ואני אליה ה' שועתי"). דווקא אי-הופעתו המילולית של רכיב זמן זה כמו מרמזת על קיומו האונטי, ועל זיהויו של הדובר עם הלילה.

"עני אני וגוע מצער נשאתי אמיך אפונה" (פס' טז). נראה שלא נמצא לדובר זה איש שיעמוד לצדו, כמו בשירו של מילוש "נעורים" ("על גדת הנהר", עמ' 45), ויאמר לו: "אתה בחור נאה, / אתה חזק ובריא, / אסונותיה מדמים הם". אסונו אינו מדומה, עליו עוברים חרוני האל וביעותיו. "סבוני כמים כל-היום הקיפו עלי יחד" (פס' יח) – מי שבפסוק י קרא לאל "בכל-יום", זכה כעת למימוש מבוקשו: הוא חש "כל-היום" בביעותים. אם בפסוק ב עוד היה ל"יום" מעמד עצמאי כלשהו ביחס ל"לילה", הרי שכעת הוא נבלע במים המצמיתים.

חוקרים אחדים כפרו במהימנות סיומו של המזמור, והניחו כי היתה גרסה קדומה כלשהי, שבה נסתיימה שירת הייאוש בהבעת ביטחון בה'. גם אם נניח כי קביעה זו מפוקפקת מבחינה מחקרית, הרי שהיא נכונה מבחינה עקרונית – הגרסה הקדומה של הבעת הביטחון באלוהי הישועה אבדה בימינו לבלי שוב. אפשר אפוא לקרוא את מזמור פח ברוח פטליסטית, צלאנית, שלפיה פנייתו של הדובר ממוענת בתחילה אל *Deus absconditus*, אלוהים נסתר, ולבסוף אל אלוהים הנסתר, אל ישות נעדרת, שאינותה נהפכה באורח פרדוקסלי לתכונתה המרכזית. אבל אפשר לקרוא את המזמור גם מבעד לריאליזם המפוכח, החכם, של מילוש. קריאה זו מגלה באופן מוזר, כי המוסכמה הז'אנרית של "מעבר מייאוש לתקווה" נשתמרה גם במזמור זה – אלא שהבעת ה"תקווה" תימצא כאן לא בסוף המזמור, כי אם בראשיתו. "יום!", צעקתי בלילה נגדך. אם מקור הביעותים בתחושת בדידות קיומית (ונזכור את שורתו של מילוש: "הַיּוֹן קוֹסְמִי וְאֵין אִישׁ?"), ואם מקורם ברשעותו של אלוהים גנוסטי או נסיך מחשפים, גם בממלכתם של אלה וגם בממלכת האֵין יכולה להדהד הצעקה בת־התמותה "יום" – כנגד מה שכולו לילה. כך נשמר לכל אורך המזמור הניצוץ האנושי, המוסיף להתקיים גם לאחר השתיקה שבסופו.

שמעון בוזגלו

טָרָה סִנְקָטָה

(או: פְּרֶסְקוּ יְרוּשְׁלַמִּי נְאִיבִי)

22

... וכל המוזיקה הזאת
היא בשבילך, כְּרִיקְלִיָּאָה;
שורות השיר הכי יפות הן בשבילך...

23

עוד לפני שנגמר השיר בתקליט, החזיר מר חלפון את זרוע המְקוּל לתושבתה.
הוא קינח את אפו במרץ וטען, בלא פחות מרץ, כי יש לעצור כאן, גם אם נדמה
שלא סיימנו. טוב.

1

"לא נמשיך מכאן," אומר מר חלפון ומקנח את אפו. "וְאָתָּה יְהוֹשֻׁעַ," הוא מאנפף,
"אִידְרוּ צְרִיכִיב עוֹד בְּתַפְקִיד שִׁיעֲדְדוּ לוֹ." היו ימים שנזקקנו לו כל כך. היינו
נעמדים, כל צוות ההסרטה, ליד חנות הבגדים "רוזנבלום" ומסתכלים במרץ
המפוסלת שמעל הוצאת "מאגנס" – איך היא פורשת כפותיה וכרגע ניצבת
קבוצת כוכבים סביב ראשה, כאילו תמיד היו שם, כאילו זה מקומם מאז הניח
עָלֵי אֶת הַמַּלְטָה עַל אַבְן־הַפִּינָה לְבַנְיָן.

2

את אבן־הפינה עצמה הניח אב המנזר. חצב אותה, ממורדות הרי גבעון,
עָלֵי אַבְן־סוּלִימָן, וארבעה פרדים אפורים להפליא גררו בחזירתו את העגלה
העמוסה. בצד הדרך, אצל פונדקו של רָחִים, עצר עלי למנוחה. הוא שתה תה
מתוק וְהִשְׁתַּרְעַף על עכביש שקפץ אל חישוק מחישוקי עגלתו, מטפס באורח
קסם על חוטים בלתי־נראים, פה משתהה, שם נחפז, והנה נתרוקנה כוס התה
הראשונה. "ריבון העולמים," נחרד עלי וזינק מכיסאו, "אני מאחר לטקס."

3

לפני שנים רבות קם אב המנזר משנתו וסח לעצמו: "בבוקר אקרא לאח קוֹנְסְטַנְטִינוֹס כדי לשוחח עמו על פרח הנזורה תֵּיאָו, ואחר הצהריים התכבדתי להניח את אבן־הפינה לקולגיום הפרנציסקני." האב סקר ארוכות את ידיו החיוורות, החלושות, ועבר בעיניו על העורקים האפורים ההפליא, שנדמו לו עכשיו פגיעים מתמיד. "הו", תהה האב פְּרִיקְלָס במבוכה מתגברת, "האם אוכל להרים את האבן?"

4

עלי אבן־סולימן הוא מוסלמי אדוק, אך מכבד מאוד את הגֵרִיקִים האלה, ובייחוד נוטה חיבה לראש המנזר הקשיש (אביו, סולימן, סיפר לו כי רק בהוראת האב הסכימו לקבל את אמו בבית החולים "אוגוסטה ויקטוריה", שם, לגאותו, ילדה אותו). לפיכך, לטקס הנחת אבן־הפינה, הכין לו, לפריקלס, דורון.

5

וכשהפה הפטיש במפסלת, והלמות הברזל בדורון התחווה, שמע עלי בחדרי לבו מקהלת גברים רחוקה:
פריקלס אַנְסְטַסִיאָדַס, אב המנזר היקר,
אסוף את רוחך.
פריקלס אַנְסְטַסִיאָדַס, אב המנזר היקר,
דע: האבן הלולה.

6

אב המנזר קבור בחלקת הקברים הקטנה שמאחורי הכנסייה, שם מקפידה האחות הצעירה כְּרִיקְלִיאָה להשקות מדי יום את הסתונויות והורדים. בידה היא אוזות משפך נירוסטה, ממלאה אותו מים עד זרבוביתו ומזליפה על הפרחים, נזהרת שהמים לא ירטיבו את צלבי השיש, ותוך כך מפזמת *Osana*.

7

המתפללים בבית הכנסת "זְכָרוֹן אליהו" שרים היום "הושענא", וכריקליאה מפזמת *Osana*;

המתפללים "הושענא", וכריקליאה *Osana*.
רבי יוסף חלפון תוקע בשופר גדול.

8

המהדרין תוקעים בשופר מקרן אֵיל ארוכה ומסולסלת; שופר כזה נמצא עד היום בביתו של מר חלפון, נא להכיר – בימאי קולנוע.

9

... וכל המוזיקה הזאת
היא בשבילך, כריקליאה;...

10

איך יכול היה רבי יוסף חלפון לדעת שנכדו, במקום להצמיד שופר לפיו, יעדיף להצמיד מצלמה לעינו? שבמקום טלית שתתנופף מהילוכו המהיר, יתבדר צוות הסרטתה מגבו? "כֵּאד זה טוף", אֶנְפֶּף מר חלפון. "כֵּאן?" שאל עוזרו. "כֵּד", הוא פסק והורה להעמיד את המצלמות ליד שער בית הכנסת.

11

יהושע לא יֵשב עתה – כהרגלו – בשורה האחרונה, קרוב לעזרת הנשים. לא, את קטעי הקריינות שייעדנו לו מוטב שישמיע על רקע הפרוכת, מתנת שרה אבוטבול לזכר בעלה המנוח.

12

שרה אבוטבול, אישה שכל שערותיה חוטי כסף בוהקים, התאלמנה לפני זמן רב. שנה לאחר מות בעלה ניגשה לסוכנות "זיו שמים" וביקשה להזמין פרוכת מקטיפה ירוקה. "חפצה אני בפרוכת מקטיפה ירוקה; אותיות זהב ארקום בה." ראה הזבן על פני שרה דמעה המרטיבה שמורת עין כהה, נאנח ואמר: "הכול בידי שמים." "הכול בידי שמים", חזרה שרה חלושות.

13

גילגלה שרה בדעתה, "הָאָרְקוּם: 'לעילוי נשמת בעלי-יקירי', או 'פרוכת הקודש מנחה היא, שלוחה מאת האישה הכבודה שרה אבוטבול, אשתו של יעקב

אבוטבול'?" ועוד היא נבוכה ותוהה, דקרה בהיסח הדעת את זרת שמאלה. טיפת דם זרמה באפיקי העור העדין. עקבה שרה אחר התמעטות הטיפה, וכשזו כבר התקרשה כמעט, ידעה שרה כי תרקום: "לנשמה שלי יָקוּב יָקוּב."

14

דוֹד, שָׁמַשׁ בֵּית הַכִּנְסַת "זְכָרוֹן אֱלֹהֵינוּ", קִיבַל אֶת הַפְּרוּכַת בְּשִׂמְחָה גְדוּלָה, וְעָמַד בְּשִׂמְחָה גַּם שָׂאֵר הַמִּתְפַּלְלִים (בְּקוּשֵׁי מַחְזִיקִים מְנִיין). בְּתוֹם תְּפִילַת "מוֹסֵף", אַחֲרֵי פְרִשַׁת "וַיִּצְא", עוֹרַכְתָּ שָׂרָה סְעוּדַת מְצוּוֹה. שָׂאוֹן לְעִיסַת מֵאֲפִיקָה הַטְּעִימִים וְגַמְיַעַת הָאוֹרֶנְג'דָה מִתְעַרְבִים בְּצִלְצוּלֵי פְעֻמוֹנֵי הַמְּנֹזֵר וּבִנְקִישׁוֹת נְעִלֵי כְרִיקְלִיאָה עַל רִצְפַת הָאֲבָנִים שֶׁל חֲצֵר הַמְּנֹזֵר.

15

... שורות השיר הכי יפות הן בשבילך...

16

רִצְפַת הָאֲבָנִים כְּבָר אֵינָה אַחִידָה, וְסוּלִיּוֹת הַנְּעִלִים צִיחְצוּחַ אֶת פְּדַחְתָּה. "וְאוֹלֵי זֶה רַק לְטוֹבָה, "מִתְפַּיֵּט הָאֵחַ תֵּיֵאוּ, "כִּי הֵנָּה צִמְחוּ הַסְּבִיוֹנִים, וְעֲלִיהֶם הִירוֹקִים תְּחוּבִים כְּסוּד בְּאֶפְלַת הַחֲרִיצִים." וְכִשְׁעוֹבֵר מֵרַחֲלָפוֹן עִם צוּת הַהֶסְרָטָה מִשְׁעַר בֵּית הַכִּנְסַת לְחֲצֵר הַכִּנְסִיָּה, אֵינָן הוּא מִבְּחִין בְּסִבּוּיֹנִים, וְהַסְּבִיוֹנִים, יֵשׁ לְהַנִּיחַ, "אֵינָם קְמִלִים בְּשֶׁל כֶּךָ."

17

בְּלִילוֹת, עַל יְצוּעָה הַקְּשָׁה, חוֹלְמַת הָאֲחוֹת כְּרִיקְלִיאָה עַל פְּרָפְרִים אֲרַגְמָנִים וְשִׂרְפִים צְהוּרֵי־כִנְפִיִּים; וְשׁוֹב חוֹזֵר לְחִלּוּמֹתֶיהָ הַצִּבְעֵי הִירוֹק, הַרְקַע לְפְרָפְרִים וְלִשְׂרָפִים, וּמִתְחַתֵּם אוֹתוֹת בְּשִׁפְתַי יְהוֹשֻׁעַ. הַתְּאֲמִצָּה כְּרִיקְלִיאָה לְזִכּוֹר אֶת צוּרַת הָאוֹתוֹת, וּבִפְנֹתָה לְאֵב קוֹנְסְטַנְטִינוֹס אִמְרָה: "אֲבִי, בְּחִלּוּמֹתֶי רוֹאֵה אֲנִי כֶּךָ וְכֶךָ," וּבְהַקְפָּדָה, אוֹת בְּאוֹת, שִׁירְטָטָה בְּאוֹוִיר אֶת צוּרַתְךָ. הָאֵב, שְׂבָקִיא הִיא בְּלִשׁוֹן הָעִבְרִים, בְּחֶזֶק הַשִּׁתְּאוֹת אֶת תְּנוּעוֹתֶיהָ, גַּם לֹא נִעְלְמוּ מִמֶּנּוּ הָאוֹדֵם בְּלַחֲיָה וְעֵינֵיהָ הַלוֹהֶבֶת. הוּא אִמְרָה: "הָאֲחוֹת כְּרִיקְלִיאָה, מֵהָ מוֹזֵר חִלּוּמְךָ." אַחֲרַי כֶּךָ צִוּוֹה עֲלֶיהָ לְקַרֵּא בְּשִׁקְדָה אֶת אֵיגְרַת פּוֹלוֹס הַשְּׁלִיחַ אֶל הַפְּלִיפְּיִים.

בלילה, על יצועה הקשה, עולים דמדומים מכריקליאה. היא פוקחת את עיניה ופתע יִרְאָה מן התקרה הנמוכה ומקמרונות חדרה המעוגלים. חושך קר נשפך אל תאה מבעד גומחת החלון הרבועה. היא מתיישבת, אוספת מן השירה את הספר, וקוראת: "ואוחיל ואקווה שלא אָבוֹשׁ מכל־דבר כי אִם־בכל־ביטחון כאשר מאז כן עתה יתגַּדֵּל המשיח בגופי אִם־בְּחַיִּי אִם־בְּמוֹתֵי: כי המשיח הוא חיי והמוות רְנוּח־לִי: אלא אִם־חַיִּי בבשר יוֹסִיף־לִי פרי עמלי לא אדע במה אבחר: כי אָחוֹז אני משני צדדים נפשי איוותה להיפטר ולהיות עם המשיח כי־זו המובחר: אבל עֲמוֹד עוד בְּבֶשֶׁר צריך יותר בעבורכם." אחר כך נרדמת כריקליאה, ובחלומה רואה את יהושע דואה בדממה על הקטיפה הירוקה, שם מתמעטת טיפת דם על האותיות הזהובות.

... בשבילך, כריקליאה;
 שורות השיר הכי יפות הן בשבילך...

שלושת אלפים שנים ינקה האֵלֶה האטלנטית מאדמת תל־דן, עד שבא מי שבא, הבעיר מעגילה בין ירכיה ושרף את רחמה. ביום השני לחזירתם מתל־דן לירושלים, כשהרחק למטה כהתה הכנרת ורק פס אודם קלוש הופץ מרכסי הגליל, הצביע עלי על שיחים בצד הדרך וסיפר לדרך השמש ולתִּיאו על עליהם המיוחדים, שמהם נהגה אָמו להכין ממולאים טעימים כל כך. הוא נאנח, ולא התקשו השניים להבין שְׁנֹזָה, אשתו, כבר אינה יודעת להכין מטעמים כאלה. הם שתקו. זמן הערפיים לחש עליהם ערב, ועלי אמר: "שלושת אלפים טבעות ספרתי בגזע האֵלֶה, בחיי אללה, לא פחות."

בשוכו מן המסע נקרא האח תִּיאו בבהילות אל קונסטנטינוס. "לא, מעולם לא נקראתי אל האב כה בדחיפות," מהרהר תִּיאו, "להוציא את יום מות אב המנזר הקודם." כל הנזירים הוזעקו אז, וכשעמדו למראשות מיטת האב הגוסס, שמעו חטות כנפיים, רוח עילעלה בדפי הספר הקדוש, וכריקליאה התעלפה. פְּרִיקְלֵס אָנְסֶטְסִיָּאָדְס ניסה לומר דבר־מה, עיניו דָּהְמוּ, תווי פניו לא האמינו,

חבטות הכנפיים רחקו, ואב המנזר רפס למנוחה גדולה. "הו, הדממה החיוורת שעטתה שם על כולנו, התפייט תִּיאו, שעשה דרכו לאב המנזר, וסנדליו חופזים על אבנים וסביונים. בתוך כך מיהר אָרִיסְטִיֶדֶס, הטבח, לפתח המטבח, ובסקרנות אין-קץ עקב אחר תִּיאו. הלה הקיש על דלת העץ המהווה של תא האב. "ייכנס, ייכנס", קרא קונסטנטינוס. תִּיאו נכנס; והאב – כמי שחזהו ועורו מחשבים להתפקע, קרב אליו במהירות, ובעיניים פרועות, כמו זקנו, נשא קולו החורק בשירה, חוזר שוב ושוב על אותן שלוש שורות, שוב ושוב נעצר – כמעט צוֹחֵך – בשמה.

22

... וכל המוזיקה הזאת
היא בשבילך, כְּרִיקְלִיאה;
שורות השיר הכי יפות הן בשבילך...

23

עוד לפני שנגמר השיר בתקליט, החזיר מר חלפון את זרוע המקול לתושבתה. הוא קינח את אפו במרץ וטען, בלא פחות מרץ, כי יש לעצור כאן, גם אם נדמה שלא סיימנו. טוב.

בית 6 – המילה osana היא התעתיק הלטיני למילה העברית "הושע־נא".
בית 13 – הציטוט "פרוכת הקודש... יעקוב אבוטכול" לקוח מספר, שכל פרטיו אבדו לי. נדמה לי שהוא עוסק בתשמישי קדושה מעדות ישראל השונות, וכי הפרוכת היא ממרוקו, מתחילת המאה העשרים או לפני כן.
בית 18 – הציטוט הוא מן הברית החדשה, איגרת פולוס השליח אל הפיליפיים, א 20-24 (מיוונית: פרנץ דליץ).

ננו שבתאי שני שירים

רוצה לכתוב

הוא בְּאֵמֶת רוֹצֵה לְכַתֵּב לוֹ
יִצְרֵת מוֹפֵת
מַעַל כָּל הַזְּמַנִּים וְעַל חֲמַת אָפֶס שֶׁל
הַדַּעְתָּנִים –
הַגִּיעָה עַת הָעֵט וְעַת הַדַּעַת!
וְהוּא עֵט עַל הַנִּיר
נִמְר אֹר פֶּרָא
בְּתַחֲפֹשֶׁת סִקָּאֵי
שֶׁהוּא רִכֵּשׁ לוֹ בְּאַקְדָּמוֹן
הוּ, אֵיזָה בְּזִיוֹן, אֵי אֵי
אָחִי, חֲבֵל, חֲבֵל'הָ עַל הַזְּמַן
גַּם עַל הָעֵץ אֲבָל
בִּינְתִים הוּא בּוֹנֵה שְׁלֶחָן
וְ–
יִחְסִינוּ לְ
אָן?
צָחוֹק צָחוֹק, אֲבָל אֲנִי
כִּבְרֵי מִזְמַן
(וְלֹא בְּזָכוֹת שׁוֹם אֲבִיךָ)
מִצָּאֵתִי לִי
ת'שְׁבִיל הַמְסָמָן לוֹ בַּמִּפְּה בְּדָרְךָ אֶל הַ–
דְּגִדְגָן
שׁוֹאֵל הוּא אֶת עֲצָמוֹ

אם הוא קָיָם
(הַסְּמַחְטָה בָּאָה לִי אִזּוֹ כְּשֶׁבְּהִינוּ אֶל
הֵימָּה)
וּבִינְתִים קָם
לְמַחוֹת עָלַי
אֵיזָה דְּקוֹת
לְמַדֵּט
אֶת כָּל הַכְּשִׁלוֹנוֹת
בְּדָרְךָ
לְכַבּוֹי אֹרוֹת
סְמִטוֹחָה?
אֲנִי אוֹמֵרֶת שֶׁזֶה בִּיךָ לְהַזְדַּיֵּן
וְלֹא עִם מָה שְׁאִין
גַּם אִם נִגְמַלְנוּ, יֵאֱלֶּה שׁוֹה!
תְּבִיא כִּבְרֵי אֵשׁ וַיִּנְעֹשׂן אֶת מָה
שֵׁשׁ
זֶה לֹא חֵיב לְהִיוֹת כֹּה מְאֹשׁ
וְאִם זֶה כֵּן
תִּכְתֵּב עַל זֶה רַק שִׁיר קָטָן
תִּקַּח דְּגָמָה מֵהִיפְנִים אֶף אַחַד לֹא מֵת
עֲדִין
מִפְּרִיחַת הַ–
דְּבִדְבָן

אָחַר כֵּךְ כָּתַב עַל הַירוּשִׁימָה
אִם מִשׁוֹם מָה לֹא יִהְיֶה מְרֻשִׁים
אֲזַח אֶת גִּילְמָן אֶל הַמְדוּרָה
וְתַעֲשׂוּ כַבּוּי צוֹפִים
(אִם הַהוֹרִים מְרֻשִׁים)

כִּי זֶה פְּשׁוּט

לֹא עוֹבֵד

כִּי

זֶה פְּשׁוּט

לֹא כְמוֹ לְמוֹת בְּצַרְנוּבִיל

פְּצַצַת הָאָגוּ הַמְתַקְתֶּקֶת שְׁלֶה

גַּם בֶּן מִסְכָּנָת

אֲזַ אֲוִלִי תִהְיֶה מְתוֹק

כְּמוֹ שֶׁהַבַּאֲתָ זַנְגֻוִיל

וְשִׁתִּינוּ תֵה

כְּשֶׁעוֹד הִיָה מִתֵר חֲפְשִי

לְהַתְבַטֵּא

וְאִם גַּם זֶה בֵּינֵתִים לֹא בְרוּר
אֲזַ כַּמָּה שְׁאֲנִי אוֹהֶבֶת נְמֻרִים
חֲצִי מֵאֲלָפִים שְׁמִינִית מְעֻלָּפִים
וּבִבְאֻמַּת שְׁחַפְצָה בִיקָרָם
מִמָּה יִחִיו וְאִם יִבִיעוּ אֶת עֲצָמָם
שְׁלֵא יִרְגִישׁוּ מְאִים

וְשִׁיחִיָה לָהֶם נְעִים וְחֵם

פְּשׁוּט תִהְיֶה חָכָם

אִם לֹא אֲזַ רַק

תּוֹדָה לְאֵל שְׁרַק

עֶקֶץ אוֹתָהּ יִתּוֹשׁ וְאִתָּהּ חִי

בְּצַד הַטּוֹב שֶׁל הַגֶּדֶר

בְּלֶה בְּלֶה בְּלִי בְּלִי כְבוֹשׁ,

שְׁנִיָה, בָּא לִי

עֲטוּשׁ

אֲזַ אֵל תִּקַּח אֶת זֶה אִישִי, זֶה רַק

בֵּינֵינוּ, גֶבֶר —

עַל הַזֵּין שְׁלִי!

פרח שלי

אֵט אֵט קִטְפוּ מִמְּנֵי אַנְשֵׁים
עָלִי כּוֹתֶרֶת שְׁשָׁמָם
מְשׁוֹרֶרֶת
אֲבָקָנִי וְחִנְקָנִי
"אֵת – אֵת"
(חֲכוּ רָגַע, רַק אֲרַגַע
בְּעֵרוּגָה...)
אוֹהֶבֶת לֹא אוֹהֶבֶת לֹא
הִיָּה
לֹא מְשׁוֹרֶרֶת
נִהְרָגָה בְּטִיוִלִים תְּמִימִים שֶׁל מַגְדִּירֵי
צְמָחִים
יָד נִשְׁלַחָה אֵלַי
קְרָאתִי
וְאוֹלֵי זֶה הַיּוֹרָה וּמִי יִשְׁמַע

חֲבָקָנִי וְנִשְׁקָנִי
לֹא בְּמִים, מִי הַדְּמוּיִים
לֹא בְּצַנּוֹר, אִם יֵשׁ חַיִּים
בְּפִדְמָנָה, בְּשַׁעַת הַדְּמוּדִים
תְּלוּשָׁה מִהֶגְנָה, דְּמוּמַת מִבֶּט הַרְמָתִי
רַק לְבָדֵק

השיר "פרח שלי" פורסם במוסף "תרבות וספרות" של הארץ, אך נפלו בו טעויות. הוא מובא כאן במלואו ובגרסה מתוקנת.

צביקה שטרנפלד ארבעה שירים

*

(וריאציה על מילות שיר של פיירו)

שמות

סָמֵר:

הַתְּלַחֲשׁוֹת בְּלֵיל יָרַח,
פְּעִימוֹת לֵב
הַמְּנִיעוֹת אֶת הַמַּלְאִים,
לְשׁוֹן מְלַחֶכֶת חֲשֵׁכָה
וּמְלִים מִתְּחַפְּכוֹת זֶה בְּזֶה,
שְׂאִישׁ לֹא יִשְׁמַע.

רְנִין:

רְנִין זֶה צִלְצוֹל.
מְטִיחָה אֶת רֹאשָׁהּ בְּחִייה,
כְּעִנְבֵל שִׁיזָא מְדַעְתּוֹ
בְּלִית צִלִּיל.

וּוּרֹד:

וּרְד
שְׂאֵל לוֹ לְפָרַח.

סָאוּסָן:

שׁוֹשְׁנָה מְאַחֲרֵי זְגוּגִית,
עָלִי כּוֹתֶרֶת מְדַפְקִים
לֹא יִדְעָתָה.

סוּהָא:

”כּוֹכֵב חוֹרֵר שֶׁל שַׁחַר”
שֶׁהֲרַחַק כִּי הִצֵּל עַל הַשֶּׁמֶשׁ.

חֲשָׁקָה נִפְשׁוֹ שֶׁל אֱהוּבִי בִּירַח
יְחַפֶּה אֲנִי מְדַלְגֶת עַל הַגְּגוֹת
לְקַטֹּף לְמַעַנּוֹ אֶת שְׂרָצָה.

הַשְּׂכָנִים לוֹעֲגִים:

אֶת הַיָּרַח תִּקְטְפִי
רַק אִם שְׂכָעָה יָמִים
וְשְׂכָעָה לַיְלוֹת
לֹא תַעֲצָמִי עֵינַי.

שְׂכָעָה יָמִים וְשְׂכָעָה לַיְלוֹת
נִשְׁמַרְתִּי מִיְלָלוֹת הַתְּנַיִם.

שְׂמַעְתִּי עֲצָב בְּצַחֲוֹקוֹ שֶׁל הַצְּבוּע.
כְּבִסִּים הַתְּנַפְּפוֹ, סוּטְרִים לְאַפְּךָ וְלִי.
מְדֵי לִילָה הַיָּרַח הַתְּעַגֵּל עַל אִישׁוֹנִי.
כּוֹכְבִים כְּבוֹ מְעִיפוֹת.

בְּיוֹם הַשְּׂמִינֵי הוֹשְׁטֵתִי יָד.

רֹאשִׁי נִשְׁמַט עַל חֲזִי.

בָּאָה שְׂכָנָתִי וְקִטְפָה,

הַעֲנִיקָה לְאֱהוּבִי

אֶת הַיָּרַח.

ויתור

טורא בטורא לא פגע אנש באנש פגע

*

השער של ר'
הוא כתם דיו
שנשפך להאפיל על פחדיה.
כמו אינדיאני
אני מצמיד ראש אל לבה,
עדר תאואים שועט אל אזני.

פחדיה רוקעים,
גדולים ממנה,
עדר התאואים גדול מאדמתו.
אני מושיט יד לעצר.

תמוה שעדר עצום כל כך
חומק מבעד לאצבעות.

שדיה מציצים לא שיכים,
הם אגדה מתפנקת,

מבקשת שידבר בה שוב.
ואי אפשר לחפץ.

שדיה, ר', ארנבונים
תאומי ארנבת,
ופרסות רבות
מאחריהם.

הר לא יפגש הר
ואדם לא יפגש אדם,
הגיון מקפיא עברי צעדים,
ומהאצבעות שרשפו
רמץ קר נושר.

מ' מעקרת צמחי בר
פן יעירו כשפים.
על סימני הדרך שצירו לה
פסיעותיה נאלמו.

את האצבע המורה,
כמחט של מצפן,
שוכה צפון שעצבו אחרים.

הר לא יפגש הר,
ואדם ישיק את עצמו
לחיי הרפכת
המרכינה קטר
כפני פסיה.

נדב ליניאל שלושה שירים

הא, פה שלך, הצוחק

"פה בעברית הוא פה"
חזי לסקלי

א.

פה רך, כמש קמל, נבול נבוב
תבת קול מקלקלת, מקלקלת, עיפה.
פי טבעת מוחי, שקר שותת, שוטה שבור סכר
שרק מקיא, מקיז שפה
קרע עור שסוף אור, פצע פוצה, פוצע.

ב.

קונכיית מחשבה שבה נרקמת פנינת המלה הבוהקת
צחוקה. דנדון פעמון.
נקישה הענבל בזוג החך, נשיקת
הנפש בגביע הגוף.
קול להקים סביבו כנסייה, תא
להתודות בו על חטא הבשר.

*

השחר שנטף מבין שברי הליל
זחל אל תוך חדר, גלש והצטלל,
ושם שכב עירם, פרוש על יצועי,
האור שהתחכך ישר באמצעי.
ישר באמצעי נסר האור הרך

סדק את שמי עיני, פקחן לכדי חרף
חרף, צרב באש, בלכן מסנור
נפשי עוד ישנה, אבל לבי כבר ער.
קו גריניץ' דק וחד מפריד בין ממלכות:
בין בשלונות הצחוק לבין הזכות לבכות.
עכשו אני נזכר: בין הם לבין שתיקה
היה אז קו אחר, נתיב של מועקה,

היה אז קו אחר, בינינו, שחצה

לשלול, לשלול

מדוע זכרה לעד ערוף פנים?
בגילויטינת ההיסטוריה הפרטית
התער המבותר אותך בתנועה אטית
מותיר אותי שנית, חסר אונים.

תמיד אתה חומק, נשמט מאחיזה,
ורשומך חרף, הטוב? נשחת, נפגם,
והידיים היפות? הו, מעשה בזה,
אינן, ובידי נמהל הזרע בפחם

ומקדרת הלב להעלות באוב —
אותך? מתוך הדם, לבקשה קרוב?
לא, אי אפשר, זמן רב רחקת ואינה.
לטבל בתה מדלן בהיר כגון עינה?

כשלו הנסיונות, כשילתי גם אני.
נותר להחרז לבר, חרוז עני.

פרדוקס התקשורת בשירת ביאליק על כפל התדרים של המשורר בקליטת היצירה ובהפצתה

א

הדיון שלפנינו הוא בבחינת ראשית דברים, פתיחה לסיור בשירתו של ביאליק אגב התעכבות אצל פרקים וצמתים עיקריים שבה לשם בחינתה מזווית ראות מיוחדת, זו של החשיבה התקשורתית; חשיבה, המתבוננת בטקסט השירי על רקען של שאלות כגון מהו הטקסט הזה על פי מהותו כמעשה תקשורת; באילו מרכיבים שבו בולטת השפעתה המעצבת של הפעולה התקשורתית המתבצעת בו; איך השיר עצמו "מבין" את עצמו כמבצעה של פעולה כזאת ובין מי למי הוא "מתקשר"; האם הטקסט מביע אמון או אי-אמון בעצם האפשרות של "הצלחת" מעשה התקשורת, או גם בעצם ההיתכנות של תקשורת שירית; האם הטקסט מקיים רצף יציב של העברת מסר או מסרים "ברורים", ומה הם הגורמים להשתבשות או להתעממות של המסר או המסרים; האם מדבר השיר ב"תדר" תקשורתי אחד או שמופעלים בו כמה תדרים – ואם כך, האם כולם עולים בקנה אחד, כפי שהרגילה אותנו להאמין החשיבה הפואטית הרומנטית או זו המודרנית, היונקת ממקורות הרומנטיקה (כגון זו המתבססת על עקרונות הפואטיקה האקספרסיוניסטית הקרוצ'יאנית), או שמא הם אינם עולים בקנה אחד, ואולי הם אפילו סותרים זה את זה, כפי שלימדונו תורת ה"לא-מודע של הטקסט" (על פי תורת ז'אק לאקאן; החוקר שחידש את המושג היה ז'אן בלמאן-נזאל) ותיאוריית הטקסט של מיכאל ריפאטר; האם השיר סובל מ"עודף" תקשורת, המתגלה בכפל דברים או במה שמכנים redundancy, או שמא הוא מייצר תקשורת בעלת "פערים", ובמקרה כזה האם הפערים מכוונים ומשמישים ביעילות להעצמת המסר של הטקסט ולהעשרתו, או שהם תוצאה של ליקוי או שיבוש והם קוטעים את רצף העברת המסר ומחלישים אותו?

שאלות כאלה ואחרות כיוצא בהן אי אפשר שלא תעלינה בעקיפין או במישרין במהלך של דיון פרשני בטקסט. ואכן, זווית הראות התקשורתית, שבה אנו מדברים, נפקדה לא אחת בספרות הביקורת, המחקר והפרשנות.

ההיבט התקשורתי ההיסטורי של שירת ביאליק (היינו, השפעתה של השירה על קוראיה ההיסטוריים בתקופות שונות, ובייחוד במהלך היווצרותה) צוין ואף תועד תכופות. לא חסרו גם ניסיונות לעקוב אחר מהלכים תקשורתיים כפי שהם מגולמים בגוף הטקסטים של ביאליק. אולי החשוב בניסיונות אלה נעשה בעיצובו של קונספט "השיר המתהפך" וביישומו לשירי ביאליק על ידי מנחם פרי ויוסף האפרתי¹ וממשיכיהם; שכן, בעוד קונספט זה חותר לזיהויו של "מבנה סמנטי" אופייני ומרכזי בשירי ביאליק, הוא איפשר למעשה קריאת שירים כמהלך תקשורתי אופייני; מהלך של תקשורת מטעה במכוון, המגיעה לקראת סיומו וסיגורו של הטקסט ל"תיקון" הטעות ותוך כך לחידודו ולהעצמתו של המסר השירי ולהדיפת מסרים מתחרים, שאינם עולים עמו בקנה אחד. פה ושם ניתן למצוא הארות מעניינות מן הבחינה התקשורתית בדיונים הבלתי־מרוכים במאפיינים סגנוניים של שירת ביאליק, כגון בפרק הקצר על דבר צירוף המילים "מי יודע" – צירוף רווח בכמה נוסחאות קרובות במכלול שירתו של ביאליק מראשיתה – שנכלל במסתו של צבי לוז, "תשתיות שירה – עיקרים בפואטיקה של ביאליק"².

אף כי עניין ה"ידיעה" וה"אי־ידיעה" נוגע באורח ישיר לתשתית האפיסטמולוגית של השירים (מהיכן וכיצד "יודע" הדובר השירי מה שהוא אומר או מתאר, ומהו מקור הסמכות של ידיעתו), ולא לזו התקשורתית, הקשר בין התשתיות וזיקות הגומלין שביניהן הם כה ברורים, שכל תהייה על מה שהדובר באמת "יודע" או על טעמיו להעמדת רבים מחוויוויו בסמן הספק של "ומי יודע" או "ואין יודע", מוליכה בהכרח לחישוף מנגנוני התקשורת שהוא מפעיל או כשלי התקשורת שבפניהם הוא ניצב. כמו כן רשאים אנו לצפות באורח כמעט מובן מאליו להערות ולהארות העוסקות בענייננו בעת שאנו מהלכים לאורך המסלול הפרשני הארוך, שנשלל סביב כל אחד משיריו המרכזיים של המשורר; שכן, המאמץ ההרמנויטי הוא מעצם טבעו בבחינת תרגיל בזיהוי תדרים תקשורתיים. ואכן, מוצאים אנו בכיקורת ובמחקר הפרשניים לא מעט הערות מועילות, והן מתרבות ומתעשרות במידה שהשירים עצמם מכוונים את הדעת, בעצם ההרכב וההדגשים התקטיים שלהם, לבעיות תקשורת המוגדרות במפורש ככאלו.

כידוע, שירים מרכזיים רבים של ביאליק מעמידים את בעיית התקשורת השירית עם הזולת, ולפעמים גם עם "העצמי", בלב הזירה התמטית וההגותית הנתחמת בכל אחד מהם. כך הדבר למן שירים מוקדמים כגון "הרהורי לילה", "בשרה", "דמעה נאמנה", ו"אם יש את נפשך לדעת", דרך שירים שנוצרו

בתקופה ה"תיכונה" בהתפתחות יצירת ביאליק, כגון "רוי לילה", "שירתו", "נטוף נטפה הרמעה", "ים הרממה פולט סודות", "לא זכיתי באור מן ההפקר", "דבר" ו"הברכה", ועד לשירים ה"מאוחרים", החל ב"ערבית", "לפני ארון הספרים" ו"צנח לו זלזל" וכלה ב"ויהי מי האישי", "יהי חלקי עמכם", "אחד אחד ובאין רואה", "חלפה על פני" ו"שחה נפשי". בייחוד רבו הדיונים בבעיות התקשורת, כפי שהן משתקפות במה שפונה "משבר ההבעה" או משבר האמון בלשון השירית, הנדון בכמה משיריו המאוחרים של ביאליק,³ והעומד, לדעת רבים, גם במרכז המסה ההגותית המרכזית של ביאליק הבוגר, "גילוי וכיסוי בלשון".

עם כל חשיבותן וכבודן של ההערות וההארות שנמנו לעיל – אין הן מסוגלות לבוא במקום תיאור שלם ועקיב של מה שניתן לכנותו ה"אישיות" התקשורתית של ביאליק, כפי שהיא משתקפת בשירתו ומעצבת אותה. תיאור כזה, שיש להעמידו הן על סכמה סינכרונית מקפת, החלה על כלל שירת ביאליק מראשיתה ועד סופה, הן כ"סיפור" עיצוב דיאכרוני מתפתח והולך, מְשֵׁנָה הדגשים ותצורות או מטעין אותם במשמעויות חדשות. תיאור כזה דרוש לא רק לשם השלמת התמונה, שההערות שהצטברו עד כה חושפות אותה באורח חלקי, מקוטע ולעתים משובש, אלא גם לשם שיפור הערות אלה ותיקונן. רק במסגרת התמונה השלמה יכולה התובנה החלקית למצוא את מקומה המדויק.

ניטול לדוגמה את עניין התקשורת ה"מטעה", שביאליק פיתח הן במסגרת "השיר המתהפך" והן מחוצה לה. העמדת התקשורת הזאת אך ורק על עקרון ה"התהפכות" – היינו על עקרון התיקון המפתיע של הטעות, לאחר שהקורא נגרר לתוכה על ידי הרטוריקה של הדובר השירי המכזב – רחוקה מלהסביר באמת את היוקקותו התכופה של ביאליק אליה. ראשית, משום שמופיעות בשירי ביאליק צורות אחדות של תקשורת מטעה במכוון ושלא במכוון, שאינן משתלבות בתבנית של השיר "המתהפך", כגון בשירים שבהם מופיעים דוברים אחדים ואחד או כמה מהם מטעים ואילו האחר או האחרים דוחים את דבריהם, מבלי שהשיר עצמו יביא להכרעה ברורה במאבק בין "הנכון" ל"מוטעה" (כך, למשל, בשיר הלירי ה"גדול" הראשון של ביאליק, "בערוב היום"). שנית, וזה עיקר חשוב הרבה יותר, שירת ביאליק רואה בטעות ובהטעיה אפשרות אינהרנטית המקופלת תמיד בעצם הג'סטטה של המבע השירי; אפשרות, שהמשורר חייב תמיד להיות מודע לה ("כִּי תִרְאֶה אוֹתִי מוֹרִיד דְּמָעוֹת, [...] אֶל-תְּנַדְלִי, אֶל-תִּרְחַמְנִי – דְּמָעָתִי דְּמָעַת שְׂוֵא, מוֹדְעָתִי!", "דמעה נאמנה"),

ובסופו של דבר אף לראות בה לא רק מכשול ופח טמון, שהמשורר עלול להיכשל בהם בלי דעת, אלא גם תוצאה של מעשה מכוון ומכולכל, שהוא אולי גם מעשה הכרחי – הפעלה של מנגנון הגנה מפני קרבה יתרה, מכלה, בין המשורר לקוראיו. כך לקראת סוף דרכו, באחד משיירו המסכמים החשובים ביותר, "גם בהתערותו לעיניכם" (1931), גילה ביאליק לקוראיו:

אך הַתֵּל הַתֵּל בְּכֶם לֹא רַחֲמִים / וְעַד לְמָנֹד רֹאשׁ לְעַג לְכֻכְּסִים. / נִקְלִיתֶם
מִחֲשׂוֹף לְכֶם אַחַת מִנִּי־אֶלֶף / מִהַגֹּת לְבוֹ עֲלֵיכֶם, / עַל־כֵּן יִתְגַּל, לְמַעַן הַעֲלִם
מֵאֵד מְעִינֵיכֶם / וְלְמַעַן הַתְּעוֹתְכֶם. / שְׂוֹא תַחֲפֹשׂוּהוּ בְּמַחְבְּאֵי חֲרוּזָיו – גַּם אֶלֶּה
/ אַךְ כְּסוֹת הֶמָּה לְצַפְנָיו...

ההטעיה השירית נובעת אפוא בעיקרה לא רק מן הרצון להעלות בכוחה בתוקף משנה את האמת באמצעות הפתעה מטלטלת, אלא דווקא מן הצורך להעלים את האמת, לגונן על עולמו הפנימי החשוף מדי של המשורר. "לי אין עולם אלא אחד – הוא העולם שבלבבי", אמר ביאליק בשיירו "ים הדממה פולט סודות"; אך הוא לא אמר, שהוא נכון להפקיד עולם זה בידי קוראיו ולפלוט מתוכו את סודותיו כפי שפולטם ים הדממה המקיף אותו.

אופציית ההטעיה והרמייה על כל גווניה, למן השקר הגס ועד לחצי־האמת, תופסת בשירת ביאליק מקום, שחשיבותו עדיין לא הוכרה ולא הובנה. המשורר החל לפתחה בכמה משיירו המוקדמים ביותר, שלא נכנסו ליצירתו הקנונית, והמשיך בפיתוחה בשיירו שבאו ברפוס. לדוגמה, היא הופיעה כבהירות כבר בשיר מוקדם כ"נושנות", שבו (כפי שהראה מנחם פרי⁴) מסתיימת השיחה הרומנטית, שהיא עיקר השיר, בחשיפת האמת הצינית המסתתרת מתחת לשבועות האהבה ולתיאור השבלוני של יפי ליל העדנים. משיכה כזאת של השטיח מתחת לעמדה הריגושית המוצהרת של השיר מופיעה לעתים קרובות בשיירים "רומנטיים" או כמו־סנטימנטליים של ביאליק, מעין "עם דמדומי החמה" או "הקיץ גוע"; ואולם רגעים של מרמה וחשיפתה מופיעים בהקשרים רבים אחרים ברחבי שירת ביאליק. העיסוק בשקר ובאפשרויות הגלומות בו נובע לא רק מן הרובד התמטי ומן הרובד הפסיכולוגי של שירי ביאליק, אלא גם ובעיקר מן התשתית האפיסטמולוגית העמוקה שלהם. המשורר מתאמן תכופות בהצגת תקשורת שקרית, שהיא לכאורה דווקא תקשורת מתמסרת, "פתוחה", אפילו עודפת, ודווקא משום כך היא חשודה. זו אופיינית לקולותיו של הטבע (שהם גם נושאי האמתות המוקדשות ביותר בשירת ביאליק). כך

דברי הרוח ב"בערוב היום" – שליח של הטבע, המנסה לנצל את דיכאונו העמוק של הדובר אל מול מחזה שקיעת השמש בדם ואש ולפתותו ללכת עמו "לעולם שכולו חג"; פיתוי שאינו שונה ביותר מפיתוייהם של שר היער של גתה, של הרוסלקות, הסירנות ושאר נציגיו ונציגותיו של הטבע הנומיניסטי, המדיחים את האדם ודוחקים בו שיתמסר למותו. כאלה הם גם הצפריירים שב"זוהר", המשמיעים לילד הדובר שיר פיתוי קסום (מבוסס על מודל של שיר מקביל בפואמה "מְצִיִּי" מאת מ' לרמונטוב), שבו הם קוראים לו להימנע מהתבגרות, מפניסה לעולם האחריות והחובות של החיים החברתיים, על ידי טביעה בכרחה, שבקרקעיתה גנוז כביכול אור קדום, "אור שבעת הימים", שיציף אותו "עד יצא מאֶפֶה, / אֶף יוֹ מְעִינִיָּה / וְכָא בְעֶצְמִיָּה / וְכֵלְכָה, כְּמִבּוֹא / רְבָאוֹת נְשִׁיקוֹת / שֶׁל רְבּוֹא קְרָנִים, / מְתוֹקוֹת מֶהְכִּיל / וְגִדּוּלוֹת מְנֹשָׂא". הטבע יכול גם לערב אמת בשקר, כפי שעושות האלות השחות ב"בית עולם", כשהן מציעות לדובר מוות של מנוחה מתוקה, גאולה מייסורי החיים וחיי אי־קֶץ בציץ פורח או ברקמת העץ, אבל תוך כך הן גם חושפות במקצת את כוונתן התועלתנית, הגסה, הצנינית: "דוּמָם נִכְרָה עֲלֶיךָ, חֶרֶשׁ נִחְלָקָה עֵד: / רָמָה תֹּאכֵל חֲצִיָּה וְחֲצִי לָנוּ לְשֵׁד".

אבל לא רק הטבע עוסק בהטעיות שתועלת בצדן ובחצאי אמתות. גם המשורר ודובריו עושים כן. אמנם, על הרוב אין הם מודים בכך – כדרך שהורה המשורר בפה מלא גם ב"גם בהתערותו לעיניכם" ("על פֶּן יתְגַל, לְמַעַן העֲלֵם מֵאֵד מְעִינִיכֶם / וְלְמַעַן הַתְּעוֹתְכֶם"). אולם קריאה זהירה בשירים כגון "מכתב קטן לי כתבה" או "ואם ישאל המלאך" תגלה בהם מודוסים שונים של רמייה ברמות שונות של מודעות והתכוונות. חקירת ה"אישיות התקשורתית" של ביאליק יכולה לספק מסגרת נאמנה לבירור פֶּן חשוב ובלתי־מוסבר זה ביצירת המשורר.

גם עניין הידיעה והאי־ידיעה, הניגוד בין "אני יודע" (או "אחת אדע") ל"מי יודע" (או "מי ידע" או גם "לא אדע"), ותרגומו למערכי תקשורת של אישור או הטלת ספק, למסירה ודאית של מציאות או לערעור הוודאות ביחס לטיבה של זו, הנו סבוך ביותר ועדיין לא הובהר כל צורכו. גם אותו יש להבחין בראש ובראשונה לא רק בהקשר אפיסטמולוגי ורטורי, אלא כגילוי של מתח אישיותי עקרוני – מתח בין רכיבים קבועים אך שונים ואף מנוגדים זה לזה במבנה האישיות השירית של ביאליק. המתח מתבטא לא רק בנטייה ל"השעיית המסקנה האחרונה תוך כדי הסקתה", כדברי צ' לוז⁵ – עניין האומר דורשני כשלעצמו

— אלא גם בצורך להעמיד כמעט כל חיווי עקרוני וחשוב אל מול סתירתו. תכופות צמודה הסתירה לחיווי ומשמשת עמו בגופו של אותו שיר עצמו (כגון ב"המתמיד" או ב"עם מדומי החמה" או ב"ביום קיץ, יום חום". בשיר האחרון מִזֶם הבית המסיים את כל מחוות הקרבה והאינטימיות שהפגין הדובר כלפי הנמען של השיר בכתים הקודמים, וקובע שהוא, הנמען, איננו אלא "זר", ולכן אֵל לו להיות במחיצת הדובר בשעת דיכאון וייסורים, כי "זר לא יבין זאת" ("ביום קיץ יום חום"). גם כשהסתירה אינה צמודה לחיווי, היא עשויה לארוב לו לא הרחק, בשיר אחר בקורפוס הלא גדול של המשורר. כך, למשל, פיתח ביאליק בשירו "לא הראני אלוהים" על שני נוסחיו, היידי המוקדם ("כ'וואָלט געווען אַ בעלן וויסן", 1904) והעברי המאוחר (1911), עמדה מפורטת של אי-ידיעה ביחס למועד ול"דמות" (הנסיבות, האווירה, המקום, כללות המצב) של מותו הצפוי. זוהי עמדה הגיונית (היאך יכול אדם לדעת בדיוק מתי וכיצד ימות?), המבטאת את התערובת הרגשית האוניברסלית של הפחד מן המוות עם הסקרנות המגורה ביחס אליו ("איך זה יהיה"), והיא מייצרת תקשורת של ספקולציות טנטטיביות המסומנת במילים "או" או "אולי", והמאפשרת העלאת תמונות שונות ומנוגדות של מוות "מאושר" לעומת מוות מתוך אומללות, של מוות בחיים לעומת חיים שהם מוות וכו'.

במהלך השיר מבטא המשורר את פחדו העמוק ביותר — מפני מותו בעודו בחיים כשיצרו את נפשו בתכריכי נייר ויקברוהו בארון הספרים, ורגליו שלו יעמדו על קברו, ופיו שלו הוא שיגיד קדיש יתום אחריו. הדברים עומדים בניגוד מוחלט למה שנאמר בכמה שירים אחרים ובייחוד בשיר "ידעתי, בליל ערפל", שנכתב בחורף תרס"ו (בין הנוסח היידי לנוסח העברי של "לא הראני אלוהים"), שבו קבע המשורר, מיד בפתח השיר, את ידיעתו הברורה והמדויקת ביחס למותו ול"דמות" מותו: "יִדְעֵתִי, בְּלִיל עֶרְפֶּל פִּכּוֹכְב אֶכְבֵּה פֶתָאם / וְלֹא יִדַע פּוֹכֵב אֶת קְבוּרָתִי".

בהמשך ישיר לקביעה זו קובע הדובר של השיר גם כי אין כל אפשרות שימות בעודו בחיים; היינו, ששירתו תגווע ותיפחך למוצג ספרותי מוזיאלי בעוד הוא עומד בעצמו על פי קברו זה, ארון הספרים המת. אדרבה, ברור לו לחלוטין ששירתו תתקיים בכל חיותה אחרי מותו — ולנצח; או לפחות "כל עוד ימי הרעם בגלגל וזעף גלים באוקינוס". את מקומה של האי-ידיעה האנושית כל כך מ"לא הראני אלוהים", ועמה תקשורת הספקולציות הטנטטיביות, תפסה ידיעה שאינה מותירה מקום לספקות, המביאה עמה תקשורת שאין לתארה אלא כ"נבואית" או אנגוגית; תקשורת המתאימה

למסירתן של ידיעות קדושות, רזיות, אך ודאיות, מפי נביא או מגיד נסתרות. אל יאמר האומר כי השיר "ידעתי, בליל ערפל" מבטא את ביאליק בתקופה של שפע יצירתי וביטחון עמוק בשליחות השירית שלו, ואילו "לא הראני אלוהים" מבטא את המשורר שאיבד את הביטחון בשליחותו והוא עומד על סף "שתיקתו" המתמשכת והולכת (שאכן החלה אחר הכתיבה והפרסום של שלושת השירים שנוצרו בתרע"א: לצד "לא הראני אלוהים", "ויהי מי האיש" ו"צנח לו זלזל"). הרי השיר האחרון איננו אלא עיבודו של השיר היידי שנכתב בתרס"ד, כלומר, בעיצומו של עידן השפע והכוח בשירת ביאליק, סמוך מאוד לשירים כ"משירי החורף" (מחזור ב'), "אייד", "ציפורת" וכן גם "אחרי מותי", שגם טיפולו בנושא המוות היה שונה לחלוטין מזה שב"כ'וואַלט געווען אַ בעלן וויסן", שכן אין בשיר-אבל זה שום ספק הן ביחס למותו הצפוי של הדובר, הן ביחס לשירתו שלא מתה לפני בעליה ונטמנה "אין פאַפירענע תכריכים אין ביכערשאַנק",⁶ אלא להפך: "קדם זמנו מת האיש הזה, / ושירת חזיו בְּאִמְצַע נְפִסְקָה" ("אחרי מותי"). כך הידיעה והאי-ידיעה, החשש ממוות בחיים והביטחון בחייה של השירה אחרי המוות מצויים כולם הימצאות בזמנית בשירת ביאליק. הסתירות התקשורתיות המתחייבות מבוזמניות זו אופייניות ליצירת המשורר בכללותה, ולא דווקא לתקופה מסוימת שבה.

ב

משום כך בעייתית כל כך היא ההתייחסות אל שירתו ה"מאוחרת" של ביאליק כאילו עמדה היא כולה בסימן "משבר ההבעה", שכביכול הוא שהביא לשתיקתו הממושכת של ביאליק המשורר, שהחלה בראשית תרע"ב, נשברה לתקופה קצרה בשלהי קיץ תרע"ה ובסתיו ואביב תרע"ו והתחדשה, כמעט ללא הפסקה, עד לסוף שנות העשרים, כחמש שנים לפני פטירת ביאליק. הטעויות שנעשו בהבנת יצירת המשורר שנוצרה בתקופה ממושכת זו הן אולי הראייה החותכת ביותר לצורך בהבנה חדשה של קומפלקס התקשורת בשירת ביאליק. בשום פנים ואופן אין לקשור את ה"שתיקה" בפועל, השתיקה העובדתית-היסטורית של ביאליק, עם הפקפוק של המשורר בתקופות של המבע הלשוני בכלל ושל מבעה של לשון השירה בפרט. אמנם, פקפוק כזה מופיע בכמה מן השירים שכתב ביאליק בשנים שקדמו לשתיקה; אבל, ראשית, הוא הושמע גם בתקופות קודמות בשירת ביאליק, ולמעשה מראשיתה, או לכל

המאוחר, מאז פתח המשורר את שירו המוקדם "הרהורי לילה" בקביעה "יִדְעֵתִי כִּי בְכֵי, בְּכִי כּוֹס בֵּין חֲרָבוֹת", / לֹא יֵגָה אֲנָשִׁים, לֹא יִשְׁבֹּר הַלְּכָבוֹת"; ואף בשיא פעולתו והשפעתו היצירתית נתן לו המשורר ביטויים נוקבים, כגון בשיר "נטוף נטפה הדמעה", שחתם את ספר שיריו הראשון של ביאליק ("שירים", תרס"ב) – שיר שבו תיאר המשורר את שירתו כאילו כבר התמצתה ויבשה, ואת "דמעתו" השירית כאילו לא פעלה כלל על לבו של איש ("וְאֵף לֵב עָרַל אֶחָד לֹא נִקְבָה, אֶף לֹא / מִקְצֵת שְׁנָה גְזֻלָּה"). שנית, לא כל השירים המעטים שנכתבו ערב עידן השתיקה הביאליקית, בתוכו ותכף לאחריו, עוסקים במשבר ההבעה ובאי־יכולת של התקשורת השירית להגיע ליעדה ולהפעיל אותה. אדרבה, באחדים מהם נתן המשורר ביטוי קיצוני, היפרבולי, לאמונתו בעוצמת הדיבור השירי שלו, ביכולתו לעורר, להציג, להיחרת בזיכרון ולהשפיע השפעה ארוכת־טווח.

כ"ויהי מי האיש", אחד השירים הבולטים שנכתבו ערב השתיקה וכאילו הסבירו אותה, נתן המשורר ביטוי חזק במיוחד לאמונתו בכוחה התקשורתית הפעיל של שירתו, שעתידי להימשך גם הרבה אחרי מותו. יהיה האיש אשר יבוא אחרי המשורר מי שיהיה, טוען הדובר כאן; ויהיו חייו ועולמו שונים מאלה של המשורר ככול שיהיו; ויהי זה אפילו מי שיתקשה לחדור למשמעות השירים שהותיר המשורר אחריו ("יִבִּין וְלֹא־יִבִּין לְכָל הַגִּיגִי"), בכל זאת בוטח הדובר ללא צל של ספק, שכאשר ישקע אותו אדם ב"ספר חיי", לא רק שלא יוכל להניחו מידו, אלא שגם לא יוכל שלא להפנים את היאוש, הזעם והכאב האצורים בו:

וְשֵׁתָה אֶת־כָּל־דְּבָרֵי הַמְרוֹרוֹת הָהֵם, וְכָאוּ / כְּזֹפֶת בּוֹעֵרָה בְּעֶצְמוֹתָיו, / לְהַכּוֹת לְבוֹ בְּשִׁגְעוֹן וְלַהֲעֵלוֹת מִמְעַמְקָיו / שְׁאֵגַת נִצְלָה חַי עַל־גְּחָלָיו.

אפילו הדברים שימצא באותו ספר יעוררו בקורא העתידי הזה סלידה ותקוצה, רוויה עד בחילה ורצון עז להשתחרר מ"עֲנֻנוֹת אב ואם", ולו במחיר דחייתם בכזו, גם אז לא יוכל להינתק מהם ומדמות המשורר העולה מהם, ניצבת לפניו "בְּכָל נִגְעֵיהָ" ובכל "מְדוּיַה הַרְעִים" וכאילו אומרת: "רְאֵה, הַנְּנִי לְפָנֶיךָ. רְאֵה מָה הָיוּ חַיֵּי וְטִיבָם, / וְכַחֲמֵי מָה, וְמָה אֲמוֹנָתִי וּמְרִי." אדרבה, החשיפה שנחשף ביאליק בשיריו והאותנטיות המלאה של הייסורים וביטויים באותם שירים יגברו על כל ניכור, יבטלו את הבז, יגשרו על פערי זמן ומנטליות, ויביאו את הקורא העתידי לאמפתיה שעל סף ההזדהות. אם ב"דמעה נאמנה" המוקדם ביקש המשורר מאחד מני אלף האנשים החולפים על פניו בסבלו

ובעלכוננו שיגמול לו באנחה היוצאת מן הלב, הרי עתה, בשיר המאוחר, בטוח הוא באיש העתיד, שיגמול לו ב"דמעת סתרים", שתהיה לו "פְּדִיּוֹן לְחֶרֶפֶת חַיִּי / וְכַפֻּרִים לְקָלוֹן עֲנוּתִי". קשה למצוא בשירת ביאליק ביטויים תקיפים יותר לאמונתו בכוחה המתקשר החי והפעיל של שירתו, ומשום כך אין כל אפשרות לקשור את השתיקה שבאה זמן קצר מאוד לאחר כתיבתו ופרסומו של "ויהי מי האיש" באיזה אי-אמון עקרוני בכוחן של המילים השיריות, המתוארות דווקא בשיר זה לא רק כ"עֲקָרִים הַנוֹשְׁכִים מֵרַע לֵב אֶת בָּשָׂר עֲצָמָם", אלא גם כ"דברי מרוות" הניצוקים כזפת בוערה אל תוך עצמותיו של הקורא עד להעלות ממעמקיו שאגת מי שנצלה על גחליו; ואילו שורות השיר מתוארות בו כ"שְׂבִילִי אֵשׁ וְשֶׁלֶג עֲקָבֵי דָמִים", שהקורא אינו יכול שלא לסחוב את נפשו בינותם כנידון שנשפט להלך בוֹיָה דולורוזה.

בשיר אחר, שכתב כנראה ערב תקופת השתיקה ואולי כבר בתוכה (בשנים 1911-1912), נתן ביאליק ביטוי כמעט צורם בהפלגותיו לאמונתו בעוצמה המטפיזית של דיבורו השירי-נבואי. המדובר הוא בשירו היידי "כ'בין גיט אויף אייער רוף געגאנגען"⁷ (לא באתי כי קראתם לי), שבו אומר המשורר-הנביא בין השאר:

און רעד איך מווען הימלען שטומען, / די ערד באוועגט זיך ניט פון אָרט; /
די שטיינער קייקלען זיך און קומען / און שלינגען דאָרשטיק גאָטס אַ וואָרט.
(ועת אדבר חייבים השמים להיאלם דום, / הארץ אינה זעה ממקומה / האבנים מתגלגלות ובאות / וכולעות בצמא את דבר אדוני).

לא רק ההכרזה המדהימה כשלעצמה, אלא גם החומרים האנושיים המדרשיים הממחישים אותה והמעובדים בה מאדירים טענה, שכמעט לא הושמעה כמותה לפני ביאליק: כוחו של הדיבור השירי החדש שווה לכוח הדיבור האלוהי במעמדי ההתגלות המקראיים החשובים ביותר – מעמד הר סיני (השוו תיאור השמים השותקים והארץ שאינה מזדעזעת ממקומה לתיאור המדרשי הידוע של מעמד מתן תורה: "והים לא נזדעזע, הבריות לא דיברו, אלא העולם שותק ומחריש – ויצא הקול: 'אנוכי ה' אלוהיך'") וחלום יעקב בבית אל (השוו תיאור התגלגלות האבנים לתיאור המדרשי של התלקטות האבנים ומריבתן על מי מהן יניח הצדיק את ראשו).

בשיר נוסף, שנכתב כבר במוצאי השתיקה, "לנתיבך הנעלם", משירי האהבה

המרכזיים של ביאליק, אשר תשומת הלב שהופנתה אליו היתה משום-מה דלילה למדי, נתן ביאליק את הביטוי המועצם ביותר לאמונתו בכוח המפרה, הפאלי, של דיבורו השירי בתחום היחסים האישיים. השיר עומד על השוואה בין האהובה המזנקת פסופה לנתיבה הנעלם, חולפת בדרכה במהירות תזזיתית ומותירה אחריה אבזרים שכוחים ושברי חלומות, לבין הדובר, המציג את עצמו במפורש כשלוחו הישיר של המשורר, שהוא כבד חלומות, קודר (לעומת "מצהלות צחוקה" של האהובה), אפוף יגון, אטי בתנועתו. לכאורה, ההשוואה היא כולה לרעת הדובר, שכביכול לא יעלה בידו אף פעם להשיג את האישה הטסה-חולפת על פניו כ"עזוז סער". אולם למעשה בטוח הדובר בכוחו לא רק לרודפה "עד ראש גבעות עולם ועד ירפתי תהמות", אלא גם להשיגה. במידה רבה הוא יעשה זאת בכוחה היא, שכן יש ביכולתו "לרכוב" עליה ללא ידיעתה, להיות "נשוא אברותיך" (כלומר, להיות טמון בתוכה, אמנם ללא מודעות לכך מצדה), וכך לנוע איתה לכל מקום שאליו תנסוק. מכל מקום, הוא יכול לאחוז בה, לחזור לתוכה ולהפרותה — בשירו, המוצג באורח מטפורי כסערת גשמים, כמטר רביעה, וברמז אף כזכרות חודרת, "מפלחת" ומזריעה:

אֲנִי, עֵנַן זֶעַף קוֹדֵר, עֲרִירִי, / אֶל-אֲשֶׁר תְּשׁוּטִי אֲשֶׁרְךָ פְּעָמִי, / וּבְפָרְשֵׁי מְמָרְוִמִי,
 וּבְאֲשֶׁר אֲבָאָה, / צֶל מְגוֹר וְשֶׁאָה — / אֶפְלַח לְבַב-עוֹלָם בְּבָרְקֵי וְרַעְמֵי / וְאֲחִיּוֹ
 בְּגִשְׁמִי / וּבְשִׁירֵי.

למעשה, גם כאן לפנינו הכרזה מדהימה, המאשרת את עוצמת הדיבור המפרה של המשורר לא באמצעות אסוציאציות של רגעי התגלות מקריים-מונותיאסטיים, אלא במה שהוא מעין היפוכן — אסוציאציות הכרוכות בפולחני פריון אליליים, בביאת הבעל בסערות גשמיו על האם האדמה להפרותה.

גם השירים המרכזיים שנכתבו בעיצומה של תקופת "משבר ההבעה" (בקיץ וסתיו 1915 ובאביב 1916) של ביאליק, אינם מביעים כלל אי-אמון בכוחה של המילה השירית ובסגולתה המעוררת. אי-אמון כזה אין למצוא אפילו ב"הי חלקי עמכם" ובמסה "גילוי וכיסוי בלשון" שנכתבה סמוך לשיר זה. לא ב"משבר הלשון" עוסק השיר, כפי שנהוג לחשוב, אלא בהשוואת האמנות המביעה עצמה בארטיפקטים (הכוללת לא רק את האמנות המילולית המגולמת בטקסטים, אלא גם את האמנויות הפלסטיות ואולי גם המוזיקה) לאמנות החיים, המקיימת את עצמה בהתנהלות אצילית, בענווה ובקליטה חרישית של יפי העולם. גם אם ההשוואה נוטה להעדפת אמנות החיים על

אמנות הטקסטים, הצורות והקולות – אין בה אף שמץ של ביטול או אי-אמון המכוונים כלפי זו האחרונה, אלא היא מדגישה את יפעתה הנישאה של הראשונה באמצעות ציון עליונותה על אחותה, הזוכה ליתר כבוד והערכה ממנה. אף המסה "גילוי וכיסוי בלשון" עיקרה לא בהמעטת ערך הלשון בכלל ולשון השירה בפרט, אלא בהאדרה של לשון השירה – ברוח התיאוריות הסימבוליסטיות של העשור הראשון של המאה העשרים – כלשון המסוגלת לתקשר ותוך כך גם להכיל בקרבה משהו מן התווה הראשוני, שהתקשורת הלשונית באה כביכול להסתירו מעינו של האדם. הוא הדין בשירים כ"מי אני ומה אני", "אחד אחד ובאין רואה" ו"חלפה על פני", המסבירים את רתיעתו של המשורר מן המבע השירי לא בשל התפוררותו ואינו (שעליהם מדובר, למשל, ב"לפני ארון הספרים"), אלא משום איזה חטא או פחיתות וטומאה, שהמשורר לקה בהן עד שנעשה בלתי-ראוי לשימוש במבע זה – בכל אופן, בלתי-ראוי כל עוד לא יעבור תהליך של היטהרות או הסרת טומאה, שרק בסופו יהיה ראוי מחדש להיענות להשראה השירית, נשמת אפו הלוהטת והמלהטת של אלוהים או קצה אצבעו הפורטת על מיתרי הלב.

בקצרה, הנגיעה בשירתו של ביאליק מצדה הנדון כאן מעוררת סדרה ארוכה של שאלות וחושפת עמדות מנוגדות בצורה המצביעה בעליל על הצורך ביצירת הסבר או תמונה כוללים ומורכבים יותר מאלה שהוצעו עד כה של הדמות התקשורתית או הסיפור התקשורתי המשתמעים משירת ביאליק בשלמותה. העלאת הדמות הזו ופרישת סיפורה תבאנה עמן תובנות חדשות ותחשופנה אפשרויות פרשניות שעדיין לא נוצלו. הן תרעננה קריאת כמה מן השירים ה"ממושמים" ביותר, שהמעיקה הפרשנית כבר כאילו דיללה והקריחה את מטווה הקטיפה הסמנטי הסמיך והמעובה שלהם. וחשוב מזה, הן תבהרנה כמה מהפעלי היסוד של הדינמיקה הדיאלקטית, המעניקה לשירת ביאליק את החיות הסמנטית הבלתי-מתכלה שלה; דינמיקת הניגודים או ההפכים, אשר אמנם הם מתאחדים "בשורשם", כפי שגילה זה אשר "הציץ ומת". כאמור, העלאת הדמות ופרישת הסיפור מחייבות הן העמדת סכמה סינכרונית כוללת, הן יצירת מעין ביוגרפיה שירית מתמשכת ומתפתחת (שאינן לזהותה עם ביוגרפיה כפשוטה). בפרק פתיחה זה לא נוכל לצאת ידי חובת זו או זו. נסתפק בהעלאת הקווים הכלליים של ה"דרמה" התקשורתית המתחוללת בשירת ביאליק (עדיין מבלי שנציע לה הסברים), או אף ננסה לעקוב אחר מהלכיה הסיבתיים, להציג את משכריה, להראותה ברגע ה"היוודעות" שלה ולתהות על פרקי ה"מירוק" וההתרה הבאים בעקבותיהם.

אכן, דרמה תקשורתית סוערת ולא כמלוא הנימה פחות מכך; דרמה, שמקורה מחד גיסא באמונה כמעט ללא סייג באפקטיביות התקשורתית ובעוצמה ההבעתית של הלשון בכללה ושל לשון השירה האותנטית בפרט, ומאידך גיסא, ספקות קשים ונוקבים – הן ברובד העקרוני-האוניברסלי, הן ברובד האישי של המשורר כיחיד – ביחס לאותן אפקטיביות ועוצמה. דומה כי לא ניתן למצוא בשירה העברית ניגוד כה חריף, במסגרת יצירת משורר אחד, בין אמונה לכפירה ביכולתו של השיר לתפקד כאמצעי תקשורת אמין ויציב בין מקור כלשהו של "אמת" (יהיה אשר יהיה: האל, הטבע, נשמת המשורר, הביוגרפיה שלו וכו') לבין הנמען התוך-שירי, זה המעוצב בגוף הטקסט, וההיסטורי החוץ-שירי שלו. אפילו משורר שהקצין עמדות בעניין זה כאורי צבי גרינברג, שגם הוא נע בין קוטב החיוב לקוטב הספק, אם לא השלילה, ביחס ליכולתו של השיר למלא את ייעודו, לא הגיע מעולם לאותה היפרבוליות בהצגת שתי העמדות המנוגדות, שאליה הגיע ביאליק. הן גרינברג, גם כשנקט טון נבואי, הסתייג ואמר: "אם אין במלי אריות השאגה והזעם של נביאי ציון הקדומים, / אבל ירשה מן האש ומן הזעם הזה ששאג בעברית – יש ודאי בדמי!"⁸ לעומת זאת, כשהביע ספקות קודרים ביכולת הפעולה של השיר על "עמיי-ים",⁹ אשר בקום מקרבו חוזה ונביא "אדיר קול" יאבד קולות בהמולה "כקול האדם על הים הפתוח", הציג תמיד מציאות מייאשת זו של נתק תקשורתי כמצב זמני; כשִׁפְּשֶׁת, שההיסטוריה הלאומית עצמה תתקן אותה "כד מטיא שעתא". ביאליק, כפי שנראה, לא נזקק לא לסיוג הממעייט מהחיוב ולא לזה המרכז את השלילה. משום כך דרמת התקשורת בשירת ביאליק קיצונית וחריפה הרבה יותר מזו שבשירת אורי צבי גרינברג, אף כי גם בזו האחרונה לעתים היא הגיעה לגרנדיוזיות אופראית בממדיה.

את שירת ביאליק בכללותה ניתן לתאר, במסגרת דיונונו, כחזית תקשורתית; חזית, שהמשורר מציב משני עברי קו המגע החוצה אותה לאורכה ארטילריה כבדה ביותר, כלי מבע עתירי עוצמה המשלחים בליסטראות זה בזה. המרחקים בין מערך מבע אחד לניגודו קצרים לעתים עד מאוד. רבות מן ההתנגחויות נערכות בין שירים, שנכתבו ברווחי זמן קצרים של שנים ספורות או אף חודשים אחדים. צומתי המאבק פזורים לכל אורך התוואי המורכב של "מפת" התקשורת בשירת המשורר. תוואי זה אפשר לסמנו סכמטית בשתי מערכות המונחות זו על גבי זו, מערכת רוחבית ומערכת אנכית. הראשונה מתארגנת

ככמה צירים, שהעיקריים שבהם הגם ציר הקליטה (יכולת ה"שמיעה" של המשורר או שלוחיו הדוברים בשיר; יכולתם לקלוט את שאומרים להם האל, הטבע או גם אנשים אחרים), וציר ההקלטה או השידור (יכולתם של המשורר ושלוחיו בשיר "להגיע" אל היחיד או הציבור או גם אל האל והטבע, שאליהם הם מכוונים את הדיבור השירי, להודיע להם עוצמת אותותיהם).

בין נקודות הגובה לנקודות הנומך של שני הצירים משתרעים מנעדים, אשר בקצותיהם העליונים מאשר המשורר "שמיעה" אבסולוטית של דבר האל או הטבע ויכולת מסירה אבסולוטית, או כמעט אבסולוטית, של הדבר, שיש בפיו לאומרו, בשלמותו וללא עיוות לנמעניו; ואילו בקצותיהם התחתונים מדרוה המשורר על איבוד מוחלט של יכולתו לקלוט את דברי האל או הטבע וכן של היכולת למסור את דבריו כתיקונם לנמען או לנמענים. בקצוות מופיעות אפשרויות ביניים רבות של שמיעה למחצה ושל מסירה למחצה. לשני הצירים העיקריים האלה נלווים גם שני צירי רוחב משניים: ציר התרגום וציר הבקרה. לראשון שבהם ניתן לקרוא גם ציר השנאי – על פי המכשיר החשמלי המשנה מתח של זרם חילופין ומוסותו לפי הצורך. בתנועה לאורך הציר הזה תלויה יכולתם של המשורר או דובריו "לתרגם" או לווסת את האמת המובעת בשיר כשהמחשתי המבצעית עוברת מתדר לתדר או מלשון ללשון, כגון מ"לשון המראות" התמונית הטהורה ללשון המופשטת של המושגים הבינריים. המנעד המשתרע לאורך הציר מכיל אפשרויות שונות, למן אישור האפשרות של תרגום מושלם של דבר האל או הטבע בידי המשורר המתווך, המכיר את המדבר "בכל צפוניו", חש את נשמתו, מבין את הרהוריו, ומסוגל למצוא בשביל המסר שלו לברוש מילולי נגיש ואפקטיבי, ועד לקביעה כי התרגום אינו אפשרי כלל, אם משום ששפת המקור "נשכחה" מלב המשורר המתווך, ואם משום שלדברי האל או הטבע אין ולא היה מעולם פשר אינהרנטי. ציר הבקרה הוא הציר שלאורכו נע אותו חלק במערך התקשורת, שתפקידו הוא לזהות טעות שנפלה בעת העברתו של ה"מסר" השירי לאורך כל הצירים האחרים, לתקנה בעוד מועד ולגרום לכך שבסופו של דבר יועבר אל המשורר או אל נמענו מסר נכון ומלא. שירת ביאליק ממקמת לאורך הציר הזה אפשרויות שונות של תיקון מעוות תקשורתי, למן האפשרות של תיקון שהצליח במלואו ועד להיווכחות כי המעוות לא יוכל לתקון.

כאמור, לאורך כל הצירים הללו מפתחת שירת ביאליק אפשרויות של מקסימום ומינימום וכן אפשרויות ביניים אחדות. נטייתה ה"טבעית" היא לנוע לעבר הקצוות, ולייצר מבני משמעות בינריים-היפוכיים, שבתוכם מתנהלים

קרבות בין הן ולא עזים ומושחזים, "ריב שְׁפִינִים חריפים / המתנצחים זה בזה", כלשון המשורר ב"משירי החורף". מידת החריפות או הכובד של הקרבות הללו תלויה ב"גובה" נקודת החיתוך של צירי הרחב בצירי האורך. הללו האחרונים שלושה הם: ציר העוצמה, ציר ההתמדה וציר הידיעה. התנועה לאורכו של הציר הראשון כרוכה בהגברת עוצמת המבע בכל האמצעים הסגנוניים והרטוריים העומדים לרשות המשורר או בהחלשתה – המכוונת או הבלתי־מכוונת. כמובן, החלשה זו כשלעצמה, כשהיא מכוונת ומבוקרת, יכולה ליצור עוצמת מבע שאינה נופלת מזו של ההגברה, בייחוד כשזו האחרונה אינה מצויה תחת בקרה הדוקה. מכל מקום, בתנועה זו בעיקר מותנית יכולתו של המשורר "לחדור", "להגיע", "לנקוב את לבו" של הנמען או להציתו באש, לפי הביטויים המטפוריים הרווחים בשירת ביאליק, וכמובן לא רק בה. את הציר הזה אפשר לתאר כאילו היה מתוח לכל אורך המנעד שבין נקודת העוצמה המְבַעֵת המְרִבֵּית ונקודת היעדר המבע (שתיקה). התנועה לאורכו של הציר השני כרוכה במידת האמונה בהתמד הרושם של הדיבור השירי לאחר שכבר "חדר" ו"הגיע" במידה זו או אחרת.

עתה נשאלת השאלה, אם הרושם שהוא משאיר אחריו הוא עמוק ויציב או שטחי ומחיק; אם השיר "נכתב על קרח", לפי הביטוי המקובל, או נחקק באבן. מובן שהתשובה על שאלה זו אינה תלויה רק בעוצמת ההקלטה של הדיבור השירי, אלא גם בחומר שלתוכו הוקלטה. פטישו של המשורר (מטפורה רווחת נוספת המגלמת את עוצמת הדיבור השירי) יכול להיות גדול וכבד, והזרוע המניפה אותו – זרועו השרירית של נַפֵּחַ, אבל הוא עלול להכות בחומר נפסד, ומשום כך יש לשוברו למכיתות (כגון בשיר "דבר"); או שהוא אינו מוצא סדן מוצק דיו להלום בו, או שהקרדום, תחת שיחטוב בעץ הקשה, ננעץ ברוך המתמוסס של "עץ ריקבון" (בשיר "חווה, לך ברח"); האש שהצית דבר המשורר עלולה להתלקח בעוז אבל לזמן קצר, שכן החומר שבו אחזה האש היה חציר או קש יבשים, שבערו "ברעש" ובמהירות והותירו אחריהם רק אפר. עניין הידיעה, שכבר נדון קודם לכן, ובצדו גם עניין האמתיות או השקריות בתקשורת, שאף הוא הוזכר, שייכים בעיקרם, כאמור, למסכת רחבה של ודאות או ספקנות אפיסטמולוגית בשירת ביאליק, בתהייה על הדיבור האנושי וכן על "דיבורו" של הטבע אם יכולים הם להיות כנים, או שמא ההטעיה, הנעשית לשם תועלת עצמית או המופעלת כמנגנון הגנה, הנה חלק בלתי־נפרד מהם. תחומה של מסכת מורכבת זו משתרע הרחק מעבר למה שכינינו כאן "דרמה תקשורתית"; עם זאת, ברורה חשיבותם הן של עניין הידיעה, מקורה הסמכותי

פחות או יותר, התבססותה על שיקול הגיוני או אנגוגי-מיסטי וכו', הן של עניין האמתיות או ההטעיה, על כל גוני הביניים שביניהן, גם במסגרתה של אותה דרמה. בה תלויה מידת האמינות של המסר, שהמשורר קולט ומקליט או נכשל הן בקליטתו הן בהקלטתו. אמנם, השפעת הביטחון האפיסטמולוגי על עוצמות התקשורת של שירת ביאליק אינה פשוטה וחד-משמעית. אף כי בדרך כלל מגביר הביטחון את העוצמות, ולהפך, לא אחת גדלה העוצמה דווקא מכוח הספקנות האפיסטמולוגית ("נפל דבר בינינו ואין יודע מה נפל", "דבר"). גם כאן, כמו בעניין ההגברה וההנמכה של ה"ווליום" הסגנוני-הרטורי, יכולה דווקא ההנמכה להגביר עוצמה, ובמקרים מסוימים הביטחון האפיסטמולוגי דווקא הוא המחליש את כוח האמירה, כגון כשהדובר המייצג את המשורר יודע דבר לאשורו אבל הנמען שלו אין "את נפשו לדעת" אותו, או שהדובר חושד בו שהוא "זר-לא-יבין-זאת". אטימות או אדישות כאלו – משוערות או אמתיות – מצד הנמענים עלולה להביא להגברת קולו של הדובר השירי עד כדי צעקה נלהבת ונרגזת, שככול שעוצמתה גוברת, כך פוחת כוח השכנוע שלה (ראו השיר "אם יש את נפשך לדעת").

ד

תואי זה שהצגנו הנו, ללא ספק, פשטני וסכמטי עד מאוד, וטעון הרחבה ועידון כאחד. מכל מקום, יש בו כדי לסייע בבחינה ראשונית של העמדות של ביאליק בקונפליקט התקשורת המתחולל בשירתו. אולם בחינה כזו כשלעצמה אינה יכולה לספר את סיפור הקונפליקט בשלמותו. היא מציגה את הקונפליקט בהארה סטטית, מאירה אותו כאילו היה מסכת עמדות הניצבות דרך קבע אלו לעומת אלו. אולם הקונפליקט יוצר כאמור דרמה, ובמקרה שלפנינו אפילו "מלודרמה", שכן זוהי דרמה הכרוכה ללא ספק ב"מלוס", בריגושיות מוזיקלית; ואין דרמה ללא עלילה, ללא סיפור מעשה רצוף דינמיקה של פעולה המונעת על ידי רגשות. תפקידנו יהיה אפוא לחשוף מתחת לקואורדינטות הסטטיות של העמדות המנוגדות של ביאליק בעניין אפשרויותיה של התקשורת השירית, זרימה נרטיבית ודרמטית גלויה וסמויה, שיש בה כדי להאיר ולהסביר עמדות אלו על ידי סיפור התהוותן והתנגשותן אלו באלו. במילים אחרות: עלינו לחפש מתחת ל"חזית" התקשורתית הדרו-אגפית, העוברת לאורך שירת ביאליק, את הסיפור ה"אטיולוגי" של מצב

המלחמה המתמדת, המוצא את ביטויו האסטרטגי בחזית זו. וכשנבדוק בדבר, נמצא ששירת ביאליק מספרת לנו לא סיפור אחד אלא שני סיפורים אטיולוגיים כאלה, המזינים כשני "מקורות" או תעודות מוצא (על פי דוגמת ה"מקורות" המקראיים) – נכנה אותם מקור מ' (מלאות) ומקור ר' (ריקות) – טקסטים שונים של המשורר, ופעמים הם משתזרים בתוך טקסט אחד ויוצרים בו מורכבות עד כדי סתירות פנימיות, כאשר שני הסיפורים שונים מאוד זה מזה, ואולי גם מנוגדים זה לזה.

שני הסיפורים הם אוטוביוגרפיים, שכן שירת ביאליק בכללותה עומדת במוצהר על המסד האוטוביוגרפי שממנו "נחל" המשורר, כדבריו, את שירו. שניהם סיפורים אוטוביוגרפיים-פואטיים, דהיינו סיפורים, שבהם מסבירה האוטוביוגרפיה את השירה, את מקורותיה ואת רכיביה. כפי שהראתה יהודית בר-אל, ביאליק הוא שהכניס לשירה העברית את התת-ז'אנר הפואמתי, הרווח ברומנטיקה האירופית, של השיר האוטוביוגרפי המאיר את מקורות שליחותו ואת אופני יצירתו של המשורר.¹⁰ אולם הסיפורים מספרים לנו את סיפורן של אוטוביוגרפיות פואטיות שונות, הניצבות זו מול זו בעמדת היפוך דיאמטרית. שניהם מופרים היטב לקוראיה של שירת ביאליק, ואין אנו צריכים אלא להציגם במושגיה של דרמת תקשורת. מושגים אלה אף יחריפו את הבלטת ההפניות למרות סיומם הטרגי המשותף.

ההבדל המכריע בין שני הסיפורים מתגלה בעיקר בנקודות המוצא שלהם, המשפיעות על מהלכם לכל אורכם. לפי סיפור אחד – הסיפור ממקור מ' – "חיי" המשורר או חיי ההכרה שלו החלו במצב תקשורתי מלא, אבסולוטי. הוא נולד "לידה פסיכולוגית" אל תוך תקשורת אידיאלית עם ה"עולם", הן כמי שהאל והטבע "דיברו" אליו, הן כמי שהיה מסוגל להיענות להם. הוא היה שרוי בילדותו ב"איזה ארץ רבת פלאות", "איזה גן-עדנים", שקסמם התגלה בעיקר בצורת היעדר מוחלט של מחיצות והפרעות תקשורת. שם ניתן היה לדבר לא רק עם הצפיריים וגמדי הלילה, אלא גם עם האבנים, הדשאים, הרוחות והדממה עצמה. העולם היה שפה. מראותיו אורגנו בצורת ניגודים בינריים ויצרו מערכות כמו-סוֹסְרִיאֲנִיּוֹת של דקדוק ותחביר. עדיין לא היתה קיימת שום הבדלה בין הוויה לתקשורת. לחיות פירושו היה לדבר ולהידבר – בקול, ברמז, בקריצה, בתמונה וגם בשתיקה. עידן זה נפסק לפתע על ידי איזו קטסטרופה, המתוארת בשירים שונים כמין התפכחות אסונית לעולם בוגר של "משואות תְּיִי רִיק וְתַפֵּל" ("רוזי לילה"); שקיעה נוראה של הילדות אל קבר אפל, הדומה לשקיעת השמש בין עֵבִי אש ועֵבִי דם; הרס האמון ב"אילי

הנעורים".

עם הקטסטרופה באה הפסקת התקשורת. העולם איבד את מעמדו כשפה או נהפך לשפה שנשכחה ושוב אי אפשר לשחזר את דקדוקה ואת אוצר מילותיה. הקשר בין הוויה לתקשורת נותק, ושבריו, "כחרויו פנינים שחורות, נתק חוטם" ("לפני ארון הספרים"), "התאלמנו" ממשמעות. ההוויה נעשתה באורח עקרוני לנטולת תקשורת, לסגורה ומקופלת בתוך עצמה כבמין שבלול סוליפיסטי. הלשון אמנם לא נעלמה, אבל היא נעשתה ללשון הפרוזה, כפי שהיא מתוארת ב"גילוי וכיסוי בלשון"; היינו, כשפה שאינה מתארת את המציאות הקיומית הכאוטית, אלא מטייחת ומסתירה אותה. לא ה"אני" אף לא היקום יכלו למצוא בה ביטוי הולם. תיקונה החלקי התאפשר אך ורק על ידי השירה, המנסה לשבור את חיץ השפה ולקשר מחדש "אני" הוויית־מהותי עם "עולם" ראשוני. שליחותו של המשורר הבוגר, לפי זה, היתה שליחות הרה־קפיטולציה, השחזור, ולו גם החלקי, של שפה אבודה, וה"סיפור" שבו אנו מדברים הוא בעיקרו סיפור מסעותיו של המשורר בניסיונו להחזיר את העולם למצבו הדקדוקי־התחבירי הקמאי. מסע זה נתקל בקשיים שלא ישוערו – ביניהם, במקום מרכזי למדי, הקשיים שמעמידה שפת השירה עצמה בנטייתה להתקשח עד מהרה בנוסחאות מקובעות – דבר המצריך את ניתוצה בכל פעם מחדש.

היו במסע שעות מזהירות של אמונה ביכולתו של המשורר להשיג את מבוקשו, להרוס את מחיצות השפה הדקדוקיבית, להפוך את "שֵׁר של לילה" מפרסוניפיקציה ריקה מתוכן של "מַחֲשָׁכִים, שְׁחֹר, דוּמְיָה, צֶל וְגוֹמֵר" ליצור מיתי אותנטי, לאל לילי, שהמשורר מכירו "בכל צפונותיו", חש את נשמתו, מבין את הרהוריו ונהיה לנביאו ומשמיע דברו ("רזי לילה"); אולם על אף ההצלחות המזהירות שבדרך (הגדולה שבהן – גילוי "שפת המראות", "שפת האלים החרישית", אשר באמצעותה "יתודע אֵל לבחירי רוחו", "הבִּרְכָה"), עתיד היה המסע להסתיים בכישלון. המשורר דימה לעצמו לפרק זמן, שהוא שב ומצא דרך של דיבור הן עם "שֵׁר של לילה" או "שֵׁר היער אַרְךָ הַשְּׁרָעָפוֹת", הן בשמם, ושניתן לו ליצור בשביל עמו מחדש, באמנותו, את השפה המיתית שאבדה, ואשר רק באמצעותה יוכלו המשורר כיחיד והעם כקולקטיב "לדבר" מחדש עם ה"עולם" ולשמוע (במובן הכולל גם הבנה לשונית) את קולותיו.

אולם בסופו של דבר היה על המשורר להודות בכך, שהניסיון לא הסתיים בהצלחה והפשר הלשוני של גופי העולם לא נוצר מחדש. השמים חדלו להשליך לעברו "פתקים" של משמעות; הכוכבים החשו, ושוב לא היה לעפעף

זהבם "דבר ורמז קל להגיד לי וללכבי" ("לפני ארון הספרים"); "ציץ הבר ושיכולת השדה" נזוּרו אחר ולא עוד יעניקו למשורר ברכתם ("אחד אחד ובאין רואה"). לכל היותר יכול הוא לקוות עוד להזדהרות רגעית, לתחיית פתע מבהיקה של מצב המובנות הטוטלית; הזדהרות והבהקה, שתפקודנה אותו ברגע שבו ייפלו מעל עיניו חרסי הלשון של התקשורת היומיומית המשמימה, כלומר ברגע שלפני מותו, עת לבבו יימלא "המון" (במובן: הַמִּיה), אך התרועה שבנפשו תהיה כבר "נאלמה". וכך ה"רגע הנאדר", אשר יהיה "כניד עפעף הנצח", יחזיר אותו לא למצב קמאי של תקשורת מלאה, אלא למצב קדום עוד יותר של טַרְנֶס־לשוניות, מצב של לפני היות השפה ולאחרי היותה; כלומר, מצב של טרם חיים הַפְּרָתִיִּים ושל מוצאי החיים הללו.

ה

לעומת סיפור זה, המבוסס על מודל מחשבה רומנטי מופר, מספרת שירת ביאליק גם סיפור אוטוביוגרפי-פואטי הפוך – הסיפור ממקור ר'. אף הוא ראשיתו בנקודה קדומה מאוד ב"חיי" הנפש של המשורר – נקודה קודמת בעצם ללידתו הפסיכולוגית ואולי גם ללידתו הביולוגית. זוהי הנקודה, שבה יִצְרו האל (האב) בבטן אמו "מסכך, חֶלְכָה", נודד חסר כול, שאיבד גם את אמנותו ב"תכלית" הנרודים והמסכנות, ואין לפניו אלא "עבודה זרה וגלות קשה" של קיום מושפל ונעדר כל טעם, "חיים בלי תוחלת, חיי רַקב נִמְקִים, / צוללים קְעוּפֶרֶת, טובעים בַּמַּחֲשָׁפִים" ("כוכב נידח"). אחר שהמשורר נוצר כך בבטן אמו, הוא נולד אל תוך הרפש העולמי ("מִרְחֵם אל אשפה פְּסוּחָה הוטלתי"). כאן חלצה לו האם העוֹטְיָה את "השָׁד הרע", הצמוק, הבלתי-מזין, שחֶלְבּוֹ הדל והמועט נהפך בעורקיו לרעל של צפעוני, שאינו מניח לו לחיות אך גם אינו נותן לו למות ("הרהורי לילה"). אחר כך הטיפה האם העלובה, שהקריבה את חֶלְבָּהּ ודמה במהומת השוק הנוראה, את דמעותיה המרות – הנוול היחיד שנותר בה: בלתי-מזין, בלתי-ממתיק – אל תוך בצק לחם יומו, ובצורה כזאת מילאה את כל חייו באנחה, בכאב, בקינים והגה והי.

המשורר נולד פסיכולוגית וחברתית למציאות שכמעט אין בה דיבור. חייו נפתחו בתקשורת ברמת אפס או שווה אפס; כדבריו: "לְשׁוֹנֵי מִמְּכָאוֹב נֶעְפֵּר אֶל חֶפְי רַבָּהּ". בעולם של "עֶקֶת דְּחָקוֹת" שולט "דְּמֵי דְלוֹת מְנוּלָה". שבע נפשות רעבות אינן משמיעות קול; רק נושאות "עין שואלת" לעבר "זוֹיּוֹת שׁוֹמְמוֹת"

שאינן משיבות להן דבר. המציאות היא זו של "חֲלָלוּ הַמִּדְבָּא כְּמוֹ הַזֶּה וְדוֹמָם / וְחוֹלֵם חֲלוֹם עָגוּם בְּכַנְף שְׁקוּץ שׁוּמִים". לכל היותר יכולה להתקשר בה תקשורת נכובה, משמימה, מעוקרת מכל תוכן, דומה לשירת הצרצר, שאינה זועפת, אינה מנחמת, אינה בוכה ו"גם קב לא ידעה", אלא "שׁוּמְמָה הִיָּתָה; / שׁוּמְמָה כְּמוֹת, כְּהֵבֵל חַי תְּפִלָּה" ("שירתתי"). אנשים כמעט אינם משתמשים כאן בשפה. המגע שביניהם הוא בעיקר מגע עין – והעיניים "בארות-יגון", הביטוי שהן מבטאות ופולטות – רסיסי דמעה רותחים, שאין צורך לפרש את משמעותם הברורה מאליה. אפילו הבכי נעשה כאן ללא קול, אלא אך ורק ברטיטה ובזעזוע כתפיים, ב"מחנק בכי" ("אמי, זכרונה לברכה"). ה"שכינה השחורה" הרוצה לבכות כאן "אֵינָה יְכוּלָה, חֲפֵצָה לָנֶהֱם – וְשׁוֹתֶקֶת, / וְדוֹמָם תִּמְק בְּאֶבְלָה וּבְחֻשָּׁאֵי הַיָּא נַחֲנֶקֶת" ("בעיר ההרגה"). בעולם כזה אין כלל מקום לשירה; או שהשירה המתקשת להזדמזם כמוה כשירת הצרצר; פזמון קבוע, שיר תמיד יחיד ובונוסח ידוע של עוזר חזן בור שנפסל מתפקודו, איזה מלל משומם הנמשך והולך ימים קדמוניים (שבהם אולי היה לו פשר), מלווה ביבבות חלשות ש"נוֹשְׁנוּ מִפְּכֵי אֶלְפֵי שָׁנִים" וכבר "סָר כְּחֵן מִמּוֹגֵג אֶת לְבוֹת אֲבָנִים" ("הרהורי לילה").

מנקודת מוצא של קטסטרופה כזאת כמעט אין דרך אפשרית אלא במסלול עלייה והתעצמות. חולשה תקשורתית גדולה מזו שעמה יצא המשורר לדרך, כלל לא תיתכן, וכל מהלך בדרך אינו יכול להביא אלא להגברת התקשורת. אמנם, בראשית דרכו המשורר עודנו נתון בעולם שאינו מתקשר. הוא פונה אל הארמה ואל השמים בשאלות: "הַגִּידִי לִי, אִמִּי-אֲדַמָּה, רְחִבָּה, מְלֵאָה וְגִדּוּלָה – / מִדּוּעַ לֹא-תַחֲלִצִי שִׁדָּךְ גַּם-לִי נִפְשׁ דְּלָה שׁוֹקֵקָה?" ("בשרדה"). או גם: "הֲיֵהִי קֶץ לַחֲשֵׁךְ? אִם סוֹף לְמִהְפָּכָה? / הֲיֵשֶׁךְ הַסֶּעַר וַיִּפְזְרוּ הָעֵבִים / וַיִּגְגֵּה הַסֶּהַר וַיִּגְגֵּהוּ כּוֹכְבֵים?" ("הרהורי לילה"). אבל הארץ והשמים כאחד אינם משיבים דבר. המשורר נתון במצב של "אין חזון, אין קשב" – מצב אנטי-נבואי של היעדר מראה התגלותי או קול מגבוה. באחד משיריו המוקדמים שנותרו בעיובון הוא מקרין את עצמו בדמות "מחפש", אדם הפונה אל גלי הים הזועף בשאלה "מה תהמו האיתנים! הֲתַעֲנוּ אִם תִּשְׂאֲלוּ?... וְהַמְחַפֵּשׁ נִיחֻמִּים בְּמִי הַפֶּלֶג הַבְּהִיר הַמְּבַעֲבַעִים וְכֵאלִלוּ אֹמְרִים דְּבַר בּוֹחֵלֵם עַל פְּנֵי חֲצִי הַקְּרַקְעִית: "וּמָה תִּשְׁכַּשְׁכוּ מִיִּם זָכִים! הֲתִבְכוּ אִם תִּשְׁחַקוּ?... " אבל לא גלי הים ולא רצי הפלג משיבים על השאלות, שהן "שאלות הבל – כמובן" (כפי שאמר המשורר בשיר אחר, "רזי לילה") במצב של היעדר תקשורת בין ה"אני" ליקום. מה שיכול לסייע לו ביציאה מן הנתק התקשורתי הוא העובדה, שסבל היחיד שלו הוא גם סבלם של הרבים, סבל של

עם שלום. אמנם, ביאליק יגלה כי קיימים הבדלים עמוקים בין "יגון היחיד" לצער האומה, אבל המכנה המשותף מאפשר סוג מסוים של הידברות, שהיא בתחילה הידברות שבין המשורר (כאדם יחיד) לבין עצמו (כנציג האלגורי של העם) בתיווך ה"אני" בתפקידו כמשורר. במשך הזמן יעלה בידו של ביאליק לפתח דיאלוג אותנטי, אם גם מתוח, בינו לבין ציבור נמענים לאומי.

המשורר החורג מעולם של שתיקה ובכי נעכר לעולם של דיבור שירי — נעשה אפוא למשורר הלאומי. הוא נפגש עם ההווה הלאומית בשתי דרכים: דרך ההשתקעות בטקסטים הסקנליים העתיקים ודרך היציאה ל"רחוב היהודים" ברוחה של השירה הציבורית מן הסוג ששר מורו ומדריכו, המשורר י"ל גורדון. ההשתקעות בטקסטים — שירת המקרא מזה, והמסורת התלמודית והמדרשית מזה — מעמידה לפניו את האופציה הרשמית של השירה. בת השיר, המוזה "במשי אברותיה", פוקדת אותו, מִזָּה טל על לבו החרוך, מנסה לעורר אותו לשיר על נועם הטבע והאהבה. אבל המשורר עדיין אינו מסוגל להיענות לה. הוא נרתע מפניה במעין פניקה סקסואלית של עלם בלתי-בשל החרד מפני פיתוייה של אישה. השמעת הקול השירי אפשרית לגביו בשלב זה כמעט רק ביחס לקולקטיב הסובל. בתמונה החותמת את השיר המוקדם המרכזי "הרהורי לילה" הוא משלח את המוזה שלו כמין רחל אִמְנוּ בוכייה, שתתייצב על "דרך גולים", בין חורבות המקדש וקברות האבות, ותאסוף מהם את דמעותיהם: "אִישׁ אִישׁ לְפִי אֵידוֹ יִתְנַבֵּב אֶל נֶאֱדִי". רק כשתיצוק המוזה את הדמעות האלה "בעוֹדֵן בְּחֶמֶן" אל כינורו של המשורר, יוכל הכינור להשמיע קול. במילים אחרות: רק כאשר יבטא הכינור (היכולת השירית של המשורר) את כאב הרבים, תינתן בו מנגינה, או תתאפשר לו עוררות הרגש, שבלעדיה לא תהיה קינתו אלא המשך של אותו בכי עתיק, "בְּכִי כּוֹס בֵּין חֲרָבוֹת", אשר כבר "לֹא יָגָה אֲנָשִׁים, לֹא יִשְׁבֵּר הַלְּבָבוֹת" ("הרהורי לילה"). אבל לאמתו של דבר, גם יצירת הקשר בין סבל היחיד לסבל הרבים אינו אקט אותנטי של תקשורת.

זוהי רק הכפלת ראי של ישות שוממה אחת על ידי בבואות שוממות כמותה. כדי שיווצר שיח משמעוטי בין היחיד לרבים, דרוש גורם נוסף, שיש בו משום תקווה לרבים ואולי גם ליחיד. התקשורת בשירתו המוקדמת של ביאליק אינה אפשרית ללא האידיאל הציוני. הוא זה שהופך את המצב הלאומי המשותק לשפה מדברת, אם גם אין יודעים עדיין את התוכן המדויק של מילותיה ("עוד טָרַם אֲבִינָה מֵהֵיָהוּ חֲלוֹמוֹתַי", "איגרת קטנה"), אבל לאורה, בין שהוא אורו של "כוכב נידח" ובין שהוא "יִרְחִי וְשִׁמְשֵׁי הַיּוֹצְקִים בִּי אוֹר", כבר יכול המשורר לדבר דיבור ישיר של גוף שני נוכח (אמנם באמצעות "איגרת קטנה" ולא

כשיחה פנים אל פנים) עם "אחיו" היושב בציון, בין "שדות פֶר, נַחֲלַת אָבוֹת, וּמִרְחֵב וְדָרוֹר". בעוד האס־האדמה של השרה המבורך בקמה אינה עונה על שאלותיו וכמוה אף השיבולים, שאינן מוכנות לגלות למשורר לאן הן נסות נחפזות בהכות בהן הרוח, נדמה לו שהוא יכול בכל זאת לשמוע את דברם של "אחי הָרְחוֹקִים, הָעוֹבְדִים בֵּית אָמִי, / שְׂאוּלֵי בְרִנֵּעַ הַזֶּה יִשְׂאוּ קוֹלָם מֵרֹאשׁ הָרַ וְגִבְעָה / וְעֵנוּ גַם הֵם אֶת בְּרַכְתִּי, הַשְּׁלִיחָה אֲלֵיהֶם מֵעַמִּי" ("בשדה"); ואפשרות זאת מביאה גם למעין השלמה עם שתיקת הטבע שמסכיב.

המשורר מסתגל בהדרגה לתפקידו כמי שבידו הופקדה "שירת ישראל". בתחילה הוא עדיין מדבר בשני קולות או בקול מרוסק של נער מתבגר, שחציו צווחה וחציו נהימה. עדיין לא ברור לו אם כמשורר ישראל הוא רק תולעת מתחפרת בחור העפר של המסורת התלמודית־המדרשית, בדימוי אחר: "זֶרַע גֵּד אֲשֶׁר נִפְלַל אֶל־רֶפֶשׁ וְעֵבֶשׁ / פִּקְעָה שֶׁשְׁלֶפָה וַיִּבְשָׁה בְּמִרְתָּף" ("שירת ישראל"), גרעין או פרודה שנזרעו אל חלקה צחיחה ומקוללה והם מתעפשים בתוכה — לעומת משורר הגויים, השר את שירת "הַגְּבוּר הַחַי עַל חֲרָבָהּ", מריע תרועות מלחמה ואהבה — או שהוא ממשיכו של נעים הזמירות, מי שנולד "לשיר שיר ה' בתבל", להשמיע "בדממה" "קולות אלוהים מתפוצצים" ולגבור על "הכפירים בתלתי הזהב" היוונים־הניטישיאניים ועל משורריהם המגלים את כוחם במכות אגרוף, בתירוש ובזנונים ("על סף בית המדרש"). בהמשך, מכל מקום, מתייצב קולו, משתחרר במידה מסוימת הן מבכיינות הנעורים הן מההכרזות הבומבסטיות, שגם בהן עומד טעם ילדות, ופותח, כאמור, בדיאלוג המתרחש בחלל הנרחב של המציאות הלאומית בהווה ובעבר. ודיאלוג זה מגיע לשיאו בשיריו של ביאליק הקרויים נבואיים. שירי תוכחה אלה, המביאים את האמירה הציבורית של ביאליק למלוא עוצמתה, הם לכאורה גם הממצים, בהפלגה רבה, את אמונו של המשורר בכוחה של התקשורת השירית. השירה הנבואית כאילו מסוגלת לגבור על כל מעצור, בין שמעצור זה מקורו במשורר, אשר כמו כמה מנביאי המקרא יוצא לשליחותו בעל כורחו או שלא בכוונה תחילה (כך בשיר "לא זכיתי באור מן ההפקר"), ובין שהוא נובע מן האטימות של הנמענים. ביאליק מגיע בעניין זה להפלגה כמעט חסרת תקדים. השוואת המשורר לנביא לא נולדה, כידוע, בשירת ביאליק. היא נעוצה במקורות עתיקים ומופיעה בכלל השירה הרומנטית המערבית. המשורר הרומנטי פרסי ביש שלי אף פיתח "תיאוריה" (בחיבורו: "סנגוריה על השירה"), שלפיה המשורר המודרני הוא ממשיכו הישיר של הנביא הקדמוני, ולפיכך הוא הנו ה"מחוקק" של האנושות המודרנית, מורה דרכה ומתווה יעדיה. ואולם ספק

הוא אם נמצא בכל רחבי השירה הרומנטית והמשכיה השונים טענה לעוצמת הדיבור השיירי-הנבואי, להדהודו התקשורתי, לכוח חדירתו והתגברותו על כל רעשי הרקע, שהיא חריפה ומחודדת כזו שנמצא בשירי ביאליק, כגון השיר היידי "כ'בין ניט אויף אייער רוף געגאנגען", שכבר הזכרנוהו. למשל, שירו הנבואי היידי האחר של המשורר, "דאָס לעצטע וואָרט" (הדבר האחרון, המילה האחרונה), שהיה שירו הנבואי המוצהר הראשון (הוא נפתח בקביעה: "נשלחתי אליכם מעם האלוהים", שדוגמתה איננו מוצאים בשירים כמו־נבואיים קדומים לו, כגון "אכן, חציר העם"), הושפע במידה מסוימת משירו הידוע של פושקין "הנביא" (שתורגם לעברית כמה פעמים; בין השאר על ידי דוד פרישמן).¹¹ הנקודה שבה קרובים שני השירים זה לזה ביותר, היא הנקודה שבה מתארים השירים באמצעים פיגורטיביים שונים אך מקבילים את חימושו של הנביא, בעת הקדשתו, בעוצמת הדיבור שיהיה בה כדי לאפשר את מילוי שליחותו. בשירו של פושקין (כשלעצמו עיבוד חזון ההקדשה של ישעיה, פרק ו), המלאך המקדש את הנביא לייעודו עוקר מפיו את לשונו האנושית ה"טמאה", "שמרמה ותככים היא תמיד מצמדת" (על פי דברי ישעיה: "אִישׁ טָמֵא שִׁפְתָּיִם אֲנִכִּי וּבִתּוֹךְ עִם טָמֵא שִׁפְתָּיִם אֲנִכִּי יוֹשֵׁב"), ובזרועו המואדמת מדם הוא נוטע בין שפתיו העלופות (הנביא תעה ימים רבים במדבר) "לשון נחש ערום מרוטה ומחודדת" (תרגום: דוד פרישמן). אצל ביאליק חוזר מעשה הענקת הלשון התקיפה והחדה:

און גאַט האָט מיר געשענקט אַ צונג, / אַ שאַרפֿן, ווי אַ שאַרפֿן קלונג, / אויב איר זענט שטיין — איז זי אַייזן, / אויב איר זענט אַייזן — איז זי שטאַל... (ואלוהים העניק לי לשון, / חדה כמו להב סכין חד. / אם אתם אבן — היא ברזל; / אם אתם ברזל — היא פלדה...).

בעוד אנו מבחינים בדמיון, אנו שמים לב להבדל המכריע. ביאליק גרע מתיאורו הן את רכיב הכאב במעשה החלפת הלשון (על פי סיפור הגעת הרִצְפָּה הבוערת אל שפתי הנביא כדי לטהרן), הן את המאפייני התבוני של הלשון החדשה, שנחשיוותה מתפרשת כסימן לתבונה ולעורמה (על פי הסיפור על הנחש בגן עדן, שהיה "ערום מכל חֵיטַי הַשָּׁדָה"), ולא כסימן של ארסיות ויכולת הפשה והמתה. בתרגום השיר "הנביא" בידי אברהם שלונסקי מתוארת לשון הנביא כ"לשון נחש של תבונות".¹² לעומת זאת הדגיש ביאליק עד מאוד לא רק את חדותה של הלשון הדומה לסכין מרוטה ולטושה, אלא גם את קשיותה, את

כוחה הברזלי והפלדי, עניין שאינו מופיע כלל בתיאורו של פושקין, והוא מבוסס אולי על תיאורי עוצמתו המתכתית של הנביא ("וְאֵנִי הִנֵּה נֹתְתִיךָ הַיּוֹם לְעִיר מְבָצָר וְלְעַמּוּד בְּרָזָל וְלַחֲמוֹת נְחֹשֶׁת עַל כָּל הָאָרֶץ", ירמיהו א 18). אלא שאצל ביאליק משמשים תיאורים אלה לא רק לציין אומץ לבו של הנביא ויכולתו לעמוד במאבק עם הברתו (ביאליק כותב בעניין זה: "איך בין פון גאָט מיט מוט באַשמידט", אלוהים ריקע ואו חישלן אותי באומץ; המטפורה מציגה את הנביא כגוש מתכת או כמי ששורייץ במעטה מתכת מחושל), אלא גם ובעיקר כדי להפליג בתוקף ובעוצמה של התבטאותו, של דברו המכה בפטיש. הלשון, המטפורה המייצגת ישירות את כוח הביטוי של המשורר, נעשית חזקה ותקיפה יותר, ככול שגובר הקושי שעליו היא צריכה לגבור. לשון הנביא חייבת לחתוך אובייקט קשיח או להינעץ בו, והתיאור מגלם את יכולתה לעשות זאת במעין שנינה עממית המתערבת בשגב ומחברת אותו עם משהו מעין המשחק הרווח – אבן, נייר ומספריים (המספריים חותכים את הנייר; האבן שוברת את המספריים; הנייר עוטף את האבן). לשונו של הנביא מתוארת כאילו היתה יכולה לגבור על כל יריב ומעצור – לא באמצעות התבונה או העורמה, אלא בדרך ההתנגשות הלשונית-הכוחנית, המוצאת את היריב תמיד בעמדה חלשה יותר. הווה אומר: לשון המשורר אדירת כוח היא, ולעולם יכולה היא לא רק "להגיע" אל הנמען שלה אלא גם להכות בו, לחדור אותו, לחתוך את דרכה אל פנימיותו. אם תיאור הלשון הברזלית-הפלדית לא הביע רעיון זה בבהירות מספקת, בא בהמשך השיר תיאור פעולתה של הלשון על שומעיה ומבהיר את הרעיון הבהרת יתר באמצעות מטפורות כוחניות מפורשות:

הָאָב איך אויסגעלאָזט אַ קול – / הָאָט דאָס געטראָפֿן ווי אַ קויל – / און ווי אַ דונער דורכגעלאָפֿן / אין מיטן שיינעם, העלן טאָג / און גלייך אין האַרצן אַיך געטראָפֿן.¹³ (פלטי קול / והוא פגע כמו קליע – / וכמו רעם מתגלגל / באמצע יום נאה, בהיר / פגע ישר בלבבכם).

שוב מתערבת כאן בשגב השנינה העממית. מרובות הבדיחות היידיות המסתמכות על זהות הצליל בין המילים "קול" (ובהגייה האשכנזית: קויל) ו"קויל" (כדור רובה או אקדה, קליע; גם גוש פחם).¹⁴ ביאליק השתמש בהומונים הבידוחי לשם עימותן של שתי תמונות, המסתמכות שתיהן על הפועל געטראָפֿן (לקלוע, להכות בדיוק בנקודה שאליה כיוון המכוון): רובה או אקדה שפלט כדור וזה פגע, אולי שלא בכוונה, לעומת חזיז-קולות מתגלגל

בשמי קיץ ופוגע באדם הבלתי־חושש ומִפְחָמו. התמונה הראשונה — נמוכה יחסית (פליטת כדור); השנייה — גבוהה ופיוטית. שתיהן תומכות זו בזו ומחזקות במשותף את תיאור העוצמה הקטלנית של דבר המשורר.

אכן, שירתו הנבואית של ביאליק מדברת על העוצמה הקטלנית של הדיבור השירי. לשון המשורר הולמת כפטיש או קרדום ("לא־מִצָּא תַחְתּוֹ סֶדֶן פְּטִישִׁי / קָרְדָּמִי בָּא בְּעֵץ רִבְבוֹן", "חוזה, לך ברה"), נושכת כפתן, שגח ממאורתו להכות את קורבנותיו "בְּרֹאשׁ פְּתָנִים אֶכְוֹר" ("בעיר ההרְגָה"), פושטת כשרפה בשדה קוצים ("נֶאֱךָ אֵינְסֵהָב אִיךְ גַּעְזָאָגֵט — אִיז דָּאָס / גַּעְפֶּאָלֶן ווִי א פּוֹנֵק אויף גְּרָאָז — "דָּאָס לַעֲצֻטֵע וואָרט";¹⁵ עוד דבר אחר אמרתי — והוא / נפל כמו ניצוץ על עשב) וכו' וכו'. היא גוזרת גזר דין מוות ואף מוציאה אותו לפועל בהיות היא עצמה בעלת יכולת המְתָה ("וְיֵהִי וּדְבָרְךָ מֵרַ פְּמוֹת, וְיֵהִי הוּא הַמְּוֹת", "דבר"). היא שלטת לא רק באדם, אלא גם בטבע. המשורר הנביא יכול לא רק להשוות את חרונו להר־פּרָצִים, לרעם בגלגל ולזעף גלים באוקיינוס ("ידעתי, בליל ערפל"), אלא גם להפעיל את הנחשים, הנשרים והעבים כדי להכריז על זעמו, עלבונו ויגונו של עם ישראל בכל רחבי היבשה, השמים והימים ("קראו לנחשים"). כמו משה רבנו בנוסח המדרש התובע מן השמים "בקשו עלי רחמים", כך תובע גם ביאליק: "שְׁמִים, בְּקֶשׁוֹ רַחֲמִים עָלַי!" ("על השחיטה"). "בְּדָאָס לַעֲצֻטֵע וואָרט" מזעזעת גניחתו הר ועמק.¹⁶ "ב'כ'בין ניט אויף אַייער רוף גַּעְגַּאָנְגֵען", כפי שראינו, היא משתקת את השמים והארץ ומעוררת את אבני השדה להתגלגל לעברה כדי לבלוע בצמא את דבר ה'.

אבל לא רק בשירים המאשרים את שליחותו הנבואית מייחס המשורר לדיבורו השירי עוצמה אדירה. גם באלה שבהם הוא מסתייג למעשה משליחות זו, עדיין כוחו לעורר ולזעזע בדיבורו הוא כמעט בלתי־מוגבל. כך ב"גם בהתערותו לעיניכם" משמיע המשורר את "שאגת האש העצורה בעצמותיו" דווקא כשהוא בורח משליחותו כמו ארי הנמלט מסוּגְרו; ושאהג מתגלגלת זו, אף כי היא מגיעה ממרחקים לא ישוערו, "מִיִּלְל יִשְׁמֹוֹן", מקיצה נרדמים ומעוררת אותם בכהלה משנתם המתוקה ("גם בהתערותו לעיניכם..."). בשיר הפרומתאי "לא זכיתי באור מן ההפקר" מוצגת האש המציתה והמבעירה של השירה, אשר היתה לשם דבר, כהווייה שנוצרה כולה בתחומי עולמו האישי של המשורר והגיעה אל רשות הרבים רק במקרה ושלא לרצונו של בעליה. השיר מפעיל מערכת של אמצעים מטפוריים המבוססים על זכות הקניין הכלכלי הפרטי כדי לבסס את הטענה לבעלותו המוחלטת של המשורר על ה"אור", שהוא לא זכה בו מן ההפקר, אף לא שאלו מאיש ואף לא קיבלו בירושה, אלא

יצרו בעצמו בעמל מכרות מפרך: פטיש צרותיו הגדולות הלם בצור לבבו והפיק ממנו ניצוץ – ניצוץ "קטן", אך כולו של המשורר ושל כלבד. ניצוץ זה ניתז לעינו של המשורר (גילום "חזונו", כוחו השירי כ"רואה"), וממנה לשירתו ("ומַעֲיֵי – לְחַרְוֵי"). מן השירה הוא מתמלט אל לבבות קוראיה ומצית בהם שלהבת כה גדולה, עד כי הוא עצמו, הניצוץ המקורי היחיד, נבלע בתוכה ונעלם. המשורר מקיים את הבערה "בחלבו ובדמו" כמו הקורבן העולה על המזבח, והוא מתריע ומוחה על הקרבה זו, שלא התכוון לה ולא רצה בה. עם זאת, עצם כוחו להבעיר לבבות – גם כשהוא כלל אינו מתכוון לעשות זאת – אינו מוטל בספק לרגע.

אף כאן, כמו בתמונת הנביא ב"דָּאָס לעצטע וואָרט", מאלף ההבדל בין התמונה שמעלה השיר לבין מודל רוסי שעליו הוא מתבסס. בשיר "אל פרומיתוס" מאת שמעון פרוג משווה משה את סבלו – כמי שבידיו ניתנה אש הקודש האלוהית כדי שיפיצנה בין "יושבי צלמוות" – לסבלו של פְּרוֹמֵתִיאוס המיתולוגי, שנענש עונש נורא על גנבת האש מן האלים ומסירתה לבני האדם. ביאליק השתמש בכמה דימויי מפתח משירו של פרוג. את קביעתו של משה, כי שלא כפרומתיאוס הוא לא גנב את האש אלא קיבל אותה מבעליה ("לא גנבתיה ממנו [מאלוהים]), כי הוא לי נְתַנָּה"¹⁷, הרחיב בטענתו כי ניצוצו שלו לא רק שלא נגנב מאיש, אלא אף לא ניתן מידי איש או אל – לא במתנה ולא בירושה או בהשאלה. הוא אף הסתייע בפרוג בתיאור סבלו של נושא האש, אם כי איפק וצימצם מאוד את הפלגותיו ההיפרבוליות-הסנטימנטליות. לעומת זאת העצים מאוד את תיאור כוחה של האש. בשירו של פרוג לא נאמר דבר על כך שהצתה זו היא בלתי-מכוונת ואולי גם בלתי-רצויה למבעיר המאבד בה את ניצוצו היחיד והמיוחד, ש"התעלם" באש הרבים. שתי התוספות עולות בקנה אחד: העובדה שהצתת הקוראים היתה בלתי-מכוונת, מחזקת את הטענה בדבר עוצמת האש וכוחה להבעיר. אם כוחו של הדיבור השירי גדול כל כך גם כשהוא אינו מתכוון "להגיע", על אחת כמה וכמה שהוא גדול לאין שיעור כשהוא מכוון למטרתו ולנמענו.

הסיפור התקשורתי השני (ממקור ר'), שהחל בנקודת הריקות, הגיע אפוא גם הוא, כקודמו, לנקודת מלאות אבסולוטית. המשורר הנביא הצליח כביכול להפוך את העולם לשפה, אפילו סירב העולם לכך. כוחו של המשורר גדול כל כך, שיש באפשרותו להכריח את השמים והארץ לשמוע ולדבר. ואולם במלאות התקשורתית הנבואית הזאת טמונה מכשלה המאיימת למוטט את הנביא ולהביא עליו שבר, שאין לו תקנה. בסיפור התקשורתי הראשון,

שהחל במלאות והגיע לריקות, תיתכן התאוששות מסוימת, מעין חזרה למצב הראשוני, ולו גם לרגע אחד שלפני המוות. לעומת זאת, בסיפור מן המקור השני, שהתחיל בריקות, אין מנוס מן הריקות שלאחר המלאות, אשר כאילו הושגה "בכוח", אפילו באונס. המשורר-הנביא, כמי שהתחיל בנקודת האפס, צפוי ליפול אליה מחדש לאחר שיתברר, כי הדיבור השירי הנבואי, שנתאפשר רק משום שהמשורר האמין בדו־שיח בינו לבין הקולקטיב הלאומי, תעה בחלל הריק, שכן האמונה בדו־שיח זה היתה מבוססת על אשליה. לאמתו של דבר, דמעתו של המשורר, כפי שכבר הוזכר, "לא נִקְבְּה" אף לב ערל אחד, "אֶף לֹא מְקַצֵּת שְׁנָה גְזֻלָּה" ("כי נטוף נטפה הדמעה"). המשורר דיבר אל עצמו – אם משום שרבים לא שעו לדבריו, ואם משום שגם כאשר הוצתו באשו היו הם כבר קש יבש, "חלל כבר אין קץ", "חציר תלוש". אש המשורר-הנביא בערה בו ברעש והפכה אותו עד מהרה לאפר. אפשרות זו מסכנת במיוחד את העמדה הנבואית וחותרת תחת כל העוצמות הכלולות בה; ואכן, עמדה זו מופיעה בשירתו הנבואית של ביאליק מראשיתה (ב"דאָס לעצטע וואָרט") כעמדה הנתונה בסכנת ביטול או השעיה בהיעדר שומע־נמען. מראש נקבע כי דברו של המשורר הנביא הוא "דבר אחרון" שלפני סתימת חזון, כלומר, דבר המכריז על ביטול עצמו. המשורר ער לכך שהמצב הלשוני התקשורתי, שעליו ביסס את שירתו הנבואית, יכול להתמוטט בכל רגע, והוא מכריז בפירוש על ביטולו של מצב זה: "איך האָב שוין מער קיין שפּראַך פּאַר אַיך – / פּאַר אַיך איז פּרעמד און טויט גאַטס שפּראַך"¹⁸ (שוב אין לי שפה בשבילכם – / לגביכם לשון אלוהים זרה היא, מתה). ב"בעיר ההרָגה" מתבטלת שליחותו הקשה של הנביא בגוף השיר. השאגה שהנביא נצטווה לאפקה ולכולאה כדי שתהפוך לאמירה מעוררת, יכולה להשתחרר אל רוחות המדבר כדי ש"תאבד בְּסַעְרָה"; הדמעות שלא נשפכו על ראשי הרוגי הפּוֹגְרוֹם, תישפכנה על "קֶדְקֶד הַסְּלֵעִים". המשורר יחזור למצב האי־תקשורתי המקורי, שבו היו דמעותיו "כענן בְּצִיָּה עם מים מלוחים", נשפכים במקום שבו לא יצמיחו דבר. הוא מוצא את עצמו פעם נוספת בתקשורת ברמת אפס.

1

שני הסיפורים הסתיימו אפוא בסיום משותף. אבל הם אינם דומים זה לזה והם אף סותרים זה את זה ומקיימים ביניהם מעין תחרות, שהמשורר עצמו

תיארה במשל: "חיפשתי פרוטתכם ויאבד דינרי". הם מציעים הסברים הן ליכולת התקשורתית העל-אנושית של המשורר, הן להיאלמותו ולשיתוקו. הסיפורים מבוססים על הערכות מנוגדות וסותרות של המצב האנושי כפי שהוא מתגלה בקשר בין האדם לזולתו על שלבי היווצרותו השונים, החל בהתקשרות (bonding) הראשונית עם ההורים ועבור לשלבים השונים של הסוציאליזציה, עד להשתלבות היחיד לא רק בסביבתו החברתית המקיפה, אלא גם במסגרות הרחבות, ה"מופשטות"-יחסית של הקבוצה האתנית, הלאום, רצף ההיסטוריה והתרבות הלאומיות וכו'. לפי הסיפור ממקור ר', קשר זה, אף כי הוא גוזר על האדם ייסורים משממים ולעתים אף משתקים, הוא המקור היחיד לתקשורת אותנטית, ובלעדיו אין האדם אלא זלזל שניתק מעצו וצנח על גדר, "שֶׁרְבִיט גָּרַחַת, לֹא צִיץ לוֹ נִפְרָח, / לֹא-פְרִי וְלֹא-עֵלָה" ("צנח לו זלזל"). ממנו, מן הקשר הזה, נובע לא רק הדיאלוג האנושי, אלא גם הדיאלוג הנבואי, שכן דיאלוג זה איננו מסתפק בהתודעות של האל "לבחירי רוחו" ובשיחה החרישית המתנהלת ביניהם "בלשון חשאים", אלא הוא מוליך כולו לעבר שליחות בשער בת רבים, יציאה אל הזולת האנושי הקולקטיבי והשמעת דבר האל באוזניו – ודווקא בקולי-קולות.

לעומת זאת, הסיפור ממקור מ' מתייחס אל תהליך הסוציאליזציה, אפילו להתקשרותו של אדם להוריו, כאל אסון. המלאות התקשורתית אפשרית, לפיו, רק בשלב שבו חשוף האדם לחלוטין מן הקשרים האנושיים העוטפים אותו וכולו מוכן לקלוט את מסריו של ה"עולם", שהם גם המסרים של האל, היינו, אותם "מראות שתייה" הניתנים לאדם השרוי במצב של היעדר כל הפרעה חברתית-תרבותית ("רך וקטן ועזוב לנפשי הייתי, לא ידעתי לשאול עוד וקרוא דבר בשמו, ואיש אין על ידי לפתוח פי ולהעיר רוחי. [...]. אבי ואמי עזבוני ועין לא חסה עלי. ואלוהים אספני ברחמיו אל תחת סתר כנפיו, וייתנני לשבת דומם אצל הדום רגליו ולשחק בלאט בציציות כסותו ובשולי אדרתו. יומם ציווה לי את מלאכיו הנעלמים לשעשעני בחלומות ולהעלות בת שחוק על שפתי, ואיש לא ראה, ובלילה שלח לי את גמדיו הקטנים, לזמר לפני לאור הירח ולהפיג פחדי, ואיש לא שמע", "ספיח"). הקשר עם הזולת האנושי מבטל את המעמד הלשוני של הטבע, מנתק את האדם מן התקשורת האותנטית ומשעבד אותו לעולם של ריק ושיממון. שליחותו הנבואית של המשורר כרוכה לא בהטפת מוסר ובהוראת דרך לקולקטיב, אלא בהחייאה באמצעות האמנות של כבואת המצב הקדמוני של הקשר הטרומ-חברתי עם העולם. המשורר מגיע למילוי שליחותו זאת רק בעת שהוא מתנער מ"משואות חיי ריק ותפיל", מאזין בריכוז

עליון להברות העמומות של הלילה ושומע אותן גם מלבו, מקום שבו "עֶמְקָ עֶמְקָ חֵלוֹם פְּלֵאֵי נוֹשָׁן גְּעוֹר דּוֹמָם, נְמוֹג" ("רוזי לילה"), אך בעודו נמוג והולך, הוא מאיר את דרכו של המשורר ("אֶז אֶבִּין אֲנִי אֶנָּה לְבִי פֹה קְרָאֲנִי מְעוֹדֵי עֲדֵה־הַיּוֹם") ומכין אותו לייעודו כנביא הטבע, שניחן ביכולת התרגום של שפת האלים החרישית, לשון המראות, ללשון התקשורת האנושית האמנותית.

כך שני הסיפורים אינם עולים בקנה אחד, והדרוקים הרצוף שלהם בשירת ביאליק לכל אורכה הוא הרבה פחות הרמוני משאנו נוטים לסבור. לאמתו של דבר, הוא כרוך בדיסוננסים בלתי־פוסקים, שהמשורר עצמו הצביע עליהם בסיפור שסיפר בסיום הפרק הראשון של "ספיח" על אודות חלום השיירה העושה את דרכה בכבודות במסילת החול ובחום היום, ולעומתה הפלאי היושב על גדת הנחל, מעבר למחיצת האבנים, מופרד מן השיירה לחלוטין ועם זאת נע כביכול לאורך כל דרכה, מבלי שיפנה אליה את פניו ואת מבטו הצמוד כנראה לבבואתו שעל פני המים. שני הסיפורים, סיפור השיירה וסיפור הפלאי, לא רק סותרים זה את זה, אלא גם "מסַכְּנִים" זה את זה. העוצמות של האחד מחלישות את האחר, ולהפך. כך מעגל התקשורת, העלול להינתק במסגרת כל אחד משני הסיפורים בפני עצמו, נעשה עוד יותר פגיע ונתיק בעת ששני הסיפורים מתחתכים זה בזה. כפל הסיפורים האטיולוגיים על מקור התקשורת (או השיירה) מעמיד למעשה את יצירת ביאליק כולה בסימן הפרדוקס.

פרדוקס זה, ככול שהוא מתגלה בסתירות רטוריות ומוזן על ידי תכנים פסיכולוגיים שאינם עולים בקנה אחד, שולח שורשים אל תשתית עמוקה יותר, שאף היא חייבת להיבחן במסגרת החקירה של "הדרמה התקשורתית" שבה אנו מדברים. הדרמה הזו, בכמה מגילוייה העקרוניים ביותר, איננה למעשה אלא הגילום השלם ביותר של הסתירה המונחת ביסוד הספרות העברית החדשה כולה כספרות חילונית מודרנית שנתקשרה קשר בל יינתק – באמצעות הלשון והטקסטים המקודשים שלה ובאמצעות החוויות ההיסטוריות שמצאו את ביטוין בלשון ובטקסטים – עם הוויה סקְלִית. הספרות באה, כידוע, לחלץ את החיים היהודיים, את השפה העברית ואת היצירה הספרותית בשפה זו. אולם בעודה משמשת שושבין לחולין, לענייני האדם בעולמו ההגותי, הרגשי והמעשי, לא רק שלא הרפתה לגמרי מן הקדושה, אלא שגם שיוותה מידה של קדושה לחולין, ויצרה מעין דתיות חילונית, שהיא מסימני ההיכר הבולטים שלה. היא העתה קדושה חילונית בראש ובראשונה על השפה עצמה, "השרידה היחידה" מתפארת העבר המקראי, שאותה ביקשה הספרות לחדש. הגם שהפקיעה את העברית מתחומה של הליתורגיה, לא כפרה

במעמדה כלשון קודש. דורות של משכילים הציגו עצמם כחברים במסדר המקיים פולחני סתרים סביב השפה ולשמה (ראו הקדמתו של אד"ם הכהן לכרך הראשון של "שירי שפת קודש", 1842), ופיתחו משהו מעין גרמטולוגיה תיאולוגית, שהשתמשה בענייני דקדוק ופירוש מקראות כאמצעי לקרבה אל הקודש. בשלב מאוחר יותר יצרה הספרות משהו מעין "דת לאום" או "דת עבודה". ענייני קרקע, חינוך הומניסטי וחינוך מקצועי, ואפילו ענייני היגיינה התגבהו אצלה, אם מעט ואם הרבה, במעלות הקדושה. היא הוציאה מן הקודש אל החול, ובה בעת הכניסה מן החול אל הקודש.

בשום מקום לא נתגלתה תנועת השינוע הכפולה הזאת של הספרות כפי שהתגלתה בעיבוד הנושא הנבואי. מחד גיסא, הגדירה עצמה הספרות כנביא חילוני, "צופה לבית ישראל", שחזונו מושתת על אדני הרציונליזם, ההומניזם והפרגמטיזם. מאידך גיסא, העניקה לשליחותו של הנביא הזה הילה של קדושה והעמיסה מטען של טרנסצנדנטליות ונומינסיות על ידיעה והרגשה, שמקורן בעולם אנושי מוגבל במקום ובזמן (מחשבותיו ורגשותיו של המשורר). אחד העם, שהגדיר מחדש את מושג הנבואה בשביל תרבות התחייה העברית-הציונית, זיהה את האש הבורעת בסנה של הר חורב עם להט הרגשה המוסרית של משה והפך את האפיפניה ההתגלותית למאורע פסיכי אנושי. בה בעת הוא שווה לתכנים הפסיכיים המוחשיים של החיים הלאומיים חזות אסנציאליסטית כמו-טרנסצנדנטלית והפך את מה שהוא כינה "המוסר הלאומי" ל"רוחני" הרנ"ק-ההגליאני השולט כביכול בחיים הלאומיים לכל אורכם ההיסטורי (למעט רגעים קצרים של "נפילת מלאכים") ומעצב אותם מעל או מעבר לכל המצבים הקיומיים שאליהם נקלעו.

לכפילות זו נודעה השפעה מרחיקת-לכת על כלל המערך הרטורי והסגנוני של הספרות. בזכותה יכלו סופרים לנקוט טון סמכותי בעניינים האנושיים היחסיים ביותר. בלי היסוס הפעילו כמה מהם רטוריקה, שזיהתה כביכול את עולמם הרגשי והמוסרי עם ההוויה האלוהית. איש לא עשה זאת בצורה נועזת וקיצונית יותר מביאליק. זמן רב לפני שהגיע המשורר (ב-1902) לנקיטת טון נבואי מפורש ולהשמעת הדיבור מפי הגבורה כביכול, כבר הציג את קולו הפיוטי הציבורי כקול הנובע ממקור הקדושה. זאת, אף שניהל בשירתו באותה עת עצמה מסע לערעור סמכותה של הקדושה האלוהית ככוח מדרוך בחיי העם ("אין תְּכַלֵּית לְגִדְוֵי, אִין קְדֻשַׁת הַשֵּׁם, / סָר צֵל אֱלֹהִים, סָרָה רִיחַ הַקְּדֻשָּׁה", "איגרת קטנה"). כבר בהמנוניו הציוניים המוקדמים השתית את הרטוריקה שלו על בסיס כמו-סקרלי וזיהה את קולו השירי עם "קולות אֱלֹהִים מְתַפְּצְצִים

מֵאֲלֵיהֶם" ("על סף בית המדרש"). את הזיהוי הזה לא נטש גם בשלבים מאוחרים יותר, שבהם תבע וקבע:

עַל לְבוֹת בְּנֵינוּ נִהְלַמְהֶנָּא חוֹצֵצִין, / וְדַבֵּר אֲדָנִי עִמּוֹדְנוּ הַיְמָנִי, / וְהוּא פְּטִישְׁנוּ
הַמְּפּוֹצֵצִין! / עוֹד לֹא כָל־כַּחֲנוּ נִתְּנָנוּ לְבוֹ — / בְּאֵלֵהֶם לָנוּ עוֹ! ("למתנרבים
בעם")

אין צורך לומר שהשירה הנבואית, ככול שתיעדה את ההירדררות של הסמכות האלוהית (בשירים כ"עיר ההרְגה" ו"ידעתי, כליל ערפל"), גם הגבירה את ההסתמכות עליה.

ניתן לראות קשר מהותי בין בעיית האמון באפשרות של תקשורת — בשירת ביאליק ובפרקים אחרים של הספרות העברית החדשה — לבין האמביוולנטיות התיאולוגית של הספרות. בסופו של דבר, ביאליק הבין את האפשרות של התקשורת כתוצאה של מגע בין המשורר לאלוהיו. כך בסיפור על המגעים המיסטיים עם האל בילדות שלפני הכניסה לעולם החברתי והתרבותי, וכך גם בסיפור שבו נעשה המשורר לנביא הנשלח אל עמו. השירה האותנטית נכתבת ב"שפת אלים", אשר אמנם לא תמיד היא חרישית, אלא לעתים היא דווקא בבחינת "דיבור מפוצץ". הסדר הלשוני אינו יכול לשמור על יציבותו הסמנטית אם אינו נטוע בקרקע של סדר טרנסצנדנטלי. ללא סדר כזה מאבד העולם את זהותו כשפה; חוקיו הדקדוקיים נמסים ונעלמים; הכוכבים מחשים; הרוחות חדלים לשמש "חרשי צירים" לעולם הרוחות ונעשים למשבשי אוויר גרדא; שר הלילה מתפורר ל"מַחֲשָׁפִים, שְׁחוֹר, דוּמְיָה, צֵל וְגוֹמֵר"; הערב, שהיה מְשִׁיר על ראש המשורר "פתקה קטנה מן הרקיע", נהפך ל"טומטום" ה"מפזר את אפרו על ארץ ומלואה". בשמים נצברים "גלמים על גלמים", ובארץ — "מָה רַב, אוֹי, מָה רַב הַשְּׂמָמוֹן" ומה רב ועמוק הוא הניכור. אין לשון, אין שיח, אין תקשורת, אין "מְקוֹם נֶאֱמָן" "שְׁנַקְשֵׁר בּוֹ קֶשֶׁר נַפְשָׁנוּ":

גַּם־פָּנִים לָךְ לֹא יֵאִירוּ, / גַּם שְׁלוֹם לָךְ לֹא יֵאֱמְרוּ, / גַּם־אֲבָנֵי הָרְחוֹב, גַּם־שָׁמַיִם
/ עַל רֵאשֶׁה לָךְ יִתְנַפְּרוּ. ("מה רב, אוי מה רב...")

וערירים בין אלפי רבבה נאבד בעולם בדרגת תקשורת אפס — עד בוא ההבקה החדשה של התקשורת האבסולוטית, ואז, לשעה, תהיה רוח אחרת, יגבהו שמי השמים ויתגלו מרחקים בהירים רחבי־ידיים. כך ניטלטל עם המשורר מריקות

למלאות, ממכאוב נעקד בלי שפה ובלוי אומר למלכות הזוהר, שמיטב הלשון
החזיונית מעינה נשאב והוא טהור ורווה וברוך ממקורה, מגופו של עולם אל
אורו ובחזרה, וחזר חלילה עד לסיום ולפרידה.



היים נחמן ביאליק (באדיבות ארכיון בית ביאליק).

- ¹ ראו מנחם פריי ויוסף האפרתי, "על כמה מתכונות אמנות השירה של ביאליק", עכשיו, חוברת 17-18 (קיץ-סתיו 1966), עמ' 43-77.
- ² צבי לוז, תשתיות שירה — עיקרים בפואטיקה של ביאליק (ספרית הפועלים, תל אביב 1984), עמ' 82-88.
- ³ עניין "משבר ההבעה" בשירתו המאוחרת של ביאליק נדון בכמה ממאמריו של ברוך קורצווייל, שכונסו בספרו ביאליק וטשרניחובסקי — מחקרים בשירתם (הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב תשכ"ח), וראו שם בייחוד המאמר "המתח הנפשי בין השיר והדממה ביצירתו של ביאליק", עמ' 188-207.
- ⁴ ראו הדיון ב"נושנות" בספרו של מנחם פריי, המבנה הסמנטי של שירי ביאליק (המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב 1976), עמ' 146-149.
- ⁵ תשתיות שירה, עמ' 84.
- ⁶ שירי ח"נ ביאליק, מהדורה מרעית, בעריכת דן מירון ואחרים, כרך ג' (הוצאות דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב 2000), עמ' 63.
- ⁷ שם, עמ' 103.
- ⁸ מתוך השיר "קהילות הקודש בגולה", כל כתבי אורי צבי גרינברג, בעריכת דן מירון, כרך ג' (מוסד ביאליק, ירושלים 1991), עמ' 82.
- ⁹ מתוך "שיר עמיים עמייער", כל כתבי אורי צבי גרינברג, בעריכת דן מירון, כרך ה' (מוסד ביאליק, ירושלים 1992), עמ' 38.
- ¹⁰ ראו פרק העוסק בפואמה האוטוביוגרפית בספרה של יהודית בראל, הפואמה העברית

- מההתוותה עד ראשית המאה העשרים (מוסד ביאליק, ירושלים 1995), עמ' 161-172.
- ¹¹ דוד פרישמן, שירים (הוצאת שטיבל, ורשה תרפ"ה), עמ' קס"ו.
- ¹² אברהם שלונסקי, תרגומים משירת א' פושקין, כרך ב' (ספריית הפועלים, תל אביב 1971), עמ' 226. רנה ליטוין תירגמה: "והוא גהר אל פי כורת / את לשוני כבדת החטא, / להגנית ומתחנפת, / ועוקץ עם בינת פתנים / בתוך לועי המת נתן". א"ס פושקין, הקמת לי גלעד – מבחר שירים ליריים, תירגמה רנה ליטוין (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005), עמ' 42.
- ¹³ שירי ח"נ ביאליק, כרך ג', עמ' 46.
- ¹⁴ הבדיחה המפורסמת המבוססת על ההומונים קויל (קול) / קויל (קליע), מספרת על יהודי שנתקל בדרכו בשודר המעמיד בפניו בַרְדָּה: הכסף או החיים. היהודי מוכן למסור את הכסף, שהוא טוען כי איננו שלו, אלא הוא של אחרים. בקשתו היא שהשודר יִרְה בכנף בגדו כמה וכמה קליעים, כדי שיוכל להוכיח לשולחיו שנשדר ולא טמן את כספם בכליו. השודר ניאות ויורה את כל הכדורים שבאשפתו. או אז מודיע היהודי: אם אין קויל (קליע), אין כסף, על משקל "אין קול ואין קשב".
- ¹⁵ שירי ח"נ ביאליק, כרך ג', עמ' 46.
- ¹⁶ שם, עמ' 47.
- ¹⁷ ראו "אל פרומיתוס", שירי שמעון פרוג, תרגם יעקב קאפלאן (הוצאת תושיה, ורשה 1898), חלק ראשון, עמ' 21.
- ¹⁸ שירי ח"נ ביאליק, כרך ג', עמ' 45.

סיון בסקין מסעו של יונה

וְלֹב חֶסֶד-אֲוֹנִים כְּמוֹ גּוֹר,
אֲבַל בְּסַעֲרָה הַזֹּאת
יֵשׁ מְשֹׁהוּ נְעִים,
כִּי בַגְּלִי הַיָּם סוֹעֵר,
וּבַגְּלִי בְּצִי סוֹחֵר
לֹא מִשְׁתַּגְּעִים עַל נְבִיאִים.

פרק א'

1

אוי, עֲזַב אוֹתִי, עֲזַב אוֹתִי, אֵלִי!
היא נִינְוָה, אָנִי נְבִיא, וּמִצְבֵי גְבוּלִי,
וְאֵינִי יוֹדֵעַ מָה מִפְּחִיד יוֹתֵר:
היא, אַתָּה, אוֹ יָם סוֹעֵר?

4
לֹא מִצְרִי, לֹא פְּנִיקִי, לֹא פָּרְסִי,
וְלֹא בְּנֵי-תַעֲרֻבֶת צְמִית,
אָנִי לֹא אֵיזָה אֶרְחִי-פָּרְחִי
נְטוּל זְהוּת לְאִמִּית.

2

חֲשַׁבְתִּי שְׁלֹא מִשְׁנָה לְאֵן
בוֹרְחִים, הָעֶקֶר לְבָרַח.
אֲבַל נְתִיבֵי הַסְּפִינּוֹת כָּלָן
נִשְׂאוּ בְּסִימָן וּבְכוּחַ

אָנִי לֹא אֵיזָה בְּנֵי-בְּלִי-אַרְצָן,
אָנִי לֹא אֵיזָה בְּנֵי-בְּלִי-אַל,
וְאֵינִי מִפְּרִיז בְּעֶרְךָ
קַרְבָּנוֹת וְשִׁירֵי הַלֵּל.

שֶׁל יַד אֱלוֹהִים וְגוֹרֵל סוֹפִי.
הֵייתִי צָרִיךְ לְדַעַת,
שְׂכָל הַחוּבְלִים וְכָל הַחוּפִים
כְּבוּלִים בְּאוֹתָהּ מִשְׁמַעַת,

כָּל אֲמוֹנָתִי היא וּרְבִלִית,
וְאֵנִי מִיֵּצֵג אֲמָה.
אָנִי לֹא אֵיזָה בְּנֵי-בְּלִי-בֵית
הַיָּשׁן בְּצַל הַשֶּׁקֶמָה.

וְכָל הַבְּרָקִים בְּאוֹתוֹ חֲזָה
עַל דַּלֶּת לְבִי יִקְשׁוּ,
וְכָל הַסְּפִינּוֹת בְּנִמְל הַזֶּה,
כָּלָן מִפְּלִיגוֹת תְּרִשִׁישָׁה.

הוּא יִשְׁבְּתִי תַחַת הַגֶּפֶן,
וְהַגֶּפֶן הֵיטָה שְׁלִי.
וְהַדַּלֶּת הֵיטָה מוֹגֶפֶת
בְּשַׁעוֹת הַקָּר הַלֵּילִי.

3

סִלְחוּ, עֵינַיִם אַחֲזוֹת-
אִימָה, וּפְהָ פְּעוּר,

וְעַתָּה אָנִי עֹבֵד לְרוּחַ
הַפְּרָצִים הַיִּמִּית הַקְּפוּאָה,
לְבָשֶׁר הַיָּם הַמְּלוּחַ,
לְסִירַת הַקְּרָשִׁים הַכְּנוּעָה,

וְאִינְנִי יוֹדֵעַ כַּמָּה
עֲמָקִים יִהְיוּ מִי קִבְרִי.
זְכוּרִי, כִּשְׁתַּשְׁלִיכוּנִי הַיָּמָה:
עֲבָרִי אָנוּכִי, עֲבָרִי!

וְאֵת הַהִשְׁפָּלָה?
הֲאִם נִזְקַקְנוּ בְּאַמֶּת
לְרִיחַ הַבְּשׂוּר הַמֵּת,
הוּא רִיחַ נְבִלָה?

פרק ב'

1

וְהִשְׁלַכְתִּי הַיָּמָה,
וְנִשְׂאַבְתִּי הַדָּגָה.
אֱלוֹהִים, אִיזוּ דְרָמָה!
אֱלוֹהִים, אִיזוּ סָגָה!

מְעֵי הַדָּג — מְכַל נְעוּל,
תִּכְּה סְגוּרָה. אִם כָּד,
יוֹנָה — אִיבַר חֵישֶׁת מְבוּל
הַחוּצָה תִּשְׁלַח,

אֵל הַזֵּיתִים. לֹא אֶכְנַע,
וְאֲזַנֵּק לִיבְשָׁה.
כְּלֵי עֵתָה — אִיבַר חֵישָׁה,
שִׁכְן כְּלֵי יוֹנָה!

וּבְכַטֵּן הַטּוֹנָה —

בְּחֶדֶר הַמִּתְנָה —

מַחֲכָה שְׂדֵרוֹנוּ

וְיִתְּנוּ חֲנִינָה.

3

נְבִיא בְּכַטֵּן הַדָּג — גְּרוּטְסָקָה,
גְּזֻמָּה סִפְרוּתִית בְּרוּרָה.
אֲנִי בְּכֻלָּל לֹא בִקְשָׁתִי פְרוּטְקָצְיָה
לְמִשְׁרַת נְבִיא אֲרוּרָה.

הַרְפַּתְקָאוֹת מְשֻׁנוֹת — מְלוֹא הַחֶפֶן,
כְּמוֹ אִיזָה סוֹכֵן מִיְחָד.
וּמָה אִם אֲנִי רוֹצֵה לְשַׁבֵּת בְּחוּף שֶׁל
יָפוּ עִם בְּנוֹת צְלַפְחָדָר?

וּמָה אִם אֲנִי אוֹהֵב דְּגִים בְּצַלְחַת,
וּתְפִלוֹת — בְּשִׁדְרָה הַחֲטָה?
אֲנִי בְּכַטֵּן הַדָּג, בְּטֵן הַדָּג מִתְנַפַּחַת,
וְאֵתָה?

בְּמְעֵי הַדָּג — כְּמוֹ בְּתִכָּה,

מַחוּץ לְדָג — מְבוּל.

לְאִיזָה פֶּתַח נִשְׂאָבָה

הַהִמְלָה הָעֶרְבָה

שֶׁל גִּן־חַיִּוֹת כְּפוּלָה?

הֵיכֵן יָדוּ הַמְרַגֵּיעָה

שֶׁל נֶחַ הַצְּדִיקָה?

הֲאִם נִצְלַתִּי מִטְּבִיעָה

רַק כְּדֵי לְהַעֲמִיק

אֵת הַבְּדִידוֹת הַמְּסַמָּאת

מִיָּם רַבִּים סוֹכְבוֹנִי.

קוֹרִים עֲטֹפוֹנִי.

סוֹף חֲבוּשׁ לְרֹאשִׁי.

קוֹלִי חֲרִישִׁי.

כָּל גְּלִיָּה חוֹלְפִים מֵעַל.

גִּיפֵי קַל.

הַיָּם הִיָּה לְחוֹמָה.

הַתְּשֻׁמָּעַ?

1

הַטּוֹנָה הָעֲנֻקָּת, רַחֲמָנָא

לְצִלּוֹ, שְׁחַתָּה לָּהּ לְדַרְכָּהּ,

וְשׁוּב אָנִי שׁוֹמֵעַ: "קוּם וְלֶךְ, יוֹנָה,

לֶךְ לְנִינְוָה הַמְּלָקָהּ.

לֶךְ לְנִינְוָה, פְּרוּצָה בְּתַחְתּוֹנֵי זָהָב,

הַמְּנַגֶּבֶת אֶת שְׁמֹן

שְׁפִתֶיהָ בְּקוֹנֵי הַחִינְדָּלָהּ

וּמִשְׁלָמֵי הַמְּזֻמָּן.

5

טוֹנָה, הִיָּי שְׁלוֹם!

עֲתָה נִפְשִׁי חִפְּשֶׁיָהּ.

אֵל תִּצְטַעְרֵי עַל מָה שֶׁהָיָה.

לֶךְ לְנִינְוָה, הַמְּפֹזֶרֶת עֲרַפֵּל

מְתוֹק, עֲשׂוֹן וְחֶלְבִי.

הִנֵּה עַל גְּגוֹתֶיהָ חֲרִב־אֵל,

לֶךְ לְנִינְוָה, הִיָּה נְבִיא.

טוֹנָה, לְהַתְּרֹאוֹת!

אֵל תֹּאמְרֵי שְׁחַבֵּל.

בְּנִסְכּוֹת אַחֲרוֹת הִיָּיתִי פּוֹגֵשׁ אוֹתָךְ

עִם בְּצָל,

2

מִקַּהֲלַת מְלֹאכִים קִטְנָה

בְּאֲזֵנֵי תִצְוָה:

"קוּם וְלֶךְ, קוּם וְלֶךְ, יוֹנָה,

קוּם וְלֶךְ לְנִינְוָה.

שְׁמֹן זֵית, רִיחֹן...

מְטִיב יָס־תִּיכּוֹנֵי חֶזְקוֹ,

אֶת יוֹדְעַת, הַכֹּל מִסְתּוֹכֵב לְכֹאן וּלְכֹאן.

כִּי הַפַּעַם לֹא נִתְאַמְּץ

לְחַפֵּשׂ צַדִּיקִים,

לְעַרְבֵב שְׁפוֹת

אוּ לְדַחוֹת אֶת הַקֶּץ.

בְּיָמֵינוּ עָרִים, נְהָרוֹת, חֲקִים,

נְהַפְּכִים עַל פְּחוֹת.

הִיָּי שְׁלוֹם, טוֹנָתִי!

בְּחִשׁוֹב רַב־שְׁנָתִי

הִיָּיתִי טוֹכָה מִמְעַרְתַּת עֲפְרוֹן הַחֲתִי.

כְּשֶׁאַתָּה בְּשִׁבְלֶיךָ נַע,
עֲתִידִם מִתְהוֹה.
קוֹם וְלֶךְ, קוֹם וְלֶךְ, יוֹנָה,
קוֹם וְלֶךְ לְנִינְוָה.”

עוֹד אֲרַבְעִים יוֹם
נִינְוָה נִהְפַּכְתָּ!
אֲמְרוּ אָמֵן, אוֹם,
רְעִדוּ מִפֶּחֶד.

3

קִמְתִּי. קִמְתִּי וְהִלַּכְתִּי,
מָה יִכְלֹתִי לַעֲשׂוֹת?
שְׁעָרֵי עוֹדְנֵנו לֹחַ מִ-
מִי הֵימָּה וְהָאֲצוֹת.

מִי יִקְשִׁיב לְקִיא שֶׁל טוֹנָה,
שֶׁהוֹפִיעַ מִן הַיָּם
יְקוֹרָא: ”הִתְנַהֲגוּ נָא
כְּמוֹ, סִלְחוּ לִי, בְּנֵי אָדָם!”

הֵם יֵאָכְלוּ אוֹתִי בְיַחַד
עִם אֲצוֹת וְקִשְׁקִשִׁים.
הַשְּׁלִיחוֹת הַזֹּאת הִיא נֶאֱחָד
רְעִיּוֹן בְּלִתֵּי יָשִׁים.

אֲךְ אֲנִי הוֹלֵךְ הָעֵרֶכָה,
כְּמוֹ נְבִיא, כְּמוֹ אִידִיוֹט,
מִחֲבָה שֶׁהִם יְחוֹרִרוּ
אוּ יַחְטִיפוּ לִי מִכּוֹת.

4

עוֹד אֲרַבְעִים יוֹם
נִינְוָה נִהְפַּכְתָּ!
עוֹד אֲרַבְעִים יוֹם
נִינְוָה נִהְפַּכְתָּ!

5

עֶבֶד ... הוּ, אִיזוֹ הַקְּלָה!
טוֹב מִמְשַׁפֵּט פְּלִילִי
הִפָּה שְׁמֵלַח-יָם בְּלַע,
אֲךְ לֹא נָדַם. הֵם, יָא אֱלֹהֵה,
הִקְשִׁיבוּ לַתְּעַמּוּלָה
הִרְעִילָה שְׁלִי.

אָדָם וּבְהֵמָה וְצֹאן
הִגִּיעוּ לְנִקְדַת קִיצוֹן,
לְנִקְדָה שְׁבָה
נוֹתֵר לָהֶם מְעַט רְצוֹן
לְחַיּוֹת, לְהַשְׁבַּע

שְׁמַעְתָּה — רַק צוֹם וְשִׁק,
כִּי זָהוּ צוֹ קִבְ"ה,
כִּי גוֹרְלָם נִגְזַר, נִפְסַק,
כִּי הִנְבוֹאָה מִהָעֵנַק
הָעַר לְנִצַּח בָּאָה:

כִּי הִנְבוֹאָה הִיא מִן הַיָּם,
מִלֵּב הָאֵל — אֵל תוֹךְ גְּבִיעִם,
כִּי הִנְבוֹאָה הִיא מִן הַדָּג.

3

סְפִינָה שְׁלֵא טְבֵעָה וּשְׁמָה נִינְוָה,
 עוֹגְנַת כָּאן. קוֹלוֹת שֶׁל נְעִירָה
 פּוֹלְטִים צְבִים גְּדוֹלִים. אִישׁ לֹא מְלוֹה
 עוֹד בְּרַבִּית, כִּי נִגְמְרָה

עַת הַקְּפוֹת, הַמָּס, שְׁטְרֵי־הַחוּב.
 אֶצֶה גְּדוֹלָה עָלַי הַטִּילָה צֵל.
 הִצַּל אֵינְנו מְרַפָּא מְכֹאוֹב,
 וְאִין סְכוּי לְהַנְצִל,

כְּמוֹ אֱלֹה, בְּעֵבוֹר הַצּוּם הַקָּל.
 טוֹב מִחַי — מוֹתִי בְּצֵל אֶצֶה,
 שְׁכַפּוֹל שֶׁל קֶשְׁשִׁי. אֶבֶל
 גַּם הִיא קְמֻלָּה וְהַתְּכַנְּצָה.

4

מַעַל רֹאשֵׁי הַמְּסַחֲרֵי
 מַחֵם נִינְוָה, חֵם הַמְּדַבֵּר,
 בְּבִהָק הַפְּחַל,
 שְׁאִין מְסַתֵּיר אוֹתוֹ דְּבָר,
 אֲנִי שׁוֹמֵעַ קוֹל:

”הַהֲתַעֲצַבְתָּ, כְּשֶׁהֲלַכְתָּ
 תַּפְאֲרַת הַשְּׁרִיזוֹן
 הִירְקָרָק, אֲשֶׁר צָמְחָה
 בְּצוֹ שֶׁל אֵל עֲלִיוֹן?
 אֲנִי הַקִּיקִיוֹן שְׁלֹה,
 אֲנִי הַקִּיקִיוֹן.

צָמַח בְּנִלְיָה גְּבֻעוֹלִי,

1

הֵיטָ צָרַב אוֹתִי בְּכָל מְרוֹזוֹתָיו,
 הַכְּתִים אוֹתִי בְּכָל הַדִּיוֹנוֹנִים.
 עֲכָשׁוּ אֲנִי זְקוּק לְהַבְּטָחָה בְּכַתָּב
 לְדִין וְדִינִים.

עֲכָשׁוּ אֲנִי זְקוּק, עֲכָשׁוּ אֲנִי חָיָב
 לְדַעַת שְׁנִינְוָה נְהַפְּכָה,
 שֶׁהוּא טָבֵל אוֹתִי בְּטוֹב שְׁבַגְבִּיעִיו
 לְמַעַן הוֹכְחָה,

שְׂצָדֵק יַעֲשֶׂה, וְלֹא יָבוֹא חֶלֶב
 בְּפִי נִינְוָה, הִלַּח וְהַחְמִים.
 אִם יֵשׁ מִדָּה טוֹבָה בַּיָּם, הֲרִי הִיא לָאוֹ

—

לָאוֹ דוֹקָא רַחֲמִים.

2

אֶבֶל אֶתָּה, שְׁבַכְל מְקוֹם,
 אֵינְךָ מַעֲנֵן לְנִקָּם.
 אֶבֶל אֶתָּה, הַמְּכִיל עוֹלָם,
 לֹא הִיִּיתָ אֶתִּי בַּיָּם,
 וְאֵינְךָ רוֹצֵה לְרֹאוֹת דָּם.
 אֲזַמָּה אִם הֵם הַדּוֹדָרוֹ לְצוּם?
 בְּשִׁבִיל זֶה שְׁלַחְתָּנִי לְלִכְת־לְקוֹם?
 אֲזַמָּה אִם הֵם...
 בְּשִׁבִיל זֶה לְבִי עוֹד פּוֹעֵם,
 לְבִי, לֵב נְבִיאִים?
 אֲזַמָּה אִם...

בן-לילה התיבש.

יונה, ההתעצבת בלי

כל הירק האפלוזלי

אשר צלי וצל-צלי

נתנו לך, טפוש?

עכשו, באור החר-גוני,

בחם נינוה השמנוני,

אני רק רעיון.

נתתי צל — עתה אני

רק צל של קיקיון,

צלו של צמח — באויר,

ואם תבכה עלי,

הלא תבכה, יונה, על עיר

העשירה במלאי

במחסנים, בכני אדם,

ובהמה רבה?"

ענן ירק עמד נדהם

מעל העיר תסוסת הדם,

העיר שלא חרבה.

5

האצה הקיקיונית הזאת

התיבשה מפני תולעת.

על ראשי מהענן כבר נתזות

הטפות, שאין לדעת

את מוצאן: שמים? ים? עיני אדם?

לפני — נינוה נשפכת.

קול קפה וקול מונה נדם,

החשבון עמד מלכת.

הסתימה בקול דממה דקה

שליחותי. מאחורי הדיונות

טונה מגדלת מבכה,

כמו דגיג צעיר ומדכא,

את נביא הבטן הרכה,

הדגית שלה, הטונית.

דם בשלג

(במלאות 170 שנה למותו של גדול משוררי רוסיה)

"בְּגִנֵּי לֵבָבו יָפֵהוּ,
בְּיַד יִלְפֹת אֶת כְּלֵי־זֵינוּ
וַיִּתְבּוֹנֶן אֶל פְּנֵי רַעְהוּ.
יִרְבְּכֶן? הוֹמֵת, — פּוֹסֵק שְׁכֵנּוּ."
(א"ס פושקין, "ביגני אונייגין", תרגום: אברהם שלונסקי)

"כָּל הַזְמַן נִדְמָה לִי שֶׁלֹּא דוֹ-קֶרֶב כָּאֵן כִּי אִם רֶצַח."
(א"ס פושקין, "הירייה", תרגום: רנה ליטוין)

בְּשַׁעַת חֵמֶשׁ זוֹ, טָרַם עָרֵב,	שְׁלֵהי יוֹם שְׁמֶשׁ יְנוֹאֲרֵי:
שְׁנַת אֶלֶף-וּשְׁמוֹנֶה-מֵאוֹת-	עַל פְּנֵי הַשֶּׁלֶג מֵת־פָּרְסוֹת
שְׁלוֹשִׁים-וְשִׁבְעֵ, דֵק לִיטוֹרְגִי	בְּוִרוֹד עָרְבִים רְנוֹאֲרֵי
עַל אוֹתוֹ טָקַס פֶּטְרִבוֹרְגִי	דְּרָכִים מֵתוֹת עֲקָבֵי פָּרְסוֹת
כְּבָרִיטוֹאֵל בְּלִתִּי נִמְנַעַ	סוֹסִים נוֹשְׁפִים פִּקְעוֹת שֶׁל הַבָּל
שָׁבוּ נִרְצַחַת הַתְּבוֹנָה	אֲגָב טְלִיפֹת גְּלוֹפ נִלְהַכֵּת
לֹא רַק בְּקִלְעֵ הַרוֹצֵחַ	בְּנוֹף שֶׁל קָרַח צָחוֹר שִׁיבָה
כִּי אִם גַּם בְּסְרוֹיב נִצָּח	אִי שָׁם עַל גְּדוֹת נֶהַר נִיבָה.
מִטְעֵמוֹ שֶׁל הַנִּרְצָח	צִלְצוֹל פְּעֵמוֹנֵי מִזְחָלֶת
לְתַפֵּס כִּי אִישׁ לֹא יִנָּצַח	פּוֹעֵם בְּשִׁקֵּט הַקְּפוּא
בְּקָרֵב זֶה חוּץ מִמְקַדְשֵׁי	כְּמוֹ לְהִזְכִּיר עַד מָה יָפוּ
שֶׁל מֶלֶךְ הַמֵּתִים-לְשׂוּא.	חַיִּי-תְקוּנָה מוֹל אֵין-תּוֹחֵלֶת
	שֶׁל בְּנֵי-אָדָם שִׁיעֲדָם
	רַק לְאִבְדָם בְּמוֹ יָדָם.
וּבְכֵן, גּוֹלְשֵׁת הַמִּזְחָלֶת	
וּבָהּ, מְקַף בְּנֵי לְוִיתוֹ,	
גָּאוֹן מִכָּה עֵרוֹן-אוֹלֶת	וּבְכָר עֲכָשׁוּ תְלוּי כְּחֶרֶב-
הָאֵץ, נִחְפָּז, לְקִרְאֵת מוֹתוֹ	דְּמוֹקְלֶס מְנַבְּאֵת רַעוֹת

רוֹאֵה אֵיךְ הַשְׁקִיעָה שׁוֹתֶתֶת
דָם אֹר מְקוֹ, כְּמוֹ מְאוֹתֶתֶת
לוֹ מִיֵּן "מְנָא מְנָא תְקַל",
אֲךְ הוּא בּוֹהֵה וּמִסְתַּכֵּל
בְּלִי לְהִבִּין מַה נוֹאֲלִים הֵם
אוֹתָם מְשַׁגֵּי־כְבוֹד שְׁבָם
בִּירֵי אֶקְדַּח אוֹ עַל חֶרֶבָם
גַּם חֲכָמִים שׁוֹטִים גְּדוֹלִים הֵם
מוֹל פַּח יְקוֹשׁ אֲשֶׁר נוֹעֵד
לְכַסִּיל שְׂאֵל תּוֹכוֹ יִמְעַד.

* * *

הַכֵּל הַחַל, אוֹמְרִים יוֹדְעִיהָ
שֶׁל דְרַמַּת־דָּם נִסְעֶרֶת זֹאת,
בְּטָרֵם כָּל דוֹ־קָרֵב: מִדִּיהָ
שֶׁל הַקְּצָנָה קָרְנוֹ עֲזוֹת
בְּנֶגְהָ נִבְרָשׁוֹת קְרִיסְטָלִים
שְׁבוּ סְנוֹר אוֹלֵם הַבְּאֵלִים
בְּנֶהָ בְרוּקָד זֶה שְׁנִקְוָה
מִמְחֻלְצוֹת גְּבִירוֹת מוֹסְקָבָה
שְׁפָזוּ כְּמִין פְּזוֹר קַל
שֶׁל חֲבַצְלוֹת נְהָר צְפוֹת
עַל פְּנֵי פְרָקֵט הַמְרַצְפוֹת
בְּקוֹטִי־לִיזוֹן, קְדְרִיל, מְזוֹרְקָה!
בְּהֵם אֵת צִי שְׁמֵלוֹת הַצְּחוֹר
הַשֵּׁיט שְׁחוֹר־פְּרָאקִים סְחוֹר וּסְחוֹר.

וְאוֹ, כֶּהַתְּגֵלוֹת הַפְּתַע
שֶׁל שְׁבִיב זֶה־ב מִבֵּין סִיגִיו,
כִּיְהִלוֹם קוֹרֵץ בְּלִי רֵתַע
מִסְגוֹר־פָּחֵם אֶל מְשִׁיגִיו

הַהֲמוּמִים מַגִּיל וְאֲשֶׁר
וּמְנַדִּיבוֹת שַׁעַת הַכֶּשֶׁר
שׁוֹזְפוֹת עֵינֵי פִיטוֹן צְעִיר
בֵּין תְּפִרְחוֹת עֲלָמוֹת הָעִיר
שְׁכִיֵת חֲמָדָה, חֲרִסִינַת סוֹר²
שְׁבָה, בְּאַרְח מוֹחֲשֵׁי
זוֹכָה הֵיפֵי הַנְּשִׂי
לְמִסְטֵרפִּיס וּלְשֶׁדוֹר³
אוֹתָן יְכַתִּיר כֶּאֱזֵן כָּל שׁוֹפֵט
בְּתֹאֵר "יְצִירַת מוֹפֵת".

תּוֹלְדוֹת הַלִּירִיקָה גְּדוֹשׁוֹת הֵן
בְּתַחֲרוֹת הַקִּיטְשָׁרוֹנוֹת
שֶׁל גְּרַפּוֹמָנִים בְּלִי בּוֹשׁוֹת (אֵין)
מְחִסוֹר בְּזֵן זֶה בּוֹ נִמְנוֹת
שֶׁפֶת הַמְּלִיצָה הַסְּכָרִינִית
הַפְּרַחוֹנִית־אֶלְכִסְנִדְרִינִית
וּשְׁפֶת הַשְּׂמַאֲלִץ שֶׁלְקוֹקוֹ
שֶׁר בְּסַגְנוֹן הַרוֹקוֹקוֹ
עַל אֶפְרוֹדִיטָה וְהֵלְנָה
שֶׁ"שְׁפִתִיהֵן דְּבִדְבָנִים"
וְ"גוֹן לְחִין כְּשׁוֹשְׁנִים"
וְעוֹד פִּלְצָנִיוֹת קְהֵנָה
בְּהֵן הַכֵּל תְּלוּי בְּטִיב
נִפְחוּ שֶׁל הַסּוֹפְרָלְטִיב...)

אֲךְ בְּנִטְלִיהָ גּוֹנְצִ'רֹכְבָה
— זֶה שְׂמָה שֶׁל יַעֲלֵת הַחֵן —
עוֹלִים הַהוֹר, הַשִּׁיק, הַגְּבָה
וְכָל תּוֹ־נוֹי שִׁיכְחוֹן
בְּאִינּוֹנִטֵר מְעֵלוֹתֶיהָ
מְרַגַע זֶה בְּמִבְּטִיהָ

שֶׁל עֵין אוֹתוֹ פִּיטֵן נִלְהֵב
(וְכַצְפוּי — כְּבָר מְאֵהֵב)
עַל כָּל נִמְלָצוּיּוֹת הַטְּרִיפִים
שֶׁל תְּאוּרֵי יַפְעַת נָשִׁים
שְׁחוּקֵי בְנֵי־לֵה וּנְדוּשִׁים
כְּקִלְיֵשׂאוֹת סְטְרֵאוֹטִיפִים
שֶׁל פֶּטֶר רוֹבֵנְס אוֹ פֶּרְנַס הָאֵלֶס* —

וְהוּא מְזַמֵּן אוֹתָהּ לְוֹלֵס.
מָה מִתְרַחֵשׁ בְּלֵב נְטִלְיָה
בְּעוֹד אוֹתוֹ סְטְרֵטְג נּוֹקֵט
מִתְקַפֶּת־עַז בְּלִפְיַת־טִלְיָה
אֲגַב רְחוּף עַל הַפְּרָקֵט?
הֵאֵם הִלְהֵט הַפּוֹאֲטִי
קוֹסֵם לָהּ בְּתַבּוּנָה לְפָתִי
אוֹ כְּלוּם רוֹמְזוֹ לָהּ לְבָבָהּ
כִּי בְאוֹתָהּ הֶאֱהָבָה
טְמוּן כְּבָר זֶרַע הַטְּרַגְדִּיָה
שְׁקִלְלַת יַפְיָה תְּמִיט
עַל בְּרוּךְ הַמּוֹזָה הַשְּׁמִימִית
וְתַעֲסִיק אֶת כָּל הַמְדִיָה
בְּסִבְךָ הַרְצַח הָאִים
מִמֶּשׁ מֵאֵז וְעַד הַיּוֹם?

תַּעֲלוּמָה זוֹ — אֵין פּוֹתֵר לָהּ,
וְלֹא הָיָה לָהּ כְּבָר גַּם אֵז.
הֵהִיסְטוֹרִיוֹן אֲמַנָּם חוֹתֵר לָהּ,
אֲבָל נִתְקַל בְּאֶפֶל עַז
שֶׁל עַרְפְּלֵי הַלֵּא־יְרוּעֵ,
שְׁכָל הַ"לְמָה?" וְ"מְדוּעֵ?"
פְּשוּט טוֹבְעִים בָּם בְּתֵהוּמָה
שֶׁל דֶּרֶךְ גִּבּוֹר בְּעֵלְמָה.

אֶךְ הַקּוֹרָא, סִקְרָן כְּלִיד,
רְתוּק כָּלוּ בְּצִמְאוֹן
אֶל סוּד חִידַת אוֹתוֹ גְּאוֹן
שְׁמַעְטִים כְּמוֹתוֹ בְּחִלְד
זְכוּ שְׂכָר, בְּסַעַר חֵם,
תִּשְׁק הַמוֹזָה עַל מִצְחָם.

וְהוּא, בְּלֵהֵט וִירְטוּאֵלִי
כָּאֵן מַעֲלָה אוֹתָם בְּאוֹב
כְּמוֹ בְּסִיאָנֵס סְפִירִיטוּאֵלִי:
כִּי־צַד הַפְּלִיאֵו לְאֵהֵב
פְּסֻגַת הַרְהַב הָאֶסְתֵּטִי
וְשִׂיא הֶלְהֵב הַפּוֹאֲטִי —
שְׁנֵי הַפְּכִים פּוֹלְרִיִים,
שְׁנֵי מוֹקְרֵי אֵשׁ סוֹלְרִיִים,
שְׁזָה אֶת זֶה סְמָאוּ בְּזֹהַר
אֶךְ זֶה אֶת זֶה סוֹפֵס לְשֶׁרֶף
בְּפִטְלִיוֹם בּוֹ יִטְרֶף
הַיִּצֵר, בְּגִיחוֹ מִסֵּהֶר־
הַ"־*comme il faut* הַמְעַמְלָן,
אֶת כָּל הַעֲכָבוֹת כְּלָן...

אוֹלֵם כְּעַת — הַכֵּל עוֹד טָרָם,
הַכֵּל לְפָנָי. הֵהִפְלָגָה
שֶׁל אֶהְבָּה יוֹצֵאת לְדֶרֶךְ
עוֹד אֵין בָּהּ שְׁמִיץ דְּאֶגְהָ,
וְהַעֲתִיר נִרְאָה לְבִטָח
וְרַד כְּלָחִי בַת גּוֹנִצְרֹוב
וּמְזַדְהָר כְּמוֹ הַפּוֹאֲטֵ הַ"
לוֹחֵץ אוֹתָהּ קְרוֹב־קְרוֹב
אֶל דֵּשׁ הַפְּרָאק שְׁלוֹ כְּפֶרַח

מבלי לזכר כי השטן,
שדודן לבו צונן בקרח,
רוֹאֵה ביקוד אֶהְבֵּתן
שֶׁל נִשְׁמוֹת תְּמִימוֹת פְּאֵלָה
זוג קרֵבנוֹת הָעֲשׂוּיִים
רק לִסְפֵק לוֹ חֲמֹר־גֶּלֶם
לְנִסְוִיִּים בְּנִשְׂוֹאִים...

* * *

המתהוללת יום וליל
במשתאות העצלה
בעוד חשכת ימי־בינים
עמק בין המצולה
של בערות, ניון נעני
היא פת־בגם ומנת חלקם
מכת העשק של מיליונים
ששד מלכם כשוט מלקם.

והם נשאו, אביר הפיט
ואותה ונוס מוסקבאית,
ויד ביד הקימו בית
בחסותו האבהית
שֶׁל כְּבוֹד הַצָּאֵר אֲשֶׁר יחל שם
כי פִּיטְנֵנו יַעֲצֹר
מקשי ערפו, וכי יחל שם
להיות לו למשורר חצֵר...

על סבך רשתה של הפוליצייה
החשאית, שהטרור
וענויי האינקוויזיציה
לְכֹל בֶּרֶלֶב נִכְסֵף לְדָרוֹר
כְּמִרְיֵדֵת הַדְּקֵבְרִיסְטִים⁶
(בָּהֶם רָעִיו שֶׁל הַפִּיטֹן)
נִקְטוּ בִשְׂמָה כֹל אֶקֶט סְרִיסְטִי
— תְּלִיָה, גְלוֹת וּשְׂכֵמוֹתֶן —
לְבַל יֵצֵת שׁוֹם גֵּץ וְרִשֵּׁף
שֶׁל דִּין אֶמֶת וּכְבוֹד אֲדָם
בְּעוֹד הַצָּאֵר חוֹגֵג בְּנִשֵּׁף
שֶׁל ווֹדְקָה אֶת שְׂפִיכוֹת הַדָּם.

שָׁכֵן, אחת־עשרה שנות קרי
ושנות מרדות, בטרם צפות
עֲנֻק־הַשִּׁיר שׁוֹצֵף הַמְּרִי
בָּה, בִּיפְּהָ שְׂבִיפוֹת,
גְּלָה סְבִיבוֹ שְׂפֵעָה, לֹא קָרָט,
שֶׁל סְחִי וְדָחִי בְּכָל אֶתֶר
וּבְלִי רַחֵם מֵתַח בַּקֶּרֶת
עַל רִקְבוֹנוֹ שֶׁל הַמְּשֻׁטֵר:

ועל סתימת פיהם של אלה
המתעקשים, על אף ענשם
שֶׁל גְּזֹר תְּלִיָה, גְלוֹת אוֹ כְּלֵא
מִטַּעַם מִבְּקָשֵׁי נִפְשָׁם —
שֶׁהַמְּשֻׁכֵּל קָבַעַת הֵהִיא שָׁם
לֹא יַחְרִישׁ וְלֹא יִדָּם
גַּם אִם סוֹפוֹ הוֹדָאִי שָׁם
הוּא אוֹ סִיבִירָה אוֹ גֵּרְדוֹם.

על ארץ רוס שאפריה
בצמיתותם העבדותית
הם אות קלון לפגוריה
שֶׁל שׁוֹשְׁלֵתָה הַמְּלֻכּוֹתִית

הא, הוד מלכות של סבא־רבא
 אָקוּטִי זֶה וַיִּפִּי דְמוּתוֹ
 אוֹתֶם סִפְרָה לּוֹ נִינְיָה,⁷ בַּבְּבָה⁸
 זוֹ שְׁלֹטְפָה בִּילְדוּתוֹ
 אֶת תְּלַתְלֵיו דְמוּיֵי תַתִּיל
 (אוֹתֶם יִרְשׁ מִסְבַּח־הָאֵם
 כְּמוֹ אֶת עֲבָנֵן שֶׁל הַשְּׁפִתִים
 הַגְּגֵרוֹאִירִיּוֹת אַף הֵן).
 הִיא אוֹמַנְתוֹ הַפְּרָבוֹסְלָבִית
 שְׁפָרִישְׁתָּהּ שֶׁל סַגְּהָ זֹאת
 לוֹ, בְּקוּלָּה, חֲמַדַּת־לֵבֵב הִיא
 בְּעוֹד אֲזַנְיוּ בַּה אַחוּזוֹת
 בְּחַבְלֵי קֶסֶם, בְּסֵם מְטַמִּיעַ
 בְּן־טְפוּחִיָּה הֶלְהוּט
 — עִם כָּל מְלָה יוֹצֵאת מִפִּיהָ —
 אֶת סוּד הַדָּם וְהַזְּהוּת.

הא, אִיךָ צוֹנְחִים פְּתוּתֵי הַשְּׁלֵג
 בַּחוּץ כְּמִטֵּר פְּלוּמוֹת צַחְרוֹת
 מִכַּר פְּרוּם, עֵת מִתְנַחֲשֵׁלֶת
 סוּפַת־אִימִים, וְאִיךָ קוֹרוֹת
 אוֹתוֹ נְסִיךְ שַׁחַר עוֹר וְעֵין
 הוֹלְמִים בִּילְד כְּמִין יֵין
 כְּמוֹ חֵשׁ הוּא כִּי גַם בּוֹ, הִנֵּה,
 שׁוֹצֵף אוֹתוֹ ה־D.N.A...
 כֶּךָ מַגְלָה הֶלֶב מַנִּין
 יִרְשׁ הוּא אֶת הַלְמוֹת קַצְבוֹ
 שְׁבַע־לְצוֹ וּבְעַצְבוֹ
 מֵעִיד כִּי דָם אֵינְנוּ מִים
 וְכִי מַזְגוֹ שֶׁל כָּל מוֹצֵא
 כְּמוֹ מִשְׁתַּכְּפֵל בְּצֹאֲצֵא...

אֲבָל הַצָּאֵר — לֹא רַק אֶת צִפּוֹן
 הַסִּימּוֹנְגֵרֶף שֶׁשְׁמוֹ שִׁירָה
 שְׁבּוּ קֶצֶה יוֹצֵא הַדֶּפֶן
 שֶׁל שׁוֹשְׁלָתוֹ הַמְזוּהִירָה
 כְּבָר מְנַבֵּא כְּכַתֵּב עַל טִיחַ
 קִיר הֵיכְלוֹ שֶׁל בְּלִשְׁאֲצָר,
 לֹא רַק אוֹתוֹ אֵינּוּ מְצַלִּיחַ
 לְקָרָא בְּרוּרוֹת, כִּי אִם — מַה צַר —
 גַּם אֶת טְבַעוֹ נֶאֱחוּשׁ הַמְצַח
 שֶׁל מְשׁוֹרֵר־אֲמַת שְׁלֹא
 יֵאוֹת לְשׁוּם אֲתָנָן שֶׁל בְּצַע
 כְּמַחִיר לְהַשְׁתַּקֵּת קוּלוֹ
 הַמְקַטְרֵג בְּצִלִּיל אֲרֶסְנִי
 עַל הַמְמַשֵּׁל וְחֻטְאִיו
 וּכְזַמִּיר הָאֲנֵדְרֶסְנִי
 לֹא יִתְפַּתֵּה לְכִלּוֹב זֶהָב
 בּוֹ יִהְפֵּף לְמְרִיוֹנְטָה
 וְלִמְשׁוֹרֵר־חֶצֶר צִיֵּתָן
 שֶׁל מֶלֶךְ סִין — וְכֵה, לְפַתַּע,
 גְּזֵר גְּלוֹת עַל הַפִּיטָן.

אֶךְ הַגְּלוֹת — רֵאָה זֶה פְּלֵא —
 בְּמָקוֹם לְשִׁכְּר אֶת הַמְּגִלָּה
 רַק מַחֲשֵׁלֶת כְּמִין פֶּלֶד
 אֶת קִשֵּׁי עֲרֶפוֹ, כִּי לֹא מוּג־לֵב
 הוּא כּוֹר־הַגְּעֵשׁ הוּוּלְקָנִי
 שְׁבַע־וּרְקִיו חוֹמֵר דְּמוֹ
 שֶׁל הַנְּסִיד הָאֲפָרִיקָנִי,
 סְבָה הַפְּרָא שֶׁל אִמוֹ.

והיא, הנניגה, מספרת
 לאלקסנדר הפעוט
 בלאט, לנגה אח מבערת
 בגחלים משפעות
 הבהוב נחם, ביצר זה פיוטר,
 גדול מלכי רוס, זכה בחטר
 מגזע נסיכי חבש
 אשר בשבי-אויביו נחפש
 אי שם באפריקה, דומני,
 לפני כמעט מאה שנים
 בידי גודויו הפולשנים
 של הסלטאן העותומני
 שאַת אותו בן-כוש הקט
 נתן לפיוטר כמתת.

היה זה במיכילובסקויה,
 נוה הזריו של הפיטן.
 — "מתת?" סח סשה, "שטו טקויה?"
 מאימתי אדם נתן
 מאיש אחד לאיש אחר כאן
 כמין מטבע לסוחר כאן,
 כמין תקילין, כמין טבין?
 פרשי לי, נניגה, לא אבין."
 — "מאימתי" שאלת, ילד?"
 עונה לו נניגה, בחינה
 עגום שיש בו צל-שיוך
 לכול העשוקים בחלד,
 "מיום שהחזק כופה
 את שלטונו על הרפה..."
 על כך, על החלש ורע לו
 מרשעותו של האלם

שכלי-משחית לו ושררה לו
 בהם תמיד מנצח סבלם
 של כל מכי חמס ועול
 כמו בממלכת הצאר פאול
 או אלקסנדר האשמאי
 או גם אחיהו, ניקולאי —
 על כך יתריס הילד ששה
 בבגרותו, לבלי חשך,
 אף יעורר עליו בסך
 חצר-מלכות שלמה שחשה
 מה חתרני הוא צליל ניבו
 (אך אל נקדים את שיבוא).

כי כאן, בעוד עינה נתקלת
 באוברטורה לבכיו
 של סשה, זו המתנגלת
 בדמות דמעה על צהור לחיו,
 כבר מחליפה לו נניגה טונים
 ומרעיפה לו מגטונים
 של מין צבעוניות פרועה
 כיפי בדיו של דלקרואה¹⁰:
 "ויבכו, כך היא, "סקר אז פיוטר
 את האתיופי הקטן
 אותו נתן לו הסלטאן
 בארמונו עתיר הקטר
 ושש, בכס, במלוא קולו:
 'אקח אותו. מדוע לא?'
 "כי סבא-רבא שלך, סשה,
 היה קרסביץ"¹¹ לא קטן,
 היא סחה לו (וכבר רואה שם
 איך מתמגנט בה מבטן

החם של שתי עיני הילד
בהן יוקרת בגחלת
אותה קרינה כמעט דתית
של איש-הפיט (לעתידי),
"אדנות נסיון היתה בו, נעם
וכל גופו — הדרת מבנה
הטוב כפסל של הבנה
ש"ד-אמן גלפה בתאם
של יעז ככפיר וקל כצבי'
וכל זה נתבזבז בשבי."

הילד מאזין לניניה
וכבר, בלא יודעין, קולט
כי שום שביה אינה אכסניה
יאה לרוח בה נגלית
זקיפות קומת אדם צמא חפש
בפרט פיטן הבא לסחף אש
כפרומתאוס שגנבה
מוס מעצם אהבה
שחש אותו גנב מפלא אז
ליציר כפיו, הוא בן-אנוש,
גם אם נגזר כי יענש
האל אותו בפרץ בעס
וכפות צוק-סלע יצמידו
לעיס הנוקר כברו.

אך אומנתו בנחת סחה
על סבא-רבא שלו ככה:
"אבל הצאר הבין שניו
ושחררהו משביו."

וכאן, מרגע בו נפרשת

על גורלו, מבלי לחדל,
לא מחבה ולא מחסד
כנפו של פיוטר הגדול
המתהדר בו בצבור גם
בשוב המלך פטרבורגה
מרקיע שמו הטוב פלאים:
"פרינץ חניבעל אברהים".
וכבוד הצאר, בהוד ורגע,
כסנדקו, בטקס רב
בו נוכחים גדולי שריו
אף מטבילו בסינגוגה¹²
שבה הופך הוא מפגאן
לפרבוסלבי מהגן.

חבת המלך כמו הכריזה
על עצם אי-גזענותו
מששלח אותו פריזה
בממונו וחסותו
לאקדמיה הצבאית בה,
צלח כושון זה, כלהיט בה,
את כל תלאות המבחנים
עד דרג סגן תותחנים
(אך גם כבש בכלשר טקטי,
בו לא נתן כלל להפריז,
את לב יפהפיות פריז
עד שנוכח בארח פרקטי
כי גם לשיסר בכור-שטן
אין שום קביעות במטתן).

"הן מחליפות," רטן במרי,
"בכל מטח, בכלות חמו,
גם את קליבר קנה-הירי

על תכיפותה של הרוטציה
בה מחליפות בנות דור פרוץ
ב־ France בן-זוג בין סטוץ לסטוץ

—

סופג הזאטוט כגשם
באדמת קיץ חרבה
מאומנתו החביבה
את להטה של המורשת
בה דם אותלו יריצו
מילדותו עד מר קצו.

אך כלום נבא לו לב הצוּציק
בשפת פחדיו הבעותית
לוא גם קרטוב זעיר, קמצוּציק,
מן הצפוי לו בעתיד?
וכלום אותו מנון היתר
של רגישות, עמק בסתר
כל תכסיסי המגננה
של פוזת dandy בת אפנה
אוניגניית כזאת, בירונית,¹⁴
שבה יסוה זקן לחייו
פגיעות של ילד, כל חייו
במסכת גלוג אירונית,
לא יזהירנו כבר עתה
ממצ'ואיזם-בפרוטה
שבו, בשטות שאין כמוה
יפיל עצמו כמו ידיו
אגב טפוס על עץ גבוה
שאין לרדת מבדיו
כאבשלום לכור בשוכך-
אלה בין ארץ ושמי-אבך
של פרענות, לשום אתר

וגם את התותחן עצמו..."
וכך ארע ששעל-שעל
גמלה בנפש חניבעל
תחושה כי עתידו פרוס
רק בחיקה של אמא-רוס
שבה, בלב גרוש-צפיות, ער
לסכווי מעמדו
בשרותו של איש-חסדו,
הלא הוא בטייִשקה צאר¹³ פיוטר,
קנה כי חרף שחור גונני
יאייר לו המזל פניו.

"וכך היה", אומרת ניניה
לילד הרתוק כלו,
"הוא לא נדון ללחמא עניא,
אבי-סבך זה, לא ולא,
הוא רק טפס לו מעלה-מעלה
בדרך-הפקוד והלאה
כל נגף מדרכו הסיט
ראף נשא אשה רוסית
(שנכדתם, ילדי — חשב נא
על פרי אותו זוג קשר —
היא לא אחרת מאשר
אמה, נדיז'דה אוסיפובנה,
שדמיונה לאב-סבך
הוא אות לכה והוכחה)..."
כן, כך, בספיץ' גנאלוגי
אקזוטי זה, שדי מפרך
הוא תאומו הפדגוגי
עם רץ גילו של ילד רך
— בפרט בתחום האינפורמציה

אם הוא עצמו, בסער דמיו
קפח אותו בדמי ימיו?
מה שגוּתוּר הוא פְּנוּרְמָה
שֶׁל נוֹף שְׂדֵה-קֶטֶל רִיק, נוֹשֵׁן
בוֹ אֵין כְּבוֹד דָּם וְאֵין עֶשֶׂן
רַק זֵכֶר צִלְלֵי הַדְרָמָה
בְּהַ בְּלֵי שְׂרָק וּכְחַל-אֶפּוֹר
עוֹלָיִם פְּרִטְיוֹ שֶׁל הַסְּפוּר.

* * *

וְהַסְּפוּר כְּדֶלְהֶלֶן הוּא:
כְּבוֹד בְּעוֹדוֹ כֶּכֶן ט"ו
נֶכֶד בְּסֶשֶׁה זֶה כִּי לָן הוּא
כְּמִין אֲנֻקְרָאוֹן שׁוֹכֵב
עַם בְּנוֹת-הַשִּׁיר וּכְכֹר יוֹצֵא לוֹ
בְּבֵית-סֶפֶרוֹ, צָאֲרִסְקוּיָה סִילוֹ,¹⁵
שֵׁם שֶׁל מְמוֹר וְאֲרִכִּי-לֵץ
שֶׁהַמְּסֹד עוֹד יִתְפַּלֵּץ
גַּם בְּשָׁנִים אֲשֶׁר תִּבְאֶנָּה
מִתְחַמוּנֵי קִנְדָּסוֹתוֹ
הַעֲתִידִים לַעֲשׂוֹתוֹ
לְשֹׁד מִשְׁחַת שְׁעוֹזֵן הַ-
נוֹן-קוֹנְפוֹרְמִיזִם הַחֲצוּף
דִּבֵּק בּוֹ כְּדְבוּרָה לְצוּף.

אָבֵל הַצּוּף — מְרִיר כְּלֵעַן
הִיָּה לַחֵךְ חֲצֵר הַצָּאֵר,
שְׁחִישׁ הַבִּינָה מֵהַ הַמְעַן
אֵלָיו כּוֹנֵה, מִטּוֹחַ קֶצֶר,
בְּעוֹקְצָנוֹת לֹא-מִתְנַצְּלֹת
סֹאטִירַת-לַחֵי מְצַלְצֵלֹת

מְלֻבֵּד שֶׁל מוֹת מֵיִתֵּר?
עַל שְׂאֵלוֹת כְּאֵלוֹ אֵין לוֹ
לְכוּן-זְמַנְנוּ כָּל סְכוּי
לְמִצָּא תְּשׁוּבָה, כִּי מִי יִתֵּן לוֹ
אִם פֶּסֶק אֲשׁוּם אוֹ פֶּסֶק זְכוּי
לְכָל שְׂיָד לָהֶם בְּדֶרְמָה,
אִם כְּבוֹד מֵאָה שְׁבַעִים שְׁנוֹת "לְמָה?"
מֵאֵז טְרוּף אוֹתוֹ דוּ-קֶרֶב
כְּאֵן חוֹצְצוֹת בֵּין כָּל חוֹקְרֵי
הַעֲדֻכְנִים וּבֵין יְמִינוּ,
וְרַק בְּאוֹב כְּאֵן מְעֵלוֹת
כָּל נִפְשׁוֹתֵי הַפּוֹעֵלוֹת
שֶׁכְּבוֹד מִזְמֵן שְׁבָקוֹ, וְאֵין הוּא
אֶלָּא מְקַבֵּץ סְבוֹרוֹת (וְעוֹד
בְּעֶרְבוֹן מְגַבֵּל מְאוֹד)?

כִּי אֵיךְ בְּכָלֵל נִפְיָק תּוֹעֵלֶת
מְבָרַק שְׁכֵלֶם הַמְּנַסָּה
שֶׁל נִתְחַנְיִם וְחֻכְמֵי חֵלֶם
שֶׁלֹּא אַחֲרֵי הַמְעַשָּׂה,
אִם עַד הַיּוֹם עוֹד לֹא הוֹעִילוֹ
כָּל פִּלְפוּלֵי-בְדִיעֵבֶד
וּשְׂאֵר תְּמִיּהוֹת "הָאֵם" וְ"אֵלוֹ"
לְמִי שֶׁכְּבוֹד מִזְמֵן אֶבֶד
כְּטֶרֶף לְעַקְשׁוֹת נִצְחַת
שְׂאָף כִּיּוֹם אֵינָה נִסְלַחַת
וְאִם עַל מוֹת גָּאוֹן קְטוּל-אֵיד
שְׁחוּק-הַגּוֹרֵל מִפְטִיר: "too late"?
וּמָה, בְּעֵצֶם, מָה נוֹתֵר לוֹ
לְלֵב נְחֻמֵּץ, רְחוּק מְבוּז
אֶךְ לֹא מוֹזֵעַם עַל בְּזוּבוֹ
נְסִיךְ-הַמוּזָה שֶׁהִכְתֵּר לוֹ

בְּכָל חֲרוֹז וְנִיב פָּחוּז
אֲשֶׁר שָׁלַח כַּחֲזֵן שְׁחוּז
מִקְשֵׁת שְׁנֵינוֹתוֹ הַקְּרִיטִית
שֶׁל פִּיטְנֹנוּ הַצְּעִיר,
שֶׁכֵּל מִטְּחָן שְׁלוֹ הָעִיר
בְּרוֹס כְּלָה רִגְשָׁה פּוֹלִיטִית,
שֶׁבְּעֵטִיהָ מִיָּד זָכָה
לְגָלוֹת לְדָרוֹם הַמְּמַלְכָּה.

אֶךְ דִּין גָּלוֹת – שְׁדִין אֶסוֹן הוּא
לְכָל עֲקוֹר מִשְׁרָשָׁיו –
גְּלָה לְסִטְשָׁה כִּי חֶסוֹן הוּא
הַרְבֵּה יוֹתֵר מִשְׁחֶשֶׁב
וּכְבוֹד הַצָּאֵר אֲשֶׁר הִדְרָף כָּף
אֶת הַמְּשׁוֹרֵר חֲצוּף-הַדְּנוּקָא
מִבִּירְתּוֹ, הִיָּה אָנוּס
לְהִנְכַּח כִּי אֵין לָנוּס
מִן הָעֶבְדָּה כִּי גַם הָרוּחַ
וְלֹא רַק מִלֶּךְ רַב-עֲצָמָה
יֵשׁ לָהּ חֲקִים מִשָּׁל עֲצָמָה
וְנוֹגְדָנִים שִׁיגְבִירוֹהָ
גַּם אִם יוֹשֵׁם עָלֶיהָ סוֹר
עָרִיצוֹתוֹ שֶׁל הַמְּמַסֵּד.

שֶׁכֵּן פִּתְגָם רוֹסִי פּוֹלְקוֹרִי
הַמְּשִׁיל גָלוֹת כְּזֹאת כִּבְרֵ אֶז
בְּלִגְלוֹגוֹ הָאֶלְגוֹרִי
לְדָג מִטְּבַע, כַּעֲנֵשׁ עוֹז,
אֶךְ לֹא בְּשִׁמּוֹן הַמְּרַתַּח בָּהּ
בְּמַחְבֵּת שְׁנַחֲרָף בָּהּ
בְּשָׂרוֹ הַמְּטַגֵּן בָּחַם
לוֹהֵט כְּאֵשׁ הַגִּיהֵנוּם –

כִּי אִם בְּסוּג אַחַר שֶׁל עֲנֵשׁ:
גְּזֵרַת טְבוּעַ בְּמַצּוּלוֹת
מִיָּם רַבִּים, כְּלוֹמֵר לְכָלוֹת
בְּיָם בְּמָקוֹם בִּיקוֹר חֲרוֹן-אֵשׁ
(מָה שְׁאִינְנוּ עֲנֵשׁ כָּלָל
לְדָג, הַשֵּׁשׁ לְטַבֵּל בְּגַל...)

וְכֵךְ אֲרַע שְׁגוֹר הַמֶּלֶךְ
בְּמָקוֹם לְחֶסֶם לוֹ מַחְסוּמִים
הוֹצִיא מֵתוֹק מֵעוֹז לְהֶלֶךְ
אֲשֶׁר גְּלָה נּוֹפִים קְסוּמִים.
שֶׁכֵּן, אִם דָּג אֵינוֹ חוֹשֵׁשׁ פֹּה
בְּגוֹר-טְבִיעָה לְהַעֲנֵשׁ פֹּה
כִּי יָם וּמִיָּם בְּשִׁבִילוֹ
הֵנָּם הָאֶלְמָנֵט שְׁלוֹ –
יֵשׁ לְשַׁעַר, כְּקָל וַחֲמֹר,
כִּי לֵב פִּיטוֹן, בּוֹ נִרְשָׁמִים
בְּעֵט-חוֹשִׁיוֹ שֶׁלֵּל רְשָׁמִים
הַמְּנַצְּחִים בְּנִיב וְאֶמֶר,
אֶךְ הוּא, עִם כָּל רִגוּשׁ קְלוּט
הוֹפֵךְ גָלוֹת – לְהַתְּגָלוֹת.

אֵיךְ בְּעֵלִיל, כְּלוֹמֵר בְּפַעַל,
זֶה מֵתַחֲוִלֵּל כְּמִין מַקְסֵם
אֶלְכִימִי, בּוֹ הוֹפֵךְ הַכֹּהֵל
(אוֹ טוֹב מִזֶּה לּוֹמֵר: הַסֵּם)
שֶׁל עוֹז הַדַּחֲף הַמִּימָטִי
לְשִׁכְרוֹן שֶׁל טְרַנְס פּוֹאֲטִי,
בּוֹ מִמְרַתֵּף הַתֵּת-מוֹדַע
פּוֹרֵץ בְּלִי חֶק וּבְלִי מִדָּה
שֶׁמְפּוֹן-הִלִּירִיקָה בְּשִׁצְף
יֵינִי כְּזֶה, בּוֹ שׁוֹם מְכֻשׁוֹל

לא יַעֲצֵר כָּאֵן שׁוּם נַחְשׁוּל
שֶׁל רֶגֶשׁ, שֶׁל חֲרוּז, שֶׁל קֶצֶב —
חִידָה זוֹ, גַם טִפָּה מִלֵּג,
עוֹד לֹא פִתֵּר שׁוּם פְּסִיכּוֹלוֹג.

אֲבָל עֲבָדָה: כְּדָג בְּמִים
— בְּמִקּוֹם שְׂדֵם-לְבוּ יָקוּ —
גִּמְעָ שֶׁם סָשָׁה, צִמְאֵ-עֵינַיִם,
יָפִים שֶׁל קָרִים וְשֶׁל קוֹקוּז,
וְאִם קוֹה הַצָּאֵר לְשִׁבֵר אֶת
עֲזוֹת מִצְחוֹ, הֲרֵי תִגְבֶּרֶת
שֶׁל נוֹף הָרִים וְנוֹף אֲדָם
הַנִּסְפָּגִים כִּי"ש בְּדָם
לְבִתָּהּ בּוֹ אֵשׁ מְרֻדוֹת לֹוהֶבֶת,
אוֹתָם הַסִּיקָה פְּרֹאוֹתָם
שֶׁל רֶכְסֵי-עַד בְּזִקִּיפוֹתָם
וַיִּקְוֶה תְּשׁוּקַת אִשָּׁה אוֹהֶבֶת.

הֲלֹא קִסְמֵי הָיִ וְנוֹף,
נִהַר וְהָרָה, עֲרֵאֵי וְקִבְעָה,
לְעַד לֹא יִתְרַפְּסוּ לְחִנְיָה
לְשׁוּם שְׁלִיט מְלִכָּד לְטִבְעָה,
וְאִין לְעֵר אוֹ מְרִינָה
לֹא צָאֵר עֲרִיץ וְלֹא צָאֲרִינָה,
וְחֻצֵף-קֶצֶף צְלִיל מִפֶּל
אִין עַל שִׁירֵי צְנֻזְרָה כָּלֵל,
וְכִשְׁמֹדֵהִיר פִּיטֵן חִס-מְזוּג
רִמְךָ שׁוֹעֵט בְּמִרְחָבִים,
שִׁירֵי פּוֹרְצִים בְּכוֹכְבִים
מִשְׁחׁוֹר לִילָם, וְאִין שׁוּם נִזְק
שֶׁל שׁוּם רוֹדֵן שִׁיבְעִיתִי
לְכֹלֵם אֶת פִּי אוֹ אֶת עִטּוֹ.

וַיִּלֵּל הָרוּחַ הַנּוֹשֶׁבֶת
כְּצוֹחָתוֹ שֶׁל עֵיט-פִּסְגוֹת
וְלֵהֵט מְדוּרֹת הַשֶּׁבֶט
שֶׁחֲרֻבוֹתָיו לֹא נִסּוּגוֹת
גַם בְּגִיחֵן מִן הַמִּצָּר עִם
עֲדַת מוֹרְדִים מוּל חֵיל הַצָּאֲרִים
הַמִּתְאַמֵּץ לְכַף עַל עֻז
עַל הַקְּרִימְצָאק וּבְן-קוֹקוּז —
כָּל אֱלֹהִים לֹא רַק לֹא הַדְּבִירוֹ
אֶת קִשְׁי־עֲרָפוֹ שֶׁל הַסּוֹרֵר,
כִּי אִם חֲכָרוֹ בּוֹ, בְּמִשׁוֹרֵר,
לְמִין קַלְחַת בְּהַגְבִּירוֹ
אֶת דָּם מוֹרְשֵׁת יְחוּסִיוֹ
שֶׁל חֲנִיבֵעֵל, אֲבִי-הַסֵּב...

וּבְקַלְחַת הָרוֹתַחַת
רִקְחָהּ הַמוֹזָה בְּלִי לֵאוֹת
כְּמוֹ בְּבִלְמוֹס שֶׁל שֵׁד מִשְׁחַת
שִׂיאִים שֶׁל יָפִי וּמְלֵאוֹת
וְאֵת יִקְרַת שְׁמֵעוֹ הַגְּדִילָה
בְּזֻכּוֹת רוֹסְלָן וְזֻכּוֹת לוֹדְמִילָה
וְשִׁלְל שִׁירֵי קוֹקוּז יוֹקְדִים
וְ"הָאֲחִים הַשׁוֹדְדִים"
וְ"מַעֲנֵן בַּחצִי-סְרַאִי" עִם
תְּחִלַּת "אוֹנִיגִין" שֶׁתּוֹסִיף
תּוֹךְ ח' שְׁנַיִם אֶל הָאֲסִיף
שֶׁכֵּל כֹּל מִתְנַת שְׁמַיִם,
עוֹד הוֹכְחָה כִּי גַם גְּלוֹת
אִין בְּהַ, שִׁירִית, הִכְרַח דְּלוֹת.

* * *

את החתול מן החלב...
וכך אפוא מגיע סְשָׁה
אל גלותו הכי תמוהה,
אל כפר הוריו אליו הוחָשָׁה
פקדת הצאר: "אין שום תנועה
מחוץ לכפר הזה מתרת,
לו, לעצור שם למשמרת,
על חטא שורות לא נסלחות
לעוד שנתים לפחות."

אך חרף מעצרה הבית,
זה המגביל את חרותו
(אך לא את זו של שירתו)
בה ממריאות כנפי הפיט
אל רום כמוהו לא נודע
בשירת רוסייה מעודה),
מניב עטו יבול רב שוי
וערך: את "הצוענים"
ואת "בוריס הגודונובי"
ואת "גרף גילין", ופנינים
מסדר-גדל כה מפתיע
וסדר-עמק כה נבצר
הופכות שם בלי רחם על פיה
את קצרת יקרת הצאר,
שקטנותה נראית פתטית
בהתנפצה אל עז שרטון
גדלות הרוח הפואטית
של הגאון נותן הטון,
שכל-כלו רק בן כ"ו הוא
אך כבר, על אף כבלי החק,
נשא שמו מעלה, ככוכב, ור
תהלתו למרחוק.

נו, וכעת — שנוי אדרסה¹⁶
בצור-מלכות חדש: תחלה
לקישיניב, אחר — אורסה
ושוב ושוב גזרת גולה,
שכן אותו enfant terrible¹⁷
שוב מכדרר עצמו ב-dribble¹⁸
מהתפגשות להתנגשות
במסכמות ובכרשות:

תחלה מוצאים פלבי הציד
של הצנוזורה, בפתחם
את מכתביו תוך רחרוהם
הבלשי סביב איש הפיט,
כי יש בו נגע סכנה
של אתאיסט בלי תקנה
ולאחר-מכן מצמיד שם
כבוד הרון וורונצב¹⁹ (מי)
שממנה היה רשמית שם
על הגולה הערמומי)
עקוב על טיב מדות הטור
של רוזנתו יפת-התאר
אשר מתחת לאפו
כה התעמקה ("chapeau
superbe!"²⁰)

בשירתו של הבלשיעל
אשר גם הוא — יש הוכחות —
שם העמיק בה לא פחות
עד כי בתפס אותו הבעל
הרחיק, כגמול מעלליו,

שנים אחר שִׁכְבַּר הַעִיר
אוֹתוֹ שֶׁרַמְצָ"ק וּבֶן-מַעַל
אֵת זַעַם הַרוֹזֵן הַבַּעַל
עַל כֶּךָ שֶׁבְקָרְנֵי קֶשֶׁטוֹ
כִּשְׁבַרְשָׁתוֹ נִפְלָה אֶשְׁתּוֹ.

וּבְכֹז, מִקֶּץ גְּלוּת שְׁנָתַיִם
קָרָא הַמֶּלֶךְ לְמוֹסְקָבָה,
מִחֹנֶה שָׁזָה מִכְבַּר עֲכָבָה
וְלֹא בַמַּעַט כְּלִיּוֹן-עֵינַיִם
הַמְתִּיז לָהּ הַפִּיטֵן הַשְּׂקוּז,
אֲךָ אִין אֵלֶיהָ שָׁאִין בַּהּ קוּז.
כִּי תִנְאֵי הַתְּנָה עִמּוֹ צָאֲרָנוּ
עִם הַחֲתוּל, תַּמּוּרַת זְבָדָה
(לֹא, יְדִידִי, לְצַעֲרָנוּ,
אִין אַרוּחוֹת-חֲנָם, עֲבָדָה):
לְמַעַן לֹא יִחְטָא פּוֹאֵט זֶה
בְּשׁוּם פְּלִטַת לְשׁוֹן וְעַט, זֶה
צִוּוֹ לְסָשָׁה סוֹרְרוֹ:
הַצָּאָר עֲצֵמוּ יִצְנְרוּ...

וְכֹה, מִשְׁפָּל, אָנוּס לְכַף אֵת
רֹאשׁוֹ לְבִכּוּר הַיַּחֲסוּזִין
כְּמוֹ הַזְּמִיר עֲשׂוּק-הַחֶפֶשׁ
בְּזֶהָב כְּלוּבוֹ שֶׁל מֶלֶךְ סוּן,
שָׁב פִּיטְנָנוּ פְּטֵרְבוּרְגָה
וְחִי עַל פִּי הַ"תְּקַנּוֹן":

גַּם נִשְׁפִּי-חֶשֶׁק בְּצַבּוּר גַּם
מִשְׁרַת פְּקִידוֹן בְּמַנְגְּנוֹן
(וְגַם דְּבוֹת רַעֲיוֹ עַל כֶּךָ שֶׁ-
הַחֲנִיּוֹק מְכַר אֵת נִשְׁמָתוֹ
לְשִׁטָּן הַבְּצַע שְׁנוּכָה שֶׁ-

וְכֹה, כְּמִין בִּימָאֵי סְרֻדְנֵי
וּפְטָלִיסְט לְאִין מַרְפָּא
קוֹבַעַת יַד גּוֹרֵל אִירוֹנִי
עִמּוֹת נִצְחֵי שְׁלֹא יִרְפָּה
מִנְשֻׁמָּתָהּ שֶׁל רוּס גַּם הַלְאָה,
שְׁנַיִם רַבּוֹת אַחַר תְּמָה
שֶׁל הַרְמָה זֶה שָׁאִין דְּגָמָה לָהּ
בְּשִׁירְתָּהּ שֶׁל שׁוּם אָמָה
לְתוֹעֵפוֹת אֵיבָה וְקָרַע
וְשִׁלִּיפַת סִיף מַנְדָּן
שֶׁל שֶׁר מוּל שֶׁר, שֶׁל אֵשׁ מוּל קָרַח,
שֶׁל הַפִּיטֵן מוּל הַרוֹדֵן.

וְזֶה, בְּלֵי שׁוּם כְּנִיעַת קְנוּסָה²,
יְחִזּוּר תְּמִיד, מְדוּר לְדוּר,
כְּמוֹ לְשִׁכְפָּל עֲצֵמוֹ כְּנִסַּח
וְקוֹד גְּנִטֵי שִׁיחֲדָר
אֶל תּוֹךְ מַחֲזוֹר דְּמָה הַלִּירִי
שֶׁל אֶפּוֹפָאָה מַפְלָאָה,
בַּהּ יִשְׁנָה הַחֲרַקִּירִי
שֶׁל עוֹ הַרוּחַ הַפְּלוּאָה
כְּרִיטוּאֵל אֵימִים וּפְלֵא
שֶׁל דָּם נִגְרַע עַל צַחֲוֹר מְשֻׁלָּג,
שֶׁמְשֻׁלָּמִים עָלָיו בְּכֵלָא
אוֹ כַּתְת־יִרִי אוֹ גּוּלָּאָג.

* * *

אֲבָל נְשׁוּבָה גַּם נִשְׁכָּה
בְּמַעֲוֹ זוּגְנוֹ הַצָּעִיר,
שֶׁנִּשְׁוֹאִיו חָלִים כְּשֶׁבַע

נתן לקנות את בכורתו
במנעמי הקונפורמיזם
ומחיר נזיד האדישים
של סתגלני אופורטוניזם
הרואים דם – ומחשים).

כי דם אינו חדל לזוב בה,
בעריצות ברברית זאת,
שעם שלם מפקר, עזוב בה
לשד ידים בוזזות
של צאר משחת וכל פמליית
עלוקותיו גובות המס
החוגגות את בקננלית
העול הזועק חמס.

אך כבוד המלך – שלנתו כאן
שלמה מרגע שרתק
כמין כלכלב לרצועתו כאן
משוררנו שהשתק,
כי בת-שירו כבר לא סוררת
ויקרתו במלוא כבדה
שוב אין בה גץ מסית למרד,
הוא מתברגן סופסוף, עבדה:

הוא מתחתן, נכסף לנצר
וככיכול מישר ארחו,
מוליד ארבעת יורשי-יצר
נוסף על שלל ילדי רוחו
("פולטבה", "בלקין" ו"אונגין",
"פרש הנחשת", "מלכת פיק",
"בת קפיטן" ו"סתו" אלגי
ועוד רבים שלא נספיק

אף למנותם), אך מדי פעם,
כמו את עקצו כלום לא החליש,
שוב מעורר עליו את זעם
חוגיו של ה-*snoblesse oblige*.

"הוא", זועקים הם, "במסוה של
ילד-טוב-פטרבורג, נועץ
חציו בכל חלשה וכשל
של הממסד, שלרועץ
לו שירתו עזת-המצח,
החתרנית, בה מזדלזל
הצאר ירום הודו לנצח"
(והם צודקים, לעזאזל...)

כי מסתבר שחרף פחד
חמת הצאר ואסורו
חוזר לו סשה, כך או ככה,
לאמתו ולסורו,
שכן כפרץ מפל עז-שף
ממרום פסגות קנקז לתהום
אף כל שירת-אמת פורצת
מלב פיטן-אמת פתאום
גם על כרחו של בעליה
וגם אם בנפשו חיב
כי ישלם קשות עליה
במחיר יקר מאוד – חייו.
וכאן, כפיס מרקיע
נפלה לידי דורשי נפשו
ההזדמנות לבקע בקיע
בין לבבו ובין ראשו,
בין קרש-שכלו ויש בו כח
לגבר על אש רתחת-דמו

ובין חמת חמום המוח
שהיא אויבו שלו עצמו.

אותה העת זמן העירה
קצין־פְּרִישִׁים מארץ France
ששרמנטיותו העירה
באשת סשה זיק רומנס,
שאין לרעת במפגיע
עד להיכן אמנם הגיע
אותו הזיק אשר הבזיק
בלי לשער עד מה זזיק
לא רק לעצם האיריליה
(באם אמנם היתה כזאת)
או שמא כבר סבלה עזות
שלמות הרמונית הפמיליה
מדיסוננסים שאכן

צרמו בה שם עוד לפני כן.

נטליה, בת עשרים וארבע
(ויכבר אמם של ארבעה),
ידעה תמיד כי חיש יבחר בה
כל ברק־מבט רב הבעה
של כל גברבר מקסם, שרמנטים,
כיעד לאימפולס רומנטי,
שכן יפיה הלא־מגבל
הרהיב כל נשף וכל באל
בעוד אישה צופה מנגד
שכור גאווה על יפתו
אך גם נצלה באש תפתו
של כל חשש מבגידת־בגד,
בעוד חצר הצאר, כער,
צוהלת משמחה לאיר.

כלום אהבה אותו נטשה,
את מחזרה הצרפתי?
וכלום לא חשה כמה סשה
גם לשניה אינו מחטיא
במבטו את מבטיה,
שבחיוך מתעתע
לא רק אינם קוטעים לזר
כל שביב סכוי, כי אם, מוזר,
אף מלבים בו לבלי הרף
את חצפתו בכל בנקט
מול הנחוני מדאם קוקט
כתן חומד פרגית לטרף?
מה שברור עד ליאש:
הגברת שחקה באש...

כי האמת העירמה היא:
אין להשוות את העצמה
בה אהבה את בעלה עם
חבת הגברת לעצמה
(אף כי נרקיס המיתולוגי,
אשר בלהט פתולוגי
מרב חמדה ליפי דמותו
מצא במים את מותו,
ודאי היתה בטנו מלאה שם
על זו אשר מרב חבה
ליפי עצמה, יפיה טבע
לא את עצמה כי אם את סשה
ביון הסחי, שבכצו
חפר לו זה את מר קצו).
שכן גם הוא, אביר הפיט,

ישישו בנִי-מַעֲיו מַנַּחַת
בְּהַחֲלִיפוּ בְּלִי מֵאֲמֵן
כָּל "מָה נִשְׁמָע?" ב"מָה נִשְׁמָע?"
וּבְאֲגוּרֹת, בְּטוֹן בְּרוּחַ,
נִרְמַז כִּי playboy צֶרְפֶּתִי
נִטְפֵּל בְּאַרְחַ שְׁטֵתִי
לְאַשֶׁת מְשׁוֹרֵר יְדוּעַ,
שְׁכִיבְדוּעַ, מְעוּדוּ
טָרַם מִחַל כֶּךָ עַל כְּבוֹדוֹ...

בְּכָל פְּנֵת רַחוּב וְקָרָן
נוֹדַע טְפִיל זֶה כְּרִנָּטָס
(בֶּן מֵאֲמֵן לְמֵר הֵיקָרָן,
צִיר הוֹלָנְדֵר), שְׁמַנְדְּרִיק שְׁקָרָס
סְכִיב כָּל שְׁמֵלָה וְקִרְיִנּוּלִינָה
כְּמִין קִפְצָן בְּטֵרַמְפּוֹלִינָה
וְשִׁנְשָׂא, כְּהַסוּאָה,
אֶת אַחוּתָה הַלֵּא-נָאָה
שֶׁל אִשֶׁת סָשָׂה רַק לְמַעַן
יַחֲטֹף, כְּמִין אֵיךְ גִּיסָא,
קָצָה נְגִיסָה מִן הַגִּיסָה
יַפֵּת הַתָּאָר, אִם רַק יַעַן
קוֹפִיד, שְׁזֹאת אֲמָנוּתוֹ,
לְמִשְׁאָלוֹת חֶרְמָנוּתוֹ.

וְכָךְ, מוֹל לְחַשׁ עוֹ כְּרַעַם
שֶׁל לְשׁוֹנוֹת שְׁחֻזוֹת לְשִׁסְף
(בְּאֵלָה אֵין מַחְסוֹר אִף פַּעַם
לֹא רַק בְּפִטְרִבּוּרְג סוֹפְסוֹף
וְלֹא רַק אֲזוּ, גַם בְּיַמִּינוֹ),
בוֹדֵד נִצָּב לוֹ פִּיטְנִנוּ,
שֶׁלֹא נִסְתָר מִתְּבוֹנָתוֹ

בְּגִבּוֹר יִצְרוּ עַל שְׁקוּלָיו
תָּרַם בְּרַחֲב־לֵב לְמִיט
שְׁהוּא עֲצָמוֹ הַמִּיט עֲלָיו;
וְאִם פֶּתַב בְּפָרָק ד'
שֶׁב"אוֹנִיגִין" כִּי יוֹכַל אֶת
אוֹיְבָיו לְדַחוֹת בְּמוֹיֵדָיו
אֲכַל אֲבוֹי לוֹ מִיִּדְיָיו –
רְאוּי הָיָה כִּי בְּלִבּוֹ-הוּא
תַּמִּיד יִשְׁמַר לוֹ כָּלֵל זְהָב:
שְׁלַפְעָמִים אֲדָם עֲצָמוֹ הוּא
הֲרַע וְנֵר שְׁבֹאוֹיְבָיו,
בְּפָרַט אִם עֵבֵד הוּא, נְפִשִׁית,
לְגַנְנִי יִקְרָה טְפִשִׁית.

כִּי אֶת אֹתָהּ עֵבְדוֹת נוֹאֵלֵת
הִיטִיבָה כָּל עֵדֶת שׁוֹנְאָיו
לְרֵתֵם בְּתַחֲמָנוֹת מְרַעֵלֵת
אֶל חָם מְזוּגוֹ, זֶה גְדוֹל מוֹנַעֲיו
שֶׁל בֶּן-אֲנוּשׁ שְׁבוֹי יִצְרִי-לֵהֵט
מְרוֹסוּנֵי צְלִילוֹת הַדַּעַת
כְּשֶׁרַק נִיצוֹץ אֶחָד נַחוּץ
לְמִצְוֵאִים הַשְּׁחוּץ
לְהַבְעֵרֵת דִּלְקָה מְנַטְלִית
אִף בְּמַבְרִיק שְׁבַמּוֹחוֹת
הָאֵץ אֶת כָּל חֵייו לְמַחוֹת
בְּמַחֲי שְׁגִיָּאָה אַחַת פְּטָלִית.

הֵם בְּשִׁקְיָדָה רַבָּה הַפִּיצוּ
בְּשֵׁם מוֹעֵץ עָלוּם-זְהוּת
אֲגוּרוֹת-פְּלִסְתֵר, בְּהֵן הַפְּצִיצוּ
כְּתַבְתּוֹ שֶׁל כָּל רַכְלָן הָלוּט
לְלִשׁוֹן הֲרַעַ, בְּהַ כָּל בֶּן-שַׁחַת

לֹאֵן טוֹרְחִים לְגֵרֵךְ אוֹתוֹ
כֹּל יִרְיָבִיו אֲשֶׁר הוֹחִילוֹ
כַּגְמוּל עַל כֹּל חֲצֵי שִׁירָיו
לְנִפְיֻלְתּוֹ בְּרַעַשׁ רַב
וְשִׁבְדִּחִילוֹ וּבְכִרְכִּילוֹ
פָּצְחוּ פִּתְאוּם בְּרִנּוֹנִים
כִּי הוּא אֶלוֹף הַקְּרַנָּנִים.

הוּ, הֵם שְׁנֵאוּהוּ שָׁם כְּכֹר קָדָם
כֹּל עֲרַפְדֵי הַעֲצֵלָה,
אֲבָל פֶּעַת טָמְנוּ מְלַכְדָּת
שֶׁהַעֲמִיקָה כַּמְצוּלָה
לְפִקְחוֹתוֹ חֲדַת־הַשִּׁכָּל
שְׁמוּל מִרְמָה, תִּכְכִּים וְנִכָּל
תְּמִיד הַשְּׁכִילָה עַד עַכְשָׁו
לְגִבֹר עַל כֹּל זְמָמֵי חוֹרְשָׁיו
הַמִּתְאַוִּים לְכְרוֹת לוֹ קֶבֶר
אֲךָ כָּאֵן, לְמַעַן הַלְכְרוּ,
קוּוּ לְפָרֵט עַל חוֹשֶׁב־כְּבוֹדוֹ
שִׁבְעוּרוֹ יִצְרִי לֵב גִּבֹר
כֹּל כּוֹח־שְׁפוּטוֹ אוֹזֵל
(וְהֵם צְדָקוֹ, לְעֵזְאוֹל...)

וְהוּא עֲצָמוֹ — כְּלוּם חֵשׁ בְּנוֹחַ
בְּהִינּוֹ אֵת טִיב זְמָמָם?
כְּלוּם לֹא יָכוֹל הָיָה לְמַנַּע
אֵת אֵשׁ מִזְגוֹ אֲשֶׁר סָמַם
מִלְּסָמְאוֹ בְּעוֹרוֹנִיָּה
(וְאֵת אִשְׁתּוֹ מִחֲנַחוֹנִיָּה
וְכֵן, אִם פִּחְזָה יִשְׁפֹּךְ,
גַּם אֵת מִטְרַד אוֹתוֹ פִּרְחַח)?
עַל שְׁאֵלוֹת נוֹקְבוֹת פְּאֵלָה

יָשִׁיב בְּמִרְךָ וּכְלֻמָּה
כֹּל הַמִּכִּיר סוֹפְסוֹף עַד מָה
חֲשׂוֹף לְוִירוּס הָאֲנֹלֵת
הוּא טִיב יִצְרוֹ שֶׁל הָאָדָם
וְכֵן גַּם יִצְרֵךְ הַמְדָּאִם.
הַטְּבַע — חוֹשׁ מִדָּה אֲכֹזֵר לוֹ:

עַל כֹּל גְּזֻמַּת יוֹתֵר־מִדֵּי
קוֹנִס הוּא כֹּל חֲרִיג הַזֶּה לוֹ
בַּקִּנְס מְקַבְּרֵי, יִדִּידֵי.
כֹּל הַפְּרוּזָה, וְלוֹא לְשִׁבְחָה,
הִיא, בְּדִינּוֹ הַמִּתְחַסֵּד,
חֲטָא לֹא נִסְלַח — וְעַדְךָ רִנּוּחַ
אֲצִלוֹ הוּא עַדְךָ שֶׁל הַפֶּסֶד.
כֵּן מִשְׁלֵם פִּיטוֹן בְּלֵי דַפִּי
עַל יֵתֵר בְּרַק הַרְפִּינִירֵט
וְהָאִשָּׁה — עַל יֵתֵר יַפִּי
וּפְלִרְטוֹן — עַל יֵתֵר פְּלִירֵט
וְכֹל קִיצוֹנִיּוֹת מְגֻזְמָת
— בַּפְּגֵשׁ בָּהּ עֵינַי גוֹרֵל שְׁסָאֵי —
בְּמִזְמֵרַת חֲמָס נִגְזְמָת
כְּשִׁיחַ בְּגִנֵי וִרְסָאֵי.

וְכֵן, כְּשֶׁבַחְכֶם מְצָמִיא
כְּבוֹד־כְּסִיל אֵת יִצְרֵךְ הַנֶּקֶם פֹּה
תוֹקֵעַ סָשָׁה גוֹל עֲצָמֵי
לְקִרְרוּחוֹ מִרַב דָּם חָם פֹּה
וּבְלֵי מְשִׁים, כְּרִצוֹן כֹּל סִגְלֵי־
הַמְטְמִינִים־לוֹ־מְאַרְבֵּי,
הוּא לְעֵצָמוֹ "יֹרֵה בְּרַגְלֵי"
וּמִשְׁחָק לִידֵי צְרִיו.

שבו נרמז כי שם אשתו
נכרך בשם אותו פושטק,
שענינו בה לא השתק
כי אם פרסם ברעש רב —
והוא קרא לו לדו-קרב...

* * *

ההגיון היה תמה
(לוא רק נשאל לדעתו):
כיצד ברנש נבון כמה
לרוץ אמוק לקראת מותו,
אם אין לו כל עדות חותכת
או אות לכך כי משרכת
אשתו דרכיה עם האיש
אשר את שמה הטוב הבאיש?

ההגיון היה שואל גם:
כלום לא עדיף על חשדיו
גורל ארבעת ילדיו
שיתרו בלי אב גואל גם
בהשאר להם רק אם,
אם יתיתמו מאביהם,
שבעיניו כבוד גנוביו
יקר אף מחיי בניו?

ההגיון היה מוסיף עוד:
מנין לו לסשה זה
צדקנותו של מתחזה,
שלזכותו נזקף אסיף עוד
גדול אולי משל דנטס
אשר נתן בו לכרטס

* * *

בכל מלכות הצאר הכרזה
תגרת דו-חקית פלא-חקית
לא כמליצה ולא כפראזה
ולא כעצימה חלקית
של עיון-השלטונות מטפש
אפנה זו של קפות נפש,
כי אם כצו שכל מרין
המפירו — הוא עברין.

ואם לא רי בכך עדין,
הרי שאיש מבין חוקריו
של נגע זה ששמו דו-קרב
בארץ רחבת-ידיים
ברוסיה זאת עוד לא שמע
על קרב כזה על סמך אשמה,
בה המזמן נחשב אשם
רק על פי דאר עלום-שם.

אך האגרות (אשר הגיעו
לכל ה"מי ומי" בעיר
ממי שאין לדעת מיהו)
הכילו דף ניר בהיר
בלי שום מלה כתובה, ובו
עוד דף, נוסף, אשר כותבו
המסתורי אותו מען
אל המשורר הממאן
להמנע מפריעת חק
או לעשות עצמו לשחוק
בהבליגו על קלון בשתו

בְּקַטְלוֹג מְאִיר־עֵינַיִם
שְׁלַל בְּעָלִים צְמוּחֵי־קַרְנִים
שֶׁהוּא עֲצֵמוֹ, לְנִשְׁוֹתֵיהֶם
בְּרַחֵק כָּל בַּעַל מִבֵּיתוֹ
הַנְּעִים בְּחִיק מְטוֹתֵיהֶן
אִי־אֶז בִּימֵי רְקוּתוֹ
כְּקִזְנוּבָה לֹא קָטָן
אֶת שְׁמֹמֹן זוּגִיּוֹתָן
לְעֵת כְּבִשׁוֹ עִם כָּל צְוִיץ רֶן
לֹא אֶת יִצְרוֹ, כִּי אֶת יִצְרָן...

הַהֶגְיוֹן יָכוֹל לְתַמָּה,
אֲך־מָה מִבֵּין הַהֶגְיוֹן
שְׁכָלוֹ רָצוֹן, כְּלוֹ מוֹחַ
בְּנִפְתּוּלֵי הַשְּׁגִיּוֹן
בְּהֶם פּוֹרֵץ כְּמַהֲר־גַּעַשׁ
מִלֵּב אָדָם אוֹתוֹ דְּבוּק
הַמְשַׁתְּחַרֵּר בְּמַחֵי וְרַעַשׁ
כְּמוֹ הַעֲנָק מִן הַבְּקָבוּק?

אָדָם, לְמֵרוֹת יְמֵרוֹת הַדַּעַת
שֶׁל homo sapiens רַב פְּלֹאוֹת,
הוּא פִקְעַת יְצָרִים מוֹנַעַת
בְּדַחֲפֵי חַיּוֹת כְּלוֹאוֹת
בְּכִלּוּב ה־id שְׁבוּ הַזַּעַם
זוֹנֵק כְּמִין אֶסִיר נְמַלֵּט
כָּל עֵת, כָּל רִגַע וְכָל פְּעֵם
שְׁבוּ נִפְרָץ אוֹתוֹ מִקְלָט.

רְאִינוּ כְּבָר מוּחַת־תַּפְאָרֶת
בְּכַעֲסֶם אוֹ בְּכּוֹסֶם
הוֹפְכִים לְמִין צוֹנְמֵי פְּרָא

בְּפִלְמוּסֶם אוֹ בְּלְמוּסֶם,
רְאִינוּ כְּבָר גְּדֻלוֹת שֶׁל נֶפֶשׁ,
שְׁבָרְגְעֵי מִבְּחֵן סְפוּרִים
הוֹפְכֵת לְקִטְנוֹת וְרַפֵּשׁ
כְּבִשְׁפֵל שְׁבִיִצְוִרִים.

יָכֵה, אָבוּי, נִתָּן גַּם סָשָׁה
נִפְשׁוֹ ל־Hybris²² בְּעִבוּט
בְּלֵי שׁוֹם צְדוּק וּבְלֵי שְׁחֶשֶׁה
חֲכָמַת לְבוֹ כִּי ה־"כְּבוֹד"
הַמְצֹאֵי חֲמוּם הַמוֹחַ,
בו גּוֹף בְּקָבֵר יַעֲפֵר,
אֵינּוּ לֹא אֲמִץ וְלֹא כַחַ
כִּי אִם חֲלָשָׁה לֹא תִכְפֹּר.

מָה מְכַבֵּד יוֹתֵר: לְתַקַּע
כְּדוּר בְּמַצַּח יְרִיבָךְ
(אִם לֹא יִסְפִּיק עַד אֶז לְבַקַּע
קְלִיעוֹ שְׁלוֹ אֶת סִגוֹר לְבָךְ)
אוֹ לְצַפְצֹף צְפִצְוִף סְרַקְסֵטִי
עַל גַּל הָאָרֶס הַדִּיסְנֵסְטִי,
שְׁבוּ טוֹרַחַת אֵין־אוֹנִים
כָּל מְאוּרַת הַצְּפִעוֹנִים
הַפִּטְרִבוֹרְגִית בְּקֶר־רוּחַ
לְגֵרוֹתָךְ וְלִגְרָרָךְ
לְהִסְתַּבְּכוֹת, שְׁמֵתוּכָה
תַּצֵּא רוֹצֵחַ אוֹ רָצוּחַ
אִם כְּמִפִּיר אֶסוּר דוּ־קֶרֶב
וְאִם כְּפִגְר שְׁהֶקֶרֶב
עַל מִזְבְּחָהּ שֶׁל הָאֵינְטֵרִיגָה,
שְׁאֵת מוֹתָךְ סוֹפְסוֹף הַשִּׁיגָה
לֹא רַק בְּזָכוֹת תַּחֲמַנּוּתָהּ

כי אם משום שגם אתה
באין מבין ואין יודע
פשוט שחקת לדיה...

אין סטירת-לחי מצלצלת
בפרצופם של אשמאים
מאש דבקות לא מתנצלת
בקשי ערפם של החיים,
ואין נקם יותר עז-לקח
ואין שלם מתוק יותר
מפרינו המתעלה כן
של מי שרגע לא ותר
לאימפוטנטים הטומנים לו
את מלכודות אוילותם
בעוד השיר מאיר פנים לו
ומתעלם מסכלותם.

והכבוד? לא כבוד הבער
של דרבי-אקדחים עקר
כי אם תחושת מהות הפער
בין הטפל והעקר
שבאותו צרוף סימביוטי
בין החיה והאדם,
בין הנשגב והאידייטי,
בין צמאון-יפי לצמא-דם.

כי בדו-קרב הזה נוצח
על אף זממו של השטן
לא כדורו של הרוצח
כי אם נצחו של הפיטן,
ואין נכבד יותר מקשב
הלב לאלמותייתה

של השירה המתעקשת
לחיות מול כל דורשי מותה.

לחיות למרות, על אף וחרף
חומות הזמן ולהוריש
בלי חוס, בלי רתע ובלי הרף
אותו סוג שקט לא מחריש,
אותה דממה דקה, נכספת
המעלה פתאום אובות,
בהם הופכים דפי הספר
למפלאה באהבות.

* * *

שלהי יום שמש ינוארי:
דם השקיעה הוא בד כבד
גם אות לחזיון ברברי
שתוך דקות ספורות בלבד
כאן יתרחש בפנורמה
משלגת זו, בקפא תחתיו
רכבם של משתתפי הדרך
בזירתו של הדו-קרב
אך גם מסך אדם כזו,
יין הסכלות המסמם
אף את אותם פקוחי העין
סמואי אפלו המהמם
של שד-היצר בו נדונה
כל תבונתו של לב ענק
כצוארה של דסדמונה
בידי אותלו — למחנק.

והמסך, סמוק כסמך

פסת בְּדוֹ שֶׁל מְטָדוֹר
הַמְכַפֵּילָה חֲמָה וְאַמֵּץ
בְּפֶר הַמְרִי, שְׁלֵא יִגְדֹר
אוֹתוֹ שׁוּם חֵיץ בְּשַׁעָה זֹו
מִלְּהַשְׁחֵט בְּמַחֵי חֲנִית,
עוֹמֵד לְרֹדֵת עַל זֹוּעָה זֹו
כְּעַל טְרַגְדִּיָּה יוֹנִית.

כִּי הַמְזַחֵלֵת דָּם קוֹפֵאת
אֶךְ הַסּוֹסִים רוֹקְעִים בְּרִטֻט,
כְּמוֹ גַם אוֹתָם פֶּתְאוּם לֹפֵת
כְּבִנְבוּאָה הַמֵּתְאַמֵּתֵת
כָּאֵן תּוֹךְ שְׁנִיּוֹת, אוֹתוֹ סִיּוֹט
בוֹ הַאֲוֵלֵת הַנְּחַשְׁלֵת
תִּשְׁמִיט אֶת נֹזֵר הַפִּיּוֹט
לְבַלִּיל שֶׁל דָּם וּבֶיץ וְשִׁלְג.

הַסְּקוּנְדִּנְטִים²³ טוֹעֲנִים
תַּחֲמֻשֵׁת בְּנִשְׁקֵי הַשְּׁנִים,
הָאֶקְדָּחִים מְכוֹנִים
וְהִירִיבִים, גְּלוּיֵי עֵינַיִם
פוֹסְעִים אִישׁ-אִישׁ אֶל מוֹל אוֹיְבוֹ

בְּהִנָּתֵן הָאוֹת לְנוֹעַ
בְּטָנֹחַ חֲמֵשׁ פְּסִיעוֹת, וּבּוֹ
פּוֹלֵט דְּנִטְס בְּדוֹר. צְנֻחַ
גּוֹנֵחַ סָשָׁה הִירוֹי:
"עוֹד יֵשׁ בִּי כַח." חֵישׁ מוֹשֵׁט לוֹ
אֶקְדָּח אַחֵר, יוֹתֵר רָאוּי
מִזֶּה שֶׁבִּנְפְלוֹ נִשְׁמַט לוֹ,
וְהוּא יוֹרֵה וְאֵת דְּנִטְס
בְּזוֹרֵעַ וְחֻזָּה פּוֹצֵעַ,
אֶךְ זֶה — נִצֵּל (תּוֹדוֹת לְנֵס
שֶׁבְּמִשׁוֹרֵר לֹא יִתְבַצֵּעַ
כִּי הוּא יַחְזִיר אֶת נִשְׁמַתּוֹ
בִּיסוּרִים, מִקֵּץ יוֹמִים
לִירֵי בוֹ נַחֲרֵץ מוֹתוֹ),
וְכֵךְ, קְפוּאִים, דְּמוּעֵי עֵינַיִם
צוֹפִים אָנוּ בְּמַחֲזֵה
הַלֵּא-נִסְלָח וְהַמְתָּרֵס כֵּה,
שָׁבוּ בְּזָבוּז נִפְשָׁע כְּזֶה
שֶׁל גְּאוּנוֹת נְחַתָּם בְּפִיאֶסְקוֹ
וּבּוֹ מִשְׁקִים בַּחֵם רָטֵב
צָחוֹר שֶׁלְּגִי רוֹסִיָּה וּכְפוּרִיָּה
מִדָּם קָרֵבֵן פּוֹשְׁקִינְאָתוֹ

- ¹ שמות מחולות שהיו נהוגים בחברה הגבוהה של אז.
- ² חרטינה מפורסמת באיכותה, שנוצרה בפרוור הפריזאי סֶוֹר (Sèvres).
- ³ צרפתית: chef-d'œuvre, מלאכת מחשבת, יצירת מופת.
- ⁴ רוֹבֵנְס (1640-1577): צייר פֶּלְמִי נודע, שנתפרסם בדמויות הנשים בריאות-הבשר ון־רדרדות-העור המתקמקות שלו. פֶּרְנֵס הָאֵלֶס (?1581-1666): צייר דיוקנאות הולנדי מפורסם, שגם דמויות הנשים בתמונותיו ורודות-עור ועגלגלות. בפרק ג' של "יבגני אונייגין" (בתרגום א' שלונסקי) מלגלג אונייגין באוזני לנסקי על אולגה לָאָרִין, כי אין בפנייה חיות וכי היא "מין דמות ואן-הֶיקֵית מְעַלָּת, / טוֹבֶת-מְרָאָה וְחֻכְלִילִית / כְּדָמוֹת יְרַח אֵיילִית". אנטון ואן-דֵיק (1599-1641): צייר פֶּלְמִי, שתמונתו המפורסמת "המדונה והחוגלה" מציגה אף היא דמות נשית סנטימנטלית וסכרינית.
- ⁵ צרפתית: כמו שצריך, כהוגן, כִּפְאוֹת.
- ⁶ מהפכת נפל (דצמבר 1825) נגד עריצות הצאר ניקולאי הראשון, שאירגנו אצילים משכילים, רובם קצינים. פושקין היה קשור עם הדקבריסטים בקשרים עמוקים של ידידות והזדהות פוליטית.
- ⁷ רוסית: אומנת.
- ⁸ רוסית: סבתא (גם כינוי לאישה בכלל).
- ⁹ רוסית: "מה זה?"
- ¹⁰ אֵאֵן הַלְקְרוֹבָה (1798-1863): צייר צרפתי שנודע בדמיונות של נושאים ובצבעוניותם הלוהטת של ציוריו.
- ¹¹ רוסית: יפה תואר, חתיך.
- ¹² רוסית: כנסייה.
- ¹³ רוסית: אבא צאר פיוטר (הגדול).
- ¹⁴ לודר ג'ורג' גורדון בִּירוֹן (1788-1824), המשורר האנגלי הגדול, השפיע מאוד על פושקין. באורחות חייו כביצירתו, בפרט בפואמה הסיפורית שלו "צ'יילד הֶרוֹלד", גילם בִּירוֹן את דמות הַרְנֵדִי, הַגֵּזְטֵלְמָן הגנרן והמשועמם, שאונייגין מחקה אותו בשקדנות יתרה. בסיפורו "הרוכסית פֶּליאנו" כותב הסופר הצרפתי סטנדאל, בן-זמנו של פושקין (1783-1842): "מימרתם של הַרְנֵדִים האנגלים... האין פירושו להיראות נְלָאָה מְכוּל, עליון על כול?" (תרגום: חיים אברבאיה).
- ¹⁵ רוסית: הכפר המלכותי. כפר-נופש ליד סנט פטרבורג, שבו שכנו ארמונות הקיץ של הצארים הרוסים. שם שָׁבן גם הליצ'יאום, שבו התחנך פושקין בשנים 1811-1817.
- ¹⁶ רוסית: כתובת.
- ¹⁷ צרפתית: ילד פרא, קונדס, מעולל צרות.
- ¹⁸ אנגלית: כדרור.
- ¹⁹ מושל מחוז אוֹדֶסָה ומפקדו־הממוֹנָה של פושקין בימי גלותו בעיר זו בשנים 1823-1824. עם אשתו היפה והמשכילה של רוֹן זה מצא פושקין הצעיר המקסים שפה (וסֶפָה) משותפת. עובדה רומנטית זו גרמה להעברת מקום גלותו של המשורר הסורר מאודסה לכפר אחוזת הוריו, מיכאילובסקוֹיָה.
- ²⁰ צרפתית: נפלא! כובע! (במשמעות של "אני מסיר את כובעי בפניך!").. בפרק ג' של "יבגני אונייגין" מלגלג פושקין על נשות החברה הגבוהה, שהרבו לפטפט צרפתית "בְּדַבְרָן רוסית בְּקֶשֶׁי רֵב".
- ²¹ טִירֵה עֵתִיקָה בצפון-איטליה, שאליה עלה לְרָגֵל בשנת 1077 הקיסר הגרמני היינריך הרביעי, שליט הקיסרות הרומית הקדושה, כדי לבקש סליחה ומחילה מן האפיפיור ג'רג'וריוס השביעי. הליכה לקנוסה = פניעה.
- ²² יוונית: חטא היהודה.
- ²³ עוורים. שושביני כל אחד מן הצדדים המשתתפים ברו-קרב.

אלכסנדר ס' פושקין מוצרט וסליירי

מרוסית: רועי חן

תמונה 1
(חדר)

סליירי

הכל אומרים: בארץ אין אמת.
אך אין אמת — גם בשמים. לי
כמו סלם צלילים כל זה ידוע.
מלדתי לאמנות נמשכתי,
עוד כתינוק, כשהעוגב נשמע
בכניסה העתיקה שלנו,
צללתי אל צליליו — ומעיני אז
זלגו בלא משים דמעות של ענג.
מגיל צעיר הרחקתי כל דבר־הבל,
כל תחום מלבד המוזיקה היה לי
מאוס, וכך בגאווה עקשתי
הכל דחיתי, התמסרתי רק
למוזיקה. ההתחלה קשה,
והמסלול משמים. אך לבסוף
גברתי על כל קשי. אמנות
בתור בסיס לאמנות הנחתי.
הפכתי לאמן: לאצבעות
סגלתי מהירות נקשה, משמעת,
ציות עור. ואז, כל צליל הומת
ואת גופת המוזיקה נתחתי.
מצאתי אלגברה בכל הרמוניה.

בהיותי בקיא אורתי אמץ
לצלל אל ענוגי ההשראה.
יצרתי, אבל חרש ובסתר,
בלי ליחל לתהלה עריו.
יושב הייתי בתאי לא פעם,
שלושה ימים, בלי אכל, טרוט עינים,
רנה דמעות ספוק ולהט־נפש,
ואז שורף הכל, מביט בקר:
מחשבותי, צלילי אשר ילדתי,
עלו כאש וכעשן נמוגו.
מה יש לומר? כשגלוק המחונן
חשף את סודותיו כאן לפנינו
(סודות גדולים שהפנטו אותנו),
הלא זנחתי אז כל כלל קודם,
את כל מה שידעתי ואהבתי,
ורצתי, מאמין, בעקבותיו,
בלי הגה, כאדם תועה בדרך,
שמישהו הנחה אותו לפתע?
בהתמדה, בהשקעה, במרץ,
באמנות, שאין לה גבול, הצלחתי
לכבש לי סוף כל סוף מקום גבוה.

חִיכָה לִי הַתְּהִלָּה: בְּלֵב שׁוֹמְעֵי
יִצְרוּ יִצְרֹתַי הַרְהוּד רַב רִשָּׁם.

הַיִּיתִי מְאֹשֵׁר, רוּיִתִי נַחַת

מְעַמְלִי וְתַהֲלִתִּי, וְכֵן

שָׁמַחְתִּי בְּעַמְל וּבַתְּהִלָּה

שֶׁל כָּל הָאֲמִנִים, אַחִי לְפָלֵא.

לֹא! לֹא יִדְעִתִי מְעוֹלִם קִנְאָה,

הוּ, מְעוֹלִם! אֶפְלוּ כְּשִׁפְצֵי־נִי

כִּבְשׁ אֶת בְּנֵי פְרִיז הַפְּרָאִיִים,

אֵף לֹא כִשְׁנִשְׁמְעוּ לְרֵאשׁוֹנָה

צְלִילֶיהָ הַפּוֹתְחִים שֶׁל "אִיפִיגְנִיָּה".

וּמִי יֹאמֵר: סְלִירִי הַגָּאָה

הִיָּה רְדוּף קִנְאָה בּוֹיָה, חוֹרְכַת,

עַד שֶׁהִתְשׁ, וּכְנַחֵשׁ נֶרְמַס

וְעַל גַּחוֹנוֹ לַחֵךְ עֶפֶר וְאֶפֶר.

אֵף אִישׁ!... אֲבָל עֲכָשׁוּ, אֲנִי אוֹמֵר זֹאת,

אֲנִי קִנְאִי. יֵשׁ בִּי קִנְאָה שׁוֹרְפֶת,

אֲנִי נִשְׂרַף — אֵלֵי שְׁבִשְׁמִים!

הִיכֵן הַצָּדֵק, אִם מִתַּת הַקֹּדֶשׁ

וְהֶאֱלָמוֹת לֹא יִרְדּוּ מִלְמַעְלָה

עַל זֶה אֲשֶׁר עָמַל, שׁוֹקֵד, טוֹרַח,

בְּאֵהָבָה, תְּפִלָּה וְלֶהֱט — אֶלֵא

קוֹרְנוֹת עַל רֵאשׁ שֶׁל בֶּן בְּלִי דַעַת,

שֶׁל מַתְהוֹלֵל צְעִיר? ... הוּ, מוֹצֵרֵט,

מוֹצֵרֵט!

(נִכְנַס מוֹצֵרֵט)

מוֹצֵרֵט

אֵהָה! הַבְּחִנֶת בִּי! אֲנִי קוּיִתִי

לְכַבְדָּךְ בְּאִיזוֹ שְׁטוֹת קִטְנָה.

סְלִירִי

אֵתָה! מִזְמָן?

מוֹצֵרֵט

נִכְנַסְתִּי זֶה עֵתָה.

רְצִיתִי לְהֵרֵאוֹת לָךְ דְּבַר מָה,

אֲךְ בְּדַרְכֵי, מִתּוֹךְ פִּנְדֵק פִּתְאוּם

נִשְׁמַע כְּנוֹר... לֹא, יְרִידִי סְלִירִי!

אֵתָה עוֹד לֹא שָׁמַעְתָּ בַּחַיִים

דְּבַר כְּזֶה... כְּנַר עוֹר עֶמֶד שָׁם

וְהוּא נִגַן Voi che sapete! פֶּלֵא!

לֹא הִתְאַפְקַתִּי, יְרִידִי — הוּא כְּאֵן,

כְּעַת צְלִילִי יִנְעִימוּ לְאֲזִנְיָה.

בּוֹא, בּוֹא!

(נִכְנַס זֶקֶן עֵיזוֹר עִם כִּינּוֹר)

דְּבַר מָה שֶׁל מוֹצֵרֵט, אִם תּוֹאִיל!

(הֶזְקֵן מִנְגֵן אֵרִיָּה מִתּוֹךְ דוֹן ג'וֹבְנִי.

מוֹצֵרֵט מִצַּחֲקֵק)

סְלִירִי

וְזֶה גּוֹרֵם לָךְ לְצַחֲקֵק!

מוֹצֵרֵט

סְלִירִי!

אוֹתָךְ זֶה לֹא מְצַחֲקֵק, תִּגִּיד לִי?

סְלִירִי

לֹא.

זֶה לֹא מְצַחֲקֵק כְּשֶׁסָּתַם צִבְעֵ לְפִתְעַ

מַכְתִּים לְרַפְּאֵל אֶת הַמְדוֹנָה,

ולא מצחיק אותי לראות פרוֹדִיָה
של לץ שמַעוֹת אֶת אֲלִיגִירי.
לֵךְ, לֵךְ, זָמֵן.

מוצרט

רק רגע — זֶה שְׁלֵךְ,
שְׁתֵּה לְחַיִּי.
(הזקן יוצא)

היום אתה, סְלִירי,
זועף מעט. אם כן, בְּיוֹם אַחֵר
אָבוא אֵלֶיךָ.

סליירי

מה הבאת לי?

מוצרט

אה, סְתָם, מִיִן שְׁטוֹת שֶׁל מָה בְּכָךְ.
בְּלִילֵה
אֶחָד מְנֵי לִילוֹת, כְּשֶׁלֹּא הִצְלַחְתִּי
לִישׁוֹן, עָלוּ לִי רַעִיוֹן אוֹ שְׁנִיִּם.
היום שָׂרַבְטִיתִי אוֹתָם, רְצִיתִי
לְשִׁמֵּעַ מָה תִּגִּיד, אֲבָל אֵינֶךָ
פְּנוּי אֵלַי עֲכָשׁוּ.

סליירי

אה, מוֹצֶרְט, מוֹצֶרְט!
מְתִי אֵינִי פְּנוּי אֵלֶיךָ? שָׁב.
אֲנִי מְקֹשֵׁיב.

מוצרט (ליד הפסנתר)

דְּמִיִן לֵךְ... נְגִיד, אֶת...
אוֹתִי אֲפִלוּ — רַק צִעִיר מִמֶּנִּי,

וּמֵאָהֶב — אֶךְ לֹא עַד כְּלוֹת. כְּלוֹת —
עִם נְעִרָה, אוֹ עִם חֶבֶר — אֶתְךָ!
אֲנִי עֲלִיז, לְפִתְעָ: פַּחַד מוֹת,
חֲשֻׁכֵת דּוּמָה יוֹרֶדֶת וְכֵן הִלְאָה...
עֲכָשׁוּ, תְּקַשִּׁיב.

(מנגן)

סליירי

נְשִׂאתָ זֹאת אֵלַי
וְעוֹד עֲצָרֶת בְּכַנְדֵּק בְּדֶרֶךְ
בְּגִלְל כְּנָר עוֹר! בְּשֵׁם שָׁמַיִם,
אֵינֶךָ רְאוּי לְעֲצָמָה, גָּאוֹן!

מוצרט

בְּאֻמָּת, זֶה טוֹב?

סליירי

הָעֵמֶק, הָעֲצָמָה!
וְהַמְּבִנָה כְּלוּ, וְאֵיזָה אִמְץ!
הוּ, מוֹצֶרְט, אֶתְהָ אֵל, אֵינֶךָ רוֹאֶה זֹאת.
אֲנִי, אֲנִי יוֹדֵעַ.

מוצרט

כֵּן? אוֹלֵי...

אֶךְ גַּם הָאֵל שָׁבִי חוֹשֵׁק בְּאֶכְל.

סליירי

מוֹכֵן, מִיָּד נִצָּא לְסַעַד בִּיחַד
בְּמִסְבָּאת "אֲרִיָה זָהָב".

מוצרט

בְּסֶדֶר,

נפלא, אך קדם כל ארוץ הביתה
ולאשתי אמר שלא תמתין לי
לצהרים.
(יוצא)

סליירי

אחכה, תזכר.

לא! אין אני יכול ללכת נגד
גורל כמו זה – נבחרתי על מנת
לבלם אותו – פן נכחד כלנו,
כל כוהני הצליל, המוזיקאים,
לא רק אני, שתהלתי מועטת...
מה טעם אם ימשיך מוצרט לחיות
ואל גבהים רמים יותר יגיע?
האם האמנות תנסק אז? לא.
היא תתרסק כשהוא ילך ממנה,
הוא לא יניח אחריו יורש.

מה טעם בו? כמו סתם מלאך אשר
הביא כמה שירים מגן העדן,
כדי להרטיט תשוקה חסרת כנפים
בבני עפר כמותנו – ולעוף!
אז שא כנף! ואם תקדים, מוטב כן.
זה רעל, שי פרדה מתנת איזורה,
שמונה-עשרה שנים הוא כבר אתי.

לא פעם לי נדמו חיי מאז
כפצע שאיני יכול לסבל עוד.
לא פעם עם אויב לסעד ישבתי
ולא הגבתי למשמע הלחש,
פתוי הלב, אף כי איני פחדן
ועלבונות צורבים אותי כהגן
ורק מעט אהבתי את חיי.
ענתה אותי התאנה למות.

למה למות? חשבתי, מי יודע,
אולי חיי פתיעו אותי עוד.
אולי יבוא עוד לילה שאזכה בו
לשכרונות חושים והשראה.
אולי ההידן הקדש יצר
דבר מה נשגב שאתענג עליו...
וכשעם שנוא נפשי לסעד ישבתי,
שערתי שאויב נורא מזה
אולי אמצא עוד, ועלבון פוגע
יותר מזה יוטח עלי מלמעלה –
או אז סוף סוף תועיל מתנת איזורה.
ולא טעיתי! ואכן נמצא
ההידן, האויב הזה הצליח
בכשרונו לגרם לי שכרון!
כן, בא הזמן: מתנת האהבה –
את ברית החברות הזאת – התיירי!

תמונה 2

(חדר פרטי במסבאה. פסנתר.
מוצרט וסליירי ישובים לשולחן.)

סליירי

אתה קודר היום?

מוצרט

אני? לא, לא.

סליירי

אך משהו מטריד אותך, לא, מוצרט?
האכל טוב, היין משבח,

אָבֵל אַתָּה שׁוֹתֵק, זׁעֵף.

לֹא שָׁב אֵלַי הֵהוּא, לְבוּשׁ הַשְּׁחׁוֹר.

וְטוֹב שָׁפָךְ, קָשָׁה לִי לְהִנִּיחַ

לְיִצִירוֹתַי, עַל אֵף שָׁכַבְר הַשְּׁלֵם

הַרְקוּיָאָם, אִם כִּי אֲנִי עוֹד...

מוצרט

צִדְקָתִי,

מִטְרִיד אוֹתִי הַרְקוּיָאָם שְׁלִי.

סליירי

מָה?

סליירי

אָה!

אַתָּה עוֹבֵד עַל רְקוּיָאָם? מִזְמֵן?

מוצרט

מִבֵּינֵךְ לֹמֵר אֵת זֶה אֶפְלוּ...

מוצרט

שְׁבוּעִים אוֹ שְׁלוֹשָׁה, מִקְרָה קָרָה לִי...

סִפְרָתִי לָךְ, לֹא?

סליירי

מָה זֶה?

מוצרט

יוֹמָם וְלַיִל הוּא מִיסֵר אוֹתִי,

אוֹתוֹ אִישׁ בְּשָׁחַר שְׁלִי, כְּמוֹ צֵל

רוֹדֵף הוּא אַחֲרַי, וְגַם עִכְשׁוֹ

נִדְמָה לִי שֶׁהוּא כָּאֵן, שְׁלִישִׁי, בְּחֹדֶר,

אַתָּנוּ.

סליירי

לֹא.

מוצרט

אִז הִקְשַׁב נָא,

לְפָנַי שְׁבוּעִים אוֹ יוֹתֵר חֲזָרְתִי

הַבִּיטָה מֵאַחַר. אֶמְרוּ לִי: זֶר

חֶפֶשׂ אוֹתָךְ. וְכֵל אוֹתוֹ הַלִּילָה

חֲשַׁבְתִּי לְעִצְמִי: מִי זֶה הִיָּה?

וּמָה רָצָה בְּכָלֵל? לְמַחְרַת הוּא

חֹזֵר שִׁנִּית וְשׁוֹב הַחֲמִיץ אוֹתִי.

חֶלֶף עוֹד יוֹם, שַׁחֲקִיתִי עִם יְלָדֵי

עַל הַרְצָפָה, פֶּתְאוּם קָרְאוּ בְּשָׁמִי,

יִצְאָתִי. אִישׁ לְבוּשׁ שְׁחָרִים עֶמֶד שָׁם,

הַחֲנֹה קִבֵּת נִימוֹס וְאִז הִזְמִין

מִמֶּנִּי רְקוּיָאָם, וְנִעְלַם.

נִגְשָׁתִי לְמִלְאָכָה — מֵאִז עַדִּין

סליירי

דֵּי, מָה זֶה, פְּחָדִים שֶׁל יְלָד?

זֹאת הַזִּיָּה וְזֹהוּ. בּוֹמֵרְשָׁה

אָמַר לִי פֶּעַם: "שְׁמַע, אָחִי, סְלִירִי,

אִם מִחֲשָׁבָה שְׁחָרָה תִּתְקַף אוֹתָךְ,

אֵל תִּכְנָע: תִּפְתַּח בְּקִבּוּק שְׁמִפְנֵיָהּ

אוֹ קְרֵא מִיַּד אֵת 'פִּיגְרוֹ' שְׁלִי."

מוצרט

כֵּן, בּוֹמֵרְשָׁה הִיָּה אִז מִיִּדְרִיָּה

וּבְשִׁבִּילוֹ הִלְחַנְתָּ אֵת "טְרָאֵר",

דְּבַר מַקְסִים. יֵשׁ שָׁם מוֹטִיב אֶחָד...
שְׁאֵנִי שָׂר לִי כְּשֵׁאֵנִי שְׁמַח...
לָה לָה לָה לָה... אַגַּב, אֲמַת, סְלִירִי,
שְׁבוּמְרָשָׁה הֲרַעִיל אֵיזָה בְּחוּר?

סליירי

אֵינִי סְבוּר: זֶה אִישׁ קָלִיל מְדִי
לְמִשְׁימָה כְּזֹאת.

מוצרט

הֲלֹא גָאוֹן הוּא,
כְּמוֹךְ וְכְמוֹנִי. גָּאוֹנוֹת
רֹעַ לֵב הֵן לֹא יְדוּרוֹ יַחַד.

סליירי

אֵתָה סְבוּר?
(מטפֵּטף את הרעל לכוסו של
מוצרט)

תְּשִׁתֶּה קֶצֶת.

מוצרט

לְחִיידָה,
לְבְּרִיאוּתָהּ, לְבְּרִית הַטְּהוֹרָה
שְׁנֹכְרֵתָהּ בֵּין מוֹצֵרְט וְסְלִירִי,
שְׁנִיחָם בְּנֵי הַהֲרֻמוֹנִיהַ.
(שׁוֹתָה)

סליירי

לֹא, חֶכְה!
חֶכְה, חֶכְה!... שְׁתִּיתִי! בְּלַעְרִי?

מוצרט

(משליך מפית על השולחן)

מְסַפֵּיק, שְׁבַעְתִּי.

(ניגש לפסנתר)

טוֹב, הִקְשַׁב, סְלִירִי.

הֲרַקוּיָאָם.

(מנגן)

אֵתָה בּוֹכָה?

סליירי

אֵף פְּעַם
עוֹד לֹא בְּכִיתִי כִּךְ: נְעִים וּמֵר לִי,
כְּמוֹ לוֹ פְּרַעְתִּי חוֹב כְּבֵד מְאֹד,
כְּאֵלוֹ בְּסִכִּין חֲדָה כָּרְתוּ לִי
אֵיכָר חוֹלָה! אֲנִי דוֹמֵעַ, מוֹצֵרְט...
אֵךְ אֵל תְּשִׁים לְבָךְ. הַמְשֵׁךְ, מֵהָר
מֵלֵא אֵת נְשִׁמְתִי עוֹד בְּצִלְלִיכָה...

מוצרט

לוֹ רַק כְּלָם כִּךְ חָשׂוּ אֵת הַכּוֹחַ
שְׁבַהֲרֻמוֹנִיהַ! אֶבֶל לֹא, כִּי אֲז
הָיָה תָם הַעוֹלָם, אִישׁ לֹא הָיָה,
דוֹאֵג עוֹד לְצָרְכֵי חַיֵּי הַרְגַע,
וְכָל אֶחָד הָיָה פְּתֹאוֹם אִישׁ רוּחַ.
כֹּה מְעֻטִים אֲנַחְנוּ, בְּנֵי הַחֶפֶשׁ,
אֲנוּ בּוֹיִם לְכֶסֶפִּי הַכֶּסֶף,
כְּכֹהֲנֵי הַיִּפִּי הָאֶחָד.
אֵינִי צוֹדֵק? אֵךְ רַע לִי קֶצֶת פְּתֹאוֹם,
דְּבַר מָה מְכַבֵּיד עָלַי. אֵלֶךְ לִישׁוֹן.
לְהִתְרַאוֹת!

סליירי

היה שלום.

(לבדו)

תישן

זמן רב, הו, מוצרט! האמנם צדק,
איני גאון? כי גאונות ורע
לא ישכנו יחדו. לא, לא, טעות היא:
ובואו נרוטי? מה, אולי זה שקר,
דבר אספסוף בלי שכל שרכל כי
יוצר הוטיקן היה רוצח?



אנטוניו סליירי.

¹ מתוך "נישואי פיגרו או: היום המשוגע", שהלחין מוצרט על פי קומדיה מאת בומרש.

אלמוג בקר הוא יליד ירושלים, 1978. כותב תזה על זהות ומגדר בשירתה של אמירה הס ומלמר בבית הספר "קדמה". סיפורו "אנא מן אל-יהוד" זכה בתחרות הסיפור הקצר של מוסף תרבות וספרות של "הארץ" לשנת תשס"ה, ותורגם לערבית בקהיר בכתב העת "אל-הילאל". ספר שיריו הראשון, "צימאון בארות", יראה אור בקרוב בהוצאת עם עובד, וממנו לקוחים חלק מן השירים המתפרסמים כאן. ספר סיפוריו הראשון, "אנא מן אל-יהוד", יראה אור מעט לאחר מכן.



צילום: נתי בוכניק

שמעון בוזגלו פירסם שלושה ספרי שירה: "ארם" (הקיבוץ המאוחד, 2000), "תל היסרליק" (הקיבוץ המאוחד, 2002) ו"אישית לוחצת" (ידיעות אחרונות, 2004). המחזה שלו "גשם שחור" הועלה לראשונה בפסטיבל ישראל 2007. בין תרגומיו: "מדיאה" לאוריפידס (אור-עם, 1999), "אנטיגונה" לסופוקלס (ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2007), "שד לילה שחור — מבחר מן השירה הלירית היוונית מראשיתה" (ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2006), וכן שני כרכים של דיאלוגים מאת אפלטון: "חיי ומותו של סוקרטס" (ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2001), ו"פידון" (ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2005). על תרגומו ל"אנטיגונה" זכה בפרס האקדמיה הישראלית לתיאטרון לשנת 2007.



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
 צוטאיבה (אחוזת בית, 2005). ספר
 שירה הראשון, "יצירה ווקאלית
 ליהודי, דג ומקהלה", ראה אור
 בתחילת 2006 בהוצאת אחוזת בית.



אמיר בקר הוא יליד ישראל,
 1964. בעל תואר דוקטור
 בפזיקה רפואית. מסה ושירים
 פרי עטו ראו אור בגיליונות
 "הו!" קודמים. דואר אלקטרוני:
amirbeker@gmail.com



נמרוד בר-עם מלמד פילוסופיה
 והיסטוריה של הלוגיקה. הוא עומד
 בראש המדור ללימודי הרטוריקה
 בחוג לתקשורת במכללת ספיר
 כנגב. מתגורר בתל אביב.
www.nimrodbaram.com



אמוץ גלעדי הוא 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: "ברז'ר-עיר-מתה" מאת ז'ורז' רודנבך (נהר ספרים, 2007), "פילון האלכסנדרוני" מאת מיריי הדס-לבל (ידיעות אחרונות, 2006), "גזע, היסטוריה, תרבות" מאת קלוד לוי-סטרס (רסלינג, 2006), ומבחר משירת מקס ז'קוב, "נְסִים אִמְתִּיים", יחד עם אורי הולנדר (הוצאת קשב לשירה, 2006).



יוסי גמזו, יליד פריז, 1938. משורר, סופר ופזמונאי. כתב טורים שבועיים סטיריים בעיתונים "על המשמר", "דבר" ו"מעריב" וערך תוכניות ספרותיות רבות ברדיו. פירסם עד היום יותר משלושים ספרים בסוגות שונות: שירה, סיפורת, פזמון, רפורטז'ה עיתונאית, ספרות ילדים ותרגומי שירה. יסד וערך בשנות השבעים את כתב העת הספרותי "אופק", שבו השתתפו סופרים ומשוררים בני כל המשמרות והאסכולות. זכה עד כה בשנים-עשר פרסים בישראל, בארה"ב ובאוסטרליה. פרופ' גמזו כיהן כמרצה בכיר וכסופר אורח באוניברסיטאות הממלכתיות של אוהיו וטקסס, באוניברסיטאות סידני ויוהנסבורג ובמכללת אילת. כיום – פרופסור לספרות במכללת "אהלו" בקצרין.



אורי הולנדר הוא יליד תל אביב, 1979. ספרי מסותיו "מרשומות ו"דיוקן יריד הקסמים" (2003) ו"דיוקן בקצה החשכה", מסה על שירתו של ישראל הר (2007), תרגומיו לשירת א"א קאמינגס (2003) ולמבחר משירת מקס ז'קוב ("נסיים אמתיים", עם אמוץ גלעדי) וספר שיריו "הפסנתר הנורד" (2005) התפרסמו בהוצאת קשב לשירה.



רוברט וייטהיל (בשן) הוא יליד ארצות הברית, 1947. מתגורר בפטומק, מרילנד. בנעוריו חי בטקסס, ושם למד עברית בכוחות עצמו. פירסם שני ספרי שירה: "עורבים חומים" (עקד, 1977) ו"אפס מקום" (דביר, 1981). במשך שני עשורים חדל מפרסום שירה. לאחרונה כינס את שיריו משנות השמונים והתשעים, לצד שירים חדשים. ספר שיריו החדש, "אחרי השתיקה", ראה אור השנה בהוצאת "כרמל".



רועי חן הוא יליד תל אביב, 1980. "סוסי הדיו", רומן הביכורים שלו, ראה אור בשנת 2005 בהוצאת הקיבוץ המאוחד. קובץ סיפורים פרי עטו, "תל של אביב", יתפרסם בקרוב. 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). תרגומו ל"אנשים עניים" מאת פ"מ דוסטויבסקי יראה אור בשנה הקרובה. בימים אלה שוקד על כתיבת רומן חדש.

נדב ליניאל הוא יליד ירושלים, 1983. סטודנט לתואר ראשון בחוג לספרות ובתוכנית לכתיבה יוצרת של אוניברסיטת תל אביב. בוגר סדנאות הכתיבה של מתא"ן, כתובת-מקום לשירה וכיתת השירה העברית-ערבית של הליקון. שיריו ראו אור בכתבי עת שונים. חבר בקבוצת "בדיעבד".



דן מירון הוא פרופסור אמריטוס לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים המחזיק בקתדרה ע"ש ליאונרד קיי לחקר הספרות העברית והספרות המשווה באוניברסיטת קולומביה בניו יורק, ועוסק בחקר הספרות היהודית בעידן המודרני. בשנה האחרונה ראה אור תרגומו מידיש לרומן "כשיאש הגיע" מאת יעקב גלאטשטיין (הוצאת עם עובד) וכן מבחר מקיף משירי אורי צבי גרינברג בעריכתו: "בעבי השיר" (מוסד ביאליק).



דורי מנור הוא יליד תל אביב. ספר 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 מטפיוזים" 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 קולֶה" 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). חתן פרס ראש הממשלה ליוצרים עבריים לשנת 2007.



שחר־מריו מרדכי הוא יליד חיפה, 1975. גדל בקריית ביאליק ומתגורר כיום בתל אביב. עובד כאנליסט ויועץ פוליטי לשגריר בריטניה בישראל. בעל תואר ראשון בתקשורת ובמדע המדינה ותואר שני במדע המדינה באוניברסיטת חיפה, שבה אף עבד כעוזר הוראה. שיריו ותרגומיו נדפסו בכתבי עת



שונים. בעבר הנחה בטלוויזיה הישראלית תוכנית ספרות, "על המדף", והגיש פינות בנושאי תרבות ופוליטיקה בתוכניות בוקר של ערוץ 10. ספר ביכוריו, "אהבת מריו לרוזה", ראה אור בהוצאת ספרית פועלים בשנת 2001.

דרור משעני הוא יליד ישראל, 1975. עוסק במחקר ספרות ("בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד", עם עובד 2006), בתרגום ("מות המחבר/מהו מחבר", רולאן בארת ומישל פוקו, רסלינג 2006), בעריכה (מוסף "הארץ, ספרים"), בהוראה ובכתיבה. מאמריו המופיע בגיליון זה הוא פרסום ראשון מתוך עבודת דוקטורט על צמיחת הסיפור הבלשי במאה התשע-עשרה, הנכתבת בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב.



צילום: אלי אלגרט

משה סקאל הוא 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 שני פרי עטו, "אחיך אליך, אחיך", ראה לאחורונה אור בסדרת "פרוזה" של הוצאת ידיעות אחרונות. כתובת הבלוג שלו: <http://www.notes.co.il/sakal>



מאיה ערד היא ילידת ישראל, 1971. מתגוררת בסטנפורד שבקליפורניה. ספריה שראו אור: "מקום אחר ועיר זרה" (חרגול, 2003, פרס הביכורים של משרד החינוך ומחמשת המועמדים הסופיים לפרס ספיר לשנת 2005), "צדיק נעזב" (אחוזת בית, 2005) ו"שבע מידות רעות" (חרגול, 2006).



פאר פרידמן הוא יליד חולון. מפרסם בקביעות מאמרי ביקורת במדור הספרות של "מעריב". שיריו פורסמו בכתבי עת שונים ובעיתונות היומית. הוא עורך-שותף (ביחד עם יעל טומשוב ואור גראור) של כתב העת לספרות "אלמנך", יוזם פרויקט "תהום ורוח" לחשיבה פלורליסטית על התנ"ך (abyssghost.notlong.com), וחבר בקבוצת "בדיעבד".



ז'יל רוזיה הוא יליד גרנובל, 1963. מתגורר כיום בפריז. שהה בישראל בשנים 1985 ו-1991, ובמהלך שהותו השנייה למד יידיש באוניברסיטה העברית בירושלים בהנחייתו של ד"ר אברהם נוברשטרן. ב-1997 השלים כתיבת דוקטורט על יצירתו של הסופר היידי משה ברודרזון. מאז 1994 מנהל את ספריית מעדעם, הספרייה היידית החשובה במערב אירופה. הוא כותב שירה ביידיש ופירסם רומנים אחדים בצרפתית. ספרו "אהבה כלואה" תורגם לעברית וראה אור בהוצאת שוקן (2005). בתחילת 2008 עתיד לראות אור



כתב עת ספרותי חדש ביידיש
בעריכתו: "גלגולים". בינואר 2008
יראה אור בצרפת גם ספרו החדש:
Projections Privées ("הקרנות
פרטיות").

ננו שבתאי היא 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 בבימויו של
גדליה בסר. בין המחזות שביימה:
"קורבנות החובה" מאת אז'ן יונסקו,
בהפקת הזירה הבין-תחומית (2006)
ו"שלוש אחיות" מאת אנטון צ'כוב
(קברט תל-אביבי, פסטיבל "קולה
של המילה" 2005). ספר שירה
"ילדת הברזל" ראה אור ב-2005
בהוצאת ידיעות אחרונות, ספרי
חמד, והקנה לה את פרס אקו"ם
ליצירת ביכורים.

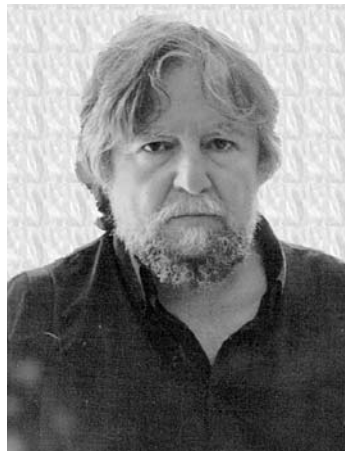


תצלום: נתן דביר

ערן שועלי הוא יליד ישראל, 1979.
מתגורר בפריז. תלמיד ללימודים
קלסיים באוניברסיטת נַנטֶר.



צביקה שטרנפלד הוא יליד פולין, 1955. חי בישראל מגיל שנתיים. תושב חיפה, פסיכולוג, נשוי ואב לשלושה. בנעוריו חי בכלגיה ובגרמניה. עד כה פירסם ארבעה ספרי שירה: "שירים שקטים ברשת ג' – יומן מילואים" (1989), "המרקיזה מגובארי" (1992), "פרקי החזנות של באך" (1995) ו"פליטים של זמן" (2004). על פי ספרו הראשון ביצעה להקת המחול הקיבוצית מופע מחול, שפתח את פסטיבל כרמיאל 1989 ועורר סערה. "רקתה של הברידות", מבחור משיריו, עומד לראות אור בהוצאת קשב לשירה (בצירוף אחרית דבר מאת אבידב ליפסקר).



יונתן תובל גדל לרגלי גבעת נפוליאון, למד ספרות אנגלית ואמריקנית באוניברסיטת הרווארד, ועובד היום במכון מחקר, העוסק במציאת דרכים ליישוב הסכסוך הישראלי-פלסטיני. הוא גר בתל אביב.

