

הו!

כתב עת לספרות
גיליון 13, יוני 2016, סיון תשע"ו

הו! – כתב עת לספרות

גיליון 13

Ho! – Literary Magazine

Editor: Dory Manor

מיסודם של אחוזת בית ספרים ודורי מנור

עורך: דורי מנור

מערכת: סיון בסקין, משה סקאל

מען המערכת: ho.poetry@gmail.com

עיצוב העטיפה: א. אורן הפקות דפוס בע"מ

על העטיפה: ינשוף, מאייר הולנדי אנונימי, 1560-1585, אוסף הרייקסמוזיאום, אמסטרדם
סידור, עימוד והדפסה: א. אורן הפקות דפוס בע"מ

© 2016 כל הזכויות שמורות למערכת הו!

2016 © All rights reserved to Ho!, Literary Magazine
כתב העת רואה אור באמצעות עמותת הו! – עמותת לספרות עברית

Printed in Israel 2016 • נדפס בישראל תשע"ו

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

INSTITUT
FRANÇAIS
ISRAEL

גיליון זה רואה אור בסיוע שגרירות צרפת בישראל – המכון הצרפתי

במסגרת הפרויקט "אליעזר בן יהודה"

Ouvrage publié avec le soutien de l'Institut français d'Israël à Tel-Aviv
dans le cadre du programme "Eliezer Ben Yehuda"

הוצאתו לאור של גיליון זה הסתייעה
בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



מועצת הפיס

גיליון זה רואה אור בסיוע בית שלום עליכם



הוצאת הקיבוץ המאוחד



תוכן העניינים

47	אלפרד טניסון ונפש הָוֶרֶד קלחה אל עורקי שני קטעים מתוך המונודרמה השירית "מוֹד" מאנגלית: צור ארליך	5	על הגיליון הנוכחי
יוון העתיקה			
40	מאיה ערד, רוֹיאל נין, צור ארליך שיר אחד, שלושה תרגומים אדיבותה היתה מופרזת, סמואל באטלר	10	הַסִּיּוּדוֹס המלחמה נגד הטיטאנים תְּאוּגוֹנִיָּה, שורות 617-719 מיוונית עתיקה: שמעון בוזגלו
	מודרניזם באירופה: אירלנד, צרפת, איטליה, גרמניה, רוסיה, יוון, פולין ו... יידיש	15	תְּאוּקְרִיטוֹס הקיקלופ מיוונית עתיקה: עידו פלד
60	ויליאם באטלר ייטס דמדומים קלטיים שלושה קטעי פרוזה ושיר מאנגלית: ליאור שטרנברג	19	דִּיוֹגֶנֶס לְאָרְטִיטוֹס בעתו כל היֶּפֶה מתרחש מכתמים מתוך "חיי הפילוסופים" מיוונית עתיקה: אברהם ארואטי
66	גיום אפולינר פרחים שבים להיות שלהבת מבחר שירים מצרפתית: דורי מגור	ימי הביניים: שירה פרסית וערבית-אנדלוסית	
75	קוראדו גובוני זְמִירוֹ שֶׁל הָאֶפֶר ארבעה שירים מאיטלקית: אסף בנרף	26	וְלֹאדָה בְּנַת אֶלְמַסְתַּכְפִּי וְאַבְן זִידוֹן הַמֶּתֶן וּרְקַע עִם רֹדֵת לַיִל בְּקַרְנֵי מבחר מכתמים מערבית: עמרי לבנת
77	אוסֵיפ מנדלשטם המאה התשע-עשרה והבול המצרי מסה וקטע פרוזה תרגמה מרוסית והוסיפה הערות: סיון בסקין	29	מוֹלָאנָה ג'ֵלָל א־דִּין רוּמִי אל זה שאין למוצאו אני נכסף שני שירים מפרסית: ראובן נמדר
110	סרגיי יֶסֶנין מקריא לזונות פואמות, דופק כוהל עם בריונים מבחר שירים ופרוזה בחרה וערכה: סיון בסקין	יפן, 1690: מחרוזת רֶנְגָה	
126	קדיה מולודובסקי כשהאיש שלי יחזיק אותי בצמה ארבעה שירים מיידיש: עמוס נוי	34	קול צרצרים רֶנְגָה יפנית עברית: אבנר עמית
131	נלי זק"ש נוף עשוי צרחות חמישה שירים מגרמנית: אמיר יגל	אנגליה, המאה התשע-עשרה	
134	אודיסאוס אֶליטֵיס צלילי היקינטון מיוונית מודרנית: דספינה שרמיסטר וחיים פסח	38	ויליאם בלייק גמולי היחיד הִיָּה חוֹת שנים-עשר שירי ניסיון (Songs of Experience) מאנגלית: רונן סוניס
		43	ויליאם וורדסוורת' שורות שחוברו לא הרחק ממנזר טִינְטֶרְן בעת ביקור חוזר לגדות נהר נְיִי, 13 ביולי 1798 מאנגלית: ליאור שטרנברג

207	מִן הַגְּנִיזָה: דְּלִיָּה רִבִּיקוּבִיץ שְׁלוֹשָׁה תְּרַגּוּמֵי שִׁירָה גְּנוּזִים: בּוּדְלֵר, לֶאֱסֶקֶר-שִׁילֵר, מִילְטוֹן	145	תְּדִיאֹוֶשׁ רוֹזֶן/בֵּיץ' עֵינִיָּה שֶׁל אֲמִי שְׁלוֹשָׁה קַטְעִים מִתּוֹךְ הַסֵּפֶר "אֲמֹא הוֹלַכְתָּ מִכָּאן" מִפּוֹלְנִית: חֲנֵה הַרְצִיג
שֶׁאֵלֹן הַמֵּתְרַגְּמִים שֶׁל "הוּ!"		מִוֶּדְרָנִים אֲמֵרִיקָנִי: שִׁירַת הַנְּשֻׁגָּב, שִׁירָה אִימְג'וֹסִיסְטִית, שִׁירָה וִידוּיִית	
212	שִׁמְעוֹן זִנְדֵבְנֵק "תְּרַגּוּם שִׁירָה הוּא כְּתִיבַת שִׁיר עַל שִׁיר"	152	רוֹבִינְסוֹן ג'פֶּרס חֵלוֹם הַמּוֹת שֶׁל הַעֵץ בְּכֻלּוֹב מֵאֲנַגְלִית: שְׁלוֹמְצִיֹן קִינֵן
215	סִיֹּן בֶּסְקִין "לִמָּה לַעֲזֹאזֵל X לֹא מִתּוֹרְגָם לַעֲבֵרִית? מַה, הַכֹּל אֲנִי צְרִיכָה לַעֲשׂוֹת פֶּה לְבָד?"	156	אֵלִיזָבֶת בִּישׁוֹפ מִילָה הַמֵּיִשְׁנַת נִפְטָרִים שְׁלוֹשָׁה שִׁירִים מֵאֲנַגְלִית: יוֹתֵם בְּנִשְׁלוֹם
218	נִיצָה בִּן-אֲרִי "כִּשְׂאֲנִי מִתְּרַגְּמַת אֲנִי נִהְיִית לְהִיֹּת חֲסֵרֶת-אִישִׁיֹּת לְחֵלוֹטִין. אִיזָה עוֹנֵג"	159	ג'וֹן בְּרִימָן אַחַת-עֶשְׂרֵה פְּנִיֹּת לְאֵל מֵאֲנַגְלִית: קוֹבֵי מִיֶּדֶן
221	אֲבֵרָהֵם אֲרוֹאֲטִי "עַל הַקּוֹרָאִים לְחֹשׁ בְּנִיחּוֹח הוֹר"	171	אָן סְקֶסְטוֹן בְּיוֹם שֶׁל הַשְּׂדִידִים, בְּיוֹם שֶׁל הַמּוֹתֵנִים עֶשְׂרֵה שִׁירִים מֵאֲנַגְלִית: אֹרִית נֹימְאִיר-פּוֹטְשְׁנִיק
226	שִׁמְעוֹן בּוֹגֵלוֹ "מִתְּרַגֵּם חַיִּיב לְהִיֹּת אָדָם עִם בִּיצִים"	זְמַן הוֹוֶה: קַטְלוֹנִיָּה, רוֹסִיָּה, אִירָאן	
230	רוֹנֵן סוֹנִיס "מֵאֵז שְׁנֹת הַשְּׁבַעִים שׁוֹלְטַת בְּתֵרְגוּם הָעִבְרִי הַתְּרַפְּסוֹת מִתְּגַבֵּרַת לְפָנֵי הַקּוֹרָאִים"	184	מִנּוּאֵל פּוֹרְקָאֲנוֹ הַעִיּוֹר מוֹלִיךְ אֶת מוֹלִיכּוֹ שְׁמוֹנֵה שִׁירִים מִקַּטְלָאֲנִית: אִיתִי רוֹן
233	עֲמִינְדֵב דִּיקְמָן "הַחֲסֵרִים הַעֲצוּמִים שִׁישְׁנִים בַּעֲבֵרִית אֵין כְּמוֹתֵם בְּשׁוֹם נַחֲלָה אַחֲרַת"	187	דִּירוֹת חֲדָשׁוֹת, אֲבֵל חֲשׁוֹכוֹת לְמַחְצָה אַרְבַּעַה מְשׁוֹרְרִים רוֹסִיִּים עֲכֻשׁוּיִים מְרוֹסִית: אֶלְכֶס אוֹוֶרְבוֹךְ
237	רוֹעֵי חֵן "לְבָנוֹת גֶּשֶׁר-רִפְאִים בֵּין גְּדוֹת שֶׁל נֶהַר שְׂאִפְשֵׁר לְחֲצוֹתוֹ רַק בְּדֹאִיָּה"	196	1. דְּמִיטְרִי קוֹזְמִין 2. לִידָה יוֹסוֹפּוֹבָה 3. קִירִיל קוֹרְצ'אֲגִין 4. אֲנָה גְּלֹזְבֶּקָה אֵל תְּסַתְּכֵנִי בְּמַחְשָׁבוֹת מִבְּחַר שִׁירָה אִירָאֲנִית מִפְּרִסִית: אֹרֵלִי נוֹי
239	נִילִי מִירְסִקִי "בַּעֲבֵרִית דֵּי שְׁתַּנְקוֹט לְשׁוֹן תְּקִנִית – וְכִבֵּר נִמְצָאֵת 'מִגְּבִיָּה' אֶת הַמְּשֻׁלָּב"		
243	דוֹרֵי מְנוֹר "לַעֲבוֹת אֶת הַשִּׁיר הַמִּתּוֹרְגָם בְּהַקְּשֵׁרִים עִבְרִיִּים"		
248	מִשְׁתַּתְּפֵי הוּ! 13		

על הגיליון הנוכחי

הגיליון הנוכחי של "הו!" הוא אסופה קטנה של שירת העולם, ראשונה בסדרה של אסופות שנפרסם במסגרת פעילותו הסדירה של כתב העת. מאז גיליונו הראשון של "הו!" שראה אור ב-2005 אנחנו מקדישים מקום נרחב לשירה מתורגמת, ובשנים עשר הגיליונות שראו אור עד כה "גדלו" עם "הו!" כמה וכמה מתרגמים/יצרים, שאפשר לראות בהם אסכולה בפני עצמה: אסכולת "הו!" לתרגום שירה.

מגוון השירים הכלולים בגיליון זה הוא רחב מאוד, הן מהבחינה הגאוגרפית והלשונית, הן מבחינת התקופות, הסוגות והזרמים הפואטיים שהוא חובק. הגיליון נפתח בקטע מאחת היצירות השיריות הקדומות ביותר – התאוגוניה (תולדות האלים) מאת הסיודוס, ככל הנראה מהמאה השמינית לפני הספירה – ומסתיים בשני מבחרים נרחבים של שירי מחאה ואהבה מרוסיה ומאיראן של המאה העשרים ואחת.

בין לבין כולל הגיליון שלל יצירות נוספות: אידיליה ומכתמי חוכמה מיוון העתיקה (תאוקריטוס, דיוגנס לארטיס), שירה מיסטית ושירת תשוקה ערבית ופרסית מימי הביניים (ולאדה בנת אלמסתפפי, אבן זיידון, ג'אלאל א-דין רומי), רנגה יפנית מהמאה השבע-עשרה, מקבץ של שירה אנגלית מהמאה התשע-עשרה (שיר של סמואל באטלר בשלושה תרגומים חדשים שונים, וכן שירים של בלייק, וורדסוורת' וטניסון), יצירות של כמה מנציגיו החשובים של המודרניזם האירופי לגונו (ייטס האירי, אפולינר הצרפתי, מנדלשטם וינסין הרוסים, נלי זק"ש הגרמנייה, קוראדו גובוני האיטלקי, אודיסאוס אֵליטיס היווני, קדיה מולודובסקי כתבת היידיש ותדיאוש רוז'ביץ הפולני), כמה מנציגיהם המרכזיים של זרמי המודרניזם בשירה האמריקנית מהמאה העשרים ("שירת הנשגב" של רוברטסון ג'פרס, ה"אימג'יזם" של אליזבת בישופ והשירה ה"וידויית" של ג'ון ברימן ושל אן סקסטון), וכן מנואל פורקאנו, המשורר הקטלאני בן זמננו, וכמה ממיטב משוררי רוסיה ואיראן העכשוויים. עוד כולל המבחר שלושה תרגומי שירה גנוזים של דליה רביקוביץ, שאנחנו גאים לפרסם לראשונה.

כל השירים מופיעים כאן בפרסום ראשון, ורובם הגדול תורגמו במיוחד לגיליון החדש – מ-12 שפות שונות – על ידי מיטב מתרגמי השירה בישראל. מה שהנחה אותנו בבחירת היצירות הוא איכות התרגומים לא פחות מאשר חשיבותם של השירים המקוריים בתרבויותיהם. מובן שאין כאן שום ניסיון לקבוע מסמרות באשר לשאלה מה "ראוי" להיכלל באנתולוגיה של שירת העולם, אלא רק להציג חתך עשיר ומגוון של היצירה התרגומית בישראל כיום. בשל מגבלות תקציב לא יכולנו לכלול בגיליון הנוכחי מספר רב של יצירות שעדיין יש עליהן זכויות יוצרים, ומשום כך חלקה של היצירה העכשווית קטן יחסית. אבל את המגבלה הכספית הזאת השתדלנו להפוך ליתרון באמצעות הזמנה מסיבית של תרגומי קלאסיקות שהן קניין הציבור, ורבות מהן רואות כאן אור בעברית לראשונה.

בסוף הגיליון תמצאו את "שאלון המתרגמים של 'הו!' – שאלון שהפנינו לכמה מטובי המתרגמים כיום בישראל בשירה וגם בפרוזה (רבים מהם משתתפים קבועים ב"הו!") בכמה סוגיות עקרוניות שנוגעות למלאכת התרגום: למי חב המתרגם את נאמנותו? מה הופך תרגום ליצירת אמנות? מה הם יחסי הגומלין בין התרגום לבין היצירה המקורית? ועוד ועוד. משתתפים, לפי סדר האלפבית: אברהם ארואטי, שמעון בוזגלו, ניצה בן-ארי, סיון בסקין, עמינדב דיקמן, שמעון זנדבנק, רועי חן, גילי מירסקי, דורי מגור ורונון סוניס.

כמה ממשתתפי השאלון ניצלו את ההזדמנות ושלחו לנו הרהורים שהם מעין מסות בזעיר-אנפין על תחום עיסוקם. שלא במפתיע, תשובותיהם של המשתתפים השונים חושפות תפיסות עולם מגוונות ולפעמים גם חילוקי דעות עמוקים בין המתרגמים. כך, למשל, מעניין לעקוב אחרי הגישות הקוטביות של מתרגמים שונים בכל הנוגע לגובה המשלב הלשוני ולצורך בשמירה על הצורה השירית בתרגום לעברית. המחלוקת היא לכאורה טכנית, אך למעשה היא נוגעת לעצם מהותו של מעשה התרגום.

לדוגמה, שמעון בוזגלו (שתרגומו לקטע מה"תאוגוניה" פותח את הגיליון), אומר: "יש מקרים פתטיים של אנשים שחושבים שאם הם מתרגמים קלאסיקה בלשון מליצית, הם מאוד קרובים למקור. נדמה לי שמאז ומעולם הנטייה של משוררים וסופרים ראויים לשמם – לפחות בעיני – היתה לכתוב בלשון בני אדם, לשון פשוטה וצלולה. חוץ מכמה סדיסטים ידועים, המטרה של רובם היתה להפעיל את הקורא באמצעות התוכן והצורה, ולא להפוך את השפה לסד עינויים. [...] אתה קורא תרגומים, תרגומי קלאסיקה בעיקר, ואתה אומר לעצמך – בעבר חיו רק גלמים וקרשים?"

אברהם ארואטי, שבגיליון הנוכחי מופיע תרגומו למכתמים של דיוגנס, מחזיק בדעה מנוגדת בתכלית: "כשאני קורא בהומרוס, למשל, ומנסה לדמיין כיצד עליו להישמע בעברית, נראה לי אך טבעי שלפסוקי האיליאדה והאודיסיאה יהיה נופך מעט ארכאי [...]. על הקוראים לחוש בניחוח הזר של הטקסט המתורגם לעומת שפת הדיבור השגורה על לשונם. ואולם זרותו של הטקסט צריכה לשמש כעין תמריץ להיכרות מעמיקה יותר עמו. זאת אני אומר על סמך העמקה במקור היווני, שמדי קראי בו אני שב ומשתכנע כי לתרגם את הומרוס – או כל שירה אפית הרואית מן המסורת היוונית-רומית – לשפת השיחה הרגילה וללשון שאינה עולה קצת מגובה העיניים, הרי זה לחטוא למקור ובמובן מסוים גם להמעיט ביכולתם של קוראי התרגום להתמודד עם סגנון שלא הכירו כמותו".

ובאותו נושא כמעט מעיר רונון סוניס: "משנות השבעים של המאה העשרים ועד היום שולטת בתרגום העברי התרפסות מתגברת לפני הקוראים, שבאה לידי ביטוי בהתאמת היצירות המתורגמות לרמת ידיעותיהם בשפה העברית ובספרות הכללית, כפי שרמה זו מצטיירת בעיני המתרגמים. ממש כשם שקברניטי מערכת החינוך מקצצים בהיקף החומר הנלמד, כן גם הללו מקצצים בנטיעות, נכנעים ללא קרב. להרגשתי, הקוראים הצעירים היום עייפים מן ההתרפסות הזאת, מן ההנגשה בכל מחיר".

דומה כי רק בנושא אחד כל המתרגמים המשתתפים בשאלון תמימי-דעים: החסרים הגדולים שעדיין יש בתרגום לעברית, והצורך הדחוף לתקן – או לפחות לשפר במעט – את

המצב. כדברי עמינדב דיקמן: "החסרים העצומים שישנם בעברית אין כמותם בשום נחלה אחרת. [...] למראית עין, הגענו לנורמליות: חנויות הספרים אצלנו אינן שונות שוני קיצוני מחנויות ספרים במדינות הים: עומרים על עומרים של ספרים, מכל טוב ספרות העולם, ספרים לרוב, חדשים לבקרים. אבל נורמליות זאת כוזבת לחלוטין: אף לא מחזה אחד של סַנְקָה? אף לא אנתולוגיה אחת של שירה רומית? אף לא אנתולוגיה אחת של השירה הצרפתית הגדולה של המאה התשע-עשרה? ברשימת הדברים החסרים אפשר למלא עמודים לא מעטים". או כפי שמסכמת את הדברים סיון בסקין: "למה לעזאזל X לא מתורגם לעברית? מה, הכל אני צריכה לעשות פה לבד?".

* * *

אנחנו מודים ללי ממן ולעמיר מרקסמר, שריכזו בכשרון ובמסירות את שאלון המתרגמים המתפרסם בגיליון זה. תודה לגדעון טיקוצקי, איש אוצרות הגנון האינסופיים, שהעביר אלינו את תרגומי דליה רביקוביץ מן העיזבון, ולעידו קליר, בנה של המשוררת, שנתן את ברכתו לפרסומם. תודה לשרון כץ מסוכנות דבורה האריס, שסייע לנו להשיג את זכויות הפרסום לכמה וכמה יצירות הרואות אור בגיליון זה. תודה מקרב לב לפרופ' עוזי שביט, מנכ"ל הוצאת "הקיבוץ המאוחד" על סיועו ל"הו!" ועל מסירותו לשירה העברית, וכן לאנשי הוצאת "הקיבוץ המאוחד" ובראש וראשונה לסיגל זלאיט ולאורי מוזס רון המסייעות ביחסי הציבור ובשיווק כתב העת. תודתנו נתונה לפרופ' אברהם נוברשטרן, מנהל בית שלום עליכם בתל אביב, ולרוזלין דרעי, הנספחת לענייני ספרות במכון הצרפתי, התומכים במסירות רבה בכתב העת. תודה עמוקה ליאיר דברת ולדורית שילה, שגם הגיליון הזה לא היה יכול לראות אור בלעדיהם; תודה לאנשי עמותת "הו!", ובראשם מתן מרידור, אמיר בקר ורועי חן; תודה לעו"ד מיכל פרי ולרו"ח שלמה ניב על מסירותם ועל אהבת הספרות שלהם. כתבי יד אפשר לשלוח במייל לכתובת ho.poetry@gmail.com. אתם מוזמנים גם לעמוד הפייסבוק שלנו, שכתובתו: www.facebook.com/ho.literary.mag.

יוון העתיקה

•

הסִיֹּדוֹס

(המאה השמינית לפנה"ס, ככל הנראה)

•

תֵּאוֹקְרִיטוֹס

(המאה השלישית לפנה"ס)

•

דִּיּוֹגֵנִס

(תחילת המאה השלישית לספירה)

הסידוס

המלחמה נגד הטיטאנים

תאוגוניה, שורות 617-719

מיוונית עתיקה: שמעון בוזגלו

הסידוס חי כנראה במחצית השנייה של המאה השמינית לפנה"ס, והיה אולי בן זמנו של הומרוס או קדם לו, אם כי כבר בעת העתיקה הדעות היו חלוקות מי קדם למי. כל מה שאנחנו יודעים "בביטחון-מה" על הסידוס – כרגיל ביחס למשוררי התקופה הארכאית – מגיע מן היצירות שלו עצמו – כלומר, שאביו של הסידוס היה ימאי מהמדינה קימה באיאלים (צפון מערב טורקיה המודרנית, מול האי לֶסְבוֹס), שהעוני אילץ אותו לעזוב אותה ולהתיישב בכפר העלוב אַסְקֶרָה באזור בוֹיֶאוֹטִיָה במזרח יוון, ליד הר הֶלִיקוֹן. הסידוס נולד שם ועבד כרועה צאן עד שפעם אחת נתקל, לדבריו, במוזות, שהעניקו לו את מתנת השירה.

להסידוס מיוחסות כל מיני יצירות, אבל נראה שרק שתיים מתוכן ניתן לשייך לו בלי חשש: "תאוגוניה" ו"עבודות וימים". מרטין וסט (West), מגדולי חוקרי הסידוס בדורות האחרונים, מתאר את דמות המחבר העולה משתי היצירות: "כפרי זעפן ושמרן, שנטה להרהורים, לא אהב נשים או את החיים, והרגיש היטב את כובד משקלם של האלים עליו" – תיאור לא רע כשמדובר במחבר "עבודות וימים", אבל כזה העושה עוול למחבר העסיסי והרענן של ה"תאוגוניה".

ה"תאוגוניה"² היא הדוגמה המוקדמת ביותר מיוון העתיקה לספרות מסוגה, והדוגמה השלמה היחידה. כמו היצירות הדומות לה ברחבי המזרח הקרוב, היא עוסקת במוצא העולם והאלים, ובאירועים שהובילו לביסוס הסדר הנוכחי.

ל"תאוגוניה" היתה השפעה מכרעת על עיצוב הדת היוונית, ולזמן מה גם על הקוסמוגוניה (סיפור בריאת העולם) היוונית. ההיסטוריון המפורסם הרודוטוס, שחי במאה החמישית לפנה"ס, כותב ("היסטוריה" ב, 53):

"אבל כיצד התהווה כל אחד מן האלים, האם כולם היו קיימים תמיד, מה היה מראם, לא ידעו היוונים עד תמול שלשום (אם אפשר לומר כך). כי לדעתי, הסידוס והומרוס חיו רק כארבע

¹ The Oxford Classical Dictionary, מהדורה שלישית, 1996, תחת הערך Hesiod.

² תאוגוניה: תולדות האלים (ביוונית θεογονία, הולדת האלים).

מאות שנה לפני זמני³. הם היו אלה שכתבו ליוונים את תולדות האלים, נתנו לאלים את שמותיהם, הקצו להם כיבודים⁴ ואומנויות ותיארו את מראם.⁵

בקטע הנקרא כאן "המלחמה נגד הטיטאנים" (טיטנומַכִּיָה),⁶ מתוארת המלחמה בין האלים מהדור השני, שבראשם עומד קרונוס בן אוֹרְנוֹס, לבין האלים מהדור השלישי, שבראשם עומד זֵאוֹס, בנו של קרונוס.

ש"ב

- 617 כְּשִׂאוֹרְנוֹס כְּעַס בַּהֲתַחֲלָה עַל בְּנָיו,
בְּרִיאֲרָאוֹס, קוֹטוֹס וְגִיגֹס,
וְנִרְתַע מִשְׁחַצְנוֹתָם, מִחֻזוֹתָם וְגִדְלָם,
הוּא רִתַק אוֹתָם לְאֻזְקִים אֲדִירִים
- 620 וְהִשְׁלִיךְ אוֹתָם מִתַּחַת לְאֲדָמָה הַשְּׁחֵרָה.
שָׁם, מִתַּחַת לְאֶרֶץ, הֵם גָּרוּ וְסָבְלוּ,
יָשְׁבוּ זְמַן רַב בְּצִעַר וּבִלְבַב כּוֹאֵב
בְּסוֹף הָעוֹלָם הַגָּדוֹל.
אֲבָל בֶּן־קְרוֹנוֹס וְשֵׁאֵר הָאֱלֹהִים,
שֶׁנּוֹלְדוּ לְרִיאָה וְקְרוֹנוֹס,
- 625 הָעֵלוּ אוֹתָם שׁוֹב אֶל הָאוֹר, בְּעֶצְתָּהּ שֶׁל גַּיָּה:
הִיא סִפְרָה לְאֱלֹהִים הַכֹּל, וְאֵיךְ –
בְּעֶזְרַת הַשְּׁלִישִׁיָה – הֵם יִזְכוּ בְּנִצְחוֹן מִפְּאֵר.
- זְמַן רַב הֵם נִלְחְמוּ אֵלֶּה בְּאֵלֶּה
בְּקִרְבוֹת עֲזִים, מְרִים וְקָשִׁים,
630 הַטִּיטָנִים הָאֱלֹהִים נִגְדוּ יְלָדָיו שֶׁל קְרוֹנוֹס:
מִפְּסֻגַת הַר אוֹתֵרִיס נִלְחְמוּ הַטִּיטָנִים הַדְּגוּלִים,

³ לפי המחקר המודרני הרודוטוס חי בין 250 ל-300 שנים בערך אחריהם.

⁴ כלומר, תפקידים או תחומי סמכות. למשל, הים הוא תחום הסמכות של פוסידון, הציד הוא התחום של ארטמיס, וכך הלאה.

⁵ בתרגום בנימין שימרון ורחל צלניק־אברמוביץ' (הוצאת פפירוס, 1998).

⁶ מתוך: הסיודוס, "תאוגוניה", תרגם מיוונית עתיקה והוסיף מבוא והערות: שמעון בווגלו. התרגום יראה אור בהוצאת אבן חושן בדצמבר 2016.

ומן האולימפוס האלים מעניקי הברכות,
שנולדו לריאה יפת השער
אחר שהשתגלה עם קרונוס.
עשר שנים מלאות ורצופות
הם נלחמו אלה באלה במלחמה מתישה
ולא היה לא פתרון, לא סוף למאבק הקשה
ובין שני הצדדים שרר לו שויון.

אבל כשזאוס ספק לשלשה
נקטר ואמברוסיה כאות נפשם,
המזון שהאלים עצמם אוכלים,
האמץ תפח בחזה שלהם,
וכך אמר להם אבי האלים:

"תקשיבו לי, בנים נפלאים של גיה ושל אורנוס –
אני רוצה לספר לכם מה עובר לי בלב.

כבר יותר מדי זמן, מדי יום ביומו,

אנחנו נלחמים אלה באלה –

הטיטנים האלים נגדנו, ילדיו של קרונוס –

כדי לזכות בנצחון ובכוח.

זה הזמן לחשוף לטיטנים את כל עצמתכם
ואת הידים האימות שלכם
ולעמד מולם בקרב המר.

תזכרו את הידידות החמה בינינו

ואת כל מה שסבלתם

עד שנגאלתם, בזכותנו, מהאזקים,

ועליתם שוב אל האור מתוך האפלה השחורה."

כך אמר, ומיד ענה לו קוטוס האציל:
"חבר, לא גלית לנו משהו חדש.

גם אנחנו יודעים שאתה חכם ונבון

ושהצלת את בני האלמות מזועה מצמררת.

בזכות פקחותך, אדון, בן-קרונוס,

השתחררנו אחרי סבל אים
 מהאפלה השחורה והאזקים הקשים.
 660 לכן עכשו, במוח צלול ובנפש חפצה,
 נבטיח את עליונותך במלחמה האימה
 ונלחם בטיטנים בקרבות אדירים."

כה אמר, והאלים שבחו את דבריו.
 לבם נכסף למלחמה יותר מתמיד,
 וכלם, נקבות וזכרים, זנקו באותו יום לקרב הקודר,
 הטיטנים האלים נגד ילדיו של קרונוס,
 כולל אלה שזאוס הוציא מאפלה לאור:
 670 שלשה אימים, אדירים, שחצנים מרב כוח;
 מאה ידים מרתיעות צמחו מכתפיהם
 וחמשים ראשים הודקרו מעל גופם החסן.
 הם נעמדו מול הטיטנים בקרב המר
 עם סלעים כבירים בידיהם.

הטיטנים בצד הנגדי חזקו בלהט את שורות החזית.
 ושני הצדדים הפגינו את כוחם העצום.
 הים שאין לו אפק נהם נוראות מסביבם,
 האדמה הגדולה שאגה, השמים הרחבים נאקו ברעד,
 680 הר אולימפוס הרם הזדעזע מבסיסו
 תחת המתקפה של בני האלמות,
 והרעם העמק מהלמות רגליהם הגיע לטרטרוס האפל,
 ביחד עם השריקה החדה של ההסתערות הנושפת
 ומטח הקליעים מפיקי הצנחות שהטילו אלה על אלה.
 קולם של שני הצדדים הצורחים הגיע לרקיע
 והם התנגשו בצעקת קרב אדירה.

עכשו זאוס כבר לא רסן את כוחו.
 החזה שלו נמלא מיד בכוח,
 והוא חשף את מלוא עצמתו.
 בזמנית זנק מאולימפוס ושמים,

- 690 ובלי הרף, זה אחר זה, שגר מידו העזה
 ברקים מלזים ברעמים וחזיזים לזהבים.
 האדמה מעניקת החיים עלתה באש ושאגה,
 היערות העצומים התפצפצו בקול גדול,
 הארץ בלה רתחה, יחד עם מי אוקאנוס והים העקר.
 מושב החם עטף את הטיטנים בני העפר,
 הלהבות הכבירות נגעו בשחקים,
 והזהר המסנור של הברק המרעים
 סמא את עיניהם, למרות כוחם הרב.
 שרפה אדירה השתלטה על כאוס:
 700 לפי המראה והרעש נתן היה לחשב
 שהשמים הרחבים קרסו מן המרומים
 ונחבטו בעצמת אדירים על פני האדמה –
 זה השאון שעלה כשהאלים התנגשו ביניהם.
 לכל המהומה הוסיפו הרוחות, שערבלו את החולות,
 הגעישו את הרעם וחזיז הברק – נשקו של זאוס הגדול –
 ונשאו אתן את צרחות היריבים.
 710 הד עצום עלה מן הקרב, ועצמה כבירה נחשפה.
 עד כה היריבים התנגשו ללא הרף בקרבות שקולים,
 אבל עכשו מאזני המלחמה נטו לצד אחד.
 714 קוטוס, בריאראוס וג'יגס, גרגרן מלחמות,
 פתחו בחזית בקרב קטלני:
 מידיהם החסנות הם שגרו בצרור אחד
 שלש-מאות סלעים,
 שהטילו צל על הטיטנים – וכסו אותם.
 הם הורידו את הטיטנים אל מתחת לארץ
 ורתקו אותם לאזקים מדכאים
 אחרי שהביסו אותם, ביחד עם יהירותם.

תאוקריטוס

הקיקלופ

מיוונית עתיקה: עידו פלד

תאוקריטוס הוא משורר יווני יליד סיראקוסאי שבסיציליה, שפעל במאה השלישית לפני הספירה. על חייו יודעים לנו פרטים מעטים בלבד. לפי תוכן שיריו, תאוקריטוס חי ככל הנראה תקופה מסוימת באי קוס או בסביבתו, ונהנה מחסותו של המלך תלמי השני. מבין שיריו ששרדו הגיעו לידינו שלושים אידיליות (ביוונית: צורה או תמונה קטנה), העוסקות ברובן באנשי הכפר ובתיאורים פסטורליים. הן מכונות האידיליות הבוקוליות או "שירי רועים".

האידיליות כתובות במשקל האפי, כלומר הקסמטר דקטילי, ובדיאלקט הדורי שהיה ניבם של רועי-הצאן בסיציליה. על פי סגנונה ותכניה, שירת תאוקריטוס יועדה כנראה לקהל שומעים משכיל, הבקי במקורות השירה היווניים ובראשם האיליאדה והאודיסאה. בשירים רבים, כמו גם באידיליה שלפנינו, ניתן לזהות יחס אירוני בין הדובר ונמעניו של השיר לבין הדמויות בהתרחשות המתוארת.

האידיליה ה-11, המכונה "הקיקלופ", היא מיצירותיו המפורסמות של תאוקריטוס. השיר נפתח בפנייה לניקיאס, רופא ומשורר, ובהסבר כיצד ניתן לרפא את האוהב מחבלי אהבתו: באמצעות השירה. כדי להוכיח את הטענה הזאת, הדובר מספר את סיפורו של הקיקלופ פוליפמוס, ענק מפלצתי בעל פנים עגולות ועין אחת, שהתאהב בנימפה היפה גלטיאָה. כדי להקל את ייסוריו זונח פוליפמוס את עיסוקיו ואת צאנו ובמקום זאת הוא שר ומחלל. לא ניתן להכריע על-פי האידיליה אם השירה אכן מרפאת את הקיקלופ, או שמא יש להבינה כסימפטום נוסף של מחלת האהבה.

הפער האירוני בשיר בולט במיוחד מכיוון שהקיקלופ אינו מודע לכישלון הוודאי של מאמציו הנואשים, ובניגוד למאזיני השיר הוא אינו יודע כי סופו המר הולך וקרב: האידיליה רצופה רמיזות לשיר התשיעי באודיסאה, שבו מסופר על הגעתו של אודיסאוס אל אי הקיקלופים ועל הדרך שבה הערים על פוליפמוס והביס אותו. אני מודה לפרופ' רחל צלניק-אברמוביץ על עזרתה הרבה.

ע"פ

אין כל תרופה הטובה לרפוי מחושי האוהב,
 אין מה למרת, ניקיאס,¹ ואין שום אבקה לפזר,
 ככה נדמה לי – מלבד שירתן הנעימה של המוזות;
 זוהי תרופה הטובה לבריות, אך לא קל למצאה.
 5 הן גם אתה כבר מבין זאת היטב, כי אינך רק רופא
 אלא גם רע אהוב במיוחד על כל תשע המוזות.
 כך גם הקיקלופ, שכני,² אז יכול להמשיך בחיי
 די בקלות, פוליפמוס ההוא, הקדמון, שאהב
 את גלטיאה בזמן שזקנו רק התחיל לצמח
 10 על רקותיו וסביב פיו. לא, הוא לא אהבה בתפוח,
 11 לא בורדים או קוצות תלתלים; רק בפרץ עור,
 כל הדברים נעשו שוליים בעיניו. לא אחת
 12 מן המרעה הירק כבשותיו נאלצו לחזר
 למכלאה לבדן, עת פלה את עצמו בשירו
 על גלטיאה משעת הנריחה, כשישב על החוף
 15 המכסה באצות. ותחת לבו, בכבד,
 פצע מכאיב התגלע מחץ ששלחה אפרודיטה.
 אך הוא גלה את הסם, ובזמן שישב על סלעים
 כדי להשקיף על הים מגבוה, ככה הוא שר:
 "הו הצחורה, גלטיאה, מדוע תדחי מעליך
 20 את אוהבך? את צחורה למראה משמנת,³ רכה
 אף מכבשה, שובבה מבן-פר, חלקה מענב
 בסר שטרם הבשיל. למה תשובי אלי
 רק כשתאחוז בי שנה מתוקה, ומיד כשאקיץ
 חיש מפני תברחי, כרחל מזאב אפרפר?
 25 כך, נערה, התאהבתי ביום שהלכת בו להר
 יחד עם אמא שלי,⁴ רציתן שם לקטף יקנתונים,

¹ ניקיאס היה רופא ומשורר ממילטוס. תאוקריטוס מזכיר אותו בשלושה שירים נוספים. ניקיאס כתב שיר בתגובה לאידיליה זו, אך נשתמרו ממנו שתי השורות הראשונות בלבד.

² הקיקלופ חי בסיציליה, ועל כן הוא שכנו של תאוקריטוס, יליד סיראקוסאי שבסיציליה.

³ השם "גלטיאה" גזור מהמילה היוונית לחלב, גאלה.

⁴ פוליפמוס הקיקלופ הוא בנם של אל הים פוסידון והנימפה תואוסה. גם גלטיאה וגם אמו של הקיקלופ הן נימפות ושתיהן חיות במצולות.

- וְאֲנוּכִי, בְּעֲצָמִי, אֲזוּ הָרְאִיתִי לְכֵן אֶת הַדֶּרֶךְ.
 מִשְׁרָאִיתִי אוֹתָךְ, עַד הַיּוֹם, לֹא חִדַּלְתִּי לָרַגֵּעַ
 לְאֶהְבְּךָ; אֲבָל לָךְ לֹא אֶכְפֹּת, בְּשֵׁם זְאוּס, בְּכָל־ל.
 30 אֵינִן לִי סֶפֶק, נַעֲרָה חֲנֻנִית, עַל שׁוֹם מָה אֶת בּוֹרַחַת:
 כִּי עַל מִצְחִי מְתוּחָה רַק גְּבַה מְדַבְּלֶלֶת אַחַת
 כֶּף בֵּין אֲזִנֵּי הָאֶחָת עַד אֲזִנֵּי הַשְּׁנִיָּה, וְתַחְתֵּיהָ
 עֵין אַחַת, וּמַעַל לְשִׁפְתַי – אִפִּי הֶרְחַב.
 אַף כִּי פָנֵי אֵימִים, יֵשׁ לִי אֶלֶף כְּבָשִׁים בְּרִשׁוֹתַי;
 35 יֵשׁ לִי חֶלֶב מְשֻׁבַּח לְשִׁתְּיָהּ, שְׁחַלְבֹתִי מִהֵן.
 גַּם לֹא תַחֲסֹר לִי גְבִינָה, לֹא בְקִיץ וְאֵף לֹא בְּסֹתוֹ
 אוּ בְשִׂיאוֹ שֶׁל הַחֹרֶף; סְלִי עֲמוּסִים לְעֵינָיָהּ.
 אֵינִן עוֹד קִיקְלוֹפ שְׁמֻמָּנֵי יִיטִיב לְחַלְלֵל, בְּשִׁירֵי
 עַל אוֹדוֹתֶיהָ, תַּפּוּחַ מְתוּק, וְגַם עַל אוֹדוֹתַי,
 40 לְיִלָּה וְלִיל, בְּשֻׁעָה-לֹא-שֻׁעָה. אֲנִי מְגַדֵּל
 רַק בְּשִׁבְלֶךָ כָּאֵן אַחַת-עֶשְׂרֵה בְּנוֹת אֵילָה (וְכֻלָּן
 41 כְּבֹר רְתוּמוֹת לְקוֹלֶר) וְגַם אַרְבַּע גּוֹרוֹת שֶׁל דְּבָה.
 בּוֹאֵי אֵלַי; מִצְבֶּךָ לֹא יֵרַע בְּמָאוֹם. אֶל קִצּוֹי
 הַיְבֻשָּׁה הַנִּיחִי לַיָּם הַנוֹצֵץ שְׁיִגְעֵשׁ;
 בְּמַעְרָה, לְצַדִּי, לְיִלְךָ יַעֲבֹר בְּנַעֲמִים.
 45 שָׁם מְלַבְּלֶת דְּפִנָּה, וְצוּמָחִים עֲצֵי בְרוֹשׁ דְּקִי-רֵאשׁ,
 גַּם הַקִּיסוֹס הַשְּׁחֹר, וְהַגֶּפֶן נוֹשְׂאֵת פְּרִי מְתוּק.⁵
 אֵיִיטְנָה, הֵהָר הַמִּיַּעַר, מִן הַשְּׁלֵג הַצֵּחַ מְשַׁלַּחַת
 מֵיָם קָרִים, הַדּוֹמִים לְמִשְׁקָה אֱלֹהִי, עַד שְׁפֹתַי.
 מִי יַעֲדִיף אֶת הַיָּם וְגִלְיוֹ וַיִּדְחָה אֶת כָּל אֱלֹהֵי?
 50 אַף אִם חוֹרָה לָךְ דְּמוֹתֵי הַשְּׁעִירָה, בְּרִשׁוֹתַי יֵשׁ קוֹרוֹת
 שֶׁל עֵץ אֱלוֹן, וְאֶפְלוּ מִתַּחַת לְאֶפֶר כְּמוֹסָה
 אֲשֶׁר שְׂאִינָה מִתְעַיֶפֶת. וְכִשְׂאֲשֶׁרֶף מִתַּחְתֶּיהָ
 אַתָּן אֶת נַפְשִׁי וְאֶתָּה אֶת עֵינֵי הַיְקָרָה לִי מְכַל.

⁵ הגפן היא שעתידיה להביא למפלתו של פוליפמוס. עד לבואו של אודיסאוס, הקיקלופ שאינו בן-תרבות מעולם לא טעם יין. לאחר שהוא שותה לשכרה מערים עליו אודיסאוס ועוקר את עינו האחת. בשורות הבאות מתהדר הקיקלופ במייה-השלגים ה"אלוהיים" שהוא שותה, וגם כאן ניתן לזהות אירוניה: בשייר התשיעי באודיסיאה משבח פוליפמוס את היין כמשקה אלוהי, אַמְבְּרוֹסִיוֹן.

- אוי לי, לו אמא ילדה אותי כשסנפיר לגופי
 55 תכף הייתי צולל עד אליך, נושק את ידך,
 (וגם את פיה, אם תרצי), והייתי מביא לך שושן
 זך וצחור, או פרג פורח עדין ואדם.
 אך שושנים מנצים רק בקיץ, פרגים – רק בחורף;
 אין בכוחי להביא לך את אלה יחד עם אלה.
 60 הו נערנת, אלמד במהרה איך שוחים בין גלים,
 ואם נכרי⁶ ישיט בספינה ויגיע עד הנה
 אל המצולות אמלט, ואלמד מה כל-כף נהדר שם.
 צאי מן הים, גלטיאה, וחיש בצאתך תשכחי,
 כפי ששכחתי אני, את הדרך הביתה. הלואי
 65 שתחפצי לטפל בצאני, לחלב ולרעות
 יחד אתי, ונכין מטעמים מגבן חמוץ.
 אמא היא זו שפגעה בי, וכל תלונותי רק אליה;
 היא לא ספרה לך עלי שום דבר לבבי ומחמיא
 אף כי יום אחר יום ראתה איך כלי מצטמק.
 70 הנה, אמר לה עד כמה הדפק הולם בראשי
 וברגלי, שגם היא תתיסר בעודי מתיסר.
 קיקלופ, הו קיקלופ, לאן התעופף שכלך ופרח לו?
 מה דעתך שתשוב לעבד ולקלע סלים
 ובעבור כבשותיך תקצר עשבים? זה עדיף.
 75 למה תרדף אחר זו החומקת? חלב את ההיא
 שעל-ידך. הן יכול להיות שתמצא גלטיאה
 יפהפיה אף יותר מן ההיא ואחרת, אולי.
 77 שפע בנות מבקשות שאבוא לבלות את הלילה
 בחברתן, וכלן צוחקות כשאני נענה.
 ביבשה זה ברור שאפלו אני בעל-ערך.⁷
 80 כן, כשרעה פוליפמוס את אהבתו בשרו,
 חי בקלות. ואין איש שיוכל זאת לקנות בזהב.⁷

⁶ רמז ברור לאודיסאוס.

⁷ בסוף האידיליה שב הדובר לפנייתו אל ניקיאס הרופא וחוזר על אותה הטענה: כדי להתרפא ממחלת האהבה עדיף לשיר מאשר לקנות תרופה בזהב.

דיוגנס לֶאָרְטוּס

בעתו כל היפה מתרחש

מכתמים מתוך "חיי הפילוסופים"

מיוונית עתיקה: אברהם ארואטי

דיוגנס לֶאָרְטוּס חי ופעל ככל הנראה בראשית המאה השלישית לספירה. אמנם אין בידינו שום מידע על חייו, אך חיבורו הגדול, "חיי הפילוסופים" (הידוע גם כ"חיייהם ודעותיהם של הפילוסופים המפורסמים"), הוא המקור העתיק היחיד כמעט ששרד והגיע לידינו, ובו חומר רב על הפילוסופים מתאלס ועד אפיקורוס. האמת והבדיה שזורות זו בזו בחיבור ולכן ערכו ההיסטורי מוטל בספק. עם זאת, הוא מכיל מידע בלעדי וחשוב על קורות הפילוסופים ועל תורותיהם השונות, וכן על כתביהם, שאותם מקפיד המחבר לציין ברשימות מקיפות. ניתן ללמוד מחיבור זה מה רב החומר העיוני מן העולם הקלאסי שלא שרד, ואין אנו מכירים אותו אלא בשמותיהן של יצירות ותו לא.

המחבר הוסיף לפרטים הביוגרפיים גם שירים קצרים, לרוב מכתמים, על האישים השונים. יש שמכתמים אלה הם מפרי עטם של אחרים ויש שהם מפרי עטו של דיוגנס עצמו. מבחר המכתמים המוגשים בזאת לקוחים כמעט כולם מתוך הספר הראשון של היצירה. רק המכתם על אֶנְקֶסְגוֹרְס שייך כבר לספר השני. הבאתי גם מעט מן הדברים שהקדים דיוגנס לכל מכתם. תוספות משלי מובאות בסוגריים מרובעים.

כל המכתמים תורגמו במשקליהם המקוריים. לרוב מדובר בדו-טור אלגי, כלומר צמד של שורות הקסמטר דקטילי ולאחריה שורת פֶּנְטֶמֶטֶר:

$$\begin{array}{cccccc} _ _ & | & \text{UU} _ & | & \text{UU} _ & | & \text{UU} _ & | & \text{UU} _ & | & \text{UU} _ \\ & & _ & & _ & & _ & & _ & & _ \end{array}$$

$_ =$ הברה ארוכה (במקור); $U =$ הברה קצרה (במקור). בהקסמטר העברי יש להטעים את ההברה "הכבדה" הראשונה בכל יחידה מטרית. כמו כן, בטור ההקסמטר וכן בחציו הראשון של הפנטמטר יכולות שתי הברות קצרות ("קלות") להתחלף בהברה אחת ארוכה.

א"א

א. מכתמים על פילוסופים אגדיים: מוסיאוס, לינוס ואורפאוס

אומרים כי מוסיאוס, בנו של אומולפוס, היה הראשון שכתב בחרוזי שיר על תולדות האלים וכן על כיפת השמים; וכי טען שכל הדברים מקורם אחד, ואליו הם שבים בהתפרקם. הוא הלך לעולמו בפלרון, וזה נוסח מצבתו:

בְּנוֹ שֶׁל אֹמּוֹלְפוֹס, מוֹסִיאֹוס, אֲדַמַּת פְּלֶרוֹן תִּכְסֶהוּ;
כָּאֵן תַּחַת זֶה הַצִּיּוֹן נָח לְלֹא רוּחַ גּוֹפוֹ.

לינוס הלך לעולמו באובויאה, אחר שאפולון ירה בו חצו, וכה נכתב על מצבתו:

לִינּוֹס, אִישׁ תְּבֵאֵי הַמַּת, אֶרֶץ זֹו אוֹצְרָתוֹ; אוֹרְנִיָּה,
מוֹזָה שְׁמִימִית, הוֹרְתוֹ, נִזְרַיָּפָה לְרֵאשָׁה.

על פי הסיפור, הוא [אורפאוס] מצא את מותו בידי נשים, אך על פי כתובת המצבה בדיאון שבמקדוניה, חזיו שמים הרגו. זה לשונה:

פֹּה אֶת אוֹרְפָּאוֹס, אִישׁ תְּרַקִּיָּה זְהוּב־נִבְל, הַטְּמִינוּ הַמוֹזוֹת;
זֵאוֹס שֶׁר־שַׁחַק קָטְלוּ בְּחִזִּיזוֹ הָעֵשֶׂן.

ב. תאלס ממילטוס

אף אני חיברתי את זה המכתם על אודותיו בכרך הראשון של ספרי "אפיגרמות", הקרוי גם "פמטרס":¹

תָּלֵס הָאִישׁ הַחֲכָם צָפָה בְּתַחֲרוֹת הָאֲתֵלֵטִים;
זֵאוֹס, אֵל שְׁמֵשׁ, אֶתָּה מִן הַמְּגֵרֵשׁ חֲטַפְתּוֹ.
אֲהַלְלֶךָ כִּי לְקַחְתּוֹ אֵלֶיךָ, הֵן מִן הָאֶרֶץ
לֹא עוֹד יְכוֹל הַזְּמַן בְּכוֹכְבִים לְחַזוֹת.

ג. כילון

אִישׁ לְקַדְיָמוֹן, חֲכָם וְשָׂמוֹ כִּילוֹן, כִּכָּה הַבִּיעַ:
אֵין לְהַגְזִים; בְּעַתּוֹ כָּל הַיָּפָה מִתְרַחֵשׁ.

¹ כלומר, ספר מכתמים במגוון משקלים.

ד. סולון

להלן גם החרוזים האלגיים, שבהם חזה את משטר העריצות של פִּיִּסְטֵרְטוֹס:

מִן הָעֵנָן בָּא כּוֹחַם שֶׁל הַבֶּרֶד וְהַשֶּׁלֶג,
רַעַם הִרְיֵהוּ נוֹצָר מִן הַבֶּרֶק הַזוֹהָר.
עִיר יַחְרִיבוּ גְבָרִים תְּקִיפִים, וּבְגִלְלַת חֶסֶר יִדַע
מֵהוּ טִיבוֹ שֶׁל עָרִיץ, עִם יְהֵא עֶבֶד נִרְצָע.

כאשר הבין סולון כי פיסטרטוס שולט כרוזן זה כבר, כתב לבני אתונה את הדברים הבאים:

אִם תִּסְבְּלוּ אֵימֹת בְּגִלְלַת רְשָׁעוֹתֵיכֶם הַנוֹאֲלֹת,
בֵּל תֹּאמְרוּ: זֶה גְזֵרָה בְּאֵה מֵעַם הָאֱלִים.
יַעַן אַתֶּם הַחֲמַרְתֶּם הַמַּצָּב, נִשְׁבַּעְתֶּם גַּם בְּאִמֹן,
וּבִשְׁל כֶּף נִשְׂאֵתֶם זֶה הָעֵבְדוֹת הַקָּשָׁה.
אִישׁ אִישׁ מִכֶּם בְּעֵקֶבֹת פְּעָמֵי הַשׁוֹעֵל הֵן תִּדְרָכוּ,
אָפֶס אֵת זֹאת כָּלְכֶם לֹא הִשְׁפַּלְתֶּם לְהִבִּין.
כִּי תִשְׁתָּאוּ לְדַבְּרֵי, לְחִלְקַת לִשׁוֹנוֹ שֶׁל הַגָּבֵר,
אֶף אֶל אֲשֶׁר הוּא עוֹשֶׂה, כָּלֵל לֹא תִסְבוּ מִבֵּט.

ישנו אף מכתם מפרי עטנו בספר "פִּמְטְרוֹס", שהזכרתיו לעיל, ובו סיפרתי על כל אנשי השם אשר הלכו לעולמם; אף נקטתי את כל המשקלים והמקצבים, הן במכתמים הן בשירה לירית. והרי חרוזי:

אִשׁ קַפְרִיִּסִין, זֶה אֶרֶץ נֹכַר, אֲכֹלָה אֵת גּוֹפֵת סוֹלוֹן,
וּבְסִלְמִים עֲצֻמוֹתָיו, בָּר יַעֲלֶה מֵאֶפְרָן.
בָּרִם לוֹחֹת עֵץ סוֹבְבִים² חִישׁ נִשְׂאוּ אֵת נִפְשׁוֹ הַשְּׂמִימָה,
יַעַן הִיטִיב בְּחֻקָּיו, נִטַּל הֵם קַל עַד מָאֵד.

ה. פִּיטְקוֹס

פעם, כך אומרים, השיב החכם בזה הלשון לצעיר אשר בא להיוועץ עמו בדבר נישואין; קלימכוס מספר זאת בספרו "מכתמים":

² עליהם כתב את חוקיו.

זר בן העיר אטרנוס כה שאל את בנו של הירדיוס,
את פיטקוס החכם, שמיטילנה ביתו:
"אבא ישיש ויקר, הנה שתים כלות לי תקראנה:
האחת בממון וביחוס לי תשוה,
ברם השניה עברתני. מה אפוא טוב? בוא אמר נא,
עוץ לי עתה עצתך, מי מן השתים אשא."
שח; אז נטל הזקן את מטהו־נשקו ואמר לו:
"שווה, הביטה כעת! המה יורוך הכל."
שמה בצמת רחב כמה ילדים סובבו את
סביבוניהם המהירים במשיכות חוט נמרצות.
"לך ועקב אחר אלה!" אמר, והוא קרב שמה;
הם אז חוזרים ואומרים: "רק את שלך תסובב!"
ככה שמע אותו זר וותר על ארמון ורום יחס,
זאת לא יקה, כי שעה אל אזהרת הילדים.
את הפלה הפחותה אז נשא אל ביתו הצנוע.
דיאון, נהג כמותו: רק את שלך תסובב!

1. קלאובולוס

קלאובולוס, בן אואגורס, איש לינדוס, אך על פי דוריס – איש קאריה. יש מייחסים את מוצאו להרקלס; מספרים כי נתייחד בכוחו וביפי תוארו, וכי עסק גם בפילוסופיה מצרית. בת הייתה לו, קלאובולינה, שכתבה חידות בחרוזי הקסמטר. קרטינוס מזכירה במחזה שכתב הנושא את שמה על דרך הריבוי, "קלאובוליני". עוד נאמר, כי קלאובולוס שיקם את מקדשה של אתנה, אשר דנאוס יסדו. הוא אף חיבר מזמורים ומליצות, כשלושת אלפים טורי שיר. יש אף מספרים כי כתב את המכתם על אודות מידס [משקל: הקסמטר דקטילי]:

על ציינו של מידס אשכנ, בתולה מנחשת.
מים כל עוד יפכו ועצים תמירים ילבלבו,
שמש כל עוד יזרח ויהל ולבנה תפיץ נגה,
כל עוד מימי נהרות ישטפו, גלי ים גם ירגשו,
כאן אנוכי אעמד, על זה הציון רב הבכי,
ואבשר לכל הלך, כי מידס טמון פה בקבר.

פמפילה מוסרת בחיבורה "רשומות", כי החידה הבאה אף היא משלו:

אם יחידה ובנים שנים-עשר לה. איש איש מאלה
 אב לבנים, פעמים שלושים, במראם יבדלו:
 אלה צחרים לעין הצופה ויתרם שחרי גון;
 אף שבני נצח הנם, בכל זאת גוועים הם כלהם.

והתשובה: השנה.³

ז. פריאנדרוס

ישנו אף מכתם משלנו:

אל תתעצב לעולם כי דבר מה לא השגת; להפך:
 כל שהאל יתנה, שמח בו באפן שוה.
 יען פריאנדרוס, גבר חכם, נסתלק מרב עצב,
 כי לא יכל להשיג את שחשק בלבו.

ח. פרקידס

ישנו אף מכתם מפרי עטנו במשקל הפרקרטאי,⁴ וזה לשונו:

איש נודע פרקידס
 סירוס פעם גדלהו.
 יש ספור שכנמת
 את מראהו השחיתה.
 אז צנה: "הניחוני
 על אדמת בני מגנסיה

³ לפיכך תרגמתי בטור הראשון של החידה: "אם" בעוד שבמקור כתוב: pater, כלומר, אב. זאת על שום המין הדקדוקי של התשובה; ביוונית: eniautos (שנה) – זכר, ובעברית – נקבה. כך גם באשר לבני הבנים, המסמלים את היום והלילה; ביוונית מדובר בנקבת, הואיל והמין הדקדוקי של "יום" ו"לילה" ביוונית הוא נקבה ובעברית, שוב, זכר.

⁴ משקל זה (טורו של פרקרטס) מורכב משלוש יחידות מטרייות: טרוכיאוס, דקטיל, טרוכיאוס. תבניתו: U _ | UU _ | U _ . (יש להטעים את ההברה הראשונה בכל יחידה). התרגום משמר את המשקל המקורי.

וּיִנְצְחוּ הָאֲפֹסִים,
אֲזַרְחִים אֲנֹשֵׁי חֵיל.
כֹּה הוֹרָה דְבַר אֱלֹהִים,
אִישׁ בִּלְתוֹ לֹא יָדַע זֹאת.
כִּךְ נִפְטַר אֶצֶל אֱלֹהִים.
אוֹת אָמַת אִם כֵּן לָנוּ:
אִישׁ חָכָם וְנִבּוֹן דַּעַת
הֵן כְּשֹׁחֵי יֵשׁ בּוֹ רוּחַ,
הֵן כְּשֹׁמֵת וְאִינוּ עוֹד.

ט. אַנְקֶסְגוֹרִס

ישנו אף מכתם מפרי עטנו על אודותיו:

פֶּעַם אָמַר אַנְקֶסְגוֹרִס: "עֲשֵׂת לֹוֶהֵט הִיא הַשְּׁמֵשׁ."
וּמִשׁוֹם כִּךְ הֵן נִגְזַר דִּין זֶה הָאִישׁ לְמִיתָה.
אֵף עַל פִּי כֵן פְּרִיקֶלֶס יִדִּידוֹ הָיָה לוֹ לְעֶזֶר,
אֵךְ הַחֲכָם הַתְּאֵבֵד, יַעַן נִחַן בְּרִגְיִשׁוֹת.

ימי הביניים: שירה פרסית וערבית-אנדלוסית

•
וּלְאֵדָה בְּנַת אֶלְמַסְתִּכְפִּי
(מתה ב'1091)

•
אַבּוֹן זִידוֹן
(1071-1003)

•
מולאנה ג'לאל א-דין רומי
(1273-1207)

וְלֵאדָה בְּנַת אֶלְמֶסְתֶּכְפִּי וְאַבְן זִידוֹן

הַמֶּתֶן וּרְק עִם רֵדֶת לַיִל בְּקֶרְנֵי

מבחר מכתמים

מערבית: עמרי לבנת

"ההיסטוריה של השירה הערבית הקלאסית מתחילה ומסתיימת בגבר. האישה המקרית מוטלת בה או כמקוננת על המת או כמי שמפתה את לב הגבר בשיר ובנגינה" (מתוך המבוא לאנתולוגיה "Classical Poems by Arab Women"). דמותה של המשוררת והנסיכה וְלֵאדָה בְּנַת אֶלְמֶסְתֶּכְפִּי (נולדה בקורדובה בתחילת המאה האחת-עשרה, נפטרה בקורדובה ב-1091) חריגה בנוף האנדלוסי; הן כאישה מפורסמת בחברה שגדוליה הם גברים, הן כמשוררת משכילה ומתריסה שמאתגרת בשירתה את תפיסת הנשיות של בנות תקופתה ומעמדה. למרות גדולתה של וְלֵאדָה, שמעה יצא למרחוק בעיקר בזכות קשריה עם המשורר אַבְן זִידוֹן (נולד בקורדובה ב-1003 ונפטר בקורדובה ב-1071), שהיה מגדולי משוררי אנדלוסיה הערבים. אהבת השניים הייתה מאז ועד היום מוקד עניינים של רכלנים וצופים בני התקופה, היסטוריונים, משוררים וחוקרים.

רבים משיריו של אבן זידון עוסקים במישרין או בעקיפין בדמותה של וְלֵאדָה; נוסף על מכתמים רבים שחיבר על וְלֵאדָה ולכבודה, שני השירים שהקנו לאבן זידון את מעמדו הספרותי, ה"נוניה" וה"קאפיה" (שירים המסתיימים בחרוז המבריא "גו"ן וקא"ף, בהתאמה), נכתבו בתקופת גלותו מקורדובה, ובשניהם דברי געגוע לאהובתו. לא נשתמרו שירים רבים של וְלֵאדָה, אך אלה ששרדו מעידים על עושרה הפיזי, על שנינותה ועל אומץ לבה.

שירת השניים זוכה לעניין מיוחד בזכות האפשרות המרתקת להיחשף לסיפורם בשני קולות, בקולו הקאנוני של אבן זידון, ובקולה של וְלֵאדָה, שאינו מקרי, אינו מקונן ואינו מנעים, אלא עצמאי ונועז. באסופה זו אביא מעט ממכתמי השניים, בצירוף הערות מבארות להבנת הסיפור והסגנון. תרגומים נוספים מתפארת שירת אבן זידון, וביניהם תרגום "הקאפיה" לוֹוֵלֵאדָה, יתפרסמו בגיליונות "הו!" הבאים. אני מודה מקרב לב לרוֹנֵן סוֹנִיס על הערותיו המחכימות לתרגומים אלה.

ע"ל

מכתמי ולאדה בנת אלמסתכפי

("חי אלהים, הלא נועדתי לגדלה...")¹

חי אלהים, הלא נועדתי לגדלה / והלוכי יהיר בכל אשר אצא.
חלקת לחיי שמורה רק למחמד לבי, / אף את נשיקותי יקח מי שירצה.

("אבן זידון, על כל מעלותיו...")

אבן זידון, על כל מעלותיו, / על לא עוון ועול התאנה לי:
הוא בז לי ומואס בי בבואי / כאלו באתי לסרס את עלי.²

("אבן זידון, על כל מעלותיו...")

אבן זידון, על כל מעלותיו, / שתו עורג למוט המכנסים,
ואם יראנו על צמרת דקל, / כאבאביל³ יפרש מיד כנפיים.

("המתן ורק עם רדת ליל בקרני...")

המתן ורק עם רדת ליל בקרני, / אדע, צופן הליל סודותיו.
הלואי שרק הכוכבים יאירו / את הרקיע, לא מאורותיו.

("ואם באהבה תיטיב לבחר...")⁴

ואם באהבה תיטיב לבחר / תבחר באדונית, לא בשפחה.
ולא תזנח ענף מניב פרות / עבור ענף עקר, חף מפריחה.

¹ המשורר וההיסטוריון בן התקופה אבן בסאם מציין בחיבורו "אוצר נפלאות בני האי" כי שני בתי השיר נכתבו על בגדה של ולאדה, בית על כל כנף בגד.

² עלי: ממאהביו של אבן זידון.

³ אבאביל: ציפורים שמוזכרות בסורת הפיל בקוראן. בסורה מצוין כי הציפורים נשלחו על ידי הריבון לרגום באבנים בווערות את אנשי הפיל, הגנרל אברהא האתיופי וצבאו, ולסכל את מזימתו לכבוש את מכה.

⁴ מקורות מציינים כי אבן זידון אהב גם את שפחתה השחורה של ולאדה, עתבה, והיא המוזכרת בשיר.

מכתמי אבן זידון

("הו צבִיָה המְרֵבָה חֲסָדִים בְּמַעֲוֹנָה...")

הו צבִיָה המְרֵבָה חֲסָדִים בְּמַעֲוֹנָה⁵ / בְּלִבִּי, בְּנַפְשִׁי וּבְעֵינַי אֲנַצְרָה.
אֶהְבֵּת לְבָבִי נִגְלָתָה לְעֵינַי כֹּל, / לְעֵינֶיךָ נִגְלָתָה קִנְאָתְךָ שֶׁגִּבְרָה.
אֶהְבֵּה זֶה בִּינֵינוּ לְעַד לֹא תִרְחַק / אִם הָאֵשׁ בְּלִבִּי לְלִבְךָ לֹא זָרָה.

("מִבְּט חֲטוּף בְּךָ מִסְפֵּק אוֹתִי...")

מִבְּט חֲטוּף בְּךָ מִסְפֵּק אוֹתִי / וְדִי לִי וְהוֹתֵר רַק בְּמַחְוָה.
וְלֹא אֶסִיג גְּבוּלוֹת בְּתִקּוּוֹתֵי / וְלֹא אֶרְחִיק לְצִפּוֹת בְּךָ בְּגִנְבָה.
מִמְבֹּטִי חֲשֹׁד אֲשֹׁמֵר נִפְשֶׁךָ, / אֲרוּמֶמְךָ מֵעַל כָּל מַחְשְׁבָה.
וּמִמְבֹּט צוֹפִים אֲשֹׁמֵר נִפְשִׁי, / אִם אֵין חֲשָׁשׁ, אוֹלֵי אֵין אֶהְבֵּה.

("בְּלִטְפֶךָ אֶת בְּשָׂרִי בְּלִטְף טְפָרִים...")

בְּלִטְפֶךָ אֶת בְּשָׂרִי בְּלִטְף טְפָרִים / אֲנִי חֵשׁ שֶׁהָרוּחַ בְּגוּף נִמְסַכֵּת.
מִלְעֵיזִים זֹעֵמִים עַל שְׁבִתִּי לְצַדֶּךָ / וְגִחְלַת קִנְאָה אֶת חֲזֵם לוֹחֶכֶת.

("הַצְבִּי אֲשֶׁר הִגִּישׁ לִי אֶת הַיַּיִן...")

הַצְבִּי⁶ אֲשֶׁר הִגִּישׁ לִי אֶת הַיַּיִן / וּבִפְרָחִים וַיַּיִן כֹּה הַפְּלִיא –
מַיִן רְקוּ שְׁכַרְתִּי עַד אוֹר שַׁחַר / וּמִפְרָחֵי לַחֲיוֹ אֲרִיתִי לִי.

⁵ ביתה של ולאדה היה מקום מפגש למשוררי קורדובה וביניהם לאבן זידון.

⁶ הצבי: תיאור מקובל בשירת אנדלוסיה הערבית והעברית לנער יפה.

מולאנה ג'לאל א־דין רומי אל זה שאין למוצאו אני נכסף

שני שירים

מפרסית: ראובן נמדר

מולאנה ג'לאל א־דין רומי (1207-1273), משורר, תאולוג ומורה דרך סופי ממוצא פרסי, חי ופעל בעיר התורכית קוניה. פגישתו עם הדרויש שֶמס א־דין הטבְּרִיזִי ב־1244 שינתה מן היסוד את חייו ואת דרכו הרוחנית של רומי. תלמידיו של רומי לא ראו בעין יפה את הקשר שהתרקם בין מורם הנערץ לבין הדרויש הנודד, ושמש נאלץ לעזוב את קוניה לאחר איומים חוזרים ונשנים על חייו. רומי התאבל שנים רבות על לכתו של מורו האהוב וחיבר לכבודו מאות שירי אהבה מלאי ערגה וגעגועים, שנכללו בקובץ הידוע בשם "דיוואן שמש טבריוז".

ר"נ

("הפנה אלי את פניך...")

הפְּנֵה אֵלַי אֶת פְּנִיךָ, אֶל גִּנְיָ הַפּוֹרֵחַ אֲנִי נִכְסֶף!
פִּשֶׁק נָא אֶת שִׁפְתֶיךָ, לְסִכֵּר הַמֵּתוּק אֲנִי נִכְסֶף!

הוּ שְׁמֵשׁ, הַפְּצִיעִי לְרַגַע מִבְּעַד לְמִסְךְ הָעֵנָן
כִּי אֵל אֹר פְּנִיךָ הַקּוֹרְנוֹת בִּיפְעָה אֲנִי נִכְסֶף!

אֶמְרֵת לִי: "לֵךְ, אֵל תְּצִיק לִי יוֹתֵר לְעוֹלָם!"
גַּם לְמַלְאִים הַמְּרוֹת שְׁמִפִּיךָ יֵצְאוּ אֲנִי נִכְסֶף!

הַתְּדַפְּקֵתִי עַל דְּלִתוֹתֶיךָ, הַשׁוֹעֵר אוֹתִי גֵרֵשׁ.
גַּם אֵל גְּעֵרֵת שׁוֹעֵר־בֵּיתְךָ הַנִּרְגָּן אֲנִי נִכְסֶף!

כְּמוֹ יַעֲקֹב הָאֲמָלֵל אֲנִי תָר אַחֲרֶיךָ, נוֹאֵשׁ,
אֵל יִפְיִתְאָרוּ שֶׁל הַנְּעֵר יוֹסֵף אֲנִי נִכְסֶף!

בִּי נִשְׁבַּעְתִּי, הָעִיר בִּלְעֵדֶיךָ הִיא בֵּית־אֲסוּרִים,
אֶל חֲרוֹת הַהָרִים וּמְרַחְבֵי הַמְדָּבָר אֲנִי נִכְסֶף!

חֲבֵרֵי־לְמַסַּע חֲדָלִי הָאִישִׁים נִמְאָסוּ עָלַי עַד מְאֹד,
לְחֵבֶרֶת לֹחֲמִים, גְּבוּרִים וְכוֹבָשִׁים אֲנִי נִכְסֶף!

לְבִי מִשְׁעֶבֶד לְפָרְעָה, תַּחַת עַל רִשְׁעָתוֹ נֶאֱנָקָה,
אֶל אֹר־פָּנָיו הַקּוֹרֵן שֶׁל מֹשֶׁה בֶּן עֲמֶרֶם אֲנִי נִכְסֶף!

קִצְתִּי בְּנִפְשִׁי מִפְּנֵי הַיּוֹמִיּוֹם מִלֵּא הַתְּלוּנָה,
אֶל מְהוֹמַת הַשְּׁכָרוֹת וְשִׁירַת־שְׁכָרוֹן אֲנִי נִכְסֶף!

כְּמוֹ דְיוֹגְנֶס הַיִּשִׁישׁ אֲנִי סוֹבֵב בְּעִיר עִם פָּנִס:
מֵאֲסָתִי בְּשָׂדִים וּמִפְּלָצוֹת, אֶל הָאָדָם אֲנִי נִכְסֶף!

אָמְרוּ לִי: "אֵין אָדָם בְּנִמְצָא! תַּחֲפֹשְׁנוּ לְשׂוֹא".
עֲנִיתִי: "אֶל זֶה שְׂאִין לְמַצָּאוֹ אֲנִי נִכְסֶף!"

נִסְתָּר מִכָּל עֵינַי, אֶךְ עֵינָיו צוֹפִיָּה בְּכָל,
אֶל זֶה, הַרְוָאָה וְאֵינוֹ נִרְאָה, אֲנִי נִכְסֶף!

אֲנִי הוּא כְּלִי־הַמִּיתָר, הָאֵהָבָה פּוֹרֶטֶת עָלַי,
אֶל אֲצַבְעוֹתָיו הַזְּרִיזוֹת שֶׁל מַנְגֵן אֱלֹהֵי אֲנִי נִכְסֶף!

בְּיַד אַחַת גְּבִיעַ יַיִן, וּבִשְׁנֵי קוֹצְתֶךָ הַשְּׁחָרָה,
לְרַקֵּד כִּךְ עַד פְּלוֹת בְּלֵב הַכֹּכֵר אֲנִי נִכְסֶף!

זָרַח עָלַי מִמְזֹרַח, הוּ שְׁמֵס הַגָּאָה מִטְּבָרִיז,
כִּי כְּמוֹ הַדּוֹכִיפֶת, אֶל חֲכַמַת־שְׁלֵמָה אֲנִי נִכְסֶף!

("עבד אני לירח...")

עבד אני לירח! דבר רק על הירח, ולא על דבר אחר!
ספר על אור הנוהר ומתיקות הסוכר, לא על שום דבר אחר!

אל תספר לי על עני וצער, ספר רק על יפי ושפע,
או מוטב שתשתק, אל תטרח לדבר על שום דבר אחר!

אמש התפלשתי כמשגע בשכורות. האהבה ראתה אותי ואמרה:
"באתי, די לזעק! אל תקרע עוד את בגדיך! אל תעשה דבר אחר!"

ענית: "הו אהבה, הדבר האחר מפחיד אותי."
ענתה האהבה: "שתק! רק אני קימת. מלבדי אין דבר אחר.

אני אלחש באזנה דברים נסתרים לרב,
הנד בראשה לאות שהבנת, אל תאמר עוד דבר אחר!"

שאלתי: "פניך היפות, פני אדם הן או פני מלאך?"
ענית: "לא אדם, וגם לא מלאך. האהבה היא דבר אחר."

שאלתי: "מה הוא הדבר שהחריב עלי את עולמי?"
ענית: "עולמות נבראים ונחרבים זה בזה, אל תשמיע דבר אחר!"

הו, אתה היושב בבית-חמר שכלו אשליה ודמיון –
צא מן הבית! קרע את הבגד! אל תאמר שום דבר אחר!

יפן, 1690: מחרוזת רנגה

כתבו במשותף:

•

מאצואו באשו
(1694-1644)

•

מוקאי קיוראי
(1704-1651)

•

נוזאווה בונשו
(1714-1640)

•

אוקאדה יאסוי
(1743-1658)

קול צרצרים

רננה יפנית

עברית: אבנר עמית

רננה היא האמנות היפנית של כתיבת שירה משותפת. הרננה התפתחה בין המאה התשיעית למאה השמונה-עשרה ביפן, והגיעה לשיאה הפואטי בהובלתו של משורר הזן מאצואו באשו. בשרשרת הרננה, כל משורר מוסיף בתורו חוליה לשיר. כל אחת מהחוליות הללו ממשיכה את המהלך של קודמתה, ובו בזמן פותחת פתח לחוליה הבאה בשרשרת; כל זאת תוך היענות לאילוצים מבניים וצורניים מחמירים. (אורך החוליות הוא שלוש שורות בהרכב הברות של 5/7/5 ולאחריהן שתי שורות בהרכב הברות של 7/7, ואז שוב שלוש שורות, ואחריהן שתיים, וכך הלאה. בתרגום העברי, ספירת ההברות נשמרה רק באופן חלקי מטעמי שטף הקריאה.) החוליה הראשונה של מחרוזת הרננה נפרדה עם השנים מהשרשרת והפכה לשיר ההייקו המודרני.

במרוצת המאות הפכה כתיבת רננה ביפן לנפוצה בקרב כל שכבות האוכלוסייה. בקרב מעמד הנזירות והאריסטוקרטיה זכתה הרננה ליחס של מעין כתיבה מקודשת, או פרקטיס של מדיטציה ספרותית בקבוצה, והתפתחו סביבה שלל קונוונציות ומגבלות הקשורות בשירה הקלאסית הסינית והיפנית; במעמדות העממיים זכתה הרננה לפופולריות כמשחק אמנותי, מעין ג'אם סשן פואטי, שהתאפיין בקלילות, בקומיות ולעתים אף בוולגריות. פריצת הדרך של באשו ושותפיו התבטאה בכך שהם ייסדו "דרך אמצע" לכתיבת רננה, שמצד אחד זנחה את השימוש בלשון מליצית ואת עומס המגבלות (באשו מצוטט כאומר "כבד את הכללים, ואז השלך אותם – רק כך תשיג חירות גמורה"), ומצד שני דחתה את הנטייה להתחכמויות לשוניות, לשעשוע קל ולגסויות. החיבור בין החוליות השונות, לפי המסורת החדשה שקבע באשו, היה מבוסס בראש-וראשונה על נימת הדברים, להבדיל מחיבור נרטיבי שקוף או ממשחקי לשון נופל על לשון.

לפניכם מחרוזת הרננה "קול צרצרים", המחרוזת השלישית מתוך האנתולוגיה "מעיל של קוף", שהתפרסמה בקיטו בשנת 1690, ונחשבת לפסגת היצירה של אסכולת באשו לשירה משותפת. המחרוזת המלאה היא בת 36 חוליות (קאסן), וכאן מובאת מחציתה. זהו ככל הידוע לי תרגום עברי ראשון לקטע נרחב של שיר הכתוב בצורה מרתקת זו.

א"ע

הרוכב רוֹכֵן קְדִימָה אָבֵל הַסּוֹס הַצֵּעִיר רוֹצֵה דְבַר אַחַד	בְּכַד הָאֵפֶר קוֹל טַפְטוּף מִתְחַלֵּף בְּ קוֹל צְרָצְרִים
יאסוי	בוּנְשׁוּ
עַל פְּסַגַּת הַר מֵאִיהַ עֲנֵן פּוֹגֵשׁ עֲנֵן	אוֹזֵל הַשֶּׁמֶן בְּמִנְוֵרָה. הוּא נִרְדָּם מִקֶּדֶם כִּי סָתוּ
קיוראי	בֹּאשׁוּ
לְאַרוּחַת צְהָרִים יֵשׁ דָּג וַיֵּשׁ גַּם רוּחַ נְעִימָה	מִזְרָנִים יְרָקִים עַל רִצְפַּת הַחֶדֶר מוֹאָרִים יֶרֶחַ
בוּנְשׁוּ	יאסוי
אַחֲרֵי הַעֲלוּקָה – חֲדוֹת הַגְּרוּד	מִבֵּיט עַל כּוֹסוֹת הַסָּאקֵה. הַכֹּל מוֹכֵן לְמִסְבָּה
בֹּאשׁוּ	קיוראי
לָמָּה גַּעְגּוּעַ בָּא דוֹקָא בְּיוֹם כְּנֹה שֶׁל חֶפֶשׁ	בְּרֹאשׁ הַשָּׁנָה כֹּל דְבַר הוּא סָבָה לְעִשׂוֹת לְחַיִּים
יאסוי	בֹּאשׁוּ
מִכְתָּב אֶהְבָּה קוֹרָא לָהּ מִהַר לְחֹזֵר	הַכֹּל מִתְכַּסֶּה שְׁלֵג דֶּק וְהוֹזְמִיר שׁוֹר
קיוראי	בוּנְשׁוּ

טל מכסה, ארעי
את כל שנתן לראות
יאסוי

שלכת דבדבן.
כך גם אני הגעתי
לשלב הנזירות
באשו

טעם החמוצים
מעיד על סוף האביב
בונשו

כמה שאננות
יש בכנוי
"ילדת שמנת"

באשו

כל לילה אמבטיה חמה
עם זוית לרחח
בונשו

לארץ העיר
דרך בנינים ריקים
ממהר הסתו
קיוראי

אנגליה, המאה התשע-עשרה

•
ויליאם בלייק
(1827-1757)

•
ויליאם וורדסוורת'
(1850-1770)

•
אלפרד לורד טניסון
(1892-1809)

•
סמואל באטלר
(1902-1835)

ויליאם בלייק

גמולי היחיד היה חוֹחַ

שנים-עשר שירי ניסיון (Songs of Experience)

מאנגלית: רונן סוניס

ויליאם בלייק (1757-1827), משורר, מיסטיקן, צייר וחרט יליד לונדון, היה אלמוני כמעט לחלוטין בימי חייו, אך כיום הוא נתפס כאחד מגדולי השירה הבריטית לדורותיה, ויצירתו הנבואית באופייה נחשבת לאחת ההתגלויות החשובות של השירה הרומנטית באנגליה. רבים תרגמו מיצירתו של ויליאם בלייק לעברית – הן משיריו הליריים הן מספריו הנבואיים בפרוזה – ואולם "שירי התום והניסיון", ספרו הידוע ביותר של המשורר, לא תורגם לעברית במלואו עד כה. אולי אין לתמוה על כך, מכיוון שמעטים מאוד הם ספרי השירה שתורגמו לעברית במתכונתם המקורית, כפי שהגישום המשוררים לקוראיהם הראשונים. ואולם "שירי התום והניסיון" הוא יצירה שהמבנה הכפול שלה מהותי להבנתה: רבים משירי התום, שנכתבו ראשונים, מוצאים את בני זוגם המפוכחים בין שירי הניסיון. כך למשל הנמר המפורסם משירי הניסיון הוא בן זוגו של הֶשֶׁה משירי התום. לפיכך, תרגמתי לאחרונה את הספר בשלמותו, אך בינתיים, עד שאזכה להוציאו לאור, הנה לפניכם שוב... מבחר.

שירי הניסיון של בלייק שימשו בידי כלי לביקורת חברתית מעמדית (לפני מרקס), לתביעה לשחרור מיני (לפני פרויד) ולקריאה לרפורמה דתית, למרות (ובעצם בגלל) היותו אדם דתי עד לשד עצמותיו. קל להיווכח בזה אפילו תוך כדי עיון במבחר המצומצם המוגש כאן: לונדון, עיר הולדתו של בלייק, מתוארת בשיר "לונדון" על בתייה שאינם שייכים ליושביהם, על כנסיותיה המוזנחות והשחורות מפיה, על חייליה הגוססים, על ילדיה המכורים לעבדות וילדותיה המכורות לזנות ומוכות העגבת. בשירי הפרחים ("השושנה החולה", "החמנית") מתוארת למעשה הדחקת יצר המין ותוצאותיה. כמה מן העיקרים שהנצרות מטיפה להם אינם יכולים להתקיים ללא ניגודיהם: השלום נולד מן הפחד, החמלה נולדת מן העושה, הענווה נולדת מן האכזריות – כל אלה אינם איכויות מופשטות אלא פרות רוחו של האדם ("האדם – הפשטה", "דמות אל"). בלייק מותח ביקורת על עמודי התווך של החברה שבה הוא חי: מוסד הנישואים ("לונדון"), מערכת החינוך ("תלמיד בית הספר"), הפולחן הדתי ("הנווד הקטן"), ואינו חס אפילו על האהבה שבין אם לבן ("תרצה", "צער עולל"). ואולם, שירי הניסיון אינם מוחקים את שירי התום – אלה וגם אלה אמת לאמתה – אלא שאותו האל שברא את הֶשֶׁה ברא גם את הנמר, ואותו מוח אדם שהצמיח את החסד הצמיח גם את האכזריות.

ר"ס

השושנה החולה

שֹׁשְׁנָה, אֶתְּ חוֹלָה!
הַתּוֹלַע הַנִּסְתָּר
הַדּוֹאָה בְּיַבְבוֹת
הַסּוֹפָה, בְּלִיל קָר,

כָּבַר גְּלָה אֶת כְּרֶךְ
שְׁאֲשָׁרוּ – אֲדָם־זוּי;
אֶהְבֶּה אֶפְלָה
אֶת חַיִּיךָ תַחְרִיב.

הזבוב

זָבוּב קָטָן,
אֶת שִׁיר קִיץְךָ
בְּלִי מִשִּׁים
יְדֵי רָצְחָה.

הֵאֵם אֵינִנִּי
זָבוּב כְּמוֹתְךָ?
אוֹ כְּמוֹתִי
אָדָם אֵינִךָ?

הֲרִי אֶרְקֹד,
אֶלְגָם לִי עַד
שְׁאֵת כְּנָפֵי
תַכְרִיעַ יָד.

אִם מִחֲשָׁבָה
חַיִּים הֵנָּה,
וְאִם הַמּוֹת
אֲבַדְנָה –

אֲנִי זָבוּב
מְלֵא חֲדוּה,
אִם אַחֶיךָ
וְאִם אֲגוּעַ.

שיח השושנים היפה שלי

הֲצִיעוּ לִי פֶרַח, תַּפְאָרֶת גַּנִּים –
כְּמוֹתוֹ לֹא פֶרַח עוֹד בְּמֵאֵי.
אֲמַרְתִּי "פּוֹרְחוֹת בְּגַנֵּי שׁוֹשְׁנִים"
וְשִׁמְתִי מִיָּד פְּעָמֵי

אֶל הַשִּׁיחַ שְׁלִי הַנוֹשֵׂא שׁוֹשְׁנָה
לְגַדְלוֹ יוֹם וְלֵיל וּלְטַפְחוֹ, אַךְ
יִפְתִּי הַפְּנֵתָה אֶת רֵאשֶׁה בְּקַנְיָה
וּגְמוּלֵי הַיַּחֲדִיד הִיָּה חוֹת.

הא חמנית

חֲמֻנִית, עֵיפָה מְזֻמְנִים,
שְׁמוּנָה אֶת פְּסִיעוֹת הַשְּׂמֶשׁ
וּמְחַפְשֵׁת אֶקְלִים עֲדָנִים,
שֶׁם דְּרָכּוֹ שֶׁל נוֹדֵד נִשְׁלָמָת;

שֶׁם בְּחוֹר שְׁלֵהט עַד כְּלוֹת
וּבְתוֹלָה בְּתַכְרִיךְ שֶׁל קֶרֶחַ
קָמִים מִקְבָּרִם לְעֵלוֹת
אֶל מְחוּז כְּסוּפֵי הַפֶּרַח!

צער עולל

אמי גנחה. אבי קונן.
הגחתי אל עולם עוין:
עירם, זועק, חסר אונים
כמו שד נחבא בעננים.

בידי אבי, בפתולים
נלחמתי עם החתולים.
מוטב, חשבת לעצמי,
לזעף תשוש על שד אמי.

עץ רעל

רבתי עם רעי־כאח:
ספרתי לו – ריבי שכה.
רבתי עם שונא וצר:
שתקתי – וריבי גבר.

השקיתיו בחרדותי,
ליל יוים בדמעותי;
וורחתי חיוכים,
תכסיסים דקים, רפים.

יום וליל ריבי צמח
ונשא פרוי הצח;
את אורו ראה צרי
וידע – שלי הפרי.

אל גני חמק בליל,
כשעטה הקטב צל:
מה שמחתי לאור־יום
לראותו מוטל שם דם.

האדם – הפשטה

החמלה תעלם ואיננה
אם לא נושש את רענו;
והחסד יאבד לעולם
אם אשרנו יתן לכלם.

והפחד שלום יגביר,
אהבות עצמיות יכביר:
והאכזריות בערמה
תפזר פתיגות של מרמה.

תשב בקדשת־חרדותיה,
בדמע תרוה את שדותיה,
ומתחת לעקבה
מכה שרש הענוה.

מעליה יחשיכו אור יום
מסתורין בצלם האים,
ווחל וזכוב יצהלו
ואת זו העלוה יזללו.

והפרי הוא כזב צוחק –
אדמדם וערב לחה,
בעמק הצל העכה
בנה העורב לו נוה.

אלי יבשה ומצולות
חפשו כבר בטבע כלו
אילן שכנה – אך איהו?
רק מוח אדם יצמיחהו.

לונדון

והִיָּה הַמְטִיף אֶת הַפֶּה קֶצֶת מְרֻטֵּיב,
והִיָּינוּ שְׂמָחִים כְּמוֹ צְפוּר בְּאֲבִיב;
גְּבֵרֵת לְרִיץ' שֶׁתְּרַבֵּץ שֵׁם תְּמִיד, חֲסוּדָה –
לֹא תִצּוּם כָּל הַזְּמַן, לֹא תִלְקַח אֶת יְלִדָּהּ.

אֱלֹהִים, שִׁישְׂמַח כְּמוֹ רוּעָה בְּרֵאוֹתוֹ
שֶׁשְׂמַח כְּמוֹהוּ גַם צֹאן מְרַעִיתוֹ,
לֹא יִרִיב לוֹ רִיבִים עִם שֵׁטֶן אוֹ בְּקִבּוּק:
הוּא יֵבִיא לוֹ לְבוּשׁ, וְכוֹסִית – וְחִבּוּק.

לתרצה

כָּל בֶּן תְּמוּתָהּ, כָּל יֶלֶד וְיֶלֶד,
בְּכֹלוֹת הָאֲדָמָה מְכָרַח לְכֹלוֹת
עַד שִׁיקוּם, מֵהוֹלָדָה חֲפָשִׁי:
מָה לִּי וְלָךְ? עֲזִיבֵנִי לְנַפְשִׁי!

שְׁנֵי הַמִּינִים – פְּרִי גְאוּהָ וּבִשֵׁת –
פָּרְחוּ לְאוֹר הַיּוֹם, גּוֹעוּ בַחֲשֶׁךְ;
חֲמֵלָה הַמִּירָה מוֹת בַּתְּנוּמָה;
שְׁנֵיהֶם נוֹצְרוּ לִיגַע וְדַמְעָה.

אֶת – אִם גּוֹפִי הִדֵּל וְהַחֹלֶף –
בְּרַב אֲכֹזְרִיּוֹת עֲצָבָת לִי לֵב,
וּבְדַמְעוֹת שֶׁל הוֹנָאָה עֲצָמִית
כְּבִלְתָּ אֶת כָּל חוּשֵׁי עַד לְהַצְמִית,

בַּחֲמֹר גַּם אֶת לְשׁוֹנֵי סִגְרָת,
וּלְחַיֵּי־תְמוּתָהּ אוֹתֵי הַסִּגְרָת.
מוֹת מוֹשִׁיעֵי שְׁלַחְנֵי לְחַפְשֵׁי:
מָה לִּי וְלָךְ? עֲזִיבֵנִי לְנַפְשִׁי!

לְחוּף הַתְּמִזָּה הַמְּחֹכֵר
בְּכָל רְחוּב מְחֹכֵר אֶתְעָה,
וְאוֹזְהָה בְּפָנַי כָּל זֶר
אוֹתוֹת חֲלֹשָׁה, אוֹתוֹת כְּאֵב.

בְּכָל צְרַחָה שֶׁל כָּל אָדָם,
בְּכָל צְרַחַת עוֹלָל אֲשַׁמַּע,
בְּכָל אֲסוּר, בְּכָל פְּקָדָה –
קִרְקוּשׁ כְּבִלֵי הַנִּשְׁמָה.

אֵיךְ זָעָה כְּנִסְיָה מְשַׁחֲרֵת
כְּשֶׁנְּעַר־אַרְבוֹת נַפְעָע,
וְאֵיךְ אֲנַחַת חֵיל נִגְרַת
בְּדָם מְקִיר אֲרֻמוֹן נִשְׂא...!

אֵיךְ קָלַלְת זִוְנָה־יְלִדָּה
מְכָה בְּחֵילִי מֵתַעֵב
דַּמְעַת עוֹלָל בְּעֵלְטָה
וְזוּג בְּקִבְר־נִשְׁוֹאִיו.

הנווד הקטן

אֲמָא, חֵם וּבְרִיא פֹה, בְּבֵית הַשְּׂכָר,
אֵךְ בְּכָל כְּנִסְיָה – כְּמָה קָר, כְּמָה קָר;
יֵשׁ טְפוּל מְשֻׁבָּח וְטְפוּל לֹא מְצֻלָּח,
בְּגֵן עֵדֶן טְפוּל שְׂכֻזָּה לֹא יִצְלַח.

אֲבָל אֱלוֹ חֲלֻקָה כְּנִסְיָה מְשַׁקְאוֹת
וְהִבְעִירוּ בָּהּ אֵשׁ לְנִשְׁמוֹת הַתּוֹעוֹת,
אִז הִיָּינוּ שְׂרִים וְנוֹשְׂאִים בָּהּ תְּפִלָּה
וּבְכֻלָּל לֹא יוֹצְאִים מֵתוֹכָהּ לְעוֹלָם.

תלמיד בית הספר

בבקר קיץ טוב לקום:
 על כל ענף – צפור־חדוה,
 תרועת ציד תרעיש יקום
 ועפרוני שר בעלוה.
 אכן – חברה טובה.

אבל ללכת אז ללמד –
 הרי זה שעמום נורא.
 תחת עינים זועמות
 אנחנו הקטנים נכרע
 באנחה מרה.

תכופות אשב בראש שמוט,
 ולא אמצא לי נחומים
 לא בספרים, לא בלמוד,
 חרד, טובע יום תמים
 במלל המשמים.

כי איך תשיר צפור־שמחה
 בכלוב, ולא על הענף?
 ואיך יזכר ילדון נפחד
 את אביבו, יום רנניו?
 ואיך יפרש כנף?

אוי אבא, אמא! אם נקטף
 בדמי ימיו כל פרח־זיו,
 אם מנטעים רכים יחטף
 את שמחתם ביום אביב
 הפחד המכאיב,

איך סתו יניב את תנובתו
 שבא הצער ושדפה?
 ואיך את השנה נחתם
 בלי לברך על אסיפה,
 בחרף, בסופה?

דמות אל

אכזריות – לבה לב־איש
 ולקנאה יש פני־אדם.
 לפחד – דמות אנוש ואל,
 הסוד – כסותו בשר ודם.

הכסות חשלה ממטיל ברזל,
 הדמות צרפה בלהבה,
 והפנים – כבשן חתום,
 הלב – לעו שלא ישבע.

ויליאם וורדסוורת' שורות שחוברו לא הרחק ממנזר טינטון בעת ביקור חוזר לגדות נהר וי, 13 ביולי 1798 מאנגלית: ליאור שטרנברג

ויליאם וורדסוורת' (1770-1850) היה ממעצביה הראשיים והראשונים של התודעה הרומנטית האנגלית, ולמעשה אי-אפשר להפריד בין השניים. שירתו של וורדסוורת' היתה מהפכנית הן באופן שבו הבינה את היחסים שבין האדם לסביבתו ובין האדם לבין עצמו, הן באופן שבו ביטאה את החידוש שבתפיסת ה"אני" כעומד במרכזו של הביטוי השירי. הדוגמה הבולטת והשלמה ביותר לכך היא אולי "הפרלוד", שיר אפי בן מאות שורות, המתעד את הביוגרפיה האישית של וורדסוורת' ואת צמיחתו כמשורר. שיר מפורסם זה הוא ביטוי מרהיב למקומם של האני הביוגרפי ושל הטבע בתודעה התרבותית והרוחנית החדשה שעיצבה הרומנטיקה.

"שורות שנכתבו לא הרחק ממנזר טינטון" הוא מבשר מוקדם של "הפרלוד". גם הוא כתוב בחרוז לבן, וגם הוא מתעד רגע ומקום מסוימים מאוד בביוגרפיה של המשורר (ויעידו על כך הציון המלא של המקום והתאריך כחלק מן הכותרת). אך מעבר לכך, זהו גם שיר שבו מצביע וורדסוורת' על מקורות שירתו, על משמעותה ועל הדרך שבה הוא הולך כאדם וכמשורר. מקומו המרכזי של הטבע בשירה הרומנטית ניכר כמובן גם כאן. הקרבה אל הטבע היא מבחינת וורדסוורת' חלק בלתי-נפרד מטבעו שלו, מקום של אושר גדול, התגלות ולמידה. מבחינה זו ניתן להבין את החלטתו לחתום בשיר זה את "בלדות ליריות", ספר השירים המשותף לו ולידידו סמואל טיילור קולרידג', שסימן את לידתה של השירה הרומנטית האנגלית ואת פריצת קולה המגובש.

ל"ש

חַמֵּשׁ שָׁנִים וַחֲמִשָּׁה קִיְצִים	קוֹשְׁרִים בְּשִׁלּוֹתֵם שֶׁל הַרְקִיעִים.
חֶלְפוּ, מִשְׁכֶּם שֶׁל חֲמִשָּׁה סְתוּיִם,	וּבֹא הַיּוֹם בּוֹ שׁוֹב אָנוּחַ כָּאֵן
וְשׁוֹב אֲשַׁמַּע אוֹתָם פְּלָגִים שׁוֹטְפִים	מִתַּחַת לְשִׁקְמָה הָאֶפְלוֹלִית,
מִמְעֵינֹת הַרִים בְּלַחֵשׁ רֶה. – וְשׁוֹב	מִבֵּיט אֶל הַצְּרִיפִים, הַמְטָעִים,
אֲרָאָה אוֹתָם צוֹקִים תְּמִירִים, תְּלוּלִים,	הַבְּסֻתָּנִים שֶׁבְּעוֹנָה הַזֹּאת פְּרִים
שְׁאֵת הַנֶּפֶשׁ מִזְמִינִים לְהַרְהוּרִים	עוֹדוּ בְּסָרִי, עוֹטִים פְּלֶם יָרֵק,
אוֹדוֹת הַתְּבוּדָדוֹת, וְאֵת הַנּוֹף	אוֹבְדִים בִּינֹת שׁוֹחֹת וְגֵן. וְשׁוֹב אֲרָאָה

גדרות שיחים רכות, שורות מזעיר
 של חרש מתרוגן: בתי חוה
 המקפים ירק, זרי עשן
 מסתלסלים, שוקטים, בין העצים!
 כאות בלתי מגדר הבא מעם
 אי־אלו נודים שביערות,
 או ממערת נזיר, שמול האש
 יושב בדר.

צורות חנניות,
 אותן חסרתי זמן כה רב, ולא
 כנוף לעין עור: אך כה תכופות
 בהמלת ערים, בשעת לאות,
 קרמו בי נעם של תחושות,
 בחרם הדם, סביב לסגור־הלב;
 אף בנפשי עצמה נגעו,
 החיו אותה בשלותן: גם רגשות
 של ענג לא זכור: פעלתן
 החיונית, נדמה, כמו נוגעת
 למיטב שבחיי אדם,
 למעשים שכוחים, חסרי השם,
 של חסד, אהבה. ולזכותן אזקף
 גם מתנה נוספת שאפיה
 הוא נעלה יותר; הלק הנפש
 המברך אשר מקל את על
 המסתורין, את משקלו ולאותו
 של העולם הלא נהיר הזה:
 – הלק הנפש הברוך וכבד הראש,
 בו רגשותינו בשלון מושלים –
 עד עת נשימתו של גוף גשמי זה,
 אף תנועת הדם האנושי, ישעו
 כמעט לחלוטין, ננוח ישנים
 בגוף, ונשמה חיה נהיה:

ועינינו שרגעו מכח
 ההרמוניה ועמקה של השמחה,
 יראו אל לב כל הדברים.

אולי
 זו אמונה של סתם, אך מה תכופות,
 בחשכה, ובין צורות רבות
 של אור חסר שמחה; בעת ניעו
 העצבני, המר, של העולם,
 שרה כבד על פעמות לבי,
 תכופות, פנתה נפשי, אליך
 ויי בן יערות! נודד בחרשים,
 תכופות אליך שוב פנתה נפשי!
 עתה, בהבזקים של מחשבה רומצת,
 מתוך התודעיות קלושות ועוממות,
 ובמבויכת מה, עגמומית,
 תמונת הנפש קמה לתחיה,
 בעוד אני נצב כאן, לא רק בתחושת
 שמחה רגעית, אלא מתוך הרהור
 ענג כי רגע זה מחזיק חיות,
 מזון לשנות עתיד. וכך אעז
 עוד לקוות, הגם שכבר איני
 מי שהייתי עת לראשונה
 הגעתי אל בין הגבעות; כאילה
 דלגתי אז בין ההרים, לגדות
 הנהרות העמקים, בכל
 מקום אליו הוביל אותי הטבע:
 דומה למי שנס מעם פחדיו
 ולא לתר אחר אהבתו.
 כי אז היה הטבע לי
 (תענוגות גסים של נערות,
 כל שמחתם החיתית חלפה)
 הכל מפל. איך אתאר היאך

את עולמן הרב של עין, און –
את שייצרו ויקלטו גם יחד;
שמח לגלות בטבע ובשפת חושי,
את עגן הטהורים בהרהורי,
את האחות הרחמנית,
המדריכה, אוצרת לבבי,
נפשי וישותי.

אך יתכן
כי גם אם לא השפלתי כה,
שרירים היו כוחות יצירתי:
כי את נצבת כאן עמי על גדת
נהר נאווה זה, את, ידידתי היקרה,
היקרה בידידים; ובקולך
אשמע את שפת לב נעורי,
את שמחתי ההיא אראה בכרך
עיניך העזות. כן, עוד מעט
אוכל לחזות בך את אשר הייתי,
אחותי, היקרה כל כה!
וכך אוכל להתפלל, יודע כי
הטבע לא יכזיב אף פעם
את הלב שאוהבו; זו מעלתו,
להובילנו, דרך החיים כלם,
בין גיל לגיל: יכול הוא להורות
את נשמתנו הפנימית, להטביעה
שלוה ויפי, מחשבות שגיבות
להזינה, וכך לא יגברו עלינו
לשונות רעות או דין פזיז,
לא לעג בני אדם אנוכיים,
גם לא ברכות הנמסרות לשוא,
לא כל מסכת היומיום האפרורית,
ולא פריעו את אמנותנו השמחה,
כי כל אשר יראו עינינו מברך.

הייתי אז. קול המפל רדף
את תשוקותי: הצוק הרם
ההר, היער העמק, האפולולי,
צבעם וצורתם היו לי
כרעב; רגשה ואהבה שלא
הודקו לכל מקסם רחוק,
יציר המחשבה, או לדבר מה
שלא נזון מן הראיה. – חלף
הזמן הזה, אינם עוד מכאובי אשור,
סחרחרת רגושי. על זאת,
לא אתאבל, לא אתמרמר
או אמרר בככי; עוד מתנות
הגיעו, גמול הולם
עבור אבדן כזה. למדתי
להתבונן בטבע לא כבעת
הנעורים הפוחזים; מקשיב,
תכופות, למנגינת האנושות
העצובה והדמומה; קולה
עדין ולא צורם, אך די בו
לזכך ולהורות. וחשתי
נוכחות אשר טרדה אותי באשר
הרהורים מרוממים; תחושה
נשגבת של דבר מה עמק יותר,
שמשכנה הוא אור שמשות שוקעות,
האוקינוס הקמור והאוויר החי,
כחול־רקיעים ונפש האדם;
תנודה ורוח היא, הממריצה
אדם וכל יצור חושב,
ומתגלגלת בדברים כלם,
לכן עודי אוהב את השדות
והיערות, את ההרים, את כל מראות
האדמה הירקה הזאת!

את קולך, או בעיניך העזות
 לראות את הבזקי חיי
 המקדמים, – אזי לא תשכחי
 כי כאן לגדת נהר זה הענג
 נצבנו יחד; ואני, שזמן
 כה רב סגדתי לטבע, באתי
 שוב, מבלי לנטש את מלאכתי;
 אלא באהבה גוברת –
 בלהט רב יותר של אהבה קדושה.
 לכן לא תשכחי עוד
 כי אחרי כל נדודי, שנים רבות
 של העדרות, אותן חרשות תלולות,
 צוקים ונוף כפרי ירק, יקרו
 לי כה בשל עצמם כמו בשלך!

על כן הניחי לירח להאיר לך
 את דרכך העצמאית; ותני
 לרוח ערפלי ההר
 לנשב אליך חפשיה; ובעוד שנים,
 עת עז אותם הרגושים יבכיר
 לתענוג מתון; עת מחשבתך
 תהא היכל לכל יפי צורה,
 וזכרונך עצמו יהא כעין משכן
 לכל גגון ענג וצליל; הו אז,
 אם פחד, או בדידות, כאב, יגון,
 יהיו מנת חלקך, באילו מחשבות
 ברכה של אשר רך בי תזכרי,
 ובאילו הדברים! גם אם
 ארחיק ולא אוכל לשמע

אלפרד טניסון

ונפש הַיֵּרֶד קלחה אל עורקי

שני קטעים מתוך המונודרמה השירית "מוד"

מאנגלית: צור ארליך

"מוד" (Maud) הוא ממחזורי השירים הארוכים של אלפרד לורד טניסון (1809-1892). זהו יומן־אהבה בדיוני, שיש בו, כמיטב הנוהג במאה התשע־עשרה, מתח מעמדי, שיברון לב ומוות בדו־קרב. זו היצירה הגדולה הראשונה שטניסון פרסם לאחר שעלה לגדולה ונתמנה, ב־1850, למשורר החצר, המשורר הלאומי של אנגליה, יורשו של ויליאם וורדסוורת'.

חלקה הראשון של היצירה, ראשון מבין שלושה, מתאר את התאהבותו הנפתלת והמהוססת של המספר במוד. השיר המובא כאן מחלק זה מדגים את רגשותיו המעורבים כלפי העלמה – כאן, על שהיא שרה בעליצות תמימה וטיפשית שיר של חיילים היוצאים ליהרג בקרב. בהמשך היצירה מתערב אחיה של מוד. הוא מנסה להרחיק את אחותו מן המספר, ולקרבה למחזור אחר, מיוחס יותר. בין היתר עורך האח נשף ריקודים ומזמין את המחזור ולא את המספר, וזה האחרון מחכה כל הלילה בגינת החווילה. הַמְתַנְתוּ זו מתוארת בשיר השני המובא כאן, "בואי לגינה, מוד", שהוא השיר המפורסם ביותר במחזור. בהמשך הורג המספר את האח בדו־קרב, בורח, ושומע על מותה של מוד שבורת הלב.

המספר ביצירה מתאפייין במצבי רוח משתנים, בסערות נפש ובהליכה על גבול השפיות. הדבר משתקף בתבנית השירים ובמשקלם, במקור ובתרגום כאחד: שורות מוזיקליות באורך משתנה, ומשקל סדור ביסודו אך משובש ותזזיתי במתכוון. את "בואי לגינה, מוד" תרגמתי בהזמנתו הנדיבה של שי סנדיק. תרגומי לו מופיע כנספח מיוחד לספר "אליזבת איננה" מאת אמה הילי, בתרגומו של סנדיק ובהוצאת סנדיק ספרים. תמיכת "קרן תקווה" אפשרה לי את תרגום השיר הנוסף, המתפרסם כאן לראשונה.

צ"א

בואי לגינה, מוד

בואי לגינה, מוד;
עטלף הליל עף אלי שחר.

בואי לגינה, מוד;
אני כאן לבדי בשער.

יערה מערה פה ריחה שנחמד
ובשם ורדים על כל שעל.

כי צפריר כבר פוזז בזהב,
וכוכב האהבה הגבוה
מחזיר באור אשר היא תאהב
על מטת שמי נרקיס ובהק.
באור החמה אשר היא תאהב,
הלוך והחור וגווע.

כל הלילה שמעו שיחי הורד
תף וכנור וחליל,
ותריסים ביסמין, בסחרחרת גוברת,
רקדו לקצב הצליל –
עד שקט צנח עם בת שחר חזרת
ועגול הירח הצליל.

לשושן אמרתי, "יש רק אחד
שלבך באמת מבקש.
מתי הרוקדים ישאירוה לבד?
התישה המחול העקש".

כבר חצי־הירח באפק אבד,
והיום כבר חצי־מדליק אש;
וחלש על חולות, אף עלי דרכים חד,
הד גלגל מתרחק נוקש.

אמרתי לורד, "שעת לילה עוברת
ביין ובשיר הלולי.

הוי, אביר אהבות, אנחתך לב שוברת
בנשף הזה הלילי,
אך שלך לא תהיה היא", נשבעתי לורד,
"רק שלי, לנצח שלי".

ונפש הורד קלחה אל עורקי
כשהלמו נגינות בנשף.

מול אגם הגנה קדתי עת ארפה
כי פלגך בזרימה מכנפת
רן ממנו לאחו, וממנו רגע
לחרשה, אחותנו בנפש;

מהאחו שבו את ישנך כשאינה,
כי רוכן בו הרוח הרך
ומציב פרחי סגל כחלים כעינך
על עדי־עקבות שדרכת –
אל חרשת מפגשינו, עדני ועדנך
במסתור שבקרחת.

לבלובי הלכן בשטה הצנומה
לא נרעדו ולא שחו.

פריחה חלבית ערסלה את עצמה,
מרגנית נמנמה באחו.

רק עינו של הורד לא נעצמה,
רק פרחי השושן לא נחו,

כי את מה שהבטחת הם נצרו בצמא,
ובכים אל השחר – לך הוא.

מוד, חלק א, שיר 5

צִלִּיל מֵאַצֵּל עֵץ הָאֲרוֹז
בְּאָחוּ לְרִגְלֵי הַטִּירָה:
הִיא שָׁם וְהִיא שָׂרָה מְלוּדֵיהַ מְכַרְתַּ,
בְּלִדָה לֹוְהֶבֶת, שִׁיר לְכַת, שִׁיר אוֹן,
שִׁיר צְבָאִי כְּקִרְיַאת חֲצוּצָרָה!
שָׂרָה בְּפָרוֹס יָרַח זִיו עֲלוּמִיָּה,
בְּשַׁחַר חֵיִיָּה, שַׁחַר הַיּוֹם,
שִׁיר שֶׁל גְּבָרִים הַעוֹמְדִים בְּשִׁרְיוֹן,
רֵן בְּלִבָּם וְלוֹהֵט מְרָצֵם
לְצַעַד בְּמִקְצָב הַנְּגוֹן הַשְּׁמִיחַ
לְמוֹת בְּעַד אֲרָצֵם.

מוֹד בְּעַדְנַת מְרָאִיָּה,
בְּקוֹל פְּרָא פּוֹרַע בְּשָׁמַי הַשְּׁלֵמוֹת,
בְּרִגְלִים כְּלֶשֶׁם עַל דְּשָׂא מוֹרִיק;
מוֹד בְּחִנּוּהַ וּבֵאוֹר נְעוּרֵיָּה
שָׂרָה עַל מוֹת, וְעַל כְּבוֹד בְּלִי־מוֹת.
לְהַבְכוּתֵנִי עַל זְמַן קָר וְעָרִיק
וְעַל עֲצָמֵי הַנְּגָר וְגוֹרַע.

שָׂתַק, הִיפָּה! הַשְּׁקֵט, צִלִּיל!
דָּם, כִּי אֶתָּה מְעַרְבֵּל אֶת הַדַּעַת
בְּגִיל שְׂאִינֵנִי יָכוֹל לְהַכִּיל,
בְּתַפְאֲרַת שְׁלֵא כְּדַת.
דָּם! לֹא אֲשַׁמַּע אוֹתְךָ עוֹד,
כִּי הַמֶּתֶק שְׁלֶךְ מִשְׁדִּלְנִי כְּחִלִּיל
לְלַכַּת לְאָחוּ, לְפַל שְׁעוֹת
לְרִגְלִים בְּאָחוּ וְלִהְשֵׁתָאוֹת;
לֹא רִגְלֵיָּה, שְׂאִין הֵן לֹא לְשֵׁם, לֹא בְּהֵט;
לֹא לָהּ, לֹא רִגְלָהּ: רַק לְצִלִּיל.

מְלַכַּת בְּנוֹת הַוּוֹד אֲשֶׁר בְּגָנִים,
חֲדָלוּ הַמְּחוֹלוֹת; מָה לָּךְ שָׁם?
בוֹאִי בְּמִשִּׁי, בְּכָרֶק הַפְּנִינִים,
מְלָכָה בַת וְרָדִים וְשׁוֹשָׁן;
זָרְחִי בְּתִלְתֵּל וּבְזוֹהַר פְּנִים,
שְׁמִשִּׁי לְפָרְחִים שְׁמִשֵּׁם.

אִז בְּשַׁעַר צְנִיחָה דְּמַעַת
שְׁעוֹנִית כְּמַעֲיֵן מִכְּפָה.
הִיא בְּאָה, יוֹנַת־תַּמְתַּ-
לְבָבִי, אוֹר חֵי. הָאֲזוּכָה?
קוֹרָא וְרַד אָדָם: "הִיא כְּבָר פֹּה כְּמַעֲט".
"בְּאָחוּר", וְרַד צַח מִכְּפָה.
הַנּוֹרִית מְסַכֵּיתָה: "אֲנִי שׁוֹמַעַת";
הַשׁוֹשָׁן סָח: "אֲנִי מְחַכֶּה".

הִיא בְּאָה, חֲלָקִי, אוֹצְרִי;
הַלוֹכָה רְחִיפַת אָמֵן.
יִשְׁמְעֶנָּה לְבִי וַיִּמְרִיא
גַּם לוֹ בְּעַפְר נְטִמָּן;
יִשְׁמְעֶנָּה בְּשָׁרֵי וַיִּמְרִיא
גַּם לוֹ מֵת זֶה עֵדֵן וַזְּמָן;
לְרִגְלֵיָּה יָקוּם וַיַּחֲלֵל עַפְרִי
וַיִּפְרַח בְּגוֹנֵי אֲרָגְמָן.

מאיה ערד, רויאל נץ, צור ארליך שיר אחד, שלושה תרגומים אדיבותה היתה מופרזת, סמואל באטלר

לפני שנתיים בערך קראתי את ספרה של ברברה פים "איילה צייתנית" (Some Tame Gazelle). הגיבורות, הרייט ובלנדה, אחיות רווקות לא צעירות ושמחות בחלקן, מבלות את ימיהן בקריאה, בפעילות בכנסייה המקומית ובציטוט פסוקי שיר לכל אירוע. הרייט, המאוהבת בכומר צעיר ממנה בהרבה, מנסה לעמוד על טיב יחסו לאישה מסוימת. "היא יפה?", הרייט תובעת לדעת, והכומר משיב לה, נבוך: "טוב, לא בדיוק יפה, אבל מאוד נחמדה, וכל כך אדיבה." בלינדה חושבת לעצמה ברשעות:

Ah, had she been more beautiful, or less kind,
She might have found me of another mind

השורות האלה שלחו אותי לחפש את השיר שממנו הן לקוחות, וכשמצאתי אותו, ידעתי: השיר הזה נכתב על הגיבורה של הספר שעליו עבדתי באותו זמן, "העלמה מקזאן", שהתאמצה לשווא לפצות את מושא אהבתה בחביבות ובאדיבות על יופייה החסר. הכומר, אגב, התחתן בסוף עם הגברת האדיבה. שלא כמו בשירו של באטלר, או בספרי.

את השיר שממנו לקוחות השורות, "אדיבותה היתה מופרזת", כתב סמואל באטלר (1835-1902), סופר וסטיריקן בריטי שיצירותיו הנודעות ביותר הן הסאטירה האוטופית "ארוון" (Erewhon) והרומן "דרך כל בשר" שראה אור אחרי מותו. תרגומי הפרוזה שלו לאיליאדה ולאודיסאה של הומרוס זיכו אותו ביוקרה רבה.

הנה שלושת חלקי השיר באנגלית, ואחריהם שלושה תרגומים שונים: תרגומיהם של רויאל נץ ושל צור ארליך, שנענו לאתגר שהצבתי להם, וגם תרגומי שלי.

מ"ע

1.

She was too kind, wooed too persistently,
Wrote moving letters to me day by day;
The more she wrote, the more unmoved was I,
The more she gave, the less could I repay.
Therefore I grieve, not that I was not loved,

But that, being loved, I could not love again.
 I liked, but like and love are far removed;
 Hard though I tried to love I tried in vain.
 For she was plain and lame and fat and short,
 Forty and over-kind. Hence it befell
 That though I loved her in a certain sort,
 Yet did I love too wisely but not well.
 Ah! had she been more beauteous or less kind
 She might have found me of another mind.

2.

And now, though twenty years are come and gone,
 That little lame lady's face is with me still;
 Never a day but what, on every one,
 She dwells with me, as dwell she ever will.
 She said she wished I knew not wrong from right;
 It was not that; I knew, and would have chosen
 Wrong if I could, but, in my own despite,
 Power to choose wrong in my chilled veins was frozen.
 'Tis said that if a woman woo, no man
 Should leave her till she have prevailed; and, true,
 A man will yield for pity, if he can,
 But if the flesh rebels what can he do?
 I could not. Hence I grieve my whole life long
 The wrong I did, in that I did no wrong.

3.

Had I been some young sailor, continent
 Perforce three weeks and then well plied with wine,
 I might in time have tried to yield consent
 And almost (though I doubt it) made her mine.
 Or had it been but once and never again,
 Come what come might, she should have had her way;

But yielding once were yielding twice, and then
I had been hers for ever and a day.
Or had she only been content to crave
A marriage of true minds, her wish was granted;
My mind was hers, I was her willing slave
In all things else except the one she wanted:
And here, alas! at any rate to me
She was an all too, too impossible she.

תרגום 1: מאיה ערד

.א.

הִיְתָה טוֹבָה מְדִי. וּלְהוֹטָה.
הַקְפִידָה, מֵהֵלֵב, יוֹם יוֹם לְכַתֵּב.
עִם כָּל מִכְתָּב – רְחַקְתִּי מֵאֲתָה.
כָּכֵל שֶׁהִיא נִתְנָה – גְּדֵל הַחֹב.

שְׁלֹא אֶהְבְּתִי אֲזִי אֲנִי מִצָּר,
לֹא עַל שְׁלֹא הִיְתִי נֶאֱהָב.
חִבְבְּתִי, כֵּן. זֶה מִשְׁהוּ אַחֵר.
נִסִּיתִי לְאֶהֱב אוֹתָה – לְשׁוֹא.

טוֹבָה מְדִי. צוֹלְעַת. כְּעוֹרָה.
בַּת אַרְבָּעִים. שְׁמֹנֶה. כּוֹאֵב הַלֵּב:
אֶהְבְּתִי, כֵּן, בְּאִיזוֹ מִיַּן צוֹרָה.
אֶהְבְּתִי בְּחִכְמוֹהָ, אֲךָ לֹא הִיטֵב.

לוֹ אֲךָ הִיְתָה יְפָה, וְלֹא טוֹבָה...
אוֹלֵי הִיְתָה נוֹתְרַת לָהּ תְּקוּנָה.

ב.

חִלְפוּ עֲשָׂרִים שָׁנָה, אַךְ עַד עֵתָה
הַגְּבֵרֶת הַצּוֹלֵעַת עוֹד עִמִּי.
וְאַף שֶׁלֹּא חִיִּיתִי יוֹם אֶתָּה,
הִיא גְּרָה בְּלִבִּי לְעוֹלָמִים.

לוֹ לֹא יִדְעֶתָ מָה בֵּין רַע לְטוֹב,
אֲמַרְהָ לִּי. אַךְ יִדְעֶתִי, וּמִיָּד
בוֹחֵר הֵייתִי רַע מִבְּלִי לְחֶשֶׁב,
אֲבָל כּוֹחִי לְבַחֵר רַע לֹא עִמַּד.

אוֹמְרִים שָׂאֵם אִשָּׁה רוֹצָה בְּגִבּוֹר
הִיא דֶּרֶךְ לְהַשִּׁיג אוֹתוֹ תִּמְצָא.
אֲמַת – אַךְ מָה אִם מִתְמַרְד הָאֲבִיר
וְהַבְּשָׂר חִלְשׁ? אִזּוֹ אֵין עֲצָה.

וְכָל חִי עוֹד אֲצַטְעֵר לְרַב
שָׂרַע עֲשִׂיתִי כִּי בַחֲרֵתִי טוֹב.

ג.

לוֹ אֲנִי נֶעַר מְלַחִים חֶרֶמֶן
רְחוֹק מִחוּף, שְׂטוּף בְּאֶלְכוּהוֹל,
הֵייתִי מִתְרַכָּה, אוֹלִי, עִם זִמָּן,
וּמִנְסָה, סִפְקָה, אוֹתָהּ לְבַעַל,

אוֹ אִם תִּסְכְּמִים רַק פְּעַם, וְלֹא עוֹד,
הֵייתִי לָהּ נוֹתֵן לִילָה אֶחָד –
אַךְ מִי שֶׁכָּבַר מְעַד יוֹסִיף לְמַעַד
וְאִזּוֹ שְׁלָהּ הֵייתִי כְּבָר לְעַד.

לוֹ נִשׁוּאֵי מוֹחוֹת הֵייתָ רוֹצָה,
בְּבִקְשָׁה – שְׁלָהּ הִיָּה מוֹחִי.

בְּכָל הַיְיִתִּי עֶבֶד לָהּ נִרְצָע
לְבַד מִמָּה שֶׁהִיא רִצְתָהּ הַכִּי.

וְכֹאן, אֶהְיֶה, עַל כָּל פָּנִים קָרָה
שְׁלִי הִיא בְּלִתִּי־אֶפְשָׁרִית נוֹתְרָה.

תרגום 2: רויאל נץ

א.

חֲזָרָה עָלַי הַיֵּטֵב. בְּרַב כּוֹחוֹת.
נוֹגְעִים לֵלֵב הָיוּ הַמְּכַתְּבִים.
כְּכֹל שֶׁהִיא כְּתִבָּה – נִגְעוּ פְּחוֹת.
כְּכֹל שֶׁהִיא נִתְּנָה – גָּדַל חוֹבִי.

עַל זֹאת רַב צִעְרִי... וְלֹא עַל שׁוֹם
שֶׁלֹּא הַיְיִתִּי אֶז לְנֹאֶהֱב.
הִיא אֶהְבָּה. וּמִצְדִּי, מֵאוֹם:
נְסִיתִי לְאֶהֱב אוֹתָהּ; לְשׁוֹא.

צוֹלְעַת, נְמוּכָה וּמְכַעֲרָת,
שִׁמְנָה, בַּת אַרְבָּעִים – וְאִי לְכֹךְ
נִגְזֹר שֶׁהִיא תִּהְיֶה הַמְּחַזְּרָת
וְשֶׁאֶהְבְּתִי לֹא תִתְּלַקַּח.

אֶה! לֹו יִפְתָּה יוֹתֵר, לֹו לֹא חֲזָרָה,
הַיְיִתִּי בּוֹדֵאִי בָּא לְעֲזָרָה.

ב.

עֲשָׂרִים שָׁנִים. הַזְּמַן חָלַף, שֶׁהָה...
בְּזִכְרוֹנִי, אוֹתוֹ פְּרִצוֹף כְּעוֹר.
הִיא גְּרָה בְּלִבִּי, שְׁעָה שְׁעָה –
כְּכֹל שֶׁרַק נִתֵּן לָהּ שֵׁם לְגוֹר.

"ולו שִׁכַּחַתְּ – מָה זֶה טוֹב – מָה רַע –"
בְּקִשָּׁה. וְטַעַתָּה בִּי אָז. וְכִי
הִיְתָה כָּל כֶּף קִשָּׁה לִי הַבְּחִירָה
לוֹ אֶךְ הֲרַע הִיָּה לְפִי כּוֹחִי?

אִם הָאִשָּׁה חוֹשֶׁקֶת מִקָּבֵל,
עַד כַּמָּה שְׁנֹתָן, לְהִתְפַּתּוֹת,
אִם מִחֲמַת הָרַחֲמִים. אֲבָל
אִם הַבְּשׂוּר מוֹרֵד – מָה לַעֲשׂוֹת?

זֶה לֹא הִיָּה נִתֵּן. וְכֵן, כַּעַת,
חֲרַטְתִּי – עַל הַעֲדוּר הַחֲטָא.

ג.

בְּתוֹר מְלַח צָעִיר, אַחֲרֵי כַּמָּה
חֲדָשֵׁי סַפּוֹן – וַיֵּן, בִּיבֻשֶׁת –
הִיְתִי מְלַכָּה בִּי הַסְּכָמָה
וּלְבִסּוֹף, אוֹלִי, הִיְתָה נִכְבָּשֶׁת.

אוֹ לוֹ הִיְתָה זֶה פַּעַם, רַק אַחַת,
וְשִׁיְהִיָּה... הִיְתִי מוֹתֵר.
אֲבָל וְתוֹר עֲשׂוֹי כַּצָּבֵת בְּצָבֵת:
"פַּעַם אַחַת" הִיא נִצַּח, וַיּוֹתֵר.

אוֹ לוֹ שְׁכָלִי הַשְּׁבִיעַ רְצוֹנָה
וַיְתֵר חֲלָקִי הִיְתָה חוֹסְכַת –
הִיְתִי אֲזִי כַּעֲבֵד לָהּ נִכְנָע
בְּכָל מָה שְׁנוֹגֵעַ אֶל הַשְּׁכָל.

אֶךְ הִיא בְּקִשָּׁה דּוֹקָא אֶת כָּל הַשְּׂאָר;
מָה שֶׁהִיָּה שְׁלֵא מִן הָאֲפִשָּׁר.

תרגום 3: צור ארליך

א.

אֲדִיבוּתָהּ הִיְתָה מְפְרוֹת. כֶּךָ גַם חֲזוּרִיהָ.
יוֹם יוֹם שֶׁגָּרָה אֵלַי אֲגָרוֹת רוֹגְשׁוֹת לְאַנְחוֹת.
כִּכְל שֶׁהִיא שֶׁגָּרָה הִרְגֵּשְׁתִּי: הַמוֹסִיף גּוֹרֵעַ.
כִּכְל שֶׁהִיא נִתְּנָה יִכְלָתִי לְהַחְזִיר פְּחוֹת.

אֲכֹן, מָה נֶאֱהַבְתִּי – אֶךְ בְּכֹל זֹאת מָה דָּאֲבַתִּי,
כִּי אֶהְבֵּה קִבְּלָתִי וְהִרְגֵּשׁ לֹא הוֹשֵׁב.
חֲבִבְתִּי, כֵּן, אֶךְ מָה רְחוּק "חֲבִבְתִּי" מִ"אֶהְבְּתִי".
נְסִיתִי לְאֶהֱבֵה, הֵיטֵב נְסִיתִי, אֶךְ לְשׂוֹא.

כִּי הִיא הִיְתָה פְּשׁוּטָה, שְׂמֻנְמֻנֵת, נְמוּכָה, צוֹלַעַת,
בֵּת אֲרַבְעִים וְאֲדִיבָה־מְדִי. לִכֵּן קָרָה
שָׁגַם אִם אֶהְבְּתִיהָ (סוּג שֶׁל) זֶה הִיא בְּלִי לְהֵט,
מִיֵּן אֶהְבֵּה פְּקִיחִית אֲבָל חוֹרֵת וְקָרָה.

אֵת, לוֹ יִפְתָּה הַגְּבֵרֵת עַל חֲשַׁבּוֹן הָאֲדִיבוֹת,
אוּלַי הִיְתָה מוֹצֵאת אוֹתִי מְעַט יוֹתֵר אֲבוּד.

ב.

וְגַם עִכְשָׁו פְּנִיהַ שֶׁל הַגְּבֵרֵת הַחֲגֵרֵת
עוֹדֵם אֵתִי, עַל אֶף שֶׁכִּי שְׁנַיִם כְּכֹר הַתְּאֵדוּ.
לֹא דְרַנּוּ יַחַד יוֹם אֶחָד – אֶךְ הִיא הִיְתָה דִּירַת
כֹּל יוֹם וַיּוֹם בְּמַחְשַׁבְתִּי, וְלַעוֹלָם תְּדוּר.

הִיא פֵּעַם כֶּךָ אֲמָרָה לִי: "מִי יִתֵּן וְלֹא יִדְעַת
לְבַחַר בֵּין טוֹב לְרָע". אֲבָל לְהִפְךָ: לוֹ בְּחִירָה
חֲפְשִׁית נִתְּנָה לִי – בְּיֻדְעִין הוֹלֵךְ הִיְתִי מְטָה,
אֶךְ בְּעוֹרְקִי קָפָא הָאֲמִץ לְבַחֲרָה בְּרָע.

אומרים שאם קורה שגברת היא המחזרת,
לגבר דין אחד תמיד: להכבש בסוף.
זאת האמת. כל גבר יכנע מזיף עד זרת –
אך אם הגוף מורד, מה הוא יכול כבר לעשות?

ולא יכלתי. ומאז חיי הם תהיה
דואבת על אותה טעות של אי־הטעיה.

ג.

לו נער מלחים הייתי, שעל פני יבשת
שוהה שבועים או שלשה ומסתלק הרחק,
אולי־אולי הייתי נענה למשבשת,
אולי כמעט הייתי מאמץ אותה אל חיק.

או אם אפשר היה, בין על יבשת בין על מים,
להעתר אחת, ואז תלך לה לדרכה;
אך פעם בודדה ונדאי היתה לפעמים,
ומשכך הייתי לה עד נצח פלוס דקה.

או אלו הסתפקה המשכילה המאהבת
בנשואי מוחות, כי אז שמעתי עצתה:
מוחי היה שלה ומרצון הייתי עבד
לכל דבר לה, חוץ מהדבר שהיא רצתה.

אך במקרה שלי, אבוי! מעל לכל תסריט
עומדת היא, ההיא עצמה, הבלתי אפשרית.

**מודרניזם באירופה:
אירלנד, צרפת, איטליה, גרמניה,
רוסיה, יוון, פולין ו... יידיש**

•
ויליאם באטלר ייטס (1865-1939)

•
גיום אפולינר (1880-1918)

•
נלי זק"ש (1881-1970)

•
קוראדו גובוני (1884-1965)

•
קדיה מולודובסקי (1891-1975)

•
אוסיפ מנדלשטם (1891-1938)

•
סרגיי יסנין (1895-1925)

•
אודיסאוס אליטיס (1911-1996)

•
תדיאוש רוז'ביץ' (1921-2014)

ויליאם באטלר ייטס

דמדומים קלטיים

שלושה קטעי פרוזה ושיר

מאנגלית: ליאור שטרנברג

ויליאם באטלר ייטס האירי (1865-1939) הוא חתן פרס נובל לספרות ומחשובי המשוררים המודרניים. צד מוכר פחות של יצירתו הספרותית הוא משיכתו אל הפולקלור האירי, שהתבטאה הן בחקר מעמיק של התרבות העממית האירית, הן בהכללת מוטיבים ממנה בשיריו ובמחזותיו. כחלק מעיסוקו רב השנים בפולקלור, במאגיה ובתורת הנסתר תיאר ייטס בצעירותו את האמונה העממית הרווחת בפיות ותיעד אותה בין היתר בספרו "הדמדומים הקלטיים" שראה אור ב-1893. שלושת הקטעים מתוך הספר הכלולים במבחר זה מיטיבים לבטא את נקודת המבט שאימץ לו ייטס בבואו לבחון את הפולקלור האירי המקומי. העל-טבעי בקטעים אלה נוכח בלי הרף בחיי האנשים הפשוטים ומתגלה במגוון דרכים, קצתן משעשעות וקצתן מאיימות, דבר ההולם מאוד את האופן המורכב וגם הבלתי-אמצעי שבו תופסים האירים את ה"שי" (הפיות) בכלל. אך מעל לכל מופיע העל-טבעי כחלק מן החיים, והוא מתגלה אמנם בפני בעלי חזיונות או משוררים, אך לא רק להם. הוא נוכח, קפריזי, מקסים ומתענתע.

השיר "סיעת ה"שי", הפותח את ספר שיריו השלישי "הרוח בקנים" (1899), ואף הוא מובא כאן, מדגים מה קורה כאשר הרעיונות הפולקלוריסטיים האלה עוברים אל תחום השירה: אפיונם מתחדד, מתהדק, ופנים נוספות של העל-טבעי נחשפות. ה"שי" בקטעי הפרוזה, אך במיוחד בשיר, אינם מזכירים כלל את הפיות המיניאטוריות המוכרות לנו מאגדות שונות. הם מופיעים ככוחות טבע ממש, ונושאים בכנפם יופי נשגב אך גם סכנה מוחשית ביותר. מבחינה זו ניתן להבין את משיכתו האדירה של ייטס אל העל-טבעי, ואל עולמם של ה"שי" שבו היפה והסנטימנטלי שרוי בכפיפה אחת עם המזור והמאיים: שילוב שהשירה, ובמיוחד שירתו של ייטס, חותרת אליו ללא הרף.

ל"ש

בנוגע לקרבנות של גן עדן, האדמה וכור המצרר

באירלנד, העולם שבו אנו חיים וזה שאלינו אנו הולכים אחרי מותנו אינם רחוקים במיוחד זה מזה. שמעתי על רוח רפאים ששכנה שנים רבות בתוך עץ ושנים רבות בין קשתותיו של גשר. ידידתי הקשישה ממחוז מאיו אומרת "יש אצלי בכפר שיח והאנשים אומרים שיש שתי רוחות המתמרקות מחטאייהן תחתיו. כשהרוח נושבת מכוון אחד, לאחת מהן יש מחסה. וכשהרוח נושבת מן הצפון, לשניה יש מחסה. כל השיח מעקם משום שהן חופרות תחתיו כדי למצא לעצמן מחסה. אני לא מאמינה לזה, אך אני מפירה רבים שלא יעברו לידו בשעת לילה". אכן פעמים העולמות כה סמוכים זה לזה עד כי נדמה כי בתינו ונכסינו אינם אלא צללים של דברים אשר מעבר לעולם הזה. אשה שהכרתי ראתה ילדת כפר מסתובבת לבושה בתחתונית ארכה שנושרכה מאחוריה ופנתה אליה בשאלה מדוע אינה מקצרת אותה. "התחתונית היתה שייכת לסבתי" ענתה הילדה; "את רוצה שהיא תסתובב שם בתחתונית שמגיעה לה רק עד לברכים, עכשו כשעברו רק ארבעה ימים מאז מותה?" קראתי פעם ספור על אשה שרוחה רדפה את בני משפחתה מכיון שתפרו לה תכריכים כה קצרים עד שלהבות כור המצרר חרכו את ברקיה. תושבי הכפרים מצפים למצא בעולם שמעבר בתים דומים לאלה שעל פני הארץ, אלא ששם גגות הקש לא ידלפו וקירות הסיד לא ידהו, גם המחלבה לא תחסר לעולם חלב טוב או חמאה. אך מפעם לפעם יעברו בעל אדמות או שמאי מדלת אל דלת ויתחננו ללחם, וזאת על מנת ללמד כיצד מפריד אלהים בין הצדיקים לרשעים.

הבלתי־נלאים

כמה חבל שאין אנו יכולים לחוות רגשות בטוהרתם. תמיד יש דבר מה שאנו נוטים לחבב אצל אויבנו, ודבר מה אצל יקירנו שאיננו אוהבים. זהו סבך מצבי הרוח שהופך אותנו לזקנים, מכונן את מצחנו וחורש קמטים סביב עינינו. לו יכלנו לאהב ולשנא בלב שלם כפי שהשיי יכולים, היינו ודאי מאריכי ימים כמותם. אך עד אז ימשיכו שמחתם וכאביהם הבלתי־נלאים להיות חלק נפרד מקסמם. אהבתם אינה מתיגערת, וכל מסלות הכוכבים לא יוכלו לעיף את רגליהם הרוקדות. האפרים של דוניגול זוכרים זאת שעה שהם נשענים על את החפירה, או יושבים מלאים בכבד השדות מול המחנה עם ערב,

¹ שי (sidhe) – "תל", בשפה האירית, הוא כינוי של הפיות, השוכנות על פי האמונה האירית העממית מתחת לתלים.

והם מספרים ספורים כדי לא לשכח. לפני זמן לא רב, הם אומרים, באו שני יצורים זעירים, האחד בדמות איש צעיר והשנייה בדמות אשה צעירה, אל ביתו של אכר, ובלו שם את הלילה בטאטוא האח ובסדור המקום. למחרת בלילה הם באו שוב, ושעה שהאכר נעדר מביתו העלו את כל הרהיטים אל חדר אחד בקומה השנייה, ולאחר שסדרו אותם לארך הקירות, כדי להגביר את הרשם, כך נראו, החלו לרקד. הם רקדו ורקדו, ימים חלפו, וכל תושבי הסביבה באו לראותם, אך רגליהם לא עיפו. האכר לא העז לגור בביתו כל אותה העת; אך לאחר שלושה חדשים לא יכול היה לשאת זאת עוד ואמר להם כי הכמר בדרכו אל הבית. מששמעו זאת שבו השנים אל ארצם, ושם נמשכת שמחתם, כך אומרים האנשים, כל עוד חומים הם קצות קני הסוף, כלומר עד אשר יבעיר אלהים את העולם בנשיקה.

אך אין אלה רק השי שאינם יודעים לאות. יש גברים ונשים, אשר בהיותם נתונים תחת השפעתו של קסם הפיות, זכו, אולי בזכות הנשמה שנתן בהם האל, בשפע של חיות ורגש רבים אף מאלה של הפיות. בת תמותה שכזו נולדה לפני זמן רב בכפר בדרומה של אירלנד. אמה נענעה אותה בעריסה, שעה שאשה מן השי נכנסה פנימה ואמרה כי הילדה נבחרה להיות כלתו של נסיך מממלכת הדמדומים. אך היות שאין זה יאה כי אשתו תזקין ותמות בעוד הוא ישהה במיטב עלומי אהבתו, יענקו לה חיים קסומים. האם נצטוטה לקחת בול עץ בוער מן האש ולקבר אותו בגנה. הילדה תחיה כל עוד לא יכלה בול העץ. האם קברה את בול העץ והילדה גדלה להיות אשה יפהפיה ונשאה לנסיך שבא אליה עם רדת הלילה. לאחר שבע מאות שנים מת הנסיך ונסיך אחר תפס את מקומו ונשא את בת האפרים היפהפיה; ולאחר שבע מאות שנים גם הוא מת ונסיך אחר תפס את מקומו, וכן הלאה כמספר שבעה בעלים. לבסוף בא אליה יום אחד כמר הקהלה ואמר לה כי היא מבישת את כפרה בשל שבעת בעליה וחייה הארזים. היא מצטערת מאוד, אמרה, אך האשם אינו בה. ואז ספרה לו על בול העץ והוא נגש מייד וחרפ עד שמצא אותו. הם העלו אותו באש והנערה מתה ונקברה כנוצריה, והכל היו מרצים. בת תמותה שכזו היתה קלות-נא-בר, שעברה בכל רחבי העולם בחפושיה אחר אגם עמק דיו להטביע בו את חייה הקסומים אשר מהם עיפה. בנדודיה דלגה מגבעה לאגם ומאגם לגבעה, ובכל מקום שנגעה בו רגלה צמח מעגל של אבנים. לבסוף מצאה את מקור המים העמק ביותר בעולם בלון³ איה הקטן, בראש הר הצפורים של סליגו. שני היצורים הזעירים עוד ורקדים בודאי ואשת בול

² הערת המחבר: קלות-נא-בר היא מעל לכל ספק קאיילכ ביר, כלומר האישה הזקנה מביר. ביר או בר או ורה או דרה או דירה היתה אישיות מוכרת מאוד, אולי אם האלים עצמה.

³ לוך - אגם.

העץ וקלות-נא-בר נחות על משכבן בשלום, הן שידעו שנאה ללא מעצורים ואהבה טהורה ומעולם לא הלאו את עצמן ב"כן" ו"לא", או סבכו את רגליהן ברשת האמללה של "אולי" ו"יתכן". הרוחות הגדולות באו והשיאו אותן מעלה אל קרבן.

בעל החזיונות

איש צעיר בא לבקרני במעוני לילה אחד והחל לדבר על יצירת הארץ והשמים ועל דברים רבים אחרים. חקרתי אותו בנוגע למעשיו. הוא כתב שירים רבים וציר איורים מיסטיים מאז נפגשנו לאחרונה, אך בזמן האחרון חדל מלכתב ולציר מכיון שהקדיש את עצמו לעצוב אפיו כף שיהיה נמרץ ושליו. חיי האמן, כף חשש, הזיקו לו. עם זאת, שמח לדקלם משיריו. הוא שמר את כלם בזכרונו. חלקם למעשה מעולם לא נרשמו בכתב. לפתע היה נדמה לי שהוא מביט סביבו בתשומת לב מיחדת. "האם ראית משהו?" שאלתי. "אשה בוהקת, המכסה בשערה הארוך בלבד, נצבת סמוך לדלת," היתה תשובתו, או משהו בדומה לךך. "האם זה בגלל מישהו חי החושב עלינו, ושמחשבותיו לובשות צורה סמלית?" שאלתי, בהפירי היטב את דרך מחשבתם ודבורם של בעלי הדמיונות. "לא", הוא ענה, "כי אם היו אלה מחשבותיו של אדם חי הייתי חש את השפעתו החיה בגופי, לפי היה פועם ונשימתי כושלת. זו רוח רפאים. זוהי אשה אשר מתה או שלא חיתה מעולם."

שאלתי למקצועו והתברר לי כי הוא זבן בחנות גדולה. אך מה שאהב לעשות, לעמת זאת, היה לשוטט בגבעות ולשוחח עם בעלי חזיונות משגעים למחצה, או לשכנע אנשים שמצפונם כבד לפתח בפניו את לבם. בלילה אחר, כאשר שהיתי עמו בביתו שלו, פקדו את המקום לא מעט אנשים שבאו לשוחח עמו על אמונותיהם ולהתחמם באורה העדין של נפשו. לעתים פקדו אותו חזיונות שעה ששוחח עמם. שמעתי אומרים כי לא אחת ספר לאנשים שונים דברים נכונים על עברם או על ידידיהם הרחוקים והותיר אותם דמומים, יראים את מורם המיוזר שפניו כפני נער וידיעותיו עמקות יותר גם מאלו של המבגרים מביניהם.

השירה שדקלם לי היתה כדגמת טבעו וחזיונותיו. לעתים עסקה בגלגולים אחרים שחווה, כף הוא מאמין, במאות אחרות, ולעתים עסקה באנשים שעמם שוחח ולהם גלה דרך אל נפשם. אמרתי לו שבכונתי לכתב רשימה על אודותיו ועל אודות שיריו והוא ענה שאוכל לעשות זאת אם לא אזכיר את שמו, מכיון שהוא מבכר להשאיר "בלתי ידוע, עלום ובלתי אישי." למחרת הגיע אלי צרור משיריו ואליו היה מצרף פתק בוז הלשון: "הנה העתקים של שירים שמצאו חן בעיניך. אינני סבור שאוכל לשוב לכתב

ולציד. אני מכין את עצמי לקראת מחזור פעילות בחיים אחרים. אקשיח את שרשי וענפי. לא עתה הוא הזמן אשר בו אצמיח עלים ופרחים."

בכל השירים היה נסיון ללכד אינשהו מצב־רוח נעלה, בלתי נתפס, ברשת של דמויים מערפלים. היו בהם קטעים טובים בסך הכל, אך הללו היו משקעים לעתים תכופות במחשבות שהיה להן ערך מיחד בעבורו, אך לגבי אדם זר היו כמטבעות בלתי־ידועים. במקרים אחרים טשטש יפיה של המחשבה בידי כתיבה רשלנית, כמו עלה בו לפתע הספק שמא הכתיבה אינה אלא מלאכה טפשית. לעתים תכופות עטר את שיריו באיורים אשר למרות הפרופורציות הבלתי־מדויקות שלהם, היו בעלי הבעה עזה. הפיות, שבהן האמין, ספקו לו נושאים רבים לציור. כך למשל נראה באיוריו תומס מארסילדון היושב ללא תנועה באור הערבים כשיצור צעיר ויפה רוכן רכות מן הצללים ללחש על אָונו. מעל לכל התענג על צבעים עזים: רוחות רפאים שלראשן נוצות של טוס במקום שערות; צל רפאים המושיט את ידו מתוך מערבלת להבות אל כוכב; רוח רפאים הפוסע כשבִּידיו כדור קריסטל ססגוני – המסמל את הנפש – לוט בחציו. אך תמיד נחה, תחת כל צבעיו הנדיבים, הבנה אנושית, והיא אשר משכה אליו את כל אותם אנשים, אשר בקשו כמוהו הארה, או התאבלו על שמחה שאבדה. אחד מהם עולה עתה במיחד בדעתי. חרף אחד, לפני שנה או שנתים, בלה ידידי את רב הלילה כשהוא מתהלך בהרים ומשוחח עם אכר זקן שאף על פי שלא פצה את פיו בדרך כלל, שפך בפניו את לבו. שניהם היו אמללים: ידידי משום שאותו זמן החליט לראשונה כי השירה והציור אינם מיטיבים אתו, והאכר הזקן מפני שחיי ורמו אל סופם ללא כל השג נראה לעין או תקווה שנתן עוד להאחז בה. הזקן נדד במחשבתו, שרוי בצער מתמשך. פעם אחת התפרץ "לאלהים יש את השמים – לאלהים יש את השמים – אך הוא חומד את העולם"; ופעם אחרת התאבל על כי שכניו הותיקים כבר אינם וכי הכל שוכחים אותו: פעם היו מקרבים למענו כסא אל האח בכל צריף, ואלו עתה הם אומרים, "מי הזקן הזה שם?" "סופי קרוב" חזר ואמר, ואחר המשיך לדבר על אלהים ועל השמים. יותר מפעם אחת אמר, מנופף את זרועו כנגד החרים, "רק אני יודע מה ארע מתחת לעץ השטה לפני ארבעים שנה"; ובאמרו זאת נצצו הטפות שעל פניו באור הירח.

סיעת השי

מזוקנריי⁴ השי יוצאים בדהרה,
חולפים על פני קברה של קלות'נא-בר;
קוילטה⁵ מניף שערו הבוער,
הפרדו, הפרדו, ניאב תקרא:
רוקנו לבבכם מבדל חלומו.
נעורו הרוחות, חגים העלים,
לחיינו חורות, שערנו גלים,
חזותינו נושפים, עינינו אודמות.
זרעותינו נעות, שפתותינו פשוקות;
ואם מי במאוצנו ישלח מבטו
נבואה בינו ובין מלאכת ידו,
נבוא לסכסך תקוותיו השתוקות.
בין לילה ויום תשטף הסיעה,
והיכן עוד תקנה, מעשה כה מרהיב?
שערו הבוער אז קוילטה מניף,
הפרדו, הפרדו ניאב קוראה.

⁴ גבעה בסליגו שבראשה, על פי האמונה העממית, מצוי קברה של מייב מלכת הפיות.

⁵ קוילטה, וכן ניאב המופיעה בהמשך, הן דמויות מהמיתולוגיה האירית.

גיוס אפולינר

פרחים שבים להיות שלהבת

מבחר שירים

מצרפתית: דורי מנור

גיוס אפולינר (1880-1918), מגדולי המשוררים המודרניסטיים בצרפת, מזוהה בדרך כלל עם הקוביזם באמנות, לא מעט בשל חברותו הקרובה עם פיקאסו, אך גם משום שהוא שהמציא את המושג "קוביזם" (בטקסט שכתב לתערוכת ציור אוונגארדי ב-1911).¹ גם בשירתו של אפולינר עצמו היו מי שמצאו יסודות "קוביסטיים". ואכן, כמה וכמה משיריו הם למעשה מעין קולאז' מורכב, קוביסטי ברוחו, של משקלים מסורתיים שונים (לצד קטעים הכתובים בחרוז חופשי וללא משקל קבוע), של דימויים סימולטניים ושל שלל אלוזיות דתיות, ספרותיות ומיתיות. אך אפולינר אינו רק משורר "קוביסט" ושירתו אינה רק אוונגארדיסטית. אדרבה, כמה מיצירותיו הגדולות ביותר הן שירים מסורתיים יותר, ליריים להפליא, שהמוזיקליות הכובשת והחד-פעמית שלהם הקנתה להם מקום של כבוד בדברי ימי השירה הצרפתית לדורותיה.

אפולינר הלך לעולמו ב-1918 במגפת השפעת הספרדית שהפילה מיליוני חללים באירופה, לאחר שנפצע פציעה קשה בראשו כחייל במלחמת העולם הראשונה. רבים משיריו ראו אור בספרים לראשונה רק אחרי מותו. במבחר הקטן של שירי אפולינר המובא כאן כללנו שירים "קוביסטיים", הלקוחים מספרו הראשון, המהפכני, "אלכוהולים" (1913), וכן שיר אחד, "קשרים", הלקוח מספרו השני, "קליגראמות" (1918). בין השאר כלול כאן השיר "הארוסין", ובו השורה המפורסמת: "סלחו לי שאיני מכיר עוד את המשחק הנושן של טורי השיר" – שורה שבה אפולינר, רב-אמן של הצורות השיריות המסורתיות, מתנצל התנצלות סרקסטית על כך ש"שכח" כביכול את כללי האמנות הקלאסית, ובהר לפנות לה עורף יחד עם חבריו הציירים. מעניין לציין כי אפולינר ביטל את סימני הפיסוק של שירי ספרו הראשון, "אלכוהולים", בהגהה האחרונה, ופרסם את הספר – אקט קוביסטי בעליל – ללא פסיקים וללא נקודות. עם זאת, בצרפתית יכול הקורא לדעת מתי מתחיל משפט חדש, הודות לשימוש באותיות "גדולות" לציון תחילת משפט. בתרגום העברי, בהיעדר אותיות-רבתי כאלה, אין אפשרות להיתלות בסימון חיצוני. התוצאה היא כמדומה "שיבוש" רדיקלי אף יותר מאשר במקור. אכן, הקוראים העבריים נדרשים ללהיט ללא הרף בין שלושה מישורים שונים – המשקל, התחביר וההיגיון הרעיוני – ולשרטט לעצמם את מבנה המשפטים, שבמקור הצרפתי מחוור להם, לפחות חלקית, באמצעים גראפיים. אין ספק כי הדבר עלול לגרום תחילה לאבדן אוריינטציה

¹ אגב, אפולינר הוא שטבע גם את המושג "סוראליזם" (בטקסט שכתב ב-1917 על הבלט "תהלוכה" של חבריו, הכוראוגרף הרוסי דיאגילב והמלחין אריק סאטי).

מסוים, אך בקריאה זהירה יכולים הקוראים לבנות מחדש את המשפטים ולשחק משחק פואטי פורה באפשרויות התחביריות השונות שמזמן מהלך גראפי ורעיוני זה. כך או כך, בעברית כבצרפתית, זוהי שירה תובענית ומורכבת, הרואה לנגד עיניה – ממש כמו הציור הקוביסטי בן זמנה – קורא מיומן וקשוב, הנכון לקריאה אקטיבית ומעורבת.

ד"מ

הארוסין

(קטעים נבחרים)

לפיקאסו

*

זוג ארוסי הסרק תועים באביבם
לאט מתרשרשות נוצות כחלות בברוש
המתנער שבו צפור הכחול שוכנת

עם שחר הבתולה קטפה לה ורד בר
מחר תצא לקטף צפרן ותפקד את
קנן של היונים שיעדו מכבר
לתור שבגלילה נראה כרוח קדש

פרדס הלימונים בין חשקיו יזקף את
האהבות שכה נאהב לאהבן
והכפרים נראים כריסהן באפק
ובין הלימונים תלוי גם לבבן

*

כבר אין לי אפלו חמלה על עצמי
שום דרך להביע יסורי שתיקה
כל המלים שהיו בפי הפכו לכוכבים
ואיקרוס מנסה להרקיע אל כל אחת מעיני
אני נשא שמשות הבוער בלבן של שתי ערפליות

מָה עָשִׂיתִי לְחַיֹּת הַתְּבוּנָה שְׁבִין אָדָם לְמָקוֹם
פֶּעַם חָזְרוּ הַמֵּתִים כְּדִי לְסַגֵּד לִי
וַיַּחְלֹתִי לְקֹץ הָעוֹלָם
וְהִנֵּה בָּא קִצִּי וְשׂוֹרֵק כְּמוֹ רוּחַ סוּעָה

*

הִרְהַבְתִּי עוֹז לְהַבִּיט לְאַחֹר
פָּגְרִי יְמִי
מוֹטָלִים עַל דְּרָכַי וְאֲנִי מִבְּכָה אוֹתָם
חֻלְקָם עוֹד נִרְקָבִים בְּכַנְסִיּוֹת אֵיטָלְיָה
וְאַחֲרֵים בְּפִרְדְּסֵי הַלִּימוֹנִים
שְׁפוּרָחִים וּמְנִיבִים
בָּהּ בְּעֵת וּבְכֹל עוֹנָה
יְמִים אַחֲרֵים בְּכוֹ וְסוֹפָם שְׁמַתּוֹ בְּטַבְּרָנוֹת
שֶׁם סָבְבוּ זָרִים בּוֹעָרִים
לְעֵינֶיהָ שֶׁל מוֹלְטִית הַמְּמַצִּיָּאָה אֶת הַשִּׁירָה
וּוֹרְדֵי הַחֲשֵׁמֶל נִפְתָּחִים וְנִפְתָּחִים
בְּגֶן שֶׁל זְכָרוֹנִי

*

סִלְחוּ לִי עַל בּוֹרוֹתִי
סִלְחוּ לִי שְׂאֵינִי מַכִּיר עוֹד אֶת הַמְּשַׁחֵק הַנוֹשֵׁן שֶׁל טוֹרֵי הַשִּׁיר
אֵינִי מַכִּיר דְּבַר עוֹד אֲנִי אוֹהֵב בְּלִבִּי
אֶל מוֹל עֵינֵי פְּרָחִים שְׁבִים לְהֵיוֹת שְׁלֵהֶבֶת
הִרְהוּרֵי אֱלֹהִים
בְּרִיּוֹת שְׁלֵא בְּרֵאֲתִי גּוֹרְמוֹת לִי לְחִיךְ
אֶךְ אִם יָבוֹא סוּף סוּף עֵדֵן שֶׁל צֶל מוֹצָק
שְׂיִתְרָבָה וַיִּגְשִׁים אֶת טְבַעַה רִב־הַפָּנִים שֶׁל אֶהְבְּתִי
אוֹ-אֵז אֶסְגֵּד לְמַעֲשֵׂה יְדֵי

*

בְּקֶרֶן הַרְחוֹב רְאִיתִי מְלָחִים
רוֹקְדִים מְעֲרָטְלֵי צְנָאָר לְקוֹל אֶקוֹרְדִיוֹן
הַכֹּל נִתְּנִי לְשִׁמְשׁ
פָּרָט לְצִלֵי הַכֹּל

צְרוּרוֹת וּמְכַמְזוּרוֹת סִינָנוֹת גּוֹסְסוֹת
בְּאֶפֶק עֲרַפְלֵי טִבְעָה סִירָה גְדוּלָה
רוּחוֹת נִפְחוּ נִפְשָׁן עִם זֶר פְּלָגִיוֹת
מִזֶּל טְהוֹר שֶׁל סוּף הַקִּיץ הוּ בְּתוֹלָה

ב"סִנְטָה"²

(קטעים נבחרים)

*

לְפָנַי שְׂאֵכְנִס לְתָא
צוּוּ שְׂאֵתְפִשֵׁט עֵירָם
יֵלֵל אֲזוֹ קוֹל שֶׁל בְּעֵתָה
מָה נַעֲשֶׂה מִמֶּךָ גִּיּוֹם

נְכַנֵּס לְקִבְרֵי אֶלְעֶזֶר
בְּמִקוֹם לְצִאת אֶל אוֹר הַיּוֹם
שְׁלוֹם לְמַעַגְל הַשָּׁר
שָׁנִים בְּנוֹת הָיוּ שְׁלוֹם

² "סִנְטָה" (מילולית: "בריאות") הוא שמו של בית סוהר פריזאי עתיק שבו נכלא גיום אפולינר לכמה ימים באוגוסט 1911 לאחר שנחשד (יחד עם פיקאסו) במעורבות בגנבת המונה-ליזה מהלובר. אפולינר כותב את השיר (שבצרפתית כותרתו – A la Santé – היא רבי־משמעית ויכולה להתפרש גם כברכת "לחיים") מתוך מודעות גבוהה למסורת הארוכה של יצירות שכתבו משוררים בבתי כלא, מפרנסואה ויון בצרפת של המאה ה־15 ועד טורקוואטו טאסו האיטלקי במאה ה־16, מאוסקר וויילד של "ממעמקים" ו"הבלדה של כלא רדינג" ועד פול ורלן שכתב שירה דתית-מיסטית מופלאה בעת שריצה את עונשו על פציעת בן־זוגו המשורר ארתור רמבו.

*

עמק בבור כמו דב רעב
כל בקר פה אני משכים
ומסתובב ומסתובב
אל מול רקיע אֲזָקִים
כחל בבור כמו דב רעב
כל בקר פה אני משכים

בתא שלידי עכשו
פתחו ברזים שהסוהר
עם צרור המפתחות עליו
שוב יקרקש לפה מהר
בתא שלידי עכשו
פתחו ברזים מהר

*

אני משעמם כל כך בין הקירות
החשופים המסידים
וזבוב פוסע כאן לאט לאט בין הקירות
בין טורי השיר הבלתי-אחידים

ומה יהא עלי אלי שביגוני
ידך לעד מושלת
חמל על שתי עיני היבשות על חורוני
על רחש הכסא והשלשלת

חמל על הלבבות אשר הולמים כאן בתאים
חמל על אהובה בלתי-נוטשת
חמל על שבירותה של שפיותי שעם
הזמן הולכת ונואשת

*

אֵיךְ הַשְׁעוֹת עוֹבְרוֹת לְאֵט
כְּמוֹ שְׁאֲרוֹן מֵתִים עוֹבֵר

אֶתְהָ תִּבְכֶּה תִּבְכֶּה עַל שְׁעַת
הַבְּכִי שֶׁתַּחֲלֶךְ מֵהָר
מֵהָר כְּמוֹ כָּל שְׁעָה בְּשַׁעַט

ארמון³

למקס ז'קוב

אֶל הָאֲרָמוֹן שֶׁל רוֹזְמוֹנְד בְּעֵמֶק הַחֲלוֹם
יוֹצְאוֹת מַחְשְׁבוֹתַי יַחְפְּנוֹת בְּחֲלוֹמָן
וְהָאֲרָמוֹן מֵתַת מַלְכִי כְּמֶלֶךְ קָם עִירָם
מִן הַבְּשָׂרִים הַמְצַלְפִים שֶׁל הוֹרְדִים בְּגֵן

וְהָהוֹרִי אֶל עֵמֶק הַבְּסֵתָן מְמַהֵרִים
לְצַחֵק לְרִסִּיטֵל הַצְּפֻרְדֵּים שְׁבַבְצָה
חוֹשְׁקִים הֵם בְּבְרוּשִׁים הַכִּישׁוּרִים הַכְּפִירִים
הַשְּׂמֵשׁ מֵרָאֵתָם שֶׁל הוֹרְדִים כְּבָר הַתְּנַפְצָה

³ ההשראה לארמון הארוטי המתואר בשיר זה היא ארמון הקיץ שבנה לפי האגדה מלך אנגליה הנרי השני (שנות מלכותו: 1154-1189) לפילגשו, רוזמונד קליפורד, שכונתה "רוזמונד היפה" (The Fair Rosamund). בגרסתו הצרפתית, השם רוזמונד (Rosemonde) מתפרש מילולית כ"ורד העולם" (אף כי אין זה מקורו האטימולוגי). דומה כי השתמעוּתו המטפורית הכפולה של שם זה – "ורד העולם" כמטפורה המייצגת את איבר המין הנשי מחד גיסא וכאחד מכינוייה של מרים הבתולה (Rosa Munda) מאידך גיסא – היא שגרמה לאפולינר להזכירו פעמים אחדות בספר שיריו הגדול "אלכוהולים" (1913). ככל שירי "אלכוהולים", גם "ארמון" נעדר פיסוק (פרט לסימן קריאה אחד, בבית שלפני האחרון), ובשניים מהבתים חורג המשורר במתכוון ממתכונת המשקל הקבוע. השיר מוקדש למשורר הצרפתי מקס ז'קוב, ידידו הקרוב של אפולינר ושל פיקאסו, יהודי שהמיר את דתו לקתוליות ומצא את מותו במחנה המעצר הנאצי דרנסי.

סְטִיגְמָטָה מְדַמָּמַת שֶׁל יָדַיִם עַל זְכוּכִית
אֵינָה קִשְׁת חֲבוּל מִן הַשְּׁקִיעָה אוֹתָהּ מִתַּח
הַשָּׁרָף שְׁאֵת יֵינָה שֶׁל קַפְרִיסִין הִיָּה מִשְׁחִית
מִמְרָתוֹ טְעַמְתִּי בְּמִשְׁתֵּי הַשָּׂה הַצַּח

וְכִי עַל הַבְּרָפִים שֶׁל הַמֶּלֶךְ הַנוֹאֵף
בְּמִלֵּאת לָהּ לֶמֶ"ד-אֶל"ף וּבְמֵאֵי יְמֵי חֲלָדָה
הַגְּבֵרֶת רוֹזְמוֹנֵד אֶת שְׁתֵּי עֵינֶיהָ תִּצְעֵף
וּמִבְטָה הַהוּנִי עֲגֻלָּגֵל וְסַחוּף חִידָה

גְּבִירַת מַחְשְׁבוֹתַי שְׁעַגְבוֹתֶיהָ פְּנִינִיּוֹת
אֵין דֶּר וְאֵין יִשְׁבֵּן שִׁיזְהָרוּ בְּאוֹר כַּה רֶךְ
לְמִי אֶת מַחֲכָה פֶּה
מַחְשְׁבוֹתַי פּוֹסְעוֹת חוֹלְמָנִיּוֹת אֶל הַמְזוֹרָח
הוּ שְׁכָנוֹת יְפֵהפִיּוֹת

טוֹק טוֹק חֲדָרוֹ לְחֲדָר כָּבֵד שׁוֹקֵעַת הַחֲמָה
בִּצֵּל הַעֲשָׂשִׁית הִיא כְּתַכְשִׁיט שֶׁל זֶהָב פְּרוּיִם
וּתְלוּ עַל הַקּוֹלֵב אֶת רְאשֵׁיכֶן מֵהַצְּמָה
הַשַּׁחַק מֵתְנוּצֵץ בְּמַחֲטִים שֶׁל אוֹר עֲרִבִים

וּבַחֲדָר הָאֶכֶל קָרְקְרוּ נְחִיר וּבָטֵן
לְנִכַח הַשָּׁמֶן וְרִיחֹתָיו כְּשֶׁהוּא מִשְׁחִיר
מֵתוֹךְ עֲשָׂרִים קְדָרוֹת שְׁלוֹשׁ הָיוּ בְּצַבֵּעַ שְׁתֵּן
הַמֶּלֶךְ הַתְּכַבֵּד בְּשְׁתֵּי בֵּיצִים שְׁלוּקוֹת בְּצִיר

וְאִז מִיָּנִי בְּשׁוֹר הִגְשׁוּ וּבֵין הַמְטַעְמִים
אֲמָצוֹת שֶׁל מַחְשְׁבוֹת שֶׁהַתְּפָגְרוּ אֲצִלִּי בְּמוֹחַ
עֲבָרֵי חֲלוּמוֹתֵי שְׁנַתְחִיהֶם מְדַמָּמִים
וְזַכְרוֹנוֹת שְׁנַקְנָקוּ לְגִלְלִיל בְּשׁוֹר נְמוֹחַ

אך כְּבֹר אֵלֶיךָ שְׁנַיִם מְחַשְׁבוֹתַי מֵתוֹת וְכֹה
קָפְאוּ שְׁטַעֲמָן הוּא שֶׁל מְמוֹתָה מְאֻבָּנֶת
גְּלִי הֶעֱצָמוֹת וְהַחֹלְמִים יֵצְאוּ בְּמַחֹל
הַמּוֹת בְּשִׁבְלֵיךָ שֶׁל גְּלִגְלֵתִי הֵלֵא-מוֹבְנֶת

וְאִיךָ שֶׁכָּל הָאֶכָּל שֶׁם צָוַח וְהַשְׁתּוֹלֵל
לְבָטֵן רַעֲבָה אֲזוּנִים אֵינִי
חַי הָאֵל!
וְהַאֲרֻחִים בְּלָעוּ אֶת הַכֶּרֶה בְּשֵׁן וְעֵינַי

וְכֵּה אִם כֵּן צָוַחוּ כָּל תְּרַבִּיכֵי הָאֲדִירִים
פְּטָה וְאַנְטְרָקוּטִים וּמוֹחוֹת מְדַשְׁנִים
הֵיכָן הֵן לְשׁוֹנוֹת הָאֵשׁ חֲגִי הַבְּכוּרִים
שֶׁל הַרְהוּרֵי בְּכָל הָאֲרָצוֹת וְהַזְּמִנִּים

קשרים

חֲבָלִים עֲשׂוּיִים צְעָקוֹת

צִלְצוֹל פְּעֻמוֹנִים בְּרַחֲבֵי אֵירוּפָּה
מֵאוֹת תְּלוּיּוֹת

מְסֻלוֹת בְּרִזֵּל אוֹזְקוֹת לְאֻמִּים
רַק שְׁנַיִם אוֹ שְׁלוֹשָׁה מְאֻתְּנוּ
חֲפְשִׁיִּים לְגַמְרֵי מְכַבְּלִים
נוֹשִׁיט זֶה לָזֶה יָדַיִם

גֶּשֶׁם סוֹחֵף מְסַרֵּק אֶת תִּימְרוֹת הָעֵשֶׂן
חֲבָלִים
חֲבָלִים גְּטוּיִים
כְּבָלִים תַּת-יָמִיִּים

מגדלי בבל שהפכו לגשרים
כהני-עכביש
כל האוהבים שקשר רק קשר אחד

קשרים אחרים קלושים יותר
קרני אור לבנות
תבלים ואחדות-לבבות

רק כדי להלל אתכם אני כותב
הו חושי חושי היקרים

אויבי הזכרון
אויבי התשוקה

אויבי החרטה
אויבי הדמעות

אויבי כל מה שאני אוהב עדין

קוראדו גובוני זמירו של האפר ארבעה שירים מאיטלקית: אסף בנרף

קוראדו גובוני (Corrado Govoni, 1884-1965) – משורר וסופר איטלקי. בן למשפחת חקלאים אמידה מנפת פרארה. פרסומיו הראשונים נטו להשפעות קרפוסקולריות,¹ אך עיקר יצירתו נטוע בפוטוריזם.² פיתח סגנון אישי הנע בחופשיות בין הצורה והמשקלים האיטלקיים המסורתיים לבין חרוז חופשי המשופע בתחדישים. עולם הדימויים של גובוני שואב הן מהכרך המודרני הן מעולם הטבע; במאמר ביקורת אמר עליו המודרניסט האיטלקי הגדול אאוג'ניו מונטאלה כי "ניתן לקרוא אותו בין לי-פו³ ובאי-ג'ו-אי⁴ מבלי להבחין באופן ניכר מדי בדילוג המאות". גובוני קיבל משרות מטעם המשטר הפשיסטי, ולאות תודה חיבר פואמת הלל למוסוליני. עם זאת, בנו אלאדינו, שנטל חלק בתנועת "Bandiera Rossa" (הדגל האדום) הקומוניסטית, נרצח על ידי הגרמנים בטבח ב-Fosse Ardeatine. לזכרו הקדיש המשורר את הפואמה "אלאדינו" (1946).

א"ב

יופי

שְׁדָה הַחֲטָה כָּל כֶּף יָפָה
רַק כִּי צָצִים בּוֹ
הַפְּרָג וְהַבְּקִיָּה בֵּין הַקֶּמָה.
וְדַמּוֹת פְּנִיָּה הַחֲוָרִים
רַק כִּי הִיא נִמְשַׁכֶּת לְאַחֹר
מִכְבֵּד הַצֶּמָה.

¹ הקרפוסקולרים (crepuscolo – דמדומים) היו קבוצת משוררים איטלקיים בתחילת המאה העשרים ששירתם התאפיינה בהלכי רוח מלנכוליים והייתה פרוזאית בסגנונה.

² הפוטוריזם בשירה האיטלקית התבטא בכתיבה על נושאים "עתידיניים" כגון קדמה, תיעוש ומיכון וכן בשימוש רב במצלולים וב"רעשים" יומיומיים. ראו גיליונו החמישי של "הו!", שבו הקדשנו מדור מיוחד ליצירה הפוטוריסטית.

³ מגדולי המשוררים הסיניים, חי בימי שושלת טאנג (701-762).

⁴ משורר סיני ידוע, חי בימי שושלת טאנג (846-772).

אופליה

אופליה זו הצפה לארץ הנחל
הלבושה עדשות מים ירקות, אדמות
לעולם נאכלת
בידי עכבר המים הלכן של הירח
הכה בידך האוחזות במשוט
איש המעברת
אתה השותה ומעשן ערפלים
אופליה חורת
פלת הברקים הנופלים אל המים
אכן שואבת לדגים ולכוכבים
נסרת של בהק
הכה במשוט איש מעברת
הכחל את השלג ואת המגור
השחת השושנים עשה
שמגוף זה של לחם ספוג
תותר רק צמה מצטמררת על נחל-
מנוסת עכבר המים של הירח
המבקש מקלט בין הקנים
חולי הלחות והרוח.

זו השעה

זו השעה שבה תשמע
מבימת הגגות והירח
במסכות של נוצה
נושפים גוזלי יגשופים;
זו השעה אשר בה שרשיהם הנעוצים
יכאבו לעצים כשנים.
בבתים שבהם אנשים
ישנים בשכבות אפקיות
וכתולעי המשי במחצלות הקש

טוים רוק לחלומות שלוים
שמהם רק נותר עם הקיץ
פתית שלג בודד מקמט בשמים,
הצרצר שבאח
בציוץ יפצה,
זמירו של האפר.

המגדל

כחליל ענקי העשוי מגרניט
בו הרוח נושף בימי סער,
מתרומם מגדלה של טירה חביונית,
שד שחר בגבולו של היער.

וצלו הלילי מקדמת הימים
מתפרש על כרסה המעקרת
של בצצה עתיקה ומימיה דמומים,
מתעצם כהלום הסנוקרת.

מפרשי ארגמן עצומים ונרפים
ננערים אלי אפק מחריש כחידה
כמו נפנוף מטפחות לשלום בפרידה.

ובכל שתהיה, על החוף המיתם
כמו סירות ירקות, רכבות של בנות ים
מרקיבות, מבאישות האויר באפים.

אוסֵיפּ מנדלשטם

המאה התשע־עשרה והבול המצרי

מסה וקטע פרוזה

תרגמה מרוסית והוסיפה הערות: סיון בסקין

אוסֵיפּ (יוסף) מנדלשטם, מענְקי תור הכסף הרוסי, נולד ב־1891 למשפחה יהודית בוורשה (שהיתה כלולה אז בשטחה של האימפריה הרוסית) ומת ב־1938 בקצה השני של האימפריה הסטליניסטית העצומה, במחנה מעבר של הגולאג במזרח הרחוק. בין שני התאריכים האלה הוא התגורר בסנקט פטרבורג, במוסקבה, בוורונז' (לשם הוגלה זמנית, כסוג של אזהרה ועונש קל) ובמקומות נוספים, שכולם זכו להנצחה מסעירה בשיריו.

אבל יותר מכל זוכרים אותו הקוראים כמשורר של שני מקומות, שמתקיים ביניהם קשר מיוחד: יוון העתיקה ופטרבורג הנאוקלאסית. הקשר הזה מזין את העיקרון שמנדלשטם עצמו ניסח, כשנשאל מהו אֶקְמָאִיזם (הזרם הפואטי שאליו השתייך, יחד עם ידידיו אנה אחמטובה וניקולאי גומיליוב), ואמר: "כמיהה לתרבות העולם".

בדורות הבאים, שגדלו בברית המועצות המנותקת מההתפתחויות התרבותיות של שאר העולם, הכמיהה הזאת קיבלה משמעות חדשה, משמעות של רעב לידע על התרבות האסורה שמעבר למסך הברזל, לשפות זרות שהקורא הסובייטי הממוצע לא זכה ללמוד, לזרמת החיים הטבעית עם האוונגארד והארוטיקה והחופש. אבל מנדלשטם עצמו היה בשר מבשרה של תרבות העולם, והיא היתה בשר מבשרה של הפואטיקה שלו. הכמיהה, במקרה שלו, אינה כמיהה לאסור ולחסר, אלא חלק מתשוקת החיים הבסיסית של המשורר. ואפילו מקומות מהוללים בזכות עצמם, כגון יוון ופטרבורג, משתנים ומתעשרים אחרי שעברו תחת ידיו: המשורר הגדול הזה מחזיר הרבה יותר ממה שנטל.

אני מאמינה ששיריו של מנדלשטם זקוקים לפרויקט תרגום גדול נפרד; הפעם אני מציעה לקוראים שתי דוגמאות מהפרוזה שלו, יצירות שזהו למיטב ידיעתי תרגומן הראשון לעברית: המסה הקצרה "המאה התשע־עשרה" והסיפור "הבול המצרי", שמבחינה טכנית אפשר לראות בו לא מסה אלא יצירת בדיון. אבל איזה בדיון! כשיוסף ברודסקי טען שהפרוזה הרוסית הטובה ביותר של המאה העשרים נכתבה על ידי משוררים דווקא, הוא התכוון, ככל הנראה, בדיוק לזה. הפרוזה של מנדלשטם כתובה בטכניקה שלמעשה קרובה מאוד לשירה שלו: שזירת אסוציאציות קרובות ורחוקות, מעולמות תרבותיים שונים אך מחוברים בדרכם, הסתרתם של התפרים וחשיפתם של קשרים חדשים ובלתי צפויים. קורא בלתי מיומן עלול להרגיש – לא שהטקסט אינו נהיר לו, אלא שהמחבר לוקח אותו לריצה מדהימה ומרגשת, שמשאירה אותו בחוסר־נשימה, והוא מתקשה לעמוד בקצב המחשבה של המחבר. אבל קריאה מתוך תשומת

לב והאזנה לטקסט, כשם שמאזינים לקונצרט, מתגמלת לא פחות מהאזנה לקונצרט. קונצרט של תזמורת מעולה שבמעולות, יש לומר. פוליפוניה עקבית, משוכללת ויצרית.

במסה "המאה התשע-עשרה" מנתח מנדלשטם, אחד היוצרים שהקדימו יותר מכולם להבין את המאה העשרים, ונענש על כך על ידה (וידה הלא היא ידו של סטלין), את ההתפתחות האינטלקטואלית של אירופה מהמאה השמונה-עשרה, שעשתה את קפיצת הענק שלה אל תוך האנציקלופדיה, הרציונליות והמהפכה הצרפתית, אל המאה התשע-עשרה, שלקחה את כוח הכמיהה לידע שירשה, אל מחוזות "בודהיסטיים", כלשונו, כלומר, אל ההתבוננות והריק. ההתבוננות הזאת, כמו שאנחנו יודעים, התפוצצה אל האמנות המודרניסטית, אל מלחמת העולם הראשונה, אל המהפכה הרוסית הרצחנית, שהרציונליות המבורכת כבר היתה ממנה והלאה. כצפוי, קריאתו של מנדלשטם לבני דורו ללמוד מהישגיהן ומכשליהן של שתי המאות הקודמות ולשוב אל השכל הישר, לא זכתה לתשומת לב ולא הצילה את חייו שלו. אבל נדמה שאנחנו, הקוראים במסה שלו כעבור מאה נוספת כמעט, עדיין יכולים להשתמש בתובנותיו, הכתובות במיוחד בשבילנו בכתביה פואטית עצמתית, כדי להציל את עצמנו.

עלילת קטע הפרוזה השני – "הבול המצרי" – מתרחשת בפטרבורג בקיץ 1917, בימיה הקצרים של הממשלה הזמנית – בין מהפכת פברואר למהפכת אוקטובר. גיבורו של הסיפור הוא צעיר בשם פרנוק, שדמותו מבוססת, במידה רופפת ביותר, על ידיד של מנדלשטם בעל אותו שם (אדם ואמן מרתק בזכות עצמו, אבל מפאת קוצר היריעה נעזב כעת את פרנוק האמיתי ונעבור לזה הספרותי). פרנוק מסתובב בחוצות פטרבורג, ועל ראשו נופלות מיני צרות: קפוטתו, חולצותיו ולבסוף גם הדייט שלו, כפי שהיינו אומרים היום, עוברות כולן בוו אחר זו לאותו אדם, קצין לשעבר ושמזו קרוז'נובסקי, ובנוסף הוא מנסה ללא הצלחה להגן על אדם הנרדף על ידי אספסוף, וכמעט הופך בעצמו לקרבן הלינין'. על הסיפור הפשוט הזה מעמיס מנדלשטם עוד ועוד סטיות עלילתיות רבות-קסם. חלקן עומדות בפני עצמן, וחלקן מתחברות יחד לשני חוטי עלילה מקבילים: האחד הוא זיכרונות ילדות של מנדלשטם עצמו, שפעם מקרב את עצמו לגיבורו ופעם מתרחק ממנו, והשני הוא הרהורים מרתקים על אמנות. הגיבורה הלירית הנוספת של הסיפור, שאי אפשר להחמיץ את נוכחותה השורה-בכל, היא פטרבורג עצמה, שנמצאת, כמו הגיבורים האנושיים וכמו העולם כולו באותה עת, על פרשת דרכים מבהילה בין העולם הישן – "מצרים המתוקה של החפצים", כפי שמכנה זאת מנדלשטם – לבין עולם חדש כלשהו, שעדיין אינו נהיר לאיש (אבל נהיר ועוין מאוד למחבר, שכתב את הסיפור בשנים 1927-1928). שילוב הרבדים הזה – ביש המזל של פרנוק, ילדותו של המחבר ושל גיבורו, הנוף העירוני, האמנות – מציג מבט רענן וחד על הנושא האמיתי של הסיפור: "האדם הקטן", זה שיצא מספריהם הפטרבורגיים של פושקין, גוגול ודוסטויבסקי, והחפצים הקטנים שלצדו, שכולם מתפרקים לתוך הזמן והמוות, כמו אותה מצרים עתיקה שצלה רובץ מעל ארמונות העיר.

מלאכת התרגום של "הבול המצרי" היתה כנראה כמעט בלתי-אפשרית ללא הפירושו המבריק שבו השתמשתי, שפורסם ברוסיה ב-2011 (א' לקמנוב, מ' קוטובה, א' רפינה, א')

סרגייבה-קליאטיס, ס' סינלניקוב: "הבול המצרי" של אוסיפ מנדלשטם, הסברים לקורא). מעניין שזהו ככל הנראה הקומנטר הספרותי הראשון שנכתב, בין היתר, באמצעות חכמת המונים: לקמנוב (מבכירי חוקרי יצירתו של מנדלשטם כיום) ועמיתיו פתחו בלוג והציעו לקוראיהם לתרום לפירוש מהידע והניסיון שלהם. כשלעצמי, השתדלתי לא להעמיס בהערות שוליים יתר על המידה, אבל מובן שמספר מסוים של הערות היה הכרחי. עם זאת, אני מקווה שהצלחתי לתת לקורא העברי את המפתח לטקסט הנפלא והסוחף הזה.

ס"ב

המאה התשע-עשרה

על המאה התשע-עשרה אפשר להחיל את דבריו של בודלר על האלבטרוס: "כנפי הענק שלו מונעות ממנו ללכת".

בראשיתה עוד ניסתה המאה להילחם נגד כוח המשיכה של הארץ, על ידי קפיצות מפרכסות, חצאי נסיקות גמלוניות וכבודות; סופה כבר היה מונח ללא ניע, מכוסה באוהל העצום של הכנפיים חסרות הפרופורציה. מנוחת הייאוש. הכנפיים מוחצות אותה, סותרות את ייעודן הטבעי.

כנפי הענק של המאה התשע-עשרה הן כוחות הידע שלה. כישורי רכישת הידע של המאה התשע-עשרה לא עמדו בשום קנה מידה עם כוח הרצון שלה, עם אופייה, עם גדילתה המוסרית. כעין עצומה, קיקלופית – כישורי רכישת הידע של המאה התשע-עשרה פונים אל העבר ואל העתיד. שום דבר למעט חוש הראייה, הריק והטורף, שבוּלע כל דבר וכל עידן באותה הרעבתנות.

על סף המאה התשע-עשרה שירבט דרז'אוויץ' על לוח הצפחה טורי-שירי אחדים, שהיו יכולים לשמש מוטיב חוזר למאה הקרבה כולה: "נְהַר הַזְּמַן סוּחֵף בְּרֵצֶף / אֶת מַעְשֵׂינוּ הַדְּלִים, / מְטַבֵּיעַ הוּא בְּתֵּהוּם הַנְּצַח / גְּבִירִים, אֲמוֹת וּמְמַשְׁלִים. / וְאִם דְּבַר-מָה שׁוֹרֵד בְּסֵתֶר / קוֹלוֹת שֶׁל לִירָה וְשׁוֹפָר, / גַּם הוּא יֵאבֵד, כְּמוֹ כָּל הַיְתֵר, / בְּפִי הַנְּצַח הָאֶכְזוֹר."

כאן, בשפתה החלודה של המאה הבלה, מבוטאת במלוא העצמה ובמלוא כושר הנבואה המחשבה הנסתרת של העתיד – הלקח העילאי שלו נברר, בסיסו מוצג לעינינו. הלקח הזה הוא הרלטיוויזם, היחסיות: ואם דבר-מה שורד בסתר...

מהות הפעילות הלמדנית של המאה התשע-עשרה מצויה בהקרנה. המאה שחלפה לא אהבה לדבר על עצמה בגוף ראשון, אך היא אהבה להקרין את עצמה על מסך העידינים האחרים, ובכך התמצו חייה ותנועתה. את מחשבתה חסרת המנוח, כזרקור ענק ומשוגע, היא פיזרה בשמי ההיסטוריה השחורים: היטטה בזרועות האור העצומות בריק הזמנים; שלתה מתוך העלטה

¹ ג"ר דרז'אוויץ' (1743-1816) – משורר רוסי קלאסיציסט.

פיסה זו או אחרת, שרפה אותה בבוהק המסנוור של חוקי ההיסטוריה ובאדישותה אַפְשֶׁרָה לה לשוב ולטבול באֵין, כאילו דבר לא קרה.

יותר מזרקור אחד חיטט בשמים האיומים הללו: כל המדעים (למעט המתמטיקה) היו למתודולוגיות של עצמן, תלושות ומפלצתיות. ניצחון המתודה העירומה על הבנת המהות היה מלא ומוחלט – כל המדעים כולם דיברו על המתודה שלהם בכנות, ברצון ובשאר-רוח גדולים יותר מאשר על פעילותם הישירה. המתודה מגדירה את המדע: מספר המתודולוגיות הוא כמספר המדעים. המקרה האופייני ביותר הוא הפילוסופיה: לאורך המאה כולה היא העדיפה להסתפק ב"הקדמות לפילוסופיה", הקדימה בלי סוף, גררה לאנשהו וזרקה. וכל המדעים כולם חיטטו יחדיו בשמים נטולי הכוכבים (והשמים של המאה הזאת היו נטולי כוכבים עד כדי פליאה) בזרועות המתודולוגיות שלהם, מבלי להיתקל בהתנגדות בתוך הריק הרך והתלוש. שוב ושוב אני נמשך לציטוטים מהמאה השמונה-עשרה התמימה והחכמה, והנה עתה אני נזכר בפסוקי המכתב המפורסם של לומנוסוב:² "שׁוֹבְלוֹב יִקְרִי, טְעוֹת הַרְת־גּוֹרְל / עוֹשִׂים הַמְבַּרְרִים זְכוּכִית עַל מִינְרָל."

מנין הפתוס הזה, הפתוס הנשגב של השימושיות, מנין החום הפנימי הזה, המחמם את ההרהור הפואטי על גורלה של תעשיית עיבוד החומרים; איזה ניגוד חריף לאדישות הבוהקת והצוננת של המחשבה המדעית של המאה התשע-עשרה?...

המאה השמונה-עשרה היתה המאה של הסקולריזציה, כלומר חילון המחשבה והפעילות האנושית. השנאה לכוהנים, לפולחן הדתי, השנאה לליטורגיה מושרשת עמוק בתוך דמה. בלי להיות מאת המאבק החברתי בעיקרה, היא היתה העידן שבו החברה חשה את כאב השייכות לקסטה. הדטרמיניזם שנורש מימי הביניים הכביד על הפילוסופיה ועל ההשכלה ועל הניסויים הפוליטיים שלה עד ל-Tiers état.

קסטת הכוהנים, קסטת הלוחמים, קסטת עובדי האדמה – הנה המושגים שבהם השתמשו "המוחות הנאורים". אלה ממש אינן זהות למעמדות: כל האלמנטים שנמנו כאן נתפסו כהכרחיים במבנה הקדוש של כל חברה. האנרגיה הצבורה העצומה של המאבק החברתי חיפשה לעצמה מוצא. כל הצרכים האגרסיביים של המאה, כל כוחות הזעם העקרוני שלה נמטרו על קסטת הכוהנים. נראה שסדן העקרונות הכבירים כולו שימש אך ורק לחישול הפטיש שבו יהיה אפשר לרסק את הכוהנים השנואים. לא היתה מאה רגישה יותר לכל דבר שריח של כהונה נודף ממנו – עשן המזבח וכל סוג של קטורת צרבו בנחיריה של חייט הטרף וגרמו לעמוד השדרה שלה להזדקק. "קוֹל הַחֵץ, צְלִצּוֹל הַקֶּשֶׁת, / בְּעֶשֶׂן נְמוֹג פִּיתוֹן..."³

הליטורגיה היתה לקוץ בגופה של המאה השמונה-עשרה. היא לא ראתה סביבה דבר שלא היה כרוך כך או אחרת בליטורגיה, שלא נבע ממנה. הארכיטקטורה, המוזיקה, הציור – הכל הוקרן מאותו מרכז, ועל המרכז הזה נגזרה השמדה.

² מ"ז לומנוסוב (1711-1765) – מדען רב-תחומי ומשורר, גדול המלומדים הרוסים במאה השמונה-עשרה, מייסד אוניברסיטת מוסקבה.

³ מתוך שיר של פושקין. פיתון הוא מפלצת מיתולוגית שחוסלה על ידי האל אפולו.

בקומפוזיציה בציור קיימת שאלה אחת, הקובעת את התנועה ואת שיווי המשקל של הצבעים: מהו מקור האור? כך המאה השמונה-עשרה, שדחתה את מקור האור שאותו ירשה מסיבות היסטוריות, היתה צריכה לפתור בעיה זו מחדש בעצמה. והיא פתרה אותה באופן המיוחד לה, על ידי פריצת חלון אל תוך הפגאניות שהיא עצמה המציאה, אל תוך העת העתיקה המדומה, ממש לא פילולוגית ולא אמיתית, כי אם צדדית, שימושית, שהומצאה אד-הוק, לסיפוק הצורך ההיסטורי שהבשיל.

תכונותיה הרציונליות של המיתולוגיה תאמו באופן מושלם את הצורך הזה של המאה, מכיוון שהן אפשרו לה לאכלס את השמים המרוקנים בדמויות אנושיות, גמישות וצייתניות לאהבה העצמית הקפריזית של התקופה. באשר לִדְאִיּוֹם, הרי שהוא סבל הכל, מוכן היה לסבול הכל, ובלבד שישמרו לו את משמעותו הצנועה כסקיצת-הכנה, שלא לומר אריג-קנבס ריק. ככל שהתקרבה המהפכה הצרפתית הגדולה, זכתה התאטרליזציה הפסידו-עתיקה של החיים והפוליטיקה להצלחות גדולות יותר, ולקראת רגע המהפכה עצמה כבר נאלצו הפעילים המעשיים לנוע ולהיאבק בתוך המון סמיך של האנשות ושל אלגוריות, בתוך המרחב הצר של קלעי תאטרון של ממש, על במת הדרמה העתיקה המבויתת. כאשר אלוט הנקם האמיתיות של השיגעון העתיק ירדו אל תאטרון הקרטון העלוב הזה, תחילה היה קשה להאמין בקרקוש המנופח של החגיגות האזרחיות ושל המקהלות העירוניות, ורק שירתו של שְׁנִיָּה⁴, שירת השיגעון העתיק האמיתית, הוכיחה באופן מוחשי שקיימת ברית בין התבונה לאלות הנקם, שהרוח הימבית העתיקה, שהציתה אי אז את הימבים הראשונים של אַרְכִּילוֹכּוֹס⁵, עודנה חיה בנפש האירופית המרדנית.

רוח השיגעון העתיק התבטאה במלוא פאר-המשתאות ובמלוא השגב הקודר במהפכה הצרפתית. האם לא היא שהשליכה את הז'ירונדינים על ההר ואת ההר על הז'ירונדינים? האם לא היא שניצתה בלהבות המצנפת הפריגית ובצימאון הבלתי-נתפס להשמדה הדדית, שקרע את קרבי הקוֹנְבֵּנט? החירות, השוויון והאחוה – בשילוש הזה לא נותר מקום לאלות הנקם של העת העתיקה, המשתוללת האמיתית. היא לא הוזמנה למשתה: היא באה בעצמה, היא התייצבה ללא הזמנה, דיברו אליה בשפת התבונה, אך לאט לאט היא הפכה את מתנגדיה העזים ביותר לחסידיה.

המהפכה הצרפתית נגמרה כאשר רוח השיגעון העתיק נטשה אותה: היא שרפה את הכהונה, הרגה את הדטרמיניזם החברתי, השלימה את מפעל חילונה של אירופה ונפלטה אל

⁴ אנדרה שְׁנִיָּה (Chénier, 1762-1794), יליד קונסטנטינופול, הוא מהמשוררים הצרפתיים הבולטים במאה השמונה-עשרה – מאה מרכזית מאוד, כמובן, בכל הכרוך בהגות הפוליטית והרציונליסטית בצרפת, ופה ושם גם בפרווה שאינה הגותית, אך דלה עד להתמיה מבחינת יכולה השירי. שניה הוא מהיחידים במשוררי צרפת בני "עידן האורות" שיצירתם עמדה במבחן הזמן. שירתו הושפעה עמוקות משירת העולם העתיק – הן תוכנית הן צורנית (לכך מכוון מנדלשטם בדברו על הימבים, משקל ששאל שניה ממשוררי העת העתיקה). שניה הוצא להורג בגיליוטינה בעיצומה של המהפכה הצרפתית.

⁵ משורר יווני בן המאה השביעית לפני הספירה, יליד האי פְּרוֹס.

חופה של המאה התשע-עשרה כשהיא כבר בלתי-מובנת – לא ראשה של המדווזה, כי אם צרור אצות-ים. מתוך ברית התבונה ואלות הנקם נולד ממזר, הזר באותה מידה הן לשכלתנות הגבוהה של האנציקלופדיה מעידן הנאורות הן להשתוללות העתיקה של סערת המהפכה: הרומנטיקה. אך בהמשך זרימתה התרחקה המאה התשע-עשרה מקודמתה הרבה יותר מכפי שהתרחקה בתקופת הרומנטיקה.

המאה התשע-עשרה היתה מוליכת ההשפעה הבודהיסטית בתרבות האירופית. היא נשאה בתוכה את היסוד הזר, העוין ורב העצמה, שבו נאבקה ההיסטוריה שלנו כולה – מאבק פעיל, פעלתן, דיאלקטי לכל עומקו, חי – בין כוחות המפריים זה את זה. היא היתה ערש הנירוונה, שחסמה כל קרן אור של רכישת הידע הפעילה.

אֲנִי עֲרִיסָה / שְׁכַף-יָד מְעַרְסֶלֶת / בְּתוֹךְ מְעָרָה: / דְּמָמָה, דְּמָמָה⁶
 הבודהיזם הסמוי, הנטייה הפנימית, הרקב הנסתר. המאה לא האמינה בבודהיזם, אלא נשאה אותו בתוכה כְּלִילָה פְּנִימִי, כעיורון הדם, כפחד נסתר וכחולשה מסחררת. בודהיזם במדע תחת מעטה דק של פוֹזִיטִיבִינְוִי טְרַחֲנִית; בודהיזם באמנות, ברומן האנליטי של האחים גוֹנְקוֹר ושל פלובר; בודהיזם בדת, המביט מכל חורי תורת הקדמה, המכין את ניצחונה של התאוסופיה החדשנית, שאיננה אלא הדת הבורגנית של הקדמה, דתו של הרוקח, מר אוֹמָה,⁷ שמתכוננת למסע רחוק ומצוידת באביזרי שיט מטפיזיים.

נדמה לי שאין מקריות במשיכתם של האחים גוֹנְקוֹר ושל שותפיהם לדעות, האימפרסיוניסטים הצרפתים הראשונים, לאמנות היפנית, להדפסיו של הוקוסאי, לז'אנר הטאנקה בכל צורותיו, כלומר לקומפוזיציה המושלמת והסגורה בתוך עצמה. הרומן "מדאם בובארי" כולו כתוב בשיטת הטאנקה. לכן פלובר כתב אותו לאט כל כך ותוך ייסורים קשים כל כך – משום שאחרי כל מילה חמישית נאלץ להתחיל מהתחלה.

הטאנקה היא הצורה המועדפת של האמנות המולקולרית. היא אינה מיניאטורה, ותהיה זו טעות גסה לבלבל בגלל קוצרה בינה לבין המיניאטורה. אין לה קנה-מידה, משום שאין בה עלילה. היא אינה מתייחסת בשום דרך לעולם, מכיוון שהיא עצמה הנה עולם ותנועת סער פנימית מתמדת בתוך הפרודות.

ענף עץ הדובדבן וחרוט השלג של ההר האהוב, פטרונם של אמני ההדפס היפנים, משתקפים בלכה הבוהקת של כל משפט ממשפטי הרומן המלוטש של פלובר. הכל כאן מכוסה בלכת ההתבוננות הטהורה, ובדומה לפני העץ המלוטש, סגנונו של הרומן יכול לשקף כל דבר. אם יצירות מסוג זה לא הבהילו את בני דורן, יש לייחס זאת לאטימות המפלואה שלהם ולחוסר רגישותם לאמנות. ייתכן שהחכם בכל מבקריו של פלובר היה התובע הקיסרי, שניחש ברומן איזו סכנה. אך למרבה הצער, הוא לא חיפש אותה במקום שבו היא הסתתרה.

המאה התשע-עשרה בכיטייה הקיצוניים ביותר היתה צריכה להגיע לז'אנר הטאנקה, לשירת האין ולבודהיזם באמנות. למעשה, יפן וסין כלל אינן מזרח, כי אם סוף מערב: הן

⁶ מתוך שירו של פול וֶרְלַן (Verlaine, 1844-1896).

⁷ דמות הרוקח בספרו של פלובר "מדאם בובארי".

נמצאות מערבה מלונדון ומפריז. המאה שחלפה התעמקה דווקא בכיוון המערב ולא המזרח, ונפגשה עם הקצה של המזרח-מערב בשאיפתה לגבול.

בעודנו מתבוננים ברומן הצרפתי האנליטי כבפסגת הבודהיזם המערבי של המאה התשע-עשרה, אנו משתכנעים בעקריות המלאה מבחינה ספרותית. לא היו לו ולא יכלו להיות לו, מבחינה מהותית, שום ממשיכים, היו לו רק חקיינים תמימים וגם עתה מספרם עודנו רב מאוד. הרומנים של טולסטוי הם אפוס טהור וצורת אמנות אירופית בריאה לחלוטין. הרומן הסינתטי של רומן רולאן יצר קרע חד ביחס למסורת הרומן האנליטי הצרפתי, והוא משיק לרומן הסינתטי של המאה התשע-עשרה, בעיקר ל"וילהלם מייסטר" של גתה, שאליו קושר אותו האמצעי האמנותי העיקרי שלו.

קיים סוג ייחודי של העיוורון הסינתטי הזה לתופעות אינדיווידואליות. גתה ורומן רולאן מתארים נופים פסיכולוגיים, נופים של אופי ומצבים נפשיים, אך צורת הטאנקה היפנית-פּלּוּבְּרִית האנליטית זרה להם. בעורקה של כל מאה זורם דם לא לה, וככל שהמאה חזקה יותר, אינטנסיבית יותר מבחינה היסטורית, כן כבד משקלו של הדם הזר הזה.

אחרי המאה השמונה-עשרה, שלא הבינה דבר, לא אחזה ולו בחוש הקל ביותר למתודה ההיסטורית-השוואתית ונזרקה בעולמות שלא היו נהירים לה, כגור חתולים עיוור בתוך סל, הגיעה מאת הבנת-הכל – מאת היחסיות, בעלת יכולת מטמורפוזה מפלצתית – המאה התשע-עשרה. אך הרצון למטמורפוזה היסטורית ולהבנת-כל הוא חולף ובלתי-קבוע, והמאה שלנו מתחילה בסימן חוסר הסובלנות הנשגב, האקסקלוסיביות וחוסר ההבנה המודע של העולמות האחרים. בעורקי המאה שלנו זורם דמן הכבד של תרבויות מונומנטליות מרוחקות ביותר, אולי התרבות המצרית והאשורית: "נחמונו רוחות-שחרית, / ובתכלת עתה מתגלים / דק כנפי שפירית אשורית, / דלוגי מפרקים אפלים."⁸

ביחס למאה החדשה הזאת, הענקית וקשת-העורף, כולנו מתיישרים חדשים. אירופיזציה והומניזציה של המאה העשרים, חימומה בחום הטלאולוגי – זוהי משימתם של ניצולי התרסקות המאה התשע-עשרה, שרצון הגורל זרק אותם ליבשת ההיסטורית החדשה.

ובעבודה הזאת קל יותר להישען לא על האתמול, כי אם על השלשום ההיסטורי. הנוסחאות הבסיסיות, המושגים הכלליים של המאה השמונה-עשרה יכולים להועיל שוב. "החישוב הסקפטי של האנציקלופדיה", רוח הצדק של החוזה הטבעי, המטריאליזם הנאיבי שהיה ללעג מתנשא כל כך, התבונה הסכמטית ורוח השכל הישר עוד ישרתו את האנושות. אין זה הזמן לחשוש מפני הרצינות. השורש האיר-רצינות של העידן הקרב ובא, השורש העצום, הבלתי-מחושב של שתיים, בדומה למקדש אבן של אל זר, מטיל עלינו את צלו. בימים כאלה תבונתם של האנציקלופדיסטים היא אש הקודש של פרומתאוס.

1922

⁸ מתוך שירו של מנדלשטם עצמו.

הבול המצרי

איני אוהב כתיב יד מגולגלים. יש בהם כבדים וספוגים בשמן הזמן, כשופרו של המלאך.

1.

המשרתת הפולנייה הלכה לכנסייתו של קווארנגי⁹ – לרכל ולהתפלל למרים אם אלוהים. בלילה היה חלום על סיני העונד על גופו תיקייד של נשים, כמו מחרוזת של שכוויי-יערות, ועל דו־קרב־קוקייה אמריקני, המסתכם בכך שהיריבים יורים מאקדחים בזמזומים עם כלי אוכל, בקסתות דיו ובצירי השמן של השושלת.

משפחתי, אני מציע לך סמל של בית אצולה: כוס עם מים רתוחים. בדמות טעם הלוואי של הגומי שבמי פטרבורג המבושלים שותה אני את האלמוות הביתי שלא צלה. כוחו הצנטריפוגלי של הזמן פיזר את כיסאותינו הווינאיים ואת צלחותינו ההולנדיות עם הפרחים הכחולים. דבר לא נשאר. שלושים שנה חלפו כשרפה אטית. שלושים שנה לחכה הלהבה הלבנה הקרה את גב המראות עם התגים של ההוצאה לפועל.

אך כיצד נוכל להתנתק ממך, מצרים המתוקה של החפצים? הנצח המוחשי של חדר ההסבה, של חדר השינה, של חדר העבודה. כיצד נכפר על אשמתנו? את רוצה את ואלהלה:¹⁰ מחסני קוקרוב.¹¹ לאחסון! וכבר חברי הצוותים, המרקדים מרוב אימה, מרימים את פסנתר ה"מיניון" הביתי, כמו מטאור שחור מצופה לכה, שנפל משמים. בדי השק נשפכים כמו גלימות כמורה. הראי הגדול שוחה על צדו במורד גרם המדרגות, מתמרן בכל קומה במלוא גובהו הדקלי.

בערב תלה פֶּרְנוֹק את הקפוטה על משענת הכיסא הווינאי: בשעות הלילה היא היתה אמורה לתת לכתפיה ולשרוליה לנוח, לישון שנת צמר נמרצת. מי יודע, אולי הקפוטה מתגלגלת על הקשת הווינאית, שבה לנעוריה, בקיצור, משחקת?.. ידידתם חסרת החוליות של הגברים הצעירים מתגעגעת לטריפטיכון המראות אצל חייט הקומות היוקרתיות... את מה שהיה במדידות שק פשוט – ספק שריון אבירים ספק אפודה מפוקפקת – כיסה החייט האמן בשרטוטי הגיר הפיתגורי והפיח בו חיים וחלקות־קווים:

"לכי, יפתי, וחי! נצצי בקונצ'רטום, שאי דברים, אהבי ועשי שגיאות!"

"אה, מְרוּוֹיס, מְרוּוֹיס, מה עשית! לשם מה גזלת מפרנוק את המעטפת הארצית שלו, לשם מה הפרדת אותו מאחותו האהובה?"

"ישן?"

"ישן...! רמאי, חבל לבזבז עליו חשמל!"

⁹ ג'קומו קווארנגי (1744-1817) – אדריכל איטלקי שבנה בניינים חשובים רבים בסנקט פטרבורג (אבל דווקא לא את הכנסייה הקתולית המזוכרת כאן).

¹⁰ במיתולוגיה הנורדית, היכל האל אודין ומקום מושבם של הלוחמים שמתו מות גיבורים בשדה הקרב.

¹¹ חברה לאחסון זמני של רהיטים, שנתנה שירות לבני פטרבורג רבים בחודשי הקיץ, כאשר עברו לבתי נופש וחסכו את דמי השכירות של הדירה העירונית.

גרגרי הקפה האחרונים נעלמו במכתש המטחנה־תיבת הנגינה.

הגנבה התרחשה.

מרוויס חטף אותה, כמו אישה סבינית.¹²

אנחנו מודדים את הזמן בשנים; אולם לאמתו של דבר, בכל דירה בשדרת קאמנואוסטרובסקי הזמן מתנפץ לשושלות ולמאות.

ניהול הבית לעולם מרשים בממדיו. ימי החיים אינם יודעים גבולות: מההשתלטות על האלף־בית הגרמני הגותי ועד השומן הזהוב של הכיסונים המטוגנים באוניברסיטה. ריחו הגאותן והנוח להיעלב של הבנזין וניחוחו השמנוני של הקרוסין טוב הלב שומרים על הדירה הפגיעה באזור המטבח, לשם מתפרצים חצרנים עם קטפולטות של עצים להסקה. הסחבות והמברשות המאובקות מחממות את דמה הלבן.

בראשית היו שולחן עבודה של נגרים ומפת העולם של הוצאת איליין.¹³

פרנוק מצא בה נחמה. נייר הפשתן שאינו נקרע גרם לו להירגע. מצביע בעט על האוקיאנוסים ועל היבשות, הוא הרכיב מסלולים של מסעות מדהימים, השווה את קווי המתאר האווריריים של אירופה הארית למגף הקהה של אפריקה ולאוסטרליה שצורתה אינה מבטאת דבר. בדרום אמריקה, החל בפטגוניה, הוא גם כן מצא חריפות מסוימת.

הכבוד למפת איליין נשאר בדמו של פרנוק עוד מהימים האגדיים שבהם סבר שההמיספרות בצבעי אקוורין ואוכרה, התחומות ברשת קווי הרוחב כשני כדורי משחק גדולים, קיבלו את הסמכויות למשימת ההמחשה שלהן מהלשכה הלוהטת של פנים כדור הארץ עצמו, ושהן מכילות בתוכן, כגוללות מזינות, את המרחב ואת המרחק המרוכז.

האין זה אותו רגש שבו זמרת¹⁴ מהאסכולה האיטלקית, המתכוננת לנדידת מסע ההופעות אל אמריקה הצעירה עדיין, מכסה בקולה את המפה, מודדת את האוקיאנוס בגוון המתכתי שלו, בודקת את הדופק חסר הניסיון של מכונות ספינת הקיטור ברולדות ובטרמולו...¹⁵

על רשתית אישוניה מתהפכות אותן שתי אמריקות, כמו שני תיקי ציידים ירוקים עם ווינגטון ועם האמזונס. היא מתחדשת על המפה בנסיעת הים המלוחה הראשונה, מנחשת עתידות על פי דולרים ושטרות רוסיים של מאה רובלים, על רשרושם החורפי.

שנות החמישים רימו אותה. שום bel canto לא ימתיק אותן. אותם שמים, נמוכים בכל מקום, בצבעים של תקרות ושל מדי פקידים, אותם אולמות קריאה מעושנים, אותם דגלים של ה"טיימס" וה"דומוסטי"¹⁵ שהורדו בלב המאה לחצי התורן. ולבסוף, רוסיה...

¹² מנדלשטם מדמה את חטיפת הקפוטה על ידי החייט מרוויס לחטיפת הנשים הסביניות על ידי הדור הראשון של בני רומא, שהורכב מגברים בלבד. הם הזמינו את הסבינים, בני העיר השכנה, לחגיגה, ובמהלכה חטפו את נשותיהם.

¹³ בית ההוצאה הראשון ברוסיה שהתמחה במפות.

¹⁴ הזמרת שמנדלשטם מזכיר כאן ובהמשך היא כוכבת האופרה האיטלקיה אנג'לינה בוויזו (1829-1859), שמתה בסנקט פטרבורג.

¹⁵ עיתון פטרבורגי מרכזי.

ידגדגו את אוזניה הקטנות: "קֶרְשֶׁצ'אָטִיק", "שֶׁצ'אָסְטִיָּה", "שֶׁצ'אָוֶל".¹⁶ יקרע את פיה עד האוזניים הצליל הבלתי־יֵאָמֵן, הבלתי־אפשרי: חיריק קשה. ואחר כך נערי משמר הכבוד המלכותי יעופפו לתפילת האשכבה בכניסיתו של קווארנגי. ציפורי הזהב אוכלות הנבלות תנקרנה במרנגת הרומית־קתולית. כמה גבוה הונח ארונה! זהו מוות? המוות אינו מעז להשמיע קול קטן בנוכחות הסגל הדיפלומטי.

"נשיתק אותו בנוצות מצנפת, בשוטרים, במוצרט!"

כאן חלפו במוחו הדמויות הקדחתניות מהרומנים של בלזק ושל סטנדל: בחורים צעירים שבאו לכבוש את פריז ומוחים את נעליהם בממחטות בכניסה לבתי מיוחסים – והוא יצא להשיב את הקפוטה בכוח.

החייט מרוויס התגורר ברחוב מונטנאיה, ממש ליד הֶלִיקָאוֹם, אבל השאלה אם תפר למען תלמידי הליקאוֹם, נותרה פתוחה לרווחה; זאת היתה בעיקר הנחה, בדומה להנחה שדייג על נהר הריין דג דגי שמך ולא איזה זבל. הכל הצביע על כך שבראשו של מרוויס כלל אינה שוכנת מלאכת התפירה, כי אם דבר מה חשוב יותר. לא לחינם עפו אליו ממרחקים קרובי משפחתו, ואילו הלקוח היה נסוג, המום ומתחרט.

"אך מי ייתן לילדי לחמנייה בחמאה?" אמר מרוויס והחווה בידו תנועה שכמו מוציאה את החמאה, ובאוויר הציפורי של דירת החייט הָהָ פרנוק לא רק את החמאה עם סמליל הכוכב, העשויה קפלים־קפלים של עלי כותרת דומעים, אלא אפילו צרורות של צנוניות. לאחר מכן הסיט מרוויס את השיחה במיומנות לעורך הדין גרוזנברג, שהזמין ממנו בחודש ינואר את מדי הסנאטור, הכניס לסיפור משום מה את בנו אהרון הלומד בקונסרבטוריון, הסתבך, התנער וחמק אל מעבר למחיצה.

"אם כן" חשב פרנוק, "אולי כך צריך להיות, אולי הקפוטה היא כבר לא קיימת, אולי הוא באמת מכר אותה, כמו שהוא אומר, כדי לשלם על הצמר."¹⁷ בנוסף, אם ניזכר, מרוויס אינו חש את גזרת הקפוטה – הוא גולש אל המקטורן, שככל הנראה מוכר לו יותר.

ללוסיאן דה רובֶמְפֶּרֶה¹⁷ היה ביגוד תחתון מִפְּשֶׁתָן גס וחליפה גמלונית שנתפרה על ידי חייט כפרי; הוא אכל ערמונים ברחוב ופחד מקונסיירז'יות. פעם אחת הוא התגלח ביום המזל שלו, ועתידו נולד מתוך קצף הסבון. פרנוק עמד לבדו, נשכח על ידי החייט מרוויס ומשפחתו. מבטו נפל על המחיצה שמאחוריה נשמע, כדבש יהודי סמיך, שאונו של קונטראלטו נשי. המחיצה הזאת, המצופה בגלויות, היתה איקוֹנוֹסְטָאוּס¹⁸ מזור למדי.

¹⁶ קרשצ'אטיק הוא שם הרחוב הראשי של קייב דווקא. שצ'אסטיה – ברוסית: "אושר"; שצ'אוול: "חמציץ". הפסקה הזאת מתייחסת לצלילי השפה הרוסית, המזורים מן הסתם לאוזנה האיטלקית של בוזיו.

¹⁷ דמות מספריו של בלזק.

¹⁸ מחיצה בין החלל המרכזי לאזור המזבח בכנסייה, המעוטרת באיקונוס.

היה כאן פושקין עם פנים עקומות ובמעיל פרווה, שאי-אלו אדונים הדומים לנושאי לפידים הוציאו אותו מתוך כרכרה צרה כמו בוטקה של שומר, ובלי לשים לב לרכב המופתע ככובע של מטרופוליט, התכוונו להשליכו אל תוך מבואת הבניין. לצדו הטייס המיושן מהמאה התשע-עשרה – סנטוס-דימון¹⁹ במקטורן עם שני טורי כפתורים ועם מחזיקי מפתחות מחוברים – שמשחק איתני הטבע השליך אותו מתוך סל הכדור הפורה, והוא נתלה על חבל, זורק מבטים בקונדור דואה. בהמשך היו מוצגים הולנדים על קביים של קרקס, שרצים במארש של עגורים דרך ארצם הקטנה כולה.

2.

מקומות שבהם בני פטרבורג קובעים פגישות זה עם זה, אינם מגוונים במיוחד. הם קודשו על ידי הוותק, על ידי צבעם הירוק הימי של השמים ועל ידי הנייבה.²⁰ היה אפשר לסמנם באיקסים על מפת העיר, בין הגנים כבדי הגיזה ורחובות הקרטון. אולי הם מתחלפים במהלך ההיסטוריה, אבל לפני הסוף, כשחום התקופה קפץ לשלושים ושבע נקודה שלוש, והחיים דהרו על פי קריאת שווא, כמו שיירת כבאים שמרעידה בלילה את שדרת נייבסקי הלבנה, הם היו ספורים: ראשית, הביתן בסגנון גאוקלאסי בגן אינז'רני, שלשם זר היה מתבייש אפילו להציץ, כדי לא להסתבך בענייניהם של אחרים ולא להיאלץ לשיר ללא כל התרעה מוקדמת אריה איטלקית; שנית, הספינקסים מתבי מול בניין האוניברסיטה; שלישית – קשת לא בולטת בסופו של רחוב גאלרנאיה, שאינה מסוגלת אפילו לשמש מחסה מפני הגשם; רביעית – שביל צדדי אחד בגן לטני, שמיקומו פרח מזיכרוני, אבל כל אדם יודע-דבר יצביע עליו ללא קושי. זה הכל. רק משוגעים סחטו פגישה ליד פרש הנחושת או ליד עמוד אלכסנדר. היה היה בפטרבורג איש קטן בנעלי לכה, בזוי בעיני השוערים והנשים. שמו היה פרנוק. בימי האביב הראשונים נהג לרוץ אל הרחוב ולדהור בפרסות-כבשה על המדרכות שטרם התייבשו.

הוא רצה להתקבל למשרת מתורגמן במשרד החוץ, לשכנע את יוון לעשות צעד נועז כלשהו ולכתוב תזכיר.

בפברואר נחרת בזיכרונו האירוע הבא:

בחוצות העיר הובילו אל מפעל החמאה גוש ענק של קרח טוב מקרקעית הנהר. הקרח היה בריא ובעל צורה גאומטרית שלמה, לא נגוע במוות ובאביב. אבל על המזחלת האחרונה שט ענף עץ מחט ירוק עז, הקפוא בתוך הכוס התכולה, כמו יווייה צעירה בתוך ארון קבורה פתוח. הסוכר השחור של השלג שקע מתחת לרגליים, אבל העצים עמדו בתוך עיגולים חמימים של אדמה שהפשירה.

פְּבּוּלָה פראית חיברה את פרנוק לאנפילדות החגיגיות של ההיסטוריה והמוזיקה.

¹⁹ אלברטו סנטוס-דימון (1873-1932), מחלוצי התעופה.

²⁰ הגדול והמפורסם שבנהרות פטרבורג. נהר קטן יותר שמוזכר בהמשך, הוא הפונטנגה.

"יגרשו אותך מתישהו, פרנוק, עם סקנדל איום, יגרשו אותך בבושת פנים – יתפסו אותך מתחת לזרועות והופ! – החוצה מהאולם הסימפוני, מאגודת הנאמנים והחובבים של המילה האחרונה, מהחוג הקאמרי של מוזיקת השפיריות, מהסלון של מדאם פֶרֶפֶלְיוֹטְניק – לא ברור מנין, אבל יגרשו, יביכו, יביישו..."

היו לו זיכרונות כזב: למשל, הוא היה בטוח שפעם, כילד, הוא התגנב לאולם כנסים מהודר והדליק את האור. כל אשכולות הנורות וחבילות הנרות עם נטיפי הבדולח מיד הוצתו ככוורת מתה. החשמל נשפך בזרם לבן כה נורא, שהעיניים כאבו, והוא פרץ בככי. אור מתוק, עיוור, אנוכי.

הוא אהב עצים להסקה ומחסני עצים. בחורף בול עץ יבש צריך להיות צלול, קל וחלול. והלבנה – בעל ליבת עץ בצבע צהוב לימון. על פי תחושה, אינו כבד מדג קפוא. הוא חש את בול העץ בידו, כיצור חי.

משחר ילדותו דבקה נפשו בכל אשר אינו נחוץ והפכה לאירועים חשובים את קשקוש החשמליות של החיים, וכשהוא התחיל להתאהב, ניסה לספר על כך לנשים, אך הן לא הבינו אותו, וכנקמה הוא שוחח עמן בשפת ציפורים פראית ונמלצת, אך ורק על דברים ברומו של עולם.

שמו הפרטי של שפירא היה "ניקולאי דוידוביץ". לא ידוע מנין הגיע "ניקולאי", אבל השילוב שלו עם "דויד" שבה את לבנו. הייתי מדמיין שדוידוביץ, כלומר שפירא עצמו, שואב את ראשו אל בין כתפיו, משתחוה לניקולאי כלשהו ומבקש ממנו הלוואה.

רווחתו של שפירא היתה תלויה בחסדיו של אבי. הוא נהג לשבת שעות ארוכות בחדר עבודה מגוחך עם מכונה להעתקת מסמכים ועם כורסה בסגנון רוסי. על שפירא נאמר שהוא הגון ו"אדם קטן". משום מה הייתי בטוח ש"אנשים קטנים" לעולם אינם מוציאים יותר משלושה רובלים ומתגוררים בהכרח בפסקי.²¹ ניקולאי דוידוביץ היה אורח טוב וצמרירי, שכל העת שפשף את כפות ידיו, חיך חיוך של אשמה, כמו שליח שהותר לו להיכנס אל החדרים. ריחו היה ריחם של החייט והמגהץ.

ידעתי בוודאות ששפירא הגון, ומתוך שמחה על כך ייחלתי בסתר שאיש מלבדו לא יעז להיות הגון. היחידים שעמדו במדרגה נמוכה יותר משפירא בסולם החברה, היו "חברי צוותים" – הרצים המסתוריים האלה ששולחים אותם לבנק ולקפלן.²² משפירא, דרך חברי הצוותים, נמתחו חוטים לבנק ולקפלן.

אהבתי את שפירא מאחר שנוזק לאבי. פסקי, שם הוא התגורר, היו מדבר סהרה שהקיף את מתפרת ההלבשה התחתונה של אשתו. ראשי הסתחרר מהמחשבה שקיימים אנשים התלויים בחסדיו של שפירא. פחדתי שבפסקי תפרוץ סופת חול ותעיף את אשתו, בעלת המתפרה

²¹ פסקי ("חולות"; בהמשך דמיונו של הגיבור הלירי יהפוך את החולות האלה למדבר סהרה) – שכונה בפטרבורג, שבתקופה המתוארת נחשבה כמעט לפרוור פרובינציאלי.

²² מחסני קפלן לעורות, שפעלו בפטרבורג. לאביו של מנדלשטם היה עסק של כפפות ומוצרי עור, ומכאן הקשר העסקי עם אותו קפלן.

להלבשה תחתונה שבה עובדת שכירה אחת בלבד, ואת ילדיו עם המורסות בגרון, כמו נוצה, כמו שטר של שלושה רובלים...

בלילה, כשהתחלתי להירדם במיטה עם הרשת הרופפת, לאורה של מנורת לילה תכולה, לא ידעתי מה לעשות עם שפירא: להעניק לו גמל וקופסת תמרים, כדי שלא ייהרג בפסקי, או שמא לקחת אותו יחד עם המרטירה – מדאם שפירא – לקתדרלת קאזאן, שם האוויר המחורר שחור ומתוק.

ישנה הֶרְלֵדִיקָה אפלה של מושגים על מוסר, שמקורה בילדות: רשרוש הבד הנקרע לגזרים יכול לסמל יושר, וצינתה של פותנת המצעים – קדושה.

ואילו הספר החזיק מעל ראשו של פרנוק בקבוק שמפו בצורת חרוט, שפך לו עיסה חומה קרה היישר אל הקדקוד שהקריח בקונצרטם של סְקֶרְיָאָבִין,²³ זרק היישר על פדחתו מור קפוא, ועם תחושת השליטה הקפואה על פדחתו פרנוק התעורר. צינת קונצרטם רצה על גבי עורו היבש ו – אמא'לה, רחמי על בנך – התגנבה אל מתחת לצווארון.

"לא חם מדי?" שאל אותו הספר, כשלאחר מכן הוא הופך על ראשו משפך עם מים רותחים, אך הוא רק עצם את עיניו ונסוג לעומקו של גרדום השיש של הכיור. ודם השפנים התחמם תכף ומיד תחת המגבת השעירה.

פרנוק היה קרבן של תפיסות מוכנות מראש על התפתחות נכונה של פרשת אהבים. על נייר ורד'ה,²⁴ רבותיי החביבים, על נייר ורד'ה אנגלי, עם סימני המים ועם השוליים הקרועים, הוא עדכן את הגברת שלא חשדה בדבר, על כך שהמרחב בין רחוב מיליונאיה, בניין האדמירליות וגן לְטֵנִי²⁵ לוטש על ידו מחדש והובא למצב מבצעי מלא, כקראט הלומים. על נייר כזה, קורא יקר, היו יכולות להתכתב הקריאטידות של הֶרְמִיטָאוּ,²⁶ המביעות תנחומים או רגשי כבוד זו לזו.

הרי ישנם בעולם אנשים שמעולם לא חלו במחלה מסוכנת יותר משפעת ומחוכרים לעת המודרנית איכשהו מהצד, כעין סיכת קוטיליון²⁷. אנשים כאלה לעולם לא ירגישו בוגרים, ובגיל שלושים הם עדיין נעלבים ממישהו ומבקשים להתחשנן עם מישהו. איש מעולם לא פינק אותם באופן מיוחד, אבל הם מושחתים, כאילו בכל ימי חייהם קיבלו הקצאת מזון של אנשי אקדמיה בכירים עם סרדינים ושוקולד. אלה הם אנשים מבולבלים שיודעים במשחק השחמט רק את התנועות, ובכל זאת נדחפים לשחק, כדי לראות מה יצא. הם היו צריכים לחיות את כל חייהם אי שם בבית הקיץ אצל ידידים טובים, להאזין לצלצול הספלים במרפסת, מסביב

²³ אלכסנדר סקריאבין (1872-1915) – מחשובי המלחינים הרוסים של התקופה.

²⁴ נייר איכותי בעל מרקם ייחודי של שתי וערב.

²⁵ התפיסה שבה שבו פרנוק היא ששיאו של רומן הוא יציאה משותפת לקונצרט. במרחב המצוין כאן שכנו אחדים מאולמות הקונצרטם החשובים של פטרבורג.

²⁶ החשוב שבמוזאונים של פטרבורג. פועל בתוך מה ששימש בעבר כארמון החורף של קיסרי רוסיה.

²⁷ בריקוד הקוטיליון, שבתקופת "הבול המצרי" כבר לא היה באֶפְנָה, חולקו למשתתפים סיכות לזיהוי בני זוג לריקוד.

למחם שהוסק באצטרובלים, לשוחח עם מוכרי הסרטנים ועם הדוור. הייתי אוסף את כולם ומשכן אותם בסטרוצק, מפני שכעת אין מקום אחר.²⁸ פרנוק היה איש של שדרת קאמנואוסטרובסקי – אחד הרחובות הקלילים וחסרי האחריות בפטרבורג. ואילו בשנת 1917, אחרי ימי פברואר, הרחוב הזה הפך קליל אף יותר, עם מכבסות הקיטור, עם חנויות של גאורגים שמכרו את הקקאו שהלך ונעלם, ועם המכוניות המופרעות של הממשלה הזמנית.

לא ימינה, לא שמאלה אל תסטה: שם הכל שטויות, שממה נטולת חשמליות. ובקאמנואוסטרובסקי, לעומת זאת, החשמליות מאיצות לכדי מהירות שלא תיאמן. הקאמנואוסטרובסקי הוא יפוף קל-דעת שעמלן את שתי חולצות האבן היחידות שלו, ורוח מן הים שורקת בתוך ראש החשמלית שלו. זהו צעיר מלוקק ומובטל, שנושא את בתיו תחת בית שחיו, כמו שגנדרן עני נושא את השקית האוורירית שלו מהמכבסה הביתה.

3.

"ניקולאי אלכסנדרוביץ', האב ברוני!" קרא פרנוק לכומר גטול זקן, יליד קוסטרומה, שככל הנראה עדיין לא התרגל לגלימת הכמורה ואחז בידו בשקיק ריחני עם קפה קלוי טחון. "האב ניקולאי אלכסנדרוביץ', לווה אותי!"

הוא משך בשרוולו הרחב, מבד מבריק, של הכומר והוביל אותו כמו סירת צעצוע. לשוחח עם האב ברוני היה קשה. פרנוק ראה בו סוג של גברת. שרר הקיץ של קרנסקי,²⁹ וישבה בשיבות ממשלת הלימונדה. הכל הוכן לקראת הקוטיליון הגדול. במשך פרק זמן מסוים נראה כאילו האזרחים יישארו לנצח עם הסרטים,³⁰ כמו חתולים.

אבל כבר סערו מצחצחי הנעליים האשורים, כמו עורבים לפני ליקוי חמה, ואצל רופאי השיניים החל לאזול מלאי הכתרים.

אני אוהב את רופאי השיניים בזכות אהבתם לאמנות, בזכות אופקיהם הרחבים, בזכות הסובלנות האידיאולוגית שלהם. חוטא שכמותי, אוהב אני את זמזום מקדחת השיניים – אחותו הארצית האביונה של האוורון, שגם הוא קודח במקדח בתכלת.

הנערות התביישו מהאב ברוני; האב ברוני הצעיר התבייש מפריטי הבטיסט³¹ הקטנים, ואילו פרנוק, המסתתר מאחורי סמכותה של הדת המופרדת מהמדינה, התווכח עם בעלת המכבסה.

²⁸ סטרוצק היא עיירת נופש שנמצאת במרחק שלושים וחמישה ק"מ מפטרבורג ושני ק"מ ממה שהפך ב-1918 לקו הגבול עם פילנד (הפרט האחרון מסביר למה "כעת אין מקום אחר").

²⁹ אלכסנדר קרנסקי (1881-1970), ראש הממשלה הזמנית (1917).

³⁰ בימי הממשלה הזמנית (פברואר-אוקטובר 1917) נפוצה אפנה של סרטים אדומים המחוברים לבגד, שהיו אמורים לבטא תמיכה במהפכת פברואר.

³¹ בד פשתן דק ואיכותי, ששימש, בין היתר, להלבשה תחתונה של נשים.

היו אלה זמנים נוראים: חייטים גזלו קפוטות, וכובסות התעללו בבחורים צעירים שאיבדו את הפתק.

המוקה הקלויה בשקיקו של האב ברוני דגדגה את נחיריה של המטרוניתא הזועמת. הם התעמקו בענן החם של המכבסה, שם שש נערות מצייצות סידרו קפלים, החליקו וגיהצו. ממלאות פיהן מים, השרפיות הערמומיות האלה התיזו אותם על שטויות הבטיסט והנפיר. הן השתוללו עם המגהצים הכבדים בצורה מפלצתית, ולרגע לא חדלו מפטפוטיהן. קשקושי וודווילים, כקצף המפוזר על השולחנות הארוכים, המתינו לתורם. המגהצים פעפעו על מסלוליהם באצבעות הנעריות האדומות. האניות מחופות השריון טיילו על גבי הקצפת, והנערות התיזו מים וצחוק.

פרנוק זיהה את חולצתו: היא שכבה על המדף, נוצצת בחזה הפיקה שלה, מגוהצת, שבעה מקסיכות ביטחון, כולה מפוספסת בפסים דקים בצבע גודגדן בשל.

"בנות, של מי זאת?"

"של הסרן קרז'יז'נובסקי", השיבו הנערות במקהלה שקרית וחסרת מצפון. "אבי", פנתה בעלת הבית לכומר, שעמד כשליט בערפל השבע של המכבסה, והאדים שקעו על גלימתו כמו על קולב ביתי. "אבי, אם אתה מכיר את האיש הצעיר הזה, תשפיע עליו! אפילו בוורשה לא ראיתי דבר כזה. הוא תמיד מביא לי חיפזון, אבל שיעוף לי מהעיניים עם החיפזון שלו... נדחף בלילה מהכניסה האחורית, כאילו אני כומר או מיילדת... אני לא פסיכית, להביא לו את הבגדים של הסרן קרז'יז'נובסקי. ההוא לא נ'נדרם, אלא סגן אמיתי. האדון ההוא בכלל הסתתר רק שלושה ימים, ואחר כך החיילים עצמם בחרו אותו לוועד הרגימנט ועכשיו נושאים אותו על הידיים!"

עם זה לא היה אפשר להתווכח, והאב ברוני הביט בפרנוק בתחינה. ואילו אני הייתי מחלק לנערות, במקום המגהצים, כינורות של סטרודיוואריוס, קלים ככת יציפורים, והייתי נותן לכל אחת מגילה ארוכה של תווים מועתקים ביד. כל זה ביחד מתבקש להפוך לציור תקרה. בגדי הכומר בענני האדים יעבדו בתור גלימתו של אב מנזר המנצח על התזמורת. ששת הפיות העגולים ייפתחו לא כחורי כעכים מהשכונה הפטרבורגית, אלא כעיגולים המתפעלים בציור "קונצרט" שבפלאצו פיטי.

4.

רופא השיניים תלה את החדק של המקדחה וניגש אל החלון.
"אוֹ-הוֹ-הו! ראה מה זה!"

ברחוב גורוֹחובְּאֵיה, ברחש של תפילה, נע אספסוף. במרכזו נותר מקום פנוי בצורת ריבוע. אבל בצוהר הזה, שדרכו בצבצו ריבועי השחמט של אבני הכביש, היה סדר משלו, שיטה משלו: בלטו שם חמישה־שישה אנשים, כעין סדרנים של התהלוכה כולה. הם פסעו בהילוך של שלישים. ביניהם – כתפי צמר הגפן וצווארון הקשקשים של מישהו. בתפקיד מלכת הכוורת המזורה הזאת היה האיש שאותו דחפו השלישים בעדינות, כיוונו בזוהירות, שמרו עליו כעל פנינה.

לומר שלא היו לו פנים? לא, היו לו פנים, אף על פי שלפנים אין משמעות בתוך המון, שם חיים באופן עצמאי העורפים והאוזניים לכדם.

צעדו כתפיים-קולבים שהוסערו על ידי צמר הגפן, מקטורני אַפְרָקסין³² המכוסים בנדיבות בקשקשים, עורפים נרגנים ואוזני כלבים.

"כל האנשים האלה הם סוחרי מברשות," הספיק לחשוב פרנוק.

אי שם בין רחוב סנאיה לסמטת מוֹצ'וֹי, באפלת חומרי הבניין והעורות, בבית הגידול הפראי לקשקשים, לפשפשים ולאוזניים בולטות, נולדה האנדרלמוסיה המוזרה הזאת, שהפיצה בחילה ומגפה.

"הם מסריחים מבעות מעיים," חשב פרנוק, ומשום מה נזכר במילה המבהילה "קישקעס". והוא נתקף בחילה קלה, כביכול בגלל זיכרון על כך שלפני ימים אחדים קשישה ביקשה בחנות, בנוכחותו, "ריאות" – ולמעשה, בגלל הסדר המבהיל שאחז באפסוסף כבשרשרת ברזל.

החוק כאן היה חוק של אחריות משותפת: שלמותו ושינועו המוצלח של קולב הקשקשים אל כלובי הדגים שלאורך נהר הפּוֹנְטְנֶקָה היו באחריות כולם, עד האחרון שבהם. די היה למישהו לנסות, בקריאה מהוססת ביותר, לבוא לסיועו של בעל הצווארון ביש המזל, שערכו היה רב מערכה של פרוות הצובל והדֶלְקָה, כדי שהוא עצמו ייקלע לצרות, יהפוך לחשוד, יוכרז כפורע חוק ויישאב אל מרכז הריבוע החלול. כאן עבד הפחד החבתן.

האזרחים בעלי פני העורף שמרו על סדר טקסי, כמו שיעים ביום העשוראא', ונעו ללא תקנה אל הפונטנקה.

ופרנוק התגלגל על גרם המדרגות הפגום ונטול השוער, ועזב את רופא השיניים המופתע מול המקדחה התלויה כנחש קוברת שהורדם, ובמקום כל מחשבה חזר ואמר:

"הכפתורים מיוצרים מדמם של בעלי חיים!"³³

זמן, גולם מבויש, לבנין הכרוב המצופה קמח, יהודייה צעירה שנצמדה לחלונו של השען – מוטב היה לך לא להביט!

לא את אנטול פראנס בעגלת המתים הגבוהה כעץ צפצפה, כפירמידה לתיקון כבלי החשמליות הנוסעת בלילות, בין נוצות יען, אנו קוברים,³⁴ כי אם מובילים אל הטביעה בפונטנקה, אל ההשלכה מכלובי הדגים, איש קטן אחד, בגלל שעון אמריקאי; שעון מכסף לבן של כרטיסני חשמלית, שעון שזוכים בו בהגרלה.

טיילת די, איש קטן, בסמטת שצ'רְבַּאקוֹב, יְרֶקֶת די על האטליזים הטטאריים הרעים,

³² כלומר, מקטורנים זולים באיכות ירודה שנקנו באזור המסחר הפטרבורגי העממי "אפרקסין דבור".

³³ משפט זה איננו אבסורד לשמו, כמו שהוא נשמע. לא רק שבעבר כפתורים יוצרו לרוב מקרניים ומעצמות של בעלי חיים, אלא היתה גם פרקטיקה של כפתורים מ"שנהב מלאכותי", שיוצר מתערובת של עצמות טחונות ודם פרות.

³⁴ הסופר הצרפתי אנטול פראנס מת ב־1924 ונקבר ברוב טקס.

נתלית די על ידיות החשמלית, נסעת די לגאטשינה³⁵ לבקר את חברך סריווקה, ביקרת די בבית המרחץ ובקרקס צ'יניזלי; חיית די בעולם, איש קטן, די ומספיק! תחילה רץ פרנוק אל השען. הוא ישב כשפינוזה גיבן והביט בזוכית המגדלת היהודית שלו על חרקי הקפיצים.

"יש לך טלפון? מוכרחים להודיע למשטרה!"

אבל איזה טלפון יכול להיות לשען היהודי העני מרחוב גורחובאיה? מה שיש לו זה בנות, עצובות כבובות מרציפן, וטחורים יש לו גם כן, ותה בלימון, וחובות יש גם יש, ואילו טלפון אין. פרנוק הכין בחיפזון קוקטייל מרמברנדט, מציור תיישי ספרדי ומקשקושי צרצרים, ואפילו בלי לטעום את המשקה הזה, רץ הלאה.³⁶

בריצת צד על המדרכה, כשהוא מקדים את התהלכה הסולידיית של הלינץ', הוא קפץ לאחת מחנויות המראות, שכידוע מרוכזות כולן בגורחובאיה. המראות החליפו ביניהן את השתקפויות הבתים, הדומים למזנונים, והפיסות הקפואות של הרחוב, הרוחשות באספסוף המקי, נראו בהן עוד יותר מפחידות ושעירות.

סוחר המראות הצ'כי החשדן ביקש לשמור על שמה הטוב של החברה שלו, שלא דבק בו רב מאז שנת אלף שמונה מאות שמונים ואחת, וטרק בפניו את דלתו.

בפינת שדרת ווֹזְנֶסְקִי בצבץ סרן קרוֹז'וֹבְסְקִי עצמו, בשפם צבוע. הוא לבש אדרת של חיילים³⁷, אבל אחז בחבר, ולחש בנימה משוחררת לגברת שלצדו דברי חלקות מחיל הפרשים. פרנוק אץ אליו כאל ידו הטוב ביותר, מתחנן שישלוף את נשקו.

"אני מכבד את הרגע," אמר בקרירות הסרן עקום הרגליים, "אבל, סלח לי, אני בחברת גברת," תפס בזריזות את בת לווייתו, צלצל בדרבנות מגפיו ונעלם בבית קפה.

פרנוק רץ, מקיש על אבני המדרכה בפרסות הכבשים של נעלי הלכה שלו. יותר מכל דבר בעולם הוא פחד לעורר את כעסו של האספסוף.

ישנם אנשים שמשום מה אינם רצויים בעיני האספסוף; הוא מסמן אותם מיד, מתגרה בהם ומקיש על אפם. הילדים אינם אוהבים אותם, הם לא מוצאים חן בעיני נשים. פרנוק היה אחד מהם.

חבריו לבית הספר כינו אותו "הכבשה", "פרסת הלכה", "הבול המצרי", ובשמות מעליבים אחרים. הבנים הפיצו, ללא שום סיבה, שמועה שהוא "מסיר כתמים", כלומר, מכיר חומר מיוחד נגד כתמי שמן, דיו ואחרים, ובכוונה גנבו מהאמהות שלהם סמרטוטים מעוררי גועל והציעו לפרנוק, בפרצוף תמים, "להסיר כתם קטן".

³⁵ פרוור של פטרבורג.

³⁶ "הקוקטייל" מתאר את ההתרשמות המהירה של פרנוק מהשען, שמזכיר לו את ציורי היהודים של מרברנדט ואת הציור הספרדי "תיישי", כלומר, טרגי ומוגזם לדעתו; טרגדיה היא "זמר התיישים" בתרגום מילולי מיוונית).

³⁷ אחרי מהפכת פברואר קצינים רבים חששו מנקמת החיילים הפשוטים, ולבשו מדי חיילים כדי לטשטש את מעמדם כקצינים.

הנה גם הפונטנקה – האונדינה³⁸ של אנשי שוק הפשפשים ושל הסטודנטים הרעבים עם הליפה הארוכה והשמנונית, לורליי³⁹ של הסרטנים המבושלים, המנגנת על מסרק שחסרות בו שיניים; הנהר הפורש את חסותו על תאטרון המאל⁴⁰ העלוב – עם מלפומנה שלו, הממוטרטת, הקירחת, הדומה למכשפה, המבושמת בפצ'ולי.

ובכן! הגשר המצרי לא ידע את מצרים, ושום אדם מכובד מעולם לא ראה את קלינקין!⁴¹ הארבה האנושי האינסופי, שהסתער לא ברור מנין, השחיר את גדות הפונטנקה, ציפה את כלוב הדגים, את האסדות עם העצים להסקה, את המזח, את כבש הגרניט, ואפילו את סירותיהם של הקדרים מאגם הלאדוּגה. אלפי עיניים הביטו במי הנפט בכל צבעי הקשת, שנצצו בכל הגוונים של הקרוסין, של מי השופכין הפניניים ושל זנב הטווס.

פטרבורג הכריזה שהיא נירון והיתה כה מתועבת, כאילו אכלה נזיד מזבובים מחוצים. אבל הוא טלפן מבית המרקחת, טלפן למשטרה, טלפן לממשלה – אל המדינה שנעלמה, נרדמה כמו דג הוורדון.

באותה מידה של הצלחה הוא היה יכול לטלפן לפרוֹזְרפינה או לפרספונה, שם עדיין אין קו טלפון.

מכשירי הטלפון של בתי המרקחת מיוצרים מעץ השנית הטוב ביותר. עץ השנית צומח בחורשת החוקנים וריחו ריח דיו.

אל תדברו בטלפון מבתי מרקחת פטרבורגיים: השופרת מתקלפת והקול מאבד את צבעו. זכרו שלפרוזרפינה ולפרספונה עדיין אין קו טלפון.

העט מציייר יפהפייה יוונית משופמת וסנטר שועלי של מישוהו. כך בשולי הטיוטות נוצרות ערבסקות וחיות חיים משלהן, מקסימים ובוגדניים.

אנשי מפתח סול הקטנים שותים את חלב הנייר.

הנה באפּל: סנטר שועלי וכפות המשקפיים.

פרנוק – הבול המצרי.

ארתור יעקובלביץ' הופמן – פקיד לענייני יוון במשרד החוץ.

קרנות היער של תאטרון מארינסקי.

שוב היוונייה המשוּפמת.

ומקום ריק לכל השאר.

³⁸ נימפת מים במיתולוגיות אירופיות שונות.

³⁹ סירנת נחלים פתיינית במיתולוגיה הגרמנית.

⁴⁰ התאטרון המפורסם שזה שמו נמצא במוסקבה. כאן הכוונה לתאטרון דרמטי אחר, שנמצא בפטרבורג באזור הפונטנקה (כיום נקרא תאטרון הדרמה הגדול על שם טובסטונוגוב). התואר "עלוב" מתייחס כאן לגודלו הפיזי, שהיה צנוע יחסית לתאטראות אחרים.

⁴¹ "הגשר המצרי" מעל הפונטנקה, בעל קישוטים בסגנון מצרי, קרס ב-1905 והוחלף בגשר פשוט יותר שירש ממנו את השם, אבל לא את העיצוב, ולכן "לא ידע את מצרים". בקרבתו ישנם גם שני "גשרי קלינקין". שנקראים כך לא על שם אדם לא נודע כלשהו בשם קלינקין, אלא על שם הכפר הסמוך קלינקינו.

דרורי ההרמיטאז' צייצו על שמש בַּרְבִּיזוֹן⁴², על ציורי הנוף שצוירו באוויר הפתוח, על הצבעים המזכירים תרד עם טוסטים – בקיצור, על כל מה שחסר להרמיטאז' הפלמי האפל. ואילו אני לא אקבל הזמנה לארוחת הבוקר הברביזונית, אף על פי ששברתי בילדותי פנסים משוננים בני שש פאות מטקסי הכתרה, וכיוונתי אותם אל חורשת האורנים החולית ואל הערער – פעם גרענת אדומת-גירוי, פעם גומי לעיסה כחול של צהרי כוכב זר כלשהו, ופעם לילה חשמני סגול.

האם תיבלה את החסה בחלמוני ביצים ובסוכר.

אוזניה הקרועות המקומטות של החסה עם הסחוסים גססו מרוב חומץ וסוכר. האוויר, החומץ והשמש נמחצו עם הסמרטוטים הירוקים אל היום הברביזוני הרצוף, הבוער במלח, במראות בנות שלושה חלקים, בחרוזי זכוכית, בעלים אפורים, בעפרונים ובשפיריות, אל היום הברביזוני הרועם בצלחות.

יום ראשון הברביזוני התקדם אל נקודת השיא של ארוחת הבוקר, מצנן את עצמו בנפופי עיתונים ומפיות, פורש על הדשא פיליטונים ורשימות על שחקניות קטנות כסיכות. אל שמשיות ברביזון זרמו אורחים במכנסיים רחבים ובאפודות קטיפה של אַרְיֹות. והנשים ניערו נמלים מכתפיהן העגולות.

קרונות הרכבת הפתוחים לא צייתו לקיטור כראוי, פרעו את הווילונות ושיחקו לוטו עם שדה המרגניות.

הקטר חובש הצילינדר, עם בוכנות בצורת עצמות פרגית, זָעם לנוכח כובד המגבעות המתקפלות ובדי המוסלין.

חבית התיזה מים לרחוב כשפגאט של מיתרים דקים ושברים.

האוויר כולו כבר דמה לתחנת רכבת ענקית לוורדים שמנוניים וחסרי סבלנות.

ואילו הנמלים השחורות המבריקות, כמו שחקנים צמאי דם של התאטרון הסיני במחזה עתיק עם תליין, התרברבו ברגלי הטרפנטין שלהן וגררו את הפלחים הלוחמים של גופם, שטרם בותר, נפנפו בישבני האָגָט החזקים שלהן, כמו סוסי מלחמה, הדוהרים אל ראש הגבעה בקרינווליונות של אבק.

פרנוק התנער.

פלח הלימון – הרי זהו כרטיס לסיציליה, אל הוורדים השמנוניים, וממרקי הרצפות רוקדים בתנועות מצריות.

המעלית אינה פועלת.

המנשביקים⁴³ מְגַנִּי הממשלה מסתובבים בין הבתים ומארגנים תורנויות לילה בסמטאות. מבהילים וטובים הם החיים!

⁴² אסכולת ברביזון בציור הצרפתי של המאה ה-19, שקדמה לאימפרסיוניסטים. הפסקאות הבאות מתארות נוף ואווירה האופייניים לציור זה.

⁴³ סיעת האופוזיציה הפנימית בתוך המפלגה הסוציאל-דמוקרטית הרוסית, שהובסה אחרי מהפכת אוקטובר על ידי הבולשביקים תומכי לנין.

הוא גרעין של לימון שהושלך אל הסדק בגרניט הפטרבורגי, והלילה המסתער ישתה אותו עם הקפה הטורקי השחור.

5.

בחודש מאי פטרבורג מזכירה במשהו משרד לאיתור כתובות שאינו נותן שירותי איתור כתובות – במיוחד באזור כיכר הארמון. הכל כאן מוכן עד אימה לתחילת הישיבה ההיסטורית עם דפי הנייר הלבנים, עם העפרונות המחודדים ועם קנקן המים הרתוחים. אני חוזר ואומר: גדולתו של המקום הזה היא בכך ששירותי איתור כתובות אינם ניתנים לאף אחד, אף פעם.

בשעה זו חצו את הכיכר חירשים-אילמים: ידיהם טוּו חוטים זרזים. הם שוחחו. הבכיר שבהם שלט בבוכייר. האחרים עזרו לו. כל רגע רץ אליו מהצד נער, שפרש את אצבעותיו, כאילו ביקש להסיר מהן חוט הקלוע באלכסונים, כך שהקליעה לא תינזק. לכולם יחד – הם היו ארבעה – הגיעו, ככל הנראה, חמישה סלילי חוט. סליל אחד היה מיותר. הם דיברו בשפת הסנוניות והקבצנים, וכל העת תפסו את האוויר בתפרים גדולים ותפרו ממנו חולצה. הפְּכִיר בלבד בזעם את כל החוטים.

החירשים-אילמים נעלמו בשער המפקדה הראשית, ממשיכים לטוות את חוטיהם, אבל כעת בצורה רגועה בהרבה, כאילו שלחו יוני דואר לכיוונים שונים. כתב התווים מלטף את העין לא פחות מכפי שהמוזיקה עצמה מלטפת את האוזן. שחרחרי הסולם הפסנתרי, כמדליקי הפנסים, מטפסים מעלה-מטה. כל תיבה היא סירה העמוסה בצימוקים ובענבים שחורים.

עמוד התווים הוא, ראשית, סדר הכוחות בקרב בין שייטות מפרשים; שנית, זוהי תכנית שלפיה שוקע הלילה, המאורגן לגלעיני שזיפים.

מפלי הקונצרטים העצומים של מזורקות מאת שופן, גרמי מדרגות רחבים עם פעמוני האֵטיוודים מאת ליסט, הגנים התלויים עם הערוגות של מוצרט, הרועדים על חמשת החוטים – לכל אלה אין שום דבר משותף עם השיחים הנמוכים של הסונטות מאת בטהובן. ערי התעתועים של סימני התווים עומדים כמו בתי ציפורים, בתוך הזפת הרוחתת.

כרם התווים של שוברט תמיד אכול עד הגרעינים ומוכה סערה. כשמאות מדליקי פנסים עם סולמות מתרוצצים ברחובות, תולים בְּמֹלִים על ווים חלודים, מחזקים את שבשבות הדיאזים, מסירים שלטים שלמים של תיבות כחושות – זהו, כמובן, בטהובן; אך כאשר חיל הפרשים של השמיניות והשש-עשריות עם קישוטי נוצות נייר וסימני זיהוי לסוסים ודגלונים מסתער להתקפה – גם זה בטהובן.

דף התווים הוא מהפכה בעיר גרמנית עתיקה. ילדים גדולי גולגולת. זרזרים. משחררים את כרְכַרְת הנסיך מהרתמות. שחקני השחמט רצים החוצה מבתי הקפה, מנופפים במלכות ובפיונים.

הנה הצבים מושכים את ראשיהם החוצה ומתחרים בריצה – זהו הנדל.

אך כמה לוחמניים הם דפיו של באך – הצרורות המהממים האלה של הפטריות המיובשות. וברחוב סאדובאיה ליד כנסיית הכסות עומד מגדל של מפקדת הכבאים. בכפור של ינואר הוא זורק את ענבי הכדורים לאיתות על שרפות – קריאה להתכנסות היחידות. לא הרחק משם למדתי מוזיקה. אימנו לי את כף היד בשיטת לְשְׁטִיצְקִי.

נניח לשומאן העצל לתלות את התווים, כמו כבסים לייבוש, ולאִיטְלִיקִים להסתובב למטה באף מורם; נניח לקטעים הקשים ביותר של ליסט לנפנף בקביים ולגרור הלוך ושוב את סולם הכבאים.

הפסנתר הוא חיית בית חכמה וטובה בעלת בשר-עץ סיבי, גידי זהב ועצמות המודלקות תמיד. שמרנו עליו מפני התקררות, האכלנו אותו בסונטינות קלות כאספרגוס... אלוהים! אל תעשה אותי דומה לפרנוק! תן לי את הכוח להבדיל בינו לביני.

הרי גם אני עמדתי באותו תור סבלני נורא, שזוחל אל האשנב הצהוב של קופת התאטרון – תחילה בכפור, אחר כך תחת התקררות הנמוכות, כמו בבית מרחץ, של אולמות הכניסה באלכסנדרניקה.⁴⁴ הרי גם התאטרון מפחיד אותי, כבקתת איכרים עם תנור שמעשן פנימה, כבית מרחץ כפרי, שם בוצע רצח אכזרי למען מעיל קצר ומגפי לבד. והרי אני מחזיק מעמד בעזרת פטרבורג לבדה – פטרבורג של קונצרטים, צהובה, מאחרידה, מנוכרת, חורפית.

עט הנוצה אינו מציינת לי: הוא התפצל והתיז את דמו השחור, הוא כאילו קשור למכתבה במשרד המברקה – ציבורי, מזוהם על ידי מתעללים במעילי פרווה, עט שִפְרַט את שרבוט הסנוניות שלו – הלחיצה הראשונית – לפרוטות של "בוא למען השם", "מתגעגע" ו"נשיקות" של בעלי הפה המלוכלך הלא מגולחים, הלוחשים את מברקם אל תוך צווארון הפרווה הספוג בהבל פה.

הפתילייה היתה לפני הפרימוס. אשנב הנציץ והמגדלור הנשלף. מגדל פיזה של הפתילייה הנהן לפרנוק, חושף את הפתילים הפטריארכליים, מספר בנחת על הנערים בכבשן האש.⁴⁵

איני פוחד מחוסר עקביות ומקרעים.

אני גוזר את הנייר במספריים ארוכים.

מדביק סרטי נייר כגדילים.

כתב היד הוא תמיד סערה מרופטת, אכולה.

הוא טיוטת הסונטה.

מוטב למחוק מלכתוב.

איני פוחד מהתפרים ומצהוב הדבק.

אני תופר, אני מתבטל.

⁴⁴ תאטרון בפטרבורג.

⁴⁵ שלושה נערים יהודים – חנניה, מישאל ועזריה – שהושלכו על ידי נבוכדנצר לכבשן האש, אך ניצלו בזכות אמונתם. סיפורם מופיע בספר דניאל. "אשנב הנציץ והמגדלור הנשלף", "מגדל פיזה" – תיאורים מטפוריים למרכיבי הפתילייה, שבתקופות של מגורים משותפים בדירות צפופות שבהן דיירים רבים חולקים מטבח, היתה, לצד הפרימוס, למכשיר נפוץ שנועד לבישול.

מצייר את מאָרה בגרב על הראש.

מצייר סיסים.

יותר מכל פחדו בביתנו מה"פיח" – כלומר, מהמשקע השחור ממנורות הנפט. הקריאה "פיח, פיח" נשמעה כמו "שרפה, אש" – היו רצים אל תוך החדר שבו השתוללה מנורה. הניפו את הידיים, עצרו, הריחו את האוויר, שכולו היה מלא בפיסות תה משופמות, חיות, מעופפות. המנורה שסרחה הוצאה להורג על ידי הורדת הפתיל.

אז מיד נפתחו לרווחה אשנבים קטנים, ואל תוכם ירה הכפור ככפקק שמפניה, ותפס בחפזה את החדר כולו, מלא בפרפרי ה"פיח" המשופמים ששקעו על שמיכות הפיקה ועל הציפיות, במשב הרוח של ההתקררות, בכספית של דלקת הריאות.

"אסור להיכנס לשם – יש שם אשנב," לחשו אמא וסבתא.

אך גם אל חור המנעול הוא פרץ – הקור האסור – האורח המופלא של מרחבי האסכרה. יהודית של ג'ורג'ונה חמקה מסריסי ההרמיטאז'.⁴⁶

הסוס זורק את מפרקיו קדימה.

החלום הארור! השדרות הארורות של העיר חסרת הבושה!

הוא החווה תנועת תחינה חלושה בידו, שמט דף של נייר פודרת לימון⁴⁷ והתיישב על אבן השפה.

הוא נזכר בניצחונותיו חסרי התהילה, בפגישותיו המבישות, בעמידה ברחוב, בשפופרות הטלפון בבתי בירה, המפחידות כצבת של סרטן... מספרי הטלפון הלא נחוצים, השרופים... הטרטור המפואר של כרכרת העגלון נמס בתוך השקט, המפוקפק כתפילתם של קירסירים.⁴⁸ מה לעשות? למי להתלונן? לאילו שרפים להעניק את נפש הקונצרטנים הביישנית, השייכת לגן העדן הארגמני של הקונטרבָּסִים והדבורים?

הסקנדל הוא שמו של השד שהתגלה לסיפורת הרוסית, או לחיים הרוסיים עצמם, בשנות הארבעים, נדמה לי.⁴⁹ אין זה אסון, אלא הקוף של האסון, מטמורפוזה נבזית, כשעל כתפיו של אדם צומח ראש כלב. הסקנדל חי עם דרכון מזוהם שפג תוקפו ושניתן על ידי הספרות. הוא צאצא שלה, בנה האהוב. הלך הפירורון: סוכרייה הומאופטית, מנה זעורית של חומר לבן וקר... באותם ימים רחוקים שבהם היה נהוג דו־קרב־קוקייה, המסתכם בכך שהיריבים יורים מאקדחים במזנונים עם כלי אוכל, בקסתות דיו ובציורי השמן של השושלת – גרגרון אבק השרפה הזה נקרא כבוד.

⁴⁶ כלומר, כאן פרנק נוחל כישלון חדש: האישה שקבע עמה פגישה (הדומה ליהודית כפי שצייר אותה הצייר הוונציאני ג'ורג'ונה), חמקה ממנו.

⁴⁷ מוצר קוסמטי מתחילת המאה העשרים: דפי נייר שמודבקת עליהם פודרה המיוצרת מקליפת לימון.

⁴⁸ הקירסירים הם סוג של פרשים כבדים. ככל הנראה, יש כאן רמז למקרה מפוקפק ביחידת קירסירים רוסים במלחמת העולם הראשונה, כשהיחידה כולה ראתה בשמים את דמותה של מרים עם ישו התינוק, ופצחה בתפילה המונית.

⁴⁹ אזכורו של סקנדל בהקשר של ספרות רוסית תמיד שולח את הקורא לדוסטויבסקי.

פעם אחת סופרים מזוקנים במכנסיים רחבים, כמו פעמוני אוויר דחוס, עלו לבית הציפורים של הצלם והצטלמו לתמונה נהדרת. חמישה ישבו, ארבעה עמדו מאחורי משענות הכיסאות מעץ אגוז. לפנייהם הצטלמו ילד בצ'וֹחָה⁵⁰ וילדה עם מחלפות מסולסלות, ולרגלי החבורה התנשף גור חתולים. הרחיקו אותו. כל הפרצופים שידרו אותה שאלה חרדה ומעמיקה: מהו מחירו העדכני של קילו בשר פילים?

בערב, בבית קיץ בפאבלובסק, האדונים הסופרים האלה העמידו במקום את הנער האומלל – איפוליט. מעולם לא עלה בדעתו להקריא את מחברתו בעטיפת השעוונית.⁵¹ גם כן רוסו! ואילו שד הסקנדל התיישב בדירה ברחוב ראִיִזְ'אָיָה,⁵² הבריג שָם לוח נחושת עם שָם של עורך דין – הדירה הזאת שמורה גם כעת באותו מצב, כמו מוזאון, כמו בית פושקין – נמנם על הספות, דשדש במבואות – אנשים שחיים תחת כוכב הסקנדל לעולם אינם יודעים לעזוב בזמן – נגד, נפרד באריכות, נתקל בערדליים לא לו.

האדונים הסופרים! כשם שנעלי הבלט שייכות לבלרינות, כך שייכים לכם הערדליים. מדדו אותם, החליפו אותם ביניכם: זהו הריקוד שלכם. הוא מוצג במבואות החשוכות בתנאי הכרחי אחד: חוסר כבוד למארח. עשרים שנה של ריקוד כזה הן עידן; ארבעים – היסטוריה... זוהי זכותכם.

חיוכי ענבי השועל⁵³ של הבלרינות,

קשקוש הנעליים הממורקות בטלק,

הסיבון הלוחמני וגודל האוכלוסייה החצוף של תזמורת כלי הקשת, המוסתרת בתוך התעלה הזוהרת, שם הנגנים השתורו זה בזה, כמו דְרִיאָדוֹת, בענפיהם, בשורשיהם ובקשתותיהם, הצייתנות הצמחית של הקור דה בלט, הזלזול המפואר באמהותה של האישה:

"עם המלך והמלכה האלה, שלא רוקדים, שיחקו לפני רגע בשישים ושש."

"הסבתא הצעירה של ז'יזל מוזגת חלב – בוודאי חלב שקדים."

"כל בלט הוא במידה מסוימת תאטרון צמיתים. לא, לא, בעניין הזה אל תתווכח אתי!"⁵⁴

⁵⁰ בגד לאומי צ'רקסי וגאורגי.

⁵¹ מקור הסצנה המתוארת – ברומן "אידיוט" מאת דוסטויבסקי.

⁵² ברחוב זה התגורר פיודור סולוגוב, מחברו של הרומן "שד זוטר", שממנו ספג מנדלשטם לא אחת ביקורת מן הסוג המעליב.

⁵³ כלומר, חיוכים חמוצים, מזויפים (ענבי השועל הם פרי חמצמן).

⁵⁴ שלושת המשפטים האחרונים הם קריאות הצופים המדומיינים בבלט. שישים ושש – שמו של משחק קלפים; את המלך והמלכה, דמויות שבבלט קלאסי לרוב אינן רוקדות אלא סתם מופיעות על הבמה, מדמה מנדלשטם למלך ולמלכה של משחקי קלפים. בבלט "ז'יזל" מאת אדולף אדם מוזגת חלב ז'יזל עצמה, שעל פי הסיפור אין לה שום סבתא, אלא אמא. תאטרון הצמיתים הוא תופעה ידועה שהגיעה לשיאה ברוסיה במחצית השנייה של המאה ה-18: בעלי אחוזות עשירים נהגו לבחור נערים ונערות מוכשרים מבין צמיתיהם, לעתים אף לשכור להם מורים לשירה ולמחול, וללהק אותם לתאטרון פרטי. למעשה, אחדים מכוכבי האופרה והבלט הגדולים של התקופה התחילו כך את הקריירה שלהם.

לוח השנה של חודש ינואר עם עזות בלט צעירות, עם משק החלב המופתי של רבבות העולמות ועם רשרוש חבילת הקלפים הנפתחת...
ניגשים מהעורף אל המבנה העמיד למים עד כדי בושא של תאטרון האופרה מארינסקי:

בלשים-ספסרים, ספסרים-בלשים,
למי כרטיס, למי שניים,
מה אתם בקור מחפשים, מגששים?
ולמי – בוקס בשיניים.⁵⁵

"לא, תגיד מה שאתה רוצה, אבל בבסיסו של המחול הקלאסי נמצאת הפחדה – פיסת 'קרח ממלכתי'."

"מה דעתך, איפה ישבה אנה קרנינה?"

"שימו לב: בעת העתיקה היה אמפיתאטרון, ואילו לנו – לאירופה החדשה – יש מפלסים. הן בפרסקאות של יום הדין הן באופרה. תפיסת עולם אחידה. רחובות מעושנים עם מדורות⁵⁶ הסתובבו כקרוסלה.

"עגלון, ל'ז'יול' – כלומר, למארינסקי!"

העגלון הפטרבורגי הוא מיתוס, מזל הגדי. צריך לשגר אותו להתגלגל בגלגל המזלות. שם הוא יסתדר עם ארנקו הנשי, עם המגלשיים הצרים כמו האמת ועם קול שיבולת השועל שלו.

6.

לכרכרה היה הדר קלאסי, יותר מוסקבאי מאשר פטרבורגי; עם מרכב גבוה, כנפי לכה נוצצות, ועל גלגלים מנופחים מעבר לסביר – ממש מרכבה יוונית.

סרן קרוז'נובסקי לחש אל תוך האוזן הוורודה הבוגדנית:

"אל תדאגי לו: נשבע לך, עושים לו סתימה בשן. אגיד לך מעבר לכך: היום בפונטנקה – או שהוא גנב שעון, או שגנבו ממנו. ילד זב-חוטם! סיפור מטונף!"

הלילה הלבן פסע דרך קולפינו וסרדנייה רוגטקה⁵⁷ והזדחל עד צארסקויה סלו. הארמונות עמדו לבנים ומבוהלים, כמו ברדסי משי. מדי פעם לובנס הזכיר מטפחת אורנבורגית⁵⁸ שכובסה בסבון ובסודה. בתוך הירק האפל רשרשו אופניים – צרעות המתכת של הפארק.

⁵⁵ תאטרון מארינסקי עומד על שפת התעלה, וצדו העורפי ממש שקוע במים. השיר, בסגנון עממי, מתאר את השילוב האופייני לאזור תאטרון מארינסקי, בין ספסרי הכרטיסים לסוכני המשטרה החשאית שעוקבים אחרי חשודים.

⁵⁶ בימי חורף קרים במיוחד היו מדליקים בפטרבורג מדורות ברחובות, כדי לאפשר לעוברים והשבים להתחמם מעט.

⁵⁷ אז – פרוורי פטרבורג. צארסקויה סלו גם היא פרוור של פטרבורג, אבל יוקרתי ומפורסם.

⁵⁸ סוג של מטפחת רכות מיוחדת מצמר עזים שיוצרו בעיר אורנבורג.

יותר לבן מזה לא היה אפשרי: נדמה היה שדי בדקה נוספת, וההזיה כולה תתפרק לחלקים כמו לָפֶן צעיר.

גברת מפחידה מאבן ב"מגפי הגומי של פטר הגדול" מהלכת ברחובות ואומרת:
"אשפה בכיכר... סופת חול... ערבים... 'סימן סמיון בסמינר...'⁵⁹
פטרבורג, את נושאת באחריות לבנך האומלל!

לכל הכאוס הזה, לאהבה העלובה למוזיקה, לכל גרגר של סוכרייה בשקית נייר אצל קורסיסטיט ביציע אולם אספת האצילים תישאי באחריות את, פטרבורג!
הזיכרון הוא נערה יהודייה חולה, שבורחת בלילה בסתר מהוריה לתחנת הרכבת ניקולאייבסקי: אולי מישוהו ייקח אותה הרחק משם?

"קשישון הביטוח" השקה רבינוביץ', מהרגע שנולד, דרש טפסים לפוליסות וסבון תוצרת חברת ראלה. הוא התגורר בשדרת נייבסקי בדירת בתולות זעורית. הקשר הלא ממוסד שלו עם ליזוצ'קה כלשהי ריגש את כולם. "הנריך יעקבלביץ' גם", היתה אומרת ליזוצ'קה, כשהיא מצמידה אצבע לשפתיה ומסמיקה כולה. היא, כמובן, קיוותה – תקווה משוגעת – שהנריך יעקובלביץ' עוד יגדל קצת ויחיה עמה שנים רבות, שנישואיהם הוורודים וחשוכי הילדים, שקודשו על ידי הארכיבישופים מבית הקפה של מאפיית פיליפוב, הם רק ההתחלה...
ואילו הנריך יעקבלביץ' התרוצץ במדרגות בקלילות של כלבלב בישון פֶרִיזָה, ומכר ביטוחי חיים.

בדירות של יהודים עומד שקט עצוב ומשופם.
הוא מורכב משיחות של המטוטלת עם פירווי החלה על מפת השעוונית ועם בתי כוס כסופים.

דודה ורה נהגה לבוא לסעוד צהריים והביאה עמה את אביה – פֶרְגֶמֶנט הזקן. מאחורי דודה ורה עמד המיתוס על פשיטת הרגל של פרגמנט. היתה לו דירה בת ארבעים חדרים ברחוב קְרֶשְצ'אטיק בקייב. "הבית מלא כל טוב." ברחוב מתחת לארבעים החדרים בטשו בפרסותיהם סוסיו של פרגמנט. פרגמנט עצמו "חי מהדיווידנדים".

דודה ורה היתה לוותרנית, היא הצטרפה בשירה לבאי הכנסייה האדומה ברחוב מויקה. היתה בה צינתן של השותפה, המקריאה בתשלום והאחות הרחמנייה – הסוג המוזר הזה של אנשים, הקשורים באיבה לחייהם של אחרים. שפתיה הלותרניות הדקות שפטו את סדרי ביתנו, ואילו תלתלי הבתולה הזקנה שלה רכנו מעל צלחת של מרק עוף בהבעת גועל קלה.
כשהופיעה דודה ורה בביתנו, היא התחילה באופן מוכני לרחם עלינו ולהציע את שירותי הצלב האדום שלה, כאילו פרשה סליל גזה ופיזרה את התחבושת הבלתי נראית, כמו סרטים צבעוניים של קרנבל.

נסעו עגלות על הכביש הסלול הקשה, ומקטורני יום ראשון של הגברים הזדקפו כמו פח

⁵⁹ "סימן סמיון בסמינר" היה סוג של בדיחה פרטית על חוקר הספרות סמיון וְנֶגְרוב, קרוב משפחה של מנדלשטם.

לציפוי גגות. נסעו העגלות מ"יארואי" ל"יארואי",⁶⁰ כדי שהקילומטרים יישפכו כאפונים וריחם יהיה ריח כוהל וגבינה. נסעו עגלות, עשרים ואחת ועוד ארבע, עם זקנות במטפחות שחורות ובחצאיות צמר קשות כמו פח. צריך לשיר תהילים בכנסייה התרנגולית, לשתות קפה שחור המדולל בכוהל נקי, ולחזור באותה הדרך הביתה. העורבת הצעירה התנפחה מחשיבות עצמית: "ברוכים הבאים אלינו להלוויה."
"ככה לא מזמינים," ציין דרור בפארק מון־רפּו.
אז התערבו העורבים הגרומים שנוצותיהם קשות ותכולות מזוקן:
"קארל ועמליה בְּלֹמְקוויִסְט מעדכנים את קרוביהם ואת ידידיהם שבתם האהובה אלזה הלכה לעולמה."
"זה עניין אחר," ציין הדרור בפארק מון־רפּו.
הילדים צידו לטיול כמו אבירים לטורניר: חותלות, מכנסיים עם בטנת צמר גפן, ברדסים, מחממי אוזניים.
מחממי האוזניים עוררו רעש בתוך הראש והתקפי חירשות. על מנת להשיב למישהו, היה צריך לפרום את השרוכים החותכים מתחת לסנטר.
הוא הסתובב בשריון חורפי כבד, כמו אביר חירש קטן, שאינו שומע את קולו שלו. הניתוק הראשון מבני האדם ומעצמו, ומי יודע, אולי השאון המתוק של טרום־טרשת עורקים בדם, שעדיין משופשף במגבת השעירה של שנת חייו השביעית – היו מגולמים במחממי האוזניים; ובטהובן הצמר בן השש בחותלות, החמוש בחירשותו, נדחף אל חדר המדרגות.
התחשק לו להסתובב ולצעוק: "גם הטבחית חירשת כמו פרגית!"
הם צעדו בהבעת חשיבות ברחוב אופיצרסקאיה ובחרו בחנות אגסי דושס.
פעם אחת נכנסו לחנות המנורות של אבולינג בשדרת וזנסנסקי, שם המנורות החגיגיות התגודדו כמו ג'רפות מטומטמות במגבעות אדומות עם מלמלות וגירלנדות. כאן לראשונה השתלט עליהם הרושם של הגרנדיוזיות ושל "יער החפצים".
לחנות הפרחים של איילרס לא נכנסו אף פעם.
אי שם עבדה רופאה־אישה⁶¹ סטראשוּנר.

⁶⁰ יארואי – אגם בפינית, מילה שמהווה חלק משמות גאוגרפיים רבים בפינית. בפסקה זו מנדלשטם פותח נושא נוסף בזיכרונות הילדות שלו עצמו שנשזרים בסיפורו של פרנוק: היציאה לנופש בבתי קיץ בכפרים פיניים הסמוכים לפטרבורג.

⁶¹ "רופאה־אישה" היה ממש תואר רשמי ברוסיה הצארית, החל ב־1872, כאשר נשים החלו להתקבל ללימודי רפואה.

7.

כשהחייט מביא את התוצרת המוכנה, לעולם לא תאמרו שבידיו בגד חדש. משהו בו מזכיר חבר בחברה קדישא, הממהר לבית שסומן על ידי המלאך עזריאל, עם תשמישי הטקס. כך גם החייט מרוויס. הקפוטה של פרנוק התחממה אצלו על הקולב שעה קלה – כשעתיים, אולי – נשמה את אוויר הקימל של כור מחצבתה. אשתו של מרוויס בירכה אותו למזלו הטוב. "זה עוד כלום," השיב בעל המקצוע המוחמא, "סבא שלי נהג לומר שחייט אמיתי הוא זה

שפושט מקטורן מְלָקוּח שלא שילם, באמצע היום בשדרת נייבסקי".
לאחר מכן הוא הסיר את הקפוטה מהקולב, נשף עליה כמו על תה חם, עטף אותה בסדין בד נקי ונשא אותה אל הסרן קרוז'נובסקי בתכריכים הלבנים ובבד עטיפה שחור. אני חייב להודות שאני אוהב את מרוויס, אוהב את פניו העיוורות, המחורצות בקמטים רואים. התאורטיקנים של הבלט הקלאסי משקיעים תשומת לב עצומה בחיוכה של הרקדנית – הם רואים בו את השלמתה של התנועה – פרשנות לקפיצה, למעוף. אבל לפעמים העפעף המושפל רואה יותר מהעין עצמה, ומפְלְסִי הקמטים על פני האדם בוהים כאספסוף של עיוורים. אז חייט החרסינה מלא החן מתרוצץ כאסיר שזינק מהדרגש שלו, שהוכה על ידי חבריו, כמו מעסה ספוג אדים בבית מרחץ, כמו גנב מהשוק שמוכן לצעוק את המילה המשכנעת האחרונה שאין כמוה.

בתפיסה שלי את דמותו של מרוויס מבצבים דימויים כגון: הסאטיר היווני, הזמר האומלל עם הלירה, מדי פעם מסכת השחקן האַורִיפִידי, מדי פעם חזוהו החשוף וגופו המיוזע של האסיר הקרוע לגורים, של שוכן בית התמחוי הרוסי או של חולה במחלת הנפילה. אני ממהר לומר את האמת הממשית. אני נחפז. המילה, כמו אבקת אספירין, משאירה את טעם הנחושת בפה.

שמן הדגים – תערובת של שרפופת, של בוקרי חורף צהובים ושל שומן לווייתנים: טעמן של עיניים תלושות שהתפקעו, טעמו של הגועל שהוקצן לכדי השתאות. עין הציפור, הטעונה בדם, גם היא רואה את העולם בדרכה שלה.

הספרים נמסים כנטיפי קרח שהובאו אל החדר. הכל קטן. כל חפץ נדמה לי כספר. היכן ההבדל בין הספר לחפץ? איני מכיר את החיים: החליפו לי אותם כבר ביום שהוא שבו גיליתי את קול חריקת רעל העכברים על שיניה של המאהבת הצרפתייה שחורת השער, אחותה הצעירה של אנה הגאותנית שלנו.⁶²

הכל קטן. הכל נמס. גם גתה נמס. ימי חיינו שהוקצבו לנו, קצרים הם. כף היד מצטננת מהידידת החמקמקה של החרב השבירה שאינה מקיזה דם, אשר נשברה ביום קרח ליד המרזב.⁶³

⁶² מנדלשטם מתכוון כמובן למפורסמות שבגיבורות הנואפות של הספרות: אמה בובארי ואנה קרנינה.
⁶³ החרב המתוארת כאן היא נטיף קרח, שנערים (בני דורם של פרנוק ושל מנדלשטם עצמו) נהגו "לסייף" בו.

אך המחשבה, כמו פלדת התליינים של מחליקי "נורמיס"⁶⁴, שהחליקו פעם על הקרח התכול עם הבועות הזעירות, לא קתה.

כך המחליקיים המוברגים לנעלי הילדים חסרות הצורה, לפרסות האמריקאיות עם השרוכים, מתמזגים לתוכן – אזמלי הרעננות והנעורים – והנעליים המצוידות, שנושאות במשקל השמח, הופכות לקשקשי דרקון מופלאים, שאין להם לא שם ולא מחיר.

הולך וגדל הקושי לדפדף בין דפי הספר הקפוא, הכרוך בגרזנים לאורם של פנסי הגז. אתם, מחסני העצים להסקה – הספריות השחורות של העיר – אנחנו עוד נקרא, נראה. אי שם ברחוב פודיאצ'סקאיה היתה הספרייה המהוללת הזאת, משם הוסעו בחבילות אל בתי הקיץ הכרכים החומים מאת מחברים זרים ורוסים, עם העמודים המידבקים שהקריאה המרובה החליקה אותם כמו משי. העלמות המכוערות בחרו ספרים מהמדפים. למי בורז'ה, למי ז'ורז' אונָה,⁶⁵ למי עוד משהו מהאלטע זאכען של הספרייה.

ממול היתה מפקדה של מכבי אש עם שער נעול ואטום ופעמון תחת כובע-פטרייה. היו עמודים שקופים למחצה, כקליפת בצל.

התגוררו בהם חצבת, שְנִית ואבעבועות רוח.

בתוך ספרי הנופש האלה, שנשכחו מפעם לפעם בחוף הים, נתקעו קשקשי הזהב של חול הים – איך שלא ניערו אותם, הם הופיעו מחדש.

מדי פעם נפלה מתוכם האשוחית הגותית של השרך, שהושטחה והתכווצה, מדי פעם – פרח צפוני חסר-שם שהפך למומיה.⁶⁶ השַרְפּוֹת והספרים – הרי זה טוב.

אנחנו עוד נראה – נקרא.

"דקות אחדות לפני גסיסתה האחרונה רעמה בשדרת נייבסקי שיירת מכבי האש. כולם זינקו אל החלונות המרובעים מלאי האדים, ואילו אנג'ולינה בוזיו – ילידת פיימונטה, בתו של שחקן נודד עני – basso comico – נעזבה לרגע קט בשקט.

הסלסולים הלוחמניים של קרנות הכבאים התרנגוליות, כמו החום הלוהט, שלא יעלה על הדעת, של האסון המוחלט והמנצח, פרצו אל חדר השינה הלא מאוורר של בית דמידוב.⁶⁷ סוסי הענק עם החביות, הצינורות והסולמות חלפו ברעם, ואש הלפידים לחכה את המראות. אך בתודעה המטושטשת של הזמרת הגוססת הערמה הזאת של השאון הממלכתי הקדחתני, הדהרה המטורפת הזאת במעילי כבש ובקסדות, החופן הזה של הצלילים האסורים והנלקחים

⁶⁴ "נורמיס" היה המותג האיכותי ביותר של מחליקי קרח, תוצרת פינלנד.

⁶⁵ שני סופרים צרפתיים לא מאוד מוערכים. הראשון זוהה עם הזרם השמרני, השני אף כונה "בורז'ה לעניים".

⁶⁶ מנדלשטם ממשיך לתאר את התכונות הפיזיות של ספרי החופשות מאותה ספרייה שהוא נזכר בה. בפרט – את המנהג לייבש עלים ופרחים בין עמודי ספרים.

⁶⁷ אנג'ולינה בוזיו, הזמרת שהוזכרה גם קודם, נפטרה ב"בית דמידוב" בפטרבורג. הקטע המופיע כאן במרכאות הוא סוג של סיפור בתוך סיפור עליה, המשולב בתוך "הבול המצרי".

תחת שמירה הפכו לקריאה לאוברטורה תזמורתית. באוזניה הקטנות והמכוערות נשמעו בכירור התיבות האחרונות של האוברטורה ל-Duo Foscari, אופרת הבכורה שלה בלונדון... היא התרוממה ושרה את מה שנדרש, אבל לא באותו קול מתכתי וגמיש שיצר את תהילתה ושהולל בעיתונים, אלא בגוון לא מלוטש היוצא מהחזה של הנערה המתבגרת בת החמש־עשרה, עם הגשת הצליל הלא נכונה ולא חסכונית, שזכתה לנזיפות כה רבות מפּי הפרופסור קאטאניאו... היי שלום, לה טרוויאטה, רוזין, צרלינה."

8.

באותו ערב פרנוק לא שב הביתה לאכול ולא שתה תה עם צנימים, שאותם אהב, כמו קנרית. הוא האזין לזמזום המלחמים, המקרבים אל פסי החשמלית שושנה שעירה לבנה מסנוורת.⁶⁸ הוא קיבל בחזרה את כל הרחובות והכירות של פטרבורג בצורה של עותק הגהה לח, עימד את השדרות, כך את הגנים.

הוא ניגש אל הגשרים הפתוחים שהזכירו כי הכל אמור להיקטע, כי הריק והכלום הם סחורה נהדרת, כי תהיה, תהיה פרידה, כי מנופי הכזב שולטים בצורות הענק ובשנים. הוא המתין בשעה שהצטברו מחנות הצוענים של העגלונים ושל הולכי הרגל בצד הזה ובצד השני, כמו שני שבטים או דורות עוינים שרבו על ספר המדרכות שכריכתו אבן ואמצעיתו תלושה. הוא חשב שפטרבורג היא מחלת ילדות ושהוא רק צריך להתאושש, לשוב להכרה – וההזיה תתפוגג: הוא יחלים, יהיה ככל האנשים; אולי אפילו יישא אישה... אז איש כבר לא יעז לכנותו "איש צעיר". וגם לנשק את ידי הגברות יפסיק. מספיק ודי! גם כן אלה, הארורות, פתחו פה טריאנון...⁶⁹ לפעמים איזו מכשפה, דובה, חתולה ממורטטת, דוחפת את הטלף שלה לשפתיים, והוא מתוך הרגל – נשיקה! די כבר. צריך לשים קץ לנעורי הכלב האלה. הרי הבטיח לו ארתור יעקבלביץ' הופמן לסדר לו משרה של מתורגמן, ולו ביוון. ואחר כך נראה. הוא יזמין לעצמו קפוטה חדשה, הוא יברר את העניינים עם הסרן קרז'נובסקי, הוא יראה לו מה זה. יש רק צרה אחת – אין לו שום אילן יוחסין. ואין מאיפה לקחת אותו – אין, וזהו! כל קרובי המשפחה שלו מסתכמים בדודה אחת – דודה יוהנה. ננסית. הקיסרית אנה ליאופולדובנה. מדברת רוסית כמו שד מהגיהינום. כאילו בירון הוא לה אח ורע.⁷⁰ זרועות קצרצרות. לא יכולה לרכוס בעצמה שום דבר. ולצדה אנושקה החדרנית – פסיקה.

⁶⁸ כאן מתואר תיקון של פסי החשמלית, והלהבה הלבנה שמתקבלת בעת הפעולה. מנדלשטם אינו מדייק בפרטים הטכניים של שיטת התיקון.

⁶⁹ הטריאנון הגדול והטריאנון הקטן הם ארמונות בוורסאי שהוקמו על ידי מלכי צרפת למען מאהבותיהם. ⁷⁰ הדודה הננסית יוהנה מעוררת קשר אסוציאטיבי לקיסרית מהמאה ה־18 אנה יוהנובנה, שהחזיקה בחצרה ננסיות וננסים רבים כליצנים, ייעדה ליורשת את אחייניתה אנה ליאופולדובנה (שלא הפכה בסופו של דבר לקיסרית אלא למושלת בלבד), ומקורבה הראשי והמושל מטיל המורא היה הרוזן בירון. גם אנה ליאופולדובנה וגם בירון היו ממוצא גרמני והרוסית שבפיהם היתה קלוקלת ("מדברת רוסית כמו שד מהגיהינום").

כן, עם משפחה כזאת לא תגיע רחוק. אבל בעצם, מה זאת אומרת אין אילן יוחסין, סלחו לי – מה זאת אומרת אין? יש. מה עם הסרן גוליאדקין? מה עם האַסְטוּרִים הקולגיים ש"אלוהים יכול היה להוסיף להם שכל וכסף". כל האנשים האלה שנזרקו מהמדרגות, נושלו משמם הטוב, ספגו עלבונות בשנות הארבעים והחמישים, כל הפטפטנים האלה, הקשקשנים במעילי גשם מתנופפים, עם הכפפות השחוקות מרוב כביסות, כל אלה שלא מתגוררים כי אם מתרוששים ברחובות סדובאיה ופודיאצ'סקאיה בבתים הבנויים מטבליות קשות של שוקולד האבן, וממלמלים מתחת לשפם: "איך זה? בלי גרוש על התחת, עם השכלה גבוהה?"⁷¹ צריך רק להסיר את הציפוי הדק מהאוויר הפטרבורגי, ואז ייחשף הרובד הסמוי שלו. תחת הפוך הברבורי, הברווזי, האווזי – תחת העננים המעוננים, תחת הפחזניות הצרפתיות של הטיילות הגוועות, תחת העיניים העוינות כמראות של דירות האדונים והמשרתים יתגלה דבר מה בלתי-צפוי לחלוטין.

אבל הנוצה המסירה את הציפוי הזה היא כמו כפית התה של הרופא, הנגועה בדוק האסכרה. מוטב לא לגעת בה.

היתוש דנדן:

"ראו מה קרה לי: אני המצרי האחרון – אני הבכין, השתיין, הצליין – אני נסיך קטון-פצפון – אני רעמסס קבצן צמאדם – אני בצפון נהייתי אפס-אפסון – נשאר ממני כל כך כלום – מתנצל!.."

אני נסיך ביש-מזל – אססור קולגי מהעיר תבי... אותו דבר – לא השתניתי כלל – אוי, אני משקשקש – מתנצל...

אני קשקוש. אני כלום. אבקש מחולי החולירע גרניט בגרוש – דייסת עדשים מצרית, בגרוש – צוואר נערה-שפירית.

אני כלום – אשלם – מתנצל.⁷²

על מנת להירגע, הוא פנה למילון לא-כתוב אחד, ליתר דיוק – לרשימונת של המילים הביתיות, שיצאו משימוש יומיומי. הוא הרכיב אותו זה מכבר למקרה של צרות וזעזועים:

"פֶרְסָה" – כך נקראה לחמנייה עם פרג.

"אשנב" – כך אמו כינתה את פלג החלון העליון הנפתח, הגדול, שנטרק כמכסה הפסנתר.

"לא תשחית" – כך אמרו על החיים.

"לא תפקד" – כך אמר אחד הדיברות.

המילים הללו יכולות להספיק לקומקום. הוא הריח את החופן שלהן. העבר הפך למציאותי להדהים ודגדג את הנחיריים, כמו משלוח של תה סיני טרי.

⁷¹ כאן טוען מנדלשטם שאילן היוחסין האמיתי של פרנוק אינו משפחתי כי אם ספרותי, שמוצאו מכל אותם האנשים הקטנים של הספרות הפטרבורגית של המאה ה-19: גיבוריהם העלובים של פושקין, גוגול, דוסטויבסקי (בפרט, "סרן" גוליאדקין – לא באמת סרן אלא פקיד אזרחי בדרגה מקבילה – הוא גיבורו של "כפיל" מאת דוסטויבסקי).

⁷² המונולוג הדמיוני של היתוש מחזיר אותנו לנושא המצרי, המגלם כאן את הקיום המתפרק.

בשדה המושלג נסעו כרכרות. מעל השדה נתלו שמים נמוכים בצבע מדי משטרה, שקימצו בהקצבת האור הצהוב, המביש⁷³ משום מה.

הצמידו אותי למשפחה זרה ולכרכרה זרה. יהודי צעיר ספר שטרות חדשים, עם רשרוש חורפי, של מאיות.

"לאן אנחנו נוסעים?" שאלתי קשישה בשל צועני.

"לעיר פֶּטְלֵב", השיבה בגעגוע כה קורע לב, שלבי שלי התכווץ מתחושה לא טובה.

הקשישה חיטטה בצרור המפוספס, שלפה סכו"ם מכסף, בדים, ועלי קטיפה.

כרכרות החתונה השחוקות הזדחלו והזדחלו, התנדנדו מצד לצד כמו קונטרבסים.

נסע סוחר העצים אברשה קופליאנסקי עם תעוקת לב ועם הדודה יהונה, נסעו רבנים וצלמים. המורה הזקן למוזיקה החזיק על ברכיו מקלדת אימונים. עטוף בכנפות מעיל הזקנים מפרוות בונה, התנועע במקום תרנגול שנועד לשוחט.

"ראו", קרא מישוהו שהביט בחלון, "הנה פטלב."

אבל לא היתה שום עיר. אבל ממש על השלג צמחו פרות גדולים של פטל גבשושי.

"אלה שיחי פטל!" הוצפתי בשמחה ורצתי יחד עם כל האחרים, גורף שלג אל תוך הנעל.

שרוכי הנעל נפרמו, וזה גרם לתחושה עצומה של אשמה ואי-סדר להשתלט עלי.

או הכניסו אותי לחדר הוורשאי⁷⁴ המאוס והכריחו אותי לשתות מים ולאכול בצל.

מרגע לרגע התכופתי כדי לקשור את הנעל בקשר כפול ולסדר את הכל כמו שצריך – אבל ללא הועיל. לא היה אפשר להחזיר דבר ולא היה אפשר לתקן דבר; הכל הלך הפוך, כמו שתמיד קורה בחלומות. פיזרתי את מזרני הנוצות הזרים ורצתי החוצה אל גן טְבֵרִיץ' סְקִי, ולקחתי עמי את צעצוע הילדות האהוב – פמוט ריק המצופה בשעווה שניגרה בנדיבות, והסרתי ממנו את הקרום הלבן, עדין כמו הינומה של כלה.

נורא לחשוב שחינו הם סיפור ללא עלילה וללא גיבור, העשוי מריק ומזכוכית, ממלמולן

החם של הסטיות מהנושא, מהזיות השפעת הפטרבורגיות.

אורורה ורודת האצבעות⁷⁵ שברה את העפרונות הצבעוניים שלה. עכשיו הם מתגוללים כמו

גוזלים עם מקורים ריקים פעורים לרווחה. עם זאת, בכל דבר ללא יוצא מן הכלל אני רואה בעיני רוחי את ניצני ההזיות הפואטיות האהובות.

האם המצב הזה מוכר לכם? כשלכל החפצים כאילו יש חום גבוה; כשהם כולם שרויים

בעוררות שמחה וחולים: המחסומים ברחוב, התקלפות המודעות על הופעות, הפסנתרים

⁷³ האור או הצבע הצהוב, ובמיוחד לצד תיאורים כגון "מביש", מסמל אצל מנדלשטם את היהדות.

⁷⁴ התייחסות לילדותו של מנדלשטם עצמו, שנולד והתגורר בשנות חייו הראשונות בוורשה, וסבל מאוד מהכאוס הנהוג בבית משפחתו (מה שהוא מכנה בספרו "שאון הזמן" בשם "הכאוס היהודי"). כלומר, ורשה ותחושה של אשמה ואי-סדר הן שני דברים המאוסים בעיניו משחר ילדותו.

⁷⁵ אורורה, או אאוס, אלת השחר במיתולוגיה היוונית-רומית, מתוארת לעתים באפוס ההומרי כ"רודת האצבעות", כצבע הזריחה.

המתגודדים במחסן כמו עדר חכם ללא מנהיג, שנולד לשיגעונות חסרי ההכרה של הסונטות ולמים רתוחים...

אז, אני מודה, אני לא עומד בתנאי ההסגר וצועד באומץ, אחרי ששברתי את כל מדי החום, במבוך המידבק, מכוסה בפסוקיות כמו בקניות אקראיות ועליונות... ועפים אל השק שהוכן מראש העפרונים המטוגנים, תמימים כמו צורותיהן של מאות הנצרות הראשונות, והחלה, החלה הפשוטה, כבר אינה מסתירה ממני שהיא נהגתה על ידי האופה כלירה רוסית מבצק אילם.⁷⁶

והרי שדרת נייבסקי בשנת אלף-תשע-מאות-ושבע-עשרה – פירושה יחידה של מאה קוזקים כבועי מצחייה כחולים, שפניהם פונות אל כיוון השמש, כמו מטבעות מסובבים זהים של חצי רובל.

אפילו בעיניים עצומות אפשר לומר שאלה הם פרשים ששרים. השיר מתנדנד על האוכפים, כמו שקי מתנה ענקיים עם הכשות המוזהבת.

הוא התוספת החמה החופשית לבטישות הקלות, לדנדונים ולזיעה.

הוא צף בגובה חלונות הראי האטומים של הקומות השניות על הסוסים הבשקיריים⁷⁷ השעירים, כבדי הראייה, כאילו מאת הקוזקים עצמה צפה על גבי הדיאפרגמה וסומכת עליה יותר מאשר על הרתמות והארנבות.

השמידו את כתב היד, אך שמרו על מה ששרבטתם בצד, מתוך שיעמום, מתוך חוסר מיומנות וכמו מתוך חלום. היצירים השוליים והבלתי רצוניים הללו של דמיונכם לא יאבדו בעולם, אלא תכף ומיד יתיישבו ליד עמודי הצל של התווים, כמו הכינורות השלישיים של בית האופרה מארינסקי, ומתוך הכרת תודה ליוצרם מיד יבשלו אוברטורה ל"לאונורה"⁷⁸ או ל"אגמוזנט" של בטהובן.

איזה תענוג למספר לעבור מגוף שלישי לראשון! כך אחרי כוסות האצבעון הזעירות והלא נוחות אתה מנופף פתאום בידך, מעלה את הדבר בדעתך ושותה מים גולמיים קרים היישר מהברז.

הפחד תופס את ידי ומוביל אותי. כפפת בד לבנה. כסיה. אני אוהב, אני מכבד את הפחד. כמעט אמרתי: "אתו אני לא פוחד!" המתמטיקאים היו צריכים לבנות אוהל למען הפחד, מפני שהוא נקודת הציון של הזמן והמרחב: הם משתתפים בו, כמו שלבד דחוס משתתף באוהל נודים קירגיזי. הפחד פורם את רתמות הסוסים כשצריך לצאת לדרך, ושולח לנו חלומות עם תקרות נמוכות ללא סיבה.

לרשותה של התודעה שלי עומדות שתיים-שלוש מילים: "והנה", "כבר", "פתאום"; הן

⁷⁶ כאן יש שתי מטפורות מעולם המאפה. מאפים בצורת עפרונים נאפו ברוסיה בתחילת האביב וסימלו את בואו (מפני שהציפורים הנודדות שבות בעונה זו לארצות הצפון). החלה כאן אינה חלה יהודית, אלא דווקא הקאלאץ' הרוסי, מין לחם לבן קלוע שצורתו עגולה, לעתים עם מילוי.

⁷⁷ גזע נמוך קומה וחזק של סוסים.

⁷⁸ שמה המקורי של האופרה "פידליו" מאת בטהובן.

מתגלגלות ברכבת חצי-מוארת לסבסטופול, מקרון לקרון, עוצרות במעברים בין הקרונות, שם נתקלות זו בזו ומזדחלות הלאה שתי המחבתות הרועמות.

מסילות הברזל שינו את כל הזרימה, את כל המבנה, את כל הקצב של הפרווה שלנו. הן הטילו אותה לשליטת המלמול חסר-הפשר של הברנש הצרפתי מתוך "אנה קרנינה"⁷⁹. סיפורת מסילות הברזל, כמו התיק הנשי של אותו ברנש יום המוות, מלאה בכלי עבודתו של מחבר הקרונות, בהברות הזויות, במילות יחס מתכתיות שמקומן על שולחן הראיות המשפטיות, ומשוחררת מכל דאגה ליופי ולצורות מעוגלות.

כן, שם, היכן ששמן חם נשפך על מנופי הקטרים הבשרניים – שם היא נושמת, הסיפורת החביבה, כולה נפרשת לאורך, מודדת, חסרת-בושה, מגלגלת על הסליל התאוותני שלה את כל שש מאות ותשע הוורסטאות הניקולאיות,⁸⁰ עם קנקני וודקה מזיעים.

בתשע ושלושים בערב שם פעמיו לעבר הרכבת המהירה למוסקבה הסרן לשעבר קרז'ז'נובסקי. הוא ארו במזוודה את הקפוטה של פרנוק ואת הטובות שבחולצותיו. הקפוטה אספה את סנפיריה ונשכבה במזוודה בצורה יפה במיוחד, כמעט בלי להתקמט – כדולפין צמר שובב, שהיא דומה לו בגזרתה ובנשמתה הצעירה.

הסרן קרז'ז'נובסקי יצא לשתות וודקה בתחנות לובאן ובולוגויה, ומלמל תוך כדי כך: "סוארָה-מוארה-פוארה" או קשקושי קצינים כלשהם. הוא אף ניסה להתגלח ברכבת, אבל לא הצליח.

בתחנת קלין הוא טעם את קפה הרכבות, שמכינים אותו, על פי מתכון שלא השתנה מאז ימי אנה קרנינה, מעולש בתוספת קלה של אדמת בתי קברות או גועל נפש אחר כלשהו בסגנון הזה.

במוסקבה הוא לן במלון "סֶלְקֵט"⁸¹ – מלון טוב מאוד ברחוב מאלאיה לוביאנקה – בחלל מסחרי שהוסב לסוויטה, עם ויטרינת זכוכית מהודרת במקום חלון, שהתחממה להדהים מהשמש.

1927-1928

⁷⁹ ב"אנה קרנינה" גבר עלוב שממלמל דברים חסרי פשר בצרפתית, מופיע בחלומו של ורונסקי, ולאחר מכן בחלומה של אנה עצמה ביום מותה.

⁸⁰ שש מאות ותשע ורסטאות ניקולאיות הן אורכה של מסילת הברזל המחברת בין פטרבורג למוסקבה, הקרויה על שם הצאר ניקולאי הראשון.

⁸¹ המלון הזה (שכתובתו שונתה כאן במכוון) שימש מאוחר יותר – מאז 1918 – את המשטרה החשאית, על כן זהו רמז להמשך הקריירה של קרז'ז'נובסקי.

סרגיי יֶסְנִין

מקריא לזונות פואמות, דופק כוהל עם בריונים

מבחר שירים ופרוזה

בחרה וערכה: סיון בסקין

מרוסית: נילי מירסקי וסיון בסקין

סרגיי אלכסנדרוביץ' יֶסְנִין (1895-1925) הוא אחד המשוררים הבולטים בתקופת "תור הכסף" הרוסי של תחילת המאה העשרים, אך הוא שונה מעמיתיו בהיבטים רבים. חייו של יסנין היו קצרים וסוערים. הוא נולד וגדל בכפר במחוז ריאזאן, סיים שם בית ספר יסודי וכבר בגיל צעיר גילה אהבה גדולה לספרות הרוסית. לאחר מכן למד בבית ספר שהיה אמור להכשירו לעבודה כמורה כפרי, אך במקום להפוך (אבוי) לדמות חינוכית, הצטרף לאביו שחי ועבד זה שנים במוסקבה, בנפרד ממשפחתו. במוסקבה החל יסנין לעבוד בבית דפוס ולבקר בהרצאות במוסד המכונה "אוניברסיטת שניאבסקי". כדאי לומר כמה מילים על הפרויקט המרתק הזה: הוא הוקם מתרומה של אדם פרטי, אלפונס שניאבסקי, שחלומו היה לאפשר לכל מי שמעוניין – ללא קשר למוצא, מגדר, משאבים כספיים או תעודת בגרות – גישה להשכלה ולידע (אך לא לתואר אקדמי רשמי), בתמורה לשכר לימוד סמלי למדי.

במוסקבה, ולאחר מכן בפטרבורג, התקרבו יסנין, שכתב שירים מגיל צעיר, למשוררים צעירים אחרים ואף נכנס לסלונים הספרותיים המובילים של התקופה (בראשם – הסלון המפורסם של בני הזוג זינאידה גיפיוס ודמיטרי מרז'קובסקי, ה-Power couple הספרותי של פטרבורג). יסנין וידידו ניקולאי קְלִיּוּב, גם הוא משורר בן איכרים, כבשו את לבם של מובילי הטעם הספרותי של התקופה בשירים כנים ומלאי מטפורות צבעוניות חזקות (במקרה של יסנין, הצבעוניות הזאת נקראה לימים בשם "אימז'ניזם"), שתיארו את הטבע ואת חיי הכפר, נושאים שבני פטרבורג המשכילים לא היטיבו להכיר כמוהו. ככל הנראה, התפקיד הזה של "ילד הפלא מהכפר" היה תמהיל מורכב של רגש אותנטי ומשחק של שיווק עצמי, אבל אנחנו נציין זאת בחיוב, מפני שלאור השירים של יסנין, שהם, ללא כל ספק, אמיתיים ומתפקעים מרוב כשרון – גם אם לא תמיד מטעם מעודן – אין לשאלה "עד כמה הפוזה הכפרית היתה אמיתית" כל חשיבות.

בהמשך הוכיח יסנין שהוא בוהמיין ששייך לעיר הגדולה לא פחות מכפי שהוא שייך לכור מחצבתו הכפרי, וניהל יחסים מורכבים ביותר עם נשים, עם החוגים הספרותיים, עם השלטון הקומוניסטי וגם עם הטיפה המרה. היו לו ארבעה ילדים משלוש נשים שונות, שלוש נשים רשמיות ומפורסמות (השחקנית זינאידה רייך; כוכבת המחול האמריקנית איזדורה דנקן; סופיה טולסטאיה, נכדתו של טולסטוי), שהקנרלציה ביניהן לבין אמות ילדיו חלקית בלבד, מגוון אהובות נוספות ושמועות על יחסים אינטימיים גם עם גברים (המפורסמת שבשמועות

מתייחסת לידידו הקרוב, המשורר אנטולי מריינהוף). בנוסף, יסנין לקח את תפקיד הילד (הרע) מהכפר צעד נוסף קדימה, והצעד הזה התבטא בהרגלי שתייה לא מתונים בכלל והסתבכות בקטטות בתי מרוח. במילים אחרות, תנאים מושלמים לידידות עם אחד משלנו, אלכסנדר פן. הנישואין עם איזדורה דנקן, הכוכבת האמריקנית הגדולה, הביאו את יסנין למסע באירופה ובארה"ב, חוויה חריגה ביותר למי שבא מרקע כשלו. אבל הקשר עם איזדורה עלה על שרטון זמן קצר אחרי שובם מהמסע.

למרבה הצער, כל זה לא הבטיח למשורר אושר. שילוב קטלני בין אלכוהוליזם לדיכאון בלתי-פוסק הביא אותו "לחיות על הקצה", והדבר תרם רבות לעיצוב דמותו הרומנטית שנכנסה עמוק ללב הקוראים. אשתו השלישית, סופיה טולסטאיה, ניסתה לעזור לו ולאשפו אותו לטיפול פסיכיאטרי, אך זמן קצר אחרי שיצא מהקליניקה הגיע יסנין אל סופו הטראגי: הוא נסע לפטרבורג (שבינתיים כבר זכתה לשם לנינגרד), שכר חדר במלון ותלה את עצמו.

אהבת העם למשורר הצעיר, היפה, הסוער, המתאבד והיודע את הדרך הקצרה ביותר ללב קוראיו – שבעבור חלקם היתה יצירתו השער היחיד לעולם השירה – היתה גדולה כל כך, שתאוריות הקונספירציה על כך שהוא לא התאבד כי אם נרצח על ידי המשטרה החשאית (או הסוכנים הציונים המיתולוגיים, אם מתעקשים) לא נעלמו עד היום. ובאמת, אפשר לומר שיסנין הוא המשורר העממי הפופולרי ביותר ברוסיה שלפני עידן ולדימיר ויסוצקי, ובמידה מסוימת – "קודמו בתפקיד". הנשים אהבו את הליריות הנוגעת ללב של שיריו, הגברים – את תיאורי השתייה וההתהללות שאפשר להזדהות עמם; "האנשים הפשוטים" – את הנגישות, והמשכילים – את העושר המטפורי הבלתי נדלה. שנים אחדות (בימי סטלין, כבר אחרי מותו של המשורר, שלולא היה מתאבד עוד ב-1925 בוודאי היה מחוסל כמו כולם מעט יותר מאוחר, ותאוריות הקונספירציה היו מתייתרות) שבהן שירי יסנין היו אסורים לפרסום לא הצליחו להעלים אותו מלב הקוראים, והשלטון נאלץ להשלים אתו ולהחזירו לבתי הספר. כמהלל הטבע הרוסי, כמובן. אבל לפחות בעניין זה הם לא נאלצו לשקר.

השתדלנו לתת כאן מבחר מייצג, גם אם מצומצם, להיבטים השונים האלה בחייו ויצירתו של המשורר – כולל תרגום ייחודי של נילי מירסקי לשיר קצר שכתב בגיל חמש-עשרה. בנוסף, המבחר כולל יצירה נדירה בפרוזה: מאמר בשם "מירגורוד של ברזל", שבו מתאר יסנין את המסע שלו באירופה ובארה"ב, שערך ב-1923, בשיא תהילתו, יחד עם אשתו אז איזדורה דנקן. יסנין, שלא ידע אף שפה זרה, וכל השכלתו, גם אם לא היתה מינימלית כפי שלפעמים מציגים אותה, בכל זאת היתה רוסית לחלוטין, מציג מבט רענן וייחודי על אמריקה הרחוקה, שנחתה עליו בבת אחת. מעניין שבמאמרו הוא מקדיש תשומת לב מיוחדת לתרבות היידיית של ניו יורק, ובאופן כללי מציג עצמאות מפתיעה בתיאור המהגרים ממולדתו שפגש במסעו.

ס"ב

ובַיִם־חֲטָה גְלִיתִי:

כִּךְ מְלַקְקִים בְּרוֹם
הַשָּׁמַיִם שֶׁהַמְּלִיטוֹ
אֶת הָעֵגֶל הָאָדָם.

1917

*

שָׁם, לִיד עֲרוּגוֹת הַיֶּרֶק בְּגִנָּה,
שֶׁהוֹצֵפוּ עִם זְרִיחָה בְּקִלּוֹחַ וָרֵד,
תִּרְזָה פְּעוּטָה מִתְרַפֶּקֶת עַל אִמָּא,
מִפֶּטְמֹתָה הַיֶּרֶקֶרֶקֶת לִינֵק.¹

1910

*

*

בְּעָרֵב הָאָדָם הַדֶּרֶךְ מֵהֶרְהֵרֵת,
עֲצֵי חֲזוּר² מְטֹשְׁטֵשִׁים קִמְעָה.
בְּלֶסֶת הַמִּפְתָּן בְּקִתְה־זְקִנָּה פּוֹרֶרֶת
אֶת תּוֹךְ הַלֶּחֶם הָעֵדִין שֶׁל הַדְּמָמָה.

צִנַּת הַסֵּתוֹ, רִכָּה וּמִתְרַפֶּקֶת,
זוֹחֶלֶת אֶל חֲצַר הַשְּׁעוֹרָה;
וְנֹעַר צְהַב־שַׁעַר מִבֵּיט בְּשִׁקֵּט
בְּמִשְׁחָקֵי זְרִיר וְזִרְזִירָה.

חוֹבֵק אֶת הַמְּרֹזֵב בְּיַד זוֹהֶרֶת
אֶפְרָר יֶרֶק מִתּוֹךְ תַּנּוּר וָרֵדֵד.
וּמִיִּשְׁהוּ לֹא כָאֵן, וְרוּחַ מִסְפָּרֶת
עַל מִיִּשְׁהוּ שֶׁבְּלִילוֹ אָבֵד.

וּמִיִּשְׁהוּ כִּבֵּר לֹא יֶדְרֵךְ עַל עֵשֶׁב
זֶהֱב בְּחֻרְשֵׁתָנוּ הַיִּפָּה.
וְאַנְחָה כְּבֵדָה וּמִתְנַפֶּצֶת
נוֹשְׁקֶת לְמִקּוֹר הַיִּנְשׁוּפָה.

לֹא לְשׂוֹא הַרְעִים הַרְעָם,
רוּחַ לֹא לְשׂוֹא נִשְׁבָּה.
מִי מִזְג לִי בְּעֵינַיִם
אוֹר שֶׁל סוּד וְשֶׁל שְׁלוֹה?

בְּעֵדְנַת אָבִיב חוֹבֶקֶת
כָּא מִזוֹר לְצַעֲרִי
עַל אֲרָצָם הַמְּרַחֶקֶת,
הַיִּפָּה שֶׁל אַחֲרִים.

לֹא תִכְבִּיד כִּפָּה אֶלְמֶת
בִּירְאָת הַכּוֹכְבִים.
הַיִּקּוּם הוּא לִי – בֵּית־חֻמֵּד,
הוּא אֶהוּב כְּבֵית אָבִי.

וְכֹלֹ קִדְשָׁה וְטָהֵר,
וְצִלּוּלָה כָּל חֲרָדָה.
כְּלִנִּית שְׁקִיעֵת־הַזֶּהָר
עַל זִגּוּגִית־אָגַם יֶרְדָּה.

¹ מרוסית: נילי מירסקי. כל שאר השירים וקטעי הפרוזה של יסנין תורגמו על-ידי סיון בסקין.

² החוזר, עץ בעל פירות אדומים אכילים אך מרירים, הוא בעיני יסנין ובעיני משוררים נוספים בני דורו מעין תמצית של רוסיה.

אָדִים סְמִיכִים, נִמְנוּם שְׁלוֹ בְּרֶפֶת,
אֲבִי חֶצֶץ בְּדֶרֶךְ לְבָנוֹת...
וְשַׁחַת עֲגָה שְׁמֵת־נִפְנֶפֶת
מֵעַל שְׁפָתַי פְּרוֹת מֵהִנְהִנּוֹת.

1916

*

כִּךְ עֲזַבְתִּי אֶת בֵּית אִמִּי,
וְנִטְשֵׁתִי אֶת רוּס הַתְּכֵלֶה.
בְּשֵׁלֶשֶׁה כּוֹכָבִים חֲמִים
צִעְרָה שָׁל אִמִּי עָלָה.

*

יֵשׁ אֲשֶׁר, אֲשֶׁר וְשִׁלּוּה!
הַשְּׁמֵשׁ לֹא כָבְתָה עֲדִין,
סִפֵּר תְּפִלוֹת אָדָם – שְׁמִים –
עוֹד מִנְבֵּא בְּשׁוֹרָה טוֹבָה.
יֵשׁ אֲשֶׁר, אֲשֶׁר וְשִׁלּוּה!

הַיְרָח, צִפְרֵדֵע־זֶהָב,
עַל הַמַּיִם מֵתַח רִגְלָיו.
וּזְקֵנוֹ שֶׁל אָבִי כָבֵר שָׁב,
כְּמוֹ לְבָלוּב תְּפִוּחִים אוֹ חֶלֶב.

לֹא אֲחֹזֵר בְּקִרְוֵב, לֹא אֲחֹזֵר!
תְּצַטְלֵצֵל וְתִשִּׁיר סֵעֶרָה.
מִי עַל רוּס הַתְּכֵלֶה יִשְׁמֹר?
רַק עֵץ אֲדָר עַל רִגְלֵ צֶרֶחַ.

רוּס³ זְהָבָה, נִגְנֵי שִׁירָה,
רוּחַ, רִקְדִי, שְׁלוּחַת הַרְסָן!
אֲשִׁירֵי הַמַּסְמָן בְּחֶסֶד
תּוֹגַת־רוּעִים שְׁבִלְבָה.
רוּס זְהָבָה, נִגְנֵי שִׁירָה!

וְקוֹרֵן מִי שְׁפִיו מִשִּׁיק
לְמִטֵּר עֲלוֹתוֹ הַמְּשִׁי,
כִּי רֵאשׁוֹ שֶׁל עֵץ אֲדָר עֵתִיק
כָּל כֶּף דּוֹמָה לְרֵאשִׁי.

1918

אֲהַב אֶת סֵעַר הַגְּלִים,
וְעַלֵּיהֶם – כּוֹכֵב זֹרַח.
בְּרוּךְ הַסֶּבֶל הַשְּׂמַח
שֶׁל עִם הַמְּבָרֵךְ סוּבְלִים!
אֲהַב אֶת סֵעַר הַגְּלִים.

*

כֵּן! הַחֲלֵט וְנַחֲתֵם. אֵין לִי דֶרֶךְ
חֲזָרָה אֶל בֵּיתִי בְּכֶפֶר.
לֹא יִנִּיפוּ כְּנָפֵי צְמֶרֶת
מֵעַלֵי עֵצֵי צִפְצָפָה.

1916

³ שמה העתיק, ואחר כך הפואטי, של רוסיה.

*

שְׁעֵשׂוּעַ אֶחָד נֹתֵר לִי:
אֶצְבְּעוֹת בְּפֶה, שְׁתֵּי שְׂרִיקוֹת,
כִּי בְּכָל הַחֻצוֹת תֵּאָרְתִּי
כְּשֶׁתִּזְן וְהוֹלֵךְ מִכּוֹת.

מָה נִלְעַג הָאֲבָדָן שְׁחִוִּיתִי!
כָּל אֲבָדָן נִלְעַג בְּתוֹרִי.
אֲמוֹנַת עֲבָרֵי – חֶרְפְּתִי הִיא,
וּבֵאֵין אֲמוֹנָה – צַעֲרִי.

מְרַחֲבִים זְהָבִים שֶׁל אִשְׁרָ!
אֵת הַכֹּל שׁוֹרֵף יוֹם עֶקֶר.
הַשְׁתִּיָּה, הַמְּכּוֹת, בֵּית הַבְּשֵׁת –
הֵם לְשֵׁם אוֹרֵי שְׁבָעֵר.

אוֹת פִּיטוֹן לִי טְבוּעַ בַּמִּצָּח:
לְלִטֵּף, לְשֶׁרְבֵט שְׂרֻבוּטִים.
לְשִׁדְּךָ רְצִיתִי לְנִצַּח
שְׁחֹרֶר־בְּצוֹת עִם לְבָן־וֹרְדִים.

וְאֲמַנֵּם לֹא עָלוּ, לֹא הִנְצוּ
חִלּוּמוֹת יְמֵי הַצָּחִים.
אִם שְׂדִים הִתְיָשְׁבוּ בְּנֶפֶשׁ –
הֵן שְׁכֵנוּ בְּתוֹכָהּ מְלֹאכִים.

וּבְזִכּוֹת עֲלִיצוֹת הַטְּנֻפָה
בְּלִבִּי, כְּשֶׁאֲחַלִּיף עוֹלָמוֹת,
בְּדָקָה שְׁלִפְנֵי הַתַּפְּת
אֲבַקֵּשׁ חֶטְאֵי לְמָנוֹת –

אֵת דְּרָכּוֹ שֶׁל הָאֵל הוּא הִזְנִיחַ,
בְּגֵן־עֵדֶן הוּא לֹא הֶאֱמִין –

יִתְכּוֹץ בֵּיתִי שְׁפַל־הַדֶּלֶת,
מֵת מְזֻמָּן כְּלִבִּי הַחֲבוּט.
בְּרַחֲבוֹת מוֹסְקָבָה הַנִּפְתָּלֶת
אֱלֹהִים קָבַע שְׁאֲמוֹת.

אֵךְ אֶהֱבֶה אֶת הָעִיר הַסְּרוּגָה הַזֹּאת,
שֶׁהִזְקִינָה, שְׁמִנָה וְנִזְלָה.
זֶהְבָּה, מְגֻמְמָמַת, אִסְיָה
עַל כַּפּוֹת מְקַדְּשֵׁיהָ נְבִלָה.

כְּשֶׁבִלְיָלָה מְאִיר הַיָּרֵחַ,
וְהִשָּׁד רַק יוֹדַע אֵיךְ!
אֶל פֶּתַחֹ שֶׁל בֵּית הַמְּרוֹחַ
בְּעֵינַיִם שְׁפָלוֹת אֵלָיךְ.

הַמְּלֵת־מְאוֹרוֹת רוֹעֵמַת,
אֵךְ נִשְׁאָר עַד הַבֶּקֶר אֲנִי,
וּמְקַרִּיא לְזוֹנוֹת פּוֹאֲמוֹת,
דוֹפֵק כְּהֵל עִם בְּרִיוֹנִים.

וְעוֹלָה וְעוֹלָה הַדֶּפֶק,
וְאֲנִי אוֹמֵר, מְבַלְבֵּל:
”אֲנִי אֶפֶס אֲבוֹד כְּמוֹכֶם,
לֹא אֲשׁוּב לַחַיִּי בְּכֹלֵל.”

יִתְכּוֹץ בֵּיתִי שְׁפַל־הַדֶּלֶת,
מֵת מְזֻמָּן כְּלִבִּי הַחֲבוּט.
בְּרַחֲבוֹת מוֹסְקָבָה הַנִּפְתָּלֶת
אֱלֹהִים קָבַע שְׁאֲמוֹת.

1922

את גופי בחלצה רוסית להניח
אבקש תחת איקונין.

1923

זב מפל-ימי בורוד-שחר.
בלבי – צרור בדיות זהבות.
די נשים לפנה משכתי,
ולגרן – די בתולות.

*

שיר לי, שיר. על גיטרה פושעת
חפן קל-אצבעות ידהר.
נשמתי בענן שוקעת,
ידידי היחיד שנותר.

כן! מרה האמת על דרכו של עולם,
כי בעין ילדותית וזורחת
הצצתי איך כל הכלבים כלם
לקקו את הכלבה הקולחת.

אל תביט בפרקי ידיה
ובמשי שעל גבה.

ואם כן, לשם מה אקנא לה, אני.
ואם כן, לשם מה הכאב בגלגלת.
כל חיינו – סדין ומטת-זנונים.
כל חיינו – חבוק – ואל תוף מערבלת.

איך חפשתי בה אשר שופע,
את מותי איך מצאתי בה.

שיר לי, שיר! היא הניפה ידיים
לגזרת גורלי שנחתם.
טוב, תמסר להן: "על הזין..."
לא אמות, ידידי, לעולם.

לא ידעתי שהאהבה – מחלה היא,
שצרעת היא אהבה.
בקריצה של עין לעין
את לבי, לב בריון, צרבה.

1923

באטומי⁴

אניות תפלגנה
איסטנבולה,
רפבות תרצנה למוסקבה.

מההמלה,
מהחמולה

שיר, רעי. העלה ימי קדם
של תשוקת האביב הטרופה.
שתשק לאחר, הבוגדת,
בת-זונה צעירה ויפה.

לא, חכה. איני מקלל אותה.
לא, חכה. איני מעליב.
לקינת מיתר מצלצלת
אספר לה את גורלי.

⁴ עיר נמל ונופש בגאורגיה (עד 1936 נקראה באטום). שיר זה הוא זכר למסעותיו של יסנין בקווקז.

תזכר בי	כל יומי געגועים
בניו יורק שלנו	רוה.
כשתקרא תרגום לזה השיר.	
	כה הרחק,
בני אדם	הרחק אני שלוח,
לנצח יחפשו זאת:	שהרח
סימנים מושכים,	כבר נדמה קרוב.
בלתי-נראים.	עדשים של ים שחר מלוח
לשם כך	הפן-הפן משלכות לחוף.
מנצנצות מדוזות,	
כמנורות	בכל יום
באהילי גדילים.	אל הרציף פוסע
	ונפרד
כך אשמע,	ממי שלא יחסר,
לקול ספינה חורקת,	מבטי נמשך, כמה
בעודי	ומתגעגע,
פוגש אשה זרה,	אל האפק הנסתר.
את קריאת העגורים	
המתרחקת	ממרסי
או תבה של נגינה	או מלה-האבר הנה
בצערה.	עוד לואיז
	תגיע, או ז'נט,
זו ההיא?	ומזכרונני מיד
ההיא, שבה חפצתי?	תעלינה,
איך אפשר	אף כי אין
להיות בטוח, אם	בהן אמת.
זה עתה חטפו אותה	
ורצו	ריח ים מריר
מכנסי המלחים?	ומעשן הוא,
	ואולי
בכל יום	מיס מיטשל
אל הרציף פוסע	כלשהי

<p>מול צַחֲקוֹק והמלה. יש סבה לצחק: פלאים כאלה לא כל יום בעולמי נחויים. מסתובב שוטה קשיש על הטילת, ועל קדקודו ישוב שכוי. מצחקק, אל הרציף פוסע ונפרד ממי שלא יחסר, מבטי נמשך, כמה ומתגעגע, אל האפק הנסתר. 1924 * רוח קל. בעננה כחלחלת לרוחה עיני צופה, נפקחת. בפרס – אותה התרנגלת, כמו אצלנו, בריזאן⁵ של שחת. אך מעט שמן אותו הסהר, אך מעט צהב, מעט אחרת. הן אהבנו באותו הסער כמו כלם, אותה תשוקה מכרת.</p>	<p>ונפרד ממי שלא יחסר, מבטי נמשך, כמה ומתגעגע, אל האפק הנסתר. יש כאן אלה שחיים אחרת. לא לשוא שומעים שריקות באפלה: ככה בערמת כלבים נסתרת מברייחים עושים דרכם הבהולה. השומר אינו יודע פחד, לא יתן סכוי למברייחים. יריה את שמי הלילה מפלחת בחופי הים המלוחים. הוא שורד, גם אם תירה ואם תכה, ועל פן באטומי היא כחלה. אף הים נדמה בצבע אינדיגו</p>
---	---

⁵ כפר הולדתו של יסנין נמצא במחוז ריאזאן. ריאזאן עצמה היא עיר עתיקה, כמאתיים ק"מ ממוסקבה.

הַלֵּלוֹת חַמִּים – נִגְזֹר עָלַי לְנַצַּח
לְהַלֵּל אוֹתָם, כִּי בְאוֹתָן יָדִים
מְחַבְּקוֹת כָּאֵן נְעֵרוֹת, כֹּל עוֹד יִנְצוּ
כּוֹכְבִים – עַד קָרָא הַגָּבֵר פְּעָמִים.

וְהֵייתִי יוֹרֵקָה, מְשַׁחִיתָ,
הַעֲרֹכְתִי גִסוֹת הוֹלָלָתָ.
וּפְתָאוֹם צוֹמְחִים מִתּוֹכִי
הַשִּׁירִים הָרַכִּים בְּחֶלֶד.

אֲהָבָה בְּכָל לֵבָב מְבַעֲבַעַת!
כֹּל חֲתוּל זוֹכֵם לְטַעַם מִמָּנָה.
רַק אֲנִי, בֵּן לְמוֹלָדָתִי, בֵּן בְּלִי בֵּיתִי,
מִחֲגָה אוֹסֵף לִי פְרוּרִים שֶׁל צָנַע.

לֹא רוֹצֵה לְעוֹף לְחֵלוֹם,
כִּי הַגּוֹף מְבַקֵּשׁ מֵעֵבֶר.
לָמָּה שְׂמֵךְ יִצְטַלְצֵל, יְהֵלוֹם,
כִּמוֹ צִנַּת אֵלּוּל מִתְקַרְבָּתִי?

אֲשֶׁר – אֵין. אֲבָל לֹא אֶתְאַבֵּל עוֹד –
בְּכָל אֶרֶץ תְּרַנְּגֵלֶת מִהֶלֶכֶת,
עֲבוּרֵי פְזוּרוֹת בְּכָל פִּנָּה בְּחֶלֶד
צְעִירוֹת חוֹשְׁנֵיאוֹת, רְפוּת־הַשֶּׁכֶל.

לֹא קִבְּצָן אֲנִי, לֹא עֵלוֹב,
וְיודַע שְׂאִין בִּי כֹל חֶסֶד:
כִּי תִמִּיד הֵייתִי אֲהוּב
עַל כְּלָבִים וְסוֹסוֹת בְּעֵשֶׁב.

רַק עֵמָן אֲדַע שְׂמִיחָה חוֹמְלָתִי,
רַק לְשֵׁמֶן שְׂפָתַי בְּשִׁיר יִפְלִיאוּ:
הַעוֹלָם אֲהוּב עֲלֵינוּ, כִּי נִדְמָה לִּי,
כִּי רִיחוֹ – רִיחַ תְּרַנְּגוּלֵי הוּא.

לֹא שְׂמִרְתִּי, עַל כֵּן, עַל עֲצָמִי
בְּשִׁבִילָהּ, בְּשִׁבִילָהּ, כִּי יוֹדַע
אֲנִי שֶׁהַעֲצָב הוּא אֲשֶׁר יוֹמִי
שֶׁבִלְבַב מְשׁוֹרֵר מִשְׁתַּגַּע.

1925

*

אֶת פְּשוּטָהּ, רִגִּילָה כְּמוֹ כָּלֵן,
בְּאַרְצֵנוּ כְּמוֹךָ – מֵאָה אֶלֶף.
לָךְ צִנַּת הַסֵּתֶר הַכְּפֹלָה,
לָךְ זְרִיחָה בּוֹדְדָה גּוֹאֲלָת.

וְלִכֵּן אֶתְעַצֵּב אֶל עֵמָקָן
שֶׁל עֵינֶיךָ, כְּמוֹ אֵל עֵלְוָה מְשִׁתּוֹלָלָתִי.
אֶת פְּשוּטָהּ, רִגִּילָה כְּמוֹ כָּלֵן,
בְּאַרְצֵנוּ כְּמוֹךָ – מֵאָה אֶלֶף.

1923

מִגְחָךְ לְבִי שְׂנֵכְלָא,
מִחֲשַׁבְתִּי מְטַפֶּשֶׁת פִּי שְׁנַיִם –
כִּי בְּכָל חֲדָרֵי הַתְּפִלָּה
פְּנֵי אֵיקוֹנוֹת הָיוּ פְּנֵיךָ,

מירגורוד¹ של ברזל

1. פתיחה

לא קראתי את מאמרו של ל"ד טרוצקי על האמנות בת זמננו, שפורסם אשתקד, כאשר הייתי בחוץ לארץ. לא נתקלתי בו אלא כעת, כשחזרתי הביתה. קראתי על עצמי וחייכתי בעצב. אני אוהב את גאונותו של האיש הזה, אבל תבינו... תבינו... אם כי הוא צודק באופן יוצא מן הכלל בטענתו שאחזור אדם אחר, לא האדם שהייתי. אכן, חזרתי אדם אחר. קיבלתי הרבה, אך גם איבדתי הרבה. יותר ממה שקיבלתי. ביקרתי בכל ארצות אירופה וכמעט בכל מדינות צפון אמריקה. ראייתי עשתה פנייה חדה במיוחד אחרי אמריקה. אל מול אמריקה, אירופה היתה בעיני כאחווה עתיקה. על כן, אתחיל את התיאור הקצר של נדודי מאמריקה דווקא.

2. "Paris" Bot²

אם מסתכלים על זה מנקודת המבט של האוקיאנוס, ככל זאת גם זה דבר זעיר, במיוחד כשהענק הזה מתנדנד בתוך תהומות המים בכל כובד גופו, כמו מחליק... (סלחו לי שאין לי דימוי לשם השוואה, רציתי לומר – כמו פיל מחליק, אבל זה גדול מהפיל פי עשרת אלפים, בערך. הענק הזה הוא עצמו – דימוי. דימוי ודמות ללא כל צלם. הנה אז הרגשתי בבירור מוחלט, שה"אימז'ניזם", שאני וחברי מאמינים בו, הוא מוגבל. הרגשתי שלא בהשוואות העניין, אלא במהות האורגנית עצמה). אבל אם נביט בכך מנקודת המבט של כושרו של האדם ליצור, הרי שאפשר להחזות מחווה של תהייה ולומר: "חביבי, מה זה עוללת? איך אתה?.. כיצד זה?.." כשנכנסתי למסעדה של הספינה, מסעדה ששטחה עולה מעט על שטחו של תאטרון הבולשוי שלנו, ניגש אלי בן לווייתי ואמר שאני מוזמן אל חדרנו. הלכתי דרך אולמות הענק של הספריות המיוחדות, הלכתי דרך חדרי המנוחה שבהם משחקים קלפים, חלפתי דרך אולם הריקודים, וכעבור כחמש דקות במסדרון העצום הביא אותי בן לווייתי אל חדרנו. בחנתי את המסדרון שבו הונח מטעננו הגדול, כעשרים מזוודות, בחנתי את חדר ההסבה, את חדר, את שני חדרי האמבטיה, התיישבתי על הספה ופרצתי בצחוק גדול. העולם שבו חייתי קודם נראה לי נורא מצחיק ומגוחך. נזכרתי ב"עשן המולדת", בכפרנו שבו כמעט בכל בית איכרים ישן עגל על מצע קש, או חזירה עם גוריה. נזכרתי, אחרי כבישי גרמניה ובלגיה, בדרכים הבלתי עבירות שלנו, והתחלתי לקלל את כל מי שנאחו ב"רוס" בשם הטינופת והכינמת. מאותו רגע הפסקתי לאהוב את רוסיה האביונה.

¹ עיר אוקראינית פרובינציאלית ששמה משמש כותרת לקובץ נובלות של גוגול.

² יסנין מתכוון ל"boat", ספינה. הטעות במקור.

רבותי הטובים!

מאותו יום התאהבתי עוד יותר בכניית הארץ הקומוניסטית. אולי אינני קרוב לקומוניסטים כמשורר רומנטיקן – אני קרוב אליהם באורח מחשבת, ומקווה שאולי אתקרב אליהם גם ביצירה שלי. במחשבות כאלה נסעתי אל ארצו של קולומבוס. הפלגתי באוקיאנוס במשך שישה ימים, בבילויים בקרב קהל המסעדות-וריקודי-הפוקסטרוט הנופֶּשׁ.

3. אליס איילנד

ביום השישי, בסביבות הצהריים, הופיעה אדמה. כעבור שעה נגלתה לעיני ניו יורק. אמי הטובה! כמה חסרות כשרון הן הפואמות של מיאקובסקי על אמריקה! האם ניתן לבטא את עצמת הברזל והגרניט הזאת במילים? זוהי פואמה ללא מילים. הניסיון לספר אותה יהיה עלוב. אתם חמודים, טיפשוניים, מצחיקים, אורבניסטים רוסים תוצרת-בית ומשוררים של חשמל! "הנפחיות" ו"הלפים"³ שלכם הם כמו טולה! אל מול ברלין או פריז. הבניינים המסתירים את האופק כמעט נוגעים בשמים. מעל כל זה עוברות קשתות בטון עצומות. השמים מלאי עופרת מארובות המפעלים המעשנות. העשן מעלה דבר-מה מסתורי, נדמה שמאחורי הבניינים האלה מתרחש משהו גדול ועצום כל כך, עד שהנשימה נעתקת. רצוננו הוא לצאת במהרה אל החוף, אבל... אבל קודם לכן עלינו לעבור ביקורת דרכונים... בתוך האנדרלמוסיה של היורדים מהאנייה אנו ניגשים לטיפוס חשוב כלשהו, שבודק את התעודות. שעה ארוכה הוא מסובב את התעודות בידי, שעה ארוכה הוא מודד אותנו במבטיו המלוכסנים ואומר בשלווה באנגלית שעלינו ללכת לחדרנו שבאנייה, שאינו יכול להכניס אותנו אל ארצות הברית ושמחר הוא ישלח אותנו לאליס איילנד. אליס איילנד הוא אי לא גדול שבו נמצאים מתחם ההסגר וכל מיני ועדות חקירה. מסתבר שבווינגטון התקבל מידע עלינו, שאנחנו נוסעים כתועמלנים בולשביקים. מחר עולים לאליס איילנד... הם יכולים לגרש אותנו בחזרה, אך יכולים גם לעזור... לפתע מגיעים אל תאנו כתבים שכבר ידעו על בואנו. אנו יוצאים אל הסיפון. מאות צלמי סרטים ועיתונאים מתרוצצים על הסיפון, מתקתקים במצלמות, משרטטים בעפרונות ושואלים, שואלים ושואלים. זה היה בערך בארבע אחר הצהריים, ואילו בחמש וחצי הביאו לנו כעשרים עיתונים עם תצלומינו ועם מאמרים ענקיים עלינו. דובר בהם מעט על איזדורה דנקן, על כך שאני משורר, אבל יותר מכל על הנעליים שלי ועל כך שיש לי מבנה גוף נהדר לאתלטיקה קלה ושבוודאי הייתי יכול להיות הספורטאי הטוב באמריקה. בלילה בן-לווייתי ואני התהלכנו בעצב על הסיפון. ניו יורק אף מרשימה יותר בחושך. ערמות ואלומות של אורות הסתובבו מעל הבניינים, מבנים ענקיים רטטו בעצמה קשוחה בראי המפרץ. בבוקר שוגרנו לאליס איילנד. כשעלינו לספינת הקיטור הקטנה בליווי השוטרים

³ שמות של חברות ספרותיות שפעלו בברית המועצות בשנות העשרים.

⁴ עיר מחוז ברוסיה.

והעיתונאים, הבטנו בפסל החירות ופרצנו בצחוק. אמרתי: "בתולה זקנה אומללה! הוצבת כאן למען השעשוע!"

העיתונאים התחילו לשאול אותנו מה הצחיק אותנו כל כך. בן לוייתי תרגם להם, וגם הם צחקו.

באליס איילנד הובילו אותנו דרך אינספור חדרים אל חדר המבחנים הפוליטיים. כשהתיישבנו על הספסלים, יצא מדלת צדדית אדון שמנמן בעל ראש עגול, ששָׁעָרו הורם מעט מהמצח כפוני מתעגל כלפי מעלה, ומשום מה הזכיר לי את איוריו של פיצי'וגין בספרי גוגול מבית ההוצאה של סיטין.

"ראה", אמרתי לבן לוייתי, "זוהי מירגורוד! מיד יגיע בריצה חזיר, יחטוף את הניירות, וניצלנו!"

"מיסטר יסנין", אמר האדון. נעמדתי על רגלי. "גש אל השולחן!" הוא פתאום אמר ברוסית בטוחה. נדהמתי.

"הרם את יד ימינך והשב לשאלות."

התחלתי להשיב, אך השאלה הראשונה בלבלה אותי:

"אתה מאמין באלוהים?"

מה יכולתי לומר? הבטתי בבן לוייתי, הוא הנהן בראשו, ואמרתי: "כן."

"לאיזה שלטון אתה נאמן?"

עוד יותר גרוע. התחלתי להגיד במקוטע שאני משורר ואיני מבין דבר וחצי דבר בפוליטיקה. אני זוכר שהתפשרתי אתו על שלטון העם. לאחר מכן הוא אמר, מבלי להביט בי: "חזור אחרי: בשם אדוננו ישו הנוצרי אני נשבע לומר אמת לאמתה ולא להזיק לאיש. אני נשבע לא להשתתף בשום עניין פוליטי."

חזרתי אחרי כל מילה שלו, לאחר מכן חתמתי, ושחררנו. (אחר כך גילינו שידידיה של דנקן שלחו מברק לנשיא הארדינג. הוא פקד לערוך לי חקירה קלה ולהכניס אותי לארצות הברית.) החתימו אותי שלא אשיר את האינטרנציונל, כפי שעשיתי בברלין.
מירגורוד! מירגורוד! החזיר הציל אותי!

4. ניו יורק

רצתי בלי הכרה מהספינה אל החוף. יצאנו מהנמל אל הסטריט, ומיד הציף אותי ריח, ריח מוכר כלשהו. התחלתי להיזכר: "אה, הרי זה... זה ממש זה... זה אותו ריח שיש בחנויות לכלי עבודה." בנמל, כושים ישבו או שכבו על בדי שק. קיבל את פנינו המון שהעיתונים עוררו את סקרנותו. כשהתיישבנו במכונית אמרתי לעיתונאים: "Mi laik Amerika..."⁵
כעבור עשר דקות היינו במלון.

⁵ כאן מסתיים במקור חלקו הראשון של הטקסט, שבשוליו ציין המשורר כי הוא נכתב במוסקבה ב־14 באוגוסט 1923.

5. ברודווי

רחובותינו חשוכים מכדי שנבין מהו אור החשמל של ברודווי. התרגלנו לחיות באור הירח, להדליק נרות לפני איקונות, אבל ממש לא לפני האדם. בתוך תוכה, אמריקה אינה מאמינה באלוהים. אין לה זמן לשטויות האלה. האור זורח שם למען האדם, ולכן לא אתחיל בברודווי, אלא באדם שבברודווי. לא היה מוזיק לתרבותניקים הנוטרים טינה לאכזריותה של המהפכה הרוסית להביט בתולדותיה של המדינה שהניפה לגובה כה רב את דגל התרבות התעשייתית. מהי אמריקה?

בעקבות גילוי הארץ הזאת נמשך לשם כל העולם האירופי חסר המזל, מחפשי הזהב והריגושים, הרפתקנים מהסוגים הנחותים ביותר, שניצלו את המשחק האנושי במדינות כדי לעבוד בשירותן של ממשלות שונות ודיכאו את הילידים אדומי העור של אמריקה בכל האמצעים האפשריים.

העם אדום העור החל להתנגד, פרצו מלחמות אכזריות, וכתוצאה מכך מכל המיליונים הרבים של אדומי העור נותר קומץ (כחמש מאות אלף), שחי כעת מחסדיהם של מפיקי הסרטים, התוחמים אותו בקפידה בתוך חומות פן יתערבב בעולם המתורבת. העם הפראי אבד בגלל הוויסקי. מדיניות הטורפים השחיתה אותו סופית. היאוואתה הודבק בעגבת, הושקה לשכרה וגורש להשלים את ריקבוננו לביצותיה של פלורידה ולשלגיה של קנדה. ובכל זאת, אם נביט באותה עצמה חסרת רחמים של הבטון המזוין, בגשר ברוקלין התלוי בין שתי ערים, שגובהו מעל האדמה הוא כגובהם של בניינים בני עשרים קומות, בכל זאת איש לא יצטער שהיאוואתה הפראי כבר לא צד כאן איילים. ואיש לא יצטער שידם של בוני התרבות הזאת היתה לעתים יד אכזרית.

האינדיאני לעולם לא היה עושה ביבשת שלו את מה שעשה "השד הלבן". כעת היאוואתה הוא שחקן אתנוגרפי בסרטים; הוא מראה בסרטים את מנהגיו ואת אמנותו הפראית הפשוטה. הוא עדיין שט בסירותיו הצרות במים התחומים שלו, ואילו ליד ניו יורק עוגנות ספינות ענקיות מחופות שריון, שעל צדיהן תלויים עשרות – כבר לא סירות הצלה, כי אם אווירונים, שממריאים לאוויר על גבי לוחות מיוחדים; בשובם הם נוחתים על המים, והספינות מרימות אותם במנופים עצומים, כבידי ענקים, ומושיבות אותם על כתפי הברזל שלהן.

צריך לחיות את היוםיום האמיתי של התעשייה כדי להפוך למשורר שלה. המציאות הרוסית שלנו סובלת בינתיים, כמו שאומרים, מ"ברגים רופפים", ולכן משוררים שכותבים את שיריהם על פי אירורים ממגזינים אמריקניים גרועים, מגוחכים בעיני. בתחום הבנייה הספרותית שלנו עם כל יסודותיה על גבי הפלטפורמה הסובייטית אני מעדיף לגרור את העגלה שישנה, כדי לא להוציא את דיבתו של אותו יומיום שבו אנו חיים. בניו יורק הסוסים זה מכבר נמסרו למוזאון, ואילו במחוזותינו...

ובכן, ניחא! מוסקבה אינה נבנית במהירות. בינתיים נדבר על ברודווי מנקודת המבט של התכניות הגדולות. הרי הרחוב הזה הוא גם שלנו. כוחה של אמריקה פרץ סופית רק בשני העשורים האחרונים. בימים לא כל כך רחוקים, יחסית, ברודווי היה דומה לשדרת נייבסקי העתיקה שלנו, ואילו כעת הפך למשהו מסחרר. דבר כזה לא קיים בשום עיר בעולם. אם כי כל האנרגיה הזאת מכוונת לריצה פרסומית בלבד. אבל זה מהמם באופן שטני! האמריקאים מכנים את ברודווי, למעט שמו הטבעי "הדרך הצדדית", בשם "הדרך הלבנה". ההליכה בברודווי הרבה יותר מוארת ונעימה בלילה מאשר ביום. מול העיניים – ים של מודעות חשמליות. שם, בגובה הקומה העשרים, מתגלגלים מתעמלים העשויים מנורות. שם בקומה השלושים מעשן מיסטר חשמלי המוציא קו חשמלי של עשן שמחליף את צבעי טבעותיו. שם ליד התאטרון רוקדת טרַפְּסיכורה⁶ חשמלית על גלגל חשמלי מסתובב, וכן הלאה, באותו סגנון, עד כדי עיתון חשמלי ששורותיו רצות שמאלה בקומה העשרים או העשרים וחמש, ללא הפסקה עד סיום המהדורה. בקיצור, "דניס, תמות!"⁷. מתוך חנויות המוזיקה נשמעים ברדיו צלילים של צ'יקובסקי. הקונצרט מנוגן בסן פרנסיסקו, אבל חובבי המוזיקה יכולים להאזין לו גם בדירתם בניו יורק. כשאתה רואה או שומע את כל זה, אתה מתפעל על כורחך מיכולותיו של האדם, ומתבייש שאצלנו ברוסיה עד היום מאמינים בסבא עם זקן ומסתמכים על טוב לבו. היאוואתה הרוסי האומלל!

6. היומיום והעומק של ארצות הברית

מי שמכיר את אמריקה על פי ניו יורק ושיקגו, מכיר רק את אמריקה החגיגית, או המוצגת לראווה.

ניו יורק ושיקגו אינן אלא הישגיה של אמנות הייצור. ככל שמתקדמים לעומק, אל קליפורניה, תחושת הכובד נעלמת: מול העיניים רצים מישורים עם יערות דלילים וגם – אבוי, כמה זה דומה לרוסיה! – עיירות־עץ קטנות של כושים. הערים מתחילות להידמות לערים אירופיות, כשההבדל הוא שבעוד שבאירופה הכל נקי, באמריקה הכל חפור ונערם בסדר אקראי, כמו באתרי בניין. המדינה בונה ובונה בלי הפסקה.

שחורי העור עוסקים בחקלאות ובעבודות עונתיות. שפתם אמריקנית. חיי היומיום שלהם מותאימים לאמריקנים. הם יוצאי אפריקה, אבל הם לא שמרו אלא ביטויים אינסטינקטיביים אחדים של עמם בשירים ובריקודים. בכך הם השפיעו השפעה עצומה על עולם המיוזיק־הולים של אמריקה. הפוקסטרוט האמריקני אינו אלא ריקוד כושי עממי שעבר דילול. בשאר

⁶ מוזת הריקוד במיתולוגיה היוונית.

⁷ "דניס, תמות!" – חלק מאמירה המיוחסת לפוטיומקין, בן טיפוניה של קתרינה הגדולה, שכביכול אמר למחזאי דניס פונוזוין אחרי הצגת בכורה של מחזהו: "דניס, תמות, לא תכתוב מחזה טוב מזה!" – בבחינת "אחרי ההצלחה הזאת, תוכל למות בשקט ואין לנסות להאפיל עליה".

התחומים הכושמים הם עם פרימיטיבי למדי, בעל הרגלים בלתי-מרוסנים. האמריקנים עצמם גם הם עם פרימיטיבי למדי מבחינת התרבות הפנימית.

שלטון הדולר כילה בתוכם את כל השאיפות לנושאים מורכבים כלשהם. האמריקני שוקע כל כולו בביזנס ואינו רוצה לדעת שום דבר אחר. האמנות באמריקה עומדת בדרגת ההתפתחות הנמוכה ביותר. עד היום לא נפתרה שם השאלה: האם זה מוסרי או לא מוסרי להקים אנדרטה לאדגר אלן פו. כל זה מעיד על כך שהאמריקנים הם עם צעיר ולא לגמרי מגובש. אותה תרבות אדירה של מכוונות שיצרה את תהילתה של אמריקה, אינה אלא תוצאת עבודתם של היוצרים התעשייתיים ואינה דומה כלל לגילוי אורגני של גאונות העם. עמה של אמריקה אינו אלא מבצע מסור ועקבי של השרטוטים שהוטלו עליו. אם נדבר על תרבות החשמל, הרי שכל הסתכלות בתחום הזה תסתכם בדמותו של אדיסון. הוא לב לבה של הארץ הזאת. לולא חי הגאון הזה באותן שנים, הרי שתרבות הרדיו והחשמל היתה עלולה להתעכב מאוד, ואמריקה לא היתה כה מרשימה כמו עכשיו.

מצד הרושם החיצוני יש באמריקה אנקדוטות מופלאות. למשל, הפוליסמן האמריקני לבוש בסגנון שוטר המקופף הרוסי, רק עם שרוכים אחרים.

האנקדוטה הזאת מוסברת על ידי כך שתעשיית הטקסטיל מרוכזת בעיקר בידיהם של המהגרים מרוסיה. בני ארצנו, ככל הנראה, מתוך געגוע למולדת, הלבישו את הפוליסמן במדים מהסוג המוכר להם.

לאוזן ולעין הרוסית, אמריקה כולה, ובעיקר ניו יורק, מכילה מעט מדמה של אודסה ושל האזורים המערביים. ניו יורק היא עיר יהודית בכשלושים אחוז. היהודים נדחקו לשם בעיקר מכורח הנדודים בגלל הפוגרומים. בניו יורק הם תקעו יתד איתנה למדי ויצרו תרבות משלהם ביידיש,⁸ שהולכת ומתרחבת. יש להם משוררים, סופרים ותאטראות משלהם. הספרות שלהם העניקה לנו שמות אחדים בסדר גודל עולמי. בשירה יוצא כעת אל השוק העולמי משורר בעל כשרון גדול בהחלט, מאני לייב.

מאני לייב הוא יליד מחוז צ'רניגוב. הוא עזב את רוסיה לפני עשרים שנה בערך. עכשיו הוא בן 38. הוא פילס את דרכו בפרך בעבודה כסנדלר, ורק בשנים האחרונות התאפשר לו להתקיים משכרו כאמן.

תרגומיו ליידיש הכירו ליהודי אמריקה את השירה הרוסית מפושקין ועד ימינו, והוא מקדם בעקביות יידישיסטים צעירים בעלי כשרונות נאים למדי מהופשטיין ועד מרקיש. יש כאן עמוד שדרה ויש תרבות.

בסביבה אמריקנית גרידא – היעדר של כל נוכחות.

האור יכול לפעמים להיות נורא. ים האורות מברודווי מאיר בניו יורק המוני עיתונאים מושחתים וחסרי עמוד שדרה. אצלנו אפילו לא מכניסים טיפוסים כאלה למבואה, אף על פי שאנו חיים לאורן של מגורות נפט, ולעתים כלל ללא תאורה.

כוחו של הבטון המזוין ועצמת הבניינים הגבילו את מוחו של האמריקני והצרו את ראייתו.

⁸ במקור: ז'רגון.

הרגליהם של האמריקנים מזכירים את הרגליהם הגוגוליאניים הבלתי-נשכחים של איוואן איוואנוביץ' ואיוואן ניקיפורוביץ'.⁹
כפי שלאחרונים לא היתה עיר טובה מפולטבה, כך לראשונים אין ארץ טובה ותרבותית מאמריקה.

"שמע," אמר לי אמריקני אחד, "אני מכיר את אירופה. אל תתווכח אתי. טיילתי באיטליה וביוון לאורכן ולרוחבן. ראיתי את הפרתנון. אבל כל זה לא מחדש לי. האם אתה יודע שאצלנו במדינת טנסי ישנו פרתנון הרבה יותר טוב וחדש?"
למשמע המילים האלה מתחשק לך לצחוק ולבכות גם יחד. המילים האלה מאפיינות להפליא את אמריקה בכל הנוגע לתרבותה הפנימית. אירופה מעשנת וזורקת, אמריקה אוספת את הבדלים. אבל מהבדלים האלה צומח משהו מדהים.

1923

⁹ שתיים מהדמויות הקרתניות המגוחכות של גוגול.

קדיה מולודובסקי

כשהאיש שלי יחזיק אותי בצמה

ארבעה שירים

מיידיש: עמוס נוי

קדיה מולודובסקי (1894-1975) היא המשוררת-איישה האהובה עלי ביותר. היא כתבה ביידיש, והיא מוכרת לקוראי העברית בעיקר כמחברת של שירי הילדים היפים, שיצאו בעברית בספר "פתחו את השער", וביניהם "מעשה במעיל" ו"הילדה איילת" המפורסמים. אבל מולודובסקי היתה גם משוררת מודרניסטית מפעימה ורבת-עצמה. היא עסקה בנושאים שונים ומגוונים כנשיות, אהבה, ארוטיקה ואלימות בארוטיקה, אינטימיות וחרדת אינטימיות, אשמה, כפייה, געגוע, בדידות, אונס, וכתבה על כל אלה באומץ לב ובחושפנות יוצאי דופן. נדירות הן המשוררות שהצליחו לצקת תחושות כאלה לכלל ביטוי שירי מרעיד חדרי-לב. מולודובסקי הרבתה לעסוק בילדים העניים של ורשה, שבשכונות העוני היהודיות שלה היא עבדה כמורה, ושירי הילדים שלה משרטטים תמונת חיים עגומה של דלות ושל קושי, שאפיינה את תושביהן. כמו במקרה של יוצרים אחרים ביידיש, גם יצירתה המודרניסטית של מולודובסקי "למבוגרים" נשכחה ב"מדינת היהודים" לחלוטין. כמה משיריה החזקים ביותר תורגמו היטב לעברית על ידי שמשון מלצר ויצאו באנתולוגיה המופתית של שירת יידיש, "על נהרות". ספר שיריה הראשון של קדיה מולודובסקי, "לילות חשוון", ראה אור בוילנה ב-1927, והפך אותה כמעט מיד לאחת המשוררות המודרניסטיות הגדולות הראשונות של המאה. שלושת השירים הראשונים הכלולים במבחר זה הם מתוכו (הערת מתרגם קטנה לשיר הראשון: כשהיא אומרת בשורה השלישית "איש", המילה יכולה להתפרש גם כ"בן זוג" או "שותף לחיים", וכך גם "איש שלי").

השיר השלישי, "כלות", מופנה לנשים של שכונות העוני של ורשה – נשים קשות-יום, עניות מרודות, חלקן זונות (הנרמזות בשיר; ורשה כידוע היתה מרכז של זנות יהודית) – למכאוביהן ולחלומותיהן: חלומות על חתונה, על אהבה, על פרי-בטן, על חיים אחרים. זהו שיר על נחמה שאינו מנחם. מה שמיוחד וקשה בשיר הזה (ביחס לשירים אחרים שלה), הוא האופן שבו ממקמת מולודובסקי את דימוייה הפרטיים והאישיים ביותר בתוך סיפורי האמהות שיצר הדמיון העממי של יהדות נשית – זה שמקורותיו הם "צאינה וראינה", וסיפורי אמא וסבתא; מחוותיהן ותפקידיהן של ארבע האמהות קשורים אסוציאטיבית ונושאת לסיפורי המקרא בנוסח הכי אינטימי שלהם, כשהיא טווה קשרים בין השתקפויות של הגוף הנשי ללידה ואהבה וקצת פחות צער. והוא מסתיים בלאה, המתפללת על הנשים הלא-אהובות בהסתרת עיניים כמקובל (ורומזת גם על עיניה "הרכות", ולמדרש המסביר שהן רכות מבכי) – סמל של כל הנשים הדחויים והלא אהובות.

השיר הרביעי, "אורחים ליליים", הוא שיר מאוחר. זהו אחד מאותם שירים שאפשר לגלות בהם פנים חדשות בכל קריאה – השימוש בתבנית חזרתית ומשחקית של שיר ילדים עממי (עם שלושת האורחים הליליים הפלאיים) כדי להוביל אל הסיום הנורא, המצמרר; האורחים עצמם, שהם מימוש של רמזים והפניות לשירי ילדים (העז תחת הערש, והעז-המלמד-תינוקות, הציפור הנגנת, החתול-מפלצת, וכו'), המסמנים עולמות של ילדות ושל יהדות שחרבו, שאורגים ילדות-בנשיות ונשיות-מתגעגעת-לילדות, ועוד ועוד.

ע"נ

*

אֵל הָאִישׁ הֵהוּא אָנִי אָבוֹא
אֲשֶׁר הִבִּיא לִי בַפֶּעַם הָרֵאשׁוֹנָה שְׁמַחַת-אִשָּׁה
וְאָמַר לוֹ: אִישׁ,
נִתְּנִי לְאַחַר אֶת מִבְּטֵי הַשֶּׁקֶט
וּבְלִילָה אָנִי מְנִיחָה אֶת רֵאשִׁי לְצִדּוֹ,
וְכַעַת יֵשׁ לִי צֶעַר
כְּמוֹ דְבוּרִים עוֹקְצוֹת מְסַבֵּיב לְלִבִּי הַשָּׁבוּר
וְאֵינִן לִי שׁוֹם דְּבִשׁ לְהַרְגִיעַ אֶת הַפֶּצֶע.
וּכְשֶׁהָאִישׁ שְׁלִי יִחְזִיק אוֹתִי בְצַמָּה
אֶפְל אֶפִּים אֲרַצָּה
וְאֲשַׁתְּטַח עַל הַמִּפְתָּן כְּמוֹ אֲנִשֵׁי סְדוּם שֶׁהִפְכוּ לְאֶבֶן.
אָרִים אֶת יָדַי לְרֵאשִׁי
כְּמוֹ שְׂאֵמִי הִיְתָה מְבֹרַכַת עַל הַנְּרוֹת,
אֲבָל אֲצַבְעוֹתַי תִּזְדַּקְרָנָה כְּמוֹ עֲשָׂרָה חֲטָאִים מִמְּסַפְרִים

היום שקט

היום שקט.

דָּאָגוֹתֵי הַרְדִּימוּ אֶת עֲצָמָן
כְּמוֹ יְלָדִים אַחֲרֵי בְכֵי מְמוֹשָׁה,
וְהֵן תִּתְעוֹרְרָנָה שׁוֹב

כְּדֵי לְחַפֵּר לִי בְרַעֲבַתְנוֹת בְּתוֹךְ הָרֵאשׁ.
אֲנִי אֲבָרַח לְעִיר אַחֶרֶת
וְאֶחְלִיף אֶת בְּגָדֵי
אָבֵל בְּכָל מְקוֹם –
כְּשֶׁהַמּוֹת מְכָה בְּמִרְחָק כְּמוֹ בְּרַק
וְעֵדִין לֹא נִשְׁמָע קוֹל הָרַעַם
אֲנַחְנוּ פּוֹסְעִים צַעַד אֶחָד לְאַחֹר,
צַעַד אֶחָד לְאַחֹר מְרַב פֶּחַד,
הַנְּשִׁים מְרֵמוֹת בְּאִיזָה שְׁנֵתִים אוֹ שְׁלֹשׁ
וְשִׁפְתֵיהֶן הוֹפְכוֹת עֲקָמוֹת מְאֲמִירַת שְׁקָרִים,
וְהַגְּבָרִים עוֹמְדִים שְׁקֵטִים רֵאשֵׁיהֶם מְרַכְּנִים אֶל לִבָּם
כְּמוֹ שְׁוֹרִים קָשֵׁי עֶרְף.

כלות

לְכֹלוֹת עֲלוֹבוֹת שֶׁהָיוּ עוֹזְרוֹת בֵּית
מוֹזָגָת שָׂרָה אֲמֵנוּ בְּקִנְיָנִים
יֵין נְתוּזִים מְחֻבֵּיֹת אֶפְלוֹת.
מִי שֶׁיַּעַד לָהּ קִנְיָן מְלֵא
נוֹשֵׂאת אוֹתוֹ אֶלֶיָּהּ שָׂרָה אֲמֵנוּ בְּשֵׁתֵי יָדַיִם.
וּמִי שֶׁיַּעַד לָהּ גְּבִיעַ זַעִיר
מְמַלְאָה אוֹתוֹ שָׂרָה אֲמֵנוּ בְּדַמְעוֹת.
וּלְנִעְרוֹת הָרְחוֹב
הָרוֹאוֹת נַעֲלֵי חֲתָנָה לְבָנוֹת בְּחֻלּוֹמָן,
מְבִיאָה שָׂרָה אֲמֵנוּ
לְפִיָּהֶן הָעֵיף
דְּבַשׁ טְהוֹר בְּצִלְחוֹת קְטָנוֹת.
לְכֹלוֹת עֲלוֹבוֹת מְמוֹצָא מִיָּחָס,
מְבִישׁוֹת מְכֻדֵי לְהִבְיָא לְבָנִים מְכַתְּמִים
אֶל תַּחַת מְבֻטָּה הַבוֹחוֹן שֶׁל הַחֹתָנָת,
מוֹבִילָה רְבִיקָה אֲמֵנוּ גְּמֻלִים
טְעוּנִים אֲרִיגֵי פֶשֶׁתָּן.

וּכְשֶׁעֲלָטָה נִפְרָשֶׁת לְפָנַי רַגְלֵיהֶם
וְכָל הַגְּמָלִים כּוֹרְעִים בְּרֶךְ לְנוּחַ עַל הָאֲדָמָה
מוֹדֶדֶת רְבִיקָה אֲמֵנוּ כְּתָנָה, אֲמָה אַחַר אֲמָה,
מֵהִטְבְּעוֹת שֶׁעַל אֲצִבְעוֹתֶיהָ וְעַד הַצְּמִיד שֶׁעַל זְרוּעָה.
לְאֱלוֹ שְׁעֵינִיהֶן כְּבָר עֵיפוֹ
מִצְפִּיָּה בִּילְדֵי הַשְּׁכָנִים,
וַיִּדְיָהֶן כְּחֹשׁוֹ מִכְמִיָּהָה
לְגוֹף יֶלֶד קָטָן וְעַנֵּג,
מִבִּיָּאָה רַחַל אֲמֵנוּ עֹשְׁבֵי מְרַפָּא
שֶׁנִּתְגַּלּוּ עַל הָרִים רְחוֹקִים,
וּמִנְחָמַת אוֹתָן בְּדַבּוּר שֶׁקָּט:
אֱלֹהִים יִכּוֹל בְּכָל רִגַע לְפַתַּח רַחֵם שְׁנַחֲתָם.
לְאֱלוֹ שְׁבוּכוֹת בְּלִילָה עַל יְצוּעִים בּוֹדְדִים,
וְאִין לְהֵן מִי שִׁיחַלֵּק עִמָּן אֶת צַעֲרָן,
הַמְדַבְּרוֹת עִם עֲצָמָן בְּשִׁפְתֵי חֲרוּכוֹת,
אֲלֵיהֶן בָּאָה חֲרַשׁ לְאָה אֲמֵנוּ
מִסּוֹכְכֶת עַל שְׁתֵּי עֵינֶיהָ בִּידֵים חֲוֹרוֹת.

אורחים ליליים

בְּלִילָה בָּאָה אֲצִלִּי צְפוֹר,
וְנִקְשָׁה בְּכַנְפֶיהָ עַל חֲלוּנֵי וּדְלָתִי.
– הַכְּנָסִי-נָא, צְפוֹר-כְּנוֹר, הַכְּלִיזְמֹר הַטּוֹב שֶׁל שִׁיר־יְלָדוֹת שְׁלִי,
לְחֵם וּמִים שְׁמֵרְתִי לָךְ,
הַכְּנָסִי-נָא, הַתְּאַרְחִי-נָא, הַתְּכַבְּדִי-נָא,
עַל שְׁתֵּינוּ נִגּוֹר כֶּכָּה לְחֵיוֹת וְכֶכָּה לְמוֹת.

וּבָאָה חֲתוּלָה, תּוֹעָה בְּלִילָה,
וְשֹׁרְטָה בְּצַפְרָנִים,
שֹׁרְטָה, גְּרָדָה.
– הַכְּנָסִי-נָא, קִי־צִי-מִי־צִי, מִפְּלֶצֶת אֵימָה שֶׁל יְלָדוֹתֵי,
בְּמִטָּאֲטָא הַרְבִּיעִיו לִי לֹא פַעַם בְּגִלְלָה,

הַכְּנִסֵי־נָא, הַתְּאַרְחֵי־נָא, הַתְּכַבְּדֵי־נָא,
עַל שְׁתֵּינּוּ נִגְזֵר לְנִדָּד וְלַתְּעוֹת לְעַד.

וּבָאָה עֵזָה, בְּזַקְנֹקֵן מְחַדָּד,
נִקְשָׁה בְּטַלְפִּים,
בְּקַרְנֵים דְּפָקָה.

– הַכְּנִסֵי־נָא, עֵזָה־פְּזִיזָה, זְקַנְקֹן־מְחַדָּד, כְּמוֹ מוֹנֵה־לִיזָה,
הַשִּׁיר שֶׁלָּךְ עֵדִין הוֹפֵךְ אֶת מִטְתִּי לְעַרְשׁ.
הַכְּנִסֵי־נָא, הַתְּאַרְחֵי־נָא, הַתְּכַבְּדֵי־נָא,
עַל שְׁתֵּינּוּ נִגְזֵר לְלַמֵּד יְלָדִים.

וּבַלִּילָה בָּא אֶצְלִי אִישׁ, וְעָמַד בְּדַלְתִּי,
וּפָחַד נוֹרָא אָחוּז בִּי.

– מִי אַתָּה? זוֹ לֹא סִכִּין שְׁיִישׁ לָךְ בְּיַד?
– בְּגִידוֹת אַתָּה זוֹמֵם? שְׂרָפוֹת בָּאת לְהַצִּית?
וְאַתְּ הַדְּלַת נְעֻלְתִּי, חֶסֶמְתִּי, וְהִבְרַחְתִּי,
וְנִפְלַתִּי, הַפָּנִים מְסֻתְרוֹת בְּיָדִי,
וְהַלִּילָה הִיָּה חֲשׂוּהָ, כָּל כֶּךָ חֲשׂוּהָ, עַד עֲוֹרוֹן,
וְהַרְצָפָה שְׁלִי הִיָּתָה כָּל כֶּךָ קוֹשָׁה, כְּמוֹ אֶבֶן,
וּמַעֲבָר לְדַלַּת עָמַד הָאִישׁ,
וּמַעֲבָר לְדַלַּת שְׁמַעְתִּי אֶת בְּכִיו.

נלי זק"ש

נוף עשוי צרחות

חמישה שירים

מגרמנית: אמיר יגל

נלי ליאוני זק"ש נולדה בברלין ב-1891 למשפחה יהודית מן המעמד הבינוני. שיריה הראשונים נכתבו בעת שהיתה בת שבע-עשרה, והחלו להתפרסם בעיתוני רפובליקת ויימאר כשהיתה כבת עשרים. עד מהרה עשתה לעצמה שם כמשוררת, אך שירתה המוקדמת, הרומנטית באופייה, נחשבה שמרנית למדי בברלין התזזיתית של שנות העשרים והשלושים.

בשנת 1940 נשלחה זק"ש לעבודות כפייה בברלין (יהודי העיר ה"שורשיים" עדיין לא נשלחו בשלב זה למחנות הריכוז וההשמדה), אך הודות להתערבותה של הסופרת השוודית כלת פרס נובל סלמה לגרלף, שאף הפעילה למען המשוררת את משפחת המלוכה השוודית, חולצה זק"ש והצליחה להגר יחד עם אמה הקשישה לסטוקהולם, שם נשארה עד סוף חייה. שירתה של זק"ש השתנתה לחלוטין אחרי המלחמה. בעוד שקודם לכן התאפיינה כתיבתה העדינה באופטימיות רומנטית, הרי שמעתה ואילך היתה זק"ש למשוררת קודרת שיצירתה היא קינה מתמשכת על גורל האנושות בכלל ועל גורל העם היהודי בפרט, ונושאה העיקריים הם חוויות הפליטות ופחד המוות. יצירתה המאוחרת מזכירה מבחינות רבות את שירתו של חברה הקרוב, המשורר היהודי כותב הגרמנית פאול צלאן.

כשזכתה ב-1965 בפרס המו"לים הגרמני היוקרתי דיברה זק"ש בזכות הצורך בפיוס היסטורי בין העם היהודי לעם הגרמני, והצהירה שחרף זוועות העבר היא מאמינה באפשרות של קיום גרמני אחר. ב-1966, בהיותה בת 75, זכתה בפרס נובל לספרות בצוותא עם ש"י עגנון. זכורה הצהרתה כי בעוד ש"י עגנון מייצג את מדינת ישראל, היא מייצגת את הטרגדיה של העם היהודי. זק"ש נפטרה ב-1970 והיא קבורה בשטוקהולם.

חמשת השירים הכלולים במבחר זה שייכים כולם לתקופה המאוחרת של שירת זק"ש, והם עוסקים בחוויית הגלות והפליטות. "נוף עשוי צרחות" הוא משיריה המוכרים ביותר ומהיצירות המכוננות של זיכרון המלחמה והשוואה בשירה הגרמנית. השירים "שמך הלך לך לאיבוד" ו"כה רחוק" נכתבו שניהם בהשראת מסע הפליטות המפרך של זק"ש בדרכה מגרמניה לשוודיה. השיר "תקיעת השופר" מושפע בבירור מהגותו של מרטין בובר ומסיפורים חסידיים. ואילו השיר "אחלמה" מוקדש לאביה של זק"ש שהיה אספן של אבנים נדירות. לאחר מותו ב-1930 נהגה המשוררת לעלות על קברו ולהניח עליו אבן סגולה.

א"י

נוף עשוי צרחות

זו השעה הפלנטרית של הפליטים.
זוהי מנוסתם הסוערת של הפליטים.
במחלת הנפילה, המות!

זהו מטר כוכבים קוסמי מתערבת
קסומה
של מפתן דלת, של תנור של לחם.
זהו התפוח השחר של ההכרה,
הפחד!

כבתה השמש של האהבה
היא מעלה עשן!
זה הפרח של החפזון,
נוטף זעה!
אלו הם הצידים!
מהאין, רק מהמנוסה.
אלה נצודים הנושאים את מסתורם
הקטלני אל הקבר.

זהו החול, בפחד
עם זרי פרדה.
זהו שחרור האדמה לחפשי,
נשימתה הקטועה
בענות האויר.

כה רחוק

כה רחוק בתוך השטחים הפתוחים
מכרבלת בשנה
בארץ מנוסה
עם משאה הכבד של האהבה

אזור פרפרים של חלום
כמו שמשיה
בולמת את המציאות

לילה
לילה
כתנת לילה מהגוף
מותח את ריקנותו
והחלל שרק גדל
מאבק ללא שירה.

ים
עם קצף נבואי
מתגלגל
על מצעי המות
עד שהשמש תזרע
את קרני כאבה של השניה.

שמך הלך לך לאיבוד

שמך הלך לך לאבוד
אך העולם מזדרז אליך
ומציע לך בחירה נאה
את מנענעת ראשך
אך אהובך
מצא לך פעם מחט בערמת השחת
שמעי נא: הוא קורא לך כבר –

תקיעת השופר

אחד היה
תוקע בשופר
משליך ראשו לאחור
כמו שאילים עושים
לפני שהם שותים מהמעין.
נשיפה:
תקיעה
מרחיב את המות באנחה –
שורים
נופלת תפוזת זרעים –
תרועה

האזיר מספר על אור
האדמה סובבת והכוכבים סובבים
בשופר

אשר נושף
וסביב השופר נשרף המקדש
ונשיפה אחת –
וסביב השופר קורס המקדש
ונשיפה אחת –
וסביב השופר מוטל האפר –
ונשיפה אחת –

אחלמה

באחלמה זו
טמונים כל גילי הלילה
וגם אור תבונה קדום
מצית את המלנכוליה
שעוד היתה נוזל
ובכתה
תמיד מבריקה את מותך
סגלית מוצקה

אודיסאוס אֵליטיס

צלילי היקינטון

מיוונית מודרנית: דספינה שרמיסטר וחיים פסח

אודיסאוס אליטיס: קווים לדמותו

אודיסאוס אליטיס נולד ב־1911 בהרקליון שבאי כרתים. שמו המקורי היה אודיסאס סוסוס אֵלְפֹנְדֵלִיס, אך הוא בחר לפרסם את יצירתו בשם אחר מתוך התחשבות באינטרסים של משפחתו, משפחת תעשיינים שבן־משפחה משורר לא היה מוסיף לה כבוד. שכן, כך סיפר מאוחר יותר, "בני המעמד של משפחתי התייחסו כבזו לאמנים ולאנשי רוח וחששו לשמם הטוב". מוצאה של משפחתו היה מהאי לסבוס, ולעובדה זו נודעה השפעה גדולה על שירתו. אליטיס הרבה לתרגם מיוונית קלאסית ליוונית מודרנית, ובראש וראשונה תרגם את שירתה של ספּוּ מלסבוס, שהחשיב אותה כקרובת משפחה, אף כי מבוגרת ממנו מעט. "אמנם לא נולדתי בלסבוס", כך כתב, "אבל כאשר אני מגיע לשם אני חש בכל עלה של עץ זית את מהותה של הזהות שלי".

כשהיה בן שבע חווה אליטיס את האבל הראשון בחייו במותה של אחותו היפה מרסיני שנפטרה בגיל עשרים ממגפת השפעת הספרדית ששטפה אז את אירופה. ארון המתים ובו גופתה הונח בבית על השולחן שעליו היתה כותבת ומציירת. אליטיס אימץ את השולחן הזה והוא שימש אותו בכל מסעותיו. שבע שנים מאוחר יותר נפטר אביו. אבדות אלה הותירו חותם עמוק בנפשו, והוא חיפה בשירתו על הכאב בהינומה של דימויי אור השמש.

מאוחר יותר עברה משפחתו להתגורר באתונה, והוא החל ללמוד שם משפטים. אך ב־1936 נטש את לימודיו, התגייס ועבר קורס קצונה. עם הכרות המלחמה של ממשלת מוסוליני על יוון, באוקטובר 1940, השתתף בקרבות בגבול אלבניה. בפברואר 1941 חלה בטיפוס והיה במצב קריטי. על אף מצבו הקשה, יום לפני פלישת הצבא הנאצי ליוון העדיף לחזור לאתונה ובלבד שלא ייפול בשבי הגרמנים. ב־1948 יצא לפריז ושם שהה שלוש שנים, בחסותו של מבקר האמנות והמוציא לאור היווני־צרפתי טריאדיס. היו אלה שנים מכוננות מבחינת התפתחותו כמשורר. "שם התוודעתי למגמות החדשות, מפול אֵלוּאר שחשף בפני דרכים חדשות בשירה, אך לא היה קיצוני כאנדרה בֵּרְטוֹן ההיפר־רֵאליסטי". אליטיס התייחס לסוראליזם של ברטון כאל אמצעי, לא כמטרה לעצמה. הוא שאל מהסוראליזם את המאגיה ודחה את הקיצוניות היתרה.

לקוראים התגלה אליטיס לראשונה ב־1935 כשהיה בן 24. כבר בשיריו הראשונים ניכרה ראיית העולם שלו, שמבחינה אסתטית היתה מהפכנית מכל המקובל עד אז בשירה היוונית. על אף הקרבה האקלקטית שלו, לדבריו, למשוררים צרפתיים כפול אלוּאר ולפייר רֶוֶרְדֵי, יצירתו המטפיזית של אליטיס קרובה יותר לשירתו המיסטית־מקראית של ויליאם בלייק, האנגלי

בן המאה התשע-עשרה. את לורקה אהב ותרגם ליוונית. במבנה השירים ובאוצר המילים הוא קרוב יותר לאונג'רטי האיטלקי. אך הוא ספג השפעות ברורות גם משירתם של הַלְדֵרְלִין ועזרא פאונד, ובמיוחד מהמשורר היווני סרנדריס שדגל בשקיפות בשיר. אליטיס שם את הדגש במילה הבודדת ולא ברצף, כפי שהיה מקובל עד אז בשירה היוונית. המשוררים בני דורו כתבו בשפה גבוהה ואילו הוא טבע מילים חדשות והביא לשיריו מאוצר המילים של השפה העממית. דימויים של אור ושמש מאפיינים את כל שירתו. "לשתי את השמש בשירתי כשם שהרעב לש לחם בחלומי", העיד על עצמו. אמרו על אליטיס שהיה אסטרונוט נצחי על פני השמש. הוא נתן ביטוי ללא-מודע באמצעות דימויים מוחשיים.

דמויות אדם כמעט שאינן קיימות ביצירתו, ורבים מהמבקרים קבלו על כך. ואכן, שירתו של אליטיס מתרחקת מענייני היום-יום. דומה שאין בה ממד חברתי, ובוודאי לא רגישות פרולטרית. הוא בחר בדרך של "אמנות-לשם-אמנות", התנגד לשירה מגויסת וסירב להקריב את שירתו על מזבח הסוציאליזם הראליסטי. עם זאת, אליטיס עצמו דחה מכל וכל את הטענה על היעדר מסרים חברתיים ופוליטיים בשיריו: "מסרים כאלה אכן מצויים בשירי", הוא אמר. "לפעמים הם אפילו שקופים, אבל תמיד בדרך העוקפת את האמירה הלוגית ומתחברת לעולם החושים." בהזדמנות אחרת קבע אליטיס: "רק באמצעות החושים אתה מגיע אל השכל." הוא לא התחבר אף לאחת מהתנועות והאסכולות בשירה בת זמנו וניסה לשלב בשיריו גישה רדיקלית ומאגיה. "ספינותיו העצומות של ואלרי הגדול כבר עוגנות בנמל כלשהו", אמר, "אך אורה של ספפו עדיין בוהק מעלינו."

התמזל מזלו של אליטיס שיכול היה להתמסר לכתיבה ללא דאגות פרנסה. מעולם לא נאלץ לעבוד או לרכוש מקצוע. הוא לא נשא אישה ולא הקים משפחה. תחת זאת הרבה לבלות עם חברים בני המעמד הגבוה, יצא למסעות רבים וחווה הרבה הרפתקאות ארוטיות. הוא בז ללחץ הזמן: "עדיף בעיני שעון מפיק ריח ורדים משעון המורה על הזמן", הכריז. ומעל לכל תיעב ממוצעות: "בכל מקום ממוצע – שם אינני קיים", כתב.

בשנת 1979 היה אליטיס למשורר היווני השני (אחרי סְפֵרִיס) שזכה בפרס נובל לספרות. בפרס זיכתה אותו יצירתו אקסיון אסטי (1959), "יאה הוא". מחוץ ליוון היה ידוע בעיקר בזכות הלחנותיו של תאודוריקיס לשיריו, אך ביוון עצמה היה אלמוני למדי עד לקבלת הפרס. אליטיס מת ב-1996, בן 85. הוא ביקש להיקבר ללא כל הספדים. הוא יצא למסע ארוך בשמים, כפי שכתב ב"מונוגרמה": "הפעמונים פורצים בשמים, את שומעת, / נתיב עמוק עבורי..."

כמה מחשבות על אליטיס ועלינו

אני מבקש לשתף בכמה מחשבות עלינו ועל אליטיס, וליתר דיוק, על המשוררים העבריים בני דורו של אליטיס ויחסם למקום שבו הם חיו. תקופת חייהם של שלושת המשוררים העבריים בני דורו של אליטיס, לאה גולדברג, נתן אלתרמן ואברהם שלונסקי, מקבילה במידה רבה לתקופת חייו של אליטיס, יליד 1911, אף שהוא האריך ימים אחריהם. גם לאה גולדברג נולדה ב-1911, ואילו אלתרמן נולד שנה אחת קודם לכן. שלונסקי נולד ב-1900. מקורות ההשראה

של המשוררים הללו שונים כמובן לחלוטין ממקורות ההשראה של אליטיס, שהזכרתי קודם. עם כל ההבדלים ביניהם, כל השלושה קורצו מחומריה של השפה והתרבות הרוסית, לא המערב-אירופית ולא היס-תיכונית. חשבתי על ההבדל התהומי ביחס למקום בין אליטיס לכל אחד מהמשוררים הללו. שירתו של אליטיס רוויה באלמנטים של הטבע היווני – היס, אור השמש, הפריחה. הדבר שונה בתכלית אצל שלונסקי, אלתרמן וגולדברג, אף שלכל אחד מהם יחס שונה לארץ החדשה, הארץ שאינה תבנית נוף מולדתו: שלונסקי מתייחס לארצו החדשה במין קדושה חילונית, כמו אל חפץ זר ויקר, ולא בשום פנים כאל ארץ שבה גדל, לא באורח טבעי ואפילו מלאכותי למדי. כך, למשל בשירו "עמל" מן המחזור "גלבוה": "עוטפה ארצי אור כטלית / בתים ניצבים כטוטפות / וכרצועות תפילין / גולשים כבישים, סללו כפיים". המקום של אלתרמן הוא דווקא העיר, וליתר דיוק העיר תל אביב. גם כאן אני, כיליד תל אביב, מזהה מיד את ההתפעלות וההתרגשות של מי שמקרוב בא, לא של יליד המקום. כך למשל הוא כותב בשירו "דצמבר": "דצמבר – / חודש מקוטר / ריחות תפוח ומטר, / אתה נותן כוחות גנוזים / להרוגי התמוזים, / אתה יודע להשיב / מעט אביב לתל אביב". המדובר הוא במי שנקרעו מנוף מולדתם, המנסים לאמץ ללבם את נופי הארץ החדשה, אך שלא כאצל אליטיס השלם עם המקום שלו בכל לבו, אצלם גם בעצם ההתפעלות, בולטת תחושת הזרות. ודווקא לאה גולדברג נותנת לתחושת הניכור ולקונפליקט הרגשי בין האהבה לשתי אדמות מולדת – ביטוי ישיר וכן. וכך היא כותבת בשיר בעל השם המשמעותי כל כך: "אורן": כאן לא אשמע את קול הקוקייה / כאן לא יחבוש העץ מצנפת שלג / אבל בצל האורנים האלה / כל ילדוטי שקמה לתחיה. // צלצול המחטים: היה היה... / אקרא מולדת למרחב השלג, / לקרח ירקרק כובל הפלג, / ללשון השיר בארץ נכרייה. // אולי רק ציפורי-מסע יודעות – / כשהן תלויות בין ארץ ושמים – / את זה הכאב של שתי המולדות. // אתכם אני נשתלתי פעמיים, / אתכם אני צמחתי, אורנים, / ושורשיי בשני נופים שונים".

אצל אליטיס, לעומת זאת, יש נוף ילדות אחד, נוף היס-תיכונית המובהקת, וללא שום אמביוולנטיות. יש "גדרות האבן, מבעד למשוכות", יש "קורת העץ עם האריג המרובע על הקיר", יש "בית עם קנוקנות הגפן", ואת אלה ואחרים נפגוש מיד בשירו. אליטיס, כדבריו, "חש בכל עלה זית את מהות הקיום שלו", וכישראלים בני דור ראשון או שני או שלישי, שעדיין נושאים במידה רבה את נוף ילדותם של הורינו וסבינו, זה בדיוק הדבר שמעורר בנו קנאה.

ח"פ

I

עצרי מעט, סמוך לדממה, אספי את שער הלילה של זו החולמת
את גופה העירם. אפקים רבים לפניה, מצפנים רבים וגורל אחד השורד
ללא לאות מקץ כל חמשים ושנים קלפיה.
ואז, חוזרת ופותחת דבר אחר בידך,
מעניקה לה פנינים בעבור תשוקה אחת,
אי קטן של שנה.

עצרי מעט, סמוך לדממה, חבקי בזרועותיך את העגן העצום
המולך במעמקים, עוד מעט ינסק לעננים. ואת לא תבניני,
אך תבכי, תבכי שאנשק אותך. וכאשר אפער סדק בשקר,
אשנב קטן וכחל בשכרון החושים – עוד תשכי אותי.
צללית קטנה וקנאית של נפשי, מפיקה צלילים
באור הירח.

עצרי מעט, קרוב יותר אלי.

II

כאן, בלחשושי הבסר של התשוקות, חשית לראשונה
באשר המיסר את החיים. צפורים גדולות ועלומות
קרעו את בתולי עולמך. על פני סדין פרוש חזו
ברבורים את שירתם לעתיד לבוא,
ובמים החלו פתולי הלילה לחבט בכנפי חלומותיהם,
מזהים את ישותם בזרועות הפרושות לקראתם.
אבל הצעדים שלא מחו את יערותיהם
עצרו בכפה הכחלה של השמים ושל עיניך.
מה בקשו שם? מהו אותו חטא שמימי
שעורר את פעימות יאושך? לא האגם, אף לא תחושתו
ולא החזיון של ידים שהבינו זו את זו השכילו מעולם
לעורר ערגה ורדה שפזאת.

III

וְלֵךְ שָׁל הַצְּלִיחָה מוֹאֲרֶת – יוֹם שֶׁעָלָה בְּעַמָּל רַב מֵעַל עֵקְבוֹת הַלֵּא-נֹדֵעַ.
כָּל כַּמָּה שְׁנֵשְׁלָם עַל דְּמָעָה, כִּף הִיא מִתְרַחֶקֶת מֵהַשְּׁמַשׁ,
וְאֵת, שְׁאֵת זְמַנָּךְ לֹעֶסֶת כְּמוֹ עֲלֵי דַפְנָה מְרִים, הוֹפְכֶת לְיוֹנָה הַמְּבִשֶׁרֶת
נְסִיקָה נְעִימָה אֶל הַנְּצַח.

IV

חֶמֶשׁ סְנוּנִיּוֹת, חֶמֶשׁ מְלִים בְּאוֹת לְקִרְאָתְךָ
וְכָל הַבְּהֵק מִתְמַקְּד בְּךָ. בְּטָרֵם תִּהְפְּכִי לְעֵשֶׁב,
אֵת צְלִמָּךְ תּוֹתִירִי עַל פְּנֵי הַסֵּלַע הַכּוֹאֵב שֶׁאֵשׁ מִשְׁתַּלְּהֶבֶת בְּתוֹכּוֹ.
בְּטָרֵם תִּהְפְּכִי לְטַעְמָה שֶׁל הַבְּדִידוֹת תּוֹתִירִי נֶפֶךְ גַּעְגּוּעַ עַל הַקּוֹרְנִית,
וְאֵנִי מִגִּיעַ תְּמִיד הַיָּשָׁר לְתוֹךְ הַהַעֲדָרוֹת. צְלִיל אֶחָד מִשְׁמִיעַ הַנַּחַל,
וְכָל מָה שֶׁאֵמֵר וְכָל מָה שֶׁאֵהֵב יוֹתֵר בְּצִלוֹ לֹא-נִגּוּעַ.
הַתְּמִימוֹת וְחִלּוּקֵי הַנַּחַל בְּמַעֲמָקֵי בְּהִירוֹת אַחַת וְתַחוּשָׁה צְלוּלָה כְּבִדְלַח.

V

אֵנִי חוֹלֵף וְקוֹטֵף אֵת פְּלוֹמֶת נְעוּרֶיךָ, וְשִׁמְךָ מַעֲתָה יִקְרָא הַשּׁוֹלֵטֵת.
בְּכַף יָדְךָ הַקְּטָנָה נּוֹצְצִים הַמַּיִם. הַעוֹלָם מְסַחֵרֵר אֵת יָמָיו
וּבְשִׁכְרוֹתוֹ שׁוֹתֵל צְרוּר פְּרָחֵי יִקְיִנְטוֹן.
כִּבֵּר לְמַחֲרַת תִּהְיִי הַזְּרָה הַרְשָׁמִית
בְּדַפֵּי הַסּוּדִיִּים.

VI

גַּם כְּשֶׁפָּנִיךָ הַשְּׁמִימִיִּים לֹא יִהְיוּ עוֹד, יִשְׁרְדוּ עֲצִים אֶלָּה
וּלְלֹא קָשִׁי יִסִּיט הַחֲבוּק אֵת הַטֵּל וְהַעוֹלָם יוֹתֵר חֲרוֹת שָׁם.
הוּ, הַמְּלִים הַחֲתוּמוֹת שְׁנוֹתָרוּ מִתַּחַת לְקַלְפוֹת הַתְּקוּהָ.
בְּעַנְפִּים הַרְעַנְנִים, הַגּוֹזוּמִים שֶׁל יוֹם נִהְדָּר –
הַמְּלִים הַחֲתוּמוֹת שֶׁהִכְאִיבוּ לְעֶצְמוֹן
וְהִפְכוּ לְגֵאוֹת.

VII

התרגשות. צמודים או פרוידים רוטטים עלי הצפצפות
הנעים ברוח. עוד לפני עיניך היא המבריחה
את הזכרונות, את חלוקי הנחל ואת האשליות.
הזמן זורם ואת נצבת בתוכו ללא ניע, ואני מהרהר במי
שמאנו לקרש הצלה, שמתחת לריסיהם אוהבים את האור
וכאשר נופלת השנה על עפעפיהם עדין קוראים
בכפות ידיהם.
ואני מבקש לסגר את המעגלים שפתחו אצבעותיך
ומעליהן להניח שמים, לבל תשמע
מלה אחת נוספת.

דברי אלי. דברי אלי על הדמעות.

VIII

בעמק הלחן אותם הדברים דבקים בך,
אך צורתם נהפכת. החיים תמיד מחקים את עצמם.
ואת, זרחן בכף ידך, פוסעת ללא הגה בינות לסיבי גורל אדיר
ושערך ספוג בתפלת מנחה, מרבה את הזכרונות
מעל צלילי הקול באור ראשון
של השחר.
ודק: הקול שפעם שכחת, עכשו בוקע בחוזך.
האלמג הזה שבוער לבדו הוא ההבטחה
שמעולם לא קימת והאש הזאת שאימה לכלותך
היא הסחרור הקל שקושר אותך בסגליות שגוועות בגון היסורים.
שנינו יחד במסע בעמק הלחן.

IX

לא עשיתי עוד דבר. לקחתי אותך כשם שאת לקחת
את הטבע בבתוליו וקדשת אותו עשרים וארבע פעמים

בַּיָּם וּבַיָּעַר. לְקַחְתִּי אוֹתְךָ בְּאוֹתוֹ הָרֵטֵט שֶׁבִּלְל אֶת הַמְּלִים
וְנִטַּשׁ אוֹתְךָ הֶרְחַק, כְּמוֹ צְדָפוֹת פְּעוּרוֹת שֶׁאֵין לָהֶן תַּחֲלִיף.
לְקַחְתִּי אוֹתְךָ כְּבֵת לִוְיָהּ בְּאַבְחַת בְּרֶק, בִּירְאֵת כְּבוֹד, בְּדַחַף.
עַל כֵּן, בְּכָל יוֹם שֶׁהָיָה מִתְכַּוֵּץ לְבִי וְעוֹד מִתְכַּוֵּץ וְאֵת הוֹלְכֵת וּמִתְפּוֹגְגֵת,
מִנְצִיחָה אֶת נוֹכְחוֹתֶיךָ וְיוֹצֵרֵת רְחוּק שֶׁל אֵל,
אֲשֶׁר תּוֹסֵס וְלֹא מְסַבֵּר.
לֹא עֲשִׂיתִי דְבַר מְלַבֵּד לְחַקוֹת אֶת מָה שֶׁמְצֵאֵתִי בָּךְ.

X

עוֹד פַּעַם אַחַת בְּלִבְד בֵּין עֲצֵי הַדְּבֻדָּבָן שֶׁפִּתִּיךָ יְקָרוֹת הַמְצִיאוֹת.
עוֹד פַּעַם אַחַת בְּלִבְד בְּעֵלּוֹת הַמְטוֹת חִלּוּמוֹתֶיךָ הַקְדָּמוֹנִים,
הַשִּׁירִים שֶׁנִּצְצִים וְכִבִּים. וּבֵין הַנִּצְצִים וְהַכִּבִּים
סוּדוֹתֶיךָ הַחֲמִים שֶׁל הָעוֹלָם.
סוּדוֹת הָעוֹלָם.

XI

בְּצִמְרֵת הָעֵץ שֶׁל מְסַעוֹת לְבָנִים – עַם גּוֹפֵף הָעֶרְפֵּלִי
הַשֶּׁבַע אֶת רוּחַ הַדְּרוֹם, אֶת פּוֹרְשֵׁת אֶת פְּנֵי הַיָּם הַחֲשׂוֹף
שֶׁגּוֹזֵל חַיִּים וּמְשִׁיב חַיִּים בְּאַצּוֹת הַבוֹהַקוֹת. נוֹצְצִים הַמְשֻׁטְחִים
וְהֶרְחַק בְּאַפְקֵי מִתְכַּוֵּץ לְבוֹ שֶׁל אֵד לְבָן וּמְדִיף אֶלְף דְּמָעוֹת.
אֲכֹן, אֶת הַיָּם הַשּׁוֹכַחַת אֶת הָאֵהָבָה בְּמִים הַרְדּוּדִים, מִתַּחַת לְפָנֵי מִי הַתְּקוּהָ.
אֶת הַיָּם הַשּׁוֹכַחַת אֶת לְהַבּוֹת צְהָרֵי הַיּוֹם.
אֶת הַיָּם הַפּוֹרְצֵת אֶת הַתְּנוּעוֹת שֶׁבְּמַלְיָם הַצְּבָעוֹנִיּוֹת כְּאוֹרֵה דְּבִשׁ
וְאוֹצֵרֵת אוֹתְךָ בְּכַד.
כְּאֲשֶׁר יַעֲבֹר הַיּוֹם לְדָף חֲדָשׁ לְפִתְעָה תִּמְצָאֵי עֲצָמָה, זֶהְבֵּת שְׁעָר
שֶׁשׁוֹפָה הַשְּׁמֶשׁ, אֶל מוֹל אוֹתָהּ יָד שִׁישִׁית הַשּׁוֹלְטֵת בְּמֵאוֹת הַבָּאוֹת –
נָא זְכָרִי, לְמַעַט, אֶת הַיֶּלֶד שֶׁהִתְיַמֵּר יְחִידִי בְּגַעֲשׁ הַיָּם
לְהַגּוֹת אֶת יְפִיּוֹ הַבִּלְתִּי-מְשֻׁגָּשׁ שֶׁל יְפִיּוֹ.
הַטִּילִי אֲבָן אַחַת לְלֵב הַיָּם, יְהִלּוּם אֶחָד לְעֵבֶר
הַשְּׁמֶשׁ הַיּוֹדְעֵת-כָּל.

XII

קחי אתך את אור היקניטון וקדשי אותו במבועו של היום.
כה, סמוך לשמן, תסדק האגדה, וידי, שתכריע את המבול,
תופיע עם היונה הראשונה. מי יהיה הראשון שיצא למשק כנפיה,
מי יהיה הראוי לכך. מי ישא את שמה, יהגה אותו ראשון
כפי שהשמש הוגה את הנבט
הראשון.

גלים מטהרים את העולם. כל איש מחפש את פיו. היכן את,
אני קורא, והים, ההרים, העצים – אינם קימים עוד.

XIII

ספרי לי על שעת העבים שכבשה אותך
כשהרעם הקדים את לבי. ספרי לי על היד שהובילה את ידי
אל תוך העצב הגולה שלך. ספרי לי על המרחב ועל אור וחשך –
על האדוות החרישיות של ספטמבר
נדיר ורה.

פזרי את האירוסים וכרתי אתי ברית.

XIV

שובי לאי של אבני הספוג עם מזמור שכוח שיעורר
לחיים את פעמוני הכנסיה ויעניק כפת שחרית
לזכרונות אבנדים. הרחיקי מלבך את הבסתנים,
ואז שובי לטעם מהעצבות שלהם. אל תחושי
עוד דבר על הסלעים הנקשים, ועל אף זאת,
לפתע תדמה דמותך לזמרתם.
מדרגות אבן מחספסת יובילו אותך מעלה מעלה,
שם לבך יהלם לפני השער לעולם החדש.
אספי את פרחי הדפנה ואת אבני השיש לאדריכלות הלכנה של גורלך.

והיי כולד בן יומו – לב העולם.

XV

המחט המגנטית אבדה כוחה. לכל אשר תפנה היא מסונרת מפניה הלוהטים של הזריחה הברוכה. השליכי מעליך את פרחי היקינטון ומהרי ורוצי מעל לקצף העננים אל עבר הבשורה הטובה של מלאך שש הכנפים.

נשימת העתיד תהביל מתנות חיים.

XVI

הסתירי במצחך את הכוכב שבקשת בתוך האבל. שאי אותו וכאבי אתו ותחוי אתו את הכאב שמעבר לכאבם של בני האדם. נטשי את העם האחר שמתחתיה. את תמיד יודעת יותר ויותר. על פן את הראויה, ועל פן כאשר את נושאת את דגלך, צבע מר מכסה את חזות כל הדברים הנדמים עולם ומלואו.

XVII

לא למדת דבר מכל הנולדים ומכל המתים בתשווקה. בדי עמל רכשת אמון בחיים שלא השכילו לאלף אותך ודבקת בחלומך. מה כבר מסגלים הדברים לומר, לבטח אין בכוחם להטיל בך דפי. וכאשר את בוהקת בשמש המדיפה עליך טפות ושתיקות ופרחי יקינטון – אני מכנה אותך המציאות האחת והיחידה. כאשר את נמלטת מהחשף ושוב חוזרת בזריחה – מבוע, פרח חתום, קרן אור – אני מכנה אותך המציאות האחת והיחידה. כאשר את נוטשת מאחוריך את מי שנבלעים באי-קיום ומעניקה אנושיות מעצמך, אני חוזר ומתעורר מהתמורה שחלה בך...

חדלי להשתעשע. פתחי את הקלף המנצח, קלף האש, וקראי את הגאוגרפיה של האנושות.

XVIII

כהות בּוֹהֶקֶת – רִיסִים מְעַרְסָלִים מְעַל מְרַחֲבֵי הַמִּיתִיִּים שֶׁל הָעוֹלָם.
חֲלָפוּ הַיָּמִים שֶׁבָּהֶם הַגִּיחָה הַשְּׂתִיקָה אֶל חִזָּה הָרוּחַ, חֲלָפוּ הַיָּמִים
שֶׁהָרוּחַ כִּנְתָה בְּשֵׁם אֶת קַרְבִּיהָ.
כַּעַת יָד אֹחֲזוֹת בְּטַבַּע הַיּוֹצֵא בְּמַרוּצָה כִּילָד,
עֵינָיו מְפַתְעוֹת מִמְרָאָה פֶּלֶג כַּחַל בַּעֲלוּהָ מוֹאֲרֶת,
מְעַנֵּן חֲדָשׁ שְׁצוּרָתוֹ כִּפֶּה שְׁקוּפָה,
וּבַעוֹד אֲנִי חוֹרֵט בְּלִבּוֹ שֶׁל עֵץ אַגוּז, מִמֶּשֶׁמֶשׁ אֶת חוֹל הַיָּם,
וּמוֹדֵד אֶת הַמְּרַחֵק הָאֵינְסוֹפִי,
אֲבָדוּ לִי הָאוֹתוֹת הַמְּבִשְׂרִים אֶת בּוֹאֵךְ לְעוֹלָם.
הֵיכֵן אֶת כְּאֶשֶׁר רוּחַ הַדְּרוֹם מִיְּבִשֶׁת אֶת הַנֶּפֶשׁ
וְהַפְּלִיאָדָה מְרַמֶּזֶת לְלִילָה לְשַׁחֲרֵר אֶת הָאֵינְסוֹף.
הֵיכֵן אֶת?

IXX

כְּאֶשֶׁר תַּעֲנִיקִי שֵׁם אַחַר לַפְּרָג שְׁלֶךְ – יִבְקַע פְּרַח הָאֵשׁ.
מִשֵּׁם וְאֵלֶּה, הֵיכֵן שְׁתוֹלְדֵי שׁוֹב, הֵיכֵן שְׁתִּשְׁתַּקְּפִי,
הֵיכֵן שְׁתִּנְפְּצִי אֶת צִלְמֶךָ – תִּשׁוּקָתִי תִלְבֵּלֵב בְּאַפְרִיל,
תִּבְקַע בְּאוֹתָהּ הַקְּלוֹת הַכּוֹאֶבֶת וְתִשְׁחַרֵּר אֶת שְׁבַע
לְהַבּוֹת הַגִּיגִיָּה.

XX

אוֹר עֵז שֶׁהִקְפִּיא אֶת הָאֶפֶק, הַמִּים שֶׁעֲצָרוּ בְּשׁוֹנִיּוֹת,
הָעֵץ הָאֶחָד וְהַיְחִיד שֶׁצִּיר אֶת הַחֶלֶל. וְעַכְשָׁו,
כָּל שְׁנוֹתֶר הוּא שְׁתְּבוּאִי, הוּא אֶת, שֶׁעֲצָבָה הָרוּחַ הַמִּימְנָת,
תְּבוּאִי בְּמִקוֹמוֹ שֶׁל הַפֶּסֶל. כָּל שְׁנוֹתֶר
הוּא שְׁתְּבוּאִי, תִּפְנִי אֶת עֵינֶיךָ אֶל עֵבֶר הַיָּם
הַפְּתוּחַ שְׂאִינוּ אֶלָּא הַלַּחֵשׁ שְׁלֶךְ, הַחִי, הַתְּמִידִי וְהַנִּצְחִי שְׁלֶךְ.
לֹא נוֹתֵר אֶלָּא שְׁתִּתְּפוּגִי בְּאֶפֶק.

XXI

אַרְצֵךְ הִיא אֶרֶץ אוֹכֵלֶת יוֹשְׁבֵיהָ וְאֵת עוֹבְרֵת מִדָּף אֶל דָּף לֹא הִרְף,
נְטוּלֵת שָׁנָה. מוֹנָה אֵת הַגְּבָעוֹת, אֵת הַפְּרָחִים, מוֹנָה יָם וְעוֹד יָם,
עַד שֶׁלֶבֶךְ הָאָחָד הוֹפֵךְ לְלִבְבוֹת לְרוֹמִם אֵת כָּל מֵהוּתָם.
וּלְכֹל אֲשֶׁר תִּפְנִי נִפְעֵר לְפָנֶיךָ הַמְּרַחֵב,
וְכֹל מְלָה שֶׁאֵת מִשְׁגֶּרֶת לְאִינְסוּף, מְחַבֵּקֶת אוֹתִי. נְחֹשִׁי,
שִׁקְדִי, חוֹשִׁי

וּמְאִידֶךָ – אָנִי, כְּמוֹת שְׁאֵנִי.

תדיאוש רוז'ביץ'

עיניה של אמי

שלושה קטעים מתוך הספר "אמא הולכת מכאן"

מפולנית: חנה הרציג

המשורר הפולני תדיאוש רוז'ביץ' (1921-2014) הוא בן דורם של ויסלבה שימבורסקה וזביגנייב הרברט, דור שחיו עמדו בסימן הטלטלות בהיסטוריה של פולין במאה העשרים. כתיבתו של רוז'ביץ' מתמודדת עם הדילמות והבחירות המוסריות שבפניהן עמדו בני דורו, ולצד הפיכחון האכזרי שבה, לכל אורכה אינה מוותרת על הניסיון למצוא משמעות וערך בחיים האנושיים. רוז'ביץ' הציב ריאקציה מודרניסטית לסגנון הפיוטי והסימבוליסטי של המשוררים בני הדור הקודם, אך הרחיק לכת בפניית העורף למוסכמות של "ספרותיות", בעיקר בכך שנמנע ממטפורות והשתמש בכתיבתו בלשון דיבור ישירה, מרוסקת ושוברת.

הספר "אמא הולכת מכאן", שהתפרסם בשנת 1999, ממשיך את הקווים התמטיים המרכזיים בשירתו של רוז'ביץ', אלא שהפעם הוא פונה לאפיק אישי-דוקומנטרי-וידויי: שילוב של ממואר, יומן ושירה. במרכז עומדת הטלטה של מות האם, סטפניה, בשנת 1957, שעליה רוז'ביץ' מספר ארבעים ושתיים שנה מאוחר יותר. הספר מציג את דיוקן האם ומגולל את ההיסטוריה המשפחתית באמצעות קובץ של פרגמנטים: שירים של רוז'ביץ' עצמו המוקדשים לאמו ולאביו, קטעי יומנים מימי מחלתה ומותה של האם ומשנים מאוחרות יותר, זיכרונות של האם על ימי ילדותה בכפר, מכתבים שנכתבו על ידי שני אחיו, יאנוש (שנרצח במלחמת העולם השנייה) וסטניסלב, וכל אלה מלווים בתמונות משפחתיות, בגלויות ובקרעי מכתבים, המשמשים השראה לכתיבה.

דמותה של האם היא מוקד לשרטוט תמונה של ילדות בטוחה ומגוננת של יציבות וערכים אנושיים, ונפילה מגן העדן האבוד אל מציאות הפרוצה לדילמות מוסריות נעדרות-פתרון. באופן זה הדיוקן המשפחתי הוא גם דיוקן קולקטיבי ונקודת מוצא לפרישת תמונה תקופתית – החל בתקופת הריבונות הפולנית שבין שתי מלחמות העולם, דרך מלחמת העולם השנייה (רוז'ביץ' התגייס לשורות המחתרת הפולנית), וכלה בהווה של זמן הכתיבה.

עם כל האמוציות – הגעגועים והאבל על העבר, ובצד זה ההתחלחלות, הזעם והביקורת הנוקבת על עולם ההווה – אין לפסוח על מאפיין בולט של השירה הפולנית בת זמננו: האירוניה. כך בשורות החושפניות, האכזריות, שבפרגמנט המתורגם – ההטחה העצמית "משורר!", המתרפק על זכר אמו אך לא סעד אותה בימי חייה – ביטוי אירוני חריף למתח הנצחי שבין "להיות" ל"לכתוב", "להרגיש" ולעשות שימוש אמנותי ברגשות. "אמא הולכת מכאן" הוא מכתביו האישיים-האינטימיים ביותר של המשורר, ויש המשווים

את היצירה ל"יומן האבל" של רולאן בארת וכן לשירו על אמו של משורר פולני אחר, זביגנייב הרברט. בשנת 2000 זכה הספר בפרס החשוב ביותר לספרות פולנית (פרס ניקה).

ח"ה

עכשיו

עכשיו, כשאני כותב את המילים האלה, עיני אמי נחות עלי. העיניים הקשובות והחמות שואלות בלי מילים: "למה אתה עצוב, ילד?" אני עונה בחיוך: "כלום... הכל בסדר, באמת, אמא." "נו תגידי – אמא אומרת – מה מציק לך?" אני מסב את ראשי, מביט בחלון...
העיניים האמהיות הרואות-כל צופות בלידתנו, צופות בנו כל חיינו, ואחרי המוות צופות בנו מ"העולם שמעבר". אפילו נהפך בנה למכונת הרג, לחיה, לרוצח, עיני אמו צופות בו באהבה... צופות...

כשהאם מסבה את מבטה מילדה, הילד מתחיל לתעות בדרכו ואובד בעולם ריק מאהבה ומחום.

מחר יום האם. אינני זוכר אם בילדותי ציינו יום רשמי כזה... בילדותי כל יום מימות השנה היה יום האם. כל בוקר היה יום האם, וכל צהריים וערב ולילה.

את יודעת, אמא, אני יכול לומר זאת רק לך, עכשיו כשאני כבר זקן יותר ממך, אני יכול לומר לך... לא העזתי לומר לך בימי חיך... אני משורר. המילה הזאת הפחידה אותי, אף פעם לא אמרתי אותה לאבא... לא ידעתי אם יאה לומר דבר שכזה.

אל עולם השירה נכנסתי כמו לעולם של אור, ועכשיו אני מגשש את דרכי החוצה באפלה. חציתי ברגלי את ממלכת השירה, ראיתי אותה בעיני דג, חפרפרת, ציפור, ילד, גבר ואיש זקן; למה קשה כל כך לבטא את שתי המילים "אני משורר"; למה צריך לחפש מילים אחרות כדי להביא את ה"עובדה" הזאת לידיעת העולם, לידיעתה של אמא. אמא יודעת, כמובן. מעולם לא חשבתי שאפשר לומר דבר כזה לאבא. וגם לא אמרתי לו "אבא, אבי... אני משורר"...

אינני יודע אם אבי היה משגיח בכלל שהמילים נאמרו. ודאי היה רחוק כל כך ממני... שהיה שואל (בעודו קורא בעיתון, אוכל, מתלבש, מצחצח את נעליו) "מה אמרת שם, טאדג'יו?". בטח היה אומר: "עוד שטות", "מה שוב?". הרי לא יכולתי לחזור בקול רם יותר על המילים "אבא, אבי... אני משורר"... אבא אולי היה נושא את מבטו מהצלחת, מהעיתון, מביט בתימהון ואולי כלל לא מביט אלא מניד בראשו ואומר: "טוב... טוב", או לא אומר כלום. כתבתי שיר ושמו "אבא" (בשנת 1954): "מפלח את לבי / אבי הזקן"... אינני יודע אם אבא קרא את השיר, מעולם לא אמר על זה שום דבר. וממילא גם אני מעולם לא קראתי באוזני אבא את השיר... עכשיו השנה היא 1999, ואני אומר בשקט, כל כך בשקט שהמילים כלל אינן מגיעות לאוזני הוריי, "אמא, אבא, אני משורר." "אני יודעת, ילד", אומרת אמא, "תמיד ידעתי", "דבר בקול רם, אני לא שומע כלום", אומר אבא...

הבטחות של משורר

שנים רבות הייתי חוזר ומבטיח לאמא שלושה דברים: שאזמין אותה אלי לקרקוב, שאראה לה את זאקופֶּנָה וההרים, שאסע אֶתה לחוף הים. אמי אף פעם לא ראתה את קרקוב. אף פעם לא ראתה לא את קרקוב ולא את ההרים (עם אגם "עין הים" ביניהם) ולא את הים. לא קיימתי את הבטחותי... מאז מתה אמא חלף כמעט יובל שנים (בעצם, אני מאבד עניין בלוחות שנה ובשעונים). למה לא לקחתי אותה לקרקוב ולא הראיתי לה את סוקֶיניצָה, את כנסיית מאריאצקי, את טירת ואוּל, את נהר הוויסלה.

נו כן! בנה התגורר בקרקוב. משורר צעיר ו"מבטיח"... והמשורר הזה, שכתב כל כך הרבה שירים לאמו וכל כך הרבה שירים כתב לאמהות באשר הן, לא לקח את אמו לקרקוב לא ב-1947 ולא ב-1949. היא אף פעם לא הזכירה לי את הבטחותי, לא התרעמה עלי.

אמא אף פעם לא ראתה את ורשה. אמא אף פעם לא טסה באוורון, לא שטה באנייה. אף פעם לא ישבתי עם אמא במגדנייה, במסעדה, בבית קפה, בתאטרון, באופרה, אפילו לא בקונצרט. הייתי משורר... כתבתי פואמה ושמה "סיפור על נשים זקנות", כתבתי שיר ושמו "איכרה זקנה הולכת על חוף הים"... לא נסעתי עם אמא לים... לא ישבתי אֶתה על החוף, לא מצאתי לה שֵׁם צדפות או אבני ענבר, כלום. והיא כבר אף פעם לא תראה את הים. ואני כבר אף פעם לא אראה את פניה ואת עיניה ואת חיוכה כשהיא מביטה בי... משורר. האם המשורר הוא אדם שכותב שירי קינה בעיניים יבשות, משום שהוא חייב לראות היטב את צורתן? האם עליו להתמסר לצורה בכל לבו כדי להביאה לדרגת "שלמות"? האם המשורר הוא אדם חסר-לב? עכשיו שיר האבל הזה מוצג לראווה ביריד הספרים, בחגיגות השירה, בבורסה של הספרות. ואפילו אינני יכול להתנחם ברעיון שיש עולם שאחר המוות ובו אמא חוצה את גני פֶּלְנֵטִי, את קרקוב, בדרכה לטירת ואוּל... האם יש בשמים ים שעל חופו יושבות האמהות שלנו בחלוקים ובמעילים מרופטים, בנעלי-בית ובכובעים בלויים... אבל גם עכשיו אני כותב – בעיניים יבשות – ו"משכלל" את שירי הקינה שלי כמו קבצן המחזר על הפתחים...

באמצע החיים

חלפו שישים שנה מאז פרוץ מלחמת העולם השנייה.

אני בן 77, 78. אני משורר. בתחילת דרכי לא האמנתי שיתרחש נס כזה... שאי פעם אכן אהיה משורר. בלילות, כשהייתי מתעורר מחלומות בלהה, ביקשתי לי הצלה במשאלה: "אהיה משורר," אגרש את הסיוט, את החשכה, את המוות... אפנס לעולם האור של השירה, המוזיקה של השירה, השקט של השירה.

עכשיו, כשאני כותב את המילים האלה, נחות עלי עיניה השלוות והקשובות של אמי. היא מביטה בי מ"העולם שמעבר", "מעבר" שאיני מאמין בו. בעולם שוב מתנהלת מלחמה. אחת

מאינסוף מלחמות המתנהלות בעולם ללא הפסקה מאז הסתיימה מלחמת העולם השנייה ועד לימים אלה ממש.

עולמי, העולם שניסיתי לבנות במשך חצי מאה, קורס תחת חורבות בתים, בתי חולים ומקדשים, מת האדם ומת האל, מת האדם ומתה התקווה, מתים האדם והאהבה. פעם, מזמן, בשנת 1955, כתבתי שיר ושמו "באמצע החיים":

אַחֲרֵי קֶץ הָעוֹלָם
אַחֲרֵי הַמּוֹת
מְצַאֲתִי אֶת עֲצָמֵי בְּאֲמֻצֵּעַ הַחַיִּים
בְּרֵאתִי אֶת עֲצָמֵי
בְּנֵי חַיִּים
בְּנֵי אָדָם חֵיוֹת נוֹפִים

זֶהוּ שְׁלַחַן אֲמֵרֵתִי
זֶהוּ שְׁלַחַן
עַל הַשְּׁלַחַן יֵשׁ לָחֶם סֶכִּין
סֶכִּין מְשַׁמֶּשֶׁת לְחֵתוֹף לָחֶם
הַלָּחֶם מְזִין בְּנֵי אָדָם
אֶת הָאָדָם צָרִיךְ לְאַהֵב
בַּיּוֹם וּבַלַּיְלָה לְמִדְתִּי אֶת עֲצָמֵי
מֶה צָרִיךְ לְאַהֵב
הַיִּתִּי מְשִׁיב אֶת הָאָדָם

משורר! הזדקן המשורר, ניצב "על שפת המוות" ועדיין לא הבין שסכין משמשת לעריפת ראשים, לקיצוץ אפים ואוזניים. למה משמשת הסכין? לעריפת ראשים... אי שם, הרחק מכאן? או בקרבת מקום? ולמה עוד משמשת הסכין? לקיצוץ לשונות הדוברות בלשון זרה ולשיסוף בטניהן של נשים הרות לכריתת שדיים מיניקים לכריתת איברי מין לניקור עיניים. ומה עוד יש שם לראות, בטלוויזיה? מה עוד יש לקרוא בעיתונים? מה עוד יש לשמוע ברדיו?

לְמָה מְשַׁמֶּשֶׁת סֶכִּין
סֶכִּין מְשַׁמֶּשֶׁת לְעֵרִיפֵת רֵאשׁוֹ שֶׁל אוֹיֵב
סֶכִּין מְשַׁמֶּשֶׁת לְעֵרִיפֵת רֵאשֵׁי

נְשִׁים יְלָדִים זְקֵנִים
(כֵּן חוֹזְרִים וְכוֹתְבִים בְּעֵתוֹנִים כְּבָר
מֵאָה שָׁנִים).

עכשיו, כשאני כותב את המילים האלה עיני השלֹוֹת של אמי נחות עלי ועל ידי ועל המילים הנכות הסומות האלה.

עיני אמותינו החודרות את לבנו ומחשבותינו הן המצפון שלנו, הן שופטות אותנו ואוהבות. מלאות אהבה ואימה הן עיני האמהות.

האם מביטה בבנה כשהוא צועד את צעדיו הראשונים, כשהוא מחפש את דרכו, ואחר כך היא מביטה בבנה ההולך ומתרחק, מְקִיפָה במבטה את כל חייו של בנה, ואת מותו. אולי יגיעו המילים האלה אל האמהות שהשליכו את ילדיהן לאשפה או אל הילדים שנטשו את הוריהם בבתי חולים ובבתי מחסה...

אני זוכר שאמא אמרה לנו
רק פעם אחת אמרה... הייתי אז כבן חמש. רק פעם אחת בחייה אמרה לנו: "אעזוב אתכם... אתם מתנהגים לא יפה..."

אלך לי ואף פעם
לא אשוב" ... שלושת הקטנים התנהגו לא יפה...
כל חי

זכרתי את חשכת האימה והייאוש שנפלה על השלישייה הקטנה שלנו...
אני זוכר איך לבי נקרע לגזרים (כן, כך, אלה המילים, "לבי
נקרע לגזרים")

הושלכתי אל ריק וחשכה. רק פעם אמא
אמרה את
המילים האלה

ועד היום אני זוכר את הייאוש והבכי...
אבל אמא לא הלכה מאתנו, היא היתה ותהיה אתנו.
עכשיו, כשאני כותב את המילים האלה... עיני הבחנות של אמי מביטות
בי

אני זוקף את ראשי, פוקח את עיני... איני יכול למצוא את דרכי, אני נופל, מתרומם, מילים מלאות שנאה, מוות וארס פורצות ומשספות את האהבה, האמונה והתקווה. אני פותח את פי לומר משהו, "את האדם צריך לאהוב", לא את הפולני, הגרמני, הסרבי, האלבני, האיטלקי, היהודי, היווני... צריך לאהוב את האדם... הלבן, השחור, האדום, הצהוב.

אני יודע ששירת הקינה העלובה הזאת שלי נעדרת כל טעם טוב.
ואני יודע שמכל הדברים שבעולם הזה יישאר... מה יישאר!?

נִרְוִיד, המְשׁוֹרֵר הגְדוֹל, הגְאוּנִי, הַאִירוֹנִי, אִמֵּר:

מִכָּל הַדְּבָרִים שֶׁבְּעוֹלָם הִנֵּה יִשְׁאָרוּ רַק שְׁנַיִם,
שְׁנַיִם בְּלִבְד: הַשִּׁירָה וְהַטּוֹב. וְדָבָר לֹא יוֹתֵר.

דון קישוט שכמותך! שום דבר לא נשאר. ואם אנחנו, בני האדם, לא נכניס לעצמנו קצת שכל לראש ולא נעשה משהו עם השום-דבר הגדל והולך הזה, כי אז... כי אז מה?! אמור, אל תפחד! מה יקרה אז?... נארגן לנו כזה גיהינום על פני האדמה, שלוציפר ידמה בעינינו למלאך. אמנם מלאך שנפל, אבל לא משולל נשמה לגמרי, מועד עדיין לחטא היוהרה, אבל מלא געגועים לגן עדן האבוד, מלא מלנכוליה ועצב... הפוליטיקה תיהפך לקיטש, האהבה – לפורנוגרפיה, המוזיקה – לרעש, הספורט – לזנות, הדת – למדע, והמדע – לאמונה.

**מודרניזם אמריקני:
שירת הנשגב, שירה אימג'יסטית,
שירה וידויית**

•
רובינסון ג'פרס
(1962-1887)

•
אליזבת בישופ
(1979-1911)

•
ג'ון ברימן
(1972-1914)

•
אן סקסטון
(1974-1928)

רובינסון ג'פרס

חלום המוות של העיט בכלוב

מאנגלית: שלומציון קינן

רובינסון ג'פרס (1887-1962) היה משורר אמריקני שנוי במחלוקת, שנודע בשירתו האפית־נרטיבית ובחביבתו לרצועת החוף המפורצת ואדירת היערות של קליפורניה. זיקתו לקליפורניה ולנשגב האמריקני וסלידתו מן הסוליפיזם של האנושות אחראיות לשתי האסכולות המיוחסות לו: "הנשגב הקליפורני", וה"אי־הומניזם" ("inhumanism"). הוא השפיע על צ'רלס בוקובסקי, על צ'סלב מילוש ועל ה"ביץ'-בויז", התחבב על לוחמי הסביבה, ובילה את רוב ימיו בעיירה כרמל, במגדל בולת שבנה בעצמו.

"חלום המוות של העיט בכלוב" הוא חלק מפואמה ארוכה הקרויה "קודור", שהיא עיבוד מודרני לסיפור המיתולוגי על פיידרה והיפוליטוס. קודור האלמן מתאהב בפרה הצעירה, שבתורה מתאהבת בבנו הצייד. כשקודור חושד בבנו כי אנס אותה הוא רוצח אותו, אך כשהוא מגלה את טעותו, הוא מנקר את שתי עיניו.

קודור מבלה את שארית חייו כשהוא עיוור ובווער ביגונו, במחיצת בנו הנותר ג'ורג' ובתו מיכל. זהו לו מעין מוות בחייו, אך בחיים־לא חיים אלה יש גם משום האלה והתעלות. העיט המתואר בשיר הוא חיית המחמד הנכה של בתו, העובר תהליך של האלה בעצמו, כשמיכל מבקשת להמיתו המתת חסד.

ש"ק

כְּשֶׁנִכְנַס ג'וֹרְג' פְּנִימָה לְקַחַת
אֶת הָאֶקְדָּח, עֲלֵתָה מִיְכַל לְגַבְעָה
בוֹכִיָּה; אָבֵל כְּשֶׁשָׁב וּמּוֹת בְּיָדוֹ
הִיא נִשְׁאָרָה לְצִפּוֹת. עִם הִירִיָּה הַבוֹדְדָת
נִתַר הָעוֹף נְאֻד־ר־הָאֶפֶל אֶל גַּג הַכְּלוֹב
בְּשִׁקְט וְהִפָּה בְּעֵץ; בְּנִפְלוֹ נִרְאָה פְּתָאוֹם
זְעִיר וְרָה, מְהִסָּה בֵּין כְּנִפְיוֹ הַצְּנוּפוֹת.

תְּאִי הָעֶצֶב שֶׁל בְּנֵי הָאָדָם חוֹלְמִים רְפוֹת לְאַחַר מוֹתָם
וּמְעַמְמִים אוֹתָם אֶל הַשְּׁלוֹה; הֵם לֹא בּוֹעֲרִים בְּלֹהֵט,

מָה שֶׁהִיא לָהֶם בְּזַבֵּז בַּחַיִּיהֶם.
 מסננות לתשוקתם הדולפת; יש להם די תענוגות
 ושיחות; כך הם גם חולמים.
 הדורסים המתבודדים שיכים לגזע פביר מזה;
 עיניהם קרות ודמם רותח. מה שזנק למות,
 מטת-כנף כהה כסער ממלאה את עולמו,
 היה יותר מבד המוך שנפל. משהו פרח
 אל-על. הוא תשוקה כלואת כלוב
 כמו להב גל מפלח-רוחות, להבה
 מתמרת מאש, או להט ברק מתנחשל בענן
 נפרשת לפתע במערת הרקיע: אני, שהנני ניה,
 ולבי קר, לא מרגל בהתלקחות,
 דם לבי כמיים קוויים בכרכת אבן,
 תשוקתי לסלע, איך אוכל לדבר עליך?
 שלי תשקע לקרקעית האבן.

זה גאה,

חולש על האויר מעל לכלאו המרקן,
 הכוחות הלהוטים בכתפיו מנופפים ללא צל
 פורמים את ספירלות המעוף המתפשטות והולכות
 כאור-כוכב, הטווה את החוטים הננעצים בלילה
 מעצם עצמו: כך אכלה עצמה תשוקה נשרית
 לכדי חרות מטאורית והתמרה
 גבוה יותר, וראתה את המכתש חורץ
 ההרים של שביה (שהיה, בעבור קודור,
 מעין עולם) כסדק ישן בקיר,
 שצלו ארגמני ואורו זהב; הפתם הקטן
 השפוף על רצפת הסדק היה היער הגדול;
 גרגיר החול היה הסלע. פרוור, מרכז כוח
 אטומי מענן בעשן עצמו
 רץ רצוא ובכה בסדק; היה זה קודור; לנקדות

הַאֲנוּשִׁיּוֹת הָאֲחֵרוֹת לֹא הִיָּה דֵי מִשְׁקָל אוֹ זֶהר
לְנִקֵּב אֶת עֵינֶיהָ וְלוֹ שֶׁל תְּשׁוּקַת־עֵיט.

זֶה הָאָמִיר וּבְעֵר. הַיָּם הַנוֹצֵץ מְטָה נַח אֶל חוֹפוֹ
כְּמוֹ מִגֵּן הַיָּרֵחַ הַכְּבִיר, שְׁנוּחַת וּמִתְגוֹלָל בְּזֵהָרוֹ
שׁוּלְיוֹ נוֹשְׁקִים לְאָרֶץ. כְּנִגְדּוֹ,
הַגְּבָעוֹת שֶׁל רֶכֶס הַחוֹף רַב הַפְּנִים וְהַמְכַתְּשִׁים, נִתְקָשׁוּ לְכַדֵּי
הַר מְגֻלָּף אֶחָד, צִוְחַת עֵיט מִתְגַּבְּהַת
אֲחַת עֲשׂוּיָה אֲבָן, בּוֹלְמַת אֶת כּוּחוֹ שֶׁל הַיָּם. הַשְּׂפָעָה
בְּעֵלֶת הַמְּקוֹר וְהַכְּנָפִים
חֲשָׂה בְּאוֹר נוֹשֵׁב בְּגֵרוּנָה וְרָאֲתָה
אֶת קַעֲרַת־הַשְּׂמֶשׁ בְּהַר טְסֵגְאָרָה, שֶׁם רוֹקְדִים
עִפְרַיִם עִם שַׁחַר בְּהַבְּלֵי הַפְּלָגִים הַחֲמִים,
מִתִּישְׂרֵת, אֶת הַרְכָּסִים הַגְּבוּהִים מֵעֵבֶר לְקִצְ'אֲגוּאָה,
שֶׁם נוֹלְדִים הַנְּהָרוֹת וְגוֹוְעִים הַקּוֹנְדוֹרִים,
מִשְׂתַּטְּחִים, וּמֵאָה מִלִּין לְעֵבֶר הַבְּקָר זוֹרְחִים הַרֵי הַסִּיּוּרָה
בְּפִסְגוֹתֵיהֶם הַמְּשֻׁלְּגוֹת, זוֹלְגִים וּמְחִלִּיקִים עֲצָמָם
אֶל הָאָרֶץ הַמִּתְעַגְּלָת.

הוּא רָאָה מִן הַחֲלָל הָרֵם וְהַנְּטוּשׁ
שֶׁל אוֹר חֲנֵק
שֶׁם מִתְלַקְּחִים מְטֹאֹרִים בְּאֵשׁ יֶרֶקוֹ וְגוֹוְעִים, אֶת הָאוּקִינוֹס
צוֹנַח מְעֵרְבָה לְעֵבֶר מְחוּף פְּנִינֵי הַשַּׁחַר
וְאֶת קִצָּה הַלֵּילָה הַנִּדְחָ מְחִלִּיק לְעֵבֶר אִסְיָה;
הוּא רָאָה הַרְחָק לְמִטָּה בְּמִזְרַח אֶת הַיְּבֵשֶׁת
שְׁחוּקַת־הָאֲבִיב; וּמִשְׁהַרְפָּה הַזְּמַן סְבִיבוֹ, מְפֹשֵׁט מֵהוּיָה,
הוּא רָאָה אֶת אַחֲרִיתָם שֶׁל הָעֵיטִים,
דוֹרוֹת שְׂפָלִים שֶׁל שְׁחָפִים וְעוֹרְבִים נוֹטְלִים אֶת עוֹלָמָם: תוֹר
בָּא וְתוֹר הוֹלֵךְ בְּאוֹר, כְּמוֹ עַל הָאֲדָמָה
דְּחָקוּ הַפְּנִים הַלְּבָנִים אֶת הַחוּמִים. הוּא רָאָה אֶת הַלְּבָנִים מִתְנַנְּוִים
וְאֶת הַחוּמִים שְׂבִים מֵאִסְיָה;
הוּא רָאָה בְּנֵי אָדָם מִיִּטְיָבִים עוֹף מִן הַנֶּץ וְשׁוֹב שׁוֹכְחִים;

הוא רָאָה בְּנֵי אָדָם מְכַסִּים אֶת הָאָרֶץ וְשׁוֹב
 טוֹרְפִים אֶלֶּה אֶת אֶלֶּה וּמְסַתְּרִים בְּמַעְרוֹתֵיהֶם, נְדִירִים כְּזַאֲבִים.
 לֹא הִיָּה לוֹ אֲכַפֶּתת וְהוּא לֹא הִשְׁתּוֹמֵם, וְהוּא רָאָה
 צְמִיחָה וְקִמְלָה לְסְרוּגֵינָ לְנֶצַח, וְאֵת שׁוֹבֵהָ שֶׁל הַגְּאוֹת.

הוא רָאָה, בְּהִתְאֵם לְרֵאִית בְּנֵי מִינוֹ, אֶת גּוֹף
 הַחַיִּים הָאֲרֻכִּיטִיפִי תְּשׁוּקַת בֶּשֶׂר בְּעֵלֶת מְקוֹר
 נוֹשָׂאת עֲצָמָה עַל כְּנָפִים חוֹשְׁרוֹת-סוּפָה: אֵךְ עֵינֶיהָ
 הָיוּ פּוֹמִיּוֹת דָּם; הָעֵינַיִם נִקְרוּ הַחוּצָה; דָּם כֶּהָה
 נִזַּל מֵאֲרָבוֹתֶיהֶן הַחֲרָבוֹת אֶל קֶרֶס הַמְּקוֹר
 וְהִמְטִיר עַל הַמְּרַחֲבִים הַשׁוֹמְמִים שֶׁל שָׁמַיִם רִיקִים.
 וּבְכֹל זֹאת הַחַיִּים הַגְּדוֹלִים נִמְשָׁכוּ; וּבְכֹל זֹאת הַחַיִּים הַגְּדוֹלִים.
 הָיוּ יָפִים, וְהִיא שִׁתְּתָה אֶת מַפְלְתָהּ, וְטֹרְפָה אֶת רַעֲבוֹנָה לְמִזּוֹן.

אִז הִבְחִין פְּנִטוֹם הָעֵיט
 בְּכֹלֵאוֹ וּבִפְצָעוֹ כְּאִמְלִלוֹת לֹא-פֶרְטִית,
 כֹּל מָה שְׁחִי הִיָּה מוֹטָל בְּמוֹמוֹ וּמְדָמָם, בְּכֹלֹב אוֹ בְּעוֹרוֹן,
 קְצוֹתָיו כְּרוֹתִים בְּמֹות וּבְלִדָה וּמְצָרֵב
 כְּאֵב חֵד בְּגִדְמִיו עוֹצֵר אֶת הַדְּמוּם, אֲבָל חֶרֶף זֹאת
 לֹא פֶסֶק; הַחַיִּים הָיוּ יוֹתֵר מִסֶּף תַּפְקוּדֵיהֶם
 וְתִאוּנוֹתֵיהֶם, חֲשׁוּבִים מְכַאֲבֵם וּמִתְעַנּוּגוֹתֵיהֶם,
 לְפִיד גָּא לְהַבְעִירוֹ, אֲקִסְטוֹזָה
 חִיוֹנִית לְמַהֲלֵךְ הַדְּבָרִים הַקָּר,
 שְׁעִיר-לְעִזָּאֵל שֶׁל הָעוֹלָם מַעֲבָר. (אֲבָל כְּשֶׁלְעֲצָמֵי
 שְׁמַעְתִּי אֶת אֲבִק הַקֵּץ זוֹעֵק לְהוֹלֵד
 כְּכֹל שֶׁיִּכּוֹל הִיָּה אִי-פַעֵם בֶּשֶׂר לְזַעֵק לְהִשְׁתַּתֵּק.)
 בְּהִשְׁלִיכָה עֲצָמָה עַל הַגִּשְׁמָה הוֹתִירָה תְּשׁוּקַת הָעֵיט
 אֶת הַחַיִּים מֵאֲחוֹר וְעָפָה אֶל הַשֶּׁמֶשׁ, אֲבִיָּה.
 טְפָרֵי הַרְפָּאִים הָעֲצוּמִים בְּחָרוּ בְּשִׁלּוֹה לְטֹרְפָם
 תּוֹךְ הַתְּעִלוֹת, בְּמוֹתָם מַעֲבָר לְמוֹת; הֵם הַתְּעַקְלוּ כְּלָפֵי מַעֲלָה,
 וְחָבְטוּ
 בְּשִׁלּוֹה כְּבִגּוֹר עֶפְרַיִם לְבָן בְּבִקְעָה בּוֹעֶרֶת.

אליזבת בישופ

מילה המיישנת נפטרים

שלושה שירים

מאנגלית: יותם בנשלום

אליזבת בישופ (1911-1979) נולדה במסצ'וסטס שבארה"ב. בגיל צעיר התייתמה מאב, ואמה אושפזה בבית חולים לחולי נפש. היא החלה לכתוב שירה כשלמדה במכללת ואסאר בניו יורק, והתמידה בכך בשנות נדודיה בין ארצות הברית לאירופה וכן בשמונה-עשרה השנים שבהן התגוררה בברזיל. אף על פי שחייתה עם בת-זוג העדיפה ששיריה לא יזוהו כשירה לסבית, ואף באסופות של שירת נשים סירבה להכלילם. בישופ פרסמה ספרי שירה מעטים, אך זכתה להערכה רבה ועוטררה בפרסים ובכיבודים. את שיריה, המתאפיינים בפירוט ובנימה מרוחקת, נהגה לשכתב וללטש במשך שנים ארוכות, ורבים מהם עוסקים במסעות קטנים וגדולים, בטבע, בשלווה, בתהוה-ובוהו ובהתבוננות בהם.

י"ב

הגעה לסנטוס

הנה החוף; הנה גם מזח;
הנה, אחרי דיאטה דלה של אפק, בא הנוף;
הרים של צורה בלי תועלת, בוכים – האמנם? – על עצמם,
קשוחים ומרים מתחת לצמחיה בת-חלוף,

פנייה לא גדולה על אחד מהם. מחסנים,
מהם בכחל, מהם צבע ורד-חלכה,
וכמה דקלים גבוהים, נבוכים. הי, תיר,
חשבת שכה יקבל המקום את פניך

ואת ימרתך לרצות בעולם אחר,
בחיים אחרים וטובים, להבין עד תם
את שניהם לבסוף, ועוד עכשו ומיד
אחרי שחכית במתח שמונה-עשר יום?

תגמור לאֶכֶל. הִנֵּה בָּאָה הַמַּעֲבָרָת,
עֲנִיתִיקָה מוֹזְרָה, וְלֹה סְמֵרְטוּט מוֹזֵר מַעַל.
אִזּוּ זֶה הַדְּגָל. אַף פְּעַם לֹא רָאִיתִי.
אִיכְשָׁהוּ חֲשַׁבְתִּי שְׁלֹא יִהְיֶה דְגָל בְּכָלֵל,

אֲבָל בְּרוּר שֵׁשׁ, תְּמִיד הִיָּה. וּמְטַבְּעוֹת,
וּבְטַח גַּם שְׁטָרוֹת; זֶה מְסֹתוֹרִין.
עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ מְטַפְסוֹת אַחוּרָה וּלְמִטָּה בְּסֵלָם,
אֲנִי וְעוֹד נוֹסְעֵת, שְׁמָה מִיִּס בְּרִין,

יורדות אֶל מַעֲבָה עֲשָׂרִים וְשֵׁשׁ סְפִינּוֹת מִשָּׂא
הַמְּמַתִּינּוֹת לְהִטְעֵן בְּפּוֹלֵי קָפָה טְרִי.
בְּעֵדִינּוֹת, בַּחוּר יָקָר, עִם קָרֵס הַסִּירָה!
שִׁים לְבִי! הִי! פִּגְעֵת לְמִיִּס בְּרִין

בַּחֲצֵאִית! הִנֵּה! מִיִּס בְּרִין כָּבֵת שְׁבָעִים,
הִיתָה קְצִינַת מִקּוֹף, גְּבוּהַת קוֹמָה,
יֵשׁ לָהּ עֵינַיִם כְּחֹלּוֹת נִפְלְאוֹת וְהִיא טוֹבַת פָּנִים.
בֵּיתָה, כְּאֲשֶׁר הִיא בְּבֵית, נִמְצָא בְּמִי

אוֹנֵט וְרִנּוֹן, נִיּוֹ יוֹרֵק. הִנֵּה. אֲנַחְנוּ בְּסֹדֵר.
כְּלָנוּ תִקְוָה שְׁבַמְכֶם יוֹדְעִים אֲנַגְלִית,
וְלֹא יִקְחוּ לָנוּ אֶת הוֹיִסְקִי וְאֶת הַסִּיגְרִיּוֹת.
נִמְלִים הֵם הַכְרַח, כְּמוֹ בּוֹלִים, אוֹ מְטִלִית,

אֲבָל לֹא מַעֲנִין אוֹתָם מֶה חוֹשְׁבִים עֲלֵיהֶם,
אוֹ שְׁכָכָה, רַק מְנַסִּים, כִּי הִרִי אֵין צֶרֶף,
וְצָבָעִים מְצַטְנָעִים, שֶׁל מְטִלִית, אוֹ בּוֹלִים –
נִשְׁחַקִּים כְּמוֹהָ, וְנִתְקִים כְּמוֹהֶם

כְּשֶׁאֲנַחְנוּ שׁוֹלְחִים מְכַתְּבִים שְׁכַתְּבָנוּ בָּיָם,
בֵּין אִם בְּגִלְל הַדְּבָקָה שְׁלֹא מִתִּיבֶשֶׁת
וּבֵין אִם בְּגִלְל הַחֵם. עוֹזְבִים אֶת סְנָטוּס עֲכָשׁוּ;
נוֹסְעִים לְפָנִים הַיִּבְשֶׁת.

אני זקוקה למוזיקה

אני זקוקה למוזיקה צלולה
שתקנה על קצות אצבעותי,
ושמשוף את שדף שפתותי
בלחן חי, לואט, מן המצולה.
הו, נדנדודו של שיר שקט, מלה
המישנת נפטרים תשושים,
שיר הנוטף כמים על ראשי,
על רטט איברי, חלום מפלא!

במנגינה יש קסם מסים:
כשוף מרדים, אושה רכה ולב
צונן אשר צונח בין גונים
אל השלון שבתהומות הים,
שם באגן של סהר הוא רוחף
ומתערסל בקצב, נים-לא-נים.

נימוסים

נסענו בעגלה,
וסבא שלי אמר:
"תזכרי תמיד להגיד
יפה שלום לזר."

פגשנו איש שהלך שם.
סבא בכובע נגע.
"יום טוב, אדוני. יום מצלח."
ואני אמרתני גם.

העלינו ילד שהכרנו
עם עורב על כתפו השמאלית.
"מציעים לכל אחד טרמפ;
תזכרי את זה כשתגדלי,"

אמר סבא. אז וילי טפס
וישב לידנו. אבל
העורב עשה "קרע!" ועף לו.
דאגתי: שמה יאבד?

אך הוא לא התרחק, רק עף
לגדר הקרובה ונגע בה;
וכשויילי שרק, הוא ענה לו.
"עוף מצלח מאוד," אמר סבא,

"וגם מחנה. שימו לב,
כשפונים אליו הוא שומע.
אלה נימוסים טובים.
תמיד תנהגו כמוהו."

כשעברו שם מכוניות
האבק עף על פני ההמון,
אך צעקנו: "יום טוב! יום טוב!
יום מצלח!" במלוא הגרון.

וכשבאנו להסלר היל
הוא אמר שהסוס כבר עיף,
אז ירדנו והלכנו ברגל
כי כך הנימוס מחיב.

ג'ון ברימן

אחת־עשרה פניות לאל

מאנגלית: קובי מידן

ג'ון ברימן (1914-1972) כתב את מחזור השירים "אחת־עשרה פניות לאל" כשנה לפני מותו. הוא היה כבן חמישים ושש בעת הכתיבה, משורר ידוע ומוערך, חתן פרס פוליצר לשירה בעבור "שירי החלום" הידועים שלו, שבכתיבתם עסק כחמש־עשרה שנה. מעשה הכתיבה של ה"פניות לאל" החל בחודש מאי 1970. ברימן שהה ב"סיינט מרי", מכון גמילה מאלכוהול במיניאפוליס. היה זה אחד מאינספור אשפוזים שברימן התנסה בהם במשך השנים, חלקם לצורכי גמילה וחלקם לצורך טיפול בדיכאון הקליני שממנו סבל.

בשעות הבוקר של 21 במאי, במפגש הקבוצה הטיפולית, היה ברימן – הקולני, הדרמטי, הבלתי צפוי – נסער מתמיד. גם כשהיה במצב מעורער, כפי שאכן היה באשפוז הנוכחי – מתקשה בהליכה, מוצף גלי דיכאון אבדניים, לא ישן לילות שלמים בחדרו, לא מרוכז – גם בזמנים כאלה נהג הצוות הרפואי להתיר לו לצאת אל הסטודנטים שלו באוניברסיטה של מינסוטה ולהרצות בפניהם. ההוראה ("תרבות בת זמננו" או טקסטים קנוניים על פי בחירתו, כמעט אף פעם לא "כתיבה יצירתית"!), היתה לו ייעוד. הוא היה מרצה כריזמטי, אכפתי מאוד, חם. פעם השקיע עשר שעות עבודה בהכנת הרצאה בת חמישים דקות. הוא היה נוסע במונית ממכון הגמילה לאוניברסיטה, מרצה וחוזר במונית. זה נמשך לא הרבה יותר משעתיים, והצוות ידע כי גם במצבים קשים ברימן מתארגן סביב המשימה התפקודית. זה עוזר לו, חשוב לו עד מאוד.

הפעם זה היה חשוב מתמיד: זה כמה ימים התפרסמו בעיתונות ידיעות על כך שהצבא האמריקני בווייטנאם מרחיב את המלחמה גם ללאוס ולקמבודיה. מחאות סטודנטאיליות סוערות התפרצו בקמפוסים ברחבי ארה"ב, בכלל זה באוניברסיטת מינסוטה. ברימן אפילו שמע שהסטודנטים מופיעים לעצרות עם סרט זרוע אדום, של הווייטקונג. הוא נחרד. עם כל ביקורתו החריפה על הממסד הפוליטי האמריקני, על תהליכים תרבותיים וחברתיים שהתחוללו בשנים ההן, הוא היה קודם כל פטריוט אמריקני בנוסח הישן, ה"מקורי", הוויטמני כמעט. היה לו ברור שביום הזה, יותר מתמיד, הוא חייב להיות עם הסטודנטים שלו. לדבר אתם. אלא שהצוות הרפואי חזר בו מהאישור הקבוע, הרגיל: מצבו של ברימן היה חמור במיוחד.

במפגש של קבוצת הבוקר סיפר ברימן על ניסיון ההתמרדות נגד האיסור, שלא צלח. למען האמת גם הוא עצמו הבין שמצבו אינו מאפשר יציאה ועמידה מול סטודנטים, אבל הוא לא היה מסוגל לעמוד במה שנראה לו נטישת תלמידיו ביום כזה. ניכר בו שהוא נתון במצוקה גדולה. אחד משני מנחי הקבוצה שאל אותו מה נושא ההרצאה המיועדת שלו אחר הצהריים. ברימן ענה: "הבשורה הרביעית", היא הבשורה על פי יוחנן.

עיסוקו של ברימן בדת ובטקסטים דתיים היה רב-שנים. בילדותו שימש עוזר לכומר במיסה

הקתולית. עם התאבדות אביו, כשהיה ג'ון בן שתיים-עשרה, נגדעו יחסיו האינטימיים עם הדת. כאדם בוגר, כמשורר, כאינטלקטואל, הוא האמין באל טרנסצנדנטי, מרוחק, והעמיק בקריאה בטקסטים דתיים – הגותיים ושיריים: אוגוסטינוס, מילטון, האב ג'ררד מנלי הופקינס. מנחה הקבוצה, ג'ים זוסל, הזכיר לברימן שהוא, זוסל, הנו כומר אפיסקופלי, והציע למלא באותו יום את מקומו של ברימן בשיעור. ברימן הנרגש אמר: "הייתי יכול לנשק אותך", וזוסל אמר: "אתה מוזמן". ברימן גחן אל מעבר לחולים שהפרידו ביניהם, והם התחבקו ממושכות.

אחר כך, כחדרו, הגה ברימן ממושכות בהשתלשלות המאורעות. הוא ראה בה אות. בשעות אחר הצהריים של אותו יום, 21 במאי 1970, חווה ברימן התגלות דתית של ממש. במהלך אותן שעות השתנתה אמונתו מן הקצה אל הקצה: במקום אל שהוא ישות פילוסופית, מרוחקת, לא אישית, חווה עכשיו ברימן בעצמה רבה את האל כישות חומלת, מושיעה, אלוהים של השגחה פרטית ואוהבת. האם יש דרך אחרת להסביר את אירועי הבוקר?...

הוא היה באופוריה. בשבועות הבאים כתב בקדחתנות מחזור שירים שונה מכל מה שכתב עד כה. "אחת-עשרה פניות לאל" נוספו כשער רביעי, לא מתוכנן, לספר שירה שכבר סיים לכתוב לא מכבר, "אהבה ותהילה" (Love and Fame).

כאשר "אהבה ותהילה" התפרסם לבסוף הוא התקבל בקרירות, אם לנקוט לשון המעטה. השפה השירית היתה שונה מאוד מ"שירי החלום" המופתיים – הסגנון נראה משוחרר יותר, כמעט מרושל; השירים נדמו יומניים-ביוגרפיים לחלוטין, רצופים באזכורים של שמות, מקומות, תאריכים. הדעה הרווחת היתה שגם ביחס ל"שירה וידויית" – הזרם שאליו היה נהוג לשייך את ברימן ושהוא תיעב בכל מאודו – יש כאן הפרזה שפוגמת במעשה האמנותי. אפילו האירוניה המרה שבשם הספר, "אהבה ותהילה", חמקה מעיניהם של מבקרים רבים. בקצרה – זה היה שונה מדי, רחוק מדי מ"שירי החלום".

אבל גורל ביקורתי שונה המתין ל"פניות לאל", מחזור השירים שחתם את הספר. גם המחמירים במבקרים ראו בשירי התפילה הנרגשים יצירות מופת של ממש. המשורר רוברט לואֶל, ידיד אישי וספרותי, ראה בחטיבת הזאת "אחת השירות הגדולות של התקופה". ואכן, נדמה היה שברימן, עם או בלי קשר להתעוררות הדתית, עולה על דרך חדשה. הוא השתחרר ממכון הגמילה, המשיך לפקוד את מפגשי ה"אלכוהוליסטים האנונימיים", התנזר משתייה במשך חודשים ארוכים, עבד, לימד, כתב.

אלא שספר השירה הבא שלו נקרא "אשליות וכו'" (Delusions, Etc.), ומעט יותר משנה אחר כך, בסוף דצמבר 1971, הוא חזר לשתות. ב-7 בינואר 1972, הוא התאבד בקפיצה מגשר שעל המיססיסיפי אל גדת הבטון.

בעברית הופיע עד כה מבחר רביקסס של "שירי החלום" בתרגום אריה זקס (1977) וכן כמה תרגומים לשירו המוקדם הידוע של ברימן "שיר הכדור". כאן מוצעים אחד-עשר שירי הפנייה אל האל. למיטב ידיעתי זהו תרגום ראשון של השירים לעברית. בשולי הדברים הוספתי מעט הערות ביאור.

1.

אֲדוֹן הַיָּפִי, חָרַשׁ פְּתִית הַשְּׁלֵג,
תַּחבּוּלָן אֵינ־דּוֹמֵה-לוֹ,
חֹנֵן כְּדוֹר הָאָרֶץ הַנִּפְלֵא וְהַשּׁוֹנֵה כָּל כֶּךָ מִן הַיָּרֵחַ הַמְשֻׁמִּים,
תּוֹדָה עַל כְּשֶׁרוֹנִי, גַּם אִם צְנוּעַ.

חֲבֵרְתִי לְכַבּוּדָּךְ תִּפְלֵה שֶׁל בְּקָר
הַמְכִילָה בְּדִיּוֹק אֶת כָּל מָה שֶׁחָשׁוּב מְכַל.
"עַל פִּי דְבָרְךָ", כֶּךָ זֶה מִתְחִיל.
זֶה אָרֶךְ לְסֶרוּגֵינִי יוֹמִים. אֵינִי זֶה מְכֻנֵּן לְרֵהִיטוֹת.

נִזְעַקְתָּ לְהַצְלָתִי פַּעַם וְעוֹד פַּעַם
בְּשָׁנִים הַבְּלִתִי-עֵבִירוֹת, לְעֵתִים הַמֵּיֶאֱשׁוֹת שְׁלִי.
הַנְּחַת לִידֵידי הַמְבְּרִיקִים לְהַחְרִיב עֲצָמִים
וְאֵנִי עוֹדֵנִי כְּאֵן, פֶּגוּעַ קִשׁוֹת אֲבַל פּוֹעֵל.

אֲתָה שְׂאִין לְדַעְתָּךְ, כְּפִי שְׂאֵנִי אֵינִי יְדוּעַ לְחִזְרֵי הַיָּם שְׁלִי:
אֵיךְ אוֹכֵל 'לְאֶהֱב' אוֹתְךָ?
רַק כְּדִי הַכֶּרֶת תּוֹדָה וְיִרְאָה
בְּוִדְאוֹת וּבְשִׁלְמוֹת אֲגִיעַ.

אֵינִי לִי מְשֻׁגַּם אִם שׁוֹב נַחֲיָה.
זֶה לֹא נִרְאָה סְבִיר
מִנְקַדַּת מִבְּטָשׁ שֶׁל פִּילוֹסוֹפִיָּה אוֹ מִדַּע
אֲבַל הַכֹּל לְבִטָּח אֶפְשָׁרִי לָךְ,

וְאֵנִי מֵאֲמִין בְּלֹא עֲרַעוֹר בְּהַתְגַּלְיֹת הַתְּחִיָּה לְפִטְרוֹס וּלְפֶאֱוִילוֹס
כְּשֶׁם שְׂאֵנִי מֵאֲמִין שְׂאֵנִי יוֹשֵׁב בְּכֶסֶף הַכֹּחַל הַזֶּה.
אֲלֹא שְׂאוּלִי הָיָה זֶה מְקָרָה מִיָּחַד
כְּדִי לְהַחְדִּיר בְּהֵם אֶת אֲמוֹנָתָם הַחֲלוּצִית.

תְּהִיָּה כּוֹנֵנֶתָ אֲשֶׁר תְּהִיָּה, קִבַּל נָא אֶת תְּדֵהֶמֶתִּי.
לוֹ אֶעֱמַד עַד יוֹם מוֹתִי נִכּוֹן
גַּם לְפָחוּתָהּ בְּהוֹרְאוֹתֶיךָ אוֹ הָאָרוֹתֶיךָ.
אֲנִי אֶפְלוּ מִשְׁכַּנֶּעַ שֶׁתָּשׁוּב וּתְסִיַּע לִי, אֲדוֹן שֶׁל תּוֹכְנָה וַיִּפֵּי.

.2

קְדוּשָׁה, אִם אוֹכַל כֶּף לְהַעֲזוֹ וּלְכַנּוֹת אוֹתְךָ
מִבְּלִי לְהִתְיַמֵּר לְדַעַת מִשְׁהוּ עֲלֶיךָ
מִלְבָּד יִכְלַת אֵינְסוֹפִיַת בְּכָל מְקוֹם וְזִמָּן
וּבְמִיחָד טוֹב וְדָאֵי כָּל־פִּי.

שְׁלֶךְ הִיא הַשְּׁבִירָה, אֶל מוֹל הַרְעַם הַמְבַּהִיל שֶׁל גִּיסְתִּי,
שְׁלֶךְ הַנְּצַנִּים הַמְשֻׁתְּרָגִים דְּבִיקִים עִם הָאֲבִיב,
רַחֲמֵי יֵשׁוּעַ,
חֲכָמְתוֹ הָעֲגוּמָה שֶׁל פְּרוֹיֵד חֶסֶר הָאֵל:

שְׁלֶךְ הַנְּשֻׁמוֹת הָאֲבוֹדוֹת בְּמַחְלָקוֹת דְּלוֹת תְּפוּסָה,
הַמְתִּי־סָרִים בְּדֶרֶךְ בְּעוֹלָם
בְּרַגַע זֶה בְּזִמָּן, כָּל אֲנָשִׁי הַרְשָׁע,
בְּלִזְזוֹן, חוֹף אוֹמָהָה, –

בְּלִתִּי־מְפַעֲנָחוֹת דְּרַכִּיָּה לְאָדָם.
אוֹלֵי כְּכִלוֹת הַכֹּל קִיָּם שְׁטָן.
'אֵינִי מְנַסָּה לְהִסְבִּיר דְּבַר', אָמַר הַמְשׁוֹרֵר בֶּן הַשְּׁמוֹנִים,
'הָעוֹלָם הַזֶּה לְגַמְרֵי מִשְׁנָה.'

הָאָדָם הוֹרֵס אֶת הַכּוֹכָב הַטוֹב וְאֵת הָאָדָם.
כִּמָּה, אֵלֵי, כְּכִלוֹת הַכֹּל תִּשְׂא?
עַכְבַּ נָא עַד אַחֲרֵי מוֹת יְלָדֵי אֶת גִּזְרֵי דִינְךָ
אִם רַק יִהְיֶה זֶה רְצוֹנְךָ הַבְּלִתִּי־תָאֵר, הַלֹּא־נִמְנָע.

אני אומר "תבוא מלכותך", זה לא אומר לי כלום.
האם תכנת תדהמות לו, לאדם?
התגלות פתאם אחת? רבים מאמינים כן.
אני כל כן, בלי להבין דבר, איני.

3.

זקיף יחיד של פוכבים במעופם, הגן עלי
מפני הזיק של דחף תאוה שבי: למד אותי
לראות אותן כאחיות או כבנות. תמך
במאמצי הכבירים: מלאכת-בעל ואמנות המעש.

אל תעזבני בבוא שעותי הטרופות;
חנן לי שנה לעת ליל, עדן חלומותי בחסד;
תן בי ארך רוח עד יעשה הדבר,
מבט מבחין של השגי יבוא.

תנני מפעם לפעם כוחה של כתף.
כשכל העצבים הפאובים צורחים, הרחק את הויסקי.
רוקן את לבי לקראתך.
עזר לי לצעד בלי מורא בנתיבו הכבוש של המות.

קצר רוח אני לעתים עם בתי הקטנה:
ממלא את עינייה דמעות. סלח לי, אלי.
אחד נא את רוחי המתפלגת,
זקיף יחיד של הפוכבים הנרחבים הבוודדים.

4.

כשאני אומר שמך, האם הנך נמצא כאן? יתכן.
אינך כמותי פזור דעת.
עד כדי כך אני, שנאלצתי להפסיק לנהג.
אתה קשוב, אני מרגיש, לטרדותיו של האדם.

לְאַרְךָ הַדּוֹרוֹת יֵשׁ חֲסָדִים שְׁנֵקֶהֱלִים,
וּבְלֵהוֹת שְׁנֻצְבוֹרוֹת, טוֹבֵי הָאֲנָשִׁים כּוֹשְׁלִים:
סוֹקְרָטֵס, לִיִּנְקוֹלֵן, יֵשׁוּעַ רַב הַמַּסְתוֹרִין.
מִי לְגַלוֹת אוֹתְךָ יוֹכֵל?

מְלֻבֵד יִשְׁעֶיהוּ וּפְסָקֵל, אֲשֶׁר רָאוּ.
אֵינִי מַעֲזוֹ לְשֹׂאֵף אֶל הַחֲזוֹן הַהוּא, אִף כִּי מַעֲט מִכֶּךָ
לְאַחֲרוֹנָה לְעֵת מִשְׁבֵּר נִתֵּן לִי.
לְנֻצַח הַשְׁתַּנִּיתִי אֲזִי, לְהַעֲשׂוֹת שְׁלֶךְ.

מִשְׁגִּיחַ! נָא הַשְׁגַּח, כִּי אֲנוּ עַד מִשְׁבֵּר בָּאִים.
מִדֵּי יוֹם, לְעֵת לַיִל, פּוֹסְעִים עִירִם אֶל סַעַר,
אֶל סִכְנַת אֲבָדֵן סִיטוֹנָאִי, עַד פֶּחַד מְהָרֵס.
חֲנֵן לָנוּ גְלִימוֹת מְאַרְכוֹת וְאֲדַרְגְּלִין.

פּוֹקֵד הַסַּמְטָאוֹת בְּאֲנִגְקוֹר־וֹט
אֲשֶׁר זוֹכֵר אֶת כָּל אוֹתוֹן תְּפִלוֹת, אֶת הַתְּפִאָרֶת הַזְרוּיָה,
פֶּקֶד נָא אוֹתִי בְּהַצְטִלְבוֹת הַחֲמִישִׁית וְהַנִּפְיִן.
מִגֵּן וּמַעֲיָן שֶׁל מִי חַיִּים! נוֹתֵן צוּרָה! אֶפְלוֹ לִי.

5.

קְדוֹשׁ, וְקְדוֹשׁ. אוֹמְרִים שְׁנֵדוֹנֵי הַשְּׂאוֹל אוֹמְרִים
"לֹא שִׁעְרָנוּ שְׁנֻגִיעַ לְמָקוֹם הַזֶּה"
אֲנִי כְּמַעֲט בְּטוֹחַ, יְדִידִי, שְׂאִין מְקוֹם כְּזֶה
הַמֵּיַעַד לְבִלְתִּי רְאוּיִים וְלְרִשְׁעִים.

הֵם בּוֹדָאִי כְּבִים, וְשׁוֹכְחִים. גַּם אֲנוּ,
הַהֲגוֹנִים בְּעַרְךָ, נִרְאֶה לִי יִשְׁנִים
בְּלִי חִלּוּמוֹת לְנֻצַח בְּעוֹד הָעוֹלָמוֹת מִתְּעוֹפְפִים.
אוּלַּי הַמְּנוּחָה הַיָּא מִתְּנַתְּךָ הָאֲחֵרוֹנָה.

המנוחה או השתנות צורה! בואי ובואי
לעת יהיה זה רצונך. בני ובתי
בלעדי ישמרו, כשמלאכתי
לדעתך תשלם.

חזק נא את אלמנתי, ולו תחלם עלי
בשעות מרגוע פחות ועוד הרבה פחות.
פתע לבה הרחק, אני מקנה בחריפות.
אני מותיר אותה בידיים חכמות.

6.

בהנהלה חדשה, הוד רוממותך:
שלך. בהנהלתי הייתי סולו מימי ילדות, מאז
הבוא-נפוצץ-הכל של אבא כשהייתי בן שתים-עשרה
כבה את נר האמונה הנך-כל-כך שלי, ותראה אותי.

עזרתי במסה ששה בקרים בשבוע מחמש,
מעריץ את האב בוניפייס ואותך,
משנן על-פה את הלטינית שבאר.
בדרך כלל עבדנו לבדנו. אשה אחת או שתים.

ואז הטרופ של אבי המסכן. בלבולים ואסונות
עקבו אחר ימי. נשים עזבו אותי.
נקי מנכסים נעלתי דלתותי. אתה נקבת את הגג
פעם ועוד פעם. סוף סוף פקחת את עיני.

טבעי הפול התך ברגע המסים ההוא
לפני שלשה שבועות ועוד יומים.
עכשו, שקוע בדברי הימים של הכנסיה הקדומה,
אני מזדהה עם כלם, אפלו עם אבות הכפירה.

7.

אחרי סטואיות, פריפטיטיות, פיתגוראיות,
יוסטינוס מרטיר למד את מלותיו של המושיע,
וחש שהן קצרות, מדיקות, נוראות ומלאות רעננות.
מענג אותי לדעת זאת.

לו יום אחד שרי האבודה, בהירה, רזה, גבוהה,
שהיום בגיל 29 חיה הם מדבר סהרה,
שאפלו פעם לא ידעה קשר בעל משמעות,
כך תחוש אל מול מלות ברקיו.

8. תפילה לעצמי

מי אני חסר הערך שלמענו סבלת
ותסבל אולי פעם נוספת?
איני מבין דבר; אך מאמין.
נרקיסים מגיבים בתבונה לבריזה המתגרה.

הדרך אותי לעמק הסודות שלי. הקשה לב זה
ויעמד בנעקותיהם הנוראות, הו רכך
את ההלם, ראשון ושני, פקד ויעצרו
תלויים שם באויר שדים עטים עלי.

לו ימוגו טרם, בקר מתוק ועוד בקר מתוק,
אני משכים חלומותי, מכתבי מעריצי משרכים דרכם,
ועשה עמי חסדים צנועים שלא שערתי,
אב רב תחבולות מיטיב.

השקט בלכתם את חברי האהובים,
גם את כל האחרים שחבבתי בחיי מסע,
כל איש בכל מקום, אכן. הגבה
פפחת אל אמת הערכה עצמית נפחדת.

9.

הפתע אותי ביום חלֵין
בְּחֶסֶד שֶׁל חֲנָם. אֶפְלוּ אֲנִי פְּעַלְתִּי טוֹב
מֵעֵבֶר לְצַפְיוֹתֵיהֶם. לְמָה, אִם כֵּן, נוֹחֵיל
מִגְדִּיבוֹתָהּ?

אֵינְסוּפִי: תִּאֻלוֹג קָדוֹם אֶחָד
טוֹעֵן שֶׁרֶק לוֹמֵר אֶפְלוּ כִּי אַתָּה קָיָם, מוֹלִיךְ שׁוֹלֵל.
אַהֶה. אֲנִי מִסְפִּים עִם הַבְּרִנָּשׁ הַזֶּה מִן הַמָּאָה הַשְּׁנִיָּה.
מֵאֲמִץ אֶת יָדוֹ הַצְּמוּקָה־מֶהֲלָלֶת.

אַתָּה לְבִטָּח לֹא כָמוֹתִי קָיָם,
מִיֵּיב לְלִבֶּשׁ צוּרֵת מְטֹאוֹרִיט
מִבְּעִיר בְּשִׁמְשֶׁךָ אֶת מִפְּלִיךְ
אוּ מִסְמָא דְגַיִם חוֹרִים בְּנִקְיָקִים.

נִצֹּר בְּמַחְשַׁבְתָּךְ אוֹתִי, אַתָּה שֶׁדָּכַר לֹא שְׁכַחְתָּ,
וְשִׁמְמִשֶׁיךָ. אֲנִי אוֹלֵי אֲנִי צוֹפֵה מְרֹאֵשׁ
וְלֹא מִיֵּיב לְזִכֹּר. אַתָּה מְכַלְכֵּל
פְּגִי תִקְוָה מְפֹאֲרִים, עַל שְׁפֵת הַמְדַרְכָּה אֶלְמָנָה.

10.

נִפְחָד אֲנִי מִבֵּיט אֶל הַמִּשְׁעוֹל בְּהָר
שְׁפַעִם בּוֹ חֲלָף צִלְף, רִשָּׁם הָעֲנָנִים
עַד נַחוּשֵׁי הַדְּמִיוֹנוֹת בְּהֶם. אֲנִי פּוֹחַד,
עַד עֲכָשׁוּ מַעוֹלִים לֹא הַתּוֹדִיִּתִי.

אָבִי, בְּךָ שׁוֹב הַתְּאֵהֲבֵתִי, שְׁתִּים סְבוֹתִי:
אַתָּה הֵייתָ טוֹב עִמִּי, וְסוֹפֵר נִפְלָא,
שְׁכַלְתָּן וּמִלֵּא הַתְּלַהֲבוֹת. הַתְּגַלָּה לִי שׁוֹב,
כִּשֶׁם שְׁפַעֲמִים הַתְּגַלִּיתָ לְעִזְרִיָּה וּמִישָׁאֵל.

נְשִׂאָה שֶׁל הָאֲחֻוּהַ, חָנַן לְכַנּוּסֵינוּ הַצְנוּעִים
הַשְּׂרָאָה, עֲשֵׂה שְׁלֵא יִהְיֶה הַכֹּמֵר דֶּל־דְּבוּר;
שְׁמֹר עָלֵינוּ בְּמִשְׁנֵה הַשְּׁבוּעַ כְּסִדְרָנוּ; אָהַב אֶת יְלָדֵי
אֶת אֲמִי הַחֹלָה וּרְחוּקָה, אָחִי הַרְחוּק, אֶת בֵּת־זוּגִי.

סוּף בְּשִׁמְן אֶת הַמְהוּמָה שְׁבִי כְשֶׁעַל פִּי הַכְּתָבְתָךְ
אֲנִי מַגִּיר בְּיַזַּע אֶת יְצִירוֹתֵי הַסּוּדָרוֹת.
הָאֵב הוֹפְקִינֶס אָמַר שְׁמִבְקֵר הַסְּפָרוֹת הָאֲמִתִּי הַיְחִידִי הוּא יְשׁוּעַ.
תִּנְנִי וְאֶשְׁכַּב תֵּשׁ כּוֹחַ, מִסְתַּפֵּק בְּכֶף.

11.

גְּרַמְנִיקוּס זָנַק בְּסִמְרִינָה עַל הָאֲרִיָּה הַפָּרָא,
בְּרִצּוֹתוֹ לְהַפְטֹר בְּהֶרֶף מַחֲיֵי קָלוֹן.
הִקְהֵל הָרַעִיד אֲזַ אֶת הָאֲצֻטְדִיוֹן.
הַפְּרוֹקוּנְסוֹל הַשְּׁתָאָה.

"שְׁמוֹנִים שָׁנָה וְעוֹד שֵׁשׁ הֵייתִי מְשֻׁרְתוֹ,
וְהוּא לֹא עָשָׂה לִי רַע.
אִיךָ אֲחַלֵּל אֶת שֵׁם מַלְכֵי אֲשֶׁר אוֹתִי הוֹשִׁיעַ?"
פּוֹלִיקְרָפוּס, תִּלְמִידוֹ שֶׁל יוֹחָנָן, מוֹל הַמוֹקֵד.

רְאוּי גַם אוֹתִי עֲשֵׂה בְקֶץ הַזְּמַן
כְּמַעֲלָתִי, שְׂאֲזוֹ תִפְסַק לִי כְרִצּוֹנָה.
סֶרְטֵן, סְנִילִיּוֹת, טְרוּף,
אֲנִי נוֹשֵׂא תִפְלָה לְהִיּוֹת מוֹכֵן עִם עֵדוּתִי.

הערות

שיר 2:

"שֶׁלֶךְ הִיא הַשְּׁבִירָה אֶל מוֹל הָרַעַם הַמְבַהִיל שֶׁל גִּיסְתִּי" – בְּשִׁיר מוֹקֵדִים, "הַבְּרֵק", כּוֹתֵב בְּרִימָן:
"הַרוֹסָה מֵהַבְּרֵק שְׁכַבָּה גִּיסְתִּי, / מַסְתִּירָה זֹאת מִלִּדְיָה, כְּשֶׁהִגַּעְתִּי. / מָה שִׁיכּוֹלֵתִי, שְׁעֵשִׂיתִי,
חֶסֶר אוֹנִים מוֹל מָה שֶׁרָאִיתִי...".

"אינני מנסה להסביר דבר" – ברימן מצטט את המשורר האנגלי ראלף הודג'סון (1871-1962). בלזן, חוף אומהה – בלזן הוא מחנה הריכוז ברגן-בלזן; "חוף אומהה" הוא שם הקוד המבצעי שניתן לאחד מאתרי הפלישה לנורמנדי, שבו ספגו הכוחות האמריקנים אבדות כבדות.

שיר 3:

"הזיק של דחף תאוה שבי" – יחסיו של ברימן עם נשים היו עניין סוער, מסועף ולעתים קרובות נואש. לפרשיות האהבים התכופות שלו היה חלק נכבד בסיום נישואיו עם שתי נשותיו הראשונות ולערעור נישואיו השלישיים.

שיר 4:

אנגקור-ואט – המקדש הגדול והמרכזי בעיר המקדשים אנגקור, קמבודיה.
"בהצטלבות החמישית והנפין" – מפגש רחובות מרכזי בלב מינאפוליס.

שיר 7:

יוסטינוס מרטיר – פילוסוף ומרטיר בן המאה השנייה, יליד פלאוויה נאפוליס, היא שכם של ימינו. בכתביו הוא מתאר כיצד, בטרם דבק באמונה הנוצרית, בחן לעומקן תפיסות אפלטוניות, פיתגוראיות וסטואיות. הפריטיטיות היא אסכולה שנוסדה בידי תלמידי אריסטו, שטענו בעקבות רבם כי עיקר העיסוק הפילוסופי צריך להיות מופנה לחקר שיטתי, כמו-מדעי, של העולם.

שיר 9:

כשהתפרסם הקובץ "אהבה ותהילה" הביא ברימן עותק לידידו סול בלו. בשלב מסוים, מספר בלו, "הוא חטף מעל השולחן את הספר שהביא לי ומחק כמה מהשירים, משרבט בשוליים, 'זבל!' 'מגעיל!' אבל ליד אחד השירים 'הפתע אותי' הוא כתב ברעד, "זהו בוודאי אחד הדברים האמתיים ביותר שהוענקו לי..."

תאולוג קדום אחד – ברימן מתייחס ככל הנראה לאוריגנס איש אלכסנדריה, מאבות הכנסייה הקדומה וממניחי היסודות לתאולוגיה השלילית בנצרות.

"פגית-תוקף מפוארים" – סביר להניח שביסוד השורות המוקשות המסיימות את השיר תמונה של אישה קשישה העומדת אולי לחצות את הכביש הסואן. דומה שהתקריב הפתאומי אל דמותה מן הרוחב שבתיאור איתני הטבע בבית הקודם שב ומאיר את עניינו של ברימן בסוגיית האל קוסמי וההשגחה פרטית.

שיר 10:

עזריה ומישאל – בספר דניאל מתואר המעשה בעזריה, מישאל וחנניה שהמלך נבוכדנצר מצווה להשליכם לכבשן בשל סירובם להשתחוות לפסל זהב שהקים. על פי המסופר שם הם ניצלו בעקבות התגלות של מלאך אלוהים בכבשן.

האב הופקינס – הוא ג'רארד מגלי הופקינס, המשורר ואיש הדת האנגלי (1844-1889), שחייו היטלטלו בין הכתיבה לאמונה. עיקר כתביו התפרסמו רק שנים רבות אחרי מותו, ומבחינות רבות הוא נתפס כמבשר הקשר שבין השירה המודרניסטית לאמונה הקתולית. ברימן הושפע ממנו רבות – מן התנודות החריפות שבין אמונה לספק ואף ייאוש, וגם מסגונו החד, הנוטה למעברים מפתיעים.

שיר 11:

גרמניקוס – בימי רדיפת הנוצרים הראשונים בידי השלטונות הרומיים נידון גרמניקוס הצעיר למאבק מוות עם אריה בזירה בסְמִירְנָה (היא איזמיר). בשל גילו הצעיר הציע לו השליט הרומי המקומי חנינה, בתנאי שיעבור על דתו. גרמניקוס, מספרת האגדה, העדיף את מלתעות האריה. הוא הוכר כקדוש.

פוליקרפוס – אף הוא מרטיר איש סמירנה. כשפסע הוא לזירה והוצע לו לנאץ את שם ישוע ענה במשפט המצוטט כאן. יוחנן הוא יוחנן בן זבדי, אחד משנים-עשר השליחים (שהמסורת מייחסת לו את הבשורה על פי יוחנן). פוליקרפוס נחשב לתלמידו.

אן סקסטון

ביום של השדיים, ביום של המותניים

עשרה שירים

מאנגלית: אורית נוימאיר־פוטשניק

אן סקסטון (אן גריי הארווי, בשמה המקורי) נולדה ב־1928 בניוטון, מסצ'וסטס, למשפחה מהמעמד הבינוני הגבוה. היא שמה קץ לחייה ב־1974 בשאיפת אדי המפלט של מכוניתה. בין הזמנים האלה התפרשו חיים סוערים על כל תהפוכותיהם: יחסים עם אם מנוכרת ועם אב אלכוהוליסט הנתון להתפרצויות זעם, נישואין במנוסה, פרשיות אהבה, לידות, דיכאוניות ואשפוזים בבתי חולים פסיכיאטריים. בין הזמנים האלה כתבה סקסטון עשרה קובצי שירה נפלאים (שלושה מהם ראו אור לאחר מותה) שזיכו אותה בפרס לוינסון, פרס שלי ופרס פוליצר, ומחזהו (Mercy Street) שזיכה אותה בפרס גוגנהיים.

סקסטון היא מהבולטות במשוררי הזרם המכונה "וידויי" בשירת ארה"ב. היא החלה לכתוב (או שמא מוטב לומר חזרה לכתוב, שכן סקסטון כתבה שירה עוד בשנות נעוריה) בעקבות עצתו והמלצתו של הפסיכיאטר שלה, ד"ר מרטין אורן, לאחר שהתאשפזה בשנית. שיריה חשופים וישירים מאוד. במילותיה שלה: "אינני מסתירה דבר". סקסטון כתבה בחירוף נפש עז על האשפוז הפסיכיאטרי וההתמכרות לתרופות, על אוננות ועל וסת, על מין ועל בגידות, על יחסיה הקשים עם הוריה ועם בנותיה, ומעל לכל: על תשוקת המוות המאכלת.

השירה של אן סקסטון יפה להלל. שורותיה לופתות את הקוראים אל תוך מערבולת שהיא פרועה ומשתוללת, אך בה־בעת גם מוזיקלית והרמונית מאוד. השילוב של החשיפה, הבוטות והיפוי המזהיר של שיריה זיכה אותה בפופולריות גואה, אך גם בזלזול ובביקורת. התכנים נתפסו כאישיים מדי, חשופים מדי, כואבים מדי, ומקורם, כך טענו מבקריה, ב"בית המשוגעים", בתהליך הפסיכיאטרי. תקופת כתיבתה של סקסטון היא בימי ראשית הגל השני של הפמיניזם, לפני ש"האישי הוא הפוליטי" הפך למטבע לשון שגור. אך גם היום, מקץ יותר מחמישה עשורים וכמה טבואים מנותצים, אפשר לחוש היטב באומץ ובחירוץ הנפש של שירתה. שירה פורצת דרך, רבת עצמה ומהפנטת, שהציבה את סקסטון לא רק כמופת שירי אלא גם כמופת פמיניסטי.

אנ"פ

טיול צהריים על מדשאת בית המרפא

קָרַן הַשֶּׁמֶשׁ הַקִּיצִית
עוֹבֶרֶת בְּעָלֵי הָעֵץ הַחֲשֻׁדֵינִי.
גַּם כִּי־אֵלֶךְ בְּגִיא צִלְמוֹת
הִיא מְכַלָּה אֶת הָאוֹר
בְּחַפּוּשִׁים, הֵיכֵן אֲנִי.

הָעֶשֶׂב מְדַבֵּר.
אֲנִי שׁוֹמַעַת כָּל הַיּוֹם מְזֻמּוֹר יָרֵק.
לֹא־אֵירָא רָע, לֹא־אֵירָא רָע
הַלֵּהב מִתְאַרְךָ,
מִגִּיעַ עַד אֵלַי, עִמּוֹק.

הַשָּׁמַיִם נִשְׁבְּרִים.
שׁוֹקְעִים, נִתְלִים עָלַי בְּנִשְׁמוֹת מְפוּחִ.
נִגְדַּי צוֹרְרִי נִגְדַּי צוֹרְרִי
הָעוֹלָם מְלֵא בְּצוֹרְרִים.
אֵין שׁוֹם מְקוֹם בְּטוֹחַ.

נערה אלמונית במחלקת יולדות

יְלָדִי, שֵׁשָׁה יָמִים אֶתָּה פּוֹעָה בְּנִשְׁמָה רַכָּה.
שׁוֹכֵב קֶטָן וּמְכַרְבֵּל עַל מִטְתִּי הַלְּבָנָה.
מְאָגְרָךְ כְּחִלּוֹן, אֲבָל שְׁפָתֶיךָ בְּחֻזְקָה
נִצְמָדוֹת אֶל הַשִּׁדִּים, חֵית בָּרִ שְׁנֹזְנָה
מֵאֲהָבָה, בְּנִחְרָצוֹת רָעֵב רֵאשׁוֹן.
הָאֲחִיוֹת הַלְּבָנוֹת רוֹעוֹת אֶת הַהֶמוֹן
בְּעָרִיסוֹת הַגְּלָגְלִים – גּוֹזְלִים הָעֵקוּרִים
מִקֵּן. רֵאשֶׁךְ נוֹטָה אֵלַי כְּמוֹ סֶפֶל נַעֲוֹנָה,
מִרְגִּישׁ בְּשִׁבְרֵוֹתוֹ אֵיךְ אֲנַחְנוּ נִשְׁזָרִים
זֶה בָּזוּ. אַךְ זוֹ מִטַּת מוֹסָד,
יְמִינֵנוּ יַחַד כֹּה סְפוּרִים.

רוֹפְאִים בְּחִלּוּקֵי שְׁנֵהָב חוֹקְרִים
 אוֹתִי, רוֹצִים לְדַעַת מִי הָאִישׁ אֲשֶׁר הֵלֵךְ
 מִמֶּנִּי – הַנּוֹד, נָטַשׁ כְּדֶרֶךְ הַגְּבָרִים.
 הַשְּׂאִיר לִי בְטֶן מְלֵאָה. מִקְרָה בִלְתִּי מְפַעֵנַח.
 כֹּל מָה שֶׁעֲשִׂיתִי הוּא לְתֵת לָךְ לְגַדֵּל.
 עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ כָּאֵן, לְעֵינַי כֹּל הַמַּחְלָקָה.
 הֵם אוֹמְרִים שְׂאֵנִי מוֹזְרָה וּבְכֹל
 זֹאת לֹא אִמַר מְלָה. הַסְעֵרָה הַפְכָה אוֹתִי רִיקָה
 מִמֶּךָ. עֲכָשׁוּ אֶתְּךָ לִוְמוֹד לְחַיּוֹת בְּחוּץ.
 הַרוֹפְאִים חוֹזְרִים עַל הַחִידָה כְּמוֹ עוֹץ
 לִי גוֹץ לִי. אֲנִי מִפְנֵה פְּנֵי לְתוֹךְ שְׁתִיקָה.

רַק אֶת פְּנִיךָ אֲנִי מוֹזֶהָה.
 גּוֹף אֶל גּוֹף אֶתְּךָ גּוֹמַעַת אֶת כֹּל הַתְּשׁוּבוֹת.
 שֵׁשׁ פְּעָמִים בְּיוֹם אֲנִי מְרוּהָ אֶת הַכְּמִיָּה
 שֶׁל חֵית הַבֵּר, שֶׁל שְׁפִתֶיךָ הַטּוֹבוֹת.
 עוֹרֶךָ הֶרֶךְ תּוֹפֵחַ, עֵינֶיךָ מִתְּגַלּוֹת
 מִבְּעַד לְוִילּוֹן הַטַּחֵב, לְשִׁמְיֶכָה הַדְּקִיקָה,
 הוֹלְכוֹת וְנִפְקָחוֹת – שְׁתֵּי אֲבָנִים כְּחִלוֹת.
 שְׂאִרֵי הַקֵּט, כְּשֶׁאֶתְּךָ מִפְרִיעַ לְשְׁתִיקָה
 שְׁלִי, מָה רוֹאוֹת עֵינֶיךָ הַנִּפְקָחוֹת בְּהַפְתָּעָה?
 אֲנִי מִקְלֵט עֲשׂוּי שְׁקָרִים. וְאִם אֲחַדֵּל מִהַשְׁתִּיקָה
 הָאֵם אֲגַע שׁוֹב בְּפָנַי שְׂאֵנִי מוֹזֶהָה?

בְּמוֹרֵד הַמְסַדְרוֹן מִתְחִיל מִסַּע הַעֲרִיסוֹת
 לְשׁוֹב. זְרוּעוֹתַי כְּשֶׁרוּוֹלִים עוֹטְפוֹת אוֹתְךָ –
 כֹּל שְׂרִיר שְׁלֶךָ, אֶת הַדְּבוּרִים הַפְּרָאִיוֹת בְּקִצּוֹת
 הָעֲצָבִים, הָעֲרֻבוֹת הַבּוֹכִיּוֹת שֶׁל יְנִקוֹתְךָ.
 הַרוֹפְאִים נוֹזְפִים עֲדִין וְחוֹקְרִים אוֹתִי.
 מוֹל פְּנֵי אֲבִיךָ הַנְּגָלִים, הָאֲחִיוֹת בְּמִבּוֹכָה.
 אֲעַנֶּה, לֹא אֲזִיק לָךְ עוֹד בְּשְׁתִיקָתִי,
 אֶתֵּן לָהֶם שֵׁם כְּדֵי לְכַתֵּב עַל

הטפסים, אבל קולי מפתיע ועולה חור
"שם האב – אין". מערסל
בזרועותי, אקרא לך ממזר.

עכשו הכל נגמר ולא נותר דבר
עוד לאבד, לא נותר דבר לומר
אחרים סחרו בחיים, לפני
בלי לדבר. אוכל רק להתקשח,
ארחי השברירי, אל מול עיני האוח.
אני נוגעת בפניך הרכים, אתה נלחץ אלי.
אני החוף, אתה נסחף, אנחנו חייבים לשכח.
אתה נתק ממני ואני בוחרת
בדרך היחידה, יורשי הקט, בוחרת לותר
עליך. שנינו רועדים מבכי הערבות.
לך לך ילדי, אתה חטאי ולא יותר.

גמדה זקנת הלב

"אמת, הכל אמת. מעולם לא הייתי בבית בימי חיי. הדעיכה כולה
התרחשה כבר בילדות."

סול בלו, מתוך "הנדרסון מלך הגשם"

כשאני שוכבת, מצפה לאהבה,
גמדה זקנת הלב מנענעת את הראש.
כמו מטמטמת, היא נולדה כבר ישישה.
עיניה מפלבלות כששלושים קמטים ועוד ששה
שעל העור נפקחים מול המטה המרצדת כדי ללטש
אלי מבט. היא יודעת, אנחנו רקובה.

הפאב שלה הוא פתאומי, נחת.
עכשו היא מוצקה, כמו שפון,
כמו תרנגולת ירקה מסחררת נשימות
בתוך אבק. אך אם אני בחלומות

אֶהְבֶּתִי, תְּמִיד חוֹלְמַת נְהֻמוֹת זָרִים, הִיא חוֹלְמַת בָּם סִימָן...
זֶר מוֹזֵר וְגַם מְשֻׁחָת.

אֱלֹהִים הַטּוֹב, הַדְּבָרִים שֶׁהִיא יוֹדַעַת!
נוֹרָא מְכָה, הַכְּאֲבִים שֶׁהִיא מַחְזִיקָה,
בְּיָדֶיהָ, אֲסוּפוֹת כָּקֵן הַמְּלָקֵט מְעֻזְבָּה
בְּתוֹךְ שָׂדֶה נְטוּשׁ. בְּמִיטָבָה
הִיא שְׂרִיר אָדָם, מְזֻמָּם הַחוּצָה פְּנִימָה, מִתְּפֹתָה
לְזִמְן. לְכֹל מְקוֹם שֶׁאֲנִי בּוֹ גַם הִיא מַגַּעַת.

עֲכָשׁוּ כְּשֶׁאֲנִי שׁוֹכְבָת, מְצַפֶּה לְאַהֲבָה,
זְרוּעוֹתֶיהָ מְתֻרֹת וְנִפְתָּחוֹת בְּמִבּוּכָה,
בְּסִבְלָנוֹת אֲנִי פּוֹרְמַת אֶת פְּרָקֵי יָדֶיהָ,
כְּמוֹ קְשָׁרִים. תְּכַשִּׁיט יָשׁוּן, עִירִם זָקֵן שֶׁל אֲגְרוּפִיָּה,
גַּם אִם אֲעִטָּה מְעִילִים שְׁבָעִים לֹא אֶכְסֶה אוֹתָךְ אוֹתָךְ...
אֲמִי, אֲבִי, מִכֶּם אֲנִי צְרוּבָה.

הטחב של עורו

"ילדות צעירות בערב הקדומה היו, לעתים קרובות, נקברות בעודן

בחיים לצד אבותיהן המתים, כנראה כקרבת לאלות השבטים..."

הרולד פלדמן, "ילדי המדבר"

Psychoanalysis and Psychoanalytic Review, Fall 1958

הִיָּה חָשׁוּב רַק
לְחִיָּה וְלִשְׁקֵט,
לְשֹׁכֵב לְצִדוֹ
וְלִנְחֹחַ קִצָּת,
לְהִיּוֹת כְּרוּכִים אַחַת בְּשֵׁנִי
כְּמוֹ סְדִינִים שֶׁל מוֹשֵׁי,
לְשִׁקֵּעַ מִתַּחַת לְמַבֵּט עֵינֵי אֲמִי
וְלֹא לְדַבֵּר.
הַחֲדָר הַשָּׁחַר אֲסָף אוֹתָנוּ

כְּמוֹ פֶּה, כְּמוֹ מַעְרָה בְּאֲדָמָה,
כְּמוֹ הַבֶּטֶן הַפְּנִימִית.
עֲצַרְתִּי נְשִׁימָה
וְאָבֹא הִיָּה שָׁם,
בְּהוֹנוֹתָיו, גְּלִגְלָתוֹ הַרְחֵבָה,
שָׁנָיו, שְׁעָרוֹ הַצּוֹמַח
כְּמוֹ שָׂדֶה, כְּמוֹ שְׂמִיכָה עֵבֶה.
שְׂכַבְתִּי סְמוּךְ לְטַחֵב
שֶׁל עוֹרוֹ עַד שֶׁהוּא צָמַח
בְּגִדוּלָיו הַמְּשֻׁנָּים. אַחִיוֹתִי
כִּבֵּר לֹא יִדְעוּ אֵיךְ אֲנִי נּוֹפֵלֶת
הַחוּצָה מֵעֲצָמִי, מֵעֲמִידָה פָּנִים
שְׂאֵלָלָה לֹא יִרְאֶה,
אֵיךְ אֲנִי מַחְזִיקָה אֶת אָבֹא שְׁלִי,
כְּמוֹ גֹזַע מֵאֲבֵן קֹהֵה.

הדרך חזרה

הִילָדִים שְׂרוּעִים בְּכִבְדוֹת בְּמִכּוֹנִית,
נִמְשָׁכִים מֵתוֹךְ הַקִּיץ בְּשֶׁבֶל מֵתוֹק,
נִסְחָפִים הֵלָאָה מִחוּפֵי הַצַּחֲוִק,
נִסְחָפִים הֵלָאָה כְּשִׁשְׂמוּעָה עֵקֶשְׁנִית
לוֹחֶשֶׁת לָהֶם: דְּבַר אֵינוֹ נִגְמָר.
הַיּוֹם אֲנַחְנוּ נִבְהָלִים, נֶאֱחָזִים
בְּהַגָּה, מֵתַעֲלָמִים מֵהַהֶרְגֵל שְׂבֹאֲבָדָן
הַזְּמַן, מִשְׁחַקִּים בְּאֶרֶץ-עֵיר וּמִמְשִׁיכִים,
כְּשֶׁהַשְּׂמֶשׁ נִעָה מֵעֲלֵינוּ
כְּאֶלְבִּטְרוֹס כְּבֵד וְשִׁבְעַת יָמִים.
אֶסוּר לָנוּ לְצוּד, אֶסוּר לְסַפֵּר דְּבַר.

אֵין שׁוֹם מְלָה לְזִמְוֹן.

בַּיּוֹם הַזֶּה כִּבֵּר

לא נֶעְזוּ לְמִנּוֹת עוֹד קִיץ,
אוּ לְלוֹת אֶת צְפוּרֵי הַלְּבָנוֹת לְעֶפְרָן.
הַיּוֹם כָּל הַמְּכֻנִּיּוֹת,
כָּל הָאֲבוֹת, כָּל הָאֲמָהוֹת,
כָּל הַיְלָדִים וְכָל הָאוֹהֲבִים
חִיבִים לְשִׁכַּח
אֶת הַדְּבָר שֶׁהוֹלֵךְ
וְסוֹבֵב בְּשָׁמַיִם,
כְּמוֹ הַשְּׂמוּעָה הַעֲקֻשָׁנִית,
שֶׁמְמַנְהָ לֹא נוֹכַל לְבָרַח.

מה זה

לפְּנֵי שְׁזָה נִכְנַס אֵלַי הַבֵּיתָה
צְפִיתִי בּוֹ מַחְלוּנִי עַל הַכִּירָה,
רְאִיתִי אֵיךְ זֶה מִתְנַפֵּחַ כְּמוֹ כְּדוֹר פּוֹרֵחַ,
וְאִזּוֹ מַחְלִיק, צוֹנַח וְנִבְקָע,
כְּמוֹ מִשְׁהוֹ שְׁאֵנִי מִכִּירָה מִכִּירָה –
אֲגַס חֲתוּךָ אוֹ שְׁנֵי חֲצָאֵי יָרֵחַ,
אוֹ צִלְחוֹת לְבָנוֹת עֵגְלוֹת מְעוֹפּוֹפּוֹת לְשׁוּם מְקוֹם,
אוֹ יָדַיִם שֶׁמְנַמְנֹת מְנוֹפּוֹפּוֹת בְּאֹוִיר הַמְּהַבִּיל מֵחַם,
עַד שֶׁהֵן חוֹזְרוֹת וְנִסְגְּרוֹת כְּמוֹ אֲגָרוֹף, כְּמוֹ בְּרֵךְ מִתְקַפְּלֵת.
אֲחֵר כִּף זֶה נִכְנַס הַבֵּיתָה, עֲכָשׁוּ זֶה גֵר עָמִי.
וְכַמּוֹכֵן זֶה רַךְ כְּמוֹ אוֹשֶׁת גְּלִים, כְּמוֹ אֶזֶן שֶׁל יוֹנֵק יָמִי
שֶׁנִּלְכְּדָה בֵּין הַצּוֹרוֹת וְהַחֲזָרָה אֵלַי עַד סֵף הַדְּלֵת.

אֶת יוֹדְעַת אֵיךְ קוֹרְאִים הוֹרִים לְשׁוֹב
מִהַחֹפִים הַמְּתוֹקִים בְּכָל מְקוֹם – לְחֹזֵר לְחֹזֵר –
אֵיךְ צִלְלֵת כְּדֵי לְהַחְנִיק אֶת הַלְּמוֹת
הַקּוֹל, אוֹ אֵיךְ אֶחָד מֵהֶם נִגַּע
בְּמִסְדְּרוֹן בְּלִילָה: הַרְחַשׁ וְהַעוֹר
שֶׁלֹּא יִדְעַת, אֲבָל שְׁמַעַת, אֶת צִלְיַפֵּת הַגְּאוֹת

והכלב הנוחר. זה כאן
עכשו, בבגרותי נמשך מעם הזמן –
תמונה שפכר שכחנו: הצדפות בין כפות הרגליים
או הכף המונפת במרק. יש בזה ממש
כשבים הנתקעים בתוך אונה. הרעש
הגנוב הוא חצי מפעמון. בחוץ מכוניות מברישות רחובות פרווריים

והן שם, זה אמת
מה עוד זה יכול להיות, הסבך הזה של האויר?
קורא לך קורא לי.

הבלדה למאוננת הבודדה

בתם האהבה ממתין המות בדממה.
בעינים לחות, זו לי העבודה.
מחוץ לשבט, לעצמי, מחוץ לנשימה,
אתה אינה. אני מחרידה
את העומדים מנגד. גדשה כבר סאתי.
בלילה, לבדי, המטה היא פלתי.

אצבע ועוד אצבע, היא שלי עכשו.
היא כבר קרובה, כנגדי נוטה.
אכה בה ככפעמון. אשכב
בבקתה שבה אותה כבשת.
על הכסוי הפרחוני שאלת את אהבתי.
בלילה, לבדי, המטה היא פלתי.

למשל, אהוב לבי, למשל הלילה,
כשזוגות-זוגות הם מתחברים,
נצמדים ומתהפכים למטה ולמעלה,
השנים השופעים על כסות ועל כרים,

כורעים ונדחקים בעמות חזיתי.
בלילה, לבדי, המטה היא כלתי.

כה אפרץ מתוך הגוף, מהחומות,
במין נס כזה מרגיז. אפשר עכשו
להציג לראוה את שוק החלומות?
פרושה, פשוקה, עלי הצלב.
אפרסקית, קראת לי, יפתי.
בלילה, לבדי, המטה היא כלתי.

אז הופיעה יריבתי שחרת העין, הזקופה.
אדונית המים גאתה על חוף חולי,
פסנתר בקצות אצבעותיה וחרפה
על בדל שפתיה, בהגה חלילי.
נפלתי וכרעתי עם סחבה בפנתי.
בלילה, לבדי, המטה היא כלתי.

לקחה אותך כדרך הנשים,
ישר מהמדף קטפה לה מציאה.
נשברתי כמו שמתנפצים סלעים קשים.
החזרתי לה ספרים, את החכה, הלולאה.
על כלולותיה מבשר עתון על סף דלתי.
בלילה, לבדי, המטה היא כלתי.

הנערים והנערות יוצאים ללילה השחר.
פורמים שם כפתורי חלצות, משתחררים מרוכסנים.
הם נחלצים מנעלים, מכבים את האור.
היצורים הזוהרים מלאים שקרים קטנים.
הם בולעים זה את זה בבלמוס תזזיתי.
בלילה, לבדי, המטה היא כלתי.

שיר לגברת

ביום של השדים, ביום של המתנים
צ'לף הגשם בחלון במדקרות רעות.
הגשם בא כמו נחיל אנשי כמורה.
שכבנו זו עם זו כל כך שפויות, משגעות.
חבוקות ככפיות, כשברוע סערה
דבקו טפות הגשם כמו זבובים אל השפתים
ואל עינינו השבעות מענג ואל המתנים.

אמרת "החדר כל כך קר מגשם"
ואת כל כך נשית, נפתחת פריחתך,
שרת בדבקות לקרסלי, למרפקים.
את התוצר הלאמי ואין עוד ככוחך.
ברבור שלי, שפחה נאמנה, כנצני ורדים רכים,
על המטה הזאת גם נוטריון היה חותם
בעוד את לשה בי, עד שאתפח פלחם.

סיגריות, ויסקי ונשים פראיות

(מתוך שיר)

אולי נולדתי על ברכי,
נולדתי משתעלת בחורף הארץ,
נולדתי מצפה לנשיקת החסד,
נולדתי עם תשוקה נחפזת.
ובכל זאת במהלכם של הדברים
למדתי במהרה להפיר את הסורג,
או אם שחררתי, את החקן המציק.
בת שנתים או שלש למדתי לא לרע ברך,
לא לצפות, לשתל להבות במסתרים
שם רק אל הבבות, המשלמות האזמות,
היה אפשר ללחש, או להשכיב אותן למות.

עכָּשׁוּ, כְּשֶׁכָּבַר כְּתַבְתִּי מְלִים רַבּוֹת
וְהִנַּחְתִּי מְאַחֵר כָּל כֶּךָ הַרְבֵּה אֶהְבוֹת
וְהֵייתִי בְּסֶךְ הַכֹּל מֶה שְׁאַנִּי –
אֲשֶׁה מְפֹרָזִת, לְהוֹטֶה וְחִמְדָּנִית,
גְּלִיתִי שֶׁהַמֶּאֱמָץ עָקָר.
הָאֵם אֵינֶנִּי מְסַתְּפֶלֶת
בְּרֹאֵי כַּעַת
וְרוֹאֶה חֲלֻדָּה שְׂכוּרָה מְגֻלְגֶּלֶת אֶת עֵינֶיהָ?
הָאֵם אֵינֶנִּי חֲשָׂה בְרָעֵב,
כָּל כֶּךָ מְצַמִּית שְׂכָבָר עֲדִיף לְמוֹת
מְלֶהבִיט אֶל תּוֹךְ עֵינָיו?
אֶכְרַע בְּרֶךְ עוֹד הַפַּעַם,
אוֹלֵי חֶסֶד יוֹפִיעַ
בְּרִגַע הַמְכָרִיעַ.

כְּמוֹהַ

לְעֵת לֵילָה אֶצֵּא רְדוּפָה, מְכַשְׂפָּה,
בְּאוֹיֵר הָאֶפֶל, בְּאֶמֶץ שָׁחַר.
בְּחִלּוּמוֹת רָעִים אֲדַלֵּג בְּרַחֲפִיָּה,
מֵעַל הַבְּתִימִים, מְאוֹר אֶל אוֹר.
מְעַטְרֶת תְּרִיסָר אֶצְבָּעוֹת, צוֹלֶלֶת גְּבוּהָ,
אֲשֶׁה שְׂכֹזָאֵת, הִיא לֹא תַעֲבֹר.
אֲשֶׁה שְׂכֹזָאֵת, הֵייתִי כְּמוֹהָ.

בְּעֵבֵי הַיַּעַר, בְּחֵם סְתָרֵי הַמְעֵרוֹת,
עֲטַפְתִּי מְשִׁי, עֲמַסְתִּי אוֹצְרוֹת-אֶפְלוֹלִית.
שְׂפָטְתִי סִירִים וּבַחֲשֵׁתִי בְּקִדְרוֹת,
הַתְּקַנְתִּי אֲרוּחוֹת לְתוֹלְעִים וּבְנֵי לֵילִית,
שִׁיפְחָתֶם הַחֲרִישִׁית תַּעֲרֹסֶל לְמַרְגּוֹעַ
אֶת הַמְּלִים שְׁלִי, חֲסָרוֹת הַפֶּשֶׁר, הַשְּׁבוֹרוֹת.
אֲשֶׁה שְׂכֹזָאֵת, הֵייתִי כְּמוֹהָ.

רַכֵּב, נִשְׂאֵת אוֹתִי בַעֲגֵלָה,
נוֹפֶפְתִּי זָרוּעַ עֵירֻמָּה אֶל מוֹל כְּפָרִים חוֹלְפִים.
לְמַדְתִּי אֶת דְּרָכָה שֶׁל הַפְּלִיטָה, הַנִּצְוֹלָה,
יָדָךְ כְּלֶהֱבֶה עוֹד חוֹרֶכֶת בִּירְכִי.
אֶת נֶפֶץ עֲצָמוֹתֵי לֹא תוֹכֵל לְשִׁמְעַ.
לֹא אֲבוֹשׁ כְּשִׁיבֹא הַמּוֹת אֶל תוֹכִי.
אֲשֶׁה שְׂכֹזָאת, הִיִּיתִי כְמוֹהָ.

**זמן הווה:
קטלוניה, רוסיה, איראן**

•
מנואל פורקאנו
(יליד 1968)

•
**שירה רוסית במאה ה-21:
ארבעה משוררים רוסיים עכשוויים**

•
שירה איראנית מודרנית ועכשווית: מבחר

מנואל פורקאנו

העיוור מוליך את מוליכו

שמונה שירים

מקטלאנית: איתי רון

מנואל (מנל) פורקאנו (Manuel Forcano, יליד ברצלונה, 1968) בעל תואר דוקטור בבלשנות ובספרות שמית. למד עברית באוניברסיטת ברצלונה ולאחר מכן בקיבוץ העוגן, באוניברסיטת חיפה ובאוניברסיטה העברית בירושלים. לאחר מכן השתלם בערבית באוניברסיטת דמשק ובמכון הבינלאומי לשפות בקהיר. בין 1996 ל-2004 עבד כמרצה לעברית ולארמית באוניברסיטת ברצלונה ולימד היסטוריה של המזרח הקדום במסגרת מכון "קלוס" לארכאולוגיה במוזאון מצרים העתיקה בברצלונה. כמו כן הוא עוסק בתרגום שירה עברית וערבית לקטלאנית. ספר שירים מאת פורקאנו יראה אור בקרוב בהוצאת "פרדס" בתרגומי.

א"ר

מוזאון מצרים העתיקה

סיזיפוס

אוֹלֵם 27. הַמְמַלְכָה הַתִּיכּוֹנָה.
דֵם הַגִּיף שֶׁהִתְאַבֵּן בְּזִכְרוֹן
שָׁב לְזֶרֶם.
בְּהַעֲבֵרַת הַיָּד עַל גּוֹפּוֹ שֶׁל פֶּסֶל
אֲנִי שָׁב לְחֻוֹת אֶת הַמְּגָע שְׁלִיךְ:
כָּל הַזְכֵּרוֹנוֹת פּוֹעֵמִים
בְּחֻזֵה הַיָּרֵד מִשַּׁחַם אֶסּוּאֵן.
פְּטִישׁ מוֹזֵר הַזְּמָן,
שְׁאִינֹ שׁוֹחֵק אֶת הַתְּשׁוּקָה.
וְכִמָּה נוֹאֵל הַשְּׁלֵט
"לֹא לְגַעַת".

אֶהְבֵּנוּ כְּמוֹ הַצְּפוּרִים בְּעֵצֵי הַדְּבִדְבָן:
עַד הַגְּלֵעִינִים.
אֶךְ כַּעַת אֲנִי הוֹדֵף בְּמַעְלֵה הַהָר זְכֵרוֹנוֹת
אֲשֶׁר הִפְכוּ לְאֵבָן, סִלַּע אֲדִירִים
הַנִּשְׁמָט וּמִתְדַרְדֵּר. תְּמִיד אוֹתָה דֶרֶךְ
אֶל רֹאשׁ הַהָר. וּבַפְּסָגָה
הַיָּדִים מִתְרַפּוֹת.
הַיָּמִים שֶׁחִלְפוּ,
כְּפָרִי שֶׁלֹא יָשׁוּב עוֹד אֶל הָעֵץ.
הַזְּכָרוֹן הוּא צְפוּר
שֶׁכִּנְפֵיהָ יוֹדְעוֹת אֶת כָּל הַשָּׁמַיִם.

בספרייה

לא שְׁלֹטַת בְּאֶלְפֵי־בֵית שְׁלִי
גַם אֲנִי לֹא בְּמִבְטָא הַדְּלֵתָא שְׁבַפְיָה,
אֶךְ רֵאִית אוֹתִי בְּזוֹרְתִי
וּבֵאתָ לְבַקֵּשׁ אֶת עֲזוֹרְתִי
בְּאֶתוֹר מְלָה בְּמִלּוֹן.
נִצְמַדְתָּ אֵלַי עַד-כְּדֵי-כָּה,
הִבֵּל פִּיךָ כְּדָגֵל מְשִׁי
מִתְנוֹפֵף עַל-פְּנֵי פְּנֵי.

מֵעֵבִיר הֵייתִי דְפִים וְעוֹד דְפִים,
קְדִימָה וְחֹזֵר,
מְבַקֵּשׁ לְהַרְוִיחַ זְמַן, מֵעֲמִיד פְּנִים,
רַק לֹא לְמִצָּא אֶת הַמְּלָה הַזֹּאת.

יֵשׁ דְּבָרִים שְׂאִין לָהֶם מוֹכֵן אֶחָד.
שְׂלֵא עוֹבְרִים בְּתַרְגוּם. אִיךָ לְהַסְבִּיר
לָךְ?

בחאלב

קִבְעֵנוּ בְּעֵשֶׂר וְחֲצִי
בְּפֶתַח הַמִּסְגָּד הַגָּדוֹל.
חֲכִיתִי לָךְ גִּרְגֵּשׁ
כְּשֶׁדָּה חֲמִנְיוֹת הַמִּמְתִּין בְּלִילָה
לְעֻמוֹד הַשַּׁחַר.
בְּחֵלוֹם הַחַל הַיּוֹם עוֹלָה.
אֶךְ בַּיּוֹם לֹא עָלָה בִּי הַחֵלוֹם:
לֹא הִגַּעְתָּ
בְּשִׁעָה הִיעוּדָה. גַּם
אֲחֵר-כֵּן לֹא.

חזרתֵי הַבֵּיתָה

דְּרָךְ הַקְּצוֹר הָאֶרֶךְ בִּיּוֹתֵר שֶׁל הַבְּזָאֵר:
פְּעֻמוֹנִים
דִּנְדְּנוּ בְּמִינֵרְטִים,
הַעוֹר מוֹלִיךְ אֶת מוֹלִיכוֹ.

הימים הללו בדמשק

הַיָּמִים הַלְלוּ בְּדַמְשֵׁק
שֶׁל פְּרָחֵי יַסְמִין, קְלוּחֵי הַמַּיִם,
הֵהָיוּ וְאֵינָם?
הַהִלּוּלוֹת
בְּטִבְרָנוֹת שֶׁל בִּירוֹת
הָאֲמָנָם הָיוּ?
הַבְּחוּרִים

רָקְדוּ בְּשֵׁעַר בּוֹהֵק מְבַרִילִנְטִין,
הַבְּנוֹת הַתְּפִלּוֹ בְּהַבְּזוּקֵי הַסְּפוּטִים.
מִמֶּשׁ כְּפִלְיָנוּס הַרוֹאֵה כּוֹכְבִים
בְּתַחֲתִית לּוֹעוֹת הַגַּעֲשׁ.

וְאֲנִי בְּקִשְׁתִּי לְהִיּוֹת כָּל הָאֲצַבְעוֹת
עַל מֵיתֵר אֶחָד שֶׁל עוֹד.

קנאה

"...ועיני נמסו במבטים."
אבן אל פאריד איש קהיר, המאה ה־13

קִבְעֵנוּ בְּאֶחָד הַבָּרִים.
מְשׁוֹחָחִים עַל הָא וְדָא, מְלִים
כְּצַפּוּרִים שְׂאֵת שְׁמֹן לֹא יִדְעֵנוּ.
בְּרִדְיוֹ, כְּתַמִּיד,

אזעקה

עשית מִמְנֵי מִים
בְּגֵרוֹן הַנְּחָר מִצְמָא,
וְלֹא צִיתָנוּ לְדַבְרֵי אִפְלָטוֹן
הָאוֹמֵר בְּפִידוֹן "שְׁהֵרֵי אֶסוּר
עַל מָה שְׂאִינוּ טָהוּר לְגַעַת בְּטָהוּר."

הַתְּשׁוּקָה הַיָּא לְפַעֲמִים
דֶּרֶךְ קִצְרָה מְאוּד לְעֵבֶר,
אֲבָל עֲכָשׁוּ פִתְאוּם מוֹזֵר בְּעֵינַי
אֲפֹלוּ לְהַגִּית אֶת שְׁמֶךְ
בְּאוֹתוֹ הַפֶּה
שֶׁנֶּשֶׁק לְךָ.

בזכרון

נוֹכַל לְנַהֵג כְּמַבְקָרִים בְּמוֹזָאוֹן:
לְהַבִּיט בְּמָה שְׁהֵינּוּ,
שְׁבָרִים שֶׁלֶךְ וְשָׁלֵי, יְדִיוֹת
לְלֹא כְּדִים, כְּדִים בְּלֵי יְדִיוֹת.
וְלֹא נִגַע בְּכֹלָם,
פֶּן תִּתְחִיל הָאֲזַעֲקָה לְפַעַל.

שִׁיר אֶהְבֶּה,

יָא חֲבִיבִי.

וְאֲנִי,

עוֹקֵב הַיִּיטִי בְּזוּיֵת הָעֵינַן בְּמַחְוֹת
כְּפוֹת הַיָּדִים, בְּתַנּוּעַת הַשְּׁפָתִים
שׁוֹאֵל אֶת עֲצָמֵי לְמִי תִתֵּן אוֹתָן,
בְּטַח לֹא לִי.

קִנְיָה פְּשׁוּטָה

בְּסַפֵּל שְׂאֲחֻזָּת,

לוֹגֵם מְמֻנָּו.

אֶהְבֶּה יְכוּלָה לְהַתְמַצּוֹת

בְּעַפְרוֹן לֹא מְחַדָּד:

בְּלֵי כְּמַעַט שׁוּם קוּ בְּזִכְרוֹן.

מתח

כְּבָר אֲכַלְנוּ אַרוּחַת עֶרֶב.

אֲבָל הוּא הִיָּה צָרִיךְ לְלַכֵּת.

מַהִי הַתְּשׁוּקָה

שֶׁגֵּרְמָה לִי לְכַרְסֵם אֶת גְּלַעֲיַי הַזֵּיתִים

בְּצַלְחָתוֹ?

דירות חדשות, אבל חשוכות למחצה

ארבעה משוררים רוסיים עכשוויים

מרוסית: אלכס אוורבוך

1. דמיטרי קוזמין

משורר, מתרגם, מבקר וחוקר ספרות, עורך ומוציא לאור. נולד ב-1968 במוסקבה. כיהן כפרופסור אורח באוניברסיטת פרינסטון (2014). מוציא לאור סדרות רבות של ספרי שירה רוסיית עכשווית ושירה מתורגמת לרוסית, וכן את כתב העת לשירה הרוסית העכשווית "וודוח". מחבר ועורך של אנתולוגיה המוקדשת לשירה רוסיית עכשווית הנכתבת מחוץ לרוסיה ושל אנתולוגיה לשירה ולפרוזה רוסיית פריפריאלית. פרסם את ספר השירה "טוב להיות בחיים". מתרגם לרוסית שירה אמריקאית, אוקראינית, צרפתית, בלורוסית, גרמנית ופורטוגזית. זכה בפרס על שם אנדריי ביילי (2002). פעיל לזכויות הלהט"ב ברוסיה. היגר ללטביה ב-2014 במחאה נגד המשטר הרוסי הנוכחי.

*

*

הַאֲפְרָכֶסֶת
מְכַל חֶלְקֵי הַגּוֹף הָאֲנוּשִׁי
קְרוּבָה בְּיוֹתֵר לְאֲמֵנוֹת:
צוֹרְתָהּ לֹא פּוֹנֵקֶצְיוֹנְלִית
יִפְיָה – בְּלִתֵּי אֲנוּכֵי
וּכְאֵלוֹ לֹא אֲמֵתֵי
וְרֵד חוֹר מְבַצֵּבֶן בָּהּ
דָּם חָם וְסִמִּיךְ
הָאֲמֵנוֹת הִיא
בְּתַנּוּעַת בּוֹק מְדִיקָת
לְנֻעֵץ מַחֵט זַעִירָה
בְּמִקּוֹם הַהוּא בְּדִיוֹק
בְּהֶדְרָגָה
דְּקִירָה אַחַר דְּקִירָה
הַכָּאֵב חוֹלֵךְ
אֵי שֵׁם בְּפָנִים

הַתְּאֵהֶבֶתִּי
בְּמִבְט שְׁנֵי
בְּרֵאשׁוֹן
לֹא הָאֲמֵנָתִי לְמֵרָאָה עֵינֵי

*

שִׁירָה
צְרִיכָה לְהִיּוֹת, אֱלֹהִים שְׁיִסְלַח לִי,
מְכַעֶרֶת.
חוֹלְגִית.
עִם חֻזָּה נְעִירִי לֹא מִפְתָּח.
רְצוּי עִם
נִקְדַּת חֵן עַל עֵצִים הַבְּרִיחַ הַשְּׂמֵאֲלִית.

*

נסענו לתחנת הרפכת במטרו.
אתה חזרת ואמרת כמה שאתה אוהב
את המטרו.
טפת הרק שלך
נפלה על שפתי
נקדה קרה
(איך הספיקה להתקרר בדרך?)
זה כל מה שנשאר לי ממך.

*

מה לומר זה לזה
מבעד לשמונה מאות קילומטרים

*

הבחור הכי יפה
בתזמרת הנער ההולנדית
היה מקבוצת המתופפים.
בסימפוניה הרביעית של מאהלר
הוא קבל מצלתיים,
ובאוברטורה מאת מלחין מקומי –
תף.
התף נקרע,
ובהפסקה
אבוב ראשון בישן ותפוח שפתיים
בתמיהה העביר את אצבעו
על פני הקרע.

*

לא יפהפיים, לא,
אבל בכל אחד
אמצא כמה
להתאהב
שפתי דבדבנים מתוקות
אצבעות רגלים
א – ר – כו – ת
מציצות מסנדלים
פס שער לבן
בערף
צפרני מט ורדות
עם קו לבן מסביב

*

בוחר שוקולד
בגון עורף.

2. לידה יוסופובה

משוררת וסופרת. נולדה ב-1963 בפטרוזבודסק, רוסיה. ב-1996 היגרה לישראל. אחרי שנה עברה לקנדה, ומאז מתגוררת בבליז ובקנדה לסירוגין. פרסמה שלושה ספרי שירה: "ירסלימל", "הטקס C-4", ו-"Dead Dad". השתתפה באנתולוגיית הפרוזה הגאה "לאהבה ארבע ידיים".

אבא עושה מהלך

לבו נַעֲצֵר
הוא הסתכל על האחות ואמר:
לכי תזדוני זונה
והפסיק לנשם
הזונה עמדה מעליו חמה
והוא התחיל להתקרר

היה קר השלג היה לבן
היה מינוס 20 מעלות צלזיוס השמש זרחה הלחיים שרפו
ענפי העצים והשיחים היו מכסים
בקרעי עננים לבנים מסגורים
חסרי צורה
אני ירדתי מהשביל והלכתי אחרי
העורב
רגליו שקעו
הוא הלך באטיות
הוא ידע שאני הולכת אחריו
גופו היה מתוח
אני הייתי עושה צעד ונעצרת
הוא היה עושה כמה צעדים
ונעצר
כאשר צלמתי אותו
הוא פרש את כנפיו

אָבא הִבֵּאתִי לָךְ אֶת הַ64 תְּסֵתֶכֶל
זֶה גְּלִיוֹן יֶשֶׁן
הָיָה מְנַח בְּמִטְבַּח עַל כֶּסֶא
תִּרְאֶה הֵם מִתְחִילִים לֶאֱכַל אוֹתָךְ
כְּשֶׁמְפַסְּקִים לְנֶשֶׁם
אָבא עוֹשֶׂה מֵהֶלֶךְ

הלא יודע

*

היא אִמְרָה לִי: עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ שְׁלֹשׁ
שִׁיּוּדְעוֹת שֶׁהוּא מְאָמֵץ
אָף אֶחָד אַחֵר לֹא יוֹדֵעַ
הוּא בְּעֵצְמוֹ לֹא יוֹדֵעַ

בְּשָׂמִים מֵעַל הַתְּנִינִים
מִיָּמִין לְדָרֶךְ הַבֵּיתָה
רְאֵה
דֵּק וְשָׂקוּף
בְּשָׂמִים

אִמּוֹ נִפְטְרָה לְפָנַי עֲשׂוֹר
אִם שְׂאֵמְצָה אוֹתוֹ
כְּשֶׁהִיא תִּינּוֹק
פְּעַם הִיא נִסְעָה לַיָּם הַשְּׁחֹר
וְהִבִּיָּאָה אוֹתוֹ
אֶל הָעִיר הַצְּפוֹנִית הַזֹּאת
וְלֹא הִסְבִּירָה לְאָף אֶחָד שׁוֹם דְּבָר

חֲתוּל מְשֻׁתָּק
בְּעוֹד 10 דְּקוֹת יַחֲשִׁיךְ

בְּהִלּוּיָהּ הוּא שָׂאֵל
אֶת אַחַת מִשְׁלֹשׁ הַיּוֹדְעוֹת
הָאֵם הִיא יוֹדַעַת מִי אָבִיו
הָאֵם – וְהוּא נִקְבַּב בְּשֵׁמוֹ – אָבִי?
כְּנִרְאָה הוּא שָׂאֵל אֶת אִמּוֹ
הַרְבֵּה פְּעָמִים אֲבָל הִיא שֹׁתֶקָה
בְּדִיּוֹק כְּמוֹ שֶׁשֹׁתֶקָה עֲכָשׁוּ
נִדְמָה לִי שֶׁאֲנַחְנוּ דוֹמִים –
הוּא אָמַר לָנוּ הַיּוֹדַעַת –
הוּא כְּנִרְאָה אָבִי?
וְהַיּוֹדַעַת הִשִּׁיבָה: אֲנִי לֹא יוֹדַעַת

3. קיריל קורצ'אגין

משורר, מתרגם, מבקר, עורך ובלשן רוסי. נולד ב-1986 במוסקבה. מארגן סדרות ערבים ספרותיים במוסקבה: "הם מדברים" ו"Иgitur". ממייסדי הפרס לשירה הרוסית העכשווית "ההבדל". מכהן בחבר שופטים של הפרס הספרותי על שם אנדריי ביילי (מ-2014). עורך המדור "כרוניקה מדעית" בכתב העת הספרותי "סקירה ספרותית חדשה". עמית מחקר במכון לחקר השפה הרוסית על שם ו. וינוגרדוב ומרצה באוניברסיטת מוסקבה. עורך-שותף של האנתולוגיה הספרותית "אקסנט" וכתב העת "טראנסליט", המזוהה עם תנועת השמאל הרוסית העכשווית. מבקר וסוקר קבוע במדור להוצאות ספרי שירה בכתב העת "וודוח". פרסם ספר שירים בשם "פרופוזיציות". זכה בפרס "המושקף המוסקבאי" (2011), בפרס "הספירה המוסקבאית" (2012) ובפרס על שם אנדריי ביילי בקטגוריית "ביקורת ופרויקטים ספרותיים" (2013).

*

*

בְּעַד חֲרָכִים אֶפְרַיִם בְּאֹרֵי
הַשְּׁקוּף הַפְּעוּר חוֹדֵר עֲרַפֵּל
וְעֵינֵיהֶם הַמְּלֹאוֹת בְּעֵנַג שְׁנֵאָה
וְגוֹרֵל כְּמוֹ כּוֹכְבֵי הַזְּכוּכִית
הַנְּעוֹצִים בְּנִיר

לֹא תִהְיֶה מְלַחְמָה יוֹרֵק דָּם
הוּא אָמַר הִיא אָמְרָה לֹא תִהְיֶה
מְלַחְמָה בְּזִמְנֵי שְׁפָנִיָּה הַתְּפָרְקוּ
בְּמִרְאָה לְחֻלְקִים תַּחַת לַחֵץ
מִטַּח הָאֵשׁ

הַמַּיִם מְגִיעִים עַד הַקְּרִסְלִים הַמְּזֹלוֹת
נוֹשְׂרִים
וְשׁוֹרְפִים אֶת הָעוּר מִיַּבְשִׁים אֶת הַרְשָׁתִית
בְּשִׁבְלֵי הָאֵשׁ בְּתוֹךְ עֲרַפֵּל
הַשְּׁלִיָּה שָׁבוּ אָנוּ טְבוּעִים בְּבֶץ
שׁוֹתִים מִיַּם שְׁחֹרִים אֵלֶּה

אוּ שְׁבָכֵל זֹאת נוֹגַע בְּשֶׁרֶשׁ כִּף יָדָה תִּהְיֶה
מְלַחְמָה הוּא חֹזֵר וְאָמַר בְּלִבּוֹ
וְחִבְרֵי הָאִירוֹ-אֶסְיָאִיתִים
חֹזְרוּ וְאָמְרוּ תִהְיֶה מְלַחְמָה וְהִיתָה
מְלַחְמָה הִיתָה מְלַחְמָה

בְּעוֹד שֶׁהַזְּרִיחָה מְכַרְגֶּת בְּצִנּוֹרוֹת
כּוֹבֶשֶׁת אֲרָנִים עוֹצֶרֶת נְשִׁימָה
הוּא צוֹפֶה בְּמַעְקֵי הַגֵּן
הַעֲרָמִים שֶׁבָּהֶם מַחְלִיק הַחֲשֵׁמֶל
וּמְחַלְחֵל אֵל תוֹךְ הַחוּל הַסִּיבִי

הַתְּלַקְחוּ הַפְּרָחִים בְּגִבּוֹלוֹת וְשָׂרוּ
הַלְּהֹבוֹת כְּתַמִּיד הַתְּלַקְחוּ
וְשָׂרוּ כְּמוֹ קֶדֶם שָׂרוּ הַלְּהֹבוֹת
וְכָל חֲרָצַן עֲנָבִים
צִלְצֵל מְעֶשֶׂר

*

הַיָּם הָאֲנִלוּגִי שְׂרָאִיתִי בְּגִיל תִּשְׁע־עֶשְׂרֵה
וּפְסַת הַקָּרְקַע הִיבְשָׁה שֶׁל רְצוּעַת הַחוּף בְּזָמַן
שֶׁמֶעֱבֵר לְהָרִים מִתְּפֹתַח עֲמוּת
מְזִין הַמַּעֲרָב אֶת חֲבֵרֵי מֵהִילָדוֹת
וְאוֹיְבֵי בְּשִׁלּוּבֵימֵ בְּלִת־צְפוּיִים חוּט
הָרֶק הַנִּמְתָּח מִפְּרֵי טְרוּפֵי
הַמְּבֻנִים הַמְּבֻרְגָּיִם בְּמוֹרְדוֹת הַהָרִים וְהָאֲמִיל
הַסְּדוּק הַעֲלִיָּה קוֹרַעַת הַגִּידִים
עַל הַקִּיר הַבוֹדֵד וְכֹל מָה שֶׁרְצִיתִי
לֹאמֵר וְלַעֲלוֹם לֹא אָמַר עִם בְּרַכִּים
מִרְסָקוֹת וְקוֹ הָאֶפֶק שֶׁשָּׁבַר הָאוֹר
אֶל גּוֹפּוֹת הַדּוֹלְפִינִים בְּמִפְרָצֵים
סִלְעִיִּים בַּיּוֹם שֶׁבוֹ הַשְּׁתַּגְעַת

*

אִם הָרִיחַ יִהְיֶה בְּלִת־נִסְבֵּל
בְּאוֹתָהּ מְדָה שֶׁהָאוֹר מִפְּרִיד
שֶׁכְּבוֹת אַחַת מֵהַשְּׁנֵיָה אִזְ הֵם
יִחְזְרוּ כָּבֵד לֹא הַבִּיתָה אֶלָּא
לְדִירוֹת חֲדָשׁוֹת אֲבָל חֲשׂוֹכוֹת לְמַחְצָה
בְּשִׁכּוֹנוֹת אֲבוֹדוֹת בֵּין
פְּסֵי הַרְכַּבַּת לְצִפּוֹת
אֵיךְ קְרוֹנוֹת יוֹצְאִים
מִתּוֹךְ קֶצֶף הַבִּקֵּר
וְעֵשֶׂן בֵּית הַרְכַּבַּת עוֹטֵף
קִירוֹת מְכַרְסְמֵי נְמִלִּים
וְהַשְּׁמֵשׁ שׁוֹרְפֶת אֶת הַמְּכִים
בְּסַמְטָאוֹת בּוֹלְעוֹת הָעֵשֶׂן

גַּם אוֹתְנֵנוּ בְּבֵתֵי קָפֶה מְרוֹחִים
וּצְפוּפִים עַל שֵׁפֶת
הַיָּם מְכַנְּסֵי הָאוֹרְחִים הַמוּזָר הַזֶּה

*

צְעִידַת הַזְּמַן
בְּנֵהרֹת בְּבֶל

הִנֵּה הַנְּצָרִים קוֹרְעִים כְּבָר אֶת הַקְּרָקַע
הָעֵלִים תּוֹפְחִים מְלַחֹת
וְהַעֲנָפִים מְשַׁתְּרְעִים מַעֲלָה
מִבְּעַד לְרוֹבִים הַחֲלוּדִים
מוֹקְשֵׁי הַיְּבֵשָׁה
גְּדֵרוֹת הַתֵּל
פּוֹתְחִים בְּטוֹן אֲדִישׁ

אֲפֶשֶׁר לְהִסְבִּיר הַכֹּל
תַּחַת שְׁמֵשׁ קוֹפַחַת
לְשֹׁכֵב עַל חוֹל רָטֵב
אוּ בְּעֵרְבִים בִּינֵה לְבִין עֲצָמָה
כְּשֶׁהַשְּׁתַקְפִּיּוֹת נוֹטְשׁוֹת אֶת הַמְּרֹאוֹת
כְּדֵי לְשִׁיר לְלִבָּהּ מְזֻמּוֹר תַּת־קְרָקְעִי
בְּדִירָה הַרְיָקָה

אֲבָל אַתֶּם, הַמִּתְבוֹסְסִים בַּהֲזִיּוֹת, הַמִּתְפַּתְלִים עַל
שְׁלֵחֹנוֹת הַנְּתוּחִים,
הַמִּתְכּוֹפְפִים מִשְׁאֲגוֹת הַפִּיצוּצִים,
הַמִּתִּים מְרַעֵב בְּכֶפֶר אֶפְרִיקָאֵי דוֹמָם –
דְּעוּ

תפלותיכם נשמעות
וביום שבו הריח השרוף מגופותיכם הנטרפות בגיהנום
יהיה בלתי נסבל –
העולם יחנק בעשן מלחמות ומגפות
רק כדי שהנבחרים יוכלו להגיע
ליום האחרון, והשאָר בעודם בחיים
ירצו את ענשם בפניכם

4. אנה גלזובה

משוררת, מתרגמת, חוקרת ספרות. נולדה ב־1973 בדובנה, ליד מוסקבה. מתגוררת בגרמניה. פרסמה ארבעה ספרי שירה: "הדרך והמים", "לולאה. לא לחצי", "עבור החדף", "ניסיון השינה". פרסמה מחקרים על הפואטיקה של אוסיפ מנדלשטם, פאול צלאן, פרנץ קפקא, ולטר בנימין והינריך פון קלייסט וכן מאמרים על הספרות הגרמנית והרוסית העכשווית. כלת הפרס על שם אנדריי ביילי בקטגוריית "שירה" (2013), "הפרס הרוסי" לספרות (2013), "הספירה המוסקבאית" (2014).

כְּמִטְרוֹנוֹם מְפֻלְגִים
בְּכֹל מְאִי כְּמֵעַט כֹּל אַחוּ.

*

בְּרֵאשׁ הַדְּבוֹרָה
מְטָרָה
מְתוּחָה אַחַת –

*

הַעֲלִים פִּי־י מִבְּגָד
וְאַחֲרֵי הַקִּיץ כְּגוֹף הֵם כְּהִים.
תִּשְׁעַן עֲלֵיהֶם
כְּשֵׁהֶם – בְּגִידִים מִבְּצֻבְצִים
כִּי־ד שְׂכַפְתָּהּ מְעֵלָה וְאַצְבְּעוֹתֶיהָ מְטָה –
אוֹתָהּ מִבְּקֻשִׁים.

וְרַק מִמֶּנָּה הִיא מוֹשְׁכַת דְּבֶשׁ.
פְּרָחֵי הַדְּבֶשׁ לֹא יוֹדְעִים,
אִף אַחַד לֹא יוֹדֵעַ,

אוֹלֵי רַק הַפְּסִים
(כִּי גַם הַצֵּלִיל מְקוֹקוֹ אֶת הַמְּרָחֵב)

*

*

הַעֲקָר לֹא לְטֵעוֹת בְּבַחֲרֵת הַמְרִירוֹת.

לְקַחַת אֶת הַמֶּר

מֵאֲדָמָה לְחָה

עֲלוֹם שָׁם

מִתַּחַת לְלִשׁוֹן, הֵיכֵן שֶׁהַקֶּשֶׁר הָעֲלִיוֹן

נִכְנָס לַגּוֹף בְּשִׁלְמוֹתוֹ,

וְהוּא נִתְלָה – פְּרִי בְּמִים מְתוֹקִים –

אוּ מִפִּיל אֶת עֲצָמוֹ אַחֲרֵי כָּל אִמְרָה

תַּחַת פְּנִים יְבִשׁוֹת.

תִּזְכָּרַת

עַל הָעִיר הַפְּנִימִית –

רֵיחַ הַמַּעֲבָרִים הַתַּת־קֶרְקַעִים

הַמוֹצָפִים בְּמִים טְמֵאִים

חֲלוּדָת

הַנוֹיִם

פַּעַם הָיוּ בְּשִׁמוּשׁ

עֲכָשׁוּ –

כְּצִיּוֹר צְבָעוֹנִי עַל הַגּוֹף –

רַק כְּדֵי לֹא לְשַׁכַּח

אֶת הָעִיר הַפְּנִימִית.

אל תסתכני במחשבות

מבחר שירה איראנית

מפרסית: אורלי נוי

נדמה לי שלא יהיה זה מופרך לומר כי מבין כל ענפי היצירה שעיצבו את זהותה התרבותית של איראן במשך אלפי שנים, לשירה שמור מקום מיוחד של כבוד. כמעט בכל שיחה שמתנהלת בפרסית, בשלב כלשהו ישתמש אחד הצדדים בציטוט של מי מגדולי המשוררים – חאפז, סעדי, רומי, חיאם, באבא טאהר ועוד – כדי לחדד את כוונתו. נער מתבגר איראני מסוגל לצטט את המשורר בן המאה השלוש-עשרה סעדי בטבעיות שבה בתי מצטטת את ג'סטין ביבר. איראני שעומד בפני החלטה קשה, סביר שיפתח בדיוואן של המשורר הגדול חאפז כדי להיוועץ או לקבל אות לגבי העתיד לקרות.

אבל מקומה של השירה בתרבות הפרסית איננו מוגבל לקלאסיקה הגדולה של העבר; השירה ממשיכה עד היום להיות הלב הפועם של הזהות הפרסית, מתעדכנת ורלוונטית כתמיד. אחד הדברים שמדהימים אותי בכל פעם מחדש הוא מספר המשוררים הפוליטיים שמלווים את המאבקים של החברה האיראנית בעשורים האחרונים ומשלמים מחיר יקר על כתיבתם, נכלאים ואפילו מוצאים להורג בגלל שירתם.

מאז פרץ נימא' יושיג' (שם העט של עלי אספנדיארי, מי שנחשב לאבי השירה הפרסית המודרנית, 1895-1960) את מגבלות החריזה והמשקל הקפדניים בשירה הפרסית והרחיב את אורך השורות בשיר בהתאם לאורכם של רעיון או של מחשבה, הוא סלל את הדרך למשוררות ומשוררים רבים שניצלו את מרחב התמרון הפואטי החדש שניתן להם כדי לכתוב שירה אישית מאוד ופוליטית מאוד, במשמעה הרחב של המילה.

מבין המשוררות והמשוררים שמשיריהם מתפרסמים במבחר זה, ממשיכו המובהק ביותר של יושיג' הוא אחמד שאמלו (1925-2000), משורר, סופר, מחזאי ומתרגם מרקסיסט, ממתנגדי השאה לפני המהפכה. ספריו של שאמלו נאסרו לפרסום לפרקים הן תחת שלטון השאה הן על ידי הרפובליקה האסלאמית, אך הדבר לא ערער את מעמדו כמשורר המשפיע בקרב בני דורו. עוד משורר בן דורו של שאמלו, שאחד משיריו כלול במבחר הנוכחי, הוא נאדר נאדר פור (1929-2000), שהיה ממקימי אגודת המשוררים האיראנית ומהפעילים המרכזיים בה במשך שנים רבות.

פרוע' פרוחזאד היא לבטח המשוררת החשובה והפופולארית ביותר בשירה הפרסית של המאה העשרים. עד למותה הטראגי בתאונת דרכים בגיל 32 בשנת 67' הספיקה פרוחזאד לפרסם קורפוס מרשים של שירה חתרנית, ארוטית ושוברת מוסכמות, ולהפוך לאייקון תרבותי לא רק בזכות שיריה הנועזים אלא גם, בין היתר, בזכות רומן גלוי שניהלה לאחר גירושיה עם הקולנוען אברהים גולסתאן. גם ספריה נאסרו לפרסום באיראן לאחר המהפכה האסלאמית למשך יותר מעשור.

מוחמד־רְזָא עֲאֵלִי־פִיאם, הידוע בכינויו "הָאֵלוֹ" (פתי, תמים), הוא מהסטייריקנים החשובים הפועלים כיום באיראן, ומהביקורתיים שבהם. כמה שירים מושחזים במיוחד שכתב נגד השלטון, ש"הָאֵלוֹ" התעקש לקרוא באירועי שירה פומביים, שילחו אותו לפחות פעמיים (ככל הידוע לי) אל בית הסוהר.

גם מְהֵדִי מוֹסוּוִי, מהנועזים יותר (ובאופן אישי האהוב עלי ביותר) מקרב המשוררים הצעירים באיראן כיום, ביקר יותר מפעם אחת בכלא בגין כתיבתו. אף על פי שאין היא פוליטית במובן הצר של המילה, מוסווי מרבה לכתוב על אהבות אסורות בפרץ של תשוקה, תאוה וייאוש. הבלוג שהוא מנהל יורד מדי פעם מהרשת, ולאחר מספר חודשים עולה שוב תחת שם אחר, וחוזר חלילה. בבלוג הזה הכרתי גם את המשוררת פְּרִיבָא שֶׁש־בּוֹלוּקִי, שאותה אירח מוסווי באחת מגיחותיו לפני שנעלם שנית.

א"נ

במבוי הסתום הזה / אַחַמַּד שְׂאמְלוּ

הם מְרִיחִים אֶת הַבֵּל פִּיךָ לְבִדְק
שְׂמָא אֲמַרְתְּ דְּבָרֵי אֵהֶבָה
הם נוֹבְרִים בְּלִבְךָ לְבִדְק
שְׂמָא מִסְתַּתַּרְתְּ שֵׁם שְׁלֵהֶבֶת

יָמִים מְשָׁנִים הֵם אֵלֶּה, יִפְתִּי

וּמְצַלִּיפִים בְּאֵהֶבָה בְּצַד מַחְסוּמֵי הַדְּרָכִים
צְרִיךְ לְהִסְתִּיר אֶת הָאֵהֶבָה בְּמַרְתֶּף
צְרִיךְ לְהִסְתִּיר אֶת הַתְּשׁוּקָה בְּמַרְתֶּף

וּבְמַבּוּי הַסְּתוּם הַפֶּתֶלֶתֶל וְהַקָּר
הם מְזִינִים אֶת הָאֵשׁ בְּבַעֲרַת מְזֻמּוּרִים וְשִׁירִים
אֵל תְּסַתְּנֵנִי בְּמַחְשָׁבוֹת

יָמִים מְשָׁנִים הֵם אֵלֶּה, יִפְתִּי

זֶה שְׂדוּפֶק עַל הַדֶּלֶת לְעֵת לֵיל

בא כְּדֵי לְהַמִּית אֶת הָאוֹר
צְרִיף לְהַסְתִּיר אֶת הָאוֹר בְּמִרְתֶּף

רְאֵי אֶת הַקְּצָבִים
הַמְּשַׁחֲרִים לְטֶרֶף בְּקֶרֶן הַרְחוּב
עַם סְפִינִים מְדַמְּמִים
מְנַתְּחִים אֶת הַחַיּוֹכִים מִן הַשְּׁפָתִים
וְאֶת הַשִּׁירִים מִן הַפֶּה
וְצוּלִים קְנָרִיּוֹת
עַל לְהַבֶּה שֶׁל פְּרָחֵי יַסְמִין וְלִילֶךְ
הַשְּׁטָן שְׂכוֹר נֶצְחוֹן
חוֹגֵג בְּמִשְׁתֵּה לְאִידוֹ שֶׁל אֶסוֹנִנו
צְרִיף לְהַסְתִּיר אֶת אֱלֹהִים בְּמִרְתֶּף
יָמִים מְשֻׁנָּים הֵם אֱלֹהֵי יַפְתִּי

פּיוס / אַחַמַּד שְׂאֵמְלוּ

”הִנֵּה הָאוֹקְיָנוֹס:
מְעַמְקִים לְלֹא גְבוּל
מְעוֹף וּמְעַרְבֵלֶת וְגֵאוֹת
מִבְּלֵי דַעַת

הִנֵּה הַהָר:
יַפְעָה לְלֹא נוֹעַ
נְסִיקוֹת וְשִׁקְיֵעוֹת וְקוֹשִׁיּוֹת עֶרֶף
מִבְּלֵי דַעַת

וְאֵלוֹ אוֹתִי
בְּרֵאתָ אָדָם:
גְּרָגֵר חֶסֶד הוֹד
מִקְבֵּץ צֶמֶר וְגִלְגָּלִי בְּהֵמוֹת

כְּדִי לְפָאֵר אֶת שְׂמֶךְ בְּשִׁפְלוֹת הַרוּחַ
לְרַעַד מְאִימַת מוֹרָאָךְ
וּלְהֶאֱחֹז בְּךָ בּוֹדֵד וְאַבּוּד
כְּדִי שְׂאֵתָהּ
בְּשִׁלְמוֹתֶיךָ תִּהְיֶה

אוֹתִי בְּרֵאתָ אָדָם:
נִכְלָם עִם כָּל מַעֲדָה שֶׁל הַגּוֹף
תּוֹעָה בְּשִׁדּוֹת גִּיהֵנוֹם וְנִטְמָן בְּבוֹרוֹת זֶהֱמָה
אוֹ שְׂמִיחַ בְּחֻלְקוֹ לְהִיּוֹת עֵבֶדְךָ
וּלְהִלֵּךְ בְּגֵן שְׂאִיִן בּוֹ חֲמֻדָּה
בֵּין פְּרָחִים שֶׁל נֵיר

בֶּן תִּמּוּתָהּ בְּרֵאתָ אוֹתִי
וְעַל כֵּן לְעוֹלָם לֹא יִמְצָא לְךָ רַע
לְשֵׂאת אֶת הַבְּרִית
עַד סוֹפָהּ

אַל תִּתְּפָאֵר
עַל שְׂאֵנִי הוּא נֹזֵר הַבְּרִיאָה:
לֹא בִי תִהְיֶה תִּהְלֵתְךָ

”אַל תִּטְעֶה בְּקִרְיָאתְךָ!
אֵינְךָ אוֹקְיָנוֹס,
הַתְּגַלְמוֹת נוֹזְלִית שֶׁל הָאֶפְלָה שְׁבִפְנִים.
אֵינְךָ הַר,
תְּכֻלִּיתָהּ שֶׁל נְקֻשׁוֹת מְאֻבָּנֹת.
אָדָם הַנֶּה,
שְׂכוֹר מְנַבְּיעַת הַתְּבוּנָה
שְׂטֵפָה אַחַת מְמֻנָּה
שֶׁלְחָה אוֹתְךָ אֶל חִידוֹת שְׁחָרוֹת.
הַיִּשּׁוֹת

מתפרשת בך,
נעלה מעל גיהנום וגן עדן והרים וגאות,
הלת נוכחותך
חובקת את היקום.

שמך אני –
אל תפרשני לשוא!

הישארי, אמא / נאדר נאדר פור

השארי, אמא, השארי היום בביתך הכבוי,
בחוץ רק שמים הממטירים פרענות.
אל תפתחי לאיש את דלת בית האבלים החפוי,
כי אין ממתין בשער זולת המות, המת או העומד למות.

האדמה לוחטת היום מגשמי הדם, מהבילה,
אבל הלכבות המדמים בקרבינו קפואים.
אל תעצמי עינים לוטשות בצפיה בדלת נעולה,
כי הכאב הזה עוד יעקר גם לבבות ברזל נעולים.

הסירי את מבטך הכלה ממצפות האבן ברחובות,
הוא יהיה למרמס תחת צעדיהם הכבדים.
הרחיקי, אמא, את ברק עיניך מהקירות,
כי להבה שכזאת תתאדה תחת הגשמים.

הגשם משתעשע על הזגוגיות ונוקש,
משב רוח קלילה מצטחק ברחוב החרב,
פי הרחוב נשטף בדם מאגרוף, רמון מתנקש,
ושפתיו נתפרות לשניו מעצמת הכאב.

האדמה לוחטת מגשמי הדמים היום, אמא,
האדמה שכורה ממחול הדמעות והדם,

תִּרְאֵי אֶת הָאֵזֶן הַכְּרוּתָה נִשְׁטֶפֶת, אִמָּא,
עוֹד מְרַדִּימָה עֲצֻמָּה לְצִלְיֵי שִׁיר עָרֵשׁ שְׁנָדָם.

תִּרְאֵי אֶת הָעֵיִן הַמוּטָלֶת בְּעֶפֶר כְּגוֹזֵל,
עַד אֶתְמוֹל הִיא עוֹד יֹשֶׁבֶה בְּאַרְבַּת עֲצֻמוֹתֶיהָ,
תִּרְאֵי אֶת כַּף הַיָּד שְׁזָרוּקָה לְצַד גּוּף מְבֹהֵל,
רַק אֶתְמוֹל עוֹד הִיְתָה אֶגְרוּף וְיִכְלָה לְאוֹיְבֶיהָ,

הַסֵּתְכָלִי עַל הַמוּחַ הַמְּגֹאֵל בְּדָם, עַל הַלֵּב וְקָרְעִיו,
שְׁעוֹד פּוֹעֵם תַּחַת הַסְּלִיּוֹת בְּרַפּוֹת,
דְּמָמָה קָרָה מִתִּיזָה אַרְס צֶהָב בְּעוֹרְקָיו,
מִבְּטִיחָה לָהּ כִּי אַחֲרֵי הַמּוֹת – תִּפְצִיעַ חֲרוֹת.

הַשְּׂאֲרִי, אִמָּא! הַשְּׂאֲרִי הַיּוֹם בְּבֵיתְךָ הַכְּבוֹי,
רַק גְּשָׁמִי זֹנְעָה מְחַכֵּים עַל מִפְתָּנֶךָ.
עַד מִתִּי תִנְעֲצִי עֵינַיִם כְּלוֹת בְּשֶׁעַר דְּהוּי?
לֹא תִרְאֵי, לֹא תִרְאֵי עַל סִפּוֹ עוֹד אֶת בְּנֶךָ.

חטא / פרוע' פרוחזאד

חֲטָאֲתִי חֲטָא מְעַנֵּג וְקִטִּיפֶתִי
לְצַד גּוּף שְׁקֵט, נִרְעָד, חוֹלְמָנִי.
לֹא יוֹדַעַת מָה עָלָה בְּדַעֲתִי
שֶׁם בְּעִזּוּבָה הַחֲשׂוּכָה הֵהִיא.

בְּעִזּוּבָה הַדּוֹמָמַת וְשִׁכּוּחַת הָאֵל
צָלְלֹתִי אֶל עֵינָיו מְלֹאוֹת הַסּוּד,
לְבִי הֵלֵם בְּתוֹךְ חֲזִי וְהַשְׁתּוֹלֵל
כְּשֶׁהִיאֹשׁ שְׁבַעֵינָיו הַפְּצִיר בִּי "עוֹד!".

בְּעִזּוּבָה הֵהִיא, שׁוֹמְמַת וְרַחֲוּקָה,
הַתִּישְׁבֹּתִי לְצַדּוֹ לְלֹא מְלִים,

שפתי מְזִגוּ עַל שִׁפְתֵי תְּשׁוּקָה רַכָּה
עֲצוּבָה כְּטֹרֶפֶם שֶׁל אוֹהֲבִים.

לְחִשְׁתִּי לְתוֹךְ אֲזִנִּי בְּאֶהְבָּה:
רוֹצָה אוֹתָךְ, שְׁמִטְרִיף לִי אֶת לֵילִי,
אֶת הַחֵיק שָׁבוּ בּוֹעֶרֶת תְּאוּהָ,
רוֹצָה אוֹתָךְ, אֶהוּב מִשְׁגָּע שְׁלִי!

הַתְּשׁוּקָה שְׁבַעֲיָנִי שֶׁלָּחָה בִּי לְהַבּוֹת,
הַשְּׂכָר שֶׁבְּכּוֹסוֹת פְּתֹאוֹם רְטוּט,
גּוֹפִי הַסְּחָרְחָר, הַמְּבַסֵּם קְלוֹת,
נִרְעַד לְעֲמַת גּוֹפּוֹ הַמְּלֵהֵט.

חֲטָאתִי חֲטָא מְעַנֵּג וְקִטִּיפְתִּי
בְּחֵיק אִישׁ יוֹקֵד וּמְעֵרְסֵל,
חֲטָאתִי בְּזוֹעוֹת שְׁעֵטְפוֹ אוֹתִי
בְּבַעֲרָה וּבִטְיָנָה וּבְכִרְזוֹל.

שאלה ללא תשובה / מחמד־רזא עאלי־פיאם

שאל הילד הסקרן,
אמרו לי אנשים: מהי אהבה?
אמרה לו נערה: תחלטה בתעתוע
וסופה בענג ומשובה.

אמרה אמו: האהבה היא סבל,
חבורות כחלות ופצעיים על כף היד.
אמר האב: תתבייש לך, ילד!
תפסיק עם השטיות תכף ומיד!

אמר ההלך: רחוב ללא מוצא.
הקשיש אמר: דרך ארכה ופתלתלה.

בכֹּתֶה הַמּוֹרָה אֲמַרְה לּוֹ:
מְלָה בֵּת אַרְבַּע אוֹתִיּוֹת. סֵתֶם מְלָה.

אֲמַרְה הַמְּאֵהֶבֶת: הִיא לֵוִית חֵן.
שְׂאֵל הַסּוֹחֵר: מָה עֲרֻכָה בְּמִטְבְּעוֹת זָהָב?
הִיחֲפֵן נֶאֱנַח: הָאֵהֶבָה הִיא
לְשֹׁמֵר עַל מִשְׁפַּחְתָּךְ מִחֲרַפְת רָעֵב.

הַמְשׁוֹרֵר אָמַר: הָאֵהֶבָה הִיא רִגֵּשׁ,
כְּמוֹ מָה שֶׁחָשׁ הַפֶּרַח לְפָרֶפֶר.
הַמְּאֵהֶב אָמַר: הִיא שׁוֹרְפֶת אֶת כָּל מָה שֵׁיֵשׁ לִי
בַתּוֹךְ סֶבֶל אֵינְסוֹפִי שְׁלֵא נִגְמֵר.

הַקְּנָאִי רָעִם: זֹאת כְּפִירָה בְּאֵלֵהִים!
הוֹסִיף הַשִּׁיח': חֲטָא לְלֵא מִחִילָה!
הַדְּרִשֵׁן אָמַר: זֶה הָעֵדִי לְצִוְאוֹרוֹ שֶׁל הַשֵּׁטֶן!
הַמְּטִיף אָמַר: מְלָה מְבֹטָלֶת וּבִטְלָה.

שׁוֹפֵט הָעִיר אָמַר: הָאֵהֶבָה הִיא
שְׂבָעִים מְכוֹת מִתַּחַת לְמַגְלָב.
הַשְּׂרִירָן אָמַר הָאֵהֶבָה הִיא
מִחוּל הַקֶּרֶב בֵּין הַבְּרוֹזֵל וּבֵין הַלֵּב.

עוֹבֵר אֶרֶץ אָמַר שֶׁכְּמוֹ חֲלִיל הִיא,
נְעִימָתָה טוֹבָה יוֹתֵר מִן הַמְּרַחֵק.
אָמַר חֲבֵרוֹ: הִזְהָרוּ לָכֶם מִפְּנֵיָהּ,
הָאֵהֶבָה הִיא... שׁוֹמֵר נַפְשׁוֹ יִרְחֵק!

וּבְעֵצוּמוֹ שֶׁל הוֹכּוּחַ,
עַת הִלְכָה וְהִתְעַצְמָה הַהִמְלָה,
רְאִיתִי אֶת הַיָּלֵד מְמַלְמֵל לּוֹ:
אֲבָל אֲנִי רַק שְׂאֵלֹתִי שְׂאֵלָה.

אני קורא בקול את שמך / מהדי מוסווי

אני צועק בקול את שמך, הקשיבי לי כעת!
 חלצי אותי מהתפר שבו אני חצי חי – חצי מת,
 המות האטי שלך בחיקו של בעלך
 וגופי שלי המר, המתיסר מכאבך.
 כל נשיקה שלך היא כעת פסת סיוט,
 ספור שמן ההתחלה דן את עצמו למות.
 בכל רחוב בכיתי עד שהבכי גם הוא בכה,
 אולי בעלך ראה את דמעותי על המדרכה.
 אני הולך ומתנדנד... שכור שנעלם!
 ושדקארט האדיוט יוכיח שאני קים!
 "הייתי" פעם, זה נכון, אולי בעולם אחר,
 כן, הייתי בין מצעיד, הוזה ומחרחר,
 "הייתי", כמו שאת נמלטת איך שהבקר מאיר,
 "הייתי", כמו המכות של האגרוף על הקיר,
 מדבר באריכות על בדידותי עם השטית,
 "אני" ישנו, אבל גם הכאב שלך, שלא מניח.
 משתק כמו נדון למות, כמו אחד שכבר מת
 ואת עומדת בתוך בכיך, כבר צריכה לצאת,
 דמעת אפור כהה שלך על הלחי נמרחה
 מתוך ידיך הרועדות אני מתקין לו ארוחה,
 את נקרעת בין שנינו, התפצלת לשתיים,
 הוטחת כנגד גופי בכוח, כלי דם ושפתיים.
 נשקתי לך, נשקתי לך, נשקתי ממרחק
 כשהוא הכה אותך כל לילה, מוטלת שם כשק,
 מקיאה מתוך הלילה את אלהים וגם אותי,
 את שכורה מהמשקה שלך ואני מבדידותי,
 צריכה לישן בחיק שממנו את בורחת,
 מקרצפת את גופך בכוח במקלחת
 עם דמעות ועם הדם ועם הקול של בעלך
 שמבריח את הצל וקורא לך למטתך,

אֲבָל אַחֲרֵי הַכֹּל נִצְחָנוּ, גַּם אִם נִצְרַב בִּי הָעֶלְבוֹן:
אֵת הָרֵיחַ שְׁלִי אֵת לֹא תִמְחֵי בְּמִים וְסִבּוֹן.
חֲשָׁבֵי עָלַי כְּשֵׁאת מִתְּכֶסֶה בְּזִרְעוֹתַי וּבִשְׂמִיכָה,
עַל הַתֵּינֹק הַהוּא שֶׁהִפְלֵת בְּתוֹךְ הַשְּׂכָחָה,
תִּתְעוֹרְרֵי מִנְחִירוֹתַי אֶל בְּדִידוֹת לַיְלוֹתֶיךָ,
וּבְכִי עָלִינוּ בְּכִי מֵר, עָלִי וְעָלֶיךָ.
הִרְגִּישִׁי אֵת יְדֵי שְׂנוּבְרוֹת בְּשַׁעְרוֹתֶיךָ,
הִרְגִּישִׁי אוֹתִי עַל הַכֵּר שֶׁסְּפוּג בְּדַמְעוֹתֶיךָ,
הִרְגִּישִׁי אוֹתִי מִפְּרָכֶס בֵּין הַשּׁוֹרוֹת, נְבוֹךְ,
הִרְגִּישִׁי אוֹתִי מִתִּיסָר בְּבִדִידוֹתַי כְּמוֹךְ,
הִרְגִּישִׁי אֵת גּוֹפִי וְנִמְסִי בַחֵם שְׂנוֹדֶךָ מִמְּנוֹ,
הַנִּיחִי לְעוֹלָם לְדַעַת שְׁהַנֶּךָ, הַנִּיחִי לוֹ לְדַעַת שְׁהַנֶּנוּ.

אני מכירה איזו אישה / פְּרִיבָא שְׁשִׁבּוּלוּקִי

אֲנִי מְכִירָה אִיזוֹ אִשָּׁה,
לְתִשׁוּקוֹתֶיךָ זוּג כְּנָפִים,
אֲבָל הַפְּחָד וְהַבּוֹשָׁה
הַקְּפִיאוּ לָהּ אֵת הָרְגָלִים.

אֲנִי מְכִירָה אִיזוֹ אִשָּׁה
שֶׁבִפְנֵת בֵּיתָה הַקָּטָה,
בְּמִטְבַּחָהּ, בְּלַחֲשֶׁהּ,
בֵּין הַסִּירִים וְהַמַּחְבֵּת,

מִזְמָמַת שִׁיר גְּעוּגוּעַ,
מִבְּטָה בּוֹדֵד וְקָר.
אֵת תְּקוּוֹתֶיךָ, בְּלֵב נְגוּעַ,
הִיא טוֹמֶנֶת בְּמַחֵר.

אֲנִי מְכִירָה אִשָּׁה אַחַת
שֶׁאוֹמְרַת שֶׁהִיא מִתְחַרְטֵת

עַל פְּרוּרֵי חֶבֶה מִפַּעַם
וְעַל אֱלֹהֵי שְׁעוּדָה מְלַקְטָת.

וְאִשָּׁה לְעֶצְמָה מִמְלֻמְלָת:
הַבַּיִת הַזֶּה סוֹגֵר עָלַי.
וּמִיָּד נִרְתַּעַת וְשׁוֹאֲלָת:
אֲבַל מָה יִהְיֶה עַל יְלָדַי?

אִשָּׁה אַחַת, הֶרֶת כָּאֵב,
מְעַרְסֶלֶת צַעַר בֵּין יְדֵיהָ,
אִשָּׁה שֶׁנִּשְׁבַּר לָהּ הַלֵּב
וְאִין דֵּי חֶלֶב בְּשִׁדְיָהּ,

אִשָּׁה חִיָּה עִם הָעֵנִי,
בְּתוֹךְ דְּמַעְתָּה נִרְדָּמָת,
הִיא תוֹקָה: אַחַת כְּמוֹנִי
עַל אִיזָה חֻטָּא הִיא מְשַׁלְמָת?

אִשָּׁה מִסְתִּירָה פְּצָעֶיהָ,
אִשָּׁה צוֹרֶרֶת אֶת כְּאֵבָהּ
שְׁלֵא יִגִּידוּ עָלֶיהָ אֱלֹהֵי:
"הוּ מִסְכְּנָה אֶתְּ, עֵלּוּבָה."

אִשָּׁה אַחַת, בְּתוֹךְ בֵּיתָהּ,
מִתְקַרְבֶּת בְּכָל יוֹם אֶל מוֹתָהּ.

מן הגניזה

דליה רביקוביץ

שלושה תרגומי שירה גנוזים:

בודלר, לאסקר-שילר, מילטון

שלושת התרגומים הגנוזים שלהלן נמצאו בעיזבונה של דליה רביקוביץ ונמסרו לנו על ידי גדעון טיקוצקי ובאדיבות עידו קליר, בנה של המשוררת. שלושת התרגומים הם מתקופה מוקדמת מאוד ביצירתה של רביקוביץ: את "על עיוורונו" של ג'ון מילטון היא תרגמה ככל הנראה בדצמבר 1953, בהיותה כבת שבע-עשרה. את "הזמנה למסע" של שארל בודלר היא תרגמה כמה חודשים אחר כך, כנראה במאי 1954. קשה יותר לקבוע במדויק את מועד תרגום שירה של אלוה לאסקר-שילר, אבל יש לשער שהוא נעשה בערך באותה התקופה. תרגומי בודלר ולאסקר-שילר נעשו בתיווך של תרגום אנגלי ולא ישירות מהמקור.

הזמנה למסע / שארל בודלר

מְעֵשֵׂי אֲמֻנִים	אֲחוֹתִי, אֶהְוֶה,
עֲתִיקִים בְּשָׁנִים	חֲשָׁבִי עַל הַחֲדוּהַ
הֵן יִמְלֹא בֵיתֵנוּ בְּאֵלֶה.	שֵׁם לַחַיּוֹת בְּיַחַד
פְּרָחֵי סִין וְעֶרֶב,	לְאֵהֵב בְּנַעֲיֵמוֹת,
רִיחַם יִתְעַרֵּב	לְאֵהֵב וְלָמוֹת,
בְּרִיחַ שֶׁרָף וְגַחְלֹת.	בְּאַרְץ אֲשֶׁר דּוֹמָה לָךְ.
מִשְׁקוֹף וְתַקְרָה	הַשְּׂמֻשׁוֹת הַטּוֹבְלִים
וּמִרְאֵה מְאִירָה,	בְּשָׂמִי עֶרְפָּלִים
יְפֵי הַמְזוֹרֵחַ הַשׁוֹפֵעַ	שֶׁפָּכוּ עַל רוּחֵי קִסְמֵי־חֶמֶד,
יֵאמְרוּ לְנַפְשֶׁךְ	כִּלָּם הֵם חֲדָה
סוּד נִסְתָּר וְחֹשֶׁךְ	כְּעִינֶךָ בּוֹגְדָה
בְּשֵׁפֶת אַבוֹת־אַבוֹתֶיהָ.	הַזְוֶהֶרֶת מַעֲבֵר לְדַמְעָה.

שֵׁם הַכֵּל בְּנוֹי יָפֵה וּמְלֵא פְּלִיאָה;
עֲנֵךְ, וּשְׂמֻחוֹת מְאֵה.

שֵׁם הַכֵּל בְּנוֹי יָפֵה וּמְלֵא פְּלִיאָה;
עֲנֵךְ, וּשְׂמֻחוֹת מְאֵה.

בְּמִים הוֹמִים
יְנוּחוּ הַצֵּיִים

על עיוורונו / ג'ון מילטון

לְעֵת אַחֲשָׁב כִּי צַד פְּזַר אוֹרִי
בְּטָרִם מַחְצִית יְמֵי עֲבָרוּ בְּתַבֵּל הַפְּהָה,
וְעַמִּי סְגֵלְתִי הָאֲחַת אֲשֶׁר מוֹת לַחֲבִיאָה
מוֹטְלַת בְּלִי הַפּוֹכָה, אַף כִּי עוֹרְגַת נַפְשִׁי

לְשֵׁרֵת, עִם אֲדוֹנִי, וּלְפָנָיו לְהִבִּיא
עֲדוּת יִשְׂרָה לְדַרְכֵי, פֶּן יִתְאַוֶּה לְגַעַר.
"הָאֵם עֲבַד-אֵל נֶאֱמָן, הוּא יִקְרַע מְאוֹר?"
כְּאִישׁ סָכַל אֲשָׂאֵל. אַךְ לְבַלְתִּי אֶמְרִי

כְּאֵלָה, יַעַן קוֹל: "אֵין חֲפֵץ אֱלֹהִים
לֹא יַגַּע אִישׁ וְלֹא סְגֵלַת רוּחוֹ. מִי אֲשֶׁר
יִבִּין
לְשֵׁאת עֲלוֹ עֲנּוֹ, יִיטִיב דְּרָכּוֹ מִכֹּל. כִּי
מוֹשְׁבוֹ

מַלְכוּת. רְבוֹא נַחֲפָזוֹ לְדַבְּרוֹ
יִסְעוּ עַל אֶרֶץ וַיָּמִים כִּי אֵין לְמָרוֹת.
גַּם הֵם יַעֲבְדוּהוּ, אֲשֶׁר הוֹחִילוֹ לְבוֹאוֹ."

וּלְדַרְךָ הִיא תְּשׁוּקָתָם.
לְמַעַן שְׂמַחְךָ
תְּמִיד בְּחֻשְׁקֶךָ
בָּאוּ מְקַצֵּה הָעוֹלָם
הַשְּׂמֻשׁוֹת בְּרִדְתָן
עָטוּ עַל הַיָּם,
עַל שְׂדוֹת וּמְלוֹא הָעִיר
פֶּזַ וַיִּקְיָנוּטוֹ;
וְהָאֶרֶץ תַּחֲלֵם
בְּתוֹךְ זֶהָר חֵם וְשִׁפִּיר.

שֵׁם הַכֹּל בְּנוֵי יִפְה וּמְלֵא פְּלִיאָה;
עֲנָג, וּשְׂמַחוֹת מְאֹה.

אני רואה / אלזה לסקר-שילר

אֲנִי רוֹאָה עֲכָשׁוֹ שְׁעוֹד מְעַט אַמוֹת
הִנֵּה לְפִתַּע הַעֲצִים יֵאִירוּ
בְּנִשְׂיָקָה שְׂכַה עֶרַג לָהּ הַתְּמוּזָה.

חֲלוֹמוֹתֵי הוֹלְכִים וּמְחוֹוִירִים
אֶף פְּעַם לֹא חֲרַזְתִּי סוֹף כֹּל כֶּךָ עֲצוּב
בְּחַרוּזִים שֶׁל סֵפֶר הַשִּׁירִים.

אֲתָה שׁוֹבֵר לִי פֶּרַח לִידִידוֹת.
זֶרְעִיו אֲשֶׁר אֶהְבַּתִּי, עוֹף יִגְבִּיהוּ,
אֲבָל אֲנִי רוֹאָה שְׁעוֹד מְעַט אַמוֹת.

עַל נְהַר הָאֱלֹהִים רוּחִי תִנּוּד
אֲצִיג עֲכָשׁוֹ רְגְלִי בְּשִׁבִיל גְּלָמוּד
לְבֵית עֲלָמִין אֲשֶׁר רְגְלִי עוֹד לֹא הִפִּירוּ.

שאלון המתרגמים של "הו!"

במסגרת השאלון שלפניכם מתמודדים עשרה מהמתרגמים המרכזיים בישראל כיום, בשירה וגם בפרוזה, עם כמה שאלות עקרוניות על מלאכתם. בתשובותיהם הם מנסחים בקצרה את תפיסת עולמם בתחום המרתק ורבי-הפנים הזה, שלעתים קרובות מדי נשאר בשולי הספרות. את השאלון הפנינו למתרגמים ותיקים ובכירים שחלקם משתתפים קבועים ב"הו!" ואפשר להגדירם כמכונני אסכולת תרגום השירה המאפיינת את כתב העת מראשיתו. יש בהם משוררים הכותבים גם שירה מקורית, חוקרים העוסקים בתרגום גם במסגרת אקדמית, וכן מתרגמים שתרגום הוא עיסוקם המרכזי.

משתתפים: **שמעון זנדבנק** (מתרגם שירה מגרמנית ומאנגלית, פרופסור בחוג לספרות כללית והשוואתית באוניברסיטה העברית, חתן פרס ישראל לתרגום שירה); **סיון בסקין** (מתרגמת שירה ופרוזה מרוסית, מליטאית ומאנגלית; משוררת); **ניצה בן-ארי** (מתרגמת פרוזה ודרמה שירית מגרמנית, מצרפתית, מאיטלקית ומאנגלית, פרופסור לתורת התרגום, ראש המגמה ללימודי תעודה בתרגום ובעריכת תרגום באוניברסיטת תל אביב); **אברהם ארואטי** (מתרגם שירה אפית והגות מיוונית עתיקה ומרומית, מרצה לשפות קלאסיות באוניברסיטת תל אביב); **שמעון בוזגלו** (מתרגם שירה ומחזות, בעיקר מיוונית עתיקה ומרומית; משורר); **רונן סוניס** (מתרגם שירה ופרוזה מרוסית ומאנגלית, מרצה לתרגום באוניברסיטה העברית); **עמינדב דיקמן** (מתרגם שירה, בעיקר מיוונית עתיקה, מרומית, מרוסית, מצרפתית ומאנגלית; מרצה בכיר בחוג לספרות כללית והשוואתית וראש המגמה ללימודי תרגום באוניברסיטה העברית); **רועי חן** (מתרגם מחזות, שירה ופרוזה, בעיקר מרוסית ומאנגלית; סופר ומחזאי); **נילי מירסקי** (מתרגמת פרוזה מרוסית ומגרמנית, כלת פרס ישראל לתרגום) ו**דורי מנור** (מתרגם שירה ופרוזה, בעיקר מצרפתית, מאנגלית ומספרדית; משורר).

לכל אחד מהמתרגמים הצגנו עשר שאלות זהות, וכל אחד מהם בחר להשיב על כמה מהן. הספרות בראש כל תשובה מפנות לשאלה שאליה מתייחס הכותב. השאלות מנוסחות בלשון זכר, אך הן מתייחסות כמוכּן לשני המינים. ריכזו את השאלון: לי ממן ועמיר מרקסמר.

השאלות:

1. המתרגם הוא משרתם של אדונים רבים: של המחבר המקורי, של הקורא בשפת היעד, של התרבות שאליה הוא שייך, של התרבות שהוא משמש לה שגריר, של שפתו, של הטקסט עצמו, של מבנה הטקסט, של המשלב הלשוני... למי או למה מכל אלה (או לאחרים) אתה חב את נאמנותך יותר מכל?
2. באיזה אופן (אם בכלל) חלחלה מלאכת התרגום לכתיבתך המקורית? ובאיזה אופן (אם בכלל) חלחלה יצירתך המקורית לתרגומיך?
3. התרגום הוא "נשיקה מבעד למטפחת", "מזיגה מכלי לכלי", המתרגם הוא בוגד (או בניסוח האיטלקי המצלצל: Traduttore traditore), המתרגם הוא "הטפיל הטוב" (כהגדרתה של רנה ליטוין) – כל אלה הן מטפורות שחוקות יותר או פחות המתארות באופן מסורתי את מלאכת התרגום. עם איזו מהמטפורות אתה מזדהה? האם יש לך מטפורה משלך למלאכת התרגום?
4. לואיס קרול אמר:
Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves
מסכים אתו או לא?
5. בחרת לתרגם (בעיקר) קלאסיקה או ספרות עכשווית? מדוע?
6. מהו בעיניך תרגום ספרותי ובמה הוא נבדל מתרגום עיוני/טכני/חזוי וכיו"ב? מה הופך תרגום ליצירת אמנות? ומה ההבדל, מבחינה זו, בין תרגום פרוזה לתרגום שירה?
7. כיצד נעשית מתרגם?
8. מדוע אתה מתרגם?
9. האם כל תרגום מתיישן? האם תרגומים לעברית מתיישנים מהר יותר מאשר תרגומים לשפות אחרות?
10. מהי היצירה המתורגמת (בעברית) הקרובה ביותר ללבך?

שמעון זנדבנק:

”תרגום שירה הוא כתיבת שיר על שיר”

1. בנוגע לשאלת הנאמנות בתרגום, לפני מאתיים שנה כתב הפילוסוף הגרמני פרידריך שלאייירמאכר: ”המתרגם האמיתי, המבקש להפגיש את שתי הפרסונות הנפרדות לחלוטין, המחבר והקורא, ולעזור לזה האחרון להגיע להבנה הנכונה ביותר שבאפשר ולהנאה המלאה ביותר מיצירתו של הראשון, וזאת בלי שייעקר מגבולות לשון האם שלו – אילו דרכים פתוחות לפני המתרגם למטרה זו? לדעתי, יש רק שתי דרכים כאלה: או שהמתרגם מרפה מן המחבר ככל האפשר ומסיט את הקורא לעבר המחבר, או שהוא מרפה מן הקורא ככל האפשר ומסיט את המחבר לקראת הקורא”. רוצה לומר, או שהמתרגם מנסה להיות נאמן ככל האפשר למחבר ולא לעוות אותו, או שהמתרגם מנסה לענג ככל האפשר את הקורא ולא להכביד עליו.

שלאייירמאכר עצמו מאמין בפשרה בין שתי הדרכים, או בדרך העוברת בין השתיים, אבל לדעתי עומדת ההבחנה בעינה. קשה, אם לא אי אפשר, לשרת את שני האדונים גם יחד – להרפות מן המחבר, כלומר לא לפגום בקלסתרן המקורי, ובה בשעה להרפות מן הקורא, כלומר לא להקשות עליו ולא לדרוש ממנו שיוותר על ציפיותיו העכשוויות, שיחליף מהלכים ויאמץ לו את דרך המחשבה של איש המאה השמינית לפנה”ס או המאה השבע-עשרה לספירה. נכון שחילוף מהלכים כזה הוא צעד אקדמי ראוי לשבח, ושלא רצוי שגיבוריו של הומרוס ידברו בעגה תל-אביבית. אבל מה לעשות והצעד האקדמי הזה לא מתיישב עם הנגיעה המיידית ששירה אמורה לגעת בנו.

אני אישית מאמין בכל לב בנגיעה הזאת, כל כך עד שתקעתי פה ושם מילה ביידיש בתרגום ”סיפורי קנטרברי” לצ’וסר (המאה הארבע-עשרה) – כשם שתקעתי פה ושם מילה ביידיש בתרגום קטע הפרוזה ”שיחה בהרים” של פאול צלאן. במקרה של צ’וסר עשיתי זאת לשם העסיסיות, ואילו במקרה של צלאן עשיתי זאת מתוך שכנוע שהגרמנית שלו בטקסט מסוים זה צבועה בצבעי היידיש, ושהיידיש בתרגום תוציא מן הכוח אל הפועל את האלמנט הזה שבלשונו, שלא יכול להימסר לקורא העברי באמצעות העברית.

נכון ששתי הדוגמאות האלה שונות מאוד זו מזו. האלמנט הלשוני החריג, במקרה של צלאן, בא בגלל נאמנות לצלאן, ואילו אצל צ’וסר הוא בא בגלל הנאמנות לקורא העברי בן ימינו, כלומר כדי לשעשע אותו ולהרבות את הנאתו. אבל האומנם אין בשעשוע הזה משום נאמנות גם לצ’וסר – לא ללשונו האנגלית ה”בינונית” (המידל-אינגליש), הרחוקה מן היידיש כרחוק מזרח ממערב, אלא לאישיותו המפעפעת חמימות הומוריסטית, שיותר מדי ארכאיזמים יקטלו אותה לחלוטין אם לא ינשב בהם פה ושם הבל-הפה של העברית שלנו?

ניסיתי אפוא לזווג את הארכאי עם החדש, ואולי, בסופו של דבר, לעשות מה ששלאייירמאכר חשב שכדאי לעשות: להזיז את צ’וסר לעבר הקורא העברי, ואתה שעה להשאיר אותו בכל הווייתו הצ’וסרית.

3. המטפורה שלי למלאכת תרגום השירה היא כתיבת שיר על שיר. לא בדיוק מטפורה, שהרי אין כאן לשון שאולה, אבל המטפורות המסורתיות שמצוטטות בשאלון – בוגד, טפיל, נשקן מבעד למטפחת – אינן יפות בעיני. ודאי יאשימו אותי ביהירות של מי שמתנשא על מעמדו הטפילי, וכותבי שירה מקורית, המשוררים, ודאי ימתחו קו נחרץ בין כתיבת שיר לתרגומו. ולמראית עין, הצדק עמם. שהרי הנושא, הסיטואציה, האימוזים, הרעיונות – הכל נתון לו, למתרגם, מטעם מחבר השיר המקורי, ולא נותרת לו אלא המילה להתגדר בה. אמנם פול ואלרי, מן ההוגים הגדולים בתחום השירה, סבר שתרגום, דווקא משום שהוא מוגבל למילים, קרוב יותר משירה מקורית ל"שירה הטהורה". אבל קשה לקחת ברצינות את ההברקה הפרדוקסלית הזאת. מי יחלוק על כך ששקספיר או פטררקה עולים על כל מתרגמיהם?

ואולם רצוני להציע רעיון אחר, והוא שתרגום שיר אינו שונה ביסודו מכתיבת שיר על אהבה, או פרידה, או סערה ביער. פשוט שבמקום האהבה או הפרידה כותב המתרגם שיר על שיר. תאמרו: הלא המתרגם, בניגוד למשורר, מוגבל על ידי האימוזים, הרעיונות וכו', הנתונים לו בשיר שהוא מתרגם. נכון, אבל גם המשורר הכותב על אהבה או פרידה או מה שלא יהיה, מוגבל על ידי הקונוונציות, מתכונות החריזה, המשקלים, ואפילו על ידי גבולות הנושא, שבתוכם הוא כותב מה שכותב. כלומר, כל כתיבה מיטלטלת בין הנתון ובין המקורי, בין קונוונציה לחידוש, בין המקובל ובין החד-פעמי. מתרגם השירה, אם ירצה לגעת בלב הקורא, אי אפשר שלא ייטלטל אף הוא בטלטלה הזאת – בין מה שמכתיב לו השיר הנתון ובין תרומתו שלו, הייחודית, לשיר המתורגם. מבחינה זו, תרגומו יהיה שיר על שיר, ולא העתק של שיר.

לא ברור לי מה ההשלכות המעשיות של הרעיון הזה. האם המתרגם, הסבור שהוא כותב שיר על שיר, לא ייסחף לעבר מה שקרוי אימיטציה, חיקוי ולא תרגום, מה שרוברט לוֹאֵל האמריקני הפליא לעשות תוך שהוסיף למקור מילים ואימוזים ובתים שלמים כראות עיניו? אולי. אבל מצד אחר, אם יקפיד לזכור שהוא מתרגם ולא משורר מקורי – שלא כלואל, ססמך בצדק על מעמדו כמשורר חשוב – הוא עשוי, מכוח האמונה שהוא כותב שיר על שיר, להפיח בתרגומו רוח-חיים, ולמחוק, ולו גם במעט, את הקו החתוך-לכאורה המפריד בין כתיבת שיר לתרגומו.

7. נעשיתי מתרגם שירה ברגע שגיליתי את השירה, וזאת בגיל 14 בערך. התחלתי אז (ואני מתנצל מראש לפני מי שקרא את ספרי "אבות ואחים" וכבר שמע את הסיפור הזה) ללמוד צרפתית אצל ידיד משפחה, שהיה משכיל מאוד אבל פדגוג לא מנוסה. כך שמיד לאחר שלימדני בשיעור הראשון את האלפ"בית הצרפתי, פנה בשיעור השני לשיר של ורלן. מיד הוקסמתי מן השורה *La lune blanche luit dans les bois* – אולי בגלל התמונה הרומנטית של הירח הלבן ביער, אבל בעיקר, כך אני מפרש בדיעבד מה שלא היה מודע לי אז, בגלל המוזיקה המופלאה של ה-L החוזרת בצירוף וקאלים שונים, עם a ועם u ועם an ועם ui ועם e, ויוצרת תזמור עשיר במסגרת שורה אחת.

המוזיקה של השירה נגעה בי, אם כן, דווקא דרך השפה הזרה – דבר לא מוזר, שהרי דווקא אי-ידיעת הצרפתית אפשרה לי לשמוע את צליליה כשלעצמם, בלי שתפריע המשמעות.

מדוע רצתי מיד הביתה וניסיתי לתרגם את השיר הזה לעברית – זה לא ברור לי. ודאי שלא הייתי מודע אז לגלגוליה של ה-L כדרך שאני מנתח אותה עכשיו. אבל המנגינה כבשה אותי בלי דעת ועוררה רצון למצוא לה אקוויוולנט בשפתי שלי, שפה שהתחילה באותו זמן ממש להיות למוזיקה באוזני, בשירי חיים גורי וחנה סנש ולאח גולדברג. עד אז, אם להשתמש בהבחנה של הסימבוליסטים, היא היתה בשבילי שפה "מדידת" בלבד, כלי תקשורת בלבד, ואילו באותו זמן נהייתה גם לשפה "אֶסְנֶצִיאלִית", שפה של צלילים שאינם מתבטלים עם הגייתם. המילים "אינך לבד, הנה הים שלך" של חנה סנש, למשל, לא רק הביעו רעיון, שמרגע שמבינים אותו, שוב אין צורך במילים האלה; אלא הן הפכו לפראזה מוזיקלית, שאתה חוזר עליה שוב ושוב בלי שתתפוגג אל תוך הרעיון שהיא מבטאה. נדמה לי שהדמות החדשה הזאת שלבשו המילים – דמות צלילית ולא רק סמנטית – היא שדרשה את תרגומן, כשם שסוּנְטָה של מוצרט דורשת את ביצועה בפסנתר.

9. מאחר שתרגום שיר, בעיני, הוא שיר על שיר, אין הוא מתיישן יותר משירים בכלל. לעומת זאת הוא עלול להתיישן לא כשיר אלא כתרגום.

אנסה להסביר את עצמי. הומרוס בתרגום טשרניחובסקי, ראסין בתרגום אלטרמן, ויטמן בתרגום הלקין, פטררקה בתרגום לאה גולדברג, לא התיישנו יותר משהתיישנו שיריהם המקוריים של המתרגמים. את הסיבה לכך יש לחפש, נדמה לי, בקרבה בין סגנון התרגומים האלה לסגנונם של מתרגמיהם בשירתם המקורית. המשקל, החרוזה והתחביר הסימטרי בתרגום "פדרה" של ראסין קרובים קרבה יתרה לאלה שב"מכות מצרים"; המתכונת והלך-הנפש של סוּנְטָה פטררקה קרובים לשירי גולדברג בתקופה שעבדה על פטררקה; "עלי עשב" של הלקין מתאפיין באותם נפתולי שפה אליטיסטית המציינים את שיריו-הוא. כל אלה תרגומים שאנחנו קוראים להם "קלאסיים" ומעמידים אותם בצד שירת מתרגמיהם שכוחה גדול מפדי שתתיישן. לא כן מעמדם כתרגומים. כאן גודל ההתיישנות כגודל הפער בין סגנונם של אותם מתרגמים "קלאסיים" לסגנון המקור המתורגם. המקרה הקיצוני מבחינה זו הוא ויטמן של הלקין. קשה לדמיין פער גדול מזה שבין הפשטות המכוונת של וולט ויטמן לסבכי לשונו של הלקין, וכדי להציג לקורא העברי את ויטמן לאמתו היה צורך לעשות מה שעשה עודד פלד כשחזר ותרגם חלק מ"עלי עשב" בפשטות חדישה. הסימטריה הראסינית, לעומת זאת, קרובה לסימטריה האלטרמנית, והתרגום עומד בעינו לא רק כיצירה אלטרמנית אלא גם כתרגום.

נשאלת השאלה מה דינם של תרגומים שנעשו בידי מתרגמים-גרידא, שאינם משוררים בעצמם וממילא אין להם "סגנון" ייחודי, הניכר לטוב או לרע גם בתרגומיהם. כאן ימלא תפקיד מכריע סגנון הזמן, גם (וזה בעיקר בעברית) מבחינת שלב התפתחותה של השפה, וגם מבחינת מצבה של השירה. שינויי הענק שהתחוללו בעברית מימי ההשכלה ועד כאן, כמו גם צביונה השונה בתכלית של שירת תש"ח משירת הבועה התל-אביבית או "משיב הרוח", אינם יכולים שלא להשפיע חותמם על תרגומי השירה, וממילא להרחיק כמיושן כל תרגום שאינו מתיישב עם אופייה של שירת ההווה.

סיון בסקין:

”למה לעזאזל X לא מתורגם לעברית?
מה, הכל אני צריכה לעשות פה לבד?”

1. בכל מה שנוגע לנאמנות בתרגום, אני אנוכית: לפני כל הנאמנויות האלה, אני נאמנה לעצמי, כלומר, לטעם הספרותי שלי – מפני שהטעם הספרותי שלי הוא ה”אני” האמיתי ביותר שיש לי. כשאני בוחרת יצירה לתרגום, או נענית להזמנת תרגום של יצירה שאהובה עלי, אני קודם כל רוצה לחלוק את היצירה האהובה עם החברים שלי, ובכלל עם קוראי העברית, שאינם קוראים בשפת המקור, ואולי אינם מכירים את היוצר. להעניק להם את ההזדמנות להכיר את היוצר ואת היצירה בתרגום טוב ומהנה, פירושו לקרב אותם אלי, להשקפת העולם שלי, לעולם התרבותי שלי, לאפשר להם לאהוב את המחבר כמו שאני אוהבת אותו. בשנים שחלפו מאז שמצאתי את עצמי בישראל, ובעיקר בשנים האחרונות, הצלחנו (כך אני חושבת) לפתוח את קוראי העברית אל הספרות הרוסית ולשבור קצת את הרתיעה ממנה. כך יותר אנשים הופכים להיות שותפים לחלקים רחבים יותר ממני, מה שעושה את חיי לנעימים יותר.

עם זאת, בהחלט נוכחת גם התחושה של ייצוג המחבר המקורי במרחב העברי, במיוחד אם אני המתרגמת היחידה של אותה יצירה לעברית, בוודאי אם אני המתרגמת היחידה של אותו יוצר לעברית. בתהליך התרגום אני מנסה ”להפוך למחבר המקורי” ולכתוב כפי שהוא היה כותב, לו היה כותב בעברית של ימינו. וכשקוראים מתאהבים בו בזכות התרגום שלי, אני מרגישה שעבודת הייצוג שלו בישראל נעשתה היטב. כמובן, זה יכול לגרום למשורר ומתרגם כמו דורי מנור להרגיש ”האלמנה של בודלר”, כהגדרתו המשועשעת, אבל אם הסטטוס הזה מביא הרבה אהבת קוראים לבודלר והרבה אחווה וקרבה ל”אלמנתו”, הרי שאני מוכנה לשאת באחריות הזאת. אחרי הכל, גם אנחנו המתרגמים וגם ה”בודלרים” שלנו סבלנו די והותר מבדידות, אחרת לא היינו במקצוע הזה. הרווחנו את האחוה הזאת ביושר. במובן מסוים, התרגום – ובמיוחד תרגום בידי מהגרים, אבל לא רק – הוא מסלול מילוט מהבדידות, באורך חיים שלמים. עובד טוב יותר מאלכוהול, מסמים ומאפליקציות להיכרויות.

4. מעניין שמי שטבע את האמירה הזאת על קדימות התוכן למוזיקה, הוא דווקא אחד המחברים הגדולים של הנונסנס ולא של ”סנס”. לא אתפלא אם לואיס קרול בכלל מהתל בנו, ולמעשה עובד הפוך: מחפש חרוזים מבריקים, כעין חידות היגיון עם פתרון אלגנטי (בכל זאת, מתמטיקאי!). כאשר הצליל הוא שמוביל אותו לפתרון, לסיפור, לאותו נונסנס מבריק שעולה בדעתנו כשאנחנו חושבים ”לואיס קרול”. במידה מסוימת, העיקרון הזה מנחה אותי בכתיבה המקורית שלי, אם כי לרוב ללא האלמנט האבסורדי. הרי, כפי שאמר יוסף ברודסקי, החרוז – והשירה בכלל – הוא אמצעי להאצת המחשבה: כלומר, הוא יכול להוביל את המחבר למקומות רחוקים בהרבה מאלה שבהם תכנן לבקר כשהתחיל את השיר.

הסיפור עם התרגום הוא קצת אחר. הרי המחבר המקורי כבר עשה את כל התרגילים האלה, כבר האיץ את מחשבתו והגיע לאותם מקומות רחוקים. לפיכך, תרגום לא יכול להתחיל מחיקוי המבנה הצילי של המקור, אלא צריך להתחיל מהמשמעות – וזה כבר קרוב יותר לטענה של קרול. אינני ממליצה לשום מתרגם לוותר על התבניות של השיר המקורי (כך, תרגום בחרוז חופשי של שיר שנכתב במקור בחרוז ומשקל, הוא בעיני מעשה בלתי-נסלח), אבל בהחלט ייתכן שהצילילים בתרגום אכן ידאגו לעצמם – לא כמו בשפת המקור, אלא אחרת, וייצרו רענונות ונאמנות גדולה יותר למקור.

אפשרות אחרת היא לספק לשיר המתורגם תבניות שדווקא לא היו בו בשפת המקור, מפני שזו האחרונה לא עובדת באותן תבניות שנגישות לקורא בשפת היעד – אבל אז מוטב לקרוא לתוצאה "עיבוד" ולא "תרגום". כך עשיתי, למשל, עם שיריו של קטולוס שתרגמתי לאנתולוגיה "נפלאה": אם בעברית ממילא חסרות תכונות מסוימות של השירה הרומית, למה לא אעבד את השירים בחרוז ובמשקל שכן קיימים בעברית? כמובן, בעיבוד כזה יש אלמנט קומי מסוים, כי הוא מכניס אנכרוניזם מכוון ותופעות של תרבות אחרת לחלוטין. אבל הרי באנו כדי לשחק!

5. רוב הקלאסיקה והשירה שתרגמתי הן יצירות מהמאה העשרים, שבמובן מסוים הפכו לקלאסיקות מול עיני. והנה הדוגמאות: מרינה צוואיבה תמיד היתה יוצרת חוץ-ממסדית; לשמחתי, כבר לא זכיתי לחיות בימים שבהם ספריה היו אסורים במולדתה, אבל גם בתקופתי היה קשה להשיג אותם, תכנית הלימודים התעלמה מהם (ואולי טוב שכן), ואילו כתבי העת של ימי הפרסטרויקה בדיוק החלו להחזיר אותה לקורא בימי ילדותי; מיד לאחר מכן התברר שרבים מאוד המשכילים קוראי הרוסית שידועים שורות רבות מאת צוואיבה בעל פה. סרגיי דובל'טוב מת (בגיל צעיר למדי, 49) כשהייתי כבר בת 14, ובדיוק הייתי עסוקה במעבר לישראל. ספריו לא פורסמו במולדתו בזמן אמת, הוא פרח כסופר בארצות הברית. שנים אחדות לאחר מותו הוא הפך לאחד הסופרים הנקראים ביותר במולדת, ומשפטים מספריו הפכו לסוג של קוד תרבותי שבאמצעותו אנשים ממש יכולים לתקשר זה עם זה.

אנדרי טרקובסקי אמנם זכה בהכרה בינלאומית רחבה כבר אחרי סרטו הראשון ("נעורי איון", 1962), אבל הצליח לביים שבעה סרטים בלבד, ובסופו של דבר נאלץ להגר, מפני שגם הוא לא ממש התיידד עם הממסד הסובייטי. סרטים הם לא כמו שירים למגירה: סרטים זקוקים למימון. כשהממסד הוא המממן היחיד, פגיעה בידידות עמו יכולה להיות קטלנית. העיזבון הרוחני של טרקובסקי – שבעת סרטיו – הפך לקורפוס שכולו קלאסיקה, פחות או יותר בתקופה שלי (הוא מת ב-1986).

לבסוף, גאיטו ג'ונוב, סופר-מהגר שזכה להערכה גדולה בחייו, לאחר מכן נשכת, ונקרא (תרתי משמע) שוב בשנים האחרונות. אין לי ספק שמקומו בשורת הקלאסיקונים הרוסים של המאה העשרים: זוהי איכות מוצקה שקיימת בספריו.

מעניין שכל הארבעה הם מהגרים (צוואיבה חזרה בסופו של דבר בעקבות בעלה שהסתבך, וחבל שחזרה). סופר-מהגר הוא – בהגדרה – מחוץ לקלאסיקה של מולדתו, עד שמולדתו תהיה מסוגלת להכיל אותו ולהבין ששאר העולם רואה אותה, בין היתר, דרך עיניו.

אולי הדוגמה המזוקקת ביותר היא האבולוציה של השקפות האירים על ג'ויס. אבל עדיין גדול עלי לתרגם ג'ויס.

ככל הנראה, יש בהפיכה הזאת של סופר לקלאסיקה, שהתרחשה בימי חי, משהו שמושך אותי. היא קצת משאירה אשליה שגיליתי אותו בעצמי. לפחות לעצמי ולקהל העברי.

7. עכשיו, כשאני מסתכלת על חיי אחורה (כבר מתחיל להיות מותר לי להסתכל על חיי אחורה, כי אהיה השנה בת ארבעים, וזה כבר קצת פחות מביך), נורא ברור לי שהכל, ממש הכל הוביל אותי לקראת העיסוק בתרגום. אבל אני יכולה לבדל כמה שלבים בהתפתחות הזאת. ראשית, גדלתי עד גיל 14 בוילנה, שהיתה באותם ימים עיר רב-לאומית ורב-תרבותית, שבה בהכרח נחשפים למספר שפות: ליטאית, רוסית, פולנית, ובמשפחה שלי היתה נוכחות גם ליידש, לעברית (מצד סבתא שלמדה בגימנסיה עברית לפני המלחמה) ולגרמנית (מצד הסבתא השנייה, שהיתה מורה לגרמנית). החיים התנהלו בשתי שפות במקביל, והייתי רגילה לכך ששפה היא עוד ממד של המציאות, שערכו יכול לגדול ולהשתנות, ולא קונסטנטה חלילה. בהתאם, החיים בוילנה גם לימדו אותי שאתנוצנטריות זה דבר מגעיל.

שנית, היתה חשיבות מסוימת לכך שצדדים שלמים מהעולם, שנגישים בקלות היום, לא היו נגישים לילדה שהייתי – משום שהיו אלה שנות השמונים ולא היה לנו אינטרנט, ובמקום זה היה לנו מסך ברזל. לכן, כשכבר הצלחתי לשים יד על שיר או אפילו על ספר כלשהו שמאוד רציתי, אבל מצאתי רק בשפה אחרת, הדרך היחידה לשמור אותו לעצמי (במיוחד אם אחר כך היה צריך להשיב אותו לספרייה או לבעליו) היתה לתרגם אותו במחברות בית ספר, רק בשביל עצמי. כך תרגמתי מאנגלית, בגיל שתים-עשרה, מדריך טיולים לרומא שאלוהים יודע איך הגיע לביתה של חברה שלי. זה היה הדבר הכי קרוב לטיול ברומא שהיה זמין לי ב-1988, ולא הייתי מוכנה לפספס את ההזדמנות.

הצעד הבא היה להפוך למהגרת ולגלות שרוב החברים החדשים שלי לא יכולים לקרוא את השירים שלי, וגם חלק גדול מהספרות שקראתי ואהבתי. כך העברתי את כל הכתיבה המקורית שלי לעברית, והתחלתי לחשוב לעתים קרובות: "הם חייבים לקרוא את X! זה ספר גדול! למה לעזאזל X לא מתורגם לעברית? מה, הכל אני צריכה לעשות פה לבד?"

שנת 2004 תפסה אותי לא מוכנה לשני דברים: להתפתחות מסחררת ומורכבת בחיי האהבה שלי, ולטלפון מעורך כתב העת הזה, שעדיין היה אז בהתהוות. העורך אמר שאני חייבת לתרגם ושאינ לי ממה לחשוש, ואני אמרתי שהאנשים המעורבים בסיפור האהבה שלי חייבים לקרוא את "סיפורה של סונצ'קה" של מרינה צוואייבה, כי זאת הדרך היחידה להבין מה זה היה. כך נולד התרגום האמיתי הראשון שלי, שאחריו כבר לא יכולתי לעצור.

ניצה בן־ארי:

”כשאני מתרגמת אני נהנית להיות חסרת־אישיות לחלוטין. איזה עונג”

1. את נאמנותי אני חבה בראש וראשונה למחבר המקורי. אם לא הצלחתי להעביר אותו/ה, כי אז נכשלתי כישלון חרוץ. ומכיוון שהוא מתחלף כל פעם, זו בכל פעם משימה חדשה, עולם חדש, פלא חדש.

2. אני לא מגדירה את עצמי כסופרת. כתיבתי המקורית היא בתחום ספרות עיון ומחקר. אם אני כותבת משהו ”ספרותי” יותר מדי פעם, אני רוצה שקולי יישמע. בתרגומי, אני משתיקה או מנסה להשתיק אותו. אני רוצה לקוות שכתביבתי המקורית משקפת את האישיות שלי, ואילו בתרגומים אין לי אישיות. אני נהנית להיות חסרת־אישיות לחלוטין. איזה עונג.

3. בכל הנוגע למטפורות על תרגום אני מסכימה עם מטפורות אחרות, מודרניות יותר, אלה הרואות במתרגם ”תורם דם”, שבלעדיו המחבר המקורי לא יזכה לחיים בעולם שמחוץ לארצו, אבל גם ”מוצץ דם” (מטפורות של סינתיה אוזיק). גם ”כפילו של הסופר” מקובל עלי. ותמיד במידה של ענווה. כל המטפורות האחרות ניגשות לנושא בגישה ערכית (כמה ניתן להעביר, כמה ”הצלחנו” להעביר), ובגישה גברית מצוֹאיסטית (הסופר הוא גבר והמתרגם אישה). פאסה.

4. ממש לא מסכימה עם לואיס קרול. בסוגי הספרות שתרגמתי ושמעניינים אותי, הצליל, המקצב, החרוז, משחקי המילים והמצלולים חשובים לא פחות מהמשמעות. מי כלואיס קרול ידע זאת...

5. בתחילה לא בחרתי בין קלאסיקה לספרות עכשווית, אלא קיבלתי על עצמי מה שהציעו לי, ולמזלי היו אלה ספרים נהדרים, מארבע שפות: אנגלית, צרפתית, גרמנית ואיטלקית. זה היה מגוון מאוד, וזה היה אתגר גדול. האגוז הראשון הקשה לפיצוח היה ”ברלין אלכסנדרפלאץ” לאלפרד דבלין, שהיו בו – בנוסף לזרגון של הפושעים – המון אלוזיות לקלאסיקה. אחריו באו טוני מוריסון (”חמדת”, ”ג’אז”) ותומס ברנרד (”בטון”) ונטליה גינזבורג (”כל אתמולינו”) ולואיס קרול (עם ”ציד הסנארק” המטורף שלו) – ואחרי אלה כבר לא הסתפקתי ב”סתם” רומנים וחיפשתי אתגרים יותר ויותר מעניינים. כך הגעתי לקלאסיקה. תרגמתי את המחזה ”השודדים” של שילר, אחריו את ”פאוסט” של גתה, וגם את ”הרמן ודורותיא” שלו, וכשאחזור לתרגום (אחרי שאסיים את כתיבת המונוגרפיה של ס. יזהר) אחפש לי עוד התמודדויות מטורפות כאלה.

6. שאלות לא פשוטות. תרגום עיוני ודומיו קשים לא פחות מתרגום ספרותי, אלא שהקשיים בהם הם מסוג אחר. יותר ברמה הלקסיקלית – למצוא את האקוויולנט המדויק בשפה/תרבות אחרת. ברגע שיש בידך מודל לכך, למשל חוזה שכירות אחד, פתרת את מרבית הבעיה, ועל זה מתבססות תכנות (TM) Translation Memory כאלה ואחרות.

תכנות תרגום אינן יכולות להתמודד עם תרגום ספרותי. התרגום הספרותי קרוב מאוד לכתיבת ספרות, בהבדל גדול אחד – שאינך אמור להמציא. הספר נתון, הוא נבדה מדמיונו של אחר, ואתה צריך לכתוב אותו מחדש, בשפה אחרת. בתוך מיטת סדום הזאת, ייתכן שתצטרך לחפש "המצאות" זהות/דומות/אקוויולנטיות לאלה שהמציא המחבר, אבל השאיפה שלך היא שיישמר סגנונו המיוחד של המחבר. לא שהקורא ייקח את התרגום לידו ויאמר – אהה! זה תרגום, זה ברור מן המשפט הראשון. וחלילה שלא יאמר – אהה! זה תרגום של X, אני מזהה אותו מיד. אלה מחטיאים את המטרה. הוא צריך לומר – מיד רואים שזה בורחס...

אין סיבה להסתיר את העובדה שהספר מתורגם, הרי לא נעברת אותו וגם לא נייהד אותו. וייתכן שאפילו נרצה שנופך מן השפה המקורית יישאר בו. אז נעשה כהמלצתם של שלייתארכר ושל גתה בעקבותיו, ונאלץ את הקורא לקום מכורסתו הנוחה ולנדוד למחוזות הטקסט המקורי. וזה הישג לא קטן, בהתחשב בעובדה שהקורא הוא עצל מטבעו...

מה הופך תרגום ליצירת אמנות? מי שיודע להגדיר יצירת אמנות – שיגיד לי. איך אמר שופט בית המשפט העליון האמריקני פוטר סטיוארט במשפט נגד החרמת הסרט "הנאבים" של לואי מאל כפורנוגרפיה: "אני לא יודע להגדיר פורנוגרפיה, אבל אני יכול לזהות אותה מיד" (I know it when I see it). אם הקורא חוֹןָה חווייה – קשה, נעימה, משעשעת, מטרידה, מכאיבה, מרוממת, לפי כוונת המחבר – ואם הוא לוקח אותה אתו למסע חייו – מה טוב. יצירת אמנות, תהא הגדרתה מה שתהא, עושה לך משהו, ואז הופכת לחלק ממך וממשיכה ללכת אתך.

7. כשהייתי בת שבע־עשרה המורה לספרות הביא לכיתה טקסטים במקור, בשפות שונות, שאת חלקן הגדול לא הכרנו. הוא קרא לנו אותם בקול, כדי שנתרשם מהצליל, ואחר כך קרא את התרגום. אז החלטתי שגם אני רוצה לעסוק בכישוף הזה. בכיתה י"ב תרגמתי להנאתי את הסיפור "אוולין" של ג'ויס, וראיתי שאין לי כלים לטפל ברב־לשוניות שלו. למדתי. לימדתי אנגלית בתיכון והשקעתי בזה את כל מאודי. רק בגיל שלושים ושלוש, כשנסענו לשליחות לחו"ל, פתאום היה לי הרבה זמן פנוי והרבה חשק לעסוק בשפע התרבויות/השפות שבתוכי ומסביבי. ביריד הספרים בפרנקפורט פגשתי את אהד זמורה וביקשתי ממנו ספר לתרגום. משום מה הוא נתן בי אמון, והציע לי את "הספר אשר לאמי", לאלבר כהן. זו היתה חווייה מכוננת. עד היום אני אסירת תודה לו על ההתחלה היפה שהעניק לי.

8. אני מתרגמת כמו שאני נושמת. באופן טבעי. אני עושה את זה מאז שנולדתי, כי אצלנו במשפחה דיבר כל אחד מינימום חמש שפות, ולא טרח להודיע שהוא עובר משפה לשפה. גם הבנים שלי נדבקו בחיידק הזה, וכל אחד מהם תרגם ספרות, אתי או לחוד. תרגום ספרות הוא העיסוק הכי מרגיע והכי מרגש שאני מכירה, עד כמה שזה נשמע אבסורדי. הוא מאפשר

לי להיכנס לראשם של סופרים גדולים, לעקוב אחר מהלך מחשבתם, לגלוש בעקבות האסוציאציות שלהם, לראות דרך העיניים שלהם ולחיות גם את חייהם. כך אני יכולה להחליף זהויות וליהנות מחיים נוספים (more lives). די מטריד אותי שיש רק חיים אחד!

10. מתרגומי שלי, היצירה הקרובה ללבי ביותר היא "פאוסט" של גתה. בעצם, אצלי בראש, זאת עבודה שעוד לא סיימתי. הייתי יכולה להמשיך לתרגם אותה עוד ועוד, ומדי פעם צץ לי בראש עוד פתרון לבעיה מציקה שהיתה שם. כשאני חסרת מנוחה, כשאני מודעת לכך שהאדם קצובים ימיו, כל אשר יעשה רק רוח (הו "גלגמש" בתרגומה המופלא של ש. שפרה), אני לוקחת למיטה את גתה. מתרגומים של אחרים – בכל תקופה קרוב ללבי תרגום אחר: תרגומי אנדרסן שעשה דב קמחי שבו את לבי בילדותי. תרגומי א. כרמי לדיימון ראניון הצחיקו אותי בנעורי. תרגומי אלתרמן לשירי קדיה מולודובסקי ליוו אותי כשגידלתי את ילדי. תרגומו של אוסטרידן ל"מאה שנים של בדידות" של מארקס, ותרגומי מרים טבעון לסרמאגו הילכו עלי קסם בבגרותי. לאחרונה עשו זאת תרגומיה של ש. שפרה לספרות המזרח הקדום. הקינה על מות האל דומוזייתמוז, מתוך המיתוס הגדול על "ירידת איננה לשאול" מסוף האלף השלישי לפני הספירה, תמיד מעלה בי דמעות.

אברהם ארואטי:

”על הקוראים לחוש בניחוח הזר”

1. אם המתרגם נאמן למחברה של היצירה, הוא יהיה נאמן לא כל שכן גם לקוראי תרגומו. על התרגום להיות בבואה מדויקת ככל האפשר של המקור, ואל לו למתרגם להירתע שמא קוראיו יחשבו שתרגומו מסורבל או קשה לקריאה, כל עוד הוא סבור ששיקף נאמנה את המקור, על רוב מאפייניו, בתרגומו, וכל עוד העברית של תרגומו יפה, תקינה וקולחת. זאת ואף זאת, אני סבור שגם הקוראים בעצמם ישמחו לדעת שהתרגום שבו הם מעיינים מנסה לקרבם אל לשון המקור וסגנונה, ולא להפך – לסגל לתרגום כל מיני מאפיינים שזרים לרוח המקור, אך אולי מקובלים במשלב היומיומי של שפת היעד.

דברים אלה יפים הן לתרגומי פרוזה הן לתרגומי שירה; אולם עתה אמקד את הדיון באלה האחרונים. כל האומר לתרגם שירה יוונית ורומית שומה עליו לרכוש לו בקיאות בכל רזי הדקדוק והתחביר של שתי הלשונות הקלאסיות האלה; עליו גם להיות מצוי בספרותן ובעולמם של מי שהשתמשו בהן כשפת אם; עליו להכיר את כללי הפרוזודיה ומגוון המשקלים שהם חלק בלתי-נפרד מן השירה הקלאסית ואולי אף המאפיין המובהק ביותר שלה. אפשר שדברים אלה נשמעים מובנים מאליהם, אך לא היא, שכן כבר פורסמו בעברית ”תרגומי שירה” מיוונית ומרומית, שנעשו על ידי מי שאינם שולטים כהלכה בשפות עצמן ואף אינם מצויים דיים בעולמן התרבותי. למתרגם השירה הקלאסית דרושה אפוא הכשרה מעמיקה הן בלשון המקור הן בתרבות הרוחנית שממנה צמחה שירתה.

אם המתרגם כבר רץ ביוונית וברומית – וריצה זו נקנית בשנים ארוכות של קריאה ולימוד, וכמובן שגיאות ותיקונן – אז בוודאי כבר ידע לבחון היטב כיצד יש לתרגם את היצירה השירית לעברית: מהו המשלב המתאים; כיצד, אם בכלל, לשמור על המשקל; איך לתת לקוראיו את התחושה, שהיצירה כאילו נכתבה בעברית במקורה. התשובות על שאלות אלה מחייבות לעתים ויתורים על אי-אלה מאפיינים של לשון המקור על מנת לצקת אותה לעברית נהירה וקולחת. יש שצריך גם לוותר על תרגום מילה או ביטוי באופן מילולי, כי התוצאה תהיה אולי מדויקת, אך זרה לאוזניהם של קוראי העברית. כאן נדרש המתרגם להכריע מה הוא בבחינת מילולי וטוב ומה מילולי ולא יצלח, ובתום תהליך זה עליו לקוות שעשה את הבחירות הנכונות.

3. המטפורה הנוקבת מכולן למלאכת התרגום היא, לדעתי, היותו של המתרגם בוגד. באיטלקית זה מצטלצל יפה יותר: traduttore – traditore, ואף בצרפתית: Traduire, c'est trahir. עם זאת אני סבור שלא קיים מתרגם שבוגד בטקסט המקורי בכוונה ובזדון, כי הרי מטרתו העיקרית נובעת מפגות רצונו להנחיל לקוראיו, שאינם יודעים את שפת המקור, יצירה מתורגמת שבאמת נאמנה למקורה. אפשר לפרוט עיקרון כללי זה לפרטים רבים, אך אתמקד כאן בפרט המרכזי כאשר ניגש המתרגם לצקת שירה יוונית או רומית לעברית.

יש מתרגמי שירה קלאסית שבוחרים לוותר על שמירת משקל המקור, וזו גישה לגיטימית ובעלת יסודות מוצקים המקובלת גם בתרגום שירה מיוונית ומרומית ללשונות אחרות. אף אני תרגמתי את הומרוס ויתרתי על שמירת הֶקְסָמֶטֶר הֶדְקֵטִילִי. אמנם אינני מבין מדוע בוחרים חלק מאותם מתרגמים לכנות את תרגומם "שירה" או "תרגום שירה": הרי אם ויתרת על משקל המקור, ואף לא הורקת את היוונית למשקל אחר כלשהו, המתאים כביכול לעברית יותר מן המשקל היווני, כי אז מה בין תרגומך לשירה? על פי התפיסה הקלאסית (והרי בתרגום שירה קלאסית עסקינן), אין בין תרגום כזה לבין שירה ולא כלום, כי חלוקת הטקסט המתורגם לשורות קצוצות שאינן משוקלות לא הופכת אותו לשיר, או לפחות לא לשיר קלאסי.

אם לשונו של התרגום היא בעלת סממנים שיריים אחרים, כגון לשון גבוהה, מצלול מיוחד או סדר מילים לא שגרתי, אז מן הראוי לכנות את סגנונו של התרגום בשם פרוזה פיוטית, אך לבטח לא שירה. אחרת, לטעמי, חוטא המתרגם באחידות עיניים ומוליך שולל את קוראיו. שיטה נוספת, ונהוגה גם היא בתרגום ללשונות אחרות, ואף על פי כן דומני שאינה ראויה, היא להמציא מעין משקל אֶד הוּק, כלומר כזה שהמתרגם קובע את עקרונותיו לצורכי תרגום מסוים, ושאינו הוא מופך כמשקל אמיתי ומוסכם, אשר בו נכתבה כבר שירה מקורית או מתורגמת. ואני שואל – מה התועלת בכך? אם כבר רוצה המתרגם לתת תחושה של משקל המקור, עליו להתאמץ ולחקות משקל זה בדיוק מרבי, וכבר מתרגמים רבים וטובים, בעבר ובהווה, הוכיחו בעליל שהדבר אפשרי.

4. בנוגע לאמירתו של לואיס קרול: ברי שעל התרגום לשקף נאמנה את מובנו של המקור, אך מה באשר למוזיקה שלו, לניגון המילים על הלשון? מתרגם רגיש אינו יכול שלא להביא היבטים אלה בחשבון, והם בעלי חשיבות מכרעת הן בתרגום פרוזה הן בתרגום שירה עתיקה. מדוע? העתיקים נהגו לקרוא כל יצירת ספרות בקול רם ולא קריאה שבלב, אפילו בעת שקראו בביתם לבדם. לכן בוודאי היה משקל רב לניגון המילים ולמוזיקליות ערבה לאוזן. גם קוראי התרגום זכאים להנאה כזו, והמתרגם צריך למסור בידם תרגום שנעים לא רק לקראו אלא גם להשמיעו! המוזיקה של השפה וניגונה קשורים קשר ישיר למשלב הלשוני שבו המתרגם בוחר. כשאני קורא בהומרוס, למשל, ומנסה לדמיין כיצד עליו להישמע בעברית, נראה לי אך טבעי שלפסוקי האיילאדה והאודיסאה יהיה נופך מעט ארכאי. היוונית ההומרית לא הייתה מעולם שפת דיבור, אלא שפת שירה שהורכבה מדיאלקטים שונים של היוונית; היא כוללת מאפיינים לשוניים שאינם מופיעים בפרוזה היוונית הקלאסית וכן צורות ארכאיות משלביה המוקדמים של התפתחות השפה. לפיכך לשון תרגומם העברי של האפוסים ההומריים לא תהיה שפת היומיום, אך גם לא לשון נמלצת מדי; על הקוראים (ובמקרה של הומרוס אולי גם המאזינים) לחוש בניחוח הזר של הטקסט המתורגם לעומת שפת הדיבור השגורה על לשונם. ואולם זרותו של הטקסט צריכה לשמש כעין תמריץ להיכרות מעמיקה יותר עמו. זאת אני אומר על סמך העמקה במקור היווני, שמדי קראי בו אני שב ומשתכנע כי לתרגם את הומרוס – או כל שירה אפית הרואית מן המסורת היוונית-רומית – לשפת השיחה הרגילה וללשון

שאינה עולה קצת מגובה העיניים, הרי זה לחטוא למקור ובמובן מסוים גם להמעיט ביכולתם של קוראי התרגום להתמודד עם סגנון שלא הכירו כמותו. אטעים זאת באמצעות דוגמה פשוטה. אחד מתאריי הידועים של אודיסאוס הוא *polymetis*. תרגומו המילולי לעברית הוא רבת־תשייה או רב־עצה; אפשר כמובן להמיר זאת בתואר אחר כגון פיקח או נבון, שהם אולי נפוצים יותר בשפת הימיים השוטפת, ואולם תרגום כזה מוותר הן על דיוק בהעתקת המקור הן על צביונו המיוחד של התואר. גם ביוונית מדובר כאן בתואר מורכב: *poly* (רב), *metis* (עצה, תושייה); ואם בעברית אין אנו מרכיבים להשתמש בתואר מורכב זה, הרי גם בשירה היוונית המצויה בידינו חלק הארי של מופעיו הוא אצל הומרוס, וכמעט תמיד לתיאורו הבלעדי של אודיסאוס. דומני אפוא שלתרגומו לעברית כ"פיקח" או "נבון" גורע משהו מייחודיותו. אסייג ואומר שדברים אלה יפים על פי רוב לתרגום בפרוזה, משום שאם נבחר לשמור על משקל המקור בתרגומו, הרי שלפעמים נהיה אנוסים לתרגם, למשל, "פיקח", הואיל ומספר ההברות במילה זו והטעמתה יהיו נוחים יותר מבחינת ההתאמה למשקל.

תחושה דומה עולה בי גם למקרא הטרגדיות היווניות ששרדו והגיעו אלינו. כשאני מעיין בטקסט היווני, וכוונתי כאן בעיקר לאייסכילוס ולסופוקלס, איני יכול שלא לתהות אם קהל הצופים העתיק בתאטרון דיוניסוס באתונה היה מסוגל להבין על נקלה את התחביר המורכב ולשונם העשירה ורווית הארמוזים של משוררים אלה. אני אף סבור שצדק שלמה דיקמן כשתרגם את סופוקלס, למשל, כשם שתרגם. המשלב הגבוה של לשונו בעלת המאפיינים המקראיים משקף נאמנה את תחושת ההיפעמות שעולה כשקוראים את המקור היווני. ואם פה ושם ישנם מילה או ביטוי לא מוכרים, אז אפשר וצריך לחפשם במילון, לתועלתם ולרווחם הגדול של הקוראים. מאז ומעולם סברתי שחויית הקריאה מזמנת לנו הנאה כפולה: עונג מן הסיפור עצמו ומן הרעיונות העולים ממנו מזה, וסיפוק שבלימוד מילים ודרכי ביטוי חדשות מזה. כשאני מתרגם אני רוצה לחשוב, ראשית, שלא נותרו בעבודתי פגמים רבים מדי, ושנית, שקוראי, בהווה ובעתיד, ייהנו וישכילו מתרגומי, כשם שאני לומד – ויש לקוות מתקדם – מקריאת תרגומיהם של אחרים, קודמי ובני זמני.

6. מה הופך תרגום ליצירת אמנות? כמאמר הפתגם הרומי *ars est celare artem*, כלומר, אמנות היא להסתיר את האמנות. אם נייחד זאת לתרגום, הרי שהכוונה לתרגום קולח וברור, שמתוך קריאתו לא ניכר המאמץ הרב שהושקע בהכנתו. אך דומני שלא די בואת, כי לעתים דווקא המאמץ הגדול (גם אם הוא ניכר), המאבק והנחישות לשמור על מאפיינים רבים ככל האפשר של לשון המקור וסגנונו, הם אלה שבסופו של דבר הופכים את מעשה התרגום ליצירת אמנות אמיתית ועושים אותו יפה לא רק לשעתו, אלא לכל עת.

דוגמה חשובה לעניין המאמץ הכרוך בתרגום שירה הוא עניין שמירת המשקל המקורי. אין עוררין על כך שמאפיינה המובהק של השירה היוונית־רומית הוא משקלה. טורים חסרי משקל אינם נקראים שירה כי אם פרוזה. יפה ניכר הדבר במונח הרומי לפרוזה: *sermo solutus*, כלומר, דיבור משוחרר. משוחרר ממה? מכבלי המשקל, כמובן. ציורי מכך הוא הביטוי היווני

לאותו מונח: psiloi logoi, כלומר, מילים עירומות, בניגוד למילות השיר העוטות עליהן כביכול את בגדי המשקל. זאת ועוד, סוגות שירה שונות נתאפיינו על פי משקלן: ההקסמטר הדקטילי הוא משקלו של האפוס; הדו־טור (דיסטיכון) האלגי הוא משקל האלגיה והאפיגרמה (על פי רוב); הטרִימטר הימבי הוא משקלם של חלקי הדיאלוג בטרגדיה, וכו'. מתרגם השירה חייב אפוא לשאול את עצמו אם אפשר להריק את משקל המקור אל העברית, מה מחירה של הרקה זו מבחינת הדיוק המילולי בתרגום המקור וכיצד תשפיע זניחת המשקל על אופייה ושיריותה של היצירה המתורגמת.

מובן שאין כאן תשובה חד־משמעית וגורפת. אומר את מה שהוא בבחינת עובדות: יש משקלים קלאסיים שהתאקלמו יפה בעברית: ההקסמטר הדקטילי, הדו־טור האלגי והטרִימטר הימבי הם דוגמאות ברורות לכך. אם אפשר אפוא לשמר את המשקל בלי לפגום במעלותיה האחרות של היצירה, דהיינו, קסמה הסיפורי והעלילתי (אם באפוס עסקינן), המתח הדרמטי (כשמדובר במחזות), מורכבותה או פשטותה התחברית והלקסיקלית – כי אז רצוי מאוד לחקות את המשקל בלשון התרגום. אם ניטול למשל את המשקל מן האפיגרמה (היא המכתם השירי), שהיא קצרה מטבעה, הרי שנטלנו ממנה את נשמת אפה. הלא אין לה יופי סיפורי כה רב שיהפוך אותה למרגלית ספרותית, ואילו המשקל מחדד כאן את יופייה הסימטרי ומעביר את תוכנה באופן מדוד ובקצב מוגדר, כך שהיא מוטמעת למעשה בזיכרון שומעיה. יוצא אפוא שתרגום ככלל ותרגום שירה בפרט הוא אמנות האיוון. חייב המתרגם לשים על כפות המאזניים היבטים מורכבים רבים, שמקצתם סקרתי כאן, ולשקלם היטב כדי להביא את היצירה המתורגמת לשלמותה האמנותית הרצויה.

7. לפני עשרים שנה בערך, בראשית שנות העשרים לחיי, החלטתי לרכוש לי באופן עצמאי ידיעות ברומית וביוונית עתיקה בעיקר כדי לקרוא את ורגיליוס והומרוס בלשון המקור. זו היתה מלאכה קשה, רבת טלטלות ולעתים מתסכלת מאוד, אך בסופו של דבר הגעתי לשליטה סבירה בשתי הלשונות הללו. רק אז החלטתי להירשם לאוניברסיטה, לחוג ללימודים קלאסיים, וללטש את ידיעותי. הבנתי, שגם אם העמקתי יפה בסוגיות הלשון והספרות העתיקה, עדיין היו הדברים בבחינת חומר היולי בלבד, ואני שמח שעוד נתמזל מזולי וזכיתי לשמוע תורה מפיהם של גדולים וטובים בחוג.

בקורסי השפה המתקדמים נוטלים בדרך כלל יצירה כלשהי, בפרוזה או בשירה, ובמהלך מסמטר שלם מתרגמים אותה אט אט, תוך ליבון בעיות שונות ומגוונות העולות מן הטקסט. שמתי לב, שרוב התלמידים מכינים יפה את שיעורי הבית וכותבים תרגום מלא של הקטעים הנלמדים בכל שיעור, וכשמגיע תורם בכיתה לקרוא ולתרגם, הם מקריאים את תרגומם מן הדף, לאחר שהקריאו את המשפט או המשפטים במקור. תמיד סברתי שזה דווקא פוגם בתהליך הטמעת השפה. "לא באנו לכאן כדי ללמוד תרגום" טענתי, "אלא כדי ללמוד את השפה. כשם שלומדי אנגלית, למשל, לא יכתבו תרגום של כל קטע שהם מתבקשים לקרוא, כך יש להשתדל לעשות גם ביוונית וברומית: לקרוא מן הדף ולתרגם על פה." מי שהתנסה בלימוד הלשונות הללו, יודע כי הן מורכבות פי כמה מרוב השפות המודרניות. לכן לתרגם על פה מן הדף מצריך

חזרות רבות על הטקסט בבית, על מנת לא לגמגם בשיעורים, ומי שאינו בטוח בעצמו יכול תמיד להכין גם תרגום כתוב, למקרה חירום בשעת אמת. כך עשיתי אני בכל מקרה, ומצאתי שיש בזאת תועלת מרובה. טענתי, כאמור, כי אין מטרתי לתרגם תרגום ספרותי טוב, אלא להבין לצרכי האישיים את מה שכתוב ביוונית וברומית; לכן, לצורכי הלימוד, לא הכינותי תרגומים בכתב, אלא נהגתי לשנן את תרגומי במחשבה, תוך קריאה חוזרת ונשנית של המקור. כל זה השתנה בראשית שנת 2007, כאשר פנה אלי המתרגם והמו"ל ראובן מירן ושאל, אם ארצה לתרגם כמה יצירות פילוסופיות קצרות מיוונית ומרומית לסדרת הפילוסופיה בהוצאת נהר ספרים. הסכמתי בחפץ לב. כאן התחולל מהפך אישי: הפכתי ממתרגם בעבור עצמי למתרגם בעבור קהל קוראים רחב. מאז אותה חוויית תרגום נעימה של המדריך מאת אפיקטטוס הסטואי וכן כמה דיאלוגים של סנקה, לא חדלתי מלתרגם. לעתים אני מהרהר מה היה קורה לולא פנה אלי ראובן. האם בכל זאת הייתי פונה לנתיב התרגום? אפשר שכן, אך אין לדעת.

שמעון בוזגלו:

”מתרגם חייב להיות אדם עם ביצים”

1. כמתרגם, אני לא מתרגם מיילים. אני מתרגם סיטואציות. כשאני ניגש לתרגם טקסט לתאטרון – וזה מהדהד גם על טקסטים אחרים, גם בשירה – אני תמיד שואל את עצמי מי הדובר, מי נמצא אֶתו על הבמה, עם מי הוא מדבר. אני מביים את זה. לפעמים מרחיב קצת, לפעמים מצמצם. אני מתערב בטקסט. ההישג הכי גדול מבחינתי הוא כשהמילים נעלמות ונשארת לך תמונה בראש, קולנוע. ודרך אגב, למה לתרגם בכלל טקסט קלאסי? כי הוא קלאסי? לא! קלאסי זה לא סיבה לכלום. השאלה היא רק אם זה טקסט משובח, ולא חשוב מתי הוא נכתב.

אבל אם הוא נכתב לפני 2500 שנים ועובד גם היום, אז זה בהחלט מרשים. זה אומר שיש משהו בגרעין שלו שפשוט עובד נכון. וכדי שהוא יעבוד נכון גם היום, וגם עם הקהל המקומי פה, אתה חייב לעשות מטמורפוזה. כי מה שריגש מאוד אז לא בהכרח מרגש היום. מה שמרגש בשפה אחת לא בהכרח מרגש בשפה אחרת. אלה פשוט עולמות שונים. אבל גם היום יש דמיון, חלומות, רצינות. רק שהקונוונציות אחרות, ואתה חייב להתערב. הגרעין שאתה צריך לשמור עליו הוא הגרעין שבינך לבין עצמך, כי אתה מבין למה הטקסט הזה משובח. זה הכל. אתה בחרת אותו. הנאמנות לזה היא אצלך.

מוזיקה, אני מאוד אוהב מוזיקה. משורר הוא קודם כל מוזיקאי. אבל מוזיקה שעובדת בשפה אחת, לא עובדת בדרך כלל בשפה אחרת. להפך ממה שנהוג לחשוב, מוזיקה היא דבר מאוד לא אוניברסלי. יש דברים מרכזיים שלא עוברים בכלל. המתרגם צריך למצוא מקבילה מוזיקלית שמתאימה לשפת היעד. יש קשר חזק מאוד בין שפה לבין נוף ואקלים, והקשבה עמוקה לקשר הזה מולידה באורח טבעי גם את המוזיקה המתאימה. ברור שזה סובייקטיבי, אבל זאת נטיית הלב שלי. אורך השורות בכתיבה ובתרגום שלי נקבע לפי התוכן והסיטואציה, שמשייטים להם על איזו זרימה מוזיקלית שנעימה לעברית ולי.

זרקתי את המשקלים בתרגום שירה. אין להם שום משמעות בעברית המודרנית. מה זה אִמְפִּיֶּרֶךְ? הקורא אמור לקרוא שיר, לא חידה. הרעיון שלי הוא להביא לך טקסט, שתבין שהוא טקסט משובח. הדגש הזה של מתרגמים מסוימים, אפילו בימינו, להעביר לעברית את המשקל של שפת המקור גם כשאין לו שום קשר לעברית המודרנית – הוא בעיני ממש מחלה. מה אתם רוצים לעשות פה? זה הרי לא שייך לעברית! תרגום הוא מכירה כללית, ואתה בתור מתרגם חייב להחליט על מה לוותר ומה לקחת. אתה לוקח את הדבר שהכי אי אפשר לקחת אותו, רק בגלל שהוא קיים במקור? אם היה דבר כזה בעברית זה היה תענוג, אפשר היה לשחק עם זה. בתרגום מיוונית ללטינית אפשר לעשות תרגומים מאוד יפים מבחינת שמירה על משקל. אבל בשפות שונות כל כך כמו יוונית עתיקה ועברית מודרנית? זו בחירה שמגלה חוסר הבנה מוחלט במעשה התרגום. זה סוג של מסורתיות שלא נעצרת לחשוב בכלל – מה אתה בעצם

רוצה? זו שאלה שיש לי תחושה שחלק קטנטן מאוד מהמתרגמים חושבים עליה. למי אתה מתרגם? מה אתה מתרגם? אתה מתרגם לתקופה שלך. אתה מתרגם לאנשים שמדברים עברית כמון.

מתרגם הוא פרשן. וכפרשן אתה צריך להחליט. מתרגם חייב להיות אדם עם ביצים. אתה לא יכול להשאיר את ההחלטה לקורא. אתה זה שצריך להחליט. אתה צריך להיות מאוד ברור בהחלטות שלך. אתה צריך לדעת באופן ברור על מה אתה מוותר ועל מה אתה לא מוותר. פעם חשבתי שתרגום הוא אמנות הפשוטות. היום אני כבר לא חושב ככה. תרגום זה לא על מה אתה מתפשר, אלא מה אתה בוחר. זה מעשה יותר נאצל. אם אני מתרגם שיר – הוא חייב להיות שיר גם בעברית. אני אקפל את כל שאר האלמנטים לטובת הדבר הזה. אהבת את השיר – תעביר את זה לקורא. תגרום גם לו לאהוב את השיר.

2. שירה מקורית ותרגום מתחילים מאותו המקום. נכון שבשירה – וביצירה בכלל – אתה מתחיל מדף ריק, ובתרגום לא, אבל זה לא ההבדל האמיתי בין שירה לתרגום לדעתי. מה שחשוב בשני המקרים הוא קרש הקפיצה שלך, מה מגרה אותך. כשאתה יושב מול דף ריק – מה שמגרה אותך הוא לא הדף הריק עצמו, אלא מה שאתה רואה מתחת לדף הריק. מה שגרם לך להתיישב ולעשות את מה שאתה עושה. במקרה של התרגום – קרש הקפיצה הוא טקסט מסוים שגרם לך לגשת אליו. הוא זה שנמצא עכשיו על הדף, זמנית, עד שתהפוך אותו לטקסט שלך עצמך. ברור שהשירה המקורית שלי והתרגום יונקים מאותם האזורים, והיו שנים בתחילת הדרך שלי, שהערבוב בין השניים הפריע לי מאוד כי לא ידעתי לשייט ביניהם. זה גרם לי להמון זעם פנימי, למרה שחורה ממש.

בתחילתו ובסופו של דבר, אני משורר. משורר שברגעים מסוימים מעדיף לתרגם כי אין לו מה לומר כרגע לעצמו. הזמן שבין תקופת כתיבה אחת לתקופת כתיבה אחרת הוא הזמן הטוב לתרגום. אבל לא כל זמן טוב לתרגום, כי גם תרגום צריך את ההשראה שלו. השראה לתרגום היא כמו השראה לשירה, אבל היא באה ממקום אחר: מהתאהבות. התאהבות בסגנון מסוים, גישה, צורה, תוכן.

3. תרגום הוא אמנות ביצוע. כמו שחקן או נגן. אתה לומד את הטכניקה. אוצר המילים שלך גדל ומתגמש. אתה לומד לקרוא. אתה לומד להתכוונן. ואולי הדבר הכי חשוב שאתה לומד זה להיות משוחרר. להשיל מעליך את כל הסנאט. כולנו מסתובבים עם סנאט שלם בראש – מה נכון ומה לא נכון, מה תקין ומה לא תקין, איך צריך לעשות, מה אנשים אוהבים, מה הם לא אוהבים, מה לימדו אותנו. אחד הדברים היפים ביותר שקורים עם הגיל לאנשים מסוימים הוא החופש. השחרור. מתוך פרספקטיבה רחבה, אתה לא מפחד לזרוק הצדה כל מיני דברים. בעבר היה לי סנאט מאוד כבד שישב לי על הגרון. ישבו ההורים, ישבה הקהילה הספרותית, ישבה האקדמיה, ישבה האקדמיה ללשון. את כל אלה זרקתי. העפתי אותם – גם מהכתיבה וגם מהתרגום. בעניין הקלישאות על תרגום, "הנשיקה מבעד למטפחת" וכו', הגישה שלי כלפי יוצרי הטקסטים שאני מתרגם היא: "זו, אתה מסתיר לי את השמש". גם כשמתרגמים שירים שלי

לשפות זרות, אני אף פעם לא מתערב. כל מה שאני רוצה לדעת הוא רק – זה נשמע שיר או תרגום? אין לי שום זכות להתערב במה שאתה עושה עם זה. זה שייך לך, לא לי. השיר עצמו קיים, הוא קיים בעברית. מה שאתה עושה אתו זה כבר עניין שלך. דרך אגב, זה נכון גם בתאטרון. יש כאלה שנלחמים על כל פסיק בטקסט, וזה סימן לחוסר הבנה במעשה התאטרוני. כי בתאטרון מה שחשוב הוא לא הטקסט. הטקסט הוא רק אחד ממרכיבי ההצגה. אתה בסך הכל אחד הרכיבים בקונספט של הבמאי. ואם אתה לא מבין את זה או לא הולך עם זה – אתה פשוט לא מבין תאטרון.

ואותו הדבר בתרגום. כשאני ניגש לתרגם טקסט – משהו שם מצא חן בעיני, משך אותי, ואני הופך להיות קשוב מאוד, קשוב לדברים שאם אתאמץ גם אוכל לפרוט אותם לפרוטות. מה שאני רוצה לעשות זה כמובן לא שמעון בוזגלו – את שמעון בוזגלו אני עושה בשירה שלי. אבל לרגע אחד אני לא משלה את עצמי שאני לא עושה את שמעון בוזגלו. הרי אני המתרגם, לא סבתי. יש מקרים פתטיים של אנשים שחושבים שאם הם מתרגמים קלאסיקה בלשון מליצית, הם מאוד קרובים למקור. נדמה לי שמאז ומעולם הנטייה של משוררים וסופרים ראויים לשמם – לפחות בעיני – היתה לכתוב בלשון בני אדם, לשון פשוטה וצלולה. חוץ מכמה סדיסטים ידועים, המטרה של רובם היתה להפעיל את הקורא באמצעות התוכן והצורה, ולא להפוך את השפה לסד עיניניים. ואני מתכוון לא רק למשלב, אלא בעיקר לתחביר. הנה משורר שתרגמתי לאחרונה – אנקראון. הוא כתב בלשון אפכא מסתברא? הוא תמיד כתב בשפה חיה, בשפה שוטפת וזורמת ובעטת, לפעמים וירטואוזית ומתנדנדת בין משלבים שונים ועושה צחוק מכל דבר. ואז אתה קורא תרגומים, תרגומי קלאסיקה בעיקר, ואתה אומר לעצמך – בעבר חיו רק גלמים וקרשים?

5. אני שתול לחלוטין בתרבות הקלאסית. בצעירותי עניין אותי לתרגם שירה מודרנית, תרגמתי שירים של קוואפס ושל ייטס, אבל כבר המון שנים אני לא עושה את זה. אני שתול בתרבות הקלאסית כי זה עולם עצום שאני מאוהב בו מאוד לאוזן. אם כי היום אני קצת יותר מפוכח לגביו: נוכחתי במשך השנים שגם שם היה הרבה חנטריש, אבל כשהדברים טובים – הם זוהרים לאלפי שנים.

בדרך כלל אני שקוע במשורר אחד. זה סוג של התאהבות מאוד גדולה. אני נמשך לאט לאט עד שאני מרגיש שזה קורה. זה תהליך הדרגתי. ואז מגיע הרגע שאני יודע שאני רוצה לתרגם אותו ואני מתחיל לאסוף חומרים. מהדורות מדעיות, קומנטרים, תרגומים שונים לשפות שונות. אני לומד מכל הדברים האלה. זמן קצר אחר כך מגיע הרגע שאני מתיישב. ותמיד בהתחלה זה סוג של תהליך, עד שהדברים מתמקמים. בעבר זה לקח יותר זמן, היום זה יותר מהיר, אבל זה עדיין קיים. כשאני נכנס לשוונג של כתיבה, בהתחלה זה לא ברור לי. רק אחרי כמה זמן אתה יודע שאתה בשוונג של כתיבה. ואתה הופך להיות קל יותר.

7. תרגום הוא עסק מקרי לחלוטין מבחינתי. זה התחיל זמן קצר אחרי שהשתחררתי מהצבא. נחשפתי בפעם הראשונה בחיים לשירה זרה. בבית הספר קראתי מה שלימדו אותנו – ביאליק,

טשרניחובסקי... זה לא אמר לי כלום. רק אחרי הצבא נפתחתי פתאום לשירה. למזולי, הלב שלי לקח אותי מיד לשירה העולמית, לא המקומית, שאליה הגעתי הרבה יותר מאוחר, ומתוך פרספקטיבה של חמשת אלפים שנות תרבות שלא ממש החניפה לה. ההיפתחות הזאת ממש הפכה לי את העולם. נחשפתי לשירה יפנית עתיקה, בדיוק אז יואל הופמן יצא עם "לאן נעלמו הקולות" – ספר נפלא. ואז גם יורם ברונובסקי יצא עם "שורה של אודיסאות". זה פתח לי עולמות. התחלתי לקרוא ולחפש, לא רק בעברית, כמויות אינסופיות של חומרים. רציתי להבין טוב יותר מה כתוב, אז התחלתי לתרגם לעצמי. זה כל כך מצא חן בעיני! השירים הראשונים שתרגמתי היו בכלל תרגומים לאנגלית של שירים סיניים עתיקים, מתוך אסופה של "פינגוויין". ספפו היא זו שהניעה אותי ללמוד יוונית עתיקה. קראתי אותה בתחילת שנות העשרים שלי ונתקלתי בכמה תרגומים. התאהבתי במשוררת הזאת. חלק מהתרגומים היו נפלאים, מלאי אור וזהב, וחלק נשמעו כמו מטילי עופרת. אני זוכר את היום שבו פשוט נמאס לי ואמרתי – אני רוצה לדעת בעצמי מה כתוב שם. למחרת התחלתי.

(תעתיק מהקלטת שיחה שערכה לי ממנ עם שמעון בוזגלו)

רוֹנן סוֹנִיס:

”מאז שנות השבעים שולטת בתרגום העברי התרפסות מתגברת לפני הקוראים”

1. בעניין הנאמנות בתרגום: בראש וראשונה, התרגום הוא חלק מהספרות הכתובה בשפת היעד, ולא מהספרות הכתובה בשפת המקור – תרגום עברי, למשל, ייקרא בידי קוראי ספרות עברית. כיוון שכך, כדאי להפריד בין נאמנות ליוצר, לשפת המקור ולתרבותה, שהיא לעולם נאמנות-להלכה, לבין נאמנות לקורא, לשפת היעד ולתרבותה, שהיא לעולם נאמנות-למעשה. במילים אחרות, גם מתרגם שנשבע אמונים ליוצר, עושה זאת מתוקף נאמנותו לקורא, וגם מתרגם התובע את עלבונה של תרבות המקור, עושה זאת מתוך שאיפה לתקן את תרבות היעד, לטלטלה ולקרוע בה חלונות. זוהי לדעתי נקודת המוצא האמיתית לכל דיון בשאלת נאמנותו של המתרגם.

יכול המתרגם להאמין שנשמתו של היוצר נתגלגלה בו, שבעוד רגע יצליח תרגומו להסיר את קללת בבל ואת כל המחיצות התרבותיות והנה הנה טורא בטורא יפגע – כל אלה הן אשליות, כמובן. על גולגולת המת של היצירה המתורגמת יעלה בידו של המתרגם למתוח קלסתר פנים מקורב, מדומיין, ולעתים קרובות מדי – את קלסתר פניו שלו. כך זה גם כאשר היצירה נכתבה אתמול, ועל אחת כמה וכמה כאשר מדובר ביצירה רחוקה בזמן ובמקום. למרבה הפלא, לא תמיד יש בזה פגם.

אכן, משונים הם המתרגמים המדמים להכיר באופן אישי יוצר שמת לפני עידן ועידנים, אך משונים עוד יותר הם המתרגמים המדמיינים את קוראיהם מבלי שיטרחו להכיר אותם. כאן שוב אין לפניהם יצירה מוגמרת, אלא אנשים חיים. בדיוק כמו יוצר מקורי, צריך המתרגם להכיר את מצבם התרבותי והלשוני של קוראיו, צריך לדעת מה הם יודעים ומה אינם יודעים וצריך לדעת לאתגר אותם ולהימנע מלהחניף להם.

משנות השבעים של המאה העשרים ועד היום שולטת בתרגום העברי התרפסות מתגברת לפני הקוראים, שבאה לידי ביטוי בהתאמת היצירות המתורגמות לרמת ידיעותיהם בשפה העברית ובספרות הכללית, כפי שרמה זו מצטיירת בעיני המתרגמים. ממש כשם שקברניטי מערכת החינוך מקצצים בהיקף החומר הנלמד, כן גם הללו מקצצים בנטיעות, נכנעים ללא קרב. להרגשתי, הקוראים הצעירים היום עייפים מן ההתרפסות הזאת, מן ההנגשה בכל מחיר. בחנויות הספרים המשושמים נתקלתי לא אחת בקוראים צעירים שמחפשים את ”פאוסט” בתרגום יעקב כהן או את ”כה אמר זרתוסטרא” בתרגום דוד פרישמן, אף על פי שיצירות אלה הופיעו לאחרונה בתרגומים חדשים ו”נגישים”. את מה שלמדנו מסוף המאה העשרים בעניין ריענון השפה וצורת השיר ובעניין הדיוק בתרגום אין להפוך לדוגמה, אלא יש להעריך מחדש ולשלב במה שאנו מכירים ומוקירים במסורת התרגום העברית.

4. כדי להאמין שהכוונה קודמת לצליל צריך להניח שהכוונה והצליל הם שני דברים בלתי-תלויים וניתנים להפרדה. לפעמים זה כך או כמעט כך, ולפעמים אין זה כך כלל וכלל. אם היה לואיס קרול מאמין ברעיון המובע בחידוד שלו, הוא היה מנסח את הרעיון הזה בצורה אחרת, ולא דווקא כחידוד מצלצל, שאמור להזכיר פתגם אנגלי ידוע: Take care of the pence and the pounds will take of themselves. (בעברית: דין פרוטה כדין מאה). לפעמים דווקא דין פריטה כדין דעה.

5. עם הזמן מצאתי את עצמי מתרגם יותר ויותר שירה עכשווית, ואפילו משוררים חיים ובוועטים, שלא מהססים לבעוט בי לפעמים. ובכל זאת בחרתי לתרגם בעיקר קלאסיקה. אם אני מתרגם רומן, אני בוחר תמיד רומן שטרם תורגם לעברית. אם אני מתרגם שיר, אני מגביל את עצמי כך.

אני סבור כלל שיש לקלאסיקה זכות-קדימה אוטומטית, אבל מצבנו בתרגום קלאסיקה עגום ומדכא, אם נצא מנקודת הנחה שתרגום קלאסיקה צריך להיות תרגום קלאסי. טוענים כלפי מתרגמי קלאסיקה עבריים שהם תופסים טרמפ על יצירות מפורסמות, מתבשמים בבושם של יוצרים ידועי שם ונהנים מקרנות תמיכה ישראליות. באותה המידה אפשר לטעון כלפי מתרגמי יצירות עכשוויות שהם רודפי פסטיבלים בינלאומיים וקרנות תמיכה זרות. למעשה, הן בתרגום יצירות עכשוויות הן בתרגום יצירות קלאסיות לעברית רבה המלאכה עד כדי כך, שטענות כאלה נשמעות כלעג לרש.

באשר לטוענים שיצירות קלאסיות מעניינות אך ורק אם הן "רלוונטיות" לתקופתנו – ייתכן שהגיע הזמן לשאול לפעמים במה שונה שקספיר מאָתנו ולא רק במה הוא רלוונטי לתקופתנו. תמוהה בעיני במיוחד קריאת הקוזאק הנגזל של ההווה החי, שמתלונן על כך שהעבר המת נוהג בו בעריצות, והרי עם יד על הלב – ההפך הוא הנכון. הרי גם כלפי חוקרי הקלאסיקה העברית נשמעו טענות דומות: "להנאתם לעוסות ילעסו, ואם יגלו – יגלו עתיקות!/: יסברו, חלודה ורקב – לכשרון עיקר ואות.// יכבדו שָׁר קדמון בקבר נוֹוה,/: למשורר חי לא יסלחו כי יחיה." (מתוך השיר "ארבע רחיקות" מאת אברהם רגלסון). ובכן, בזכותם של מגלי העתיקות שרדו דברי המשורר שהבאתי כאן.

6. התאוריות שמנסות להסביר מהו הדבר ההופך מבע לשוני ליצירת אמנות עובדות היטב גם במקרה של תרגום. למשל, אם כדברי עמנואל קאנט ב"ביקורת כוח השיפוט" היפה הוא מה שמביא עונג שאינו תלוי באינטרס, אפשר להקיש מכך שתרגום עיוני/טכני/חוזי חייב להיות קודם כל בהיר ונאמן, משום שבכך הוא ממלא את ייעודו ועולה בקנה אחד עם האינטרס של קוראיו, ואילו תרגום אמנותי הוא יפה גם אם אינו ממלא ייעוד כלשהו ואינו עולה בקנה אחד עם האינטרס של קוראיו.

לדוגמה, תרגום "גן העדן האבוד" מאת מילטון בידי יצחק אדוארד זלקינסון ("ויגרס את האדם", 1871), תרגום שבא לעולם מתוך אינטרס מובהק של זלקינסון, שהיה יהודי מומר ומיסיונר נוצרי, לקרב את היהודים לנצרות – אבל מן הסתם לא עלה בקנה אחד עם האינטרסים

הדתיים של רוב קוראיו. אפשר להחיל על התרגום האמנותי גם את דבריו של אפלטון על היופי כאחדות שבריבוי, גם את דבריו של ויקטור שקלובסקי על האמנות כתחבולה, ולא כל שכן תאוריות הנוגעות ישירות לתרגום. ודאי לא אגלה כאן מקוריות רבה אם אעז להוסיף שלא מעט מן היופי שבתרגום האמנותי ניכר לעין רק לאחר ההשוואה שבין התרגום למקור, ונובע ממהות הטרנספורמציה שעברה היצירה המקורית. בניגוד לרבים, איני רואה בעובדה זאת פגם של התרגום, אדרבה.

עמינדב דיקמן:

”החסרים העצומים שישנם בעברית אין כמותם בשום נחלה אחרת”

לשאלות 1, 5 ו-8: בשנים האחרונות אני מתרגם רק שירה קלאסית, ולפי מה שמונח במגירותי, נראה שאעסוק בכך גם בשנים הקרובות. שירה עכשווית תרגמתי בעבר בדרך כלל או כאשר התעורר צורך לעסוק בזה (משוררים אורחים, משוררים חברים מרוסיה או מאנגליה), או כאשר קראתי שיר עכשווי כלשהו והיד נמשכה לבדוק איך יישמע בעברית. בימי נעורי הניחו לפניי אמי, סבי ואבי החורג לא מעט שירה, כמעט כולה (להוציא היינה) שירה רוסית קלאסית של המאות התשע-עשרה והעשרים. בשירה שהקריאו לי – פושקין, לרמונטוב, מיאקובסקי וקרוב משפחתי הרחוק אדוארד פֶּגֶרִיֶצְקִי – הייתי מורגל מילדות. כשהייתי בן שתים-עשרה, נפל דבר בחיי הצעירים: אבי החורג, משה לדר, הביא אותי, בעקבות כתבה שקרא בגיליונו האחרון של העיתון ”למרחב”, אל דב-בוריס גֶפּוֹנוֹב, מתרגמו הגאון של האפוס הגרוזי ”עוטה עור הנמר”. גפונוב היה אז, בסוף ימיו הקצרים, אדם חולה, משותק בכל גופו ונטול כושר דיבור. נפשי נקשרה בו, והייתי הולך לבקרו יום יום, במשך כשנה, עד שנפטר. היינו ”מדברים”: אני בקולי, הוא – באצבע רועדת, שבה היה מראה לי על לוח קרטון מילים עבריות, מצרף בעמל אות לאות. דמותו הילכה עלי קסם: הוא הצטייר לי כקדוש פלאי של העברית, בעל עיניים זכות ותכולות, כבאיקונין רוסי. את תרגומיו המפליאים לשירי לרמונטוב ידעתי בעל פה, וכשגדלתי קצת, קראתי פעמים רבות ב”עוטה עור הנמר” שלו, שירה עברית שמעטות כמוה. הגם שיש בכך משהו משונה – הלא לא ניהלנו אף לא שיחה רגילה אחת – אני יכול לומר שהוא היה מורי החי הראשון בתרגום שירה. מן המתים היו לי מורים רבים, בראשם אבי, שלמה דיקמן.

ניסיונות התרגום הראשונים שלי לא עלו יפה: אי כאן אי שם הייתי מצליח להריק לעברית בית שיר שעמד איכשהו על מכונו, אבל עבר זמן רב עד שיכולתי לשיר שלם. בסוף שנות השבעים התחלתי לפרסם תרגומי שירים במוספי העיתונים, רובם תרגומי שירה רוסית. כשנרשמתי ללמוד בחוג ללימודים קלאסיים באוניברסיטת תל אביב, השתנו פני הדברים: קריאה מדוקדקת בדברי שיר יווניים ורומיים היתה מרכיב רגיל בתכנית הלימודים. בעצם, היתה זאת פעילות תרגומית, אם כי לא שירית. שניים-שלושה מן המורים התעניינו בתרגום ונתנו לו מחילם. במיוחד התיידדתי אז עם דוד וייסרט. במשך כשנה נהגתי לנסוע אליו לירושלים ולתרגם עמו משירי קטולוס, שבתרגום מכלול שירתו עסק אז יחד עם רחל בירנבאום. העבודה עם וייסרט היתה שיעור מועיל מאין כמותו: בשיטת עבודה מעין זאת לא התנסיתי עד אז, ומאז התנסיתי בה שוב רק פעם אחת, ולא בתרגום שירה. וייסרט היה קורא שורה בלטינית, במשקלה (לא היה מומחה גדול ממנו במטריקה יוונית ורומית), מסביר כל פרט משקלי ולשוני ראוי לתשומת לב, מניח על השולחן פתק, מסמן בראשו את מספרה של השורה ומקיפו בעיגול,

וביחד היינו מנסים בקול נסחים עבריים שונים, עד שהיה נרשם נוסח סביר. לאחר שהצטברו פתקאות כמספר שורות השיר, הוטל עלי לקרוא בקול את נוסח התרגום המלא, בעוד וייסרט מקשיב ומתבונן בעין אחת במקור. היתה זאת שיטת תרגום מייגעת מאוד, אבל גם מועילה להפליא לעישוב יבליות השראה פתאומיות של אי־דיוק ורישול.

בהמשך לימודי באותו חוג נפלה לידי הזכות – או, אם נדייק, עקרתי מידם הקפוצה של מדריכי התואר הראשון את הזכות – להשתתף בסמינרים של ח"ב רוזן, שהותירו בי רושם עצום ושינו מקצה לקצה את כל מה שחשבתי עד אז על תרגום שירה יוונית ורומית. קריאה שונה לחלוטין מכל מה שהורגלתי בו למדתי בסמינר על הומרוס, שבמהלכו צללנו, חברתי טלי סילוני ואני, למעמקים לשוניים שלא ידעתי כמותם. לרוזן היו רעיונות מבריקים, שהובילו, אם אפשר לומר כך, עד למוח העצם של הטקסט ההומרי. בעודי לומד, חשבתי כל העת איזה מין תרגום אידאלי עשוי לשקף, בעברית או בשפה כלשהי, את כל הפרטים המפליאים שהתגלו לי. ברור שבסופו של דבר הבנתי שאין ואף לא יהיה נמצא תרגום כזה, אבל קריאתי בתרגומי הומרוס, ובתרגומי שירה בכלל, השתנתה מעיקרה. לימים הועילה לי האופטיקה הפילולוגית הזאת ביותר כשחקרתי את תרגומו של טשרניחובסקי להומרוס והשתתפתי בעריכת אנתולוגיה היסטורית גדולה של תרגומי הומרוס אנגליים.

חיים רוזן העתיר עלי נדיבות עצומה. הוא קרא בדקדקנות טיטות תרגומים שתרגמתי מאובידיוס ועבר "במסרק דק" על נוסח תרגום למזמור השביעי ב"תופת" לדאנטה. אינני יכול להאריך בזה כאן; אסתפק בזה שאומר, כי עבודת ההתמודדות עם הערותיו, הערות פילולוג ובלשן שאין תג אחד בטקסט המקור שנעלם מעיניו, היו לי לבית ספר מעולה לתרגום. אי לכך, מצאתי את עצמי שקוע עמוק למדי בתרגום שירה קלאסית.

במבט לאחור, אני מוצא שאחד הדברים שהניע אותי לעסוק במה שעסקתי היה מעין תחושה של תשלום חובות: חוב שחבתי, כביכול, לשירה רוסית, לשירה הלטינית וכה הלאה. במקרים רבים, היו תרגומי קשורים למה שהייתי שקוע בו בלימודים: אם שירת תור הכסף הרוסית, אם השירה הצרפתית של הרנסאנס. התמזל מזלי, ובמקום שבו למדתי, ב'ז'נווה, היתה ספרייה אוניברסיטאית שלא היה אפשר לצייר בחלום טובה ממנה. כשנתפסתי לשירת הרנסאנס הצרפתי, למשל, יכולתי לבקש ולקבל באולם הקריאה את כל המהדורות הראשונות של כל המשוררים שהסקרנות הובילה אליהם. היום, יאמרו, אפשר לעשות זאת בחצי הזמן באמצעות המרשתת. ובכל זאת, לתרגם כשאתה מעלעל בדפי ספר שירה ממושי בן חמש מאות שנה – בזה היה משהו מסעיר ומדרבן באורח חד־פעמי.

9. בשלב מוקדם למדי של התעסקותי בתרגום הבנתי, שתרבותה של השפה שאני עובד בה אינה דומה לשום תרבות אחרת שאני מכיר במה שנוגע לתרגום. החסרים העצומים שישנם בעברית אין כמותם בשום נחלה אחרת. כלומר, אולי יש, אבל לא בתרבות שמעמדה מרכזי כל כך במערב. מאז ומתמיד הפליאה אותי המחשבה שדווקא העם שפגש "בזמן אמת" את העמים שהולידו את רוב הקלאסיקה העתיקה בשירה אסר במפורש על בואן בגבולות כרמו

"לא תבוא זמורת זר בכרם ישראל". מלבד נטיית לב וטעם, נבעה אפוא התמקדותי בתרגום שירה קלאסית מתחושת רצון, שלא לומר דחיפות, לעשות מעשים למילוי החסר. למראית עין, הגענו לנורמליות: חנויות הספרים אצלנו אינן שונות שוני קיצוני מחנויות ספרים במדינות הים: עומרים על עומרים של ספרים, מכל טוב ספרות העולם, ספרים לרוב, חדשים לבקרים. אבל נורמליות זאת כוזבת לחלוטין: אף לא מחזה אחד של סֶנְקָה? אף לא אנתולוגיה אחת של שירה רומית? אף לא אנתולוגיה אחת של השירה הצרפתית הגדולה של המאה התשע-עשרה? ברשימת הדברים החסרים אפשר למלא עמודים לא מעטים. גם זמני היווצרותם של התרגומים שישנם בידינו מעוררים פליאות, וכמותם גם כן מה שהוחל אי-אז ונזנח לגמרי: שישים ושלוש שנים מיום שתרגמה לאה גולדברג קומץ מסונטות פטררקה, ועד היום לא נוסף לקופה אלא תרגום סונטה אחת (של שמעון זנדנבק)? שימבורסקה ומילוש "נכנסו למחזור הדם" של השירה העברית, ומאומה לא ניתרגם, זה שנות דור ויותר, משירתה הגדולה של פולין בימי הרומנטיקה (מיציקייביץ', סלובצקי)? ואין אלה אלא דוגמאות שנבחרו בחצי-אקראי.

עניין התאריכים מביא אותי לתהייה על השאלה אם כל תרגום מתיישן. להלכה, אין כאן כל שאלה. שום אדם בר-דעת לא יאמר ללמד היום נערים פיזיקה מתוך "ספר הכוח" בתרגומו של יחיאל-מיכל פינס. לעומת זאת, אפשר ללמד לפיו נערים וזקנים כאחת עברית יפהפיה. משאלת התיישנותם של תרגומים נובעת שאלה חשובה יותר: האם יש קלאסיקה של תרגום, שגם עליה חלה אמונת היסוד בדבר "נצחיות הקלאסיקה", או שמא אין דבר כזה. מיום שעמדתי על דעתי, אני מאמין, כמובן, שיש קלאסיקה של תרגום. וככל קלאסיקה, היא דורשת טיפול וטיפוח. אי אפשר לבוא היום ל"אהבת ציון" או ל"אשמת שומרון" בתביעות קורא כאל רומנים מודרניים, אבל אפשר לקרוא אותם, ואפילו בהנאה רבה, כקלאסיקה עברית. הקריאה בקלאסיקה כזאת היא טעם נרכש. אין ספק שרכישתו כרוכה במאמץ, היום אולי יותר מאשר פעם. קוראים שאינם מוכנים לשום מאמץ לא יצליחו לרכוש טעם כזה לעולם. אם זוכה אצלנו קלאסיקת מקור לעזרים לשם הקלת הקריאה, כגון פירושי המילים במהדורות יל"ג, ביאליק, טשרניחובסקי ואצ"ג, אינני מבין מדוע לא יוענק טיפול דומה לקלאסיקות של תרגום. במקרים רבים, 'נושנות' של תרגום ישן אינה טמונה רק בלשונו, כפי שמדמים לעצמם מי שלא טרחו לחשוב על כך, אלא במעשה התרגום כולו, המיושן מבחינות רבות אחרות. רבים מן התרגומים הישנים משנים בחלוף הזמן את הפונקציה היסודית שלהם כמייצגי מקור ונהפכים לקלאסיקה עברית בזכות עצמה. לטעמי, כל מי שהספרות העברית חשובה לו, מחויב להם לא פחות מאשר לקלאסיקת המקור שלו. בקדחת תרגומים מחודשים נדבקה קריית ספר שלנו לפני כשלושים שנה. אז החלו להופיע בכל מקום המשפטים הנוסחתיים "תרגום חדש ועדכני" ו"לראשונה בעברית!", ובמידה רבה נמשך הדבר עד היום. כמסתבר על נקלה מדברי לעיל, "לראשונה בעברית" איננה תמיד רבותא, ואילו בעדכניותו של תרגום "חדש ועדכני" יש למשמש בכל פעם לגופה, ולא בכל מקרה ומקרה עולה תרגום חדש על הישן, ודאי לא באופן אוטומטי, כמין תווית תאריך תפוגה על פחית שימורי מזון.

10. את התרגומים העבריים הקרובים ללבי איני יכול לסדר במדרג ולייחד מהם אחד, שניים או שלושה. מדובר בספרייה שלמה של תרגומים שאני שב וקורא בהם, מהם ישנים נושנים, מימי הביניים ("מחברות איתאל"), מהם מתקופת ההשכלה (זלקינסון, לטריס ומיכ"ל, כמובן), רבים מתקופת "הסער והפרץ" התרגומית של תקופת התחייה והמודרניזם (תרגומי פרישמן, טשרניחובסקי, קמינקא, יהושע פרידמן, ז'בוטינסקי ו'השילוש הקדוש' – שלונסקי-גולדברג-אלתרמן, וכו' וכו'), וכמה תרגומים בני ימינו ממש. כולם שייכים ל"ספרי הזהב" של ספריית התרגום העברית שלי, שאני מחזיקם תמיד בהישג יד, שב וקורא בהם ולומד מהברקותיהם, הצלחותיהם וכשליהם הבלתי־נמנעים.

רועי חן:

”לבנות גשר-רפאים בין גדות של נהר שאפשר לחצותו רק בדאייה”

1. המתרגם הוא אכן משרת וככזה הוא זוכה לצפות באדונו עירום ועריה (זו הקריאה בשפת המקור, בזכוכית מגדלת). האדון מפקיד ביד המשרת פתק סודי (היצירה: השפה והתוכן) ומבקש מהמשרת למסור אותו לאהובה שאינה דוברת את שפתו (הנמען, קורא התרגום). המתרגם-משרת אחראי לקשר בין האדון לאהובה ובידו תלוי גורל הזוג. המשרת יכול למסור את תוכן הפתק בסגנון הולם, בלהט הראוי, בצניעות, או לסגל לו נימה משלו, משלב משלו, משמעות חדשה, ובינתיים לטנף אותו באצבעותיו עד שיעשה בלתי-קריא. יש גם משרתים הממתינים לאדונם עם פגיון מאחורי וילון – מאלה יש להתרחק.

2. לשמחתי אני כותב בשלושה כובעים שונים – כובע הסופר, כובע המתרגם וכובע המחזאי, כך שהשאלה הזאת תופסת אותי מוכן. המסקנה הראשונה – כשאתה כותב בשלושה כובעים – אתה מזיע כמו חזיר, ולכן זכור כל פעם לחבוש רק אחד מהם. המסקנה השנייה – אסור לבלבל בין הכובעים, כשזה שלך – זה שלך, כשזה שלו – זה שלו, וכשזה תאטרון – זה של כולנו. המסקנה השלישית – הושט יד אל פדחתך ובדוק שמתחת לכובע שלך לא מסתתר עוד כובע קטן – של המבקר העתידי. ומסקנה אחרונה – נסה לפעמים לכתוב בלי כובע. זה מאורר את המחשבות.

3. מכל הגדרות התרגום החביבה עלי היא: ”התרגום הוא אמנות הכישלון” (אומברטו אקו). יש משהו מלהיב בחתירה להצלחה כשמידת הכישלון ידועה מראש. אני מרותק מהניסיון לבנות גשר-רפאים בין גדות של נהר שאפשר לחצותו רק בדאייה.

4. אני לחלוטין לא מסכים עם לואיס קרול, בנושא הזה אני מצדד ללא ספק בדעתו של צ'רלס דודג'סון.

5. אני משתדל לתרגם יצירות שלא תורגמו לפני: ”אנשים עלובים” מאת דוסטויבסקי, ”סיפורי קולימה” מאת שְׁלָאָמוֹב, ”שדרות אפלות” מאת בונין ואחרים. עם זאת – היה מרתק לתרגם את ”טרגדיות קטנות” של פושקין אחרי שלונסקי המפואר, דבר שדרש ממני להכפיל את יראת הקודש ולהסתכן ברצח-אב כפול.

7. נעשיתי מתרגם כי רציתי לקרוא במקור יצירות רוסיות. נטלתי מילון וכשגיליתי את הפירוש הראשוני של מילה זו או אחרת, התעניינתי כיצד היה אפשר לנסח את זה כדי שגם

הצורה והסגנון יעברו באופן הראוי למקור. ואז חיפשתי מילה נרדפת, ואז שיניתי סדר במשפט, ואז ניסיתי פתרון מקביל. עד שהבנתי שהפעולה המתישה והאובססיבית הזאת נקראת תרגום.

8. אני מתרגם משום שתרגום הוא דרך נהדרת ללמוד יצירות אהובות. לבחון אותן לעומק. אין קריאה עמוקה כתרגום.

נילי מירסקי:

”בעברית די שתנקוט לשון תקנית – וכבר נמצאת ’מגביה’ את המשלב”

1. מבחינתי יש שתי נאמנויות, ושתייהן, למרבה הפרדוקס, נאמנויות מוחלטות: מצד אחד לטקסט המקורי, ומצד שני לשפה ולתרבות שאני משתייכת אליהן. בנוגע לנאמנות למקור, אביא כאן דוגמה מן הספר האחרון שתרגמתי: ”פליקס קרול: וידוייו של מאחז-עיניים” מאת תומאס מאן. כשאני מתרגמת ספר אני תמיד סקרנית לראות מה עשו מתרגמי אותו הספר לשפות אחרות. ל”פליקס קרול” היה בידי מבחר יפה של תרגומים – לצרפתית, לרוסית ולאנגלית, וכמובן גם התרגום העברי הישן של מרדכי אבי שאול. סגנונו של תומאס מאן מתאפיין במשפטים ארוכים, מפותלים להפליא – אבל לא כמו אלה של יעקב שבתאי, נניח, שהמשפטים אצלו מחוברים, משתרשים משפט אל משפט. תומאס מאן נזקק לשפע של משפטים טפלים דווקא, הנכנסים זה אל תוך זה, כך שהם יוצרים יחד מה שמכונה אצלנו בטעות בבושקה רוסית (השם האמתי, אגב, הוא מטריושקה). המבנה הזה מספק לסופר שלל אפשרויות ליצירת אירוניה ולהצגת מהלכי מחשבה סבוכים ונפתלים. ומה עשו אותם מתרגמים לאנגלית ולרוסית ולצרפתית? קצצו את המשפטים הארוכים הללו והפכו אותם לשורה של משפטים קצרים, כך שמכל הסגנון האופייני של מאן לא נשאר בעצם כלום. בעיניי זו דוגמה מעציבה של חוסר נאמנות לטקסט המקורי. מאחר שנאמנות זו חשובה לי, החלטתי שאעשה כל מאמץ כדי שהמשפטים הארוכים והמפותלים של מאן – ה”בושקות” האלה – יישמרו גם בעברית. כך עשה, יש לציין, גם מרדכי אבי שאול. אין ספק שמדובר בעבודה קשה מאוד – אבל מצד שני, מה הטעם לתרגם בכלל אם הסגנון המקורי הולך לאיבוד?

וישנה כמובן הנאמנות השנייה – לתרבותי ולשפתי. יש לי למשל חיבה מיוחדת לשיבוץ שברי משפטים מתוך כתבים עבריים למיניהם. אביא דוגמה מן התרגום ל”מוות בוונציה” של תומאס מאן. גיבור הנובלה הזאת, אשנבאך, הוא סופר, ובאחד הפרקים מנסח מאן את תפיסתו של אשנבאך לגבי ייעודה של הספרות. בתחילה תרגמתי את המשפט המדבר על כך ככתבו וכלשונו, אפשר לומר; אבל אחר כך, בקריאה שנייה, עלה בדעתי פתאום שההוריו של אשנבאך בנושא זה עולים בקנה אחד עם ההגדרה שהגדיר פעם ביאליק את הספרות כ”בית היוצר לנשמת האומה”. ולקחתי את מילותיו אלה של ביאליק וייחסתי אותן לאשנבאך. נכון אמנם שהתרגום הראשוני שלי היה כביכול מדויק יותר מבחינה מילולית, אבל הציטוט הזה מביאליק הולם יותר, לדעתי, את רוח מחשבותיו של אשנבאך. כך נפגשו תומאס מאן ו”נ” ביאליק בתרגום שלי ל”מוות בוונציה”.

והנה עוד דוגמה אחת: באחד הסיפורים של צ’כוב מתואר הגיבור שנעזב על ידי אהובתו וישוב לבדו בחדר ופותח מעליו את מטרייתה שנשכחה אצלו. בעודו יושב כך מציף אותו רגש שאת שמו הרוסי אפשר לתרגם במדויק לאנגלית כ־beatitude או לגרמנית כ־Seligkeit –

מילה המבטאת אושר עילאי והתעלות הנפש, ויש לה גם קונוטציות דתיות. אין למילה הזאת מקבילה בעברית. באין פתרון שישביע את רצוני, החלטתי לבסוף שבשבתו תחת המטרייה של אהובתו חש גיבורו של צ'כוב "חמדה שלא היתה כמוה". הרגשתי שמילותיה של דליה רביקוביץ מתארות במדויק את מה שעובר עליו.

הדיאלוג הזה עם מקורות עבריים חשוב לי מאוד. כיום זה נעשה יותר ויותר קשה, כמובן, שהרי בקיאותו של קהל הקוראים בעברית ובספרותה מידלדלת והולכת, ולא פעם אני תוהה, כמו יל"ג בשעתו: "למי אני עמל?" ואף על פי כן אני מסרבת להרפות. ברצוני להדגיש, עם זאת, שאני משתדלת מאוד שלא להיתפס לארכאיות. אין לי עניין שיפתחו מילון כשקוראים את התרגומים שלי. יותר מכל חשוב לי שהשפה שאני משתמשת בה תהיה מלאת חיים ותנופה. אני מתעבת "שפה של בית מרקחת".

3. בהיותי פסנתרנית חובבת, אני תמיד מדמה את התרגום לביצוע יצירה מוזיקלית. המקור הוא תווי המוזיקה הפתוחים לפני על הפסנתר, התרגום הוא הצלילים היוצאים מתחת לאצבעותיי. התווים, כמו המקור, נתונים מראש, אבל רק כשאני מתיישבת לנגן נוצרת המוזיקה. אני מתרגמת בעיקר דרך האוזן, מקשיבה למוזיקה של המשפט, לריתמוס שלו, ומנסה "לבצע" אותם בעברית. לכל ספר ולכל סופר מוזיקה משלו. אולי זה נשמע ערטילאי, אבל בעיניי אין ניסוח מדויק מזה. כל משפט נושם בצורה מסוימת. כמתרגמת, המשימה שלי היא להעביר את הנשימה הזאת בדיוק.

6. יש הבדל עצום בין תרגום פרוזה לתרגום שירה. אני נמנעת בדרך כלל מתרגום שירה, אין לי הכשרון הדרוש לכך – ואף על פי כן אני מוצאת את עצמי משתעשעת בזה לפרקים. לעומת זאת קורה מפעם לפעם שאני פשוט נאלצת לעשות את זה. ב"אחים קרמאזוב", למשל, אחד האחים – דמיטרי – אוהב לצטט בעל־פה משיריו של פרידריך שילר, וכך לא היתה לי ברירה אלא לתרגם כמה בתים מן ה"אודָה לשמחה" שלו, אותה אודה נשגבת ששרה המקהלה בפרק האחרון של הסימפוניה התשיעית של בטהובן. כאן, אגב, נתקלתי בבעיה מעניינת במיוחד: שילר, ששירתו היתה מושפעת מן האיִדאות הרציונליסטיות של עידן האורות, הרבה להשתמש במטפורות מתחום המדע והטכניקה, שהיו אופייניות מאוד לבני דורו. ב"אודָה לשמחה" מדמה שילר את השמחה לקפיץ המניע את המנגנון של עולמנו ואת הכוכבים במסילותם. אך בעיני המתרגם הרוסי של האודה הזאת, המשורר הרומנטי הגדול פיודור טיוטצ'ב, היו מן הסתם הדימויים הטכניים הללו יבשים מדי, לא "פיוטיים" די הצורך, והוא החליף את המנגנון ואת הקפיץ במשהו ערטילאי יותר, מלא פתוס יותר, בנוסח "השמחה היא הרוח הגדולה הפועמת בפנימו של עולם".

מובן מאילו שדמיטרי מכיר את השיר רק בתרגומו הרוסי – והבעיה שלי היתה זו: איך לתרגם את השיר, מן המקור הגרמני או מן התרגום הרוסי? הלא אהבתו של דמיטרי נתונה לשיר בגרסתו הרוסית, הוא מדקלם בהתלהבות את התרגום של טיוטצ'ב! וזה המקום להודות שבסופו של דבר חטאתי לדוסטויבסקי ולגיבורו גם יחד, ובחרתי לתרגם מן המקור הגרמני דווקא, וזאת אף על פי שאני מניחה, ואפילו בוודאות, שגם דמיטרי לא היה אוהב את הדימויים

ה"טכניים" של שילר... הסיבה לחטאי זה היתה אגואיסטית לחלוטין: פשוט לא הצלחתי להכריח את עצמי לבצע תרגום של תרגום.

על הסגולות השונות הנדרשות לתרגום פרוזה מכאן ולתרגום שירה מכאן, עמדתי לראשונה, ובפתאום, לפני שנים רבות. וכך היה המעשה: יום אחד קראתי באחד המוספים הספרותיים (כן, לפני שנים רבות היו כאן כמה וכמה מוספים ספרותיים!) תרגומים יפהיים לשירים ליריים של פושקין ושל אנה אחמטובה. מאחר שחיפשתי מתרגמים חדשים להוצאת "עם עובד", שבה עבדתי אז, יצרתי מייד קשר עם המתרגמת המחוננת (שהתגלתה, אגב, כתלמידת תיכון מקסימה), וביקשתי ממנה לתרגם סיפור של נבוקוב. כיוון שהייתי חסרת ניסיון בימים ההם, הנחתי באיזויותי שמי שמפליאה כל כך לתרגם שירה, קל וחומר שתהיה מתרגמת מעולה של פרוזה. למראה התרגום שהגישה לי חשכו עיני: הוא היה עילג להדהים. כך למדתי בדרך הקשה שאין כל קשר בין שתי המלאכות הללו, תרגום שירה ותרגום פרוזה. אם אנסה לנסח בהכללה גסה את ההבדל בין שתיהן, אומר שהשירה עשויה ממילים ואילו הפרוזה עשויה ממשפטים. הכשרון לבחור במילים הנכונות אינו מעיד בהכרח על שליטה ברזי התחביר.

9. אין שום ספק שתרגומים לעברית מתיישנים מהר יותר מתרגומים לשפות אחרות, פשוט משום שהעברית משתנה מהר יותר מכל שפה אחרת. הסיבה העיקרית לכך, לדעתי, היא שישראל היא מדינה של מהגרים: כמעט כל עשור מגיע לכאן גל הגירה חדש. מי לא מכיר את הסיסמה הציונית הישנה, ולפיה ישראל היא הארץ היחידה בעולם שבה לומדים ההורים את שפת-האם מפי ילדיהם. הצד השני של הסיסמה המלבבת הזאת מסתכם בכך שילדי המהגרים שומעים בביתם שפה שבורה ומשובשת. וכך מתפתחת לה לשון-דיבור מצומצמת, דלה, ההולכת ומתרחקת מן הלשון הספרותית.

ברור שבכל שפה האנשים אינם מדברים כפי שהם כותבים – אבל הפער בין העברית המדוברת לזו הכתובה הוא עמוק יותר מבכל שפה אירופית, לפחות מבין אלה המוכרות לי. אוצר-המילים הפעיל המשמש את דוברי הרוסית או הגרמנית, למשל, גדול לאין שיעור מזה המשמש את הדובר העברי (אני מתייחסת כאן לאנשים משכילים יחסית). ולא רק אוצר-המילים – לשונו של דובר שפה אירופית כלשהי תהיה מלכתחילה גם תקנית יותר מלשונו של דובר העברית. זו גם הסיבה לטענה המופנית לא אחת כלפי המתרגמים לעברית, שהם נוטים לנקוט משלב גבוה גם כשמדובר בתרגום יצירות שנכתבו במקורן בשפה פשוטה ונגישה: הצרה היא שבעברית די שתנקוט לשון תקנית – וכבר נמצאת "מגביה" את המשלב, ר"ל. אין תמה אפוא שתרגום של דיאלוג, כלומר של אותם מקומות בטקסט האמורים לחקות משלב דיבורי, הוא עניין מאתגר במיוחד.

שאלת הדיבוריות בדיאלוגים הוא הדבר שהכי העסיק אותי כשנתגמתי את "האחים קרמאזוב". האתגר שם גדול שבעתיים, בגלל האינטנסיביות הרגשית, הגובלת בהיסטריה, המאפיינת את גיבוריו של דוסטויבסקי, המוצגים תכופות בסצנות המבוססות על התפרצויות, על סקנדלים, על השתוללויות שלוחות-רסן – והרי אלה מצבים שבהם אין האדם מקפיד במיוחד על תקינות השפה שבפיו. אלא ששפתם של גיבורי "האחים קרמאזוב" היא תקנית לחלוטין דווקא, ובאופן הטבעי והמובן-מאליו ביותר, שכן הרוסית המדוברת, גם בפי מי

שמאבד את עשתונותיו, תישאר תקנית תמיד ובכל מקרה. וכמו שאמרתי קודם, אם את מתרגמת לעברית, הרי ברגע שאַת נזקקת ללשון תקנית, אַת כבר נמצאת מגביהה מְנִיה וְבִיה את המשלב שאַת שָׁמָּה בפי גיבורי היצירה. ובעברית זה עלול להישמע ממש לא אמין ברגע שהדמות נתקפת פרץ של ייאוש, של טירוף, של שיגעון אהבה...

ניסיתי לפתור את זה על ידי המצאת מין לשון מלאכותית, מעשה שעטנו – לשון שעם כל המלאכותיות שבה תיראה בכל זאת חיה ונושמת. אין לי מושג אם הצלחתי בכך. נראה לי חשוב, על כל פנים, שכל מה שהוא לא מעכשיו ולא מכאן, יהיה לו גם טעם וריח של לא מעכשיו ולא מכאן. לשים דיבור ישראלי שוטף בפי גיבורים בני אצולה המסתופפים בטרקליני החברה הגבוהה בפטרבורג של המאה התשע-עשרה, כמו ברומנים של טולסטוי או טורגנייב, למשל, נראה לי מעשה חסר תרבות מכול וכול.

עניין בפני עצמו הוא תרגום של סלנג. לכל סלנג, מעצם טבעו, יש גוון לוקאלי מובהק. לא מזמן קראתי איזה ספר מתורגם מאנגלית שעלילתו מתרחשת בניו יורק, והמתרגם, בנסותו להעביר לעברית את ה"סלנגיות" של הלשון, השתמש בסלנג ישראלי. וכך אני קוראת על שני בחורים בניו יורק, והטקסט העברי מעלה לנגד עיני שני חיילי מילואים בישראל. ואין לי אלא לתהות מה חשב לו המתרגם. הספר, על כל פנים, נהרס כולו. ואם להתייחס לניסיוני שלי – הספר היחיד שבו התמודדתי עם בעיית הסלנג הוא "מוסקבה – פֶּטְוּשְׁקִי" של וְנָדִיקֵט יְרוּפֵיִב, שכולו מונוולוג רווי סלנג-שיכורים פרוע מפיו של שתיין כרוני. גם שם, כדי שלא יישמעו הדברים כאילו הם מתרחשים בפאב תל-אביבי, נזקקתי למין לשון מומצאת שלא היתה ולא נבראה, והשתדלתי לשוות לה גוון טבעי. וגם שם אין לי מושג אם עלה הדבר יפה או לא.

10. יש כמה תרגומים שקרובים ללבי. לא הרבה. בעצם מעט מאוד. עד היום אני זוכרת את הרושם העצום שעשו עלי תרגומיו של דורי מנור לבודלר, כפי שקראתי אותם לראשונה בעיתון "הארץ", שם נאמר אז שהמתרגם הצעיר עודנו חייל. בודלר קרוב ללבי במיוחד, ותמיד הצטערתי שתרגומיו לעברית קלוקלים כל כך. והנה – בודלר שכמוהו עוד לא היה בעברית! והאהוב עלי מכולם – תרגומו של ז'בוטינסקי ל"שיר סתיו" של וְרֶלֶן. מיד אחרי שקראתי אותו לראשונה, לפני שנים, כבר זכרתי אותו על-פה. אצטט פה את הבית הראשון:

בְּנֵהי מְמָרֹר
הוֹמָה כְּנֹר
טִבַּת פְּרוּעַ,
וְאֶל הַלֵּב
חֹדֵר כָּאֵב
וְגַעְגּוּעַ.

ז'בוטינסקי משחזר כאן בצורה גאונית את המוזיקליות המופלאה, החד-פעמית של המקור. וכך גם בשני הבתים הבאים. התרגום הזה הוא נס בעיני.

דורי מנור:

”לעבות את השיר המתורגם בהקשרים עבריים”

1. בתרגום שירה אני חב את נאמנותי לכל אלה גם יחד, אבל הנאמנות הזאת היא לפעמים פרדוקסלית מאוד. כדי להשיג את הנאמנות שאליה שואף כל מתרגם שירה ישר, הוא חייב לעבור בדרך תחתית של אלף בגידות קטנות: הוא מוכרח לבגוד בתוכנו של השיר המקורי, בסדר מילותיו, בתחבירו, במצלוליו, לפעמים אפילו במבנהו – וכל זה כדי להגיע, אחרי מסע ארוך ועקלקל, אל אותה נאמנות נכספת.

כסופו של דבר, התפקיד שלי הוא להפוך את המשורר הזר לדובר עברית. לא לגייר אותו, לא לייחד אותו, לא להפוך אותו לישראלי או לציוני או לבן תקופתי (בהנחה שמדובר במשורר לא עכשווי), אבל בהחלט כן להביא לידי כך ששירו ייקרא כאילו נכתב מחדש בעברית. וזאת מלאכה סובטיילית מאוד, שכדי לעשות אותה נאמנה צריך אוזן טובה וחוש מידה, וגם קצת השראה לא תזיק.

במלאכה הזאת אני נסמך בעיקר על שני אלמנטים: קודם כל, על המצלול. אני דואג לטווח רשת מצלולית ענפה לשיר המתורגם, ממש כמו בשיר מקורי. הכוונה היא לא בהכרח לחיפוש של מקבילה עברית מידית לכל אליטרציה או אסוננס הקיימים במקור, אלא למצב שבו צליליהן של המילים העבריות הם שמובילים אותי ומשתיתים את השיר לא פחות מאשר משמעויותיהן המילוניות של המילים. ושנית – אני דואג לצייד כל שיר מתורגם בתיבת תהודה עברית. זה יכול להיעשות באמצעות הדהוד של שברי פסוקים מקראיים או של ציטוט מהתפילה, או של צירוף הלקוח משיר של ביאליק או של דליה רביקוביץ, או מלשון העיתונות או הדיבור העכשווית – הכל לפי הנסיבות המתאימות לכל שיר ושיר. אבל המטרה היא תמיד אחת: לעבות את השיר המתורגם בהקשרים עבריים, ולהקנות לו קרקעית כפולה ומשולשת של השתמעויות ושל הרמזים, ממש כמו לשיר מקורי. זה קורה בדרך כלל באופן אינטואיטיבי לגמרי, ולא מתוך החלטה מודעת, אבל זה קורה כמעט תמיד.

דוגמאות רבות לשימושים כאלה במצלול ובהדהוד הבאתי בהקדמות שלי לתרגומי ”פרחי הרע” ומבחר שירי מלארמה (”הרעם האילם”), וגם בספר ”בית הקברות הימי ומבחר הרהורים על השירה” של פול ואלרי, שבו תרגמתי את הפואמה של ואלרי פעמיים: פעם בתרגום שירי ופעם בתרגום מצלול, ובהערותי הרחבתי את הדיבור על הרמזים מקראיים ויהודיים-קלאסיים שבהם טענתי את התרגום השירי.

כאן אני רוצה לתת דוגמה מסוג קצת אחר, מתוך השיר הפותח את ”פרחי הרע”: ”אל הקורא”. בשיר המפורסם הזה בודלר מדמה שֶׁד של זונה זקנה לתפוז. אלא שבתרגום שלי בחרתי להפוך את התפוז הַבָּלָה לאשכולית בָּלָה: ”כְּשֶׁטוּף פְּרִיצוֹת אִמְלָל אֲשֶׁר נִשְׁק, בְּלַע, / אֲצֵל זוֹנָה זְקֵנָה שֶׁד מְעֵנָה וְרָה, / נִגְנֵב כָּל תַּעֲנוּג שֶׁל סֵתֶר וּבְנֵרָח, / מוֹצִים לָחוּ עַד תֵּם כְּאֲשֶׁכּוֹלִית בָּלָה.”

זה מקרה קיצוני במיוחד, משום שבחרתי לכתוב "אשכולית" אף על פי שידעתי שזהו אנכרוניזם גמור: כאשר פרסם בודלר את "פרחי הרע", ב-1857, האשכולית עדיין היתה פרי חדש, ובצרפת היא כמעט שלא נראתה. מדוע אם כך כתבתי "אשכולית" ולא "תפוז" (או "תפוח זהב")? מכמה טעמים. ראשית, בשל מינו הדקדוקי של הפרי. בצרפתית, orange הוא נקבה, ובמקרה הספציפי הזה חשוב היה בעיני שכך יהיה גם בעברית (אף על פי שהמילה "שדיים" בעברית היא אחד האיברים הזוגיים היחידים שמינם זכר דווקא. אבל זה כבר סיפור אחר). שנית, בשל המהות הצלילית של המילה "אשכולית", שנראתה לי נכונה בשורה הזאת הרבה יותר מאשר המילה "תפוז", הן מבחינת התאמתה למשקל ולמקצב הן מבחינת הזיקה המצלולית שהיא מקיימת עם המילים שסביבה. ושלישית – וזה אולי העיקר – בשל הקונוטציות שמעוררת המילה "אשכולית" בעברית העכשווית, שאיכשהו רלוונטיות לענייני שדיים בלים יותר מאשר "תפוז", שמעלה על דעתנו דברים אחרים לגמרי. אילו הייתי מתרגם את המילה orange בהקשר אחר: במגדיר צמחים, למשל, או בספר בישול, או אפילו ברומן או בסיפור קצר, לא הייתי מעלה על דעתי לכתוב "אשכולית". זאת היתה טעות תרגומית לשמה, או סתם גחמה. אבל בתרגום שירה, הנאמנות, כאמור, חייבת לעבור בדרך תחתית של אלף בגידות קטנות, ולפעמים היא גם צריכה לסחוט אשכולית במקום להסתפק בתפוז.

3. כשמדברים על מטפורות או על הגדרות של תרגום שירה, יש שתי אמירות מנוגדות זו לזו ב-180 מעלות שאני אוהב לצטט. בשני המקרים הכוונה המקורית כלל לא היתה להגדיר מהו תרגום שירה, אלא מהי שירה, אבל דווקא משום כך ההגדרות האלה מעניינות כל כך. הראשונה היא אמירתו המפורסמת של המשורר האמריקני רוברט פרוסט, שהגדיר שירה כ"מה שהולך לאיבוד בתרגום". זאת הגדרה כריזמטית מאוד, אבל גם מוגבלת, כי היא מתמקדת בקסר ואינה מביאה כלל בחשבון את הטקסט המתורגם כמהות בפני עצמה. השנייה היא הגדרתו של דוד אבידן, שבחר בדרך ההפוכה: הוא הגדיר שירה, באופן שעלול אולי להישמע פרדוקסלי ברגע הראשון, כ"מה שעובר בתרגום". כוונתו היתה ודאי לומר שכאשר שירה היא גדולה באמת, אפילו האיום הגדול ביותר הרובץ לכאורה לפתחה – עקירתה מהלשון שבה נכתבה ונטיעתה בשפה אחרת – לא יוכל לה; מה שניתן לכנות, גם אם בלשון עמומה קצת, "רוח השיר", עתיד לשרוד גם אחרי הטראומה הכרוכה במעבר של שיר משפה לשפה.

מובן כי כל מתרגם שירה חפץ־חיים יעדיף לאמץ את הגדרתו האופטימית יותר של אבידן, שאם לא כן מוטב לו להניף דגל לבן ולפרוש מעיסוקו. ועם זאת, גם ההגדרה הזאת מתמקדת בשיר המקורי ואינה מביאה בחשבון את האפשרות שבעיני היא האופטימלית: שהשיר המתורגם יהיה לא רק מתווך בין קורא שאינו מכיר את שפת המקור לבין שירתו של משורר זה או אחר, אלא יצליח להתקיים כשיר לכל דבר בתוך השפה שאליה הוא מתורגם, ומתוך כך ייעשה לחלק בלתי נפרד ממנה ויחדור אל מחזור הדם של שירתה.

6. קשה לומר מה הופך תרגום ליצירת אמנות, אבל כמי שהזדמן לו לעסוק גם בתרגום שירה וגם בתרגום פרוזה, קלאסית וגם עכשווית, אני רואה הבדל משמעותי בין שני העיסוקים

האלה בכל מה שכרוך במידת ה"אמנותיות" שלהם. מתרגם פרוזה טוב צריך בעיני להיות בראש וראשונה בעל מלאכה טוב. עליו להכיר היטב את השפה שאליה הוא מתרגם, לשלוט בכל רבדיה ומשלביה, להיות קשוב למוזיקה שלה, להיות בעל כשרון כתיבה גמיש וטבעי, להשתדל לסגל לעצמו את קולו של הסופר ולא להשמיע יותר מדי את קולו האישי, וכמובן: להכיר היטב את שפת המקור ואת הקשריה התרבותיים של היצירה שהוא מתרגם.

תרגום שירה טוב הוא מעשה אמנות לכל דבר ועניין. כאן אין חוקים ואין כללים. יכול שלונסקי לתרגם את שקספיר בלי לדעת אף מילה באנגלית, ועדיין להוציא מתחת ידיו "המלט" עברי נהדר. יכול מלארמה לתרגם לצרפתית את "העורב" של אדגר אלן פו – יצירה שאין צלילית ומתנגנת ממנה – בתרגום פרוזה "שטוח" לכאורה ובלי לשמור כלל על המשקל והחרוז, ועדיין לחולל נס קטן ולהוציא מתחת ידיו את אחת מיצירות התרגום היפות והמשפיעות ביותר בתולדות השירה המודרנית. משורר חשוב יכול להיות מתרגם שירה בינוני (אני חושב על דוד אבידן או על נתן זך, למשל), ואילו אדם שלא פרסם ואולי גם לא כתב מימיו ולו שיר מקורי טוב אחד יכול להיות מתרגם שירה מעולה, כלומר משורר. זאב ז'בוטינסקי, למשל: משורר מקורי מדרגה שלישית או רביעית, אבל אולי מתרגם השירה הטוב בתולדות העברית המודרנית, ולכן גם אחד ממשורריה הגדולים ביותר.

7. אני מתרגם שירה בדיוק מאותה הסיבה שבגללה אני כותב שירה. אני רואה בתרגומי השירה יצירה שלי לא פחות מאשר בשיירי המקור שאני כותב. בכל יצירה שירית המשורר מחיל על עצמו מגבלות וקונוונציות מסוגים שונים, וכאשר המדובר בתרגום שירה, הוא משית על עצמו למעשה מגבלה או קונוונציה נוספת בדמות שיר מקור, שאת תוכנו הצלילי והסמנטי עליו למסור בשפתו. האקט האמנותי והתודעתי בשני המקרים הוא זהה, או כמעט זהה.

כשאני מתרגם שיר לעברית, אני מבקש ליצור שיר עברי חדש על בסיס השיר המקורי, כך שקריאתו בעברית תאפשר לקורא לחוות חוויה אסתטית, רגשית ואינטלקטואלית המקבילה לזו שחווה קורא של שיר בשפת המקור. לפי אמת המידה המחמירה הזאת אני בוחן כל תרגום שירי שאני מוציא מתחת ידי ו"מאשר" או "פוסל" אותו, כלומר מחליט ביני לביני אם אני יכול לעמוד מאחוריו כמשורר. תרגום שאינו עומד בקריטריונים הללו – ייגנו ולא יפורסם. הזדמן לי לא פעם להשלים תרגום של שיר תוך הקפדה על נאמנות מרבית לתוכנו המילולי והצלילי ולמבנהו, ואף על פי כן לא חשתי שהוא מתקיים כשיר נבדל בעברית.

תרגומים כאלה – שלא לדבר על תרגומים "מילוליים" למיניהם – יש להם אולי תפקיד פוטנציאלי כטקסטים מתווכים, אבל הם נטולי ערך שיירי אימננטי בשפתם החדשה. אלה הם בעיני תרגומים מתים, שאין בכוחם להכות שורשים באדמת השירה העברית ולהפרות אותה. הם יכולים לפעמים לסייע בלימוד ובמחקר, אבל אינם צריכים להיכלל בספר שירה. כך קורה שרבים הם השירים הלא-עבריים האהובים עלי שמבחינתי הפרטית מתגלים כ"בלתי ניתנים לתרגום" – אך לא מתוך כניעה חפוזה לקושי העקרוני הכרוך בתרגומה של יצירה קשה ומורכבת, אלא כחלק מהשיפוט האסתטי שאני מחיל על כל שיירי, מקוריים כמתורגמים.

8. לתרגום שירה הגעתי מוקדם יחסית: הייתי בכיתה י"א, ולמדתי חמש יחידות צרפתית. באחד השיעורים הביאה המורה (מורה צרפתייה נהדרת, בעלת מבטא דרומי-מסייזי כבד, שנראתה לי אז כקשישה מופלגת) שיר של אפולינר, "גשר מיראבו", וקראה לנו אותו בצרפתית חגיגית ובהטעמה.

לא הבנתי שום דבר ממה שהיא קראה. לא את המילים – הצרפתית שלי היתה עדיין בסיסית מאוד – וגם לא את רוח הדברים. בגילי הצעיר עדיין לא ידעתי אהבה נכזבת מהסוג שאפולינר מתאר בשיר (כמה שנים אחר כך, כשכבר התגוררתי בפריז, זה קרה לי, וקרה במלוא העצמה האכזרית), ומובן שאת "גשר מיראבו" הפריזאי עדיין לא זכיתי לחצות ברגלי. מדוע בכל זאת טבעה בי הקריאה הזאת רושם בליימחה, רושם עמוק כל כך ששינה את חיי מאז וכנראה לתמיד? משתי סיבות, נדמה לי.

לפני הכל – המוזיקה: דווקא משום שלא הבנתי אף מילה כמעט, קלטתי לפתע את צליליהן של המילים, את המהות המוזיקלית שלהן, הנבדלת ממהותן הסמנטית. ופתאום, בלי לתת לעצמי דין וחשבון, הבנתי מהי בעצם שירה, הבנתי מה מבחין בינה לבין כל סוג אחר של שימוש בשפה. המוזיקה. העובדה שלצלילי המילים, לצלילי המשפטים, יכולה להיות השפעה חושית בלתי-אמצעית עליך עוד לפני שהבנת מה הם בכלל אומרים. התובנה הזאת הביאה אותי לא רק אל התרגום, אלא קודם כל אל השירה. בזכות אותה חוויה שירית קמאית התחלתי להקשיב גם לשירים שלמדנו בשיעורי ספרות עברית, שעד אז הייתי חירש אליהם לגמרי, ולאט לאט (כלומר, מהר מהר. בגיל הזה הכל קורה מיד) נעשיתי לקורא שירה.

אבל המוזיקליות שבשיר לא היתה הזו היחיד בהפיכתי למתרגם שירה (ובד בבד גם לקורא שירה ולכותב שירה). חשובה לא פחות היתה תחושת הזרות. הנער התל-אביבי שהייתי היה צמא לקצת זרות. אוזנו נכספה לצלילים מחוספסים ומוכרים פחות מאלה שהיא הורגלה אליהם עד אז, לצלילים של ערים אחרות ושל זמנים אחרים. והשירה הזרה – באנגלית ובצרפתית רצוצה, ועד מהרה גם בשפות נוספות – העניקה לי זרות מלוא החופן. כך או כך, בחודשים שאחרי הגילוי הראשוני הזה מצאתי את עצמי קורא שירה מערב עד בוקר, קורא כמעט כל דבר שהצלחתי להניח עליו את היד, וכדי להבין מה אני קורא – תרגמתי.

ב"להבין" כוונתי לא רק למשמעות הסמנטית, אלא קודם כל למהות המוזיקלית. מהרגע הראשון שאפתי לצקת אל השפה שלי צלילים של שפות אחרות, להפוך את המוזיקה הזרה לחלק מעולמי הלשוני. עוד לא ידעתי אז לדבר על משקלים, אבל כאשר קראתי שיר שכתוב במשקל קבוע ובחריזה, היה ברור לי באופן אינטואיטיבי שגם בעברית עלי למצוא את הדרך ליצור מחדש את התנאים הצליליים-תודעתיים של השיר המקורי, ולא לעשות לעצמי הנחות, ולא להיכנע לקושי שמציב האתגר המוזיקלי הגדול הזה.

מכל מקום, בחודשים שאחרי הגילוי הראשוני הזה תרגמתי לעצמי שירים של ויליאם בלייק ושל ארתור רמבו ושל ז'ורז' ברסאנס (אותו שרתי לעצמי בעברית תוך כדי תרגום מאולתר, צמוד-לחן), אבל בעיקר תרגמתי שירים של שארל בודלר. בודלר, בניגוד לאפולינר, לא היה בתכנית הלימודים, אבל מרגע ששמעתי על ה"משורר המקולל" השערורייתי הזה, חובב האופיום והחשיש והיין והזונות, איש הבוהמה החרוף והמחרף, נמשכתי אליו כמו פרפר

בן שבע-עשרה לאש, והתחלתי לקרוא בו ולנסות להעביר את צליליו ואת מילותיו אל השפה שלי. עדיין לא הכרתי אז תרגומים קודמים של בודלר לעברית, וודאי לא לשפות אחרות. כעבור שנה או שנתיים, כאשר הצטברו אצלי התרגומים והחלטתי שאני יכול לעמוד מאחוריהם – באותו זמן כבר הייתי חייל, ותיק ומנוסה בשירה בעיני עצמי – לא חשבת פועמיי, ושלחתי כמה מהם לפרסום ב"תרבות וספרות" של "הארץ". שירים מקוריים שלי עדיין לא היה לי האומץ לשחרר. לשמחתי התרגומים התפרסמו מיד, וזכו לתגובות חמות: מיד אחרי הפרסום יצרו אתי קשר אברהם סוצקעווער ויהושע קנו ואחרים, וכך זכיתי להתוודע לכמה מהדמויות שהשפיעו לא רק על המשך דרכי המקצועית אלא גם על יצירתי ועל חיי. עד מהרה קיבלתי גם הצעות לפרסם את תרגומי בודלר בספר. זה לקח עוד כמה שנים, כי שוב ושוב חזרתי אל התרגומים וליטשתי אותם, והשתדלתי להרחיב את מבחר השירים. בסופו של דבר ראה אור ספר ובו מבחר מתוך "פרחי הרע" של בודלר, והמסלול שהחל באקראי ב"גשר מיראבו" בשיעור בכיתה י"א הפך אותי סופית למתרגם שירה ולמשורר.

משתתפי הו! 13

אלכס אוורבוך

יליד אוקראינה, 1985. חי בישראל מ-2001. פרסם ספר שירים ברוסית: "אור חוזר". שיריו ברוסית ובאוקראינית ותרגומיו פורסמו בכתבי עת שונים. דוקטורנט לשפות ולספרויות סלאביות באוניברסיטת טורונטו.
צלמת: גלי-דנה זינגר



אברהם ארוואטי

עוסק בחקר התרבויות העתיקות של יוון ורומא, ובעיקר בלשונן ובספרותן. עם תרגומיו נמנים "האיליאדה" ו"האודיסאה" של הומרוס, "מחשבות לעצמי" מאת מרקוס אורליוס, "על הידידות" ו"על הזקנה" מאת קיקרו. מלמד יוונית עתיקה ורומית באוניברסיטת תל אביב.



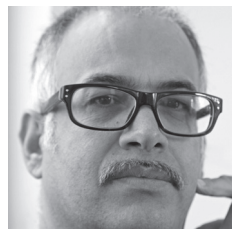
צור ארליך

יליד 1974. מתרגם שירה וספרי עיון, כיום במסגרת "קרן תקוה". מבקר ספרות ב"מקור ראשון". בעל טור שירת-עיתון שבועי מ-1998 – תחילה ב"מקור ראשון" וכיום באתר "מידה", וטור שירה קלה במגזין IVRIT.



שמעון בוזגלו

פרסם חמישה ספרי שירה: "ארם" (2000), "תל היסרליק" (2002), "אישית לוחצת" (2004), "טוראי כהן קורא שירים" (2011) ו"מדשאות הוליווד" (2015). בין תרגומיו: מבחר מתוך השירה הלירית היוונית והרומית, תרגדיות יווניות, וכן דיאלוגים אפלטוניים.



ניצה בן-ארי

מתרגמת ועורכת. תרגמה עשרים ותשעה ספרים מאנגלית, מצרפתית, מגרמנית ומאיטלקית. עורכת (עם רינה בן-שחר) את סדרת הספרים "העברית שפה חיה". פרופסור באוניברסיטת תל אביב, עומדת בראש התכנית ללימודי תעודה בתרגום ובעריכת תרגום, שאותה הקימה לפני חמש-עשרה שנים. יו"ר המפעל לתרגום ספרות מופת.
צלם: דניאל צ'צ'יק



אסף בנרף

יליד בת ים. עוסק במוזיקה ובעל תואר ראשון בניצוח מהאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. בעברו היה זמר במקהלת האופרה הישראלית. שריו ותרגומיו הראשונים ראו אור בגיליונות 10 ו-12 של "הו!" ובאנתולוגיה לשירה להט"בית, "נפלאה".



יותם בנשלום

יליד ירושלים, 1977. ד"ר לתורת התרגום ומתרגם מאנגלית ומערבית לעברית. מתרגומיו: "דיוקן האמן כאיש צעיר" מאת ג'ימס ג'ייס, "לחם וחשיש וירח", מבחר שירים מאת ניזאר קבאני, "ונוס ואדוניס" מאת שקספיר (יראה אור ב-2017) וכן רומנים ומחזות מאת הווארד ג'ייקובסון, מוחסין חאמיד, פרידריך שילר, תופיק אלחכים ואחרים. עובד גם כעורך לשון.



סיון בסקין

לידת ליטא, 1976. פרסמה שני ספרי שירה: "יצירה ווקאלית ליהודי, דג ומקהלה" (2006) ו"מסעו של יונה" (2011). עובדת בימים אלה על ספר שירה שלישי. מתרגמת שירה ופרוזה מרוסית, מליטאית ומאנגלית.



עמינדב דיקמן

יליד ורשה, 1958. מפרסם תרגומי שירה מ-1978 בבמות שונות. למד לימודים קלאסיים באוניברסיטת תל אביב (תואר ראשון). את התואר השני והשלישי השלים באוניברסיטת ז'נבה (לימודים רוסיים וספרות השוואתית). פרסם עד היום תשעה ספרי תרגומי שירה מלטינית, מיוונית עתיקה, מרוסית, מצרפתית ומאנגלית, וכן ספרי מחקר ספרות. השתתף בעריכת אנתולוגיה של תרגומי הומרוס אנגליים וכרך תרגומי שירה עברית מיסטיית. זכה בפרס טשרניחובסקי ובפרס בן-יהודה ללשון העברית. מלמד באוניברסיטה העברית בחוגים לספרות עברית ולספרות כללית ועומד בראש המגמה ללימודי תרגום. צלמת: שירלי אגוזי



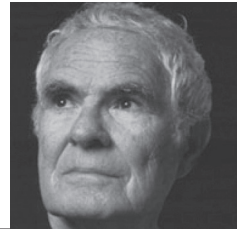
חנה הרציג

ד"ר חנה הרציג היא חוקרת, מבקרת ומתרגמת ספרות. מפרסמת רשימות ביקורת במוסף "ספרים" של "הארץ". ספרה: "המדיום באמנויות: סוגיות אסתטיות ותרבותיות" התפרסם לאחרונה בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה. מתרגומיה: "הפואטיקה של הסיפורת" של שלומית רמון-קינן ו"הראש הכרות" של אייריס מרדוק. לאחרונה מתרגמת שירה וסיפורת מפולנית ומצרפתית.



שמעון זנדבנק

חוקר, מבקר ספרות ומתרגם שירה, פרופסור (אמריטוס) בספרות השוואתית באוניברסיטה העברית. חתן פרס ישראל לתרגום שירה, 1996. תרגם את "הטירה" לקפקא, את "סיפורי קנטרברי" לצ'וסר, את הסונטות של שקספיר, קובצי שירים של רילקה, הֶלְדְרִיֵן, הופקינס, הופמנסטל, ייטס, צלאן ועוד.



רועי חן

סופר, מתרגם, מחזאי. מחבר הרומן "סוסי הדיו" וקובץ הסיפורים "תל של אביב". תרגם פרוזה ושירה מרוסית (פושקין, דוסטויבסקי, בונין, חארמס ועוד). מאז 2007 מכהן כדרמטורג תאטרון גשר, שבו מציגים מתרגומיו וממחזותיו. לאחרונה: "הדיבוק", "מסעות אודיסאוס", ו"אני דון קיחוטה".
צלם: ארנסט ארנוב



אמיר יגל

יליד קיבוץ גשור, 1988. התגורר בברלין וכיום חי בתל אביב. עובד במחלקת התרבות של מכון גתה ומתרגם שירה וספרות מגרמנית.



עמרי לבנת

יליד 1993. מתגורר בתל אביב ומלמד ערבית ותרבות האסלאם בתיכון לאמנויות "תלמה ילין" ובמסלול "פלך" בבית הספר צייטלין. שיריו ותרגומיו מערבית קלאסית ומודרנית התפרסמו בכתב העת "הו!", באנתולוגיה לשירה להט"בית "נפלאה" ובעיתונות היומית.



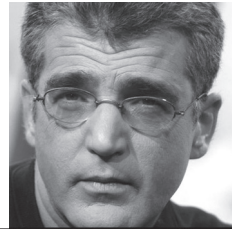
דספינה ליאוזידו שרמיסטר

נולדה בכפר אגינין שבצפון יוון. הגיעה לישראל ב-1986 אחרי כמה שנים בצרפת ובספרד. אם לארבעה. מתרגמת מיוונית מודרנית זה עשר שנים יחד עם שותפה לתרגום חיים פסח. בין תרגומיה: "נחש ושושן צחור" מאת ניקוס קונצאקיס, שתי נובלות של חריסטוס חומינידיס ועוד. בימים אלה שוקדת על חיבור המילון היווני-עברי / עברי-יווני הראשון מסוגו בישראל.



קובי מידן

יליד נתניה, 1958. עוסק בתקשורת. פרסם ספר ילדים, "בית חרושת לשירים". מתרגומיו: השירים וספר הכמיהה מאת לאונרד כהן ו"הגביהו את קורת הגג, נגרים" מאת ג' ד' סלינג'ר. שירים פרי עטו ראו אור לראשונה בגיליונות 10 ו-12 של "הו!".



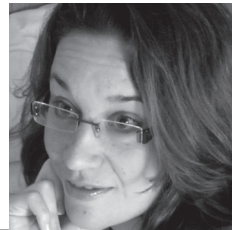
נילי מירסקי

לידת תל אביב, דצמבר 1943, לבית בולסלבסקי. ב-1962 נישאה לסמיון מירסקי. 1971 – ב.א. בספרות כללית באוניברסיטת תל אביב. 1976 – מאסטר בספרות רוסית וגרמנית באוניברסיטת מינכן. החל ב-1976 – תרגומים מרוסית ומגרמנית. ב-2008 זכתה בפרס ישראל לתרגום.



לי ממן

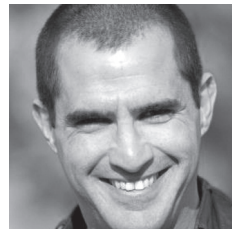
לידת צפת, 1980. יצירותיה ראו אור בכתבי עת ובאסופות שונות. זכתה בתחרות "כתוב" של מפעל הפיס, ובפרס הראשון בתחרות הספרותית על שם הרי הרשון מטעם האוניברסיטה העברית. כיום מלמדת בחוג לספרות באוניברסיטת חיפה, ומשמשת עורכת אחראית של סדרת ספרי השירה בהוצאת "פרדס". מתגוררת בחיפה.



דורי מנור

משורר, מתרגם ועורך. ב-2012 ראה אור "אמצע הבשר – שירים 1991-2011" – מבחר מקיף משיריו. זכה בפרסים שונים על שירתו ועל תרגומיו, ובהם פרס טשרניחובסקי ופרס יהודה עמיחי לשירה עברית לשנת 2015. ערך (עם רונן סוניס) את "נפלאתה", אנתולוגיה של שירה להט"בית (2015).

צלם: גרג בול



עמיר מרקסמר

יליד 1975, מתגורר בחיפה. עוסק בתכנון דיגיטלי ובהדפסה בתלת-ממד.



אורלי נוי

ילידת איראן, מתרגמת ספרות פרסית לעברית. כותבת ועורכת באתר "שיחה מקומית". אמה של נועה ויעל.



עמוס נוי

בעל תואר שני במדעי המחשב ותואר שלישי בפולקלור ותרבות עממית. מלמד השנה באוניברסיטת בן גוריון ובמכללת אחווה. בין מקימי האתר "קפה גיברלטר". כותב בקביעות ב"העוקץ". מתגורר בירושלים.



אורית נוימאיר פוטשניק

ילידת תל אביב, 1973. בעלת תואר שני בפיזיקה. אשת הייטק בעבר ומורה בהווה. אמה לשלושה. כותבת ומתרגמת שירה.



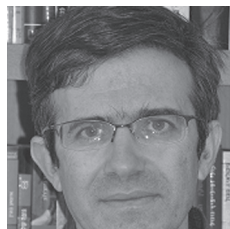
ראובן (רובי) נמדר

יליד ירושלים, 1964. בעל תואר שני באנתרופולוגיה מהאוניברסיטה העברית. ספרו הראשון "חביב" זכה בפרס ספרי הביכורים של משרד התרבות לשנת 2000. מתגורר בניו יורק ומלמד שם ספרות עברית ויהודית. מתרגם שירה פרסית קלאסית. ספרו "הבית אשר נחרב" זכה בפרס ספיר לשנת 2014.
צלם: מיכה שמחון



רויאל נץ

פרופסור בחוג ללימודים קלאסיים באוניברסיטת סטנפורד. ספר שיריו, "מרובעים", ראה אור ב־2014.



עידו פלד

יליד 1989. גדל במושב בית שערים. תרגומיו מגרמנית התפרסמו ב"הו!" 12 ובעיתון "הארץ". זהו לו פרסום ראשון של תרגום מיוונית עתיקה. לומד ספרות באוניברסיטת תל אביב.
צלם: עופר ריבק



חיים פסח

עורך ומתרגם.



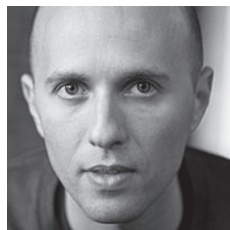
רונון סוניס

יליד פתח תקווה, 1972. מתרגם שירה ופרוזה, חוקר ומלמד במחלקה לתרגום באוניברסיטה העברית בירושלים. תרגם שני רומנים מאת ולדימיר נבוקוב: "הגנת לוז'ין" ו"לאורה – המקור". ערך בשיתוף עם דורי מנור את "נפלאה", אנתולוגיה של שירה להט"בית (2015).
צלם: עזרא לוי



משה סקאל

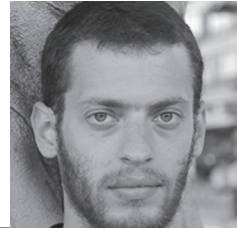
יליד תל אביב. חבר מערכת ב"הו!" מגיליונו הראשון. "אחותי", רומן חדש פרי עטו, ראה אור לאחרונה. בין ספריו: "יולנדה" (נכלל ברשימת המועמדים הסופיים לפרס ספיר וראה אור בצרפת ב־2012) ו"הצורף". מנהל את המפעל לתרגום ספרות מופת. חתן פרס אשכול ליצירה.
צלם: גרג בול



אבנר עמית

אבנר מרים עמית, משורר וחוקר של הדיאלוג בשירה. עובד בימים אלה על עריכת "ספר שתף" המוקדש כולו לאמנות השירה המשותפת.

צלם: מוטי קיקיון



מאיה ערד

סופרת אורחת במרכז טאובה ללימודים יהודיים בסטנפורד. פרסמה שמונה ספרים. האחרון בהם, "העלמה מקזאן", יצא לאור ב-2015.

צלמת: מירה ממון



שלומציון קינן

ילידת 1969. למדה אמנות, קולנוע, ספרות אנגלית, דהרמה ופילוסופיה. פרסמה טורים, איורים, ביקורות ספרותיות, ערכה תכניות טלוויזיה ומגזינים בנושאי תרבות, לימדה באוניברסיטה הפתוחה, תרגמה מעברית לאנגלית ולהפך, הגישה עם דורי מנור את התכנית "ציפורי לילה מתפייטות".

צלמת: שרה אביטל



איתי רון

יליד ישראל, 1961. מתרגם. בוגר אוניברסיטת תל אביב ומוסמך אוניברסיטת בר-אילן. משנת 1999 מתגורר בברצלונה ועוסק בתרגום מקטלאנית לעברית ולהפך. תרגם רומנים, שירה, וסיפורים קצרים. ספרו "בוהן את ארג המכנס" ראה אור בשנת 1999 בהוצאת שופרא.



ליאור שטרנברג

יליד פתח תקווה, 1967. חי בירושלים, נשוי ואב לשתי בנות. משורר, מתרגם ומורה לספרות. שירתו זיכתה אותו בין השאר בפרס לשירה עברית על שם נתן יונתן לשנת 2009 ובפרס דוליציקי מטעם האוניברסיטה העברית לשנת 2011. לאחרונה ראה אור "הפסקת אש", תרגום משותף לו ולאריאל זינדר משיריו ורשימות של שיימוס היני, חתן פרס נובל לספרות לשנת 1995.

צלמת: אורנה איתמר

