

משוררים עם גיטרה, מוזיקאים עם מכונת כתיבה

הרהורים על שירת הבארדים

למרות כל ההבדלים, היה בבארדים הרוסים – באמיצים שבהם – משהו מהביטניקים האמריקאים. הם עשו אמנות מחאה, המוזיקליות בשיריהם הרחיקה לכת, והם עשו את הצעד הטבעי הבא: לקחו גיטרות והלחינו את שיריהם. כששיריך אינם יכולים להתפרסם בדפוס, הדרך הנגישה ביותר להפצתם היא ביצוע בפני קהל, לפעמים בדירות פרטיות ולפעמים מעל במות מסודרות יותר. מישהו כבר יישב עם טייפ ויקליט וישכפל את ההקלטה שוב ושוב. חשוב יותר, מישהו כבר יזכור בעל פה. שירה מוזיקלית באמת וחריפה באמת זוכרים בעל פה. המוזיקה היא זיכרון; הזיכרון הוא כוח; ברמה מסוימת, הזיכרון הוא חופש.

הכל התחיל ביום הורים אחד בכיתה ד', בשכונה חסרת ההיסטוריה שלנו בוויילנה. הוריי כנראה לא היו פנויים באותו יום ולכן סבתא שלי, מורה לגרמנית בעברה, הלכה במקומם לפגוש את המורים החדשים בבית הספר. המורה לאנגלית עשתה עליה רושם גרוע. גם עלי. למחרת כבר היתה לי מורה פרטית לאנגלית. אם היה תחום אחד שבו לסבתא היו קשרים בעיר, היה זה עולמן של המורות המקומיות לשפות. ואני אהבתי אותן. בהתחלה היתה המורה הפרטית באה אלינו הביתה, אך בשלב מסוים העתקנו את השיעורים לביתה (גם היא התגוררה באותה שכונה). בסוף השיעור הראשון שהתקיים בדירתה המורה אמרה לי: "כל הכבוד, התקדמת יפה. לפני שאת הולכת, אני רוצה להכין לך כוס תה ולהשמיע לך תקליט." חשבתי שהיא תשמיע לי תקליט לימודי כלשהו באנגלית, אבל התברר שהשיעור באמת נגמר: התקליט, כמו התה, נועד להנאה בלבד ולא למטרות לימוד, ולכן הכיל שירים ברוסית ולא באנגלית – שום דבר שקשור לשיעור שלנו. קול של גבר שנשמע חם, לא צעיר ומוקף בתלמידים, שר:

הָאֵשׁ עֶזֶת הַלֵּב,
שְׁמֵרִי עַל חַם לֹהֵט!
כִּי אַחֲרֵי כִסְלוֹ
תִּמְיֵד יְבוֹא טִבֵּת.

וְלֹא אֶצֵּא זָכָאִי,
אֶךְ כְּעֵבֶר מֵאָה
לְצַרֵּר כָּל חֲטָאִי
אַחַת הִיא הַרְשָׁעָה.

בְּרַכְנוּ בְּגִדוֹל:
שְׁמַחָה וְצַחוּק חֲרִיף.
הַלְבְּנָה – לְכָל,
לְכָל נִתֵּן אָבִיב.

הָאֵשׁ עֶזֶת הַלֵּב,
שְׁמֵרִי עַל חַם לֹהֵט!
כִּי אַחֲרֵי כִסְלוֹ
תִּמְיֵד יְבוֹא טִבֵּת.

לְחַיּוֹת עַד גְּחָלִים,
וְאֵז לְהַגְרֵר
עַל כָּל הַחֲטָאִים
לְדִין הַכִּי קוֹדֵר.

הגבר עם הגיטרה הצהובה על עטיפת התקליט נראה בדיוק כמו שהוא נשמע: אבהי, נעים ולא צעיר. ממושקף. בלי תלמידים. התלמידים ישבו איש איש בעירו, איש איש במטבח, עם גיטרות, טיפים וספרים. שמו של היוצר נשמע מוזר לאוזני: בולאט אוקודג'אבה. לא הטריד אותי שאינני מבינה את השיר: די היה לי בניגוד המוזר בין המילים מלאות התשוקה – אש, עזת הלב, לוהט, גחלים, דין, חטאים – לבין הקול המאופק, החמים. די היה לי בקול ובתעלומה: מי לא יודע שאחרי כסלו תמיד יבוא טבת? ואם כולם יודעים, למה זה נשמע פתאום כמו חוקיות מסעירה שלפיה בערה, חטא ועונש קשורים ללא הפרד זה לזה, ולתשוקה לחיים?

הוא לא אמר "כסלו" ו"טבת", כמובן. זו אני שגיירתי את הדצמברים ואת הינווארים שלו. סביר שמשכיל סובייטי מהדור שהאזין לאוקודג'אבה (יליד 1924 שלחם במלחמת העולם השנייה והיה מבוגר באי אלה שנים מרוב מאזיניו) היה מקשר את דצמבר למרד הדקבריסטים, אותם קצינים צעירים שהתמרדו נגד השלטון העריץ והעבדות בארצם למשך יום אחד – 14 בדצמבר 1825. בינואר 1826 הם כבר היו גמורים. הדקבריסטים נחשבו על ידי התעמולה הרשמית למבשרי המהפכה, ולכן היה מותר לאהוב אותם. אבל, למעשה, דרכם זלגה לקהל היעד הרחב של אוקודג'אבה הכמיהה לחופש, לחברות אמיתית, לנאמנות ולרומנטיקה. הם היו הסדק הצר הזה. ואחרי כל זה אני עדיין כותבת כאן כסלו וטבת, מפני שגם אם אינכם חושבים כעת על שום דבר שקרה ב-1825, עדיין מגיע לכם להרגיש על גופכם את מגע הזמן ולחוות אותו כמו מי שמאזין לשיר במקור.

אותו מגע של זמן, שממנו עשויות השירה והמוזיקה גם יחד (ובמידה רבה – על פי הבמאי המופלא אנדריי טרקובסקי – גם הקולנוע), היה חסר לשירה הרוסית בת התקופה. משוררי תור הכסף – צוואייבה, אחמטובה, פסטרנק, מנדלשטם – ידעו להפוך את הזמן לחומר הגלם של יצירתם. גם משוררי המערב הגדולים של אמצע

המאה – אודן, פרוסט, גינזברג, צלאן, to name a few – עשו את הזמן לכלי עבודתם ולחומר הגלם שלהם בעת ובעונה אחת. קוראי הרוסית, שקברו את שירתם הגדולה של ילידי סוף המאה התשע-עשרה, היו צריכים לחכות ליוסף ברודסקי, כדי להתחבר לחומר החמקמק הזה מחדש. אבל שיריו הצנועים של אוקודג'אבה הקלו עליהם את ההמתנה ולא נתנו לצורך האנושי בהאזנה לזמן לגווע. הגיטרה השקטה שלו היתה עזר כנגדו והיטיבה למדוד את פעימות הלב.

שנות השישים פרצו למערב בתנועות המוניות לחופש ולצדק. הרוק, ילדי הפרחים והפופ-ארט בארצות הברית ובבריטניה, מרד הסטודנטים בצרפת, אביב בלתי-נשכח בפראג – כולם יצרו הרמוניה נדירה בין האמנות לקהל. גם בברית המועצות נוצר רגע של כמיהה להרמוניה כזאת. אבל המהנדסים הסובייטיים הצעירים – "מהנדסים" לא כמקצוע ספציפי, אלא כשכבה מסוימת בחברה הסובייטית, כלומר, אנשים בעלי השכלה שאינה קשורה למדעי הרוח דווקא, שוחרי תרבות שאינם יוצרים אלא רק קוראים, מאזינים וצופים נאמנים – סבלו מגישה מוגבלת מאוד לשילוש הקדוש של הסיקסטיו. הזדמנויותיהם לעשות סקס הוגבלו על ידי תנאי הדיור הבלתי-אפשריים. מסך הברזל ניצב בינם לבין רוב הסמים, למעט אלכוהול גרוע. ואת מעט הרוקנרול שהגיע אליהם הם נאלצו לגנוב על גבי צילומי רנטגן משומשים, שמהם התקינו מומחים סודיים תקליטים מחתרתיים של מוזיקה מערבית על ידי חריטה (לתופעה הזאת הוקדשה לא מכבר תערוכה בשם "מוזיקה אסורה" במוזיאון תל אביב). אבל הצורך שלהם באמנות אינטליגנטית אך המונית ורומנטית, לא היה פחות מזה שזרק את בני גילם במערב להופעות הביטלס ולסינמטק של פריז, לתוך האולם וגם לרחוב בחוץ. כצפוי, מעטים הפכו לדיסידנטים של ממש, אבל רבים ביקשו להאזין לשירים שנותנים ולו מעט תקווה.

ברוב המקרים התקווה הזאת היתה נאיבית וניסתה לסחוט מ"ההפשרה" (התקופה הליברלית יחסית שהחלה עם חשיפת פשעי סטלין ב-1956 והסתיימה עם סילוקו של חרושצ'וב ב-1964) איזשהו "סוציאליזם בעל פנים אנושיות" אידיאלי, מבלי לנטוש את האידיאולוגיה הסובייטית. כך שר אוקודג'אבה בימי ההפשרה:

תְּקוּהָ שְׁלִי, אֲנִי אֶשׁוּב,
כְּשֶׁהֲשׁוּפֵר יִפְקֹד לְנוֹחַ,
יִגַע בְּמַלְחַת הַשְּׁפָתִים,
יִרְחִיק אֶת הַמְרַפֵּק קָלוֹת.
תְּקוּהָ שְׁלִי, אֲנִי אֶשְׁרֹד,
לֹא בְּשִׁבְלִי – קֶבֶר וְלוֹחַ,
כִּי בְּשִׁבְלִי – כָּל חֲרָדוֹתַיָּךְ,
דְּאָגוֹתַיָּךְ הַטּוֹבוֹת.

עשיתי פעם שימוש שלא על פי הוראות היצרן: מתישהו בלימודים לתואר שני במינהל עסקים, לפני שהתייאשתי מהם סופית ונשרתי באמצע הרצאה מתוך גועל צרוף, הייתי צריכה לעשות קיים סטאדי על חברה. בניגוד לרוב הסטודנטים לתואר, שרובם היו כבר מנהלים מבוגרים ומנוסים, אני הייתי ילדה בת עשרים ושלוש שעבדה בתפקיד זוט, ולא עמדה לרשותי שום חברה. מאחר שממילא לא סיימתי את התואר, ומפני שעברו מאז כמעט עשרים שנה, עכשיו כבר מותר לספר: עשיתי את מה שהגינתי היה לעשות במצבי. המצאתי חברה בדיונית, לא זוכרת מה היא ייצרה, והעמדתי בראשה, בנקמנות, מנכ"לית ושמה נעמי גינזברג. המרצה (האמריקאי!) לא קלט כלום, קיבלתי 90.

במילים אחרות, למרות כל ההבדלים, היה בבארדים – באמיצים שבהם – משהו מהביטניקים. הם עשו אמנות מחאה, המוזיקליות בשיריהם הרחיקה לכת, והם עשו את הצעד הטבעי הבא: לקחו גיטרות והלחינו את שיריהם. היתרון של הגיטרה היה שיווקי בעיקרו: כששיריך אינם יכולים להתפרסם בדפוס, הדרך הנגישה ביותר להפצתם היא ביצוע בפני קהל, לפעמים בדירות פרטיות ולפעמים מעל במות מסודרות יותר. מישוהו כבר יישב עם טייפ ויקליט וישכפל את ההקלטה שוב ושוב. חשוב יותר, מישהו כבר יזכור בעל פה. שירה מוזיקלית באמת וחריפה באמת זוכרים בעל פה. המוזיקה היא זיכרון; הזיכרון הוא כוח; ברמה מסוימת, הזיכרון הוא חופש.

בהקשר הזה, מעניין להשוות את תופעת הבארדים – אותם זמרים-יוצרים שליוו את עצמם בגיטרה ושמו את הדגש המרבי על הטקסט השירי – לתופעה הרווחת בישראל של הלחנת שירי משוררים. מובן שהתרבות הרוסית, שהספרות והשירה כל כך מרכזיות בה, היתה צריכה להצמיח מסורת דומה. אכן, הלחנת שירי משוררים היתה רווחת כבר במאה התשע-עשרה. בתחילת המאה העשרים שגשגה פזמונאות רומנסות, שנעה על הרצף בין טקסטים של מיטב המשוררים לקיטש סנטימנטלי סר-טעם. אבל דווקא בתקופה הסובייטית נוצר בעניין זה מעין פיצול: גם אם שמים בצד המוני שירים מגויסים באיכות משתנה, שהוזמנו על ידי השלטון, עדיין נותרת תרבות מפותחת של פזמונאות, שבה המשורר, המלחין והמבצע לרוב אינם אותו אדם. תרבות זו מציגה פנינים רבות, בין היתר שירים מתוך סרטים והצגות; בנוסף, ישנן כמובן הלחנות שירי משוררים על ידי מלחינים קלאסיים, ובראשם דמיטרי שוסטקוביץ', שהמשיכו את המסורת הוותיקה.

אבל אם מדברים על הלחנת שירה כתופעה בתרבות הפופולרית של התקופה הסובייטית המאוחרת, הרי שבשונה מהתופעה הישראלית, שבה מלחין נותן חיים חדשים לטקסט קיים של משורר, ובדומה – מפתיע ככל שזה יהיה – למסורת האמריקאית, נוצרה מסורת רוסית של זמרים-יוצרים שהלחינו לרוב את הטקסטים של עצמם. בשונה מהמסורת האמריקאית, איש מהבארדים לא היה חדשן במוזיקה: לא היה בוב דילן רוסי ולא לו ריד רוסי ובוודאי לא פאטי סמית רוסיה. הן "המהנדסים" והן האמנים שאפו להיחשף למוזיקה המערבית, שעברה בינתיים יותר ממהפכה אחת, אבל החשיפה היתה מוגבלת ולא די מגוונת להפוך רצון בחדשנות מוזיקלית להמוני. מה שנשאר הוא השיר עצמו, לפעמים עם שלושה אקורדים בלבד.

סיבות נוספות לכך שהבארדים היו יותר משוררים עם גיטרה מאשר מוזיקאים עם מכונת כתיבה, היו טכניות, אבל מהסוג הפוליטי. כיוצר עצמאי במדינה שבה אף אחד

ושום דבר אינו עצמאי, אינך יכול להקים להקה, לרכוש כלי נגינה מגוונים וציוד הגברה, ללכת לאולפן הקלטות, לקבוע הופעות, כפי שעושה יוצר עצמאי במדינה שמאפשרת את קיומו. יצא לי לקרוא את זכרונותיו של הסקסופוניסט אלכסיי קוזלוב, מייסד להקת הפיוז'ן הרוסית הראשונה, שמספר כיצד להתקו לא יכלה להופיע בשום מקום, עד שמנהל אולם קונצרטים מרוחק כלשהו, בעיר שחברי הלהקה כלל לא התגוררו בה, הסכים להעסיק אותם רשמית כלהקת הבית של המקום. קוזלוב ולהקתו עמדו בכל הקשיים האלה, מפני שלבם היה נתון למוזיקת הג'אז והפיוז'ן, שבה הם שאפו לומר את המילה הבאה; יוצר שרק רוצה לשיר שיר – מילים שכתב, מתוך המסורת הספרותית הרוסית, ולא דווקא מתוך מסורת מוזיקלית כלשהי – יסתפק במצב זה בהופעת סולו בודדה וקומפקטית: לבד עם גיטרה מול טייפ שמקליט, לפעמים בדירה פרטית. הדירות היו קטנות וצפופות, מיותר לציין. החיבור בין הספרות לבוטלג כאורח חיים.

במקביל התעורר הרוק הרוסי, שהתעצם במיוחד לקראת אמצע שנות השמונים. תופעה מרתקת, שגם היא הולידה כותבי טקסטים מוכשרים, אבל זהו סיפור שונה לחלוטין. הסופרת הישראלית אליס ביאלסקי הפליאה לתאר את עולם הרוק הרוסי בספרה "ראינו לילה" (שראה אור בתרגום מופתי של יעל טומשוב), ואפשר לומר שזהו ענף שונה לגמרי של אותו עץ. באופן פרדוקסלי, דווקא הבארדים היו קרובים יותר למסורת אמריקאית מסוימת (זו של הסינגרס-סונגרייטס כאמור), מאשר הרוקיסטים הרוסים המוקדמים, שלעתים המציאו בכישרון את הגלגל.

אחרי כל זה, אפשר לומר שאוקודג'אבה היה סוג של לאונרד כהן, בזכות החמימות הגדולה שעלתה מקולו. הרי גם המוזיקה של כהן לא היתה חדשנית בזכות עצמה, אלא רק בחיבור עם הקול והטקסט. מה שהיה לכהן ולא היה לאוקודג'אבה, הוא הארוס שלו. ארוס יהודי, מאופק, שיודע יותר מדי, אבל בכל זאת ארוס. מיניות. אוקודג'אבה שמר את שלו במגירה. ובכל זאת, סוג של הללויה כהנית עולה מאחד השירים המוכרים ביותר של אוקודג'אבה, אחד האהובים בכל הזמנים: "תפילתו של פרנסואה ויון". תרגמתי את השיר הזה לפני כמה שנים עבור תוכנית הרדיו "ציפורי לילה מתפייטות", לבקשת המגישים, רונה קינן ודורי מנור:

כָּל עוֹד נוֹעַ תְּנוּעַ,	כָּל עוֹד נוֹעַ תְּנוּעַ,
בְּשִׁלְיִטְתְּךָ לְתֵת	כָּל עוֹד הַיּוֹם מוֹאֵר,
לְשׁוֹחַר הַשְּׁלֵטוֹן וְהַכַּחַ	אֵלַי, לְכֹל אִישׁ עָלַי אֲרִץ
לְשֵׁלֵט עַד שְׂיִתְחַרֵּט.	תֵּן אֶת אֲשֶׁר יִחְסֵר.
לְפָחוֹת עַד שְׂקִיעַת הַשֶּׁמֶשׁ	שְׂכַל תֵּן לְפָקֶחַ,
תֵּן מְנוּחָה לְצַדִּיק,	לְמוֹג הַלֵּב – סוֹס אֲגָדִי,
תֵּן חֲרָטָה לְקִינָן	לְבַר הַמִּזֵּל תֵּן כֶּסֶף
וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.	וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.

אֵלֵי, אֱלֹהֵי, אֱלֹהֵ!
 יִרְקֵה עֵינַיִם שְׁלִי!
 כָּל עוֹד נוֹעַ תִּנּוּעַ,
 וְגַם לֵה זֶה נִרְאֶה פְּלֵאֵי,
 כָּל עוֹד לֹא יִחְסְרוּ לָהּ
 הָאֵשׁ וְהַזְמַן הָאֵטִי,
 תֵּן לְכָל אִישׁ מַעֲט חֶסֶד
 וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.

אֵלֵי, אֶתָּה כָּל-יִוֹדֵעַ,
 מֵאֲמִין אֲנִי בְּבִינְתְּךָ
 כְּאֲמוֹנַת חֵילִים שְׁמֹתוֹ
 בְּהַמְצֵאם בְּגִנָּה,
 כְּאֲמוֹנַת כָּל אֶזְן
 בְּדַבְרֵיךָ הַכֹּה שְׁקֵטִים,
 כְּאֲמוֹנַת כָּלֵנוּ
 בְּמָה שְׁאִינְנוּ יוֹדְעִים.

למה פרנסואה ויון? מפני שפרנסואה ויון – המשורר הפושע, הבוועט במוסכמות, בן המאה ה-15 – הוא חופש, והוא המחיר שמשלמים על חופש (נשים בצד את הביוגרפיה העבריינית של פרנסואה: על עבירותיו חל חוק התיישנות, על החופש – לעולם לא). מפני שבהיעדר חופש פוליטי, פנייה ישירה לאלוהים – "ירוק-העיניים", כלומר, אלוהיו של פרנסואה ויון, שלא פשוט להבחין בינו לבין השטן – היא מעשה של עקיפת סמכות משחררת. במחשבה שנייה, שאותה אני חייבת לברודסקי, השירה כולה היא מעין עקיפת סמכות, מפני שהיא מאיצה את השפה לכדי מהירות מסחררת ומשחררת, שמובילה את המחשבה לעבוד על פי חוקים אחרים, שלוקחים את הקורא למרחקים לא מתוכננים. הרבה מעבר לשטח המסומן.

הבריחה מעבר לשטח המסומן הפכה למושא כמיהה שמעטים הצליחו לממשה, לרוב על ידי הגירה. אך מי שהצליח לתאר אותה באופן הישיר ביותר, היה בארד אחר, המפורסם שבהם, ששמו אף הצליח לצאת מגבולות ארצו – ולדימיר ויסוצקי, מחבר השיר "ציד הזאבים":

לֹא תִרְעַד יָד צִיד הַהוֹלָמָת,
 אִף כִּי אֵין זֶה מִשְׁחָק בֵּין שְׂוִים:
 בְּדַגְלִים תִּנּוּעַתְנוּ נַחְסָמָת
 לְטוֹבַת חֲסוּלִים בְּטוֹחִים.

אֶת גִּידֵי, אֶת הַבֶּטֶן קוֹרֵעַ,
 אִף הַיּוֹם – כְּמוֹ אֶתְמוֹל וְשֶׁלְשׁוֹם:
 הַרִיצוּנִי בְּעוֹ מִתְפָּרֵעַ
 מִמְחֲסוֹם לְמִחֲסוֹם לְמִחֲסוֹם!

הַזָּאב לֹא יִפֵּר הַמְסֵרֶת –
 כְּנִרְאֶה, כְּשֶׁהֵינּוּ גוֹרִים,
 כְּכִּר יִנְקֵנוּ שֵׁישׁ לְאֶסֶר אֶת
 חֲצִית מַחְסוּמֵי הַדְּגָלִים!

קוֹל רוֹבִים בֵּין עֲצֵי הָאֲשׁוּחַ –
 שֶׁם עֲדַת צִידִים הַסֵּתֶתְרָה –
 זָאבִים שֶׁם בְּשֶׁלֶג דְּלוּחַ
 מְקַפְצִים כְּלוֹחוֹת מִטְרָה.

וְהִנֵּה צִיד הַזָּאבִים, נִפְתַּח פֹּה צִיד –
 צִידִים טוֹרְפִים בּוֹגְרִים, צִידִים גוֹרִים!
 כְּלָבִים נוֹבְחִים עַד הַפִּיכַת מְעִים,
 דָּם עַל הַשֶּׁלֶג וְדַגְלִים מְאֹדִימִים.

צִידִים פֹּה זָאבִים, נִפְתַּח פֹּה צִיד –
 צִידִים טוֹרְפִים בּוֹגְרִים, צִידִים גוֹרִים!
 כְּלָבִים נוֹבְחִים עַד הַפִּיכַת מְעִים,
 דָּם עַל הַשֶּׁלֶג וְדַגְלִים מְאֹדִימִים.

מהירות לַסְתוּתֵינוּ, רַגְלֵינוּ –
אִז מְדוּעַ – עֲנוּ, חֲכָמִים –
אֵל הַיָּרִי נְרוּץ בְּעֲצָמֵנוּ
וְלַעֲד לֹא נַחֲצָה מַחְסוּמִים!?

אֵךְ אֵינִי מְצִיֵת עוֹד: יִצְאָתִי
מִתְחוּמֵי הַדְּגָלִים – רַק לְחַיּוֹת!
בְּחִדּוֹה מֵאַחֲרָה שְׁמַעְתִּי
צַעֲקוֹת אַנְשִׁים מִפְתָּעוֹת.

הַזָּאֵב לֹא יוֹדֵעַ אַחֲרָת.
הֵינָה תָם וְכֵלָה כָּל זְמַנִּי:
זֶה אֲשֶׁר נִשְׁמַתִּי לוֹ נְמֹסְרָת,
מְחִיךְ וּמְרִים זוּג קָנָיִם.

אֵת גִּידִי, אֵת הַבֶּטֶן קוֹרֵעַ,
אֵךְ הַיּוֹם – לֹא כִתְמוֹל וְשִׁלְשׁוֹם:
הַרִיצוּנִי בְּעוֹ מִתְפָּרַע
לְפָרִיצַת סִימְנֵי הַמַּחְסוּם!

צְדִים פֹּה זָאֲבִים, נִפְתַּח פֹּה צִיד –
צְדִים טוֹרְפִים בּוֹגְרִים, צְדִים גּוֹרִים!
כְּלָבִים נּוֹבְחִים עַד הַפִּיכַת מַעִים,
דָּם עַל הַשֶּׁלֶג וּדְגָלִים מְאֹדִימִים.

צְדִים פֹּה זָאֲבִים, נִפְתַּח פֹּה צִיד –
צְדִים טוֹרְפִים בּוֹגְרִים, צְדִים גּוֹרִים!
כְּלָבִים נּוֹבְחִים עַד הַפִּיכַת מַעִים,
דָּם עַל הַשֶּׁלֶג וּדְגָלִים מְאֹדִימִים.

קולו הצרוד, הנקרע, הייצרי של ויסוצקי היה מוכר ונערץ בכל בית. במקביל להופעותיו כזמר יוצר, הוא ניהל קריירה של שחקן אהוב בתאטרון ובקולנוע, ולקראת סוף חייו הקצרים – גם בסדרת טלוויזיה ששברה שיאי רייטינג. השלטון הצליח לקבל אותו כהמלט או כלופאחין ב"גן הדובדבנים", אבל כשמפיקי הסדרה המצוירת "נו פוגודי" (זאב רודף ברוב תחבולות אחרי ארנב ותמיד נכשל; כמו טום וג'רי, אבל הרבה יותר מצחיק) רצו ללהק אותו לדובב את הזאב, שממילא לא אומר יותר משלוש-ארבע מילים בכל פרק, ההנהלה נבהלה מהחתרנות הגלומה בזאב מצויר שידבר בקולו של ויסוצקי, ולא אישרה את הליהוק. הסדרה הפכה, בצדק, לקלאסיקת ילדים נערצת עם קולו של שחקן מצוין אחר; הזאבים של ויסוצקי נשארו בתפקיד הטרף ולא הטורף.

כוחו של ויסוצקי טמון קודם כל בקולו החד-פעמי (קמו לו מיליון חקיינים, אף אחד לא התקרב לקרסוליו). אבל חלק גדול משיריו עוברים דפוס גם ללא הקול: בזכות החרוזים המפתיעים, התשוקה, לעתים ההומור, אינספור הדמויות החיות, הצומחות ואף הדוממות שבשמן שר. שירתו כל כך מגוונת ורבת פנים, שכל אחד יכול היה למצוא בה את עצמו, כולל פן עוצמתי של הרס עצמי כשל כוכב רוק או כשל משורר בנוסח יסנין, שמתבטא דווקא באחדים משיריו הטובים ביותר.

לְאָרְפוּ שֶׁל צוּק, מַעַל תְּהוּם, עַל הַקֶּצֶה שֶׁל הַמְדָרוֹן
בְּסוֹסֵי מְצִלְיָה, מְאִיץ, מְרִיץ בְּקוֹל חָרוֹן.
אֵין אִוִיר בְּרֵאוֹתַי, בּוֹלֵעַ עֲרָפֶל בְּמֵלֵא גְרוֹן –
חֵשׁ בְּלֵהֵט קֶטְלָנִי: יוֹמֵי הָאֲחֵרוֹן, הָאֲחֵרוֹן!

אל תאיצו לי, סוסים, אל תאיצו, הגונים!
די לשוט הרשע להקשיב!
אבל איכשהו נפלת על סוסים גחמניים,
לא השלמתי את חיי, לא אשלים את השיר.

להשקות את סוסי, להשלים את שירי –
אעמד רק עוד רגע על הקצה של חיי...

אם אלוך – תעיף אותי הרוח, כמו גרגר אבק מכף היד,
ובבקר יגרוני במזחלת על גבי שלגים –
אל תאיצו, קצת האטו, הסוסים שלי לעד,
האריכו רק במעט את הדרך לאחרון המפגשים!

אל תאיצו לי, סוסים, אל תאיצו, הגונים!
לא לשוט עליכם להקשיב.
אבל איכשהו נפלת על סוסים גחמניים,
לא השלמתי את חיי, לא אשלים את השיר.

להשקות את סוסי, להשלים את שירי –
אעמד רק עוד רגע על הקצה של חיי...

אכן הגענו: אצל אלהים אין אחורים והנחות –
אין המלאכים שרים שם בקולות כה כעוסים!?!
או שזה הפעמון מתיפח ונחנק מהדמעות,
או שזה אני צועק "האטו" לסוסים!?

אל תאיצו לי, סוסים, אל תאיצו, הגונים!
מתחנן לא לטוס באויר!
אבל איכשהו נפלת על סוסים גחמניים,
לא השלמתי את חיי, לפחות – את השיר!

להשקות את סוסי, להשלים את שירי –
אעמד רק עוד רגע על הקצה של חיי...

השיר המסתורי והמסוכן הזה מכיל את כל הפטאליזם וההרס העצמי של הגבר הרוסי –
גיבורם של גוגול, דוסטויבסקי, בלוק ויסנין – רק בלי להזכיר ישירות את החומר המשמש
לרוב להרס העצמי של הדמות הזאת. חומרים ספציפיים, מקומם לא מעל התהום הזאת,
אף על פי שיש להם, מה שנקרא, פנים ושמות. אבל הסוסים של ויסוצקי הם ליגה אחרת:

סוסי האפוקליפסה, אבל אישיים ואינטימיים. אפוקליפסה פרטית של אדם שחי על הקצה ועומד לאבד את עצמו, ושברגע קריטי שירו הופך להיות חשוב מחייו. רגעים כאלה של חיים ומוות מפוזרים בשירתו של ויסוצקי כאבנים נסתרות; שירים שהם רגע אחד ארוך ומרוכז של האימה הקיומית הזאת, כמו "סוסים גחמניים", אינם רבים. בגיל מבוגר יותר – ובשנייה זו שבה אני כותבת את זה, אני קולטת באימה שכשהשורות הללו יודפסו, אגיע לגיל שבו ויסוצקי כבר מת, 42 – אתה לומד לאתר ולהאריך אותם. אבל לוויסוצקי יש מה לומר גם לצעירים שמחפשים רומנטיקה או סאטירה. במפתיע, 38 שנה מאז מות המחבר ו-27 שנה מאז מות המדינה שלו, הסאטירה הזאת לא התיישנה:

"החבר'ה שלי שלוכים, זה נכון,
הם לא עושקים ת'משפחה,
וחמר זול שותים בשביל החסכון:
זה מכספם, מהזריחה!

די, זינה, לך עצמך היה
חבר מהתעשייה,
לגם בנזין מהפיה –
שכחת, גויה?"

"אוי, ונינה, תכים! זה נהיה נורא!
כל כך מתוק שבא לבכות!
ומי זאת שם בגופיה קצרה?
אני רוצה אחת כזאת.

בסוף רבעון, אני רוצה,
ארגן לי גם כזאת חלצה...
מה "לחוצה", שוב "לחוצה" –
אולי תמצא!"

"את, זינה, תסתמי, יא שטינקרית –
הלכה תוספת רבעונית!
מי התלונן לממנים? לא את?
אני ראיתי, מלשנית!

וחוץ מזה, חלצה כזאת
עליך רק תביא בושות.
זה ארבע מטר מלמלות –
יש לך שטרות?..."

"ראית, ונינה, את הפה שלו?
תראה, תראה ת'מפגרים...
תראה, מאפרים כמו פייגלה,
ומדברים כמו שכורים!

וזה דומה – תקשיב, אינן –
לגיס שלך – כזה שתין.
תראה מכאן, לא, לא, מכאן,
נו כן, אינן!"

"גיס, עזבי, כי מה נסגר אתו:
זאת משפחה, סתמי, פרה!
תראי אותך: אפור, סיגריות –
עוד תחטפי אצלי סטירה!

קשקשנית אחת, עזבי,
אולי תרוצי להביא...
מה, לא? תזוני כבר ושבי,
אל תתקרבי!"

"אוי, אני מתה! אוי, תראה, ננס!
בחליפה מצמר זר!
במתפרה שלנו אין מצב
שיתפרו כזה דבר.

וכל החברים שלך
הם שלוכים מהמדוכה,
וגם שותים מהזריחה
סחורה דוחה!"

"אוי, ונִיָּה, אַקְרוּבֶטִים! אוי, חֶצְפֶּן!
אֵיךְ מִסְתוֹבֵב לוֹ, הַקּוֹסוֹן!
א' יִצוֹר שְׁלֵנוּ לֹא מִזְמָן
כִּכָּה קִפֵּץ בְּמוֹעֵדוֹן.

"אַתָּה, זִינָה, רַק רוֹצֵה לְהַתְגַּרוֹת,
זֹאת אַתָּה בְּעֵלְבוֹנוֹת פֶּתַחַת!
מִכָּל הַיּוֹם יֵשׁ לִי מִסְפִּיק צָרוֹת,
חֹזֵר לָפֶה – רוֹאֵה אוֹתְךָ!

אַכֵּל אֶתְּהָ בְּעָרֵב בָּא,
אוֹכֵל, וּמִיָּד – עַל הַסֶּפֶה,
אִם לֹא שָׁכוֹר – צוֹעֵק. חֶצְפֶּה...
תִּרְגַּע טִפְּהָ!"

וְאֵז בְּרוֹר שָׁבָא לִי מִיָּד
לְחֶבְרָה בְּחִנּוֹת לֵיד –
אֲנִי לֹא פּוֹיץ שֶׁל אֶף אַחֵר
לְשִׁתוֹת לְבָד!*"

מה משותף לשיר המצחיק הזה, שמציג דיאלוג בין בני זוג עלובים ושיכורים ממעמד הפועלים, המצויים במריבה פרמננטית, שלמען חיקוי קולותיהם ויסוצקי אפילו ויתר על הצרידות האופיינית שלו, ולשירים קורעי לב כמו "ציד הזאבים" ו"סוסים גחמניים"? האמת שבשפה. הדיוק והאותנטיות של שפת הדמויות הנלעגות ב"דיאלוג" עולים בקנה אחד עם הדיוק והאותנטיות שבשפת האימה הקיומית בשירים ה"רציניים". חוש השפה של ויסוצקי היה אינסופי ומשוררי עד העצם; אסתכן ואומר שהחוש הזה עצמו – ולא השחקן שבו – יצר גם את הקול הצרוד החד־פעמי של ויסוצקי וגם את הלחנים של שיריו, שלקחו משהו גם מאוקודג'אבה המאופק, ומשהו, בואו נודה, גם מהשנסוניירים הגדולים, שבינם לבין חלק מהבארדים יש קווי דימיון מסוימים, אשר אינם סותרים כמוֹן את הדימיון לזמרים היוצרים האמריקאים.

באופן אקזוטי למדי, יחסית לבחור שנולד ב־1938 בברית המועצות, ויסוצקי דיבר צרפתית טובה; איני יודעת האם היא היתה פרי נישואיו לשחקנית הצרפתייה מרינה ולאדי, או שמא נכחה בחייו עוד לפני כן. ויסוצקי, שנהנה מאהבה עממית עצומה, סבל מאוד מחוסר נכונותם של קובעי הטעם להכיר בו כמשורר. הפעם הראשונה שבה כונה "משורר" בטקסט מודפס כלשהו, היתה כבר אחרי מותו, בחוברת הדרכה "לנשואים טריים". מחבר החוברת ניסה (במבחן התוצאה – לשווא, לשווא!) להסביר ששתייה מופרזת עלולה לפגוע בכושר המיני, בעזרת ציטוט: "לא סתם כתב המשורר: 'נלך לשתות, נטביע את החשק'". שורה משיר מבודח על בחור שחבריו מנסים לשכנע אותו לבוא לשתות, במקום להשקיע את זמנו בפיתוי בחורה. אז, בשנות השמונים, בעיות של נשואים טריים היו רחוקות ממני שנות אור; לא היה שום קשר בין ההתבגרות האיטית שלי, שהביאה עמה כמיהה לאהבה, לבין השתייה המופרזת שיכולה להרוג אותה אצל מבוגרים. אבל הקשר בין אהבה לזמן ולשירה הפך לחוט השדרה של חיי. מה הפלא שבבוקר קיצי אחד, כשחזיטטי אפילו לא בקלטות, אלא בניירות של דודי ליאונרדס, ומצאתי למרבה האושר חוברת שלמה של שירי ויסוצקי המודפסים במכונת כתיבה, מיד רצתי לחברתי הטובה עם השיר החדש שגיליתי, ואפילו לא ידעתי אז אם ויסוצקי הלחין אותו, או רק כתב, לשמחת שתי הנערות המוזרות ביותר בוויילנה כולה: "בלדת הזמן":

* תרגום זה לשיר "דיאלוג מול הטלוויזיה" התפרסם ב"הו" 9.

הטירה הרוסה, הטירה מְכֻסָּה
בשמיכות גבעולים ירקוּת,
אך האבן תתיר לשונה הכמוסה,
העבר הקפוא יתעורר וישא
ספורי נצחונות וקרבנות.

מעשי הגבורה לא נמחו עם הזמן:
רק לתלש את הקרום הזוהר
או לתפס בגרון את הזמן הסרבן –
ואת כל סודותיו ישחרר.

ויפלו מנעולים, יתפרקו אזקים,
ויזיעו שנים בועת אדירים.
ויגרו גולים של שירים ארכים
על טונדורים, קרבנות, מסעות, אבירים.

תתכונן לשיירה שמַמְכֶרֶת לך
ובעין משפֶּלֶת תביט,
כי אותה אהבה – היא תמיד אהבה,
ואפלו אי שם בעתיד.

הפֶּלְדָה התפַקְעָה תחת חרב אימים,
והקֶשֶׁת הפְּרִיחָה עָשָׂן,
והמֹתוֹת יֵשֵׁב וּבִטְנוֹ קַרְקוּרִים,
וְקָרְסוֹ הָאוֹיְבִים וּבְקִשׁוֹ רַחֲמִים,
והניפו כָּבֵד דָּגַל לָבָן.

אבל לא כל אחד שלחם ושרד,
גם שָׁמַר עַל לְבוֹ מִרְשָׁע,
והגן על כבודו מפני מי שָׁבַג
ושקר בלשון נחושה.

מזלך אם סוסך מחרחר ועולך,
מזלך אם פגיון בידך כבר נוצץ,
מזלך אם תדע מהיכן בא החץ,
אבל לא – מאחור מתנקש מתפרץ.

מה קורה עם בוגדים? הם חוטפים פשוטה?
השדים מפחידים כתמיד?
כי הרע הוא רע, וכך הוא נקרא,
ואפלו אי שם בעתיד.

ובכל הדורות, גם אתמול, גם מחר,
מוג הלב לכבוד לא יזכה,
הקרבנות הם קרבנות, האויב רע ומר,
והכלא אכזר, והחפש יקר –
ולחפש תמיד נחפה.

זה לא פג, לא אבד, לא נמחה עם הזמן,
להרים את הקרום הזוהר –
וכדם שקולח, מפל ארגמן,
כך הנצח קולח, בוער.

והיום ומחר, כל שנה, כל מאה –
הפֶּלְמָה היא פֶּלְמָה, האשמה היא אשמה,
מזלך אם כבודך לא חלל, לא טמא,
מזלך אם חבר משמש כחומה.

את הטרה, הישר מוצאים בעבר,
מאמצים את כתביו, את שיריו,
כי הטוב – זהו טוב, הוא לנצח נשאר –
בעבר, בעתיד ועכשיו!

מה שלא ידענו אז, הוא שהשיר הזה נכתב בשביל סרט הרפתקאות היסטורי כלשהו –
מה שמסביר את כל האבירים, הכבוד והנשק הקר, ובכלל את האוריינטציה הכללית של
השיר כשיר נוער לא מורכב מדי. אבל היינו בדיוק בגיל שבו המסרים האלה נחוצים,
ולא התווכחנו כשהם הגיעו בצורה היסטורית־רומנטית, שמאוחר יותר כל כך אהבנו גם
בשירתו של ניקולאי גומיליוב. היום כבר קשה לדמיין מה עשו לנו אז אזכורים של חופש,
אומץ לב ואהבה – גם בתמימים שבשירי הבארדים, גם בזהירים שבסרטי ההרפתקאות.
ידעתי שמאחורי כל שיריון מזויף שנוצר בידי מלבישה באולפן סרטים, מאחורי כל אקורד
גיטרה, מאחורי כל שורת שיר, עומדת אותה כמיהה לחופש שיצרה את אביב פראג,
שהחלה להסעיר את מולדתי במאבקה לעצמאות, ששמה קץ למשטרים חשוכים אחרים.
כעבור כשנה וחצי נפלה חומת ברלין, ואני אפילו לא הייתי מופתעת.