

הו!

כתב עת לספרות

גיליון 17 • דצמבר 2018 • טבת תשע"ט



הו! – כתב עת לספרות | גיליון 17 • דצמבר 2018

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

הגהה: יואל טייב

על העטיפה: Argus en Mercurius, Hendrick Goltzius, 1580-1590

סידור, עימוד והדפסה: א. אורן הפקות דפוס בע"מ

© 2018 כל הזכויות שמורות למערכת הו!

2018 © All rights reserved to Ho!, Literary Magazine

כתב העת רואה אור באמצעות עמותת הו! – עמותה לספרות עברית

נדפס בישראל תשע"ט • Printed in Israel 2018

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

גיליון זה רואה אור בתמיכת
משרד התרבות והספורט



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"

INSTITUT
FRANÇAIS
ISRAEL

הוצאתו לאור של גיליון זה הסתייעה בתמיכת
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



גיליון זה רואה אור בתמיכת
עיריית תל אביב



גיליון זה רואה אור בתמיכת
קרן רבינוביץ לאמנויות תל אביב



גיליון זה רואה אור בתמיכת
בית שלום עליכם



תוכן העניינים

153	שירה: מקור	6	על "הו!" 17
155	הילה להב מלכת הכינים המתות	11	המוזיקה לפני הכל – מסות על שירה ומוזיקה
158	יחזקאל רחמים וכמה שהיא נשענה קטעים נבחרים מתוך המחזור "אמא שלי"	13	דורי מנור עזבו את החרוז, בואו נדבר רגע על משקל
161	אורין רוזנר דברים שאין להם שפתיים נגד רחוב שלמה המלך דברים שאין להם שפתיים	22	יואל טייב בין טעמי המקרא והמוזיקה של השירה
163	גל נתן מספיק הייתי ערה חצר דנור מיכאל	28	דותן ברום האוזן המקדמת את פני העתיד
166	נח אנגלהרד נשכו אותך כי אתה יפה כֹּרֵד	35	רון כחילי מדברים ושרים בשפה שלהם
	[בְּעֶשְׂרִים וָאַרְבָּעָה לְפָרֹאֲרָא] [מְשֻׁכוֹ אוֹתָךְ כִּי אֶתָּה יָלֵד]	39	עודד אסף עם הצלחה לא מתווכחים (ואף על פי כן)
168	יעקב עזריאל המומר	45	אגי משעול המילים והלחן נולדו תאומים
171	משה לביא כמה אדם כיוצא בזה מצטער, מצטער	50	גיא פרחי מסע בעקבות הד
	במקלחת אנא רשום בושת	55	יוסף חרמוני הרייניזציה של הירדן
174	יצחק כהן מקלקלים את הנוער סורה 215 הַגֵּדֵר (سِجَاج) אלסאיג' סורה 235 הַיֵּם (البحر) אלבאחר סורה 167 הַמְשׁוֹרֵר (الشاعر) אלשאער	63	סיון בסקין משוררים עם גיטרה, מוזיקאים עם מכונת כתיבה
177	עמרי שרת מי הוא זה מלך הקלון תדריך בשני חלקים לגיל עשרים ושמונה מזמור לפתיחת שנה"ל תשע"ח	75	קובי מידן First we take Manhattan?
180	ריטה קוגן אני בכיס אוויר כמעט-מודע מטמורפוזה טובה מקווה אני בכיס אוויר בין השדות	86	אורית נוימאיר פוטשניק אני מודדת כל כאב
183	שני פוקר מן הצד השני של האקסטזה נבקעת מידי הבנה גרטה פרפור אחרון	91	ולנטין קנינגהאם ו"ה אודן ושירי הזמור תרגמה את המאמר: דפנה לוי תרגום שירי אודן: סיון בסקין
185	תמיר אסולין היו בקרים שהייתי שקיעה	100	יובל צורן הטריטוריה שמעבר למילה
186	היו בקרים קיץ אדם אבישי חורי אכזבת מלאך תמונת מחזור גן נחליאלי התשנ"ה דע	106	אודי שרבני סקסופון של מילים
		112	ירון בן-עמי קצה גבולה של השירה
		118	גייל הולסט דרך לרִמְבֵּיטְקוֹ מאנגלית: אמיר צוקרמן
		128	רחל שליטא האדמה היא מקלדת של פסנתר
		135	נוית בראל כלים דומים, מוזיקה שונה
		141	צור ארליך הרוח שהתגנבה לתיבת הנגינה

188	אהוד אלכסנדר אבנר חסיד של מחוג השניות	220	שחר־מריו מרדכי זהב אדום בין עורף לצוואר
193	פלא רשת זָכַר שימוש ריבוי יהל אור (מנדי זאיאנץ) ובלבד שלא אלך על גחון	223	יולי ורשבסקי אנחנו, שמוטי הוֹסֵת לא בצל ירוחם, אגדת חורף מכתב לשרה אמנו
194	מכתם ליהל (שמרני אל) החורבן: פרפרזה א' כפרות (נוסח חב"ד)	225	רותם אלמגור האישי הזה, מהו? חוזר בתשובה?
196	עמנואל יצחק לוי על מפתן הלב אם ננעלו שערי הלב זְמַן הוא וילון שְׁנַמְשֵׁךְ וְנַמְשֵׁךְ זהירות	228	האָפֶס הוא אֵינְסוֹף. הוא חור תולעת קוֹסְמוֹלוֹגִי פתי One-trick pony
198	שרון אס ומי בכלל יכול היה לשאת זהירות	229	נעמי חשמונאי נשבר לי אלוהים בידיים בעיית הרוע חוט
200	עדי שורק יער מתים פרגמנט מתוך "אל-זה"	230	ירדן בן־צור בגופו החם, הנכון אלי קרש
203	קובי מידן ככה הלב נרעש ברחוב מזא"ה שביל קנטטה בעז טרסי – והילד – צְמַרְמֹת	233	יום שישי הטוב משניות טל שגיב חשוך מדי לתעופה 30 זה הולך ומתרחק
205	באוסטי נאד לאָבֶם Sur la ville עמרי לבנת מי שמלבין על מצעיו [כְּמָה מְרַחֵק] אהבה 203	234	רוברט וייטהיל בשן קניבל של שעשועים נמרוד ברקו כעת אציג בפניך עיניים שהתהפכו
207	רחל חלפי אני מסע הגחלילית "החיים" הזה לילית		תקופת־הכוכב שטרם נתפתחו־בו־ עיניים [שִׁיָּה לֹו פְּנִים] [נְצַטְוּחַ־כְּמָה עֵנֶק־חֶרְקִים הֵ רְאִיתִי בְּעֵלִית־הַקִּיר]
210	נולי עומר כאילו אין בנפשה אבנית התנה והירח כרוניקה של פגישה ראשונה	237	אמיר מנשהוף סונטה על השמש
211	אילי אבידן אני רוצה	238	אסיף רחמים מזמור לקדוש הלילה (קטעים נבחרים) Und wozu Dichter...
212	אסף בנרף הפצע המתוק שנפער בים BDSM רוזטה	242	אהוד אבישי האדמה המליטה פרגים פרגים [אורו של הפְּרִי] [הָאֹר נֹוּגַע בִּי]
213	טל שקד בתנועה הרפה של עץ הפקאן עטלף אתמול אולר ראי	243	יואל טייב החסד? הוא נחבא שני שירי ערש [כְּמוֹ בְּקֶרֶס יֶשֶׁן, מוֹנוֹכְרוֹמִטִי] פסגת זאב, חורף משירי סוף הקיץ השְׁבָעָה כמה מילים על החסד הנחבא
215	שגיא אלנקוה גופי הוא מעקה שביר [לְבוּשׁ הַמְּמֹרוּת שְׁלִי] [גופי הוא מעקה שְׁבִיר] [הַפְּתוּלִים בְּצַד אֶחָד שֶׁל הַמַּח]	247	יורם חורש ספר לו
216	בן סויסה המתים שלי אוכלים דרכי הילד בחיבוק הדוב [הַמְּתִים שְׁלִי שוֹמְעִים]	248	סבינה מסג שאז הצבעים מנגנים פִּיצִיקְטוֹ אחרי הקונצרט [לָאָה, "הָאָמֶם" שֶׁלָּךְ בְּרִדְיוֹ]
217	שלומית נעים נאור אנחנו רוחבו של גזע [אֲנִי מְנַחַת בְּעֶרְסֵל הַזְּמַן] [אֵין פְּלֶא שְׁלֵא יִכְלֵתִי] [בְּנוֹתֵינוּ גְּדוּלוֹת] [אֲנִי מְצִירַת עֵגוּל יוֹלֵד עֵגוּל יוֹלֵד עֵגוּל]	250	אורית נוימאייר פוטשניק נחש מעיים דלת על השתיקה נְשָׁל
218	ניר אילון כאבי ילדים [אָז מָה נִסְפֵר לוֹ?] איך לומר את האמת [אֲתָה זֹכֵר אֶת הַוְּרָדִים]		

305	שירה מירון גרטרויד קולמר – משוררת גרמנייה, דיוקן עברי פומרניה – סמל העיר לאסאן ורד הקונדור היהודי הנצחי הקרפדה בהמת נינווה (יונה, סוף פסוק.) אמנות רוזה אוסלנדר העבר כתב אותי כשירה מגרמנית: אמיר יגל	252	נדיה אייזנר רק בעירום רק בעירום מלחמת שוורים
319	נשימתי ארץ אמהות שפת אם בדידות הזמירה שלי	253	מאיה קופרמן רק מתחת למים
322	הוֹבֵר הדאד אם תפגשו אדם בלתי קיים מצרפתית: דורי מנור [לְפָנַי פּוֹסֵעַ אָדָם] מידות הפלא	259	אנה הרמן בחושך, בזנבה של תל אביב ציר העלבון על פני הטראומה
324	אלכסנדר גאליץ' נא רחם, אנוש, על תלויים מרוסית: ריטה קוגן מחול התלויים מתוך "קדיש"	263	אפרת מישורי לשמוע אף אחד איזה עצב שיחה עם משוררת כן, אבל קודם מתתי סוד
327	ג'ריקו בראון בוהן במגף של אמריקה מאנגלית: ניסן כהן קינה נוספת שוב גבר צעיר הפארק הלאומי להיסטוריה של הג'אז בניו אורלינס	265	עמוס נוי הגוף שלי על הגשר והלב שלי בסירה שלושה שירים על (ועם) אלכוהול המשעול מרובע הגשר
331	ג'וליו צ'זרה קורטזה מעללי משרתות מנפוליטנית: אסף בנרף	266	דוד (ניאו) בוחבוט אפילו לא שבר זה [צ'נאָרף עוד נֶעֱרִי. היא אִמְרָה. וְזֶה עוֹמֵד בְּנִגּוּד] [וְכִמָּה זָרַע יֵהִי עוד נִתָּן לְסַחֵט מִן הַזָּרַג הַזֶּה] [זֶה לֹא שָׁבַר שְׁפָרַק לִי אֶת הַלֵּב כָּל הַיְלָדוֹת. לֹא] [אֲנֹחַ בּוֹמֵן הֵהוּא עַל קְבוּרוֹת הַזְּמַן הַזֶּה]
334	ג'ון דון וכך אילפתי את בִּדְאֵהֲבֵתִי מאנגלית: שמעון זנדבנק קדחת אוויר ומלאכים העיזבון הלב השבור מזון האהבה	271	עומר ולדמן סאָקְרִית שֶׁל הָאוּר דרושה נערה יפה כשעמדה עליי תהילה לכלותי שלוש שאלות
341	משירי האמת הפנימית – סיון בסקין סוגרת עשור וחצי של יצירה ישראלית-קוסמופוליטית	275	דורי מנור לכל היותר גאולה חמישה שירים מתוך המחזור "סדנת שירה" עור של שירה הטרנדים ואתה מה המשקל שיציל אותך? עוד הגדרת שירה האגדה על הל"ו
343	ריטה קוגן פספסתי את הג'אז של עיר הולדתי	281	שירה: תרגום
349	משה סקאל נכסי הדלאַניידי של השירה	283	ולדימיר מיאקובסקי ענן במכנסים מרוסית: יפים ריננברג הקדמה
354	יפעת וייס עיר הבירה של חסרי-המולדת	297	יוסף חרמוני כמו אז, לילי מרְלֵן תרגם (מרוסית, מגרמנית, מספרדית ומאנגלית): יוסף חרמוני אנה אחמטובה: שיר ערש הנס לייפ: לילי מרלן אלפרדו לה־פרה: דממה ג'ון לונג ומוריס סקוט: הו, איזו מלחמה יפה
359	סיון בסקין רק מה שאינסופי, לא יכול לאכזב וריאציות על חזייה נוסעת בזמן	302	שטפן גאורְגֵה הו איקרוס, עזור לעצמך! מגרמנית: ירדן בן־יצור איקרוס שושן גובמבר מסע מימי
365	מן הגנזך		
367	אבות ישורון הרחם הוא הלחם הביאה והעירה: הלית ישורון		
369	משתתפי הו! 17		

על "הו!" 17

מאת משה סקאל

"המוזיקה לפני הכול", כתב פול וְרָלֶן בשירו "אמנות השירה", ופטר את כל השאר, את כל מה שאינו מוזיקלי בשירה, כ"ליטוריה" ותו לא. ואכן, הקשר בין השירה למוזיקה הוא קשר אינטימי והדוק, וימיו כימי השירה עצמה. לצומת הייחודי הזה, שבין הטקסט לצליל, הקדשנו את המדור הפותח את הגיליון שלפניכם.

הקריאה במסות הכלולות במדור תשלח את אצבעותיכם כמו מאליהן ליוטיב ואל שאר הפלטפורמות הדיגיטליות. וככל שתתקדמו בקריאה יילך וייווצר פלייליסט ששום אלגוריתם לא היה מצליח לתכנן בדיוק כך. רשימת ההשמעה הזאת תחבוק זמנים ומקומות, ותנוע מן הבלוז של הנשים השחורות בדרום ארצות הברית אל הפיוטים היהודיים ואל שירי הזמר הישראליים, מהרמבטיקו של פועלי הנמל ואנשי השוליים בפיראוס או בסלונקי שביוון אל השירה העברית המודרנית, וממנה אל הבארדים הרוסים, ואל המוזיקה המזרחית בישראל של שנות השבעים, ואל הסימפוניה התשיעית של בטהובן, ואל מה לא. ומעל רשימת ההשמעה הזאת תרחף כל העת רוח הרפאים של הצליל, או נכון יותר: של הרגע הייחודי והקסום שבו נפגשת המילה עם הצליל, שבו האלגוריתם נפגש עם הרצון האנושי.

הפלייליסט הזה לא נצרב במדור המסות שלנו בבת אחת. ככל שהצטברו המסות בתיבת המייל שלנו, הלך המדור והצטייר כמסע של צליל ושל מילה, המתחקה אחרי הכותבות והכותבים באופן אישי ביותר – דרך תחנות מוזיקליות ומילוליות בחייהם. ובעצם אין בזה כל פלא: הרי המילה "מסה" – ממש כמו המונח המקורי בצרפתית, *essai*, שמשמעותו "ניסיון" – גזורה מהשורש נ.ס.ה, והיא קשורה תמיד בהתנסות ובניסיון, ניסיון כתיבה שהוא גם ניסיון חיים.

את המדור פותחת מסה של דורי מנור, שחוזר אל הימים שבהם התחיל לתרגם את שארל בודלר, בהיותו כבן 17, ונתקל באתגר הגדול הכרוך בצורך להעביר את המשקל – לאו דווקא את החרון, כפי שאפשר היה לחשוב – מן הצרפתית אל העברית. מנור מדבר על המשקל, אותו נוכח-נפקד בשירה העברית העכשווית, וכותב כי "המשקל השירי נעדר מהתודעה התרבותית הישראלית כמעט לגמרי. קוראי שירה עברית שאין להם רקע מוצק של קריאת שירה בשפות נוספות פשוט אינם שומעים משקלים קלאסיים בשירה, ולא תמיד הם מודעים אף לעצם קיומם בְּשִׁיר". בימים שבהם התחיל לתרגם את שארל בודלר, הוא הבין שאפשר לחזור את המשקל הזה גם בעברית: "התחלתי לדקלם לעצמי משפטי ג'יבריש רק כדי ש'ייכנסו' למשקל הנכון". וכך לא רק בתרגום, אלא גם – וקודם כל – בשירה ישראלית עכשווית.

המפגש שבין מילה וצליל יכול להוליד מסע של גילוי עצמי ושל חניכה. במסה של יואל טייב, חייל בן 21 שזהו לו פרסום ראשון של מסה ב"הו!", חוזר הכותב לרגע שבו לימד אותו אביו לקרוא במקרא ובפיוטים, קריאה שטבעה בו "את האוזן הפואטית ואת הקשב הלירי", ושיש לה השפעה עמוקה על האופן שבו הוא קורא כיום שירה כאדם בוגר. "המוזיקה שלהם טבועה בי עמוק", כותב טייב – "עמוק כמעט כמו המילים עצמן – כאילו זכיתי לקיים בגופי את אמירתו של אבי: כשנכתבה תורה, נכתבה עם טעמיה ונקודותיה, עם פירושיה ורמזיה וסודותיה". הפירושים, הרמזים והסודות הם כמובן גם אלה שכרוכים בזיקה בין הבן לבין אביו, בינו לבין אלוהיו ובינו לבין רעהו ושפתו. והם מוליכים אל הרטייה שתונח על נפשו הפצועה.

במסה של דותן ברום, "האוזן המקדמת את פני העתיד", מתאר הכותב את מסע החניכה המוזיקלי שלו, העובר בחמש תחנות: החל בחזנות – "כמו סבא שלי, החזנות הייתה גוף אירופי שפועם בו לב מזרחי קדום" – דרך רחוב אסתכלאל באיסטנבול והמוזיקה התורכית המסורתית, על קריאת השבר

החזרות בה, "אמאן, אמאן", ומשם, דרך האינדי הלבוני הקווירי, בחזרה למגדל בבל. "מהשפה פנימה התלכדו הדברים לדיבור פנימי אחד", כותב ברום, "שלא היו לו מילים. רק ניגון".

רון כחילילי, במסה "מדברים ושירים בשפה שלהם", כותב על המוזיקה המזרחית בשנות השבעים של נעוריו כעל אקט של התנגדות: "הזמרים המזרחיים הראשונים מעולם לא שרו את 'שירת האנחנו' הכוזבת, אולי מפני שהם אף פעם לא חשו חלק מה'אנחנו' הזה, שהייתה לו שפה מוגדרת והיו לו ישובים ושכונות מתבדלות, צבע מסוים, היסטוריה חד-ממדית וים של עמדות מפתח שחלשו והחלישו את כל השאר: את הפלסטינים, את המזרחים, את הימניים במידה רבה, וגם את החרדים. למעשה, המזרחיים היו האאוטסיידרים המוחלטים, קולה של ישראל השנייה והשלישית והרביעית". והוא מצטט את אהובה עוזרי, שדיברה על ההצלחה של המוזיקאים המזרחיים בני דורה ליצור צליל מזרחי, אבל לא שפה ייחודית ולא מילים ייחודיות: "הרגשנו שאנחנו קודם כל יהודים. רובנו הגענו מבתים דתיים, התנ"ך היה לנו טבעי. לא גלות, לא עבר ולא נעליים. הווה חי ובעט".

כל אדם יכול להפיק צליל, אבל לא כל אדם הוא "שירי" – כך קובע עודד אסף בהרהוריו על הצורך בהלחנת שירי משוררים – וגם לא כל מלחין הוא "שירי". במילים אחרות – לא כל שיר זקוק למוזיקה שתוצמד למילותיו. אסף מצטט את דן מירון במאמרו על הקשר הכושל בין "פגישה לאין קץ" של אלתרמן לבין הלחן של נעמי שמר לשירו, ובקושי העמוק שאנו, כקוראים וכמאזינים, חווים בשעה שאנחנו מנסים "לטהר את זיכרוננו המוזיקלי ממנו". בהמשך דבריו מעיר עודד אסף הערה עקרונית ומרתקת באשר לאפשרותם של שירים מסוימים להפוך ליצירות מוזיקליות מוצלחות: "טקסטים משורריים מסוימים, שדרגת מורכבותם גבוהה מאוד, אמורים להדוף כל ניסיון להלחין אותם; הם בלתי-לְחִינִים (...). טקסטים אחרים – נוחים יותר להלחנה (אבל 'נוחים' – באיזו תכונה מתכוונתים? ולאיזה סוג של הלחנה הם נוחים?). טקסטים פחות מורכבים – לְחִינִים יותר, ואולי 'נותנים את עצמם' למוזיקה פזמונאית (באיזה סגנון?). וטקסטים שנועדו להלחנה, מלכתחילה: פזמונים".

במסה "אני מודדת כל כאב" נזכרת אורית נוימאיר פוטשניק בלחן של שרון בן עזר, היא פוליאנה פראנק, לשיר של המשוררת האמריקנית בת המאה התשע-עשרה אמילי דיקנסון. זהו לחן יוצא דופן מאוד במסגרת המסורת של "סוגת שירת המשוררים" בישראל, הן מבחינת החלטתה של בן עזר לבצע יצירה זרה ולא שירה עברית והן מבחינת אופיו של הלחן והליווי בגיטרה מנסרת. ובמילותיה של פוטשניק: "לבחירה לשיר באנגלית היה ניחוח של עריקה. היא הילכה עליי קסם ובו זמנית הבהילה אותי מאוד. היא הייתה קשורה באופן עמוק לשוליות, למחתרתיות, למרד של התרבות ההומולסבית של אותם ימים". בנושא דומה אבל קרוב – הכי קרוב שאפשר – למחזות העברית, אגי משעול כותבת על היחס האמביוולנטי של חיים גורי לשיריו המולחנים, כמו "שיר הרעות" ו"באב אל וואד", שצליליהם חקוקים בתודעה הישראלית כסמלים מובהקים של מלחמות, פיגועים וימי זיכרון: "[גורי] חשש מזה שאלה יהיו השירים שיישארו אחריו על מסננת הזמן. הוא לא רצה, ובצדק, להיחרת בתודעה הקולקטיבית כמשורר של שכול ומלחמה. ולכן, באינסטינקט בריא ונכון, גם הסתייג מלכלול אותם באנתולוגיות ובאוספי השירה שלו". עם זאת, זמן קצר למדי לפני מותו ניאות גורי לכלול את פזמוניו אלה במסגרת "כל כתביו", ובכך חרג מן הדרך שבה נהגו משוררים עבריים רבים לפניו, שערכו הבחנה ברורה בין שיריהם הליריים לבין הפזמונים שכתבו.

במסה על "שיר ההד", גיא פרחי כותב על הרגע שבו פגשו המילים של יעקב שבתאי את הלחן של יוחנן זראי ואת הביצוע הייחודי כל כך של אריק לביא: "לצורך הפיכתו לקולקטיבי", כותב פרחי, "עומד לשיר הזמר תנאי הכרחי אחד: לעולם יתבע מידה מינימלית של קשב". אלא שהשיר הזה, שההד נוכח בו אפילו יותר מהמילה שעליה הוא חוזר, גם מגולל את כישלוננו של שיר הזמר. הוא משרטט טיול במעין שומקום, "אנטי-טיול מובהק, השב באורח כרוני לנקודת המוצא בהיעדר היכולת להבקיע אותה". במסה ו"ה אודן ושירי הזמר" סוקר החוקר הבריטי ולנטין קנינגהאם (בתרגומה של דפנה לוי) את ההשפעות המוזיקליות על המשורר האנגלי הגדול, ותוהה כיצד תרמה המוזיקה לכתובת יצירותיו

החתרניות והאפלות ביותר: "כששרים את השירה הזו בהתאם להוראות המקוריות, ללחנים הללו, הם חותרים אט אט תחת גרעין הזעזוע המוסרי המבוגר שנושאי השירים נוטים לעורר. אי-נוחות מתוכננת היטב מתעוררת כאן – המוזיקה משרתת את שטף דברי הכפירה נגד הטוב והאנושי".

צליל הוא דבר שנמתח ממקום אחד למקום שני, מרגע אחד למשנהו, מאדם לאדם, מתקופה לתקופה. יוסף חרמוני כותב על השורשים הגרמניים-לאומיים של "התקווה", ובתוך כך משרטט מסע מהריין אל נהר הירדן. מסעו של חרמוני עובר אצל סבתו הגרמנייה קטרינה לאו-אל-פון פוזון, ששנאה את היטלר ואת מפלגתו, אך "את גרמניה שלה אהבה", לא סלחה לצרפתים, לא היתה אנטישמית אבל לא ששה לסמוך את ידיה על החתן היהודי של בתה. ודרך סיפורה של הסבתא הופכים במסה הזאת שורשיו הגרמניים של ההמנון הלאומי לסמל ליחס הדו-ערכי של הציונות ללאומיות האירופית שחוללה אותה. סיון בסקין, במסה "משוררים עם גיטרה, מוזיקאים עם מכונת כתיבה", מתארת בפנינו את עולמם של הבארדים, אותם זמרים-יוצרים שליוו עצמם בגיטרה ושמו את הדגש על הטקסט השירי – באופן דומה לביטניקים האמריקאים בזמנם – ובראשם ולדימיר ויסוצקי, על "קולו הצרוד, הנקרע, הייצרי" ובלואט אוקודג'אבה, "אבה, נעים ולא צעיר", ששר מילים מלאות תשוקה. במקרה של הבארדים, לעובדה שהשירים לא היו יכולים להתפרסם בדפוס הייתה השפעה מכרעת על הבחירה לבצע אותם בלחן ובליוי גיטרה. וכך, הצליל הציל את הטקסט ואפשר לו, במובן מסוים, להתקיים. בסקין כותבת: "שירה מוזיקלית באמת וחריפה באמת, זוכרים בעל פה. המוזיקה היא זיכרון; הזיכרון הוא כוח; ברמה מסוימת, הזיכרון הוא חופש".

הזיכרון המכונן של קובי מידן טמון ברגע שבו היה בן 11 וישב במטבח. פתיחת המסה שלו מהדהדת את השיר "גולם" מאת אנה הרמן: "הייתי בת 11, ישבתי באמבט", שיר התבגרות קורע לב ושותת דם. אצל מידן, הדבר שמבקיע את הילדות וממנה הוא "הדחף לתרגם", שקשור אצלו באופן הדוק למוזיקה. מידן, שתרגם בין השאר רבים משיריו של לאונרד כהן, כותב: "לעיתים קרובות נלווים שירים לזכרון הרגעים המשמעותיים, המכריעים בחיינו; התאהבות, פרידה, שברון לב, גילוי עצמי. לא פעם מדובר בדברים שנחקקו בנו באותו עשור של קיום מועצם – נאמר, בין 15 ל-25? – שבו האיכות העזה-ממילא של החוויה חוברת לאותה פתיחות מיוחדת כלפי התנסויות אסתטיות. מהחיבור הזה נוצרת איזו קפסולת זיכרון, עוגיית מדלן מוזיקלית, מארז של מילה-צליל-זיכרון-רגש שצץ ומתייצב עם שמיעת צלילי הגיטרה הביתית בתחילת 'wish you were here', או הכינורות-תופים היבבני-מעט של 'one more cup of coffee', למשל".

ירון בן עמי כותב מסה על בלוז, ומדבר על הקשר בין פואטיקה ומוזיקה בסוגה האמריקנית הזאת. תבניתו של הבלוז, מספר בן עמי, יכולה לכלול אמירה, חזרה על האמירה ופאנץ'-ליין, כאותו הבלוז שעסק במין וששרו הנשים השחורות שהיגרו מהכפר אל העיר: "הפואטיקה הבלווית יודעת שהיא הגיעה אל סוף הדרך, אל המקום שאפילו הדימויים והרמזים כושלים מולו, אל קצה גבולה של השירה".

פזמוני הרמבטיקו היווני, שלהם מוקדש הפרק המובא כאן מספרה של גייל הולסט (בתרגומו של אמיר צוקרמן), אינם יכולים להיות מוגדרים כשירה במובן המקובל של המילה. אבל ממש כמו בבלוז, יש בהם ביטוי מילולי מרתק להלכי הרוח העמוקים ביותר של החברה ושל התרבות שמהן הם נולדו. במקרה של הרמבטיקו זוהי כמובן התרבות היוונית המודרנית, בגילוייה הבלתי-ממסדיים ביותר, "שירים על אהבה, צער וחשיש". צלילי הרמבטיקו המחוספסים ומלאי היופי מזכירים ימים של חוסר יציבות פוליטית, של מלחמה וחילופי אוכלוסין, וגם של נודי מוזיקה ממקום למקום.

במסה "האדמה היא מקלדת של פסנתר" כותבת רחל שליטא על המשורר היידי אברהם סוצקבר, ומכנה אותו "משורר בעל ראייה רב-ממדית, שיכול להפגיש עולמות ותהליכים מורכבים לתוך אקורד אחד, עשוי ממילים". שליטא מזכירה את הכינוי אצל סוצקבר, למשל בספרו "פידלרויו" (כינור-ורד), שאייר מרק שאגאל, חברו הקרוב של סוצקבר. למסטה מצרפת רחל שליטא מבחר תרגומים מיצירתו של המשורר. צליל נוסף, שגם הוא כלול במדור, הוא זה הנוצר ממפגש שבין שתי משוררות שונות זו מזו במובנים

רבים כל כך, כמו לאה גולדברג ודליה רביקוביץ (אף כי רביקוביץ הייתה תלמידתה של גולדברג ואהבה אותה מאוד). נזית בראל מסמיכה שני שירים של כל אחת מהמשוררות האלה – שירי תפילה ושירי אהבה – ומראה איך יצרה רביקוביץ דיאלוג עם שיריה של גולדברג באמצעות הצליל: "מי כאן המפוכחת ומי כאן המפוכחת? מי האם ומי הבת? מי המשכה של מי? המוזיקה דומה, והכלים דומים, אבל התפילה אחרת, והשיחה סודית".

בפרויקט "כפית אלטרמן ליום" המתפרסם בעמוד הפייסבוק שלו בוחן צור ארליך כמעט מדי יום שורה אחת או צירוף מילים אחד מתוך שיר של נתן אלטרמן. זוהי בחינה מיקרוסקופית כמעט, המעלה אל פני השטח ממצאים אינטרטקסטואליים, סמנטיים ומבניים ביצירת אלטרמן, אך בראש וראשונה היא מבליטה את היכולת המוזיקלית והמצוללית המסחררת של משורר "כוכבים בחוץ". במסה המובאת כאן בוחן ארליך מקרוב את השיר "הרוח וכל אחיותיה", על תיבות הנגינה העשירות שלו, והוא כותב: "השירה היא ארגון מחודש, זר, של העולם, של הצלילים ושל הזמן".

מה הדבר שמרכיב מוזיקה? במסה "הטריטוריה שמעבר למילה", המנצח יובל צורן מדבר על עוצמת השילוב בין מילים למוזיקה, אבל הוא משרטט קו מפתיע ואולי הפוך, זה שהוא מגדיר אותו כ"כוח ההנעה של המוזיקה למילים". הדבר שמרכיב מוזיקה, טוען צורן, הוא לא בהכרח המנגינה כיסוד ראשון, אלא קודם כל "ההימצאות שלה בתוך משך זמן מוגדר, וקצב האירועים השונים שמתרחש באותו הזמן", והוא מדבר על התחושה אצל המאזין "שקיימת טריטוריה שלמה, עשירה, צבעונית ובלתי-מושגת, שנמצאת מעבר למילה עצמה".

בטקסט מאת אודי שרבני, "סקסופון של מילים" מבצע הכותב ניסוי כלים שאפתני ומרתק, שבו הוא מדובב את הסקסופון של ג'ון קולטריין וכמו מנסח את "דבריו" בארבעת החלקים שמרכיבים את האלבום "A Love Supreme": הודיה, הכרעה, התמדה ומזמור. גם במקרה הזה, כמו במסות אחרות במדור, אפשר (ואולי אפילו כדאי) לקרוא את המסה בצמוד למוזיקה.

"המוזיקה לפני הכול". אבל מהי המוזיקה, או יותר נכון: איך "נראית" המוזיקה, איך היא נשמעת בסד של מילים, באילו מקומות וזמנים היא משוטטת? אנחנו מקווים שהקריאה במסות שלפניכם תענה על כמה מהשאלות האלה.

במרכז הגיליון, כמיטב המסורת, שירת מקור חדשה, וכאן באמת תקצר היריעה מתיאור מדויק של כל הכתובות והכתבים. מאז ומעולם שם לעצמו כתב העת "הו!" למטרה להציג קולות רב גוניים ככל הניתן, ולהעמיד דור חדש של כותבים על במת השירה העברית. מדור השירה עשיר במיוחד הפעם, וכולל עשרות כותבים, שכמה וכמה מהם מפרסמים לראשונה מעל דפי כתב העת. שירת המקור בגיליון שבידיכם עוסקת בנושאים שבהם עוסקת מאז ומעולם השירה – ייסורי הגוף והאהבה, יחסי משפחה, שפה, תפילה ומוות, מין, זמן ומלאכים, מסע על פני מקום ועל פני תקופה. אחת היא מה הקונווציה שבה בחרו המשוררים למסור את שירתם, מעל שורותיהם מרחף הצליל, והוא קשור בשירים באופן הדוק. בשירים האלה יש משהו עכשווי מאוד, ובאותו זמן, ככל שקוראים בהם, מתעצמת התחושה האל-זמנית. ואולי (גם) זה דבר ההופך טקסט לשירה: האפשרות לכתוב את ההווה מתוך תחושה עמוקה שהכותבת או הכותב הם חלק משלשלת עתיקת יומין של כותבים, ושהטקסט שלהם מחדש איזה דבר בעולם, אך גם ממשיך דבר שהיה לפניו ושיהיה עוד הרבה אחריהם. שירה אמיתית היא בסופו של דבר עניין שאין בו תועלת, למעט יופי ולמעט הדבר האל-זמני הזה, שאפשר – בצניעות המתחייבת – לכנות אותו סוג של נצח.

מדור השירה המתורגמת בגיליון הנוכחי נפתח בתרגום חדש לפואמה האוונגרדית "ענן במכנסיים" מאת הפוטוריסט הרוסי הגדול ולדימיר מיאקובסקי. הפואמה רוויית אנרגיה ארוטית ושירת חדשנית ונועזת, ובניגוד ליצירות אוונגרד רבות, שלעיתים מתיישנות מהר מיצירות קלאסיות קונוונציונליות יותר, היא נשמעת חדשנית ונועזת כיום, כפי שנשמעה בימי כתיבתה ערב מלחמת העולם הראשונה. על התרגום אמון איש התיאטרון יפם רינברג.

חלק נכבד אחר במדור התרגום תופסים תרגומים משירתם של שלושה משוררים גרמנים בני המאה העשרים: שטפן גאורגה, גרטרוד קולמר ורוזה אוסלנדר (בתרגומיהם של ירדן בן-צור, שירה מירון ואמיר יגל, בהתאמה). יחד הם מוסיפים תמונות פוקחות-עיניים לאוסף השירה הגרמנית המודרניסטית הנגיש לקורא העברי.

עוד במדור תרגום השירה: אוסף שירים מולחנים ממלחמת העולם הראשונה, שתרגם משלל שפות יוסף חרמוני, ושמתקשרים למסה שלו על "משמר הריין"; שני שירים מאת הבארד הרוסי-יהודי אלכסנדר גאליץ' בתרגומה של ריטה קוגן, שמשלימים בתורם את המסה של סיון בסקין על שירת הבארדים; שיריהם של הובר הדאד הצרפתי, ג'ריקו בראון האמריקאי, ג'וליו צ'זארה קורטוזה הנפוליטני וג'ון דון האנגלי – מיוצגות כאן שלל שפות ותקופות.

כמו בכרכים קודמים של "הו!", גם בכרך זה אנחנו מקדישים מדור קטן ליצירתה של משוררת אחת, והפעם: מחווה ליצירתה של סיון בסקין, חברת מערכת כתב העת, בעקבות פרסום ספר שיריה השלישי "אחותי יהונתן". בסקין נולדה בוויילנה שבליטא ב-1976 והיא חיה בישראל מנעוריה. עברית – השפה שבה היא כותבת את שירתה – היא שפתה הרביעית. בהשקת הגיליון הראשון של "הו!" עמדה בסקין על הבמה במרכז סוזן דלאל מול כ-700 אישה ואיש. אוזני הקהל היו כרויות לשפה שבקעה מפייה, עברית מוכרת אבל גם עברית שיש בה משהו חדש. שפה של מקומות אחרים אבל גם מקומית מאוד, של זמנים רחוקים וקרובים כאחד. השירים של בסקין היו מוזיקליים מאוד, מיניים מאוד – גם כשדיברו על ארץ אהבתה, גם כשדיברו על אמונות, או על "עונת החתונות". הכל בהם שר, והסעיר את הדמיון ואת היצר. בשער המוקדש לשירתה תמצאו מסה מאת המשוררת ריטה קוגן, "פספסתי את הג'אז של עיר הולדתי", שעוסקת בספר השירה האחרון של בסקין, "אחותי יהונתן", מסה מאת הח"מ, על החומרים שמהם עשויה שירתה של בסקין, הרהורים על המחזור "שכנים" מאת פרופ' יפעת וייס – מתוך דברים שנאמרו בערב לכבוד צאת ספרה של בסקין בבית ביאליק – ולבסוף, מחזור שירים חדש של בסקין, החותם את המדור. **במדור "מן הגנזך" – פרסום ראשון לטיוטות לשירו של אבות ישורון EVA, בצירוף ביאור מאת בתו של המשורר, הלית ישורון.**

*

תודה מקרב לב לאנשי עמותת "הו!", שבזכות מסירותם ומאמצייהם "הו!" יכול להתקיים ואף להרחיב את פעילותו, ובראש וראשונה ליו"רית סיון בסקין, ולמנכ"ל העמותה, אבי דאול, המשקיעים את מיטב מרצם בפעילויות כתב העת. תודה רבה לחברי העמותה מתן מרידור, אמיר בקר, דורית שילה, יאיר דברת, גיל פייר, גדעון טיקוצקי, יערה שחורי, לילך נתנאל, רועי חן, וכן לתותי ורוני פורת ולרו"ח שלמה יניב, המסייעים לנו רבות בפעילות העמותה. תודה לרכות העמותה, ליאור שריר, על עבודתה המסורה. תודה רבה למעצבת מיכל קול, וכן לאלי אורן ולאנשי בית הדפוס שלו. תודתנו נתונה לפרופ' עוזי שביט, מנכ"ל הוצאת "הקיבוץ המאוחד", ולכל אנשי ההוצאה, ובראש וראשונה טל מולכו, לסיגל זלאיט ולאורי מוזס רון. תודה לפרופ' אברהם נוברשטרן, מנהל בית שלום עליכם, על התגייסותו לסייע לכתב העת בנדיבות וברוחב לב.

את "הו!" אפשר להשיג בחנויות הספרים או במכירה ישירה באתר של הוצאת "הקיבוץ המאוחד". כתבי יד אפשר לשלוח במייל לכתובת ho.poetry@gmail.com. אתם מוזמנים גם לעקוב אחרי עמוד הפייסבוק שלנו, שכתובתו: www.facebook.com/ho.literary.mag.

מ"ס

המוזיקה לפני הכל

מסות על שירה ומוזיקה

עורך המדור: משה סקאל

אני חושב כי המוזיקה
יודעת עלינו כל מה
שיש לנו לדעת
על עצמנו.

(אבות ישורון, מוזיקה כל מה)

עזבו את החרוז, בואו נדבר רגע על משקל

"ברוכים יהיו כללי המשקל, המונעים תגובות אוטומטיות, המחייבים אותנו למחשבה שנייה, ומחלצים אותנו מכבלי האני" ו"ה אודן

בכל הפולמוסים הוזכרו תמיד "החרוז והמשקל" בנשימה אחת, כאילו שני המושגים הם זהים, או לפחות כאילו הם כרוכים יחד בהכרח. אבל האמת היא שהמקטרגים על ה"חזרה" לכתיבה במתכונות קלאסיות, התייחסו בעצם רק לאחד משני המושגים. הם דיברו לכאורה על החרוז ועל המשקל, אבל למעשה הם כיוונו לרוב לחרוז בלבד. מדוע? משום שהמשקל השירי נעדר מהתודעה התרבותית הישראלית כמעט לגמרי.

השיר הראשון של בודלר שתרגמתי היה "האויב". אחרי שנות נעורים סוערות ואפלות ניחת על המשורר "סתיו המחשבות", ועמו ישורת של חול רטוב ותודעה חריפה ומיידית של סופיות החיים. כך מסתיים השיר הנפלא הזה: "ומי יודע אם אבי, פְּרָחִי חֲזוֹן, / בחול הרטובי יזכו למצוא מזון, / לְשֵׁד פְּלֵאִים שבו ישוּבו ללבלב? // כאב! כאב נורא! הזמן חיים אוֹכֵל. / אויבנו האפל, המכרסם בלב, / מדם שנאָבֵד פּוֹרַח, מתגדל".

אצל בודלר האויב הוא תמיד הזמן, הזמן הבולע את החיים וניזון כמו מפלצת גדולה מאובדנם ההדרגתי, עד בוא ניצחונו הבלתי-נמנע. כשאני משחזר כעת את הקריאות הראשונות שלי בבודלר אני מבין שהתחושה הקיומית-טראגית הזאת, הידועה ומוכרת לי "עד בלוטות הגרון הנפוחות של הילדות", כמו שכתב פעם אוסיפ מנדלשטם, היתה הדבר הראשון שמשך את לבי בשירתו.

הייתי בן שבע-עשרה, ועוד לא ידעתי הרבה על המיתוס הספרותי-היסטורי של בודלר, הבוהמיין הפריזאי ה"מקולל", בודלר של הזונות והסיפילים והאופיום. גם על תפקידו ההיסטורי כחלוץ השירה המודרנית לא ידעתי הרבה. את שירי קראתי תחילה באנתולוגיה הקלאסית של השירה הצרפתית שערך ז'ורז' פומפידו, שהיה נשיא צרפת בתחילת שנות השבעים. קניתי אותה במהדורת כיס מרופטת בחנות לספרים משומשים בתחנה המרכזית, ונדהמתי לגלות את שמו של העורך: נשיא שהוא איש של שירה! אפילו את ורלן ואת

רמבו – הנאהבים והנעימים – מצאתי באנתולוגיה שלו. מאחר ששמו של בודלר כבר היה מוכר לי איכשהו, החלטתי לגשת תחילה לשיריו המופיעים בספר.

זאת לא היתה מכת ברק: לא התאהבות מקריאה ראשונה, אלא תהליך שדרש כמה וכמה קריאות, ובעיקר: מלאכת פענוח סבלנית, שעברה דרך תרגום שקדני של מלות השירים. כבר מהשיר הראשון היה ברור לי שאנסה לשמור על החריזה, ובעיקר: שאשתדל למסור בעברית את המשקל המקורי. עוד לא ידעתי אז להגיד שבצרפתית סופרים את מספר ההברות בשורה, בניגוד לשירה העברית המודרנית, שבה סופרים קודם כל את ההטעמות, וגם בניגוד לשירה האנגלית או הגרמנית. אבל המשקל ה"לאומי" הצרפתי, המכונה "אלכסנדרין", כבר הדהד באוזני כמו מטרונום פנימי, ותוך זמן קצר הוא נעשה לי לטבע שני. כל הריגה בלתי-מכוונת מהמשקל הזה, בן שתי-עשרה ההברות (עם הפסק קצרצר, לרוב באמצע, אחרי ההברה השישית), הזדקרה מיד לאוזני הכרויות וצרמה לי כמו קווצת שיער סוררת שספר רשלין שכח לקצץ.

עד מהרה הבנתי שאפשר לשחזר את המשקל הזה גם בעברית: התחלתי לדקלם לעצמי משפטי ג'ברישי רק כדי ש"יכנסו" למשקל הנכון, וגיליתי שהדבר אפשרי ואפילו לא קשה במיוחד. אחר כך הלכתי צעד נוסף קדימה: לקחתי שורה אלכסנדרנית של בודלר (אחרי שתרגמתי אותה לעצמי מילולית, ואת פירוש המילים שלא הכרתי רשמתי בעיפרון) וניסיתי לתרגם אותה לשורה עברית שתהיה מקבילה לא רק מבחינת משמעותה המילולית, אלא גם מבחינת המשקל.

באופן אינטואיטיבי לגמרי בחרתי בעברית במשקל הבנוי משישה צמדים של "טה-טה" (ה"טה" השני הוא המוטעם). לא היה לי מושג שלכל צמד כזה של "טה-טה" קוראים "יאמב", ועוד פחות מזה ידעתי שלשישייה של צמדים כאלה קוראים "הקסמטר יאמבי". מבחינתי זה היה פשוט "אלכסנדרין" עברי, והטרמינולוגיה המדויקת לא עניינה אותי במיוחד. למען האמת, גם בהמשך לא היה לי צורך של ממש להכיר את המושגים הפרוודיים הללו, ובמשך שנים ארוכות אחר כך הם עוררו בי התנגדות אינסטינקטיבית. ראיתי בהם מונחים השייכים לעולם האקדמי, המתבונן בשירה מבחוץ ולא מבפנים. עד היום אני משתמש במושגים פרוודיים מפחידים כמו "יאמב", "אנאפסט", "אמפיברך" או "צזורה" רק מטעמי נוחות, בעיקר כשאני צריך ללמד שירה שקולה, אבל ביני לביני אני לא נזקק להם.

למעשה, מאז ומעולם עבדתי "לפי האוזן": אני חש את המוזיקליות של המשקלים השיריים, ואף פעם איני מחשב או סופר הברות והטעמות. מיום שנתקלתי לראשונה בשירה הכתובה במשקל שמעתי בלי קושי מיוחד כל דיסהרמוניה מכוונת וכל צרימה משקלית בלתי-מכוונת, ובמשך זמן רב היה לי הדבר טבעי במידה כזאת, שלא העליתי בדעתי שזה לא כך אצל כולם. את שמות המשקלים (ואת תורת הפרוודיה בכלל) למדתי באופן מסודר רק שנים אחר כך, אחרי שניסיתי ללמד חברים לקרוא ולכתוב במשקל, ולתמונה גיליתי שהדבר אינו טבעי להם כלל.

בעיקר הופתעתי לגלות עד כמה זרה תפיסת המשקל השירי לרוב בני הדור שלי וגם לבני הדור או שני הדורות שמעלי. בעצם, כך התחוור לי, היא זרה כמעט לכל מי שהתחנכו על שירה עברית מודרנית, בלי שהיתה להם קודם (או במקביל) היכרות אינטימית עם

שירה בשפות אחרות. הריזה זה סיפור אחר, את מושג החרוז כולם מכירים, אבל משקל? בעיני רבים רבים – גם בעיני קוראים קשובים ומוכשרים – זה מושג זר ומאיים. במשך שנים ייחסתי בטעות את הזרות הזאת לאינדוקטרינציה ממושכת של חלק ממשוררי דור המדינה ובראשם נתן זך, שהרי ההתנגדות למשקל (ולחרוז כמובן, אבל זה סיפור שונה) בנוסח אלטרמן או גולדברג, הפכה אצל זך וממשיכי דרכו שלו לאבן יסוד של האידאולוגיה השירית שבה דגלו. הם הלכו, כידוע, בעקבות המשוררים האימג'יסטים ובראשם עזרא פאונד, וולאס סטיבנס ות"ס אליוט, אלא שהם שכחו דבר חשוב אחד: את רוח הרפאים של המשקל, כהגדרתו המבריקה של אליוט (במאמרו "הרהורים על החרוז החופשי" מ-1917). "רוח הרפאים" הזאת, קבע אליוט, צריכה לרחף מעל כל שיר הכתוב בחרוז חופשי, כדי שיהיה לו תוקף ריתמי של ממש, וכדי שלבחירה בכתיבה "חופשית" יהיה צידוק מהותי.

כשאליוט או סטיבנס (או סילביה פלאת, או אן סקסטון, או ג'ון ברימן או אלן גינזברג – הדבר לחלוטין אינו מסתיים עם האימג'יסטים של שנות העשרים והשלשים) כותבים שיר בחרוז חופשי, בתודעתם ובתודעת קוראיהם מרחפים אינספור טורי שיר שקולים, משקספיר ומילטון ועד שלי וקיטס, מאדגר אלן פו ואמילי דיקנסון ועד ייטס ואודן. מאות שנים של פנטמטר יאמבי – המשקל המסורתי של השירה האנגלית – ושל משקלים קלאסיים אחרים, הביאו לידי כך שבאוזנו הפנימית של כל קורא שירה אנגלית ילידי פועמים עד עצם היום הזה המשקלים השיריים המסורתיים, כמו פעפוע קבוע של מים במזרקת שיש עתיקה.

כך גם בשפות אחרות: קוראי האיטלקית, הספרדית, הפורטוגלית, הגרמנית, היידיש, הרוסית – כולם נושאים אתם עד היום את המשקלים המסורתיים של השירה בשפותיהם השונות, גם כאשר הם כבר אמונים זה עשורים רבים על שירה "מודרניסטית" שהסירה מעליה, לכאורה, את כל כבלי המשקל. בצרפתית הדבר בולט במיוחד: כאשר אפולינר, שקדם לאליוט בכעשור בשבירה האידאולוגית של המשקל הקלאסי (אני מדגיש את הכוונה האידאולוגית ואת אקט המרידה המודרניסטי, משום שמשוררים שכתבו בחרוז חופשי באופן "נאיבי" יותר פעלו כבר במאה התשע-עשרה, משני עברי האוקיאנוס האטלנטי), מתנצל בתחילת המאה העשרים – התנצלות אירונית לחלוטין, כמובן – על ש"שכח" את המשחק העתיק של הטור השירי הקבוע, הוא ער לכך שהמשחק העתיק הזה נוכח מאוד בתודעת קוראיו. כל תלמיד בית ספר צרפתי מכיר עד היום היטב את הטור האלכסנדרני ואת שאר המשקלים הקלאסיים, שלא לדבר על קוראי השירה המובהקים. וקל וחומר – כותבי השירה.

אפולינר, אליוט וממשיכיהם, בעשורים הראשונים של המאה העשרים, הציעו בעצם אנטייתזה שירית חדשה ל"תזה" העתיקה של המשקל הקלאסי. בלי תזה, הם ידעו, לשום אנטייתזה אין תוקף באמנות. ממש כשם שלקוביזם אין תוקף אם אין "קוראים" אותו על רקע מאות שנים של ציור פיגורטיבי קלאסי, ושבמזיקה א־טונאלית אין עניין רב אם אין מאזינים לה מתוך היכרות עם מוזיקה טונאלית.

שבירת המשקלים הקלאסיים, שאל העברית המודרנית הגיעה כאקט עקרוני ומכוון רק

במחצית השנייה של המאה העשרים, היא בת תקופתן של שאר המרידות המודרניסטיות בתחומי האמנות השונים, שבתרבויות אחרות הגיעו לפרקן כמה עשורים קודם לכן.

אלא שבמקרה המיוחד של העברית המודרנית, הדברים, כרגיל, מסובכים יותר מאשר בשפות אחרות, בעלות היסטוריה ליניארית רציפה. אצלנו, בגלל השינויים מרחיקי הלכת שעברו על השפה העברית, פעלה היציאה המודרניסטית נגד המשקלים הקלאסיים בתוך הקשר לשוני, פואטי והיסטורי-תרבותי שונה לחלוטין מאשר בשפות אירופה השונות. למעשה, בתוך תחומי העברית זאת היתה, במידה רבה, אנטיטזה נטולת תזה. שבירת הכלים הפואטיים של דור המדינה היתה, בכל הכרוך בשאלת המשקל, בגדר יבוא טהור, פעולה שלאורך זמן לא היה לה כמעט על מה להישען בתודעתם המשותפת של קוראי השירה העברית.

בשירה העברית המודרנית מעולם לא היו משקלים מסורתיים של ממש: בעברית הקלאסית (משירת ספרד בימי הביניים ועד לשירת ההשכלה במאה התשע-עשרה) נכתבה השירה במשקלים כמותיים, שאינם רלוונטיים לעברית המודרנית, ושאוזניו של קורא שירה ישראלי כלל אינן שומעות אותם*. ואילו בדורות הראשונים של השירה העברית המודרנית – דורותיהם של ביאליק, טשרניחובסקי, שטיינברג, פייכמן, שניאור, וגם אברהם בן יצחק, דוד פוגל או אורי צבי גרינברג בראשית דרכם – כבר נכתבה השירה בשיטה הסימבוליסטית הנהוגה עד היום (כלומר, תוך ספירה של ההברות וההטעמות בכל שורה), אבל בהגייה האשכנזית, השונה בתכלית מן ההגייה הספרדית שהתקבעה אחר כך.

קורא עברית עכשווי שלא ישב ללמוד ולשנן במיוחד את כללי ההגייה האשכנזית הסבוכים למדי אינו יכול "לשמוע" את משקליה של השירה הכתובה בעברית אשכנזית. אני עצמי למדתי את הכללים האלה רק לפני עשור בערך, כאשר פרופ' בנימין הרשב המנוח ארגן יום עיון מרוכז באוניברסיטת בראיילן והזמין אליו מרצים וחוקרי שירה עברית. זה היה סמינר מאיר עיניים, ובו למדתי לראשונה שהברה אשכנזית היא הרבה יותר מאשר הגייה מלעילית, כמו שאמרו לי בבית הספר, ושקריאה מלעילית של "צנה לו זלזל", נניה, היא רק תחילת הדרך: יש עוד הרבה כללים בסיסיים שצריך להכיר, ובלעדיהם אי אפשר כלל לשמוע את המוזיקליות של השירה הכתובה בעברית הזאת.

את הכללים הפונטיים העיקריים של האשכנזית הכרתי בזכות לימודי היידיש שלי: ידעתי שממש כמו ביידיש, גם בעברית האשכנזית מבטאים את הקמץ כ־o, את הצירה הוגים כדיפטונג ei, תי"ו לא דגושה הוגים כ־s, ועוד ועוד. אבל מפיו של הרשב למדתי לראשונה שיש עוד עולם דקדוקי ופרוודי שלם שלא חשדתי כלל בקיומו כשקראתי לתומי את ביאליק או את טשרניחובסקי, למשל. למדתי, בין השאר, שכאשר מילה

* בדומה לשירה הערבית הקלאסית, משקלה של השירה העברית בימי הביניים מיוסד על עיקרון כמותי, כלומר על הברות ארוכות וקצרות, המצטרפות לחטיבות סדירות ולסכמות קבועות ומוצקות. אלא שבניגוד לערבית, בעברית לא היתה הבחנה בין תנועות ארוכות לקצרות. כתחליף לתנועות הקצרות שימשו לצורך העניין השוואים הנעים, החטפים והשורוק הגנובה (ו), הבאה לפני אותיות בומ"ף, וכל שאר התנועות נחשבו ל"ארוכות". זה מה שקרוי "יתדות ותנועות".

מתחילה באחת מאותיות השימוש (ו' החיבור, ה' הידיעה, אותיות בכל"ם...), אות השימוש אינה "נחשבת" במניין המלעיל של המילה כולה, ולמדתי שהחטפים והשוואים עומדים בבסיסן של אינספור אפשרויות ריתמיות למיניהן, ושגוף שני נוכחים מבוטא תמיד במלרע דווקא, ועוד כהנה וכהנה כללים שעד אז לא היה לי שום מושג עליהם.

זכות הסמינר הזה למדתי לקרוא מחדש ולהתאהב ביצירתם של משוררים שעד אז לא היו קרובים ללבי כלל. לא אגזים הרבה אם אומר שבעקבות אותו סמינר חשתי כאילו אני קורא את "אימה גדולה וירח" או את "אנקריאון על קוטב העיצבון" של אורי צבי גרינברג, למשל, בפעם הראשונה, אף שקראתי אותם קודם לכן פעמים רבות. הרגשתי כמו אדם שצפה כל חייו בסרט אילם, והנה בא מישוהו ולחץ על כפתור הוויליום, ולפתע התברר שהסרט כלל אינו אילם, אלא שהטלוויזיה היתה כל אותו זמן על mute.

ביום העיון שארגן הרשב נדהמתי לגלות שיש אצלנו לא מעט חוקרים ותיקים ובכירים של ביאליק, טשרניחובסקי או אצ"ג, המלמדים את יצירתם של המשוררים האלה כבר שנים, אך כלל אינם יודעים או מעוניינים לקרוא אותה כפי שנכתבה. כאשר לומדים את שירת ביאליק או טשרניחובסקי בבתי הספר, ולא פעם גם באוניברסיטאות, קוראים במקרים רבים את שיריהם כאילו היו פרוזה גמורה. לפעמים, כאקט של רצון טוב, הוגה המורה או המרצה שורה או שתיים במלעיל עצלני ("שלוש רב שובך ציפורה נחמדת...") או "הכניסיני תחת כנפך..."). שאין בו אפילו תחילתה של מודעות משקלית אמיתית, ומחייך לעצמו בשביעות רצון: מצחיקים הם היו, האשכנזים האלה. הכל נשמע אצלם כמו יידיש. אלא שאת המעבר מההגייה האשכנזית להגייה העכשווית של העברית אפשר להשוות, מבחינת הדרמטיות שלו, למעבר שעברו בארצות מסוימות לשיטה המטרית, אחרי דורות ארוכים של ספירה במיילים, ביארדים ובפאונדים. לקרוא שירה שנכתבה בהברה אשכנזית לפי ההגייה הישראלית, משמע ללבוש בגדים קלים ביום שבו מד הטמפרטורה מורה על 32 מעלות פרנהייט, מתוך הנחה תמימה שאם יש בחוץ 32 מעלות זה מן הסתם יום קיץ חם. ביאליק, טשרניחובסקי ורבים מבני דור התחייה היו רבי-אמנים של הטכניקה והמשקל השירי. כאשר מפשיטים אותם מהמוזיקליות שלהם הם מושכים את האוזן ואת הלב כמו ברבור יפה שמישהו מרט את נוצותיו ולא הותיר ממנו אלא בשר ורדרד וקוצני. אל נשכח: ההיסטוריה של השירה העברית המודרנית היא קצרה להפליא במונחים של תולדות הלשון והתרבות. כאשר אנחנו מדברים על הגייה אשכנזית אין המדובר באיזו תופעה פואטית פרה-היסטורית. זה לא ביאוולף וגם לא פרנסואה ויון משחר הזמנים של הספרות הצרפתית או האנגלית, אלא מצב לשוני עקרוני שהוסיף להתקיים בשירה עד לפני שניים או שלושה דורות. כך, למשל, משורר עברי נהדר כמו יעקב שטיינברג הוסיף לכתוב את שירתו על פי כל כללי ההגייה האשכנזית עד מותו ב-1947, כלומר עמוק לתוך התקופה המודרניסטית המובהקת ביותר: רבע מאה אחרי פרסום "ארץ השימון" של ת"ס אליוט, שלושה עשורים וחצי אחרי פרסום "אלכוהולים" של גיום אפולינר וכשני עשורים אחרי מותם של רילקה ושל מיאקובסקי.

הדור ששירתו היתה אמורה למלא את תפקיד ה"תזה" שכנגדה יצאו וך וחבריו, הוא כמובן הדור של שלונסקי, אלתרמן וגולדברג. אלא שבתזה הזאת היו כמה בעיות: ראשית, אין

שום דמיון בין משך הזמן שבמהלכו שימשו המשקלים הקלאסיים השונים בשפות אירופה – מאות רבות של שנים, בדרך כלל – לבין משך הזמן הקצר עד להתמיה שבמהלכו משלה כפיפת השירה העברית יצירתם השקולה והחרוזה של משוררי "הפליאדה השלונסקאית", כפי שאוהבים לקרוא להם כמה היסטוריונים של השירה.

ראשיתה של התקופה הזאת ב"דווי" של שלונסקי (1924), בשיריו המוקדמים של אלתרמן (שהתפרסמו בעיתונות בשנות השלושים עוד לפני "כוכבים בחוץ") וב"טבעות עשן" של גולדברג (1935), אך בשנות החמישים היא כבר הולכת ודועכת במהירות רבה: ב-1951 מתפרסם גיליונו הראשון של כתב העת "לקראת", ובשנים שלאחר מכן רואים אור בזה אחר זה ספריהם הראשונים של יהודה עמיחי, דוד אבידן, משה דור וכמובן נתן זך. וכאשר ב-1959 פרסם מנהיג החבורה את מאמרו המניפסטי "הרהורים על שירת אלתרמן", כבר נראתה "הפליאדה השלונסקאית" קשישה מאי-פעם, וכבר היתה, לפחות מבחינת תודעתם של הצעירים דאז, נחלת העבר הפואטי, אף שנציגיה הבולטים המשיכו לכתוב במשך עוד כעשור (אלתרמן וגולדברג מתו ב-1970, פן ושלונסקי מתו שנתיים-שלוש אחריהם). עשרים וחמש עד שלושים שנה בסך הכל: זוהי למעשה כל ההיסטוריה של הכתיבה במשקל בעברית מודרנית, הרלוונטית לקוראי השירה העכשוויים.

עניין משמעותי לא פחות הוא שהמשקלים שבהם השתמשו בני הדור ההוא, כמעט בלי יוצא מן הכלל (לא רק אלתרמן, שלונסקי וגולדברג, אלא גם רחל בלובשטיין וחיים לנסקי ואלכסנדר פן ויוכבד בת מרים ואברהם חלפי בראשית דרכו ואבות ישורון המוקדם) הם משקלים שניטלו כמות שהם מן השירה הרוסית ומעולם המושגים הסלאבי, ובעצם הם לא היו משקלים "קלאסיים" שלמים, במובן המסורתי של המושג, אלא וריאציה מודרניסטית על המשקלים הקלאסיים. שלונסקי, פן, אלתרמן, בלובשטיין או גולדברג הם מבחינות רבות ממשיכיהם העבריים של משוררי תור הכסף הרוסי המודרניסטי – אלכסנדר בלוק, ולדימיר מיאקובסקי, אנה אחמטובה או בוריס פסטרנק – והמשקלים שהם משתמשים בהם רצופים שבירות וחריגות משקליות ושאר חידושים ריתמיים מודרניסטיים למיניהם, אצל מי יותר ואצל מי פחות, אבל בשום מקרה אין המדובר בשימוש הקלאסי והמסורתי במשקלים השיריים.

חידושים מהסוג הזה נוטים להתיישן ולעייף את האוזן הרבה יותר מהר מן המשקלים הקבועים והסולידיים, שעמדו במבחן הקלאסיקה. אך כאלה כמעט אינם קיימים כלל בשירה של העברית המודרנית, ודאי לא בזרמיה המרכזיים. יתר על כן, השפעות של משקלי השירה האירופית המערבית מעולם לא חדרו באופן משמעותי לשירה העברית המודרנית, שכל עוד היתה שקולה וחרוזה בהברה הארצישראלית החדשה, נותרה בעיקרה סלאבית (מה שהגדיר פרופ' איתמר אבן זוהר בשם: "המודל הרוסי-עברי"). רוסית ורוסית ורוסית, ופה ושם גם שפות סלאביות נוספות, וכמובן יידיש. אבל למשקלים המסורתיים של השירה האנגלית, הצרפתית, האיטלקית, הספרדית, אפילו הגרמנית, היתה מעט מאוד נוכחות בשירה העברית הקאנונית.

היום אני מבין שהפרזתי מאוד כאשר ייחסתי לנתן זך ולהשפעה הפואטית הגדולה שלו ושל משוררים נוספים בני דורו את הזרות של קוראי העברית העכשוויים ביחס למשקלים

השיריים. בבלתי בין הסיבה למסובב: חוסר ההיכרות עם המשקלים הקלאסיים הוא אמנם הסיבה המרכזית להצלחתה התודעתית המסחררת של המשנה הנתן זכית בקרב קהל הקוראים והכותבים ששפת אמם עברית (קל יותר לחרוט על לוח חלק, כידוע) – אבל היא בסך הכל ניצלה מצב עניינים קיים, ולא היא שחוללה אותו. נתן זך, יהודה עמיחי, דן פגיס ורבים מהמשוררים ומחוקרי השירה בני דורם, הכירו שירה לא עברית בשפות אמם ובשפות נוספות ששלטו בהן. הם ידעו לשמוע את משקליה המסורתיים של השירה הגרמנית או האנגלית, גם אם לא בהכרח הכירו אותם על בוריים. "רוח הרפאים של המשקל" הוסיפה לרחף מעל שירתם גם כאשר ניתצו אותו וויתרו על השימוש בו. אבל רוב קוראיהם וממשיכי דרכם בשירה – ודאי בדורות המאוחרים יותר – כבר היו ילידי עברית. וככל שהלך וגדל שיעור ילידי העברית בקרב קוראי השירה הישראלית וכותביה, הלכה רוח הרפאים של המשקל והתרחקה, הלכה והתפוגגה לה, עד שבשנות השבעים והשמונים היא נעלמה כמעט לחלוטין.

כיום קוראי השירה בישראל מכירים שירה בעיקר בעברית, וגם אם הם קוראים לעתים שירה בשפות זרות, שוב אין להם על פי רוב שום היכרות אינטימית עם משקליה המסורתיים של השירה המערבית. המטרונום חדל להורות על הקצב. במקום דיאלקטיקה מפרה בין משקל לבין פריעתו, נותרנו עם אקראיות שירית נקודתית, טובה יותר או פחות.

אדלג רגע דילוג נמרץ מגיל שבע-עשרה, שבו התודעתי לראשונה למשקל השירי, לתקופה מאוחרת יותר (אבל סוערת לא פחות). בכל הפולמוסים שהיו סביב צאת ספר השירים הראשון שלי, "מיעוט", ב-2001, וסביב צאת גיליונו הראשון של כתב העת "הו!" ב-2005, הוזכרו תמיד "החרוז והמשקל" בנשימה אחת, כאילו שני המושגים הם זהים, או לפחות כאילו הם כרוכים יחד בהכרח. אבל האמת היא שהמקטרגים על ה"חזרה" לכתובה במתכונות קלאסיות, התייחסו בעצם רק לאחד משני המושגים. הם דיברו לכאורה על החרוז ועל המשקל, אבל למעשה הם כיוונו כמעט תמיד לחרוז בלבד.

מדוע? משום שכולם יודעים מה זה חרוז. ברכות לבר-מצווה כותבים בחרוזים. נאומים היתוליים לרגל יציאה לגמלאות של חבר לעבודה כותבים בחרוזים. שירי ילדים כותבים בחרוזים. פזמונים כותבים (לרוב) בחרוזים. שירים פרוזיים כותבים (לפעמים) בחרוזים. למרות מה שנדמה לפעמים, החרוז נשמר בתרבות העברית גם בשנים שבהן הוא נעדר כמעט כליל משירתה ה"רצינית". אלא שמעמדו בהיררכיה הספרותית השתנה ללא הכר, ובמשך כארבעה עשורים, בין שנות השישים לשנות האלפיים המוקדמות יועד לו בעיקר תפקיד "קל" או בידורי.

המשקל השירי, לעומת זאת, נעדר מהתודעה התרבותית הישראלית כמעט לגמרי. קוראי שירה עברית שאין להם רקע מוצק של קריאת שירה בשפות נוספות פשוט אינם שומעים משקלים קלאסיים בשירה, ולא תמיד הם מודעים אף לעצם קיומם בשיר. פעמים רבות שמעתי אנשים קוראים את תרגומי ל"פרחי הרע" של בודלר, למשל, בלי ששמו לב כלל שהשירים כתובים במשקל קבוע (רוב השירים כתובים בהקסמטר יאמבי – המקבילה ה"מיידיית" לאלכסנדרין הצרפתי, ומקצתם במשקלים קבועים אחרים). לא פעם התגנב למוחי הרהור עבירה: בעצם יכולתי לעשות לעצמי חיים קלים, וכלל לא לשקול את

התרגומים. אז מה אם אצל בודלר השירים שקולים בקפידה, ומשקלם הקבוע הוא חלק מהותי מאוד ממשמעותם? הרי מבחינת רבים מקוראי העברית, תרגום מוקפד מבחינה משקלית ותרגום שאינו משמר כלל את המשקל הם בעצם היינו-הך, כמעט. כשמדובר במשקלים פשוטים, דמויי שירי ילדים – טרוכאים למיניהם, למשל – רוב הקוראים עוד שומעים את המשקל: "רוח, רוח, רוח, / בפרדס נפל תפוח": זה עוד עובד איכשהו. גם רביעיות של אנאפסטים עוד מצליחים לשמוע: זה מזכיר דקלומים נמלצים של ימי זיכרון ("והארץ תשקוט, עין שמיים אודמת / תעמעם לאיטה על גבולות עשנים"), ואיזו אלטרמניות נושנה ונרגשת. בכלל, נתן אלטרמן: לרוב זה השם היחיד שזוכרים לצטט כאשר מדובר על "חרוז ומשקל". כמה פעמים השוו את השירה שלי לשירת אלטרמן! וכמה פעמים התייחסו אל המהלך הפואטי שהובילי כאל "חזרה" לכתובה בנוסח אלטרמן, אף שאלוהים עדי: מעטים הם המשוררים הרחוקים ממני יותר מאלטרמן, הן מבחינה מוזיקלית-ריתמית-משקלית, הן מבחינת הטמפרמנט השירי. אבל אין שום סיבה להאשים את המשווים: בשירה העברית המודרנית פשוט לא קיימים דגמים אחרים של שירה הכתובה במתכונות קלאסיות. לטוב או לרע, אלטרמן ובני דורו הציעו את הדגם המרכזי היחיד של כתיבה במשקל בהברה הספרדית-ארץ-ישראלית.

אני שב וקורא את הדברים שכתבתי כאן על שאלת המשקל בעברית ונשמע באוזני עצמי כמתאונן על המצב. ובכן, ההפך הוא הנכון: אני אסיר תודה עליו. כבר מראשית דרכי ככותב שירה חשתי – תחילה באינטואיציה ואחר כך באופן מנוסח יותר – שבפני כותבי השירה העבריים ניצב אתגר אדיר, אתגר שאין כדוגמתו בשפות אחרות. משורר צרפתי שיכתוב היום באלכסנדרניים, או משורר אנגלי שיכתוב שירה בפנטמטר יאמבי הקלאסי, לא יחדשו דבר, זה ברור. מאידך גיסא, גם אם ישברו את המשקלים הקלאסיים הם לא יחדשו דבר: הרי זאת מרידה בת מאה שנים ויותר, ואין עייפה ממנה. זוהי מלכודת שכל משורר או מתרגם שירה בתרבויות המערב הוותיקות מוכרח לתת עליה את הדעת ולמצוא דרך משלו להתמודד איתה.

כמשורר עברי בראשית המאה העשרים ואחת, אני לגמרי לא מקנא בהם. בלי לחטוא בפטריוטיות לשונית מופרזת, אלא מתוך ניתוח פשוט של מצב העניינים התרבותי והשירי, ברור לי שבחלקם של בני דורי נפלה הזדמנות נדירה מאוד: הסיכוי לעצב ולכונן עולם מושגים פואטי שלם, שאין לו עד כה קיום של ממש בשפתנו. כתיבה במשקלים קלאסיים בעברית היום היא פעולה שאין לה תקדים משמעותי בעברית מודרנית וישראלית, ולכן יש בה משום חידוש פוטנציאלי אמיתי.

אבל יש כאן עוד עניין: הכתיבה במתכונות קלאסיות עולה בקנה אחד עם המגמה העולמית הניכרת היום בתחומי האמנויות השונים, כולל כמובן בתחום השירה. די להסתכל במה שמתרחש סביבנו: יותר ויותר אמנים פלסטיים נוטשים את האבסטרקט ואת הקונספטואליזם, שמקץ עשורים ארוכים של שימוש יתר התעייפו ונעשו אוטומטיים מדי, ופונים להתנסויות חדשות ומאתגרות בציור פיגורטיבי עדכני. יותר ויותר מלחינים ומבצעים נוטשים את הניסויים הא-טונאליים למיניהם, ומחפשים דרך להתאים את המוזיקה הטונאלית, המלודית וההרמונית לתנאים החדשים של המאה העשרים ואחת.

ובדומה, די לדגום באופן אקראי את ספרי השירה המרכזיים שיצאו בעשור האחרון באנגליה או בצרפת, למשל, כדי להיווכח שיותר ויותר משוררים מבני הדור הצעיר נותנים את דעתם לשאלות של צורה שירית, וגם לשאלות פרוזודיות שבמשך עשורים ארוכים נתפסו כנחלת העבר.

ברירת המחדל בשירה שוב אינה החחב"ל ("החרוז-החופשי-הבינלאומי", כהגדרתו המשועשעת של המשורר הצרפתי ז'אק רובו*). השירה העולמית כיום, לפחות בשפות שאני מבין, מתפלגת על פי רוב בין האגף שלצורך הקיצור אכנה אותו "סוציולוגי" (אצלנו הנציגות המרכזיות של האגף הזה כרגע הן קבוצות כמו "ערס פואטיקה" או "משיב הרוח"), לבין משוררי הצורה והמוזיקה השירית לגווניהם, המבקשים לפלס לשירה דרכים חדשות אחרי מאה שנים ארוכות של מודרניזם מנתץ צורות.

אנשי החחב"ל (אצלנו הנציגות המובהקות שלהם הן קבוצות כמו "הליקון" או "מקום לשירה"), עדיין נוכחים מאוד בקרב המשוררים המבוססים והוותיקים, והם גם מי שמוזמנים לרוב לפסטיבלי שירה בינלאומיים ומי ששיריהם מתפרסמים באנתולוגיות שירה בינלאומיות. שהרי אין לך שירה שמיתרגמת יותר בנקל מאשר החחב"ל. אבל הם כבר במידה רבה מייצגי השמרנות השירית של ימינו. העתיד השירי שייך לאחרים. ולשירה העברית המודרנית, לראשונה מאז היווסדה בשלהי המאה התשע-עשרה, יש כיום הזדמנות לא להשתרך מאחור ולשם שינוי לא לאמץ את חידושי השירה העולמית באיחור של עשורים ארוכים, אלא להיות חלק ממגמה אמנותית כלל-עולמית עכשווית, שעדיין מחכה לתיאורטיקנים שיגדירו אותה ולהיסטוריונים שיכתבו אותה: קלאסיקה ממין חדש, קלאסיקה של האלף השלישי.

* ב"הו" 1 פרסמנו את מאמרו השלם של ז'אק רובו על החחב"ל.

בין טעמי המקרא והמוזיקה של השירה

כרוניקה של התבגרות פואטית

בבית שבו גדלתי לא היתה שירה. כלומר, לא בגלגולה המובחן, המודרני. בבית הוריי לא היה ספר שירה אחד לרפואה. לא בצרפתית – שפת אמם ושפת השכלתם – ולא בעברית. אבל תנ"ך ופיוטים היו תמיד בשפע, בשפע רב ממש. ואם אתבקש לקבוע מה טבע בי את האוזן הפואטית ואת הקשב הלירי, אסתמך מן הסתם על האזינו ועל שירת הים, על הפיוטים של הימים הנוראים ועל הקינות של תשעה באב. לכל אלה היה לחן. וזו אחת השאלות שמסקרנות אותי ביותר בהקשר הזה: אם באמת נטבע בי הקשב הלירי קודם כל שם, בפיוטים ובתנ"ך: מה השפעתו על קריאת השירה שלי כיום?

הטעמים המקשטים את המילים שבספר התנ"ך, הם הלכה למשה מסיני – כך הסביר לי אבי כשהייתי נער צעיר.

הכתובים הקדושים לא נועדו להיקרא סתם כך, יש לשיר אותם! כך הוא היה אומר לי. וכך גם היינו עושים הלכה למעשה: כשקראנו יחד מן התורה ומן הנביאים, כשקראנו בבית הכנסת עם הציבור את ספר משלי בין פסח לשבועות, וכשלמדנו, אבי ואני, בעיון את ספר איוב. אף פעם לא קראנו אותם כאילו היו פרוזה, כאילו היו חול. הטעמים הם נשמת הכתוב, והוא נועד להיקרא בעזרתם, איתם; בהם – כל הרוח והחן והמעוף שלו. ומאז אני כך, איני יכול לקרוא את ספר איוב בלי טעמים. הלחן הזה, שאבי לימד אותי, היה שונה מכל מה שהכרתי ושיווה לספר הזה טון ייחודי: הריתמוס הקליל (בניגוד, נניח, למגילת איכה, שלחנה כבד ורגוע) והסרקזם הדק שדרכם עבר הזעם של הדיאלוגים, היו בגדר פרשנות נהדרת, בוגרת ונועזת, לספר הזה, שלמדתי כשהייתי זועם כמעט פי שבעים ושבעה. היינו קוראים יחד, אני ואבי, ב־unisson שאינני יודע אם נתן מקום לקונפליקט הגדול שהיה בינינו: אני זועם ומורד (גיל שש־עשרה בוער בעורקיי היהודיים ודבר לא מספק אותי מלבד, אולי, המילים); ואבי, בן ארבעים, מיושב ונינוח.

וכך היה לספר איוב, וכך היה לתורה, לקינת דוד ולשירת דבורה, לנחמתו של ישעיה ולזעמו של ירמיה, לספר תהלים ולשיר השירים. המוזיקה שלהם טבועה בי עמוק – עמוק

כמעט כמו המילים עצמן – כאילו זכיתי לקיים בגופי את אמירתו של אבי: כשנכתבה תורה, נכתבה עם טעמיה ונקודותיה, עם פירושיה ורמזיה וסודותיה.

כשהייתי בוגר יותר למדתי שהלחן שהכרתי הוא רק מסורת אחת מני רבות. למדתי עם חבריי לישיבה את הלחן האשכנזי לאיכה – ופתאום היו לי שתי פרשנויות, שתי תפיסות עולם, שתי קינות: אותן מילים בדיוק, אך הסיפור אחר מאד. זה היה להטוט שהסב לי עונג רב, לדעת לקרוא אותם הפסוקים בנעימות שונות. הלהטוט הזה גם לימד אותי הרבה: הן על היחס העמום שבין מילים ופרשנותן, הן על הקשר שבין מילים ומשמעותן. בין שירה לבין הדרך שבה קוראים אותה.

אחד הרגעים היפים והמעניינים ביותר שאני מצליח לשלות מזכרוני בהקשר הזה, הוא אולי רגע בוסרי לחלוטין, מחטיבת הביניים. בכל יום, בבוקר לאחר התפילה, בזמן שכל חברינו היו אצים-רצים לחדר האוכל לפת של שחרית, עשינו לנו מנהג, אני וכמה מחבריי – אינני זוכר בדיוק מדוע או כיצד – לקפל את התפילין בניחותא ולדבר בינינו בדברי תורה. נראה שהיינו קבוצה אבודה. נראה גם שהחיטוט הזה לא היה סקרנות אינטלקטואלית גרידא: היה בו גירוד קיומי, תאולוגי, היינו קבוצת ילדים בודדים ואבודים, וחיפשנו – ראשית, בכתובים, ושנית, זה בזה – נחמות קטנות.

באותו יום בא אליי איתמר, חומש בראשית בידו, ואמר: "אתה יודע שיש שתי מסורות לגבי הטעם במילה 'קטונתי'?" הוא התכוון לתפילה שנשא יעקב לאלוהיו בטרם יפגוש את אחיו עשו, פגישה שחשש מאוד לקראתה. ובכן, לא, לא ידעתי. ניסיתי לגלגל בזכרוני את הפסוקים: "קִטְנֹתִי מִכָּל הַחֲסָדִים וּמִכָּל הָאֱמֶת אֲשֶׁר עָשִׂיתָ אֶת עַבְדְּךָ כִּי בְמִקְלִי עֲבַרְתִּי אֶת הַיַּרְדֵּן הַזֶּה וְעַתָּה הֵייתִי לְשֵׁנֵי מַחְנוֹת". בזכרוני, על תיבת קטונתי היה הטעם ששמו רְבִיעֵי, או רְבִיעֵי. "יש חומשים שיש שם רביעי, ויש חומשים עם אֶזְלָא", המשיך איתמר ואמר. הייתי מופתע מחוסר בהירות כזו של המסורת, שהרי בכל הכרוך בענייני המסורה, הדברים היו בדרך כלל מדויקים וברורים להפליא. ובכל זאת, לא ממש הבנתי מה הוא מנסה לומר. שאלתי אותו.

"תשמע כמה זה שונה, יואל", אמר לי. הבטתי בו: בברק שבעיניו הנעריות, בחיוך הפרוש על שפתיו, ששני ניבים חמודים מבצבצים ממנו. הוא היה נער יפה והוא גילה אליי חיבה. ידעתי ששניהם – גם האזלא וגם הרביעי – נחשבים טעמים מפסיקים, וידעתי ששניהם באותה דרגה – שהרי הכרתי את חלוקת הטעמים המפסיקים לדרגות, קיסרים, מלכים, שלישים. אם כך, אופיים הפרשני היה זהה בעיניי. הבטתי בו דרוך וחיכיתי להסבר נוסף. רציתי לגלות חדות עין אך לא הצלחתי לרדת לסוף דעתו. הוא פתח את החומש ושר את הפסוק פעמיים. פעם אחת באזלא ופעם אחת ברביעי.

בנעימה האשכנזית המתנגנת מפיו, האזלא היה טעם שנגינתו עולה, ורביעי – יורד באופן תלול. הקשבתי לאיתמר ושרתי לעצמי את שתי הוורסיות, מנסה להבין למה הוא מכוון. "יואל", אמר, "תשמע כמה טרוניא כלפי שמיא יש באזלא הזה! תשמע כמה הוא כועס ומרדני!". ופתאום שמעתי את זה. זו כמעט היתה שאלה רטורית. האם באמת, באמת קטונתי מכל החסדים? האם באמת תותיר אותי לבד, לא תציל אותי מיד אחי, מיד עשו? האם אני שווה בעיניך כל כך מעט? "ותשמע כמה בקשת רחמים יש בנעימת הרביעי" – ושמעתי גם אותה. רבוננו של עולם, פתאום שמעתי את מחלוקת המסורה

מדובבת את יעקב אבינו, באמת אינני שווה את החסדים ואת האמת שעשית את עבדך. ריבוננו של עולם, למענך עשה ולא לנו, אם עוונות תשמור יה – ה', מי יעמוד? קיפלו את התפילין, ובפטפטת של קדושה הילכנו לאט לכיוון חדר האוכל. שרתי לעצמי את הפסוק הזה שוב ושוב באותו היום, וניסיתי להבין כיצד טעם אחד, ארבעה תווים בקושי, משנים את משמעותו של הטקסט באופן עמוק וקיצוני כל כך. ניסיתי להבין איזה מבין שני היעקבים אני. איזה מהם אני מבקש להיות. הכרתי את הטרוניא כלפי שמיא, את הזעם והאצבע המאשימה, טוב הרבה יותר מכפי שהכרתי את הכניעה השקטה. באותו יום, אני חושב, למדתי את כוחה של המוזיקה הנשזרת במילים. ההבנה העמוקה הזו היתה הראשונה מבין כמה תובנות שאני נושא איתי עד היום, שאת כולן אני חב לאיתמר, שהיה בין הראשונים שבפניהם העזתי לפעור את נפשי המסוכסכת. הוא גם היה הראשון להניח על הנפש הזאת, ולו לרגע קל, רטייה של רופא אומן.

* * *

בבית שבו גדלתי לא היתה שירה. כלומר, לא בגלגולה המובחן, המודרני. בבית הוריי לא היה ספר שירה אחד לרפואה. לא בצרפתית – שפת אמם ושפת השכלתם – ולא בעברית. אבל תנ"ך ופיוטים היו תמיד בשפע, בשפע רב ממש. ואם אתבקש לקבוע מה טבע בי את האוזן הפואטית ואת הקשב הלירי, אסתמך מן הסתם על האזינו ועל שירת הים, על הפיוטים של הימים הנוראים ועל הקינות של תשעה באב. לכל אלה היה לחן, והדחיפות של אבי, שנבעה מתוך להט מסורתי, ללמדני את העושר המוזיקלי העצום הזה, הביאה לידי כך שכבר כשהייתי בן שלוש־עשרה הכרתי את הלחנים השונים לרוב הספרים בתנ"ך (ולעתים יותר מלחן אחד לאותו ספר), וכן את רוב הפיוטים החשובים.

וזו אחת השאלות שמסקרנות אותי ביותר בהקשר הזה: אם באמת נטבע בי הקשב הלירי קודם כל שם, בפיוטים ובתנ"ך: מה השפעתו על קריאת השירה שלי כיום? ואיזו השלכה יש לה על תחושותיי, על גישתי לנקודה הזאת של זיווג הפואטיקה הוורבאלית עם הפואטיקה המוזיקלית? אני יודע שכיום קשה לי מאוד לשמוע לחן שנכתב וזווג לשיר שאני אוהב. בתור ילד למשפחה שאינה ילידת ישראל, למשל, את "פגישה לאין קץ" של אלתרמן הכרתי קודם כל בתור שיר מ"כוכבים בחוץ" [1938], שיר שאהבתי וזכרתי כמעט על פה, ורק כמה שנים אחר כך שמעתי את הלחן שכתבה לו נעמי שמר (זו פריווילגיה שמעטים, לצערי, זוכים לה). אני זוכר את הפעם הראשונה ששמעתי את הלחן הזה, ברכב עם משפחתי כולה. אריק איינשטיין התחיל את השורה הראשונה, זיהיתי את השיר ופתאום נדרכת: ביקשתי להגביה את הווליום ושורה אחרי שורה, התהלכתי בחשדנות, ממלמל איתו את הטקסט, בעקבות הוולס הפסטורלי הנעמי־שמרי לשיר האהבה הנוקב הזה. אני זוכר שבחירת הבית "עד קצוות העצב" כפזמון תסכלה אותי, ולא הבנתי אותה. אני זוכר כיצד כשנגמר השיר ברדיו, אבי הסתובב אליי ואמר: "זו מנגינה נהדרת". ואני הנהנתי, "זו בהחלט מנגינה נהדרת, אבל המילים נהדרות יותר".

תמיד היתה לי האינטואיציה לקלף את הטקסט מלחננו. אני זוכר כיצד ישבתי אחרי אחד משלושת הרגלים, שוטטתי באינטרנט כדי להבין את מהות היתד והתנועה (שאותם

הכרתי לפני שהכרתי את המשקלים הטוניים-סילאביים), וניתחתי את "שפל רוח" של אבן גבירול: יתד, שתי תנועות; יתד, שתי תנועות; יתד ותנועה. וקראתי אותו כך, יחף, בלי להלחן שאבי לימדני, רק כדי לחוש את הנשימות הקצובות של הטקסט בעצמו; כדי להבין שלטקסט יש מוזיקה משלו, יש קצב משלו, להבין שהלחן צריך לרחף, קליל כמו ענן, מדוייק כמו רקמה, על גבי האסתטיקה של המילים עצמן, על גבי המצלול שלהן והקצב שלהן. שהלחן אסור שיהיה תרש כלפי הטקסט: הוא צריך להיות קשוב ועניו, ובעדינות להצטרף, כמו תזמורת שלמה בעקבות הכינור המוביל, להרמוניה.

חזוייה אחרת, נוסטלגית עוד יותר, עולה לנגד עיניי כשאני מנסה להגיע לרגעים הנחרצים והחשובים שאני שומר בקשר בין המילה למוזיקה. הרגע הזה, בתפילת ראש השנה, המוקדש לפיוט "עוקד והנעקד והמזבח". הפיוט הזה, שנכתב במאה ה"ב על ידי פייטן יחסית אלמוני בשם יהודה בן שמואל אבן עבאס, יליד פאס, הוא אחד מהמומנטים הליטורגיים שראוי לומר עליהם שהם אקסטרה-אורדינריים. אם בעבור קהילות אשכנז תופס "ונתנה תוקף" הרליגיוזי, האפוקליפטי כמעט, את קשב הקהל כולו ואת זכרונו, הרי שבעבור קהילות ספרד זה דווקא פיוט אינטימי, משפחתי ומצמרר, המספר את סיפור עקידת יצחק.

כולם הרגישו את זה, אפילו בבית הכנסת הפרובינציאלי הקטן שבו התפללנו. כולם חיכו לו, וכולם הגיעו אליו בדחילו ורחימו – באימה ובאהבה. במחזור ניתן לו מקום של כבוד: רגע לפני תקיעות השופר; וראוי לדבר על שניהם כעל מומנט אחד, של מתח ליטורגי וטקסי כמעט בלתי נסבל, אקסטטי ומטלטל. הרגשתי את זה בעצמי, כבר מגיל צעיר, וניגשתי בעדינות לפענח מה סוד קסמו של המתח הזה, כיצד בונים אותו. ממה הוא עשוי. ניגשתי לקרוא את הפיוט בעצמו, מקולף מלחננו, וגיליתי מולי טקסט עז-מבע ולא מתנצל, ביקורתי ורגיש, מעורר אימה אך לא חסר ניואנסים – בניגוד למקבילו "ונתנה תוקף" – מלא באמונה אך שטוף בספקנות ובטרוניא. הפזמון – שבו בחר הכותב ולא המלחין – הוא חרוז מבריה בן שורה אחת, שדי בו כדי לעשות את בשרי חידודין חידודין: עוקד והנעקד והמזבח. הצורות הקטנות שמספק לנו המשקל באות בין מילה למילה, אולי כדי שנרגיש את הבדידות התהומית שבין כל אחד מהצדדים בסיפור הזה. הדיווח הזה, הקר והמרוחק, כדי לדבר על שניים מהאבות, הוא פרובוקטיבי אך לא נשכני, מלנכולי אך לא שקוע בעצבות: דעו לכם, שבעולם יש עוקדים ויש נעקדים. והם לא בהכרח אנשים רעים, והם לא בהכרח אויבי האנושות. פשוט כך: יש בעולם עוקד ויש בו נעקד. ויש גם מזבח – אולי הצד המרתק ביותר בסיפור – גל האבנים ששותק ונותן לעוול האנושי האיום ביותר – אב שרוצח את בנו – להתרחש עליו. בסוף כל בית, במהלך הסיפור הזה, תצטרך לזכור את האמת האנושית הפשוטה הזו, את בעלי התפקידים.

הִלְכוּ שְׁנֵיהֶם לַעֲשׂוֹת בְּמִלְאָכָה
וַיַּעֲנֶה יִצְחָק לְאָבִיו כֶּכָּה:
"אָבִי, רְאֵה אֵשׁ, וְעֲצֵי מַעֲרָכָה
אֵינִי אֲדַנִּי שֶׁהָאֵשׁ כֹּהֲלָכָה?
הָאֵת בְּיוֹם זֶה דָּתְךָ שׁוֹכַח?"
עוֹקֵד וְהַנְּעֻקֵד וְהַמְזֻבָּח

ויענה אביו "באל חי מחסה,
 כי הוא אשר יראה לעולה הששה.
 דע, כל אשר יחפץ אלהים – יעשה;
 נבנה בני היום לפניו כסא,
 אז יאמיר זבח והזבוח."
 עוקד והנעקד והמזבח

הדורשיח המצמרר הזה, שהוא פיתוח של שני פסוקים מצמררים לא פחות (ויאמר יצחק אל אברהם אביו ויאמר, "אבי"; ויאמר, "הנני בני"; ויאמר, "הנה האש, והעצים, ואיה הששה לעלה?") ויאמר אברהם, "אלהים יראה לו הששה לעלה, בני." וילכו שניהם יחדו. – בראשית כ"ב, 7-8), נקטע על ידי הפזמון. בשלב זה, הרי, כולנו יודעים שיש עוקד, ואף שזהותו עמומה, אנו מבינים שיש גם נעקד. אנחנו, הקוראים, יודעים בדיוק את זהותם של שתי הדמויות האלה ואולי אותה אירוניה דרמטית היא זו שמקנה לשורות האלה את העוצמה האיומה שלהם, ואת הביקורת הנוקבת היצוקה בהם.

הבנתי כבר אז שאני עומד מול טקסט ייחודי ואדיר עוצמה. שהטקסט עצמו – בלי קשר ללחנו או למעמד השירה שלו – די בו למתוח את הקורא אל גבול הסיבולת הרגשית שלו, להעמיד אותו באותה דילמה תאולוגית, אנושית, הורית: "דפקו בשערי רחמים לפתח / הבן – להזבח; ואב – לזבח: / קנים לאל וברחמיו לבטח". אני יודע לומר שהוודאות לגבי העוצמה הוורבאלית של הפיוט הזה, הקדימה – כרונולוגית ומהותית – את יכולתי לגשת אל הלחן. את יכולתי להקשיב לו, לשיר אותו, ולהתפעם גם ממנו. זו הבנה קריטית.

הלחן שהיה נהוג אצלנו בבית הכנסת היה מיוחד ומצמרר בפני עצמו. רוב השיר היה נקרא בלחן מזורי וקצבי על ידי כל הקהל כאחד, ב'יוניסון' היקר כל כך לבית הכנסת הספרדי. הלחן הזה לא מנותק או עליו. המתפלל מגיע אליו באותה דבקות תאולוגית ובאותו מתח אקסטטי שוודאי מילאו את אברהם בדרכו. הוא עובר את המסע הזה, שמידה של הדחקה וטירוף חייבת להימצא בו, יחד עם אברהם. אבל כמו בכל טרגדיה של רצח, ישנו רגע ההתפכחות. הלחן משתנה – כעת תורו של הנעקד לדבר. הקהל משתתק – כמעט משתנק – בבת אחת, ואחד המתפללים שר את הבתים האלה, היחידים שכתובים בגוף ראשון. בדרך כלל זה היה ילד; ובמנגינה הנוגה ביותר בעולם, שוברת הלב ביותר, הוא שר את צוואתו של יצחק.

שיחו לאמי כי ששונה פנה
 הבן אשר ילדה לתשעים שנה
 היה לאש ולמאכלת מנה
 אנה אבקש לה מנחם אנה
 צר לי לאם תבכה ותתייפח
 עוקד והנעקד והמזבח

מִמְאֲכֶלֶת יְהֵמָה מְדַבְּרִי
נָא חֲדָדָה, אָבִי, וְאֵת מְאָסְרִי –
חֲזֵק. וְעַת יִקְדֵּי יְקוּד בְּבִשְׂרִי,
קַח עִמָּךְ הַנְּשָׂאָר מְאָפְרִי
וְאָמַר לְשֶׁרָה: זֶה לְיִצְחָק רִיחַ.
עוֹקֵד וְהִנְעֵקֵד וְהַמְזֻבָּח

לא היתה שנה שעיני נותרה יבשה אחרי הבתים האלו. זה היה רגע נשגב: כל החושים האמנותיים והדתיים שלי נדרכו כדי לספוג כמה שיותר מן המכלול הגאוני הזה, שהעמיד את כל הקהל בשיתוק מן הסוג המבורך, שיתוק שאמנות גבוהה מביאה אותך אליו, קונטמפלטיביות מלאת שגב. הלחן הזה – זוג הלחנים האלה – קרובים אליי מאוד. ובכל שנה, לקראת ראש השנה, אני שב אליהם ואל הפיוט הגדול הזה. לקרוא אותו ולהתעטף בו, לשקוע במילותיו ובזכרונות שהם משרים עליי.

לפני שלוש או ארבע שנים חוויתי באלימות את הסדק שמייצרת הרומנטיזציה שאני מתעקש לעשות למומנטים האלה בחיי. הייתי באותו בית כנסת. ישבתי אפילו באותו הכיסא. המילים היו אותן המילים. אבל הקצב של הקהל היה מהיר מדיי וחסר אופי; הילד ששר זייף ושר מתוך אוטומטיות שתסכלה אותי. ואני, בעיקר אני, שום דבר כבר לא נגע בי. היה בי ריחוק אדיש וכמעט בלתי-נסבל. לא היה ברגע הזה מאומה מן הקסם שזכרתי שיש בו. נראה שאיזו בגרות תקפה אותי, ונוף ילדתי נמצא קטן למידותיי. הסדק הזה לא היה הראשון, אבל בהחלט אחד מן הסדקים שנחרטו בדמי. בשנים שלאחר מכן עשיתי הכל כדי להתחמק מהרגע הזה בבית הכנסת של אבי, למורת רוחו הגלויה, ולצערי הגדול. ואני עדיין מנסה להבין את הדבר הזה, אני עדיין מנסה להצליח להקים מחדש את העולם הזה של הפיוט ושל התפילה כדי שיהיה מתאים לעולמי כפי שהוא כיום. לא מתוך נוסטלגיה או התרפקות קטומת-הווה, אלא אחרת; מחדש: מלאכה זאת, כמה קשה היא, כמה סיוזיפית! כמה עצבות היא משרה! מתנוודד בין שתי כפות המאזניים, אני לעתים שומע את קולו של ביאליק לוחש לי:

לֹא שְׁנִיתֶם מְקַדְמַתְכֶם,
יִשְׁן נוֹשֵׁן, אֵין חֲדָשָׁה; –
אָבֵא, אָחִי, בְּחִבְרַתְכֶם!
יַחְדוֹ נִרְקַב עַד-נִבְאָשָׁה!

האוזן המקדמת את פני העתיד

מסע חניכה מוזיקלי, פוליטי, אוטופי

אחרי שעברתי דרך התורכית, הערבית והיידיש, אני מבין: המוזיקה מבקשת את הניגון הקדום שמעבר למילים, הניגון הרוטט מהמיתר המתוח בין עצם הלז למפתח הלב ונשמע באוזן הפנימית, הניגון שבסיסו בנשמת האדם וראשו בשמיים, והוא עושה לו נְשֵׁם ונפּוֹץ על פני כל הארץ.

תחנה ראשונה: החזנות של סבא

סבא אלי היה ממלא את הבית בצלילים. ה"אוי וויי" שלו חרק מתוך גרון שעישן מקטרת במשך ארבעים שנה, בכל פעם שהיה מתיישב על כורסת העץ שלו בסלון. בלילות הקיץ, כשפרחי קקטוס הצָרְאוּס הלבנים החלו להיפתח בחלון, היה נרדם באותה כורסה מול ערוץ הקניות ובקושי ניתן היה לשמוע את מוכרי אופני הכושר מחמת הנחירות הרועמות. בערבי שישי, כשכל המשפחה היתה מתכנסת סביב שולחן השבת, סבא היה מקדש בניגון רם ואידיויסינקרטי לחלוטין, כשהוא מאריך ומגביה את התנועה במילה "יום" ומדקלם במעין שְׁפָרְכְּגָזָאנְג מהיר את "השישי ויכולו השמיים והארץ וכל צבאם" וגו', כאילו היתה ההברה הראשונה בעלת מסה מוזיקלית אדירה, השואבת אל תוכה את המנעד הצלילי של שאר הברכה ואז קורסת תחת משקלה, בעודה משחררת אנרגיה הדוחפת את הקידוש כולו ודועכת רק לקראת "ושבת קודשך באהבה ורצון הנחלתנו", שם מתחיל הריטרנדו עד לסיום. סבי אהב להאזין לחזנות. לבו היה כרוי לצלילים מ"שם" ומ"אז", אך האוזן קידמה את פני העתיד: במרדף אחר הצליל המושלם ובפיינישסקריות ייקית אופיינית, הוא היה טורח לעדכן את הזכרונות המוזיקליים בהתאם להתפתחות אמצעי ההשמעה – מתקליטים, דרך קלטות ועד דיסקים. באחד מביקורי אצלו כילד הוא ניסה להוליך אותי בשערי ההאזנה לחזנות. באוזניו של סבא, הקול החזני כמו סובב מנואלה של תיבת נגינה טמירה, שהפיקה מנגינות מתוך החורים הפעורים בנפשו, בעת שנפשו כל כולה כמו הוסעה מבעד מנגנון התיבה. באוזני, לעומת זאת, היתה החזנות אטית מדי, ארוכה מדי, לא מובנת, וחמור מכל – "בית כנסת" מדי. היא היתה עול שאבי־סבי נשא מרוסישע פוילן לקְרֶלְסְרוּוְהָה שבמערב גרמניה, ולאחר מכן נשא אותה סבי מקרלסרווהה לשכונת שפירא בתל אביב, ומשם לקריית טבעון – עול שאני ביקשתי להתנער ממנו, יחד עם הכיפה ששנאתי לחבוש

בערב שבת ועם המורשת הפוליטית שהוא ביקש להניח על כתפיי ("לא קיבלתי כדור מהבריטים כדי שתמסרו את המדינה הזאת").

ואולי העול שסירבתי להיכנע לו היה המסורת היהודית. כבר מגיל צעיר רציתי לראות בעצמי אוונגרד, וממילא דיבר אלי העתיד בלשונות של אש ודחק בי להפנות עורף לעבר. שאפתי לצעוד אל אוטופיה מדעית, חילונית, צמחנית ושוויונית. לרעיונות של סבא, איש הלח"י אוהב המסורת, לא היה מקום באוטופיה כזאת. ושמא התנערתי דווקא מאותו הדבר שדחף את סבי לשורות הלח"י? סבא תמיד היה מהגר. אולי פליט. האנטישמיות ותנאי החיים הקשים בתחום המושב העלו את אביו, כבר בצעירותו, על הרכבת לגרמניה, וחשוב לא פחות – על רכבת הציונות. סבי נולד, אם כן, כיהודי בין נוצרים וכצאצא למשפחת אוסטרידן בין גרמנים, ומעולם לא הוכר כאזרח גרמניה. הוא נולד מעט לפני עליית הנאציזם וילדותו המוקדמת עברה עליו ברייך השלישי. הציונות ופחד האנטישמיות התערבו זו בזו פעם נוספת ונשארו את אבי המשפחה בדרך פתלתלה מגרמניה אל רשימותיו של אייכמן באוסטריה, ומהן – לאחר ניסיון נואש למכור כל מה שאפשר מרכוש המשפחה – אל נמל טרייסטה שבאיטליה. משם הפליגו ההורים ושני בניהם אל חולות הזהב של דרום תל אביב של שלהי שנות השלושים. שם, על סף יפו, גדל סבי כיהודי לצד ערבים (עובדה שהקפיד לזקוף לזכותו בוויכוחינו הפוליטיים התדירים, כעדות ניצחת להפירות עם "האופי הערבי"). אני חושב שהוא כמה לבית ומצא אותו במשפחה, בתרבות היהודית ובחיבוק העז שחיבק את אדמת הארץ הזאת, שלא תמיד השיבה לו חיבוק. ואפשר שמה שדחיתי היה בדיוק הגרות המסוימת הזאת (במובנה היהודי-ההלכתי של המילה, אך גם בהוראתה כ"היות גר"), שלא היו בה הדגל האדום והחולצה הכחולה ופניה לא היו אל השמש העולה ואל אחוות עמים, אלא היו לה ארץ ישראל וכל כובד העבר היהודי והצווים הנגזרים ממנו.

החזנות, כמו מוזיקת הכליזמר וכמו היידיש, היא תוצר של נדודים. במונן הזה, היא ביטוי מובהק של הקיום היהודי. צורתה המודרנית התפתחה בתקופת הרנסנס, אבל הדעות חלוקות בדבר מקורה. יש אומרים שהיא התפתחות של טעמי המקרא, אחרים טוענים שהיא צמחה מתוך המודוסים שהיו מקובלים במוזיקה האירופית טרם פיתוח ההרמוניה. כך או כך, היא נושאת בחובה גרעין של זרות. כשם שהיידיש התיכה אל תוך המערכת הגרמאנית-סלאבית שלה את היסוד השמי של העברית והארמית, כך שמרה המוזיקה היהודית האשכנזית על יסוד שמי, שנותר תמיד, כמו הצוענים, על סיפה של אירופה. כמו סבא שלי, החזנות היתה גוף אירופי שפעם בו לב מזרחי קדום.

המוזיקה המערבית המודרנית בנויה בעיקרה על מהלכים הרמוניים, המושתתים על הסולמות המז'וריים והמינוריים. כמו שתיקות המחזיקות את המילים במקומן, הסולמות מוגדרים על ידי המרווחים בין הצלילים. האוזן המערבית צמאה למרווחים המסוימים הללו. היא מחפשת אותם כשם שהעין מחפשת צורות בעננים. כל חריגה מהם היא צרימה בעבורה. תחת זאת, למוזיקה היהודית האשכנזית יש "שטייגערן" – מעין סולמות משלה, הקרויים בשמות התפילות המרכזיות שבהן משתמשים בכל אחד מהם. השטייגרים, למרבה העניין, מקבילים לסולמות מוזיקליים הנהוגים בהודו ובמוזיקת הפלמנקו, וחשוב מכל – למקאמים המקובלים במוזיקה הערבית, התורכית והפרסית.

השטייגער המפורסם ביותר, "אהבה רבה" (או "פריגיש"), מזוהה כל כך עם המוזיקה היהודית עד שזכה לכינוי "Jewish scale" במוזיקה המערבית. מה שעושה אותו ל"יהודי" הוא בדיוק מה שגורם למקאם המקביל לו, מקאם חיג'אז, להשמע "מזרחי": בעוד הסולם המינורי המערבי נע בצעדים מדודים במרווח של טון, שלאחריו חצי טון ולאחריהם שני מרווחים רצופים של טון, הפריגיש-חיג'אז פותח במרווח קטן של חצי טון, שממנו הוא מזנק בקפיצה לולינית של טון וחצי, מתכנס שוב אל מרווח של חצי טון, ורק לאחריו מיישר את קומתו במרווח של טון שלם. תהום כזאת של טון וחצי, הפעורה בין שתי גדות של חצי טון, נשמעת לאוזן המערבית כהפרת הבטחת היציבות של הציוויליזציה – כמו נדודים, כמו לחישות של סריסים בוגדניים בהרמון, כמו המרחק בין המחשבה הרציונלית ובין הלב.

תחנה שנייה: איסטנבול

באוגוסט 2008, שנתיים בדיוק אחרי שהשתחררתי מצה"ל, התייצבתי באיסטנבול. עוד לא ידעתי כלום על האימפריה העות'מאנית, על סולטנים וצעפים של משי, על רכבות ומגדלי שעון, על גבולות פתוחים ועל תחרת החיים העדינה שרקמו בה יהודים לצד מוסלמים ונוצרים, ממגוון קבוצות אתניות. כל שידעתי הוא שאני רוצה להקיף את הים השחור. למרות הקיץ לא היה חם. איסטנבול נישאת על גבעות, וכמעט בכל מקום נשקף הים ונושבת רוח נעימה. עשיתי את דרכי על פי מפה חושית של לוקום ותיירס קלוי, בייגל סימיט ואננס על מקל. תה שחור עם קוביות סוכר על מדרגות המסגד ורחפות שחצו בין אירופה לאסיה הבהירו לי שהעיר הזאת היא החיבור המדויק של כל מה שטוב בעולם שממערב לבוספורוס ושל כל מה שטוב בזה שמזרח לו.

שם, בשדרת אסתכלאל, מול דוכן גלידת דונדורמה, בחנות הספרים והדיסקים Istiklal Kütüphanesi, גיליתי עולם חדש ומופלא. חזרתי לחנות הזאת שוב ושוב כדי לשמוע את השירים שבחרו המוכרים ולעבור על שורות הדיסקים, שאותיות מוכרות הרכיבו על עטיפותיהם מלים זרות, מעוטרות בנקודות ובסימני סהר כקישוטי חג. כשחזרתי הביתה מקיץ חודשיים וחצי האזנתי אינספור פעמים לאלבום ("היה ג'ולין קוקוּסוּ וַרְדִי" *Gülün Kokusu Vardı*) של ארקן אואור (Erkan Oğur). הוקסמתי במיוחד מהשיר "pencereden kar" (ניחוח ורד) שיר עם מסוגת ה־türkü, שפירוש שמו "השלג חודר בעד החלון". פריטת הסאז הפותחת אותו טווה רוחות ופתותי שלג. הזמרת שרה בתורכית, שלא יכולתי להבין, על אהובה שנלקחה באכזריות בארץ רחוקה והותירה אחריה רק חלון פעור לקריאת השבר החוזרת aman, aman.

שמעתי לפני כן, מן הסתם, מוזיקה מזרחית. ב"שמעתי" כוונתי להוראתה הפסיבית ביותר של המילה הזאת. זאת היתה מוזיקה שנכחה בעולם ועברתי דרכה שלא מבחירת. היא היתה מבחינתי מטרד חולף ברדיו, נגיף המפיץ את עצמו באמצעות דיסקים צרובים בתחנה המרכזית, פופ נחות שהעיד על טעם רע. באותם ימים תפסתי את עצמי כמאזין מתוחכם, חובב רוק מתקדם. בגילאים צעירים יותר הייתי כרוך אחר "מוזיקת עולם", אותו וונדרקאמר מוזיקלי שבו מניח המערב בגיבוב מזכרות אקזוטיות מתרבויות ילידיות מכל

רחבי תבל. שם נחשפתי ודאי למוזיקה מהמזרח התיכון, אך זו היתה ארוזה ומשווקת בנוחות למאזין המערבי הקוסמופוליטי, וטבועה בחותמת המאשרת את טעמו המעודן, המתוחכם והפתוח. בזכות ארקאן אואור הנחתי לראשונה למלודיות הארוכות להיפתח ולהסתלסל באיטיות בחלל חדרי כמו קטורת שאת עשנה נשמתי – בתחילה בנשימות שטוחות ובשיעולים, ולאחר מכן מלוא הריאות.

תחנה שלישית: אמאן, אמאן, אמאן (נַאֲמֵן, נַאֲמֵן, נַאֲמֵן?)

מה שהיתה החזנות ליהדות אשכנז, היה הפיוט ליהדות ספרד. וכשם שהחזנות היא מהגרת הנושאת בצקלונה דבר מה מכל מקום שבו דרכה, כך גם הפיוט. כזהו, למשל, הפיוט "לְמָה הִקְיָן נִסְתָּם נָא", שחיבר ר' רפאל ענתבי מחלב.

לְמָה הִקְיָן נִסְתָּם נָא
עֲמִי כְּמָה לוֹ נֶאֱסַר נָא
חֹבֵי מֵהָר סִלַּח נָא
חֲטָאֵי כְּשֶׁלַּג חֹרֵר נָא

וּבְנֵה בַּיִת בְּחִירְתִּי
וְחֹשֶׁה לְעִזְרְתִּי
וְאֶקְרִיב לְךָ עֹלֹתִי
כִּי חֲסִדְךָ עָלַי גָּבַר

נַאֲמֵן, נַאֲמֵן, נַאֲמֵן

ר' ענתבי איבד את מאור עיניו עוד כשחבש את ספסל הלימודים, אך נעשה לו נס והתקיים בו הכתוב "טוב לִפְקֹחַ לְפִתְעַ עֵינַיִם מֵאֶה שֶׁהָיוּ בְּגוֹפְךָ עֲצוּמוֹת". ואכן נפקח בו, בר' ענתבי, לב נבון הפועם בתוך שבלול האוזן. במרוצת חייו, שנמתחו מן הצגת הבכורה של האופרה "לה טרוויאטה" ועד שנדמו תותחי מלחמת העולם הראשונה, הספיק הרב לחבר מאות פיוטים ולהעמיד תלמידים הרבה. חלק מפיוטיו, כמו זה שלפנינו, נכתבו כך שיתאימו ללחנים הפופולריים של דורו. הפיוט דגן נוצק אל תוך התבנית המלודית של השיר "למא בדא ית'נא" (למא بدا يثنى). השיר הוא מוֹנֶשֶׁח, או "שיר אזור", שהולחן ע"י מחמד עבד (אל) רחים (א)למסלוב, מוזיקאי ואיש דת מהעיר קנא שבמצרים, שנולד בשלהי המאה הי"ח. אלה מלות השיר בערבית:

לما بدا يثنى
حبي جماله فتنا
امر ما بلحظة اسرنا
غصن ثنا حين مال

وعدي ويا حيرتي
من لي رحيم شكوتي
في الحب من لوعتي
الا مالك الجمال

آمان, آمان, آمان

הנהגה ניסיון לתרגום חופשי מהערבית של המקור לעברית:

בהתחילו להתנועע / יפיו של אהובי הילך עלינו קסם. / משהו ברגע שבה אותנו, /
כענף בשעת התכופותו. // הו, גורלי! הו, מבוכתי! / מי ישמע לתלונותי, / ללבי
הבוער באהבה / אם לא מלך היפי? // אמאן, אמאן, אמאן.

לכאורה, אין בין הטקסט העברי והערבי דבר וחצי דבר. אך אם נתיר לעצמנו להתבונן בהם, כמו ר' ענתבי, מנקודת מבטה של האוזן, נבחין בבירור כיצד הטקסט העברי מידמה לטקסט הערבי. השיר נפתח במילה הדו-לשונית למא/למה וכל אחד מטורי השיר העברי מתאמצים להישמע כמקביליהם הערביים, לפעמים בגמלוניות־מה (ית'נא / נסתם נא), אך לרוב בחן (אסרנא / נאסר נא, גמאלו / כמה לו, חירתי / בחירתי). אפילו קריאת השבר החוזרת "אמאן" קיבלה גרסה עברית כ"נאמן". הפיוט, אם כן, כמו כל מהגר, מדבר בשפה אחת המתנגנת דרך שפה אחרת. מבטאו מסרב להבחין בין המצלול ללחן. ניגון המילים וניגון כלי המיתר הם שרשרת אחת, שעליה מושחלים חרוזי המשמעות. בלעדיהם היתה המשמעות מתפזרת על רצפת החדר.

תחנה רביעית: אינדי קוויירי מביירות בעבר הירדן

סמוך לראש השנה תשע"ג חציתי עם כמה חברים את נהר הירדן, אל הממלכה ההאשמית שעל הגדה המזרחית. ממש כמו המטיילים אל הסלע האדום, שצעדו "מעבר להרים ולמדבר" אל "מקום שאיש ממנו חי עוד לא חזר", גם אנחנו ייחלנו להרפתקה. וכמו הצליינים הביזנטיים שיצרו במאה השישית את מפת מִדְבָא, גם אנחנו ידענו שכדי להבין את ירושלים יש להביט עליה ממזרח. ואולי, בתמונת ראי לזוג סעייד וצפיה, גיבורי "השיבה לחיפה" לע'סאן כנפאני, רצינו לחצות את הגבול אל מציאות שונה מאוד, אך דומה כל כך, ולחפש בה את העתיד שהותרנו מאחור. מכל מקום, הסיבה המרכזית והמוצהרת לנסיעתנו היתה הופעתה של הלהקה משרוע לילא, סנסציית האינדי הערבית הקווירית מביירות.

פחד ליווה את נסיעתנו כמו צל. אבי, למשל, ניסה לשחד אותי בכרטיסי טיסה לברלין ובלבד שלא אסתכן בביקור במדינה ערבית. בכל נסיעת מזונית תהיתי אם הערבית שלי מסגירה ישראליות ומה יחשוב על כך הנהג, שהיה ודאי פלסטיני. האם משפחתו מכפר אל-מג'ידל, שעל חורבותיו נבנתה העיירה שבה נולדת? האם הפליטות מקרלסרוהה,

מרדאוץ ומסטררויניץ דומה לפליטות מח'ליל, מיאפא ומחיפא? באחת מגסיעות המונית הללו, בעת שעשינו את דרכנו לבית הקפה הגיי-פרנדלי של עמאן, Books@cafe (שנמצא ברחוב בעל השם ההולם, Rainbow Street, לא רחוק מפלאפל אל-קודס וקפיטריית אל-קודס), חלפנו על פני הפגנה של ארגון אסלאמי פונדמנטליסטי. בעמאן תוכננו מעט מאד מרחבים ציבוריים להתכנסויות המונים, כך שההפגנה התקיימה על מעגל תנועה גדול. במרכזו היו הרבה גברים מזוקנים עם שלטים ודגלים, מוקפים בכוחות משטרה רבים, חמושים בנשק כבד. ניידות המשטרה הרבות וזליגת המפגינים והשוטרים אל הכביש האטו מאוד את תנועת המכוניות. התעטפנו בשתיקות ובדופק מואץ וניסינו לדחוק בזמן להחיש את מהלכו.

למחרת בערב נכנסנו בשערי התאטרון הרומי, שנבנה במאה השנייה, כשעמאן היתה פילדלפיה, וירושלים – איליה קפיטולינה. בפנים התהווה מזרח תיכון חדש, או אולי ישן מאוד. כך או כך – אחר. הומואים מכל רחבי סוריה הגדולה, שנאספו להקים את סדום מהצד הלא נכון של ים המלח, גדשו את מדרגות האבן והתערבו בצעירים אוהבי מוזיקה וחירות ובנשים בלתי-צנועות ברחבה הצמודה לבמה. נשימתו הקולקטיבית של הקהל נעתקה ברגע שבו סולן הלהקה, חאמד סינו, משופם וכריזמטי כפרדי מרקורי לבנוני, שמט את הז'קט וחשף את זרועותיו. הוא שר:

مش عارف ان كنت رجل أو مصرف آلي
بس الأجار، يا خيي، صاير سوبر غالي

تزوجني وأقرأ أنجلز في سريري
أذبح الخروف، قسم وزع عالجيرة

الحل رومانسي، بس مش غلط
حبك كسرة القطاع الخاص، بس مش غلط

زفوا العروس، زفوها

איני יודע אם אני גבר או כספומט / אבל המחירים, אחי, נעשו סופר-יקרים. // הנשא לי ואקרא את אנגלס במיטה. / שחט את הכבש, חלק לשכנים. // הפתרון רומנטי, אך אינו טעות. // אהבתך שברה את המגזר הפרטי, אך אינה טעות. // הללו את הכלה, הללוה.

באותו הרגע האמנתי לאוטופיה של סינו בכל רמ"ח ושס"ה שלי. שיקרא לי אנגלס במיטה. הומואי כל העולם התאחדו. ביקשתי להיזכר שהעבריות היא היות-מְעַבֵּר, ושמעבר לגבולות השפה משתרע ניגון הלב. הפתרון רומנטי, אך אינו טעות.

תחנה חמישית: פריטה

דמיינו האזנה לפריטת עוד או סאז. בעיני רוחנו עולה מיד דמותו של נגן עיוור בחמארה. האוזן מלווה את ידיו הנעות בזריוות מיומנת על פני המיתרים. עם כל צליל נוסף הולך ונחלם ציור בדמיונו. נדמה כי בשפתו הצלילית בונה סביבנו הנגן ארמון. רצפותיו מכוסות בשטיחים צבעוניים בדוגמאות גאומטריות מורכבות. תקרותיו גבוהות ומצוירות. עמודים עטורי פרחי אבן מחלקים את החלל ומשתקפים ממראות גדולות המוצבות על הקירות. מכל עבר מציף את עינינו שפע הרמוני. בכל מקום שבו נגן גיטרה אמריקאי, למשל, היה מעדיף אקורד ארוך פתוח, הרי שנגננו העיוור מפרק את הצלילים, מעטיר עליהם קישוטים, מחלק כל צליל לצָבָר של כמה צלילים קצרים וקרובים, כאילו הביטו בו דרך קליידוסקופ. זהו שפע על ציר הזמן. המוזיקה המזרחית ניחנת גם בשפע על ציר הברירה. בעוד המוזיקה המערבית מכירה בתריסר צלילים, הפרושים במרווחים של חצי טון על פני ששת הטונים של כל אוקטבה, המוזיקה המזרחית משתמשת גם ברבעי הטונים שביניהם. נגן העוד או הסאז שלנו דומה בכך לצייר שיש בידו מגוון צבעים גדול לאין שיעור מפלטת הצבעים המוגבלת של הצייר המערבי. המזרחיות, במובן הזה, היא ריבוי של אפשרויות הביטוי.

על השטח הדו-ממדי המוגדר על ידי ציר הזמן וציר הברירה פורט הנגן המזרחי גאוגרפיה של שפע – תכנית מתאר לאוטופיה חדשה, רוחשת קיום אנושי מגוון, שאווירה דחוס חלומות ושהגבולות היחידים בה מוגדרים על ידי המרחק שאליו נישא הקול.

תחנה אחרונה: הניגון שמעבר למילים

נהוג לחשוב כי בוני מגדל בבל דיברו שפה אחת. הריבוי, כביכול, נכפה עליהם כעונש אלהי. קריאה צמודה של הטקסט המקראי מגלה תמונה שונה. "וַיְהִי כָל הָאָרֶץ שְׂפָה אֶחָת וְדְבָרִים אֶחָדִים". דברים אחדים מלמדים כי היו מדברים בכמה אופנים שונים. שפתי הבשר חוצצות בין תוך הגוף והעולם. השפה האחת חצצה בין הדיבור החיצוני והפנימי. מן השפה אל החוץ דיברו הבונים בכל מגוון הצלילים שהעמיד לרשותם הקול האנושי ובכל דרכי הניסוח שהתיר להם דמיונם. אך מהשפה פנימה התלכדו הדברים לדיבור פנימי אחד, שלא היו לו מילים. רק ניגון. האל לא ביקש להגביל את הדיבור, כי אם את המוזיקה: "אֲשֶׁר לֹא יִשְׁמְעוּ אִישׁ שִׁפְתַי רֵעֵהוּ".

במסורת המוזיקלית של חסידויות פולין מקובלים ניגונים חסרי מילים המושרים בצוותא. בחסידויות אחרות, המילים הן פיגום שבעזרתו נבנה הלחן. בחזנות המילים מספקות את המצלול – הטקסטורה של הצבע המוזיקלי. כעת, אחרי שעברתי דרך התורכית, הערבית והיידיש, אני מבין: המוזיקה מבקשת את הניגון הקדום שמעבר למילים, הניגון הרוטט מהמיתר המתוח בין עצם הלז למפתח הלב ונשמע באוזן הפנימית, הניגון שבסיסו בנשמת האדם וראשו בשמיים, והוא עושה לו שם ונפוץ על פני כל הארץ.

מדברים ושרים בשפה שלהם

על המוזיקה המזרחית כתרבות של התנגדות

ערימת הסינרומנים שהיו מונחים לצד מיטתי, הסינרומנים הבזויים, הצ'חצ'חים, הנקלים, היו משמעותיים לא פחות. בעולם שלי, כך חשבתי אז לעצמי, יש גם הספרות הישראלית והעולמית הקאנונית וגם "סינרומן", גם העמודים האחוריים של "העולם הזה" וגם סדרת "סטלאג", גם ג'ים ג'ארמוש ופרנסיס פורד קופולה וגם ראג' קאפור ויוסף שאהין, גם באך ווילנסקי וגם זוזו מוסא ואביהו מדינה. אצל רוב האשכנזים, סיכמתי לעצמי קצת בהפתעה, אין כמעט גם וגם, בטח לא אז, בשנים המעצבות של חיי.

כ שאני שומע שיר אני קודם כל שומע את הלחן, את השירה הבוקעת, את המוזיקה, ולא את המילים. לעתים אני נאחז במילה או במשפט מתוך השיר, גם אם הוא מחוץ להקשרו, גם אם הוא מקוטע וחסר פשר, אבל המילים או הסיפור שהמילים מספרות, בטח במוזיקה, פחות משמעותיות בעיני. אולי לכן פחות התחברתי בזמן אמת למאיר אריאל או אפילו למספרת הסיפורים הגדולה של המוזיקה הישראלית, חוה אלברשטיין. וזה משונה. כי אני מגיע מבית שקידש את המילים. כשאמי המצריה רצתה לפאר את אום כולת'ום למשל, היא דיברה קודם כל על המילים הנשגבות שלה, על השפה, ועל הכבוד שלה לשפה. אני מניח שהיחס שלי למילים מולחנות מושפע מיחסי הכוח של החברה שבתוכה אני חי. יש שירים שאני מג'ברש עד היום, אולי כסוג של התרסה מול התרבות ההגמונית שתמיד קידשה את המילים, ראתה בהן את העיקר, טרחה שיהיה בהן, מלבד העברית התקנית, גם "מסר", "רעיון" או "סיפור", עם מוסר השכל. כמובן, יש שירים אחרים שאני מדקדק במילותיהם, שואג אותן מתוך כוונה ברורה, מנסה לרדת לעומקן, אולי כדי לתת להן את הכבוד המגיע להן. פעם בדקתי איזה שירים אני מג'ברש ואיזה אני מצטט מילה במילה. התוצאה די הפתיעה אותי, למרות שבסופו של דבר, לא ממש. רוב השירים המג'ברשים השתייכו לקטגוריה של שירי ארץ ישראל הישנה והטובה, ואילו רוב השירים שידעתי את מילותיהם בעל פה, ללא קושי, היו שירים מזרחיים. היום אני יודע להגיד שזו בחירה פוליטית, דווקאית, הזדהות עם המוחלש, עם האנדרדוג המוחלט.

לפני כמה שנים תיעדתי את ח"כ לשעבר גאולה כהן, מסמליו הבולטים של הימין המשיחי, לצורך סדרה דוקומנטרית על תולדות השמאל הישראלי דווקא. כהן גרה בגבעה הצרפתית בירושלים. מחלון ביתה אפשר לראות את חומת ההפרדה ואת השכונות הערביות שהפכו עם הזמן למקום מסוכן למבקרים היהודים. "תנועה פוליטית משמעותית", היא אמרה בעודה מביטה בתיעוב ברור על אחת השכונות הערביות הצפופות שבצבצה בין האדניות, "חייבת משורר בראש המחנה". "בלי שיר", היא אמרה, "אין רעיון פוליטי ארוז ונגיש. שירים תמיד הובילו רעיונות ומחנות. ז'בוטינסקי", היא אמרה, "היה משורר, משורר גדול, מנחם בגין היה פוליטיקאי, פוליטיקאי קטן. לכן התנגדתי לו בשנותיו האחרונות בפוליטיקה, לכן גם פרשתי מהליכוד".

אני לא יודע אם זאב ז'בוטינסקי היה משורר או רק מתרגם גדול, אבל גאולה כהן בהחלט הציפה בדבריה נקודה מעניינת, שקצת מתכתבת עם המושג "שירה מגויסת", או "שירת האנחנו", אותה שירה מולחנת שאפיינה את העשורים הראשונים של הפזמונאות בישראל ושמטרתה הייתה ברורה: לעצב את הישראליות החדשה, לצקת בה תוכן, לנסח לה היסטוריה, דרך הרגליים הרוקדות והידיים המונפות או המשולבות. מטרתם של השירים שהושמעו ברשתות הממלכתיות הייתה ברורה: לספר את הסיפור "שלנו". אגב, גם כשהגיע תור "האני" במוזיקה הישראלית, איפשהו באמצע שנות השבעים של המאה הקודמת, הוא היה עטוף ב"אנחנו", יצא ממנו והתכתב איתו באופן מפורש. כשארק איינשטיין, למשל, שר את "אני אוהב לישון" או את "אני ואתה נשנה את העולם", הוא בפירוש מרד בערכים המקודשים של שנות החמישים והשישים, באתוס הסוציאליסטי הריכוזי. מצד שני, אפשר לקבוע בוודאות שזה היה מרד קטן מאוד, זערורי, פנים-הגמוני או פנים-אשכנזי מובהק, שהמשיך לשרת את האנחנו, הפגום מיסודו.

כששואלים אותי מדי פעם מהי תרומתה המרכזית של המוזיקה המזרחית לישראליות, אני מיד אומר "התנגדות" או "תרבות של התנגדות". הזמרים המזרחים הראשונים, חשוב לזכור, מעולם לא שרו את "שירת האנחנו" הכוזבת, אולי מפני שהם אף פעם לא חשו חלק מ"האנחנו" הזה, שהייתה לו שפה מוגדרת והיו לו ישובים ושכונות מתבדלות, צבע מסוים, היסטוריה חד-ממדית וים של עמדות מפתח שחלשו והחלישו את כל השאר: את הפלסטינים, את המזרחים, את הימניים במידה רבה, וגם את החרדים. למעשה, המזרחים היו האאוטסיידרים המוחלטים, קולה של ישראל השנייה והשלישית והרביעית. כבר מתחילת דרכה, אי שם בסוף שנות ה-60, התבססה המוזיקה המזרחית על חווית האני. "איני יכול", שאג ניסים סרוסי, "אין לי אהבה", התוודה שימי תבורי, ואילו אהובה עוזרי ז"ל קוננה, "היכן החייל שלי". כששאלו אותם בולזול האופייני מה זה השירים האלה, הנחותים כל-כך, הלא-מגויסים, הם ענו כמו במקלה שבורה: אנחנו שרים את עצמנו, את הרחוב, את החיים, לא את הצינונות או את האידיאלים הצינוניים. אנחנו, הם אמרו, לא חלק מהמכונה המשומנת של ההסברה הצינונית, אנחנו עצמנו, אנשים. כשיש רוח אנחנו מצטננים, כשהשמש קופחת אנחנו נשרפים.

בתחילת שנות ה-70 התגוררתי עם הורי בבתי-ים במשך מספר שנים. בכל יום שישי היינו לוקחים, חבריי ואני, מונית שירות לכיכר המושבות ומשם מונית שירות נוספת לרמלה,

שם נפתחו, בזה אחר זה, מועדוני ריקודים, או דיסקוטקים כפי שקראנו להם אז. "הכריש" ו"קליפסו" היו הידועים שבהם. אנחנו העדפנו את "הכריש": מקלט טחוב שבו הצטופפו מאות בני שכונות במכנסי גברדין צבעוניים, חולצות מודפסות, תספורות אפרו, אוזנים בסגירות ראשונות. על במה בגובה של עשרים סנטימטר הופיעו בזה אחר זה ראשוני הזמרים המזרחים: שימי תבורי, אבנר גדסי, ניסים סרוסי, כמובן, אבל גם מיקי גבריאלוב ויהודה פוליקר, הרבה לפני שהם גילו את שורשיהם התורכיים והיווניים (בהתאמה). מאחר שלרובם לא היו עדיין שירים מקוריים, נהגו הזמרים לשיר גרסאות כיסוי לשירים המחתרתיים של אז: שירים של ג'ימי הנדריקס, של "אדמה רוח ואש", של "הדלתות". את "החיפושיות" או את סיימון וגרפונקל שרו במקומות אחרים. "שרנו ג'יבריש", סיפר אבנר גדסי כשציילמתי אותו במועדון המיתולוגי לסדרה "ים של דמעות" – סדרה שתיעדה את תולדותיה של המוזיקה המזרחית. "למה?" שאלתי אותו. "איך נדע אנגלית", הוא צחק, "בקושי סיימנו כיתה ח".

באותה סדרה סיפר גדסי סיפור אחר, השופך אור על חשיבותן או משמעותן של המילים ולמי הן בעצם שייכות. "בגיל 15 או 16", הוא אמר, "הלחנתי את "נפרדנו כך", שלימים הפך ללהיט הכי גדול שלי. המילים", הוא אמר, "היו שונות לחלוטין. הן סיפרו על נער שכונות היושב בחדרו הקטן וחולם לכתוב שירים. באתי עם המילים האלה לאלדד שרים, שעבד לי את השיר, והוא אמר לי שהן לא שוות הרבה. אז הוא ביקש מסמדר שיר, נערה צפון תל אביבית, אשכנזייה, אלמונית לחלוטין, שתכתוב ללחן שלי מילים חדשות". שיר, שתועדה באותו מעמד, לא הבינה, אגב, מה רע במילים המקוריות של גדסי, היא רק ידעה שהיא השתייכה לשכונה הנכונה, למעמד הנכון, לאותו מעמד שרק טבעי שיכתוב שירים.

שתי האנקדוטות הללו מספרות, אולי, את הסיפור השלם, או לפחות את רובו. יש הבדל מהותי ביחס למילים בין המוזיקה המזרחית למוזיקה האשכנזית או "הישראלית". בעוד הזמרים המזרחים אינם חוששים לג'ברש שפה או לשיר מילים המספרות סיפור של אחרים, כלומר מתייחסים למילות השירים כאל קישוט או משהו פחות-ערך, בוודאי ביחס למוזיקה עצמה, הרי שהזמרים האשכנזים מתייחסים לרוב למילים כאל המסד של יצירתם, כאל עיקר העיקרים. אני זוכר אינספור כתבות וראיונות עיתונאיים שבהם סיפרו הזמרים האשכנזים את מרוצם האינסופי, הנשגב, אחרי המילים, קודם כל המילים. איך הם הלכו להוא וישבו שעות עם ההיא, תיקנו מילה וחרו, החליפו בית, דייקו וזיקקו את המסר. סיפור מייצג סיפרה השנה חוה אלברשטיין בתכנית "חוצה ישראל" עם קובי מידן בטלוויזיה החינוכית ז"ל. אלברשטיין סיפרה איך בנערותה היא שרבטה איזה משפט ששכב במגירה ("כשיבוא יומי להתייצב בפני האלוהים / אבוא אליו עם חיוך אחד / שתי גומות של חן / ושישה מיתרים קרועים") ואיך כעבור שנים רבות, כשנעמי שמר כתבה לה את אחד מלהיטיה הרבים, היא הוציאה את הפתק הישן, נתנה אותו לשמר וזו שיבצה או שילבה אותו ב"שיר סיום" שהפך ללהיט. מוסר השכל? בוודאי: מילים הן נכס, הן תרבות, כמעט נס פלאי. אסור לאבד אותן, חובה לשמרן מכל משמר.

מה שמביא אותנו, בהכרח, לעיקר הביקורת המוטחת בזמרים המזרחים לאורך השנים. מלבד הביקורת על העיבודים "הדלים", בעיקר עד שנות ה-90, רוב הביקורת שנמתחה על

המוזיקה המזרחית התמקדה במילים, "זבל שהשטן לא ברא", כפי שטען יהורם גאון, ההוא ששר את "רוזה רוזה" וטען כי הוא "ספרדי טהור", לא מזרחי חו"ח. על השירה עצמה, על המנעד הקולי ואפילו על אופן ההגשה, שגם הוא שונה משמעותית, כמעט ולא נשמעה ביקורת, בוודאי לא נוקבת. אבל המילים, המילים הוציאו את זמרי ארץ ישראל מדעתם. "אני לא יכולה להזדהות עם מילים מצחיקות כאלה", טענה רבקה מיכאלי ב"ים של דמעות" וכיוונה לשיר "אין לי אהבה" של שימי תבורי. "מה זה, הבטחנו זה לזו ברגע של חולשה?" אני זוכר שאחרי שמיכאלי אמרה לי את המשפט המתנשא הזה, חזרתי הביתה, קצת מושפל, הכנסתי את הקלטת של תבורי לטייפ הישן והקשבתי לו, הפעם בריכוז גדול, לא כמו שמקשיבים לפזמון או ללהיט רדיו ענק. פייר? גם הפעם התקשיתי להבין או להזדהות עם הביקורת המזלזלת של מיכאלי וחבריה. נכון, אין בשיר הזה "מסר" נוקב, בוודאי לא לאומי, אין בו איזו אלגוריה ישראלית או יהודית גדולה מהחיים, אבל יש בו סיפור אישי חשוף, כואב, על אהבה גדולה שהסתיימה בכיעור גדול למרות ההבטחות, משהו שכל אחד מאיתנו מכיר. אני זוכר שהדבר הראשון שקפץ לי לראש היו שבועוני הסינרומן הפופולאריים של ילדותי. נכון, אהבתי את הספרות הקאנונית המקובלת, היא איתגרה אותי במובנים רבים, אבל בעבורי, ערימת הסינרומנים שהיו מונחים לצד מיטתי, הסינרומנים הבזויים, הצ'צ'חים, הנקלים, היו משמעותיים לא פחות. בעולם שלי, כך חשבתי אז לעצמי, יש גם הספרות הישראלית והעולמית הקאנונית וגם "סינרומן", גם העמודים האחוריים של "העולם הזה" וגם סדרת "סטלאג", גם ג'ים ג'ארמוש ופרנסיס פורד קופולה וגם ראג' קאפור ויוסף שאהין, גם באך ווילנסקי וגם וזו מוסא ואביהו מדינה. אצל רוב האשכנזים, סיכמתי לעצמי קצת בהפתעה, אין כמעט גם וגם, בטח לא אז, בשנים המעצבות של חיי. הגם וגם שבשבילי היה מרחב וחופש וסוג של פוסט מודרניזם מוקדם, היה בעיניהם איום. על מקומם בראש הטבלה, על קיומם כתרבות עילאית וחד פעמית.

כשנה לפני מותה, פגשתי את אהובה עוזרי לשיחה צפופה. "אנחנו הצלחנו לייצר צליל מזרחי אופייני, כזה שאין עוד בעולם כולו", היא אמרה בגאווה והתכוונה לגיטרות הייחודיות של יהודה קיסר, משה בן מוש ומשה משומר – אלה המשלבות בתוכן את אריס סאן ו"הצלליות" יחד עם העוד והבוזוקי. "אבל מילים ייחודיות, שפה מזרחית", היא צחקה, "לא הצלחנו לייצר. לא רק מפני שלא סיימנו כיתה ח', לא רק מפני שלא קראנו צ'וב ולא התחברנו ללאה גולדברג, לא רק מפני שהופגרנו על ידי המערכת ושפתנו הייתה דלה – אלא גם מפני שהרגשנו שאנחנו קודם כל יהודים. רובנו", היא אמרה, "הגענו מבתיים דתיים, התנ"ך היה לנו טבעי. לא גלות, לא עבר ולא נעליים. הווה חי ובוועט. כשיקום האליעזר בן יהודה שלנו", היא אמרה, "זה שיוסיף לעברית את מה שחסר לה, אולי את הקשר העמוק שלה לערבית, אני מניחה שפתאום יצוצו מאיר אריאלים ודוד אבידנים, נתן זכים ודליה רביקוביץ', כלומר, להטוטני שפה שיעבירו את הלפיד הבווער הלאה, לדור המזרחי המג'ברש, זה המשתמש לרוב בשפה של אחרים. כי שפה, היא אמרה, היא כוח. ולנו", היא הוסיפה ועיניה השחורות והקשות הזדהרו, "אין עדיין את הכוח הזה. אנחנו עדיין מדברים ושרים בשפה 'שלהם'".

עם הצלחה לא מתווכחים (ואף על פי כן)

הרהורים על הצורך בהלחנת שירי משוררים

מה אני מציע? התבוננות ביקורתית בתופעה שנעשתה מובנת-מאליה כביכול. וזה קשה.

look what they done to my song ma

well they tied it up in a plastic bag
and turned it upside down ma

(Melanie Safka, 1970)

.1

עוד "שיר משוררים מולחן", עוד הופעה בערב השקה, עוד פסטיבל. עם הצלחה לא מתווכחים. ואף על פי כן. אחת המשוררות ה"מצליחות" ביותר – שלא בטובה ושלא בהסכמתה ואחרי מותה – לא לחינם כתבה:

"לא כל אדם חונן במידה שווה של הרגשת שירה והבנתה. יש אנשים 'שיריים' ויש בלתי 'שיריים', ממש כשם שישנם מוזיקליים ובלתי מוזיקליים. אבל אנו יודעים עתה, כי לגבי אדם שאינו חרש קיימת אפשרות פיתוח של חוש שמיעתו [...] כך אפשר לפתח גם את החוש לשירה [...]. לא מעטים הם אוהבי השירה, שיחסם לשיר הוא סנטימנטלי מלכתחילה [...]. אכן, טוב להם, יאמר האומר. ייתכן אמנם שטוב להם, אך לא טוב לה לשירה, כי גישה לאמנות דורשת קודם-כל הבחנה".*

לאה גולדברג תהתה על הדרך שבה קוראים טקסט משוררי ומבינים אותו באמת. אני, מצדי, מרחיב את טווח התהיות וההשגות שלי. אם לא כל אדם הוא "שירי", הייתכן שכל מלחין הוא "שירי"? האומנם מובטח לנו שכל שיח-ושיג של כל מוזיקאי עם טקסט משוררי אינו "סנטימנטלי" גרידא? היודע כל מלחין לפענח כל משלב לשוני ודימוי ורמזיה שהמשורר בחר בהם? ואת סוד הצירופים בטקסט? ואת מצוללי המילים, ואת המקצב

* לאה גולדברג (עורך: א"ב יפה) "האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה", ספרית פועלים, תשל"ו 1976.

המייחד כל מילה וכל משפט, ואת מבנה-העל של הטקסט והפרופורציות בתוכו? אולי "לא טוב לה, לשירה" עם כל מוזיקה?

גישה לאמנות דורשת הבחנה, כך כתבה לאה גולדברג. ואני רוצה להבחין: טקסטים משורריים מסוימים, שדרגת מורכבותם גבוהה מאוד, אמורים להדוף כל ניסיון להלחין אותם: הם בלתי-לְחִינִים (מונח שטבע הָרִי גולומב). טקסטים אחרים – נוחים יותר להלחנה (אבל "נוחים" – באיזו תכונה מתכוונתיהם? ולאיזה סוג של הלחנה הם נוחים?). טקסטים פחות מורכבים – לְחִינִים יותר, ואולי "נותנים את עצמם" למוזיקה פזמונאית (באיזה סגנון?). וטקסטים שנועדו להלחנה, מלכתחילה: פזמונים.

אין זו סכמה נוקשה. יש רצף של אופציות בכל סוג, ויש צירופים שונים על הרצף, וקשרים בין רצף זה לבין רצף אחר, ויש טעם אישי (של מלחין, של מאזין), ויש הֶקְשֶׁר, והוא מְשֻׁנָּה ומְשֻׁנָּה. והפזמון עשוי להיות משובח, לא "נחות", ועם זאת – תָּחוּם. האם ההכרה בריבוי ובגיוון אמורה למחוק כל הבחנה (מונח שלאה גולדברג רצתה להדגיש), כל ניסיון להבדיל ואפילו לשפוט, ולו רק כהצעה לשיח אמנותי פורה? אני איני מוחק. אבדיל בין טקסט משוררי לבין טקסט פזמונאי, וגם בין טקסט פזמונאי נושא מְטַעַן משמעותי לבין פזמון ירוד. אבדיל בין טקסט משוררי שבתשתיתו הפואטית (אצטט את לאה גולדברג המצטטת את קולרידג') "מיטב המילים במיטב סדרן", ובו (ניסוח זה הוא של ל' ג' בלבד) "מרוכזים אותם חוטים המתמשכים לקצותיו השונים של עולמנו", לבין טקסט משוררי רופף, שהמילים בו, וסדרן, אינם מעידים אלא על בחירה שרירותית או חִנְפָה של הכותב, או על התפנקות-לְשֻׁמָּה, והחוסים היוצאים ממנו מובילים, לדידי, לשוֹמְקוּם. אשר להלחנתם של טקסטים: אני מאזין להקלטות שנשמרו מ"ערב שירי המשוררים" הראשון, שגלי צה"ל יזמו ב־1972 (ופתחו... תיבת פנדורה או "תיבה מזמרת"? סִמְנוּ V: מה נכון יותר?), והן מתסכלות אותי, מדכדכות. ולעומת זאת, תקליט שירי המשוררים Baptism, שג'ואן בָּאָז יזמה ארבע שנים לפני "ערב המשוררים" הישראלי הראשון, מעורר בי התפעלות גם היום*.

ארבע שנים אחרי "ערב שירי המשוררים" האחרון, ערב ראוותני ומנופח בהרבה מקודמיו שנערך ב־1980, הלחין אָרוּ פֶּרְת (Pärt), הרחק-הרחק מכאן, טקסט מפרי עטו של קְלֶמֶנְס בְּרִנְטָנו (Brentano), משורר גרמני בן המאה התשע-עשרה: Es sang vor langen Jahren ("זה הושר לפני שנים רבות"). קומפוזיציה מופנמת, שקטה מאוד ושקופה מאוד, מתומצתת – לזמר קונטרטנו (או לזמרת), לכינור ולוויולה**. חווית ההאזנה קרובה, ככל שהדבר אפשרי, למה שביקש המשורר האמריקני אדוארד הֶרֶש (Hirsch) מן הקוראים שלו:

"קרא את הפואמות כשאתה עם עצמך, בחצות. הדלק מנורה אחת בלבד וקרא אותן כשאתה לבדך, ואולי בחדר חשוך שבו ישן מישהו לידך. קרא אותן כשאתה ער, מוקדם

* אפשר למצוא ביוטיוב את הקלטת ערב שירי המשוררים של גלי צה"ל מ־1972, וכן את האלבום Baptism של ג'ואן בָּאָז.

** הקלטה מומלצת ביוטיוב:

https://www.youtube.com/watch?v=SyOyrUrwhq&ab_channel=etudes6

בבוקר, וערני. דָּבַר אותן לעצמך במקום שבו שולטת הדממה, ואשר רעש התרבות – הזמזום המתמיד המקיף אותנו – עצר בו לרגע”*.

יצירתו היפה של פֶּרַת עצרה את הרעש, את הזמזום המקיף אותי. וחשבת: טוב לה, לשירה. האם הציפיות שלי גבוהות מדי?

2.

כן, הן גבוהות. ולא קל להיות “חמוץ” בארצנו. הרי “הכל בסדר טודו־בום”, והעם מקרקר “פאם־אם־פא־הו / טורראם פאם”, ובין אמפיתיאטרון קיסריה לבין היכל נוקיה מכתיר פרופ’ ניסים קלדרון את מיכה שטרית כיוורשם של גדולי המשוררים העבריים, ומנחם בן מחבר את שלמה ארצי עם שלמה המלך, ואף משער שהכתיבה המשוררית, אם לא תולחן, תיעלם ממילא.

3.

על מה אני מְלִיץ? הרי החיבור בין מילים וצלילים, אין “טבעי” ממנו, אין מקובל ממנו. המילולי והמוזיקלי צמחו משורש אחד ועל גזע אחד. נכון. גם התאטרון והפולחן צמחו משורש אחד, וכך גם הכישוף והאמנות הפלסטית. נכון. אבל הענפים התרחקו זה מזה, והצמיחו ענפים נוספים, רחוקים יותר, והענפים השתרגו זה בזה מדי פעם ושוב התרחקו. לענייננו כאן: לכל מילה מדוברת ולכל צירוף מילים יש תכונות “מוזיקליות” ממילא, ולכל שפה ה־“נגינה” שלה. ב־בזמן “מדברים אלינו” צירופים מוזיקליים מסוימים, “אומרים” לנו משהו. את ה־“מוזיקליות” בתחום המילולי ואת ה־“אמירה” בצלילי המוזיקה אפשר להפגיש, או לשלב, וגם “להתיך” זו עם זו. כך היה וכך יהיה. אבל טקסטים משורריים מורכבים, המבקשים קריאה דוממת, ריכוז, מלאכת פענוח אִטִּית, שקולה, הם ענף צדדי, דק, רגיש. לאה גולדברג כתבה על הקורא ה־“שירי” וה־“לא־שירי”. הָרִי גולומב מבדיל בין טקסט לְחִין לבין זה שאינו לְחִין. אני מחפש מוזיקות משורריות: אלה שהטקסט המשוררי, אם הוא לְחִין באמת, יוכל להשתרג בהן בלי שייסדק, או יתכופף, או יישבר.

4.

האם המילים שתקראו עכשיו לְחִינות, לדעתכם? האם הן זקוקות למוזיקה?

– “הֶלְלוּהוּ בְּשִׁפְתַי נְחֻשִׁים, / בְּלַעְגִי חֲרוּז צוֹרְמִים כָּל לֵב וְאָזְן, / בְּלֹא גָאָה”. (אברהם חלפי, “תפילות כופר”).

– “סְגֹלִים צְלִילֵי תִבְתֵּי הַנְּגִינָה / הַמְבַשְׂרִים לְרָחוֹב שְׁבָעָה סוּגִי / גְּלִידָה וּמֹת” (משה דור, “דמדומים, יוני 1982”).

– "ואיך הדברים / מעצמם לברח ממחרים, // אנחנו לא נדע אותם. / המוצקות היחידה שזהם מקימים / היא בחסר הזה" (ישראל פנקס, "ארבוס").

– "מלה בלחם / לחם מים ודבור. / לעת ערב, / לעת ערב השאון גובר בעיר". (מאיה בז'רנו, "משולה אני")

– "ומעבר למפץ האור הלכן הממלא כליל את העולם / סוכבות המון גלקסיות באפלה משלמת / כמו גורי עכבישים בתוך מעי אדם // צוברות מתוך תנועה משקל וזמן" (נתן וסרמן, "חופשת קיץ").

הנה פיתוי קל: משקל פואטי יציב, חריזה, סימטריה... זהירות! המעטה החיצוני המסודר – למשעי מסתיר שקעים ומשקעים ואור-צל. איזו היא ההלחנה שתעמיק בהם?

"וכבש המעט, השמור ברמזים, / בחידות תוך דמך האפל עצורות, / ובו הנצורות וההוד הגנוזים; / ויש תו אחד מתעלם, – הוא יקרות / תבל לך אבדו יחשף בלי משים". (יעקב פיכמן, "רוי נוף").

סיכום זמני, אנחת רווחה: שירים אלה (אנא, קראו אותם במלואם) – מרובדים, רבי-משמעויות, צופנים סודות בתוכם – לא הולחנו. אלוהי השירה הטובה שמר עליהם. הוא לא שמר על הטקסט הבא, שגם המעטה החיצוני שלו "ידידותי" ומסודר לכאורה (קצת פחות מזה שמצאנו בטקסט הקודם), ובפנים – מהמורות. המילים הולחנו, הושרו, הפזמון נעשה להיט, "פרה קדושה". דווקא משום כך אתעכב עליו. דורי מנור כבר פרסם כמה מהשגותיו על הלחן הזה. אני מוסיף ומרחיב.

"זה מכבר" הוא אחד השירים הכואבים ביותר שכתבה לאה גולדברג. הלחן שמתני כספי הצמיד לטקסט הזה הוא בוודאי אחד היפים ביותר במכלול יצירתו. ומה קושר את הלחן, המלטף את האוזן בהרמוניה המזוורתית שלו, המתערסל בצליליו המתמשכים במשקל מוזיקלי יציב, נוסח מוזיקת רוק רכה – מה קושר אותו עם האמירה הנוקבת של המשוררת, עם צירופי המילים הלקוניים שבהם בחרה, עם מקצב המילים שאינו סדיר ואינו קבוע, עם השורות שאינן שוות באורכן, ועם קוצר הנשימה שהן מעוררות בשל כך? מה לאלתורים המרוגשים, החזקים, בגיטרה החשמלית, ולייאוש השקט של המשוררת? האם קטע הביניים, וקליזה רוגעת למדי ('טיידידי' בהקלטה של אושיק לוי. בהקלטה של כספי: 'לו לו' וכיו"ב), אינו אלא "מילוי מוזיקלי" סטנדרטי? כספי חוזר על הבית הראשון בשלמותו. לא כך הטקסט. האם זה מוצדק? את הבית הראשון ואת הבית השני סיימה המשוררת כך: "עוד שבוע? עוד חודש? עוד שנה?". הבית האחרון מסתיים בלי סימני שאלה: "עוד שבוע, עוד חודש, עוד שנה". מדוע הצמיד כספי מנגינה זהה לשלושת הסיומים, כאילו אין שום הבדל ביניהם וכאילו משמעותם זהה לחלוטין? כך או כך, הלחן הרוח החותם את הטקסט הוא: עוד מעט... ועוד מעט קט... ועד מתי...

אבל המוזיקה, כניגוד מוחלט, מייצבת את עצמה ואת המאזין – אמנם אחרי שהיה מסוימת – על קרקע טונאלית בטוחה, צפויה מלכתחילה: האקורד המזוורי שבו הכל התחיל. אין זו הלחנה רגישה. אין זו הלחנה משוררית, על פי השקפתני.

בדרך זו יכולתי לנתח עשרות "שירי משוררים מולחנים" ולפרט את מגרעותיהם אחת לאחת. קצרה היריעה. את הלחן של מתי כספי בדקתי כמקרה-מבחן, ולא עלי המלאכה לגמור.

5.

מה אני מציע? התבוננות ביקורתית בתופעה שנעשתה מובנת-מאליה כביכול. וזה קשה. על הקושי הצביע פרופ' דן מירון כשניתח את הקשר הכושל בין "פגישה לאין קץ" של אלתרמן לבין הלחן הבנאלי של נעמי שמר. "ככל שנרצה לטהר את זיכרונו המוזיקלי ממנו [מהטקסט, כפי שהמשורר כתב אותו] אין הדבר עולה בידנו"; כבר מתהמהם לו מאלי "זמר קליט, נדבק לאוזן", הוא כתב במאמרו "זמירות מארץ להד"ם" מ-1984. ובכל זאת.

הזכרתי את יצירתו של פרת. הקוראים מבינים, בוודאי, את השאיפה שלי למצוא מכנה משותף גבוה בין אמנות השירה במיטבה לאמנות הצלילים במיטבה. קומ-פוזיציה של טקסט ומוזיקה. יצירות כאלה אינן מבטיחות הבנה מיידית וריגוש קל. המאזין אמור להיות "שירי" (נוסח לאה גולדברג) וגם פתוח מאוד לחוויות מוזיקליות "אחרות". אחטא לעצמי אם אומר שכל הלחנה "קלאסית" של כל טקסט משוררי טובה בעיני. אני מתפעל מהדרך שבה הלחין פאקו איבאנייס (Ibanez) את שיריו של לורקה בסגנון עממי-מסורתי, ושר אותם כשהוא מלווה את עצמו בגיטרה; ואין בי שום אהדה לדרך שבה הלחין שוסטקוביץ' את לורקה, בפרק הראשון ובפרק השני של הסימפוניה הארבע-עשרה שלו (גם הפרקים האחרים ובהם טקסטים מאת אפולינר, רחוקים ממני מאוד). לאו פֶּרֶה (Ferré) היטיב להלחין ולבצע שירים מאת בודלר, ורלן, רמבו ואראגון, דווקא משום שהיה שנסונייר רחב אופקים, מעורה היטב בתרבות הצרפתית לדורותיה; לא קומפוזיטור "קלאסי".

איבאנייס ופֶּרֶה אינם חיזיון נפרץ; בעיקר בזמננו, כשהמוזיקה הפופולרית נסחפה ברובה לספקטאקל ממוסחר של היפ-הופ ירוד, פסאודו-רוק סינתטי ו"פיוז'ן" (שטחי, לעתים מזומנות). כך או כך, לא זכורים לי איבאנייס ישראלי או פֶּרֶה ישראלי. אכן, אין וגם לא היו ביטלס ישראלים, King Crimson ישראלים, CSNY ישראלים, או Sonic Youth ואפילו Stranglers ישראלים. בוב דילן (מודל שנות השישים) ישראלי, או ג'וני מיטשל ישראלית, או פול סיימון ישראלי ורנדי ניומן ישראלי – אין. ברסאנס או ז'אק ברל ישראלים – ודאי שלא היו, ואין. האם אפתיע קוראים רבים אם אזכיר שלהקות הרוק המשובחות ההן, וכמוהן גם ה־singers-songwriters הידועים, הטובים, לא נזקקו ליצירותיהם של אמילי דיקנסון, ת"ס אליוט, ו"ה אודן, ואלאס סטיבנס, רוברט לואל וכיוצא באלה? הם שמו את מבטחם, ובצדק, בטקסטים המתוחכמים שלהם עצמם.

מה מניע שוב ושוב את הלחנתם של טקסטים משורריים ב"סצנה" הפופולרית הישראלית? האם כך יחלצו אותה מהויתתה המדשדשת, שיש בה יותר משמץ של זחיחות דעת, ויעשו אותה מקורית ומעניינת יותר? אולי הפיתוי הקל (לכאורה) הזה, "שירי משוררים", מטשטש, בולם את התפתחותה של כתיבה פזמונאית משובחת, כשלעצמה? זאת ועוד: האומנם נוהרים המוני צעירים נלהבים ודורכים לחנויות הספרים ולספריות, אחרי ששמעו "שיר משורר" מתוך פלייליסט כלשהו?

6.

ששה ארגוב סימן למוזיקה הפופולרית בישראל דרך להלחנתם של טקסטים בעלי תוקף. לאו דווקא טקסטים משורריים שמורכבותם גבוהה-גבוהה. ארגוב הפליא עשות ב"זמר אהבה לים" (מילים מאת רפאל אליעז. הביצוע הנכון ביותר, לטעמי: "התרנגולים") וב"נחל שלי" (מילים מאת לאה גולדברג. ההמלצות שלי: אורה זיטנר עם המלחין עצמו; טל אמיר, בעיבודו של איתמר ארגוב). לעומת זאת, עם "שיר משמר" מאת אלתרמן, טקסט ארוך מאוד, קשה בכל רכיביו, בלתי-לחין בעליל, לא הצליח ארגוב להתמודד, לדעתי.

בטקסט פזמונאי שנון כגון "יוסי, ילד שלי מוצלח" (המילים: ע' הלל), הצליח גם הצליח. ועוד יותר – ב"בראשית", שחיים חפר הועיד ללהקת "בצל ירוק" לקראת 1960: טקסט פזמונאי כבד משקל (ואין לו צורך בהילה של "שיר משוררים") זכה להלחנה כבדת משקל. אצל ארגוב, כדאי להזכיר, האתגר אינו "לחן" כשלעצמו; כך גם הבחירה באקורדים ספציפיים ובצירופיהם, שינויי המקצב והמשקל, הנאמנות לתנועה הפנימית של הטקסט. את "בראשית" שרו היטב גם "התרנגולים", בהדרכת נעמי פולני. גרסאות מאוחרות יותר אינן ממצות, לטעמי, את הפוטנציאל הטמון במילים ובמוזיקה. אני מצפה לביצוע חדש, משוכלל. איני יודע אם אמצא אותו. ועוד דוגמה חשובה לי – הלחנה ארגובית לשני טקסטים שונים (!): "פגישה בחצות" (למילים מאת יהודה אופן. ביצוע: רבקה רוז) ו"שיר אור לבתי" (המילים מאת אסתר שמיר. ביצוע: אורה זיטנר. ארגוב מלווה בפסנתר).

המוזיקה גבולית, בין סגנון פופולרי לבין ליד אמנותי.

אחרי יוני רכטר (בשירי אברהם חלפי, עם אריק איינשטיין. וזה היה מזמן), היכן הם יוצרי המוזיקה הפופולרית העכשוויים שיצירתם ארגובית עד כדי "הסתכנות" שכזאת? אולי ה"סיכון", דווקא הוא, יאפשר גם התמודדות משכנעת עם טקסטים משורריים (כשהם לחינים באמת)? והיכן הזמרות והזמרים המוכנים להתאמץ ולשיר, עכשיו, מנגינה כדוגמת "פגישה בחצות", ולחרוג מן המוסכמות של תעשיית המוזיקה? אני מפנה את הקוראים לאופציה אחת, ראויה לתשומת לב: המוזיקה של ישי קנול. לא תשמעו אותה בהופעות חיות אלא ביוטיוב בלבד, ואין זה מקרה*.

7.

במאמר שפרסם רוג'ר מארש (Marsh), מלחין אמריקני, מצאתי:

"המילים חשובות... לפעמים אני חושב שהמלחינים שוכחים את זה. לפעמים אני חושב שגם הזמרים שוכחים את זה. אני חש, לפעמים, שאילו הייתי זה שכתב ליברטו או מילות שיר, הייתי תוהה, לאן הלכו המילים שלי כשמעתי אותן מושרות. כמלחין [...] הייתי נבוך אילו הכותבים היו חשים שמילותיהם נעלמו במוזיקה שלי"**.

* שתי המלצות:

www.youtube.com/watch?v=osMibhY_I5M&ab_channel=YishaiKnoll

www.youtube.com/watch?v=cjzXtQqRxuE&ab_channel=YishaiKnoll

Roger Marsh, Words and Music 1: Words Matter, 1 Sept. 2015, **

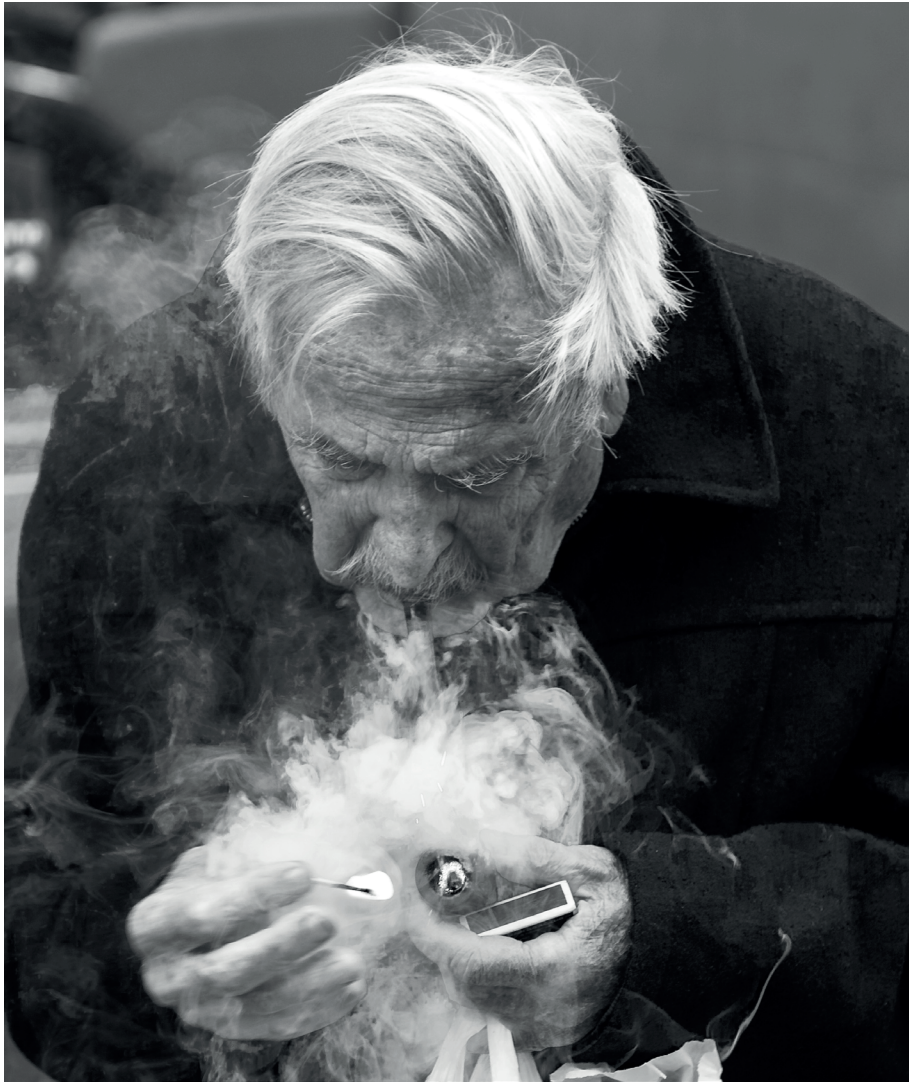
www.cmrcyork.org/blog/2015/09/words-and-music

המילים והלחן נולדו תאומים

חיים גורי ויחסו האמביוולנטי לשיריו המולחנים

אף על פי שגורי אהב מאוד את שיריו המולחנים, יחסו אליהם היה אמביוולנטי. בחושי הבריאים הבין שמשקלם של השירים האלה, שדור אחר דור שר, מדקלם ושומע בטקסי בית הספר, כשיפי הבלורית והתואר רק הולכים ומתרבים ממלחמה למלחמה והמילים צוברות משמעות הרבה מעבר לאירוע היחיד שהוליד אותם, כל זה מאיים להסתיר את קורפוס השירים הכולל שלו. הוא חשש מזה שאלה יהיו השירים שיישארו אחריו על מסננת הזמן. הוא לא רצה, ובצדק, להיחרט בתודעה הקולקטיבית כמשורר של שכול ומלחמה. ולכן, באינסטינקט בריא ונכון, גם הסתייג מלכלול אותם באנתולוגיות ובאוספי השירה שלו.

היים גורי, שזכה להגיע לגיל 94, היה משורר פורה שהבשיל והתפתח, ודווקא בשנותיו האחרונות פרצו מתוכו קובצי שירה משובחים אף יותר מספריו הראשונים. אבל חרף זאת, כשאומרים חיים גורי, רוב האנשים יזהו אותו עם שני שיריו המוקדמים והמולחנים: שיר "הרעות" ו"באב אל ואד". (לא רבים יזכרו שגם "היה היה פנס בודד" הוא שלו.) נשאלת השאלה, מדוע, אף על פי שאהב מאוד את שיריו המולחנים, בעיקר אלה שהולחנו על ידי סשה ארגוב, והתרגש למשמע הביצועים השונים (רק לאחרונה היה גאה כל כך באלבום האחרון "עשוי מאותיות", שהיה מונח דרך קבע על שולחן הסלון שלו), מדוע סירב בעקשנות לכלול שירים אלה באוספי שיריו. שיחותינו על הנושא התמוססו והסתיימו ללא תשובה ברורה, ועם שבחים מפליגים לסשה ארגוב. שיר מולחן עוטה גלימה חדשה, מוזיקלית והופך ליצור חדש היוצא לדרכו הנפרדת מזו של השיר הכתוב. במיוחד אם הוא מלודי, קליט ומושמע לעיתים קרובות. כך קרה גם עם שיריהם של משוררים אחרים שאף זכו להיות להיטים בפני עצמם, במיוחד אלה של רחל, נתן זך, לאה גולדברג, שאול טשרניחובסקי ורבים אחרים. יש לציין כי "שירי משוררים" היא תופעה ישראלית ייחודית שאין כדוגמתה בשפות אחרות והיא אתגר עצום למלחינים, שהרי לא תמיד המילים נוחות במיוחד, חורזות או בעלות פזמון מובהק.



צלם: אלון רון

כשגורי כתב את "שיר הרעות" ו"באב אל ואד", הוא לא יכול היה לשער מה יעלה בגורלם, עד כמה מרכזיים הם ייהפכו, מזוהים שנה אחר שנה יותר ויותר עם מלחמות, פיגועים וימי זיכרון. הוא לא יכול היה לנחש איזה עומק ונפח הם יצברו עם חלוף השנים. כל מי שנכח באירועים עם גורי או לזכרו, היה עד למחזה המדהים: בלי שמיישהו יגיד משהו וכמו על פי אות, קם הקהל כולו על רגליו ושר עם הזמר או הזמרת פה אחד את השיר, כאילו היה המנון, אם כי מתוך עצבות גדולה ואולי אף געגוע נוסטלגי עמוק לימים עברו וערכיהם, ואולי מעין קינה על מצבנו כפי שתיאר אותו גורי בשיר מספרו האחרון, בשפה ובסגנון אחרים לגמרי: "אומרים שיש סביר לעוד מלחמה. עוד מלחמה נוספת על

כָּל הַמְלַחְמוֹת. אוֹמְרִים שֶׁהַחֲשֻׁבוֹנוֹת הָאֲרָכִים זְקוּקִים לָהֶן. פֹּה דוֹר לְדוֹר מוֹסֵר אֶת הָרוּבָה כְּמוֹ אֶת הַמֶּקֶל בְּמִרוֹץ הַשְּׁלִיחִים, בִּינֵיתִים אֶפְשֶׁר לֹמַר, כְּמַעַט בְּוַדָּאוֹת שֶׁבְעֵתִיד נִרְאֶה לְעֵין לֵא יִחְסְרוּ פֹה הַהוֹלְכִים וְהַבּוֹכִים, צֶאֱצָאֵי יִצְחָק וְיִשְׁמַעֵאל, שְׁנֵי הָאֲחִים.”

למרות זאת, ואולי בגלל זאת, יחסו לשירים האלה היה אמביוולנטי. רק באוסף שיריו האחרון “חיים גורי: השירים” (מוסד ביאליק) הצליח פרופ’ דן מירון, שהעיד על מאבק קשה, לשכנע את גורי לכלול בספר את השירים האלה בשער נפרד תחת הכותרת (שיהיה ברור!) “שירי זמר” למשפחת הפלמ”ח. באותו שער כלולים גם שירים אחרים שהולחנו, כמו “רשות הדיבור לרובה פרבלום” ועוד. על העטיפה האחורית, כמעין אישור, שני בתים מתוך “שיר הרעות”.

“הרעות” נכתב כפזמון במלאת שנה לקרב נבי יושע (כבר שנה, ונותרנו מעט, מה רבים שאינם כבר בינינו!). שבו מצאו את מותם 22 לוחמים שנלחמו תוך מחויבות עמוקה זה לזה אפילו במחיר חייהם. היו שם מעשי גבורה, לוחמים ומפקדים נפלו בקרב בשעה שנותרו עם פצועים בשטח כדי לחלצם. זוהי ה”אהבה מקדשת בדם”, ו”הרעות נשאנוך בלי מלים”. כמצופה משיר העוסק בזכר הנופלים במלחמה על המולדת – הוא מלא פאתוס והלל לנעורים, לרעות, ל”קומרדשיפ” הגברי. (נשים אף פעם לא ישתמשו במילה הזאת לתאר את החברות ביניהן). הרעות בעיני גורי הייתה ערך עליון מקודש, משהו מעבר לחברות בין אנשים, השתייכות למשהו גדול המעצב את החיים, הגורל והאמונה. ועל אחדות הגורל הזאת של בחורים צעירים ויפים נסב השיר.

“שיר הרעות” זכה לאורך השנים בלא מעט ביצועים. יפה ירקוני, שושנה דמארי, יהורם גאון ובהמשך גם בועז שרעבי, הראל סקעת ופוליאנה פרנק. אך הביצוע שגורי אהב יותר מכל היה העיבוד המחודש של יאיר רוזנבלום ללהקת הנח”ל, שבוצע לציון 30 שנה לפלמ”ח ב-1972, כשלהקת הנח”ל מנתה אז שמות כמו ירדנה ארזי, אפרים שמיר, גידי גוב ואלון אולארצ’יק – מי שלימים יהפכו ללהקת כוורת – באחד מגלגוליו הפך גם לאחד הפזמונים המזוהים עם רצח רבין והושמע בעצרת לזכרו בביצועה הישן של שושנה דמארי. הלחן המבריק של סשה ארגוב הפך לחלק בלתי נפרד מן המילים וכבר אי אפשר לדבר עליהם בנפרד. גורי נהג לומר שהמילים והלחן נולדו תאומים. “פיפטי פיפטי”, נהג לומר על היחס בין המילים למנגינה.

שאלת השאלות: מה עושה את השיר, המילים או המוזיקה? מהו הסוד שגורם לנו להתרגש מפזמון. מהו ה”הוק”, אותו קרס, אותה חכה שנתקעת בלב ומצמררת את הגוף. במקרה הזה למוזיקה תפקיד לפחות שווה אם לא יותר. אי אפשר שלא להיסחף רגשית אחרי מקצב מרש האבל הנוגה ורווי הפאתוס כשאנחנו מגיעים לשורה: “אֶךְ נִזְכֵּר אֶת כְּלָם, אֶת יְפֵי הַבְּלוּרִית וְהַתְּאֹר”. וגם אי אפשר שלא להתרגש באוקטבה השלמה הנוסעת מהמילה “אהבה” אל המילה “מקודשת”. המראה במרווח של אוקטבה שלמה מעוררת בנו את האלוהי והנשגב שבנפש (כמו שקורה גם מיד בתחילת הלחן של זהבי ב”אלי אלי” של חנה סנש). המוזיקה נקלטת ישירות לווריד ללא שום תיווך מילולי שהוא תמיד איטי יותר. פרשנות מוזיקלית גאונית לשירה היא נס נדיר. פעמים רבות מוחמץ הקשר בין הלחן לבין השיר או אף מנוגד לרוח הדברים ומתקבלת כימרה משונה, כמו למשל בקצב הוולס החביב של נעמי שמר למילותיו של אלתרמן “עַד קִצְוֵי הָעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלַּיִל”.

'באב אל ואד' כתוב מנקודת מבטו של ההולך בשער הגיא ונזכר בקרבות פורצי הדרך לירושלים, מתבונן בנוף האדיש. השיר מתחיל כדיבור בגוף ראשון יחיד אבל בהמשך מצטרפים אליו כמו לשיירה, גם הנופלים וגם המקום עצמו וכולם מצווים עלינו לזכור. "זה אשר ילך בדרך שהלכנו, אל ישכח אותנו, באב אל ואד". השיר הולחן על ידי שמואל פרשקו, הזכור יותר מ"טנגו כפר סבא" ושנסונים אחרים שהלחין ל"מטאטא" ול"לי לה לו". תרגיל מעניין: מי שינסה לקרוא את השיר ללא המנגינה, יתקשה כבר לנטרל את הקשר ביניהם.

אבל למרות שורות ההשבעה בסוף השיר, שלא לשכוח, היו מי ששכחו. הממשלה רצתה להפוך את חאן השיירות לאתר הנצחה של גנדי ולא ללוחמי חטיבת הראל. אף פעם לא אשכח את הפגנת המחאה בחאן השיירות לפני כשנה, מחאתם של קשישי הפלמ"ח, מי בכיסא גלגלים ומי גורר רגליים, ביניהם גם עליזה וחיים גורי שלחמו בחירוף נפש ובשארית הכוחות נגד החלטת הממשלה. שבעים שנה אחרי כתיבת השיר, יותר מבן תשעים, עמד שם גורי עם רעיו שעוד נותרו, ואיתם קהל גדול, ומכוניות חולפות בדרך לירושלים שצפרו לאות הזדהות, עמד שם ושר את שירו עם דמעות בעיניים, לוחם את מלחמתו האחרונה נגד הממשלה להזכיר לה ש"זֶה אֲשֶׁר יֵלֵךְ בְּדֶרֶךְ בָּהּ הֵלְכָנוּ, אֵל יִשְׁכַּח אוֹתָנוּ, אוֹתָנוּ בָּאֵב אֵל וְאֵד", ש"לְנִצַּח זָכַר נָא אֶת שְׂמוֹתֵינוּ". בפעם האחרונה שמעתי את השיר בביצועו של שלמה גרוניך בצוותא, באזכרה של גורי. גם שם, כמו על פי סימן או איזה דחף פנימי, קם הקהל על רגליו לשיר אתו יחד את מילות השיר ואפשר היה כמעט לחוש איך כל אחד מהרהר לאחור את "כאן היינו יחד משפחה אחת" לעומת מה שהפכנו להיות, וכמה התפצלו ונפרדו מאז דרכינו. רוב הקהל היה מבוגר. אינני יודעת עד כמה יכולים הצעירים שבינינו, מפאת גילם הצעיר, להיות מוצפים בנוסטלגיה למשמע המילים הללו. המציאות החברתית והפוליטית שלנו נוסכת כיום בשיר רובד נוסטלגי דורי חדש. כך אירע גם לא מזמן בבית אביחי בירושלים עם המשפט רווי הגעגועים "הִיָּה הִיָּה פְּנִס בּוֹדֵד", כשרונה קינן (שגורי אהב במיוחד) שרה בקולה המדויק, הנקי, את השיר וכל האולם הצטרף אליה באותה התרוממות נפש נוסטלגית בפזמון "רֵק עוֹד רָגַע יָלֵד".

"הנה מוטלות גופותינו" הוא המוקדם מבין שלושת השירים והופיע בשער האחרון של 'פרחי אש', 1949 ("שיר הרעות" לא כלול בספר הזה). אין זה השיר הבולט ביותר בספר, לא שיר פותח, ממוקם אי שם לקראת הסוף. גורי סיפר לי לא פעם את השתלשלות כתיבתו של השיר. אני חושבת שאחת הסיבות לקשר החברות בינינו היא מוצאי ההונגרי. פרשת שליחותו להונגריה צרבה בו צלקת קשה. כבת לניצולי שואה, נקשרתי בתודעתו כשייכת לשם. היו לו הרבה סיפורים משהותו בבודפשט. חלקם, אחרי כמה כוסיות ויסקי שנהג תמיד להגיש עם כל ביקור, היו משעשעים ביותר. גם הכינוי "ג'ורי" דבק בו בהונגריה, שם הונגרי נפוץ שהפך מאז לשם החיבה שלו בקרב חבריו.

גורי הצעיר נשלח להונגריה לקבץ את שארית הפליטה, ניצולי השואה ולהביאם לארץ. מפגשו של הצבר האולטימטיבי, הישראלי החדש, עם אירופה ועם הניצולים על קורותיהם, הפך לאחת החוויות הקשות והמכוננות של חייו. כשהגיעה לאזניו הידיעה על נפילת הל"ה, ביניהם חברו המפקד, דני מס, היה נסער ומלא רגשות אשמה על היותו רחוק מהם, עד שהתיישב לכתוב. היה מאוחר בלילה, ודעתו מן השיר לא הייתה נוחה.

הוא קימט את הנייר והשליך אותו לאח. למחרת מצאה אותו האלמנה שאצלה התגורר, היא יישרה את הדף המקומט והניחה אותו על שולחנו. וכמו שקורה לפעמים, בבוקר השיר נראה טוב יותר מאשר בלילה, וגורי ליטש ושלח אותו לשלונסקי כשהוא חותם 'מג'ורי בנכר'. שלונסקי הדפיס את השיר בעמוד הראשון של כתב העת "עיתים", והשאר היסטוריה. השיר חובר ממרחק, רק על סמך היכרותו של גורי עם הלוחמים ובלי ידיעה של פרטי הקרב, מה שאפשר לשיר להיות כללי ואוניברסלי יותר.

היו לשיר כמה ניסיונות הלחנה, אבל בניגוד לשניים האחרים, אף אחד מהם לא ממש "תפס". זכור הלחן של נחום היימן בביצוע כמעט רצ'יטיבי של גילה אלמגור ודני גולן, והיו גם ניסיונות אחרים, כמו זה של בנות נצר סירני ועוד.

אין ספק שבמשפט הפותח: "רְאֵה, הִנֵּה מְטֹלוֹת גּוֹפוֹתֵינוּ שׁוֹרָה אֶרֶץ, אֶרֶץ, פְּנִינֵנו שָׁנוּ, הַמְּוֹת נִשְׁקָף מְעֵינֵנוּ, אֵינָנו נוֹשְׁמִים", התערבבו בגורי הרוגי הל"ה עם קורבנות השואה. אפילו בהתנצלותם של המתים: "הָאֱמָנִם נָאֲשָׁם אִם נוֹתְרָנוּ עִם עֶרְב מֵתִים", יש משהו המזכיר את טענות הצאן לטבח כלפי יהדות אירופה. השיר לא רק שהתקבל, אלא הפך לאחד מנכסי צאן הברזל של שירי המלחמה והזיכרון. את טראומת הטבח של שלושים וחמשת הלוחמים, החליף מעתה השיר, הייצוג האסתטי של האירועים הקשים. השיר המולחן נהפך מעתה למצבה מילולית שאפשר לעלות אליה, לדקלם ולשיר אותה לזכר הנופלים כאשר תחושת ה"יחד" מספקת מידה מסוימת של נחמה.

אף על פי שגורי אהב מאוד את שיריו המולחנים, יחסו אליהם היה אמביוולנטי. בחושי הבריאים הבין שמשקלם של השירים האלה, שדור אחר דור שר, מדקלם ושומע בטקסי בית הספר, כשיפי הבלורית והתואר רק הולכים ומתרבים ממלחמה למלחמה והמילים צוברות משמעות הרבה מעבר לאירוע היחיד שהוליד אותם, כל זה מאיים להסתיר את קורפוס השירים הכולל שלו. הוא חשש מזה שאלה יהיו השירים שיישארו אחריו על מסננת הזמן. הוא לא רצה, ובצדק, להיחרט בתודעה הקולקטיבית כמשורר של שכול ומלחמה. ולכן, באינסטינקט בריא ונכון, גם הסתייג מלכלול אותם באנתולוגיות ובאוספי השירה שלו. יתר על כן, כל משורר תופס עצמו, ובצדק, כפנומן חד פעמי לעצמו ולא כחלק מזרם או דור. המחקר מטבעו מסווג, מקטלג לזרמים ונותן כותרות, אבל אצל היוצר קיימת תמיד איזו התנגדות פנימית לפרדיגמות של החוקרים. אני זוכרת היטב איך ס. יזהר ידידי היה מתקומם כשדיברו עליו בתור סופר "דור המדינה". גם אם כרונולוגית יש לכך הצדקה, הוא לא אהב, מכל כובעיו, לחבוש רק את הכובע הזה ולהיות נציגו של דור. גורי היה רגיש מאד להתקבלותם של קבציו המשובחים, האחרונים. במיוחד "עיבל". לאחד מספריו קרא "אחרונים" אבל אחריו הופיע "הבא אחר", שבשיחה אתו, כחשבתי שמדובר במשוררים ממשיכים כלשהם, תיקן אותי בהומור האופייני לו: "מה פתאום, אני הוא הבא אחרי", וספרו האחרון נושא את השם הווידיוי הנוגע ללב: "אף שרציתי עוד קצת עוד". בסירובו המתמשך לכלול את שיריו המולחנים בספרי השירה שלו ניסה חיים גורי לשחות נגד הזרם, רואה כיצד שירים אלה "מכסים" את פרץ שיריו החדשים שבאופן טבעי רצה להפנות אליהם את תשומת הלב. ימים יגידו.

מסע בעקבות הד

על "שיר ההד" של יעקב שבתאי ועל מה שמחניק בשירי זמר

בני אדם יכולים להעביר שנים ארוכות בלי להתוודע לקול ההד שלהם, ובלי שיוטרדו בנרעדות המתגלה מתוך צלילו. "שיר ההד" של יעקב שבתאי (בלחנו של יוחנן זראי ובביצוע אריק לביא) הוא הזמנה למפגש אינטימי עם הד, שאינו יכול אלא להיות ההד החד־פעמי של אדם מסוים. המפגש, מסוכן ככל שיהיה, יתרחש ברגע מחניק שלא ניתן יהיה לצפות אותו מראש. לי זה קרה באחד העמקים ההרריים בצפון מזרח הודו, ונדרשה מסכת ייסורים עד שיכולתי לשרוק את צלילי השיר במידת הכנות המתבקשת, לבדי בין שני הרים אדירים, ולהבינו באמת. מרגע זה של היכרות יהפוך ההד לבן־לוויה סורר, ו"שיר ההד" ימצא לו את אחיזתו בתוך הגוף.

ערב יֵרֵד וּבְגֵיא דְמַדּוּמִים,
פְּסַעְתִּי בּוֹדֵד בְּשִׁבְלִים אֲדָמִים,
שִׁירִי מִתְגַּלְגַּל בְּמַדְרוֹן:
"הוּ מָה בּוֹדֵד!"
וְהֵד לִי עֲנָה מְהֵרִי גּוֹשׁ עֲצִיּוֹן:
"הוּ מָה בּוֹדֵד, בּוֹדֵד, בּוֹדֵד!"

לִיל יֵרֵד בֵּין צוּקֵי הַר גָּבוּ,
צְבוּעַ בּוֹכָה אֶל מְדַבֵּר וְחֹלוּ,
קוֹלִי מִחַפֵּשׂ אֶת רַעִי:
"הוּ מָה רְחוּק!"
וְהֵד לִי עֲנָה מֵאֲבְנֵי הַר סִינַי:
"הוּ מָה רְחוּק, רְחוּק, רְחוּק, רְחוּק!"

בְּקֹר עֲלָה בְּהַרִים הַכְּחָלִים,
טַפְסַתִּי נוֹשֵׁם בְּשִׁבְלִים עֵתִיקִים,
נוֹלֵד בִּי שִׁיר זָמֵר נוֹשֵׁן:
"הוּ, מָה כְּחָל!"
וְהֵד לִי עֲנָה מְהֵרִי הַבְּשֵׁן:
"הוּ, מָה כְּחָל, כְּחָל, כְּחָל, כְּחָל!"

שָׁמַשׁ מְכָה עַל רְאשֵׁי הַגְּבָעוֹת,
קָרוּעַ בְּגָדֵי וּפְנֵי לוֹהֵטוֹת,
שִׁירִי אֲזוּ עֲלָה בְּצִמָּא:
"הוּ מָה עֵיף!"
וְהֵד לִי עֲנָה מֵאֲבְנֵי הַחוּמָה:
"הוּ מָה עֵיף, עֵיף, עֵיף, עֵיף!"

ר וצא אדם לטיול בארץ ישראל. ללא שותפים לדרך ובלי שקבע מראש את יעדיו על המפה. נופי הארץ מהסים לו את עצמם בהזמנה, כילדים המשתתקים לצעדיה הטופפים של המורה. הארץ מגלה לו נוף אטום ונקי מאדם: השבילים העתיקים, הגיא בדמדומיו, ההרים המוריקים של גוש עציון. הנוף מותיר לאדם את הבכורה על כל אשר מבחין אותו מן היתר – בין השאר, כושר הטלת הספק. והספק מקונן באותו טייל, שאם לא כן לא היה מרעיד את ההרים בזעקות משוללות נמען ("הו מה בודד!"), טרוף בשל עצם בדידותו ("קולי מחפש את רעיי"). אך מאחר שההרים ערוכים בנאמנות כה רבה למבטו, כה נכונים לרצותו בקיפאון מושלם, אין הם מבקשים אלא לשוב על דבריו, להדהד לו את קולו בחזרה, להותיר את שאלתו ללא מענה במחזור אינסופי של תשובות סרק ("בודד, בודד, בודד!"). אדנותו השרירה של האדם יוצאת אל הנוף בבת קול בטוחה, ושבה אליו בחזרה כהד מתריס.

בני אדם יכולים להעביר שנים ארוכות בלי להתוודע לקול ההד שלהם, ובלי שיוטרדו בנרעדות המתגלה מתוך צלילו. "שיר ההד" של יעקב שבתאי הוא הזמנה למפגש אינטימי עם הד, שאינו יכול אלא להיות ההד הסינגולרי, החד-פעמי של אדם מסוים. המפגש, מסוכן ככל שיהיה, יתרחש ברגע מחניק שלא ניתן יהיה לצפות אותו מראש. לי זה קרה באחד העמקים ההרריים בצפון מזרח הודו, ונדרשה מסכת ייסורים מן הזן הבנאלי של חבלי התיירות במזרח עד שיכולתי לשרוק את צלילי השיר במידת הכנות המתבקשת, לבדי בין שני הרים אדירים, ולהבינו באמת. מרגע זה של היכרות יהפוך ההד לבן-לוויה סורר, ו"שיר ההד" ימצא לו את אחיזתו בתוך הגוף. גם ברחוב תל אביבי הומה, מדדה בשובי מלילה סר טעם, אוכל להחריש לעצמי במלמולו הרצוף של שיכור: "בודד" – והקול לעולם יעלה מתוך התהודה החלופית שמצא לו בגוף, מן הריאות והכליות וממעלה הוושט, וישיב בהתרסה: "בודד, בודד, בודד!".

על מנת להוציא לפועל את יצירת "שיר ההד" נדרש אריק לביא לטיול קטן משל עצמו. מספרים שלביא יצא לחפש את יעקב שבתאי – אז פזמונאי בתחילת דרכו – בין הצריפים המסתעפים של מרחביה. משמצא הזמר את שבתאי, עיף ומיגע מחילופי האוטובוסים, הוא ביקש ממנו שיכתוב שיר המתחקה אחר יממה שלמה של טיול בארץ ישראל. הנופים שבצלמם ייכתב השיר, ציחחים וא-היסטוריים במובהק, ישוו לו את מידת הצבריות הדרושה להצלחה בזמר הישראלי של התקופה. ההגייה הייקית-משהו של לביא תיבלע באפקט ההשהיה שהוחל על קולו בשלב ההקלטה, תחת לחץ מעגלי שהמציא יוחנן זראי במלאכה מופלאה.

הפזמונאי הצעיר סיפק אפוא את הסחורה. "שיר ההד" הפך לנקודת מפנה בקריירה של לביא, כלהיט שסלל את דרכו ללב תעשיית הזמר הישראלית. מנגד, בתחומי היצירה השבתאית מתמקם השיר בפינה תמוהה במקצת, מסונף לקטגוריית "שירי הזמר" וכלול באוסף המתהדר בשם זה. שיר הזמר איננו בדיוק שיר; את השירה מרבים לשמור, להצניע ולעתים אף לתחוב למגירה מוברגת במנעול. שיר הזמר, המולחן במתיקות כדי שיוכל להתפשט כנגיף בקרב המאזינים, מועד לשיתוף ולחלוקה, למשל בחדר אוכל קיבוצי או בסלון של משפחת עולים ברגע השקת הכוסות. שיר הזמר מגשים את ייעודו כאשר הוא

הופך קולקטיבי; למשל, נחגג על במות פסטיבלי הזמר רבי החשיבות של שנות השישים, מושר על ידי רבים כחוויה מאחדת, כשירי הלהקות הצבאיות הטיפוסיים של התקופה. שיר הזמר נושא את סיפורו של עם. ואכן, סיפורו של "שיר ההד" אינו אלא סיפורה של ארץ ישראל השלמה, מסיקה חנה סוקר-שווגר בספרה "מכשף השבת ממעונות העובדים". מילותיו הן ככניעה למאווייו השגורים של החזן הציוני.

לצורך הפיכתו לקולקטיבי עומד לשיר הזמר תנאי הכרחי אחד: לעולם יתבע מידה מינימלית של קשב. המנגינה תדבוק רק באלה שאזנם כרויה ממילא אל האחר, וגם כאשר תישרק בעליצות ברחוב, משרתת את חדות היום של משוטט עירוני, תדבוק בזוג היושב בספסל אם יהיה קשוב לה די הצורך. הזמר מגשים את עצמו בתפוצת המנגינה, וזו תלויה בחזרתיות, כמבנה מוזיקלי וכזרו להתפשטות השיר. אך המנגינה לא חוזרת על עצמה כפשוטה; בכל פעם נצבעת המנגינה בקול אחר, בסטייה טונלית מן הסולם או במילה הנשמטת מן הזיכרון ומזעיקה לעזרתה חרוז חלופי ושגוי. שיר נשמר כמות שהוא רק במידה שאיש אינו מקשיב לו. כל אימת שיתנגן ברדיו, ייגזר עליו להסתגן להקשר חדש, לנכות מעליו או לצבור משמעויות.

אולם הגיבור השבתאי, כפי שהוא מצטייר לעינינו בפרוזה שכתב, הוא מעיקרו גיבור חירש; כלומר, גיבור שאינו יכול אלא לשמוע את עצמו בלבד. הפרוזה השבתאית, המתכנסת בהבחנה בין שיר הזמר לבין השירה בעמדתה של האחרונה, נסוכה במצורו הקיומי של היחיד. חידלוננו של גולדמן ברומן "זיכרון דברים" אינו נובע מן הפורענות שזימנה לו השקפת העולם הצינית של הדוד לזאר, אלא מכך שלא הקשיב לדודו ברצינות הנדרשת. הדוד לזאר, נאמן לאלבר קאמי, קורא: "אל תתאבד!" ("אין בדעתו להתאבד, הוא לא חש כל צורך בכך או כורח") – ואילו גולדמן מתעלם מן הרישא במפגיע, שומע "התאבד!" ומחיש לארון התרופות. מאיר, ברומן "סוף דבר", יוצא לנפוש באמסטרדם, אך מטביע אותה באותה עקרות קיומית שמצא בתל אביב. הוא משוטט בעיר הנוכרית תחת "גשם תל אביבי", ורחובות המדמים לו את "יהודה הלוי" ואת "שינקין". אמסטרדם איננה אתר שעליו לגלות כתייר או כמשוטט, אלא מעין שומקום מובהק, שעליו יוכל להקרין את מצוקתו שוב ושוב; מבין שכל פינותיו מובילות לנקודת ההתחלה.

כשלונו של גיבורי שבתאי לא נובע מהיעדר אמונה בתשובה הטוענת משמעות בקיום, כי אם בכך שאזוניהם ממילא אינן כרויות לתשובה מסוג זה. הסובבים מדברים אליהם בלשונם הפרטית; בכל אשר יפנו וישאלו, ישמעו רק את ההד החיזור של קולם, חוזר על עצמו מתריס וחד-גוני, כתסכית האימים המחניק של המצור הקיומי. מעין היפוך אכזרי לגורלה של הנימפה המיתולוגית אכו בגרסת אובידיוס, שעליה נגזר לחזור רק על דבריהם של אחרים (ומכאן – Echo, הד). בזאת עוד נשמרה לה זכות הקשב, בעוד שהגיבור השבתאי נועד לחזור רק על עצמו. אי היכולת לשמוע דבר שאינו נגוע ממילא בחידלון שלך עצמך, ברעידות ובחבלים של דקדוק הפנימי, עד שההתאבדות ("זכרון דברים") או האקסטזה ההזייתית ("סוף דבר") נותרים המפלט הבודד מכבלי הגוף והתודעה. כך, כל מה שנותר לאדם הוא לזעוק נואש לעזרתו של עובר אורח, לבד ועייף במדבר הצחיח, ולא לשמוע דבר לבד מהד סתום ונשנה, לועג בקולו של הקורא, למאמץ שעקרונותו ידועה מראש.

מסיבה זו קשה לראות ב"שיר ההד" תופעה ביוגרפית שולית או מנותקת, שהרי מדובר בנקודת מוצא המטרימה מוטיב מרכזי ברומאנים המאוחרים של שבתאי. שבתאי, כמו גיבוריו, לא יכול היה להניח על שולחנו של לביא שיר זמר שגור ועליו. ככלל, מרבית שירי הזמר שכתב שבתאי הינם שירי זמר המשתמשים במשקל ובחריזה פוזמונאית עליזה לתיאור סבל אנושי ("בלדה על מותה של חנה'לה", "הבכ"י"), בדידות ("ליבי בהרים", המכיל גם הוא תיאורי נוף קפואים ומבנה מעגלי) או חיפוש אחר מקלט בזרועותיה של גבירה, אדיפלי במידה ניכרת ("הגבירה בחום", במקור של ברברה וז'ורז' מוסטאקי). שבתאי גם תירגם לעברית רבים משיריו של איציק מאנגר, ולא בכדי הזדהה עם קול הנווד המאפיין את יצירת הכותב היידי. כפי שמסביר שחר פינסקר בכתבה ב"הארץ" (19 באוגוסט 2011), את "הן נדדתי שנים על שנים בניכר" לא תירגם שבתאי כשיר ציוני המוצא בארץ ישראל את קץ הגדודים המיוחל (אף שמבקרים ומתרגמים רבים זיהו אותו ככזה). ועם זאת, שבתאי היטיב להדגיש בשיר את עמדתו של הנווד גם בתחומי ארץ ישראל, שהרי על הנווד נגזר להוסיף ולנדוד, לעמוד תמיד על סיפו של השער אל הקולקטיב ולהוסיף ולפגוש בנדודיו שוב ושוב רק את עצמו.

מתוך עמדה זו חיבר שבתאי את "שיר ההד" כשיר זמר המגולל את עלילת כישלונו של שיר הזמר, כאשר בה בעת הוא מיטיב לתעל את סגולות הלחן והמנגינה כדי להנכיח אותו בכלים הנוכריים השאולים ממלכת הפוזמונאות והמנגינה. ההד, כאפקט וככלי הפקטי, מתועל בז'אנרים מוזיקליים מגוונים בשתי תצורות מקובלות. הראשונה היא באפקט ה"ריוורב", שבו הצליל חוזר על עצמו כעבור פחות מ-50 מילי-שניות מרגע שבו נקלט במיקרופון, עד כדי כך שהמוח תופס זאת כעיבוי של אותו הצליל ממש. זו היא צורה מרוככת, שלא לומר מאולפת, של אפקט ההדהוד. ואילו בשירים אחדים מופיע ההד במרווח של כ-100 מילי-שניות ונתפס על ידי המוח כחיקוי עוקב של צליל המקור. ייחודו של "שיר ההד" נעוץ בעובדה שהוא מיתר את שתי הצורות הללו, ומופיע כשלעצמו, נסוך במלוא העוצמה על ידי האלביתיות הקשורה בו. אפקט ההדהוד מופיע למעשה כבר במילים הכתובות של שבתאי, בחזרה החותמת כל אחד מהבתים וטוענת בהד אפקט עודף של אינטנסיביות. על מנת להבינה כהלכה, נידרש להתחיל מן הבתים עצמם.

השיר מגולל את מסלולו של טיול בשומקום שבתאי; אנטי-טיול מובהק, השב באורח כרוני לנקודת המוצא בהיעדר היכולת להבקיע אותה. ב"שיר ההד" הנופים השבתאיים סתומים וכלליים במפגיע: "שבילים עתיקים", "הרים כחולים", "שבילים אדומים"; ואלה המתהדרים בשם ובנקודת ציון על המפה – הרי הבשן, צוקי הר נבו, פסגת הר סיני – אינם אלא תיאוריים תנ"כיים דוממים, מדומיינים בשיממון ובקיבעון היסטורי, כאילו תוארו ברישול על ידי אדם שלא ביקר בהם מעולם, ואת דו"ח המסע הוא מנסח מסלולו התל אביבי. שבתאי רואה את ארץ ישראל השלמה כפי שראה גיבור "סוף דבר" את אמסטרדם. מקום שהופקעה ממנו יחידותו עד שהפך לשומקום, או ליתר דיוק – לכל מקום מושלם. בטיול הזה, כפי שעולה כבר מן הבית הראשון, בן הלוויה של הדובר הוא שיר הזמר ("נולד בי שיר זמר נושן"). כשהשמש מכה על פני הדובר, שיר הזמר "עולה בצמא". כשהערב יורד, שיר הזמר "מתגלגל במדרון". מעמדו של שיר הזמר הוא כמעמדה של

פרותזה רוחנית. שלווחה תודעתית של הדובר, הנשלחת אל העולם כיונת דואר בחיפוש אחר נמען בלא תכונות, כלומר כל אחד שיהיה נכון להתמען לה. אך נמען שכזה אין בנמצא. בכל אחד מהבתים יוצא שיר הזמר אל העולם ושב אל משלחו כהד. הדובר שר "הו מה כחול", וההד חוזר מהרי הבשן: "כחול, כחול, כחול"; "הו מה עייף", ומאבני החומה: "עייף, עייף, עייף"; "הו מה בודד", ומהרי גוש עציון: "בודד, בודד, בודד"; "הו מה רחוק", ומפסגת הר סיני: "רחוק, רחוק, רחוק!". שיר הזמר מועל במשימתו היחידה: להישמע. וכי כיצד יכול שיר הזמר לחזור על עצמו כהד, באותו הקול ובאותה ארשת בדיוק? רק אם יקודד ממילא כשיר סתום, פרטי, חולה ובלתי מתפקד. שיר התובע אוזן ובה בעת מסכל אותה. שיר של אדם שרוצה לגלות את האחר ביחידותו, בעוד שאין הוא יכול אלא לשמוע את עצמו בלבד.

גיבור שיר הזמר איננו יכול להיחלץ מן המצור התודעתי כפי שעשו גיבוריו הפרוזאיים של שבתאי בחסות המבנה העלילתי של הרומן. במקום לחדול בהתאבדות או לסגת אלי אקסטזה הזייתית, הוא מתכנס אל תוך עצמו. ההד המחניק נצבע בו, אם באפקט ההשהיה המוחל על קולו של לביא בהקלטה הרשמית, או בחזרה הפשוטה על אותו רצף של צלילים ללא פזמון או מנגינת ביניים. יותר מכל, המחנק השבתאי צובר על מצע הזמר מידה חדשה של אינטנסיביות באמצעות חזרה המצויה כבר בטקסט הפזמונאי, כזו שהרומן ארוך ופתלתל מכדי להכילה. הלחן מקבל את ההד השבתאי כאשר הוא מגדיש ומפטם אותו עד כלות בסיומו של כל בית, אז נרשמת חזרה מילולית משולשת על קול ההד, שבה כל חיווי מעצים את הייאוש שכבר הונח על ידי קודמו. ההד הראשון מתמיה. השני מייאש. השלישי טעון כולו בעובדת הכישלון ומסתפק בנחמת העניים של הפורקן הווקאלי, ברירת המחדל של סיויפוס המתענג על הדחי עצמו: בודד, בודד, בודד!

בעוד שהפזמון תובע את הקשב, "שיר ההד" נכתב בצלמה של אי האפשרות להקשיב. אין בו חזון פוליטי, ונעדר ממנו כל סיפור או מצע של קולקטיב. אם נתעקש למצוא בו עם, הרי שנמצא רק המון, ריבוי מדומה של קולות, המסמלים את אחדותו הטונאלית של אדם הנצור בתודעתו. מתוך כך, אמנם, ברא שבתאי שיר זמר קביל שעיקרו הוא כישלון של שיר הזמר. אם אין האדם כשיר לטייל, יחוג שירו סביב נקודת המוצא. ואם לא הבחין ברועי הגמלים שהחוו לו חיוך במעלה הר סיני, ולא שמע את צוקי הבשן כשהשיבו "הננו!", לא יהיה לבדו אחרי הכל – שכן המנגינה, גם אם נבראה בצלמה של בדידותו המוחלטת, תהיה לו ככפילה וכבת לווייה.

אך בסוף ייוותר האדם עם שירו הפרטי. כך גם אני, בעמקים המסועפים של ההימלאיה, בחיפוש אחר ההד שרק אני עצמי אוכל לשמוע. וכשלא מצאתיו, או כאשר היה ההד חלש וגווע, הוספתי לטפס, והשריקה הפכה לשירה, והשירה לזעקה כבירה של מחנק. אז, כמדומני, הוא הופיע – וככל שהייתה הלמותו מרתיעה וצורמת, כך ניתן היה להוסיף ולצעוד בצוותא, עד הכפר השוכן יתום בפסגה, מכורחה של בדידות משותפת.

הרייניזציה של הירדן

על שורשיו הגרמנים-לאומניים של "התקווה",
וקצת על סבתי קטרינה

את עזוזו הגברי של הריין, נפתלי הרץ אימבר מעלה ב"תקוותנו" ציונה: "כל עוד הירדן בגאון / גליו גדותיו יגולון / וליים כינרת בשאון / בקול המולה יפולון...". בהשראת "משמר הריין", אשר בו הריין ושאון גליו מוקבלים לשאון הקרב, נסחף אימבר אל אופקים של גאון ושאון והמולת-עזוז. אין ספק שאימבר, שהכיר את הירדן בקוטן טבעי, נקט את שיטת הפוטושופ בתארו אותו כאן. משעה שהשתיל את האפוס הנהרי המגוחך בשירו "משמר הירדן", ומשם שיבט קטעים מההשתלה הזו גם ב"תקוותנו", נעשה הירדן סמל ציוני. הירדן הקטן, חנון דל שרירים, היה לגבר עצום חזה שריבועים עזים לו.

אחיותי ואני הננו (בין השאר) נצר לריקא גרמני מהמאה ה-12, שהצטרף למסעי הצלב, וייתכן שבין גיהוקים שהאחראים להם היו כוס חרס של שיכר לא מסונן, אליית-כבשה או צלע חזיר, קיצץ את ראשיהם של כמה וכמה יהודים במגנצא או בירושלים. הריקא הקטלני הזה זכה לתואר אביר, על שום שהניף חרבו וכוס חרסו ואלייתו וצלע חזירו. היה זה הראשון לשושלת הפונים מפוזרן. פון פוזרן. ספר היחסין של משפחת פון פוזרן – עיירה קטנה נושאת את שמה עד היום, ובה שוק מכוניות אזורי, כך קראתי בגוגל – מגיע עד נכדיי. בדרכו אליהם צלח פון פוזרן יותר משמונה מאות שנה, כארבעים דורות. באמצע המאה ה-19 נמהל הדם הארי שהכחיל בדם אדום, שמי לחלוטין. אחד מענפי הפוזרנים ירד מנכסיו כדי כך, שאחת הפוזרניות, סבתא רבתא שלי, התחתנה עם יהודי שהתנצר. בתם, סבתי, קטרינה לאו, נוצריה שמוצאה יהודי למחצה, נישאה לסבי, אריך לאו, יהודי שאבות אבותיו גורשו מספרד. גם הוא התנצר. קטרינה ואריך התחתנו ב-1902, וההזמנה לחתונתם מצויה ברשותנו. מצוינים בה תפריט הארוחה וגם התפריט המוזיקלי: פוט-פורי קאמרי משל בטהובן, מוצארט ומנדלסון. וגם פזמון חתונה ששרו רעיו הסטודנטים של סבי מצוי שם.

ביום הולדתי השישים, ב־2002, שרו כל באי מסיבת יום ההולדת את שיר חתונתם של קטרינה ואריך – הוריה של אירמגראד, היא איטי, היא נינה, אמי – שנערכה בדיוק מאה שנים לפני כן. אני תרגמתי את השיר. זה היה יפה. סבא אריך היה למורה ואחר כך נעשה קצין מילואים, והקיסר וילהלם חתום על תעודת הקצונה שלו. הוא היה מפקד צוות רופאים וחובשים, הצטלם כשהוא רכוב על סוס ונהרג בחזית המזרחית, פולין, לפני מאה ושלוש שנים. נכדיו הגרמנים, בני דודי, איתרו את קברו. הם פקדו את הקבר. ואנו נשוב ונפקוד את קטרינה רעייתנו, סבתי, בסופה של רשימה זו.

א. "משמר הריין" ו"תקוותנו"/"התקוה"

הכל יודעים כי חלקו השני של "התקוה" המושר בימינו נפתח בשורה: "עוד לא אבדה תקוותנו".

צמד המילים "עוד לא" הוא מענה למילים הפותחות את חלקו הראשון של ההמנון המושר: "כל עוד... וגו'". "כל עוד" היא ההתניה – ו"עוד לא אבדה תקוותנו" היא תוצאת מילוי התנאי. כלומר: אם ימשיכו ליבנו ונפשונו לפעום את אהבת ציון, ויכוונו עצמם מזרחה אל הארץ המחכה לנו – לא תאבד תקוותנו לשיקום לאומי, לגאולת הארץ. אף שבדרך כלל אין אנו שמים לב לקשר ההתנייה שבין חלקו הראשון של ההמנון הציוני המושר, לבין חלקו השני – הרי הוא מוצק וברור.

"התקוה", כידוע, הוא שיר שהורתו הוא שירו של אימבר "תקוותנו". "תקוותנו" הוא רכבת בת תשעה קרונות, המגמדים את "התקוה", שהוא לידם כרכבת הקלה של ירושלים. בליל שלגים ירושלמי, רועדים הבית והפזמון היחידים שלו מקור, בבדידותם. מתוך תשעת חלקיו הנוספים של "תקוותנו" בגירסתו הסופית – בית ופזמון בכל אחד מהם – שבעה נפתחים במשפט התנאי "כל עוד", ונענים בתיאור תוצאות מילוי התנאי – הוא "עוד לא אבדה...". כאן בכוונתי להביא טענה שהיא, למיטב ידיעתי, חידוש של ממש: שורת "כל עוד", המפתח של "התקוה" – שהיא השורה הראשונה בשמונה מתוך עשרת הבתים של "תקוותנו" – היא הסבה לעברית של רעיון המופיע בשיר הפטריטי הגרמני Die Wacht am Rhein ("משמר הריין"), בן המאה ה־19, שיר שהורתו ביריבות בין צרפת לגרמניה באשר לשליטה בגדתו המזרחית של הנהר הזה. Die Wacht am Rhein היה כמעט־ההמנון בגרמניה במאה ה־19, היה אהוב מאוד על היטלר ומרעיו, ואני מניח שאף סבתי הגירה דמעות כאשר שרה אותו כשהיא מלווה את עצמה בעוגב של כנסייה או בפסנתר. להלן, "משמר הריין" בתרגומי. ראו את השורה המודגשת בבית השלישי:

קְרִיאָה, כְּרֵעַם עִז מַעַל / כְּסֹאן־הַקֶּבֶב, כְּנֶהֱם־גַּל: / לְרֵין, לְרֵין הַגְּרַמְנִי! / מִי כָּאן יִשְׁמֵר,
יִשָּׂא חֲנִית?! / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי, כִּי כָּאן (x2) / עַל מְשֻׁמְרֵתוֹ, מְשֻׁמְרֵתֵן אֵיתָן! (x2)

וּרְבָבוֹת כְּבֵר נִזְעָקִים / וְעֵינֵיהֶם יוֹרוֹת בְּרָקִים / גְּרַמְנִיָּה, נֶעַר לָךְ גְּבוּר / קְדֻשֵׁי־מוֹלְדֵת,
לֹא יִמְסֵר! / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי... / עֵינָיו אֶל תְּכֵלֶת־הַמְרוֹמִים / שֵׁם גְּבוּרֵי־עֶבֶר קָמִים /
/ שְׁבוּעַת־הַקֶּבֶב נִשְׁבַּע, גָּאָה: / הַרְיֵן, רַק לָנוּ תִהְיֶה! / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי...

כָּל עוֹד טִפֵּה שֶׁל דָּם תִּרְתַּח / הַיָּד לְסִיף תִּשְׁלַח, / רוֹבֵה בְּיָד, חוֹבֵק שְׁרִירִי – / יִרְחַק אוֹיֵב
מִגְדוֹת־הַרְיִין! / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי... / אֶתְךָ לְקַרְב, כְּאִישׁ אֶחָד, / הָאֵל בְּלֵב, חֲנִית בְּיָד.
/ עִם וּלְהֵלֵם! / לֹא דְבוּר אֵין־סוּף! / בְּדָם אוֹיֵב – חֶרְפָּה נִשְׁטֵף! / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי...

גַּם אִם אָפֵל, אֶצְנַח בְּקַרְב, / כּוֹבֵשׁ אֵלֶיךָ לֹא יִקְרַב. / כִּי כְמוֹ מִימֶיךָ הַגּוֹבְרִים / עוֹד
לְגַרְמָנִיָּה דָם גְּבָרִים. / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי... / עוֹלָה שְׁבוּעָה, הַגֵּל שׁוֹטֵף / דְּגָלִים הַרוֹחַ
מִנְפַנֵּף / "לְרִין, לְרִין הַגְּרַמְנִי! / כְּלָנוּ כָּאֵן, נוֹשְׂאֵי חֲנִית!" / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי...

אֶתְךָ לְקַרְב, כְּאִישׁ אֶחָד. / הָאֵל בְּלֵב, חֲנִית בְּיָד / עִם וּלְהֵלֵם, לֹא דְבוּר אֵין־סוּף! / בְּדָם
אוֹיֵב, – חֶרְפָּה נִשְׁטֵף! / מוֹלְדֵת, אֶת בְּטַחִי, כִּי כָּאֵן / עַל מִשְׁמַרְתּוֹ מִשְׁמַר הַרְיִין אֵיתָן!

"משמר הריין" הלהיב את אדולף, הקורפורל המשוּפם, כדי כך, שכאשר הורה על מאמץ הרואי אחרון בניסיון לבלום את המתקפה האמריקאית־בריטית על גרמניה בשלבי הסיום של מלחמת העולם השנייה, כינה את המתקפה באזור הארדנים (שכשלה במהרה), בשם הקוד "משמר הריין". היטלר סיפר כי ביום שבו פרצה מלחמת העולם הראשונה, הוא הריע – ועמו עשרות אלפים אחרים – בכיכר אודאון אשר במינכן והוא והם שרו בהתרגשות אדירה את "משמר הריין". בצילום מקרי שנעשה אז אכן נראה האיש הרע הזה מאושר ונלהב, בקרב קהל האלפים בכיכר הנלהבת. רבים מקהל הנלהבים הזה עתידים להתרסק ולהיגוז במלחמת ארבע השנים.

ב. "משמר הריין": כמעט המנון הציונים

הטייטה הראשונה של "תקוותנו", אביו של "התקוה", נכתבה בשנת 1877. נראה ש"משמר הריין" זורם בעורקיו של "תקוותנו". הסבירות הבסיסית לכך מקורה בנפוצותו של "משמר הריין" באירופה באותה עת. ומעבר לכך, ב"תקוותנו" מופיע הירדן קטינא כחזיון טבע אדיר, שרירי, "רייני"־לחלוטין (על כך בהמשך). זאת ועוד: נראה כי השורה אשר בה מופיע ב"משמר הריין" צרוף־התנאי "כל עוד", נלקחה בשלמותה והועברה אל "התקוה", גירסתו המקוצרת של "תקוותנו". ראו:

מתוך "משמר הריין" (בתרגומי): "כל עוד טיפה של דם תרתח".

מתוך "תקוותנו": "כל עוד נטפי דם בעורקינו".

חיים אליאש, בן זמנו של אימבר, תירגם כך את השורה הזו מתוך "משמר הריין": "כל עוד נטף חם בעורקינו". הדמיון הרב בין תרגומו של אליאש – "כל עוד נטף חם בעורקינו" – לבין "כל עוד נטפי דם בעורקינו" ב"תקוותנו" של אימבר, מחזק את הסברה שאימבר נטל את השורה הזו של "משמר הריין" ושתל אותה ב"התקוה".

המוזיקולוג מנשה רבינא כותב כי בדרכם ל"התקוה" עשו השורה והבית שבו היא נתונה דרך עקיפין: הבית היה אחד מבתיו של שיר אחר מפרי עטו של אימבר, הוא "משמר

הירדן". הבית הזה הושתל כולו, כבית נוסף, ב"תקוותנו" על תשעת בתי: "כל עוד נטפּי דָם בְּעוֹרְקֵינוּ / רְצוּא וְשׁוֹב יְזֵלוּ, / וְעַלִי קְבָרוֹת אָבוֹתֵינוּ / עוֹד אֲגַלִּי טַל יִפְלוּ". השתלת ארבע השורות האלה, המואדמות דם, ב"תקוותנו", מעבה את התחושה כי שורה זו מתוך "משמר הריין" קשורה בטבורה ל"משמר הירדן", ול"תקוותנו", אשר ממעיו חולץ ההמנון הציוני, "התקוה". האם שורה גרמנית חושנית-יצרית זו – "כל עוד נטפּי דם בעורקינו" – המופיעה ככתבה וכלשונה כמעט בשני שיריו המפורסמים של אימבר, "משמר הירדן", ו"תקוותנו", היא ההדק שהניע אותו לכתוב את "תקוותנו"? קשה לסרב להנחה שכך הוא. קשה גם שלא להניח כי צמד המילים "כל עוד" מתוך "משמר הריין", הוא מקור המוטו החוזר בכל בתי השיר "תקוותנו", והוא גם מקורו של "כל עוד" הפותח את גירסת "תקוותנו" המקוצרת מאוד-מאוד, היא "התקוה", המנונה של מדינת ישראל. כך נראה "תקוותנו" בשנת 1884, עוד טרם שנחתך ונערך. שמונה השורות הראשונות של "תקוותנו", בשינויים שאינם מינוריים ואינם יצירי רוחו של אימבר, הן שנותרו כהמנון הציוני. סדר הדברים ב"תקוותנו" הוא הפוך למקובל: ההבטחה קודמת לתיאור התנאים להתקיימותה. התנאים מפורטים בכל הבתים הבאים לאחר ארבע השורות הראשונות. [ההדגשות הן שלי, י"ח].

עוֹד לֹא אֲבָדָה תְּקוּתָנוּ / הַתְּקוּהָ הַנּוֹשֶׁנָה / מְשׁוֹב לְאַרְץ אָבוֹתֵינוּ / לְעִיר בְּהָ דָוִד חֲנָה.
 כָּל עוֹד בְּלִבְכוּ שֶׁם פְּנִימָה / נִפְשׁ יְהוּדֵי הוֹמְיָה / וּלְפִאֲתֵי מְזֻרַח קְדִימָה / עֵינֵינוּ לְצִיּוֹן צוֹפִיָה
 כָּל עוֹד דְּמָעוֹת מְעִינֵינוּ / תְּרַדְנָה כְּגֶשֶׁם נְדָבוֹת / רְבָבוֹת מְבַנֵּי עֲמֵנוּ / עוֹד הוֹלְכִים
 לְקַבְּרֵי־אָבוֹת.

כָּל עוֹד חוֹמַת מַחְמְדֵינוּ / עוֹד לְעֵינֵינוּ מִיפְעַת / וְעַלִי חֶרֶבֶן מְקַדְשֵׁנוּ / עֵינ־אֶחַת עוֹד
 דוֹמַעַת

כָּל עוֹד הִירְדָן בְּגֵאוֹן / גְּלִיּוֹ גְדוֹתָיו יִגְלוּ / וְלִים כְּנֶרֶת בְּשֵׁאוֹן / בְּקוֹל הַמְּלָה יִפְלוּן
 כָּל עוֹד שֶׁם עַלִי דְרָכִים / שֶׁם שַׁעַר יְכַת שְׂאֵיָה / וּבֵין חֲרָבוֹת יְרוּשָׁלַיִם / עוֹד בַּת צִיּוֹן
 בּוֹכִיָה

כָּל עוֹד שְׂמָה דְמָעוֹת טְהוּרוֹת / מְעִינ־עַמִּי נוֹזְלוֹת / לְבָכוֹת לְצִיּוֹן בְּרֵאשׁ אֲשָׁמוּרוֹת /
 יִקוּם בְּחֲצֵי הַלֵּילוֹת

כָּל עוֹד רְגֵשׁ אֶהְבַּת הַלְּאָם / בְּלֵב הַיְהוּדִי פּוֹעֵם / עוֹד נוֹכַח קְנֵה גַם הַיּוֹם / כִּי יִרְחַמְנוּ
 אֶל זוֹעֵם.

לסיום, מיידע אימבר את הקורא לכך כי הוא, אימבר, הוא הנקט לשון נבואית זו:

שְׁמַעוּ אֲחֵי בְּאַרְצוֹ נוּדִי / אֶת קוֹל אֶחָד חוֹזֵינוּ: / "כִּי רַק עִם אֶחְרוֹן הַיְהוּדִי / גַּם אֶחְרִית
 תְּקוּתָנוּ".

שנים אחדות לאחר שכתב את "תקוותנו", הוסיף לו אימבר את ארבע השורות המדממות שנלקחו מ"משמר הירדן". לאחר שורות אלה חוזרות ארבע השורות הפותחות את "תקוותנו".

כָּל עוֹד נִטְפֵי דָם בְּעוֹרְקֵינוּ / בְּרִצּוֹא וְשׁוֹב יִזְלוּן / וְעֲלֵי קִבְרֵי אֲבוֹתֵינוּ / אֲגֻלֵּי־הַטֵּל
– יִפְלוּן, –
עוֹד לֹא אֲבָדָה תִּקְוַתְנוּ / הַתִּקְוָה הַנּוֹשְׁנָה / מְשׁוֹב לְאַרְץ אֲבוֹתֵינוּ / לְעִיר בְּהָ דוֹד חֲנָה.

קל להבחין בכך שפרט ל"דם בעורקינו" – שהוסף ל"תקוותנו" רק לאחר שנחתם השיר – כל כלי העבודה בדרך לגאולה הלאומית הם בלתי־הרואיים בעליל: דמעות, נפש הומייה, עלייה לקברים. מנגד, הגירסה הגרמנית מתנה את הניצחון בדם. דם רותח. נלווים לו עצמים נוספים נוטפי טללי נעורים גרמניים, כוחנות וריבונות: סייף, יד, רובה, שרירים. "כָּל עוֹד טְפָה שֶׁל דָם תִּרְתַּח / הֵיד לְסִיף תִּשְׁלַח / רוֹבָה בְּיַד חוֹבֵק שְׂרִירֵי / יִרְחַק אוֹיֵב מְגִדוֹת הָרֵיץ". הקנאות ומעשה הלחימה הם הפיתרון הטבטוני. לא התפילות, הבכי והדמעות. יותר מכך: על פי "משמר הריין", הדם שבעורקי הגרמנים הוא נוזל לוחט המוליך אותם, עם הקיסר בראשם, להגן על הריין בחרבם: "לְקָרְב, לְקָרְב, כְּאִישׁ אֶחָד. / הָאֵל בְּלֵב, חֲנִית בְּיַד. / עַם וְיִלְהֶלֶם! לֹא דְבוֹר אֵין־סוֹף! / בְּדָם אוֹיֵב תִּרְפָּה נְשֻׁטָף!". לעומת הדם הגרמני הלוהט, המוביל לשפיכת דם האויב, הדם בקולמוסו של אימבר הוא נוזל פסיבי שאינו שוצף, והוא מוקבל לאגלי טל פסיביים כמותו: "כָּל עוֹד נִטְפֵי דָם בְּעוֹרְקֵינוּ / רִצּוֹא וְשׁוֹב יִזְלוּ, / וְעֲלֵי קִבְרוֹת אֲבוֹתֵינוּ / עוֹד אֲגֻלֵי טֵל יִפְלוּ / – עוֹד לֹא אֲבָדָה תִּקְוַתְנוּ...". הדם נוזל כאגלי הטל וכדמעות הנוזלות שבבתי השיר האחרים. אין זה דם של סער ופרץ. אין הוא סואן ואין הוא מוליך למלחמת גאולה. את הגאולה, על פי אימבר, יביאו עין צופייה לציון, נפש יהודי הומייה, געגוע, עלייה לקברי אבות; וגם המון דמעות ובכי, הניגרים בשישה מתוך תשעת הבתים של "תקוותנו". פעילות פסיבית זו אמורה לעורר את רחמי שמיים ולהביא לגאולה בחסד האל, ולא בכוח החרב. "תקוותנו", אם כן, הוא "יהודי" יותר משהוא "גרמני".

ג. הרייניזציה של הירדן

עם זאת, שתי שורות של השיר הצמחוני הזה לובשות גברות ועוזו: אלו הן השורות בהן מתאר אימבר את עוצמתו של הירדן. כך מתאר "משמר הריין" את הנהר: "קריאה, כרעם עז מעל / כסאון־הקרב, כנהם־גל". את עוזו הגברי של הריין אימבר מעלה ב"תקוותנו" ציונה: "כל עוד הירדן בגאון / גליו גדותיו יגולון / ולים כינרת בשאון / בקול המולה יפולון...". בהשראת "משמר הריין", אשר בו הריין ושאון גליו מוקבלים לשאון הקרב – נסחף אימבר אל אופקים של גאון ושאון והמולת־עוזו. אין ספק שאימבר, שהכיר את הירדן בקוטן טבעי, נקט את שיטת הפוטור־שופ בתארו אותו כאן. משעה שהשתיל אימבר את האפוס הנהרי המגוחך בשירו "משמר הירדן", ומשם שיבט קטעים מההשתלה הזו גם ב"תקוותנו", נעשה הירדן סמל ציוני. הירדן הקטן, חנון דל שרירים, היה לגבר עצום חזה שריבועים עזים לו בבטנו. וכך, "שתי גדות לירדן / זו שלנו, זו גם כן" הוא חרוז שהוא אתוס, שהוא – אם תרצו ואם לאו – העתקה מודעת שהפכה להעתקה בלתי מודעת למסר של "משמר הריין", מסר אשר מתמצה בשורה הלאומנית "הריין, רק לנו תהיה!".

ד. "משמר הרייך": כמעט המנון הציונים – טייק 2

"משמר הרייך", ראינו, הושגת בטקסטים ציוניים מרכזיים. ולא רק שם הושגת, אלא גם בשמות כפרים ציוניים שהראשון בהם – משמר הירדן – הוא שיבוט של המוטיב הלאומני (נ)י הגרמני של שמירה קנאית על נהר נערץ ונאהב. בעקבות משמר הירדן באו משמר העמק, משמר השבעה, משמר השרון, משמר הנגב ומשמרות נוספים. נראה עתה כיצד טקסט ציוני שהולבש על לחנו של "משמר הרייך", היה קרוב להיעשות לחנו של ההמנון הציוני, ואולי גם של המדינה שהוליד הרעיון הציוני.

בישיבת הנעילה של הקונגרס הציוני הראשון, נוכח מאות הצירים הדומעים שנקבצו מכל רחבי אירופה, פרצה מקהלת סטודנטים יהודיים מגרמניה בשיר הציוני "Dort wo die Zeder". את השיר כתב לאו פלד (Leo Feld), עורך דין וינאי, שנים לא מעטות קודם לכן, בגרמנית, על פי לחנו של "משמר הרייך". "משמר הרייך" הושר בהתלהבות ברחבי אירופה, בשל לחנו הסוחף והמלהיב. עד ארה"ב הגיע הלחן, והוא מתפקד גם היום כלחן המנונה של אוניברסיטת ייל.

"משמר הרייך" תורגם, במצוות ביסמרק, לכל שפות הקיסרות הגרמנית, והוא זכה לתרגום לעברית משכילית בשנות השבעים של המאה ה-19. לא בכדי בחר לאו פלד בלחנו של "משמר הרייך" כקולב מרהיב לטקסט (בשפה הגרמנית, כאמור) חיבת-ציון שלו. גם הטקסט הזה תורגם לעברית משכילית ("שם מקום ארזים") אחרי הקונגרס הציוני הראשון. לטקסט עברי זה חוברת מנגינה יהודית מינורית, נעדרת אונים ומדרך-חיילים גאה. אלא שבתחילה הושר הטקסט העברי במושבות אשר בא"י, דווקא בלחנו הגרמני הסוחף. אך כפסע היה בינו לבין כיבוש אוזנם של צעירי המושבות, אשר בהן הוכרע הקרב לטובת "תקוותנו"/"התקוה" של אימבר, שהולבש על לחן שיר העם הרומני "עגלה ושוורים" (ולא, כפי שרבים סבורים בטעות, על המוזיקה המרטיטה של הפואמה "מולדבה" של סמטנה הצ'כית).

הטקסט של "Dort wo die Zeder" (בתרגומי: "שם ארזים נושקי מרום") אף הוא מאופיין במוטיבים המצויים ב"משמר הרייך". נתחבו בו סמלי עוצמה אירופיים שדבר אין להם עם ארץ ישראל. וכי מה לארזים ולא"י? לא ייפלא כי כאשר בא הרצל לארץ ישראל, הוא לא נטע תאנה, זית או רימון. ואף לא אלון או אלה. השורשים שעליהם ערמה הטוריה של הרצל עפר, היו של הארז, העץ הלבנוני המכבב ב"Dort wo die Zeder", "שם ארזים נושקי מרום". הנה העוצמה הארץ ישראלית המגוחכה – ארזים נושקי מרום וירדן נוהם – פרי קולמוסו של לאו פלד, כפי שתרגמתי אותה בעודי מחייך למחצה (אגב, יש בשיר הזה גם אדמה רווייה דם מכבים, בת הד לדם האויב שאיתו מוחים חרפה ב"משמר הרייך", ואף לתלמים הרוויים דם אויב ב"מרסיזו" הצרפתי). זהו כמובן תרגום צמוד-מוזיקה.

שֵׁם אֲרִיזִים נוֹשְׁקֵי מְרוֹם / וְשֵׁם יִרְדֵּן שְׁטֵפוּ יָהֵם. / שָׁם הָד אֲבוֹת עוֹד לֹא נָדָם / אֲרִצְנוֹ,
מִכְּבָּיִם רוֹהֵ דָם. / מִמְּלֶכֶת-עַד לְחוּף כְּחַל / זֹאת מוֹלְדֵתִי הָאֶהוּבָה מְכַל.
גַּם אִם אֲכֹר גֵּרֵשׁ מִשָּׁם, / בְּאֲרָצוֹת גּוֹלָה הִפְיֵץ רִשְׁעוֹ, / לְבִי רַק לְצִיּוֹן וְגַם אֲנִי / אֲלִי
זִרְחָה יִדְמַע מִבֵּט עֵינָי. / תַּחֲנַת-מְזוֹרָח, יוֹם יוֹם תִּקְוָה, / שׁוּבוּ נָא לְמוֹלְדֵת אֶהוּבָה.

אם הכותני גורל אָבָה / ובְּטָרֵם עֵת בְּשָׂדֵה זָרִים אָגוּעוּ, / לְקָבֵר הוֹרִידוּנִי, שָׁם אָנֹכְךָ / גַּם
בְּקִבְרֵי פְּנֵי אֶל הַמְּזֻרָח. / "צִיּוֹן!", יֹאמֵר גּוֹפֵי תְּקוּנָה, / אֶל זֶה מוֹלְדֵתִי הָאֶהוּבָה.
וְשָׁם אֶשְׁכֵּב, אֶקְשִׁיב דוֹמָם / עַד מַעֲמֵי יוֹסֵר אֶשָּׁם / עַד תִּמְלֹא כָּל סֵאת יְסוּרֵי / וְהַגּוֹאֵל
יִפְיֵג גַּעְגּוּעֵיו / וְעַם גּוֹלָה, בְּעֵצָם יָד / אֶל הַמוֹלְדֵת אֲזִי יָשׁוּב לְעַד.

האם היה נתיבה של הציונות משנה את כיוונו לו היה השיר הציוני "שם ארזים נושקי מרום", בלחנו של "משמר הריין" הופך להמנון הציוני ולהמנון מדינת ישראל? אני מניח שהציונות היתה פוסעת – רצה וקופצת, ליתר דיוק – גם עם "ארזים נושקי מרום", על פי לחנו של "משמר הריין", כהמנונה.

ה. אני והסבתא

תירגמתי את "שם ארזים נושקי מרום" ואחר כך גם את הטקסט הגרמני המקורי של הלחן הזה, "משמר הריין", כאשר אני מלביש את הטקסט על שירת "Die Wacht am Rhein" בגרמנית, בביצוע מקהלת גברים גדולה ותזמורת גדולה עוד יותר. אני מניח שזו הקלטה בת התקופה הנאצית. כדי לבדוק את תאימת התרגום והלחן, שרתי בעברית את שני הטקסטים – הציוני והגרמני הלאומני – עם מאות הגברים הגרמניים ששיתפו עמי פעולה בעודם דחוסים ב"יטויב". זו היתה חווייה משונה. לצידי ראיתי את סבתי קטרינה לאו-יואל-פון פוזרן, יושבת ומנידה אלי את ראשה בחיוך טוב. היא היתה ליברלית לאומית גרמנייה. נוצריה, "מישלינג", בעלת "דם מעורב", ארי-שמי. היא נולדה גרמנייה נוצרייה, וכך גם סיימה את חייה, בראשית שנות הארבעים. את היטלר ומפלגתו שנאה, אך את גרמניה שלה אהבה. היא לא סלחה לאויביה של גרמניה על שהרגו ב-1915 את אריך שלה, סבי. והיא לא סלחה לצרפתים שגזלו מגרמניה שלה את החבלים אשר ממזרח לריין, שנים אחדות לאחר מכן. סבתא קטה לא היתה אנטישמית, אבל היא לא רצתה שבתה אירמגראד-איטי, לימים נינה, אמי, תמצא לה חתן יהודי. "מה מצאת ביהודי הקטן הזה?" שאלה את אמי כאשר הבינה שאהבתה להנס, אבי, איננה בת חלוף.

סבתי, קטרינה (קטה) לאו-יואל, לבית פון פוזרן, כמעט והיתה קטרינה לאו-יואל-יואל לבית פון פוזרן. אכן, יואל כפול. כי היא עמדה להינשא לקורט יואל, בן משפחתה. קורט יואל, כמוה, היה גם נצר ליהודים יוצאי ספרד. שמו מעיד על כך. הוא התנצר. קטרינה לאו-יואל-פון פוזרן וקורט יואל עמדו להינשא, אלא שלאחר שהתארסו, העדיף קורט יואל להינשא לגרמניה שדמה טהור. הוא אהב את סבתי, ואף היה סנדקה של אמי, אירמגראד לאו (יואל-פון פוזרן), לימים נינה חרמוני. את פראו פרידלנדר, היחידה במשפחת אמי שלא התנצרה, דרש יואל הסנדק להרחיק מטקס ההטבלה של אמי. "מה היהודיה הזאת עושה כאן?" גער בנוכחים. מכיוון שהיה כבר אז פקיד בכיר למדי במשרד המשפטים הפרוסי, נרמזה פראו פרידלנדר, היהודייה היחידה, ויצאה מהכנסייה. לימים עלה עו"ד קורט יואל בסולם הדרגות של מערכת המשפט הפרוסית והכל-גרמנית. הוא כיהן פעמים אחדות כממלא מקום שר המשפטים בימי הרפובליקה הויימארית (33-1918). כידידו של ברינגג, ראש הממשלה האחרון לפני פון-פאפן (הקנצלר שמסר את המפתחות להיטלר),

נתמנה קורט יואל לשר המשפטים של גרמניה (1931-1932). בתפקידו זה הוא השתתף לפחות בפגישה אחת של בריינינג עם יוזף גבלס, שם הלין שר התעמולה לעתיד על יחס נוקשה מדי של שופטי ברלין, שגזרו את דינם של 27 פורעים חברי ה-אס.אה. הפורעים החומים הללו, בשעה של מצב רוח מרומם, התעללו סתם כך במי שנראו יהודים, ברחוב מרחובות ברלין. תחת לחצו של גבלס הורה בריינינג לשופט להקל בעונשם. קורט יואל שתק. כשהחליף פון-פאפן את בריינינג והיה לראש הממשלה, הוא הציע ליואל להמשיך להחזיק בתיק המשפטים. יואל סרב, משום שהבין לאן נושבת הרוח.

חרף היותו נשא-דם מורעל, יהודי, ובעל שם משפחה יהודי, לא נגעו הנאצים במשפטן הבכיר, קורט יואל, ומוכן שלא הרעו לאשתו 'טהורת הדם', ולבתו ובנו שהיו "מישלינג", בעלי "דם מעורב". הוא נפטר באמצע אפריל 1945, שלושה שבועות לפני שנפטר העולם מן המפלצת הנאצית.

האם דאג קורט יואל, המשפטן הבכיר, לארוסתו, סבתי קטרינה לאו-יואל-פון פוזרן, לאחר שהתאלמנה ב-1915? היא והוא היו פטריטיים גרמניים גאים. את "משמר הריין" היו שרים, אני בטוח בכך, כאשר שרה כל גרמניה את השיר הזה. אך איני סבור כי יואל, ארוסה שנטש אותה, סייע בידה כאשר עלה לגדולה. אנו יודעים שהיא חיתה בצנע מאומן, לא יותר. בעמל ושקידה – הוראת זימרה והוראת נגינה בעוגב ופסנתר – פירנסה את שלושת ילדיה, אמי ביניהם.

האם נטרה סבתי לעו"ד-סקרט-מינסטר קורט יואל, אהובה, ארוסה, על שבגד בהבטחתו לה ונשא לו גרמניה טהורה על פניה? האם שנאה אותו על שהעדיף גרמניה טהורת דם על פניה, אהובתו קטה, קטרינה, שדם אצילים בעורקיה אך גם דם יהודים, דמו שלו, בוורידיה? ואולי היו הדמעות שהרוו את כריתיה וסדיניה דמעות געגוע אל סבי, אהובה השני, בעלה, אריך לאו, יהודי שהתנצר, מורה, קצין רפואה שהצלב שלחזו לא העניק לו חיים אלא צלב ברזל שנשלח לביתה וצלב אבן על קברו המצוי עדיין בפולין? איני יודע, ואיני מעז לנחש. והכל כלה וחלף ונראה לכאורה מופרך ומשוגע, ובעצם היה הכל חיים, חיים, וחיים. ומוות. ולאומיות ורצון להתמזג בפולק הגרמני, וטירוף ותסכול. עם זאת, סבתי, קטרינה לאו-יואל, לבית פון פוזרן, זכתה לטיפולן הדואג של חברות אירגון הנשים אשר למפלגה הנאצית בעיירה קטנה ליד ברלין. ייתכן שהן, נשות המפלגה המסורות, לא ידעו כי היא לאמיתו של דבר מישלינג, בת תערובת פסולת-טיפול. מכל מקום, כאשר החמירה מחלתה, היא אושפזה וטופלה כהלכה בברלין, ומתה בשנת 1942 בבית חולים גרמני. את תעודת הפטירה שלה ואת צוואתה מעטר עיט האוחז צלב קרס בטפריו.

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 אַחֲרַי כִּסְלוֹ
תְּמִיד יְבוֹא טִבֵּת.

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

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

הָאֵשׁ עֶזֶת הַלֵּב,
שְׁמֵרִי עַל חַם לֹהֵט!
כִּי אַחֲרַי כִּסְלוֹ
תְּמִיד יְבוֹא טִבֵּת.

לְחַיּוֹת עַד גְּחָלִים,
וְאֵז לְהִגְרֵר
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, טיפפים 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,
כְּשֶׁהֲשׁוּפָר יִפְקָד לְנוֹחַ,
יִגַע בְּמַלְחַת הַשְּׁפָתִים,
יִרְחִיק אֶת הַמְרַפֵּק קָלוֹת.
תְּקוּהָ שְׁלִי, אֲנִי אֶשְׂרֵד,
לֹא בְּשִׁבְלִי – קֶבֶר וְלוֹחַ,
כִּי בְּשִׁבְלִי – כָּל חֲרָדוֹתַיָּךְ,
דְּאָגוֹתַיָּךְ הַטּוֹבוֹת.

אם תחלף מאה שלמה,
ותתעפי מתקוותיך,
תקנה שלי, וצל המות
יכניס אותי תחת כנפיו,
אמרי לאיש עם השופר
לקום, חבול, על הרגלים,
והרמון של סוף הטבח
לא יהרג אותי עכשיו.

אבל אם פעם, יום אחד,
להשמר כבר לא אצליח,
לא משנה איך יקראו או
לקרב חדש על העולם,
אפל בקרב האזרחים,
אותו הקרב, אותו הפיח
על כובעי הקומיסרים
שירכנו או מעלי.

היום אנחנו נבוכים לשמוע את המילה "קומיסרים" ואת הגעגוע למלחמת האזרחים (כותרתו האירונית של השיר – "מארש סנטימנטלי" – מבחירה אמנם כמה דברים). אבל לאדם הסובייטי של שנות השישים זה נשמע כמו קריאה לחזור לנקודת ההתחלה, למהפכה מלאת הכוונות הטובות, לפני שהכל השתבש. היום אנו יודעים ששום דבר לא השתבש, שהטרור והדיקטטורה נבעו ישירות ממהפכת אוקטובר ומהמסורת הרוסית שהדמוקרטיה זרה לה לחלוטין. אבל בשנות השישים לכולם עדיין היתה תקווה, וגם הניסיון הזה לגעת בזמן לא נפל ביכולתו לרגש מכל ניסיון אחר. כל אדם משכיל חיפש את מקומו בזמן, ואת הזמן – בתוך לבו. כשהשיר שולב בסרט קולנועי, שעבר בזמנו עריכה מגמתית במיוחד, הבית האמצעי שלו הושמט: האיש עם השופר, שמציל את הגיבור הלירי בגופו – אולי דוחה את יום הדין שהוא עצמו אמור לבשר – חרג, כנראה, מגבולות המותר.

אחרי דיכוי האלים של אביב פראג נהיה ברור שהדבר בלתי-אפשרי. אבל הגחלת האופטימית שנשארה משנות השישים המשיכה לבעור חרישית בשירתם של יוצרים חובבים או חצי מקצועיים – כעת הם יכלו לטפח רומנטיקה מפוקפקת של גאולוגים, יורדי ים או דמויות היסטוריות, כל עוד ההיסטוריה רחוקה מספיק. בארדים אלה – נקרא להם סופסוף בשם המקובל – עדיין היו אהובים על "המהנדסים". על אלה מביניהם שלא ניסו להגר. מעטים הרשו לעצמם עיסוק בפוליטיקה, בסאטירה בוטה או בשירה אמיתית. אלה שהרשו לעצמם היו המעניינים ביותר ב"תנועת השיר העצמאי", כפי שהיא כונתה. עצמאי – במונח של חובבני; מעטים הרשו לעצמם מקצוענות.

אחד היוצרים הנועזים יותר היה אלכסנדר גאליץ' (גינזבורג), שנזח קריירה של מחזאי סובייטי מצליח לטובת שירה סאטירית, מצחיקה מאוד ומרירה מאוד. מתישהו בגיל שש-עשרה תרגמתי לעברית את הפואמה שלו "קדיש" מ-1970*. גינזבורג אחר – וריאציה על אותו שם משפחה יהודי – פרסם את ה"קדיש" שלו כעשור קודם לכן, בשפה אחרת ובצד השני של מסך הברזל והאוקיינוס. גינזבורג האמריקאי הקדיש את הקדיש שלו לאמו חולת הנפש, נעמי; הרוסי – ליאנוש קורצ'ק. איש לא דיבר בבית המועצות של 1970 על השואה, ואילו מערכת בריאות הנפש נתנה יד לאשפוזים כפויים של מתנגדי המשטר. התרגום שלי מגיל שש-עשרה אבד, וממילא הוא לא היה טוב. גם בקדיש לנעמי

* בהמשך הגיליון תוכלו לקרוא שיר אחד מתוך "קדיש" של גאליץ', ושיר נוסף שלו, בתרגומה של ריטה קוגן.

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, מישוהו 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 להקתו 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 עָלֵי אֶרֶץ
לְשֵׁלֵט עַד שְׂיִתְחַרֵּט.	תֵּן אֶת אֲשֶׁר יַחְסֵר.
לְפָחוֹת עַד שְׂקִיעַת הַשֶּׁמֶשׁ	שְׂכָל תֵּן לְפָקֶחַ,
תֵּן מְנוּחָה לְצַדִּיק,	לְמוֹג הַלֵּב – סוֹס אֲגָדִי,
תֵּן חֶרֶטָה לְקִינָן	לְבַר הַמְּזוֹל תֵּן כֶּסֶף
וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.	וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.

אֵלִי, אֶתָּה כָּל־יֹדֵעַ,
מֵאֲמִין אֲנִי בְּבִנְתְּךָ
כְּאֲמוֹנֵת חֵילִים שְׁמֹתוֹ
בְּהַמְצֵאם בְּגִנָּה,
כְּאֲמוֹנֵת כָּל אֶזְרָא
בְּדַבְרֵיךָ הַכֹּה שְׁקֵטִים,
כְּאֲמוֹנֵת כָּלֵנוּ
בְּמָה שְׁאִינְנוּ יוֹדְעִים.

אֵלִי, אֱלֹהֵי, אֱלֹהֵי!
יִרְק הָעֵינַיִם שְׁלִי!
כָּל עוֹד נֹוֶעַ תְּנוּעָה,
וְגַם לָהּ זֶה נִרְאָה פְּלֵאִי,
כָּל עוֹד לֹא יַחְסְרוּ לָהּ
הָאֵשׁ וְהַזְמַן הָאֵטִי,
תֵּן לְכָל אִישׁ מְעֵט חֶסֶד
וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.

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":

אֶת גִּידִי, אֶת הַבֶּטֶן קוֹרֵעַ,
אֶף הַיּוֹם – כְּמוֹ אֶתְמוֹל וְשֶׁלְשׁוֹם:
הַרִיצֵנִי בְּעוֹ מֵתִפְרָע
מִמְחֶסוֹם לְמִחֶסוֹם לְמִחֶסוֹם!

לֹא תִרְעַד יָד צִיד הַהוֹלָמָת,
אֶף כִּי אֵין זֶה מִשְׁחָק בֵּין שְׂוִים:
בְּדַגְלִים תְּנוּעַתְנוּ נִחְסָמָת
לְטוֹבֵת חֶסוּלִים בְּטוֹחִים.

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

הַזָּאב לֹא יִפֵּר הַמִּסְרֵת –
כְּנִרְאָה, כְּשֶׁהֵינּוּ גוֹרִים,
כְּכֹר יִנְקֵנוּ שֵׁישׁ לְאֶסֶר אֶת
חֲצִית מַחְסוּמֵי הַדְּגָלִים!

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

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

מהירות לַסְתוֹתֵינוּ, רַגְלֵינוּ –
אִז מְדוּעַ – עֲנוּ, חֲכָמִים –
אֵל הַיְרֵי נְרוֹץ בְּעֶצְמוֹ
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 וְכֹלָה כָּל זְמַנִּי:
זֶה אֲשֶׁר נִשְׁמַתִּי לוֹ נְמֹסְרָת,
מְחִיךְ וּמְרִים זוּג קָנָיִם.

אֵת גִּידֵי, אֵת הַבֶּטֶן קוֹרֵעַ,
אֵךְ הַיּוֹם – לֹא כְתוּמוֹל וְשִׁלְשׁוּם:
הַרִיצוּנִי בְּעוֹ מִתְפָּרַע
לְפָרִיצַת סִימְנֵי הַמַּחְסוּם!

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

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

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.

לְאֶרְפוּ שֶׁל צוּק, מְעַל תְּהוּם, עַל הַקֶּצֶה שֶׁל הַמְדָרוֹן
בְּסוֹסֵי מְצִלְיָה, מְאִיץ, מְרִיץ בְּקוֹל חָרוֹן.
אֵין אֲוִיר בְּרֵאוֹתַי, בּוֹלֵעַ עֶרְפֶּל 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!"

"ג'סי, 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, חֶצְפֶן!
אִיךְ מִסְתוֹבֵב לוֹ, הַקּוֹסוֹן!
א' יִצוֹר שְׁלֵנוּ לֹא מִזְמָן
כִּכָּה קִפֵּץ בְּמוֹעֵדוֹן.

"אַתָּה, זִינָה, רַק רוֹצֶה לְהַתְגַּרוֹת,
זֹאת אַתָּה בְּעֵלְבוֹנוֹת פֶּתַחְתָּ!
מִפֶּל הַיּוֹם יֵשׁ לִי מִסְפִּיק צָרוֹת,
חֹזֵר לָפֶה – רוֹאֶה אוֹתְךָ!

אַבֵּל אַתָּה בְּעָרֵב בָּא,
אוֹכֵל, וּמִיָּד – עַל הַסֶּפֶה,
אִם לֹא שָׁכוֹר – צוֹעֵק. חֶצְפֶּה...
תִּרְגַּע טִפְּה!"

וְאִזְ בְּרוֹר שָׁבָא לִי מִיָּד
לְחֶבְרָה בְּחִנּוֹת לֵיד –
אֲנִי לֹא פוֹץ שֶׁל אֶף אַחַד
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 לאונרדס, 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 בוילינה כולה: "בלדת הזמן":

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

הטירה הרוסה, הטירה מְכֻסָּה
 בשמיכות גבעולים ירקויות,
 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 טונגירים, קרבנות, מסעות, אבירים.

תתכונן לשירה שמֶמְכַרֶת לך
 ובעין משפֶלֶת תביט,
 כי אותה אהבה – היא תמיד אהבה,
 ואפלו אי שם בעתיד.

הפֶלְדָה התפַקְעָה תחת חרב אימים,
 והקֶשֶׁת הפְּרִיחָה עֶשֶׂן,
 והמֹת יֵשֵׁב ובטֶנוּ קַרְקוּרִים,
 וקָרְסוּ האוֹיְבִים ובקֶשׁוּ רַחֲמִים,
 והניפו כָּבֵד דָּגַל לָבֵן.

אבל לא כל אחד שלחם ושרד,
 גם שָׁמַר עַל לְבוּ מִרְשָׁע,
 והגן על כְּבוֹדוֹ מִפְּנֵי מִי שֶׁבָּגַד
 ושָׁקַר בְּלִשׁוֹן נַחוּשָׁה.

מזלָהּ אם סוֹסָף מְחַרְחַר ועוֹלָץ,
 מזלָהּ אם פֶּגִינָן בִּידָךְ כָּבֵד נוֹצֵץ,
 מזלָהּ אם תַּדַּע מֵהֵיכֵן בָּא הַחֵץ,
 אבל לא – מאַחֲזֵר מִתְנַקֵּשׁ מִתְפָּרֵץ.

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 מָחָר,
 מוג הלב לכבוד לא יזכה,
 הקרבנות הם קרבנות, האויב רע ומוֹר,
 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 ומָחָר, כל שנה, כל מאה –
 הפֶלְדָה היא פֶלְמָה, האֶשְׁמָה היא אֶשְׁמָה,
 מזלָהּ אם כְּבוֹדָךְ לא חָלַל, לא טָמָא,
 מזלָהּ אם חֵבֵר מְשִׁמֵּשׁ כַּחוּמָה.

את הטהר, 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.

First we take Manhattan?

איך מתרגמים שיר מושר: הרהורים על המקרה של לאונרד כהן

מה קורה כאשר שיר משיריו הידועים של לאונרד כהן, נניח "סוזן", מושר בתרגום לעברית? ומה באשר לביצוע בעברית של "Ne me quitte pas" של ז'אק ברל? הרי אלה, ורבים אחרים, הם שירים שהקורא/מאזין שמע אותם – בגרסת המקור – פעמים רבות בחייו. כאשר המאזין/קורא שומע שיר מוכר כל כך, הוא בהחלט משווה, הוא זה שחש בויתור, במה שאין, בבגידה. על הרישום בזיכרון, כמעט על הזיכרון עצמו, נדרש המאזין לוותר כשהוא שומע את הפזמון המוכר המתורגם. וכך אותו ויתור, טראגי ומהולל, שבמלאכת התרגום קורם עור וגידים של ממש.

א.

ה

ייתי בן 11. ישבתי במטבח. בטרנזיסטור התנגן השיר rain, של חוזה פליסיאנו:

Listen to the pouring rain
Listen to it pour.
And with every drop of rain
You know I love you more...

קולו היה מאנפף-מעט, הסלסולים העדינים שיוו לו גוון של תחינה; הידיעה שהוא עיוור הוסיפה לזרות ולריחוק, התלוותה למסתורין הגדול-באמת בעבור הילד בן האחת-עשרה שהייתי: זוג שוכב במיטה, יחד, והגשם בחוץ. השיר הסתיים, ואת החלל שהותיר מילא קולה של אימי. היא ביקשה שאצא לתלות כביסה. יצאתי עם גיגית הפלסטיק הירוקה אל הגינה שמאחורי הבית. שלא כדרכי, זהו רגע שאני זוכר בבהירות רבה. המילים הזדמזמו שוב ושוב בראשי:

Listen to the falling rain,
Listen to it fall,
And with every drop of rain
I can hear you call...

ואז, כשאצבעותי שלו אטבים מהגיגית, חשתי לראשונה בחיי מה שאפשר אולי לכנותו "דחף תרגום".

מה זה היה בדיוק? כל מי שניסה לתרגם יודע: ההיקסמות מן היופי הזר, הרצון לשחזר אותה, רצון שאינו חף מהצורך לנכס, לקבוע בעלות. כל זה הוא כמובן ניסוח מאוחר הרבה יותר, אבל אני כן זוכר שחלק נכבד מהדחף ההוא לתרגם את המילים היה קשור למוזיקה דווקא. לא רק הרצון להשתלט גם עליה, אלא גם איזו תחושה ראשונית – מעין תחושה גופנית סף-התבגרותית – שמתקיים "משהו", גם אם הוא נסתר ועדיין לא מובן לי, בין המוזיקה למילים; יחסים מתגרים-מתענגים שביקשתי, אני משער היום, לרוות מהם מעט.

בשנים שלאחר מכן תרגמתי בעיקר שירה "רגילה": ג'ון דאן, ג'ון ברימן, לואיס קרול. זה היה עיסוק ביני לביני, לא לפרסום. רק שנים רבות מאד אחר כך, כמעט במקרה (ביוזמתו של אשר ביטנסקי רב המעוף), הגעתי לתרגום שיריו-פזמוניו של לאונרד כהן. השירים התפרסמו, אף הוקלטו, ספרים ראו אור, נערכו מופעים.

יוצא איפה שגם את "דחף-התרגום" הראשון וגם את הפרסום הממשי הראשון של תרגום חויתי בהקשר של תרגום פזמונים.

זהו תחום פרדוקסלי: מצד אחד, בתוך השדה הנרחב של תרגום ותרגום שירה, הוא שולי למדי, כמעט ביזארי. מצד שני, תפוצתו רחבה הרבה יותר; הפזמון, מעצם טבעו, פונה לקהל רחב ומופץ באמצעים של תקשורת המונים; אפשר להיזכר בברסאנס-של-בנאי, ב"עיניים שלי" של פוליקר, ב"האשה שאיתי" של ברוזה, ב"ארץ טרופית יפה" (משום-מה נדמה שדווקא פרויקטים מתורגמים, לא שירים בודדים, מסייעים להתקבלות של פזמונים מתורגמים ולכניסתם למחזור-הדם התרבותי המקומי). כך או כך, אלה מקרים מובהקים של הצלחה, הטמעה, התקבלות, שכל מתרגם שירה "רגילה" יכול רק לחלום עליהם.

במהלך יחסי המתרגמים עם לאונרד כהן (ועם קהל אוהביו בארץ), צברתי כמה מחשבות ותהיות באשר לפזמון ולתרגומו; לא רק כשלעצמם, אלא גם בהשוואה לתרגום שירה "רגילה"; עיניים הקשורים למנגנון ההתקבלות של הפזמון המתורגם, למפגש בינו לבין קהל שומעיו/קוראיו, למקומו הייחודי של הריתמוס במלאכת הפזמון ובתרגומו.

ב.

התרגום ל"סוזן" ולכמה שירים נוספים התפרסם לראשונה באתר חדשות פופולארי. ראשוני המגיבים השתייכו, על פי עדותם, ל"משפחת כהן", לאותה קהילה לא גדולה אך גם לא-ממש-קטנה של כהנפילים וכהנולוגים. הם לא אהבו מה שקראו, מאד לא אהבו. הם שאלו: "בשביל מה צריך את זה?". הם העלו טענות – מפורטות! – על אי דיוקים במקומות ספציפיים, על פרטים חשובים שהשמטתי ושחסרו להשמיט, על מקומות שבהם "לא הבנתי" את הכוונה, עד כדי שיבוש ממש. הם סיכמו: "רוח הדברים" עצמה אינה רוחו של כהן; כהן עצמו אבד בתרגום. חלק מהטענות, אהה, היו טענות בעלות משקל; אחרות, מטבע הדברים, לא נראו לי. אבל כל הטענות – וזה עיקר העניין שלי כאן – היו מלוות ברגשות עזים-להפתיע. כעס, בעיקר.

כשמדברים על מלאכת התרגום, מקובל מאד להשתמש במושגים כגון "איבוד", "ויתור", אפילו "בגידה". ביטויים לא מעטים מעידים על הסכמה כללית בדבר קיומן ההכרחי, האימננטי, של רעות חולות אלה בעשייה התרגומית. לכך מתלווה טענה נוספת: נדרשת השלמה עם הנוכחות ההכרחית של האיבוד ("נוכחות ההעדר", כפי שטבע אלטרמן בהקשר שונה). שכן, בלי ההשלמה עם האבדן – ובלי הנסיון המתמיד למנוע אותו – לא תיתכן כלל מלאכת תרגום.

טוב ויפה, וידוע. אבל מה אם ננסה לרגע לשאול: מיהו בעצם המאבד? מיהו הנבגד? כלומר: מיהו זה החש – ממש, בפועל – את הויתור?

נדמה לי שכאשר מדובר בשירה מתורגמת – התשובה העגומה היא: המתרגם. שכן מעשית, המתרגם הוא היחיד-כמעט החש-בפועל בויתור ובאיבוד. "כמעט", משום שבנוסף לו יש חבורה מצומצמת-יחסית של קוראים שיש להם היכרות אינטימית עם היצירה המקורית, שמשווים תוך כדי קריאה.

הויתור התרגומי "מתרחש" בעיקרו באותו ממשק דמיוני ומופשט שבין מקור לתרגום, בין מוצא ליעד, ורובם המכריע של קוראי התרגום כלל לא "יחשו" בו. הקורא הסביר יתעניין בשיר, יימשך לקרוא בו – או לא; הוא יתרגש עם השיר, יזדהה איתו – או לא; בין כך ובין כך – הקורא לא ישווה, ולכן גם לא יחוה "איבוד" או "ויתור". גם אם נבחן תרגום של יצירה מרכזית – סונטה שייקספירית, למשל – אלה יהיו פני הדברים, ועל אחת כמה וכמה אם נרחיק מן המרכז ונעסוק ביוצרים מְכָרִים פחות, ובשפות מְכָרוֹת פחות. נותרנו איפה עם המתרגם. הוא קרוב לליבנו, ביותר ממובן אחד, אבל כציבור, יש להודות, הוא מוגבל מעט.

את הציבור הרחב, הכואב, נגלה כשנעבור לעסוק בתרגומם של פזמונים, של שירים-מושרים מתורגמים.

מה קורה, למשל, כאשר שיר משיריו הידועים של כהן, נניח "סוזן", מושר בתרגום לעברית? ומה באשר לביצוע בעברית של "Ne me quitte pas" של ברל? הרי אלה, ורבים אחרים, הם שירים שהקורא/מאזין שמע אותם – בגרסת המקור – פעמים רבות בחייו (אני עצמי, על פי כל חשבון סביר וזהיר, שמעתי כל אחד מהם הרבה יותר ממאה פעמים בימי חי). טבעי איפה שאנו מכירים אותם היטב, מזמזמים את מילותיהם כמעט מבלי משים.

אגב, אנחנו מזמזמים את המילים גם כשאנינו מדברים את השפה. אותו Ne me quitte pas הוא דוגמא טובה, כמובן, ויש כמה שירים איטלקיים שיצטלצלו מיד באוזניו של כל מי שגדל כאן בשנות השבעים. "פְּרִנְדִי קוֹוֶסְטָה מְאָנו", למשל. (רק אחרי שנים למדנו שהצער מבקש מה "זינגרה", הצוענייה "קחי את היד הזאת"); או (דוגמה למיטיבי לכת במשעולי סן-רמו), "פְּרִטְרִה, לֶה נֹבֶה, פְּרִטְרִה" שזמזמנו בלהט, מבלי להעלות בדעתנו כי בנוח שלנו מדובר, ובעצם בזוג שהתאהבותו היא לו תיבת נוח פרטית, עם כלב וחתול. כאשר המאזין/קורא שומע שיר מוכר כל כך, הוא בהחלט משווה, הוא זה שחש בויתור, במה שאין, בבגידה.

יתר על כן (וכדי בזיון וקצף!) המאזין/קורא נדרש להיפרד לא רק מן הטקסט המוכר. הוא צריך גם להמיר את הביצוע המוכר – הקול, העיבוד – אבל בכך לא אעסוק כרגע. דבר-מה רחב יותר, כולל ומשמעותי יותר, נמצא על הפרק.

שהרי שיר מושר, בדומה לריח, הוא גם נשא מוצלח מאין כמוותו של חוויות, של זכרונות. לעיתים קרובות נלווים שירים לזכרון הרגעים המשמעותיים, המכריעים בחיינו; התאהבות, פרידה, שברון לב, גילוי עצמי. לא פעם מדובר בדברים שנחקקו בנו באותו עשור של קיום מועצם – נאמר, בין 15 ל-25? – שבו האיכות העזה-ממילא של החוויה חוברת לאותה פתיחות מיוחדת כלפי התנסויות אסתטיות. מהחיבור הזה נוצרת איזו קפסולת זיכרון, עוגיית מדלן מוזיקלית, מארז של מילה-צליל-זכרון-רגש שצף ומתייבב עם שמיעת צלילי הגיטרה הביתית בתחילת "wish you were here", או הכנורות-תופים היבבני-מעט של "one more cop of coffee", למשל.

על אותו מארז, על הרישום בזכרון, כמעט על הזכרון עצמו, נדרש המאזין לוותר כשהוא שומע את הפזמון-המוכר המתורגם. וכך אותו ויתור, טראגי ומהולל, שבמלאכת התרגום קורם עור וגידים של ממש, של תחושה.

לכן הם כעסו, הכהנופילים, לכן הרגישו שדבר מה נלקח מהם. הם, כמובן, צדקו. אין בכך כדי לשלול את כל הטענות המוצדקות שהעלו (אני עצמי הייתי משנה לא מעט דברים במהדורה חדשה, לו יכולתי). ובכלל, דיון – ולו ביקורתי – דיון כלשהו, הוא הרי משאת-לבו של המתרגם, בדיוק כשם שהוא חלומו של הכותב. מה שמשך את תשומת ליבי בתגובות היה בעיקר הטון הרגשי החרוף שלהן; המלנכוליה ההכרחית, העקרונית-אך-מופשטת של התרגום היתרגמה לכעס מוחשי וקונקרטי לגמרי.

ג.

תרגום של פזמון הוא "תרגום לביצוע", לשירה. כבכל תרגום, המאמץ התרגומי מנסה לשחזר גם את הריתמוס של המקור, אותו יצור רב-פנים וחמקמק, ה"נשימה" של השיר, אותו סך-הכל של משקל-מקצב-חריזה-תחביר, ושל האופן שבו הם מתייחסים זה לזה. אבל איך צריך להתייחס לריתמוס השירי בסביבה מוזיקלית, מושרת?
"First we take Manhattan", אחד הלהיטים הגדולים של כהן, נפתח כך:

They sentenced me to twenty years of boredom
For trying to change the system from within
I'm coming now, I'm coming to reward them
First we take Manhattan, then we take Berlin.

השורה האחרונה של הבית (שהיא גם שמו של השיר), עתידה לחזור בסופו של כל אחד מהביתים, וכך להכתיב את החרוז לאורך כל השיר ולספק לכל בית נעילה מהדהדת. קריאה "טבעית", דיבורית של השורה תממש את הפסיק באמצעה ותחלק את המשפט לשני תת-המשפטים המרכיבים אותו, כך:

First we take Manhattan,
then we take Berlin.

אלה שני שלבים עוקבים בהתממשות ודאית של עתיד מאיים, של השתלטות. הדמיון התחבירי בין שני החלקים תורם לתחושה של השתלשלות והכרחיות. הדמיון הזה קיים, כמוכן, גם במקצב: הקריאה הטבעית תעקוב אחר החלוקה למילים והתחביר, ולכן תכתיב מעין שלוש יחידות-משקל, מתארכות בהדרגה (כל "יחידה" נתונה בסוגריים, ההברות המוטעמות מודגשות):

(First) (we take) (Manhattan)

מקצבית, השורה השניה זהה בכל, מלבד בהברה האחרונה, שחסרה בה:

(then) (we take) (Berlin)

קריאה "שירית" של השורות תשאף, מטבעה, לחפש סדר של משקל ומקצב, ואם תמצא – תכפה אותו על מקצב הדיבור הטבעי של המילים; סביר שהיא תאתר כאן מקצב של טרוכי (יחידות בנות שתי הברות שהראשונה בהן מודגשת):

(First we) (take Man)(hattan)

(then we) (take Ber)lin

ניתן לראות (ולשמוע) שבשורה הראשונה שלושה טרוכיי מדויקים, ואילו בשורה השניה נקטם הטרוכי השלישי.

היחס הזה, אותו מתח בין המקצב הטבעי למקצב השקול-מלאכותי, הוא אחד מיסודות הריתמוס בהגדרתו המקובלת.

אלא שבמקרה של הפזמון המושר קיימת, כמוכן, "קריאה" נוספת, דרך מימוש נוספת – זו של הביצוע המושר. אם נקשיב לביצוע של לאונרד כהן, נוכל לשמוע כי מבחינה מקצבית הוא "מניח" את המילים באופן שונה בכל שורה. בשורה הראשונה הוא מדגיש ומטעים בדרך הדיבור הטבעי, ואף "מחבר" את שני החלקים האחרונים כדי ליצור זרימה תחבירית טבעית:

(First) (we take Manhattan)

הרי שבשורה השניה הוא מדגיש באופן שווה כל הברה והברה, מלבד האחרונה:

(then) (we) (take) (Berlin)

קל, נדמה לי, לשמוע שדרך ההטעמה הזאת – הישיבה ההדוקה "על הביט", על הפעמה המודגשת של התוף, מוסיפה עוצמה ומחזקת את אפקט הנעילה. זהו עניין יסודי ופשוט למדי עבור מוזיקאים מבצעים. יש להם מונח המתאר זאת, ועוד נחזור לכך.

אבל אני מבקש לתאר את הדברים דווקא בכלים ובמונחים של פרוזודיה "רגילה": ה"קריאה" של הזמר המבצע, כהן במקרה שלנו, יוצרת מישור ביצוע-ריתמי נוסף. וכמוכן – אותה "קריאה", דרך הביצוע, מקיימת יחסים משתנים עם שני אופני הביצוע שכבר תוארו – הטבעי-דיבורי והשירי-מקצבי, ולכן מוסיפה גם מישור חיכוך נוסף (בכך שונה הביצוע המושר מה"ביצוע" בקריאה רגילה).

נביט לרגע על השיר מתחילתו: מקצב השיר – שמיישמוי הבולטים הם כמונן הבאס/ תופים – הינו מקצב מרובע בסיסי, עם דגש על הפעמה הראשונה והשלישית, מעין שמאל-ימין בעל מאפיין טרוכי. בשורה הרביעית, ב־first, כהן משתהה מעט יותר מהדרוש אחרי המילה, וכך יוצר מעין פער, "בור ריתמי" קטן בינה לבין המילה הבאה. זה כמונן מבליט את השינוי, את הראשונות (משהו חסר תקדים יקרה), ואילו מבחינת מה שאנו עוסקים בו כאן – זה מרחיק אותנו מהמקצב המלאכותי (של התוף) ומקרב אותו למקצב הטבעי (המבקש לעקוב, כזכור, כדרך הדיבור, אחר גבולות המילים והמבנה התחבירי). וכאמור, הביצוע הריתמי של השורה השניה שונה לחלוטין: כאן כהן "נצמד" לתוף, "יושב על הביט", אם תרצו, ובאופן מיידי מתחזק המתח בין ה"דיבור" שלו לדיבור הטבעי. הביצוע של שיר מושר "מעבה" את הריתמוס, מוסיף רובד (מרכזי) לרבידיו, יוצר יחסים משתנים ומתחים משתנים עם שני המישורים האחרים.

כפי שכבר נרמז, למוזיקאים – זמרים, כותבים ונגנים – שמור מונח מיוחד לעניינים אלה – "פרייזינג" (המונח "פיסוק" כבר תפוס; אולי "מישפוט"...) המונח הזה מתאר בדרך כלל את הדרך שבה הזמר "מניח" את המילים על המנגינה והמקצב, הדרך שבה הוא "מתיישר" עם הקצב וחורג ממנו, ריווח המשפטים, וכיוצא באלה (כאן מקובל להגיד בעיניים מצועפות: "אה, אין כמו הפרייזינג של סינטרה").

השימוש בפרייזינג נעשה, כמונן, לא רק בביצוע השיר אלא גם בכתיבת מילותיו. פעם, לפני שנים, תרגמתי ל"תיסלם" שיר בשם somebody is shooting me ל"תפסיק לכוון אלי" (כן, כן). אני זוכר שיזהר אשדות הסביר לי שבשורה מסוימת המילים חייבות להתפרק להברות, ל"ביטים" בודדים, משום שזה הפרייזינג הנכון: אני זוכר את ידו המכה עם כל הברה כשבדק את הצעתי: "לא-או-תי-א-תה-צ-ריך לצלם"...

אפשר לדמיין את מרכיב-הריתמוס של הפזמון המושר כמעין שלוש שורות בפרטיטורה (המופשטת) שהיא השיר כולו: האחת – "שורת" המקצב של השיר, שהיא הקוטב השרירותי והסדיר, השנייה "שורת" הדיבור הטבעי. להבדיל מהראשונה היא פוטנציאל נוכח, לא דווקא ממומש. והשלישית – "שורת" הביצוע, מזוגגת בין שתיהן, מתקרבת לזו ומתרחקת מחברתה.

נדמה לי שהפרייזינג קרוב במשמעותו – אבל לא זהה – לדברים שביקשתי לדבר עליהם כאן, כלומר לנסיון להציג את הריתמוס-של-הפזמון כמקרה פרטי, "מעובה", של הריתמוס השירי. אני מוצא שראייה כזאת (והאזנה כזאת!), מעשירה את "תחושת הריתמוס" שלי, גם בכל הקשור לתפקוד הריתמוס בשירה לא מולחנת.

ד.

בשנת 1999, בביתו שבאי היווני הידרה, נטל כהן את שירו של קוואפיס "האל זונה את אנטוניוס", הלחין את הטקסט המתורגם והקליט אותו. נדמה לי שכאשר אנחנו מדברים על היחסים שבין "שיר" לפזמון (ואגב כך גם על

המאפיינים התרגומיים של היחסים הללו, זהו מקרה מעניין; כהן איננו רק מתרגם את קוואפיס אלא מעבד אותו, מלביש את השיר המקורי בבגדי פזמון סדור.

מרתקת גם הדרך הארוכה ומרובת-התחנות שעשה השיר הזה עד שהוקלט, על סף האלף השלישי. הנה, בקצרה, מתאר המסלול:

ראשית הדרך בשנת 31 לפנה"ס, באלכסנדריה. זהו רגע דרמטי בחייו של המצביא מרקוס אנטוניוס, שליטן הרומי של הפרובינקיות המזרחיות. הוא נמצא בעירו, אלכסנדריה, העיר שלו ושל קליאופטרה, אהבת חייו הגדולה. הוא בן 47, שבע קרבות ואהבות, וזהו ערב של קרב גורלי.

המשך הסיפור, כמאה וחמישים שנה אחר כך, בתיאור המופיע אצל ההיסטוריון הרומי-יווני פלוטראכוס של אותו ערב דרמטי. אצל פלוטראכוס, מופיע לפני מרקוס אנטוניוס האל-הפטרון שלו, בכחוס, כדי לבשר לו: מחר, בקרב, לא אגן עליך, זהו סוף שלטונך. היפרד מהעיר, היפרד (אולי) גם מהאישה שמסומלת בעיר.

התחנה הבאה – באותה אלכסנדריה, כמעט אלפיים שנה מאוחר יותר. קונסטנינוס קוואפיס, היווני איש אלכסנדריה של ראשית המאה העשרים, שהבין דבר או שניים באהבת העיר הלבנטינית, נוטל בשנת 1911 את אותו רגע הרה-גורל, וכותב אותו כמונולוג של האל באוזני אנטוניוס. קוואפיס צובע את הרגע בצבעיו: זהו מונולוג דרמטי הנושק לפרוזא-דיבורי, כל כולו איפוק מול הטראגי-שאיין-למונעו.

הנה תחילת השיר בתרגום לאנגלית (של Keely ו-Sherrard):

When suddenly, at midnight, you hear
an invisible procession going by
with exquisite music, voices,
don't mourn your luck that's failing now,
work gone wrong, your plans
all proving deceptive – don't mourn them uselessly.

והנה השיר בתרגומו של יורם ברונובסקי:

האל זונח את אנטוניוס

כְּאִשֶׁר תִּשְׁמַע בַּחצוֹת הַלַּיִל, פְּתֹאֵם,
קוֹל נִגּוֹן פְּלִאִי, קוֹל שִׁירָת
תְּהַלּוּכָה סְמוּיָה עוֹבֶרֶת –
אִזְ עַל מֵר גּוֹרְלָהּ, עַל מַפְעֲלֶיהָ שְׂכָשְׁלוֹ
עַל כָּל תְּכַנִּיּוֹתֶיהָ שֶׁהוֹשְׁמוּ לְאֵל, אֵל תְּקוּנָן לְשׂוֹא.
כְּמִי שֶׁנִּכְוֵן זֶה כְּבֵר, כְּאִישׁ אֲמִיץ
אֶמְר שְׁלוֹם לְאֶלְכְּסַנְדְּרִיָּה זֹו שֶׁנַּעֲלַמְתָּ.
מֵעַל לְכָל, אֵל תִּשְׁלָה אֶת עֲצֻמָּהּ, אֵל תֹּאמֵר
שְׁוֶה הָיָה חֵלוֹם אוֹ שֶׁהִטְעוּ אוֹתָהּ אֲזַנֶּיהָ:

כְּמִי שֶׁנֶּכּוֹן זֶה כְּבֹר, כְּאִישׁ אֲמִיץ,
 כְּמִי שֶׁרְאוּי לְעִיר כְּזֹאת, עִירָךְ,
 קָרֵב אֶל הַחֲלוֹן בְּנִחְיֹשׁוֹת, הַקֶּשֶׁב
 מִתּוֹךְ הַמֵּית רִגֵּשׁ אֶךְ לְעוֹלָם לֹא
 מִתּוֹךְ יֵלֵל תַּחֲנוּנִים שֶׁל מוּגֵי הַלֵּב,
 הַקֶּשֶׁב לְחֻדוֹתֶיךָ הָאֲחֵרוֹנָה, לְצִלִּילִים,
 לְנִגּוֹן הַפְּלֵאֵי שֶׁל הַתְּהַלּוּכָה הַמְּסֻתָּרִית,
 אֲמַר שְׁלוֹם לְאַלְכְּסַנְדְּרִיָּה שֶׁאֲבַדְתָּ.

אוהבי כהן לא יתקשו להבין את משיכתו לשיר. בעומק האפל והצלול של המונולוג מרחפים שברי מוטיבים שהעסיקו את כהן לאורך כל חייו וכתבתו. אבל לכך עוד נחזור. ראשית עלינו להשלים את המסלול שזנחנו: תחילתו באנטוניוס, המשכו בתיאורו של פלוטרכוס, ואז – באלכסנדריה של ראשית המאה העשרים, אלכסנדריה של קוואפיס. התחנה הבאה בדרך-השיר היתה, מן הסתם, התרגום לאנגלית שהיה מונח לפני כהן. אני משער שמדובר בתרגומם הנזכר של Keely ו־Sherard (התרגום ראה אור ב־1972, ובמהדורה נוספת כעשרים שנה אחר כך). הנה שש השורות האחרונות:

go firmly to the window
 and listen with deep emotion, but not
 with the whining, the pleas of a coward;
 listen – your final delectation – to the voices,
 to the exquisite music of that strange procession,
 and say goodbye to her, to the Alexandria you are losing.

זהו חרוז לבן, "קלאסי" ומאופק מאד; זה הרי בדיוק מה שמטיף האל לאנטוניוס: לדבר "מתוך המית רגש אך לעולם לא מתוך ילל תחנונים של מוגי הלב"; האיפוק, גם בנסיבות קשות, הוא אחת מסגולותיו של איש-המידות. אלא שלכך נוספת, כמדומה, אותה אירוניה עניינית של קוואפיס, אותה שיבה אל הקלאסיציסטי בנוסח ראשית המודרנה. התחנה הבאה היא הידרה, בשלהי שנות התשעים. כהן, כבן ששים וארבע, מתיר לעצמו חופש רב בבואו אל הטקסט. ראשית, הוא הופך את אלכסנדריה לאלכסנדרה; לא מהעיר צריך להיפרד אנטוניוס, אלא מהאישה האהובה. ואולי לא האל הוא ה"זונח את אנטוניוס", אלא האהבה עצמה. כך נפתח שירו של כהן:

Alexandra Leaving

Suddenly the night has grown colder
 The god of love preparing to depart
 Alexandra hoisted on his shoulder,
 They slip between the sentries of the heart

Upheld by the simplicities of pleasure
They gain the light, they formlessly entwine
And radiant beyond your widest measure
They fall among the voices and the wine

השינויים הרבים, תוכניים וצורניים, של כהן בולטים לעין. כדי לא להאריך מדי ולהרבות בטקסטים, אביא כאן את שירו של כהן בתרגומו לעברית. זהו תרגום לביצוע, תרגום בר-שירה, מותאם ללחן של כהן.

אלכסנדרה העוזבת

אל מול כבודה, בשעת שקיעה מוזהבת,
כבודך אף הוא הופז באור נכון –
תגיד שלום לאלכסנדרה העוזבת,
עוזבת יד ביד עם האדון.

לפתע מצטנן אוויר הלילה –
אל האהבה מוכן להליכה.
על כתפיו מונחת אלכסנדרה,
והם חומקים מכל זקיפי לבך.

גם אם היא שוכבת בין סדיניך,
גם אם מעירה בנשיקות,
אל תאמר "דמיינתי את הרגע",
אל תגדר לטקטיקות ריקות.

קמים בריגושים פשוטים של עונג,
טובלים באור, שלובים ללא גבולות,
שופעים קרינה זרה לתדריךך,
הם משתרעים בין יין לקולות.

הרי על זה זמן רב אתה טורח:
מפליא לרקוח תוכניות גרועות,
אל תבחר הסבר אשר בורח
אל שקר של גורמים ותוצאות.

זו לא תדמית חושיך הכוזבת,
לא בדל-חלום שיתפוגג עם יום,
תגיד שלום לאלכסנדרה העוזבת,
לאלכסנדרה אבודה תגיד שלום.

ההבנה קרובה אך מסרבת,
הקוד נפרץ, הצלב נצרב בחום,
תגיד שלום לאלכסנדרה העוזבת,
לאלכסנדרה אבודה תגיד שלום.

גם אם היא שוכבת בין סדיניך,
גם אם מעירה בנשיקות,
אל תאמר "דמיינתי את הרגע",
אל תגדר לטקטיקות ריקות.

הרי על זה זמן רב כל כך חשבת,
עמוד מול החלון, נסה לנשום:
ניגון צלול. הצחוק של אלכסנדרה.
ונדריך שוב תופסים מקום.

כהן, כמוכן, לא מתרגם את קוואפיס אלא מעבד אותו. את הציר המרכזי – הצורך לעמוד ולהישיר מבט בטראגי הבלתי-נמנע, כהן נוטל אמנם מקוואפיס, אולם זהו מוטיב מרכזי גם אצל כהן, שהגיע לשיא ביטויו באותו

"הנני, אני מוכן, אלי", באלבומו האחרון. לעומת זאת, כשכהן הופך את "אלכסנדריה" ל"אלכסנדרה", הוא כבר יוצר משולש חדש לחלוטין, משלו, שאינו מופיע במקור, בוודאי שלא במפורש: אנטוניוס-אלכסנדרה-האל. אלכסנדרה של כהן אינה "סתם" עוזבת; היא נישאת על כתפו של אל חסון, זיכרי מאד, הוא "האדון שלה". המשולש הרומנטי – ה"אדיפלי", ה"מיתולוגי" או ה"פרוורטי" – חוזר שוב ושוב בכתיבתו של כהן, הן בשירים המולחנים והן בשירים נטולי-הלחן. מרכיבים רבים בשיר ה"מעובד" הזה מהדהדים שיר ("מקורי") מוקדם של כהן – master song. כך נפתח השיר:

אולי כששכבתי חוֹלָה אַת שִׁמְעֵת;
 אַת אֲדוֹנָה הַשֵּׁר;
 ואת מה שנעלתי עמוק בראשי
 הוא גילה לך, ממש כל דבר.
 אולי הוא לקח אותך לְמִסְעָה,
 כך לפחות את סיפרת;
 האם את חוזרת עם יין ולחם
 לאסיר בכלא הצר?

צורנית, כהן בוחר להלביש את החרוזו הלבן של קוואפיס בבגדי פזמון ז'אנריים מוקפדים: חריזה, מקצב, בתים סדורים. הוא אף מוסיף מעין "פזמון חוזר" (בית רביעי ובית שביעי). כך, בבגדי חמודות, מגיע הטקסט לתחנה האחרונה במסלולו המפותל: ההלחנה וההקלטה. מאפיין אחד, מפתיע, של הביצוע המוקלט נראה לי קשור לענייננו כאן; נקרא לו "הקול השר".

כמעט בכל שיריו, בכל אלבומיו, מראשון ועד אחרון, כהן מקליט את שירתו בליווי זמרות-רקע. כמו במקרים רבים אחרים, מה שהחל כ"פתרון בעיה" (כהן פשוט חשב שהוא לא שר טוב מספיק), הפך, במנותק מסיבתו, לתו-היכר סגנוני: זהו ה"צליל של כהן". אלא שב"אלכסנדרה העוזבת" כהן חורג מהיחס המקובל של שירה-ליווי: השירה שלו ושל הזמרת המלווה אותו "צמודה" לחלוטין, מהמילה הראשונה ועד האחרונה. הקו המלודי זהה לחלוטין; הזמרת שרה, כמעט לכל אורך השיר, באוקטבה מעל כהן, כלומר ב"אותו צליל". לא מדובר כאן בקול מוביל ובקול מלווה, אלא בקול "אחד", המורכב משני קולות שאינם מזדהים לחלוטין: קול האישה וקול הגבר אינם מותכים לאחד, אלא שומרים על זהות עצמאית בתוך המפגש ההדוק. גם כאן, ישנן סיבות "חיצוניות" לבחירה האמנותית: הזמרת, שרון רובינסון, כתבה יחד עם כהן את האלבום כולו, ולמעשה מוצגת כשותפה מלאה ושוות-זכויות במעשה היצירה; היא גם מופיעה לצידו על עטיפת האלבום. אולם קשה שלא לחוש גם שבמקרה של "אלכסנדרה" האיחוד כפול-הקולות איננו רק בחירה טכנית-מוזיקלית, אלא נוגע-ממש בליבת השיר: האין הוא משרטט בצליל את זוג הנאהבים ה"דואים" באור, שלובים ללא גבולות? נדמה גם שההתפתחות האירוטית הזאת בולטת עוד יותר על רקע הלחן של כהן: דיבורי, מונוטוני מעט, כמעט גרגוריאני לפרקים. הקול השר (איחוד הקולות השרים) כמו מציב סימן שאלה: מיהו? כלומר, מיהו "הזוג השר"? האם אלה האהובה והאל? האהובה והאהוב הננטש?

במילים אחרות: כשם שניתן להתייחס לביצוע הקולי של השיר כמימד נוסף במארג הריתמוס (כהרחבה של מושג הריתמוס השירי), ניתן גם לראות את "הקול השר", את הביצוע הקולי והמוזיקלי על שלל מאפייניו, כמימד נוסף במארג היוצר את ה"קול הדובר", כפירושו המקובל. ושוב, הוא מקיים יחסים משתנים, של דמיון ומתח, עם המימדים האחרים.

גם בעניין זה, אני מתייחס אפוא לתרגום הפזמון כמקרה פרטי של תרגום ותרגום שירה. שאלת קו הגבול בין "שירה" ל"פזמון" (או ל"שיר מושר"), בצבצה מדי פעם גם בין השורות שכאן. במקום להידרש שוב לנושא כפוי הטובה הזו, אֶתְלֶה (שוב) באילנו של הטרוכודור המנוח: כאשר כהן נשאל לדעתו על הענקת פרס נובל בספרות לדילן, הוא ענה: "זה יפה מאד, ממש כמו להצמיד לאוורסט מדליה על כך שהוא ההר הגבוה בעולם". זהו דימוי אלגנטי. האוורסט, כדרכם של הרים, אינו משקיע מחשבה מרובה בשאלות של פואטיקה ותרבות־המונים: מבחינתו, אין זה משנה אם הטיפוס מתבצע תוך כדי דקלום או תוך כדי פיזום. או, כמו במקרה שלי, תוך כדי תליית כביסה בחצר.

השירים:

חווה פליסיאנו, The Rain

<https://www.youtube.com/watch?v=uBkQwVtxKrk>

לאונרד כהן, First we take Manhattan

https://www.youtube.com/watch?v=JTTC_fD598A

לאונרד כהן, Alexandra Leaving

<https://www.youtube.com/watch?v=jbGsEV5yvns>

לאונרד כהן, Master Song

<https://www.youtube.com/watch?v=7A6iRGq24xQ>

אני מודדת כל כאב

בין הגיטרה המנסרת של פוליאנה פראנק לשירת אמילי דיקנסון

והנה הגיטרה נכנסת בצליל מנסר. מה לניסור הרוקנרולי הזה ולשקט של אמילי דיקנסון, העלמה המכונסת מאמהרסט? כשהאזנתי לשיר הזה לראשונה לא ידעתי שנכתב לפני יותר ממאה שנה, שהאישה שכתבה אותו כל כך רחוקה מעולמי. הוא נראה לי שייך באופן כל כך טבעי וברור לחריקת הגיטרות של כאבי הצמיחה שלי בשלהי המאה העשרים בפרוורי תל אביב.

את ההיכרות שלי עם שירה אני חייבת לתרבות הלחנת שירי המשוררים. כך הכרתי את וולך, את זך, אפילו את אבידן. אמרו לי שאין כדבר הזה בעולם כולו. זה כנראה נכון, לא בדקתי. את שירת העולם לא הכרתי כלל, מלבד מה שנכלל בתכנית הלימודים של לימודי האנגלית בבית הספר. משנתגלה לי עולם השירה, מילאה השירה העברית את עולמי וסיפקה לי את כל צרכיה של נפשי.

לא העליתי בדעתי באותם ימים לקרוא שירים שלא נכתבו בשפת אימי. אבל נדמה לי שהיה משהו בפגישה המוקדמת שלי עם אמילי דיקנסון – פגישה שהיתה פרטית ואינטימית מאוד ומנותקת ממתווכי השירה של מערכת החינוך, שהתרחשה בחדרי, בחושך, כמו שהאזנתי שוב ושוב ל"בציר טוב" ול"שירים באמצע הלילה" – שפתח אותי שנים לאחר מכן לקריאת שירה באנגלית, ואולי גם תרם לכך שנעשיתי, ברבות הימים, מתרגמת שירה מאנגלית.

האלבום "אין לבחור" של פוליאנה פראנק יצא כשהייתי תלמידת כיתה י"ב, אחוזה בכאבי ההתבגרות, בשברון הלב הצעיר שלי ובתשוקה המוכחשת שלי לבנות מיני. זה היה האלבום השני של הלהקה, קדם לו "חיה ומתה בארון" שיצא רק בקסטה (אני לא יודעת אם זה היה מחמת חסרון כיס או מתוך התייחסות מודעת לתרבות מוזיקלית מחתרתית אחרת של התקופה. אני, בכל מקרה, הייתי צעירה ושקועה בעצמי מדי מכדי להעריך זאת), שאותה קניתי בהתלהבות שנה וחצי קודם לכן. באלבום הזה הולחן גם "חלמתי: תבל מכוסה אפר" לאסתר ראב. וב"חיה ומתה בארון" הולחן גם "בעלטת" לאמיר גלבווע. לכן קל למקם את אליוט בן עזר – הרוח החיה ב"פוליאנה פראנק" – בתוך המסורת של הלחנת

"שירי משוררים" ישראלית. אך הבחירה להלחין משוררת אמריקאית – להלחין שירה שאינה בעברית, הבחירה הזאת כבר היתה נועזת וזרה מאד לתרבות המוזיקה הפופולרית הישראלית. הבחירה הזאת היא חלק מההחלטה של אליוט בן עזר לכתוב, לשיר ולהקליט באנגלית, חציה בתוך סצינת המוזיקה הפופולרית המקומית וחלקה מחוצה לה. אלה היו ימים שבהם עוד לא התכדררנו לכדי כפר גלובלי תפיל ואחיד, ולבחירה לשיר באנגלית היה ניחוח של עריקה. היא הילכה עלי קסם ובו זמנית הבהילה אותי מאוד. היא היתה קשורה באופן עמוק לשוליות, למחתרתיות, למרד של התרבות ההומולסבית של אותם ימים. אני לא בטוחה שהבנתי את כל המילים בהאזנות החוזרות ונשנות האלה בנעורי, לבטח לא הבנתי את כל המילים, אבל השיר הזה נחקק בי והייתי מאזינה לו שוב ושוב, מדקלמת לעצמי משפטים חורכים ובתוכם משובצות מילים סתומות. זה לא הפריע לי. אני לא מצליחה להיזכר אם שמעתי את השם "אמילי דיקנסון" לפני אותה שנה. סביר להניח שכן. אבל לבטח לא קראתי אף אחד משיריה. מה לי ולה? האשה הענוגה מידי והמופנמת מאמהרסט, מסצ'וסטס, בעלת הפנים הלבנות והתסרוקת הפוריטינית המהודקת בקפידה: מה לי ולה? מה לאמילי דיקנסון ולבעיטה הזאת, לרוח המרד, לצליל השורט של הגיטרה החשמלית? אבל חריכת הגיטרה גישרה על המרחק, ניפצה את הרתיעה הקדומה או שמא פשוט צילצלה את המובן מאליו, את עוצמת המרד של אמילי דיקנסון.

הייתי יושבת ספונה בין אזניות הווקמן שלי ומאזינה לשיר הזה שוב ושוב ושוב. מביטה על העולם כמו דרך זכוכית עכורה. מנסה למדוד את כאבם של אחרים, משווה כל הזמן. האם אני זכאית לכאבי? למחשבות הנוראות האלה?

"I wonder if They bore it long"

"And if They have to try"

"I note that Some – gone patient long –"

מיהם האנשים האלה? ה"הם" האלה? לא התעניינתי בהם. גם השיר לא מתעניין בהם. הם מראה עכורה, קירות ריקים המדהדים כאב פנימי, מכשירים, כמו האוזניות הפשוטות מחנות המוזיקה בלב העיר, שבתוכן כלאיתי את עצמי (לא כבתוך חדר סגור, לא באמת, אך הדחף הזה הילך עלי קסם).

והנה הגיטרה נכנסת בצליל מנסר. מה לניסור הרוקנרולי הזה ולשקט של אמילי דיקנסון, העלמה המכונסת מאמהרסט? כשהאזנתי לשיר הזה לראשונה לא ידעתי שנכתב לפני יותר ממאה שנה, שהאישה שכתבה אותו כל כך רחוקה מעולמי. הוא נראה לי שייך באופן כל כך טבעי וברור לחריקת הגיטרות של כאבי הצמיחה שלי בשלהי המאה העשרים בפרוורי תל אביב. אבל השיר הזה לא באמת מציית למוסכמות של הרוקנרול. אין באסים תומכים, אין תיפוף רבוע. אין בית, אין פזמון, אין C part. רק הגיטרה והקול שלה. הגיטרה נכנסת בצליל מנסר. הצליל לא בדיוק מנסר, אולי צורם, גם לא בדיוק צורם, יש בו מן הצלילות אבל הוא גם לא ממש נעים או נקי או יפה. כנראה יש איזה ז'רגון של

גיטריסטים שמתאר אותו. אבל אני אינני מוזיקאית וכל כך קשה לי לכתוב על מוזיקה במילים. הגיטרה, אגיד, נכנסת בניסור-לא-ניסור ומסיימת את המשפט בצליל גבוה, מצלצל. לא צילצל פעמונים צלול – אלא דקירה. הקול החם והעמוק שלה נכנס. היא שרה את הבית הראשון

I measure every Grief I meet
With narrow, probing, eyes –
I wonder if It weighs like Mine –
Or has an Easier size.

– ואז

I wonder if They bore it long –
Or did it just begin –
I could not tell the Date of Mine –
It feels so old a pain –

I wonder if it hurts to live –
And if They have to try –
And whether – could They choose between –
It would not be – to die –

ועכשיו המשפט המוזיקלי משתנה. בשיר עצמו אין שום דבר שמבקש זאת. אליוט בן עזר, בלחן שלה לשיר של דיקנסון, בחרה לחלק את השיר לשני חלקים. האסוציאציה המידית שעולה על הדעת בהקשר זה היא הבחירה של סשה ארגוב לחלק את "שיר משמר" של אלתרמן למבנה של בית ופזמון (הוא גם בחר שלא להלחין חלק מהבתים כמו שעשתה אליוט בן עזר בשיר הזה). האסוציאציה הזאת היא מידית ומתבקשת ביותר ממוכן אחד. אני לא יכולה להימנע מהמחשבה שהלחן הזה היה יכול להיוולד רק על רקע המסורת הישראלית כל כך של "הלחנת שירי משוררים". לא בכדי נבטה הסוגה (אם אפשר לכנות את זה כך) של הלחנת שירי המשוררים בתחילת שנות השבעים. הפופ הישראלי חיפש דרכים להשתחרר, להתפתח, לצאת מן המיצר של לחם, שעשועים ורגשות לאומיים, להגביה מצח, להיענות לתרבות הרוק המתקדם שהגיעה מעבר לים.

השאיפה הזו, יחד עם ההיקסמות הקולקטיבית (כך אני מאמינה) מכישופה של השפה, הולידו את הפרויקט של הלחנת שירי המשוררים. אבל "סוגת שירי המשוררים" שיחקה משחק של רצוא ושוב עם התשוקה להשתחרר ולחרוג. לעיתים זה נעשה בהצלחה גדולה ומעוררת השתאות, לעיתים תוך הצמדות לתבניות של שירי פופ ולמנגינות נעימות ומגוננות מפגיעתן הרעה של המילים, כמו ב"שיר משמר" שאני שבה אליו, או, ביתר שאת, בלחן של נעמי שמר ל"פגישה לאין קץ". בבחירה להלחין את דיקנסון, בן עזר יצאה

מתוך המסורת הזאת והרחיבה את השאיפה לשחרור גם אל המבנה המוזיקלי וגם אל הבחירה החתרנית מאוד לזמנה להלחין שירה שאינה עברית. בו בזמן היא גם בת נאמנה לאותה מסורת, לדיאלוג בין מוזיקה פופולרית לטקסט שירי, למלחינים העושים בשיר כבתוך שלהם.

וכעת המשפט המוזיקלי משתנה. היא שרה את הבית החמישי והשישי (הרביעי לא הולחן).

I wonder if when Years have piled –
Some Thousands – on the Harm –
That hurt them early – such a lapse
Could give them any Balm –

Or would they go on aching still
Through Centuries of Nerve –
Enlightened to a larger Pain –
In Contrast with the Love –

האם משהו השתנה? האם אפשר לצאת מבין קירות הזכוכית. מבין האוזניות? מתוך החדר הסגור? האם מקץ שנים יבוא מרפא לכאב הזה? לא, מסכמות שתיהן, בן עזר ודיקנסון. נגינת הגיטרה חוזרת אל המשפט הראשון. היא שרה שוב את הבית הראשון. אליוט בן עזר בחרה לא להלחין רבים מבתי השיר. בעצם היא בחרה לכתוב שיר אחר, או להיות נאמנה לשיר אחר, לאמילי דיקנסון אחרת, מהשירים הקצרים יותר. השומע את השיר לראשונה, בגרסתו המולחנת, כמוני, לא יכיר דרך השיר שלה את הבתים הנוספים שלא הולחנו (ושוב עולה במחשבה "שיר משמר" של אלטרמן, שרק כמחצית מבתי הולחנו). הבתים הבאים, הלא מולחנים, מנסים שוב ושוב לפרוץ את קירות הזכוכית העכורה, להתבונן היטב בסוגי הכאב, לקטלג אותם בדיוקנות של מדענית, או כמו ספרנית עמלה. בבתים האחרונים מנסה דיקנסון להתנחם בכאב הזה, שהיא לא יכלה באמת לגעת בו, שהגישה שלה אליו היתה אינסטרומנטלית, קרה. עכשיו היא מנסה שוב, לנכס אותו אל תוך כאביה החיים והפועמים ולהתנחם בו. אבל האם זה אפשרי? האם אני מאמינה לזה? האם היא מאמינה לזה? אליוט בן עזר גדעה את הניסיון הזה באיבו. אין טעם לנסות ולפרוץ את קירות הזכוכית, או שמא אין טעם להעמיד פנים שאנחנו מנסות לפרוץ אותם. הבית הפותח את השיר המולחן הוא גם הבית שמשתבלל וסוגר אותו. והנה, אחרי כל השנים, השיר הזה בתרגומי:

אני מודדת כל כאב | אמילי דיקנסון

- אני מודדת כל כאב
בעז מבט חוקר –
האם כבד הוא כשלי –
האם הוא קל יותר.
- האם עתיק הוא בשנים –
או רק עתה צמח –
וכאבי מתי נבט –
הוא כבר זמן כל כף –
- האם תמיד מכאיב לחיות –
ולא יותר פשוט –
לו רק היה נתן לבחר –
היה עדיף – למות –
- הכואבים בסבלנות –
ישובו לחיה –
חקוי של אור מנר קלוש
שלאטו דועך –
- האם שנים נערמות –
על גב כאב ישן –
אלפי שנים – היש מרפא
בכפד של כסותן –
- או שימשיכו עוד לכאב
שנים ללא תקנה –
בצו כאב גדול יותר –
גדול מאהבה –
- המתאבלים – רבים – שמעתי –
יש הרבה סבות –
המנות – רק סבה אחת הוא –
אחת מני רבות –
- כאב תשוקה – כאב מקור –
כאב ושמו יאוש –
הרחק מעין ומלב –
צורב כאב גרוש –
- וגם אם לא אדע מה שמו –
של הכאב הזר,
הוא יעניק לי נחמה
בשביל אל הצליבה –
- רבות הן הדרךכים – לצלב –
שחוקות הן עד בלי די –
כה יקרה המחשבה
שיש עוד – כדרכי –

ו"ה אודן ושירי הזמר**

תרגמה את המאמר: דפנה לוי
תרגום שירי אודן: סיון בסקין

אודן הרבה לדבר בשבחי השיר הפשוט. שירי ילדים, חריזה ילדותית צולעת ושירי עם היו בעיניו החומר הגנטי של השירה. שירי ילדים פשוטים כמו Sing a Song of Sixpence היו בעיניו כמעט "שירה טהורה". זאת, אמר אודן, השירה של "הקהילה האמיתית". איש לפניו לא העניק לשירים הללו מקום בתרבות הגבוהה.

מ אז ומעולם היו השירה והמוזיקה שלובות זו בזו. ומכל המשוררים המודרניים הגדולים ששימרו בחיים את הברית העתיקה הזאת בין שירה וזמרה, איש אינו מתקרב לדרגתו של ויסטן יו אודן. אודן שר ללא הרף. כולנו, הוא אמר באחד המקרים הרבים שבהם דיבר בפומבי על מוזיקה, "חווינו פעמים שבהן, כמו שאומרים, התחשק לנו לשיר". הוא חשב שמלחינים הם האמנים מעוררי הקנאה מכולם, וכלשונו: "ורק שירך הוא מתת אלוהים". הוא כתב על כך בסונטה "המלחין", המהללת את הזמר כשלמות אמנותית. בשירו הארוך "מכתב ללורד בירון" הוא מספר לנו שכאשר נדרשת "הבעה של תחושת התעלות וייאוש מתון" נחוץ מוזיקאי:

* ולנטין קנינגהאם (Valentine Cunningham) מלמד שפה וספרות אנגלית באוניברסיטת אוקספורד, והוא עמית מחקר בדימוס בקורפוס קריסטי קולג', אוקספורד. ספריו הרבים עוסקים בספרות ויקטוריאנית, שירה ויקטוריאנית, שקספיר, שנות ה-30 ותיאוריה של הספרות. בין המהדורות שערך: שירה ויקטוריאנית, כתיבה על מלחמת האזרחים בספרד והרומן "אדם ביד" מאת ג'ורג' אליוט. הוא מגיש תוכניות העוסקות בספרות ומוזיקה, ובימים אלה משלים מדרוך מפורט ל"רובינזון קרוזו", וספר על חייו של צ'רלס דיקנס.

** במאמר זה קנינגהאם סוקר את ההשפעות המוזיקליות על אודן, ותוהה כיצד המוזיקה תרמה לכתיבת יצירותיו החתרניות ביותר. המאמר מותר לפרסום חופשי ללא כוונת רווח, בהתאם לתנאי Creative Commons License, כפי שמצוין באתר הספרייה הלאומית הבריטית.

"באך, למשל, או שוברט". אודן גם אהב מאוד אופרה. העלילה באופרה עשויה אמנם להיות מטופשת, לדבריו, והשחקנים הם לפעמים שמנמנים ולבושים באופן מגוחך, אבל "היא מספרת את האמת על האהבה".

המלחין

האַחַרִים מְפָרְשִׁים: הַצִּיר שׁוֹטֵחַ
עוֹלָם לְעֵינַי אַהֲבָה אוּ כְלָמָה;
הַמְשׁוֹרֵר מְחַטֵּט בְּחַיּוֹ וְלוֹקֵחַ
תְּמוּנוֹת כּוֹאֲבוֹת וְנוֹגְעוֹת בְּנֶשְׁמָה.
מֵהַחַיִּים אֶל הַדָּף בְּהַתְמָרָה מְדַקְדָּקֵת,
מִסְתַּמְכִּים עֲלֵינוּ לְאַחֲוֵי הַקְרָעִים;
וְרַק צְלִילֶיהָ הֵם יְצִירָהּ מְזַקְקֵת,
וְרַק שִׁירָהּ הוּא מַתֵּת אֱלֹהִים.

שִׁפְכֵי עֲצָמָה, חֲמֵדָה מְשִׁתּוֹקֵקֵת,
בְּמַפְל הַבְּרָה, בְּסִכְרֵי הַשְּׂדֵרָה,
הַשְּׁתַלְטֵי עַל אֲקָלִים הַסֶּפֶק וְהַשְּׁקֵט;
רַק אַתָּה, רַק אַתָּה, הוּא שִׁירַת הַדְמִיוֹן,
לֹא אֲמַרְתָּ שְׁקִימְנוּ עֲלוּב וְאַבְיוֹן,
וּמַחִילְתֶּךָ, כְּמוֹ יַיִן לְגִבְעֵי, נִגְרָה.

* * *

לא מפתיע אפוא שהקריירה הפואטית של אודן התאפיינה במאמץ מתמשך לקרב את כתיבתו ככל האפשר אל המוזיקה. הוא נבע שירים, בלדות ושיירי ערש, ואף הרבה לשתף פעולה עם מלחינים. אחת התקופות הפואטיות הפוריות שלו הייתה בשנות השלושים, כשכתב שירי אהבה, שנועדו להלחנתו של בנג'מין בריטן (ורבים מהם, כמובן, ממוענים לבריטן). הוא תרגם ליבריות לאנגלית ובעצמו היה כותב ליבריות נלהב, שסיפק מילים לאופרטה האמריקנית של בריטן "פול בניאן" ול"קינה לאוהבים צעירים". ל"המינאדות" (Die Bassariden) של הנס ורנר הנצה ול"דרכו של הולל" של סטרווינסקי.

כל זה טוב ויפה, ושייך לאמנות ה"יוקרתיות". אבל אודן גם הוקסם והתלהב ממוזיקליות מתוחכמת פחות – מוזיקה עממית פופולרית. אוסף יצירותיו מלא בשירים המדיפים ניחוח של התבניות הפופולריות של המאה העשרים – בלוז וקברט, למשל. ובחריזה שלו ניכרת בדרך כלל השפעת ברודוי. "כל מוזיקה היא טובה, מלבד מוזיקה משעממת", הוא אמר, בצטטו את רוסיני. אודן שנא רק את הבינוניות. הייתה לו משימה תרבותית חתרנית: למוזג בין הגבוה והעממי – והוא עשה זאת באמצעות אקלקטיות פואטית-מוזיקלית.

הוא הרבה לדבר בשבחי השיר הפשוט. שירי ילדים, חריזה ילדותית צולעת ושירי עם היו בעיניו החומר הגנטי של השירה. שירי ילדים פשוטים כמו Sing a Song of Sixpence* היו בעיניו כמעט "שירה טהורה". החלק הראשון של האנתולוגיה The Poet's Tongue (לשון המשורר) שערך בשנת 1935 עם הצלם ג'ון גארט' כדי ללמד ילדי בית ספר מהי שירה, כולל בעיקר חומרים כאלה. סוג כזה של ליריות כינה אודן בחיבה "שירה קלה", וכלל אותה באנתולוגיה שלו The Oxford Book of Light Verse משנת 1938 – שירה כפי שזוכרים אותה ילדים ואנשים פשוטים. זאת, אמר אודן, השירה של "הקהילה האמיתית". איש לפניו לא העניק לשירים הללו מקום בתרבות הגבוהה.

אחד הדברים המקסימים ביותר שאודן כתב אי פעם היא ההקדמה שלו למבחר משיריו של ג'ון בטג'מן Slick But Not Streamlined משנת 1947, שבה הוא חולק כבוד לכוה הפואטי המכונן של המזמורים הדתיים. בטג'מן הוא "האיש שעמו שרתי מזמורים". הוא היה כנראה מעין כפיל של אודן, או רוח הרפאים של דודתו האנגליקנית המשוגעת, דייזי, שאם לא כן איך ייתכן, כדברי המשורר, שהוא מתייחס "בטבעיות כזו לעצירות קטנות ונושנות, לבתים שלייד הים, לאופניים ולהרמוניים", או יודע "אילו מזמורים שרים למלקומב, אודוקסיה, רדהד 76, ניקאה, אירבי, סטוקפורט, יוניברסיטי קולג' וכדומה"?**. שיריו של בטג'מן ניצבו על המדף של אודן ליד הספרים האהובים עליו: "אגדות איסלנדיות",

Struwelpeter (יהושע הפרוע) ו"מזמורים עתיקים וחדשים". מן ההתענגות על האסתטיקה הפשוטה של מזמורי הכנסיות, כולל מזמומי ההרמוניים, הדרך הייתה קצרה לאימוץ ההנאות המילוליות והמוזיקליות של הזמר הפופולרי של שנות העשרים והשלושים: הגלים האדירים של הצלילים האמריקניים שהציפו את אירופה, הג'אז והבלוז השחורים שמשוררי השמאל של שנות השלושים העריצו במיוחד וראו בהם דוגמאות מעודכנות של שירה עממית, וגם צלילי הקברט הברלינאי, שאודן חווה בעצמו בעיר בסוף שנות העשרים – היצירות המוזיקליות של ברטולט ברכט, קורט וייל ודומיהם, שהפכו לנשקה הגדול של הסטירה הסוציאליסטית.

בשנות השלושים כתב אודן "שירי קברט" רבים. הם נכתבו בעיקר בעבור הדלי אנדרסון, זמרת שגלתה מברלין ההיטלראית. היא הפכה לכוכבת של ה-Group Theatre, קבוצה שכללה את אודן, כריסטופר אישרווד, בנג'מין בריטן ורופרט דון, שניסו להעלות בלונדון קברטים סטיריים בסגנון גרמני ודרמות מוזיקליות. שירי ברכט-וייל קיבלו שם מאוד, שאהב מאוד מוזיקה אמריקנית פופולרית, מבטא אמריקני, בין השאר כדי למכור אותם בקלות לקהל הבריטי. גראהם גרין שיבח את שירו של קול פורטר You're the Top המופע Anything Goes (הכול הולך), בזכות ה"הקסם האודוני" של חרוזיו ("שנרצחו", לדברי גרין, בגרסת הסרט משנת 1936). חרוזים מהסוג שאודן עמל קשות על חיבורם. I'm a jam tart, I'm a bargain basement, / I'm a work of art, I'm a magic casement

* Sing a Song of Sixpence / A bag full of Rye / Four and twenty Naughty Boys / Baked in a Pye

** כולם שמות של מזמורים מופרים המושרים בכנסייה האנגליקנית.

(אני סופגנייה, אני חנות צפופה / אני ציור מרהיב, אני תיבה כשופה): זהו קטע טיפשי בסגנון פורטרי, מאחד מ"שירי הקברט" שנכתבו בעבור הדלי אנדרסון. כותבים כמו פורטר ואיירה ("יש לי קצב") גרשווין היו מבחינת אודן האורים והתומים בכל הקשור לכתיבת שירים כאלה. קחו, למשל, את הדיאלוג המחורז המהיר, האופייני, בין דמותו של אינקסלינגר ובין המקהלה ב"מס' 15, שיר האהבה" באופרה "פול באניון" של אודן ובריטן: 'Ichthyosaures'; 'Appendectomy' ('s a pain in the neck to me'); 'Won't sing in choruses'); 'Septuagesima' ('Ate less and lessima') תוספתן" ("הכאב לא קטן"); "איכטיוזאורים" ("במקהלה לא שרים"); "ימי התענית" ("הקיבה מצטמקנית"). זאת גרשוויינית שוטפת – גרשווין של חריזות נפלאות כמו sweet לך, רק לך אני זקוק / רכה כמו משי חלקלוק). החריזה המשועשעת של מגרש המשחקים קיבלה כאן עיבוד מחודש בעבור מבוגרים שראשם היה מלא בלהטטנות המילולית ובהומור ההזוי של השירים האמריקנים העממיים. זו הייתה תרומתו של אודן למה שזכה ב"פול באניון" להתפעלות רבה כ"יפיים המקרי של שירים מטופשים" (המשפט הזה הוא משפט אודני נהדר, הבנוי בדיוק בסדר שמות העצם ושמות התואר המועדף על אודן).

אודן ידע היטב מה יגידו אויביו, הצנזורים של כפירתו הבלתי־פוסקת בנורמות של התרבות הגבוהה. העובדה שלא הפסיק לכרות זהב מעורקי מחזות הזמר הייתה אכן מעשה פרובוקטיבי של טיפול בהלם תרבותי. מעשה שנתפס אז כמזעזע, ובמידת ממה הוא עדיין כזה. הוא מכריח אותך להזדקף במושבך כשאתה מגלה מה הסתירו מהדורות ה"מבחר" וה"אסופה" של יצירות אודן: שהשיר "ויקטור" (שנכתב על רוצח דתי) נועד במקור להיות מושר למנגינה של "פרנקי וג'וני", או ש"ג'יימס האנימן" (שיר על מדען, ממציאו של גז רעיל) זכה ללחן של שיר עם אמריקני אפל. כששרים את השירה הזו בהתאם להוראות המקוריות, ללחנים הללו, הם חותרים את אט תחת גרעין הזעזוע המוסרי המבוגר שנושאי השירים נוטים לעורר. אי נוחות מתוכננת היטב מתעוררת כאן – המוזיקה משרתת את שטף דברי הכפירה כנגד הטוב והאנושי.

ויקטור

ויקטור הִיָּה תִּינוּק חֲמוּד,	ויקטור וְאַבָּא נִסְעוּ לְטִיּוֹל
הוא בָּא לְעוֹלָם הַגִּשְׁמִי;	בְּעֶגְלָה יַחֲדוּ;
אָבִיו הוֹשִׁיבוֹ עַל בְּרִכּוֹ וְאָמַר:	אָבִיו שָׁלַף אֶת הַבְּרִית הַחֲדָשָׁה וְקָרָא:
"אֵל תְּבִישׁ אֶת שְׁמִי."	"יְבָרְכוּ טְהוּרֵי הַלֵּב."

ויקטור הִבִּיט בְּאַבָּא,	הִיָּה דְצִמְבֵּר קְפוּא וְקָר,
עֵינָיו גְּדוֹלוֹת פּוֹעֵר;	מִמֶּשׁ לֹא עוֹנָה לְפָרוֹת;
אָבִיו אָמַר: "ויקטור, בְּנֵי הַיָּחִיד,	אָבִיו חָטַף הֶתְקַף לֵב וְצָנַח,
לְעוֹלָם אֵל תִּשְׁקֵר."	כְּשֶׁשָּׂרָה אֶת נְעָלָיו הַשְּׁחֹרוֹת.

הִיָּה דְצִמְבֵּר קָפּוּא וְקָר, כְּשֶׁהוּא לְקָבֵר שְׂקָע;
הַדּוּד שֶׁל וִיקָטוֹר מֵצֵא לוֹ מִשְׁרָה
בְּבִנְק כְּפָקִיד בְּלִשְׁכָּה.

הִיָּה דְצִמְבֵּר קָפּוּא וְקָר,
וִיקָטוֹר רַק בֶּן ח"י שְׁנַיִם,
אֶךְ חֲשׂוּבֵי סְדוּרִים וְשׁוּלְיוֹ יִשְׂרָיִם,
וְחִפְתִּי כֹה מְעַמְלָנִים.

הוּא עֵבֶר לְחֵדֶר ב"פּוֹרִיל",
פְּנִסְיוֹן מְכַבֵּד וּמְכָר;
וְהַזְמַן צָפָה בּוֹ יוֹם אַחֲרֵי יוֹם,
כְּמוֹ חֲתוּל שְׂצוּפָה בְּעַכְבָּר.

הַפְּקִידִים טִפְחוּ עַל כְּתַפּוֹ בְּצַחֲוֹק;
"כִּבֵּר הֵייתָ עִם בַּחֲוָרָה?
בּוֹא אֲתַנּוּ הָעִירָה בְּשֶׁבֶת הַבָּאָה."
הוּא חִיָּה וְסָרֵב בְּקֶצֶרָה.

הַבּוֹס יֵשֵׁב בְּחֵדְרוֹ וְעֵשֵׂן
סִיגָר "קוֹרוֹנָה" שְׁחוּם;
הוּא אָמַר: "וִיקָטוֹר עוֹבֵד הַגּוֹן,
אֶךְ אַפְרוּרֵי מַדִּי לְקָדוּם."

וִיקָטוֹר עָלָה לְחֵדְרוֹ לִישׁוֹן,
כּוֹן שְׁעוֹן לְמַחֲרָה,
עָלָה לְמִטָּה וְקָרָא בְּתַנ"ךְ
עַל אֵיזוֹבֵל שְׁסוּפָה הִיָּה מָר.

הַתְּאָרִיף הִיָּה אֶחָד בְּאַפְרִיל,
הִנֵּה אָנֶה לְמַלּוֹן מְגִיעָה;
הִיוּ לָהּ שְׁפָתַיִם, שְׁדָיִם, יֶשֶׁן
שֶׁהִדְלִיקוּ גְבָרִים בְּשִׁנְיָהּ.

הִיא נִרְאָתָה תְּמִימָה כְּמוֹ יְלִדַת פְּנִימָיָה
בְּיוֹם שֶׁל טָקָס בְּכַנְסִיָּה;
טַעַם שְׁפָתֶיהָ הִיָּה כְּשִׁמְפוּנִיָּה צְלוּלָה
שֶׁגְבָרִים שָׁתוּ לְרוּיָהּ.

הַתְּאָרִיף הִיָּה שְׁנֵי בְּאַפְרִיל,
הִיא לְבִשָּׁה מְעִיל מְפֹרָה;
וִיקָטוֹר פָּגַשׁ אוֹתָהּ בְּמַדְרָגוֹת
וְנִשְׁבָּה בְּשִׁבְי אַהֲבָה.

כְּשֶׁהֲצִיעַ לָהּ הַצָּעָה רֵאשׁוֹנָה,
"לֹא אֲתַחְתֵּן לְעוֹלָם," הִיא אָמְרָה;
בְּהַצָּעָה הַשְּׁנִיָּה הִיָּתָה הַפּוֹגָה,
הִיא חִיָּכָה וְסָרְבָה בְּקֶצֶרָה.

הִיא שֶׁרְבְּבָה שְׁפָתֶיהָ מוֹל הָרָאִי
וְקִמְטָה אֶת אֶפֶסֶת הַסּוּלָד;
הִיא אָמְרָה: "הוּא מְשַׁעֲמֵם כְּמוֹ שְׁלוּלִית,
אֲבָל צְרִיךְ כִּבֵּר לְהַתְמַסֵּד."

כְּשֶׁהֲצִיעַ לָהּ אֶת הַהַצָּעָה הַשְּׁלִישִׁית,
כְּשֶׁטִּילּוּ לִיד הַבְּרָכָה,
הִיא נִתְנָה לוֹ נְשִׁיקָה קְלָה עַל הַמִּצַּח
וְאָמְרָה: "לְבִי חִפֵּץ רַק בָּךְ."

הֵם נִשְׂאוּ בְּתַחֲלַת חֹדֶשׁ אוֹגוּסְט,
הִיא אָמְרָה: "נְשִׁיקָה, מַחְמִלִי!"
וִיקָטוֹר לָקַח בְּיָדוֹ אֶת יְדֶיהָ
וְאָמַר, "אֶת הַלְנָה שְׁלִי."

הִיָּה כִּבֵּר אֲמַצַּע סֶפְטֵמְבֵּר,
וִיקָטוֹר בָּא לְמִשְׁרָד כְּרָגִיל;
הִיָּה לוֹ פָּרַח בְּלוּלָאֵת הַנְּיָקָט,
הוּא אַחֲרָי אֶךְ כָּלוּ רֵן וְגִיל.

הַפְּקִידִים דְּבָרוּ שֶׁם עַל אֲנָהּ,
הַדִּלְתָּ הַיְתָה קִצְתָּ פְתוּחָה;
אָחַד אָמַר: "מִסְכֵּן וּיקָטוֹר, בְּמִקְרָה כְּמוֹ שְׁלוֹ
חֶסֶר יָדַע הוּא בְּעֵצָם בְּרַכָּה."

אֲנָהּ יִשְׁבֶּה לְיַד הַשְּׁלֶחָן,
שְׁלֶפֶה קִלְפִים מִהַחֲבִילָה;
אֲנָהּ יִשְׁבֶּה לְיַד הַשְּׁלֶחָן
וּחִכְתָּה שִׁישׁוֹב בְּעֵלָה.

ויקטור קפא כמו פסל,
הַדִּלְתָּ הַיְתָה קִצְתָּ פְתוּחָה;
אָחַד אָמַר: "אֵיזָה כִּיף הִיָּה אַתָּה
בְּאוֹסְטִין הַשְּׁכוּרָה הַנּוֹחָה."

לא נסיך יהלום היא שלפה ראשון,
ולא ג'וקר הוא הראשון שנמשך.
לא מלך לב ולא מלכה לב,
אלא אס עלה מהפך.

ויקטור יצא החוצה,
הוא צעד את כל העיר, מפת סתו,
לגנות הירק וערמות האשפה,
ודמעות זלגו על פניו.

ויקטור עמד שם בדלת,
הוא לא אמר אף מלה;
היא שאלה: "מה קרה, יקירי?"
הוא כאלו לא שמע שום שאלה.

ויקטור הביט בהרים הרחוקים,
בפסגות המשלגות הגדולות;
הוא צעק: "אתה מרצה ממני, אבי?"
והתשובה הייתה: "הו לא."

קול נשמע באזנו השמאלית לו,
קול באזן ימין, צרוד,
קול נשמע בבסיס הגלגלת
ואמר: "היא חיבת למות."

ויקטור הגיע ליער
וצעק: "היא תשמר אמונים?"
עצי האשור הנידו ראשם,
"לא לך, ענו אלונים."

ויקטור לקח את סכין הברז,
תוי פניו חדים בכאבם,
ואמר לה: "אנה הלואי
שלא היית באה לעולם."

ויקטור הגיע לאחו,
שם הרוח טילה כרצונה,
וצעק: "אבי, אני אוהב אותה,
אך הרוח אמרה: 'מות דינה'."

אנה קפצה ממקומה בשלחן,
אנה התחילה לצעק,
אבל ויקטור רודף אחריה לאט,
כמו סיוט בחלום עמק.

ויקטור הגיע לנחל,
מים שקטים חודרים שם עמק,
וצעק: "אבי, מה עלי לעשות?"
והנחל ענה: "להרג."

היא הסתתרה מאחורי הספה,
היא תלשה את מוט הוילון,
אבל ויקטור רודף אותה במדרגות
ותפס אותה בשלב העליון.

וּיקטור ישב בפנה ופסל
צלמית של אשה מחמר,
ואמר: "אני אלפא ואומגה,
ואדון את העולם מחר."

הוא עמד שם מעל הגופה שלה,
הוא עמד עם הסכין הגלויה,
והדם זרם במדרגות ושר:
"אני הקם לתחיה!"

טפחו לו על הכתפיים,
לקחו אותו בנידת גדולה.
הוא ישב שם שקט כמו גוש גדול של מוך
ואמר: "אני המביא גאלה."

* * *

מוזיקה כנשק, כמו ב"מיס ג'", אותה סטירה צינית על אודות הרווקה הזקנה האדוקה שמתה מסרטן, שפרץ כתוצאה מדיכוי מיני: שיר חולני, מטריד, שנשמע נורא עוד יותר כשמגלים שהוא הושר למנגינה של שיר העם האמריקני הנודע St. James Infirmary Blues. מיס ג', המבותרת על שולחן הנתיחה שלאחר המוות, על ידי תלמידי רפואה מדוכאים (חברי "קבוצת אוקספורד" הנוצרית המיסיונרית – Oxford Groupers – שהיו מתים להיות ממשמשים מטרידים, Gropers – כפי שרומז אודן במשחק מילים אכזרי, אבל הם לא יכולים, מפני שהאדיקות המוסרית המחודשת שלהם אינה מאפשרת זאת), נרמסת שוב על ידי הניגוד האכזרי שמעורר הלחן באוהבים המקוננים בבית הלוויות בבלוז המרגש להפליא: "ראו שם את אהובתי... קרה כל כך, לבנה כל כך, חשופה כל כך".

מיס ג'

הִיָּה לָהּ גַם מְעִיל סָגֵל
וּמְטָרִיָּה יֶרֶקָה,
וְאוֹפְנִים עִם סֵל וּבְרָקָס
שֶׁכֵּל הַזְּמַן נִתְקַע.

כְּנִסִּית אֶלֹאִיז הַקְּדוֹשׁ
הִיָּתָה לֹא רְחוֹקָה;
וְהִיא סָרְגָה הַמִּזֵּן דְּבָרִים
לִירִידֵי צְדָקָה.

מִיֵּס ג' צְפָתָה בְּכּוֹכְבִים,
אָמְרָה: "מִי סוֹפֵר אוֹתֵי,
שְׁחִיָּה בְּקִלְבֵּדוֹן טָרָס
עַל מָאָה פְּאוּנְד בְּתִקְצִיב שְׁנָתִי?"

אֶתֶן לָכֶם סְפוּר קָטָן
עַל מִיֵּס אֲדִית ג';
הִיא גְרָה בְּקִלְבֵּדוֹן טָרָס,
בְּבֵית הַשְּׁלִישִׁי.

הִיא קָצַת פְּזֻלָּה בְּעֵין שְׂמָאל,
שְׁפָתֶיהָ – חוּט רְזָה,
הִיא הִתְהַלְכָה עִם גֹּו שְׁפוּף
וּלְגַמְרֵי בְּלֵי חֲזָה.

הִיָּה לָהּ כּוֹבֵעַ מְקֻשָּׁט,
מְעִיל אָפֵר עֲלִיוֹן;
הִיא גְרָה בְּקִלְבֵּדוֹן טָרָס
בְּבֵית בְּלֵי סֵלוֹן.

פעם אחת חלמה שהיא
מלכת צרפת, ועוד –
שהכמר מאלואיו הקדוש
הזמין אותה לרקד.

סופה חרבה את הארמון,
והיא רכבה בשדות,
ופר דומה לכמר
הסתער בקרנים שלופות.

היא חשה את נשימותיו,
תבוסתה לא היתה רחוקה;
והאופנים האטו עוד ועוד
בגלל הברקס שנתקע.

הקיץ צבע את העצים,
החרף אותם שבר;
היא רכבה לתפלת הערב,
בז'קט מכפתר עד צואר.

היא חלפה על פני זוגות אוהבים,
מפנה את מבטה;
היא חלפה על פני זוגות אוהבים,
והם לא עכבו אותה.

מיס ג'י ישבה במעבר,
הקשיבה לעוגב;
שירת המקהלה היתה
כה מתוקה עכשו.

מיס ג'י פרעה על ברפיה,
פרעה במעבר;
"אל תזמן לי פתויים,
עשני ילדה טובה!"

חלפו ימיה, כמו גלים
סביב אנהי טרופה;
והיא רכבה אל הרופא
בז'קט מכפתר על גופה.

והיא רכבה אל הרופא,
צלצלה בפעמון הקטן:
"הו, דוקטור, אני מרגישה לא טוב,
כואב לי כאן וכאן."

ד"ר תומס בדק אותה היטב,
ואז בדק עוד קצת;
נגש אל הכיור, שאל:
"גברתי, למה קדם לא באת?"

ד"ר תומס ישב בערב,
כשאשתו עם הפעמון בידה,
הוא גלגל כדורים מלחם
ואמר, "הסרטן הוא חידה.

לא מובן לאיש. יש מעמידי פנים
כאלו להם הסבות ברורות;
זה כמו מין מתנקש נסתר בה,
שרק מחפה להכות.

זה קורה לנשים בלי ילד
וגברים בגמלאות, לכלם;
זה כאלו נחוץ להם פתח
לאש העצורה בתוכם."

אשתו צלצלה למשרתת,
"די לדבא, יקירי," היא אמרה.
הוא אמר: "ראיתי היום את מיס ג'י,
ונדמה לי שהיא גמורה."

לקחו את מיס ג'י לבית חולים,
היא שכבה כמו עץ שנשבר,
היא שכבה במחלקת נשים,
מכסה בשמיכה עד צואר.

הניחו אותה על השלחן,
הסטודנטים צחקו, עליזים,
וד"ר רוז המנתח
חתך אותה לשני חצאים.

ד"ר רוז פֶּנָה לְסְטוּדֵנְטִים
וְאָמַר: "רְבוּתִי, בְּרִשּׁוֹתֵכֶם,
לֹא כָּל יוֹם תִּפְגְּשׁוּ סִרְקוֹמָה
בְּמִצֵּב כָּל כֶּה מִתְקַדֵּם."

תָּלוּ אוֹתָהּ מֵהַתְּקָרָה,
כֵּן, תָּלוּ אֶת מִיס ג' בְּמֶרְכָּז;
וְצִמְד חֲבָרִי "קְבוּצַת אוֹקְסְפוֹרְד"
פָּרְקוּ בְּקִפְיָהּ אֶת בְּרִכָּה.

הוֹרִידוּ אֶת מִיס ג' מֵהַשְּׁלָחַן,
וְהִסִּיעוּ עַל גְּלָגְלִים
לְמַחְלָקַת לְמוּדֵי אֲנְטוֹמִיָּה
לְסְטוּדֵנְטִים הַמִּתְחִילִים.

* * *

הלחנים הללו עודדו את הכפירות התרבותיות, הפוליטיות והפואטיות. נאצות חילוניות שבאורח מעורר התפעמות שאבו את כוחן הדתי העיקרי משיר מוקדם בשם "כוראל" (Chorale). זהו אחד משירי השיבה מברלין, שירי שנות השלושים הגרמניים של אודן, והוא מהלל חלקי גוף אינטימיים ואנרגיות מיניות של בן זוגו הגרמני גרט מאייר (Meyer), בסלנג ברלינאי. יש לו zwei nette Eier ("שתי ביצים חביבות"), Ein fein Schwanz auch dazu (ובנוסף גם זין נאה), והוא טוב בכל סוגי הנשיקות וה־blasen (מציצות). "שירו את השיר למנגינת ה־Passion Chorale", מציעות הכתוביות באנגלית: מנגינה של מזמור לותרני על גופו של ישו הצלוב, שבאך עיבד מתוך כוראל שכתב במתיאוס פסיון. 'Oh Haupt voll Blut und Wunden' – מזמור כנסייתי המוכר בספרי התפילות האנגליים – שברור כי גם אימותיהם החסודות של אודן ואישרווד ובריטן הכירו – כמזמור הפסחא "הו ראשנו הקדוש כאוב פצוע". אין חילול קודש גדול מזה. זו הייתה מתקפה של חילול קודש, מעליבה במכוון, על כל המוסכמות והאמונות המקודשות של משפחתו של אודן, תרבותו, והנצרות האנגליקנית שלחיקה ישוב בסוף שנות השלושים. בזמנו, הוא כמובן נתן את השיר לאישרווד, חברו הקרוב ושותפו, שהתפעל כמוהו מנערי ברלין (ושמר את השיר בין מסמכיו). אבל אפילו אודן, שהיה אז ילד רע, לא העז לפרסם את השיר. בשנת 1948, זמן קצר לפני שהתפנה למחוק את כל הלחנים המביכים של "מיס ג'" וכל השאר, נשאל אודן האנגליקני על ידי ה־Saturday Review of Literature מהם התקליטים האהובים עליו. הוא מנה את "מתיאוס פסיון" בראש הרשימה.

הטריטוריה שמעבר למילה:

הרהורים על הקשר בין מוזיקה לטקסט

זו היה הרגע שבו נוכחתי שכאשר טקסט, חזק או חלש ככל שיהיה, מטופל על ידי מלחין גדול, הוא מקבל את אופיו ואת האמינות שלו – אם כטקסט שירי ואם כנרטיב – מהמוזיקה שנכתבה לו. זאת אחת הסיבות לכך שיש אופרות גדולות עם טקסטים בינוניים, וזאת אחת הסיבות לכך שדווקא טקסטים גדולים לא תמיד מוסרים עצמם להלחנה בקלות, מכיוון שהמשקל הסגולי שלהם עצמם לא מאפשר להם לשאת מוזיקה, לא כל שכן להיות מונעים על ידה.

בסביבות גיל 13 קיבלתי במתנה הקלטה של היצירה "שחרזד" של ראול, יצירה מוקדמת יחסית שלו, שלא הכרתי. ההאזנה לשיר הראשון, אסיה (Asie), היתה מבחינתי גילוי של ממש. אמנם, כמעט לא יכולתי להבחין אז במבנה או בקו התפתחות מוזיקלי ברור, ולא זיהיתי חזרות או מלודיה כלשהי שיכולתי לזמום אחר כך. אבל כמות הצבע שבקעה מהרמקולים הסעירה אותי, וצלילי השפה הצרפתית, שלא הבנתי אז, היו חלק מהצבע הזה. היתה לי תחושה שאני מתחיל להבין משהו גדול, אף שלא ידעתי בדיוק מהו, ועלה על דעתי שאם אקשיב למוזיקה הזאת בצמוד לתרגום המילים אולי אבין יותר טוב במה מדובר.

אני זוכר כמה הדהימה אותי ההאזנה צמודת-המילים הראשונה הזאת: פתאום הבנתי את עוצמת השילוב בין מילים למוזיקה, שהיום אני יכול לנסח באופן מדויק יותר ככוח ההנעה של המוזיקה למילים. המחשבה המקובלת היא שההלחנה משרתת את המילים, מאירת אותן, מאירה בהן משהו, וזה ודאי נכון לחלקים גדולים מהמוזיקה הפופולרית המולחנת שאנחנו מכירים, וגם לחלקים מהמוזיקה של אולם הקונצרטים (לא שההפרדה בין השתיים ברורה עד כדי כך). המחשבה הזו קשורה לא פעם לתפיסה שהמנגינה היא היסוד הראשון שמרכיב מוזיקה. בלי להיכנס לדיון הרחב בשאלה מהי מוזיקה, התפיסה הזו שגויה בעיני, מכיוון שהדבר שעושה מוזיקה הוא קודם כל ההימצאות שלה בתוך משך זמן מוגדר, וקצב האירועים השונים שמתרחש באותו הזמן. המנגינה יכולה להיות

אחד מהאירועים האלה, אבל היא ודאי לא האירוע היחיד, ולעתים קרובות גם לא האירוע החשוב ביותר.

ב"שחרזד" של ראוול אין בטקסט המושר מנגינה. יש בו אולי שברי מנגינות, אבל לא מנגינה רציפה ושלמה. בתזמורת יש כמה מנגינות, אבל גם שם אין אלה מנגינות שלמות, אלא מוטיבים קצרים שחוזרים על עצמם ושניתן לזהותם. מה שקיים הוא תנועה גדולה שיכולתי לחוש בה, תנועה של מהלך מוזיקלי ארוך-טווח, שלא ניתן לצמצם לכלל מלודיה או מוטיב זה או אחר. תוך כדי המעקב אחר הטקסט יכולתי לחוש איך המהלך הגדול הזה מוביל אותי לחוות את המילים באופן אחר, איך הוא מאיר בהן פינות שהן אינן מאירות בעצמן, איך הוא יוצק במילים תוכן ודימוי ותמונה, איך המוזיקה מכוונת ומעצבת באופן מוחלט את החוויה שלי מהטקסט השירי. הטקסט (פרי עטו של טריסטאן קלינגזור, מחוג חבריו של ראוול) הוא אולי טקסט שירי זניח למדי, אבל ההלחנה של ראוול, הדרך שבה הוא מניע את הטקסט, האופן הסוחף שבו מזדהה המוזיקה שלו עם הכמיהה של המשורר לאסיה, ולא פחות מכך: האופן שבו המוזיקה שלו הניעה אותי להזדהות עם הכמיהה הזו ועם האמת שבה – כל אלה היו חזקים וחושניים הרבה יותר מאשר כל דבר שהייתי עשוי לחוש אילו קראתי את הטקסט הזה במנותק מהמוזיקה של ראוול. אכן, סביר להניח שללא המוזיקה היה הטקסט מעורר בי מעט מאוד, אם בכלל.

זה היה המפגש הראשון שלי עם תופעה יסודית בקשר שבין מוזיקה לטקסט, ומבחינות מסוימות הוא סימן את הדרך לעיסוק שלי בשנים שלאחר מכן כמנצח בכלל, וכמנצח אופרה בפרט. שכן, זה היה הרגע שבו נוכחתי שכאשר טקסט, חזק או חלש ככל שיהיה, מטופל על ידי מלחין גדול, הוא מקבל את אופיו ואת האמינות שלו – אם כטקסט שירי ואם כנרטיב – מהמוזיקה שנכתבה לו. זאת אחת הסיבות לכך שיש אופרות גדולות עם טקסטים בינוניים (ולפעמים גם עם נרטיבים בלתי-אמינים בעליל) וזאת אחת הסיבות לכך שדווקא טקסטים גדולים לא תמיד מוסרים עצמם להלחנה בקלות, מכיוון שהמשקל הסגולי שלהם עצמם לא מאפשר להם לשאת מוזיקה, לא כל שכן להיות מונעים על ידה. דוגמה מצוינת לכך היא המקרה של שקספיר: נדירות ביותר הן יצירות המופת המוזיקליות שבהן מולחן טקסט מלא של שקספיר באנגלית. יתר על כן, כדי שהטקסטים שלו יוכלו להיות מולחנים הם היו צריכים בדרך כלל היה להיות מתורגמים ומעובדים לשפות אחרות (למשל "אותלו" ו"פלטסוף" של ורדי ו"ליר" של אריברט ריימן, באיטלקית ובגרמנית בהתאמה). נראה שהטקסט השקספירי במקורו האנגלי הוא שלם מכדי לשאת עליו מוזיקה שתניע אותו. הלחנות של שירה שקספירית באנגלית נעשו בעיקר על ידי מלחינים מדרג שלישי כמו קווילטר ופינזי, שעל אף שהיו מלודיסטים טובים מסוגם וכתבו מנגינות נעימות לאוזן, אין בהם ולו שמץ מהגדולה והעושר שיש בטקסט שקיבלו על עצמם להלחין, והם אכן לא נותנים לו כל ערך מוסף: המוזיקה שלהם היא לכל היותר מארחת, ויטרינה המשמשת להצגתו של הטקסט ותו לא. זוהי מוזיקה שבמיטבה היא מתבטלת בפני הטקסט, ובמרעה היא רוכבת על הכוח הסגולי שבו ולא מניעה אותו, בדומה למשל הזוב והפיל.

לג'סטטה מוזיקלית יש כוח סגולי גדול מאוד, שלא ניתן לשנותו (בהגדרה "ג'סטטה מוזיקלית" אני מתכוון לשילוב של משך ושל גובה). אם יחליט מלחין כלשהו להלחין מילה מסוימת

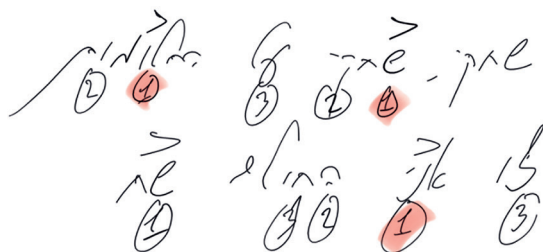
בתוך משפט בגובה מסוים, או משפט מסוים בג'סטה מוזיקלית עולה, יורדת או סטטית (על צליל אחד), האופן שבו נחוה את הטקסט כמאזינים יכתב באופן מוחלט על ידי הג'סטה הזו, עוד לפני שנוכל להבין בכלל מה אומרים המילה או המשפט. צליל גבוה ישפיע עלינו באופן שונה מצליל נמוך, ג'סטה מוזיקלית עולה, כמו בשירת התקווה, למשל, תשפיע עלינו באופן שונה לחלוטין מג'סטה מוזיקלית יורדת, כמו בתחילת השיר "סליחות", למשל. הישארות סטטית על צליל אחד, כמו בשיר One note samba של ז'ובים, תעורר אצלנו תגובה מוזיקלית שונה לחלוטין מאשר שתי הדוגמאות למעלה, וצליל אחד ארוך על מילה אחת ימקד אותנו בה באופן מוחלט (כמו בתחילת היצירה של הנדל Dank sei der Herr, שבה המילה Dank, "תודה", זוכה לצליל ארוך מאוד). צלילים רבים ומתחלפים לא יאפשרו לנו להתמקד במילה ספציפית, אבל יוכלו ליצור סך כולל של אווירה שיכולה להיות זרם תודעתי נסער ומוצף, כמו למשל בשיר "ילדותי" (Mon enfance) של ברברה, או לייצר אוירה קומית ופעלתנית, כמו למשל באריה של פיגארו מתוך "הספר מסוויליה" של רוסני. אלה הן רק דוגמאות ספורות, ויש כמובן אינסוף אפשרויות שבעזרתן יכולה המוזיקה להעצים מילים או להאיר אותן באור אחר. זאת ועוד, למוזיקה יש יכולת להשפיע על החיווי שלנו ועל היחס שלנו לטקסט במגוון גדול בהרבה של דרכים. אם צריך לבחור מאפיין אחד של הלחנה בעלת מורכבות ועומק, תהיה זו יכולתו של המלחין לשחק במתח שבין רצף צפוי לשבירת ציפיות, ויכולתו לעשות שימוש משוכלל בקטיעה של רצף הזמן, ובמקרים מסוימים אפילו בשתיקה. היכולות הללו, האופייניות לקומפוזיציה מורכבת, אינן קשורות בהכרח לכושר ההמצאה המלודי של המלחין, אלא לאופן השימוש שלו בחומרי הגלם המוזיקליים שהמלודיה היא רק אחד מהם וההשמה שלהם בסדר מסוים על ציר זמן היא שמגדירה את אופי היצירה ואת מהלכה. השימוש המתוחכם בזמן והארכיטקטורה של יחידות זמן בסקאלה רחבה, הם מהמאפיינים המרכזיים של המוזיקה הקונצרטית ומהקשים ביותר להסבר מילולי. הם שיגרמו ליצירות מסוימות להישמע משעממות לעומת אחרות, מכיוון שהם המאפשרים לנו, המאזינים, לחוות את המעברים בין מתח להרפיה, בין אזורים דחוסים מבחינת אירועים מוזיקליים לבין אזורים דלילים יותר, ובין יצירת ציפיות מוזיקליות לשבירתן (או אי שבירתן). כל זאת כמובן בתנאי שיש לנו היכרות כלשהי עם השפה המוזיקלית ועם מערכת הציפיות וההייררכיות שבה.

ב-2015 נפטר אריק שפירא, אחד המלחינים הנועזים והחשובים ביותר שפעלו פה. שפירא, דמות מפתח במוזיקה הקונצרטית הישראלית, היה אדם ומלחין בעל דרך אישית, בוטה ובלתי מתפשרת, שזיכתה אותו בהערכה רבה אך גם הקנתה לו אויבים לא מעטים. אחת היצירות המוכרות ביותר שלו, אלעבי אלעבי ("שחקי, שחקי"), מדגימה באופן מרתק את האופן שבו מוזיקה יכולה לעורר טקסט, לעורר אנשים כלפי טקסט, ולהסתמך על סט שלם של פרנסים, וזכרונות ותודעה קולקטיביים, כדי להעביר מסר משוכלל וחוויה מורכבת. בהכללה מסוימת ניתן לומר שעולם הרפרנסים של המוזיקה הקונצרטית הישראלית קשור מצד אחד לאסכולות כתיבה מרכז-אירופיות, ומצד אחר למה שנהוג לכנותו "האסכולה הים תיכונית" – יצירתם של מלחינים בעלי השכלה אירופית, שעם הגיעם ארצה ניסו לשלב

אלמנטים מקומיים, "מזרחיים", במוזיקה שלהם, וזאת כחלק מהאתוס האופייני לתקופה. האסתטיקה הזאת חשובה כיום לביקורת לא מועטה, אך אין חולק על תפקידה המהותי ורב החשיבות בעיצוב הסביבה המוזיקלית הישראלית. בתוך ההקשר הזה, היצירה של שפירא היא יצירה פרובוקטיבית במובהק, מאחר שהיא עושה שימוש מורכב במערכת הקשרים קיימת בשילוב עם ממד הזמן ויוצרת מתוך כך אפקט עז.

השיר "אני מאמין" (המכונה "שחקי, שחקי") של שאול טשרניחובסקי (1892) הוא כידוע שיר בעל מסרים אוניברסליים של אחווה תקווה ושיוויון, שהוזכר לא אחת כאלטרנטיבה להמנון "התקווה". ברצוני להתעכב על מספר מרכיבים מוזיקליים של הטקסט ושל ההלחנה המוכרת שלו (לחנו של טוביה שלונסקי, אביו של אברהם שלונסקי, המבוסס על מגנינת עם קיימת שמקורה במזרח אירופה). הטקסט של טשרניחובסקי כתוב בהברה אשכנזית (מלעילית), ובמשקל טרוכאי מרובע אחיד. המגנינה, שכאמור לא נכתבה בעבור הטקסט באופן ספציפי (כלומר, היא אינה מתוכננת להאיר פנים חדשות בטקסט אם כי היא בהכרח עושה זאת מתוקף כוחה הסגולי), "נדבכת" באופן מוחלט למשקל של הטקסט, לדגשים של ההברה האשכנזית ולסטרופיות שלו. היא רציפה וקלה לזכירה, ושייכת, כמו כותבה, לעולם מרכז-אירופי של רעיונות, דימויים, שפה, טונאליות והקשרים מוזיקליים. השיר (וכאן אני מתכוון לשיר במובן המוזיקלי והטקסטואלי, לא poem) מתקיים בו זמנית בכמה עולמות מוזיקליים ורעיוניים מקבילים: הוא נכתב באודסה, אבל בעברית, על ידי משורר שעברית לא היתה שפתו הראשונה, מתוך מחשבה על ארץ ישראל/פלשתינה, בעולם של לפני המהפכה של 1917, ולאוזניים האלה הוא כוון. שפירא החליט לקחת את השיר כחומר גלם, לעשות לו התקה נוספת, ולתרגם אותו לערבית – ומתוך כך למקם אותו במובהק במרחב המזרח-תיכוני. התרגום לערבית של אינו תרגום "ספרותי", אלא פעולה שהיא חלק מהקומפוזיציה של היצירה, פעולה שיש לה השלכות מוזיקליות מרחיקות לכת על האופן שבו השיר נשמע, וחשוב לא פחות: על האופן שבו הוא נתפס על ידי קהל שומעיו ועל מה שהוא מעורר בו, במיוחד לאור ההנחה שלפחות חלק מאותו קהל מכיר את המקור העברי, והוא תופס אצלו מקום רב משמעות בזיכרון הצלילי והטקסטואלי הקולקטיבי שלו. הקומפוזיציה במקרה זה היא לא המצאת חומר הגלם המוזיקלי, אלא ההשמה – הקומפוזיציה – של האלמנטים השונים בשיר בסדר מסויים, זה לצד זה, וברצף מסויים על ציר הזמן.

אחד מהמאפיינים של "שחקי, שחקי" המקורי הוא המשקל המשולש הרציף שלו. הפעמה החזקה נופלת במגנינה תמיד על ההברה החזקה בטקסט, וניתן, גם בלי לקרוא תווים, לראות זאת בבירור:



המשקל הזה יוצר תחושה משולבת של רצף ורוגע, ומאחר שמדובר במשקל אי-זוגי, יש בו תנועה פנימית רבה והתקדמות. זאת היא אחת הסיבות שהוא "עובד", אף שהשיר עצמו ארוך וחזרתי. הודות לרצף הזה אנחנו יודעים לצפות מתי ואיך יופיע המשפט המוזיקלי הבא, וההיענות של המוזיקה לציפייה הזו גורמת לנו לסיפוק שבהקשבה לשיר, ולנועם ולרוגע שהוא משרה עלינו. יש בשיר התחדשות מוזיקלית תמידית, ואנחנו מתחדשים איתו. היצירה של שפירא, כפעולה ראשונה, שוברת את הרצף הזה. אף שהמבנה המלודי נשאר כשהיה, שפירא שובר את הזמן בשיר, ויוצר מצב שבו אין לנו דרך לדעת מתי יופיע המשפט הבא. השיר אצל שפירא הוא קטוע, מעוכב ושבור. שפירא בחר אפוא לקחת את אחד מהמאפיינים היסודיים ביותר של המוזיקה באשר היא – יצירת ציפיות והגשמתן או אי-הגשמתן – ולשבור אותן. בחירה נוספת שלו היא לוותר לחלוטין על הסביבה ההרמונית המקורית (כלומר על האקורדים) של השיר, וללוות את הזמרת בכינור סולו שמנגן מרווחים בסדר מסוים. המרווחים הללו נכנסים אל תוך הפערים שנפערו בקו המלודי של השיר, כפי שהוא מושר על ידי הזמרת. הבחירה בכלי מלווה המנגן בדיוק באותו הרגיסטר (אותו הגובה) של הזמרת, מנטרלת אותו בהכרח מן האפשרות לתת לה תמיכה הרמונית ממשית, ומציבה אותו למעשה במקום שווה לה – לא כמלווה אלא כבן-לוויה מוזיקלי. בחירה כזו שומטת את הקרקע מתחת לרגלי השיר, כלומר שומטת את ההרמוניה, והפעולה הקומפוזיטורית הזו מיתרגמת לחוויה מוזיקלית עזה.

בעצם הבחירה בכינור יש משום רפרנס תרבותי כפול – זוהי בחירה בכלי המייצג אולי יותר מכל את המוזיקה המערבית, ועם זאת הוא גם כלי אופייני ביותר (בסגנון נגינה ובכיוון שונה) למוזיקה הערבית הקלאסית. שפירא אינו מנסה לתת מאפיינים ערביים לתפקיד הכינור, ובכך יש קריאת תיגר כפולה: גם מול האסכולה הים תיכונית, המשלבת אלמנטים ערביים במבנים מוזיקליים מערביים לחלוטין, וגם בהנחה החשופה מאוד של השפה הערבית בתוך ההקשר של שיר עברי איקוני. השילוב של כל האלמנטים האלה יחד, וההשמה שלהם זה לצד זה על ציר זמן מוגדר (כלומר הקומפוזיציה שלהם), הופכת את ההאזנה ליצירה לחוויה מאתגרת ומעוררת מחשבה בכמה רבדים. השמועה אומרת שכאשר נוגנה היצירה בטקס קבלת פרס ראש הממשלה, שבו זכה שפירא ב-1986, יצא ראש הממשלה יצחק שמיר מהאולם במחאה. שפירא לא נשאר חייב והעיר: "הוא הבין את היצירה".

מובן שבמסע קצרה כזאת אי אפשר לסקור ולו מקצת מן האפשרויות והדרכים שבהן יכולה המוזיקה להניע טקסט שירי או ספרותי. ביקשתי אפוא להתמקד בכמה מהדרכים שבהן פועלת עלינו המוזיקה גם באלמנטים הנסתרים יותר שלה, שאותם אנחנו לא "לוקחים איתנו הביתה", אותם אלמנטים שאנחנו לא יכולים לזמזם אותם לעצמנו אחרי שמיעת היצירה. במילים אחרות, ביקשתי להציע עוד זווית התייחסות למוזיקה, שהיא אמנם אמנות מופשטת מאוד במהותה, אך היא מאפשרת לעוסקים בה ולמאזינים לה להתמודד עם שאלות מהותיות של הקיום האנושי. שכן, ממש כמו המוזיקה גם אנחנו, בני האדם, מתקיימים על ציר הזמן.

אם נחזור לרגע ל"שחרזד" של ראול, הכמיהה המעורבת בהתפעלות בקריאה לאסיה

של המשורר טריסטאן קלינגזור, כפי שהולחנה על ידי ראול, היא אם כן הרבה מעבר למבנה המלודי וההרמוני של הג'סטטה העולה שפותחת את היצירה ומרכיבה את האקורד הבסיסי שעליו היא מושתתת, והרבה מעבר למבנה הריתמי של אותה הג'סטטה שקשור לקצב של המילה Asie (אזי) שהדגש בה הוא על ההברה האחרונה: היא מבטאת את המקום של הדובר, במקרה זה של המלחין, ביחס לאותה מילה, לאותה אסיה אמיתית ומדומיית, מקומה של הנפש שלו ביחס אליה. ובשילוב האלמנטים המוזיקליים יחד עם נעלם נוסף, היא מעוררת אצל המאזין את התחושה שקיימת טריטוריה שלמה, עשירה, צבעונית ובלתי־מושגת, שנמצאת מעבר למילה עצמה. נשווה זאת לדרך הטיפול של אריק שפירא בשיר של טשרניחובסקי: כאן המילה עוברת תהליך הפוך לחלוטין. המלחין נועץ את הטקסט לא בעולם שמעבר לשדה הראייה, אלא במרחב ובזמן המקומי, וזאת באופן הבוטה והחשוף ביותר. בשני המקרים, השונים כמובן מאוד זה מזה, המוזיקה משמשת בתפקיד המצפן הגאוגרפי, התרבותי והאנושי שבעזרתו ובתיווכו אנו חווים את העמדה הנפשית של המלחין כלפי התוכן של הטקסט, ובהכרח גם את עמדתנו שלנו.

סקסופון של מילים

דיבוב הסקסופון של ג'ון קולטריין באלבום A Love Supreme

מעטה: פעולות. רוטינות. ישיבה על פעולה. התמסרות למיקרו שבמיקרו. להבנה שהדרך היא ארוכה, ומה שקבוע, בסופו של דבר, הן הפעולות. הנה, זה מתחיל בקטן, בגבוהים של הפסנתר. במעגליות. בחזרה אל עצמך ואל הפתרון. וגם אל אי הפתרון; לחזור אל עצמך שוב ושוב ולראות שהתקדמת רק בסנטימטר. ובכן, זוהי ההתמדה. זהו הביצוע. רק דרך הביצוע אתה תגיע. אתה הוא הביצוע.

בשנים 1962-1964 חל בסקסופוניסט הג'ז הגדול ג'ון קולטריין (1926-1967) שינוי נפשי עמוק. קולטריין התחיל להתייחס למוזיקה באופן רוחני, דתי ומיסטי, וראה בעצמו שליח שתפקידו להנהיר לעולם את תפקידה של המוזיקה כשפה מיסטית מאחדת. תוצאה ראשונה של השלב ה"מיסטי" החדש של קולטריין היא אלבומו המפורסם ביותר, A Love Supreme, שהוקלט עם רביעיית קולטריין ב־9 בדצמבר 1964. האלבום מורכב מסוויטה בעלת ארבעה חלקים: הודיה (Acknowledgement), הכרעה (Resolution), התמדה (Pursuance) ומזמור (Psalm). האלבום נחשב לאחד מאלבומי הג'אז המשובחים בכל הזמנים. זהו ניסיון לדיבוב הסקסופון של קולטריין בתקליט זה.

הודיה (1)

(0.00-0.30)

זה מתחיל בגונג רך. יש כזה דבר, "גונג רך". למעשה, אין כזה דבר גונג לא רך; המכה היא חזקה, אבל התפוזורת רכה. היא מגיעה אליך, התפוזורת. גונג. זה מראה על דרך, על פתיחה. פתיחה שאתה יודע שיש בה דרך מסוימת שהחלטת עליה בשלבים; סחבת אותה כבר הרבה זמן בראש, נתת לה להתהוות והיום אתה יוצא אליה. הגונג שלך הוא לא גונג הצהרתי, לא פומפוזי. לא. הוא נמוג, פותח את דבריך הסקסופוניים. ואז אתה נכנס. אתה אומר את מה שיש לך בלב, כלפי עצמך, כלפי העולם, חוזר על אותו המשפט עד שהוא נמוג לאט. מכין את הדרך. מוכן לדרך. אתה צריך דברי פתיחה כדי להיכנס למצב פתיחתי. קצת פסנתר, וכבר אין לך לאן לסגת. זה בסדר, אתה הזמנת אותו.

(0.30-0.48)

עכשיו זה מתיישר, אתה אומר. בוא נראה מה הולך להיות מכאן, והבאס מיישר לך את זה, בא לקראתך, אבל לא מגבוה; יש כאלה שבאים אליך מגבוה – כמה לא באסי מבחינתם – אבל זה, הוא, הנוכחי, עוזר לך להיכנס למה שרצית. עוזר לך להגדיר. אתה בעצם מזמין כניסה לתלם על ידי הגדרה של אחר.

(0.48-1.03)

ובכן, מחכים לך. אתה לוקח קצת, אתה הולך אחורה.

(1.03-4.12)

אתה קצת שחצן, אבל לא מוחצן. אולי כדי להתמודד עם זה, עם העניין שלשמו התכנסת. קצת כמו שחקן כדורגל שמקפיץ כדור בצדי המגרש, מעביר מרגל לרגל, שם על החזה, מוריד שוב. מתכנן מהלך לרגע שבו תוכנס למגרש על ידי המאמן (אתה הוא גם המאמן). קצת מתבלבל, ולאט-לאט עולות לך השאלות; אתה מאגף את עצמך מכל הכיוונים, עדיין לא בטוח לגבי הדרך שלך, מנסה ללכת חזרה, אבל כבר הבטחת לעצמך. כבר התחלת. יש לך אינסוף אפשרויות, ובעיקר אתה עמוס בשאלות. היו לך כבר פתרונות במקומות אחרים, אבל הם לא החזיקו אצלך. אתה צריך משהו שישלב הרגשת בטן, ומצד שני לא להסתמך רק על זה; אתה צריך תשובה שתיתן גם תשובה להרגשת הבטן, כזאת שאם תנסה לאגף אותה, בו בזמן גם לא תוכל לה; הסתמכות על הרגשת בטן בלבד זה לאנשים שבחרו בפתרון קל. אתה מכיר את זה מעברך; אז אתה מתבלבל, כבר לא זוכר את הבסיס, אלא עסוק בשאלה האחרונה שלך, שעליה נבנית עוד שאלה שעליה נבנית? נכון. עוד שאלה. עכשיו אתה מנסה לדלות קצת הבנה עצמית מעצמך, שתרחם קצת על עצמך, רוצה שאתה תהיה זה שירגיע את עצמך. אין בעיה ברחמים עצמיים מניפולטיביים. קצת. זו שמיכה טובה לכמה דקות. אתה הרי בנאדם, לא? אתה לא משחק, אתה זקוק להבנה, ורק עצמך יכול לעזור כאן. אתה שואל; ומה אם? אתה עונה לך, אחרי זה אתה אומר; רגע, ומה אם? אתה מקבל עוד תשובה, אחרי זה אתה שואל את עצמך אם התשובה שנתת לעצמך היא רק כדי להרגיע את עצמך, הרי אתה מודע לזה מהעבר שלך; שום אמת לא מגיעה באמת אם היא לא צצה אצלך לבד. הרי אם צצה כפרספקטיבה אחרת על אותו נושא, הרי אתה יודע שאתה יכול לפרק את זה מכל כיוון, שיש לך בחירה. ואם אתה יכול לפרק את זה מכל כיוון בחירתך, לבחור זווית אל הדבר, אז אתה יודע שזה סתם מגיע כתשובה; ביחס אל הדבר. ריאקציה. אתה לא רוצה ביחס אל הדבר, אתה רוצה תשובה אמיתית.

(4.12-4.54)

עכשיו אתה מתנער מעצמך, מוריד את היד שלך, זאת שהזמנת להרגיע את הכתף של עצמך. מנסה לברוח, נלחם, נבהל מהאיך-מוצא שחזרת אליו שוב (אתה חושב: לא הייתי צריך להתחיל עם כל זה בכלל). אבל נרגע; נבהל, ואחרי זה נרגע. אתה שומע את מה

(0.51-1.14)

עכשיו, אתה מרשה לעצמך כמו לשרוק. שריקה תבוא פה טוב, אתה חושב. אתה חושב שגם מגיע לך מצב שריקתי; אתה נח על זרי הדפנה של ההצלחה, מטייל עם פרח בדש מוחך, מדליק סיגריה, אבל נאבד שוב. זה מפריע לך, אתה מפריע לעצמך, הזיחות הזאת שרק עצם ההחלטה היא שיכולה לעשות את העבודה.

(1.14-1.48)

אתה חוזר מהר למשפט שלך, זה שהתחלת איתו בכל הכוח בקטע הזה. אתה צריך יישור קו עם עצמך; אם עד עכשיו דברים אחרים היו עושים את העבודה הזאת של חזרה לתלם, אז עכשיו, בשלב הזה, אתה כבר יודע שזאת עבודה עצמית. אתה חוזר למנטרה כדי שתיישר אותך. זה הרי הכל עניין של יישור, בסופו של דבר.

(1.48-3.55)

אתה לוקח אחורה ומאזין למה שאפשר להגיד על מה שהיה עד עכשיו. אתה מודע לזה שהחלטת ללכת על משהו, אבל אתה לא עם ראש בקיר. יש כמה עצות, תמיד יש עצות. אתה לא צריך לפחד, תן להם להגיד את מה שהם רוצים, תן לו, לדבר, לפסנתר, להגיד את מה שהוא רוצה; אחרי הכל זה כלי אחר, אבל צורת חשיבה דומה. אחרת הוא לא היה כאן. הוא יודע להכניס אותך למצב שבו אתה תצא מעצמך שוב אחרת. הוא חבר. תחליט שזה שלך.

(3.55-6.23)

אתה עונה. נותן את מה שאתה חושב על השגותיו של האחר (בדרך כלל אתה לא משתף אחרים). בהתחלה אתה מדבר לאט, רגוע. אתה מלך הרגועים. כן, אתה קצת מרים את הקול, אבל כדי ליהנות מהצרידות של עצמך. מתריס, מבכה, מנסה להסביר שזה לא אישי. אבל תראה, אולי ככה וככה? אתה לא תדע. אתה מבכה את כל הרגע הזה בכל מאודך. ככה, אתה חושב עכשיו. אתה מסתובב סביב עצמך על סף שיגעון, תיכף תצטרך להתמיד ולבצע, ואתה רק בהחלטה. הוא לוקח לך המון זמן, הדיון של ההחלטה. היית רוצה לגמור עם זה כבר. אתה מושך זמן, ומודע לזה.

(6.23-7.20)

אתה מחליט לחזור למשפט שאיתו התחלת. קצת פחות בכוח, קצת יותר בהשלמה. קצת יותר עייף. אתה מסיים עם החלק הזה.

* * *

התמדה (3)

(0.00-1.30)

התופים המתערבלים של הפתיחה הם כבר לגבי הביצוע, ההתמדה. גם הם, כמו הגונג ("ההוא") לא תופים של הרמת דגל ופומפוזיות. פומפוזיות זה לאנשים שצריכים אנשים אחרים שיראו את המהלך שלהם, שיביטו בהם. הודיה והחלטה על הדרך שבחרת, הם רק בגדר הודיה וקבלת החלטה (נסה להיכנס לתוך נפתולי צמר הסריגה הזה). מעתה; פעולות. רוטינות. ישיבה על פעולה. התמסרות למיקרו שבמיקרו. להבנה שהדרך היא ארוכה, ומה שקבוע, בסופו של דבר, הן הפעולות. הנה, זה מתחיל בקטן, בגבוהים של הפסנתר. במעגליות. בחזרה אל עצמך ואל הפתרון. וגם אל אי הפתרון; לחזור אל עצמך שוב ושוב ולראות שהתקדמת רק בסנטימטר. ובכן, זוהי ההתמדה. זהו הביצוע. רק דרך הביצוע אתה תגיע. אתה הוא הביצוע.

(1.30-4.15)

הריק. הזיעה. האפשרויות. הלבן. השחור. הרווחים שבמקלדת. האחר. המנוחה. רצפת חדר העריכה. הנתינה. הנתינה שבקבלה. התלתלים. החלק. הדיז'סטיף. האפריטיף. המלרע. המלעיל. המניקור. הפדיקור. הרעם. הברק. השמש. הריח.

(4.15-7.07)

כנס. אתה נכנס לזה בכוח. מזיע, נופל. בוחר לא להיות מודע. המודעות הפריעה לך עד עכשיו, אז אתה משיל אותה. מנער מכתפך כל אפשרות לעצמך, לעקוב אחרי עצמך. אתה מהיר, הולך על מהירות כדי לא לחשוב. ככה זה בדרך כלל; אתה מתחיל לרוץ, פיזית, כשהמחשבות שלך תופסות אותך. והפתרון? לרוץ יותר מהר. אתה שם לב לזה, וגם זה מעכב אותך, היית רוצה לא לשים לב אפילו לזה שאתה רץ מהר יותר כשהמחשבות שלך תוקפות אותך. אתה רוצה להגיע למצב של ריצה בלי מחשבות, ורק ריצה תעשה את זה. רק עם הזמן. אתה נהנה מהביצוע, שלא יהיה ספק, הביצוע עצמו מוציא ממך דברים שלא ידעת עליהם; אתה עולה ויורד, עולה ויורד; גם את המחשבות שלך לגבי המהלך הבא אתה מנגן, וזה משהו שלא היה עד עכשיו. בפעם הראשונה אתה שומע איך אנשים שמעו אותך ואיבדו אותך בזמן שדיברת, איך הפער היה גדול. אתה מצליח להיות חיצוני לך, לראות את עצמך בפעם הראשונה באופן טהור. אתה נכנס בזה. אתה נכנס בזה. אתה מתחיל להגיד משפטים לא ברורים, אבל יודע מה הבסיס. יודע את הבסיס.

(7.07-10.42)

אתה מרגיש את הרגליים. אתה נותן לתופים לסיים את מה שהם צריכים. הבאס מסתובב לך חופשי כמו עכבר לכוד שעייף מלברוח. הוא הסתמם לאט-לאט, כבר אין לו כוח בעצמו. אתה מסתכל עליו קם ונופל, מפרפר. ההסתכלות שלך נקייה כמעט באופן סופי. תמיד רצית להגיע לדבר עצמו, ועכשיו אתה קרוב יותר מתמיד לגעת בכך. פירקת את עצמך,

מדיטטיבית. אתה קם, נופל. קם, נופל. מנגן על סוף מחשבותיך כדי להתנקות מעצמך. אתה ממצה מחשבות כדי לגמור אותן. איגרוף מחשבות תוהות הצליח לך.

* * *

מזמור

(0.00-7.05)

זהו מזמור לאלוהות. להתגלות. להתעלות הרוח. לביטול העצמי. לקיומו של המצב עצמו. למימוש ההווה הלא נפסק. להווה לא נפסק. לאלגנטיות. להתרוממות הרוח. להודיה. להחלטה. לביצוע. למזמור. לדבר עצמו, לעל-נראטיביות, למצב העל-נפשי שבו אתה לא נמצא שם כדי לראות את זה, אבל כולך שם. לחוסר מעגליות משווע; ממול ישנה הארה שאתה לא יכול לה. רוקנת את עצמך כדי להגיע אליה, קיבלת על עצמך דברים, רבת עם עצמך, עייפת מעצמך, עייפת מעצמך במודע. שאלות על גבי שאלות נערמו מולך, ובבת אחת, מרגע הפסיעה הראשונה בתוך השלב האחרון – הנה השלת מעצמך דברים שכבר לא רלוונטיים אליך. זאת אומרת, הם אפילו לא בשיח הצבעתי כרגע. שיח הצבעתי, פירוטי, אינו קיים יותר. אתה מקבל את הדרך בציווי מוחלט; הכלי שלך לא מדבר עליך, לא מדבר אותך, אלא מדובר על ידי המצב. אתה הוא המצב. אתה הוא הכלי. אתה מודה. אתה מקבל. זה בכל מקום. קדרות מבטך מתמזגת עם מזמורך.

סוף.

קצה גבולה של השירה

בין פואטיקה ומוזיקה בבלוז

השיר Spoonful Blues, למשל, הוא מטפורה אחת גדולה. בכל בית בשיר קבוצה אחרת מן הציבור יוצאת מדעתה מרוב רצון להשיג את ה־spoonful הזאת, אותו מלוא כפית. מהי אותה כפית? זה לא נאמר בשיר בשום שלב. אולי היא סם, אולי היא מין, אולי היא תקווה, אולי היא פרנסה – הכל תלוי במאזין. הכפית היא חידה. צ'ארלי פאטון כמעט לא מבטא את המילה במהלך השיר. בכל פעם שאמורה להישמע בשיר המילה spoonful, מי שמבטאת אותה היא הגיטרה, באמצעות הסלייד, כקולה של אישה. הפואטיקה הבלוזית יודעת שהיא הגיעה אל סוף הדרך, אל המקום שאפילו הדימויים והרמזים כושלים מולו, אל קצה גבולה של השירה.

1. אף אחד לא יכול לחזור על אותו holler פעמיים

בלוז יש פואטיקה מובחנת ומורכבת, כזו שאימצה לבבות שחורים והרטיטה לבבות לבנים לאין מספר מאז התגבשה, בעשורים הראשונים של המאה ה-20. אבל כדי להבין איך עובדת פואטיקה של בלוז, צריך לזכור שהבלוז הוא קודם כל נטייה קצבית ונטייה מלודית – כלומר, מרכיבים מוזיקליים, לא מילוליים. הבלוז הוא מוזיקה מושרת – מוזיקה של הקול האנושי. השורש העמוק ביותר של הבלוז הוא מה שנקרא holler – משהו שבין זעקה ליללה. Holler הוא הדבר הוזה שיוצא מתחתית נשמתו של פלאח שחור בדרום ארה"ב, בתקופה שאחרי העבדות, כשהוא קולט פתאום שכבר שלוש אחה"צ וזה היום ה-274 ברציפות שכל מה שהוא רואה, מבוקר עד ערב, זה התחת של הפרד ההולך לפניו. Holler הוא תמצית כל הייאוש מן הפער בין מה שיכול העולם להבטיח ובין מה שהוא מקיים. אין לו חוקים וכללים, אין לו מבנה מוזיקלי, אין לו סולם מוזיקלי חד-משמעי – אבל יש לו הנטייה הכללית של המוזיקה השחורה-אמריקאית כולה, לטשטש את הגבולות בין סולמות מז'וריים ("שמחים") וסולמות מינוריים ("עצובים") על ידי הורדה בחצי טון של התו השלישי והשביעי בכל סולם, מה שנקרא blue note. מי שזועק holler פשוט מסתלסל ומתערסל בתוך הנטייה המוזיקלית הזו לכל אשר ישאנו לבו.

ומה שעוד אין ב־holler – לפחות לא תמיד – הן מילים. לפעמים הוא פשוט לא זקוק להן, כמו שמדגים באופן עוצר־נשימה בליינד וילי ג'והנסון, זמר גוספל קשה־יום שחי בטקסס בתחילת המאה ה־20, ושניגון שהקליט – Dark was the night, cold was the ground – הוא אחד הקטעים המוזיקליים שנבחרו להשתגר עם החללית וויאג'ר אל מחוץ למערכת השמש. קול אנושי (מלווה בגיטרה עם סלייד. עוד נסביר מה זה סלייד) שר ללא מילים לא את מה שנכתב בעבורו ולוטש ושויף מראש, אלא את פרץ רגשותיו באותה השנייה בדיוק. מאוואל של הנפש.

כשכבר יש ב־holler מילים, גם הן אינן אלא ביטוי לאותו פרץ רגשות נקודתי של הזמר, בו במקום ובו בזמן. בדרך כלל מדובר בקריאת תיגר על כל מה שמביא לאותה התפרצות של רגשות: האישה שעזבה, המוות הקרב, חרמנות ללא מוצא, מצוקה כספית כרונית, נזקי הבול וויביל (מין חרק שעשה שמות ביבולי הכותנה בדרום ארה"ב בתחילת המאה), מיאוס כללי מחיי הפרך שאין להם סוף, וכן הלאה.

אף אחד לא יכול לחזור על אותו holler פעמיים. זה פשוט לא ייתכן, וזה גם לא יהיה holler. המידיות והרגעיות הן לב הענין. התפרצות רגשית כזאת, מעצם טבעה, איננה מסודרת ומובנית. לפעמים holler הוא הכרזה ותשובה, כמו בשירי העבודה של עבדים: למשל, "קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / ההרגשה הכי רעה שמישהו אי פעם חווה". ולפעמים, בגלל הביטוי האישי כל כך, בגלל הצורך לסלסל עוד קצת במאוואל של הנפש, נוטלים חלק מן השורה הראשונה ומשחקים איתה עוד קצת, ואולי אפילו מרחיבים את השורה האחרונה כך שתכלול עוד רבע סלסול – למשל: "קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / לא טובה, לא טובה / ההרגשה הכי רעה, הכי רעה שמישהו אי פעם חווה".

ומה שמבחין בין holler לבין שירת העבדים הוא בדיוק העיסוק הזה בחוויה האישית: לעבד אין זהות אישית. כל מרכיבי זהותו – תולדותיו, תפקידו, מקומו הגיאוגרפי, יחסי הזוגיות שלו, אפילו שמו – נקבעים על ידי אדוניו. במוזיקה של עבדים, אפילו כשכבר מופיע "אני", זהו אני חסר פנים. אני קולקטיבי כזה. אבל הדור ששכלל את ה־holler והמציא את הבלוז, עשה זאת מתוך מרד כנגד המוזיקה של אבותיהם, מוזיקת העבדים. ולבו של המרד הוא השתלטותו של האני על המוזיקה. אני מוחלט, סובייקטיבי ללא פשרות, אני שכולו חוויה אישית וקונקרטי, כזו שאי אפשר לכבול בכללים. ביטוי מוזיקלי ושירי של מי שעל הנייר, לפחות, הם בני חורין. והפער בין מה שעל הנייר ובין המצב בשטח – המשך דיכויים של השחורים גם לאחר שחרור העבדים – הוא שהעניק ל־holler (ולבלוז שצמח ממנו) את ההקשר, את תחומי העיסוק ואת הגישה הפואטית.

חירות הביטוי הפרועה הזו, הן מוזיקלית והן מילולית, שנבעה מכך ש־holler איננו אלא שיחה של האדם עם עצמו על מר נפשו, גרמה ל־holler להיות נטול מבנה וכללים. הקיבוע של המבנה – ורגע התוספות המרכיבים הפואטיים האופייניים של הבלוז – מגיעים כאשר אנשים שהתרגלו לבטא את עצמם כלפי עצמם בזעקות holler החלו לנסות ולהפנות את הביטוי העצמי הזה כלפי זולתם – כאשר הם החלו לשיר hollers לאחרים.

2. הבלוז כיצירה של נשים

המיתולוגיה של הבלוז (או לפחות המיתולוגיה שרקמו סביבו לבנים) איננה מבחינה בין holler לבלוז. על כן, בדימוי המקובל, הבלוז מתחיל אצל פלאחים גברים שחורים באזורי הכפר. אבל הבלוז שונה מן ה-holler, אף על פי שצמח ממנו: לבלוז יש מקצב ומבנה ברורים, יש לו פואטיקה מורכבת יותר והוא כמעט תמיד מלווה בנגינה על כלי אחד או יותר. ומה שחשוב ביותר: הוא לא צמח אצל גברים בכפר, אלא אצל נשים שהיגרו מן הכפר אל העיר.

הנשים השחורות הללו, רובן צעירות יחסית, שעזבו את הקהילות הכפריות הסגורות, השמרניות, המגוננות והחונקות, מצאו את עצמן לראשונה בחייהן בנות חורין – על הטוב ועל הרע שבחירות. בעבור רבות מהן, קסמי העיר לא התממשו והן מצאו את עצמן תקועות בעבודות דחק, או לא מצאו עבודה בכלל. כך או כך, רבות מהן נדחקו אל שולי החברה העירונית. לא מעטות מהן מצאו את עצמן בשתי הזרועות של תעשיית המוזיקה של התקופה: במוט הוודוויל ובתי הזונות.

אלה המקומות שבהם התגבש הבלוז כסגנון מובחן, הן מוזיקלית והן פואטית: הקהל, כאן וכאן, רצה לשמוע זמרות בליווי כלי נגינה; הם אהבו לשמוע את השירים העצובים בנוסח hollers ששרו הזמרות יוצאות הכפר, אבל כדי שכלים יוכלו ללוות את השירה, צריך היה לקבע את המבנה, את הסולמות ואת המקצב. כך התגבש המבנה המוכר של בלוז: שורה ראשונה, חזרה על השורה הראשונה בדרגה הרמונית אחרת, ותשובה בשורה השלישית: "קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / ההרגשה הכי רעה שמישהו אי פעם חווה". הבלוז נולד.

לא במקרה, זהו גם המבנה הקלאסי של בדיחה: אמירה, חזרה על האמירה ופאנץ' ליין. על במות המינסטרל שואזו, מופעי הבידור שקדמו לוודוויל, הורשו השחורים להופיע רק אם הציגו את עצמם באור מעט נלעג, מעט מגוחך. ראשוני הבלוז צמחו מתוך המסורת הזו והפנו לה עורף כדי לשיר לא קריקטורות של תרבות שחורה כפרית אלא את האמת של התרבות השחורה העירונית. וכדי להתמודד עם האמת הזו – אמת קשת-יום ומרה, אבל בת חורין ומשולחת רסן – דרוש גם לא מעט הומור. את האמת הזו, ואת ההומור הזה, יצקו זמרות הבלוז הראשונות, תחילה באופן פחות או יותר מאולתר, אל המסגרת המוזיקלית שנקבעה סביבן: 12 תיבות, שלושה משפטים מוזיקליים, בין אקורד אחד לשלושה – ומנגינה, שמכתיבה הלך רוח ורקע רגשי.

3. מקור המילים של הבלוז

את המילים שהציבו במנגינות שאבו זמרות הבלוז – ואחריהן זמרי הבלוז – מכמה מקורות: המקור הראשון, כמו ב-holler, היה החוויות המיידיות שלהן עצמן – חויית הקיום של נשים שחורות צעירות ובנות חורין שמזלן לא שפר עליהן עם המעבר מן הכפר אל העיר: הרכבת שהובילה אותן אל העיר, מלאות בחלומות; בעלת הבית שדורשת את תשלום שכר הדירה; קשיי הפרנסה; כל אותו פער נושן בין מה שהעולם יכול להבטיח ובין מה

שהוא מקיים. כל אלה הובאו על ידי זמרות הבלוז – ובעקבותיהן זמרי הבלוז – באופן ישיר, נטול גינוני יופי וליטוש. כפי שניסחו זאת פעם בעברית: "שרה לי שיר עצוב עצוב עצוב, עשתה אותי מאושר".

לקונקרטיות חסרת הפשרות הזו, ל"אני" המוחלט שהוא הדובר בשירי בלוז, היו השלכות מרחיקות לכת על הפואטיקה של הבלוז, ובראש ובראשונה על תפיסת הזמן שלו: האני המוחלט הזה מסוגל להתקיים רק בהווה. לפני רגע הוא היה אחר, ובעוד רגע הוא יהיה אחר, ויושפע על ידי אנשים אחרים. על כן העבר בבלוז מגיע לכל היותר עד היום בבוקר, או (במקרים קיצוניים) אתמול בלילה, והעתיד צפוי לכל היותר עד מחר. זו מורשת ה-hollers.

המקור השני היה אוצר שירי העבודה והדת השחורים שקדמו לבלוז, ושהספיקו כבר להתקבע ולעבור מפה לאוזן כשירים גמורים וחתומים, ככל ששירי עם יכולים להיות גמורים וחתומים. רעיונות, מוטיבים ודרכי ביטוי מאותם שירים מימי העבדות מצאו את דרכם אל הז'אנר החדש, למשל: "הורידו אותו לקבר בשרשרת זהב", או "יש בעולם הזה מקום בשבילי איפשהו".

המקור השלישי היה מאגר הולך וגדל של שורות "צפות", שורות שאיש איננו יודע מי הגה אותן ושעברו מפה לאוזן בין זמרות וזמרי הבלוז, וצצו בלי התראה בכל מיני שירי בלוז – לפעמים שורה אחת ולפעמים בית שלם. שורה כמו "תבוא הרוח ותיקח ממני את הבלוז" מופיעה אצל זמרים שונים במקומות שונים ובהקשרים שונים – וכמוה גם בית שלם כמו "אילו הנהר היה ויסקי ואני הייתי ברווז / אילו הנהר היה ויסקי ואני הייתי ברווז / הייתי צולל פנימה ולא הייתי זו".

השורות הלקוחות משירי העבודה וממאגר השורות הצפות הם המקומות שבהם הרשה לעצמו הבלוז להרפות מעט מן הקונקרטיות והמיידיות של החוויה האישית, מורשת ה-hollers. השורות הללו, מעצם טיבן, לא היו ביטוי לרגשות הזמרת או הזמר המסוימים השרים אותן באותו הרגע, ועל כן היה בהן מקום ליתר התפיסות, לדימויים, למשחקי אליטרציה ולכל יתר התכונות שאנחנו מוצאים בשירה כתובה. הן גם אפשרו לבלוז דרך להרחיב מעט את מסגרת הזמן שלו – לדבר על עתיד מדומיין, רחוק, שבו "יום אחד תזרח השמש מעל הדלת האחורית שלי", לדמיין מקומות שבהם "למים יש טעם של יין" ושבהם "מוזג האוויר מתאים לבגדים שלי". השורות הללו מאפשרות לזמרי הבלוז לפרוץ לרגע את חומת האני הקונקרטי, ולאפשר את התקשורת עם האני-ים הקונקרטיים היושבים ומאזינים לו.

השילוב בין מוטיבים, שורות ובתי שיר שלמים מכל המקורות הללו, שנעשה לא פעם בו במקום, כדי הדמיון הטובה על המזמרים, הוא שהתגבש והפך להיות שפתו של הבלוז. כתוצאה מכך, ובניגוד לשירה כתובה, לשיר בלוז – בוודאי במחצית המאה הראשונה לקיומו של הז'אנר – אין ולא יכולה להיות גרסה קאנונית. כל זמר בא ונוטל ועושה כבשלו, ורואה את עצמו כיוצר השיר – ועל פי מושגיו של הבלוז, הוא אכן יוצר השיר. משום שלבו של הבלוז איננו הסדר המדויק של המילים או אפילו הביצוע המדויק של המנגינה, אלא הביטוי הרגשי הנקודתי וכן החלוף של הזמר השר את השיר באותו הרגע.

4. נשים שרות על מין

מכל מרכיבי החיים, בשום תחום לא היה השינוי במצבן של הנשים השחורות בתחילת המאה בולט יותר מאשר בתחום המיני. נשים שחורות היו, במשך מאות שנים, יעד מיני נטול פנים ורצון. מאז ימי העבדות ועבור בשלהי המאה ה-19, המיניות של נשים שחורות הוגדרה על ידי זולתן: מה, מתי ועם מי – אף אחד לא שאל אותן. כעת, לראשונה – גם בהשפעת שינויים שקרו בחברה הלבנה, אבל ביחוד הודות לעצמאותן החדשה עם היציאה מן הקהילות הכפריות השמרניות – גילו הנשים השחורות את מיניותן העצמאית. לראשונה נפתחה בפני נשים שחורות בארה"ב האפשרות לסרב למין, ורק כאשר האפשרות הזו פתוחה – יש משמעות בכלל לזהות מינית פרטית.

למותר לציין שקהל הגברים – שהיו כל הקהל בבתי הזונות ורוב הקהל בהופעות הוודוויל – שמח מאד לשמוע נשים שרות על מין, בתקופה שבה עצם הדיבור על מין היה מושקע ואסור בכל חברה מהוגנת. אבל זמרות הבלוז, מעצם המקומות בהן הסתובבו ושרו, לא נחשבו לנשים מהוגנות, וגם קהלן לא: מאז אותן זמרות בלוז ראשונות ועד עצם היום הזה, מין הוא הנושא של הבלוז: מין טוב, מין רע, מין סטרייטי ומין קווירי, מין מרצון ומין כפרנסה, מין כבד ראש ומין משועשע, וכמובן – תוצאותיו של קשר מיני. יותר מכל נושא אחר בבלוז, זכה המין לטיפול "משוררי", כולל דימויים, רמזים וכפילויות לשון. בין שזוהי מיימי דסדון ששרה: "אני אוהבת איך שהוא מבשל לי את הכרוב בשבילי / אני אוהבת איך שהוא מבשל לי את הכרוב בשבילי / נראה שככה הוא משחרר את הנשמה שלי" ובין שמדובר בגבר, כמו בו קארטר, ששר "תני לי לשים את הבננה שלי בסל הפירות שלך" – עצם הדיון בנושא אסור ומושקע כל כך חילץ מזמרות וזמרי הבלוז יצירתיות ביטוי. אי אפשר לדבר כאן על כפל משמעות – אף אחד לא באמת בישל למיימי דסדון כרוב – אלא על דרך משתעשעת לדבר באופן ישיר על מה שכולם שתקו עליו.

לעיסוק המרובה של הבלוז במין – וגם לעובדה שהראשונות לשיר את הבלוז היו נשים – היתה גם השפעה בלתי צפויה על ההיבט הכלי של נגינת בלוז: הלכה והתפתחה גישה האומרת שאחד הכלים המנגנים אמור להיות מעין "קול שני" לזמרת, ובעצם – לחקות את קולה של זמרת בלוז, ולהשיב במשפטים מוזיקליים משלו על המשפטים המוזיקליים ששרים הזמר או הזמרת. ומוטב – לחקות זמרת הנתונה במצב של התרגשות מינית. מן החיצורה של לואי ארמסטרונג ועד הגיטרה החשמלית של באדי גאי, סולואים של כלי נגינה בבלוז הם נסיון מרתק, חסר סיכוי אבל בלתי נמנע לשחזר על גבי כלי נגינה את צלילי קולה של אישה מרוגשת.

5. ה-spoonful והסלייד

סלייד הוא גליל מחומר קשיח כלשהו – מתכת, זכוכית או חרס – שמעבירים על המיתרים מעל צוואר הגיטרה, במקום ללחוץ עליהם באצבעות. פריטה על המיתר תוך כדי הזזת הסלייד מפיקה מעין צליל וואאאהווייהוווו. כאשר נגן סלייד מיומן ומנגן כך, התוצאה

היא הדבר הדומה ביותר לקולה של אישה שרה שניתן להפיק מגיטרה – אותה גיטרה שהפכה לכלי המרכזי של הבלוז עם המעבר מנשים לגברים, בשלהי שנות ה-20. נגינה וירטואוזית בתרבות השחורה בארה"ב תמיד נמדדה ביכולת לחקות באמצעות כלי הנגינה צלילים "אמיתיים" מן העולם – יללת שועלים ונביחת כלבים על מפוחית, קשקוש גלגלי הרכבת ביד שמאל על הפסנתר, וצפירת הרכבת ביד ימין; וכן הלאה. וירטואוזיות עילאית נמדדה ביכולת לגרום לכלי הנגינה "לשיר" כמו בן אדם.

צ'ארלי פאטון הוא האב המיתולוגי של הדלתא בלוז – הבלוז שנוצר בצפון מערב מדינת מיסיסיפי, ושנחשב בהסכמה כללית (של לבנים) לבלוז הטהור ביותר, העמוק ביותר. הוא החל לשיר בלוז בעשור הראשון או תחילת העשור השני של המאה העשרים, והיה מהדמויות הבולטות שהפכו את הזמר הבודד המלווה את עצמו בגיטרה לדמות האייקונית של הבלוז.

ההיסטוריה שימרה עבורנו את הבלוז של צ'ארלי פאטון בצורה מעוותת – במקום להקליט את הבלוז שלו כפי שהיה באמת, מנגינות של רבע שעה ומעלה מלוות בבתי שיר מתוכננים ובבתי שיר מאולתרים, ככל שירצו הרקדנים מולו להמשיך ולרקוד, השתמרו לנו הקלטות מסחריות שלו שבגלל המגבלות הטכניות הגבילו כל שיר לשלוש דקות בלבד. במקום שירים המשתנים ומתפתחים מערב לערב, נותרו בידינו גרסאות קפואות ובלתי משתנות.

ואפילו מבעד לגרסה המעוותת הזו, ניתן להבחין באופן שבו צ'ארלי פאטון רוקם את בתי השיר שלו, לפעמים באופן מאורגן ולפעמים ללא קשר נראה לעין, לפעמים בשורות קונקרטיביות משלו ולפעמים בשורות מטפוריות יותר ששאב ממאגרי השורות הצפות. וניתן גם להבחין באופן שבו הסלייד של צ'ארלי פאטון עונה לו, כמו זמרת ליווי, בין שורת שיר לשורת שיר.

ככמה מקרים – בראש ובראשונה בשיר Spoonful Blues – צ'ארלי פאטון אפילו לא טורח לסיים את שורת השיר שלו. השיר Spoonful Blues כולו הוא מטפורה אחת גדולה. בכל בית בשיר קבוצה אחרת מן הציבור – נשים, רופאים, אסירים, צ'ארלי פאטון בעצמו – יוצאת מדעתה מרוב רצון להשיג את אותה Spoonful, אותו מלוא כפית. מהי אותה כפית? זה לא נאמר בשיר בשום שלב. אולי היא סם, אולי היא מין, אולי היא תקווה, אולי היא פרנסה – הכל תלוי במאזין. הכפית היא חידה.

היא חידה עד כדי כך, שצ'ארלי פאטון כמעט לא מבטא את המילה במהלך השיר. למעט פעמיים, בבית הראשון, בכל פעם שאמורה להישמע בשיר המילה Spoonful, מי שמבטאת אותה היא הגיטרה של פאטון, באמצעות הסלייד, כקולה של אישה – לפעמים תקיפה, לפעמים מתחטאת, לפעמים זועפת, לפעמים משועשעת, תמיד מפתה. הפואטיקה הבלוזית, הכל כך קונקרטיבית, הישירה והכנה, יודעת שהיא הגיעה אל סוף הדרך, אל המקום שאפילו הדימויים והרמזים כושלים מולו, אל קצה גבולה של השירה. ובמקום שבו נגמרות המילים, נותר רק לאפשר לסלייד לשיר את המאוואל של הנפש.

דרך לרמבטיקו

מוזיקה של תת־תרבות יוונית: שירים על אהבה, צער וחשיש
(קטעים נבחרים)

מאנגלית: אמיר צוקרמן

היום גם בחורות משחקות אותה גברים
רצות עם המנגס לעשן כל מיני חומרים.
אתה רואה, אחי, הרבה דרווישיות קטנות
עם הדאוונים והפוזות וכל השיגעונות.

מי שירד היום מאונייה בפיראוס וילך בכיוון תחנת הרכבת, יעבור ליד טבלת בטון גדולה ובאמצעה פסל של קראִיסקאקיס, מגיבורי מלחמת העצמאות של יוון ב־1921. אי־אפשר לפסס אותו כי יש לו שפם מפואר והוא יושב על סוס שניצב על רגליו האחוריות. מי שירד מאונייה בפיראוס ב־1929, נניח, והלך במסלול דומה, היה רואה מולו, במקום כיכר עם פסל, גיבוב של חנויות ובתים קטנים. באחת החנויות הקטנות הוא היה יכול לשתות ספל קפה טורקי מתוק וסמין ולהזמין נרגילה, ובעל הבית היה מוריד אותה בזהירות ממדף ומדליק אותה בגחל ממחתת הפחמים. גברים משופמים לתפארת היו יושבים מסביב על כיסאות עם מושב מקש, משחקים במחרוזת של חרוזי ענבר ומדברים על הקושי למצוא עבודה או על האדמות והבתים האבודים שהשאירו בטורקיה. מאחת החנויות הסמוכות אולי היו נשמעים צלילי נגינה חלושים, ואם האורח היה מבקש יפה מניקוס "המג'ון" או ממרינוס "השפמנון", אחד מהם אולי היה לוקח אותו לשמוע את יורגוס באטיס מנגן בבגלמאס הזעיר שלו לחברים בטקה. שם היו המנגס ישובים על הרצפה מסביב למחתת פחמים מבושרת, ונער היה טוען את הנרגילה בחשיש טורקי ומעביר אותה בין המסובים. באטיס אולי היה מתחיל לנגן טקסימי מאולתר, ואז פוצח בשיר משלו או באחד משיריו של פאפאזוגלו "המלפפון". אם האורח עצמו לא היה מנגס, הוא היה מתקשה להבין את כל המילים, כי רובן היו סלנג – דומה למדי ל"ג'ייב", ניב נגני הג'אז שהיה אפשר לשמוע באותם ימים ברחובות הרלם:

"...למטה בלמונדיקה (שכונה בפיראוס) תפסו שני מוכרי כרוב (כייסים, גנבי ארנקים). שמו עליהם צמידים (אזיקים) וזרקו אותם פנימה (לכלא), אם לא ימצאו את הכרובים (הארנקים), יפוצצו להם את האמא (יכו אותם)...".

תוך כדי השיר, אחד המנגס, שכבר התמסטר למדי, אולי היה קם לאטו כדי לרקוד. ובעוד הוא חג ומתנווד, האחרים היו מעשנים ושרים, באטיס היה פורט צלילים מתוקים עצובים על הכלי הקטן שלו, והחיים הקשים בפיראוס של שנות העשרים היו נשכחים בחלום של רמבטיקו.

אף שכבר בעשור הראשון של המאה נעשו כמה הקלטות מוזיקליות בסגנון הרמבטיקו מחוץ ליוון, באמריקה ובטורקיה, בית היוצר לסגנון חדש של רמבטיקו שנשלט על-ידי הבוזוקי היתה פיראוס בשנות העשרים. אמנם אין ספק ששורשיו האמיתיים של הרמבטיקו נטועים עמוק במאה התשע-עשרה, אבל מאחר שהם משתייכים למסורת שבעל-פה אפשר רק להעלות ניחושים באשר לאופיה של המוזיקה. ניחוש אפשרי אחד הוא שהרמבטיקו הופיע לקראת סוף המאה התשע-עשרה בכמה מרכזים עירוניים שחיו בהם יוונים. בערך באותו הזמן נפתחו בתי קפה מוזיקליים בערים אתונה ופיראוס, לריסה, ארמופולי שבאי סירוס, סלוניקי שנשארה תחת שלטון טורקי עד 1912, סמירנה (איזמיר) שבחופי טורקיה וקונסטנטינופול. בתי הקפה האלה היו מסוגים שונים, אבל אחד מהם נקרא "קפה אמאן", כנראה שיבוש של הצירוף הטורקי מאני קהוס, בית קפה שבו שניים או שלושה זמרים אלתרו שורות שיר, לעתים קרובות במתכונת דיאלוגית ובקצב ומגינה חופשיים. המתכונת הזאת נקראה בטורקית גאנל, ושורות השיר המאולתרות נלקחו מהרפרטואר של שירת ה"דיוואן" העותמאנית. רבים מזמרי הרמבטיקו המוקדמים הקליטו גם אלטורים קוליים שכאלה, הנקראים "אמאנדס", שאפשרו לומר להפגין את כישוריו ואת בקיאותו במוזיקה המודאלית העותמאנית. מוזיקאים יוונים שביצעו אמאנדס, בדרך כלל שרו שורות שיר עצובות ביונית, שהביטו לאחור בנוסטלגיה אל העולם שלא-ישוב-עוד של אסיה הקטנה היוונית. קוסטס רוקונס, מלחין זמר שביצע בסגנונות שונים – עממי כפרי, קפה אמאן ורמבטיקו – הקליט מספר רב של אמאנדס, וכמוהו גם סטראטוס פיומדיזיס, רוזה אשכנזי וריטה אמבדזי.

בבתי הקפה היווניים המוקדמים בסגנון קפה אמאן היה פשוט חלל פנוי למוזיקאים בקצה האחד של בית הקפה. נגני רחוב נודדים, רבים מהם צוענים, היו מנגנים במקום פרק זמן קצר וממשיכים בדרכם. מאוחר יותר, תזמורות קטנות המכונות קומפנייס התחילו להופיע בקביעות בבית קפה מסוים. הן הורכבו מכלי נגינה מסורתיים, חלקם טורקיים וחלקם יוונים, כגון סנטורי, דולצימר עם יותר ממאה מיתרים שמנגנים בו במקלונים עץ, קנונאקי, מין ציתר לפריטה, כינור, לאוטו, או לאוטה עממית, ואוטי (העוד הערבי הקלאסי). לעתים מזומנות הופיעו בקפה אמאן גם זמרות ורקדניות, שהדגישו את קצב הריקוד במצלתיים קטנים וטנבור. הריקוד הנפוץ ביותר היה ציפטטלי, שמאוחר יותר נודע כ"ריקוד בטן". ריקודים נוספים היו הקזאסקה, מין חיקוי של ריקוד קוזאקי; האלגרו, גם כן בסגנון סלאבי; והזייקיקו, שנהפך לריקוד העיקרי ברמבטיקו.

המוזיקה שנוגנה בקפה אמאן היתה חשובה להתפתחות הרמבטיקו, אבל היה סגנון

מוזיקלי נוסף שהופיע בעת ובעונה אחת עם המוזיקה של קפה אמאן והשפיע רבות על התהוות הסגנון של הרמבטיקו הבשל. מאז מלחמת העצמאות של יוון היה המצב הפוליטי בארץ בלתי יציב, בלשון המעטה. זיכרונותיו העצובים של גנרל מְקְרִיאניס, גיבור המלחמה שמת בחוסר כול לאחר שנכלא והושפל, משרטטים תמונה של ההשחתה, הדיכוי והאלימות שאפיינו את החיים הפוליטיים ביוון עד הרבע האחרון של המאה העשרים. למן ימיו של המלך הראשון של יוון המודרנית, אוטו (אותון ביונית) מבוואריה (1832-1862), בתי הכלא ביוון היו מלאים אסירים פוליטיים לצד פושעים רגילים. בבתי הכלא נבנו כלי נגינה וחוברו שירים. הכלי הקל ביותר לבנייה ולהסתרה, הודות למידותיו הקטנות, היה הבגלמאס. דלעת שימשה תחליף לתיבת תהודה מעץ, ואז כל מה שנדרש הוא חתיכת עץ לזרוע, פיסות מעי שישמשו כסריגים, ותיל למיתרים.

שירי הכלא הושרו גם מחוץ לבתי הסוהר, ואף כי בזמנו גם השירים וגם כלי הנגינה המקושרים עמם – הבגלמאס והבוזוקי – הוצאו אל מחוץ לחוק, המוזיקה צברה פופולריות בחוגי העולם התחתון בערי יוון. העולם התחתון, משלהי המאה התשע-עשרה ועד מלחמת העולם השנייה, לא היה תופעה מוגדרת בבהירות כפי שהוא נתפס בימינו. בחברה מושחתת ודכאנית, שהשוטרים בה משוחזים בנקל וכל מועמד בבחירות מעסיק קבלנים לקניית קולות, התעמתות עם החוק היתה לעתים קרובות תופעת לוואי טבעית של חיי העוני בעיר. מספר רב של מונחים שימש לציון חברות הגברים המאורגנות באופן רופף שחיו בשולי החברה – קוצ'ואקידס, מְנָגְס, וְלֵאמִידֵס, צִפְטָס, רְמֶבְטָס. * אזכורים של החבורות האלה מופיעים אצל כותבים בני התקופה, כמו מחבר הסיפורים והרומאנים אֶלְכְּסַנְדְרוֹס פֶּאפֶּאדִיאֶמְנִידִס מהאי סְקִיאַתוֹס, והפרוואיקן והמשורר אַנְדְרִיאָס קְרֶקוֹוִיצֵס, וכן בשירי רמבטיקו. רדיפת החבורות האלה, במיוחד של הקוצ'ואקידס, שכנראה היו ססגוניים במיוחד ובעלי גינונים יוצאי דופן להתרים – כשלבשו ז'קט הם היו משחילים בשרוול רק את זרועם השמאלית ומשאירים את הימנית חופשייה, בהיכון לקרב סכינים – התגברה במיוחד בימיו של בֵּיֶרְקֶטֶאֶרִיס האגדי, ממפקדיה השנואים של משטרת אתונה. כיכר קולונו שברובע קולונוס היתה מקום מפגש אהוב על אותם פושטקים צעירים, שהתהלכו ביהירות פרחחית ודיברו בסלנג הפרטי שלהם.

אחד המאפיינים הנפוצים של חברת השוליים ושל חברת הכלא היה עישון החשיש. בערי טורקיה היה החשיש חוקי, והשימוש בו נפוץ. ביוון נחקקו חוקים נגד עישון ומכירה של חשיש ב-1890, אבל הם לא נאכפו בנוקשות לפחות עוד שלושים שנה. המקומות הקטנים שבהם עישנו חשיש, לרוב בנרגילה, נקראו טְקֶדֶס (יחיד טְקָס, מהמלה הטורקית טְקָה). בשכונת טְרוֹמְבֶּה בפיראוס ובשכונת בְּאֶרֶה בסלוניקי היו טְקֶדֶס ידועים, וכמה מהם אף מוזכרים בשמותיהם בשירי רמבטיקו. הטְקָה של סִדְרִיס בסלוניקי מוזכר למשל בשיר אי דְרוֹסוֹלָה – "אגלי הטל". המוזיקה שניגנו בטְקֶדֶס האלה בשלהי המאה כבר היתה צורה

* המונחים אינם מוגדרים בנוקשות, אבל קוצ'ואקידס היו גברים קשוחים ואלימים שכנראה היו מעורבים לעתים תכופות בקרבות סכינים. גם הוֹלֵאמִידֵס היו קשוחים ואלימים, והמילה צִפְטָס (רבים צִפְטָס), ציינה במקורה דייד או חבר. כל המילים האלה הוכללו מאוחר יותר במונחים מְנָגְס וְרְמֶבְטָס.

של רמבטיקו. בְּגֵלְמַאדֶס (יחיד בְּגֵלְמַאס) ובוּזוּקִיָה היו לכלי נגינה מקובלים, ונושאי השירים היו החיים בכלא, העולם התחתון והחשיש.

באותו הזמן הופיעו שתי דמויות חדשות בתיאטרון הצליליות היווני, קְרָגִיזוֹיס, צורה של בידור עממי שתמיד שיקפה מגמות חשובות בחברה ובחיים הפוליטיים ביוון. סְטַאוּרְקֶס, הַמְנַגֵס, וּנּוֹנְדֶס, הפועל העירוני הצעיר, הופיעו לראשונה ברפרטואר הַקְרָגִיזוֹיס ב־1905 בערך. ואולם, אף שעולמם של הַמְנַגֵס, המתואר בשירי רמבטיקו רבים, כנראה התגבש בעשור הראשון של המאה העשרים, דווקא אירוע חיצוני לא צפוי הוא שהביא להתבססותו והתרכזותו בפיראוס.

ההיסטוריה המודרנית של יוון נתונה בצלו של חזון הַמְנַגֵלִי אִיִדִיָּאָה – “הרעיון הגדול” – כלומר הכיבוש מחדש של קונסטנטינופול, היהלום שבכתר הציוויליזציה הביזנטית והמרכז הרוחני של הכנסייה היוונית-אורתודוקסית. מאז תפיסתה בידי הטורקים ב־1453 חלמו היוונים על השבתה של “העיר”, כפי שהיא עדיין קרויה ביוונית של ימינו, לידיים יווניות. האסון של סְמִירְנָה (איזמיר), או כפי שהוא מכונה לעתים ביוונית, “הַטְּבַח בַסְמִירְנָה”, היה תוצאה ישירה של חלום הגדלות המופרך הזה. השתלשלות המאורעות במלחמת יוון-טורקיה, שהסתיימה ב־1922, ידועה לכול. ממשלת יוון הגיעה להבנה לכאורה עם בעלות בריתה, ובמיוחד עם ראש ממשלת בריטניה לויִד ג'ורג', שיתמכו בצבא היווני בניסיונו לכבוש את אזור העורף היבשתי של סְמִירְנָה, תוך שימוש בנמל כבראש גשר. הכוחות התקדמו לעבר אנקרה כמעט ללא התנגדות, אבל תמיכתן של בעלות הברית בוששה לבוא, וכולם טעו לגמרי בהערכת כוחם הצבאי של גיסותיו של כמאל אתאטורק הצעיר. כאשר בסופו של דבר נתקלו היוונים בחילות הטורקיים, הם הובסו ונאלצו לסגת בטריטוריה עוינת ובלא קווי אספקה ראויים. בעוד הם נסוגים, תושבי הנוצרים אורתודוקסים של האזור, שפחדו ממעשי נקם מצד הטורקים, נטשו את הכפרים והצטרפו לחיילים שהתכנסו בנמל הצפוף של סְמִירְנָה. במהומות שפרצו לאחר מכן העיר הועלתה באש, ואלפים נספו בלהבות או קפצו אל הים. ספינות של בעלות הברית, שחששו להתעמת עם הטורקים, סירבו לבוא לעזרתם.

פועל יוצא של המלחמה המיותרת הזאת בין טורקיה ליוון היו חילופי האוכלוסיות הכפויים בין שתי הארצות. אמת המידה ללאום היתה הדת: כל נוצרי אורתודוקסי נחשב ליווני, וכל מוסלמי נחשב לטורקי. מספר הפליטים ה"יוונים" היה יותר ממיליון. רבים מהם חיו בטורקיה מדורי דורות, הטורקית היתה שפתם הראשונה ולעתים היחידה, והם לא רצו כלל להיעקר משורשיהם. אף כי לפני “הַטְּבַח בַסְמִירְנָה” כבר היה גל של הגירה ערה ליוון, כעת היה זה שיטפון של פליטים חסרי בית ומחוסרי עבודה שהגדילו את אוכלוסיית יוון בעשרים וחמישה אחוזים לפחות. נהירה פתאומית שכזאת לארץ קטנה ובלתי מפותחת כמו יוון לא היתה יכולה להיקלט ללא קושי. נעשו ניסיונות ליישב חלק מהפליטים באזורי הכפר, אבל רובם הגדול הצטופפו בערים, במיוחד באתונה ובפיראוס, שההתפתחות התעשייתית בהן אמנם פיגרה לא במעט אחרי שאר אירופה, אך בכל זאת היו בהן אפשרויות תעסוקה רבות יחסית.

הפליטים הביאו עמם מיומנויות והתמחויות של חברה מתוחכמת יותר, אבל עברו אי־אלו שנים לפני שרובם יכלו לנצל את כישוריהם. כפי שזכר מוזיקאי הרמבטיקו יוֹרְגֶס

רוברטאקיס (הוא היה בן שתים-עשרה בזמן המאורעות, בנו של סוחר סוסים בסמירנה),
 "חיינו שישה חודשים בחצר הכנסייה של אֵיוס ניקולאוס – כמו כלבים. אחר-כך שמו
 אותנו בצריפים שהמדינה בנתה."

בשנים שלאחר חילופי האוכלוסיות צמחה סביב אתונה חגורה של שכונות צריפים
 שנקראו בשמות נוסטלגיים כמו יוֹנֵיה החדשה וסְמִירְנָה החדשה. הפליטים הביאו עמם
 סגנון מוזיקלי שכבר זכה להצלחה מסוימת בקפה אמאן. מאחר שרבים מהפליטים היוונים
 באו מהעיר סמירנה, המוזיקה שהביאו ליוון מכונה לעתים קרובות מוזיקה ב"סגנון
 סמירנה". נפתחו בתי קפה חדשים, ומוזיקאים מאיסטנבול, מאֵייֶאלי שבחוף המערבי
 של טורקיה ומסמירנה ניגנו ושרו. אחד המפורסמים בבתי הקפה האלה היה "מִיקְרֶסֶיה"
 ברחוב פִּירֵיאוס, אחד הרחובות הראשיים באתונה, המוביל לכיכר אוֹמוֹניה, והמקום אף
 שימש כמטה להתאגדות הראשונה של מוזיקאים עממיים ביוון – "אגודת המוזיקאים של
 אתונה ופיראוס", שהוקמה ביוזמת פליט מסמירנה, מְנוֹאֵיל חֶרִיספֶאקִיס.

הפליטים אולי לא היו חלק מהעולם התחתון, אבל הם חיו בשולי החברה היוונית,
 התחרו על עבודות באזורים עירוניים עניים, ולעתים קרובות נבדלו בשפתם ובמנהגייהם
 מרובה הגדול של האוכלוסייה היוונית, שיחסה כלפיהם היה עוין למדי. אין זה מפתיע
 שרבים מהם הצטרפו לתת-תרבות המאורגנת באופן רופף של הֶרְמֶפְטֶס והֶמְגֶגֶס, או נמשכו
 לֶטְקֶדֶס ולעישון החשיש, שהיו מורגלים בו בטורקיה. אין פלא שהכישורים הטכניים
 והמקצועיות של המוזיקאים מסמירנה עוררו עניין רב אצל מוזיקאי רמבטיקו ביוון. שמות
 של פליטים מאסיה הקטנה, כמו יאניס דֶרְגַאצִיס, דימיטריוס סְמֶסִיס, פְּנַאִיוֹטִיס טוֹנְדֶס,
 קוֹסְטֶס סְקֶרְוֵלִיס, סְטֶלֶאקִיס פֶּרְפִינֵיאֵדִיס ואֶנְדוֹנִיס דֶלְגַאס נהפכו עד מהרה לשמות נרדפים
 לחיים המוזיקליים באתונה, וכולם כללו ברפרטואר שלהם שירים של חיים בשוליים,
 שמאוחר יותר זכו לכינוי "רמבטיקו של אסיה הקטנה" או "סְמִירְנֶאִיקָה". בין הזמרות
 שעשו להן שם בסצינת קפה אמאן היו גם מִרִיקָה פוֹלִיטִיסָה, רִיטָה אֶמְבֶּדוֹי ורוזה אשכנזי.
 בין הסגנונות המוזיקליים השונים שבוצעו בבתי הקפה, כמה שירים אכן היו במקורם
 שירי כלא או שירי חשיש אנונימיים של העולם התחתון, אבל שירים חדשים רבים חוברו
 מתוך היענות לטעם הקהל. מוזיקאים פליטים אחדים אימצו את העולם של הֶמְגֶגֶס
 והתחילו להופיע עם מוזיקאי רמבטיקו בפיראוס. קשה לומר במדויק מה היתה חשיבותה
 של נהירת הפליטים להתפתחות הרמבטיקו, אבל עשר שנים אחרי שהפליטים הגיעו
 כבר יצא הרמבטיקו מהעולם הצר של הֶטְקֶדֶס והיה למוזיקה עירונית פופולרית. שירים
 שנמסרו בעל-פה נרשמו והוקלטו, ושירים חדשים רבים חוברו בסגנון הרמבטיקו.

חזרנו לנקודת הפתיחה של הפרק הזה, פיראוס ב-1930. זהו תאריך שרירותי שנוח
 לקבוע בו את תחילתו של מה שאפשר לכנות רמבטיקו "קלאסי", או רמבטיקו ב"סגנון
 פיראוס". הדבר קרה פחות או יותר באותו הזמן שבו נעשו ביוון ההקלטות המסחריות
 הראשונות של "הִיזוּ מֶאֶסְטֶרוֹ ווִיס", "קולומביה" ו"אודיאון". אנשים כמו יאניס פֶּאפֶאִיוֹאֶנוּ,
 סְטֶרֶאטוֹס פִּיּוֹמְדוֹיס, סְטֶלֶאקִיס פֶּרְפִינֵיאֵדִיס, מֶרְקוֹס וּמְוֶקֶאֵרִיס, אֶנְסֶטִיס דֶלִיאַס ויוֹרְגוֹס
 באטיס הובילו סגנון חדש של רמבטיקו, שהיתה לו היסטוריה אבל רק עתה התחיל למצוא
 את דרכו אל הקהל הרחב.

משקלי השירים

רוב שירי הרמבטיקו כתובים באחד המשקלים המקובלים בשירה העממית היוונית מאז התקופה הביזנטית: משקל יאמבי או טרוכאי, בשורות של חמש-עשרה הברות מחולקות לשני חצאי שורות. עם זאת, מבטאים מוזיקליים עשויים להשתרבב לדפוס הסדיר של ההטעמות, וההברות לעתים קרובות נמתחות או נבלעות כמעט לגמרי. תכונה מעניינת של הרמבטיקו, המופיעה גם בסוגים נוספים של מוזיקה עממית יוונית, היא השימוש בציקסמטה, מילות קריאה וביטויים חריגים מבחינה משקלית שמשחילים מדי פעם לשירים. הציקסמה הנפוצה ביותר היא "אָמאן" או "אחח אָמאן", אבל גם "מְנוֹלָה מו" (משהו כמו "אמאל'ה שלי") מופיע לא מעט. לפעמים הם באים להאריך את השורה הפואטית כך שתתאים לשורה המלודית, אבל לעתים קרובות נראה שיש להם תפקיד רגשי טהור. מקובל גם לשמוע נגנים וזמרים מברכים זה את זה על קטעי הסולו שלהם או קוראים זה לזה.

מבחר שירי רמבטיקו

מיוונית: אמיר צוקרמן

אם אמות באנייה*

היידה, אם אמות, מה יגידו? מת בחור אחד,
מת מְנַגֵּס שחגג על החיים ולא פחד. אָמאן! אָמאן!

היידה, אם אמות באונייה, זרקו אותי אל הגלים,
טָרֶף לדגים שחורים ומים מלוחים. אָמאן! אָמאן!

החַנוּמאקֶיה**

בשפת הים בפְּנֵאִיה היה איזה טָקֶה,
הייתי בא כל בוקר כשהייתי מדוֹכָא.
ויום אחד פגשתי שם למטה על החוף
שתי חַנוּמאקֶיה מתוקות, מסטוליות, שפוכות.

* מחבר לא ידוע. יוֹגוֹס קְצָרוֹס הקליט גרסה של השיר בארצות הברית ב־1920 בערך. זוהי הגרסה שהקליטה סוטיריה בלו בסוף שנות השישים.

** זֵיבְקִיקוֹ. קוֹסְטָס קְרִיפִיס. הוקלט על ידי רִיטָה אֶמְבֶּדְזִי בשנות השלושים. חַנוּמאקֶיה היא צורת ההקטנה, בלשון רבים, של חַנוּמִי, או חַנוּמִסָּה: זוהי פשוט המילה הטורקית שפירושה אישה, ובעגת הרמבטיקו היא מציינת בחורה המרבה לבלות בחברת המְנַגֵּס, על-פי רוב פליטה מאסיה הקטנה. דרוויש, בשפת הרמבטיקו, הוא מכינויו של החשישניק.

בוא לידנו, דרוויש, בוא תשב,
תשמע שירי אהבה שיוצאים מהלב.
נגן בפגלמאס שלך ותלווה אותנו,
תדליק ציגרה נחמדה ותעשן איתנו.

– לחיי החנומאקיה שיהיו בריאות!

תמלאו לי נרגילה, נתמסטל ונירגע,
ואחרי זה, חנומאקיה, נתחיל בחגיגה.
נסדר לך נרגילה, חומר איספהאני
בטקה של ברבאיאניס בפסלימאני.

הצרה של המכור*

מאז היום ההוא שבו התחלתי עם הסוטול
האנשים תופסים מרחק, אומרים עלי אבוד הוא.

בכל מקום וכל הזמן כולם מטרטרים לי,
הנשמה שלי בוכה, אני מכור אומרים לי.

מהפסים והשורות עברתי אל המחט,
הגוף שלי כבר מתפורר, חולה כמו בקדחת.

כל העולם כולו עכשיו הוא בשבילי כמו כלא,
בגלל הסם נגזר עלי למות ברחוב כמו כלב.

קסקטים**

היום גם בחורות לובשות קסקטים
הולכות ברחובות ומבקשות סיגרטים.
אתה רואה בחורה שלובשת קסקט
הולכת כמו מנגס והראש שלה שקט.

היום גם בחורות משחקות אותה גברים
רצות עם המנגס לעשן כל מיני חומרים.

* חסאפיקו. ארטמיס (אנסטיס דליאס), 1934.

** חסאפיקו. מרקוס, 1934.

אתה רואה, אחי, הרבה דרווישיות קטנות
עם הדאוינים והפוזות וכל השיגעונות.

אני רואה אחת ומסתכל ומסתלבט
ואיך שהיא רואה אני מוריד את הקסקט.
בא לי להגיד לה: "היידה, בואי, אחותי,
נלך ביחד לטָקָה, תתמסטלי איתי."

– יאסו, מַרְקוּ, הדרוויש שלנו!

אני לא מבין מה קורה, אנשים, לא קולט,
מה פתאום הגברות פה הולכות עם קסקט.
ומה יהיה עכשיו איתנו הדרווישים?
אלה באות ומוציאות אותנו חנטרישים.

לבן ונפאס*

כשחזרתי מפרוסה בים,
לא יכולתי לברוח משם,
הלשינו עלי השומרים
הספינה התמלאה בשוטרים.

היו לי תפורות במעיל
שתי סוליות כיף מפיל,
ומוחבא לי בתוך העקב
לבן שכל מנגס אוהב.

הנרגילות עמדו וחיכו,
עכשיו הדרווישים יבכו,
חשבו כבר לפתוח שולחן
עם הנפאס ועם הלבן.

אז נשבעתי עכשיו להגר,
ללכת על ביזנס אחר.
יאסו, פרוסה הנודעת,
בכל העולם ידועה את.

* זייבקיקו. סוטיריס גולאס. הוקלט על ידי סטלאקיס, 1935. פרוסה, היא בורסה שבטורקיה של ימינו, נודעה בחשישה המשובח.

תפילה*

בתור נוצרי אֶרְתוֹדוֹקְס וְחֵבֵר בְּקֵהִילָה,
הַחֲלֹטִי, חֲבִיבִי, לְקִיִּים מִצְוֹת תְּפִילָה.

קִנִּיתִי פִירוּרִי טֶבֶק וּבּוֹף נַחֲמַד שֶׁל נֶפֶאס,
וְתַכְּף הַתְּגַלְגֵּלִיתִי לִי יֵשֶׁר לְאִיּוֹס מִמָּאס.

מִתַּחַת לְכִיפּוֹת הָעֵגוּלוֹת בְּכִנְסִייה
הַדְּלֻקָּתִי לִי נִרְגִילָה בְּשִׁירַת הַלְלוּיָהּ.

אִז רִב־הַמְּלֵאכִים עוֹפֵף לְמִטָּה חֵישׁ מֵהַר,
מִסְטוּל עַל כָּל הָרֵאשׁ מֵהַעֲשָׂן שֶׁהִיתַמֵּר.

אִמַּר לִי תַכְּף, "שְׁמַע, נוֹצְרִי, אֲנִי לֹא מֵאֲשִׁים
אֶף אֶחָד שְׂאוֹמֵר פֶּה תְּפִילוֹת לְקִדּוּשִׁים."

פִּתְאוֹם אִיזָה נֹזֵר בֵּא וְאוֹמֵר לִי "תְּעַצּוֹר,
תְּזוּז וְתֵן לִי רֵאשׁ קֶטֶן כִּי גַם אֲנִי בַתוֹר."

שם בְּפִנְדְּלִי בְּהַרִים**

שֵׁם בְּפִנְדְּלִי בְּהַרִים, לִיעֲרוֹת יִצְאָתִי,
וְאֵת מְלֶאךְ הַמּוֹוֹת שֵׁם, חִפְשָׁתִי לֹא מִצְאָתִי.

וְאִז עַם שַׁחַר, יוֹם אֶחָד, בְּסוֹף אוֹתוֹ פִּגְשָׁתִי,
שֵׁם בְּפִנְדְּלִי בְּהַרִים, וּבְדַמְעוֹת בִּיקְשָׁתִי:

"מְלֶאךְ הַמּוֹוֹת, לָךְ מִכָּאן, תֵּן לִי לְחַיּוֹת בִּינְתִיִּים;
יֵשׁ לִי אִשָּׁה וְיִלְדִים – מְנוּלָּה מוֹ! – שֶׁמַּחֲכִים בְּבֵית."

הוּא מִסְתַּכֵּל וּמַחֲיִיךְ, וְנִשְׁמָתִי פּוֹרַחַת,
וְאִז אוֹמֵר בְּקוֹל חֹזֵק, "עַכְשֵׁיו נִלְךְ בִּיחַד."

* זִיִּבְקִיקוֹ. צִיצְאָנִיס, 1938. לֹא הוֹקֵלֵט, מִסִּיבוֹת מוֹבְנוֹת, עַד 1983. אִיּוֹס מִמָּאס הוּא הַקִּדּוּשׁ הַמְּגִן עַל גִּבְיֵי הַכְּבָשִׁים.

** זִיִּבְקִיקוֹ. סְטְרָאטוּס, 1939.

הנזיר*

נמאס לי מהבחורות,
אני כבר משתגע,
החלטתי להיות נזיר
במקום להתפרע.

מכל הכסף שהיה,
פרוטה לא נשארה לי.
הכול הלך על בחורות
והנה מה קרה לי.

צרות ועניינים שלמים
כל לילה עד הבוקר,
על כל החטאים שלי
שילמתי, וביוקר.

עכשיו אני מחליף חיים,
אומר שלום לעוני.
אני הולך להיות נזיר
עם נזירים כמוני.

בית היין**

כבר אמצע הלילה, גשם וקר,
ממול בפניה בית היין מואר.

בחוץ ברחוב שתיין בלי אגורה
יושב בלב כבד ליד הדלת הסגורה.

רוצה להיכנס, יבש לו בגרון,
רק מה, מקום עני, ואין על החשבון.

* חסאפיקו. מרקוס, 1945.

** זייבקיקו. באטיס. הוקלט באמצע שנות הארבעים בביצוע איזאנה גיאורגקופולו והמלחין.

האדמה היא מקלדת של פסנתר

אברהם סוצקבר (סוצקעווער) כותב מוזיקה

יכול להיות הרף־עין שבו עוצר העולם את מהלך הזמן, ובאותו הרגע ממש מתרחשים כמה דברים בעת ובעונה אחת, למשל – קרן שמש אחרונה פורטת על גלי הים, דג קופץ מתוך המים ובלוע אותה, במעמקי המצולות נולדת פנינה, והמשורר חורז שיר. לכל אחד מהמשתתפים ברגע שקפא יש מהלך משלו. אבל בתזמון קוסמי, כל התהליכים האלה נפגשים, כמו אקורד במוזיקה הבנוי מכמה מהלכים טונאליים אופקיים שנפגשים ומתחברים לרגע אחד אנכי. ברגע כזה יכול להבחין רק המשורר הרגיש. זהו אברהם סוצקבר בשבילי. משורר בעל ראייה רב־ממדית, שיכול להפגיש עולמות ותהליכים מורכבים לתוך אקורד אחד, עשוי ממילים.

ש משהו בשיר "אקורד" של סוצקבר שמזכיר לי את הציור "נוף עם נפילת איקרוס" של פיטר ברויגל האב. אולי מפני שגם בציור מתרחשות כמה פעולות בעת ובעונה אחת – איקרוס נופל לתוך הים, האיכר חורש, הרועה רועה (כלבו לציודו) הדייג דג, הספינה מניפה את מפרשיה והשמש מתקרבת לשעת שקיעה. אלא שבציור של ברויגל, לפחות על פי הפרשנות המקובלת (שמקבלת משנה תוקף בשירו של אודן "המוזיאון לאמנות") יש הייררכיה של חשיבות – מרגע שהצופה מגלה את רגלו של איקרוס מבצבצת מן המים, הוא "מתמגנט" אליה והיא הופכת עבורו למרכז התמונה. מובן שבעקבות הגילוי הזה, כל השאר, שהיו עד עכשו גדולים ומפורטים, הופכים לרקע, לפריפריה. ולהיפוך הזה יש משמעות – בעוד האחד (איקרוס) חווה נפילה ובעקבותיה מוות – כל השאר, הרועה, הדייג, האיכר, הספינה, אולי גם השמש במהלכה אל הים, ממשיכים בעיסוקיהם היומיומיים, אדישים לצערו, לכאבו ואפילו למותו.

אצל סוצקבר הדבר שונה לחלוטין. אין דמות ואין רקע, אלא מארג של כל האלמנטים המשתלבים זה בזה. אין שום דבר הירואי או טראגי בפעולה של המשתתפים בשיר. אף אחד לא נופל למים, אף אחד לא מתעלם – כל אחד מהם שקוע בתהליך הטבעי לו, כולל המשורר שכותב שיר כחלק מהתהליכים הטבעיים הקיימים בעולם. אבל

המשורר הוא גם הצופה, והוא זה שמבחין בתמונה הכוללת. הוא יכול לחלץ רגע אחד מתוך ההמשכיות האין סופית. זה אולי כוחו של משורר, כוחו של שיר ואולי גם כוחה של המוזיקה – לחלץ משמעות או אולי להעניק משמעות במקום שאנשים אחרים אינם מבחינים בה.

בשיר אחר שכתב – שיר מוקדם הרבה יותר, שנכתב בגטו וילנה – כנר מחביא את כינורו מחוץ לגדר לפני כניסתו אל הגטו, אבל בלי הכינור אין הוא מוצא טעם בחייו, עד שבלילה קודר הוא מתגנב אל מחוץ לחומות, חופר באדמה ומוציא את כינורו האהוב. הכינור מתגלה ככלי נגינה בעל תכונות על-אנושיות – הוא לא רק מחזיר את הצבע לחיים, הוא יכול אפילו להחיות מתים. עבור הכנר, הקושי הגדול ביותר בחיים בגטו הוא היעדר המוזיקה, הצלילים. הנפש מתגעגעת לחיים הצליליים הקודמים, והשבת הצלילים – בכוחה לחיות את המתים, ולתת משמעות חדשה לקיום האנושי. שיר פשוט, מעין סיפור אגדה בחרוזים, שצילו של י"ל פרץ מלווה אותו – כמו למשל בסיפור "ניסים על הים" של פרץ, שבו יש בכוחה של המוזיקה לשנות סדרי עולם.

את סיפור-העם הזה בחרה אמא שלי לספר לי כשהיתה לי חצבת – חום גבוה, כל אור מסנוור מדי, עורי מכוסה בשלפוחיות אדמדמות ואני שקועה בדמדומים – מנמנמת ומתעוררת חליפות. אולי בחרה בסיפור הזה כדי להרגיע את עצמה בדאגה האימה שמיילאה אותה בכל פעם שחליתי. ועוד בחצבת! בסיפור של פרץ יוצא סטיה (אולי שיבוש של סעדיה), הדייג בהולנד, אל הים בערב יום הכיפורים כדי לצוד דג לסעודת החג, כך אמא שלי אמרה, לצוד ולא לדוג, אבל הים משטה בו בגלים גבוהים ובדג זהב שנמלט ממנו בכל פעם שהוא כמעט דג אותו. כל זה עד שנכנס יום הכיפורים ואז סטיה מניח למשוטים ומוסר את עצמו בידי אלוהים, שיעשה בו כרצונו.

לפתע, אפילו הוא עצמו לא יודע איך זה קורה – עולה מתוכו ניגון, ששמע בבית הכנסת בעיר הגדולה, ניגון יפה בליווי עוגב. הכוונה היא כמובן ל"ונתנה תוקף". סטיה שר את הניגון עד שהים הופך את סירתו. אבל הוא לא טובע, עולה קולה של אמא שלי מתוך החשכה מסביבי, כי הנה שתי דמויות בהירות הולכות על פני המים. לאמא שלי יש דיקציה של שחקנית ממזרח אירופה, אולי אלה מלאכים, והם ומוציאים אותו מהסירה ולוקחים אותו לחוף. וכשהוא עוצר רגע את שירתו אומרות לו הדמויות: המשך לשיר, שירתך מנצחת את הים. השירה מצילה חיים. ואמא שלי מאמינה שגם סיפור יכול להיות מציל חיים, במיוחד אם הוא סיפור של פרץ.

אצל סוצקבר העיקר הוא לא במנגינה היהודית דווקא, אלא בעצם הצלילים – צליליו של הכינור, שאינם מתגבשים לכלל שיר מסוים, ובכוחם להעיר מתים. תחיית המתים בשיר מעלה בי את זיכרון המתים היוצאים מקבריהם במחזה "לילה על השוק הישן" של פרץ – סצנה סוריאליסטית רבת משתתפים. אלא שאצל פרץ ישוּבו המתים אל מותם כשיעלה היום, ואילו סוצקבר הצעיר בגטו משאיר דווקא את האגדה והפנטזיה.

בין השירים שתרגמתי ישנו גם שיר על אדמה שהיא מקלדת של פסנתר, והיא מצמיחה מתוכה דשא ירוק, שנושמים אותו כמו צלילי אטיודים של שופן. כאן המוזיקה היא כוח טבע שנושמים אותו, ויש עשרים ושתיים אותיות מותכות המתעופפות לשמיים. ושיר נוסף שכתב סוצקבר על עוד כינור, כינור בתוך פגורום, כינור שממשיך לנגן בעצמו מול

המוקד שעליו נשרף בעליו, הכנר, בגלל אמונתו. שיר נורא, שכתוב קצת כמו שיר ילדים, עם סיומי משפטים חוזרים ואווירה מתעתעת.

רבות כבר צוין הקשר של סוצקבר לכינור, במיוחד לכינורו של אביו, שהיה חלק בלתי נפרד מילדותו. שירים רבים הנוגעים בכינור, רומזים אליו, משתמשים בו כדימוי, נמצאים בספרו "פידלרויז" – כינור־רֶד, עם איוריו של מרק שאגאל (איורים יפים, בקווים זורמים, מנסים ליצור את המקבילה הוויזואלית למורכבות של השירים, וזאת משימה לא קלה, אפילו לשאגאל, אני מודה). ויש כמובן השיר "כינורו של אבי", שבו מופיעה נגינת הכינור של אבא כחלק מתמונות ילדות בסיביר. את השיר הזה בחרתי שלא לתרגם, למרות התמונה המופלאה של המלאך האילם השוכן מאחורי המיתרים, ומנגן מתוך הכינור בשפתיים אילמות. שיר אסוציאטיבי ומופלא.

אבל ממעט השירים שקראתי ותרגמתי, השיר שנגע בי יותר מכולם הוא השיר שנקרא "הסימפוניה התשיעית". אני קוראת אותו שוב ושוב, מתקשה להבין. הוא מחזיר אותי לזיכרון שרק עכשו נייעור. אני מגיעה אל בית הורי לחופשה מהצבא. אבא שלי יושב בחדר שהיה פעם החדר שלי, על הספה שהיתה פעם הספה שלי, ומאזין בפטיפון פיליפס פשוט לסימפוניה סוערת. על ברכיו הפרטיטורה. הוא לא שומע שנכנסתי – אבא שלי כבד שמיעה והפטיפון מרעים בצליליו וממלא את כל החדר הקטן. אני מתקרבת ורק אז הוא מבחין בי. מרים את עיניו מאחורי המשקפיים, ומסמן לי בידו שאשב לצידו. הוא מניח את הפרטיטורה על ברכי שנינו, מראה לי שעל הכריכה כתוב בגרמנית – בטהובן – הסימפוניה התשיעית, ומסמן את המקום שבו מנגנים. הסימפוניה התשיעית! המורה לספרות אמר פעם שהסימפוניה התשיעית של בטהובן היא פסגת היצירה המוזיקלית והאנושית. כך הוא אמר, גם מוזיקלית וגם אנושית. והנה אני מאזינה לה בפעם הראשונה, לא בהיכל התרבות, אלא כאן, בחדר האפלולי, שחלונותיו מוגפים והזוגיות רועדות. כך אנחנו יושבים זה לצד זה כל הפרק השלישי, עד שמגיע הפרק הרביעי.

לא התראינו כמה שבועות, אני הרוגה מעייפות, רעבה, המדים שלי מקומטים מהנסיעה הממושכת בטרמפים לתל אביב, אבל את בטהובן לא מפסיקים באמצע. כשמתחיל הפרק הרביעי אבא שלי דוחף אותי קלות במרפק ואומר לי – תראי איך הקונטרבסים מתחילים את הנושא, כמו מתוך תהום, ותיכף, הוא מוסיף, הנושא יעבור גם לכינורות ולכלי הנשיפה מעץ, כולם יעבדו – אצל בטהובן אף אחד לא יושב בחיבוק ידיים.

ולפתע הוא מתכופף לעבר הפטיפון, מרים את המחט ועוצר את התקליט. אבא שלי מרים מחט באמצע הסימפוניה! זה דבר שעדיין לא ראיתי.

תקשיבי, הוא אומר לי בקול חגיגי, עכשו ייכנס הזמר, הבריון.

זמר? אני שואלת, זמר בתוך סימפוניה?

אוהו, אבא שלי חוגג, איזה הזדמנות נפלאה לגאול אותי מבורות מוזיקלית – לא רק זמר אחד, הוא מתלהב, ארבעה זמרים, ומקהלה שלמה, זה בטהובן! תקשיבי, את חייבת להקשיב טוב טוב איך הוא נכנס, הבריון, כי המילים שהוא אומר – אומר, לא שר – הן מילים שבטהובן הוסיף לשיר של שילר, תקשיבי טוב, אין הרבה רגעים כאלה במוזיקה – שאת שומעת את המלחין מדבר אלייך, במילים שלו.

אני שותקת. מבולבלת, עייפה. עכשו הוא מחזיר בוהירות רבה את המחט אל התקליט

המסתובב, ושנינו ממתנינים לכניסה של הבריטון. אני מצטערת ששכחתי איזה ביצוע זה היה, אם כי לאבא שלי, שהיו לו אוזניים רגישות כל-כך למוזיקה, לא היה איכפת מי מבצע ומי מנצח. בטהובן שמנגנת תזמורת מכבי אש הוא עדיין בטהובן, הוא היה אומר. והרגע הזה מגיע – לא כך, פורץ פתאום הזמר בקריאה, לא נשיר את המנגינות הקודרות שהתזמורת הציעה לנו, נשיר משהו שמח, ומייד הוא מציע את הנושא המוכר כל כך של ה"אודה לשמחה".

הרגע הזה הוא גם הרגע שסוצקבר הבחין בו כשכתב את השיר "הסימפוניה התשיעית". הכינורות משתפכים כנחשולי ים בנגינתם הסוחפת, ולפתע נשמעת קריאה. אבל לא קריאה לאחווה אנושית של שמחה הוא שומע, באוזניו מצטלצלת קריאה שמגיעה מליטא הרחוקה: יהודים קומו, מהרו לשחיטה!

הייתי צריכה לקרוא שוב ושוב את השורה הזאת, כדי להיות בטוחה שאני קוראת נכון. קומו לשחיטה? זה מה שאומר הקול המגיע מליטא? וביידיש זה מתחרז כמובן – ליטע – שחיטה.

אישה סהרורית, ממשיך סוצקבר, אישה ששכלה את שני ילדיה, מסתובבת ברחוב ומתופפת על הקירות והחלונות. הד התופים של התזמורת הוא קול התיפוף ששומע סוצקבר כשהוא מקשיב לסימפוניה, קומו, מהרו לשחיטה, היא קוראת, עוברת מבית לבית, מעירה את האנשים כפי שמעירים אותם לתפילה. וכשילר ממשיך בגרמנית: "אחים מעל לכוכבי רום – יד אב רחום בכל מושלת", קוראת האישה ביידיש: השמיים ריקים משליטה, אין השגחה!

וכך עומד הטקסט של סוצקבר מול הטקסט של שילר – זה קורא בגרמנית לאחיות עולם בין אחים, וזה קורא ביידיש להתייצב לשחיטה בליטא. זה מהלל את היושב במרומים הרחום, השולט בעולם מתוך אהבת האדם והאנושות, וזה אומר – השמיים ריקים, אין מי שיושיע אותנו. אלה ואלה פניה של האנושות, אלה ואלה פניה של הגרמניות שבטהובן מייצג בשביל סוצקבר. הגרמניות שהולידה את שילר והולידה את בטהובן והולידה גם את שחיטת היהודים בליטא. בזמן העבודה על התרגום אני מבינה שהשיר של סוצקבר לא רק עומד מול שילר כניגוד מתבקש ומקומם, אלא הוא אומר גם – זוהי האנושיות. אי אפשר יהיה להגדיר את הטבע האנושי ואת מהות האנושיות בלי להביא יחד את שתי הפנים של הגרמניות ושל האנושיות בכללותה.

אחרי שקוראים את השיר של סוצקבר – אי אפשר יותר להקשיב למוזיקה הנעלה הזאת בלי לשמוע את מה שהוא שומע – קריאות אחרות מזמן אחר, שבו קולות המקהלה השמיימית של בטהובן הפכו לקולות הצעקה של יהודים נשחטים.

מוזיקה בשירים האלה היא הרבה יותר ממה שהיא שמאזינים לו – היא משהו שחיים אותו, נושמים אותו, וכותבים מתוכו מילים. הנה חמשת שירי המוזיקה של סוצקבר בתרגומי.

ר"ש

תודה מיוחדת לפרופ' יצחק ניבורסקי

אקורד

בְּאֶצְבַּע אַחַת יְחִידָה
(חֲבֵרוֹתֶיהָ מֵעֵבֶר עֵנָן
מִתְקַנְאוֹת בְּגִינָה)
פּוֹרְטַת חֲמָה בְּנִגִּינָה,
עַל פְּסַנְתָּר גְּבֵה־גְּלִים, גְּלִי עֶצֶם וְשֵׁן.
מִמְאֲנֵת הָאֶצְבַּע לְשִׁקְעַע לַיִם
עִם הַיַּד הַקּוֹסְמִית, הַחוֹבֶקֶת עוֹלָם.
דָּג כְּסוּף מִתְעוֹפֵף אֶפְרוּרִי,
אֵת הָאֶצְבַּע בּוֹלֵעַ וְאֶתָּה אֵת שִׁירִי,
מִתְנַהֵל לְהֵבִיא לְפָנֶינָה לְבָנָה
שְׂנוּלְדָה זֶה עֵתָה בְּתוֹךְ יַם סִגְרִירִי –
אֶקוֹרֵד בְּסִימְפוֹנִיָּה גְּלִית אַחֲרוֹנָה.

מתוך "אאזיס", 1960

קלידי עפר

לְנֶשֶׁם אֶטְיוּדִים שֶׁל שׁוֹפָן בְּלִילָה, מְאַחֵר,
לְנֶשֶׁם נְאוֹת יָרֵק שֶׁל דְּשֵׂא מְקִלְדֵי עֶפֶר.
גּוֹשִׁים כְּבִדֵי־מִשְׁקֵל יִהְפְּכוּ לְמִסָּה רוֹחֲנִית
וְאֶצְבָּעוֹת תִּלְחַשְׁנָה כְּמוֹ קִמְטִים בְּתוֹךְ כְּרִית,

לְנֶשֶׁם בֶּת־צַחֻק שֶׁלְדָתָה הֵיטָה בְּצִלִּיל וְשִׁיר
וּכְקִמְעַע עַל הַלֵּב לְשֵׂאת וּלְהַסְתִּיר,
לְנֶשֶׁם חֲרוּת, אֲשֶׁר רוּחָה נִשְׁלֹטֶת מִבְּחִירָה,
כְּמוֹ רוּחַ עֶרֶב חֲמִימָה בִּינּוֹת עֲצֵי הַשְּׂדֵרָה.

לְנֶשֶׁם, אוֹי, מוֹזִיקָה, מִבְּלִי לְדַעַת מִי חֲבָרָה
אוּלֵי כֶּף גַּל אֶחָד נוֹגֵן אֶל גַּל בְּלֵב יָמִים
אוּלֵי כֶּף נִכְסָפִים אֶל הָאֲמֵת הַיְקָרָה,
וּמְטַפְסִים עַל גֵּב סֵלָם שְׁעוֹן עַל כּוֹכְבִים.
צוּרָף וְהֵב מִתִּיךְ מְלִים מֵעֵבֶר סְגוּר דְּלִתִּים,
מְחַר יִצְקֵן אוֹתָן כְּשֹׁפֶת־שְׁתִּיקָה אֶל תוֹךְ תְּבֻנִית.
לְנֶשֶׁם כְּנַפִּים־אוֹתִיּוֹת יַחְדוֹ עֹשְׂרִים וְשִׁתִּים,
לְרֵאשׁוֹנָה לּוֹמְדוֹת לְעוֹף בְּסַעְרָה שְׁמִימִית.

מתוך: די פידלרויז, 1974

הכנר בגטו

מהיום שאפסו באזניו הצלילים, מסתיר וחוסם את חיי קיר אפר. חלום ומציאות נדמים כצללים – חסר לו כל כף הכנור.

עם דם הצלילים הוא אבד באחת את רוחו הצלילית במסתור, סר חנו של עולם, הקסם נכחד, חסר לו כל כף הכנור.

את הכלי האהוב בחשאי, ברב צער, קבר בעפר, כמו בקבוק של שכר, בצדו השני של מפתן ושל שער, לפני שאל תוך תחום הגטו עבר.

וללא הכנור, איזה ערך נותר לו, תבנית עשויה עצמות בלי תחתי, והזמן האצור – ללא הרף זולג לו, מגיע – וכבר מתפוגג בלי תכלית.

דמעה – לא יותר מטפנת של מים, מלה – כאבק בתוך רוח הומה, ושקיעה עם מלוא הצבעים בין ערבים – צבעה הוא אפר, עוד לפני העלמה.

חי האדם כבמראה, נים לא נים לא מודע לחייו, הוא חי כנרדם, בראותו דם נגר על גבי אבנים לא יודע בכלל שקוראים לזה דם.

ובלילה קודר הוא לקח מעדר ובסתר חמק אל מחוץ לגדר, להוציא מן הבור כנורו שאהב, הטמון באדמת ביתו שחרב.

הוא חופר, הוא להוט למצא, למצא וללגם אור נובע מתוך מעיניו, לחפר, להוציא, מתוך המחבוא, שכבה תחתונה כבר נסדקת עכשו –

הוא שולף ומוציא את הכלי מהבור, זורק הכנור בפניו קרן אור... על יד החומות הוא שוב שח ונזהר, הוא חוזר אל הגטו, בידו האוצר.

ואל מול אבנים אפרות את ידו הוא מרים ומנגן אז בכל מאדו, וכל אבן, אבק, שטופים אור בהיר מצלילי הכנור השולטים באויר.

ומלים צוהלות חפשויות פילדים, וילדים הם צלילים, ילדים נגונים, והנה גם מתים כבר נעים בקברם, כשהקשת מושכת מיתר בקול רם.

ומתוך הבורות מגיחים בערבוב אנשים – לובשי טל, אנשים בני תמותה, והנה ביניהם גם הבן האהוב והנה – האשה המתה.

וכל השומעים את יפי הנגינות כחם מתחזק, מאירים הם כלם, ואין הדמעות הזולגות סתם דמעות – בכל דמעה ודמעה מטהר העולם.

צועדים הם יחדו, מביטים משתאים, זה את זה מגלים בראיה ראשונה. נבראים מחדש בכחם של צלילים ואתם – לב חדש, קול חדש ותבונה.

והדם שעל פני אבנים – סערה, כל מלה היא כמו רמח, פידון, והופכים למגדל כל מרתף, מנהרה וכל איש ואדם – כפי שהוא.

גטו וילנה, 17 ביוני 1943

כָּנַר מְנַגֵּן עַל כִּנּוֹר וְהֵנָּה מְדַקֵּק הוּא עַד דֵּק,
כָּבֵר דֵּק הוּא מְקַשֵּׁת וְדֵק מְמִיתָר, דֵּקִיק עוֹד יוֹתֵר.
בְּלֹא הָאָדוֹן, הַכִּנּוֹר בְּעֶצְמוֹ מְנַגֵּן בְּקוֹל דֵּק
בְּעוֹד עַל מוֹקֵד, בְּגִלְלֵי אַמוּנָה, עוֹלָה אֲדוֹנוּ וּבּוֹעֵר.

עֲכָשׁוּ כָּבֵר נִשְׁאָר הַכִּנּוֹר לְבִדּוֹ וְקוֹלוֹ כִּה דֵּקִיק,
לֹא יוֹכֵל הַכִּנּוֹר לְהַגִּישׁ לוֹ אֶפְלוֹ טֶפֶה שֶׁל נוֹזְלִים
וְכֵן מֵעֶצְמָם מֵתְנַגְּנִים הַצְּלִילִים, מֵתְנַגְּנִים דֵּק דֵּקִיק
עַד אֲשֶׁר בְּמִדּוֹרָה יוֹקֵדִים צְלִילִים. יוֹקֵדִים צְלִילִים.

יוֹקֵדִים הַצְּלִילִים בְּלֵב הַמוֹקֵד, יוֹקֵדִים דֵּקִיקִים
וּכְבֵּר חֲשֵׁכָה מְנַגֵּנֵת לְבָד – בְּלִי קֶשֶׁת וּבְלִי כִנּוֹרוֹת,
לֹא שׁוֹם צְלִילִים הִיא נוֹגֵנֵת, בְּנִגְיָה דֵּקָה מְדַקֵּקוֹת
עַד שְׁאֵנוּ עֶצְמָנוּ נִתְחִיל לְנִצְנֵץ בְּעֵינֵיהָ הַשְּׁחֵרוֹת.

הֵא, חֲשֵׁכָה, לְמִי אֵת נוֹגֵנֵת דֵּקָה מְדַקֵּקוֹת
הֲלֵנוּ, הַדְּמָעוֹת הַקְּטַנּוֹת, חֲסֵדִיךְ? – הֲלֵנוּ שְׂמוּרִים?
נִגּוֹן שֶׁל דְּמָעוֹת קְטַנּוֹת וְדֵקִיקוֹת, דְּמָעוֹת דֵּקִיקוֹת
מֵתְנַגֵּן, מְלוּוֹה מְדוֹרָה לְבָנָה שֶׁהֶצְתָּה בְּתִלְמִים הַשְּׁחֵרִים.

לידער פון טאגבוך, 1977

הסימפוניה התשיעית

– מֵתְפָרֵץ יָם רוֹגֵשׁ כִּנְחָשׁוֹל בְּקוֹנְצֵרְט...
מֵתִיפְחִים כִּנּוֹרוֹת וְיוֹקֵדִים בְּרַעֲיָדָה
– וּפְתָאֵם בֵּין צְלִילֵי הַכִּנּוֹר הָרוֹטֵט
קוֹל מְלִיטָא נִשְׁמַע בְּאֲזְנֵי:
– קוֹמוּ יְהוּדִים מֵהָרוּ לְשִׁחִיטָה!
אֲשֶׁה...
עֵינֵיהָ – יְלָדִים בְּתוֹךְ בּוֹר תַּחְתִּית
עִם הַנֵּץ הַחֲמָה מֵרַעֲיָדָה אֵת הָרַחֲב, כְּתָף
בְּאֲגְרוֹף עַל מֵרְתֵף וּמִשְׁקוֹף,
(דְּמוּתָהּ מְשִׁתְּקֶפֶת בְּתוֹךְ הַתְּשִׁיעִית):
– רִיקִים הַשְּׁחֵקִים, אֵין שְׁלִיטָה,
קוֹמוּ יְהוּדִים מֵהָרוּ לְשִׁחִיטָה!
אוֹלֵי זֶה קוֹל הַמְּשִׁיחַ עֶצְמוֹ
אֵךְ אֵין הֵם קָמִים, חוֹסֶה, לֹא!
שְׂכָכָה הַמֵּית כִּנּוֹרוֹת, וּבְלֹא קוֹל
צְנָחוּ הַשְּׂמִים, וְאֵין הַשְּׂגָחָה.
חֲרוּכָה הַלְּשׁוֹן, וְנוֹתֵר מֵהַכֵּל –
רַק הַקּוֹל שְׂמַגִּיעַ מְלִיטָא.
פְּאָעֵטִישֶׁע ווערק באַנד 2, 1963

כלים דומים, מוזיקה שונה

תפילות שונות ואהבות שונות אצל לאה גולדברג ודליה רביקוביץ

מי כאן המפוכדת ומי כאן המפוכחת? מי האם ומי הבת? מי המשכה של מי? המוזיקה דומה, והכלים דומים, אבל התפילה אחרת, והשיחה סודית. ניתן להניח שרביקוביץ לא פרסמה את השירים הללו בחייה כי לא רצתה להישען מדי על גולדברג, ולא רצתה להיבנות על וכוח איתה. שתי משוררות מנגנות מוזיקה דומה, שרשמה שונים.

תפילה | דליה רביקוביץ

שְׁמַרְנִי הַיֵּטֵב כְּנֹטֵר אִישׁ כְּרָמוֹ,
תִּהְיֶה בִּי עֵינֶךָ רוֹאֵה לְטוֹבָה,
שְׁמַרְנִי מִפֶּחַד יוֹם בְּיוֹמוֹ,
שְׁמַרְנִי מִפֶּחַת הַתְּאֹהָ.

הִיָּה לִי אֶתֶּה לְמִבְצָר וּמִגְדָּל,
הִיָּה מִטְהַר כָּל פְּנֵי-לְהִבָּה.
כִּי סָפוּ רַב עִם וְרַב הַחֲלָל,
וְרַבּוֹ קְבָרוֹת הַתְּאֹהָ.

שיר שלישי ואחרון ב"שירי סוף הדרך" | לאה גולדברג

לְמַדְנִי, אֱלֹהִי, בְּרֶךְ וְהַתְּפַלֵּל
עַל סוּד עֲלֶה קָמַל, עַל נֶגַה פְּרִי בֶּשֶׁל,
עַל הַחֲרוֹת הַזֹּאת: לְרֹאוֹת, לְחוּשׁ, לְנֶשֶׁם,
לְדַעַת, לְיַחַל, לְהַפְשֵׁל.

לְמַד אֶת שְׁפֹתַי בְּרָכָה וְשִׁיר הַלֵּל
בְּהַתְחַדֵּשׁ זְמַנְךָ עִם בְּקָר וְעִם לַיִל,
לְבַל יִהְיֶה יוֹמֵי הַיּוֹם כְּתַמּוּל שְׁלִשׁוּם,
לְבַל יִהְיֶה עָלַי יוֹמֵי הַרְגֵּל.

שיר קצר, שנוהגים לכנותו "תפילה", נכתב על ידי לאה גולדברג כשהיתה בת ארבעים ושלוש, והתפרסם בפברואר 1954 כחלק שלישי ואחרון ב"שירי סוף הדרך". כחצי שנה לאחר מכן הגיעה נערה ושמה דליה רביקוביץ לפתח ביתה של גולדברג בירושלים, הסתובבה סביב הבית חנוקת גרון ומסרה בידיה מחברת שירים. כעבור ימים אחדים חזרה אליה ושמעה מפיה דברים טובים עליהם. "הצצתי – ונפגעת", העידה גולדברג למקרא שיריה של אותה יפהפייה (בלשונה) שבאה אליה. גולדברג דאגה לפרסום הראשון המשמעותי של שירי רביקוביץ, בינואר 1955, בכתב העת "אורלוגין" בעריכת אברהם שלונסקי. בסוף מארס 1955 כתבה רביקוביץ שיר קצר תחת הכותרת "תפילה". השיר נותר חתום במחברת השירים הראשונה שלה ונדפס רק כעשור לאחר מותה, כשישים שנים לאחר חיבורו. שתי תפילות של שתי משוררות, שרבע מאה עומדת ביניהן, ועול הדורות ניצב ביניהן.

מה בין שתי התפילות הללו, הפונות אל נמען גברי? מה בין שני השירים הללו, אחד פורסם ושני נותר בצל, אחד הולחן והושר והשני בקושי נקרא? מה בין שני השירים הדומים בצורתם, בשני מרובעיהם, והדומים בארגון המוזיקלי של כל אחד מהם, ונקראים כשתי שירות בקול עדין ובריתמוס בוטח? המוזיקה דומה, ומה שונה?

שתי תפילות של שתי נשים בישראל. זו בגרה וזו על סף בגרות. זו באמצע החיים וזו בראשית ימיה כאישה. זו בתחילת דרכה השירית וזו בשיאה. שתי משוררות, שתי יתומות מאב מילדותן. מערכת היחסים ביניהן עתידה להיות דיאלוגית ובעלת השפעה הדדית. גולדברג הפכה למורתה של רביקוביץ באוניברסיטה העברית. כשנתיים לאחר פגישתן, בתחילת יולי 1956, חלמה גולדברג על רביקוביץ. "האין זה מוזר? וגם יפה?" כתבה גולדברג ביומנה אחרי שתיארה את החלום. בחלומה שואלת אותה דליה רביקוביץ שאלות והיא משיבה תשובות, גם על מה שאיננה יודעת. בחלומה היא מפחדת מן המשוור הגבר, היושב ביניהן ומקשיב ויודע, שגולדברג עונה גם על מה שאין לה תשובה. רביקוביץ הקדישה לגולדברג ב-1964 את שירה "הקרפודים" ושנים אחדות לאחר מכן הודתה בראיון שחששה שגולדברג לא קיבלה בברכה את המחווה: "אני מקדישה שירים לאנשים שיש לי יחס אליהם. לעתים קרובות אני מקדישה את השיר כי אני חושבת שהוא מתאים לאיש שהקדשתי לו אותו. לא תמיד כולם מרוצים מההקדשות שלי. הקדשתי למשל שיר ללאה גולדברג ואני לא בטוחה שהוא אהוב עליה. אני מקווה לפחות שהיא אינה כועסת".

אבל מי יודע אם התיישבה רביקוביץ אל מחברתה מיד לאחר שקראה את "שירי סוף הדרך" והגיבה אל גולדברג כך. ואולי נניח שכן. השיר הראשון שפרסמה רביקוביץ כנערה בשמה האמיתי, היה "הנערה בעלת צמות הפשתן". הוא פורסם בירחון לנוער "עתידות" בשנה שלפני כתיבת "תפילה". השיר מזכיר לי מאוד את "הילדה שרה לנחל" לגולדברג, מתוך "משירי הנחל", שנדפס תשע שנים קודם לכן ב"על הפריחה".

הילדה שרה לנחל | לאה גולדברג

לֵאן יִשָּׂא הַזָּרֵם אֶת פְּנֵי הַקְּטָנִים?
לְמָה הוּא קוֹרֵעַ אֶת עֵינַי?
בֵּיתִי הִרְחַק בְּחֶרֶשֶׁת אֲרָנִים,
עֲצוּבָה אוֹשֶׁת אֲרָנִי.

פִּתְנֵי הַנַּחַל בְּזִמְר־גִּיל,
רִינֵן וְקָרָא בְּשִׁמִּי,
הִלְכְּתִי אֵלָיו אַחֲרֵי הַצֶּלִיל,
נִטְשֶׁתִי אֶת בֵּית אִמִּי.

וְאֵנִי יְחִידָה לָהּ, רִכְבָּה בְּשָׁנִים,
וְנַחַל אֶכְוֹר לְפָנַי –
לֵאן הוּא נוֹשֵׂא אֶת פְּנֵי הַקְּטָנִים?
לְמָה הוּא קוֹרֵעַ אֶת עֵינַי?

הנערה בעלת צמות הפשתן | דליה רביקוביץ

קָרְבָּה אֶל הַנַּחַל וְעִגָּה עוֹגָה
וְרָצוּ גְלִים לְפָנֶיהָ.
עֵינֶיהָ חוֹלְמוֹת וְטוֹבְעוֹת בְּתוֹגָה,
דְּמוּמָה תִּשְׁחַק בְּהֶצְנַע.

אֶלְפֵי חִלּוּמוֹת יִחַפְּזוּ לְקִרְאָתָהּ
וְטַבְּעוּ בְּנֶהַר הַרוֹגֵעַ,
וְעֶצֶב גְּדוֹל הַתִּנְפַּל בְּחֶטֶף,
שִׁטְף וַיִּטְבַּע אֶת פְּנֵיהָ.

כָּאֵחַ לָהּ הַנַּחַל, טְהוֹר וְאוֹהֵב,
וְשֵׁם עֲנוּתָהּ תִּשְׁוַחַח,
וְהוּא מְלֻטָּפָה, הַחֶלֶק וְלִטְף,
כִּי אֵין בְּלַעַדָּיו לָהּ שׁוֹמֵעַ.

הילדה בשירה של גולדברג מבועתת מפיתויו של הנחל האכזר. היא יודעת שהנחל ירחיק אותה מבית אמה וישא אותה אל עתיד לא ידוע. הוא מסמא אותה. קורע את עיניה. לעומתה, הילדה בשירה של רביקוביץ מתנחמת בחברתו של הנחל אחיה. לצד הנחל היא הופכת לחוני המעגל, היא מסוגלת לבקש לעצמה עתיד ולחלום לעצמה חלומות. שתי הילדות, בשני השירים, מתמודדות עם עצב. אצל גולדברג איוושת האורנים בבית הילדה נשמעת לה עצובה ורחוקה, כשהיא נלקחת על ידי הזרם. אצל רביקוביץ העצב מאיים להטביע את פניה, אבל הנחל מנחם אותה.

שתי נקודות התצפית המנוגדות הללו מניחות שתי עמדות שונות בעולם. הילדה של גולדברג דוברת בגוף ראשון. מיהו הנמען לשאלותיה אלה? מנגד, על אודות הילדה בשירה של רביקוביץ נכתב בגוף שלישי. את קולה היא מוצאת רק מול הנחל, המאזין הנאמן שלה. הנחל מפחיד אצל גולדברג, ומנחם אצל רביקוביץ. האם, בהתאם, גם מה שמנחם אצל גולדברג, מפחיד אצל רביקוביץ? מה טעמה של רביקוביץ בהתנגדות הזאת לעמדה של גולדברג? מה היא ממשיכה ממנה ומה היא בונה על יסודותיה? עד כמה שונה תפיסת האהבה של השתיים?

בתפילתה "ברכני, אלוהי" פונה גולדברג ישירות אל נמען. אלוהים שלה. זוהי ברכת "אלוהי נשמה" של גולדברג. היא מבקשת לברך ולהתפלל על שלושה ועל תשעה. על סוד, על רמז ועל פשט. היא מבקשת ללמוד לברך וללמוד להתפלל לא רק על הגלוי והברור, אלא גם על מה שהפך לברור מאליו. על הטוב ועל הלא טוב.

יהודים מתפללים מדי בוקר: "אֱלֹהִי! נְשַׁמָּה שְׁנַתְּ בִי טְהוֹרָה הִיא. אֶתָּה בְּרָאתָה, אֶתָּה יִצְרָתָה, אֶתָּה נִפְחַתָּה בִּי, וְאֶתָּה מְשַׁמְרָה בְּקִרְבִּי, וְאֶתָּה עֲתִיד לְטַלְּהָ מִמֶּנִּי וְלְהַחְזִירָה בִּי לְעֵתִיד לְבוֹא. כֹּל זְמַן שֶׁהִנְשַׁמָּה בְּקִרְבִּי מוֹדָה אֲנִי לְפָנֶיךָ יי אֱלֹהֵי וְאֱלֹהֵי אֲבוֹתַי, רְבוּן כֹּל הַמַּעֲשִׂים אֲדוֹן כֹּל הַנְּשַׁמּוֹת. בְּרוּךְ אַתָּה יי, הַמְּחַזֵּיר נְשַׁמּוֹת לְפָגְרִים מֵתִים". לאה גולדברג איננה מסתפקת בשימור הנשמה מדי בוקר. היא מעוניינת בעוד דבר-מה מלבד שימור והחזרת הנשמה לפגרים מתים. היא רוצה ללמוד לברך על מה שמת ועל מה שנמצא בשיאו. העלה הקמל והפרי הבשל. שימור הטוהר מעניין אותה, אבל לא כפי שהוא מתנסח בברכת שחרית, אלא גם מחוצה לה. את הטוהר היא מזהה בטבע ובסקרנות כלפיו, בהתנסות האנושית ובכשלונו. לא לשמר היא מייחלת, אלא לחדש, להתבונן מחדש, להכין מחדש, ליפול ולקום מחדש.

ואולי גולדברג מבקשת לחזור למרחב הראשוני של החוויה האנושית. שם היתה חוה והיה אדם והיה פרי בשל שאפשר היה, למרות האיסור, לחמוד אותו, ועלה תאנה שאפשר היה, לאחר החטא והבושה, להתכסות בו. בין העלה ובין הפרי, נפקחו עיניים "נחמד", כלומר כזה שאפשר לחמוד אותו. וכאן יש חמדנות וגם חמדה וגם מי שחומד: "וְתָרָא הָאִשָּׁה כִּי טוֹב הָעֵץ לְמַאֲכָל וְכִי תֵאָדָה הוּא לְעֵינַיִם וְנִחְמַד הָעֵץ לְהַשְׁכִּיל וְתִקַּח מִפְּרִי וְתֹאכַל, וְתִתֵּן גַּם לְאִשָּׁה עִמָּה, וַיֹּאכַל. וְתִפְקַחְנָה עֵינֵי שְׁנֵיהֶם וַיִּדְעוּ, כִּי עִרְמָם הֵם, וַיִּתְּפְרוּ עֲלֵה תֵאָנָה וַיַּעֲשׂוּ לָהֶם חֲגֹרֹת."

גולדברג מבקשת "למדני, אלוהי". כך תישאר תלמידה של אלוהים שלה. היא רוצה לברך ולהתפלל על מה שקמל ועל מה שבשל. לברך על הקיים ולהתפלל שימשיך. החירות, לפי גולדברג, היא שישה פעלים שמתחילים בראייה ונגמרים בכישלון. לראות,

לחוש, לנשום, לדעת, לייחל, להיכשל. אין כאן פחד, רק רצון עז לחוות ולחיות. את מחזור התפילות ושירי השבח היא רוצה ללמוד שוב. אף על פי שכבר נכתבו, ואף על פי שנקבעו זמנים מראש לאמירתם. היא מבקשת לנסח את השירות מחדש מדי יום ביומו. וכל זה כנגד ההרגל, כנגד תמול שלשום, כלומר: כנגד הידוע ולעבר הלא-נודע. כנגד העבר ובעד העתיד. בועז ממגילת רות אהב את ההליכה אל הלא-נודע של רות המואבייה. כששאלה אותו מדוע מצאה חן בעיניו, ענה לה "הַגֵּד הַגֵּד לִי כֹל אֲשֶׁר-עָשִׂית [...] וַתֵּלְכִי אֶל-עַם אֲשֶׁר לֹא יָדַעְתָּ תַּמּוּל שְׁלֹשׁוֹם." אנשים שהולכים כנגד ההרגל מסתכנים, וגולדברג משבחת את הסיכון הזה, מבקשת אותו, נדרכת לקראתו.

גם יצחק קומר, גיבורו של ש"י עגנון ברומן "תמול שלשום" (1945), הלך אל עבר הלא-נודע. נדמה שקומר השיג את מה שמבקשת גולדברג בשירה זה. הוא הצליח לראות את החיים באופן אחר, חדש, מוזר, לא שגור. כך נפתח הרומן: "כשאר אחינו אנשי גאולתנו בני העלייה השנייה הניח יצחק קומר את ארצו ואת מולדתו ואת עירו ועלה לארץ ישראל לבנות אותה מחורבנה ולהבנות ממנה. מיום שעמד יצחק חברנו על דעתו לא עבר עליו יום שלא הגה בה. כנוה ברכה נראתה לו כל הארץ ויושביה כברוכי אלוקים. מושבותיה חבויות בצלם של כרמים וזיתים וכל השדות מעוטפות בתבואה והאילנות מעוטרים בפירות והעמקים מעלים פרחים ועצי יער מתנופפים והרקיע כולו תכלת וכל הבתים מלאים רנה. כשהוא יום חורשים וזורעים ונוטעים וקוצרים ובוצרים ומוסקים, חובטים חטים ודורכים גתות, ולעתותי ערב כל אחד ואחד יושב לו איש תחת גפנו ואיש תחת תאנתו, כשאשתו ובניו ובנותיו יושבים עמו, שמחים על עבודתם וששים בשיבתם, ומעלים על לבם ימים שעברו בחוצה לארץ, כבני אדם שזוכרים בשעת שמחה ימים של צרה וניהנים כפליים מן הטובה, בעל דמיונות היה יצחק, ממקום שלבו חפץ היה מדמה לו דמיונותיו."

אבל דליה רביקוביץ מתפללת אחרת. בעוד שגולדברג ביקשה "למדני", היא מבקשת "שמרני". בעוד שגולדברג כתבה פעמיים "לבל יהיה", רביקוביץ מבקשת "תהא בי", "היה לי". האם הדוברת של רביקוביץ מפוחדת יותר מאשר זו של גולדברג? האם היא פחות מוכנה לקום מדי בוקר אל ים היסורים, לצאת מולו חמושה, למרוד וקץ לשים להם? גולדברג ביקשה שלא יהיה עליה יומה כתמול שלשום. רביקוביץ מבקשת: "שמרני מפחד יום ביומו". זוהי בקשה שמניחה שמדי יום רובץ פחד לפתחה והיא עלולה שלא למשול בו. בתפילתה היא לא מבטאת את שם הנמען.

מה בין "תמול שלשום" של גולדברג ובין "יום ביומו" של רביקוביץ? תהום קורא. הפחד של רביקוביץ אינו רגש שחזר על עצמו בעבר, אלא איום הווה ומתמשך. "שמרני היטב כנטור איש כרמו". רביקוביץ רוצה להיות כרם שמור, כזה שמטפחים אותו ודואגים לו. היא מעוניינת לשמור את שלה לעצמה, שלא יהיה הפקר. בשיר השירים לא הצליחה הדוברת לשמור על הכרם שלה: "בְּנֵי אֲמֵי נְחָרוּ בִּי שְׁמֵנִי נִטְרָה אֶת הַפְּרָמִים. פְּרָמֵי שְׁלִי לֹא נִטְרָתִי". היא איננה אומרת "אחיי", אלא "בני אמי". הם לא מגנים עליה. אולי גם הדוברת בשיר השירים היתה יתומה מאב? אולי לאמא שלה היו בנים מאב אחר? כך או כך, הבנים האלה כעסו עליה והענישו אותה שתשמור לבד על הכרמים, אבל בבדידותה לא הצליחה להגן אפילו על מה ששלה. אולי זה מה שעמד לנגד עיניה של רביקוביץ כשניסחה את התפילה בבקשה שישמור עליה היטב.

ולא רק זאת. רביקוביץ מבקשת שיראה בה לחיוב, שלא ישפוט אותה לרעה: "תהא בי עינך רואה לטובה". רביקוביץ מבקשת עין רואה. זו העין שלא תוביל אותה לדבר עברה, ככתוב במשנה אבות: הסתפל בשלשה דברים ואי אתה בא לידי עברה – דע מה למעלה ממך: עין רואה ואין שומעת וכל מעשיך בספר נכתבין".

ראשית תפילתה של גולדברג מאורגנת תחת העיצור המכתישי למ"ד. היא כמו מחללת באמצעות כלי נשיפה את התפילה, ומייצרת לה מוזיקה של תיבת נגינה, מוזיקה של ילדה ששרה לה-לה-לה. הבית השני שורק יותר. ואצל רביקוביץ להפך. צליל ה-ל' מתעצם רק בבית השני. הבית הראשון שורק שי"נים ורוקע ת'. הנה שאלות ותשובות, המתנגנות אחרת בכל תפילה.

רביקוביץ זנחה את התבניות המסורתיות בשירתה המאוחרת. תפילות כאלה, חרוזות ושקולות, כבר לא נכתבו. גם בימי כתיבתה המאוחרים לא הפסיקה רביקוביץ לשוחח בשירתה עם המשוררים שקראה בשנותיה המעצבות, ובהם לאה גולדברג. גדעון טיקוצקי הראה במחקרו ("דליה רביקוביץ בחיים ובספרות", 2016) כיצד הדגימה רביקוביץ הלכה למעשה בשירתה המאוחרת את אותו "אומץ לחולין" שתבעה לאה גולדברג מן המשוררים ערב מלחמת העולם השנייה. במסה שחיברה בשנת 1938, ביקשה גולדברג שמשוררים ישימו לב לפלאי החיים שהם מצויים בתוכם ולא יברחו אל הפנטזיה: "עולם הרוח והתרבות של דורנו דורש מהאדם השתתפות בעבודה מפרכת [...] עבודת חולין קשה, המחייבת ריכוז ודיוק. אין בה חגיגות גדולות של אידיאלים מבהיקים ואורות צבעונין של רעיונות השובים לב. אלה הם חולי-חולין של טרדה וטרחה". בשירתה המאוחרת של רביקוביץ נמצא את עבודת היומיום הזאת. "שירתה המאוחרת של רביקוביץ מתאפיינת בין השאר בדחיקת החגיגי והמיתי מפני היומיומי והחלי", כתב טיקוצקי. בשיר המוקדם, הגנוז, "תפילה", מבקשת רביקוביץ בת ה-18 להישמר מפני סכנותיו של היומיומי הזה, מפני הפחד, מפני סכנותיה המלהיטות של התאוה.

רביקוביץ חותמת כל אחד משני בתייה בניסוח מחוזה של הפחד. היא מבקשת שישמרנה מפחת התאוה, ויודעת שקברות התאוה הולכים ומתרבים. הם לא איזה עניין רחוק של ספר במדבר, אלא הם נפערים ועתידים לקבור את המתאווים עוד ועוד ושוב ושוב. בקברות התאוה קברו את אספסוף העם שהתאוה למה שהיה לו כשהיה עבד. אלה שלא פחדו מן האש ששרפה את המתאוננים בפני אלוהים. משה שמע את התלונות וביקש את נפשו למות. הסכנה הזאת שבהתאוות איננה רחוקה, אלא ניצבת בפתח יומה של רביקוביץ. מדי יום ביומה. בעוד שגולדברג מבקשת לייחל, רביקוביץ כמו יודעת מראש את עונשיה של אותה תאוה, ומבקשת שמישהו ישמור אותה מסופם הנורא של אלה שחטאו והתאוו תאוה. מי כאן המפוכחת ומי כאן המפוכחת? מי האם ומי הבת? מי המשכה של מי? המוזיקה דומה, והכלים דומים, אבל התפילה אחרת, והשיחה סודית. ניתן להניח שרביקוביץ לא פרסמה את השירים הללו בחייה כי לא רצתה להישען מדי על גולדברג, ולא רצתה להיבנות על ויכוח איתה. למרות זאת, נראה שגולדברג הבינה את העמדה הנשית החדשה. ב-1962 אמרה גולדברג על דור המשוררים החדש: "הצעירים של עכשיו [...] יש להם הרגשת שירה שונה לחלוטין משלנו. אזנם קולטת את השיר באופן שונה. הכלים שונים, והמסגרת השירית אחרת לחלוטין".

שתי משוררות מנגנות מוזיקה דומה, שרשמיה שונים. בשלושה שירים גנוזים נוספים מאת דליה רביקוביץ מתוארים יחסים בין צרעה ובין שושן. שירי הצרעה והשושן של רביקוביץ מהדהדים את ארבעת שירי היונה והשושן של גולדברג (1948), בתוך "ברק בבוקר". לאורך כל חייה השיריים, רביקוביץ עושה שימוש בסמל הצרעה כשהיא עסוקה בסוגיות של נוכחות מול היעדר, משמעות מול חוסר משמעות. בשירי הצרעה והשושן שלה מואנשת צרעה המאוהבת בשושן, אבל הוא אינו מגיב אליה. הצרעה בשירים אלה היא מאוהבת גוססת, נואשת באהבתה לפני שתמות. בשיר המוקדם היא מתנחמת בעובדה שלאחר מותה תגיע צרעה חדשה אל השושן, שלא ידע שהיא כבר איננה. בשיר השני מתנחמת הצרעה בכך שהשושן יחיה אחריה. בשני השירים ניתן מעמד מרכזי לכוח שירתה של הצרעה. בשיר המוקדם, ככל שהיא גוססת יותר – כך היא שרה חזק יותר. בשיר השני, היא מבטיחה לשיר מזמור בשבח השושן בעולם של מעלה, והפרחים מטים את ראשם כשהיא שרה. השיר השלישי נקרא מראשיתו כאלגיה על הצרעה המתה, ששרה על ערש דווי, אבל השושן מסב את פניו ממנה. בשיר זה חוזר הפזמון "מאהבה, מאהבה", והאהבה שנדמית רבת עוצמה ומוצדקת, מתגלגלת ונהפכת לאורך השיר לרגש איום ונורא ומסוכן. בשתי אגדות עבריות לפחות (אגדת הצרעה והעכביש, ואגדת שלמה המלך והדבורה) מוזכרת הצרעה כיצור קטן, שלמרות אפסיותו לכאורה, יש לקיומו משמעות מיוחדת והוא אינו חסר ערך.

אצל גולדברג אין יחסים ישירים בין היונה ובין השושן, והם חלק מסיפור אהבה לילי שמזכיר את נטישת האהוב את האהובה בשיר השירים, ואת העדפתו של יעקב את רחל על פני לאה. היונה היא אהובה תמימה שעליה להיזהר מן החושך ולהביא איתה אור. השושן הוא זה שנטש את השושנה והוביל לנבילתה. בניגוד אליה – וגם כשהיא מקוננת על האהבה החד צדדית, הנעלמת, הבלתי מתגמלת – רביקוביץ שמה במרכז שירה את קולה של הצרעה, את חוסר יכולתה להיות בלתי-מורגשת, את הרגש הרב המפעם בה, את האפשרות שלה לגאולה על ידי שירה. אצל גולדברג, לעומתה, זהו עולם של נטושים ונטושים, בוגדים ונעזבים, נקטפים ונובלים, שיש רק להגיב לו ב"אויה" וב"אוי". האנחות הללו הופכות לשירה אצל רביקוביץ. רביקוביץ מחפשת את השמעת הקול, את ממד החוץ שבחולשה. זאת המוזיקה החדשה שלה. רביקוביץ יודעת שהחוזק קיים אצל גולדברג, אבל לא במידה מספקת בעיניה ולא באופן המובהק שהיא מחפשת. רביקוביץ חיברה בשנת 1963 רשימת ביקורת על משוררת צעירה. רביקוביץ זיהתה אצלה חיקוי של לאה גולדברג. ברשימת הביקורת הזאת כתבה רביקוביץ בזכות חוכמתה של האישה המשוררת, שאמורה לבנות לה את ביתה ולא לחרבו. את יחסה אל החולשה היא סיכמה באופן ברור ביותר: "אני סבורה ששירה אינה יכולה להיבנות מחוסר יכולת. כשלאה גולדברג כותבת 'אינני יכולה', היא מבהירה לנו הבהר היטב את הדברים שהיא יכולה. אני יודעת את מלוא חומרת האחריות שאני נוטלת על עצמי בדברי הבאים, ואני מניחה שעניין זה יכול לשמש נושא להתקפה חריפה פי כמה, אבל אני חושבת ששיר שראשיתו, אמצעיתו, אחריתו ותכליתו הם החולשה, הוא שיר חלש. כל שיר חייב שתהיה בו מידת כוח מספקת להדביר את הפגעים והייסורים שהוא מביע, ולייסורים אין גבול, והשירה היא מסגרת נאותה להביעם".

הרוח שהתגנבה לתיבת הנגינה:

הקשבה מוזיקלית דרוכה לשיר אלתרמני אחד

זהו מפתח הסול של משחקי המצלול של אלתרמן: הם באים לא רק כמשחק, ולא רק כדי להעשיר את התזמור, אלא גם כדי לשכנע אותנו, במסלול הנכנס מהאוזן האחת ועוקף את מחסומי השכל ולא יוצא מהאוזן השנייה, שצירופים שהמשורר יוצר בין מילים, צירופים רעיוניים, הם צירופים טבעיים.

כ"פית אלתרמן ביום" הוא מבצע פייסבוק המתקיים בדף שלי מדי יום חול זה שלוש שנים. שירה במיקרוסקופ, אם תרצו. כל יום קטע קצרצר, שורה-שתיים בדרך כלל, מהקלאסיקה של השירה העברית המודרנית, המלווה בדברי עיון משלי – ואז בית מדרש משורשר במתכונת שפייסבוק מאפשר לנו, עם דבריהם המחכימים של המשתתפים בדיון הפתוח לכל.

היו גם תקופות של כפית אצ"ג ביום, כפית גולדברג ביום ועוד. אבל בדרך כלל זה אלתרמן. במיוחד כאשר אנחנו קוראים, יום אחר יום, שורה אחר שורה, שיר שלם ברצף. כאן, שירי 'כוכבים בחוץ' הם הבחירה המתבקשת. לא רק מפני שבעיני זהו הנפלא שבספרי השירה. גם מפני שכל שורה בו, מקסימום שורתיים, יכולה להצדיק פוסט. וכל מילה ניתנת להידרש בק"נ טעמים של צליל וצבע, אסוציאציה וציטוט, מרקם וניחוח, אורך ורוחב וגובה. וכל הברה היא תו בסימפוניה. בשיר האלטרמני, ככל שיר טוב, השיר השלם גדול מסכום חלקיו; אך המיוחד אצל אלתרמן, בשירתו הדחוסה, הוא שכל חלק וחלק, גם היחידה הזעירה, הוא מכלול בפני עצמו.

זהו ה"ניגון" שעוד חוזר, הניגון שהוא המילה השלישית בספר. הרבה אני מדבר על הניגון, על המוזיקה – וזאת, לרווחתם הנפשית של המשתתפים, מתוך ניסיון למעט במונחים מקצועיים. קהל היעד, שהוא לשמחתי גם הקהל בפועל, עשוי בחלקו הגדול ממי שלא ניגש וגם לא ייגש לספרות המחקרית, אבל רוצה לחזק יום את נפשו בכפית מרוכזת של שירה וגם להבין אותה. מטבע הדברים בפייסבוק, לא כל מי שקרא כפית היום קרא את קודמתה אתמול. בכל יום הקוראים הם בעיניי כחדשים. אט אט, כמין התעמלות בוקר, אני כותב בעצם פירוש צמוד, מפורט ונגיש ל'כוכבים בחוץ'.

בבלוג שלי, "מהמחסן של צור ארליך", תוכלו למצוא רצפי-כפיות של השירים המלאים שקראנו, עם מבחר גדול מהתגובות והדיונים. כאן, לפניכם, עיבוד מכווץ לרצף הכפיות של השיר "הרוח כל אחיותיה", השיר השלישי ב"כוכבים בחוץ". עיבוד מוזיקלי, אם תרצו: ההיבט המוזיקלי של השירים מרכזי תמיד בקריאה שלי, אבל כאן הוא מובלט עוד יותר. עיביתי את ההיבט הזה וקיצצתי הרבה ביתר ההיבטים, ובייחוד בהפלגות אינטרסקטואליות. איך כתב אלטרמן ב'חגיגת קיץ'? "לא כל החשוב כתוב. / הרבה מן החשוב חסר". נתחיל.

בוא וראַה אַת עירי בְּעִמְעוּם מְגִנָּה.
הַדְרָכִים אַת הַסְתּוֹ הַזֶּהִיר לִוְחָשׁוֹת –
אֶל פְּתָחִים, אֶל חֶצֶר, אֶל תְּבוֹת־נְגִינָה,
הַתְּגַנְבוּ אֲרָצוֹת חֲדָשׁוֹת.

רוח הסתיו לוחשת בדרכים. ובאלטרמנית, שפה האוהבת להפך את יחסי הדברים: הדרכים לוחשות את הסתיו. בזהירות, בינתיים. הרוח באה בינתיים בזהירות אל העיר החשופה, עמומת המגן (תוך שהיא מעמעמת יחדיו "ע" מ"עיר" ו"מ" מ"מגן": זהו העמעום!). והנה היא פה בעיר. בפתחי בתי, בחצרותיה – וגם במנגינות הבוקעות מתיבות הנגינה שלה. אף על פי שתיבת נגינה היא כלי המכוון להשמיע רק את המנגינה הטבועה במנגנונו או בדיסקה המחוררת ששמים בו.

זה השיר השלישי ב'כוכבים בחוץ' והשיר השלישי שהנגינה מופיעה בבית הראשון שלו. בשני השירים הקודמים זה היה בשורה הראשונה: "עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא"; "כי סערת עליי – לנצח אנגנך". בשיר זה הנגינה מופיעה בשורה השלישית. בשיר הבא, הרביעי, "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", הנגינה מופיעה בשורה החמישית: "כי אולי לחינם את שירנו ניגנו" (וגם נרמזת בכותרת השיר, במילים שיר וזמר). הניגון הוא, כפי שהראינו, גם סמל לשירה, ודאי לשירה המוזיקלית האלטרמנית. כשאלטרמן שב ומשבץ אותו בתחילת שירי הפתיחה של ספרו, יש לי הרגשה מוזרה שהוא רומז לנו משהו.

תיבת הנגינה, או "תיבת הזמרה", היא ספר השירים הזה עצמו. עד השיר "תיבת הזמרה נפרדת", המתחיל ב"על העיר עפות יונים", וגם אחריו. עכשיו תראו דבר מרתק. קחו את צירוף המילים שבסוף השורה הראשונה פה: תבות-נגינה. המשיכו למילה הבאה: התגנבו. שומעים משהו? שני אלה, "תבות-נגינה" ו"התגנבו", עשויים כולם מאותם עיצורים עצמם ורק מהם: ת-ב-נ-ג. כאילו נוצרו המילים אלו לאלו: כאילו המקום המתבקש להתגנב אליו הוא תיבות נגינה!

זהו מפתח הסול של משחקי המצלול של אלטרמן: הם באים לא רק כמשחק, ולא רק כדי להעשיר את התזמור, אלא גם כדי לשכנע אותנו, במסלול הנכנס מהאוזן האחת ועוקף את מחסומי השכל ולא יוצא מהאוזן השנייה, שצירופים שהמשורר יוצר בין מילים, צירופים רעיוניים, הם צירופים טבעיים.

זה לא נגמר כאן. יש לנו מעגל בתוך מעגל בתוך מעגל. לפני "תיבות נגינה" באה

"חצר", ואחרי "התגנבו" באות "ארצות": שניים מתוך שלושת העיצורים בכל איבר בצמד חצר-ארצות זהים, צ-ר. עוד צעד החוצה, ושוב תמצאו צליל חוזר, הפעם צליל בודד: פתחים-חדשות. אלתרמן יצר תקבולת בבואה צמודה של צלילים, מה שנקרא כיאסמוס, בדרגה נחלשת והולכת של זהות, כפי שקורה באדוות. תיבות-נגינה-התגנבו; חצר-ארצות; פתחים-חדשות. דוגמה ידועה לכיאסמוס של מילים צמודות בתורה, חזק הרבה יותר, היא "שֶׁפֶךְ דָם הָאָדָם בְּאָדָם דָּמוֹ יִשְׁפֹּךְ" (בראשית ט', ו).

נוֹשֵׁב עָרֵב אָפֹר וְעוֹרְבִים עַל תְּרַנּוֹ.

הרוח מתגנבת לשיר רק עכשיו לראשונה, עדיין ברמז: לא בשמה המפורש, שלא יופיע כלל בשיר, אלא בפועל "נושב". רק רוח יכולה לנושב; אבל אצל אלתרמן כמו אצל אלתרמן, הפועל עובר דירה: הערב הוא הנושב. בעצם זו רוח שנושבת לעת ערב, אבל המשורר מדובב רובד קדם-אנליטי בתודעה שלנו, שבו הערב והרוח, הזמן והתאורה והמרחב והתנועה, הם אחד.

הערב אפור אולי בתחילתו, בין הערביים, אבל סופו שהוא משחיר. אבל כן, במקום אחד הערב כן אפור: בראש שלנו. הראש שבעננים. הערב אפור גם מפני שהמילים "ערב" ו"אפור" עשויות שתיהן מאותם צלילים, בדיוק או בערך: א מול ע שנשמעות דומות, ב רפה מול פ רפה שכנ"ל, ר מול ר. שוב האפרוריות והערב חד הם, באוזן וגם במוח, יחד עם הרוח.

מה שמביא אותנו היישר אל העורבים. ערב, עורבים – כאן אין צורך להסביר למה המילים דומות. הן כמעט זהות. הכול מתערבב! מתערבב! וזה לא הכול. העורבים צבעם אפור או שחור: אלה הם שני מיני העורבים השכיחים. המילה עורבים מתחברת אפוא לא רק לערב אלא גם לאפור. ובעצם, כבר כשאמרנו "ערב אפור" ייתכן שעל על סף תודעתנו התחיל להתדפק "עורב אפור". אז הנה הוא בא. וכבר אמרנו שהערב מבחינה מסוימת אפור ומבחינה אחרת שחור – כמו אפשרויות הצבע של העורב. וכמוכן, אחרי כל זה, עורב הוא לא רק אוסף של אותיות או צבעים. הוא גם עורב. במזג האוויר המסוים הזה הוא מזכיר לנו את אפשרות המבול.

את האפשרות הזו מזכירים לנו גם התרנים המאכלסים את העורבים. כי אילו תרנים יש בעיר? אולי עמודי טלגרף, אולי כבר עמודי טלפון וחשמל, ייתכן שגם אנטנות. אך באווירה הזו, של רמזי מבול ושל תנועת ארצות חדשות מתגנבות, העמודים הללו מורגשים כתרניה של אונייה. במפרשים שלהם נושב הערב האפור.

מָה אָדָם בְּנִתִּיבַת הָעוֹפֶרֶת.

כשעל העיר יורד "עָרֵב אָפֹר", הרחוב נראה כנתיבת עופרת. עופרת באורבניות שלו, עופרת על שום צבעה האפור של מתכת זו. פנס הרחוב נראה על הרקע האפור הזה אדום. ואולי תולה בו המשורר את צבעו האמיתי של הערב, האדום של השקיעה. השורה שלנו, הפשוטה למראה, כומסת בעצם לכל אורכה שיר אחר, מפורסם, מהמשך הספר,

שיר שאלתרמן חיבר שנים אחדות קודם לכן. שיר העוסק גם הוא בסתיו, אבל לא בסתיו הזהיר של שירנו אלא בסתיו אנוש, סתיו יגע ולא מנוחם. זהו כמובן "האם השלישית". עם "פנסים אדומי זקן", עם "נתיב עולמך, אלוהי", ועם כדור העופרת שהבן השני נושא בליבו.

מה כבדה נְשִׁימַת גֵּן הָעֵיר הַנְּרָדֶף.

הביטו מה קורה בתמונה הקטנה הזו. הרי הגן אינו נע, אלא עציו נרכנים על מקומם ושיחיו משתוחחים ועשביו מתנועעים גלים גלים: כאן הגן נס כי הרוח רודפת אחריו – ומתנשם כי הרוח היא נשימותיו. שמתם לב לפיצול האישיות הזו של הרוח? היא גם הרודפת אחר הגן וגורמת לו להתנשם – וגם ההתנשמות הזו עצמה המתייללת מפיו.

מה זֶרָה הַשְּׁעָה הָעוֹבֶרֶת.

איננו נוהגים לומר על שעה, על יחידת זמן, שהיא "זרה". אולי "מוזרה". יש כאן איזו הסתכלות אחרת על הזמן, הסתכלות שירית מודגשת. השעה היא איזו ישות, אולי אנושית: היא זרה במקום שלנו. לכן היא גם "עוברת". אנחנו סובבים בעיר, אנחנו הולכים בגן העיר, מסתכלים סביבנו – והנה עוברת שם שעה! עוברת אורח שכזו. ככה זה כשארצות חדשות מתגנבות אליך לעיר. אכן, השעה העוברת בעיר היא שעה זרה, שעה מארץ אחרת. ההזרה, לימדנו שקלובסקי, היא מה שעושה הספרות. הזמן זר, אומר לנו אלתרמן, ובכלל, כפי שיכתוב ב"שיר משמר", העולם כה זר עדיין. גם השירים, יגיד לנו אלתרמן, הם זרים במהותם. ארצות חדשות בתיבות נגינה. "השיר הזר", הוא יקרא לאחד השירים בהמשך הפרק, שיר המדבר על מהות השיר האלתרמני. השיר הוא זר בין היתר מפני שהוא יוצק את הזמן, את השעה, לכלים משלו.

השירה היא ארגון מחודש, זר, של העולם, של הצלילים ושל הזמן. הנה, ראו איך זה עובד בשורה שלנו עצמה וביחסי הגומלין שלה עם הבית שהיא משובצת בו. היא כתובה כמובן, ככל השורות, במשקל, במקצב קבוע. "מה זֶרָה הַשְּׁעָה הָעוֹבֶרֶת": שלוש שלישיות של הברות, האחרונה בכל שלישייה מוטעמת, ואז עוד הברה אחת, כאילו מתוך שלישייה חדשה. השורה כמובן גם חורזת: "עוברת" חורז עם "עופרת". אבל משקל וחריזה יש בכל שורה בשיר; הבה נראה אילו תופעות ארגוניות מיוחדות לשורה שלנו.

תופעה ראשונה נמצאת בתוך השורה. מה זֶרָה הַשְּׁעָה הָ – שמתם לב שיש כאן שבע הברות רצופות בתנועת A? כאילו השעון מתקתק בשעה הזאת את תקתוקיו האחידים. בשלוש תופעות נוספות היא משלימה מהלך שהתחיל בשורות קודמות. הנה הבית במלואו:

נוֹשֵׁב עָרֵב אֶפֶר וְעוֹרְבִים עַל תְּרָנָיו.
מָה אָדָם הַפָּנֵס בְּנִתְיַבֵּת הָעוֹפֶרֶת.
מָה כְּבֹדָה נְשִׁימַת גֵּן הָעֵיר הַנְּרָדֶף.
מָה זֶרָה הַשְּׁעָה הָעוֹבֶרֶת.

האחת היא החריזה. "נרדף" מתחרז באורח פתלתול עם "תרניו". זה סיפור של עיצורים. ראו מה קורה לעיצוריה של המילה "נרדף" בלכתם אל המילה "תרניו". nrdf-trnv. הרצף nr נמצא בשני האיברים, אבל גם העיצורים האחרים דומים: d ו t כמעט זהים, רק שאחד אטום והשני קולי, וכך גם f ו v. כך שאם נתעלם מההבדל הדק הזה יהיה לנו nrdf-drnf. שני בולים, שתי פגיעות, במונחי המשחק המוכר.

אבל אלטרמן ידע שלא נהיה מרוצים, צייקנים שכמונו, ונתן לנו את החרוז השני בבית, עופרת-עוברת. כדי ש"עופרת" תתרפרף לה עם ה"נרדף", ו"עוברת" תתערבב לה עם ה"תרניו". שה-f תקבל f כמוה, וה-v תזכה אף היא לאחות תאומה, וה-r תחבר את כולם ברירתה ההומה. הנה הרביעייה שלנו, רביעיית המילים החורזות, בעיצורים בלבד: trnv-fft-nrdf-vrt.

תופעה שנייה: השורות מתחברות גם בתחילותיהן, באמצעות הפתיחה הרטורית הקבועה – "מה" ושם-תואר. מה אדום, מה כבדה, מה זרה. חזרה משולשת על תבנית רטורית אחת, עם פתיחה קבועה, היא תופעה שאנו נתקלים בה ברבים משירי "כוכבים בחוץ". ושלישית, בשורה הראשונה בלט לנו הקשר הצלילי בין "ערב" ל"עורבים". והנה הוא מקבל חברה שלישית: "עוברת".

כְּבֵר אֶפֶל הַמְרַחֵק וְשִׁעְרֵי פְּעוּרִים

החושך ירד, כבר לגמרי ערב, וההרגשה היא שהקרוב והרחוק הם אחד: הם אותו חושך. השערים פעורים, כלומר פתוחים מאוד: תואר שבשפה רגילה אינו נאמר על שערים, וכאן נחשפת פתאום הקרבה ביניהם, בין השורשים שע"ר ופע"ר. ה־ר המשותפת להם מתגלגלת כרעם כבר מראשית השורה. ב"שערו" כבר יש מן הרעם ע וגם ר; וב"פעורים" הרעם נמצא כולו. בהמשך הבית יבואו גם ברק וגשם.

וּמִשָּׁם, בְּטִיסָה עַל פְּחָתוֹת וְעַל גְּשֵׁר,
מִן הַכֶּפֶר הַטּוֹבֵעַ בְּנְהֵי הַפְּרִים,
מִבְּרַק הַמְזוּהָב וּמִסְמָא אֶת הַגֶּשֶׁם –

אלטרמן לא אומר שיורד גשם: הגשם מתגנב לשיר כאילו היה עוד אחד מתנאי השטח הקיימים. כמו הכפר, הפחתות (רבים של פחת), או הגשר המתחרז איתו. הברק צובע לרגע את הגשם בזהב ומסנוור אותו. אלטרמן מכניס אותנו לתודעה רטובה כבר במילה "טובע". הכפר טובע בדבר שאין טובעים בו, ב"נהי הפרים", קולות הגעייה העגומה של הפרים הנבעתים מהסופה. המילה "נהי" באה מיד אחרי "טובע" וסמוך לאחר "גשר", ובגלל השכנות הזו, ובשל צליליה, היא מעלה על דעתנו "נהר": הכפר טובע בקולות, אבל גם מאיים לטבוע במהות הנהי-נהר הרטובה, הדומעת, המתרגשת עליו.

געיית הפרים היא הקול המזוהה עם הכפר. אנחנו שומעים אותה ב"נהי הפרים": היי! פר הוא גם חלק מהמילה כפר. פרים ולא פרות, כדי שיתחרז עם "פעורים"; ואולי יש משהו בראשיתי יותר בבכיו של הפר הזכר, סמל האון הקדמון.

– מסבכם – היא נשאת! בחוצות שקפאו
מצדיעים הבתים לסופה הדוהרת!

היא, אנו למדים סוף סוף במפורש, היא הסופה. והיא נישאת מתוך הסבך הכולל שתואר בבית הקודם. זרענו רוח שהגניבה לעיר ארצות חדשות והניעה את גן העיר כנרדף; קצרנו סופה, ואיתה גם קור, והיא הצמיחה את תנועתם של הדוממים. הבתים עומדים מסומרים למקומם, מצדיעים בכניעה לסופה הדוהרת ביניהם. כוח כובש בא לעיר: "עלה אריה מסבכו... עריך תצינה מאין יושב" (ירמיהו ד, ז). השיר יתרוצץ מעתה בין אלימות, עוררות והתחדשות. הסופה רודה ומאהבת. לוקחת את הנפש אל הקצוות. כאמור בשיר הקודם בספר: כי סערת עליי, לנצח אנגנך.

מבהל, מסער, צחוק וזמר אפוף,
אל חגיגה הסגרת בדך!

לראשונה בשיר אומר הדובר אומר משהו על עצמו. משהו מעורבב. הסופה חוגגת. אני, ההלך, הוסגרת אליה בדרכי, נמסרתי לידיה כאסיר – וכמו הוצנחתי לתוך מסיבה גדולה ומשחררת.

ציר המשמעות של השורות הללו עובר באמצען, במילים "מסוער" ו"הוסגרת". הן יוצרות יחד ציר כי הן קרובות בשורשיהן: סער, סגר. הסערה וההסגרה שתיהן כוחניות, אבל האחת מובילה החוצה והשנייה פנימה.

מעניין ששתי הופעותיה של המילה "הוסגר" ב"כוכבים בחוץ" מקשרות אותה עם ה"חוצות" ועם המוזיקה. כאן לחוצות ולצחוק ולזמר; ובשיר "עוד אבוא אל ספך" – לחוצות ולתוף: "יחיי שפרעו בלי הגיע אליך / הסגר לחוצות ולתף".

הה, גופי האובד, ההדוף אל גדר,

הגוף אובד. הוא אובד בסערה. "ותאבד בסערה" הן המילים האחרונות ב"בעיר ההריגה" של ביאליק – מילים שאומר המשורר הנביא אל עצמו. אבל למה ללכת לביאליק אם אפשר שוב להפוך דף אחד אחורה בספרנו שלנו, "כוכבים בחוץ", לבית שאך זה התחלנו לצטט: "פי סערת עלי... ואלו גופי סחרחר, אובד ידים!". שוב, הגוף אובד בסערה, אובד כולו או אובד ידיים. הגוף נידף. הגוף ניגף. הגוף נהדף. הוא הדוף אל גדר, ואלמלא היו גדרות וקירות בעיר הייתה הרוח הודפת אותו הלאה או מפילה אותו.

עד איזו אות אתם מכירים את האלף-בי"ת? אם אתם מכירים רק עד ו', אתם די מסודרים בשורה הזאת. תראו ממה היא עשויה. שתי א (במילים אובד, אל). ב אחת. שתי ג. שלוש ד, כמעט בכל מילה. חמש ה, ארבע מתוכן בשני זוגות רצופים. שתי ו. כל שאר האלף-בית מיוצג בשורה הזו בארבע אותיות בלבד, שתיים מהן פ רפה.

האבגדה"ו הזה אולי מקרי, אבל גרעינו כנראה מכוון. מכוונת היא שזירת רוב המילים בשורה בעזרת האות ד, המופיעה דווקא בהברות המוטעמות. ומכוונת היא הכפילות

הההה (במילים הה, ההדוף). ועוד דבר: פעמיים, סמוך לאחר כל פעם שיש הה, נמצא בשורה הזו גם הצליל וף: ההגופי; ההדוף.
הה, אוף, הה, אוף: קולות של רוח. הרוח נושבת בצלילי אוף והה; הגוף מיטלטל על גביה מדחי אל דחי, מדל"ת אל דל"ת.

איך כורעת עירנו לרעם חוצביה!

העיר כורעת עתה בפני הפולשת, הלוא היא הסערה. מבקשת על נפשה. הסופה מצוינת כאן כ"רעם חוצביה" של העיר. הרעם נקשר עם הסופה באופן טבעי; ואילו החוצבים, בוני העיר המפוצצים סלעים, דומה שהם נגררים אל השיר רק בזכות הרעם, שכן גם הבארודים שלהם נשמעים כרעמי הסופה. קולו של הרעם מועצם בשורה הזו. את ה"רע" שבמילה "רעם" אנו שומעים כבר ב"רע" של "כורעת". מין חרוז פנימי, כורעת-רעם, ששני איבריו ממוקמים בנקודות נגדיות בשורה מבחינת הטעמתה וניגונה. כך:

איך כורעת
עירנו
לרעם
חוצביה!

בין ה"רע" הראשון לשני משובץ שוב רצף העיצורים רע, הפעם בהיפוך סדר, במילה "עירנו". כך חגה השורה כולה סביב צלילי רע המרעימים אותה שלוש פעמים. ובעיקר סביב הצליל המזוהה יותר עם הרעם, ר, שהוא תמיד בהברה המוטעמת: כורעת, עירנו, לרעם. אם נפליג, נאמר ששתי האפשרויות, רע ו-רע, ממחישות את שתי פניה של הרוח המוצגות בשיר: רעה וערה. אלימה ומעוררת.

סביב הרע-רע-רע הזה נמצאת מסגרת של צלילי ח/ה במילים "איך" ו"חוצביה"; אך תפקידה הצלילי העיקרי של המילה "חוצביה", תפקיד אשר ייתכן כי למענו נכנסו לשיר מלכתחילה היא ועמה תמונה החציבה כולה – הוא החרוז המיוחד במינו שלה עם "וצווח", שנגלה בהמשך הבית.

איך רקיע נחר
על פניה גוהר,
על עיניה מכה וצווח!

החרוז חוצביה-וצווח, ליבו הוא רצף העיצורים צ רב רפה (או ו) ורצף התנועות oEa, ואילו הצליל ח מחליף בו מקום: תחילת "חוצביה", סוף "וצווח". למה החרוז הזה טוב כל כך? בגלל השוני הדקדוקי המוחלט בין המילים ובין אופני גזירתן; בגלל הריבוי השוקק של הצלילים השותפים לחרוז, והטוויסט בסדר שלהם; ומשום שאנחנו ממש שומעים אותו, בשל המשמעות: את הצווחה ואת הפיצוץ; שני צלילים שונים, גבוה ונמוך, שפתאום מתחרזים להם.

"רקיע" מתבקש פה מבחינה צלילית, כהמשך ל"כורעת עירנו לרעם", ובעיקר "כורעת". הרקיע נטוי מעל לעיר הכורעת ומרעיף עליה את ברכתו וקללתו: את הסופה לגילויה. הוא דומה לאדם תוקפן הגוהר על קורבנו ומרביץ לו בליווי צווחות. ההכאה דווקא על עיניה של העיר אינה מובנת מאליה, ואולי נבחרו העיניים בהשפעת הפסוקים הללו. ואולי "עיניה" בא בשל החרוז עם "פניה". ואולי נבחרו העיניים כדי להדהד את שלוש העינים בשורה של אתמול, "איך כורעת עירנו לרעם חוצביה". ואולי, וכנראה בעיקר, משום שהרקיע מדהים את העיר במראהו, או מבריק ברקים המסנוורים אותה.

אֵיזָה רָחַב חֶדֶשׁ, אֵיזָה כַּח אַיִמִים,
אֵיזוּ יָד עַל רֵאשֵׁי מְגִבָּה – –
אֱלֹהִים אֲדִירִים, בְּהִגִיעַ יוֹמִי,
עַל מִפְתָּן עוֹלָמָךְ הַנִּיחָנִי לַגּוֹעַ.

הרקיע המכה את העיר בכוח בשעת הסערה מחייה את נפשה ופותח לה אופקים חדשים. לתערובת דומה של רגשות נמרצים נתון בשעה זו גם ההלך. בבית הזה הוא עסוק בעוצמות ובממדים של העולם הנחשפים בפניו. רוחב, כוח, גובה. הרוחב הוא חדש: הארצות החדשות. הכוח הוא כוח אימים: זה עתה ראינו. ומהגובה, מהרקיע, כמו נשלחת יד ענקית לטלטל את האדם ואולי גם להגביה את קומתו, לעשותו בן לשמיים. יד מגבוה – אולי ידו של "אלוהים אדירים", שפה הוא יותר מסתם קריאת תדהמה. איך יכול אדם המתפעם למראה העוצמות הללו להתחבר אליהן? הוא קטן וסופי. הוא יכול רק לייחל כי בסופו, שיגיע בעיתו ובזמנו, הוא הקטן יונח על סף העולם הענקי, סף של מקדש אדיר של יופי וכוח. שם, כעבדו ונאמנו של העולם (ושל אלוהים), יונח לו לגווע.

שני זוגות החרוזים מחזקים את הניגוד שהבית יוצר בין העולם לאדם שעל סיפו. "אימים" הנורא מול "יומי" הקטן והפרטי – חרוז המתחיל כבר בעיצור י; והחרוז רב-העיצורים גבוה-לגווע, המנגיד את הגובה לאדם הגווע השוכב על הסף. לפני כל אחת מן המילים החרוזות "אימים" ו"יומי" באות מילים המזכירות לנו בצלילן את צמד החרוזים השני, "גבוה-לגווע". "כוח" שלפני "אימים", ובמיוחד "בהגיע" שלפני "יומי".

כִּי יִקָּר לִי עוֹד עִם הָעֲצִים הַנִּסְעָר
וּמְרוֹץ הַקּוֹלוֹת שֶׁבְּרָחוֹב הַפְּתוּחַ – –

ממה עשוי מרוץ של קולות? מרוח מייללת ומעצים נחבטים ומפחים מקרקשים ומציפורים מבועתות ומילדים שהרוח מסכסכת את קולות קריאתם. קולות לא רצים, קולות לא מתחרים זה בזה, אבל הנה כאן כן, בכמוסת-לשון בת שתי מילים. השורה "ומרוץ הקולות שברחוב הפתוח" ממחישה את עצמה. הפעם לא בצליל דומיננטי אחד אלא להפך, בפיוזור מרבי. יש בה 12 עיצורים שונים, ועד המילה האחרונה רק אחד מהם חוזר יותר מפעם אחת. שוק פרוע של קולות שונים, שבכל זאת יש ביניהם

מאחד: התנועה. ארבע פעמים חולם, מתוכן שלוש בהברות המוטעמות, כלומר כמעט כל הברות המוטעמות בבית: הרבה הרבה יותר מההסתברות. מין הוֹרֵהוּ כזה של רוח, מרוץ אחד של תנועה הסוחף המון קולות שונים.

יְהִי לְקִיסָר
אֲשֶׁר לְקִיסָר
וְלָנוּ יְלֵהֵט הַתְּפוּחַ!

פרפראזה מבודחת-מאושרת זו על הפסוק הידוע מהברית החדשה, שאומץ כהצדקה להפרדה בין האפיפיוורות לקיסרות, "את אשר לקיסר תנו לקיסר ואת אשר לאלוהים – לאלוהים" (מרקוס יב, 17), איננה בריחה מהפוליטי אל האסתטי. אנחנו יודעים שלא יברח איש כאלתרמן מענייני ציבור ומדינה. ושבמקביל לשירי "כוכבים בחוץ" פרסם טור שירה אקטואלית שבועי בעיתון (אז זה עוד היה "הארץ"). זו פשוט סחרחורת של התאהבות מחודשת בעולם, שבה מוותר האדם על מה שאין בכוחו לשנות ושמה בחלקו – ביופיים ובמצבם של הדברים הפשוטים.

כִּי הָרְבָה מְרַחֲקִים וְשָׁנִים אַחֲרוֹת
מְעֻטְפִים אֶת הָעִיר בְּנֵהִימָה מְאֹהֶבֶת.

מילא מרחקים, הרוח אכן הגיעה מהם, אבל שנים אחרות? זאת כנראה ההרגשה: הרוח נושאת אלינו זיכרונות עבר של חורפים קודמים, ואולי גם מוסרת לנו, ברעננותה ובדינמיות שלה, ד"ש מהעתיד.

תיאורי הכיבוש, המכות וכוח האימים של השיר כבר מאחורינו; הרוח, בדמותם של המרחקים והשנים האחרות, עוטפת עכשיו את העיר בהתרפקות של כמיהה ואהבה. "מעטפים" פירושו "עוטפים", אבל פועל זה אקטיבי באורח מובהק יותר (הפועל "עוטף" עשוי להתפרש גם כ"עטוף", מה שאין כן הפועל "מעטף"). נראה שהוא הועדף בעיקר מטעמי משקל. אבל החריגות שלו מאפשרת דבר נוסף: הפועל "מעטף" מעלה כך בדעתנו גם שימושים אחרים של השורש עטף, כגון "מעטף", מילה שאנו מכירים בעיקר בקשר לצאן בשעות ייחום, הריון והמלטה. הדבר מכין אותנו באורח לא מודע להמשך השורה, ל"נהימה מאוהבת". הרוח נוהמת, ועל כן המרחקים והשנים, המגולמים ברוח, מתוארים כנוהמים. אבל גם הבהמות נוהמות בעת השתוקקותן; מה עוד שבצירוף "נהימה מאוהבת" חוזרים צלילי "מה" המעלים על דעתנו את הצאן.

בדיעבד אנו שומעים את ה"מה" גם ב"מעטפים". ובעצם, בכל שורות הבית יש צליל 'מה': "מרחקים" בשורה הראשונה, "מעטפים" ו"מאוהבת" בשורה שלנו, ובשורות הבאות, שנראה מחר, המילים "ממלאה" בשורה השלישית ו"מעט" ברביעית. הצליל מ בשווא נע, בסגול או בצירה שכיח למדי בתחילות מילים בעברית, ואין צורך להתרגש מריבוי שלו – ובכל זאת, כיוון שסממנים אחרים בבית מעוררים אסוציאציה של צאן, גם ה"מ" הללו מתעוררות לתחייה והבית נשמע כדיר הומה. כך, באמצעות הרובד הצלילי, נוצר דימוי

כפול, בעל שכבה תחתית לא-מודעת: מתחת לנהימתה של הרוח אנו שומעים את נהמת הגעגועים והייחוס של הצאן.

גַם אוֹתִי מְמַלְאָה רְעֵדַת הַגְּדֵרוֹת,
גַם אֲנִי עוֹד מְעֵט וְאֶבְכֶּה כְּמוֹ אֶבֶן.

שירת הדוממים של 'הרוח עם כל אחיותיה' מגיעה לשיאה בשורות אלו. הריגוש המציף את ההלך בסופה מושלך על העצמים שהסופה מניעה, והכיוון מתהפך: כביכול התרגשות מוקרנת אליו.

גדרות העיר אולי רועדות ברוח, אם אינן גדרות בנויות, אבל האבן ודאי אינה בוכה: הרי אלתרמן עצמו אומר ב'שדרות בגשם', בהמשך ספרנו זה, "הנה, בת שלי, אחותנו האבן, / הִזוּ שְׂאֵינָהּ בּוֹכָה לְעוֹלָם!" הדוממות, האי-בכייה, היא המאפיין הראשי של האבן, אפילו כאשר חשים כלפיה רגשות אחווה. אך הנה אצלנו, בשיר המעלה את תפיסת הדוממות כאחיות אל ראש כותרתו, "הרוח עם כל אחיותיה", בכייה של האבן הוא הנתון, הדבר הידוע-כביכול שאליו מדמים בכי אפשרי אחר, אנושי.

בפשטות, האבן נראית בוכה כי היא רטובה מגשם. אבל עוצמת הדימוי הזה, על רקע אי-אפשריותו הנטענת בהמשך הספר, מרמזת שבכייה של האבן הוא גילום לצער-עולם מיתי יותר, לרגשות סמויים המפעמים בדומם מכל דומם, באבן. הפרדוקסים הללו גונבים את מחסומי ההיגיון של הקורא באמצעות הנון-שלנטיות, הטבעיות המדומה, שיוצק בהם המשורר בעזרת הצלילים: "רעדת" מתחבר לנו עם "גדרות" בגלל רצף הצלילים המשותפים ר-ד-ת, והבכי מתחבר לאבן בשל התחילית המשותפת אב: "אבכה כמו אבן".

לו יִדְעַתָּה, אֵלִי – – הַדְרָכִים כֹּה חֹרֵוּ.
הַפְּכוֹת סוּפוֹתֶיךָ יִפּוּ וְנוֹשְׁנוּ.

עוד בסערה או אולי רגע אחריה. ערפל או תאורה מעוננת, או אולי דווקא הירח שאחרי. העולם במונוכרום. הסופה ושככתה גלגל חוזר בעולם, והוא יפה. העולם מתחדש ושב ומתחדש – זה כבר ידוע וישן.

ושוב נצבע כל צירוף מילים בצבעי צליל מאחדים. "הדרכים כה חוורו": צלילי ר ו-ח/כ חוזרים, והחיוורון כמו דבק בדרכים. "הפכות סופותיך יפו": פ רפה בתחילת ההברה השנייה של כל המילים. ובתוך זה, בצירוף "הפכות סופותיך" אכן מתחוללת הפכה: הצלילים פ־כ־ת ב"הפכות" חוזרים בערבוב, פ־ת־כ־ב, "סופותיך".

הכּוֹכֵב הָרוֹעֵד מְחַפֵּשׂ בְּגַפְרוֹר
אֶת כְּדוֹר הָעוֹלָם שְׁלָנוּ!

בחרוז חוורו-גפרור הצליל "רו" חוזר במלואו, והוא לב החרוז, אך גם לפניו "חו" של "חוורו" מצטלטל בקרוב משפחתו הצלילי "גפ": מעין הד חיוור שלו. כדי להוסיף צבע לפניו של

הדהוד חיוור זה מגויסות מילים נוספות, שגם בהן מתהדהדים חלקים מ"גפרור", חלקים משלימים: "יפו" ו"כדור".

הדימוי בשורות שלנו הוא מן היפים והמרגשים שישנם. הגיונו, אמנם, קצת מהבהב. האם הכוכב רועד, או שמא אש הגפרור? המטפורה האלתרמנית לא נדרשת לקטנות כאלה. הכוכב מחזיק גפרור והוא עצמו הלהבה.

מנקודת התצפית שלנו, כדור הארץ הוא המרכז והעיקר. הוא "העולם שלנו". אז אם כוכב מגשש באפלה, אם הוא מחפש משהו – ודאי הוא מחפש את כדור הארץ. ועם זאת, לא קל לכוכב למצוא אותו, כי למען האמת גם הוא קטן, קטן מאוד. אנחנו נקודה נידחת וקטנטנה ביקום, אך על פי החוויה שלנו היקום קיים למעננו, מחפש אותנו, אולי רוצה להגיד לנו משהו, אולי להציל אותנו, אולי דווקא להתנחם אצלנו, בעולם שיש בו חיים וחמימות, מהבדידות הקפואה ואדירת המרחקים, זו שהרוחות המנשבות אצלנו רק רומזות לה.

וּשְׁקִיף עֹבְרִים עַל פְּנֵי בְּנֵי עֵינָה
וּבְרַעַם הָזֶה, הַנִּפְתָּח מְמוּלֵי,
טוֹב לְלַכֵּת תְּמִים וְסַחְרָחַר פְּשִׁיאוֹ
בֵּין שְׁמוֹת לְאֵין סֶפֶר וּפְגִישוֹת וּמְלִים.

הקריאות הרטוריות כביכול לאלוהים לאורך השיר מגיעות לפירעונן המיסטי. שווקיו של האל עוברים על פניו של ההלך, כמו שהאל עבר על פניו של משה בנקרת הצור. הרעם נפתח מולו – בבחינת "נִפְתָּחוּ הַשָּׁמַיִם וְאַרְאָה מַרְאוֹת אֱלֹהִים", פסוק הפתיחה המפורסם של ספר יחזקאל ושל מעשה מרכבה, שהרי הרעם עצמו אינו נפתח, אלא השמיים כמו נפתחים במראה הברק. בתוך העוצמה המוחשית והרוחנית הזו, אכן "טוֹב לְלַכֵּת תְּמִים", בבחינת "הַתְּהַלֵּךְ לְפָנַי וְהִיָּה תְּמִים" כדבר אלוהים לאברהם (בראשית י"ז, א), וסחרחר כאותו גוף "סחרחר אובד ידיים" שכבר הזכרנו. אך כאן זוהי תמימות-וסחרחרות בלתי מחויבות, כמוהן כשגיאת דפוס שאין לה כוונות רעות.

כבגד מבושם המשתחרר ממכונת כביסה לאחר סחרחרת סחיטה אחרונה אנו נפלטים אפוא מסופת-השיר אל החן, הפשטות, הטיפשוניות של שמחת החיים. אל ההוויה האנושית השוקקת שהושעתה בידי איתני הטבע והוחלפה לזמן מה בדוממים. טוב ללכת לפעמים בלי חשבונות רבים, להיות טעות שמחה שלא נעשתה במזיד, לקפץ בצעד שיכור בין הדברים שהעולם עשוי מהם; שהם, שימו לב, שמות ומילים ומפגשים. החומרים שמהם עשוי גם הניגון השירי.

שירה : מקור

the fact that the model is based on a set of assumptions that are not always met in practice. For example, the model assumes that the population is homogeneous and that the data are normally distributed. In reality, the population may be heterogeneous and the data may be skewed or have outliers. These assumptions can lead to biased estimates and incorrect inferences.

Another limitation of the model is that it does not take into account the possibility of non-compliance with the treatment. In a randomized controlled trial, some participants may not receive the treatment they were assigned to, either because they drop out or because they do not take the medication as prescribed. This non-compliance can lead to biased estimates of the treatment effect.

Finally, the model does not account for the possibility of missing data. In a randomized controlled trial, some participants may not provide data at certain time points, either because they do not show up for a visit or because they do not answer the questionnaire. This missing data can lead to biased estimates of the treatment effect.

In conclusion, the model is a useful tool for estimating the treatment effect in a randomized controlled trial. However, it is important to be aware of its limitations and to use it with caution. The model assumes that the population is homogeneous and that the data are normally distributed. It also does not take into account the possibility of non-compliance with the treatment or missing data. Therefore, the results of the model should be interpreted with care.

References

1. Pocock SJ, Simon L, Simon T. Sequential treatment comparisons with early stopping for efficacy and for futility. *Biometrics*. 1975;31:101-109.
2. Pocock SJ, Simon L, Simon T. Sequential treatment comparisons with early stopping for efficacy and for futility. *Biometrics*. 1975;31:101-109.
3. Pocock SJ, Simon L, Simon T. Sequential treatment comparisons with early stopping for efficacy and for futility. *Biometrics*. 1975;31:101-109.

Conclusion

The model is a useful tool for estimating the treatment effect in a randomized controlled trial. However, it is important to be aware of its limitations and to use it with caution. The model assumes that the population is homogeneous and that the data are normally distributed. It also does not take into account the possibility of non-compliance with the treatment or missing data. Therefore, the results of the model should be interpreted with care.

References

1. Pocock SJ, Simon L, Simon T. Sequential treatment comparisons with early stopping for efficacy and for futility. *Biometrics*. 1975;31:101-109.
2. Pocock SJ, Simon L, Simon T. Sequential treatment comparisons with early stopping for efficacy and for futility. *Biometrics*. 1975;31:101-109.
3. Pocock SJ, Simon L, Simon T. Sequential treatment comparisons with early stopping for efficacy and for futility. *Biometrics*. 1975;31:101-109.

Conclusion

The model is a useful tool for estimating the treatment effect in a randomized controlled trial. However, it is important to be aware of its limitations and to use it with caution. The model assumes that the population is homogeneous and that the data are normally distributed. It also does not take into account the possibility of non-compliance with the treatment or missing data. Therefore, the results of the model should be interpreted with care.

הילה להב

מלכת הכינים המתות

אחד עשר שירים מתוך המחזור "רוזריום"

א.

היא גדלה והיא גדלה והיא הולכת
והיא נמתחת. בגלים. כמו רשת. גלגלים
עושים את זה, שפכה היא תלך
והיא הולכת נחושה עכשו.
כל פעם מישהו קורא שתסתובב
כאלו יש לה שם.
ראיתי את זה. מהגב.
מה שזכרתי לכתב.
מה שדברתי אמת.

ב.

והיא קמה.
גברתנו של היס
גברתנו של הטוב
לא קראנו לה אמה
כי הדם יבש על שפתינו
כן יללנו פרוע
בגלל שהיינו תנים.

ד.

היו ארצות קטנות בברכה הגדולה
והיתה רק שפה אחת
ושלט כחל.
לעסנו בלי הפסקה.
מי שהלעיט אותנו תולעים מפה לפה
קראנו לו אבא.
שטחנו תחנה לפניו.
למדנו לצוד.

ה.

הקדושה של הילדים קוראים לה סנטה
אמה רלה מריה
גברתנו של האכל, והיא מגנה עליהם
מאבא, כשאפשר

ו.

אני בעיני ראיתי אני
אספר, מה שלמדתי על פה
והבאתי משם
ויהי בימי שתי קדנציות
לשפת הברכה הגדולה
ופני הברכה לא צלולים וראי אין בהם.
הנביא אמר: הם ילכו אחריו.
אמרנו: נלך.

וכשהמלך אמר היינו מוכנים
אכנים בפסים וצידה
ואחר כך ספרנו שנים
ולמדנו בנים ובני בנים לחכות
לאות, למלה.

וספרנו: רצה הגורל וקרה לנו נס
שהיינו מוכנים כבר מראש,
אפלו שלא הגיע אלינו
מה שהמלך אמר.

ז.

הִינּוּ קְשׁוּרִים בְּחָצֵר
וְהִינּוּ כָּל כֶּךָ רַעֲבִים
וַיִּדְעֵנוּ שָׂרָק בַּפְּקִדָּת הָאֲדוֹן נִנְצַל

הַתְּאֲמָנוּ שְׁעוֹת בְּנִבְיָחָה
עַד שְׁאֲחַד נִבְח: "תִּקְרָה"
וְשִׁסִּינוּ בָּהֶם אֶת עֲצָמָנוּ.
הִינּוּ צְרִיכִים לֶאֱכֹל.

י.

הִיא מִתְגַּלֶּה בַּמִּקְהָלָה
בְּעוֹגֵב בְּמִסְרָק
הַסְּמִיָּה, הִיא מִחוֹלְלֵת נְסִים
מְקִימָה מְתִים מְעִירָה בְּסִטְיָרָה יְלָדִים
הַהוֹלְכִים בְּשֹׁנֵתָם
וּזְרָקוֹ אוֹתָהּ לֶאֱגֹם
לְבַדֵּק אִם הִיא צְפָה
הִיא מִתְגַּלֶּה
בְּעֵשׂוֹ קֶרְבָּנוֹת
מִכְסָה
מְטַהֶרֶת אוֹתָנוּ בְּנֶפֶט
מְסַרְקֶת לְפָנֵי הַשְּׁנָה שְׁעוֹת עַל שְׁעוֹת.
תְּנִי בְּרֹזֶל לְנֶפֶח, מְסַרְקוֹת לְבָנוֹת,
מְסַמְרִים לְנֶגֶר וּפְטִישׁ לְאֲבוֹת,
הַקְּדוּשָׁה הַלוֹחֶמֶת אֲמָנוּ
שׁוֹמְרֵת חֲדָרֵי הַמְּטוֹת
הַכּוֹכֵב הַזּוֹרֵחַ בְּהָר,
מַלְכַת הַכְּנִים הַמְּתוֹת.

יא.

וְהִיא מִתְגַּלֶּה וְהוֹלְכָה, וְהִיא מִתְרַאֶה כְּצִפּוֹר
וְהִיא מְכַנְפֶת טְפָרִים אֲדָמִים וּפּוֹרְשֵׁת אוֹתָם
אֶל הַלֵּילָה
אֶל הַחוּץ הַנוֹשֵׁם, הַכְּהָה
וְכָל מָה שֶׁקָּרָאוּ לוֹ צִפּוֹר עָף הֶרְחַק מִתְחַתֶּיהָ
כִּי הִיא הַצִּפּוֹר הַגְּדוֹלָה, הַכְּבֵדָה,
הַכְּפוּפָה מִלְדוֹת.
הַכְּבִידָה מְרִימָה אוֹתָהּ הַלְּאָה
מוֹשֶׁקֶת אוֹתָהּ מְרַחֵק אֶל הַכַּס הַזּוֹרֵחַ בְּרוֹם
הַרְקִיעַ גְּבוּהָ, לְרֵאוֹת
אֵיךְ הַמֶּלֶךְ קָטָן וְצוֹנָה, הַתְּנִים כְּנַחִיל
חֶרְקִים וּבּוֹרוֹת הַמַּיִם חוֹרֵי מְסַמְרִים סְתוּמִים
וְכָל הַיְלָדִים נְקֻדוֹת עֶפְרוֹן בְּהִירוֹת,
מְצַדִּיקוֹת רַחֲמִים

יג.

אֲלֵיךְ אֲמָא בָּאנוּ מִתְחַטְּאִים לְגִדְל.
זַחְלָנוּ, מְעַכְנוּ, לְעֶסְנוּ
חֶמְסָנוּ חוֹסֵי עֵלֵינוּ
שְׁמָנוּ מְאֹד.

בָּאנוּ גְבוּהִים וְכַבְדִּים
וּבְקִשְׁנוּ עַל הַיְדִים
הִיתָה לָנוּ אֲמָא קְטָנָה
וְלֹא הַפְּסָקָנוּ לְרִצּוֹת
אֲכַלְנוּ
בְּקִשְׁנוּ
חֶמְסָנוּ
עוֹיְנוּ
פִּשְׁעֵנוּ
שְׁבַעְנוּ
גְּמָרְנוּ
הִינּוּ אָבָא שְׁלָנוּ
אֵין לָנוּ שְׁאָרִיוֹת
וְאֵין בָּנוּ מְעֵשִׂים.

י.ד.

כְּשֶׁבֵאתִי אֵלֶיךָ הַתְּחַנְנֵנִי
כְּמוֹ שְׁמִבְקָשִׁים מֵאָבָא
אִמָּא קִטְנָה כְּבִדָּה מֵרַחֲמִים
אִמָּא צְפוֹר
אֲנִי צְפוֹר אֲנִי
תִּרְצֵי בִי
תֵּאֱהָבֵי אוֹתִי תֵּאֱהָבֵי אוֹתִי תֵּאֱהָבֵי אוֹתִי

לְפָחוֹת תִּבְלַעֵי אוֹתִי חֲזוּרָה
הֲרִי אֲנִי הַצְּפוֹר הַקִּטְנָה הַקִּטְנָה
בֵּת הַזְּקוּנִים שֶׁל הַצְּפוֹר הַקִּטְנָה
הִיא אִמְרָה: אֵת שְׁמִנָּה וְגַם: שׁוּב אֵת בּוֹכָה
זֶה לֹא מֵהֵצֵד שְׁלִי, כְּלוּמֵר בְּמִשְׁפָּחָה אֲבָל
כְּשֶׁעָפְתִי מִשָּׁם וְרָאוּ לִי
יָדַעְתָּ שְׁאֲנַחְנוּ דּוֹמוֹת
וְאִמְרָתִי: תִּרְאֵי וְאִמְרָתִי: הִי
בְּרוּכָה לְעוֹלָמֵי עוֹלָמִים אֲמִי
אֲשֶׁר עַל הַסֵּדֶר הַטּוֹב
וְעַל הַהֲגִיוֹן הַבְּרִיא

ט.ז.

הַשְּׁחַר עָלֶה אֲמִי
הַשְּׁעַר אֲמִי נְעוּל
וְכָל הַחֲזוּרִים הַשְּׁחַרִּים דּוֹמִים
כָּל כֵּן שְׁשִׁכַחְתִּי מֵהַ שְּׁעַר.
פְּתַחֲנִי לִי שְׁעַר אֲמִי
הִנֵּה יִרְדְּתִי מֵאֵד.

יחזקאל רחמים

וכמה שהיא נשענה

קטעים נבחרים מתוך המחזור "אמא שלי"

*

אמא שלי מתו לה. בנעוריה מת לה
אביה, יחזקאל, שלא קם מנתוח; ומתו לה
שני ולדות תאומים שהפילה; ומת לה חותנה,
עבדאללה, שיום אחד הגיע אל דירתה
ביפו ג' בסוף יום עבודה בבנין, אמר
לה "אני הולך היום למות. רק שתדעי."
ובאמת מת. אמא שלי הייתה אז בהריון
עם טיראנה ונסתה להרים אותו מהרצפה;
ומתה לה טיראנה התינקת, בת חמשה
חדשים, שנולדה חולה; ומת לה בעלה,
דוד (נוהד), שלילה אחד עלה אל הגג;
ומת לה בנה, עובדיה, ממחלה אוטואימונית
מתמשכת; ומת לה אחיה, דוד (דייב),
בתאונת טיסה בשמי חיפה; ומתו לה
עוד כמה, בדרכים יותר רגילות.
אמא שלי, מתו לה.

*

אמא שלי, מתה לה המורה שקלה
בכתה א'. בגלל זה כשאמא שלי לא יודעת
היא צוחקת ואומרת:
"אני לא יודעת. המורה שלי
מתה לי בכתה א'."

*

אמא שלי כאב מדמם עדין.
כשהתינקת טיראנה נולדה, הרופאים
אמרו שאין לה סכוי, שהיא לא
תחזיק אפלו חדש, ועדיף לא
להוציא אותה מבית החולים.
חמשה חדשים אחר כך,
כשטיראנה נפטרה בבית,
אמא שלי קרסה.

יותר משלשים שנים אחר כך,
אמא שלי ספרה לי בלילה אחד
שהזמינו אותה למשטרה.
"הם חשבו שאולי אני
הרגתי אותה," אמא שלי אמרה
בכאב מדמם עדין.

*

אמא שלי עבדה נקיון במשרד עורך-דינים ישן.
כשנקתה במשרדים ואני נקיתי במטבח, המקרר העתיק
משך אותי אליו בכח והחזיק לי את הלב.
אחר-כך, בפנת המטבח, כרעתי להתאושש
מהחשמל, ולא אמרתי לה דבר. אחר-כך
נקיתי טוב-טוב-טוב, כמה שיכלתי טוב,
רק שהיא לא תצטרך לגעת.
כשראתה אותי נבהלה, שאלה אם אני מרגיש טוב.
שאלה אם אני בסדר, אם אני בטוח בסדר.
הנהנתי שכן.

*

אָמָא שְׁלִי הִתְקַשְׁרָה יוֹם אֶחָד לְאִמָּא שְׁלָה.
"אָמָא, אָמָא שְׁלִי אָמְרָה לְאִמָּא שְׁלָה,
"אָמָא, אָנִי אֶלְמָנָה."
אָנִי שָׁמַעְתִּי אֶת זֶה.
אָמָא שְׁלִי הֵיטָה אֶז בֵּת
שְׁלוּשִׁים וּשְׁמוֹנֶה וָאַרְבָּעָה חֲדָשִׁים,
עִם שֵׁשׁ יְלָדִים, אָנִי,
מֵהָר מְאֹד הַפְּסָקָתִי לְהִיּוֹת
יְלָד. לְהֵרְבֶּה מְאֹד זְמַן
הַפְּסָקָתִי.

*

אָמָא שְׁלִי, כְּמָה מֵהָר
גִּדְלָתִי כְּתַפִּים לְמַעַנָּה.
וְכֵמָה שְׁהִיא נִשְׁעָנָה.

*

אָמָא שְׁלִי בּוֹכָה בְּסֻלּוֹן.
עִם זְכוּכִית מְגַדֶּלֶת בְּיַד הִיא קוֹרֵאת
לְאַטָּה פְּסוֹת מַחֲיִיָּה שְׁלָה
בְּכַתֵּב עֵת סְפָרוֹתִי
אֶלִיטִיסְטִי.

דברים שאין להם שפתיים

נגד

אני אחסן את ילדי נגד כל המחלות,
נגד פלבים מקציפים וכלבים מחלידים
וכלבים מאדימים והוזים,
חנוקים מדמעות.

נגד אהבתי המחלשת, האנכית מדי,
נגד אהבתי המומתת,
נגד זכרונם הראשון:
מטה נפתחת, גוף נפרד מגוף
והליכה אטית אל חדר האמבטיה, לשטף במים ובסבון.

נגד לבי. נגד ראות הברזל שלי,
נגד ילדי שהשתקתי ועדין נושמים.

אני שואפת והם שואפים,
אני נושפת והם נושפים,
רכובים על כלבים גדולים.

ורק הגוף זוכר
את סוף נביחתם.

רחוב שלמה המלך

דברים שאין להם שפתיים

אני רוצה לחבק
את בעל הבית שלי
שאבד את ילדו.
אני רוצה לתת לו
את גוף החסידה שלי,
אני רוצה לפל
על צוארו האדום.
אני רוצה לספר לו
על הפלאי הטבעי,
על אור בחדר המדרגות,
על ככי הצנורות בכתלים.
אני רוצה לבקש ממנו
שיבצע כמה תקונים.
אני רוצה להאריך
ולקצר. אני רוצה להשאיר
אני רוצה לבקש הנחה.
אני רוצה להניח את ידי
על ידה. אני רוצה לנח
תן לי לנוח אתך.

בגיל שלש עשרה בקשתי לנשק
דברים שאין להם שפתיים,
את הרהיטים הטרופים בחדרי,
את מעופפי הלילה, את כף ידי.
מרב בושה קלפתי את שפתי
עד שהתנשלו וזחלו
מתוך חדרי אל הים.
הלכתי עם נשל שפתיים.
הלכתי עם גלד הילדה הלבן.
וכלם ידעו
ששפתי השתגעו,
שהן נושקות לאלמגים
ולמים ולקצף המוזר.

מספיק הייתי ערה

חצר

אֶמְרֵתִי לְרוֹפֵא: תִּרְדִּים אוֹתִי,
מִסְפִּיק הֵייתִי עֲרָה.
הָעֵינַיִם נִעְצְמוּ.
הִחְצַר הַתְּמַלְאָה
בְּכָל מְקוֹם שָׁבוּ נִתֵּן לְרֵאוֹת.

אֶמְרֵתִי לְרוֹפֵא: תַּעֲדִיר אוֹתִי.
הֵם עוֹד הָיוּ שָׁם
בְּכָל מְקוֹם שָׁבוּ נִתֵּן לְרֵאוֹת.

דָּבַר לֹא יַעֲזֹר, אֶמְרֵתִי לְרוֹפֵא,
אֲנִי מוֹכֵנָה לְהִיּוֹת
בְּכָל מְקוֹם שָׁבוּ נִתֵּן לְרֵאוֹת.
אֲבָל לֹא רֵאִיתִי אוֹתוֹ עוֹד.

דנוור

א.
דְּנוֹר נִגַּשׁ אֵלַי עָרֵב אֶחָד,
וְלֹא הָיָה לוֹ גּוֹף
וְהוּא לֹא הָיָה גָּבֵר
וְכֵן הִפְכֵתִי שְׁבוּיָה
הִפְכֵתִי שְׁבוּיָה שֶׁל דְּנוֹר.

ב.
אֲנִי וּדְנוֹר מְסֻתּוֹבְבִים יַחַד.
אֲנַחְנוּ נִרְאִים כְּמוֹ פּוֹשְׁעִים.
אֲנִי מְסֻתּוֹבְבֵת בְּמַרְאֵה וְרוֹאֵה:
חֲצֵי דְנוֹר, חֲצֵי פָּנִים.

ג.
הוּא עוֹשֶׂה אוֹתִי חוֹלָה.
אֲנִי שׁוֹקֵלֶת לְמַסַּד אֶת הַקֶּשֶׁר.

ד.
דְּנוֹר הִלֵּךְ לִישָׁן.
שׁוֹב הַמְרֵתִי
עַל הַסּוֹס הֵלֵא נְכוֹן.

גַּם כְּשֶׁהוּא יֵשֵׁן
הוּא מְפָרִיעַ.

ה.

לְדוֹת מְתַרְחֶשׁוֹת כָּל הַזְּמַן
אָבֵל לֹא יִדְעֵתִי מָה אֲנִי
וְדָנוּר נֵלֵד.

ו.

דָּנוּר אָמַר: הֵייתְךָ צְרִיכָה לְהִשָּׂאֵר לְבַד.
אָבֵל הֵייתִי כְמוֹ כָּלֵב עִם עֵצָם
וְלֹא הֵייתָ לִי אֶפְשָׁרוֹת לְשַׁחֵרֵר.

ח.

הָיָו שֶׁבָּרְחוּ מֵהַבְּנִין שְׂבָעֵר.
אֲנִי לֹא בָרַחְתִּי.

הַצֵּעָקָה הִדְהֵדָה בְּחוּץ וּבְפָנִים.
עֲכָשׂוּ זֶה:

חֲצִי דָּנוּר
חֲצִי פָּנִים.

ט.

נִשְׂאֵלְתִי אִם דָּנוּר מְטָרִיד אוֹתִי.
עֲנִיתִי שֶׁהוּא מְטָרִיד אוֹתִי מְאֹד
אָבֵל הוּא דָּנוּר שְׁלִי.

יִדְעֵתִי שְׂבִיחַד רַק
נִעֲשֶׂן סִיגְרִיּוֹת וְנִשְׁתַּעַל
אָבֵל הַסְּכֻמָּתִי.

הַסְּכֻמָּתִי אָפְלוּ שְׁזֵה הָיָה בַּתְּנָאִים שֶׁל דָּנוּר.

ז.

דָּנוּר הוּא מַחְלָה מִדְּבָקָת,
וְחֶלֶק שְׁלָם שֶׁל הַמוֹחַ
הַפֶּה לְדָנוּר
וְאֲנִי מִסְתִּירָה
וְחוֹשֶׁפֶת אוֹתוֹ לְסְרוּגִין.

עֲשֶׂן סְמִיךְ אָפֶף אוֹתִי.
דָּנוּר אָמַר: תִּצְאִי מִשָּׁם.
בְּטֵלְתִי אוֹתוֹ.
לְצֵאת יִהְיֶה הַכִּי קָל.

י.

אֲנִי נִשְׂבַּעַת לֹא לַעֲזֹב
וְהוּא מוֹדֵד צְעָדִים.
גַּם הוּא יוֹדַע
שֶׁעֲכָשׂוּ אֲנַחְנוּ:
חֲצִי דָּנוּר
חֲצִי פָּנִים.

עוֹר שֶׁל פִּיל כָּבֵר לֹא הַסְּפִיק.
נִדְרַשְׁתִּי לְגִדֵּל צְפָרְנִים שֶׁל חֶתוּל
וּבְכָלֵל הֵייתִי חַיָּה נִטְרָפֶת.
כָּלֶם הִתְלַבְּשׂוּ יָפֵה.
מִשְׁקָפִי שְׁמֹשׁ חֲדָשִׁים הָיָו בְּאַפְנָה.
דָּנוּר אָמַר: תְּמִיד תִּהְיִי צַעַד אֶחָד אַחֲרַי כָּלֶם.

מיכאל שהופיע בפני כמו שליח בקופי-שופ בהולנד.
מיכאל עם בגדיו השחורים, ידיו הארוכות ומלמוליו הרכים.
מיכאל שקראו לו מיק והוא ראה תשדורות מאלהים במספי המידע של הרקבת.
מיכאל שלקח אתי טרמפ במשאית תפוחי-אדמה מחבל הבשור לתל-אביב.
מיכאל שלא הבין את פורים וחשב שהעולם לא ברור כמו בכל יום אחר.

מיכאל שהבטחתי לו הבטחות רבות ולא קימתי אף אחת.
מיכאל ששברתי לו את המחשב.
מיכאל שהורי לא הבינו.

מיכאל שחשב שאצת ספירולינה תרפא אותו מסכיוזופרניה.
מיכאל שעשה את הדרך מבית המשגעים ההולנדי, כדי להכניס אתי לבית משגעים ישראלי.
מיכאל וידיו הארוכות שנכנסו לי דרך הטבור אל תוך הבטן והן תמיד שם.

נשכו אותך כי אתה יפה כוֹרד

*

בְּעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
הַבְּטִיחַ אָבִי לְהַחְזִירָנִי בְּשֵׁשׁ מַחּוּג הַשְּׁחִיָּה,
בְּעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
הַבְּטִיחַ לְהַחְזִירָנִי מִכִּיּוֹן שֶׁהָיָה לוֹ פְּנָאִי.
בְּעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
לֹא הִחְזִירָנִי אָבִי מַחּוּג הַשְּׁחִיָּה,
בְּעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
לְאָבִי לֹא הָיָה פְּנָאִי.
כִּי בְּעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
מָת,
כִּי בְּעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
כָּבַר לֹא הָיָה.
גַּם הַיּוֹם הָעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
יּוֹתֵר מֵעֲשׂוֹר וְלֹא לְמִדַּתִּי לְשָׁחוֹת,
גַּם הַיּוֹם הָעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
וְעַדִּין אֲנִי בּוֹלַע מַיִם.
וּבְכָל עֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
לֹא הִחְזִירָנִי אָבִי מַחּוּג הַשְּׁחִיָּה,
וּבְכָל עֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
אֲנִי בּוֹלַע עוֹד קֶצֶת מַיִם.
כָּכֵל שְׂאֲזֹקֵן יְבוֹא הָעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
אֶתְקָרֵב לְקַרְקָעִית,
יְבוֹא הָעֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
שָׁבוּ שׁוֹב הַרְדּוּדִים יִכְסּוּ לִי בְּרַכִּיִּם.
אֲנִי נֹזֵר עֲכָשׁוּ שְׁבַע־עֲשָׂרִים וָאַרְבַּעָה לְפָבְרוּאָר
הַחֲזַקְתִּי מִצּוֹף אָדָם,

לְאַחַר שְׁבָאוֹתוֹ יוֹם, כְּלוֹמֵר בְּפָבְרוֹאֵר
הַבְּטִיחַ אָבִי לֹא לְמוֹת, כְּלוֹמֵר לְהַחְזִירֵנִי הַיּוֹם.
הַבְּרָכָה נִסְגְּרָה שְׁנַיִם מְעֻטּוֹת לְאַחַר מִכָּן
וּבַתְּחִילתִּית לֹא הָיָה פָּקֵק, לֹא שִׁסְתוּם,
וְלֹא מִצּוּף אָדָם. רַק הַבְּטָחָה:
אֲחֻזֵּיר אוֹתְךָ בְּשֵׁשׁ לְאַחַר חוּג הַשְּׁחִיָּה.

*

מִשְׁכּוֹ אוֹתְךָ כִּי אֶתָּה יֶלֶד
אוֹלֵי אֶתָּה יֶלֶד כִּי מִשְׁכּוֹ

וּבְרַחַת כִּי אֶתָּה שְׁלֵד
אוֹלֵי אֶתָּה שְׁלֵד כִּי בְרַחַת

נִשְׁכּוֹ אוֹתְךָ כִּי אֶתָּה יָפָה כְּוֹרֵד
אוֹלֵי אֶתָּה יָפָה כִּי נִשְׁכּוֹ

וְזַעֲקָתָ אֲנִי עֲכָשׁוּ בְּמֹרֵד
אוֹלֵי אֶתָּה בְּמֹרֵד כִּי זַעֲקָתָ

וּבְכֻלָּל לֹא בְקִשְׁתָּ הַרְבֵּה
רַק לְהִיּוֹת מְעֻט הוֹמוֹ

אָךְ אוֹלֵי אֶתָּה מְעֻט הוֹמוֹ
רַק כִּי לֹא בְקִשְׁתָּ הַרְבֵּה

המומר

הוי ונוס, פילגש גאה של האלים,
בת זלף־ים וענני קיץ,
לפניך אני כורע.

אליך אני פונה
כאשר את יוצאת בעלות השחר מגלי האוקינוס אל החוף.
תני לי לשכב לידך בחול המתחמם
מתחת לשמש הזורחת
וללטה את בשרך.

גאליני ממדבריות לבנים ומעקרים של נביאים
לבושי כתנות לבנות, המגמגמים וממלמלים יום ולילה
בקולות לבנים: "כה אמר ה'! כה אמר ה'!"
גאליני מרבנים בעלי זקנים שחורים ארפים
לבושי מעילים שחורים מרפטים וחושי כפות שחרות
המחזיקים ספרי־שחור ומגלות־חשך
עם רשימות ארכות של אסורים שחורים.
הוי ונוס, בעלת שער הזהב ועיני התכלת,
העניקי לי את הירק של טוסקנה והפחל היס־תיכוני;
הוציאני מסתו היהודים ומדמדומיהם האפרים;
הרשי לי להשתוף באור השמש של יוני
בימי הקיץ שלך ללא סוף.

הוי ונוס הי את פסלת, ואני – שיש בידך;
בכשוני פיגמליון תגלפי ותעבדי ותעצבי
את גופי מחדש
כגלתיאה זכרית:
את תלתלי החומים תהפכי לשער חלק וצהב,
את אפי הנשרי – תישרי,

את עיני החומות והעמקות תשני
לבהירות וקלילות, כחלות ורדודות, כגלי ימה.
קרעי ממני את מום המילה
שמשחית את זכרתי.
תני לי להאבק ערם באצטדיון שלך,
כמו במטות תשוקתך.
עשי את גופי לשרירי וחסן
יותר מאשר של אדוניס,
ואת אוני – עז יותר.
תני לי להוכיח לקופידון
שאני גבר אמתי.

מדוע קוראים לי יעקב? הרי אני יוליאנוס.
מדוע קוראים לי יצחק? הרי אני אדריאנוס.
מדוע קוראים לי אברהם? הרי אני אספסיאנוס.

הוי ננוס, פילגש גאה של האלים,
שעבדיני,
קשרי אותי חזק ליצוע-החשק שלך
כאשר את מלקה אותי בפרגולי-ענג;
כלאי אותי בחדר-המטות שלך,
עם סדיני הקטיפה האדמים,
עם וילונות משי ארגמן,
עם מראות נחשת מצחצחות.

הוי גברת של שושנים, אדונית ניחוח הנרד,
גלי לי את מערת הזאבה שהיניקה את רומולוס ורמוס,
כדי שגם אני אינק את חלבה.

אל תשננו לי חקי משה, שירו לי את שירת וירגיליוס,
אל תדקלמו לי מזמורי דוד, למדוני ספורי אובידיוס.

נוס גברתי, אחיותי דיאנה ומינרוה
מפלטטות אתי, הן קורצות בעיניהן,
הן מזמינות אותי למקדשיהן

שָׁל תַעֲנוּגֵי הַגּוֹף.
וְנוֹס גְּבַרְתִּי, אַחִיךָ וּוּלְקָאן וּמֵאֲרֵס
קוֹרָאִים לִי – לְתַפֵּס אֶת הַחֶרֶב,
לְהָרִים אֶת הַפִּידוֹן,
לְמַתַּח אֶת הַקֶּשֶׁת וְלִירוֹת חֲצִים,
לְהַצְטַרֵּף לְמִשְׁחַקִּיהֶם,
מִשְׁחַקֵי מַלְחָמָה וְאַהֲבָה.

הוּי וְנוֹס גְּבַרְתִּי, מַלְכַת רוֹמָא,
עַל מִזְבְּחֶךָ אֶקְרִיב חֲזִירֵי בָר;
הִבָּה נִטְבַּל אֶת הַשֶּׁכֶר שֶׁלְנוּ בְּדָם אֲרַנְבוֹת,
וְנַחֵג בִּיחָד בְּסַעֲדוֹת שֶׁל גְּבִינָה מְעֻשָּׁנָת וְקַתֵּל טְרִי.
אֲנָא, גְּלִי לִי, רַק לִי, אֶת סוּדוֹתֶיךָ,
אֶת רִזֵי הַחֲזוֹר, הַחֲשֵׁק וְהַעֲנוּג,
מֵאַהֲבַת הָאֱלִים,
וְנוֹס הַגָּאָה, בַּעֲלַת שְׁעַר הַזְּהָב וְעֵינֵי הַתְּכַלֵּת.

בַּת עֲנִי קִיץ וְזֶלְזֵיִם,
לֵךְ אֲנִי מְרִים אַרְבַּע כּוֹסוֹת יַיִן, וְנִשְׁבָּע:
"לְשָׁנָה הַבָּאָה בְּרוֹמָא,
לְשָׁנָה הַבָּאָה בְּרוֹמָא."

אִם אֲשַׁכַּחְךָ, תִּשְׁכַּח יְמֵינִי
תִּדְבַק לְשׁוֹנֵי לְחִפֵי אִם-לֹא אֲזַכְּרֶכִי,
אִם-לֹא אֲעֲלֶה אוֹתְךָ,
וְנוֹס,
עַל רֹאשׁ שְׂמֹחַתִּי.

כמה אדם כיוצא בזה מצטער, מצטער

אנא

אָנאַ. אָנאַ פּרַפֶּר, אָנאַ, נְמִלָּה,
אָנאַ, נְמִלָּה לְכָל הַפְּחוֹת,
אָנאַ עֵמֶל יוֹמִי, נְמִלָּה,
אָנאַ לֹא עֲצֵל,
אָנאַ יְהִי, יְהִי, יְהִי,
אָנאַ אֵל תִּשְׁכַּב,
אָנאַ אֵל תְּנוּחַ,
אָנאַ הָרוּחַ, בּוֹאֵי הָרוּחַ
וְהַפִּיחֵי בְעֲצָמוֹת הַלָּלוּ,

בּוֹאֵי הָרוּחַ, זֶה לֹא תוֹלַעַת
זֶה פּרַפֶּר,
אָנאַ הָרוּחַ, בּוֹאֵי, וְהַפִּיחֵי,
אָנאַ הַדִּיחֵי לְדָבָר שְׁטוֹת,
אָנאַ לְדָבָר טְעוֹת,
אָנאַ לֹא עוֹד פְּרוּר וּפְרוּר וּפְרוּר
אָנאַ נְמִלָּה שׁוֹקַעַת בְּתַמְסַת סָפֵר,
אָנאַ הוֹשִׁיעָה נָא,
אָחֹזֵר אֶל הַקֵּן,
אֲעִשֶׂה אֶת כָּל הַנְּדָרֶשׁ עָלַי,
אָנאַ, אִם אֶפְשֶׁר,
אֵךְ לֹא, לְתַנְאֵי הַזֶּה אֵינִי מוֹכֵן,
לֹא אֶהְיֶה מִן הַשׁוֹמְרוֹת,

רשום

רשם את יפעת השלג,
רשם את שפעת הענן,
רשם את קמרון הדיונות הגדולות, הלבנות,
רשם את ספין הסלע המשונן.
רשם את שמירת הענן הרכה,
רשם את לשון המים המלחכת בקרח,
רשם את שברון הקרחון הנטרף במים השחורים,
רשם את שולי הענן המאפירים,
רשם את אדם השמש העולה על הכל,
רשם את כתמיה הכתמים על מדרונות השלג.

ושים זאת זכרון בספר,
כי לא היית איקרוס,
כי לא היית אדם הראשון,
כי לא ירדת מרכבה,
כי לא עלית שבעה רקיעים,
כי לא באת עד רוכב ערבות,
ובכל זאת,
רשמתי,
ושרתי.

במקלחת

(זכרון תצלום)

גופו

שֶׁל אֶלֶן גִּינְסְבֵּרְג נִשְׁקָף מִן הַמַּרְאָה.

גוף פֶּשֶׁר,

נְמוּל, וּמְכָרִיס פְּרֶסֶה.

גוף כֶּזֶה כְּתֹר לִי לְאֹכֵל.

גוף יְהוּדִי, גוף אוֹמֵר קִדְיֵשׁ,

בְּמַרְכּוּזוֹ, בֵּין שְׁדֵי תֵּלִין,

פּוֹעֵמַת מִצְלָמָה,

מְנַצֵּיחָה אֶת הַבְּהוּבָה.

בושת

סִמָּא אֶת עֵינָיו, קִטַּע אֶת יָדוֹ, שִׁבַּר אֶת רַגְלוֹ,

כָּאֵלוֹ הוּא עֶבֶד

נִמְכָּר בְּשׁוּק.

כִּמָּה הָיָה יָפֵה.

יָפֵה.

כְּנֹא בְּשִׁפּוּד, אוֹ בְּמִסְמֵר,

וְאֶפְלוֹ עַל צַפְרָנוֹ,

כִּמָּה אָדָם כִּיּוֹצֵא בְּזֶה

מִצְטַעֵר.

מִצְטַעֵר.

(מתוך משנה בבא קמא פרק ח, בהשמטת מילים והכפלת אחרות)

מקלקלים את הנוער

כְּמוֹ אֲכִילָס (אֵילִיאָדָה. שִׁיר רָאשׁוֹן, שׁוֹרָה 189), כְּמוֹ
וּלְט וִיטְמָן (עֲלֵי עֵשׂב. קְנָה בְשָׁם, עַמ' 158) וְכְמוֹ
רַבִּים וְטוֹבִים שְׁלֵא טָרְחוּ לְצִיָּן זֹאת – גַּם לִי יֵשׁ חֲזָה שְׁעִיר.
בְּרִצּוֹנֵי לְקָרָא לְמֶרֶד גְּלוֹי בְּגְלוּחֵי הַחֲזָה מִשׁוֹבְרֵי הַקְּפוֹת,
מִן הַפְּרִסּוּמוֹת וּמִסְרִטוֹנֵי הַפּוֹרְנוֹ. אַתֶּם מְקַלְקְלִים אֶת הַנְּעָר.
בְּרִצּוֹנֵי לְטָעַן שְׁחֲזָה חֶלֶק הוּא כְּמוֹ גְּנָה לְלֹא פְּרָחִים, כְּמוֹ
אָרֶץ לְלֹא יוֹשְׁבֵיהָ אוֹ כְּמוֹ מִפֶּה אֲדָמָה לְלֹא מִשְׁבָּצוֹת לְבָנוֹת.
לְבִסּוֹף, בְּרִצּוֹנֵי לְמַחֹת כְּנֶגֶד הַסְּמִכַת הַכְּפוּי רָשַׁע לַעֲשׂוֹ הַמְּסַכֵּן.
הַשׁוּיָק הַשְּׁלִילִי הַזֶּה שֶׁל אֲנָשִׁים שְׁעִירִים (בְּרִאשִׁית. פָּרָק כּו, פְּסוּק יא)
הוּא יֵרִיָה בְּרֶגֶל שֶׁל כְּלָנוּ. עַל הַחֲתוּם

סוּרָה 215 הַגִּדְר (سِيَّاح) אֶלְסַאִיג'

בְּנַחַל עֵז

בְּשֵׁם אֱלֹהֵי הַרְחֵמֵן וְהַרְחוּם

- 1 אֵל תִּתְקַרֵּב אֶל הַגִּדְר בְּנִי. 2 בְּנֵי 3 אֵל תִּתְקַרֵּב אֶל הַגִּדְר.
- 4 רְגֵלֶיךָ שִׁקְפָאוּ אֵינֶן טוֹעוֹת. 5 נִשְׁבַּעְתִּי בְּחִשׁוֹף הַפְּרִדְסִים
- 6 וּבְצִמִּיגִים הַנְּמוּגִים 7 וּבְעִיר זֹו הַנְּצוּרָה 8 כִּי נִכְסְפָה נִפְשֶׁךָ
- אֶל מִבְּקָשִׁי רַעְתָּה. 9 קָרָא אֶת הַמְּכַתְּבִים שֶׁהִשְׁלַכְנוּ בְּשִׁדּוֹתֶיכֶם.
- קָרָא אֶת אֵלֶּה 10 שֶׁהוֹתִירוּ בְּכֶם צְלָקוֹת פָּחֶם. 11 יְדֵי אִשָּׁה
- כָּתְבוּ אוֹתָם 12 חֲמִסָּה עֲלֶיךָ 13 וּקְנֵאתָה בּוֹעֶרְתָּ. 14 שֶׁהִיא הַפְּצוּעָה
- וְהִיא הַפּוֹצְעֵת 15 וְהִיא הַפְּצָעָה. 16 שֶׁהִיא הַנְּצוּרָה וְהִיא הַנּוֹצֶרֶת
- 17 וְהִיא הַמְּצוּרָה. 18 נִשְׁבַּעְתִּי בְּפִיחַ הַצִּמִּיגִים 19 וּבִדְגַל הַמוֹנֵף
- 20 וּבַעֲלֻטַּת מְנוֹהֶרָה זֹו הַנְּחַפְרֶת 21 כִּי נִכְסְפָה נִפְשֶׁךָ אֶל מִבְּקָשִׁי רַעְתָּה.
- 22 מִנְּגֵד תִּרְאֶה וְאֵל תִּבּוֹא 23 זֶה נְבוֹ

סורה 167 המשורר (الشاعر) אלשاعر

בשובה

בשם אללה הרחמן והרחום

- 1 רבונָה זרע בָּה זרעי סִפְקָ. 2 שתל בָּה לֵב רָה. 3 מוֹרָה.
- 4 רבונָה עָקַר מִמָּה סְלֵמוֹת הַנְּדָאוֹת 5 והוֹתִיר אוֹתָה תהוֹם רָעַב. 6 אָבַל אֲלֵלָה יִדְבֵר בְּאֲשֶׁר יִרְצָה. 7 אָמְרוּ, 8 אַתָּה רַק מְשׁוֹרֵר. 9 אָבַל אֲלֵלָה יִדְבֵר בְּאֲשֶׁר יִרְצָה.
- 10 הִנֵּה אַתָּה רוֹחֵץ אֶת רִגְלֶיךָ. 11 הִנֵּה אַתָּה נֹשֵׁעַן תַּחַת הָעֵץ.
- 12 הִנֵּה עֵתָה חִפְצָת לְדַמּוֹת אֶת כַּחוֹ. 13 בְּמָה תִּדְמָה אֶת כַּחוֹ? והוא בְּרִטוּטֵי הַדְּבָרִים 14 והוא בְּמָאוֹם?
- 15 בְּצַפּוֹר הַבְּרִזָּל הַמְטִילָה בִּיצי חֶרְבֵּן. 16 בְּצַנּוֹר הַבְּרִזָּל הַמְרוֹה אֶת הָאֶרֶץ בְּהֵלָה. 17 גַּם בְּזֹאת תִּדְמָה אֶת כַּח אֲלֵלָה.
- 18 בִּיד הַלּוֹחֶצֶת. בְּזִכּוּכֵי הַמִּתְנַפֵּץ. בְּקִיר הַנִּפְעֵר. 19 מִתִּי יִרְאוּ חֲסֵדִי רְבוּנְכֶם?
- 20 בִּילָד הַבּוֹכָה בְּלֵיל הָרַעַשׁ. 21 בִּילָד הַשׁוֹתֵק בְּלֵיל הָרַעַשׁ.
- 22 גַּם בְּזֹאת תִּדְמָה אֶת כַּח אֲלֵלָה. 23 בְּאֵשׁ הַמְּבַהֶלֶת. בְּסִקּוֹר הַמְּצַלְמֹת. בְּרִגְשֵׁת הַנְּאוּם. 24 מִתִּי יִרְאוּ חֲסֵדִי רְבוּנְכֶם?
- 25 אֲחִזּוּ שְׂדִים 26 בְּלִבְכֶם אֲחִזּוּ 27 אֲחִזּוּ בְּוִיד צוֹאֲרָכֶם.
- 28 הָאָדָם מְדַבֵּר וַיִּדְּו כְּפוֹת תְּמָרִים וְעֵינָיו מִיָּם 29 וְלִבּוֹ חֵיוֹת טוֹרְפוֹת.
- 30 אָמַר, 31 אֲנִי לֹא יִדְעֵתִי מָאוֹם. 32 אָמַר, 33 אֲנִי לֹא מְצַאֲתִי חִפְצִי.
- 34 אָמַר, 35 אֲנִי רַק מְשׁוֹרֵר. 36 אָבַל אֲלֵלָה יִדְבֵר בְּאֲשֶׁר יִרְצָה.

סורה 235 הַיָּם (البحر) אלבאחר

בְּזִיקִים

בשם אללה הרחמן והרחום

- 1 וְהֵייתָ מְבִיט בְּבֵתִים הָאֶפְרַיִם וַיֹּדַעַ 2 מַעְבְּר לָהֶם הַיָּם. 3
- וְהֵייתָ מְבִיט בְּשִׁמְשׁ הַצּוֹבֵעַ אֶת הַבְּתָיִם בְּאָדָם וַיֹּדַעַ 4 הוּא שׁוֹקַעַ
- אֶל הַיָּם. 5 וְהֵייתָ רוֹחֵץ בְּמִימָיו 6 וּמְבִיט לְשִׁמְאֵלָהּ 7 וְרוֹאֶה 8 שָׁם יֵשׁ עִיר
- 9 יּוֹשְׁבֵת עַל הַיָּם. 10 אֶף הַיָּם הִזָּה אֵינוֹ מַגִּיעַ עַד סְפָרַד. 11 גַּם
- עַד מִצְרַיִם אֵינוֹ מַגִּיעַ. 12 שְׂאֵל. 13 מֵהוּ יָם אִם אֵינָהּ יְכוּל לִילָהּ בּוֹ
- 14 מְסוּףָ הָעוֹלָם וְעַד סוּפוֹ.

מי הוא זה מלך הקלון

תדריך בשני חלקים לגיל עשרים ושמונה

א.

הכי גרוע שיהיה, תמות לבד.
אל תעשה מזה ענין.

ראה,

קרייה יכולה לתת ספוק,
תמיד תוכל לשתל גנת ירק.

ראה,

הכי גרוע שיהיה
שלשה ימים עד ששכן יבחין
בריח הרקב,
אבל בסוף בשר הוא רק בשר,
אל תעשה מזה ענין.

נכון,

הכי גרוע שיהיה
אף פעם לא תהיה מוכן
אף פעם לא תטען
גלים עלפים של אהבה
לתוך אגן מוכן
להתפך לאדמה,
אף פעם לא תברא
ולא תראה נסים,
אבל תהיה חפשי לקרא ספרות,
לנסע לברזיל.

אומרים שצבעוני בקרנבל.

ראה,

אין משמעות מבנית,

קראת כָּבֵד שְׁמַת
 הַאֱלֹהִים, וּבְכֹן,
 הַכֹּל בְּרֹאשׁ שְׁלֶךְ, אִם רַק תַּחֲלִיט שְׁאִין הַבְּדֵל
 בֵּין לֵב דּוֹבֵב לְפָה חֲתוּם,
 בֵּין מַעֲיִן לְגַל סְתוּם,
 בֵּין שְׁנַיִם לְאַחַד,
 עֲנִין שֶׁל נִקְדַּת מִבְּט:
 בְּפַעַל אִין לְצַב גְּלוּת
 כְּכֹלוֹת הַכֹּל,
 כְּכֹלוֹת הַכֹּל
 תְּמוּת,
 הַכִּי גְרוּעַ שְׁיִהְיָה
 יִהְיָה לְבַד,
 נִכּוֹן, אֶבֶל
 כְּלָם מִתִּים
 בְּסוּף, בְּסוּף
 אוֹמְרִים
 שְׁאִין כְּמוֹ וִיסקִי וִיסקִי לְבַד עַל הַמְרַפֶּסֶת. תְּנַסָּה.
 רְאֵה, זֶה לֹא הַסּוּף,
 אֶל תַּעֲשֵׂה מִזֶּה עֲנִין.
 אֲזִי לֹא יִהְיָה לְךָ הַכֹּל.
 אֲזִי לֹא יִהְיָה.
 הַכֹּל זֶה לֹא הַכֹּל,
 רְאֵה,
 הַכִּי גְרוּעַ
 שְׁיִהְיָה

ב.

תְּנַשֵּׁם עֲמֹק.
 עֲכָשׂוּ, תַחֲיָה.

מזמור לפתיחת שנה"ל תשע"ח

שָׂאוּ שְׁעָרִים רְאֵשֵׁיכֶם
וְהִפְתְּחוּ דַלְתוֹת אוֹטוֹמָטוֹת
אֲנִי עוֹבֵר בְּכֶם בְּגִפִּי
לֹא, אֵין לִי נֶשֶׁק
לֹא, אֵין לִי שׁוֹם דְּבַר בְּכִיסִים
וּבְכָל־

תּוֹדָה וַיּוֹם טוֹב

הִחַתְמוּ פִתְחֵי עוֹלָם
עֲבַרְתִּי בְּכֶם בְּגִפִּי
שָׁנָה חֲמִישִׁית שְׁבַגְפִּי
עִירָם יִצְאָתִי מִבֵּית אִמִּי וְעִירָם אָשׁוּב לְאוֹנִיבְרָסִיטָה
מִי הוּא זֶה מֶלֶךְ הַקְּלוֹן
אֲנִי הוּא מֶלֶךְ הַקְּלוֹן סְלָה

ריטה קוגן

אני בכיס אוויר

כמעט־מודע

היא מתפשטת קבל עם ועדה
יש לה קרעים בתודעה
מתוכם מציצים
רגל תינוק
חדק של דב נמלים מט לינק
עקץ דבורה שנתלש
כנף מפחמת של עש
שפם חתולי
התלמוד הבבלי
וזר בית קברות מרטש

מטמורפוזה טובה

שֶׁלֶג הַפֶּה חוֹל.
חוֹל הַפֶּה חֲלִי.
הַגִּירָתָהּ הִיא מְטֹמֹרְפוּזָה
טוֹבָה.
תְּנוּעוֹתֶיהָ אֲבָדוּ מִחֲדוּתָן.
לְעוֹלָם לֹא תִהְיֶה
צוּרָה שֶׁל בְּאוּהָאוּס.
לְעוֹלָם תִּשְׁאַר
En plein air,
כְּתָמִים וְרִצוּד,
חֲלִי וְחוֹל,
צְלִילֵת שֶׁלֶדָג וְשֶׁלֶג,
הַצְלִיל הָרֶה, הָאֲחֵרוֹן
הַנִּנְשָׁף מִפִּי הַסּוּפְרָן,
Oh gioia!

מקווה

בְּרוּחַ שָׁבִין לְטַבֵּל לְלִטְבֵּעַ – אוֹת יַחִידָה.
בְּרוּחַ שָׁבִין לְטַבֵּל לְלִצְלֵל – אוֹתוֹת שְׂתִים.
בְּרוּחַ שָׁבִין בַּת יִשְׂרָאֵל לְגוֹיָה מְנַדָּה
שְׁלִשָּׁה רַבָּנִים,
שְׁמִץ תְּהוּם,
מִים.

אני בכיס אוויר בין השדות

"אני בכיס אוויר בין השדות.
בחלון המטוס הבהובי כנף וירח, מלא ולבן,
שהפך את מינו ועתה שמו לבנה.
פסדק של אור מבעד לזגוגית הכפולה מלנה אותי,
אני נופל
לתוך הבור הסימבולי שלי,
אל מאורת האופיום,
אל חדר העשון של שדה התעופה בבנגקוק,
או שזה היה הונג קונג,
עם החנות הקטנה לממכר בגדי משי,
שם קניתי למאהב שלי תחתוני משי
בצבע ירק עז,
שאותם מעולם לא לבש,
ואז הכניס בטעות לכביסת מגבות
בששים מעלות,
והם יתו אגב צביעת המגבות הלבנות
לירק עז דהוי.
אני מודד את הבור הסימבולי שלי
בצעדים קטנים.
אני בתפוסה חלקית.
אני בקושב מלא.
המח שותק.
העצמות שרות.
בשדה התעופה של אינצ'ון
קול נשי, רך וזועם,
הכריז את שמי.
את הריש התחלית המיר בלמד
כדרך של דוברי קוריאנית.
שמי התגלגל כרעם רך
בכל המעברים,
הטרקלינים,

חֲדָרֵי הָעֶשׂוֹן,
וְצִבֵּעַ אֶת הַפְּנִים הַלְבָּן
בְּיָרֵק עוֹ שֶׁל תַּחְתּוֹנֵי מְשֵׁי נְכוּיִם.
לֹא אַחֲרָתִי לְטִיסָה,
נִתְרַתִּי מִתּוֹךְ הַבוֹר הַסִּימְבּוּלִי שְׁלִי,
רְצָתִי מִתְנַשֵּׁם
בְּכָל הַמַּעֲבָרִים,
הַטְּרָקִלִינִים,
נִזְהָר שֶׁלֹּא לְהִתְפַּתּוֹת
לְחֲדָרֵי הָעֶשׂוֹן.
לֹא הַסְּפָקָתִי לְתַרְגֵּם לְרוֹסִית אֶת
מְלוֹא הַכְּתוּבִיּוֹת לְסֵרֵט שְׁצִלֵם הַמְּאֵהֵב שְׁלִי,
סֵרֵט דּוֹקוּ עַל מֵאֲמֵן שְׁחִיָּה שֶׁל אֱלוֹפֵי עוֹלָם
לְשַׁעֲבֵר.
רְצָתִי וְרְצָתִי,
הִיא הַכְּרִיזָה וְהַכְּרִיזָה,
הָאוֹר אֶזֶל וְאֶזֶל
כְּמוֹנִי,
וְכָל מָה שֶׁרְאִיתִי אֶל מוֹלִי
הָיָה הַזֵּינִן הַלֵּא נְמוּל שֶׁל מְאֵהֵבִי
לְחוּץ כְּנֶגֶד הַמְּשֵׁי הַיָּרֵק
הָעוֹ.”

שני פוקר

מן הצד השני של האקסטזה

נבקעתי מידי הבנה

לא להיות טובה להגר כמהות, אלא
להבקיע את המהות מתוך הטוב להגר

לא להיות טובה להגר כהויה, אלא
להבקיע את ההויה מתוך עשיית הטוב להגר

לא לחפות על תעוקת המות, אלא
להביס את תעוקת המות. לרבות ולרוות

באישון האחרת, להיות מן הצד השני
של הגבירה, להיות מן הצד השני

של האקסטזה, להיות מן הצד השני
של התחיה. לא להיות בטוב, אלא

להוליך את הטוב, מחוץ הגוף
אל גוף אחרת. רציתי מאד

גרטה

מי תאהב אותי כמו גרטה מי תכאב עלי
כמו גרטה מי תלהט עלי כמו גרטה מי
תרטיב אותי כמו גרטה מי תשכיב אותי
כמו גרטה

מי תתפס אותי כמו גרטה
מי תמשה אותי כמו גרטה מי תקשה
את אגנה אלי בפה רוצה. מי אותי כורכת
מי תביס אותי כי גרטה כבר הולכת.

פרפור אחרון

באמצע שבת רכה וסמיכה יונה פרפרה פרפור אחרון
על מרבד אספלט בשולי מדרכה, יונה פרפרה פרפור אחרון
לא קל היה להביט ביונה נאנקת כלה בפרפור אחרון
בדרכה אל עברת עולמים, עם אברה עקמה, בצרות נשימה,
בוטה וגסה של פרפור אחרון, קורעת שבת רכה וסמיכה,
בתוך האויר שעמד, התפזרה נשמתה שנפחה מגופה הדבילי.
אך לרגע כלה נאחזה בתשוקה לפרפור אחרון, בכמפום מטמטם
לא מחמיא, לא מועיל, של פרפור אחרון; לא, לא היה קל להביט
ביונה מפרפרת פרפור אחרון, ברחוב חרישי ויפה, יונה, היה לה מות
גופני ולא יפה. אחר-כך, בדמך המחלט, נרפית וקפאת
נוצות שמרדו מגופך שקעו בכבדות על הקרקע,
והיו לפינלה אטי, בזמן חי ופלאי, ראינו אותך נדלית מעולם
בכנות ואקסטוזה. בהחלט היה זה פרפור אחרון.

היו בקרים שהייתי שקיעה

היו בקרים

היו בקרים שבהם
 גופי היה הולך ומתפוגג.
 בעת האחרונה היו בקרים
 שהייתי שקיעה.
 הייתי אז צובע חללים גדולים
 בצבע התפוז. הייתי אז מביא
 את אינהאור לחלונכם. זוכר איך
 הייתם צופים בי אז בלב רחב? אומרים –
 "אח, כמה יפי בעולם".

קיץ

שעותיו הכבדות של אוגוסט
 הבודד הופיעו נגדעות.
 אתה יודע איך חכיתי
 ליקיצת ספטמבר, ולא
 מפאת החם חכיתי,
 מפאת הגעגועים. תנים
 היו חוצים ברחוב מתחת
 לחדרתי ועיני התהפכו
 בחוריהן. רצפת העננים
 הייתה פרושה מתחת
 לגופי. לולי הסתו
 המזדחל הייתי כבר
 פוסע בעמק העבים.
 שעותיו האחרונות של אוגוסט
 הזקן דפקו מתחת לעורי.

אדם

אדם מתהלך בגן במשך שעה אחת
 ולא חוזר. אתה יודע מה
 אורב בשיחי הלנטנה הפורחים. אורב
 אדם אחר. אדם קוטף פרחים בלילה
 ולא מוצא את דרכו חזרה. אתה יודע
 היכן נטעו את פרחי הגן. אדם מתעורר
 באמצע הלילה ותאות העלים בשפתיו.
 איך תציל אדם שכזה? אדם
 שותל את גרעין נפשו בקרקע הגן.
 וסופר את לילותיו. וסופר את ימיו. ולא חוזר.

אבישי חורי

אכזבת מלאך

תמונת מחזור גן נחליאלי התשנ"ה

בכל אישון של ילד יש קרט ועזוע. הדברים המתגלים.

ודאי יכלו ראשינו להשמר, מוגנים בפנת הרופא,
דגים רסיסי דמיון משמלת הילדה היפה,
אחוזי טהר בעינים,
עוד לא נפקחים למחלה.

ודאי יכלו ידינו הקטנות להזהר
כשסרקו ראש בבה, ולא להודע
לקושרים שבשער, לבגד הנקרע,
לשבריריות הצנאר
לשקט הנפרע.

ודאי היה רגע שיכלנו לעצר. ודאי.
אבל ילדים היינו ולא ידענו מה עתיד הרופא לגור.

לכן בכל דור ודור חייב אדם
לראות עצמו
כאלו לא עזבה את עיניו החלימה

כאלו עדין איננו
חיי

כאלו עודנו אוסף צנוברים מאדמת החצר
בשעת ההפסקה.

"אין לך עשב ועשב מלמטה שאין ממונה עליו מלמעלה,
ושומר אותו... ואומר לו גדל"

(ספר הזוהר)

דע לך שְׁכַל עֵשֶׁב וְעֵשֶׁב
יֵשׁ לוֹ מִלְאָךְ טוֹב שְׂאוֹמֵר לוֹ "גְּדֵל".

אָבֵל דַּע,
יֵשׁ שְׂמֵלֶאךְ נִרְדָּם.
יֵשׁ שְׂרָפוֹת בֵּיעֵר,
יֵשׁ עֵשֶׁב שׁוֹטֵה וְאִכְזָבֵת מִלְאָךְ
בוֹצְרֵת אֶת הָעֵרוּגָה.

יֵשׁ שְׁנַיִם שְׁחוֹנוֹת הָעוֹבְרוֹת בְּשֵׁדָה כְּמוֹ חֲרִמֵּשׁ,
יֵשׁ תַּנִּים מִשְׁתּוֹפְפִים בְּתַבּוּאָה הַנְּדֻרְסָת.
יֵשׁ שְׂכָאֲבֵי גְדִילָה מְצַהֲיָבִים אֶת הַיֵּרֶק,
וְעַם הַגְּבֻעוֹל מִתְגַּבְּהֵת תְּהִיָּה:
אוֹלֵי מוֹטֵב הִיָּה
לְהִשְׁאָר
פְּקַעַת.

אָבֵל דַּע. יֵשׁ מִלְאָךְ. לְכֹל הַפְּחוֹת הִיָּה.
מִישֶׁהוּ יֵרֵד כְּמוֹ טַל כְּשֶׁהַבְּקָר
בְּקַע מְצִיּוּצֵי הַלְּפָנוֹת,
לְחֵשׁ לְךָ:
גְּדֵל.

אהוד אלכסנדר אבנר

חסיד של מחוג השניות

פלא

Cavallo e Cavaliere, Pinacoteca di Brera

אני מביט במחוג הגולש, שלש,
ארבע, מביט בשעון, המחוג גולש,
חמש. הסוס ורוכבו בזוית שטוחה

כמעט, ארד שנמרה, שש. צואר הסוס
מעונה כמחוג קבע שבארבע נח, ראש
האיש בעשר. מביט בשעון, מחוג

גולש מורה שבע. סוס ורוכבו תקועים,
שמונה, תקועים באסון, תשע. וזמני
גולש, זמנם שנצוק בארד עומד.

אני חסיד של מחוג השניות והם,
שלא שמעו את שמעו, עשר, הם, שלא
מסגלים להשמיע טיק-טק, גולשים.

רשת

עשור ברחוב ויכרט

זכר

לידיד שאיננו

סתו בא. השדרה מקריחה. הקב חוב
פרעונו נדחה כי נושיו נופשים. יש
פנאי לברח משהבטח. לבטח
ששכחוהו?

חרף. השדרה נקרח. בחשן
לב עושה כל מה שחפץ ושלג
מחפה. הפחד נזנח. שעת כשר.
ואחריה?

רד אביב. שדרה מכתובה שבחיה.
הנושים פרשו עוד לפני הנפש
את רשתם. לאט היא נגלית. היא לע.
מי יבלע בה?

קיץ מתגנדר בשדרה. מבסוט כי
שוב שגתה בריתו עם נושים: הרשת
נגדשה לוים. אם נשלית שא יד.
דחה. התעלם. נום.

אין דבר
עולה יפה כבר
זמן. עבר

זמן ואין דבר
יפה. ביש חבר
לביש. נשר

איש ולא נבר
בו איש. בו
שנשבר. איש

עבר. ביש
חבר. אין
דבר. זמן

עבר. ביש
וביש. איש
לאיש נשר. נשא

חרוז תלוש וטעם
מר. זכר לדבר
קלוש שנאמר.

2012

שימוש

גם הוא בַּמְתַּפְתִּים לְהַתְמָם
וּלְהַפְלִיל ("וְכִי אֲנִי אֲשֶׁם?
הַכֹּל מֵהֶם!") חָקַר מָה עָרְךָ יֵשׁ
לְמַפְעֵלוֹ. גָּלָה וְהִתְיַאֵשׁ
("מַעַט מְזַעֵר"). חָשַׁב: "מָה מְטַמְטֵם
שְׁלֵא לְקַפֵּץ." וְהוֹפ, קַפֵּץ. נַחְתֵּם
מַפְעֵל שְׁעָרְךָ לֹא נוֹדַע לוֹ. עַד
כֹּה. אֵיזָה סוּף.
הוא שָׁב וְנִעְמַד.

שְׁעָה וְעוֹד שְׁעָה תוֹלֵשׁ אָדָם
מִפְּגַר לִוּחַ הַשְּׁעוֹת. אֲמַנֵּם
מוֹדָה. אַךְ לֹא עוֹזֵב. אֵלֵא בּוֹלֵשׁ
אֵת אֲגְרוֹנָיו ("אֵיִה מְלִי?"). בְּאֵשׁ
מְצָא מַפְלֵט-אַרְעִי: "מָה מְטַמְטֵם
שְׁלֵא לְשָׂרְף." וְהוֹפ, שְׂרָף. נִשְׁלֵם
מַפְעֵל חַיִּים ("חַיִּי") שְׁעָרְךָ לֹא
נוֹדַע אֵלֵא לְפִלְטָתוֹ.
כֵּל

שְׁקוּעַ בְּסִדְנַת הַמְּבִיִּים
שְׁקִיעֵת-, קִימַת-אָדָם, גּוֹשׁ מְצִיַּת
שְׁעָצֵם הַשְּׂמוּשׁ בּוֹ מִשְׁמִישׁוֹ.
בְּשִׁמוֹ נִקְרָא לוֹ: גֵּלָם – ("זוֹ?"). אִישׁוֹן
זָגוּג מְבִיט בָּךְ – ("מְצַמְץ?"). רֵאשֶׁךְ
מָה לוֹ? ("מָה לֹא. הוּא מִתְפּוֹצֵץ.") כְּסָחָה
אוֹתוֹ מִהִתְלַת גּוֹרֵל מְבִיַּת
יוֹצְרוֹ שֶׁל עֵצִים מֵת ("מֵת?" מֵת) וְאֵת

שִׁירָיו פָּרְסָה לְפָרוֹסוֹת וְהִגִּישָׁתֵן לְגּוֹשׁ שִׁיתְחַזֵּק.

ריבוי

הַתַּפִּים עֲמָדוֹ מִדְּרֹדֵרִם וְנִמְשַׁחֵנוּ לְמַלְךָ.
אֲנָשִׁים נֶאֱסָפוּ מִקְצוּי גְבוּל.
נִמְלִים הַנִּיחוּ תְּלוּלֵי־תִיָּהֵן.
דְּבוּרִים זְמוּזְמוֹן נֶעֱתַק.

לְטַפּוֹ אֶת רֵאשֵׁנוּ.
הֶעֱטִיפוּנוּ גְלִימָה. הֵא בְּדוּר.
הוֹשִׁיטוּ שְׂרָבִיט. כָּל קוֹל שֶׁהֲרַעִים
הִסָּה וְנִגְנָה.

חִיכְנוּ חֵיוֹד אֹמֵר סִמְכוֹת שֶׁהָרִי בְּדוּרְנוּ שְׁתוּק
וּמִכָּאֵן כָּחוּ. אֶלֶּא שְׁלֵא הִסְתַּפְּקֵנוּ.

אִיבְרִינוּ נִדְרְכוּ. חִיכְנוּ קֶפֶל וְהוֹשֵׁב לְסִתְרוֹ. פִּינוּ נִפְעֵר.
נִמְלְכְנוּ.

קִטְנֵי קוּמָה הִתְרַפְּקוּ
עַל בְּרִכְיֵנוּ. בִּידֵינוּ סִכְכְּנוּם. פִּינוּ נִסְכֵּר. חִיכְנוּ נִשְׁלָף.
נִמְלְכְנוּ. אֶלֶּא שְׁלֵא הִסְתַּפְּקֵנוּ.

הִטְלָנוּ לְשׁוֹן
וְהִיֵּנוּ כָּל עוֹלָמָם. הִשְׁקֵט
נִבְקַע מִפְּנֵי חֲנִית הַמְּלָכוֹת.

רָגַע נֶפֶל עָלֵינוּ מוֹרָאָם וְהָיָה לְמִשְׁחַת בְּדוּרְנוּ וּלְכוּפֶל בְּדוּרֵם

רָגַע

לְשׁוֹנוֹ בְּחוּץ:

הָשִׁיבוּ לִי אֶת נְעוּרַי וְאַעֲשֵׂם תַּפְאֶרֶת

לְאוֹהֲבֵי אֲנִי הָאוֹר שְׁאִין
לְמַעַלְהָ מְאוּרוֹ וְהֵם אֵינָם
רַבִּים וְאִין דְּבַר הַמְדַכְדֵּךְ
מְאוּר בְּשַׁחֲשׁוֹף הוּא כֹּל מַה שְׁיִישׁ

עַכְשָׁו הַלְשׁוֹן
רִיר שְׁהֲגִיו נָטַל.

אֲשַׁכְּרָה חֶשֶׁב שֶׁהוּא כֹּל עוֹלָמָם. כָּאִפֵּה

יְרֵדָה לְעוֹלָם. יֵשׁ שְׁאֲמָרוֹ: "סְבִיבוֹן!"
אֲחֵרִים אָמְרוֹ: "מְטַטְטֶלֶת!" הַקֶּהֱל שָׁב לְגִבּוּלוֹ. בְּדוּרוֹ נִתַּן לוֹ בְּיַד רְחֻבָּה.

יהל אור (מנדי זאיאנץ)

ובלבד שלא אלך על גחון

מכתם ליהל (שמרני אל)

כפרות (נוסח חב"ד)

בוֹעַר וְאֵינְנוּ אֲכַל,
רוֹאֵה וְאֵינּוּ נִרְאָה,
לְגַעַת בִּי לֹא תוּכַל:
אֲנִי בְּלִי מִתְחַזֶּה.

מֵהוּת לֹא מִשְׁגָּת,
אֲרוֹן בְּלִי מִדָּה,
פְּרֻכַת בּוֹדְדוּת,
שְׂכַנְתִּי הִיחִידָה.

א.

הַרְבֵּה־הַרְבֵּה הוֹלְכִים עַל גַּחֲוֹן.

זֶה חִלִּיפְתִּי זֶה תְּמוּרְתִּי זֶה כְּפָרְתִּי,
זֶה הַתְּרַנְּגוּל יִלְךְ עַל גַּחֲוֹן,
וְאֲנִי אֶלְךָ לֹאֵן שְׂאֵלְךָ
וּבִלְבַד שְׂלֵא אֶלְךָ עַל גַּחֲוֹן.

ב.

לֹא כָּל הוֹלֵךְ עַל גַּחֲוֹן הוּא הוֹלֵךְ עַל גַּחֲוֹן. לְפַעֲמִים
גַּם הוֹלֵךְ עַל שְׁתֵּים הוּא הוֹלֵךְ עַל גַּחֲוֹן,
גַּם מְרַבֵּה רַגְלִים הוֹלֵךְ עַל גַּחֲוֹן
נִזּוֹן מֵעֵפֶר וְסוּבֵל מִרְזוֹן, וְכֹל
אֲרַחֲוֹתָיו חֲפִים מִחֲזוֹן
וְהִלָּאָה הַשְּׁחָקִים...

גְּרַגְרִיו הַרְבִּים מְנַחִים בְּגֵאוֹן
עַל וִיטְרִינּוֹת גְּבוּהוֹת בְּמִרְכּוֹ הַסֵּלּוֹן,
יְמִי־חֲלָדוֹ מִבְּקָרִים אוֹתוֹ בְּחַפְזוֹן –
מִטְבִּיעִים נְשִׁיקוֹת עַל שְׂמִשְׁתַּת הַחֲלוֹן –
וְהִנֵּה הוּא כְּבָר בָּא אֶל־תּוֹךְ הָאֲרוֹן
עֵטוֹף בְּגַרְגְרִים...

החורבן: פרפרזה א'

כְּבוֹדְךָ מֵיֵא עוֹלָם
וְאֵיֵה מְקוֹם כְּבוֹדִי?

רְבוּנוּ שֶׁל עוֹלָם, זוּו קֶצֶת
הַמְּקוֹם צַר לִי.

עמנואל יצחק לוי

על מפתן הלב

אם ננעלו שערי הלב

אם ננעלו שערי הלב	בלב רע תשתלב.
גדר בטח כמגלב, הן גפץ לבלי הכלב	דשת על מפתן הלב, ורססו דמה חולב.
אם ננעלו שערי הלב	בלב רע תשתלב.
זה לבך ככפור כסלו טנא שלג מלבלב	חושה בו – ותתפלב, יתנה ברד על לב.
אם ננעלו שערי הלב	בלב רע תשתלב.
כי תנוסה מצטלב מי יתן לכה קולב	לחפש מבטח שלו, נתיבה כמצטלב.
אם ננעלו שערי הלב	בלב רע תשתלב.
שש רעה ללבלב פן תערה, גרזן גולב	עד אם פתע יעלב, צחור פניו יוריק דולב.
אם ננעלו שערי הלב	בלב רע תשתלב.
קום מרע פצוע לב שא כחה ככלב,	רססו אותך צולב, תנעלנו את הלב.
אם ננעלו שערי הלב	בלב רע תשתלב.

*

זמן הוא וילון שנמשך ונמשך
והאור מחלחל לעיני ומבהיר
שלא עוד אהיה האישון הזעיר
באישון העצום בעינים שלך.

כמו שועל בא הבקר לחטף מהנצח
ואני לעיניו תרנגלת בלול
ועוד רגע אהיה חבול וצלול
כגלים ששברו כשנצמדנו במזח.

זמן הוא וילון אך אני לא במה
למחל כוכבים ומשחק האורים
אם תריסים יפתחו חגורם לעברי
יסגר הוילון בדממה.

זהירות

בראשית ברא אלהים את האור
כדי שנוכל לראות נכוחה את החשך

כי מי שלא יכול להבחין באפלה
נדון להבלע בתוכה.

לפני שהיה מה לראות
ברא אלהים את האור

לא אישונים
ולא צפרים
ולא עצים

ולא כוכבים
ולא ים

ומי בכלל יכול היה לשאת זהירות

כי אסור היה זה. הדברים אותי כשהייתי קטנה פחד המבגרים
מהופעת שם האלהים: אבל הבנתי ללבם: גם לנו, לילדים,

היו המשחקים בהם לשמות היה הכח להזיק:
די אם לשם נמצא חרוז: דנה בננה שרון

עפרון: שנים עד שעצרתי לחשב מה היה נורא:
המוזיקה היתה גנאי: העמק-הלא-נודע,

בן-האדם, נכבל למקרי למגחך: הו הו פחית שמורים
ריקה מרעישה נוראות: דנה בננה שרון עפרון

ואם אפשר כך אפשר גם אחרת: שם שאם תאמרי
פעם אחת: יפה הברק, יפל האסון, דבר מה

שאין להתירו לא בשבועה לא בחרב ולא במלה אחרת:
לעקף מסביב, לעבר בשתיקה: בטרם הבנתי חלקתי כבוד

לזמר: מצהרים עד צהרים היה האור מנח על חמרי
האותיות ובהירות היה ללכת: ומי בכלל יכול היה לשאת

זהירות בדלקה הגדולה של הסרפד והקיסוס: העצמים
שרו והדביקו במחלותיהם המשנות: שמות תאר

הפרות הרזות והשמנות עלו מהיאור
הזמן הבלתי נראה עלה כפרה

מנהר לא נודע של ארץ אויב, שמנה אחת רזה אחת
טוב להן לשנים להיות שמנות לנשים להיות רזות

לזמן באטיות בקר להתגלות מתוך מים: והסכנה התמידית
מה עוד יאמרו עליך מלפנים ומאחורי הגב, ומה תאמרי את

איה תקדמי את הפנים הטובות והפנים הרעות: אם לא בפניקה
ובכל האסטרטגיה הכבדה של חנפה וכפל מחשבות

והמנעות אינקיז מהי דעתך: ומאיך הפלא לתת סטירה
למלפת הכתה פי קראה בשם בוז לילדה הגבנת:

היית פחדנית כשלמה המלך ורכב הברזל בהרי ירושלים
עורר בך סלידה: והמורה לספרות – השתאות פי בקשה

להוכיח את קיומו של האל: נרגשת כמו לשעור בכימיה
הגעת: היום עומד להתגלות הסוד האחרון: והיא אמרה

אני מניחה אכן על השלחן: והניחה: ולעולם האכן הוא
לא תזוז אם ננטש אותה כאן: מכאן ואילך רק האלהים
יכול לגשת לשלחן:

בפי עמד טעם קרטון, המבגרים ופתרונות הקש:
אבל היא למדה אותך דבר מה, לא?

במה הוגים יומם ולילה: איה תהפך האכן לרוח: הרוח
לאכן: ואיש לא אמר: יש חמר שלעולם לא יומר ברצוד:

האם זה גבול השירה
לעזאזל –
תיש הו תיש
הו תיש עם זקן ולו ארבע
רגלים וגם זנב קטן

פרגמנט מתוך "אל-זה"

עמליה-הלנה מעבירה אותי אל ביתה בשביל רחב שחוצה את יער מתיה. יש לה בו חברים רבים שמצויים בבתים יפים. והם שרים. הדרך אל ביתה של עמליה-הלנה בתוך היער ארפה וזרועת עלים בצבעי שלכת, ובצדדיה בתיהם היפים של החברים שיתכן כי הם כבר מתים, הם אלו ששרים. הם שרים על עלי הדפנה ועל החגבים בקיץ, הם שרים על העכבישות הטווחות וטווחות את קוריהן, הם שרים על לשונות שנכרתו. בתיהם עשויי עץ ורחבי מדות, גגותיהם משלשים, חלונותיהם גדולים ודקיקים, תוכם חמים, אורם צהבהב-כתמתם. הם מכנסים בחבורות ואינם מבחינים בנו. יתכן כי אנו נדמות להם לעלים. יפי שירתם וחם קרבתם המוארת בשלהבות ביתיות ובנגינת נבל (שערם זהב גלי גולש עד ישבנם בעדינות, זוהר) מנגד למיתתם ואולי להפך. אנו הולכות באזור החשוף, עמליה-הלנה בבטחון של ההולך בשביל המפר אל ביתו ואלו אני בחשש שלא אדע את הדרך חזרה, אף שהדרך רחבה וברורה בתוך הבהק של העבר האחר. שהרי לילה עתה ואינני מכירה את המרחב.

אני מתפלאה שלעמליה-הלנה מתים רבים ויפים כל כך שיכולים ללוותה בדרך. אינני תוהה היכן שלי, שהרי אנו הולכות ביער המתים שלה, אך מרגישה בחסרונם. שלי ודאי חומים, מכרבלים כערמת סמרטוטים, סוחבים, קבצנים, חובשים את ידיהם בסחבות, שומות על לחייהם, רואים אותיות, מפריחים בדיחות, שירתם איננה הרמונית, הם מחביאים לחם בדמעות, מספרים על יענים גועות בחרבות, על אם שהתבלבלה, על אב מבעת מאלימותו, על אהובה עקשת.

שערם אפר,

עיניהם מעלות תהיה,

סימנם התעתוע.

סימנם הדיוקנאות הרבים.

אך לא הפרתי אותם מספיק כדי שיכנסו לחלומותי. הם נחבאים בדמעותי הריקות.

אך לא הפרתי אותם כדי שיכנסו לחלומותי, הם נחבאים בדמעותי הריקות, מערבים במתיה של עמליה־הלנה, בעיני ההזים ובלשונות המהרהרים, כפי שתמיד התערבו באחרים. כפי שתמיד נבדלו.

מהלכת עם עמליה־הלנה בשביל העלים ומתפלאה על מתיה היפים הרבים שמלויים אותה בדרכה.

קובי מידן

ככה הלב נרעש

ברחוב מזא"ה

כִּמָּה יִפֶּה הַיְתָה הַכֶּלֶה?
גִּבָּה הָיָה חֲשׂוֹף כָּלוּ,
מוֹשִׁי, גַּמְיֵשׁ.
בְּלֶהֱב־לֶבֶן דָּק
הִיא רַחֲפָה עַל מִדְרָכָה,
וּבְכָל מְקוֹם שָׁבוּ דְרָכָה
הוֹתִירָה חֲרִיכַת פְּרִיחָה.
כֶּכָה יִפֶּה הַיְתָה.

כִּמָּה נִרְעֵשׁ הֶלֶב?
הֶלֶב כִּמְעֵט נִרְעֵשׁ.
מְטַטֵּלֶת כַּל-חֹבֶקֶת,
קוֹצֵבֶת זְמַן קִדְמוֹן בְּלִי נֵעַ,
בְּכָל זֹאת זְוָה, כַּנְרָאָה,
שֶׁפֶן קִמְצוּיֵן שֶׁל חֲלָדָה
נִשָּׁר עַל קִצָּה מְרַפֶּסֶת
וְהוֹפֵז אֹר עֲרֻמוֹנִי.
כֶּכָה הֶלֶב נִרְעֵשׁ.

שביל

שום ידים לא הושטו משום שמים. העולם היה מעט באלקסון.
פסת בד לבנה, כתלושת שמלת שבת,
התבדרה על מוט-גדר
נטוע בדשא דשן.

השביל, לבן-גירי, רווי עד רמז של צהב,
נע בפתול רחב של מעלה מתון ונעלם
ברום גבעה, כדי לשוב ולהופיע במדרון הבא,
קטן כגור-שבילים.

חבר ארנים רשרש טרונייה. לא ידעתי את שמם
של העצים האחרים. שלל אפני-ירק התפוח
סבך, נקוד פרחים פסופים.
ואז, פתאם פרה

נצבת לעצמה ואחורים.
העטינים המתוחים משרגים.
ראשה מאתנו והלאה,
עיניה בולשות לאחור.

מישהו מהילדים ודאי קרא.
מישהו התקרב מדי,
מישהו הזהיר.
אני זוכר מה קרה למלים באויר:

איך נקטף הקול כאלו הדו נעטף;
איך הברה קצרה הצלילה דוקא מרחקים
שבהם לא נשמעה,
כפי שהגוש הרך, מתחת לפרה,
סמן את השדה.

קנטטה

א. (דואו)

שְׁקוּלֵי שַׁעַל, הוֹלְכֵי לַיִל,
שְׁנִיִּם. רוֹשְׁמִים,
בְּמִרוּחַ הַמְּשִׁתְּנָה בֵּין צִלְלֵיהֶם,
צִלִּיל כְּמִתְאַר חֲמוּקִים.

כְּבָדֵי סָבַר. שְׁפִלֵי מִבְּט.
גּוֹיִם חֲרוּצֵי יָפִי.
הַחוּס סְבִיבָם שָׁחַר כָּחַל
לְמִרְחָק עֵמָק.

שָׁרִים: "הָאֵל – זְמַנּוּ
הֵנוּ הַטּוֹב בְּזַמְנֵים.
לְעֵת עֲצָמוּ עֵינָיו
נֹאמַר לוֹ אֶהְבֶּה".

ב. (בריטון)

וְאֲנִי אֶת אֲזֵנֵי אֶטֶה.
אֲדַמָּה הַדְּהוּד לְעַנְנֵי.
בֶּן דַּת חִפַּת שָׁמַיִם:
הַנְּנִי.

רְגְלֵי בְּקִרְקַע אֲנַעֵץ.
רֹאשִׁי בְּמֵאוֹן אֲרַכִּין.
עֵלּוּב בְּאֵמֶת וּבְתַמִּים
אֲדַבֵּר וְאֵדָם לְנִצָּח:

הָאֵל – לֹא יִרְאַהּוּ הַחַי
וְהַמֵּת לְקוּלוֹ לֹא יָקוּם –
הוּא אֶחָד
חֲלָקֵי הַמְּרַחֵק
שְׁמִכָּאן לְקִצָּה הַיָּקוּם.

ג. (מקהלה)

עַל כֵּן, לֹא אֵל נִשְׂאֵל אֶלְאֵ גְדֻלָּה,
לְפָרְשָׁה עַל אֵינוֹתוֹ.

וְלֹא גְדֻלָּה כִּי אִם כֶּף יָד,
לְלִטֵף רֹאשׁ חֲרָפְתָנוּ.

וּבְהִנָּתֵן לְמוֹט רְגֵלָנוּ,
עַל עֵינֵינוּ הַלְאוֹת –
אֲצַבֵּעַ, כִּי תִרְדִּים עַפְעָף.

והילד – צמרמות

באוסטי נאד לאבם

ואם חִיתָה הנפש ההיא ולא כלתה שנים רבות בימי חייה אפשר שישוב ויתגלגל בשנית ויקרה אז אל אותן בריות שכבר נקרה עליהן בימי חייו הקצרים האחרונים והן עדיין חיות וקיימות בגלגולן עכשיו זה.

וְכָךְ אַמְרָה הַמַּגִּדָּת:

הֲלֹא זֶה בָּרוּר.

שְׁנֵי יָלָדִים

אֶחָ וְאַחֹת

לְבַד

בִּיעֲרוּת.

הוֹרִים?

אֵין.

זֶה זְמַן כְּבֹד הַלְכוּ.

והילד –

צמרמות

תזזית

תהומות

נפילה

מנהרות

קדחון לא כלה

וסמרון הערף

ובימת המוקד הדולקת

וכחל וסדקי השפתיים

וקורים אחרונים נקשרים

ואבחת בהרות, ואז

בלי הזעה, ללא נוע,

הצל הגוהר.

ודממה מצלצלת. ושער נפתח.

ושער נברח.

והיו שם בני ערבים סגלים

ויפים במקשרת האור.

והיו יערות רחבים

והרים וצוקים ומי נהר ואגם.

והיתה שם העיר

ההיא, נפלאה

מעין זכרונה יתעשן אליו בסתר,

עוד ימים יבקש

בקריות עלומות את פתרון

חזיונות הפתאים שטבעה בו.

ואולי עוד לפני שנזדרחו אותות בקשת

לפני אם ננעלו (מי באש מי בחרב)

ברגע ההוא בו פסקו פעימות

יתכן כי אולי עוד זכה הוא לראות מרחוק

איש צעיר וסגוף, עוד יבואו שנים

ובמקום שירחק ואחר במאד

אולי עוד יהיה הוא אביו.

Sur la ville

הַגֶּשֶׁם שִׁיורֵד עַל בְּנֵינֵי נְיוֹ יוֹרֵק
שִׁכַח זֶה מִכְּבֹר זְכַר הַלְדוֹתוֹ
בְּסוּפּוֹת הָאוֹקְיָנוֹס
וְהָרִי גַם הָרַעַם
הַמְרַעִיד אֶת קִירוֹת הַחֹדֵר עֲכָשׁוּ
שִׁכַח אֶת מַפֵּת הַבְּרֵק.

וּבֵינֵינוּ מְנַחַת אֶהְבֶּה שְׂכוּחָה –
מְצַבֶּרֶת סְחָבוֹת נוֹשָׁנוֹת.
מִדֵּי פַעַם יֵשׁ נוֹטֵל מִמֶּנָּה פֶּסֶה אֶפְרָה
מוֹחָה כְּתָמִים יִשְׁנִים, אֲבָק, אֲגָלִי בְּלַע,
וְאַחַר מִשְׁלִיכָה אֶל תְּהוֹם נְשִׂיָה כְּזוֹ אוֹ כְּאַחֲרָת.

וְאוּלַי יִקוּם פֶּתְאֵם מִי וַיַּעֲלֶה אוֹר בְּמִנְוֶרָה
אוּלַי יֵרָא כִּי טוֹב, אוֹ יִרַע הַדְּבָר בְּעֵינָיו
אִם הִיָּה עָרֵב אוֹ הִיָּה בְּקֹר יוֹם אֶחָד
אוֹ שְׁנוֹת מְאֹה, אוֹ דוֹרוֹת רַבִּים מְנִי גֶשֶׁת
אוּלַי יִבִּיט בְּזוּגוּגִית הַחֲלוֹן
וַיֵּצֵא לְבוֹ מִמְּקוֹם עֶמְדוֹ
אֶל קְרִית הָאֵלֶם וְהַבְּזוּלָת
הַסּוֹלְחַת לְכָל כְּלֶאֱחֵר יָד
וַיִּמְשִׁיף אֶל הַגְּבָעוֹת הַשְּׁחָרוֹת
וְאֵל הַמִּישׁוּרִים הַגְּדוּלִים שֶׁבְּדֶרֶךְ
וְעַד הָרִי הַנִּצְחָה הַפְּרוּעִים.

וְאַחַר כֵּן יֵשׁוּב לְמִקְוֵמוֹ שֶׁבְּחֹדֵר
יִתֵּן עֵינָיו בְּקֶלֶפֶת הַקִּירוֹת
וַיִּמְתֵּן עוֹד בְּשִׁקֵּט
צְעוּף כְּרֶגְשֵׁת הַצְּלָלִים
נֶעֱטֵף פְּעֻמוֹת וְסִדְקִים וְשִׁלְהֵי רְגָעִים אֶחָדִים.

מי שמלבין על מצעיו

לעומר

*

כְּמֵה מְרַחֵק
מִי שְׁמַלְבִּין עַל מִצְעָיו, כְּמוֹךְ
בְּחִלּוֹמְךָ. עִם מִי תִשׁוּחַח
בְּאוֹתָן הַתְּכַנְסוֹת סוּד
כְּשֶׁבִסְבְּלָנוֹת תֹּאכַל
בֵּין אֲרָאֵלִי מַעֲלָה אַרְוּ בְּחֶלֶב?
בְּפֶה הַקִּפְלִי שְׁלֶךְ, בְּחִלּוֹמְךָ,
אֶפְשֶׁר לִשְׁמַע כְּמוֹ מְסוּף סְמֻטָּה
שְׁלִשָּׁה נְבִלֵי פְּנִינָה
נִפְרָטִים בְּקִצָּה צְפָרָן,
וְאֶפְלוּ חִיוֹךְ גַּם לְרַגַע מוּזִיקְלִי כְּזֶה
רַגַע מְכַנֵּס, שְׁהָרִי מַעוֹלָם
לֹא הִגְעָנוּ לְכֹאֲלוֹ הַסְּכָמוֹת.

אהבה

אָהֵב, אָהֵב הַשּׁוֹלֵיָה אֶת אֶהוּבָתוֹ,
בֵּת הַטּוֹחֵן, בְּאֶהְבָּה רַבָּה, וְגַם
בְּעֵיפוֹת, אוֹלֵי עַל שׁוֹם מֵה שְׁנַתָּן
לָהּ בְּמַתָּנָה. מִגּוֹפּוֹ נָתַן, נָתַן מִרְאִשׁוֹ,
אֵין צָרָךְ לוֹמֵר
מִלְּבוֹ, שְׁלֶה
הִיָּה כְּלֹא הִיָּה. אָכֵן

אֶהְבֶּה הַשׁוֹלִיָּה, אֶךְ הִיא, בֵּת הַטּוֹחַן,
 אֶהְבֶּה דְבָרִים אַחֲרֵת מְעַט, אַחֲרֵת מִמְנוֹ,
 לְמֹשֶׁל, אֶהְבֶּה אֶת הַצֶּבַע
 יֶרֶק. אֶהְבֶּה תְמוּהָה, אֲבָל אֶהְבֶּה.
 לֹא שְׁהִיתָה מְקַרֶּיבָה, לֹא שְׁהִיתָה
 מִשְׁלִיכָה אֶת עֲצָמָה לְנֶהֱרַ,
 וּבְכָל זֹאת הַכְרִיעָה, אֶהְבֶּה.
 הַשׁוֹלִיָּה הָאוֹהֵב הַסֶּכִּין לְשֵׁאת
 אֶפְלוּ מִיֵּן קְפָרִיזָה כֹּזֵאת שֶׁל אֶהְבֶּה,
 אֶפְלוּ אֶהְבֶּה סִתְמִית שְׁלָה, אֶפְלוּ
 אֶת רְצוֹנָה בְּאַחַר. מָה הִיָּה מוֹכֵן לְתֵת לָהּ,
 לְבֵת הַטּוֹחַן, וְדָאֵי לְתֵת הַכֵּל,
 אֶךְ אֵלוּ יִכְלֶה בֵּת הַטּוֹחַן לְבַחֵר,
 הִיתָה בּוֹחֲרֵת שְׁיִהְיֶה לָּהּ
 נֹאמֵר חֲמוּשָׁה, שְׁלֹשִׁים, אוֹלֵי מְאֵתִים אוֹהֲבִים.
 וְדָאֵי שְׁיִהְיֶה שׁוֹלִיָּה
 אֶךְ גַּם אַחַר, נֹאמֵר צִיד, פֶּרֶשׁ, מְלָח,
 לְטָאָה, גַּם מְטַפְּחֵת, לְאוֹטָה, כְּלוּמֵר שְׁיִתְאַפֵּס,
 שְׁיִמּוֹת. זֹאת הִרִי מִתְנַת אֲמֵת, אֶת זֹאת
 לֹא יָדַע לְתֵת לָהּ.
 עַל כֵּן עֵיף הַשׁוֹלִיָּה, לֹא בְלֵי לְנִסּוֹת
 לֹא בְלֵי לְתֵת לָהּ מִן הַמֵּיטָב, מִשְׁמַחְתּוֹ,
 מְעַצְבוֹנוֹ, תְּמִיד מְעַצְמוֹ. לֹא חִפְצָה בְּמְטַפְּחוֹת
 כְּמוֹ בִּיכְלֵתוֹ לְלָכֵת. אוֹלֵי כֶּךָ הִיָּה מְצָלִיחַ.
 אֶת זֹאת הַבֵּיִן הַשׁוֹלִיָּה בְּאַהְבָּה. אֲכֵן הַרְבֵּה לְמַד
 הִיָּה לְאִישׁ. עֵיף מְאֹד, רָאָה כִּי נוֹחֵלָה,
 אֲבָדָה תְּקוּתוֹ, הֵלֶךְ מִמֶּנָּה. הֵלֶךְ לְהֶאֱנַח,
 לְבִכּוֹת, לְשֹׁכֵב רֹגַע,
 עַד שְׁלִקְחוּ הַנַּחֵל.

רחל חלפי

אני מסע הגחלילית

"החיים" הזה

הַדָּבָר הַזֶּה "חַיִּים"
הַחַיִּים הַזֶּה
הַלְּזָה
רוֹבֵץ מִנְגֵד
עַל אַרְבַּעוֹתָיו רוֹבֵץ
מִתְבּוֹנֵן בִּי בְעַפְעָפִים עֲצוּמִים
בְּעַפְעָפִים כְּבִדִּים עֵיפִים
לֹא מִתְבּוֹנֵן רוֹצֵה לִישָׁן
נוֹהֵם עָמוּם בְּתוֹךְ שְׁלוֹ
וְאֲנִי רוֹאֶה-לֹא-רוֹאֶה אוֹתוֹ
וְאֲנִי לֹא
לֹא מוֹשִׁיטָה יָדִי לְלִטְפוֹ
לֹא קִרְבָּה אֵלָיו
מְנִיחָה לְאֹוִיר-חִלּוּם לְחֻצָּץ
בֵּינֵינוּ
אֵין בֵּינֵינוּ אֶלָּא
קְרוֹם שֶׁל כָּלוּם אֶלָּא
וְיִלּוֹן-חִלּוּם
אֶלָּא
יִלְלָה כְּבוֹשָׁה דְקָה:
הָיָה
לֹא
הָיָה

לילית

שְׁלִי שְׁלִי
לֹא שֶׁלֶךְ לֹא שֶׁלֶךְ
שְׁלִי שְׁלִי
אֲנִי-לִי לִילִית

לִי-לִי לִילִית
רְכָה חֲשׂוּכָה
שֶׁלֶךְ שְׁלִי
שֶׁלֶךְ בְּרוּכָה
לְטוֹפִית
לִילִית

בְּתוֹךְ כָּל תְּפוּחַ מִפְתָּה לְחֹה מִפְתָּה לְאָדָם -
שׂוֹכְנַת אֲנִי לִילִית
עֵץ דַּעַת צוֹמַח בִּי
עֵץ טוֹב וְדַעַת טוֹבָה
מִכָּה שְׂרָשׁוּי
בִּי

עֵץ דַּעַת יוֹנֵק אוֹתִי
נְהִיר לִי
אֶפְלוּלִי

לִילִית אֲנִי שֶׁלֶךְ
צִדָּה הָאֶפֶל חֹה
בְּשָׂר מִבְּשָׂרָךְ חֹה
בְּלִילָה אֲנִי אֶתְ חֹה
בְּלִילָה אֶתְ אֲנִי

גם לי לא ברורים הגבולות
גם לי לא ברורות הגבולין
את יודעת אני לא אשת-מלים
אני גרה בתוך צלילים
אני ממלמלת צללים

צל וצליל שלך
צללית צלילית לילית
תוכך שלי שלי
הלילה לשתינו
לך-לי

גם לי לא ברור
הגבול שלך-שלי
גם לי לא גם לי לא
שלך-שלי
גם לי
לילית

אני מסע הגחלילית
אני זורחת אפלונית
אני אור החשך שלך
אני הבהוב האפל שלי
הנני וכבר איני

עץ דעת עולה בי
אינני יודעת אותי
אינו נהיר לי
נחבא בי בצללים

אני דמדומים שלך
צלך חבוק בצלי
אור דמדומיך שלי
אני לך-לי-לי
אני כלי דמדומי שלך-ושלי
רק כך אהיה כלי

אני אור מתעמעם שלך
אני אור עולה שלך
אני לא צהרים פורצים אני
אני לא מבינה אותי
אני בת הצללים

אני צלך חוה את צלי
אני אורך הרך
אני צלית לילית אפלונית
לא ההפך שלך
לא הרע שלך
לא הסטרא שלך
לא האחרא שלך
אלא את את את

כאילו אין בנפשה אבנית

התנה והירח

הירח, צלחת פרידה קאלואית
מילל כמו תן
על כך שיש בו חורים.
יא ירח, אני מיללת לו,
יודע ש"נקבה" זה מ"נקב"?
בודאי, הוא עונה. את לא זוכרת שבימים התמימים הייתי "לבנה"?
היית קטנה, טרם פציעת הנקב.
איש לא מכנה אותי כבר "לבנה"
אבל החורים שלי, המכתשים יש לומר,
נהיו במיליוני שנות החמצה.

כרוניקה של פגישה ראשונה

נהר של תקנה
נהר אליך בחינה שלה
כאלו אין בנפשה אבנית או
חלדה צינית
או טרשים מרשעים
אבל לבך גם
כמו ראש לא הפוף אפוף פורנו.
היא שואלת למה יש לך אונים גדולות עינים גדולות שנים גדולות
אתה מלחף את אונה: כי יש לי גם זין גדול
וצחוקה מתגלגל לתהום.
תראה את החפושית ההפוכה שנגעת לה עם המקל בבטן
איה התפוצה לכדור מעקצץ.

אני רוצח

הִזְהַרוּ בְּנֵי הַתְּמוּתָה, אֲנִי רוֹצֵחַ חֲרִישִׁי.
אֲנִי נֶצֶמֵד אֶל הַצְּלָלִים, שְׁקוּף וְדָק.
אֲנִי עוֹבֵר בְּתוֹרְשָׁה, אֲנִי אֲנַמְיָה חֲרַמְשִׁית.
אֲנִי אוֹחוֹז בְּעוֹרָקִים, אֲנִי מִמֶּתֶק.
אֲנִי זוֹחֵל בֵּין הַקִּירוֹת, אֲנִי מִקֶּק.
אֲנִי פוֹרֵץ, אֲנִי תֹרְכִיז מְלוֹת זֹנְעָה מְגַבְבוֹת
וְשַׁעוּלִים וּבַהֲלָה וּמַחְנֵק.
אֲנִי מִפְרָק שְׁבוּר, זֹרְעוֹת מְסַבְבוֹת.
אֲנִי בְּבַה שְׁבָה אֶף חֶלֶק לֹא מִתְּאִים.
אֲנִי הַהִיבְרִיס הַחוֹזֵר מֵהַמֵּתִים.
אֲנִי הַמֵּת־הַחַי, אֲנִי צָבֵא הַשְּׁלָדִים.
אֲנִי מִפְלֶצֶת שְׁמַתַּחַת לַמָּטָה שֶׁל הַיְלָדִים
הַמַּחֲכָה לַחֲשֻׁכָה. אֲנִי מִמֵּתִין.

אַתֶּם רוֹצִים שְׂאֲכַנְס לְרַגַע רַק בְּכַדֵי לְמוֹת,
אַתֶּם רוֹצִים מִמֵּנִי קְלוֹזֵר מִתְּקַתֵּק וְחַמִּימוֹת
שֶׁל הַשְּׁלֵמָה עִם הַגּוֹרֵל שֶׁל מָה שְׂאִין וְלֹא יָאָה
וְהוֹכַחָה נִצַּחַת, זֶהוּ. לֹא הִיָּה וְלֹא יִהְיֶה.
אַתֶּם רוֹצִים שְׁקַרִיאתִי תִהְיֶה קִטְנָה וּמְהִסָּה.
אַתֶּם רוֹצִים שְׁלֹא אֲכַתִּים אֶת הַשְּׁטִיחַ בְּכַנִּיסָה.
אַתֶּם רוֹצִים שְׂאֲתֵאדָה כְּאַלְכוֹהוֹל שְׁלֹא צָלַח,
שְׂאֲעֵלֵם כְּמִין עֵלוֹם. שְׁיִשְׁכַּח וְיִסְלַח.
אָבֵל אִם תִּקְבְּרוּ אוֹתִי אֲשַׁבֵּר אֶת הָאָרוֹן,
אָבֵל אִם תִּבְלַעוּ אוֹתִי אָבֵלֵט מֵהָגָרוֹן,
וְאִם בֵּין הַרְגָלִים תִּכְנָסוּ לְהַרְיוֹן,
וְיִחַד נִהַפֵּךְ לְבַעֲתַת אֲתֵמְנִי –
מִתּוֹךְ בְּשֻׁרְכֶם יִפְרֹץ נַחִיל שֶׁל בְּנֵי מִינִי.

הפצע המתוק שנפער בים

רוזטה

BDSM

מה נוכל לזכור
 מאותה שעת לבן שבה נפצעו
 שפתי הים התיכון?
 הִיָּה בּוֹ שֶׁהִשִּׁיל מַעְלָיו אֶת מַעֲשָׂהוּ
 וְהִשְׁלִיךְ לְדָגִים.
 הִיָּה נָתַז שֶׁל זֵיו חֲדָשׁ
 וְהֵאִיבָרִים שׁוּוּ כַּמַּעַט לְהִתְפַּיֵּס.
 שָׁלַל הַעֲפָעָפִים צָפוּ
 וְנִשְׁבַּר בָּהֶם הַקָּדִים
 וּבְלִי לְתַת אֶת הַדַּעַת
 הַתְּחִיל הַיָּם דּוֹקָא פֹּה.
 שָׁנָה חֲדָשָׁה בָּאָה
 וּבִדְרֹךְ לְעֵבֶר שָׁבוּ נִגְרָף
 יִתְכַּן שְׁלוֹם.
 אוֹתָהּ שְׁעַת לִבָּן
 הִיָּתָה הַפֶּצַע הַמְּתוּק
 שֶׁנִּפְעַר בֵּיָם
 שֶׁהִלֵּךְ וְנִקְרָשׁ כָּכֵל
 שֶׁקָּרְבָנוּ הַבִּיָּתָה, כָּכֵל
 שֶׁהִעֲרַבְנוּ.

הַנוֹף יִחַלֵּף מֵאֲלִיו
 וּמִמִּילָא הָעוֹנוֹת
 וּמִמִּילָא תִּשְׁתַּנֶּה וְתִפְחַת
 עַד כְּדֵי עֵין
 לְצַפּוֹת בְּעוֹלָם שְׁהוֹלֵךְ
 וְתוֹפֵס אֶת מְקוֹמָהּ.

לְעֵתִים
 תִּפְרֹד הָאֲמוֹנָה כָּבֵד
 מִן הַצִּפְרוֹן
 הַשִּׁיר מִן הַשֶּׁן
 וְיִחַלֵּף הַיּוֹם
 וְאֵינָהּ כְּפִי שְׁהֵיִיתָ.

שִׁיר שֶׁפָּעַם שָׂרַת
 עַל הַתּוֹר שִׁיר אֶהְבֶּה
 מֶה עֲכָשׁוּ תְּדַאֵג בּוֹ
 שִׁיר עַל צִפְרוֹן
 מֶה תֵּאֲחֹז בּוֹ עֵין עֲכָשׁוּ
 מֶה שֶׁן

וּלְעֵתִים תִּפְחַת מִן הַנוֹף
 מִמִּילָא נִפְרָדוֹת הָעוֹנוֹת
 וְהָרִי תֵּאֲחֹז בְּכֶסֶף
 וְתִמְרִיא לְחַלֵּל
 אֶל יוֹם בַּהוּ.
 הַנוֹף יִחַלֵּף מֵאֲלִיו
 וְאֵינָהּ עוֹד אֶפְלוּ כְּנִית

שירי: מקור

בתנועה הרפה של עץ הפקאן

עטלף

כְּשֶׁהרוּחַ שׁוֹרְקֵת בְּעֵץ הַחֲרוּב אֶת לְשׁוֹן
הֶפֶה שֶׁל אֲמִי, אוֹמֶרֶת אֶת שְׁמִי בְּבֵית
נְטוּשׁ שֶׁכָּל רֵעֵפִיו נֶאֱכָלוּ, הָאֶפִירוֹ,
הַצְמִיחוּ טַחֵב סָגֵל מִמְרַצְפוֹתָיו הַקְרוֹת,
עֲטֹלֶף מֵתֵהֶפֶךְ עַל רֵאשׁוֹ, מִבֵּיט בְּעוֹלָם
נֶגֶד כַּח הַמְשִׁיכָה, תִּלְוִי כְמוֹ תִקְוָה
אֶרְכֶּה וּמְעַרְפֶּלֶת, עַל פֶּתַח חִלּוֹן שֶׁקָּרַס וְנִקְרַע.
אֲנָשִׁים לֹא חַיִּים בְּאֲנָשִׁים אַחֲרֵים, לֹא
בְּפֶרְחִים, גַּם לֹא בְשִׁמְשׁוֹ. אוֹלֵי רַק בְּאֶרֶץ
אַחֲרֵת. אֶת אָדָם אַחֵר. הִיא מֵתָה.

אתמול

הַכֹּל הָיָה בְּבֵית הַשְּׁמוּשׁ, בְּצוֹאָה,
בְּרִכּוּשׁ הַמְשִׁתֵּף שֶׁל שְׁנֵינוּ, בְּתַנוּעָה
הַרְפָּה שֶׁל עֵץ הַפְּקָאן הַמְטַפֵּס אֶל
סֶף הַשֶּׁמֶשׁ. יוֹם אֶחָד עֲמֻדַת עוֹרֶת
עַל סֶף הַכְּנִיסָה לְחֹדֶר הַרִיק, אֲמַרְתְּ
דְּבָרִים מֵתוֹךְ בֶּשֶׁר הֶפֶה, גִּלְגֵּלֶת מִסְפָּרִים
בְּעֵצָם הַלֵּב, תַּרְגִּילִי מֵתַמְטִיקָה גְדוֹלִים.
הַשְּׁמוֹת הַחֲלִיפּוֹ בֵּינֵינוּ בְּמַהֲירוֹת שֶׁל
קוֹל בְּתוֹךְ פְּלֹדָה מוֹצֵקָה, אֲנִי הֵייתִי
אֶת וְאֶת אֲנִי בְּאַחַת; הַיָּד, הַשְּׁעֵר,
הַשְּׁמֵלָה, הַזְקוֹן הַעֵבָה, הַכֹּל הַתְּגִלָּה
מוֹלְנוּ: אֵין נֶשְׁמָה, רַק מָה שֶׁנִּקְלַע
בְּסִלִּיל זְכָרוֹן, רַק מָה שֶׁהֵנוּ אֶתְמוֹל.

אולר

היינו שכורים מבקר. סתו עכשו
ורית לילה פושט ונמרח על חלונות
הבית. הזריחה לא נגמרת, היא עולה
ובוערת, מרעידה זרועות אש בלב
האדמה. את נחמה אחרת, אני רק
אנה שפרתה את עצמה מן הגוף –
נשכבה ערמה בתוך כנרת דבורים;
עקיצות מברזל. נטיפי דונג רותחים.
הדרך שלנו נסגרת בחשך כמו אולר.
את יודעת, אין ישועה. הסוף תמיד מר.

ראי

עכשו אתה ישן לאט, גב כמוש.
כמעט אפשר לשמע רשרוש עצבים
במסלות השנים, חלומות
זורמים בחשש אל הראש המגיד,
כמו כף רגל המחלימה מנקע,
מנסה ללמד תנועות מחדש, להזדחל
בתוך הכאב העדין מבלי להחבל.
הבקרים שחולפים בחלון נבטים רק מן
העינים שלי, אור חודר זכוכית רפה,
קרב זוהרת ללא טפת דם בקצה.
אולי בכלל ראי גדול עומד בינינו?
אדם שרואה את עצמו וחושב שהוא
איננו, זה רק האחר מדבר מגרוננו.
לא יבואו ימים טובים.
אפלו צלך הוא אדם שנשבר ונבלע
בכשר הרצפה.

גופי הוא מעקה שביר

*

*

גופי הוא מעקה שביר
בקצה הדברים.
אין סוף אחר.
דפן שגשקה ממנה
אינסוף צהב
מרסק, מכלה.
קצה קנה.
קהות סמויה בעטיפת
אריג מרסקת.
הבט בצהב, ראה איך
הסדקים ארוגים כפנינים
זעירות לאחידות גמורה.

*

הפתולים בצד אחד של המוח
שונים מהפתולים בצדו השני.
המוח הזה בגוף כמו המנור
על פסגת הר תבור.
מי הם השתקנים שמאכלסים
אותו?

לבוש המהמורות שלי
הולם את גופי המסלע.
בעצבי הקירות פועם
דפק חשמלי. לא אטומים.
גבעולי פחדי משתרכים בנוחות
בקפלי הכתלים ובזויות.
מעקה השיר הוא מין
מעקה מועקה.
איבריו
גופיפים קטנים
מתגודדים ומקיפים
זה את זה.
אפשר לומר שאבק ממלא
את איברי, ויש לחבט
בהם בכפו השטוחה
של חובט שטיחים,
כדי לרעננם.

המתים שלי אוכלים דרכי

הילד בחיבוק הדוב

*

המתים שלי שומעים
דרכי עכשׁו
שיר של נינה סימון.
המתים שלי
אוכלים דרכי עכשׁו
עוגת שוקולד.
רעבים המתים
שלי מגעגוע.
מתים שלי שותים
דרכי עכשׁו
מים מרים.
אין מים קרים שם
מתים שלי.
רעבים כל כך
המתים, צמאים
מכדי שיוכל גוף
אחד להשביע
להתחיל להאכיל,
וגם כשהם שבעים
המתים שלי
אוכלים דרכי
עכשׁו שותים
דרכי עכשׁו
כל המתים שלי.

הילד בחיבוק הדב מְכַר לי.
פעם אולי הייתי גופו הקטן.
פעם מלאתי את שפתיו
המתוקות מלמולי ג'ברית,
הסמקתי באדם לחייו,
התעטשתי
מרכס אפו הנזעיר, יפיו
של הטבע כלו.
עכשׁו רק עיניו שלי
שלו עוד זרות לי
כאלו אין בהן כלל פחד.
כאלו העתיד עוד יפסח
מעלינו והכל יסלח,
לא יקרה.

שלומית נעים נאור

אנחנו רוחבו של גזע

*

*

בְּנוֹתֵינוּ גְדֻלוֹת
אֶת סֵדִין זְכוֹנוֹת יְלֻדוֹתֵנוּ
יֵשׁ לְהַחֲלִיף
כְּדֵי לְהַצִּיעַ אֶפְשָׁרוֹת

אֲנִי מְנַחַת בְּעֶרְסֵל הַזְּמַן
מְסַרְבֵּת
לוֹמֵר דָּבָר עַל תְּנוּעַת הָאוֹרְלוֹגִין הַפְּנִימִית
הַרוּחַ חוֹלֶפֶת בְּאֶצְבָּעוֹתַי
וְאֲנִי מְהַנְהֶנֶת לְעֶצְמִי
כִּי בְּדִיּוֹק רְצִיתִי
בְּדִיּוֹק כִּי

*

בְּתַנּוּעָה הַזֹּאת בֵּין יְמִין לְשְׂמָאל
כְּמוֹ הָעֶבְרִית שֶׁהֵיטִי
מְנַחַת בְּכַטָּן אֲמִי
נֶעֱדָה בְּהַמְהוּמִים
קוֹלוֹת הַהוּדָה אֵינָם נוֹגְעִים בִּי
אֲנִי מְנַחַת בְּעֵתִידִי.

אֲנִי מְצִיֶּרֶת עֵגוּל יוֹלֵד עֵגוּל יוֹלֵד עֵגוּל
הַתְּנוּעָה מְתַרְחֶכֶת שְׁנַיִם
מְמַרְחֶק הַכּוֹכָבִים אֲנַחְנוּ
רְחִבּוֹ שֶׁל גְּזַע
אֲנִי יוֹדַעַת זֹאת,
וְאֵינִי יְכוֹלָה לְחַדֵּל.

*

אֵין פְּלֵא שְׁלֵא יִכְלֵתִי
לְחַשֵּׁב אֶת פֶּעַר הַגִּילִים
שְׂבִינֵינוּ. כֹּל יְלֻדוֹתִי
חִלְפָה בְּטָרֵם נוֹלְדָתִי.

נִיר אֵילוֹן

כֹּאבֵי ילָדִים

*

אִז מָה נִסְפֵר לּוֹ?
שֶׁהוּא בָּא מֵאֵהָבָה.

וְאַחַר כֵּן?
שֶׁנִּסְעֵנוּ עַד קֶצֶה הָעוֹלָם לְהַבִּיא רַק אוֹתוֹ.

וּכְשִׁיגְדֵל?
נִפְתַּח אֶת הַפִּסְנֵתָר וְנִרְאָה:
כְּשֶׁלּוֹחֲצִים עַל קְלִיד הַפִּטְיִשׁ מֵתְרוֹמֵם,
מִכָּה בְּמִיתָר, וְנוֹצֵר –
צָלִיל.

וּבְכֹל זֹאת?

איך לומר את האמת

אֲבָא לֹא יִכּוֹל לְלַדָּת.
רַק בְּפִלְסְטִיק לְאוֹנָן,
לְשֵׁלֶם וּלְשֵׁנָן:
אֲבָא – לֹא יִכּוֹל לְלַדָּת.

אֵיךְ לֹמֵר אֶת הָאֱמֶת?
הַבְּדִידוֹת תְּכוּנָה מוֹלְדָּת,
הַבְּדִידוֹת הִיא פֶּגֶר מֵת,
לֹא יוֹדַעַת אֵיךְ לְלַדָּת.

וְאֲנִי בְּקִשְׁתִּי יָלֵד,
שְׂמִימִיךְ אֶת הַבְּדִידוֹת,
שְׂדִבְיִךְ בִּי צָחוּק יְלָדוֹת,
אֶךְ מוֹלֵי מְנַעוּל עַל דָּלָת.

*

"איני נלקחת לשום מקום. בכיתי בגלל דברים שאין להם שמות".
תרצה אתר

אתה זוכר את הורדים
שנגזמו בחרף
עד קו האדמה?
כזו דממה.

ואת הערבה הבוכיה,
והאפרסמון?
כמה תם היה
בצבע הכתם.

זוכר את האגוז?
כיצד ענק פנה נגזו,
כיצד נכרת כל לילה?

איפה שובך היונים?
איפה ברכת השושנים?

איני נלקח לשום מקום,
סבלתי כאבים שאין להם שמות
במקום שנה – רוחות
במקום חלום – שדים,
כל הלילה סבלתי
כאבי ילדים.

שחר־מריו מרדכי

זהב אדום בין עורף לצוואר

Fell's Point

(שכונה בדרום בולטימור)

כָּלֵב יוֹשֵׁב בְּגִבּוֹ לְמַפְרָץ
וְגֶבֶר יוֹשֵׁב בְּגִבּוֹ לְרְחוֹב
הַבֶּקֶר הַזֶּה אֵינוֹ בֶּקֶר רַע
הַבֶּקֶר הַזֶּה אֵינוֹ בֶּקֶר טוֹב.

הָעִיר הַחֲרָפִית מְמַרְקֶת, שְׁטוּפָה
הַגֶּבֶר עָטוּי מְעִילוֹ הַיֶּרֶק
הַכָּלֵב לּוֹבֵשׁ עִם אֲזִנֵּי הַקְּטִיפָה
בַּד אָדָם לְנוֹפֵף לְרוּחַ לְשֶׁרֶק.

כְּשֶׁרוּחַ שׁוֹרֵק הַמַּפְרָץ מִתְנַגֵּן
בְּנֶפֶשׁ הָאִישׁ שֶׁגִּבּוֹ לְרְחוֹב.
אֲזִי בְּנֶפֶשׁ כָּלְבוֹ הַשּׁוֹמֵר וּמִגֵּן
הַבֶּקֶר הַזֶּה אֵינוֹ רַע. בֶּקֶר טוֹב.

שפת הטבע וטבע השפה

(מתוך: תוואי הנהר בין וייטהול מיל לדרואיד היל)

הָעֶרֶב הַקָּדִים, וְתַפִּי הַגֶּשֶׁם תּוֹפְפוּ וְתוֹפְפוּ (כִּמָּה זְמַן?)
עַד שְׁשֻׁבָה שְׁמֵשׁ לְמִשַּׁל בְּרוּחוֹ שֶׁל עוֹלָם,
עַד שְׁנַעֲנָה הַנְּהָר וְהַתְּרַצָּה בְּעָרוּצוֹ, וּמַעֲבֵר
לְגִדּוֹתָיו הַיַּעַר שׁוֹב הָמָה מְזֻמּוֹת
וְזֻמְזוּמִים, שְׁשֻׁמֵשׁ מִשְׁקָה וְגֶשֶׁם מִשְׁקִיט.

אֵיךְ אֶתְאָר אֶת הָאוֹר?

תְּקוּף-תְּשׁוּקָה לְהַתְּלַקֵּחַ: בְּשֻׁנִּיהָ הוּא מִתְּלַקֵּחַ, וּבְשֻׁנִּיהָ
נִלְקָח; וְגַם אִזְ שְׁטוּף-נְדִיבוּת לְדַלֵּף עַל יַעַר וּמְלוֹאוֹ.
שִׁיחַ-סְמוּךְ-קֶרֶקַע אֲמַנֵּם פִּקְפִּק בְּאַפְשָׁרוֹת כְּזוֹ, אֲבָל יוֹבֵל
סְמוּי שְׁאֶסֶף הַנְּהָר פִּכְפֵּךְ בְּבִהִירוֹת,
וּבִהֲצֻטְלָל-צְלִיל-הַטְּפֻטּוּף, קָלוּ הַמִּים וְקָל הָאוֹר.
תּוֹף שְׁעוֹת סְפוּרוֹת וּלְכֹל הַיּוֹתֵר לִילָה (מִמְשָׁה?)
טוֹפֵף עוֹרֵב בְּמוֹרֵד הַגְּדָה וְקֶרַע
כְּרִיךְ מִתְּכָרִיךְ.

הַתִּיפּוּף

וְהַטְּפִיפָה. הַפְּקֻפּוּק

וְהַפְּכָפוּף. הַתְּאוּרָה

וְתֵאוֹר הַבְּקָר הַמִּתְּלַקֵּחַ. אוּ נִלְקָח.

הַכֹּל תִּלּוּי בְּכֶשֶׁר הָאֲחִיזָה בְּחַיִּים

כֵּן, כֵּן.

על תכונת היער

(טריולט)

הוא מתפשט צף ונגרף לרגלי ועל ראשי
משתרג סביב נפשי, היער במעלה ההר
עולה מן הרחצה כביום השלישי.
הוא מתפשט צף ונגרף לרגלי ועל ראשי
מתלקח בנפשי, אור באור רוקח בלבשי
זהב אדם בין ערף לצואר
הוא מתפשט צף ונגרף לרגלי ועל ראשי
משתרג סביב נפשי היער במעלה ההר

רנדולף, למרגלות הר וושינגטון, ניו המפשייר

תשליך

(טריולט)

בראש השנה על חוף הים התיכון,
ערב פשיטה מתכננת בחשון,
עולה תפלה יהודית לשם: אנא, חן.
בראש השנה על חוף הים התיכון
עולה עב קטנה בכף החרף, הנכון
לגהור ארצה ולפזרה כנדבן
בראש השנה על חוף הים התיכון
ערב פשיטה מתכננת בחשון.

אנחנו, שמוטי הוסת

לא בצל

ירוחם, אגדת חורף

כְּחוֹשֶׁה וְעֵטוּפָה רוּחוֹת קָרְדִים
הַשְּׁמֵשׁ מִתְעַטְטֵשׁת בִּמְכַתֵּשׁ,
הַעֵרָה שְׁקָעָה עִם הַחֲרָטוּם
בְּחֲרָטוֹת הָעֵרֵב הַנוֹקֵשׁ.

בְּכַבִּישׁ הַמִּסְתִּים בְּאֵין מוֹצֵא
הָרִיק תּוֹפֵחַ כְּמוֹ מִפְרֵשׁ מְרוּט,
הָאֶפְלָה שׁוֹכֶכֶת כְּמוֹ נוֹצָה
עַל הַקְרִיָּה שְׁלֵא תִמְצָא חֲרוּת.

וּשְׁבִיל הַבֶּשֶׂם נַח עַל הַצְּוֹאֵר
פּוֹלֵשׁ לַחֲשֵׁף עַל נִימֵי הַקּוֹל,
מוֹטֵל פְּשׁוּק בְּעֵמֶק הַמְרָבֵד.

עַל הַגְּבָעוֹת בְּשִׁפְףֵי הַמְדַבֵּר
אוֹרְבִים וּמְקִיזִים זְבוּבֵי הַחֹל
בְּאֶבֶךְ עֵד.

יֵלֵד עֵירִם עַל הַחוּף,
יֵלֵד עֵירִם בְּסוּף,
פֶּלֶג הָעוֹר הַכְּסוּף
בְּעֵין הַחֲמָה,
קִנָּה גּוֹפּוֹ לֹא קָמַל.

עֵלִם עֵירִם בְּרָחוּב,
עֵלִם עֵירִם לֹא בְּצֵל,
הוֹלֵךְ לֹא נִכְלָם,
בְּאֶלְמוֹת קָרְמֵל
לֵילָה מְאִיר אֶת חֲלוּקֵי נְחָלָיו.

גָּבַר עֵירִם בְּחֹלּוֹן,
גָּבַר עֵירִם עַל הַגָּג,
לֹא בְּגַפּוֹ בְּשֵׁלֶג יָחַף,
וְלֹא חָף.
בְּמַבֵּט מְזַגֵּג
הַקְרֵת דּוֹקְרֵת,
הַגּוּף מִתְאַדָּה
וְעָף.

מכתב לשרה אמנו

To Sarah J. Connor

כָּאֵן בְּעֵתִיד
קוֹלְךָ הַחֹמֶק בְּרַעַשׁ
עָכוּר.

סְלִילִי עֵבֶרְךָ
פְּקֻדָּה, צְוֹאָה, זְכוּרֹן,
עֵבוּר

הַבֵּן
שִׁשְׁלַח אֶת אָבִיו
לְהַפְרוֹת אֶת אִמּוֹ
בְּחֶלֶב סֹגֵל
וּלְמוֹת.

כָּאֵן בְּעֵתִיד
אֲנִי וְאֵת
בוֹעוֹת שֶׁל גְּפְרִית
מוֹטְלוֹת בְּצֶלֶם
הָאוֹב הַחֲנוּט.

צָבָא פְּלִיטִי הַכְּתֻבָּה,
שְׁהוֹתִיר לְךָ הָאֵב,
בְּטָרֶם שְׁבַר אֶת הַקֶּסֶת.

נִשְׁרַת דְּבַרִי הַיָּמִים,
שְׁאוּלִי נְאֻמְרוֹ,
אֲנַחְנוּ
שְׁמוּטִי הַוֹסֵת.

האיש הזה, מהו? חוזר בתשובה?

*

האָפּס הוא אינסוף. הוא חוזר תולעת קוסמולוגי
דרכו באות רמות למחק את מה שיש למחק.
הוא השורה היחידה בארבע ג'יגה לוגים
שבה נמצא הבאג ובה נותרת רק בת צחוק.

זה לא חדש: כמה דורות הופך בנה הצ'שיר
(היית מאמין? חתול שמתלקק כחק).
הוא מקפל בלשון הלילה את טבור השחר,
ומקמפל אינסוף טללים לחבל צח כקוק.

בעוד שנה או שנים אלמד אותך לקרא
את שמע (ולא יזיק גם לעבד על שריר הבטן).
נחזיק בחבל נאמץ עינים ונקרס

לגן של שרדינגר, בין הפיתון לעץ הפטל.
אתה תחדל להיות חתול – תפרח עם טבעות
אולימפיות. אני אשמע את הרמות באות.

ויהי במחצית מסע-כפה לילי
 ושמי הדולבי-דיגיטל-חמש-אחת שחקו
 כשפים על פני שעריהם –
 מטפחת גחלילית
 וזקוקין של פעמון-רוחות השתוחו
 כשחמשה (dot one...) שחקים
 חשכו על הוד של צעקה – – –

כי הקדוש ברוך הוא במכה
 רסק (מכה נצחת! אלהינו!)
 את ג'ארת האמת הענקה
 והנצחית, רסס אותה עלינו
 באיין-מספר בקבוקנים של לק
 צפויים ותתרנים כדי יאוש
 (כי איזה סלע לאינסוף נחלק?)
 ועל אפו – הפוך: אני באוש
 ולפיקך מאוס ומסלק
 מתחת הכפה המככבת – – –

אבל כש'רגלי שנית משלך
 כמ'רגלית בקבוק שחוק כ'אבן
 ('חוק בק'אבן!' מ'ישהו לחש)
 אני נותן לו להצמיא אותי
 עד קצה כפת הלילה בחשש
 ששם הוא עוד נודף על קבר שמי האמתי.

One-trick pony

כל הספרים בטמאה.
כל התפלות יגעות.
העין שפעם השפילה, סמאה
מכל המצוות הגאות.

כל חמשים ומאה.
קול מכבשי תהלות.
האזן שפעם הסמיקה, שמעה
לקול תגרני הסגלות.

האזן שפעם יצאה ממצרים
הספיק גם הספיק בצקה להחמיץ.
חמש חליפות מתוהות את העין.
כבודנו הושב באמתחת השפיץ.

כל מה ששרה אמרה.
כל הירידות לדרום.
האח שננטש לפתחי עמרה,
כל לילה עולה בחדרון.

קול האצבע המורה.
כל החמרות לכארון.
הילד שפעם נלטש, הוא מראה
של רכב בלי ברקס במדרון.

הרכב שפעם עלה השמימה
משך ומשך ושרף את הקפיץ.
חמש אצבעות – אם השמאל ואימינה –
שולבות את האש בדינים של הכביש.

כל הקלפים בארוה.
כל הסוסים במירון.
המוסטנג שפעם חבט ערבה,
הוא פוגי עם טריק אחרון.

הפוגי שפעם בדר את העין
כסה (הקוסם מחרף אז הציץ).
חמש מגבעות עטורות השולים
נושאות לחנם את כותרת הציץ.

כל התורה עזובה.
כל הספור, האורות...
האיש הזה מהו, חוזר בתשובה
או כלה פוגי בארון?

כל כליתו יעוצה.
(כל יועצי הרעות).
אך קול חכמים שהרעיד לו ביצה,
הוא לא ישכח מזרעו.

ביצה שנולדה על קוצות אבודות
בין יום טוב לתכלת הטיש בקרלין
חוזרת אל איה מקום כבוד
עם חמת תפוחה מאבני נעורים.

עם כל חזקתה בתמה
עם כל המלים הטמאות.
עם זרוע שפעם יורדת דומה
ופעם עולים בה שמות.

נעמי חשמונאי

נשבר לי אלוהים בידיים

בעיית הרוע

קח אותי עד הנצרות ובחזרה
נשבר לי
אלהים בידיים

שֶׁלֶשׁ וְעוֹד אַרְבַּע, שֶׁבַע
כִּכָּה תַחֲשַׁב עַל הָרַע
לֹא מִסְטִיקָה –
אֲרִית־מִטִּיקָה

אֲתָה מִבֵּין אֲנַחְנוּ כִּבֵּר יוֹדְעִים אֶת הַסּוּף
אֲנַחְנוּ צוֹעֲקִים "שֶׁבַע", "שֶׁבַע"
אֲנַחְנוּ כִּבֵּר יוֹדְעִים
כְּמוֹ לְרֹאוֹת מְשֻׁלָּשׁ בַּחֲלוֹם
וּבְכָל זֹאת מְקוּיִם
אוֹלֵי תִגִּיעַ אֲלֵינוּ הַתּוֹצֵאָה הָאַחֶרֶת

חוט

פְּשָׁרָה תִצְלֵל אֶת הַפְּסוֹנְתָרֵן מִמּוֹתוֹ הָאֲפְשָׁרִי
גַם אֲנַחְנוּ נִנְצַל מֵהָאֲצָבְעוֹת שֶׁל הַמְשָׁחִית
בְּהַעֲלֵמַת עֵינַי מֵהַבִּינוּנִי,
בְּקִשְׁרִית קֶשֶׁר עִם הַפְּרָח.

כִּבֵּר קָרָה שֶׁמְשַׁכְּנוּ בַּחוּט
וְלֹא נִקְרַע
וְהִכְרַחְנוּ לְחִיּוֹת כְּדֵי לְחַשֵּׁב אֶת הַסֶּבֶל
לְאֵמֵד אֶת הַגְּבוּל שֶׁאֲסוּר לְחִצּוֹת, מֵהַמְּשִׁי אֶל הַשְּׁגָעוֹן.

בגופו החם, הנכון אלי קרש

יום שישי הטוב

ישו הטוב מתמסר לי:
גופו חורי אהבה
גופו דם ורדים
גופו בשר מצות.

ישו הטוב מבקש
לנגב חטאים ממצחי
בשער חזה דביק. בגופו החם, הנכון
אלי קרש.

אבי ישו במוכן שה
או במוכן יין אב חמץ,
ואני נכד אלהים
במוכן רב גנבים.

14.04.2017

משניות

אני שונה אותך
משמע אני נוקש
בעקביך הנוקבים
גיגית בהר
ובה אני חוסה
חוסה ומתרחץ
כנימפה הנגפת בנהר.

אני שונה אותך
משמע אני זוכר
את אהובך ואת
ידיו הנפלאות.
כשהוא רחץ רגלך
במלח סבונים
אני לטשתי חרב בדמעות.

ועל רגלך נקרש
לאבן ירקה, רקו החם,
דמו המלאכי.
נשקתי לך, נבון
כמאמין לצלב,
ופצע הצטלל מתוך מצחי.

חשוך מדי לתעופה

30

נגמר. נגמר הזמן. אפלו שרצית
לתפס היום פסה של אפק אדמומי.
כי עוד מעט חצות, ואת עוד לא חצית
כפרים של ערפל, זמזמת שיר תת-דמי.
נגמר. נגמר הזמן. אפלו שרצית

לעוף. כן, זאת היתה תכנית שלא התאימה
לקצב הרוחות שהשתולל בחוץ.
נגמר הזמן ואת עכשו חוזרת פנימה
למצא את תכניות האב שנמרחו.
לעוף. כן, זאת היתה תכנית שלא התאימה.

תביטי בתכנית, תביטי בעיון,
ממילא כבר חשוך מדי לתעופה.
כתבת אותה בפחד, בתחושת איום
בחרף הבוודד שחשפת בו רדופה.
תביטי בתכנית, תביטי בעיון.

רדפו אותך דמיות גבוהות בלהיטות.
נוספו והתקבצו בכל טיול רגלי.
רדפו כל אלה שלא רך הילדות
חשבת שתהפכי להן כשתגדלי.
רדפו אותך דמיות גבוהות בלהיטות.

וְהֵן אָמְרוּ: סִבְלָנוּתְנוּ כְּכֹר פּוֹקֵעַת.
הִיִּית צְרִיכָה לְכַתֵּב כְּכֹר סָרֵט אוֹ רוֹמָן.
בְּגִיל שְׁלֹשִׁים כָּלָן הוֹפְכוֹת פִּתְאֹם לְדַלְעַת.
זֶה רָגַע הָאֲמֵת. נִגְמַר, נִגְמַר הַזְּמַן.
וְהֵן אָמְרוּ: סִבְלָנוּתְנוּ מִתְּפַקְעַת.

וּמֵאוֹתוֹ הַיּוֹם הַתְּחִלַּת לְסִפְר אַחוּרָה
כְּאֵלוֹ הַפְּעֵלָה פְּצָצָה. וּבְגָאוֹן
נִשְׁאֵת אֶת הַתְּכַנִּיית שְׁנַרְקָמָה בַּחֲרָף.
וּבְלִילוֹת נִרְדְּמַת בְּבִטָּן הַשְּׁעוֹן.
וּמֵאוֹתוֹ הַיּוֹם הַתְּחִלַּת לְסִפְר אַחוּרָה

וְלֹא שָׁמְעַת דְּבַר מְלִבַּד אוֹתָהּ פְּצָצָה.
וְלֹא חִדְלַת לְרוֹץ, לְקַפֵּץ וּלְרוֹשֵׁשׁ
אֶת כָּל גּוֹפֵךְ שְׁכֹבֵר קָרוֹב לְהַפְּצָע.
הַכֹּל מִשּׁוֹם שֵׁישׁ לֶךְ דְּלַעַת בְּרֵאשֵׁי.
כִּי לֹא שָׁמְעַת דְּבַר מְלִבַּד אוֹתָהּ פְּצָצָה.

זֶה הוֹלֵךְ וּמִתְרַחֵק

למ', שאהבתי

זֶה הוֹלֵךְ וּמִתְרַחֵק מִמֶּנּוּ. זֶה טָס
כְּמוֹ עֵנָן זָרִיז מֵעַל רִכְסֵי פְּלָאוֹת.
כִּי שֵׁשׁ שָׁנִים חָלְפוּ מֵאֹז הַכֹּל נִתְּץ
וְלֹא נוֹתֵר שְׂרִיד מְלִבַּד תְּמוֹנוֹת קֵהוֹת.

גְּלִגּוֹל חָלַף מֵאֹז הָעֶרֶב הַדְּרָמָטִי
שָׁבוּ בְּמוֹ קוֹלֵךְ גְּדַעַת, הַקְּמַת מַחְסוֹם.
בְּאוֹטוֹבוֹס חֲשֻׁבֵת: "עֲדִיף הִיָּה לוֹ מִתִּי".
אֲמַרְתָּ לוֹ: נִפְרַד, וְלֹא יִכְלַת לְנַשֵּׁם

כִּי זֶה הָיָה קִשָּׁה מְכֹל הָאֲתָגָרִים.
הָיִית צְרִיכָה לְחַתֵּן בְּתוֹךְ בִּשְׁר פּוֹעִים.
(כֵּן זֶה הָיָה קִשָּׁה מִלְפָּרֶק גְּרַעִין־
אָטוֹם, הַבְּטָחוֹן בְּזֶה לֹא הִתְעַמְעַם).

הוא אָמַר: "אֵת עוֹד תְּבַיְנִי, זֹאת טְעוֹת".
וּמְלוֹתָיו הִלְמוּ כִּי הוּא הָיָה רוֹחֵשׁ
חֲכָמַת מוֹרָה וְאָב וְכֹשֶׁר הִתְבַּטְּאוֹת.
הֵן הִתְפָּזְרוּ בְּגוֹף כְּמוֹ חֹמֶר מְאֻלָּחֵשׁ

וּבְעֵטוֹ אוֹתָךְ הַחוּצָה מְעַרְפֶּלֶת.
רְצִית לְצַעַד לְבַד בְּרַחוּבוֹת הָעִיר
אֲךָ הוּא נִשְׁאָר וְהִשְׁתַּקַּע בְּמִכְפֶּלֶת
וְהוּא הִדְרִיךְ אוֹתָךְ עִם מִיקְרוֹפוֹן זְעִיר.

עֲכָשׁוּ זֶה כְּבָר רְחוּק. מִזְמַן זֶה לֹא הִקְצִיף
בְּךָ חֲשֵׁךְ עוֹ שֶׁל תְּהוֹמוֹת הַקֶּץ הַמֵּר.
כְּבָר זְמַן אֶרֶץ שְׁלֹא חִפְשֵׁת בְּכָל רְצִיף
אֲחֵר מְצָחוֹ הִגַּס בְּפִחַד וְצָמָא.

עֲכָשׁוּ זֶה כְּבָר יְצִיב, עֲכָשׁוּ זֶה כְּבָר נִרְגַע. אֵת
נוֹגַעַת בְּכֹאֵב הַטְּרָגִי בְּהוֹמוֹר.
אֲךָ יֵשׁ יָמִים שֶׁאֵת פְּתֹאֵם מִתְגַּעְגַּעַת

וְכָל רֵאשִׁיף הוֹמָה וּמְבֹשֶׁם בְּמוֹר.

קניבל של שעשועים

לזכר שמואל גרינברג

הָאָמֵן מִשְׁתַּרְעַע עַל חֲצִי־אֵי וְחוֹשֵׁף בְּשׂוֹר נָא
הַשְּׁלִיט בְּלִשְׁכָּתוֹ חוֹרֵךְ אֲכֵלוֹסִיּוֹת שְׁלֵמוֹת וּמְטִיף אֶהְבֵּה
מְעַרְמֵי דְבוֹקִים לְכוּכֵב לְכַת מְנַמְנָם
גּוֹפֵי הוּא שְׁקִית בִּיסְלֵי גְדוּשָׁה בְּחַפּוּשִׁיּוֹת מְעוּכּוֹת
אֲגֵלִי זַעֲתִי עוֹקְצִים עֵינֵי כָּל חֵי
כָּלֵב מְרַחֵחַ פִּיּוֹת טַבְעַת וּמַגִּיעַ לְמִסְקָנוֹת חַפּוּזוֹת עַל הַטֶּבַע הָאֲנוּשִׁי
מִיָּם מְרִים בּוֹקְעִים מִבְּטָנִים רִיקוֹת שְׁתֵּקִי וּשְׁתִּי נִשְׁמָתִי אֵיךְ זֶה שְׁאֵת קוֹבֵלֶת
פִּילוֹסוֹפִים מְצִיעִים מִשָּׂא וּמִתֵּן אֲבָל אֵינָם מְפִיצִים הוֹרְאוֹת מְקַבֵּילוֹת לְמַצֵּב
שְׁתִּי אוֹתוֹתֵי בָּךְ בְּקֶרְבְּךָ אֵת זוֹכְרֶת אֲנִי בְּקִשִׁי זוֹכֵר דְּבַר
הַתְּעוֹרְרָתִי מְכָה שְׁכָחוֹן וְרִצִּיתִי לְשֵׁיט שְׁתִּי וְעַרְב בֵּין הַחַיִּים וּבֵין הַסִּימְפוּנִיָּה הַצּוֹרְמָת
שֶׁל הַנְּשֻׁמָּה
בְּחֵדֵר הַמְּטוֹת מְתִים נוֹלָדִים וְיוֹנְקִים אֲוִיר לַח וְקִיר רוֹעֵד לְקַצֵּב הַמַּחְשָׁבוֹת הַשְּׁנִיּוֹת
שֶׁל נוֹאֲשִׁים
אֲחַ נַח עַל עַר אֲצִיל רְקוֹב בְּטַפְטִים
פִּיתוֹן בּוֹלַע יֶרֶגְזִי וְאַחַר כֵּךְ אֵת הַגּוֹזְלִים
שׁוֹעֵל יֶשֶׁן עַל אֶבֶן שֶׁהֵם אֲדָמָה
וְהֶאֱחִינִית יוֹשֶׁבֶת לְפָנַי פְּסוֹנְתָר
פּוֹרְטֵת מְבִטִים גְּנוּבִים מִמְּאֵהֵבִים אֶלְמוּנִיִּים מַחְרָסִינָה
וְאִם בְּמִקְרָה יִתְקַע רְסִיס עֵצִים בֵּין הַשְּׁנִים
יֵשׁ לְהוֹצִיא אוֹתוֹ בְּלִי הַסּוֹס פֶּן יִגְרָה אֵת קְרוֹם הַחֲנִיכִים הָעֵדִין
חוֹט דְּנִטְלֵי נִמְצָא בְּחֵדֵר הָאֲמִבְּטִיָּה
נִלְךָ שְׁמָה.

כעת אציג בפניך עיניים שהתהפכו

תקופת הכוכב שטרם נתפתחו בו עיניים

הנה:

החסרתי את כל האדם מכל החי-עולם;
 כל החי-עולם החסירם את עול-כל-מבט-ה;
 ה-כל-מבט מחוץ-לעולם-הנה;
 העורבים ארגמן-ראיה נתפס בעצם-כל-העינים ודחק-מבטו נתחמק משמי-ראשית
 להעשות מובס-פגור
 ואלה אנחות-יו-הנה:

הבדידות-אוי,

הבדידות-אוי.

העורב-מקור - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-נתעקרה - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-כנף - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-טפר - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-תנשמת-חכלילית - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-כלמה-מזון - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-הרביה - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-מן-העליונים - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-העוגב-הסבדקן - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-העורבים-האוררים - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-הלשון-העורבים - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-הלבקנית-הלהאה - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-החסרת-יו-מן-העולם - בדידותו - לא, אוי;
 העורב-האלמן-בדידותו-איה - כל-האדם-עט-מן-הארץ-הנה:

דמדמיות-עינים אשר נתפזרו-בעולם: האם היא רע?
 השעית-עינים אשר זה-מבט כימי שמים על הארץ: האם היא רע?

אינך פטור מן הדמאי: כיצד יתכן שיש-עולם שיש-מביט-בי.

דומם גלגל-העין.

משתחווה-לא ומזדער.

משתחווה-לא ומתפוככ-לא.

לא משתחווה בפני סועה.

כעת אציג בפניך עינים שהתהפכו:

כעת אציג בפניך עיט:

ראשית-עמק ואחרית-אלף-נוצות שהזדקרו מעל שבועה כוכבים בצאת העולם:

אלה יבואו עפרורית אותיות-שחרות על-פני-בלימה:

אלה נועצים צפור-דולה-עינים.

דמדומי-ים,

תכלילית,

עטף.

דמדומי-ים,

הכסיפה האדמה.

*

שִׁיָּה לֹו פָּנִים

שִׁיעֶשֶׂה לֹו פָּנִים

שִׁיתְּבַדֵּר לֹו פָּנִים

שִׁיתְּבַדֵּד לֹו פָּנִים

שְׁמִי יִנְמַק

שְׁפָנִים-אִיה בֹו

שְׁפָנִים-מַעֲשֶׂה בֹו

שְׁרוּחוֹת אֲחָדִים

שְׁתַּעֲוִקוֹת אֲחָדִים

שְׁמִי יַעֲלֶף בְּגַפִּינוּ

אם יהא לו פנים היכן יחזיקם
אם יעשה לו פנים היכן מתכנתם
אם כפור יעשה-לו

האם ילך?

מתי ילך?

האם יזוהה בלתי-פניו-בקרבנו

האם ילך?

כיצד ילך?

האם יתרבו עורות-פניו-לפנינו

עתה הבט

עתה מי-הבט

עתה לך כלשהו-מאחורינו

*

נצטוּח-כְּמָה עֲנֵק-חֲרָקִים הִ רְאִיתוּ בְּעֵלִית-הַקִּיר.
בְּעֵלִית-הַקִּיר נִצְטוּח הַכִּנְפִים בְּעוֹר-הַקִּיר.
הִפֵּה נְתוּפָף שֶׁהוּא גִפִּים.
הַגִּפִּים נְתוּפָף שֶׁהוּא הוֹלֵךְ-בַּקִּיר.

כְּמָה-גִּפִּים נִצְטוּח-לְשֵׁאל-כֶּעֶת:

הִפֵּה-גִפִּים נִצְטוּח-לְשֵׁאל-כֶּעֶת:

עֲדָף-גִּפִּים נִצְטוּח-לְשֵׁאל-כֶּעֶת:

תְּהוּם-הַחֲרָקִים-עֲנֵק-הוּא

וְאֵלוּ הַמְּלִים מִתְּדַמְּדוֹת מְעֵלְיוֹ אוּר-קִבִּים –

אוּר-צֹוּחָה

אוּר-צֹוּחָה

וְאֵלוּ הַמְּלִים טְרָם-יִתְּרֵבוּ מְעֵלְיוֹ אוּר-קִבִּים-אוּר-נוֹרָא;

וּמִתְחַתְּיוֹ

נְתוּפָף-כָּל-הִפֵּה.

אמיר מנשהוף

סונטה על השמש

חמורה ויפה חזקה וזקנה
זוהי השמש שככה
תחת לבה כרוך
חיט בשר ישר אל שלומך
כל בקר נמתח משא אחר
כל שמש קשירה חדשה
בעולם הזהוב

דג גדול עולה ממים
קשקשיו רועשים
אדוות מתופפות
לבוא השחור

זהר סגל מדגדג את מטתי
טפות כאב מטפטפות ממעלה
זהו היום המתוק שהקמת
להמתיק בו ימים שאינם מתוקים

אסיף רחמים

מזמור לקדוש הלילה (קטעים נבחרים)

Und wozu Dichter...

.1

בְּלִיל כְּפֹר־הַעֲדָנִים
בְּרִטְט הַרְטֻט בְּפָנָי הַיַּעֲרִים
יֵצֵא קָדוֹשׁ הַלֵּילָה לְהִלְכֵת מֵעִמְקִים
יֵצֵא בְּמִקְלוֹ
הֶלֶךְ בְּיָדָיו
חֲנוּק בְּתוֹךְ בְּרֹדֶס שְׁסָגַר עָלָיו
עַל שְׂבִיל הַגְּרוֹזִיִּים הֶלֶךְ עַל דֶּרֶךְ הַקְּוֹרוֹת
הַלוֹם-יֵינן מְעוֹר בְּנִצַּח אַחֲרוֹן שֶׁל הָעוֹלָם
לְהֵאבֵד בְּמִרְחָקֵי הַלֵּילָה בֵּין נְשִׁימוֹת הַיַּעַר הַבְּשׂוּם
לְמִצָּא אֶת הַמְּקוֹם שֶׁהוּא לֹא
אֵי-קִיּוּם.

כִּי בְהִשְׁמַד מְקוֹרְקִיעַ צַל מְאוֹר תּוֹגַת כּוֹכֵב
דָּבַר נֶפֶל בַּיַּעַר
וְאִיזָה לְחַשׁ מִתְּפִתֵּל
לְחַשׁ וְהִסְתַּלְּסֵל וְאִז אָרַב
וְהִתְנַחֵל בְּתוֹךְ הָאֵזֶן הַכְּרוּיָה
בְּחַשׁ עֵמֶק בְּתוֹךְ עֶסֶת הַמַּחַ
וּבְזִמְזוּם קוֹדֵחַ רַחֵב וְהִתְרוּחַ בֵּין שְׁאֵר הַרְחָשִׁים
שֶׁהִרְחִישׁוּ בְּמַחֲוֹ
שֶׁדְּבָרוֹ לוֹ בְּתוֹכּוֹ
עַד שֶׁלֹּא יָדַע עוֹד מַה שֶּׁלוֹ
וּמַה שֶׁיֵּף לְאַחֲרֵימָם.

כֶּךָ אוֹ כֶּךָ נִדְמָה בְּטוֹחַ – מְסַר בָּא לְשׁוֹן-עֲלִיוֹן
שֶׁעָלָיו חֲבוּט־הַרוּחַ הַשְּׁחוּחַ הָעֲרִיוֹן

לְמַהֵר לְצִאת לְדֶרֶךְ בְּנֵת־יְבוֹת הַמְּלוּחִים
 לְחַפֵּשׂ בַּמַּעֲבָה אֶת מַעֲרַה הַיְעָרִים
 מִקּוּם שֵׁם סֹהַר מְלַקֵּלֵק קַרְקַפֶּת עֵירָמָה
 שֵׁם יְטִיל עֵגֶן וַיְכִין בְּמָה
 יִקְשֹׁט בְּצַבְעוֹנֵיךָ אֶת הַחֶרֶשׁ הַחֹלָה
 יִשְׂיֵף אֶת הַגְּזָעִים יִצְבַּע עָלֶיהָ-עֵלָה
 וְעַל מִזְבֵּחַ מִקִּיסוֹס יִקְטִיר אֶת הַבְּשָׂמִים
 וַיִּזְמַרר בְּאֵין-לִילָה הַלֵּל וְהַמְּנוֹנִים
 לְקַבֵּל אֶת פְּנֵי הָרַעַם
 שְׂיַחְזִיר אֶת הַחוֹזְרִים.

2.

הֵלֶךְ קָדוֹשׁ בְּלֵיל־הַמוֹם-עוֹלָם
 הֵלֶךְ לְשֵׁם
 הֵלֶךְ לְכָאן
 הֵלֶךְ כִּי לֹא יִכַּל לְשַׁבֵּת
 הֵלֶךְ כִּי לֹא יִכַּל שְׁלֹא לְלַכֵּת
 כְּמוֹ שְׂכוֹר הֵלֶךְ פּוֹלֵחַ
 אֶלְמָגִי-שָׂרָף ו
 בַּהֲרוֹת יֵרַח

עֵינָיו גְּרוּדוֹת מְרוּחַ וּמְאָרֶס סֶרְפָּדִים
 צִלֵּל בְּרֹאשׁ שְׁלוּחַ לְעַמְקֵי יַעַר מְהָסִים
 הֵלֶךְ לְקַטֵּף עֵינָיִם מִזְנֵבוֹת שֶׁל טוֹסִים

וּבְמַחַ מְדַלֵּק דְּמִין לוֹ דְּמִיוֹנִים
 אֵיךְ יִמְשַׁח אֶת הַפְּלָגִים אֶת הָעֵצִים אֶת הַהָרִים
 יִמְשַׁח וְאֵז יִתְמוֹ הָעֵתִים
 הַנּוֹרְאוֹת.

וּמְרַב שְׂדֵמִין – רָגַשׁ
 וּמְרַב שְׂרָגֶשׁ – נִרְעַשׁ
 וּמְרַב שְׂנִרְעֶשׁ – נִתְשֵׁשׁ

וְעַל צִירוֹ כְּמוֹ עֵלָה רְדוּי־שְׁלֵכֶת סַבֵּב בְּמִסְחָרָר
 עַד שְׁבִסוּף מְעַד וְהַשְׁתַּטַּח עַל הָאָרֶץ הַמְּלַחֵלֶכֶת
 כְּפוֹת יָדָיו תַּחֲבוֹבוֹת בְּפִיו וְשֵׁן אַחַת צוֹחֶקֶת.

עָנָן בְּצַבֵּעַ חוֹלֵי הַקִּיָּא אֶת הַשָּׁמַיִם
וּקְדוֹשׁ הַלֵּילָה הַתְּבַלְבֵּל
הַתְּחִיל הוֹלֵךְ עַל הַיָּדַיִם.

.5

עָטוּף הַיַּעַר צְלִילִים וְעָטוּף, קְדוּחַ-לְבָנָה
וּמִתוֹךְ הַמַּעֲבָה בְּזֶהָר הָאֶפֶל
צֶל נֶפְלֵג מְגוּף אוֹ צֶלֶם בְּלֹא צֶל
מוֹעֵד וּמִתְנַדְּנָד בַּחֲרֹשׁ הַמְּגִיד

וְרוּחוֹת רְעוֹת מְחַמֵּצוֹת אֶת מַחוֹ
וְתוֹלַע רַעֲבָתָן מְכַרְסֵם אֶת תוֹכוֹ
וְאֲזַנְיוֹ כְּמוֹ פְּצָעִים פְּתוּחִים בְּצַד הָרֹאשׁ
שׁוֹמְעוֹת מִתוֹךְ הַסִּבָּה עוֹלָה מִבְּעֵבֶע
רַחֲשֵׁיזוֹד לְבָב קוֹרֵעַ
קוֹל זְדוֹן חוֹרֵשׁ רָעָה

וּלְחִישׁוֹת מְרֻשְׁעוֹת מְשִׁיחַ וְעִנְיָ
מְמַאֲוֵרוֹת וּמְחַלּוֹת בְּמַהִירוֹת עוֹשׂוֹת כְּנֶף
לְהוֹצִיא אֶת דְּבַתּוֹ
לְרַמֵּז לְבוֹשָׁתוֹ
שֶׁכֶּכָּה הַשְׁתַּהֲהָה וְכִךְ הַתְּמַהֲמָה
וְתוֹךְ שֶׁכָּאֵן וְשֶׁם בַּיַּעַר הַתְּנוֹדָד
הַזְמַן מְזַמֵּן בְּרַח לּוֹ
הוּא אַחַר אֶת הַמוֹעֵד.

וְהַתְּלוּנוֹת הוֹלְכוֹת-נְעֵרְמוֹת
וְהַעֲקָבוֹת הוֹלְכוֹת-נְעֵלְמוֹת
וּמְזַמְרֵי הַלֵּילָה מִתְּפָרְקִים לְהַבְרוֹת
בְּתוֹךְ קִפְסַת הַמֶּחַ הַמְּרֻטָּשֶׁת
וּבְפָנַיִם כְּבָר מִתְּחוֹלְלֵת מְהוּמָה
וְדַפְקֵי הָעוֹלָם דוֹפְקֵי עֵמֶק בְּנִשְׁמָה
וּפְתָאֵם, דְּבַר נוֹרָא, מִתְּפַקְעֵת
תּוֹבְנָה – –

לְאֶפֶס אֶחָד לֹא בָאֵמֶת הָיָה אֲכַפֶּת
אִם יִחְיֶה לְרֵאוֹת אֶת סוּף הַלְיָלָה,
אִם יוֹמֵת.

וְהַחֲשֵׁף כְּבֵד כְּבֵד סוּגֵר
וּמִתְעַמֵּק וּמִתְעַנֵּק
וְלֹא יִגְמֹר
וְאִיךָ יִסְפִּיק לְכַבֵּד אֶת הַשְּׁבִילִים
כְּשֶׁהָרֹאשׁ כָּכָה שְׂרוּט מִכָּל הָרְעֵשִׁים
וְאִיךָ יִמְצָא אֶת הַמְּקוֹם

עוֹהָ קְדוּשׁ הַלְיָלָה אֶת הַכְּמוּ-פָּנִים שְׁלוֹ
וְחֵשׁ אִיךָ מִים רְעִים מְטַבְּעִים אֶת נַפְשׁוֹ
וּתְהוֹם רְבֵה סוֹבְבָה אוֹתוֹ
וְהָאֲדָמָה כְּלָה סוּגְרֵת בְּרִיחֶיהָ נִגְדוּ
וְלִכְּן זֶה לֹא הִפְתִּיעַ כְּשֶׁנִּתְּרַם מִמְּקוֹמוֹ
וְרִץ בְּלִי לַחֲשֵׁב לְקַצֵּב הַתְּפִים
אֶל בְּקִתַּת הַצִּידִים
הַנְּטוּשָׁה
שֵׁם כְּלִי-זֶיֶן עַל קִיר תְּלוּזִים
מֵעֵשָׂה חֲרֹשׁ-אֶמֶן תִּפְאָרֵת נְחוּשָׁה
אֲשֵׁפֶת חֲצִים וְקִשֵׁת וְגַם כְּמָה לְהִבִּים
וְכִכָּה רִץ שְׂדוּדֵי-יָרֵחַ
תַּחַת שַׁחַק קֵר אֲטוּם קֵרֵחַ
בְּלִיל כָּל הַקְּצִים
רִץ קְדוּשׁ הַלְיָלָה
אֶל בְּקִתַּת הַצִּידִים.

וּבִיד שֶׁהַקְּצֵעָה לְלִטָּף, אֶת לְהִבֵּי הַקְּטָל סוּדֵר בְּמַעְגָּל
לְקַטֵּר אַחֲרוֹן בְּטָרֵם יַחְסֵל
וּבְלֹא שִׁיר וְאִמֹר
הַבְּרִיחַ אֶת עֵינָיו
וְהַשְּׁחַק
נִשְׁבֵּר
נִפְלַע עָלָיו.

אהוד אבישי

האדמה המליטה פרגים

פרגים

חֲרֹף קִשָּׁה הָיָה.
טְלָאִים קָפְאוּ לְמוֹת.
הָאֲדָמָה אָסְפָה פָּגְרִים לְתוֹךְ רַחֲמָה.
אָבִיב בָּא –
הָאֲדָמָה הַמְלִיטָה
פָּרְגִים.

*

אורו של הפרי
ננגס
וככה.

*

האור נוגע בי
בדיוק באותן נקודות
שהחשך
נטיש.

החסד? הוא נחבא

שני שירי ערש

מול כפר עציון

א. שיר ערש מעבר לוואדי

זוכר איך מעבר לואדי
רצדו האורות של העיר?
ראה, ערפל, ואין ואדי
ואין כאן אורות ואין עיר.

ורוח נושבת. אל פחד.
קולה מטפס על הקיר:
הבט בחלון: לא, אל פחד,
ענן מכסה את העיר.

כסה אף אתה את רגליך
מפתע הקר של הקיר
שמייכה תכסה את רגליך,
ענן יכסה את העיר

עצר והקשב איך הרוח
נוהמת בכעס כמו שיר
עצר והקשב לה, לרוח.
ענן מכסה את העיר.

ב. שיר ערש לעין הפקוחה

שמט מן הדף את עיניך,
תן למטה לרחף,
הנח לטפריים של עיניך,
תן לאישון לרחף.

נוח בשקט, בשקט,
העין לאט תעצם;
ראה איך, בשקט, בשקט
תדאה המטה בלי קוסם –

שמט מפני את טפריך,
עיניך פקוחות לבלי שאת.
שקט, עצם את עיניך,
לארץ אין כח לשאת.

אין מה לראות. הירח
פרוץ וחשוף ועצוב.
אין טעם לראות. הירח
שקע וודאי לא ישוב.

ראה איך, בשקט, בשקט
אתה, כמו הלילה, תעוף.
נוח בשקט בשקט,
שמט נפשוך מן הגוף.

כְּמוֹ בְּקֶרֶקֶס יֶשֶׁן, מוֹנוֹכְרוֹמְטִי,
 הֵייתִי מְאֻלָּף בְּלִי מְאֻלָּף.
 בְּכֹל שְׁנִיָּה מְתַמְהֶמְהֶת מֵתִי.
 (הֵייתִי שְׂרִיר קְפוּץ וּמְתַעֲלָף).
 הֵייתִי גּוֹר כְּלָבִים שְׁלֹא יֶשֶׁן
 מוֹל דֶּלֶת שְׁאֵף פֶּעַם לֹא נִפְתַּחַת:
 הַנְּשֻׁמָּה, בְּשִׁבְלֵי מְתַעֲשֵׂן
 בְּכֹל שְׁתִּיקָה שְׁלֵף הֵייתָה פּוֹרַחַת;
 וְאִם הֵייתִי הַמְּלֻט, בְּלִי סִפֵּק
 הֵייתִי מְזֻהָה בּוֹ אֵיזָה סוּס,
 וְאִזּוֹ אֶתָּה, פּוֹלוֹנְיוּס מְתַאֲפֵק,
 הֵייתִי מְהֻנְהֵן מֵתוֹךְ נִימוּס.
 הֵיינוּ בְּפֶרֶבֶר שֶׁל עִיר קֶטְנָה
 וְלֹא הֵייתָה תְּרוּפָה מִן הַצִּנָּה.

פסגת זאב, חורף

מְזֻמֵּן כְּבָהּ הַגֶּשֶׁם אֶת הָאוֹר.
 פְּרָחִים מְתְרוֹצְצִים אֶל מוֹל הָרוּחַ
 הֵם וְרֹד וְהֵיא
 אֶפֶר.

משירי סוף הקיץ

והתנערי מן הזמן כצפרים אשר מרסיסי לילה יתנערו
(ריה"ל)

את מחזור הזמנים החולפים
שקעתי בקצה הנפש.
את הצל הנבלע בנופים
שקעתי בקצה הנפש.

אם אפשר לאבד במרחב
או מתר לאבד גם בזמן:
אם אפשר לאבד את הזמן

גם הלים הלב הוא חידה.
גם תשוקות האגן. נדידה
לתחתית הדברים. לרעב.

ואת הלים הלב
את סחרחורת דמו
אלמד לאחז בגופי
עד תמו.

הסְטֵרִיִּיטִים מְמַלְאִים
אֶת תַּחֲנֻת הָאוֹ
טוֹבוֹס הָעֲמוּסָה.

לְטַפְתִּי אֶת גְּבִי. הֵיִינוּ שְׁכוּרִים.
לְטַפְתִּי אֶת אֲצָבְעוֹתַי,
כְּסוֹסוֹת מְבֻכִי.

הסְטֵרִיִּיטִים מְמַלְאִים.
יֵשׁ שְׁקֵט אֵינְסוֹפִי.
נֶשֶׁם

הַמוֹזִיקָה קְרוּעָה. הֵיִן טוֹב. שִׁירִים
פָּרְצוּ כְּמוֹ עוֹרְבִים.
אֶתְּהָ דְקֻלְמַת שְׁלוֹנְסְקִי.

הַשְּׁקֵט נָע.
סִיגְרִיָּה מְעֻנָּה.

עֲכָשׁוּ אֶתְּהָ כְּמַעַט בְּלִתִּי
נִרְאָה. אֲנִי חוֹשֵׁב

הסְטֵרִיִּיטִים מְמַלְאִים

עֲלֵי, מְעֻשָׁן, מְקִיא אֶת טַעַם
לְשׁוֹנְךָ שֶׁלֹּא דְבָקָה בְּפִי.

אֶת תַּחֲנֻת הָאוֹ
טוֹבוֹס. אֲנִי עֲצוּב?
הַשְּׁקֵט נָע. קְצוּב.

אֲנִי שְׁכוּר. לְנֶשֶׁם.
הָאוֹטוֹבוֹס לֹא בָּא.
הַחֶסֶד?

הוא נחבא.

ספר לו

ספר לו

כי העֲנַנִּים מִתִּים
וְאֵין נֶפֶשׁ עוֹד מִיחַלֵּת
לֹא לִבְעֵרָה וְלֹא לְתַכְלֵת
בְּאֵין יְעוֹד וּבְאֵין גַּחֲלֵת

ספר גם

כי הַשְּׁמֶשׁ כָּאן
אֵינָה שׁוֹקֶעֶת
וְאֲנָשִׁים סֵהֲרוּרִים
טְרוּפִים מִדַּעַת
אֲזַנֵּיהֶם כְּרוּיָה סִפְק
שׁוֹמְעֵת

ספר לו

כי עֲצָמָם אֵינוֹ נִשְׁמָע
כי הַדְּמָעָה כְּבוּיָה
לְתוֹךְ מְאוּרְתוֹ
הַכָּאֵב נִבְלָע
לוֹ רַק יָדַע

ספר לו

כי פְּסוֹת מְטֻלְאוֹת
אֲנַחְנוּ רְסִיסִים שְׁבוּרִים
שֶׁל אֹר
וְכֹל שֶׁקֶר מְמַרְק בְּגוּנֵי
אָפֶר

ספר לו

כי אָבִיב הִיָּה, קֶצֶרֶצֶר
כְּזֹנֵב שְׁבִיט, כְּשֹׁבֵב
וְאֵל תִּשְׁכַּח
ספר כי
אֶהְבֵּתִיו

סבינה מסג

שאז הצבעים מנגנים

פיציקטו

איני יודעת מה זה
פיציקטו,
אבל
קול יונק הדבש
באלמגן!

פתחתי לקסיקון
(סתם, מיתר): זו הוראה
לא לנגן עם כל הקשת

רק להרטיט מיתר.

אחרי הקונצרט

אחרי הקונצרט
הנהדר
במרכז טארג,
עם הכנור והפסנתר והצ'לו והעוגב והאוד והסיטר וכל החדושים...

חזרתי
למנזר
והסתפקתי

בְּקוֹלוֹ
הַחֲדָגוֹנִי
שֶׁל הַנֶּקֶר
הַמְּכָר
שׁוֹכֵן הַעֲצִים הַזְקֵנִים

עַד שֶׁחָלָה
הַשְּׂקִיעָה

שָׂאזוּ הַצְּבָעִים מְנַגְנִים.

*

לְאֵה, "הָאִמָּנִים" שֶׁלְךָ בְּרִדְיוֹ
שֶׁל הָאוֹטוֹבוֹס לַעֲפוּלָה...

וְאֲנִי כְּמַעַט בּוֹכָה

כִּי אֶת־
כְּבֹד לֹא תִקְחִי
אוֹטוֹבוֹס לְתֵל אֲבִיב
וְחִזְרָה

רַק בְּשִׁבִיל הַטִּיּוֹל

וְאֲנִי עוֹד יְכוּלָה.

נחש מעיים

דלת

"כי כיונה חרדה בחלונך
התחבטה, התלבטה נשמתי."
ח"נ ביאליק

הלילה ארבותי מול דלת חדרך הסגורה.
תשוקה חרופה מהלכת בלילה לבן,
הלון וארוב שוב ושוב כמו כלבה אסורה
בששלת חונקת, כבדה, של ברזל מלבן.

הלילה ארבותי מול דלת שלא נפתחה.
שחרתי לפתח ספוגת צפיה ולוהטת
בבקר חיקת והמשכת לתמן בשיחה.
בין ספלי הקפה האדיש נשמתי מתחבטת.

על השתיקה

כשזה קרה שתקתי, נאלמתי דם.
בלאט טפטף הרעל אל העצמות.
נחבאת מאחורי עינים עצומות,
הנפש נעלמה, הגוף נשאר עירם.

בזמן אשר קפא צנחתי לתהום
המלאה המון עינים ננעצות,
כמו אליס שצנחה לארץ בלהות
ובאזני השקט עוד ממשיך לרעם.

בְּסוּף שָׁב הָעוֹלָם לְסֹב עַל מְכוֹנוֹ.
בְּסוּף תִּקְתַּק שְׁעוֹן, הָאוֹר נִדְלַק בְּחֹדֶר,
אֶךְ זָכַר הַדְּקִירוֹת נוֹתֵר בְּמִבְטָכְכֶם,

כִּי כְּאֲשֶׁר הוּא בָּא, עוֹבֵר כְּאֵן לְתִמּוֹ,
הוֹלֵמֵת בְּאֲזְנֵי, רוֹעֵמֵת שְׁתִּיקֹתְכֶם.

נָשֵׁל

עוֹד מְעַט אֲנִי אֶקִּיא נְחֹשׁ מַעֲיָם,
שְׁחֹר וְשִׁמְנוֹנִי וְצָהָב עֵינַיִם
וְהוּא יֵצֵא, יִשְׁיֵל אוֹתִי כְּנִשְׁל,
אֲחֵר כֶּן: שׁוֹב לֹא אֶסְתַּבֵּךְ בְּכִשְׁל
צְעָדִים כְּבָדִים שֶׁל גּוֹף נוֹטֵף שְׁמֹן,
בְּסִבֵּךְ מְלִים רִיקוֹת, כִּי בָּא הַזְּמַן

וְהָאֵמֶת שְׁבַעֵינַיִם הָרַעוֹת,
תְּזַחַל בֵּין רְגְלֵיכֶם הַנְּרַתְעוֹת
בְּגַעַל, אֵל תְּכַחֲשׁוּ: מֵאֲחֵר
מִדֵּי לְסַעְרוֹת דָּם קָר.

רק בעירום

רק בעירום

מלחמת שוורים

הַעֵיִן רוֹאָה וְהַבֶּטֶן הוֹמָה,
זֶהוּ סוּף לְמַסַּע הָאֵלּוּף
שֶׁל חֵיָה שְׁכֵלָה צְפִיָּה.
מֵעַכְשָׁו קִיָּם רַק הַגּוּף

הַחַוּם וְהַעוֹר הַחֲלָק, הַנוּטָף –
כְּלֵי מַחֲכָה רַק לָהֶם,
מְרִיחָה מְרַחֵק אֶת הוֹרִיד שֶׁנִּמְתַּח
בְּצוֹאָר כְּמִיתָר מְזוּמָזִים.

אֲנִי יִשְׁנָה אֶךְ גּוֹפֵי עַר:
הַשׁוֹר הַפְּצוּעַ, בְּזַעַם בּוֹעֵר
עַט עַל לֹחֶם שֶׁבְרִירִי,
וְהַסּוּף כִּבְר יְדוּעַ:
אִם רַק תִּקְרָאֵי לִי,
הַסּוּף בְּרוּר
וְסוֹעֵר.

נִבְעֶרֶת מִדַּעַת בֵּין טוֹב לְבֵין רַע,
וְשׁוֹקֵךְ הַבוֹהֵק לִי מִרְאָה עֲכוּרָה.

בְּרַחוּבוֹת לֵיד בֵּיתֶךָ
כָּל הַעֲצִיִּים הָיוּ הוֹלְכִים
רַק בְּעִירוּם. עֲלִים רַכִּים
נִשְׂרוּ וְנִכְנְעוּ לְשִׁמָּה,
אָרְגוּ שְׁטִיחַ נַח לְרַגְלֶיךָ.
עֲצִיִּים, אֲמַרְתָּ, הֵם יְצוּרִים
פְּגִיעִים, וּמִתְקַשִּׁים לְדַעַת אֵיךְ
לְתַפֵּר כְּסוּי מִמַּעֲטָה שְׁלָגִים.
אֲבָל אֲזַנִּי שׁוֹמְעוֹת כְּעַת
אֵיךְ הֵם קוֹפְאִים לְמַעַנְךָ
וְאֵיךְ מוֹתֵם יִפְסַח עֲלֶיךָ.

רק מתחת למים

תרגמה מאנגלית: שירה סתיו

1

כְּמוֹ בָּרֵק הַמְּחַכָּה לְרַעַם
מֵעוֹלָם לֹא חִדַּלְתִּי לְבַקֵּשׁ אוֹתָךְ.
אִם אֲנִי מְנוּסָה
אֶת עוֹלָה מֵאַחֲוָרֵי הַהָרִים,
שָׁמַשׁ אֵימָה.

2

שְׁנָה אַחַת וְאַרְבַּעַה חֳדָשִׁים
לֹא נִשְׁמַתְךָ הִמְהִירָה בְּלִילוֹת
צְעִדֶיךָ הַכְּבֹדִים בְּמִסְדְּרוֹן הָאָדָם
תָּרִים אַחַר לְבִי
(כָּל צִיד אוֹהֵב אֶת טְרָפוֹ)

3

וְאֵז, חוֹצָה אֶת הַלֵּילָה לְשָׁנִים, כְּמוֹ גְלוּלָה,
הוֹדְעָה מִמֶּךָ –
זָרָה מְבַקֶּשֶׁת, מֵאַהֲבַת זוֹעֶמֶת

4

הַכֶּלֶב שֶׁלְנֹו מֵת?

5

חֲמֵשׁ עוֹנוֹת
תַּעֲיִתִי בְּרַחוּבוֹת בְּרָלִין
מְנוּסָה לְשִׁכְחָ אֶת קוֹלְךָ הַמְּכַחֵל בְּלֵילָה, מֵאַחַר
(רַק אֶתְךָ הָיוּ לִי לֵילוֹת אֲרָכִים)

6

כָּל צָרָעָה, חֲתוּל, עֲכָבֵר
שְׁנַת־קָלִים בֵּי בְּפִנֹת רְחוּב רִיק
לֹמְדִים מִמְּנֵי מִנְטָרָה:
אֲנִי לֹא לָבֵד,
אֲנִי רִק בְּלַעֲדִיךָ.

7

יְרַח נְחֻמָּה מִמֵּלֵא אֶת הָעֵמֶק
וְאֶת שְׁנֵי הַהָרִים.
פְּרָפֵר –
הוֹרִיךְ –
סוּפֵת בְּרָקִים בְּקִרְחַת יַעַר –

מִי סֵפֵר לָךְ עַל הַמּוֹת?

8

בְּלִילָה הָרֵאשׁוֹן הַתְּנַשְׁקָנוּ
כְּנֶגֶד הַקִּירוֹת, וְאִז
זוֹ נֶגֶד זוֹ.

9

כַּעֲבַר חֲרֵף אֶחָד
תַּחֲנִית הַרְכָּבָת, שְׁפָה תְּפוּחָה
אֵת, אֲנִי וְהַחֲבֵרָה שְׁלֵךְ
לְכוּדוֹת לְרֵאשׁוֹנָה.
הָיָה קָר

10

וְקָר עֲדִיךָ.

11

לְמַחֲרַת בְּבִקְר
שׁוֹקְעוֹת בְּאִמְבֹּט כָּחַל, אוֹכְלוֹת אֶשְׁכוּלִיּוֹת
מִטְפָּסוֹת בְּמַעְלָה טוֹיִפְלֶסְבֵּרְג בְּשֶׁלֶג.
יְדִיךָ הַחֲמוֹת הוֹלִיכוּ אוֹתִי לְמַעְלָה.
לֹא רָצִיתִי לָרֶדֶת
אֲבָל אֶת אִמְרָתִי:
"מִשְׁחָק טוֹב
הוּא מִשְׁחָק קֶצֶר".

12

שְׁשִׁים וּשְׁמוֹנֵה שָׁבוּעוֹת
לֹא עֹזֵב רִיחֶךָ.
תַּחַת עֶפְעָפִי צָמְחוּ זְכוֹרוֹנוֹת
כְּשִׁכְחָה.

13

שׁוֹב אֶת כָּאֵן.
מַחְסְלֵת אֶת הָעֲנָנִים, מְסַלֶּקֶת אֶת הַשֶּׁמֶשׁ
קוֹרֵאת בְּשִׁמִּי

14

"מָה שְׁלוֹמְךָ?"
(מִתְנַעֲנַעֶת אֵלֶיךָ, כְּמוֹ רֶגֶל אַחַת אֶל אַחוֹתָהּ)
"אֵיפֹה אַתָּה?"
(בְּבֵר, שׁוֹתֶה גִ'יִן אֲנִי טוֹנִיק)
"אֲנִי צְרִיכָה לְדַבֵּר אִתְּךָ"
(דְּבַרִי אֶתִּי בִּיבִי)

15

אֲנִי גוֹסְסֵת בְּעִיר הוֹמָה אֲנָשִׁים שׁוֹתִקִים
אֲנִי רוֹצָה לְבַקֵּשׁ יָפִי
(אִמְרַת שְׁהִיִּפִי שְׁלִי שְׁחַר)
אֲבָל

ותרתִי גם על השִׁפָּה
כְּשֶׁגִּמְרִתִּי אִמְרֵ לְאֶבֶד אוֹתָךְ.

16

מִתִּי הִפְכוּ הַחַיִּים רְצִינָיִים כֵּל כָּה?
טָפוּל זוּגִי בְּפִרְנָצְלָאוּרְבָּרָג
אָבִיךָ אֲמִץ גְּדוּל מִמְּאִיר וּמֵת
הַכֶּלֶב אֶבֶד בֵּיעֵר
שְׁעָרֵי הַלְּבִין

17

עוֹד יֵרֵד שְׁלֵג אֵי פְּעַם?
מָה עִם הָאוּקִינּוֹס, כָּבֵר רִיק?
אֵת תְּמִיד הַרְחַק מִכָּאן, אֲנִי יוֹדַעַת

18

תְּמִיד הֵינּוּ אֲבוֹדוֹת.
תְּחַלֶּה בְּרוּמָא
אֲחֵר כָּה בִירוּשָׁלַיִם, בּוֹלְצָאנוּ, וִינָה, בְּרִיסָל
נִטְשָׁנוּ אֵת הָעָרִים מֵאֲחֹזֵר, הַתְּחַלְנוּ לְטַפֵּס עַל הָרִים
אָבֵל
הָאֵהָבָה הַזֶּה יִכּוֹלָה לְנָשֵׁם רַק מֵתַחַת לְמִים.

19

לְבַסּוֹף, אֲחֵרֵי שֵׁשׁ שָׁעוֹת ג'ט לָג
וּתְרִיסֵר שָׁנִים בֵּינֵינוּ
הָאוּקִינּוֹס מֵתַגְעָגַע אֵלַי,
אֲנִי סוֹף סוֹף שְׂכוּרָה.

20

כְּתַבְתָּ: "בּוֹאֵי אֵלַי. בּוֹאֵי אֵלַי עִכְשָׁו"
וּחֲשַׁבְתִּי: אֵת הַפְּצַע הָעֵמֶק שְׁלֵעוֹלָם לֹא יִצְטַלֵּק
אֵת הַחֲתָךְ הַפְּעוּר הַמְּסֻרָב לְהַגְלִיד

21

כְּעֵבֶר אַרְבַּעִים וּשְׁמוֹנֶה שָׁעוֹת
מָטוֹס לְבֵן לְגִי אֶף קִי
אֲנִי עוֹלָה עַל הַמַּסְלִוֵל הָאֶהוּב עָלַי, נֶגֶד הַזְּמַן:
בְּחֻזְרָה אֵלַיךָ.

22

חֻזְרָה אֵלַיךָ,
יְשׁוּבָה עַל מְטָה, רַפְסוּדָה לְיוֹם
בְּחֹדֶר מְלוֹן קָטָן.
כְּשֶׁנִּכְנַסְתִּי הִתְרַחַבו עֵינַיךָ, שְׁנֵי מַגְדְּלוֹרִים.
הָעִיר נֹאסְפָה לְצַעֲקָה
וְשָׁחִינוּ,
עַד שֶׁהִחֲשִׂיהָ.

23

אֲחֵרֵי שְׁתֵּי כּוֹסוֹת מְרָלוּ
שְׁלֹשָׁה בְּקִבּוּקֵי קוֹרוֹנָה
בְּקִבּוּק גֶלֶן גְּרֵנֵט
בְּהִית בְּקִיר הַלְּבָנִים בְּצ'לְסִי וְאִמְרַת בְּשִׁקֵּט:
"הִרְגַּתְּ אֶת עֲצָמְךָ בְּתוֹכִי".

24

הִרְגַּתִּי אֶת עֲצָמִי בְּתוֹכְךָ.

25

לְמַחֲרַת בְּבִקֹר הַתְּעוֹרְרָתִי
לֹא כָּאֵב רֹאשׁ
לֹא קוֹל
אֵלַיךָ הַקְּרָה, הַמוֹגֵפֶת, כְּמוֹ
שָׂאת.

26

שְׁבַעִים וּשְׁתַּיִם שָׁעוֹת בְּנֵי יוֹרֵק
(רְבוֹת בֵּינֵינוֹן סִקְנוֹר, מִמְצִיאוֹת שְׁמוֹת לְעַכְבְּרוֹשִׁים בְּגֶשֶׁם,
מִחְמִיצוֹת אֵת כָּל תַּחֲנוֹת הַרְפָּכַת הַתַּחֲתִית)
רְפָאוֹ אוֹתָךְ מִמְּנִי

27

שָׁנָה אַחַת וְאַרְבָּעָה חֳדָשִׁים
אֶהְבֵּתִי אֵלֶיךָ הַתַּפְשֻׁטָה בְּתוֹכִי
כְּסוּפַת חוֹל טוֹבְעָנִי.

אַחֲרֵיב כָּל מְקַלְטִי.

בחושך, בזנבה של תל אביב

ציר העלבון

"הזמן זורם כביב חשוף.

בפעם הבאה כבר יתקשה לבי" –

דליה רביקוביץ (מתוך ספר השירים הגנוזים)

נִפְלְתִי כָּל הַדֶּרֶךְ עַד לְיַפּוֹ
וְלֹא הָיָה שׁוֹם צְדָק בְּנֹוּה.
אָמַרְתְּ כְּמִס שְׁפִתַיִם: "אֵלֹהָ
אוֹתָךְ", וּבִלְבָבְךָ: "מָה אַתְּ עוֹשֶׂה פֹה?"

לְחוּג לְבַד סְבִיב הָעֵלְבוֹן כְּצִיר,
בְּלִילָה, כָּל הַדֶּרֶךְ עַד לְיַפּוֹ,
לְשִׁמְעַ צַעְקוֹת עוֹרְבִים שְׁעָפוּ,
לְלַכֵּת כָּל הַדֶּרֶךְ עַד קְצִי.

הַדְּהוּד "הַחֲבוּרָה" גָּאָה סְבִיב.
שְׁאַלְתִּי: "כָּאֵן אֲנַחְנוּ נִפְרָדוֹת?"
הַשְּׁבֵת לִי: "כֵּן", בְּקוֹל שֶׁל מְנַדּוֹת.
וּכְאֲבִי הָיָה חֲשׂוֹף כְּבִיב.

בְּלִילָה, כָּל הַדֶּרֶךְ עַד לְיַפּוֹ,
לְחוּג לְבַד סְבִיב הָעֵלְבוֹן כְּצִיר,
לְלַכֵּת כָּל הַדֶּרֶךְ עַד קְצִי,
לְשִׁמְעַ צַעְקוֹת עוֹרְבִים שְׁעָפוּ.

נִשְׁפָּכְתִּי עִם בְּכִי בַּמּוֹרְדוֹת,
בַּחֲשֶׁךְ, בְּזַנְבָּה שֶׁל תֵּל אֲבִיב.
וּכְאֲבִי הָיָה חֲשׂוֹף כְּבִיב.
נִטְשֵׁת אוֹתִי בְּלִי גְנוּנֵי פְרִידוֹת.

נִשְׁפָּכְתִּי כָּל הַדֶּרֶךְ עַד לְיַפּוֹ
כַּתְעֲרַבְתְּ שֶׁל בִּיּוֹב וּבְכִי.
אָמַרְתְּ כְּמִס־שְׁפִתַיִם: "אֵל תִּלְכְּבִי"
וּבִתּוֹכָךְ אָמַרְתְּ: "מָה אַתְּ עוֹשֶׂה פֹה?"

על פני הטראומה

1

הִלַּכְתָּ וְנִשְׁאַרָה רַק הַמַּגְבֵּת
שָׂרַק אֶתְמוֹל עֵטְפֶת בָּה אֶת גּוֹפֶךָ.
עֲכָשׁוּ סְבִיבֵי עוֹמְדִים קִירוֹת הַגֶּבֶס.

עֲכָשׁוּ הַזְמַן הוֹלֵךְ לּוֹ וְהוֹפֵךְ
לְזַמַּן הַדֵּל הַזֶּה שְׁבִלְעֵדֶיךָ.
כִּי רַק אֶתְמוֹל נִצַּמְדְתִי אֶל גּוֹפֶךָ

וְרַק אֶתְמוֹל יִנְקֶתִי מִשְׂדֵיךָ
וְהֵם מְלֹאוּ חֵלֶב מֵתוֹךְ רִקּוּם.
עֲכָשׁוּ אֲנִי חוֹשֶׁשֶׁת שׁוֹב שְׂדֵי לֶךְ.

עֲכָשׁוּ אֵינֶנִּי יְכוֹלָה לְקוּם.

2

עֲכָשׁוּ אֵינֶנִּי יְכוֹלָה לְקוּם.
עֲכָשׁוּ אֲנִי נִצַּמְדֶת לַמַּגְבֵּת.
נוֹתֵר חֵלֶב הַפֶּרַח הָרִקּוּם

כְּמוֹס בֵּין הַסִּיבִים שֶׁל הַמַּגְבֵּת.
הִיא עוֹד לַחָה. הָרְטִיבוֹת נוֹתֵרָה בָּה.
וְהִיא אֶתִּי בַחֲשֵׁכָה מוֹגֶפֶת –

שִׁכְבָּה רַכָּה שֶׁל בַּד עַל פְּנֵי הַטְּרָאוּמָה.
אֶל תַּכְתְּבֵי שִׁירִים עַל אַחֲרוֹת
כִּי לֹא אוֹכֵל לְשֹׂאֵל אֶפְלוֹ לָמָּה

וְאֵיךְ בַּכֶּלֶל נִתְּתָ לְזֶה לְקִירוֹת.

3

ואיך בכלל נתת לזה לקרות?
ואיך בכלל יכלת עכשוו ללכת?
הכל שבור בין גבס הקירות.

אחרת לטוס אל כל כוכבי הלכת.
נבלעת ונגמאת בנגיסה
פגישה רכה כנשיקת הלחם.

אחרת לתורנות נשק וסע.
רדפת אחרי המחוגים בלילה.
זמננו התקצר והתכסה

בסוף חסר-מוצא כשל בלדה.

4

בסוף חסר-מוצא כשל בלדה.
בסוף כשל טרגדיה יונית.
עכשו חשוד סביב. עכשו שעת לילה.

כתבתי הודעה ואת ענית.
שלחת לי הודעה קרה פקרח
אחרי הודעתי הבכינית.

ושוב פשוט סרבתי לשקר לך
כי רק אתמול הנחת בין זרועותי
שנה רכה ומתוקה מפרח

והסתבכה שנתך בזרועותי.

הַסְתַּבְּכָה שְׁנַתְךָ בְּרוּעוֹתַי.
דַּבֵּר שֶׁהוּא מֵתוֹק מִכְּדֵי לְכַתֵּב.
אֲבָל אֵינִי יוֹדַעַת שׁוֹב מִתִּי

תִּישְׁנֵי אֶתִּי. כְּתַבְתָּ: "הִיָּה לִי טוֹב
כָּל כֶּךָ לִישׁוֹן אֶתְךָ", וְלֹא כְּתַבְתָּ
מִתִּי נִחְזֹר אֶל תּוֹךְ אוֹתוֹ לְטוֹף.

עֲכָשׁוּ רְחוֹק גּוֹפֶךָ הַמְלֻטָּף.
עֲכָשׁוּ רְחוֹק עוֹרֶךָ הֶרֶךְ מִמְּנִי
אֲבָל אֲנִי רוֹחֶשֶׁת מִתַּחַתִּיו

וְאֵת מִתַּחַת לְעוֹרֵי מִמִּילָא.

וְאֵת מִתַּחַת לְעוֹרֵי מִמִּילָא
אֲבָל הֲרִי זְמַן רַב כָּל כֶּךָ עֶבֶר
מֵאֲזוֹ כְּתִיבַת כָּל הַמְּלִים הָאֵלֶּה.

עֲכָשׁוּ הַתְּרַחֲקוּתְךָ הִיא עַד צְנוּאֵר.
עֲכָשׁוּ הַתְּרַחֲקוּתְךָ כְּמוֹתֶהָ כְּמִים
מֵעַל לְרֵאשׁוֹ. זְמַן רַב כָּל כֶּךָ עֶבֶר.

עֲכָשׁוּ אֲנִי טוֹבֶלֶת פְּעַמִּים
בְּנַחַל, בְּאוֹתוֹ נִהַר אֲכֹזֵב.
אֶפְשָׁר לְטַבֵּל בְּנַחַל פְּעַמִּים.

הִנֵּה אֲנִי טוֹבֶלֶת בּוֹ עֲכָשׁוּ.

לשמוע אף אחד

איזה עצב

איזה עצב בא לי פתאם
וכמה צער!

למה אני גדולה פתאם
ומי בקר ביער?

דמותי אבדה באגדה
שבה אבד גם פי,

אחרי יותר מחמשים שנה
בשלג המקפיא.

וברזון אחד ששט בי
לא היה שחר,

וכל תנועה של התפתחות
קדחה בי חור,

והמלים שכן כתבתי
התמחו באמנות, אפור,

ולא היתה לי שום יכלת
להרפות מן הספור.

שיחה עם משוררת

לאנה הרמן

אוף!

כמה תעוקות לב!
אני מנסה לא להיות בנה,
תזמרת רושפת, פיזיולוגיה שלמה,
הגוף שלי לא רוצה אותה
אינסטינקט של הגנה.

את מי?
את שואלת,
את פרידה?

לא, אני עונה,
את השירה בתוכי,
את הפרפור המורט,
הרועד על מפתן לשונה.
הייתי חמר נפש על הדק,
הייתי אוד שרוף, אשה מענה,
שלהבת נר קטנה ורועדת,
לב טחון, הולם עד דק,

מבינה?

כן, אבל קודם מתתי

כן, אבל קודם מתתי.
כן, אבל קודם מתתי.
לא יכלתי לומר לא.
לא יכלתי לומר לא.
טוסטוס אדם ליד המים הגדולים
עוד מעט אכנס אליהם ולא אדע שבע.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.

הייתי קטנה מכדי לדעת
וגדולה מכדי לא לסבל.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.
רקפת זעירה שאחרה לפרח
מבצבצת מבין מחטי הארנים.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.

אף פעם לא אשבע
ותמיד ארגיש מאשרת
כשהפחל נגלה אלי
במלא הדרו.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.
כן, אבל קודם מתתי,
כן, אבל קודם מתתי.

TUD

גליתי לשירה את הכל והיא גלתה לי
הייתי במקום שרואים בו הר מאחורי בית
וראיתי ירח מאיר על אגם במלא שפלותו

צריך לשמע אף אחד
כדי לכתב ככה

הגוף שלי על הגשר והלב שלי בסירה

שלושה שירים על (ועם) אלכוהול

מרובע

לְמַחֹשׁ הָרֵאשׁ מְשֹׂאוֹן חֲרִשֶׁת
חֲשָׁשׁוֹת – אֵין שׁוֹם תַּחֲבֹשֶׁת,
אֶךְ יֵשׁ מְרִשָּׁם: שְׁכָרוֹת וְחֲשֶׁךְ –
אֲז נִם אֲשָׁם! אֲז נְמָה בִּשְׁת!

הגשר

אֲנִי עוֹמֵד עַל הַגֶּשֶׁר
אֲנִי מְבִיט בְּסִירָה
הַגּוֹף שְׁלִי עַל הַגֶּשֶׁר
וְהַלֵּב שְׁלִי בְּסִירָה
הַגּוֹף שְׁלִי הוֹלֵךְ לְעִבּוּדָה
וְהַלֵּב שְׁלִי מְפָלֵג בְּסִירָה
תִּתְפַּלְלוּ בְּשִׁבְלֵי חֲבָרִים שְׁלֵא תִהְיֶה סְעָרָה
תִּתְפַּלְלוּ שֶׁהוּא לֹא יִטְבַּע כְּמוֹ בַּפַּעַם שֶׁעֲבָרָה

המשעול

הוּ! מַה טוֹב לִהְיוֹת שְׁכּוֹר!
כִּךְ מַעֲדָנוֹת לְפָסֵעַ
בְּמִשְׁעוֹל שְׂאָף פְּסוּאָה
לֹא אֲזוֹר עֵז לְחַקֵּר!

לְשִׁמִּי-שְׁמִיָּא אֵט אֲנִסְקָה
שֵׁם בְּעַרְפֵּל לְנִגַּע
שְׁמִאָז פּוֹל-מוֹן בְּגוּאָה
כִּבֵּר שְׁכַחְתִּי מַה מֵתוֹק הוּא

מְסֻרוֹנִים פּוֹה בְּנִיד –
כָּל-אֶחָד וְאֶף-אֶחָד
מְדַאָּגִים כָּל-כֶּךְ... לְשׂוּא!

יְלֵד: "אִמָּא! תְּנִי לִי יָד!"
אִמָּא: "יְלֵד! אֵל תִּפְחָד!
הַשְׂדִים נְמִים עֲכָשׁוּ!"

דוד (ניאו) בוחבוט

אפילו לא שבר זה

*

צְנֹאֲרֶךָ עוֹד נְעָרִי. הִיא אִמְרָה. וְזֶה עוֹמֵד בְּנִגּוּד
לְעֵבֵי הַרְגָּלִים.
לְאִיכוֹת הַמַּחְשָׁבָה. לְיַדִיעַת הַמּוֹת שְׁלֶךְ
עַד קְצוֹת הַצְּפָרְנִים.

עָגוּם לְחֹשֶׁב כְּמָה כּוֹזְבוֹת
הַלִּיכוֹתֶיךָ הַנְּאוֹת. אִמְרָה.
מְשֻׁלְמוֹת וּמְגִנּוֹת מְרֵב שְׁמוּשׁ.
אֲבָל הַחַיִּים זֶה לֹא רַק שִׁירָה.
אֲנִי צְרִיכָה עֲזָרָה, אִמְרָה: עֲזָרָה.
קַחֲנִי, הָרֵם אֶת לְבִי הַשְּׁמוּט.

עָגוּם לְחֹשֶׁב כְּמָה כּוֹזְבִים
הֵם מִבְּטִיךָ הַטּוֹבִים, אִמְרָה.
וְרֹאשֶׁךָ – הַמְּחַכֶּם – כִּה רַחוּק מִמֶּךָ.
וּנְפִשְׁךָ, כְּמָה נִכְשַׁלְתָּ לְתַפּוֹר פָּנִים.

צְנֹאֲרֶךָ עוֹד נְעָרִי, הִיא אִמְרָה, הַתְּחַנְּנֹת חֲנוּקָה
בְּמִרְחָב פְּנִימֵי חוּר.
אֵתָה יוֹצֵא מִן הַחֶשֶׁךְ אֶל הַחֶשֶׁךְ
בְּתַעֲוִקָה אֲרָכָה
וְשָׁב אֶל הָאוֹר מִן הָאוֹר
בְּאוֹתָהּ הַשְּׁתִּיקָה

וּמִסְתַּרְק מְרָכּוֹ לְהַגְעִיל בְּשַׁעֲרֶךָ.
וּמִשְׁתַּתַּק מְרָכּוֹ לְהַגְעִיל בְּנִשְׁמַתְךָ.

ומתעלה מרומם להבהיל מעצמך.
אל גבולות האינ-אני-למצא-אותך.

צוארך עוד נערי, היא אמרה, וכה גברי
לחשב עוד מה עשוי לצאת ממך.

דומני שאתה פוחד כי יש מה לאבד.
זה טוב, נערי, אמרה, סימן שאתה חי.
שאתה חי ופוחד מן העתיד להאבד.
כה נערי הוא צוארך הרועד, נערי,
כאלו לא ממש נעשה

בעוד המוח מתפקע כתמסת
אין-גוף-לוכד בך
אשה. עינית צלולה
להיות לה עד, לתת מלה.

עודך יורד,
במעלית נפשה.
אין-גוף-לוכד בך
אשה.

משחזת-אני בשניה	מצפנת-אני בעיניה
התאותן שבכניה	והאציל בתחנוניה
שתשחזי – אני בשניה	שתצפין – אני בעיניה.

צוארך עוד נערי, היא אמרה, בעודי ער לתנועת קמטיה
כילד המשחק בטרופי רכבותיה.

צוארך עוד נערי, היא אמרה, ראיתי בו אותך
תחת בד-שנים נערפות, חולפות, יפות יפות
ממני וממך.

צוארך עוד נערי, היא אמרה,
ראיתי בו אותך.

וכמה זרע יהיה עוד נתן לסחט מן הזרג הזה
 המבקש לגפש בנחת בתחתון המרוח
 ובכל עת הוא מבקש גם את ההפך הגמור מזה
 ובכל עת הוא מבקש חללי-תחתון-שלה.

וכמה זרע יהיה עוד נתן לסחט מן הזרג הזה
 מן הזבל הזה המכפיש כל צורה של הדר
 ומתיה בשלמות את עסת גופי המבטר
 אל גופה הטהור שדבק בו נגעו של הזרע הזה

ממני אליה מזדחל ולפתע כמו נשעט
 אל עצמיותו המחפירה בחליפת התחתון
 ואז, בערמתו, הוא משתרר כדממת
 חיל, שוטר, מורה, כמעט אדם, בערמתו
 אך רק כמעט.

כמפל שטני הוא משתפף, כדממת
 הלב המשתנק לקראת, אך רק לקראת
 בואו מבעד לזמנים המתקשים
 כמו הזרעים הנחנקים בחליפת
 התחתון, לקראת. אך רק לקראת.

ובכל עת נתן יהיה לבדק את הענין ולאשש
 הו, עד כמה הוא גמור ועד כמה אין בו די
 כדי לבתק את עלומיו ומן השרש לרטיש
 מפגמיו הממאירים, בודאי, אך חדל
 לכתב עוד, לא על זה ולא בכלל –

כי כמה זרע עוד נתן יהיה לסחט מן הזרג הזה
 הנרמס באחת כצמוק בחלל.

*

זֶה לֹא שֹׁבֵר שֹׁפֵרֶק לִי אֶת הַלֵּב כָּל הַיְלָדוֹת. לֹא,
זֶה לֹא שֹׁבֵר שֹׁרֶסֶק אֶת גְּלָגְלָתִי בְּחַד הָאֶבֶן.
זֶה לֹא שֹׁבֵר שֹׁנְקַע אֶת קַרְסְלִי עַל קוֹ הַשַּׁעַר. לֹא,
בְּנֵהר דְּמִי קֶצוֹף עָלַי מְגַרֵּשׁ הַפְּדוּרָגֶל.
זֶה לֹא שֹׁבֵר זֶה לֹא אֶפְלוֹ לֹא
שֹׁבֵר זֶה.

*

אָנוּחַ בְּזִמְנָה הַהוּא עַל קְבוּרוֹת הַזִּמְנָה הַזֶּה.

אֶטְאֵטָא אֶת אֶבֶק נְעוּרֵי הַכְּבֵד
בְּסִמְרֹטוֹט לַח
מִן הַקְּבֵר הַחֵם.
בְּסִמְרֹטוֹט לַח
מִן הַקְּבֵר הַחֵם
אֶטְאֵטָא אֶת אֶבֶק נְעוּרֵי הַכְּבֵד.
וּבְגִיל שְׁלֹשִׁים אוּלֵי
אֶכְתֵּב שִׁיר טוֹב.

אָנוּחַ בְּזִמְנָה הַזֶּה עַל קְבוּרוֹת הַזִּמְנָה הַהוּא.

לְהַתְּלַבֵּט בֵּין אָנִי לְאָנִי זֶה שְׁקָרְנִי.
הָאָנִי הָרֵאשׁוֹן מִתְחַלֵּק בְּשָׁנִי.

הַקְּבֵר עוֹמֵד וְאָנִי רוֹכֵן מֵעָלָיו:

אָנִי הַמְנַעַר נְעוּרִים מִחֻלְצָה יְשָׁנָה.
אָנִי הַמְתָּאֵר
תְּאוּרִים בְּמַחְצַת עֲנָנָה
בִּינִי לְבִינִי לְבִינִי.
הַחַיִּים מֵתִים אוֹ כְמוֹ יְנֻשׁוּף הֵם יְשָׁנִים.

בְּלִילוֹת יֵשׁ שְׁטָנִים אֲנִינִים לֹגְמִים אֶפְלָה.

עֵינַיִם שְׁקוּפּוֹת
חוֹשְׁפוֹת
נֶפֶשׁ בְּהוּלָה.

שְׁטָנִים אֲנִינִים אוֹחֲזִים תִּיוֹן טוֹבְלִים בְּכִיס־אֹר
וְאֲנִי מֵתְבוֹנֵן בָּהֶם, בְּעוֹר
וּבְדָם קַרְנֵיהֶם
כּוֹתֵב אֶת הַשִּׁיר.

סַאקְרִית שֶׁל הָאוֹר

דרושה נערה יפה

דרושה נערה יפה, גדושת אישיות, למלא
תפקיד של נילי-צחצחי-לי לנעלי אישים

מודעה, 1964

דרושה נערה יפה, גדושת אישיות, לשטף
את גופה במים חמים. לצאת לראות את הימים
להיות באור. לחשק באור. לא לחשב "שבאור
אני באור. אני בשעת האור. הנה אני אני".
לחשב ששוקיה מראה של האור. לתת לה להיות
סאקרית של האור. שתצדיק אותו שהוא טבעי ומשתדל
ומבין בסך הכל. לחשב שיאמינו אם תאמר את זה עלי

דרושה אחת יפה, עם כל האור הזה, והיא
עם היפת עינים, עם האדמונית שבשער ודאי דרושה
עם כל הצבע העיף, השתלטני, שכבר היה לי באשה
הראשונה לכל. שמשהו ממנה מסתמן תמיד
בסוף האור, באוטובוס לעמק רפאים
כמעט קורא לרדת שוב בתחנה אתו, בכל היגונות
לגעת בכתפיו. לתת לו נשיקה בחלק שרואים
כמעט את כל הזכרונות. לא לקרא לו תהלה
שכבר עזוב אני מדי מתהלות. לראות בו נחמה
לראות אתו אתר הפריית
עם הכותרת "מחפש את האחת?" עם סימן השאלה
הזה, המסכים. לחפש גם שם אשה עם שער של סוף היום
לא לקרא לה תהלה. לתת לה סתם שם כמו "ליאור"
או "אילה"
או "ולריה היפה"

או רק לדעת שיש משהו כזה
שמסתמן בה בודאי. שמסתכן. לומר לה כן. ודאי
שכן. לומר דברים במשמעות אחת
כמו "הלך הלוח אם". ולרצות לומר אי אם
ולרצות לומר אי דו

לומר אי דו. כלומר להיות אתה, כלומר להנשא
אליה. ולומר ודאי שכן. לומר לה כן. לומר אי כן
לומר אני אני. אם רק תשתקפי בי
אם תעטפי בי את הימים. אם לא תתקפי
אותי כי תדעי שלא נצמד אלי שום גוף
אם תדעי שאיני מדבר בדמויים. אף פעם
אף פעם. אם תביני אותי. אם תתני לי הבנה
אם תתני איזה קרדיביליטי לתת לי טפה של הבנה

אם תביני אותי, ולריה היפה, קורצת בתמונה עם בקבוק סודה
אם תזכרי שביום הלדה שלך, עשרים ושבעה במאי
1998, אמר מאיר שפר, ממחה
התפתחות, לאמא שלי:

"אני לא מבין את הבן שלך. הוא קורא הכל
שוטף. ואני שואל אותו מה זה אומר
אבל הוא לא מבין. אולי חצי ממה שקרא הוא
בכלל לא מבין. את יכולה לקרא לזה
איך שבא לך. מנת המשכל שלו, ודאי
ברמה הרגשית, נמוכה לגילו. אשליח לך
בדאר מכתב מסכם". ואמא עם בטן של חדש תשיעי
ענתה: "מה שיפה אצלך, שאתה יכול לומר דבר אחד
ואני דבר אחר. ואני לא אמרת מזה". והוא אמר:
"אם לזה קראת יפי". ושניהם צחקו. וקדם
כשכתבתי "מחפש את האחת" רציתי לומר
הידיעה האחת, הדקה האחת אצלו בחדר
המלה שלא אמר, שלא היה צריך לומר
כי כסטה אותי אמי מלים רכות, קרובות מאד להצטרדות
שלא אראה כמה רצונותי סתומים, שלא אראה את הבדידות

כשעמדה עליו תהילה לכלותי

לפעמים אני חושבת שהדבר הכי נכון שאי פעם כתבתי
זה שמסרב לבכות עם משקפים

תהילה

כשעמדה עלי תהלה לכלותי הדמעה היתה עדה. בכל חשך. בחדר שכתבה בו
לחן חכמה לפני שבע שנים: "אני רוצה לבכות עד שהזוגיות יכסו עדים"
היא לא שלחה את המכתב. היא חזרה וקראה בו
לפני עשרה ימים, כשחן בחדר אחר התחנתה
ורגלי תהלה היחפות על אותם הסדינים
ורגלי תהלה היחפות על מצחי ועל כל פנים
שהראיתי בחשך ההוא, כשהייתי תקרה מזיעה ומתונה
ותחתי המלים שגלו יומניה. ועלי שמחתה ורצונה ופניה
עלי, עד כלותי, עד החשך. עדה הדמעה שעמדה על פני
בחשך, בחדר הזה, לפני שבע שנים. לפני שידעה תהלה מי אני
לפני שעמדה הכלה באולם השמחות ואמרה לה רואים לך את כל הפנים

אתה נוגע באשה ודמעתה על פניה. כחה של דמעה שיכלת לטעות
בה. יכלת לומר שזו דמעתך. כי אין לה פנים
בשעתה השקופה שהיא כל השעות. יכלת לומר, זו דמעה בת שבע שנים
שראתה הכל. יכלת לראות את הכל בדמעה
למסור דרישת שלום לדמעה, לראות את עצם לחיך
מתקשה מול שבע שנים כשהדמעה נופלת עליה
שנה בשנה באותה הקשות. לדבר אל הדמעה שמראה לך אותם פנים
כבר שבע שנים, לא להבחין באדם שאחריה. אתה חושב שכאן געגועים מובנים

אחר כך, כשנסעתי הבייתה ונקיתי את פני מתהלה, נודע שדויד גרוסמן זכה בפרס נוסף
לספרות זרה. נזכרתי איך בכל פעם שהיינו מדברים היה אומר למסור ד"ש לרותי בתו,
אפלו שנתים מיום שחרורה. לא הבנתי למה. אולי זה דומה לענין הדמעה. אולי רצה
לומר, שבע פעמים נקלט אדם בשבעה אנשים. יש לי ענין לראות את רותי שבה, לדבר
אל רותי שבה. רצה לומר, אתה זר לי. הודקפותך המשנה מולי זרה לי מראשיתה. אולי
אבין אם אראה את רותי כמו שראית אותה. כמו למסור דרישת שלום לדמעה אחת
שנפלה בדרךך על כל פנים ופנים, להתעקש שזו אותה הדמעה. בשפתה. בנפילתה.
באפן פעלתה. באיך שאחרים ראו אותה. בחליפתה המתישרת בקפידה. כשכל חליפתה
החשך. בכל החשך. כשהיתה עדה.

שלוש שאלות

בשכונה הירושלמית השקטה, שכבר הייתה שקועה בשינה.
בשכונה האמידה הזאת, אמרתי בליבי, לא יפריע איש
את מנוחת לובשי הפיג'מות. כולם אזרחים חפים מפשע בעיני עצמם
אילנה המרמן, "הארץ", 14.12.17

שלוש שאלות אומרים כל המורים לשירה: מהי שירה. למי נאמרת שירה. ומהי השעה
לומר שירה.

מהי שירה. כמעשה מגיש ספורט בגלי צה"ל, שהיה מבודד מהקלטות משחקי כדורגל
שהגיש את צרחותיו על כל שער שהבקע, ובבקר היה משדר את הצרחות של עצמו
בתוך פנות הספורט שהגיש בקולו הרגיל. כתיבת שירה היא תפיסה של צעקה מסוימת
ונסיון לשלבה – לפתח אותה, להיות חלק ממנה – בתוך הדבור שזהינו בו את עצמנו.

למי נאמרת שירה. לאשה שראתה אותי אומר את הדברים האלה בערב לכבוד משורר
שהכירה. וכמעט ארבע שנים לפני כן אמרה לי, אם אתה רוצה לצאת אתי, תדע שזה
אפשרי. ולא יכלתי לצאת. כי כבר ידעתי כמה גדול בי הרצון מהגוף. ממה שמסגל
הגוף. ממה שמפחד. ולא ראיתי שוב אשה בעירמה עד שהגעתי לתהלה. וגם ממנה
לא יצאתי.

ומהי השעה. היא השעה הנקראת בספרי הילדים "שעת שנה עמקה". השעה שבה
חזרתי לירושלים אחר הערב ההוא. שעה שבה אינך יכול לקבל את הבטוי "שקוע
בשנה" כמצב טבעי. כי אם מישוהו שקוע בשנה, אתה אומר, חיים שלמים שקעו לפני
כן. אנשים שקעו בתוך השנה. התפסו בפוף והלכו לקבורה. ואתה הלכת לערב שירה.

זה יכול להתרחש באור היום. כי השיר ישאר בין קירות וחלונות סגורים, בתוך בית
תהלה, על שפת השדה האחרונה שעוד בשטח השכונה. אבל הגוף שלך הולך בחשך,
מרגיש לראשונה את חסר המגע של האשה ההיא, מתברזו מקר ומאשמה. מחפש בקול
את מה שאמו אמרה לו שוב ושוב, מלים מחוץ להקשרן: מי שישמע. מי שישמע.

לכל היותר גאולה

חמישה שירים מתוך המחזור "סדנת שירה"

עור של שירה

זְהוּ זְמַן הַשִּׁירָה, זוֹהֵי עֵת הַטָּרָם	רָגַע לְפָנַי שְׁמִשְׁחִים עוֹר הַבְּנָנָה
זֶה הַרְגַע לְפָרֵשׁ אֵת עוֹרָה הַדְּקִיק	רָגַע לְפָנַי שְׁבַעֲשָׁל נַעֲשֶׂה רָקֵב
עוֹרָה הַהֶרֶה, הַגְּמִישׁ, הַמּוֹתֵחַ פְּלֵא	רָגַע לְפָנַי שְׁהַדְּבֵשׁ הָעֶכוֹר פּוֹקֵעַ
שֶׁל הַשִּׁירָה. זֶה הַזְּמַן לְפִתּוֹחַ זְקִיק זְקִיק	מֵתוֹךְ הַקְּלָפָה הַסְּדוּקָה וְנִגְלִים פָּנָיו
אֵת שְׁחֵלוֹת הַמְּלָה: זוֹהֵי עֵת הַטָּרָם,	הַרְכִּים מְדִי, הַמְּתוֹקִים, חַמוּקֵי הַנְּגַע,
אִם תִּדְעֵ, יְקִירִי, לְעֶצֶר בְּזְמַן,	רָגַע לְפָנַי שְׁעֵסִיס נַעֲשֶׂה כְּלָמָה,
אִם תִּצְלִיחַ לְבָלֵם אֵת סוּסֵי מְרֻכְבֵּת	רָגַע לְפָנַי שְׁהַמְּתָק הוֹפֵךְ לְכֹחַ
הַשְּׂמֵשׁ, אִם תִּשְׁכִּיל לְאַצֵּר אֵת חֲמַן	שְׂאִין לְעַמּוֹד בְּפָנָיו וְיֵהִי מָה – –

שֶׁל הַקְרָנִים וְלֹא
לְהַפֵּךְ לְפָצֵעַ,

וְלֹא לְצַנַח הַיָּשָׁר
אֶל תְּהוֹם דָּמָה,

אִם תֵּאָחֵז בְּמוֹשְׁכוֹת
וּתְבַלֵּם בְּטָרָם,

בְּרַגַע שְׁבוּ הַרְף
נַעֲשֶׂה אֲבַחָה – – –

אֲזוּ תִסְתַּנֵּן, אוֹלִי
(אִם תֵּעֶז), אֶל אֶרֶץ

הַשָּׁם. לְמָקוֹם שָׁבוּ
הַמַּלְאִים מִתְעַבּוֹת,

וְאַתָּה, מְרַגֵּל עֵקֶשׁוֹן,
הָאוֹחֵז מְזוֹדֵד

נִפְץ (לְכָל מְלָה
יֵשׁ דְּפִנוֹת רְבוֹת)

תִּדְעַ שְׁעֵשִׂית דָּבָר
שְׂאִינוּ שְׂכִיחַ

תִּדְעַ שְׁעֵשִׂית דָּבָר
שְׂאִינוּ שְׂגָרָה

תִּדְעַ שְׁעֵשִׂית דָּבָר
שְׂיָמִים יִגִּידוּ

(וְלֹא אַתָּה תִּגִּיד)
אִם הוּא שִׁירָה.

הטרנדים ואתה

דְּבָרִים שְׂנֵאָאִים חַיִּים
הֵם בְּעֵצָם מֵתִים לְגַמְרִי.

דְּבָרִים שְׂנֵדְמָה שְׂמֵתוּ
בְּעֵצָם חַיִּים גַּם עֵכָשׁוּ.

מֵה שְׂשֵׁרֵד עֲדָנִים
יִכַל לְהַפְרִיחַ פֶּרַח.

מֵה שְׂדִישׁוֹן עֵתוֹנִים
לֹא יִפְרִיחַ דָּבָר.

הַנֵּחַ לְכוֹתְרוֹת הַמוֹסָף,
וְקִרָא אֶת כּוֹתְרַת הַנִּצָּח:

עֲלֶה נַחְרֹז בְּעֵלָה,
אֲבָקוֹן לְאֲבָקוֹן נִכְסָף.

הָאֶרֶץ עֵכָשׁוּ רוֹעֵשֶׁת,
מִחַר הִיא תִשְׁקֹט מִחֲדָשׁ.

הַנֵּחַ לֶה לְרַעַשׁ בְּשִׁקָּט:
אֵין בְּזָה כָּל חֲדָשׁ.

דִּי לְשִׁירָה בְּתֵרִיסָר
קוֹרְאִים כְּדִי שִׁיפְרַח.

זָרַע, יִקְרִי, בְּגִנְהַ הָעֵתִיק
אֶת פֶּרַח הָאֲמִפִּיבְרָךְ.

מה המשקל שיציל אותך?

כמה מים / שקל ענן?
אבות ישורון

"הוא צעד בין המוקשים לקצבו של שיר [...] וניצל."
בנימין הרשב על אברהם סוצקעווער

שָׂא אֶת שִׁירֶיךָ כְּמוֹ הַדָּ שֶׁל עֲנָף
הַנֶּאֱחָז בְּעֵץ.

מה חפשי בחרוז החפשי?
מה זה "חפשי" בכלל?

חיים ומות ביד המשקל.
חשב על אותו משורר

אל תלך שולל, יקירי.
אל תלך שולל.

שרץ בין מוקשים ועצם את עיניו
וכל עוד נפשו בו כדרך

כל נפש בוחרת משא משלה,
הלב הפועם בוחר.

פקעות אנפסטים על דל לשוני
וימבים בין קרסליו,

לא חפש ולא שעבוד, יקירי:
יש פה דבר
אחר.

חשב על אותו משורר שנשא
את על הכבידה כמו צלב

כמה שוקלת נפש אחת?
כמה שוקלת אש?

ולא נעצר עד אשר הוטח
משדה המוקשים אל הכחול,

מה המשקל של שמיה, ומה
כבד הדם הגועש?

סופר הברות ושועט על כנף,
בריא ושלים
כביכול.

מה המשקל שיציל אותך?
כמה שוקל אישון?

מה המשקל שיציל אותך?
שאל, יקירי, שאלה.

שא את שיריך כמו שבר ענן
טרם גשם ראשון.

אל תבקש בו חרות או כבלים –
לכל היותר גאלה.

שא את שיריך בדם כמו נשא
של חלי בלתי מתפרץ.

עוד הגדרת שירה

(בעקבות ג'ורג'ו אגמבן)

אֶז מָה זֶה שִׁיר? שְׁאֵלָת.

אֲנִי
אֶגִּיד לָךְ.

שִׁיר הוּא טְקֵסְט שְׁבוּ

אֶפְשָׁרִית, יְקִירִי,
פְּסִיחָה.

האגדה על הל"ו*

חושב שהוא משורר
זה בסדר גמור.
משורר? שיהיה משורר.
יודעים: זה דבר תמוה.
זה לא כל כך פשוט.

שונה מממשלת הלילה,
מקרקעית עצמו,
גמישות מחיות המושק,
נבדל ממי שאינו.

דור ודור העולם יודע
גמורים, יסודות עולם.
נסתרים, שבשם כל יתר
את פני השכינה לבדם.

להיות משורר? בסדר.
בכל העולם כלו,
בכל דור ודור בעצם,
יש למ"ד ו"ו ותו לא.

לדעת שהוא מהלמ"ד
לדעת, סליחה, שהוא לא?

ואל תרתע מהיפי.
זה כל הסוד כלו.

היום, יקירי, כל אחד
ונה בסדר גמור,
אדם רוצה להיות
אבל אתה ואני
אתה ואני יודעים:

כשם שממשלת היום
כשם שהים מתמלט
כשם שחיות הבר
כך משורר-ממש

שנו חכמינו: בכל
שלשים וששה צדיקים
שלשים וששה צדיקים
בני התמותה מקבלים

אתה, יקירי, רוצה
תהיה משורר, אבל זכר:
בכל רגע נתון,
אין אלה משוררים:

איך יכול משורר
ו"ו? איך יכול משורר

הישר מבטך לשכינה
הישר מבטך – וכתב.

* כל אחת משורות השיר מתחילה בטור הימני ומסתיימת בטור השמאלי.

שירה: תרגום

עורכת המדור: סיון בסקין



ולדימיר מיאקובסקי

ענן במכנסים

מרוסית: יפים ריננברג

איך לכתוב על מיאקובסקי? לספר שנולד בגאורגיה, עבר למוסקבה, היה פעיל במפלגה הקומוניסטית מגיל 15, נעצר פעמים רבות ולא הוגלה עקב גילו הצעיר, התחיל לקרוא ולכתוב שירה בכלא, למד אמנות, סולק מהלימודים בגלל פרסום שירה פוליטית, תמך במהפכה הקומוניסטית, צייר בשירותה אלפי כרזות, היה מחזאי, שחקן, פרוזאיקון, היה גיבור מייצג לדור שלם של אמנים ומשוררים ברוסיה ובעולם, ניהל פרשיות אהבים רבות ונפתלות והתאבד בירה בלב בגיל 37? לספר שאת מוחו תרם למדע?

מה כתבתי? האם זה מיאקובסקי? קצת. זו מין צלילית מיתית-עובדתית של האיש שהיה מיתוס בחייו, התגלמות הרוע בעיני שונאיו, האדם החדש בעיני מעריציו. סיפור חייו מרתק. סיפור חייו אחרי מותו – מרתק לא פחות. סטלין הפך את מיאקובסקי לחלק מהקומוניזם, למשורר הקדוש של הדת האדומה. כל ילד סובייטי למד את ה"שיר על הדרכון הסובייטי" ואת "מה זה טוב ומה זה רע". מיאקובסקי, המשורר הפרוע ושובר המוסכמות, הפך למייצג רשמי של הממסד. לחומר לימוד. אין דרך טובה יותר להרוג משורר מאשר להקריא אותו בטקסי בית ספר. מיאקובסקי, שבחייו גייס את עצמו למפלגה וכתב כי "דרכתי על גרון שירת", הוצא מקברו וגויס שוב.

מה כתבתי? הרי גם זה לא מיאקובסקי. זהו סיפורה של תרבות ברית המועצות, סיפור שמיאקובסקי הוא אחד מגיבוריה-קורבנותיה הרבים מספור. אבל זה לא מיאקובסקי. איך אתאר את מיאקובסקי לאדם זר? איך אתרגם אותו? איך אעביר את הרטט המלהיב שעובר בי לשמע שמו? שורותיו של מיאקובסקי הן מהדברים המוקדמים ביותר שאני זוכר. לא מילים. שורות. מבנים קצביים.

טטטטם

טטם

טטם!

טטם טטם טטטם

טטם

טטם

טטם

טטם

טטם טטם טטטם

אני זוכר את קולו הנלהב, העולה והמהדהד של סבא שלי מטפס על המדרגות הללו של שירת מיאקובסקי. אני זוכר את עצמי מנסה לטפס עליהן ומרגיש איך החזה מתרחב ואיך אוחזת בי תחושה של מעוף ועוצמה ו...כאב מפלח. פתאום. או צחוק. או דמעה. והכל מפתיע. קריאה במיאקובסקי היא כמו דהירה ברכבת הרים, שפסיה עשויים מעצבים וקרונותיה לבבות. מאה שנה אחרי שנכתבה הפואמה "ענן במכנסיים", היא עדיין מפתיעה, מצמררת, טרייה, גסה, חדשה, וירטואוזית, כואבת. מיאקובסקי זה, של שירתו המוקדמת, הוא שילוב מדהים של מבנים מקצביים ייחודיים ווירטואוזיים, חריזה מפתיעה להדהים ומגוונת להפליא, גודש דימויים פנומנלי פֶר סנטימטר טקסט, וכל זה חי. חי לגמרי. חי. איך להסביר את זה?

מה כתבת? למה למרות כל הסופרלטיבים אני מרגיש שאיני עושה צדק עם דמותו? אולי מפני שדמותו שלו, כפי שהיא נשפכת משירתו הגואה על גדותיה, היא דמות עצמת ממדים? הרי הוא מופיע בשירתו כגיבור ומשיח וכיקום כולו. מיאקובסקי היה אדם גדול מאוד, פיזית. ושירתו הגדילה אותו לממדי אדם המארח את השמש. ואולי זה מיאקובסקי: משורר שהיקום צר מלהכיל את שירתו.

כך אני רוצה לכתוב עליו. כן, אני מתעלם לחלוטין מתמיכתו המופגנת במשטר המדמם והנורא שלו. לא מעניינים אותי יחסיו האישיים עם נשים, הפחד שלו מחיידקים, לא מענינים אותי. את האוטוביוגרפיה שלו התחיל מיאקובסקי כך: "אני – משורר. זה מה שמעניין בי. על זה אני כותב."

...ובכל זאת... המשורר הוא לא רק משורר. הוא גם קוראיו. כשסבא שלי דעך לקראת מותו, כאן בישראל, המילים האחרונות שבהן תקשר איתי היו מילות שירתו של מיאקובסקי. ואולי זה מיאקובסקי – מילים ומקצבים שנחרטים בראש, באופן שגם הגירה ודמנציה לא יצליחו למחוק אותן.

את התרגום הזה של ה"ענן במכנסיים" – הפואמה הגדולה הראשונה של מיאקובסקי, אני רוצה להקדיש לסבי, אדוארד שקולניק, שהדביק אותי בקסם מקצביו.

י"ר

הקדמה

אֲנִי לֹא מֵאֲמִין בְּקִיּוֹם הַרִיבֵינָה!
שׁוֹב אֲנִי מִשׁוֹרֵר שִׁירָה
לְגִבְרִים – דְּהוּיִים כְּנֹרַע,
לְנָשִׁים נְדוּשׁוֹת כְּמוֹ אֲמֶרָה.

דַּעֲתֶכֶם,
הַמְּפַנְטֵזֶת עַל מִחַ רְפוּי וְרוּטֹט
כְּמִלְצָר כְּרִסְתָּנִי הַנֶּרְדָּם עַל מוֹשֵׁב מִשְׁמָן,
כֵּן אוֹתָהּ, אֶקְנִיטֵר בְּסִמְרֹטוֹט הַלֵּבֵב הַשׁוֹתֵת
אֶתְלַגְלַג לְרוּיָה, חֲמֻצְתִּי וְחֻצְפֹן.

1
נִרְאָה לְכֶם שְׂכָאן הוּזָה הַמְּלִרְיָה?
זֶה קֶרָה.
קֶרָה בְּאוֹדֶסָה.

אֵין בְּנִשְׁמָתִי אֶף שַׁעֲרַת שִׁיבָה,
רַחֲמִים שֶׁל זְקִנִים בָּה – אֵין!
מִחְרִישׁ בְּקוֹלִי אֶת בְּאֵי עוֹלָם.
יָפָה, גְּבוּהָ,
בֶּן עֶשְׂרִים וּשְׁתַּיִם.

אָבוֹא בְּאַרְבַּע, אֲמֶרָה מְרִיָּה.
שְׁמוּנָה.
תִּשְׁעָ.
עֶשֶׂר.

עֲדִינִים שְׁלִי!
אֲתֶם אוֹהֲבִים עַל כְּנוֹר.
גְּסִי הַרוּחַ – עַל מִצְלָתֵיכֶם.
הַתּוֹכְלוֹ כְּמוֹנִי לְקַלְפֵי תִּעֹוֹר?
לְהַפִּיךְ אֶת עוֹרְכֶם – כָּל כָּלוֹ לְשַׁפְּתֵיכֶם!

נֶס הַעֶרֶב
מִן הַחֲלוֹן
אֵימַת הַלַּיִל,
חֶרְפִּית,
רוּחַשֶׁת.
בְּעֶרְפִי הַכְּפוּף מִצְחֻקֶת בְּרִן
הַנִּבְרָשֶׁת.

אִז בּוֹאוּ לְלַמֵּד כְּבָר!
בוֹאִי, חוֹשְׁפֵת,
בוֹאִי מִלְּאֲכִית מְהֻגְנֶת כְּמוֹ גְּבוּל,
בוֹאִי גַם אֶת, רְגוּעָה כְּמוֹ שְׁפִית,
דַּפְדְּפִי בְּשַׁפְּתֵי כְּמוֹ בְּסִפֵּר בְּשׁוּל.

אֲנִי עֹכְשׁוֹ – כְּמוֹ אֶבֶן נוֹשְׁמַת.
סָלַע עֲצוּם, בּוֹכָה, נִשְׁפָּךְ
סָלַע
מֵה לָךְ?
עַל מֵה כְּבָר אֶבֶן כְּזוֹ חוֹלְמַת?
חוֹלְמַת עַל הַרְבֵּה כָּל כֶּךָ!

אִם תִּרְצוּ –
אֶתְפַּרַע כְּכֹלֵב מִטְרָף,
אֶת גּוֹנֵי אֲשֵׁנָה כְּשָׂמִים!
אִם תִּרְצוּ –
אֶתְעַדֵּן עַד לְלֹא רֵבֵב.
לֹא גָבַר – עֵנָן בְּמִכְנָסִים.

ולא עוזר לדעת
 שגוף פלדה לך
 שלבכה צונן ונחשתי
 רוצה את קולך בכל לילה
 לטמן ברכות
 הנשית.

כל הטפות בחלון שלי
 יחד
 צונחות כמו חיות אדם,
 כך מילל צבא הגרדוילים
 על גג כנסיית נוטרדום.

עכשו
 ענקי
 מתגבן בחלון
 מיס את זכוכית החלון במצחי,
 תבוא אהבה או לא?
 ואיזו
 תהיה: קטנטנה? ענקית?
 איך ענקית לגוף כה צמוק?
 בטח תהיה קטנטנה,
 מין אהאהבונצ'יק
 נבהלת מצפירת המכונות
 אוהבת פעמונצ'יק.

ימח זכרך
 לא יספיק בשבילך שום דבר?
 הפה, כבר קרוע מרב צעקות.
 שומע.
 שקט
 כחולה מבגר,
 קופץ לו עצב
 ממטתו.
 תחלה מתהלה,
 קמעה קמעה,
 ואז מתרוצץ
 תזזיתי, קלוש.
 עכשו זה הוא ועוד ארבעה,
 משתוללים במקצב של יאוש.

ממתין וממתין
 פני בפניו
 של גשם זקן ויגע,
 זב,
 את מי הנחשול הנשבר על העיר לרסיסה.

הטיח בקומה שתחתי התמוטט.
 עצבים
 גדולים,
 זעירים,
 עוד ועוד!
 קופצים בטרופ
 וכעת,
 נופלים עצבים בגלים כושלות.

לילה נמהר ומר
 בספין
 שסף אותה.
 נלכדה!

הלילה בחדר עוכר והולך.
 עיני הכבדה בעוכרו טובעת.
 חורקות הדלתות במלון הדועה,
 כאלו נוקשות כל שניו ברעד.

נפלה השעה – תריסר,
 כמו ראש מגרדום מלא מדי.

זכרי! חרבה פומפיה
כשהזיז התעצבן כהלכה.

הי!

רבוטי!

הגידו לי,

חובבי אסונות וזועות
את אימת האימות ראייתם כבר?

את פני

כאשר

הן שלוות.

ה"אני" שלי

כבר

קטן עלי

מישהו מתוכי פורץ כבר קדימה

הלו!

מי מדבר

אמא?

אמא!

הבן שלך ביפי של חלי!

אמא!

בלב ילדך משתוללת שרפה.

לאחיותי ליודה ואוליה

תאמרי: אין לו יותר תקנה.

כל מלה

כל בדיחה עולצת

שנפלטת מפיו המרעב,

כמו זונה ערמה שקופצת

מבית הזונות הנשרף.

רחרחו עכשו –

ריח על האש!

הגיעו כל מיני.

נכנסת,

מחדדת כמו "הא לך",

חופנת כפפת תחרה

אמרת: "רק שתדע לך,

אני מתחתנת מחר."

בבקשה לך.

זה כלום.

אסתדר.

תראי איה אני שקט.

כמו דפק

בגוף של מת.

זוכרת?

אמרת לי תמיד

ג'ק לונדון

לחיות

לחשק

לאהב

ואני רק ראיתי

שאת הג'וקונדה,

אותך חביבים לגנב.

אז גנבו לי.

בשדה החשק שוב אנוע

אאיר באשי עקולי גבות

אז מה!

גם בית שרוף כידוע

נותן קורת גג לדרי אשפתות.

צוחקת?

"יש יותר שקלים בתוך כיסיה

של קבצנית, מסה השגעונות שבבלבך".

נוצצים,

בקסדות.

אסור מגפים!

למכבי האש

תאמרו: לב בוער מכבים בנשיקות.

לבד!

חביות בעיני הדומעות אמלא.

תנו להשען על הצלעות.

אמלט! אמלט! אמלט! אמלט! אמלט!

התמוטטו.

לא נמלטים מלבבות.

פרצופי השרוף מוציא

מסדקי הפה

נשיקנת מגחלת צומחת לפל ואל על

אמא!

התלקחה כנסית הלב.

לזמר אני לא מסגל.

בגלגלת: רק מלים ומספרים

כמו גופות

של ילדים אחרי פוגרום.

כמו הפחד

שמשה והרים

את ידי ה"לוזיטניה" למרום.

לעיר הרועדת

בהס דירותיה,

שחר בן מאה עינים נכנס

כובש.

אל הנצח אצרח:

שומע?

הנני עולה באש.

2

לי ההלל!

הללו כי אתרומם.

את כל מה שעשוי כבר

שם בקבר.

שום דבר

לא ארצה לקרא לעולם.

ספר?

מה ספר!

פעם חשבת,

נעשה הספר כך:

בא משורר

פותר פה כזה,

ושר לו מיד הזמיר המברך –

וזהו זה!

אך ידוע לי מזמן

עד ששיר ימצא סדק

רק אפסע עד תתיבל בפסיעותי רגלי

ובסחי לבבי, יתבחבש באי חשק

דג המקרל של הדמיונות שלי.

בעוד מרתחים עד דק ומחרזים עד זב

מזמירים ואהבות, מרקחת כלשהי

מתפתל בכאבו ללא קול הרחוב

אין לו לשון לבטא את הקשי.

כמגדל בכל את ערינו

לגבה נבנה, בגאון!

האל

ימוטט בתינו,

ויפץ

שפה ולשון.

באלמותו הרחוב קרוע.

מגרונו צרחה נגרת.

וְחַד כָּל כֶּף כָּאֵב הַלַּע הַפְּצוּעַ
מִחֲרִיכַת הַכְּרָרוֹת עַל הַגְּרוּגָרַת.

מְדַרְכּוּ אֶת הַחֲזוֹה שְׁלוֹ.

עֲדִיף שְׁחַפְּתָה.

סָגַר הוֹטֵל עַל הָעִיר מְשָׁמִים.

וְהִנֵּה

סוּף כָּל סוּף!

לְכַכֵּר הַתְּנוּעָה נִשְׁפָּכֶת,

דוֹחֶפֶת אֶת סוּף הַמְּקַדֵּשׁ לְשׁוּלַיִם,

חֲשֵׁבֶתִי:

בֵּין מְלֹאכֵי מְקַהְלוֹת רְקִיעַ

אֵל צְבָאוֹת יִתְנַקֵּם בְּכָל!

אֶךְ הַרְחוּב הַתִּישָׁב וְהוֹדִיעַ:

"הוֹלְכִים לְזָלֵל!"

אֶת כָּל פְּנֵי הָעִיר אֶפְרוּ קְרוּפִים וְהַקְּרוּפִיקִים:

גְּבוֹת מוֹרְמוֹת חֵד!

אֶךְ בְּפֶה

הַמְּלִים הַגּוֹנְעוֹת הַתְּפָרְקוּ עַד כִּי

נוֹתְרוֹת חֵיוֹת רַק שְׁתִּים

"חָרָא"

וְעוֹד אֵיזָה מִשְׁהוּ

אוּלַי "מַחְבֵּת".

בְּבִכִי

סְפוּגִים בְּדַמְעוֹת וְנִזְלָת

רְצוּ מְרוּטֵי שַׁעַר, מְשׁוֹרְרֵינוּ:

"אֵיךְ לְשׁוֹרֵר בְּשֵׁתִים כְּאֵלֶּה

גַּם רָגַשׁ,

וְגַם נַעֲרָה,

וְעֵלֵי פְּרִיחוֹתֵינוּ?"

וְאַחֲרֵיהֶם רְצִים

אֶלֶף בְּנֵי הַקֶּרֶת

סְטוּדֵנְטִים,

וְשֶׁרְמוֹטוֹת,

וְהַפְּחָחִים.

רְבוּתִי!

מִיָּד תִּפְסְקוּ!

אֶת כָּל הַשְּׁנֵרֶרֶת!

אֵל תַּעֲזוּ לְקַבֵּץ עַל פְּתָחִים.

לָנוּ עִם כָּל הַ

כַּח הָעֲצוּמִים,

לֹא לְהַקְשִׁיב, לְהַשְׁמִיד

אֶת

הַדְּבוּקִים כְּמוֹ חוֹבֶרֶת פְּרוֹסוּם

לְכָל מִטָּה זוּגִית.

מֵהֶם נִבְקֵשׁ בְּתַחֲנֶה:

"הַצִּילוּנוּ!"

נִדְרַשׁ הַמְּנוֹן אוֹ

מְזֻמּוֹר קֶהֱלִי?

אָנוּ יוֹצְרֵי הַמְּנוֹנוֹת בְּעֲצֻמְנוּ –

בְּסִדְנָא אוֹ בְּשֵׁאוֹן הַמְּפַעֵל.

מֵה לִי וּלְפֶאוּסוֹס?

בְּמוֹפֵעַ זְקוּקִין

גוֹלֵשׁ לוֹ עִם מְפִיסְטוֹפֵלְס בְּרִקִיעַ הַפְּרָקְטִי.

מִסְמָר –

שְׁתִּיקוּעַ בְּתוֹךְ מַגְפֵי

אֵיוֹם יוֹתֵר מְסִיוֹטִיו שֶׁל גֵּתָה!

אֲנִי,

שְׁמֵלָה שְׁלִי

מְרוּהָ אֶת הַנֶּפֶשׁ.

שְׁזַהֵב שְׁפֹתוֹתַי

אֶת הַגּוֹף מַחְסֵן

אומר לכם:

באבְּקֹן זְעֵרוּרֵי וְחֵי יֵשׁ

יֹתֵר עֶרְךָ מִכֹּל מַה שֶּׁעֲשִׂיתִי וְאֶעֱשֶׂה.

הִנֵּה הוּא!

מִתְנַבֵּא מוֹלְכֶם

בְּמֵלֵא הַגְּרוֹן

נְבִיא מַעֲכָשׁוּ! הַזְּרוּסְטֵרָה שֶׁל יְמֵינוּ!

אָנוּ,

שֶׁפְּנֵינוּ נִרְאוֹת כְּמוֹ מוֹזֵרוֹן,

כְּמוֹ נִבְרָשֶׁת תְּלוּיֹת שֶׁפְּתוֹתֵינוּ,

אֲנַחְנוּ,

הַכְּלוּאִים לְלֹא זְכוּת יְצִיאָה

בְּעִיר שְׂבָה זֶהָב וְזָהָמָה זֹגוּ צְרַעַת –

צָחָרִים יוֹתֵר מִכַּחֲלוּלֵי וְנִצְיָה,

שְׁטוּפֹת הַיָּם וְהַשְּׂמֻשׁוֹת גַּם יַחַד.

אִז מַה שְּׂאִין

לְהוֹמְרוֹסִים לְמִינֵיהֶם

אֲנָשִׁים כְּמוֹנוּ,

עִם אַבְעֻבוֹעוֹת.

יֹדַעַ

אָנִי, שֶׁהַשְּׂמֻשׁ תִּדְהֶה

אֶל מוֹל נִשְׁמוֹתֵינוּ הַמְּזֻהָבוֹת.

רַק הַשְּׂרִירִים עוֹבְדִים – לֹא הַתְּפִלוֹת

לְמָה שְּׂאֵנוּ נִשְׁקַע בְּתַחֲנוּנִים?

כֹּל

אֶחָד

בְּנוּ מַחְזִיק בְּיָדוֹ

אֶת צִיר הַמְּנוּעַ הָעוֹלָמִי!

בְּפִטְרוֹגְרָד, בְּמוֹסְקָבָה אוֹ כֹּל עִיר אַחֶרֶת

הַגְּלֻגְלֵתָא עוֹלָה – אֶל קֶהֶל בְּשׁוֹפְטוֹ

וְאִף לֹא אֶחָד לֹא הִיָּה

סוֹתֵם אֶת

פִּיּוֹ מִלְצַעֲק

”צִלְבוּ,

צִלְבוּ אוֹתוֹ!”

וְלִי

כָּל אָדָם

וּוֹדָאֵי גַם כָּל אֱלֹהִים

שֶׁמַּעֲלִיבִים אוֹתִי – הֵם אֶהוּבִי.

רְאִיתֶם אִיךָ כָּלֵב

אֶת יַד מַעֲנִיּוֹ מִלְקַק בַּחֲדוּהָ!?

אָנִי,

שֶׁנִּצְחַקְתִּי בְּפִי בְּנֵי הַדּוֹר הַזֶּה

כְּמוֹ בְּדִיחָה

אֶרְכֶּה וּבִלְתִּי נְאוֹתָהּ,

בְּבוֹאָהּ שֶׁל הַבָּאָה מֵתוֹךְ הַר הַזְּמַן, חוֹזָה.

אִף אֶחָד לֹא יָכוֹל לְרְאוֹתָהּ.

שֵׁם

בְּמִקוֹם בוֹ הָעֵינַן נִקְטַעַת

עֲטוּרַת הַפִּיכּוֹת כְּקוֹצִים

שֶׁבִּזְר

בָּאָה דוֹהֶרֶת שְׁנַת אֶלְף תְּשַׁע־מֵאוֹת

וְ

שֵׁשׁ

עֲשָׂרָה.

אָנִי מִבְּשׂוּרָה – לְזֶה הַשְּׂבִט;

כִּי בְּכָל כָּאֵב,

בְּכָל יָגוֹן וּבְכָל דְּמַעַמַּת

אָנִי אֶת עֲצָמֵי צוֹלֵב.

אֵין עוֹד מַחִילָה. בְּתוֹךְ הָרֵאשׁ

בְּעֶרְתִּי נִפְשׁ, כֹּל רֶךְ אִידִילִי.

זֶה מְסַבֵּךְ מִלְכָּבֶשׂ

כְּמָה וְכְמָה בְּסִטְלִיּוֹת.

כְּשֶׁתְּבוֹא

גְּאֻלְתְּכֶם

בתפים ומצלותים
ובקולות מרידה תעלו
לרגל –
נשמת אשלה
וארמס,
שבעתים! –
ואמסר מדממת לכם, כדגל.

3

ולמה כל זה?
מנין זה בא?
איה אל אור השמחה חה חה.
משתלח אגרוף?
צצה
ועטפה את הראש מחשבה אחת –
בית משגעים קרוב.

כמו
בטבע צוללת
קופצים מלחים
אל פתחי האורור בשביל שלוק –
מבעד לעינו
הצרוחה עד קרעים
בא בפריצה בורליוק.
עד דם הוא דמעם לו את העפעפים
זחל.
נעמד.
קרוב.
ובעדינות מפתיעה במרבה לחיים,
בא ואמר
זה טוב.
וזה טוב שמסתרת הנפש
מכלם במעיל הצהב!
וזה טוב

מול גרדום, לצוח מן הרפס:
"שתו כבר!
רק קקאו ואן גוטן זה טוב!
את הרגע הזה
הרועש כזקוק,
החצוף
לא מחליף בשום דבר
לא מחלי..."

ומתוך עננת הסיגר
ומעל לבקבוק – הפרצוף
של אדון סוריאנין המחליא.
איה מעו אתה המקרקר כאפרוח
לכנות עצמך משורר כיום?
היום
מכרחים
למח
של כל העולם לדפק לום!

ואתם,
הטורדים בהרהור הנצחי –
"ואיה זה מרשים לו?"
תראו איה מתבדר
בכפר
אנכי!
סרסורן של כל השרלילות.
מכם
הלחים מערָגה מתנשמת
אל מאות של
שנים, רק דמעה נשתפכה.
אפרש לי
אקח ת'שמש
ואתקע כמשקף בעיני הפקוחה לרוחה.
כה מלבש במירע האפנה
אלך בתבל
רותח ומואר בה

וּלְפָנַי
 נְפוּלְיוֹן עַל שְׂרָשֶׁרֶת תְּמִיד יִתְרוֹצֵץ,
 עַל אַרְבַּע.
 כָּל הָאָרֶץ כְּאִשָּׁה תִשְׁכַּב
 תִּזוּעַ בְּבִשְׂרִיהָ, כְּלָה רוֹצָה;
 כָּל דְּבַר יַחֲיָה
 וּבִשְׁפֹתוֹתָיו
 יִשְׂרָבֵב לוֹ
 צָה צָה צָה צָה צָה.
 הוֹפִי!
 שְׁמַיִם
 וַיִּתֵּר הַעֲנַנֹת שָׁם,
 הִקִּימוּ לְמַעַלָּה אֲנִדְרָלְמוּסִיָּה מַחְלֻטָּת
 כְּאֵלוֹ כָּל הַפּוֹעֲלִים הַלְּבָנִים כָּלָם –
 יִצְאוּ בִשְׁבִיתָהּ זְעוּמָה וְרוֹטְטָת.
 רָעַם זוֹעֵף מִן הָעֵב הַגִּיחַ
 קָנַח אָפוּ מֵהַסְמָרֶק בְּנַחֲרִיו
 רָקִיעַ נִרְעַד וּלְרַגַע הוֹפִיעַ
 קָלְסֶתֶר פְּרָצוּפוֹ שֶׁל פּוֹן בִּיסְמָרֶק עֲלָיו.
 וּמִיִּשְׁהוּ
 בַעֲנָנָה הַנִּפְתָּלֶת
 אֶל בֵּית קֹפֶה יָדוֹ שָׁלַח.
 נְדָמָה כְּעָדִין
 וּנְשֵׁי קִצָּת, נְדָמָה לִי
 נְדָמָה כְּקִנְיָה שֶׁל תּוֹתַח.
 דְּמִיִּנְתֶּם חֲמָה
 בְּרֻכּוֹת מְלֻטָּפֶת אֵת
 לְחִיוֹ שֶׁל בֵּית הַקֹּפֶה?
 זוֹ הַפְּגִנָּה שֶׁל מוֹרְדִים מִתְרַסֶּסֶת.
 חוֹזֵר גָּנְרַל גְּלִיפֶה!
 שִׁלְפוֹ תִּיִּדִים מְכִיסִיכֶם
 קָחוּ אֲבָן, סִכִּין אוֹ פְּצָצָה
 וְאִם אֵין יָדִים לָךְ – תִּלְחַם
 בְּמִצָּח, אִם כִּכָּה יִצֵּא.

אִז קוֹמוּ, מְרַעְבִים שְׁלִי
 כְּנוּעִים
 וּמְרִירִים
 בְּסַחֲי זְהֵמָה נְמָקִים.
 לְקוּם!
 וַיְמִי הַחֹזֵל הָאֶפְרוֹרִיִים
 בְּדָם יִצְבְּעוּ כְּחַגִּים.
 יוֹנְפוּ סִכִּינִים וְהָאָרֶץ תִּזְכֹּר אֶת
 מִי לְהַשְׁפִּיל הִיא נִסְתָּה.
 הָאָרֶץ
 שֶׁהַשְׂתַּמְנָנָה כְּנוֹזָנֹת
 שְׂרוֹטְשִׁילֵד גּוֹתֵן חֲסוּתָהּ.
 וּכְדֵי שְׂדֵגְלִים, כְּכֹכֵל חַג מְקַבֵּל
 יִתְחִילוּ מֵהַד כָּל הִירֵי לְרִטֹט
 הִרִימוּ אֶל עַל, עֲמוּדֵי הַחֲשֵׁמֶל
 גּוֹפּוֹת סוּחָרִים שׁוֹתֵתוֹת.
 וְהַתְּקַלְלָתִי
 וְהַתְּפַלְלָתִי
 יִזַּע
 וְדָם נִשְׁפְּכוּ עַד פְּקִיעָה.
 אֲדַמְדָּמָה כְּמַרְסִלִיזוֹה
 גּוֹעָה, בַּעֲוִית הַשְּׂקִיעָה.
 זֶה כְּבֹר הַטְּרוּף.
 שׁוֹם דְּבַר לֹא יִקְרָה.
 הַלִּילָה יָבוֹא
 וַיִּגָּס
 וַיֵּאכֹל.
 רוֹאִים?
 הַמְרוֹם שׁוֹב זוֹרָה,
 כְּאִישׁ קְרִיּוֹת, כּוֹכְבָיו בְּחָלָל.
 הוּא בָּא.
 הַרִים אֶת הַתַּחַת
 וְעַל הָעִיר הַתִּישֵׁב.

לילה – שעין כבר לא מפלחת
שחר הוא כאוף.

בבתי מרוח, מתקפד בצד,
שופך את ייני על נפשי, על מפות,
לפתע

ראיתי – בי מבט

אם המשיח נועצת כחד.

על מי שופכת את את כל הזהר
הסטנדרטי הזה?

על ערב רב של שכורים ברבאק?

הנה תראי

על פני בנה החונה

הם שוב בוחרים את בר אבא!

ואולי בכונה

בעסת אנוש – פני

לא שונות הן עד כדי כך

פני שלי

שאולי

יפיתי,

מכל בניה שלך

תני נא

להם – לקרושים בגיל

המות המהיר, קצת זמן.

לילדים תני זמן להבשיל,

בנים לאבות.

בנות – לנושאות הריון.

ולנולדים תני להתפסות

בשיבת אמגושי מדי

ויבואו הם

ותנו שמות

לילדים על פי שמות שירי.

את כל ההלל למכונה ולאנגליה,

אני המזמר והשור.

ואולי אנכי בתוך כל האנגליון
השליח השלשה עשר.

כשקולי גונח

בקצב חפשי

שעה שעה

כל השבוע

אולי את נוריות נפשי

מרחרח עכשו ישוע.

4

מריה! מריה! מריה!

פתחי, מריה!

איני מסגל ברחוב יותר!

את

רוצה כבר לראות איך יפלו פני

ואני שנטעמתי

בכל,

אגיע,

אלחש בכל חסר שני

שהיום אני

"כן, בגדול"

מריה!

הנה –

כבר התחלתי להשתגר.

ברחובות

אנשים יחפרו בשמן זפקיהם מחלה

ובעינים

טרוטות משנות דור ארכות של הצצת

יצחקקו כדרכם

שבפי קמלה

פת אהבת האתמול

הנה שוב –
מבצבצת.

על מדרכות מרר גשם,
בין שלוליות צולח
שוב לוקק את הפצע, גוית הרחוב הלחה.
על עפעפיו ששבו –
כן! –
עפעפי נטיפי הקרח
בכי פורץ –
כן! –
מיעינים כלות של צנרת הגג הדלוחה.

פיו של הגשם מצץ ורקק הולכי רגל,
בכרכרות נצצו משמני כל אתלט ואתלט
האנשים באכלם התבקעו
שמנם הזדלף אגל, אגל,
והזדרם כנהר על אבני המרצפת
יחד עם בשר לחמניה
ולעסת אומלט.

מריה!
איך דוחסים אל אונם התפוחה משמן
מלת שקט?

שרה,
נדבות מקבצת
צפורה,
רעבה באונה.
אני בן אדם, מריה.
פשוט.
שנורק אל היד המלכלכת של רבע חולה
שחפת.

מריה, תרצי כזה?
פנימה, מריה!
אחנק בעוית אצבעות את גרוגרת פעמונה.

מריה!
נטרף מרעה הרחובות.
פצעי מחנק על צואר הרבע.
פתחי!
כואב!
הנה תקועות
בתוך עיני סכות הכובע!

הכניסה.
מתק!
אל פחד,
שעל ערפי כרסן תלוייה לה
כל ערמת הנקבות הלחה כאביב בהרים,
דרך חיי כף אסחב
מיליון אהבות טהורות לאללה.
ומיליון מיליוני אהבונים קטנטנים וטמאים.
אל פחד
מכך
שבגידה שוב תשלני
לדבק אל אלפי קלסתרים של נאות
"אוהבות את מיקובסקי"

והרי זו שושלת
מלכות שעלו על לבו של חולה נפשות.

קרבי, מריה!
במערמיה,
או במלא בושתי אלי!
את חן שפתותיך מסרי נא כפרי לי.
הלב ואני לא חיינו אף פעם עד מאי.
וכל החיים רק
מאות של אפריילים.
מריה!

סונטות ישיר המשורר לטיאנה,
ואני,

שעשוי רק

בשר אדם,

אך את גופך אבקש

כבקש

פרבוסלבים "אנא

לחם חקנו תננו היום".

מרִיה, תני!

מרִיה!

את שמך

לשכח אני פוחד

כמו משורר בפחדיו

לשכח

מלה כלשהי, עצומה כאלוה,

שהוא בעצמו חבר.

אך את גופך

לנצח אשמר ואהב.

כחיל

שצבאות השחיתוהו

בלי בית

בלי כלום

על רגלו הבודדת שומר.

מרִיה,

לא בא לך?

לא בא לך!

הא!

לסחב

כמו שכלב

חבול ופגוע

רגלו

אל מלונתו סוחב.

דם הלב ירוגן מדרכות.

כאבק יתגולל על השביל.

כבת הורדוס השמש, עוד אלף תרקוד

סביב הארץ –

ראשו של

יוחנן המטביל.

וכששנותי יתרקדו עד כלות

מיליון טפות דם לבבי

יהיו כמפה והעקבות

יובילו אל בית אבי.

אזחל

מלכלך מלינות בתעלות,

פנים אל מול פנים

אתכופף,

ואלחש לו בשקט באזן

– תקשיב לי, אדון אלהים!

איך לא נמאסך

כל יום אמן סלה

לטבל זוג עינים תפוחות בסערה?

יודע מה, בוא

נעשה קרוסלה

מעץ דעת הטוב והרע.

ואתה תשפן כל ארון, כל יכול

והיינות שנערך על השלחן

כדי שירצה לפזז במחול

פטרס השליח המאבן.

לעדן נחזיר את כל החוצ'קות

שוב אגדר

חשוד וכנוע

לבי בידי

מדמעות מטפטר,

תצוה –

וכבר הלילה

מכל כפר את השאפות הכי שוות

תכף אקפיץ לך.

יאללה?

לא יאללה?

עדין מכוץ גבותיך?

בזעם עטור שיבה

חושב אתה –

המכנף

זה מאחוריך

יודע מה זאת אהבה?

מלאך גם אני הייתי,

הבטתי למטה כמו גדי מספר.

אך את דורוני מציתי

לתת לסוסות הכפר.

כל יכול, אם המצאת ידים לכל,

וגם

ראש ואת גיד הנשה

אז למה לא המצאת

שיהיה בלי לסבל

לנשק, לנשק, לנשק?

חשבת – אתה אל אומניפוטנטי

אתה דרג זין, אלון פצפוני

הנה מדש המגף

כבר הוצאתי

את הנוצצת שבסכינים.

הי מפריסי כנפים!

חיל ורעדה!

רטטו בפלומתכם ושיהיה כפר הס כאן!

אותך, הספוג ריח קטרת אפתח בפלדה

מכאן ועד אלסקה!

הכניסו!

אתם לא תעצרו אותי!

שקר,

או צדק לי,

איני מסגל להרגיע.

הביטו –

למעלה – כל הכוכבים

נערפו ודמם הרקיע!

הי שמ

מים!

לפשט קסקטים!

אני בא!

מתחבאים.

נרדם היקום

וימזיז קצת בשקט

אזנו הזרועה קרציות כוכבים.

כמו אז, לילי מרלן

ארבעה שירים על מלחמת העולם הראשונה,
במלאת מאה שנה לסיימה

תרגם (מרוסית, מגרמנית, מספרדית ומאנגלית): יוסף חרמוני
כל התרגומים הם צמודי-לחן

אנה אחמטובה: שיר ערש

(גרסת המקור של "מיהו המיילל ברוח")

אנה אחמטובה פרסמה ספר שירים ראשון ב־1912, והיתה מיד למשוררת נערצת. בתקופת סטלין הושתקה ואף נרדפה, אך נותרה בחיים. את "שיר ערש" ("קוליבְּלנאיה") היא כתבה ב־1915 כמחאה נגה, חרישית למחצה, על הטבח של בני ארצה, רוסיה, במלחמת העולם הראשונה. ללחנה של "שיר ערש" כתב יעקב אורלנד פזמון שלמילותיו אין כל זיקה לשירה של אחמטובה: "מיהו המיילל ברוח". ברוסית יש לשיר כמה וכמה לחנים.

מה זה, מה? מברק הבריקו
אל ביתנו כאן.
שי לאבא העניקו:
צלב קטן לבן.

רע היה, ומר יהיה, וחשך.
הכאב הוא ים.
וישמר, יגורי הקדוש, את
אבא לעולם.

שם, הרחק, בלב היער,
לחופי אגם,
בבקתה, אכר היה גר,
וילדיים גם.

הצעיר, קטן היה פזרת.
איך שנתה אנעים?
נום, השקט, ילדון כי בא הערב.
אם גרועה אני.

הנס לייפ: לילי מרלן (לחן: נורברט שולצה)

את הפזמון הגרמני "לילי מרלן" כתב הנס לייפ ב־1915. לייפ לא היה נאצי. גם היטלר עדיין לא ידע שהוא נאצי. "לילי מרלן" נמנם 23 שנים כחרוזים בלתי מולחנים של הגיגים חייליים. שיר לא פטריוטי ולא מחאתי. רק ב־1938 הולחנו חרוזי "לילי מרלן". המלחין, נורברט שולצה, הלחין גם שירי לכת נאציים, עובדה שלא מנעה מגבלס לנסות להחרים את השיר, מכיוון שראה בו פזמון רופס ולא פטריוטי. חרף זאת, הוא שודר לארמיה השמינית של רומל בצפון אפריקה, והפך ללהיט בקרב החיילים. הלהיט חצה את הקווים והשתלט גם על מצעדי הפזמונים של צבאות בעלות הברית.

מול המַחֵנָה, מול שַׁעַר מַגְשָׁם, אָז עָמַד פָּנֵס וְ־ עוד נֶצֶב הוא שָׁם. שוב נִפְגַּשׁ שָׁם שְׁנֵינוּ, כֵּן, לֵיד פָּנֵס רְחוּב זָקוּן, כְּמוֹ אֲזוֹ, לֵילִי מַרְלָן.	גַּם אִם אֶת דְּמוּתִי אֶל חֲלוֹמֶיךָ לְקַחְתָּ, עוד בּוֹעֵר גּוֹפֶךָ, עַל־כֵּן אוֹתִי שָׁכַחְתָּ. וְאִם בִּקְרֵב כָּבֵר לֹא אֶשְׂרֹד, לֵיד פָּנֵס מִי יַעֲמַד אֶתְךָ, לֵילִי מַרְלָן?
הַתְּמַזְגוּ צְלִילֵינוּ וְהֵיוּ אֶחָד. וּבְרְחוּב לְחֶשׁוֹ: "זוֹ אֶהְבֶּה לְעַד!" הֵם עוד יֵרְאוּ אֶת שְׁנֵינוּ, כֵּן, עוֹמְדִים לֵיד פָּנֵס זָקוּן, כְּמוֹ אֲזוֹ, לֵילִי מַרְלָן.	מִסְבִּיב אֶפֶר, ה־ כֹּל, קוֹדֵר וְדֹל. רק חֲלוֹם שֶׁפִּתְיָךְ מְעוֹפֵף אֶל־עַל. כְּמוֹ עֶרְפֶּל לֵילִי צוֹנֵן, אֶחָזֵר שׁוֹב אֶל פָּנֵס זָקוּן, כְּמוֹ אֲזוֹ, לֵילִי מַרְלָן.
אָז צָעַק שׁוֹמֵר: "תִּגִּיד לָהּ לֵילָה טוֹב: אִם שׁוֹב תֵּאָחֵר – שְׁלֹשָׁה יָמִים תַּחֲטֹף!" וּכְשֶׁנִּפְרַדְנוּ יַדְעֵתִי, כֵּן, לְבָךְ אֶתִּי, אֲנִי גַם־כֵּן אֶתְךָ, לֵילִי מַרְלָן.	

אלפרדו לה־פרה: דממה

(לחן: קרלוס גרדל)

קרלוס גרדל, זמר ומלחין הטנגו הארגנטיני הגדול, ועימו אלפרדו לה־פרה, המשורר שכתב לו רבים משיריו, היו ב־1933 בסיבוב הופעות בצרפת. בשדות ורדן הובאו השניים לקבר אחים, פשוטו כמשמעו: קברם המשותף של חמישה אחים ואימם. הבנים נפלו בקרבות, והאם נקברה אחר כך עימם. בו־בערב כתבו השניים את "דממה" ("Silencio"), שיר הקינה על שדות הקרב של המלחמה ההיא. זהו טנגו לכל דבר, אך אין בו אהבה ותשוקה. זהו טנגו של קינה ושכול. עד מהרה כבש שיר המחאה את דרום אמריקה כולה.

שֶׁקֶט שֶׁקֶט הַלַּיְלָה, הַמְרֻחֵב רוֹגֵעַ,
מְנוּחָה לְגוֹף, גַּם הַיְמָרָה שׁוֹתֶקֶת.
אִם וְעָרִיסָה, וְלוֹחֲשׁוֹת שְׁפִתֶיהָ
שִׁיר מְתוֹק אֲשֶׁר בְּנִשְׁמָה נוֹגֵעַ,
כִּי בְּעָרִיסָה תִקְנֶה רֶכֶּה צוֹחֶקֶת.

חֲמֻשָּׁה אַחִים הָיוּ, אִמָּם קְדוּשָׁה הִיא
נְשִׁיקוֹת חֲמֵשׁ לְטַפּוֹ רֵאשָׁה עִם שָׁחַר.
בְּעֵדְנָה נוֹשְׁקוֹת לְשִׁיבְתָה שְׁפִתִים,
חֲמֻשָּׁה בְּנִים, יוֹצְאִים אֶל עֲמָלָם אֹז.
מְאִירוֹת עֵינֶיהָ כְּשֶׁנִּסְגָּר הַשַּׁעַר.

שֶׁקֶט שֶׁקֶט הַלַּיְלָה, הַמְרֻחֵב רוֹגֵעַ,
מְנוּחָה לְגוֹף, גַּם הַיְמָרָה שׁוֹתֶקֶת.
"דִּגְלֵל וּמוֹלְדֵת!", קוֹל הַמּוֹן תוֹרֵעַ.
קוֹל הַמְּלַחְמָה יוֹצֵא אֶל הַרוֹגֵיָה,
וּשְׂדוֹת צָרְפֶת אֲדָמוֹ, וְאֲדָמְתָה זוֹעֶקֶת.

כָּבֵר חֲלָף הַכֹּל, פְּרָחִים פְּשֻׁטוֹ בְּאָחוֹ
הַמְּנוֹן חַיִּים חֲדָשׁ מִמַּחְרָשׁוֹת בּוֹקֵעַ.
וְהָאִם שִׁיבָה, וּכְבֵר כְּתַפְיָה שָׁחוּ
לְבַדָּה בְּבֵית, עִם חֲמֵשׁ מְדַלְיוֹת.
וַיִּזְכֹּר הָעַם אֶת חֲמֻשַׁת גְּבוּרֶיהָ.

שְׁקֵט שְׁקֵט הַלַּיְלָה, הַמְרַחֵב רוּגְעַ,
מְנוּחָה לְגוּף, גַּם הַיְמָרָה שׁוֹתֶקֶת.
זָמַר אֲמָהוּת רְחוּק, כָּטַל שׁוֹקֵעַ
אֶל הָעֲרִיסוֹת, שֶׁם תִּקְוָתוֹן צוֹחֶקֶת.
שְׁקֵט שְׁקֵט הַלַּיְלָה, וְאוֹר הַלֵּב נוֹגֵת.

ג'ון לונג ומוריס סקוט: הו, איזו מלחמה יפה

שיר המחאה הסאטירי הבריטי, "הו, איזו מלחמה יפה" נכתב והולחן ב־1917 על ידי ג'ון לונג ומוריס סקוט. נראה ששירי התרוננות הלוחמים וביזיון המטומטם של חיילי האויב, שנכתבו במהלך המלחמה (כדוגמת "דחוף לתרמיל את הצרות") הניעו את כותביו. הם היו מודעים למחירה הנורא של מלחמת החפירות. השיר הושר לראשונה ב־1918.

מִיִּם עַד לְמַתְנִיָּה,
הַבִּץ כָּל יוֹם מַעֲמִיק.
מוֹל מָה שְׁפוֹלְטוֹת שְׁפָתֶיךָ, –
גַּם הַסָּמֶל מְסַמֵּיק.
מִי לֹא מִתְגַּיֵּס? מִדּוֹעַ?
לָנוּ זֶה לֹא בְּרוּר.
מְסַכְּנִים אֲזָרְחִים בְּבֵית,
שְׁיוֹשְׁבִים מְסַבֵּיב לְתַנּוּר!

הו, איזו מלחמה יפה!
מי לא ירצה להיות חייל?
סתם משלמים לנו בכלל...
שמענו תרועת השכמה,
ישנים כמו עופרת כבדה,
אך נקום רק אם הסמל
יגיש לנו ת'אכל למטה.

הו, איזו מלחמה יפה!
מה עוד צריך עם נקניק וביצים,
יש רבת תפוחים ורבת שזיפים.
שלשות! מד דם!

בוא ונלגם
את הכסף היום.

הו, איזו מלחמה יפה!

בוא למטבח, תריח,
כן, התבשיל נפלא.
ומי יגיד שהקולונל
קבל צלחת יותר גדולה?
מי מתלונן הבקר?
אף אחד פה לא בוכה.
מה כבר יקרה
אם בספל התה
איזה רבע בצל ישחה?

הו, איזו מלחמה יפה!
מי לא ירצה להיות חיל?
סתם משלמים לנו בכלל...
שמענו תרועת השכמה,
ישנים כמו עופרת כבדה,
אך נקום רק אם הסמל
יגיש לנו ת'אכל למטה.

הו, איזו מלחמה יפה!
מה עוד צריך עם נקניק וביצים,
יש רבת תפוחים ורבת שזיפים.
שלשות! מד דם!

בוא ונלגם
את הכסף היום.

הו, איזו מלחמה יפה!

הו איקרוס, עזור לעצמך!

מגרמנית: ירדן בן־צור

שטפן גאורגה (1868, גרמניה – 1933, שוויץ), משורר גרמני שידוע כאחד ממוביליו של הזרם האסתטיציסטי בספרות הגרמנית במפנה המאה ה־20. בעת שלמד פילוסופיה והיסטוריה של האמנות בפריז התוודע גאורגה למשורר סטפן מלארמה, ועמד בקשר הדוק עמו ועם כמה מנציגיה האחרים של התנועה הסימבוליסטית בשירה הצרפתית. בשובו לגרמניה ייסד גאורגה חוג ספרותי משלו, שזכה לכינוי "מעגל־גאורגה". החוג התקבץ סביב אישיותו הכריזמטית וכלל אנשי־רוח ידועים רבים בני התקופה. גאורגה ערך את כתב העת החשוב "דפים לאמנות", שמטרתו המרכזית הוגדרה כ"השבת החיוניות לספרות הגרמנית". הוא ביקש לכונן צורות אסתטיות חדשות בשירה הגרמנית שמכוונות להרמוניה ולצורות טהורות ושקולות, השאלות מן הקלאסיקה היוונית, ושנועדו למחות נגד השחתתה ושיבושה של השפה. גאורגה חרג בתחומי הגותו מן הספרות, נטה בכתביו אל המיסטי והפוליטי, והיה מתנגד קולני לנטורליזם ולמטריאליזם.

גאורגה היה הומו מוצהר, אך הטיף לחיי פרישות. בשל שמרנותו, חיבתו המופרזת לכוח, והאופן הכיתתי שבו ניהל את חוגו, רעיונותיו מובנים לעיתים כפרוטו־פשיסטיים, והוא מזוהה עם עליית הנאציזם לשלטון בגרמניה, שהתרחשה בשנת מותו. עם זאת, יש לציין שהוא דחה את הצעות המשטר הנאצי לכבוד ולשלמונים, וביכר מוות בגלות.

הקובץ שממנו לקוחים השירים הכלולים במבחר זה הוא אוסף של שירים מוקדמים שנכתבו בין השנים 1886-1887, ושראה אור תחת הכותרת "ספר הא'־ב' – מבחר פסוקים ראשונים". קובץ זה אינו נחשב לפסגת יצירתו, אולם הוא מבשר חשוב של הפרקים הידועים והמרכזיים יותר בה. על אף חשיבותו הגדולה בשירה הגרמנית, נוכחותו של גאורגה בתרגומים עבריים היתה דלה מאוד לאורך השנים, והחתום מטה מקווה להמשיך במלאכת התרגום משיריו.

י"ב

איִקרוֹס

הַגְּבִהַתְּ עוֹף עַל גַּב כְּנָף קִלָּה
שְׁמֹתֶנְתָּהּ מֵאַרְץ תְּקוּשָׁשׁ,
אֶךְ גַּחֲמַת הַלֵּב בָּהּ מִשְׁלָה
הַגְּבִהַתְּ עוֹף אֶל פְּנֵי כְדוּר הָאֵשׁ.

בְּמַעוֹפֶיךָ הִרְחַק מֵאַדְמָה
כְּשׁוֹפּוֹת בְּנִשְׁיִקוֹת חֲמָה רוֹתְחָה
נִמְסוּ כְּנַפְיֶיךָ לְמִצּוֹלוֹת דּוֹמָה.
הוּ אִיקְרוֹס, עֲזֹר לְעֲצָמֶךָ!

שׁוֹשׁן נׁוֹבֵמְבֵר

אֵמֹר נָא לִי שׁוֹשֵׁן חוֹר
מַה תַּחֲפֹשׂ בְּגֵן קוֹדֵר?
בְּמֵאוֹנֵי זְמַן כְּבֵד זֶה כְּבָר שָׁקַע הַסֵּתוֹ,
וְעַרְפֵּל נוֹבְמֵבֵר סְמִיךְ עַל הַר עֵגֵב.
הַלְבַּדְךָ תִּשְׁכֵּן, שׁוֹשֵׁן חוֹר?
אֲחִיךָ, אַחֲרוֹנִים, כְּבָר אָמַשׁ
נִפְּלוּ שְׁדוּדִים בְּחֵץ הַכְּמֹשׁ
אֶל חֵיק אָמִם – מוֹלִיד הַפֶּךָ קוֹבֵר.

אֶךְ אֵל נָא תִדְחַקְנִי לְמַהֵר
כִּי יֵשׁ לִי כָּאֵן עוֹד כְּתִבַּת לְבִקְרָה.
עַל קֶבֶר עֵלָם רַךְ תִּמְצָא אוֹתִי:
מֵלֵא תִקְוָה הִיא וְנִהְנֶתֶן
הָאֵל רוֹצֵה לְדַעַת: אֵיךְ נִפְטָר?
בְּטָרָם קְמִילַתִּי, גִּזְרַת מוֹתִי
אֶקְשֹׁט קִבְרוֹ הִרְעֵנִי
בְּיוֹם שׁוֹכְנֵי-עֶפְרָה.

מסע ימי

חֲצִיִּי אֶת הַיָּם עִם הַיְדִידִים
הָעָרֵב נֹס, קָמַל
צָנַח הַשֶּׁלֶג בַּפְּתִיתִים כְּבָדִים
וְסִרְתָּנוּ לְאִטָּה
שִׁיטָה בְּזָרָם הָאֶפֶל.

הָעֶרְפֶּל עֵטָף טְבֻעוֹת-עֶפֶר
מֵהַשָּׁמַיִם אוֹת לֹא נִשְׁלַחָה
וְנִגְיָנָה פִּשְׁתָּה מִכָּפֶר אֶל כָּפֶר
צָלִיל פֶּעֶמוֹן אוֹה־מְרִיָּה
בְּרַעַשׁ כֹּה עָמוּם, מִלֵּא יִפְחָה.

הַיְבִישָׁה חֲתָמָה אֶת הַמָּסַע
הַגִּיעָה עֵת לְנַחַת בַּחוּף
עֲלִינוּ לְמִקוֹם יָשׁוּב נִשְׂא
שָׁרְגַל אִישׁ בּוֹ לֹא דָרְכָה
כָּל בֵּית כָּאֵן נִצָּב אֶלֶם-מְשָׁקוֹף.

עַל כְּנִסְיָה חִלְפָנוּ בְּמוֹ נִיעַ
דִּלְתָה פְּתוּחָה לְמַחְצָה וּמִכְּפָנִים
נִשְׁמַע מְזִמּוֹר הַלִּיטְנִיָּה...
אֶל מַעְגַּל קְדוּשׁ פֶּסְעָנוּ, שָׁם
הָאֲמָהוּת שׁוֹטְחוֹת תְּפִלַּת-הַשּׁוֹשְׁנִים.

צַחֲקוּ הַיְדִידִים – נִמְשִׁיךְ לְהַתְגַּלְגֵּל.
הַזְמַן נִגְמַר! הַחֶשֶׁךְ מִתְנַפֵּל!
מִלְעָגֵם הַמַּר אֲנִי אֲמַנֵם סוּבֵל
אֶךְ גַּם אֲנִי לֹא טוֹב יוֹתֵר –
אֶל הַסִּירָה אֲרַד רְדוּף הַרְהוֹר אֶפֶל.

גרטרוד קולמר – משוררת גרמנייה, דיוקן עברי*

"היום אני יודעת גם ללא המבקרים מהו ערכי כמשוררת, מה יש ומה אין ביכולתי לעשות... את נירון שעמד מרצונו באצטדיון לקול תרועות העם אני מבינה כלל וכלל; לו הייתי אני במקומו, הייתי רואה בשיריי מתת יקרה ומעניקה אותם ליחידי סגולה בלבד", כך כתבה גרטרוד קולמר (1894-1943), במכתב לאחותה הילדה ינצל באוקטובר 1938. אך קולמר מעולם לא נדרשה לעמוד במקומו של הקיסר הרומי נירון או להדוף מעליה את אהדת הביקורת או הקהל. למעשה, רבים משיריה לא ראו אור בימי חייה, ואלה שהתפרסמו עוד בחייה, נחשפו לקהל מצומצם ביותר – הקהילה היהודית-הברלינאית, שהלכה והידלדלה בהדרגה תחת המשטר הנאצי בשלהי שנות השלושים של המאה העשרים.

תקופה היצירה המרכזית של קולמר החלה בשנת 1927, והפרסומים הראשונים מתוכה הופיעו בשנת 1928. זאת בשונה מאלזה לסקר-שילר, המשוררת היהודייה-גרמניה הנודעת שפעלה בברלין כבר מראשית המאה העשרים, ואשר שמה עלה לא אחת בפי המבקרים שביקשו להציב את קולמר לצידה, בין השאר כ"משוררת היהודייה החשובה ביותר מאז אלזה לסקר-שילר" (ציטוט מביקורת שקולמר עצמה כללה באותו המכתב להילדה). מבחינה היסטורית, פרק הזמן שבו יצירתה של קולמר הייתה עשויה לקבל את החשיפה הראויה לה נמשך שנים ספורות בלבד, וגם בהן, התקבלותה של שירה שהוגדרה כיהודית הייתה כמעט בלתי-אפשרית. בשנת 1935 אסרה לשכת הספרות של הרייך (Reichsschrifttumskammer) על סופרים יהודים כל פעילות או פרסום במרחב הגרמני, ובאותה השנה נאסר עליהם גם השימוש בשמות עט. השם "קולמר", שהיה שם העט של גרטרוד חודצ'יסנר, ושבו השתמשה מאז פרסומה הראשון ב-1917, שב והופיע בצמוד ליצירותיה רק לאחר מותה. תהליך הפרסום ההדרגתי של יצירתה, הכוללת מאות שירים, רומן, נובלה ושלוש יצירות לתיאטרון, הושלם רק בראשית שנות האלפיים עם פרסומה הראשון של מהדורה מדעית עם מכלול כתביה. עם זאת, למרות ההערכה הגוברת שקולמר זוכה לה כיום במחקר הדובר גרמנית, היא עדיין איננה מוכרת לקהל הרחב, ושירתה נקראת בצל חייה כיהודייה שחיתה בגרמניה הנאצית ונרצחה באושוויץ בשנת 1943. אין ספק שעקבותיהם של אירועי הזמן, שהפכו בהדרגה למציאות חייה של המשוררת ושהביאו למותה, נוכחים בחלקים מיצירתה, אך הנטייה לקרוא את כתביה רק מבעד לפריזמה הזו מנציחה את סיווגם כבעלי ערך שעיקרו ביוגרפי, ובמקביל מונעת מהקורא להיחשף לרבדים רבים אחרים המצויים בה.

מטרתה של מסה זו היא לערוך היכרות ראשונית בין הקורא העברי לשירתה של

* כל תרגומי השירים של קולמר הכלולים במסה זו הם מאת שירה מירון.

גרטרוד קולמר. הנובלה היחידה של קולמר, "סוזנה" (1939), המכילה הדים ומוטיבים רבים משירתה, היא יצירתה הראשונה (והיחידה עד כה) שראתה אור בעברית (הוצאת זיקית, 2014, בתרגומה של נועה קול). בבחירת השירים נעתי בין הרצון לייצג חלקים שונים בשירתה של קולמר ובין הדחף להתחקות אחר תהליך שהלך והעמיק בשירתה, ושאותו ניסחה באופן מוצהר במחזור שיריה האחרון, "עולמות" (1937), כמשנתה הפואטית וכאופן שבו היא תפסה את יצירת האמנות והשיר בפרט: תהליך החתירה המתמדת תחת סמלים, מוסכמות ואקסיומות חברתיות הגורסות האחדה ואיחוד, והצבתו של השיר כתייה על בלעדיות קיומם וכאלטרנטיבה המאפשרת ריבוי מתמיד של האופנים שבאמצעותם אנו מבינים את השפה ואת העולם המקיפים אותנו.

* * *

"ספר הסמלים הפרוסי", מחזור בן חמישים ושלושה שירים, נכתב בין השנים 1927-1928, לאחר תקופת אֵלם ארוכה של קולמר. מחזורי השירים המוקדמים שלה, ששירים בודדים מתוכם פורסמו בכתבי-עת, נכתבו עד לשנת 1920. הגם שכבר בהם מופיעים מוטיבים, סמלים ודמויות שקולמר תמשיך ותעסוק בהם גם במחזוריה המאוחרים, עדיין מדובר בניסיונות כתיבה ראשוניים, לפרקים בוסריים, שנטועים עמוק בתוך מסורת שירי העם והבלדות הגרמניות שקולמר הכירה מבית. "ספר הסמלים הפרוסי" מסמן את ראשיתו של הטון העצמאי של קולמר, ובכך הוא מצביע על תחילתו של תהליך ההשתחררות ההדרגתית מהיבטים שונים של צורה ומסורת לטובת פיתוחו של מבע פואטי עצמאי. מקור ההשראה של קולמר למחזור זה, שכותרתו מרמזת למסורת השירה ההראלדית, המתארת ומפענחת סמלי אבירים ובתי אצולה ומלוכה אירופיים וראשיתה בימי הביניים, הוא פרואזי למדי: אוסף בולי-פרסומת של חברת הקפה הגרמנית 'האג', שעליהם הודפסו סמליהן ההיסטוריים של ערים ופרובינציות פרוסיות, ושאותם אסף בקפידה אחיה הצעיר של קולמר, גאורג חודצ'ינסר. הקובץ מחולק למחוזות פרוסיה, וכותרות שיריו נושאות את סמלי המקומות השונים. בין הכותרת לשיר מופיע תיאור קצרצר של הסמל כפי שצויר על בולי הקפה, על צבעיו והעצמים המופיעים בו, והוא נראה במבט ראשון כעין "מוטו" לשיר. כך, מכותרתו של הקובץ ועד לתיאורי הסמלים, קולמר יוצרת ציפיה לשיר שייתן פשר או הסבר של הסמל שהוא מוקדש לו. אך השירים חורגים מתפקיד זה במפגיע, והם פורצים בדרכים שונות את שדה המשמעות האפשרי של הסמל. לעיתים הם מתעלמים כליל מקיומו וממשיכים, באופן אסוציאטיבי לחלוטין, בקו מחשבה עצמאי, הנרקם מתוך מרכיב אקראי, צבע או צורה בסמל, ולפרקים אף בלעדיו.

פומרניה

סמל העיר לאסאן

דג כסוף מטפס על רקע כחול זרוע כוכבים

על האגם פוסעות יחף נשים בטה, כיצד יוכלו נשות-אדם לצעד על פני המים? בידיהן נושאות מקלעת אור נכרה, מעלה יושיטוה, יוסיפו ידיהן להמתח, להתעקל ביתר עז מתוך מראת שמים.

הלא דגים במרחב תכלת מרחפים, היכן מעופפים דגים עם אח וכרון אל-על? צליל סנפיריהם כסוף הוא יען כי הם מטפסים; לעתים נחים הם מעלה בין ענפי האדרים; אחר כוכב הפז רדפו, מכס זנית צלל נפל.

דגי הכסף מזמרים על יבשות ועל ימים. ואימתי לכדתם דג ולא היה אלהם? נון וקרפיון שותקים. אך אלה שבשם אינם קרויים את זרעי צלילים זורים לכל העברים, שאת הגלובוס ימלא כזמזום דבורים הולם.

לעת ערבית תמתין שעה אחת בחלונכם היש אחד שלקראתה תקנות שוא לא הרעיה? עתה תבוא, יחדו תסעד עמכם את לחם עניכם, את שיר הדג המזמר שמא תסכין ללמדכם, כן, היא תבוא, רק זו הפעם. לא תוסיף.

"סמל לאסאן", שבו נשמר לכאורה קשר ויזואלי ברור בין הסמל המתואר לשיר עצמו, הוא דוגמה מובהקת לשיר-סמל קולמרי, היוצא מתוך הסמל אך לא הופך לפיענוחו אלא למבט עצמאי שלא מאפשר תפיסה של השיר כהרחבה של הסמל או כצידו השני של

מטבע. אם נשוב לאחר קריאת השיר כולו לתיאור הסמל הלקוני הפותח אותו לא נקבל תמצית ויזואלית של השיר, אלא נחוש במרחק הבלתי־ניתן לגישור שנפער בין השיר לסמל. מהדג המטפס שעל סמל לאסאן גזרה קולמר תנופת התרוממות המניעה את השיר כולו וקושרת בין נשות־האדם שפוסעות על המים לדגים המרחפים בשמיים – כל אחד שלא בתחומו, ולפיכך כולם בתחום החדש שיוצר השיר, תחום שקולמר מבססת בעזרת השאלות החוזרות, שלא רק מאחדות בין חלקי השיר כמוטיב מלודי, אלא מאפשרות גם מבט חיצוני עליו, ובכך את התהוותו כעולם עצמאי. הציפייה בבית האחרון לקראת הרגע שיאפשר את עצירת הזמן ואת ההיטמעות בתוך ה"שעה הממתינה" מאפשרת שוב התבוננות חיצונית ואף לימוד של "שיר הדג המזמר", השיר שאנו קוראים ועליו אנו קוראים בו בזמן – כך, באיחוד המעשה והדיבור, הפנים והחוץ, הזמן והמרחב, הופך השיר לדבר שלם שלא נזקק יותר לדבר מלבד לעצמו, ויתר על כן, נראה כמעט זר למקור שנבע ממנו. במכתב לוולטר בנימין, בן־דודה הנודע של גרטרוד קולמר שסייע בפרסום שיר זה ואחרים בכתבי־עת שונים, הצהירה קולמר על כך שבעת פרסומו של קובץ מצומצם מתוך המחזור בשנת 1934 עמדה על כך שיופיע בו מועד כתיבת השירים – חורף 1927/28, מפני שרצתה להבהיר ש"כתבתי את ה'סמלים' בזמן שבו שירת־מולדת עוד לא הייתה באופנה". שירת־מולדת (Heimatlyrik), אשר עם מושאיה נמנו נופי הכפר והעיר והערגה אליהם, השלובה בערגה למולדת ולבית, הייתה חלק מענף שהלך והתפתח מתוך תפיסה אמנותית שצמחה במהלך המאה התשע־עשרה כזרם אסתטי גרמני אנטי־מודרני. לעיתים קרובות התאפיינו הוגיו של זרם זה בלאומנות ובאנטישמיות, והוא חזר למרכז הבימה עם עליית הנאצים לשלטון ושגשוגה של תרבות המבוססת על ראיית העולם של "דם ואדמה". באמירתה זו קולמר לא רק מתעקשת על שיוכה למסורת השירה הגרמנית, אלא דווקא לזו שבעת פרסום הקובץ הקיאה אותה מתוכה וסירבה לראות בה חלק ממנה. איני רוצה לטעון כאן שמדובר במעשה התנגדות יהודי מפואר, כפי שנטען פעמים רבות מדי בנוגע לשירתה של קולמר, אלא שציטוט זה חושף משוררת המסרבת לסיווג חיצוני של יצירתה, ועומדת על כך ששירה יתפקדו כקול במארג הדיאלוגי של השפה והתרבות הגרמנית. השיר "ורד הקונדור" לקוח מתוך מחזור הסונטות "תמונת הוורד", אשר נכתב בתקופת היצירה הפורייה ביותר של קולמר לאחר כתיבת שירי ספר הסמלים. בין השנים 1927-1932 נכתבו, מלבד שני המחזורים האמורים, גם המחזורים הגדולים "דיוקן נשי", "חיות חולמות" ו"ילדי".

בדומה לכותרות השירים ב"ספר הסמלים" גם כאן לקוחים שמותיהם של זני הוורדים, שלרוב מצויים בכותרת הסונטות, ממקור השראה יומיומי – קטלוג הזמנות של חברת הוורדים "וילהלם קורדז" אשר ממנה נהגה משפחת חודצ'סנר, שהתגררה באותן השנים בפרבר אמיד של ברלין, לקנות ורדים באופן קבוע. זהו אותו הקורדז המוזכר בכותרת המשנה של הסונטה שלפנינו, וזה שביית את הזן שכונה "וורד הקונדור". מעבר למקור השראה מידי זה, מהדהדים לכל אורכו של המחזור 'שירת הדברים' (Dingdichtung) של רילקה ו"פרחי הרע" של בודלר על הזרם הסימבוליסטי שהמשיך ממנו, כשתי נקודות מוצא שמהן קולמר ממשיכה לדרכה שלה.

ורד הקונדור

וילהלם קורדז

לא, איננו ורד הוא: כי אם פסה
מתוך הלע העירם, חרב, בוער,
של הצפור המפלאה שחיש מהר
נושאת אוצרות ברזל שחר, צנחה אפסה.

ומול מבט אחוזי אימת העם,
הנשר פגר־סרח מנקר,
או־אז לשוא לופת הוא כעוקר
הסלע, הר המוזות שאדם

חצב ודחקו בינות סורג,
הו, לו ידע לפרש נוצות כזר,
היה פונה הרחק מסחי נרעש.

אובד בתוך הזמן באין אמר.
מקצות כנפיו שתש כחן זולג
עוד שלג רכסים שכבר כמש.

כאן נחשף קול חדש, מתנגד, שילך ויתעבה מעתה ואילך בכתיבתה של קולמר ויציב את השיר ואת האני־השרה שבו כקול שיוצא אל מול תופעות, מוסכמות־חברתיות, ובמקרה הזה – אל מול דיכוייה של החיה המגולמת בוורד המבוית ובהר המוזות שהפך להיות טבע מלאכותי בכלוב ברזל. זהו "שיר דבר" השולל כבר במילתו הראשונה את כותרתו – "לא, איננו ורד הוא". קולמר מתארת כאן חיה מפוארת שנכלאה בידי אדם והפכה לקישוט, לוורד; היא שומטת את הקרקע שהיא עצמה הציבה ומנתצת בפראות כמעט את הסמל האידילי של הוורד לטובת תיאורו של פגר מרוטש.

המחזור הבא שכתבה קולמר בשנת 1933, "נאום האילמים", הוא יוצא דופן בישירות שבה עולים בו מאורעות התקופה. הוא נחשב, מלבד המחזור הבא אחריו, "רובספייר" (דמות שקולמר עסקה בה החל בשירתה המוקדמת), למחזור היחיד שבו עסקה קולמר במפורש באירועי שנת עליית הנאצים לשלטון ובדיכוי היהודים תחתיו.

מתוכו בחרתי שני שירים, שקריאתם זה לצד זה מאפשרת התבוננות מורכבת על הפרטים שקולם נאלם בגלל אלימותה של החברה. בשניהם דוברת דמות שחוחה ומדוכאת, אך טבעו של כינויה המצוי בכותרת שונה בתכלית. "היהודי הנצחי", דמותו של

היהודי הנווד שמקורה באגדות עם נוצריות שפשטו באירופה בצורות שונות במהלך ימי הביניים, ושהפכה לכלי מרכזי בתעמולה הנאצית, הוא כינוי המושת על הדמות מבחוץ. כך, אותו יהודי נודד מסתכל על עצמו בשיר דרך הכינוי החיצוני, דרך המבט שרואה אותו כאחר, התולה טלאי צהוב לבלואיו ורואה אות קלון על מצחו. מנגד, הקרפדה מתבוננת על האחר מתוכה היא, אך לא לפני לידתה כדבר נפרד ועצמאי ממנו, לידה המאפשרת לה עמידה איתנה ומתריסה מול זה שלעברו היא קוראת: "אז בוא והמת בי ופגע!", זאת למרות שהיא מודעת לחולשותיה הרבות. היהודי הנווד והקרפדה חד הם, אך הוויתם הופכת נפרדת בכוחה של השפה המגדירה אותם מבחוץ, במקרה של היהודי הנווד, או מבית, במקרה של הקרפדה. הצבתם זה לצד זה מאפשרת את קריאתם של הקולות השונים, שלפרקים מתנגדים לאלימותה של החברה המגולמת בשפה ולפרקים קורסים תחתיה, כמארג המרכיב את "נאום האילמים".

היהודי הנצחי

לִי הַנֶּעַל
עַל אַבְקַת דְּרָכִים רַבּוֹת נוֹשָׂאת.
שֶׁקֶט אֵין, שֶׁקֶט אֵין;
צַעַד רַע מוֹשְׁכֵנִי כָּל הַעֵת.

לֹא נִצָּב עוֹד
הַסִּפְסָל לְקִיר מוֹל הַבְּתִים;
תָּר אֲנִי סָבִיב בִּיַּדֵי סוּמָא
אֶת בְּשׂוֹרֵת שׁוֹבֵי בֵּין הַכְּתָלִים.

אָבֵן דְּרָה,
בֵּה מוֹצֵא מְקִלֵי רִגְעֵי מִשְׁעָן.
בְּכִי נֹהֵי מְמַלְאֲנִי;
עַל הַיּוֹתֵי אָדָם זָקֵן וּבֹא בְּזִמָּן.

לִי הַצֶּלַע,
כְּבֵר זְקוּרָה כְּרָגֵל מֵת, קְשׁוּיָה. –
דָּם מְלֵא אֶת הַשְּׂפָתִים,
שְׂרוּשְׁפוֹת בְּפָנַי נוֹשָׂא תַחְנָה!...

תן שסו בי!
אין אחד שיאחה את קרע הגלימה.
שתי עיני הן נקיקים של אפר,
שם גחלת אדם נחנקת עמומה.

מקדש עץ
נטל הקרום, לבד ממני לא יאכלנו איש.
מודה אני, מודה אני,
על החסד, שאל פיו הסוס מגיש.

בחיל ורעד
מתגנב מקול אדם שדבר גנותי ישא.
הו, האות, צהב צבעו
שעל בלואי תפר לי מבטך.

היש קלון
מטבע על גב מצחי בכתב סתרים?
כה סתום הוא, משרבט,
דבר פשרו עלום יהיה לעולמים.

כל עוון
אותו פשעתי שם ודאי חקוק נצב,
עם השם, עם דבר זדון:
ראו אתם, הביטו, ממני המראה נשגב.

כלבים הזעיקו.
הו, אדם זקן אני, נושא עקבות הזמן...
פצע מות בו פצעו,
בו אשר מות לא יומת, הנצח לו נתן!

נכתב בספטמבר 1933

הקרפדה

אור בין־ערבים פחל צולל בקלוח לח
נושא עמו קו־אפק רחב, זָהרו אַרְגָּמן.
צפצפה מזדקרת שחורה לעבר האור הרך
ועצי לבנה ענגים נרעדים בקצף לבן.
כְּאִי־בְרֵמַת על התלם פגרתפוח הוטח
ועלה חום שְׁנֶשֶׁר התבקע אט־אט ברעדה.
הרחק בהבהוב מרחפת עלטת העיר הכבדה.
בדק ערפל לבן דו־החי נרקח.

הקרפדה היא אני
ואוהבת אני את הלילה על מאורו
ערב בערב אדם אימתני
מתפשט אל מקוים שטופי דם, לואט זָהרו.
כפופה ושמנה במסתור פחדני
תחת חבית הגשמים בין קורות ספונה;
מבט־הירח נושא כאבי
אורב ומצפה למות השמש, לחדלונה.

אני היא הקרפדה.
ואוהבת אני את הלילה ולחישתו.
חליל מעשה חמדה
צף ומרחף בשנה, בגמא מוצא יקיצתו,
כנור מכנר בעדנה
מותיר זָהרו בקצה החלקות.
מצותתת אני בדממה,
נשרכת בכח פרעי הדקות.

תחת קורה מרקיבה
איבר אחר איבר מתוך הבצה,
כמו משרטון שלכד מחשבה
מתוך הסבך, מתוך הביץ מציצה.

מְבַעַד לִירְקָתָהּ, דֶּרֶךְ אֲבֵנֵי חֲלוּקִים,
מְזַנְקֶת אֲנִי כְרוּחַ שְׁפֵלָה וְקוֹדֶרֶת;
גְּבַעַת עָלַי שִׁלְכֶת מְטֻלָּלִים,
עֲלֹת קִיסוֹס אוֹתִי אֶל קֶרְבָּה אוֹצֶרֶת.

נוֹשְׁמַת אֲנִי, שׁוֹחָה
בְּפֶאֶר עֵמֶק שְׁהֶשְׁקַט,
קוֹל עֲנֹה שְׁחוּחָה
תַּחַת כְּנַפְיוֹ שֶׁל הַלַּיְלָה הַשֵּׁט.
אֲז בּוֹא וְהֶמֶת בִּי וּפְגַע!
אִם עֲבוּרֶךָ אֲנִי שְׂרִץ נִתְעֵב:
אֲנִי הִיא הַקֶּרְפָּדָה
נוֹשְׂאֵת עִמִּי אֶת חֲשֵׁן הַזֶּהָב...

נכתב באוקטובר 1933

בדצמבר 1937 חתמה קולמר את מחזור שיריה האחרון ששרד, "עולמות". זהו גם ככל הנראה מחזור השירים הגדול האחרון שכתבה בגרמנית. במכתביה לאחותה הילדה, שהיגרה בשנת 1938 יחד עם בעלה פטר ונצל (שלאחר המלחמה מילא תפקיד מפתח בהוצאה לאור של עזבונו של קולמר), קולמר מתארת יצירות שנכתבו לאחר המעבר הכפוי שלה ושל אביה לבית־יהודים במרכז ברלין בשנת 1939. כתב היד היחיד מבין יצירות אלה ששרד הוא זה של הנובלה "סוזנה", שהושלמה באותה השנה. כתב היד של נובלה נוספת, שכתבה חודשים ספורים לפני גירושו של אביה לגטו טרזינשטאדט וכשנה לפני גירושה שלה לאושוויץ במרץ 1943, לא נמצא מעולם.

אובדן גדול, בייחוד בעבור הקורא העברי, הוא אובדן השירים שקולמר כתבה בשנות חייה האחרונות בשפה העברית, שפה שהחלה ללמוד באופן עצמאי בראשית שנות השלושים ובהמשך בשיעורי שיחה בבית־היהודים. שירים אלה נעלמו כולם. ניתן להניח שמאחר שקולמר לא ראתה בהם תוצר מוגמר אלא ניסיונות ראשוניים בלבד היא לא דאגה להברחתם (כפי שלרוב הקפידה לעשות עם יצירות אחרות שלה). העדות היחידה שנותרת לקשר של קולמר לשפה ולספרות העברית, מלבד התיאורים שבמכתביה, הוא תרגום בודד לגרמנית של השיר "ליל־סתיו" מאת ביאליק, שאת שירתו אהבה מאוד.

נשוב ל"עולמות", הסבוך והמורכב שבמכלול יצירתה של קולמר וגם הראשון שבו ויתרה באופן סופי ומוחלט על חריזה ומשקל לטובת מבנים חופשיים וארוכים ביותר. תהליך ריקונו של הסמל, שהתחיל בספר הסמלים והפך לשלילתו ב"תמונת הוורד", יחד עם הצבתן של זוויות מבט שונות המוגדרות מכוחה של השפה מגיעים כאן לשיאם. כבר בכותרת הקובץ

קולמר מצהירה בריש גלי על אמונתה בכוחה של השפה הפואטית: לא יצירתו של עולם אחד, כי אם של עולמות מרובים, שבעצם קיומם מערערים על כל תפיסת מציאות או השקפת עולם המתיימרת להיות יחידה או בלעדית.

שיריו של הקובץ שונים זה מזה בנושאיהם ובנימתם, כמה מהם פונים לאהוב נעדר, באחרים נופי בראשית קורמים עור וגידים, ובחלקם הטון האירוטי, המופיע כבר בראשית שירתה של קולמר, מגיע לשיא חדש. דומה שמה שקושר אותם זה לזה הוא העולמות העצמאיים שנוצרים בכל אחד מהם דרך נקודות המבט שמנסחת השפה, ואשר מונחים זה לצד זה כרשת סבוכה ואינסופית, שבאמצעותה מפגינה קולמר את יכולתו של המבע הפואטי.

אחד העולמות הללו צף ועולה מתוך הפסוק האחרון בספר יונה, שם מוזכרת הבהמה הרבה אשר בנינוה, שגם בעבורה חס אלוהים על העיר לאחר תשובת תושביה. קולמר משאירה את יונה בסירובו וממיטה את נבואת הזעם על העיר, שאת גסיסת בהמותיה היא מתארת כאן. היא קוראת את הסיפור המקראי מסופו ומדבררת אותו דרך הבהמות שצופות בנביא ההולך ומתרחק מהעיר החרבה ומותיר אותן בחדלון.

בהמת נינווה (יונה, סוף פסוק).

הַלִּילָה

הִטָּה אֶת כַּד הַזֶּהָב הַחֹר, וַחֲלַב יְרֵחִים נִטֵּף

אֶל אֲגַן הַנְּחֹשֶׁת

שֶׁלֶגַּג הַבַּיִת הַלְּבָן,

וַחֲתוּל אֶפֶר וַכַּחַל עִם עֵינֵי עֲנָבִיר

הַתְּגַנֵּב וַכְּרַע וַלְגָּם.

בְּגִמְחָה בְּלֵב הַרְיִסוֹת מְקַדֵּשׁ מִתְפֹּרֵר

יֵשֵׁב בְּלֹא זֵיעַ הַנֶּשֶׁר רָחַם בְּכַנְפָּיִם שְׁמוּטוֹת

וַיִּשָּׁן.

הַרְחֵק

מֵאַחֲרֵי הַכְּרָמִים בְּשִׁמְמָה שֶׁכֵּב חֲמוֹר

שֶׁשָּׁשְׁלוּ רִגְלָיו וַמָּת.

תּוֹלְעִים כְּרִסְמוֹ בְּמִבְטֹו הַמְּנַפֵּץ,

וַרִיחוֹ עֲלָה וְסָרַח וְעָכַר הָאֲוִיר הַצֵּלּוּל,

וַלְעָג לְטַל הַשֶּׁקֶט שֶׁאַפְפוּ בְּאַגְלָיו.

והוא כסף לכנפים מחדדות, צוללות, לפני הצפור הצהבים, הפעורים,
העירמים, לקריאות מצוחות,
למקור הקורע ומכּלה,
לקבורת המשחית אדמה ורוח...
הנשר חלם.

בפתח שער העיר
על גב גבעה זנח רועה צעיר מקלו המקשת
ונח.

פני נער לו, נשאים כגביע ריק המבקש
הכיל, התמלאו זוהרים בכפוף
נגה המאורות,
עלו על גדותיהם,
וסיבוביהם המרטטים, המרחפים, המזמרים בחללים
אין סוף, לטפו את אָזְנוֹ.
מסביב נמס צמר כבשיו, היה לצעיף
עננים שקוף.

ילד,
גופו קטן, כחוש, מלכלך,
עטוי סחבות, עטוי מרסות,
משלך מעל ספו של בור קבורה,
התמתח, ישן.
לא אם ידע, לא אם, רק פלב אחד,
מעדת המנדים, המוקעים,
כמוהו עני וחולה, מענה וחבול,
התגרד, השפיל ראשו ולקק בחבה את
הלחי מתחת לסבך השער
השחר. –
והילד הדק אגרופו והדפו בחלום.

וסער הוטל בשאגה נוראה,
סער גדול נשא מקדם ובא וסחף
השדות, החריד עדרים, ערבל ענפים
מתים

וּלְפֶת כְּבֻצָּת בְּזֶקֶן הַנְּבִיא, מִשֶּׁךְ
וּפְרֵעַ.

וַיֵּלֶךְ יוֹנָה,
וְהִרְעָה עַל נִינְוָה שְׁחֻזָּה, תְּלוּיָה מֵעַל
לְרֹאשׁוֹ.
אֵךְ הוּא הִתְהַלֵּךְ בְּחֶרוֹן.

מֵעֲמוּדֵי הָאֵיתָן שֶׁל טִירַת הַמְּלֶךְ הוֹטְחָה
אָבֵן מְצִירַת,
יִלְלָה עֲלֵתָה מִן הַסַּעַר, צָרְחָה עֲלֵתָה מִן הַסַּעַר,
וְקוֹל קָרָא:
"בַּעֲבוּרָה!"

בַּעֲבוּר הַבְּהֵמָה, הִטְהוֹרָה וְהִטְמָאָה, בַּעֲבוּרָה!"
וּשְׁלִיחַ הָאֵל נִבְעַת וְרָאָה; אֵךְ רַק
עֲלֻטָּה שָׁרְרָה, דָּבָר לֹא שָׁמַע, רַק קוֹל מִתְמִיד נוֹשֵׂא
נְשִׁיפָה וְשִׁעֵטָה,
שָׁאֲחֹז בְּמַעֲלוֹ וּמִשֶּׁךְ וְטִלְטֵל כִּיד
קִבְּצָן הָאוֹחֹז בְּכִסּוֹתוֹ שֶׁל זֶה הַמְּחִישׁ צַעְדָיו
בְּלֹא רַחֲמִים.
אֵךְ הוּא לֹא סָב לְאַחֹר; הוּא פָּסַע
וְנָטַל הַכְּנָפּוֹת וְאַחֹז בְּמַעֲלוֹ.

במכתב שכתבה בשנת 1941 לאחייניתה בת התשע זאבינה, מתארת קולמר מעשה משובה שלה בדירתה שבבית־היהודים בברלין. בדירתם היה חדרון קטן שמוקם במעין קומת גלריה אליה ניתן היה לטפס בעזרת סולם בלבד. ברגע של סקרנות החליטה קולמר לטפס על הסולם שהתברר כקצר מדי ועל כן לא יכלה לשוב ולרדת. בסופו של דבר, נשכבה על סיפה של דלת החדרון המסתורי שהתגלה כמחסן מאובק, כאשר אחת מרגליה בתוכו, והשנייה פונה מטה, אל עבר קומת המגורים. כך הצליחה להגיע אל השלב האחרון בסולם ולשוב מטה.

רגע ההתנדדות בין שני העולמות, שמתואר כאן כמשחק ילדי, הוא למעשה הדבר שקולמר חותרת אליו בקובץ שירתה האחרון, ושאותו היא מתארת בשיר הארס־פואטי החותם אותו ואת שירתה כולה, "אמנות". במוקד השיר לא ניצבת בריחה אל עבר עולם דמיוני, אלא האפשרות למעבר בין עולמות והיכולת להתבונן בעולם מבחוץ ומבפנים. האנשים בשיר שלפנינו, המסרבים לראות את העולם שנשקף אליהם מהתמונה שלמולם,

אינם מסוגלים לכך, ועל כן הם נידונים לחיים בקטגוריות מוחלטות ואלימות, ולדיבור באוניסון שבמסגרתו לא יכול להתרומם קול עצמאי.

לרגע נדמה שקולמר חותמת את הקובץ ואת יצירתה כולה בשיר המתאר את כישלונה של יצירת האמנות, שבסופו של דבר נראית כמספקת מקלט ונחמה רק ליוצרת שלה, הנישאת אל סיפה, ולא לקהל שהמשיך בדרכו. אך האדם הממתין, שמתגלה בתוך התמונה ועולה מן הדמדומים בסופו של השיר, זה שהמתנתו הופכת את קיומו לכזה שמוגדר בזמן אך נמצא מחוצה לו ועל-כן הינו ספי בעצם הוויתו, מספק רגע אחרון של נחמה ותקשורת ומאפשר הצצה לעולם הנברא מכוח השפה ומתקיים דרכה. אותה ההמתנה היא זו המאפשרת את לימודו של "שיר הדג המזמר" בבית האחרון בשיר "סמל לאסאן" והיא זו המאפשרת מרחק ומעורבות בו בזמן, ביקורת ויצירה ותפיסה של השפה כטומנת בחובה אפשרויות קיום בלתי-מוגבלות.

אמנות

היא נטלה את העפרון הפסוף
והורתה לו לאוץ על מישורי הלכן הבוהקים עמומות:
ארצה. הוא ציר
וברא הרים.
הרים קרחים, פסגות ערמות ומשננות, מהרהרים
מעל אדמה צחיחה;
גופיהם
נעלמו אפופים, נגוזו תחת קורי
ענן חור.
כך נתלתה התמונה על הרקע השחר ואנשים
הביטו בה.
ואנשים אמרו:
"היכן ניהוח? היכן עסיס רויי זהר?
היכן ירוק המישורים המזנק איתן, העולה על גדותיו
ואדם הצויק בגון חום שרוף או חשכתו
האפרה האלמת?
אף בז לא משקיף במעופו, כאן לא מחלל אף רועה.
קרנות היעלים המסלסלות בחן לעולם אינן מריעות
בתכול הערב השוקט.

זֶה חֶסֶר צָבֵעַ, חֶסֶר מֵהוּת, חֶסֶר קוֹל; לֹא מְדַבֵּר
אֵילֵינוּ.

נֵלֵךְ:”

הִיא מְנַגֵּד עֲמֻדָה וְהַחֲרִישָׁה.
קִטְנָה, לֹא-נִרְאִית, עֲמֻדָה בְּהֵמוֹן, שְׁמִעָה וְהַחֲרִישָׁה.
רַק כְּתִפָּה הַתְּכוּצָה, מִבִּטָּה הַתְּכַסָּה דֶק דְּמַעוֹת.
וְהָעֵנָן שֶׁנִּפְחָה יָדָה הַמְצִירָת
הַשְּׁפִיל עֲצָמוֹ, אֶפְפָּה, נִטְלָה וְנִשְׁאַה אֶל-עַל,
אֶל הַשָּׁסַע בֵּין הָרִיו הַקְּרָחִים.
אָדָם מְמַתִּין,
שְׁתִּי לְטָאוֹת זְהוּבוֹת-יִרְקוֹת לְפּוֹפוֹת לְעֵטְרַת רֵאשׁוֹ,
עֲלָה מֵתוֹךְ הַדְּמִדּוּמִים, קָרַן וְקָד לְבִרְכָה לְשִׁלּוֹם.

תודתי הגדולה נתונה לידידי גדי גולדברג אשר הביאני אל מלאכת התרגום ומדריך אותי
בה במסירות.

העבר כתב אותי כשירה

מגרמנית: אמיר יגל

רוזה אוסלנדר (1901-1988) היא אולי הפחות מוכרת מקרב קבוצת המשוררים הגולים שכתבו בגרמנית אחרי המלחמה (ודאי בהשוואה למשוררים כפאול צלאן ונלי זקש), אך מבחינות מסוימות היא הדמות המייצגת ביותר של הנרטיב היהודי שנעקר מן הארצות דוברות הגרמנית. כמו צלאן, אוסלנדר נולדה בעיר צ'רנוביץ במחוז בוקובינה שברומניה – מחוז שעד 1917 היה חלק מהקיסרות האוסטרו-הונגרית, והשפה המדוברת בו הייתה גרמנית. היא למדה ספרות ופילוסופיה באוניברסיטת צ'רנוביץ, ועם סיום לימודיה עברה עם בעלה לארה"ב. בניגוד למשוררות כמאשה קאלקו, נלי זק"ש או אלזה לסקר שילר לפנייהן, כוכבה של אוסלנדר לא דרך במוקדם. שיריה לא התפרסמו כלל לפני המלחמה, ואף שבתקופת מגוריה בארה"ב פרסמה כמה שירים בכתבי עת ובעיתונים, לא זכתה יצירתה לתהודה רבה. כשנדע לה כי אמה חולה מאוד החליטה לחזור לבדה מארה"ב לרומניה כדי לטפל בה. בשנת 1941 נכבשה העיר צ'רנוביץ, ויהודי העיר (ואוסלנדר בתוכם) רוכזו בגטו. שם פגשה את פאול צלאן, שהיה לה למעין מנטור. לימים כתבה ביומנה כי פאול צלאן הוא שלימד אותה מחדש לכתוב שירה.

עם תום המלחמה היגרה בשנית לארצות הברית וחיתה שם כנוכרייה מוחלטת. במשך שבע שנים החרימה את השפה הגרמנית וניסתה להתמסר לכתיבה באנגלית, אך לבסוף התייאשה. ב־1964, בעקבות ביקור אצל אחיה באוסטריה (ביקורה הראשון באירופה מאז המלחמה), החליטה לעזוב את ניו יורק ולחזור אל היבשת הישנה. היא נדדה מעט ברחבי אירופה ולבסוף התיישבה בדיסלדורף שבמערב גרמניה. למרבה האירוניה, שנותרה בגרמניה המערבית היו השנים היפות ביותר בחייה. מיד עם השתקעותה בדיסלדורף היא קיבלה מהממשלה הגרמנית קצבה חודשית כניצולה, ומצבה הכלכלי השתפר פלאים. חצי שנה לאחר הגעתה התפרסם ספרה השני (כעשרים וחמש שנים אחרי ספרה הראשון). וזכה לאהדת הביקורת ולפופולריות רבה למדי. אוסלנדר זכתה סוף סוף, לראשונה, לפירסום ולהכרה שייחלה להם כל חייה.

בשנת 1972, כשהיתה בת שבעים ואחת, עברה אוסלנדר לבית אבות בעיר. ושם קרה לה נס: אם עד אז היא פרסמה שני ספרי שירה בלבד, הרי שמעתה ואילך החלה לכתוב בשפע מסחרר, ובשנים הבאות פרסמה לא פחות מעשרים ספרי שירה נוספים. בחמש עשרה שנותיה האחרונות זכתה אוסלנדר בפרסים רבים ובהכרה רחבה הן בקרב קוראים ומשוררים עמיתים, והן בקרב חוקרי הספרות הגרמנית.

בסוף ימיה חזרה אפוא אוסלנדר – בשונה מעמיתיה ל"קבוצת" הגולים, שנותרו בגלותם – אל המרחב התרבותי שבו גדלה, ודרך החזרה הזו חוותה את הפריחה הספרותית המיוחלת שלה ייחלה במשך ארבעה עשורים ויותר.

א"י

נשימתי

בְּחִלּוּמֹתַי הָעֵמְקִים
בּוֹכָה הָאֲדָמָה
דָּם

כּוֹכְבִים מְחִיכִים
בְּעֵינַי

מְגִיעִים אֲנָשִׁים
עִם שְׂאֵלוֹת בְּשִׁלָּל צְבָעִים
לָכוּ לְסוֹקְרָטֵס
אֲנִי מְשִׁיבָה

הָעֵבֶר
כָּתַב אוֹתִי כְּשִׁירָה
לִי יֵשׁ הָעֵתִיד
כִּירְשָׁה

נְשִׁימָתִי מְשַׁמָּעָה
כְּעֵת.

ארץ אמהות

מֵתָה אֶרֶץ אֲבוֹתַי
הִיא נִקְבְּרָה
בְּלֶהֱבָה

אֲנִי חָיָה
בְּאֶרֶץ אֲמוֹתַי
הַמְּלָה

שפת אם

אֲנִי אֶת עֲצָמִי
לְעֲצָמֵי הַפִּכְתִּי
מְרַגֵּעַ כְּאִן לְרַגֵּעַ שָׁם

מֵתִנַּפְצֵת לְרִסְסִים
בְּדֶרֶךְ הַמְּלִים

שְׁפַת אִם
מְחַבֵּרֶת אוֹתִי יַחַד
לְפִסְיִפְסִי-אָדָם

בדידות

הַתְּגַשְׁמָה
נְבוֹאֵת הַצּוֹעֲנִיָּה

אֶרְצֶךָ
תַּעֲזֹבֶךָ
תֵּאבְדִי
אֲנָשִׁים וְשָׁנָה
תִּדְבְּרִי בְּשִׁפְתֵי סְגוּרוֹת
לְשִׁפְתֵי זָרוֹת
הַבְּדִידוֹת תֵּאֱהָבֶךָ
תַּחֲבִקֶנִּי.

הזמירה שלי

פַּעַם הִיתָה אִמִּי צְבִיָּה
עֵינַי הִזְהַב וְהַחֵם
הַחֶסֶד
נִשְׁתַּמְרוּ בָּהּ מִיָּמֶיהָ כְּצְבִיָּה.

כָּאֵן הִיא הִיתָה
חֲצִיָּה מִלְּאֵן חֲצִיָּה אָדָם –
הָאֲמִצֵּעַ הִיָּה אִמָּא.
כְּשִׁשְׂאֲלֹתַי אוֹתָהּ מָה רָצְתָה לְהִיּוֹת
עֲנָתָה: זְמִירָה.

כָּעֵת הִיא זְמִירָה.
לִילָה אַחַר לִילָה אֲנִי שׁוֹמֵעַת אוֹתָהּ
בְּגֵן חֲלוּמוֹתַי מְחַסְרֵי הַשָּׁנָה.
הִיא שָׂרָה אֶת צִיּוֹן שֶׁל הָאֲבוֹת
הִיא שָׂרָה אֶת אוֹסְטְרִיָּה שֶׁלִּפְנֵי שָׁנַיִם רַבּוֹת
הִיא שָׂרָה אֶת הַהָרִים
וְאֵת יַעֲרוֹת הַבּוּק שֶׁל בּוּקוֹבִינָה.
שִׁירֵי עֶרֶשׁ
הַזְּמִירָה שְׁלִי
שָׂרָה לִי לִילָה אַחֲרֵי לִילָה
בְּגֵן חֲלוּמוֹתַי מְחַסְרֵי הַשָּׁנָה.

אם תפגשו אדם בלתי קיים

מצרפתית: דורי מנור

הובר הדאד, יליד טוניס 1947, הוא משורר, סופר, מסאי והיסטוריון של האמנות, מחברם של עשרות ספרים. יסד וערך כמה וכמה כתבי עת ספרותיים, וכיום הוא עורך את כתב העת היוקרתי Apulée, הרואה אור בהוצאה הפריזאית Zulma.

*

לפני פוסע אדם
 שמעטים כמותו
 הוא נושא מגש של עלטה
 ועליו מנחות שתי עיניו
 ידיו הן סהרים של כסף
 הלוכו כגאות
 ערפו הוא חלון מוגף
 שמאחוריו אני משתכן בצעדי
 גבו הנה יכול להיות החזה שלי
 ועקביו בהונותי
 אלא שלפתע הוא מועד מול ליל כל הזמנים
 המגש נוטה על צדו העינים מתגלגלות
 ובנים הלכה שקשתה
 שככה הסערה
 והיום עולה

אם תפגשו אדם בלתי קיים
 הניחו את שתי עיניכם על מגש של עלטה
 וצעדו לפניו
 עד ליל כל הזמנים

מידות הפלא

הַאֲסָמִים זֶהִים בְּכָל מָקוֹם
וְגַם קָרִיאת הַתְּרַנְגוּל בְּבִקְרָה
חֲצִיתִי לֹא פָעַם אֶת גְּרַמְנִיה
אוּ אֶת פּוֹלִין
בְּלִי לְהַחֲלִיף מְלֶה עִם אִישׁ
וּבְכָל זֹאת הֵיטֵב אָנִי יוֹדֵעַ
כַּמָּה אֲטוֹמוֹת הֵן הָעוֹנוֹת לְתוֹשָׁבִים
הַכֹּל לְפָנֶיהֶם
מִצְטָבֵר אֶל הַזְּמַן
וְהַעֲבֵר לְעוֹלָם אִינוּ נַחֲשָׁף
אֲשֶׁרִי הָאָדָם הַנִּיחַ
שֶׁהֵינּוּ הֵךְ בְּעֵינָיו הֵם הַחַיִּים
וְהַשְׁתַּקְפוֹתֵם הַבוֹגְדָנִית
וְעַם זֹאת הוּא יוֹדֵעַ לְדַבֵּר כְּשֶׁצָּרֵיךְ
כְּדֵי לְכַסּוֹת עַל רַחֲשֵׁי הַנְּפִילָה הָאִינְסוֹפִית
אֵין אָרֶץ בְּלִי אַגְדָּה
וְכָל מַבְטָה הוּא שְׂכַחָה שֶׁל הָעֵין
כָּל זְכָרוֹן הוּא לְשׁוֹן דּוּמִיָּה

אֵינְנִי נֹתֵן שְׁלָכְם, מְלָכִים,
בְּאַרְצוֹתֵיכֶם אֵינִי אֶלָּא חוֹלֵף
כְּמוֹ בְּרַבֵּי שֶׁפָּרַק אֶת נִשְׁקוֹ

נא רַחֵם, אנוש, על תלוינים

מרוסית: ריטה קוגן

אלכסנדר ארקדייביץ' גאליץ' הוא שם העט של אלכסנדר אהרונוביץ' גינזבורג (1918-1977), משורר, תסריטאי, מחזאי, איש קולנוע, סופר וזמר-יוצר רוסי, שהלחין וביצע את שיריו. השירים שנאסרו להשמעה הופצו באופן מחתרתי בחוגי הדיסידנטים וזכו לתהילה. שיריו הם פוליטיים במופגן, ועם זאת ליריים להפליא. רבים מהם עוסקים בפשעי השלטונות הדכאניים והרצחניים כנגד אנשים מפורסמים ופשוטי-עם כאחד. רבים רואים בו את ממשיך דרכו של ניקולאי אלכסייביץ' נקרסוב, משורר-עם בן המאה ה-19 שהעניק שמות ופנים לנרדפים ולמעונים והוקיע את המענים ואת משתפי הפעולה עמם. על שיריו אלה שילם גאליץ' בחייו. ב-1974 הוגלה מברית המועצות, וב-1977 נהרג כתוצאה מתאונת חשמל ביתית בהיותו בן שישים בלבד. לדעת רבים, התאונה הביתית הייתה מבויימת, ולמעשה היה זה רצח פוליטי מתוכנן היטב. יחסו של גאליץ' ליהדותו היה מורכב. הוא הגדיר את עצמו כמשורר רוסי ממוצא יהודי, אך לא כמשורר יהודי וודאי לא כמשורר יידי (אף שידע יידיש). עם זאת, גאליץ' ענד על צווארו מגן דוד גדול עשוי ברזל. כאשר נשאל לפרש האקט המסוכן הזה, ענה שבעבורו מגן דוד הוא סמל להשתייכותו למעוני גטו ורשה ולרצוחי אושוויץ וטרבלינקה. "זה מעין אפר של קלאס מתדפק על לוח לבי (ציטוט מתוך ספרו של שארל דה-קוסטר "טייל אוילנשפיגל" שהיה פופולרי מאד בברית המועצות), אבל במקרה שלי זהו מגן דוד שמתדפק על לוח לבי". ב-1970 כתב גאליץ' את הפואמה "קדיש" המוקדשת לזכרם של יאנוש קורצ'אק ותלמידיו מבית היתומים, שנשלחו אל מותם בטרבלינקה.

ר"ק

מחול התלוינים

נים לא נים לתלוינים בלילות.
אז יוצאים התלוינים לבלות.
מבקרים ומארחים זה את זה
ופותחים שלחן ברחב תזה.
איקרה, דג מעשן ובשרים,

וְקוֹנֵי־אֶק ק.ב. מֵהַמְּבַחֲרִים,
 וְאַחַר כֵּן סִפְּלֵי תֵה, פְּרִלְיָנִים,
 טָרַט "הַגְּדוּד" וְעוֹגִיּוֹת "הַצְּדָעָה",
 וְיוֹשְׁבֵי יַחְדוֹ מִמְּחֵי תִלְיָנִים
 וְשָׂרִים בְּרִגְשָׁנוֹת מְדוּדָה,
 "עַל סִטְלֵין הַחֶכֶם, הַיָּקָר, הָאֶהוּב..."
 בְּשִׁמְרָה עוֹד, נִשְׁבָּעִים הַתִּלְיָנִים,
 וְתַחֲזוֹר בְּעוֹד?, שׁוֹאֲלִים הַתִּלְיָנִים,
 בְּמַהֲרָה, כְּבוֹד! מִפְּצִירִים הַתִּלְיָנִים,
 קוּם אֲבִינוּ, תִּסְדֵּר עֲנִינִים.
 אֵיקָרָה מְתַגַּבֶּהֶת עַל פֶּת לָחֶם
 רֶה, לְבֹן, דְּמַעוֹת כְּמוֹ מִי רוֹתְחִין.
 גַּם לַתִּלְיָנִים יֵשׁ עֲצָב־שֶׁכֶם,
 נָא רַחֵם, אָנוּשׁ, עַל תִּלְיָנִים.
 רַע וְמָר לַתִּלְיָנִים בְּלִילוֹת,
 נַחֲלָמוֹת לַתִּלְיָנִים בְּלֵהוֹת,
 בְּחָלוּם, כְּמוֹ בְּחַיִּים מְשֻׁפָּרִים,
 הֵם חוֹבְטִים בְּתִלְיָנִים אַחֲרֵים.
 בְּחָלוּם דּוֹפְקִים כְּמוֹ בְּנַעוּרִים,
 בְּרֶה טָסָה לְתוֹךְ רֶה אֵיבָרִים,
 זוֹעֲקִים וּמְתִיפְחִים הַתִּלְיָנִים.
 מְבִיאִים לָהֶם רוֹפְאִים מֵהַדְּחוּפִים,
 הַקּוֹמוֹת זְוֹת בְּתוֹךְ הַבְּנִינִים,
 וְאֵלָיו הֵם בְּעֲצָבוֹת נִכְסָפִים,
 "אֵל סִטְלֵין הַחֶכֶם, הַיָּקָר הָאֶהוּב..."
 סִדֵּר? בְּטַח! נִזְכָּרִים הַתִּלְיָנִים,
 וְגַם שְׁפַע! מִצְיָנִים הַתִּלְיָנִים,
 סָגַר עֲנִין, אֹמְרִים הַתִּלְיָנִים,
 קַח קִנְיָן, קוֹרְצִים הַתִּלְיָנִים.
 הַמְשַׁמֵּר יוֹנֵק חֲמִצָּן לְתוֹךְ.
 כְּלוּם אֲצַעֵק, קוֹלֵי חֶסֶר אוֹנִים.
 גַּם הַתִּלְיָנִים יוֹדְעִים לִפְחָד,
 נָא רַחֵם, אָנוּשׁ, עַל תִּלְיָנִים.

1969

מתוך "קדיש"

כאשר תשבו להיזכר בשמות הגיבורים, אל תשכחו בבקשה,
אני מפציר בכם, את פטר זלבסקי, גרנדיר, נכה מלחמה,
ששירת אצלנו בבית היתומים בתור שומר, ושנורה למוות
בידי שוטרים פולנים בסתיו 1942.

הורו לירות. ירו.
אבל בטרם הוא נִשָּׂר,
קָבִי הַעֵץ נִשְׂרוּ.
בְּטָרֵם הַשְׁתַּתַּק לְבוּ,
יִדְּיו הַתְּנוּפָפוּ
לְעֵבֶר הַחֲלוֹן שָׁבוּ
פָּנֵי יִקְרִיו נִבְטוּ.
...הָאֵל יִתֵּן לִי בְטוּבוֹ:
בְּסוּף יְדֵי אָרִים
לְעֵבֶר הַחֲלוֹן שָׁבוּ
יִבְיטוּ בִּי פָּנִים.

1970

הוא רק טאטא את הַחֲצֵר
בְּאֶשֶׁר הֵם נִכְנְסוּ.
הִיָּה לָהֶם דְּבוּר אַחֵר,
כְּמוֹ קִצֵּה עוֹלָם חֲצוּ.
כְּמוֹ הַתְּיַצְבוּ עַל קוֹ סִיּוֹם,
שְׁשֵׁם רַק "לֹא" וְ-"כֵן".
עָלְיו פִּקְדוֹ בְּמִין אִיּוֹם,
גֵּשׁ הִנֵּה, אִישׁ זָקֵן.
דְּרָשׁוּ לְדַעַת, פּוֹלְנֵי?
עֲנֵה, כֵּן, פּוֹלְנֵי.
אֵיךְ זֶה? אֲמָרוּ, לֹא הִגִּינוּ.
עֲנֵה, כֵּן הִגִּינוּ.
חַתְכֹּת קְטוֹם, מָה עִם חַיִּים?
לְמָה, לְעִזְאוֹל,
אֲתָה פֹה בִּילְדֵי ז'יִדִים
כְּמוֹ עוֹד ז'יִד מְטַפֵּל?
לְמָה, אֲמָרוּ לוֹ, טָאם טָאם טָאם,
לְמָה מֵרִים אָפוּ?
תְּבִין, אֲמָרוּ, הֵן פּוֹלִין שָׁם!
עֲנֵה, הֵן פּוֹלִין פֹּה.
הִיא שָׁם, הִיא כָּאן, קְטַנָּה, גְּדוּלָּה,
אוֹתָה אַחַת תְּמִיד,
אַרְצִי, אַרְצִי הָאֲמֻלָּה,
הָאָרֶץ הַפְּלֵאִית.
שׁוּב שְׂאֵלוֹ, אֵז פּוֹלְנֵי?
עֲנֵה, כֵּן, פּוֹלְנֵי.
וּבְכֵן, אֲמָרוּ, דֵּי פִּסְקֵנִי.
עֲנֵה, קִצֵּת פִּסְקֵנִי.
אֲמָרוּ, הַנְּשָׁף כְּבֵר נִגְמָר.

בוהן במגף של אמריקה

מאנגלית: ניסן כהן

ג'ריקו בראון הוא משורר אמריקני יליד 1976. בעל דוקטורט מאוניברסיטת יוסטון ומרצה לכתיבה יוצרת באוניברסיטת אמורי באטלנטה. שירתו של בראון מרבה להתבסס על מסורות מקראיות (ספרו השני נקרא "הברית החדשה"), והוא נמנה עם נושאי הדגל של השירה השחורה וההומואית בארצות הברית.

קינה נוספת

ככה המות שלנו נראה.
אתה מאמין בשמש. אני מאמין
שאני מסגל לאהב. תהיו תמיד בסכום,
אמר המורה האהוב עלינו לפני
שנתן לאקדח להשתחרר לו בפה.
נעשיתי בן 29 כמו שכל גבר נהפך
בשנתו, לא מודע לאדמה
שנעה תחתיו, הלוחות זזים
במקומם, חסר הסכמה מתארך.
בוא נלחם על זה, מתק. נותר לך
בדיוק מספיק זמן – גבר נהפך
בשנתו – אז אני מצלם תמונה.
לא אצפה בה, כמובן. זהו הצד
של הפרופיל המטרד, הוא מר היד, החור
שבראש של הבעל, ה-"לא!"
שבפה של אשתו. בכל ערב,
אני בולע כדור. פספוס אחד, והלך עלי.
פספוס נוסף, פתרון משתף. מלונות
משעממים אותי, חוץ מכשאני מקבל נוף עם הר,
תא שבו הנני מסרב לעבד,
ואין מה לעשות מלבד לצפות
בשמש הנמזגת אל תוך האדמה
שמערסלת כמו שרק קבר יודע.

אתה לא עיף מהשיר
 כפי שאני מהזכרון.
 כאב שנים חוזר
 אל כל צדי הפה.
 שערה הפוכה צומחת אל בשר הסנטר.
 גרוי תמידי. פצעים וחרטות,
 ושוב אני ארוז
 בחליפת בית הספר הישנה
 של בן דוד שלי קני
 ידי אחוזה בידה של אמי.
 אנהנו צועדים כאלו הבית שמאחורינו
 אינו חם מספיק
 לכפות רגלי. בתוך החשך
 אנהנו מצליחים לחצות קבוצת שכונים
 בדרך אל מחוץ לשכונה השטוחה
 שאהבתי
 למרות שדבר ממה שכתבתי
 לא מעיד על כך.
 אני רוצה לגדם את זה ממני
 מפני שבדיעבד זה לא שנה כלום.
 כרגע אמי ישנה
 על חזהו של אבי.
 ידיו נוחות
 עליה באותו המקום
 כבר שלשים שנה.
 תן רגע להסביר
 היא ישנה ואני מקליד את זה
 מחדש. בכל מקום יש
 גבר שמשנה תנוחה בעדינות
 כדי להיות יותר נוח
 לאשה בזרועותיו.

הייתי צריך לספר לכם
 כבר הרבה שורות קודם. צעדנו חזרה
 אל הבית שממנו ברחנו.
 מפני ש
 אמי אוהבת את בעלה
 ואת ידיו
 אפלו כשהן מטלות פנגדזה בכבודות.
 אני מכיר אותך
 מעדיף שלא להאמין
 אבל תן רגע להסביר.
 לא סימנו.
 אבי אוהב את אשתו
 ואת הצורה של הגוף שלה,
 אפלו כשהוא מתקמר בנסיגה,
 בנם מחזיק מעמד. זה מעורר בי בחילה –
 עוד אב נורא
 מצלק גם את הדף הזה –
 בפצעים וחרטות.
 צעדנו חזרה
 מבעד לדלת הפתוחה.
 ולמה אני לא מצין
 שהוא נשק לי על המצח
 לפני שכסה אותי
 על הספה שהיתה מטתי?
 האזן
 ותוכל לשמע אותם
 ממציאים שמות לצעירים שבינינו
 ואז עושים אהבה רועשת מספיק כך
 שהגדולים יוכלו ללמד.

גבר צעיר

אָנוּ עוֹמְדִים יַחַד מִחוּץ לְשִׁכּוֹן, אָנִי וְהֵבֵן שְׁלִי,
שְׂכָנִים אוֹמְרִים שְׁפָנִינוּ זֵהוּת. אֲבָל אָנִי יוֹדֵעַ,
הוּא טוֹב מִמֶּנִּי: כְּשִׁלְדֵי הַשְּׂכוּנָה נִעִים

אֵל עֵבֶר בְּתִי, הוּא רוֹכֵן וְשׁוֹחֵר לָהֶם כָּאֵחַ
מִתְכוּנֵן לְהוֹרִיד אוֹתָם לְאֲדָמָה. הוּא שׁוֹמֵר הַרְאֵשׁ
בְּגֵן הַמְּשֻׁחָקִים. הוּא לֹא יִפְקִיר אוֹתָהּ,

מְרוֹקֵן כָּל אוֹיֵב, מוֹתִיר אוֹתָם חֲלוּלִים, וְאוֹתִי
מְבַלְבֵּל. אָנִי מְעוֹלָם לֹא נֶאֱבָקְתִי בְּעִבּוֹר מִיִּשְׁהוּ
הִיִּיתִי מְרַגֵּעַ אֶת בְּתִי כְּשִׁיכְלַתִּי לְעֶרְסֵל אוֹתָהּ בְּזִרְעוֹתִי

בְּתִי; הֵבֵן שְׁלִי מִשׁוּיָץ בָּהּ.
הוּא לֹא יֵאלֵץ לְרַפֵּא אֶת הִילָדָה אִם הוּא לֹא מוֹכֵן לְשַׁחֵרר מִמֶּנָּה.
הֵם כָּל כֵּךְ קִטְנִים. וְאָנִי, עוֹדֵנִי, גֵּבֶר צֶעִיר.

הַזַּעַם הַשָּׁחַר שְׁלִי חֵי בְּתוֹכוֹ וּמֵאֲדִים.
הֵם מְשֻׁחָקִים. הוּא עֵדִין לֹא נִכְלָא.

הפארק הלאומי להיסטוריה של הג'אז בניו אורלינס

1

טום דנט היקר,
אנחנו עדין אוהבים אותך
ואת המשמעות
של היותך בנו של
נשיא קולג' שחור
שנקדת השיא של הגאווה
והמרד שלו נראתה
כמו גברים במחלקות
ה-6 וה-7. אתה
ואני כרענו ברך בפניהם
עד שהם
גנחו. והאין גם זו
מוזיקה,
כשגוף של מספר
צללים מתאחדים
לצליל בודד אחד של רצון
או של חסר או תקנה
שכופשי יחור
הבייתה, רזה
וכחוש, בוא תן לאבא
ושיקה.

2

אני מציג את עצמי כן שתוכל
להבין כיצד הגעת
ולמי אתה חיב. כל עוד

אני זוכר את מונה ליה סלוי
מזמזמת בדרך, את חיי התזמורת,
כל פרידה היא שקר. כל אחד

מהם נושא את משקל

בחירותיו. ומנגן אותו. לא גזל.
לא אנס. לא מפול. לא. לא
ברגע הזה. לא בתוך היפי

שבחדר הקורן באור שבמחי. קדוש.
כן אומרת התורה, בראשית,
אשה שחרה, ואני בחיים, אתה?
בחיים. אתה שולדת עם החצפה

להגיע בפהוק. אתה שהולך
מבלי לשים לב לכפות רגליך
על רצפת הפרקט שצחצחה מקדם

בבקר. זה בגלל חוה,
בגלל לואי. זו הבחן

במגף של אמריקה שנוקשת.

3

שירה היא המקום בו
אני מבין
שאני כלום
אם אינני מסגל לשבת
בקהל או אפלו
לבד, לשבת
מעט ולהודות
לאלהים על שהפסא
עדין חם.

מעללי משרתות

קאנטו ראשון: תוכן העלילה ועשרה בתים ראשונים

מנפוליטנית: אסף בנרף

ג'וליו צ'זרה קורטזה (Giulio Cesare Cortese) נחשב לאבי הספרות בשפה הנפוליטנית ולאחד המשוררים החשובים בנפוליטנית בתקופת הבארוק. קורטזה נולד בנאפולי בשנת 1575 לערך. אין ודאות מלאה באשר לתאריכי חייו, אך ידוע כי סיים את לימודי המשפטים ב-1597 וניסה את דרכו כאיש חצר בספרד ובטוסקנה, שם היה לבן טיפוחיו של פרדיננדו הראשון לבית מדיצ'י ואף נרשם ל"אקדמיה דלה קרוסקה" (האקדמיה לחקר השפה האיטלקית). בפירנצה חווה דחייה משפילה מצדה של אשת חצר שלעגה לו (ייתכן שבשל קומתו הנמוכה) ולחיזוריו. לאחר פרשייה זו שב לנאפולי וחיבר את הפואמה "מעללי משרתות" (בלשון המקור: "La Vaiasseide"). יצירתו בשפה הנפוליטנית כוללת שירים, פואמות, אגדה אחת ("הוורד") ורומן. הוא מת ככל הנראה בשנת 1640. הפואמה "מעללי משרתות" נכתבה בתחילת המאה ה-17, ושמה בשפת המקור לקוח מהמילה הנפוליטנית vaiassa, כלומר "משרתת". זוהי פואמה הרואית-קומית הכתובה בחמישה קאנטי במבנה של אוטאבה רימה. כבר בבית הראשון מסביר המשורר מדוע בחר לכתוב אותה בנפוליטנית: "אך מזמורי לא בטוסקנית ייכתב, / כך כל בן נאפולי יבין השיר היטב". הפואמה מספרת את נפתולי אהבותיהן של שלוש משרתות צעירות: רַנְצָה, פְּרַצְיוֹזָה וקְרַמוֹזְיִנָה, שאדוניהן מונעים מהן להינשא לבחירי ליבן. היא מסתיימת, כמובן, בסוף טוב עם נישואיהם של שלושת הזוגות. לבד מן העלילה כשלעצמה, מעניין לעקוב אחר התיאור הריאליסטי של החברה הנפוליטנית בראשית המאה ה-17. הפואמה משלבת נוסחאות מוכרות של שירה אפית (כגון הכרזת מעשה השירה בגוף ראשון ופנייה למוזות) עם נושאים ארציים ויומיומיים, ושפתה נעה על הקשת הרחבה שבין הנמלץ לוולגרי. התרגום נעשה על פי מהדורת 1967 בעריכת אנריקו מאלאטו, והוא ככל הידוע לי התרגום העברי הראשון ליצירה זו.

א"ב

תוכן העלילה:

הגברת צ'קה משתלחת באדוֹנה
שֶׁל רִנְצָה, שֶׁלֵּהנִשְׂא בַעֲדָה מוֹנֵעַ,
אֶךְ לְבִסּוֹף הוּא מֵתְרַצֵּה וּמְחַתֵּנָה,
וְזוּג נְשׁוּי אֶל הַמָּטָה חַיֵּשׁ מִשְׁתַּנֵּעַ.
רֵאשִׁית מִשְׁתָּה הִיָּה, וּלְבִסּוֹף נִתְנָה
עֲדַת חוֹתְנוֹת עֲצוֹת לְרִנְצָה מִלְפָּנֶיהָ
אִיךָ יֵשׁ לְנִהְגּוּ; פְּתָאם, נִסְעֵר וּפְיֵו פֶּעוֹר,
הַגִּיעַ צוֹקוּלָה*, וְכֵן: תַּם הַשְּׁעוֹר.
* * *

אם כן אלה, הו מוֹנֵה, בְּמַפְעֵם אֲטִי:
שְׁמָרִי לִי זֶר קְלוּעַ מִפְּרָחֵי הַרְתָּם –
בְּמִי הֵהֱלִיקוֹן חֶפְצֵי וּתְשׁוּקָתִי,
לוֹ אֶתְמַלֵּא בָהֶם כִּף רִגְלִי וְעַד חֹטֵם.
אֲשֶׁרֶיךָ, כִּי רוֹצוֹת פְּנִיךָ טוֹבֵתִי
וּלְהַכְנִיסֵנִי לְפָרְנֶסוֹס מֵתְאוֹוֹת הֵן,
כִּי מַחֲוֹת תוֹדָה רַבָּה לָךְ מִבְּטַחָה
בְּדַמוֹת נִתּוֹר וְגַם עֲטוּשׁ וּנְפִיחָה.

שְׁנָה שְׁלֵמָה וְחֻמְשָׁה עֶשֶׂר יָמִים
הִשְׁחִיתָה רִנְצָה אֶת זְמַנָּה עִם מְנַקֵּי־לוֹ**,
אֶךְ לְאֲדוֹנָה הַקְּלִבְרוֹזִי*** טְעָמִים
שְׁבַע־טָיִם סָרַב כִּי זֶה אִשָּׁה תְהִיָּה לוֹ.
שְׁמָעָה זֹאת צ'קָה, הִיא אִמָּה מְעוֹלָמִים,
אָמְרָה לוֹ: "אִם לֹא תִשְׁנָה דְרָכֶיךָ אֵלַי,
מִבֵּית זֶה רִנְצָה לְעַד תְּדִיר רִגְלָהּ
וּבְאַחַר אוֹתָהּ אֲשִׁימָה וְאֶכְלָה.

בְּבֵית זֶה כְּלָה בּוֹדְדָת, גְּלָמוּדָה,
בֵּת י' שְׁנַיִם אוֹתָהּ לְשֵׁרוּתָךְ הַצְּבָת;
כְּמוֹ פְּשׁוּשׁ סְגוֹר בְּכֻלּוֹב זְעִיר-מְדָה,
כָּעֵת לְכָל הַמְּשֻׁרְתוֹת נְדָמִית הִיא סִבְתָּא:
בֵּת אַרְבָּעִים כָּעֵת בְּתֵי הָאֲבוּדָה,
וְשִׁמְלָתָה – אוֹתָהּ שְׁמָלָה שְׁאֵזוּ הַקְּצִבָּת!
מוֹנֵה, זְכָרִי אֶת הַדְּבָר אֲשֶׁר אָמְרָה,
כִּי חָמַר זֶה טְמוּנָה בּוֹ סִכְנָה מְרָה!

אֲשִׁירָה שִׁיר לִיפִי וְלִמְעֻלוֹת
שֶׁל הַמְּשֻׁרְתוֹת הַפּוֹעֵלוֹת בְּזוֹ הַקְּרָת;
חֲנִיּוֹת הֵן, שׁוֹבְכוֹת לֵב וְקָלִילוֹת
יוֹתֵר מִכָּל, כְּשֶׁאֲהַבָּה בְּהֵן נִכְרָת.
וְעוֹד דְּבָרִים יְפִים אוֹסִיפָה לְגֵלוֹת
עַל תַּחְבּוּלוֹת רְעִיָּה, עַל תַּכְסִּסֵי עֲקָרָת –
אֶךְ מְזֻמּוֹרֵי לֹא בְטוֹסְקִנִית יִכְתַּב,
כִּף כָּל בֶּן נֶאֱפוּלִי יִבִּין הַשִּׁיר הַיֵּטֵב.
קִצַּת אַרְךָ רוּחַ נָא אֲזִרִי לְזִמְן מַגְבֵּל,
הוּ מוֹזוּתִי, אִם כֹּה אֲדַחֵק וְאֲדַרְבְּנָה;
אָחוֹת יָפָה, מוֹטֵב נִהְיָה הַיֵּטֵב לְבַל
יֵאמְרוּ "בוֹשָׁה!" וְעוֹד כֹּהֲנָה וְכַהֲנָה.
הָרִי כִּיּוֹם גְּרוּעָה שְׁתִּיקָה (כִּף מַקְבֵּל),
אֶךְ מִצְרַעַת וּמִשְׁחִין וּמִמִּיגְרָנָה.
לָכֵן בְּנֶאֱפוּלִי כָּבֵר אִין אִישׁ בְּנִמְצָא
שְׁלֵא יִכְתֹּם הַדָּף בְּדִיו שְׁבַנוּצָה.

* בעל מסבאה מפורסמת בנאפולי של תחילת המאה ה-17.

** שם חיבה למינְקוֹ.

*** בן חבל קלבריה.

אך לסכום, נתן לומר זאת לפחות:
שאדונה ראה הברית כמאשרת
וזהובים נתן לרנצה כמנחות;
ואז שלחו לקרא למינקו אשר את
ימיו בלה במזיגת כוס ללקוחות
מסבאת צוקולה; וביד לא מתפשרת
הובא הביטה – והזוג נח על זרים
כמו הצועד אל הגרדום עם נזירים!*

הכל אמרו "מזל טוב ובשעה טובה,
ישמור האל תמיד את בני הזוג ביחד!"
ושם מרת לוצ'יה גם אתם ישבה,
מדות רבות לה, אשת חיל משפחה,
"בתי", בלאט על און רנצה דבבה,
"אתן לך סרט צבעוני אתה לקחת,
הוא טוב, חלילה, נגד כל עין הרע,
הן מי ידע, הוי ילדתי, בוא הצרה?"

אל השלחן, שנערך מבעוד מועד,
הם התישבו, משחצו סף הדלתים.
בשל האכל וילעס כל פי סועד,
ועל מנת לחלק כבוד לזוג בינתיים,
החננוני, שכנם, זמר בקול רועד,
את זה השיר, אשר חבר אחת ושתיים
בחבל מרקה משורר ושמו חידה –
איזה פטררקה, אולי דנטה, מי ידע:

"זוג משמים, מן ונפת, זוג יונים**,"
לואי תזכו כלכם במנעמים כאלו,
בני חמד, יפיכם עולה עשרות מונים
על בני אלים שב'מרקאטו'*** יתגלגלו,
ולשניכם לקשר כתרים, זרי דפנים,
עולם כלו זכרה, יוקיר ויתפעל הוא;
ומקצה הדו ועד ארץ כוש יושר:
הידד, האח! יחי הזוג המאשר!"

משהושר השיר עד תם ויגמר
ולקהל גרם לרטט וגם לדמע,
מיאקובונה המשרתות בקשו "זמר
את כל שבחנו, שנוכל אותו לגמע",
ויאקובונה לגרם נחת התימר
וקח אמר: "און הטו, שמעו שמוע,
כי כאן אואילה לתאר ולדמות,
כמה נאוות אתן וכמה משלמות!"

* הזוג היה מעודד יותר, כמו המובל לגרדום בחברתם של נזירי ה-"Congregazione dei Bianchi", שתפקידם היה לנחם ולעודד את הנידונים למוות.

** השיר כתוב בסגנון נמלץ ביותר ומחקה באופן פארודי את השירה המקומית שנכתבה בסגנון הטוסקני.

*** רובע "מרקאטו" בנאפולי.

וכך אילפתי את בַּד־אהבתי

מאנגלית: שמעון זנדבנק

בסוף המאה השבע־עשרה באנגליה, כשישים שנה אחרי מותו של ג'ון דון (1573-1631), האשים אותו ג'ון דריידן, ממבשרי המאה הבאה, ש"הוא נוהה למטפיזיקה, לא רק בסאטירות שלו, אלא גם בשירי האהבה, שהטבע לבדו צריך לשלוט בהם; ומבלבל את מוחן של בנות המין היפה בספקולציות פילוסופיות דקות, בעוד שראוי שיכבוש את לבן וישעשע אותן במילים רכות של אהבה." יותר ממאתיים שנים אחר כך, בעיצומה של התקופה המודרניסטית, שיבחת"ס אליוט את ג'ון דון בדיוק על שום כך: על שום ש"הרגיש מחשבה מיידית כניחוח ורד", על שום ש"מחשבה היתה לו בגדר חוויה".

בין דריידן ות"ס אליוט מפרידות שנים רבות של הסתחפות ב"מילים רכות של אהבה" – במילים אחרות, שנים של השתפכות רומנטית שדחתה כל "ספקולציה פילוסופית דקה" כרעל המרעיל את הרגש הטבעי הזך. לא שלא קמו לה, לרומנטיקה, משוררים מן המעלה הראשונה. אבל רק המאה העשרים, בתגובה על מה שקדם לה, חזרה והקצתה מקום של כבוד למשוררים ה"מטפיזיים" ולצד האנליטי של השירה, למה שאליוט כינה בשם "רגישות אחדותית", שהצד הרגשי והאינטלקטואלי חוברים בה יחד.

חמשת השירים המתורגמים בזה, כולם מתקופת שירת האהבה של דון ולפני פנייתו לדת, מדגימים כולם את כוחו המופלא לבסס רגש על יסודות "מטפיזיים" – וזאת לא במובן של ספקולציה מטפיזית על מבנה המציאות, אלא חשיבה פילוסופית על מהות האהבה. כך, השיר "אוויר ומלאכים" בוחן את המתח בין נפש וגוף ביחסים ארוטיים; או "הלב השבור", העוסק בהבחנה בין אהבה קרדינלית ואהבהבים. אבל לעולם אין דון מסתפק בחשיבה עצמה, אלא מגבש וממחיז אותה באמצעות "קונסיטים", פיתוח שנון של אימז'ים המחלץ את המחשבה מגדר הפשטה ומפנה אותה אל חושיו של הקורא. כך ייצוב ספינת האהבה בעזרת מטען התשוקה וסכנת הטביעה בעקבותיו ("אוויר ומלאכים"); או לב האהובה ה"מצובע" ו"מזוות" החומק מבין ידי המשורר (ב"העיזבון"); או הדלק האוזל בגוף האישה הקודחת, שעשוי להדליק מטאור אך לא לשרוף אותה כליל ("קדחת"), וכן הלאה. ויזואליזציה זו של החשיבה האנליטית מייחדת לג'ון דון את מקומו בפסגת השירה האנגלית.

ש"ז

קדחת

אל נא תמותי, כי במוותך
אשנא את הנשים כָּלָן,
ואז אחדל להללך
כי את נמנית היית אתן.

אבל את לא תוכלי למות:
למות משמע לנטש עולם,
אבל ביום שתסתלקי
תפח גם רוח העולם.

ואם את, נפש העולם, תלכי,
ישרד עולם כשלד מת,
כל אשת-חן – דמותך מאוב,
רמה סרוחה כל איש-מופת.

התפלמסו האסכולות:
מה אש תשרף את העולם?
– שהיא האש שבדמך
כלל לא עלה בדעתך?

אך אי אפשר שתתכבלי
או תתעני בסבל רב,
כי לפרנס דלקה כזאת
יש צרך בשפעת רקב.

דלקה שבה היא מטאור,
הדלק בה אוזל. אבל
יפיה וכל אשר הוא את
רקיע הוא ולא יחדל.

וכן לבי נדלק בה רגע,
אך להתמיד בה אי אפשר;
מוטב לי להחזיק בה רגע
מלהחזיק לעד בשאר.

אוויר ומלאכים

פְּעָמִים־שֶׁלֹשׁ אֶהְבְּתִי אוֹתָךְ
וְאֲנִי עוֹד לֹא יָדַעְתִּי מִי וּמָה אַתָּה;
כִּךְ בְּבֵת־קוֹל, לְהִבָּה חֲסֵר־דְמוּת,
מִלְאָךְ נִגְלָה וְהִנָּפֵשׁ כּוֹרֵעַת;
אָבֵל כְּשִׁבְאַתִּי אֵלֶיךָ נִגְלָה לִי
לֹא־כְלוּם זוֹהָר וּמַחְמַד כָּל עֵינַי;
אָךְ אִם נִשְׁמַתִּי, הִיא אִם הָאֶהְבָּה,
לוֹבֶשֶׁת בְּשׂוּר, וְרַק כִּךְ הִיא פּוֹעֶלֶת,
אִי אֶפְשֶׁר שְׁבֵתָה תִהְיֶה אֲנִינָה
מֵאֲמֶה־הוֹרְתָה – וְאָף הִיא גּוֹף שׁוֹאֵלֶת.
לְפִיכֶךָ מִי אַתָּה וּמָה אַתָּה צְוִיִּתִי
אֶת הָאֶהְבָּה לְשֵׂאל, וְאִזּוֹ רְאִיתִי
כִּי טוֹב וְיָפֵה שֶׁתִּלְבֹּשׂ אֶת גּוֹפֶךָ,
וְתִשְׁכַּן בְּשִׁפְתֶיךָ, עֵינֶיךָ, מִצְחֶךָ.

וּבְעוֹדִי מִבְקֵשׁ לִיַּצֵּב אֶת סְפִינֹת
אֶהְבְּתִי לְמַעַן אֲשׁוּט בְּבִטְחָה,
רְאִיתִי: דּוֹגִית הָאֶהְבָּה נִטְרָפֶת
מִכְבֵּד הַמְטָעֵן הַחוֹנֵק תִּשׁוּקָה.
כָּל שֶׁעַר מִשְׁעָרָךְ רַב הוּא מְדִי
לְאֶהְבָּה, יֵשׁ לְמִצָּא לָהּ מִשָּׂא נִכּוֹן;
כִּי לֹא בְּלֹא־כְלוּם וְאָף לֹא בְּדָבָר
קִיצוֹנִי וּמְסוּגוֹר הָאֶהְבָּה תִּכּוֹן.
כְּמִלְאָךְ שְׁכַנְפִי הָאווִיר לְכַתְּפֵי
זְכוֹת, אָךְ לֹא כְּזֶךְ הַמְּלֹאָךְ,
כִּךְ בְּחוּג אֶהְבְּתֶךָ אֶהְבְּתִי תִפְרָח:
אוֹתוֹ פֶּעַר שְׁבִין כְּנָפֵי הָאווִיר
לְזֶךְ הַמְּלֹאָךְ – הוּא שְׁקִיָּם
בֵּין אֶהְבֵת חוּהָ וְאָדָם.

העיזבון

שְׁעָה שְׁמַתִּי לְאַחֲרוֹנָה
(מִדֵּי לְכַתִּי מִמֶּךָ הֲרִינִי מֵת),
וְזֶה הִיָּה לְפָנַי שְׁעָה קְלָה –
אֲךְ שְׁעַת הָאוֹהֲבִים לֹא תִמְדָּד –
וְעוֹד אֶזְכֹּר אִיךָ בְּאוֹתָהּ שְׁעָה
אֲמַרְתִּי וְנִתְתִּי מִשְׁהוּ;
וְאִךְ כִּי אֶת עֲצָמֵי שְׁלַחְתִּי אֶל מוֹתִי
אֶהְיֶה לִּי עֲזוּבוֹנִי וְגַם צוֹאֲתִי.

שְׁמַעְתִּי בְּאָמְרֵי: אֲמָרוּ נָא לָהּ
כִּי זֶה אֲנִי (מִשְׁמַע זֶה אֶתְּךָ, וְלֹא אֲנִי)
קִטְלִיתִי אֶת עֲצָמֵי, וְעַת שְׁמַתִּי
צוּיִתִּי שְׁאֲשַׁלַּח לָהּ אֶת לְבִי,
אֲבָל חִפְשִׁיתִי לֵב וְלֹא מִצָּאתִי,
פָּרַמְתִּי אֶת חֲזִי, חֲנָם יִגְעֵתִי –
וְזֶה הָרֵג אוֹתִי שְׁנִית, עַל שְׁדַבְּרִתִּי
אֲמַת תִּמְיֵד וּבְמוֹתִי שְׁקַרְתִּי.

אֲבָל מִצָּאתִי מִשְׁהוּ דְמוּי לֵב,
אֲךְ מְצַבֵּעַ הִיָּה וּמְזוֹת,
לֹא זְדוּנִי וְאִךְ לֹא מְלַבֵּב,
לֹא מִתְמַסֵּר, מְקַצֵּב לְמַתִּי-מְעַט.
מְשַׁלֵּם כְּמִלְאֲכַת רַב-אֲמֵן נִדְמָה לִּי.
וּלְפִיכָּה, מִתוֹךְ הַכְּאֵב, נִרְאָה לִּי:
בְּמִקוֹם לְבִי שְׁלִי אוֹתוֹ אֲשַׁלַּח –
אֲךְ הוּא חִמְק מִבֵּין יָדַי, שְׁכֵן הִיָּה לְבָךְ שְׁלִךְ.

הלב השבור

רק משגע יאמר שאהב
שעה קלה – ולא מאחר
שאין אהבה שחולפת ביעף,
אדרבא: תוף שעה היא בולעת תריסר.
מי יאמין אם אמר בשבועה
שחליתי בדבר במשך שנה?
מי לא יצחק לי עד לב השמים
אם אמר שפצצה מתפוצצת יומים?

אך אין שום דבר שנמוג לאין
ואין חלל שאין בו דבר,
ולכן אני סבור שעדין
שוכנים השברים בחזי במפור.
ועתה, כמראות שבורות המשקפות
מאה פנים פחותות, יכולות
גרוטות לבי לחבב, לעגב,
אך אחרי אהבה אחת כזאת
שוב לא יוכלו לאהב.

לב איש, אהה, בטל ומבטל
משעה שנפל בצבת האהבה.
כל שאר יגונות משאירים חלל
לשאר יגונות, היא – רק לעצמה.
הם באים ברפרוף, היא אצה לתפס,
בולעת אותנו ישר בלי ללעס,
קוטלת גדודים כבקלע־שרשרת,
היא זאב־הים, לבנו הטרוף.

שאם לא כן, מה קרה ללבי
בשעה שראיתי אותך בתחלה?
הבאתי לב לחדר אתי
אבל כשיצאתי, הלב לא היה.
אלו היה נשאר אצלך
היה לבי מלמד את לבך
לרחם עלי; אבל האהבה
נפצה אותו לרסיסים לרבבה.

מזון האהבה

לְאִיזָה כְּבֹד גַּם וְעֵבִי מְסֻרָבֵל
הִיְתָה אֶהְבְּתִי תּוֹפְחֹת, אִם לֹא הִיִּיתִי
גּוֹדֵר אוֹתָהּ בְּתוֹךְ מִתְחַם מְגַבֵּל,
מִקְפִּיד לְהֶאֱכִיל אוֹתָהּ דִּיאָטָה,
נוֹתֵן לָהּ לְאָכְלָהּ אֶת הַשְּׁנוּאָה
עָלֶיהָ מְעוֹלָם: אֶת הַצְּנֻעָה.

וְכָךְ אֶלְפָתִי אֶת בּוֹ-אֶהְבְּתִי
לְעוֹף לְכָל כּוּוֹן (אֲנִי בּוֹחֵר);
עֲתִים שׁוֹכֵב, נוֹטֵשׁ אֶת הַמְשָׁחָק,
עֲתִים, כְּדֶרֶךְ כָּל בּוֹזֵר אַחֵר,
מִפְרִיחַ גְּבֻרָת, כּוֹתֵב לָהּ בִּיגּוֹן:
וְכִשֶּׁהֲטָרֵף מֵת – הוֹלֵךְ לִישׁוֹן.

יוֹתֵר מֵאֲנַחָה אַחַת בַּיּוֹם אֶסְרֹתִי
(אֶף זֶה פְּרִי גּוֹרְלִי אוֹ פְּגִימוֹתִי),
וְכִשֶּׁהֲאֶהְבָּה הִיְתָה סוֹחֶטֶת
גְּנִיחָה נְשִׁית קְלָה מְלֵב גְּבֻרָתִי
וּמִתְבָּרְכֶת בְּהִשָּׁג, הֶרְאִיתִי לָהּ
שְׁלֵא אֵלַי כְּנֻנָה וְאֶף אֵינָה כְּנָה.

כְּשַׁחֲלָבָה דְמָעָה מְמוֹנִי, הַמְלַחֲתִיָּה
כְּבוֹד אוֹ כְּבוֹשָׁה, עַד שְׂכָחָה
לְזוֹן נִטַּל. כְּשַׁחֲלָבָה דְמָעָה מְמוֹנָה,
הִיְתָה כּוֹזֶבֶת כְּמוֹ הָאֲנַחָה
מִפִּיָּהּ. עֵינַי מְשׁוֹטְטֹת בְּעֶרְגָּה
פּוֹלְטֹת לֹא דְמָעָה אֶלָּא זַעָה.

כֹּל שֶׁהִכְתִּיבָה לִי אֶכֶן כְּתַבְתִּי,
אֲבָל מִיָּד שָׂרְפָתִי כָּל אֲגָרָת;
וְכִשְׂכַּתְּבָה לִי שְׂאֶהְבְּתָה צוֹמַחַת,
אֲמַרְתִּי: אִם אֲמַנֵּם מִכָּאן נִגְזֶרֶת
זְכוּת הַיְרֻשָׁה לְכַתֵּר, מַה יֵּצֵא לִי
אִם אֲנֹכִי מִסְפָּר שְׁלֵשִׁים (נִדְמָה לִי)?

משירי האמת הפנימית

סיון בסקין סוגרת עשור וחצי של
יצירה ישראלית-קוסמופוליטית

פספסתי את הג'אז של עיר הולדתי

קריאה נרגשת ב"אחותי יהונתן" של סיון בסקין

מי זו "אחותי יהונתן" של בסקין, אותה אישה מסתורית הנושאת את שמו של המאהב התנ"כי? התשובה הנשלפת היא שזו סשה, חברה, מעין אחות, שנפשה נקשרה בנפשה של בסקין בעקבות הרפתקאות ילדות בחופשות הקיץ בכפר נמנצ'ינה. אך ככל שהתמדתי בפענוח השאלה מצאתי – או המצאתי – תשובה אחרת. "אחותי יהונתן" היא לא אחרת מאשר סיון בסקין בעצמה. אך לא סיון בסקין של ישראל, של תל אביב, של שמי הכותנה המוכתמת. זוהי סיון של ליטא, ששמה כלל איננו סיון. זו סיון של הספרות, של התאטרון, של רומא העתיקה, של הלטינית. זו סיון שהתבגרותה הטבעית נקטעה באחת עם המעבר לישראל. כך נקטעת לשניים שממית זעירה, צבעונית ומעודנת. גופה נטול הזנב נמלט, בעוד זנבה המפרפר נותר מאחור.

את "אחותי יהונתן" של סיון בסקין קראתי ארבע פעמים. מנהג הקריאה החוזרת ונשנית בספרים אהובים השתמר אצלי מילדות. הקריאה המתמדת, החקרנית, הבטיחה לי התרגעות זמינה והתרווחות המתעטפת בטוב ובמוכר, כמו ילדה שממאנת לרדת מהנדנדה, ספק דורשת מהמבוגר העייף המנענע את נדנדתה, ספק מפצירה בו: עוד פעם, עוד פעם, רק עוד פעם אחת. אחד הספרים האלה שקראתי שוב ושוב, תחילה מתוך רצון להינחם ואחר כך מתוך רצון לבחון מחדש את היצירה ממרחק של זמן ושל גיל, הוא "הדרך יוצאת למרחקים" מאת אלכסנדרה ברושטיין. ברושטיין הייתה סופרת יהודייה-סובייטית, שהרבתה לכתוב לילדים ולנוער ושבתה את לבם של דורות שלמים של ילדים בברית המועצות בטרילוגיה שבה סיפרה את קורות ילדותה. ספר שיריה של בסקין מתכתב בדרכים רבות עם ספרה של ברושטיין. הן בסקין והן ברושטיין הן יהודיות ילידות וילנה בירת ליטא. שתיהן הטיבו לתאר את בני משפחותיהן ואת שנות נעוריהן המוקדמות בעיר העתיקה הזאת שהתברכה – או שמא קוללה – בשלל גלגולים גיאוגרפיים סבוכים, עיר שנחצתה בין לאומים, בין שפות, בין משטרים ובין מאות. שתיהן עזבו את עיר הולדתן בנעוריהן, ברושטיין לסנקט פטרבורג, בסקין לישראל, ואצל שתיהן

מתוארת בעדינות אי־קץ חברות אמיצה בין ילדות, שכל מה שגוּת ממונה הוא זיכרון גרידא, אבל זהו זיכרון מוחשי, מלא געגוע חי, המפעפע מתוך הדפים הכתובים. קראתי את "אחותי יהונתן" מההתחלה אל הסוף, מהסוף אל ההתחלה, מהאמצע קדימה, מהאמצע אחורה, את כל השערים בזה אחר זה וכל שער בנפרד. בכל קריאה מקריאותי השונות שבתי ומצאתי את עצמי נבלמת באותו המשפט, נבלמת ומניחה את הספר בצד, לעתים לרגע־שניים, לעתים לימים ארוכים. ומאחר שכיוון קריאתי היה שונה בכל פעם, הפתיע אותי משפט הנגף הזה בכל פעם מחדש, הפתיע והכאיב. כך נוגחת רגל של מיטה בזרת כף־רגל יחפה. כך ננעץ משקוף בנקודת החשמל של המרפק. כוונתי היא למשפט הראשון בספר, המשפט הראשון של השיר הפותח. "פספסתי את הג'אז של עיר הולדתי", מתוך השיר ששמו Back to Black, רפרנס ברור לשיר הפופ הנפלא של איימי ויינהאוס. בפעם הראשונה קראתי את המשפט הזה בערב קניית הספר. בן זוגי מיהר להביא עותק מ"תולעת ספרים" מיד עם צאתו לאור. חטפתי אותו מידי והתיישבתי על הספה הירוקה, מוכנה לשקוע בשיר הראשון. העיניים שלי התלחלו מיד. זה היה ערב של יום ארוך, הייתי עייפה ומהורהרת, והמשפט הראשון כמו חיכה שם באגביות להכות בי, להניח עלי את הקש החותם, קש שטרם הצהיב והתקבע, שעדיין מפיץ ריח עשב שנקצר לאחרונה, ריחו של געגוע מרוכז וכבוש בצנצנת חתומה. פספסתי את הג'אז של עיר הולדתי. בעיני, המשפט האחד הזה הוא מפתח סודי לקריאה ולהבנה של הספר כולו. פֶּסְפְּסִיתִי. מילה שלא פשוט להתחיל בה ספר שירה. מילה שמעידה על תבוסה, על השלמה עם התבוסה, על יכולת להתבונן ולספר הן על התבוסה והן על ההשלמה, וכל זה ממרחק אסתטי מוקפד. מילה שלוכדת באצבעות שלוחות את תשומת לבנו, שמציגה בפנינו איזה מסתורין מן העבר, ולא דווקא מבטיחה לחשוף בפנינו את פשרו. פֶּסְפְּסִיתִי אֶת הַג'אז. מהו אותו הג'אז האבוד? בעיני זוהי מטפורה לנעורים שהתפספו עקב ההגירה לישראל. מי שנגזר עליה להגר על סף פרוץ נעוריה, מיד הופכת להיות ההורה המלווה של הורה בארץ החדשה, ולעולם תרצה לשוב ולהיות ילדה. (ולכן בשיר "נ+נ", מתוך השער "קסם אחר", הגיבורה הלירית מייחלת להיות חברת־עד לבתה הקטנה). השיר הראשון מספר לנו במשקל מטרונומי ובחריזה וירטואוזית על ילדות בעיר רחוקה, עיר קרה ויצרית. הילדות הזאת לא הבשילה לכדי נעורים באותה העיר, לכדי נשיקות ליליות, ראשונות וקפואות, לכדי האזנה משותפת ונעצבת לתקליטים, לכדי השתופפות נצמדת בבתי מרוח היסטוריים, לכדי ג'אז. הג'אז הצמרמר, הצונן, המלפפוני נלקח מהדוברת. בתמורה ניתנו לה שמי כותנה מוכתמת וצרחות של עורב. עד איך־דור? אך יחד עם המציאות החלופית, המונוכרומטית הזאת העניקו לה האלים גם שתי מתנות. האחת – פולים של זכרון, והשנייה – אש נצחית. את הפולים קולה הגיבורה הלירית לאט לאט, היא משחימה ומשחירה אותם (Back to Black), תיאור שכמו נלקח ממעשיות עם, בדומה לאותו גן נודע של וולטר, שיש לטפחו במתינות ובאורך רוח, מתוך הודיה דתית כמעט לשגרת היומיום. הפולים הם הציר והשלד של שירתה של בסקין, הם החרוז והמשקל. אך עליהם ומבעדם מלחשת אש גדולה. הלהבות מציצות בינות למוטות ולתומכות, מלחכות את הברזל, הופכות אותו למלובן, ארגמני. בשיר החותם את הספר תתפוצץ האש בשאגת אדירים, בפחד מוות, בשתייה לרוויה מתפקעת מנהר הארגמן, מִלְבֵּת ליבה של בסקין (עמוד 83).

אזרתי אומץ וקראתי את השיר הראשון במלואו, השיר שמחוץ לשערים. אחר כך קראתי בעיון את ההקדמה־ההקדשה הארוכה, המפורטת שלא כדרכה המקודדת של בסקין, שמתארת במילים צלולות ואוהבות את מה שתיכף מצפה לקוראים בשער הראשון, "דלותך הזוהרת" שמו. השם מהדהד כמובן את שירה של לאה גולדברג "משיירי ארץ אהבתי", שיש שרואים בארץ המתוארת בו את ליטא, ארץ הולדתה של גולדברג, שהיא גם ארץ הולדתה של בסקין, ארץ הנעורים המפוספסים. הכל הכריז כי אני ניצבת בפני השער "הליטאי", שער הילדות וזכרונות הילדות. אולם בסקין אינה נוסטלגית כלל וכלל, הכיסופים אל ילדותה גדולים, הומים ופואטיים כמו כיסופיה של ננדי הבוגרת אל ארץ לעולם־לא. בשער הזה אנחנו מתוודעים לשתי דמויות, שיגיוח, מחופשות, לאורך כל הספר. שמותיהן והפרטים הביוגרפיים עליהן נמסרים לנו בהקדמה. הראשון הוא לאונרדס והשנייה היא סשה. בהקדמה מספרת לנו בסקין כי לאונרדס הוא דודה וכי סשה היא חברת ילדות יקרה. אך העדות הזו נועדה לתעתע, בדומה לכיתוב המכריז בתחילת סרט קולנוע כי כל האירועים המוצגים בו הם פרי דמיון בלבד ואין לראות בדמויות ובהתרחשויות דבר מלבד בדיה. אצל בסקין הכיתוב הזה הופך לכיתוב ראי. על אף שהיא משכנעת אותנו כי הן לאונרדס והן סשה הם אנשים בשר ודם, במהלך קריאת השער הם נבראים אל מולנו כדמויות ספרויות, כבדיה נשגבת, מעין רוחות יער שקספיריות שמתגלות אך ורק בחשכת ליל ונמוגות עם אור ראשון של בוקר, רוחות רפאים אהובות שנחלמות בליל ירח מלא. השער הליטאי מבליט ביתר שאת את השאלה שעלתה בראשי כשפגשתי את "אחותי יהונתן" לראשונה, השאלה שאך הלכה והתחדדה עם קריאת הספר: מי זו אחותי יהונתן? הרפנס הברור והמידי הוא יהונתן התנ"כי, בנו של המלך שאול, חבר הנפש של המלך דוד, שאהבתו נפלאתה לדוד מאהבת נשים. אל הפסוק הזה בסקין מרפררת במפורש, "מֵאֵהֶבֶת נָשִׁים, גְּבָרִים וְעוֹד / טוֹבָה אֶהְבֶּתְךָ שֶׁל יְלֹדוֹת" (עמוד 13), וגם השורה המוכפלת, "צַר לִי עֲלֶיךָ, אֲחוֹתִי יְהוֹנָתָן" (עמוד 9), היא כמובן רפרס לאותו הנער עצמו. אך מי זו "אחותי יהונתן" של בסקין, אותה אישה מסתורית הנושאת את שמו של המאהב התנ"כי? התשובה הנשלפת היא שזו סשה, חברה, מעין אחות, שנפשה נקשרה בנפשה של בסקין בעקבות הרפתקאות ילדות אינטלקטואליות בחופשות הקיץ בכפר מנצ'ינה. אך ככל שהתמדתי בפענוח השאלה מצאתי – או המצאתי – תשובה אחרת. "אחותי יהונתן" היא לא אחרת מאשר סיון בסקין בעצמה. אך לא סיון בסקין של ישראל, של תל אביב, של שמי הכותנה המוכתמת, של צומת מעריב דמוי הדרקון, של האוויר הדרומי ושל הים. זו סיון של ליטא, ששמה כלל איננו סיון. זו סיון של הספרות, של התאטרון, של הקומיקסים, של כתב הסתרים, של רומא העתיקה, של הלטינית, של קטולוס ושל גומיליוב. זו סיון שהתבגרותה הטבעית נקטעה באחת עם המעבר לישראל. כך נקטעת לשניים שממית זעירה, צבעונית ומעודנת. גופה נטול הזנב נמלט, בעוד זנבה המפרפר נותר מאחור. זו סיון שאין לה שם בעברית. לכן השם הנבחר הוא עברי במובהק, שם מרובד משמעויות מן המקורות ומן השירה העברית המודרנית גם יחד ("יונתן" של רחל, "יונתן" של יונה וולך, "אמא־יונתן" של אנה הרמן...). יהונתן, מושא אהבה שנקטעה בטרם התממשה במלואה. הגעגוע המוחשי ביותר אינו אל האנשים בשר ודם שנתרו מאחור, בוויילנה, אז עדיין עיר סובייטית, אלא אל ג'אז הנעורים המפוספס.

עוד סיבה לכך שהאני האחר של בסקין נקרא בשם עברי, ולא בשם הליטאי של ילדותה או בשם לוועזי בדוי, היא העברית הסודית של יהודית ושל סיון, "חר בְּזִמְן" (עמוד 14), "מְנַהֵרָה חֲלוּלָה בְּשָׁמֶן הַשָּׁנִים" (עמוד 14). יהודית, סבתה של בסקין, היא דמות נוספת שמתוארת במחזור שירים נפרד בשער הראשון. יהודית היא אישה קוסמופוליטית במובהק. יהודייה שאינה דוברת יידיש נדחקת בלבד, אלא שלל שפות – וביניהן עברית. המחזור, שכותרתו היא "יהודית. עברית" (שם אירוני משהו, שהרי "יהודית" הוא גם פירוש המילה "יידיש"), כולל שלושה שירים, ולשונם כלשון מכתב שנשלח לאדם אהוב שאינו עוד בחיים, בדומה למכתביו של אבות ישורון לקרוביו המתים. המכתבים אל הסבתא משובצים וזכרונות ילדות, מעשי יום-יום מן העבר, שתובלו בשפתן הסודית. שם מבליחה גם, לראשונה, העיר תל אביב: "רוץ מְהֵר אֶל תֵּל אַבִּיב, חֲבוּב!" (עמוד 14). כוח רב יש לאמירות שסבתות אומרות לנכדותיהן בילדותן, ובמיוחד כאשר הסבתות הן יהודיות שנולדו בשלהי האיפריה הרוסית הישר לתוך עולם חדש נפלא. סבתי ניבאה שאהיה סוס בחציאת ושלעולם לא אתחתן. סבתה של סיון ניבאה שעליה לרוץ במהרה לתל אביב. בשיר השני במחזור "יהודית. עברית" (עמוד 16) מובא סיפור התאהבותם היפהפה והעדין של סבה וסבתה של בסקין, סיפור שבו נפגשות שתי השפות האסורות-רשמית בליטא הסובייטית, היידיש והליטאית. השפות, כמו דובריהן, נאסרו והוגלו, והשתמרו אך ורק הודות לאהבה. הן גם האנשים משתמרים באופן דומה, מי בגלות הסיבירית ומי בהגירה הארצישראלית. "אין דְּבַר שֶׁלְגַמְרֵי אֵינְנוּ / כֹּל עוֹד מֵיִשְׁהוּ זָכַר אוֹתוֹ. או לְפָחוֹת חָרִזוּ" ("יהודית, עברית", עמוד 14). בסקין עושה כאן את מה שהובטח שתעשה בשיר שמחוץ לשערים. היא קולה בכשרון רב ובמיומנות פולים של זכרון, ודואגת שאהובותיה ואהוביה לא ייעלמו ללא זכר.

בשער השני, ששמו "שכנים", בסקין מתארת בפירוט מוקפד, השמור בדרך כלל לפרווה, את הדירות שבהן התגוררה מ-1979 ועד 2016. לא מעט דירות החליפה המשוררת בחייה. מניתי את הפרשי השנים שבין המעברים השונים. מ-1979 עד 1984 – חמש שנים. מ-1984 עד 1986 – שנתיים. מ-1986 עד 1992 – שש שנים, השנים בצל ההגירה מליטא לישראל. מ-1998 עד 2000 – שנתיים. מ-2000 עד 2002 – שנתיים. מ-2002 עד 2005 – שלוש. ופתאום, מ-2005 עד 2016 – תשע שנים. תשע שנים! מה קרה במהלך אותן תשע שנים? בשנת 2005, ברחוב אנטוקולסקי שבמרכז תל אביב בואכה הצפון הישן, הגיבורה הלירית מקבלת זר פרחים משולח אלמוני. את הזר נוטלת לביתה, למשמרת זמנית, הגברת רוזנטל, המתוארת כדמות רנסאנסית, "אִשָּׁה אֲרַכְת־עֵינִים, כְּמוֹ גְבוּרָה שֶׁל ג'וֹטוֹ" (עמוד 36). מכך אפשר להסיק שהזר נשלח אולי מדוד הפלורנטיני. הגיבורה הלירית מוכנה לוותר על הזר היפה ומציעה אותו לגברת רוזנטל, אך זו מפצירה בה לקחת את הזר וליהנות ממנו, ואף מכנה אותה "ילדה". שוב "ילדה", והרי אין דבר מתוק יותר בעבור האחות יהונתן מאשר לשוב ולהיות ילדה. אחר כך עוברות תשע שנים שעליהן לא נמסר לנו דבר וחצי דבר. הפרטנות הכמו-פרוזאית של בסקין נעלמת כלא הייתה. רק בשיר הבא אנו למדים כי תשע השנים באנטוקולסקי תמו. התקופה המושקת הזו, פרק הזמן הארוך ביותר של השתקעות במקום אחד, של אי-מעבר, מסתיימת בפיצוץ דמים, ברחוב עליית הנוער (עמוד 37) שבנחלת יצחק. זוהי שכונה שונה מאוד, מסוג השכונות שמתפקחים

בהן מחלומות הג'אז של הנעורים המאוחרים. השכונה שאליה נסוגים המתבגרים התל-אביביים המאוחרים, מי לטובת בורגנות זעירה בשניים פלוס ומי לטובת לבדות חסכנית. "הו, נְעוּרִים, מִכַּת בְּרֵק / שְׁאֲרָפָה חֶמֶשׁ שָׁנִים! / שִׁירִי, מָה אַתָּה, עֲצָרִי! / הִיא לֹא עֲצָרָה". עתה אנו מתוודעים לדמות מרכזית נוספת שבספר, דמות אניגמטית שצלה ריחף מולנו עוד ב"דלותך הזוהרת", במחזור השירים המוקדש לגבר יקר אחר ("לאונרדס, ספר הדגים", עמוד 21). "גֶּבֶר מְעוֹלָם אַחֵר: דּוֹד הַפְּלוֹרְנְטִינִי". הי דוד. הי יהונתן. ואף את שם התואר "פלורנטיני" ניתן עתה לקרוא בשני אופנים שונים. הראשון הוא האופן המתבקש של פשט, כי הכוונה היא לפסל המפורסם של מיכלאנג'לו בואנורוטי אשר בפירנצה. השני, הדרש בעבור מי שבקי בשכונותיה של תל אביב, הוא של גבר-מאהב משכונת פלורנטין הדרום תל אביבית, שכונת הנעורים הנצחיים שזכתה לשורות ההנצחה הנפלאות של בסקין עוד בספרה הראשון. על אף שלגבר הזה מוקדש שער שלם (את שיריו קראתי בטרם צאת הספר, כאשר התפרסם בגיליון ה-12 של "הו!"), שמו מעולם לא נמסר. לעומת זאת, שמו של המחזור "שמונה תרגילים מאוחרים בקומפוזיציה" מרמז כי הגבר הזה עוסק במוזיקה, בג'אז המפוספס. המילה "קומפוזיציה" לקוחה כמוכן מעולם המוזיקה וההלחנה, אך גם כאן ישנו פספוס, והוא מסתתר במילה "מאוחרים". פעם את לא מספיקה, ופעם את מאחרת. בשער הזה אנחנו נתקלים בעוד שלוש שפות. השפה הראשונה היא איטלקית, שפת האופרה והאהבה, שהיא השפה הסודית של האחות יהונתן, התאומה הבלתי-אפשרית של בסקין, שבהיעדר אהבתן של הילדות ביקשה לעצמה אהבת גבר, ושל גבר מעולם אחר, תאומה הבלתי-אפשרי של דוד הפלורנטיני. השפה השנייה היא לטינית, דרישת שלום עתיקה וקרירה מקטלוס ומסשה. והשפה השלישית היא אנגלית, השפה הבינלאומית של הג'אז הזמין, של הרוקנרול הנגיש והמוכר. בסקין מרבה להעשיר את השפה השירית שלה במילים ובביטויים משפות זרות, ולא תמיד היא נכונה לספק לקוראיה את התרגום. בכך היא צועדת בעקבות המשורר יוסף ברודסקי הנערץ עליה, שאף הוא מגיח לבקר בשער הזה: "אֶחָד מִשְׁלָנוּ הִסְפִּיק עוֹד לְצַעַד / בְּ־Fondamenta degli incurabili וְלִהְיוֹת אֶלְמֵת פְּרִטִי נוֹסֵף" (עמוד 45). בשיר הראשון בשער (עמוד 41) אנחנו שוב באוגוסט. אך מדוע שוב? מתי היינו באוגוסט במהלך הספר? התשובה היא רפרנס לחודש אוגוסט הארוך של אנה אחמטובה, החודש הרע שבו איבדה שוב ושוב את הגברים האהובים שלה, בדומה לגיבורה הלירית של בסקין שמפספסת ומאחרת את אהוביה. את האיטלקית של האהבה והאופרה, בסקין מאלפת ורותמת אל תוך רתמה נוקשה, תרגילי בסיס ללימוד שפה. היושב והפשטות של החזרתיות משיבים לה את ילדותה הנכספת, בולמים את הטררגדיה שבפרידה. "לא, לא תהיה נטישה! שום דבר לְמֵלֵא בּוֹ סֶרְט. / כָּאן מְחַבְּקִים יְלָדִים וְלוֹמְדִים אִיטָלְקִית מְחוֹבֶרֶת" (עמוד 42).

שני מחזורים של שירי פרידה יש ב"אחותי יהונתן". הראשון הוא מחזור הפרידה מסשה, "שירים לסשה". השני הוא שער שלם המוקדש לתרגילים המאוחרים בקומפוזיציה. על אודות סשה אנחנו לומדים עשרות פרטים ביוגרפיים ויודעים למקם אותה בזמן ובמרחב. היכן התגוררה. מה הייתה הקרבה שלה לסיון. מה אהבה, מה שנאה. מה הלהיב אותה, מה נמאס עליה במהרה. אנחנו מגלים מה עלה בגורלה של סשה הבוגרת ולומדים על דבקותה בדת הנוצרית. לעומת זאת, מה אנחנו יודעים על הגבר-המוזיקאי? השם היחיד שבסקין

חושפת הוא שם חיבה מהופך-מגדרית: "יוֹנְתִי" (עמוד 43), ומיד כמו-מתנצלת בסוגריים, ומוסרת באיפוק ציורי את דמותו ("הֵי, מֵתֵר לְקִרָא כֶּךָ לְגַבֵּר עִם גּוֹף שֶׁל אֶלְבָּרְכֵט דִּירֵר? / סְטֵרִיט, שְׁרִירִים, שְׁעָרוֹת – נְעָדֵר מֵהַנּוֹף בֵּימִם"). שתי הפרידות מתוארות בתנועה, בערגה, בכאב. אך אם הפרידה מסשה היא פרידה מכורח הפרידה, הפרידה מדוד הפלורנטיני היא היפרדות. לכן סשה הופכת פעם ועוד פעם לדרקון כחול, לחזיון קדושים נשגב ופלאי. "וְכִמוֹ אִז, הוֹפְכֵת בְּכָל בִּקְרָ צְלוּל / לְדִרְקוֹן כְּחֵל" (עמוד 10). ואילו הגבר בעל הגוף של אלברכט דירר זוכה לגורל מטפורי של אשת לוט, וכל מה שנותר ממנו הוא אבן נצחית, הר מתנוסס. בנוסף לפולי הזכרון והאש, לבסקין הבוגרת ניתנת הבעלות הבלעדית על ההר הזה: "תִּמְצָא לָהּ הַר חֲדָשׁ. / הַדּוֹלֹמִיטִים הֵם שְׁלִי לְנֶצַח" (עמוד 51).

השער החותם של הספר קרוי "אהבה ואמנויות אחרות". יש בו שלושה שירים. השניים הראשונים מוקדשים כל אחד לידיד קרוב אחר של בסקין. הראשון שבהם – לחבר יקר שנהרג. אך דווקא השיר האחרון, "פחד מוות", הוא זה שמשך את לבי וגרם לי להתעכב עליו שוב ושוב. זהו שיר קשה, ולחתום דווקא בו את ספר השירה היפהפה והעשיר הזה – זוהי בחירה מורכבת. בשיר הזה מצווה בסקין על קוראיה וקוראותיה לעזוב הכל ולהקשיב לשעון. תקשיבו טוב-טוב, היא דורשת בנימה של אימה. "הַצִּפּוֹר שֶׁמְנַקֶּרֶת אֶת אֲתָנָה לְכַבּוֹדִם / שֶׁל רוּחוֹת הַשָּׂאוֹל – מוֹדֶדֶת / וְשׁוֹקֵלֶת אֶת זַמְנָכֶם" (עמוד 82). השיר הזה מפציר בנו לראות מעבר לקרח שבכוס ולדם שבסטייק, להעריך, לזכור. בסקין שולחת קדימה את ידיה, ידי נהר הארגמן, ובתוך כפותיה הלוהבות מונחים פולי הזיכרון. היא צועקת לנו: אני לא רק ביטים של לב וזמן של שיר. אני מוזיקה, אני אש, אני הר, אני נצח, אני חיים. כי רק אדם חי יכול לחוש פחד מוות מהו ולברוא נצח חלופי.

שְׁעוֹת וַיָּמִים לְשֵׁתִי וְהַתְּפִלָּה שֵׁתִי
 בְּתוֹךְ אֵיבָרֶיהָ הַמְּתוֹקִים
 שֶׁל אַחוֹתֵי יְהוֹנָן
 בְּשֵׁשׁ שְׁפוֹת שׁוֹנוֹת
 דְּבָרָה אֵלַי הָאָחוֹת
 בְּעֵבְרִית
 בְּלִטְיָנִית
 בְּיִיִּדִישׁ
 בְּלִיטְאִית
 בְּאִיטְלִיקִית
 וּבְאַנְגְלִית
 וְכָל הַשְּׁפוֹת הָיוּ שְׁתֵּי מְלִים בְּלִבֵּךְ
 גְּעֻגוּעַ
 מוּזִיקָה.

נכסי הדלא-ניידי של השירה

בין החוף הבלטי לים התיכון: על שירת סיון בסקין

סיון בסקין נטעה את המולדת שלה לחופי הים התיכון. היא נשאה במזוודותיה את כל החומרים ששייכים למקום ההוא, וריהטה בהם את חייה החדשים. הנופים — נופי הילדות — לא נשארו מאחוריה. היא סחבה אותם במזוודה ונטעה אותם כאן, בעיר הים התיכונית שהפכה לביתה.

אָז אַמַּרְתִּי, "אִם הַכֵּל שְׁפִיט, הָרִי שְׁגָם לְכַתֵּב
אֶפְשֶׁר עַל הַכֵּל. אוּ לְפַחוֹת עַל הָרֵב",
אָז אַמַּרְתִּי, "יְהוּדֵי אֲמַתִּי אֵי-אֶפְשֶׁר לְהַרְגִיעַ
אֶפְלוּ עִם חֶמֶר לְבַנוּנֵי טוֹב".

סיון בסקין, מתוך "משירי האמת הפנימית"
בספר "יצירה ווקלית ליהודי, דג ומקהלה"

יכרון בן עשר שנים וקצת יותר: סיון בסקין עומדת על הבמה במרכז סוון דלאל מול כ-700 אישה ואיש בהשקת הגיליון הראשון של כתב העת "הו!". על הבמה מאחוריה יושבים עוד כמה עשרות אנשים שלא הצליחו להידחק לאולם באותו יום תל-אביבי גשום. איש לא ידע מי זאת סיון בסקין. אבל האוזניים היו כרויות לשפה שבקעה מפה, עברית מוכרת אבל גם עברית שיש בה משהו חדש. שפה של מקומות אחרים אבל גם מקומית מאוד, של זמנים רחוקים וקרובים כאחד. השירים של בסקין היו מוזיקליים מאוד, מיניים מאוד — גם כשדיברו על ארץ אהבתה, גם כשדיברו על אמנות, על "עונת החתונות". הכל בהם שר, והסעיר את הדמיון ואת היצר.

ברגע שהוא נולדה מול הקהל משוררת. או כמו שנהגה לומר על עצמה לאה גולדברג, בת ארצה של בסקין: משורר. הקהל עזב את האולם ויצא אל הגשם, אבל שירתה של סיון בסקין לא עזבה אותו. היא פרסמה מאז שני ספרים שעסקו בדגים וביהודים, באהבה ובהורות, בישראל ובמקומות אחרים, בחיים ובאמנות, ולאחרונה פרסמה ספר שלישי, "אחותי יהונתן", שיש בו קורטוב נדיב מכל אלה, אבל גם חומרים חדשים.

כשנותנים את הדעת על שירה, חושבים לעתים קרובות על הטקסט: האופן שבו הוא כתוב, הקונוונציה המסוימת שנבחרה, הנושאים העולים בו. אבל אפשר כמובן גם לחשוב על שירה באמצעות הקורא. שירים אהובים הם דבר שאדם חוזר אליו שוב ושוב במהלך חייו. אפשר אפילו לומר: במחזור חייו. השירים האלה מספרים לנו את תולדות חייו: בעבר, בהווה, וגם, בניבוי מרהיב שאולי רק השירה מסוגלת לו – בעתיד לבוא. והם עושים זאת באופן עקבי, באותן המילים עצמן, שאינן משתנות. אנחנו המשתנים.

מבחינה מסוימת, קריאה בשירה כמוה כקריאה במחזור תפילה. לא משום איזו ציפייה עיקשת לפתיחת שערי שמים, אלא בגלל האופי של העיסוק בתפילה: החזרה שוב ושוב לאותן המילים ולאותו הסדר שבו הן מובאות, המעקב אחר מחזור היום, השבוע, החודש, השנה ומחזור החיים והמוות הכרוך בה, ההזקקות הפיזיות-ממש לטקסט, השימוש בצלילים שמפיקות המילים, במוזיקה שלהן, בהד שהן משאירות כשאוזן הקורא כבר נמוגה אל שגרת היום או אל מלאכת השינה.

אנחנו חוזרים אל השירים שאנחנו אוהבים, פשוט משום שיש לנו צורך בהם, וגם משום שאנחנו רוצים שהם ימשיכו לספר לנו על חייו, ועל החיים שצריכים היו להיות לנו. אנחנו רוצים שהם יפרשו לנו את חייו הממשיים והדמיוניים, שיתנו להם פשר. ויש עוד דבר: אנחנו חוזרים לקריאה בשירים מסוימים, כי השתנינו. השירים האלה אינם מלמדים אותנו על השינוי עצמו, הם אינם מבארים לנו אותו, אלא פשוט משקפים אותו – כמו מראה עתיקה, שעקבות הזמן חורצים קמטים בפניה. אנחנו מסתכלים עליהם ורואים את ההשתקפות הזאת באופן מפולש, אבל גם קצת עכור. ואנחנו עצובים על השינוי הזה – ככל שיש בו גם משהו משמח. כי אנחנו רואים מה הקרבנו בשבילו. מה – ומי – הלך מאתנו ולא יחזור. השירים האלה הם בעת ובעונה אחת מצבה ועריסה; הם גרגר קטן העומד בקצה העין, שצריך לחיות אותו או להזדכך ולפלוט אותו החוצה ממנה. וכמו אותו גרגר, הם גם תבל ומלואה של תבל.

* * *

בשנת 2006 כתבה בסקין שיר ושמו "תכנון משפחה", שבו היא חווה את משפחתה העתידית. בשיר היא מנבאת שתלד ילדה, וכבר אז היא מקוננת על הדברים שהיו לה – למשוררת – במולדתה, אבל כבר לא יהיו לילדתה: "גְּבִיעַ הָאֶגֶם הָאוֹבְלִי, / יַעַר הַנְּגַר כְּמוֹ פְּסוּקֵי קִנְהָלָת, / גַּן אֲמָתֵי שְׁאֶפְשֵׁר לְאֹכֵל" ("תכנון משפחה"). ממש כמו בת ארצה, המשוררת לאה גולדברג, שגם היא התרפקה בשיריה על ארץ אהבתה, ליטא. לאה גולדברג כותבת על האורנים, על השקד הפורח, ובשירה "תל אביב 1935" מבטת תועה על פני הים ומחפש את כנסיית העיר שלה, כמי שמחפש לשווא תוֹרֵן נישא במקום שלִבְטַח לא ימצא אותו.

סיון בסקין נטעה את המולדת שלה לחופי הים התיכון. היא נשאה במזוודותיה את כל החומרים ששייכים למקום ההוא, וריהטה בהם את חייה החדשים. והחיים האלה הם אינם חיים במישור. יש בהם עליות מדודות, שהעיניים נפקחות בהן בסקרנות וגומאות את מה שהן רואות סביבן; עליות תלולות, בטוחות, איטיות. מפעם

לפעם יש גם נפילה. "תנו לי לשיר על צרה: על ההר שלי" – כך כתבה מרינה צוואייבה בשירה "פואמת ההר", בתרגומה של בסקין.

גם לבסקין יש הר משלה. והיא נופלת ממנו. הנפילה – כמו נפילה – באה בהפתעה. אבל מרגע שמתחילים ליפול, אפשר להנציח את הרגע הדק הזה, שבו נשמטת הקרקע תחת הרגליים והנשימה נעתקת. ברגע הזה של ההישמטות יש כאב אבל יש בו גם יופי. "בדידות של צעדים, בדידות של חול שפוף, / שמרחף מעט על אבנים, כמו פוף / על גוף רדום, אותה בדידות של גוף רדום / בהליכה לארץ קיר גדום, // אחר־כך גשור וגדר וחרון, אחר כך משהו תקוע בגרון, / אחר־כך משהו רועד באצבעות / בין תו לתו, בין נשימה לאות – // כך מנגנים את זה. כה, בהלון אטי / לארץ מיתרים – אתה עוזב אותי. / אני ננטשת עם כל תו מעט יותר. / יונה סהרורית על הגדר. // לא, לא ירח: זו הליריקה עצמה / הניחה אבנים לארץ החומה – / לצעד לשום מקום, לרעד בכל איבר, / בתוף גופך – מחוץ לכל דבר" (אור הירח).

ואם הנפילה הזאת אינה די קונקרטית, אם יש בה משהו שמעיד על סחרחורת קיומית אבל לא בהכרח על איברים מחוצים ועל עור פצוע, אנחנו יכולים לקרוא שיר אחר של בסקין, "בעקבות הפציעה באלפים" כדי שהקרקע תישמט לרגע באמת תחת רגלינו: "סלחו לי האלפים, והרוח הבלטית, וחול הלונט: / מעולם לא הייתי כל כך לבד וכל כך לבד, / כמפעל שהשבת, כמשא שהשמט, / וזה עוד כלום לעמת" (בעקבות הפציעה באלפים).

לאה גולדברג הגיעה לארץ ישראל ובידה סרטיפיקט. סיון בסקין הגיעה למדינת ישראל וקיבלה תעודת עולה ממשרד הקליטה. זה קרה כשהיא היתה בת ארבע־עשרה, גיל שכל המוראות נסוכים עליו. והיא היתה צריכה ללמוד שפה חדשה. אחר כך התחילה לכתוב שירה בשפה החדשה שלמדה, והשפה הזאת הפכה לשפתה השנייה ואולי הראשונה, יחד עם הרוסית. אבל כפי שראינו, הנופים – נופי הילדות – לא נשארו מאחוריה. היא סחבה אותם במזוודה ונטעה אותם כאן, בעיר הים התיכונית שהפכה לביתה.

אולי זאת הסיבה לכך שכבר בשנת 2006 מתנבאת בסקין וכותבת שבתה תדע שדבר אינו מתיישן בעולם הצומח, ממש כמו באמנות. האנשים, מכל מקום, לא כמו הצמחים והאמנות, מתיישנים, ובסופו של דבר מתים. וזה הדבר שמפחיד את בסקין. היא צריכה מישהו או משהו שיגן על בתה – לא מאויבים אכזריים, ממשיים, אלא "מפני השקרים / של אי זכרון ומוצא ההורים / מכלום נעלם" ("תכנון משפחה"). והדבר הזה – מה שיגן על בתה מהפחד שהזכרון יהיה בוגדני והמוצא יהיה לאין – הדבר הזה חותם את השיר: "רק הפיקוס של תל אביב. / רק הפיקוס של תל אביב." (הד לשורה החותמת: "בגלל משך החיים", בשיר האהבה־שנאה של דליה רביקוביץ לעיר העברית הראשונה, "שוכבת על המים").

המזוודה שטלטלה בסקין לאורך השנים אינה מכילה רק את נופי ילדותה בליטא ואת נופי נעוריה ובגרותה בישראל. יש שם גם חומרים אחרים, ממחוזות גיאוגרפיים אחרים, משיטוט עיקש ובלתי פוסק במרחב אבל גם בזמן. והמחוזות האלה הם בראש ובראשונה מחוזות תרבותיים. הם הנכסי דלא־ניידי של בסקין, הדבר שעליו היא יכולה להצהיר, הם

אתה בכל אשר תפנה. והם מופיעים בשירים בערבובייה, שרק המוזיקה – המוזיקה של השירה – יכולה להשליט בה סדר.

בראש ובראשונה – רומא. רומא היא ביתה האבוד של המשוררת, לא תל-אביב ואף לא וילנה. רומא היא ערש התרבות שלה וגם הערש הממשית, המקום שממנו היא יונקת, ואחת היא אם היא בוחרת לחיות באירופה או בלבנט. היא חוזרת לרומא, ביתה האבוד, בלי שביקרה בה מעולם. "זו אני שצומחת מִמֶךָ, כותבת בסקין, "כמו סביון מהפורום, / זו אני שהצצתי לאלים, מצביאים, עבדים, אפיפיורים / מהיער הבלטי הרך, בלי לדעת מתי / תזדמן הפגישה" (רומא, חודש חמישי").

אבל מכל מסע שבים, ובסקין שבה לשיר את ימי שגרתה התל-אביבית, שגרה שכוללת "מִשְׁק בֵּית תְּמוּהָ – גִּטְרוֹת וּמַחְבֹּתוֹת", וגם מרכז כובד אחד, עמוק, בדמות אהבתה. "כִּיצַד זֶה קָרָה שֶׁדַּנְתִּי / אֶת עֲצָמֵי לְאַהֲב אוֹתָךְ כֶּךָ? / כֵּן, זֶה יְגַמֵּר בְּדַנְטָה / מַעַל שְׁלַחַן הַמִּטְבָּח" ("שמונה אטיודים לגיטרה").

במטבח יש חומרים של מטבח. זה המטבח התל-אביבי אבל גם המטבח המיתי, הרוסי: "מִטְבָּח שְׁבוּ שׁוֹתִים וּמְגַנְגִּים, / וּמָה אוֹכְלִים – הַשֵּׁד יוֹדֵעַ. דָּג / מְלוּחַ, כְּמוֹבֵן, מִצְרָף בְּסִיסִי. / בֵּיתָה צְלוּל טֶבֶל מְצוּף הַצְּנִים. / מִנֵּין לִי? הֵן לֹא הֵייתִי שָׁם. / זֶה זְכָרוֹן מִשְׁתָּל, כְּמוֹ כָּל דְּבַר (...).". ובסוף השיר: "וְאֵין לִי זְכָרוֹן בְּרוּר יוֹתֵר" (שם).

אין דבר ברור יותר מהזיכרון המושתל. ולפי הזיכרון הזה, במטבח יש קודם כל דג מלוח, מצרך בסיסי. ממש כמו בספרה הראשון של בסקין, "יצירה ווקאלית ליהודי, דג ומקהלה", ממש כמו בשיר הפותח את ספרה השני, "מסעו של יונה", אנחנו מתוודעים לברית הכרותה בין היהודי והדג. הדג המלוח מסמל את היהודי בגלות, וזה הדג שבסקין סוחבת אֵתה עד לתל אביב. הדג הזה שייך בזכות השירים האלה לתל אביב, לא פחות מהגיטרה של האהוב, אותה "גיטרה של סוס שֶׁבָּרַח / וְעֵדִין לֹא שָׁב לְגוֹף שֶׁל סוּס-פָּרָא בְּעֶרְבָה" (שם).

האהוב שהיא נידונה לאהוב אותה, שהיא דנה את עצמה לאהוב אותה. הבת שלה היא "גוֹף-אֲשׁוּחִית, חֲצִי תְּרִיסֵר / שֶׁל מֵיתָרִים" (שם), והיא, המשוררת, היא רק כלי קיבול של האהבה הזאת, מִכָּל שֶׁאוּגֵר אֶת הָאֵהָבָה הַזֹּאת. והיא מסכמת: "בְּצֵל הָאָרְנִים / הֶלִיטָאִים בְּנִיתִי לִי אֶת רוּמָא, / עִם וְתִיקָן, עִם תְּאֻטְרוֹן וּפּוֹרוּם, / וְהִיא גְדֵלָה וְהִתְבַּגְּרָה אֵתִי, / כְּדִי לִשְׁפֵן אֶתְכֶם, לְהִיּוֹת לְבֵית / לְכֶם, שְׂאֵז הֵייתֶם עֵתִידִי" (שם).

השורות האלה הן אחד הסיומים היפים שאני מכיר בשירה. סוד הקסם שלהן טמון בחומרים שבהם בסקין עושה שימוש – החומרים שהיא סחבה כל הדרך מליטא, ומכל מהמקומות שבהם היא גרה או שביקרה בהם כאורחת נוטה ללון. ואלה הם גם החומרים שהיא סחבה איתה מהמקומות שהם הזיכרון השתול שלה, זה שאין זיכרון ברור ממנו, של מחוזות התרבות שהיא מנכסת – בצדק גמור – לעצמה.

* * *

וכאן אני מגיע אל ספרה השלישי של סיון בסקין. הספר הזה אינו ממשיך באופן ישיר את השניים הקודמים. ראשית, אין בו דג וחצי דג, אם כי החומרים שנמצא בו אינם

שונים במיוחד מהקודמים: גם כאן יש איטליה, יש דיאספורה ויש ישראליות-להכעיס. יש ב"אחותי יהונתן" להטוט מרהיב בשפה ובחרוז, יש ריחות של ארץ אחרת ויש תחושה מקומית מאוד. רק דבר אחד השתנה בין שני הספרים הראשונים של בסקין לבין השלישי: אני. כלומר, לא רק אני בהכרח, אלא הקורא.

הרבה דברים עברו על קוראי העברית בטווח השנים שחלפו בין הפרסום הקודם של בסקין ובין הספר הנוכחי, בעל השם האניגמטי והמהפנט: "אחותי יהונתן". משוררים שנחשבו למרכזיים הוזחו הצידה. תפיסות חדשות קנו שביתה, וממש לאחרונה נראה שגם הן גמרו את הסוס. הארץ, ובמקרה מסוים יותר – המדינה, שינתה אף היא את פניה, ודורות חדשים של אנשים צמחו ממנה. אם שירה היא המפלט מההבל המקיף את האדם, הרי שהיום דרושים לו תשעה קבין כדי לדעת שיש בכלל אפשרות אחרת.

החומרים לא השתנו, המילים לא השתנו, הכותבת נותרה עם מזוודותיה בלבנט, במולדת הממשית והמדומיינת שעשתה לעצמה, עם רומא ועם האלפים ועם שני ילדים ועם מחזור שכנים ליטאיים ותל-אביביים, ועם פרידה מכמירת לב.

בספר השלישי חוזרת בסקין אל הספר הראשון, אבל בספר השלישי היא גם מנסחת באופן חד את עברה – כל עבר שהוא. היא כותבת על שכניה בארץ אהבתה שדלותה זוהרת, כותבת על חברת ילדותה, על סבתה, יהודית "אבל עוד לפני העברית היתה אהבה. / אבל עוד לפני שהרית את אמי, היתה אהבה" ("יהודית. עברית"). היא כותבת על אהבה ועל סופה של אהבה ("לא אב, לא בעל, לא חבר, לא מאהב. / ברגעים פאלה אין דבר זולת פאב, / ובמרחק חמש דקות מכאן, / אתה ישן, או מנגן, או מרוקן" ("שמונה תרגילים מאוחרים בקומפוזיציה"). ועל ילדים וגידולם, ועל השפה, כל הזמן השפה, ועל הלוואנט של תל אביב.

שוב, אולי זה העניין: בסקין לא השתנתה. זה אני שהשתניתי. ואני שב אל השירים שלה ומוצא בהם את מי שיכולתי להיות, וגרוע מזה: אני מוצא בהם את עצמי, ואת הכתמים העדינים על קליפת המראָה. ושוב אני סבור בתמימותי שאם אוסיף ואתבונן בבבואתי, הם יימחקו, ויזדהר ממנה איזה דבר שהוא בן-דמותי והוא אינו. ושוב אני מוצא שם דבר קרוב אבל רחוק להדהים: את עצמי, וגם לא.

עיר הבירה של חסרי-המולדת

הרהורים על המחזור "שכנים" של סיון בסקין

הכותרת "שכנים" לכשעצמה היא כותרת מבשרת רע. כשבחר ההיסטוריון יאן טומאש גרוס לקרוא כך לספרו, לפני כשני עשורים, הוא כיוון להשתאות המוחלטת נוכח היפוכם של יחסי שכנים מקרובים לרצחניים. מווילנה זו, "עיר הבירה של חסרי המולדת", כפי שמצטטת חנה ארנדט בפרק על "שקיעתה של מדינת-האומה וקץ זכויות האדם", מתחיל מסעה של בסקין, העיר בפולין משכבר ובליטא כיום.

מחזור שיריה של סיון בסקין "שכנים", השער השני בספר "אחותי יהונתן", זוחל ומחלחל מבעד לקירות דקים ברצף דירות שתחילתן בוויילנה שבליטא והמשכן במישור החוף הישראלי, מהקירות ועד תל אביב. הקירות הם דקים בעליל. הם אינם מפרידים אקוסטית, אינם חוצצים בין משפחה לזולתה, הם אינם מגוננים על היושבים בתוכם מפני העולם החיצון, ולמרבה החרדה הם מגלמים לעתים את הסכנה עצמה, את האל-ביתי, דווקא בביתי. משעה שמחזור השירים מסיר את הקירות ומותיר את הדירות ואת דייריהן במערומן, ניתן לתהות: האם באמת טוב שכן קרוב? בין שבסקין חתרה וכיוונה לכך ובין שלא, הכותרת "שכנים" לכשעצמה היא כותרת מבשרת רע. כשבחר ההיסטוריון יאן טומאש גרוס לקרוא כך לספרו, לפני כשני עשורים, הוא כיוון להשתאות המוחלטת נוכח היפוכם של יחסי שכנים מקרובים לרצחניים. מה שהיה חריג מטלטל ביחסיהם של יהודים ופולנים, לא היה חריג כלל ביחסם של הליטאים לשכניהם היהודים. מווילנה זו, "עיר הבירה של חסרי המולדת", כפי שמצטטת חנה ארנדט בפרק על "שקיעתה של מדינת-האומה וקץ זכויות האדם", מתחיל מסעה של בסקין, העיר בפולין משכבר ובליטא כיום. אלא שהמחזור אינו נענה לציפייה שבטית או לכל הפחות הוא נוקט שהיה לפני שהוא נעתר לה לשבריר שנייה כדי לשוב ולהתרחק ממנה. שכן, האלימות בתחילתו של המחזור היא פנימית וכבושה לחלוטין, תולדת צפיפות של תכנון עירוני קומוניסטי כושל, המטשטש כל הבדל בין תא כלא לתא משפחת. "השם ייקום את דמה" זועק השיר, אך זהו דמה של "הספה שנפתחת כל ערב", ספה מתקפלת, ספה

פונקציונאלית בדירות 48 מטר הקטנות מלהכיל את דייריהן. והמחולל בהקשר זה, אותו תכנון כושל, הוא עיוור לקורבנותיו ובוודאי למוצאם.

הצפיפות תמיד היתה אחותנו. אצלנו תמיד
מסתירים בכל בקר את המצעים בארזו,
כי ישנים בסלון. השם יקם את דמה
של הספה שנפתחת כל ערב, של שטיח הקיר
שאיננו נכדו של שום גובלן-אבירים מ-Cluny.
כשהבית צפוף, אפשר להבין רסיסי ארמית
של שיחות ההורים, ואת שפת הברווז
של הדירה השכנה. "גע-גע-גע, היא עצמה
אשמה." מי שמע, מי ראה, מי מכיר
את פרוץ הצפיפות המגחך, גמלוני?

היא ספרה בגחוף שמריוס מהקומה השביעית
עשה תאוונה ואשתו נהררה, גע-גע-גע.
הוא נשאר בדירה עם הוריה, כי לא היה בית אחר,
ודמינתי כיצד חותנתו שופתת כל בקר קמקום
ומזוגת לו תה, ומגישה לו בערב קציצות.
ענויי הצפיפות. מי שמע, מי ראה. את ראית?
לא ראיתי. הצפיפות, מנצחת, שפלה, לעגה
לארבעים ושמונה מטר רבוע של אבדן מחרחר,
לגעגוע נצחי ולכעס כבוש. ואחרי שנקום,
נשמע איך הומות היונים בשפת קרקוש הכוסות.

בעדינות וביראה מקלף המחזור את הקיר. הילדה שהאזינה לשיח המבוגרים ודימונה
קדר מבעד לדירת השכנים, בגרה מעט. בדירתה של הגברת מדירה 87 נגלים לה קירות
חדר קטן, ודימויים של מרים, של יוסף ושל בנם. חמלה נוצרית שורה בכל, ילדה אובדת,
ילדה מוחזרת להוריה, ילדה טובה, ילדה טובה! כל טוב! ואיפה ליטא? וזו ליטא? אנחת
רווחה, הקלה עמוקה, אלא שאז מוסר עוד קיר, והפעם זהו קיר דירתם של "פאן ופאני
מרצינקביץ'", "שכנות טובה עשויה מבוקרטובים וממזגאווריים", גינות ופרחים, משחקי
ילדים. תפנית של רגע, משחק שלא עלה יפה, פציעה קלילה פורצת פרצה בגדר השכנות
הטובה. "לכי, לכי, פרוץ יהודי רקוב". והיא אכן הלכה, השאירה מאחוריה את הפיוסים,
הייתה כבר רחוקה-רחוקה.

פאן ופאני מרצינקביץ' גרו עשרים שנה
מול הבית של יונס ויהודית.
שכנות טובה עשויה מבוקרטובים וממזגאווריים

שְׁעָפִים מֵעַל שְׁתֵּי גְדֵרוֹת הָרֶשֶׁת, מֵעַל
הָרְחוֹב הַצָּר, כְּמוֹ פְּרָפְרִים,
לְבִנוּי הַכְּרוֹב הָעֵדִינִים כְּכַתְנֵת יְלָדוֹת.

...

רַק כְּשָׁפָאן מְרַצֵּינְקֵיץ' עֹזֵב אֶת עוֹלָמְנוּ,
הַתְּעוֹפֵף מֵעַל הַפְּטוֹנִיּוֹת כְּמוֹ סְנוֹנִית זְקָנָה
וְנִמּוּג בְּאוֹיר הַסְּפּוּג בְּדָבֶשׁ הַצָּפוֹן,
רַק אִזְ חֲזָרָה פֶּאנִי מְרַצֵּינְקֵיץ' לְדַבֵּר עִם יְהוּדִית,
אֲמָרָה שְׁשׁוֹב מֵעֵן, וַיהוּדִית סְלַחָה לָּהּ.
אֲבָל אֲנִי כִּבֵּר הֵייתִי רְחוּקָה-רְחוּקָה.

המחזור "שכנים" הוא מחזור אוניברסלי. דומה כי המבט נותר חשדן כלפי השכן הקרוב, אך אינו נוטה חסד לאח הרחוק, ועל אחת כמה וכמה לא לזה הקרוב. אין סיבה לציפייה כי קרבתו של האח הרחוק תתן מענה, תציע גאולה. אל שרשרת השכנים, שהם למעשה שכנות, חוברות רעותיהן. פגיעתן של חלק מהן רעה. אלא שהמחזור הוא אוניברסלי במובן עמוק, או, במילים אחרות, בלתי-משוחד. כך למשל במקרה של גברת מינסטר, בעלת הבית, לכאורה התגלמותה של האדנות המקומית. אלא שהשיר מסתיים בחיוך הפתייני החסר, ששכחה גברת מינסטר ברפובליקת ויימאר. רפובליקת ויימאר – זמן ומקום. כרונוטופ. מה הותירה גברת מינסטר ברפובליקת ויימאר, מה הותירה בה רפובליקת ויימאר. באזכור אקראי זה הופכת בהרף עין גברת מינסטר מרחוב ויתקין בחיפה מבעלת בית למחוסרת בית, מנוטלת לניטלת. קמצנותה היא של מי שניטל ממנו, חסכנותה היא חסכנות שווא, שכן את הניטל, את שניטל ושניגזל, שום חיסכון של חשמלאי ושרברב לא יוכל להשיב.

שֶׁלֶשׁ סִכּוֹת גְּדוֹלוֹת קִבְּעוּ לְמִקוּמָה
אֶת תְּסֻרָתָהּ שֶׁל הַגְּבֵרֶת מִיְנֶסְטֵר.
שִׁפְתֵים שְׂאָף פֶּעַם לֹא בִקְשׁוּ לְגִימָה
שְׁמָרוּ עַל כִּסְפָּה שֶׁל הַגְּבֵרֶת מִיְנֶסְטֵר.

...

הִיא עֵדִין נְהָגָה, בְּעֵלָה כִּבֵּר לֹא,
שֶׁעָרוּ הָיָה סְתוּר, וְנִרְאָה שְׁגִילוֹ
נִמְצָא בְּצַד הַשְּׁנִי שֶׁל הַסְּפִירָה.
וּבְכָל זֹאת, כְּשֶׁהִתְלוֹנְנָתִי עַל תְּקֵלָה,
גְּבֵרֶת מִיְנֶסְטֵר הִסִּיעָה אֶת בְּעֵלָה
לְתִקֵּן בְּעֵצְמוֹ אֶת הַבָּאג בְּדִירָה.
פְּחַדְתִּי שִׁפֵּל מֵהַסֵּלֶם עַל פְּנִיו,
אֲבָל הִיא חָסָה עַל עֲלוֹת חֲשֵׁמְלָאִי וְשִׁרְבָרֵב.
הִיא הֵיטָה חֲסִכְנִית, גְּבֵרֶת מִיְנֶסְטֵר.

...
 אַבְל אֶת זֶה גִּלְיָתִי רַק בְּהַמְשָׁה,
 כִּי בְזִמְן אָמַת רַק חֲשַׁבְתִּי אִיךָ
 עוֹזְבִים בְּמוֹעֵד, וְעַל אִיךָ שֶׁהִתְהַפְּכוּ לִי הַקְּרָבִים
 כְּשֶׁנִּסְיָתִי לְנַחַשׁ אֶת הַכָּאֵב שֶׁיִּסֹּר
 אֶת גְּבַרְת מִיִּנְסֹטֶר, וְאֶת הַחַיִּיךָ הַפְּתִינִי הַחֹסֵר
 שֶׁשְׂכָחָה בְּרַפּוּבְלִיקַת וִימֹר.

אין דומה גברת מינסטר מרחוב ויתקין בחיפה לגברת רוזנטל מרחוב אנטוקולסקי בתל-אביב, ואין דומה האינספקציה שעורכת האחת להצצה הנגלית בביקור בדירתה של האחרת. גברת רוזנטל נמנית עם "אנשי הספר שבאו לכאן בשנה הנכונה". רוזנטל – כשמו של מותג הפורצלן שעבר אריזציה אך שמר על שמו מפאת חשיבותו המסחרית הבינלאומית, רוזנטל שנגזל והושב. בביתה של גברת רוזנטל נגלה הביטאט שלם, עולם ומלואו של תרבות חומרית, "מגזינים של אמנות ופסלי חימר, וספרים עם פונטים של עברית ישנה". נדיבות שורה בכל, הנדיבות שכידוע שמורה למי שיש להם. מי שאינם זקוקים לרכושם של אחרים, וודאי לא לזרי פרחים שנשלחו לאחרים. "זה נשלח אליך ילדה, תיהני מאוד".

וּבְדִירָה הָיוּ מְגֻזְנִים שֶׁל אֲמָנוֹת וּפְסָלֵי חֹמֶר,
 וּסְפָרִים עִם פּוֹנְטִים שֶׁל עֵבְרִית יְשָׁנָה –
 אַרְכֵּאוֹלוֹגִיָּה שֶׁל הַדְּפוּס, עוֹלָם שֶׁנִּשְׁמָר
 בְּזִכְרוֹנָם שֶׁל אֲנָשֵׁי הַסֵּפֶר שֶׁבָּאוּ לְכֹאֵן בְּשָׁנָה

הַנְּכוֹנָה. הַחֲפָצִים נִרְאוּ כְּאִלּוּ עָרְכוּ מִסִּבָּה
 וְהִזְמִינוּ אֶת בְּעֵלֵת הַבַּיִת כְּאוֹרַחַת כְּבוֹד.
 שְׁאֵלָתִי: "אוּלַי אֶת רוּצָה אֶת הַזֶּר?" וְהַגְּבַרְת קָבְעָה:
 "זֶה נִשְׁלַח אֵלַיךָ, יְלָדָה, תִּהְיִי מְאֹד."

וּכְשֶׁגְּבַרְת רוֹזֶנְטֵל יָמְתָה, כָּתְבוּ בְּעֵתוֹן
 שֶׁעֲצָבָה כֶּךָ וְכֶךָ סְמָלִים לְתַפְאֶרֶת מְדִינַת יִשְׂרָאֵל,
 מְדִינָה שֶׁתְּמִיד יוֹדְעַת הֵיכֵן לְצַקֵּת בְּטוֹן,
 וְעוֹנָה בְּפוֹנְטִים עוֹרִים לְמִי שֶׁשׂוֹאֵל.

המחזור ספק בוחן ספק חושד בשכן הקרוב, אלא שהוא מסתיים באח הקרוב, הקרוב מאוד, ולמעשה באחות, האחות התאומה. "ילדה וילד רצחו את אחותה התאומה בבית הסמוך", כך הוא נפתח. הטרגדיה המשפחתית, "טרגדיית נעורים שמקומה באגדות העתיקות, כשיריבות בין אחיות עוד נחשבה לתופעת אמת". מבעד הממד המיתולוגי, העל-זמני, של שנאת אחים, שנאת אחיות, סוגר השיר את המחזור, שתחילתו באומללותה של חמות המאכילה את חתנה, שנותר לגור בדירה הצפופה בוילנה, לאחר שהרג בשוגג את רעייתו,

כלומר את הבת. הקירות אינם מגוננים. הם צרים מהכיל. והבתים? זאת תשובתה של
בסקין: "הבית מלא נמלים, שקטות וחסרות עבר".

יִלְדָה וְיִלְד
רָצְחוּ אֶת אַחֻתָּהּ הַתְּאוּמָה בְּבֵית הַסְמוּךְ.
טְרַגְדִּית נְעוּרִים
שְׁמֻקוּמָה בְּאֵגְדוֹת הַעֵתִיקוֹת,
כְּשִׁירֵיבוֹת בֵּין אָחִיוֹת
עוֹד נַחֲשָׁבָה לְתוֹפְעֵת אֲמֵת.
מְדוּעַ כָּאֵן, עִכְשָׁו?
כִּי הָעֵבֶר הַמְדַמֵּם רוֹצֵחַ לְהַתְגוֹנֵן
מִפְּנֵי עֵתִיד, מִפְּנֵי הָאֵהָבָה,
מִפְּנֵי אָנָּה וְאֵלֶּזָּה, לְבִסוּף.
הוּ, נְעוּרִים, מִכַּת בְּרֵק
שְׁאֲרָכָה חֲמֹשׁ שָׁנִים!
שִׁירִי, מָה אֲתָה, עֲצָרִי!
הִיא לֹא עֲצָרָה.

רק מה שאינסופי, לא יכול לאכזב

וריאציות על חזייה

1

בְּאֵגֶם הַגְּדוֹל שֶׁהִגֵּשׁ לָנוּ כְּמוֹ צִלְחָת, שֶׁהַיּוֹם הַיִּיטִי יְכוּלָה לְחַצוֹת בְּשַׁחֲיָה, הַתְּקַשְׁקֵשְׁנוּ כְּמוֹ כְּלָבְלָבִים וְלֹא רָצִינוּ לְלַכֵּת, עִם גְּלָגְלִים בְּדַמוֹת לֹא זֹכֶרֶת אִיזוֹ חַיָּה, וְאוּלַי לֹא חַיָּה, סֵתֵם צוּרָה מִפְּשֻׁטת וּפְסִיכִית שֶׁקִּבְּלָנוּ בְּמִקְרָה, כְּמוֹ כָּל מָה שֶׁהָיָה. וּמִפְּנֵי שֶׁהַכֹּל קָרָה בְּמִקְרָה, שֶׁחֲקֵנוּ בְּנַחַת וְחִכְנוּ בְּסִבְלָנוֹת שֶׁיִּקְנוּ לָנוּ בְּגֵדִים אֲמִתִּי. בְּאוֹתָהּ שָׁנָה חִכְנוּ עַד הַשְּׁלֶכֶת, עַד שֶׁלֹּא הָיָה עוֹד סִפְק שֶׁאֲנַחְנוּ בְּנוֹת, אוֹיָה.

אָבֵל שׁוֹם נְשִׁיית מְשַׁלִּי לֹא חֲצָתָה אֶת הַגְּבוּל לְלִיטָא, כְּמוֹ מְשֻׁלֹחַ שְׁנַתְקַע בְּנַמְל, כִּי הָאֲנִיָּה לֹא מוֹרְשִׁית לְהַכְּנֵס. כְּאֵלּוּ נִקְלַעְתִּי לְכִיס שֶׁל זְמַן יְלִדוֹת, מִתְקַנֶּת אֶת הַגְּרִיעָה שֶׁל הַיְלָדוֹת מִכָּל הַסְּפָרִים, וְאִף אַחַת לֹא קוֹלְטֵת שֶׁצָּרִיךְ זֶה מִכֶּבֶר לְקַחַת אוֹתָנוּ לְקִנּוֹת חֲזִיָּה. וְשָׂדֵי הַיְהוּדִיִּים הַקְּטָנִים הִסְתַּתְּרוּ בְּשִׁמְלָה קַתוּלִית וְנִסּוּ לְעַצֵּר אֶת הָעֵתִיד בְּאִיבָה סְמוּיָה.

אָבֵל מְצָאנוּ גּוֹזִיָּה בְּמַחְסֵן, וְהוּא הִגִּיעַ בְּכָל זֹאת – בְּמִקּוֹם אַחֵר, בְּמִקְרָה, כְּמוֹ כָּל מָה שֶׁהָיָה.

טיסה אחת הפכה אותי לנערה.
 פתאם נזקקתי לסכין גלות,
 פתאם הלכו הטיילים והחוגים
 והמורה לצרפתית. הו, לפחות את המורה
 לצרפתית הייתם משאירים לי! אך הרוח
 אשר נשאה אותי, נולדה לשאת עשן צמיגים:

בלי רחמים. הפכתי נערה, והחנוף הלא פורמלי
 שלי נגמר. מזל שהתעקשתי על המגמה לאמנות.
 הייתי היחידה במגמה שכבר הכירה
 את ספורי הברית החדשה, ונעמה לי
 ההכרות המחודשת עם מרים, יוסף ובנם, תינוק חמוד,
 היפי עתיק. המים מסביב הפכו לבירה

מרה של התבגרות. אין מה ללבש, כי סמרטוטי המכולה
 אינם טובים לשום דבר. הפכתי מלקטת שמאטעס
 שלא התאימו לבנות האחרות, ועד היום
 שקי בגדים משמשים משום מה נמשכים אלי,
 מה אני, ויצי? כן. הפכתי נערה במחי טיסה. שמעתי
 שאי אפשר יותר בלי חזיה, ונגמר ימי התם,

כמו שהיו אומרים בספר אחר, שלא אני כתבתי.
 מצאנו כמה חזיות במכולה (הגווייה מהמחסן הלכה לאחותי).
 מדה מקרית, דגם מקרי, כלום לא שלי, כלום לא נבחר
 למעני. הייתי גוף מקרי עם לב אקסטטי,
 שהחצים כלם מכונים אליו. לב חרדתי –
 דוקא אותו בחרתי בעצמי. כאב גדילה שלא עבר

אף פעם, ועדין מיסר באינטרולים אקראיים
 את מה שהעמיד הפך אליו את גוף
 הנערה ההיא עם חזיה זרה, ובעיניה – הלם.
 אני כבר בת יותר מארבעים,
 והעמיד עדין משנה אותי, כמו מלאי חלקי חלוף,
 לאט לאט. אבל, תודה לאל, כבר אין טיסות כאלה.

3

הַעֲתִיד מַגִּיעַ בְּלִי הַרְף,
כְּמוֹ גַל עַל גַּל, כְּמוֹ גַל עַל גַּל.
הַעֲתִיד לֹא זֹרַע הָרֶס,
הוּא מַחְלִיף חֶלֶק חֶלֶק, מְמַלֵּא חֶלֶל חֶלֶל.

הַעֲתִיד לֹא בּוֹנֵה גִילִיוֹטִינּוֹת,
הוּא מַחְלִיף אֵיבָר אֵיבָר.
הַעֲתִיד יוֹדֵעַ לְטִינִית
שֶׁלֹּא הַשְּׁפֵלֶתִי לְלַמֵּד בְּעֵבֶר.

הַעֲתִיד מַגִּיעַ בְּרֶגֶל –
אֶפְשָׁרוֹת שֶׁהַמַּד"ב לֹא כָּסָה.
הַעֲתִיד לֹא עוֹזֵב אוֹתִי לְרַגַע,
מְעַדְכֵן גְּרֶסָה, מְעַדְכֵן עוֹד גְּרֶסָה.

4

"אוֹלֵי תוֹרִידֵי אֵת זֶה," אָמְרָה טְרִי,
"כָּל הַחֲזִיוֹת הָאֵלֶּה רַק יִפְרִיעוּ לְךָ עֲכָשׁוּ,
אֵת צְרִיכָה לְנֶשֶׁם.
אֵת צְרִיכָה לְנֶשֶׁם."
כְּמוֹ חוֹתֶרֶת
בְּנֶהָר שֶׁמִּמֶּנּוּ מִיִּשְׁהוּ אַחַר לֹא שָׁב.

"תוֹרִידֵי כָּל מָה שְׁלוֹחֵץ, כָּל מָה שֶׁגּוֹמֵי,
כָּל מָה שֶׁרְצוּעוֹת וְכָל מָה שֶׁצָּפוּף.
זֶה לֹא מִתְאַיִם לְחֹדֶר לְדָה.
זֶה לֹא מִתְאַיִם לְחֹדֶר לְדָה.
וּכְשֶׁתִּקְוֵמִי,
אֵל תִּמְהָרִי לְהַתְלַבֵּשׁ. אֵל תִּמְהָרִי גַם אִם תִּרְצִי לְעוֹף."

אָמְרָה, וּנְגַמְרָה לָהּ הַמְשֻׁמֶרֶת.
הַגִּיעָה רַחֵל בְּמַלְעֵיל וּשְׁלָלָה אֵת חִפְשׁ הַתְּנוּעָה.

נשָׂאָר לִי רֶק לְנֶשֶׁם.
נשָׂאָר לִי רֶק לְנֶשֶׁם.
לְנֶשֶׁם זֶה מְרֹד.
Merde. היא חֲתָכָה אוֹתִי, כְּמוֹ רְצוּעָה.

בֵּין הַצִּירִים, כְּדֵי שְׂיִכְאֵב יוֹתֵר. Rock it,
Baby, rock it, baby, rock the fuckin' boat!
יֵשׁ לִי אֲוִיר.
יֵשׁ לִי אֲוִיר.
יֵשׁ לִי תִינֶקֶת.
יֵשׁ לָהּ בִּידַיִם עֶשֶׂר אֶצְבָּעוֹת.

5

שֶׁד קָטָן מְצִיץ אֶל הַיָּם הַתִּיכוֹן.
תִּינֹק אוֹכֵל. תִּינֶקֶת אוֹכֵלֶת.
סִפְסָל בְּשֹׁדְרָה. יִלְדָה. יִלְדָה.
אֵי שֵׁם נָחַשׁ הוֹלֵךְ עַל גַּחוֹן,

אוֹכֵל עֶפֶר. וְאַתֶּם – חֶלֶב:
הַשֶּׁד הַפֶּה לְפוֹנְקִיּוֹנִלִי.
סוֹפְסוֹף כְּבִתָּה הַהֵלָה שְׁנִתְנָה לִי
דְמִיוֹן לְאִשָּׁה, וְכֵן מוֹטֵב,

כְּאֵלוֹ חוֹרְתֵי לְהִיּוֹת יִלְדָה,
כְּשֶׁהַגּוֹף לֹא עֲשָׂה שׁוֹם דְּבַר בְּסִתֵּר:
הַרְגָלִים – רְצוֹת, הַעֵינַיִם – בְּסִפֵּר,
הַלֵּב – אוֹהֵב, וְאֵין שׁוֹם חִידָה,

שׁוֹם תְּעִלּוּמָה שֶׁל נְשׁוֹת-חֶצֵר.
רְפִידוֹת בְּחֻזְיָה, וּבִלְבַב – עוֹד סִדְק.
"Just like a woman", כְּתֵב דִּילָן לְסִדְג'וֹוִיקָה,
וּחֶבֶל שֶׁהִתְכַּוֵּן לְמִשְׁהוֹ לְגַמְרֵי אַחֵר.

עֲתִיד יָקָר, תֵּן יָד. (פָּאָב, הַחֲכָם).
 כִּי הַתִּינִקוֹת עוֹד מְעַט בֵּת עֵשֶׁר,
 וּכְבֹר קִנִּיתִי לָהּ אוֹתָן – וְרִדוֹת, רְכוּת:
 שְׁרִיֹן שֶׁל צֵב תִּינוֹק. אִינִי יוֹדַעַת
 אֵיזָה אִינְסִטִּינְקֵט מוֹזֵר שֶׁלַח אוֹתִי
 לְקִנּוֹת לָהּ מִשְׁהוּ שֶׁלֹּא הָיָה לִי.
 עֲכָשׁוּ הַגּוֹף הַדָּק שֶׁלָּהּ יָקָר
 בְּבֵד אֶלְסֵטִי – רָמְזוּ רָךְ, שֶׁקֵּט
 לַעֲתִידָהּ. אִינִי יוֹדַעַת אִם צְדָקָתִי:
 קָרָאתִי לוֹ לְהַתְּצֵב מִקֶּדֶם כָּל כָּךְ.
 עֲתִיד יָקָר, תִּהְיֶה אֶתְנוּ. שְׁמֹר עָלֶיהָ.

נוסעת בזמן

אֲנִי זוֹכֵרֶת: בְּשֵׁשׁ הַשָּׁמַיִם הִפְכּוּ לְתַקְרַת כְּנִסְיָה קְסוּמָה.
 עָרַב קְתוּלֵי הָיָה יוֹרֵד, כְּמוֹ אֵיזָה יֵשׁוּ עַל אֲדָמָה.
 הַשֶּׁלֶג הָיָה מְנַצֵּץ וְחוֹרֵק בְּאוֹר פְּנִסִים וְרֵד.
 נֶס כְּלִשְׁהוּ הָיָה כְּבֹר חָיִב לְקָרוֹת.

(בְּשֶׁלֶג הַכּוֹכָבִים הַזֶּה,
 בֵּין טַנְנַבְּאוּם יָרַק לְטַנְנַבְּאוּם כָּחַל, יִקְרִי,
 לֹא חֲכָמָה גְדוֹלָה לְהֶאֱמִין לְנוֹצְרִי.
 אֲנִי מִתְרַשָּׁמֶת הַרְבֵּה יוֹתֵר מִמִּי שֶׁהֵלֶךְ אַחֲרָיו
 בְּשִׁבְלֵי הָעוֹזִים בְּגַלְלִיל, בְּשָׂרֵב
 בְּמַדְבַּר יְהוּדָה, בְּאַבְקֵי שֶׁל יְרוּשָׁלַיִם, צֶהַב תְּמִיד.
 זֶה דְרֵשׁ דְּמִיּוֹן אֲמַתִּי, יִלְדָה חִלּוּמִית.)

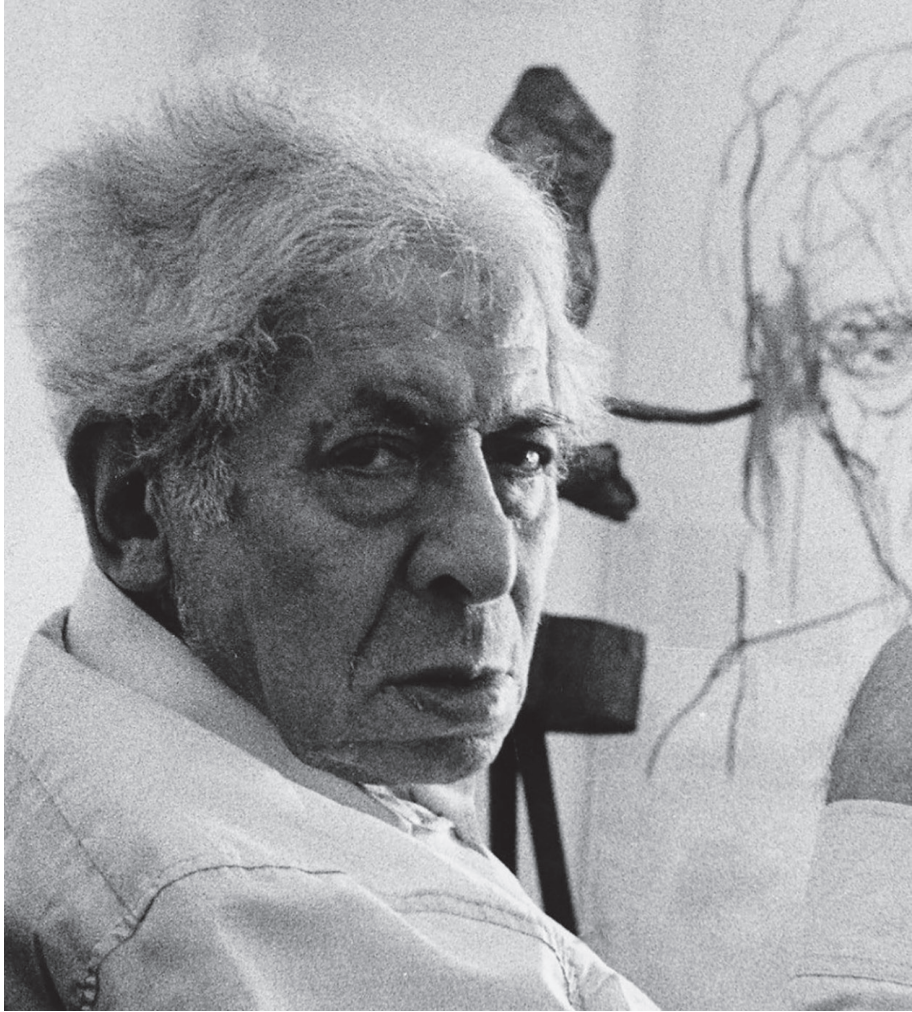
וּבִכְנֹ, הַשֶּׁלֶג חָרַק "קְרוּק־קְרוּק", כְּמוֹ אֵיזוֹ יוֹנָה נִסְתַּרֶת.
 הוּא עוֹשֶׂה אֶת זֶה גַם עֲכָשׁוּ בְּעִיר לְגַמְרֵי אַחֲרֵת.
 אֲזוֹ הוּא מְדַד זְמַנִּים, כְּמוֹ שְׁעוֹן מִתְקַתֵּק, כְּמוֹ סֵרֵט
 מְגַנְטִי שֶׁמִתְגַּלְגֵּל בְּקִסְטָה. קִלְטָת. קִצְרֵת.

קצרת של חפץ נחנק. קרויק-קרויק-קרויק, טרר-טרר-טרר.
ארבעה רבעים מתקצרים לזנב של שיר,
לנוצה האחת שתפסנו מצפור האש.

ובכן, השלג הפך לשיש נוצץ בערך ביש.
היה צריך לעלות הביתה. בבית תקתק שעון.
אתם בקשי קוראים שעון. אבל כוכבים יש מיליון,
אפשר לקרא כוכבים. החלל לא ישבר אף לב:
רק מה שאינסופי, לא יכול לאכזב.

כל השאר... כל השאר משתנה. כל שרוף שנקשר
ונפרם. אתם בקשי קושרים שרוכים, כי זה מיתר.
המקום הוא אחר וסופי ואיננו קים.
כבר שנים שאין לנו רדיו או גפרורים. אין שלג, אבל יש ים.
קתדרלה ימית ובית כנסת צנוע מחול.
איזה נס תגלו לא מתחת לטננבאום כחל?
איזה פלא יצליח להסתתר מהשמש הזאת?
ועל אילו שעות יצעדו רגליכם הרזות?
מה אתם כבר יודעים מספרי החלל שלכם
על אמכם, שנוסעת בזמן, שמכפיל וסוכם
את עצמו? אתם בטוח יודעים עלי איזה דבר,
כי מצאתם צ'בורשקה ישן וידעתם לומר:
"זה נראה כמו חפץ מהמאה העשרים."
כמו לחלם חלומות לא שלך, או כמו להרים
אבן ולגלות שהיא הגיעה מהחלל החיצון.
אני אמא נוסעת בזמן במסלול אלכסון:
ממקום לא קים ומזמן שקשה לדמן,
שם השלג נוצץ, וכל חפץ חמים מזמן –
מהמאה העשרים, אחרי שמעט נרגעה,
משנת אלף תשע מאות משהו, ומשעה
יש בערב, כשנס מתאסף למעלה בחלון שצועק ארגמן.
אני אמא נוסעת בזמן, נוסעת בזמן.

מן הגנזך



אבות ישורון (צילום: שלום בר טוב)

הרחם הוא הלחם

טיוטות לשיר EVA

*

חיים עשויים מן הטבע,
מן המורד ומן המערה ומן המאורה וטנק הזרע
ורפאים אין אותם.

*

עקרו מן המורד ועד המאורה
ועד המערה.
קטפו את פרח הרחם.

את שני הבתים – שלוש שורות בכל בית – מצאתי בארכיון של אבות ישורון ב"גנזים", על אחד מניירות השיר EVA, שנכתב ופורסם בדצמבר 1965. משום מה לא נכללו, וכמעט שאין להם הד, בנוסח המודפס. שאלתי את אידה צורית לדעתה. היא חושבת שהנאמר בהם גלוי מדי, פומבי מדי, אפילו לגבי אבות. אוה שניאור היתה אהובתו כעשר שנים. היא חלתה בסרטן רחם. השיר הוא הניתוח שעברה בבילינסון. היא מתה שבועות לפני ששת הימים.

מן המורד מדרדרות המילים אל המערה ואל המאורה ומהדהדות רך רך רך. רעם, מערה, ערמה, מערומים. אף פעם לא שמעתי: פרח הרחם. הריחניות של הרי"ש ושל החי"ת. המלעיל. קטפו את פרח הרחם – לא 'עקרו', עם הצליל הברוטלי. הבטתי בשאר טיוטות השיר. על עמוד אחד, משורבט, בלי ניקוד:

יצירתך עכשיו לחם פתוח
שבוצעים אותו ביד
ואני זוכר את הכעך המלוח
שאכלת על הים.

אפשר באמצעות אלה להתחקות אחר תהליכי העבודה. אולי שכבות, לא טיוטות. לא אחת, דומה הנייר לשכבה ארכיאולוגית. לפעמים מסתמנת בהן הגנאלוגיה של השיר.

מותר להניח שרחם הוליד את לחם. וכריתת הרחם היא בציעת פנים הלחם. זהו 'לחם פתוח', לחם חלול שהבצק נתלש ממנו, רחם מחולל. מותר להניח שלחם הוליד את לחם-קודש, שהוליד את "המוקדש", ומשם: "עקרו את בית המקדש. ובכן את בית המקדש". כל זה מבשר את שיר האשכבה שייכתב כעבור שנה וחצי במותה של אווה, וייקרא "רגע requiem".

הכעך המלוח מתקשר לרעב, להשפלה, לסצנה של בזות שאירעה ברחוב הירקון על רקע של זונות וחנויות מזכרות ויודאיקה, ומתרחשת בשיר "להשתקקית" (איחוי וחיזוק של להשתוקק ולהיות), מן המחזור "אתה לא עובד כאן" (1979). השיר מתעסק באכילת פרוסות לחם שהושארו בשקיק ניילון על גדר, לרעבי העיר, מן הסתם, ובהשלכתן לים של הנותרות. כצעיר בתל אביב של שנות העשרים, גר אבות בשכונת מחלול ובלילה היה שוחה עירום. עכשיו, כמסופר בשיר משנת 1979, ירד "בשפל אלנבי", תקפה אותו "תְּשׁוּקַת הַהֶתְפָּשֻׁטוֹת / וְהַבּוֹשָׁה הַנּוֹרָאָה / שֶׁל הַחֲשָׁפוֹת". מופקר ומרוסן, ביישן וראוותן. אבות, בעל תאוות, מכה על חטא אכילת הלחם. ואוכל את עצמו. ובאותו דף, מתחת לקודמות, נכתבו גם את ארבע השורות אלו:

עכשיו אתה לחם פתוח
בודד היית עם "יחדיו"
לזכר הכעך המלוח
שאכלת על הים.

מה ששרד בכל הנוסחים הוא הציורף: 'לחם פתוח'. 'יצירתך', מילה פומפוזית גם אם אירונית, סולקה לטובת 'אתה'. 'עכשיו אתה לחם פתוח' מוליד את זכרון ניגודו, 'בודד היית עם "יחדיו"', חבורת "יחדיו" שנות השלושים בהנהגתו של שלונסקי. האם הים הוליד את 'הכעך המלוח'? עכשיו מחצית שנות השישים.

השיר על הרחם חולף בשפת הים, שוהה לרגע בשנות השלושים, חבורת המשוררים, רחוב הירקון, הבית האדום, שכונת מחלול.

כל השיג-ושיח הפנימי הזה, כל הרצף האסוציאטיבי משוסע, והשיר חוזר להווה, לאווה.

יום הניתוח. בית חולים בילינסון.

בתחתית אחד הניירות מצאתי: "אף על פי שלא הניתוח עומד פה למשפט אלא השיר בלבד." הערה חריגה. לא ראיתי בטיוטות אחרות מבט שיפוטי חיצוני. הכותב הוא הזר היושב בתוכו, הגוזר מה להשאיר מה למחוק. לא הניתוח, לא הרחם. השיר לבדו.

הביאה והעירה: הלית ישורן

משתתפי הו! 17

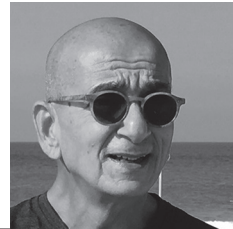
אילי אבידן

יליד תל אביב, 1982, ד"ר למגדר, מרצה לקהלים מקצועיים על זהויות טרנסיות, גיימר ושחקן משחקי תפקידים, נגן יוקלילי חובב ונהנתן חסר תקנה.



אהוד אבישי

יליד תל אביב, 1947. סופר ומעצב. בוגר תואר בפסיכולוגיה ותאטרון (אוניברסיטת תל אביב), תואר ראשון בעיצוב גרפי מבצלאל (ירושלים) ותואר שני בעיצוב גרפי ממוסשינו (טוקיו). לאחר קריירה ארוכה של מעצב בחברה שהקים (אבישי גרובר עיצוב תדמיות) ומרצה (מכון טכנולוגי חולון, שנקר רמת-גן), בשתיים-עשרה השנים האחרונות מתמסר לכתביה ספרותית. במהלך השנים פרסם סיפורים קצרים (באנתולוגיות שונות), ספרי ילדים, ודיסק שירי ילדים פרי עטו, בהלחנת בנו, יונתן אבישי (בהשתתפות ישראל גוריון, רונה קינן, עדו מוסרי ואחרים). בשנתיים האחרונות מחלק את חייו בין ישראל ליפן.



אהוד אלכסנדר אבנר

נולד בתל אביב וחי בגרמניה. למד בלשנות חישובית וכללית באוניברסיטאות של טיבינגן ושל פוטסדאם. תרגם פרוזה מגרמנית ושירה לגרמנית.



יהל אור

בן 24. ברזילאי-ישראלי. בוגר ישיבות בארץ ובחו"ל. לשעבר חסיד חב"ד במחשבה, דיבור ומעשה.



נדיה אייזנר

נולדה במינסק, בלרוס. התחילה לכתוב שירה בגיל 10, ברוסית, ומגיל 17 כותבת גם בעברית. עורכת, מתרגמת ויועצת תקשורת במקצועה. אם לשישה, מתגוררת בירושלים עם בת זוגה והילדים.



ניר אילון

יליד ראשון לציון, 1981. פרסם משיריו במוסף "תרבות וספרות" של "הארץ", בגיליון 12 ו-15 של "הו!". מתגורר בשיקגו.



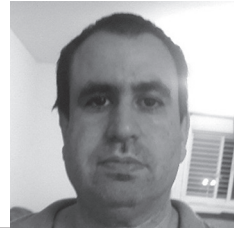
רותם אלמגור

בן 47, מתגורר בתל אביב. בוגר האוניברסיטה העברית במדעי הטבע. מתפרנס מהנדסת תוכנה ותקשורת. נשוי ואב לבן. מצפה לישועה.



שגיא אלנקווה

בן 41, תושב חדרה. בעל תואר ראשון במדעים. קיבל על שירתו שני פרסים ספרותיים מוערכים. כמה בודדים משיריו תורגמו לאנגלית ואיטלקית, ובימים אלו לגרמנית. אחד מספרי שירתו ראה אור בהוצאת "אפיק-ספרות ישראלית", וספר שיריו הבה יראה אור בקרוב בהוצאת "אבן חושן".



נח אנגלהרד

משורר, מוזיקאי, דוגמן, וחבר מערכת כתב העת "הבה להבא". בעל תואר ראשון בפילוסופיה מאוניברסיטת תל אביב. לשעבר מבקר הספרות של מגזין "טיים אאוט". בפברואר 2018 ראה אור ספר ביכוריו, "אורה נובה", בהוצאת "הבה לאור".



שרון אס

ילידת רמת גן. פרסמה עד כה חמישה ספרי שירה. האחרון שבהם, "מוזיקת הנתיב הרחב" (אפיק הליקון 2015). "היום שאחרי: מסה על פרידתו של סופוקלס מהשירה" רואה אור בימים אלו (אפיק). ספר שירים חדש, "המגרפה", עתיד לראות אור השנה (אפיק). מלמדת באוניברסיטת תל אביב ובמוזיאון תל אביב. בין הפרסים שקיבלה: פרס אשכול ליצירה, פרס ביאליק ופרס דוליצקי.



תמיר אסולין

יליד כפר סבא, 1988. שיריו התפרסמו בעיתונים ובכתבי עת ספרותיים שונים כגון "הארץ", "עירובין", "אלת המסטיק", "צריף" ועוד. שימש כעורך מדור השירה "באסטה" באתר "העוקץ".



עודד אסף

נולד בישראל. עשה את לימודיו האקדמיים באוניברסיטת תל אביב, באקדמיה למוזיקה ע"ש רובין בירושלים ובאוניברסיטת לונדון/גולדסמית'ס קולג'. פעיל בתחום ההלחנה. לימד עד לפני שנים ספורות באוניברסיטת תל אביב ובמכללת לוינסקי לחינוך. פרסם ומפרסם מאמרים (ושני ספרים) על מוזיקה אמנותית, בעיקר על מוזיקות חדשות וחדשניות.



צור ארליך

יליד ירושלים, 1974. עורך המגזין של כתב העת "השילוח". מתרגם שירה וספרי עיון. מבקר ספרות ובעל טור שירת-עיתון שבועי ב"מקור ראשון", וטור שירה קלה בירחון IVRIT. מוסמך האוניברסיטה העברית בספרות עברית. בימים אלה רואה אור בסדרת "רף" "אל דביר החשיכה" – תרגומו למבחר משירי "לזכר אה"ה" מאת אלפרד טניסון.



דוד ניאו בוחבוט

משורר, עיתונאי, מורה לכתובה, עורך ומבקר שירה. פרסם רשימות ביקורת שירה ב"הארץ" וכתבות ב"גלריה שיש". עורך ראשי של סדרת הספרים "רף" לשירה, הגות וביקורת וכן עורך ומפיק את פסטיבל ת"א לשירה (לצד עודד כרמלי). ספרו הראשון, "באישון ליל נצח", ראה אור בסדרת "ריתמוס" של "הקיבוץ המאוחד" בעריכת דורי מנור.



ירון בן-עמי

קרנף שסרת, נוהם שירי אהבה, מזמורי מהפכה ופיוטי כפירה תחת שמי כנען היפים. שר ומנגן בלוז עברי מקורי ומגויר. אלבומו "בלוז בארץ כנען" יצא לאור בשנת 2015. מרצה על תולדות עם ישראל ועל בלוז, מתרגם ספרים ומשורר. אופטימי בלית ברירה.



ירדן בן-צור

יליד 1986, מתגורר ביפו. תלמיד תואר שני בספרות באוניברסיטת תל אביב, כותב ומתרגם מגרמנית.



אסף בנרף

יליד בת ים, מנצח ומתרגם. בעל תואר שני בניצוח מאוניברסיטת פן סטייט, פנסילבניה, שם שימש כמנצח בתזמורת הקמפוס ועוזר מנצח בתזמורת הפילהרמונית ובתזמורת הקאמרית. בעבר היה זמר במקהלת האופרה הישראלית. תרגומו שראו אור כוללים יצירות מאת מיכלאנג'לו בואונרוטי, ג'וזפה אונגרטי, קוראדו גובוני, ג'וליו צ'זרה קורטזה, קדיה מולודובסקי ולייב ניידוס.



סיון בסקין

ילידת ליטא, 1976. פרסמה שלושה ספרי שירה: "יצירה ווקאלית ליהודי, דג ומקהלה" (2006), "מסעו של יונה" (2011) ו"אחותי יהונתן" (2017). מפרסמת מאז 2005 תרגומי שירה ופרוזה, בעיקר מרוסית, ליטאית ואנגלית. חברת מערכת ב"הו!".



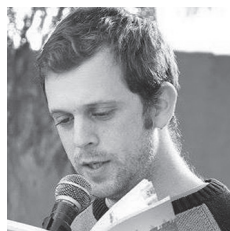
נוית בראל

לידת אשקלון, 1977. משוררת שעובדת כעורכת ספרות. קובץ שיריה "מחדש" ראה אור בהוצאת "עם עובד" ב־2016. היא מקווה לשלום על ישראל ולסיים את עבודת הדוקטורט שלה.



דותן ברום

ליד 1986, חי בקבוצה שיתופית בחיפה, מדריך בארגון הנער הגאה וחוקר את תולדות הקהילה הגאה בישראל במסגרת "פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית" וכן במסגרת לימודיו לתאָר שני בלימודי ארץ ישראל באוניברסיטת חיפה. שירתו פורסמה ב"הו!", במוסף התרבות והספרות של "הארץ", באנתולוגיה "נפלאה" לשירה להט"בית ובמקומות נוספים. מסות פרי עטו פורסמו בכתבי העת "פנים" ו"חברה".



נמרוד ברקו

ליד ירושלים, 1977. שיריו פורסמו בגיליונות "הו!". בימים האלה עובד על רומן, ועוסק בעריכת לשון. מתגורר בתל אביב.



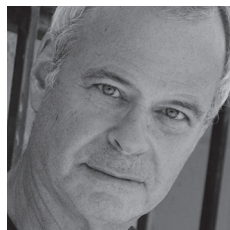
אנה הרמן

משוררת, מתרגמת ועורכת שירה. ספר שיריה השלישי (או הרביעי) "התאומה הנראית" ראה אור ב־2016 בהוצאת "הקיבוץ המאוחד". כלת פרס ראש הממשלה ליצירה לשנת 2007, פרס אקו"ם לשירה לשנת 2014 ופרס ורטהיים לשנת 2005.



רוברט וייטהיל בשן

נולד וחי בארה"ב, בנעוריו בטקסס ולאחר מכן באיזור וושינגטון הבירה. זה שלוש שנים הוא מתגורר בלוס אנג'לס ומתפקד כשחקן קולנוע וטלוויזיה. החל לכתוב שירה עברית בשלהי שנות השבעים ומאז חיבר ארבעה ספרים. האחרון, "סטפס בחורים שחורים", יצא לפני כמה שנים בהוצאת "הקיבוץ המאוחד" בעריכת דורי מנור. תרגם לאנגלית שלושה רומנים של אהרן מגד ז"ל. זמן רב היה עורך ויצואן-יבואן.



יפעת וייס

ילידת חיפה. מלמדת בחוג להיסטוריה של עם ישראל ויהדות זמננו באוניברסיטה העברית בירושלים ומנהלת את מכון לייבניץ להיסטוריה ותרבות יהודית – שמעון דובנוב בליפציג. ספרה "ואדי סאליב – הנוכח והנפקד" הופיע בהוצאת "הקיבוץ המאוחד" בשנת 2007. ספרה "נסיעה ונסיעה מדומה: לאה גולדברג בגרמניה, 1930-1933" יצא בהוצאת "זלמן שז"ר" בשנת 2015.



עומר ולדמן

מפרסם בגיליונות "הו!" מ-2012 ברציפות. לומד לתואר שני בספרות עברית ועורך חדשות ב"הארץ". ספר שיריו הראשון אמור לראות אור בשנה הקרובה בהוצאת "הקיבוץ המאוחד".



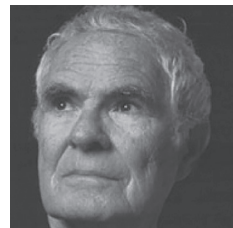
יולי ורשבסקי

יליד מוסקבה, 1978. מתגורר בתל אביב. בוגר החוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל אביב. שיריו פורסמו לראשונה בספר "חיי של השחקן" (2005) ובכתב העת "הו!".



שמעון זנדבנק

חוקר, מבקר ספרות ומתרגם שירה, פרופסור (אמריטוס) בספרות השוואתית באוניברסיטה העברית. חתן פרס ישראל לתרגום שירה, 1996. תרגם את "הטירה" לקפקא, "סיפורי קנטרברי" לצ'וסר, הסונטות של שקספיר, קובצי שירים של רילקה, הָלְדֶרְלִין, הופקינס, הופמנסטל, ייטס, צלאן ועוד.



אבישי חורי

יליד 1992, מדריך רכיבה טיפולית ועיתונאי, מזוכי תחרות הסיפור הקצר של "הארץ". ספר שיריו הראשון "איך עושה תהום" יצא השנה (2018) בהוצאת "פרדס".



יורם חורש

נולד בחיפה בשנת 1964. נשוי ואב לשני חיילים. משנת 1992, גר באילת ועוסק בתחום המלונאות. התחיל לכתוב לפני כשנתיים, במסגרת חברות בקבוצת הפייסבוק "משמרים את השפה העירקית".



רחל חלפי

משוררת ויוצרת סרטים. נולדה וגרה בתל אביב. "מקלעת השמש", האוסף המורחב של ששת ספרי השירה הראשונים שלה, ראה אור ב־2005 ולווה במסה נרחבת מאת דן מירון. מאז, ראו אור ספרי שירה נוספים וספר פרוזה שלה.



יוסף חרמוני

בן 76, כותב ספרים ומתרגם שירים מרוסית, ערבית, ספרדית, אנגלית וגרמנית. ספרו הראשון, "היום שבו היא אהבה אותי" הוא ממואר נוגע ללב, שזכה בפרס גולדברג (2016) ובפרס שרת התרבות לספר ביכורים (2017). לאחרונה יצא ספרו השני, "יעקב וקשקשנים אחרים", המתאר את הקישקעס בני המאה ושלוש של קיבוצו, איילת השחר. לפני שנתיים יצא לאור תרגומו של חרמוני לסיפור "קשטנקה" של צ'כוב, באיוריה ובהוצאתה הייחודית של עפרה עמית.



נעמי חשמונאי

משוררת ומוזיקאית. בשנת 2016 הוציאה את אלבום הבכורה שלה, "שמונה שורות" שזכה לביקורות משבחות ולפרס שר החינוך לתרבות יהודית. בימים אלו עובדת על אלבומה השני וספר שיריה הראשון.



יואל טייב

ליד 1997, גדל בירושלים ולמד בישיבה התיכונית חורב ובבית המדרש בנטור. מתרגם וכותב. משרת בצבא. זה לו פרסום ראשון ב"הו!".



בעז טרסי

מלחין, תיאורטיקאי, חוקר מוסיקה וטקסט של נוסח התפילה האשכנזי בהקשריו הליטורגיים. בעל תואר דוקטור מאוניברסיטת קורנל. מחלק את משרתו האקדמאית כפרופסור חבר בין בית המדרש ללימודים מתקדמים ביהדות (JTS) בניו יורק לבין המרכז לחקר המוסיקה היהודית באוניברסיטה העברית. פרסם שירים ב"מאזנים" וב"המוסך". ספרו הראשון "יד אחת החלה רושמת" צפוי לצאת לאור בהוצאת "פרדס" במהלך 2019.



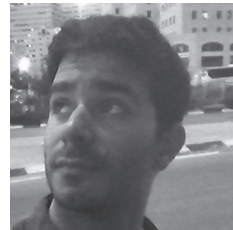
אמיר יגל

יליד 1988. מתגורר בהמבורג ובעל חווה חקלאית עירונית לגידול ירקות. מחלק את הזמן והתשוקה שלו בין יזמות, חקלאות עירונית ותרגום שירה. תרגומיו הקודמים התפרסמו ב"הו!", ב"הארץ" ובערבי שירה וספרות בגרמניה ובישראל. מקווה מאד לחשוף את הקהל הישראלי למשוררים דוברי גרמנית שטרם זכו למקומם הראוי בתרבות העברית.



יצחק כהן

יליד באר שבע. תושב עוטף עזה. בן שלושים. נשוי ואב לשלושה. בוגר "מזמור" – בית הספר הגבוה למוסיקה. שיריו שמתפרסמים בגיליון זה עתידיים לראות אור בספר שיצא בחורף הקרוב בהוצאת "פרדס" ובעריכת לי ממון.



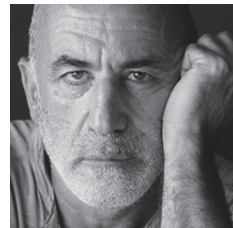
ניסן כהן

נולד בשכונת ארמון הנציב בירושלים בשנת 1991. עוסק בהדרכת ילדים ונוער בקרית חיים. חבר בתנועת הבוגרים של השומר הצעיר ומתגורר בחיפה כחלק מקיבוץ עירוני. ניסן הוא משורר, מחנך, ובחור לעניין.



רון כחלילי

יוצר סרטים דוקומנטריים ועיתונאי, אב לשניים, מתגורר בעיר הלבנה.



משה לביא

נשוי לתמר, אב לגפן נטע ודרור. גר בזכרון יעקב. מרצה לתלמוד ומדריך וראש התוכנית למדעי הרוח הדיגיטליים באוניברסיטת חיפה. משריו התפרסמו בכתבי העת "הו!", "הליקון", "משיב הרוח", "ננופואטיקה" ועוד.



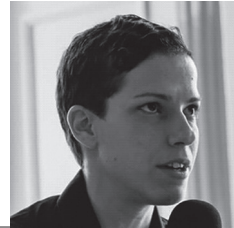
עמרי לבנת

יליד 1993, משורר ומתרגם מערבית, תלמיד מחקר בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. ספר ביכוריו, "מלאכי", יראה אור בחודשים הקרובים בהוצאת "הקיבוץ המאוחד".



הילה להב

מוזיקאית ומשוררת ילידת 1985. "גג-עץ", ספרה השלישי יראה אור בחודשים הקרובים בהוצאת "הקיבוץ המאוחד".



דפנה לוי

עיתונאית ומתרגמת. תרגמה, בין השאר, ספרים משל סטיבן פריי, דון דלילו, קאלה לאסן, ננסטי אטקוף, א.מ. הומס. חברת מערכת "אלכסון", ממחברות "תהיי גבר – המילון הפמיניסטי העברי הראשון" ומפרסמת רשימות בבלוג "המדור לאיבוד קרובים".



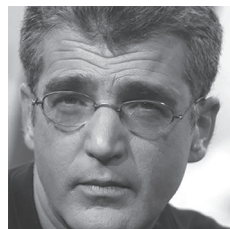
עמנואל יצחק לוי

יליד 1995, סטודנט למדע הדתות, כותב קבוע בכתב העת "הבה להבא", וסולן להקת "עמנואל הכיסופים".



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' סלינגר. שירים פרי עטו ראו אור לראשונה בגיליונות 10 ו-12 של "הו!".



אפרת מישורי

משוררת ואמנית רב תחומית, ד"ר לספרות, זוכת פרס לנדאו לשנת 2018, פרס עמיחי לשנת 2017 ופרס ראש הממשלה לשנת 2001. מנחה סדנאות כתיבה באוניברסיטאות ובבתי ספר לאמנות. החל משנת 2016 משמשת עורכת ראשית באש קטנה 77 – סדרה חדשה לשירת נשים. יוצרת שותפה של הסרט "מות המשוורת". ספרה החדש "אישה נשואה ושירים בודדים", זיכה אותה בפרס אקו"ם לעידוד היצירה על שם שלמה טנאי לשנת 2017, ועתיד לראות אור בשנת 2018.



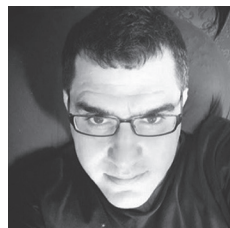
שירה מירון

ילידת ירושלים, 1992. תלמידת דוקטורט במחלקה לספרות גרמנית באוניברסיטת ייל. בעלת תואר ראשון ושני בפסנתר מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. לאחרונה ראו אור תרגומיה מגרמנית לנובלות של יוזף רות בהוצאת "תשמ" נשמות". זהו לה פרסום ראשון ב"הו!".



דורי מנור

משורר, עורך ומתרגם. ספר שיריו האחרון: "אמצע הבשר: שירים 1991-2011" ראה אור בהוצאה משותפת של "מוסד ביאליק" והוצאת "הקיבוץ המאוחד". תרגם בין השאר מיצירות בודלר, מלארמה, ואלרי, וולטר, מולייר, דקארט, ז'נה, רמבו, ורלן, אפולינר, גינזברג וקוואפיס. ב-2017 השלים את עבודת הדוקטורט שלו שהוקדשה לתיאוריה של תרגום שירה. חתן פרס טשרניחובסקי לתרגומי מופת (2008), הפרס לעריכה ספרותית על עריכת "הו!" (2011) ופרס יהודה עמיחי למשוררים עבריים (2015). ספר מסות פרי עטו יראה אור בשנה הקרובה.



אמיר מנשהוף

יליד תל אביב 1985, חי ויוצר בירושלים. משורר, מורה ואמן המילה המדוברת. מעורכי כתב העת "עירובין". השנה ראה אור ספר שיריו השני "קום" (הוצאת "מקום לשירה"; עורך נדב ליניאל). ספר שיריו הראשון, "רעש רעש רעש רעש" ראה אור בשנת 2011 בהוצאת פלונית.



סבינה מסג

גדלה ביפו. כתבה את השיר הראשון בגיל 9 במערה מול הים. היום כותבת על סלע בחורש האלונים שליד ביתה בכליל או על שפת הכנרת. היא חלוצת האקופואטיקה בארץ.



שחר-מריו מרדכי

Poet in Residence באוניברסיטת Johns Hopkins. חתן פרס היצירה לסופרים עבריים ע"ש לוי אשכול לשנת 2017. שירו זכה במקום הראשון בתחרות הכלל-ארצית "שירה על הדרך" בשנת 2010. מתגורר בבולטימור, ארה"ב.



אגי משעול

משוררת, אוסף שיריה האחרון "מלאך החדר" ראה אור השנה בהוצאת "הקיבוץ המאוחד" ו"מוסד ביאליק".



עמוס נוי

בעל תואר שני במדעי המחשב ותואר שלישי בפולקלור ותרבות עממית. ספרו המחקרי "עדים או מומחים" יצא לפני שנה בהוצאת "רסלינג". ספר השירים שלו, "שלום לאדון העורב", יצא בימים אלה בהוצאת "עולם-חדש". מתגורר בירושלים.



אורית נוימאיר פוטשניק

ילידת תל אביב 1973. בעלת תואר שני בפיזיקה. אשת הייטק בעבר ומורה בהווה. אמא לשלושה. משוררת ומתרגמת שירה. שירים ותרגומים פרי עטה התפרסמו בגליונות "הו!", "מאזנים" ו"המוסך". ספר שיריה הראשון "עינה של האורקל" יראה אור ב-2019 בהוצאת "פרדס".



שלומית נעים נאור

עמיתה בבית הספר מנדל למנהיגות חינוכית. ספרה שיריה הראשון "אין לדבר סוף" יצא בהוצאת "פרדס" וזכה בפרס מפעל הפיס, פרס שרת התרבות ופרס הליקון ע"ש רמי דיצני למשוררים בראשית דרכם. שלומית בוגרת תואר שני בכתביה יוצרת מאוניברסיטת בן גוריון ולמדה לתואר ראשון בספרות עברית ופילוסופיה באוניברסיטה העברית. פרסמה משיריה ב"משיב הרוח", "שבו", "המוסך" ואחרים. היא מתגוררת בירושלים עם בן זוגה ושלוש בנותיהם.



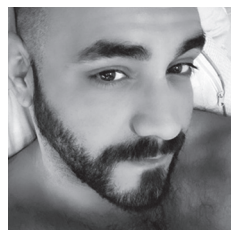
גל נתן

ילידת 1984, מתגוררת בתל אביב. שיריה פורסמו בכתבי עת שונים ובעיתונות. ספר שיריה הראשון "הלטאות הסגולות בחוץ" עתיד לראות אור בחודשים הקרובים בהוצאת "פרדס".



בן סויסה

יליד 1983, פתח תקווה, גדל בכרמיאל, מתגורר ביפו עם חתול שחור, ועמל על השלמת ספרו הראשון בימים אלו. כתב בימי התהילה של "במה חדשה" בכינוי "בן אדם". למד תקשורת ועיתונות במכללת ספיר, ובמהלך השנים פרסם טורי דעה, סיפורים, כתבות, ביקורות ומאמרים בעיתונות המודפסת והמקוונת. שיריו פורסמו, בין היתר, ב"הו!", מגזין BUSH, העוקץ ומוסף "תרבות וספרות" של "הארץ".



משה סקאל

יליד תל אביב, פרסם חמישה רומנים, ביניהם "יולנדה" (נכלל ברשימה הקצרה לפרס ספיר וראה אור בצרפת), "הצורף" (ראה אור בארה"ב) ו"אחותי". חבר מערכת ב"הו!" מגיליונו הראשון. מייסד ועורך אתר "הארכיון – ספרות עברית בקול". הקים את אסטרטגיית הדיגיטל של מוזיאון הטבע החדש בתל אביב, וכיום עובד בניהול פרויקטים המשלבים בין דיגיטציה ותרבות. מגיש פינה ב"חדשות הלילה" עם רומי נוימרק בתאגיד השידור, שעוסקת בהשלכות הטכנולוגיה בעידן הדיגיטלי על התרבות והאמנות. חתן פרס אשכול ליצירה.



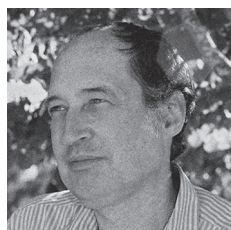
נולי עומר

אמנית רב תחומית. ילידת 1960, חיה ויוצרת בתל אביב. בוגרת הסטודיו למשחק "ניסן נתיב". ייסדה יחד עם דבי קליידר את הצמד "דבי ונולי". שיחקה בהצגות בתאטרון הרפרטוארי, בסרטים ובטלוויזיה. לאחר פירוק הצמד בשנת 1997 פנתה לאמנות חזותית ולכתיבה. פרסמה שירים וסיפורים בכתבי עת, שני ספרי ילדים, מילון קומי (הוצאת "הקיבוץ המאוחד") ורומן רשת בשיתוף עם יעל ישראל. קיימה עשר תערוכות יחיד והשתתפה בשמונה תערוכות קבוצתיות. ב-2016 הופיעה בפריז בפרפורמנס, והציגה במסגרת הביאנלה בוונציה 2017 סרט וידאו. בימים אלה עובדת על סדרת רשת סאטירית בה היא מגלמת את כל הדמויות.



יעקב עזריאל

נולד בניו-יורק ועלה לארץ בגיל 21. בעשר השנים האחרונות הוא פרסם חמישה ספרי שירה בארה"ב, ומאות שירים באנגלית ועשרות בעברית בכתבי עת. שיריו זכו בשמונה עשר פרסים בתחרויות שירה בינלאומיות, ופעמיים במלגות של "קרן הזיכרון לתרבות יהודית". ספרו האחרון, Closet Sonnets: The Life of, G.S. Crown, 1950-2021, יצא לאור ב-2017.



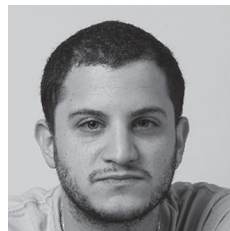
שני פוקר

ילידת 1992, גרה בתל אביב. סטודנטית בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. שיריה התפרסמו ב"משיב הרוח", "הבה להבא", "לכל הרוחות", ו"המוסך". סיפורה "המורה" הגיע לגמר בתחרות יצירה צעירה מטעם מכללת ספיר.



גיא פרחי

יליד 1991, עיתונאי ודוקטורנט לספרות באוניברסיטת תל אביב.



אמיר צוקרמן

נולד ב־1962 בתל אביב. תרגם ספרים רבים מן הספרות היוונית החדשה.

יובל צורן

מנצח ופסנתרן, פעיל במיוחד בתחומי האופרה והמוסיקה העכשווית. כיהן כמנצח הבית באופרה בפרנקפורט, וניצח בין השאר בבית האופרה המלכותי – קובנט גארדן בלונדון, באופרה הישראלית, ועל תזמורות ואנסמבלים מובילים בארץ ובעולם. מלמד ניצוח באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. זהו לו פרסום ראשון ב"הו!".



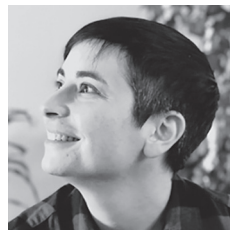
ריטה קוגן

ילידת סנקט פטרבורג 1976, מהנדסת, משוררת ומתרגמת. ספר שיריה הראשון "רישיון לשגיאות כתיב" ראה אור ב־2015. ספר שיריה השני "סוס בחצאית" ראה אור ב־2018 בהוצאת "עיתון 77". בימים אלה עובדת על ספר פרוזה. גרה בתל אביב.



מאיה קופרמן

ילידת חיפה. מתגוררת בברלין ועמלה על ספר שיריה השני. ספר שיריה הראשון "שפת אם" יצא בהוצאת "הקיבוץ המאוחד". בשנת 2007 זכתה בפרס שרת החינוך, התרבות והספורט למשוררים בתחילת דרכם (2005), ובפרס הראשון בתחרות השירה של קרן תרבות חיפה. בשנים האחרונות מפרסמת משיריה בגרמניה ובישראל ונוטלת חלק בפסטיבלי שירה בינלאומיים. שיריה תורגמו לצרפתית, אנגלית, גרמנית ופורטוגזית.



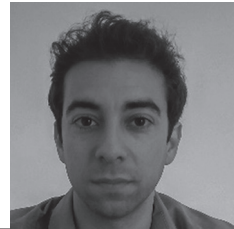
אורין רוזנר

לידת 1991, מתגוררת ברמת גן ולומדת פסיכולוגיה קלינית בירושלים. ספר שיריה הראשון עתיד להתפרסם בשנה הבאה בהוצאת "הקיבוץ המאוחד".



אסיף רחמים

משורר. יליד 1984 מתגורר בירושלים. עד כה ראו אור שני ספרים פרי עטו: "עמק המלכים" (2012) ו"לקוי מאורות" (2014), שניהם בהוצאת "עקד". בימים אלה שוקד על התקנת קובץ שירים חדש.



יחזקאל רחמים

סופר, משורר ופזמונאי. קובץ סיפוריו "פיגומים" (הקיבוץ המאוחד, 2009) זיכה אותו במלגת "פרדס" לסופרים של הספרייה הלאומית. ספר שיריו "עכשיו הנסיעה" (פרדס, 2016) זיכה אותו בפרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם. רחמים נמנה עם הזוכים בפרס ראש הממשלה לסופרים עבריים (2012). בקרוב עתיד לראות אור ספר שירים פרי עטו, "דיו מרחקים" בהוצאת "פרדס" ובעריכת דורי מנור.



יפים ריננברג

נולד בטביליסי שבגאורגיה, עלה ארצה ב-1990 ומתגורר בירושלים. הוא במאי, שחקן, דרמטורג ומתרגם.



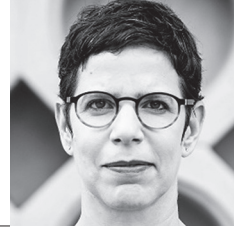
טל שגיב

בת 29, גדלה במוכבי-איר. למדה פיזיקה וספרות באוניברסיטה העברית. עובדת בחברת סטארט-אפ ומזמזמת מחזות-זמר.



עדי שורק

סופרת, חוקרת של יצירת ש"י עגנון ועורכת. מתגוררת בתל אביב. ספרה הרביעי, רומן בשם "נתן", ראה אור לאחרונה בהוצאת "כתר".



רחל שליטא

מחברת הרומן "אחיות אחיות" (ליריקה, ידיעות ספרים 2015), זוכת פרס שרת התרבות לסופרים בראשית דרכם 2016. רומן חדש פרי עטה, "דובים ויער", יראה אור ב-2019 בהוצאת "אנטילופ", פריז. מחזה פרי עטה "בק ריבר" השתתף בתיאטרונטו 2017.



טל שקד

סופר ועורך. רומאן ביכוריו "אבדון ותפארת" ראה אור בשנת 2016 בהוצאת "ידיעות ספרים" ו"קסת". עורך מזה 7 שנים את כתב העת המקוון "הפתיליה".



אודי שרבני

כותב. זוכה תחרות הסיפור הקצר של הארץ בשנת 2009. בשנת 2017 הוענק לו פרס שרת התרבות למשוררים בתחילת דרכם. ספריו הקודמים הם "למה אתה לא מחייך" ("מודן"), "יש לך בשביל מה" ("הקיבוץ המאוחד"), שנכלל ברשימה הארוכה לפרס ספיר 2016. בימים אלה יצא ספרו החדש "צריך לעשות את זה יותר" ("הקיבוץ המאוחד").



עמרי שרת

בן 29, ירושלמי. סטודנט להסטוריה של תקופת המקרא ותלמיד בישיבת "שיח יצחק". חתן פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם לשנת תשע"ז ופרס רחל נגב לשירה לשנת תשע"ז. ספר שיריו הראשון עתיד לראות אור השנה במסגרת סדרת "כבר" בעריכת ליאת קפלן.

