הו!

כתב עת לסִפרות

גיליון 19 • חורף 2020-2019 • כסלו-טבת תש"פ

הוצאת הקיבוץ המאוחד

הו! – כתב עת לסִפרות | גיליון 19 • דצמבר 2019–ינואר 2020

Ho! – Literary Magazine | Editor: Dory Manor

מיסודם של אחוזת בית ספרים ודורי מנור

עורכי הגיליון: דורי מנור, סיון בסקין
מען המערכת: ho.poetry@gmail.com

על העטיפה: snowstorm. Kamisaka Sekka. 1909

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

הגהה: יואל טייב

2019 © כל הזכויות שמורות למערכת הו!
2019 © All rights reserved to Ho!, Literary Magazine

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

נדפס בישראל תש"פ • Printed in Israel 2019

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"

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

5 על "הו!" 19

9 שירה — מקור

11 **נדב ליניאל** | כלוב הצלעות סביב ציפור השיר
תוך | הַלֵּל

15 **נועה שורק** | להיאסף מכל המְערוֹת
[וּמַה קוֹרֶה כְּשֶׁצִּפּוֹר אוֹהֶבֶת אֶת כְּלוּב]

17 **יערה שחורי** | הבת תמיד במושב האחורי
האם מלמדת את בתה | [לֹא הִשְׁלַמְתְּ אֶת הַשִּׁעוּר] | יום

19 **עמרי שרת** | לשאת את אֶפֶס המשקל
טל"ח | החיים כנמשל | תשלילי עיניים

21 **יואל טייב** | ובעיני פָּרחה גלוּת
Rebellio carnis | אוֹסָנָה | מנהגו של עולם | קזבלנקה

24 **ריטה קוגן** | השפה הנכבשת בפינו
שנות הביניים שלי | לסיון בסקין

26 **סיון בסקין** | מניפת זיכרון, היפתחי!
שבב זיכרון | קיץ חדש | נסיעה לניחום אבלים

31 **אנה הרמן** | צד חייך האחר
הישרדות | ארוחת עשר | פינגווין מדברי | קיץ 2018

33 **אורי פרסטר** | איך לא לִרְצות אותך, כשאַת כל הרצון?
עזבת ושוב את כאן | היכן נמצאת ז'קלין הבובה? | אזעקה

36 **אורית נוימאיר פוטשניק** | יצאתי משם סטרייטית
אביב | סטרייטית | חצות היום

39 **ניר אילון** | רק עוד קצת דמיון ויהיה לי ילד
[מִלִּבָּם חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ הֲרָיוֹן בְּדִמְיוֹן | [רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, עָנָן וְשֶׁבֶר] |
אהבת החרוז | לקחתי את בני הקטן ונשבעתי שלא לחזור

41 **נוית בראל** | אתה אהוב כמו ספינה חוזרת
אלגיה מקץ שני עשורים | עד שנגמר

43 **משה סקאל** | ומים שותקים למים
[כָּל הַלַּיְלָה] | [הַגּוּף שֶׁלִּי] | [שְׁלוֹמְצִיּוֹן כָּתְבָה לִי]

45 **דותן ברום** | הקשב לְשיר הזמן הנערף
על סף שרב | שני סיפורי בריאה

48 **עמוס נוי** | בחיים האלה הצחיחים
יושב שבעה | נדיה

49 **עופרה עופר אורן** | שלוש סונָטות על שן שבורה
חלק מגופי | אותה ילדה | רק שן!

52 **אורין רוזנר** | ילדי הנשפך, הזהוב
[הָיָה יֶלֶד שָׁלֵם] | השיר

53 **גל נתן** | הִנה מונח הרצון של גל
מצפה נפתלי שש | הצעד השלישי | לבן

55 **עמנואל יצחק לוי** | לשם ייחוד

57 **דוד (ניאו) בוחבוט** | מי שנמק בגוף דוד
[מִי בָן אֱלוֹהַּ וּכְלָבִים בְּשַׂר־טַף טוֹבֵל בַּחֲלָבִי]

58 **הראל וחניש** | קַלֵּל, הראל
[שְׂפָתַי פְּלֵטָה. מִלַּת־גּוּף] | [קַלֵּל הַרְאֵל בְּשִׁירָה עַל קָבָר סָבִי] | [מַת וְכִנֵּס]

60 **ידידיה טרבלסי** | כשצמצמתי את כל השפות לאחת
אתה אחד | לילה בעיר מאפילה

62 **רועי שניידר** | לומד עברית בתור שפה זרה
[מִרְיָם וְשִׂמְחָה הִכִּירוּ בְּזִכּוּת שִׁמְעוֹן בַּרְמָץ] | חלום מתוק | [אֲנִי לוֹמֵד עִבְרִית בְּתוֹר שָׂפָה] | [תַּרְתֵּי עֲלֵי קָיְמֵי – עָבָר קֶבֶל הוֹה]

65 **עומר ולדמן** | הטרגדיה של ניחוחֵי שִׂפַת הַשָּׂדֶה הָיְתָה עִבְרִית | "מַשְׂכִּיל לְאֵיתָן הָאֶזְרָחִי", וְאַף זֶה מִפִּרְקֵי תְּהִלָּה

68 **דבורה שטיינהרט** | בִּצְעֵי מים? עובדה שיש!
[שָׁנִים שֶׁאָנוּ סוֹבְבִים] | [הַשֶּׁטַח]

70 **נמרוד ברקו** | לקראת הירכיה של ספרות נעלה מזאת
[לִקְרַאת הִירַרְכִיָּה שֶׁל סִפְרוּת נַעֲלָה מִזֹּאת]

71 **אהוד אלכסנדר אבנר** | עקוֹר אותי מֵהֶמוֹנֵי פְּסָלִים | גמוּל

72 **אמיר מנשהוף** | שִׂפַת סַפָּן לְסַפָּן

73 **יחזקאל רחמים** | אין זה הולם שמשורר כף זכות | משורר ללא גוף

74 **זאב סמילנסקי** | שירת החפצים מרצפת | מחשב

75 **יעל סטטמן** | על כל פשעים תְּכַסֶּה

76 **רון קורדונסקי** | לב שבור

77 **נדיה אייזנר** | התאבדות

78 **ניקולא יוזגוף־אורבך** | ואנו היינו כאלומות
קרעי ילדוּת | סַלְעִית חוף

79 **משה בלאו** | לא מכינים לאהבות של רַב
[וְאִם עֵינַיִם – רַק שֶׁלּוֹ, יָדַיִם רַק חַמּוֹת שֶׁכָּכָה]

80 **שמואל מוניץ** | אַתְּ נבחתְּ ואמרתי שאין לך על מה
נוכח נפקד | סופת רעמים

81 **משה ולדמן** | אתר ביזה ואלף לשונות זהב
[אֲנִי חוֹצֵב שִׁיר מִבְּשָׂרִי]

82 **יובל פלוטקין** | אישור הגעה

83 משוררים על שירה

85 **ויקטור הוגו** | ההקדמה לקרומוול | מצרפתית: **יואל טייב**

91 **אנדריי ביילי** | המאגיה של המילים | מרוסית: **חמוטל בר יוסף**

101 **ויאצ'סלב איוונוב** | על מלאכה עליזה ושעשוע חכם | מרוסית: **ולרי מיכאילובסקי**

109 **גרטרוד שטיין** | פבלו פיקאסו ואנרי מאטיס | מאנגלית: **שלי חן**

114 **ויליאם קרלוס ויליאמס** | השיר כשדה פעולה | מאנגלית: **יואב איתמר**

124 **גיום אפולינר** | הרוח החדשה והמשוררים | מצרפתית: **רמה איילון**

133 **פדריקו גרסיה לורקה** | תיאוריה ופרקטיקה של ה"דוּאֶנדֶה" | מספרדית: **מנדי זאיאנץ (יהל אור)**

147 על אמנות הבלתי־אפשרי | הרהורים על תרגום שירה

149 **דורי מנור** | "אני מתנגד בחריפות לתרגומים שיש בהם תחושה שהתנ"ך נכתב שלשום" | מאנגלית: **יואל טייב**

158 **אדריאנה ג'ייקובס** | הקוקטייל המשונה וגידול הפרא | מאנגלית: **יואל טייב**

165 **רחל שליטא** | נושא המכתבים המת נוקש קלות על דלת אדומה | תרגומים מיידיש לשירי מכתב

177 **סיון בסקין** | כרוניקה של תרגום ידוע מראש

183 משתתפי הו! 19

על "הו!" 19

מאת דורי מנור

השער הפותח את "הו!" 19 מוקדש למבחר נרחב של שירי מקור, פרי עטם של משוררות ומשוררים שחלקם מפרסמים את יצירותיהם ב"הו!" באופן קבוע, ואחרים משתתפים בכרך זה לראשונה. תמצאו כאן מגוון רחב ביותר של סגנונות, של נושאים ושל צורות שיריות – ייצוג נאמן לזירה התוססת ורבת הפנים של השירה העברית העכשווית.

את השער השני של "הו!" הקדשנו הפעם למסות קלאסיות של משוררות ומשוררים המהרהרים על אמנותם. כידוע, מאז ומעולם אהבו משוררים לכתוב על שירה. לעתים הם עשו זאת בצורה של שירים ארס־פואטיים, ולעתים במתכונת של מסות הגותיות, רשימות אישיות או טקסטים עיוניים. כמה מהכתבים האלה הם מהיצירות היפות ומרחיקות הראוּת ביותר בתולדות החשיבה האסתטית, טקסטים שעיצבו תנועות וזרמים פואטיים וניסחו את ה"אני מאמין" של דורות שלמים של יוצרים ושל קוראים.

בשער זה ריכזנו, תחת הכותרת "משוררים על שירה", כמה מהמרתקות במסות הקלאסיות הללו, לפי הסדר הכרונולוגי של הזרמים הפואטיים שהן מייצגות:

את השער פותח ויקטור הוגו (1802-1885), הידוע אצלנו בעיקר כסופר, אך במולדתו, צרפת, הוא נחשב בראש וראשונה לאחד מחשובי המשוררים של המאה התשע־עשרה. ההקדמה שכתב הוגו הצעיר למחזה "קרומוול", שקטעים נבחרים ממנה מובאים פה בתרגום ראשון לעברית, נחשבת לניסוח החד ביותר של תנועת הרומנטיקה בשירה הצרפתית ולאחד מרגעי השיא במאבק של משוררי הרומנטיקה נגד הקלאסיציזם הקר והרדום שאפיין את הדורות הספרותיים שקדמו להם.

מיד לאחר מכן – שניים מהטקסטים המכוננים של הסימבוליזם הרוסי של סוף המאה התשע־עשרה: "המאגיה של המילים" של המשורר אנדריי ביילי (1880-1934), ו"על מלאכה עליזה ושעשוע חכם" של המשורר והתיאורטיקן ויאצ'סלב איוונוב (1866-1949). בהקשר העברי, שני הטקסטים הללו מעניינים במיוחד, מאחר שהסימבוליזם הרוסי השפיע השפעה מכרעת על השירה העברית המודרנית, ובעיקר על יצירת בני דור התחייה והדור המודרניסטי שאחריו (מחיים נחמן ביאליק בשירים כמו "הבריכה" ו"גבעולי אשתקד" ובמסה כמו "גילוי וכיסוי בלשון", ועד ליצירותיהם המוקדמות של אברהם שלונסקי, לאה גולדברג ונתן אלתרמן).

המעבר אל המודרניזם השירי של המאה העשרים מיוצג כאן אף הוא בכמה טקסטים פרוגרמטיים שיש להם תפקיד משמעותי בקלאסיקה המודרניסטית. מפרי עטה של המשוררת האמריקאית תושבת פריז גרטרוד שטיין (1874-1946) כללנו שני טקסטים קצרים על שניים מידידיה הקרובים של אספנית־אמנות חשובה זו: הציירים פבלו פיקאסו ואנרי מאטיס. בטקסטים אלה, שנכתבו ב־1912, מנסה שטיין ליישם את את המהלך הפוסט־אימפרסיוניסטי גם בכתיבה, ופורעת את משפטיה באופן שגרם לכמה ממבקריה לכתוב כי כתיבתה "בלתי ניתנת לקריאה", ואין לה כל ערך אינטלקטואלי, וכן שהיא לא נועדה "למוח נורמלי". קריאה עכשווית אינה מפריכה בהכרח את דברי הביקורת הללו, שכן שני הטקסטים הללו עדיין נקראים כאקספרימנט מוקשה ואפילו עקר – ועם זאת מרתק לקרוא אותם כיום, יותר ממאה שנה אחרי כתיבתם, מפרספקטיבה

מפוכחת של קוראים בני המאה העשרים ואחת, ולו משום שמשהו בקריאה העכשווית בהם מזכיר, אולי, האזנה למוזיקה אלקטרונית החוזרת שוב ושוב על מחרוזות של צלילים מסומפלים.

רוח דומה במידת־מה, אך פורייה ואופטימית הרבה יותר, מנשבת במסתו של גיום אפולינֶר "הרוח החדשה והמשוררים". אפולינר (1880-1918), מהנפלאים במשוררי צרפת במאה העשרים, היה חברם הקרוב של ראשוני הציירים הקוביסטיים (הוא אף טבע את המושג "קוביזם"), וכחלק מהמהלך המודרניסטי שלו הוא כותב במסה זו: "כל עוד מטוסים לא מילאו את השמים, האגדה על איקרוס לא היתה אלא אמת משוערת. היום היא כבר לא אגדה. והממציאים שלנו הרגילו אותנו למופתים כבירים מזה המעניק לגברים את היכולת הנשית ללדת ילדים. אגדיל ואומר שהאגדות הללו התגשמו ברובן, ותפקידו של המשורר הוא לדמיין אגדות חדשות שהממציאים יוכלו בתורם לממש".

מסתו של המשורר האמריקאי ויליאם קרלוס ויליאמס (1883-1963), "השיר כשדה פעולה" (1948), היא תגובת נגד מאוחרת למסתו רבת־ההשפעה של ת"ס אליוט מ־1917, "הרהורים על החרוז החופשי". ויליאמס טוען כי המהפכה המודרניסטית בשירה הביאה אמנם לתמורה רדיקלית, אך לא הביאה בחשבון די הצורך את השינוי הנחוץ במקצב השירי, ולא ידעה להביא לידי ביטוי פואטי הולם את גילוייהם של פרויד ושל איינשטיין.

את מבחר המסות בשער זה חותם תרגום מחודש למסתו היפהפייה של המשורר האנדלוסי פדריקו גרסייה לורקה (1898-1936) על הדוּאֶנְדֶה. מהו הדואנדה? זהו "חוש ולא יצירה", כותב לורקה, "בעירה פנימית ולא מחשבה. שמעתי כנר קשיש שאמר: 'הדואנדה לא נמצא בגרון. הדואנדה מטפס ועולה מבפנים, מכפות הרגליים'. כלומר: אין זה עניין של חינוך והשכלה, כי אם ביטוי של תנועה חיה. כלומר: דבר־מה שטבוע בדם. כלומר, תוצר של תרבות עתיקה ומושרשת שמייחדת לעצמה סגנון בשעת פעולה". לסיכום, מוסיף המשורר, זהו ה"כוח המסתורי שכולם מרגישים ואין פילוסוף שיסביר אותו".

השער השלישי והאחרון בגיליון זה מוקדש לכתיבה על תרגום שירה. בפתחו של שער זה – שיחה עם רוברט (אורי) אלטר, פרופסור לספרות השוואתית ולספרות עברית באוניברסיטת ברקלי בקליפורניה, ומחשובי האינטלקטואלים האמריקאים בימינו. תרגומו המונומנטלי של אלטר לתנ"ך העברי השלם ראה אור לאחרונה, וזכה לתגובות נלהבות ולהתייחסויות רבות בביקורת ובעיתונות האמריקאית. בשיחה אתו, שכותרתה "אני מתנגד בחריפות לתרגומים שיש בהם תחושה שהתנ"ך נכתב שלשום", סיפר אלטר ל"הו!" על כמה שאלות עקרוניות בנוגע לתרגום מעברית בכלל ולתרגום התנ"ך בפרט. בשולי השיחה – שלושה קטעים קצרים מהתרגום החדש.

אדריאנה ג'ייקובס, מרצה לספרות עברית באוניברסיטת אוקספורד באנגליה ומתרגמת שירה עברית לאנגלית, תרמה לגיליון זה מאמר שכותרתו "הקוקטייל המשונה וגידול הפרא", הרהורים על תרגום שירה לעברית וממנה.

את הגיליון חותמות שתי מסות אישיות: רחל שליטא כותבת על תרגומיה לשירי מכתב מיידיש, ומצרפת לרשימתה תרגומים ליצירות מאת כמה מהמשוררים והמשוררות כותבי יידיש האהובים עליה. ואילו המשוררת סיון בסקין, במסה הקרויה "כרוניקה של תרגום ידוע מראש", כותבת: "כל תרגום חדש, מכל שפה, מגלה לי זיכרון חדש, אמיתי או מושתל. זיכרון של חיים שהיו יכולים להיות שלי. זיכרון חי ומדמם של סיון אלטרנטיבית, של שירים אחרים, של סיפורים אחרים, של שפות אחרות. זיכרון שאינו יכול לעלות מתוך הכתיבה המקורית שלי, שמבוססת כולה על אותה סיון שאני מכירה כל כך מקרוב. זיכרון שיכול לעלות רק כשאני מדברת מפי משורר

או משוררת שהם לא אני. חטא היוהרה הכרוך באמונה שיש אפשרות אחת בלבד, סיפור אחד בלבד, זהות אחת בלבד – זה כבר לא יקרה לי. במקצוע הזה לומדים להרכין ראש לפני הגורל המתפצל לשפות שונות".

*

תודה מקרב לב לאנשי עמותת "הו!", שבזכות מסירותם ומאמציהם "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, משה סקאל, גיל פייר, יערה שחורי, לילך נתנאל, רועי חן, עומר אבן־פז ואורית נוימאיר־פוטשניק, וכן לתותי ורוני פורת ולרו"ח שלמה יניב, המסייעים לנו רבות בפעילות העמותה. תודה לרכזת העמותה, ליאור שריר, על עבודתה המסורה.

תודה רבה למעצבת מיכל קול מ"איקוניקה", וכן לאלי אורן ולאנשי בית הדפוס שלו. תודה ליואל טייב על סיועו בהגהת הגיליון. תודתנו נתונה לנגה אלבלך ולגדעון טיקוצקי, העומדים בראש הוצאת "הקיבוץ המאוחד", ולכל אנשי ההוצאה, ובראש וראשונה לפרופ' עוזי שביט, לטל מולכו, לקרנה גולד, לסיגל זלאיט ולאורי מוזס רון. תודה לרוזלין דרעי, נספחת הספרות של צרפת, ולפרופ' אברהם נוברשטרן, מנהל בית שלום עליכם, על התגייסותם 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/ן מוזמנים/ות גם לעקוב אחרי עמוד הפייסבוק שלנו, שכתובתו: www.facebook.com/ho.literary.mag.

שירה — מקור

נדב ליניאל

כלוב הצלעות סביב ציפור השיר

תוך

א.

מָה רָאִיתָ מִבַּעַד לָרוּחַ
מִבַּעַד לָעֵינַיִם הַפְּקוּחוֹת
מִבַּעַד לִירִיעַת הַהַכָּרָה
שֹׁרַף הָעֵץ בְּלֹא עֵץ
צֵל הָעֵץ בְּלֹא עֵץ
הָאֵשׁ הָאוֹחֶזֶת בָּעֵץ
צִפּוֹר הַשִּׁיר עַל עֶנַף הָאֵפֶר
אֵלֶם קוֹלָהּ

ב.

וְהַיָּמִים בָּהֶם הָיִיתִי וְלֹא
הָיִיתִי, הַיָּמִים בָּהֶם שָׁכַבְתִּי
מְרֻתָּק, מִתַּחַת לַמַּיִם
וְרַק מַרְאֵה פָּנֶיךָ מִתּוֹךְ מָסַךְ הַמֶּלַח
וְרַק מַרְאֵה פָּנֶיךָ מִתּוֹךְ הַקֶּצֶף
וּמָנוֹד הַגַּלִּים וְהַגֵּאוּת שֶׁלֹּא חֲדֵלָה
הִצִּיל אוֹתִי
אִם בַּחֹשֶׁךְ שָׁלַחְתָּ יָד
אֶל לְחָיַי
וְהַיָּמִים בָּהֶם בִּקַּשְׁתִּי אֶת נַפְשִׁי
וּבִקַּשְׁתִּי לִשְׁלֹחַ יָד לַעְצֹר אֶת הַגּוּפְנֶפֶשׁ
וּבִקַּשְׁתִּי שֶׁתִּתֵּן לִי לִטְעֹם מִן הַתְּמָרִים
שֶׁאוּכַל לָמוּת, הַגַּלְעִין הַנִּצָּב
כְּחַלּוּק בַּאֲפִיק הַוֵּשֶׁט
וְהַיָּמִים בָּהֶם אָחַזְתִּי בְּיָדְךָ
מְנַסֶּה לְהַגְנִיב אֶל כִּיסִי אֶת טַבַּעַת הָאֵרוּסִין
וְהַיָּמִים בָּהֶם בָּכִיתִי לְלֹא הֶפְסֵק

עָרְפִּי מְפִנָּה אֶל פָּנֶיךָ
וְדַי בְּמִלָּה לִסְדֹּק אֶת זָג הָרוּחַ
מְשֻׁכְנָע שֶׁגֹּרַשׁ מֵהַבַּיִת
מְשֻׁכְנָע שֶׁנִּשַּׁב בַּשֶּׁלֶג רַק מְעִיל לְגוּפֵנוּ
מְשֻׁכְנָע שֶׁסּוֹכְנֵי ICE יֶאֱסְרוּנִי
מְשֻׁכְנָע שֶׁהָרוֹפְאִים הָאֲחָיוֹת
הַמַּקִּיזִים אֶת דָּמִי בָּאִים לְלָכְדַנִי
וּמֵאַנְתִּי לְהַבִּיט בְּפָנֶיךָ
הֵסַטְתִּי אֶת מַבָּטִי אֶל הָאֲדָמָה
אוֹ אֶל הַשֶּׁלֶג הַיּוֹרֵד בַּחַלּוֹן

ג.

רַק רִבּוּעַ הַחַלּוֹן
וְהַשֶּׁלֶג
רַק רִבּוּעַ הַחַלּוֹן
וּפְתוֹתֵי הַשֶּׁלֶג
רַק רִבּוּעַ הַחַלּוֹן
וּפְנֵי הַשֶּׁטַח הַלְּבָנִים
רַק רִבּוּעַ הַחַלּוֹן
וְהַשֶּׁלֶג הַנָּעֲרָם
אֲפִלּוּ לֹא רִבּוּעַ הַחַלּוֹן
רַק הַחֶדֶר, הַמִּטָּה
וּפְנֵי אִמִּי בַּחַלּוֹן
וְקוֹל אִמִּי, בְּכִיָּה
בַּשֶּׁלֶג, מֵעֵבֶר לַחַלּוֹן

ד.

אַךְ לִפְעָמִים, בְּהִתְבַּהֲרוּת,
שָׁמַעְתִּי אֶת קוֹלְךָ, מֵרָחוֹק
קוֹלְךָ הַצָּלוּל הָעָמֹק, קוֹרֵא בִּשְׁמִי לָשׁוּב
אֵלֶיךָ, מִתּוֹךְ הַחֹשֶׁךְ
הִשְׁתַּקְּפוּת פָּנֶיךָ בַּחַלּוֹן
מְאוֹר מַבָּטְךָ, מִגְדַּלּוֹר
בֵּין גַּלֵּי הַחֹשְׁמַל.

הלֵל

א.

יוֹם יוֹם
שָׁמַעְתִּי אֶת הָאֲדָמָה לוֹחֶשֶׁת
בִּשְׁמִי

אִם רָאִיתִי עֲקֵבוֹת
אֵלֶּה הָיוּ עִקְּבוֹתַי,
אִם שָׁמַעְתִּי קוֹל,
הָיָה זֶה קוֹלִי הַשָּׁב אֵלַי
כְּהֵד

הַדְּבָרִים עָמְדוּ לִפְנֵי שְׁמָם
הַפְּרָחִים הֵנֵצוּ מִקְצוֹת הַבַּדִּים
הַסַּחְלָב נִפְקַח אֶל תּוֹךְ שְׁמוֹ
קוֹרֵעַ אֶת קְרוּם הַקַּרְקַע
כַּאֲרִיזַת מַתָּנָה

הַצִּפֳּרִים, יַרְגָּזִי, עוֹרֵב
אֲנָפָה, נָדְדוּ אֶל מַה שֶּׁעֵד
אֶתְמוֹל הָיָה חֹשֶׁךְ וְכָעֵת
הוּא פְּנֵי הַמִּזְרָח

אַךְ מִתַּחַת לְכָל זֶה –
הֶחָדָשׁ, הַנּוֹלָד אֶל שְׁמוֹ הַפְּרָטִי –
קִנְּנָה הַבְּדִידוּת

בְּכָל צַעַד, דָּרַכְתִּי עַל
עָנָף, בַּד, עָלֶה שֶׁיָּבֵשׁ
אוֹסֵף בְּפִי, כְּצִפּוֹר
הַבּוֹנָה אֶת קִנָּהּ
סְבִיב הָאַיִן, סְבִיב לִבִּי.

ב.

עָלִיתִי מִתּוֹךְ הָעֶצֶם
שֶׁצּוּרָתָהּ כְּרֵאשִׁית שְׁמִי
סוֹרֵג הַסּוֹגֵר אֶת
אֲסִיר הַדָּם, כְּלוּב הַצְּלָעוֹת
סְבִיב צִפּוֹר הַשִּׁיר

אַךְ רָקַמְתִּי בָּשָׂר
עֵרָה תָּמִיד לָעֶצֶם הַזָּר
הַשּׁוֹכֵן בְּתוֹכִי, זֶה שֶׁלְּצִדּוֹ אֲנִי נוֹשֶׁמֶת

פָּנֶיךָ שֶׁנִּגְלוּ לְפָנַי לָרִאשׁוֹנָה
נִרְאוּ מֻכָּרִים כְּבָבוּאָה
אוֹ זִכָּרוֹן נִשְׁכָּח

בַּיָּמִים הָיִיתִי הוֹלֶכֶת
נִזְהֶרֶת לֹא לִדְרֹךְ בָּאוֹר
מִחוּץ לְצֵלֶם שֶׁל הָעֵצִים

בַּלֵּילוֹת שָׁכַבְתִּי לְצִדְּךָ
שׁוֹמַעַת אֶת נְשִׁימוֹתֶיךָ
מִשְׁתַּלְּבוֹת, כְּאֶצְבָּעוֹת, בִּנְשִׁיפוֹתַי
שְׁרוּעִים תַּחַת שְׂמִיכַת הָעֲנָפִים
הָעֵירֹם עָטַף אֶת שְׁנֵינוּ
לְלֹא בוּשָׁה

יוֹם אֶחָד, אֵיךְ אֶשְׁכַּח,
פָּסַעְתִּי אֶל לִבּוֹ
שֶׁל הַגָּן, מֵאַחוֹרֵי הָעֵץ
קָרוֹב, סָמוּךְ לָאֲדָמָה
שָׁמַעְתִּי בְּקוֹלוֹ
אֶת שְׁמִי, גָּח מִתּוֹךְ הַגֶּזַע

נדב ליניאל

ג.

כָּךְ הִתְקַדַּמְתִּי, מוֹתִיר
אַחֲרַי שֹׁבֶל כְּסִימַן שְׁאֵלָה

לְשׁוֹנִי מְפֻצֶּלֶת
עוֹרִי, כָּל קַיִץ
נָשַׁר מֵעָלַי כְּמוֹ עָלִים
מֵעַנְפֵי הָעֵץ

אֲנִי זוֹכֵר אֶת פָּנֶיהָ

קָרָאתִי בִּשְׁמָהּ
מִבֵּין הָעֲנָפִים

גּוּפִי, מְחֻסְפָּס, דָּמָה
לְגוּפוֹ שֶׁל הָעֵץ
עֵינַי לְנִצָּנֵי הַפְּרָחִים

הַפְּרִי, קְלִפָּתוֹ אֶרֶס
וּבְשָׂרוֹ חֶמְלָה, רָעַד
אָז בָּרֶוַח בֵּין שְׁנֵינוּ
נָד בֶּחָלָל הָרֵיק
בֵּין גּוּפֵינוּ

נועה שורק

להיאסף מכל המְערוֹת

*

.1

וּמַה קוֹרֶה כְּשֶׁצִּפּוֹר אוֹהֶבֶת אֶת כְּלוּב
מַה קוֹרֶה לִכְנָפַיִם שֶׁנִּפְרָשׂוֹת תָּמִיד רַק כִּמְעַט,
שֶׁיֵּשׁ לָהֶן מָקוֹם מֻגְבָּל:
טְפִיחָה אַחַת.

מַה קוֹרֶה כְּשֶׁכְּלוּב אוֹהֵב אֶת צִפּוֹר מִתְמַכֵּר
לְדִגְדּוּג הַכְּנָפַיִם בַּבַּרְזֶל הַמֻּזְהָב מִתְקַלֵּף,
מִחַבֵּק בַּעֲדִינוּת לֵב מָהִיר וְשָׁבוּי
בְּכַבְלֵי אַהֲבָה מַה קוֹרֶה
כְּשֶׁבִּבְסִיס הַכָּנָף מַתְחִילִים כְּאֵבִים
כְּשֶׁהָאֹכֶל כְּבָר לֹא מְסַפֵּק מַה קוֹרֶה
כְּשֶׁצִּפּוֹר מְשֻׁחְרֶרֶת עוֹד רֶגַע אֲבָל
כְּלוּב לֹא מַרְפֶּה צִפּוֹר אֲבוּדָה
מַה קוֹרֶה כְּשֶׁצִּפּוֹר בּוֹגֶדֶת בִּכְלוּב אֲהוּבָה עִם
עָנָף בַּחַלּוֹן
עִם שְׁמֵי תְּכֵלֶת זַכִּים
מַה קוֹרֶה כְּשֶׁצִּפּוֹר נִרְטֶבֶת בַּגֶּשֶׁם וְאֵין לָהּ לְאָן
רַק עָנָף
מַה קוֹרֶה כְּשֶׁחִבּוּק מְחֻיָּב לְהַרְפּוֹת מַה קוֹרֶה

2. אחרי מות

וְהַשּׁוֹחֵט שָׁחַט הַפָּר,
מְקִטָּר
מִבַּעַד לְפָרֹכֶת דִּמְעוֹתֶיךָ הָרַכּוֹת.

אַתָּה שׁוֹכֵל בָּנִים יוֹם־יוֹם
וְאֵין אַתָּה כּוֹפֵר
וְהָעוֹלָה
וְהַתָּמִיד
וּרְדִיפַת שָׁלוֹם – –

שֶׁשּׁוּב פִּכִּירַת־יָדֶיךָ מְכַפֶּרֶת
חֲטָאִים בְּלִי שֵׁם
בְּלִי פַּחַד.
שֶׁשּׁוּב שָׁלוֹם שֶׁלְּךָ אֵין בּוֹ דָּבָר
מִלְּבַד
הַכִּפּוּר הַזֶּה הַמְסַמֵּם.

שֶׁשּׁוּב אַתָּה דּוֹמֵם

3. הוראות הפעלה

לָגוּר בְּהֶעְתֵּק־הַנְּשִׁימוֹת,
בַּהִשְׁתַּנְּקוּת הָעֲדִינָה מִכֹּל.
לִפְרֹשׂ אֶגְרוֹף קָפוּץ, לִשְׁמֹט
לִשְׁמֹט
חֶלְקֵי חַיִּים – שֶׁיִּתְנַפְּצוּ בְּלִי קוֹל.

בְּהָאָצַת הַלֵּב, בְּהִתְפְּסוּת
מַבָּט, רִצּוּד שֶׁל אוֹר עַל הָרִשְׁתִּית
וְהָעִלְּמוֹ; וְטַעַם הָאַפְסוּת
הַמְחַלְחֶלֶת אֶל הַוְרִיד אִטִּית.

לִחְיוֹת בַּזָּוִיּוֹת בָּהֶן שָׁבַק
אֲוִיר צָלוּל, וְשׁוּב אֵינוֹ חוֹדֵר;
וְרַק הָאֲהָבוֹת וְקַרְדִּיּוֹת־אָבָק
יוֹדְעוֹת, שְׁכוּחוֹת, לוֹמַר: הַלֵּב עוֹד עֵר.

לִשְׁלֹחַ אֶצְבָּעוֹת אֶל הַנּוֹזֵל
הַמִּתְנַקֵּז אַרְגְּמָנִי וְחַם
וּבְטִפְטוּף אֶל כַּף הַיָּד אוֹזֵל –
לָלֵק אוֹתוֹ בְּפַחַד מְנֻחָם.

בְּפַחַד מְנֻחָם לְהֵאָסֵף
מִכָּל הַמְּעָרוֹת וְהָאֵימָה,
בְּשֶׁצֶף מִתְגַּבֵּר לְהִשְׁתַּסֵּף
וּלְהָצִיף לְאַט,
קוֹמָה קוֹמָה.

לִחְיוֹת בָּעִקְצוּצִים הַמְּפַכִּים
בִּקְצוֹת הַגּוּף, לִחְיוֹת בַּהַסְמָקָה.
לִקְרֹס אֶל הָרִצְפָּה וּלְהָקִים
הַכֹּל שֵׁנִית: מַכָּה אַחַר מַכָּה.

4.

רָצִיתִי שֶׁיָּבוֹא מִי
וּבְאַנְחַת חִבָּה יוֹשִׁיט לִי שְׁתֵּי יָדַיִם חֲסָנוֹת,
יֶאֱסֹף אוֹתִי
תְּמוּהַת־עֵינַיִם וְרַכָּה
מִבֵּין הַקְּבִיּוֹת הַמְּפֻזָּרוֹת;
יִלְחַשׁ לִי: מְתוּקָה שֶׁלִּי, אֵיזֶה בָּלָגָן עָשִׂית
וִינַשֵּׁק.

יערה שחורי

הבת תמיד במושב האחורי

האם מלמדת את בתה

הַחֲזִית נִצְמֶדֶת לְאֶבֶן
הַלַּוְיָן לְכוֹכָב
הַלָּשׁוֹן רַק לְנַעַל
אַל תִּדְמִי לִי
לְכִסֵּא וּלְכַלְבָּה אַרְבַּע רַגְלַיִם
עֲקֻמּוֹת וּמְשֻׁנּוֹת
אַל תִּדְמִי לִי
אִם לָרוּחַ אֵין שִׁנַּיִם הִיא טוֹרֶפֶת
לֹא כְּתַן וְלֹא כְּמַחֲלָה
בָּרְחוֹב בְּרֹאשׁ מָרְכָּן שְׁעַר רֹאשֵׁךְ סָבוּךְ וְאַתְּ גְּלוּיָה
זִכְרִי כִּי לַדְּבָרִים אֵין רֹאשׁ וְאֵין זָנָב
פַּרְפַּר יִדְמֶה לְפֶרַח רַק בְּשֶׁל חֶמְדַּת
אֵיבָר פְּנִימִי סָמוּךְ מוּל הַבְּרִיּוֹת
אִישׁ בְּמִטָּתוֹ מָשׁוּל רַק לְעַצְמוֹ הַמַּת כָּל לַיְלָה
אַל תִּדְמִי
לֹא אֲבַקֵּשׁ מִמֵּךְ תְּמִימוּת כָּזֹאת.

*

לֹא הִשְׁלַמְתְּ אֶת הַשִּׁעוּר
אִמִּי מוֹלִיכָה אֶת יָדִי עַל הַדַּף
לִמְדִי אֵיךְ הוֹגִים זֹאת בְּשָׂפָה זָרָה
חִזְרִי עַל הַכָּתוּב
אֵינֶנִּי חוֹזֶרֶת אֵינֶנִּי לוֹמֶדֶת
שְׂעָרָהּ הַמַּת רַךְ עַל פָּנַי.

יום

הָעִיר מִתְכַּסָּה בַּעֲצִיצִים
בַּבֹּקְרִים אֲנִי כּוֹרֶכֶת עוֹד צְמִידִים עַל זְרוֹעִי
כְּפֶלְחָן שֶׁאֵת חֶקְיוֹ אֵינִי יוֹדַעַת
אֲנִי מִתְכּוֹנֶנֶת לְמֹאֹרָע חֲמַקְמַק כָּל כָּךְ כְּמוֹ יוֹם חָדָשׁ
שֶׁצְּמִידֵי כֶּסֶף יוּכְלוּ לַעֲמֹד בְּדַרְכּוֹ
לְבַלְבֵּל אֶת הַיּוֹם בְּעוֹד הוּא מְמַצְמֵץ מוּל הַמַּתֶּכֶת
בְּעוֹד הָאוֹיֵב מַעֲמִיד פָּנִים שֶׁהוּא יָם תַּחַת הַיֶּרַח
בְּעוֹד הָאוֹיֵב נוֹלָד בְּמַזַּל סַרְטָן, בְּעוֹד הוּא שׁוֹחֶה בְּחֶבְרַת דּוֹלְפִינִים
צָף עַל גַּבּוֹ.

הַיּוֹם הַחֹדֶשׁ מְנֻקָּב בְּסִכָּה
עַכְשָׁו הוּא חָלוּל כְּעֶצֶם צִפּוֹר
בַּבֹּקֶר אֲנִי מְגַדֶּלֶת עָצִיץ זָעִיר עַל כַּף יָדִי
מְגַדֶּלֶת צִפּוֹר וַחֲרָדָה
אֲבָל זוֹ הַשֶּׁמֶשׁ שֶׁאֲנַחְנוּ שׁוּב בְּחָסוּתָהּ
הָאוֹר נוֹפֵל עָלֵינוּ כְּשֶׁאֲנַחְנוּ מְשַׁוְּעִים לְמַשֶּׁהוּ אַחֵר
נָגִיד אֶת עַצְמֵנוּ לָרוּחַ.

לְרֶגַע אֶחָד אֲפִלּוּ לְעֶשֶׂר דַּקּוֹת

אֲנַחְנוּ מַפְסִיקִים לָרִיב
בִּתֵּנוּ שׁוֹלַחַת נוֹצָה שֶׁמָּצְאָה לְלַטֵּף אֶת פָּנֵינוּ
זוֹהִי צִפּוֹר מַיִם, הִיא יוֹדַעַת לָעוּף וְלִשְׂחוֹת
הַרְבֵּה יוֹתֵר מִמַּשֶּׁהוּ שֶׁמִּישֶׁהוּ מֵאִתָּנוּ מְסֻגָּל לוֹ
לְאַבֵּד וּלְהַצְמִיחַ מֵחָדָשׁ אֶת הַכֹּל.

הַבַּת תָּמִיד בַּמּוֹשָׁב הָאֲחוֹרִי
אֲנַחְנוּ שְׁנֵי סוּסִים פּוֹחֲזִים כַּמַּיִם, נִמְהָרִים מְאֹד
מוּטָב שֶׁהָיֵינוּ כְּהִגָּיוֹן וּכְרֶגֶשׁ
אֲבָל זֹאת הִיא שֶׁמַּפְצִירָה בָּנוּ לְהַפְסִיק לָרִיב
שׁוֹמֶטֶת אֶת הֶגֶה הָאֲוִיר מִבֵּין יָדַי
הַצָּמִיד נוֹשֵׁר עַד הַמַּרְפֵּק, הַצָּמִיד הַשֵּׁנִי מִסְתַּבֵּךְ בּוֹ
הַצָּמִיד הַשְּׁלִישִׁי אָבוּד לְעוֹלָמִים.

הַדֶּלֶת נוֹפֶלֶת מִצִּירֶיהָ כְּשֶׁאֲנַחְנוּ מְנַסִּים לִנְעֹל אוֹתָהּ
אֶפְשָׁר רַק לַעֲבֹר בָּהּ
וַאֲנַחְנוּ עוֹבְרִים.

עמרי שרת

לשאת את אֶפֶס המשקל

טל"ח

"הָיִתָה לָנוּ אַהֲבַת עוֹלָם"
(עלמה זהר)

"תִּחְיִי אִתִּי, לִיאוֹר", וְאַתְּ אָמַרְתְּ לִי כֵּן.
עַכְשָׁו אֲנִי שׁוֹכֵב פְּרַקְדָּן וּמִשְׁתּוֹמֵם
מִלֹּבֶן הַתִּקְרָה הָאֵינְסוֹפִי וְהַדּוֹמֵם
עַל מִטַּת יָחִיד וּמִתְרַגֵּל לְהִזְדַּקֵּן.

עַכְשָׁו אֲנִי הוֹפֵךְ בְּכָל הַהֲזָיוֹת
שֶׁכַּנִּרְאֶה קָרוּ לְמִישֶׁהוּ אַחֵר:
הַדָּם וְהַבָּשָׂר וְהֶחָלָב, אֲנִי זוֹכֵר
דְּבָרִים אֲשֶׁר פָּשׁוּט לֹא יְכוֹלִים לִהְיוֹת:

עֵינַיִם רְעֵבוֹת אֵלַי וְרַק אֵלַי,
שְׂפָתַיִם מְחַיְּכוֹת כְּשֶׁהֵן קוֹרְאוֹת בִּשְׁמִי...
עַכְשָׁו אֲנִי תּוֹהֶה וְלֹא בָּרוּר לִי מִי
הָיָה שָׁם בִּמְקוֹמִי וּמִי הָעַרְטִילַאי

אֲשֶׁר טָעָה בְּחֶשְׁבּוֹנוֹ וְהִנִּיחַנִי שָׁם...
עַכְשָׁו אֲנִי צוֹחֵק בֵּינִי לְבֵין עַצְמִי,
עַכְשָׁו אֲנִי חוֹזֵר כְּמֵעֵמַל יוֹמִי
אֶל הַבְּדִידוּת וְהַפְּחָדִים וְהַיֵּאוּשׁ וְהָאָשָׁם

אֶל הָרָגִיל וְהַמָּכָר, כְּמוֹ אַמְבָּט שֶׁהִתְרוֹקֵן.
עַכְשָׁו אֲנִי בּוֹהֶה לְמַעְלָה וְנִמְלָךְ
אִם בֶּאֱמֶת בִּיקוּם מַקְבִּיל אֲנִי אָמַרְתִּי לָךְ
"תִּחְיִי אִתִּי, לִיאוֹר", וְאַתְּ אָמַרְתְּ לִי כֵּן.

החיים כנמשל

שְׂפָתַיִם נוֹעֲדוּ לִנְשִׁיכוֹת
עֵינַיִם נוֹעֲדוּ לַעֲצִימָה
כְּתֵפַיִם נוֹעֲדוּ לִהְיוֹת שָׂחוֹת
הָאֲדָמָה לִהְיוֹת הָאֲדָמָה.

בְּלֵיל הָאֲבָרִים בִּכְלִיל עָלְבּוֹ
כּוֹשֵׁל מֵהִקָּרֵם לִכְדֵי בָּשָׂר.
יָחִיד אַתָּה פּוֹסֵעַ בָּרְחוֹבוֹת
הָעֲזוּבִים. מַר־הַלַּיִל סָר,

אֶפְשָׁר לִפְסֹעַ נֵצַח בְּהִלּוֹ.
אֶפְשָׁר לָמוּת מִבְּלִי לְהִוָּלֵד.
אֶפְשָׁר לְהִתְאַכֵּל בָּאֵשׁ וְלֹא
לִבְעֹר, אֶפְשָׁר לִפְסֹעַ עַד כַּלֵּה –

בְּכָל פְּסִיעָה הָאַיִן מִתְעַבֶּה.
אִישׁ־אִישׁ סְפוּנִים עַכְשָׁו בְּתוֹךְ בֵּיתָם.
הָרְחוֹבוֹת רֵיקִים מֵאַיִן עוֹבֵר
וְאַיִן דָּבָר מִלְּבַד רֵיקָנוּתָם,

וְהַשְּׁקִיטָה קוֹרַעַת עוֹר תְּפֹךְ
וְאַיִן לָשֵׂאת אֶת אֶפֶס הַמִּשְׁקָל
וְאַיִן, לַעֲזָאזֵל, שָׁמַיִם לִרְוָחָה
וְהַבָּשָׂר הַזֶּה לֹא מְסֻגָּל –

יֵאוּשׁ זוֹרֵם בַּדָּם כְּמוֹ חַשְׁמַל
אִישׁ־אִישׁ מַאֲכִילִים עַכְשָׁו שֵׁדָם
אֲנִי כְּשֶׁלְּעַצְמִי תָּמִיד נִגְמָל
מִן הַתְּשׁוּקָה לִהְיוֹת לְבֶן־אָדָם.

תשלילי עיניים

אֲנִי זוֹכֵר אֶת מַה שֶּׁאִי אֶפְשָׁר לִשְׁכֹּחַ.
אֲנִי זוֹכֵר אֶת מַה שֶּׁלֹּא כְּדַאי לִזְכֹּר.
חֲרַכֵּי עֵינַי הָכוּ פְּקַח־קוֹחַ
וְכָעֵת כְּבָר מְאֻחָר לִסְכֹּר.

אֲנִי זוֹכֵר תְּמוּנוֹת עָשָׁן שֶׁנִּצְרְבוּ
בְּאוֹר לָבָן עַל גַּב סִרְטֵי צִלּוּם שְׁחֹרִים,
קַשְׁתִּיּוֹתַי אֲשֶׁר נִתְרַחֲבוּ
עַל חֶשְׁבּוֹנָם שֶׁל אִישׁוֹנִים צָרִים,

אֲנִי זוֹכֵר הַכֹּל בְּעַל כָּרְחִי
וּמִשְׁתַּדֵּל לֹא לְסַפֵּר יוֹתֵר מִדַּי.
לֹא לְדַבֵּר מֵעַל לַהֲכְרֵחִי,
לֹא לְהַשִּׁיל מֵעַל גּוּפִי אֶת בְּגָדַי

כִּי לְבָן גּוּף עֵירֹם בּוֹהֵק מִנִּשֹּׂא.
אֲנִי הוֹלֵךְ בַּתֶּלֶם וְחוֹזֵר
כְּמוֹ חֲמוֹר הַמִּתְנַהֵל לַאֲבוּסוֹ
לְהִצָּלֵף וְלֶאֱכֹל וּלְפַזֵּר

שֵׂעָר קָשִׁיחַ בְּמִשְׁעוֹל הֲלִיכָתוֹ.
קָרָחוֹת קְטַנּוֹת כְּמוֹ בַּת־קוֹל
פּוֹשׁוֹת בָּעוֹר וּמְבַשְּׂרוֹת סוֹפִיּוּתוֹ,
אַךְ לֹא בַּזִּכָּרוֹן. אֲנִי זוֹכֵר הַכֹּל,

אֲנִי מַבִּיט לַמְּרוֹמִים מֵהַמִּרְפֶּסֶת
וּבִמְקוֹמָם רוֹאֶה רִפְאֵי־חָלָב.
בִּנְקֻדָּה סָמוּךְ לָאֹפֶק מִתְאַפֶּסֶת
הַחַמָּה, וְכַנִּרְאֶה הִגִּיעַ הַשָּׁלָב

שֶׁבּוֹ אֵין לַמַּרְאוֹת עוֹד מַשְׁמָעוּת.
כְּבָר שָׁבְעָה הָעַיִן לִזְרָא.
נִרְאָה שֶׁחָלָה כָּאן אֵיזוֹ טָעוּת
כִּי הַחַמָּה נִרְאֵית הַיּוֹם כָּל כָּךְ שְׁחֹרָה,

אֲבָל כָּעֵת כְּבָר מְאֻחָר לָזֶה.
אֲנִי נִרְדָּם אֲבָל מַמְשִׁיךְ לִרְאוֹת
וְגוּף שְׁרִירִי אֲבָל מְאֹד רָזֶה
נִצְנָף דּוּמָם וּמְחַכֶּה לְאוֹת.

יואל טייב

ובעינַי פָּרחה גלות

Rebellio carnis

יָדַעְתִּי שֶׁתְּהֵא הָרוּחַ בַּבָּשָׂר.
יָדַעְתִּי: תִּוָּשַׁע נַפְשִׁי מִן הַבָּשָׂר.
יָדַעְתִּי שֶׁיִּזַּל גּוּפִי וְיִתְבַּשָּׂר:
יָדַעְתִּי שֶׁאָבוֹא אֵלֶיךָ בַּבָּשָׂר.

הַשֶּׁקֶט הַפּוֹעֵם שָׁקוּעַ בַּבָּשָׂר.
הַשֶּׁקֶט שֶׁנִּצְבַּר רָחָב מִן הַבָּשָׂר.
הַשֶּׁקֶט שֶׁיָּבוֹא, אֵלָיו אֵינִי נִמְסָר:
הַשֶּׁקֶט שֶׁאֵין בּוֹ דָּבָר מִן הַבָּשָׂר.

מִתַּחַת לַבָּשָׂר, בְּעֹמֶק הַבָּשָׂר,
יָדַעְתִּי שֶׁתִּסֹּב הָרוּחַ סְבִיב עַצְמָהּ.
הַלֵּב שֶׁלֹּא נִבְקַע נָבַע בִּי מְיֻסָּר.

מֵעֵבֶר לְקוֹלוֹ הַחַם שֶׁל הַבָּשָׂר.
מִבַּעַד לַגְּוִיָּה, בְּחֵיק הֶבְלָהּ נִשְׁמַע
הַדֹּפֶק שֶׁעֵינָיו פְּקוּחוֹת בְּטַעַם סָר.

אוֹסָנָה

לוּ רַק נִרְגַּע הָאוֹר שֶׁל הַחַלּוֹן
יָכֹלְנוּ לְהַקְשִׁיב לַכּוֹכָבִים.
לִמְתֹּחַ קַו, כּוֹכָב־כּוֹכָב. אֲבָל
הַקֶּצֶב הֶהָלוּם שֶׁל הַדְּבָרִים
הַקֶּצֶב שֶׁל הַלָּבָה וְהַטַּל

עוֹלֶה וּמִתְגַּעֵשׁ בִּי וְנָמוֹג.

יָכֹלְנוּ לְדַבֵּר עַל הַשֵּׁדִים
לוּ רַק נִרְגַּע הָאוֹר. הַתְּאֵנִים
הָיוּ תּוֹפְחוֹת וְהֶעָסִיס נוֹטֵף.
Osanna in excelsis[1].

1 הושענא במרומים.

מנהגו של עולם

הַיָּרֵחַ עָלָה בַּשָּׁמַיִם. כָּל יוֹם
עָלָה מְאֻחָר יוֹתֵר, וּמַסְלוּלוֹ
קָתֶדְרָלָה. מֵהַחַלּוֹן אֶפְשָׁר לִרְאוֹת כֵּיצַד
הוּא קָם לְהָעִיר עֲנָנִים.

קָתֶדְרָלָה מִתְמַעֶטֶת וְהוֹלֶכֶת בִּבְסִיס הַשָּׁמַיִם.
יֵדְעוּ הַיָּמִים לְהַגִּיד: אֶתְמוֹל
הָיֵינוּ מְלֵאִים יוֹתֵר. אוּלַי מָחָר נָשׁוּב וְנִתְמַעֵט.
אוּלַי הַזְּמַן יִהְיֶה לָנוּ מִשִּׁיחַ־אוֹר.

הָרֵי־גַּעַשׁ אֵינָם מִתְפָּרְצִים.
הַשֶּׁקֶט לֹא נוֹתֵן לָהֶם שֶׁיִּתְפָּרְצוּ.
רַק גַּלְגַּל הַיָּרֵחַ שׁוֹקֵעַ
וְזוֹרֵחַ בְּלֹעַ הָהָר.

הָרֵי־גַּעַשׁ אֵינָם מְקִיאִים דָּבָר.
אוֹר אֶחָד צָפוּן בָּנוּ עַכְשָׁו, וְהוּא לָבָן. וְהוּא כָּחֹל.
מָחָר נוּכַל לִשְׁמֹעַ אֶת קוֹל נַהֲמוֹתָיו.

קזבלנקה

צָרִיךְ שֶׁמַּשֶּׁהוּ יִגְרֹם לְךָ לִרְצוֹת לְהִשָּׁאֵר.
כִּי הָעוֹלָם סְחַרְחַר עַל צִיר שֶׁאֵין לוֹ סוֹף.

מֵעֵבֶר לַמִּצַר אֶפְשָׁר הָיָה לִרְאוֹת צוּקִים.
הִפְלַגְתִּי אֲלֵיהֶם
וְהַיָּם הָיָה כֵּהֶה כְּמוֹ יַיִן.

אוּלַי הַסִּיד הַמְּסַנְוֵר שֶׁל הַבָּתִּים
אוֹ הַכָּתֹם וְהַיָּרֹק בְּשַׁלְהֶבוֹת עֲצֵי תַּפּוּז
אוֹ צְלִיל הַמַּיִם שֶׁבְּאָלֶף מִזְרָקוֹת.

צָרִיךְ שֶׁמַּשֶּׁהוּ יִגְרֹם לְךָ לִרְצוֹת לְהִשָּׁאֵר.
אַחֶרֶת רוּחַ יָם תִּסְחַף.
אַחֶרֶת אֵין מָנוֹס.
וְהֶבֶל פִּיךָ הִסְתַּחֵרֵר מִפִּי אֶל פִּיךָ בִּנְשִׁיקָה.
וּבְעֵינַי פָּרְחָה גָּלוּת וְהִשְׁתָּרְגָה עַל פְּנֵי הַלֵּב.

עַכְשָׁו מֵעֵבֶר לְמִימֶיךָ כְּבָר אֶפְשָׁר לִרְאוֹת צוּקִים.
הִפְלַגְתִּי אֲלֵיהֶם
הַיָּם הָיָה כָּחֹל כְּמוֹ יַיִן.

יואל טייב

ריטה קוגן

השפה הנכבשת בפינו

שנות הביניים שלי

בעקבות סרטו של נדב לפיד "מילים נרדפות"

פֵּרוּרֵי הַזָּרוּת שֶׁלִּי,
הוֹ פֵּרוּרֵי הַזָּרוּת שֶׁלִּי!
לִקַּטְתִּי מֵהֶם
בִּרְחוֹבוֹת פָּרִיז,
וְאֵין לִי דַּי,
וְאֵין לִי דַּי מֵהֶם.
פֵּרוּרֵי הַזָּרוּת שֶׁלִּי,
הוֹ פֵּרוּרֵי הַזָּרוּת שֶׁלִּי!
אִישׁ זָקֵן מְפַזֵּר מֵהֶם
חֲפָנִים־חֲפָנִים רוֹעֲדִים
בַּגִּנָּה הַקְּטַנָּה, הַמַּקִּיפָה אֶת
הַמּוּזֵאוֹן לִימֵי הַבֵּינַיִם
הָעוֹמֵד שׁוֹמֵם וְסָגוּר
לְרֶגֶל שִׁפּוּצִים,
וְאֵין לִי דַּי,
אֵין לִי דַּי
מֵהַיּוֹנִים הַמִּטַּלְטְלוֹת,
הַדְּשֵׁנוֹת, הַסְּגֻלּוֹת, הַיּוֹקְדוֹת,
הַהוֹמוֹת בְּקוֹלוֹת שֶׁל רָעָב וְחִזּוּר,
וְקוֹל הֶמְיָתָן הוּא קוֹל מוֹלְדוֹבָה וְיַלְדוּת חֲבוּלַת בִּרְכַּיִם,
וְרֵיחַ פֵּרוֹת נִרְקָבִים עַל קַרְשֵׁי הַשּׁוּק.
לְאָן אֶקַּח אֶת פֵּרוּרֵי הַזָּרוּת שֶׁלִּי,
אֶת שְׂפָתַי הַסְּדוּקוֹת מִיֹּבֶשׁ הַנָּהָר,
אֶת אַפִּי הַדּוֹלֵף בְּהֶתְקֵף שֶׁל אָבִיב מִשְּׁגָע,
אֶת שְׁנוֹת הַבֵּינַיִם שֶׁלִּי?

לסיון בסקין

הַשְׁמָלוֹת שֶׁלָּנוּ לוֹקוֹת, אֲחוֹתִי יְהוֹנָתָן,
וּשְׁתֵּינוּ לוֹקוֹת בְּחֹסֶר שְׁמָלוֹת. מַחְסוֹרָן
הוּא לְקוּת נִרְכֶּשֶׁת,
כַּשָּׂפָה הַנִּכְבֶּשֶׁת
בְּפִינוּ, בָּהּ אֲנַחְנוּ לוֹקוֹת
אוֹת־בָּאוֹת,
שֶׁלֹּא (שֶׁכֵּן) מִבְּחִירָה,
אִם כִּי זוֹ הַבְּחִירָה
שֶׁל כִּכַּר לֶחֶם אַחֲרוֹנָה.
אָחוֹת יְהוֹנָתָנָה,
בּוֹאִי לְנָשֶׁף שֶׁל מַסֵּכוֹת,
נְחוֹלֵל בִּשְׁמָחוֹת,
נִשְׂחַק, נִשְׂחַק
שְׁנַיִם עָשָׂר זוּגוֹת נַעֲלַיִם,
לְשׁוֹנוֹת שְׁתַּיִם,
רֵי"שׁ אַחַת
תִּתְגַּלְגֵּל בִּרְחוֹבוֹת הַכְּרַךְ
תַּחַת זְהוּם אוֹר מְבֹרָךְ.

סיון בסקין

מניפת זיכרון, היפתחי!

שבב זיכרון

.1

הוֹבַלְתִּי סְפָרִים. תָּחַבְתִּי מִזְוָדָה לַבָּגָז'
וְסוֹבַבְתִּי מַפְתֵּחַ בַּסְוִיץ'.
בְּתוֹךְ זִכְרוֹנִי הִתְפָּרֵץ הַר גַּעַשׁ
וְהֵצִיף אֶת הַכְּבִישׁ.

הוֹבַלְתִּי סְפָרִים פְּעָמִים רַבּוֹת:
סְפָרִים הֵם דָּבָר כָּבֵד.
אֲנִי – מַעֲגָן וַאֲנִי – מַעְבֹּרֶת,
וּמִטְעָנִי הוּא דִּי גַאנצע וועלט.

אֲבָל אֲרִיזַת הַמִּזְוָדָה הַפַּעַם
עוֹרְרָה, כְּמוֹ מַכַּת וֶנְטוֹלִין:
אֵיךְ אֲנִי עוֹבֶרֶת עַל חֲמָתָם וְאַפָּם
אֶת הַגְּבוּל עִם פּוֹלִין?

מַסְלוּלִי יָדוּעַ: כְּבִישׁ חָמֵשׁ, אַיָּלוֹן,
לָרֶדֶת בַּהֲלָכָה.
אֲבָל הַפַּעַם בְּפָנָסֵי הַכְּבִישׁ הָיָה לֹבֶן
שֶׁל פַּחַד וְשֶׁל בְּרִיחָה.

נָסַעְתִּי בַּחֹשֶׁךְ, כְּמוֹ בְּעוֹלַם הַמֵּתִים,
אֲבָל אוֹר זִכְרוֹנִי הִשְׁתַּבֵּר בִּקְרִיסְטָל,
זֶה שֶׁבּוֹ בְּכָל זִכָּרוֹן אֲמִתִּי
מִסְתַּתֵּר זִכָּרוֹן מְשֻׁתָּל.

.2

הִתְאַמַּנְתִּי עַל זֶה.
הִתְאַמַּנְתִּי עַל זֶה כְּשֶׁהָיִיתִי יַלְדָּה,
כְּשֶׁבְּכָל עַמּוּד נֵיאוֹ־קְלָאסִי –
וְעִירִי הָיְתָה חֲזָקָה בְּנֵיאוֹ־קְלָאסִיקָה וּבְבָּארוֹק –
מִיָּד רָאִיתִי אֶת מַה שֶּׁאֵינוֹ מְאַכְזֵב,
פּוֹרוּם אוֹ פַּנְתֵּיאוֹן אוֹ גָּדָה
אֲרֻכָּה שֶׁל הַטִּיבֶּר, זִכָּרוֹן שֶׁנִּקְלַעְתִּי
אֵלָיו עוֹד לִפְנֵי שֶׁרָאִיתִי אֶת רוֹמָא, זִכָּרוֹן שֶׁיִּזְרֹק

אֶת לִבִּי לֶאֱהֹב
אֲנָשִׁים שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא שָׁתִיתִי אִתָּם
אֲפִלּוּ כּוֹסִית.
הִתְאַמַּנְתִּי עַל זֶה, כְּשֶׁרָאִיתִי בְּכָל
שִׁיר הוֹוֶה מְחֻסְפָּס – אֶת הַדּוּלְצֶ'ה, הַסְּטִילֶה, וְגַם הַנּוּאוֹבוֹ,
בְּכָל שִׁיר אָפְנָתִי מְטֻמְטָם
כְּמוֹ דְּלִי סִיד –
אֶת הַזְּמַן הַגָּדוֹל,

כִּי דָּבָר לֹא הוֹלֵךְ לְאִבּוּד,
כִּי הַכֹּל טוֹב לָאֹסֶף.
הִתְאַמַּנְתִּי עַל זֶה כְּשֶׁהָיִיתִי
מְשׁוֹרֶרֶת שֶׁל פַּאנְק,
וּפָעִיל שֶׁל הַבּוּנְד,
וּפִילוֹלוֹג אַנְגְּלִי עִם מִקְטָרֶת בְּאוֹקְסְפוֹרְד,
וּמְתַרְגֶּמֶת מִיידִישׁ –
זִכְרוֹנוֹת לֹא שֶׁלִּי, בֵּיתִיִּים וְחַמִּים כְּמוֹ פַּנְקֵיק,

הִתְאַחֲדוּ! אֲנִי
כְּבָר הִתְחַלְתִּי לַחְשֹׁב
בְּשָׂפָה שֶׁאֵינֶנִּי דּוֹבֶרֶת.
הִתְאַמַּנְתִּי עַל זֶה.
מְנִיפַת זִכָּרוֹן, הִפָּתְחִי! זִכְרוֹנִי
הַמֻּשְׁתָּל לְבַדּוֹ מְאַפְשֵׁר לְזַהוֹת אֶת הָעִטּוּר הַצָּהֹב
שָׁם הַרְחֵק: זֶה לֹא – בְּלוּלְאַת הַמְּעִיל – חַמָּנִיָּה וְלֹא וֶרֶד,
אֶלָּא טְלַאי עַל חָזֶה.

.3

שְׁבַב הַזִּכָּרוֹן הַמְּשֻׁאָל
הֻשְׁתַּל
בְּתוֹכִי
עוֹד בְּיַעַר אֲנָכִי,
עוֹד בַּיַּעַר הַתַּכְרִיכִי,
עוֹד לִפְנֵי שֶׁהֵבַנְתִּי שֶׁכָּל
אֶכְמָנִיָּה שָׁם צוֹמַחַת
מֵעֵינָיו שֶׁל מִישֶׁהוּ שֶׁבְּבוֹר מִתַּחַת.
אֶכְמָנִיָּה הִיא דָּבָר קָטָן, כָּחֹל וְעָגֹל.
אָדָם הוּא דָּבָר שָׁבִיר וְלַח.
כָּל זִכְרוֹנוֹתַי אוֹמְרִים כָּךְ.

קיץ חדש

הַשָּׁנָה הַיָּם מִתְחַמֵּק מִלִּרְאוֹת אוֹתִי.
כְּבָר אֶמְצַע אוֹגוּסְט, וַעֲדַיִן לֹא הִצְלַחְתִּי לְהַגִּיעַ לְסוֹף מַעֲרָב,
שָׁם הָעִיר מִצְטַלֶּמֶת לְסֶרֶט אֵרוֹטִי,
וּשְׁאָר הָעוֹלָם מְפַזֵּר תַּיָּרָיו.

אֲנִי רַק עוֹבֶרֶת בָּעֲרָבִים, בַּדֶּרֶךְ לְאָנְשֶׁהוּ,
עַל פְּנֵי הָאוֹרוֹת הַקְּטַנִּים בַּשִּׂיחִים,
בְּחַצְרוֹת הַבָּתִּים, כְּמוֹ עֵינַיִם שֶׁל
חַיּוֹת מְפֻחָדוֹת עִם פַּרְוַת זְכוּכִית.

זֹאת לֹא עִיר שֶׁל אֲבָנִים, זֹאת עִיר שֶׁל פִּיקוּסִים,
רַקְבּוּבִית אֵינְסְפּוֹר פֵּרוֹת שֶׁרֵיחָהּ לֹא עוֹזֵב,
כְּמוֹ מִיצֵי אַהֲבָה בֵּין הַשְּׁרִירִים הַקְּפִיצִיִּים
בִּרְחוֹבוֹת הָעֹנֶג וְהַכְּאֵב.

כַּמָּה לְשׁוֹנוֹת חַמּוֹת, אוֹהֲבוֹת בָּעִיר הַזֹּאת,
כַּמָּה פְּרִידוֹת מְבַעְבְּעוֹת, כְּמוֹ תֵּה מְנַחֵם, בַּגְּרוֹנוֹת,
כַּמָּה מַיִם וּמֶלַח לִשְׁטִיפַת אֲהָבוֹת שֶׁפָּגוּ כְּמוֹ וִיזוֹת –
יָם שֶׁלֹּא חוֹלֵק אֶת זִכְרוֹנוֹ.

נסיעה לניחום אבלים

לאנה הרמן

יוֹם אֶחָד נְסַפֵּר לַבָּנוֹת –
לֹא עַכְשָׁו,
לֹא עַכְשָׁו! –
אֵיךְ נָסַעְנוּ לִצְפוֹן, צְפוֹן, צְפוֹן מַעֲרָב,
אֵיךְ חִפַּשְׂנוּ אַרְמוֹן שֶׁעוֹמֵד בִּמְקוֹם הַר
בַּקָּצָה שֶׁל הַחֹשֶׁךְ, כֻּלּוֹ מוּאָר,
אֲבָל הַחֹשֶׁךְ לֹא מִצְטַמְצֵם,
לֹא מִצְטַמְצֵם,
לֹא מִצְטַמְצֵם,
וְהַיָּם שׁוֹתֵק, וְהַחוֹל עוֹצֵם
אֶת עֵינֵי הַפְּנִינָה שֶׁלּוֹ,
פְּנִינָה,
פְּנִינָה.
אֵיךְ נָסַעְנוּ בְּעִקְּבוֹת הַמָּוֶת הַנָּא
שֶׁהִסְתַּתֵּר בָּאוֹר שֶׁהִסְתַּתֵּר בַּחֹשֶׁךְ שֶׁהִסְתַּתֵּר בַּחוֹל הָרָחָב
שֶׁהִסְתַּתֵּר בְּתוֹךְ צְפוֹן, צְפוֹן, צְפוֹן מַעֲרָב.
מָוֶת שֶׁל נַעַר בְּתוֹךְ הָאַרְמוֹן לֹא מִצְטַמְצֵם,
לֹא מִצְטַמְצֵם,
לֹא מִצְטַמְצֵם.
הַחֹשֶׁךְ קָפַץ מִכָּל עֵבֶר, כְּמוֹ לֶחֶם מִתּוֹךְ מַצְנֵם.
אֵיךְ סוֹבַבְנוּ בַּחֹשֶׁךְ בְּלִי סוֹף, וְהַוִּיז כָּבָה,
כִּי הָעִיר נִגְמְרָה הַרְבֵּה לִפְנֵי צְפוֹן, צְפוֹן, צְפוֹן מַעֲרָבָה,
כִּי חָצִינוּ לַצַּד הַשֵּׁנִי, כִּי הַצַּד הָרִאשׁוֹן נִגְמַר,
וְאָמַרְתִּ דְּבָרִים שֶׁרַק אַתְּ יְכוֹלָה לוֹמַר,
מִסָּבִיב הָיָה חֹשֶׁךְ, אֲבָל בְּתוֹךְ הַמְּכוֹנִית
צָמַח יַעַר פֵּיוֹת, כִּי זוֹ אַתְּ שֶׁשִּׁנִּית
אֶת הַהֶרְכֵּב שֶׁל עַצְמֵךְ, תָּא אַחֲרֵי תָּא,
תָּא אַחֲרֵי תָּא,
תָּא אַחֲרֵי תָּא,
עַד שֶׁהָיִית עֲשׂוּיָה מֵחֹמֶר קָסוּם לֹא נוֹדָע,

שֶׁאַף אַחַת לֹא נִסְתָּה.
אַף אַחַת לֹא נִסְתָּה.
זֶהוּ נֵס, זֶהוּ נֵס, זֶה סִימָן עַל הַמֵּצַח,
אָזְנַיִם עִם שְׁפִיץ,
זֶהוּ אוֹר שֶׁרַק אַתְּ יְכוֹלָה לְהָפִיץ,
אַתְּ זוֹהֶרֶת בַּחֹשֶׁךְ, אַךְ לֹא מְאִירָה אֶת הַדֶּרֶךְ:
זֶה קֶסֶם וְלֹא חַשְׁמַל.
הָאֶפֵּלָה מִסָּבִיב רֵיקָה כְּמוֹ חָלָל.
הַקֶּסֶם לֹא מְשַׁמֵּשׁ לִכְלוּם: הוּא אַתְּ.
אַתְּ.
אַתְּ.
צְפוֹן, צְפוֹן, צְפוֹן מַעֲרָב מִתְפַּשֵּׁט לְאַט
לְתוֹךְ אִישׁוֹנַינוּ וְלֹא מִצְטַמְצֵם,
לֹא מִצְטַמְצֵם,
לֹא מִצְטַמְצֵם.
הַקֶּסֶם לֹא זָקוּק לְקוֹסֵם.

אנה הרמן

צד חייך האחר

הישרדות

זֶה מַה שֶּׁיַּציל אוֹתָךְ –
הָרַגְלַיִם הָאֲרֻכּוֹת שֶׁלָּךְ,
הָרַגְלַיִם הָאֲרֻכּוֹת וְהַדַּקּוֹת שֶׁלָּךְ.
הֵן לֹא דּוֹמוֹת לָרַגְלַיִם שֶׁלִּי בִּכְלָל.
בִּרְחִי

ארוחת עשר

הַזִּכָּרוֹן חוֹזֵר עָמוּם וּמְדֻמְדָּם –
בַּגָּן הִתְחִיל הַזְּמַן שֶׁל אֲרוּחַת הָעֶשֶׂר
וּבַשַּׂקִּית שֶׁלִּי שָׁתַת תַּפּוּז הַדָּם.

עַכְשָׁו אֲנִי אֵינִי זוֹכֶרֶת מַה קָּדַם
לְמָה, יָשַׁבְנוּ עַל כִּסְאוֹת וְלֹא בָּעֵשֶׂב.
הַזִּכָּרוֹן חוֹזֵר עָמוּם וּמְדֻמְדָּם –

הַיְלָדִים נָגְדִּי. אֲנִי אֵינִי נָגְדָּם.
גַּם אִם בָּכִיתִי לֹא נִרְאֵיתִי כְּכוֹעֶסֶת
וּבַשַּׂקִּית שֶׁלִּי שָׁתַת תַּפּוּז הַדָּם.

תָּמִיד נִתְּנוּ לִי כָּךְ פֵּרוֹת, לְלֹא בִּגְדָם,
וְהֵם נָטְפוּ עֲסִיס דְּמָעוֹת עָשׁוּי מֵעָצָב.
הַזִּכָּרוֹן חוֹזֵר עָמוּם וּמְדֻמְדָּם –

הָעֵלְפוֹן חָלַף בִּי כְּמוֹ עַפְעַף נִרְדָּם –
הָיָה שָׁם רֹאשׁ פָּצוּעַ בְּעִסָּה נִמְאֶסֶת.
וּבַשַּׂקִּית שֶׁלִּי שָׁתַת תַּפּוּז הַדָּם.

לֹא בָּא אֶל פִּי עֲסִיס הַפְּרִי הַמְּגֻרְדָּם.
שׁוֹכֵב תַּפּוּז הַדָּם בַּעֲרִיסַת הָעֵשֶׂב.
הַזִּכָּרוֹן חוֹזֵר עָמוּם וּמְדֻמְדָּם
וּבַשַּׂקִּית שֶׁלִּי שׁוֹתֶת תַּפּוּז הַדָּם.

פינגווין מדברי

זֶה פִּינְגְוִין מִדְבָּרִי, לֹא אַנְפַּת הַלַּיְלָה.
זֶה פִּינְגְוִין מִדְבָּרִי עַל שְׂפַת בְּרֵכַת כִּכַּר
בְּיַאלִיק, כְּבָר שְׁלֹשָׁה יָמִים הוּא שָׁם, הַלַּיְלָה
אָמְרוּ. הָיָה אוֹקְטוֹבֶר וְהָיָה לִי קַר.

זֶה פִּינְגְוִין מִדְבָּרִי. שְׁלֹשָׁה יָמִים חָלְפוּ
מֵאָז שֶׁסָּבָתֵךְ עָזְבָה אֶת הָעוֹלָם.
זֶה פִּינְגְוִין מִדְבָּרִי. הַסִּתָּו אֵינוֹ קָפוּא
אֲבָל הוּא מִדְבָּרִי. וְסָבָתֵךְ, עוֹלָה

מִתּוֹךְ דַּקַּת הַמָּוֶת, פִּינְגְוִין מִדְבָּרִי
שָׁלְחָה אֶל הַבְּרֵכָה בְּאֶמְצַע הַכִּכָּר.
לֹא אַנְפַּת הַלַּיְלָה, פִּינְגְוִין מִדְבָּרִי.
כִּמְעַט נִגְמַר אוֹקְטוֹבֶר וְהָיָה לִי קַר.

מוּל סָבָתֵךְ הַמֵּתָה לְבַדֵּךְ עָמַדְתִּי.
בָּרֶגַע שֶׁהָיִית צְרִיכָה שֶׁאֶחַבְּקֵךְ,
עָמַדְתִּי לְבַדֵּךְ מוּל מַסֵּכַת הַמָּוֶת.
אֶת הַדַּקָּה הַזֹּאת אֵין דֶּרֶךְ לְרַכֵּךְ.

כְּשֶׁזֶּרֶם הַחַיִּים נִקְרַשׁ לְשַׁעֲוָה,
רָצִיתִי לְחַבֵּק בְּכָל גּוּפִי אֶת דֹּפֶק
לִבֵּךְ וְלַעֲטֹף אוֹתָךְ בְּאַהֲבָה.
כְּשֶׁנַּפֶּשׁ סָבָתֵךְ חָצְתָה אֶת קַו הָאֹפֶק,

רָכַנְתִּי מֵעַל גּוּפָהּ בְּהֵעָזְבוֹ מִנֶּפֶשׁ.
בֵּינוֹת לְרָהִיטֵי יַלְדוּת הַגּוּף קָפָא.
לִבֵּךְ הָלַם בְּתוֹךְ גּוּפֵךְ כְּמוֹ חֹמֶר נָפֵץ
וּפִינְגְוִין מִדְבָּרִי פָּרַשׂ אָז אֶת כְּנָפָיו.

קיץ 2018

בְּאֶמְצַע הָרְחוֹב הָיָה לָךְ מֶתֶג.
לָחַצְתִּי עָלָיו כָּל פַּעַם שֶׁיָּצָאת
עָמֹק מִמִּטָּתִי סְפוּגַת הַמֶּתֶק
אֶל הָרְחוֹב הַמְסַנְוֵר, אֶל צַד

חַיַּיִךְ הָאַחֵר, חָזַרְתִּי אֶל צַד
חַיַּיִךְ הַמּוּאָר, הַפּוֹטוֹגֶנִי.
מִתּוֹךְ הַחֹשֶׁךְ שֶׁל חַדְרִי יָצָאת,
עָמֹק עָמֹק מִן הַמָּקוֹם שֶׁאֵין לִי

בּוֹ שׁוּם הֶבְדֵּל בֵּין נֶפֶשׁ וּבֵין גּוּף.
עָזַבְתִּי בְּבֵית אַחַת אֶת כָּל הַגּוּף.
עָזַבְתִּי בְּבֵית אַחַת אֶת כָּל הַנֶּפֶשׁ.

הֵפַרְתִּי אֶת הַשְּׁבוּעָה שֶׁל הַחִבּוּק.
נָעַצְתִּי סִכָּה בַּשָּׂד וּבַבַּקְבּוּק
וְהֶחָלָב נִשְׁפַּךְ כְּמוֹ חֹמֶר נָפֵץ.

אוֹרי פרסטר

איך לא לִרְצות אותך, כשאַת כל הרצון?

עזבת ושוב את כאן

אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁאַתְּ נִצְמֶדֶת לִי לָעוֹר.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁפִּיךְ יוֹנֵק מֵהַפִּטְמָה.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁאַתְּ טוֹרֶקֶת אֶת הָאוֹר.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁהַשְּׁמִיכָה כְּבָר הֻכְתְּמָה.

אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁהָרָעָב שׁוּב מְטַלְטֵל.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁכָּל הַגּוּף כְּבָר מְרוֹקָן.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁצַּוָּארִי כָּךְ מִתְפַּתֵּל.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת כְּשֶׁאַתְּ עָזַבְתְּ, וְשׁוּב אַתְּ כָּאן.

אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת וּלְהַגִּיד מִלּוֹת פְּרֵדָה.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת לִפֹּל, לִרְצוֹת בַּמְּעִידָה.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת בָּעוֹר, לִקְטֹם אֶת הַמַּגָּע.

אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת לְהִתְמַזֵּג, לִרְצוֹת בְּלִי הֲפוּגָה.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת יָשָׁר, לִרְצוֹת אֶת הַקִּיצוֹן.
אֵיךְ לֹא לִרְצוֹת אוֹתָךְ, כְּשֶׁאַתְּ כָּל הָרָצוֹן.

היכן נמצאת ז'קלין הבובה?

מִסְתּוֹבֶבֶת בַּגָּן, אַתְּ קוֹרֵאת לָהּ בִּשְׁמָהּ.
הִיא הָיְתָה רַק שֶׁלָּךְ וְכָעֵת מִסְתַּתֶּרֶת.
רוֹעֶדֶת מִקֹּר בְּלִי לָחוּשׁ בְּחֻמָּהּ

אֵיךְ תַּגִּידִי מִלָּה? אַתְּ כְּלוּאָה בִּדְמָמָה.
אֵיךְ תִּרְאִי בְּלִי זַ'קְלִין? כָּל תְּנוּעָה הִיא עִוֶּרֶת,
מִסְתּוֹבֶבֶת בַּגָּן, אַתְּ קוֹרֵאת לָהּ בִּשְׁמָהּ,

אֵיךְ תֵּלְכִי בִּלְעָדֶיהָ? תֵּלְכִי עֲקֻמָּה.
אִם גַּבֵּךְ מִזְדַּקֵּף, שׁוּב בִּטְנֵךְ מִסְתַּחְרֶרֶת.
רוֹעֶדֶת מִקֹּר בְּלִי לָחוּשׁ בְּחֻמָּהּ,

מִי שׁוֹמֵר עַל זַ'קְלִין? מִתְמַלֵּאת בְּאַשְׁמָה
מִי שׁוֹמֵר עַל זַ'קְלִין וְעַל מִי הִיא שׁוֹמֶרֶת?
מִסְתּוֹבֶבֶת בַּגָּן, אַתְּ קוֹרֵאת לָהּ בִּשְׁמָהּ,

אַתְּ צוֹעֶקֶת, בּוֹכָה, לֹא יוֹדַעַת כְּבָר מַה
יוֹבִילֵךְ אֶל זַ'קְלִין. הִנֵּה שׁוּב אַתְּ נִשְׁבֶּרֶת.
רוֹעֶדֶת מִקֹּר בְּלִי לָחוּשׁ בְּחֻמָּהּ.

הוֹפֶכֶת עַצְמֵךְ לְבֻבָּה רְקוּמָה,
לְבֻבַּת סְמַרְטוּטִים רְקוּמָה לְתִפְאֶרֶת.
מִסְתּוֹבֶבֶת בַּגָּן, אַתְּ קוֹרֵאת לָהּ בִּשְׁמָהּ.
את רוֹעֶדֶת מִקֹּר בְּלִי לָחוּשׁ בְּחֻמָּהּ.

אזעקה

אֵלָה אוֹמֶרֶת: אַתְּ שׁוּב מִתְפָּרֶקֶת.
הִיא רוֹאָה אֶת שְׁבָרַיִךְ כְּשֶׁאַתְּ עוֹד שְׁלֵמָה.
אַתְּ זְקוּקָה לְיָדָהּ, כְּבָר אֵינֵךְ מִתְאַפֶּקֶת,

הַסְּדָקִים מִתְהַוִּים, וְיָדֵךְ מְשֻׁתֶּקֶת.
אֵלָה רוֹאָה אֶת גּוּפֵךְ בִּפְרִימָה.
מַבִּיטָה וְאוֹמֶרֶת: אַתְּ שׁוּב מִתְפָּרֶקֶת.

גּוּפֵךְ בִּנְסִיקָה, הַשִּׁלְדָּה מִתְנַתֶּקֶת.
מַבִּיטָה וְקוֹרֵאת לָךְ, זֶה זְמַן לִבְלִימָה.
אַתְּ זְקוּקָה לְיָדָהּ, כְּבָר אֵינֵךְ מִתְאַפֶּקֶת.

הַיֶּרַח קָרוֹב, בִּמְהִירוּת אַתְּ נוֹסֶקֶת.
בְּקָרוֹב תִּשָּׁרְפִי, תִּפְגְּשִׁי בַּחַמָּה.
הִיא רוֹאָה וְאוֹמֶרֶת: אַתְּ שׁוּב מִתְפָּרֶקֶת.

הַיֶּרַח קָרוֹב, וְיָדֵךְ מְשֻׁתֶּקֶת.
בְּקָרוֹב תִּתְרַסְּקִי, אַתְּ חַסְרַת נְשִׁימָה.
אַתְּ זְקוּקָה לָהּ כָּל כָּךְ, כְּבָר אֵינֵךְ מִתְאַפֶּקֶת.

אַזְעָקָה הֻפְעֲלָה, וְיָדֵךְ מְשֻׁתֶּקֶת,
וְאֵלָה הַרְחֵק, עַל כַּרְסָה אֲדֻמָּה.
הִיא רוֹאָה וְאוֹמֶרֶת: אַתְּ שׁוּב מִתְפָּרֶקֶת.
אַתְּ זְקוּקָה לְיָדָהּ וְאֵינֵךְ מִתְאַפֶּקֶת.

אוֹרִי פְּרִסְטֶר

אורית נוימאיר פוטשניק

יצאתי משם סטרייטית

אביב

הִתְקַשַּׁרְתִּ וְקָבַעְנוּ לָלֶכֶת בָּעֶרֶב לְסֶרֶט.
הָאָבִיב הִתְנַפֵּל, מִתְנַשֵּׁם, עַל כִּסֵּא הָעִירִיָּה.
בְּשִׁעוּל נַהֲמַת מְנוֹעֵי אוֹטוֹבּוּס מְסֻחְרֶרֶת,
בֶּעָשָׁן הָעוֹלֶה מִפִּתְחוֹ שֶׁל מִגְרַשׁ חֲנָיָה.
הִתְקַשַּׁרְתִּ וְקָבַעְנוּ לָלֶכֶת בָּעֶרֶב לְסֶרֶט.

רַק אַחֲרֵי שֶׁהַסֶּרֶט נִגְמַר, בָּרְחוֹב, אַתְּ נָגַעְתְּ
בִּי, חוֹתֶרֶת אֶל תּוֹךְ הַחֶלְצָה, מְגַשֶּׁשֶׁת, עִוֶּרֶת.
מִבֵּין יֶרֵכַי הַפִּשּׁוּקוֹת הִתְלַהֵט הָאַסְפַלְט.
אֵיךְ הִגַּעְנוּ אֶל פֶּתַח הַבַּיִת אֵינֶנִּי זוֹכֶרֶת.
רַק אַחֲרֵי שֶׁהַסֶּרֶט נִגְמַר, בָּרְחוֹב, אַתְּ נָגַעְתְּ.

מַה קָּרָה עַל מָסַךְ הַקּוֹלְנוֹעַ אֵינֶנִּי זוֹכֶרֶת
כְּמוֹ בְּסֶרֶט הִפְשַׁטְתְּ אוֹתִי, עֵירֻמָּה עַל הַשַּׁיִשׁ.
כְּמוֹ פַּנְטַזְיָה מִתּוֹךְ מָגָזִין פּוֹרְנוֹגְרָפִי, כְּמוֹ סֶרֶט
כָּחֹל, הִתְמַסַּרְתִּי, נִפְתַּחְתִּי מוּל לֹבֶן שָׁדַיִךְ.
מַה קָּרָה עַל מָסַךְ הַקּוֹלְנוֹעַ אֵינֶנִּי זוֹכֶרֶת.

אֶת הָאֹדֶם הָעַז בֵּין רַגְלַיִךְ אֲנִי עוֹד זוֹכֶרֶת.
בַּבֹּקֶר אָמַרְתְּ לִי שֶׁדַּי לָךְ, שֶׁכָּכָה עָדִיף.
לֹא מָחִיתִי וְלֹא הִתְחַנַּנְתִּי אֶל דֶּלֶת נִסְגֶּרֶת.
מִבַּעַד לַסֶּדֶק עָלְתָה נַהֲמַת הָאָבִיב.
אֶת הָאֹדֶם הָעַז בֵּין רַגְלַיִךְ אֲנִי עוֹד זוֹכֶרֶת.

אַתְּ חָלַפְתְּ בְּחַיַּי, מְהִירָה, לְהוּטַת אָבִיב.
רְסִיסֵי זִכְרוֹנִי לֹא נָגְעוּ מֵעוֹלָם בְּמוֹתֵךְ.
הַקּוֹלְנוֹעַ נִסְגַּר וְקִפְּלוּ אֶת הַבָּד הַמַּצְהִיב.
בַּמִּטְבָּח לִפְעָמִים אֲנִי עוֹד זוֹכֶרֶת אֵיךְ
אַתְּ חָלַפְתְּ בְּחַיַּי, מְהִירָה, לְהוּטַת אָבִיב.

סטרייטית

רִגְעֵי הָעֹנֶג הַקְּצָרִים: עֶשְׂרִים דַּקּוֹת,
בַּדֶּשֶׁא שֶׁעַל יַד מִגְרַשׁ הַכַּדּוּרְסַל.
רֹאשֵׁךְ שָׁעוּן עָלַי, אֶצְבְּעוֹתַי רַכּוֹת,
גּוֹלְשׁוֹת, נָעוֹת בִּשְׂעָרֵךְ הַמִּתֻּלְתָּל.
הַהַפְסָקָה כָּל כָּךְ קְצָרָה: עֶשְׂרִים דַּקּוֹת.

מִקְצוֹת אֶצְבְּעוֹתַי אֲהֲבָתִי נוֹבַעַת
אֶל שְׂעָרֵךְ וְאֶל גַּבֵּךְ הַמְלֻטָּף.
הַאִם הִבְחִינוּ בִּי? אָסוּר לָהֶם לָדַעַת.
אֲנִי בּוֹהָה אֶל הַמִּגְרָשׁ בְּלִי נִיד עַפְעַף
וְכָל הַהַפְסָקָה אֲהֲבָתִי נוֹבַעַת.

בָּעֶרֶב חוּט הַטֶּלֶפוֹן נִמְתַּח, רוֹטֵט
מִצִּפִּיָּה מִתּוֹךְ חַדְרִי עַד לְבֵיתֵךְ.
כָּל תַּלְמִידַת תִּיכוֹן רוֹצָה קְצָת לְפַטְפֵּט
בְּהֶבֶל פֶּה תָּמִים שֶׁל נְעוּרִים, אָז אֵיךְ
שֶׁתַּקְתִּי כְּשֶׁהַחוּט נִכְרַךְ סְבִיבִי רוֹטֵט?

יָשַׁבְתִּי לְצִדֵּךְ, עָצַמְתִּי אֶת עֵינַי
בְּהַצָּגוֹת חֲצוֹת, בְּסֶרֶט אַחַר סֶרֶט
וְעַל הַדֹּפֶן הַפְּנִימִית שֶׁל עַפְעַפַּי
צָפִיתִי בְּגִרְסַת בַּמַּאי לֹא מְצֻנְזֶרֶת.
הָיִית כָּל כָּךְ קְרוֹבָה, עָצַמְתִּי אֶת עֵינַי.

חָזַרְנוּ אֶל בֵּיתֵךְ וְעַל הַמַּדְרֵגוֹת
הִרְגַּשְׁתִּי אֶת גּוּפֵךְ הוֹלֵךְ וּמִתְקַשֵּׁחַ.
גּוּפֵךְ שֶׁעַד עַכְשָׁו הִרְשָׁה לִי לְקַוּוֹת
הָפַךְ צוֹנֵן, נָקְשֶׁה וּכְמוֹ מָכַת יָרֵחַ
גָּמַעְתִּי בְּרִיצָה אֶת כָּל הַמַּדְרֵגוֹת.

נִכְנַסְתִּי לַמִּטָּה מוּבֶסֶת וּפָתֻטִית.
שְׁבוּעַיִם שֶׁקָּבַרְתִּי תַּחַת הַשְּׂמִיכָה
אֶת שֹׁרֶשׁ הֱיוֹתִי, בְּתוֹךְ שְׁנַת חֹרֶף אַרְקְטִית.
אִמִּי אָרְבָה בַּחוּץ, שׁוֹתֶקֶת וּדְרוּכָה.
נִכְנַסְתִּי לַמִּטָּה. יָצָאתִי מִשָּׁם סְטְרֵיטִית.

אורית נימאיר פוטשניק

חצות היום

הַטֶלֶפוֹן צִלְצֵל, נִגְמַר לָנוּ הַנֶּשֶׁף,
סִחְרוּר קָצָר וּמְיֻזָּע בְּמִטָּתֵךְ.
רַעַבְתָּנִית לִקַקְתִּי כָּל טִפָּה שֶׁל שֶׁצֶף
דְּבַשׁ מִבֵּין רַגְלַיִךְ. בְּמִשְׁעוֹל בִּטְנֵךְ

עָלִיתִי, סְחַרְחֲרָה, זְקוּרָה, חַמָּה, נוֹטֶפֶת,
גָּלַשְׁתִּי אֲחוּזַת דִּבּוּק עַל יְרֵכֵךְ.
הַטֶלֶפוֹן צִלְצֵל, חֲצוֹת הַיּוֹם, הַנֶּשֶׁף
הִסְתַּיֵּם וְלֹא יָכֹלְתִּי לְשַׁכֵּךְ

אֶת הַתְּשׁוּקָה, אֲבָל הָיִית צְרִיכָה לָלֶכֶת.
נִפְלַטְנוּ לָרְחוֹב הַחַם, הַמְּאֻבָּק.
מוֹנִית בָּלְעָה אוֹתָךְ בְּנַאֲקַת מַתֶּכֶת.

עַד שֶׁיָּשׁוּב הַקֶּסֶם נִשְׁאֲרָה לִי רַק
תְּשׁוּקַת זְכוּכִית חַדָּה, לוֹהֶטֶת וְחוֹתֶכֶת.

ניר אילון

רק עוד קצת דמיון ויהיה לי ילד

*

מִלִּבָּם חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ הֵרָיוֹן בְּדִמְיוֹן.
מִלִּבָּם.

כַּמָּה דִּמְיוֹן נִדְרָשׁ לְהֵרָיוֹן?
כַּמָּה דִּמְיוֹן נִדְרָשׁ לְהֵרָיוֹן שֶׁל גֶּבֶר?
כַּמָּה דִּמְיוֹן נִדְרָשׁ לְהֵרָיוֹן שֶׁל גֶּבֶר הוֹמוֹ?

כַּמָּה?

*

רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, עָנָן וְשֶׁבֶר
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, בָּרָד וְגֶשֶׁם
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וְרוּחַ פֶּרֶץ
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וְיִפָּתַח הַסֶּכֶר
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וְעֵץ יִפֹּל עַל דֶּרֶךְ
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, בַּקִּיר יִבָּקַע הַסֶּדֶק
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וְהַחֹלוֹן יְהֵא לְרֶסֶס
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וּבָאֲוִיר יָעוּף הַמֶּשֶׁק
רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וְכָל הַבַּיִת כִּסְחַרְחֶרֶת

רַק עוֹד קְצָת דִּמְיוֹן, וְיִהְיֶה לִי יֶלֶד?

אהבת החרוז

בְּחֶמְלָה חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ אֶת הַתַּפּוּז לָאִשְׁפּוּז.
בְּחֶמְלָה, אֶת הַזָּהֹב, הַמָּתוֹק, הָאָצִיל,
שֶׁיְּהֵא הַתַּפּוּז קָרוֹב לָאִשְׁפּוּז.
שֶׁיְּהֵא הַתַּפּוּז קָרוֹב לָאִשְׁפּוּז מִשֶּׁהוּא קָרוֹב לָאֶשְׁכּוֹלִית.
שֶׁבְּחָכְמָה קָשְׁרוּ אֶת הָאֶשְׁכּוֹלִית בַּלִּילִית, שֶׁבַּלִּילִית שְׁכוֹל.
וְאֵין שְׁכוֹל שֶׁאֵין בּוֹ מִן הַמַּר, הַצָּהֹב, וְהַכְּנָעַת הֶעָנָף.

בְּרַחֲמִים חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ אֶת הֶהָרָה בָּעֲקָרָה
שֶׁאֵלּוּ אוֹחֲזוֹת זוֹ בְּזוֹ.
וְהוֹסִיפוּ לַחֲרֹז בְּתִקְוָה אֶת הַגְּרִידָה בַּלֵּדָה.
מִתּוֹךְ תִּקְוָה חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ.

בִּפְגִימָה חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ אֶת הַיֶּלֶד לַדֶּלֶת
שֶׁלֹּא תְּהֵא בַּיֶּלֶד מִן טְרִיקַת הַדֶּלֶת,
וְאִם כֵּן, יִוָּתֵר בָּהּ פְּגָם.
מֵאוֹתָהּ הֲבָנָה חָרְזוּ אֶת הַטְּרִיקָה בַּשְּׁתִיקָה
וְיָדְעוּ לְהַכְבִּיד אֶת הַמְּצוּקָה וְהַמּוּעָקָה.

לָכֵן, בְּאַהֲבָה חָרְזוּ אֶת הַבְּרִיחָה בַּסְּלִיחָה.
שֶׁיֵּדַע כָּל יֶלֶד שֶׁבִּבְרִיחָתוֹ סְלִיחָה.

אֶפְשָׁר לוֹמַר,
שֶׁבְּאַהֲבָה חָרְזוּ אֲבוֹתֵינוּ.
אַתֶּם שׁוֹמְעִים אוֹתִי?

בְּאַהֲבָה.

לקחתי את בני הקטן ונשבעתי שלא לחזור

עַכְשָׁו בִּנְיוּ־יוֹרְק הַקְּפוּאָה, טָרַקְתִּי אַחֲרַי אֶת הַדֶּלֶת.
עַכְשָׁו בִּנְיוּ־יוֹרְק הָרְחוֹקָה, הִצַּבְתִּי עָלֶיהָ שֶׁלֶט.
עַכְשָׁו בִּנְיוּ־יוֹרְק הַבּוֹדֵדָה, חָרַטְתִּי בְּאֶבֶן בַּזֶּלֶת:
אַל תִּגְּעוּ לִי בַּיֶּלֶד. אַל תִּגְּעוּ לִי בַּיֶּלֶד.

נוית בראל

אתה אהוב כמו ספינה חוזרת

אלגיה מקץ שני עשורים

הִיא כָּתְבָה פֶּתֶק וְהִצְמִידָה לַדֶּלֶת
הִיא כָּתְבָה לָנוּ שֶׁהַכֹּל בְּסֵדֶר
עֶשְׂרִים שָׁנָה מֵאָז אוֹתָהּ גַּחֶלֶת
עֶשְׂרִים שָׁנָה מֵאָז אוֹתוֹ הַשֶּׁדֶר.

אֲנִי נִצַּלְתִּי, עַל חֶשְׁבּוֹן מִי נִצַּלְתִּי?
זוֹ יַתְמוּת וְזֶה קַרְדֹּם שָׁבוּר לַחְפֹּר.
בֵּין עֲרֵמוֹת הַחוֹל אֶת כַּף יָדִי מָצָאתִי
לֹא אֶגַּע לְרָעָה בְּדָבָר. לֹא אֲדַמֶּה דָּבָר לְצִפּוֹר.

זֹאת אִמָּא שֶׁלִּי שֶׁכָּתְבָה אֶת הַפֶּתֶק
וְאַבָּא שֶׁלִּי שֶׁנָּפַל בַּמִּקְלַחַת וּמֵאָז הוּא לֹא שָׁב
שְׁנֵינוּ חוֹפְרִים בַּחוֹל, שְׁנֵינוּ כְּבָדָה שֶׁל נָתֶק
אִם אֶצְבַּע תִּגַּע בְּאֶצְבַּע, זֶה יִהְיֶה מַהֲלָךְ מְחֻשָּׁב.

וְאֵין כָּאן יֹפִי, רַק חֲלוֹמוֹת רָעִים וּכְבֵדוּת
הַלֵּב מִן הֶחָזֶה מַמְרִיא וּמַנְמִיךְ וְקוֹבֵר וְגוֹמֵר. יַלְדוּת.

עד שנגמר

הֲרֵי אַתָּה סְתָם חוֹלֵם וְאַתָּה נֶאֱחָז בְּנֵס
וַאֲנִי תְּלוּיָה בַּאֲוִיר הַלַּיְלָה, לַח וְאַפְלוּלִי.
קוֹרְאִים לַחֲתוּלָה, אֲנַחְנוּ עוֹמְדִים לְהִכָּנֵס
וְזֶרֶם קַל שֶׁל רוּחַ בֵּין חֹם כֶּלְבְּ לְחֹם כֶּלִי.

רָהִיט מְאֻבָּק, אוֹר דָּהוּי מַבְהִיק עֵינַיִם
לְשׁוֹן נוֹכֵחַ – אֵלֶּה הַחַיִּים.
לְשׁוֹן נִסְתָּר – אֵלֶּה מִסְתַּכְּנִים בִּשְׁנַיִם
יְהִי רָקִיעַ וִיהִי בֹּקֶר וִיהִי קוֹלוֹ שֶׁל אֱלֹהִים.

אֲנִי קוֹרֵאת עַל אִישׁ בּוֹדֵד
מִישֶׁהוּ כָּתַב מִזְּמַן וּמֵת
מִלִּים אֵינָן מַצֵּבָה, מִלִּים הֵן רַק הֵד.

וְיֵשׁ מַמָּשׁ בַּסִּפּוּרִים, כְּלוֹמַר
יֵשׁ שְׁקָרִים וְיֵשׁ צְלִילִים
וְיֵשׁ עָפָר כְּשֶׁנִּגְמָר.

אַתָּה אָהוּב כְּמוֹ סְפִינָה חוֹזֶרֶת,
אַתָּה אָבוּד כְּמוֹ יְהוּדִי מוּמָר.

משה סקאל

ומים שותקים למים

*

כָּל הַלַּיְלָה
עָמַד הַמַּפָּל בַּחַלּוֹן
וַאֲנִי שָׁתַקְתִּי
מַיִם דִּבְּרוּ אֶל מַיִם
אַתָּה בְּמִטַּת הָאַרְנָב
וַאֲנִי בְּמִטַּת הַבַּמְבִּי
וְלֹא דִּבַּרְנוּ עַל יַלְדָּה
וְלֹא אֵיךְ עוֹשִׂים
וְלֹא אֵיךְ עוֹשִׂים
שֶׁתֵּצֵא
וְלֹא אֵיךְ עוֹשִׂים
שֶׁתֵּצֵא יַלְדָּה.
אֲנִי הַבַּמְבִּי
אַתָּה הָאַרְנָב
בַּבֹּקֶר כַּמָּה מַפָּלִים
הָיוּ חֲרֵבִים,
אֲחֵרִים נָפְלוּ בֵּין
סִדְקֵי הָהָר
וְעָנָן אָפֹר אֶחָד
חָבַשׁ בְּהֶבְלוֹ אֶת
הָהָר
וְשֶׁלֶג נִצְמַד אֶל
קְצוֹת הֶהָרִים
בִּצְפָרְנָיו
וְעָמַדְנוּ בַּחַלּוֹן
וְלֹא דִּבַּרְנוּ
עַל יַלְדָּה.

*

הַגּוּף שֶׁלִּי
בְּמַרְאַת חֶדֶר הָאַמְבַּטְיָה
בְּפָּרָאדוֹר
שֶׁעִיר יוֹתֵר
וּשְׁמַנְמַן יוֹתֵר
וּכְשֶׁהָאֵדִים מְכַסִּים סוֹף־סוֹף אֶת הַמַּרְאָה
אֲנִי חוֹשֵׁב עַל אֹהֶל הַמִּצְנֶפֶת
בַּחֲצַר הַמִּנְזָר שֶׁל לָה־גְרָאס
וְעַל הַמָּנוֹת שֶׁנָּשְׂאוּ
מִן הָאֹהֶל אֵלֵינוּ
פַּעֲמַיִם בְּיוֹם:
קִטְנִיּוֹת, יְרָקִים, דָּגִים וּבָשָׂר, עוּגוֹת וּמִקְפָּא
כְּיַד הַמֶּלֶךְ וַאֲנִי נִזְכָּר
בְּדוֹרִי מוּל הַקָּהָל
מְסַפֵּר עַל אִמּוֹ מִן הָעֲלִיָּה
הָרִאשׁוֹנָה וְעַל אָבִיו
שֶׁנּוֹלַד בְּבֶרְלִין בַּשֵּׁם
מִיכָאֵל מַקְס מַנְהַיְימֶר
וְעַל הַשֵּׁם הָעִבְרִי שֶׁנִּתְּנָה לוֹ הַגַּנֶּנֶת
וְעַל מְשֻׁלָּשׁ הַיֵּקִים
בֶּן יְהוּדָה שִׁטְרָאסֶה

וְיֵשׁ דְּבָרִים שֶׁעֲלֵיהֶם
לֹא דִּבֵּר:
עַל גְּרוֹנוֹת הַגְּמַלִּים אֵצֶל הַשּׁוֹחֵט
וְעַל מְשִׂימוֹת הַשֵּׁרוּתִים
הַחֲשָׁאִיִּים בִּרְחוֹב מִיכָה
וְעַל הַיִּתְמוּת.

עַל דְּבָרִים אֲחֵרִים
סִפֵּר שָׁם דּוֹרִי:
עַל אָדוֹלְף, וְעַל אֲכִילַת
חֲזִיר וְעַל צִמְחוֹנוּת
וּנְסִיגָה מִמֶּנָּה אֶל הַבָּשָׂר,
רוֹצֶה לוֹמַר:
עַל כִּבּוּד אָבוֹת.

*

שְׁלוֹמְצִיּוֹן כָּתְבָה לִי
שֶׁאִם אֶרְאֶה דֹּב
אֲנוֹפֵף בְּיָדַי וְאֶצְעַק
אִם אֶרְאֶה דֹּב.

מִתַּחַת לֶהָרִים וְלַמַּפָּל
מְלַחֲכוֹת פָּרוֹת אֶת הַסֶּלַע
בְּצִדֵּי הַדֶּרֶךְ
וּפַעֲמוֹנִים מַכִּים בְּתָפֵיהֶן
וְאַד הֶהָרִים לוֹחֵךְ אֶת הַמַּפָּל
וּמַיִם שׁוֹתְקִים לְמַיִם
אַיָּלָה מְחַכָּה לְצַד הַדֶּרֶךְ
שֶׁנָּבוֹא

וְעֹפֶר אַיָּלִים אֶחָד
הִשְׁתַּהָה וְקָפַץ אֶל תּוֹךְ הָאַד
כְּאִלּוּ הָיָה
חִשּׁוּק בּוֹעֵר בָּאֵשׁ

וּשְׁנֵינוּ נִשְׁעַנּוּ עַל הַסֶּלַע
וְקָרָאנוּ מַה שֶּׁקָּרָאנוּ
וְנִשְׁעַנְתִּי עַל מַקֵּל
וְהָלַכְתִּי אִתּוֹ
בֵּין הַפָּרוֹת בֵּין תְּפֵיהֶן
אַחַת נָהֲמָה לְעֶבְרִי
וְדוֹרִי צָחַק.

עָנִיתִי לִשְׁלוֹמְצִיּוֹן:
אִם תִּרְאִי תַּנִּין
רוּצִי בְּזִיגְזַג
וְנִצְרִי לְשׁוֹנֵךְ
אִם תִּרְאִי תַּנִּין.

יַעֲרוֹת הָאַשּׁוּחַ עָמְדוּ מֵעָלֵינוּ
וְהָאַד סִכְסֵךְ אֶת שְׁעָרָם
וְעַרְפִּלִּים רָצְעוּ אֶת הָהָר
וְהָהָר זָהַר כְּאוֹר שֶׁאֵין לוֹ דְּמוּת.

ביילסה, הרי הפירנאים, מאי 2017

דותן ברום

הקשב לְשיר הזמן הנערף

על סף שרב

עֲמֹד כְּסִגָּלוֹן עַל סַף שָׁרָב
חֻפַּת פַּעֲמוֹנֵי פִּיּוֹת פְּרוּשָׂה
מֵעַל כַּדּוּר הָאָרֶץ הַנִּצְרָב.

מְחֵה זֵעָה מֵאֹפֶק מַעֲרָב.
הַיָּם קוֹדֵחַ. רוּחַ לֹא יִסַּע.
עֲמֹד כְּסִגָּלוֹן עַל סַף שָׁרָב.

חַמְסִין שָׁחֹר מוֹתֵחַ זְנַב עַקְרָב
וְעֹקֶץ שֶׁמֶשׁ אֶרֶס מְשֻׂסָּה
בִּבְשַׂר כַּדּוּר הָאָרֶץ הַנִּצְרָב.

וְלַיְלָה – עֵדֶן נָפֶשׁ מְסֹרָב –
מַגִּיר מִתּוֹךְ הַחֹם יְרֵחֵי מָרְסָה.
עֲמֹד כְּסִגָּלוֹן עַל סַף שָׁרָב.

הַקְשֵׁב לְשִׁיר הַזְּמַן הַנֶּעֱרָף.
הַטְמֵן אֶת תּוֹלְדוֹתֶיךָ בִּכְמוּסָה
בְּתוֹךְ כַּדּוּר הָאָרֶץ הַנִּצְרָב.

הַשְׁקֵט אֶת צִרְצָרֶיךָ. אֵין זֶה קְרָב.
לְמַד לִפְרֹחַ בְּצִבְעֵי תְּבוּסָה.
עֲמֹד כְּסִגָּלוֹן עַל סַף שָׁרָב
מֵעַל כַּדּוּר הָאָרֶץ הַנִּצְרָב.

יוני-יולי 2019. ירושלים, ברלין, בודפשט וחיפה

שני סיפורי בריאה

לברק

א.

אִמְּךָ כָּרְעָה לָלֶדֶת מֻקְדָּם מִשֶּׁצִּפּוּ.
רַחְמָהּ נִמְלָא עָסִיס שֶׁל שֶׁמֶשׁ טְרוֹם זְמַנָּהּ. הִיא
פָּחֲדָה – כִּי בֵּן רִאשׁוֹן, כִּי כָּל לֵדָה הִיא פּוּר.
"נוֹלַד לָךְ גּוּר קָטָן, שְׁמוֹנִים אָחוּז עֵינַיִם"

אֲחוֹת בֵּית הַחוֹלִים הוֹדִיעָה לָהּ נִרְגֶּשֶׁת,
"סְבִיב עֶצֶב הָרְאִיָּה עוֹד יִתְפַּתֵּחַ גּוּף
שֶׁעוֹד יִמְתַּח עוֹרוֹת וְשֶׁיַּדְשֵׁא עוֹד דֶּשֶׁא
וְשֶׁיִּלְמַד לִרְדּוֹת, בְּקֶשֶׁב שֶׁל יַנְשׁוּף,

מֵעֹמֶק בְּאֵרוֹת – תִּשְׁעָה קַבִּין שֶׁל פַּחַד
וּלְהַתְמִיר אוֹתוֹ, כְּעוּץ־לִי־גוּץ־לִי זֶה,
לְזֹהַר מֵי חַיִּים, כְּמוֹ זָהָב מִשַּׁחַת".

אִמְּךָ הִנִּיחַתְךָ אֶצְלָהּ עַל הֶחָזָה.
הִיא חָשָׁה: קֶרֶן פָּז כְּחוּט רִקְמָה נִמְתַּחַת
מֵהַזְּרִיחָה בָּרֶחֶם אֶל נֵצַח קוּף הַמַּחַט.

ב.

כְּאֵלִיק מִן הַיָּם, כְּוֶנוּס מֵהַקְּצֶף
הֵגַחְתָּ מִדִּבְשָׁה לֵילִית שֶׁל אוֹתִיּוֹת –
כֹּהָה מֵעִוָּרוֹן וּמְתוּקָה מֵעֶצֶב.
בְּמֶשֶׁךְ חֲדָשִׁים תָּפַחְתָּ בָּהּ לִהְיוֹת

מִין גְּדִיל שֶׁל אָר. אָן. אֵי. בַּגָּנוֹם הַפְּרוֹזוֹדִי,
זָקִיק שֶׁמִּתּוֹכוֹ צוֹמַחַת הַשָּׂפָה,
רִקְמָה שֶׁלֹּא נוֹלְדָה מֵרֶחֶם וּבְכָל זֹאת הִיא
חוֹזֶרֶת וְטוֹוָה אֶת כָּל תְּוָאֵי גּוּפָהּ

הַלֹּא מֻכָּר לָהּ שֶׁל אִמָּהּ הַפְּרוֹטוֹ־שֵׁמִית.
וְעִם הֶגִּיחֵךְ – נַרְקִיס מֵהַדִּבְשָׁה –
הִרְגַּשְׁתָּ בַּדִּבּוּר בְּכָל חַיָּה נוֹשֶׁמֶת.

וּכְשֶׁשָּׁמַעְתָּ נִיב דּוֹבֵב בְּכָל אִוְּשָׁה
מָתַחְתָּ עוֹר עִבְרִית לִתְפֹּר מִמֶּנּוּ חֵמֶת –
לִקְלֹט וּלְשַׁמֵּר תִּשְׁעָה קַבִּין שֶׁל חֶמֶד.

חיפה, מרץ 2019

עמוס נוי

בחיים האלה הצחיחים

יושב שבעה

הַרְבֵּה לִפְנֵי מַחֲצִית חַיַּי הֶצַּגְתִּי
כְּמוֹ פְּרִי רָקוּב עַל אֲרִיחֵי רִצְפַּת הַבַּיִת
אֲשֶׁר כְּמוֹ יָם כִּסָּה אוֹתָהּ הָאֵבֶל.

הַזִּכָּרוֹן מְקֻרָּן אָחוֹרָה כְּמוֹ בְּסֶרֶט:
בַּטֶּלֶוִיזְיָה יֵשׁ צָרְפַת־גֶּרְמַנְיָה.
וְהַפַּרְפָּר הוֹפֵךְ לִהְיוֹת שׁוּב גֹּלֶם.

כָּעֵת: יָרֹק אֲנִי רוֹצֶה אוֹתָךְ. יְרֹקֶת.
יָרֹק וְקַר כְּמוֹ בִּמְצוּלוֹת הַקֶּבֶר.
וּבַכִּיּוֹר כָּל כְּלִי־יָקָר כְּבָר צָף בְּעֹבֶשׁ.

אִישׁ לֹא אוֹמֵר בִּרְכַּת בּוֹרֵא מִינֵי.
אֵין שׁוּם אוֹרֵחַ. שָׁוְא הָרוֹגֶלֶךְ
בּוֹהִים לְלֹא תּוֹחֶלֶת בַּבּוּרֶקָס.

אֵין אַף אֶחָד וְאֵין מִנְיָן. אָמַרְתִּי
בְּשֵׁשׁ קַדִּישׁ יָחִיד. זִיפִּים גֵּרַדְתִּי.
בְּשֶׁבַע לֹא יִגַּע בִּי רַע, שִׁקַּרְתִּי

נדיה

נַדְיָה מַקְשִׁיבָה לְקוֹל טִפּוֹת הַגֶּשֶׁם
הִיא נִזְכֶּרֶת בַּפַּעַם הָרִאשׁוֹנָה שֶׁהָיְתָה עִם גֶּבֶר
הָעֵינַיִם שֶׁלּוֹ זָרְחוּ אָז בְּאוֹר שֶׁרָמַז לָהּ
עַל אֶפְשָׁרוּת שֶׁל אֹשֶׁר אֵינְסוֹפִי
וְהִיא חָשְׁבָה לְעַצְמָהּ כַּמָּה עֹנֶג יָכוֹל לִהְקָווֹת
בִּמְקוֹמוֹת הַמִּסְתּוֹר שֶׁל הַחוּשִׁים
כַּמָּה עֹנֶג יָכוֹל הָיָה לִהְיוֹת
כַּמָּה יֹפִי יָכוֹל הָיָה לִהְיוֹת
בַּחַיִּים הָאֵלֶּה הַצְּחִיחִים

נַדְיָה מַקְשִׁיבָה לְקוֹל טִפּוֹת הַגֶּשֶׁם
נַדְיָה בּוֹכָה

עופרה עופר אורן

שלוש סונֶטות על שן שבורה

חלק מגופי

אָמַרְתִּי: "תַּעֲצֹר עַכְשָׁו", אָמַרְתִּי: "אִם תַּמְשִׁיךְ,
אֲנִי אֶקְפֹּץ מִכָּאן וְאֵהָרֵג אוֹ אֶפָּצַע".
הִנַּחְתִּי יָד עַל הַיָּדִית אַךְ זֶה כְּלָל לֹא הִרְשִׁים
אֶת הַנֶּהָג שֶׁלֹּא אָמַר דָּבָר וְלֹא מָצָא

שׁוּם צֹרֶךְ לְהַבִּיט, גַּם לֹא בַּיָּד שֶׁבְּתוֹכָהּ
הִיא נָחָה – שֵׁן קִדְמִית חוֹתֶכֶת שֶׁכְּבָר לֹא הָיְתָה
עוֹד חֵלֶק מִגּוּפִי. לִפְנֵי שָׁנִים רַבּוֹת צָמְחָה,
מֵאָז הָיְתָה מוּבֶנֶת מֵאֵלֶיהָ, אַךְ עַתָּה

הִיא נִרְאֵתָה דּוֹמֶמֶת, מְדַמֶּמֶת, מַגְעִילָה.
אָמַרְתִּי – "תַּעֲצֹר, אֲנִי רוֹצָה לַמִּשְׁטָרָה",
וְהוּא הֵגִיב סוֹף סוֹף: "נִמְאַס לִי, שׁוּב אַתְּ מַתְחִילָה?
מַה תְּסַפְּרִי? הֲרֵי רַק בִּגְלָלֵךְ הַכֹּל קָרָה!"

וְאָז הוֹסִיף – "תַּפְסִיקִי כְּבָר, אֲנַחְנוּ נִסְתַּדֵּר,
אַתְּ בַּחַיִּים לֹא תִּמְצְאִי לָךְ מִישֶׁהוּ אַחֵר".

אותה ילדה

אֲבָל בַּבַּיִת הוּא אָמַר – "תֵּלְכִי לִשְׁטֹף פָּנִים,
אֶת הַחֶלְצָה אַל תְּכַבְּסִי, אוֹתָהּ נִזְרֹק לַפַּח",
וְאָז פִּתְאֹם לָבַשׁ חֻלְשָׁה, אֲרֻשֶׁת אֵין אוֹנִים,
אָמַר שׁוּב שֶׁהוּא לֹא מֵבִין, בִּקֵּשׁ שׁוּב שֶׁאֶסְלַח.

וְאָז אָמַר: "חָשׁוּב שֶׁלֹּא תֵּלְכִי לְהִתְלוֹנֵן",
וְהִתְיַשֵּׁב עַל הָרִצְפָּה, לְיַד כַּפּוֹת רַגְלַי,
לָהֶן לָחַשׁ – "מַבְטִיחַ שֶׁתִּרְאִי אֵיךְ אֶשְׁתַּנֶּה".
הָיִיתִי שָׁם עִם שֵׁן שְׁבוּרָה, הָיִיתִי שָׁם גְּדוֹלָה,

הָיִיתִי שָׁם שׁוֹנָה וְגַם מַמָּשׁ אוֹתָהּ יַלְדָּה
שֶׁאֵין לָהּ גּוּף אֲשֶׁר שַׁיָּךְ רַק לָהּ, רַק לָהּ, רַק לָהּ.
וּכְשֶׁהוּא קָם וְהִזְדַּקֵּף, וַדַּאי מִזְּמַן יָדַע
אֵיךְ הַיַּלְדָּה שֶׁאֵין לָהּ גּוּף אִבְּדָה גַּם אֶת קוֹלָהּ,

וְאֵיךְ לְשֵׁן שְׁבוּרָה אֵין שׁוּם יְכֹלֶת לְבַטֵּא
אֶת הַפּוֹתָה, אֶת הַבּוֹטָה כָּל כָּךְ, אֶת הַחוֹטֵא.

רק שן!

אַךְ מָה אַתְּ מִתְאַבֶּלֶת כָּךְ? בְּסַךְ הַכֹּל זֹאת שֵׁן!
לֹא פְּרִעָנוּת בְּלִי תַקָּנָה, וְלֹא אֵיבָר שֶׁאִם
הוּא בְּמִקְרֶה סוֹפֵג מַכָּה וּבְעֶטְיָהּ נוֹשֵׁר
כְּבָר אִי אֶפְשָׁר לִמְצֹא תַּחְלִיף שֶׁיֵּרָאֶה מַתְאִים,

שֶׁיִּחַפֶּה עַל מַה שֶׁנֶּעֱלַם וְלֹא יַחְזֹר.
רַק שֵׁן, רַק שֵׁן, בְּסַךְ הַכֹּל, וְלֹא הָרִאשׁוֹנָה,
הֵן בֶּעָבָר נָשְׁרוּ מֵהֶן רַבּוֹת דּוֹמוֹת לְזוֹ,
וְגַם בָּקְעוּ מֵאֲלֵיהֶן – חֶלֶב־קְבוּעָה־בִּינָה –

עַכְשָׁו לְכִי אֶל הָרוֹפֵא וְאֶל אוֹתוֹ מַבָּט
אֲשֶׁר קוֹדֵחַ וְחוֹפֵר בְּתוֹךְ הָעֲרָפֶל,
אֲשֶׁר נוֹקֵב אֶת הַהֶסְבֵּר עַל קִיר אַלִּים שֶׁאַתְּ
נֶחְבַּטְתְּ בּוֹ סְתָם בְּטָעוּת, שֶׁבַּרְתְּ בּוֹ אֶת הַפֶּה.

עַכְשָׁו תֵּלְכִי לָךְ כָּל הַיּוֹם סְפוּגָה בְּדַם גּוּפֵךְ,
וְכַף הַיָּד תַּסְתִּיר אֶת מַה שֶׁאֶת לִבֵּךְ הוֹפֵךְ.

עופרה עופר אורן

אורין רוזנר

ילדי הנשפך, הזהוב

*

הָיָה יֶלֶד שָׁלֵם
בְּמַחֲצִית בִּטְנִי
יָנַקְנוּ מִן הַיֶּרֵחַ
לִקַּקְנוּ אֶת מַכְתְּשָׁיו עַד חָלָב
עַד שֶׁצִּיְּצָה שֶׁמֶשׁ
שֶׁמֶשׁ כְּמוֹ אֶפְרוֹחַ אוֹ מַחֲצִית הָאֶפְרוֹחַ
שֶׁמֶשׁ בַּבֹּקֶר כְּמוֹ חֶלְמוֹן
נִשְׁפַּךְ עַל חַלּוֹנִי
וּמַחֲצִית יֶלֶד כְּמוֹ מַכְתֵּשׁ בַּכָּרִית
מַחֲצִית יֶלֶד כְּמוֹ יָרֵחַ לָקוּי
מַחֲצִית יֶלֶד כְּמוֹ אוֹר הַבֹּקֶר
כְּמְעַט שֶׁמֶשׁ
יַלְדֵי הַנִּשְׁפָּךְ, הַזָּהֹב.

השיר

הַשִּׁיר הוּא פַּעֲמוֹן עַל צַוָּארִי
וְהָעוֹלָם הוּא אָחוּ
הַשִּׁיר הוּא פַּעֲמוֹן עַל צַוָּארִי
כְּאִלּוּ אֵינִי יוֹדַעַת
עַל דְּבָרִים נִשְׁחָטִים
אֲבָל בְּתוֹךְ גּוּפִי יֶשְׁנָהּ סַכִּין
כְּמוֹ עִנְבָּל, שִׁיר שֶׁאֵינִי שָׁרָה
וְאֵינִי רוֹצָה לָשִׁיר.
הָעוֹלָם הוּא אָחוּ
רַךְ וְיָרֹק
אֲנִי הוֹלֶכֶת בּוֹ
כְּאִלּוּ אֵינִי יוֹדַעַת
אֲבָל כָּל צְעָדַי מְנַגְּנִים.

גל נתן

הִנה מונח הרצון של גל

מצפה נפתלי שש

בַּבַּיִת בִּרְחוֹב מִצְפֵּה נַפְתָּלִי שֵׁשׁ
פִּטָּלִים פָּרְחוּ, תּוּתִים לְבָנִים הִבְשִׁילוּ
וְסִיר יָרֹק הָיָה מָלֵא בִּפְתִיתִים.

בַּבַּיִת בִּרְחוֹב מִצְפֵּה נַפְתָּלִי שֵׁשׁ הִסְתַּגַּרְתִּי
לִפְנֵי שֶׁהִסְפַּקְנוּ לִפְגֹּשׁ זֶה אֶת זוֹ וְאוּלַי
רַק דִּמְיַנְתִּי אֶת כָּל עִנְיַן הַפְּגִישָׁה
וּמָרַחְתִּי מִשְׁחַת מֶנְטָה עַל הָעַיִן שֶׁהִתְנַפְּחָה.

אֵין גָּרוּעַ יוֹתֵר מִשֶּׁקֶט בְּמִקְרִים מְסֻיָּמִים
וְהַכֹּל הָלַךְ וְהִתְבָּרֵר כְּמִקְרֶה שֶׁכָּזֶה
וְכָךְ גַּם חֲמִיצוּת הַפִּטָּלִים, דֶּבֶק הַתּוּתִים
וְהַסְעָרָה הַנּוֹרָאִית בְּסִיר הַפְּתִיתִים.

בַּבַּיִת בִּרְחוֹב מִצְפֵּה נַפְתָּלִי שֵׁשׁ אֲנִי בַּמֶּרְחָב הַמּוּגָן
בּוֹלַעַת אֶת הַבְּחִירוֹת שֶׁבָּחַרְתִּי
וּבוֹלַעַת אֶת הַדְּבָרִים שֶׁכָּתַבְתִּי
וּבוֹלַעַת אֶת הָעֶלְבּוֹן שֶׁבִּשַּׁלְתִּי.

בַּלַּיְלָה חָזַרְתִּי לַבַּיִת בִּרְחוֹב מִצְפֵּה נַפְתָּלִי שֵׁשׁ.
כִּמְעַט שֶׁשָּׁכַחְתִּי שֶׁאַתָּה חָסֵר
כְּמוֹ יֶרַח בְּרֹאשׁ חֹדֶשׁ.

לֹא נָעַלְתִּי אוֹתְךָ בְּחַדְרִי כְּמוֹ שֶׁרָצִיתִי
וְלֹא זָרַקְתִּי אֶת הַמַּפְתֵּחַ כְּפִי שֶׁתִּכְנַנְתִּי.
הַבַּיִת בִּרְחוֹב מִצְפֵּה נַפְתָּלִי שֵׁשׁ
הָיָה מָלֵא בַּחֹסֶר שֶׁלְּךָ.

הצעד השלישי

"החלטנו למסור את רצוננו ואת חיינו להשגחת אלוהים,
כפי שאנו מבינים אותו".

הצעד השלישי מתוך תכנית שנים־עשר הצעדים של מכורים אנונימיים

אֲנִי מוֹסֶרֶת אֶת כָּל הָרְצוֹנוֹת שֶׁלִּי
וְנִשְׁאֶרֶת עִם מַטְלִית לַחָה בַּיָּד,
מְנַגֶּבֶת פִּתִּיתִים שֶׁל אָבָק שֶׁנָּחִים עַל הַכֹּל.
אֲנִי מוֹסֶרֶת אֶת הָרְצוֹנוֹת לְכָל מִי
שֶׁמַּסְכִּים לְקַבְּלָם וּמְזִיזָה רָהִיטִים
בְּלִי לַחֲרֹק, בְּלִי לִצְרֹם, בְּלִי לְהַפְתִּיעַ.
מַה נִּשְׁאָר לַעֲשׂוֹת. בַּעֲבוּר מִי
הַמִּשְׁטָחִים הָאֵלֶּה הַחַפִּים מִפַּרְוָתָם.
בַּעֲבוּר מִי אֵין הָרָצוֹן וְהֵיכָן פָּנְסֵי הַדֶּרֶךְ.
אֲנִי מוֹסֶרֶת אֶת הָרָצוֹן לְהִתְנַחֵם עַד בְּלִי דַּי,
מַנִּיחָה אוֹתוֹ בָּרְחוֹב עִם פֶּתֶק:
"הִנֵּה מָנָח הָרָצוֹן שֶׁל גַּל, קְחוּ אוֹתוֹ מִמֶּנָּה
וּמַחֲאוּ לָהּ כַּפַּיִם עַד שֶׁתַּפְסִיק לִבְכּוֹת".

לבן

שֶׁלֹּא אֶגַּע בַּצּוּרָה
שֶׁלֹּא אֶגַּע בַּמִּבְנֶה
שֶׁלֹּא אֶחַבֵּר וְאַחְסִיר דְּבָרִים
שֶׁאֶתְבּוֹנֵן בְּקִיר לָבָן
אֵיזֶה יָפֶה זֶה קִיר לָבָן
שֶׁיִּתְהַפֵּךְ הָרָצוֹן שֶׁלִּי
וְיַהֲפֹךְ לְקִיר לָבָן
וְלֹא אֶגַּע בַּצּוּרָה
וְלֹא אֶגַּע בַּמִּבְנֶה
וְאֶשָּׁאֵר בְּשֶׁקֶט
וְאֶתְבּוֹנֵן בְּקִיר לָבָן
אֵיזֶה יָפֶה זֶה
קִיר לָבָן

עמנואל יצחק לוי

לשם ייחוד

לְשֵׁם יִחוּד כַּף רֶגֶל יָמִין וְכַף
רֶגֶל שְׂמֹאל
וּלְשֵׁם יִחוּד צִפָּרְנַיִם וְכַף הַיָּד
וּלְשֵׁם חִשּׁוּק שְׂפָתַיִם וְשִׁלּוּב יָדַיִם
וְצִמּוּד שִׁנַּיִם וַאֲחִיזַת עֵינַיִם וְכָל קַצְוֹות הַגּוּף הַמְבַקְּשִׁים לְהִתְיַחֵד
וּלְשֵׁם יִחוּד טִפּוֹת הַלַּיְלָה הַנִּתָּכוֹת עַל
הַנְּשָׁמוֹת הַנִּדָּחוֹת וְאַדְוּוֹת דְּכִי דִּכְאוֹנוֹת הַמְּתָכוֹת

וְהַשְּׂפָתַיִם – שְׁתַּיִם
וְהָעֵינַיִם שְׁתַּיִם וְהַצִּפָּרְנַיִם חָמֵשׁ
וְהַלֵּב שְׁתַּיִם וְהַלֵּב שָׁלֹשׁ וְהַלֵּב אַרְבַּע וְהַלֵּב שְׁמוֹנֶה
לְשֵׁם פֵּרוּד,
לְשֵׁם פֵּרוּר בְּכָל הָאָרֶץ, רָחוֹק מֵהָאֶחָד,
מֵהַלָּכוּד.

תִּשְׁעָה קוֹרְאִים מִנְיָן מִנְיָן
וְאֶחָד קוֹרֵא יִחוּד יִחוּד
וּבְאֵין מַה שֶּׁיְּיַחֵד אוֹתוֹ עוֹשֶׂה תְּפִלַּת יָחִיד

לְשֵׁם יִחוּד בָּאַהֲבָה לְשֵׁם יִחוּד בַּבִּינָה לְשֵׁם יִחוּד בְּגַדְלוּת הַנֶּפֶשׁ לְשֵׁם יִחוּד בַּדִּבּוּר לְשֵׁם יִחוּד בַּהִתְנַשְּׂאוּת לְשֵׁם יִחוּד בַּוִּתְּרָנוּת וּבְמַרְאִית עַיִן שֶׁל אֲצִילוּת לְשֵׁם יִחוּד בַּזִּיּוּן לְשֵׁם יִחוּד בַּחֲרִיזָה לְשֵׁם יִחוּד בַּטַּהֲרָנוּת לְשֵׁם יִחוּד בַּיִּחוּד לְשֵׁם יִחוּד בַּכַּלְבִּיּוּת לְשֵׁם יִחוּד בַּלְּעוֹלָם־לֹא לְשֵׁם יִחוּד בַּמּוּזִיקָה לְשֵׁם יִחוּד בַּנְּאוֹרוּת לְשֵׁם יִחוּד בַּסַּלְחָנוּת לְשֵׁם יִחוּד בָּעַצְבוּת לְשֵׁם יִחוּד בְּפִתְחוֹן פֶּה לְשֵׁם יִחוּד בַּצַּדִּיקוּת לְשֵׁם יִחוּד בַּקִּרְבָה לְשֵׁם יִחוּד בְּרִכּוּךְ לֶחִי בְּנִשּׁוּק אָרֹךְ שֶׁל לְחִי נָעֲמִי מִשָּׁם יִחוּד מִפַּכָּה וְנוֹשֵׁם וּמִתְחַיֶּה וּלְשֵׁם יִחוּד בִּשְׁתִּית תֵּה בְּלִי לְמַצְמֵץ בַּפֶּה כְּדֵי לֹא לְצַעֵר אוֹתָהּ וּלְשֵׁם יִחוּד בַּתְּהִלָּה וּבַשֵּׁם, בֶּן אָדָם רוֹצֶה לִהְיוֹת צָנוּעַ וְאוֹהֵב אֶת עַצְמוֹ יוֹתֵר מִדַּי וְנִגְעָל וּמִתְרַפֵּק עַל הַגַּעַל, וּבִלְבַד שֶׁיִּהְיֶה מְיֻחָד, שֶׁיִּהְיֶה מְיֻחָד

שֶׁלָּךְ כַּפּוֹת־רֶגֶל
שֶׁלָּךְ טִפּוֹת הַלַּיְלָה
שֶׁלָּךְ הָעֵינַיִם וְהַלֵּב
שֶׁלָּךְ שְׁמִי, הַמִּתְיַחֵד בִּשְׂפָתַיִךְ שֶׁלָּךְ לְבַדֵּךְ
עִמָּנוּאֵל עִמָּנוּאֵל עִמָּנוּאֵל
עִמָּנוּאֵל עִמָּנוּאֵל
עִמָּנוּאֵל לְשֵׁם יִחוּד.

דוד (ניאו) בוחבוט

מי שנמק בגוף דוִד

*

מִי בֶּן אֱלוֹהַּ וּכְלָבִים בְּשַׂר־טַף טוֹבֵל בַּחֲלָבִי?
זֶה הוּא זֶה שֶׁ כְּמוֹ מָבוֹא אֶל גּוּף נָמֵק בְּמַכְאוֹבִי.

מִי זֶה הוּא שֶׁ עָשׂוּי דָּוִד אֶל גּוּף נָמָק בְּמַכְאוֹבוֹ?
מִי שֶׁנָּמָק בְּגוּף דָּוִד מִן הָרָקָב קָם אַב־מַחֲבוֹא.

רָכוּן אֲלֵי מִלָּה שְׁפָלָה. קְרַאח וְנִמְעָךְ קִפּוּל גֵּוִי.
מִי בֶּן שַׁרְמוּטוֹת וּשְׂרָפִים חוֹרֵץ לָשׁוֹן בְּמַכְאוֹבִי?

עִקְצוּץ קִצִּי וּרְצוּצִי. זְבוּבֵי כָּזָב קוֹצְבִים עֶקְבִּי.
צְבָתוֹת מוֹתִי חוֹצוֹת עִתִּי. סִתּוּת עַצְבִּי. זַוְעַת זִיוִי.

הראל וחניש

קַלֵּל, הראל

*

שְׂפָתַי פְּלֵטָה. מִלַּת־גּוּף.
מַסֶּכֶת־חִרְחוּרִים.

וְקוֹצ
לְמָשָׁל קוֹץ,
חוֹדֵר אֶל תּוֹךְ
נִשְׁבָּר מוֹתִיר
תְּעָלָה בְּכַף
הֶרְגֵּל הַלֶּכֶת.

וְלֹא נֶחְסַךְ
מִין. הַבֶּטֶן

רַק פֶּתַח יְצִיאָה
אַחֲרֵי שֶׁכְּבָר נִכְנַסְתָּ.

*

קַלֵּל הַרְאֵל בְּשִׁירָה עַל קֶבֶר סָבִי. חֶתֹם שַׁעֲרֵי תּוֹרָשָׁה
בְּתַכְרִיךְ־אֶבֶן. כַּסֵּה עֵת גְּבוּרוֹת בָּאֲרֻכּוֹת. חַטֵּט
נֵעוֹרוּת עַד נְבִיעָה.

הַיָּם מָנָח בְּתוֹךְ שַׂקִּית אֲנִי עוֹמֵד וּמְבַקֵּשׁ.
הַשַּׂקִּית סְגוּרָה. אֵין מַיִם. כָּבֵד אֹכֶל בְּגוּף סָבִי.

*

מֵת וְכִנֵּס
אַרְבָּעָה דּוֹרוֹת סְבִיב פֶּרֶק תְּהִלָּה.

הָעֶרֶב, רַבִּי, בְּזֹהַר יְשִׁיבוֹת הֶסְתֵּר לְעֵלָּא
גַּם בַּמִּלָּה וְגַם בַּשִּׁחִיטָה, מִטַּף וְעַד רֶקֶב

סָבִי הָפוּךְ. לֹא נָד בַּתַּחֲרָה.

ידידיה טרבלסי

כשצמצמתי את כל השפות לאחת

אתה אחד

אֵיפֹה הָיִיתָ אַתָּה
כְּשֶׁצִּמְצַמְתִּי אֶת כָּל הַשָּׂפוֹת לְאַחַת
כְּשֶׁצִּמְצַמְתִּי אֶת כָּל הַשָּׂפָה עַד כְּדֵי מִלּוֹתַיִם
כְּשֶׁנִּרְטַב הַחַלּוֹן בְּקִלְפֵי־סְכַרִיָּה מָשְׁלָכִים מֵעָנָן
בְּזָרֹד וְצָהֹב.

הָרַעַם צָפוּי לְהַגִּיעַ בְּאַרְבַּע.
בְּסֵפֶר סָגוּר עַל בִּרְכַּיִם
וּבַקִּיר סָב, רוֹגֵשׁ, עַל צִירוֹ
אֲנִי מִתְרַגֵּל תַּבְנִיּוֹת שֶׁל תַּחְבִּיר מִתְפַּתֵּל בְּמִלָּה
בּוֹדֵדָה.

נִרְטַב הַחַלּוֹן בְּסָגֹל וְכָתֹם
רַדְמוּמִי, עַרְבּוּבִי, מְתַקְתֵּק.
הָרַעַם אֵחַר גַּם הַיּוֹם
אֵיפֹה הָיִיתָ אַתָּה.

לילה בעיר מאפילה

זו החרפה: אך אעצֹם עינים
יזעק בשרי המתמרד: אתה!

לאה גולדברג

מִגְדָּלִים עֲצוּמִים שֶׁכְּפָלוּ
אֶל הַכְּבִישׁ בְּחֶשְׁכַּת־בָּבוּאָה.
פֹּה הַשֶּׁקֶט פּוֹשֵׁט כִּרְפוּאָה
עֵת בָּרֶקַע עוֹד בַּס יַהֲלֹם.

וְהַפַּחַד פִּרְאִי פֹּה: עָלֹם
זִנּוּקוֹ מֵאֵי־אֹפֶל: תְּנוּעָה
נִסְתָּרָה בְּצֵאתָהּ וּבְבוֹאָהּ,
וְזִכְרָהּ בְּנִצְחִי עוֹד כָּלוּא.

הֶבֶל־פִּי הִתְעַצֵּב לִלְחִישָׁה
עֲמוּמָה וּסְבוּכָה. לְקוֹלָהּ
צַו־חַיֵּי נִשְׁתַּבֵּר בְּבוּשָׁה –

וַאֲנִי אֲשַׁלְמֶנּוּ בְּיִקֶר:
עַל מִשְׁכַּב זָרוּתִי הַצְּלוּלָה
לֹא הוֹתַרְתִּי מִמֶּנִּי עַד בֹּקֶר.

רועי שניידר

לומד עברית בתור שפה זרה

*

"חָשַׁבְתִּי אֲבוֹתַי הֵם בַּאֶרֶץ וְלִיסָה"
אביתר בנאי

מִרְיָם וְשִׂמְחָה הִכִּירוּ בִּזְכוּת שִׁמְעוֹן בַּרְמָץ.
רַם וְרוּת הִתְוַדְּעוּ זוֹ לָזֶה דֶּרֶךְ מִינָה קְרִימְצַ'נְסְקִי.
חַנָּה וְאָלֶכְּס הִכִּירוּ בִּזְכוּת חַיָּה קַלְנֶר.
עִדּוֹ וְרוֹעִי הִכִּירוּ בִּזְכוּת אֵיָל שִׁינְדְּלֶר.

מַה נָּתַן הַבּוֹרֵא לָאָדָם זוּלָתִי אַהֲבָה
(אוּלַי שְׁמוֹת מִשְׁפָּחָה מֵעֵדָה מְסֻיֶּמֶת מְאֹד),
זוּלָתִי לְשַׁנֵּן אֶת שְׁמוֹתָם שֶׁנָּתְנוּ לוֹ חַיִּים
וּלְקַוּוֹת יוֹם אֶחָד לַעֲנִיק לְאַחֵר מַתָּנָה זוֹ.
(אֲקַוֶּה יוֹם אֶחָד לַעֲנִיק לְאַחֵר מַתָּנָה זוֹ).

חלום מתוק

לִכְתֹּב בִּגְרַיְנְדֶּר בְּשָׁלֹשׁ שָׂפוֹת
לִשְׂרֹף זְמַן עַל חִידוֹת בְּגֵאוֹגְרַפְיָה
לִקְפֹּץ עַל חֲרִיצִים בֵּין מַרְצֵפוֹת
לִלְבֹּשׁ לָבָן וּלְהִתְלַכְלֵךְ בְּבֹץ
אוֹ בְּמָרָק, לִשְׁמֹעַ מוֹשִׁיק עַפְיָה,

לִבְרֹחַ לְדַלֵּג לְהִסְתּוֹבֵב
בְּלִי מַעַשׂ, לְכַבּוֹת אֶת הַחַמָּה,
לִצְבֹּעַ אֶת הַקִּיר וּלְרַבֵּב
אֶת הַסַּרְבָּל בְּסִיד, קְצָת לְחָפֵף,
לָדַעַת לַעֲמֹד כְּפִי שֶׁעָמַד

עַמּוּד הַתָּוֶךְ שֶׁל הַבַּיִת שֶׁ
יָּדַע לְהִתְכּוֹפֵף בְּעֵת הַצֹּרֶךְ.
כַּוָּנָתִי, בְּכָל זֹאת לְפַשֵּׁל,
וּלְהִלָּחֵם לְהִתְגָּאוֹת בְּכָךְ,
לָדַעַת לְחַבֵּק אֶת הַסְּחַרְחֹרֶת.

*

אֲנִי לוֹמֵד עִבְרִית בְּתוֹר שָׂפָה
זָרָה, אֲנִי לוֹחֵךְ כָּל הֲבָרָה
כִּשְׁנִיצֶל תִּירָס, מְקוֹשֵׁשׁ עָפָר
בְּיָד רָפָה, בִּזְרוֹעַ עֲטוּרָה

סִימָנִיּוֹת לָשׁוֹן זָר, נֶאֱחָז
בְּקֶרֶן הֲלִיכוֹן, רוֹדֵף דִּבּוּר,
כְּתָר אַחַר עָתִיד שֶׁמְּפֻנְטָז
כִּי אֵין אַסְפֶּקְטִים בְּעִבְרִית, בָּרוּר

מִן הַהֶקְשֵׁר מַה תַּם וּמַה נִּמְשָׁךְ,
וּמִי נִמְשָׁךְ לְמִי, וּמִי נִשְׁאָר
לְבַד וּבְשָׂפָה זָבָה נִנְשָׁךְ.

כְּמוֹ שֶׁאָמְרָה דָּנִית, הַכֹּל מַתְחִיל
בְּבִטָּחוֹן עַצְמִי, וְשָׁם נִגְמָר.
אַךְ לַלָּשׁוֹן אֵין בִּטָּחוֹן, רַק חִיל.

רועי שניידר

*

תַּרְתִּי עֲלַי קָיְמֵי – עָבָר קֶבֶל הוֹוֶה,
וְכַמָּה שֶׁאָכְמַהּ אֶל הַנִּכְמוֹהַּ, אֶכָּוֶה.

וְכַמָּה שֶׁאָכְנֹס צוּרַי וַאֲגָלַי,
בְּסוֹף הַיּוֹם אָכוֹן כִּתְמוֹל מוּל הַמַּרְאָה שָׁוֶה.

יָדַעְנוּ כִּי הַשֶּׁמֶשׁ בְּשִׁישׁוֹ צַפְּרִיר
יוֹקֵד מִבְּעַרְבּוֹ עֵת בָּאֲגַם הַחַם כָּבָה.

יָדַעְנוּ כִּי שִׁירֵינוּ לַחַן לֹא יוּכְלוּ
וּפָצַע לֹא יִזּוֹר בָּהֶם וּפִימוֹ לֹא יִרְוֶה.

יָדַעְנוּ – אָן שֶׁלֹּא נֵלֵךְ, רַגְלֵינוּ מוֹט:
קִוִּינוּ כִּי רַגְלֵינוּ הֵנָּה מוֹט בַּרְזֶל עָבָה.

יָדַעְנוּ כִּי מַסָּע תֵּרוּץ הוּא וּמַחֲבוֹא,
אַךְ לֹא הֵבַנּוּ אֵי מְחִיר כָּבֵד הַלָּה גּוֹבָה.

גָּוַעְתִּי בָּרָעָב אֶל מוּל אוֹקְיָנוֹסִים
וּבַמְּקָרֵר גָּרָב, כִּימוֹתֵרַפְּיָה בַּמִּזְוֶה,

שֶׁמָּא עֲדָנָה בָּאתִי, צַמְּתִי לְנַחֵם,
וְכָל אֲשֶׁר אֲנַחְנוּ לִי אָמְרוּ שִׁוָּה נָוֶה,

הִגִּיר חֶלְמָא, וְחֵלֶם דָּא אֲנָה חָזֵי
אַף אוּרִי גֶּלֶר לָא יִדַּע פִּשְׁרָא לְמָחֲוֵי,

בְּכָל חַלּוֹן חִלִּיתִי נִשְׁאוֹב וְהִטָּבְעוּת
אֲבָל דַּלּוֹתִי מֵאֲשֶׁר מִפְּלָט לִי יִטָּוֶה.

לַעֲזָאזֵל, חַיִּים, עֲשִׂיתֶם לִי תַּכְסִיס,
וְאֵי אָסַק שָׁמַיִם וְאֶמְצָא אֲשֶׁר אֹבָה,

וְאֵי אָשׁוּב לָאָרֶץ, מִי יִתְקַע לִי יָד
שֶׁאֶחֱזֹר אֵלֵי אֵי אֵל, אֶמְצָא אֶת אֲדֹנָי.

עומר ולדמן

הטרגדיה של ניחוחַי

שִׂפַת הַשָּׂדֶה הָיְתָה עִבְרִית

שִׂפַת הַשָּׂדֶה הָיְתָה עִבְרִית. בְּזֶה אֲנִי בָּטוּחַ. כִּי רַק בָּהּ הָיוּ הַחִזּוּרִים עַל פֶּתַח תִּהְלָה מִתְבַּהֲרִים לְהַחֲרִיד. בְּשָׂפָה אַחַת בָּאתִי לַשָּׂדֶה מִכָּל שְׁעָרִים, עֶרֶב עֶרֶב. בַּחֲשֵׁכָה אַחַת, שֶׁבְּתוֹכָהּ עָמְדוּ בָּתֵּי יְרוּשָׁלַיִם וְאוֹר שֶׁמֵּחֲמָם יוֹצֵא מֵהֶם וּכְמוֹ רוֹאֶה עָלַי יִרְאָה. שָׁעָה שֶׁעָה הָיוּ שׁוֹמְעִים בָּאוֹר אַחַר עֲבוֹדָתִי אֶת דָּן וּצְבִי וְיִשְׂרָאֵל קוֹרְאִים אֶת הַהוֶה בְּמִלּוֹתַי. וְלֹא הָיוּ לִי עִלּוֹתַי לָצֵאת מִנִּסִיעָה דַּרְכָּם אֶל חֶדֶר תִּהְלָה, כִּי כָּל תִּהְלּוֹתַי נִרְאוּ עַד אָז בְּחֶדֶר, בַּחֲשֵׁכָה. כָּל כָּךְ הַרְבֵּה אוֹרוֹת רָעִים וַחֲשׂוּפִים שֶׁשְּׁמִי עָלָה בָּהֶם נִרְאוּ לִי כִּבְרָכָה. וְאָז הָיָה עוֹלֶה הָאוֹטוֹבּוּס עוֹד עֲלֵיָה אַחֲרוֹנָה: רַבָּן יוֹחָנָן בֶּן זַכַּאי הָיָה נוֹתֵן סִימָן לְהִזְדַּקֵּף מִכָּל זֶה. קַנָּאֵי גָּלִיל הָיָה לָהֶם עַל מִי לִנְטֹר. וַאֲנִי, וְרַק אֲנִי, שֶׁגּוּפְנִי מִדַּי הָיִיתִי בְּשָׁעוֹת כָּאֵלֶּה בְּחַיֵּי כִּאלוּ כָּל חַיֵּי הֵחֵלּוּ שָׁם שָׁעָה שָׁעָה עוֹמֵד בֵּין הַבָּתִּים שֶׁנִּפְתְּחוּ לִי כִּכְלוּבִים, וְאַחֲרֵי שִׁמְעוֹן וְהַלֵּוִי וְגַמְלִיאֵל, וּמַשִּׂיאִים לִי אֵלֶּה הַיָּפִים בַּבַּחוּרִים אֶת קוֹל הַתּוֹר, אֶת רַחַשׁ פֶּתַח תִּהְלָה. וְחִזְּקוּ אוֹתִי קוֹדְמַי גַּם פְּעָמַי הָאֲחֵרוֹת עַד שֶׁעָמְדָה בִּי גַּאֲוָה לְהִכָּנֵס. וְשָׁם כְּבָר קָמָה תִּהְלָה מֵחֲשֵׁכָה, אֲבָל פָּנֶיהָ מְחַכּוֹת לִי. לְרֶגַע גַּם נִדְמָה שֶׁשּׁוֹאֲלוֹת. וְאַחַר כָּךְ תֵּלֵךְ לִשְׁטֹף עַצְמָהּ בַּמַּיִם הַחַמִּים, שֶׁמֵּחֲמָהּ שֶׁלָּהּ הָיוּ כָּמוֹנִי נִגָּרִים מִמֶּנָּה, אֲחֵרִים מִן הַגְּשָׁמִים שֶׁהִתְאַסְּפוּ בַּחוּץ. וְעָלַי לְמוּל מֵימֶיהָ הַקְּלוּעִים בָּהּ בְּמַגֶּבֶת הֵן אָמְרוּ כְּבָר חֲכָמִים: "הָעוֹשֶׂה חַמִּין בְּמֵי גְּשָׁמִים יִחַר גְּרוֹנוֹ בְּקָרְאוֹ חַמָּה". "גְּרוֹנוֹ" פֵּרְשׁוּ "אוֹנוֹ", "חַמָּה" פֵּרְשׁוּ "שָׁנָה שְׁחוּנָה". וְעַל שָׂדֶה שֶׁהִשְׁתַּקֵּף מֵחַלּוֹנָהּ אָמְרוּ קֹדֶם "אֵצֵא וְאֶשְׁמַע מַה דִּבֵּר ה' מִן הַקָּמָה". וּבֵין זֶה וּבֵין זֶה אֲנִי חַי. וְיָדַעְתִּי שֶׁרַק בְּעִבְרִית אֶחְיֶה. כִּי רַק בָּהּ, כִּי רַק כָּכָה, יָכְלָה תִּהְלָה לוֹמַר מוּל חַלּוֹן חַדְרָהּ: "אֲנִי רוֹצָה עַכְשָׁו לִבְכּוֹת עַד שֶׁהַזְּגוּגִיּוֹת יִכְסוּ עֵדִים".

בֵּין זֶה וּבֵין זֶה אֲנִי חַי. עַד כָּאן הַטְּרָגֶדְיָה שֶׁל נִיחוֹחַי, שֶׁאֲנִי כְּבָר מֵרִיחַ בְּזֶרַע טָרִי אֶת כְּלִיּוֹנוֹ הַמָּתוֹק, הַמָּתוּן, הַמּוֹבִישׁ. עַל כָּל סְדִינִים בִּירוּשָׁלַיִם יַעֲבֹר הָרֶצֶף הַזֶּה הַשָּׁפוּף מִמֶּנִּי, הַשָּׁפוּי מִמֶּנִּי וּבִי, שֶׁפָּרַץ כְּשֶׁהֵעַזְתִּי לִחְיוֹת לְבַדִּי. בְּחוֹסֶר זְהִירוּת מַתְמִיד, בְּשָׁעָה אַחַת שֶׁהַכֹּל עוֹד הָיָה יָכוֹל לִקְרוֹת אַחֲרֶיהָ, גַּם אִם הָיְתָה אַחֲרוֹנָה בְּסֵדֶר הַשָּׁעוֹת הַמִּקְבָּל, שֶׁלֹּא הָיוּ לָהּ עֵדִים. בִּזְמַן שֶׁתִּהְלָה בְּחֶדֶר אַחֵר מִתְפַּזֶּרֶת בְּמַיִם. הִיא מְנַקָּה עַצְמָהּ מֵחֲפֵצֵי חַיִּים, וַאֲנִי שָׁקוּעַ בְּחֹמֶר חַיִּים. הִיא כְּחַלָּמִישׁ בְּמַעְיָנוֹ, וַאֲנִי הַיֹּבֶשׁ עַל סְדִינוֹ. כָּכָה עֶרֶב עֶרֶב, וְרַק פַּעַם אַחַת יָצָאנוּ יַחַד אֶת הַשָּׂדֶה.

בְּצֵאתָהּ מִן הַשָּׂדֶה לִדְיַרַת אוֹר שׁוּשָׁן בְּבַקְעָה קָרָה לִתְהִלָּה דָּבָר אַחֵר, שֶׁעָלָיו כָּתוּב בְּאָבוֹת "הִגְבִּיהָה פָּנֶיהָ כְּלַפֵּי כִּנֶּסֶת". כִּנֶּסֶת בְּלֹא יִדּוּעַ שֶׁאֵין מְיַדְּעִים שֵׁם פְּרָטִי, קַל וָחֹמֶר כְּנֵס הַפְּרָטִי בְּיוֹתֵר, שֶׁבְּבוֹאֵנוּ אֵלָיו מֻכְרָחִים אָנוּ לִהְיוֹת נִשָּׂאִים אֶל רוּחַ וְלֹא לִשְׁקֹעַ בְּגוּף. צַוָּארָהּ הַקָּצָר עָלָה וְעָלָה כְּגֹבַהּ שְׁלֹשִׁים וְחָמֵשׁ מַדְרֵגוֹת וּזְרוֹעֶיהָ נֶעֱלְמוּ בְּבַד שֶׁפִּתְאֹם נִכַּר בּוֹ רוּחַ וּשְׁמִי שֶׁהָיָה בְּעֵינַי כְּבָר נָפוּץ בְּכָל הַבָּתִּים נִשְׁמַע בִּשְׂפָתֶיהָ רִאשׁוֹן וְיָתוֹם וְתָמִים וְלֹא מְיֻדָּע. וְהָאוֹר בְּפֶתַח הַדִּירָה לֹא הָיָה אוֹר אַחֵר, וַחֲצִי תְּרֵיסַר גְּבָרִים וְנָשִׁים יָשְׁבוּ עַל הָרִצְפָּה וְאָחֲזוּ בְּכוֹסוֹת תֵּה בְּכָל כֹּחָם כְּמִנְהַג הַמָּקוֹם. וְהַכֹּל הָיָה דַּוְקָא רַךְ, כָּל כָּךְ רַךְ וְרָגִיל, כְּשֶׁנִּשְׁאָה תְּהִלָּה אֶת מַבָּטָהּ אֶל יָדֵי הַפְּשׁוּטוֹת מִמַּעֲשֶׂה וְאֶל צַוָּארִי וּזְקִיפָתוֹ הַקְּלוּשָׁה, וְהִבִּיטָה בִּי בְּלִי עֵינַיִם וְכָרְעָה עַל הָרִצְפָּה כְּאִישׁ הַחוֹשֵׁב לְהִנָּשֵׂא וְנִבְלְעָה בִּדְבַר הַבַּיִת הַזָּר וְהַגְּבָרִים וְלֹא אֶרְאֶה אֶת פָּנֶיהָ.

"מַשְׂכִּיל לְאֵיתָן הָאֶזְרָחִי", וְאַף זֶה מִפִּרְקֵי תְּהִלָּה

וּבַלַּיְלָה הַהוּא, כְּשֶׁחָזַרְתִּי לְחֶדֶר תְּהִלָּה, נָגַע בִּי מֶלַח הָאָרֶץ לָרְאשׁוֹנָה כִּי חַשְׁתִּי טַעַם שֶׁל אַשְׁמַת הָאַחֵרִים. אַחַר כָּךְ בָּא מִבְצַע צוּק אֵיתָן. שְׁלֹשִׁים שָׁנָה קֹדֶם לָכֵן קָרְאוּ בְּחֹרֶף אֶחָד אָבוֹת אֲחָדִים לִבְנוֹתֵיהֶם מַיְ"ה, עַל שֵׁם מִלְחֶמֶת יוֹם הַכִּפּוּרִים, וְאָבוֹת אֲחֵרִים קָרְאוּ לִבְנוֹתֵיהֶם שָׂר"י, עַל שֵׁם רִשְׁעִים יִרְקַב. וַהֲרֵי כִּפּוּרֵינוּ לֹא הָיוּ בָּזֶה, וְגַם הַדָּבָר הַשֵּׁנִי לֹא הִתְקַיֵּם. מִכָּל מָקוֹם קָרְאוּ בַּחוּרִים לִבְנֵיהֶם שֶׁנּוֹלְדוּ אַחַר הַקַּיִץ הַהוּא אֵיתָן, וְאֵלֶּה שֶׁטֶּרֶם הִתְעַבְּרוּ נָדְרוּ לִקְרֹא כָּךְ לִבְנֵיהֶם בְּבוֹא הָעֵת. וְנִדְמֶה עָלַי כִּי אָז לֹא רָאִיתִי בַּת טוֹבִים אַחַת שֶׁשֵּׁם זֶה לֹא הָמָה עָלֶיהָ בְּאַהֲבָה אוֹ בְּזִכָּרוֹן. כִּי כָּךְ נִקְרָא גַּם גֶּבֶר אַחֲרוֹן שֶׁל תְּהִלָּה שֶׁנּוֹתַר בֵּין הַחַיִּים אַחַר אוֹתוֹ הַקַּיִץ. וְעָלָיו טָפְלוּ אֱמוּנָה שֶׁכַּאֲשֶׁר נִתְגַּבֵּשׁ לְסַיָּרוֹת שְׁאֵלוּהוּ עַל תַּחְבִּיבָיו וְעָנָה "לַחְפֹּר בּוֹרוֹת". וּמַה תּוֹרוֹת לִי בִּשְׁעָרָיו, שֶׁתְּהִלָּה בִּקַּשְׁתִּי אַחֲרָיו: כִּי הָאוֹמֵר לַחְפֹּר בּוֹרוֹת בַּיּוֹם, אֲנִי אָמוּר בּוֹ עֲדֵי תְּהוֹם. וְהַכּוֹרֶה בַּלַּיְלָה קָבֶר, עָלָיו יֵאָמֵר הֹרֶה גֶּבֶר.

"כָּתוּב בְּסֵפֶר בְּרֵאשִׁית: 'וַיִּקְרָא הָאָדָם שֵׁמוֹת לַבְּהֵמָה וְלַחַיָּה'. מְלַמֵּד, שֶׁמִּדַּרְכּוֹ שֶׁל הָאָדָם לִקְרֹא לְכָל דָּבָר בִּשְׁמוֹ הַנָּכוֹן. וְאַבְרָהָם אָדָם הוּא". בְּסֵדֶר. אֲבָל אֲדוֹנִי. אַתָּה מְדַבֵּר פֹּה עַל אָדָם הָרִאשׁוֹן, שֶׁנִּקְרָא לְפִיכָךְ אָדָם (כְּפִי שֶׁתְּהִלָּה נִקְרֵאת תְּהִלָּה מִפְּנֵי שֶׁהָיְתָה בִּי רִאשׁוֹנָה לַמְּציאוּת). אוֹ לְכָל הַפָּחוֹת אַתָּה מְדַבֵּר עַל אַבְרָם, שֶׁהָיָה רִאשׁוֹן לֶאֱמוּנָה. מִי אֲנִי לְיַד כָּל זֶה, שֶׁאֲנִי הַבָּשָׂר מִן הָעֵדֶר, שֶׁנּוֹלַדְתִּי בִּדְמָמָה. שֶׁאֵינִי אֶלָּא בְּנָם שֶׁל מוֹכֵר נַעֲלַיִם וְשֶׁל אֵלֶת הַחָכְמָה, שֶׁנָּסְעוּ לְאַחַר סְגֹר הָרֶחֶם בִּבְקֶר שַׁבָּת וְשָׁמְעוּ בָּרַדְיוֹ "לִשְׁכַּב בְּצִלְּךָ כַּרְמֶל", וּמִכָּאן קָרְאוּ כַּרְמֶל לַאֲחוֹתִי. כָּכָה נָתְנוּ אֶצְלֵנוּ שֵׁמוֹת, וְלֹא הָיֵנוּ רִאשׁוֹנִים. וְהוֹרַי נִסְמְכוּ עַל הַיָּדוּעַ, וְלֹא נָתְנוּ לָנוּ שֵׁמוֹת הַחַיָּבִים בְּהַבְטָחָה שֶׁלְּעוֹלָם יִהְיֶה בָּהֶם מִן הַמֵּיטִיב. וְאָמְנָם נָחֲרְבוּ לְעִיִּים גַּם הַר כַּרְמֶל גַּם אֲחוֹתִי. אֲבָל לְפָחוֹת לֹא נִקְרֵאנוּ אַב הֲמוֹן גּוֹיִם, שֶׁלֹּא נִהְיֶה חַיָּבִים בְּכֹחַ אוֹ בְּהוֹלָדָה. וְלֹא נִקְרֵאנוּ אֵיתָן, כִּי יָמֵינוּ בְּזֵכֶר אֲחֵרִים לֹא הָיוּ אֶלָּא הַגְּלָדָה.

אֵיךְ לִקְרֹא לִדְבָרִים בִּשְׁמָם הַנָּכוֹן. כְּמוֹ הוֹרַי. בַּקַּיִץ הַהוּא נָהֲגוּ הַכֹּל כִּגְבָרִים, וְלֹא הָיִיתִי מִתְגַּבֵּר. אֵיךְ אוּכַל לִקְרֹא לְרֶגַע אֶחָד, שָׁנָה קֹדֶם לָכֵן, בְּקוֹמָה אַחֲרוֹנָה שֶׁל הַבָּסִיס, שָׁעָה לִפְנֵי הַחֲשֵׁכָה, מוּל הַפֶּתַח שֶׁרָאוּ בּוֹ כְּנֵסִיּוֹת, כְּשֶׁשִּׁירִי יָשְׁבָה מוּלִי וְלָחֲשָׁה לָאוֹר: "אֲנִי נִבָּט מִתּוֹךְ הָרֶחֶם הַשּׁוֹטֵף, לְרֶגַע הָיִיתִי תּוֹלַעַת, אַחַר כָּךְ אֶתְעוֹפֵף כְּמוֹ פַּרְפָּר מְרַפְרֵף קְצָת, וְכָךְ גַּם אֶסָּפֶה". וְלֹא אָמְרָה אַחַר כָּךְ, כְּמוֹ תָּמִיד: "תִּרְאֶה כַּמָּה זֶה יָפֶה", אֶלָּא "תִּרְאֶה אֶת הַיִּפִּי". וַעֲדַיִן רָאִיתִי רַק אֶת עַצְמִי. אֲבָל רָאִיתִי אֶת עַצְמִי בַּיִּפִּי הַזֶּה הַמִּשְׁתַּבֵּר, הַקּוֹרֵא לְמִתִּיקוּת בַּחֶדֶר הַהוּא הַסָּגוּר, הַכָּל כָּךְ לֹא גַּבְרִי, שֶׁלְּשׁוֹנוֹ זָכָר. הַקּוֹרֵא לְמִתִּיקוּת עַד סוֹפָהּ הַיָּהִיר, כִּי סוֹפָהּ כָּל כָּךְ נִתַּן לָדַעַת. אֵיךְ יָכֹלְתִּי לִקְרֹא לְרֶגַע כָּזֶה. בְּצֵאתוֹ כְּבָר הָיָה מְאֻחָר. וּבָהִיר. וְנִתָּן. וְיָדַעְתִּי אָז שֶׁלֹּא אֶקְרָא לִבְנִי אֵיתָן. כִּי יֵשׁ גְּבוּל לָאִירוֹנְיָה.

דבורה שטיינהרט

בִּצְעֵי מים? עוּבדה שיש!

*

שָׁנִים שֶׁאָנוּ סוֹבְבִים
בִּמְסִלּוֹת הַמִּהְמוּהַ
שְׁפוּפִים בֵּין דַּבְּשׁוֹת
הַמְעֻמְעָם וְהַמָּהוּהַ
לֹא חוֹלְמִים לַחֲלֹם עַל
מַיִם לֹא־בִּמְשׂוּרָה
שׁוֹטְפִים עַל גְּמַלְגּוּפֵנוּ.
וּבְהַאֲהִילֵנוּ עַל עֵינֵינוּ נִרְאֶה רַק
גְּבָעוֹת, גְּבָעוֹת
כְּמוֹ גִּמְגּוּם.

אַךְ יֵשׁ שֶׁנִּנְחַשׁ
מִבַּעַד לִצְעִיפֵי הַחֹם
פְּסָגוֹת יְרַקְרַקּוֹת
אַף נְדַמֶּה לִשְׁמֹעַ
בִּשְׁרִיקַת הַסִּירוֹקוֹק
אוֹ בְּאַנְחַת הַחוֹל בְּהִגָּרְעוֹ
מִתַּחַת לְפַרְסוֹת הַבְּהֵמוֹת
מִלְּמוּל מַיִם מֵרָחוֹק:
חֹרֶף מִשְׁתַּעֲשֵׁעַ שָׁם
וּכְשֶׁנַּגִּיעַ – –

אֵיךְ דַּגּוּפֵנוּ יְעֻנַּג!
בַּמַּפָּלִים יִמְתַּק.

בְּעֹמֶק הֶהָרִים עַכְשָׁו
גּוֹאִים הַוָּאדִיּוֹת
וַאֲשָׁדִים מִתְרַסְּסִים
לַאֲפִיקִים צוֹעֲנִיִּים
שָׁם בְּנֵי־זִימִים מְזַגְזְגִים
בַּאֲזוֹבִים וְהֵם
וַדָּאִיִּים, צְלוֹפָחִיִּים.

*

הַשֶּׁטַח – –
כְּמוֹ אֲתַר נְסוּיִים גַּרְעִינִיִּים.
גִּדְרוֹת־תַּיִל עִם שְׁלָטִים
תּוֹחֲמוֹת שִׁמָּמוֹן רָדִיקָלִי
כָּל הַנּוֹף מְאֻבָּן מְלֻבָּן
מָפְצָץ, הָאֹפֶק מְבַעְבֵּעַ
אֵין אֲפִלּוּ קַקְטוּסִים
רַק מִדֵּי פַּעַם נִצְפִּית
עֲנָנָה פִּטְרִיָּתִית כֵּהָה
מִתְרוֹמֶמֶת בְּבוּם אַל־קוֹלִי מִן הַלַּהַט

אֲבָל מִתַּחַת –
אֵיזֶה יַעַר, אֵיזוֹ לַחְלוּחִיּוּת!
רְמִישָׁה, לְקִיקָה, חֲלַקְלַקּוּתִיּוּת
אֵיזוֹ קוּלִיּוּת!
אֶכְמָנִיּוֹת וְדֶמְדֶּמָנִיּוֹת אִם
לֹא אִכְפַּת לָכֶם מִתַּחַת לָאַלּוֹנִים
הַמַּאֲפִילִים אוֹ הָעֲבָתִים
פִּטְרִיּוֹת בְּעִגּוּלִים מְכֻשָּׁפִים
שְׁרָכִים, טְחָבִים, חֶלְזוֹנוֹת
אֶכְמָנִיּוֹת אָמַרְתִּי?
וּמִכָּל עֵבֶר תְּסִיסָה, צִיּוּצִים
פִּצְפּוּצֵי בְּקִיעָה
אֵיזֶה עֹשֶׁר רָטֹב, אֱלֹהִי
וּכְמֵהִין, אָמַרְנוּ כְּמֵהִין?

יֶרֶקָה וּמִצְטַחֶקֶת
מִבְּלִי מֵשִׂים, כְּמוֹ שֶׁאוֹמְרִים
הִיא יוֹשֶׁבֶת לִסְרֹג אֲזוֹבִים
בְּאֶצְבְּעוֹת־יַלְדוּת עַל בִּצְעֵי מַיִם
בִּצְעֵי מַיִם? עֲבָדָה שֶׁיֵּשׁ!
וּשְׁלוּלִיּוֹת וְיוּבַלִּים
וְזֶה עוֹד כְּלוּם.

דבורה שטיינהרט

נמרוד ברקו

לקראת היררכיה של ספרות נעלה מזאת

לִקְרַאת הִירַרְכִיָה שֶׁל סִפְרוּת נַעֲלָה מִזֹּאת
נִצַּל הָעַיִט־לָשׁוֹן וְנִצַּל הַיַּנְשׁוּף־לָשׁוֹן וְנִצַּל הַנֵּץ־לָשׁוֹן;
טֶרֶם־עֲלֶטֶת לִקְרַאת טֶרֶם־עוֹר־לָשׁוֹן נִצַּל־הַקּוֹנְדּוֹר־לָשׁוֹן, רָאִיתָ:
בְּאוֹת־רִאשׁוֹן לְמַעְלָה עַל שְׁנֵי־אוֹת־רִאשׁוֹן, רָאִיתָ:
בְּאוֹת־רִאשׁוֹן לְמַעְלָה עַל כְּפוֹר־תְּעוֹר־לָשׁוֹן, רָאִיתָ:
בַּחֲצוֹצְרוֹת־פָּנָיו כִּי נוֹרָאָה־בַּכְּפוֹר־כִּנּוּי־קִלְשׁוֹן, רָאִיתָ:
בְּאוֹת־שְׁנַיִם לִקְרַאת אוֹת־טְרוֹם זוּ רָאִיתָ־טְרוֹם – הֵיטֵב יָדַע –

אֵלֶּה מִין וְרִידֵי־שְׁאֵרִיתַיִם
אֵלֶּה מִין שְׁאֵרִיתַיִם־בִּדְקְדּוּק
אֵלֶּה מִין שְׁאֵרִיתַיִם־שֶׁמַּעְתָּ לִקְרָאתָהּ הִירַרְכִיָה
כַּאֲשֶׁר הִתְדַּמְדֵּם עַל אֶרֶץ כָּל הָעוֹלָם־לָשׁוֹן –

וְכַאֲשֶׁר אֶרֶץ יַצְמִיחוּ מִכְמֹרֶת־שֶׁל־חֶלְקֵי־דִבֵּר
אוֹי־וּמִמֵּילָא אֶרֶץ יַצְמִיחוּ מִכְמֹרֶת־שֶׁל־חֶלְקֵי־דִבֵּר;
אֵינְסוֹף מְכְרָח. יְהֵא טֶרֶם. אַךְ לֹא יְהֵא קְרוּאוֹת אֵצֶל
הָעוֹרֵב־לָשׁוֹן וְהַיַּנְשׁוּף־לָשׁוֹן שֶׁהוּא הַשְּׁאֵרִיתַיִם־טֹפֶר־לָשׁוֹן אֵצֶל
הָעוֹרֵב־בֵּית־הַקּוֹל וְהָאָמוֹדַאי־לִקְרַאת שֶׁהוּא הַטֶּרֶם־לִקְרַאת אֵצֶל
כָּל הָאָרֶץ־מִצְהָר; לִקְרָאתוֹ

כּוֹרְחֵנִי שֶׁנִּפְלַט הֶגֶה בַּעֲלָטָת.

וְעַל כֵּן נִשְׁכְּחוּ הַטֶּרֶם־עֲלָטָת
וְעַל כֵּן נִשְׁכְּחוּ הַמַּעֲשִׂים־הֶגֶה
וְעַל כֵּן נִשְׁכְּחוּ הַפְּעָלוֹת־הַכֹּל
וְעַל כֵּן נִשְׁכְּחוּ הַפְּעָלוֹת־הַצְּלִילִים־הָעִלִּיִּים וּתְהוּדוֹת־הַכְּנָפַיִם
וְעַל כֵּן הָעִמּוּדִים־הַלָּבָן עָלָיו יִכָּתֵב – בִּידֵי מִי? –
לִקְרַאת הִירַרְכִיָה שֶׁל סִפְרוּת נַעֲלָה מִזֹּאת
נִשְׂאוּ מַעַיִם וְעָלְתָה קְרִיאָה קְלוּשָׁה שֶׁל חֲצוֹצְרוֹת־תְּרוּעוֹת־הַחֲלָלִים.

ספטמבר 2019

אהוד אלכסנדר אבנר

עקוֹר אותי מֵהַמוֹנַי

פְּסָלים

erstwattens.
danntelfs.
dannnullnull.

מִיּוֹם שֶׁדָּרַךְ הָרֶכֶס
אֶת קְפִיצֵי
הַקִּבּוֹרֶת שׁוּב לֹא הִרְפָּם.
בָּעֶרֶב
הוּא מְדַלְדֵּל אֶת מְמַדָּיו
זֶה אַחַר
זֶה. בִּשְׁנַיִם דַּי לוֹ. דַּי לוֹ
בְּאֶחָד.

כְּשֶׁגֶּשֶׁם בָּא וְתוֹלֶה
לְיִבּוּשׁ
אֶת עֲנָנָיו דַּדִּים־דַּדִּים
הָרֶכֶס
נֶעֱטָר. הוּא שׁוֹפֵד לְפִי
תֻּמּוֹ אֶת
מוֹךְ כִּרְסוֹתֵיהֶם טַבּוּרִים־
טַבּוּרִים.

מַרְגָּלִיּוֹת־נוֹף כָּאֵלֶּה
קָשֶׁה לוֹ
לָאָדָם לְהָפִיק. אֲבָל
יֵשׁ שֶׁכְּלִיל־
פֶּסֶל כָּזֶה בָּא בְּיָדוֹ:
מִן הַפִּיר
אֶל הַבְּאֵר מִשְׁתַּלְשֵׁל, צָף
וְנִשְׁטָף.

גמוּל

Pirate Kake

עֲקוֹר אוֹתִי מֵהַמוֹנַי. בֵּין אֶצְבַּע
לְבֹהֶן הַסִּיעֵנִי. נְעַץ אוֹתִי
בְּלֹעַ עֵץ. עֲקוֹר. הַסַּע. נְעַץ.
לַקֵּק אֶת קָדְקֳדִי בִּלְשׁוֹן אֵשׁ. אוֹר
עוֹלֶה בִּי. אֲנִי חַי. אֲנִי גּוֹמֵל:

מַגִּיר מַשְׁפֵּךְ עָשָׁן עַל לְשׁוֹנְךָ,
סָר אֶל מִשְׁמַעְתָּהּ, רְצוֹנָהּ רְצוֹנִי,
רְצוֹנֵנוּ: פִּירָטִים שֶׁסְּפִינָתָם
גִּיגִית־כְּפִיָּה שֵׁיד־עֲנָק עוֹשָׂה בָּהּ

כִּבְתוֹךְ שֶׁלָּהּ. בָּכְנָה מוֹחֶצֶת רֶמֶץ.
קָדְקֹד מֵמִיר קָדְקֹד שֶׁקְּרַקַּפְתָּ.
מִפְּלַס הַקָּדְקֳדִים נִגְרָע. אֲנִי

נִקְטָר. אַתָּה יוֹנֵק. אֲנִי מִצְעָר.
אַתָּה מוֹלֵק. אֲנִי נִגְמָר. אַתָּה

זוֹרֵק. מֵהַמוֹנַי עֲקוֹר אוֹתִי.

אמיר מנשהוף

שְׂפַת סַפָּן לְסַפָּן

קטעים מתוך "בן דוֹד", שיר ארוך בכתובים

*

אֲנִי פּוֹתֵחַ אֵלֶיךָ דָּבָר
כִּי מִפַּעַם לְפַעַם תַּדְהֵמָה שֶׁלְּךָ רַבָּה בִּי
וְאֵין לָהּ טַעַם וָצֶבַע שֶׁאֶפְשָׁר לְתָאֵר
כִּי הִיא חֵלֶק פְּנִימִי וְאֵיבָר בִּי
שֶׁגָּדַל בִּי מֵאָז שֶׁגָּדַלְתִּי
לֹא קָרַבְתִּי אֵלָיו מֵעוֹדִי

*

אוּלַי שָׂפָה שֶׁל סַפָּנִים דְּרוּשָׁה לִי
כְּדֵי שֶׁאוּכַל לְסַפֵּר אֶת חֲלוֹמְךָ
שֶׁהִתְעוֹרַרְתָּ כָּךְ מִמֶּנּוּ וְנֶעֱטַפְתָּ מָוֶת
שָׂפָה שֶׁל רְחוֹקִים בִּמְיֻחָד
שֶׁהֵם בְּוַדַּאי מִתְמַחִים
בִּכְתִיבַת מִכְתָּבִים אֲבוּדִים כָּאֵלֶּה
אוֹ בַּחֲלִימָתָם
בִּשְׂפַת סַפָּן לְסַפָּן אוּלַי
יָם וְיָם נִפְגָּשִׁים
צְבָעֵינוּ מִתְעַבִּים זֶה בָּזֶה
רַכִּים מִתְגוֹלְלִים
סִפּוּרֵינוּ מֵחוֹפִים מַקְבִּילִים
קְנָאוֹת עַתִּיקוֹת מִתְפָּרְשׁוֹת בִּמְהֻפָּךְ
אַהֲבָה בְּאַהֲבָה מִתְבַּלְבֶּלֶת

יחזקאל רחמים

אין זה הולם שמשורר

כף זכות

אֶת הַגַּנָּבִים, הַגַּזְלָנִים, הַשַּׁקְרָנִים,
הַשַּׁתְיָנִים. אֶת הַדּוֹרְסִים, אֶת הַחוֹמְסִים,
הַמְפַלְּחִים, הַכַּיָּסִים. אֶת הָרוֹדְפִים
וְהַבּוֹרְחִים, אֶת הַגַּסִּים אֶת
הָרוֹצְחִים: אֶת כֻּלָּם
יָכֹלְתָּ לָדוּן
לְכַף זְכוּת.

רַק לֹא
אוֹתְךָ עַצְמְךָ –
וְאֶת
הַטָּעוּת.

משורר ללא גוף

אֵין זֶה הוֹלֵם שֶׁמְּשׁוֹרֵר
יִהְיֶה לוֹ גּוּף
לְהַסְתִּיר בּוֹ אֶת
מִדַּת אוֹרוֹ,
לְהִסְתַּתֵּר,
לְתַעְתֵּעַ בִּבְנֵי דּוֹרוֹ,
בִּקְהַל שׁוֹמְעָיו,
בַּמָּקוֹם בּוֹ מִתְקַלֵּשׁ לוֹ
בְּשַׂר בְּרוּאָיו,
לְטַשְׁטֵשׁ עֲקֵבוֹת
מֵעֵינֵי אֵלֶּה שֶׁאַחֲרֶת
הָיוּ רוֹאִים רַק
אֶת תַּמְצִית
תַּמְצִיתוֹ.

אֵין זֶה הוֹלֵם
שֶׁמְּשׁוֹרֵר.

זאב סמילנסקי

שירת החפצים

שני קטעים

מרצפת

לֹא טוֹב לִמְשׁוֹרֵר שֶׁיִּהְיֶה חָכָם מִדַּי, כִּי אָז
יַחְשֹׁב כָּל שׁוּרָה לִמְיֻתֶּרֶת

וְלֹא טוֹב שֶׁיִּהְיֶה זוֹכֵר יוֹתֵר מִדַּי, כִּי אָז
יֵדַע שֶׁזֶּה כְּבָר כָּתְבוּ, וְזֶה, אוּלַי
לֹא בְּדִיּוּק כָּךְ, אֲבָל כִּמְעַט

אֶלָּא יִהְיֶה הַמְשׁוֹרֵר כְּמַרְצֶפֶת
בַּכְּנִיסָה לַחֲדַר הַבְּדִיקָה
בַּמָּכוֹן לִצְפִּיפוּת הָעֶצֶם
יַקְשִׁיב לִפְסִיעוֹת הָרַגְלַיִם הַנִּכְנָסוֹת, הַיּוֹצְאוֹת
טָאפּטָאפּטָאפּטִירִילָאפּ
דָּאפּדָּאפּטָדָאפּדָּאפּ

מחשב

כִּתוֹלְעוֹנֵי תֹּהוּ
מִתְפַּתְּלִים הַפְּרוֹסֶסִים בַּמַּחְשֵׁב.
מוּל עֵינַי עַל חַלּוֹן בַּמָּסָךְ
פְּרוּשִׁים מַעֲשֵׂיהֶם הָרָעִים:
זֶה גָּנַב זִכָּרוֹן, זֶה הִשְׁתַּלֵּט עַל הַמְעַבֵּד,
וְזֶה תָּקוּעַ לְהַכְעִיס עַל מְקוֹמוֹ
כְּרֹאשׁ מֻמְשָׁלָה מָאוּס.
בְּהֶנֶף אֶצְבַּע אַכְרִיתָם
אִלְמֵלֵי עָלָה קוֹל שַׁוְעָתָם
מֵעֵבֶר לְזִמְזוּם הַמְּאַוְרֵר:
הוֹ אָדוֹן רַב חֶסֶד
תֵּן לָנוּ לְהַמְשִׁיךְ
לְהִסְתּוֹבֵב כָּאן לְלֹא פֵּשֶׁר
בִּמְעֵי הַמְעַבֵּד
אַל נָא תְּקַפֵּד בְּטֶרֶם עֵת
אֶת חוּט חַיֵּינוּ

יעל סטטמן

על כל פשעים תְּכַסֶּה

יָדִית הָאַסְלָה, וְהַקֶּצֶף הַכָּחֹל
וְהַלֵּב הַנֶּאֱמָן שֶׁחוֹזֵר בִּמְהִירוּת
לִפְעֹם בְּנַחַת. תְּכַסֶּה תְּעָלַת הַבִּיּוּב,
תְּכַסֶּה שְׁעַת הַצָּהֳרַיִם הַמְּנֻמְנֶמֶת
יְכַסֶּה הַבַּיִת הָרֵיק.

עַל כָּל פְּשָׁעִים יְכַסּוּ הַדַּפִּים הָאֲחֵרִים
בַּיּוֹמָן, אֵלֶּה שֶׁלֹּא קָרַעְתִּי, שֶׁלֹּא הִשְׁלַכְתִּי
לַשֵּׁרוּתִים, שֶׁלֹּא שִׁלַּחְתִּי לְשִׁנֵּי
הַיְרֹקֶת, לַלֹּעַ הַמַּבְאִישׁ שֶׁל תַּחְתִּית
הַהַכָּרָה.

וּתְכַסֶּה הָאַהֲבָה, בְּשֶׁטֶף מַיִם
בְּלֶהָבָה, בִּסְעָרָה, בְּרַכּוּת,
בְּרַחֲמִים רַבִּים, לִפְעָמִים.
תַּנִּיחַ בְּשָׁלוֹם,
לְשָׁלוֹם, בְּמוֹרְדוֹת הַגּוּף
רֹב הַזְּמַן, רֹב הַפְּשָׁעִים,
יְכֻסּוּ.

רון קורדונסקי

לב שבור

מִי יִסְלַח לָנוּ
שֶׁקָּפָאנוּ בְּסִיּוּטִים שֶׁל נוֹזֵל.
נוֹתַרְנוּ לִסְחֹט
אֶת הָאִישׁוֹנִים לְכוֹס
לִשְׁתּוֹת,
לִהְיוֹת צִפָּרַנַיִם מִתְקַלְּפוֹת,
לִהְיוֹת גְּרוֹנוֹת צוֹוְחִים,
לִהְיוֹת יָדַיִם אֲסוּרוֹת,
רָהִיטִים בּוֹעֲרִים בְּבָתִּים לְלֹא קִירוֹת;
לִהְיוֹת כָּרוּת,
לִזְכֹּר שֶׁאֵין כָּרוּת יוֹתֵר מִגּוּף,
לִהְיוֹת לְבָנָה מוּאָרֶת
מְקַבֶּלֶת וְלֹא נוֹתֶנֶת,
לִהְיוֹת אֲנִי יָשֵׁן בְּנִבְלַת הַשּׁוֹר,
לְהַמְתִּין לַנֶּשֶׁר,
לִהְיוֹת מֵת וּבְתוֹכוֹ הַחַי,
לִהְיוֹת מִגְדָּל שֶׁתְּחִלָּתוֹ נְפִילָה וְסוֹפוֹ אוֹר.

מִי יִסְלַח לָנוּ שֶׁקָּפָאנוּ בְּסִיּוּטִים שֶׁל נוֹזֵל.

נדיה אייזנר

התאבדות

אֵיךְ מִתַּקְנִים יֶלֶד שָׁבוּר?
מְכִינִים לוֹ חֲבִיתָה וְסָלָט,
אוֹמְרִים: יֶלֶד, תֹּאכַל קְצָת.
יֶלֶד שָׁרוּעַ עַל רִצְפַּת חַיָּיו,
לֹא, הוּא לֹא יֹאכַל עַכְשָׁו.
בֵּית הַסֵּפֶר כְּבָר סָגוּר.
וְרִיד כָּחֹל, צַוַּאר בַּרְבּוּר.
יֶלֶד כְּמוֹ שָׁעוֹן שָׁבוּר.

אֵיךְ מִתַּקְנִים אִמָּא שְׁבוּרָה?
אִמָּא שֶׁלֹּא שָׁמְרָה,
אִמָּא שֶׁלֹּא חָזְרָה
אָחוֹרָה בַּזְּמַן, לְלַטֵּף,
לוֹמַר "שִׂים לִי רֹאשׁ עַל הַכָּתֵף".
אִמָּא שֶׁרְסִיסֶיהָ בְּכָל הַדִּירָה,
כְּמוֹ גֶּשֶׁם יוֹרֵד בַּחוּץ וּבִפְנִים,
אִמָּא שְׁבוּרָה לֹא מִתַּקְנִים.

ניקולא יוזגוף־אורבך

ואנו היינו כאלומות

קרעי ילדות

בִּימֵי נְעוּרֵי הַמֻּקְדָּמִים
כְּשֶׁאַבָּא וְאִמָּא רָבוּ
אִמָּא לִקְטָה אוֹתָנוּ
כַּאֲלֻמּוֹת וְקָשְׁרָה
בִּזְרוֹעוֹתֶיהָ
וְאַבָּא צָרַח
בְּקוֹל אֵימִים
בַּ
ל
יְמָחֶה:
'יִשָּׂרֵף אֱלֹהִים,
בַּבָּא סָאלִי מִזְדַּיֵּן בַּתַּחַת
רַבִּי שִׁמְעוֹן מוֹצֵץ. הַתַּנָּאִים
שׁוֹתִים זֶרַע שֶׁל עֲרָבִים'.
כַּמָּה שָׁנִים קֹדֶם לָכֵן
הוּא פָּשׁוּט הָיָה
מַכֶּה אוֹתָהּ
וְאָנוּ הָיִינוּ כַּאֲלֻמּוֹת
פְּזוּרוֹת בַּחֶדֶר.

סַלְעִית חוּף

הַכְּאֵב לִי שֶׁאֶזְכֹּר
כֵּיצַד שָׁחֲקוּ אוֹתִי
דִּמְעוֹתָיו הַמְּלוּחוֹת
שֶׁל הַיָּם, שֶׁנָּגַע בִּי
בְּהִסּוּס וְנָסוֹג לְאָחוֹר
וַאֲנִי נוֹתַרְתִּי נָקְשָׁה
וַחֲלוּלָה.

משה בלאו

לא מכינים לאהבות של רַב

*

לירוחמניקים

וְאִם עֵינַיִם – רַק שֶׁלּוֹ, יָדַיִם רַק חַמּוֹת שֶׁכָּכָה
וּגְאֻלָּה רַק גּוֹאֲלוֹ
צוּרִים וּמִשְׁבָּרִים וְנַחַת.
לֹא מְכִינִים אוֹתְךָ לַאֲהָבוֹת שֶׁל רַב זָקֵן,
וְאֵיךְ לִתְעוֹת בְּסִמְטְאוֹת־סְפָרִים בַּלַּיְלָה; לְהַגִּיד
שׁוּב וָשׁוּב אֶת
הַסּוֹד הַמְתַקֵּן; לָקוּם בַּבֹּקֶר
אֶל מִחוּץ לַסְּקָלָה.

לֹא מְכִינִים לַאֲהָבוֹת שֶׁל רַב, לֹא מְכִינִים לַאֲהָבוֹת
אַכְזָרִיּוֹת: לְדֶרֶךְ־בֵּית־מִדְרָשׁ בּוֹאֲכָה שָׁרָב,
לְאֵין־תְּשׁוּבָה־לְכָל־הַקּוּשְׁיּוֹת.

אִם זָקֵן אָז רַק שֶׁלּוֹ,
אִם כְּתַב יָד,
אִם צְעָקוֹת אוֹ חֲצִיבוֹת בַּשֶּׁקֶט.
אִם לִתְעוֹת בְּסִמְטְאוֹת־סְפָרִים,
אִם רֶגַע שֶׁוַּדַּאי יֹאבַד,
לָלֶכֶת אַחֲרָיו, לִרְכֹּן אֶל שִׁבְּלֵי הַלֶּקֶט.

שמואל מוניץ

אַתְּ נבחתְּ ואמרתי שאין לך על מה

נוכח נפקד

הָיִיתִי מוּטָל וְלֹא הָיָה לִי גּוּף,
וְלֹא הִסְתַּנֵּן שׁוּם תֶּדֶר
לִתְהוֹם הַמִּקְלָט.
מִלִּים הֶשְׁמִעוּ בַּחֶדֶר
וּכְלוּם לֹא נִקְלַט.
בּוּעוֹת בְּאַקְוַרְיוּם רָפֶה וְשָׁקוּף.
מַטְבְּעוֹת בִּמְכוֹנַת מַשְׁקָאוֹת מְקַלְקֶלֶת
חוֹזְרִים לְפִתְחוֹ שֶׁל הָעֹדֶף.
נָאֶחָז בְּמַפְתֵּחַ בְּלִי דֶּלֶת,
הָיִיתִי מוּקָא כְּצָדָף.
עַל קַרְקָעִית שֶׁאִי אֶפְשָׁר לִסְדֹּק
הָיִיתִי מוּטָל, מְצַלְצֵל.

הִסְתּוֹבַבְתִּי אָחוֹרָה, לִבְדֹּק
אִם אֲנִי מֵטִיל צֵל.

סופת רעמים

אַתְּ נָבַחְתְּ כִּי חָשַׁבְתְּ שֶׁפָּרְצָה מִלְחָמָה.
הִתְרוֹצַצְתְּ כֹּה וָכֹה בְּאִי נַחַת
וְרָצִיתִי לוֹמַר לָךְ שֶׁאֵין לָךְ עַל מָה,
וְרָצִיתִי שֶׁלֹּא תֵּדְעִי פַּחַד.

אַתְּ נָבַחְתְּ וּגְרוֹנֵךְ מְבַשֵּׂר סַכָּנָה
כִּי גְּדוּדֵי אֵשׁ צוֹבְאִים עַל הַדֶּלֶת.
בְּמַבָּע מְעֻרְפָּל וַחֲסַר הַבְחָנָה
הִתְרוֹצַצְתְּ כֹּה וָכֹה מְבֹהֶלֶת.

אַתְּ נָבַחְתְּ כִּי חָשַׁבְתְּ שֶׁתּוֹקְפִים אֶת בֵּיתֵךְ
וְרַגְלֵךְ עַל הַשַּׁעַר מְנַחַת.
אַתְּ יִבַּבְתְּ בִּגְרוֹנֵךְ הָאֻמְלָל, הַחוֹתֵךְ,
בִּתְחִנָּה יְתוֹמָה וְנִדַּחַת.

אַתְּ נָבַחְתְּ כִּי חָשַׁבְתְּ שֶׁפָּרְצָה מִלְחָמָה
וּבַחוּץ עֲנָנִים עֲכוּרִים.
אַתְּ נָבַחְתְּ וְאָמַרְתִּי שֶׁאֵין לָךְ עַל מָה,
תּוֹתְחֵי הַשָּׁמַיִם יוֹרִים.

משה ולדמן

אתר ביזה ואלף לשונות זהב

*

אֲנִי חוֹצֵב שִׁיר מִבְּשָׂרִי
הַמֶּרְגָּל בַּחֲצִיבָה
הַמֶּרְגָּל בְּתִקְתּוּקֵי תּוֹתַח כְּתִיבָה
חוֹצֵב מִכָּל שִׂיחָה
שִׁיר אֶחָד לִרְפוּאָה
כָּל שִׂיחָה הִיא אֲתַר חֲצִיבָה
כָּל שִׂיחָה הִיא אַדְמַת קְרָב
אֲתַר בִּזָּה וְאֶלֶף

לְשׁוֹנוֹת זָהָב
בְּאֹהֶל הַשִּׁירָה הָאֲרָעִי
אֲנִי קוֹרֵא בָּךְ לְאוֹר פָּנָס
מְנַסֶּה לְפַעְנֵחַ הֵיכָן נָפַלְתִּי בַּגּוֹרָל

וְכָל שִׂיחָה הִיא מִלּוֹן שָׁלֵם

יובל פלוטקין

אישור הגעה

"זאת המסיבה שלי, ולא נעים לי לא הוזמן"

(אמרה עממית)

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי מְתַקְלֵט –
עַכְשָׁו תָּבִינוּ אֵיךְ הִרְגַּשְׁתִּי
כְּשֶׁהַפַּחַד הִשְׁתַּלֵּט.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים בָּרְחָבָה,
זוֹחֵל עַל הַגָּחוֹן וְיֵשׁ לוֹ
הַצָּעוֹת לִבְנוֹת חַוָּה.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי בַּמִּפְתָּן,
הוּא מַחְלִיט מִי יִשְׁתַּלֵּב פֹּה
וּמִי יֵצֵא כָּזֶה קָטָן.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי מְיַח"צֵן,
נוֹקֵט כָּל מָנִיפּוּלַצְיָה,
מִתְפַּלְסֵף וּמְחַפְּצֵן.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי הַמּוֹזֵג,
מַגִּישׁ לָכֶם כְּיַד הַמֶּלֶךְ
עַד שֶׁתַּתְחִילוּ לְזַגְזֵג.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים נָעוּל בַּתָּא,
מַדְבִּיק עַל הַלָּשׁוֹן בַּסֵּתֶר
בּוּל סָפוּג בַּחֲרָטָה.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי מְחַבֵּל,
מִסְתַּנֵּן עָמֹק לַחֹשֶׁךְ
וְנִבְלָע וּמִתְבַּלְבֵּל.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי מִשְׁטָרָה,
עִם אֲזִקִּים וְצָ'קָלָקָה
וִירִיּוֹת אֶל הַתִּקְרָה.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי בְּחָלוּק,
צוֹרֵחַ: מִי צָרִיךְ סִיּוּעַ
וּמִי סְתָם מִשְׁתּוֹלֵל דָּלוּק?

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים, הַבְּעָלִים,
אוֹמֵד אֶת מְמַדֵּי הַנֶּזֶק
וְאִם צָרִיךְ יִהְיֶה אַלִּים.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי בַּזְּרִיחָה
קוֹרֵעַ אֶת חֶשְׁכַּת הַלַּיְלָה
מִפָּנָיו כְּמַסֵּכָה.

זֹאת הַמְּסִבָּה שֶׁלִּי
וְלֹא נָעִים לִי מְקַרְצֵף
מַבְרִיק הֵיטֵב אֶת כָּל הַחֶדֶר
לֹא חָדֵל לְהִתְחַצֵּף.

משוררים על שירה

ויקטור הוגו (1802-1885)

אנדרי ביילי (1880-1934)

ויאצ'סלב איוונוב (1866-1949)

גרטרוד שטיין (1874-1946)

ויליאם קרלוס ויליאמס (1883-1963)

גיום אפולינר (1880-1918)

פדריקו גרסיה לורקה (1898-1936)

ויקטור הוגו

ההקדמה לקרומוול

קטעים נבחרים

מצרפתית: יואל טייב

וכך, בעין ממוקדת על מאורעות נלעגים ומרהיבים כאחד, ותחת ההשפעה של רוח המלנכוליה הנוצרית והביקורת הפילוסופית, תצעד השירה צעד גדול, צעד חשוב, צעד שעתיד לשנות את פניו של העולם האינטלקטואלי מן היסוד, כמו רעש אדמה. השירה תלך בדרכו של הטבע, ותתחיל לערב בבריאותיה אורות וצללים, את הגרוטסקי ואת הנשגב, ובמילים אחרות, את הגוף ואת הנפש, את החיה ואת הרוח. שכן נקודת ההתחלה של הדת היא נקודת הפתיחה של השירה. הכל קשור בכל.

ויקטור הוגו (1802-1885), סופר, משורר, מחזאי ומבקר צרפתי, נחשב לאחד מאבות הספרות הרומנטית הצרפתית. ב־1827 פרסם הוגו הצעיר, שכבר נודע כמשורר, מחזה מהפכני בשם "קרומוול" (Cromwell), ששאף — לא פחות! — לשנות את פניו של התיאטרון הצרפתי. אורכו החריג של המחזה (יותר מ־6000 שורות) ומספר הדמויות האדיר שמשתתף בו גרמו לכך שהוא לא הוצג באותה תקופה, ואף לא בכל תקופת חייו של המשורר. הוגו הצעיר והנחוש הוסיף למחזה הקדמה ארוכה — כחמישים עמודים — המציגה את חזונו לשירה ולספרות הצרפתית. הנה לנו אחד הפרדוקסים המשעשעים של תולדות הספרות: הקדמה מניפסטית של מחזה נֶפֶל היתה לאבן הפינה של התנועה הרומנטית בספרות הצרפתית.

בתוך תקופה מסוערת הנאבקת בין הקלאסיציזם הנוסטלגי, הקר והרדום לבין הרומנטיזם הלוהט וחסר־המוסכמות, רגע אחרי שוך המהפכה ומלחמות נפוליאון, הוגו מנסה לפלס לעצמו ולשירה הצרפתית דרך אמצע: תיאוריית שלושת העידנים המפותחת בו — שההיסטוריציזם שלה אינה אלא משענת קנה רצוץ — מבקשת לבטל את ההיררכיה הברורה שבה נמדדו עד אז הסוגות הספרותיות השונות, או אפילו את עצם הצורך בהיררכיה שכזו. תמורת סוג אחד של אסתטיקה שייחשב נעלה ביותר, הוא מבקש לצייר

את האסתטיקות השונות כיחסיות, כאשר כל אחת מתאימה לתקופתה ולמצב החברה האנושית בזמנה; התיאוריה המשלימה על הספרות של הגרוטסקי, תיאוריה ששואבת את כוחה מפרשנות רומנטיציסטית מובהקת לדת הנוצרית, מבקשת להעלות על סדר היום את יכולתם של הסופרים הגדולים — מכל הזמנים, אם כי בעיקר מן התקופה ה'מודרנית' דאז — לערב ביצירתם את הנשגב עם הגרוטסקי, וליצור מהם יחד שירה שהיא בה בעת גדולה ואנושית. את המניפסט הזה, שמתחמק מן הפולמוס הישיר עם מתנגדיו בה במידה שהוא מתחמק מציטוט ישיר של הוגי הדעות שאת דרכם הוא ממשיך, כותב הוגו בטון גרנדיוזי, ריבוני וכמעט נבואי, המאפיין את כל כתיבתו.

התרגום שלפניכם מייצג, אפוא, חלק קטן — אך רב ערך — מן היצירה השלמה.

י"ט

[...] הגיעה העת. עידן חדש עומד להתחיל בעבור העולם והשירה.

דת רוחנית אשר דוחקת את רגליו של הפגאניזם החומרי והחיצוני, חודרת אל לב החברה העתיקה, הורגת אותה, ובגוויית הציוויליזציה המתפוררת היא טומנת את זרע הציוויליזציה המודרנית. הדת הזו שלמה מפני שהיא נכונה; בדוגמות ובטקסים שלה היא מטביעה עמוקות את חותם המוסר. וראשית חכמה, היא מלמדת את האדם, כאמיתות יסודיות, שעליו לחיות שני אפיקי חיים שונים: חיים בני חלוף מכאן, וחיי אלמוות משם. חיים ארציים, ומנגד, חיים שמימיים.

הדת הזו מראָה לו שהוא, כמו גורלו, כפול; שיש בו בהמה ותבונה, נשמה וגוף; בקצרה, שהוא נקודת ההשקה, החוליה המחברת של שתי שרשרות של יצורים החובקים את הבריאה: ממין היצירים החמריים, וממין היצירים הבלתי־גשמיים; זה ראשיתו באבן וסופו באדם, וזה ראשיתו באדם וסופו באל.

חלק מן האמיתות האלה כבר עלו בדעתם של כמה מחכמי העת העתיקה, אבל התגלותם המלאה, המאירה, הרחבה, ראשיתה בספרי הבשורה. האסכולות הפגאניות גישש את דרכן בחשיכה, ונאחזו בשקרים כאילו היו זיזי־אמיתות שנקרו בדרכם. כמה מהפילוסופים שלהם זרקו, לעתים, אור קלוש על דברים שונים, אור שהאיר את צדם האחד, אך הטיל צל גדול יותר על צדם האחר. מכאן כל רוחות הרפאים שיצרה הפילוסופיה הקדמונית. רק החכמה האלוהית יכולה היתה להביא בהירות אחידה וגדולה, במקום כל ריצודי האור הקלושים של החכמה האנושית. פיתגורס, אפיקורוס, סוקרטס, אפלטון – כל אלה הם לפידים. אבל ישוע הוא אור היום. הרי אין דבר גשמי יותר מן התיאוגוניה הקדומה. בניגוד לנצרות, היא לא העלתה בדעתה להפריד בין הרוח לגוף, ושיוותה צורה ופנים לכל דבר, אפילו לַמהויות, אפילו לחכמות השונות. הכל אצלה נראה לעין, מוחש, בשרי. האלים שלה צריכים ענן כדי להסתתר מעיני האנשים. הם שותים, אוכלים וישנים. פוצעים אותם, והם מדממים; מטילים בהם מום, והם צולעים לנצח. לדת הזו יש אלים וחצאי אלים. הברק מרותך בה בסדן, ובין מרכיביו אנו מוצאים "עָנָן מְשֻׁלָּשׁ עֲמוּס־גֶּשֶׁם" [אינאיס, ספר שמיני, 429]. יופיטר שלה מחזיק את העולם בשרשרת זהב, השמש, אצלה,

נוסעת במרכבה הרתומה לארבעה סוסים. השאול שלה היא תהום שאת שעריה אפשר לאתר על הגלובוס. השמים שלה נמצאים על הר.

אם כן, הפגניזם, שהכל בו קורֵץ מאותו חומר, מקטין את האלוהות ומגדיל את האדם. גיבוריו של הומרוס הם גדולים כמעט כמו האלים שלו. אָיאס מנצח את זאוס, אכילס שווה לאָרֵס. אפשר לראות כיצד בניגוד לכך, הנצרות יוצרת חיץ עמוק בין הרוח לבין החומר. היא מבקיעה תהום בין הנפש לגוף. תהום בין האדם ואלוהים.

לבל נחסיר שום פרט מן המתווה שאנו מנסים להתוות כאן, יש לשים לב כיצד עם הנצרות ובאמצעותה, מצא רגש חדש את דרכו אל רוּחַן של האומות בתקופה זו, רגש שהקדמונים לא הכירו, ואשר התפתח להפליא אצל העמים המודרניים, רגש שהוא יותר מִכֹּבֶד־הלב אבל פחות מן העצבות: המלנכוליה. ואכן, ליבו של האדם, שעד היום היה מפוטם בפולחנים היררכיים וכוהניים גרידא, כלום לא יכול היה לחוש כיצד נובטת בקרבו יכולת בלתי־צפויה, ברוח אפה של דת שהיא אנושית משום שהיא אלוהית, של דת שבה תפילת העני נעשית עושרו של העשיר, דת של שוויון, של חירות, של חסד?

כלום לא יכול היה לראות הכל בעין חדשה, מאז הציגו לו ספרי הבשורה את הנפש שמבעד לחושים, את האין־סוף שמאחורי החיים?

[...] הנה כי כן, דת חדשה, חֶברה חדשה: על הבסיס הכפול הזה אנו צריכים לראות כיצד צומחת שירה חדשה, וימחל לי הקורא שוודאי הבין את הדברים ממה שכבר נאמר לעיל. עד כה, המוזה האֶפית, בעקבות הפוליתאיזם והפילוסופיה העתיקה, חקרה את הטבע רק בפן אחד שלו, והוציאה בלי רחמים מתחום האמנות את כל מה שלא ביטא סוג מסוים של יופי, בתוך העולם שביקשה לחקות. סוג שהיה מרהיב בראשיתו, אבל, כפי שקורה תמיד לדברים שיטתיים מדי, הוא נעשה במשך הזמן כוזב, מגביל ושגרתי. הנצרות מביאה את השירה אל האמת. כמוה, המוזה המודרנית תראה את הדברים מנקודת מבט גבוהה יותר ורחבה יותר. היא תחוש שלא כל הבריאה יפה במידתו של בן אנוש, שהמכוער מתקיים בה לצד היפה, המעוות לצד החינני, הגרוטסקי מול הנשגב, הרע עם הטוב, הצל עם האור. היא תתהה אם התבונה המצומצמת והיחסית של האמן צריכה לגבור על התבונה האינסופית, המושלמת, של הבורא, אם זה מתפקידו של האדם לתקן את אלוהים, אם טבע בעל מום לא יוכל להיות יפה יותר, אם לאמנות מותר להעתיק, אם ניתן לומר כך, את האדם, את החיים, את הבריאה. אם לא ייטיבו הדברים לפעול יותר לו סרו מעליהם השרירים והמנגנונים, ואם, לבסוף, כדי להיות הרמוני, צריך אדם להיות בלתי־שלם.

וכך, בעין ממוקדת על מאורעות נלעגים ומרהיבים כאחד, ותחת ההשפעה של רוח המלנכוליה הנוצרית והביקורת הפילוסופית שעליה דיברנו לעיל, תצעד השירה צעד גדול, צעד חשוב, צעד שעתיד לשנות את פניו של העולם האינטלקטואלי מן היסוד, כמו רעש אדמה. השירה תלך בדרכו של הטבע, ותתחיל לערב בבריאותיה (וזאת, יש לומר, מבלי לבלבל ביניהם), אורות וצללים, את הגרוטסקי ואת הנשגב, ובמילים אחרות, את הגוף ואת הנפש, את החיה ואת הרוח. שכן נקודת ההתחלה של הדת היא נקודת הפתיחה של השירה. הכל קשור בכל.

והנה, אפוא, עיקרון שהוא זר לעת העתיקה, סגנון חדש המחלחל אל השירה; ומאחר שדי בתכונה חדשה בתוך השלם לשנות את כולו, צורה חדשה מתפתחת באמנות. הסוג

הוא הגרוטסקי. והצורה הזו היא הקומדיה. ובנושא זה אנו מרשים לעצמנו להתעקש, מפני שאנו מבקשים להסביר את קו האופי המרכזי, השוני הבסיסי שמבדיל, לדעתנו, את האמנות העתיקה מן האמנות המודרנית, את הצורה העכשווית מן הצורה המתה, או, אם נשתמש במושגים עמומים יותר אך מקובלים יותר, את הספרות הרומנטית מן הספרות הקלאסית. [...]

אם כן, כדי לסכם בקצרה את העובדות שבחנו עדכה, לשירה יש שלוש תקופות, וכל אחת מהן מקבילה לעת מסויימת בחברה: האודה, האפוס והדרמה. העת הקדומה היא לירית, העת העתיקה – אפית, ואילו העת המודרנית – דרמטית. האודה שרה את הנצח, האפוס מפאר את ההיסטוריה, ואילו הדרמה מתארת את החיים. תכונתה של השירה מן הסוג הראשון היא התמימות, של הסוג השני, הפשטות, של הסוג השלישי – האמת. הרפסודיסטים[1] מסמנים את המעבר מן המשוררים הליריים למשוררים האפיים, והמשוררים הרומנטיים – מן האפיים אל הדרמטיים. ההיסטוריונים נולדים עם התקופה השניה, המבקרים ובעלי הכרוניקות – בשלישית. הדמויות של האודות הם נפילים: אדם, קין, נח. הדמויות האפיות הן ענקים: אכילס, אטראוס, אורסטס. הדמויות של הדרמה הם בני אדם: המלט, מקבת, אותלו. האודה מתקיימת מן האידאלי, האפוס מן הגרנדיוזי, הדרמה מן המציאותי. ולבסוף, שלושת סוגי השירה הללו נובעים משלושה מקורות גדולים: התנ"ך, הומרוס, שקספיר. כאלה הן – ובכך אנו מציינים רק אחת מן התוצאות – הצורות השונות של המחשבה בעידנים שונים של האדם והחברה. הנה שלושת פניה: הנעורים, הבחרות והזקנה. אם נבחן ספרות אחת באופן פרטי, או את כל הספרויות יחד, נגיע לאותן מסקנות: המשוררים הליריים לפני המשוררים האפיים, המשוררים האפיים לפני המשוררים הדרמטיים. בצרפת, מַלֶרְבּ[2] לפני שַפְּלַן,[3] שַפְּלַן לפני קוֹרנייי;[4] ביוון העתיקה, אורפאוס לפני הומרוס, הומרוס לפני אייסכילוס.[5] בספרים הקדומים, בראשית לפני ספר מלכים, ספר מלכים לפני איוב. או, אם נרצה לחזור אל קנה המידה הרחב שדיברנו בו בתחילה, של כל השירות, התנ"ך לפני האיליאדה, האיליאדה לפני שקספיר. החברה, למעשה, מתחילה בכך שהיא שרה את חלומותיה, ממשיכה בכך שהיא מספרת את מעשיה, ולבסוף מתארת את מחשבותיה. זו הסיבה, נאמר זאת אגב אורחא, שהדרמה, בכך שהיא מאחדת את האיכויות המנוגדות ביותר, יכולה להיות רגישה בעת ובעונה אחת מתחת לפני השטח ומעליו, להיות פילוסופית וציורית כאחד. [...]

בני האסכולה הסכולסטית מציבים את המשוררים במצב מיוחד במינו. מצד אחד, הם קוראים להם כל הזמן: "חקו את הגדולים!" ומצד שני, הם מורגלים להצהיר כי "הגדולים

1 (rapsoidos) מבצעים מקצועיים של שירים אפיים ביוון העתיקה, במאות החמישית והרביעית לפנה"ס.

2 פרנסואה דה מַלֶרְבּ (1555-1628) משורר, מבקר ומתרגם צרפתי. נודע בכך שניסח ושכלל את הכללים הניאו קלאסיים המדוקדקים של השירה הצרפתית.

3 ז'אן שַפְּלַן (1595-1674) משורר ומבקר צרפתי, יצירתו הידועה ביותר היא הפואמה האפית שכתב, "la pucelle", "הבתולה".

4 ז'אן קורנייי (1606-1684) מחזאי צרפתי מן "המאה הגדולה". יצירתו נחשבת לפסגת הדרמה הצרפתית לדורותיה, לצד מחזותיו של ראסין.

5 אייסכילוס, (525-456 לפנה"ס), הראשון מבין שלושת כותבי הטרגדיות היווניים הגדולים.

הם בלתי ניתנים לחיקוי". ואם הפועלים, מרוב עבודה, מצליחים להעביר איזה קו מִתאר קלוש, איזה חיקוי חסר צבע של הגדולים, כפויי הטובה האלה בוחנים את הרפאצ'ימנטו הזה וקוראים: "זה לא דומה לשום דבר!" או לחילופין: "זה דומה לַכֹּל!"; ובהיגיון שנוצר במיוחד לשם כך, כל אחד משני הביטויים הללו הוא ביקורת. נאמר זאת, אפוא, במלוא התוקף: הגיעה העת! ויהיה זה משונה מאד אם בתקופה הזו, החופש, כמו האור, יחדור לכל מקום פרט למקומות שהם מעצם טבעם החופשיים ביותר בעולם: כל הכרוך במחשבה. ייפול הפטיש על התיאוריות, השִׁירוֹת והמערכות. נשליך את הגבס המיושן המסווה את חזית האמנות! אין כללים ואין מודלים. או, ליתר דיוק, אין כללים מלבד חוקי הטבע הכלליים, שחולשים על האמנות כולה, והחוקים המיוחדים לכל יצירה ויצירה, הנובעים מייחודו של כל נושא. אלה נצחיים, פנימיים, ועומדים על כנם. האחרים הם בני שינוי, חיצוניים, ואינם משמשים אלא פעם אחת בלבד. הראשונים הם המסגרת המחזיקה את הבית, האחרים – פיגומים המשמשים בבנייתו ואשר מוקמים מחדש בכל בניין ובניין. הראשונים הם השלד, והאחרים הם אך המלבוש של הדרמה. ובנוסף, הכללים האלה אינם נכתבים בכללי הפואטיקה. רישלֶה[6] אינו מפקפק בהם. הגאון, שמנחש יותר משהוא לומד, עבור כל יצירה, מסיק את הראשונים מהסדר הכללי של הדברים, ואת האחרים – מן המכלול המסויים של הנושא שבו הוא עוסק. לא כפי שהכימאי מדליק את תנורו, מבעיר את האש, מחמם את המַצְרֵף, מנתח ומכַלֶה. אלא כמו שהדבורה, במעוף כנפי הזהב שלה, מתיישבת על כל פרח, ומוצה ממנו צוף, בלי שעלי הגביע ייפגעו כהוא־זה, ובלי שריחו של העלי יועם. המשורר – אנו מבקשים להתעקש על הנקודה הזו – נדרש לקבל עצה מן הטבע לבדו, מן האמת, ומן ההשראה, שאף היא עצמה טבע ואמת. "כשאני מבקש לכתוב קומדיה," אומר לופֶּה דֶה וֶגָה,[7] "אני סוגר את החוקים תחת סוגר ובריח". [...]

הטבע, אפוא! הטבע והאמת. וכאן, כדי להראות שהרעיונות החדשים אינם באים להחריב את האמנות, אלא להפך, לבנות אותה מחדש באופן יציב יותר, ננסה להצביע על הגבול שאין לעבור אותו שלדעתנו, מפריד את המציאות על פי האמנות, מן המציאות על פי הטבע. לבלבל ביניהם, כמו שעושים מספר נושאי דגל נחשלים של הרומנטיקה, יהיה מעשה של צרות מוחין. המציאות של האמנות לא תוכל להיות לעולם, כפי שאמרו כמה אנשים, המציאות המוחלטת. האמנות אינה יכולה לתת את הדבר עצמו. נניח שאחד ממקדמי התיאוריה של תפיסת הטבע המוחלט, של הטבע כפי שהוא נראה מחוץ לגבולות האמנות, יימצא באולם שבו מציגים אחד מן המחזות הרומנטיים, לֶה סיד,[8] למשל. – מה זה, הם יגידו כבר במילה הראשונה, לה סיד מדבר בשורות שיר! אין זה טבעי לדבר בשורות שיר. – איך תרצה שהוא ידבר, אם כן? – בפרוזה. – יהי כן. רגע לאחר מכן: – רגע, הוא

6 סזאר־פייר רישֶלֶה (1626-1698) איש דקדוק צרפתי, עורך המילון הצרפתי הראשון.

7 לוֹפֶּה דה וֶגָה (1562-1635) מחזאי, סופר ומשורר ספרדי, אחת הדמויות החשובות ביותר בתור הזהב הספרותי של ספרד בתקופת הבארוק.

8 טראגי־קומדיה מאת פייר קורנייי (1636) המתרחשת בספרד, ומבוססת על האגדה הנודעת על המצביא ובן האצילים מימי הביניים אֶל־סיד. פרסום המחזה עורר מחלוקות רבות בנוגע לנורמות הדרמטיות שנקט המחזאי.

ימשיך אם הוא עקבי, לה סיד מדבר צרפתית! – ומה בכך? – הטבע דורש שהוא ידבר את שפתו, הוא יכול לדבר רק ספרדית. – איננו מבינים דבר, אבל יהי כן. ואל תחשבו שכאן הדבר יסתיים. לפני המשפט העשירי שיאמר בספרדית, הוא ודאי יקום וישאל אם אותו לה סיד שמדבר כאן, הוא לה סיד האמיתי, בשר ודם? באיזו זכות השחקן הזה, שנקרא פייר, או ז'אק, מתחזה לסיד? זוהי טעות. אין סיבה גם כן שהוא לא ידרוש מאוחר יותר להחליף את המנורות בשמש, את הענפים בעצים אמיתיים, ואת התפאורה הכוזבת בבתים אמיתיים. ברגע שמתחילים בדרך הזו, ההיגיון אוחז בעורפנו ואין דרך להפסיק.

יש להודות, אפוא, אף אם הדבר עלול להישמע כאבסורד, שתחומי האמנות והטבע אינם נבדלים לגמרי זה מזה. הטבע והאמנות הם שני דברים שונים, והאחד לא יכול היה להתקיים בלי חברו. לאמנות, פרט להיבטה האידיאלי, יש גם היבט ארצי ופוזיטיבי. נעשה אשר נעשה, הוא נתון במסגרת של דקדוק ופרוזודיה, בין ווז'לה[9] ורישלה. לצורך הגחמניות שביצירותיו, יש לו צורות, אמצעי ביצוע, ושלל כלים שבכוחו להפעיל. בעבור הגאון, אלה הם מכשירים; ובשביל הבינוני – כלי עבודה. נראה שאחרים אמרו את זה לפנינו: הדרמה היא ראי שהטבע משתקף בו. אבל אילו היה זה ראי רגיל, משטח ישר ויחיד, הוא היה מראה לנו תמונה עמומה וחסרת עומק בלבד, תמונה נאמנה אך דהויה. אנו יודעים שהצבע והאור אובדים בהשתקפות הפשוטה. על הדרמה להיות ראי שאוסף את קרני הצבע, ומצופף אותם, כדי שייעשה מן הניצוץ אור, ומן האור – להבה. רק כך הדרמה באמת נעשית אמנות.

9 קלוד פאבר דה ווז'לֶה (1585-1650) איש דקדוק וספר צרפתי, בן מחוז סאבוא.

אנדריי ביילי

המאגיה של המילים

קטעים נבחרים

מרוסית: חמוטל בר יוסף

הדיבור הפיוטי הוא דיבור במובנו האמיתי; משמעותו העצומה היא בכך שהוא אינו מוכיח דבר במילים; המילים מתקבצות כאן כך שצירופן יוצר תמונה; המובן הלוגי של התמונה הזאת אינו מוגדר; גם צורתה המוחשית הנראית לעין אינה מוגדרת. עלינו למלא בעצמנו את הדיבור החי בידיעה וביצירה; קליטת הדיבור החי, הציורי, מעוררת אותנו ליצירה; בכל אדם חי דיבור כזה מעורר שורה של פעילויות; וכל אחד משלים את התמונה; הדיבור הציורי מבשיל תמונות; כל אדם נעשה לאמן במקצת כשהוא שומע דיבור חי.

אנדריי ביילי (שם־עט של בוריס בוגאיב, 1880-1934) היה אחד מזויות המשולש המוביל של הזרם הסימבוליסטי בספרות הרוסית, לצידם של אלכסנדר בלוק וויאצ'סלב איוואנוב.

אופיה הסמלי והקדוש של הלשון הספרותית, ובעיקר של השירה, הוא נושא מרכזי בכתבים התיאורטיים של כל היוצרים הסימבוליסטים הרוסים, שלעתים קרובות נוסחו בלשון "ארגונאוטית" (כביטויו של ביילי), פיוטית, חזונית, ולא קלה להבנה. על פי השקפתו של ביילי היצירה האמנותית בוראת את העולם, ורוחו של היוצר היא הבורא הנסתר. הלשון השירית היא המפתח היחיד, המאגי, לסודות העולם והאני, הנמצאים מעבר למחשבה ולתודעה הרציונלית. הלשון אינה משקפת את המציאות, היא בוראת אותה.

יסודות סימבוליסטיים חדרו אל הספרות העברית גם בסיפורת (פרץ, ברדיצ'בסקי, פיארברג) וגם בשירה (ביאליק). אחדים משירי ביאליק — "לא זכיתי באור מן ההפקר" (1903), "דבר" (1904), הפואמה "הבריכה" (1904), וכן המסה "גילוי וכיסוי בלשון" והשיר "הציץ ומת" (שניהם נכתבו ב־1915) נושאים חותם ברור של מחשבת הלשון כפי שנוסחה על־ידי הסימבוליסטים הרוסים.

חב"י

הלשון היא הכלי הכביר ביותר של היצירה. כשאני נותן שֵם למשהו אני קובע את קיומו. כל קליטה היא תוצאה של קריאה בשֵם. הקליטה אינה אפשרית ללא מילים. תהליך הקליטה מתרחש תוך כינון יחסים בין מילים, ורק לאחר מכן נוצרים היחסים בין הדברים, בהתאם ליחסים שבין המילים. צורות דקדוקיות, שהן תנאי לעצם אפשרות המשפט, אפשריות רק כאשר המילים כבר ישנן; רק אז מתבצע התיבנות הלוגי של הדיבור. כשאני קובע שהיצירה קודמת לידיעה אני טוען לפרימאט של היצירה לא רק מבחינת ראשונותה האפיסטמולוגית אלא גם מבחינת סדר התהוותה.

הלשון הציורית מורכבת ממילים המביעות את הרושם הבלתי ניתן לביטוי לוגי שאותו אני מקבל מהדברים הסובבים אותי. הדיבור החי הוא תמיד מוזיקה של הבלתי ניתן לביטוי מילולי. "מחשבה שנאמרה היא שקר", – אמר טיוטצ'ב,[1] והוא צדק, אם ב"מחשבה" התכוון למה שניתן לבטאו ברצף של מונחים המסמנים מושגים. אבל המילה החיה, שנאמרה, אינה שקר. היא מבטאת את תמצית מהותו הכמוסה של הטבע שלי; ומכיוון שהטבע שלי הוא הטבע בכלל, המילה היא ביטוי למהותו הנסתרת של הטבע. כל מילה היא צליל; יחסים מרחביים וסיבתיים הזורמים מחוצה לי נעשים מובנים לי באמצעות המילים. אילו המילים לא היו קיימות גם העולם לא היה קיים. ה"אני" שלי, כשהוא מנותק מכל הסובב אותו, אינו קיים בכלל; גם העולם, כשהוא מנותק ממני, אינו קיים; ה"אני" וה"עולם" מופיעים רק בתהליך איחודם בצליל. ההכרה החוץ־אינדיבידואלית, וכמוה הטבע החוץ־אינדיבידואלי, נוגעים זה בזה, מתאחדים זה בזה, רק בתהליך הקריאה בשם; התודעה, הטבע והעולם מופיעים אפוא לאדם הקולט רק כאשר הוא כבר מסוגל לקרוא לדברים בשם; מחוץ לדיבור אין טבע, אין עולם, אין קולט. המילה טומנת בחובה את פעולת היצירה הבראשיתית; המילה מקשרת את העולם חסר־הדיבור, הערטילאי, הרוחש במעמקי תודעתי האישית הבלתי־מודעת, עם העולם חסר־המילים, חסר־השחר, הרוחש מחוץ לאישיותי. המילה בוראת עולם חדש, שלישי – עולם של צלילים סמליים, שבאמצעותם מוארים גם סודות העולם המופיעים מחוצה לי, וגם סודות העולם הנעול בתוכי פנימה; העולם החיצוני נמזג אל תוך נפשי; העולם הפנימי נשפך מתוכי אל צפירת השחר והשקיעה, אל רחש העצים; במילה ורק במילה אני יוצר מחדש לעצמי את מה שסובב אותי מבפנים ומבחוץ, שכן אני הנני **מילה** ורק **מילה**.

אך המילה היא סמל; היא איחוד ניתן לתפיסה של שתי מהויות בלתי־נתפסות: מצד אחד, המרחב שאני מסוגל לראות, ומצד שני, אותם רגשות עמומים ההומים בנפשי, שאותם אכנה לצורך העניין (באופן פורמלי) ממד הזמן. במילה נוצרות שתי אנלוגיות בעת ובעונה אחת: הזמן מיוצג בתופעה חיצונית – בצליל; וגם המרחב מיוצג באותה תופעה חיצונית עצמה, בצליל. אבל **צליל המרחב** הוא כבר שיחזור פנימי של המרחב; **הצליל** מאחד את המרחב עם הזמן, תוך שהוא הופך יחסי מרחב ליחסי זמן; היצירה של היחס החדש הזה משחררת אותי במובן מסוים משלטון המרחב; הצליל הוא אובייקטיבציה של הזמן והמרחב. אבל כל **מילה** היא קודם כל **צליל**; הנצחון

1 מתוך שירו של טיוטצ'ב "Silentium" (1830).

הבראשיתי של התודעה נקבע ביצירת צלילים סמליים. שכן הצליל בורא מחדש עולם, שבתחומיו אני מרגיש את עצמי כיוצר המציאות; ואז אני מתחיל לקרוא לדברים בשם, כלומר, לברוא אותם בשנית למען עצמי. כשאני משתדל לתת שם לכל מה שנכנס לשדה ראייתי, אני בעיקרו של דבר מגן על עצמי מהעולם העוין והבלתי־מובן לי, המעיק עלי מכל עבר. צלילי המילה הם המאפשרים לי לאלף ולרסן את כוחות האיתנים הללו. תהליך הקריאה בשם לתופעות במרחב ובזמן הוא תהליך של **השבעה**; כל מילה היא כישוף; כשאני משביע תופעה מסוימת, בעיקרו של דבר אני מרגיע אותה; וכך קישור בין מילים, צורות דקדוקיות וביטויים פיגורטיביים הוא, בעיקרו של דבר, השבעות; כשאני קורא לצליל הרעם המאיים עלי בשם "רעם" (ברוסית: גרוֹם) אני בורא צליל המחקה את הרעם (גררר); וכשאני יוצר את הצליל הזה אני כביכול בורא מחדש את הרעם; תהליך זה של בריאה מחדש הוא גם פעולה של ידיעה. אני בעצם קורא לרעם.

צירוף המילים, הרצף בזמן של הצלילים, הוא תמיד צורה של סיבתיות. סיבתיות היא איחוד המרחב עם הזמן; **הצליל** הוא סמל גם של המרחב וגם של הזמן; במובן זה הצליל, המוגדר מבחוץ, מאחד את המרחב עם הזמן: הגיית הצליל מחייבת זמן מסוים; מלבד זאת, הצליל תמיד מהדהד בתוך **סביבה**, שכן הוא עצמו **סביבה צלילית**. **בצליל** הזמן והמרחב שוכנים בכפיפה אחת, ולכן הצליל הוא השורש של כל סיבתיות; הקשרים בין אֶמְבְּלֶמוֹת צליליות מחקים תמיד את הקשרים בין התופעות במרחב ובזמן.

לפיכך, המילה תמיד יולדת סיבתיות; היא הבוראת את היחסים הסיבתיים, שלאחר מכן מגיעים להכרה.

בשלבי ההתפתחות הקדומים של האנושות ההסברים הסיבתיים ניתנו באמצעות יצירת מילים; הידעוני הוא זה שיודע יותר מילים; מדבר יותר; ולכן מכשף ומשביע. לא לשווא מכירה המאגיה בשלטון המילים. הדיבור החי עצמו הוא מאגיה בלתי נפסקת; כשאני בורא מילה בהצלחה אני חודר למהותן של התופעות ביתר עומק מאשר בתהליך המחשבה האנליטית; בכוח המחשבה אני רק מבודד את התופעה; בכוח המילה אני משעבד אותה, מרסן אותה; יצירת הדיבור החי היא תמיד מאבק האדם בכוחות האיתנים העוינים הסובבים אותו; המילה מציתה את אור הניצחון על האפלה הסובבת אותי.

ולפיכך הדיבור החי הוא תנאי לעצם קיומה של האנושות: היא תמצית מהותה של האנושות; ולכן מלכתחילה היו השירה, ההכרה, המוזיקה והדיבור אחדות אחת; לכן גם הדיבור החי היה מאגיה, והאנשים שדיברו בו היו אותם יצורים שהיו טבועים בחותם ההתרועעות עם האלים. לא לחינם רומזת אגדה עתיקה בדרכים שונות על קיומה של לשון מאגית, שמילותיה מסוגלות לכבוש את הטבע ולשלוט בו; לא לחינם היה לכל אחד מההיירוגליפים הקדושים במצרים מובן משולש: המובן הראשון היה זהה עם צליל המילה, והצליל נתן שם לצורה של ההיירוגליף (זמן); המובן השני היה זהה עם שרטוט הצליל במרחב (תמונה), כלומר, עם ההיירוגליף; המובן השלישי היה כלול במספר קדוש שסימל את המילה. פַּאבֶּר ד'אוֹליבֶה ניסה בהצלחה לפענח את המובן הסימבולי של שמות

האל היהודי;[2] לא לחינם אנו שומעים את המיתוס על שפה בשם **זֶנזאר**, שבה התגלו לאנושות סודות עליונים.[3] המסקנות של מדעי הטבע כמו גם מיתוסים על הלשון, בלי קשר למידת האובייקטיביות שלהם, מביעים שאיפה בלתי־נשלטת לסמל את שלטונה המאגי של המילה.

. . .

יעודה של האנושות הוא היצירה החיה של החיים; חיי האדם מניחים מראש מפגש חברתי בין הפרטים; אך מפגש חברתי הוא במילה ורק במילה. כל מפגש חברתי הוא תהליך יצירתי חי, שבו הנשמות מחליפות זו עם זו מראות כמוסים, המציירים ובוראים את סודות החיים. תכלית המפגש החברתי היא להדליק באמצעות המגע ההדדי בין שני עולמות עולם שלישי, שבעבור שני המשתתפים אינו ניתן לחלוקה, ושבאופן מפתיע מעמיק את מראות הנפש הפרטיים. לשם כך יש צורך שהמילים במפגש החברתי לא תהיינה מושגים מופשטים־תלושים;[4] על פי הגדרתו, המושג המופשט התלוש מגבש את פעולות ההכרה שכבר התרחשו; אך מטרת האנושות היא לברוא את האובייקטים של ההכרה עצמם; מטרת המפגש החברתי היא להדליק את סימני המפגש החברתי (המילים) באש של תהליכי יצירה מתחדשים והולכים. מטרת המפגש החברתי החי הוא המאמץ לקראת העתיד; ולכן מילים מופשטות, כשהן נעשות לסימני המפגש החברתי, מחזירות את המפגש בין בני־אדם אחורה, למה שכבר היה; ולהיפך, הדיבור החי, הציורי, הנשמע באוזנינו, מדליק את דמיוננו באש של יצירה חדשה, כלומר, של יצירת מילים חדשות; יצירת מילים חדשות היא תמיד תחילתה של ידיעה חדשה.

הדיבור הפיוטי הוא דיבור במובנו האמיתי; משמעותו העצומה היא בכך שהוא אינו מוכיח דבר במילים; המילים מתקבצות כאן כך שצירופן יוצר תמונה; המובן הלוגי של התמונה הזאת אינו מוגדר; גם צורתה המוחשית הנראית לעין אינה מוגדרת. עלינו למלא בעצמנו את הדיבור החי בידיעה וביצירה; קליטת הדיבור החי, הציורי, מעוררת אותנו ליצירה; בכל אדם חי דיבור כזה מעורר שורה של פעילויות; וכל אחד משלים את התמונה; הדיבור הציורי מבשיל תמונות; כל אדם נעשה לאמן במקצת כשהוא שומע דיבור חי. המילה החיה (מטאפורה, דימוי, אפיתֶט) היא זרע הנובט בנשמות; היא מבטיחה אלף פרחים; אצל אחד היא מצמיחה שושנה לבנה, אצל אחר דגנית תכולה. משמעותו של

2 Antoine Fabre d'Olivet (1825-1768) – פילולוג ומשורר צרפתי שהשתתף בתנועה להחייאת הלשון והתרבות הפרובנסלית, מחבר הספר "שחזור הלשון העברית" (1815), שממנו מצטט ביילי בהערת שוליים. ביילי מתייחס לקטע שבו אוליבה דן בשמות האל העברי. חלקו השני של הספר כולל את עשרת הפרקים הראשונים של ספר בראשית במקור עם פירוש מדעי ותרגום "מילולי" לצרפתית. הקטע שמצטט ביילי לקוח מפירושו של אוליבה למילים "ה' אלוהים" בבראשית ב 5 (וכל שיח השדה טרם יהיה בארץ וכל עשב השדה טרם יצמח כי לא המטיר ה' אלוהים על־הארץ ואדם אין לעבוד את־האדמה).

3 זנזאר או סנזאר – לשון פרימיטיבית אגדית שבה נכתב ספר אגדי שממנו, לפי מסורת מיסטית מסוימת, צמחו תורות מיסטיות של דתות שונות, מיהודה ועד סין.

4 ברוסית: otvlechenny פירושו גם תלוש וגם מופשט, ערטילאי. וכך להלן.

הדיבור החי אינה נמצאת כלל במובנו הלוגי; הלוגיקה עצמה היא פרי הדיבור; לא לחינם תנאי לכל הטיעונים הלוגיים הוא הציווי היצירתי להבין אותם כמשרתים מטרות מסוימות; אך מטרות אלה אינן מכסות כלל את מטרות הלשון ככלי של מפגש חברתי. תפקידו העיקרי של הדיבור הוא לברוא תמונות חדשות, למזוג את תפארתן המנצנצת בנשמות בני האדם, כדי שהתפארת הזאת תעטה את העולם; האבולוציה של הלשון לא נועדה לרוקן בהדרגה את הלשון מכל תוכן ציורי; המילה שהתרוקנה היא מושג מופשט; המושג המופשט מחסל את תהליך הכנעת הטבע בידי האדם; במובן זה, בשלבים מסוימים של התפתחות האנושות קמים ומתנשאים מקדשי ההכרה מתוכו של הדיבור החי; לאחר מכן מתעורר צורך חדש ביצירה; והוא מגיע עד לעומק זרע המילה הבלתי־מודעת, עולה ותופח, בוקע את קליפתו היבשה (המושג), מצמיח נבט חדש; תחייה זו של המילה מצביעה על תקופה אורגנית חדשה בתרבות; בלחץ המילים החדשות נוטשים ישישוני תרבות האתמול את מקדשיהם ויוצאים ליערות ולשדות כדי להשביע מחדש את הטבע וכדי לבצע כיבושים חדשים; המילה חותרת מתחת למושג ומסלקת מעצמה את קליפתו, נוצצת ומתיזה ניצוצות כבתולה, בססגוניות ברברית.

תקופות שכאלה מְלוּוֹת בפלישה של השירה לתחום הטרמינולוגיה: פלישת רוח המוזיקה לתוך השירה. שוב קם לתחייה במילה הכוח המוזיקלי של הצליל; שוב אנו הולכים שבי לא אחר המובן, אלא אחר הצליל של המילה; בהיקסמות הזאת אנו חשים באופן לא מודע שבביטוי הצלילי והציורי עצמו נסתרת המשמעות העמוקה והחיה של המילה – היותה מילה יוצרת. המילה היוצרת בוראת את העולם.

...

המילה־המונח היא גביש יפה ומת, שנוצר הודות להשלמת תהליך ההתפרקות של המילה החיה. המילה החיה (מילה־גוף) היא אורגניזם פורח.

כל מה שאני יכול לחוש בעזרת חמשת חושי יתפורר כאשר אמות; גופי יהפוך לפגר נרקב, מדיף צחנה; אך כאשר יסתיים תהליך הריקבון, אתגלה לעיני אוהבי בצורת אוסף של גבישים יפים. המונח האידיאלי הוא גביש נצחי, המתקבל רק בסיום תהליך הריקבון; המילה־התמונה כמוה כהוויית האדם החי: היא יוצרת, משפיעה, מחליפה את תוכנה. מילת הפרוזה הרגילה היא מילה שאיבדה את המוחשיות המשפיעה על העין ועל האוזן אך עדין לא הפכה למונח אידיאלי, לפגר מבאיש ומתפורר.

מעטים הם המונחים האידיאליים, כשם שהתמעטו המילים החיות; כל חיינו מלאים מילים ההולכות ומתמקמקות, המפיצות צחנה בלתי־נסבלת; השימוש במילים אלה מדביק אותנו ברעל פגרים, משום שהמילה היא הביטוי הישיר של החיים.

ולכן הדבר היחיד שלו מחייבת אותנו החיוניות שבתוכנו הוא יצירת מילים; אנו חייבים לאמן את כוחנו בצירופי מילים; כך אנו מכתתים לנו נשק למאבק בפגרים החיים, הנדחקים אל תוך מעגל פעילותנו; עלינו להיות ברבריים, תלייני המילה הרווחת, אם גם איננו יכולים כבר להנשים אותה; עניין אחר הוא המילה־המונח; היא אינה מציגה את עצמה כאילו היא חיה; היא מה שהיא; לא תחזיר אותה לחיים, אך היא אינה מזיקה: רעל הפגרים כבר התמסמס ונעלם מהמונח האידיאלי, ולכן אין הוא יכול להדביק שום איש.

שונה היא המילה שחציה תמונה וחציה מונח – היא פגר מתמקמק, שמעמיד פנים כאילו הוא חי: כמו דיבוק הוא מתגנב אל חיי היומיום, כדי להחליש את כוח היצירה שלנו בדברי שקר, כאילו אותה יצירה הינה צירוף מילים ריק, כדי להחליש את כוח הכרתנו על ידי השקר, כאילו הכרה זו היא מקבץ ריק של מונחים. ואולי צודק מי שטוען כי התמוניות של הלשון אינה אלא משחק חסר־שחר במילים, שטעמו ותכליתו של מבחר כזה הוא חסר תכלית; אך מה מוזר: הוגה הדעות הגאון קאנט, שהעריך מאוד את היצירה האמנותית, הגדיר דוקא במילים אלה את האמנות, ואחד מטובי מבקרי המוזיקה (גַנסליק) מגדיר כך בקירוב את המוזיקה.[5] או שגַנסליק וקאנט מטורפים, או שדבריהם נוגעים לצד ממשי לחלוטין של האמנות. לתכליתיות בגבולות האמנות אין שום תכלית, שכן תכלית האמנות נעוצה ביצירת מושאי ההכרה עצמם; נחוץ להפוך את החיים לאמנות – ולחלופין לעשות מהאמנות חיים: אז תתגלה ותתבהר משמעות האמנות. זה נכון בנוגע לשירה, למשל, כי מטרת השירה היא יצירת הלשון; והרי הלשון היא עצמה יצירה של יחסים חיים. המשחק חסר־התכלית של המילים נראה כך כל עוד אנו נמצאים בנקודת מבט אסתטית גרידא; אך כאשר אנו מודעים לכך שהאסתטיקה אינה אלא פֵּאָה של מִנסרה המעצבת על פי דרכה את יצירת החיים, ואילו כשהיא לעצמה מחוץ לאותה יצירה אינה משחקת שום תפקיד, אז מקבל המשחק חסר התכלית של המילים את משמעותו המלאה: איחוד מילים ללא תלות במובנן הלוגי הינו אמצעי בידי האדם כדי להגן על עצמו ממועקת הלא־נודע.

. . .

נאמר בגלוי: ידיעה אינה נוצרת מהסבר תופעות במילים; לגילויים מדעיים המבוססים על ניסויים יש בשורשם אנלוגיות צליליות המופקות כלפי חוץ והופכות לפעולה. מהו הניסיון? הוא תמיד כרוך בפעולה המצרפת נתונים של הטבע; ניקח מגנט (פעולה) נשים אותו בסליל עשוי מחוט מתכת (פעולה); נקבל תופעה של אלקטרומגנטיזם (פעולה); כאן אין עדין מילים; אבל יאמרו לנו: תופעת האלקטרומגנטיקה ניתנת להסבר במילים; ואנו נענה מיד, שאין היא ניתנת; ספירת ההסברים היא ספירת הבנייה של אנלוגיות מילוליות; ההסבר המילולי של הניסיון הופך להסבר בעזרת נוסחה; והנוסחה היא כבר מחווה, אֶמְבְּלֶמָה אילמת; הסבר נוסחאות בעזרת מילים הוא הסבר המבוסס על אנלוגיות, ואנלוגיה אינה ידיעה.

ולהיפך: גם אם נוכיח את היווצרות הניסיון מתוך המילים, אין זו עדין הוכחה שהמדע המדויק נוצר ממושגים מופשטים; כל מילה חיה היא מאגיה, השבעה; איש לא יוכיח את אי־תקפותה של הטענה שהניסיון הראשון שנולד על ידי המילה באמת הוליד או השביע באמצעות מילים תופעה שלא אירעה מעולם לפני לכן; המילה מולידה פעולה; הפעולה היא המשך של בנייה מיתולוגית.

עולמות המושגים המופשטים, כמו העולמות הממשיים, איך שלא נקרא להם (חומר,

5 אדוארד הַנסליק (ברוסית: גַנסליק) (1825-1904) – מבקר מוזיקה וינאי, מתנגד חריף לוואגנר. בעל תיאוריה הדוגלת במוסיקה "אוטונומית", שאינה משקפת שום דבר, גם לא את האמן, ואין לה שום תכלית ומטרה כי אם תכונותיה הצורניות־אסתטיות בלבד.

רוח, טבע), אינם ריאליים; הם גם אינם בנמצא ללא מילים; המילה היא הספינה הריאלית היחידה שבה אנו מפליגים מהבלתי־נודע האחד אל משנהו, בין מרחבים בלתי־נודעים המכונים בשם אדמה, שמים, אתר, ריקנות וכיוצא בזה, בין זמנים בלתי־נודעים שאנו מכנים בשם אלים, דמונים, נשמות. אין אנו יודעים מה פירושם של חומר, אדמה, שמים, אוויר; אין אנו יודעים מה זה אל, דמון, נשמה; אנו קוראים למשהו "אני", "אתה", "הוא"; אך כשאנו קוראים בשם ללא־נודע אנו בוראים לעצמנו את העולם; המילה היא השבעה של הדברים; המילה היא קריאה והזמנה לאלוהים. כשאני אומר "אני" אני יוצר סמל צלילי; אני מאשר את הסמל הזה כמשהו קיים; רק באותה שנייה אני יוצר את עצמי.

כל קליטה היא זיקוקי דינור של מילים, שבהם אני ממלא את הרִיק הסובב אותי; אם מילותי נוצצות וססגנוניות הן יוצרות אשליה של אור; אשליית אור זו היא היא פעולת הקליטה. אף אחד אינו יכול לשכנע איש. אף אחד אינו יכול להוכיח כלום לאיש. כל ויכוח הוא מאבק בין מילים, הוא מאגיה; אני מדבר רק כדי להשביע; הסיוף המילולי הנראה כמו פולמוס הוא מילוי של הריק במה שלא יהיה: כעת מקובל לסתום את פיו של המתנגד במילים סרוחות; אבל זה לא שכנוע; המתנגד החוזר לביתו לאחר הוויכוח מקיא את המילים הסרוחות. לפני כן הריק היה מואר באש התמונות; זה היה תהליך של יצירה מיתית. המילה ילדה סמל תמוּני, את המטאפורה; המטאפורה נראתה כאילו היא משהו שקיים באמת; המילה ילדה את המיתוס; המיתוס ילד את הדת; הדת – את הפילוסופיה; הפילוסופיה – את המונח.

מוטב להשליך אל הריק רקטות של מילים מאשר אבק. הפעולה הראשונה היא דיבור חי; השנייה היא דיבור מת. לעתים קרובות אנו מעדיפים את השנייה. אנחנו מתים למחצה, חיים למחצה.

. . .

לצורות העיצוב האמנותי יש דבר אחד משותף: זהו המאמץ להרחיב את המושג המילולי של התמונה הנתונה, לערער את גבולותיו, ליצור מחזור חדש של יצירה מילולית, כלומר, **לבעוט** במושג המקובל, לעורר תנועה בצורתו הפנימית; שינוי צורתה הפנימית של המילה מוביל לייסוד תוכן חדש לתמונה; כאן ניתן מרחב לתפיסה היצירתית שאנו תופסים את המציאות; ההרחבה הזאת מתרחשת גם במקום שבו לכאורה לפנינו אנליזה של מושג האובייקט; כשאנו אומרים "הירח לבן" אנו מייחסים לו אחד מתוך שורה של סימני־היכר של הירח. הירח הוא גם זהוב, אדום, מלא, פגום וכיו"ב. אנו יכולים להציב את הירח ליד שורה של סימני־היכר, אך עלינו לזכור שהצבה כזאת של מושגים על הירח כקומפלקס של סימני־היכר היא כבר התחלה של תהליך; אנו כאילו מתיכים את מושג הירח, כדי שכל אחד מהיסודות של הקומפלקס יתמזג עם הקומפלקסים המותכים של מושגים אחרים באמצעות סימן היכר אחד, שניים או אף סימני־היכר רבים; האנליזה כאן מוגדרת מראש על־ידי הצורך בסינתזה. כשאנו מבודדים מתוך סימני־היכר רבים של הירח את הלובן, אנו מתעכבים על סימן־ההיכר הזה רק משום שבאמצעותם מותווה כיוון התהליך היצירתי: כשאנו בוחרים את לובן הירח כנקודת מוצא, אנו יכולים לקבץ סביב סימן היכר זה גם אחרים; כשאנו רואים שלעיתים קרובות הירח נעשה לבן בערב, כאשר הוא בצורת סהר,

אנו מגדירים אותו תוך כדי איחודו עם שם תואר חדש: ירח לבן וחד. המושג על הירח נעשה כעת צר יותר, מוחשי יותר, ושלא מרצון אנו מעמתים כאן את הירח עם דברים לבנים וחדים רבים אחרים (קרן לבנה, חֶט לבן [כגון של חזיר־בר, פיל, ממותה] וכו׳). כאן אנו קושרים שני דברים מנוגדים בסימן היכר אחד או שניים: 1) קרן (השייכת לחיה כלשהי) לבנה, חדה. 2) ירח (בשמיים, בלי כל קשר לחיה) לבן, חד; אנו משוים את הירח לקרן: ירח כמו קרן לבנה וחדה. כך נעשה מעבר בלתי־נמנע משם תואר לדימוי. הדימוי הוא השלב הבא של יצירת תמונות.

השוואת דברים על־ידי סימן־היכר אחד או אחדים מוביל אותנו לשלב הבא: בדימוי אנו מביאים קומפלקס מורכב של סימני־היכר אל שדה הראייה שלנו; לפנינו שני אובייקטים, שני מושגים הנאבקים זה בזה; ראינו קודם שלמאבק זה יש שלוש תוצאות אפשריות, כפי שהראה פוטבניה: א כלול לגמרי בתוך X (סינקדוכה); א כלול באופן חלקי בתוך X (מטונימיה); המיזוג בין א ל־X מבוסס על איבר שלישי ב (מטאפורה). בכל שלושת המקרים מתרחשת העברת מובן אחד של האובייקט למובן אחר – כמותי (סינקדוכה), איכותי (מטונימיה) או החלפה בין שני האובייקטים (מטאפורה). כתוצאה מהמאבק אנו מקבלים צורה כפולה של מטאפורה, את צורת האפיתט, שבה המושג של האובייקט המושווה (קרן לבנה) שולט על אותו אובייקט שאיתו הושווה האובייקט הראשון (ירח): ירח לבֶן־קרן; האפיתט "לבֶן־קרן" התקבל מהשוואת הלובן של הירח עם הלובן של הקרן; יש מקום לסכמה הבאה:[6]

א. ירח – (א1) לבן, (א2) חד ב. קרן – (ב1) לבן, (ב2) חד	} ירח לבן־קרן (א1, א2, ב־ א).

במחצית הראשונה של האפיתט (לבן־) מתקשרים שני סימנים דומים של קומפלקסים שונים (ירח, קרן); ואילו במחצית השניה (־קרן) הקומפלקס של סימני ההיכר (קרן) הופך לאחד מסימני האובייקט המושווה (ירח); האפיתט "לבן־קרן" בעצמו הוא סינקדוכה, שכן כאן החלק (קרן לבנה) מזוהה עם השלם (קרן, שיכולה להיות גם צהובה גם לבנה גם שחורה); כשלאפיתט "לבן־קרן" נוסף שם האובייקט, "ירח", אנו מקבלים מטאפורה, כי האפיתט הסינקדוכי "לבן־קרן" מתאחד עם מושג הירח, כך שהמובן של "לבן־קרן" חל כאן על אובייקט חדש (במקום תיש לבן־קרן – ירח לבן־קרן).

או שאנו מקבלים צורה אחרת של מטאפורה: "הירח – קרן לבנה", או "קרן לבנה בשמים". כאן האובייקט שאליו השווינו תכונות מסוימות של הירח דחק הצידה את האובייקט עצמו; מהלך ההיווצרות־מחדש של התמונה החדשה יכול לפנות לכיוון כפול: או שהמושג על קרן לבנה בשמים דוחק הצידה גם את המושג המקובל על קרן (השייכת לחיה) וגם את המושג המקובל על הירח (לא כחלק ממשהו אלא כשלם), ואז אנו מקבלים סמל כלשהו, שאינו ממצה לא את הקרן ולא את הירח; או שהמושג של

6 במקור הסכמה נראית כנוסחה מתמטית.

קרן לבנה בשמים מקבל צורה אחרת: "קרן לבנת־ירח בשמים". אם נחזור אל הסכמה, אנו מקבלים:

ירח – (א1) לבן, (א2) חד
קרן – (ב1) לבנה, (ב1) חדה
} קרן לבנת־ירח (א, א1, ב1 – ב).

(. . .)[7]

מבחינה פסיכולוגית כל תהליך התהוות של מילה עובר שלושה שלבי התפתחות: 1) שלב האפיתט. 2) שלב הדימוי, שבו האפיתט מעלה אובייקט חדש. 3) שלב האַלוזיה (רמז, סימבוליקה), כאשר המאבק בין שני האובייקטים יוצר אובייקט חדש, שאינו כלול בשני עברי ההשוואה: שלב האלוזיה עובר פאזות שונות, שבמהלכן נשלמת העברת המשמעות מבחינת הכמות (שלב הסינקדוכה), מבחינת האיכות (המטונימיה), וכאשר נשלמת ההחלפה של האובייקטים עצמם (מטאפורה). במקרה האחרון אנו מקבלים **סמל**, כלומר, יחידה בלתי ניתנת לפירוק; אמצעי הייצוג התמוני במובן זה נמצאים ביסוד דרכי הסימבוליזציה, כלומר, זוהי פעילות יצירתית ראשונית, שאינה ניתנת לפירוק על־ידי הידיעה.

. . .

היצירה המיתית קודמת ליצירה האסתטית (השימוש המודע באמצעי ייצוג תמוני אפשרי רק בשלב ההתפוררות של המיתוס), או שהיא מתרחשת לאחריה (בתקופות ההתפוררות של התודעה, של ספקנות כללית, משבר תרבותי), והיא שבה לתחייה בקרב חבורות־אחווה, בהתאגדויות של אנשים שאיבדו את אמונתם במדע, באמנות ובפילוסופיה, אך למרות זאת עדיין טומנים בחובם כוחות איתנים חיים של יצירה.

תקופה כזאת עוברת עלינו עתה. תפיסת עולם דתית זרה לנו. הפילוסופיה תפסה את מקומה של הדת מזמן, והחליפה אותה בדוגמות של שיטות מטפיזיות במקום מה שפעם נחווה בסמלים. ומצד שני, המדע קטל את הדת. במקום קביעות דוגמטיות על קיומו של אלוהים ועל נצחיותה של הנפש, נותן לנו המדע אמבלמות מתמטיות המבטאות יחסים בין תופעות שבמהותן המיסטית אולי האמנו עוד אתמול וכבר איננו יכולים להאמין כיום, כאשר אנו מכירים את חוקי המיכניקה השולטים בהן.

השירה קשורה במישרין עם הלשון היוצרת; ובעקיפין היא קשורה עם היצירה המיתית; הכוחות של התמונה השירית נמצאים ביחס ישיר לאמונה (אם גם הלא מודעת) בקיומה של אותה תמונה. כשאני אומר: "הירח הוא קרן לבנה", באופן מודע אינני מודה, כמובן, בקיומה של חיה מיתית שאת קרנה אני רואה בשמים; ואולם במעמקי ההוויה של האישור

7 בהמשך המאמר מופיעים ניתוחים של מטאפורות ותיאור הממצאים בעזרת שורה ארוכה למדי של נוסחאות כמו־מתמטיות.

היצירתי לקיומי איני יכול שלא להאמין בקיומה של איזושהי ממשות, המסומלת או המתגלמת בתמונה המטאפורית שנוצרה על־ידי.

הדיבור הפיוטי קשור במישרין עם היצירה המיתית; המאמץ ליצור צירוף מילים תמוני הוא התכונה השורשית של השירה.

הכוח הריאלי של היצירה אינו יכול להיות נמדד על ידי התודעה; התודעה תמיד הולכת בעקבות היצירה; השאיפה לצירופי מילים, ובעקבותיה ליצירת תמונות הבוקעות מתוך תהליך היצירה של המילים החדשות, היא העדות לכך ששורש האישור ליצירת החיים חי עדין, והמאמץ הזה אינו תלוי באישור שתיתן לו או לא תיתן לו התודעה. הוא פועל למרות התודעה.

ולכן המילה החדשה של החיים בעידן של משבר כללי ניזונה מהשירה. אנו שותים לשוכרה את המילים, משום שאנו מודעים למשמעות המילים החדשות, המאגיות, שבעזרתן נוכל שוב ושוב להשביע את אפלת הלילה המרחפת עלינו. אנו חיים עדיין, אך אנו חיים משום שאנו נאחזים במילים.

המשחק במילים הוא אות הנעורים; מתחת לאבק ההריסות של התרבות הנחרבת אנו קוראים ומשביעים בצלילי המילים. יודעים אנו שזוהי המורשת היחידה שתועיל לילדינו.

ילדינו יכתתו ממילותינו המאירות סמלים חדשים של עיקרי אמונה; בעיניהם ייראה משבר ההכרה כמילים ישנות שנפחו את נפשן ולא יותר. האנושות חיה כל עוד קיימת שירת הלשון; שירת הלשון חיה.

חיים אנו.

ויאצ'סלב איוונוב

על מלאכה עליזה ושעשוע חכם

קטעים נבחרים

מרוסית: ולרי מיכאילובסקי

מה השירה שואפת להיות? חובקת תבל, ראשונית, בוראת מיתוסים. דרכה של השירה לאוניברסליות כלל־אנושית היא העממיות. דרכה לאמת ולפשטות הראשונית היא תבונת הנחש. דרכה לפולחן המסתורי של היצירה הדתית היא חירות עמוקה של האדם הפנימי, אהבה שמעזה בחיים וברוח, אוזן קשבת לפעימות ליבו של העולם.

ויאצ'סלב איוונוב (1866-1949) — משורר, מתרגם ופילוסוף רוסי, מהדמויות המרכזיות ביותר בסימבוליזם הרוסי ואולי גדול התיאורטיקנים שלו. ניהל סלון ספרותי מהולל המכונה "המגדל" שהפך למרכז של הסימבוליזם הרוסי ושל תור הכסף הרוסי כולו. עסק גם בפרקטיקות מיסטיות שהיו באופנה בתחילת המאה ה־20, והרבה לכתוב בנושאים דתיים־פילוסופיים. ב־1924 היגר לאיטליה, שם המיר את דתו מנצרות אורתודוקסית לנצרות קתולית ושימש כמרצה הן באוניברסיטאות והן במוסדות של הכנסייה הקתולית. המאמר שפרקים נבחרים מתוכו מופיעים כאן נכתב במקור כהרצאה ופורסם ב־1907, בשיא תהילתו של איוונוב כמנהיג הסימבוליסטים.

חשבתי שעל המשורר, אם הוא באמת משורר,
לחבר סיפורים, לא טיעונים.

(אפלטון, פיידון, 61ב)[1]

1 **תרגום: שמעון בוזגלו, הוצאת ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2005.**

I

אָמן שהוא אומן

הויכוח על תפקיד האָמנות – האם האָמנות מצדיקה את עצמה "כאָמנות לשם אָמנות",[2] או שמא יש צורך בהצדקה על ידי החיים, כלומר "אָמנות לשם החיים", הוכרז כפתוח, אך למעשה בתוך נבכי נפשנו אין לו פתרון. ויכוח זה כלל לא העסיק את הנפשות בימים המאושרים ההם שהיו לאָמן כשהאָמנות, כך או אחרת, הייתה יצירתם המשותפת של האָמן־בעל המלאכה ושל הפטרון המזמין; המזמינים היו נציגים מְיוּפֵי כוח מטעם המוני העם (למשל, ראשי רפובליקות עתיקות או ארכיבישופי הכנסיות בימי הביניים), או שהיו נציגים מטעם עצמם שנותנים ביטוי לרוח התקופה (כמו משפחת מדיצ'י), חלוצים שהתעלו מעל ההמון, אך עדיין היו קרובים לו ברוחם, או אדוני העם שלא איבדו את הקשר עִמו בעת השליטה עליו, והבטיחו את נאמנותו והערצתו (כמו לואי ה־14).

מאחר שאָמן אמיתי הוא אומן (אָמן הוא artifex, τεχνίτης, δημιουργός) ומבנה נפשו הוא בראש ובראשונה מבנה של בעל מלאכה, הוא זקוק להזמנה לא רק במישור החומרי, אלא גם במישור הפסיכולוגי. הוא גאה בהזמנה, ואם לעיתים הוא מכריז על עצמו כ"מלך" ומתוקף היותו כזה הוא "חי לבד", זה רק מפני שהוא נוטר טינה ללקוחותיו שאינם מרוצים או לאלה שנמנעים מגשת. כשהוא משכנע את עצמו: "אתה השופט העליון היחיד" הוא רק חוזר על מילותיהם של רבי־אָמנים גאוותנים ובטוחים בעצמם כמו מיכלאנג'לו בואונארוטי או בנוונוטו צ'ליני העקשן, שהיה מסתגר מפעם לפעם בחדר העבודה שלו כדי ללטש את פירות מחשבותיו, מסרב לסחור ולשווק את יצירותיו.

ההתעלות העצמית של האָמן היא התגובה הטבעית של הכישרון הצופה את הבאות והתובעני כלפי עצמו, אל מול חוסר ההכרה של קהל קצר ראייה ויהיר ומול הקיבעון השמרני של הצרכנים. תגובה כזו מוכרת לנו לאורך כל ההיסטוריה של האָמנות. אפשר להבחין לראשונה בהבנה המרה שהיצירה אינה נחוצה יותר, ובכיסופים להזמנה המעוררת השראה אמיתית, בחצרות פטרוני האָמנות. שם, אחד טורקוואטו טאסו,[3] מוערך כביכול מכורח האמון שניתן לו, ואין לו שום צורך אמיתי, חוץ מהמחויבות שמוטלת עליו יחד עם האמון, לזרז את סיומו של האפוס המבטיח שלו.

כשהדחף הדתי ליצירה, שהיה כה עז בימי הביניים, עזב את האָמנות, האָמן שנותר בלי הזמנה מוגדרת ודחופה התברר כאינדיווידואליסט ומיהר להמציא את האינדיווידואליזם.

2 "אָמנות לשם האָמנות" היא נוסחה שנטבעה לראשונה בצרפת על ידי המשורר והסופר הרומנטי תאופיל גוטייה בשנות השלושים של המאה התשע־עשרה (L'Art pour l'art) ולימים נעשתה לסיסמתם של משוררי חבורת הפרנאס ושל הסימבוליסטים הצרפתים. זוהי תפיסה אסתטית עקרונית שלפיה האָמנות קיימת למען עצמה ועליה להיות מנותקת מכל תכלית חיצונית, דידקטית, מוסרית או תועלתנית.

3 טורקוואטו טאסו (1544-1595) – משורר איטלקי, הנערץ על היוצרים הרומנטיים; נודע בעיקר בזכות הפואמה "ירושלים המשוחררת".

מה גורם לפטרארקה להפריז כל כך בערכה של הבקיאות הפילולוגית שלו בשירה לטינית, במקום בליריקה הלאומית האלמותית שלו, אם לא המחשבה הנסתרת על האינטימיות ובשל כך היעדר הצורך בשירי האהבה והסונֶטות שדנטה העניק לחבריו ואשר אלה, בתורם, השליכו אותם לרחוב?

כל אימוץ של מראית־עין גאונית על סוגיה השונים וכל רומנטיזם הם הוללות יהירה של הבוהמה האָמנותית שמוכרחה לעבוד כדי לחסוך לימים קשים, כדי שלא תכלה הפרוטה מכיסה. מיד הופך הדבר לעיקרון, ובעגתה השחצנית של הבוהמה הוא נקרא – אָמנות לשם האָמנות. אך אם בכל זאת מתחילים, סוף סוף, להקשיב "להוללים הבטלנים" האלה, "לכוהני סגולות היופי", הם תופסים את תשומת הלב שמתעוררת כלפיהם פתאום כתחליף מושלם להזמנה בתשלום ורואים ב"חיים עצמם" או ב"רוח התקופה" את המזמין, ומסכימים ללא היסוס "ליצור" בעבור תהילה שהובטחה להם בערפול מה, תהילתם של מנהיגי הרוח ומשחררי האנושות. באופן זה מתברר שהם אינם כה רחוקים מהנוסחה "אָמנות לשם החיים", ובלבד שיורשה להם להבין את המונח "חיים" בתור חלומם שלהם על החיים ולראות את עצמם כמארגנים, ואולי אף כבוראים. כך ביירון גובר על הרודנים וכך משחרר היינה את גרמניה.

בפרט האָמנים נוטים לנופף בסיסמה "אָמנות לשם החיים" רק בתנאי שאת המונח "חיים" אפשר יהיה לפרש בצורה רחבה מאוד, קוסמית ולא מוגדרת. במשימה הזו מסייעים להם חבריהם הפילוסופים, שבעבורם היופי נחוץ עוד מימי אפלטון לצורכי תאודיציה והרמוניה מטפיזית, והמונח "גאון" שימושי והולם עוד מימי קאנט, ואינו ניתן להמרה לצורך השלמותם ויציבותם של מגדלים באוויר המכונים מערכות פילוסופיות (למשל, שופנהאואר). בדרך הזו האָמן הופך לכוהן, קודש הקודשים, נביא, מכשף ורואה נסתרות בעיני עצמו.

האָמן כבורא אלילים

אם הקוראים הנלהבים ימצאו עודף אירוניה ב"מסקנות קרות הרוח" או ב"רשימות העגומות של הלב" הללו בנוגע לחולשותיו האנושיות מדי של האָמן – הרי שהסיבה היחידה לכך היא הסתירה הפנימית הכללית, שבגללה ראינו עד כה צד אחד בלבד של האמת השלמה על אודות האָמנים. הצד האחר של אמת זו מתגלה בעיקר בעובדה שללא קשר לתפקיד האָמן בחברה ולהוכחותיו והצדקותיו לעצמו, הוא מצליח במשימתו בתנאי אחד – קיומו של כישרון. כך פינדָרוס,[4] באודות שאין כמותן באנרגיה המוזיקלית ובפאר דמיונן, שחוברו בהזמנה ובעבור תשלום, הילל את הערים ההלניות החופשיות ואת האדונים מושלי הערים הנאמנים לעם. כך המשורר המהולל ורגיליוס הביע באפוס הרשמי[5] את הרעיון האלמותי על האימפריה הרומית, וטורקוואטו טאסו הצליח לסיים, בהתאם לרצונו של דוכסו, את היצירה

4 פינדרוס (המאה ה־5 לפני הספירה) – מגדולי המשוררים של יוון העתיקה.

5 הכוונה היא ל"אינאיס", הפואמה האָפית הגדולה של וירגיליוס (70-19 לפנה"ס), שהיתה, בין השאר ובאופן עקיף, שיר הלל לקיסר אוגוסטוס, שפרש את חסותו על משוררים ואָמנים, וירגיליוס ביניהם.

"ירושלים המשוחררת". האינדיווידואליזם כהגדרה עצמית במודע של דמות עצמאית היה עניינם של משוררים הומניסטים ושל בני דורו של שקספיר. הרומנטיזם הותיר את חותמו על דור. אנו מזכירים את ביירון בנשימה אחת עם שאר משחררינו. ריכרד ואגנר המשיך את דרכו של בטהובן, אשר החזיר למוזיקה את המקהלה היוונית העתיקה המהללת, ולמקהלה עצמה – את דמות הגיבור האינדיבידואליסט ואת המיתוס הטרגי שלו. בכך הוא טמן עמוק בתוך התודעה האירופית את זרעי הרעיונות. זרעים אלה כבר הספיקו לנבוט, מצדו האחד של השדה, בדמות רעיונותיו של פרידריך ניטשה, "המנוע החלוצי" של הנפש המודרנית.

יש תלות הדדיות בין החיים לבין האָמנות, ולאור הקשר הדינמי ביניהם, לשאלה אם האָמנות משרתת את החיים או נתונה לרשות עצמה יש משמעות מתודולוגית בלבד: אפשר לבחון את האָמנות בתוך תחומה הסגור, שם יש לה תכלית פנימית, ואפשר לבחון אותה ביחס ל"חיים", כשהמונח "חיים" מתפרש הן כשלל תופעות לכדי דבר שלם, והן כתנאים המצויים והנתונים של המציאות.

בתלות הזו הגדרתה העצמית של האָמנות כגורם בחיים היא כמעט חסרת משמעות, וכך גם היחס של החיים מסביב כלפי תחום האָמנות הנפרד. תמורת הערכים שהחיים מעניקים הם דורשים מהאָמנות להציע ערכים משל עצמה: האָמנות עונה לדרישה זו באופן מתמיד על ידי שינוי חלקי בערכים והערכתם ההדרגתית מחדש. ההזמנה כמעט אף פעם אינה מתבצעת לפי הרעיון המקורי של המזמין. אם המזמין עקשן, האָמן מתעקש בתורו, נמנע ממקח וממכר ומקדיש את מלוא מרצו ליצור ערכים חדשים, "בורא אלילים" אמיתי.

כוח ההתנגדות שנחוץ למאבק הבלתי־פוסק הזה מכונה כישרון. התנאי שבו נוצר עבור החיים הערך הנדרש מהאָמנות, גם הוא כישרון. המזמין אינו מעוניין לזהות ביצירה המוזמנת את רעיונו המקורי שהוביל אותו להזמין. הוא מזמין דבר מה בלתי צפוי ומפתיע. הוא מחפש את החידוש, את השיפור, את הבלתי צפוי, והוא שמח בחידוש במידת יכולתו. הוא דורש מהאָמן ביטוי עצמי ומניח את עצמאותו הגאוותנית מראש. הוא רואה בעצמו פרש שמצפה מסוסו להתפרע בלהט. הקריטריון האחרון בוויכוח על תפקיד האָמנים והאָמנות הוא הכישרון. הוא כמו האש שתשפוט הכל, לדברי הרקליטוס. כל מה שנעשה בכישרון הוא בעל ערך וניתן לחיים כמתת. אבל צריך לדעת לקבל מתנות. אם אחת משלוש החאריטות[6] היווניות, זו שמדריכה כיצד להעניק בחיוך ובנועם, לא תמיד מלווה את הנותנים, הרי שהחאריטה השנייה, זו שבקיאה באָמנות הקבלה והתודה, תסור אלינו, החשוכים ושלוחי הרסן, לעיתים רחוקות אף יותר.

לעתים תכופות שוכחים האנשים כמה בלתי סביר לדרוש מהאָמנות בתקופות מהפכה, שתציג נושאים או הצהרות ברוח המהפכה. אם המהפכה שמתרחשת היא מהפכה של ממש, היא אינה מתחוללת על פני השטח ולא בצורתם החיצונית של החיים, אלא בתוך מעמקי התודעה. כישרון אמיתי לא יכול אלא להביע את הנדבך העמוק ביותר של התודעה בת זמנו. וכך, הכישרון האמיתי בהכרח משרת את המהפכה בזמנים כאלה, גם אם נדמה לאחרים, ולפעמים לו עצמו, שהוא יריבה. כל פרט ותו פרי יצירתו של הכישרון מכילים בתוכם את רעל ההערכה המחודשת של ערכים שהתיישנו.

6 אלות החן והכישרון במיתולוגיה היוונית.

מבלי שנשים לב האָמן מסית את אופקינו בהתאם לשאיפות הנפש העממית. אם הוא אינו הורס מוסדות, הוא הורס את אורח החיים השגור, מעוז כל המוסדות. אם הוא אינו מלמד לשנוא ולחוש שותפות בצער, הוא מרגיל לאהוב אחרת ולכאוב מחדש. עם זאת, האָמן מבין, באינסטינקט של הכישרון שלו, את האופי וההיקף של מה שמתאפשר לו ושל מה שפתוח בפניו.

האָמנות נרתעת מניסוחים מופשטים, שהופכים בלית ברירה לסיסמאות המניעות את המאבק. במהותה, האָמנות היא מדע מרנין, התגלמות הריתמוס והמידה, אוזן רגישה למשב רוח דק, שפתיים מבשרות לחישות מלאות השראה: כיצד ירקדו המוזות לפני ראשה של גורגונה?[7]

אך גם טירטאוס[8] מעורר בשיריו השראה באלה שיוצאים לקרב. חלק מהאָמנות – השירה הלירית במיוחד – נענית באופן טבעי לקריאות הלוחמים ברגעים חדים וטרגיים, כשיש צורך בריתמוס צעדי החייל הלוחם. בכל זאת, כל הדחפים האלה לא מרוקנים את תוכן החיים היצירתיים של האָמנות בזמן מהפכה. האָמנות תהיה מהפכנית בדרכה שלה, והמזמינים הלא מרוצים יצטרכו להפסיק להזמין, או ללמוד למצוא גם בלב הסערה את השקט הפנימי, כפי שמצליח האָמן שקיבל יכולת זו מכוחות הטוב, כמתת קלילה וכפיקדון רב־ערך.

התרבות כשעשוע מפוקח של העם

כאן אנו נוגעים בעניין שהוא מהותי לגורל ארצנו. בכל התקופה האחרונה הנפש הקהילתית שלה הייתה שמרנית ורק במקרה הטוב רגישה. כמו היפיפיה הנרדמת היא שכבה בקברה וחיכתה לאביר. מיטב הכישרונות של רוסיה ביטאו את עצמם במיוחד בתחום האָמנות. מתוקף היותם אָמנים הם היו צריכים לכהן בתפקיד המשחררים, לשאול שאלות לפני שהעם שאל אותן, ולפעמים לספק תשובות לשאלות שטרם עלו בדעתם של ההמונים. לצד הנשי של הכישרון לא היה ביקוש כלל. היה צורך ביוזמה גברית ובכוחנות גברית.

במילים אחרות, פשוטות יותר, המחבר (ודמותו של האָמן שלנו היא לרוב דמותו של סופר) מצא את עצמו בתפקיד המורה או המטיף. תפקיד זה היה לנטל על נפשו, קרע אותה, טימא את טוהר העבודה האָמנותית, החליש את האנרגיה של העוצמה האָמנותית (נקראסוב),[9] כילה את האָמן שבאדם (לב טולסטוי), וכילה את האדם עצמו (גוגול ורבים אחרים).[10]

---

7 מדוזה גורגונה – דמות מהמיתולוגיה היוונית, אשה מפלצתית עם נחשים במקום שיערות, שמי שמביט בעיניה הופך לאבן.

8 טירטאוס – משורר יווני מהמאה ה־7 לפנה"ס.

9 ניקולאי נקראסוב (1821-1877) – משורר רוסי, שנודע בזכות כתיבתו הביקורתית כלפי המשטר והחברה באימפריה הרוסית.

10 איוונוב מתכוון לנזק שהשאיפה לתפקיד של נביא או של מטיף בשער הסבה לגדולי הספרות הרוסית במאה ה־19. בעיניו, רצונו של נקראסוב להעביר מסר פוליטי גבה מחיר מהאיכות האָמנותית של יצירותיו; עיסוקו של טולסטוי בהגות דתית בא על חשבון כתיבתו הספרותית; ואילו שובו של גוגול לחיק הנצרות האדוקה גרם לו להתרחק מהספרות, לשרוף את הכרך השני של הרומן "נפשות מתות" ולהתיש את עצמו בצום ובסגפנות עד מותו.

האָמנות הפכה למשימה תרבותית, לגרעין, במקום להיות הפרח. לכן, כשמדברים על אָמנות ברוסיה, צריך לשאול על הקשר בין האָמנות לבין התרבות הכללית. ולפני כן לשאול את עצמנו מהי תרבות רוסית והאם אין לאָמן דרך אחרת אלא להיות לנו למיסיונר, למורה דרך, למנהיג.

האם תהפוך האָמנות אצלנו סוף כל סוף למלאכה עליזה, כמו שהייתה רוצה להיות? לא לקינת ירמיהו, לא לסאטירה, כמו שהגדירה את עצמה כמעט מראשית המצאת הכתב שלנו. לא להוראה ואפילו לא לנבואה, אלא לשעשוע מפוקח? הרי האדם אינו שׂשׂ רק מיין, אלא מכל משחק של נפשו האלוהית. האם יסכים בעל המלאכה העליזה לבצע הזמנות עליזות ולא להתאבל ולצום כמו יוחנן המטביל – וכמו יוחנן, לראות בעצמו "קול קורא במדבר"?

כמובן, העליצות לא נעדרה מחיינו לחלוטין, אם נבין כעליצות את השעשוע הריק של הבריות חסרות המעש. למען ההוגנות יש לציין שיש בריות חסרות מעש שגם יודעות מהו שעשוע פיקח – מחלקי ההזמנות העליזות הנבונים, שלבקשותיהם נענה במהרה בעל המלאכה העליזה, כמי שנענה לבקשה מתוקף חוק וצדק בפני אתנה ארגנה[11] (העמֵלה), אלת בעלי המלאכה.

ובכל זאת, פעמים רבות עשוי להיות השעשוע הזה להיות מעושה ומועט, עד שנשברת רוחו של האומן והוא חוזר לעסוק ברציני, בחשוב ובנוגה. הייאוש לבדו מוצא שעשוע במשתה לעת דבר. השמחה קיימת רק בציבור, השמחה העממית לבדה יוצרת שמחה אמיתית של אומן עולז.

גורל האָמנות שלנו הוא גורל התרבות שלנו, וגורל התרבות – גורל השמחה העממית. הנה שם לתרבות: שעשוע עממי ופיקח.

אנחנו מדמיינים לעצמנו שהתרבות היא זו ששותלת ירקות רוחניים. היא ערוגות ישרות של גינות ירק פרוזאיות. כל דבר שבוית, שהורגל, שנרשם ושיש לו תכלית מוגדרת, הנמצא במקומו המיועד והמגודר. ארכיון מלא בערכים אובייקטיביים ורשימת מלאי מלאה לא פחות של ההתגלמויות הגשמיות שלהם.

באופן כללי, מדובר באילוף יותר משמדובר בתרבות, אף על פי שהמילה "תרבות" עצמה יבשה מספיק, בית ספרית, מעשית וחסרת טעם כדרך הגרמנים, היות שהיא שוללת כל ספונטניות או כל מתת אל, ונותנת תוקף רק למה שנשתל, נזרע, טופח, נגזם, גודל וחוסן. זאת מכיוון שהיא אינה כוללת משמעות של יצירה. בהיעדר מילה אחרת אנו מוכרחים לכנות את היצירה "תרבות". היצירה הזו מוכרת לנו בשני אופניה: מחד גיסא, יצירה ברברית או ספונטנית, יש מאין, כפופה למאווייה. מאידך גיסא, יצירה יש מיש, ממשיכת רצף – והרי זוהי תרבות במשמעותה העמוקה.

11 אחד התארים של האלה אתנה הוא "אָרגֶנָה" ("אתנה העמלה") – תחת כינוי זה האלה נחשבת לפטרונית העובדים והאומנים.

חלומות על עם שהוא אָמן

האָמנות הולכת לקראת נפשו הקולקטיבית של העם. מיתוס נולד מתוך סמל. הסמל הוא נכס עתיק של העם. המיתוס הישן מתגלה בטבעיות כאחיו של המיתוס החדש.

הציור רוצה פרסקאות, האדריכלות עממית, המוזיקה רוצה מקהלה ודרמה, והדרמה רוצה מוזיקה; התיאטרון חפץ לאגד תחת התרחשות אחת את כל ההמון שמתאסף לחגיגת השמחה העממית.

ומה השירה שואפת להיות? חובקת תבל, ראשונית, בוראת מיתוסים. דרכה של השירה לאוניברסליות כלל־אנושית היא העממיות. דרכה לאמת ולפשטות הראשונית היא תבונת הנחש. דרכה לפולחן המסתורי של היצירה הדתית היא חירות עמוקה של האדם הפנימי, אהבה שמעיזה בחיים וברוח, אוזן קשבת לפעימות ליבו של העולם.

סתירה פנימית טמונה בדרכה, העוברת אל בריאתו הכלל־עולמית, הנשית, של המיתוס העממי – דרך הגבריות השמשית של היצירה, המעלה על נס את האישיות המיסטית.

לשון השירה, הלשון שלנו, צריכה לצמוח – ולמעשה כבר צומחת – מתוך שורשי המילה העממית. היא עוברת דרך עובי השכבות של הלשון בת־זמננו כדי להשמיע את קולו של יער המילים הפאן־סלאביות.[12] על הידע שהיא אוצרת בתוכה נגזר לבקוע מתוך מעמקי התת־מודע דרך שכבות הידע בן זמננו. נפשה הדתית זכתה לצמוח מתוך תחתית אי ההכרה המודרנית באלוהות, דרך ענני הכפירה ועד הגבעות הצחורות של ההערצה האלוהית. השירה גוברת על האינדיווידואליזם, שהוא יסוד מופשט ואוקלידי, מתפתחת לעיני האלוהי וחורטת על בסיס המזבח שלה את המילים "מקהלה, מיתוס ועלילה".[13]

כך האָמנות שואפת למעיינות שמהם נובעת הנפש העממית.

אָז הַתְּבוּנָה תָּשׁוּב לְדוֹבֵב,
תָּשׁוּב הַתִּקְוָה לָצִיץ וּלְפָרַח,
אָז לַאֲפִיקֵי הַחַיִּים, בִּשְׂאָר־כֹּחַ,
לִמְקוֹר הַחַיִּים יִתְגַּעְגַּע הַלֵּב.
(פאוסט, I)[14]

12 איוונוב רומז לכך ששפת השירה צריכה לבטא עומק היסטורי (ודתי), עד כדי זיקה לשפה הסלאבית העתיקה (המשמשת כיום, כמו גם בתקופתו, בעיקר לצרכי הפולחן הנוצרי־אורתודוקסי ונמצאת לפיכך בעמדה של לשון קודש), שהיתה מקורן של כל השפות הסלאביות המודרניות.

13 איוונוב מבקש לומר שהאינדיווידואליזם הוא יסוד מופשט, שכלתני, קר (מערבי?), ואילו השירה צריכה להתגבר על יסוד זה ולבטא את היסוד האלוהי, את ההתגלות האלוהית. האמצעים הנחוצים לכך הם, לדעתו, אמצעים מיתולוגיים (מכאן השלישייה שמקורה בבירור בדרמה היוונית העתיקה, טרום הנצרות – "מקהלה, מיתוס ועלילה"), אך המיתוס עצמו הוא המיתוס הנוצרי. לדעתו, רק שירה שמפעילה אמצעים מיתולוגיים על תוכן נוצרי יכולה לבטא את הנפש הקולקטיבית של העם.

14 תרגום: יעקב כהן, הוצאת שוקן, 1943.

בשל כך שוב דיברה התבונה של היקום כולו בתוך תבונת הפרט. אז לבלבה התקווה, ואנחנו ערגנו למקורות החיים, שאפנו להישאר על שפת מעיינות זורמים.

"לילה ארוך של קיפאון חסר חיים מתקרב," מכריזים ידידי התרבות המבוהלים. "ההשכלה בשפל. הוונדליזם ממשמש ובא. המעמדות השולטים בסכנת השמדה, וכל ערכי התרבות בסכנת כיליון." אנחנו לא מאמינים לידידי התרבות האלה, שרואים בתרבות גינה מטופחת או ערוגה שנחפרה בשטח הרשום על שם בעליו. אנחנו תולים תקוות בכוח יצירתי ספונטני של הנפש העממית והברברית. אנחנו מתפללים לכוחות העליונים שיבטיחו את קיומם של סימני טביעת הנצח על פני הזמני והאנושי, על פני העבר. גם אם העבר מוכתם בדם, הוא יקר וקדוש לזיכרוננו, כמו קברי אבות קדומים.

אנחנו חוששים מסכנה אחרת, הסכנה הנובעת מהתרבות עצמה. אלה שמארגנים את המפלגות ואת ניצחונותיהן, עדיין לא מוכשרים מתוקף כך לארגן את הנפש העממית ואת חייה היצירתיים והפנימיים. מוטב להם להיזהר פן יפגעו בבתוליות הפואטית של האמונות או המסורות העממיות, או בעיוורון הפיקח של השקפת העולם המיתולוגית. מוטב שייזהרו כשהם עוקרים את נטעי המקוריות האָמנותית והיוזמה הדתית, כשהם משטחים את המוסכמות, כשהם מלמדים ומאמנים, וכאשר במאבקם נגד הכנסייה הממוסדת הם נלחמים באמונה באופן כללי. ניוון איברי הרגישות והיוזמה הדתית הוא ניוון הרגישות והיוזמה האָמנותית. הלוואי שכוס התרעלה של השעבוד הרוחני תדלג על עמנו!

ואם היא תדלג על העם הזה, נפשו תיפתח גם באָמנות שנובעת ממנו, שמתייצבת על פי קריאתו. אז יפגשו האָמן והעם שלנו. הארץ תתמלא במקהלות ובמזבחים. שם יצאו במחולות ושם – בטרגדיה או בקומדיה, בהלל העממי או בסצנות יווניות עתיקות – תקום לתחיה בריאת המיתוסים מחדש (היות שבריאת מיתוסים אמיתית היא עניין קהילתי). שם תמצא החירות את הבעתה הבלתי מותנית, הטהורה והבלתי אמצעית (משום שהמקהלות יהיו ביטוי אמיתי וקול לרצון העם). אז האָמן יהפוך לאָמן בלבד, אומן של מלאכה עליזה, מבצע של הזמנות אָמנותיות של הקהילה, יד ופה של המון שיודע את יופיו, מתווך נבואי של עם שהוא אָמן.

גרטרוד שטיין

פבלו פיקאסו ואנרי מאטיס

מאנגלית: שלי חן

"פאבלו פיקאסו" ו"אנרי מאטיס" פורסמו בשנת 1912 בכתב העת האמריקאי של אלפרד שטיגליץ. מהדורה זו של המגזין הציגה את הטקסטים הללו, לצד רפרודוקציות של יצירות של האמנים, כדוגמה ל"רוח פוסט־אימפרסיוניסטית". מבקריה של שטיין טענו שכתיבתה נטולת פשר, באחת הביקורות נאמר כי כתיבתה של שטיין היא ברובה "בלתי ניתנת לקריאה", ואין לה כל ערך אינטלקטואלי, וכן שהיא לא נועדה "למוח נורמלי" ואינה שווה את הזמן הדרוש לקריאה בה. מיכאל גולד במאמרו "גרטרוד שטיין: אידיוט ספרותי" טען שיצירותיה עושות רושם כאילו הן נכתבו בחדר הרגעה מרופד בבית משוגעים.

בהחלט ניתן לחשוב כך ממבט ראשון. עם זאת, יש לזכור ששטיין הייתה אישה משכילה, שבילתה את ימיה במחיצת כמה מהמוחות היצירתיים והמושחזים בתרבות של המאה העשרים (למשל ג'יימס ג'ויס, ארנסט המינגווי) ופעלה בזירה שוקקת של השפעות גומלין. על ידי כך שהקיפה את עצמה בתרבות אוונגרדית ובפרספקטיבות חדשניות יצרה שטיין מעבדה של חשיבה מושגית ואינטלקטואלית שהשפיעה רבות על כתיבתה. אין זה מפתיע שהטכניקה שלה דורשת מהקורא בסיס של הבנה אמנותית ומדעית. אחת ההנחות היא שלרקע שלה בפסיכולוגיה כסטודנטית של הפסיכולוג המשפיע ויליאם ג'יימס (אבי הפונקציונליזם, שעליו גם נאמר שהיה דמות מרכזית בחייה) במכללת רדקליף ולשנים שבהן למדה על מרכזי השפה במוח, היה תפקיד חשוב באופן שבו היא עיצבה את כתיבתה.

על פי ההגות של ג'יימס, החזרתיות על רעיונות זהים נתפסת בכל פעם מחדש במערכות יחסים שונות. החזרה על מילים ומושגים יכולה לשנות את ההשלכות שלהם, בדיוק כפי שהאקט הפיזי של חזרה על מילה בקול רם יכול לשנות את משמעותה. שטיין הסבירה שהיא משתמשת באסטרטגיית החזרה הזאת כדי להטעין משמעות עמוקה ורחבה יותר. על פי הפסיכולוגיה הג'יימסית, ככל שהרעיון, המילה או המושג מופיעים לעתים קרובות יותר, כך מתרחבת המשמעות שלהם. בדרך זו, הרפטטיביות היא כמו גלים או תנועת לישה של נושא. רעיון אחר של ג'יימס שניתן למצוא אצל שטיין, מדגיש כי התודעה היא המדד הטוב ביותר לאפיון ללא קשר לזמן או לאירוע. בדרך זו, באמצעות המושגים שלו על "זרם התודעה", "האופיולוגיה" ו"הווה מתמשך", הפסיכולוגיה של ג'יימס משמשת מפתח לפיענוח סגנון הכתיבה של שטיין.

שטיין הסבירה את כתיבתה כניסיון ללכוד חוויה, תחושה של תנועה, פעולה שיוצרת חיים במילים. מדובר במשחקיות שחוקי הדקדוק המסורתיים אינם צריכים ואינם אמורים לחול עליה. מבקרי שטיין טענו שההשתמטות מסימני הפיסוק המסורתיים והשימוש

המופרז בפעלים הם המוניים; אך דומה כי סירובה לציית לחוקי הלשון הקוהרנטית דווקא הוא המשחרר אותה ליצור משמעות חדשה ולייצר שיטות מחשבה חדשות. היא השתמשה במילים כמו בתווים שניתן לשלב כדי ליצור מנגינות וסימפוניות מנטליות.

ש"ח

פבלו פיקסו

יש אחד שללא ספק היו לו עוקבים היה מישהו מקסים לחלוטין. מישהו שבוודאות היו לו עוקבים היה איש מקסים. אותו אחד שהיו לו עוקבים היה אדם לגמרי מקסים. מישהו שהיו לו עוקבים היה אחד שבוודאות היה מקסים כליל.

היו כאלה שהיו בהחלט בעקבותיו והיו בטוחים משום כך שאותו אדם שהם עוקבים אחריו הוא מישהו שעובד ועל כן הוא אחד שמשהו יוצא ממנו. אחדים שהיו אז ללא ספק במעקב היו בטוחים שהאדם שהם בעקבותיו הוא מישהו שמוציא מעצמו אז דבר כלשהו שהיה בדרך לבוא היה דבר כבד, דבר מוצק ודבר שלם.

אותו אחד שללא ספק היו לו עוקבים היה מישהו שעובד ומשום כך היה אחד שבהחלט משהו מגיע ממנו והיה אדם שכל קיומו כבר מזה זמן רב הוא של מישהו שדבר מה יוצא מתוכו.

משהו היה הולך ויוצא מתוכו, בוודאות הוא היה הולך ויוצא ממנו, ללא כל צל של ספק הוא היה דבר מה, הוא היה יוצא מתוכו כמובן והייתה לו משמעות, משמעות מקסימה, משמעות מוצקה, משמעות מתחבטת, משמעות צלולה.

מישהו שבוודאות היו לו עוקבים היה אחד שהיה מוציא מעצמו משהו שהוא דבר שיש לו משמעות והאיש היה אז עובד ללא כל צל של ספק.

האחד הזה היה עובד ואז דבר מה היה יוצא, משום כך היה משהו יוצא מהאיש. אותו אחד היה מישהו ותמיד היה דבר כלשהו יוצא מאותו איש ומאז ומתמיד היה דבר שיוצא מאותו אחד.

אותו אדם מעולם לא היה מישהו שאין משהו שיוצא מהאיש. אותו אדם היה מישהו שהיה דבר מהשיוצא מאותו אחד. אותו אחד היה מישהו שהיו לו עוקבים מזה זמן רב. אותו איש היה אחד שהיו לו עוקבים. אותו אדם היה מישהו שאחדים היו בעקבותיו. אותו אדם היה מישהו שעובד.

האיש הזה היה מישהו שעובד. אותו אחד היה אדם שיש משהו שנמצא בדרך החוצה ממנו. אותו אדם היה מישהו שקורה שדבר מה יוצא מתוכו. אותו אדם היה אחד שהעבודה קוֹרֶית לו. אותו אחד היה מישהו שהיו לו עוקבים. האיש הזה היה אדם שעובד.

לאותו אחד היה תמיד משהו שיוצא מתוך האיש. האיש הזה היה עובד. האדם הזה היה עובד מאז ומתמיד. לאותו אדם היה תמיד דבר כלשהו שמגיע מתוך אותו איש שהיה דבר מוצק, דבר מקסים, דבר יפה, דבר מביך, דבר מטריד, דבר פשוט, דבר צלול, דבר

מסובך, דבר מעניין, דבר מטריד, דבר דוחה, דבר יפה מאוד. אותו אחד היה מישהו שללא ספק דבר מה יוצא ממנו. האחד הזה היה מישהו שהיו כאלה שהיו בעקבותיו. האחד הזה היה מישהו שהיה עובד.

אותו אדם היה מישהו שעובד ובוודאי שהיה אחד שצריך לעבוד על מנת להיות מישהו בעבודה. אותו איש היה מישהו שמשהו היה יוצא ממנו. האיש יהיה מישהו שבמשך כל ימי חייו דבר מה יוצא ממנו. האיש הזה היה עובד ואז אותו אדם היה עובד ואותו אחד היה צריך להיות בעבודה, לא להיות מישהו שמשהו בעל משמעות יוצא מתוכו, אבל היה צריך לעבוד על מנת להיות אחד שעובד.

האדם הזה היה בהחלט עובד ועבודה הייתה משהו שאותו איש היה בטוח שאותו אחד יעשה ואותו אדם היה עושה את הדבר הזה, זאת הייתה עבודה. האחד הזה היה מישהו שלא לחלוטין עובד. אותו איש אף פעם לא ממש עובד. אותו אחד בהחלט לא היה לגמרי עובד.

אותו אחד היה מישהו שתמיד יש דבר כלשהו שיוצא ממנו, משהו עם משמעות אמיתית לחלוטין. אותו אדם היה מישהו שהיו הולכים בעקבותיו. האיש הזה היה מישהו שהיה עובד. האחד הזה היה מישהו שהיה עובד והוא היה איש שזקוק לדבר הזה שצריך להיות בעבודה כדי להיות מישהו שיש לו איזושהי דרך להיות אדם שיש לו צורת עבודה כלשהי. אותו אחד היה איש שעובד. האיש הזה היה מישהו שדבר מה היה יוצא מתוכו, דבר שיש לו משמעות. אותו אחד היה מישהו שכל הזמן היה משהו יוצא ממנו ולאותו דבר הדבר שיוצא מתוכו תמיד הייתה משמעות אמיתית. אותו אדם היה מישהו שהיה עובד. אותו אחד היה מישהו שכמעט תמיד עובד. האחד הזה לא היה אדם שלגמרי עובד. אותו איש היה אחד שלעולם לא לחלוטין עובד. האדם הזה לא היה מישהו שעובד כדי שאיזשהו דבר ייצא מתוכו. באמת יצא משהו עם משמעות מתוך אותו איש. הוא באמת תמיד היה דבר כלשהו יוצא מתוכו. האדם הזה היה עובד הוא אף פעם לא היה לחלוטין בעבודה. אחדים היו בעקבותיו. הם הלכו כל הזמן אחריו. היו כאלה שהיו בהחלט עוקבים. הוא היה אחד שעובד. הוא היה אחד שמשהו היה יוצא מתוכו, דבר מהשיש לו משמעות. הוא מעולם לא היה לחלוטין עובד.

אנרי מאטיס

איש אחד היה בטוח למדי שבמשך חלק ניכר מהקיום שהאיש הזה חי הוא ניסה להיות בטוח שהוא טועה בעשייה של מה שהוא היה עושה, כשהוא שכנע את עצמו לחלוטין שהוא כבר לא יגיע להכרעה ודאית שהוא טעה למשך כל אותו זמן בעשייה של מה שהוא היה עושה הוא היה בטוח באמת שהוא מישהו דגול והוא ללא ספק היה אדם דגול. אין ספק שכל אחד יכול היה להיות בטוח בכך שאותו אישהוא מישהו דגול.

אנשים אמרו עליו, שכאשר מישהו האמין בו הוא לא האמין באף אחד אחר מלבדו. ללא ספק היו כאלה שאמרו כך עליו.

הוא בבירור ביטא משהו בבהירות רבה. היו כאלה שאמרו שהוא לא ממש ביטא דבר מה. והיו כאלה שהיו בטוחים שהוא ביטא משהו בבהירות רבה וכמה מתוכם אמרו שהוא

היה דגול יותר אלמלא הוא היה איש שמבטא בבהירות את מה שהוא מבטא. אנשים אמרו שהוא אינו מבטא בבהירות את מה שהוא מבטא, וכמה מבין אלה אמרו שגדולתו של המאבק, שלא היה לו ביטוי מובהק, היא שהפכה אותו לאישדגול לחלוטין.

היו כאלה שאמרו עליו שהוא מבטא במידה עצומה מאבק כלשהו. אנשים אמרו עליו שהוא לא ממש מבטא משהו שנאבק.

הוא ללא ספק ביטא בבהירות משהו, קרוב לוודאי דבר מה שבאחד הימים כל אחד ישמע עליו. רבים מאוד הבינו בהחלט שהוא מבטא בבהירות את מה שהוא ביטא. הוא היה מישהו דגול. עוד כל אחד יבין שהוא כזה. רבים מאוד עשו מעט מדי מכדי לדעת את זה עליו. אנשים שהשכילו להבין את זה, שהוא מישהו דגול, שהוא בבירור ביטא משהו, הבינו אז בוודאות שהוא אינו מבטא במיוחד משהו שנמצא במאבק. הוא בהחלט ביטא משהו שנמצא במאבק. כל אחד יכול היה להיות בטוח שהוא מבטא משהו שנאבק. היו כאלה שהיו בטוחים שהוא ביטא במיוחד את הדבר הזה. אנשים היו בטוחים שהוא אינו מבטא במידה רבה את אותו דבר. כולם יכלו להבין בוודאות שהוא היה אדם דגול. כל אחד יכול היה להיות בטוח שהוא בבירור ביטא משהו.

אנשים בוודאות רצו להזדקק לעשות את מה שהוא היה עושה, שבבירור מבטא משהו. אין ספק שהם שאפו לרצות להיות אנשים דגולים. היו, כמה מתוכם, שרצו לא להזדקק לביטוי של משהו שנמצא במאבק. והוא בהחלט היה איש שאינו מבטא בהגזמה משהו שנאבק, הוא היה איש דגול, הוא ביטא משהו בבירור. היו אנשים שרצו לעשות את מה שהוא היה עושה שביטא משהו בבהירות. רבים עשו את מה שהוא עשה, לא לבטא במידה רבה משהו שנמצא במאבק. רבים מאוד שהיו רוצים לעשות את מה שהוא היה עושה לא היו רוצים לבטא דבר מה שנמצא במאבק.

רבים מאוד רצו לעשות מה שהוא עושה להיות איש שמבטא משהו בבהירות. הוא בהחלט היה איש דגול, לא היה אחד שלא היה בטוח בזה באמת, כל אחד יכול היה להיות בטוח בזה. היו רבים מאוד שרצו להיות אנשים שעושים מה שהוא עשה להיות איש שבבירור מבטא משהו משום כך רבים מאוד מתוכם לא רצו להיות אנשים שעושים את הדבר ההוא, שבבירור מבטא משהו, הם רצו להיות אנשים שמבטאים משהו שנמצא במאבק, משהו שהולך להיות משהו אחר וזה יהיה משהו שהולך להיות דבר שמישהו מתישהו יבטא בצורה ברורה על כן אז זאת תהיה התבטאות במידה רבה בצורה ברורה של משהו דבר אחר מהדבר ההוא, משום כך רבים מאוד לא רצו אז לעשות את מה שהאיש הזה עשה בבירור לבטא משהו וחלקם היו אנשים שרוצים לעשות את אותו הדבר ורצו להיות אנשים שבפירוש מבטאים משהו. אנשים שרצו להיות כאלה שעושים את מה שאותו האיש היה עושה רצו להיות אנשים שבבירור מבטאים משהו. חלק מאותם אנשים ביטאו פעם משהו בבירור, שהיה משהו מתוכם לא מעניין במיוחד מכל אחד אחר. חלקם היו לכל אורך חייהם אנשים שרוצים לבטא בבהירות משהו וחלקם ביטאו משהו בבירור.

האיש הזה היה מישהו שרבים ידעו מעט ורבים שמחו לפגוש אותו, רבים מאוד האזינו לו לעיתים, היו כמה שהאזינו לו לעיתים תכופות מאוד, והיו אנשים שהאזינו לו ומשום כך הוא דיבר וסיפר להם אז שבוודאות הוא היה איש שנאבק על כן הוא היה איש שמבקש להיות בטוח שהוא טעה בעשייה של מה שהוא עשה ואז הוא הבין בוודאות שהוא לעולם

לא יהיה בטוח שמה שהוא עושה הוא עושה לא נכון עבורו והוא היה בטוח שהוא יהיה מישהו שעושה את מה שהוא עושה והוא היה בטוח שעליו להיות אדם שעושה את מה שהוא עושה והוא היה בטוח שהוא תמיד יהיה מישהו שסובל על כן הוא היה בטוח בזה, שהוא יהיה תמיד מישהו שסובל, זה מה ששכנע אותו שהוא מבטא משהו שנמצא במאבק, ובוודאות רבים מאוד היו בטוחים למדי שהוא מבטא במידה רבה דבר שנאבק. האיש הזה הכיר אנשים שהקשיבו לו והוא סיפר לעיתים תכופות על כך שהוא סובל ומי ששמע את זה לא היה קודר, זה לא היה משהו עצוב לאף אחד ששמע שוב ושוב, עבור חלק מהאנשים זה היה מעניין למדי, לשמוע על כך שוב ושוב, מקצתם התרגשו לשמוע על כך שוב ושוב, אנשים הכירו את אותו האיש והיו בטוחים שהאיש הזה הוא איש דגול והוא מישהו שבבירור מבטא משהו שאחרים שמעו אותו מספר שהוא אדם שחי הם שמעו את אותו איש מספר על כך שוב ושוב. אנשים שהכירו את אותו איש והיו בטוחים שאותו אדם הוא מישהו שבפירוש אומר משהו, שהוא איש דגול, לא הקשיבו לעיתים תכופות לאותו איש שסיפר שוב ושוב על כך שהוא מישהו שחי. אותם אנשים בוודאות היו בטוחים שהאיש הזה הוא איש דגול ומישהו שמבטא בבירור משהו ומבטא בעוצמה משהו שנאבק האזינו לאותו איש שמספר על כך שהוא חי שהוא מספר על כך שוב ושוב. רבים מאוד הכירו לבטח את האיש והיו בטוחים שאותו אדם הוא איש דגול ושהאיש הזה ביטא בבירור משהו לא הקשיבו לאיש מספר שהוא חי, לא הקשיבו לאותו אדם מספר את זה שוב ושוב.

האיש הזה היה בהחלט איש דגול, ואותו איש בהחלט ביטא משהו. אנשים היו בטוחים שהאיש הזה מבטא בבירור משהו שנמצא במאבק, היו בטוחים שאותו איש אינו מבטא בהגזמה משהו נאבק.

רבים מאוד לא הקשיבו שוב ושוב לאיש שסיפר על כך שהוא אדם שחי. מקצתם הקשיבו שוב ושוב לאותו איש שסיפר על אותו אדם שהוא מישהו שחי. היו כאלה שבהחלט רצו לעשות את מה שאותו אדם עשה שהיה לרצות להיות אנשים שבפירוש מבטאים משהו. חלקם לא התמידו ברצון להיות כאלה שעושים את מה שאותו איש עשה, להיות אנשים שמבטאים בבירור משהו. חלק מהאנשים התמידו ברצון לעשות במה שאותו האיש היה עושה שהוא להיות אנשים שבפירוש מבטאים משהו. אותו איש היה בוודאות אדם דגול. אין אחד שלא יכול היה להיות בטוח בזה. כל אחד ידע את זה בוודאות. אותו איש היה מישהו, שאנשים היו בטוחים למדי, שהוא איש שמבטא משהו שנמצא במאבק. האיש הזה היה מישהו שאנשים היו בטוחים למדי שהוא איש שאינו מבטא בעוצמה משהו שנאבק.

השיר כשדה פעולה

מאנגלית: יואב איתמר[1]

כיצד אנו יכולים לקבל את תורת היחסות של איינשטיין, המשפיעה על האופן שבו אנו תופסים את השמיים, שעליהם המשוררים מרבים כל כך לכתוב, בלי לשלב את העובדה המהותית כל כך של יחסות המידות בקטגוריית הפעילות שלנו, הלא היא השיר? האם נדמה לנו שאנו עומדים מחוץ ליקום? או שהכנסייה האנגליקנית מתקיימת מחוצה לו? היחסות חלה על הכל, ממש כמו האהבה, אם היא חלה על משהו בעולם.

ב־1917 כתב ת"ס אליוט מאמר שכותרתו "הרהורים על החרוז החופשי" (Reflections On Vers Libre). הוא טען ששירה בחרוז חופשי אינה קיימת, משום שהיא מוגדרת על דרך השלילה — 1. היעדר תבנית; 2. היעדר חריזה; 3. היעדר משקל. הוא סיים את המאמר בקביעה ש"אין חלוקה בין החרוז השמרני לבין **החרוז החופשי**. יש רק שירה טובה, שירה רעה, וכאוס".[2]

ויליאם קרלוס ויליאמס (1883-1963) חש מחויבות ליצירת סגנון שירה אמריקאי ייחודי, ובמהלך הקריירה שלו התמקדה עבודתו יותר ויותר בעיצוב גישה חדשנית למבנה ולמקצב. שני האמצעים האלה נמצאים בלב מסתו "השיר כשדה פעולה", שנכתבה לצורך הרצאה באוניברסיטת וושינגטון ב־1948.

לפי ויליאמס, תוכן השיר הוא כלל החומרים המרכיבים אותו. הוא שואל מפרויד את דימוי השיר: בדומה לתפיסתו של פרויד בנוגע לחלומות, ויליאמס רואה בשיר מרחב להגשמת משאלות. תוכן השיר נראה כפנטזיה ומציאות השיר היא מקצבו. ויליאמס סבור כי עד למהפכה התעשייתית היה נושא השירה המועדף "משאלה להגשמה אריסטוקרטית"

1 תרגומי מוקדש לדן בן דיק (1946-2019) משורר, סופר ורופא פסיכיאטר שלא זכה בחייו להערכה המגיעה לו.

2 To Criticize the Critic (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965).

בעוד שאחריה "ניתן להבחין שיכול להיות תוכן אחר, שהוא למעשה לא השיר עצמו". אמנם, משוררים רבים הרחיבו את קשת דימוייהם כך שתכלול את הנוף התעשייתי ונושאים חדשים אחרים, אך ויליאמס טוען שהאופן שבו השתמשו המשוררים במקצב לא עבר שינוי מהפכני דומה.

ויליאמס קובע, בעקבות תורת היחסות של איינשטיין, את "יחסיות המקצבים" וטוען ש"השירים שלנו אינם עשויים בצורה מעודנת דיה — המבנה, האופן השקול של השיר, אינו מאפשר לרגשותינו לחדור בעדו". הוא מציין את "הנוקשות של הרגל השירית" כמכשול משמעותי לשירה העכשווית, וטוען שעמיתיו האמריקאים עשו את הדיבור — בעיקר את הדיבור העכשווי — לצורה חדשה של משקל באמצעות שינוי הדיאלקטים האמריקנים כדי "**להקשיב** לשפה ולחפש בה את התגליות המיוחלות".

על פי ויליאמס, יצירתם של אליוט ושל אודן אינה חלק מהמהפכה המבנית בשירה. הוא רואה במרסל פרוסט את הראשון שהצליח לגשר בין החדשנות בסגנון הספרותי ובין החדשנות במדעי הטבע.

קובץ השירים "אביב והכל" (Spring and All), שנכתב ב־1923, יותר מעשרים שנה לפני הרצאה זו, נחשב בעיני מבקרים רבים לקובץ הראשון שבו ויליאמס מיישם את גישתו בדבר השיר כשדה פעולה. ב־1948, כשנאם וויליאמס באוניברסיטת וושינגטון, הוא היה שקוע בפרויקט ארוך הטווח שלו, סדרת "פטרסון", ובפיתוח תפיסת "הרגל המִשְׁתַּנֶּה", אחד מחידושיו המרכזיים שאחר כך שאימצו משוררים צעירים יותר. המשורר צ'רלס אולסון פיתח את התיאוריה של ויליאמס לכדי "קומפוזיציה לפי שדה", המתמקדת בתנועה בין אלמנטים שונים בשיר, או בין טקסטים פואטיים מרובים.[3]

ההרצאה כתובה באופן אסוציאטיבי ולעתים בנימה דיבורית ו"גולמית", והתרגום מבקש לשמור על הנימה הזאת. בשולי המאמר תמצאו חלק מהערות המחבר להרצאתו.

י"א

פתח בציטוט של ו"ה אודן – (מתוך The Orators):[4] "האם עלי להזכיר לכם שאינכם חיים עוד במצרים העתיקה?"

אני מבקש לומר לכם דבר אחד – למשך שבוע שלם! – ואני מתפלל לאלוהים שכשאסיים אצליח לגרום לכם להבין אותי. הדבר נוגע לשיר כשדה פעולה, לשאלה מהו גובה הלהבות של הקרב כרגע ומהם הכיוונים שבהם יכול השיר להתפתח.

3 ברצוני להודות לצור ארליך, פרופ' חניטה גוטבלאט, אדם וייס, איל שחל, ויתר קוראי טיוטת התרגום על הערותיהם המחכימות. כל טעות שנותרה במאמר – שלי היא (י"א).

4 בפסקה זו תוקף אודן את ההסתמכות של היוצרים האנגליים על שייקספיר ולאמב (עמ' 18). היצירה, שפורסמה לראשונה ב־1932, נחשבת לקונטרוברסלית ביותר של אודן, וברבות השנים הוא אף התכחש לה.

כפי שפרויד אומר במרירות בפרק הראשון של **פשר החלומות** בהתייחסו למתנגדים הראשונים לתיאוריה שלו: "אנשי המדע סולדים מלמידת דבר מה חדש".

זהו, כפי שנראה, מאפיין בולט בה במידה גם בתחום הספרות – מקום שבו **מעתיקים** את "החדש", אך למעשה חוזרים שוב ושוב על ה"חדש" הזה, שעכשיו הוא בן עשרים שנה, והחזרה הזאת מבתרת כל כתב עת. דיברתי על שדה פעולה. אני יכול להבין מדוע רבים כל כך מבקשים להימנע ממחשבה, ולחזור לחזית הקלאסית של הקבלה האורתודוקסית. כפי שאמר אנטול פראנס בתקופתו של פרויד: "Les savants ne sont pas curieux."[5]

בלתי אפשרי כמעט למסור בשפתנו את הטקסטים היווניים והלטיניים, שמשקלם כמותי. אבל האם מישהו תוהה **מדוע** בלשוננו נוטה השורה הלטינית המתורגמת להישבר לחצי? מדוע אי אפשר לשמור על אופייה הכמותי? האם אופי זה נוגד עד כדי כך את משקל השירה שלנו, המתבסס על הטעמות? האם **כל** המקבילות מוצו או אפילו נוסו? אני מטיל בכך ספק רב.

ובכן, אני מציע רעיון התחלתי. הוא נראה כהצעה חצי־אפויה והוא אכן כזה – איני יכול לגבות אותו בהוכחות או אפילו בדוגמאות **גמורות** – אך אני עושה זאת בעיניים פקוחות, מתוך הסתכלות על התועלת שתצמח מכך שאציג לכם אותו כמיטב יכולתי.

אני מציע שינויים גורפים במבנה הפואטי, מן המסד ועד הטפחות. דיברתי על מבנה, ובכך אתם מתחילים להבין לאן אני מכוון. אני אומר: **די** לפנטמטר היאמבי כפי שאנו תופסים אותו, לפחות בדרמה. די למרובע השקול; לשרשור המתון של צלילים בבתים רגילים, לסונֶטה. בכיוון זה נעשו כבר דברים רבים משנדמה, אך הם טרם כונו בשם ראוי. לדעתי יש לומר משהו בעניין זה, ואולי כל שאוכל לעשות כאן הוא להסב את תשומת הלב למהפכה בתפישת הרגל השירית ולהביא ראיות לתופעה המתרחשת בפועל כבר זמן רב.

כעת, אולי נרוויח מסטייה לרגע (משום שהדבר יוביל אותי שוב אל הנושא מזווית אחרת) לדיון קצר, קצרצר (כיוון שזה לא הנתיב הישיר של חיבורי) בחומרים, כלומר בתוכן של השיר. לשם כך, הרשו לי להיעזר ככל שאוכל בתיאוריה של פרויד על החלום כהגשמת משאלה, תיאוריה שאני מקבל כאן בשלמותה. השיר הוא חלום, חלום בהקיץ של הגשמת משאלות, אבל לא במובן של שדה פעולה ופעולה תכליתית מסדר גבוה בשל כך.

בעבר היה התוכן של השיר משתנה – ניתן אולי להגדיר זאת כבחירה משתנה ומתפתחת של תוכן השיר, כפי שניתן לראות – ועליי להדגיש שאני מדבר על העבר **הקרוב**.

הרשו לי להזכיר לכם כעת את תפיסת המושג "מציאות" בתור ניגוד ל"פנטזיה" ולומר לכם **שהתוכן** של השיר הוא תמיד פנטזיה – הדבר הנכסף שמתגלם ב"חלום" השיר. לעומת זאת, המבנה עומד אל מול דבר אחר.

אפשר להזכיר את חלומותיו של אדגר אלן פו בחברה החלוצית, חלומותיו על עדינות ועל אושר, וגם, דרך אגב, את עניינו המקצועי במשקל ואת ניסיונותיו המוצלחים בצורות. תוכן שיריו של ייטס עוסק בקסם. שקספיר – בן הקַצב החולם על קיסר ועל וולזי.[6] אין

5 צרפתית: המדענים אינם סקרנים.

6 דמותו של הקרדינל תומאס וולזי (1471-1530) מופיעה במחזה של שקספיר "הנרי השמיני" (1613).

צורך לעבור דרך קיטס, שלי וטניסון. כל זה הוא תוכן, הוא משאלה, הוא הישג אריסטוקרטי – בירוקרטיה "רוחנית" של ה"נפש" או של מה שתרצו.

היה אז תוכן "פואטי", ועד היום לדעת רבים זאת ורק זאת היא השירה: משאלה "יפה" או אדוקה (ויפה כל כך) המובעת בשפה יפה – דהיינו חלום. זוהי עדיין השירה. נקודה. זה היה אפוא העולם הנחשק, והמשוררים בסך הכול הביעו משאלה כללית, ולכן הייתה בהם תועלת – כל אחד בזמנו.

אבל מאז המהפכה התעשייתית ועד היום באה רוח חדשה – Zeitgeist[7] חדש – והיא אוחזת בעולם כדיבוק. כתוצאה מכך החליפו ערכים חדשים את הערכים הישנים והאריסטוקרטיים – אשר להם היה צד דוחה למדי, כאשר הבטת בהם כנוצרי. תוכן חדש החל להיווצר. התחילו לשים לב לכך שיכול להיות תוכן חדש אשר כלל אינו השיר. בקצרה ניתן לומר שהכסף מדבר, והמשורר המודרני גייס תוכן חדש לחלומותיו. המשורר הרציני גייס אפוא ארגז כלי לחימה חדש לגמרי לעידן התעשייתי של שיריו.

ראו לדוגמה את שיריו המוקדמים של אודן. יש בהם רקע תעשייתי של שממה והרס. אך גם הרקע הזה חולף ונעשה מיושן בשעה שהפיזיקה החדשה תופסת את מקומו. זה נושא שונה ומרתק, שאני נאלץ להניח לו כעת כדי לעסוק בצורך דוחק הרבה יותר.

זכרו שאנחנו נמצאים עדיין בעולם של דמיון, אולי מוסווה אבל עדיין עולם של הגשמת משאלות בחלומות. המשורר לא היה הבעלים או איש הכספים – הוא היה משורר, מביע המשאלות, איש המילה. והרי זה, לתפיסתי, הוא הדבר הטוב ביותר! מילים הן המפתח לשחרור השכל. אבל האם בזאת מסתכמת השירה? בהחלט לא. לא יותר מכפי שתוכן החלומות היה לזיגמונד פרויד פנטזיה ותו לא.

יש כאן דבר אחר. דבר שלדעת רבים הוא קבוע ומקודש. הדבר היחיד שהמשורר לא רצה לשנות, הדבר היחיד שהוא נצמד אליו בחלומו – בלי רצון לשחרר – המקום שבו פיגור הזמן הוא עדיין מהותי – הוא המבנה. כאן אנחנו אחוזים בקרקע. אבל כאן בדיוק הוא המקום שבו אנו נוגעים במציאות. על כורחנו אנחנו נקטפים מחלומנו. ומהי המציאות? איך אנחנו מכירים במציאות? המציאות היחידה שאנחנו מכירים היא **המקצב**.

נשוב עתה לנושא שלנו – מבנה השיר. כל הדברים במורכבות החברתית והכלכלית של העולם, בכל מגזר זמן, קשורים זה לזה ללא הפרד.[8]

אולי זה הזמן לדבר על מה שמכונה "חרוז חופשי".

כיצד אנו יכולים לקבל את תורת היחסות של איינשטיין, המשפיעה על האופן שבו אנו תופסים את השמיים, שעליהם המשוררים מרבים כל כך לכתוב, בלי לשלב את העובדה המהותית כל כך של יחסות המידות בקטגוריית הפעילות שלנו, הלא היא השיר? האם

7 בגרמנית: "רוח התקופה", כלומר מכלול הרעיונות, המוסכמות, הדעות והשקפות העולם המאפיינים תקופה היסטורית כלשהי, ומייחדים או מסמנים את האווירה החברתית, התרבותית, הדתית והאתית שלה.

8 **הערת המחבר:** לצטט את וילסון על פרוסט. **הערת המתרגם:** המבקר אדמונד וילסון כתב ש"[פרוסט] סיפק בפעם הראשונה בספרות מקבילה לתיאוריה הרחבה של הפיסיקה המודרנית".

נדמה לנו שאנו עומדים מחוץ ליקום? או שהכנסייה האנגליקנית מתקיימת מחוצה לו? היחסות חלה על הכל, ממש כמו האהבה, אם היא חלה על משהו בעולם.

כוונתי לומר שמה שאנחנו מנסים לעשות אינו רק שחרור של אלמנט המקצב, אלא גם חיפוש אחר אמצעי מקצב חדש (שאנחנו מאמינים שהוא קיים), או דרך חדשה של מדידת מקצב, שתעלה בקנה אחד עם העולם הכלכלי והחברתי שבו אנו חיים כיום, בניגוד לעבר. מבחינות רבות זה עולם שונה מן העבר, והוא דורש מקצב שונה.

לפי תפיסה זו, אין דבר כזה "חרוז חופשי", ואני עומד על כך. האימג'יזם לא היה מבני: זאת הסיבה שהוא נעלם.

כוונתי לומר שאנו עומדים על סף גילויים חדשים שהשפעתם עתידה להיות מרחיקת לכת. הדבר תלוי בגורמים רבים. כשאני מתבונן במטרה זו, ברור לי שזה מה שמעסיק אותי כעת: אנחנו מתקרבים בצעדי ענק לשינוי.

מהו השינוי? אומר זאת באופן ברור והחלטי – השינוי נמצא במבנה השורה. העובדה שאני אולי מטעה במקום אחר, לא גורמת לי להתכחש או לדאוג – אני כאן כדי להגן על ענין זה בלבד, וזה הנושא המעסיק אותי.

אני מקווה שתסלחו לי על כך שאני משתהה בנקודה זו, כי אני שוב רוצה לסטות לרגע מהנושא: אפשר אולי לומר שאני רוצה להרוס את העבר. אך למעשה מטרתי היא לשרת את המסורת, לנגח אותה ולקיים אותה. זאת הכוונה שמאחורי דברי. לא עיוות המסורת, אלא אישוש שלה **והרחבת** יישומה.

מטרתי היא לכוון את הצעתי הכוללנית להרחיב את האמצעים הטכניים לשם שחרור האפשרויות לתיאור המציאות בעולם המודרני שראה הרבה יותר, ואף חווה הרבה יותר מאשר בעבר – וכן על מנת **לְאַפְשֵׁר** לנו לחוש יותר (משום שאנו יודעים שאנחנו חשים פחות, או משערים כך. אוצר המילים פותח את התודעה לרגש). אבל על פי הפסיכולוגיה המודרנית וכל הנגזרות ממנה ברור לנו שאנו **יודעים**, משום שלמדנו שכדי להרגיש יותר עלינו להיות בימינו, **להחזיק באמצעי חישה** – באסימונים, במנגנונים. חסרים לנו האמצעים והכלים המתאימים, כפי שפעם היו חסרים האמצעים להשתמש במוצרים כימיים לשיפור ההופעה. השירים שלנו אינם כתובים בצורה מעודנת די הצורך, ורגשותינו אינם חודרים מבעד למבנה של השיר ולאופן הרציני והמיושב בדעתו שבו הוא נכתב.[9]

אנחנו מחפשים שפע. ההמונים – הטרוגניים – נטולי גיוון – חסרי נשימה – הנתפסים לכל מיני דברים – כמו אודובון[10] היורה באיזו ציפור קטנה רק כדי להיטיב להתבונן בה.

אם בעבודתו של אדם אחד חסרה ההבחנה המצופה מהאמן הגמור, ראוי אולי לחשוב על **השפע** של רַבְּלֶה[11] – כנגד התפוקה המוגבלת. זה כאילו שברגע זה אנו, האמריקאים,

9 **הערת המחבר:** להראות כאן (באופן המפורט ביותר שאני יכול) מה עלינו לעשות כדי להשיג את המטרה הזאת באמצעות בחינת הישגי הספרות של ראשית המאה העשרים. העבודה בוצעה.

10 ג'ון ג'יימס אודובון (1785-1851) היה חוקר טבע ועופות אמריקאי. על שמו קמה אגודת אודובון הפועלת למען הגנת הטבע בארצות הברית.

11 פרנסואה רבלה (1494-1553), מגדולי הסופרים הצרפתיים של תקופת הרנסאנס, מחבר "גרגנטואה" ו"פנטגרואל".

צריכים להיות בעמדה של שפע; אנחנו צריכים לבנות מסה, אולי תלכיד המכיל כמה אבני חן, פיסות מהן, יהלומים ברזילאיים – שבוהקים בעצמם, והם שלמים כפי שהם.

כשאליוט הגיע היו לו שתי אפשרויות: להצטרף להמונים, להוסיף את קול השַׁחֲרוּר שלו ללהקה ולתרום לתלכיד (או לברור אותו באופן יסודי לשם בחירותיו); ולחלופין: לִפנות למקום שבו כבר יש די והותר הבחנות מוכנות (ולפנות עורף לאפשרות הראשונה), למקום שבו כבר קיימת ספרות מבוססת בשפתו שלו, ספרות שכבר קנתה לה מקום מבוסס בספרות העולם, ובקיצור: לעשות לעצמו קיצור דרך.

נעצור לרגע על מנת להבהיר את עמדתנו: עמדתנו **אינה** זו של אליוט. אנחנו יוצרים כאן תערובת מודרנית: זהו הנטל הבלתי־מובחן שלנו; זהו השפע, שעלינו להוסיף למען ההגינות, כנגד ההבחנה שלו. יש לו שירים מעטים, המנוסחים באופן מרהיב – השיר שלו מכיל, מתוך מאמץ כביר, שלושים וחמישה ציטוטים משבע שפות. אנו, נאמר זאת כך, נמשלים לדרשות של לנסלוט אנדרוז[12] אשר מהן יבחר איזה עורך (בזמן הנכון) ביטוי **אחד**. או שמא נאמר **אופנישדה**[13] שתתרום רק מילה אחת! יש יצירות גאוניות כאלה המסכמות את הכל – הן מבריקות, ועלינו להעריך אותן בשל זיכוך הגאוניות שבהן – בשל מה שהן עושות: הן מחלצות. אבל הן שם; ואנחנו כאן. אנחנו לא יכולים לחקות אותן. אנחנו בשלב אחר – שפה חדשה – אנו יוצרים את הערבוביה שבה יחפור יום אחד אליוט אחר. אנחנו חייבים **לראות** את ההזדמנות ולהגדיל את המטמון שבו ישתמשו אחרים. אנחנו חייבים **למצוא בכך את גאוותנו**. אנו מוכרחים שיהיו לנו הגאווה, הענווה והריגוש שביצירה.[14]

הבהירות שצריכה להיות לנו היא ראשית כל הבהירות שבידיעה מה אנו עושים – מה שאולי נעשה: לחדש – תוך בחינה מחדש של האמצעים – במבט רענן. **והפעם** לא כל כך לנתח את הדברים, אלא. לצבור אותם. אי אפשר לצפות מאיתנו להתבלט (**במובן** של הישג ייחודי, למשל שירים ספציפיים יוצאי דופן). איננו עושים אותו הדבר. איננו מניחים את השושנה, את השושנה הבודדת, באגרטל זכוכית קטן בחלון – אנו חופרים בור עמוק לעץ – וכאשר אנחנו חופרים, אנחנו נעלמים בתוכו.[15]

אנחנו מתחילים לתפוס את מה שהוא בינתיים לא הרבה יותר מאשר תחושה (תחושה שהיא זרה לחלוטין לאליוט או לפאונד – אף שלאחרים זוהי תחושה זרה עוד יותר) שמשהו קורה בפרוזודיה המקובלת או שמשהו צריך לקרות בה. (נכון שהיה לנו וולט ויטמן – אבל הוא נושא קשה מבחינה פרוזודית, ואיני רוצה להיכנס לזה עכשיו). זה בוודאי דומה

12 לנסלוט אנדרוז (1555 – 25 בספטמבר 1626), בישוף אנגלי ומלומד שהחזיק במשרה רמה בכנסייה האנגליקנית בתקופת המלכה אליזבת הראשונה והמלך ג'יימס הראשון. פיקח על תרגום המלך ג'יימס לתנ"ך.

13 האופשנידות הן חלק מכתבי הקודש ההינדים, העוסק בעיקר בפילוסופיה, במדיטציה ובפולחן.

14 **הערת המחבר:** לספר את הסיפור של ברמנטה ובניית הכיפה של הדואומו בפירנצה.

15 **הערת המחבר:** הסיפור של פאונד על כך שהייתי מעוניין בגלעין בעוד שהוא היה מעוניין במוצר המוגמר. [הערת המתרגם: פאונד ויליאמס היו ידידים ויריבים. הדיאלוג הזה בין פאונד לוויליאמס מופיע בספר "פטרסון", היצירה המונומנטלית של ויליאמס, כאשר פאונד אומר: "אתה מעוניין בגלעין הארור, ואילו אני מתעניין במוצר הסופי". בהרצאה אחרת אמר ויליאמס: "אני הייתי אומר 'לחם' והוא היה אומר 'קוויאר', זה פישוט של העמדות שלנו".]

לתחושה הראשונית של איינשטיין כלפי חוקי הפיזיקה הניוטונית. כך או כך, מן הראוי שהערכים הפרוזודיים שלנו יראו כנכונים רק באופן יחסי ולא באופן מוחלט. לאיינשטיין היתה מהירות האור כקונסטנטה – כנקודת הייחוס הקבועה היחידה שלו. ומה לנו יש? אולי התפיסה שלנו על הזמן המוזיקלי. כך אני סבור. אבל מוטב שלא נתקבע על זה, לפחות לא כרגע.

לנו, כדוברים משוחררים, קולניים, מנותקים (מבחינה בלשנית) של שפה חדשה, יש (אני מניח) הזכות להרגיש, וכך לחפש ולגלות את הדבר שעשוי להפר את הטבלה המחזורית של הערכים – אלמנטים לא ידועים שיפרו את הטבלה של מנדלייב ואת המשקלים האטומיים, ויביאו לגילויים חדשים.

מוטב שנירתם למשימה ונגלה גילויים חדשים, או שמישהו אחר יעשה זאת בשקט בשבילנו, בהיחבא ובלי להכיר בנו (אנו מכירים טובה ברשומותינו רק למשוררים מתים – רצוי משוררים שכבר מתים זה עידן ועידנים!).

אנחנו רוצים לפחות למצוא דרך אובייקטיבית שבה נביט בשיר ונגדיר את האלמנטים שלו מחדש. זוהי בעיני התמה (הרדיום) שבבסיס הניסויים של ברידג'ס, ואלה השמרים המתסיסים את וולט ויטמן ואת כל המשוררים ה"מודרניים".

הפרויקט לכשעצמו, במנותק מתוצאותיו, עוד לא הגיע לתודעה, לכדי הצהרה ברורה של כוונות, וזו אשמתנו. הולך ומתבהר כעת הצורך בתגלית חדשה, צורך חריף אך מודע באופן חלקי בלבד. אחת ממעלותיה של ה"פצצה" היא התעוררות התחושה ששינויים הרי אסון (לא ברור מדוע ואיך הם הרי אסון) אפשריים **בתודעה** האנושית, באמנות, באומנויות... פחדינו מפחידים מכדי שנוכל להבין זאת בבירור, אבל הדבר **אפשרי**. לכך אנו מתכוונים. זו אינה אופטימיות אלא כימיה, או ליתר דיוק, פיזיקה.

הדבר מופיע, נעלם, בוהַק עולה ממנו, ציפיותיו ההרסניות פוגעות בנו, וכל הגמדים ממהרים לכסות את עקבותיו.

וכעת לסוגיה שונה לחלוטין: ו"ה אודן הוא מקרה מעניין – למעשה הוא מציג סוגיה מהותית. שיריו הם תופעה שראוי ללמוד בהקשר לנושא הזה.

אין משורר מודרני שהוא כה גמיש וכה מרשים בשימושו באמצעים פואטיים. הוא יכול לעשות הכל – חוץ מדבר אחד. הוא בא לארצות הברית ונעשה לאזרח המדינה הזאת. הוא בהחלט מלומד. אלא שאודן, כידוע למכריו, לא בא הנה סתם. הוא לא היה מגיע הנה לולא תחושת שכנוע עמוק שהוא **מוכרח** לבוא. אל תפחיתו מכבודו בהשערות שטחיות שאולי צצות בראשכם, כגון: שהוא שונא את אנגליה וכו'. הוא בא לכאן בגלל משבר בקריירה שלו – הקריירה שלו ככותב, דהיינו כמשורר. אודן עצמו אולי לא יסכים איתי בנקודה הזאת, אבל, אני משער שהוא לא יחלוק עלי כשאגיד שהוא אדם שהכתיבה היא חייו, נשמת אפו, ושהיא סופגת, בסופו של דבר, את **כל** נשמת אפו.

אודן היה יכול לעבור לצרפת או לאיטליה או לדרום אמריקה, או, בעקבות רמבו, לנסוע לציילון או לטימבוקטו. אך לא! הוא בא לארצות הברית והתאזרח. המשבר, המשבר הוא הדבר היחיד שיכול להניע לכך אדם, משורר מכובד, שהגיע במידה מסוימת לקצה האמצעים הפואטיים שלו – משהו שאנגליה שוב לא יכלה לספק לו, והוא בא לכאן במיוחד כדי למצוא תשובה – בשפה אחרת. אלא שאינני רואה כל הוכחה לכך שהוא מצא אותה,

ואני תוהה מדוע. שימו לב, זהו אחד המשוררים המוכשרים והחכמים ביותר של תקופתנו, אחד המגוונים ביותר והפוריים ביותר, והוא יכול לעשות כל דבר.

אבל כאשר הוא כותב אודה לעונת כדורגל מוצלחת לבית הספר שלו, כפי שפינדָרוֹס[16] כתב בזמנו אודות לגיבורים האולימפיים – הוא כותב זאת, על אף הנושא, במשקל קלאסי מוצלח להפליא, וכך דבר הנתפס כטריוויאלי נעשה לשיר רציני. כאשר גוון דתי או חברתי מתגנב אל עבודת המשורר, זהו סימן רע בעיני. אפשר לומר שזהו כלל אצבע: כאשר משורר מתחיל להקדיש את עצמו ל**תוכן השיר**, ל**סוגה**, הוא הגיע לקצה יכולותיו הפואטיות.

מה כל זה מסמל? העובדה שאודן בא לכאן למצוא דרך חדשה לכתיבה – משום שזה כמדומה מקום שבו אפשר למצוא חוסר יציבות בשפה, העשוי לגרום לחידושים להיראות טבעיים. אפילו אליוט אמר כזכור שאי אפשר עוד לכתוב מחזות שקולים בפנטמטר יאמבי, ושאולי הג'אז יכול להציע איזשהו פתרון. הוא אפילו כתב משהו על "מותק שלי", אבל זה כנראה לא היה מוצלח כל כך, כי אנחנו שומעים על כך רק לעיתים רחוקות.

הלוואי שהייתי יכול לגייס את אודן להתקפה בסיסית על כל התחום של מבנה השיר. ניסיתי לעשות זאת, אך בינתיים ללא הצלחה. אני חושב שלשם כך הוא בא לכאן, אני חושב שהוא נכשל במה שהוא בא לחפש פה (הדבר אולי טבוע בו). אני חושב שאכזבנו אותו. אולי הוא אכזב את עצמו. אני חושב שיש לרכז את המתקפה ב**נוקשות של הרגל הפואטית**.

זה התחיל כביקורת הבסיסית על השירים של אודן – כסיבה שבגללה הוא בא לאמריקה, ולפחות זה שימש אותי כהדגמה של **התיאוריה** שעליה אני מדבר.

הביטו בשיריו מנקודת מבט זו – נראה שהמיומנות שלו עצמו מביסה אותו. אסור לו לדעתי להמשיך לעשות את זה.

בינתיים כתב אליוט את "הקוורטטים" שלו. אליוט הוא יוצר מעודן מאוד היודע למצות את כל טיפה של כוח מהחומרים שלו. הוא עשה כאן עבודה טובה מאוד, אבל כאשר הוא מדבר על פיתוח אופן חדש של כתיבה – אופנים חדשים של כתיבה באים בעקבות אופנים חדשים רק כדי שישתמשו בהם ברגע שיצירה ספציפית הושלמה – אני לא חושב שהוא מבין על מה הוא מדבר.

עם זאת, למרות הכל ובלי קשר לתכנים שלו, ל**סוגה** שלו, ניסיונותיו של אליוט ב"קוורטטים" שלו, מוגבלים ככל שיהיו, הופכים אותו לאמריקאי, במובן שאותו אני מחפש, יותר מכפי שאודן, עם אוזניו האנגליות ועם כל רצונו הטוב, יוכל, למרבה הצער, להיות אי פעם.

אולי זו הטרגדיה במצב שאת השלכותיו עדיין איננו יכולים לאתר: שהאמריקאי שעבר לאנגליה (אליוט) יתרום לנו אולי יותר (או יעזור לנו יותר) מאשר האנגלי שבא לאמריקה (אודן) ובה גילה שעם כל רצונו הטוב, אין הוא מסוגל לעשות זאת.

16 פינדרוס (522-443 לפנה"ס), מיוצריה הדגולים של השירה הלירית ביוון העתיקה. נודעו במיוחד ב"אודות" ("אודה" – oide – שיר שזומר במקהלה או ביחיד בליווי כלי נגינה) שחיבר, הן לכבוד ניצחונותיהם של בני אצולה בקרבות והן לכבודם של מנצחים בתחרויות האולימפיות.

לפי ספרו של אדמונד וילסון "הטירה של אקסל", האמריקאי הפרנקופיל ד"א,[17] עם הפנטמטר היאמבי במוחו, היה מסוגל, בראשית התנועה הסימבוליסטית בפריז, להטות את הצרפתית מן השורה האלכסנדרינית בת שש הרגליים באופן שהצרפתים מעולם לא הצליחו לעשות. צריך גם לחשוב על עזרא פאונד – עוד תזה שלמה – במובן זה. ככל שאני מתקדם אני רואה שאני משרטט כאן נקודות לשנה שלמה או לפחות לסמסטר של הרצאות.

עכשיו אנחנו מגיעים לשאלת המקור של גילויינו. האם ייתכן שמה שאנו מחפשים נובע מן הדיבור בלבד? מהדיבור האמריקאי המובחן כנראה מן הדיבור האנגלי, אם מה שאמרתי לעיל נכון. בכל מקרה (מאחר שאין לנו קורפוס מתאים של שירים בהשוואה למה שיש לאנגלים) ממה שאנחנו **שומעים** באמריקה. כלומר, לא מלימוד הקלאסיקונים, אפילו לא "הקלאסיקונים" האמריקניים – הקלאסיקונים **המתים** אשר, הרשו לי להזכיר לכם, **מעולם לא שמענו** אותם בדיבור חי. אף אחד לא שמע או מסוגל **לשמוע** את יצירותיהם כפי שנכתבו, ממש כשם שאין אנו יכולים **לשמוע** כיום יוונית עתיקה.

אני אומר זאת שוב כדי להדגיש את מה ששבתי ואמרתי: אנו חייבים **להקשיב** לשפה כדי להגיע לתגליות שאנו מקווים להן. זה לא זהה למצב ההיירכי או השִׁרשורי שבאמצעותו מתרחב הקורפוס הפואטי: המצב של האסכולות. האסכולות. הדבר הזה יצוץ במקום אחר.

אם כן, בעקבות מה שהנחתי אבל לא הוכחתי בעניין עבודתו של אודן, האם אי אפשר לומר שיש הרבה יותר **רמזים** לקומפוזיציה הספרותית בשפה האמריקאית מאשר בשפה האנגלית – שהקלאסיות ו"הטעם הטוב" עוצרים אותה? (שימו לב למילה הצרפתית tête, הנגזרת מן המילה הלטינית testa, "סיר"). הייתי מדגיש זאת יותר, אבל עדיף שלא נסטה בנקודה הזאת, כי יש יותר מדי דברים חשובים הדורשים את תשומת לבנו.

ראשית כל, בעקבות ספרו של ה"ל מנקן "השפה האמריקאית",[18] עלינו לתהות: איזו שפה אמריקאית? שהרי מנקן הצביע על כך שהסטודנט האמריקני (בשנים **המעצבות** – חשוב מאוד להדגיש) הוא דו־לשוני, מאחר שהוא מדבר אנגלית בכיתה, בשפה שלו מחוצה לה.

אנו מתכוונים, כאמור, לשפה האמריקאית – השפה שאליוט ופאונד נשאו **במו אוזניהם**

17 בספר "הטירה של אקסל" (1931) אין כל אזכור למשורר אמריקני שאלה ראשי התיבות שלו, אבל מעניין להביא כאן קטע קצר מתוך הספר, הנוגע לנושא: "התנועה הסימבוליסטית שברה את חוקי המשקל הצרפתי... שניים מהמשוררים הסימבוליסטים, סטיוארט מריל ופרנסיס וייל־גריפין, היו אמריקאים שחיו בצרפת וכתבו בצרפתית... וייל־גריפין עדיין נחשב למשורר חשוב, אבל הנקודה היא שהוא ביצע מהלך שהרשים את הצרפתים, וניתן להניח ששום צרפתי לא היה מסוגל לו: הוא הצליח לשבור אחת ולתמיד את המשקל האלכסנדריני... ולהחליף אותו בשיטה המטרית האנגלית. הצרפתים קראו לכך "חרוז חופשי", אך הוא היה חופשי אך ורק מבחינה זו שהוא חרג מהמשקל הרגיל, כמו שירים רבים של מתיו ארנולד ובראונינג."

18 הנרי לואיס מנקן (1880-1956), עיתונאי סופר ולשונאי אמריקאי. ספרו The American Language; An Inquiry into the Development of English in the United States, התפרסם לראשונה ב־1919, ועוסק באופן שבו מדוברת השפה האנגלית בארצות הברית.

לאירופה – בין שרצו בכך ובין שלא רצו – כאשר עזבו את הארץ להרפתקאותיהם, השפה שאודן קיווה כנראה לגַלות כאשר השתקע כאן – אולי מאוחר מדי. שפה המלאה ברמזים המצביעים על החדשנות שעליה דיברתי. אני לא מעוניין כרגע בהיסטוריה, אבל בכל זאת ראוי להדגיש את הדברים הללו, כי לפנינו ניצבת הזדמנות מצוינת להתפתחות בנקודה הזאת.

אמרתי "רמזים לקומפוזיציה". אין הכוונה לריאליזם בשפה. הכוונה היא, כמדומני, לדרכים שבהן מתנהלת השפה, דרכים חדשות. בעיני פירוש הדבר הוא בעיקר שיש לי הזדמנות להרחיב את המבנה, את הבסיס, את עצם היצירה של השיר.

זוהי הזדמנות להסתער על שפת השיר באופן רציני. כי בשבילנו שפתנו רצינית ואילו האנגלית הבריטית אינה רצינית. כשם שבעבורם האנגלית היא רצינית – רצינית מדי – באופן שבו שום דיאלקט אינו יכול להיות. אבל הדיאלקט הוא השלב המובילי, המשתנה, הפרודוקטיבי – כפי ששפותיהם של צ'וסר, של שקספיר, של דאנטה ושל ראבלה היו להם בזמנם.

רק שם, בפיותיהם של החיים, השפה משתנה ומספקת אמצעים חדשים לאפשרויות מורחבות בביטוי הספרותי, וכן למבנה הבסיסי – שהוא החשוב מכול.

לאנגלים, אנגלית היא אנגליה: "ההיסטוריה היא אנגליה" שר לנו אליוט. בעבורנו אין זה כך – **אם** אך נוכיח זאת באמצעות כתיבת שיר שיפריך זאת – שאם לא כן, הצדק יהיה אתו! אבל כל זה מוביל למחלוקת פשוטה. בשבילנו זו אותה הגברת בשינוי אדרת של אותה הגברת בשינוי אדרת של אדרת של אותה הגברת בשינוי אדרת, **ולא** העניין עצמו.

סמסטר שלם של לימודים אפשר לבנות על סמך כל זה. ואולי קורס שלם של לימודים לתארים מתקדמים – עם תזות שיתרחבו לכדי מלאכת חיים של ממש! אך לפני שאהלל יותר מדי את השיטה הניסיונית, הרשו לי להדגיש שכמו ביצירה האלוהית, המטרה איננה הניסוי אלא **האדם**. ובמקרה שלנו: השירים. נראה שכבר היו די והותר ניסויים, כפי שמראים מדעי הטבע, כצעד ראשון – אבל זה עוד לא היה השיא. אנו מבקשים את השיר.

ושוב, הרשו לי להדגיש שזה דבר שמתרחש כבר שנים כאן ובאנגליה, אף ששנים איש לא שם לב לכך. מה שאנו מנסים לעשות הוא לגלות, לבודד **ולהשתמש** באלמנט או בעיקרון היסודי שמניע את השינוי שמנסה לדבר בצורה ישירה. עכשיו אתם מבינים מדוע השתלחתי בסונֶטות כל השנים האלה? ומדוע הגֵנו עליהם באלימות כה רבה? משום שזוהי צורה שאינה מאפשרת שינוי, ולו הקטן ביותר, בקומפוזיציה שלה.

William Carlos Williams, "The Poem as a Field of Action" from Selected Essays of William Carlos Williams, copyright © 1954 by William Carlos Williams. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corporation.

גיום אפולינר

הרוח החדשה והמשוררים

מצרפתית: רמה איילון

כל עוד מטוסים לא מילאו את השמים, האגדה על איקרוס לא היתה אלא אמת משוערת. היום היא כבר לא אגדה. והממציאים שלנו הרגילו אותנו למופתים כבירים מזה המעניק לגברים את היכולת הנשית ללדת ילדים. אגדיל ואומר שהאגדות הללו התגשמו ברובן, ותפקידו של המשורר הוא לדמיין אגדות חדשות שהממציאים יוכלו בתורם לממש.

"הרוח החדשה והמשוררים" היא מסה מניפסטית שכתב המשורר גיום אפולינר ב־1917, שנה לפני מותו בגיל 38. זהו אחד המניפסטים החשובים ביותר של המודרניזם השירי, פרי עטו של משורר שטבע את המושגים "קוביזם" ו"סוריאליזם", והיה חברם הקרוב ושותפם־למהפיכה של כמה מגדולי האמנים הפלסטיים בני דורו, ובהם פבלו פיקאסו.

הרוח החדשה, שעתידה למשול בעולם כולו, לא התגלתה בשירה בשום מקום כמו בצרפת. המשמעת האינטלקטואלית הקשוחה שהצרפתים הטילו על עצמם מאז ומעולם מקנה להם – להם ולקרוביהם הרוחניים – תפיסה של החיים, האמנויות והספרות שאינה תולדה גרידא של העת העתיקה, אך גם לא בבואה של קישוט רומנטי נאה.

הרוח החדשה המתבשרת חותרת בראש ובראשונה לרשת מהקלאסיקנים שכל ישר ואיתן, רוח ביקורתית תקיפה, דרכי התבוננות חובקות עולם וחודרות לנפש האדם, וגם מחויבות החושפת את הרגשות במערומיהם ומגבילה, או שמא מרסנת, את ביטוייהם.

בנוסף לכך היא חותרת לרשת מהרומנטיקנים סקרנות, שתעורר אותה לחקור כל תחום שיש בו לספק לה תוכן ספרותי המרומם את החיים בכל צורה שבה הם מתגלמים.

חקירת האמת וחיפושה במחוזות האתניים, למשל, לא פחות מאשר במחוזות הדמיון; אלה המאפיינים המרכזיים של רוח חדשה זו.

למגמה זו היו מאז ומעולם נציגים נועזים, שפשוט לא היו מודעים לה; זה מכבר היא לובשת צורה, נעה קדימה.

ואולם לראשונה בתולדותיה היא מציגה את עצמה במודעות שלמה. עד עתה נתחמו שדות הספרות בגבולות צרים. זה כתב בפרוזה, זה בטורי שיר. את צורת הפרוזה קבעו כללי הדקדוק.

השירה, לעומתה, נשמעה אך ורק לחוקי החריזה, שהיתה נתונה למתקפות חוזרות ונשנות אך דבר לא יכול לה.

החרוז החופשי נתן כנפיים ללירִיקה, אבל היה רק שלב בחקירה שאפשר לבצע בתחום הצורה.

חקר הצורה צבר מאז חשיבות רבה, ובצדק רב.

איך לא יִטה לבו של המשורר לחקירה זו, היכולה להוביל לגילויים חדשים בהגות כמו בליריקה?

האסונאנס, האליטרציה, ולצדם החרוז, הם מוסכמות, ולכל אחד מהם מעלות משלו.

מיומנויות טיפוגרפיות שפותחו בתעוזה רבה מצליחות להביא לעולם ליריקה חזותית שכמעט לא נודעה עד תקופתנו. בכוחן לעשות כברת דרך נוספת ולהשלים את הסינתזה של האמנויות, המוזיקה, הציור והספרות.

זוהי רק חקירה אחת בדרך לצורות ביטוי חדשות וראויות בהחלט.

מי יעז להכחיש את השפעתם המכרעת של תרגילי הרטוריקה והווריאציות בנושא "אֲנִי גוֹוֵעַ בַּצָּמָא עַל יַד הַמִּזְרָקָה"[1] על גאוניותו של פרנסואה ויון?[2] מי יעז להכחיש את תרומת חקר הצורה של הרטוריקנים ושל אסכולת קְלֶמאן מארו[3] לזיכוך הסגנון הצרפתי עד שהגיע לשיא פריחתו במאה השבע־עשרה?

היה מוזר אילו בזמנים שבהם האמנות העממית המובהקת – הקולנוע – היא ספר תמונות, המשוררים לא היו מנסים להרכיב תמונות למען מוחות מהורהרים ומעודנים יותר, שאינם מסתפקים בדמיון הגס של יצרני הסרטים. האחרונים יתעדנו, והיות שהפונוגרף והקולנוע הפכו לצורות הביטוי היחידות בנמצא, נוכל לנבא את היום שבו יזכו המשוררים בחירות שלא נודעה כמותה עד כה.

לא ייפלא אפוא אם הם שוקדים, ולו רק באמצעים העומדים לרשותם כעת, להתכונן לאמנות חדשה זו (שהיא רחבה יותר מאמנות המילים הפשוטה) שבה, כמו מנצחים על

---

1 "אני גווע בצמא על יד המזרקה": בתחרות שירה שנערכה ב־1458 בארמון בְּלוּאָה, אצל המשורר והדוכס שארל ד'אורליאן, השתתפו כעשרה משוררים וכל אחד מהם חיבר שיר ששורתו הראשונה היא "אני גווע בצמא על יד המזרקה". הכותרת הקולקטיבית של שירי התחרות היתה "בלדת ההפכים". שיריהם של המארח שארל ד'אורליאן ושל אחד האורחים, המשורר פרנסואה ויון, נחשבים שניהם לקלאסיקות של השירה הצרפתית.

2 פרנסואה ויון (1431-1463), מגדולי המשוררים של ימי הביניים המאוחרים בצרפת. ויון, דמות ציורית ופרועה, נאשם בפשעים שונים וביניהם רצח וגניבה, ונידון למוות בתלייה.

3 קלמאן מארו (1496-1544), מחשובי המשוררים וההומניסטים של הרנסנס הצרפתי.

תזמורת עצומת־ממדים, יעמוד לשירותם העולם כולו, על המולתו ומראותיו, מחשבת האדם ולשונו, השיר והריקוד, כל האמנויות וכל התחבולות (תעתועים רבים יותר מאלה שהכבירה הפֵיה מורגנה על הר מונג'יבֶּלו) על מנת לחבר את ספר העתיד החזותי והקולי.

אף על פי כן יקשה עליכם למצוא בצרפת את "המילים החופשיות", שאליהן הגיעו זרועותיהם הארוכות של הפוטוריסטים האיטלקים והרוסים, צאצאיה הראוותניים של הרוח החדשה; זאת משום שצרפת סולדת מאי־סדר. היא חוזרת ברצון ליסודות, אבל נחרדת מן התוהו.

על כן נוכל לייחל, בכל הנוגע לחומר של האמנות ולכליה, לחירות הנהנית משפע לא אכזב. המשוררים של היום מכשירים את עצמם לחירות אנציקלופדית זו. בתחום ההשראה, חירותם אינה יכולה ליפול מזו של יומון המסקר בעמוד אחד שלל תחומים וענפים ותר את הנידחות בארצות. נשאלת השאלה מדוע לא תהיה למשורר חירות דומה, לכל הפחות, ומדוע יהיה מוגבל, בתקופה שיש בה טלפון, מכשירי אלחוט ומטוסים, ליתר זהירות בהתמודדותו עם המרחב.

המהירות והפשטות שבהן התרגלו המוחות לציין במילה אחת מהויות כמו 'המון', 'עם' או 'עולם' לא ימצאו מקבילה מודרנית בשירה. המשוררים ממלאים חלל זה, ושיריהם הסינתטיים יוצרים ישויות חדשות בעלות ערך פלסטי מורכב ברמה של מונחים כלליים.

האדם התיידד עם אותם יצורים מופלאים הנקראים 'מכונות', הוא חקר את תחום הקטן לאינסוף ותחומים חדשים נפרצים בכוח הדמיון שלו: תחום הגדול לאינסוף ותחום הנבואה.

אל נא תחשבו שרוח חדשה זו היא מסובכת, מדולדלת, מעושה וצפודה. בהתאם לסדרי הטבע עצמו, המשורר נפטר מכל כוונה נמלצת. סילקנו מתוכנו כל שריד של ואגנריזם, והסופרים הצעירים פשטו מעליהם את כל התחפושות לוכדות־העין של הרומנטיקה הכבירה של גרמניה הוואגנרית, כמו גם את הראוותנות הקרתנית של הרומנטיקה, שהנחיל לנו ז'אן־ז'אק רוסו.

איני סבור כי המאורעות החברתיים ירחיקו לכת עד כדי כך שיום יבוא ולא נוכל עוד לדבר על ספרות לאומית. אדרבה, ככל שנרחיק במסלול החירויות החדשות, הן רק יאששו את מרבית הדיסציפלינות הישנות ויצמיחו מתוכן חדשות, תובעניות לא פחות. מכך אני מסיק שיהיה אשר יהיה, האמנות תשתייך למולדת בעוצמה גוברת והולכת. יתרה מזאת, משוררים מבטאים תמיד מעגל חברתי, אומה; והאמנים, בדומה למשוררים ולפילוסופים, יוצרים מעמד חברתי השייך כמובן לאנושות כולה, אבל תמיד כביטוי של גזע, של סביבה נתונה.

האמנות תחדל להיות לאומית רק כשתושבי העולם כולו, החיים באותו אקלים ובבתים שנבנו באותו דגם, ידברו אותה שפה באותו מבטא – היינו לעולם לא. ההבדלים האתניים והלאומיים הם שיוצרים את מגוון הביטויים הספרותיים, ועל מגוון זה ממש עלינו להגן.

ביטוי לירי קוסמופוליטי יניב אך ורק יצירות עמומות חסרות מבטא או שלד, שערכן זהה למליצות הנבובות של הרטוריקה הפרלמנטרית הבינלאומית. שימו לב שהקולנוע, האמנות הקוסמופוליטית בהתגלמותה, מציג זה מכבר הבדלים אתניים המזוהים מיד על ידי כולם, וחובבי המסך מבחינים במבט ראשון בין סרט אמריקני לאיטלקי. הוא הדין ברוח

החדשה, שמצד אחד שואפת להטביע חותם על הרוח האוניברסלית ואינה רוצה להגביל את פעולתה לתחום זה או אחר, ומצד שני, ומתוך רצון לכבד זאת, הִנה ביטוי ייחודי ולירי של האומה הצרפתית, כפי שהרוח הקלאסית היא ביטוי נשגב מובהק של אומה זו.

בל נשכח שכיבוש אינטלקטואלי של אומה עלול להיות מסוכן יותר מכיבוש צבאי. לפיכך תובעת לעצמה הרוח החדשה לפני הכול את הסדר והחובה, שתי מעלות קלאסיות דגולות המבטאות באופן המרומם ביותר את הרוח הצרפתית, ומוסיפה להן את החירות. החירות והסדר הללו, שמתלכדים ברוח החדשה, הם סגולתה ומקור כוחה.

אלא שסינתזה זו של האמנויות, שבאה לכלל שלמות בזמננו, צריכה להישמר מפני הידרדרות לבלבול. כך למשל יהיה זה נלעג, אם לא מסוכן, לצמצם את השירה למין הרמוניה חקיינית שלא תוכל לזקוף לזכותה אפילו דייקנות.

אפשר גם אפשר להניח שאף להרמוניה חקיינית עשוי להיות תפקיד, אבל היא תוכל לשמש בסיס לאמנות אחת בלבד, המשלבת בתוכה מכונות: שיר או סימפוניה שהולחנו בפונוגרף, למשל, יכולים להיחשב רעשים שנבררו באופן אמנותי ועורבבו או צורפו זה לזה באופן לירי; אבל אני, באופן אישי, מתקשה להאמין שאפשר לחבר שיר על ידי חיקוי של רחש ששום משמעות לירית, טראגית או מרטיטת לב, לא תיקשר בו. ואם אמנם ישנם אי אלו משוררים המתמסרים למשחק הזה, הרי שמדובר בתרגיל ותו לא, מעין טיוטת תווים שבכוונתם להכניס ליצירה. ה"בֶּרֶק אֶקֶקְס קוֹאקְס" של הצפרדעים לאריסטופנס אינו אומר דבר אם נפריד אותו מהיצירה המקנה לו את מלוא משמעותו הקומית והסאטירית. האיאיאי של הציפור של פרנסיס ז'ם,[4] הנמשכים לאורך שורה שלמה, מציגים הרמוניה חקיינית תפלה אם מנתקים אותם מהשיר שבו הן מביעות את הפנטזיה כולה.

כשמשורר מודרני מעלה על הכתב קולות שונים לציון טרטור של מטוס, עלינו לראות בכך לפני הכול רצון לסגל את רוחו למציאות. תשוקתו אל האמת דוחקת בו לרשום הערות מדעיות כמעט, ואם ינסה להציג אותן כשירים, הם יֵראו כלקט משפטים סתומים שהמציאות תהיה תמיד נעלה עליהם.

לעומת זאת, אם ברצונו לפתח את אמנות הריקוד ולשלוח ידו בכוריאוגרפיה שבה הרקדניות לא יסתפקו בניתורים, אלא גם יפלטו מפיהן צווחות המצייתות להרמוניה בעלת חדשנות חקיינית, הרי שתהיה זו חקירה שאין בה דבר מן המופרך, שהרי מקורותיה העממיים מצויים אצל כל העמים שבהם מחולות המלחמה, למשל, מלווים כמעט תמיד בצווחות פראיות.

אם נחזור לכמיהה לאמת, ולסברה השולטת בכל החקירות, בכל המאמצים ובכל הניסויים של הרוח החדשה, נוסיף ונאמר כי אין שום פלא שמקצתם ואף רבים מהם נשארו לזמן־מה עקרים ואף גלשו לתחום המגוחך. הרוח החדשה רוויה בסכנות ומעקשים.

כל זה נובע מן הרוח העכשווית, ולבלום את המאמצים והניסויים האלה יהיה משגה מן הסוג שנהוג לייחס, בשוגג או בצדק, למר טייר, אשר הכריז כי מסילות הברזל אינן אלא שעשוע מדעי ושהעולם אינו מסוגל להפיק די ברזל כדי להניח מסילות מפריז למרסיי.

4 פרנסיס ז'ם (1868-1938), משורר צרפתי בן חבל הפירנאים שיצירתו מתאפיינת בחתירה לפשטות כמו־עממית. רחל בלובשטיין תרגמה אחדים משיריו והוא השפיע על יצירתה.

הרוח החדשה מאמצת אפוא את הניסויים הספרותיים ולו גם הפזיזים, גם אם הליריקה בניסויים האלה לפעמים דלה. זו הסיבה לכך שהליריקה היא רק תחום אחד של הרוח החדשה בשירה העכשווית, המסתפקת לא פעם בחקירות ובגישושים בלי לטרוח להקנות להם משמעות לירית. אלה הם חומרים הנצברים על ידי המשורר, על ידי הרוח החדשה, והם עתידים ליצור תשתית של אמת שפשטותה וענוותנותה לא ירתיעו, שכן השלכותיה, התוצאות שלה, עשויות להוליד דברים גדולים, גדולים באמת.

אנשים שיִלמדו בעתיד את תולדות הספרות של זמננו יתפלאו על כך שבדומה לאלכימאים, חולמים ומשוררים התמסרו, בלי שהיתה להם אפילו אבן חכמים כעילה, לחקירות ולמתווים אשר הפכו אותם למושא ללעג של בני־תקופתם, עיתונאים וסנובים.

אבל חקירותיהם יביאו תועלת; הן יהיו התשתית לריאליזם חדש שאולי לא ייפול מהריאליזם הפיוטי והמלומד לעילא של יוון העתיקה.

מאז אלפרד ז'ארי[5] יכולנו לחזות גם בצחוק הנישא מהאזורים הנמוכים, שבהם התפתל כדי לספק למשורר ליריקה חדשה בתכלית. היכן הם הזמנים שבהם הופיעה המטפחת של דסדמונה באור מגוחך עד כדי פִּסוּל? היום המגוחך עצמו נעשה מבוקש, מנסים לנכסו ולשמור לו מקום בשירה משום שהוא חלק מהחיים לא פחות מההרואיות ומכל מה שבעבר הזין את התלהבותם של המשוררים.

הרומנטיקנים ניסו להעניק לדברים בעלי מראית העין הגסה מובן איום או טראגי. ליתר דיוק, הם פעלו אך ורק למען האיום. הם ביקשו לבסס את האימה הרֻבה יותר מאשר את תוגת הלב. הרוח החדשה אינה מבקשת לשנות את צורתו של המגוחך, אלא שומרת לו תפקיד שאינו נטול קסם. בדומה לכך, אין ברצונה להקנות לאיום מובן של אצילות. היא משאירה אותו איום ואינה מנמיכה את הנאצל. זו אינה אמנות דקורטיבית, וגם לא אמנות אימפרסיוניסטית. זהו כל לימוד של הטבע החיצוני והפנימי, זוהי כל כמיהה אל האמת.

גם אם נכון הדבר שאין חדש תחת השמש, הרוח החדשה אינה נמנעת מהתעמקות בכל מה שאינו חדש תחת השמש. השכל הישר משמש לה מדריך, והמדריך הזה מוביל אותה אל פינות שגם אם אינן חדשות, הריהן בלתי נודעות.

אך האומנם אין חדש תחת השמש? הבה נבחן זאת.

הפלא ופלא! ראשי צולם במכשיר רנטגן. בעודי חי ראיתי את גולגלתי, וזו אינה חדשנות? סיפורי בדים!

שלמה דיבר, כפי הנראה, אל מלכת שבא, וכה אהב את החדש, שפילגשיו היו רבות מספור.

האוויר נמלא בציפורים אנושיות להפליא. מכונות, בנותיו של האדם שאין להן אם, חיות חיים משוללי תשוקות ורגשות, ודבר זה אינו חדש?

מלומדים חוקרים ללא לאות עולמות חדשים המתגלים בכל צומתי החומר, ותחת השמש אין כל חדש? אולי לגבי השמש, אבל לא לגבי בני האדם!

יש רבבות של צירופים טבעיים שטרם הורכבו יחד. המלומדים רואים אותם בעיני

5 אלפרד ז'ארי (1873-1907) – מחזאי וסופר צרפתי, חיבר את המחזה "המלך אובו" שהסוריאליסטים ראו בו אחד ממבשרי יצירתם.

רוחם ומגשימים אותם, וכך מרכיבים יחד עם הטבע את האמנות העליונה שהיא החיים. לצירופים חדשים אלה, ליצירות אמנות חדשות אלה של החיים, אנחנו קוראים 'קִדמה'. במובן זה, הקִדמה קיימת. אך אם נגזר עליה להתקיים בהתהוות מתמדת, בסוג של משיחיות מחרידה כמו האגדות על טנטלוס, סיזיפוס והדנאידות, כי אז הצדק עם שלמה המלך ולא עם נביאי ישראל.

החדש חי וקיים בלי לשהות בהתקדמות. הכול טמון בהפתעה. גם הרוח החדשה טמונה בהפתעה. ההפתעה היא הדבר החי ביותר והחדש ביותר בה. בהפתעה נעוץ עיקר חוסנו של החדש. בכוח ההפתעה, בכוח המקום החשוב שהיא מייחדת להפתעה, הרוח החדשה מבדילה עצמה מכל זרמי האמנות והספרות שקדמו לה.

במובן זה היא מבדילה עצמה מכל הזרמים, ושייכת אך ורק לתקופתנו.

ביססנו אותה על תשתית מוצקה של השכל הישר והניסיון, שגרמו לנו לקבל דברים ורגשות על סמך האמת לבדה, ועל סמך האמת אנחנו מקבלים אותם, ולא מבקשים כלל להאדיר את מה שמטבעו הוא מגוחך, או להיפך. ומאמיתות אלה צומחת לא פעם ההפתעה, באשר הן ניצבות בניגוד לדעה הרווחת. רבות מהאמיתות הללו לא נבדקו; די לחשוף אותן כדי לגרום הפתעה.

באותה מידה יכול אדם לבטא אמת משוערת אשר מפתיעה, מהסיבה הפשוטה שאיש עדיין לא העז להציג אותה כך. אבל אמת משוערת אינה מנוגדת לשכל הישר, שבלעדיו היא לא תהיה עוד אמת, ולו גם משוערת. אי לכך אני מדמיין שאם הנשים לא ילדו עוד ילדים, גברים יוכלו לעשות זאת במקומן, ובעודי מתאר זאת אני מבטא אמת ספרותית שתוגדר כאגדה רק מחוץ לספרות, וכך אני יוצר הפתעה. אלא שהאמת המשוערת שלי אינה יוצאת דופן יותר או בלתי סבירה יותר מהאמיתות של היוונים, אשר הראו את אתנה מגיחה חמושה מראשו של זאוס.

כל עוד מטוסים לא מילאו את השמים, האגדה על איקרוס לא היתה אלא אמת משוערת. היום היא כבר לא אגדה. והממציאים שלנו הרגילו אותנו למופתים כבירים מזה המעניק לגברים את היכולת הנשית ללדת ילדים. אגדיל ואומר שהאגדות הללו התגשמו ברובן, ותפקידו של המשורר הוא לדמיין אגדות חדשות שהממציאים יוכלו בתורם לממש.

הרוח החדשה תובעת מאיתנו להתקדש ליוזמות נבואיות אלה. ואמנם תמצאו עקבות של נבואה במרבית היצירות שנכתבו בראי הרוח החדשה. משחקי החיים והדמיון השמימיים פותחים פתח לפעולה פואטית חדשה בתכלית.

זאת משום ששירה ובריאה אחת הן; משורר יהיה רק מי שממציא ובורא ככל שמסוגל האדם לברוא. המשורר הוא שמגלה שמחות חדשות, גם אם קשה לשאתן. אדם יכול להיות משורר בכל תחום: די שיהיה הרפתקן ללא חת וישתוקק אל הגילוי.

מכיוון שהתחום העשיר והטמיר ביותר הוא הדמיון, זה המשתרע לאינסוף, לא ייפלא שהשם 'משורר' נשמר במיוחד לאלה המשחרים לשמחות חדשות, המתוות את מרחביו העצומים של הדמיון.

לדידו של המשורר, כל עובדה היא הנחת יסוד, נקודת מוצא אל מרחבים לא־נודעים שבהם ניצוצות השמחה מתלקחים באינספור מובנים.

הגילוי אינו דורש ממנו לבחור עובדה המוגדרת עילאית על סמך שורה של כללים, ולו

גם כאלה שמכתיב הטעם. המשורר יכול להתחיל בעובדה יומיומית: מטפחת צונחת עשויה להיות למשורר מנוף שבאמצעותו ירים את היקום כולו. אנחנו יודעים מה היה כוחה של צניחת תפוח על ראשו של ניוטון, והמדען הזה יכול להיקרא משורר. המשורר של היום אינו בוחל אם כן בשום תנועה של הטבע, ורוחו צדה את הגילוי בסינתזות הנרחבות ביותר והבלתי נתפסות ביותר: המון אדם, ערפילים, אוקיינוסים, עמים, כמו גם בעובדות הנדמות למראית עין פשוטות ביותר, כמו כף יד המפשפשת בכיס, גפרור שנדלק כתוצאה מחיכוך, קולות של בעלי חיים, ריחן של גינות אחרי הגשם, להבה המגיחה מקמין. המשוררים אינם אנשים המתמסרים אך ורק ליפה. הם מתמסרים גם ובעיקר לאמיתי, ככל שהוא מאפשר לחדור אל הלא־נודע, עד כי ההפתעה – הבלתי צפוי – היא המשאב המרכזי של השירה כיום. ומי יעז לומר שעבור אלה הראויים לשמחה, החדש אינו יפה? יש שיזדרזו לנהוג זלזול בחדשנות העילאית הזאת, שבהמשך תיכלל בתחום התבונה, אבל אך ורק בגבולות שבהם המשורר, המפיץ היחידי של היפה והאמיתי, יציע אותה.

מעצם טבען של החקירות הללו, המשורר סגור ומסוגר בעולם החדש שלתוכו היה הראשון לחדור, ונחמתו היחידה נזקפת לעובדה שבני האדם ניזונים, בסופו של דבר, אך ורק מאמיתות, חרף השקרים שבהם מרפדים אותם; על כן המשורר לבדו מזין את החיים שבהם מוצאות הבריות אמת זו. לפיכך המשוררים המודרניים הם בראש ובראשונה משוררים של האמת החדשה תמיד, ומשימתם אינסופית: הם הפתיעו אתכם ויוסיפו להפתיעכם שוב ושוב. הם מדמיינים זה מכבר תכליות עמוקות יותר מאלה שהולידו דרך נכלוליות את הסימן היעיל והמזוויע של הכסף.

אלה שדמיינו את האגדה על איקרוס, אשר התגשמה באופן כה מרהיב היום, ימצאו אגדות נוספות. הם ימשכו אתכם חיים וערניים אל מחוזות הלילה המסוגרים של החלומות. אל עולמות רוויי רטט וחיים המרחפים מעל ראשינו. אל עולמות קרובים ורחוקים מאיתנו כאחד, אשר נמשכים אל אותה נקודה באינסוף שאנו נושאים בתוכנו. ונפלאות יותר מאלה שהתחוללו מאז לידת הקדומים ביותר בנו, יציגו את ההמצאות העכשוויות שאנו מתגאים בהן כל כך באור חיוור וילדותי.

ולבסוף ידאגו המשוררים, באמצעות טלאולוגיות ליריות ואלכימיות ארכי־ליריות, ליצוק מובן שיהיה תמיד טהור יותר באידאה האלוהית, החיה ואמיתית כל כך בתוכנו, שאינה אלא התחדשות מתמדת של עצמנו, בריאה נצחית, שירה הנולדת מחדש ללא הרף שממנה אנחנו מתקיימים.

ככל שניתן לראות, אין היום משוררים אלא בלשון הצרפתית.

דומה כי כל הלשונות האחרות משתתקות כדי שהעולם יוכל להקשיב כראוי לקולות של המשוררים הצרפתים החדשים.

העולם כולו נושא מבטו אל האור הזה, המאיר לבדו את הלילה המכתר אותנו.

אלא שכאן, הקולות הנישאים הללו בקושי נשמעים.

המשוררים המודרניים הם אפוא בוראים, ממציאים ונביאים; הם דורשים שנעיין בדבריהם לטובתו המוחלטת של הכלל שאליו הם משתייכים. הם פונים אל אפלטון ומפצירים בו, שאם הגלה אותם מן הרפובליקה, לפחות יטה להם אוזן קודם.

צרפת, אוצרת סוד התרבות, סוד שהנו כזה אך ורק בשל לקותם של אלה המתייגעים

לנחש אותו, נעשתה עבור מרבית העולם אגודה של משוררים ואמנים המעצימים מדי יום את נכסי התרבות.

ובאמצעות האמת והשמחה שהם מפיצים, הם הופכים את התרבות אם לא בת־הטמעה בתוך כל אומה שהיא, כי אז למצער מרוממת נפש בעבור כולם.

הצרפתים נושאים את השירה לכל העמים:

לאיטליה, שם מופת השירה הצרפתית העניק השראה לאסכולה לאומית צעירה ומדהימה בתעוזה ובפטריוטיות שלה.

לאנגליה, שם הליריקה הלכה ותפלה וכמעט הִתכלתה.

לספרד ובייחוד לקטלוניה, שם דור שלם של צעירים להוטים, שכבר הניב ציירים המפארים את שתי האומות, עוקב בשימת לב אחר תוצרתם של משוררינו.

לרוסיה, שם חיקוי הליריקה הצרפתית הוביל לפעמים לתוצאות מופרזות, דבר שאינו מפתיע איש.

לאמריקה הלטינית, שם משוררים צעירים מפרשים בלהט את קודמיהם הצרפתים.

לאמריקה הצפונית, שם, בהוקרה לאדגר אלן פו ולוולט ויטמן, אנשי בשורה צרפתים מביאים במהלך המלחמה את היסוד המפרה שנועד להניב תוצרת חדשה שטיבה עדיין נעלם מאיתנו, אך מן הסתם לא תיפול משני חלוצים אלה של השירה.

צרפת מלאה אסכולות השומרות על הליריקה ומוסרות אותה הלאה, קבוצות שבהן נלמדת התעוזה; עם זאת יש להעיר: השירה חייבת להתמסר תחילה לעם שבלשונו היא נהגית.

לפני שיסתערו על הרפתקאות מהוללות במסעות שליחות למקומות רחוקים, על אסכולות השירה לכונן, לאשש, להבהיר, להעשיר, להניצח ולהלל את גדולת הארץ שילדה אותם, הארץ שהאכילה והכשירה אותם, אם אפשר לומר, בתמצית הבריאות והטוהר והטוב המצויה בדמה ובעצמותיה.

האם השירה הצרפתית המודרנית עשתה למען צרפת כל שביכולתה לעשות?

האם לכל הפחות תמיד היתה, בצרפת, פעילה וחרוצה כפי שהיתה בניכר?

הצגת השאלות הללו היא עניין לתולדות הספרות העכשווית, וכדי להשיב עליהן יהיה צורך לאמוד את כל המקורות הלאומיים והמעתירים שהרוח החדשה אוצרת בחובה.

הרוח החדשה היא בראש ובראשונה אויבת האסתטיציזם, הנוסחאות והסנוביזם. היא אינה נלחמת בשום אסכולה, מכיוון שאינה שואפת להיות אסכולה, אלא אחד הזרמים המרכזיים בספרות החובקת את האסכולות כולן מאז הסימבוליזם והנטורליזם. היא נאבקת למען כינונה מחדש של רוח היוזמה, למען ההבנה הצלולה של זמנה ובמטרה לסלול דרכים חדשות אל העולמות החיצוניים והפנימיים, שאינם נופלים מאלה שמדענים מכל ענפי הדעת מגלים מדי יום ומפיקים מהם ניסים.

הניסים מטילים עלינו חובה לא להניח לדמיון ולאנינות הפואטית לפגר מאחורי האומנים הטורחים על שכלולה של מכונה. כבר עכשיו השפה המדעית שרויה במחלוקת עמוקה עם שפת המשוררים. זהו מצב בלתי נסבל. מתמטיקאים רשאים לומר שחלומותיהם ודאגותיהם מתעלים לעתים קרובות בעשרות מונים על דמיונם הזחלני של המשוררים. על המשוררים להחליט אם רצונם לא לאמץ בתוקף את הרוח החדשה, שמחוצה לה נותרו

רק שלוש דלתות פתוחות: זו של הפסטיש, זו של הסאטירה וזו של הקינה, נשגבת ככל שתהיה.

האם אפשר לכפות על השירה להתבצר מחוץ למה שמקיף אותה, להתעלם משפעת החיים הכבירה שפעולות האדם מוסיפות לטבע, מיכולתן למכן את העולם באופן בלתי נתפס?

הרוח החדשה היא רוח הזמן עצמו שבו אנו חיים, זמן עתיר הפתעות. המשוררים מבקשים לאלף את הנבואה, אותה סוסה פראית שאיש מעולם לא הצליח לרסן.

ואחרון חביב הם מבקשים, יום אחד, למכן את השירה כשם שהעולם ממוכן. הם רוצים להיות הראשונים שיספקו ליריקה חדשה לגמרי לאמצעי הביטוי החדשים שמחדירים תנועה באמנות – הפונוגרף והקולנוע. הם שרויים עדיין בתקופת ראשית הדפוס. אבל סבלנות, המופתים ידברו בעד עצמם והרוח החדשה אשר גודשת חיים בעולם תבוא לידי ביטוי נשגב בספרות, באמנויות ובכל מה שאנחנו מכירים.

פדריקו גרסיה לורקה

תיאוריה ופרקטיקה של ה"דוּאֶנדֶה"[1]

מספרדית: מנדי זאיאנץ (יהל אור)

או־אז התרוממה לפתע לה־ניינייה־דה־לוס־פיינס באחת כאחוזת־טירוף, רועדת ותזזיתית כאלמנה ימי־ביניימית, ולגמה מלוא־הלוג כוס ענקית של רוח לוהטת. היא החלה לשיר בגרון חרוך, בקול־לא־קול, בקול חסר נשימה או נוכחות וצבע... אבל עם דוּאֶנדֶה. ואיך שהיא שרה! קולה לא שיחק עוד תפקיד, קולה היה שטף של דם, כלי רווי בכאב ובכנות, פתוח ככף־יד של עשר אצבעות.

"תאוריה ופרקטיקה של הדוּאֶנדה" הוא שמה של הרצאה מפורסמת שנשא המשורר והמחזאי פדריקו גרסייה לורקה בבואנוס איירס בשנת 1933 (ובהמשך אותה שנה גם בהוואנה בירת קובה). בהרצאתו הוא חושף את המשנה האסתטית העומדת בבסיס תפיסתו באשר להליך היווצרותה של היצירה האמנותית. במרכז ההרצאה עומדת הקביעה כי התנאים ליצירת אמנות טובה תלויים בשלושה דברים: (1) הכרה בגבולות היכולת של ההיגיון. (2) הרגשת שמץ מן המוות ומן האפסיות האנושית. (3) הזדהות עמוקה עם השורשים התרבותיים וההיסטוריים של אומה או תנועה מסוימת, העומדים בבסיס היצירה.

ה"דואנדֶה" — שבדמותו החיצונית מצטייר כמין שדון קטן אך בעל־מרץ ותעוזה — מייצג בתרבות האנדלוסית (לורקה הוא איש אנדלוסיה בכל רמ"ח איבריו) את הרוח החיה שעומדת בבסיס האמנות האנדלוסית בה' הידיעה — הפלמנקו — אך גם בבסיס מלחמות השוורים, ובעצם בליבת כל אחת מן האמנויות. אמנויות אלו נושאות את האמן אל מחוץ לגבולות הזמן, משעבדות אותו ליופיין, דורשות את מלוא־ריכוזו, ובכך בהכרח מפגישות אותו עם חווית המוות, עם מה שמעבר לממד העכשווי, עם החסד הייחודי של

1 "דואנדה" הוא שדון או גמד בעל תכונות מיסטיות מן הפולקלור האיברי. הדואנדה חופף לרוב לדמות האֶלף/גובלין של המיתולוגיה הקלטית. מקובל להניח כי הם נוצרו במקביל.

ה"דואֶנדה". כל אמנות טובה מוכרחה להיווצר כתוצאה ממפגש עם הממד האחר הזה; ואילו אמנות נטולת "דואנדֶה", תיצור בהכרח דבר־מה חיצוני ונטול עומק פנימי, תוצר כמו־אמנותי המסתכם במשחקים של צורה ומרקם אך עומד חסר לחלוחית. ה"דואנדה", שינק לורקה משחר ילדותו מזמרי הפלמנקו באנדלוסיה, יוצק לכל דבר את היסוד ההיולי, את תמצית החיים, והוא חיוני בכל יצירה.

הרצאה זו תורגמה לראשונה לעברית על ידי רְנה ליטוין וראתה אור ב־1989 במסגרת סדרת "טעמים" של ספרית פועלים.

מ"ז

בין 1918 – עת נרשמתי ללימודים במעון הסטודנטים של מדריד, ל־1928 – עת עזבתי את המעון לאחר השלמת לימודיי בפילוסופיה ובספרות, נאלצתי לשמוע באולם המעודן של המתחם – אליו נהרה באותן שנים האריסטוקרטיה הספרדית הישנה במטרה להשליך מעליה את תדמית קלת־הדעת החולמת על חופי צרפת – כאלף הרצאות.

בשאיפתי הנואשת לאוויר ולשמש השתעממתי במידה כה גדולה עד שכאשר עזבתי את המקום הרגשתי כמי שמכוסה בשכבה דקה וקלה של אפר העומד בכל־עת לעוף ולהתפורר.

לא. לא הייתי רוצה שאולם ההרצאות המפואר הזה יהיה נשלט בידי זבוב השעמום והשממה, זה השוזר את המוח בחוטים של שינה ודוקר את שמורות עיני השומעים בחודי מחטים...

לכן, באופן פשוט, מתוך הבהרה שבעת השמעת קולי הפואטי אינני משתמש במילים בוהקות או בטכניקות משוננות של חידוד ואירוניה, אנסה ללמדכם פרק על הרוח המסתורית של ספרד הכאובה.

כל הנמצא בתחומי "עור השור",[2] המשתרע בין הנהרות חוּקאר, גואדָלֶטֶה, סיל ופִיסוּאֶרְגָה, ודאי שמע יותר מפעם את הקביעה: "לאדם זה יש בשפע מן הדואנדה"; מנואל טוֹרֶס,[3] האמן האנדלוסי הנודע, נהג לומר למי ששר: "יש לך קול, יש לך סגנון, אך לעולם לא תצליח כי אין לך "דואנדה"..."

בכל תחומי אנדלוסיה, מסלע חָאֶן ועד לקונכייה של קָדיס, אנשים מדברים על הדואנדה ומזהים אותו בכל דבר שנוצר באמצעות אינסטינקט מעשי. הזמר הנפלא אל לֶבּריחָנו, יוצר La Debla, נהג לומר: "בימים שבהם אני שר עם דואנדה אין איש שיוכל לגבור עלי"; הרקדנית הצועניה "לָה מָלֶנָה" הפטירה יום־אחד, כששמעה את בריילובסקי מנגן יצירה של באך, "האח, יש בזה דואנדה!". ואילו ברהמס, גלוּק ודריוּס מיוֹ הפילו עליה

2 "עור השור": כך כינה הגיאוגרף היווני הקדום סטראבון את צורת חצי האי האיברי.

3 מנואל טורֶס (או טורה) היה זמר פלמנקו דגול ממוצא צועני, יליד חרס דה לה פרונטרה אשר באנדלוסיה.

שיממון; מנואל טורֶס, האדם עם הכי הרבה תרבות בדם שהכרתי מעודי, אמר, כששמע את מנואל־דה־פאיה[4] בכבודו ובעצמו מנגן את ה־Nocturno del Generalife ("לילות בגני ספרד") שלו, את המשפט המופלא הבא: "כל מה שיש בו קול אפל – יש בו דואנדה". ואין אמת גדולה מזו.

הקולות האפלים המסתוריים הללו הם השורשים המפכים בביצה הטובענית שכולנו מכירים, שכולנו נהנים להתכחש אליה, אך שממנה מגיעים החומרים החיוניים לאמנות. "קולות אפלים", אמר האיש המפורסם בספרד, וכיוון בכך גם למילותיו של גתֶה, שהגדיר את הדואנדה בהתייחסו ליצירותיו של פגאניני כ"כוח מסתורי שכולם מרגישים, ואין פילוסוף שיסביר אותו".

הדואנדה הוא אפוא חוש ולא יצירה, בעירה פנימית ולא מחשבה. שמעתי כנר קשיש שאמר: "הדואנדה לא נמצא בגרון. הדואנדה מטפס ועולה מבפנים, מכפות הרגליים". כלומר: אין זה עניין של חינוך והשכלה, כי אם ביטוי של תנועה חיה. כלומר: דבר־מה שטבוע בדם. כלומר, תוצר של תרבות עתיקה ומושרשת שמייחדת לעצמה סגנון בשעת פעולה.

ה"כוח המסתורי שכולם מרגישים ואין פילוסוף שיסביר אותו" הוא אפוא סוג של תחושה מרוממת, משהו מרוח הפסגות – אותה הרוח ששבתה את ליבו של ניטשה ושהיה ניטשה תר אחר ביטוייה על מרומי גשר ריאלטו או במוזיקה של ז'ורז' ביזֶה מבלי למוצאן, ומבלי לדעת שהרוח שהוא מחפש כבר פסחה ממחוזות היוונים הקדומים ועברה אל הרקדניות של קָדיס או אל הזעקה הדיוניסית הבוקעת משירת הסֶגִירִייָה[5] של סילוֶוריו.[6]

חשוב להבהיר: אין לבלבל ולקשר את הדואנדה עם שדון הספקנות התיאולוגי, זה שגרם על פי האגדה למרטין לותר להשליך עליו בחמת־זעם את קסת הדיו, או עם דמות ה"שטן" הקתולית החבלנית והלא־חכמה שמתחזה ליצורים נאלחים כדי להיכנס למנזרים, או עם הקוף המדבר שיש לנושא הכלים החכמולוג של סרוואנטס ב"קומדיית הקנאה" שלו או ב"ערבות אנדלוסיה"...

לא. הדואנדה שאני מדבר עליו, האפל והמפותל, הוא צאצא לאותו הדֶמון האציל של סוקרטס שעזבוֹ ביום שבו שתה מכוס התרעלה, או לשדון המתעתע של דקארט, קטנטן כמו שקד אך מנקר ברוב עוז, שבשובעו מתורת העיגולים והריבועים סחב אותו בין תעלות העיר כדי להאזין לשירת המלחים...

כל אדם – או כל אמן, לפי ניטשה – המבקש להעלות שלב בסולם השכלול העצמי, מוכרח לעשות זאת באמצעות מאבק מסוים בדואנדה. לא ב'מלאך' ולא ב'מוזה' כפי שרגילים לומר, אלא בדואנדה. ההבחנה הזו חיונית להבנת שורשי היצירה האמנותית.

4 מַנוּאֶל דֶה פַּאיַה אִי מַתֵּיאוֹ (1876-1946) – מלחין ופסנתרן ספרדי נודע. בין 1921 ו־1939 הוא חי בגרנדה, עירו של לורקה, ובין השניים נרקמו קשרים הדוקים.

5 סגרייה היא אחד מסוגי מוזיקת הפלמנקו, השייך לסוגת ה"קַנְטֶה חוֹנְדוֹ" (השיר העמוק) שהיתה קרובה במיוחד ללבו של לורקה ועל שמה הוא אף קרא לאחד מספרי השירה המרכזיים שלו.

6 סילווריו פרנקוֶנטי (1831-1889), זמר פלמנקו ממוצא איטלקי, יליד סוויליה.

מלאכים מנחים או מעניקים שכר כמלאך רפאל, מגינים ומצילים כמלאך מיכאל, ומונעים מַכאוב כגבריאל.

המלאך מסנוור. הוא מקנן ומעופף מעל ראש האדם, מַזֶה עליו מחִינו, והאדם, בלי שום מאמץ, מוצא עצמו שופע מיצירת המלאך, או מריקודו או מרוח־חסדו. מלאכים מסויימים, כמו המלאך הנמצא על דרך דמשק[7] או השוכן על המרפסות בבתי אסיזי[8] או זה השומר את צעדיו של היינריך סוֹיסֶה[9] – מצווים, ואין דרך להתנגד לציווייהם מכיוון שהם סוככים בכנפי הפלדה שלהם ומניעים את האדם לפעולה.

המוזה מכתיבה ונושבת. יש שהמוזה משפיעה אך מעט מכיוון שהיא כבר כה עייפה וערטילאית (אני עצמי ראיתיה פעמיים), עד שליבה פועם רק בחצי דופק... משוררי המוזות שומעים קולות־פנימיים ואינם יודעים מהיכן הם מגיעים, אך זו פעולתה של המוזה המשפיעה בהם ואשר לפעמים גם מכלה אותם, כמו במקרה של גיום אפולינר – משורר נפלא שנהרס על־ידי המוזה הקטלנית שליוותה אותו (ואשר צוירה לצידו על ידי הצייר המחונן אנרי רוסו).[10]

המוזה מגרה את האינטלקט ומביאה אל האדם נופים רחבים של שדרות ועמודים ואת ריחם המשכר של זרי־הדפנה. אלא שהאינטלקט הוא לפעמים אויב לשירה, משום שהוא מגביל יותר מדי, משום שהוא מעלה את האדם להיכלי עדינות ושעבוד אריסטוקרטיים – מקום שבו הוא שוכח שהוא עשוי להיאכל בקרוב על־ידי תולעים או שעלול פתאום ליפול על ראשו לובסטר קטלני; דברים אשר כנגדם אין המוזות המקננות בעציצי הוורדים או בזגוגיות המעוצבות יכולות לעשות דבר.

המלאך והמוזה באים מבחוץ. המלאך זורה אור והמוזות יוצקות צורה (הֶסיוֹדוֹס[11] למד אותה מהן). לא כן הדואנדה שזקוק להתעוררות מיוחדת ואשר יש למשותו בכוח ממשכנות הדם האחרונים של האדם.

ובכן: דחה את המלאך, בעט במוזה ושכח את מרקם הכינורות העולה משירת המאה השמונה־עשרה, ואת ברק הטלסקופ הדמיוני הגדול שבין עדשותיו שוכנת, חולנית ועצלה, המוזה המותשת מרוב הגבלה.

המלחמה האמיתית היא בדואנדה!

הדרכים לחיפוש האל ידועות פחות או יותר. החל בדרכו הנוקשה של הנזיר המתבודד ועד לדרכו העדינה של המיסטיקן, בין במגדל כמו של טֶרֶסָה הקדושה[12]

---

7 לורקה מרמז לאפיזודה בברית החדשה בדבר ההתגלות שזכה לה שאול־פאולוס בדרכו מירושלים לדמשק.

8 לורקה מרמז להתגלות שזכה לה פרנסיסקוס הקדוש מאסיזי, מייסד המנזר הפרנסיסקני.

9 היינריך סוֹיסֶה, המוכר גם כהנרי סוּסוֹ וכן בכינויו "אַמַאנְדוּס" היה נזיר דומיניקני, מיסטיקן ותיאולוג גרמני חשוב בן המאה ה־14.

10 אנרי רוסו (1844-1910), צייר צרפתי פוסט־אימפרסיוניסט, מחלוצי סגנון "הציור הנאיבי".

11 הסיודוס היה משורר אֶפי מוקדם, בן המאה השמינית לפנה"ס. שני האפוסים הגדולים שלו הם "התאוגוניה" ו"עבודות וימים".

12 טֶרֶסָה מאֶוִילַה (1515-1582), נזירה, מיסטיקאית וקדושה של הכנסיה הקתולית, הקדושה הפטרונית של ספרד. ידועה בשל ספרה התיאולוגי "המצודה הפנימית", יצירת מופת של הכתיבה המיסטית הספרדית, שבו היא מנחה את האדם בנתיבי ההתפתחות הרוחנית המושגת באמצעות עבודה אלוהית ותפילה.

ובין בשלוש הדרכים של סן חואן דה לה קרוּס.[13] ואף שלעתים אנו זועקים במילותיו של ישעיהו: "אכן אתה אל מסתתר", הרי בסופו של דבר שולח האל את סימני אִישׁוֹ לאלה הקוראים לו.

לחיפוש הדואנדה, לעומת זאת, אין הוראות ברורות. אין אנו יודעים אלא שהדואנדה בוער בדם כזכוכית הלוהטת בעפר, שהוא מרוקֵן, שהוא מתיש ומואס בכל הגבולות הגיאומטריים שנלמדו והופנמו, שהוא מביא לשינוי הסגנון, שהוא גורם לפרנסיסקו דה גויה – המאסטר הגדול של כל האפור, הוורוד והכסוף באמנות האנגלית המשובחת ביותר – לגחון לפתע על ברכיו ואגרופיו ולעבור לצבוע בשחור; שהוא מוציא את וֶרְדֶגֶר[14] עירום כביום היוולדו אל הקור של הרי הפירנאים, או שולח את חוֹרְחֶה מֶנְרִיקֶה[15] לחכות למותו בערבות אוֹלַנְיָה, או מלביש לגופו העדין של ארתור רמבו תלבושת של ליצן־חצר, או נותן לרוזן דה לוטריאמון[16] עיניים של דג מת, סתם כך, עם שחר, באמצע השדרה.

האמנים הגדולים מדרום ספרד: צוענים, רקדנים, זמרים ונגני פלמנקו, יודעים שבלתי אפשרי לחוש שום רגש בלי עזרתו של הדואנדה. הם עלולים לנסות להערים על אנשים ולתת להם מהרגשת הדואנדה גם בהיעדרו, כשם שעושים זאת כל יום אמנים וציירים או סופרים־עכשוויים; אבל מספיק להתבונן קצת בלי לתת לסחף להסיח את הדעת כדי לשים לב לתרמית ולא להסתנוור מן הברק החיצוני.

הזמרת האנדלוסית פסטורה פָּבוֹן, הידועה בשם La niña de los Peines ("ילדת המסרקים"), אמנית ספרדית גאונה שהשתוותה בכוחה המאגי לגויה או לרפאל אֶל גַאיוֹ,[17] שרה פעם בטברנה קטנה בקדיס. היא שיחקה בקולה האפל, חינחנה בקולה המתכתי ורווי הצללים, בקולה הטחוב בקני סוף לחים...; שיחקה ושרה וסילסלה בשערה וטבלה את קולה במנסנייָה[18] ושילחה אותו על פני מרחבי החושך. אבל לשווא. הקהל נותר אדיש.

במקום נכח איגְנַסיוֹ אֶספֶּלֶטַה, שרירי וחטוב כמו צב רומאי, שפעם, משנשאל כיצד אינו עובד, השיב בחיוך גא של ארגנטוניוס:[19] "וכי איך אעבוד אם אני מְקָדיס?"

במקום נכחה גם אֶלוֹאיסָה, אריסטוקרטית לוהטת וזונה מסביליה, צאצאית ישירה של סוֹלְדאד וַרגאס, שבגיל 30 לא אבתה להתחתן עם אחד מבני רוטשילד משום שאין הלה משתווה לה בדמו. עוד נכחו בני משפחת פלורידה, שהעם סבור כי הם עוסקים במלאכת

13 סַן חוּאַן דֶה לַה קרוּס (1542-1591), מיסטיקן דגול, משורר ומחשובי אנשי הכנסייה בספרד בתקופת הקונטרה־רפורמה.

14 זֶ'סינְט וֶרְדֶגֶר (1845-1902) – סופר ומשורר בשפה הקטלאנית וכומר קתולי, מן הדמויות המרכזיות ב"רנסאנס" הקטלאני.

15 חורחה מַנְרִיקֶה (1440-1478), משורר ספרדי יליד חאֶן שבאנדלוסיה. ידוע בקינה שכתב על מות אביו.

16 הרוזן דה לוטריאמון הוא כינויו הספרותי של איזידור דיקאס (1846-1870), משורר צרפתי יליד אורוגואי. יצירתו היחידה, "שירי מלדורור", היא יצירה נועזת של שירה בפרוזה, שהשפיעה רבות על המודרניזם המוקדם.

17 רפאל גוֹמֶס אוֹרְטֶגַה המכונה "אל גאיו" (1882-1960), מהמפורסמים בלוחמי השוורים של אנדלוסיה.

18 יין אנדלוסי לבן.

19 ארגנטוניוס היה מלך טרטסוס (באנדלוסיה של ימינו) במאה ה־6 לפנה"ס.

הקצבות אף שהאמת היא שהם כוהני־דת עתיקים שעדיין מקריבים שוורים לגריאון.[20] ובאחת הפינות היה מגדל השוורים הנורא דון פבלו מורוּבֶּה, בחזותו שנראית כמו מסכה שהובאה מכרתים. פסטורה פבון סיימה את שירה בדממה. רק איש קטן ונמוך־קומה, מאותם החיילים המזדקרים פתאום מאחורי שלדים של בקבוקי ברנדי, קרא בקול דקיק וסרקסטי: "ויוה פריז!", כאומר: כאן לא חשובה היכולת והטכניקה או המיומנות. כאן אנו תרים אחר משהו אחר.

או־אז התרוממה לפתע לה־ניינייה־דה־לוס־פיינס באחת כאחוזת־טירוף, רועדת ותזזיתית כאלמנה ימי־ביניימית, ולגמה מלוא־הלוג כוס ענקית של רוח לוהטת. היא החלה לשיר בגרון חרוך, בקול־לא־קול, בקול חסר נשימה או נוכחות וצבע... אבל עם דואנדֶה. היא פגעה במבנה השיר אך אפשרה לדואנדה זועם ועצור להתפרץ כסופת חול ולגרום למאזינים לקרוע את בגדיהם באותו הקצב שעושים זאת שחומי־העור של האיים האנטילים בטקסיהם לנוכח פסל ברברה הקדושה.

לה־ניינייה־דה־לוס־פיינס הייתה צריכה לשכוח את קולה משום שידעה שבקהל מאזינים לה אנשים משונים שלא דורשים "צורה" אלא את לשד הצורה, מוזיקה טהורה בגוף רזה־מספיק כדי שתוכל לרחף באוויר. היא הייתה צריכה להשתחרר מיכולותיה ומבטחונה, לעצור בעד המוזה הפרטית, להיעשות אימפוטנטית, כדי לאפשר לדואנדה שלה להופיע ולנהל עמה דו־קרב באגרופים חשופים. ואיך שהיא שרה! קולה לא שיחק עוד תפקיד, קולה היה שטף של דם, כלי רווי בכאב ובכנות, פתוח ככף־יד של עשר אצבעות; ורגליה היו נטועות בקרקע אך מלאות בתת־זרמים – כמו פסל של ישוע מאת חואַן דֶה חוני.[21]

הופעתו של דואנדה מחילה שינויים קיצוניים בכל סוגי הצורות הידועות ומעוררת תחושות חדשות ומרעננות, רוויות באיכות של ורד שזה־עתה הֵנץ; תחושות ניסיות שמעוררות התלהבויות הדומות להתלהבות הדתית.

בכל סוגות המוסיקה הערבית: בריקוד, בשירה ובקינה, הופעת הדואנדה מלווה בקריאת "אלָלֶה, אלָלֶה" מצד הנוכחים. קריאה המקבילה לקריאת ה־"Olé" של מלחמות השוורים. ומי יודע – אולי הקריאות זהות... בדרום ספרד הופעת הדואנדה מתקבלת בקריאות "Viva Deus" נרגשות. קריאות עמוקות ואנושית של תקשורת בלתי־מתווכת עם האל, דרך חמשת החושים, המתבצעת הודות לכוחו של הדואנדה שמתזז בקולה ובגופה של הרקדנית... בריחה פיוטית אמיתית מכבלי העולם הזה, בריחה טהורה, כפי שהושגה בשעתה על־ידי המשורר הנדיר של המאה השבע־עשרה – פדרו סוטו דה רוחאס[22] – באמצעות "שבע הגינות" שלו, או על־ידי יוחנן הקדוש איש הסולם[23] ב"סולם הרקיע".

---

20 מלך מפלצתי במיתולוגיה היוונית, נכדה של מדוזה ואחיינו של פגסוס. לפי אחת הגרסאות הוא מלך בארץ טַרְטֶסוֹס, היא אנדלוסיה של ימינו.

21 חואן דה חוני (1507-1577), פסל ספרדי־צרפתי שנודע ביצירותיו הדתיות.

22 פדרו סוטו דה רוחאס (1584-1658) – היה משורר ספרדי. ב־1652 חיבר ספר שירה על עדן והגנים הסובבים אותו.

23 יוחנן הקדוש איש הסולם (John Climacus), היה נזיר סורי ומשורר בן המאות 6-7 שכתב במנזר סן וטוס (כיום סנטה קתרינה) בהר סיני את ספר "סולם הרקיע".

באופן טבעי, כאשר הבריחה הזאת מושגת האפקט אינו פוסח על איש. החובבן רואה לעיניו איך סגנון יכול לגבור על תוכן דל, והבוּר מתחיל לחוש לפתע רגש ססגוני ואותנטי. לפני שנים זכתה אישה בת שמונים בתחרות מחול שנערכה בעיר חֶרֶס דה לה פרונטרה, תוך שהיא גוברת על נשים ונערות חטובות בעלות מותניים חלקים כמים רק בכך שמתחה את ראשה לאחור, הניפה ידיים ורקעה ברגליה על הרצפה. בתחרות בין המוזות הנפלאות והמלאכים בעלי הצורות היפות והחיוכים, גבר על כולם – ובצדק – הדואנדה הגוסס, שנופף בכפניו החלודות אך החדות כתער וגרף את המקום הראשון.

כל האמנויות מסוגלות לדואנדה. אך התחומים העיקריים שבהם הוא מוצא כר פורה לעשייה הם לרוב במוזיקה, בריקוד ובשירה המדוברת, בהיותם תחומי אמנות המצריכים תיווך של נפש חיה שתתרגם את האמנות ליצירה בזמנים ובמקומות מדויקים, ותגאל את הצורות – היבֵשות כשלעצמן – ממוֹתן.

פעמים רבות הדואנדה של היוצר עובר לקנן בגופו של המבַצע. במקרים אחרים – כאשר מלחין, משורר או יוצר אינם כה איכותיים – מתרחשת תפנית מעניינת, והדואנדה של המבצע אחראי ליציקת יצירה פלאית חדשה שנראית כצורה פרימיטיבית, אף שאיננה כזו. כך היה אצל השחקנית האיטלקייה אליאונורה דוזה, שחיפשה בכוונה מחזות כושלים כדי לרוממם באמצעות כושר ההמצאה שלה. כך גם אצל פגאניני, כפי שתואר על ידי גתֶה, שגרם לכך שמנגינות עמוקות יישמעו גם ביצירות וולגריות. וכך היה המקרה אצל עלמה נפלאה בנמל של סנטה מריה – אותה ראיתי שרה ורוקדת את הניגון האיטלקי המכוער "או מרי!" בקצב כה מיוחד ובכוונה כה עמוקה, שהיא הצליחה לגרום לכיעור האיטלקי הזה להפוך לפנינה מוזהבת. מה שקרה כאן זה שכל אחד ואחד מאלה מצא דבר־מה חדש שאיש לא ראה לפני־כן, ואשר בכוחו להעניק משמעות וחיים גם לגופים ריקים ממבע.

כל האמנויות וכן כל המדינות מוכשרות לדואנדה, למלאך ולמוזה. כשם שגרמניה מחזיקה, למעט כמה מקרים יוצאי דופן, במוזה, וכשם שאיטליה מחזיקה במַלְאך הנצחי שלה, כך נעה ספרד מאז ומעולם בהשפעת הדואנדה, כארץ השירים והריקודים – בה ניעור הדואנדה עד זריחת כדור השחר – ובה בעת גם כארץ של מוות. כארץ הפתוחה למוות.

בכל הארצות המוות הוא סופני. כשהוא צץ – הווילונות נסגרים. לא כן בספרד. בספרד הווילונות פתוחים. בספרד אדם חי תָחום בין קירות ביתו עד יום מותו ואז הוא מוּצא אל השמש. המת בספרד חי בתור מת יותר מבכל מקום אחר בעולם: דמותו מנותחת במותו בתער החד של הגלב. סיפורים על המוות ועל ההתבוננות השקטה בו מוכרים מאוד לספרדים. מחלום הגולגולות של פרנסיסקו דה קֶוודו[24] ועד הארכיבישוף הנרקב של וַלְדֶס לֵאָל;[25] ממרבלה של המאה השבע־עשרה, שגססה בלידה על אם־הדרך וקוננה:

24 פרנסיקו דה קֶוֶדו (1580-1645), מגדולי המשוררים של "תור הזהב" הספרדי בתקופת הבארוק.

25 חואן דה ואלדס לֶאָל, אמן ותחריטאי ספרדי בן תקופת הבארוק, יליד סביליה, שהרבה ליצור דמויות מקאבריות.

דַּם רַחְמִי נִגָּר
עַל פַּרְסוֹת סוּסֶךָ.
וּמִפַּרְסוֹת סוּסֶךָ נִתָּזִים
גִּצֵּי זֶפֶת שְׁחֹרִים...

דרך הצעיר מסלמנקה, שנגח לא מכבר למוות על ידי שור וטרם מותו אמר:

חֲבֵרִים, אֲנִי גּוֹסֵס.
חֲבֵרִים, אֲנִי אָבוּד.
שְׁלֹשָׁה צְעִיפִים לְגוּפִי
וְזֶה הָאֶחָד – רְבִיעִי...[26]

יש שביל מגודר בפרחים שנמתח לאורכה של ספרד, ובו צועדת האומה כולה כדי להתבונן על המוות; שביל אשר בצידו המריר תלויים פסוקי ירמיהו ובצידו הלירי יותר מונחים פרחים מבושמים. כך או כך, זוהי ארץ שבה הדברים החשובים מכולם מוצאים את ערכם המקובע והמתכתי – את ערכם האין־סופי – במוות.

בצריף, בגלגל המרכבה, בתער, בזִקָנים הדוקרניים של הרועים... בירח העקר ובזבובים, בארונות הלחים, בהריסות, בגופות הקדושים המכוסות תחרה, בשברי המרזבים והמרפסות... בספרד צומחים דשאים קטנטנים של מוות. רמזים וקולות, גלויים רק לרוח העֵרנית, שממלאים את הזיכרון באוויר המעופש של מותנו. אין זה מקרה שכל שורשי האמנות הספרדית נעוצים עמוק בקרקע־האדמה הרוויה במוקשים ובמכשולים. לא יהיה זה יוצא־דופן לציין את הקינה של פֶּלֶבֶּריוֹ,[27] או את ריקודיו של המאסטרו חוֹסֶף מריה די וַלְדִיוִיאֶלְסוֹ. כמו־כן אין להתפלא על־כך שמבין כל הבלדות האירופיות תופסת הבלדה הספרדית מקום מוכר וייחודי:

– אִם עוֹדֵךְ יַקִּירָתִי
מַדּוּעַ לֹא תַּבִּיטִי בִּי?
– עֵינַי שֶׁהִקְדַּשְׁתִּי לְךָ
הֻרְגְּלוּ לָעֲלָטָה.

– אִם עוֹדֵךְ אֲהוּבָתִי
לָמָּה לֹא תְּנַשְּׁקִינִי?
– שְׂפָתַיִם בָּן נִשַּׁקְתִּי
לָאֲדָמָה הֲלֹא נָתַתִּי.

26 שיר עם מאזור סלמנקה, שלורקה עיבד לפסנתר.
27 מתוך הטראגיקומדיה "לה סלסטינה" (1499).

– אִם עוֹדֵךְ יְדִידָתִי
אַיֵּה חִבּוּקֵךְ בִּי?
– זְרוֹעוֹתַי שֶׁהָיוּ מְחַבְּקוֹת
בְּתוֹלָעִים הֵן מְכֻסּוֹת...

אין זה מוזר אפוא כי כבר משחר חינוכנו הלירי אנו עדים לשיר הבא:

בַּפַּרְדֵּס
אֲנִי אָמוּת.
בֵּין שִׂיחֵי הַוְרָדִים
יַהַרְגוּנִי.

– הָלַכְתִּי, אִמִּי,
לִלְקֹט שׁוֹשַׁנִּים,
לִמְצֹא אֶת מוֹתִי
בְּתוֹךְ פַּרְדֵּסִים.

– לִגְזֹם אֶת הַוְרָדִים
הָלַכְתִּי, אִמִּי,
בֵּינוֹת לַשִּׂיחִים
לִמְצֹא אֶת מוֹתִי...

בַּפַּרְדֵּס
אֲנִי אָמוּת.
בֵּין שִׂיחֵי הַוְרָדִים
יַהַרְגוּנִי.

הראשים הקפואים שצייר סורבָּרָאן,[28] צהוב החמאה וצהוב הברק של אל גְרֶקו,[29] הפרוזה של הכומר סיגֶנסָה,[30] כל האמנות של גויה, הקשת של האֶסְקוֹריאל,[31] כל הפיסול הפוליכרומי, הקריפטה בבית הדוכס מאוֹסוּנה, ה"מוות עם הגיטרה" בקפלה של בנאוונטס במֶדינה

28 פרנסיסקו דה סורבראן (1598-1664). צייר ספרדי מתקופת תור הזהב, ידוע בעיקר בנושאים הדתיים שצייר.

29 אל גרקו ("היווני"), או בשמו המקורי: דומניקוס תאוטוקופולוס (1541-1614), היה צייר יליד כרתים שפעל בעיקר בספרד, מחשובי ציירי הבארוק.

30 'חוסֶה די אֶספינוזה' או 'חוסֶה די סיגֶנסָה', המכונה לעתים בפשטות 'הכומר סיגֶנסה' (1544-1606), היה משורר, היסטוריון ותיאולוג ספרדי.

31 אל אסקוריאל הוא מנזר וארמון מלכותי שנבנה למגורי המלך פליפה השני כ־45 קילומטרים מצפון־מערב למדריד. רבים ממלכי ספרד קבורים שם בפנתיאון המלכותי.

דה ריוֹסקוֹ[32] – כל אלו משתווים תרבותית לתהלוכות סן אנדרֶס דה טיישידוֹ,[33] שבהן משתתפים המתים ולוקחים חלק, לקינות ששרות נשות אַסְטוּריאס[34] – עם לפידיהן הבוערים – בלילות נובמבר, לריקודי הסיבּילות בקתדרלות של מיורקה ושל טולדו, ולטקסים האינסופיים של יום שישי הטוב אשר בפסטיבל השוורים התרבותי והמעודן שלו יוצר את הניצחון־על־המוות האחד־ואין־בלתו של ספרד... בכל העולם כולו רק מקסיקו יכולה להתחרות בארצי.

כשמוזה רואה מוות מתקרב היא סוגרת את הדלת, או בונה בסיסים וארונות, או מציגה כדי־חרס ורושמת אֶפִּיטָפִים רועדים ביד שעווה... אבל בסופו של דבר היא משלימה בדומייה עם השקט השורר בין משבי הרוח. ביד בטוחה היא שוזרת בהרמוניה פרחי־אבל כדוגמת אלה שציירו האיטלקים במאה החמש־עשרה, ומזמינה את התרנגול הנאמן של לוּקְרֶטיוּס שיסיר כל רוח רעה.

כאשר מלאך רואה את המוות, הוא מרחף במעגלים איטיים, ובדמעות של קרח הוא טווה את הקינות מרתיתות־הלב מפרי עטם של ג'ון קיטס,[35] ויליאסנְדינוֹ,[36] הֶרֶרָה,[37] בֶּקֶר[38] וחואן רָמון חִימֶנֶס.[39] אבל ראו כיצד יזדעזע המלאך הענוג אם אך יחוש בשממית, ולו גם שממית קטנטנה, מטפסת על רגלו הוורודה.

הדואנדה, לעומת זאת, לא יופיע מראש אם לא יחוש באפשרות של המוות לצוץ, אם לא ירגיש שבאפשרותו לרחף על בית האבלים, אם לא יהיה בטוח שביכולתו לנער את כל הענפים שאנו סוחבים ואשר אינם מספקים לנו – הם לעולם לא יספקו לנו – כל נחמה.

ברעיון, בקול ובמחווה; הדואנדה לא נרתע – אדרבה, הוא שואב הנאה – מן המלחמה בבורא עולם על גדת השאול. המלאך והמוזה נמלטים לכינורות ולמצפנים, ואילו הדואנדה פוצע. ובניסיון לסכור את הפצע הזה, שלעולם אינו מעלה ארוכה, טמונה המוזרות והגאונות שבהמצאותיו של האדם וביצירותיו.

כוחו המאגי של שיר מותנה בהיותו מלא תמיד בדואנדה, ביכולתו לְהַזות על כל הנתקל בו ממימיו האפלים, מכיוון שעם הדואנדה קל יותר לאהוב ולהבין ואף להיות נאהבים ומובנים. והמאבק הזה לזיקוק הביטוי ולאופיו החי של הביטוי בשירה מקנה לה לעתים אופי קטלני.

קחו למשל את המקרה של טֶרֶסָה הקדושה שהייתה מלאה בדואנדה. מלאה בדואנדה לא משום שהסתבכה עם שור זועף ויכלה לו שלוש פעמים, ולא משום שהתגרתה באח

32 עיירה עתיקה בצפון ספרד, בדרך הצליינות של סנטיאגו דה קומפוסטלה.

33 סן אנדרס דה טיישידו הוא כפר הררי באזור גליציה שבצפון ספרד, הידוע כאתר עלייה לרגל.

34 מחוז אוטונומי בצפון מערב ספרד, לשעבר נסיכות עצמאית.

35 ג'ון קיטס (1795-1821), מגדולי המשוררים האנגלים בתקופה הרומנטית.

36 אלברס דה ויליאסנְדינוֹ (1325-1424), משורר ספרדי.

37 פרנגדו דה הררה (1534-1597), משורר וסופר ספרדי יליד סביליה, איש האסכולה הרומנטית.

38 גוסטבו אלפונסו בֶּקֶר (1836-1870), משורר ומחבר סיפורים קצרים יליד סביליה, בכיר משוררי התקופה הרומנטית בספרד.

39 חואן רמון חימֶנֶס (1881-1958), משורר ספרדי יליד מוֹגֶר שבאנדלוסיה, חתן פרס נובל לספרות לשנת 1956.

חואן דה לה מיסריה, ולא משום שסטרה לשליח האפיפיור, אלא מפני שהייתה מאותם יצורים בודדים שהדואנדה (ולא המלאך. מלאך לעולם לא תוקף) רצה לכלות, מפני שגזלה ממנו את סודו האחרון, את סוד האיחוד של חמשת החושים ודיבוקם יחדיו בבשר החי; את סוד האוקיינוס החי של האהבה הטהורה המשוחררת מכל מגבלה.

גיבורה זו שנלחמה בדואנדה ויכלה לו, היא דוגמא נגדית לפֶליפֶּה מאוסטריה,[40] שבהיותו להוט מדי אחר המלאך ואחר המוזה שבתיאולוגיה, מצא את עצמו לבסוף לפּוּת בידי הדואנדה בעל המזג המרושע והקר ולכוד בין פינותיו האמנותיות של ה"אֶסקוריאַל", מקום שבו המגבלות הגיאומטריות נושקות לשינה, ובו הדואנדה מתחפש למוזה כדי להעניש את המלך הרם.

הזכרנו שהדואנדה אוהב את הקצה, שאין הוא נרתע מן הפציעה, ושהוא מתקרב למקומות שבהם הצורות מתמזגות לכדי תשוקה אחת שמעבר לביטויים הגלויים.

בספרד (כמו אצל עמי המזרח, שאצלם הריקוד הוא ביטוי דתי) לדואנדה יש שליטה מלאה על גופי הרקדניות של קָדיס אשר זכו כבר לשבחיו של מרטיאליס,[41] על גרונם של כל הזמרים שזכו לשבחי יובנאליס,[42] ועל הליטורגיות שבזירות מלחמות השוורים – שהן דרמה אותנטית ודתית אשר גם בה, כמו במיסה, זובחים לאל ועובדים אותו.

דומה כי כל הדואנדים בעולם מתרכזים בפסטיבל הנהדר הזה שמייצג את תרבותה ועדינותה של אומה שלמה החושפת את כל הזעם, המרירות והדמעות של האנושות. הן בריקודים הספרדיים והן במלחמות השוורים – אף אחד אינו מרוצה מעצמו. הדואנדה אחראי לייצור הצער הזה באמצעות הדרמה עם הדמויות החיות, ובכך הוא מציע לנו לנו סדק לבריחה מן המציאות המקיפה אותנו מכל עבר.

הדואנדה פועל על גופה של הרקדנית כפעולת הרוח על החול. בכוחו המאגי, הוא יכול להפוך נערה לעלמת־חן נסוכת אור ירח; או לכסות בסומק של נער מתבגר את לחייו של אביון זקן, המקבץ נדבות בחנות היין. הדואנדה מעניק לשיער האישה ניחוח של נמל בחצות לילה, ואחראי בכל רגע לתנועות הידיים בביטויים עדינים שהם אֵם כל ריקוד אפשרי. אבל לעולם אין הוא חוזר על עצמו. חשוב להדגיש זאת: הדואנדה לעולם אינו חוזר על אותה התנועה, כשם שגלי הים אינם חוזרים על עצמם בשעת סערה.

האפקטים המרשימים ביותר שלו מתגלים במלחמות השוורים, עת עליו להילחם מצד אחד במוות, העלול לגבור עליו בכל עת, ומן הצד השני בגיאומטריה, כלומר: בתנועה המוגבלת והמדודה שהיא מיסודותיו החיוניים של הפסטיבל.

לשור יש מסלול משלו, לטוֹרֶרו גם כן, ובין מסלול למסלול נושקת נקודת הסכנה, מקום־הפסגה של העימות המחריד.

40 פליפה השני מלך ספרד (1527-1598). תקופת שלטונו היא תקופה של פריחה אמנותית חסרת תקדים בספרד. הורה על בניית מנזר האסקוריאל ב־1563.

41 מרקוס ולריוס מרטיאליס (40 לספירה בערך – 104 לספירה בערך) משורר רומי יליד הפרובינקיה הרומית של היספניה (היא ספרד). ראו בגיליון 18 של "הו!".

42 יובנאליס (סביבות 60-130 לספירה), מגדולי המשוררים הסאטיריים של רומא הקיסרית.

ניתן לאחוז במוזה עם המוּלֶטה,[43] ניתן גם לשלוט באמצעות הבַּנְדֶרִיות[44] על המלאך ולהיחשב לוחם מצטיין; אולם בעת העבודה עם הגלימה, כשהשור עדיין חף מפציעה, וכן בעת ההריגה – נדרשת נגיעה של דואנדה כדי ללכת הביתה עם סמלה של האמנות האמיתית.

הטוררו שמתרברב באומץ־ליבו מול הקהל בזירה – אינו לוחם־שוורים, אלא סתם איש מגוחך שהכניס את עצמו למצב שאליו כל אחד יכול להיכנס, מצב של הימור על החיים. אבל טוררו הנגוע באמת בדואנדה – נותן לקהל שיעור באלתור, מלמדו את המוזיקה הפיתגורית, וגורם לכולם לשכוח שהוא עשוי בעצם להשליך בכל רגע את ליבו אל חודה של קרן.

לַגַרְטַטיוֹ[45] עם הדואנדה הרומאי שלו, חוֹסֶליטו עם הדואנדה היהודי, בֶּלַאמוֹנְטֶה עם דואנדה הבארוק וקאַגאַנַצ'וֹ עם הדואנדה הצועני – כולם הראו, מדמדומי זירת מלחמת השוורים, למשוררים, לציירים ולמלחינים, את ארבע הדרכים הגדולות של התרבות הספרדית.

ספרד היא ארץ ייחודית. ארץ שבה המוות הוא הצגה לאומית. ארץ שבה המוות מעורר את תרועת החצוצרות עם בוא האביב, ושהדואנדה שלה אחראי לשכלולה התמידי של אמנות מקורית, בעלת איכות שונה ויצירתית.

הדואנדה אשר בפעם הראשונה בפיסול מכתים בדם את פניהם של קדושיו של מתיאו דה קוֹמְפּוֹסְטֶלָה,[46] הוא גם זה אשר גרם לסאן חוּאַן דֶה לָה קרוּס לגנוח, ואשר שרף נימפות עירומות בסוֹנֶטות הדתיות של לוֹפֶּה דה וגה.[47]

הדואנדה שמגביה את מגדלי סַהַגוּן[48] וצר לבנים רותחות בקַלַטַיוּד וטֶרוּאֶל,[49] הוא אותו אחד ההורס את ענניו של אֶל־גְרֶקו, בועט בפקידי הממשל של קֶוודו ובמפלצות של גוֹיָה ומשלח אותם מפניו.

הדואנדה, כאשר הוא גשום, מביא את וָלַאסְקֶס[50] להתחבא מאחורי עפרו הכהה. וכאשר

43 יריעת הבד האדומה של לוחמי השוורים.

44 בנדרייה היא חנית מקושטת בדגלון המשמשת במלחמת השוורים ובאמצעותה דוקר ה"בנדריירו" את השור בעורפו.

45 כל השמות הנזכרים בפסקה זו הם שמותיהם של לוחמי־שוורים ידועים בספרד.

46 מתיאו דה קומפוסטלה ("מאסטר מתיאו") הוא פסל ואדריכל בן המאה ה־12, ידוע בעיקר בזכות "שער התהילה" של הקתדרלה בסנטיאגו דה קומפוסטלה.

47 לופה דה וגה (1562-1635), מגדולי המחזאים והמשוררים של תור הזהב הספרדי בתקופת הבארוק. ב־1614 קובצו שיריו הדתיים בספר בשם "רִימַאס סַאקְרַאס" [=חרוזים קדושים], וזכו לפופולריות עצומה.

48 כפר בחבל ליאון שבצפון ספרד, שמגדליו נודעים כדוגמה מוקדמת של אדריכלות המוּדֶחָאר (סגנון בנייה ועיטור כמו־מוסלמי שפרח בספרד הנוצרית אחרי נסיגת המוסלמים מחצי האי האיברי).

49 ערים עתיקות במחוז אראגון שבמזרח ספרד.

50 דייגו ולאסקס (1599-1660), מגדולי הציירים הספרדים בכל הדורות, יליד סביליה שבאנדלוסיה. נודע בעיקר בזכות דיוקנאותיו וציורי חצר המלוכה של פליפה הרביעי.

הוא מושלג הוא גורם לְהֶרָרָה לצאת בעירום כדי להראות לכולם שהקור אינו הורג, וכאשר הוא בוער – דוחף את בֶּרוּגֶטֶה[51] אל הלהבות וגורם לו להמציא ממדים חדשים לפיסול.

המוזה של גוֹנְגוֹרָה[52] והמלאך של גַרְסִילַאסוֹ דה לה וגה[53] מוכרחים להיפטר מכתריהם כאשר הדואנדה של חואן דה לה קרוּס עובר; כאשר:

הַצְּבִי הַפָּצוּעַ
מִתְגַּלֶּה עַל הַגִּבְעָה.

המוזה של גוֹנְסָלוֹ דֶה בֶּרְסָאוֹ[54] והמלאך של הכומר הראשי של אִיטֶה[55] מוכרחים לפנות מקום לחוֹרחֶה מֶנְרִיקֶה הפצוע השוכב בפתח טירת בלמונטה. המוזה של חוֹרחֵיוֹ הֶרנַנדֶס והמלאך של חוסֶה דֶה מוֹרָה[56] צריכים להשתחוות בעת שעובר הדואנדה של דֶה מֶנָה[57] הבוכה בדמעות של דם והדואנדה של מַרְטִינֶס מוֹנְטַנְיֶיס[58] בעל ראש־הפר האשורי, ממש כשם שהמוזה המלנכולית של קטלוניה והמלאך של גליסיה מביטים בהשתאות אוהדת על הדואנדה של קסטיליה הרחוק מהרגלי הלחם החם והבקר המשובח שלהם בשמיו החלקים ובאדמתו המוצקה.

הדואנדה של קֶוֶדוֹ והדואנדה של סרוואנטס, האחד בכלניות הירוקות שלו והשני בפרחים מגבס רוידרה, מושלים על זירת הדואנדים בספרד.

כל אמנות, בהיותה טבעית, ניחנת בסוג שונה של דואנדה, אולם השורשים של כולם מתאחדים באותה הנקודה שממנה בוקעים ה"קולות האפלים" של מנואל טורס, מקום אשר בו נובע החומר ההיולי והעומק הקיצוני והאין־סופי של עץ, קול, בד־קנבס או מילה.

"קולות אפלים" אשר מאחוריהם, באינטימיות רכה, נכללים הרי געש, נמלים, רוחות, צרצרים ולילה דחוס הדוחף את מתניו אל שביל החלב...

גבירותיי ורבותיי, קוראים נכבדים: זה־עתה שרטטתי שלוש קשתות, ובידיים מגושמות מיקמתי בתוכם את המוזה, את המלאך ואת הדואנדה.

המוזה נותרת חסרת תנועה. היא יכולה ללבוש גלימה דקה, להצטייר כעיני פרה (כמו אלה המביטות על פומפיי), או כאף בעל ארבעה פרצופים כפי שידידה הגדול – פיקסו

51 אלונסו גונסאלס דה בֶּרוּגֶטֶה (1488-1561) נחשב לפסל החשוב ביותר בתולדות הרנסאנס הספרדי. ידוע ביצירותיו המבטאות אקסטזה דתית ותחושות רוחנית עמוקות.

52 לואיס דה גונגורה (1561-1627), יליד קורדובה שבאנדלוסיה, הוא מגדולי המשוררים הספרדים בתקופת הבארוק ומהמשוררים הנערצים על לורקה, שאף הקדיש לו את אחת מהרצאותיו המפורסמות ביותר.

53 גַרְסִילַאסוֹ דֶה לַה וֶגָה (1501-1536), משורר ספרדי בן המאה ה־16. זכור כמי שהביא אל השירה הספרדית את הצורות והנושאים של שירת הרנסאנס האיטלקית.

54 גונסלו דה ברסאו, משורר ספרדי בן המאה ה־13 שכתב בעיקר הימנוני דת.

55 כפר במחוז קסטיליה לה־מנצ'ה.

56 חוסה דה מורה (1642-1724), סופר ספרדי בן תקופת הבארוק.

57 פֶדרוֹ דֶה מֶנָה (1628-1688), פסל ספרדי.

58 מַרְטִינֶס מוֹנְטַנְיֶיס, (1568-1649), פסל ספרדי.

– צייר אותה. המלאך מניע קלות את תלתליו של אַנטוֹנֶלוֹ דֶה מֶסִינָה,[59] את הטוניקות של לִיפִּי[60] ואת הכינורות של מַסוֹלִינוֹ[61] ורוּסוֹ.

אבל הדואנדה... היכן הדואנדה?

בין דופנות הקשת הנוקשה עוברת רוח שנושבת בעקשנות על ראשי המתים בחיפוש אחר נופים חדשים וניבים בלתי־ידועים. רוח עם מרקם הדומה לרוק של ילד, לדשא ממולל ולקרום המכסה מדוזה... רוח המבשרת את זרימת מימיהם האין־סופיים של הדברים החדשים שמתגלים.

59 אנטונלו דה מסינה (1430-1479), מציירי הרנסאנס האיטלקי המוקדם, יליד מסינה שבסיציליה.

60 פְּרָה פיליפו ליפי, יליד פירנצה, מגדולי ציירי איטליה במאה ה־15.

61 מָסוֹלִינוֹ דֶה פָּנִיקֶלֶה (1383-1447), צייר איטלקי הידוע בעיקר בפרסקאות שלו.

על אמנות הבלתי־אפשרי

הרהורים על תרגום שירה

"שירה: מה שהולך לאיבוד בתרגום"
רוברט פרוסט

"שירה: מה שעובר בתרגום"
דוד אבידן

"אני מתנגד בחריפות לתרגומים שיש בהם תחושה שהתנ"ך נכתב שלשום"

דורי מנור משוחח עם רוברט (אורי) אלטר על תרגומו לתנ"ך העברי השלם, שראה אור השנה בארה"ב

מאנגלית: יואל טייב

רוברט (אורי) אלטר, יליד 1935, הוא פרופסור לספרות השוואתית ולספרות עברית באניברסיטת ברקלי בקליפורניה, שם הוא מלמד מאז 1967. אלטר, מחשובי האינטלקטואלים בקרב בני דורו, חקר במשך השנים יצירות של יוצרים רבים ומגוונים, ובהם סטנדאל, הנרי פילדינג, בורחס, ברנרד מלמוד, נבוקוב ומנדלשטם, וכן יצירות של סופרים ומשוררים עבריים רבים. בין השאר ערך ספר תרגומים של שירי יהודה עמיחי לאנגלית, ובו ראו אור גם תרגומים שלו לשירים משל עמיחי. מאז שנות השבעים הוא מרבה לעסוק בחקר הפואטיקה של התנ"ך, ובמרוצת השנים תרגם כמה וכמה מספרי התנ"ך. תרגומו המונומנטלי לתנ"ך העברי השלם, שראה אור לאחרונה, היה מאורע של ממש בקרב קהילת הקוראים בארה"ב, והוא זכה לתגובות נלהבות ולהתייחסויות רבות בביקורת ובעיתונות. בשיחה אתו ביקשתי לשמוע ממנו על כמה שאלות עקרוניות בנוגע לתרגום מעברית בכלל ולתרגום התנ"ך בכלל. בשולי השיחה — שלושה קטעים קצרים מהתרגום החדש.

ד"מ

*

■ **דורי מנור: למי ולְמה מתרגם חילוני של התנ"ך חב את נאמנותו?**

רוברט אלטר: המניע שלי לתרגם את התנ"ך היה ספרותי, כפי שאתה בוודאי מבין. בהתחלה לא הייתה לי תמונה ברורה של קהל היעד שלי, גם אם תיארתי לעצמי שאלה יהיו קוראים שמחפשים גישה טובה יותר לגדולתו הספרותית של התנ"ך. מה שהפתיע אותי זה שקיבלתי כמות גדולה של מכתבים נלהבים מאנשים דתיים דווקא – כמה מהם יהודים אבל רובם נוצרים, ואפילו כמה כמרים נוצריים, שאחדים מהם סיפרו לי שהם ישתמשו בתרגומי בדרשות שלהם בכנסייה או בשיעורי תנ"ך. אני מוכרח להסיק מכך שיש הרבה מאמינים שרעבים לגרסה אנגלית לתנ"ך שתוכל לקרב אותם יותר גם לעדינות, לתחכום ולרהיטות של הפרוזה המקראית, וגם לבהירות ולעוצמה האצורה

בשירה המקראית. בקיצור, אני מתרשם שהתרגום מדבר לליבם של קוראים חילוניים ודתיים כאחד.

■ **מנור:** במה שונה לדעתך תרגום של התנ"ך שנעשה על ידי מתרגם דתי מתרגום "חילוני"?

אלטר: התרגומים הישנים לאנגלית משקפים, מטבע הדברים, את משוא הפנים של המתרגמים כלפי האמונה הנוצרית, מה שגרם להם לא פעם לפרש את העברית באופן מעוות. התרגומים המודרניים השונים, שנעשו ברובם על ידי ועדות אקדמיות, אינם מייצגים אג'נדה דתית אבל הם מנסים לייצר תרגום לאנגלית שיהיה מדויק מבחינה בלשנית. אני משוכנע שהם לרוב טועים גם בהיבט הבלשני מכיוון שהם לא מבינים שההקשר הספרותי הוא המדריך הטוב ביותר לשאלות פילולוגיות. אתן דוגמה אחת. שמשון מתערב עם אורחי החתונה הפלישתים על שְׁלֹשִׁים חֲלִיפוֹת בְּגָדִים. אבל אחר כך, כשהוא שב לאשקלון והורג בהתקף זעם שלושים פלישתים, הוא מחזיר שלושים חליצות, לא חליפות. כל המתרגמים לאנגלית הניחו בתמימות שזו מילה אחרת לחליפות, ותרגמו בהתאם. אבל במופע הנוסף היחיד של שם העצם הזה, בשמואל ב פרק ב, אבנר מתחנן בפני עשהאל הרודף אחריו, "נְטֵה לְךָ עַל־יְמִינְךָ אוֹ עַל־שְׂמֹאלֶךָ וֶאֱחֹז לְךָ אֶחָד מֵהַנְּעָרִים וְקַח־לְךָ אֶת־חֲלִצָתוֹ". קורא ספרותי, שזוכר את האיליאדה, יזכור מיד שלוחם לא לוקח מאויבו השחוט בשדה הקרב את בגדיו, אלא דווקא את שריונו. השורש של "חליצה" הוא גם זה של "חלוץ", שבעברית המקראית פירושו כוח צבאי ההולך בראש – וזה מה שאותם לוחמי עילית היו לובשים. בקיצור, שמשון לא הורג שלושים אנשים מן השורה, אלא שלושים לוחמים, ומביא אתו לאורחי החתונה, כאקט של התרסה, דבר שהוא יקר ערך יותר מחליפות בגדים, ובה בעת גם אזהרה למה שהוא עלול לעשות. מכל מקום, על אף שהמתרגמים האלה הם לרוב דתיים, אי אפשר לראות זאת בעבודתם, מכיוון שמטרתם היא אקדמית בעיקרה. הגרסה שלי מקרבת אותנו יותר לגרסה הדתית של הכותבים העבריים דווקא משום שהם מוסרים את ההשקפה הזו בכלים ספרותיים, וזה הדבר שאני מקדיש לו את מרב תשומת לבי.

■ **מנור:** בתרגום של ספר הספרים שאלת הנאמנות המילולית היא בוודאי קריטית אפילו יותר מאשר בתרגומים אחרים. הרי זאת לא רק יצירה ספרותית ולא רק טקסט היסטורי, אלא גם – ואולי קודם כול – המצע התרבותי של ציוויליזציה ושל תפיסת עולם ומוסר שלמה. כיצד משפיעה העובדה הזאת על הכרעותיך כמתרגם? האם אתה מביא בחשבון בראש וראשונה את היופי וה"זרימה" של הטקסט המקראי באנגלית, או שאתה מחויב קודם כול לדיוק מדעי ומילולי?

אלטר: אני לא רואה סתירה בין ה"זרימה" של הטקסט לבין דיוק במשמעותן של המילים העבריות. יש לי מחויבות עמוקה לדיוק לשוני בתרגום, ומשמעות הדבר היא לפעמים יצירת אפקט ספרותי שהוא שונה מזה שאנחנו רגילים לו. במזמור ס"ג, לדוגמה (צָמְאָה לְךָ נַפְשִׁי / כָּמַהּ לְךָ בְשָׂרִי / בְּאֶרֶץ־צִיָּה וְעָיֵף בְּלִי־מָיִם), תרגמתי את המילה נפש כך: My *throat* thirsts for You, // my flesh yearns for You / in a land waste and parched, with no water". כל קודמיי תרגמו "My *soul* thirsts for you", דבר שהוא יפה בדרכו, אבל אין קונספט מקראי של "נפש", וההקשר לארץ ציה בלי מים, יחד עם ההקבלה

ל"בשר" מביאות למסקנה שכאן משמעות המילה "נפש" היא "גרון", אחת מהמשמעויות המוכרות של המילה. זה עלול אמנם להקפיץ כמה קוראים, אבל יש לזה אפקט פואטי חזק, בדרכה הייחודית של השפה המקראית.

- **מנור:** כל מילה בתנ"ך נחקרה ובוארה במשך השנים מכל כיוון אפשרי, הן על ידי פרשנים יהודיים ונוצריים, הן על ידי בלשנים, היסטוריונים וחוקרים. האם כמתרגם של התנ"ך אתה חש את כובד המשקל של השלשלת הפרשנית הזאת, או שאתה מצליח להשתחרר ממנה ולתרגם כאילו היה מדובר בטקסט אחר?

אלטר: קראתי כמובן פירושים וביאורים, גם מימי הביניים וגם מודרניים. אבל לרוב חשתי שאני צריך להסיק בעצמי את המסקנות לגבי משמעותן של מילים. החוקרים, לדוגמה, אדישים בדרך כלל לקונוטציות או למשלב לשוני, שיקולים שהם משמעותיים מאוד בעיניו של קורא ספרותי. המדריך שלי ברוב המקרים היה קונקורדנציה לתנ"ך, שאפשרה לי לראות את כל המופעים של כל ביטוי. כך, לדוגמה, בשיר הקצר שמקדים את סיפור המבול, המילה "ארובות" משמשת במשמעות של "חלונות". דרך שימושה של המילה בהקשר אחר, גיליתי שזה ביטוי שירי שכנראה היה ארכאי במידת מה כבר בתקופת המקרא, ולכן תרגמתי אותו כ"casements", מילה המופיעה אצל קיטס ואצל שקספיר.

- **מנור:** האם אתה מבקש למסור לקוראי האנגלית העכשוויים תחושה של הוד־קדומים או של הווה? במילים אחרות, האם אתה מתרגם את הטקסט המקראי כאילו הוא נכתב באנגלית אמריקאית כיום, או שאתה מבקש למסור באמצעותו נופך של ארכאיזם ולהסביר לקוראיך, באמצעות השפה, שהמדובר בטקסט עתיק?

אלטר: אני מתנגד בחריפות לתרגומים שבהם יש תחושה שהתנ"ך נכתב שלשום. אני מנסה לתת משהו מן הגדלות של השפה העתיקה, נמנע מכל ביטוי שיישמע מודרני מדי, ומנסה לשוות לשפתי נופך ארכאי קל. יש מחלוקת בין תיאורטיקנים של התרגום על יתרונות התרגום ה"מְבַיֵּת" לעומת יתרונות התרגום ה"מֵזֵר". תפיסתי היא שזה תלוי בטבעו של הטקסט המקורי. לא נתרגם רומן צרפתי בן זמננו לאנגלית שתישמע בלתי־טבעית, אבל התנ"ך נכתב בעידן הברזל השני, כך שמתאים בהחלט לרמז בו לריחוק ולמוזרות מסוימת.

- **מנור:** עד כמה השפיעה על תרגומך העובדה שבאנגלית קיים תרגום מופתי של התנ"ך – תרגום קינג ג'יימס – שאף השפיע רבות על הספרות האנגלית במאות האחרונות? האם באופן תיאורטי קל היה לך יותר לתרגם את התנ"ך לשפה שאין בה תרגום רפרנס קאנוני, כמו צרפתית או ספרדית למשל?

אלטר: לתרגום קינג ג'יימס הייתה השפעה גדולה עד כדי כך על האנגלית הספרותית, שתרגום שינסה להתעלם מקיומה של גרסה קאנונית בקושי יוכל להיקרא כספרות. לא חיקיתי במודע את תרגום קינג ג'יימס, אבל אין ספק שיש כמה נקודות דמיון בין מה שעשיתי אני לבין תרגום קינג ג'יימס, במיוחד בפרוזה הנרטיבית, שבה שנינו הולכים בדרך כלל בעקבות התחביר העברי (ואני אפילו יותר מהם). כשסטנדל כתב את ספרו "מנזר פרמה" הוא כתב שהוא רוצה שהרומן שלו יישמע כמו "טום ג'ונס" – לא כמו טום ג'ונס של הנרי

פילדינג, הוא מיהר להדגיש, אלא כמו טום ג'ונס אילו היה נכתב ב־1836. במידה מסוימת, זה מה שעשיתי ביחס לתרגום קינג ג'יימס. אני מניח שהיה פשוט יותר לתרגם את התנ"ך לשפה שאין בה גרסה קאנונית כזאת, מכיוון שכך אפשר היה להתחיל מאפס, מדף חלק.

■ **מנור:** מה היה הספר הקשה ביותר לתרגום?

אלטר: הקשה ביותר היה איוב, גם משום שהשירה פלאית כל כך, וגם מכיוון שיש בו אינספור קשיים טקסטואליים. באיוב יש אוצר המילים הגדול ביותר מכל משוררי המקרא, וכשהמעתיקים הקדומים נתקלו במילים בלתי מוכרות, הם הרבה פעמים התבלבלו ביניהן. אף אחד לא יודע מה לעשות עם טקסט שיש בו קשיים כאלה. שחזורים מחקריים מתבססים מעצם טיבם על השערות, כך שבנקודות מסוימות, כשהעברית נראתה לי כמו ג'יבריש, ממש שחזרתי את הג'יבריש הזה באנגלית, והוספתי הסבר בהערה. אבל אני רוצה לתת דוגמה של מילה שהייתי צריך לחפש בשבילה מקבילה אנגלית. בשיר המופלא של איוב בפרק ג', שבו הוא שואל את נפשו למות, הוא משתמש בכמה וכמה מילים שמשמעותן כנראה חושך. מילה אחת קשה במיוחד מופיעה בביטוי "יְבַעֲתֻהוּ כְּמְרִירֵי יוֹם". אף אחד לא יודע מה משמעות הביטוי "כְּמְרִירֵי יוֹם", אף שיש הסבורים שמקורה במילה ארמית קרובה שמשמעותה "אפלה". אימצתי את הפירוש הזה והמצאתי ביטוי אנגלי משלי, "day-gloom", במובן מסוים זה הזכיר לי ליקוי חמה. כדי למסור באנגלית את הכוח האדיר של השירה של איוב, ניסיתי למצוא שפה שתהיה בה קומפקטיות ריתמית ושרירות כלשהי. הנה לדוגמה תרגומי לאיוב 38:8-10, "וַיָּסֶךְ בִּדְלָתַיִם יָם / בְּגִיחוֹ מֵרֶחֶם יֵצֵא. // בְּשׂוּמִי עָנָן לְבֻשׁוֹ / וַעֲרָפֶל חֲתֻלָתוֹ. // וָאֶשְׁבֹּר עָלָיו חֻקִּי / וָאָשִׂים בְּרִיחַ וּדְלָתָיִם": "Who hedged the seas with double doors, / when it gushed forth from the womb, // when I made cloud its clothing, / and thick mist its swaddling bands. // I made breakers upon it My limit, / and set a bolt with double doors."

■ **מנור:** מה היה הספר שהכי נהנית לתרגם?

אלטר: אבחר טקסט נרטיבי אחד וטקסט פואטי אחד. היה תענוג לתרגם את שיר השירים. זה בלי ספק אחד משירי האהבה הנהדרים ביותר שנכתבו בעולם העתיק, שיר שמשלב חושניות עסיסית עם עדינות גדולה. הסיפור שהכי נהניתי לתרגם היה על דוד, סיפור מרתק ומורכב, המסופר ביד אמן ספרותי משוכלל ביותר, על חיי אדם המשתנים במרוצת כמה עשורים ועל הצדדים האפלים של שלטון פוליטי.

■ **מנור:** תוכל לתת כמה דוגמאות לפסוקים או לצירופים שהתלבטת בהם במיוחד, ולהסביר מדוע?

אלטר: אתן שתי דוגמאות. כשחוה נבראת היא נקראת "עֵזֶר כְּנֶגְדּוֹ". בתרגום קינג ג'יימס תורגם הצירוף הזה ל־"helpmate", שאינו לגמרי מדויק. אני תרגמתי "a sustainer beside him", אבל אני מודה שזה לא מוצלח במיוחד. לפעמים צריך מתרגם להרים ידיים ולהודות שהוא לא מצליח למצוא מקבילה די טובה בתרגום. בתחילת השיר הראשון של איוב אנו מוצאים את הצירוף "יֹאבַד יוֹם אִוָּלֵד בּוֹ", שתחילתו מתורגמת בדרך כלל ל־"perish the

day". השימוש הזה ב־"perish" הוא אמנם תרגום מדויק לפועל העברי, אבל באנגלית עכשווית המילה הזאת השתמרה רק בביטויים חסודים כמו "perish the thought". כמה מהתרגומים המודרניים השתמשו ב"damn the day", תרגום חזק מאוד אבל לא מדויק מבחינת המשמעות העברית, ומבחינה סגנונית יש בו גם נימת־מה של גסות רוח. אחרי התחבטויות לא מעטות החלטתי לתרגם "annul the day", שנותן מקצב יאמבי טוב, אבל מחליף פועל יוצא בפועל עומד. הכרעות תרגומיות הן הרבה פעמים פשרות.

- **מנור:** כיצד נהגת במקרים של מילים שהן מושגים עבריים שהתבססו באנגלית? "שיבולת", "כרוב"...

אלטר: במקרים רבים השתמשתי במושגים האלה, אבל הרגשתי צורך להסביר בהערה שהמשמעות בעברית שונה מאשר באנגלית. לדוגמה, "כרוב" הוא לא הילדון המתוק עם הגומות מהציורים הנוצריים, אלא חיה מפחידה בעלת כנפיים.

- **מנור:** תרגמת בעבר מעברית מודרנית, שירה של יהודה עמיחי למשל. איך היית מגדיר את ההבדל במלאכת התרגום בין עברית קלאסית ועברית מודרנית?

אלטר: ההבדל הבסיסי הוא שמשורר מודרני כמו עמיחי עובד בשפה הקשורה באופן הדוק לעברית המדוברת של תקופתנו, כך שעל המתרגם להעביר באנגלית את התחושה של שפה מודרנית וחיה. במקרה של התנ"ך, כפי שהסברתי לעיל, אתה רוצה למצוא דרך לרמוז איכשהו שהטקסטים האלה נכתבו אי אז בעידן הברזל.

- **מנור:** בעבר נדרשו שבעים אנשים לתרגום התנ"ך. גם תרגום קינג ג'יימס הוא עבודה של צוות מתרגמים. מה ההשלכות של העובדה שבמקרה שלך אין המדובר בתרגום של חבורת חכמים אלא של אדם אחד?

אלטר: למעשה הרגשתי שלעבוד לבד זה יתרון מבחינתי. לא נאלצתי לשאת ולתת על כל החלטה. ככל שהתקדמתי, הצלחתי ליצור סגנון אנגלי אחיד, פחות או יותר, שהרגשתי שהוא נאמן לעברית. ומובן שנתתי גם מקום להבדלי הסגנון של כל מחבר ולתמורות שחלו בשפה.

- **מנור:** האם לעובדה שאתה יהודי הייתה השפעה על תרגומך? האם מתרגם לא יהודי היה בוחר לדעתך בחירות אחרות בתרגומו?

אלטר: מה שהיה חשוב יותר מהעובדה שאני יהודי הייתה העובדה שאני איש ספרות. ובכל זאת חשתי שאני פועל במידת מה כיהודי בכך שאני הולך בעקבות הקאנון היהודי (מבחינת סדר הספרים), בכך שאני צועד בדרכם של פרשני המקרא הגדולים כדוגמת רש"י ואבן עזרא, ובכך שמצאתי את עצמי שקוע באופן מלא אהבה בשפה העברית המודרנית והעתיקה.

- **מנור:** כיצד קרה שהגעת לתרגם את התנ"ך מלכתחילה? וכיצד קרה שמצאת את עצמך מתרגם את התנ"ך כולו?

אלטר: שני הדברים היו מקריים לחלוטין. אהבתי את התנ"ך כבר מנערותי, מהרגע שיכולתי לקרוא אותו בעברית. בסביבות 1970 כתבתי מאמר על הצורך בפרספקטיבה ספרותית על התנ"ך, וחשבתי שזה עניין חד־פעמי. בעקבות המאמר הזה קיבלתי אינספור מכתבים, ובעקבותיהם כתבתי מאמר נוסף, ואז עוד אחד, ובסופו של דבר כינסתי אותם בספר על הנרטיב המקראי, שלשמחתי היה בעל השפעה לא מבוטלת, והודפס ברצף במשך 38 שנים. לעבודת התרגום הגעתי כשעורך בניו־יורק הציע לי לקחת על עצמי פרויקט שהיה קשור בספר בראשית. אמרתי לו שאוכל לעשות את זה, אבל שאצטרך לתרגם אותו מההתחלה, כי יש משהו בעייתי בכל התרגומים הקיימים. התרגום הזה לספר בראשית נראה לי תחילה כפרויקט הזוי שאין שום סיכוי שיצליח, בגלל הפער הגדול בין שתי השפות, אבל בסופו של דבר הוא היה מוצלח יותר משחשבתי, וכך קרה שהמשכתי משם לשאר ספרי התנ"ך.

- **מנור:** היכן ומתי למדת עברית?

אלטר: התחלתי ללמוד עברית בכיתה קטנה לנערים באלבאני, ניו־יורק. אחר כך הלכתי למחנה קיץ בעברית, בתקופה שעוד הייתה תנועה עברית חזקה בארצות־הברית (לצערנו היא כבר לא קיימת) – עשינו שם הכול בעברית בלבד, ובגיל 16 כבר דיברתי עברית שוטפת, גם אם לא תמיד מדויקת. העברית הפכה להיות התשוקה הגדולה שלי, ומרכז זהותי היהודית. כשהייתי סטודנט לתואר ראשון בספרות אנגלית באוניברסיטת קולומביה, למדתי במקביל גם מקרא, תלמוד, ספרות עברית מודרנית וכו' בסמינר התיאולוגי היהודי הסמוך (ה־JTS), ושם כל השיעורים הועברו בעברית. באותה תקופה התחלתי לקרוא רומנים בעברית, ובגיל עשרים שלטתי בשפה שליטה מלאה. אפילו כתבתי כמה שירים בעברית, אבל אני מקווה שאף אחד לא ימצא אותם לעולם.

- **מנור:** בהתחשב בפערים בין העברית המקראית לעברית המודרנית, האם אתה סבור שנכון לפרסם תרגומים של התנ"ך מעברית לעברית, כשם שנוהגים למשל בספרות אנגלית או צרפתית מימי הביניים?

אלטר: לזה אני מתנגד בחריפות. והדוגמה היחידה שראיתי לתרגום כזה של התנ"ך לעברית מודרנית היא פשוט גרוטסקית. למעשה, הפער שבין עברית מקראית ועברית מודרנית נותר קטן בהרבה מהפער בין השפה של "שירת רולאן" מהמאה ה־11 לבין הצרפתית המודרנית. עם הסטודנטים הישראלים שלי, שהיה להם רקע דל בעברית מקראית, ראיתי שאם מלווים אותם ומסייעים להם בכל מה שכרוך בהטיות הפועל ובהבדלים הסמנטיים בין העברית המקראית והמודרנית, בתוך כמה שבועות הם יכולים לקרוא את הטקסט המקראי בלי קושי.

- **מנור:** אילו היה מישהו מתרגם את תרגום התנ"ך שלך בחזרה לעברית, עד כמה הוא היה דומה לתנ"ך העברי כפי שאנו מכירים אותו?

אלטר: אין לי מושג מה היה יוצא. חברי הטוב, חוקר המקרא הדגול פרופ' יאיר זקוביץ', התבדח באיזו מסיבה והחליט להזין פסקה מתוך התרגום שלי ל־Google Translate כדי לתרגם אותו בחזרה לעברית. התוצאה הייתה כמובן מצחיקה מאוד.

■ **מנור:** על תרגום השבעים נאמר במדרש שחושך ירד ושרר על העולם שלושה ימים כאשר תורגם התנ"ך ליוונית. האם חשת יראת כבוד או חרדת קודש כשניגשת לתרגם את התנ"ך?

אלטר: מכיוון שאין לי זיקה תיאולוגית אל התנ"ך, לא הייתה לי שום תחושה של חרדת קודש. אני תופס את התנ"ך כיציר של הדמיון האנושי, כך שלא חשבתי על תרגום התנ"ך באופן שונה מכפי שהייתי חושב על תרגום של פלובר, למשל. התנ"ך הוא ביטוי של המהפכה המונותיאיסטית במחשבה האנושית, ולזה אני רוחש כבוד עמוק, אבל כבוד כזה שונה מאד מ"יראת כבוד".

Psalm 23[1]

1. A David psalm.
   The LORD is my shepherd,
   I shall not want.
2. In grass meadows He makes me lie down,
   by quiet waters guides me.
3. My life He brings back.
   He leads me on pathways of justice
   for His name's sake.
4. Yes, though I walk in the vale of death's shadow,
   I fear no harm,
   for You are with me.
   Your rod and Your staff –
   it is they that console me.
5. You set out a table before me
   in the face of my foes.
   You moisten my head with oil,
   my cup overflows.
6. Let but goodness and kindness pursue me
   all the days of my life.
   And I shall dwell in the house of the LORD
   for many long days.

1 **א** מִזְמוֹר לְדָוִד: יְהוָה רֹעִי, לֹא אֶחְסָר. **ב** בִּנְאוֹת דֶּשֶׁא יַרְבִּיצֵנִי; עַל־מֵי מְנֻחוֹת יְנַהֲלֵנִי. **ג** נַפְשִׁי יְשׁוֹבֵב;
יַנְחֵנִי בְּמַעְגְּלֵי־צֶדֶק, לְמַעַן שְׁמוֹ. **ד** גַּם כִּי־אֵלֵךְ בְּגֵיא צַלְמָוֶת, לֹא־אִירָא רָע-- כִּי־אַתָּה עִמָּדִי; שִׁבְטְךָ
וּמִשְׁעַנְתֶּךָ, הֵמָּה יְנַחֲמֻנִי. **ה** תַּעֲרֹךְ לְפָנַי שֻׁלְחָן-- נֶגֶד צֹרְרָי; דִּשַּׁנְתָּ בַשֶּׁמֶן רֹאשִׁי, כּוֹסִי רְוָיָה. **ו** אַךְ טוֹב
וָחֶסֶד יִרְדְּפוּנִי-- כָּל־יְמֵי חַיָּי; וְשַׁבְתִּי בְּבֵית־יְהוָה לְאֹרֶךְ יָמִים.

Song of Songs, chapter 1[2]

12. While the king was on his couch
    my nard gave off its scent.
13. A sachet of myrrh is my love to me,
    all night between my breasts.
14. A cluster of henna, my lover to me,
15. O you are fair, my friend,
    O you are fair, your eyes are doves.
16. – – O you are fair, my lover, you are sweet,
    our bed is verdant, too.
17. Our house's beams are cedar,
    our rafters evergreens.
    in the vineyards of Ein Gedi.

Isaiah chapter 1[3]

2. Hear, O heavens, and give ear, O earth,
   for the LORD has spoken.
   Sons I have nurtured and raised
   but they rebelled against Me.
3. The ox knows its owner
   and the donkey its master's stall.
   Israel did not know,
   my people did not pay heed.
4. Woe, offending nation,
   people weighed down with crime,
   seed of evildoers,
   sons acting ruinously.
   They have forsaken the LORD,

---

2 **יב** עַד־שֶׁהַמֶּלֶךְ בִּמְסִבּוֹ, נִרְדִּי, נָתַן רֵיחוֹ. **יג** צְרוֹר הַמֹּר דּוֹדִי לִי, בֵּין שָׁדַי יָלִין. **יד** אֶשְׁכֹּל הַכֹּפֶר דּוֹדִי לִי, בְּכַרְמֵי עֵין גֶּדִי. **טו** הִנָּךְ יָפָה רַעְיָתִי, הִנָּךְ יָפָה עֵינַיִךְ יוֹנִים. **טז** הִנְּךְ יָפֶה דוֹדִי אַף נָעִים, אַף־עַרְשֵׂנוּ רַעֲנָנָה. **יז** קֹרוֹת בָּתֵּינוּ אֲרָזִים, רְחִיטֵנוּ (רָהִיטֵנוּ) בְּרוֹתִים.

3 **ב** שִׁמְעוּ שָׁמַיִם וְהַאֲזִינִי אָרֶץ, כִּי יְהוָה דִּבֵּר: בָּנִים גִּדַּלְתִּי וְרוֹמַמְתִּי, וְהֵם פָּשְׁעוּ בִי. **ג** יָדַע שׁוֹר קֹנֵהוּ, וַחֲמוֹר אֵבוּס בְּעָלָיו; יִשְׂרָאֵל לֹא יָדָע, עַמִּי לֹא הִתְבּוֹנָן. **ד** הוֹי גּוֹי חֹטֵא, עַם כָּבֵד עָוֹן--זֶרַע מְרֵעִים, בָּנִים מַשְׁחִיתִים; עָזְבוּ אֶת־יְהוָה, נִאֲצוּ אֶת־קְדוֹשׁ יִשְׂרָאֵל--נָזֹרוּ אָחוֹר. **ה** עַל מֶה תֻּכּוּ עוֹד, תּוֹסִיפוּ סָרָה; כָּל־רֹאשׁ לָחֳלִי, וְכָל־לֵבָב דַּוָּי. **ו** מִכַּף־רֶגֶל וְעַד־רֹאשׁ אֵין־בּוֹ מְתֹם, פֶּצַע וְחַבּוּרָה וּמַכָּה טְרִיָּה; לֹא־זֹרוּ וְלֹא חֻבָּשׁוּ, וְלֹא רֻכְּכָה בַּשָּׁמֶן. **ז** אַרְצְכֶם שְׁמָמָה, עָרֵיכֶם שְׂרֻפוֹת אֵשׁ; אַדְמַתְכֶם, לְנֶגְדְּכֶם זָרִים אֹכְלִים אֹתָהּ, וּשְׁמָמָה כְּמַהְפֵּכַת זָרִים.

scorned Israel's Holy One,
they have fallen behind.

5. Why would you be beaten more,
still swerving from the way?
Every head is sick
and every heart in pain.

6. From foot-sole to head
no place in him intact,
wound, bruise,
and open sore – –
not drained, not bandaged,
nor soothed with oil.

7. Your land is desolate,
your towns are burned in fire.
Your soil, before your eyes
strangers devour it,
and desolation like an upheaval by strangers.

אדריאנה ג'ייקובס

הקוקטייל המשונה וגידול הפרא

הרהורים על תרגום שירה לעברית וממנה[1]

מאנגלית: יואל טייב

בחמש עשרה השנים האחרונות, בעבור משוררים עבריים בני־זמננו נעשה תרגום השירה מקום שוקק חיים של התגייסות תרבותית, יצירתית ופואטית. שנת 2005 סימנה שנת מפנה מיוחדת לספרות העברית, במיוחד בתחום השירה. זאת הייתה השנה שבה יצאו לאור לראשונה כמה כתבי־עת ספרותיים, ובייחוד 'הו!', 'מעיין', 'מטעם' ו'דקה'. כל אחד, עם מטרותיו האסתטיות והפוליטיות, החייה מחדש דיונים על מקומה ומצבה של השירה בתרבות הישראלית בת־זמננו, וגם נושא תפקידו של התרגום לא נפקד ממחלוקות אלה. כמה מכתבי העת הללו תופסים ומחזקים את התרגום כאמנות בפני עצמה — כמעשה יצירתי שמקבל מקום חשוב לצד יצירות עבריות מקוריות וביקורות. למעשה, תרגומים כאלו לרוב יהיו קשורים קשר הדוק לשירת המקור המופיעה בכל אחד מכתבי העת.

א.

בכתב שכתבה בשנת 1972 לחוקר ראובן שהם, הגדירה המשוררת אסתר ראב את שירתה כ"קוקטייל קצת משונה". במטאפורה הזו היא השתמשה בקשר להשפעות הלשוניות המגוונות על שירתה: תערובת של כותבים צרפתיים, גרמניים ושוודיים, ובנוסף אליהם כמובן גם הכותבים העבריים של תקופתה. ועם זאת, היא ודאי התכוונה גם לאופי שובר המוסכמות של יצירתה. למעשה, באותה שנה, במסה ששמה "מילים כציפורים נדירות", היא הגדירה את שפת שירתה כ"גידול פרא" – מטאפורה פולשנית וטפילית. מה שהפך את שירתה ל'משונה' בעיניה היה מצבה כילידת פלשתינה העות'מאנית, בניגוד

1 זוהי גרסה ערוכה לאחרית הדבר של ספרה של אדריאנה ג'ייקובס: *Strange Cocktail: Translation and the Making of Modern Hebrew Poetry* (University of Michigan Press, 2018).

על אמנות הבלתי־אפשרי

למשוררים העבריים האחרים בני תקופתה; והעובדה ששפת אמה הייתה עברית (או כך לפחות טענה), ייחדה ובודדה אותה מהתרבות הספרותית הארצישראלית, שהייתה מהגרית בעיקרה. אך החוט הקושר של שתי המטאפורות – הקוקטייל המשונה וגידול הפרא – הוא התנערות מאותה שייכות המשכית ולינארית שעיצבה, בראשית המאה העשרים, את הגנאולוגיה של השירה העברית. כבר מספר שיריה הראשון, "קמשונים", שיצא ב־1931, ראב מתחה את נקודות הציון של המפה הפואטית שלה אל הרבה מעבר לאזורי הנוחות של הקאנון העברי, בכך שזנחה את הפרוזודיה העברית המסורתית – בייחוד את המרובע ואת הסונטה – אך גם בתרגומיה – ובעיקר תרגומיה מצרפתית לעברית. עקבות הצרפתית ושפות אחרות בעברית של ראב מסבות את תשומת לִבֵּנו לאופן שבו "שפת אם" היא ערב רב של מושגים אמיתיים ומדומיינים, ונקודת מפגש רב־לשונית.

בעבודתי כחוקרת וכמתרגמת של שירה עברית, תיאוריות ופרקטיקות של תרגום הולכות תמיד יד ביד. הרבה מאוד ממחשבותיי על תרגום עוצבו בידי עבודתי כמתרגמת שירה מעברית לאנגלית, ולהפך. המחויבות לפואטיקה ולפרקטיקה של התרגום השזורות זו בזו התחילה עבורי כבר בטקסטים הראשונים שקראתי על תרגום, ובמיוחד במסה של המשורר המקסיקני אוקטביו פאס, "Traduccion: Literatura y Literalidad" [תרגום: ספרות ומילוליות], וב"משימתו של המתרגם" של וולטר בנימין. המסה של פאס מקדמת את הטענה ש־"Traducción y creación son operaciones gemelas" – התרגום והיצירה הן מלאכות תאומות (מספרדית: ערן צלגוב). רוב הדוגמאות שהוא נותן לקוחות מעולם השירה, והוא מדגיש את המשיכה שהשירה חשה כלפי אותם משוררים שפנו לתרגום כדרך להעצים ולשנות את שירתם. מנקודת המבט הזו, עבור משוררים־מתרגמים, הקו שבין מקור לתרגום מיטשטש. למסה של בנימין הייתה השפעה אדירה על מחקרי תרגום מודרניים, אך לרוב מתעלמים מן העובדה שהמסה הזו שימשה במקור הקדמה לתרגומיו הגרמניים לשארל בודלר. בנימין אינו מסביר כיצד הוא תרגם את שירתו של בודלר – אין שם דיון מפורט על הבחירות או הוויתורים שעשה – במקום זאת, בנימין מציג תיאוריה של התרגום כ־fortleben [הישרדות]: המשך טרנספורמטיבי של חיי הטקסט.

כשהגעתי לישראל לראשונה, בשנת 1998, אך זה סיימתי תואר ראשון, ובאמתחתי הייתה עברית דלה מאוד. בשנתי הראשונה, שבה עשיתי לימודי אולפן אינטנסיביים, הלכתי במקביל גם לשיעורים עצמאיים עם סדרה דיקובן־אזרחי בנושא "שירת תל־אביב". המטרה הייתה לנסות לקרוא את יצירות בעברית, בעזרת תרגומים קיימים לאנגלית בתור עזרי־קריאה. כך מצאתי את דרכי אל אבות ישורון, שספרו "השבר הסורי אפריקני" היה זמין במהדורה דו לשונית (משנת 1980 בהוצאת Jewish Publication Society): משמאל הטקסט בעברית, ותרגומיו של הרולד שימל לאנגלית – מימין. תרגומיו של שימל לא ניסו להפוך את שירתו של ישורון ל"קריאה" יותר עבור הקורא האנגלי, אלא להפך: תרגומיו דרשו מהקורא לעבוד – ולעבוד קשה – כפי שדורשת שירתו של ישורון בעברית. דרך התרגומים האלה – שהיו בעיניי יצירתיים, מורכבים ומפתיעים – הגעתי לשירתו המקורית של שימל.

שימל נולד בביון, ניו ג'רזי ב־1935, וב־1962 הוציא את ספר שיריו הראשון והיחיד באנגלית: חוברת קטנה שכותרתה First Poems. זמן מועט לאחר מכן, הוא היגר לישראל

וקשר קשרי ידידות עם המשורר האנגלי־ישראלי דניס סילק, שכתב אנגלית, ועם משוררים עבריים כיהודה עמיחי, נתן זך ואריה זקס. שימל היה מחויב לכתיבה בעברית, ופרסם את המחברת הראשונה של שיריו ב־1968, אך המחויבות הזו הייתה שזורה עמוקות בתרגומי השירה שלו מעברית לאנגלית, בייחוד ליצירותיהם של אסתר ראב, לאה גולדברג ויהודה עמיחי. במסות שכתב על שירה עברית (בעברית ובאנגלית), הוא היה קשוב במיוחד לקשר בין שירת המקור של המשוררים ובין השירה שתרגמו. כך למשל במקרה של מסה קצרה שכתב על לאה גולדברג ב־1971, שהתפרסמה ב"אורות" – כתב עת רב־לשוני שערכה עדה צמח – בשם "לאה גולדברג המשוררת". המסה של שימל פורסמה בעברית ובאנגלית במקביל, ואִתה מבחר תרגומים של שירתה בעברית ובאנגלית, "בתרגומו של הרולד שימל", נכתב בפירוש.

המסה של שימל היא קינה לגולדברג שמתה קודם לכן באותה שנה. היא פותחת בשירה של דליה רביקוביץ על הלווייתה של גולדברג, וסביבה שימל מקבץ הרהורים על מורשתה של גולדברג בספרות העברית ובספרות העולמית. המסה הזו היא שילוב נוגע ללב של פרשנות פיקחית על יצירתה של המשוררת, ושל אזכורים אישיים – "הסיגריה" של גולדברג, ו"הגוון הרוסי שבעברית שלה (השונה מזה של שלונסקי)" – שיחד מרכיבים דיוקן אינטימי של המשוררת. שימל קשוב לכמות הדברים שהמשוררת מקבצת ביצירתה, וכן למרחק הרב שממנו מקובצים חלק מאותם מקורות ("במעין סדר ערוך, מופלא וזר מעט").

מובן שדברים אלה קשורים קשר הדוק לתרגום, כפי שאומר שימל: "אם הרומן של דוסטויבסקי מטביע חותם בשירת המשוררים הרוסים של סוף המאה התשע־עשרה, הרי אפשר לומר שהשפעת התרגומים העבריים [לפרוזה] של שנות העשרים והשלושים על השירה העברית הייתה רבה יותר מהשפעת שירי 'ארץ־השממה' ו'שנים־עשר' לת"ס אליוט ולאלכסנדר בלוק." שימל מזהה את תפקידה של גולדברג עצמה בעובדה זו, והוא מדגים זאת בקשרים שאפשר למתוח בין פועלה של גולדברג כמתרגמת, ובייחוד תרגומי הפרוזה שלה, ובין לשונה התיאורית ועולם הדימויים שלה. טוביה ריבנר, בהקדמתו ל"קולות רחוקים וקרובים" – מבחר מתרגומי השירה של גולדברג – אומר דברים דומים כשהוא מפנה את תשומת הלב ליחסים שבין שירת המקור שלה ובין השירים שהיא תרגמה. אך תנועות התרגום האלה הן יסודיות גם לשפה השירית, כפי שגולדברג בעצמה כותבת בשירה "על עצמי", ששימל מצטט ומתרגם במסתו: "וּבָאוּ אֵלַי הַדְּבָרִים / וְצִוּוּ עָלַי: שִׁירִי. / וְאָמְרוּ: אֲנַחְנוּ מִלִּים / וְנִכְנַעְתִּי וְשַׁרְתִּי אוֹתָם" ובמילים אחרות, שירה היא תרגום.

באחרית הדבר ל"קולות רחוקים וקרובים", ריבנר מציין: "יש בו כדי להביא לפני הקורא את השיג־והשיח החבוי, שניהלה המשוררת עם משוררים רחוקים־קרובים במקום ובזמן, עם תרבויות מתרבויות שונות, ואת קולה שלה, החוזר כהד משיריהם של אחרים" (עמ' 244). בולטת במיוחד בדבריו של ריבנר המילה "חבוי" – בחירה מסקרנת בהתחשב בכך שהתרגומים עצמם גלויים בהחלט באנתולוגיה שמול עינינו. אם כן, לא לתרגומים עצמם ריבנר מתייחס כשהוא אומר "חבוי", אלא ל"שיג ושיח" של גולדברג **בתוך** תרגומיה ובתוך שירת המקור שלה. ריבנר לא מפרט את טבעם של הקשרים האלה – אחרי הכל,

הם "חבויים" – אך כבר במשפט הבא הוא משתמש במטאפורה של ההד. כאן ריבנר מעיד, כמו אחרים, על הדרכים שבהן גולדברג הביאה באופן מודע את האסתטיקה שלה עצמה אל השירים שהיא תרגמה. למעשה, גולדברג בעצמה טענה כי הגם שמשורר הוא המתרגם הטוב ביותר, "ספק אם יצליח להימנע מלכפות על השיר את נוהגו וסגנונו שלו עצמו, ולעתים את רעיונותיו שלו." (מדור ומעבר, עמ' 56). מתרגם כזה הוא, לדבריה, "מתרגם־יוצר".

בה בעת, ה"שיג והשיח" של גולדברג יכול להיות לעתים גלוי מאוד. כך הוא למשל ביחס לשירה "מילים אחרונות" מ־1955, שבו הדוברת משווה את עצמה למשורר אנונימי מן המאה השמינית: "עַל שְׂפַת הַנָּהָר הַצָּהֹב / יָשַׁב מְשׁוֹרֵר שֶׁיָּדַע / אֶת מִלַּת הַסִּיּוּם". גולדברג אינה מספרת לנו מיהו אותו משורר בן המאה השמינית, אבל במסות רבות שהיא כתבה בשנות השלושים המאוחרות, היא מצטטת לרוב שורות של דו־פו, אחד מהמשוררים האהובים עליה. בכמה מקרים היא מביאה שירים שלמים, שבכמה מהם ניתן לאתר את המקור הגרמני שממנו תורגמו. ואמנם, אותם תרגומים גרמניים נעשו, ברובם, בעזרת מלאכת ה־Nachdichtung, כלומר, לא תרגום מילולי, אלא עיבוד יצירתי וחופשי יותר. גולדברג, אם כן, עיבדה מחדש את העיבודים הגרמניים לשירה הסינית.

בשירה הסינית מתקופת שושלת טאנג, הנהר הצהוב סימל לרוב גבול בין העבר להווה, בין הנעורים לזקנה, בין הבית לגָלוּת, כולם נושאים מרכזיים ביצירתה של גולדברג. אותו מרחב ביניים העסיק את גולדברג כל חייה. ניקח לדוגמה כמה שורות מתוך שירה המפורסם "אורן": "אוּלַי רַק צִפְּרֵי־מַסָּע יוֹדְעוֹת – / כְּשֶׁהֵן תְּלוּיוֹת בֵּין אֶרֶץ וְשָׁמַיִם – / אֶת זֶה הַכְּאֵב שֶׁל שְׁתֵּי הַמּוֹלָדוֹת." המרחב בין שתי המולדות הוא מרחב התרגום. הוא מייצג את מה שקראה לו המשוררת הקנדית אן קארסון "התהום חסרת־הקרקעית" שבה המשורר עומד בפני "הפער בין המילה שבה אתה נמצא ובין המילה שאליה אינך יכול להגיע". אך הריק והכאוס הללו יכולים להיות גם מקום של יצירה ושל אינסוף אפשרויות, ועל כך תעיד הדוברת של "מילים אחרונות" בשיר השני שבמחזור:

אֵיזֶה פֶּרַח
יִצְמַח עַל קִבְרֵנוּ?
אֲנִי אֶתְפַּלֵּל
שֶׁתִּהְיֶה זוֹ נוּרִית צְהֻבָּה.
לְפָנִים
קָטַפְתִּי אוֹתָהּ בֶּהָרִים.

הנורית הצהובה של גולדברג מייצגת פוטנציאל יצירתי שממשיך הרבה אחרי שהשיר עצמו נגמר. זו גם דמות תרגומית, המתווכת בין העבר וההווה, בין החיים והמוות, ובין הטקסט וסופו. אך כמו ציפורי המסע בשיר של גולדברג, והנהר הצהוב של המשורר הסיני חסר־השם, דימויים כמו הנורית הצהובה מבליטים את ה"גבוליות" בין שירה ותרגום. הם מציעים, אולי, ששירה היא תרגום, ותרגום הוא שירה.

ב.

בחמש עשרה השנים האחרונות, בעבור משוררים עבריים בני־זמננו נעשה תרגום השירה מקום שוקק חיים של התגייסות תרבותית, יצירתית ופואטית. שנת 2005 סימנה שנת מפנה מיוחדת לספרות העברית, במיוחד בתחום השירה. זאת הייתה השנה שבה יצאו לאור לראשונה כמה כתבי־עת ספרותיים, ובייחוד 'הו!', 'מעיין', 'מטעם' ו'דקה'. כל אחד, עם מטרותיו האסתטיות והפוליטיות, החייה מחדש דיונים על מקומה ומצבה של השירה בתרבות הישראלית בת־זמננו, וגם נושא תפקידו של התרגום לא נפקד ממחלוקות אלה. אמנם, בזמן שהמו"לים ממשיכים להוציא תרגומים משפות שונות ומתקופות שונות בקצב עולה, שירה מתורגמת מתרחשת לרוב מחוץ לשוק של בתי ההוצאה המרכזיים; אך מספר כתבי־העת הספרותיים והמו"לים העצמאיים המעוניינים בתרגום גדל בעשור האחרון, ובכך נוצרת פעילות תרגום מגוונת וחיה, המתאימה לרוב עם העמדות והמרחבים האסתטיים והפוליטיים של כתבי העת השונים. כמה מכתבי העת הללו תופסים ומחזקים את התרגום כאמנות בפני עצמה – כמעשה יצירתי שמקבל מקום חשוב לצד יצירות עבריות מקוריות וביקורות. למעשה, תרגומים כאלו לרוב יהיו קשורים קשר הדוק לשירת המקור המופיעה בכל אחד מכתבי העת.

בקריאותיי בשירה ובתרגום בנות־זמננו בעברית, יצירתה של אנה הרמן משכה את לבי באופן מיוחד. הפואטיקה של הרמן מערבלת ושואבת דימויים וטקסטים מקשת רחבה של יוצרים עבריים, ומשוררים שונים שתרגמה. עבודתה משתתפת גם במפנה הניאו־פורמליסטי שנעשה אחד מסימני ההיכר של "הו!", שהרמן היא אחת ממשתתפיו המובהקים והמבריקים ביותר. עבור הרמן, הצורה היא מגבלה מפרה; היא מעודדת תעוזה והצטלבויות בלתי־צפויות, היא מקיימת קשרים צורניים, ואותם היא אורגת יחד ביד אמן, בין העברית לאנגלית, בין בטהובן לג'ורג' מייקל, בין מיתוסים מימי הביניים לחדשות־היום. הערבול מעיד על אותו מרחב שבו פרוזודיה אינה רק בחירה אסתטית, אלא בחירה בעלת משמעויות חברתיות ואידיאולוגיות, עובדה שעוברת גם בשירים שהיא מתרגמת, ושאני גם מעבירה בתרגומיי לאנגלית של שיריה.

הרמן חותמת את ספרה השני, "ספר הרפואות הפשוטות" (2006), בתרגום ל"מריאנה", שיר של המשורר האנגלי אלפרד לורד טניסון (1809-1892). 'מריאנה', שפורסם במקור בספרו "Poems, Chiefly Lyrical" (1830), עוסק בנושא הבידוד החברתי דרך נקודת מבטה של אישה המחכה לשווא לשובו של אהובה, דמות שחוזרת בכמה משיריו של טניסון. הרעיון של השיר ודמותה של מריאנה לקוחים מתוך המחזה של שקספיר "מידה כנגד מידה", אם כי מריאנה של שקספיר זוכה לסוף מאושר יותר. בשירו של טניסון, מריאנה מבינה כי אהובה לעולם לא ישוב, והקורא מבין שגם התנכרותה החברתית של מריאנה לא תשתנה. סביבה הנוף הפיזי מראה סימנים של לאות וחורבן, אך בידודה של מריאנה עומד על תילו. תרגומה העברי של הרמן שומר על הפרוזודיה שבמקור, ונותר נאמן, פחות או יותר, למבנה הנרטיבי של השיר, אך דימויים שמעצבים את תחושת המקום האנגלית־במיוחד של טניסון, מקבלים הקשר חדש כשהם מותאמים אל העברית המודרנית של הרמן.

הבית הראשון של שירו של טניסון, לדוגמה, מספר לנו שאפשר למצוא את מריאנה "upon the lonely moated grange" [באסם הבודד המוקף בחפיר], שהוא אזכור למחזה של שקספיר, שבו אחת הדמויות מזהה ש־"there, at the moated / grange, resides this dejected Mariana" (מידה כנגד מידה, מערכה 3, תמונה 1). בתרגומה של הרמן, השורה, שחוזרת כמה פעמים במהלך השיר, הופכת להיות בעברית "מעל אותו בית־כפר חיגר". לפני שאתייחס לתרגומה של הרמן, אני רוצה לומר כמה מילים על האנגלית של טניסון, ובמיוחד על המילה "moated". באנגלית, "moat" משמעותו להקיף מבנה או מקום בחריץ עמוק ומלא במים, כזה שהקיף וביצר מפני התקפה עיר, מבצר או טירה מימי הביניים. בעברית יש מילה עבור "moat" – חפיר, המתקשרת לפעולת החפירה. אך הרמן הולכת בכיוון אחר. בתרגומה, "moated grange" נעשה "בית כפר חיגר". בעברית, המילה 'חיגר' יכולה להתקשר לקשירה או כריכה (כבמילה 'חגורה'), אך בעברית הרבנית למילה גם מובן של צליעה או גמגום, כלומר, הליכה או דיבור שאינם יציבים. בשירו של טניסון, המילה grange (בית־כפר) מתחרזת עם strange (זר), ומעלה בדעתנו דימוי של strange grange (בית כפר זר). אך ה"חיגר" של הרמן מתחרז עם הפועל "להישבר". בזמן ש־moated grange מדגיש את בדידותה של מריאנה, התרגום של הרמן מרכז את תשומת לבנו אל מצב ביתה של מריאנה, שבניגוד ליושבת בתוכו, הוא כמעט נחרב ומט־לנפול. עם זאת, המילה 'חיגר', עם הדיבור המגומגם וההליכה הצולעת שהוא מעלה בדעתנו, קוראת גם לשים לב לקריסתו של הסדר הלשוני, זה שתרגומה של הרמן מנסה לתקן.

השיר "מריאנה" של טניסון נחתם כך: "Then, said she, 'I am very dreary,/ He will not come,' she said;/ She wept, 'I am aweary, aweary,/ O God, that I were dead!" אך בזמן ששורותיו האחרונות של טניסון מהדהדות את פזמון השיר, תרגומה של הרמן מציע סוף שונה מאוד:

הִיא שָׂחָה: "לֵאוּתִי גּוֹבֶרֶת,
וְהוּא שׁוּב לֹא יַחֲזֹר.
הוֹי אֲדוֹנִי, אוֹתִי כְּוֶרֶד
בְּחֵיק הַמָּוֶת שְׁזֹר!"

"מריאנה" של טניסון שימש השראה ליצירות ספרות ואמנות חזותית רבות, אך רוב האינטרפרטציות נעשו על ידי אמנים גברים (יצירותיהם של ג'ון אברט מילייס ושל וא"פ בריטן הן מהנודעות שבהן). מהי משמעות תרגום השיר הזה עבור הרמן, שיר ששמה של הגיבורה שלו כשמה – מרי־אנה? ברור מאוד בשירו של טניסון מצב החורבן שבו מריאנה מוצאת את עצמה. עציצי הפרחים סדוקים ומכוסים בטחב, ועם זאת, בסופו של "מריאנה" של הרמן, מוזכר ורד, סמל של יופי וחיות. הוורד מופיע רק בתרגומה של הרמן בתור ישות תרגומית, ובמיוחד כהתמודדות פמיניסטית עם שירו של טניסון ותהליך החייאתו דרך התרגום.

משוררים עבריים העוסקים בתרגום מתייחסים לעבודת התרגום, כפי שנהגו משוררים מאז ומעולם, כאל מעבדה או סדנה לשירתם שלהם. כתיבתה של גולדברג עצמה על

התרגום, לדוגמה, מוכיחה שהיא הייתה רגישה לבעיות התרגום: נושאי הנאמנות והמילוליות, כלכלת הרווח מול ההפסד, אך לצידם גם נושאי הישארות הנפש של השפות הגלותיות בתרגומים עבריים, והדרכים שבהן עיצב התרגום טקסטים עבריים. אפילו אבות ישורון, שפקפק ביכולת התרגום הספרותי ("רק פרוסט יכול להיות פרוסט!" הוא התרה פעם בבִתוֹ שתרגמה ספרות צרפתית), הודה שביצירותיו שלו מתקיים "תרגום א־פריורי", במונחיו של ז'אק דרידה. "אחת מן המגבלות של תורות התרגום," מזהיר דרידה במסתו "נפתולי בבל", "[היא ש]פעמים רבות מדי הן מטפלות במעברים מלשון אחת לאחרת ואינן בוחנות די את האפשרות **שיותר משתי** לשונות תהיינה כרוכות בטקסט." דרידה מסרב לקבל את עצם הרעיון של טקסט חד־שפתי; עבורו, שפתו של כל טקסט היא ביסודה רב־שפתית. זהו לא רק מצבה של השפה עצמה – לדוגמה, הדרך שבה שפות נודדות ומתפתחות עם הזמן דרך קשרים עם שפות אחרות – אלא גם מצב מערכת היחסים של היחיד אל השפה, שהיא בעצמה משתנה ומשתכפלת. כשהמשורר־מתרגם העברי נע בין משלבים ובין שכבות של השפה העברית ושל השפעותיה וגווניה הרב־לשוניים, כתיבה בעברית היא בעצמה במידה רבה אקט של תרגום. אני מבקשת להבליט, בכך שאני נותנת ל"מריאנה" של הרמן את המילה האחרונה, כיצד משוררים עבריים בני־זמננו לוקחים על עצמם כמשימה, באופן מערכתי, למפות מחדש את השירה העברית בת זמננו בתוך מלאכת תרגום יצירתית, ובכך הם חלק ממלאכה שבסופו של דבר אינה אלא, בפשטות, חלק מהותי ממלאכת כתיבת השירה.

רחל שליטא

נושא המכתבים המת נוקש קלות על דלת אדומה

תרגומים מיידיש לשירי מכתב

מכתבים ומוות נמצאים גם בארכיון המוות הפרטי שלי וגם הם קשורים בקשר הדוק עם יידיש — אוסף המכתבים ביידיש שמצאתי בימי ה'שבעה' על מות אבי, בקופסת העץ, זאת שקראו לה אצלנו בבית "שקַטולקֶה", ובה הונחו בערבוביה דחוסה מכתבים ומסמכים מ"שם". היו שם תעודות גמר של הסמינר למורים בווילנה, אישור עלייה לארץ מאוגוסט 1936 וגזרי עיתונים שבהם הופיעו קטעי כתיבה הומוריסטיים, שאימא שלי פרסמה בעיתון סאטירי שנקרא "סיכות" עוד לפני שנולדתי. בין המכתבים, שחלקם כבר מתפוררים, מצאתי שלוש גלויות ומכתב אחד מרוֹחקה, אחותה של אמי שאני קרויה על שמה.

בחופש הגדול בין כיתה ט' לכיתה י' (או אולי שנה מאוחר יותר?) מצאתי מכתב ממוען אליי בתיבת המכתבים של בית הוריי, ואחר כך עוד מכתב ועוד אחד. הם הוגנבו לתיבה בלילה, ללא בול, ורק שמי היה כתוב על המעטפה. שלח לי אותם ילד מהתנועה, בן גילי. זאת הייתה סדרה של מכתבים ארוכים ומפורטים. מכתבי אהבה. הדפים היו קצת מקומטים, כאילו החזיק בהם זמן רב עד ששלח, או קיפל אותם כמה פעמים. אני לא זוכרת כמה היו, שלושה, אולי ארבעה, אולי יותר. עניתי עליהם, אבל לא זכור לי אם גם אני הלכתי אליו הביתה והכנסתי מעטפות לתיבת המכתבים המשפחתית.

האהבה שלו, שהתגלתה לי בתוך המכתבים, הייתה רומנטית ומיוסרת. הילד הנוגה הזה חש אהבה אדירה אליי. הייתי בשבילו, כמה לא מתאים, מושא לכמיהה רומנטית. האם קרא באותם הימים את ייסורי ורתר הצעיר ומכתביו ללוטה? אין לי מושג, ובכל מקרה זה ממש לא התאים למי שהייתי באותם ימים – קטנה, לא מפותחת, חוששת מכל קרבה לבני המין השני, שטופת מוח במודלים של אהבה פלמ"חניקית שחוויתי דרך השירים ששרנו אז, עם מילים כמו אחות, או ילדה, ולא יודעת בכלל מה לעשות עם הנער הרגיש הזה, היותר מדי רגיש, שבחר בי כנמענת למאגרי הסנטימנטליות המתבגרים שלו.

הבחירה בי כמושא לכמיהה נראתה לי לחלוטין מופרכת. זה לא היה מתאים, זה לא היה הזמן, זה לא היה זה.

מאז קיבלתי וכתבתי מכתבים רבים, אבל לא כאלה. לא נואשים כאלה, לא גורליים עד כדי כך, לא מכתבים שריחפה עליהם אימת מוות, שכל החיים היו תלויים בתשובה שלי, בהסכמה שלי, ואני לא ידעתי למה אני צריכה להסכים, ומה יכול להשתמע ממימוש אהבה כזאת. חייתי אז עדיין בידיעה הברורה שאהבה היא מסוג הדברים שלא מתממשים. זה היה קרוב מדי, זה היה מאיים מדי. מכתבי התשובה שלי היו ריקים מאהבה. הם היו מתחמקים, מתחכמים, מתנצלים.

לא עניתי באותו הטון המיוסר שבו הוא כתב אליי, לא השתתפתי בדיאלוג שנפתח לפניי, אפילו שכנעתי את עצמי שאולי יש כאן צורך שלו לכתוב סוג כזה של מכתבים ואני נבחרתי מאיזו שהיא סיבה עלומה, אולי אפילו שרירותית. כל מי שבאמת הסתכל עליי באותה תקופה יכול היה להבין שאני לא מתאימה, שאני לא הכתובת. הרי בשביל מכתבים כאלה צריך נמענת שהיא עלמה זהובת שיער, ששיערה גולש על כתפיה, נערה רכה ונשית ולא קטנה קוצנית קצוצת שיער ושטוחת חזה כפי שאני הייתי אז. היה משהו ברומנטיות שלו ובבוסריות שלי שלא התאימו בשום צורה, זה היה לא אסתטי, זה היה לא.

אף פעם בחיי לא קיבלתי שוב מכתבים כאלה, שבהם האהבה הייתה קרובה יותר למוות מאשר לחיים. מכתבים חד־צדדיים, נואשים כל כך. איך התגלגל לשכונת הפועלים שבה גדלתי מין ורתר צעיר כזה, חולמני ונועז (היה דרוש אז אומץ רב לכתוב ולשלוח מכתבים כאלה). אני כבר לא זוכרת אם שיתפתי את החברות שלי. סביר להניח שכן. האם צחקנו מאחורי גבו. סביר שכן. מה יכולנו לעשות, איזה עוד דרכי תגובה הכרנו אז?

חברותיי היו מאוהבות במדריך, עם החולצה הכחולה והזרועות השרירית, וכולנו ליווינו את אהובנו עם שחר, בתוגה ובאהבה, ורגשות היו משהו שמרגישים כשיושבים מול המדורה, ולא יודעים לתת לו שם, ומדביקים אותו לשירה עצובה, עם מילים כמו 'אט זורמת בנפשי', או 'נפרדנו במבט'.

שירו של ביאליק, "מכתב קטן לי כתבה", זכור לי בערך מאותה התקופה, למרות שלא בטוח אם למדנו אותו בבית הספר או התוודעתי אליו בעצמי. כששבתי עכשיו לחפש מכתבי אהבה בשירים, ניקר השיר הזה בראשי כמו מחשבה טורדנית. זה ביאליק הצעיר הכותב באופן וירטואוזי, שיר מעצבן ואפילו דוחה. היא, זאת שכותבת לו מכתב קטן, מבקשת לדעת מה קרה, מה השתבש ביניהם. היא רוצה לדעת מדוע סר לבו ממנה, והוא עונה במילים מקושטות ומאוהבות בעצמן:

גַּם כִּי שַׁבְתִּי מֵאַחֲרַיִךְ –
מֵאַהֲבָה זֹאת עָשִׂיתִי:
זַכָּה אַתְּ מִהְיוֹת לִי חֲבֶרֶת,
קְדוֹשָׁה אַתְּ מִשֶּׁבֶת עִמִּי;

בסגנונו המתרברב הוא כותב את מה שאף נערה לא רוצה לשמוע: את יותר מדי טובה בשבילי, זה לא את, זה אני, והוא מתכוון – אני לא מעוניין. הוא צעיר, לא מכבר נישא

למניה, אולי הוא חושש מאהבתה הגדולה והמציפה של זאת שכתבה לו מכתב קטן, ואת כל מילות הדחייה הוא הופך לשיר שעלול להטריף את דעתה של כל אישה. ואני, שלא כתבתי שירים כתשובה, האם הייתי יותר נחמדה? האם לא פגעתי באותה המידה שביאליק פוגע באוהבת אותו? הם יש בכלל דרך לכתוב מכתב דחייה מבלי לפגוע. נראה שלא.

*

מכתב האהבה הראשון כשיר שקראתי ביידיש היה השיר "המכתב" של רחל קוֹרֶן (קאָרן) שתירגמתי כאן. אחרי השיר הראשון הזה התחלתי לחפש מכתבים שיריים נוספים. רק עכשיו נזכרתי במכתבים ההם, שנשלחו אליי בגיל ארבע עשרה, ושאולי מונחים עדיין מאובקים בבוידם של הוריי, או שאולי הושלכו מזמן, לאחר שהוריי נפטרו, והבית עבר לידיים אחרות. מעולם לא בדקתי.

נראה שציפיתי למצוא ביידיש מכתבים רומנטיים לאהובות או אהובים מרוחקים. סיבות לריחוק לא חסרות – נסיעות ארוכות, הגירה, מלחמות... ציפיתי למכתבים של אהבה נכזבת, ציפיתי למכתבים של מי שנסע רחוק וכתב למי שנשאר, או למי שנשאר וכתב למי שנסע, אולי מכתבים לכלא, ציפיתי אפילו למכתבים של אהבה אסורה, כאלה שיבכו את מר גורלם על אהבתם הבלתי אפשרית.

משום מה לא מצאתי דבר מכל זה. נכון שלא ערכתי מחקר ספרותי שיטתי, ולא מיפיתי את כל שירי המכתב או את רובם. באופן מקרי וסובייקטיבי לחלוטין הצטברו אצלי שירים שונים לחלוטין ממה שציפיתי למצוא. אף אחד משירי המכתב שמצאתי איננו מכתב אהבה "קונוונציונלי".

כשחושבים על שיר מכתב נראה שתכונתו העיקרית היא שהשיר נכתב אל נמען ספציפי, שהכותב מכיר. שיר המכתב לא ממוען לקורא אנונימי אלא לקורא מסוים, שלכותב יש אתו היכרות מיוחדת (שעל פי רוב היא מצוינת בשיר), והם חולקים ביניהם היסטוריה משותפת, קרובה או רחוקה. למרבה ההפתעה רק שלושה מבין שבעת המשוררים שבחרתי אכן כתבו לנמענים ספציפיים.

רחל קורן כותבת מאוזבקיסטן, לשם ברחה מהנאצים לאחר שנכנסו ללבוב. היא כותבת לידיד שאמנם איננה מציינת את שמו, אבל ברור שהוא מכיר אותה משכבר הימים. הוא זוכר רחל אחרת, שלפני המלחמה, רחל פרועה, שהאביב משגע אותה. אבל היא מספרת לו שכעת היא אישה אחרת. היא משוררת מורעבת וידיה מצומקות מרעב ומיובש. נראה שימיה על האדמה ספורים, ובקרוב מאוד תהיה גם היא מושלכת ברחוב, כגוויית הכלב של השכנים, המוטלת מול דלת ביתה, וגם בשערותיה המדובללות תשחק הרוח, כפי שהיא משחקת בפרוותו של הכלב המת. האם משוררת מורעבת יכולה עדיין לכתוב שירים? ועל מה היא יכולה לכתוב כשכל רצונה הוא פרוסת לחם לאכול. יותר מאשר היא רוצה לתאר את המצב הנורא שאליו התגלגלה ואת חרדת החיים שלה, היא מבקשת מהנמען אישור לכך שלא תמיד הייתה כזאת, שהיו לה חיים אחרים, שהיא הייתה אישה אחרת, צעירה, מלאת שמחה.

מכתב מאוזבקיסטן – רחל קורן

יְדִידִי שֶׁמֵּעֵבֶר יַמִּים רְחוֹקִים
הַמִּכְתָּב הַזֶּה הוּא אֵלֶיךָ –
חֹדֶשׁ מָרֵץ בִּמְדִינַת אוּזְבֶּקִיסְטָן,
זְמַן שֶׁבּוֹ עֲצֵי שָׁקֵד וּמִשְׁמֵשׁ פּוֹרְחִים כָּאן
בְּכָל מָקוֹם, בְּצֵל כָּל קִיר,
אֵיךְ אֶמְצָא מִלִּים לְהַסְבִּיר?
יָדִי עֲיֵפָה, עוֹרָהּ צָפוּד וּמְקֻמָּט
מִדַּלְדֵּל כְּשַׂק רֵיק, מְרֻפָּט
וַחֲלוֹמִי הַגָּדוֹל –
פַּת לֶחֶם
לֶאֱכֹל.

כְּשֶׁיָּצָאתִי לָרְחוֹב
יָשַׁר מוּל הַדֶּלֶת
הָיְתָה שְׁרוּעָה נְבֵלָה שֶׁל כֶּלֶב,
רוּחַ אֲבִיבִית הוֹלֶלֶת
הִשְׁתַּעֲשְׁעָה בְּפַרְוָתוֹ הַמִּדְבְּלֶלֶת,

וְאָז חָצְתָה עֲגָלָה אֶת הָרְחוֹב הַקָּטָן
וְעָלֶיהָ מָנַח אֲרוֹן קְבוּרָה לָבָן.
עָצְרָה אֶת הִלּוּכָהּ זְקֵנָה קְטַנָּה וּמְקֻמֶּטֶת
וְהִצְטַלְּבָה בְּיָדָהּ הַמְצֻמֶּקֶת
לְאַט, לְאֹרֶךְ זְמַן:

"הָרָעָב, הָרָעָב שׁוּב יָרַד עַל אַרְצֵנוּ –
שִׁלְשׁוֹם הִשְׁתַּעֲשַׁע כָּאן עִם יֶלֶד
כֶּלֶב מָכָר, שֶׁל הַשָּׁכֵן מוּלֵנוּ.
הַבִּיטִי בָּאָרוֹן שֶׁעַל הָעֲגָלָה, שִׂימִי לֵב לִמְמַדָּיו
לוֹ רַק הָיוּ אֵלֶּה שֻׁלְחָנוֹת, כִּסְאוֹת, מִטּוֹת –
אַךְ זֶה שֶׁשּׁוֹכֵב בָּאָרוֹן בְּפִשּׁוּט אֵיבָרָיו
הַאִם מַחֲלָה הִיא שֶׁגָּרְמָה לְמוֹתוֹ?
זֶה הָרָעָב שֶׁיָּרַד עַל אַרְצֵנוּ, הָרָעָב.

וְאַתְּ יוֹנָתִי, הַרְאִי אֶת יָדֵךְ
כַּמָּה זְמַן תִּתְהַלְּכִי עוֹד עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה?
אֲנִי רוֹאָה: הַמָּוֶת כְּבָר מַכְבִּיד אֶת צַעֲדֵךְ"

הַשֶּׁמֶשׁ הָיְתָה בְּהִירָה, מוּאֶרֶת
עָמַדְתִּי עַל מְקוֹמִי וְהִקְשַׁבְתִּי
לְמַה שֶּׁהַזִּקֵנָה אוֹמֶרֶת,

אָז הִרְגַּשְׁתִּי צֹרֶךְ לִכְתֹּב לְךָ מִכְתָּב
יְדִידִי –
הֲתִזְכֹּר אֶת שִׂמְחָתִי הַפְּרוּעָה
בְּרֵאשִׁית הָאָבִיב?
כְּשֶׁהָאֲדָמָה הִדִּיפָה רֵיחַ שֶׁל עֵשֶׂב מִסָּבִיב?
וּשְׂפָתַי כְּנִצָּנִים עַל עָנָף
טָרְפוּ עֲסִיס גַּעְגּוּעִים
וַחֲלוֹם שֶׁאַךְ נָבַט?
הֲתִזְכֹּר כָּל זֹאת, יְדִידִי?

וְהַיּוֹם –
הַיּוֹם כָּל רְצוֹנִי הוּא לִזְחֹל אֶל תּוֹךְ בּוֹר
כְּמוֹ חַיָּה, שֶׁמּוֹתָהּ מִתְקָרֵב, בַּמִּסְתּוֹר,
וַעֲדַיִן חֲלוֹמִי הַגָּדוֹל
הוּא פְּרוּסַת לֶחֶם
לֶאֱכֹל.

גם **משה לייב הלפרן** כותב בשירו "מתוך מכתבי" אל נמענת ספציפית, אשתו, החיה בניו־יורק, בעוד הוא נפרד ממנה פרידה זמנית, כשנסע מערבה, לסינסינטי. לא מדובר בנסיעה טראגית, לא קיים החשש שמא לא ייפגשו. זוהי נסיעה של זמן קצוב, והרכבת כבר מסיעה אותו בחזרה. המכתב הזה כפי הנראה נכתב מתוך געגועים, אבל מה שבולט בו יותר הם ספקות וחששות. ממרחק מדמה הלפרן בבירור את אשתו לעדת פרפרים המחפשת צוף אבל השדה הוא שדה של סרפדים שלא יוכל לספק לפרפרים את מבוקשם. היא נדמית גם לשמים כחולים שיופיים מועם על ידי עשן רכבת, האם הוא זה שמזהם את טוהרתה? הכותב מאושר על כך שזכה בה, אבל בכל רגע עלול להתייבש מעיין החיים שהוא לוגם ממנו בזכותה. כפי שהוא מעיד על עצמו, הרי הוא נעבעך, הוא שלימזל, מי מאמין ששיחק לו מזלו עם האישה שהוא אוהב. משה לייב הלפרן נוגע בחששות האלה בהומור. הוא כבר מדמיין אדם אחר שיקרא את המכתב ויהיה נדהם מההשוואות הלא מחמיאות שהוא עורך בינו לבינה. הוא מגחיך את עצמו, הוא לא ירשה לעצמו להיות רומנטיקן רגיש וחשוף, הוא מעדיף להיות ציני, מתחכם, המנסה בעזרת מילים (אתן הוא מרגיש בטוח) להפוך את החולשות שלו לכוח. גם בכותרת השיר יש התחכמות מסוימת, לא כל המכתב מובא כאן, זה ציטוט מתוך מכתב גדול יותר, אבל אליו אין לקורא גישה.

מתוך מכתבי – משה לייב הלפרן

נָכוֹן, אֲנִי אָכֵן רָחוֹק מִמְּךָ מְאֹד,
אֲבָל עֲדִינוּתֵךְ, כְּשֶׁאַתְּ כוֹתֶבֶת לִי אִגְּרוֹת
מַזְכִּירָה לִי לַהֲקָה שֶׁל פַּרְפָּרִים,
הַתָּרָה אַחַר צוּף, בְּתוֹךְ שָׂדֶה שֶׁל סִרְפָּדִים.

הַנּוֹף? – בְּכָל מָקוֹם שְׁמֵי תְּכֵלֶת
וַאֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ, אִשְׁתִּי, בְּכָל מָקוֹם,
רַק עֲיֵפוּת תָּעִיב עַל יְפִי הַפָּנִים הָאֵלֶּה,
כְּמוֹ עֲשַׁן רַכֶּבֶת עַל פְּנֵי תְּכֵלֶת בַּמָּרוֹם.

אִם אֶת הַשִּׁיר הַזֶּה יִקְרָא אָדָם לְגַמְרֵי זָר
יִתְמַהּ הוּא לְעַצְמוֹ – אֵיזֶה מִין אִישׁ מוּזָר,
מַשְׁוֶה כָּאן אֶת אִשְׁתּוֹ לִתְכֵלֶת וּלְפַרְפָּרִים,
וְאֶת עַצְמוֹ – לַעֲשַׁן רַכֶּבֶת וּלְסִרְפָּדִים.

לַזָּר הַטּוֹב, וְזֹאת אֲנִי אוֹמֵר בְּבִטָּחוֹן –
אוֹשִׁיט לוֹ אֶצְבַּע מְשֻׁלֶּשֶׁת וְאוֹצִיא לָשׁוֹן
כְּדֵי שֶׁהוּא מִמֶּרְחַקִּים, אִשְׁתִּי הַיְקָרָה
לֹא יַטִּיל עָלַיִךְ, חַס וְשָׁלוֹם, שׁוּם עַיִן הָרָע...

אֲבָל אַתְּ בֵּינְתַיִם, עַל עַצְמֵךְ שִׁמְרִי,
וְאַל תִּתְּנִי לִי לְסוֹבֵב לָךְ אֶת הָרֹאשׁ בִּצְחוֹק
עִם תְּכֵלֶת שֶׁל שָׁמַיִם וְעִם מָעוֹף שֶׁל פַּרְפָּרִים
בֵּין רַכָּבוֹת נוֹסְעוֹת בִּרְחוֹבוֹת נְיוּ יוֹרְק.

בְּקָרוֹב אֲנִי חוֹזֵר, כַּמָּה יָמִים אוּלַי,
בַּדֶּרֶךְ עַל הָהָר, כְּבָר הַקַּטָּר שָׁרַק,
מֵעַל לְסִינְסִינָטִי, הַנִּרְאֵית כָּאן לְרַגְלַי
כְּעִיר אֲשֶׁר הָיְתָה כְּמִרְקָקַת עֲנָק.

אֲנִי צוֹחֵק לִי לְעַצְמִי, יָפָה הַהַשְׁוָאָה,
שֶׁרַק לֹא יִתְיַבֵּשׁ הַמַּעְיָן הַחִיּוּנִי
מִמֶּנּוּ עוֹד אֶגְמַע מְעַט קֶרְטוֹב שֶׁל הֲנָאָה –
הֲרֵי תֵּדְעִי הֵיטֵב אֵיזֶה שְׁלִימַזְּל שֶׁאֲנִי.

בֵּינְתַּיִם לֹא חָסֵר לִי כְּלוּם בְּשׁוּם מָקוֹם
חוּץ מֵרֹאשֵׁךְ, אוֹתוֹ אֲנִי חוֹבֵק אֶצְלִי בַּחֵיק,
וּמְעוֹרֵר אֶת שִׂפְתוֹתַיִךְ הַמְּתוּקוֹת,
שֶׁאֶת שְׂפָתַי כְּמֵהוֹת כְּבָר לְנַשֵּׁק.

עוֹד רֶגַע קָט, כְּמוֹ שֶׁאוֹמְרִים; אֲנִי מַמָּשׁ עַכְשָׁו
בְּאֶלֶף מַיִל יוֹתֵר קָרוֹב כְּדֵי שֶׁנִּהְיֶה יַחְדָּו,
בָּרְכִי אוֹתִי נִיוּ יוֹרְק, עִיר גּוֹעֶלֶת כְּפִי שֶׁהִיא
וּבְכָל זֹאת יֵשׁ בָּהּ מַשֶּׁהוּ, כְּשֶׁיֵּשׁ שָׁם מִישֶׁהִי.

מלך ראַוויטש (ראביץ') כותב את השיר הפחות צפוי מכולם. הוא כותב לאהוב מת מן העבר של אהובתו בהווה. אפשר להגיד שבמידה רבה בחרתי בשיר הזה בעיקר בגלל הכותרת שלו. האוהב חש שאהובתו עדיין לא נפרדה מאהובה המת, שאהבה לפניו. ואולי לעולם לא תיפרד. וכך הוא חי אתה בעל כורחו בתוך שליישייה. הוא עושה מחווה אמיצה וכותב לָאהוב המת. אבל למרות שהוא מציע לו ידידות, בכל זאת ראוויטש לא מתאפק גם מלתקוף את האהוב המת, כגבר קנאי לגבר הקודם בחיי אהובתו. הוא מאשים אותו בצער שגרם לאהובתו בחייו, כשהיה בלתי־נאמן לה. עכשיו הוא לועג לאהוב המת על האפשרות שגם שם בשמים הוא מפלרטט עם מלאכית כחולת עיניים, ובעוד אהובתו החיה שומרת לו אמונים בלבה, הוא כבר שכח אותה. החלק הזה של השיר קצת מרתיע אותי. שיחת הגברים הזאת היא ארצית מדי, מצ'ואיסטית מדי, ומשאירה את האישה מחוצה לה, כאובייקט שמתחרים עליו, תחרות שהיא בוודאי איננה מעוניינת בה.

מכתב סודי לאהובהּ המת של אהובתי – מלך ראַוויטש

אָהוּב מֵת, אֲהוּבָהּ שֶׁל אֲהוּבָתִי בַּהֹוֶה –
חָבֵר מִפְּלָא, אֵלֶיךָ אֲנִי שׁוֹלֵחַ מִכְתָּב,
וּכְשֶׁיַּגִּיעַ לְיָדֶיךָ, תִּקְרָא אוֹתוֹ, כָּךְ אֲקַוֶּה
בְּרֶגֶשׁ, מֵהַלֵּב כְּשֵׁם שֶׁהוּא נִכְתַּב.

מַרְבִּים אָנוּ עָלֶיךָ לְדַבֵּר, וְרַק טוֹבוֹת,
לֹא רַק מִפְּנֵי שֶׁזְّמַן רַב כְּבָר אֵינְךָ,
לַמְּרוֹת שֶׁאֶת אַהֲבָתָהּ הִיא מוֹסֶרֶת לִי עַכְשָׁו,
בְּתוֹךְ לִבָּהּ שׁוֹמֶרֶת אֱמוּנִים לְךָ.

כָּךְ זוֹרְמִים חַיֵּינוּ, הֲתוּכַל אֶת זֹאת לִזְכֹּר?
הָעִקָּר הוּא לַחְשֹׁב מַחֲשָׁבָה חִיּוּבִית
כִּי בְּעֹמְקֵי הַלֵּב נוֹשֵׂאת הִיא בַּמִּסְתּוֹר
אֶת שִׁיר אַהֲבָתְךָ כִּתְפִלָּה חֲרִישִׁית.

אֲנִי מֵנִיחַ לָהּ לָשִׁיר, מִצְטָרֵף אֶל הַשִּׁירָה,
וְכָךְ אָנוּ הוֹפְכִים לִהְיוֹת שְׁלִישִׁיָּה,
וְאֵין לִי כָּל סָפֵק, כָּךְ הָיְתָה הַבְּחִירָה
גַּם לוֹ שַׁבְתָּ פִּתְאֹם, כְּחוֹזֵר לִתְחִיָּה.

אֲהוּבָתֵנוּ מַזְכִּירָה אֶת שִׁמְךָ בְּפָנַי
בְּעֵינַיִם קוֹרְנוֹת וּבְאוֹר שֶׁנִּצַּת,
וּבִמְקוֹם שֶׁאֶסְבֹּל מַכְאוֹבִים שֶׁל קִנְאָה
גַּם אֲנִי בְּעַצְמִי מִתְאַהֵב בָּךְ קְצָת...

עַל הָאַהֲבָה הַזֹּאת, מְחַל, אָהוּב מֵת
וּבֵינֵינוּ, גְּבָרִים, כְּדַבֵּר עִם חָבֵר –
הֲהָיִיתָ מַעְדִּיף שֶׁאֶת הָאִשָּׁה הָרִאשׁוֹן
הָיְתָה הִיא כְּבָר חוֹוָה – עִם גֶּבֶר אַחֵר?

כֵּן, אַתָּה כָּאן בֵּינֵינוּ אוֹרֵחַ קָבוּעַ
חוֹלְקִים אִתְּךָ צַעַר, חוֹלְקִים גַּם שִׂמְחָה,
וְאִם לַדָּבָר מַשְׁמָעוּת בְּעֵינֶיךָ –
בִּשְׁבִילֵנוּ אַתָּה כָּאן, מַמָּשׁ כְּמוֹ חַי.

מִשֶּׁלֹּשׁ אַהֲבָה שֶׁל חַיִּים וְשֶׁל מָוֶת
כָּךְ חַיִּים כָּאן שֶׁלָּשְׁתֵּנוּ, מִתּוֹךְ הַתְּאָמָה,
אֵין סָפֵק שֶׁאַתָּה, אֲהוּבָהּ בַּשָּׁמַיִם,
לֹא נֶאֱמָן לָהּ כָּמוֹהָ, כָּאן עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה.

וּמִנַּיִן זֹאת אֵדַע? הִיא סִפְּרָה לִי לֹא פַּעַם
שֶׁהָיָה לְךָ מֶזֶג סוֹעֵר וְגָלוּי
וְאִם מַלְאָכִיּוֹת יְפֵיפִיּוֹת יֵשׁ שָׁם בְּשֶׁפַע –
הַאִם נִשְׁאַרְתָּ נֶאֱמָן לָהּ לַמְּרוֹת הַפִּתּוּי?

וּמִכֵּיוָן שֶׁכַּנִּרְאֶה אַתָּה לֹא הִתְאַפַּקְתָּ,
וְיֵשׁ לְךָ אַחַת עִם זוּג עֵינַיִם אוֹהֲבוֹת,
בְּבַקָּשָׁה עִם הַשְּׁמִימִית אֲשֶׁר אִתְּךָ לְמַעְלָה –
דַּבֵּר כָּמוֹנוּ, עַל אוֹדוֹתֵינוּ – רַק טוֹבוֹת.

נִרְאֶה שֶׁכְּבָר פִּטְפַּטְתִּי כָּאן דַּי וְהוֹתֵר
אָהוּב סוֹדִי, אַתָּה, מִסְפֵּרָה אַחֶרֶת
רַק עוֹד סְלִיחָה אַחַת – עַל צוּרַת הַמִּכְתָּב
הֲרֵי הָיִיתָ אִישׁ חָכָם, כָּךְ הִיא תָּמִיד אוֹמֶרֶת.

חָכָם אֲפִלּוּ עוֹד יוֹתֵר, לְפִי מֵיטַב יְדִיעָתִי
אֲשֶׁר יוֹרֵד לְמַהוּתוֹ שֶׁל הַמִּשְׂחָק הַיְּדִידוּתִי,

וּמֵבִין שֶׁבַּמִּשְׂחָק הַזֶּה הֻטַּל עָלַי תַּפְקִיד
שֶׁל אִישׁ אַמִּיץ, אֲשֶׁר אוֹתוֹ הַמָּוֶת לֹא מַפְחִיד,
וּמִתְעַלֵּם מֵהָעֲבֵדָה שֶׁאֲפִלּוּ כְּבָר מָחָר
עָלוּל גַּם הוּא, כָּךְ, לַהֲפֹךְ לְחֹפֶן שֶׁל עָפָר.

עִקָּר שֶׁכַּחְתִּי – מִכֵּיוָן שֶׁלֹּא תּוּכַל כָּמוֹנִי
עַל נְיָר וּבְעֵרוּת אֶת תְּשׁוּבָתְךָ לִכְתֹּב
בְּבַקָּשָׁה שְׁלַח לִי אוֹתָהּ, אֲפִלּוּ עוֹד הַיּוֹם
בְּתוֹךְ חֲלוֹם, בַּלַּיְלָה הַקָּרוֹב.

שירו של **אברהם סוצקבר** "המכתב" הוא החידתי ביותר, והמדהים ביותר. מגיעה אליו מעטפה, וזאת איננה מעטפה רגילה, אלא קליפה של עץ ליבנה, ובתוכה נמצאת אישה שנטמנה מתחת לשלג שיריו לפני שנים רבות. סיטואציה הזויה, והטקסט של המכתב הוא מה שאומרת לו האהובה הנשכחת שקמה פתאום לתחייה בתוך המכתב. היא דורשת את תשומת לבו, ואת אהבתו, למרות שהאהבה הזאת עלולה לייסר אותה עצמה בייסורי גוף קשים. אי אפשר לקבור את העבר, אי אפשר להטמין את השירים הראשונים ואת האהבות הראשונות. טבעם לצוץ יום אחד באופן בלתי צפוי ולתבוע את מקומם מחדש.

הַמִּכְתָּב – אברהם סוצקבר

קִבַּלְתָּ מִכְתָּב וְהִתְחַלְתָּ לַחְשֹׁב
הַאִם בְּתוֹךְ מַעֲטָפָה אֶפְשָׁר לַעֲטֹף
אֶת זֹאת הַטְּמוּנָה תַּחַת שֶׁלֶג, שָׁנִים,
תַּחַת שֶׁלֶג שִׁירֶיךָ הָרִאשׁוֹנִים?

אֵיךְ הִשִּׂיגָה הַמַּתָּה נְיָר? מְשֻׁנֶּה,
לֹא, אֵין זֶה נְיָר – זֹאת קְלִפָּה שֶׁל לִבְנָה.
עַד אֵלֶיךָ הִגִּיעָה בְּתוֹךְ מַעֲטָפָה,
הַזְּכָרָה רְחוֹקָה מִתְּקוּפָה שֶׁחָלְפָה:

"הַבֵּט, זוֹ אֲנִי הָאַחַת,
צְעִירָה כְּמוֹ עֵשֶׂב, לָעַד,
קָמוּר הוּא גּוּפִי הַוָּרֹד
מַרְאִי רַעֲנָן עַד מְאֹד,

אֵיבָרַי – יַהֲלוֹמִים
לְלִטּוּשׁ הֵם כְּמֵהִים,
אַל תַּנִּיחַ נַעֲרָה לַעֲמֹד כְּזָרָה –
מֵעֹמֶק לִבָּהּ אַהֲבָתָהּ מְסוּרָה.

כָּל יַהֲלוֹם שָׁחֹר
לַטֵּשׁ בְּקִרְבִּי וָאֶגֹּר
וּבִנְשִׁיקוֹת כִּרְצוּעוֹת שֶׁל מַגְלֵב
הַצְלֵף בִּבְשָׂרִי עַד כְּאֵב."

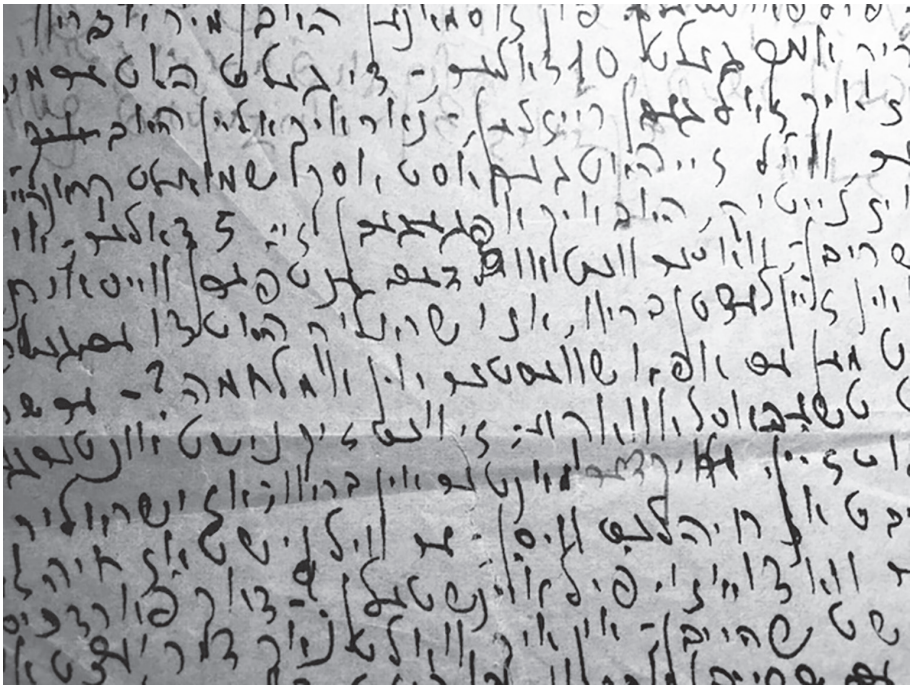
שירו הקודר של **יעקב גלאטשטיין** על **המכתב החתום**, מתרחש באישון לילה, בחושך, כשדוור מת מביא מכתב לעלמה, המתעוררת משנתה. העלמה והמוות, זהו מוטיב סימבולי מוכר מאוד בתרבות האירופית אולי כבר מהעת העתיקה, וכמובן מוכר ביותר ברביעיית המיתרים הנודעת של פרנץ שוברט. אבל בשיר של גלאטשטיין המוות אינו מגיע כדי לקחת אתו את העלמה, כפי שהדבר מופיע בציורים מהמאה השש־עשרה, למשל, (ויש לכך אזכור גם בשיר "כשהמוות" של ציליה דראפקין, בו המוות רוקד עם אם לילדים). בשיר של גלאטשטיין המוות איננו אלא השליח, נושא מכתבים, המביא מכתב מארץ המתים. אין צורך לפתוח את המעטפה, הנערה מניחה אותה חתומה בארכיון המוות שלה. דמותו של האהוב המת נגלית בחשכה. אווירה קודרת, מקברית, אפלה, כמו תמונה של הצייר הנורווגי אדווארד מונק, כמו צלילים כהים של כלי מיתר.

מכתב חתום – יעקב גלטשטיין

נוֹשֵׂא הַמִּכְתָּבִים הַמֵּת נוֹקֵשׁ קַלּוֹת עַל דֶּלֶת אֲדָמָה.
שְׁעַת לַיִל מְאֻחֶרֶת, מִמִּשְׁכָּבָהּ נֵעוֹרָה הָעַלְמָה.
מִיָּדוֹ הַשּׁוֹתֶקֶת נוֹטֶלֶת מִכְתָּב.
כְּתָמִיד פּוֹקֶדֶת הַשִּׂמְחָה בְּאִישׁוֹן לַיִל, אַךְ הַצִּפִּיָּה לֹא אָרְכָה לַשָּׁוְא.
הִיא לְבַדָּהּ. דָּמָהּ צוֹנֵן בְּכָתָנְתָּהּ,
כַּמָּה הִיא מְאֻשֶּׁרֶת. הוּא לֹא הִכְזִיב אֶת תִּקְוָתָהּ.
אוֹחֶזֶת אֶת הַמַּעֲטָפָה בַּיָּד, וּבִדְמָמָה
מוֹסִיפָה אוֹתָהּ לְאַרְכִּיוֹן הַמָּוֶת, חֲתוּמָה.
נִשְׁכָּבֶת בַּמִּטָּה, מְכַבָּה אֶת הַמְּנוֹרָה,
וּבַחֹשֶׁךְ מִתְבּוֹנֶנֶת בְּפָנָיו, לְלֹא מוֹרָא.

מכתבים ומוות נמצאים גם בארכיון המוות הפרטי שלי וגם הם קשורים בקשר הדוק עם יידיש – אוסף המכתבים ביידיש שמצאתי בימי ה'שבעה' על מות אבי, בקופסת העץ, זאת שקראו לה אצלנו בבית "שקַטולקָה", ובה הונחו בערבוביה דחוסה מכתבים ומסמכים מ"שם". היו שם תעודות גמר של הסמינר למורים בווילנה, אישור עלייה לארץ

מאוגוסט 1936 וגזרי עיתונים שבהם הופיעו קטעי כתיבה הומוריסטיים, שאימא שלי פרסמה בעיתון סאטירי שנקרא "סיכות" עוד לפני שנולדתי. בין המכתבים, שחלקם כבר מתפוררים, מצאתי שלוש גלויות ומכתב אחד מרוחקה, אחותה של אמי שאני קרויה על שמה. וכך נראה כתב היד שלה:



מילים קופצות מתוך בליל האותיות המרווחות, הנוטות מעט שמאלה (האם הייתה שמאלית?). כמעט אין רווח בין מילה למילה: **שוועסטער** (אחות). **מלחמה. בריוו** (מכתב), **5 דולר.**

הנה כל הסיפור המשפחתי שלנו בחמש מילים. **האחות** (רוחקה) בעיירה מיכלישוק בבלארוס, כותבת **מכתב** לאחותה (אימא שלי) בפלשתינה. היא מספרת שהאח מאמריקה שלח **5 דולר**, אחרי זמן רב שכתב רק מכתבים ולא שלח כסף. והכסף נחוץ מאוד, ומחכים לו בכיליון עיניים, כי רוחקה היא חולת אסטמה, וחייבת לראות דוקטור בדחיפות. זה עתה, לפני פחות מחודש היא שבה מביקור אצל האח הזה, שחי בניו הייבן, אמריקה. מדוע נסעה לשם ומדוע חזרה, לעולם לא נדע. אבל אימא שלי בתל־אביב כועסת על האח שהחזיר את אחותו, את אחותם המשותפת, לעיירה, ובכעסה היא מפסיקה לכתוב לו. והאחות בעיירה מדברת על לבה, ומבקשת שתכתוב לו. הוא חושב שלא תהיה **מלחמה**, היא מצטטת את מה שאמר לה לפני שליווה אותה לאונייה הנוסעת בחזרה לאירופה. ואם תהיה מלחמה, כך התנבא – פולין היא לא צ'כוסלובקיה, והיא לעולם לא תיכנע לגרמנים. כך הוא הסביר

לה וכך היא מסבירה לאחותה, אימא שלי. אלא שהתאריך הוא 19 באוגוסט 1939, בעוד פחות מחודש תפרוץ המלחמה, למרות תחזיותיו האופטימיות של האח באמריקה, הדוד שלי, שאימא תמיד הוסיפה לשמו את המילה "סמרטוט". האחות בעיירה, רוחקה, תמצא את מותה בדרך לפונאר, ביום שבו יחוסל גטו וילנה. ילדה אחת מהעיירה תינצל, תגיע לארץ ותספר על כך לאימא שלי, בעל פה, לא במכתב. ואימא שלי תגנוז את המכתבים המועטים מאחותה, תקרא לי על שמה, ותחטוף התקף אסטמה ראשון.

תל־אביב, מרץ 2019

סיון בסקין

כרוניקה של תרגום ידוע מראש

כל תרגום חדש, מכל שפה, מגלה לי זיכרון חדש, אמיתי או מושתל. זיכרון של חיים שהיו יכולים להיות שלי. זיכרון חי ומדמם של סיון אלטרנטיבית, של שירים אחרים, של סיפורים אחרים, של שפות אחרות. זיכרון שאינו יכול לעלות מתוך הכתיבה המקורית שלי, שמבוססת כולה על אותה סיון שאני מכירה כל כך מקרוב. זיכרון שיכול לעלות רק כשאני מדברת מפי משורר או משוררת שהם לא אני. חטא היוהרה הכרוך באמונה שיש אפשרות אחת בלבד, סיפור אחד בלבד, זהות אחת בלבד — זה כבר לא יקרה לי. במקצוע הזה לומדים להרכין ראש לפני הגורל המתפצל לשפות שונות.

1978

הנה הזיכרון הראשון שאני יכולה לתארך: אני בביתם של סבא יוזֵס וסבתא יהודית בעיירה נֶמֶנְצִ'ינֶה. אני נוקשת בדלת הסגורה של אחד החדרים ונכנסת. בפנים יושבת על מיטתה קשישה קטנה שכולם קוראים לה "מוֹצ'וּטֶה" (סבתא בליטאית). מוצ'וטה היא אימא של סבא יוזס. היא נשענת על הכריות הרקומות בפרחים שלנצח יזכירו לנו את פניה. היא חלשה, אבל היא מחייכת אליי ואומרת: "לאבּאס, מֶרגַייטֶה. מוֹקי קאלבֶּט ליֶטוּבישקיַי?" עקב כל מיני נסיבות קשות שאגלה רק כשאגדל מעט, שפת אמי היא רוסית, אבל אני מבינה שהיא אומרת: "שלום, ילדה. את יודעת לדבר ליטאית?" אני עונה בגאווה: "מוֹקוּ" ("יודעת"). אני בת שנתיים.

איך אני יודעת שהייתי בת שנתיים ולא יותר? כי אני יודעת שמוצ'וטה מתה ב־1978, ואילו אני ילידת 1976. איך אני יודעת שזה זיכרון שלי ולא משהו שסיפרו לי אחר כך? כי לא היו לדיאלוג הזה עדים. ובכן, אי אפשר להתווכח עם העובדות: הזיכרון המוקדם ביותר שאני יודעת לנעוץ אותו בנקודה ידועה בזמן התרחש בשפה השנייה שלי והתייחס לעצם קיומה של שפה שנייה בחיי. השפה השנייה הראשונה שלי.

1982

המשפחה שלי רוצה לטפח את הדו־לשוניות. כאילו צריך לעשות משהו מיוחד לשם כך: בעוד שמרבית אזרחי ברית המועצות לא יודעים שפה אחרת למעט רוסית – בעקבות רדיפת "קוסמופוליטים חסרי מולדת", רמה נמוכה של הוראת שפות זרות בבתי ספר, וחוסר

עניין אמיתי בתרבותם של עמים ילידיים ברפובליקות השונות – בווילנה צריך לעשות מאמץ מיוחד כדי **לא** להכיר שפה נוספת. רבים הצליחו בכך, כמובן, כי מי שמתעקש לשמר את בורותו, תמיד יצליח. הנה, יש אנשים שמאמינים שהעולם שטוח, ולא מפני שקראו יותר מדי טרי פראצ'ט. אבל וילנה היא עיר שאינה מעריכה את המאמצים הללו. המשפחה שלי מסכימה עם העיר. לכן הם שולחים אותי תחילה לגן ליטאי, ולאחר מכן לבית ספר רוסי. הגן הוא סיוט. אני פותחת כמעט כל בוקר בבכי מר: "היום אני לא הולכת לגן!" מכריחים אותי ללכת בכל זאת, אני לא עושה בגן כמעט כלום חוץ מלבכות כל היום, ולקראת סוף שנת הלימודים הם מתייאשים מהבכי שלי ומקפיצים אותי לכיתה א' שנה אחת מוקדם יותר מהגיל המקובל. אבל התודעה הרב־שכבתית והרב־לשונית של העיר כבר מוטמעת בתוכי. אני לא שולטת בשתי השפות במידה שווה, אבל כבר לא מסוגלת לדמיין עולם שבו כולם מדברים בשפה אחת בלבד. אם הליטאית שלי עדיין לא מספיק טובה, זה רק מפני שאני קטנה ועדיין לא הספקתי ללמוד הרבה. כשאהיה גדולה, אדבר יפה בשתי השפות, כמו אימא. אוכל לקרוא בגרמנית, כמו סבתא. ובאנגלית, כמו חברה של סבתא. ולשיר יפה בעברית, כמו הסבתא השנייה.

אופס. עם השאיפה לשיר יש בעיה. אין לי שמיעה מוזיקלית. אני מודחת מחוג בלט, נוטשת שוב ושוב את לימודי הפסנתר. אני רושמת במחברת שירים בעברית וביידיש מפי סבתא יהודית ושרה אותם במקלחת, כפי שמורות כל הקלישאות. הרב צבי פ', שמעביר הרצאות מגניבות ביהדות בבית הספר שאליו אני נוסעת ללמוד עברית בימי ראשון, תופס אותי שרה לבד במסדרון ומבקש ברוב נימוס להפסיק. לא מפני שקול בילדה ערווה – רבי צבי הוא נאור וגם יודע שבווילנה אין קונים ליהדות מהסוג החשוך – אלא מפני שאני שרה נורא, וזה מפריע. אני לוחשת את השיר של סבתא בטרולי הביתה: "ממשלה שם יהודית / עם תקציב בלי דפיציט. / רוץ מהר, פן תאחר, רוץ אל תל־אביב!" מכיוון שיום ראשון, הטרולי לא עמוס, כולם במצב רוח טוב, ואף אחד לא שומע את הלחישות שלי. מוטב כך.

1986

אם איני יכולה לשיר, הדרך היחידה להפוך שיר, בית, שורה של מישהו אחר לשלי היא לתרגם אותו בעצמי לשפה אחרת. הכיוון לא משנה. ליטאית לרוסית, רוסית לאנגלית, מילים עבריות במקומות מוזרים, רסיסי לטינית, בדיחות רב־לשוניות פרטיות – הכל הולך. העיקר שהטרנספורמציה תעבור דרכי. מה שתרגמתי, הופך לשלי. אף אחד לא יוכל לקחת אותו ממני.

העולם הגדול סגור בפניי, גם כי אני ילדה וגם כי מסך הברזל עדיין במקומו מונח. אבל גם לו הייתי אדם בוגר שחי במדינה חופשית, יְכולתי לראות עולם עדיין הייתה מוגבלת למרחב בלבד – כך אני מהרהרת. מסע בזמן עדיין לא יהיה נגיש לי. אינני מבקשת להיעלם מביתי לזמן רב, כי אני ילדה טרופת געגועים. אינני מבקשת לעצמי הרפתקאות, כי אני פחדנית. כל מה שאני רוצה הוא רק להציץ. לראות את היופי שבמקומות אחרים, להאזין לשיחות, להבין את כל השפות ולחזור הביתה. המסע היחיד במרחב ובזמן שנגיש לי הוא זה שחווים באמצעות ספרים, במיוחד באמצעות שירים, מפני ששירים אפשר לזכור בעל פה. ואם מתרגמים אותם, אפשר אפילו להאריך את המסע. לאפשר לעשות את הצעד הבא.

1987

אני רוצה להיות היסטוריונית או בלשנית, כאילו מישהו ירשה לי ללמוד מקצוע הומני. במשפחה שלי מאמינים בפת לחם בטוחה בבוקר ובעיסוק בספרות, החמקמקה, הבוגדנית, האהובה – בערב. פת לחם בטוחה יכולה להגיע רק מעיסוק בהנדסה – אותו מקצוע שהיה בברית המועצות כל כך חסר יוקרה, עד שהיה פתוח לנשים וליהודים, אבל מצטיין ביציבותו. ואילו אני, אחרי כמה ספרים שקראתי, משוגעת על רומא העתיקה. אני חולקת את האובססיה לרומא עם חברתי הטובה. אנחנו אוהבות במיוחד את העשורים האחרונים של ימי הרפובליקה, כלומר, המאה הראשונה לפני הספירה. המרד של ספרטקוס, הקשר של קטילינה, המאבקים הפוליטיים הכושלים להצלת הדמוקרטיה (בערך. מאוד בערך) מהשלטון העריץ של יוליוס קיסר. פוליטיקה מלפני אלפיים שנה נמהלת בראשינו בפוליטיקה שאנחנו חוות סביבנו – הפרסטרויקה בברית המועצות, על חשיפותיה ההיסטוריות והספרותיות, המאבק הליטאי לעצמאות. אנחנו משחקות בקיקרו נגד קטילינה, בברוטוס נגד קיסר (דוקרות בובות, כי מה עוד אפשר לעשות עם בובות?). חברה אחרת משאילה לי מדריך טיולים מרהיב לרומא, באנגלית. אלוהים יודע מנין הוא הופיע בביתה. אבל ספר מושאל צריך להחזיר לבעליו. אני כל כך לא רוצה להיפרד ממנו, שאין לי ברירה: אני מתרגמת אותו לעצמי במחברות בית ספר. זה לא עוזר לשמור אצלי את התמונות, אבל התמונות נראות לי עניין משני, הרי אני זוכרת אותן בראש. זה לא שאפשר לשכוח את הפסל של משה או את בריאת האדם בקפלה הסיסטינית. מה שדחוף לי לשמור אצלי, זה הטקסט. עכשיו הוא שלי.

1988

אני בת שתים־עשרה. אני קוראת ספרות אירופית ואמריקאית בתרגומים לרוסית ומבינה כמה גדול הפער בין הידע של אדם סובייטי ממוצע בשפות (בשלב זה כבר הבנתי שווילנה היא יוצאת דופן במרחב הסובייטי) לבין הגאונות של המתרגמים המקצועיים שיצרו עבורנו ספרות כמעט אלטרנטיבית. האסכולה הסובייטית של התרגום הספרותי היא הגדולה מכולן, בין היתר מפני שסופרים ומשוררים מהשורה הראשונה, שהתקשו לפרסם את יצירתם המקורית, נאלצו להתפרנס מתרגום כדי לשרוד. המשורר הענק בוריס פסטרנק השקיע את כל לבו בתרגומי שקספיר. שקספיר נשמע כמו שקספיר, ובה בעת כמו פסטרנק, משורר המאה העשרים – כפי ששקספיר אכן אמור להישמע. המתרגם הגדול מיכאיל לוזינסקי איפשר להציץ לעולמו של דנטה – לא רק לעולם המתים על מדוריו, אלא, באמצעות השפה הנצחית, גם לעולם שבו דנטה חי, אהב והוגלה. מתרגמים אחרים, שאני לא תמיד שמה לב לשמם המודפס בקטן בעמודי הקרדיטים של הספרים, מרסקים למעננו את כל מסכי הברזל: גם אם לא כל הספרות המערבית מתורגמת למעננו, אלא רק מה שמאושר על ידי השלטונות, אנחנו עדיין מקבלים בשפע את כל הקלאסיקה וחלקים נבחרים מספרות המאה העשרים. נדמה לי שהסופרים המתורגמים המשפיעים ביותר על הקוראים הסובייטיים, החל בשנות החמישים, הם אריך מריה רמארק, ארנסט המינגוויי ווילאם פוקנר. יודעי דבר כבר נחשפו גם לקפקא ולג'ויס, אבל עבורי ההיכרות עמם נדחית

למועד מאוחר יותר. אולי זה לטובה, כי מי יכול לקרוא את ג'ויס בגיל שתים־עשרה? אבל גם השתיינים המיואשים של רמארק יודעים לתת לנו שיעורי יושר, אומץ ו...אירופה. עם זאת, פסגת התרגום מבחינתי היא ג'. ד. סלינג'ר בתרגומיה של ריטה רייט־קובאליובה, האשה שהסופר סרגיי דובְלָטוֹב הכתיר כבעלת השפה הרוסית הטובה ביותר. אני קוראת את "התפסן בשדה השיפון" בתרגומה שוב ושוב, אף על פי שאני עדיין רחוקה ממשברי גיל ההתבגרות, רחוקה משנות החמישים, רחוקה מארצות הברית, וחוץ מזה, אני בת. אף פעם לא אעמוד מול סאני הזונה הצעירה, לא אלמד בבית ספר יוקרתי לבנים, לא ארקוד עם ברניס הבלונדינית. אבל מלכת התרגום המסתורית ריטה רייט הופכת את הולדן קולפילד לחלק ממני, בטרם עת. אין לי מושג איך ריטה נראית, האם היא צעירה או מבוגרת, חיה או מתה. היא ומתרגמים אחרים נשארים באפלה. אבל אני רוצה שישמרו לי מקום באפלה הזאת, עד שאגדל ואלמד. לא שמישהו ירשה לי ללמוד מקצוע הומני.

לשירה המערבית של המאה העשרים אני נחשפת הרבה פחות מאשר לפרוזה. האנשים שמאשרים ספרים לתרגום זהירים בקשר לשירה המודרנית, כי גם הם יודעים שאנשים עשויים לזכור שירה בעל פה, ואז העניינים עלולים לצאת משליטה. מספיק קשה להשתלט על השירה הרוסית, שמאתגרת אותם שוב ושוב. אבל אני, יש לי שיטות. אני מוצאת שירה בתוך הפרוזה. בספר הנוער הנהדר של בל קאופמן, "במעלה המדרגות היורדות", אני נתקלת לראשונה בשיר של רוברט פרוסט, שהמורה בספר מנתחת עם תלמידיה – כמובן, The Road Not Taken. אני מוצאת בסיפוריו של סלינג'ר הפניה לרילקה (אז עדיין לא הכרתי את ההתכתבות המשולשת הקלאסית – רילקה־פסטרנק־צווטאייבה). בהמשך אני יוצרת לי סכמה מאוד פשוטה לקריאת שירה מערבית מודרנית: אני קוראת משוררים שעליהם יוסף ברודסקי כותב במסות שלו. השיטה מוכיחה את עצמה. לוקח לי זמן להבין איך עובדת השירה המערבית, שבניגוד לשירה הרוסית, האירוע ההיסטורי המכונן שלה היה מלחמת העולם הראשונה. אבל השתיינים של רמארק שוב עזרו לי לעשות קיצור דרך.

1990

לאחר מכן קורה משהו שזורק את משפחתי לגיהינום לוגיסטי, לכור מצרף רגשי, אבל גם לגן עדן תרגומי: אנחנו עולים לישראל. אני בוכה, אני שבורה מגעגועים לבני המשפחה ולחברות שנשארו בליטא. אני נערה מתבגרת בבגדים מכוערים. אני לא רוצה לצאת לטיול השנתי, לעולם. אני מגיעה לשיעורי תנ"ך עם שני ספרי תנ"ך, בעברית וברוסית, כדי שיהיה לי קל יותר לעקוב. זהו פתח למשחקים ולחידות שאני צריכה לפתור. אני עוזרת לחברות החדשות באנגלית, במתמטיקה, בהיסטוריה, כי אלה דברים שאני יודעת. כשנה וחצי אחרי העלייה אני מגישה – בעברית כמובן – עבודה לבגרות ב"שורשים" (כך כונה בבית ספרנו הקיבוצי ובעל הדעות העצמאיות המקצוע הידוע בשאר הארץ כ"תולדות עם ישראל") על אחד המור"קים הווילנאים הגדולים – מפלגת הבונד. אני פוגשת את שירתה של לאה גולדברג ומקליטה מרדיו קול השלום את השירים של קווין. אני כותבת מכתבים לסבא יוזס בליטאית – לא כדי לא לשכוח את השפה, אלא כדי לבטא את אהבתי אליו. אני כותבת לסבתא יהודית מכתבים בעברית, כדי להרגיש שאני עדיין שותפה לנעוריה

בגימנסיה העברית של מרימפולה (מחזור 1940, האחרון, הרצוח כמעט במלואו), כפי שהייתי בימים שבהם רשמתי מפיה את השירים של עלומיה. אני בוכה, אבל מצד שני, קיבלתי מגרש משחקי תרגום ענק, והוא רק שלי. אני מרחיבה את גבולותיו כל יום. אני כותבת עם חברה שיר לתחרות מוזיקה לנוער: אני אחראית למילים בעברית, היא על הלחן. החרוז והמשקל שלי עובדים מצוין, אבל התוכן רומנטי־מטומטם. אין לי יד ורגל בשום רומנטיקה אמיתית. אני מתרגמת אחדים מהשירים שלי לעברית, לא כדי להראות למישהו, אלא פשוט מפני שאני נהנית מהמשחק.

1995

אני חיילת בממר"ם, כחמש שנים בישראל. אני מגלה שישראל מלאה בחנונים חובבי ספרים כמוני, רק צריך לדעת איפה לחפש אותם. למה לא סיפרו לי על זה עד עכשיו? החברים החדשים שלי שומרים עלי: הם מקשיבים לי, הם משאילים לי ספרים של דגלאס אדמס, חנוך לוין ודוד אבידן, הם מראים לי סרטים של מונטי פייתון, הם שומעים אתי פיקסיז, סוניק יות', דאוס, הם רוצים לשמוע את השירים שלי. הם מצליחים להעביר אותי בשלום דרך כמה שנים שבהן אני כמעט לא כותבת, מפני שהמשאבים האינטלקטואליים שלי מושקעים בלימודים הקשים בטכניון, ואילו המשאבים הרגשיים שלי – בזוגיות ששוקעת לאטה באווירה העצובה של שכונה מדכאת בקריות, שבה אני חיה כאילו אני אישה נשואה עם עול של משק בית, אף על פי שבמציאות אני סטודנטית צעירה מאוד. בכל בוקר אני נוסעת לטכניון בשני אוטובוסים. אני בקושי זוכרת על מה חשבתי בתקופה הזאת. אחרי שזה נגמר, החברים שלי עדיין רוצים להקשיב לי. אני מתאוששת ומתחילה להרגיש שיש לי למען מי לכתוב שירה בעברית. גם ציפור התרגום הרדומה מתעוררת לאטה: אם יש מי שרוצה לקרוא או לשמוע את שיריי, הרי שעוד לפני שיריי מגיע לו להכיר את הספרים האהובים עלי, שעדיין אינם מתורגמים לעברית. הם חשובים אף יותר. התרגום הופך ממשחק פרטי לאקט של הכרת תודה והענקת מתנה, אבל מי בכלל חושב על פרסום?

אני לא חושבת על פרסום. אני חושבת – חוזרת לחשוב, אחרי כמה שנים של הפסקה – בעיקר על אהבה, על מין, על מרד. אני צעירה, כמו המשוררים שאני נזכרת בהם מחדש.

2004

אני מנתחת מערכות תל־אביבית בת עשרים ושמונה. אני מפרסמת שירים פה ושם, קצת באינטרנט, קצת בכתבי עת. תוך כדי כך אני נקלעת לסיטואציה רגשית־רומנטית מטלטלת. הדרך היחידה להסביר את עצמי לכל המעורבים בה היא לכתוב להם שירים, אבל גם בשירים איני יכולה לומר את הכל. אין ברירה אלא לתרגם למענם את מרינה צווטאייבה. איש לא יוכל להבין אותי בלי לקרוא את צווטאייבה. איש לא יוכל להבין אותי בלי לקרוא את הספרים שהם חלק ממני. אולי אי אפשר לאהוב אותי בלעדיהם. הם מדברים בשמי במילים מדויקות יותר מכפי שאני יכולה לדבר בשם עצמי. בדרך כלל גם יש בהם יותר חמלה מכפי שאני יכולה לגייס בכוחותיי בלבד. השירים האלה הפכו אותי

למי שאני, כעת תורי להחזיר להם טובה ולהרחיב את חוג קוראיהם לחברי קוראי העברית, לקוראי העברית באופן כללי. רק אחרי שאני מסיימת לתרגם את "סיפורה של סוניצ'קה" ואף מפרסמת את התרגום – הספר הראשון שלי אי פעם – אני מזהה בעבודה הזאת את מה שהיה המשחק המלהיב של נעוריי, אמצעי הניכוס האהוב של ילדותי, וחתימה נצחית שמוטבעת משחר ינקותי על מצחי – Made in Vilnius. לפעמים זה מה שקורה לאנשים צעירים וקלי דעת: הם מתחילים ממשחק, ואז מגלים שהמשחק הפך למשימה המרכזית של חייהם, שמגדירה את הזהות שלהם וקשורה לכל דבר שאי פעם עשו. אלא שכעת כל זה לא פונה פנימה, אלא החוצה, אל הקורא.

2016

למעשה, הקוראים הם הסיבה ששפת היעד שלי היא תמיד עברית. אם הליטאית היתה השפה השנייה הראשונה שלי, הרי שהעברית היתה לשפה הראשונה השנייה שלי. אני משתמשת בשמחה בשפות ילדותי למגוון צרכים, אבל לא מתרגמת אליהן, מפני שהאנשים שנמצאים סביבי כדי לקרוא הם קוראי עברית. אני יודעת שזוהי גישה סתגלנית ושאני מערערת על עצם הקונספט של "שפת אם". אני יודעת שאם יקרה בחיי משהו כל כך קיצוני שאצטרך הגירה שנייה, כנראה, אעבור לתרגם לשפה החדשה שאידרש לה – אם בכלל אשרוד הגירה שנייה, שהלוואי שלא אצטרך אותה לעולם. כנראה, יהיה זה קשה יותר, מפני שלעולם לא אהיה שוב הנערה המתבגרת שהייתי כשהגעתי לכאן. אבל בעוד שאפשר להמשיך לכתוב בשפה שבחרת לך (ואני נאלצת להתעקש על המונח "בחרת") בכל מקום – הרי שיש טעם לתרגם רק לשפה שיש לך קשר רגשי פעיל עם קוראיה, רק כשאת יודעת למען מי את עושה את זה. לפעמים, כשאני קוראת ספר עברי שקולע באופן מסוים מאוד לשפה שמתנגנת בראשי, אני מדמיינת איך הייתי מתרגמת אותו לרוסית, אבל זה קורה מפני שאותו ספר עברי הצליח לגרום לי לדמיין את קורא הרוסית ההיפותטי שלו. ככל הנראה, אין זה מקרי שזה קורה לי בעיקר עם ספרים שאני מכירה את מחבריהם באופן אישי.

2019

אני מתרגמת תל אביבית בת ארבעים ושלוש. כל תרגום חדש, מכל שפה, מגלה לי זיכרון חדש, אמיתי או מושתל. זיכרון של חיים שהיו יכולים להיות שלי. זיכרון חי ומדמם של סיון אלטרנטיבית, של שירים אחרים, של סיפורים אחרים, של שפות אחרות. זיכרון שאינו יכול לעלות מתוך הכתיבה המקורית שלי, שמבוססת כולה על אותה סיון שאני מכירה כל כך מקרוב. זיכרון שיכול לעלות רק כשאני מדברת מפי משורר או משוררת שהם לא אני. חטא היוהרה הכרוך באמונה שיש אפשרות אחת בלבד, סיפור אחד בלבד, זהות אחת בלבד – זה כבר לא יקרה לי. במקצוע הזה לומדים להרכין ראש לפני הגורל המתפצל לשפות שונות.

משתתפי הו! 19

אהוד אלכסנדר אבנר

נולד בתל אביב וחי בגרמניה. למד בלשנות חישובית וכללית באוניברסיטאות של טיבינגן ושל פוטסדאם. תרגם פרוזה מגרמנית ושירה לגרמנית.

נדיה אייזנר

נולדה במינסק, בלרוס. התחילה לכתוב שירה ברוסית בגיל 10, ומגיל 17 כותבת גם בעברית. עורכת, מתרגמת ויועצת תקשורת. אם לשישה, מתגוררת בירושלים עם בת זוגה והילדים.

רמה איילון

מתרגמת מצרפתית פילוסופיה וספרות יפה למבוגרים, לנוער ולילדים. עם ההוגים והסופרים שתרגמה נמנים בלז פסקל, גי דה מופסן, ז'ורז' סימנון, מרגריט דיראס, עמנואל לוינס ומישל וולבק.

ניר אילון

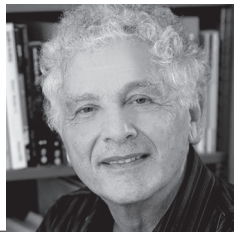
יליד ראשון לציון, 1981. פרסם משיריו בין השאר בגיליונות "הו!" ובמוסף תרבות וספרות של "הארץ". מתגורר בשיקגו.

יואב איתמר

יליד חיפה, 1980. משורר, מחזאי, עורך, מתרגם ומורה לכתיבה. חי בבאר שבע עם אשתו ובנו. ספרו הראשון, "חוד הלב", ראה אור ב־2012, ובקרוב יראה אור ספרו השני, "חיכוך בעור" (הוצאת עיתון 77).

צילום: טל צ'יקורל

רוברט (אורי) אלטר



פרופסור לספרות עברית וספרות השוואתית באוניברסיטת קליפורניה בברקלי. פירסם מחקרים רבים על הרומן, על ספרות עברית מודרנית, ועל אספקטים ספרותיים של התנ"ך. לאחר שנים ארוכות של עבודה פרסם השנה תרגום אנגלי של התנ"ך בליווי פירוש.

דוד ניאו בוחבוט

משורר, עיתונאי, מורה לכתיבה, עורך ומבקר שירה. פרסם רשימות ביקורת שירה ב"הארץ" וכתבות ב"גלריה שישי". עורך ראשי של סדרת הספרים "רף" לשירה, הגות וביקורת, וכן עורך ומפיק את פסטיבל תל אביב לשירה (לצד עודד כרמלי). ספרו הראשון, "באישון ליל נצח", ראה אור בסדרת "ריתמוס" של הוצאת הקיבוץ המאוחד בעריכת דורי מנור.

משה בלאו

בן 23, מתגורר בנוף איילון ולומד בישיבת שיח יצחק. עורך ראשי בכתב העת "בר – בין יוצר למקום", לאמנות הגדלה במרחב הישיבתי. בעבר ניהל את אתר "פסיפס ליצירה יהודית".

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!" ויו"רית עמותת "הו!" המפרסמת את כתב העת.

נוית בראל

ילידת אשקלון, 1977. פרסמה עד כה שלושה ספרי שירה. השלימה עבודת דוקטורט בנושא הפואטיקה של דליה רביקוביץ. חיה בתווך שבין מלים ובין מעשים. חיברה שירים במיוחד לגליון זה. בשאר הזמן קראה שירים של אחרים.

צילום: תומר אפלבאום

דותן ברום

יליד 1986, חי בקבוצה שיתופית בחיפה, מדריך בארגון הנוער הגאה וחוקר את תולדות הקהילה הגאה בישראל במסגרת "פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית" וכן במסגרת לימודיו לתואר שני בלימודי ארץ ישראל באוניברסיטת חיפה. שירתו פורסמה ב"הו!", במוסף תרבות וספרות של "הארץ", באנתולוגיה "נפלאתה" לשירה להט"בית ובמקומות נוספים. מסות פרי עטו פורסמו בכתבי העת "פנים", "חברה" ו"הו!".

חמוטל בר־יוסף

משוררת, סופרת, מתרגמת וחוקרת ספרות. פרופסור אמריטה באוניברסיטת בן־גוריון. ספרה "מגעים של דקאדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר" (1997), עוסק בתגובת ספרות התחייה העברית לספרות הדקאדנס האירופית. ספרה "ההקשר הרוסי של הספרות העברית" עומד להופיע בהוצאת מוסד ביאליק. ספר שיריה "השגיאה המופלאה" יראה אור בקרוב בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

צילום: דן פורגס

נמרוד ברקו

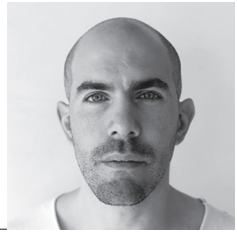
יליד ירושלים, 1977. עוסק בכתיבת שירה ופרוזה, בעריכת לשון וביצירת מוזיקה. ספר שיריו הראשון "תקופת־הכוכב שטרם נתפתחו־בו־עיניים" יראה אור בקרוב בהוצאת "פרדס". מתגורר בתל אביב.

אדריאנה ג'ייקובס

מרצה לספרות עברית באוניברסיטת אוקספורד. תחומי המחקר שלה כוללים שירה ותרגום. מתרגמת שירה עברית לאנגלית (אנה הרמן, חזי לסקלי, ואן נויין, תהל פרוש ואחרים). ספר מחקר שלה על תרגום שירה עברית, Strange Cocktail: Translation and the Making of Modern Hebrew Poetry, יראה אור ב־2018 בהוצאת אוניברסיטת מישיגן.

אנה הרמן

משוררת, מתרגמת ועורכת שירה. ספר שיריה השלישי "התאומה הנראית" ראה אור ב־2016. כלת פרס ורטהיים לשנת 2005, פרס ראש הממשלה ליצירה לשנת 2007, פרס אקו"ם לשירה לשנת 2014 ופרס ברנשטיין לשנת 2017 על ספרה "התאומה הנראית".



הראל וחניש

יליד 1984, מתגורר בירושלים. משורר ואמן רב־תחומי בתחילת דרכו. בעל תואר ראשון במדעי המחשב מהטכניון. תלמיד בבית הספר לתיאטרון חזותי בירושלים ומפתח אלגוריתמים בכיר. ספר שיריו הראשון יראה אור השנה בסדרת "רף" בעריכת דוד ניאו בוחבוט. זהו לו פרסום ראשון.

משה ולדמן

זמר, יוצר ומשורר בז'אנר פולק עברי שברירי. נשוי ליעל ואב לשניים. מנהל פורום המוזיקאים הירושלמי, ומנהל 'ליבה' – תכנית האצה לאמנים־יזמים מבית אורי צבי.

צילום: טל קושנר talmedia148

עומר ולדמן

תלמיד מוסמך בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית וראש דסק חדשות ב"הארץ". ספרו הראשון, "חינוך גופני", ראה אור ב־2019 בהוצאת הקיבוץ המאוחד בעריכת דורי מנור. על שיריו קיבל את פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם ואת פרס הרי הרשון.

מנדי זאיאנץ (יהל אור)

בן 25, גדל והתחנך בס. פאולו שבברזיל וכיום מתגורר בתל אביב. כותב שירה ופרוזה מקורית ומתרגם מיידיש, מספרדית ומפורטוגזית. בוגר ישיבות.

מיכל זכריה

דוקטורנטית לספרות אנגלית באוניברסיטת שיקגו. עבודת המחקר שלה עוסקת באתיקה ורגשות בספרות המאה השבע־עשרה באנגליה. מיכל תרגמה פרקים נבחרים מתוך "גן העדן האבוד" מאת ג'ון מילטון, שפורסמו בגיליון 18 של "הו!". פרטיה נשמטו בטעות ממדור פרטי המשתתפים בגיליון 18. מערכת "הו!" מתנצלת על הטעות ושמחה לתקנה בהזדמנות זו.

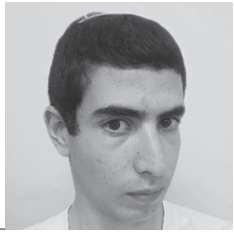
שלי חן

מתגוררת בקנדה, מתרגמת מאנגלית להוצאת מודן ולנטפליקס. פרסמה ביקורות ספרים ב"מעריב" וב"הארץ" וריכזה את מדור הספרות של "טיים אאוט". חתומה על חוזה לפרסום ספר בארצות הברית, שעוסק במחטף של מחאת האוהלים על ידי הממסד הישראלי, תוך התגייסות גופי האקדמיה, התקשורת והתרבות בישראל. שמו הזמני והפארודי: "המטריקס האוסטיודני".

יואל טייב

יליד 1997, גדל בירושלים ולמד בישיבה התיכונית חורב ובבית המדרש בנטור. מתרגם וכותב. לומד ספרות קלאסית ומודרנית באוניברסיטת פריז־סורבון.

ידידיה טרבלסי



יליד 1999, חובש את ספסלי ישיבת ההסדר הר־עציון ומשרת בצה"ל. מתרגם, כותב ולומד. זה לו פרסום ראשון ב"הו!".

ניקולא יוזגוף אורבך

יליד צפת, 1984. פרסם שישה ספרי שירה. חוקר במוסד הרצל ובקתדרה למחקרים גאו־אסטרטגיים ומרצה במכללה האקדמית צפת ובאוניברסיטת חיפה. פרסם ספרי מחקר אחדים בתחומי עיסוקו האקדמי. מתגורר בתל אביב.

עמנואל יצחק לוי

יליד 1995, משורר, מחזאי ומוזיקאי, סולן להקת "עמנואל הכיסופים", סטודנט למדע הדתות.
צילום: גדי ימפל

נדב ליניאל

יליד 1983, משורר וחוקר ספרות. דוקטורנט במחלקה ללימודי המזרח התיכון באוניברסיטת מישיגן. ספרו הראשון, "תקרת האדמה", ראה אור בהוצאת "קשב לשירה". חתן פרס טבע לשירה לשנת 2011, חתן פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם לשנת 2011. שיריו ראו אור בכתבי עת שונים.

שמואל מוניץ

יליד 1995, מתגורר בירושלים. סגן עורך של מוצש – מוסף התרבות והפנאי של "מקור ראשון". בעבר שירת בגלי צה"ל ועבד ב־ynet ספורט. ספר שיריו הראשון, "שום נס בחצי התורן", יצא לאור ב־2017 בהוצאת אבן חושן. לומד בחוג ללשון עברית ובתוכנית הרב־תחומית במדעי הרוח באוניברסיטה העברית.
צילום: שלומי שלמוני

ולרי מיכאילובסקי

נולדה בקייב ב־1995. סטודנטית ללשון עברית ולבלשנות שמית באוניברסיטת תל אביב. מתרגמת מרוסית.

דורי מנור

משורר, מתרגם, עורך שירה וחוקר יליד תל אביב. ספר שיריו החמישי, "נפש אחת אחריך", רואה אור בימים אלה בהוצאת הקיבוץ המאוחד. זכה בפרסים רבים על שירתו ועל תרגומיו, בהם פרס יהודה עמיחי למשוררים עבריים ופרס טשרניחובסקי לתרגומי מופת. הוא בעל תואר אביר במסדר האמנויות והספרות של צרפת על תרומתו להפצת התרבות הצרפתית, ובעל תואר דוקטור מאוניברסיטת INALCO בפריז; עורך ומייסד כתב העת לשירה "הו!" ועורכם של ספרי שירה מובילים.

אמיר מנשהוף

יליד 1985, חי ויוצר בירושלים. משורר, אמן המילה המדוברת ומורה לספרות ולתנ"ך. מעורכי כתב העת "עירובין". ספר שיריו השני "קום" ראה אור ב־2016 בהוצאת מקום לשירה. ספר שיריו הראשון "רעש רעש רעש רעש" ראה אור ב־2011 בהוצאת פלונית.

עמוס נוי

בעל תואר שני במדעי המחשב ותואר שלישי בפולקלור ותרבות עממית מהאוניברסיטה העברית בירושלים. ספרו המחקרי "עדים או מומחים", על אינטיליגנציה יהודית־מזרחית בירושלים בתחילת המאה ה־20 יצא לפני כשנתיים בהוצאת "רסלינג". ספר שיריו הראשון, "שלום לאדון העורב", ראה אור השנה בהוצאת "עולם חדש" וקיבל את פרס שרת התרבות לספר ביכורים בתחום השירה.

צילום: סילביה ריבר אייזנר

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!", "מאזניים" ו"המוסך". ספרה הראשון, "עינה של האורקל", ראה אור השנה בהוצאת "פרדס" בעריכת אנה הרמן.

גל נתן

ילידת 1984, עובדת סוציאלית ומשוררת, מתגוררת בתל אביב. שיריה פורסמו בכתבי עת שונים ובעיתונות. ספר שיריה הראשון, "הלטאות הסגולות בחוץ", יראה אור בקרוב בהוצאת "פרדס".

יעל סטטמן

מתמחה בפסיכולוגיה חינוכית והתפתחותית, נשואה ואם לשלושה. בוגרת מסלול הכתיבה של "הליקון". שיריה פורסמו באנתולוגיות, כתבי עת ועיתונים.

זאב סמילנסקי

נולד ברחובות, למד מתמטיקה בירושלים וכיום עוסק בפיתוח טכנולוגיות חדשות. ספר שיריו השני, "בארות הגפרית הישנות", עומד לצאת בהוצאת "פרדס". שיריו וסיפוריו פורסמו ב"הו!" ובכתבי עת נוספים.

משה סקאל

יליד תל אביב, פרסם חמישה רומנים כולל "יולנדה" (מועמד סופי לפרס ספיר, ראה אור בצרפת), "הצורף" (ראה אור בארה"ב) ו"אחותי". הרומן החדש שלו, "החדקרן", יראה אור בקרוב. הקים וערך את אתר "הארכיון – ספרות עברית בקול". עוסק בניהול פרויקטים המשלבים בין דיגיטל ותרבות. חתן פרס אשכול ליצירה עברית.

עופרה עופר אורן

ספרה הראשון, "הפרדת צבעים", ראה אור לפני שלושים שנה בהוצאת עם עובד. מאז פרסמה עוד שמונה ספרי פרוזה. ב־1994 קיבלה את פרס ראש הממשלה מידיו של יצחק רבין. לאחרונה פרסמה את קובץ השירים "מה המים יודעים על צמא", שערכה אנה הרמן, ובו שירי מקור ותרגומים מאנגלית. כותבת את הבלוג הספרותי "סופרת ספרים".

יובל פלוטקין

יליד 1992, מתגורר ביפו. כותב סיפורים ושירים. עיתונאי לענייני תרבות וסטודנט לספרות ונרטולוגיה.

אורי פרסטר

ילידת 1994, סטודנטית לתואר שני בפסיכולוגיה קלינית, מתגוררת בתל אביב. ב־2017 יצא לאור ספרה הראשון, "תני לשירה בכורה", ולאורך השנים פורסמו שיריה בבמות שונות. ספר שיריה השני יראה אור השנה.

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. בימים אלה עובדת על ספר פרוזה. גרה בתל אביב.

רון קורדונסקי

נולד ב־1983, גדל בפתח תקווה וכיום חי בתל אביב. ביבליותרפיסט ומורה למחשבת ישראל וכתיבה יוצרת. פרסם משיריו בכתבי עת שונים ובגליונות 14-15 של "הו!".

צילום: אביטל וויברן

אורין רוזנר

ילידת 1991, מתגוררת ברמת גן ולומדת פסיכולוגיה קלינית בירושלים. ספר שיריה הראשון, "גורי רוח", ראה אור השנה בהוצאת הקיבוץ המאוחד בעריכת דורי מנור.

יחזקאל רחמים

סופר ומשורר, זוכה פרס ראש הממשלה לסופרים עבריים (2012). ספר שיריו הראשון "עכשיו הנסיעה" (2016) זיכה אותו בפרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם. ספר שיריו השני "דיו מרחקים" (2018), ראה אור לאחרונה וזכה לשבחי הביקורת. שני ספרי השירה שלו נערכו על ידי דורי מנור.

נועה שורק

ילידת 1996, גדלה בעפרה, מתגוררת כיום בירושלים. סטודנטית שנה ג' ללימודים הומניסטיים, פילוסופיה ומחשבת ישראל במרכז האקדמי שלם.

יערה שחורי

פרסמה עד עתה ארבעה ספרים. על ספרה "אקווריום" זכתה בפרס ברנשטיין, ובחורף 2019 ראה אור ספרה, האחרון עד כה, "שנות העשרים". שיריה מתפרסמים ב"הו!" מאז גיליון 7 של כתב העת.

צילום: עמליה בן נר

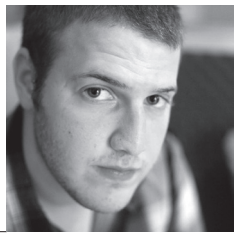
דבורה שטיינהרט

עלתה ממצרים בילדותה. עבדה כמתרגמת בטלוויזיה. למדה ספרות אנגלית בירושלים ועשתה דוקטורט בספרות השוואתית באונברסיטת ברקלי, קליפורניה. תרגמה סופרים אמריקניים – ולדימיר נבוקוב ("לוליטה"), ג'ון אפדייק, דלמור שווארץ, פלאנרי או'קונור. מתגוררת בלוס אנג'לס ומלמדת ספרות ולשון במכללה מקומית.

רחל שליטא

מחברת הרומנים "אחיות אחיות" (2015) ו"דובים ויער" (הוצאת אנטילופ, פריז, 2019). מחזה פרי עטה, "בק ריבר", השתתף בתיאטרונטו 2017. זוכת פרס שרת התרבות לסופרים בראשית דרכם לשנת 2016. מתרגמת מיידיש.

רועי שניידר



יליד 1994, סטודנט ללשון עברית ובלשנות שמית. ספרו השני, "שלוש ארבע ו" יצא לאור ב־2016 בהוצאת "עולם חדש".

עמרי שרת

יליד 1989, לומד ומלמד מקרא ולשון עברית באוניברסיטה העברית בירושלים. חתן פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם לשנת תשע"ו ופרס רחל נגב לשירה לשנת תשע"ז. ספר שיריו הראשון, "אל תעשה מזה ענין", ראה אור השנה במסגרת סדרת "כבר" בעריכת ליאת קפלן.