

# "להקשיב לה לפחות עכשו": הבגידה בשפת האם ביצירתם של הופמן, זך, עמיחי ופגיס\*

נילי רחל שרף גולד

לפני כ־20 שנה טיילתי עם משפחתי באירופה. איטליה לא האירה לנו פנים: במסעדה בוונציה ובתחנת הדלק ליד מילנו רימו אותנו, לפירנצה הגענו בשיאו של גל חום נורא, וכאשר נמלטנו אל האלפים האיטלקיים נתקעה המכונית בסלע ונאלצנו לחכות חמש שעות לבואם של המחלצים. איש לא דיבר אנגלית או צרפתית ואנו לא ידענו איטלקית. בשן ועין חצינו את הגבול לאוסטריה. ולפתע נחה עלי שלוה גדולה, נעימות מופלאה: כאילו לא הייתה שואה, כמו לא נדר אבי שכף רגלו לא תדרוך עוד על אדמת הארץ שהקיאה אותו מקרבה. ניסיתי להבין את פשרו של הרוך שאפף אותי. שמעתי: אַפּפּל־שְׁטְרוּדל, אַלְזוּ, אַיִס־קֶפּה, בֵּיטֶה־זֵיר --- אך אז עוד לא הייתי מודעת לכך שההברות המוכרות הן שליטפו אותי. כעבור כמה שעות המשכנו בדרכנו לפריז.

עברו שנים, ספריו של יואל הופמן שקראתי בניו־יורק עוררו בי התרגשות דומה. את המילים הלא־עבריות ששובצו בטקסט הבנתי גם מבלי להציץ בתרגום שבשוליים. כשהדודה מגדה מהספר כריסטוס של דגים לחשה בטלפון את מילות הקסמים "שְׁטֶל דֵיר פּוֹר", "אַאוּסְגֵיִשְׁנֶנט" ו"אַייגְנֶטֶלִיש",<sup>1</sup> יכולתי לגעת בהן, לחוש את טעמן. הרטט שהעבירו בבשרי חיבר אותי לדודה מגדה ולאחיינה הקטן, ואף לקצנך<sup>2</sup> ולברנהרט, והחזיר אותי גם למחוזות ילדותי. הפעם, שלא כמו אחרי השעות החטופה באוסטריה, החלטתי ללכת בעקבות הקולות, הקולות שאולי מהדהדים גם בתודעתו של ברנהרט: "ולפעמים גם ברנהרט שומע את צלילי קולה של אמו המתה קלרה, הוא חושב: כל הקולות שבעולם כרוכים כחוטים על סליל אחד (שאינו נראה לעין) והסליל סובב וסובב והקולות נשמעים".<sup>3</sup> ואכן, קצה החוט נמצא לי אצל הופמן.

נולדתי בחיפה. אמי, ילידת בוקובינה, עלתה ארצה בראשית 1933 לבנות ולהיבנות. אבי הגיע כפליט מווינה רגע לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה. גרמנית הייתה שפתם הסודית, שפת אהבתם. הם קראו את העיתון הגרמני־ישראלי ידיעות חדשות ושוחחו בגרמנית עם

\* גרסתו הראשונה של מאמר זה פורסמה באנגלית ב־2001: Nili Scharf Gold, "Betrayal of the Mother Tongue in the Creation of National Identity", Emily Miller Budick (ed.), *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*, Albany: State University of New York Press, 2001, pp. 235-258. הציטוט שבכותרת לקוח מתוך: נתן זך, "להקשיב לה", שירים שונים, תל אביב: אל"ף, [1960] 1964, עמ' 33.

קרובים, מכרים ולקוחות. אתנו, הילדים, דיברו עברית בלבד “בגלל הנאצים”. מעולם לא דיברתי גרמנית בבית, אבל את צליליה שמעתי עוד בטרם היותי. הייתה זו שפת אמי ואבי, לשון השירים שפוזמו במטבח, הזמזום שבקע מחדר האורחים. מאז הילדות הרחוקה בחיפה קלטה אוזני גרמנית רק לעתים נדירות. התשוקה להקשיב לה עכשיו הפכה למסע מחקרי מרתק, שטרם הגיע לסופו.

## א

שיבתי לשפה הגרמנית עוברת דרך הספרות העברית. אני מבקשת לדלות את שרידיה השקועים של שפת האם הנשכחת מקרקעיתן של יצירות ספרות עבריות שנכתבו בישראל: הנְחִיתִי היא, שבחובן של יצירות שלא נכתבו בשפת האם של יוצריהן מצויות שאריות ועדויות לקולותיה של שפה אחרת, השפה הראשונה שהעובר שמע ושהתינוק ינק עם חלב אמו. בטקסטים עבריים רבים טמונים, או מודחקים, צלילים והדים שמקורם בעבר הלשוני של מחבריהם. העלאתם של הצלילים האבודים אל פני השטח והפניית תשומת הלב אל עצם קיומם יובילו לקריאה מורכבת ושלמה יותר של הספרות העברית ולחשיפת הקולות השונים הנחבאים בלבו של הנרטיב המרכזי שלה.

המוזיקה של השפה שתהיה שפת אמו של התינוק מחלחלת אליו עוד טרם היוולדו, מבעד למי השפיר ודרך חוט השדרה של האם. את שינויי הקצב והתנודות בקול האם ובשפת דיבורה קולטת מערכת העצבים של העובר החל מהחודש החמישי להיריון, שבו נשלם תהליך התפתחותה של האוזן. על כך מדווחים רופאים ומומחי אף-אוזן-גרון כאלפרד טומטיס ופול מדול, וניורולוגים וחוקרי התפתחות העובר כז'אק מהלר.<sup>4</sup> יתר על כן, בניסוי שערכו בארצות הברית, בדקו קריסטין מון וויליאם פייפר תינוקות בני 25 עד 56 שעות, וגילו שהם מעדיפים את שפת אמם באופן מוחלט, גם כאשר הדוברת אינה האם עצמה.<sup>5</sup> ניסויים דומים באירופה הוכיחו אף הם העדפה ברורה לשפת האם אצל תינוקות בני יומם. בספרו החזיים הסודיים של העובר מצטט תומס ורני דברים מתוך ריאיון רדיו עם המנצח הקנדי בוריס ברוט:

בצעירותי הפליאה אותי העובדה שיכולתי לנגן קטעים מסוימים מבלי להתבונן בתווים כלל. הייתי מנצח על יצירה בפעם הראשונה, ולפתע “קפץ” אלי קטע הצ'לו – ידעתי את המשכו בלי להפוך את הדף. באחד הימים סיפרתי זאת לאמי הצ'לנית. חשבתי שהעובדה שדווקא קטעי הצ'לו הם שהיו כה בהירים בתודעתי תעורר את סקרנותה. אך כשציניתי את שמות היצירות שאת קטעי הצ'לו מתוכן ידעתי בעל פה, נפתרה התעלומה במהרה. התברר שעל כל הקטעים הללו התאמנה אמי כשהייתה בהיריון אתי.<sup>6</sup> [התרגום שלי, נ"ג]

אפילו אם נתייחס לסיפורו של המנצח כאל אנקדוטה ותו לא, העובדות המדעיות עומדות בעינן: ראשית, האוזן היא אמצעי התקשורת הקדם-לידתי היחיד לעולם החיצון, ושנית – הקול הראשון שהעובר קולט, זוכר ומעדיף הוא קול אמו ומנגינת שפתה.

בשירו "נסיעה ברכבת" תהה יהודה עמיחי "מה תִּחַוּם הַגֵּנֶת הַרְחֵם, / מִשֶּׁךְ חֵם הַגּוֹף, / טוֹחַ הַרְגָּשׁוֹת, [...] / הַמַּיִם הַטְּרִיטוֹרְיָלִיִּים שֶׁל הַחֶרֶדָּה?"<sup>7</sup> ואני מבקשת לשאול מהו טווח השרידה של הצלילים המוקדמים אצל מי שברבות הימים ישורר בשפה אחרת. האם השפה שנקלטה באוזן העובר בעודו ברחם ושנשמעה בסביבתו הקרובה של התינוק בשנת חייו הראשונה מותירה עקבות ביצירתו של המבוגר? האם הפנייה ללשון חדשה מנתקת לגמרי את חבל הטבור? או האם הופכת המוזיקה של שפת האם ללבה של היצירה הספרותית?

כשהאם מדברת אל התינוק היא לא מקנה לו את הלשון והמלודיה שלה בלבד. לשפתה של האם ערך מוסף: בד בבד עם רכישת השפה הראשונה, עוד לפני ידיעת ההבדל בין חוץ ופנים ובין "אני" ל"אחר", לומד התינוק לאהוב ולשנוא. החוויות הראשוניות נחוות בתנאי שיא ריגושיים: הטובות – מובילות למיזוג מלא אושר בין העצמי לבין האחר, והרעות – גורמות ליחסים מאיימים ומכאיבים עם האחר. המילים והריתמוס של שפת האם נושאים עמם אפוא מטען רגשי עצום והם קשורים עמוקות לקונפליקטים הקדם-גניטליים הראשונים ולרגשות הכאוטיים המוקדמים.

ספרם של הפסיכואנליטיקאים אמאטי-מהלר, ארגנטיירי וקנסטרי, הבבל של הלא־מודע, הוא החיבור הראשון הבוחן את מעמדה של שפת האם בהקשר הפסיכואנליטי.<sup>8</sup> לפי מחבריו, התינוק מטמיע את השפה בעת היניקה. כלומר, החוויה הלשונית כרוכה בזו הגופנית-מוחשית. קול האם מלטף ומזין אך גם מצווה ואוסר – זהו קולו של "האני העליון" המתהווה. לפיכך, אימוץ שפה חדשה בגיל מאוחר יותר עשוי לעזור למתבגר או למבוגר לעצב זהות עצמאית; בכוחה של השפה החדשה לתפקד כמנגנון הגנה ולסייע בהדחקה ובעיבוד טראומות שנחוו בשנים המוקדמות. אך הניתוק משפת האם עלול גם להיות הרסני, מפני שהוא מחייב התרחקות מזכר חוויות ההתמזגות הנפלאות עם האם ומן הקשר הישיר בין מילה לדבר המתקיים בלשון הראשונה. אצל האדם הכותב, נאמר בספר, חריף פי כמה הקונפליקט בין שפת האם לשפה נרכשת. זאת, מפני שעבור היוצר בכתב, כמו אצל ילדים, הקשר הראשוני בין מילה לדבר הוא חיוני. כושר היצירה של סופר או משורר הכותב בשפה שאינה שפת אמו עלול להיפגע, שכן עליו לחבר סימנים חדשים למסומנים הישנים. מחברי הבבל של הלא־מודע עוסקים בשאלת ה"תרגום" של החוויות הראשוניות ל"שפה החורגת". הם תוהים על המתרחש ב"סדנה" הפנימית של היוצר: כיצד הוא מטמיע את אֶבְדֵן שפתו הראשונה ואלו מצרכיו הנפשיים מסופקים על־ידי המעבר משפת האם לשפה אחרת.

דומני שמיותר להסביר עד כמה דברים אלה נוגעים בציפור נפשה של הספרות העברית. חלקה הארי של הספרות העברית החדשה וחטיבות רחבות בספרות הישראלית נכתבו בזכות שורת פרידות ארוכה משפות אם: מעין בגידות שבגדו סופרים גברים באמותיהם, בעיקר בהשפעת האידאולוגיה הציונית וההגירה לארץ ישראל.<sup>9</sup> מבקרי הספרות, כמו מרבית היוצרים, ראו בכתובה בעברית דווקא ביטוי לתחייה הלאומית, לשיבה למקורות העתיקים של העם ולכינונה של זהות לאומית "נורמלית". הכתיבה בעברית נתפסה גם כביטוי של הזדהות עם "העשייה של יהודים בארץ ישראל", כפי שציינה הסופרת עמליה כהנא־כרמון.<sup>10</sup>

העברית הייתה מעין ”צו גיוס” לשוני, שנבע מכורח הנסיבות אך לעתים קרובות גם שירת את הצורך הנפשי העמוק של בניית ”עצמי” לאומי ופרטי חדש. אמנם, הזיקות וההשפעות התרבותיות והבין־טקסטואליות הרבות בין יצירתם של סופרים ומשוררים עבריים לבין יצירות שנכתבו בלשונות מוצאם השונות, כבר נבחנו ועודן נבחנות במחקר.<sup>11</sup> עם זאת, עדיין לא נבדק הפן הלשוני־הצלילי של הזיקות הללו, כמו גם השפעתם של השלבים המוקדמים בלמידה ובהתפתחות הלשונית על כתיבתם של היוצרים המבוגרים בהקשר של המעבר משפה לשפה.

מתוך הקבוצה הגדולה של יוצרים כותבי עברית שלא נולדו לתוך שפה זו, נמשכתי דווקא לאלה שבאו במידה זו או אחרת מן הגרמנית, בין שהיו ילידי הפריפריות המרוחקות של האימפריה האוסטרו־הונגרית לשעבר ובין שנולדו בגרמניה עצמה. מדובר ב”עולים צעירים שנצטרפו לילידי הארץ”, כפי שניסח זאת גרשון שקד.<sup>12</sup> הם עלו לישראל בשנות השלושים או הארבעים של המאה ה־20, בין השנה השנייה לשנה השש־עשרה לחייהם. אף כי לרוב היה חינוכם הגרמני חלקי או חסר לחלוטין, הדיה של שפת האם הגרמנית נשמעים ביצירותיהם של אהרון אפלפלד, יואל הופמן, נתן זך, יהודה עמיחי, דן פגיס, טוביה ריבנר ואחרים. עם זאת, יש הבדלים רבים בין היוצרים בדרגת הטשטוש או החשיפה של הדי הגרמנית, בתחבולות הפואטיות שנקטו להנכחת עקבות השפה האחרת או להסתרתם ובמידת המודעות לנושא.<sup>13</sup> מטרתי היא לזהות ולנתח את הדרכים העקיפות שבאמצעותן ניסו יוצרים אלה, במודע או שלא במודע, להשאיר זכר בתוך הטקסט העברי לעברם הלשוני, או להדחיקו. אני ערה למטען הכבד מנשוא של השואה המצוי ברקע כל דיון כזה, אך אני מתמקדת בו כאן. עבור הילדים שגדלו בבתים יהודיים דוברי גרמנית הייתה הגרמנית לא רק שפתו של העם הגרמני אלא גם שפת אם, ביתם הלשוני.<sup>14</sup>

## 1

המנגינה הגרמנית, שפת הילדות הנשכחת, נארגת במודע ובמוצהר בסיפורו הראשון של יואל הופמן, ”קצכן”.<sup>15</sup> הופמן, הנחשב כיום לאחד ממבשרי הפוסט־מודרניזם הישראלי, שייך מבחינת גילו לקבוצת היוצרים המודרניסטים ילידי שנות השלושים, המוגדרים כ”דור המדינה”; אלא שהוא החל לפרסם מיצירותיו רק בסוף שנות השמונים. לקבצים מאוצר הזן־בודיהיזם שתרגם בשנים שקדמו להופעתו הספרותית קרא לאן נעלמו הקולות ו־קולות האדמה<sup>16</sup> – כאילו כבר כחוקר מתחיל ניסה להתחקות אחרי עקבות הקולות, אלא שבצעירותו חיפש אותם רחוק מדי. נראה שגם קהל נמעניו של הופמן צריך היה עוד להתבגר בעשורים אחדים כדי להיות מוכן לחשיפה המודעת של הלשון האחרת בגופה של יצירה עברית.

”קצכן” הוא כעין מסע פנימי אל תוך נבכי המילים והלא־מודע, למעמקיה של החשיבה הילדית שאינה מבחינה בין מילה לדבר. זהו מסע הכורך את געגועי הילד קצכן לאמו המתה מרגריטה בכיסופים לצלילי שפתה:

"מוטי" אמר קצכן. אבל כששמעו אזוניו את קולו נדמה היה לו שאותו קול לא יצא מפיו. "מוטי", חזר קצכן ואמר, אבל השפתיים כאילו לא היו שפתיו. "ה" -- נשבה הרוח. "ו" -- נשבה הרוח. הקשיב קצכן לקולה של הרוח ונזכר בשירה של אביגיל. "ה-ווה" הוא קולה של הרוח ו"הוּא" הוא שמה של הרוח, חשב קצכן. כשהרוח נושבת, נשמע שמה. וכששמה נשמע, נושבת היא. "וּי-נָד" אמר קצכן, "וּי-נָד" וגם מילה זו נשמעה לאזוניו כקול הרוח. הרהר קצכן מעט ואמר: "רו-ח" ... "רו-ח" ... ומתוך שנתאחדו בקצכן השמות והדברים נסתלקה האימה מלבו. "מוטי" חזר ואמר בשלישית, והפעם הזאת היה הקול קולו והשפתיים שפתיו. "הלכת לאבוד בני?" שמע קצכן את קולה של מרגריטה. "יה" השיב קצכן, "הלכתי לאיבוד. לאיבוד אני הולך". אבל לא היה ספק בלבו של קצכן שעוד מעט יגיע לאבוד, ושם מצוא ימצא את הפרה. והפרה תביט בעיניו ותאמר "הנה באת לאבוד מיין קינד, שוב אין צורך שתלך רחוק כל-כך".<sup>17</sup>

הצמא לצליל "מ", הצליל המחבר בין אם לילדה היונק, חוזר בסיפור כמעט בכפייתיות: "מוטי", "מרגריטה", "מיין קינד". הקשר שבין הפרה, מקור החלב, לבין האם המתה, מדגיש עוד יותר את הקשר הקדם-מילולי שהופמן מצליח לממש בטקסט. הערגה לאם וההכרה הכמו-פרוסטיאנית, שלפיה יש מקום שבו נשמרים הקולות לנצח, מבוטאות באורח מטפורי:

ראה קצכן קונכייה. פעם אמרה לו מרגריטה אמו שהקונכיית אוצרות בתוכן את קולו של הים. אפילו תהיה הקונכייה רחוקה מן הים, בהרים או במדבר, תמיד יישמע בה רחש הגלים. הרים קצכן את הקונכייה וקירב אותה אל אזונו. מן הקונכייה עלה קולו של הים ונדמה היה לקצכן שאותו קול אומר "פיי מיר" "פיי מיר".<sup>18</sup>

כשם שקול הים שמור לעד בתוך הקונכייה, כך ממשיך קול האם המתה להתנגן בתודעתו של בנה. הופמן מחיה את צלילי ילדותו בהנאה חושנית. שירי ילדים, כמו השיר על הדובון שמת בספרו ברנהרט או השיר על הכלב והביצה ב"קצכן", מצוטטים בכתביו כלשונם.<sup>19</sup> זאת ועוד; שמו של ספר הילדים שכתב הופמן, בפברואר כדאי לקנות פילים,<sup>20</sup> נובע אף הוא, כפי הנראה, משפת האם. מקורה הגרמני של הזיקה המוזרה שהופמן יוצר בין עולם החיות לחודש פברואר התברר לי הודות לאנה בירקנהאור, שתרגמה את הספר לגרמנית. היא ציטטה באזוני חרוז משיר ילדים גרמני, שאינו ניתן לתרגום: "Jaguar und Neinguar/ treffen sich im Februar". הדמיון שבין המילה הגרמנית כן, "יה" (ja), לבין שם החיה "י-גואר" (Jaguar), מנוצל בשיר להמצאת חיה הפוכה ששמה ניינ-גואר ("לא-גואר") על יסוד המילה הגרמנית "לא", "ניין" (nein). בחרוז הגרמני נפגשים ה"י-גואר" וה"לא-גואר" דווקא בחודש "פב-רואר", שצליל שמו בגרמנית חרוז עם שמותיהם. הופמן נמנע מלתרגם את הלא-ניתן לתרגום, אך הנציח אותו בעקיפין בכותרת ספרו. באותו ספר ילדים גילתה בירקנהאור, המתרגמת המחוננת, גם את המצלול רב-המשמעות החבוי בקביעה המפתיעה "שְׂאָדֶם שְׂבוּכָה הוּפֶן לְיִנְשׁוּף".<sup>21</sup> בעברית אין כל קשר בין המילה "ינשוף" למילה "בכי", אך בגרמנית צליליהן דומים: Eule (נהגה כ"אויֶלה") פירושו ינשוף ו-heulen (נהגה כ"הוּלֶן") פירושו לבכות. לפיכך, כשאדם בוכה

הוא הופך לינשוף, או בתרגום של בירקנהאור לגרמנית: "Dass ein Mensch, wenn" ehr heult/ zur Eule wird

נוכחות הגרמנית בקרקעיתו של הטקסט העברי מתגלה גם במשחקי מילים המערבים את חוש השמיעה והראייה. מן המושג הגרמני Lautmalerei, שמשמעותו אונומטופיאה, (laut - צליל, malerei - ציור), נגזרת כנראה השורה "שְׁאָפֶשֶׁר לְצִיר תְּמוּנָה שֶׁל צְלִיל", המופיעה אף היא בשירי הילדים של הופמן.<sup>22</sup> בסיפור "קצכן" מוענקת לאונומטופיאה, דהיינו, לקשר האמיץ בין מילה (צליל) לדבר (תמונה) משמעות רגשית. דוגמה נפלאה לכך היא אחת השיחות בין קצכן לבין אביו חולה הנפש, ארנסט,<sup>23</sup> שבה מועלית סצנה השאובה מזיכרון מוקדם. חיותן של החוויות הראשונות ותלותן בשפת האם מעוצבות בוורטואוזיות הופמנית:

"לפני עיני", אמר ארנסט בשנית, "זכוכית, וציפור מנקרת בה כל הזמן". בלבו של קצכן נצטיירה תמונה. הציפור קרבה לזכוכית ועיניה גדלות והולכות. אחר־כך שמע את צליל נקישת המקור בזכוכית. המראה והצליל נצטיירו בגרמנית וקצכן נתמלא תמיהה שגם תמונה צריכה שפה להצטייר בה. "אילו היה ארנסט מדבר עברית", חשב קצכן, לא היה רואה את הזכוכית מפני שקיפותה, והציפור היתה פורחת למקום אחר. "פֶּטֶר", אמר קצכן, "וְרוֹם שֶׁפְּרִיֶכֶסֶט דוּ נִישֵׁט עֵבְרִית?" [...] זיכרון רחוק חזר ועלה בלבו של קצכן. מרגריטה ישנה במיטתה ופניה אל הקיר. אביו נוטל אותו מתוך העריסה ומקרב אותו לאט לאט אל פניו. ומבעד לזוגית משקפיו של ארנסט רואה קצכן את עיני אביו קרבות והולכות.<sup>24</sup>

הציור הצלילי, ה־Lautmalerei, מתאחד אפוא עם שפת האהבה. רק בה ייתכן המיזוג החושי השלם בין תמונה וצליל, בין ילד להוריו.

למלאכת המחשבת ההופמנית של שחזור הקולות שנעלמו מצטרף גם העיצוב הגרפי של היצירות. בעוד נוסחו הראשון של "קצכן" הודפס בכתב העת איגרא, כשתרגומן של המילים הזרות מופיע בתחתית הדף כמקובל,<sup>25</sup> הרי שכבר בנוסח השני של הסיפור, בספר יוסף, נמצאת הגרמנית בשוליים. בספר ברנהרט ובספרים שאחריו מופיעים טקסטים קצרים באמצע הדף וסביבם חללים לבנים רחבים. במרחבים אלה מבצבים רק תרגומי המילים הגרמניות שפרצו את חומת ההדחקה. העיצוב הגרפי של הטקסט מייצג כאן את החלוקה שבין מודע ללא־מודע, בין הנכתב באותיות שחורות לבין מה שאינו יכול להיאמר.

הניסיון להחיות את הקולות שהילד שמע, לשחזר מילים ומשפטים בגרמנית ולכתוב בעברית את המבטא הייקי, מאפיין את כתיבתו של הופמן בתקופה שבין 1985 ל־1991, בין "קצכן" לכריסטוס של דגים, ספרו השלישי. זה האחרון הוא הדחוס ביותר מבחינת החתירה ל"מוזיקה הנכונה" כפי שהופמן עצמו מכנה אותה.<sup>26</sup> אזכורי אוזניים, שירים, יצירות מוזיקליות וכלי נגינה רווחים בטקסט: צ'מבלו, טרומבון, קונטרבס ופסנתר; התשיעית של בטהובן ועמליה רודריגז; מרלנה דיטריך שרה ו"אלף ציפורים"; "אבי תיאודור וייס, רופא של אף ואוזן וגרון, אמר, אני זוכר, 'סינֶזִיטִיס'",<sup>27</sup> ובמקום אחר:

אני טובל באמבט ורואה את גופו של אבי מבעד למים. איש רזה. תיבת תהודה לבנה. כינור דק לתיקון העולם. רופא של מיתרי הקול... האם שמע משק כנפי ציפורים ביערות מולדווייה? האם ראה, בספר רפואה ישן, ציור של האוזן הפנימית?<sup>28</sup>

דומה אפוא שבני אדם אינם אלא תיבות תהודה מהלכות, והרופא אינו מקשיב באמצעות הסטטוסקופ בלבד,<sup>29</sup> כי אם באוזן פנימית, השומעת גם את הצלילים הנעלמים. אלה הצלילים שה"אני" זוכר ומשחזר, ובהם הוא משתעשע:

אני אוהב מלים כמו פּפּגַי או טִינְטָה. דודה צרפתייה [קֶקְטִית]. מגופה עולים ניחוחות של בושם [זול] קרויה "טֹנְט". אבל דודה גרמניה [עבת בשר] קרויה טִנְטָה. וכשדודה גרמנייה מניפה מטלית על השולחן והופכת בקבוקי־דיו אומרים "שאו" [כלומר "ראו"], טִנְטָה שפכה את הטיִנְטָה".<sup>30</sup>

כריסטוס של דגים הוא מעין מצבה מוזיקלית חיה לקולות הילדות ולרגשות הטמונים בהם. החומרים האקוסטיים שהודחקו הועלו בספר זה אל פני השטח, ובכך נשלמה, כביכול, "עבודת האבל". אני סבורה שאין זה מקרה שהספרים שבאו בעקבות כריסטוס של דגים מתרחקים מעולמן של היצירות המוקדמות, ובהן ה"אני" המשוחרר, כביכול, חופשי להיפרד מהקולות וללכת הלאה.

## א

מבחינת היחס לשפת האם, דומה שכיוון התפתחות יצירתם של אהרון אפלפלד, נתן זך ודן פגיס הפוך מזה של הופמן. כאמור, סיפור הביכורים של הופמן, "קצכן", ניחן באהדה נדירה לחומרי לשון הילדות, אך ספריו המאוחרים מתרחקים ממנה. ביצירת אפלפלד, לעומת זאת, ניכרת נטייה לטשטוש עקבות שפת האם בתקופה המוקדמת, ואילו ביצירות המאוחרות יש מודעות־יתר ופתיחות ללשון הילדות.<sup>31</sup> בדומה לאפלפלד, זך ופגיס הדחיקו את הגרמנית ביצירות שכתבו בשנות החמישים והשישים. הם החלו את דרכם בעברית מזוככת ומאופקת, הרמטית לפעמים, ורק בשלהי יצירתם הוסר המעטה במידה זו או אחרת.

אף שלעולם לא נדע בוודאות לאן הייתה יצירתו השירית של פגיס פונה לו האריך ימים, אפשר לשער שהייתה שבה לגרמנית באורח גלוי יותר. הגעגועים הגוברים לשפת האם משתקפים במעומעם במחזור שירי הפרוזה המאוחר, "אבא", שראה אור לאחר מות מחברו. יתר על כן, מעדויותיהם של אלמנתו עדה פגיס וידידו אלעזר בניועץ עולה שעם חלוף השנים תבעו לעצמן הילדות ושפתה עוד ועוד מקום בחייו וביצירתו.<sup>32</sup> אך גם כשלא התיר ללשון הגרמנית כל דריסת רגל בשירים שפרסם, עשה פגיס כמדומה בחדרי חדרים מה שהופמן עשה בגלוי. הוכחה לכך מצאתי בפנקסים הישנים ובטיוטות המוקדמות שהופקדו במכון "גנזים". במרכזו של הדף הפגיסי מודפס השיר העברי במכונת כתיבה או כתוב ביד, אך בשוליים הלבנים והרחבים שלו נגלים עקבות אחרים: מילים גרמניות הכתובות בעיפרון. השפה הגרמנית היא אפוא השפה האינטימית של פגיס, זו שבה השתמש בינו לבינו. כך הוא

מתלבט, למשל: “Noch... immer zu süß” (“עדיין מתוק מדי”), ובמקום אחר: “oder ohne Ende?” (“ואולי בלי המילה ‘גביש’?”), ובתחתית הדף הוא מוסיף את המילה “Ende” (“סוף”). אולם הגרמנית מעולם לא נחשפה ישירות בפני קהל קוראיו של פגיס. יוצא מכלל זה הוא השיר “Ein Leben”,<sup>33</sup> שכותרתו נדפסה בגרמנית בלבד, וללא תרגום:

### Ein Leben

בְּחֶדֶשׁ מוֹתָה הָיָא עוֹמֶרֶת בְּחֵלוֹן,  
אִשָּׁה צְעִירָה בְּסֶלְסוֹל תְּמִידִי, אֶלְגֵּנְטִי,  
מְהֵרָהֶרֶת, מְסַתְּפֶלֶת הַחוּצָה.  
בְּתִצְלוֹם הַחוּם.

מִבְּחוּץ מְסַתְּפֶלֶת בָּה עֵנָן שֶׁל אַחַר־צְהָרִים  
מִשְׁנֵת שְׁלִשִׁים וָאַרְבַּע, מְטֻשְׁטֶשׁ, לֹא בְּפוֹקוֹס,  
אֲבָל נֶאֱמָן לָהּ תְּמִיד. מִבְּפִנִּים  
מְסַתְּפֶלֶת בָּה אֲנִי, בֶּן אַרְבַּע, כְּמַעַט.

עוֹצֵר אֶת הַפְּדוּר שְׁלִי, יוֹצֵא לֵאמֹר מִתּוֹךְ הַתְּצִלוֹם וּמְזִקִּין,  
מְזִקִּין בְּזֵהִירוֹת, בְּשֶׁקֶט,  
שְׁלֹא לְהִבְהִיל אוֹתָה.<sup>34</sup>

השיר שטוף הגעגועים לאם הוא אפוא היחידי המוכתר בשפתה. הכותרת נותרת בסתימותה: לא ידוע אם ה"חיים" ("Ein Leben") הם חיייה הקצרים של האם או חייו הארוכים יותר של בנה "המזקין". בכל אופן, הקרבה לאם שמתה בדמי ימיה והאבל המתמשך על אבדה ודאיים. הענון, בן דמותו של הילד הרך, "נאמן לה תמיד", ואילו הילד עצמו מסתכל בה "מבפנים". יתר על כן, נראה שאת ביטויי האהבה לאם ואת הנאמנות לה ניתן להחיל גם על שפתה, שהילד שומר בשכבות העמוקות החסויות של הווייתו.

אולם המבקש להאזין להדי שנותיו הראשונות של פגיס יוכל למצואן לא רק בכותרת שיר בודדת ובשולי כתיבי יד גנוזים. לקיום הלשוני הכפול יש מעין צופן משל עצמו: מילים, סמלים ודימויים המגיחים מעמקי התודעה. כמו זך, השומע "מְקַהֵלָה [...] / בְּשֶׁפָּה שֶׁל אֲנָשִׁים מֵתִים, אֲנָשִׁים שְׁאִינָם כְּבָר הוֹרִי",<sup>35</sup> כך רובינזון קרוזו של פגיס שומע את "תְּקַתּוּק מֵתוֹ / וְאֵת צִלְצוֹלָם", והקולות מן העבר רודפים גם אותו.<sup>36</sup> דוברו החולה של שיר אחר של פגיס מתלונן על "הַצְּיֻקָּה הַזֹּאת בְּאֲזִינִים, / שְׁרִיקָה בְּרִדּוֹ בֵּין שְׁתֵּי תַחְנוּת יְרִיבוֹת".<sup>37</sup> האוזן, האיבר האהוב על הופמן, שכיחה גם אצל פגיס, וכמוה הקונכייה ורעש הים.

בתמליל שכתב פגיס לקונצרט לנוער על תולדות המוזיקה, שבוצע לראשונה ב-1973, אפשר למצוא רמזים לקונפליקט הלשוני שהמחבר היה נתון בו. בטקסט זה מופיעה דמות ששמה "בן-קול", כלומר חד, המציגה סגנונות מוזיקליים החל בבאך וכלה בג'אז. על אף ש"בן-קול" יכול היה לבטא את עצמו "בכמה קולות", כתב עליו פגיס: "בן-קול עצמו היה בודד". הוא קונן על שאין לו מנגינה משלו, ואז: "אמרה לו בת-קול משמים (ומי יודע,



אולי מלבו פנימה): כולם עדיין נמצאים אתך, אתה אחד, אחד שהוא כולם. / אתה הוא כל הזיכרונות שלך, קולך בוקע מהדי קולם<sup>38</sup>. כמו יצירי רוחו, אף פגיס חיפש את הניגון הנכון, ניגונו שלו. עם זאת, "מלבו פנימה" חש שקולות העבר שנעלמו, כביכול, ממשיכים לחיות במנגינת ההווה.

בשירו "המגדל" מבליע פגיס את סיפור מגדל בבל. זהו אחד הסמלים, שכמו דימויי האוזן והקונכייה רומז לריבוי הלשוניות ולסבל שהוא גורם. הדובר בשיר חידתי זה מעיד על תדמיתו העצמית הלוקה בחסר:

זְכֵרֹנוֹת זְרִיזִים  
[...] נְכַלְלוּ בְּהִמּוֹן שְׁפוֹת זָרוֹת,  
[...] לֵלֵא תִרְגְּמָן לְעֶצְמִי, לֹא גָמֹר.<sup>39</sup>

פגיס מודה כאן בעקיפין שריבוי השפות פוגע בשלמות האני וביכולתו להתבטא: תמיד יש צורך לתרגם; אף אחת מן השפות אינה אומרת הכול. הדובר בקיא אמנם בשפות אחדות, אך הקשר הפשוט בין מילה לדבר אבד לו. גם בשיר מאוחר של זך, מובע הסבל שגורם שפע הלשוניות באמצעות סמל המגדל הקדום:

לְדַבֵּר אֶרְכַּע שְׁפוֹת עַד גִּיל שֶׁשׁ גַּם זֶה מְכַלְכֵּל  
מִיֵּן מַגְדֵּל כָּבֵל כְּזֶה, בְּקִשֵׁי מְהֵלֶּה, מְסַגֵּל  
אֶפְלוּ לְהוֹלִיךְ לְסַפֵּת הַפְּסִיכִיאָטֵר.<sup>40</sup>

כמו פגיס, גם זך מייחס את קשייו הקיומיים לתסביך המגדל, דהיינו לכורח לשלוט בשפות רבות מדי מוקדם מדי בחייו.

בשירי פגיס וזך שצוטטו לעיל ניתן בקלות יחסית לזהות את הקשר האינטרטקסטואלי לספר בראשית. לא כך בשיר של פגיס "עקבות".<sup>41</sup> ביצירה גדולה ומורכבת זו משרטט פגיס "עקבות" מסוגים שונים, שחלקם מובילים אף הם לסיפור מגדל בבל, אולם בדרכי עקלתון. במאמרי הביקורת התפרשו ה"עקבות", ובצדק, כמסמנים של קרבנות השואה.<sup>42</sup> לפי קריאה זו, השיר הוא תיאור אירוני של השאריות, של שרידיהם הבלתי נראים של יהודים שהושמדו בתאי הגזים ועלו בעשן השמימה. אולם יותר מכפי שנראה לעין בקריאה ראשונה, "עקבות" נוגע גם בנושאים אחרים. באחד מבתיו הפתלתולים של השיר יש הד למאבקו הלשוני של המשורר, שנאלץ ללמוד שפות נוספות כתחליף לשפת אמו:

כְּפִי נְכַלְלוּ לְשׁוֹנוֹת רַבּוֹת מְדִי. אֶבֶל  
עַל פְּרִשַׁת הַרוּחוֹת הָאֵלֶּה,  
שֶׁקָּנָו מְאֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי  
בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׂמִימִית וְלוֹמֵד  
נְטִיאוֹת, פְּעֵלִים, שְׂמוֹת  
שֶׁל שְׂתִיקָה.

השורות מתארות את תהליך לימוד העברית, השפה השמימית-השמית. "שקדן מאוד", מצהיר על עצמו דובר השיר, ואמנם כך מתארים את פגיס מוריו, ידידיו ואלמנתו. אך העברית שבשיר אינה נלמדת כשפת דיבור כי אם ככלי של שתיקה, כחלקי דיבר אילמים, שאינם משמיעים את הקולות הפנימיים. צריך להדגיש גם שמשמעות המוטו והכמו-פזמון של השיר: "מְשָׁמִים לְשָׁמִי הַשָּׁמַיִם, מְשָׁמִי שְׁמַיִם לְעֶרְפֶּל" אינה מוגבלת לתפיסת השמים כמקומו של עשן הקרבנות בלבד. עיון בפיטו של הפייטן הארצישראלי החשוב יניי, שמשורתיו בחר פגיס את המוטו לשירו "עקבות", מגלה שפיטו זה חובר כמעין מבוא או "קרובה" דווקא לפרשה על... מגדל בבל.<sup>43</sup> פגיס, אם כן, אינו מתייחס בשיר לפרק המקראי בלבד, אלא גם מנהל דיאלוג עם הפיוט שליווה אותו. השיר "עקבות" הוא פרודיה צינית ומקברית על יצירת יניי. המלאכים המופיעים בפיטו הקדום "נְעֻשִׁים אֲנָשִׁים / נְעֻשִׁים נָשִׁים", כלומר – הופכים לבני אדם לצורך שליחותם, שעיקרה חבלה בניסיונם של בני אנוש לבנות מגדל שראשו בשמים. בשירו של פגיס, לעומת זאת, האנשים והנשים בשר ודם הם ש"נעשו" מלאכים: הם נשרפו בכבשני הנאצים, וכך הפכו, כביכול, ל"שרפים"<sup>44</sup>.

מְשָׁמִים לְשָׁמִי הַשָּׁמַיִם, מְשָׁמִי שְׁמַיִם לְעֶרְפֶּל  
שִׁירֹת אֲרָכּוֹת שֶׁל עֶשֶׂן

הַשָּׂרְפִים הַחֲדָשִׁים שֶׁעוֹד לֹא הִבִּינוּ,  
אֲסִירֵי הַתְּקוּהָ, תוֹעִים בַּחֶפֶז הַרִיק

ה"עקבות" שהותירו בני האדם השרופים, "השרפים החדשים", אינם אלא עשן מיתמר לשמים ולשמי השמים. מכיוון שאינם מלאכים אמתיים, תעו "מלאכי שרף" חדשים אלה בדרכם כשהגיעו אל העולמות העליונים. אך בכך אין די: מסתבר שמתחת לרובדי הטקסטים העתיקים וקישוריהם הסבוכים לתקופת מלחמת העולם השנייה, קבורים עקבות נוספים, עקבות השנים שקדמו לשואה. "עקבות" אלה הם עקבות הילד שהיה ואיננו.

אחד מבתי האחרונים של השיר מעלה פרט אוטוביוגרפי מן הימים שלפני העשן: "אוֹלֵי שְׂרָדוֹ מִמְּנִי / רַק דְּאוֹנִים קִטְנִים שְׁלֹא הִתְבַּגְּרוּ: / עֲדִין חוֹזְרִים עַל עֶצְמָם בְּעֲדִין-עֲנָן, דוֹאִים"<sup>45</sup>. בשנת 1934 עזב אביו של המשורר את אשתו ואת בנו בן הארבע באירופה ועלה לפלשתינה. חודשים ספורים לאחר מכן נפטרה האם ופגיס גדל בבית סבו וסבתו, עד שבשנת 1941 גורש עמהם למחנה כפייה בטרנסניסטריה. בביוגרפיה לב פתאומי מסופר שבהיותו ילד, אהב פגיס ללבוש חליפות טייסים ולאסוף כלי תעופה. המניע לתחביב, כותבת עדה פגיס, הוא שבילדותו "קִישר בגעגועים את המטוסים אל אביו"<sup>46</sup>. הדאונים בשיר "עקבות" הם אפוא עקבותיו של הילד בן הארבע שהתייתם מאמו ושלבו עורג לאב שנסע לפלשתינה. לפי עדה פגיס, הפכו הגעגועים לאב לאחזתו העיקרית של הילד דן פגיס בחיים.<sup>47</sup> אך כיצד קשורים הדאונים ל"למידה השמימית" של השפה העברית?

סדרה דקובן אזרחי ערה לכך שהכתיבה בעברית היא אקט של בחירה עבור פגיס, והיא מפרשת אקט זה כהצבה מכוונת של מחסום בין המשורר לבין עברו.<sup>48</sup> לדעתי, מניעיו של פגיס לבחירה בעברית הם מורכבים יותר. אף שאני מודעת למוקשים הטמונים בפרשנות הנסמכת על נתונים ביוגרפיים, בכל זאת אני טוענת שהאווירונים והעברית הצטרפו בתודעתו של הילד הקטן למעין כרטיס נסיעה לפגישה עם אביו הרחוק. לפגיס היה מורה פרטי לעברית בבוקובינה. "אין זה ברור כמה למד", כותבת הרעיה ומחברת הביוגרפיה, עדה פגיס, אך המורה הכתיב לו מכתב בעברית: "אבי יקירי! כמה הייתי רוצה גם אני לנסוע לארץ ישראל ולראות אותך".<sup>49</sup> אין לי ספק שהחיבור הפנימי בין העברית לבין הכמיהה לאב נעשה כבר אז. אלא שהאב נשאר בלתי מושג עבור בנו גם כשזה הגיע, סוף סוף, לחופי ארץ ישראל אחרי גיהינום המלחמה. פגיס נדחה על-ידי אביו ואשתו השנייה ונשלח מביתם בתל אביב לקיבוץ מרחביה. הוא נאחז בהבטחה ש"שהותו בקיבוץ תארוך רק עד שילמד עברית" והסתער על רכישת השפה החדשה בכל עֶצְמַת כִּישְׁרוֹנוֹ.<sup>50</sup> עוד לפני ששלט בלשון, החל לכתוב שירה בעברית. זאת, על אף שיכול היה לחקות אז את טוביה ריבנר – ידידו הבוגר בקיבוץ, שהיה ותיק מפגיס בארץ ובכל זאת עדיין כתב שירה בגרמנית. מורהו של פגיס במרחביה, אברהם גורן, אמר שההתבוננות בפגיס הלומד עברית הייתה "התבוננות בפלאי המוח".<sup>51</sup> דומני שהיו אלה גם פלאי הנפש העורגת אל אביה. בשיר "עקבות" כמוסים אפוא גם רסיסייהם של אותם כיסופים רחוקים.

אולם על אף נהייתו לעברית, פגיס לא נפרד מעולם מהגרמנית שהייתה באמת שפת אמו בלבד ולא שפת אביו שלא ידע גרמנית.<sup>52</sup> גרשון שקד כתב שפגיס "חי בגרמנית", ואריאל הירשפלד הדגיש: "ברור שעיקר הדרמה של עולמו הפיזי מתרחשת עדיין בנופי התרבות הגרמנית 'הזרה' שאינה זרה לו כלל: לפגיס היא ביתו ומולדתו במובן הפורה ביותר של מלים אלה".<sup>53</sup> על אף שעניינו של הירשפלד בהשפעות תרבותיות, מבעד למילותיו מבצבצת ההכרה בגרמנית שהיא בית, אולי במובן האמהי של המילה. במאמרה "היה הגשר: לתרגם את פגיס לגרמנית" מספרת המתרגמת אנה בירקנהאור: "במהלך העבודה על התרגום עלה בי הרושם כי אני מחזירה חלקים מסוימים מן השירים אל השפה שבה נִהְגוּ, והיא מסכמת: "דווקא כמה מהשירים [...] מציגים את דן פגיס לקורא בצורה חריפה ומזוקקת יותר בתרגום הגרמני. ערך מוסף לתרגומי [ה]נובע משפת האם וההוויה של פגיס בשנותיו הראשונות".<sup>54</sup> הגרמנית, לדעתה, אינה תרבות אחרת, אלא בשר מבשרו של השיר. כך, למשל, מציינת בירקנהאור, ובצדק, שרק התרגום לגרמנית של השיר "טיוטת הסכם לשילומים" חושף את משמעותו של הדימוי המרכזי בו. שלא כמו המילה העברית "שילומים", שפירושה העיקרי הוא תשלום כספי, המילה הגרמנית Wiedergutmachung כוללת משמעות רחבה יותר. היא מורכבת משלוש מילים: "wieder" שפירושה "שוב" או "בחזרה", "gut", שפירושה "טוב", ו"machung", שפירושה "עשייה". מכאן, שמשמעותו המילולית של הצירוף השלם Wiedergutmachung היא "לעשות טוב שוב", להחזיר למצב הקודם, הטוב; כך אפוא, המונח הגרמני יש בכוחו לחשוף את האבסורד שבלב השיר. רק לאור התרגום לגרמנית מובנות השורות בכל עֶצְמַתן המזעזעת: "הִפְלֵ יְחִזֵּר לְמִקְוֹמוֹ, [...] הַצֶּעֱקָה אֶל תוֹךְ הַגְּרוֹן. / שְׁנֵי הַזֶּהָב אֶל הַלֶּסֶת".<sup>55</sup> אי-האפשרות של פיזיו אמתי מסתברת בגרמנית גם ברמה הלשונית האלמנטרית.

דוגמה נוספת להשבת הטקסט העברי למקורו על-ידי העברתו לשפת האם של מחברו היא תרגומו לגרמנית של השיר ”מאובנים”.

### מאבנים

הַיְצוּרִים הַחַיִּים לְנִצְחָה, הַמְּאֻבָּנִים,  
 כָּלֶם סָרְכָנִים מֵאֵין כְּמוֹתָם.  
 הָאֲרְכִיזוּב הַמְּלֻכּוֹתֵי הַמְּאֻבָּן בְּעֵנְבָר  
 בְּזוֹ לְזִמּוֹן וְגַם בְּאֶלֶף עֵינַיִם  
 אֶת שְׁנַת הַצְּהָרִים בְּשִׁמְשׁ.  
 הָאֲרְכִיזוּבִי הַיָּא אֵזֶן הַמְּסָרְכֵת לְשִׁמְעַ.  
 הָאֲרְכִיזֵג וְהַר אֶפְלוֹ עַל עֲצֻמוֹ,  
 וְרַק אֶת חוֹתָם עֲצֻמוֹתָיו הוֹתִיר בְּסֻלַּע.  
 פְּסָגַת הַבְּרִיאָה מִבֵּין הַמְּאֻבָּנִים  
 הִיא וְנוֹס מִמִּילוֹ,  
 נִמְנָעַת נְצָחִית, אֲשֶׁר  
 זְרוּעוֹתֶיהָ אֵרִיר.<sup>56</sup>

אף שמשפט הגרעין בשיר זה הוא שורתו האמצעית (השישית מבין שתיים עשרה השורות), הוא נראה כחוליה שוות ערך בקטלוג של דימויים. דובר השיר נוקט עמדה מדעית-אובייקטיבית, כביכול, ומונה סוגים של מאובנים: ”ארכיזוב”, ”ארכיקונכית” ו”ארכידג”. כולם מתוארים כמגיבים באורח שלילי אל עצמם או אל סביבתם.<sup>57</sup> אולם מעמדם השווה של המאובנים אינו אלא אחיזת עיניים. רק הגיית השורה השישית בתרגום לגרמנית חושפת את חשיבותה כְּלֶבֶת הַשִּׁיר. שורה זו מתמקדת בנושא המועדף של האוזן וחוש השמיעה: ”הָאֲרְכִיזוּבִי הַיָּא אֵזֶן הַמְּסָרְכֵת לְשִׁמְעַ”. אך בעוד בעברית נבלע הדימוי, בתרגום לגרמנית הוא בולט באמצעות מצולו העשיר, החושף את תפקידו המכריע: ”Die Urmuschel ist ein Ohr, das sich weigert zu hören”.

מהגיית המילים הגרמניות שלעיל, מסתבר ש-*ein, Ohr, Ur-* (תרגומי המילים ”ארכי”, ”אוזן”, ”אחת” ו”לשמע”, בהתאמה), מצטרפות על-ידי העיצורים החוזרים *N* ו-*R* לשון נופל על לשון, למשחק מילים וצלילים טעון, שבעברית אין לו כל זכר. דימוי הארכיקונכית טומן בחובו את הטרגדיה של המשורר, שנאלץ לנטוש את שפתו הראשונה. המשורר הוא מעין קונכייה, שאוצרת בקרבה את הארכיקולות, הקולות הראשונים והאהובים, אך עליה לסרב לשמעם פן יפריעו ליצירה בשפה החדשה.<sup>58</sup>

הקונכיות החוזרות בשיריו של פגיס מייצגות אפוא את לשון הילדות של המשורר. כמו ב”קצבן” של הופמן, הקונכיות הן מעין כספות-קול הנוצרות את הקולות הקדומים שהילד שמע. הקונכיות מופיעות אצל פגיס כבר בשירו המוקדם ”לְבָנוֹת קוֹנְכִיּוֹת הַשְּׂתִיקָה”. הים נוטש את הקונכיות הלבנות, פולט אותן על החול ואף ”שוכח יופיין” בין אצות, שחפים וסירות.<sup>59</sup> שורותיו האחרונות של השיר רומזות לכך ש”רק האילמים” נזקקים ל”קונכיות

השתיקה" הנטושות. על אף עמימותו של השיר הוא מדגיש את הקרבה בין אימז' הקונכייה למתח שבין דיבור, שכחה, שפה מודחקת, שתיקה ואלם.

היוצרים שהתרחקו משפת אמם הם מעין "קונכיית כותבות". בדרכים מגוונות הם משמרים ביצירותיהם את הרחשים של ים־העבר. קריאת יצירותיהם וההקשבה לקולות החבויים בהן, מצריכות מעין אוזן שלישית. הקורא שבורך באוזן שלישית כזו נזקק לאסטרטגיות שונות כדי לשחזר ולשמוע את הצלילים שהודחקו. אחת הדרכים לקריאה קשובה כזאת היא תרגום רשורש ה"קונכיית" חזרה ל"שפה של הים", כלומר ללשון הצלילים הראשוניים שה"קונכיית" קלטה בשחר קיומה. במילים אחרות: תרגום שיריו של פגיס, למשל, לגרמנית, עשוי לסייע בהבנתם. ראוי לציין, שהתרגום לשפת האם הוא כלי פרשני חשוב לא רק כשמדובר בעברית ובגרמנית, אלא גם ביצירתם של כותבים בני שפות ועמים שונים ש"בגדו" בשפת אמם.

## T

לעומת הקושי שבהתחקות אחרי עקבות הגרמנית ברוב שיריו של פגיס, קל בהרבה לאתר את העקבות הללו בשיריו המאוחרים של נתן זך. ספרו כיוון שאני בסביבה מצטיין במודעות עצמית ובפתיחות מרשימה.<sup>60</sup> כך, למשל, בולט בשירי הקובץ המבטא הייקי, תו ההיכר של הדיבור הזכי והעדויות לנאמנותו הלשונית הכפולה. כמו בספרו של הופמן כריסטוס של דגים, גם כאן מנוקדות מילים לוועזיות לפי צלצולן הגרמני הזר ולא על־פי ההגייה העברית המקובלת: אִוְוויץ ולא אושוויץ, ג'וֹנְגֵל ולא ג'וֹנְגֵל, פסיכיאטֵר לא פסיכיאטֵר. הספר מתמודד בגלוי, בכתב ובניקוד, עם המורשת האקוסטית הגרמנית, וחושף את הכאב שמאחורי הצלילים. את אחד השירים בקובץ בוחר זך לסיים בחרוז נונסנס בגרמנית ובאותיות לטיניות: Ein Stern \ Danke gern (כוכב / תודה לך).<sup>61</sup> היעדר התרגום בגוף הטקסט או בשוליו מדגיש לא רק את תחושת הניכור של האיש דובר הגרמנית שבשיר כלפי עירו העברית, אלא גם את ניכורו של זך עצמו מסביבתו – שהוא אינו טורח לתרגם, כאילו על כולם להבין את שפתו.

במבט ממרחק השנים אל ראשית דרכו השירית של זך, אפשר לטעון כי היא הותוותה על־ידי הרגשת זרות. הצו הפואטי שזך קבע ונשמע לו באותם ימים, תבע התרחקות מן הקול הקולקטיבי של ה"אנחנו" לטובת ה"אני", אך בעצם ביטא גם סירוב להצטרף לקול הלאומי העברי. יתר על כן, החסכנות, האיפוק וההירות־היתר הלשונית שאפיינו את שיריו המוקדמים של זך עשויים להתפרש כניסיון הדחקה והסתרה של תכנים וצלילים. בקריאה מאוחרת של השורות הנפלאות "רְגַע אָחַד. שְׁקֵט בְּבִקְשָׁה. אָנָּא. אָנִי / רוּצָה לוֹמַר דְּבַר מֶה",<sup>62</sup> נשמע גם קולו של הזר המבקש רשות דיבור בשפה שבה הוא שולט ומהסס בעת ובעונה אחת. אולם מה שעולה במעומעם מספריו הראשונים של זך נאמר מפורשות מאוחר יותר. בקובץ שיריו שראה אור בשנת 1996 נפרץ הסכר, והצלילים הצורמים של כאבי הילדות מתלווים למראות העבר המשוחזרים בספר:

וּמֵאֵז אֲנִי מִתְגַּעְגַּע [...] לֹא אֵלֶיָּהּ [...] וּבִטַח לֹא אֶל חִפָּה שֶׁל שְׁנוֹת הַמְּנַדָּט [...] [...] וּבִטַח לֹא גַעְגּוּעִים אֶל בֵּית־הַמְּרַקְחַת וְהַמֵּאֲפִיָּה שֶׁהַפְּצִיצוּ הָאֵיטְלָקִים יִמַּח שְׁמֵם [...] וְגַם אֲמִי הִיְתָה אֵיטְלָקִיָּה וְהָיוּ מוֹרִידִים אוֹתָנוּ מֵאוֹטוֹבוֹסִים כְּאֲשֶׁר דִּבְרַנּוּ אֵיטְלָקִית וְגִרְמָנִית עוֹד יוֹתֵר גְּרוּעַ בְּאוֹטוֹבוֹסִים שֶׁל הָדָר וּמֵאֵז יֵשׁ לִי בְּעֵיָה עִם אוֹטוֹבוֹסִים וְעַם שְׁפּוֹת.<sup>63</sup>

השיר הווידויי "בשדות אז אולי" שצוטט לעיל חושף את הצלקות שהותיר הדיבור בשפות זרות ואת ההשפלה שבעקבותיו. כידוע, גרמנית ואיטלקית – הלשונות שדיברו הוריו של זך – נחשבו בזמן מלחמת העולם השנייה ל"שפות האויב" ועוררו התנגדות רבה עוד יותר מאשר שפות זרות אחרות. הדי שפות הילדות והצרות שהמיטו על זך בנעוריו שלובים אפוא אלה באלה בשיר, ועודם חיים בזיכרונו: ב"ימים רחוקים [...] / בְּשָׂדוֹת אֶז אוֹלִי". הצירוף המוזר "אז אולי", המופיע תדיר בשיר, משקף בשיכול אותיות את מילת הקישור הגרמנית שהגייתה היא "אלֶזו" (also). זוהי מילה חסרת משמעות שדוברי גרמנית מרבים להשתמש בה. "אז-אולי", כפילתה העברית של מילת הקישור הגרמנית עמומת המשמעות (ניתן לתרגמה כ"ובכן"), מתאימה לטון הווידויי-סיפורי של השיר.<sup>64</sup>

בשיר אחר באותו קובץ מצטרף זכר הדיבור בגרמנית בילדות לחוויית הביקור בגרמניה בהווה. כמו "בשדות אז אולי", גם שיר זה "מחיה מתים" באמצעות השפה:

וּמָה יִהְיֶה עִם הָאֶכֶל, אֶדוֹן צַח,  
אֲנִי נִשְׁאֵל בְּגִרְמָנִית עַל יְדֵי הַמְּנַקָּה.  
בְּאֵמֶת, מָה יִהְיֶה. וּמָה אֲשִׁיב לָהּ?  
שְׁפָתָאִם אֲנִי שׁוֹמֵעַ קוֹלוֹת [...] [...] אֶכֶל רַק אֲנִי יוֹדֵעַ שְׁאֲנִי בְּאֵמֶת שׁוֹמֵעַ [...] [...] אֲוִלִי תַפְסִיק כְּכֹר עִם הַשְּׁטִיּוֹת' וְלִמִּי יֵשׁ כַּח אֵלֶיךָ, 'מִתִּי תִגְמַר סוֹף סוֹף לְאֶכֶל' אוּ 'כֹּל כֶּךָ קָטָן וּכְכֹר כְּזֶה רַע' [...] [...] מִקְהֵלָה נִשְׁמַעַת [...] [...] מְעַבֵּר רְחוֹק שְׁבִרְחוֹקִים, בְּשֶׁפֶה שֶׁל אֲנָשִׁים מֵתִים, אֲנָשִׁים שְׁאֵינָם כְּכֹר הוֹרִי.<sup>65</sup>

הגרמנית שבזיכרון היא אפוא שפה שצויה מרושעים: זו לשון האיסורים והעונשים. שלא כמו אצל פגיס והופמן, שפות הילדות של זך אינן רכות ואינן מושא געגועים. הצלילים הראשונים ששמע בילדותו מזהים אצלו דווקא עם חינוך קפדני למשמעת. סביר להניח, אם כן, שהכתובה בעברית שימשה לזך מנגנון הגנה שתפקידו להרחיק את איומי ההורים המחמירים. העברית סייעה אפוא להקהות את כאבו של הבן שנדחה על-ידי אביו הפליט – זה האב שמעולם לא אמר לבנו מילת אהבה "כִּי אֵינְךָ מִדְּבָרִים כֶּךָ אֶל יְלָדִים /

בְּגֵרְמִנִּית<sup>66</sup>. ילדותו של המשורר מעוצבת בשירים כסיוט מתמשך: "אָנָּא סְלַחוּ לִי", הוא כותב בשיר אחר, "הֵיטָלָר עוֹד זֹרֵם בְּעוֹרְקֵי, / הוא עוד חי"<sup>67</sup>. השואה המשפחתית נמסכת בשואת העם היהודי.

## ה

כמו זך, גם יהודה עמיחי נדד בילדותו מגרמניה מולדתו בשנות השלושים של המאה ה-20, וכמוהו נאלץ לרכוש שפות חדשות. תפקידה הנורא של ההיסטוריה בהרחבת החינוך הלשוני של הילדים הפליטים מתואר בסגנון בוטה בפואמה האוטוביוגרפית פרי עטו, "מסעות בנימין האחרון מטודלה":

ההסְטוֹרִיָה היא סְרִיס,  
 היא מְחַפֶּשֶׁת גַם אֶת שְׁלִי  
 לְסֵרֶס, לְחֵתֶךְ בְּרַפִּי נִיר  
 חֲדַים מְכַל סְכִינ; לְמַעַךְ  
 וְלִסְתָם אֶת פִּי לְעַד  
 עִם מֵה שְׁחֵתְכָה,  
 כְּמוֹ בְּהִתְעַלְלוֹת בְּחֻלְי מְלַחְמָה,  
 שְׁלֵא אֲשִׁיר אֶלָּא בְּצִיּוֹן עֶקֶר,  
 שְׁאֵלְמֵד הַרְבֵּה שְׁפוֹת  
 וְלֵא שְׁפָה אַחַת שְׁלִי,  
 שְׁאֵהִיָּה מְפֹזֵר וּמוֹפָץ  
 שְׁלֵא אֵהִיָּה כְּמַגְדֵּל-בְּבַל עוֹלָה הַשְּׁמַיָּמָה.<sup>68</sup>

הלשון האלימה ודימוי הסירוס בשורות אלה אינם אופייניים לעמיחי.<sup>69</sup> מסתבר שעמיחי, שהצהיר בכל תוקף שעברית היא שפתו עוד מימי הגן אף שחיתוך דיבורו הסגיר את מוצאו, חווה את ההגירה כטראומה. לימוד השפות היה עבורו סירוס אכזרי והתעללות לשונית, ואף הוא בחר לתיאורו בסמל של מגדל בבל. ובכל זאת, היכרותו האינטימית של עמיחי עם העברית של בית הכנסת והחיבור שהוא מחבר בינה לבין דמויות אב אהבות, הפכו את העברית בשירתו גם למעין שפת אם גמישה ומשחקית.<sup>70</sup> בשיר המאוחר, "מנוחת קיץ ומילים", חושף עמיחי את המודל השירי שלו:

אֲנִי חוֹזֵר אֶל הַמְּלִים שֶׁל רַב יְלֻדוֹתֵי  
 מְעַל בֵּימַת בַּיִת הַקְּנֶסֶת [...]  
 הוּא שְׁנָה קֶצֶת  
 אֶת הַמְּלִים מִן הַתְּפִלָּה, הוּא לֹא  
 זִמֵּר וְלֹא סִלְסַל בְּגֵרוֹנוֹ וְלֹא הִתְיַפַּח [...]  
 אֶלָּא אָמַר אֶת דְּבָרוֹ בְּשִׁקְט וּבְטָחָה, דָּרַשׁ מֵאֲלֹהֵי  
 בְּקוֹל רְגוּעַ אֲשֶׁר לָהּ אוֹתִי בְּכָל חַיִּי.<sup>71</sup>

כמו הרב בדרשותיו, גם עמיחי בשירתו משנה מעט את מילות המקרא והסידור, וכמוהו הוא אינו מסלסל ואינו מתייפח. שאלתי את עמיחי על הרב, והוא סיפר ששמו היה זיגמונד הנובר ושהוא דרש בגרמנית במילים מרוממות ובקצב שנבע מן המילים עצמן.<sup>72</sup> הילד ששמע את נעימת קולו של הרב, חזר עליה בשיריו העבריים. כלומר, המוזיקה שעמיחי הפנים ושניסה לשחזר בשיריו, הייתה בעצם גרמנית. את מסלול הנדודים של צלילי ילדותו תיאר עמיחי על פי רוב כנובע ממניעים של שיבה לעברית.<sup>73</sup> הרב הנובר, אמר לי עמיחי, הביא אל הגרמנית את המוזיקה של העברית, ואני מחזיר את המוזיקה הזאת אל מקורה.<sup>74</sup>

בספרו שתי בריכות ביער מביא שמעון זנדבנק דוגמה דומה מיצירתו של המשורר אריה לודוויג שטראוס.<sup>75</sup> הוא מספר על מקרה ששטראוס העלה על הכתב תחת הכותרת ”קטע תהילים שב לגבולו”. בסרט אנגלי שבו צפה שטראוס בישראל נשא הכומר את הדרשה: “Yea, though I walk in the valley of the shadow of death, I will fear no evil for thou art with me”

באותו רגע הציץ שטראוס בתרגום של הסרט ומצא את המילים: “גם אם אלך בגיא צלמוות לא אירא רע כי אתה עמדי”, ואז כתב:

הסרט נתגלגל מן-הסתם מארץ לארץ, וכלל מקום נשאר דברי הכהן מה שהיו: תרגום, והכל הכירו בהם שהם תרגום. ואילו כאן שבו פתאום לגבולם. האם הבחין מישוהו מהיהודים או מהנוצרים שישבו מצופפים בשורות דחוסות וצפו והאזינו – האם הבחין מי מהם כמה שהתרחש כאן? הליווי הצנוע נעשה למקור ולעיקר. כתב היד השחור נתלקח בעצמה מסתורית. דברי-בראשית הופיעו ונעלמו בשולי העלילה, שנמשכה בלא יודעים, אבל לרגע נהפך התרגום למקור, והמקור לתרגום. לרגע אחד בלבד – ומיד חזר הכל זורם בערוציו הרגילים.<sup>76</sup>

זנדבנק משווה את יצירתו העברית של שטראוס למעין גלגולי תהילים כאלה.<sup>77</sup> ואשוב לעמיחי. שלא כשתי תחנות הרדיו היריבות בשירו של פגיס, העברית והגרמנית אצל עמיחי חיו במעין דו-קיום מינקות. העברית של המקורות, שפתו של האב האמהי, נמסכה אצלו בגרמנית, שפת האם והבית. בן-דמותו של האב, הרב הנובר, הריק את העברית אל תוך הגרמנית, ובנו הרוחני השיב את המילים מן הגרמנית בחזרה למקור העברי, אך שרידי המנגינה הגרמנית נשמרו בו. זהו מקרה מיוחד של התכה תמידית בין שתי השפות, גם כאשר רק העברית היא שנראית על פני הדף.<sup>78</sup>

ובכל זאת, המבקש את הגרמנית ימצא את עקבותיה הברורים ברומן האוטוביוגרפי של עמיחי: לא מעכשיו לא מכאן.<sup>79</sup> אחת מעלילות הבלש הצדדיות ברומן סובבת סביב חיפוש נאומי האבודים של הרב מנהיים בגרמניה. חיפוש זה הוא מעין הודאה עקיפה בכך שהיצירה נובעת מ”שם”, ממחוז הילדות וצליליו: “וכך בערך היתה תפילתו הקבועה של הדוקטור הרב מנהיים שהיה אומר אותה בכל שבת בשפה הגרמנית: אבינו שבשמים ברך את עמך ואת כל אשר להם ואת כל אשר נפשותיהם בעדן מנוחתן. וברך גם את אלה אשר מצאו



חיים חדשים בארץ אבותינו".<sup>80</sup> דומה כי מבעד לעברית העמיחיית ניתן לשמוע את הטון המרוימם, את הקצב והריתמוס של המקור הגרמני.

יואל, גיבורו של הרומן לא מעכשיו לא מכאן, הוא "אני" מפוצל היוצא למסע במעמקי תודעותיו – הירושלמית והגרמנית. יסודות פסידו-בלשיים ופסידו-הזייתיים שולטים גם ברומן תרגיל במחזיקה של שמעון זנדבנק, שגיבורו מעיד על עצמו שהתת-מודע שלו מדבר גרמנית...<sup>81</sup> בספר תור הפלאות של אהרן אפלפלד מתקיימת ואריאציה רחוקה יותר על אותו נושא.<sup>82</sup> אולם פרקי הרומן המוקדם של עמיחי מתייחדים בכך שהם נעים בשני המרחבים בעת ובעונה אחת (כל כמה שטקסט ליניארי יכול להתרחש בשני מקומות באותה עת). לא מעכשיו לא מכאן כתוב אמנם כולו בעברית, אך עלילת הנקמה בעיר ויינבורג מתרחשת מן הסתם בגרמנית. שפת האם של עמיחי מהווה רקע לעלילה זו, ורוב תרגומי המילים הגרמניות משולבים בטקסט בנושגלנטיות ואינם מובלטים כמו התרגום בשולי דפיו של הופמן. זאת ועוד; מפי עמיחי עצמו ומפי עורך הרומן דן מירון נתגלה לי ש־100 העמודים ויותר שקוצצו בעריכה בשנות השישים, הכילו קטעים שלמים בגרמנית. יש לשער שלו ראה הרומן אור באקלים הפוסט-מודרניסטי של שנות התשעים, היו העמודים האלה נשמרים ונכללים בספר.<sup>83</sup>

בסופו של הרומן האוטוביוגרפי של עמיחי נהרג הארכיאולוג, גיבור עלילת האהבה הירושלמית, ואילו "האני האחר" שלו שנסע לגרמניה, חי. עתידו של האיש שביקש "לסגור דלת בחייו" ולנקום את נקמתה של אהובתו המתה,<sup>84</sup> אמנם מעורפל, אך סיכויו לקיום שלם גבוהים מאלה של הירושלמי שבחר בהדחקה מוחלטת. מסקנת הרומן היא אפוא שהנכונות להאזין למנגינת העבר היא המאפשרת חיים מלאים בעתיד. גיבור עלילת השיבה של עמיחי מודע לכך:

והרי לשם כך באתי הנה. למדוד מרחקים. לשמוע את קולות הילדות אשר לפיהם אוכל למדוד את המרחק האמיתי, קולה של רות המתה וקולה של הנרייטה החיה עדיין בתוך מיתתה הממושכת. שמעתי את הקולות ספק קוראים לי ספק אני קורא להם. שמעתי וידעתי שהמרחק גדול מששערת.<sup>85</sup>

לאורכו של הרומן מחיה עמיחי את "קולות הילדות" הגרמניים על-ידי שמותיהן הפרטיים של דמויות כהנרייטה, הינץ וזיגפריד, על-ידי שמות מקומות כמו פראדאן-פלאץ וויינבורג, על-ידי ציטוטים משירים גרמניים-מקומיים, ואפילו בעזרת ביטויים לאומניים. אלה מובאים בתעתיק, באותיות עבריות, לצד תרגומם מגרמנית: "בלוט אונד בודן, דם ואדמה! קראפט דורך פרוידה, און על ידי תענוג".<sup>86</sup> נוסף לכך, הטקטיקה הכמו-אטימולוגית המוכרת לקוראי שירת עמיחי, מוחלת ברומן גם על מילים גרמניות: המילה הֶקְסְנֶשׁוּס, למשל, שפירושה כאב צוואר, מפורקת לגורמיה. גיבורו של עמיחי, המספר בגוף ראשון את עלילת הפרקים המתרחשים בגרמניה, מסביר ש"הֶקְסְנֶשׁוּס" מורכבת מ"הֶקְסָה" (מכשפה) ו"שׁוּס" (פגיעה), ולפיכך כאב הצוואר נגרם כביכול מפגיעת מכשפה.

הגרמנית מבצבצת ברומן גם מבעד לשיבושי לשון שמקורם בדקדוק הגרמני. בקטעי הדיאלוגים, למשל, פזורים משפטים שבהם, שלא כמקובל בעברית, מקדים שם התואר את הנושא. לדוגמה: ”איפה היא הטובה, הגברת מינסטר?”<sup>87</sup> שיבוש מסוג אחר מופיע כשהדובר מתאר את שיבתו ”לרחוב הקדוש אוגוסטין שבה, ראיני את אור העולם”<sup>88</sup> – אזכור לכך שבגרמנית ”רחוב” הוא ממין נקבה. שפת האם משתלטת הפעם על חוקי הדקדוק העברי. לפי עדותו של מירון, הוא העיר על השגיאה לעמיחי, אך הלה סירב לתקן את ”מינו” של הרחוב, כאילו רצה להדגיש שהרחוב שבו נולד הוא אכן ממין נקבה, רחוב אמהי...

יחסו של עמיחי לשפת אמו הגרמנית מורכב ביותר, והוא משתקף ברומן אוטוביוגרפי זה באופנים רבים ומלאי סתירות. שפת עיר המולדת הגרמנית היא שפת הנאצים, אך בה בעת היא משמשת שפת האהבה. כך, למשל, מתודה יואל:

התמלאתי אהבה אל הנערה ואמרתי לה לפתע בגרמנית:  
 „Kom, Kleine. Komm her. [...] Bald geh' ich von hier weg”  
 וההרגשה שלי,  
 נ”ג<sup>89</sup>

שלא כמו רוב המילים הגרמניות המופיעות ברומן באותיות עבריות, משפטים רכים אלה מובאים באותיות לטיניות וללא תרגום. מסתבר שכאשר המספר מתמלא אהבה הוא מדבר גרמנית בלתי מתורגמת, בלתי מעוברת. המספר מגלה שהדיבור הגרמני בא ”לפתע”, שהרי הוא דיבור הנובע מבפנים, ממקום בלתי ידוע. רומן השיבה החצוי של עמיחי הוא מימוש אמנותי-עלילתי של הכפילות הלשונית ושל האחיזה שיש לשפת האם גם באיש שהסתגל – אולי יותר מיוצרים אחרים – לארץ ישראל ולשפתה.

\* \* \*

הקריאה, או מוטב ההאזנה, שהצעתי כאן מעמידה אתגר בפני חוקרי הספרות הישראלית: להעלות ממעמקים את עקבות ה”עצמי” הלשוני המוקדם ולזהות את שרידי הקולות מן העבר שהשתמרו ביצירה. העברית המודרנית מכילה קצבים ישנים, צלילים אחרים, שאריות של שפות אם נבגדות. הגרמנית, כמו שפות אם אחרות, עדיין מדברת בתוך העברית, דרך העברית. אם נשמע את הצלילים שמתחת לפני השטח, נבין גם את האחר החקוק בנו, את זהותנו במלואה. כיום כבר ברור שאליק לא נולד מן הים,<sup>90</sup> ושלא כל רעיו נולדו בעברית. משום כך, קריאה המתעקשת על מחיקתם של זכרי לשונות הילדות של היוצרים בעברית אינה שלמה. קריאה חלקית כזאת מבליטה את הדיכוטומיה בין ההוויות ה”זרות” כביכול לבין העברית, ומקשה על ראיית הספרות הישראלית כמרחב רב-לשוני ורב-קולי. אני מבקשת לגלות מחדש את שפות האם הטמונות בעברית, לזהות סוגי ”עצמי” אחרים שהיו חבויים בתוך הטקסטים הישראליים ולעמוד על אסטרטגיות ההסתרה וההסוואה של יוצריהם. להקשיב להם באמצעות ”אוזן שלישית”. לדובב את שתיקתם.

אוניברסיטת פנסילבניה

הערות

- 1 יואל הופמן, כריסטוס של דגים, ירושלים: כתר, 1991, קטע 56.
- 2 יואל הופמן, "קצבון", ספר יוסף, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 7-49.
- 3 יואל הופמן, ברנהרט, ירושלים: כתר, 1989, קטע 34.
- 4 Alfred Tomatis, *The Ear*: שמוע: לעובר מסוגל לשמוע: Canada: Moulin Publication, [1963] 1996; Paul Madaule, *When Listening Comes Alive: A Guide to Effective Learning and Communication*, Canada: Moulin Publication, 1993; C. A. J Mehler, "Language in the Infant's Mind", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, series B: Biological Sciences* 346 (1315), Paris, October 1994, pp. 13-20
- 5 William P. Fifer and Christine M. Moon, "The Role of the Mother's Voice in the Organization of Brain Function in the New Born", *Acta Paediatrica* 397 (June 1994), pp. 86-93
- 6 Thomas R. Verny, *The Secret Life of the Unborn Child*, New York: Summit Books, 1981, p. 23
- 7 יהודה עמיחי, "נסיעה ברכבת", מאדם אתה ואל אדם תשוב, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 84.
- 8 Jacqueline Amati-Mehler, Simona Argentieri and Jorge Canestri, *The Babel of the Unconscious: Mother Tongue and Foreign Languages in the Psychoanalytic Dimension*, Jill Whitelaw-Cucco (trans.), Madion, Conn: International University Press, 1993
- 9 הלשון הנבגדת הייתה במקרים רבים היידיש, שפת אמם של חיים נחמן ביאליק, יוסף חיים ברנר, דבורה בארון ורבים אחרים. אך כזה גם היה גורלן של שפות אחרות, כגון הרוסית, שפת אמו של שאול טשרניחובסקי, או הערבית במקרהו של סמי מיכאל. חשוב להדגיש כי על אף שיוצרים רבים למדו עברית בבית המדרש או בבית מגיל צעיר יחסית, עדיין לא הייתה זאת שפת אמם, כלומר השפה הראשונה שלתוכה נולדו ובה דיברו אליהם אמותיהם. ההתבוננות בספרות העברית כרצף בגידות/ מרידות של בנים באמותיהם, מערערת אפוא על אחד המודלים המרכזיים בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, שבמרכזו מרד של "בנים" ב"אבות" ספרותיים ובאבות אחרים.
- 10 עמליה כהנא-כרמון, "היא כותבת די נחמד, אבל על שבירכתיים", ידיעות אחרונות (4/2/1988), עמ' 20, 25.
- 11 וראו, למשל, את מחקריה של חמוטל ברייטמן על הזיקות בין הספרות העברית והאירופית, כגון: "ביאליק והשירה הרוסית", מאזניים סד, 9-10 (1990), עמ' 38-46; מגעים של דקדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנו, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון, 1997; וכן עיוניו של שמעון זנדבנק בקשרים בין הספרות העברית והמערב-אירופית: שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1976.
- 12 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ג, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 81-89.
- 13 הזיקה לגרמנית קיימת אצלו יוצרים שנולדו בארץ להורים דוברי גרמנית. כך מספרת, למשל, הסופרת רות אלמוג, ילידת ישראל: "נסעתי אז [לגרמניה] למיניץ, למגנצא, והלכתי ברחוב.

ופתאום זה כאילו להיות בבית-הכנסת – כולם מדברים גרמנית! זה כמו לבוא הביתה, כמו לחזור לילדות, על אף שלא נולדתי שם. אבל היו אלה תחושות שעוררו בי רגשי אשמה איומים – מה את מרגישה פה בבית? הלא זו הארץ של הרוצחים! וככל זאת הרגשתי בבית כי יכולתי לדבר גרמנית. זה חזר אלי" ("המרחב המילולי, שבו הכל נעשה אחר: ריאיון עם רות אלמוג", מכאן ד [2005], עמ' 197). בריאיון אחר מציין הסופר יורם קניוק, אף הוא יליד ישראל: "נרמזה לי כי היהודים הגרמנים שהגיעו ארצה שימרו בה, במידה רבה, את מסורת התרבות הגרמנית. כך חיו אבי וחבריו פה בברלין – הם דיברו בשפה הגרמנית, שמעו מוסיקה גרמנית וחלמו לנסוע מעבר לים. חיים של גלות מדהימה שנספגו, כאמור, גם בי. ביום שלישי בערב אהיה בגרמניה, וכבר עתה אני חושב על ארוחת הבוקר שאוכל במלון בברלין – זו ארוחת הבוקר שהייתי אוכל בגרדה בילדותי" ("כמו אחד שהגיע ממקום אחר: ריאיון עם יורם קניוק, מכאן ג [2002], עמ' 189).

- 14 בביתו של נושא זה ביצירתו המוקדמת של יהודה עמיחי דנתי בהרחבה בספרי: Nili Scharf Gold, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, Brandeis University Press: UPNE 2008 "Hiding between the Languages" – וראו בעיקר פרק ד.
- 15 הופמן, "קצבן", הערה 2 לעיל.
- 16 לאן נעלמו הקולות: סיפורי זן ושרי הייך, יואל הופמן (מתרגם ועורך), תל אביב: מסדה, 1980; קולות האדמה: קטעים נבחרים מכתביו של החכם צ'אנג-טסה, יואל הופמן (מתרגם ועורך), תל אביב: מסדה, 1977.
- 17 הופמן, "קצבן", הערה 2 לעיל, עמ' 30-31. "מיין קינד" פירושו "ילדי".
- 18 שם, עמ' 26-27. "ביי מיר" פירושו "אצלי".
- 19 "אָס וור איין מל אונד איסט נישט מהר/ איין ריזן גרוסר טדי בר/ אָר וור זו גרוס ווי איין הלָבס ברוט/ אונד אַלס אָהר שטָרב דה וור אָר טוט" (היה היה ואיננו עוד/ רובן ענקי מאור/ הוא היה גדול כמו חצי כיכר לחם/ וכשהוא נפטר הוא מת), ברנארט, הערה 3 לעיל, קטע מס' 9; ו"איין הונד קאם אין די קישה אונד שטהל דם קוך איין איי" [כלב בא למטבח וגנב ביצה לטבח], "קצבן", הערה 2 לעיל, עמ' 38.
- 20 יואל הופמן, בפברואר כדאי לקנות פילים, ירושלים: כתר, 1989.
- 21 שם, עמ' 9.
- 22 שם, שם.
- 23 מחלת הנפש שבה לוקה אביו של קצבן אינה מוגדרת, אך ניתן לשער שמדובר בסכיזופרניה. ואכן, אחד ממאפייניה של הסכיזופרניה נוגע לפן הלשוני ולפירוק הקשר הטבעי שבין מסמן למסומן. פירוק דומה חל גם בהתבוננות העצמית הבודהיסטית. לעניין הקשר בין הסכיזופרניה והבודהיזם אצל הופמן ראו Nili Gold, "Bernhard's Journey: The Challenges of Yoel Hoffmann's Writing", *Jewish Studies Quarterly* 1(1994), pp. 271-287; ולעניין פירוק שרשרת הסימון הלשוני בסכיזופרניה, ראו גם: פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, [1991] 2002.
- 24 "קצבן", הערה 2 לעיל, עמ' 44-45. המילים בגרמנית מתורגמות בשולי הטקסט כ"אבא, מדוע אינך מדבר עברית?"
- 25 "קצבן", איגרא 2 (1986), עמ' 149-190.
- 26 נילי גולד, "ריאיון עם יואל הופמן", קיץ 1994; 1996. (לא פורסם).
- 27 כריסטוס של דגים, הערה 1 לעיל, קטע 45.

- 28 שם, קטע 42.
- 29 הנזכר גם הוא בקטע 22, שם.
- 30 שם, קטע 47.
- 31 וראו יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, ירושלים: כתר ומאגנס, 1996. פתיחות זו בולטת בספריו של אפלפלד כל אשר אהבתי, ירושלים: כתר, 1999; וסיפור חיים, ירושלים: כתר, 1999.
- 32 דן פגיס, כל השירים: "אבא" – פרקי פרוזה, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991; עדה פגיס, לב פתאומי, תל אביב: עם עובד, 1995. אלעזר בניוועץ היה חברו של פגיס ואף התכתב עמו: אלעזר בניוועץ, קצות החושך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989. בשיחה פרטית בקיץ 1996 סיפר לי בניוועץ על כוונתו של פגיס לכתוב בגרמנית: "פגיס היה מתחיל לכתוב בגרמנית לו היה עדיין חי. אני יודע זאת!".
- 33 התרגום המילולי של הכותרת הוא: חיים.
- 34 פגיס, כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 277.
- 35 נתן זך, "מה יהיה", כיוון שאני בסביבה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 58.
- 36 פגיס, "אפילוג לרוביוון קרוזו", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 73.
- 37 "דיאגנוזה", שם, עמ' 227.
- 38 דן פגיס, "בן-קול ובת-קול", קרן תל אביב לספרות ולאמנות, דצמבר 1991. הטקסט של פגיס נכתב למוזיקה של המלחין חיים אלכסנדר. כתב היד נמצא בתיק מס' 27018 בארכיון "גנזים". היצירה הושמעה לראשונה ברדיו במרץ 1973. במאי 1973 היא בוצעה על-ידי התזמורת הפילהרמונית תחת השם: "מסע אל ההווה".
- 39 פגיס, "המגדל", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 88.
- 40 זך, "אם להיות כן", כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל, עמ' 53.
- 41 פגיס, "עקבות", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 141-146.
- 42 וראו: Sidra DeKoven Ezrahi, "Dan Pagis – Out of Line: A Poetics Decomposition", *Proofstext* 10 (1990), pp. 335-363; וכן במאמר אחר של דקובן אזרחי: "Conversation in the Cemetery: Dan Pagis and the Prosaics of Memory", Geoffrey Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance*, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994, pp. 121-133; וראו גם: Naomi Sokoloff, "Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul", *Hebrew Annual Review* 8 (1984), pp. 215-240; רותם פרגר-יוגנר, "ההתנכרות כלפי הקולקטיב היא זו המזהה אותו בשמו: על שיר אחד של דן פגיס", ארץ אחרת 7 (2001), עמ' 69-66.
- 43 יניי, מחזור פיוטי רבי יניי לתורה ולמועדים, צבי מאיר רבינוביץ (מחבר המבוא, עורך ומפרש), ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק ואוניברסיטת תל אביב, עמ' 118-120. יניי (נקרא: ינאי) הוא פייטן ארץ-ישראלי קדום. חי ככל הנראה במאה ה-5 או ה-6 לספירה. "קרובה" היא סוג פיוט שבאמצעותו הציגו שליחי ציבור בשבת את פרשת השבוע. יניי עצמו חיבר את הקרובות וגם שר אותן. תודתי נתונה לפרופסור דויד וייס-הלבני על הסבריו מאירי העיניים בנושא זה.
- 44 פגיס, כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 142.
- 45 שם, עמ' 146.
- 46 עדה פגיס, לב פתאומי, הערה 32 לעיל, עמ' 83.
- 47 שם, עמ' 28.

- 48 סדרה דקובן אזרחי, "קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס", זמנים 53 (קיץ 1995), עמ' 18-33.
- 49 עדה פגיס, לב פתאומי, הערה 32 לעיל, עמ' 28.
- 50 שם, עמ' 48.
- 51 שם, עמ' 52.
- 52 משפחת האם שבחיקה גדל פגיס, הייתה משפחה בוקובינאית דוברת גרמנית. אביו, שמוצאו מבסרביה, דיבר רק יידיש ורומנית.
- 53 גרשון שקד, "הנער שלא נכנע", ספרות אז כאן ועכשיו, תל אביב: זמורה ביתן, 1993, עמ' 285-301; אריאל הירשפלד, "על שירת דן פגיס", לב פתאומי, הערה 32 לעיל, עמ' 150-168 (אחרית דבר).
- 54 אנה בירקנהאור, "היה הגשר": לתרגם את דן פגיס לגרמנית", אפס שתיים 3 (1995), עמ' 118-121. שירי פגיס שתרגמה בירקנהאור פורסמו בקובץ הדו-לשוני: *Dan Pagis: Die Krone*. der Schöpfung, Tübingen, Deutschland: Staelener Manuskript 10, 1990
- 55 פגיס, "טיוטת הסכם לשילומים", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 140.
- 56 פגיס, "מאובנים", שם, עמ' 195.
- 57 יוצאת מן הכלל בררגת סרבנותה ("נמנעת נצחית") היא האחרונה בקטלוג, "ונוס ממילור", שאותה מכנה הדובר "פסגת הבריאה".
- 58 המאובן המדומה "ונוס ממילור" מטה כביכול את כובד משקלו של השיר אל סופו. עם זאת, נראה לי שהוא מובא, בין השאר, כדי להסוות את המועקה העיקרית בשיר.
- 59 פגיס, "לבנות קונכיות השתיקה", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 11.
- 60 זך, כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל.
- 61 שם, עמ' 96.
- 62 נתן זך, "רגע אחד", שירים שונים, תל אביב: אל"ף, [1960] 1964, עמ' 4.
- 63 זך, "בשרות אז אולי", כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל, עמ' 21.
- 64 לכותרת השיר אסוציאציות הומונימיות נוספות שאינן נוגעות לענייננו כאן. אלה מתקשרות למישהו בשם "אזולאי", שההזכרות בו מכאיבה לדובר השיר; וראו Nili Gold, "Soul Poems", *Modern Hebrew Literature* 18 (Summer 1997), pp. 42-44. וכן ראו: שרף גולד, נילי רחל, "זכרונות הילדות המורחקים של נתן זך", תרבות לספרות, הארץ, 12/9/2012.
- 65 זך, "מה יהיה", כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל, עמ' 58.
- 66 "הכד", שם, עמ' 82.
- 67 "אם להיות כן", שם, עמ' 53.
- 68 יהודה עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודלה", עכשיו ברעש: שירים 1963-1968, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1975, עמ' 110-111, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 69 שירתו של עמיחי מתאפיינת בדרך כלל בטון הרמוני יתר; וראו בספרי לא כבדו: גלגולי אימאגים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, עמ' 16, 58, 187, 191. ראו גם בספרו של בעז ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי 1948-1968, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, ובמיוחד בפרק על תמונת עולמו של עמיחי, עמ' 206-210.
- 70 נילי שרף גולד, "השירה כשפת אם", אפס שתיים 3 (חורף 1995), עמ' 58-68. וכן: Nili Scharf Gold, "The 'Feminine' in Yehuda Amichai's Poetics", Glenda Abramson (ed.), *The*

- Experienced Soul: Studies in Amichai*, Boulder, Co.: Westview Press, 1997, pp. 77-92.
- 71 יהודה עמיחי, "מנוחת קיץ ומלים", גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1989, עמ' 65, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 72 ריאיון אישי עם עמיחי, קיץ 1996. לא פורסם. הריאיון נדון ביתר הרחבה בפרק ד בספרי, ראו הערה 14 לעיל.
- 73 בתגובתו זו יש התכחשות מסוימת למקום המרכזי שהגרמנית תופסת אצלו. דיון מפורט בשאלה זו ראו בפרק הראשון של ספרי, "Camouflage: a Key to the Poetry of Yehuda Amichai" (הערה 14 לעיל).
- 74 הקשרים ההדוקים בין הרב הנובר ומשפחתו לבין עמיחי ומשפחתו מתוארים בספרי, בעיקר בפרק ב: "Childhood in Wuerzburg: a Dubious Paradise" (הערה 14 לעיל).
- 75 אריה לודוויג שטראוס (1892-1953) נולד בגרמניה והגיע לישראל ב-1935. פרסם בגרמנית שירים, מסות ומחקרים בספרות. ספר שיריו היחיד בעברית, שעות ודוד (ירושלים: מוסד ביאליק, 1951), לא זכה לתהודה. אחרי מותו ערך טוביה ריבנר מבחר עברי ממסותיו בשם בדרכי הספרות: עיונים בספרות ישראל ובספרות העמים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1959.
- 76 Ludwig Strauss, "Ein Psalm kehrt Heim", *Dichtungen und Schriften*, Werner Kraft (ed.), Muenchen, Deutschland: Koesel Verlag, 1963, p. 638
- 77 שמעון זנדבנק, שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1976, עמ' 83.
- 78 חשוב לציין שהנאמר כאן הוא תיאור חלקי בלבד של מערכת היחסים הסבוכה של עמיחי עם הגרמנית. ראו פרקים א וד בספרי (הערה 14 לעיל).
- 79 יהודה עמיחי, לא מעכשיו לא מכאן, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1964, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 80 שם, עמ' 126.
- 81 שמעון זנדבנק, תרגיל במחיקה, תל אביב: עם עובד, 1985. וראו גם הריאיון שנערך עם זנדבנק בעיתון הארץ: בני ציפר, "פנטזיה של חיים בתוך מגדל", הארץ (3/5/1996).
- 82 אהרן אפלפלד, תור הפלאות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978.
- 83 שיחה עם עמיחי, חורף 1996; שיחה עם דן מירון, קיץ 1997. לפי מירון אבד כתב היד שכלל את הקטעים בגרמנית.
- 84 עמיחי, הערה 79 לעיל, עמ' 64, 65 ועוד.
- 85 שם, עמ' 175.
- 86 שם, עמ' 152.
- 87 שם, עמ' 332.
- 88 שם, עמ' 267 (ההדגשה שלי, נ"ג).
- 89 שם, עמ' 331.
- 90 Eliezer Schweid, "The Construction and Deconstruction of Jewish Zionist Identity", Emily Miller Budick (ed.), *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*, Albany: State University of New York Press, pp. 23-43