

# משוררים עם גיטרה, מוזיקאים עם מכונת כתיבה

## הרהורים על שירת הבארדים

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

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

האש עזת הלב,  
שְׁמְרֵי עַל חֵם לוֹהֵט!  
כִּי אַחֲרֵי כִסְלוֹ  
תִּמְיֵד יְבוֹא טִבֵּת.

וְלֹא אֶצֵּא זְכָאִי,  
אֶךְ כְּעֵבֶר מֵאָה  
לְצַרֵּר כָּל חֲטָאִי  
אֶחַת הִיא הַרְשָׁעָה.

בְּרַכְנוּ בְּגִדּוֹל:  
שְׁמַחָה וְצַחֲוֹק חֲרִיף.  
הַלְבָּנָה – לְכָל,  
לְכָל נִתֵּן אֲבִיב.

הָאֵשׁ עֲזַת הַלֵּב,  
שְׁמְרֵי עַל חֵם לוֹהֵט!  
כִּי אַחֲרֵי כִסְלוֹ  
תִּמְיֵד יְבוֹא טִבֵּת.

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

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

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

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

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

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

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

תְּקוּהָ שְׁלִי, אֲנִי אֶשׁוּב,  
כְּשֶׁהֲשׁוּפָר יִפְקַד לְנוֹת,  
יִגַע בְּמַלְחַת הַשְּׂפָתִים,  
יִרְחִיק אֶת הַמְרַפֵּק קְלוֹת.  
תְּקוּהָ שְׁלִי, אֲנִי אֶשְׂרֵד,  
לֹא בְּשִׁבְלִי – קֶבֶר וְלוֹחַ,  
כִּי בְּשִׁבְלִי – כָּל חֲרָדוֹתֶיךָ,  
דְּאָגוֹתֶיךָ הַטּוֹבוֹת.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

כָּל עוֹד נוֹעַ תְּנוּעַ,	כָּל עוֹד נוֹעַ תְּנוּעַ,
בְּשִׁלְיִתְךָ לְתַת	כָּל עוֹד הַיּוֹם מוֹאֵר,
לְשׁוֹחַר הַשְּׁלֵטוֹן וְהַכֹּחַ	אֵלַי, לְכֹל אִישׁ עָלַי אֲרִץ
לְשֵׁלֵט עַד שִׁיתְחַרְט.	תֵּן אֶת אֲשֶׁר יִחְסֵר.
לְפָחוֹת עַד שְׁקִיעַת הַשָּׁמֶשׁ	שְׁכַל תֵּן לְפָקֶחַ,
תֵּן מְנוּחָה לְצַדִּיק,	לְמוֹג הַלֵּב – סוֹס אֲגִדִּי,
תֵּן חֲרֻטָּה לְקִינָן	לְבַר הַמִּזֵּל תֵּן כֶּסֶף
וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.	וְאֵל תִּשְׁכַּח אוֹתִי.

אֵלֵי, אֱלֹהֵי, אֱלֹהֵי!  
 יִרְקַ הָעֵינַיִם שְׁלִי!  
 כָּל עוֹד נוֹעַ תְּנוּעַ,  
 וְגַם לָהּ זֶה נִרְאָה פְּלֵאֵי,  
 כָּל עוֹד לֹא יִחְסְרוּ לָהּ  
 הָאֵשׁ וְהַזְמַן הָאֵשׁ,  
 תֵּן לְכָל אִישׁ מַעֲט חֶסֶד  
 וְאֵל תִּשְׁפַח אוֹתִי.

אֵלֵי, אֱתָה כָּל־יֹדְעַ,  
 מֵאֲמִין אֲנִי בְּבִינְתְךָ  
 כְּאֲמוֹנַת חֵילִים שְׁמַתוֹ  
 בְּהַמְצָאָם בְּגִנְךָ,  
 כְּאֲמוֹנַת כָּל אֶזֶן  
 הַדְּבָרֶיךָ הִכָּה שְׁקִטִים,  
 כְּאֲמוֹנַת כָּלֵנוּ  
 בְּמָה שְׁאִינְנוּ יוֹדְעִים.

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

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

לֹא תִרְעַד יָד צִיד הַהוֹלְמָת,  
 אֲפֵ כִי אֵין זֶה מִשְׁחָק בֵּין שְׁוִים:  
 בְּדִגְלִים תִּנְנוּעַתְנוּ נַחֲסֵמַת  
 לְטוֹבַת חֶסוּלִים בְּטוֹחִים.

אֵת גִּידִי, אֵת הַבְּטָן קוֹרַע,  
 אֲפֵ הַיּוֹם – כְּמוֹ אֶתְמוֹל וְשֶׁלְשׁוֹם:  
 הָרִיצוֹנִי בְּעוֹ מִתְפָּרַע  
 מִמְּחֶסוּם לְמִחֶסוּם לְמִחֶסוּם!

הַזָּאב לֹא יִפֵּר הַמְסַרְת –  
 כִּנְרָאָה, כְּשֶׁהֵינּוּ גוֹרִים,  
 כִּבְר וְנִקְנוּ שֵׁישׁ לְאַסֵּר אֵת  
 חֲצִית מַחְסוּמֵי הַדְּגָלִים!

קוֹל רוֹבִים בֵּין עֲצֵי הָאֵשׁוּחַ –  
 שֶׁם עֲדַת צִידִים הִסְתַּתְרָה –  
 זָאבִים שֶׁם בְּשֶׁלַג דְּלוּחַ  
 מְקַפְּצִים כְּלוּחוֹת מְטָרָה.

וְהִנֵּה צִיד הַזָּאבִים, נִפְתַּח פֶּה צִיד –  
 צִידִים טוֹרְפִים בּוֹגְרִים, צִידִים גּוֹרִים!  
 כְּלָבִים נּוֹבְחִים עַד הַפִּיכַת מְעִים,  
 דָּם עַל הַשֶּׁלֶג וּדְגָלִים מְאֲדִימִים.

צִידִים פֶּה זָאבִים, נִפְתַּח פֶּה צִיד –  
 צִידִים טוֹרְפִים בּוֹגְרִים, צִידִים גּוֹרִים!  
 כְּלָבִים נּוֹבְחִים עַד הַפִּיכַת מְעִים,  
 דָּם עַל הַשֶּׁלֶג וּדְגָלִים מְאֲדִימִים.

מהירות לְסִתּוֹתֵינוּ, רַגְלֵינוּ –  
אֲזוּ מְדוּעַ – עָנּוּ, חֲכָמִים –  
אֵל הַיְרִי נְרוּץ בְּעֵצְמָנוּ  
וְלַעֲד לֹא נַחֲצָה מַחְסוּמֵינוּ!?

אֶךְ אֵינִי מְצִיֵת עוֹד: יֵצְאֵתִי  
מִתְחֹמֵי הַדְּגָלִים – רַק לְחַיּוֹת!  
בְּחֻדוֹהָ מֵאַחֲרָה שְׁמַעֲתִי  
צַעֲקוֹת אֲנָשִׁים מִפְתָּעוֹת.

הַזָּאֵב לֹא יוֹדֵעַ אַחֲרָת.  
הִנֵּה תָם וְכֻלָּה כָּל זְמַנִּי:  
זֶה אֲשֶׁר נִשְׁמַתִּי לוֹ נְמֻסְרָת,  
מְחִיךְ וּמְרִים זוּג קָנִים.

אֶת גִּידִי, אֶת הַבֶּטֶן קוֹרֵעַ,  
אֶךְ הַיּוֹם – לֹא כְתָמוּל וְשִׁלְשׁוּם:  
הֵרִיצֵנִי בְּעוֹ מִתְפָּרַע  
לְפָרִיצַת סִימְנֵי הַמַּחְסוּם!

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

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

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

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

לְאַרְכּוֹ שֶׁל צוּק, מֵעַל תְּהוּם, עַל הַקֶּצֶה שֶׁל הַמְדָרוֹן  
בְּסוֹסֵי מְצַלִּיף, מְאִיץ, מְרִיץ בְּקוֹל חָרוֹן.  
אֵין אֹיִר בְּרֹאוֹתֵי, בּוֹלֵעַ עֲרַפֵּל בְּמֵלֵא גְרוֹן –  
חֵשׁ בְּלֵהֵט קִטְלָנִי: יוֹמֵי הָאֲחֵרוֹן, הָאֲחֵרוֹן!

אַל תֵּאִיצוּ לִי, סוֹסִים, אֶל תֵּאִיצוּ, הַגּוֹנִים!  
דִּי לְשׁוֹט הִרְשַׁע לְהִקְשִׁיב!  
אָבֵל אֵיכְשֶׁהוּ נִפְלְתִי עַל סוֹסִים גְּחֻמְנִיִּים,  
לֹא הִשְׁלַמְתִּי אֶת חַיִּי, לֹא אֲשָׁלִים אֶת הַשִּׁיר.

לְהִשְׁקוֹת אֶת סוֹסִי, לְהִשְׁלִים אֶת שִׁירִי –  
אֶעֱמַד רַק עוֹד רִגַע עַל הַקְּצָה שֶׁל חַיִּי...

אִם אֵלֶךְ – תַּעֲרִיף אוֹתִי הַרוּחַ, כְּמוֹ גֶרְגֵר אֶבֶק מִכַּף הַיָּד,  
וּבבִקְרִי יִגְרָרוּנִי בְּמִזְחֶלֶת עַל גְּבִי שְׁלָגִים –  
אֶל תֵּאִיצוּ, קֶצֶת הָאֵטוֹ, הַסּוֹסִים שְׁלִי לְעַד,  
הֲאֵרִיכוּ רַק בְּמַעַט אֶת הַדֶּרֶךְ לְאַחֲרוֹן הַמִּפְלָטִים!

אַל תֵּאִיצוּ לִי, סוֹסִים, אֶל תֵּאִיצוּ, הַגּוֹנִים!  
לֹא לְשׁוֹט עֲלֵיכֶם לְהִקְשִׁיב.  
אָבֵל אֵיכְשֶׁהוּ נִפְלְתִי עַל סוֹסִים גְּחֻמְנִיִּים,  
לֹא הִשְׁלַמְתִּי אֶת חַיִּי, לֹא אֲשָׁלִים אֶת הַשִּׁיר.

לְהִשְׁקוֹת אֶת סוֹסִי, לְהִשְׁלִים אֶת שִׁירִי –  
אֶעֱמַד רַק עוֹד רִגַע עַל הַקְּצָה שֶׁל חַיִּי...

אָכֵן הַגַּעְנוּ: אֶצֶל אֱלֹהִים אֵין אַחֲוָרִים וְהַנְּחוֹת –  
אֵיךְ הַמִּלְאָכִים שָׂרִים שָׁם בְּקוֹלוֹת כֹּה כְּעוֹסִים!?  
אוּ שְׁזָה הַפַּעֲמוֹן מִתִּיפֵחַ וְנִחְנַק מִהַדְמָעוֹת,  
אוּ שְׁזָה אֲנִי צוֹעֵק "הָאֵטוֹ" לְסוֹסִים!?

אַל תֵּאִיצוּ לִי, סוֹסִים, אֶל תֵּאִיצוּ, הַגּוֹנִים!  
מִתְחַנֵּן לֹא לְטוֹס בְּאֵוִיר!  
אָבֵל אֵיכְשֶׁהוּ נִפְלְתִי עַל סוֹסִים גְּחֻמְנִיִּים,  
לֹא הִשְׁלַמְתִּי אֶת חַיִּי, לְפָחוֹת – אֶת הַשִּׁיר!

לְהִשְׁקוֹת אֶת סוֹסִי, לְהִשְׁלִים אֶת שִׁירִי –  
אֶעֱמַד רַק עוֹד רִגַע עַל הַקְּצָה שֶׁל חַיִּי...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"אוי, וְנִיָּה, אֶקְרֹבֵבִים! אוי, חֲצֵפֶן!  
אֵיךְ מִסְתַּוֵּב לּוֹ, הַקּוֹסוֹן!  
א' יצור שְׁלָנוּ לֹא מִזְמֵן  
כִּכָּה קִפֵּץ בַּמּוֹעֵדוֹן.

"אַתָּה, זִינָה, רַק רוֹצֵה לְהַתְגַּרֵּת,  
זֹאת אַתָּה בְּעֵלְבוֹנוֹת פְּתַחְתָּ!  
מִכָּל הַיּוֹם יֵשׁ לִי מִסְפִּיק צְרוֹת,  
חֹזֵר לָפֶה – רוֹאֶה אוֹתְךָ!

אֲבָל אַתָּה בְּעָרֵב בָּא,  
אוֹכֵל, וּמֵיד – עַל הַסֶּפֶה,  
אִם לֹא שְׁכוֹר – צוֹעֵק. חֲצֵפֶה...  
תִּרְגַּע טֶפֶה!"

וְאֵז בְּרוּר שָׁבָא לִי מֵיד  
לְחִבְרָה בְּחִנּוֹת לֵיד –  
אֲנִי לֹא פּוֹץ שֶׁל אֶף אֶחָד  
לְשִׁתוֹת לְבַד!\*

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

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

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

הטירה הרוסה, הטירה מכסה  
 בשמיכות גבעולים ירקנות,  
 אף האבן תתיר לשונה הכמוסה,  
 העבר הקפוא יתעורר וישא  
 ספורי נצחונות וקרבנות.

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

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

תתכונן לטירה שמקרת לה  
 ובעין משכלת תביט,  
 כי אותה אהבה – היא תמיד אהבה,  
 ואפלו אי שם בעתיד.

הפלדה התפקעה תחת חרב אימים,  
 והקשת הפריחה עשן,  
 והמנות ישב ובטנו קרקורים,  
 וקרוסו האויבים ובקשו רחמים,  
 והניפו כבר דגל לבן.

אבל לא כל אחד שלחם ושרד,  
 גם שמר על לבו מרשע,  
 והגן על כבודו מפני מי שבגד  
 ושקר בלשון נחושה.

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

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

ובכל הדורות, גם אתמול, גם מחר,  
 מוג הלב לכבוד לא יזכה,  
 הקרבות הם קרבות, האויב רע ומר,  
 והכלא אכזר, והחפש יקר –  
 ולחפש תמיד נחכה.

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

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

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

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