

ספרות ואמנות

בין 'צען' לבין 'כנען'

הפואמה הגנוזה 'חנה'לי מדורוהוי' ליעקב אורלנד

תמר וולף-מונזון

במחקר יצירתו של יעקב אורלנד שבה ועולה ההנחה כי פנייתו של המשורר לחומרים היסטוריים, המשמשים מקורות השראה ליצירותיו שלו, היא יסוד המאפיין את יצירתו השירית המאוחרת, למן שנות השבעים ואילך. 'אורלנד היה מוכר כליריקן מובהק', כתב צבי לוז,¹ עשרות שנים התבטא בשירים ליריים, והנה יצירתו המאוחרת, שנתגבשה בשלבי סיכום רצופים, מגלה את היסוד האפי ומרחיבה את יריעותיה, מחדשת פניה בז'אנר הפואמה ומתרעננת בערכיה הצורניים ובערכיה התמטיים. 'מאז שנות השבעים החל ליצור קורפוס שירי חדש', חידד אבידב ליפסקר את הבחנתו של לוז, 'שכולו שירה קיומית-היסטורית ואפית באופיה. חטיבה שירית חדשה זו כוללת את ארבע הכרוניקות הגדולות של אורלנד: יום תל פאחר (תל-אביב 1976); כז שירים: נתן היה אומר (תל-אביב 1984); סמטת החבשים (ירושלים 1986) וקִיב (ירושלים 1991).² גם דן מירון ראה ביום תל פאחר את הקובץ שבו החל אורלנד ב'תרגול השיטתי במימוש אפשרויותיה של השירה הסיפורית', שיהיה לו המשך ופיתוח בספריו הבאים.³ גם בנימוקי חבר השופטים להענקת פרס ההסתדרות על שם נתן אלתרמן לאורלנד ב-1987 נאמר:

1. צבי לוז, 'יעקב אורלנד: שירה פואמיתית', התגלמויות של מציאויות בשירה העברית המתחדשת (עורכת ומביאה לדפוס לאה שניר), תל-אביב 2004, עמ' 73. פרק זה הוא פיתוח של מאמרים קודמים של לוז: 'מבט חוזר: על היסוד האפי בשירתו המאוחרת של יעקב אורלנד', מאזנים, סא, 1 (תשמ"ז), עמ' 18-22; 'הנ"ל', על היסוד האפי בשירתו המאוחרת של יעקב אורלנד: מבט חוזר, צפון, ו (תש"ס), עמ' 267-281.
2. אבידב ליפסקר, 'מולדת הרימון: ארץ-ישראל בשירת יעקב אורלנד', בתוך: קטלוג התערוכה מולדת הרימון: ארץ-ישראל בצירי שמואל בונה ובשירת יעקב אורלנד, תפן 1999, עמ' 91-93.
3. דן מירון, 'אילן צומח מאופל: על שירת יעקב אורלנד', בתוך: יעקב אורלנד, מבחר כתבים (עורך: דן מירון), ג, ירושלים תשנ"ז, עמ' 418-419. מירון מעיר על התנסותו המוקדמת של המשורר בנוסח הבלדה והמקאמה, בייחוד בשירים מארץ עוף (תל-אביב תשכ"ג) ובעיר האובות (תל-אביב תשל"ח), אך איננו נוגע ביצירתו הדרמטית של אורלנד.

יצירות אלה של אורלנד מסמנות מהלך חדש ומעורר עניין בכתיבתו של אורלנד [...] אורלנד פונה בטקסטים אלה אל השיר הארוך, המכיל יסודות סיפוריים, השואף לגלם מציאות חברתית קונקרטית [...] ביצירות אלה גילה אורלנד תעוזה רבה: לא רק שהוא נוטש מודלים קודמים שנתקבעו בכתיבתו ומעמיד תחתיהם מודל חדש ושונה, אלא שהוא גם סטה באופן קיצוני מן הנוסח הרווח והשליט היום בשירה העברית: אורלנד נתן לגיטימציה מחודשת למסורת הפואימטית, שהזנחה לאחורונה, על ידי כך שהוא העמיד מחדש את השיר כמדיום המושתת על חיקוי ריאליסטי, רחב יריעה, של 'עלילה' היסטורית.⁴

סביר כי ההנחה שפנייתו של אורלנד אל המבע האפי היא התפתחות מאוחרת ביצירתו השתרשה בביקורת משום שחלק ניכר מיצירותיו האפיות המוקדמות של אורלנד נותרו בכתב יד או שלא פורסמו בשלמותן. היו מהן שפורסמו בעיתונות, אך לא כונסו בשלושת כרכי מבחר הכתבים של יצירתו.⁵ מעיון במכלול יצירותיו של אורלנד, ובעיקר בחומר המצוי בארכיון המשורר שבאוניברסיטת בר-אילן, חומר שבחלקו הגדול טרם פורסם, מתברר כי פנייתו של אורלנד לחומרים היסטוריים ותנ"כיים, כמו גם נטייתו לז'אנר הפואמה וליסודות אפיים, באה לידי ביטוי כבר שלושים שנה קודם לכן, והיא קשורה קשר הדוק לכתיבתו הדרמטית ולעבודת התרגום הענפה שלו בתחום המחזאות.

למן ראשית שנות הארבעים, בד בבד עם שירי הזמר ושירתו הלירית, חיבר אורלנד מספר לא מבוטל של מחזות מקור וגם תרגם מחזות, שרבים מהם הועלו על בימות. מדובר בקורפוס רחב היקף שעד כה טרם רוכז ותוארך.⁶ המחזות שתרגם היו מגוונים – מחזות קלאסיים ומודרניים, מחזות שכתבו מחזאים אנגלים, אירים ואמריקנים, לצד מחזות שנכתבו במקורם ביידיש, בספרדית או באיטלקית.

בשנת 1940 ראה אור תרגומו של אורלנד למחזהו הנודע של אוסקר ויילד 'שלומית', על-פי הסיפור המופיע בבכרית החדשה (מרקוס ו) על אודות שלומית, בתה של הרודיה, ועל תשוקתה המוטרת ליוחנן המטביל.⁷ מחזה אחר שתרגם באותם ימים היה 'אב ובנו'

4. 'נימוקי חבר השופטים להענקת פרס ההסתדרות לשנת 1987', ארכיון יעקב אורלנד 6/4. פרס ההסתדרות לספרות על שם נתן אלתרמן ניתן לאורלנד על יצירותיו: כו שירים: נתן היה אומר; סמטת החבשים, וכן על הפרסום המוקדם של הפואמה 'קִיב', בתוך: אגרא, 2 (תשמ"ו). בחבר השופטים היו דן לאור, דוד פדהצור וחיים גורי.

5. אורלנד, מבחר כתבים.

6. רישום חלקי של תרגומו של אורלנד הופיע בנספח אצל רחל לקט, 'יעקב אורלנד מתרגם לילדים', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב 2002, עמ' 194-197. רישום מפורט של מחזות המקור של אורלנד ושל המחזות שתרגם, בצירוף פרטים כרונולוגיים-ביבליוגרפיים, יופיע בנספח לספרי: בהיר וגבוה כזמר: מפעלו הספרותי של יעקב אורלנד – פואטיקה, היסטוריה, תרבות (בדפוס).

7. אוסקר ויילד, שלומית: טרגדיה במערכה אחת (תרגם יעקב אורלנד), קרית ספר 1941. על-פי הדברים שכתב אורלנד בשולי תרגומו, ויילד, שמוצאו מאירלנד, בחר לכתוב את המחזה בצרפתית בשל החן הפונטי של הלשון הצרפתית וקלילותה. התרגום האנגלי הוא מעשה ידיו של ויילד עצמו

של שלמה רפפורט, שנודע יותר בפסכרונים ש' אנ-סקי.⁸ המחזה, קומדיה במערכה אחת, נכתב במקורו בידיש, והוא מספר את סיפורם של צעירים יהודים החברים בפעילות מחתרית נגד השלטון ונדונים למאסר בליטא ב-1905.⁹ באותה עת עבד אורלנד גם על המחזה 'העיר הזאת'.¹⁰ עלילת המחזה מתרחשת בשנים 707-717 לפנה"ס,¹¹ בתקופה שעלה סנחריב מלך אשור על יהודה, עד לנקודת המפנה ההיסטורית שבה הוכו חייליו בידי מלאך ה', עד כי סנחריב וחייליו הנותרים נאלצו לעזוב את הארץ בלי שפגעו בירושלים ובתושביה.¹² לימים הסביר אורלנד את פנייתו לחומרים היסטוריים ותנ"כיים. בדברים שנשא על המחזה העברי המקורי אמר אורלנד:

אני מבין שיש חשש מסוים בגישה אל חומר היסטורי ותנ"כי. ההוד הרב המושקע בו, לשונו המיוחדת, וה'דיסטאנץ' שאנו חשים כלפיו לגבי מציאותנו, אינם מניחים לנו לטפל בו כבחומר רגיל. הוא הפך להיות בשבילנו חומר מקודש שאין לגעת בו, מחשש של חילול הקודש או של מיעוט הדמות. אבל מצד שני אין לך אתגר גדול יותר למחזאי ישראלי, כמו לכל מחזאי גוי המטפל בו, לשאוב ממנו אלף ואחת עלילות ולהחיותן בהארה חדשה ובסגנון אחר.¹³

לצד הדרמות שכתב ותרגם, בשנות הארבעים עסק אורלנד גם בכתיבתן של פואמות דרמטיות שבלט בהן היסוד העלילתי. ניצניו של מהלך זה באו לידי ביטוי בפואמה 'על

ושל ירדו אלפרד דוגלס, אולם אורלנד הסתמך על המקור הצרפתי, ראו: יעקב אורלנד, 'בשולי התרגום', שם, עמ' 53-56.

8. תרגומו של אורלנד פורסם במלואו בחוברת מיוחדת שהקדיש כתב העת במה למחזאי שלמה רפפורט (אנ-סקי), במלאות עשרים שנה למותו, ש' אנ-סקי, 'אב ובנו: קומדיה במערכה אחת' (תרגם יעקב אורלנד), במה, ב (תש"א), עמ' 10-18. כתב העת ראה אור בהוצאת חוג הבימה בתל-אביב. תרגום המחזה הוזמן אצל אורלנד מחוג הבימה, אך בסופו של דבר לא הוצג.

9. המחזה נתחבר עוד בסוף שנות התשעים של המאה ה-19 והיה הראשון שהועלה ב'במה הפרולטרית היהודית'. על רקע המהפכה שהתחוללה ברוסיה ב-1905, ועוררה גל אנטישמיות ורדיפות כלפי היהודים, נחשב המחזה כדבר נבואה שהתגשם, ראו: 'רבקאי, 'האחידות ב"שני העולמות" של אנסקי', שם, עמ' 8.

10. יעקב אורלנד, "העיר הזאת": מחזה מימי מלחמת סנחריב מלך אשור ביהודה וירושלים, ארכיון יעקב אורלנד 353/2-א. ב. על טיוטת כתב-היד נרשם: 'ירושלים 1941', שם 353/2.ב.

11. על-פי כותרת המשנה שרשם אורלנד בכתב-היד של המחזה, שם 353/2.א. לדעת בנימין מזר, ב-701 לפנה"ס התרחש המאורע ההיסטורי הגדול שצבא אשור הוכה וסנחריב שב לארצו (כמסופר במלכים ב, יט:ל-לו; דברי הימים ב, לב:כא), ראו: בנימין מזר, 'מסע סנחריב לארץ יהודה', בתוך: היסטוריה צבאית של ארץ ישראל בימי המקרא, (ערך יעקב ליוויר), תל-אביב תשכ"ד, עמ' 286-295.

12. יש זיקה בין המחזה ובין שלוש פואמות דרמטיות בשם 'דמויות מן התנ"ך', החותמות את ספר שיריו של אורלנד, שירים על עיט ועל יונה, נתניה 1946, עמ' 203-252.

13. הדברים נאמרו בישיבה מיוחדת שכינסה המועצה לתרבות ולאמנות על המחזה המקורי מאז קום המדינה, 29 ביוני 1964, ארכיון יעקב אורלנד.

שני להבים', שכתב בשנים 1940-1941. הפואמה מציגה את המאבק בין קין להבל ורואה בו סמל למאבק קמאי שבכל דור לובש צורה אחרת של מאבקים בין עמים ובין תרבויות.¹⁴ המשכו של המהלך הוא בפואמה 'חנה'לי מדורוהוי', פואמה דרמטית שכתב במחצית השנייה של שנות הארבעים, שהיא עניינו המרכזי של מאמר זה.

הציר הנרטיבי של הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי'

הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי' היא יצירה רחבת ידיעה המתארת את סיפור חטיפתה של חנה'לי, בתם היחידה והאהובה של ר' מנדל מלמד התינוקות וזוגתו גַּנְדֵּל, בידי חבורה של צוענים שפשטו על העיירה דורוהוי. חנה'לי מתנתקת מעברה וממקורותיה ונודדת עם שיירת הצוענים. בלילה שהיא אמורה להינשא לנסיך השבט הצועני עוברת השיירה בדורוהוי. בחנה'לי, שמזכרונה נמחק כל עברה ושיוכה הלאומי, ניצת לפתע שכיב זיכרון והוא מחזיר אליה את עולם ילדותה. היא נוטשת את שיירת הצוענים וחוזרת לעיירתה.¹⁵

הפואמה בת שמונת הפרקים כתובה במבנה של בתים קצרים, בני ארבעה טורים, שכולם חרוזים בטטרמטרים טרוכאיים. עם זאת רוחב היריעה של הפואמה (15 עמודים מודפסים כפולים באורכם) מאפשר הבנייתה של יצירה בעלת מאפיינים אפיים ודרמטיים, המושתתת על ציר עלילתי מובהק. כתב היד של הפואמה ברובו הגדול איננו מנוקד, שלא כדרכו של אורלנד בכתביבת טקסט, והדבר עשוי להעיד על אופיה האפי של הפואמה.

בגרעינה של העלילה הפואמטית מצוי מעשה שבסיסו היסטורי, ששמע אורלנד מפי ידידו, המתרגם וחוקר הפולקלור עמנואל אולסונגר,¹⁶ שהשתייך גם הוא בראשית שנות הארבעים לאיגוד הסופרים והמשוררים הירושלמי.¹⁷ על-פי עדותו של אורלנד, בעת שישב עם אולסונגר בקפה 'רחביה', שמע ממנו את סיפור החטיפה, והוא הותיר בו רושם עז.¹⁸

14. הפואמה הופיעה בנוסח מורחב, של שלוש חטיבות שרירות, בספרו של אורלנד, שירים על עיט ועל יונה, עמ' 65-89.

15. אורלנד, 'חנה'לי מדורוהוי', ארכיון יעקב אורלנד 789/2, מודפס במכונת כתיבה, מנוקד חלקית וללא תאריך (להלן: כתב-יד 'חנה'לי'). חלקה המסיים של הפואמה חסר ואפשר ללמוד עליו רק מהטקסט הנלווה למחזה, שם 789/2א.

16. ד"ר עמנואל אולסונגר (אולסבנגר, אולסונגר) היה ידען מופלג בכל התרבויות הקלאסיות של המזרח והמערב. הוא שלט ב-18 שפות על בוריין ותרגם לעברית יצירות מופת קלאסיות משפות רבות, ובהן יפנית, סנסקריט, איטלקית ולטינית. הוא גם היה איש הומור וסאטירה. על הקשרים המיוחדים שנטו ביניהם העיד אורלנד לפני יצחק לבטוב, בפגישה ביניהם, ובה הזכיר בפירוט את סיפור חנה'לי מדורוהוי. ראו שכתוב של השיחה מראשית שנות התשעים, שם 41/1.

17. בין חברי איגוד הסופרים והמשוררים הירושלמים נמנו גם הסופר א"א קבק, שהיה מורו של אורלנד בגימנסיה הרצליה, הסופר והמבקר אריה ליפשיץ, הסופרים יהודה יערי ויהושע בר יוסף, והמשוררים ישראל זרחי, יהושע טן-פי, יצחק שנהר ורב חומסקי.

18. עדות נוספת שאולסונגר היה המקור לסיפור ההיסטורי של חנה'לי מדורוהוי מופיע בשיר 'המאסטר משחק שח', בתוך: כז שירים: נתן היה אומר, עמ' 59.

ה'אתחלתא' של הפואמה הוקדשה לתיאור נסיבות המסירה של סיפור המעשה; אולסואנגר, מוסר הסיפור, איננו מוזכר במפורש בשמו, אך מאופיין באמצעות אזכור הידע הלשוני הנרחב שלו, ומעורבותו בהנחלתה של שפת האספרנטו ('שבע לְשָׁנָא הוא דובר / לולא שח – לא האמנתי <מחיקה: > ובת"ק אלה הוא כופר < ומקלל באספרנטו) וכן בציון מנהגו 'לסור כל חדש למנזר / ולתרגם יום-יום את דנטי'. מאופיינת גם הסביבה הירושלמית, שבה טיילו השניים, בטרם יישבו בבית-הקפה המדובר. מוסר הסיפור מדגיש בפני אורלנד כי סיפור המעשה 'לא ברזי הוא / כלומר: קרה מקרה כזה', והוא מבקש ממנו 'אם מיטב השיר כזכו – / אל תעש ספורי לזמר', בקשה שמשממע ממנה הרצון להדגיש את אמיתותו של סיפור המעשה. על כך מעיד אורלנד, באופן המנמק את בחירתו הז'אנרית, אך בד בבד מעורר גם אפשרות של ספק ביחס לאמיתות הסיפור: 'ואני, פוחח קל / הבטחתי וואף נדרתי, / אך במלוא הגי' שוב טל / שכחתי ושיר זמרתו'.

הנדודים, חטיפות הילדים וייחודם התרבותי של הצוענים

על-פי-רוב היו הצוענים נוודים מעצם הגדרתם העצמית ולא מכורח הנסיבות. הנדירה היתה אפוא מרכיב מרכזי בזהותם, באורח חייהם ובתרבותם.¹⁹ בשל העובדה שלא היה להם מקום מגורים קבוע, ובשל היבדלותם התרבותית והלשונית מקבוצות אחרות באיכלוסיה, הם סווגו אחרים חברתיים, ומשום כך הם הלהיבו את דמיונם של הרוכ מצד אחד, אך היו איום תרבותי וקיומי מצד אחר. אחת ההאשמות הנפוצות ביותר, שהאריכה ימים עד המאה ה-20, היתה כי הצוענים חוטפים ילדים ממקומות יישוב, לעתים כדי להטיל בהם מום ולהפכם למקבצי נדבות.

גנבת הילדים נעשתה רכיב דומיננטי בייצוג הצוענים בספרות היפה. על-פי-רוב הדמות הראשית בסיפור חיה בקרב הצוענים בזהות בדויה, ובמהלך היצירה נגלתה זהותה, עקב כך נפתר סבך העלילה והניע אותה אל סופה. שולמית שחר פורשת מגוון רחב של יצירות למן הצוענייה הקטנה של סרוונטס, דרך הרפתקאות ג'וזף אנדרוז להנרי פילדינג והגיבן מנוטרדם לוויקטור הוגו עד הטחנה על נהר הפלוס לג'ורג' אליוט. ככולן הדמות הראשית נגנבה בילדותה בידי שיירת צוענים, והיצירה עומדת בסימן תחושות המשיכה והפחד שחוות הדמויות בסיפור כלפי הצוענים, וגם רואות בהם אחרים חברתיים ותרבותיים.²⁰ בספרות העברית, שמקורה במזרח אירופה, בא לידי ביטוי הפחד מפני הצוענים חוטפי הילדים בספרו של יעקב שטיינברג הצוענית העבריה שפורסם בוורשה בתרס"ז. כך גם בסיפור לילדים 'מעשה במשרוקית' מאת מרים ילן-שטקליס, שהופיע לראשונה בתש"ד:

19. שולמית שחר, הצוענים: עם הנוודים של אירופה, תל-אביב 2006, עמ' 88-98.

20. שם, עמ' 102-113, 116-133, 136.

הצוענים גונבים ילדים קטנים. מוליק סיפר לי זאת. וגם פשה שלנו אמרה הבוקר: 'שוב נראו צוענים בעיר! היזהרו נא!', [...] ולמה גונבים הצוענים ילדים קטנים? זה פשוט מאוד. מוליק סיפר לי. הם גונבים ילדים ומביאים אותם אל המחנה שלהם, ושם מכריחים אותם ללמוד כל מיני קונצים ודברים שונים, ואחר כך צריכים הילדים ללכת העירה ולרקד ברחוב, ולהוביל דב בשרשרת [...] והילדים האלו צריכים לקבץ נדבות.²¹

מבחינת הזמן הסיפורי מתרחשת הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי' בראשית המאה ה-20, בתקופה שבמזרח אירופה שרר הפחד מפני חטיפות של ילדים יהודים בידי הצוענים.²² הפואמה פורשת לא רק את סיפור הטרגדיה המשפחתית של ר' מנדל דרדקי וזוגתו דוברישה-גננדל, אלא מנסה לשחזר את ההווי ההיסטורי של החיים היהודיים בעיירה דורוהוי, המצויה בצפון מולדובה על גבול בוקובינה, שהיו בה חיי קהילה יהודיים מלאים ותוססים כבר למן המאה ה-18.²³ בהיסטוריה של יהדות רומניה, דורוהוי נחשבת למקום הראשון שבו התחוללו פרעות נגד היהודים בתקופת מלחמת העולם השנייה, וזאת עוד בטרם נכרתה הברית בין רומניה לגרמניה הנאצית.²⁴

במחצית השנייה של שנות הארבעים, על רקע הזיכרון ההיסטורי הצורב של רדיפתם וגירושם של יהודי דורוהוי בידי הנאצים, מבקש אורלנד להחיות מחדש את חיי היום-יום הפשוטים שאפיינו את העיירה היהודית בעברה, לפני המלחמה. באמצעות דמויות בדיוניות, כדמותו של זלג, הבדחן שתום העין, הרבי המזמר בטיש של ליל שבת, ודמויותיהן של רב מנדל דרדקי ושל זוגתו – משחזר אורלנד בנוסח כתב-היד של הפואמה את מרקם החיים בעיירה, את שירתם של תינוקות של בית רבן ב'חדר' ואת הריחות והקולות בשווקים ובירידים.

21. מרים ילן-שטקליס, 'מעשה במשקוקית', בחלומי: שירים וסיפורים (ציירה אילה גורדון), תל-אביב תש"ד, עמ' 68-69.

22. ניסיון לאתר תיעוד היסטורי של סוגיית חטיפות הילדים בסביבות רומניה בראשית המאה ה-20 מעלה בעיקר שמועות ועדויות לא מבוססות. ההיסטוריון יעקב גלר, שהתמחה בחקר יהדות רומניה במאה ה-20, העיד בשיחה עמי כי שמועות אלה על חטיפות יהודים בידי הצוענים היו נפוצות מאוד ועוררו פחד בקרב היהודים, אך למיטב ידיעתו אין להן תיעוד היסטורי.

23. דוד שלמה, 'דורוהוי', דורוהוי: דורות של יהדות וציונות, קריית ביאליק 1992, עמ' 9-12. ספר זה הוא כרך ראשון מתוך פרויקט מונומנטלי ששקד עליו המחבר, ובו חמישה כרכים המתעדים את קורותיה של הקהילה היהודית בדורוהוי בעברית וברומנית.

24. הפרעות התחוללו ב-1 ביולי 1940. יחידה צבאית, שנסוגה מבוקובינה לדורוהוי, פרקה את תסכוליה באמצעות רציחתם של קבוצת חיילים יהודים שפעלה בשורתיה, ולאחר מכן פשטה על יהודי העיירה והרגה בהם כמאתיים יהודים ובהם נשים וילדים.

דיגרסיות אקטואליות ומשמעותן

בפרק השני של הפואמה יצר אורלנד דיגרסיות (סטיות) מגוף העלילה לענייני דיומא ולאנקדוטות שמלכתחילה נראות כגלישות אסוציאטיביות שאין להן קשר ישיר לצייר העלילה המרכזי.²⁵ מבחינה פואטית, לגלישות אלה אופי קליל יותר, חצי-פזמוני, בהשוואה לפרק הפותח את הפואמה, ובמידה מסוימת הן עומדות בסתירה לתכנים הטראגיים שבסוף הפואמה. הדיגרסיה הראשונה נוצרת בשעה שהדובר השירי עוקב אחר חיפושיו של האב, מנדל דרדקי, המחפש שם הולם לבתו שזה עתה נולדה, לאחר שנים רבות של ציפייה ועקרות. בחיפוש אחר שם עברי המבטא 'שם ותואר ויחוס' קובל הדובר השירי על הנטייה של זרע-קודש לחפש שמות אירופיים, הזרים לרוח היהדות. בתוך כך הוא גולש באסוציאטיביות לתרומתו של אברהם שלונסקי ולהשפעתו על הכנסתם של יסודות זרים לשפה העברית, ולנסינו להתרחק מזיקת קשר מחייבת למאגר הקנוני של הספרות העברית לדורותיה:²⁶

שְׁלוֹנְסְקִי, שְׁלוֹנְסְקִי – אֶהְבֵּתִי!
אֶךְ הַרְבֵּה טַרְפָּה בְּפִי,
כִּי פְרִסְתָּ לּוֹ לְדוֹר
לְחֵם-חֶסֶד בְּמִזְמוֹר.

לְחֵם עִיר וּבָהּ לֹא גִרְנוּ,
קָצֵב שִׁיר בּוֹ לֹא שׁוֹרְרֵנוּ,
לֹא גְבִירוֹל, לֹא הֶלְוִי
וְכֵהֵן לֹא וְנָבִיא.

כִּי בְּמָקוֹם לְשִׁיר לְבִיאִיק –
שֶׁרֶת שִׁיר לְאַנְדְרֵי בִיאִלִי²⁷ –

25. בפואמות שפרסם בשנות השמונים, כז שירים: נתן היה אומר ובעיקר סמטת החבשים נקט אורלנד שימוש מרובה בדיגרסיות כבטכניקה פואטית. בסמטת החבשים הסטיות מגוף העלילה ממלאות פונקציה מבנית ויוצרות עלילת משנה העומדת לעצמה בשולי העלילה הראשית.
26. כבר בראשית שנות העשרים קרא שלונסקי תיגר על אופיה הרפרנטי של הספרות העברית ועל שהמאגר הקנוני של התרבות העברית מקבל את כוח חיותו בכל דור מחדש מתוך הזיקה הבין-טקסטואלית בין היצירות החדשות לקנון העברי. שלונסקי קרא להמיר את 'המליצה', היינו את זיקת הקשר המחייבת למאגר הקנוני של הספרות העברית ב'נישואין אזרחיים' וב'אהבה חופשית' בין מילים, כלומר ביצירתו של החדש, החד-פעמי, העשוי להימצא בזיקת קשר גם למסורת אסתטית חלופית בנות הזמן, א"ש [אברהם שלונסקי], 'המליצה', הדים, א (תרפ"ג), עמ' 189-190.
27. הסופר והמשורר המודרניסט אנדרי ביילי מחברו של הרומן הידוע פטרבורג, שנכתב על רקע ימי המהפכה של 1905 ברוסיה.

ובמקום לחרוז רנ"ק –
חרוזת בוריס פסטרנאק.

לא, חלילה, נס חילה,
לא שנתרוקנו כליה,
רק שאין בה העז
קצב-עבר לחרוז.²⁸

כי סופת אוקטובר, אחא,
שרשה עקרה-הפקה
ונותרת יחידי,
זר, לעז – ויהודי...

אך כבר שחתי: אהבתיך
אף שהטרפה בפיה,
כי רואה אני בה
אש עוממת לוחכה.²⁹

למקרא הדברים מתעורר הרושם כי הסטייה הלירית על שלונסקי, מבחינת היקפה, הופכת מעין מובלעת שירית עצמאית, ויותר משהיא משקפת את רצונו האנושי של אורלנד לנגח את שלונסקי, היא משקפת את תפיסתו הארס-פואטית על מהותה של הלשון העברית ועל זיקתה ההכרחית של השירה העברית למאגר המקורות היהודיים, תפיסה המנוגדת בתכלית למגמה שביקש שלונסקי להוביל בשירה העברית.

באפריל 1944 הקדיש זלמן רובשוב (שזר), עורכו של המוסף הספרותי של דבר, שני גליונות רצופים ופרסם חטיבה שירית שלמה מתוך הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי'.³⁰ נדפסה כמעט כל החטיבה השנייה של הפואמה, שכללה כאמור בכתב-היד שמונה פרקים. בנוסח שנדפס בדבר ערך אורלנד שינויים מעטים, אך עקרוניים, בהשוואה לנוסח המקורי המצוי בכתב-יד, קרוב לוודאי בהשפעתו של העורך. למשל, הטורים: 'שְלוֹנְסְקִי, שְלוֹנְסְקִי – אַהֲבֵתִיךְ! / אַךְ הֲרֵבָה טְרֵפָה בְּפִיךְ' הומרו לקביעה: 'שְלוֹנְסְקִי שְלוֹנְסְקִי – אַהֲבֵתִיךְ! / אַךְ הֲרֵבָה זָרוֹת בְּפִיךְ', ובהתאם לכך גם בהמשך, במקום: 'אֵךְ כָּבֵר שְחֵתִי: אַהֲבֵתִיךְ / אַךְ שְהֵטְרָפָה בְּפִיךְ', נדפס בדבר: 'אֵךְ כָּבֵר שְחֵתִי: אַהֲבֵתִיךְ / אַךְ שְהֵטְרוֹת בְּפִיךְ'.

28. במקור, בכתב-היד, מוקדשים לשלונסקי ולאפיון פועלו השירי תשעה בתי שיר, עמודה 4 בכתב-יד 'חנה'לי'.

29. כתב-יד 'חנה'לי'.

30. יעקב אורלנד, 'חנה'לי מדורוהוי', דבר (המוסף הספרותי), 4 באפריל 1944, עמ' 5; שם, 10 באפריל 1944, עמ' 5. את נוסח הפואמה שהופיע בדבר ראו בנספח המצורף למאמר זה.

למילה 'טרפה' ערך ריגושי שלילי וטעון בשפה העברית. מטפורית מייצגת המילה 'טרפה' משהו שהוא בבחינת פסול ומוקצה ואין לו לגיטימציה להיכלל במרחב הפיזי והתרבותי. אשר על כן, הנוסח הראשון המצוי בכתב-יד, נקרא ככתב אשמה כלפי שלונסקי, הנושא באחריות לניתוקה של השירה העברית לא רק מהמקורות היהודיים עצמם, אלא גם מהקצב ומהחריזה האופייניים להם. בנוסח המופיע בדבר הוצגה האשמה זו באופן מרוכך יותר, ואת מקומה של המילה הטעונה 'טרפה' תפסה המלה 'זרות', היכולה להתפרש גם במובן של שונות או אחרות, ומבחינה רגשית עשויות להילוות לה גם משמעויות חיוביות של ייחוד ושל אקזוטיות. שינוי נוסף המופיע בנוסח דבר מרכז את הקביעה כי שלונסקי התנתק ממקורותיו היהודיים. בעוד בנוסח כתב-היד נכתב 'דָּךְ שְׂאִין בְּהָ הָעֵז / קָצֶב־עֶבֶר לְחֵרוֹז', נכתב בנוסח דבר: 'נֹתְרֵת, יְחִידִי, זָר, לְעֵז – וְיִהוּדִי...!'

שלושים שנה אחר-כך שב אורלנד והדפיס את הדיגרסיה על שלונסקי בשיר 'המאסטרו משחק שח', שנכלל בספרו על אלתרמן, כז שירים: נתן היה אומר.³¹ השיר, המוקדש לשלונסקי וליחסיו עם חבורת מחברות לספרות, מתאר אירוע שהתרחש בקפה 'קנקן' בשלהי אפריל 1947, סמוך לפרסומה של הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי' מעל דפי דבר. אורלנד סוטה מתיאור ההתרחשות בבית-הקפה ומסביר בדרך מטה-פואטית את טכניקת הכתיבה שלו באותה פואמה, כמו גם את מקורות ההשראה שהובילו אותו לגלוש מהציר העלילתי המרכזי של הפואמה ולהרחיב על שלונסקי:

אָז הִתְרַתִּי לִי כְּמֵה דִיגְרִסְיוֹת (קָרִי סְטִיֹּת) מְגוּף־הַעֲלִילָה אֶל עֲנִינֵי־דִיּוֹמָא שְׁלֹנוּ,
וּכְשֶׁם שְׁאוֹתוֹ בִּירוֹן – כְּשֶׁרוֹנוֹ לְבָרְכָה – סֵטָה פְתָאם בְּדוֹן חוּאן' שְׁלוֹ,³²
וְהַתְחִיל לְהִטִּיף דְּרָךְ אֲרִץ לְסוֹפְרֵי דוֹרוֹ, בֶּן גַּם אֲנִי אֶז – שְׁכֻרוֹנֵי לְדְרָאוֹן –
סְטִיֹּתִי בְּפִתָאם מְדֻרָה הַמְלָךְ וְחֵרוֹתֵי בּוֹז הַלְשׁוֹן – לְפִצְעִי, וּבּוֹה הַנֶּסֶח –
לְחִבְרָתִי.

בהמשך השיר מביא אורלנד רק את המקטע השירי העוסק בשלונסקי, ומתאר כיצד בעת הישיבה המשותפת של החבורה בקפה קנקן הקריא אלתרמן את הקטע הזה בהטעמה רבה. כאן שב אורלנד לנוסח המופיע בכתב-היד, ומדגיש את ה'טרפה' שבפי שלונסקי,³³ להבדיל

31. אורלנד, 'המאסטרו משחק שח', כז שירים: נתן היה אומר, עמ' 59-65.

32. יצירתו של הלורד ביירון, 'דון חואן' (1821) היתה פואמה אפית בעלת צביון סאטירי על עלילות האהבים של דון חואן בארצות השונות. ביקורתו של ביירון הופנתה כלפי צביעותה של החברה האנגלית שביקרה את צורת חיי ההוללת של ביירון עצמו. הרמוז המשתמע כלפי סופרי דורו של אורלנד ומוסריותם מתבהר בהמשך, על רקע הקשרים הרומנטיים שנטו בין שלונסקי למירה ליון, אשתו של יעקב הורוביץ, שבגינם עזבה היא את בעלה, ושלונסקי נפרד מליוסה רעייתו, ראו אורלנד, 'המאסטרו משחק שח', כז שירים: נתן היה אומר, עמ' 61-62. בהמשך תיאור הסצנה בבית-הקפה מביא אורלנד את תגובתו הנרגשת של הורוביץ, למשמע העקיצה הסאטירית המופנית כלפי שלונסקי, שם, עמ' 62.

33. שם, עמ' 60.

מלשון ה'זרות' שנקט בנוסח שנרפס בדבר. בהמשך הוא בוחר להדגיש עוד פעמיים את הטור 'שלונסקי, שלונסקי אהבתיך – אך הרבה טרפה בפיך', מפיו של יעקב הורוביץ הפגוע, תחילה בתור ציטוט,³⁴ ובהמשך כמעשה של הלעגה. הורוביץ מפזם את טורו של אורלנד על-פי נעימת ליד נודעת של שוברט,³⁵ ומנסה לערער את שלוותו של 'המאסטרו', בשעה ששלונסקי מנסה להתעלם מהמתרחש ולהמשיך במשחק השח. כל אותה עת שותק אלתרמן, ועל רקע שתיקתו זו שואל אותו אורלנד, בסיומו של השיר, אם לדעתו הגזים בכתובתו, שהרי כתב דברים שהם אמת בעיניו כפי שהם אמת בעיני אלתרמן, שאם לא כן מדוע נתן להם אלתרמן פומבי בקריאתו. 'שמע אורלנד', השיב לו אלתרמן, 'לא תמיד שוה האמת בנזק המלך [...]. כל הדיגרסיה שלך בשיר יפה מאד, אבל לא היתה כדאית / אם גרמה עגמת נפש כזאת. אני אשם. לא הייתי צריך לקרוא. / ואתה אשם. לא הייתי צריך לכתוב'.³⁶ על רקע דבריו אלה של אלתרמן, יש לציין כי בכתב-היד של כז שירים: נתן היה אומר מופיעים הדגשים שונים לגמרי מאלה שנרפסו לבסוף בספר:

כשפרסמתי פרק מ'חנה'לי מדורוהוי' בדבר הוצגתי את [צ"ל: על] במת השירה העברית באותו זמן בהערכה מובלטת למקומי בה, מיד לאחריו [אחרי אלתרמן]. הוא קרא את השיר ואח"כ בליל שבת, קרא את השיר כולו ב'קנקן' באוזני כל יושביו, כמין קריאת-פיוס בינינו, כמין הודאה במידת בינתי.³⁷

הדברים שאמר אורלנד לא מאזכרים כלל את הדיגרסיה הקשורה בשלונסקי ואת האירוע שהתחולל בגינה בקפה קנקן, אלא ממקדים את שימת הלב במתחים סמויים שהתגלעו באותה תקופה בין אורלנד לאלתרמן. את המתחים הסמויים הכרוכים ביחסו של אלתרמן לפואמה ולפרסומה הבולט בדבר אפשר אולי לפרש על רקע זיקות בין-טקסטואליות שבין הפואמה של אורלנד ובין שני שירים שפרסם אלתרמן זמן לא רב קודם לכן. אפשר כי בעטייה של זיקה זו יחסו של אלתרמן לאורלנד היה מרוחק ונוקשה משהו.

בין חנה'לי מדורוהוי לדיוקנה של ה'עלמה' האלתרמנית

בסוף 1944 פרסם אלתרמן במחברות לספרות את שירו 'העלמה'.³⁸ במוקד השיר ניצב גיבוש דיוקנה של העלמה העבריה, דיוקן המצוי עדיין בתהליך של התהוות על רקע זהות עבריותה: 'עֲלֵמָה הַבַּת הָעֵבְרִיָּה, / עוֹד לֹא נִשְׁלַם צְלִמָּהּ עַד קֵבֶע. / צָפוֹן וְקֵדָם וְצִיָּה / אוֹתָהּ

34. שם, עמ' 62.

35. שם, עמ' 64.

36. שם, עמ' 65.

37. שורות אלה נרשמו בכתב-יד, לצד הטקסט המודפס, ללא תאריך, לא מנוקד, ארכיון יעקב אורלנד 139/2.

38. נתן אלתרמן, 'העלמה', מחברות לספרות, כרך ג, מחברת ב (דצמבר 1944), עמ' 22.

נוגדים עוד במקבֶּת' (בית ב). שיר זה היה מעין סקיצה ראשונית לשיר 'מריבת קיץ', המגובש והארוך ממנו (שבו 21 בתים). את 'מריבת קיץ' הדפיס אלתרמן כשנה אחר־כך, ובו התעמת היסטוריוסופית עם תפיסת עולמם התרבותית של 'העברים הצעירים', שבראשם יונתן רטוש.³⁹ את שני השירים הדפיס אלתרמן כאמור במחברות לספרות, שהיתה כמת הבית גם של רטוש עצמו.⁴⁰ בשיר 'מריבת קיץ' הבליט אלתרמן את זרותה של הנערה לנוף הארץ־ישראל, משום שחומרי העיצוב שהתגבשה מהם דמותה לקוחים מעולם תרבותי ומנטלי שמקורו מ'דורות בנכר', היינו ממורשת העבר ומהרחב התרבותי המגוון שהתגבשה בו התרבות היהודית בגולה, בקורדובה, במגנצה ובפראג.

אלתרמן עיצב את דיוקנה של הנערה על יסוד מאפיינים רב־תרבותיים, ואת הסגנונות שהיא מייצגת הציג כמטפורה לסינתזה התרבותית המאפיינת את התרבות הארץ־ישראלית המתהווה. על סף הקמתה של המדינה ניצב הסגנון הארץ־ישראלי, שהיה עדיין בשלבי התגבשות, בתהליך התהוות, ועתידו התרבותי והרוחני טרם הוכרע. אלתרמן עודד אפוא את ההתגוששות התרבותית בין מורשת העבר היהודי, שמייצגת הנערה בדמותה, ובין האפשרויות התרבותיות שמציע המזרח הכנעני, מתוך הנחה כי המאבק הבין־תרבותי ישתית את התרבות העברית המתהווה על סינתזה תרבותית שעדיין אי־אפשר לאמוד את טיבה.

קריאה זהירה בנוסח כתב־היד של 'חנה' לי מדורוהוי' מעלה כמה מקבילות עקרוניות בין יצירה זו ובין הטקסט האלטרמני. ככל שמתפתחת דמותה של חנה'לי, מתגלה בה ממד אסרטיבי ועוצמתי שמקורו בהוד הקדומים המתלווה לה ומשווה לה אצילות וגאווה, אך בה־בעת מתגלה בה גם יסוד מאיים וקורא תיגר, המופנה כלפי חוֹפְרֵע, נסיך הצוענים, שבכוא היום היא מיועדת להינשא לו:

אִיזָה קָצֵב פִּיּוּטִי לָהּ,
אִיזָה עֶצֶב יְהוּדִי לָהּ,
אִיזָה נֶעֶם בְּהַלּוּף,
אִיזָה שֶׁהֵם בְּחִיּוּךְ.⁴¹ [...]

קוֹמְתָהּ — כְּרָעוּ לָהּ בְּרֶךְ
שְׁנֵי שָׂדֵיָהּ — שְׁנֵי כְּרָמִים,
לְשׁוֹנָהּ — נָחַשׁ עַל דְּרָךְ,
רוּם עֵינֶיהָ — רְאֵמִים.

39. נתן אלתרמן, 'מריבת קיץ', מחברות לספרות, כרך ג, מחברת ג (יולי 1945), עמ' 5-8. דיון מפורט בשני השירים ראו: זיוה שמיר, להתחיל מאלף: שירת רטוש — מקוריות ומקורותיה, תל־אביב 1993, עמ' 170-178.

40. שמיר, שם, עמ' 168-169.

41. כתב־יד 'חנה'לי, עמ' 4. במקור הבית השירי איננו מנוקד.

גִּאגָאָה, יָפָה עַד בְּכִי,
זָרַע לְוַיִּים קְדָמוֹן,
רְמוֹנִים לָהּ עָלֵי לָחִי,
רְמוֹנִים שֶׁל נֶאֱמָוֶן.

רְמוֹנִים לָהּ, צְמָאוֹנִים לָהּ
חִפְרָע אֶת חֲרָבוֹ לְפֶת:
'בֵּת כְּזֹאת יֵשׁ מִנְעַמִּים לָהּ,
עוֹרֵי זְרוּעַ לְמִשְׁפָּט'.

אֵךְ בָּרַק מְאִישׁוֹנִיָּה
בְּהֶהוּב סִפּוֹ פָּגַע,
הוּא תוֹר בְּאוֹר פְּנֵיָה
וַיְדוּ בָּהּ לֹא נִגְעָה.⁴²

תיאורה החיצוני של חנה'לי הוא מעין פיתוח של דיוקן 'העלמה' בשני שיריו המדוברים של אלתרמן. בשניהם מודגשת נוכחותה המתריסה והבולטת של הנערה על רקע הנוף והסביבה האנושית שבתוכם היא מצויה. בשניהם, ובפרט בשיר 'מְרִיבֵת קִיץ', מאופיינת דרך השתלבותה של העלמה במרחב, ככניסה לזירת התגוששות:

מְדוֹרוֹת־בְּנֶכֶר בָּךְ נִתֵּן קִרְט־קִרְט
זֶה הַחֵן הַמְרָפָּב, בֵּן תְּמוֹרוֹת הָעֵתִים,
הַשׁוֹרֶף אֶת הַגֶּשֶׁר אֶל פֶּסֶל עֲשֵׁתֶרֶת
וְכוֹפֵר בְּקֶרְבָּהּ אֶל חֲטָמֵי הַחֵתִים.

נַעֲרָה עֲבָרִיָּה, מְאַרְשֵׁת לְחָרָב,
נַעֲרָה מְקוֹרְדוּבָה, מְגַנְצָא וּפְרָג.
תִּמּוּ אֶלֶף שָׁנִים וְשׁוֹב כָּאֵן אֶת עִם עָרָב,
מְנַקֶּרֶת עֵינַיִם כְּשֶׁדָּהּ הַפְּרָג.

וְאֲשֵׁרֵי שְׂרָאָה אֵיךְ אֶל נוֹף הַבְּזֻלָּת,
אֶל עֵגוּל הָעֶקְרָב הַמְקַף לְהַבּוֹת,
אֶת נִכְנֶסֶת בְּפִסְעָה יוֹמִיּוֹמִית וּמְרַגְלָת
שְׁחֻקָתָה בְּלֹא־יִוָּדְעִים אֶת הַלוֹךְ הָאֲבוֹת.

42. שם, עמ' 11. במקור בתים אלה אינם מנוקדים. הניקוד על-פי כתב-יד אחר של חלק מהטקסט, ראו ארכיון יעקב אורלנד 789/2 (ראו להלן הערה 51).

על רקע קווי הרמיון בין דיוקנה של חנה'לי לדיוקן הנערה האלתרמנית, מתעוררת הציפייה כי כשם שאלתרמן עיצב את כניסתה של העלמה לזירה התרבותית, כפרובוקציה שתכליתה ליצור עימות בין הנערה, המייצגת את המסורת היהודית ההיסטורית, ובין המרחב, המייצג את התפיסה התרבותית הכנענית, כך גם יבקש אורלנד לעמת בין חנה'לי ובין התרבות הצוענית הנוכרית ומאפייניה הסימבוליים. אלא שאורלנד חותר במידת-מה תחת הטקסט האלתרמני, ובמקום לעמת בין שתי התרבויות הוא מדגיש דווקא את משיכתה של חנה'לי לעולמם התרבותי של הצוענים – לצבעוניותו העזה, לריחותיו המשכרים ובעיקר לצליליו של הכינור הצועני, הנשמע באוזניה כ'שיר הצען העברי'.⁴³

הכינור שנוקט אורלנד לתיאור הצוענים נקשר הן לפועל המקראי 'צען' שפירושו לעקור (אוהל) או לנדוד,⁴⁴ הן לעיר המצרית צען. עד שלהי המאה ה-18 רווחה הדעה שהצוענים הם קבוצה אתנית שמקורה במצרים, ובלשונות האירופיות נקראו הצוענים גם מצרים.⁴⁵ אפשר שבשל כך כינה אורלנד בכתב-היד של הפואמה את נסיך הצוענים 'חפרע', כשמו של פרעה חפרע, מלך מצרים.⁴⁶ הצירוף 'שיר הצען העברי' מלמד על קרבה תרבותית בין מוצאה היהודי של חנה'לי לתרבותם של הצוענים, שאורלנד מתאר אותה במושגים של קרבה נפשית וגנטית בין שני העמים:

יש קרבה כזו של גֵּוֹן
בין דְּמָה לְבֵין דָּמָם,
כְּמוֹ הָיוּ חוֹצְבִים עוֹד אֶבֶן
מִקְדְּמוֹת אוֹתוֹ הָעָם.

בין 'צען' ל'כנען'

עיצובו של הכינור כסמל לעולמם התרבותי של הצוענים מושתת על אנלוגיה למלכות ישראל ולגילומה בדיוקנו של דוד, שהפליא לנגן בכינור. בין השיטים נבנית עוד אנלוגיה בין הצוענים ובין התנועה הכנענית ומאפייניה, או בלשונו של הטקסט: בין 'צען' ל'כנען'.

43. כתב-יד 'חנה'לי', עמ' 8. מופיע בשינויי נוסח קלים גם בהדפסת דבר.

44. ישעיה לג:כ: 'ירושלים נוה שאנן אוהל בל יצען'.

45. שחר, הצוענים, עמ' 13. על-פי גישות אחרות, המתבססות בעיקר על מחקרים בלשניים, שפת הצוענים, הרומנס, מסווגת בתור שפה הודו-אירופית. מאחר שהשפה הצוענית היא המקור העיקרי ללימוד ההיסטוריה של הצוענים, הם מכונים רומה (Roma ברבים, וביחיד Rom), ראו גלעד מרגלית, 'הצוענים כקבוצה אתנית ייחודית', ג'נוסייד: גרמניה הנאצית והצוענים, רעננה 2006, עמ' 17.

46. פרעה חפרע עלה למלוכה במצרים בשנים 589-588 לפנה"ס, ועודר את יהודה למרוד בנבוכדנצר מלך בבל. מידע אודותיו ראו: <http://formerthings.com/hophra.htm>

אנלוגיה זו מושתתת על מסכת רמזים הקשורים כולם בשמות שיריו ובאישיותו של יונתן רטוש, מנהיג תנועת 'העברים הצעירים' ומחוללה:

רְצוֹנְכֶם – אֵינוּ בֶן צֶעַן,
 רַק בֶּן-בְּרִית נוֹשֵׁן, אֲחִי,
 וּבְלִילוֹת קְדוּמִים בְּכַנְעַן
 כְּכָר צָבַט בּוֹ בֶן יִשְׂי.

בְּיָמִים הָהֵם אֵין שְׁלַח⁴⁷
 דְּרָקָא חֶלֶק גְּבוּרִים
 וְהָעַם מִמְלִיךָ גַם מְלֶךְ
 הַמְּנַגֵּן עַל כְּנֹרִים.

יֵשׁ, רְעִי, דְּעָה נִכְבְּדָת,
 שְׁמֹזֵל לָנוּ מוֹזֵר,
 שְׁתָּמִיר נִכְבֵּשׁ מוֹלְדָת
 בְּשִׁירִים עַל הַמִּיתָר.⁴⁸ [...]

הוא קָדַשׁ אֶת בְּנֵי בְּנֵינוּ
 לְחַפְּהָ וּלְהַרְגָּ רַב,⁴⁹

47. הטור 'בימים ההם אין שלח' רומז לאוריאל הלפרין (יונתן רטוש), שעברת את שם משפחתו מהלפרין לשלח. שלח המקראי היה אביו של עבר (בראשית י:כד), ובאמצעות שינוי השם ביקש רטוש להגדיר את מעמדו כאביה של תנועת העברים הצעירים המתגבשת. בה בשעה הוא מביע את מרידתו כלפי אביו, בעצם ייסודה של שושלת חדשה המתלווה לנטישת מסורת בית אביו. שלח הוא גם חרב, וגם מובן זה הלם את דרכו האידיאולוגית של רטוש, שהיה מעורב בשלבי התגבשותה של תנועת לח"י. הצירוף 'בימים ההם אין', שבמקורו בספר שופטים, מתאר את היעדר מוסד המלוכה והוא מופיע כמוטיב חוזר בשיר 'בארגמן' לתיאור האנרכיה ששלטה בארץ מבחינה שלטונית בראשית שנות הארבעים. את השיר 'בארגמן', שנכתב בעקבות רצה יאיר שטרן, פרסם רטוש לראשונה במחברות לספרות, ב, מחברת א (מאי 1942), עמ' 5-6, ואחר-כך בספרו חופה שחורה, תל-אביב 1988, עמ' 55. אורלנד שב ונקט צירוף זה כשתיאר את מקומו הדומיננטי של אלתרמן בקהילה הספרותית, על רקע הופעת חופה שחורה: 'זאת לְרַעַת / בְּיָמִים הָהֵם אֵין מְלֶךְ בִּישְׂרָאֵל, / לְבַד מִנְתָּן. / לֹא עֲשָׂה אִישׁ הַיִּשָּׁר בְּעֵינָיו, / כִּי אִם בְּעֲצָנוֹ וְעַל פִּיו, אורלנד, 'שמחת עניים', בתוך: כז שירים: נתן היה אומר, עמ' 47.

48. יונתן רטוש, 'מיתר', מחברות לספרות, א, מחברת א (ינואר 1940), עמ' 72-73. השיר שב ונכלל בספרו חופה שחורה, עמ' 37-38.

49. רימוז לשם ספרו של רטוש, חופה שחורה, צירוף אוקסימורוני המרמז שהקשר בין המינים הוא רווי מתחים ויצירים ויש בו ממד של כוח ואלימות כבושה.

הוא קדש על מענינו
משטמה וחרב קרב.⁵⁰ [...]

מקדמת ימי מצרים,
מימי גשן על האור
עת על גדות נהר המים
חי עם צען הנאור.⁵¹

הטקסט חותר בעקיבות לאנלוגיה בין 'כנען' ל'צען',⁵² שתכליתה להעיר באופן חדש וקוסם את החלופה התרבותית שהציעה התרבות הצוענית לחנה'לי מדורוהוי, כמו גם את החלופה התרבותית שמציעה התנועה הכנענית לתרבות העברית המתגבשת. אורלנד איננו מבקש לעמת בין התפיסה הכנענית לתפיסה היהודית-מסורתית, אלא לאתר דווקא את נקודות המפגש וההשקה ביניהן. הרמיזות לרטוש ולשיריו, שחלקן מוסוות ואינן יוצרות זיקת קשר משמעותית לטקסטים של שירתו, מציבות לצד הקסם הטמון ביצירתו של רטוש גם את הבעייתיות הטמונה בנוכחות האלימה העולה מהן.

קשה לקבוע בכירור מה עורר את רוגזו של אלטרמן על אורלנד בשעה שקרא פרקים מ'חנה'לי מדורוהוי'. אפשר שהיה זה נסיונו של הטקסט לחתור תחת 'מריבת קיץ' שלו ולסדוק במידת-מה את מסכת טיעוניו התרבותיים והאידיאולוגיים מול רטוש והכנעניות, ואפשר שהיו אלה האזכורים המרמזים לשיריו שעוררו באלטרמן מחדש את רגשותיו המורכבים אל מול כשרונו של רטוש, רגשות שחברו להם רגשי קנאה, כעס והערכה רבה.⁵³

כאמור, באפריל 1944 הדפיס שזר את החטיבה השנייה של הפואמה, בשני גליונות רצופים של המוסף,⁵⁴ אולם הפואמה לא פורסמה בשלמותה. על תוכניתו של אורלנד להדפיס את הנוסח השלם בספר עשוי ללמד מכתב המצוי בארכיון, ולפיו על-פי הוראתו

50. רימוז לטענה שהופנתה כלפי תנועת לח"י, שרטוש היה כאמור מקורב לה בשלבי הקמתה, המקדשת את החרב ומעודדת את העימות.

51. בתי שיר אלה מופיעים בעוד כתב-יד חלקי של הפואמה תחת הכותרת: 'יש דברים גם בכנור', קטע מתוך 'סיפור-פואמה רב-מדות בשם "חנה'לי מדורוהוי"', ארכיון יעקב אורלנד 2/789, עמ' 11 (לעיל הערה 42).

52. שוויון הערך שיוצרת החריזה בין כנען לבין צען מופיע בטקסט ארבע פעמים באופנים שונים.

53. בשיר 'שִׁמְחַת עֲנִיִּים', שבתוך: כז שירים: נתן היה אומר, ביטא אורלנד מורכבות זו באמצעות הציטוט החוזר מפיו של אלטרמן: 'אֶת יְחִידָה כְּצֵל / אֶת בּוֹגְדָה כְּנַחַל / אֶת תְּצַעְנִי לְכָל, לְכָל עוֹבֵר וְשָׁב... תִּשְׁמַע אִיךָ זֶה מְצַלְצֵל אֶצְלוֹ, כִּסְף שְׁכָלוֹ שְׁלָנוּ. עֲשִׂיר גְדוֹל הָאִישׁ הַזֶּה, עֲשִׂיר יְהוּדִי גְדוֹל, שֶׁם, עִמָּ' 49. אפשר שהשימוש החוזר שעושה רטוש בשיר 'על חטא' בפועל 'תצעני', גזור גם מהמילה 'צועני', ואפשר שמילה זו עוררה באורלנד את האסוציאציה שממנה התפתחה האנלוגיה בין 'כנען' ל'צען'.

54. על הפרסום המוקדם בדבר ראו לעיל הערה 30.

של נשיא המדינה שזר הועברה לאורלנד המחאה על סך 1500 ל"י לעידוד הדפסת ספריו 'חנה'לי מדורוהוי' ו'עיר ואין לה שם'.⁵⁵ צעד זה מתפרש כמחווה פרטית של הנשיא שזר, שיש בו משום סגירתו של מעגל אישי, אלא שבפועל לא נדפס הספר 'חנה'לי מדורוהוי'.⁵⁶

בשנת 1979 פנה אורלנד ללאה פורת, שעמדה בראש המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, בבקשה לקבל מענק עידוד ליצירה מקורית. בבקשתו הוא פרש את תוכניתו להדפיס ספר פואמות גדול, שימנה 'שש שירות-עלילה רחבות-מצע', ש'חנה'לי מדורוהוי' היא השישית שבהן. כל אחת מהפואמות היא טקסט עצמאי ונפרד, עם זאת כולן מעוגנות ברקע היסטורי קונקרטי, החושף פנים ורבדים ביהדות,⁵⁷ באמצעות הסמלה של הדמות המרכזית, שבצדה הקשרים אקטואליים.⁵⁸ למרות היענותה החיובית של המועצה, שאישרה לאורלנד מלגת התפנות, לא הגיע ספר זה לכלל השלמה.⁵⁹

גבולות המשיכה אל האחר

בעת שכתב מחזות או תרגם מחזות היה אורלנד כותב בדרך-כלל טקסט נלווה, המפרט את סיפור המעשה ואת הרקע שנלווה לו. כך גם נהג בעת כתיבת הפואמה 'חנה'לי

55. המכתב נשלח בשם הנשיא, על-ידי מזכירתו האישית שולמית כהנא, 21 באוגוסט 1969, ארכיון יעקב אורלנד 865/1.

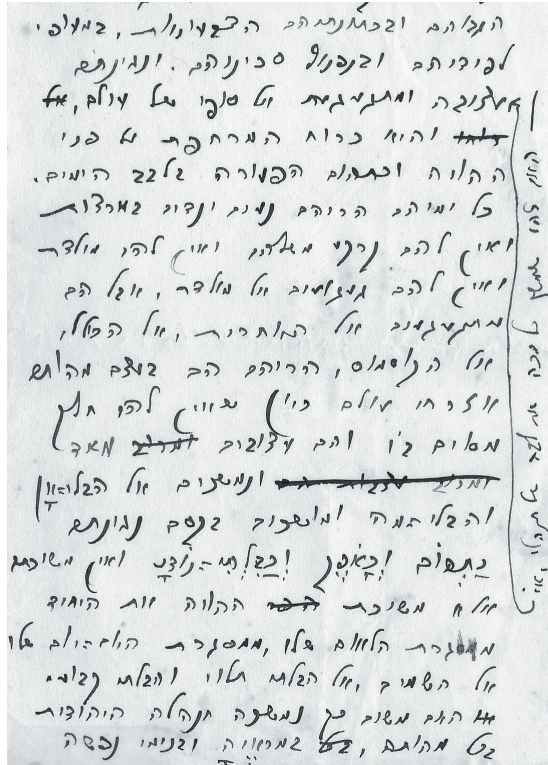
56. הספר השני המוזכר במכתב, 'עיר ואין לה שם', הוא קרוב לוודאי עיר האובות: שירים, תרשומים, שראה אור תשע שנים אחר-כך (תל-אביב 1978).

57. הפואמה הראשונה, 'ספור הקשת והחץ', היא יוצאת-דופן מכלל זה, בהיותה מבוססת על אגדת פולקלור סינית על רב-הקשתים צ'י-צ'אנג מהמאה ה-10 לסה"נ. למוסר ההשכל העולה מאגדה זו כי 'רק המביטים למטרה בעיני-הנפש הם גם הקולעים אל חוט השערה' יש כמובן מקבילות במחשבה היהודית.

58. הפואמה השנייה, 'שירת אהבתו של פדרו לאינס', מבוססת על עלילת אהבתו המקאברית של פדרו הראשון, מלך פורטוגל מן המאה ה-14, לאינס דה קאסטרו, שאותה נשא לאישה שנתיים לאחר שנרצחה, בטקס נורא הוד באימתו. פואמה זו העמידה תשתית למחזה דרמטי מקורי, 'אהבת קואימברה', שאורלנד כתב בשנים 1984-1990. הפואמה השלישית, 'תשובת ריש לקיש', עוסקת בסיפור חייו של האמורא הגדול בן המאה השנייה לסה"נ, שבשל מצבו החומרי הדחוק מכר את עצמו ללודים ונעשה גלדיאטור (ויש אומרים אף ליסטים), עד שהחזירו ר' יוחנן למוטב. הפואמה הרביעית, 'העלמה מלודמיר', פורשת את סיפור חייה המסתורי של חנה-רחל ווערב-ערמאכער, שנולדה בוהלין בראשית המאה ה-19, והיתה בקיאה בש"ס ובפוסקים עד כי החלה לנהל חצר 'חסידית' ולפסוק הלכה. הפואמה החמישית, 'נסי האר"י', נכתבה כדיאלוג היפותטי המתקיים בצפת עיר המקובלים בין האר"י ובין הפילוסוף התייר היהודי מארצות-הברית בן המאה ה-20, הדיאלוג מעמדת בין הקוד המוסרי של היהדות במאה ה-16 ובין השקפת עולם מודרניסטית עכשווית.

59. ראו הודעת ועדת המשנה של מדור הספרות לאורלנד כי 'החליטה להעניק לו מלגת התפנות להכנת ספר הפואמות, בסכום של 40,000 ל"י, לאה פורת לאורלנד, 11 ביוני 1979, ארכיון יעקב אורלנד 301/1.

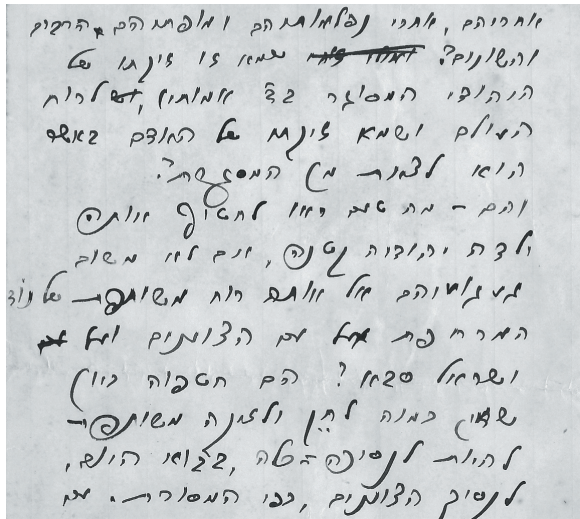
מדורוהוי.⁶⁰ באמצעותו של טקסט זה אפשר לשחזר את דרך התרקותה של העלילה הפואמית, ואת השאלות התרבותיות והרוחניות שדחקו באורלנד לכתוב את הפואמה. ההיגדים המנוסחים באופן נוקב בטקסט הנלווה עשויים להתפרש כהבעת עמדתו של 'המחבר המובלע', המאירה את עלילת הפואמה ואת הדמויות המניעות אותה: מדוע נמשכה חנה'לה היהודית בכל מהותה, במראיה ובנימי נפשה, אחרי נפלאותיהם ומופתיהם של הצוענים? שמא זו זיקתו של היהודי המסוגר בד' אמותיו, לרוח העולם ושמא זיקתו של האדם באשר הוא לצאת מן המסגרת?⁶¹



קטע הנלווה לפואמה

60. נספח בכתב-יד, ללא תאריך, שם 789/2. בפתח הטקסט הנלווה מתאר אורלנד את אהבתו הגדולה של ר' מנדל דרדקי לבתו, לאחר שנים רבות של ציפייה ללידתה, וכי הוא 'נושאה עמו אל ה"חדר" ומלמדה קרוא וכתוב כמו היתה בנו, ומשפיע ומאציל מרוח אהבתו אליה ועל יתר תלמידיו, שם.
61. ראו להלן סריקה של קטע הנלווה לפואמה, עמ' 2.

נוכחותם של הצוענים חודרת את גבולות התודעה של חנה'לי ומשתלטת עליה לגמרי. המפגש עם קיומם, עם סוד קסמם, מאפשר לה, ובמידה מסוימת מאלץ אותה, להגדיר באמצעות משיכתה לצוענים את גבולות זהותה שלה. אורלנד הקשה על עצמו, ובטקסט הנלווה לפואמה שאל מדוע נמשכו דווקא הצוענים אל דמותה של חנה'לי וביקשו ליעד אותה בכוא היום לכלה לנסיכם חופרע – מה טעם ראו לחטוף אותה ילדה יהודייה קטנה, אם לא משום געגועיהם אל אותה רוח משותפת של נדודים המרחפת מעל עם הצוענים ועל ישראל סבא.⁶²



המשך הקטע הנלווה לפואמה

סיום הפואמה מציע התבוננות חדשה לזיקה בין היהדות לתרבות הצוענים, ובהקבלה למתח שבין היהדות לכנעניות. חזרתה של חנה'לי לחיק היהדות סימלה בעיני אורלנד את 'כוחה הסטיכי של היהדות, ואת הדינאמיקה המיתית שלה לשוב ולהתגלות בנושאי-בריתה, מעבר לפערי זמן ומקום'.⁶³

הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי' נכתבה כאמור במחצית השנייה של שנות הארבעים, שנים אחדות בלבד לאחר הרדיפות וההשמדה ההמונית שחוו הן היהודים והן הצוענים מידי

62. ראו להלן המשך הקטע הנלווה לפואמה, שם, עמ' 3.
 63. את הדברים כתב אורלנד ללאה פורת בשעה שפנה כאמור לבקשת תמיכה מהמועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, לצורך הדפסתו של ספר פואמות, שבו ביקש לכלול גם את הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי', אורלנד לפורת, 18 במרס 1979, שם 35/1.

הנאצים על רקע גזעני. לשותפות הגורל האיומה בין הצוענים ליהודים כמעט אין ביטוי עברי, לא בסמיכות לסיום המלחמה ולא לאחר הקמת המדינה.⁶⁴ כתיבתה של הפואמה בסמיכות זמנים הדוקה כל-כך למלחמת העולם השנייה מציגה את המשיכה אל האחר הצועני, לא רק על רקע שוני דתי ותרבותי ועל רקע קסם חיוניותה של התרבות הצוענית ופניה החושניים, אלא בעיקר כביטוי של קרבה נפשית וגנטית בין היהודים לצוענים. גילומה הנורא של קרבה זו בא לידי ביטוי בגורלם המשותף של יהודים וצוענים במלחמת העולם השנייה.

ההכרה כי דווקא ביחס למי שהוא בבחינת אחר עשויות להתגלות פנים של דמיון ושל קרבה, שאינן מבטלות את קיומו של השוני אלא מתקיימות לצדו ומאירות אותו באור חדש ושונה, היא אחד המאפיינים המובהקים של יצירת אורלנד למן שנות הארבעים ואילך. הכרה זו קשורה לפנייתו לחומרים היסטוריים ותנ"כיים, בעיקר ביצירותיו הפואמטיות ובעבודתו הדרמטית. הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי' משתלבת אפוא בפרויקט ספרותי רחב יותר שאפשר לכנותו 'פרויקט האחרות' ביצירתו של אורלנד, וניתן לשייך אליו גם את תרגומו לשלומית לוויילד וליוהנה הקדושה: 'ז'אן דארק לג'ורג' ברנרד שאו,⁶⁵ ואחר-כך גם את מחזהו 'אהבת קואימברה'.⁶⁶ בכל היצירות הללו מתעמת אורלנד עם ההגדרות הרווחות והמקובלות של שייכות ושל אחרות, ויוצק בהן תכנים חדשים, הנובעים מעולמו הנפשי המורכב, כיהודי וכבן לתרבות-העולם.

64. ראו לעניין זה: יאיר אורון, 'ישראל, היהודים והג'נוסייד של הצוענים', בתוך: מרגלית (עורך), ג'נוסייד: גרמניה הנאצית והצוענים, עמ' 114-133.

65. אורלנד עבד על מעשה התרגום של המחזה בשעה שכתב גם את הפואמה 'חנה'לי מדורוהוי'. את המחזה 'יוהנה הקדושה – ז'אן דארק' העלה הקאמרי בכימויו של יוסף (פפו) מילוא ובכיכובה של אורנה פורת וזכה להצלחה יוצאת דופן. תרגומו של אורלנד ראה אור בהוצאת טברסקי, תל-אביב ב-1952.

66. על ההיבטים היהודיים במחזה זה ועל האופן שבו מעמת אורלנד בין האמת ההיסטורית ובין האמת הפואטית שהמחזה חותר אליה, ראו מחקרה של גלית חלילי, שנערך בהנחייתי, 'עיון במחזה "אהבת קואימברה" ליעקב אורלנד – מיתוס, היסטוריה ומציאות עכשווית', עבודת מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשס"ב. נוסח המחזה, המצוי כאמור בכתב-יד בארכיון יעקב אורלנד, מובא בשלמותו בנספח שם.

נספח

הקדמה

הנוסח המובא להלן נרפס בשני חלקים במוסף הספרותי של דבר, ב-4 באפריל וב-10 באפריל 1947, תחת הכותרת 'חנה'לי מדורוהוי'. נוסח זה כולל כמעט את כל החטיבה השנייה של הפואמה, בעוד נוסח 'כתב-היד' המצוי בארכיון יעקב אורלנד כולל שמונה פרקים. יש להרגיש כי אורלנד מעולם לא השלים את כתב-היד של הפואמה, חרף תוכניותיו להוציא את הפואמה לאור בשלמותה. את סיפור המעשה המלא ניתן רק לשחזר מתוך הטקסט הנלווה לפואמה, כפי שפורט במאמר לעיל. מסיבה זו מובא להלן נוסח דבר כיחידה שלמה, ולא נוסח 'כתב-היד' המצוי בארכיון, על אף שהדיון הטקסטואלי במאמר מתייחס לשני הנוסחים, ואף משווה ביניהם.

דבר, יום ו', י"ד בניסן תש"ז, 4.4.1947

יעקב אורלנד

חנה'לי מדורוהוי

קטע מתוך ספור-מעשה מִיָּמִים רְחוֹקִים, בְּעַל שֵׁשָׁה או שְׁמוֹנֵה פְּרָקִים, חָרוֹז קְצָרְצָרִים וְעֵשׂוּי דְּקָדְקִים, וְאֵף שְׁשִׁיטְיוֹ בְּמִקְצַת אַרְכִּים, עִם כָּל זֹאת רְאוּי בּוֹ לְקְרוֹא לְפָרְקִים.

דורוהוי, עיר "שמן זית", שביל-ביליה דקדקים ובירכתה שלישי בית – הוא בית מנדל דרדקי.	ואשתו של זה רב מנדל כמו נשאה לו בחרוז. הלא היא דוברישה-גנגדל בת רב זנדל-יקנהיוז.
--	---

כי רב מנדל, על פי טבע, דר תמיד בקצה הכביש וזקנו אניץ ורבע – אך כבר שחתי בו באיש.	תארה – משמן בלי גמר, אך ידה יד חרוצה, איך אשקל כבדה בזמר ושירי שוקלים נוצה.
---	--

מְלַמְדֵם הוּא לְתַפְאֶרֶת
וְשׁוֹנֵה לָהֶם: בְּנֵי,
הַתּוֹרָה הָרִים עוֹקֶרֶת
וְהָעֵת עוֹקֶרֶת שְׁנֵי.

אם נמשתי ותשתי,
אם ימי בונה שקולים,
מקוות טרם נואשתי
כמנהג השכלים.

נשאות עיניו שמים
ולכבו נושא חלום
ושדות של בין ערבים
נשקפים לו בחלון.

"דוינה" נושנה. זמרי,
העני לתחן אב
שהלכו עמו בקרי
כל שיאי מאוייו.

העני, זמרי לו להט,
הצמידיהו לאין סוף
כי גם לו יש עת לטעת,
כדברי הפילוסוף.

כי גם לו בוקעת פתע
שחרית מלא אוניו
ושפעת זרעו שמתה
מתנחשלת במתניו.

וכאז, הוזה רב מנדל,
כמו בפרשת "וירא",
צוחקה בפתח גנגדל
וקורעת הגזרה.

הכי לא נוצה אמרתי?
כן. דוברישה-גנגדל זאת,
מרכלתה משמע לה תרתי:
המשמן והנוצות.

נוצותיה פר וכסת
ושמנה למריחת-פת,
ואשרי שתט לו חסד
ואבוי לו תט משפט.

בשוקים תכס כל עבר
וזרועה הנחת פטיש,
דורוהוי קוראת לה "גבר",
ולאשה — "רב אשת-איש".

אף כי "אשת-איש" חלכה
כבר קים יש להגיד,
גם "פרו ורבו", גם "לזרעה",
כבר קים — אף לא הוליד.

"זכרותה" — אף היא פגומה היא,
כי בהיות חלקה נכבד
לא ברכוה השמים
כרכת-רחם, בן או בת.

נמלכו בינם השנים
להשכיח הסבלות,
היא תפריח נוצותים,
הוא יפריח אותיות.

דרדקיו של מנדל כמה —
עשרה, פדת מנן.
עלויים של בבאקמא
מתגברים כמעין.

אך אמרו "צדיק ורע לו"
 וגם מנדל כבר חשב:
 אם הנס טרם קרה לו,
 אזי אות הוא שלשוא.

אזי אות הוא משמים
 שהרחמן סבור
 כי בצחוק לא די עדין
 לעבר את העבור.

קל לחרוז במחרוזת
 צערו של הזולת,
 אך בקשתי רק לרמוז את
 הדבר בקצה משפט.

רק לרמוז תוגת רב מנדל
 ולבשרכם: בא גר,
 כי קעת חיה וגננדל,
 ידידי, חובקת בת.

כלאברם אבינו זצ"ל,
 שבזקנו לו בן נולד,
 כן אצלנו, כלומר אצל
 רבי מנדל — נולדה בת.

בת עם גרעיני עינים,
 בת עם פניני שנים,
 בת שלזמרה כמו —
 סט השיר מטעמו.

אלילית היא, חלילית היא,
 מאירה, גחלילית היא,
 בלילו של מנדל-סב
 נדלקה מנורת זקה.

באותו ליל אתערותא
 במולדויה-גלותא,
 כרוב ברכהו, כמפרש
 בפרשה מן החמש.

איזה קצב פיוטי לה,
 איזה עצב יהודי לה,
 איזה נעם בהלוח,
 איזה שהם בחיור.

ידידי, הלא נזכרה
 אם נביט מעט אחורה,
 איך נהגנו בחפוש
 שם ותאר ויחוס.

הן אצלנו, פיזוע,
 השתרש מנהג קבוע
 לכנות תינוק ורף
 שם חדש ומצחצח.

שם שלא קראו לילד
 לא משה ולא קהלת,
 ולא גבור על המצודה
 ולא מלך ביהודה.

כי אנחנו עם ביבלוני,
 דור סורר, רבולוציוני,
 ולרבולוציה, אה,
 אין שונא עז כתנ"ך.

השמות בו כה נאיבים,
 חדגונים, רצטטיבים,
 ובכלם — וזה עקר —
 חין אירפה לא נכר.

לא חלילה, גם חילה, לא שנתרוקנו כלילה, נותרת יחיד,י, זר, לעז — ויהודי...	אף כי באירפה גופא — אם נשוט ואם נצופה — לא נמצא גם שם אחד שאינו ביבלוני קצת.
אך כבר שחתי: אהבתיך אף שהזרות בפיה כי רואה אני בה אש עוממת לוחכה.	אך אנחנו זרע-קדש, מברכי שבת וחדש, לנו כיוצאים מכלל טוב לסטות מן המקבל.
שביב-מאז, מימות הקדם, מין לוי נתון ברדם, מין גחלת ומין כוי שלוהט בה אורי-צבי.	שם בנותינו: לולה, לילי, ושרות הז: יא חלילי, שם בנינו: הנס וויל ושרים הם: ליל גליל.
שגם שניאור מעגב בה וגם שין-שלום נשרף בה ומצחקים בה צחוק ובכי — אלתרמן ואנכי.	לכאורה תאמרו: בסדר, אך כל עם דומה לעדר ואשם בו הרועה, הפיטן והרואה.
- - לא סטיתי מן הנהג והרביתי דברי להג, לא ממרי, שלונסקי-אח, רק שמנהגי הוא כה.	שלונסקי, שלונסקי — אהבתיך! אך הרבה זרות בפיה, כי פרסת לו לדור לחם-חסד במזמור.
מעטה אחר שרבנו והרבה שטותים כתבנו, שב עמי אל המדיכה ועזרני במבוכה.	לחם עיר ובה לא גרנו, קצב שיר בו לא שוררנו, לא גבירול, לא הלוי, וכהן לא ונביא.
שם דרוש לי, אך משמע הוא שלא סריק או מיקי-מהו, ולא בהו ולא בלי, או פרוגדה ורדי דה פליו.	כי במקום לשיר לביאליק — שרת שיר לאנדרי ביאלי — ובמקום לחרוז ונ"ק — חרוזת בוריס פסטרכן.

כִּלְפָנַיִם עֵת בְּמִלְעָלַיִם
שָׁרוּ עוֹד אֶת "אֵלַי אֵלַי",
וּבְחֶרֶשׁ הַסּוֹעֵר
טִשְׁרָנִיחוּבְסָקִי עוֹד זִמְר.

שֵׁם פָּשוּט, שֶׁל אִמָּא-אָבָא,
מִן הַתַּנ"ךְ אוֹ מִדְרָשׁ-רַבָּה,
וְהַעֵת קֶצֶרָה, אָבוּי –
בֵּת נֹלְדָה בְּדוֹרוֹהוּי.

וּבְגֵי דְלָקוּ מְלִיוֹנִים
לִילְכִים וְיִקְיַנְתוֹנִים,
בְּקֶצֶר – ב"יִמֵי הַשְּׁחֹר"
שֶׁל עוֹלָם "נְסוּג אַחֹר".

עַל פְּרָכֵי הַש"ס נִגַע נָא,
קוֹנְקוֹרְדִנְצִיּוֹת נִבְלַע נָא,
כְּדָרְכֵי אָבוֹת לְעַד
שֵׁם נִמְצָא לוֹ לְנוֹלָד.

אֶךְ נְשׁוּבָה לְרַב מְנַדֵּל
וְלֹאֲשֵׁתוֹ דּוּבְרִישֵׁה-גִּנְדֵּל
וְלִבְתֶּם רַבַּת הַנּוּי –
חֲנָה'לִי מְדוֹרוֹהוּי.

-- סְלַח לִי הַקּוֹרָא בְּזִמְר,
שְׁזַנְחִתִּיה בְּשִׁבִי-מְמָר,
הַפִּיטָן הוּא כְּפוּי טוֹבוֹת –
אֶךְ הֵן דְּבָרָנוּ בְּאָבוֹת...

רַק אֲמַעִיט וְלֹא אֲכַבֵּידָה,
וְלֹא עוֹד שְׂבָחִים אֲגִידָה,
כִּי דְבָרֵי עַל רֹאשׁ בְּתֶם
כְּרַבִּיבִים בְּלֹא עֵתֶם.

כֵּן הֵם הָאָבוֹת, הוּ רַע,
וְכָל אֵב שְׂחָקִים קוֹרַע
וּמְבַקֵּשׁ הוּא בְּקָרְעוֹ
מִיֵּן חוֹתֶמֶת לְזוֹרְעוֹ.

שֶׁהַכֵּל רוֹאִים בְּמְנַדֵּל
כִּי הֵגַם שְׂבָא לוֹ גֵּד,
אֵיִן לְבוֹ וְלֵב גִּנְדֵּל
מִשְׁלִימִים עוֹד עִם הַבֵּת.

מִיֵּן חוֹתֶם בְּשֵׁם הַיֵּלֵד
שְׁיִסְמַל אֶת הַשְּׁלִשְׁלֵת
וְיֵאחַד לְזַכְרוֹן
דוֹר רֹאשׁוֹן וְאַחֲרוֹן.

אָמְנָם כֵּן, כְּתוּב אִי-שְׁמָה:
בֵּת תַּחֲלָה – אוֹת לְבָנִים,
אֶךְ רִוְחוֹ הִיא לֹא נַחְמָה
בְּכַתוּבִים הַנוֹשְׁנִים.

אֵל, אִפּוּא, רַעִי, תַּתְּמָה נָא,
אִם בֵּת מְנַדֵּל – שְׁמָה יֵהָא חֲנָה,
חֲנָה, וְדוּקָא מְלַעִיל,
כִּלְפָנַיִם בִּישְׂרָאֵל.

כִּי בָנִים, בָּנִים נִבָּא הוּא
וְלְבָנִים לְבוֹ חֶרֶד,
אֶךְ בָּנִים אֲשֶׁר לֹא בָאוּ –
שְׁבַע תִּיף מִהֶם הַבֵּת.

כִּלְפָנַיִם וּבְעוֹדֵנִי
אִישׁ צָעִיר וְלֹא מוֹדְרֵנִי,
עֵת הִיָּה עוֹד סְבָא ז"ל
שָׁח עִמִּי בְּלִשׁוֹן חַז"ל.

זֶה חֲנָה אֲשֶׁר זָמַרְתִּי,
שִׁיר הַפֶּךָ לִי וּמִשָּׁל,
(אֲנֹכִי, פֶּה שְׁנִית חֲזַרְתִּי,
לְתַחֲמוּמוֹ שֶׁל הַמִּשְׁקָל).

וְרֵאִיתְ אִיךְ אֶפִּים
חֲנָנָה, הָאֵל לָרֵב —
אֵךְ אֲנַחְנוּ בִּינְתִים
טָרָם בָּאֲנוּ אֶל הַסּוּף.

מְנַדֵּל מְנַדֵּל, אָב רְחִימָא,
רְגָשִׁיה נּוֹאֲשִׁים,
מַה־דְּכַבֵּר בְּפִי אֲשִׁמָּה
לְהִגֵּן עַל הַנְּשִׁים.

כִּיצַד שֶׁר אוֹתוֹ רֵב־פִּיט
בְּרוּחוֹ הָאֲמֻלָּה:
אִם אֲשֶׁה, רְעִי, בְּפִית —
לֹא יִשְׁוֶה כָּל פְּגַע לָהּ.

גִּזַּע עַז הֵן, עִם לֹא נַחַת,
לֹא נְתִיב לוֹ וּמִשְׁעוּל.
אִם בְּנוֹת־אֵל הֵן, אִם בְּנוֹת־שַׁחַת —
בְּכָלֶן צָרִיךְ לְמַשֵּׁל.

הוּא הַדִּין בְּזוּגַת מְנַדֵּל
שֶׁפִּסְקָה לוֹ בְּמַפְלָפֵל:
כָּל אִימַת שְׁשָׁמִי הוּא גִנְדֵּל
לֹא תִפְרָשׁ מִן הָעֶרְסֵל.

אֵךְ לְבֵן אֲשֶׁר סָגוּר הוּא,
כְּזֶה־ב־סָגוּר הוּא, אַח,
וְרוֹזְנִים עֲלָיו יִצְוּרוּ
וְלְרוֹזְנִים לֹא יִפְתַּח.

כְּכֹר קִשְׁרֵתִי לָהּ תִּפְאָרַת
וְלַהוֹסִיף לָהּ אֵינִן מְאוּם,
כִּי אִם גִּנְדֵּל בֵּן גּוֹזֶרֶת
פְּרוּשׁוֹ שֶׁבֵּן יָקוּם.

כִּי פִקְחוֹת הֵן, כִּי קִשְׁחוֹת הֵן
וְזֶה שִׂיא יִקְרִיחוֹתֶיךָ:
שַׁחוּלְפוֹת כְּמוֹ עוֹנוֹת הֵן
כְּכֹר מְרַגַע לְדַתֶּךָ.

מְנַדֵּל־קִשְׁשִׂיא, אֵל תַּחֲקוֹר נָא,
בֵּן הוּא דְרָךְ הַנְּשִׁים,
בְּתַחֲלָה לְכַבֵּר תִּשְׁבְּרֶנָּה
וְלְכִסּוּף — אֶת הָרְאִשִׁים...

כֵּן גַּם חֲנָה לִי קִרְצָה:
זִיו מְלִכּוֹת לָהּ בְּקִלְסֶתֶר,
כְּמוֹ מִ"שִׁיר הַשִּׁירִים" צָצָה,
כְּמוֹ מִ"מַגִּלַּת אֶסְתֵּר".

שֵׁב לִיד הָעֵרִיסֶלֶת
וְנִדְגַר וְשִׁיר לָהּ כֶּךָ:
"לְשִׁכּוּי יִשְׁנָה כְּרַבֶּלֶת
וְלִגְדֵי יֵשׁ צָמֵר צַח.

אֵל, רֵב מְנַדֵּל, תִּרְבֵּה הִגָּה
וּבְחֻגָה הַרְלִיקָה אוֹר,
הוּ, לוֹ הִבְאִיתִיךָ רִגַע
אֶל סוּפוֹ שֶׁל הַמְזֻמּוֹר.

וְהִגְדִי לְשִׁיר שׁוּמַע
וְלִבּוֹ, בְּתִי, הוֹמָה,
אֵךְ לְשִׁיר אֵינּוּ יוֹדַע
וּפּוּעָה רַק: מָה, מָה, מָה.

משום כך, כפי שנדמה לי,
נולדה חנה'לי לנוי
ונוסף, נוסף עוד כלי
למקהלת דורותי.

אך העת, רעי, חולפת
ובעוד טרם תניד ראש
ובעוד אין לה שן נוספת –
וכבר מלאו לה שנות שלש.

שנות שלש והיא תפארת
וצמות לה ואישון,
לו היתה בפרס נשפרת
היה ודאי זה פרס ראשון.

אין לתארה עד גמר,
כבר נסיתי פרט וכלל,
כבר הטיתי את הזמר
מתחומי של המשקל.

גם הצצתי פה ואנה
מה שח בירון, מה סטנדהל?
גם בדיקתי איך על חנה
אלתרמן שר ומיכ"ל.

אך נואשתי מכלנה
ואלצתי להשלים:
למזמור יפיה של חנה
לא נוצרו עוד המלים.

וגם מנדל זאת יודע
שהאל אותו חנן
מין מתת ומין קמע
העולים על כל מתן.

ואמך, בתי, אמכי,
עוד תשוב מן השוקים
ותמחה דמעך מלחי
ותביא לה צמוקים.

ואת תגדלי לתאר
ולחכמה ולמשק רב
ולא יעריכוך במהר
ולא יסלאוך זהב.

ובקשוך רוזנים ומלך
ואמרו: מלכי הבת,
אך תיקר לך פת במלח,
כי סוף-סוף בת מנדל את...

אי. אי. אי, שירי הערש,
עצמותי תאמרנה כם,
בכחם הרים וארו
יעקרו בני-אדם.

בכחם – שים לב, קוראנו,
זאת אני החולם שח –
בכחם גם עולמנו
עוד אינו אים כל כך.

כי מים עדי מזרחה
ומראש עד אחרית,
כל שירי הערש, אחא,
הם בניו של העתיד.

עליהם תבל תסב עוד
ובכהם תבנה עיר
וליהם פיתן יכתב עוד
ויישר גם זה השיר.

חֲסִידֵי־הַיָּהוּדִית הַיָּא, יְהוּדִית הַיָּא,
דְּבִקוּתָהּ כְּמֵלֹא הָעִיר,
לֹא גִלְהָה, אוֹתָהּ דְּמִיתִי
לְבִתּוּלָהּ זַ"ל מִלּוּדְמִיר.

(סוף יבוא)

וְעַת רִחוּת־חַם תִּנְשָׁפְנָה
דְּבִטְיָלָם עַל הַ"שְּׂאִי"
(אָגָב, זֹאת "עֵבְרִית" שֶׁל שׁוֹפְמָן
וְזִכְרֵתֶיהָ מִנִּיהָ וּבִיהָ).

וְעַמֵּד אִישׁ וְתִמָּה לוֹ
וּבְלָבוּ כְּזֹאת מְלָמֵל:
אָה, אִיזוֹ מְלָכוּת נִתְּנָה לוֹ,
לְנֹאֵי, עַל כָּל בֵּית יִשְׂרָאֵל.

יום ה', כ' ניסן תש"ז, 10.4.1947

שְׁדוֹת מוֹלְדוּנֵיהָ טוֹבִים הֵם
וְקִיצָה מִפְּרִי־חַיִּים
וְאִין חֶרֶף וְסִתּוּיִם אִין,
רַק שׁוֹלֵט בָּהּ הָאָבִיב.

"יֵשׁ — סָח מְנַדֵּל שֶׁם לְחֻנָּה —
יֵשׁ בְּתִי, שְׁנֵי עוֹלָמוֹת,
הָאֶחָד הוּא פֶּה עֲמָנוּ,
הַשְּׁנִי — בְּחִלּוּמוֹת.

וְכִדְיוֹן אֵילָן בְּחֶרֶשׁ,
בֶּן דִּין כָּל עוֹלָם שְׁפוּט
וְלִכְלֵל אֶחָד יֵשׁ שְׂרֵשׁ
וְלִשְׂרֵשׁ הוּא כְּפוּט.

וְאֵלֵהִים, בְּתִי, מִשְׁגִּיחַ
וּפּוֹקֵד לֹא לְהִצִּיץ,
וּכְשֶׁהַחֲלוּם מִשְׁכִּיחַ —
מִצְוָה הוּא לְהִקְיִץ".

וּמְלָמֵד אוֹתָהּ רַב מְנַדֵּל
בְּ"חֶדְרוֹ" עִם הַבָּנִים
וְשִׁמְעָה בְּפִתַח גְּנָדֵל
וְצִץ זֵיו לָהּ בְּפָנִים.

וּמְפַלֵּלֶת הִיא בְּשִׁקְט
"רְבוּנוּ שֶׁל עוֹלָמָה"
וְתוֹ לֹא. וְהִיא שׁוֹתֶקֶת
וּמִסְמָקֶת מִשְׁמַחָה.

וְרַב מְנַדֵּל, הוּא לֹא דִי לוֹ,
הוּא לֹא דִי לוֹ מְלַמְּדָה,
אִם — שֶׁחַ הוּא — נִתֵּן אֵל שִׁי לוֹ,
יֵשׁ לְלַמֵּד בְּלֹא מִדָּה.

וּכְתָם "זְמַנִּי" הַ"חֶדֶר"
הוּא פּוֹרֵשׁ עִמָּה לְנִיר,
אֵל בְּקֶתֶה וְגִי וְגִדֵּר,
אֵל שְׁדוֹת קִיץ וְקִצִּיר.

חֵית, נוֹן, הָא, לִבָּהּ שִׁים, רַע.
אֱלוֹ שְׁלֹשׁ הָאוֹתִיּוֹת —
אֵף שָׁאִין אֶתָּה יוֹדֵעַ —
עוֹד תִּיקְרָנָה מִשְׁכִּיּוֹת.

עוֹד אֶת שְׁבַחֶיהֶן יִגִּידוּ
עִיר וָאֵם וּבְנֵי בָנִים
וּבְכוֹחֵן דּוֹרוֹת יוֹלִידוּ
עֲלָמוֹת וּבְנֵי-אוֹנִים.

עוֹד שְׁפָתַי רָעַב תֵּאמְרָנָה
וְיִלְחָשׁוּ פּוֹשְׁטֵי — עַל-יָד:
טוֹב זְכוּרוֹן חֲסֵדָה שֶׁל חֲנָה
מִזְכוּרוֹן חֲסֵדָה שֶׁל פֶּת.

אֵךְ בֵּינָתִים הֵן עוֹדָה
כֹּה רַבָּה וַנִּנְסִית,
שְׁמִקְצָה בְּהוֹנוֹתֶיהָ,
אֵין רוֹאִים אֶת הָעֵתִיד.

רַק רוֹאִים נִירִים וַיַּעַר
וְשִׁדְמוֹת שֶׁל לֶחֶם רֵב,
אֶרֶץ יֵשׁ בָּהּ צֶל וְנֶהָר
אֶרֶץ דְּבִשׁ בָּהּ וְחֶלֶב.

וּבְתוֹךְ, בְּשִׁדְוֹתִים
הִנֵּהר מְשִׁיט מִימִי
וְשִׁטוֹת בּוֹ סְפִינוֹתִים
סְפִינוֹתִים שֶׁל זָהָב.

וְאֵי הֲלָאָה וְאֵי הֲלָאָה
אֶרֶץ נִים הִיא וְלֹא נִים
וּבּוֹכָה הִיא וּבּוֹכָה לָהּ
עַל מִיתָר שֶׁל צוֹעֲנִים.

וְחִמְדָּתְנּוּ חֲנָה
שְׁמֵלָאוּ לָהּ שְׁנוֹת שְׁלֹשׁ,
אֵף שְׁלֹא הִכֵּל הִיא בְּנָה,
בְּכָל זֹאת הִיא מְנִיעָה רֹאשׁ.

וְנִפְר, נִפְר בְּעִיּוֹ,
שְׁהִגֵּם וְהִדְבְּרִים
נִהִירִים אֵינֶם עֲדִינֵן —
אֵךְ בְּלֵב הֵם נִשְׁמְרִים.

יּוֹם יוֹם יוֹצֵא עֵמָה הוּא
ל"שֵׁאֲסִי" — הוּא הוּא הֶרְחוּב
וּמוֹסִיף וּמְלַמֶּדָה הוּא
תּוֹרַת-סֵפֶר, קְרָא וּכְתַב.

וְתוֹפֵשׁ הוּא גִיר וְלוֹחַ
וְרוֹשֵׁם הוּא: חֵית, נוֹן, הָא,
וְצוֹלְחָה עַל חֲנָה רוּחַ
וְחוֹזָה הִיא מְנִיָּה וּבִיָּה:

ח — הוּא שְׁעַר רֵם פְּתוּחַ,
כְּחֵלוֹם בְּאֵין שְׁבֵרוֹ,
עַד שְׁאֵלְמֵלֵא הֵלוּחַ
הֵיטָה חֲשָׁה לְעֵבְרוֹ.

ג — הוּא אֶפְרַיִן שֶׁל מֶלֶךְ
עִם מוֹשָׁב וּכְפֶת-גַּג
וְלִבְכָּה הוֹמָה הוֹמָה לוֹ
וּבִידָה הַגִּיר נִשְׁחָק.

ה — חֶפֶה הִיא תַחְתָּנָה
הִיא נִצְבֶּת הַכְּלָה,
עוֹד כְּהֶרֶף וְתַכְלָנָה —
אֵךְ פְּתֵאֵם הַגִּיר כָּלָה.

וּמְשִׁיב לֹו שְׁעַל שְׁעַל
אֶת לַיְלוֹת הָאֶהְבָּה,
אֶת רַפְרוּף אוֹתָהּ הַנְּעַל
עַל שִׁיחֵי הָעֶרְבָה.

מִי יִצַר אוֹתָם כְּלֵי־יָתֵר,
מִי נָשַׁף בָּהֶם אֲשׁוּף
מִי הִכְתִּיר אוֹתָם בְּכֶתֶר
הַשְּׂרָפָה וְהַטְרוּף.

מִי צָוָה לָהֶם לִפְרֹעַ
אֶת הַסְּתִיר וּלְפָרְשׁוֹ,
מִי פָקַד לָהֶם לִקְרֹעַ
אֶת הַיִּצָר מִשְׂרָשׁוֹ.

סְטֵרְדִיבְרִיוֹס אֲנַתוֹנִי
וְדוֹד נְעִים־זְמִירוֹת,
הַמַּעֲשֵׂר אוֹ מַעֲנִי
נִבְרָאוּ הַכְּנֹרוֹת?

הַיִּצָר אוֹתָם הַצֵּר
אִם יִלְדָה אוֹתָם שְׂמִיחָה,
אִם כְּצִמְחַ עֵץ בִּיעֵר
צָצוּ אַף הֵם בְּצִמְיָחָה.

אוֹ אוֹלֵי בְשׁוּעוֹת עֲרַבִים,
בֵּין עוֹלָם הוֹלֵךְ וּבָא,
עַת נִפְלַל לְבַבְכֶם אֲפִים
וְאוֹרוֹ כְּכֶם כָּבֵה.

אוֹלֵי אֹז, בְּרֹגְעֵי בְלַע
בְּאִיִן חֲשֵׁךְ וּבְאִיִן אוֹר,
יִצְרַתֶּם אֶת כְּלֵי הַפְּלֶא,
הַנוֹצֵחַ — הַכְּנֹר.

הוּי רְעֵי שְׁלִי, הוּ אַחֵא,
דַּק נָא לִי וּמִצָּא נָא לִי:
מֵהוּ הַמּוֹשֵׁךְ כָּל־כֶּכָה
אֶת לְבָהּ שֶׁל חֲנַה'לִי?

הָאֵם רַחֵשׁ הָאֲשׁוּחַ,
אוֹ זְמַנְמַת הַדְּבוּרִים,
אוֹ הַרוּחַ, אוֹ הַרוּחַ
הַכְּנַפֵּי הַבְּרְבוּרִים.

אוֹ שִׁירַת בֵּית־הַמִּדְרָשׁ הִיא
הַפּוֹשְׁטַת בְּדָגָן,
אוֹ אוֹלֵי זֶה פְּרוּש־רִשׁ"י
בְּפִי אַבָּא מִנְגֹן.

אוֹ מְזֻמּוֹר, מְזֻמּוֹר עֲתִיק הוּא
הַסּוֹעֵר עַל כְּנֹרִים,
וּמְדַלִּיק הוּא וּמְדַלִּיק הוּא
בְּעֵינֶיהָ זְהוּרִים.

עוֹד אֶזְכֹּר אֵיךְ הַצִּיגְנִי
עַל עֲמֻדֵי מְדֵי עֵבֶר,
אוֹתוֹ לַחַן הַצִּיגְנִים
הַנִּכְרֵי וְהַשְּׂכוֹר.

הוּ, הַגִּידוֹ לִי, שְׂמִים,
מֵהוּ סוֹד כַּחֲס־הַזֶּה,
הַמִּכָּה מַכַּת אֲפִים
מִי שְׁלֵב לֹו בְּחֻזָּה.

הַמְטַלְטֵל אוֹתוֹ טַלְטֵלַת
עַל מִימּוֹת וְיִשִּׁימוֹנִים
וְזוֹרָה לֹו אוֹר וְתַכְלֵת
בְּרִיכּוֹ הַנוֹשָׁנִים.

אך הנה שנית סטינו
 ושנית סלחה-נא לי,
 הקורא, עם מי היינו?
 אה, אזכור — עם חנה'לי.

שש ומשי, שחור ואדם,
 אוצרות-בנג אבישטן,
 הי, הקצנה מני רדם,
 בנות קרגיז ודרדסטן.

בשדות טילנו טיל
 והקשבנו שיר ערב,
 הנשא עד קצה הליל
 ומושך עד קצה הלב.

יחפות על-פני הרשא,
 צאינה, צאינה לרשתו:
 זאת ארדנקו צד בקשת,
 צד במחצית קשתו.

הוא מזמור בני-צען
 שבט-לכד, עם-יוקש,
 משקיהם יובלי האחו
 וגזידם כנפות האש.

צ'רדש רק צבט על יתר
 וחיך בקצה שפמו,
 ו...תו לא. ואת היתר
 על הסוס הניס עמו.

אש ערבים בכירים,
 שבר-חרש, הפן-גריס,
 נתח גדי דל-אחרים
 ולג יין שהקריס.

עורי שטרה² וכתרי
 את אחיך המכים,
 וגיטר להם גטרי
 במזמור המלקוחים:

לפעמים בא צרי-בשי¹
 ובחצנו תריג צורות,
 חטפון, שח פרוש רשי,
 מחצני האכרות.

ג'ירי-ג'ירי-דום
 וג'ירי-ג'ירי-טרף,
 כל בני האדם
 חיים על פי החרב;

או ארדנקו בן-הנשר,
 החוגר חרבות קוקז,
 בא, דולג מעל לגשר
 ופורש מלוא ארגז.

ג'ירי-ג'ירי-ררים
 וג'ירי-ג'ירי-רני,
 אך על כנורים
 חיים רק הצינגים.

1 נסיד של צוענים.
 2 קהלה צוענית.

וְרַק חֲנֹה' לִי שְׁלֹנוּ, נִצֵּר הַשּׁוּלְוֹלָמִית, קְשׁוּבָה רַב מִכְּלָנוּ לִגְגוֹן וְלַהֲמִית.	צ'נג' – קולו חנף, הו, צ'נג – קשתו ממזרת, כל האדם גונב אם כך ואם אחרת;
מִבְּטָה – אֲשֶׁרֵי חוֹזִיָּה – גוֹמָא אַרְצָן רַחְבָּה, וְצִמָּה לָּהּ עַל חוֹזָה וְצִמָּה לָּהּ עַל גְּבָה.	אם כמו תמים ואם כמו בליעל, אם גנבתו עמים ואם גנבתו שרוף-נעל.
יְהוּדִית הִיא, חֲסִידִית הִיא, וְכִכֵּר שַׁחֲתִי כֵּה אִי-אָז, אֲךָ הַגִּידוּ, מָה עֲוִיתִי אִם יִפְיָה עָלַי כֵּה עָז.	שֵׁרֶט מִיָּתֵר וְשֵׁרֶט מָרוֹס וְעַד אֲלִבְנֵי, לְעִשְׂרֵת הַדְּבָרוֹת לֹא יִשְׁבְּעוּ צִיגְנִים;
אִם רוֹאָה אֲנִי כֵּה בְּתֵר לְלוֹיִים וְכַהֲנִים הַנוֹשְׂאִים אוֹתוֹ הַכְּתֵר שְׁנוֹשְׂאִים הַצּוֹעֲנִים.	אֲךָ עֵת הַכֹּל רוֹחוּסִים עַל גְּנֻבְתָּם בְּלֵי מָמֹר, רַק הִמָּה הַהוֹפְכִים אֶת הַגְּנֻבָּה לְזֹמֶר.
יֵשׁ קֶרֶבָּה כְּזוֹ שֶׁל גְּזַע בֵּין דְּמָה לְבֵין דְּמָם, כְּמוֹ הֵיוּ גּוֹזְרִים עוֹד גְּזוֹר מִקְדָּמוֹת אוֹתוֹ הָעָם.	זֶה שִׁירָם וְאֲזַמְרָהוּ וְנִזְיָדָם – חֵי הוֹרְתִי, נִכּוֹן הִיִּיתִי בְּעִבּוּרָהוּ גַם לְמִכּוֹר בְּכוֹרְתִי.
הֶלְכֵן הוּא, הַהֲלֻכְכָּה מִגְּנֹב לָּהּ הָעוֹגֵב וּמִוִּשְׁף אוֹתָהּ מִזְרָחָה אֶל שְׂדוֹת הַיְּהוּדִי וְעֵרֵב?	כֵּן גַּם מִנְדֵּל חֵשׁ – סְבָרָה הִיא – אֲךָ מִסֵּרֶת בִּיָּדֵיו: כָּל קִנְיָה, לוֹ גַּם בְּכוֹרָה הִיא, אֵין קוֹנִים מִיָּד עֲשׂוּ.

בַּחֲצֵצְרוֹת יְמֵי-בֵינִים
וּבְעוֹגְבֵי הַרְנָסֶנֶס
אוּ בְקִלְוֵי לִירִים שְׁנַיִם
שֶׁל לַהֲסַקְלָה וְלַהֲפָרְנֶס.

וְכֻלָּם, רַעִי, כְּלָהֶם
נִצִּיגִי כָּל דּוֹר וְדוֹר,
שְׁעֵתִים הִפָּה בּוֹ רַעַם
וְעֵתִים נָגַהּ בּוֹ אוֹר.

אֵךְ עוֹבֵר בָּם כְּצַמְרֵמֶת
וּכְתִקְנֹת חוּט הַשָּׁנִי,
הַנִּסְיָךְ שֶׁבַתְזֹמֶרֶת —
הַכְּנוֹר הַצּוֹעֵנִי.

רְצוֹנְכֶם — אֵינּוּ בֶן צֵעוֹן,
רַק בֶּן-בְּרִית נוֹשֵׁן, אֲחִי,
וּבְלִילוֹת קְדוּמִים שֶׁל כְּנַעַן
כְּכֹר צִבְט בּוֹ בֶן-יִשְׂרָאֵל.

וּבְעֵמְרוֹ אֶל מוֹל מִכִּינּוֹ
לֹא נִסּוּג קִשְׁתּוֹ אַחֲוֹר,
כִּי יָדַע לְדֶרֶךְ מַלְכָּנוּ,
אֶת קִשְׁתּוֹ גַּם עַל כְּנוֹר.

בְּיָמִים הָהֵם אֵין שִׁלַּח
דְּיוֹקָא חֶלֶק גְּבוּרִים
וְהָעַם מִמְּלִיךָ גַּם מֶלֶךְ
הַמְּנַגֵּן עַל כְּנוֹרִים.

יֵשׁ, רַעִי, דַּעַה נִכְבְּדַת,
שְׁמֹזֵל לָנוּ מוֹזֵר,
שֶׁתְּמִיד נִכְבֵּשׁ מוֹלְדַת
בְּשִׁירִים עַל הַמִּיתָר.

אוּ אוֹלֵי הַקְּשִׁיבָה חֲנָה
אֶל קוֹלָהּ הָעֵרִירִי
וְאֶת שִׁיר עֲצָמָה לְחֲנָה,
שִׁיר הַצֵּעוֹן הָעֵבְרִי.

יֵשׁ דְּבָרִים, רַעִי, בְּשִׁחַק —
זֹאת כְּבָר הַמְּלֵט אֵין לֵאמֹר —
אֵךְ אֲנִי אוֹמֵר בְּלִי שִׁחַק:
יֵשׁ דְּבָרִים גַּם בְּכְנוֹר.

הָעוֹלָם — מִקְהֵלֶת-פְּלִי,
מִיֵּן אוֹרְקִסְטֵר נֶאֱדָר
וּלְכֹל לֵאמֹר יֵשׁ כְּלִי
וּבְכֹלִי הוּא נִכְרָ.

בְּטַנְבוּר מְגֵדוֹת הַקּוֹנְגָה
וּבְהֵדוֹ הַד קְדֻמוֹנִים,
בְּקִרְנֵי הַנִּיבְלוֹנְגָה
שֶׁל אַבוֹת הַגְּרָמָנִים.

אוּ בְעוֹד וּבַתְּף־הַחֶרֶשׁ
מִקְצָה מִכָּה וְתִימָן,
אוּ בְנִבְל עַב הַכְּרֶשׁ
לִירוּתוֹן וְלַהִימָן.

אוּ בְטִלְהֶרֶף שֶׁל הַפִּיּוֹרְדִים
הַמְדְּבִיר סוּפּוֹת צְפוֹן,
אוּ בְאֶשֶׁד הָאֶקּוֹרְדִים
מִמּוֹלְדוֹת הַקּוֹרְדוּפוֹן.

אוּ בְקִיֵּן מֵאֶרֶץ כִּינָה
וּבְגִיטֵר מִגְּבוּל הַיִּשְׁפָּן,
אוּ בְקוּטוֹ אוּ בּוּינָא
שְׁמֵהֶדוּ וְיִפָּן.

וְלָכֹז, רַעִי, נִשְׁאַנּוּ
אֶת כְּנוֹר הַגּוֹרְלוֹת,
גַּם בְּצָרוֹר הַמֶּר שְׁלָנוּ,
גַּם בְּצָרוֹר הַתְּרַעְלוֹת.

הוא לִנְה בְּנֵתִיב הַעֲנִי
אֶת בְּרוּךְ אִישׁ אֲמִסְטְרָדֵל,
אֶת זְמִירֵי הַמְּנַדְלִסוֹנִים,
אֶת בְּדִיו שֶׁל מָרְק שְׁגַל.

הוא רָקֵד לָנוּ "מֵה־יִפְיִס"
וְחָזַן עַל הַשְּׁחִיטוֹת
וְהַקִּיף זֵין הַקְּפוֹת
בְּעֵבוֹר זֵין פְּרוֹטוֹת.

הוא קִדֵּשׁ אֶת בְּנֵי בְּנֵינוּ
לְחַפְּהָ וּלְהַרְגֵּ רַב.
הוא קִדֵּשׁ עַל מַעֲנֵינוּ
מִשְׁטֵמָה וְחֹרֵב קָרֵב.

כְּלִי־זְמִירִים עָלָיו צָרְדוּ
וְכֹלֹת חוֹרוֹת צָוָאֵר
לְשִׁמְעוּ הַרוֹיִלְדוּ
"פִּטְיִשִּׁים" וְ"עוֹקְרֵי־הָר".

וּבְלִכְתּוֹ תִּרְמִיל עַל שְׁכָם
וּבְשִׁבְתּוֹ שְׁלַחַן הַגְּבִיר,
הוא עֲמָנוּ מֵת לְלַחֵם
וְעֲמָנוּ הַעֲשִׂיר.

וְעַל כֵּן, רַעִי, וּבִינְעַן
בְּעֲנִינוּ יַעֲטֵף —
הַפְּקֻדְנוּהוּ שׁוֹר הַצֵּעַן
לְגִדּוּדֵיו שֶׁל יַעֲקֹב.

הַן פְּרָצְנוּ גְבוּל דְרוֹמָה
וְעַל פֶּרֶת שְׁמָנוּ מוֹשְׁלִים,
לֹא כַל־כֶּךָ בְּזִכּוֹת הַרְמַח
כְּבִזְכוֹת הַתְּהַלִּים...

גַּם בְּפֶרֶשׁ שְׁלֵמָה מְמֹשְׁלֵת
עַל בֵּת מֶלֶךְ הַמְּצָרִים,
לֹא פָּרַשׁ בְּגַלְל קֹהֶלֶת
כְּמוֹ בְּגַלְל שִׁיר־הַשִּׁירִים.

זֶה כַחוֹ שֶׁל עִם הַסֶּפֶר,
שְׁבַצוֹר חִילוֹ עַל עִיר —
הוא מוֹכֵן לְלַחֵם עַד אֶפֶר
כְּדִי לְכַתֵּב עָלֶיהָ שִׁיר.

זֶה גַם כַּח כְּנוֹרְנוּ
בוֹ מְסַכְנוּ, יְדִידִים,
גַּם אֶת דְּמַעַת מְרוֹרְנוּ,
גַּם אֶת זֵין הַהִיְהָדִים.

לְצַלִּילָיו יֵשׁ מִיֵּן טְרַדִּיצִיָּה
הַמְּחַלְחֶלֶת לְבִלִי חַת
עוֹד מִימֵי הָאִינְקוֹיזִיצִיָּה,
עוֹד מֵהַרְגַת "ח וְת"ט.

וּמִדְּמֵי וְרַמְיָא־קְרֵתָא
וּמִקִּישִׁינְבַּ עִיר־אָם,
וְאוֹתָהּ, אַח, הֵן הַכְּרֵת,
אֵף קְרֵאתָ לָהּ בְּשֵׁם.

היא שׁוֹעֵת הַ"שְׁמַע" מוֹל רֵצַח,
היא נִגּוֹן מִפֵּי הַכְּאָב:
שְׁאָרְס כּוֹבֵשׁ לְנִצַּח
רַק מֵה שְׁכַבְשׁ בְּלַב.

אף מַרְבוֹת עֵתִי פְּזוּרָהוּ
וְנוֹדוּ כָּל הַיָּמִים,
מְזַדְמָרִים בְּצִלְלֵי יִתְרָהוּ
נְגוּנֵי כָּל הָעַמִּים.

בְּזִכּוֹתָהּ, נִגַּן חִלְקָהּ,
שָׁמַע וְהֶאֱמַן-נָא לִי,
הִתְחַדַּר שְׁלוֹם-עֲלֵיכֶם
וְהִדְמִיעַ מִנְדְּלִי.

מִשׁוּם כֶּךָ מִסְרֻו מִסְרָת
וְשִׁמְרוּהָ כְּאִשׁוֹן:
הַכְּנֹר בְּכָל תְּזַמְרָת
הוּא לְנִצָּחַת כְּלֵי רֵאשׁוֹן.

וְעַל מִיתְרֶיהָ, אִיצָהּ,
הִתְנַצְּחוּ בְּאִמְרוֹת
לְוִי-יִצְחָק מִבְּרִדֵיטֶשֶׁב
וְיֹצֵר הַמְּאֹרוֹת.

מִנִּי אֲזוּ נְהִיר-וַדַּאי לִי,
(תִּלְמוּד לֹמֵר: לִי לְבָדִי),
וְשִׁאֲפִילוּ גוֹי שָׂרֵי לִי –
כְּנֹרוֹ הוּא יְהוּדִי.

לְזַמִּירָהּ נִשְׁקָה שְׁמִים
צִפְת־קַדִּישָׁא, עִיר-וִיטְאָל,
וְנִשְׂאוּ לְקֶץ עֵינַיִם –
מוֹלְכוֹ, שְׁבַת־יְצִבִי, רַמְח"ל.

הוּא רוֹדְפָנִי בְּטְרַקְלִינִים
וּבְחֶרְבוֹת בְּתִי-מְדָרֶשׁ,
בְּגֵאוֹנוֹ שֶׁל פֶּגְנִינִי,
בִּיגוֹנוֹ שֶׁל אִיצִיק בָּאֵשׁ.

הַשְּׁמוֹת רַבִּים רַבִּים הֵם,
מִי יִמְנֶה אוֹתָם עַד סוֹף,
כְּמַנְנֵן הַמְּלֹאכִים הֵם
בְּסֵלֶם שֶׁל יַעֲקֹב.

אִיצִיק בָּאֵשׁ, כְּנֶר־אֵין חֶפֶץ,
חַי חַיִּיו בְּלֵה־מִינֹר,
אֵף גַּם הוֹבְרָמָן, גַּם חֶפֶץ
בְּזִכּוֹתוֹ מוֹשְׁכִים כְּנֹר.

אֵל תִּתְמָה, אֶפּוֹא, קוֹרְאָנוּ,
שְׁמַנְנוּ מִקְצָתָם,
כִּי הֵם-הֵם דְּבָרֵי יְמִינוּ
וְזֹאת-זֹאת מְנַגֵּינְתָם.