

# אחרית דבר

## לאה דובב

א

מארקו פולו, הנוסע הוונציאני, מספר לקובלאי חאן על ערים שראה בדרכו: כולן, כך משתמע מכותר ספרו של איטאלו קאלווינו, 'סמויות מן העין'<sup>1</sup>. השפה אינה מסוגלת לאצור אותן. מצד אחר, האין כל קיומן לשוני? המסע לא נערך, הערים לא נחזו, מארקו לא עזב מעולם את ונציה. אולי ונציה עצמה לא היתה.

קובלאי חאן המהולל ואורחו מסבים על סיפון הספינה הקיסרית השטה מול העיר קואינסאי, הפנינה האחרונה ברצף כיבושיו של החאן הגדול.

"האם כבר נזדמן לך לראות עיר דומה לזו?" שואל קובלאי את מארקו פולו ומצביע "על הגשרים הנטויים כקשת על גבי התעלות, על ארמונות הנסיכים שמפתני השיש שלהם טובלים במים, על תנועת הלוך ושוב של הסירות הקלות [...] על הגוזטראות, המרפסות, הכיפות, המגדלים, על גני האיים המוריקים באפרורית הלגונה".  
"לא, מלכי", עונה מארקו. "מעולם לא הייתי מעלה בדמיוני קיומה של עיר מעין זו".

בערב הם יושבים על מרפסת הארמון. החאן תובע עוד ועוד

1 Italo Calvino, *Le città invisibili* (הערים הסמויות מן העין, תרגם גאיו שילווי, תל אביב 1984)

סיפורי מסע, סיפורי ערים חדשות, עד עלות השחר. ואז אומר המלך לנוסע:

"נותרה אחת שעליה לא דיברת אף פעם".

מארקו מרכין ראשו.

"ונציה", אומר החאן.

"וכלום האמנת שדיברתי על איזה שהוא דבר אחר כל העת?"

הקיסר אינו מניד עפעף. "לא שמעתי אותך מזכיר מעולם את

שמה".

"בכל פעם שאני מתאר איזו עיר, אני אומר משהו על ונציה".

## ב

"יפה פה בוונציה", אומרת בעברית אשה אחת לבן זוגה, קרוב מאוד לאוזני על סיפון הוואפּוֹרְטוֹ הצפופה, "אבל לא כל כך מעשי".

נדמה לי שמאז רסקין ועד ברודסקי, עוד לא קם אדם שניסח בצורה כה מושלמת את העניין: אולי מלבד מְרִי מְקָארתי האמריקאית. "בין כשפיה של ונציה", היא כותבת, "יש אחד שהוא בעל עוצמה מיוחדת במינה: הכוח לעורר את הפלישתי הנם לו בחזהו של הספקן"<sup>2</sup>.

ובאמת, כמעט נלעג לכתוב על ונציה. יקום של טקסטים, תמונות וסרטים כבר אמר את היופי ואת תפלות ההתפעלות ממנו. כבר סופרו לאין קץ כל תדהמות ההגעה לראשונה וכל רגשות הרווחה בפרדה האחרונה, שהלוואי שלא תהיה באמת האחרונה. כי ונציה מעירה את היכולת המביכה שלנו לרצות הרבה כל כך ביופי,

2 Mary McCarthy, *Venice Observed* (1959), London 2006, ע' 174

להאמין לו. היא מעמידה למבחן את את כוחנו – המועט מאוד ! – לשרוד כל מה שהופך אותנו לעבדי ההווה ולתיירים. היא אומדת בעבורנו את גבולות הפיכחון שלנו, את טיב הבגרות שסיגלנו לנו והסתגלנו אליה. האירוניה היא בת לוויה גרועה לכל מסע, ובייחוד למסע לוונציה.

א' ואני עומדות בפתח האולם הגדול בפאלאצו ג'וסטיניאן-לולין על הגראנד קאנאל, שנבנה על פי תוכנית של האדריכל פֶלְדְסְאָרְה לונגנה. מרחבו דומם, אפלולי וריק לגמרי, מלבד פסנתר כנף (בֶּכְשְׁטֵיין) ושלושה כיסאות פשוטים. כל-כולו מחופה קטיפת-ברוקאד בלוייה, ומגובה עפרות הזהב של תקרתו משתלשלת נברשת זכוכית תמנונית עצומה מעשה מוֹרְנוֹ, שלא ראיתי יפה כמותה בשום מוזיאון בוונציה. היות שלפני כן שבנו וקראנו את ברודסקי, גם המקום הזה וגם הרגש שהוא מעורר מוכרים (וכן מוכרת המחשבה על כך שבוונציה, כל מקום וכל רגש מוכרים מקודם בגלל הספרות והקולנוע): "מכרה של שיש-פורפיר כבד, נטוש לאין קץ, שרוי בערב-תמיד."

הפאלאצו הזה היה רכושה של משפחת בנקאים מוסיקלית, עתירת תרבות וקשרים בינלאומיים. הסב, ג'אקומו לוי, היה חובב אופרה גדול שאסף כתבי יד מוסיקליים והדפסות מוקדמות. חמשת בניו ניגנו בנבל. אחיינו המלחין סמואֵלָה לוי ("לא היה אדם צנוע ממנו", כותב המקור שלי) שימש פְּרִזִּדֶּנטָה של בית האופרה 'לה פֶּניצ'ה' במשך עשורים אחדים במאה התשע-עשרה, ועם באי ביתו נמנה גם ריכארד ואגנר. אחד מבניו של ג'אקומו, צ'זאָרְה אוֹגוֹסְטוֹ, היה משורר והיסטוריון ימי. בנו האחר, אַנְיוֹלוֹ, שימש קֹנְסִילֵיֶּרָה של לשכת המסחר והתחתן עם בת דודו מבית לוי, זמרת מחוננת. בנם אוֹגוֹ (1878-1971) היה בנקאי כאבותיו, חוקר ניבים איטלקיים, פסנתרן ומוסיקולוג. מגרעין האוסף של סבו כינס

בפאלאצו ספרייה מוסיקלית חשובה ביותר של כתבי-יד והדפסות נדירות מן המאה החמש-עשרה ואילך. אוגו נשא לאשה בת למשפחת תעשיינים יהודית איטלקית-אוסטרית מטריינסטה. אולגה ברונר (1884-1972) ידעה על בוריין שפות אחדות, היתה בעלת עניין וידע ניכרים בספרות מרכז-אירופה ובמודרנה של זמנה, וכן היטיבה לשיר ולנגן. היא היתה יפהפיה ובעלת אישיות עזה, והסעירה את דמיונם של רבים. כל העיר ידעה שנישואיה לאוגו היו נישואים לבנים; התהלכו עליה שמועות שהיתה מעין 'יפהפיית היום', ובין היתר סיפרו שבלילות היתה מסתובבת בסימטאות ונציה ולגופה העירום רק מעיל פרווה שחור, לא רכוס. גדולי הרוח ואישי מדינה מאירופה כולה היו אורחי הסלון שלה בפיאנו נובילה, שם קיימה מסורת של ערביות ספרות ומוסיקה. במשך שנים אחדות היתה אהובתו של גבריאלה ד'אנונציו, מאבותיו הרוחניים של הפאשיזם האיטלקי, ודומה שהוסיפה להעריך את הסופר הגרוע הזה, ששפתו כה מוסיקלית ומשכרת, גם אחרי שהקשר הומר בידידות קרובה.<sup>3</sup> נקמת ההיסטוריה היתה מתונה יחסית: בשנות המלחמה הוחרם הפאלאצו למען שניים מנכבדי המפלגה הפאשיסטית, ובני הזוג לוי ניצלו מחוקי הגזע בהסתתרות בבית איכר מארסיהם, בנחלתם הכפרית המבודדת. אבל בשובם לוונציה אחרי המלחמה נאלצו לנהל משפטים יגעים כדי להשיב לבעלותם את הפאלאצו ותכולתו, חלק אחר חלק. העולם התמוטט: מטווה המשי שהקיף את חייהם עד המלחמה נפרם. ואולי גם בשל כך

3 אלף המכתבים שכתב ד'אנונציו לברונר-לוי אכן מעמידים פרק מרתק בהיסטוריה של הדימוי של ונציה המוסיקלית-הארוטית-דקאדנטית: Gabriele d'Annunzio e Lucia Vivian (ed.), *La rosa della mia guerra: lettere a Venturina*, Fondazione Levi 2005. עוד על אולגה ברונר-לוי, ראו אחרית דבר לקובץ מכתבים זה, מאת לוצ'יה וויאן.

החליטו אז, בהיותם חשוכי בנים, לייסד מרכז מחקר מוסיקלי שישמר את שם משפחת לוי הוונציאנית, ולהוריש לו את הפאלאצ'ו ואת אוסף המוסיקה שאין ערוך לו. זהו ה'פונדאציוֹנָה לוי'; בחסותו מתקיימים כאן סמינרים עיוניים, סדנות-ביצוע וקונצרטים. הספרייה פתוחה לחוקרים, וכמוה גם הארכיבים של בית האופרה 'לה פֵּניצ'ה', שהועברו לכאן ביחד עם הניירות ואוספי המוסיקה של סמואָלָה לוי, שנים אחדות לפני השַרְפָּה שכילתה עד תום את התכשיט המעורן הזה מן המאה השמונה-עשרה (בשנת 1996). אנחנו דרות כאן באכסנית הפונדאציוֹנָה, באגף האחורי של הפאלאצ'ו.

ערפילית של סתיו מוקדם עומדת באוויר ומתפזרת למכיתות של אור וצבע סביב האובייקט המופלא, האבסורדי, התלוי מעלינו. הייתי רוצה לחשוב שהפסנתר זוכר את ידיו של סטראווינסקי מנגנות בסלון של סניורה אולגה. מראהו חבוט במידה מספקת לכך, ועם זאת הוא מכוןן ושמור. א' מנגנת שוֹפֶרֶט, והצליל הִכְשֵׁטִינִי, העמוק-עוגבי, עולה ומתפשט בגלים אדירים. אני מתהלכת בין צללים על פני האספקלריות העיוורות ותמונות השמן הענקיות שחשכתן מראה בקושי, פה ושם, ירך חשופה או צוואר מלבין.<sup>4</sup>

האם קטיפות הפאלאצ'ו הזה, והפאלאצ'ו שהוא של ברודסקי, נוצרו בבית המלאכה ההיסטורי של 'פּוּוִילֵ'אָקוּוה'? אני מקווה שכן. המפעל קיים עוד מן המאה השמונה-עשרה, והחנות שלו נדמית למכרה אפלולי שבמעמקיו זוהרות אבני חן, מערת אוצרות. הדוגמאות מוטלות זו על זו במצבורים ברבריים, חושניים,

4 "הסלון הגדול של פאלאצ'ו ג'וסטיניאן-לולין", כותב פיירו נארדי (Nardi) בספרו על ד'אנונצ'יו, "היה מצופה בד ארגמן עשיר. היו בו הרמנויום אחד ושני פסנתרי כנף גדולים, תמונות שהראו דמויות בגודל טבעי ואספקלריות עצומות".

המזכירים את מרקמי הצבע של טינטוֹרְטוֹ ב'סקואולה די סאן רוֹקוֹ'. אריגים כאלה כיסו פעם ממסד ועד תקרה את הכתלים והחלונות של הקומות האצילות בפאלאצי ה"רכונים כקיקלופים במים השחורים", אלה שפנימם הסודי מהבהב בלילה לעיני בני התמותה המצופפים על הוואפּוֹרְטוֹ העוברת על פניהם. בחדר הפנימי יש תצוגה של אריגים עתיקים, ובחדר הקדמי עומדות למכירה העתקות מדויקות שלהם, למעט הטלאים הקרוחים והברק העמום, המכמיר־לב, של המקור. אומני בית המלאכה מייצרים אותן בטכניקות הישנות ששוב אין איש רואה סיבה לטרוח בהן, ובחומרי צביעה שסודם נשמר מאות בשנים. המוכר שניגש אלינו קורא את המחירים מתוך דפים כתובים בדיו בטורים ארוכים. המחיר הממוצע למטר אחד שקול לחלק נכבד מעלות שהותנו כאן. "כמה מטרים את צריכה, מאדאם?" הוא שואל אותי בסבר פנים יפות. "תשתי מים" (bevi l'acqua), אומרת לי א' בפנותנו לצאת החוצה.

חלקת המתים הלא־קתוליים באי סאן מיִקֵּלָה משוקעת בצל עצים גדולים. המצבות מעטות ואפורות. ברודסקי קבור כאן לא רחוק מאיגוֹר וְנֶרָה סטראווינסקי, סְרֵגִי דיאגילֵב, עזרא פאונד ואולגה ראדג'. אבל בניגוד למצבותיהם העזובות, זו של ברודסקי מכוסה מנחות שמעלים לו קוראי *חותם מים*. אלה הם ספרוני שירה, מכתבים, תצלומים, כרטיסי רכבת וחשמליות (בעיקר רוסיים), עטיפות תקליטים, צלמיות קטנטנות של חתולים, חלוקי אבן, נרות נשמה עטורים מגיני־דוד, ואפילו פרחים. איני עומדת בפיתוי להוסיף עליהם נייר שמצאתי במקרה בכיסי: זו תוכנית אירועי החודש בפונדאציוֹנָה לוי.

לקהילת הזרים המתמכרים לוונציה יש עבר גדול והווה מתמעט והולך. ברודסקי, כך נדמה לי, הוא אחד מאחרוני חבריה האמיתיים: תם ועצוב, אירוני, רומנטי־אנאכרוניסטי, גולה. בעבורו, ונציה היא המקום בעיצומו והלא־מקום המוחלט בעת ובעונה אחת: מארג פרטי של מבוכים, מוסיקה, כעסים, חרטות, שירה, אושר, אמנות, היסטוריה, השתקפויות, מחלות, זרות, חלומות, אובדנים. עיר זו היא חותם המים הסמוי הטבוע בדפי תודעתו של המשורר הנוטה למות. המסה עליה היא מבט פְּרָדָה, תוכנה מפוכחת, מצחיקה ומרה בדבר החיים כשיטוט על הפוֹנְדֶמְנְטָה דְּלִי אינקוראבילי, רציף חשוכי המרפא "ששמו מודיעך את האבחנה הסופית, יהא אשר יהא טבע מחלתך". הוא יודע את עצמו חולה באהבת העיר המפורכסת, הבלה הזאת – מפני שהוא חי, ומפני שהוא חי ברשות המלים, במחסה השירה. מתוך כך הוא כותב מסה על מצב המסע עצמו, על הכמיהה והגלות שהן עיקר המסע.

בה בעת, ונציה זו שברודסקי רוקם בחותם מים (וכן בסטאנצות הוונציאניות שקדמו לו), היא עוד שכבה בארכיאולוגיה של השיח הוונציאני, עוד פרק בסבך של הרמזים ועקבות שמהם הולכת ונארגת העיר הזאת כאתר רטורי, זה מאתיים שנים ויותר. מיעוטם של ההרמזים הללו מפורשים: בהם תומאס מאן, בוריס פסטרנק, אויג'ניו מונטאלה, אומברטו סאבא, איטאלו קאלווינו, אלוהים, ויליאם שייקספיר, ויליאם הזליט, וכמובן עזרא פאונד, שאותו מבקר ברודסקי בכעס ובבוז כה גדולים.<sup>5</sup> אחרים מובלעים, ובהם

5 על הדימוי של ונציה בספרות המערב מראשית המאה התשע־עשרה ועד ראשית המאה העשרים, ראו: John Pemble, *Venice Rediscovered*, Oxford 1995. על ונציה בשירה הרוסית, ראו: Jean-Paul Hinrich, *In Search of Another St.*

אלכסנדר פושקין, אחד המכוננים שבכולם מבחינת הגל התחתית שעליו נישא *חותם מים* כולו.

הקשר הוונציאני מופיע בפרק הראשון של *יבגני אַונייגין*. פושקין מעלה כאן את דמותו של יבגני הצעיר, בחור קר לב, חובק ידיים, שמרוב שעמום אפילו לא "נספח אל כת בני מרי / שלא אעיזה לשופטם / כי אח אני לעדתם"<sup>6</sup>. אני, מתוודה המשורר, נעמו לי סגולותיו: "לכתו אחר עולם התוהו / טיבו הזר מאין כמוהו / שכלו הקר והחודר / אני מר נפש, הוא קודר" (שם, מה). שני הידידים מטיילים בלילה לאורך רציפי נהר הנייבה. הם מוקסמים מצלילי הנגינה בקרן העולה מסירה עוברת – ואז בוקעת כאן ונציה לראשונה: יפה לשמוע מוסיקה על המים בדומיית הלילה של סַנקט פֶטרסבורג, "אך שבעתיים מה יפית, שירת טורקוואטו על שמינית" (שם, מח). הכוונה לזמרת גונדוליירים ונציאנים, שמשוררים וסופרים רבים לאין מספר כבר שמו בפיהם אוקטאבים של המשורר הרנסאנסי טורקוואטו טאסו ( עוד על כך ראו להלן).

הרמז מתפתח לכלל אמירה גדולה וטעונה בבית הבא, אותו דובר המשורר בגוף ראשון כוידוי, בטון המצרף לגלוג עצמי וזעקה. בה בעת, כפי שהראה ולדימיר נאבוקוב בתרגומו המוער ל*יבגני אַונייגין*, טורים מסוימים אלה אוצרים דיאלוג מסועף עם שיח ונציה בשירה הרוסית, הצרפתית והאנגלית בזמנו של פושקין:<sup>7</sup>

---

*Petersbourg: Venice in Russian Poetry*, Munich 1997  
 ברודסקי, ראו: David Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, 1994; Sanna Tuoma, "Joseph Brodsky's *Watermark*: Preserving the Venetophile Discourse", *Russian Literature* LIII (2003).

טורומא עומדת דווקא על הדמיון בין *חותם מים* לבין שירת ונציה של פאונד.  
 6 אלכסנדר פושקין, *יבגני אַונייגין* (פרק ראשון, מג), תרגם אברהם שלונסקי, תל אביב תרצ"ז.

7 Alexander Pushkin, *Eugene Onegin* (Revised edition: Translated from



גְּלִי הַיָּם הָאֲדָרִיאֲתִי,  
הֵה, בְּרֻטָּה, אָרְאֶכֶם פְּנִים!  
תַּפְעֻמוֹנִי וְשִׁמְעֵתִי  
קוֹלְכֶן הַפְּלִי בְּרֻנִים.  
לְבַנְי־הַשִּׁיר קְדוּשָׁה מְלֵא הוּא,  
לְבִי יִדְעוּ אֵף יוֹקִירָהוּ  
עַל פִּי נִבְלוּ שֶׁל אֲלִבְיוֹן.  
רוֹנֵן מִדְּרוֹר וְשִׁיגִיוֹן  
בְּלִיל אֵיטְלָהּ אֶצְלוֹלָהּ,  
עַת כִּי אֲשׁוּט עִם אֵיטְלָקִית  
מִרְבָּה שִׁיחָה וְשִׁתְּקִנִּית,  
דוּמָם בְּסִתָּר הַגּוֹנְדוֹלָהּ, —  
שִׁפְתֵי תִלְמִדָּה עִמְדָה  
לְשׁוֹן פְּטָרְרָקָה וְחִמְדָּה.

מְתֵי יוֹם חוֹפֵשׁ יְבוֹאֲנִי?  
הַגִּיעָה עַת! — אֶקְרָא בְּעוֹז.  
עַל שִׁפְתֵי הַיָּם נוֹדֵד הַגְּנִי,  
לְמַפְרָשֵׁי סְפִינּוֹת אֶרְמוֹז.

[...]

וְשָׁם, בְּזִלְעָפוֹת דְּרוֹם,  
בְּאַפְרִיקָה שְׁלִי, יוֹם־יוֹם  
לְכִסּוֹף אֶל רוֹסִיָּה הַקּוֹדֶרֶת,

מִשְׁכַּן סְבִילִי וְאֶהְבֵּי,  
שָׁבָה שְׁפִלְתִּי לְבָבִי.  
(שם, מט-נ)

כדי לעמוד על הקשר בין *חותם מים* לבין הטורים האלה אין בררה אלא להיפרד מתרגומו המזהיר של שלונסקי ולהיזקק לתרגום מילולי (המסתמך בזה על פרשנותו של נאבוקוב, שאין משתווה לדיוקנותו ולמדנותו): "גלי אֶדְרִיָּה / הוּ בְרִנְטָה, אֲנִי רוֹאֵה אוֹתָךְ כַּעַת / וּמִתְמַלֵּא מִחֲדָשׁ בְּהִשְׂרָאָה / אֲשַׁמַּע אֶת קוֹלְךָ הַמִּסְתוּרִי / קָדוֹשׁ הוּא לִילְדֵי אֶפּוֹלוֹ / בְּאֲמִצְעוֹת נָבֵל אֶלְבִּיּוֹן הַגָּא / לִי הוּא יְדוּעַ, לִי הוּא קְרוֹב. / הֵה, לִילוֹת זְהוּבִים שֶׁל אִיטְלִיָּה / חֲמַדַּת הַחֹשִׁים מִתּוֹךְ חִירוֹת / עִם וּנְצִיאֲנִית צַעִירָה / לְפָרְקִים דְּבִרְנִית, לְפָרְקִים שׁוֹתֶקֶת / שׁוֹחָה בְּגוֹנְדוּלָה מִסְתוּרִית / אִיתָה יִמְצָאוּ שְׁפִתֵי / אֶת לְשׁוֹן פֶּטְרָרְקָה וְאֶת הָאֵהֱבָה."

מן המלים האנגליות של המשורר ביירון ('נבל אלביין הגא') מקים המבט השלוח בלילה אל הנייבה, מרציף הארמון העשוי שחם – את העיר ההיא, הקרובה־רחוקה, המוכרת וידועה ללב. היא ערש ההשראה, והיא עצמה נולדה מהשראה וקיימת כהשראה. העיר הרחוקה הזאת לחוף הים האֶדְרִיָּאֲטִי, היושבת בשפך הנהר בְּרִנְטָה, מופיעה כאן ועכשיו כגילום מוכלל, מדומיין, של גלות מבורכת, שהיא גם שיבה הביתה. ונציה היא האחרות: כמושג, כהעדר, היא מייצגת את חלום הלב המשתוקק לחירות וליופי מתוך מצב של דיכוי פוליטי ממשי.

הרצף הפנימי הזה שבין סְנַקְט פֶּטְרִסְבוּרְג לווּנְצִיָּה הוא תִּימָה ידועה בספרות הרוסית. הוא שב ועולה ב*חותם מים* מראשיתו – אם כי כאן, הקרקע הפושקינית משוקעת, ועל פני השטח עולה דווקא המצלול האיטלקי של מוֹנְטָאֶלֶה וסַאבָּא: "בכל זה עמד טעם

של הגעה אל ערי-השדה, היקרות אל פינה בת-בלי-שם ונידחת – אולי מחוזה-ההולדת – מקץ היעדרות רבת-שנים [...] זה היה ליל חורף. ונזכרתי בשורת הפתיחה של שיר של אומברטו סאבא (Saba), שבגלגול קודם, לפני זמן רב, תרגמתי אותו לרוסית: 'במצולות ים-הפרא האַדריאַטי...'. במצולות, כך הרהרתי, בחור שמעבר להרי החושך..."

במצולות ים הפרא האַדריאַטי  
נפתחת דלת אל ילדותך. ספינות  
יצאו למרחקים. מלביץ  
על פסגות מוריקות של גבעות  
עשן מן המבצר העתיק.

השיבה הביתה, והחירות מן הבית גם יחד: אתה עצמך, ילדותך, ומראה הגראנד קאנאל ממדרגות התחנה, ריח האצות, הם-הם החירות: "האושר הוא הרגע שבו מתחוויר לך פתאום, שאבות-הבניין המרכיבים אותך הם חופשיים. רבים מהם נמצאו שם בחוץ, במצב של חירות גמורה, כך שהרגשתי שאני פוסע באוויר הקר אל תוך דיוקני העצמי".

הגונדוליירים המזמרים אוקטאבים של טאסו,<sup>8</sup> שהופיעו בראשית הסטאנצות 'הוונציאניות' האלה בִּיְבִגְנִי אֲוֵינִיגִי, הם תבנית רומנטית קבועה. ועד כדי כך, מעיר נאפוקוב, שבאזכור של מוסיקת הקרן ("שופר" אצל שלונסקי) אומנם יש גוון של תיאור קונקרטי – הוא מביא כעשרה חיזוקים לכך – אבל ה"אוקטאבים של טאסו

8 "על שמיינית", בתרגום שלונסקי. במקרא השמינית היא כלי נגינה, אך בפי המשוררים העבריים באיטליה 'על השמינית' הייתה אוקטאבה (ottava rima), כלומר, בית שירי בן שמונה שורות המחוזרות בסדר מסוים.

והגונדוליירים שייכים למצבורי הקלישאות הנבובות ביותר של הרומנטיקה, וחבל פשושקין בא לתת גירסה רוסית בכשרון לשוני כה חריג ובעזות לירית שכזו לתימה שכבר זומרה למוות בשירה הצרפתית והאנגלית [...]" לדעת נאבוקוב, התבנית הזאת התאבנה כך: המשוואה המקורית היא סירת משוטים + נהר או אגם + נגן או זמר, ואחרי *Julie* של רוסו ("הגרוע שבכל הטרחנים האלה"), אצל סנאנקור, פֵּירוֹן, לאמארטֶן, קוזלוב ואחרים, מתפתחת ממנה המוטאציה הבאה: גונדולה + פְּרֵנְטָה + אוקטאבים של טאסו. כעת גם יופיעו גירסות שונות: "הגונדולייר עודו מזמר את טאסו. הגונדולייר כבר לא מזמר את טאסו"<sup>9</sup>. רשימת המופעים הספרותיים של הגונדוליירים חובבי טאסו עד זמנו של פשושקין תופסת אצל נאבוקוב חמישה עמודים צפופים. בהם פֵּירוֹן: "שוב אין נשמעים הדי טאסו בוונציה / דומם חותר הגונדולייר / ארמנותיה מתפוררים אל החוף / לא עוד תשמע האוזן צלילי מוסיקה." (*Childe Harolde*, IV, iii, 1818).<sup>10</sup>

ומה לעשות, אילוסי הנוסח העברי של *בְּגֵנִי אוֹנִיִּיגִין* חוטאים הן למרקם הספרותי שבו נטועות השורות האלה, והן לקוראי *חותם מים*. שכן אצל פשושקין, העלמה השתקנית-דברנית הנחלמת על הרציף הפֶּטְרסבורגי בתשוקת החירות, השותפה לאהבה ולשפתו של פֶּטְרַקָה, אינה סתם "איטלקית", אלא היא "ונציאנקה": כלומר, ונציאנית. וזה לדעתי פשר השורה האחרונה בפסקה המצחיקה המתארת את זו ההדורה, המבושמת, הסקסית, שהיתה

9 נאבוקוב, שם, כרך שני ע' 181.

10 אף אחד מן האיזכורים האלה אינו מציין שם של מלחין. השאלה לצלילי מי שרים כל הגונדוליירים הללו את טאסו גם אינה עולה כלל אצל נאבוקוב, שהעיד על עצמו במקומות אחדים בזכרונותיו שאינו מוסיקלי וכמעט שאינו מסוגל להאזין למוסיקה: Vladimir Nabokov, *Speak Memory* (ולדימיר נאבוקוב, *דבר זיכרון*, תרגמה לאה דובב, תל אביב 1981).

לברודסקי ולחבריו, בלנינגרד של עלומיהם, "שלוחה גשמית והתגלמות של האידיאלים שלנו ושל עקרונותינו", זו ש"כל מה שלבשה, כולל דברים שקופים, היה בשר מברשה של הציוויליזציה עצמה". הם עוד לא ידעו אז שהצחצוח האופנתי אינו אלא מה שהוא, ואפילו סלחו לה את התענינותה באוונגארד הרוסי השקרני (מיאקובסקי) וגם את הסלון-קומוניזם שלה, כי נוסף על מעלותיה החיצוניות – ואולי יותר מכולן גם יחד – "היא היתה ונציאנה". כלומר, ממש כמו זו שלקראתה פונה לברודסקי, שם בעיר ההזויה.<sup>11</sup> אצל פושקין אכן מצטלצלת שוב ושוב זהותה המקומית, ובכך מתלכד ומתהדק המרקם הספרותי האוטונומי של ונציה-כמשל. היא אפילו "שוחה בגונדולה מסתורית" – צירוף מוזר, המעלה על הדעת את מילותיה של רוזאמונד בכתוב *בעיניכם* של שייקספיר ("You have swam in a gondola..."), מלים ששימשו מוטו ל-*Beppo* של ביירוץ. ולא במקרה עולה זכר השורות האלה בסוף *יבגני אונייגין*, כאשר גיבורו הציניקן מתנסה סוף סוף במשהו הדומה לצער אהבה מסוכלת, והוא ממלמל לעצמו מלים מתוך *בְּרִקְרֹלָה* (זמר-גונדוליירי) שנודעה ברוסיה: *Benedetta... Idol mio*. ברגע זה, מלגלג עליו פושקין, "נדמה לפייטן".<sup>12</sup>

"גלי ים אֲדריה והבְּרִנְטָה המתנוצצת בזוהר הם כמובן אתרים ספרותיים", כותב נאבוקוב על הסטאנצות הוונציאניות האלה של

11 בשירו הסיפורי-אירוני של ביירוץ *Beppo* (1817), שעקבותיו ניכרים ב*יבגני אונייגין*, שמה של הנאהבת הוונציאנית הוא אפילו 'לאורה', ואולי מחווה זו לפטררקה בוקעת בבית מט *יבגני אונייגין*.

12 *יבגני אונייגין*, פרק שמיני, לח: "[...] מה לפייטן דמה לפתע / עת בפנה בווד ישב / ואח בוערת לפניו, שפתיו מיללו: *Benedetta / Idol mio* – ולאח / סנדל או כתב-עתי צנח". (תרגום שלונסקי). ברקרולה זו, מעיר נאבוקוב, הושרה בטרקליני סנקט פטרסבורג גם למלות השיר 'לילות ונציאניים' של המשורר העיוור קוזלוב, שנערץ על פושקין. נאבוקוב, שם, כרך שלישי ע' 230.

פּוֹשְׁקִין (זה נאבּוֹקוֹב, איך לא אזכיר זאת, ששם העט שלו הוא סירין, כלומר עוף החול, כלומר 'לה פְּנִיצָה' באיטלקית), "[...] אבל כמה נוגעת ללב, כמה עדינה הטְרַנְסִיגוֹרְצִיה שלהם! פּוֹשְׁקִין לא יצא מעולם את רוסיה [...]"<sup>13</sup>.

פּוֹשְׁקִין לא הורשה מעולם לצאת את רוסיה למרות כל בקשותיו. חייו בצל הצנזורה ומותו בדוֹקֶרב – בעקיפין, כקורבן השררה שהתנכלה לו – הם המקנים לסטאנצות אלה (פרק ראשון, מח-מט-נ) משמעות פוליטית כה נוקבת בשיח הוונציאני שייגזר ממנו בספרות הרוסית שאחריו. אין צורך לומר, הגלות הנכספת היא לעולם חירות קשה, וגם זה יסוד־מוסד של הרומנטיקה שהעמידה את הוויית האני על החסר: "לעזוב את היסוד המתנכר לי / ומתוך האדוות של הים התיכון / מתחת שמי אפריקה שלי / להיאנח אל רוסיה הקודרת / שם סבלתי, שם אהבתי / שם קברתי את לבי"<sup>14</sup>.

הטון מבודח, אבל המצוקה ממשית הן ברמיזתה הביוגרפית והן במבעה השירי. "סטאנצה זו (ג), כותב נאבּוֹקוֹב, היא בעלת משמעות כה חשובה, עד שהמתרגם ביש־המזל צריך באמת להיזהר מאוד במסירה של "הגוונים המטאורולוגיים" שבאמצעותם רומז המשורר לתלאותיו הפוליטיות. תשבץ התבניות הרומנטיות הבונה את הבית הזה הוא בין היתר גם פרק במשחקי המחבואים שהמשורר משחק עם הצנזור.<sup>15</sup>

13 נאבּוֹקוֹב, שם, כרך שני ע' 185.

14 "אפריקה שלי" מתייחס כמובן למוצא אבי־סבו של פּוֹשְׁקִין, שהיה עבד שחור בשירותו של פיטר הגדול. איכשהו, האקזוטיקה הארוטית של ונציה, שירתו של טאסו, שפת פטררקה ושמי אפריקה נמזגים כאן אלה באלה. אגב, שלונסקי מתרגם את פכפוף גלי הים התיכון ל"זלעפות הדרום", מה שאינו תואם כלל את רוח הדברים.

15 נאבּוֹקוֹב, שם, כרך שני ע' 187-192.

במחווה השתוקה לפושקין, שיח-ונציה של ברודסקי מעלה את העיר כסימן היופי, חמדת החושים והחירות. ומבחינה זו, לבוא אליה מדי חורף ודווקא בחורף, יש לכך משמעות קובעת, שאינה קשורה באילוצים ונסיבות (מי יכול לסבול את תיירי הקיץ בוונציה? איש מאיתנו אינו רוצה להיות חבר במועדון המקבל טיפוסים כמונו). אבל, חשוב לא פחות, לא זרה לרוח של ברודסקי גם ונציה החולה והחשאית. ולעניין זה לא משנה כלל שהנובלה *מוות בוונציה* של תומס מאן מעולם לא נשאה חן בעיניו ("ועל הסרט מוטב לא לדבר"). בהכללה, ונציה של ברודסקי מחזיקה גם את זו של פושקין וגם את זו של מאן, וממילא כתיבתה הסרקסטית, הסנטימנטלית, הפילוסופית, אינה יכולה שלא להיות רוויה בתודעת המקום כאתר רטורי ובמחשבה ארס-פואטית: כלומר, בידיעה כי מעשה הכתיבה עצמו הוא חלק בלתי-נפרד מאהבת העיר הזאת. "ורוח אלוהים מרחפת על פני המים", מצטט ברודסקי "סופר שכבר היה כאן לפני: אלוהים"; ותומס מאן ממציא מחדש את הדיאלוג 'פיידרוס' של אפלטון (מטה ומהפך אותו במפעל-רב של דקונסטרוקציה קודם שעתה). "כי היופי, פיידרוס שלי", סובר ומוצא פוץ אשנבך העלוב, ההרואי, גיבור *מוות בוונציה*, "הוא לבדו זכה לכך שיהיה גלוי לעין וחביב מאין כמוהו. היופי, תן דעתך, הוא הצורה היחידה של הרוחני שאנו עשויים להשיג בחושים ולשאתה".<sup>16</sup> רגע... האם לא קראתי את האני-מאמין הזה שוב, לפני זמן לא רב, ב*חותם מים*? הרי זו תמורה ונציאנית: ניטשה ("היופי שימושי לחיים", כתב אוהבה הגדול הזה של העיר)

16 תומס מאן, *מוות בוונציה*, תרגמה נילי מירסקי, תל אביב 1988, ע' 49.

במקום אֶפְלָטוֹן (שאטלנטיס שלו סמויה מן העין, טבועה במצולות, כמין ונציה שנענשה על חטא היותה).

לתחושותי, הסתייגותו של ברודסקי מן הנובלה ומן הסרט היא קודם כל עניין של מה שהייתי קוראת בשם סגנון של אישיות, ולא הבדלים של השקפה או תיבת־ההודה תרבותית. "אני חתול", הוא מעיד על עצמו באנחת רווחה, באושר, וזה אומר הכל. פושקין יכול לומר זאת על עצמו: תוֹמַס מאן – לעולם לא. אני מנחשת שברודסקי היה מתגלגל מצחוק למראה סרטו של ניקולס רוג אל *תביט כעת*, ושמכל המיתות הספרותיות בוונציה (*כנפי יונה הנפלא של הנרי ג'יימס*, נניח), היה מעדיף את הפארסה של קפיצתו מן החלון של ג'ון וולטר קרוס – בעלה הטרי של ג'ורג' אליוט, הצעיר ממנה בעשרים שנה – הישר אל הגראנד קאנאל, ועוד בירח הדבש (הוא נשאר בחיים, ודווקא היא לקתה בהצטננות שערערה כליל את בריאותה. בתוך זמן לא רב הלכה לעולמה, בת שישים ואחת שנים). ברודסקי בוודאי לא היה הולך שולל אחרי המעשיות שהתקבעו כעובדה אודות לורד פֵּירֶוֹן ש"שחה להנאתו בגראנד קאנאל": הוא היה יודע את האמת שמספר פֵּירֶוֹן עצמו במכתב, איך ניסה לרדת לגונדולה, החליק על המדרגות הערמומיות של הפאלאצו, המשוקעות באין רואה במים, ונפל לתוכם לבושתו. (למה ונציה בחורף, שואלים אותו בסעודה ספרותית בניו־יורק. הוא שוקל מה לומר, רואה שאין טעם בכך, ומסתפק במשפט אחד: "טוב, זה כמו לראות את גרטה גארבו שוחה".)

ובכל זאת, הנובלה של מאן נוכחת *מזותם מים* מפני שהיא מן הדברים שאינם ניתנים למחיקה בלי להותיר סימני־מחיקה. גם ברודסקי יודע את עצמו, כמו רבים מגיבוריו של מאן, ובהם פון אשנֶפֶך, חי ומת "על הרציף של חשוכי המרפא" בהיותו מקבל על עצמו את החיים במשמעת האמנות. ובכל זאת, בעבורו, כמו בעבור



אֲשַׁנְבֵךְ שֶׁל תּוֹמָס מֵאָן, וְנִצִּיָּה בִּמְמֵשׁ (אֲבָל גַּם וְנִצִּיָּה כִּמְשָׁל) הִיא  
הַמְקוֹם שֶׁבּוֹ הָאֲמֵנוֹת יִכּוּלָה לִסְגֹת מִפְּנֵי הַיּוֹפִי וְלִהְיִיחַ מְקוֹם  
לְדַמְעָה.<sup>17</sup>

## ה

“פלא שמוסחר בפרסומת־יתר, צלם זהב על כרעי חימר, אחיזת־  
עיניים, תרמית מצובעת, קלישאה – כל איקונוקלאסט נבון לא יוכל  
שלא לחוש דחף הרסני בנוכחותה”, כותבת מְקָאֵרְתִי. ברודסקי היה  
מסכים איתה: הרי כל העיר הזאת היא חזיתות, דקורציה של תחרות  
שיש, פני־שטח המשתקפים בפני־שטח. אין בוונציה מאומה מן  
העומק הפיסי היציב, המדיד והצלול, שהוא ליבת האדריכלות  
הפלורנטינית, ליבת ההומניזם החדש.

הסובייקט של הפרספקטיבה הקווית הפלורנטינית־במהותה,  
כך מקובל, הוא ריבון תבוני היוצק את העולם כהינתנות הערוכה  
לפי השגותיו וצרכיו. ואילו לנראות הוונציאנית אין סובייקט ריבון.  
ממילא היא אינה מאכנת אותו, אינה מועידה לו מקום קבוע ומיוחס  
במרחב מובנה כהלכה. להיפך, תעתועי המים וחזיתות הבניינים  
סופגים את הרואה, מבטלים את הוויתו היהירה. “יפה כאן בוונציה,  
אבל לא מעשי”, אומרת לידי בעברית אותה אשת־חיל, בדיוק  
כאשר הוואפּוֹרְטוֹ עוברת על פני קא רדזוֹנִיקוֹ, שהיה ביתם של  
רוֹבֶרְט פֶּראוֹנִינג ואלִיזַבֶּת באָרְט. ונציה אינה הולמת את ערכי  
התבונה – וממילא גם לא את מושג הסובייקט היעיל, הפועל ומנכס

17 טורומא (לעיל, הערה 5) כותבת שבטורים אודות קברו של “בן פרם” (הוא  
דיאגילב) בסאן מיקלה (בסטאנצונת ונציאנית 1) ברודסקי הופך במודע את  
דיאגילב ל“גוסטב אשנבך רוסי”. אני מטילה ספק בכך.

– שמחזיק בו במשתמע "האיקונוקלאסט הנכון". הנה מתברר שדווקא ונציה רודפת הבצע, פח יקוש לתיירים, עיר הסוחרים הידועה לשמצה ("יקר פה עוד יותר מאשר בפאריס", מתלונן מונטין במאה השש-עשרה), היא במובן עמוק לא-קפיטליסטית. ובמלים אחרות, אם לבצע כאן זינוק לולייני בגובהי הקרקס הפילוסופי ללא רשת ביטחון, אפשר לחזור מכאן אל ניטשה: "היופי שימושי לחיים". ברודסקי מעלה זאת בחן ובצחוק בספר זה, החובר מבלי משים אל התיאוריות הביקורתיות המפולפלות ביותר על המודרניות ועל דמות הסובייקט-המכונן שהמציאה. הוא ממליץ לכל המתגרשים לעשות זאת כאן, כי "שום אגואיסט, בין זכאי בין אשם, לא יוכל לשמש זמן רב בתפקיד כוכב יחיד אל מול תפאורה זו של חרסינה ומי בדולח". ונציה כה נרקיסית, כה סרבנית, עד שאינה הולמת את מושג האני של הסובייקט הפוליטי-כלכלי-רציונלי של המודרניות. כל עמידת אני-ואפסי-עוד נעשית בה להשתטות גמורה.

ומה שחצני יותר מן המרתפים הפרטיים של האני, שם שמורים יינות-היקר של שלל תלאותינו הנפשיות? "פה ישנים מצויץ", כותב ברודסקי. מסתבר שכאן נרגע סוף סוף הטיפש הזה, כלומר, הסובייקט המודרני: "מי שבא אל המתחם הזה צריך שיהיה לכל הפחות בעלים של קופת שרצים הגונה או נוורוזה ראויה להתכבד, ושמא שניהם גם יחד, כדי שיוכל ליפול טרף לחלומות ביעותים". אוסיף שמן השירים והמכתבים שכתב ניטשה בוונציה ועל ונציה, עולה שישן בה היטב וחלם חלומות פז. היא היתה בעיניו גילום בחומר של מושג המוסיקה הצרופה, הלא-ואגנרית, מוסיקת העתיד של ורתוסטרא; מקום של שפיות מוחלטת. ואם ביקש לכפר בכך על העוול שעולל למונטוורדי *בהולדת הטרגדיה* – דייני. התימה של ה'אי-נחת בוונציה' היא עתיקת ימים, ומלווה את

השיח הוונציאני לפחות מאז המאה השש-עשרה. לא הכרחי להצטייד בתיאוריה ביקורתית ניאו-מרקסיסטית עדכנית כדי להבינה לעומקה, אבל אני בכל זאת חושבת שמנקודת המבט המוכללת של הפוסט-מודרניזם, אכן מעניין לראות בתולדות ה'אי-נחת בוונציה' פרק בעלייתה של רוח המודרניות.

הנה למשל המקרה של ג'ון רסקין (אבני ונציה, 1853-1851).<sup>18</sup> "לעת ירידתה, הרי זו רוח רפאים על שפת הים – כה חלושה, כה דוממת – שרק מראה הנחמד נותר לה, רק הוא, שביחס אליו אנחנו רשאים לפקפק, בהסתכלנו בהשתקפותו הקלושה בחזיון-התעתועים של הלגונה, מי העיר ומי הצל." <sup>19</sup> זוהי העיר שאינה אלא דימוי, 'כאילו' שאין לו מקור מחוץ לרטוריקה הנמשכת שמכוחה הוא חי, ראי מול ראי: סימולקרום, יאמר ז'אן בודריאר. תרבות-ראווה, אומר גי דבור (שוונציה משחקת תפקיד חשוב בסרטו *תרבות הראווה* (1973).<sup>20</sup> רסקין, כותבת מקארתי, "נעשה לנביא ירמיהו של ונציה, שלבסוף הגיע לכך שתיעב כמעט כל דבר בה". אכן, מי יתננו במדבר – שם, בלונדון הוויקטוריאנית, הקפיטליסטית, תאבת העובדות, הגברית, הנמרצת! הוא בא לוונציה קודם כל כחוקר של הרנסאנס (ובעצם, כאחד מממציאי הרעיון שהרנסאנס 'באמת' היה פרויקט פלורנטיני, מעין מופע-מוקדם של הנאורות). לפיכך בילה את ימיו שם בניסיונות לחשוף את כזביה של העיר, ולהוכיח שהרנסאנס הוונציאני לא היה אלא העמדת פנים כושלת, זיוף. אבל בכל גישתו חבויה לא רק תשוקת

John Ruskin, *The Stones of Venice* (ed. J.G. Links), New York, 2003 18

שם, ע' 13 19

הסרט הוא מעין עיבוד והמשך של חיבורו הגדול של דבור *חברת חזיון-הראווה*: 20  
 Guy Debord, *La société du spectacle* (1967) (גי דבור, חברת חזיון-הראווה, תרגמה דפנה רוז, תל אביב 1992).

הידע המובחן ומהימן, אלא גם איזו ביקורת מוסרית מודרניסטית, רודפת אמת, צרת-עין, זעומה:

"[ונציה] היתה פגאנית במקורה, יהירה ומחללת-קודש בתחייתה, משותקת בזקנתה... אין זו אלא אדריכלות מומצאת, שנועדה להפוך את אדריכליה לחקיינים, את פועליה לעבדים, את תושביה לנהנתנים: אדריכלות שהאינטלקט שלה בטלני, שהמקוריות בה בלתי אפשרית, אבל היא נענית לכל תשוקת מותרות, ומעצימה כל הפקרות."

(אבל מי שאינו יכול לחיות בוונציה, דינו למות בה: לפחות ברוח, אם לא בגוף. פיליפ סולר אמר זאת בקיצור נמרץ, במלים הספורות שהקדיש לַרְסִקִין בספרו *המילון המאוהב בוונציה*: "זהו פרוטסטנט בעל נטיות סוציאליסטיות. אי אפשר לסמוך עליו שיוקסם מן הרנסאנס, או מן הגודש החושני של הקונטרה-רפורמציה. סוף קיומו היה טרגי: הוא מת אילם, כלוא, משוגע לגמרי").<sup>21</sup>

רוחו של רַסִקִין עתידה לחלחל בכתביהם של רבים מאבות הדיסציפלינה של תולדות האמנות. מאה שנים אחרי רַסִקִין עוד יכול אַרווין פֶּנוּבְּסְקִי הגדול (היהודי, כלומר פרוטסטנטי דיו) להציב שוני עקרוני בין פירנצה לוונציה במונחים שגם הם נטועים בבית הגידול של הנאורות. הניב האמנותי של פירנצה, להשקפתו של פֶּנוּבְּסְקִי, הוא אינטלקטואלי, גברי, ומבעיו החזותיים מחמירים ('קומפוזיציו', 'דיזיין', 'דיגניטאס' מבית מדרשו של אֶלְפֶּרְטִי). הניב הוונציאני, לעומת זאת, לוקה מבחינת משמעת הצורה. הוא רופף, חסר מסומנים רעיוניים דגולים, כולו "צבע ומוסיקה". ונציה רכה ונשית (ובמשתמע, שטחית, לא מוסרית). פירנצה יצרה "פסלים של דוד זקוף וגא": ונציה העדיפה "ציורים של ונוס שוכבת". (הצליל המיוזגיני ברור לאוזני, וכן העמדת הפנים של פֶּנוּבְּסְקִי, שלכאורה

Philippe Sollers, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris 2004, p. 366 21

אינו יודע את הלזו ההומור-אירוטי באקלים הפילוסופי של פירנצה הרנסאנסית. אבל כלום אין המיזוגיניות רכיב סמוי וקבוע של פרשת ה'אי-נחת בוונציה'? פֶּנוּבְּסְקִי קרא לא רק את רֶסְקִין – אלא גם את תוֹמַס מאן, בלי ספק).<sup>22</sup> אכן, ברודסקי אינו פרוטסטנטי, אבל יש בו די יהדות כדי לחוש בחריפות את אשמת דבקותו בשטחיות, ב'פני השטח' שהם הסגולה הוונציאנית בטהרתה. לכן הוא אוהב אותה.

ו

במנזר-לשעבר של סאן ג'ורג'יו מאג'ורה מתנהל כינוס אקדמי: 'אדריכלות ומוסיקה בוונציה של הרנסאנס'. זו הזדמנות לבקר במתחם הפרטי הזה, השייך היום לפונדאציוֹנָה קיני ואינו פתוח לקהל: אכסדרות אבן, גנים פנימיים מלנכוליים, ספרייה עתיקה. הכינוס עצמו עוסק בעיקר בשאלה אם מלחינים בוונציה יצרו בהתאם לחללים האדריכליים שלמענם הולחנו יצירות מסוימות. הרבה עבודת ארכיב, הרבה יישומים של חקר הקוגניציה המוסיקלית לאקוסטיקה, ויישומים של היישומים לאנליזה מוסיקלית של יצירות. מוֹנְטֶוֹרְדִי, בין היתר. קונצרט הסיום, בכנסייה של פאלאדיו, הוא חלק מהמחקרים האלה. אנחנו מתבקשות למלא טפסים ולציין בהם היכן בדיוק ישבנו בכנסייה, איך נשמעה מהם המוסיקה – דרגות של שקיפות הקולות, איזון הרגיסטרים, צבע. "לאיש כגמולו (a ciascuno il suo)", אומר המוטר הכתוב בראש עיתון הוותיקן שהיה מוטל על הרצפה לרגלי שולחנות היין והמאפים המעולים באולם הצדדי (לפונדאציוֹנָה קיני

22 להרחבה ומראי מקום לפנובסקי על ונציה, ראו: לאה דובב, *שישה מבטים על ציור מוסיקה* (ג'ורג'ונה: כקול המים'), ירושלים, 2003, ע' 149-151.

יש כסף), וכעת אני מחזיקה אותו בידי עם יתר ניירות הכינוס. אמת: לאיש כגמולו. אומנם נישאה גם הרצאה על איקונוגרפיה מוסיקלית בציור הוונציאני, אבל לא נאמרה מלה על ההילה של 'ונציה המוסיקלית' בשיח של אהבת ונציה, שהוא גם השיח של האי־נחת בוונציה. זה יהיה כינוס אחר לגמרי. בכל זאת, הצדק כנראה לא עם הוותיקן אלא עם ברודסקי, שחושב כי ונציה היא ההוכחה לכך שבעולם שולטת מידת החסד ולא מידת הדין. כי הנה אנחנו כאן בשקט הגמור ובאין איש, מחוץ לאולם ההרצאות, בגן של סאן ג'ורג'ו מאג'ורה עם כוס פרוסקו ביד.

אחרי הקונצרט, בדמדומים, א' ואני יושבות על המדרגות של הכנסייה הפאלאדיאנית ורואות מעבר למים את האורות הקלושים העולים על ה'זַאטְרָה', לאורך רציף חשוכי המרפא. אלה המים שהלחין מונטוורדי במדריגל האהוב עלי 'כך מלחש הגל' (Ecco mormorar l'onde) למילות שירו של טורקוואטו טאסו (שגם הוא מת אילם, כלוא ומשוגע לגמרי). זה שיר על השחר הזורה על הלגונה, מרפא ללב. אצל ברודסקי יורד הערב, ואלה מים של שקיעה. הם אינם ראויים לשתייה (הרי לא במובן זה היופי שימושי לחיים), אבל "באמת הם נראים כמו דפי תווים שנתרפטו בקצותיהם, מנוגנים בלי הרף, באים לעומתך בסועת המצלול, בתיבות של תעלות פסוקות בגשרי 'אובליגאטי' לאין מספר, בחלונות מחויצים, או בעטרות מעוקלות של הכנסיות של קודוצ'י (Coducci), ומה גם צוואריהן הכינוריים של הגונדולות. למעשה כל העיר כולה, ובייחוד לעת לילה, דומה לתזמורת ענקית, עם עמודי התווים המוארים בעמום של הפאלאצי, עם מקהלת הגלים שאין לה מנוח, עם קול פאלצטו של כוכב יחיד בשמי החורף. המוסיקה, כמובן, גדולה יותר מחבר המנגנים, ואין יד שתוכל להפוך את הדף".