

מנחם פרי

”סע סע, ההיפך ההגה”  
שלושה פרקים על אבות ישורון

1. 'סימן קריאה' קורא לך

יכעסו עלי

זֶה שֵׁשׁ שָׁנִים אָנִי מְכַהֵן  
אֶצֶל צְעִירֵי סִימָן קְרִיאָה  
כְּזָקֵן. וּבְטוֹחַ אָנִי בְּאֵלֶּה, שְׁלֹלָה הַזְקָנָה  
לֹא הִיְתָה לִי זְקָפָה.

כִּןן שֶׁהִתְעַקְשָׁתִי לְעִמּוּד  
בְּרֵאשׁ כָּל חוֹבֶרֶת בְּרֵאשׁ,  
אוֹמֵר לִי הָעוֹרֵץ מ. פְּרִי:  
”הֲלֹא שָׁנְאוּ אוֹתְךָ!”

אִמְרָ אָנִי: יְכַסּוּ עָלַי  
אֲגָדוֹת וְסִפּוּרִים עַל  
כְּבוֹד, וְאַל יְכַסּוּ  
עָלַי נְיָרוֹת.

את השיר הזה כתב אבות ישורון באוקטובר 1978, בעקבות פנייתי אליו לקבל ממנו שירים לכתב-העת 'סימן קריאה'. השיר נדפס בחוברת 9, בראש עשרה משירי המשורר, אבל דווקא בעמ' 60. אך בראש החוברת, בתוכן-העניינים שלה, הובא תצלום של השיר בכתב-ידו של אבות, וכך בכל זאת הופיע השיר בראש, אף שבה-בעת כיסו עליו 30 ניירות.

בניגוד לרושם העולה מן השיר, כלל לא נכון שאבות התעקש תמיד לעמוד "בראש כל חוברת בראש", או שהובטחה לו אי-פעם קודם-לכן הבטחה כזאת, גם לא לפני 'סימן קריאה' 1, חוברת שאותה פתח. עד לשיחה באותו אוקטובר הופיעו שיריו רק פעמיים בראש החוברת. אבות הפתיע

אותי בתביעתו החדשה, ואמרת לי שהמשוררים האחרים "יכעסו עליו" אם יפתח את החוברת פעם שלישית. בדרישתו היה טמון גם קומפלימנט: אחרי יותר משש שנים של עבודה משותפת הנה הוא סוף-סוף בטוח שהוא אחד ומיוחד בעיני העורך וחבריו, ומותר לו גם להתפנק. הוא חש שביסימן קריאה', בניגוד לחבורות ספרותיות קודמות בחייו, הוא לראשונה "בלתי מכוסה". אך דרישתו ביטאה – לפי הפואטיקה של שירת ישורון ושל חייו – גם אותו יחס אמביוולנטי שהיה שמור אצלו דווקא לקרובים ביותר, לאוהביו אשר בעודו "בתנועה" אליהם הוא גם "בברירה" מהם. הלוא תמיד עמדו יחסינו על סף שבירה קלה של הכלים כדי לגונן על עצמאותו ועל אי-שייכותו. "העבודה בשיתוף" (מונח שלו) היתה רצופה צעקות ומריבות לא-רציניות על-מה-לא, בעיקר בטלפון (השיחות פנים-אל-פנים היו נינוחות בדרך-כלל). יעל שורץ, חברתי באותן שנים, שהיתה שומעת מן החדר האחר את הצעקות הטלפוניות, שאלה לא פעם: "עם מי צעקת? עם אבות או עם אמא שלך?"

דרך מתוחכמת מצא לו איפוא אבות כדי להיות שייך ומרכזי, מוצב בראש, אך גם לא-שייך, לא מעורבב בתווך אלא פרוש ועומד לבדו – מובדל מכולם בראש וגבו מופנה אל כל האחרים. ה"יכעסו עליך" שבפי, הפך בשיר ל"יכסו עלי": אל יכסו עלי הניירות עם שיריהם של האחרים. "כיסוי" הוא מונח טעון, דו-משמעי, בעל היסטוריה בשירתו, המשמיע, בו-בזמן, זלזול וערך. בחבורת 'טורים' של שלונסקי-אלתרמן, ואחר-כך בחבורת 'מחברות לספרות' של אלתרמן, היה אבות נספח מזולזל, מכוסה בצל. "הבדואי מפולניה", כינו אותו שם. "הייתי נבדל מהם", אמר עליהם אבות, ובאחד משיריו קישר את הישיבה ביניהם לישיבה בכיכר דיזנגוף על הספסל של העירייה, וכתב, ספק על המשוררים, ספק על יושבי הספסל: "הם כסו אותי אלה / שישבו על ידי על הספסל. / ומפיון שהיה לי כסוי, / אני כתבתי בחשך. // שטרות שלהם לא היה / שנה כסוי. אך לא ידעו על כך, / כי הם עצמם כסוי. / ואני האמנתי בחשך".

אצלנו, ידע אבות, הוא אינו בחושך. ורק משום שהיה בטוח באהבתנו ובמעמדו בעינינו כצ'ק עם כיסוי, היה יכול לתבוע עוד, גם אם בחצי-הומור: לא להיות מכוסה בניירות. בעיני ובעיני ויזלטיר הוא היה גדול המשוררים של דור שלונסקי-אלתרמן. יאיר הורביץ, שאלתרמן היה בשבילו מעין תחליף לאב שלא היה לו, נאלץ לשאת את נאומי הארוכים על רדידותה התמטית והרגשית של שירת אלתרמן, שאינו אלא חרוזן של חרוזים מנצנצים וריקים, לעומת הדימויים המצמררים השופעים ספונטנית מאבות בכל שיחה אתו. אבות פרח בינינו. שלושה-רבעים של שירתו, המיטב שלה, נכתבו בתקופת הקשר שלו עם 'סימן קריאה', בעשרים השנים שבהן "כיהן אצלנו כזקן" (בן

שבעים, שמונים, וכמעט תשעים) – פי שלוש ממה שכתב בשלושים-וחמש השנים שהיה נידח בצל על הספסל אצל שלונסקי ואלתרמן.<sup>1</sup>

יסלח לי דן מירון, הטוען שישורון אף פעם לא היה משורר נידח, שכן תמיד הדפיסו אותו. לדידי ישורון הוא משורר נידח אצל מירון-עצמו עד עצם היום הזה, לאור מאות העמודים שייחד לאלתרמן והכמעט לא-כלום שכתב על אבות בשלושים השנים האחרונות. את התפנית המשמעותית ההתחלתית במעמדו של אבות חייבים כולנו לוויזלטר, שעטף את אבות בתשומת-לבו האוהדת וקבע את הרלוונטיות שלו למשוררים צעירים ממנו בארבעים שנה. אבות נפתח. בחוברת 'גוג' שערך ויזלטר ב-1968 הוא פירסם שיר מצוין של אבות, "שיר לבוא פנים". מהגהה להגהה צמח השיר והתרחב עד שהכפיל את עצמו, וגרם לכך שהחוברת הופיעה רק בינואר 69. אבות "כיהן" שם בין יונה וולך, יאיר הורביץ, מנחם בראון, חנוך לוין, הרולד שימל, וכמובן ויזלטר עצמו: קבוצת המשוררים שלימים התרכזה סביב החוברות הראשונות של 'סימן קריאה', לצד משוררים נוספים. ההתרווחות של שירת אבות, הפריצה הגדולה שלו, מתחילות ממש שם, ב"שיר לבוא פנים" ובשירים שכתב בחודשים שאחריו. תהום מבדילה בין השירים הנושמים שכתב מאז לבין שיריו הלחוצים משנות הארבעים והחמישים. אוקטובר 1968 הוא החודש של קו-השבר בשירתו של אבות ישורון, ומאחר ששיריו מתוארכים בסופם, קל לאתר מה נכתב לפני תאריך זה ומה נכתב אחריו. מכאן ואילך כותב ישורון שירים ש"תִּקְעִים פְּנִיָּהֶם לְאֵן שְׁמִתְחַשֵּׁק לָהֶם" (ככתוב בבית הראשון של "שיר לבוא פנים") – שירים שלכאורה ממיסים את הצורך בנושא; שאומרים לנושא "עזוב אותי, אני כבר אדאג לנושא... אם אני אהיה פה לא יהיה צורך בנושא" (דברים של אבות בריאיון ב'חדרים', 1987). השיר האבות-ישורוני כמו בורח מעצמו, ורק מרוסק איברים הוא מגלה את עצמו. אלא שזרם התודעה הפראי, הכביכול אסוציאטיבי, הוא בעצם חירות ממושטרת מאוד, שכן ברקע שלו עומדת תמיד שורת 'הנושאים הגדולים' שפותחו בשירים שלפני דצמבר 1968; תימות אלה הן שמעניקות לשיר אנרגיה, הן שהופכות את העושר הקונקרטי המרהיב של שירי עשרים-וארבע השנים הבאות למעין ואריאציות מטאפוריות, שכל שנסתובב ביניהן, יבואו העיניים של הנושאים הגדולים ויביטו אחרינו.

בחורף 1971, בסוף דצמבר, הלכתי עם ויזלטר לדירתו של אבות ברח' ברדיצ'בסקי לבשר לו על החוברת החדשה שאנו מתעתדים להוציא לאור. השם 'סימן קריאה' עוד היה נתון בוויכוח (אני

<sup>1</sup> כמות השירים, ובעיקר טיבם, אינם ממצים את פריחתה של שירת ישורון בתקופה זו. בשנים אלה גם הפך ישורון למודל נערץ לשלושה דורות של משוררים צעירים ממנו, וקהל קוראיו התרחב מאוד. ספריו משנות השישים בהוצאת שוקן נמכרו כל אחד בלא יותר מ-600 עותקים במשך למעלה מעשרים שנה, ואילו 'השבר הסורי-אפריקני' לבדו נמכר בשלושת-אלפים עותקים כבר בשנת הופעתו (1975).

וגם אבות התנגדנו לו).<sup>2</sup> זו היתה פגישתי הראשונה עם אבות פנים-אל-פנים, וכובדתי בישיבה בכורסה היחידה בחדר (לוויזלטר הובא כיסא). אבות, מעבר לשולחן הכתיבה העירום שלו, בעל טבלת-העץ העבה שדופנותיה לא-מיושרים, קרא באוזנינו בדרמטיות מחזור שירים מפתיע שסיים לכתוב לפני ימים אחדים: "שבעה על הגשם". נרגשים הקשבנו לו, וכשגמר לקרוא שאל: "מוצא חן בעיניכם?" אבל לאחר ששנינו הזדרזנו להשיב בחיוב, הודיע מיד: "לא תקבלו אותם". היינו נבוכים לנוכח הסירוב, אך עד מהרה התרצה אבות ו"פיצה" אותנו בשלושה שירים חזקים לא פחות, שנכתבו באוקטובר ונובמבר, והם אשר לימים פתחו את החוברת הראשונה של 'סימן קריאה': "שיר בשלושה – השעון, האוהב, האוסף" (המחזור "שבעה על הגשם" נדפס ב'משא' בערב פסח 1972). באותה פגישה ראשונה טרם יכולתי לדעת שכבר נקבע הדגם שלפיו יתנהלו כל ביקורי אצל אבות ישורון לצורך קבלת שירים לחוברות.

אבות, כמוהו כיאיר הורביץ, השתתף בסופו של דבר ב'סימן קריאה' בקביעות, מבלי לדלג על אף חוברת. בכל פעם הייתי בא לביתו, מתיישב בכורסה, והוא היה אף להכין לי קפה תורכי. אחר-כך היה קורא באוזני שירים. כשהתרגשתי במיוחד משיר מסוים ואמרתי לו שהוא מן הטובים שלו, היה מגיב בגערות אכזבה שאני מואס בשירי האחרים. וכשסיים לקרוא שורת שירים היה מתברר לי שזכיתי לתצוגה של השירים **שלא** **אקבל** לחוברת. "תנוח ממני חוברת אחת"; "כבר הדפסת אותי מספיק"; "אני נזקק לשירים לחג ל'דבר' ולידיעות".

המשא-ומתן לא היה קצר. עם השנים אמנם קודמתי וזכיתי בפריווילגיה להחזיק את השיר בידי ולקרוא בו במו-עיני (כתוב בדיו על נייר טיוטות אפרפר, נייר-עיתון שאבות אסף במערכות העיתונים, עם 'מחיקות' שנעשו בגירוד בסכין-גילוח שהיה שמור על שולחנו); ואבות כבר לא היה ממחר להגיד לי את ה"לא" שלו, אלא תחילה היה חוזר ושואל: "מה, הוא באמת מוצא חן בעיניך?" ורק אז היה מסביר לי בנחת מדוע לא אקבלו. אבל לא ויתרתי. בעוד אבות מסרב לתת לי אפילו שיר אחד קצר, תבעתי אני לקבל את כל השירים שהקריא לי, עד האחרון שבהם; ולמשמע קינתו שאני מבקש לשדוד אותו ולהותירו ככלי ריק, דהיינו בלי שירים לחגים ל'דבר' ולידיעות אחרונות, הייתי עונה שיש עוד זמן; וכי אין ספק שבינתיים יכתוב שירים חדשים; וכי ממילא זורקים את העיתונים למחרת, ולעומת זאת חוברות 'סימן קריאה' נצחיות ונשמרות בכל הספריות האוניברסיטאיות. בסוף המשא-ומתן, שהלך ונעשה קשה יותר מחוברת לחוברת, הייתי יוצא ברכוש גדול (לחוברת 7 קיבלתי ארבעים שירים!).

<sup>2</sup> אידה צורית, ב'שירת הפרא האציל': ביוגרפיה של אבות ישורון, קובעת את ביקורנו ב"ק"ץ 1972, תאריך מוטעה בבירור. בק"ץ כבר היתה החוברת בדפוס, והמחזור "שבעה על הגשם" (ראו להלן) כבר פורסם. אבות היה המשורר הראשון שפנינו אליו, בימים ששמו של כתב-העת עדיין לא היה סופי.

כמו סוחרים מיומנים, ממולחים ונינוחים, היינו עושים הפסקות ארוכות במיקוח, ובינתיים משוחחים. זאת אומרת, בשנתיים הראשונות היה אבות נושא מונולוגים ארוכים, עם דימויים נפלאים המתחרים באלו שבטובי שיריו – דימויים שהיה צר לי שהוא מבזבז אותם עלי, במקום לשלבם בשירתו – ואילו אני הייתי לרוב מחכה לשווא לסוף משפט כדי להשחיל רפליקה משלי. רק במשך השנים התחיל אבות להקשיב לי, והשיחות הפכו לדיאלוג ממשי. אז היה אבות מתעניין במאמרי, משוחח אתי כמו אב דואג על חיי האישיים, ואף התברר לי שחשבה לו הקריירה האקדמית של עורכו: כשקיבלתי תואר דוקטור חבר ישורון לאמי, ושניהם ישבו בקהל. איש מחברי המשוררים האחרים לא בא לטקס.

סביב סיפור על אמי ועל אמו חלקנו יום אחד דמעה. כשהייתי ילד כבן שבע בבנימינה הפכתי להיות דתי מאוד למשך חמש שנים, בביתם של הורים לא-דתיים, והקפדתי ללכת לבית-הכנסת, שבו הייתי אחד משני ילדים בתוך עדת 'גדולים'. כשהגיע יום הכיפורים הודאגה אמי מכוונתי לצום יום שלם, ובעזרת השוחט של המושבה שיכנעה אותי לצום רק עד שעת הצהריים. היא הגיעה לבית-הכנסת עם שקית שהיו בה פרוסה של עוגת דבש ותפוח-עץ, ועל ספסל, בחורשה שליד בית-הכנסת, חתכה בשבילי את התפוח בסכין. את קול החיתוך של התפוח הזה נצרתי באוזני רוחי שנים רבות, והוא נראה לי חוויה פרטית מאוד, ביני לבין אמי. והנה מוסר לי אבות, ב-1974, את המחזור "השבר הסורי-אפריקני", ובו "השיר על היהודים", וידי רועדות בקוראי: "הם היו הגדולים כְּשֶׁאָנוּ הָיִינוּ קְטַנִּים. // עַל יָדָם נִחְתָּדָּ כָּל דָּבָר אֲפֵלוּ חֲתָכוּ / אֶת פְּרוֹסוֹת הַלֶּחֶם שֶׁלָּנוּ וְחֲתָכוּ לָנוּ / חֲצֵי תַפּוּחַ שֶׁאֵת קוֹל הַתַּפּוּחַ שֶׁמְעַנּוּ בְּשַׁעַת הַחֲתִיכָה. / וְנָגְעוּ בְּלִחְיֵינוּ וְקָרְאוּ שְׁמוֹתֵינוּ". החיתוך הוא כמובן מטאפורה תשתיתית בשירת אבות, זאת כבר ידעתי, אבל פתאום הסתבר לי שאנו גם חולקים חוויה פרטית של קול תפוח נחתך ביום הכיפורים. אבות, שהבחין בהתרגשותי, שאל: "מה קרה?", וכשעניתי לו: "חשבתי שזו רק אמא שלי", וסיפרתי לו את הסיפור, החל לדמוע בכיוץ שפתיים וגרף גם אותי עמו. ובאשר לאקדמיה: ספרי סימן קריאה ראו אור בחמש השנים הראשונות בשיתוף עם מו"ל פרטי ששמו המפוצץ היה "מפעלים אוניברסיטאיים", ואבות שאב נחת מכך שספריו (שניים מהם) רואים אור תחת שם 'אוניברסיטאי' כזה, שהוא איזון נאות לשם הלא-רציני והילדותי 'סימן קריאה'. עד כדי כך שכאשר פסק הקשר שלנו עם שני בעלי 'מפעלים אוניברסיטאיים', וספרי סימן קריאה החלו לראות אור במסגרת הוצאת הקיבוץ המאוחד, חזר אבות להתנגדותו הקמאית לשם 'סימן קריאה' – התנגדות שכאמור הייתי שותף לה בימי ייסודה של החוברת – ואחרי 'שער כניסה שער יציאה' עוד הקצין אותה, ולבסוף ממש תבע ממני לעשות מעשה ולהחליפו, עכשיו, כשכתב-העת וספרי סימן קריאה כבר קיימים למעלה מעשור. כל הסברי נתקלו בקיר אטום, ולכן שניים מן הספרים שהוציא ב'סימן קריאה' – 'הומוגרף' ו'אדון מנוחה' – נדפסו בעריכתי אך ללא השם

המפורש. רק בספרו האחרון, 'אין לי עכשיו', השפיעה עליו בתו הלית לחדול מן המריבה הזאת אחרי עשרים שנות עבודה משותפת, ולהסכים שהספר יישא גם את שם הסדרה "ספרי סימן קריאה".

בפתח ספרו 'השבר הסורי-אפריקני' כתב לי אבות הקדשה: "לידידי וחברי מנחם פרי, בתקווה לעבודה בשיתוף עם טעמך הבוהן". ואכן, אבות היה מקשיב קשב רב להערכותי על משוררים, ואף משמיע הערכות נגדיות משלו. אבל כשהשמצתי באוזניו שירים של אלתרמן – וליוויתי את דברי בנייתו של בתים שלמים מ'כוכבים בחוץ' שידעתי בעל-פה – רק הביט בי בשתיקה נזופת. הוא מעולם לא השתתף בחגיגה הזאת. אפילו כשנתן לי להדפסה ב'סימן קריאה' 3-4 את שירו "אחרים" – חשבון מר ונוקב עם אלתרמן – ואני היתממתי ושאלתי מיהו אחרים (דבר ברור לכל עין), התחמק אבות מלענות לשאלתי ועבר לשוחח על נושא אחר. ולעומת זאת, כשהייתי מלגלג באוזניו על הערצתו לשירת אורי צבי גרינברג (בעיניו "גדול המשוררים אחרי ירמיהו"; בעיני – משורר גדול רק בחלק משירתו, שרובה רדודה ודברנית) – היה אבות פורץ לעברי בצעקות נוראות. באחת משיחותינו דיקלם באוזני בעל-פה שיר של אברהם בן-יצחק, שידע שאני אוהבו, וקטל באופן מבריק שורה אחר שורה.

פעם אחת ויחידה, כשאמרתי לו ששירת אלתרמן מחווירה באור של שירתו, החזיר לי שאמירה קיצונית כזאת "מעמידה את כל ההערכה שלי באור חיוור", ואף-על-פי-כן לא התרשמתי שדברי מקוממים אותו. תגובתו כמו אמרה, לכל היותר, שלא נאה להשמיע דיבורים כאלה בקול. אבל את אורי צבי גרינברג, "אדון המשוררים", באמת העריץ, אולי משום שבבואו ארצה, כשהחל לכתוב, נראתה לו האופציה הגרינברגית רחבת-הנשימה והלוהטת ניגוד נכסף למודל השירי הקצבי והמדוד השלונסקאי – "לָבָה על לב העולם. היא לא ממהרת. כל מקום שהיא הולכת, גם ניצבת. מאריכה את הגוף, לא עוזבת". והלוא כתיבתו-שלו באותן שנים היתה לָבָה אחוזה בעבותות שלונסקי. והנה רצה המקרה ובדיקו בשורה שבה מסביר אבות מה היו לו שירי 'הגברות העולה' של אורי צבי גרינברג לעומת 'דָּן' של שלונסקי, שגה הסדר של 'השבר הסורי-אפריקני' וסידר "אור" במקום "אורי". אבות גילה את הטעות כשהלכנו יחד לצפות להנאתנו בגליונות הספר ההולך-ונדפס. היה זה אחד הספרים האחרונים שסודרו ביד, באותיות עופרת, ואחר-כך הודפס עותק אחד שלו על נייר-כרומו וממנו צולמו פלטות להדפסה. בשלב זה, בעיצומה של הדפסת הגיליון האחרון של הספר, לא היה ניתן לתקן דבר, הסדר כבר פוזר; האפשרות היחידה שנתרה היתה לעצור את ההדפסה, לסדר מחדש את הגיליון אות-אות, להדפיסו מחדש על כרומו, ולצלם פלטה חדשה – תהליך שיחד עם ההגהות יארך שבוע. אבל אבות לא היה יכול לשאת שדווקא שמו של המשורר הנערץ עליו יופיע מקוצץ בספרו. הוא פשוט נשכב על מכונת ההדפסה בכל גופו למנוע את המשך ההדפסה, עד שאחד מפועלי הדפוס הנדהמים גילה תושייה, הביא מסמר וחרת בפלטה את האות יו"ד יפה כל-כך, שרק

קוראים חדי-עין יגלו את היו"ד החריגה במלה האחרונה בעמ' 138 של 'השבר הסורי-אפריקני' – "אורי".

למעלה מחמש-עשרה שנה נמשכו המשאים-ומתנים הקבועים עם אבות על השירים שייתן או לא ייתן לחוברות 'סימן קריאה'. אבל פעם אחת קצה נפשי בטקס הקבוע. כשאבות הודיע חד- וחלק שלא ייתן שירים לחוברת הקרובה, פלטתי "כרצונך" כבוי, ועברתי לשוחח על נושא אחר. בשובי הביתה, כבר בחדר-המדרגות, שמעתי את הטלפון מצלצל בעקשנות. על הקו היתה פסיה, אשתו של אבות, שביקשה לדעת: "מנחם, מה קרה? למה פגעת כל-כך באבות וסירבת לקבל ממנו שירים?"

אבות הופיע בכל ערבי הקריאה הרבים מטעם 'סימן קריאה', בתל-אביב ובמקומות אחרים, בהרכב רחב, או רק עם ויזלטיר והורביץ. הייתי עורך אתו חזרות על קריאתו, כדי שלא יפרוץ במהלך ההופעה בבכי ממושך אגב הקשה על השולחן ביד מאוגרפת.

היה רק ערב אחד שבו הופיע אבות ולא הופיע, לפי הפואטיקה של קרבה-ניתוק, של "סע סע. / הַהֶפֶץ הַהֶגָּה". מדובר באירוע הגדול לכבוד 'סימן קריאה' 3-4, שהעמיד חנוך לוי ביוני 1974 במועדון התיאטרון ברחוב מנדלי – אותו ערב מיתולוגי שהסתיים בסצנה אופראית מאת לוי ואלכס כגן, בזמרתני.<sup>3</sup>

הימים היו ימי עבודה אינטנסיבית עם אבות, לקראת הופעת 'השבר הסורי-אפריקני'. סוף-סוף בחרנו אות לספר. אבות ביקש אות "של חומש. של טחנת-מים של אבי. של חיטים. של דגן. של סובין. לא של סורגום"; והביא לי סידורי-תפילה ומחזורים לדוגמה. אבל האותיות שהיו מצויות בדפוסים שסידרו שירה ביד לא הניחו את דעתו. פה שכב הזנב של הלמ"ד במקום שיהיה גאה וזקוף, ואילו פה נשפכה האות עי"ן יותר מדי למטה. וכשנמצאה לבסוף האות המתאימה, טיילנו ברחוב והירהרנו בקול בעטיפת הספר. בחלון-הראווה של חנות איווניר היה חידוש. בגדי-הנשים הוצגו בו עם דקורציה של שקי יוטה חומים. "באלו אני דורש שיעטפו את הספרים", אמר לי אבות (ומן הסתם הידהדו בו השורות מן הספר: "בְּיָוִם שְׁעִזְבֹתֵי אֶת הַבַּיִת אֲנִי / רֵאשׁוֹן. הַשְּׁלֶחַן הָיָה מְדֻאָּג וְהַפְּרוֹרִים / הָיוּ קְמוּטִים וְעֲצוּבִים כְּשֶׁק הַיּוֹטָה שְׁמֵמָנוּ לְקַח קֶמַח"). למרות הסברי שהדבר בלתי-אפשרי מבחינה טכנית, מיהר אבות להיכנס לחנות, ואני הלכתי בעקבותיו בפה פעור למראה כושר השכנוע שלו. הוא הצליח לגרום למוכרות איווניר לפרוע את הדקורציה של חלון-הראווה ולשלוף משם שק בשבילו. בינואר 1975, כשיצא הספר בכריכה רכה, הכנתי לאבות מתנה: עותק אחד בכריכה קשה, כרוך במו ידיו של הכורך. אבל את השק מאיווניר הוסיף אבות לשמור אצלו. ובסוף

<sup>3</sup> זיכרונות על הערב הזה הופיעו בטור אישי שלי באתר הספרייה החדשה – [www.newlibrary.co.il](http://www.newlibrary.co.il)

אותה שנה הראה לי אבות דבר יקר: ספר שקיבל לזמן קצוב מבית-הכנסת של חסידי מודזיץ בדיזנגוף 38, עם תצלום הרבי ממודזיץ, ובעיקר עם תווי הניגון הסודי לפיוט "אָזכרה אלוהים וְאֶהְמָיָה", הנאמר בין השאר בתפילת נעילה, בדיוק בשעה שאבות נולד בה. את הלחן המודזיצי חיבר וזימר הרבי ישראל ממודזיץ, מייסד השושלת, בשעת ניתוח לכריתת רגלו בשל מחלת הסוכרת, ניתוח שסירב בו לנרקוזה. "ניתוח" ו"הרדמה" הם מן המלים הכי טעונות בשירת ישורון (ראו בפרק הבא), ואבות נאחו בניגון הזה בבת-גלים, בבית-החולים רמב"ם, בתחילת 1976, כשעבר – בהרדמה כללית – ניתוח בבלוטת הערמונית (נכתב עליו במחזור השירים "כל דיני"). מאחר שאבות היה אמור להחזיר עד מהרה את 'האוצר' הסודי לבית-הכנסת, לקחתי את הספר לחנות הצילום של האחים פרג' וביקשתי שיצלמו את דפיו כך "שייראו יותר מקור מן המקור", וגם הבאתי אליו את הכנר הבינלאומי אילן גרוניך – שאביו היה המורה שלי לקלרינט בנערותי – כדי שינגן באוזניו את הניגון בכינור. נגינת הלחן לפיוט בן שתיים-עשרה השורות נמשכה למעלה מחצי שעה, עם קטעים חזניים-תחניתיים-אנחתיים, המתגלגלים למארשים קצביים, ולקטעים סינקופיים-ריקודיים שמכים בהם כף-אל-כף ויוצאים בזמרה – תערובת ממש אבות-ישורונית. אבות הקליט את גרוניך בטייפ והשמיע את ביצועו של הכנר, הנשוי לגרמנייה-נוצרייה, בבית-הכנסת, ואילו אותי הפתיע בביקורי הבא בתווים הכרוכים: הוא הלך בעצמו לכורך של 'השבר הסורי-אפריקני', והלה איגד לו את התווים לאלבום גדול ומפואר, כרוך באותו שק מאיווניר. רק היום, בדיעבד, אני מבין עד כמה קשור יחסו של אבות לחסידות מודזיץ באבי החסידות הזאת שסירב להרדמה, בניגוד לכל "ההרדמות" הרות-המשמעות בחייו שלו-עצמו.

אבל ביולי 1974 עוד הלך הספר 'השבר הסורי-אפריקני' וצמח ונוספו לו שירים, ובינתיים עמדנו, כאמור, לחגוג במועדון התיאטרון את חוברת 'סימן קריאה' שיצאה במאי. בחוברת היו מלבד שירים של אבות, גם קטעי פרוזה שלו על שירה, מאמר עליו, תצלומים שלו, תצלום כתב-היד של ארבעה משירי המחזור על מלחמת יום-הכיפורים, "השבר הסורי-אפריקני", וכן "פתח" נרגש שלי על המחזור – הרשימה הראשונה שכתבתי על אבות. טענתי בה כי משוררים יכולים לכתוב על אירועים לאומיים ופוליטיים רק אם הם נענים למבנה-העומק של שירתם, ולא כמין מְחַטֵּף.<sup>4</sup>

אבות, כמו שאר משתתפי החוברת, היה אמור לקרוא במועדון התיאטרון משיריו. הוא הגיע בתחילת הערב, לבוש בחגיגיות, ותחת זרועו תיק קרטון שחור ובו חמשת השירים הראשונים של המחזור "עד 15 במאי 1974", מחזור שנכתב בעקבות רצח ילדי בית-הספר במעלות בידי מחבלים

<sup>4</sup> עד מהרה הופיע ב'משא' גם מאמרי הראשון על אבות, במלאת לו שבעים, ארבעה חודשים לפני צאת 'השבר הסורי-אפריקני'. מאמר ראשוני זה, שהשיק רבים מן הרעיונות הרווחים מאז בשיח הביקורתי על אבות, מובא להלן (בפרק השלישי) כ'מסמך'. במאמר זה הושמעו לראשונה שבקו לשירת אבות מחוץ לחוג קוראי 'סימן קריאה'. "אם אין האותות מכחשים", כתבתי, "אנו בעיצומו של שינוי במקומה של שירה זו בעיני הקוראים".



וסימן את תחילתו של שבר ביחסו לערבים. אולם בהגיע תור אבות לקרוא, כשהזמנתי אותו לבמה, התגלה למרבה המבוכה שפשוט נעלם, כאילו תקפה אותו אימת ציבור. שוב ושוב הוזמן לעלות לבמה – לאחר כל משתתף שהופיע בהמשך, לאחר כל מערכון של חנוך לויך – אבל דממה. אין איש. מן הסתם חש בינינו לא-בבית באותו ערב, זקן בין צעירים, והעדיף להיות מכוסה. היכן הסתתר, לא ידוע, אבל הוא תיזמן את כניסתו המחודשת למועדון לרגע שעליתי לשיר את "הבלדה על סימן-טוב וסימן קריאה". זה היה סיום הערב, בשתיים-ושלושים אחרי חצות, ואבות הרגיש מוגן יותר מרגע לרגע, שכן ידע שאחרי ששרתי את "הבלדה" שלוש פעמים לתרועות הקהל השתוי, כבר אי-אפשר להחזיר את הגלגל לאחור ולהעלות אותו לקרוא שירים.

בתום הערב, לאחר שלוש בלילה, טיילנו – אבות, יאיר הורביץ, יעל שורץ ואני – לאורך רחוב בן יהודה, עד לפינת יורדי הסירה, בתקווה למצוא מקום פתוח שבו נוכל להמשיך לשתות בירה. שם, בפינת יורדי הסירה, מול הפינה הנגדית של "שמיל", אכן היה מקום פתוח, שקוף ומואר. שני קצינים מבושמים מן "השייטת" התאמנו במתן סטירות ידידותיות זה לזה – סטירות שאילו הונחתו עלינו היינו מתים בו-ברגע. בראותם את אבות, עם הרעמה הלבנה המתבדרת ברוח ועם תיק הקרטון השחור תחת זרועו, קראו למולו בשאגות חדווה: "שלונסקי! שלונסקי!" שלונסקי נפטר שנה קודם-לכן, אבל אבות לא הכחיש. אולי אפילו הינהן. ומיד תפסו אותו השניים בזרועותיו, זה מצד אחד וזה מן הצד האחר, הניפוהו מעלה והציבו אותו בנקישת סוליות-נעליים על אחד משני השולחנות היחידים שהיו במקום. "שלונסקי, תקריא לנו שיר", תבעו ממנו, ואבות לא היסס ופתח את תיק הקרטון ונתן את כל ההופעה שנמנעה מאיתנו במועדון התיאטרון. חמישה שירים קרא – שירים של חשבון נפש נוקב עם "השָׁנִים שֶׁהֶעֱלַמְתִּי אֶת הָאֶמֶת עַל מַצַּב הָאֶרֶץ וּמַצְבֵי הָאִשִּׁי" – בעוד שני הקצינים המתנוודדים מן השייטת מניפים לנגדו כוסות בירה וקוראים בתום כל שורה: "בראבו, שלונסקי!"

אבות לא החזיק ספרים רבים בחדר עבודתו, אבל כל חוברות 'סימן קריאה' בלטו שם בנוכחותן. ביום שישי אחד, עוד ביוני 1973, פגשתי אותו ברחוב שיינקין והוא בישר לי בעליזות שזה עתה מסר לנגר לתיקון ולפוליטורה ארון ספרים קל עם גב דיקט, ארון שאפשר להרימו בשתי אצבעות, אשר התגלגל לידי בכמה שלבי גלגול משוק הפשפשים. הארון הזה, העומד על שני שבבים, נראה לו מתאים לספרים דקים, ספרי שירה, אבל הוא רוצה אותו ריק ועירום, ולכן ישים בו רק את שתי חוברות 'סימן קריאה' (עד אז ראו אור שתי חוברות בלבד), וכך יעמוד הארון שומם ולא חייב כלום לאיש, וימתין לבאות. ובינתיים – מאחר שהנגר אמר לו "תבוא בשלוש" – הוא הולך לקנות אבזם חדש לחגורה שלו.

את הארון הקטן בעל המדפים הכהים ראיתי במשך שנים בחדרו. וממש באותם ימים של יוני 1973 נשאבו כל פרטיו הקונקרטיים אל התימות הגדולות של ישורון בצמד השירים הנפלא "רומאן בלי בגדים". אך בספרי השירה של חבריו המשוררים ב'סימן קריאה', כחמישים ספרים שראו אור במהלך שנות השבעים, נדמה לי שמעולם לא נתקלתי בחדרו. בהקשר זה זכור לי יום שישו אחר, ב-1978. באותו שבוע ראה אור "ילקוט הזוטא" של שירי יאיר הורביץ, המבחר הנקרא 'מקום'. יאיר הגיע בצהריים להתוועדות השבועית שלנו בקפה שטרן וחילק ספרונים עם הקדשות. אבות הלך משם לדרכו ובכיסו הספרון של הורביץ שרשומה עליו הקדשה חמה,<sup>5</sup> אבל כעבור שעה קלה חזר על עקבותיו ומצא את יאיר ואותי בפינת דיזנגוף – שדרות קרן-קיימת (היום שדרות בן-גוריון). הוא הושיט ליאיר את הספר ואמר: "הוא אינו נחוץ לי". יאיר לא נרגע מן העלבון במשך חודשים ארוכים, ואילו אבות הסביר לי: "הספר בער לי בכיס".

רק כעבור למעלה מארבע-עשרה שנה מימי הקמת 'סימן קריאה', בפברואר 86, נוכחתי שאבות הגיע סוף-סוף להזדהות 'פואטית' עם 'סימן קריאה'. שוב חל פיגור בהוצאת "השנתון שנקרא רבעון", ושירים שמסר אבות לחוברת הופיעו בינתיים בספרו 'הומוגרף', הראשון שהשם 'סימן קריאה' אינו מופיע עליו. הלכתי אליו לבקש שיחליפם בשירים חדשים. והנה, השיר החדש שכתב אבות הפך את עצם "הפיגורים" של 'סימן קריאה' לא רק למחמאה, אלא גם למטאפורה למאפיין מרכזי שלו ושל שירתו, שירה שיש בה תמיד הצטלבויות של לפחות שני זמנים, ולכן כל שיר חדש שבה גם הוא פיגור:

### אני בְּדִרְכִים בְּהַצְטֵלָבָת

מִפְקִידָה לְפְקִידָה אָנִי נִזְעַק  
 עַל דִּי "סִימָן קְרִיָאָה" לְהַצִּיא  
 מֵאִיזָה פֶּגֶר. שִׁירִים שְׁנִמְסֵר מִזְמָן,  
 הַפִּיעַ, בְּהִגִּיעַ פְּרָקִים, בְּסִפְרָ.

וּפְתָאוֹם: אֶרְה וְשִׁמְחָה! "סִימָן קְרִיָאָה"  
 קָרָא לְדִ! הַשִּׁיר הַיְשָׁן – יְשָׁן  
 "אֶבֶל תָּנוּ שִׁיר תְּדַשׁ!"

<sup>5</sup> הגרסה המופיעה אצל אידה צורית, לפיה יאיר מכר את ספרו לאבות, חסרת כל בסיס.

"אָבֵל שִׁיר חֲדָשׁ אֵיךְ אָעֶשֶׂה?"

אָנִי בְּדַרְכִים בְּהַצְטַלְבִית בֵּין תֵּל אָבִיב  
בֵּין קוֹרְסֵי טָאוּ וּפְשָׁדֵי מִשְׁפָּחָה.  
בֵּיתָה הַשְּׂקֵט הַנְּמֻדָּה שֶׁל פְּרִיידָה רִישָׁה,  
חֲבֵרַת אֲמִי בְּיַלְדוּת לְאַחֲזוֹת בְּטֵיטְשְׁחֶמֶשׁ. אָנִי וְאֲמִי לְאַחֲזוֹת

"דְּעֵר רַבֵּנְךָ בְּחַיֵּי שְׂרֵיבֵט", "דְּעֵר רַבֵּנְךָ בְּחַיֵּי שְׂרֵיבֵט".

פֶּה עַל דְּרָךְ עֶפֶר לֹא נִשְׁפָּחַת וְאָנִי  
בֵּין בְּרַפְּי אֲמִי לְבִין גְּלִגְלֵי הַעֵינַיִם הַאֲפֹרֶת בְּצֶל גַּג הַבַּיִת  
שֶׁל פְּרִיידָה רִישָׁה, בְּשִׁבְתָּ בֵּין עַרְבִים, פְּרִיידָת חַיִּי.

ג, שִׁיר חֲדָשׁ נֶטְף נֶסֶף.

זֶה גַם מְחַמָּאָה.

כִּי לְהִיט בְּדַרְכִים

גַם זֶה פֶּגֶר.

\*

בינואר 1992, עשרה ימים לאחר מותה של פסיה, אשתו של ישורון, הוכרז על זכייתו של אבות בפרס ישראל לתשנ"ב. פסיה, שכל השנים כאבה את הדרתו של אבות מן הפרס, לא זכתה לראות את זכייתו. אבות כבר היה אדיש כלפי הפרס (ובעצם, במשך כל השנים מעולם לא התלונן באוזני על עניין זה). בפברואר שהה במחלקת שיקום גריאטרי, ואז הוענק לו פרס נוסף, משמעותי יותר בעיניו, "פרס השירה הישראלית" מטעם העמותה לעידוד השירה העברית, על ספרו 'אדון מנוחה'. לרגל טקס חלוקת הפרס הזמין אצלי זיסי סתוי, עורך המוסף לספרות של 'ידיעות אחרונות', מאמר למוסף שלו. המאמר נדפס תחת הכותרת: "אך ורק משורר, גם בחייו". חזרתי בו על שורת איפיונים של שירת אבות שכבר השמעתי לאורך השנים, אך בעיקר רציתי להצביע על כך שאבות ישורון לא רק מעצים את הזוטות של היום-יום שלו בשירתו, זוטות שכולן מועמדות להיכנס לשירים ולעבור בהם טרנספורמציה בשירותם של 'הנושאים' שלו, אלא שגם התנהלותו בחיים שמחוץ לשירתו כמוה כשיר שלו, שכן היא נענית לאותה פואטיקה.

המאמר נדפס ב-14.2.92, ובו-ביום, שמונה ימים לפני פטירתו של אבות, קראה אותו בתו הלית באוזניו. תגובתו של אבות היתה (כפי שסיפרה לי הלית בזמן-אמת ושבה וסיפרה לי בזמן האחרון):  
"הוא היחיד שמבין מה אני עושה". גוזמה נדיבה.

לימים פורסם המאמר הזה שנית באינטרנט, כטור אישי באתר הספריה החדשה (שם נקרא "פרלמוטר, אבות, הלית"). אני מביאו כאן בקיצורים, ומצד אחר הרחבתי את הדיון על שמו של המשורר, שהיה מצומצם יותר בנוסח הראשון של המאמר.

## 2. פרלמוטר, אבות, הלית

אבות ישורון היה משורר שזקנתו פיארה את צעירותו. שירתו בעשרים-וחמש השנים האחרונות לחייו, שהיתה מעיזה ומרתקת יותר מזו של משוררים צעירים ממנו בשישים שנה, קובעת לדעתי את מקומו, במבט-לאחור, כגדול המשוררים של דור שלונסקי-אלתרמן. כוחו הגדול ניכר בקומפוזיציה הנועזת של השיר, המוליכה יחד שורת עניינים 'לא קשורים'; במטאפורות הדראסטיות והעשירות; בחופש הגדול של חומרי השיר; בערבוב של הנושאים הגדולים של הקיום היהודי-ישראלי במאה-העשרים עם חומרים קומיים וזוטות של חצר-אחורית תל-אביבית – ערבוב על גבול הגרוטסקי, המביא להבהוב מתמיד של נימת השיר בין הקומי לסנטימנטלי, לאינטימי, לפאתטי, לתוכחתי, ועד ל'סקנדל' השב אל הקומי – וכל זה בלי הבנאליות הקלה של עמיחי (שאף הוא, כמו אבות ישורון, הופך את הטרוויאלי למוליך של נושאים קומיים), ובלי המתקנות התיאטרלית, הקוסמת והמתנגנת, של אלתרמן, ובלי לגלוש לתמאטיקה חד-צדדית – ההולכת על כוח מן הסוג המכסה על רדידות, ועל מונטוניות וחד-צדדיות של האמירה – כבשירתו של גרינברג. "בשירה צריכים להשתמש בכוח" כותב אבות ישורון, אבל הכוח שלו הוא כוחה של האמביוולנטיות. הדחף המרכזי בשירת ישורון הוא הדחף המטאפורי של המשורר, המסתכל החוצה ופנימה, ומביא למטאפוריות טוטאלית של כל הנקרה בדרכו, או הנקרה בו עצמו, קטן וגדול, טרוויאלי ומרכזי, נסיבתי ומהותי. "העולם מבטא את המשורר ולא להיפך". חומרי ההווה הרב-גוניים מותכים באסוציאציה היוצרת של המשורר, באמצעות דמיון וניגוד, בכוח האני שלו, הכופה והאובססיבי, "זה שיש לו כביכול מסמר תמידי בתוך הנעל". וה"מסמר" הזה הוא שורת נושאים מרכזיים בקיום ההיסטורי היהודי-ציוני-ישראלי, כאן ועכשיו. אך לא מגוון הנושאים הגדולים הוא שקובע את כוחה של שירת ישורון, אלא אלפי המוליכים המטאפוריים שלהם, אשר כל אחד מהם מביא משהו משל עצמו ומחדש את הראייה. וכך

מועברים הנושאים ההיסטוריים דרך חצר ברחוב ברדיצ'בסקי, שאשה שופכת בה מים על חתול, והעירייה כורתת עצים. אבל כך גם מועצמים הפרטים הטריטוריאליים הללו והופכים לעקרוניים. בכל טון בשיר של ישורון שזורים גוונים של טון מנוגד, והמטאפוריות היא הדדית: הנושאים הגדולים הם מטאפורות לטריטוריאלי, לא פחות מאשר להיפך.

אבות ישורון היה אך-ורק משורר, גם בחייו, כי כל אירועי חייו, כולל הזוטות, היו מועמדים להיכנס לשיר. מציאות חייו היתה דגם של ההיסטוריה היהודית-ישראלית המודרנית, ועם זאת, בשל הטון הכפול של השיר, ובגלל ההנמכה הקומית, לא היה בכך שמץ של אגוצנטריות.

העיקרון הבסיסי של התכת המציאות בשירתו של ישורון הוא שבירה וקונפליקט, יחד עם גישור ואיחוי דרך אנאלוגיה מתוחה. מצד אחד אין בעולמו שלמים הרמוניים, מלכודים. **"בכל בטן שני אחים. / בכל גן שני גנים"**. כל דבר שהוא אחד נשבר לשניים, המתגוששים בתוכו תדיר.

השבירה, ההרחקה, הנטישה, הכריתה – בכל המובנים ובכל התחומים – הופכת את הדברים מושא לרגש מהותי, חריף. עד שלא שוברים לא מרגישים. שבירתם של הדברים היא דרך להעמיד את עצמאותך מולם, אך גם דרך לאשש את הרגשת קיומם.

בצד האחר של אותה מטבע: גשר של אנאלוגיה בין המרוחקים, ההופך כל שניים (ועדיף שיהיו בקונפליקט) לצירוף חדש, מתוח. הניתוק העז, הניתוח, הכריתה, הקרע, התהום בין שתי מהויות – כאן ושם, ארץ ישראל והעיירה, עברית ויידיש, עכשיו ופעם, הם ואנחנו, יהודים וערבים, שואתנו ושואתם, ציויליזציה וטבע, אני ואבותי – והניסיון הסובייקטיבי, רווי האשמה, לגשר על הקרע באמצעות מאמץ שכופה המשורר על עצמו לראות במהות האחת את זו המנוגדת לה, הם הסיטואציה השירית החוזרת אצל ישורון, כי "אין נופים אבודים" או נטושים, הם שבים וחוזרים במקום אחר ובזמן אחר.

**"הגשר נחוץ לעבור אל השרוף / שוב ושוב"**, וחלק מן הגשרים האנאלוגיים הללו היו כה נועזים, עד שעוררו סקנדל של תגובות, "דבר כל כך רחוק, זר, וכל כך מקסים".

אבל עובדת היותו של אבות משורר 'גם בחייו' אינה מתבטאת רק בשאיבת פרטי היום-יום הממשי שלו לתוך השירים, כפי שחלומות מלבישים את תכניהם המהותיים על פרטים של-מה-בכך מחיי הערות ביום שקדם לחלום. עובדה זו מתגלה גם במעשים או במחוות, גדולים או קטנים, בחיים שמחוץ לשיר, המתנהלים לפי אותה פואטיקה שאנו מוצאים בשירים. "אדם תמיד כותב שיר", אמר אבות בריאיון ב'חדרים' 1987, "מה שעובר בחיי אדם זה השיר שלו". העציץ הגדול והעציץ הקטן במרפסתו של אבות לא היו אך אובייקטים שסיפקו לו שוב ושוב חומרים לשירתו. עצם פעולותיו סביבם, עוד קודם שנכנסו לאיזשהו שיר, כבר הן נענו לקומפלקס תמאטי המצוי גם בשירתו של אבות, ודבר זה הכשיר את העציצים הללו מראש לחזור ולהיכנס לשירים בתקופות

שונות של כתיבתו (ראו דיון בהם בפרק השלישי, להלן). וכך גם, למשל, כשהיה אבות צריך לעבור, ב-1976, ניתוח שחרד ממנו במיוחד. "ניתוח" ו"קטיעה" ו"חיתוך" כבר היו אז מלים טעונות בשירתו, ואבות בחר לעשות את הניתוח דווקא בחיפה, בבית-החולים רמב"ם, כלומר בבת-גלים שאל חופה הגיע באונייה ב-1925, בעלייתו ארצה. הוא נוסע מתל-אביב, כמו בנסיעה חזרה, לעיר שנתנה לו להיכנס ארצה, וכל ההחלטה המוזרה להתעקש לעשות את הניתוח בבת-גלים קודמת להכנסת הניתוח הזה למחזור השירים "כל דיני", שנמצא בו שורות כגון: "אין כניתוח דומה למסע /.../ ניתוח הוא בנסיעה שנסעתי לארץ ישראל". כך כאילו תוזמרה המציאות מראש לצורך השירים שיבואו. השם "אבות ישורון", וכל פרשת החלפת השם, אינם שיר, אבל הם אולי הביטוי התמציתי ביותר לפואטיקה של ישורון – למהלכים של השבירה והניתוק הכוללים בו-בזמן את היפוכם; לדיאלקטיקה של קרע וקשר; להתרסה ולאשמה; ל"הייתי בתנועה לאָבִי. / הייתי בְּבְרִיחָה מְאֹבִי" ("כל אוהביד"). ב"פתיחה לריאיון" (קטע פרוזה מפורסם שנדפס ב"שבר הסורי-אפריקני") שואל אבות "כיצד נעשה אדם אבות ישורון", ותשובתו, שמרבים לצטטה, מתחילה: "מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית"..." ובהמשך: "שברתי להם את לשונם. מאסתי את היידיש ואת שפת קודשם לקחתי ליום יום... יצאתי מן השותפות. וכאשר ירדה עליהם שעת האין-מוצא – עזבתי אותם בתוך האין-מוצא". התשובה לשאלה "כיצד נעשה אדם אבות ישורון" כוללת איפוא בעת-ובעונה-אחת הן **סיפור של זהות חדשה** (שבבלבה אשמה) והן מאפיינים של **פואטיקת כתיבה**: כיצד נעשה אדם **המשורר** אבות ישורון. אבל עד מהרה נקשר הדוקות בשתי אלה מרכיב שלישי – שם חדש: בארץ "התחלתי לשמוע קול שיצא מקרבי, בהיותי לבדי בצריף, על מיטתי ברזל, קול קורא לי בשמי-מן-הבית, והקול – קול מעצמי אל עצמי. קול שלי יוצא מן המוח ומתפשט בכל הגוף, והבשר רועד, עוד זמן אחרי-כן, אז התחלתי לחפש דרך לברוח ולהחליף את השם ושם המשפחה..." "היה לזה ערך הגנתי", מסכם אבות, "כי בהיות הקול נתעוררתי. פחדתי להירדם עוד".

השם החדש, המשועָבֵר, הוא "דרך לברוח", הוא קביעת עצמאות וניתוק, הוא השלמת היציאה מן השותפות ופרי המאיסה ביידיש (פרלמוטר); אבל הוא גם משרה שאננות הגנתית, מאפשר להירדם, להיות במין נרקוזה, לא להקשיב ל"קול מעצמי אל עצמי", שמעורר את הפחד להירדם. והלוא השינה, התרדמה, הנרקוזה, קשורות אימננטית לאורך כל שירתו של אבות בְּשִׁינוּי, בְּשִׁבְרִי וּבְיִנְיִחוֹ לְמִינֵיהֶם, פרטיים וכלליים – כולל הנרקוזה בניתוח ה"שבר" שלו בבית-החולים גְּלִינְסוֹן בסביבות 1970; השבירה של ההורים; ה'קונספציה' האשלייתית לפני מלחמת יום הכיפורים, שהנשיא קציר אמר עליה "כולנו אשמים"; ואף השבר הסור-אפריקני הפרהיסטורי. התרדמה היא תנאי ל'ניתוח' ול'שינוי', אבל היחס אליה הוא אמביוולנטי בעליל, אם לא שלילי. היא כרוכה בהתכחשות ובאשמה. כשרוצים "אִיזָה שְׁנוּי בְּאֶדְמָה / צְרִיכִים לַעֲשׂוֹת זֹאת בְּאֶמְצָעוֹת הַרְדָּמָה. /

לאחר מכן מעוררים את האדמה. // כמו שעשו לי פעם בבדידות בנקודה / תחת הדיקט והג / בבית חולים פילינסון: 'ישורון, עברת נתח' / הנני פאן. יום הפורים" ("השיר על ליל היום הזה").  
נוכל לראות כי כל מהלך ומהלך בסיפור הרב-שלבי של החלפת השם "יחיאל אלטר פרלמוטר" ל"אבות ישורון" כולל בתוכו מהלך נגדי, וכל ניתוק הוא בה-בעת גם חיבור חדש, החזרה של מה שממנו ניסה ישורון להינתק.

את השם הפרטי יחיאל נתן לו אביו, ועצם החלפתו היא קודם-כל התרסה, העברת סמכות: אתה עצמך מעניק לעצמך את השם במקום אביך, אתה עצמך נוטל לעצמך תפקיד של אביך. ואתה גם נוטש את שם משפחתו של אביך, פרלמוטר (אם-הפנינה בידיש), וכך אתה נוטש את היידיש, ובו-בזמן אתה מוחק משמך את האם (את המוטער).

בהיותו חייל במלחמת העצמאות, ביום ההשבעה של צה"ל, מחליט יחיאל פרלמוטר, בפרץ של התלהבות לאומית, לעברת את שמו ל"אבות הפניני". לכאורה אכן נמחק כאן השם שנתן לו אביו ושבא מאביו, אבל "אין נופים אבודים" – האב חוזר בשם הפרטי "אבות", חוזר אבל גם כאילו בהתרסה: אני עצמי האב, ועוד בריבוי. וגם האם, המוטער שננטשה, חוזרת ומובלעת בשם החדש, שכן מקור השם "אבות" הוא דווקא בה: היא זו שכאילו נתנה לו אותן בין כינויי החיבה שהשמיעה לו כשהיתה מרדימה אותו במלמול: "טאטעלעך, טאטעלעך" (אבות, אבות). הוא מתריס כנגד אביו בלוקחו לעצמו פֶּשֶׁם את כינוי ה**הרדמה** שלו בפי אמו. אולי כך יוכל לא לפחד להירדם.

ועוד: השם הנטוש "יחיאל" לא ננטש לגמרי. אמו היתה קוראת לו "היל" (וכפי שביטא זאת באוזני נשמעה המלה משהו בין "היל" ל"היל"). והנה, שבע שנים לפני החלפת שמו הפרטי, כשאבות כבר הירהר ברצונו להחליף את שמו, הוא מיהר להפקיד את "היל" בגלגול חדש בשם בתו הלית. ועכשיו, ב-1948, לאחר שהוא חותם על טופס השבועה בשם "אבות הפניני", מיד אווזת בו חרטה. השם הנוצץ "הפניני" מפריע לו, והוא בוחר בהחלטיות גמורה בשם חדש: "אבות בן רות". רות (המואבייה) היא מי שסירבה לשוב אל בית אמה, ניתקה כמוהו את קשריה עם עברה והלכה לארץ חדשה, אבל רות היא ריקל, אמו של יחיאל, כלומר המוטער המחוקה חוזרת בגדול: הוא האב, בן אמו.

סיבוב נוסף מגיע באוקטובר 1949. יחיאל פרלמוטר, אבות הפניני, אבות בן רות, חותם על שירים בשם זמני "אבות ישורון", מתוך מחשבה שעד שיגיע זמן ההדפסה עוד יוכל להתלבט. אך להפתעתו נדפסים השירים ונקבעת עובדה. "ישורון" פירושו 'יראו', 'יביטו בנו', מסביר אבות. וכך הושלם המהלך: אתה עצמך מעניק את השם במקום אביך, אתה עצמך אביך, ושאיך יראה! יותר מזה, אתה כל האבות כולם, ושכולם ישורון. אבל האב, שהוכנס אל השם, גם מסתכל עליך, משגיח עליך, מתרה בך, "מכין לי גבוט" (מלה שמתכתבת עם צלילי המלה "אבות"): "פּוֹחַד מִן הַמָּכָה / יוֹתֵר

מן המַת / אָנִי. יְחִיאֵל אֶלְטֵר מְשַׁכְּבָר". הזהות והסמכות החדשות, האוטונומיות, תלויות לגמרי במבטם של האבות, קמהות למבטם המתעלם.

נותר עוד להילחם על שמו של הנכד, לא להסכים לשם שהוצע "יובל", ולתמוך לבסוף בשם "אָבִים יריב", כמעט הד עמום לאבות יריבון. "אָבִי וְאִמִּי / אָהִיָּה מְשַׁמֵּשׁ אֶתְכֶם. / אֵין בֵּינֵיכֶם לְבִין הַיֶּלֶד הַזֶּה / אֶלָּא אָנִי לְבַד".

הצירוף "אבות ישורון" נראה כמו שיר של ישורון, שירו הקצר ביותר. שיר? אולי שם לספר שירים שלם! 'אבות ישורון' – זה שם הספר.<sup>6</sup>

במעבר ההדרגתי מיחיאל פרלמוטר לאבות ישורון שלט איפוא העיקרון הקומפוזיציוני המרכזי של שירי ישורון, שבהם כל כיוון הוא גם כיוון הפוך: "סע סע. / הַהֶפֶךְ הַהֶגְהָה" – במרחב, בזמן ובמשמעות. אדגים את העיקרון הזה באמצעות שיר שלם: "מן הרחוב קול אשה".

### מִן הַרְחוֹב קוֹל אִשָּׁה

לְשַׁעֲבֵר הֵייתִי נִמְנַע מִלְהִתְפַּשֵּׁט  
בְּגוּפִי בְּחֶדְרִי בּוֹ תִצְלוּם עַל הַקִּיר  
הוֹרִי.

הַיּוֹם הַתְּפִשְׁטִיתִי. מַה,  
הֵם שְׂבַקְבָר אֵינָם  
עֲרַמִּים?

הַחֶדְלֵתִי לְהִתְבַּיֵּשׁ בְּפָנֵי אָבָא וְאִמָּא? מַה,  
הֵאֵם רַק מַה שְׂבַקְבִיר  
וְשְׂבַקְבָר?

שְׂכַנָּה מִן הַרְחוֹב, קוֹל אִשָּׁה קוֹרָא: מַה,  
אַתָּה טוֹרָאן? תִּתְבַּיֵּשׁ לְדִ!  
תִּתְבַּיֵּשִׁי אֶתִ!

<sup>6</sup> כוונתי, כמובן, לכך ששם ספר שיריו הרביעי של אבות אינו 'זה שם הספר', אלא 'אבות ישורון' בתוספת הסבר: זה שם הספר.



היום עָרַב יוֹם כְּפוֹר. הַיּוֹם ט תְּשׁוּרֵי תִשְׁלַח.

אָבִי הָיָה קוֹרָא לְפָנַי הָעֲמוּד :

הַמְּלֹךְ!

ט תשרי תשלח, 21 בספטמבר 1977.

ההימנעות בעבר מלהתפשט בפני תצלום ההורים על הקיר היתה גם כיבוד ההורים וגם ריחוק, הסתתרות, התביישות, היעדר אינטימיות, מבוכה. ההורים עצמם מרוחקים, נספו, הם רק על הקיר ובקבר, ונותרה רק התגובה על נוכחות התצלום שלהם. הם 'קיימים' קרוב, "בחדרי", אך למעשה אינם קיימים.

ההתפשטות היום היא התרסה – לא איכפת לי, אני לא מתבייש – והפחתה ממעמד המשקיף מלמעלה על הקיר (הם בקבר, גם הם ערומים, מה שמותר להם מותר גם לי). אבל היא גם הזדהות עימם דרך יצירת אנאלוגיה (הם ערומים, אני עירום). יש בהתפשטות הזאת, בחוסר-ההתביישות, גם התגברות על הריחוק, על הרצון להסתיר מפניהם את הגוף, על חוסר האינטימיות. השיר בנוי, בין השאר, על רב-המשמעות של "להתבייש": מצד אחד – להיות נבוך, צנוע, וגם לתת כבוד; אך מצד שני, בתוספת מלת-שלילה או באינטונציה של סימן קריאה – לבזות, להתחצף (אתה לא מתבייש? חדלת להתבייש? תתבייש לך!). קריאת השכנה מן הרחוב היא במשמעות השנייה, אך השאלה "החדלתי להתבייש בפני אבא ואמא?" דו-משמעית. במקום "הוריי" בא כאן הכינוי האינטימי "אבא ואמא", והשאלה פותחת שתי אפשרויות. אפשרות אחת היא, האם אני לא שם עליהם? האם הם בשבילי רק תמונה ("מה שבקיר") ומתים ("שבקבר"), כלומר בבחינת לא-נוכחים, לא עשויים להגיב? אך עצם השאלה מניחה אפשרות קיום אחרת שלהם: הם לא רק בקבר, הם גם בתודעה, בתוכי, ולפיכך יש קרבה וקשר. אבל יש גם אפשרות אחרת: האם כבר חדלתי סוף-סוף להתבייש בפני אבא ואמא, האם אני אכן מתקרב אליהם? זו שאלתו של מי שתוהה בשמחה על התחדשות הקרבה. יש לשים לב לשינוי של "על הקיר" (מקום התצלום) מן הבית הראשון, ל"שבקיר" בבית השלישי. התמונה אינה בקיר אלא עליו, והניסוח, העילג כביכול, גם מבליע: האם קיים בינינו רק קיר וקבר? קיים עוד משהו! וכך הופכים המקומות "קיר" ו"קבר" למטאפורות ליחסי הריחוק, שאולי נעלמים עתה.

שכנה קוראת מן הרחוב קריאה של לגלוג וביזוי ("מה אתה טרזאן?"). היא מזדעזעת מן הסטריפטיז הפומבי, ועוד בערב יום כיפור, של גבר כבן שבעים-וחמש, שגופו אינו בנוי לתפארה כגופו של טרזן: 'אתה חושב שאתה טרזן, שאתה מתפשט?' קריאתה מחזקת את צד ההתחצפה

שבהתפשטות ומכניסה 'סקנדל' וולגרי-קומי, שזוכה לתגובה באותה רוח: "תתבייש את!". העוינות כלפיה, כלפי זו התופסת אותו בקלקלתו, נרמזת גם בנוסח "קול אשה קורא", שמרחף מעליו "קול באשה ערווה" – מה את צועקת? הקול שלך והעירום שלי הם שווי-ערך. 'תתבייש להתפשט', היא כאילו צועקת; 'תתבייש להסתכל', הוא כאילו עונה. כך הופכת האשה, שנמצאת עימו בקונפליקט, לאנאלוגית לא רק לו (בכך שהיא צועקת אליו מה שאמר קודם לעצמו), אלא גם להוריו, או לאמו. הקריאה שלה היא הקריאה שהיתה אמורה להשמיע האם, בבית השני. ומבחינת השכנה אין הוא מתפשט "לעיניי" האם אלא לעיניה, וגם בכך היא ממירה את האם. חילוף זה בין האשה להורה מתחזק בבית האחרון, כאשר "קול אשה קורא" הופך ל"אבי היה קורא" – קריאה של אב מול קריאה של אם.

ומן הכיוון ההפוך נפערת תהום מפרידה: האב, בתפילת-שחרית של יום כיפור, קרא לפני העמוד בבית-הכנסת את תפילת "המלך היושב". מול הקדושה של יום-כיפור שם – ניצב הדיאלוג הוולגרי שבתל-אביב, בין האשה לבין האיש העומד עירום. והמרחק הוא כמרחק שבין הקב"ה לטרזן.

אבל השכנה אינה יכולה לדעת את מה שידוע הקורא, שקרא את ספרי אבות ישורון: יום כיפור הוא יום הולדתו של המשורר, כלומר היום האנאלוגי ליום הלידה, היום שבו התינוק עירום מול הוריו, בקרבה מְרִבִּית.

יתר על כן, טרזן הוא המלך – "מלך הגיונגל", כלומר, קריאת הגנאי של האשה כוללת בלי ידיעתה גם את "המלך" מקריאת האב, ואף מעוררת אפשרות של הסבת קריאת האב, בסמוי, אל המשורר. התינוק הוא מלך להוריו. בתוך הניגוד הדרסטי בין הגיונגל לבית-הכנסת מהבהבת הקבלה, וגשר רעוע של קרבה נמתח בין השברים, הניגודים והריחוקים. זה הגשר שבונה שירתו של אבות ישורון.

\*

ביום הכיפורים 1974 מלאו לאבות שבעים,<sup>7</sup> ולקראת יובלו הזמין אצלי יצחק בצלאל, עורך 'משא' (המוסף לספרות של העיתון 'דבר' באותם ימים), מאמר על שירתו של ישורון. פרט ל"פתיח" שכתבתי ביסמין קריאה' 3-4, היה מאמר זה תגובתי הראשונה בכתב על שירת אבות. הספר 'השבר

<sup>7</sup> הוא נולד במוצאי יום-הכיפורים תרס"ה, ה-19 בספטמבר 1904, כמצוין בתעודת-הזהות שלו. "החידוש" של אידה צורית שאבות נולד ב-19 בספטמבר של 1903 במוצאי יום הכיפורים תרס"ד, חסר כל אחיזה. ה-19 בספטמבר של 1903 כלל לא חל ביום כיפור, ואפילו לא בתרס"ד: הוא כ"ז באלול תרס"ג. צורית נגרה אחר אמירה לא בדוקה של קרוב-משפחה כלשהו של אבות, ובשל כך משובשים ואף סותרים אלו את אלו כל הנתונים באשר לגילו של אבות בכל שלב בחייו לאורך כל הביוגרפיה שכתבה.

הסורי-אפריקני' טרם ראה אור במועד כתיבת המאמר, אבל רובו כבר היה בידי בכתב-ידו של המשורר. הציטוטים במאמר הם איפוא משירי ספר זה ומשירי קודמו, 'זה שם הספר' (1970). המאמר, שנדפס בערב חג הסוכות תשל"ה, 30.9.1974, הוא ניסוח עונָּרִי של רעיונות שחזרתי אליהם ופיתחתי אותם מאז בכתיבתי ובהרצאותי על ישורון. הוא הכניס לרפרטואר של השיח על שירי אבות שורת עניינים שהפכו מאז למרכזיים, למעין קונצנזוס של הקהילייה הפרשנית. והוא ביקש להכין את הקרקע להתקבלות רחבה יותר של שירת ישורון, מעבר לחוג המשוררים, דבר שאכן אירע ב-1975, כשיהשבר הסורי-אפריקני הפך לרב-מכר במושגי הימים ההם לגבי ספר שירה. המאמר מעודד בסופו העדפה לשירים שבולעים את הצורך הישיר בנושאים הקבועים הגדולים, אף שהנושאים הללו נשארים תמיד הבייבי-סיטר שלהם. את הכיוון הזה אכן הלך והעצים אבות בשנים הבאות. בזמנו חרג המאמר באורכו מן המקום שהקציב לו יצחק בצלאל, ועל כן קוצר. אני מביא אותו כאן כ'מסמך', בכמה תיקוני עריכה ועם השלמות מכתב-היד המקורי שלו, שהשתמר אצלי.

### 3. "בשירה צריכים להשתמש בכוח" [מסמך]

"שֵׁם מְצַאֲתִי אֶת הַגְּמֵלִים עוֹמְדִים. בְּשִׁירָה צְרִיכִים לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בְּכֹחַ".

("פקלאות")

אבות ישורון הוא מן הענקים הנסתרים של השירה העברית. שנים ארוכות רק מעטים – אף כי נאמנים – ידעו להעריך את עוצמתו השירית כערכה. אבל אם אין האותות מכחשים, אנו בעיצומו של שינוי במקומה של שירה זו בעיני הקוראים. לא רק שקהל חסידיה הולך ומתרחב, אלא שאין לי ספק שהיא תעמוד כאחת התופעות המרכזיות של שירת שנות השבעים דווקא. בשירה העברית – ארץ אוכלת יושביה, שבה משוררים כלים-דועכים אי-שם בסביבות הספר השלישי ומתחילים להפיק

וריאנטים דלים של עוצמתם השירית החבולה – אבות לא רק עומד במלוא אונו, והוא בן שבעים, יחיד ומיוחד בקרב משוררים בני גילו, אלא שבשנים האחרונות כתב, לטעמי, את מיטב שירתו: שירים צעירים בכוחם, רעננים בהסתכלויותיהם, נועזים בבחירת דרכם, כופים עלינו להרחיב שוב ושוב את מושג השירה שלנו. שירים העומדים בשורה הראשונה של השירה המתהווה.

ביום חג רק ארמוז על כמה ממאפייניה של שירה זו כפי שהיא הולכת ונכתבת בשנים האחרונות, מבלי לעסוק בתמורות שחלו בה לעומת השירים שכתב ישורון בשלושים שנות כתיבתו הראשונות.

אבות ישורון הוא קודם-כל משורר מסתכל בעצמו ובסביבתו הקרובה ביותר – מסתכל פנימה וב-בזמן החוצה אל הסמוך ביותר בזמן או במקום. אין בעיניו פרט שאינו ראוי לבוא בשיר, וככל שהפרט אישי יותר, ביוגרפי יותר, אידיאליסטי יותר, אפילו מקרי-כביכול, קוריוזי, משהו שקרה ממש ליד ביתו, לעתים טפל בלעדֵי הקונטקסט של השיר – כן טוב לו יותר. "אֲנִי מֵבִיא פֶל מֶה שְׁאֲנִי מוֹצֵא". צלחת הזכוכית שלו נפלה ונשברה; הוא שפך את אדמת העציץ הגדול הניצב במרפסת; ישב בקפה ורד; קרא ידיעה בעיתון 'תלמי מקווה' (יש עיתון כזה!); כרתו את עץ התות ברחוב שליד ביתו; יונה נראתה על האזדרכת; הבת הלית ילדה בן; הוא הלך בגשם; הוא פגש את השמן היושב בככר דיזנגוף; הורסים את שכונת נורדייה; הוא קיבל שעון חדש משווייץ – אלה רק פרטים לדוגמה. דומה שבגינם אבות הוא המשורר היחיד שתופס לגביו 'הניתוח' הקלאסי של המורה מן הדור הישן: "המשורר ישב בחדרו, ודרך זגוגית הדלת ראה יונת בר על עץ האזדרכת, ומיד כתב שיר".<sup>8</sup> כביכול, אין שירתו אלא מסירה סימולטאנית של פכי חייו. כמו בשידור משחק כדורגל, השיר כמו נכתב ממש מול האירוע. מעל דירתו נבנית קומה נוספת, ובכך נשללות ממנו שמחת העלייה לגג ומסירת כביסה "על הבל הרוחות", והוא כותב בו-בזמן: "אֶת הַגַּג עֲכָשׁוּ סוּגְרִים. / הוּא יִהְיֶה הַמְּכֶסֶה שְׁלִי. / הַקְּרָנֶס מְנַפֵּץ אֶת רֵאשׁוֹ. / מְעוֹדִי לֹא שְׁמַעְתִּי קוֹלוֹ שֶׁל הַגַּג // ... // שׁוֹמְעִים שֶׁהוּא מְדַבֵּר אֶל עֲצָמוֹ. / עֲכָשׁוּ שְׁנוֹפֵל הַטִּיחַ, שׁוֹמְעִים שֶׁהוּא מְדַבֵּר אֵלַי. / הַגַּג מְדַבֵּר וְהַקְּרָנֶס מִכֶּה אֶת הַגַּג. / וְאֲנִי שׁוֹמֵעַ יוֹשֵׁב בְּתַחְתִּית הַגַּג".

אבל האירועים הקונקרטיים מן ההווה נעטפים תמיד פרטי זיכרונות. שיר של אבות מאגד ומערבב תמיד לפחות שני זמנים ושני מקומות. והזיכרונות הם לא רק בנוסח מכליל כמו "הֵיִיִתִי שׁוֹמֵר בְּכַרְמִים", אלא בפרטנות של: "מֵאֲזוּ בְּרַחֲבֵי בְּרִנְט / עִם לִיבְרֵךְ בְּחֶדְר. / מִשֶּׁם לְשִׁכּוֹ בְּרִנְר / עִם מְכַתְּבִים בְּחֶדְר", וכך נמנים כל מקומות הדיוור שלו לאורך 15 בתים. וזה שיר, ואף חזק! ואבות אינו מוטרד מכך שקוראים אינם יודעים מיהו ליברך, ולא מיהם האחרים המוזכרים בשיר זה וכמותם

<sup>8</sup> השווא: ביאליק "נסע בטרם וראה ענף שבור שנתלה מעבר לגדר, מיד ניצנץ לו החרוז הראשון. הוציא פנקסו ורשם עם הנסיעה בעיפרון את השיר בהיעלם אחד עד תומו... וכך, כמו שנרשם בקרון, נתפרסם" (פיכמן על "צנח לו זלזל" של ביאליק).

בהרבה שירים אחרים. הקוראים כמו נקלעים לאמצע הביוגרפיה; הם צופים מן הצד, ולהסביר להם אין זה מעניינו.

אם זו הבחינה, כי אז אין מעוגן יותר במקום ובזמן מאבות ישורון. הוא וויזלטר הם בעיני שני המשוררים התל-אביבים המובהקים ביותר של השירה העברית. אין כאן תפאורה מתפייטת של עיר, כמו בפזמונים ובשירים של אלתרמן. ויש כאן, כביכול, הנחה, שכפי שהקוראים צריכים לדעת עברית ויידיש וערבית כדי להבין את השירים (מה זה "בּוֹדֵן־אַקִים"?<sup>9</sup>) – כך הם גם צריכים 'להיות בבית' בתל-אביב של העבר ושל ההווה, שאם לא-כן, לא רק המטאפורה (על בת-מרים): "צַמְתָּךְ אַרְךְ אֶלְנָבִי עַד צָנְאָר" תאמר להם הרבה פחות ממה שהיא צריכה לומר, אלא הם ילכו לאיבוד בין שכונת ברנר (שאינה רחוב ברנר), שכונת שפאק ושכונת נורדייה, הנופלות עליהם לפתע בשירים כמו חֶלָּאֵפּ. ואם אין הקוראים יודעים כל זאת – אין זה מדאיג את אבות ישורון.

ועל-כן גם מקפיד אבות על תאריכים בשולי שיריו. "התאריך הוא הבייבי-סיטר של השיר" הוא אומר: בו נאחז השיר. אבל התאריך גם שולח תמיד החוצה מן השיר, אל איזו אקטואליה ספציפית, אישית או ציבורית. מצדדים רבים מעלה איפוא שירת אבות בחריפות את שאלת גבולותיו של השיר. והראשון שבהם – השאלה מה הגבול בין השיר לבין הביוגרפיה. רבים משיריו של ישורון יימצאו מפסידים אם לא נמקם אותם במסגרת ההקשר של אינפורמציה ביוגרפית ספציפית ביותר, שאינה ברשות הרבים, ואם לא נקשר אותם לפרטי האקטואליה הסמוכה ביותר לתאריך היכתבו של השיר (כגון: כל יום משנים את מקום הכביש בין שני חלקי דיזנגוף סנטר). השיר של אבות כמעט לעולם אינו "אוטונומי" (גם מבחינות אחרות), והרמת הגבות של אנשי תורת הספרות אינה מעניינו של אבות. אבות כמו לעצמו הוא שר.

לעצמו ולידידיו הקרובים, ועל כן רבים משיריו נראים כמו "חרוזים לעת מצוא" – שירים "פרטיים" לידידים – בת-מרים, משה דור, ספק-מכתב לבתו הלית, ועוד לרוב. גם גברת ואדון בדולח מדברים בשיר. מי הם? (בעלי המכולת ברחוב ברדיצ'בסקי.) אתה פוגש את אבות ברחוב והוא שח לך מעשה משעשע בארון ספרים קטן וישן שקיבל, ומרחיב בהרפתקאות חידוש הפוליטורה ובאבזם לחגורתו שיקנה בזמן שהנגר עוסק בפוליטורה – ולאחר שבועיים אתה קורא כל זה, באותה לשון, בשיר ב'משא' של חג. ולא רק זאת, אלא שגם הקשר בין הפרטים בשיר נראה אסוציאטיבי-פראי, או נסיבתי לגמרי – מה לאבזם ולארון בשיר אחד? האם צורפו רק משום שבביוגרפיה האקראית הזדמנו יחד?

<sup>9</sup> חרולים; כדורים קוצניים שהילדים זרקו בתשעה באב בזקנים של המבוגרים להגברת הייסורים על החורבן.

אבל שירתו של אבות היא **ההיפך הגמור** משירת הפרטים הקטנים וקשירתם המקרית. זו שירה שעיקרה הגדלת משקלם של הפרטים הזוטיים, העצמתם בדרכים שונות, הפיכתם לקשורים ולמהותיים, למטאפוריים עם כל היותם המציאות הבסיסית הליטראלית של השיר – מתוקף פיתוחם בשיר, מתוקף הסיטואציה שבה הם צצים, מתוקף מאורעות הזמן שבו הם ממוקמים, מתוקף הזיכרונות שבהם הם מותכים.

הפואטיקה של אבות רוויה פתטיזציה וסנטימנטליזציה של הדברים, על סף תהום האורבת לה. אומנם אבות מערבב נימות באופן דראסטי, עובר מן הפאתוס הרם אל הטון האינטימי, הביתי, הבולט על רקע הדקלומיות המתנגנת והמחליקה של בני דורו; הוא בולל את החגיגי ביומיומי, את הרציני להחריד בהומוריסטי ("חִזִּיר גְדוֹל הָאֲדָמָה. / בית המשפט!"); ועם זאת בסיסו נשאר פתטי וסנטימנטלי, גם אם הוא נשבר בלי הרף. שוב ושוב מגויסת ההיפרבולה, ההגזמה הפיוטית. אם המשורר הולך בגשם – אזי זה כאשר "על פְּתוֹר אֶחָד רִיבּוֹא גֶשֶׁם", והוא הולך כריבוא סוס, ובהמשך השיר מתרחשת ריאליזציה של הדימוי והמשורר נעשה סוס ממש (ועוד "שֵׁשִׁים רִבּוֹא" סוס), ועל כן: "הַחֲלֻפְתֵי רֶגֶל בְּרֶגֶל / וְנִרְדְּמֵתִי בְּעֵמִידָה... בְּחִמְיָמוֹת הָעֵמִידָה וְהָאֲדִים, חֲלֻמְתִּי". ובשיר אחר, על שכונת נורדייה ועל תל-אביב: "הַחֲלֻפְתֵי בְּרֶגֶל בְּרֶגֶל / כְּמוֹ שֶׁהַסּוּס אוֹכֵל יֶשֶׁר מֵהָאֲדָמָה. / לְפַעֲמִים אֲנִי מוֹסֵר נֶפֶשׁ / בְּעֵד כָּל בְּרִז שֶׁשָּׂכַחְתָּ פְתוּחִי". מחווה רגשית גדולה, החוברת לעתים קרובות לחומרים בסיסיים כמו אדמה.

שירה זו, העומדת בסולם האמוציות העזות, קרובה יותר אל קוטב הכאב, הצער, הדאגה, הגעגועים, מאשר אל קוטב השמחה והאושר; ואל הביקורת, ההתרסה, הכעס העקרוני שהוא לה צורך אימננטי – יותר מאשר אל אושר ממצב הדברים. הדברים שבה מכאיבים-מצערים, או שהם מעוררים ביקורת (אם כי זו הולכת ונעשית סמויה יותר, וגם מורכבת יותר, לעומת שירתו המוקדמת של אבות). מכל מקום – זו שירה המתחייבת תמיד לתגובה עזה ולא למחסה אירוני קל ולמגע "לא קשה ולא רך". וכאן (וגם במעורבותה החברתית-פוליטית-ציונית) המחיצה שבינה לבין שירת שנות החמישים שלנו, וקרבתה אל משוררים כיונה וולך ומאיר ויזלטיר.

הנחת היסוד של שירת אבות היא (בלשונו) ש"העולם מבטא את המשורר, ולא להיפך". ועל כן ראיית המשורר והרגשתו, ועשייתו של המשורר בחייו ובשירתו כאחד (הגבולות! הגבולות!) – הופכים את הכל למהותי מאוד. מקריות חייו היא בעלת משמעות יצוגית. אבות כמו אומר: אני מספר רק את המהותי והחשוב ביותר; אני מספר רק את הקשור מאוד. אפילו שמו הוא דבר חשוב ומרכזי ("...[אני מתפונן / לְאֲנָשִׁים שְׂזוֹכְרִים אוֹתִי בְּשָׁמַי הַקוֹדֵם / עַד שְׁמָתוֹ. וְחִבֵּל עַל דְּאָבְדִין / שְׁלֵא יִדְעוּ אֶת שְׁמִי הַחֲדָשׁ]").

אין ישורון יחידי בכך – אך הדבר מאפיינו יותר מכל: השיר הופך את בדלי הפרטים הקוריוזיים לנשאים של המרכזי לחייו, ואצל אבות (בניגוד לעמיחי), אין הפרטים הצדדיים, היומיומיים, מייצגים את המהותי לקיומו של כל אדם באמצע המאה העשרים, או של כל יהודי-ישראלי, אלא את המהותי לקיומו האישי, הביוגרפי, של **אבות ישורון בתל-אביב, א"י** – לקיומו של אבות, הציוני המצפוני, שעלה ממזרח אירופה לא"י, עם כל הפרולמטיקה של ניתוק, חיתוך, מפגש, זרות, נישול ורגשות אשם, אחורה וקדימה.<sup>10</sup> מול הצעצועים הצבעוניים של אלתרמן העניק לנו אבות שירה של אדם בעל נפש עמוקה ומרתקת.

שירת אבות ישורון מעצימה את פרטיה ומחריפה אותם בכמה דרכי-יסוד:

נטישת דבר, עזיבתו, שבירתו או היכחדותו הופכים אותו בשירה זו לחריף, למהותי, או למושא לרגש מהותי (אני מדבר על תבנית יסוד המתגלה בחומרים שונים – החל בהורים שננטשו ונכחדו, דרך צלחת זכוכית שנשברה ועד לקן הנהרס או לשכונת נורדייה שהדחפורים מגלחים, ועוד לרוב). פרטים שהם שרידים למשהו מוצבים בשירה זו כדבר מעורר יותר, חריף יותר, מן המקור השלם שלהם. כך מכתבי ההורים שהושמו בצד בחייהם, זוכים לחריפות לאחר מותם; כך זכרם המלווה ומייצגו (תמונות), כך הצמח בעציץ הגדול שאדמתו נשפכה מן הקומה השלישית, וכך הגרוטאות, השברים, ה"בְּרִיָּךְ לְנוֹפֵל מִן הַכּוֹחוֹת", שהמשורר מלקט לאוסף שלו.

שבירתם של דברים היא דרך להעמיד את עצמאותך מולם. אבל היא גם דרך לאשש את קיומם החריף שלהם-עצמם. והדוגמאות מרובות – הן בתחום העולם והן בתחום הלשון:

"...אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא: מן השבירות. שברתי את אמי ואת

אבי, שברתי להם את הבית, שברתי להם את לילות-המנוחה, שברתי להם את חגיהם, את שבתותיהם, שברתי להם את ערכם-בעיני-עצמם, שברתי להם את הפתחון-פה, שברתי להם את לשונם, מאסתי את היידיש, ואת שפת קודשם לקחתי ליום-יום, מאסתי עליהם את החיים, יצאתי מן השותפות. וכאשר ירדה עליהם שעת האין-מוצא – עזבתי אותם בתוך האין-מוצא. אז אני כאן. בארץ. התחלתי לשמוע קול שיצא מקרבי, בהיותי לבדי בצריף, על מיטת-ברזל, קול קורא לי בשמי-מן-הבית, והקול – קול מעצמי אל עצמי".

ובלשון: "לשון לסופר כצעצוע לילד, לשון ביד יוצר – הוא לא מרגיש בה עד שלא שובר אותה;

וכאשר הוא מפיל אותה – הוא שומע את קולה של לשון, השפה שהיא שלו".

הנימה המעורבת האופיינית לאבות המאוחר – כניסת הזווית הקומית, הקלילה, בסמוך

ל"טרגיית" – גם היא סוג של שבירה, בעל תפקיד דומה.

<sup>10</sup> אבות נבדל מעמיחי הן באופי האידיאליסטי של הפרטים הקטנים והן בהכללה הגדולה, ההיסטורית-אישית, הנקשרת בהם.

"מוזיקה צומחת מן הריסה", הוא כותב. אבל הריסה זו אינה אלא וריאציות, "דִּיבְלוֹפֶמְנֵט. זאת אומרת צמיחה פשוטי, פחקוי חקי תִּכְיִי". וכאן עיקר נוסף:

שירת אבות מעמתת בלי הרף בין תחומים שונים ונבדלים, אפילו מנוגדים, שמכוח ראייתה הם הופכים למבטאיה של אותה מהות יסוד, או מתגלים בסמוי האחד בתוך האחר, חרף זרותם לפעמים, אפילו עוינותם. אין זו אצלו רק דרך מטאפורית לומר דברים, לחשוף מתוכם משמעויות – אלא זהו מקור המיתוס העיקרי של שירתו. כאן שורש ה"בלתי קומוניקטיביות" של רבים מן השירים בראייה מרפרפת, וכאן מפתח להבנתם בקריאה קשובה יותר.

"אין נופים אבודים" – אלה מתגלגלים האחד באחר. ועל כן, לא רק היידיש מתגלגלת בעברית ("פֶּלוֹצִים"<sup>11</sup>), ולא רק ש"אתה כותב בדם בעל שני גוונים" – אלא, בעיקר, מהויות היסוד של חיי המשורר, ואף אלו של חיי האומה, חוזרות מעבר למקומות ולזמנים:

"באתי לארץ ישראל וראיתי גמלים, וראיתי בהם שקיעה. לא מפני שלא היה ברזל לפרסותיהם, ולא מפני שרגליהם לא נגעו אלא במעט, אלא בצניעות, אלא בהיסוס, באדמת הארץ, אלא מפני שראיתי בהם שקיעה. במידה שהעיירה, שם, שוקעת – גם הם, פה, שוקעים..."

"[...] ואני בלכתי על המדרכה ברחוב שבזי, שומע את קול המדרכה ברחוב בקראסטינסטאו..."

"רחוב שבזי, קצה אחד של תל-אביב וקצה אחד יפו, בתל-אביב שמעתי: העיירה שם שוקעת. ביפו שמעתי: העיר פה שוקעת".

תפיסה זו מעמידה את אבות כ'היסטוריוסוף' בשירתו ובחיי, וגם קובעת את אופיין של הטכניקות המרכזיות של שירתו. באנלוגיות ובמטאפורות שלו אין אבות מדמה את א' לבי' כדי להעביר על א' משמעויות נוספות, אלא כדי לחשוף בשני התחומים מהות יסוד, לראות בשניהם ואריאציה, או למצער למצע ביניהם, לפשר ביניהם למרות הניגוד. הפרט זוכה בכוח עצום מתוקף היותו ואריאציה על משהו בעל ערך מרכזי. "קראסטינסטאו (עירו של אבות) ות"א – ברית ערים תאומות בלתי-חתומות"; חורבן נורדייה כחורבן העיירה: הבדואים באו מפולניה; "תל-אביב עיר הקודש"; "נורדייה סנטה קתרינה בית-המקדש"; שואת היהודים כשואת הערבים – והדברים ידועים. "היום יום הַלְדָה", הוא כותב בשיר על הולדת נכדו הראשון, אבל הלידה, וכתובת השיר, מתרחשים ביום השואה (התאריך!), והוא ממשיך, "היום יום הַשׁוֹאָה. / הַיּוֹם יוֹם הַלְדָה". – "יְהִי נָא שָׁנָה. / הַיּוֹם יוֹם הַשָּׁנָה".

<sup>11</sup> צורה "עברית" לפֶּלוֹצִינג, או פֶּלוֹצֶעם, בידיש, שפירושו: פתאום. בהקשרה בשיר ("השיר על היום הזה") היא משמיעה גם התפרצות מעוררת חיל, פלצות, ואולי אף רוח פרצים עם פתיחת הדלת – "פֶּלוֹצִים נפתחה דלת" – ומאחדת בין שני זמנים: כניסתו של אבות לעולם, הולדתו ביום כיפור ("אני לפני הסף"), ועמידתו לפני הסף בבית הכנסת של חסידי מודוץ בתל-אביב ב-1973 כשפרצה האזעקה במלחמת יום הכיפורים ומישהו התפרץ לבית הכנסת וקרא: יש פה מקלט?



לכן גם מתערבבים התחומים השונים בעלילת' השיר. השמן של כיכר דיזנגוף מדבר אל איוב, ויעקב אבינו מדבר אל בן-גוריון ואל נחמיה ארגוב.

וכאן עולה שוב הפרובלמטיקה של גבולות השיר. שירים שנדפסו יחד בעיתון – צירופם חשוב, כי הם ואריאציות על אותה מהות. והוא הדין בשירים סמוכים בספר. "שפיכת הכחש" שמואשם בה רטוש מקבילה לשפיכת החולה על-ידי ארץ-ישראל; היחסים עם העציץ הגדול דומים ליחסים המורכבים עם האב, ואף ליחסים עם אחרימן (אלתרמן) ועם ערבים; יש שורת ואריאציות על היחס לאם ולאח; קניית האבזם היא חלק אינטגרלי מן הטיפול בארון, כי שניהם עדות שבשתיקה לבגידה, לכישלוננו של המשורר לחיות "בלי בגדים": הארון בלי ספרים הוא "מה שהיה אני" פעם, כשעלה "לפלסטיני-שממה", ואילו האבזם מבטא את המשורר ואת ישראל כיום: מצבם "בבגדים" בהחלט פחות ראוי להערכה. וטבעי המעבר מכאן לנכד הרך העירום, לטיול הראשון של אבות לים המלח, לירח היוצא מכיסוי (לבוש) הענן, וכו'. לעתים קרובות נוצרים יחסים מורכבים לא רק בין שירים סמוכים, אלא בין שירים מרוחקים זה מזה, לפעמים עשרות שנים. יחידת היסוד בשירי אבות אינה השיר הבודד, אלא גושים שלמים של שירתו. כך, למשל, יבואו בספר 'השבר הסורי-אפריקני' לא מעט שירים על העציץ הגדול ועל העציץ הקטן (המוכרים למי שביקר בביתו והציץ למרפסת), וגם על צמח העציץ דק-הקנה, הנקשר לאזדרכת וליונת הבר. ויש צמח שהוכנס לחדר ביום ב' בערב, להגן עליו מן הגשם, ו"את מימיו הוא מקבל מן הפנים שלנו". וישנו "הגבעול הקטן" – "גבעול קטון הטבעי". למה חשוב לאבות לחזור אליהם בשירים כה רבים, כמי שמציק לו מסמר בנעל? כדי להבין זאת יש לחזור לזיהו שם הספר, לשיר בשם: "שיר לבוא פנים – אדמה בקומה שלי": "עֲכָשׁוּ בְּנֵשׁוֹם הַגְּדוֹל, / עֲקֹרְתִי אֶת אֲדָמַת הָעֵצִיץ הַגְּדוֹל, / אוֹתוֹ וְאֶת אֲדָמָתוֹ עִמּוֹ". לשיר הזה יש מוטו מ"פסח על כוכים" – שש-עשרה שנים נוספות לאחור – "פְּנֵי אָבִינוּ הָיוּ פֶּה. / אֶז הָיִינוּ עוֹד בְּנִים". רק אם מתחילים ב"פסח על כוכים" מסתברות ומתבהרות החזרות תוך "דיבּלוֹפֶּמְנַט" על העציצים והגבעולים, הנקשרים בנושא גדול: יחסיו עם אביו.

שירים אכן "תּוֹקְעִים פְּנִיָּהֶם לְאֵן שְׁמֵת־חֶשֶׁק לָהֶם", אבל הנושאים הגדולים של אבות ישורון כבר נפרשו בשירתו המוקדמת. בשירתו מסוף שנות השישים הוא עסוק יותר בוואריאציות, בנשאים היומיומיים רבי-החיוניות שלהם, ולעתים מבלי שהשיר הבודד יסביר למה הם חשובים לו ויעשה במפורש את הקפיצה המקשרת אותם לנושא הגדול. ההרמטיות של שירי ישורון תיעלם כמעט לחלוטין אם לא נקרא אותם כשירים בודדים, אלא כמין סימפוניה מהלרית אחת, שבה הכל קשור בכל, מוטיבים חוזרים ועולים וזוכים לפיתוח חדש, ומתקיימת מטאפוריות טוטאלית של כל פרטי המציאות. קריאה כזאת, קדימה ואחורה, עוד תצטרך להיעזר בספר על הביוגרפיה של המשורר, ספר שיעסוק הרבה גם בפכים קטנים; והקוראים, שגם יזדקקו לפירושי מלים ביידיש, בערבית,

בפולנית, יצטרכו לעיין ברצינות בתאריכי השירים ולפנות לעיתונות של אותם ימים: ללמוד, למשל, שבתאריך מסוים הופיע רטוש בתוכנית של יעקב אגמון בגלי צה"ל ואמר שאין לו דבר עם שואת יהודי אירופה, ובכך זכה לשיר "שפכת כחש", שבו הוא מכונה ה"שמוץ כמוש".

מחזור-השירים של אבות "השבר הסורי-אפריקני", המעניק את שמו לספרו ההולך ונדפס עכשיו, הוא המחזור העז ביותר שקראתי על חוויית יום הכיפורים האחרון. הוא ביטוי חריף להרגשת הזעזוע מול השבר, לאחר ההתעוררות מן הנרקוזה, מן התרדמה האופורית של השנים האחרונות; ביטוי לתחושת חוסר הישע בגלל החלל הריק המצוי במקום שבו היו צריכים להימצא ה"גדולים" ש"על ידם נחתך כל דבר"; ביטוי לאבסורד של "כולנו אשמים" (כדברי הנשיא קציר), לרגשי האשמה החריפה של מי שאיננו אשם ובכל זאת נושא שלל אשמות אחרות. אבל המחזור הזה כמעט אינו עוסק ישירות ביום הכיפורים האחרון. הוא ממירו בשורת ימי כיפור אחרים, מאז ומשם. הוא מפרק את חווייתו לגורמים ושולחם אל פריזמות אחרות, אל שברים, ניתוחים וחיתוכים, החל מן השבר הסורי-אפריקני הגיאולוגי (הנקשר לסוריה ולמצרים של המלחמה), ועד לניתוח ה"שבר" של המשורר בבית-החולים ג'ילינסון. הוא נודד אל התנ"ך, אל בן-גוריון, אל העיירה ואל יהודיה שהלכו ואינם, אל יום הולדתו של המשורר שחל ביום כיפור, אל אמו שהביאה לו תפוח-עץ לבית הכנסת, כשהיה ילד וצם רק חלק מן היום, ואל קול התפוח ששמע בזמן החתיכה; וגם אל אמו שילדה בן ומתוך עייפות שכבה עליו והילד נחנק. לשווא ניסתה האם למנוע את מות האח, ושאלה את אביה שבא לה בחלום ושבר לה כוס, אבל האב לא ענה, כמו הגדולים שאינם עכשיו.

הקרע-רבתי, הניתוק העז, השבר, החיתוך, הכריתה, התהום בין שתי מציאויות – כאן ושם, א"י והעיירה, עברית ויידיש, עכשיו ופעם, הם ואנחנו, יהודים וערבים, שואתנו ושואתם, ציביליזציה וטבע – והניסיון הסובייקטיבי (המודע להיותו סובייקטיבי) לגשר על הקרע, לַיִשֵּׁר על השבר, על-ידי שהוא כופה על עצמו לראות במהות האחת סימנים מהותיים של זו המנוגדת לה – הם-הם ה"סיטואציה השירית" החוזרת אצל אבות, ולא רק בשירים העוסקים בבעיות העם והארץ, ועל כן המחזור "השבר הסורי-אפריקני" הוא כמין מוטו לכל שירתו ולא "חטיפת" נושא אקטואלי גרידא. זוהי הפריזמה של המשורר, שאיתה הוא מסתובב שנים, המסמר בנעל שכאבו מקרין על כל שירתו. אך חשוב לתת את הדעת לכך שהזיווגים והמפגשים הללו מוצגים בשירים שוב ושוב כפרי ראייתו הכופה של המשורר: "העיר תל-אביב מקבלת זאת בהבנה". הם צורך אישי של המשורר, ועיקר חינם של השירים נעוץ באופן ביטויו. הזיווגים באים כדי לאפשר לו, למשורר, לקלוט את העולם האחד, לכפר על עזיבת האחר, לחוש את שניהם, להעניק חשיבות לפרטי-היומיום שלו, "להסתדר" עימם.

פה ושם כותב אבות שיר חלש יותר, וזה קורה כאשר פרטיו של השיר אינם חזקים דיים כשלעצמם, והם רק תירוץ דל להכללה, לנושא 'הגדול', למהות הנחשפת בהם (או נכפית עליהם). במהויות הנחשפות, כשלעצמן, היה עניין רב כשעלו לראשונה ולעתים הדהימו, אך העניין הזה הולך ופוחת מטבע הדברים עם התרבות השירים. איני רואה בהן את הדבר המפעים ביותר בשירי אבות. עיקר כוחו בעיני אינו בתפקיד "הצופה לבית ישראל". מעניינת יותר הצגת **האני השר כמי שמחפש בהן מפלט**, ושירת אבות מגיעה לשיאה כאשר השירים מעניקים, מצד אחד, עוצמה ומשמעות לפרטים הקטנים, אך מצד אחר, משמעות זו אינה ממצה את הפרטים, והם כמו מתמרדים ויוצאים ממנה לאיזו אוטונומיה קטנה. כך השיר היפה "על מות התות" חי דווקא מכוח ההסתכלויות הקונקרטיות בסיטואציה שאירעה ברח' ברדצי'בסקי, אלו שאין לקפוץ מהן 'למעלה'; וכך אני מעדיף על-פני "מפני ומפני / נשאר אני" את "עלים אֶזְנִים מְקַפְלוֹת. / מיִשְׁהוּ רוֹדֵף אֶת הָאֲזְדָּרְכָת. אִיזוֹ אֵשׁ. / רוּחַ אֲחֻזָּה עֲנָפִים וּמְנַעֲרָת / בְּגִידִים וּשְׂפָתַיִם קוֹלוֹת" – שורות הבאות קודם באותו שיר ("הכביש שבין שני חלקי דיזנגוף"). בשורות כאלו העץ מתעבה, כמו נולד מחדש, אף שהוא עץ מוכר משירים קודמים. הנושאים הגדולים מרחפים רק ברקע ולא דוחפים את פניהם בבוטות. ככה זה בשיר "אביב":

עֲטוּפֵי רֵיחַ וְלַחוּת שֶׁל תֵּינֻקוֹת הָיוּ בְּאֲבִיב.  
כָּל מֵינֵי הַתְּרָקִים הֵם אֵדָּ יָצְאוּ. הַתְּרָשָׁמוּ  
מִן הַתְּרָפִים הוֹרֹדִיִּים שֶׁעוֹד לֹא הִתְיַשְּׁרוּ  
מִן הַרְחֵם. וּמְרִיחַ הַרְחֵם הַתְּרָקִים הַתְּבִשָּׁמוּ.

בְּעָרֵב הָעֵץ מִתְעַבֵּה. הַחֲרִים  
נִסְתָּמִים עַל יְדֵי הָעָרֵב. הַיָּרֵק נַעֲשֶׂה כְּהָה.  
הָעֵץ מִתְחַזֵּק עִם הַלֵּילָה לְאַחַד.  
הָעֵץ נַעֲשֶׂה עִם הָעָרֵב מַעֲבֵה יַעֲרוֹת.

עֲכָשׁוּ הַתְּרָפִים מוֹדְעֵי וְדָאוֹת שֶׁל גִּמְר בְּשׁוֹלָם.  
הָאֲזְדָּרְכָת סוֹפְרָת אֶת הָעֲלֵעֲלִים עַל אֲצִבְעוֹת הָעֲלִים.  
זֶה הַמַּצֵּב הַנֶּתוּן עַד לְהַרְפָּתָקָה שֶׁל סִתּוּ.