



עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,  
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: תיוטה לשיר "פניך אל פניי" מאת אבות ישורון (כ-460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית  
ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2021 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס ברפוס סדר צלם

# אביה הוא ברוך כיצד נעשה אדם אבות ישורון?

עומר ולדמן

אני אומר בבית־הכנסת "ברוך הוא ברוך שמו", בהברה ספרדית.  
ואני יכול ללכת הביתה, מפני שזאת כל התפילה שלי.  
אבות ישורון, ראיון להלית ישורון (1982)

## א. "שנות השתיקה" ודרכים בשירת ישורון המוקדמת

"אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון?" חזר אבות ישורון ב־1970 על שאלת מראיינו, עלי מוהר, ששוחח איתו עם צאת ספרו הרביעי, זה שם הספר, וענה: "התשובה היא: מן השבירות".<sup>1</sup> כעבור ארבע שנים העתיק את המשך תשובתו, לפי נוסחה בראיון שראה אור, אל ספרו השבר הסורי אפריקני. התשובה הזאת היא מעין הקדמה מסבירה או מבוא־שבדיעבד לשירתו ולעניינים המרכזיים שחוזרים בה: עזיבת הבית והמעבר לארץ־

\* בסיס המאמר בפרק מעבודת גמר לתואר מוסמך שנכתבה בחוג לספרות עברית ובבית ספר מנדל שבאוניברסיטה העברית, וכותרתה "לשון וסגנון בשירת אבות ישורון, 1934–1970". אני מודה למנחה העבודה, פרופ' אריאל הירשפלד, וכן לחוקרים ולמלומדים שתרמו לי הערות, חומרי ארכיון ותובנות על טיטוּת המאמר או על חלקים מהן: פרופ' מיכאל גלזמן, פרופ' גדעון טיקוצקי, ד"ר רוחמה אלבג, ד"ר יהושע גרנט, ד"ר יעקב הרשקוביץ, ד"ר מרים טרין, ד"ר נפתלי משל, אליעזר ניבורסקי ואידה צורית. תודה מקרב לב להלית ישורון, שלצד ההיתר לעיין בארכיון ישורון ולצטט ממנו עזרה לי לחדד סוגיות רבות שעולות כאן, וכן לאדיבה גפן ולד"ר בוריס ינטין ממכון גנזים על שם אשר ברש – שבו שמור הארכיון – על מאור פנים ועצה טובה.

1. עלי מוהר, "כזוכית בבשר חי", דבר, 28 באוגוסט 1970. התשובה לא נאמרה בעל פה (או לפחות לא באופן ספונטני לגמרי): בארכיון ישורון קיימות לה טיטוּת, לצד טיטוּת לתשובות נוספות מהראיון.

ישראל, ההתנתקות מבני משפחתו וסירובו לענות על מכתביהם שנשלחו לפני שנספו בשואה, תחושת האשמה על כך וקולו הספרותי שהתגבש בין יידיש לעברית. ייתכן שהנוסח הפרוזאי הבהיר של הדברים, לפחות בהשוואה ללשון שיריו, סייע לקוראיו להבין את התמאטיקה שבבסיס רבים משיריו מבעד ללשונם הסבוכה, הסתומה לפרקים:

[...] שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית. שברתי להם את לילות-המנוחה. שברתי להם את חגיהם, את שבתותיהם. שברתי להם את ערכם-כעיני-עצמם. שברתי להם את הפתחון-פה. שברתי להם את לשונם. מאסתי את האידיש, ואת שפת קודשם לקחתי ליום-יום. [...] וכאשר ירדה עליהם שעת האיין-מוצא – עזבתי אותם בתוך האיין-מוצא. אז אני כאן. בארץ. התחלתי לשמוע קול שיצא מקרבי, בהיותי לבדי בצריף, על מיטתי-ברזל, קול קורא לי בשמי-מן-הבית, והקול – קול מעצמי אל עצמי. [...] אז התחלתי לחפש דרך לברוח ולהחליף את השם ושם המשפחה, ברכות הזמן הצלחתי לשעבר את השמות. היה לזה ערך הגנתי. כי בהיות הקול נתעוררתי. פחדתי להירדם עוד. (II, 124)<sup>2</sup>

את השאלה "כיצד נעשה אדם אבות ישורון?" אפשר להבין גם כשאלה ביוגרפית: כיצד האיש שנולד בשם יחיאל פרלמוטר החל לכנות את עצמו "אבות ישורון"? מתי הגיח לעולם הספרות משורר בשם זה? וכאן התשובה פשוטה למדי: באוקטובר 1949, בכתב העת מחברות לספרות, פרסם לראשונה יחיאל פרלמוטר (מילולית: אִם הפנינה) – שכבר אימץ את שם העט "אבות הפניני"<sup>3</sup> – מחזור של שמונה שירים שנקרא "צָוֶת וצָוֶת", וחתם עליו בשם "אבות ישורון". לימים העיד כי ראה בשם "ישורון" שם זמני והשתמש בו לחתימה על דפי ההגהה של המחזור, וכשהתחרט, כבר איחר את המועד לשנותו.<sup>4</sup> בראיון למוהר אמר כי מקור השם "ישורון" באחד משירי המחזור: "אִמָּם

2. מראי המקום למובאות מתוך כתבי אבות ישורון מפנים למהדורת כל שיריו, בעריכת בנימין הרשב והלית ישורון, כרכים IV-I, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995-2001. האותיות הרומיות מציינות את מספר הכרך, המספרים – את מספרי העמודים.
3. על פרשת שינוי השם ומשמעויותיו מסר ישורון כמה גרסאות. ראו, למשל, מוהר, "כזכוכית בבשר חי", לעיל הערה 1; יצחק בצלאל, "כמיהה לתפארת ישנה חדשה וראיון עם אבות ישורון", למרחב, 23 באוקטובר 1964; חיים נגיד, "הספרות העברית בארץ לא מילאה את תפקידה המרכזי: לקרב אותנו אל הבעיה הערבית", ידיעות אחרונות, 11 באוקטובר 1974; אידה צורית, שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995, עמ' 141-142, 146-147. לתיאור מפורט של פרשת שינוי השם ראו מנחם פרי, "סע סע, ההיפך ההגה: שלושה פרקים על אבות ישורון", בתוך לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשע"א, עמ' 34-36.
4. צורית, שם, עמ' 157. לעדות שונה מעט של ישורון ראו מרדכי ארציאלי, "לא יכול למצוא שפה אחרת: שיחה עם אבות ישורון", הארץ, 2 בינואר 1987. הדפים מהגהות הגיליון של מחברות לספרות, עם חתימתו של ישורון בכתב ידו, נמצאים במכון גנזים.

שֶׁל מְטַפְּסֵי מְרוֹם / עַד לֹא יְשׁוּרוּם.. / מְלֶאכֶת יִשְׁנֵי מְתוּם / עַד יְעוּרוּם..<sup>5</sup>. באפריל 1950 נעשה השם הזמני לקבוע, ובו דבק עד מותו.<sup>6</sup> פרסום זה, שבו "התגלה" אבות ישורון, נחשב בעיני המשורר אירוע שראוי להבליטו – כפי שציין ב־1962, בקורות חיים תמציתיים שחיבר לבקשת גצל קרסל: "כן נדפסו [שירי] במוספים לספרות [...] וכמו כן: ב'גליונות', ב'אורלוגין', ב'מחברות לספרות' (למן מחברת תשרי תש"י – בשמי העברי)<sup>7</sup>."

חשיבות המחזור – שישורון הצמיד לו את התאריך תש"ח-תש"ט – נובעת גם מהיותו הפרסום הראשון של ישורון-פרלמוטר לאחר ספר ביכוריו, על חכמות דרכים (1942). בארכיונו לא נמצאו טיוטות שירים שאפשר לתארך בוודאות לשנים 1942-1949. לימים טענה לילך לחמן כי "שנות השתיקה" האלה, כהגדרתה, נבעו מ"הכרה בליקוי של השירה ושל הדיבור", שאין בכוחם לבטא את תחושותיו לאחר שכל משפחתו (למעט אחיו ישראל) נספתה בשואה. לדבריה, שנים אלה נדרשו לו כדי "להשתחרר מהמוסכמות הכובלות של בני דורו".<sup>8</sup> אולם קשה לאשש את הטענות האלה בארכיון או בדרך אחרת: הצאצאים של שני האחים אינם יודעים מתי נספו בני המשפחה ומתי נודע ליחיאל ולישראל פרלמוטר על כך.<sup>9</sup> ביוני 1956 מילא ישראל דפי עד ל"יד ושם" על כל קרוביו שנספו בשואה – ובהם הוריו ואחיו – אך לא ציין

5. מוהר, "כזכוכית בכשר חי", לעיל הערה 1. ציטוטים מ"צֶנֶת וצֶנֶת" ניתנים במאמר בגרסת הפרסום הראשון, מחברות לספרות, כרך ד, מחברת ג-ד, תשרי תש"י, עמ' 56-67; הציטוט כאן – מעמ' 62. המחזור פורסם שוב בספרו של ישורון רעם, אגודת הסופרים העברים ליד דביר, תל אביב תשכ"א, עמ' 67-81. בין הפרסום במחברות לספרות לפרסום ברעם יש הבדלים מעטים, ואתמקד בגרסה הראשונה, אך לעיתים אצטט גם מגרסת רעם.
6. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 3, עמ' 157.
7. מכתב מאבות ישורון לגצל קרסל, 22 בפברואר 1962, ארכיון גצל קרסל, הספרייה הלאומית, ירושלים. את המכתב פרסמה הדר בן-יהודה באתר הספרייה הלאומית תחת הכותרת "כיצד נעשה אדם אבות ישורון?", וראו [blog.nli.org.il/avoth\\_yeshurun/](http://blog.nli.org.il/avoth_yeshurun/). לימים עיבד ישורון חלקים מהמכתב לקטע הפותח את ספרו זה שם הספר (1970), "עד הנה ושם נשאָר" (I, 213-216).
8. Lilach Lachman, "I manured the land with my mother's letters": Avot Yeshurun and the Question of Avant-Garde", *Poetics Today*, 21:1, 2000, pp. 55-56
9. המכתב המתוארך האחרון מבני המשפחה (שנשמר) נכתב ב־1940. לפי הלית ישורון, לאחר המכתבים הגיעו גלויות אחרות, אך הן אינן מתוארכות. באפריל-מאי 1942 הועברו יהודים מגטו קרסניסטב, שבו שהו רוב בני משפחת פרלמוטר, למחנות ההשמדה בלז'ץ וסוביבור. רוב בני הקהילה הוצאו להורג במאי 1942 בסוביבור, ובאוקטובר פורק הגטו ויושביי האחרונים נשלחו למחנות השמדה אלה. קומוץ נשאר בחיים לאחר מכן, וראו על כך, למשל, Laura Crago, "Krasnystaw", in Martin Dean (ed.), *Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945*, vol. II, United States Holocaust Memorial Museum, Indiana 2012, pp. 662-665; אריה שטונצייגער [שנון], יזכור צום אַנדענק פֿון די קדושי קראָסניסטאַוו, באַפֿריינג בייַס צ"ק פּוּעלי ציון צ.ס., מינכען 1948, עמ' 99-109. הערות הכתובה המוקדמת ביותר שמצאתי על מות בני המשפחה נמצאת שם, בעמ' 123, אך ישורון ידע על כך זמן רב לפני כן.

בהם היכן ומתי נספו.<sup>10</sup> גם במכתבי יחיאל מאותה תקופה שנשתמרו בארכיונו לא מצאתי פירוט על כך.<sup>11</sup> אידה צורית, הביוגרפית של ישורון, סבורה שאִמו ריקל מתה ב־1942, והדבר נודע לו כעבור חודשים אחדים.<sup>12</sup> בספרה על ישורון פרסמה צורית אנקדוטה ששמעה מדבורה אדם, האחיינית של חברו פנחס לרר. אדם סיפרה שפגשה את ישורון כשכתו הלית הייתה "כבת שנה" (1943 לערך) ואמרה לו: "כעת יש לך ילדה משלך" – והוא ענה: "כן, היא יתומה לי ואני יתום לה".<sup>13</sup> אולי יש בכל אלה הסבר (גם אם חלקי) לשאלה מדוע פסק ישורון לפרסם במשך שבע שנים.

הקוראים בשירת ישורון שבדפוס ימצאו לכאורה גם אישוש לטענת לחמן על הצורך בשינוי הסגנון, שכן ההבדלים התוכניים והצורניים בין שירי "צֶנֶת וצֶנֶת" לשירי על חכמות דרכים מרחיקי לכת. בראש ובראשונה, כדברי חוקרים שעסקו בשירי המחזור,<sup>14</sup> נראה מעבר משירים אידיליים, לא מחויבים לזמן ולמקום ברורים, שבמרכזם ארכיטיפים שטחיים למדי של ערבים (אֶלְדִין, חַלִימָה, נְהִימָה, מוהננא) – לשירים שבהם תמונות קונקרטיות יותר, המציבות אנלוגיה בין אובדן ערביי ארץ-ישראל שגורשו לאובדן בני המשפחה של ישורון בשואה (למשל השירים "יום הָעֵזוּ", "סֶף יבשת", "בעיר השופטים"). אם בעל חכמות דרכים נמנע המשורר בדרך כלל מעיצוב מפורט של הדובר או מקישורו לביוגרפיה הממשית שלו,<sup>15</sup> כאן התבססו השירים בין השאר על מכתבים שקיבל מאִמו ועל אזכור נופי ילדותו ומאפייניה – טלית אבא,

10. דפי העד שמספריהם 53601-53606 סרוקים במאגר שמות קורבנות השואה של "יד ושם", וראו [yvng.yadvashem.org](http://yvng.yadvashem.org)
11. עם זאת, המכתבים – בעברית וביידיש – רבים. לכן, לצערי, ייתכן שמידע חמק מעיניי. כאמור, בני המשפחה ששאלתי לא ידעו להשיב על כך.
12. הודעת דואר אלקטרוני, 19 במאי 2020.
13. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 3, עמ' 124; מקור העדות אומת בשיחה איתי, 14 בספטמבר 2020. אם כי אפשר לפרש גם "יתום" במשמעות "יחיד" – "היא בתי היחידה, ואני אביה היחיד". צורית הביאה גם עדות מפי אריה שנון, שלדבריו שמע כי אחיו של ישורון, חיים-מאיר, הוצא להורג ביוני 1941 "עם כל יהודי העיר". כוונתו הייתה כנראה לעיר קובל, שאליה ברח חיים-מאיר עם אח נוסף, שמואל, ב־1939; וראו שם, עמ' 170.
14. בהם, למשל, יוחאי אופנהיימר, תנו לי לדבר כמו שאני: שירת אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997, עמ' 45-49, 55, 155-157; אורציון ברתנא, "המציאות הארצישראלית בשנות ה־40 ודרכי ייצוגה בשירת נתן אלתרמן מול דרכי ייצוגה בשירת יחיאל פרלמוטר", הציונות, יט, 1995, עמ' 202-204; חגי רוגני, מול הכפר שחרב: השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי 1929-1967, פרדס הוצאה לאור, חיפה תשס"ו, עמ' 68-71, 73-74, 81-82, 84-88.
15. ראו למשל אופנהיימר, שם, עמ' 96-105. חריגה אפשרית מעיצוב זה של הדובר נמצאת בשיר "הגיבן ההוא", אשר עליו אמר ישורון כי הוא "מבטא חוויה אישית" שבה היה "מסוכסך מבחינה גשית, מנטאלית ואולי ארוטית"; וראו צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 3, עמ' 72. ראו עוד בהקשר זה אצל Chen Mandel-Edrei, "Broken Symbolic: Avot Yeshurun's Palestinian-Erets-Yisra'eli Fabric", *Prooftexts*, 37, 2018, pp. 143-144

שם אביו ועוד. קשר ביוגרפי מובהק בינו לבין שירו שנדפס במחברות לספרות נמצא בבתים שלא נכנסו אחר כך לגרסת הספר רעם: "בְּעִיר וְעִיר הָיוּ בְּכָל־מְלֵאךְ. / מְעִיר וְעִיר הֶלְכוּ־הֶלְכוּ הֶלֶךְ. / הֵם עוֹד בְּפֶשַׁךְ מִי שֶׁצִּי הֵ. 16 / עוֹד – יִשְׁטָשֶׁה... 17 // שְׁמָרִי אֲפֹא הֵעֵז / פִּי דְבַר מְפֹלְזוֹז". 18

השאלה "כיצד נעשה אדם אבות ישורון?" נענית במחזור זה מבחינה נוספת: מאפיינים המופיעים כאן לראשונה אצל ישורון יתפתחו מעתה לאורך כל שירתו, יהיו מזוהים עימה ויסיטו אותה מהסגנון של על חכמות דרכים. שירי ספר הביכורים היו קצרים בדרך כלל ועל פי רוב לא חרגו מגבולות העמוד הבודד. ב"צֹת וצֹת", לעומת זאת, רוב השירים באורך שניים-שלושה עמודים, והשירים הבאים שישורון יכתוב בשנות החמישים יהיו ארוכים יותר ויותר. אוצר המילים והדקדוק, שהושתתו בספר הראשון על מאפיינים המזוהים עם לשון המקרא, 19 מנומרים כאן בצורות ובכיוונים מלשון חכמים, כפשוטם או בשניוני: הָא לְחֶמָּא רְחֶמָּא, נִשְׁתְּהִיתִי, לְפִי שֶׁ-, כְּמָה שֶׁ-, 20 הַדְּיוֹטוֹת, כְּוִי, כְּלִי לְבָן, סוּמָא ועוד. לעומת הערבית – מקור הלעז (הגלוי) היחיד בעל חכמות דרכים, פרט למילים שנקלטו בעברית – כאן מופיעים מילים ובכיוונים זרים שמקורם

16. כפר ליד קרסניסטב, מוקד ילדותו של ישורון (פירוש המילה בפולנית: "פרבר"). מילה זו לא הופיעה שוב בכתיבתו עד הספר קפלה קולות (1977), ומאז השתמש בה רבות.
17. פירוש המילה "ישטשה" (jeszcze) הוא "עוד" בפולנית, כלומר "עוד – עוד". שני דברים מעניינים בחרוז זה, שנגזז בדרך לגרסת רעם: ראשית, ככל הידוע לי, זו הפעם הראשונה שישורון הצמיד (לפחות בשיר שראה אור ברפוס) מילה או משפט בשפה זרה לנוסחה העברי. מאפיין זה רווח בשירתו משנות השבעים ואילך, למשל בשימוש בערבית (בשיר "אנא עאישה" III, 138), ביידיש (למשל בשיר "חדר מין" III, 298) ובפולנית ("כה לא טוב לי" IV, 107). שנית, כעבור כארבעים שנה, בשיר שכתב ב-1988, החרוז שנמחק עלה שוב במוחו של ישורון והפעם הוכנס לספר: "בְּרֶךְךָ הָאֲדָמָה / הֶעֱפֵר לְפִשְׁדֵּמִישְׁצָה / עִמְדֵּ אָנִי / עַד יִשְׁצָה" (IV, 115).
18. ישורון, "צֹת וצֹת", לעיל הערה 5, עמ' 62. להערכתו, ב"דְבַר מְפֹלְזוֹז" התכוון ישורון לעצמו, אף כי בטיוטות קודמות כתב "דב־בר מפולוז", שהוא אולי מעין ארכיטיפ מקומי.
19. וכבר דן בכך אופנהיימר, וראו בספרו תנו לי לדבר כמו שאני, לעיל הערה 14, עמ' 108-112, 126-130. אף כי גם בעל חכמות דרכים אפשר למצוא מאפיינים מעטים מלשון חז"ל וצורות הגזרות ממנה (למשל "טְרוֹנִית אֵיכָה", "אֵיכְנָה"), כמעט אין בספר צורות המזוהות במובהק עם לשון זו, כמו "נשתהית" או "לפי ש" – לעומת שפע הצורות והארמזים מהמקרא בכל שיר. כמו כן לא מצאתי בקובץ מילים ארמיות המייצגות לשון חכמים, לעומת שירת ישורון מ"צֹת וצֹת" ואילך. אולם ב"בלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן", שנכתבה ופורסמה בשנות השלושים, הן קיימות, וממילא התיאור הליניארי של המעבר מסגנון לסגנון אצל ישורון (שעולה מיצירותיו ברפוס) אינו משכנע, כאמור להלן.
20. צורה שאולה מארמית (כמא ד') ומקבילתה במשנה "כמות ש". ברעם שונתה הצורה ל"כמו שאומרים". בשלושים עמ' של אבות ישורון נכתב "כְּמָה [בקמץ] שיעקב אבינו אומר" (I, 188; וכן בספר המקורי, שעמודיו אינם ממוספרים), להבדיל מניקוד המילה "מה" בפתח בשאר הספר. וראו ישורון, רעם, לעיל הערה 5, עמ' 70; הנ"ל, שלושים עמ' של אבות ישורון, שוקן, ירושלים ותל אביב 1964.

בכמה שפות: פוטוגרף, פאמפלעט, פולנאה, פשדמיישצ'ה, "החתונה לא חתונה שלך" ("חתונה" מבובן היידי של "עסק" ועוד). לעומת התחביר ההרמוני והמשפטים השלמים של שירי הספר הראשון,<sup>21</sup> כאן אפשר למצוא משפטים קטועים ומעבר אסוציאטיבי בין הבתים. כמו כן יש עלייה קלה במספר התחדישים (ניאולוגיזמים) – לעומת כחמישה עשר תחדישים בעשרים שירי על חכמות דרכים מניתי לפחות שישה עשר תחדישים בשמונת שירי "צנות וצנות": אַחפּרִים, תּפּרְדֵּע, צְבֻרְדֵּע, יְחִידִיתֵךְ, מְלִשֵׁי־נָה, הַדְרָמוֹת, מְלֵאךְ, שְׂבִיבוּנִים, הֶלְכֵת, יִשְׁעֵשׁ, שְׁחוּיָה, רְחֵם,<sup>22</sup> שְׂרָפְתוֹת, מְשֻׁשֵׁי, פִּיחַת, מוֹרָאֵי. ולכל אלה אוסיף עניין אחרון, שבו אתמקד: במחזור זה החל ישורון להשתמש בניקוד כדי לשקף דרכי הגייה, בייחוד אלה של סביבתו.<sup>23</sup> לכאורה דומה שלא בכדי העיר אורציון ברטנא על המחזור את הדברים הבאים, אם כי לא הדגים את טענותיו:

שפתו המיוחדת של ישורון נוצרת בתקופה זו ומושגת על מה שנראה יחס דיאקוני שבין צורת הסמן לבין תוכנו: עולם מרוסק במלים מרוסקות. כאן, בעיני,

21. גם בעל חכמות דרכים יש בתים המסתיימים בשלוש נקודות וברצף קווים מפרידים, אך התחושה העולה מהם, כהגדרות האקדמיה ללשון, היא של "השמטה כאשר הקורא יכול להשלים את ההמשך" או "אירוניה, לגלוג או חוסר אמון", לעומת השימוש בהם ב"צנות וצנות" שמזכיר יותר "רמז מן הכותב שיש לו מחשבות או רגשות שאינן מעלה אותם בכתב, וכן שתיקה, קיטוע בדיבור או דיבור מושהה ומהורהר שאינן רצוף ופסקני, שיבוש או ערפול במחשבה או בזיכרון או שיסוע דברים הנמסרים מפי דובריהם"; וראו רונית גדיש וברק דן (עורכים), כללי הכתיב הפיסוק והתעתיק, האקדמיה ללשון העברית, ירושלים תשע"ח, עמ' 63-64. למשל "אֵל הַזֶּה / יִתְרוֹנֵן / פִּעֲלֹתָ יִתְגַּוֵּן... " או "אֵז לְעֵגוֹ וְשִׁיר הַדְּשֵׁר: / מְרַב עֲנִיָּה בְּנִתָּה לֵה תְנוּרִים'..." בעל חכמות דרכים (I), 20-21), לעומת "יִנְצֵרְךָ מֵאֵף – –", "עֲזִי וְחֻלְבֵי מְפֻלְגָּאָה / מִן הַקְּרוּבִים, –" ב"צנות וצנות", לעיל הערה 5, עמ' 58, 61; ועוד. הקיטוע בשני קווים בולט בשירת אורי צבי גרינברג, שממנה הושפע ישורון (ראו גם בכותרת השיר "קורע שם..". בפרסומו הראשון – בשתי נקודות, כמקובל אצל אצ"ג, ולא בשלוש, אף על פי שבמאמר זה היא נכתבת בשלוש נקודות, כפרסומים המאוחרים). עוד בנושא זה ראו רפאל ניר, "על התפקוד של סימני הפיסוק בשירה העברית בת-זמננו", בלשונות עברית, 28-30, 1990, עמ' 141-142.

22. צורה זו לא נכללה בפרסום הראשון של המחזור.

23. אם כי אפשר לראות רמזים עמומים לתופעה זו לפני כן: חן מנדל-אדרעי, שדנה בשירי על חכמות דרכים כמייצגי פואטיקה של "קבלת פנים", היוצרת דיאלוג עם הערכים וסביבתם תוך שמירה על שורשי הזהות היהודית, טענה שהכותרת "למנצח בציון" יכולה לשקף בניקודה את ההגייה הפלסטית למילה "ציון". בכך, לדבריה, יש לניקוד תרומה לערעור זהות הדובר בשיר; וראו מאמרה "Broken Symbolic", לעיל הערה 15, עמ' 141. פרשנות מעניינת זו מתעלמת מכך שהצורה "בציון" מופיעה פעמיים בישעיהו (כה, ה; לב, ב), ולנוכח ריבוי הצורות המקראיות הנדירות בקובץ ייתכן שאין לה משמעות נוספת. גם שם הספר, "על חכמות דרכים" (ודוק: חכמות ולא חוכמות, כפי שתועתק ותורגם במחקר על ישורון), הוא אמנם וריאציה לפסוק "חכמות נשים בנתה ביתה" (משלי יד, א), אולם בה בעת, מבנה הצירוף "חכמות דרכים" – במשמעות "דרכים חכמות", כלומר בהיפוך סדר השם והתואר – הוא המבנה הרווח ביידיש ("קלוגע ווייבער", לשם השוואה; וראו תרגום יהואש לפסוק: "אֵ קלוגע ווייב בויט אויף איר הויז").



מקור השורוקים שהפכו קובוצים, הסירוס התחבירי הקשה ועירוב היידישיזמים בשיר. סבל קיומי יבוטא בסבל שייגרם למלה ולמשפט; עוול היסטורי יבוטא בעוול תחבירי. [...] בשני "גימלים" אפשר לסכם את הראשית של שירת ישורון החדש, המתגלה ב־1949 ב"מחברות לספרות" – גרוטאות וגעגועים: מחד גיסא, צמיחת מה שמבקרים אחדים יקראו [...] פואטיקה של גרוטאות [...] ביטוי מודרניסטי מרוסק לחוויות מרוסקות, ומאידך גיסא, געגועים לבית אבא שחרב בתוספת תחושת אשמה על העולם הערבי הנחרב כאן.<sup>24</sup>

אבל לא בכדי הדגשתי את המילה "לכאורה" כשהצגתי את הרושם העשוי לעלות מהמצוי בספרי ישורון או מתיאוריית "שנות השתיקה" של לחמן, שלפיהם שתק שבע שנים ואז הפציע בסגנון חדש לגמרי. המילה הזאת יפה גם לדברי ברטנא ובעיקר לטענה שהסגנון החדש "נוצר בתקופה זו", משום שהארכיון מערער במידה רבה את הטענה בדבר מעבר ליניארי מסגנון לסגנון בשירת ישורון. למעשה אפשר להצביע על התפתחות כזאת כבר בשיר "בלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן" (נכתב בשנים 1932-1937 ופורסם ב־1937), אשר לא נכלל בספר הביכורים ופורסם ברעם בתוספת שבעה בתים. שיר זה ארוך הרבה יותר משירי על חכמות דרכים, ובשונה מהם, סגנונו סבוך, מפותל, אסוציאטיבי ומנומר לעז. ובכל זאת, בהשוואה לשירי ישורון שהודפסו בשנות השלושים ובתחילת שנות הארבעים, הוא נראה חריג בודד לסגנון הדומיננטי אצל ישורון באותה התקופה. לכן אין בו כדי לסתור את הטענה בדבר "קפיצה" מסגנון על חכמות דרכים לסגנון "צָנֹת וצָנֹת" והבאים אחריו, כשביניהם הריק בן שבע השנים. אולם מהארכיון נראה כי לא זו בלבד שחלקים משירי "צָנֹת וצָנֹת" נכתבו לפני סוף שנות הארבעים, ייתכן שכמה מהם אף נכתבו במקביל לשירי על חכמות דרכים ו"בלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן". השירים האלה ממחישים את הביטוי מפרקי אבות שבבסיס שם המחזור, "צבת בצבת עשויה": בפנקס שנמצא בין טיוטות קובץ הביכורים בארכיון ישורון, ומובא בנספח למאמר זה, נכתבו עשרות בתים לשירים מהמחזור כשהם ארוגים זה בזה, בשונה מחלוקתם שבדפוס. לא ברור מתי הבתים נכתבו, אך תאריכים של טיוטות אחרות המופיעות ביניהם – למשל התאריך 15 בנובמבר 1936 באחד הדפים, או טיוטת מכתב שבסופה התאריך 12 בספטמבר 1939 – מעלים את הסברה שישורון החל בכתיבתם כבר בשנות השלושים. יתר על כן, בגב טיוטה לשיר "קורע שם..." (להערכת היא המוקדמת ביותר, וראו להלן, כ"י א), שבה כתובים

24. ברטנא, "המצאות הארצישראלית בשנות ה־40", לעיל הערה 14, עמ' 203. עוד לפניו דן נסים קלדרון – אמנם דרך שירים מאוחרים יותר – בדרך שבה שברי הלשון של ישורון משקפים את שברי הביוגרפיה שלו; וראו בספרו בהקשר פוליטי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תש"ם, בעיקר עמ' 21-18.

גם ניצני השיר "פסח על כוכים", כתובות טיטות לשירים "ליל הגילולים" ו"התאנה" מעל חכמות דרכים (I, 34-35) שנדפסו כבר ביולי 1934 בכתב העת טורים.<sup>25</sup> בד בבד נמצאו טורים מהשיר "אֶחָפְרִים", הפותח את "צֹת וצֹת", בטיטת שיר גנוז משנות השלושים.<sup>26</sup>

הוכחה מוצקה יותר לכך ששירי "צֹת וצֹת" החלו להיכתב כבר בשנות השלושים, לפני מות בני המשפחה, נמצאה לי יותר משנה אחרי שהגשתי את המאמר הזה לפרסום: למכון גנזים נמסרה חליפת מכתבים חדשה של ישורון, ובדף של מכתב שהוא תיארוך לשנות השלושים נכתבו גם שלושת הבתים הראשונים לגרסה של "קורע שם...", שלהערכתי, כאמור, היא המוקדמת ביותר.<sup>27</sup> לכן בעייתית היא המחשבה העלולה לעלות מקריאת הדפוסים, כאילו ה"קאמבק" של ישורון היה כרוך גם בהמצאת סגנון חדש לחלוטין שממנו יתפתחו מאפיינים המזוהים עם שירתו המאוחרת. סביר להניח אפוא ש"צֹת וצֹת" אינו מתווה דרך פואטית שלא הייתה בשירת ישורון לפני כן, אלא מהווה נקודת הכרעה מחודשת בין דרכים שנשללו קודם לכן – ומחליף את הדרך של על חכמות דרכים.

אף על פי כן, בכך איני שולל לגמרי את הטענות של לחמן על "שנות השתיקה". ראשית, הטיטות בפנקס אינן מעידות על התהליך של ראשית השאיבה הלשונית מלשון האם. שנית, ייתכן שבהסבר של לחמן יש מן התשובה לשאלה מדוע דווקא לדרך של "צֹת וצֹת" – ולא לדרכים של על חכמות דרכים או "בלדה של מרים

25. טורים, א:מה-מו, תרצ"ד, עמ' ב. למרות זאת אסייג את ההשערה שהשירים נכתבו בהכרח במקביל: ישורון נהג להשתמש בצד הריק של טיטות שיריו כדי לכתוב עליו טיטות חדשות, לעיתים אחרי שנים. מעבר לזה, יש הבדלים בין סוגי כתב היד (handwriting) בשני השירים בטיטה זו: בכל צד של הטיטה מופיע כתב יד אחר; שני הסוגים מופיעים בטיטות של ישורון משנות השלושים והארבעים. ייתכן שהדבר קשור בהלך הנפש בשעת הכתיבה ובעיקר בכלי הכתיבה, שכן הבדלים כאלה נפוצים גם בטיטות שידוע בוודאות כי נכתבו בסמיכות זמנים.

26. ראו בתוך אבות ישורון, חרסום, הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2021, עמ' 141. עם זאת, כאמור, מדובר בשני טורים בלבד מהשיר – שברובו עוסק בחוויות ממלחמת העצמאות; טיטות לשאר בתיו אינן מצויות בפנקס משנות השלושים. אף על פי שבסוף שנות הארבעים הטה ישורון את הקו הפואטי של "צֹת וצֹת" לכיוונים חדשים מבחינה לשונית ותמאטית, סגנונו החדש, כלומר ראשית גיבוש הפואטיקה המזוהה עם ישורון, החל על פי הארכיון יותר מעשור לפני פרסום השירים. לפיכך, הקישור הרווח במחקר בין כתיבת "צֹת וצֹת" לשואה ולמלחמת השחרור אינו ברור מאליו, הגם שחותמן ניכר בגרסה המאוחרת של שירי המחזור.

27. ארכיון ישורון, חטיבת "מכתבים משפחתיים לשונים", סימול 176 (המכתב טרם קוטלג בקטלוג הרגיל של הארכיון). המקטלג כתב שהתאריך בראש המכתב הוא "24.1.39", אולם הספריה האחרונה אינה ברורה לגמרי. נוסח הבתים זהה כמעט לחלוטין לנוסח שלושת הבתים הפותחים את כ"א, למעט טור 3 ("כי זאת" בכ"י זה, לעומת "כי זו" בכ"א א) וטור 5 ("ולא ישתת קצפו במרי", לעומת "ולא יקציף דמו במרי" בכ"א א).

המגדלית ובנה הלכך – חזר ישורון אחרי שנים, ומדוע עשאה לגזע שממנו יצמחו ענפים רבים בהמשך שירתו.

החזרה אל שירי "צֹת וצֹת" ואל סגנונם אחרי אובדן המשפחה בשואה מעלה מחשבות נוספות. בפרסום הראשון של המחזור קבע ישורון כותרת משנה: "דפים של עיזבון". "עיזבון" ניכר כאן הן במשמעות של עזיבת הפואטיקה שהייתה דומיננטית בשיריו לפני כן, הן במשמעות של יציאת הערבים מישראל ועזיבת ההורים "בתוך האי-מוצא" – אך בעיקר, לדעתי, במשמעות של "ירושה" מבני המשפחה לאחר מותם: בזיכרונות מהם, במכתביהם ובחפציהם. הביטוי "צבת בצבת" הוא אולי תמצית המהלך של שינוי השם ל"אבות ישורון", מהלך של מחיקה וזיכרון גם יחד: מחיקת שם אביו והשם שנתנו לו הוריו, והצבת זכר לאבות במקומם (האבות כבר אינם, אך בכל זאת הם "ישורון" – ישקיפו על ההווה, לא יינתקו ממנו). ישורון יוצר שיר עברי חדש ממכתבים ישנים של אָמוּ בידיש דרך יחסי צבת בצבת משום שבכתיבתם בלשונו יש מן ההחייאה, ודימוי זה משמש כאן גם לתיאור הקשר הסימביוטי שבין הערבים לארץ-ישראל.

דומה שבמילה "צֹת", המשלבת בין צבת לצוותא, יש גם מעין ריכוך לגישה הקודמת של ישורון, שהציגה מראית עין של ניתוק בין ה"צבתות" האלה – ניתוק הביוגרפי מהפואטי וניתוק דימויי הערבים מעדות קונקרטית על מצבם. שניות זו של עזיבה ועיזבון ניכרת במיוחד בשיר השני במחזור, "קורע שם...". שיר זה בנוי משני "מכתבים" הכתובים בשם האָם, ושמו כבר פורש בתרתי משמע: "קורע שם" וגם "קורא אָשם".<sup>28</sup> כך נראה הנוסח הסופי לשיר, כפי שפורסם במחברות לספרות והועתק כמות שהוא לרעם:

מִקְתָּב

...וְנָא שְׁלִיחָה שְׁלוּחַ פּוֹטוּגְרָף.

כִּי הֵהוּא אָשֶׁר הִשְׁאֲרָתָּ בְיָמִים הָהֵם

אָבֵד. 1 ? נ צ ר ד מֵאָף –

28. ראו אידה צורית, "שירת אבות ישורון" (א), למרחב, 23 בינואר 1959, וכן הערות העורכים לעמ' 56, כל שיריו, כרך I. בגרסת מחברות לספרות נכתב בשיר הסמוך ל"קורע שם... ", "מלשי"נה", הבית הבא: "קְרִי הָאֵם / לְעֵב הַמַּיִם / קֹרֵעַ שָׁם / וְאִין מֵאִין"; וראו ישורון, "צֹת וצֹת", לעיל הערה 5, עמ' 60; ההדגשה שלי. בגב הטיוטה שקראתיה "כ" ד" נמצאת טיוטה ל"מלשי"נה" שבה כתוב: "מִן קְרִי אָמִי / אֶל עֵב הַמַּיִם / קֹרֵעַ שָׁמִי / וְאִין מֵאִין". ברעם שונה הבית לגרסה זו: "קְרִיא הָאֵם / לְעֵב הַמַּיִם / הַחֲזוֹר מֵשָׁם, / פְּעַם פְּעַמִּים"; וראו ישורון, רעם, לעיל הערה 5, עמ' 71.

מכתב

...אָפּס אַל לךְ נְדָאָב

כִּי נִשְׁתְּהִיטִי עִם הַכֶּתֶב.

לְפִי שְׂמָצוּיִם אָנוּ עַל שְׁלֹחַן עֶרֶךְ –

בְּהֵן אָבִיךָ, הוּא בְּרַךְ.

אָךְ רְאֵה אֶתְּהָ.

בְּנֵי הַיּוֹם יַחֲדִיתִיךָ.

וְלֹא קָרָאתִי הַפּ אֶמְפֵּל עַט –

אַמֶּת.

שְׁלַח שְׁלֹחַן פּוֹטוֹגְרָף.

כִּהְיָה אֲשֶׁר הַשְּׂאֲרָתָ – <sup>29</sup>

בקיאות מעטה בשירת ישורון נדרשת כדי לזהות, כפי שזיהתה ניצה בהט כבר בשנות השישים,<sup>30</sup> כי "קורע שם..." הוא מעין "אבטיפוס" לקובץ שלושים עמ' של אבות ישורון (1964), המורכב מעיבוד של מכתבי משפחתו ומהתייחסות אליהם בדיעבד.<sup>31</sup> השיר השמיני בקובץ אף נראה כגלגול מובהק של "קורע שם...", ולכך אתייחס בהמשך. לנוכח המועד שבו פורסם "קורע שם..." מתבקש לקרוא אותו כשחזור של מכתבי האם המתה בקול הבן החי, אבל, כאמור, לא זו בלבד שייתכן כי ישורון החל לכתוב את

29. ישורון, "צֹת וצֹת", שם, עמ' 58; נוסח זהה (בשינוי שתי הנקודות לשלוש) ראו רעם, שם, עמ' 69; כל שיריו, שם.

30. ניצה בהט, "העולם היהודי ביצירתו של אבות ישורון", על המשמר, 5 במארס 1965. ברשימתו על השיר "הונא מחטטת", שהתפרסמה עוד לפני שלושים עמ', ראה דן מירון ב"קורע שם..." את גרעיניו של מוטיב "המכתב מהאם" שהתגלגל לסוף "הונא מחטטת"; וראו דן מירון, "הקול קול ישורון: בשולי 'הונא מחטטת' לאבות ישורון", זמנים, 4 במארס 1955. עם צאת שלושים עמ' כתב משה שמיר כי "בקובץ שיריו [של ישורון] 'רעם' [שבו נכלל 'קורע שם...'] מקופל כבר עוברים של שלושים השירים החדשים"; וראו במאמרו "פיסת הנייר – פיסת הרקיע", למרחב, 9 באוקטובר 1964.

31. על ההיבט העיבודי-תרגומי בשירי שלושים עמ' ראו Adriana X. Jacobs, *Strange Cocktail: Translation and the Making of Modern Hebrew Poetry*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018, pp. 135-166; מיכאל גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, חיפה 2018, עמ' 170-176; לילך לחמן, "'אם לא אני לא יהיה המי-שהוא-אף-אחד': עדות ותרגום אצל אבות ישורון ופאול צלאן", דפים למחקר בספרות, 21, תשע"ז, בפרט עמ' 71-69, 87-89; אורית מיטל, "'איך זה נקרא': על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות, 1, 2010, עמ' 142-143, 149-156. על הורתו של הקובץ ראו צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 3, עמ' 213-215.

השיר כשריקל פרלמוטר עוד הייתה בחיים, בנוסח הסופי לא ברור מי הדובר – האם, האב (שאולי מדבר על עצמו בגוף שלישי) או מישהו אחר. זאת להבדיל מטיוטות הפנקס, שבהן יוחסו הדברים דווקא לאב, או מטיוטות נוספות שבהן הם יוחסו ל"האם-האב" (די טאַטע-מאַמע), שלשונם יחידה או רבים ("פֿתֿבֿהּ הָאָם הָאָב" או "פֿתֿבוּ הָאָם הָאָב" – והרי "די" הוא המיידע היידי לנקבה ולרבים). מכל מקום, זה השיר המוקדם ביותר שבו עיבד ישורון מכתב של אמו – מהלך שייעשה נפוץ מאוד בהמשך שירתו. בכך אני חולק גם על טענה אחרת של לחמן, שכתבה כי "הוספת מאפיינים מובהקים של שפת המקור, אך בלתי מקובלים בשפת היעד, על ציטוטים מתורגמים" מתרחשת אצל ישורון משלושים עמ' ואילך.<sup>32</sup> אני רואה את ראשיתם של המאפיינים כבר בסוף שנות הארבעים, במחזור זה, באמצעות צורות וניקוד המשקפים את דרך ההגייה המקובלת בפי האם.

לשון האם מעוצבת כאן בדרך אקלקטית המשלבת שגב משלבי עם מילים מומצאות ולעז, בדומה לעיצובה בשלושים עמ' – אם כי שם הפער המשלבי מצומצם יותר. ניכרות פה צורות המזוהות עם לשון המקרא, כגון עתיד מוארך (שִׁלְחָה); מקור מוחלט (שְׁלוּחִי); ויִנְצֵחַ; אָפֶס (במשמעות "אבל"), והתחדיש יִחְיֶדְתִּיךָ.<sup>33</sup> לצידן אפשר למצוא צורות ומבנים המזוהים עם לשון חז"ל, כגון אלה שמניתי קודם או הצורה "פֿהָהוא", שמצויה בארמית של רובד זה ובארמית הזוהר, במקום שבעברית היה נכתב "כמו אותו". נראה שמדובר באנלוגיה מצלולית למילים "פֿי הָהוא" שבתחילת השיר,<sup>34</sup> ומקורה יכול להיות באנלוגיה לצורה המקראית פֿהָיוֹם (בראשית לט, יא; דברים ו, כד; שמואל א ט, יג ועוד), שהופיעה גם אצל ישורון שנים ספורות לאחר "צִנֹּת וצִנֹּת", בשיר "הס ולא נביט" (I, 118) ובשלושים עמ' (I, 185). ואולי היא המקור לצורות דומות כמו פֿהָיעַת (I, 187), אם כי סביר שההשפעה העיקרית היא הלשון הרבנית, שבה השתגרו צורות מעין זו והתגלגלו לספרות ההשכלה והתחייה.<sup>35</sup>

32. לחמן, "I manured the land with my mother's letters", לעיל הערה 8, עמ' 86-87. אם כי לחמן מדגימה את התופעה בתחום התחביר – מהלך שאכן מתרחש באופן מוחצן יותר משנות השישים (הגם שבגלגולי "קורע שם..." יש דוגמאות מעטות מתחום זה, וראו להלן) – ואני מדגים אותה בעיקר במורפולוגיה.

33. לפי תהילים ב, ז: "ה' אָמַר אֵלַי בְּנֵי אֲתָהּ אֲנִי הַיּוֹם יִלְדֶתִיךָ".

34. ככ"ו אפשר לראות מהלך דומה: "פֿי זֶה" בהתחלה, "פֿוֹה" בסוף. וראו להלן.

35. על התפשטות תופעה זו מהספרות החסידית ראו צבי בצר, פרקים בתולדות הלשון העברית, יחידה 7, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב תשס"א, עמ' 85-86; Lily Kahn, *A Grammar of the Eastern European Hasidic Hebrew Tale*, Brill, Leiden 2015, pp. 74-75. על התופעה בעברית הקלאסית ראו אבא בנרוד, לשון מקרא ולשון חכמים, כרך ב, דביר, תל אביב תשל"א, עמ' 634.

לצד כל אלה מצויות גם מילים ביידיש, שפה שלא הייתה נוכחת בגלוי בשירת ישורון עד כה: פּוּטוּגֶרְךָ בכתב עברי, ומנגד פּאַמפּלֶעט בכתב יידי ובניקוד עברי. עולה גם השאלה מה מקור הצירוף "נִשְׁתֵּהִי עִם הַכֶּתֵב", שהרי בספרות חז"ל וימי הביניים בא הפועל "נשתהה" לרוב בלא מילת יחס או בצד מילות היחס מ-, ב- או אחר.<sup>36</sup> כשהוא מצטרף לפועל "עם", המשמעות היא "התעכב לצד מישהו".<sup>37</sup> ייתכן שהצירוף הוא תרגום-בבואה ליידיש, שבה מילת היחס מיט (עם) יכולה להופיע אחרי פעלים כגון זאַמען זיך, פֿאַרזאַמען זיך (להשתהות) או וואַרטן (לחכות).<sup>38</sup>

אולם הדבר הראשון שלכד את עיניי בחריגותו לא היה הלשון העשירה מבחינת רבדיה (לעומת על חכמות דרכים), הדמיון לשירי שלושים עמ' או הניסיון הראשוני לייצוג של דמות האם, אלא שתי צורות שדרושה התעכבות מיוחדת על ניקודן כדי לעמוד על חריגותן: "לְפִי שְׁמָצוּיִם אָנוּ עַל שְׁלֶחַן עֵרֶךְ – / בְּהֵן אָבִיךָ, הוּא בְּרַךְ". האם מדובר בפעלים – לערוך, לברך? אם כן, מדוע לנקד בקיבוץ ולא בחולם, בהתאם לתשלום הדגש? אולי בכלל מדובר בתארים ולא בפעלים, דהיינו "ערוך" ו"ברוך" בהגייה אשכנזית, הגיית האם? אפשרות זו בולטת מיד היות ששם אביו של ישורון הוא ברוך.<sup>39</sup> אבל במקרה כזה היה אפשר לצפות לניקוד "עֵרֶךְ" וכן "בְּרַךְ", כפי שניקד ישורון בשירים מאוחרים יותר (ראו בהמשך). ואולי החילופין השכיחים של e a נעשו בהיסח הדעת?<sup>40</sup> שלב שקדם לקביעותיו בניקוד, המשקף אצלו הגייה? שמא יש כאן

36. "נשתהו העדים מלבוא" (ראש השנה ד, ד); "אם לא נשתהה בהם אלא עלה מִיך" (משנה תורה, ספר זמנים, הלכות שבת כא, כט); "מעשה ונשתהה ולד אחר חֲבֵרוֹ" (נידה כז ע"א).

37. "ובא אדם אחד ונשתהה עימם" (בבא בתרא ח ע"א).

38. למשל: "איך האָב זיך געזאַמט מיטן ענטפֿערן" (מילולית: השתהיתי עם התשובה). תופעה זו, המכונה גם "שאילת תבנית" (calque), נפוצה בשירת ישורון בעיקר מספרו השבר הסורי אפריקני ואילך, למשל "קִשָּׁה כּוֹתֵב מִכְתָּבִים אָנִי" (II, 72; א שווער בריוון-שריבער בין איך); "חֵלוֹם אָפְלוּ לֹא לְחֵלֶם", "נִפְרַדְתִּי כְּאֶשֶׁר אָף פִּעַם מֵאָבִי" (II, 74; אפילו נישט צו חלומען, ווי קיין מאָל גאַרנישט, בהתאמה). על שאילה מעין זו בעברית הישראלית ראו, למשל, יוסף גורי, "השפעת היידיש על הלשון העברית המודרנית", בתוך ירמיהו יובל ואחרים (עורכים), זמן יהודי חדש, כרך ב, כתר, ירושלים 2007, עמ' 257–258.

39. בערות לשיר במהדורת כל שיריו נכתב: "בהן אביך, הוא בְּרַךְ" – בהבטחת, באמונת אביך, יהיה ברוך. ברוך היה שם אביו של א. י. ובהגייה אשכנזית: 'בְּרַךְ' [בניקוד זה]. אבל לדעתי מוטב לפרש זאת באופן פשוט יותר: "ברבר אביך [בווריאציה לביטוי 'בהן צדק] ששמו ברוך [או: השולחן, כסיניקדוכה לבית, הוא ברוך]". כפל המשמעות בכך ששמו ברוך והוא עצמו ברוך – כפל משמעות שיכול להיקרא באופן אירוני כשמביאים בחשבון את גורלו של ברוך פרלמוטר בשואה – הריהו כבר נמצא בשם.

40. כאמור להלן, בכל ההיקרויות הבאות ניקד ישורון בְּרַךְ, ובסרטו של אמיר הראל אבות ישורון 1990 ביטא המשורר את השם "ברוך אגדתי" בתנועה שנשמעת כ-e: בְּרַךְ אגדוסי (או, למצער, נהגית שם תנועה בין e a, מה שיכול להסביר את הניקוד בפתח לצד הניקוד המאוחר יותר בסגול); וראו e a, מה שיכול להסביר את הניקוד בפתח לצד הניקוד המאוחר יותר בסגול); וראו <https://www.youtube.com/watch?v=nPJIok4Ad7k>, דקה 4:58. בשירת אצ"ג מצאתי

ניסיון לטשטש או להבליע את הגיית האם בצורה סטנדרטית למראה, בתוך משלב לשוני גבוה המשמש לייצוג דיבורה?

כתבי היד של "קורע שם..." שהשתמרו בארכיון של ישורון אכן מראים מהלך נפתל בדרך לבניית שתי הצורות – עָרַךְ, בָּרַךְ – אבל תרומתם להתחקות אחר הפואטיקה של המשורר בתחילת דרכו חשובה יותר מזוטות של ניקוד. למעשה, הם מספקים הצצה ל"שולחן העבודה" של ישורון – לתהליך הגיבוש היצירתי בעת ההיא, אשר יתברר בדיעבד כמבשר על תחילת סגנונו הייחודי. השיר שהשתרע בנוסחו הראשון על בתים רבים, מרובעים, בלשון סטנדרטית ובמשפטים שלמים, התקצר ונבנה ממשפטים מקוטעים ומחידושי מילים שיאפיינו את שירת ישורון מכאן והלאה. מעל לכול בולטים שני מאפיינים לייצוג הראשוני של לשון האם: האחד הוא תנועה מן הניקוד הנורמטיבי אל הניקוד ה"פרטי", המשקף שפת דיבור; השני הוא מעבר ממילים עבריות (או יידיות שנקלטו בתצורה עברית) למילים ביידיש. בתום הגלגולים האלה נוצר שיר שלשונו שסועה ומפולגת: עברית מותכת ביידיש, מרובה בתחדישים ובשברי סגנונות המשובצים זה בזה, בתהליך שבו "נעשה אדם" – ליתר דיוק, משורר – אבות ישורון.

מכאן ואילך אנסה לשחזר את התהליך הזה במעקב אחר גלגולי השיר "קורע שם..." כלומר בבחינת כל כתבי היד שבידינו והשוואת נוסחיהם, במטרה לאפיין שלב מכונן בהתפתחות הפואטיקה של ישורון: מיזוג שפת האם בשפה הנרכשת – שפת המקום – ושיקופה בכמה מישורי לשון (ניקוד, מורפולוגיה, לקסיקון ומעט תחביר). בד בבד אדון גם בעיצוב דמות האם המשתנה מגרסה לגרסה ואראה כיצד התגלגל קטע ממכתב שכתבה בשנות השלושים אל שיר זה ואל שירים נוספים במשך יותר מחמישים שנה. לבסוף אשווה בין המהלך היסודי בסגנונו של ישורון כפי שהוא מסתמן מגרסאות השיר – מעבר מהנורמטיבי אל הייחודי והפרטי, מה"רגיל" ל"חריג" – ובין מהלכים דומים בשירים נוספים של ישורון מאותה תקופה ואחריה.

## ב. השוואת כתבי היד לשיר "קורע שם..."

לפני שחזור גלגולי הנוסח של השיר ביקשתי לראות אם שתי הצורות – עָרַךְ, בָּרַךְ – אכן חריגות לתפיסת הדקדוק של ישורון באותה תקופה. בשירי על חכמות דרכים

את הניקוד "פְּרִיילִכְס" בתנועת a ולא בתנועת e (פְּרִיילעכס), וראו אורי צבי גרינברג, כל כתביו, בעריכת דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים תשנ"א-תשפ"א, כרך ו, עמ' 77. ייתכן אפוא שהמילה נוקדה אצל ישורון בפתח בהיסח הדעת. ממילא עיקר העניין הוא בפעם הראשונה וההדרגתית שבה הוטמעה אצל ישורון הגייה לא מקומית, הגיית האם, בשיר העברי.

נמצא למשל "רדידי פֶּרֶק" (I, 22; כך גם בפרסום המקורי בטורים);<sup>41</sup> "הקושר [...]. יִבְרֶךְ", "הלילה שְׁחַרְךָ" (I, 42). אחר כך, בשלושים עמ', נמצא מִפְּרָךְ (I, 193) או קָרָא (I, 208). כלומר, ישורון היה ער לניקוד הנורמטיבי של פֶּעַל כשאות השורש השנייה היא רי"ש, או לפחות לא התנגד לו באופן מוחלט. מנגד אפשר למצוא בעל חכמות דרכים את הטור "עַד דְּרָךְ דְּרָךְ תַּחְתּוֹ חִיָּס הַגֵּיא עַד בְּלַתִּי גָבֵר", שנותר בניקוד זה ברעם. רק לאחר מותו של ישורון שונה "דְּרָךְ" ל"דֶּרֶךְ" בכל שיריו (I, 44).<sup>42</sup> בשלושים עמ', בשירים המיוחסים לאם (לעומת השירים הקודמים שצינתי), נמצא "מִמְעֵטָת" (I, 195), "מִמְאָסָת" (I, 200), גם בכתבי היד.<sup>43</sup>

הצורה בֶּרֶךְ אינה מופיעה עוד בשירת ישורון, אם כי אפשר לתלות זאת בראשוניותה: בדרך כלל מנוקד בְּרוּךְ, אף אם לפי ההקשר ההגייה היא בֶּרֶךְ (למשל "פֹּן דִּין טַאטִין בְּרוּךְ" [IV, 167]). במקרים אחדים, כולם בספרים האחרונים של ישורון, מנוקד בֶּרֶךְ (III, 255; IV, 157). לפיכך עולה התהייה אם שתי הצורות יועדו להיות פועליות, או לפחות כמו-פועליות, במטרה להסוות את שם האב ואת ההגייה הגלותית בפועל עברי שנראה סטנדרטי.

אבל כתב היד המוקדם ביותר של "קורע שם..." שנמצא בארכיון, ואשר יכולה כנראה להיות "כ"י א", אינו מספק תשובה לתהייה הזאת.<sup>44</sup> למעשה יש רק שני מרכיבים משותפים לו ולשיר הסופי – הבית הראשון והיותם שירי־מכתב. מבחינת מספר בתיו הוא ארוך פי

41. טורים, א:מא-מב, תרצ"ד, עמ' ו.  
 42. מחברות לספרות, כרך א, מחברת ה-ו, ספטמבר 1941, עמ' 19; ישורון, על חכמות דרכים, מחברות לספרות, תל אביב תש"ב, עמ' 40; הנ"ל, רעם, לעיל הערה 5, עמ' 55; ההדגשה שלי.  
 43. יש הבדל בין הצורות: אשר למִמְעֵטָת – צורת מִפְּעֵלָת, כשאות השורש השנייה עי"ן (להבדיל ממפעלת), אפשר למצוא במקומות רבים בשירה העברית החדשה. למשל, אצל אצ"ג נמצא "מִיֵּעֵדָת", "כִּי מִיֵּעַד הָיָה שְׁבִטִי", בלי התניה; וראו גרינברג, כל כתביו, לעיל הערה 40, כרך ב, עמ' 117, 119. האקדמיה ללשון העברית קבעה ב-1986, לאחר מחלוקת, כי בצורות כגון אלה מפעל הוא הַתֵּקֵן, וראו זיכרונות האקדמיה ללשון העברית, לא-לב-לג-לד, ירושלים תשמ"ט, עמ' 169-171 (תודה לרפי מוזס שהעירני על כך). כלומר, ייתכן שאין כאן בהכרח רצון לחרוג מנורמה. לעומת זאת, הניקוד מִמְאָסָת סביר פחות. באחת מטיטות שלושים עמ' התלבט ישורון איך לנקד כמה צורות, ובין השאר כתב: "לברר אצל המגיה: פוטוֹגְרַף פוטוֹגְרַפִּיּוֹת" – יותר מעשור אחרי פרסום "קורע שם..." – "ו"מִמְאָסָת?"; וראו ארכיון ישורון, כ-72. לכן ההכרעה בניקוד צורה זו כנראה לא נבעה מחוסר ידיעה.

44. בגוף המאמר בחרתי לדון רק בטיטות "קורע שם..." שנכתבו כשיר שלם, נפרד משאר שירי "צִפְּתָת וְצִפְּתָת", ונשמרו בארכיון ישורון, כ-13, כ-17. לנוכח טיטות הפנקס שנמצא בארכיון ולנוכח העובדה שטיטות לשירים אחרים מהמחזור מופיעות גם בגב הטיטות הנידונות כאן אולי היה ראוי להרחיב את הדיון בשיר בהשוואה לשאר שירי המחזור, אך חשתי שדיון כזה מטשטש את המהלך שביקשתי להראות – המהלך הלשוני החלוצי של ישורון ב"קורע שם...". את סדר הטיטות קבעתי לפי מאפייניהן: טיטה זו נראית לי המוקדמת ביותר – אולי אף לפני הפנקס – משום שהיא שונה מהנוסח הסופי כמעט לחלוטין, אינה מנוקדת, ובגבה שיר שראה אור בקובץ



שלושה מהשיר, והוא כתוב כ"מכתב" ממשי לאם – כולל חתימה ונ"כ. ברומה לרוב שירי על חכמות דרכים הוא בנוי כאמור בעיקר ממרובעים שמשפטיהם שלמים, וגם כשהם מסתיימים בשלוש נקודות אין תחושה שנשמט מידע הנחוץ להבנת המשפט כולו (בניגוד לשיר הסופי). למעט המילה "פוטוגרפיה", שנכתבת כאן בתבנית הקבועה לה בעברית של אותה התקופה (ועל כך בהמשך), כל המילים בגרסה זו לקוחות מהעברית הקלאסית, והתחביר נורמטיבי. זו הטיוטה כפי שהעתקתיה מכתב היד, בתוספת ניקוד עזר:

אבדה... ולו [ולא?] תהי לי אם [את?] לעד על  
 קלד

את, האם, –

ואני,

הילד

נ.ב.

רצונך ושאלתך? עשות? אַמְרִתִּי ככתבם  
 לולא עמד אותו? צלם?

...ובמכתבה כתוב בְּהֶנָּה אֵם:

"נא שלחה שלח פוטוגרפיה

כי זו אשר השארת בימים ההם

אבדה, וינצורך מאף יה".

אבדה... – הלב ינח מזו הבדאות

ולא יקציף דמו בְּמִרְי,

הלב ישְׁלַח על חד הודאות

ובסיפורי בדים ימריא:

הִיּוּ הִיּה – התזכיר? דינר זהב קבלתי מאַתְךָ

לעניים ואביונים מתן ולנזקקין;

ועל תנוך אָזוּנִי בככי נוֹהֵר תְּרַעַד שפתך:

"שלוחי מצְנָה אינן ניוזקין"...

הי, מלך טְרוּף מצח ומדובלל עֵינַיִם [?]

כל המך וכל הדרך וכל סובל;

צמוק/דְּעוּךָ לחי, נעוה, ודק/ודך אָזוּנַיִם,

דינר זהב אָמִי מִי יקבל?

אז הגיח המלך וטרוף המצח ויאמר:

דְּלוֹתַּ מְכַלְנֹו, נערי, – ולך הוא הדינר!

זהב על יד ימין זהב על שמאל,

וזהב ענך? חלקת? חֶלְקֶת? חֶלְקֶת? לְבַךְ יְצוּף,

וזהב האצבעות – למקטן ועד גדול,

ובלְבַךְ זהב...

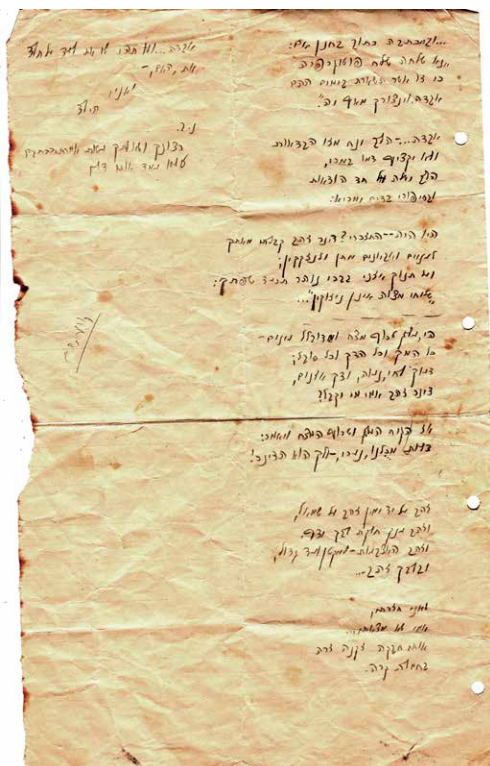
ואני חזרתי,

אָמִי לֹא מצאתי...

אותי חֶבְקָה זקנה זרה

בחמלה קרה.

על חכמות דרכים. בהתאם לכך סידרתי את הטיוטות לפי מידת קרבתן אל הנוסח הסופי ולפי שיקולים נוספים שאפרט.



כ"א א (באדיבות הלית ישורון ומכון גנוים על שם אשר ברש)

נדמה שהדבר המעניין ביותר בכתב יד זה אינו קשור כלל לשיר "קורע שם..." אלא לניצנים של שיר מאוחר יותר (וידוע יותר) שמסתמנים בו – "פסח על כוכים", שעם פרסומו במאי 1952 יעמיד בפעם הראשונה את ישורון בלב פולמוס ממושך שיכלול ביקורת רבה על עמדותיו הפוליטיות ועל לשון שירתו.<sup>45</sup> קשר ברור נראה בין בתים 3-4 בכתב היד לבתים מ"פסח על כוכים":

45. ראו על כך אצל חיה שחם, "בצומת משולש: הוויכוח סביב 'פסח על כוכים' לאבות ישורון", דפים למחקר בספרות, 10, 1995/6, עמ' 47-65; מיכאל גלזומן, "פסח על כוכים", בתוך עדי אופיר (עורך), 48750 = תיאוריה וביקורת, 12-13, מכון ון ליר, ירושלים, 1999, עמ' 113-123, ובהרחבה בספרו *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance of Modernist Hebrew Poetry*, Stanford University Press, Stanford 2003, pp. 151-171; עמוס נוי, "על הפוסחים: 'יהנרס לא לשפך?' עיון במילה אחת של אבות ישורון", תיאוריה וביקורת, 41, 2013, עמ' 199-221. מעניין בהקשר זה להשוות בין "יהנרס" ל"ברך" מהבחינה שהציע גלזומן בדיונו במקומה של "יהנרס" בשירת ישורון – מילת קוד, מעין "חפץ מעבר" לפרידה הטראומטית מההורים; וראו Michael Gluzman, "Avot Yeshurun's Self-Commentary", *Journal of Modern Jewish Studies*, 21:1,

ואמר: "דינר לי מאמי לעניי עירי,  
אף רעבתי. כי עניתי, "ואמר –  
ותורד את כדה: "שתה, נערי.  
לך הוא הדינר..."

הזהוב פרטתי, אבי מכל ה ח א נ י ם!  
בדינר אמי קניתי לי ב ר א נ ז' י נ ס.  
התהלכתי פה בין ואדיות, חולות ורמת־גן'ים.  
בדמי אמי קניתי לי ס א ר ד י נ ס. (I, 83)

בהשוואה בין כתב יד זה ל"פסח על כוכים" נראה כי האחרון מפתח את תיאור הניתוק מהאם ותחושת היתמות ומעמידם כנגד גורל ערביי ארץ-ישראל ואוכרנם, כפי שנעשה כאמור, לראשונה, בשירי "צָוֹת וצָוֹת". אפשר להשוות, למשל, את סוף כתב היד – "ולא (או: ולו) תהי לי אם לעד על חלד" – לבית מ"פסח על כוכים" שקדם לאלה שהעתקתי:

והגענו, וְלֶאֱרֹץ עֲרִירִי,  
וְלֶאֱרֹץ אֵין פֶּה אִם, וְיֵהי מָה,  
וְתֵאמֶר פֶּה אִם מָה: "מִהֲרָה, נְעָרִי,  
אָמַר לָהּ א' מ' א'."

הכרת האוכרן של האם הפרטית מיטשטשת ב"פסח על כוכים" לעומת המישור הפוליטי של הדימוי, אך עודנה נוכחת: הלמ"ד בצירוף "וְלֶאֱרֹץ" אין פירושה שייכות בלבד, כמקובל בעברית של ימינו ("וְלֶאֱרֹץ עֲרִירִי" = "ולארץ יש [אדם?] ערירי"; "וְלֶאֱרֹץ אֵין פֶּה אִם" = "אין אם לארץ"), אלא היא גם תחליף לבי"ת – "ובארץ [אני?] ערירי", "ובארץ אין [לי?] פה אם", כבעברית העתיקה ובעיקר בלשון חכמים, שאחריה התגלגלה לידיש הצורה "לסוף" במשמעות "בסוף"<sup>46</sup>. כפי שההכרה בהיעדר האם מובעת בטיוטה באופן נחרץ ("לעד"), כך היא מובעת בשיר באופן נחרץ ("וְיֵהי מָה").  
הנוסח המובא בכתב יד זה אף נראה קרוב יותר מהנוסח הסופי לבתים מ"כלב בית" של אורי צבי גרינברג, שהשפעתו ניכרת במקומות אחרים ב"פסח על כוכים":

2022, pp. 99-121; <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725886.2020.1863562>.  
62. על גלגולי המילה "בָּרַךְ" מבחינה זו ראו להלן.

46. שימוש זה יוסיף להופיע בשירי ישורון בשנות החמישים: "לְעֶרֶב, וְיָבִיא [...] / לְבָקֶר, וְיָשִׁיב" (I, 71); "לְעֶרֶב יִבְרִיכוּ בְּרָפִים" (I, 97), ועוד.

אמרו: הרגעו... כן אומר העני לילדיו,  
וסוגר את פיהם הפועה בידיו...

איך אוכל לזיף לכם פה דינרים מזהב  
למלכות שצרכיה לבוא ולא באה עד פה עוד,  
ובידכם פי יפל הדינר הלזה לא יברק  
לעיניכם הרואות.  
ואף כפר לחם לביתכם לא תקנו ברעב  
מאת האופה בציון.<sup>47</sup>

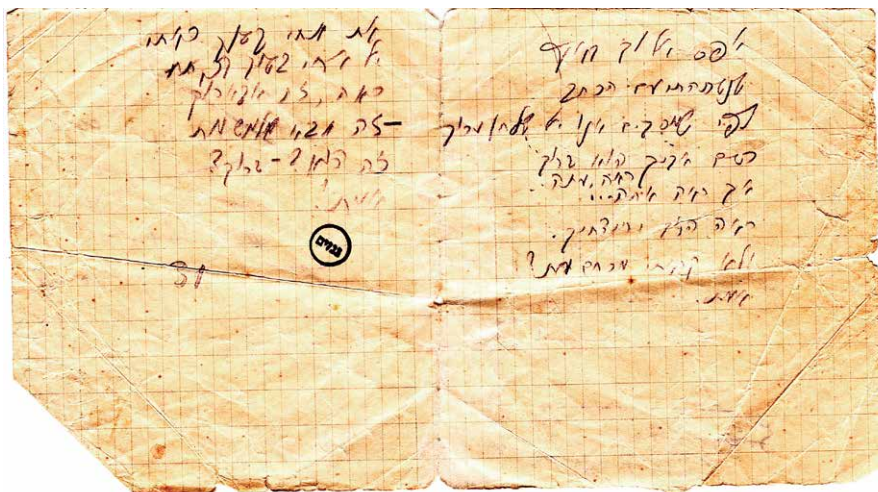
המלכות הכוזבת אצל אצ"ג מזכירה את "המלכות טרופת המצח" בטיוטה של ישורון, שמתגלגלת למצב הכאוטי על אדמת ארץ-ישראל ב"פסח על כוכים". בכל השירים האלה גם נדמה שלדימוי הדינר יש לכאורה תפקיד מכזב ומשלה בתוך המחסור, שאינו מצליח לכסות על המראות הקשים ("לא יברק / לעיניכם הרואות" מול "אמי לא מצאתי", וב"פסח על כוכים": "לבקר ויאכלו. והדינר חכם" [I, 83] – הדינר "נבלע" עד מהרה אצל הדייגים, מוכרי הסרדינים שהם מזון העני). ואפשר להשוות גם ביטוי מכתבי יד מאוחרים יותר של "קורע שם..." שיובאו להלן, "כתבה האם האב" או "כתבו האם האב", כישות אחת המשתחזרת בזיכרון הבן – לעומת תיאור ההורים שנספו ב"פסח על כוכים": "ואבא-אמא, מן מלקוח / אש-אל-רב-רבא מלקח" (I, 85).

כ"י ב, כתב היד שמיקמתי בסדר כרונולוגי לאחר מכן, ואף הוא אינו מנוקד, דומה יותר לנוסח הסופי. הבית הראשון בשיר הסופי, שיסודו בטיוטה הראשונה, אינו נמצא כאן. במקומו יש שני בתים: אחד מהם הוא דיבור ישיר מפי האם, והאחר – מפי הבן-הדובר. תחילה יש כאן אישוש להשערה הראשונית: במקום "ערך" ו"ברך" נכתב

47. גרינברג, כל כתביו, לעיל הערה 40, כרך ב, עמ' 87. זיקת "פסח על כוכים" ושירים נוספים של ישורון לשירת אצ"ג מצוינת לראשונה אצל צורית, "שירת אבות ישורון" (ב), למרחב, 30 בינואר 1959. על זיקת השיר ל"כלב בית" עמד גלזומן, בהקבילו את שירו של ישורון לדברי אצ"ג, "ואמנם בתי אמם אינם בתיים אלא כוכים / ואלו כוכים המה כמו דירים" (שם, עמ' 55); וראו גלזומן, *The Politics of Canonicity*, לעיל הערה 45, עמ' 164. לצד זאת יש דמיון בין "פסח על כוכים" לשירים מהספרים אימה גדולה וירח והגברות העולה, המוקדמים מ"כלב בית": "ובכפתי על פרכים בארצות אירופה", "אלו הפוסחים על קפות מתייהם היקרים" (גרינברג, כל כתביו, שם, כרך א, עמ' 69, 99). יש דמיון בין "קורע שם..." לטורים נוספים של אצ"ג, כגון "ולאחד אמא עמקה: עפר ועצמות. [...] איכה יבוא התינוק בגברותו לתוף בורה העמק וקרא שם: מאמע מיינע!" (שם, עמ' 30; ההדגשה שלי); "אני משביעך לעלות, אמא מתה, ממעמקים / [...] מת וילדתני" (שם, כרך ב, עמ' 26; וכאן יש גם הקבלה בין האם לעיר ולאדמה). להקבלות נוספות בין ישורון לאצ"ג ראו רוגני, מול הכפר שחרב, לעיל הערה 14, עמ' 81-84.

כאן "שֶׁלַחַן עֶרוֹךְ" ו"אֲבִיךָ הוּא בְרוּךְ". כלומר, הניקוד החרגי מייצג תואר ושם פרטי, בהתאמה, ולא פעלים. בקריאה מדוקדקת יותר מתגלות נקודות נוספות שראוי להשוות לשיר המוגמר:

אָתְּ אַחִי? בָּאֲבִי? [ואולי: בשוק <sup>48</sup> ] רֵאִיתִי	אָפֶס אֵל לָךְ בָּאֶף
אֶל אַחִי? בָּאֲבִי? בְּכִיתִי?	שְׁנֵשְׁתֵּהֲתִי עִם הַכֶּתֶב
רֵאֵה, זֶה אֲבָארוֹךְ	לְפִי שְׁמֻסְבִּים אֲנִי עַל שְׁלַחַן עֶרוֹךְ
— זֶה אֲבִי? אֲמַשׁ? מֵת	כֶּשֶׁם אֲבִיךָ הוּא בְרוּךְ
זֶה הוּא? — בְרוּךְ?	אֶךְ רֵאֵה אֶתְּהָ... רֵאֵה, עֵתְּהָ...
אֲמַת!	רֵאֵה הַיּוֹם יַחֲדִתִּיךְ.
	וְלֹא קֵרָאתִי מִכֶּתֶם עֵת?
	אֲמַת.



כ"י ב (באדיבות הלית ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש)

לעומת הפתיחה בנוסח הסופי, "וַיִּנְצֹרְךָ מֵאֶף [...] אָפֶס אֵל לָךְ נְדָאֵב", נכתב כאן מעין שילוב – "אפס אל לך באף" – שהתגלגל בשירי "צֹנֹת וְצֹנֹת" גם למשחק המילים "אֵל נָא בְּאֶפֶךָ הִלַּח".<sup>49</sup> לעומת "לְפִי שְׁמֻסְבִּים אֲנִי" נמצא כאן הפועל הדומה בצלילו, "מִסְבִּים". טכניקת הקיטוע מופיעה כאן לראשונה ("רֵאֵה אֶתְּהָ..." או "רֵאֵה, עֵתְּהָ..."), ולעומת

48. על סמך הטיטה האחרונה בנספח.

49. ישורון, "צֹנֹת וְצֹנֹת", לעיל הערה 5, עמ' 61. גם כאן דומני שיש ניסיון ראשוני לתחביר "משובש" הסוטה מהנוסח הידוע של הבקשה, "אֵל בְּאֶפֶךָ" (למשל ירמיהו י, כד; תהילים ו, ב), או "אל נא באפך". בהקשר זה ראו פסוק נוסף מפרק ב בתהילים – שכאמור, התגלגל כאן לצורה "יְחִידְתִּיךָ" – "אֲזוּ יְדַבֵּר אֱלִימוּ בְּאָפוֹ" (תהילים ב, ה).

המילה היידית פֶאָמפֿלעט נמצא כאן "מִכְתָּם עת", כחריזה שוות הברה המטשטש את העיצור עי"ן (mixta' met-e' met). יש לתת את הדעת גם לכפל המשמעות שנוצר כאן – ובשלוש הטיוטות שלאחר מכן – בסימן השאלה שבסוף טור זה ("ולא קראתי מִכְתָּם עת?" או "ולא/בל ידעתי מִכְתָּם עת?"), לעומת מחיקתו בטיטה השישית ובשיר הסופי ("ולא קראתי מכתם=עת / הפאמפלעט"): סימן השאלה מאפשר לקרוא את הדברים כפשוטם (אכן לא נודע לי מה עבר עליך), או כשאלה רטורית (האומנם סבור אתה שלא הגיעו אליי שמועות ופרטים על חייך?). זאת לעומת הפירוש המסתבר מהגרסה המאוחרת יותר, כפי שהציעו עורכי מהדורת כל שריון – "אינני נותנת את הדעת לשמועות שהגיעו עליך". כמו כן, בבית השני של כתב יד זה ניכרים ניסיונות אחרים לשלב אלמנטים בשם האב ברוך: הן בהלחם "אַבְאָרוּךְ" – אבא + ברוך – הן בחתימת השיר, שהיא פרפראזה לברכה הנאמרת על מתים, "ברוך דיין האמת".

כ"י ג-ה ממזגים בין הבית שיפתח את הנוסח הסופי (שהורתו בכ"י א) לבין הבית הראשון בכ"י ב. בשל הרמיון הרב ביניהם לא אתעכב על כל אחד מהם בנפרד, אך בכל זאת אציג כמה הבדלים בולטים.

<p>כ"י ג: טיוטה מנוקדת בניקוד המחבר</p> <p>כ"י ד: לצד כ"י ל"יום העז", בניקוד המחבר<sup>50</sup></p> <p>כ"י ה: בניקוד המחבר<sup>51</sup></p>	<p>כְּתָבוּ הָאֵב הָאֵם:</p> <p>נָא שְׁלַחַה שְׁלַח פּוּטוֹגְרַפִּיָּה.</p> <p>כִּי זֹו אֲשֶׁר הַשְּׂאֲרַת בִּימִים הָהֵם, אֲבָדָה. וַיִּנְצוֹרָךְ מֵאָף יָהּ.</p> <p>כְּתָבוּ הָאֵם הָאֵב:</p> <p>...אָפֶס אַל לָךְ בְּאָךְ</p> <p>שְׁנִשְׁתְּהִי עִם הַכְּתָב.</p> <p>לְפִי שְׁמִסְבִּים אָנוּ לְשִׁלְחֹן אַרְךְ –</p> <p>כְּשֶׁם אֲבִיךְ הוּא בְרוּךְ.</p> <p>אָךְ רְאֵה עֵתָה... בְּנִי, הַיּוֹם יַחֲדִיתִיךְ.</p> <p>וְלֹא יַדְעִי מִכְתָּם עֵת? אֲמַת.</p>	<p>כְּתָבוּ הָאֵב הָאֵם:</p> <p>נָא שְׁלַחַה שְׁלַח פּוּטוֹגְרַפִּיָּה.</p> <p>כִּי זֹו אֲשֶׁר הַשְּׂאֲרַת בִּימִים הָהֵם, אֲבָדָה. וַיִּנְצוֹרָךְ מֵאָף יָהּ.</p> <p>כְּתָבוּ הָאֵם הָאֵב:</p> <p>...אָפֶס אַל לָךְ בְּאָךְ</p> <p>שְׁנִשְׁתְּהִי עִם הַכְּתָב,</p> <p>לְפִי שְׁמִסְבִּים אָנוּ לְשִׁלְחֹן עָרוּךְ –</p> <p>כְּשֶׁם אֲבִיךְ הוּא בְרוּךְ.</p> <p>אָךְ רְאֵה הַיּוֹם כִּי יַחֲדִיתִיךְ.</p> <p>וְלֹא יַדְעִי מִכְתָּם עֵת? אֲמַת.</p>	<p>כְּתָבוּ הָאֵב הָאֵם:</p> <p>נָא שְׁלַחַה שְׁלַח פּוּטוֹגְרַפִּיָּה.</p> <p>כִּי זֹו אֲשֶׁר הַשְּׂאֲרַת בִּימִים הָהֵם, אֲבָדָה. וַיִּנְצוֹרָךְ מֵאָף יָהּ!</p> <p>כְּתָבוּ הָאֵם הָאֵב:</p> <p>...אָפֶס אַל לָךְ בְּאָךְ</p> <p>אֲשֶׁר נִשְׁתְּהִי עִם הַכְּתָב.</p> <p>לְפִי שְׁמִסְבִּים אָנוּ לְשִׁלְחֹן עָרוּךְ –</p> <p>כְּשֶׁם אֲבִיךְ הוּא בְרוּךְ.</p> <p>אָךְ רְאֵה, עֵתָה, יַחֲדִיתִיךְ.</p> <p>וְהַנְּךְ רוֹאֵה כִּי בַל יַדְעִי מִכְתָּם עֵת? אֲמַת.</p>
---	--	---	--

50. הטיוטה נמצאה בתיקיית השיר "יום העז", ארכיון ישורון, כ-17, ונראה שנכתבה בערך בתקופת הכתיבה של הטיוטה השלישית – כתב היד וסוג הנייר זהים.

51. אני סבור שהגרסה מאוחרת מהגרסאות שכינית ג-ד מכמה טעמים: יש עקיבות במין הפועל שלפני "הָאֵב הָאֵם"; הצורות "ערוך" ו"ברוך" עוברות שינוי; הטורים "אָךְ רְאֵה עֵתָה... / בְּנִי, הַיּוֹם יַחֲדִיתִיךְ" והפסיחה בשני הטורים הקודמים קרובים יותר לנוסח הסופי.



התאמה למורפולוגיה העברית – מ"פֶּאָטָאָגְרָאִיָּע" בידיש (ברוסית фотография, בפולנית fotografia) ל"פוטוגרף" + "ייה".<sup>52</sup> "פוטוגרף" (פֶּאָטָאָגְרָאִיָּע), לעומת זאת, משמעה בידיש "צֶלֶם" (וכך גם בפולנית וברוסית: фотограф, fotograf, בניגוד ל-photograph באנגלית, שפירושה תצלום, לא צֶלֶם): מצד אחד המילה "פוטוגרף" מתרחקת מהמילה המקורית שבמכתבים,<sup>53</sup> ואף הבקשה נראית תמוהה יותר – למה הכוונה בשליחת "צֶלֶם"? מצד אחר יש היצמדות לצליל ה"זר" של שפת האם, בלי תוספות שנראות חלק מהמורפולוגיה העברית.<sup>54</sup> השיר המאוחר "הקש'צ'יל" (הכנסייה), שנכתב ב-1987, חוזר באופן כמעט זהה על פתיחת "קורע שם..." בכ"י ג-ה ומאשש את ההנחה הסבירה ממילא שהמשורר התכוון לתצלום, ושבחירתו ב"פוטוגרף" הייתה בראש ובראשונה צלילית:

שְׁלַח שְׁלַח פֶּטְגְרָף. כִּי זֶה  
אֲשֶׁר הִשְׁאֲרָת בַּיָּמִים הָהֵם – אֲבָרָה. לְמַעַן הַשֵּׁם.  
וְלְמַעַן שְׁלֵמַת רִבְעַ חֲנִית רַחֲבַת הַעֵינָה  
שְׁאֲתָה חֶסֶר בָּהּ – מִלֵּא בְּפֶטְגְרָף – (IV, 87)<sup>55</sup>

שנית, חריזה מלעילית בין מילה לועזית בתצורתה העברית המקובלת לבין מילה עברית היא מאפיין מובהק של שירת דוד שלונסקי-אלתרמן,<sup>56</sup> וייתכן כי ההתרחקות מכך היא

52. ראו למשל אורה שורצולד, מחקרים בעברית בת זמננו, האקדמיה ללשון העברית, ירושלים תשע"ט, עמ' 66, 107. על השכיחות הגבוהה של הצורן ייה בהטמעת מילים לועזיות בעברית ראו רפאל ניר, דרכי היצירה המילונית בעברית בת זמננו, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב תשנ"ג, עמ' 33-34. באתר "עיתונות יהודית היסטורית" נמצאו מובאות ל"פוטוגרף" במשמעות "צלם".
53. במכתבי האם הוא התבקש תמיד לשלוח "פאטאגרפיע" – בכתיב זה.
54. בשיחה ב-12 ביולי 2020 העלתה הלית ישרון את הסברה כי הבחירה נבעה בראש ובראשונה מהעדפה צלילית ומנטייתו של ישרון לחרוז גברי (מלרע). על כך אוסיף שהצורה ודומותיה חוזרות אצלו בהמשך, וראו למשל בשיר שתוארך ל-1974: "אִמִּי שְׂרֹפָה הִחֲזִיקָה פּוֹטוֹגְרָף בְּחֻזֵה" (II, 161), וכן בכותרת ספרו המאוחר הומוגרף (1985).
55. מעניין לקשר בין שיר זה לשיר "קורע שם..." לנוכח החיבור שנעשה בו בין יחסי ישרון ואמו ליחסי ישו ומריה. על חיבור מעין זה, שנמתח בין שני הקצוות הכרונולוגיים של שירת ישרון, ראו למשל לילך לחמן, "עזבתי שפה": ישו ומרים בשירת אבות ישרון", מותר, 21, 2014, עמ' 13-18; רות קרטון-בלום, המטפחת של ורוניקה: הספרות הישראלית והברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשע"ט, עמ' 47-54, 68-69.
56. ראו למשל בנימין הרשב, תולדות הצורות של השירה העברית, אוניברסיטת בראילן, רמת גן תשס"ח, עמ' 195-196; דב לנדאו, היסודות הריתמיים של השירה, שוקן, ירושלים ותל אביב תש"ל, עמ' 123. מכל מקום נראה שישורן לא נמנע לחלוטין מחריזה בסגנונם ב"צוֹת וצוֹת", למשל בחריזת "קול נֶאֱהָה" – "מְפּוֹלְנָאָה", "לא לָד" – "פְּלֶלַח", "אבא" – "כַּעֲבָה"; וראו ישרון, "צוֹת וצוֹת", לעיל הערה 5, עמ' 61, 65, 67. וראו שם גם את החריזה המכונה "אסוננטית", שמאפיינת



עוד ניסיון של ישורון – כטענת לחמן – להתנתק מן "המוסכמות הכובלות של בני דורו". שלישית, נעשה כאן מעבר ממשפט שלם למשפט קטוע: מ"וינצורך מאף יה" (התצלום ינצור אותך מכעס האל, או האל ינצור אותך מכעס) ל"וינצורך מאף –". הקיטוע המאוחר הולם יותר את המבנה המקוטע שבשאר השיר ("...ונא שלחה שלוח"; "...אפס אל לך נדאב"; "כההוא אשר השארתי –") ואף מוציא את האל ממערכת היחסים שבין האם לבנה.<sup>57</sup>

בעניין זה יש לחזור גם אל הפרפראזה לפסוק מתהילים: "ה' אמר אלי בני אתה אני היום ילדתיך", שהתגלגל כאן ל"ראה אתה. / בני היום יחידתיך" (בכ"י ג-ה: "יחידתיך"). את הצורה "יחידתיך" אפשר לפרש במשמעות "עשיתי אותך יחידתי" (ילדתיך – ילדתי אותך; יחדתיך – ייחדתי אותך), בהתאם ליחס המיוחד שאכן היה לריקל פרלמוטר כלפי בנה הבכור ובהתאם לדימויו העצמי כבן יחיד<sup>58</sup> – אך אולי גם במשמעות "עשיתי עצמי יחידה (האם היחידה, היולדת היחידה) בעיניך". לא האל הוא שיצר אותך; האם היא שיצרה אותו. יתרה מזאת, המילה "היום" בפסוק מתהילים מתפרשת בדרך כלל "מכאן ואילך (או מהיום שהמלכתך) אני נחשב ליולדך"<sup>59</sup>; בהקשר שבו פרסם ישורון את השיר, לאחר מות אמו ו"שנות השתיקה", ובשמו החדש, ייתכן שיש גם הצהרת כוונות: בנקודה שבה נעשה אדם אבות ישורון – אם מבחינת הפואטיקה, אם מבחינת השם – האם ולשונה הן המכוונות משם והלאה את שירתו.<sup>60</sup> הן ה"יולדות" אותה, והן משמשות בערבוביה עם העברית הנקרת מן הנורמה – וכך השירה נוצרת "מן השבירות".

מכאן מתעוררת מחשבה גם על מקור הברכה של האם לבנה, "וינצורך מאף [יה]". בכ"י ג ישורון מנקד "וינצורך" במשמעות "ונצר אותך", ובכ"י ה מנקד "וינצורך" במשמעות "ינצור אותך". לכאורה האפשרות השנייה מתקבלת יותר על הדעת, במובן "ישמור אותך האל" ובדומה לנוסח הידוע "ה' ישמרך מכל רע" (תהילים קכא, ז). אולם בכ"י ו ובשיר הסופי חזר ישורון דווקא לצורת ניקטל, אולי במשמעות "האל שמר עליך

את שלונסקי ואת אלתרמן. אולם כל הדוגמאות האלה אינן מכילות מילה לועזית בתבנית עברית אלא מילים לועזיות כצורתן, בניגוד ל"פוטוגרפיה".

57. הגם שסביר לפרש את המילה "אף" בהקשר זה במובן "כעס", אין להוציא מכלל אפשרות שהיא משמשת כאן גם במובנה הדיבורי יותר, "לא כלום" ("אף אחד", למשל, במשמעות no one או nobody). מחשבה זו מתחזקת בגרסה הסופית של השיר, כאילו ביקש ישורון לשים בפי אמו לאחר מותה את ההיגד "אלוהים לא יציל אותך משום דבר" – אך ההיגד נקטע, ויש מקום לתהות על עצם הקיטוע דווקא כאן.

58. ראו על כך, כולל ציטוטים משירים, אצל צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 3, עמ' 13.

59. כך פירש בין השאר רש"י, ומהמפרשים במאה העשרים פירשו כך עמוס חכם בדעת מקרא ונחום סרנה בעולם התנ"ך.

60. בעניין זה כדאי לתת את הדעת על כך שבטיוטות הפנקס יוחסו הדברים לאב, ולא לאם.

בתלאותיך עד כה ולכן עליך לשלוח לנו תצלום: אות מחייך<sup>61</sup>, אולי מתוקף האירוניה, שהרי האל לא "שמר עליו" מהשמדת בני משפחתו, ואולי מפני שרצה ליצור תחושת שגב שנוצרת מהצורה המקראית המובהקת. הנוסח "וינצורך מאף יה" מזכיר שני פיוטים ידועים המושרים כמעט בזה אחר זה בבית הכנסת בבוקר שבת: האחד, הידוע יותר, הוא "דרור יקרא" לדונש בן לברט: "וינצורךם כמו בבת"<sup>62</sup>. בשני, שנקרא "שבת היום לה" (שם מחברו מוצפן כנראה באקרוסטיכון "שמואל"), נכתב: "ואם תשמרנו, יה ינצרך כבבת, / אתה ובנה וגם הבת, / וקראת ענג לשבת, / אז תתענג על יהוה". קשה שלא להקביל בין הטורים האלה לבין נקודת המבט של הבן בשחזורו את הייחול הנאיבי של אמו שומרת השבת: "וינצורך מאף יה [...] כשם אביה, הוא ברוך", בשעה שאיש מהם לא ננצר משני צידי האוכרן.

ועוד: קשה להתעלם בהקשר זה מכפל המשמעות שבמילה "אביך" או "טאטע" – גם האב הממשי ברוך פרלמוטר וגם האל שעליו נאמר "ברוך הוא וברוך שמו". אבל החזרת ההגייה הזרה, "ברך", עשויה לבטל את כפל המשמעות. אילו היה כתוב: "בהן אביך, הוא ברוך", שני הפירושים אולי היו יכולים לעמוד זה לצד זה מבחינת סבירותם – כלומר, היה סביר לקרוא את המשפט כאילו נכתב על אלוהים כשם שנכתב על האב. אולם לעומת העברית, שבה "אב" הוא מסמן לשני המסומנים האלה ("אלוהים" ו"ברוך"), בידיש הבחינה ריקל פרלמוטר בין "גאט" כשרצתה לציין את אלוהים ובין "טאטעשי" כשרצתה לציין את בעלה, ברוך פרלמוטר. התואר "ברוך" (ובהגייתו – "בורך") אינו יכול להיאמר בשפת היום־יום אלא על האב הממשי, "דין טאטע ברוך [ברך / ברך]", וכמובן לא נמצא "גאט איז ברוך" או ביטויים דומים לו. כך גם בנוסח הסופי של הבן, שבו המעבר מ"ברוך" ל"ברך" מרחיק עוד יותר את האסוציאציה האפשרית לאל.

ככ"ה אפשר לראות שלב נוסף בדרך לצורות ערף, ברך, ואולי יש בו כדי לחזק את ההשערה שהן מבקשות להבליע את הגיית האם בצורות דמויות פועל. במקום התארים "ערוך" ו"ברוך" שבשלוש הגרסאות הקודמות יצר ישורון משפט הכולל שני

61. הקורא־המעריך של המאמר הציע קריאה יפה לעניין זה, ומאחר שרצוני להתמקד בעניינים אחרים אביאנה בשם אומרה: "עולה האפשרות כי התצלום מתפקד כמעין 'כפיל' אשר 'שמר' על הבן (מחרון אפו של האל) כל עוד נשמר. אך משעה שאבד, גם הבן עלול לאבוד; לאמירה 'נשתהית עם הכתב' ממשמעות אירונית מורבידית (ובייחוד כשהסיבה היא מצוות היות מבורך)".

62. על פי "יצרנהו פאישון עינו" (דברים לב, י); "שמרני פאישון בת עין" (תהילים יז, ח). במקרא נבלעת בדרך כלל הנר"ן שבשורש נצ"ר בצורות עתיד בבניין קל, למעט צורות אחדות; מכל מקום, צורה כגון ינצרך או ינצרךם אינה מצויה בו.

חלקים אסינדיטיים: "לפי שמסובים אנו לשולחן [ש]אָרְךָ – / כשם אביך[ן], הוא [ש]בְּרַךְ".<sup>63</sup> לא מופרך להניח כי מן הפעילים הסטנדרטיים "אָרְךָ" ו"בְּרַךְ" לקח ישורון את הרי"ש המנוקדת בפתח ומיזג אותה בתארים "ערוך" ו"ברוך", כך שהתקבלו צורות המזכירות את מבנה הפועל הסטנדרטי ובה בעת משמרות את הגיית האם: עָרוּךְ-עָרַךְ + אָרַךְ = עָרַךְ; בְּרוּךְ-בָּרַךְ + בָּרַךְ = בָּרַךְ.

הטיוטה השישית בארכיון – כ"ו – זהה כמעט לחלוטין לנוסח הסופי: כותרתה "קָרַע שָׁם..."; הייחוס הגלוי לאב, לאם או להורים, נמחק; החריזה בבית הראשון היא "פּוֹטוּגְרַף" – "מֵאָף"; "מְסָבִים" נעשה "מְצוּיִם"; "כְּשֵׁם אָבִיךָ" נעשה "בְּהֵן אָבִיךָ"; "אָךְ רָאָה עֵתָה..." נעשה "אָךְ רָאָה אֶתָה..." (ובנוסח הסופי בנקודה: "אָךְ רָאָה אֶתָה...");<sup>64</sup> בסוף הטיוטה נוסף בית מקוטע וכמעט זהה לבית הראשון, היוצר תחושת מעגליות שאינה נשלמת, וכן מנוקדות הצורות עָרַךְ, בָּרַךְ. שני הבדלים ניכרים בין טיוטה זו לנוסח הסופי: במקום הטורים "כִּי זֶה אֲשֶׁר הִשְׁאֲרִית", "כִּי זֶה אֲשֶׁר הִשְׁאֲרִית", נכתב: "כִּי הֵיחָד אֲשֶׁר הִשְׁאֲרִית", "כִּי הֵיחָד אֲשֶׁר הִשְׁאֲרִית". כמו כן, הצירוף "מְכַתֵּם עֵת" טרם הומר במילה "פְּאִמְפְּלֵעַט", שמחזקת את נוכחות שפת האם בתוך עיבודה העברי. זה הנוסח הסופי, בניקוד המחבר:

קָרַע שָׁם..

מְכַתֵּב:

...וְנָא שְׁלַחָה שְׁלַח פּוֹטוּגְרַף.

כִּי זֶה אֲשֶׁר הִשְׁאֲרִית בְּיָמֵי הָהֵם

[מחוק. כנראה: אָבֵר.] וַיִּנְצוּרְךָ מֵאָף. – –

מְכַתֵּב:

...אָפֶס אֵל לָךְ נְדָאב

כִּי נִשְׁתַּהֲיִיתִי עִם הַכֶּתֵב.

לְפִי שְׁמָצוּיִם אָנוּ עַל שְׁלַחָן [ניכר שקודם נכתב: לְשְׁלַחָן] עָרַךְ –

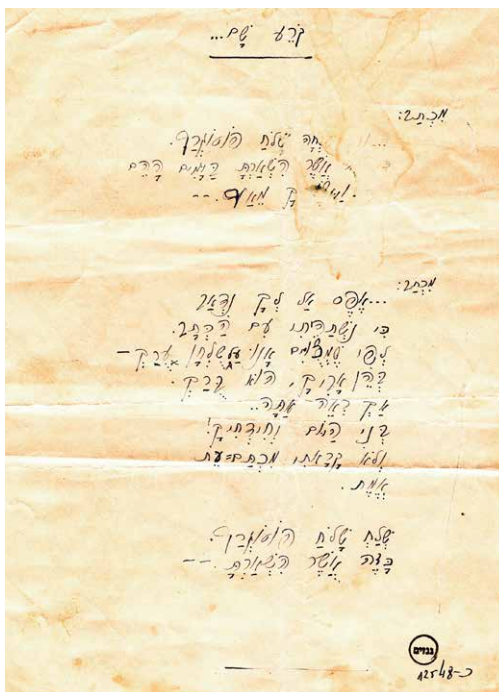
בְּהֵן אָבִיךָ, הוּא בְּרַךְ.

63. הקשר התחבירי בין שני הטורים האלה, המופיע גם בטיוטה השנייה ובטיוטה השלישית, נראה תמוה, ואולי אפשר לפרשו כך: "התעכבתי בכתיבה משום שאנחנו מסובים לשולחן ערוך (מוכרחים להזין את בני הבית – קל וחומר בנוסח המאוחר יותר, "מְצוּיִם" – ואין זמן למכתבים), וזה ברור כשם שאביך הוא ברוך".

64. הנקודה שאחרי "רָאָה אֶתָה" אולי מאפשרת לפרש את המשפט במשמעות "רָאָה את עצמך", לעומת היגר מאוחר יותר של ישורון, "רָאָה כִּי יֵשׁ מְלִבְד אֶתָה" (I, 161).

אך ראה אתה..  
 כני היום יחידתיך!  
 ולא קראתי מכתם-עת  
 אמת.

שלח שלח פוטוגרף.  
 כזה אשר השארתי. — —



כ"ו (באדיבות הלית ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש)

### ג. מן הנורמטיבי אל הייחודי שנלקח משפת האם

ב"קורע שם..." ובשאר שירי "צֹנֶת וצֹנֶת" החל ישורון בעיבוד דו-מישורי לדברי משפחתו ולזיכרונות ממנה. המישור האחד, כאמור, הוא ציטוט הדברים – אם בתרגום לעברית קבילה, אם בתרגום שאילה החושף את פעולת התרגום (למשל "מה שִׁכַּח אֶתָּה אִמָּךְ?" [198, II]; "הֲלֹא כִּמָּה יֵשׁ עוֹד כִּבֵּר מִתִּי לְרֵאוֹת אוֹתָךְ?" [III, 161, ומקומות נוספים]), אם

בהעתקת הדברים ככתבם וכלשונם ("לִיפְהֶעָרְצִיקֶעַר זִיְהֶן אונזֶערֶער יִחְיָאֵל אַלְטֶער לְעִיבִין" [67, IV]), ואם בפרפראזה. המישור השני, שאינו מתייחד לבני המשפחה אלא נוגע ככלל לחוויות מוקדמות, הוא גלגול זיכרונות מכוונים משיר לשיר: עזיבת הבית, מכתב ששלח עם בן דודו לאהובה, העלייה לארץ-ישראל ועוד.<sup>65</sup> במישור הראשון, שטרם נחקר לעומק בהשוואה בין נוסח המכתבים (שכתב ושקיבל) לנוסח השירים,<sup>66</sup> ניסיתי להתחקות על מקורות השיר "קורע שם..." במכתבי האם, בהיותו העיבוד הראשון של ישורון לבריה. אולם למעט הקריאה החוזרת ליחיאל ולישראל, "שיק מיר אַ פֿאַטאָגראַפֿיע" ("שלח לי תצלום", בווריאציות שונות), לא מצאתי השתקפות ישירה של דברי האם בשיר. לעומת זאת מצאתי במכתב מ'1932 דברים המופיעים בו בעקיפין, ואפשר לראות את השתקפותם הישירה בשירי שלושים עמ', ובפרט בשיר השמיני, שנראה כעיבוד ל"קורע שם...":

אונדזערע 13 וואָכן נישט דערהאַלטנדיק פֿון דיר קיין בריוו האָט אונדז גענוג געזונט צוגענומען. [...] שוין דאָס זיבעטע יאָר, איך זע דיך ניט. קיין פֿאַטאָגראַפֿיע האָב איך ניט, אַפֿילו די פֿון הי, וואָס דו האָסט איבערגעלאָזט האָט זי ווער צוגענומען. [...] עס האָבן נאָך מענטשן קינדער אין אויסלאַנד, דערהאַלט מען בריוו און פֿאַטאָגראַפֿיעס. [...] און דו פֿאַרשטייסט נאָך, אַז איך דאַרף נאָך נעמען און נאָך איין קינד שיקן. [...] פיניע זינגער האָט שוין געשיקט אַ סך פֿאַטאָגראַפֿיעס. שיק אונדז כּאָטשע איינע. דערווייל חיים מאיר זאָל פֿאַרן, האָסטו גאַרניט וואָס צו דערמאָנען. דער טאַטעשי איז אַ שוואַכער מענטש און ער העלפֿט אים צו. [...] הלוואי וואָלט איך געווען קראַנק געוואָרן, ווען איך האָב דיך געלאָזט פֿאַרן. וואָלטסטו אויף מיר געווען רחמנות געהאַט און וואָלטסטו געווען פֿאַרבלִיבן אין דער היים. [...] איצט האָב איך זייער קיין צייט. עס איז שפעט צו דער פֿאַסט.

[13] השבועות בלי מכתב ממך עלו לנו בבריאות. <...> זו כבר השנה השביעית שאיני רואה אותך. אין לי שום תמונה, אפילו זו שהשארת – מישהו לקח אותה. <...> יש עוד אנשים עם ילדים בחו"ל והם מקבלים מכתבים ותמונות. <...> ואתה עוד סבור שעליי לקחת עוד ילד ולשלוח אותו. <...> פינייה זינגר כבר שלח תמונות רבות. אתה – שֶלַח אחת לפחות. בינתיים אין טעם שתזכיר את האפשרות שחיים-מאיר ייסע. אביך איש חלש והוא מטפל בו. <...> הלוואי

65. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 3, עמ' 40, 42.

66. רוחמה אלבג החלה להשוות בין מכתבי בני המשפחה לשירי שלושים עמ', בעיקר מבחינה תוכנית (אירועים, אמירות שהועברו ממכתבים לשירים) ופחות מבחינה לשונית; וראו בספרה אל המקום: בדרכים בעקבות ספרים, מכון מופ"ת, תל אביב תשע"ד, עמ' 253-262. על גלגולם של מכתבי האם בשירת ישורון ראו בקצרה גם אצל יוחאי אופנהיימר, שם מאחורי לי קוראה יבשת: זיכרון הגלות בספרות העברית, מוסד ביאליק, ירושלים תשע"ז, עמ' 247-250.

שהייתי חולה אז, כשנתתי לך לנסוע. היית מרחם עליי ונשאר בבית. <...>  
עכשיו אין לי זמן. מאוחר בשביל הרואר.<sup>67</sup>

הדי המכתב ניכרים ב"קורע שם...": "וְנָא שְׁלַחָה שְׁלוּחַ פּוֹטוּגְרַף. / כִּי הוּא אֲשֶׁר  
הִשְׁאַרְתָּ בְּיָמֵים הָהֵם. / אֲבָד", לעומת "אפילו זו (התמונה) שהשארתי – מישהו לקח  
אותה. [...] שְׁלַח אַחַת לַפְחוֹת". אך, כאמור, גלגולם בשלושים עמ' ישיר יותר, כפי  
שעולה מהשוואת השיר השמיני לקטעי המכתב שלעיל:

[...] שְׁבַע שָׁנִים נֶעְלַמְתָּ מֵעֵינַי.

פּוֹטוּגְרַף אֵין לִי.

לְקַח מִי.

אֲמַלְלָא וְאֲמַלְלָא וְלֹא שְׁלַחְתָּ מִשָּׁם.

פְּלוּנִים שׁוֹלְחִים מִקְתָּבִים וּפּוֹטוּגְרַפִּיּוֹת.

שְׁלַח לְנוּ לַפְחוֹת

כְּדֵי אַחַת.

וְלַעוֹלָם עוֹד תִּדְרֹשׁ הַצֵּעִיר מֵהָאֵם.

וְאֶסְרֵב. כְּמָה שִׁיעֶקֶב אֲבִינִי

אוֹמֵר: כְּבִנְיָמִין אֶתְנַחֵם

עַל יוֹסֵף. (I, 188)<sup>68</sup>

עקבות המכתב הגיעו גם לשיר התשיעי ("כָּל הַנֶּעֶר עָלָיו הָעֵל. / הִיָּה וְדַאי נִנְעָר /  
לְהַמְלִיט הָלֵם. // אֲבָא חָלָה עַד יְצִיאַת הַלֵּב. / כָּל הָעֵל עָלָיו הַנֶּעֶר. // [...] וְרַחוּק מִלְכָּתָב /  
וּמְאָחָר לְפוֹסֵט" (I, 189)), לשיר האחד עשר ("קַח אֶת הַנֶּעֶר / מְאָחָר לְדַאָר" (I, 191)),  
ולשיר השנים עשר – שוב, במיוחד לאם ("הַתְּחַנְנִתִּי: שֵׁב אֶל תִּפְסַע. / הַלְוֹאִי זֶה חֲלִיתִי /  
וְהִיִּיתָ נִשְׁאָר" (I, 192)). "קורע שם..." הוא אפוא שיר פורץ דרך בפואטיקה של ישורון

67. אני מודה למרים טרין שסייעה לי בפענוח הכתוב במלואו ובתרגומו המדויק. הדברים הובאו למען  
הבהירות בפסוק ובתעתיק ייווא, שאינם במכתב המקורי (למשל, הפתיחה לציטוט כתובה במקור  
כך: "אינזערע 13 וואכין נישט דערהאלטינדיק פון דיר קיין בריף..."). מבחינת הדיאלקט אמנם  
ניכרים סימני יידיש פולנית בכתיב, אך האלומורפיה נישט-ניט נמצאת גם במקור.

68. מהמכתב מתברר גם ההקשר המקורי של הבית: ישורון ביקש מאמו לשלוח בעקבותיו לארץ-  
ישראל את אחיו הצעיר, חיים-מאיר, והיא סירבה. בהתאם לכך, "הנער" בשיר התשיעי הוא אותו  
האח שמסייע לאב החולה.

גם משום שמתחיל בו מהלך העיבוד התוכני והלשוני של מכתבי האם. אשר לשיר השמיני בשלושים עמ', מעניין לראות כי ישורון דבק בו בצורה "פוטוגרף", שכאמור אינה ממכתבי ההורים, ואולי היא אכן אמורה להדגיש את היעדר האדם (ולא את היעדר האובייקט) או את הצליל הזר. גם במשפט "פוטוגרף אין לי" יש טופיקליזציה שמזכירה מבנה משפט יידי. צורות ומבנים מקראיים מובהקים אינם מצויים כאן, ולעומת זאת מצויים הצורה "אַמְלָא" (אמתלא הארמית בלשון חכמים + הפועל העברי אַמְלָא) והמבנה "כְּמָה שֶׁ-x אומר".<sup>69</sup>

כעבור יותר מעשור, בראיון לש. שפרה, חזר ישורון אל תביעת האם לקבל מבנה תצלום תחת קודמו שאבד:

וכי ידעתי כשניתקתי מהבית לאן אני הולך? וכי ידעתי מה יהיה עלינו? הייתי בחור צעיר וחזק. אחרי נסיעתי גנבו נערות את תמונותי מאמי, ואמי לא חדלה אחר-כך מלבקש "פוטוגרף אין לי, שלח לנו לפחות כדי אחת". [...] לא ידעת שבית-אבא-אמא יברח לך, לא התכוונת להיות ברוגז עם אבא-אמא.<sup>70</sup>

כאן ישורון כבר לא ציטט את האם אלא את עצמו כפי שציטט את האם בשלושים עמ'. הוא אף עיגן את הדברים בהקשר ספציפי יותר ובתחושת האשמה הכוללת שליוותה אותו בשל התנהגותו כלפי הוריו. יש לשים לב גם לצירוף הכבול אבא-אמא שנידון כאן בהקשרי "קורע שם..." ו"פסח על כוכים". מלבד השיר "הקש'צ'יל", הגלגול המאוחר ביותר – ככל הנראה – לסיפור הפוטוגרף נמצא בשיחה גנוזה של ישורון עם בתו מהשנים 1989–1990, והוא עשוי להעיד על מקום הסיפור בין "זיכרונות היסוד" שחוזרים שוב ושוב בשירת ישורון:

יש לי באחד השירים פה<sup>71</sup> מין פרפרזה על שיר שפעם כתבתי, ועוד פעם כתבתי אותו: "שלח שלוח פוטוגרף... בעיירה שאתה חסר בה". כתבתי יידיש. כתבתי פואמה ביידיש "הנבואה בזמרה". אבד לי השיר.<sup>72</sup>

מבחינה סגנונית, גלגולי "קורע שם..." מצביעים על תחילתו של מהלך יסוד נוסף בפואטיקה של ישורון, בפרט בשלביה המוקדמים. עיון בכתבי היד שהותיר המשורר מגלה כי לחריגות בניקוד, במורפולוגיה ובתחביר קדמה לא פעם הבחירה בצורות

69. ראו לעיל על השימוש בו גם ב"צֹת וצֹת".

70. ש. שפרה, "אל היהדות על גשר של מילים עבריות [ראיון עם אבות ישורון]", דבר, 1 באפריל 1975.

71. אולי הכוונה לשיר "הקש'צ'יל", שפורסם שוב באותה תקופה בספר אדון מנוחה (1990).

72. ארכיון ישורון, כ-498.

ובמבנים עבריים נורמטיביים, כשם ש"ערוף" התגלגל ל"אָרף" ומשם ל"עָרף". עדות לתהליך זה אפשר לראות בשיר נוסף מ"צֹת וצֹת" – "רָעם"<sup>73</sup>: הצורה שְׁחוּיָה (ככל הנראה שילוב של שְׁכוּיָה ושל שֶׁח) נכתבה בכתבי היד שְׁכוּיָה או שְׁחוי, לפני שקיבלה את צורתה הסופית. גם הצורה רָחם שמופיעה בגרסת הספר – "שְׁחוּיָה, שְׁחוּיָה: רָעם / גַּם רָחם. / – יִלְחֶם. גַּם בְּכֶם" – אינה מופיעה בגרסת מחברות לספרות: "שְׁחוּיָה, שְׁחוּיָה: מְטִיל"<sup>74</sup> הוא. רָעם! / יִלְחֶם. גַּם בְּכֶם". גם כאן ניכר אפוא המעבר ההדרגתי מהנורמטיבי לניאולוגיסטי.<sup>75</sup> בשל קוצר היריעה אביא רק עוד דוגמה אחת שמזכירה את הגלגול של "קורע שם..." – "השיר השנים עשר בשלושים עמ', שכאמור, חלק ממנו מוצאו במכתבה של האם שהובא לעיל:

קִבְּלִי מִכְּתֻבְּכֶם וּבוּ וַיִּלֶּךְ פְּרָשָׁה.  
נִצְבִּים וַיִּלֶּךְ יָסַע אֵלַיָּה,  
נִצְבִּים וַיִּלֶּךְ פְּרָשָׁה  
נִסַּע לְוֹאֲרֶשָׁה

וְאֵין זָכַר. הַמַּעַט כְּנֹרֶת תְּלִיתִי?  
הַתְּחַנְנִתִּי: שָׁב אֶל תַּסַּע.  
הַלֹּאִי זֶה חֲלִיתִי  
וְהֵייתְ נִשְׁאָר.

וְלֹא עֶזַר. אֲדַנִּי, לְגִזְנֵן נֹצְרִתִי,  
לְהַעִיר בְּנִים מִנֶּשֶׁךְ תְּקַף.  
עֲכָשׁוּ, לְדַאֲבוּנִי, שְׁנַעַתְרִתִּי  
אֵין סְרִטִיפִיקָאט. (I, 192)

הקריאה בבית הראשון מעוררת תחושה של צרימה תחבירית ופרוזודית: למה "וַיִּלֶּךְ פְּרָשָׁה" ולא "פרשת וילך" או "פרשת ניצבים וילך"? האומנם "פְּרָשָׁה" אמורה להתחרז עם "וַאֲרֶשָׁה"? אף על פי ש"צרימות" מעין אלה מצויות בשירת ישורון, נדמה שהפעם ייתכן הסבר שונה. הסדר ההפוך של המילים "וילך פרשה" מזכיר תחביר יידי, לכן עולה

73. ישורון, "צֹת וצֹת", לעיל הערה 5, עמ' 64. לנוסח מאוחר ראו ישורון, רעם, לעיל הערה 5, עמ' 76.

74. בכתבי היד מנוקד לעיתים, כמקובל, מְטִיל; ושמה התכוון לְמִטִּיל?

75. רוגני הציע לראות בצורה זו גְרָה (attraction) לצורה רָעם, כמו "לא יאומן כי יסופר"; וראו בספרו מול הכפר שחורב, לעיל הערה 14, עמ' 74.



האפשרות שאין לקרוא כאן את המילה לפי הניקוד העברי פְּרָשָׁה (במלרע), אלא פְּרָשָׁה או פְּרָשָׁה במלעיל, כפי שהאם הייתה מבטאת.<sup>76</sup> הגייה מעין זו יוצרת שני פנטמטרים זהים בזה אחר זה שחריזתם מדויקת יותר: וַיִּיְלֶךְ פְּרָשָׁה / נִסְעֵ-לְ-וַאֲרָשָׁה. מעקב אחר טיוטות השיר<sup>77</sup> מראה כי לניקודה זו, שבה הטה ישורון את התחביר הנורמטיבי לכיוון לשון האם – ובמשתמע מכך אולי גם להגייתה – קדמו גרסאות שבהן שמר על התקן: "קִבְלָתִי מִכְתָּבְכֶם, פְּרִשֶׁת נִצְבִים וַיִּלְךְ. / בְּיוֹם הַתְּקַבֵּל מִכְתָּבְךָ שְׂאוּרָה"<sup>78</sup> / הַנֶּעַר לְעִלְיָה אֵלֶיךָ / קִפֵּץ לְוִרְשָׁה"; "קִבְלָתִי מִכְתָּבְכֶם, פְּרִשֶׁת נִצְבִים וַיִּלְךְ. / בְּיוֹם הַתְּקַבֵּל מִכְתָּבְךָ שְׂאוּרָה / עֲלִית הַנֶּעַר אֵלַי, / עֲלָה לְוִרְשָׁה". "פְּרִשֶׁת נִצְבִים וַיִּלְךְ" ולא "נִיצְבִים וַיִּלְךְ פְּרִשָׁה", וכאן גם מתברר מיהו ש"יִסַּע אֵלַיךְ" – האח שישורון ניסה (ללא הצלחה) להסדיר את עלייתו. בטיוטה אחרת כתוב "קִבְלָתִי מִכְתָּבְכֶם וְבוֹ בְּפְרִשֶׁת הַשְּׂבוּעַ / נִיצְבִים וַיִּלְךְ יִסַּע אֵלֶיךָ. / בְּנִצְבִים וַיִּלְךְ בְּפְרִשָׁה / הַלֵּךְ לְוִרְשָׁה". כמו ב"קורע שם...", גם בשיר זה קירב ישורון בהדרגה את השפה שאָמו לא דיברה בה אל הרכיבים הלשוניים שבהם השתמשה, ומתוך כך בידל משפתה את שפתו.

\*

לא אחת חזר אבות ישורון שוב ושוב אל זיכרונות מחייו בגרסאות שונות. גם לפרשת שינוי שמו נדרש בכמה הזדמנויות, ולפחות בשתיים מהן טען כי הבחירה בשם "אבות" נבעה מזיכרון אָמו שהייתה מכנה את ילדיה בחיבה "טאַטעלעך, טאַטעלעך" (אבות, אבות), ו"כשהייתה אומרת 'אבות' או 'זכות אבות' ('זכוס אוכס' בלשונה), היא התכוונה לאבותיה ממש, שהיו אדמו"רים [...] מכאן נטלתי שמי הראשון 'אבות', והוא העיקר".<sup>79</sup> אָמו עמדה לנגד עיניו לא רק בתעודת הזהות הממשית כי אם גם בזו הספרותית. תפיסת הלשון המזוהה ביותר עם שירתו, שבה רצה לכתוב "כדם בעל שני גוונים" או "לצקת מעברית ומיידיש מילה אחת",<sup>80</sup> החלה אפוא להתגבש כבואו לשמש קול חי יחידי לדברי אָמו ואף למזג בין דיבורו לדיבורה דרך הדקדוק. הוא "יילד מחדש" את קול

76. על הכתיב parshe להוראת ההגייה "פרשה" בידיש ראו למשל אצל יצחק ניבאָרסקי, ווערטערבוך פֿון לשון־שטאַמיקע ווערטער אין ייִדיש, מעדעם, פֿאַריז 2012, עמ' 407. פְּרָשָׁה – למשל משנה ביכורים ג, ו, מהדורת "משניות עם עברי דייטש" בהוצאת "אורה", וראו [tablet.otzar.org/he/book/book.php?book=153942](http://tablet.otzar.org/he/book/book.php?book=153942)

77. ארכיון ישורון, כ-69.

78. בטור זה ובשני הטורים הבאים המקור אינו מנוקד; ניקוד העזר – שלי.

79. בצלאל, "כמיהה לתפארת ישנה חדשה וראיון עם אבות ישורון", לעיל הערה 3; מוהר, "כזכוכית בבשר חי", לעיל הערה 1.

80. ראו, בהתאמה, רחל איתן, "אבות ישורון: השיר הוא האהבה לדבר", הארץ, 19 במאָרס 1965; הלית ישורון, אין עשית את זה, הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשע"ו, עמ' 56.

אָמוּ בשפּתוֹ-שְׁלוֹ, אַךְ כּה כּעַת עֵיצְבָה שפּת אָמוּ אַת קוֹלוּ הַיִּיחודי, וְזוּהוּ שְׁנאמַר – "בְּנֵי הַיּוֹם יְחִידָתֵיךְ". הַלִּית יִשׁוּרוֹן הַיְטִיבָה לְנִסַּח זֹאת בְּהַקְשֵׁר אַחַר:

הַמְכִיר אַת שִׁירֵי "אֲדוֹן מְנוּחָה" ו"אֵין לִי עֵכְשִׁיו" יָרַד אֶל קַרְקַעִית הָאֲרַכְיוֹן וַיִּמְצָא שֵׁם שְׁתֵּי שׁוּרוֹת שֶׁנִּעְזְבוּ מִחוּץ לְשִׁירוֹ הָרֵאשׁוֹן [...]: "הִיָּה זֶה אִז שְׁמַתָּה נִשְׁמַתִּי עֲלֶיךָ / שְׁמַאֵז לְבָךְ עָלַי שְׁמוּט". הוֹאִיל וְלֹא נִוְקְדוּ, אֵין לְדַעַת מִי אֹמֵר עַל מִי, הָאֵם עַל בְּנָה אוּ הֶבֶן עַל אָמוּ. וְזוּהוּ הַנְּכוּן. עַד הָאֲחֵרוֹנָה אֵין לְדַעַת מִי יָלַד אֶת מִי.<sup>81</sup>

וּמִי שִׁירַד לְאֲרַכְיוֹן יִרְאֶה גַם שֶׁבְקִשְׁת הַפּוֹטוֹגְרַף שֶׁל הָאָם וְהַהֲתַלְבְּטוֹת בְּהַגִּיית שֵׁם הָאֵב אֵינֶן מִתְמַצוֹת בְּצוּמַת שְׁבוּ נִבְחַר הַנְּתִיב הַמּוֹבִיל אֶל שִׁירַת אֲבוֹת יִשׁוּרוֹן – וְהַמְבְּרִיל אוֹתָהּ מִשִּׁירַת יַחִיאֵל פְּרֶלְמוּטֵר. מֵה שֶׁנִּרְאֶה בְּדִפּוּס כְּתֵעִיָּה בֵּין קִיבוּץ לְחוֹלְם טוֹמֵן בְּחוּבּוֹ דְרַמָּה שֶׁנִּמְשַׁכָּה עַד סוּף יְמֵי יִשׁוּרוֹן: הָאִישׁ שֶׁקָּרָא לְעֵצְמוֹ "אֲבוֹת" בְּמַעֲמַד הַחֲתִימָה שֶׁל "צְּוֹת וְצְּוֹת", וּבְכַךְ מַחֵק אֶת הַשֵּׁם שֶׁנִּתֵּן לוֹ אֲבִיו, חוֹזֵר שׁוֹב וְשׁוֹב לְשִׁאלַת הַדְּרָךְ שְׁבָה יִבְטֵא אֶת זְכַר הָאֵב בְּשִׁפְת הָאֵם. כַּךְ עַד לְטִיוֹטָה שֶׁכָּתַב בִּיד רוֹעֵדַת בְּשָׁנִים 1991-1992, חוֹדְשִׁים לְפָנֵי מוֹתוֹ:

שִׁיְהִיָּה סִפֵּק לוֹ  
לְקָרָא לְאָבִיו בְּרֶךְ.  
שְׁלֹא יִצְלַל בֶּן בְּרֶךְ  
אַלְא אָבֵת יִשׁוּרוֹן בֶּן בְּרֶךְ.<sup>82</sup>

81. פְּתִיחַת הַקּוּבֵץ מְגַנִּזֵּי אֲבוֹת יִשׁוּרוֹן, חֲרָסִים, לְעִיל הָעֵרָה 26, עִמ' 10-11.  
82. אֲרַכְיוֹן יִשׁוּרוֹן, כ-511. הַנִּיְקוּד כְּבַמְקוּר (וְלִכֵּן "לְאָבִיו" ו"בֶּן", בְּמַקּוֹם בֶּן בְּמַעֲמַד נִסְמָךְ).

## נספח: טיוטות נוספות לשיר "קורע שם..."

הטיוטות נמצאו בפנקס בארכיון אבות ישורון (409) במכון גנזים, וסימולו כ-A1. המקטלג נתן לפנקס את הכותרת "שירים מתקופת 'על חכמות דרכים' (1934-1942)" והוסיף: "פנקס טיוטות ובו שירים שחלקם מופיע בקובץ 'על חכמות דרכים'". מאחר שסדר כתיבת הטיוטות ומועדיהן אינם ברורים העתקתי אותן לפי סדר מיקומן בפנקס (מימין לשמאל, מלמעלה למטה; מספור העמודים שלי). הניקוד מופיע תמיד במקור, וכדי למנוע בלבול לא הוספתי ניקוד עזר.

למעט מה שהובא כאן אין בפנקס עוד טיוטות ל"קורע שם...". כמה פרטים המוזכרים בו אולי יעזרו בעתיד להתחקות על מועדי הכתיבה, כמו התאריכים שצינתי לעיל (15 בנובמבר 1936 באחד הדפים, טיוטת מכתב מספטמבר 1939) או טיוטה למפקד משטרת הצפון שנושאה "תלונתי על השוטר רבינוביץ". עם זאת, הגם שהטיוטות לשירי "צֹת וצֹת" אינן באות במרוכז אחרי התאריכים הנזכרים אלא בין תאריך לתאריך, ייתכן שנכתבו אחריהם. בניגוד לתיאורו של המקטלג לא מצאתי בפנקס שירים או קטעי שירים מעל חכמות דרכים. הם נמצאו, כאמור, מאחורי הטיוטה שלהערכתי היא המוקדמת ביותר לשיר; כיום היא נמצאת בתיקייה שיוחדה לשיר "קורע שם..." – תיקייה כ-13 בארכיון ישורון.

הטיוטות מראות עוד תהליך בגלגולי הפואטיקה של ישורון: תחדושים, חריזות ייחודיות וטורים שלמים נכתבים בנקודת זמן אחת, נגנזים ומופיעים כעבור זמן רב – לעיתים עשרות שנים – בשיר אחר. הראיתי דוגמאות נוספות לכך בגוף המאמר, ובחרסים הביאה הלית ישורון דוגמה לטורים שנגנזו בשנות השלושים והופיעו שוב בשנות השמונים.<sup>83</sup> במעגלים האלה, ובראשם המעגל ששרטטתי כאן מ"בִּרְךְ" בשנות הארבעים אל "בִּרְךְ" בשנות התשעים, אני רואה גם דרך עבודה.

### עמ' 1-2

בעמ' 1, לצד טיוטות לבתי "קורע שם...", יש טיוטות לשיר נוסף מ"צֹת וצֹת", "מלשי"נה" (I, 57). אחת מהן נגמרת בטורים שיפתחו שיר נוסף במחזור, "יום הַעֲזוֹ": "תאמרו למי / לבן אמי" (השוו I, 59). בעמ' 2 כתוב הטור "ובכן הוא מי הוא עֲטָפֶל?" ואחריו הטורים "בְּהָר וְשָׁנָר וְכַר וְעֲטָפֶל / ובכן איה, איהו עטפל?" והמילה "עטפל" מופיעה עוד פעמיים בניקודים שונים: "עֲטָפֶל", "עֲטָפֶל" (ולא עֲטָפֶל, כמתבקש ע"ד

83. ישורון, חרסים, לעיל הערה 26, עמ' 9, 138.

עֲרָפֶל; אוֹלֵי ע"ד עֲטִלָּף). תּחֲדִישׁ זֶה הוֹפִיעַ לְבִסּוֹף בְּשִׁיר "הוֹנָא מַחְטָטֶת" (1955),  
והשוו: "וְאֵם גַּם הִרְחִיקוּ רַחֲקוֹת / הִכְפֵּר, הִנְהָר וְהִשְׁוֹר – [...] עֵט פֶּל שָׁם לְמַעַל בְּהָה  
/ – כִּנָּף טַחֲנַת־רוֹח־הָרִים – / וְלִמְטָה צִלּוֹ פְּנֵי נֶהָר / מְחַלָּף אֶת צִוְּאֵי הַשְּׁוֹרִים".<sup>84</sup>  
בגרסה שהודפסה ברעם שונתה הצורה לעֲטִאָּפֶל (I, 100), ובכתב יד לשיר כתב ישורון  
את הצורה פעמים רבות בדרכים שונות, אות להתלבטותו.

- [1] [א] אז עוד כך כתב האב  
מסובימנו [מְסוֹבִימְנו, מסובים אנו] על שולחן ערוך  
כשם אביך הוא ברוך.  
אך אל לך באב.  
[ב] אז עוד כך כתבה האם  
נא שלחה שלוח פוטוגרפיה  
כי זו אשר השארת שמ[?]הם [בימים ההם?]  
אבדה. וינצורך מאף יה.  
[ג] אז עוד כך כתב האב  
[ד] אִז [מִשְׁ?][כָּבֵר, עוד כה כְּתָבָה הָאֵם:  
נָא [שֶׁל?][חָה שְׁלַח פּוֹטוֹגְרַפְיָה,  
כי זו אֲשֶׁר השארת בימים ההם  
אֲבָדָה. וְיִנְצוֹרְךָ מֵאֵף יָה.  
[2] [א] מְסוֹבִינּוּ לְשׁוֹלְחַן עֲרוֹךְ  
כְּשֵׁם אָבִיךָ הוּא בְּרוּךְ.  
אך אל לך באב.

#### עמ' 3-4

טיוטות לפתיחת מכתב בידידיש אל בני משפחתו ובסופן התאריך 12 בספטמבר 1939,  
כתוב בכלי כתיבה אחר מזה של הטיוטות.

84. אבות ישורון, "הונא מחטטת", אורלוגין, 11, ינואר 1955, עמ' 340.

בעמ' 6-7 – שני בתי שיר שלמיטב ידיעתי לא הופיעו בשירי ישורון. כתוב בהם הפועל תוֹנְנוּ – כנראה שילוב בין "קול התנים" ובין "תינו" או "קוננו". פועל זה התגלגל בשנות החמישים לפועל "טוֹנְנוּ", תחילה בטיוטות לשיר "דְּבָקָה", שלא הגיעו לשיר הסופי,<sup>85</sup> ובהמשך בשיר "ספירה על סוסתו של רועי": "יִקְחוּךָ הַתְּנִים בְּלִי כֶסֶף. / וְטוֹנְנוּ עַל שָׂדֶה וְעַל אָחוּ: / לְטוֹבַת הַתְּנִים מְנַעוּ עֲשׂוּבִי!". (I, 134-135). הבתים מועתקים כאן משלוש סיבות: ראשית, זיקתם הברורה לנושא השיר "קורע שם..." ולשירי האשמה שבעקבותיו; שנית, וריאציה אחרת לבתים נכתבה בגב כתב היד שכיניתי "כ"ג", ולכן אפשר לשער שנכתבו במהלך גיבוש "קורע שם..." ושאר שירי "צֹת וצֹת" (ראו להלן); שלישית, טיוטות הפנקס ממחישות תופעה שתוארה לעיל: ישורון יוצר תחדיש, חרוז ייחודי או משפט, גונז אותם, נזכר בהם – וכולל אותם בשיר חדש.

[5] [א] ...אֶפֶס אֵל לָךְ בָּאֵב

אֲשֶׁר נִשְׁהִיתִי עִם הַכֶּתֵב.

לְפִי שְׁמִסְבִּים אֲנִי לְשִׁלְחֹן עֶרוֹךְ –

כֶּשֶׁם אֲבִיךָ,

הוא בְּרוּךְ.

אֲךָ רְאֵה, עֵתָהּ. יְחִידִיתִיךָ.

[מוקף בעיגול ומעליו סימן שאלה: וְהִנֵּךְ רוֹאֶה] זֵלֶא כִּי בָּל יִדְעֵתִי מִכְתָּם־עֵת?

אֶמֶת.

[6] [ב] ...אֶפֶס אֵל לָךְ בָּאֵב

אֲשֶׁר נִשְׁהִיתִי עִם הַכֶּתֵב.

לְפִי שְׁמִסְבִּים אֲנִי לְשִׁלְחֹן עֶרוֹךְ –

כֶּשֶׁם אֲבִיךָ,

הוא בְּרוּךְ.

אֲךָ רְאֵה, עֵתָהּ. יְחִידִיתִיךָ.

וְהִנֵּךְ רוֹאֶה כִּי לֹא יִדְעֵתִי מִכְתָּם־עֵת?

אֶמֶת.

[6] [א] תוֹנְנוּ תְנִים, כִּי לִי הוֹבֵר,

פְּתָאוּם אֲנִי נִזְכָּר, כִּי לִי אֲבַד אֵיזָה דָּבָר.

85. ארכיון ישורון, כ-22.

תֹּנְנוּ אֶת תְּנַנְתֶּם!—  
וְתִם.  
וְדִי וְלֹא שׁוֹמֵעַ.  
תְּנַנְתַּת תְּנִים מִי לֹא יוֹדֵעַ!

תֹּנְנוּ תְּנִים: אֲנִי אֲשֶׁם,  
לֹלֹא רַחֵם, אֲשֶׁר אֲבִי קִבֹּר אֵין שֵׁם.  
תֹּנְנוּ אֶת תְּנַנְתֶּם!—  
וְתִם.

וְדִי וְאֵין יוֹדֵעַ.  
תְּנַנְתַּת תְּנִים מִי לֹא שׁוֹמֵעַ!  
[7] [א] תֹּנְנוּ תְּנִים בְּיַעֲוִן [?] לִי הוֹבֵרֵר  
פְּתֹאוֹם נִזְכֵּר כִּי לִי אֲבֵד אֵיזָה דְּבַר.  
[ב] תֹּנְנוּ תְּנִים שְׁלִי [מתחת, בעט אחר: וּמֵאֲז לָךְ תְּלֹאֲת]  
[ג] תֹּנְנָה, תְּנָנָה, תְּנַנְתַּת תְּנִים  
[ד] תֹּנְנוּ תְּנִים כִּי לִי פְּתֹאוֹם הוֹבֵרֵר,  
כִּי אֲיִי לִי נִזְכֵּר, אֲשֶׁר אֲבֵד אֵיזָה דְּבַר.  
תֹּנְנוּ אֶת תְּנַנְתֶּם  
וְתִם  
וְדִי וְלֹא שׁוֹמֵעַ  
תְּנַנְתַּת תְּנִים פֶּלֶל מִי לֹא יוֹדֵעַ

בכיוון השני, על הטורים האחרונים, כתובים שלושה טורים בעט אחר: הַתְּקֵהֲלֵת / תְּלֹדֵן [?] / חֲלֹד.  
וְזוֹ גֵרֶסֶת הַטִּיּוֹטָה הַנְּמִצָּאת בְּתִיקִיִּת "קֹרֵעַ שֵׁם... — אֲרַכִּיּוֹן יִשׁוּרוֹן, כ-13:

וְתִם.  
וְאֲבִיָּאֵם.  
וְאֵין שׁוֹמֵעַ

וְתִם.  
וְאֲתְּנַחֵם.

כּוּ מִי יוֹדֵעַ? כִּי אֵין שׁוֹמֵעַ יוֹדֵעַ  
וְתָם. וְאֵאשָׁם  
וְאֵתְמָם וְאֵתְמָם  
כִּלְאֵ שׁוֹמֵעַ כִּלְאֵ יוֹדֵעַ

מתחת לטורים האחרונים כתוב במעומעם: תינו [?] תנע[?] אבי, אמי מי/ה שבור/ר?

בעמ' 8 – וריאציה לבית הפתיחה של "סוף יבשת" (I, 63), ואחריה, עד סוף עמ' 9, וריאציות לסוף השיר "יום העז" (I, 60-61).

### עמ' 10

[א] כְּזֹאת כְּתָבוּ הָאֵב, הָאֵם:  
נָא שְׁלַחַה שְׁלַחַ פּוֹטוֹגְרַפִּיָּה,  
כִּי זֹ אֲשֶׁר הַשְׁאֲרָת בְּיָמִים הָהֵם  
אֲבַדָּה. וְיִנְצוּרְךָ מֵאֶף יָהּ.

כְּזֹאת כְּתָבוּ הָאֵם, הָאֵב:  
אֶפְסֵ אֵל לְךָ בָּאֵב  
שְׁנִשְׁתֵּהֲתִי עִם הַכְּתָב.  
לְפִי שְׁמִסְבִּים אֲנִי לְשִׁלְחֹן עֶרֶךְ –  
כְּשֵׁם אֲבִיךָ  
הוּא בְרוּךְ.  
אֲךָ רָאָה הַיּוֹם כִּי יְחִידִיתִיךָ.  
וְלֹא יָדַעְתִּי מְכַתֵּם עֵת?  
אֲמַת.

### עמ' 11-12

בעמ' 11 – עוד וריאציה לבתים החותמים את "יום העז", ומתחת להם בית שלא התגלגל לשירי "צֹת וְצֹת". בעמ' 12 – עוד טיוטה של "קורע שם...".

[12] [א] „אל לך בָּאָב  
 „שְׁנִשְׁתְּהִיחִי עִם הַכְּתָב.  
 „מְסוּבָנוּ לְשִׁלְחַן עֶרוֹךְ  
 „כְּשֵׁם אָבִיךָ,  
 „הוא בָּרוּךְ.  
 „אך בִּי, הַבֵּן, הַיּוֹם יַחֲדִיתִיךָ!  
 „וְלֹא כְּתַבְתִּי מִכְתָּם עֵת?  
 „אָמַת.  
 [ב] אָפֶס פִּי אֵל לְךָ בָּאָב  
 אֲשֶׁר נִשְׁהִי עִם הַכְּתָב.  
 לְפִי שְׁמִסּוּבִים אָנוּ לְשִׁלְחַן עֶרוֹךְ  
 כְּשֵׁם אָבִיךָ,  
 הוא בָּרוּךְ.  
 אָפֶס רָאָה הַיּוֹם כִּי יַחֲדִיתִיךָ  
 וְלֹא קִרְאִיתִי כְּתַבְתִּי מִכְתָּם עֵת?  
 אָמַת.

#### עמ' 13-14

בעמודים האלה, הווריאציות של סוף השיר "יום העז" מתערבבות בווריאציות לבית הראשון של "קורע שם...". בעמ' 13, לאחר הטור "בני, אתה יחידתיך", הווריאציות ל"יום העז" באות בפיזור על המחצית העליונה של הדרף, ולא ראיתי טעם להעתיקן. לעומת זאת, בעמ' 14 הווריאציה סדורה ומנוקדת לאחר הבית מ"קורע שם...".

[13] [א] בני אתה, היום יחידתיך.  
 בלא[?] — אולי "ולא"? אמרתי לך זאת בעוד עת,  
 אמת. [ליד המילה נכתב "וככחו [?] כותשו"]  
 [ב] אָבִי אֶטֶר יָד יְמִינוּ מֶה הוּא כְּתַב?  
 בְּנִי, אֵל לְךָ בָּאָב.  
 מְסוּבָנוּ לְשׁוּלְחַן עֶרוֹךְ  
 כְּשֵׁם אָבִיךָ



הוא ברוך  
בני דאהיום אתה יחידתיך  
איך זאת לא אמרתי במועד!  
אמת[?]  
[14] [א] אבי אטר יד ימינו – מה הוא כתב?  
בני, אל לך באב!  
מסובנו אל שולחן ערוך –  
כשם אביך  
הוא ברוך.  
בני, היום אתה יחידתיך!  
ואיך זאת לא אמרתי במועד!  
אמת!

אי, פטיש שמייך החלקלק!  
כתת גרדום  
בסדום  
ושם מאז לך הדום  
ושם מאז לך תדום  
משם מעז וצאה תולעת  
משם מאז וצאה נכנעת.

## עמ' 15-16

כאן הבתים מ"קורע שם..." משתלבים בפתיחות השירים "יום העז" ו"מלשי"נה". מאחר שהם באים במסודר ובמנוקד, ונראה שבכוונה יועדו להשתלב זה בזה, העתקתי את שני העמודים כסדרם.

[15] [א] מקווח על דבר עור הצבי.

אוחילכם פני כל אחי.  
עוד שור[שיר?] סיגריתכם בפי.

מזגו הכל ושתו על חי.  
מקוח על דבר עור הצבי.

אקח דברים  
מלשון פשוטים.  
לשון מאין  
מתם עין.  
תאמרו למי  
לבן אמי.

שכבר עוד כה כתבה האם:  
נא שלחה שלח פוטוגרפיה.  
כי אשר השארת בימים ההם  
אבדה. וינצורך מאף יה.

[16] והוא, אטר יד ימינו, כתב:  
מסובנו אל שולחן ערוך  
כשם אביך הוא ברוך.  
ואל לך באב.

ואלה אחרוני גויות. והנה [?] תן מבדל השמש.  
אמא פה שם שן עין.  
אבא באפרות [?]. אין – שמץ.  
ואין לו בהרות קיץ.

אך כאן העור – כוי.  
ובעור אחי אורצבי  
אם לפשפש –  
יש.

## עמ' 17-18

רוב הטיטות בעמודים האלה הן וריאציות לבית הפותח את "סף יבשת" או לבתים החותמים את "יום העז". הבית הראשון בעמ' 17 למעלה מזכיר בפתיחתו את אחת הטיטות של "קורע שם...", ולכן העתקתיו. עם זאת, מאחר שהוא כתוב באותיות מחוברות ואינו מנוקד, התקשיתי לפענחו.

[17] [א] את אבי באף [אולי "בחוץ"] בקשתי

שתי? עשרות שנים בדיתי[?]

ממרחק דורות חזיתי

בערפל־אבי רציתי

שתי[?] עשרות שנים בדיתי

לערפל־אבי קראתי

לבלהות־אחים אמרתי

לקרי[?] מלא־רעל[?] עניתי

את אחי על וין[?] ראיתי

את עצמותיו בטיט קברתי[?]

אחינו[?אחים] בשוק ראיתי

## עמ' 19-23

בעמ' 20-23 יש שילוב בין "יום העז" ל"מלשי"נה", שדומה ברובו לכתוב בעמ' 15-16, אך בלי בתי "קורע שם...".

[19] [א] האב - הוא כתב:

אל־לך באב.

מסובנו לשולחן ערוך

כשם אביך

הוא ברוך

אורי/ו[?] הבן יחידתיך

שלא אמרתי במועד

אמת

[ב] אל לך באב  
שלא החטאון[?נו?] המכתב  
מסובנו לשולחן ערוך.  
כשם אביך,  
הוא ברוך.  
בי, הבן, יחידתיך!  
שלא נשבעתי במועד...  
אמת...

## עמ' 24

מעל הטיוטות יש שלוש שורות: [1] אוחילכם פני כל אחי (דומה לפתיחת "יום העז");  
[2] לבדוק ולשוך הפנקס: טליתמא [3] תעל-אשמע.<sup>86</sup> ריבוי סימני השאלה נובע מכתמי  
דיו שנשפכו על הכתוב.

[24] [א] אבי ברוך ראיתי[?]  
לאחי בשוק קראתי ראה זה  
[אב?]רוך  
[ב] לאחי בשוק קראתי: ראה, זה אבארוך!  
- זה אבא אמש מת.  
- הל[???]... ברוך?  
- א[מת].  
ברוך אבא[???] אין לתאר פניו  
[???]תאר פניו  
[???]תאר פניו  
אף כי בא[?], על[על מנת?] [???] [???]

86. השוו לפתיחת השיר "בעיר השופטים" מתוך "צֹת וצֹת": "ריחנית טלית אבא / קרומה עלי כמין  
טליסמא. / ורוח ישראל סבא / בטליתו של כל "ת ע ל א ש מ ע!" (I, 67).