

סיביר בשתי פּוֹאָמוֹת של אברהם סוצקבר

אברהם סוצקבר העלה את ימי ילדותו בשורות של פואמה בשני נוסחים. הנוסח הראשון שטערן אין שני (כוכבים בשלג) ראה אור בקובץ שיריו הראשון לידער (1937: 75-98). נוסח זה כפי הנראה לא הניח את דעתו, והוא חזר אליו להרחיבו ולעבדו. מלאכה זו הוא עשה אף בימי שהותו בגיטו וכן אחר־כך. הנוסח השני, שהוכתר בשם סיביר יצא לאור ב־1953 בירושלים, במהדורה מיוחדת מעוטרת באיוריו של מארק שאגאל.

רוב רובם של המבקרים לא ראו בשתי היצירות אלא פואמה אחת, שעברה עיבוד וליטוש, ומצאו בנוסח השני ואריאציה סגנונית של שיר־השתייה. יצחק ינסוביץ (יאָנאַסאַוויטש 1981: 82), למשל, מדבר על סיביר כעל יצירה שנכתבה ב־1936, בבואו לתאר את השיר די פֿאַרפֿרָאַרענע שוף (הספינה הקפואה, סוצקעווער 1963, כרך ב': 350-351) כשיר שנכתב ב־1956, עשרים שנה לאור סיביר, במקום לציין שבעצם מדובר בעשרים שנה לאור שטערן אין שני. על אותה הטעות חזר דוד וולפה בספרו מיט אַבְרָהָם סוצקעווער איבער זיין לידערוועלט (עם אברהם סוצקבר על פני עולם השירים שלו, 1985: 40). בפרק 'סיביר' (שם: 32-39) הוא מצטט מתוך הפואמה המאוחרת, ואילו את הפרק 'סיביר־עכָּא' (הד־סיביר, שם להלן: 40-42) הוא פותח בזו הלשון: 'מקץ שבע שנים (1943, בגיטו), כתב סוצקבר את השיר צו דרייסיק יאָר (בגיל שלושים, סוצקעווער 1963, כרך א': 326-329), שעלה כעין הד לשירו סיביר'. מבחינה כרונולוגית נכון היה להגדיר את צו דרייסיק יאָר כבת־קול של שטערן אין שני, אך מבחינת הנושא היתה מתחייבת כאן טעות. הנושא המיתאפואטי של צו דרייסיק יאָר עולה ומתחוויר רק בפואמה המאוחרת סיביר.

המבקרים תמימי־דעת כמעט בהניחם, שהנושא העיקרי של הפואמה סיביר הוא הפרידה, בבחינת כיסופים נוסטאלגיים אל ילדות שאבדה ואל עולם שנעלם. שניים מהם נותנים ביטוי לנושא זה באורח כמעט זהה. לאמור: '— בדמות גֶלֶם־שלג בשמלה של עור' עוזב המשורר — את גֶן־עדן הילדות שלו. וכל היצירה הופכת לפואמה של גֶן־עדן האבוד' (שטיינבערג 1987: 234). ואילו ינסוביץ אף הוא מדבר על 'גֶן־עדן הילדות' וקובע, 'שאין סיביר אלא הפואמה על גֶן־העדן שאבד' (יאָנאַסאַוויטש 1985: 81).

אברהם נוברשטרן נמנע מן הטעות בקביעת שתי הפואמות כיצירה אחת, אף אינו סבור שהנוסטאלגיה היא הגרעין הפנימי הטעון בסיביר. הוא טוען, שאף על פי שהמוסיקאליות האצורה בשורות עשויה ליצור את הרושם של נוסטאלגיה וסנטימנטאליות, אין סיביר בעצם שירה אודות דמיונות ילדות שמתפוגגים, אודות

המפגש הראשון בין הילד לבין העולם שמחוצה לו' (נאווערשטערן 1983 א': 116-117).

נוברשטרן מטעים יותר את 'המפגש' מאשר את 'הפרידה' – וזה אמנם תואם את הפירוש, שאני מציעה במסתי זו. העובדה, שאף אחד מן המבקרים, פרט לנוברשטרן, אינו מעריך אל נכון את משמעותה של הפואמה סיביר, נובעת מראייתם את הפואמה המאוחרת רק כנוסח מתוקן ומסוגנן של הפואמה הראשונה, אך זהה עימה בנושא ובמהות. רצוני להציע כאן את ההנחה, שאברהם סוצקבר נטל את אותם החומרים, אך יצר פואמה שונה מעיקרה. הטיפול החדש בנושא הסיבירי עשוי לחשוף אור אל הבטים בעלי־חשיבות בהתפתחות הפואטית של סוצקבר בשנים 1936-1952. בעיקר ניתן להבחין הן בתפיסתו החדשה את השירה והן בהתפתחותם של אחדים מן האימאזים המיתאפואטיים הקבועים שלו.

לכאורה שתי היצירות דומות זו לזו למדי. שתיהן בנויות שירים שירים, כאשר לכל פרק בתים בני שתיים-עשרה שורות ערוכים כפּוּנְטָאמֶטְרִים במשקל טרוכיי. אלא שהפואמה שטערן אין שניי אינה אחידה במבניה: יש בה שבעה-עשר שירים בני אורך שונה, בסך הכל שלושים ושישה בתים. שלושה מן השירים כוללים בתים בלתי-גמורים או שורות נוספות. סיביר, לעומת זאת, כוללת ארבעה-עשר שירים. נוברשטרן מציין, שהבתים בפואמה 'בנויים פורמאלית על מיזוג מספרים: 24 בתים, ולכל בית 12 שורות' (שם: 116). המבנה המטרי הוא כמעט מושלם. שמונה שירים מתוך שטערן אין שניי לא נכללו בכלל בסיביר, ואילו לסיביר ארבעה שירים חדשים. כל אחד מן השירים החדשים מהווה תרומה רבת-משקל לתמורה שנתחוללה במשמעותה של היצירה כולה. יתר על כן, מן הראוי להעיר, שתשעת השירים שתוכנם דומה בשני הנוסחים, ממלאים פונקציה חדשה בסיביר. הן מפני החלוקה הפנימית בשירים עצמם, והן מפני שינוי סדר שיבוצם בפואמה החדשה.

לשם הצגת הפירוש שלי והבהרתו, מן הראוי להצביע בקיצור על המבנה והתוכן של שטערן אין שניי, ורק אחר-כך להתעכב באריכות על סיביר. ההבחנה הפנימית הראשונה נוגעת לפרספקטיבה הריטורית של הסיפור. הפואמה שטערן אין שניי ערוכה במסגרת של זיכרון. המשורר שרוי בהווה ובבואו לפנות אל 'אתה' המייצג את סיביר, הוא מעורר באורח ידוע את זיכרונותיו מן העבר בזו הלשון:

צו דער קלאַרקייט דינער נעם איך ריטן
אויף מיין פליפערד פֿון דערמאַנונג איצט.
איידער ס'ברענען אויס די לעצטע ווייטן
פֿון באַגינענשיינקייט. — —
(סוצקעווער 1973: 75)

אַל הַצְּלִילוֹת שֶׁלָּךְ אֲנִי יוֹצֵא בְּרִכְיָהּ
עַל רַמְכֵי הַמְּעוֹפֵף, רִמְף הַזְּכָרוֹן הַנוֹכְחִי.
בְּטָרֵם יִכְלוּ בְּבַעֲרָה הַמְּרַחֲקִים הָאֲחֵרוֹנִים
שֶׁל יַפְעַת הַשַּׁחַר. — —

הצירוף המטאפורי 'פליפערד פון דערמאָנונג' (רמכי המעופף של הזיכרון) מצביע על המסע מן ההווה לאחור, אל החוויות של העבר. תמונת השחר יש לה תמיד קונטראציה מיתאפואטית בשירי סוצקבר. בשורות הנ"ל הוא מבקש לעצב את נסיונו של המשורר לקלוט מחדש את ההשראה המעופפת הגלומה בזיכרונות הילדות בסיביר. הנסיון מצליח בידו. בחלק העיקרי של הפואמה הוא מעלה דמויות, נופים ואירועים בעלי משמעות רגשית עמוקה לגביו: המשפחה המסוכה סביב השולחן בארוחת-ערב, ודמותו הבולטת של האב הפורס את הלחם ומנגן בכינור; הילד השרוי עם אביו ביער; הנהר אירטיש. שני שירים מעלים זיכרון עמום של הילד אודות אירועים עם חיילים – ואילו מותו של האב מתואר בשיר מרגש ביותר. יתר על כן מעצבת הפואמה את האביב הסיבירי הנפלא ואף דמויות אחרות, שהיו קרובות למשורר: אחותו, חברו צ'אנגורי והקירגיזים על פני הערבה. רק פעמיים מובא לידיעתו של הקורא, שכל האירועים עלו מכוח קסמו של זיכרון המשורר.

השיר 'קינדהייט' (ילדות, סוצקעווער 1937: 95) דחוק באורח משונה בין שני שירים המעלים את צ'אנגורי, חבר-הילדות של ה'אני' (שם: 93-94), והקירגיזים על מדורותיהם ונעימות שירתם (שם: 96-97). ב'קינדהייט' הוא משקיף מחדש אל העבר מתוך רטרוספקטיבה ומקונן על תכונת הזמניות שבזמן:

וואַרקענדיקע קינדהייט מיר באַפֿליגלט.
 וועבט פֿון יונגע שטראַלכעלעך אַ נעסט.
 ווי אין טיך אַ רעגנבויגן – שפיגלט
 זיך אין מיר די ציט. איך בין פֿאַרפּרעסט
 מיט דער וועלט, וואָס טאַגט דורך אַלע שפּאַלטן. (שם: 95)

ילדות הומיה מצמיחה לי כנפים.
 מקרנים צעירות אורגת לה קו.
 וכמו קשת בענן בנחל – משתקף
 בי הזמן. הריני כבוש
 עם התבל, העולה כזרחת מפעך כל החרפים.

השיר האחרון משלים את מסגרת הזיכרון: כאן הדובר נפרד שוב מסיביר:

היים, איך לאַז דיך אַפּ פֿון מינע אַרעמס,
 כ'פלי צוריק אַוועק אין וויסטער ווייט.
 אַלדאָס אויסגעלאַשענע, פֿאַרלאַרנט
 ווערט פֿון דער פֿאַרגענגלעכקייט באַפֿרייט. (שם: 98)

ביתי, הריני משהרר אותך מזרועותי,
 ועף לשוב אלי מרחק שומם.
 כל מה שכבה, מה שאבד
 קורא לו דרור מכל הזמני והחולף.

מכוח מעשה היצירה הפך הזיכרון לנצח. והמשורר קובע, שההיזכרות החיה, המיוצבת בפואמה היא שתישאר השראתו מכאן ואילך:

און דיין ליכט, וואָס איך האָב אויסגעהימנט,
לויכטן זאָל מיר ווי אַ מאַנומענט. (שם, שם)

האור שלך, שהימננים לו שרתי,
יגיה לי כפסל אור.

הפואמה שטערן אין שני היא איפוא שורה של זיכרונות ילדות, שאינם כרוכים זה בזה, ללא תבנית כוללת או קרהתפתחות מותווה. הרשמים מוצגים בהקשר של חוויות נזכרות: 'Emotions Recollected' – לא כמו אצל וורדסוורת (Wordsworth), 'In Tranquillity' (מתוך שלוה), אלא 'במרחק השומם' של וילנה בשנות השלושים הסוערות. לאורכה של כל הפואמה שטערן אין שני משתקפות איפוא שתי הבחנות-זמן: התמונות הסיביריות נשקפות מתוך זווית-הראיה של המשורר המבוגר, הפונה אל העבר, אל ימי ילדותו. ואמנם צדקו אהרן שטיינברג ויצחק ינסוביץ בהגדירם את הפואמה כ'שיר גן-העדן שאבד'.

כלום ניתן גם את הפואמה סיביר לאפיין באורח כזה? מן הראוי לעיין בדברים שסוצקבר רשם מאוחר יותר אודות משמעות ימי שהותו בסיביר והשפעתם על התפתחות תודעתו השירית. בשיחה עם שמרקה קצ'ריגנסקי בגיטו וילנה השמיע סוצקבר את הדברים הבאים:

'כל אדם, ולא כל שכן סופר, טעון בחייו וביצירתו כיסופים משלו ואשליות משלו. האשליה שלי היא סיביר. אני חושב, שכבר שם הפכתי להיות יוצר, אף כי עדיין לא כתבתי שירים. אך מבחינת חוויתי בימים ההם – הייתי כבר אז משורר מושלם' (קאטשערגינסקי 1955: 300).

המונח 'משורר', לפי הגדרתו של סוצקבר, אינו מציין רק את היוצר של השירים למעשה, אלא את אישיותו הפואטית במהותה. מונח זה הוא בעל-משמעות בבואנו לנתח את סיביר, מאחר שנושא הנוסח השני אינו אלא הצמיחה ההדרגתית של המודעות הפואטית בקירבו של הילד.

יעקב פאט מתאר ויכוח שהיה לו עם המשורר בארץ-ישראל, בו השמיע סוצקבר, תוך כדי דיבור, סיפור אודות אירוע מיוחד בילדותו, שקיבל בעיניו משמעות סמלית מיוחדת, לאמור:

'היה זה ערב בו אפף כפור-קיפאון את הנהר הסיבירי הקפוא. הכפר בו הם השתכנו היה כולו מכוסה בשלג. האב, שסבל ממיחושי לב, לא היה בקו הבריאות. הוא עמד נוכח החלון המכוסה כפור וניגן בכינור. (סוצקבר) התבונן החוצה דרך קטע-הזוגית שהומס בהבל-פה. והנה ראו עיניו יונים לבנות מרחפות בחוץ. הוא נזכר, כי פרץ בריצה החוצה, לבוש במעיל פרווה קטן, והמשיך לרוץ בשביל היער – – "בהתנהלי כך לאורך הנהר השגחתי פתאום בסירה, שהיתה תקועה וקפואה באמצע הנהר, ומשוטיה דמו לידיים פרושות באוויר – – מה רבה היתה תמיהתי

למחרת, כאשר לאוזני הגיע שאון של תזוזה בנהר. הקרח התבקע והחל לנוע מכוח הזרם – – אף הסירה נישאה בשטף הנהר – – תמונת הספינה, הנישאת ממקומה, אינה משה מעיני. אני רואה בה מעין תמונת התגלמות של גורליי” (פאט 1960: 160–161).

אף על פי שהמקרה עם הסירה אינו עולה בסיביר באותה צורה, ניתן בכל זאת לראות בסיפור הקטן הזה מעין השתקפות בזעיר-אנפין של עולם הפואמה. האב עם כינורו, השמשות הקפואות, היונים והיער – אלה הם ציורי-שתייה-זמפתח בסיביר. כאן ושם נאלץ הילד לנטוש את אביו ולהעיז לצאת לבדו אל העולם, כדי למצוא בו את 'גורלו'. המשורר רואה את חייו כמזחלת הנעה ונעלמת במרחקים, כמוה כסירה שעל-פני הנהר המפשיר וגואה. והרי ניתן לייחס משמעות לעובדה, שהחלק השני של סיביר, המעלה את התעוררות התודעה הפואטית של המשורר, פותח בהפשרת הקרח ובנהר הפורץ ונע באפיקיו.

הדברים של סוצקבר, שהובאו לעיל, מצביעים על החשיבות של המטען המיתאפואטי האצור בתקופת סיביר, ההולך ודוהה במרוצת השנים ומתגבש כנושא האמיתי של הפואמה סיביר.

הנושא החדש משתקף בתבנית החדשה ובשינוי מוקד היצירה. כל השירים שהושמטו מן הנוסח השני דנים בחומר ובדמויות, שאינם נחוצים לנושא התפתחותו של ה'אני'; דמויות-העור היחידות שנשארו בסיביר הן האב, הקירגיזים והחבר צ'אנגורי, מאחר שלשלושתם יש חלק בעיצוב התפתחותו הפואטית של המשורר.

השירים החדשים בנוסח השני 'פֶּאָר טֶאָג' (עם שחר'), 'פֶּמֶרֶדִיקֶר פֶּעֶלֶךְ' (פרווה של-אש), 'שניימענטש' (גולם-שלג) ו'צפון-שטערן' (כוכב הצפון) – כוללים רעיונות וסמלים מהותיים לנושא המיתאפואטי. מסגרת ההיזכרות נעלמה, מאחר שהקורא מתחייב להיזדהות עם ה'אני' בחוויותיו באורח בלתי-אמצעי. בשטערן אין שני משקיף הקורא יחד עם המשורר המבוגר אל העבר. בסיביר ההתבוננות היא ישירה, דרך עיני הילד-המשורר מן הימים ההם. בשטערן אין שני העכשיר של הפואמה הוא בוויילנה 1936, ואילו בסיביר – השלג הסיבירי בשנת 1920.

המבנה הפנימי המעוצב באמצעות סדר השירים בסיביר מאשר את הנושא המיתאפואטי המרכזי הזה. צורת המבנה הזה מצביעה על המודעות הפואטית הצומחת ועולה של הילד, המשתקפת בתנועה המתרחבת ממנה ובה של הפואמה. תנועה זו נמשכת החוצה ולמעלה, מן הביקתה המוגנת אל תחומי המרוחקים של הטבע עצמו. בסופו של דבר נישא המשורר באוויר וצועד יד-ביד עם כוכב-הצפון. בתבנית הפואמה שהשתנתה חלה תמורה מהותית במעמד השיר הדין במות האב. עניין זה הוא בעל חשיבות רבה. אף השירים הקיימים בשני הנוסחים פושטים משמעות ולובשים משמעות בהתאם להקשר החדש, הן באמצעות שינויים קלים בטקסט והן באמצעות היחס בינם לבין השירים החדשים, שנוספו לפואמה. ניתן לבחון ולהאיר את משקלן של התמורות הפורמאליות בניתוח שירי-המפתח של סיביר תוך הקבלה והשוואה אל שטערן אין שני.

'אין כוטער' (ישוב), השיר הפותח את סיביר, דומה מבחינת נושאו לשיר 'אָוונטברויט' (ארוחת ערב) – השיר השני בפואמה שטערן אין שני. שני השירים

מתארים את השקיעה, את הנהר הקפוא ולהלן – עם הכניסה אל הביקתה – הם מעלים את האווירה החמה בפנים. שני השירים מתמקדים אל שני אימאזים עיקריים, הכרוכים באביו של המשורר: פריסת הלחם על-ידו, חלוקתו למסובים ונגינתו בכינור. אלא ששני השירים שונים זה מזה במהותם. ב'אין כוטער' מוטעם מעמדו המרכזי של ה'אני', וכן בולטת בו המגמה הסמלית של האימאזים. לא כן ב'אָוונטברויט', שעיצוב האימאזים בו הוא יותר נאטוראליסטי ומכוון לציון האווירה.

שתי השורות הראשונות של 'אָוונטברויט' מעלות תמונה אימפרסיוניסטית של הנוף החורפי, לאמור:

זונפֿאַרגאַנג באַגיסט מיט גאַלד דעם געגנט.

ווינטער. פֿראַסט סיבירישער. — — — (סוצקעווער 1937: 76-77)

השקיעה משקה בפּו את המרחב.

חרף, כּפּור רגיל כּאן בסיביר. — — —

בשיר 'אין כוטער', לעומת זאת, נאמר במקביל:

זונפֿאַרגאַנג אויף איזיק בלאַע וועגן.

זיסע דרעמלפֿאַרבן אין געמיט. (סוצקעווער 1963: 9)

שמש על דרכים תכלי־הקרח.

מתיקות צבעי־נמנום בלב. (סוצקבר 1983: 9)

גוון התכלת הוא מוטיב העובר בסיביר כחוט השני. ולא רק שם, אלא בכל השירה המיתאפואטית של סוצקבר. כאן, בשיר 'אין כוטער', חוזר המוטיב גם בבית השני, בציון גוון התכלת של פני האב, להלן – מצטייר צבע התכלת כתכונה ראשית של כוכב־הצפון. באורח סמלי מתחברים איפוא הנוף הסיבירי, האב וכוכב־הצפון באמצעות הצבע. שלושת המוטיבים מציינים בסיביר את ההשראה הפיוטית של המשורר. יתר על כן, ניתן להבחין בסובייקטיביות הטעונה באימאז' שבשורה השנייה של 'אין כוטער'. אין השקיעה עולה בבחינת תיאור, אלא מפעפעת מבעד הלוך־רוחו של ה'אני'.

דקויות מעין אלו ניתן להבחין גם באימאזים העיקריים האחרים בבתים הראשונים. וכך ב'אָוונטברויט':

לעצטע שטראַלן־אַפֿלֿיערס – ווי טויבן,

שנידן דורך דעם הימל. — — —³ (סוצקעווער 1937: 76)

קַרְנִים אַתְרוֹנוֹת הַמְּמְרִיאוֹת – כּמוֹ יוֹנִים,

קוֹרְעוֹת בֵּיעֵף אֶת הַרְקִיעַ. — — —

בשיר 'אין כוטער' הפכו היונים מיסוד מדומה, בדימוי הקונבנציונאלי במידת־מה
בתיאור־הטבע, ליונים ממש, הנטענות פונקציה סובייקטיבית סמלית. לאמור:

אויפן פיצל בוידעם וואַרקען טויבן,
וואַרקען אויס מיין פנים. — — (סוצקעווער 1963: 9)

בעל־ית־הגג הומות יוֹנִיה,
את פְּנֵי הוֹמוֹת הַן. — — (סוצקבר 1983)

האימאז' רומז אל סוצקבר האמן הבשל: התיאור הפרוזאי כמעט התגלגל
באימאז' מפתיע ממנו ובו: היונים מעצבות את פניו של ה'אני'. ניתן כבר להבחין
ביונה המגלמת את המוזה.
השינוי הקטן שהוכנס בתמונה המסיימת את הבית הראשון בשני השירים אף הוא
מצביע על ההבדל בפרספקטיבה ובמשמעות, לאמור:

אונטער אויסגעשוויגענע קופאַלן —
ליגט אַ וועלט אין פֿונקענשניי פֿאַרווייט. (סוצקעווער 1937: 76)

מתחת לכפות שתוקות —
מונח עולם אָפּוֹף בְּשֶׁלֶג־רִשְׁפִּים.

ואילו בשיר 'אין כוטער' נשמעים הדברים כך:

אונטער אויסגעשוויגענע קופאַלן
בליט אַ וועלט — אַ קינד פֿון זיבן יאָר. (סוצקעווער 1963: 9)

תחת לכפות שתוקות — זְרוּעַ
הָעוֹלָם בְּן שֶׁבַע. וּמְאִיר. (סוצקבר 1983)

בנוסח הראשון מעלה המשורר זיכרונו של העולם הריאלי, שריגש את הילד
והשפיע עליו. והילד — הריהו ה'אני' שלו מן העבר. בנוסח השני, ב'אין כוטער',
חלה התמוזגות בין ה'אני' והעולם. המונח 'עולם' נטען משמעות מתחום התודעה של
הילד, ולא רק ממעגל תיאור־הטבע. מכאן ואילך מוצג בסיביר תהליך הגילוי מתוך
זווית־הראיה של ילד בן שבע. לפיכך, כנראה, הרחיק סוצקבר את מסגרת הזיכרון
מן הנוסח השני של הפואמה.

הסמליות החדשה והמיקוד אל ה'אני' מתבלטים בשני האירועים הקשורים באב:
פריסת הלחם והנגינה בכינור.
בנוסח הראשון נאמר:

ער צעטיילט דאָס שוואַרצע ברויט מיט ליבשאַפֿט,
יעדערן זײַן חלק. שטום. פֿאַרטרויט.
און אין דיִן־געלויטערטער פֿאַרקניפּשאַפֿט
עסן מיר געהיים דעם אָוונטברויט. (סוצקעווער 1937: 76)

הוא מְחַלֵּק תְּהִלָּתָם הַשְּׁחֹר בְּאַהֲבָה,
לְכָל אֶחָד חֶלְקוֹ. בְּלִי אִמּוֹר. נֶאֱמָן.
מִחֲבָרִים בְּרַעוּת דְּקֵה-וְטֵהוֹרָה
סוֹעֲדִים אָנוּ בְּהַעֲלֵם אֶת אַרְוַחַת-הָעָרֵב.

אין זו אלא היזכרות נוסטאלגית של ההארמוניה בחיי המשפחה ושלום-בית השורר בה. המשמעות הסמלית האוניברסאלית של הלחם מודגשת באורח בלתי-מהוקצע בשורה הפיגורטיבית 'ס'ברויט, וואָס ער צעשנידט – דאָס איז זמן וואָרט' (הלחם שהוא פורס – הוא הוא דברו. שם, שם). סמליות זו אינה מתאחה באורח ראוי עם התיאור הנאטוראליסטי.

בסיביר, לעומת זאת, עולה התיאור באופן אחר: השורה הסנטימנטאלית מדי במידת-מה 'ער צעטיילט דאָס שוואַרצע ברויט מיט ליבשאַפֿט' (הוא מְחַלֵּק תְּהִלָּתָם הַשְּׁחֹר בְּאַהֲבָה) הוחלפה ברעיון מוחשי יותר: 'ער צעטיילט דאָס שוואַרצע ברויט מיט בלאַנקן / רחמימדיקן מעסער' (הוא פּוֹרֵס אֶת שְׁחֹר לְחֶמוּ בְּבֵהָק / שֶׁל סִבִּין רְחוּם – סוצקבר 1983). ובו בזמן יש לסמליות-הלחם אימפליקאציה אישית יותר:

און מיט נ"י צעשניטענע געדאַנקען
טונק איך אינעם זאַלץ דעם טאַטנס ברויט. (סוצקעווער 1963: 9)

מחשבות טריות אבוא לבצוע
לחם-אבא במלחי אטבל. (סוצקבר 1983)

'ארוחת-הערב' הפשוטה הפכה ל'לחם-אבא', והטעם האישי של התמונה התעמק מכוחו של מוטיב המלח: באמצעות הלחם והמלח, סמלי החיים האוניברסאליים, ניזון הילד מידי אביו. הגילגול מן התחום החומרי אל התחום הרוחני מתרחש בהקבלת הלחם הפרוס למחשבות הילד הגזורות מחדש. האב הוא גם המקור הן של המזון החומרי והן של היניקה הרוחנית.

הסמליות של נגינת האב אף היא מתגברת בנוסח השני. הרגשת הילד במטען הסודי החבוי במוסיקה עולה מדברי השיר בזו הלשון: 'אַ שאַטן נעמט אַראָפּ / ספֿידעלע פֿון וואַנט' (1963: 10) (לְפִתַּע צֶל יְתִלֵּשׁ / מִן הַקִּיר בְּנוֹר, 1983). כך לעומת 'דער טאַטע נעמט אַראָפּ – –' (1937) (אַבאָ מִסִּיר – –) בנוסח הראשון. מרכזיות הרגשת האני' מתבלטת עוד יותר באימאז'ה-המוסיקה בנוסח השני, לאמור:

– – און דין-דין דינע
שנייענקלאַנגען פֿאַלן אויף מיין קאַפּ. (סוצקעווער 1963: 10)

– – וצ'לילי-ש'לג
דק-דקים נופלים לי על הראש. (סוצקבר 1983)

בניגוד ממש לשורות התיאור בשיר הראשון:

— ער שפילט. ווי פערלמוטער
זעצט דער פראַסט זיך אויפן פֿענצטער אָפּ. (סוצקעווער 1937: 77)

הוא מנגן. כמו בדלח
יורד הונה הכפור על החלון.
(סוצקבר 1983)

בשיר הראשון של סיביר עולה האב כדמות מרכזית, אפופה רזים; בתודעתו של הילד מתמזגת נגינתו עם השלג, ועם הכוחות ההיוליים של הטבע, המיוצגים על-ידי הזאב. האב ממלא את כל התמונה (בדומה לאיורו של שאגאל, המלווה את השיר), ואין הילד קולט את השפעתו אלא כנפעל פאסיבי.

השיר השני של סיביר (1963: 11-12), שאינו כלול במחזור שטערן אין שניי, מציין מעבר בעל חשיבות. הילד יוצא מן הביקתה אל העולם החיצוני של הטבע. שיר זה הוא מעין גשר אל נקודת-המפנה המכרעת של הפואמה: 'דערקענטעניש' (הכרה) בשטערן אין שניי (1937: 78) ובסיביר (1963: 11). כאן מתרחשת הפרידה הראשונה של הילד מאביו, שהיא ראשית עצמאותו. הילד משאיר את האב הרחוק למטה, הן במובן הפיזי והן במובן הרוחני, ומטפס אל ראש ההר. בשני הנוסחים שואל הילד את האב: 'ווי ענדיקט זיך די וועלט?' (אַבא, אַיפה הַתְּבַל נְגַמְרַת?). בנוסח הראשון הוא מסביר את שאלתו בעובדה, שהוא הסתבך בשלג ('פֿאַרפּלאַנטערט — — אינעם שניי'), ואילו בנוסח השני מעמיק סוצקבר וטוען, שהילד מוכרח לדעת, והוא תובע פיתרון פילוסופי לשאלתו ('פֿילאָסאָפֿיש מאָן איך אַ באַשייד'). האב משיב לו תשובה בלתי מפורשת, כנהוג אצל מבוגרים הניצבים לפתע בפני שאלת-ילד קשה, אך המשמעות המיתאפואטית בנוסח השני מסתברת מן השוני בתגובת הילד על הגילוי, שתשובתו של האב היתה שגויה. הילד טיפס אל ראש ההר מתוך כוונה לראות את 'סופו של העולם'. בנוסח הראשון הוא מגיב מתוך מפח־נפש רבי־עוצמה:

מיטאַמאָל: — עס ציט די וועלט זיך ווייטער...
קאַלטער שוידער. פֿויסטנדיקע הענט.
הימלאַנד — אַ צאַנקענדיקער שייטער —
מיילנוויט איז. ס'איז נישטאָ קיין ענד.
פֿאַל איך אויף דער ערד אַן אָפּגענאַרטער.
ס'ווערט מיין צער פֿון יעדן שניי דערהערט.
(סוצקעווער 1937: 78)

לפתע: — העולם נמשך גם הלאה...
זעזוע קר. ידים נקמעות לאַגְרוֹפִים.
האופק — מדורה דועכת —
משתרע מילין מילין. ואין לו קץ.
אני נופל לארץ מרמה.
את מפח נפשי שומעים כל פתיחי השלג.

זוהי התגובה הטבעית של ילד המגלה בפעם הראשונה שאין אביו כל-יודע. בנוסח השני, נוכח הילד לדעת, שזהו רגע של הכרה והתגלות, ובו הוא צומח וחורג מתחום הביקתה ואפילו ממעגל השפעתו של אביו האהוב עליו. והאב, אין לאל ידו להגיע אליו בשעה שעוברת עליו החוויה האקסטאטית של התלכדות עם הטבע. לאמור:

טאַטינקע – עס ציט די וועלט זיך ווייטער,
און קיין סוף – ניטאָ, ניטאָ, ניטאָ.
טאַטע זעט ניט, אַז פֿון העלער הויט
ווער איך פֿון אַ ייִנגל – אַ לאַווינע,
וועמען ליכט און ווינדער האָט געבויט. (סוצקעווער 1963: 11)

אַבאָלֶהוּ תִּבֵּל נִמְשַׁכַּת הַלְּאָה,
אַבֵּל סוֹף לָהּ – אֵין, וְאֵין, וְאֵין.
אַבאָ לאַ יִשְׁמַע. פּוֹכֵב נוֹפֵל וְ –
הוּא יְרוֹק. עֵינָיו לֹא פִּלְלוּ
שְׂאֵנֵי עֶבְשׁוֹ – מִפְּלֶת־שֶׁלֶג,
אֲשֶׁר אֹר וּפְלֵא חוֹלְלוּ. (סוצקבר 1983)

האירוע הפשוט בשטערן אין שני הפך בנוסח השני לרגע בעל עוצמה סמלית, שבו הגיע הילד-המשורר אל חוויית הקיום העצמאי שלו, פנים-אל-פנים עם האין סוף.

לאחר אותה היוודעות וגילגול-ההוויה באים בסיביר בזה אחר זה שלושה שירים (1963: 12-14), המפתחים אימאזים מכריעים, שיהפכו למוטיבים מיתאפואטיים מתמידים בשירת סוצקבר, דהיינו: שלג, שמש, אש, תכלת, יונה, ירח, יער ואף תמונת הספינה 'שנעה מקפאונה', כפי שצויין לעיל. הווה אומר: 'כְּמִזְחָלֶת בְּצֶלְצוֹל כְּמִהָ (שם: 12), המגלמת את חייו של האני'. שלושת השירים מפתחים את נושא העצמאות החדשה של הילד ואת צמיחתה של תודעתו הפואטית הגואה בעימות פנים-אל-פנים עם הטבע. מהם נפתח השביל אל השיר המרכזי 'צום טאַטן' (אל אבי, עמ' 14), שבו ניתן להבחין בנקודת-המפנה בפואמה סיביר.

השיר 'צום טאַטן' ניצב כמנוגד לשיר 'דער טאַטע שטאַרבט' (מותו של אבי) בשטערן אין שני (88-89). השיר המוקדם הוא ביטוי מרגש ונוגע ללב של מות האב האהוב. השיר עצמו נעדר קונוטאציות סמליות כלשהן ומקומו ביצירה כולה אינו מעיד על מידת חשיבות מיוחדת בפיתוח התימאטיקה ממנה ובה. בסיביר, לעומת זאת, מעמדו של השיר הוא ממש במוקד, בבואו לעצב את הרגע בו מגיע הילד אל מהות זהותו כמשורר. שיר זה הוא מעין השלמה לתהליך, שראשיתו בשיר 'דערקענטעניש' (הכרה). והנה, ממש ברגע בו האני רוצה לקפוץ אל קברו של אביו, הוא נמשך אל-על אל החיים מכוח היונה שלו. הרחף להיעלם יחד עם האב מובס בכוחו של דחף החיים והשירה, לאמור:

טאטע, נאָכן שליטן מיט דיין אָרון
 נאָכגעלאָפֿן בין איך דיר, כּדי
 אַנצוואַנגן ערגעץ דיין זכרון
 מיט אַ טויב אין בזעם, ווייס ווי שניי.
 ווען עס האָט אַ כּוטער דיר אַ נייעם
 אויסגעהאַקט אַ האַרצקלאַפּיקער לאָם,
 און פֿאַרשלונגען האָט דיך באַלד אַ תּהום,
 וווּ דו פֿינקלסט אונטער אייז עד היום.
 האָב איך דאָרט אַרײַנשפּרינגען געוואָלט!
 נאָר מיין טויב איז דעמאָלט גראַד פֿאַרפֿלויגן,
 אַוונטזון באַקריינט מיט ווייסן גאָלד,
 און אַרויף צום לעבן מיך געצויגן...
 (סוצקעווער 1963: 14)

אַבא, איך עוד רצתי אַחֲרֶיך,
 אַחֲרֵי אָרון בְּמִזְחָלָה,
 לְהַשִּׁיג אֶת זְכְרוֹנְךָ – עֲדֶיךָ,
 עַם יוֹנָה פִּשְׁלָג לְבָנָה.
 עַת יָשׁוּב חֲדָשׁ לְךָ בְּקֶרֶחַ
 בְּמִכּוּשׁ חֲצָבוּ מְקִישׁ בִּלְבָב,
 תּהוּם בְּלַעַה אוֹתְךָ. שֵׁם תַּחַת קֶרֶחַ
 עַד הַיּוֹם, נוֹצֵץ, אֶתְּהָ שׁוֹכֵב –
 מֵה לִּפְלֵ אֵלֶיךָ אִז רְצִיתִי!
 אַךְ יוֹנָה שְׁלִי הִתְעוֹפְפָה,
 שְׁמֵשׁ בְּזָהָב לְבָן הַלֵּיטָה,
 וְאוֹתִי אֵל הַחַיִּים שְׁלָפָה...
 (סוצקבר 1983)

היונה, שלידתה בבית החם תוארה בשיר הראשון והתהודה הסמלית שלה גברה בהדרגה, מגיעה כאן אל האימאז' המושלם של המוזה הפואטית. משמעות זו טעונה ביונה לאורך כל יצירתו של סוצקבר. מותו של האב הוא איפוא מבחינה מסויימת לידתו של המשורר.

לאחר שיר מרכזי זה ממשיכה הפואמה במחציתה השנייה לדון בחוויות המעצבות של המשורר הצעיר. חיוו החדשים מסתמלים כהפשרה של הנוף החורפי ובואו של האביב. שלושה אימאז'ים מתבלטים בחלקה האחרון של הפואמה: אישיהשלג, הקירגיזים⁵ וכוכביהצפון. שלושת אלה מסמלים את המודעות המתעוררת של המשורר כלפי יעודו. המשמעות המיתאפואטית של דימוי־השלג הזדקרה כבר בנוסח הראשון, אשר בו תוארה נגינת הכינור של האב כ'שנייענקלאַנגען' (צלילי שלג). סמליות זו מגיעה אל שיאה בדמות אישיהשלג. בשיר 'שנייעענטש' (גלם־שֶׁלֶג, 1963: 15) – שיר מיתאפואטי שלא נכלל כלל בשטערן אין שניי – ממלא הגולם הלבן את מקומו של האב. הוא הוא גם רוח הטבע:

גלייבן גלייב איך: דו ביסט מיין געביטער.
זיי מיר, שניימענטש, טויזנט מאל באַגריסט!
ביסט דער גאַט פֿון קינדער און פֿון ווינטן,
לעבן דיר מיין חלום שטייט געקניט.
(סוצקעווער 1963: 15)

לא לשוא אַאַמין: אַתָּה שָׂרִי
לאוּצַר הַקֶּר – נוֹטֵר הַקֶּרְתָּא,
תְּבַרְךָ פִּי אֶלֶף בְּשִׁירִי!
אַל אַתָּה לִילָד וְלָרוּחַ,
חֲלוּמֵי כּוֹרֵעַ עַל סִפָּךְ.
(סוצקבר 1983)

בבית השני של 'גלם־שלג' מזמין ה'אני' את איש־השלג להיכנס אל ביתו, שהפך
עתה לביקתת צלילים, הווה אומר: מקום של שירה:

אויב מיין בענקשאַפֿט איז צו דיר דערגאַנגען –
אין די זעלבע טריט־סימנים גיי.
וועסטו אין אַ שטיבעלע פֿון קלאַנגען
מיך געפינען תְּפִילָה טאַן צום שניי.
(סוצקעווער 1963: 16)

אַם לָשֵׁם הִגִּיעַ הַגְּעוּגוּעַ –
שׁוּב בְּעִקְבוֹתָיו כְּבָתוּיִם,
בְּבִקְתַת צְלִילִים תִּמְצָא, כְּמוֹהַ,
אִישׁ הַמִּתְפַּלֵּל אֶל הַשְּׁלֵגִים.
(סוצקבר 1983)

גילגולו של ה'אני' באיש־השלג מושג במלואו בשיר האחרון של הפואמה צפון־
שטערן (פּוֹכְב־הַצֶּפּוֹן, 1963: 20), שהוא השיא במסעו של המשורר: כאן מגיעים
האימאזים המיתאפואטיים אל תהודתם הסמלית המלאה וצירי־המפתח של שלג
ואש ניתכים זה בזה. התנועה המתרחבת ממנה ובה של כל היצירה קרבה אל
פיסגתה: הפואמה סיביר נעה מן הילד בביקתה הביתית ומגיעה אל המשורר
הנעלה, המטייל שלוב־זרוע עם כוכב־הצפון:

צפון־שטערן, שפאַנסט מיט מיר אין איינעם,
כִּיבִּין דִּיין שְׁנַיִמְעֵנְטֵשׁ אִין אַ קְלִייד פֿון הוּיט.
(סוצקעווער 1963: 20)

הָאָה כּוֹכֵב־צֶפּוֹן, אַתָּךְ הֶלְכְּתִי:
גִּלְמ־שֶׁלֶג בְּשִׁמְלָה שֶׁל עוֹר.
(סוצקבר 1983)

ה'אני' הפך לאיש־שלג, התמוזג כליל עם שירתו, אך המשורר־איש־השלג מחופש
'בשמלה של עור'. הווה אומר: צורתו האנושית, דמותו כבן־תמותה, נאלצת לעת־
עתה להסוות את המשורר האמיתי, בן האלמוות.⁶

בארבע השורות האחרונות מביע המשורר את האנימאמין שלו:

זָאָל די ניט פֿאַרגאַנגענע דערמאַנונג,
צו דיין בלאַען שמייכל זיין געווענדט.
זאָלן אָט די קלאַנגען, זאָל די מאַנונג,
בלויבן איבער מיר אַ מאַנומענט.
(סוצקעווער 1963: 20)

לו אַל הַחַיִּיף שֶׁלְךָ הַתְּכֵלֶת
בָּא הַזְכָּר אֲשֶׁר לֹא אָבַד,
לו קְרִיאָה זו, הַצְּלִילִים הָאֵלֶּה,
אַחֲרֵי נוֹתְרוֹ, נוֹתְרוֹ בְּיָד.
(סוצקבר 1983)

שורות הסיום הללו חוזרות ומאשרות את ההבדל העיקרי בין שתי הפואמות:
שתיהן מסתיימות אמנם במלה 'מאַנומענט' (יד, פסל-זיכרון), אך בשטערן אין שני
פונה הדובר אל ביתו בסיביר באומרו:

און דיין ליכט, וואָס איך האָב אויסגעהימנט,
לויכטן זאָל מיר ווי אַ מאַנומענט.
(סוצקעווער 1937: 98)

וְאוֹרְךָ, שֶׁהֵימְנוּנִים לוֹ שְׂרֵתִי,
יְאִיר נָא לִי כְּפֶסֶל־זִכְרוֹן.

הזיכרון של בית-המשורר בסיביר כמוהו כפסל-זיכרון או מגדלור הרושף ושופך
אורו על כל חייו. ואילו בפואמה סיביר חלה תמורה מהותית במשמעות השורות.
המשורר פונה אל כוכב-הצפון. זיכרון סיביר נמהל ומשתזר בזיכרון כוכב-הצפון,
שהוא הסמל להשראה הפיוטית שלו. המילה המנחה 'מאַנונג' (תביעה, דרישה,
שנשמטה כהוראתה בתרגום העברי – קריאה) מייצגת מעין התחייבות מוסרית.
הפואמה עצמה 'אָט די קלאַנגען' (הַצְּלִילִים הָאֵלֶּה) היא היא התביעה שלו,
האימפּראטיב שלו, ואילו הפואמה עצמה נשארת כפסל-זיכרון של כל חייו. השימוש
במלה 'מאַנונג' מטעימה סופית את היסוד המוסרי בשירתו של סוצקבר. באמצעות
החוויה מעצבת-הדמות של ילדותו, שהוא העלה בסיביר, הוא הפך למשורר.
וה'מאַנונג' אינה אלא התביעה העצמית לשמור אמונים ליעוד הזה. אל ההתבוננות
המפנימה הזאת הוא הגיע בבואו לכתוב את הפואמה סיביר. ולא לשוא עבד ועמל
סוצקבר על הנושא הזה בימי שנות-החורבן. שירתו מן הזמן הזה מצביעה על שני
כיוונים: מצד אחד היא יוצאת אל העולם הנורא ודנה בסבלו ובייסורים שנתפעפו
ממנו, מצד שני היא מפנימה לחדור אל עצמו, אל האני שלו. בשובו אל נושאי
ילדותו בעצם ימי הזוועה, מצא סוצקבר דווקא, אולי בניגוד לסופרים ויוצרים
זולתו, אישור ליעודו הפואטי.

מן הניתוח הזה מתחייב, שמתוך הנוסח הראשון של הפואמה, האימפרסיוניסטי

במידת־מה, עיצב סוצקבר יצירה חדשה: מעין מחקר תבניתי של תהליך התהוותו והתיצבותו כמשורר אמן. מוטיבים שעלו בנוסח הראשון כמעצבי־אווירה או מספרי־סיפורים, מגשימים בנוסח השני את הפוטנציאל הסמלי הגלום בהם. כדוגמאות לאימאזים מטאפוריים אלה ניתן להציג את השלג והאש, המותכים זה בזה באורח בו נהג פטרארקה. יתר על כן: השמש, מפל־השלגים, הכינור, כוכב־הצפון והיונה. הם מתפתחים, משתרגים ונשזרים ביצירות סוצקבר כאימאזים קבועים, המתחברים ומתחלפים לסירוגין, מבלי לאבד את תהודת המקור שלהם בסיביר.

חשוב מאד להתבונן ולעיין במקורותיהם של האימאזים האלה בבואנו לחקור את יצירתו של סוצקבר. לא כל שכן, אם נוכחים לדעת ששירתו המאוחרת, שהיא לא פעם כבושה וסגורה הרמטית, נפתחת באמצעות ההבנה של התפתחות מירקם האימאזים הקבועים והחוזרים.

אינטרפרטאציה זו של הפואמה סיביר עשויה להתחזק על־ידי ההתבוננות באיוריו של מארק שאגאל, המלווים את הפואמה, המשקפים את עיקרם של השירים. שאגאל בחר במבעים המכריעים של הפואמה. בציור הראשון ממלאת דמותו הנפילית של האב כמעט את כל הבית. סביב ראשו מרחפים כינור וירח, שעה שהזאב מציץ מבחוץ פנימה. הציור השני מראה את נוף־השלג. כאן מופיע לראשונה הילד, מכונס יחידי במגררת, המדומה בשיר הרביעי אל חייו של האני. הציור השלישי מעלה את הרגע המכריע: האב המת והמשורר הצעיר מאוחדים כדמות אחת מעוצבת כדרך קלפי־המשחק: גוף מאוחד, ראש למעלה וראש למטה. שניהם שווים בגודלם. האב שוקע והבן עולה וצף מכוחה של היונה המושכת אותו אל השמש. דמותו של האב נעלמת ושני הציורים האחרונים מציגים את המשורר העצמאי, המשוחרר מן האדמה ומרחף באוויר. בציור הרביעי הוא מזנק ונאחז ביונה ובספר. בציור האחרון הוא דואה מעל הבתים רכוב על־גבי הציפור – היא המוזה שלו – שגדלה ונתעצמה. המשורר והציפור הם כמותכים זה בזה. זרועותיו הפרושות של המשורר כמוהן ככנפיים. שני הגופים נראים כיצוקים מחומר אחד, דומים במידת־מה לעלים ולענפים. המשורר והמוזה שלו הפכו לייצור אחד, המרחף מעל הנוף הסיבירי בתוך עיגול של אור. שאגאל אמנם ירד לעומקה של הפואמה ונתן ביטוי לתוכנה ולתנועתה.

סיביר היא הפואמה המיתאפואטית הגדולה הראשונה של סוצקבר. היא עולה בראשיתה של תקופת חיפושים ומתח פנימי בין האימפולסים האסתטיים והמוסריים, המשתזרים ומתאחדים להלן בהארמוניה הנאצלת של האָדע צו דער טויב (האודה אֶל היונה, תל־אביב, 1955).

תרגם מיידיש: שלום לוריא

- 1 הריני משתמשת במסתי זו במונח 'מיתאפואָטי' בהוראה שנוהג בה אברהם נוברשטרן במסות 'דער נאַרציס און דער רעגן' (הנרקיס והגשם), ייחוסו של שיר, בהוצאת ועד-היובל, תל-אביב 1983, עמ' 188). הווה אומר: 'שירים שהשירה היא נושאם'.
- 2 כל הקטעים המתורגמים מתוך הפואמה סיביר מועתקים מתוך מהדורתו של ה. בנימין (בנימין הרשב) ותרגומו בלוויית איוריו של מארק שאגאל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1983. ללא פאגינציה.
- 3 דימויים רבים העולים בשטען אין שני הופכים למטאפורות בסיביר. הדימוי הוא במידת-מה אמצעי בידי הבוגר, המסוגל לנתח את היחסים בין הדברים ולהניח כל פרט במעגל הסמנטי שלו. המטאפורה, לעומת זאת, משקפת חזון בלתי-אמצעי, כתפיסתו של ילד, שהריאליזם של הפרטים מתמזגת אצלו עם התחושות שהם מעוררים בו. הערת המתרגם: את המטאפורה 'שטראַלן-אַפּפּלֶיערס' קשה לתרגם. ה'אַפּפּלֶיער' הוא הטייס-הממריא, אך גם הציפור המזנקת ונוסקת אל-על. תירגמתי איפוא: קרנים ממריאות.
- 4 התירגום אינו מילולי. הרי תירגום מילולי: מתחת לכפות שתוקות / עולה כפורח עולם – ילד בן שבע (הערת העורך).
- 5 הדיון במוטיב הקירגיזים ומקומם של שירי-הקירגיזים בשתי הפואמות דורש עיון מיוחד. אפשר – מסה מיוחדת. די אם ייאמר כאן, שהקירגיזים, דמויות היוליות הניתכות ומתמזגות עם כוחות-הטבע, והלחן שלהם, הם הם תמונת-השתייה בתחומה של השירה, בה שרוי ומתגדר המשורר בחלק השני של הפואמה.
- 6 אימאזים של גילגול-ידמות או דמויות מוסוות, שטעמם להסתיר את מהות ה'אני', עולים כמוטיב תדיר וחשוב ביצירתו של סוצקבר. וכך, בשיר שנכתב ב-1984, עושה ה'אני' הכרה עם מאווייו ('איך בין דיין בענקשאַפּט', הריני מאווייך), ישות בעלת 'ראש בלונדיני'. ה'אני' פונה אליו ואומר בוז הלשון: 'זי וויסן, באַצויגן בין איך מיט אַ פֿרעמדער הויט, מיט פֿרעמדע יאָרן' (דע לך, שעור לא-לי נקדם עלי, ואף שנים זרות טעונות בי, סוצקבר 1986: 180).

מראי מקום

- וואָלפע דוד 1985: מיט אַברהם סוצקעווער איבער זיין לידערוועלט, יאָהאַנעסבורג. יאַנאַסאָוויטש יצחק 1981: אַברהם סוצקעווער – זיין ליד און זיין פּראָזע, תל-אביב. נאָווערשטערן אַברהם 1983: 'צום ווערן אַ בן-שבעים', קאַטאַלאַג צו דער אויסשטעלונג פֿון סוצקעווערס זיבעציקסטן געבורטסטאָג, ירושלים, 116-117.
- 1983 א' 'דער נאַרציס און דער רעגן', ייחוס פֿון ליד, תל-אביב, 187-210.
- סוצקעווער אַברהם 1937: לידער, וואַרשע.
- 1963: פּאַעטישע ווערק, באַנד איינס, תל-אביב.
- 1983: סיביר, מיידיש: ה. בנימין, ציורים: מארק שאגאל, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- 1986: צווילינג-ברודער, תל-אביב.
- פּאַט יעקב 1960: שמועסן מיט שרייבער אין ישראל, ניו-יאָרק.
- קאַטשערגינסקי שמערקע 1955: שמערקע קאַטשערגינסקי אַנדענקבוך, בוענאַס אַיִרעס.
- שטיינבערג אַהרן 1987: 'אַ תיקון פֿון ייִדיש', געדאַנקען אין צוזאַמענקלאַנג, חיפה, 227-234.