

אם גדולה, שחורה: גופי המסורת בשירתו של יעקב ביטון

גלילי שחר

א.

המסורת, והרי כבר למדנו, מתגלה (מגלה את מהותה) בעת משבר. במובנה המקורי, כהינתנות-למסירה או כהעברה של ניסיון ודעת, אין המסורת כמסילות ישרים. המסורת היא לפי טבעה פרגמנטרית, עם דרכיה נמנות גם הדרכים העוקפות, נתיבי המנוסה ושבילים חבויים. ניסיון זה הוא גם מנת חלקם של היהודים, כי מאז חורבן הבית – לימי המשנה ותקופת התלמוד, בתחומה של ההלכה ובתחומן של ספרויות הסוד ותורת הקבלה, ואפילו לעידן הגאונים, ובתוקף אחר, בעת החדשה – לא עובדת המסירה בלבד אלא דווקא משבריה ייסדו את מושגי המסורת. מצבי הפזורה והגלות, נסיגה והיעלמות של גופי ידע, ירידת הלימוד, פערם פרשניים ומחלוקות עזות בתחומה העידו על גופה של המסורת – קורפוס המשתמע לא רק בכוחו להעברה (הכוח למסירה), אלא גם במחדליו. שרשרת הקבלה, כפי שהרמב"ם מתארה לפתח ספר המדע למפעל משנה תורה, כמסורת המועדת להיקטע, כשרשרת קרועה, אכן לובשת את צורתה דווקא בנקודות ההפסק והמחסור של המסירה. כך אנו משגיחים בה – כגוף קטוע, ככתב חידה, כקורפוס מבוזר ומרובה סתירות. על פשרה של המסורת כגוף ידע שמהותו (ההינתנות-למסירה) מתגלה דווקא במצבי המשבר (האי-מסירה), יש לנו ללמוד ממקורות שונים, ותחילה מן התלמוד עצמו. אך לא לשווא הזכרנו מייד את מפעלו של הרמב"ם, ההוגה הגדול של המסורת היהודית-ערבית, הבאה מן-אל-אנדלוס, הנענה למשבר המסורת, כידוע, ב"יד החזקה", מפעל הלכתי בעל אוריינטציה חוקתית – כי שש ליישב את פעריה ולהיענות למשבריה (ובהם דיסאוריינטציה החלה בתחום הלימוד עצמו) ולחוקק מעין ספר חוקים שיבוא במקום אותן הלכות מבוזרות של התלמוד. לעת החדשה יכולנו למנות הוגים מסוגו של ולטר בנימין, ששב לנסח את שאלת המסורת מרגעי המשבר או ההשתתקות (ההסתתרות) שלה, ולשער את דרכי המילוט של התלמידים – שאינם מבינים עוד את פשר הכתבים. ואכן, פעמים רבות שאלת המסורת מנוסחת בכתבים לפי מצבי המשבר החלים במסירה בעלת כלכלה פטריארכלית – מן האב לבן, מן המורה לתלמיד. אך למונח עצמו – "משבר" – יש, כידוע, גם מובן אחר, הקשור בלידה (משבר בלשון המשנה חל גם בהורות "פי הרחם", ומורה על "כיסא היולדת"). כפילות זו מראה עצמה גם בפרשות מוכרות בתלמוד הבבלי (כגון פרשת בן מורה וסורר במסכת סנהדרין) ובמדרשים לסתרי תורה, וכך גם במסורות הקבלה המלמדות על כפילויות וזיווגים, ומתחים ושיבושים בין

הזכרי לנקבי, בין "אב" ל"אם", החלים בגופה של המסורת עצמה. המסורת מתגלה אפוא מתוך זיקה משברית ממין זה, מתוך שיבושים מגדריים הרסניים. המסורת החתומה ב"שמות-אב" (בברית המילה, החתך בגוף הזכרי), מקיימת זיקות מפורשות עם "שפת האם" (בפי הרחם, ההיפתחות של הגוף הנקבי). והבנים? הרי יש מבניהם המשתמטים מגזרת המסורת, שאינם ששים לעקוד עצמם ונמלטים מתחומיה, כאותם תלמידים קפקאיים הבורחים מבית המדרש – לנסיעה "ריקה וחגיגית". הם נושאים עימם שאריות בלבד – כתבים שאין הם מבינים עוד את פשרם. והינה, האין לנו בה' בעת הרשות לשאול למשברים ממין אחר בתחומה?

1.

בקיץ 2009 צפיתי בטלוויזיה בשידור של מרוץ שליחים (4*100 מטרים) לנשים, שנערכה בברלין במסגרת אליפות העולם לאתלטיקה קלה. עם הקבוצות המתחרות במרוץ חצי הגמר נמנתה משלחת הנשים מארצות הברית, וכל האצניות בה היו אפרו־אמריקניות. באחד החילופים הראשונים שמטה המשלחת מארצות הברית את המקל, ולא סיימה את המרוץ. מה שהיה צריך להימסר (גוף המסורת) לא נמסר, השרשרת נקטעה, הקבלה נשמטה. כעת פסקו האצניות מריצתן ופסעו לאיטן, כהולכות לאחור, נסוגות מן המרוץ. כששבו לנקודת הפתיחה לא היה להן עוד צורך לחגוג. ההמנון ממילא לא ינוגן לכבודן, הן ייזכרו מאז כשותפות למקצה שלא הסתיים, כי מעולם לא סיימו את ריצתן (במובן מסוים, מה שלא נמסר, הגוף הנשבר של המסורת, נותר פתוח, אין-סופי). ובתוקף זה, שתחילתו בכישלון המסירה (המקל נפל), ראינו אז את פניה האחרות של המסורת, כוח ההתנגדות הטמון בה, הכוח להאט, לפרוש מן המקצה ולהפוך את הכיוון, להפך את הסדר ולסרב – אך להיפתח אל מעבר לצפוי. ראינו את פניה של מסורת שיש לה "שפת אם", אך תחילתה במשבר. מה היא מבשרת לנו, "שפת אם" זו, הגדולה, השחורה?

2.

את הקריאה בשיריו של יעקב ביטון כגופי מסורת עומדת לנו הרשות לפתוח כך, כקריאה ההולכת (נסוגה, זוחלת) מן הספֶרה של "שמות האב" לתחומי המשבר של "שפת אם" (הגדולה, השחורה) של השיר. אך בצידוף "שפת אם" אנו שומטים את הטענה על שפה במובנה הגנאלוגי, "המטריארכלי", ומסרבים לחזקתה כשפה לאומית (שפה תקנית, שפת המדינה). שפת האם (מעתה ללא מירכאות) היא שפה פואטית שמשבריה (נקודות

הפתיחה שלה, פי הרחם, הלידה) חלים בתחומו של השיר. ננסח זאת אחרת, נפתח מחדש, עם שתי שורות של יעקב ביטון, מספרו אינה דָּדָה¹:

הָאִמָּא הַגְּדוֹלָה שָׁלָנוּ נְסוּגָה
וּמְצוּגָה עָלֵינוּ חַיֵּי רְפָאִים. ("אחי", עמ' 11)

הקריאה בשיר, שיש לו שפת אם גדולה (אימא־רבה, ביהודית-מרוקאית), מתחילה בנסיגה. "הָאִמָּא הַגְּדוֹלָה" נסוגה מן העולם (במובנו הראשון, הטבעי, הנברא) לתחומו של השיר, ועימה נסוג גם המשורר, לשונו מתקפלת. אך מה היא מורישה למשורר? "חַיֵּי רְפָאִים". הוא שאיבד את סבתו יודע אותה עתה בחיי הרפאים, בשירה, בקינה ובאבלות. זו הברית (האחרת) בין הדורות, זה החוזה הלשוני של שפת האם הגדולה, הקוראת את דובריה לסגת אל מרחבי ההפקר (של הלשון) – והם, הטפילים, סועדים את גופה, ניזונים מעיזבונותיה. גוף הסבתא, הקורפוס של אינה דָּדָה, אף שהוא חולה, מאוכל, מזוהם וחסר תקנה (בתחומי חלים מה שבנימין מכנה "Erkrankung der Tradition", תחלואי המסורת), הגוף הזה עודו מחזיק את השארית הראויה למסירה. את הקורפוס הזה המשורר סועד כסעד הדורות. אך "אֵין פְּרִיעָה מִתְּרָת – / לְאֶשֶׁר אֶת הַדּוֹרוֹת" ("היכן ההדר שבכל זה", עמ' 13). כריעת הבן לגוף סבתו – ככריעתו של מתפלל (משורר שיש לו "פי רחם", פה ושפתיים להתפלל), והוא נכנס בסוד זה (נכנס "לפְּרִדָּס הָזֶה", עמ' 13) כשואל לסתרי תורה בחדרו של הקב"ה ודעתו נטרפת.

לאחר מות סבתו המשורר נכנס בתחתוניה, מתלבש בה, ואז חלה בו הנסיגה הזו: "כָּכָה אֲנִי עוֹלָה אֶתָּה לְמִטָּה לִישׁוֹן לְגֶסֶס לְמַעַד" ("תחתונים", עמ' 17). הכניסה בגופה, בפיה של אותה שפת אם (גדולה, שחורה, מרוקאית, יהודית-ערבית) מחוללת אינוורסיה מגדרית, תמורה הכרחית בגוף המשורר: "אֲנַחְנוּ קוֹקְסִינָלִים / סִבְתָּא" (עמ' 17). ההסבות הללו עקרוניות. שירי אינה דָּדָה של יעקב ביטון מדברים שפת אם גדולה, והם מתלבשים בגופה, נשבעים באיבריה ומקוננים בשמותיה עד ישובו לאבל, כישיבת נשים:

כְּמַעַט וּיְכַלְתָּן לְאֶבֶל בְּשׂוּיוֹן נָשִׁים
כְּמַעַגֵל בְּנוֹת כְּתָרְתָן חֲשׂוֹק, חוֹר חַיִּים ("ימי השבעה", עמ' 19)

המשל הזה נאה לסוגו: הנשים יושבות במעגל סביב הגוף הנעלם של האם הגדולה ("הָאִמָּא הַגְּדוֹלָה מִתָּה / חֲמֵשׁ אַחֲיוֹת בְּמַעַגֵל / בְּרִית הָאִשָּׁה הַקְּדָמוֹן", עמ' 20), נאספות סביב ה"חור" (סביב המחסור, מה שאיננו יותר). אך המתאבלות (הנדמות לעת ישיבתן במעגל כמתנבאות), נאספות גם לכדי מעגל חיים, כיושבות למעיין. צריך שנשגיח באותם מעגלים, שהם חשוקים ונשים בלבד יושבות בהם, והן קוצבות כך לשיר את חוגת הזמן

1 יעקב ביטון, אינה דָּדָה: משירי האם הגדולה, ירושלים: כתר, 2005. כל הציטוטים שלהלן לקוחים ממקור זה, אלא אם כן צוין אחרת. ההפניות מכאן ואילך יופיעו בגוף הטקסט, בצירוף כותרת השיר.

ואת פעימותיו. השיר נושם בדופק הזה לפי נשימתו, ויש להאזין לכן להברותיו לפי הקצב זה. מה שאנו מכנים בשם "מחזור" בשירה בא גם משיבות הנשים, והמשורר אינו רשאי להכחיש את התמורה הזו, החלה בגוף של שירו, ויש לו להודות על הראשית הזו, שהשיר חייב לה את מציאותו – הישיבה סביב (החור של) האם הגדולה. כי מניין יכול אותיות לשירו? מ"שְקָעִי הָאוֹתִיּוֹת עַל הַמַּצֵּבָה" ("מצבה", עמ' 21) של סבתו, מן השארית הכתובה על קברה. מן הקורפוס הזה, כי אפילו "תִּגְוַע הַשֹּׁפָה כָּלָה עַל גּוֹפֶךְ הַמִּתְפֹּרֵר" (עמ' 21), הוא עושה שפה לשירו.

דבר אחר: השירים הללו, הכתובים בוודאי כשירי אבלות, שבהם לובש המשורר את מלבושי האם הגדולה כמלבוש האבלות, מעידים גם על דרך המסורת, כי באשר היא חדלה ("היא מתה היא מתה", "אינה דדה", עמ' 14), בעצם ההכחדה, היא נעשית למבואה; בעצם המשבר דבר מה נולד, מתחיל. כתהודה לפסוק הזכור של פרידריך הלדרלין: במו מוות חיים.

1.

איני חושב לטעון כי יעקב ביטון כותב שירת נשים. טענה זו אינה ממין העניין. אך שירתו מגיעה מן הנקבה הזו שאנו מכנים "שפת אם גדולה", מן המשבר ("פי הרחם"). שירתו נפתחת בצעד לאחור, בנסיגה שבכוחה היא מחדשת את הברית עם הדור הקדום, עם המין האחר. איני חושב לטעון על אינה דדה טענה נוסח התזה של באכהופ על חוקת האם הקדומה, על הקורפוס המטריארכלי, על הגוף המוכחש של המיתוס, שאליו המשורר זוחל ("לְזַחַל סִבְתָּא לְזַחַל", "הופרדנו מסבתא", עמ' 73), ולפניו הוא קד ("אֲנִי קִד אֶל הַנָּשִׁים כָּלִן / הֵיכָן רִגְלִיכֶן?" "חותם", עמ' 25). אין לנו צורך לקרוא בשירים אלה קריאה חמורה של "כלכלה-תשוקה", ולא להוכיח את הכוח הפואטי של מזוכיזם החל לכאורה בשיריו של ביטון. ומדוע? כי לשירה שלו יש לעבוד גופי־אם אחרים, יש לה להכין את הדרך לליטורגיקה ממין אחר (שאינה עבודת המיתוס, העבודה הפאגנית). אף שאין לנו להכחיש כי שירתו "יונקת" מן הגוף הזה, של אם גדולה:

נִחַשְׁשׁ כָּל תַּיִינו
רִיקִים ("אנליזה פסיכו", עמ' 47)

שירי אינה דדה הניזונים מן הקורפוס של אם רבא זוכרים "אֶת זִכְרוֹן הַיְּנִיקָה הַקְּדָמוֹן" (עמ' 47). על כך יגידו השירים כשאנו קוראים בהם "פְּטָמָה אֶל פָּה" ("אבק", עמ' 56), כשאנו שומעים בהם –

כִּיצַד אֲנִי יוֹנֵק אֶתְרוֹן מֵאֵם מֵאִשָּׁה אֶשְׁתֶּךָ
וְלִי הִיא פְּטָמָה ("זרע", עמ' 38)

השורות הללו אומרות על שפת האם הקדומה של שירתו, שהיא גדולה ושחורה (קודרת), ויש לה עיזבונות, וגם שאינה עוד בחיים, ואין לה עוד למסור אלא "שארית" (רצוי להשגיח במילה זו, ואיך היא חוזרת בשירים). אך אין לקריאה זו (קריאה של "שפת אם") לסתור מופעים זכריים מובהקים באינה דְּדָה, שיש בשירים רגעים של זקפה וזכרות ("פראית", ואכן צריך להשגיח באותו "פרא"), ויש בהם שאלות ותשובות לאבא וחיתוכים בשפה (בריתות מילה) החלים באמת בשם-האב. בהקשר אחר אפשר היה לקרוא בשירתו של ביטון כמדרש על העקדה, והראיות רבות ("אַחֲרֵי הַכְּנִים הָדָם וְהַעֲקָדָה", "זרע", עמ' 38). האם לשווא, למשל, באות השורות הללו בשיר "אברהם אבינו ב-67" שבספרו אינה דְּדָה?

הַכְּנִים חוֹתְכִים שׁוֹב
עַל מַסְלֹלִי גִפְרִית וְאֵשׁ
נֶעֱקְדוּ כָּלָם (עמ' 36)

האם לשווא נקרא האח "אַבְרָהָם כָּאֵן לְצִדִּי", ו"הוא אביר אמונה כמו שְׂרָצִית" ("הַיְשִׁיבָה", עמ' 70)? משורר בשיעורו של יעקב ביטון יודע עדיין לומר "הנני", אך יש לו גם ליטול את הרשות, לומר ומייד לסתור, כי "הִנֵּה אֲנִי, / אֵינֶנִּי" ("לְעֲקֹשׁוּ עַל שְׂפָתַי", עמ' 51). הנשבע כך "הנני" אומר בה-בעת "אינני", והרי אין לו עוד להישבע כאבותיו, ההולכים מוכי שגעון, תועים בהרי ירושלים. ולכן, כשבא אביו לבקרו למושב בירושלים באמת אין להם, לאב ובן, אלא לתקן לעצמם שאת שִׁשְׁרוֹ המקוננות לציון, ולדרוש את הפסוק "אֵיכָה תִּשְׁבִּי בְּדָד" לכדי חרוזה מדממת: "אֵיכָה יִשְׁבָּה בְּדָם" (ליבוביץ מת, עמ' 31).

ה.

אמרנו לקרוא בשיריו של יעקב ביטון, כי המסורת מדברת בהם, ועודה נשבעת בשם-האב (ומפירה שבועותיה) גם כשהיא שואלת משפת אם גדולה (רבא) ושחורה (קודרת, חולה, וכיצד היא חיה? כי עוד נשמע מזמור בכוחה). זו הכפולה, הפיצול המגדרי החל בגוף המסורת שממנו מפציעה שירתו. המשורר זוחל, נסוג, לתחומה של מסורת מטריארכלית (יהודית-מרוקאית), יונק ממנה יניקה קדומה ועושה את לשונו מנקביה. המדובר בשיריו בא מאותם יחסי חליפין וזיקות עם קורפוס האם הגדולה. מדובר במסורת חולה ומתפוררת, שממנה השירה הזאת כותבת את תאיה הראשונים. אך אף שמדובר בהסבה בתחומה של המסורת, באינוורסיה המגדרית של גוף השירה, המשורר עודו מתקיים וכותב בתחומו של שם-האב, וקורא בשמו (שְׁלוֹם אָבִי) – ונעקד עימו. בניסיון זה נפתח ספרו של יעקב ביטון מִחֲבָרוֹת הַתְּבוּסָה², כי המשורר מייסד עצמו למזבח ("בִּבְקָר בִּבְקָר

2 יעקב ביטון, מִחֲבָרוֹת הַתְּבוּסָה, דרור בורשטיין (עורך), תל אביב: הליקון, 2013. כל הציטוטים שלהלן לקוחים ממקור זה, אלא אם כן צוין אחרת. ההפניות מכאן ואילך יופיעו בגוף הטקסט.

בְּהִטִּיבִי אֶת הַנְּרוֹת / כְּאִשֹּׁר הַמִּזְבֵּחַ נוֹסֵד עָלַי, עמ' 8) ונעקד עם אביו בביתו: "הָאֵב
הַזֶּה הַלֵּילָה עֶקְדָה" (עמ' 43).

צריך שנשגיח באותם יחסי חליפין והסבות המתרחשות בין גופי העקדה בשירי
התבוסה:

רְצִיתִי לְהִשָּׁאֵר עִם אָבִי בְּבִיתוֹ
מִכֶּתֶר בְּסִפְרִיו בְּכָלִי הִרְתוּן הַשְּׁחֹרִים מִבֵּית עַל קֶרְנִי
הָאֵיל
[...]
וּכְבֶּר הִכְעַרְתִּי בְּעֶצְמִי אֶת הָאֵשׁ
נִאֲלָצְתִּי לְהִכְעִיר אֶת הָאֵשׁ הַזֹּאת הַזֶּה
הָאֵשׁ הַזֶּה,
נִזְבַּח בְּתוֹכִי הָאֵדָם שֶׁהֵייתִי וּמִי מְשָׁלִיחִיו שֶׁעָתִיד לִהְיוֹת (עמ' 13)

גופי העקדה של מִזְבְּחוֹת הַתְּבוּסָה, אבות, בנים, ילדים והאיל (הנקרא "הַנֶּאֱחָז בְּסִבָּה")
קשורים אלה באלה ואין בהם תמורה, ואין מי מהם שנפדה או שניצל, וכולם בבחינת
אחוזים בסבך. זו מנת חלקו של האב ("אֲבִינוּ בְּמֶאֱרֹב בֵּין הַשִּׁיחִים / אֲבִינוּ נֶאֱחָז בְּסִבָּה",
עמ' 43), וזה גורל הבן ("הַנֶּה / קֶרְנִיו הַמֶּאֱרָכוֹת שֶׁל הָאֵיל / הִילָד", עמ' 65). בשירת
יעקב, יש בה דבר מה מ"פֶּחַד יִצְחָק", חרדת הבן הנעקד, ואנו חשים ברטט האיברים של
גופי-הזכר, הנימולים, ומילתם היא הברית הזאת.

וַיֵּצְאוּ הַיְלָדִים לְשָׂדוֹת וַיִּשְׁלִיכוּ זֶרַעַם הַטָּרִי
וַיִּנְפְּרֶן הַמִּזְבֵּחַ הַמֵּר וְהוֹתִיר רַק אֵימַת עֶקְדָה
וְכֵה הָעֶפֶר גַּם מְנִיב גַּם עוֹלָה נִרְעִינָם הַתֶּפֶל
וְאִף אִם עֶקֶר — הוּא עוֹטָה פְּרִיחָתוֹ הִיחִידָה (עמ' 98)

פריצת המזבח, אפר הנישא לכדי עפר, השחתת זרע ופרי תפל, כאילו אומרים על חילול
גמור ועל פריצות והשחתה החלה בתחומה של המסורת, כאילו נקראו השירים בימי
השופטים, כשחלה רעה גדולה על הארץ ולא ידעו עוד הבנים לעשות למנהג אבותיהם.
ואולם (הינה ה"תזה" שלנו), כי בעצם אותה השמיטה מתחוללים שוב תאי השירה
הראשונים, והיא מחדשת את זיקותיה עם עיקרי (סתרי) המסורת. כי לא המסירה בלבד
מן האב אל הבן, אלא השיבושים – השבירות החלות בתחומי המסורת – הם המכריעים.
בשיבושים הללו – הגם שאין אנו יודעים משוררים רבים כשיעורו של יעקב ביטון
הנכונים לקרוא כך היום "הַנְּנִי" (עמ' 90); הגם שאין קריאה זו מפציעה עוד במובנה
המקראי ולא במובנה מן המדרש או מפיוטי העקדה, אלא נשמעת מתוך מצבי הפיזור,
ההתפוררות של המסורת – בשיבושים הללו המשורר נאסף. אומנם אין למילה "הנני"
להישמע בשיריו אלא כדבר אחר באמת, כקול היענות וקול הנשמט (נסו, מוותר ואינו
יכול, האומר בשירה "הנני" אומר "אינני"), ויש לה, לכן, להישמע כדברים אחרים, כראיה

למצבי הריבוי והתעייה של השירה העברית היום. ובכוח זה המשורר גם מחדש את תאיה, מכינה שוב לערוך תפילה.

I.

הרחקנו לכת. אני חושב לומר כי הקוראים במקורות התבוסה קוראים כדרך הקריאה בפיוטי העקדה או כדרך הקריאה במחזורי תפילה וכדומה. אומנם יש לנו לומר כי שיריו של ביטון עומדים בזיקה למסורת הליטורגית, אך מה פשרה? מה אפשר עוד לייחס לה, או לצפות לחידושה?

חֲלֹמִי אֶת מִשְׁפַּחְתִּי
כָּלֶם אָמְרוּ תְּפִלָּה (עמ' 9)

כמו לעת תפילה המשורר נאסף אל משפחתו. שירו עומד אז בזיקה לאספה שיש לה קול-רבים – "כָּלֶם אָמְרוּ תְּפִלָּה". אך מה מקורה – מניין התפילה שופעת? "הַתְּפִלָּה נִכְתְּבָה תְּחִלָּה בְּחֻדְדֵי עֲנִיִּים" (עמ' 72).

מניין באה התפילה? מן החרדה, מן העוני. התפילה באה מן-האין (דווקא ממה-שאינ, ולא רק ממה-שיש). התפילה באה מן השבר, מן הבקיעה, והיא נשמעת כצעקה, כקול קינה. גופי התפילה של המסורת הם גופי משבר (גוף היולדת, גוף הקינה). ואף שיש לתפילה "לְהֵלֵל וּלְשַׁבַּח וּלְהוֹדוֹת", מקווי השבר הללו היא עולה, מן החתך. כי מי הדובר בתפילה? אלה החשים באימה כי נתרחקו מהם השמיים. התפילה, אף שניתנה הרשות לתפילת יחיד, היא לפי מקורותיה מן המשפחה (התא הקדום של חיי הקהילה, קול-הרבים):

כָּל הוֹרֵי הַקָּדְמוֹנִים
חוֹפְרִים תַּחְתִּי בְּמַחְלוֹת
יְהִידִים יוֹצְאִים לְשִׁמְךָ בְּרֹעַשׁ
בְּתַפְלוֹת. (עמ' 75)

זיקתם של שירי יעקב לקורפוס התפילה מפוצלת, חצויה (שבורה לשניים, בין אב לאם, בין הזכרי לנקבי, השבר הזה עתיד להתפרש כעין פירוש קבלי בשירים אחרים). ואף שיש לאב הזכות להתפלל ("לְפָנוֹת בְּקֶרֶב אֲבָא נִרְדָּם בְּתַפְלָה", עמ' 72), אין חזקת האבות על התפילה גמורה, לפי שראינו כי התפילה היא גם מן האימהות-הגדולות, מן המקוננות. כי יש לתפילה העברית בית הגידול הזה – "הרחם" – ומן הרטט של גוף האם, מן "המשבר" (הלידה), היא מתחילה, וגם שירתו של ביטון חבה לה את חוב המקור:

וְהִיתָה קְרוּאָה הַשְּׁעָה בְּמִקְוֵרְנִי הָאֶחָד
כְּשֶׁהִייתִי בְּרִחְמָה וּבְשִׁלְיָתָה כְּתַבְתִּי (עמ' 70)

1.

אם אמרנו לקרוא באינה דָּדָה קינה לאם הגדולה, אזי אמורים היינו לקרוא במקבילות התבוסה כבמכתב לאב (במובן חוץ-קפקאי). אך מה נותר למשורר ליטול מן המסורת הזו, הנקראת בשם-אביו? לעומת הירושה שהייתה לו ליטול (לינוק) מן הקורפוס של האם הגדולה?

הָאִשָּׁה הַזֹּאת גְּדָלָה אוֹתִי
נִתְּנָה לִי לֵב וְשִׁקָּט:
מָה יִרְשֶׁתְךָ אֵתָה? (עמ' 30)

על שאלה מן המין זה אמרנו כבר להשיב כי המשורר "יורש" מסדר האבות את העקדה. וליתר דיוק, הוא יורש את מחדליה (עיוורון האב, חרדות הבנים, קולות האייל). אך הבן, כידוע, ניצל בכוחו של אותו המחדל. שירתו עשויה מן החומר הזה של אבות ובנים, ההולכים כפוף בעולם, מרוששים:

מָה הוֹלִיכֵנִי כְּפוּף
אֵלַיךְ – אָבִי
כָּל יְרֵשׁוֹת הָאֶתְמוֹל נִשְׁחָתוּ
נִשְׁמָטוּ (עמ' 59)

אם אנו שואלים על זיקתה של השירה לעיזבונותיה (שבריה) של המסורת, ולרעיון כי באותם מצבי משבר (ואי-מסירה) המסורת מתגלה, קרי מוסרת (מקריבה-מקרבת) את עצמה, אזי יש לנו לעמוד על אותן התעקמויות של גופיה: ההתקפלות של גוף-האב ("וְעִכְשׁוֹ שׁוֹכֵב מְקַפֵּל עַל צִדּוֹ", עמ' 41), ההתכופפות של גוף-הבן ("כְּמַעַט הִתְכַּוְּפַתִּי לְקִשּׁוֹר לוֹ אֶת הַשְּׂרוּכִים", עמ' 32). הבן הולך אל אביו, רוכן בשורות השיר, "כְּפוּף" (כמה ענווה, כניעות, ולא סבל בלבד – "מזוכיסטי" – יש בפסוק הזה), ונכון כך לשוח, ללכת להתפלל. הליכת המשורר כמוה כהליכה של אנשי העקב ("אנשי יעקב", המעוכבים) – "לְמַדְתִּי! הֲפֹל עָקְבִּי!" (עמ' 37). צורה זו, הכפופה (עקובה) של הבן, היא כקשת הנמתחת בשיריו. זו קשת המסורת. אך אם נחשוב על העברית בהקשר זה (זו ה"מדוברת" בשירים – ששורותיהם אכן קצוצות), יש לנו להכיר גם במומיה, שהיא צולעת כצליעת יעקב, כי נקע את ירכו: משפטיה כפופים, מעוקלים (עקובים) מכובד גופי האב שהיא נושאת על גבה. אם נשאל על פשרה של מסורת המתגלה בעת המשבר שחל בה, יש לנו לשער מייד על השבר הזה, החל בגופם של בנים משום משקל אבותיהם:

אָבא

אַנִי אוֹמֵר אֶת שְׁמִךְ בְּקוֹל (עמ' 48)

ח.

אך לעומת הנאמר במקצת המדרשים, כי היה לו לאברהם הרצון ליטול אך מעט מדמו של בנו, הרי שבשירי מַחְבְּרוֹת הַתְּבוּסָה דם רב נשפך. הדבר המעוכב בפרשת אברהם ויצחק (מה שנכתב בשם יעקב): כי הבן אומנם ניצל אך האיל נשחט, נאמר בשירה: "פֶּלֶךְ הַדָּם וְהַנְּאֻז בְּסִבְכָּךְ" (עמ' 52). השירה היא "שְׁטֵף דָּם" (עמ' 110); ובתחילה הדם פורץ מגופו של האב: "הַדָּבָר הָרֵאשׁוֹן שֶׁנִּשְׁפָּךְ שָׁם הָיָה דָּם".

רָאָה בְּנִי

הָאֶפֶק מִתְנוֹדֵעַ בְּרִגְלֵינוּ

הַגּוֹף מְעִטֵּר אֶת גְּבוּלוֹ

הַדָּם הוּא דֶרֶכְכּוֹן

הַתְּמִיד (עמ' 66)

גופי השירה העברית הם גופי פצע, הם נושאים בעצם את המִי־לה, את החיתוכים של תחילת השפה (ברית המילה, פקיעת השפתיים, פתח הרחם, הסרת העורלה). מתוך מצבי הריבוי של החתך (הזכרי) ומן הנקבים (גוף־האם) המילים מפציעות, למשל בשירי הילדות ("הוא מתעכב שְׁמָה עַל הַפֶּצַע זֶה הַשֶּׁרֶף", עמ' 103), או בשירי המלאך והשליח (השואלים מלשון התגלות זכריה):

רָאִיתִי הַלֵּילָה לְהַחְרִיד

וְהִנֵּה אִישׁ רוֹכֵב עַל סוּס אָדָם

וּבְיָרֵךְ הַסּוּס עוֹלָה פָּצַע

וּלְשׁוֹן הָאֲדוֹן כְּעִנְכֹּל קָטָן טָפַל

חָךְ אֶרְגָּמָן (עמ' 101)

את גופי הפצע בשירת יעקב, למרות הקשריהם (ספרות הנבואה, מדרשי העקדה, הפסיכואנליזה), אין לדעתי לפרש כסמלים (סימנים בעלי ערך סינתטי ומשמעות מעובה), ואין לדרוש להם משמעות אלגורית (כאילו מדובר בכתבי חידה תאולוגיים). יש דבר מה ריאלי להחריד בשפיכת הדם, גם כשהיא מתרחשת בסִפְרָה של השירה. אנו משוחחים אומנם על ירושות, על עיזבונות של גופי המסורת בשירה, על זיקות בין בן לאביו ולאִימוֹ־הַגְדוּלָה. אלה הם הקשרי הקריאה (הקשרי הצידוק) העיקריים של שיריו. אך דבר מה אחר, ממשי ו"פראי" ההומה בשיריו של יעקב ביטון – חיה אפלה, גוף יצורי – הומה, זועק או דומם עד בעתה, כמין גולם. קולו מדמם: "אֲנִקֶּת דָּם – חִיָּה בְּצִעֵר" (עמ' 117).

אין לנו הכרח לחדש את התזה בדבר מוצא השפה מבחינת החיות (מן הגוף המעונה של הבריאה) כדי להאזין כראוי לשירים, שיש בהם מבע לאותה הוויה שהיא פרא, שעודה בטרם שפה. כי מן התהודה הזו, מעליית התהום (מפי הרחם, מן החור) – השירה שואלת לעצמה קולות (המיה, נעירה, צרחה, רעשים). חמורים מוכים, סוסים שחורים, כלבים משוטטים, עורבים, האיל הנאחז בסבך, הנאספים כולם בשורות השירים של יעקב ביטון, מבשרים על מה שנכון להתפלל בעדו. אך הפרא הוא גם המקונן בגופו של הנער, המפציע, שחור (אפריקאי, ערבי, יהודי-מרוקאי) ומואר.

מ.

תוכנית הקריאה בשיריו של יעקב ביטון עומדת בסימן גידולי שפת האם (אינה דִּדְהָ) ושיבושי שם האב (מִחְבְּרוֹת הַתְּבוּסָה). שמענו בהם תהודה למצבי המשבר ("פי הרחם", מה שנשבר ונפתח בגוף האם) של המסורת, שמתוכם באה שירתו לעולם; למדנו על כוחם לערוך תפילה בעברית, שיש בה המיה וקול דממה (דם), שהם מן הקינה ומן העקדה. הרבה מן הפיגורות הללו נקשרות גם בשירי ספרו אֶחָוִי בִּזְהָר³, השואלים על האב ועל האם ("הֵיכָן הוֹרִי?" עמ' 11), על התפילה ("עֵינֵי פְתוּחוֹת וְאֲנִי מִתְפַּלֵּל", עמ' 23) ועל גופי האפלה, על הנבראים הקדומים, ה"שחורים", ועל שפיכת הדמים. אך בספר זה, המיוחד לאהבת האחות, נכון היה לקרוא בוודאי עם שיר השירים ולדרוש על גניו:

דְּבָרֵי בִּי אָחוֹת
סִפְרִי עַל הַגֵּן הָהוּא (עמ' 10)

המשורר שואל בשיריו אל הגן האבוד ("לְאִיזָה גֵן תִּחְזֹר?" עמ' 26), שהוא הראשית וממנו האור ("עוֹד מִן הַגֵּן הָהוּא זוֹהָר דְּבָר", עמ' 26). המשורר שואל ל"עֵדֶן" ("אִיפֹה אָבֵד הָעֵדֶן הָהוּא?" עמ' 27), ל"גֵּן נִשְׁכָּח" (עמ' 31). ואכן, לפי כוחם יש לשירים אלה לשוב צעד לאחור (צעד שהוא "עקב" – עיקש, סרבן) לתחומי המסורת. באסופת אֶחָוִי בִּזְהָר השירים אכן שבים אל הגן:

כָּל עֶרֶב חֲזַרְנוּ אֶל הַגֵּן
שְׂכַחְנוּ אֶת הַטֹּב וּמִן הָרַע (עמ' 35)

משוררים ממינו של ביטון, ההולכים בשדה המסורת, אין להם לטעות באשר לטיבם של גנים ממין זה, כגני שיר השירים, ואין להם לציירם כנווה שאנן, כארץ מובטחת, ילדות אבודה וכדומה. כגורלה של אותה חולת אהבה גלמודה, שהשומרים אינם ערבים לה

3 יעקב ביטון, אֶחָוִי בִּזְהָר, דרור בורשטיין (עורך), רמת גן: אפיק, 2017. כל הציטוטים שלהלן לקוחים ממקור זה, אלא אם כן צוין אחרת. ההפניות מכאן ואילך יופיעו בגוף הטקסט.

ואהובה ברח, שוררות גם בגנים אלה של שירי יעקב אפלה ואימה. אנו קוראים מייד: "פְּתָאֵם עָלָה כָּל הַלֵּילָה" (עמ' 35), ומן הגן הזה עולה קול נהמה, "חִיּוֹת מְשֻׁנוֹת" באות בין שורותיו, "מְלָכּוֹדוֹת" ושפיכת הדמים (עמ' 37). ואין למשורר אלא להודות: "אֲנִי הַחוֹלִים" (עמ' 32). מדובר במחלת אהבה: "מְרַעַל בְּאַהֲבָתִי, שׁוֹכֵב" (עמ' 51).

גידולי פרא ("עֲלֹת הַגְּבְעוּלִים פְּרוּאָה", עמ' 97), פירות בוסר רעילים ("אֵין פֶּרֶח לְהַבְשִׁיל", עמ' 8, "הַתְּרַעֲלָה / קֵלָה וְנִדְיָפָה", עמ' 50), פריחת הדם ("בְּאֵינִי הַדָּם יִפְרַח", עמ' 68) – כולם נשזרים בשירי הגן של אֶחָוִי בְּזֶהֱרִי, ואין למשורר להכחיש יתמות ועוני, מנת חלקם של יושבי הגנים, ולא את גורל הפליטים, המגורשים, המנודים, החיים מבוזים לשעריהם. אך על הגן ממונה שומר, וזו דרשתו:

הַכְּנָסוּ כָּלְכֶם

חֲדָרֵי מִרְצֵף קוֹרֵן סָבִיב

מְנוֹרָתִי עוֹלָה קָנָה וְגִבִּיעַ יָרַח

לְקוּטֵי דֶרֶךְ שְׂכוּחָה

פְּרִי צְבוּט

וְלַעֲנָה (עמ' 91)

המשורר אכן נאסף בדמות זו – "שומר הגן" (עמ' 91) הפותח שעריו לכול, אך מי ישוב ויכנס בהם? (הקוראים, בוודאי). ומה פרי גנו ("שִׁפְעַת הַפְּרִי", עמ' 34)? נאמר: "תֵּאֲנָה שְׂדוּדָה" (עמ' 55), "עֵשֶׂב מֵר" (עמ' 37), "צִלְקוֹת וְאַבְקָנִים" (עמ' 34), ופרחיו? "נוֹפְלִים" (עמ' 34). בגן זה (כי גם בארקדיה) המוות שורר, וסימני מחלה פשטו בו. משירי הגן של אֶחָוִי בְּזֶהֱרִי היינו שבים כך לקרוא שוב ולראות בין שירי מְחַבְּרוֹת הַתְּבוּסָה את "גן לוינסקי", ששר על היושב בגן בטרם נסיעה, פְּרָדָה או גירוש, המשער על ישיבתו כי הייתה כשיבת הפליטים, שהם – הנודדים, העקורים, חסרי הבית – דווקא להם עומדת הזכות לישיבת הגן, שאין בה עדיין כל דופי, רוע או עוול, אלא חירות מוזרה, שחרור משררה, בטרם יחול עליהם הדין (עמ' 111–114).

אין לנו להכחיש כי דבר מה כגון מרה שחורה חל בספריו של יעקב ביטון, ומן האפלה הזאת לבדה יש לשער את אפשרויותיו של האור המאיר בשיריו. אך איש אינו חושב להציע קריאה "דמונית" בשיריו, לטעון על אורו של לוציפר, המלאך הנופל ("זִוְרַח בְּנִפְיָלָה", עמ' 78), החל לכאורה בעולמו. שיריו משוחררים מן התוכנית המטאפיזית, ואין ליחס להם נוסחה גנוסטית. לאור זה יש נוסח אחר, מקראי ובה־בעת ביתי, פשוט להחריד: "מָטָה שְׁלַחַן כֶּסֶף וּמְנוֹרָה" (עמ' 46).

!

זכור לנו הפסוק מספר מלכים המספר על האכסנייה לאלישע, שעשתה לו "אֶשָּׁה גְדוֹלָה", השונמית (מנשות שנם) שייחלה להכניסו בביתה, כי ראתה שנמנה על המבורכים, מאנשי

האלוהים: "נַעֲשֶׂה-נָא עֲלֵית־קִיר קִטְנָה וְנָשִׁים לוֹ שָׁם מְטָה וְשֹׁלַחַן וְכִסֵּא וּמְנוּרָה וְהָיָה בְּבֹאוֹ אֵלֵינוּ יָסוּר שָׁמָּה (מלכים ב ד 8).

הכלים הללו, המשמשים לנביא ונזכרים גם במשכן ככליו של כהן או סופר, נוטל המשורר למעונו. כי מה צריך אדם לקיטונו? מיטה לשינה, כיסא להסב בו לשולחן ומנורה להאיר. אך כלים אלה אף הם מתת האם הגדולה – שממנה גדל הבן לשירתו. פסוק זה, כדאי לראותו גם לפי פירושו בספר הזוהר, שהוא מוסב על השכינה ועל תיקונה: "מטה ושולחן וכסא ומנורה. ארבע אלין, כלוה בשכינתא אינון" (ספר הזוהר ב, קלג ע"א).

בא מאמר הזוהר לומר כי הנאמר על מיטה, על שולחן, על כיסא ועל מנורה נאמר על השכינה ועל תיקונה, וכי סוד תיקונה הוא שעושים בשירה ובתפילה. ויש לשער כי מן הכלים הללו של פרשת הזוהר חשב המשורר לשאול לשירתו. וגם שאל מדמות השכינה, שהיא כדמות האחות – האהובה ממדרשי שיר השירים – לשיריו באסופת אַחֲזוּתֵי בִּזְהָר. אך כאמור, לא רצינו להפריז בפירושים ממין זה, ולא לטעון למשלבים אלגוריים (או גנוסטיים) בשירים, כי האור השורר בהם הוא ביתי:

שַׁעַת עָרֵב

הַמְטָבַח זֹהָר

בְּחֻדְרִים (עמ' 53)

הזוהר בשירים, האור הביתי, פושט מן המטבח (מן המנורה, מן הכיריים?) אל חדרי חדרים. המשורר מעיד, "אֲנִי עוֹד בְּחֻדְרִי" (עמ' 54). אף שהוא סב לדרכים, הולך אל הפרא ויורד אל הגן (אל "גִּנַּת אֶגְזוֹז", עמ' 87), ונכנס "לְפִרְדֵּס" (עמ' 71), המשורר עודו ספון בחדרו (מימי הילדות). החדרים, הנמנים אף הם לחללי שיר השירים (כנוסח הפסוק "הִבְיֵאֲנִי הַמֶּלֶךְ חֻדְרִי", א 4), הם החללים הפנימיים של השיר. מדובר בחדרי האורחים, חדרי השינה, חדרי הילדים, הנמנים באַחֲזוּתֵי בִּזְהָר, ובהם נרקמות עלילותיו הדקות (חלקן באמת פרומות) של המשורר – ועם החללים האלה נמנה גם החדר הזה, שבו עורך המשורר שולחן לתפילה:

אֵלֹו פִּרְקֵי תַּפְלִיתִּי:

שֹׁלַחַן כִּסֵּא וּמְנוּרָה (עמ' 84)

יא.

אך מי ישמע תפילתו? מלאך, אולי.

תוכנית הקריאה שלנו בשיריו של יעקב ביטון נענתה להנחה כי לשירתו הוא נוטל שאריות מתחומי המסורת, וכי דווקא במקומות ששירתו עומדת בסימן מחסור והתרוששות, במקומות ששירתו מעידה על מרחק (עד ניכור) מגופי המסורת וחשה

במצבי המשבר (הפירוד, הקטיעה), דווקא בהם חלה בה התעוררות, והיא שבה לחדש את זיקותיה. היכן שדבר אינו יכול להימסר עוד, היכן שהשבר עצמו שורר, נעשה חלל פנוי לשירה; מן החלל הזה שירתו מתחדשת. וכיצד? כי יש לה כוח עדיין לאסוף – רשמים, זיכרונות מימי הילדות, קווים דקים של ניסיון, ולשמוע תהודות מן החלל הריק. קווים אלה, מקצתם מינוריים להפליא, נכתבים על "שברי הלוחות" של המסורת. שירתו של ביטון גדלה על גופה של האם הגדולה. בתחומה (במעונה של "אִשָּׁה גְדוֹלָה") יש לו שולחן וכיסא, ומנורה – להאיר לשירתו.

והמלאכים? גופי השירה הגדולים של המסורת השתתקו, ואם הם שבים לשורר הם מתגלים בדרך כלל כפיגורות אלגיות, ליריות להפליא וקודרות, כגון מלאכיהם של רילקה ואלברטי. בשירה העברית החדשה הם מפציעים מפעם לפעם כגופי תהודה לאותם מזמורי תהילה ותשבחות שפסקו בריקיעים ולקינות שאינן חדלות על חורבן הבית. במעמד זה יש להם גם להישמע בשיריו של יעקב ביטון, כשהמשורר מתלבש בגופם: "הִיִּיתִי חֶלְקוֹ הָעֵיף שֶׁל מְלֶאךָ" (עמ' 127).

י.

אך הטון האלגי השורר בשירים אינו היחיד ואינו האחרון בשיריו של יעקב ביטון. ההתכנסות המלנכולית, הנסיגה, מצבי הדומם, הקטיעות והקיפוצים החלים ברבות מן השורות, ההשתתקות של גופי המסורת (המלאך העיף) – כל אלו הם ביטוי למצבה הרוחני של העברית, שסיבותיה לקינה ולקובלנה רבות; האם תיתכן שירה שלא חלים בה מתמיד קווי משבר ממין זה? אך הקו הלירי, האלגי, אינו היחיד בשיר. זאת ועוד: מן השירים הללו, כבר הערנו, חלה גם התקוממות. בשיריו של ביטון אנו חשים בכוח, בנכון להתעורר. יש לנו הרשות לשוב ולהאזין לקולות האלה, לקווים הריתמיים של שפת אם גדולה, שחורה, לתיפופים, לרעד האיברים, לתוכחות וללחישות המשביות את העברית ב"עגיל ברונזה"⁴.

בעבור עגיל ברונזה פרהיסטורי יסחרו בדמכם כשקי קקאו
כל ברבורי האוונגליון – יש להם היסטוריה, שליחות וצימאון עצום
הם יגיעו מהאוויר לכל מקום בסוואנה, יבעירו את כל בתי הקש הקטנים שבניתם
הם גייסו את כל החומר החי והדומם לקרנבל הבעילה הזה

האודה הזאת לאפריקה ("אפריקה מתה!!!"), האודה ליבשת השחורה הנבעלת בידי סוכני האוונגליון החדש, "הַשְּׁלִיחִים הַמְּאַחֲרִים" – סוכנים קולוניאליים ממין חדש השבים לשדוד את שנותר לאחר מות האם הגדולה ("אחרי מותה של האם האדומה") – האודה הזאת קמה להראות את פניה לנוצרים, שעודים שבים (התיירים הנוסעים לסוואנה). וכך

4 יעקב ביטון, "עגיל ברונזה", פנים 58 (אוגוסט 2012), עמ' 90–93.

היא שרה, בגוף זה, ב"פרווה" עם "ניבים", עם "ריקודי הפרא בין השיחים", באופל העור ובאור הסתם, בחוש הקצב "המפותח" (עם "הראפ והכותנה"), להדהיר את הדם. אך מניין גואה האודה השחורה הזו, הראפ, שירת גופי האפר?

עכשיו המטמון היהודי הזה

גואה עמוק מהסוואנה

הקוראים בשיר זה חשים עוד בכוח שיש לעברית ("המטמון היהודי"), הכוח שנותר לה – מן המסורת – להראות פנים לבריאה.

גלילי שחר, אוניברסיטת תל אביב, אוניברסיטת הומבולדט ברלין