

"בְּלֵאֵי בָלוּם זֶה. הַבְּלֵאֵי הַבָּלוּם וְהָעָלוּם": על האובייקטים בשירת אבות ישורון*

שחר לבנון

"לא כל מיה שנוצץ הוא זָהב": הגרמטאות בשירת ישורון

האָסֶף

אָנִי מְבִיא כָּל מַה שְּׁאֲנִי מוֹצֵא.
לֹא כָּל מַה שְּׁנוֹצֵץ הוּא זָהָב.
אֲכַל אָנִי מְרִים
כָּל מַה שְּׁנוֹצֵץ.

בְּמַגֶּרֶה אֶסֶף שֶׁל בְּלֵאֵי.
חֲתִיכוֹת שֶׁל כְּרוֹם. מִפְּתַח בְּלֵי רַגְלִים.
מִסְמֵר מְרַבֵּה שֵׁנִים.

[...]

חֲתִיכוֹת נִיקָל, כְּרוֹם, בְּרֻזֵל,
אָנִי לֹא יוֹדֵעַ מִמַּה זֶה בָּא.
שְׁרִירֵי עֲצָמוֹת. שְׁעָרוֹת רַגְלִים. מִמֵּי הֵם?

כָּל זֶה מִנְּחַ כְּאֲשֶׁר אָנִי חוֹצֵה חוּצוֹת.

[...]

כָּל אֶחָד אוֹמֵר שְׁלוֹ. כָּל אֶחָד מְבִיט לִי בְּיָדִי.
לֹא כָּל מַה שְּׁנוֹצֵץ הוּא זָהָב.

* ברצוני להודות לד"ר רועי גרינוולד ולפרופ' חנה סוקר-שווגר על הערותיהם ועצותיהם. אני מודה לד"ר יותם פופליקר ולקוראים האנונימיים על ההערות וההצעות שנתנו בשלבים שונים של הכנת המאמר. הציטוט בכותרת מתוך אבות ישורון, "על חוט תרופים", הלית ישורון ובנימין הרשב (עורכים), כל שיריו, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, [1974] 1997, עמ' 121.

אָבֵל כָּל אֶחָד רוֹצֵה לְאֶסֶף.
 כָּל הַמְּפֹל הֵזָה, כָּל הַיְבֻלֶת הַזֹּאת, כָּל הָאֶרְבֶּה־הַרוֹשׁ הַזֶּה, לְהַכְנִיס
 לְאֶסֶף. וְאֵנִי מְרִים
 כָּל מָה שֶׁאֵנִי מוֹצֵא.¹

השיר הזה, שהופיע ב־1974 בהשבר הסוריאליסטי, מעלה שאלה עקרונית: מדוע נדרש המשורר לייצגם של אובייקטים כמו מפתח, חתיכות כרום, ברזל ושיירי עצמות? מהו פשר ריבוי העצמים בשירתו של ישורון?² המשורר מתגלה בבית הראשון כאספן גרוטאות. הצהרתו: "אֵנִי מְבִיא כָּל מָה שֶׁאֵנִי מוֹצֵא", בצירוף השורות העוקבות "לֹא כָּל מָה שֶׁנוֹצֵץ הוּא זָהָב / אָבֵל אֵנִי מְרִים / כָּל מָה שֶׁנוֹצֵץ" מעלות טיעון חשוב בדבר מקומם של האובייקטים ביצירתו. עבור ישורון, הקריטריון המוחל על כניסתו של אובייקט ל"אֶסֶף" שלו אינו מחייב שהדבר יסוג כ"זָהָב", מתכת יקרה ונדירה, אלא מאפשר את איסופו על סמך תכונתו כעצם נוצץ בלבד. המשורר מציע תפיסה הפוכה ליחס המקובל לעצמים. לא הערך הטבעי, העמוק, המהותי, הנומינלי שלהם הוא החשוב – לא ה"זָהָב", אלא מראית העין, החיצוני, מבנה השטח: ה"נוֹצֵץ". על כן, "אֶסֶף שֶׁל בְּלֵא", וכמוהו "חֲתִיכוֹת שֶׁל כָּרוֹם. מִפְתַּח בְּלֵי רְגָלִים. / מִסְמֵר מְרִבֵּה שְׁנִים // שְׁיָרֵי עֲצָמוֹת. שְׁעָרוֹת רְגָלִים", רשאים כולם להיכנס לאוסף. במילים אחרות, ישורון מנתק בשיר את העצמים מהקשרם המקורי ומייצר מעין אסמבלז' פואטי המציב אובייקטים זה לצד זה ללא ההבחנה בין בלאי לזהב, גבוה ונמוך.³

- 1 אבות ישורון, "האֶסֶף", שם, כרך ב, עמ' 49.
- 2 המהלך שאתאר מתמקד באובייקטים השייכים לתקופה המאוחרת ביצירת ישורון, בספריו שלושים עמ' של אבות ישורון (ירושלים: שוקן, 1964), זה שם הספר (ירושלים: שוקן, 1970) והשבר הסוריאליסטי (תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1974). לא אתייחס לתקופת יצירתו המוקדמת של ישורון, שבה החל את דרכו כנאו־סימבוליסט בכתב העת טורים, בעריכת אברהם שלונסקי. ישורון השתייך לזרם פואטי זה, הדוגל בשירה ש"התרחקה מן הנימה המגויסת שאפיינה את השירה העברית בשנות העשרים ונטתה אל הביטוי המעורפל והבלתי מפורש". רועי גרינוולד, "שפתו של אבות ישורון", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2012, עמ' 66–67. על הנאו־סימבוליזם ביצירת ישורון ראו גם, יוחאי אופנהיימר, תנו לי לדבר כמו שאני: שירת אבות ישורון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 11–17. בהקשר רחב יותר, הסימבוליזם הוא זרם מורכב ופולגוי מרובים – הן בספרות והן באומנות. כאן אתייחס להגדרה מצומצמת בלבד שלו, בשירה העברית הארץ־ישראלית. על הסימבוליזם בשירה ראו, דורי מנור, "הרעם האילם: על שירת מלארמה ועל תרגומה לעברית", סטפן מלארמה, הרעם האילם: מבחר שירים, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמפעל לתרגום ספרות מופת, 2011, עמ' 7–40.
- 3 יש קשר בין האסמבלז' לבין טכניקת הקולאז' (מקור המילה בפועל הצרפתי "coller", שפירושו להדביק). טניה רינהרט מציינת את הטכניקה הזאת ביצירות ה-"Merzbilder" של האומן הגרמני קורט שוויטרס. שוויטרס "אסף הפצים שמצא באקראי, הדביק ולפעמים גם צבע אותם, ויצר מהם פסל ענק, שמילא את ביתו [...] העקרון הוא איפוא איסוף ומיחזור פסולת של תוצרים תרבותיים". החוקרת ומבקרת הספרות האמריקנית מרג'ורי פרלוף מוסיפה שהקולאז' הופיע לראשונה בציורים קוביסטיים של פבלו פיקסו וז'ורז' בראק ב־1912. ראו: טניה רינהרט, מקוביזם למדונה: יצוג וסובייקט באמנות המאה העשרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 71; Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, p. 46

חוקר הספרות ועורך כתב העת סימן קריאה מנחם פרי נדרש לנושא העצמים בשירת ישורון.⁴ פרי טען כי "הפרטים הקטנים" זוכים למעמד מרכזי ביצירת המשורר ומפותחים בה לעיתים כסמלים בהתאם להקשר שבו הם מופיעים – בקומפוזיציה של השיר, במצב שהם מתייחסים אליו או בזמן שבו השיר נכתב. לדברי פרי:

פרטים שהם שרידים מוצבים בשירה זו כדבר מעורר יותר, חריף יותר, מן המקור שלהם. כך מכתבי ההורים שהושמו בצד בחייהם, זוכים לחריפות לאחר מותם; כך זכרם המלווה ונציגיו (תמונות), כך העציץ הגדול שאדמתו נשפכה מן הקומה השלישית וכך הגרוטאות, השברים, ה"ברזל נופל מן הכוחות" שהמשורר מלקט לאוסף שלו.⁵

פרי מתאר תהליך החוזר בשירת ישורון פעמים רבות: האובייקט נהפך למשהו "חריף", "מעורר" ומהותי יותר מתוקף מופעו בשיר. על פי הפרשנות הזאת העצם ביצירה – היא זה מכתב, עציץ או גרוטאות – נעשה לסמל של מושא אחר. כך "היחסים עם העציץ הגדול זהים ליחסים המורכבים עם האב" ומצביעים, לפי פרי, על טעינתו של האובייקט במשמעויות נוספות, סימבוליות. מהלך דומה מופיע במאמרה של לילך לחמן, שהראתה שהחומרים האקראיים בשיר "האָסֶף" מובילים ל"עולם קודם", להיסטוריית החפצים, היא כותבת, דרך תמורה מטונימית.⁷ "האָסֶף" יכול להיקרא אפוא מנקודת מבט סימבולית, כאובייקט המייצג מושאים מופשטים יותר.⁸

4 עיסוקו של אבות ישורון באובייקטים וייצוגם בשירתו תועדו במהלך השנים ברשימות ומאמרים של חוקרים ומבקרים. ראו בהקשר זה: שמעון אדף, "אחרי קרבן הקן", לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון: כותבים על שירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 142; אופנהיימר, הערה 2 לעיל, עמ' 32–36; עוזי בהר, "עד שראיתי קן תלוי", דבר (10/4/1992); אריאל הירשפלד, "בין מה שיש למה שלמעלה ממנו", ידיעות אחרונות (8/5/1985); רפי וייכרט, "בין נקודה לקוסמוס. על תנועת תודעת אחת", מאזנים עב, 1 (אוקטובר 1997), עמ' 57–59; יצחק לאור, "חזיר גדול האדמה": על שירתו של אבות ישורון, דברים שהשתיקה (לא) יפה להם: מסות, תל אביב: בבל, 2002, עמ' 19; לילך לחמן, "כמערה חיה מסתורית", הארץ (26/11/1997); לילך לחמן, "אבות" [אחרית דבר], אבות ישורון, מְלִבְדָאָה: מבחר 1934–1991, הלית ישורון ויליך לחמן (עורכות), בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 401–402; חביבה פדיה, "שני שעונים – שני זמנים: הבור זמניות של האב והבן בשירת אבות ישורון", לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון: כותבים על שירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 83; מנחם פרי, "בשירה צריכים להשתמש בכח", דבר: משא (30/9/1974), עמ' 13, 19; אידה צורית, שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישורון, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 204, 213. באופן גורף, רשימות ומחקרים אלו התייחסו לאובייקטים כחלק ממהלך רחב יותר בפואטיקה של שירת ישורון ולקשרי העצמים המוזכרים למגוון מוקדים תמטיים. עם הנושאים שהוזכרו נמנים אשמה, זיכרון, זמן, העיר, לשון, ההיבט הפוליטי, הנוודי, הפסיכולוגי-חברתי, האוטוביוגרפי. לילך לחמן מסכמת את הנושאים המרכזיים ביצירת המשורר במבוא לאיך נקרא אבות ישורון, עמ' 11–16.

5 פרי, "בשירה צריכים להשתמש בכח", שם, עמ' 13.
6 שם, עמ' 19.

7 Lilach Lachman, "'I manured the land with my mother's letters': Avot Yeshurun and the Question of Avant-Garde", *Poetics Today* 21, 1 (Spring 2000), pp. 61–93
8 קריאות פרשניות אלו קשורות לתמורה הפואטית שסימן המשורר בנאום שנשא ב-1967 לרגל קבלת פרס ברנר. בדבריו ציין כי לאחר מלחמת 1948 "התחלתי להחזיק בשיר אחר, שיר, שבו

מנגד, השיר מצביע גם על תפיסה אחרת, ההופכת את כיוון הקריאה: לא התנועה מן המסמן למסומן, אלא מן המסומן למסמן. בהבנה זו, אטען, העצמים אינם רק נשאים של משמעות סימבולית או אובייקטים המצביעים במטונימיה אל עברם, אלא הם מתגלים בחומריות המעורטלת ממשמעות. המשורר מצהיר על ריקונם מתוכן סימבולי כשהוא חוזר על המשפט "לא כָּל מֵה שְׁנוֹצֵץ הוּא זָהָב" ומוסיף "אֲבָל כָּל אֶחָד רוֹצֵה לְאֶסֶף". בכך הוא מוחה את ההבחנה בין הדברים וכן כל הייררכייה שהייתה מייצרת "תנאי כניסה" לאוסף: מתוקף תשוקת האיסוף ייחשב כל עצם ראוי להיאסף. בשורות האחרונות ישורון מציין את האקראיות שבה הדברים הגיעו למלאי שלו: "וְאֵינִי מֵרִים / כָּל מֵה שְׁאֵנִי מוֹצֵא". דרך אחרת לקרוא את השיר תדגיש אפוא הן את ההיבט החומרי והחיצוני של הדבר הן את היצר האגרני של המשורר. שירת ישורון, כך אטען, מחוללת רצף ייצוג מורכב שאינו מתקבע בעמדה חד־ערכית המאפיינת את האובייקט בניגודים בינאריים; שירתו מעדיפה לנוע בין הקטבים כעמדת יסוד.

במונחים אומנותיים, אפשר לקשר בין "האֶסֶף" לבין האפקט הנוצר בהתבוננות ביצירות פֵּאוּנְד אובֶּגֶט (Found object) ורדי־מייד (Readymade). אוצרת האומנות דיאן ולדמן מסבירה שהמונח "פֵּאוּנְד אובֶּגֶט" מציין אובייקט, לרוב תעשייתי, המשולב עם חומרים אחרים ולעיתים עובר תמורה בידי האומן.⁹ אומנות הרדי־מייד, לעומת זאת, מעדיפה את הצבתם של חומרים מן המוכן כחלק המרכזי של האמירה האומנותית. הדוגמאות המפורסמות ביותר ליצירת רדי־מייד הן "מזרקה" (1917) ו"מתקן בקבוקים" (1914) מאת מרסל דושאן. בעבודות אלו השתמש האומן הצרפתי באובייקטים תעשייתיים – משתנה ומתקן לייבוש בקבוקים – והעניק להם תוקף אומנותי באמצעות ההקשר שבו הוצגו. דושאן הפך את העצמים הפונקציונליים למושאי אומנות בכך שהכריח את הצופים להעריך אותם בכלים ביקורתיים.¹⁰ בשירו של ישורון האובייקטים הופכים למרחב

הדברים שבשירה חייבים להיות קודמים וחשובים מן השירה שבדברים". אבות ישורון, "הספרות העברית תערוך את התפילה", הלית ישורון ובנימין הרשב (עורכים), כל שיריו, כרך א, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, [1967] 1995, עמ' 280. ישורון תיאר את התנועה שהתגבשה ביצירתו לאחר המלחמה מן האמירה הבלתי מגויסת, המעורפלת והמופשטת, של הנאו־סימבוליזם הארץ־ישראלי – "השירה שבדברים" – אל הביטוי הפוליטי והקונקרטי המתייחס למאורעות האקטואליה, ובהם גירוש ערביי ארץ ישראל והגלייתם (הנכבה) – "הדברים שבשירה". התנועה הפואטית הזאת נחקרה וקושרה להיבטים פוליטיים, אוטוביוגרפיים, לאומיים ולשוניים ביצירת ישורון. ראו, למשל, חנן חבר, "עיר יְפוּ מְגֵפָה רִדְפָת עִיר קְרִסְנִיֶּסְטָאוּ שְׁחִזָה מְבִשְׁרָה: העימות הספרותי בין ישורון ללאור בתגובה למלחמת לבנון הראשונה", לחמן, איד' נקרא אבות ישורון, הערה 4 לעיל, עמ' 55–68. הביטוי המובהק ביותר לשינוי זה מופיע בשיר "פֶּסֶחַ עַל פּוֹכִים" (ישורון, כל שיריו, כרך א, עמ' 81–85) שהתפרסם בעיתון הארץ ב־23 במאי 1952. על ההיבטים השונים של השיר, ראו: צורית, הערה 4 לעיל, עמ' 160–169; מיכאל גלזמן, "פֶּסֶחַ עַל פּוֹכִים", תיאוריה וביקורת 12–13 (חורף 1999), עמ' 111–123. ראו גם את מאמרו של אמנון רז'קרקוצקין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 5–4 (סתיו 1993–סתיו 1994), עמ' 113–132.

9 Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, NY: Harry N. Abrams, 1992, p. 8

10 ראו את מאמרו של רועי גרינוולד, הבוחן את נושא הרדי־מייד בשירתה של יונה וולך. רועי גרינוולד, "יונה וולך, מדיום", דנה אולמרט ושירה סתיו (עורכות), ספר יונה וולך, תל אביב:

התצוגה המרכזי, מעין שילוב של רדי-מייד ופאונד אובג'קט – הצורה שבה הם מתוארים מכריחה את הקוראים לחשוב על "התיכות ניקל, פרום, בַּרְזֶל" כעצמים לא סימבוליים, ולהתייחס אליהם באופן חדש מעצם הצבתם בדף השיר הלבן.¹¹

"האֶפֶף" הוא מופע אחד מתוך רצף הייצוג העשיר של עצמים ביצירת ישורון. צורת הייצוג של האובייקטים, המתגלים ברחוב ונאספים אל ביתו של המשורר, מצביעה על המנעד הפרוס מן הערך המופשט והסימבולי של העצם ועד הצד החומרי והחיצוני שלו.¹² במאמר זה אעסוק בטווח הייצוג הזה, וכן ביחסי הסובייקט והאובייקט ביצירה באופן רחב יותר, באמצעות הפגשתם עם עולם המושגים שמציעה תאוריית האפקט (Affect Theory). גוף ידע זה מציע להבין את האובייקט והסובייקט לא כקטגוריות נפרדות, אלא כאתר שבו נפגשות ישויות שונות "בתוך-העולם",¹³ ובו מתהווים יחסים דינמיים – מתהווים ומתמשכים – שהחוקר סיימון אוסליבן כינה "צרורות של אירועים".¹⁴ תאוריית האפקט מעדכנת מסורות תאורטיות המתמקדות בסובייקט או באובייקט בלבד, ובמקום זאת בוחנת את ההיבט היחסי, הלימינלי והמשתנה שלהם.¹⁵

חומריותם של הדברים מציינת את ערעור ההבחנה הבינארית והמשלימה בין סובייקט ואובייקט. תחת זאת, יצירת ישורון לוכדת רגע חמקמק שבו היחסים בין השניים מתגלים

הקבוצה המאוחדת, 2023, עמ' 389–406.

11 ראו גם, רינהרט, הערה 3 לעיל, עמ' 16–26, 64–66.

12 מרבית העצמים בשירת ישורון מופיעים במרחב הביתי, המסמן מוקד אוטוביוגרפי-פואטי חשוב ביצירת המשורר. נראה שייצוג היתר של אובייקטים מן המרחב הביתי בתקופה המאוחרת קשור לגילו המתקדם של המשורר, המתיק את המיקוד הפואטי מן המרחב העירוני לביתי. אני מודה לפרופ' נילי רחל שרף גולד על הבחנה זו.

13 הביטוי "בתוך-העולם" לקוח מספרו של הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר (*Sein und Zeit* (Being and Time)), שפורסם בשנת 1927. את יחסו של ישורון לאובייקטים אפשר לקשר לעולם המונחים של היידגר, כיחס למה שהוא מכנה עצמים "לא שמישים". Martin Heidegger, *Being and Time*, John Macquarrie and Edward Robinson (trans.), New York, NY: Harper Perennial Modern Thought, 2008, pp. 102–104. לפירוש הביטוי ראו בספרו של אברהם מנסבך, קיום ומשמעות: מרטין היידגר על האדם, הלשון והאמנות, ירושלים: מאגנס, 1998, עמ' 34–35, וראו גם את מבחר המאמרים שערך ותרגם אדם טננבאום: מרטין היידגר, מאמרים (1959–1929): הישות בְּדָרְךְ, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999.

14 Simon O'Sullivan, "The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation", *Angelaki* 6, 3 (December 2001), p. 128

15 Neil Valletly, "(Non-)Belief in Things: Affect Theory and a New Literary Materialism", Stephen Ahern (ed.), *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*, Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 45–63; Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002, pp. 29–31; Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg, "An Inventory of Shimmers", Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press, 2010, pp. 1–25. כפי שהראו סייג'ורט וגרג, תאוריית האפקט מקיפה תחומים רבים: היבטים גופניים, פסיכולוגיה ופסיכיאטריה, ביולוגיה, בינה מלאכותית ומדעי המוח, מחקרי אנושיות ופוסט-אנושיות, פמיניזם, פילוסופיה ותרבות, פוליטיקה ופיזיקה, שיח על רגשות וחברה, ועוד (עמ' 6–8). אני מתמקד בפלג אחד מתוך גוף תאורטי רחב זה, שעניינו מטריאליזם ויחסי סובייקט-אובייקט.

כסבך: הדבר והאדם מעורבים ופתוכים זה בזה.¹⁶ חשיבות המפגש בין המשורר לאובייקט נעוצה אפוא לא במיון האדם והדבר לקטגוריות אונטולוגיות נפרדות. כוחה של שירת ישורון, לטענתי, היא בתמורה שאינה מקבעת את הסובייקט והאובייקט בעמדה מוחלטת על רצף הייצוג השירי.

העציץ ברחוב ברדיצ'בסקי: דיוקן של סובייקט

עיסוקו של ישורון באובייקט עולה באופן משמעותי בשירתו משנות השבעים של המאה העשרים. צורת הייצוג בשיר "האֶסֶף" אפיינה את האובייקט באמצעות האסמבלז', רדי-מייד ופֶאונד אובגקט, דרך הצד הגופני ומבני השטח של הדבר, וכן באמצעות המשמעויות הסמליות שיוחסו לו; בשיר "רֶקֶטָה" בוחר המשורר באסטרטגיה פואטית אחרת כדי לייצג את העצם. השיר כונס בספר השבר הסורי־אפריקני (1974)¹⁷ ומתאר חפץ נוי, עציץ:

רֶקֶטָה

הַעֲצִיץ הַגָּדוֹל עוֹמֵד בְּמַצְבּוֹ. אֵף עַל פִּי שֶׁכְּלִי רֵיק הוּא, הוּא חָרָס לֹא נִשְׁבֵּר.
 אֵינּוּ עוֹמֵד בְּאִיָּה כְּלָפִי, רַק מְבִיט לְרַחוּב. וְהַעֲצִיץ הַקָּטָן, צִמְרַת צְבָרִית,
 קָרְנֵי אֵיל, עוֹמֵד בֵּין שְׁמֵשׁ וְאֶרֶץ. זֹאת אוֹמְרָת: בֵּין זְרִיחָה וְחָרָס
 אֲדַמְדֵּם, וּמְטִיל צֶל הַצֶּמַח שֶׁהִיא לוֹ. שֶׁהִיא לוֹ וְאֵין לוֹ.¹⁸

במקום תיאור של שרשרת אובייקטים המוצגים כאוסף אקראי, בשיר "רֶקֶטָה" העציץ נטען במשמעות ומתרוקן ממנה בעת ובעונה אחת; כך הוא מציין בו־זמנית הן את המכל הן את תוכנו. בבית הראשון העציץ מאופיין כדבר חסר ערך במובן האידיומטי ("כְּלִי רֵיק"), ובמובן המילולי כצמח שנשתל ונעקר. על אף זאת, בסוף השורה הראשונה הוא מתואר כ"חָרָס לֹא נִשְׁבֵּר". הצירוף האחרון רומז לתפילת המוסף לראש השנה, "וּיִנְתְּנָה תִּקְוָה". התפילה מתארת את גדולת האל לעומת אפסות האדם: "אֲדָם יְסוּדוֹ מֵעֶפֶר וְסוּפוֹ לְעֶפֶר, בְּנַפְשׁוֹ יָבִיא לְחִמוֹ, מְשׁוּל כְּחָרָס הַנִּשְׁבֵּר, כְּחֻצִיר יָבֵשׁ וְכֻצִּיץ נוֹבֵל, וְכֻצֵּל עוֹבֵר, וְכַעֲנָן כְּלָה, וְכְרוּחַ נוֹשֶׁבֶת, וְכַאֲבָק פּוֹרַח, וְכַחֲלוֹם יַעוּף. וְאַתָּה הוּא מְלַךְ אֵל חַי וְקַיִם".¹⁹

16 ראו בהקשר זה את דינה של חנה סוקר־שווגר במפגש העודף וחסר ההלימה בין הממשי ללשון, בין המלה לדבר. חנה סוקר־שווגר, מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית 1907-2017, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2022, עמ' 9-15, 49-74.

17 ישורון, השבר הסורי־אפריקני, הערה 2 לעיל. לביקורת על הספר ראו: מאיר ויזלטיר, "אבות ישורון אחד בעיר", הארץ (11/4/1975); שלום לינדנבאום, "שבר - אבל לא סורי־אפריקני", ידיעות אחרונות (25/4/1975).

18 אבות ישורון, "רֶקֶטָה", כל שיריו, הערת הפתיחה לעיל, כרך ב, עמ' 29.
 19 "פיט סילוק" (מוסף לראש השנה), שלמה טל (עורך), מחזור נַת ישראל לראש השנה, נוסח ספרד, ירושלים: יד שפירא, אלון שבות ומורשת, 1978, עמ' 186.

אל מול שרשרת דימויים המתארת את מצבו הארעי של האדם בתפילה כ"חֶרֶס הַנְּשָׁבֵר", שבצורה מטפורית מציגה אותו בחדלונו, העציץ בשיר מתואר כאובייקט עוצמתי ועמיד. מצד אחד, המשורר מממש את האידיום בתיאור של כלי ריק לא כביטוי מטפורי המוליך אל משמעות מופשטת, אלא כישות חומרית פשוטה; ומנגד, הביטוי "חֶרֶס לא נְשָׁבֵר" טוען את האידיום במשמעות אחרת, באמצעות האלוזיה לתפילת המוסף של ראש השנה. האובייקט נע אפוא בין המשמעות המופשטת הניתנת לו בליטורגיה היהודית לבין עמידתו הקונקרטי של המשורר, המתאר, מילולית, כלי עשוי חרס שלא נשבר.

ב"שיר לְבוֹא פָּנִים: אֲדַמָּה בְּקוֹמָה שְׁלִי" מן הקובץ זה שם הספר (1970), הדובר מספר כיצד "עִכְשׁוֹ בְּגֶשֶׁם הַגְּדוּל, / עִקְרָתִי אֶת אֲדַמְתִּי הָעָצִץ הַגְּדוּל, / אוֹתוֹ וְאֶת אֲדַמְתּוֹ עִמּוֹ".²⁰ המעשה שעשה המשורר בשיר המוקדם מפרש מדוע הוא תמה בשיר המאוחר על העציץ הגדול כמי ש"אֵינוֹ עוֹמֵד בְּאֵיבָה" כלפיו. העציץ זוכה כאן לתיאור מואנש, וכביכול מכיל את זיכרון עקירתו מן האדמה. בפרשנות זו העציץ איננו אפוא רק הצד ההופכי, המטפורי של האדם, ה"חֶרֶס הַנְּשָׁבֵר", אלא גם כלי פשוט שהכיל אדמה, שהמשורר השקה וטיפח, עציץ שלבלב במרפסת התלֵאביבית ברחוב ברדיצ'בסקי 8. על כן הבית הראשון בשיר "רֶקֶטָה", המתאר את התבוננתו של הדובר בעציץ המרוקן מאדמתו, ממחיש את נוכחותו הפורחת של העציץ הגדול בעבר.²¹

הצירוף "קֶרְנֵי אֵיל" מפתח את היחס האמפתי של המשורר כלפי הצמח. הוא רומז לסיפור העקידה, מוטיב מרכזי בשירת ישורון, ולאיל שהסתבך בקרניו בסבך השיחים והוקרב במקומו של יצחק. כפל המשמעות שבה נקרא השיר ממחישה את התנועה בין הצד הממשי, הקונקרטי, של האובייקט לבין ההיבט הסימבולי שלו. הביטוי "קֶרְנֵי אֵיל" והישנותה של מילת היחס "בין" בטור השלישי מצביעים על עמידת הביניים של העציץ, ומציינים את הגבול המטושטש שבין הסובייקט לאובייקט: המשורר מסרטט דיוקן של עצם הנמצא במצב לימינלי מתמשך, שבו קשה לסווגו לכאן או לכאן באופן קטגורי. הבית השני מוסיף לפתח היבטים אלו:

מִמֶּשׁ נֶשֶׁבֵר הַלֵּב לְאֵיזָה חֶרֶף נָפֵל. מִיַּד פְּרָצִים אֶלְכֶסוֹנִיִּים שְׁלָחוּ עֲלָיו רֶקֶטָה.
חֲשָׁמְלִים הִקִּיפוּ אֶת הַצֶּמַח. שְׁלָחוּ אֲחֶרָיו אוֹר יוֹם. הַכֵּל. נִרְאָה מֵה עוֹד זָבוּא.
רָנַע נִתְרוֹקֵן הַגֶּשֶׁם. גָּר הַשֶּׁקֶט. הָעֲלִים הִחֲרוּרוּ. נוֹצְצוּ כַח. רוּחוֹת הִדְחִיפוּהוּ
לְפָנָיו. הִצְלַף פָּנִים עַל פָּנִים. אֲזַ עֵמֵד הַצֶּמַח עַל רִגְלָיו קְדוּמָנִית, כְּשׁוֹר
לוֹחֵם שְׁוֹרִים, אֲשֶׁר שְׁפוּדִים כְּכַר בְּגָבוֹ, כְּמַחְטֵי קַפּוֹד, מְגַנְי טָבַע.²²

20 אבות ישורון, "שיר לְבוֹא פָּנִים: אֲדַמָּה בְּקוֹמָה שְׁלִי", כל שיריו, הערה 8 לעיל, כרך א, עמ' 269.
21 חוקר הספרות האמריקני ביל בראון מתייחס לריקנות הכלי כהיבט מהותי בחומריות שלו: "זה לא המשטח החשוק, הקשיח של הכד, אחרי הכול, אלא החלל שהכד יוצר, שבו היידגר מגלה את הדבריות של הדבר". Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2003, p. 7.
22 ישורון, הערה 18 לעיל.

כאמור, השיר נוטל חלק מדימויו מהתפילה "וַיִּתְּנָה תְּקֵף", המגוללת את חתימת גורלו של האדם: "מִי יִחֶיהָ וּמִי יָמוּת. מִי בְּקֶצֶף וּמִי לֹא בְּקֶצֶף, מִי בְּמִים וּמִי בְּאֵשׁ, מִי בַחֲרֵב וּמִי בַחֲיָה, מִי בְרָעַב וּמִי בְצָמָא, מִי בְרַעַשׁ וּמִי בְמַגְפָּה, מִי בַחֲנִיקָה וּמִי בְסִקְלָה".²³ כשם שהאדם נאבק באש ובמים, בחרב ובחיה, בצמא ובמגפה, כך העציץ עומד איתן כנגד כל מה ש"שָׁלְחוּ אַחֲרָיו". בנרטיב שהמשורר מגולל נוצרת אנלוגיה בין האדם לעציץ, המדגישה את הצד השווה ביניהם: האדם נאבק בכוחות הבאים לכלותו והעציץ נוטל האדמה משיב מלחמה שערה מול איתני הטבע – אור, גשם ורוח – המשתלחים בו.²⁴ נדמה גם שישורון נוטל משהו מן התחביר האליפטי של התפילה, המדגיש את האפיון הקטלוגי של האדם והדבר. הישות החומרית המתנגדת שהעציץ מגלם מסמנת את מעמדו של האובייקט ביצירת ישורון: העצם אינו רקע בלבד, תפאורה של היום-יום, אלא אתר שבו מתקיים מצב פרשני של "אי-הכרעה", כפי שהראתה ענת ויסמן בהקשר שירתה של לאה גולדברג;²⁵ החומר ביד היוצר כשם שהיוצר ביד החומר. לטענתי, ובקנה אחד עם המינוח התאורטי שמציעה תאוריית האפקט, תפיסה מטריאלית זו מנתצת את הבינאריות ביחסי הסובייקט והאובייקט, ומערערת על ההתמקדות בכל קטגוריה בנפרד. התפיסה בשיר רומזת אפוא לנקודת המפגש בין דבר ואדם, לרגע שבו הדברים –

מפיקים ואז נושאים את הריגוש והאנרגיה של האירוע. אירועים אינם נחים מבודדים בכיסי זמן, אלא מדממים זה אל זה, משנים את שקרה, את שקורה ואת שיקרה. אם כך, הדברים המופיעים באירועים אלה אינם יכולים להיות מוגבלים לרגע סינגולרי של התרחשות.²⁶

השיר "רְקֵטָה" אינו מייצר עמדה פואטית-אונטולוגית מקובעת, סינגולרית וסטטית אלא דינמית ופעילה, כפי שניל וללי מציין כאן; השיר מטשטש את הגבול בין האדם לדבר, ה"מדממים זה אל זה", ומראה את היחסים הלימינליים שביניהם, הנעשים ומתהווים.

²³ "פיוט סילוק", הערה 19 לעיל, עמ' 186.

²⁴ מנחם פרי מציין את חשיבותה של האנלוגיה בשירת ישורון: "ובצד האחר של אותה מטבע: גשר של אנלוגיה בין המרוחקים, ההופך כל שניים המצויים בקונפליקט לצירוף חדש, מתוח, שבסיסו נחשפת דווקא אקוויוולנטיות". פרי, "סע, סע, ההיפך הגה", לחמן, איך נקרא אבות ישורון, הערה 4 לעיל, עמ' 33.

²⁵ ענת ויסמן משתמשת בביטוי "דיאלקטיקה של אי-הכרעה" כדי לתאר את האפקט ה"מהבהב" בשיר "ימים לבנים" מאת לאה גולדברג. לפי ויסמן, השיר מכיל שתי אפשרויות לפרשנות ה"מקיימות ביניהן דיאלוג שתוצאתו היא מצב של אי-הכרעה". ענת ויסמן, "ייסורי 'הסינתזה האנושית הגדולה': דיאלקטיקה של אי-הכרעה ביצירת לאה גולדברג", דפים למחקר בספרות 18 (2012), עמ' 11. השיר פועל על פי העיקרון של "ציורי-חידה בנוסח 'ארנב-ברוזה', 'אשתי-חותנתי' [...] המדגימים את התופעה המכונה 'ריבוי קביעות בתפיסה'" (עמ' 14). במובן דומה, יחסי הסובייקט והאובייקט אצל ישורון נקלעים לעמדה "מהבהבת" זו: קשה להכריע היכן הראשון מתחיל והיכן השני מסתיים. עם זאת, בהשוואה למקרה של גולדברג, לא הייתי מגדיר יחסים אלו כ"דיאלקטיקה" המכילה תזה, אנטי-תזה וסינתזה – שאינה מתגבשת גם אצל גולדברג, כפי שוויסמן מראה – אלא כתחום בוצני ומטושטש יותר, שבו האדם והדבר פתוחים זה בזה.

²⁶ Vallyley, הערה 15 לעיל, עמ' 50. התרגום שלי, ש"ל.

המשורר עורך אנלוגיה הפוכה: שלא כמו האדם ההולך בדרך כל בשר, העציץ שרוקן מאדמתו אוצר חיים וחיוניות לאחר "מותו".

כאמור, העציץ מתואר לא כ"חֲצִיר יָבֵשׁ וְכֶצֶץ נֹבֵל" שבתפילה, אלא כ"חֶרֶס לֹא נִשְׁבֵּר" – מטפורה המנוגדת לתהליך התכלות החומר. בתפילה האדם משול לעפר ולעפר ישוב, ואילו בשיר הצמח משולל האדמה מאופיין כישות המוסיפה להתקיים ולהתגשם על אף חדלונו. יחסו של המשורר לאובייקט מבטא עמדת יסוד בשירת ישורון: תחת ההפרדה בין האדם לדבר, נוקט הדובר בעמדה המטשטשת את המרחק שביניהם, הקוראת תיגר על הפער שבין החומר הדומם לסובייקט המרגיש, החש והמגיב. ההשוואה ביניהם, שהייתה נוכחת עד כה ברובד האלוזי של השיר, מגיעה לשיאה בבית האחרון, כאשר העציץ עובר תהליך הממיר אותו מחפץ וחייה לאדם:

רָאָה כְּדִדְיוֹתָו, רָאִשֵׁי הָעֵלִים הוֹעֵפּוּ. רָאָה קָנָה הַדֶּק שְׁלוֹ, אֲזַנָּיו זְקוּפוֹת
אֶל קֶהֶל פְּרָא. הַבֵּיט עַל קָנָה דֶּק שְׁלוֹ, עַל חֶפְזָן עֶפֶר שְׁלוֹ. בֵּין בְּצִבְצֵן בֵּין
אֲצָבְעוֹת נְבֻהָן.

רָאָה אֶת לַע הָעֵצִיץ. רָאָה אֶת הַלַּע מִבְּחוּץ לְעֵצִיץ.²⁷

בבית האחרון פושט העציץ לחלוטין את תכונות הצמח ומדומה ליצור אנושי. תיאורו בדי המשורר מבליט את סיווגו כסובייקט ומכונן יחסים אינטר-סובייקטיביים ביניהם. חביבה פדיה כותבת על השיר כי "מבחינת הפואטיקה של המסתורין ניתן לתאר אותו כשיר התבוננות, ומושא הראייה הוא עציץ. בשום רגע לא נאמר בשיר שמושא הראייה הוא אדם. אבל העציץ כאן הוא סובייקט, לא אובייקט".²⁸ ואכן, בעקבות פדיה, ניכר שהמשורר מייחס לעציץ תודעה עצמאית, חוש ראייה ושמיעה, ומדמה את ענפיו לאיברים אנושיים: "אֲזַנָּיו זְקוּפוֹת" ויש לו "לַע", "אֲצָבְעוֹת נְבֻהָן". דימוי העציץ לאדם ניכר גם באלטרציה המניחה את ההטעמה על האותיות בי"ת וצד"י – "בֵּץ בְּצִבְצֵן בֵּין אֲצָבְעוֹת נְבֻהָן" – המציינת את הבוץ הנזול משורשי העציץ, החושף את "רגליו". כך מושלמת ההשוואה בין האדם הנוצר מעפר לעציץ הגדול שנעקר מאדמתו. העציץ אינו מתפקד עוד כמטפורה או דימוי לאדם, אלא הופך לישות סובייקטיבית, עצמאית ואוטונומית.

השיר אינו מציג את העצם ביצירה כרקע, כתפאורה או כפרט חסר חשיבות. במנעד הייצוג של האובייקט נתונים הדבר והאדם באירוע הדדי ומתמשך המפיק יחסים אונטולוגיים סבוכים, ואלו מדגישים את ההיבט הלימינלי של הדברים ביצירת ישורון. במקום אוסף של גרוטאות, השיר "רֶקֶטָה" מסרטט דיוקן של צמח ההופך לסובייקט.

27 ישורון, הערה 18 לעיל, עמ' 29.

28 חביבה פדיה, "מסתורין השירה", הליקון 67 (אביב 2005), עמ' 54.

מצבי ביניים, לשון והאנשה ב"הגג חור מן העולם"

היחס הסבוך בין האובייקט לסובייקט מתגלה גם בעצם אחר המושך את תשומת ליבו של המשורר. בשיר "הָאֶסֶף" האובייקטים יוצגו בטכניקות אומנותיות של אסמבלז', רדי מייד ופאונד אובג'קט, ובשיר "רְקֻטָּה" הופיע דיוקן של העציץ כסובייקט. בשיר "הַגַּג חוֹר מִן הָעוֹלָם", שהודפס אף הוא בשבר הסורי־אפריקני (1974), אדגים כיצד מפותח ההיבט הלשוני של האובייקט:

הַגַּג חוֹר מִן הָעוֹלָם

הַבְּתִים שְׁפִיט גְּרִים בְּדִירוֹת.
אֶכֶל הַגַּג גָּר בְּעוֹלָם וְחוֹר מִן הָעוֹלָם.
אֶת הַדִּירוֹת רוֹאִים הַבְּתִים,
אֶת הַגַּג לֹא רוֹאִים אוֹתוֹ.²⁹

הבית הראשון מעורר תמיהה: כיצד אפשר לייחס לבתים את התכונה האנושית המסומנת בפועל "גְּרִים", ההופכת אותם לדיירים "בְּדִירוֹת"? תשובה לשאלה מצויה בהבנת יחסי הסובייקט והאובייקט ביצירת ישורון וברקע הביוגרפי של השיר. השיר מתאר תהליך שיפוץ שבו נבנתה קומה נוספת מעל דירתו של המשורר ברחוב ברדיצ'בסקי³⁰. היחסים בין המשורר לעצם מתגלים בעודפות התחבירית שבבית הראשון, הבאה לידי ביטוי בתוספת כינוי הגוף "אוֹתוֹ", הממחישה את מעמדו של הגג בעיני המשורר – סובייקט הזכאי לכינוי דקדוקי נפרד. כפי שאירע עם העציץ, גם כאן נראה ניסיון לכוון יחסים אינטר־סובייקטיביים בין המשורר לישות חומרית במרחב המקומי, והניסיון מומחש כאן גם ברמה הלשונית.

התקדמות השיפוץ בהמשך השיר ממירה את הגג לרצפה: "שְׁמֵעֵתִי מִכִּים אֶת הַבֵּית. / לְהוֹרִיד אֶת הַגַּג בְּכַחַךְ"³¹. חוסר היכולת לעלות אל הגג מעוררת אצל המשורר תסכול שמוביל לאסוציאציות מקראיות:

זִפְזִיף חוֹל וְמִלֵּט הֵם חֲמָרֵי בְּנִין.
הָאֵשׁ וְהָעֲצִים וְהַמְּאֻכָּלֶת הֵם חֲמָרֵי בְּנִין שֶׁל אַבְרָהָם אָבִינוּ.
זִפְזִיף חוֹל וְמִלֵּט הֵם חֲמָרֵי בְּנִין.
בְּעִבּוּדָה שְׁחָרָה כְּפוּעֵל פְּשוֹט שְׁעֵבְדָתִי בְּבִנְיָן.³²

29 אבות ישורון, "הגג חור מן העולם", כל שיריו, הערת הפתיחה לעיל, כרך ב, עמ' 84.

30 לפרשת שיפוץ הגג ראו, צורית, הערה 4 לעיל, עמ' 122–123.

31 ישורון, הערה 29 לעיל, עמ' 85.

32 שם, עמ' 86.

השיר עורך אנלוגיה בין חומרי הבניין לסיפור המקראי של עקדת יצחק: כשם שיסודות הבניין מורכבים מהאנפורה "זִיפְזִיף חוֹל וּמְלֹט", סיפור העקדה מבוסס על אש, עצים ומאכלת. המשורר מדמה את הגג ליצחק הנעקד על המזבח ומובל לשחיטה. ההשוואה בין השיפוץ לבין סיפור המקראי מעוררת, שוב, השתוממות: מעשה העקדה, אחד הרגעים המכוננים בסיפור התנ"כי, הושווה ב"רְקֻטָּה" לעציץ וכעת מושווה לשיפוץ בניין בתל אביב, ומזכה את הגג במעמד של אחד מאבות המקרא. אך התמיהה נעלמת אם מעלים על הדעת את החינוך היהודי המסורתי שקיבל ישורון ב"חדר".³³

רועי גרינוולד הראה, בהסתמכו על חוקרי היידיש מקס וינירייך וחוה טורניאנסקי, ש"האקטואליזציה של סיפורי התנ"ך" העתיקה את הדמויות המקראיות "מן הסביבה המיתית הארכאית אל העולם היהודי בן הזמן והמקום [...] המדומיין הפרשני והמדרשי צירף את הטקסט התנ"כי ואת סביבת החיים בעיירה היהודית".³⁴ הסברו של גרינוולד מבהיר את התופעה החוזרת בשיר זה, בשיר על העציץ ובשירים אחרים: האובייקט המוחשי הקונקרטי מעלה אסוציאציות מקראיות בעקבות הרקע הביוגרפי של המשורר, שבו הסביבה המקומית – ובמקרה זה, התל-אביבית – מזמנת את "הסביבה המיתית הארכאית".

משאלתו של ישורון היא שההתערבות האלוהית שהצילה את הנער תעצור גם את יד הפועלים מלהישלח אל הגג. הבניין המשוּפֵץ מובן לפיכך כמנחה לאל – חומרי הבניין החדשים מדומים לכלים שאברהם התעתד להקריב באמצעותם את בנו. על כן הגג אינו מסמך בהוראתו הלשונית מכסה עליון בלבד, ישות חומרית שולית ונסתרת, אלא מובן כחלק מאקט מיתי של העלאת קורבן, ובכך זוכה לחשיבות פואטית מוגברת.

קריאה זו קשורה לגישה הפרשנית של פרי ולחמן, המחברת את האובייקטים למושאים מופשטים מעברו של המשורר או לתהליך הדמיון שהוא נטל משנות ה"חדר", כפי שהראה גרינוולד. השיר מדגיש את התנועה מההיבט החומרי אל הצדדים הסימבוליים האלה ובחזרה: רצף הייצוג המורכב של שירת ישורון אינו מתאר, לטענתי, גישה של "או-או", אלא של "גם-וגם". כשם שהזיפזיף, החול והמלט ממוסגרים כחומרים שהדובר השתמש בהם ל"עֲבֹדָה שְׁחָרָה כְּפֹעֵל פְּשׁוּט שְׁעֲבַדְתִּי בְּבִנְיָן", כך הם מובנים גם כמולכים מטפוריים אל הסיפור המקראי של עקדת יצחק. שירתו של ישורון מייצרת תנועה דינמית ומתמשכת בין שתי ההבנות האלה.

הטור האחרון בציטוט שהובא לעיל, "בְּעֲבֹדָה שְׁחָרָה כְּפֹעֵל פְּשׁוּט שְׁעֲבַדְתִּי בְּבִנְיָן", מתיק את המיקוד אל הביוגרפיה של ישורון, ולאחר תיאור קצר שלה שב הקשב לגג:

בְּלִילָה, בְּגִמְרֵ הָעֲבֹדָה, הִגַּג חוֹרֵק כְּמֵאֲשָׁפֹז.
צְעָדִים עַל הַמְּדַרְגּוֹת, בְּהַפְסְקוֹת, וְאֵין אִישׁ.
בְּלִילָה צְעָדִים, וְכָל הַפְּלִים עֹנִים.
זֶה אוֹמֵר לִי: יֵשׁ לְךָ עֲנִיָּן אֶחָד: גִּג.

33 גרינוולד, הערה 2 לעיל, עמ' 190–191.

34 שם, עמ' 191. גרינוולד מקשר את העיקרון האנלוגי של שירת ישורון המאוחרת למה שלילך לחמן מכנה "מונטאז' פואטי". Lachman, הערה 7 לעיל.

אֶת הַגַּג עֲכָשׁוּ סוֹגְרִים.
הוּא יְהִיָּה הַמְכֶסֶה שְׁלִי.
הַקְרָנִס מְנַפֵּץ אֶת רֵאשׁוֹ.
מַעֲוִדֵי לֹא שְׁמַעְתִּי קוֹלוֹ שֶׁל הַגַּג.

אֱלוֹ שְׁמַעְתִּי אֶת קוֹלוֹ.
אֱלוֹ עֲמַדְתִּי קְרוֹב אֵלָיו.
קוֹלוֹ הָיָה מְדַבֵּר אֵלַי.
עֲכָשׁוּ שֶׁהוּא מִתְרַחֵק

שׁוֹמְעִים שֶׁהוּא מְדַבֵּר אֶל עֲצָמוֹ.
עֲכָשׁוּ שְׁנוּפֵל הַטִּיחַ, שׁוֹמְעִים שֶׁהוּא מְדַבֵּר אֵלַי.
הַגַּג מְדַבֵּר וְהַקְרָנִס מְכַה אֶת הַגַּג.
וְאֲנִי שׁוֹמֵעַ יוֹשֵׁב בְּתַחֲתִית הַגַּג.

אֲנִי בֵּינִי וְהַתְּקָרָה.
אֲנִי בֵּינִי וְהַקִּירוֹת.
אֲנִי בֵּינִי וְהַרְצָפָה.
אֲנִי בֵּינִי וְהַמְּקָרָה.³⁵

האנפורה במילת התנאי "אלו" מבטאת את החרטה שהמשורר חש כלפי הגג – האפשרות של עבר חלופי קוסמת לו. הבחנתו המאוחרת ב"קולו" של הגג מעלה את מוטיב האשמה בשירת ישורון, ונדמה כי החזרות הרבות בשיר קשורות לכך.³⁶ מבעד הרעש של השיפוע מזהה המשורר את "דיבורו" של הגג: האיכות הלשונית המתגלה בשיר מסמנת את האובייקט כבעל יכולות תקשורתיות, המפתחות את תהליך הסובייקטיביזציה הכללי שלו

35 ישורון, הערה 29 לעיל, עמ' 86–87.

36 למשל: "בְּלֵיָּה", "אֱלוֹ", "עֲכָשׁוּ", "אֲנִי בֵּינִי". החזרות מסמלות את צורת הזיכרון המיוחדת של ישורון, הרואה בכל מה שנכחד מושא לקינה וזֶכֶר. נושא הזיכרון בשירת ישורון נבחן במחקרו של עודד וולקשטיין, "הזיכרון ביצירותיהם של אבות ישורון ופרנץ קפקא: מודל פסיכו-סמיוטי", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2000. ראו גם את מאמרו של שחר ברם, העוסק בייצוגי הזיכרון במחזור השירים "עֶרֶב יְהוּדֵי קְרֵאסְנִיטָאוֹ", ואת מאמרה של לילך לחמן הבוחן את הנושא בפואמות שונות בשירת ישורון. שחר ברם, "גילוי פנים: יחסי שירה, צילום וזיכרון במחזור השירים 'עֶרֶב יְהוּדֵי קְרֵאסְנִיטָאוֹ' מאת אבות ישורון", מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 86–105; Lilach Lachman, "Ktivat-Adam (Homograph): Avot Yeshurun, the Long Poem, and Poetic Historiography", *Dibur Literary Journal* 4 (Spring 2017), pp. 39–52. הרכיבים המרכזיים ביותר ביצירת המשורר. השיר המייצג ביותר בהקשר זה הוא "פתיחה לראיון" (כל שריון, הערת הפתיחה לעיל, כרך ב, עמ' 124). ישורון התייחס לנושא האשמה בריאיון שהעניק לבתו הלית ישורון. הלית ישורון, "אני הולך אל הכל", לחמן, איך נקרא אבות ישורון, הערה 4 לעיל, עמ' 226–228. וראו גם, צורית, הערה 4 לעיל, עמ' 89–91.

ביצירה. תחת יחסים המבוססים על ההבחנה בין סובייקט ואובייקט, מתגלה האובייקט כסובייקט בעל תודעה ולשון משלו.³⁷

בנקודה זו אפשר היה לקשר בין דיבורו של הגג למונח הספרותי "פרוסופופאה", שעליו הרחיב פול דה מאן: "זוהי התבנית של הפרוסופופאה, הבדיון של הפנייה לישות נעדרת, מתה, או חסרת קול, המעלה את האפשרות שישות זו תענה ומעניקה לה את כוח הדיבור".³⁸ עם זאת, על אף האפשרויות הפרשניות שמונח זה אוצר, לדעתי ישורון אינו "מעניק פנים או מסכה" לדבר – כפי שמראה דה מאן בניתוח המודוס האוטוביוגרפי אצל המשורר הבריטי הרומנטי ויליאם וורדסוורת' – אלא נותר באזור ביניים אונטולוגי, שבו אובייקט וסובייקט מעורבים ומעורבבים זה בזה.³⁹

בדומה לעצוץ בשיר הקודם, אף כאן מתגלה מערכת היחסים המורכבת בין אדם ודבר. יחסי האובייקט והסובייקט מקושרים לייצוגו של הגג במובנו המוחשי והחומרי מחד גיסא, ובמובנו כסובייקט מדבר ומרגיש, מאידך גיסא. את היחסים האלה אפשר למסגר באמצעות המונחים שמציעה תאוריית האפקט, המציינת את היחסים הדינמיים בין סובייקט לאובייקט, כפי שהראה סטיבן ארן: "שום ישות מגולמת אינה בלתי תלויה, אלא מושפעת ומשפיעה על גופים אחרים כתנאי של היות-בתוך-העולם".⁴⁰ חוקרי תאוריית האפקט מדגישים את הרגשות והתחושות הביולוגיות העולות בישויות ודועכות בהן, את האינטנסיביות והמשקעים של פעולות אלו ואת "יחסי הכוחות" המצטברים, הלימינליים והצדדיים הפועלים תמיד בין גופים, דברים וישויות בעולם.⁴¹

עורכי *The Affect Theory Reader* מליסה גרג וגרגורי סייג'וורת' מבהירים שאפקט גופני קשור תמיד בתנועה ולא בסטטיות, בהיעשות, במשך; בתהליך מדורג ועודף המתרחש כל הזמן ולא בעמדה מקובעת; ביחסי האנרגיה והכוח שבין גופים אימננטיים בתוך-העולם.⁴² חוקרים אלה, וכמותם סטיבן ארן, מדגישים את "החשיבה היחסית", את רשת ההשפעות ההדדית שבין דברים וגופים בעולם ואת הקונטינגנטיות המטריאלית שחשיבה זו מציעה.⁴³ המשותף לפלגים השונים של תאוריית האפקט, כפי שמציין ניל

37 צד זה של האובייקט עומד גם בזיקה להוראה הדו-משמעית של המילה "דברים" בלשון העברית ובשפות אחרות. "דברים" מורים על דיבורים, מסרים בשפה (כבביוי "יש לי איתך דין ודברים").

38 פול דה מאן, "אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים", מאנגלית: שי גינזבורג, מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 249. טקסט המקור פורסם בשנת 1979.

39 ראו בהקשר זה את מאמרו של מישל ריפטר, המגיב למאמר של דה מאן. Michael Riffaterre, "Prosopopeia", *Yale French Studies* 69 (1985), pp. 107–123. בשירה העברית ראו את מאמרה של רינה ז'אן ברוך על החפצים הדוברים בשירת לאה גולדברג. רינה ז'אן ברוך, "אין המציאות חוזרת פעמיים": על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג, מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 270–277.

40 Stephen Ahern, "Introduction: A Feel for the Text", Stephen Ahern (ed.), *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*, Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 13. התרגום שלי, ש"ל. הביטוי "היות-בתוך-העולם" לקוח מספרו של מרטין היידגר *Sein und Zeit* (Heidegger), הערה 13 לעיל).

41 Seigworth and Gregg, הערה 15 לעיל, עמ' 2.

42 שם, עמ' 3.

43 Ahern, הערה 40 לעיל, עמ' 13.

וללי, היא ראיית העצמים לא כ"אובייקטים מטריאליים ניחים שפשוט משקפים תרבות", אלא כ"אירועים רבים" בעלי "עומק חומרי" ו"מציאות מתמשכת ואימננטית".⁴⁴ תאוריית האפקט מעדכנת אפוא מסורות תאורטיות השמות את הדגש על הסובייקט בלבד או על האובייקט בלבד, ובמקום זאת מתייחסת להיבט היחסי והדינמי ביניהם. הבנה כזאת של היחסים בין האדם לדבר בשירת ישורון מציגה אותם כהתרחשות דינמית, לימינלית, מתהווה, בפעולה, בתמורה, תנועה ושינוי.⁴⁵

המקום שבו הגותו של פול דה מאן ותאוריית האפקט נפגשות הוא הניסיון לבטל כל "ניגוד קוטבי של או-או",⁴⁶ כפי שמראה דה מאן בנוגע להבחנה בין בדיון ואוטוביוגרפיה, ובהבנה של "שינויי צורה הדרגתיים" כחלק מ"אומנות המעבר המעודן" של הפרוסופופאה.⁴⁷ ההבדל בין הגישות התאורטיות מצוי בנקודת המיקוד: דה מאן מתאר כיצד הפרוסופופאה מעניקה לאובייקט פנים, מסכה או קול במהלך של בדיון ספרותי, מהלך המייצר קטגוריות נפרדות של אובייקט וסובייקט רק כדי לערער עליהן בסופו של דבר; תאוריית האפקט מתמקדת בנקודות הביניים, בהיבט היחסי, הדינמי והלימינלי. בשיר "הַגַּג חֹרֵר מִן הָעוֹלָם" בא ההיבט הזה לידי ביטוי בהצגת שתי ישויות הנתונות במצבי ביניים אלה, בסבך שאינו אפשרי להתרה.⁴⁸

השיר טווה סבך זה בין המשורר והגג באמצעות האנפורה "אֲנִי בִּינִי". מצב הביניים המשורר והאובייקט מצויים בו מיוצג בשני מובנים: בקרבה שבין המשורר והגג ובפער המונח ביניהם. נראה כי שירתו של ישורון נותרת בתוך כחלק מן הניסיון לדחות את השינוי המגולם בהקמת הקומה החדשה. הבנה זו מותירה את העבר בסימן שוויון עם ההווה – הגג נשאר בנקודת ביניים, במצב מפולש של אי-הכרעה, בדרך להשלמתו. הלכידות והסבך שבו נמצאים דבר ואדם מאפיינים את היחסים הלימינליים בין סובייקט

44 Vallely, הערה 15 לעיל, עמ' 46. ראו גם את המאמרים של סיימון או'סוליבן ושל איב קוסופסקי סדג'וויק ואדם פרנק בהקשר זה: O'Sullivan, הערה 14 לעיל, עמ' 125–135; Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank, "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins", Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham and London: Duke University Press, 2003, pp. 93–121

45 Vallely, שם, עמ' 52.

46 דה מאן, הערה 38 לעיל, עמ' 245.

47 שם, עמ' 249.

48 תיאור אחר לקשר בין הגופני ללשוני מופיע במחקרה של חנה סוקר-שווגר על אורי ניסן גנסין: "כך ייחודו של הטקסט של גנסין הוא באופן שבו נאחזה התפיסה החושנית הניטשיאנית, הסומטית, בלשון המקורות והמדרש, השתרגה-הסתבכה בה לכדי רקמת טקסט/מרקם, טקסט שאינו ניתן לפרימה". חנה סוקר-שווגר, "גולם אלוהים: הולדת הטרגדיה אצל גנסין מתוך מוסיקת הסוגיה התלמודית", יגאל שוורץ, לילך נתנאל, קלאודיה רונצווייג ורונה טאוזינגר (עורכים), מחשבת הספר: מחקרים בספרויות יהודיות מונשים לאביד' ליפסקר, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2020, עמ' 388. אומנם המקרה של גנסין אינו כשל ישורון, אך יש קשר חומרי המחבר ביניהם – המילה "סבך" על נגזרותיה השונות מצביעה על החיבור שבין החומרי והגופני לבין הדיבור והשפה הן אצל המשורר הן אצל הסופר.

ואובייקט בשירת ישורון. בתהליך מתמשך של היעשות האובייקט מתגלה בחומריותו הדינמית,⁴⁹ ומנגד, המשורר מצמצם את מעמדו הסובייקטיבי והופך לעד ולמתעד שלו. היחסים בין האובייקט לסובייקט מסמנים את הראשון לא רק כנשא סימבולי של משמעות, אלא גם כחלק מן המרחב הביתי והעירוני, המוחשי והחומרי. וללי מתייחס לתפיסה זו:

העובדה שאפקט מתרחש בשני כיוונים בין סובייקטים ואובייקטים מקשה על היכולת של אובייקטים לשמר משמעות יציבה, ובאותו אופן מסכנת את יכולתו של הסובייקט להגדיר את עצמו או עצמה באופן קונקרטי ביחס אליהם. אך באופן מהותי יותר, משמעות אינה מונחת בחומרים הפועלים או המופעלים, אלא בין שתי הדינמיקות האלה.⁵⁰

תהליך הדינמיקה הלימינלית המתמשכת שולל מתאר מוחה את ההבדל שבין סובייקט, המחפש אידאה חיצונית ומופשטת בדבר, לבין אובייקט, המתגלה במלוא חומריותו הגועשת. האובייקט בשירת ישורון מגלם אפוא תהליך בלתי פוסק של היעשות והתהוות: משמעות המפגש בין המשורר לגג אינה מצויה בבידוד האלמנטים או בסיווגם לקטגוריות אונטולוגיות נפרדות; כוחה של היצירה הוא ב"אירוע" מתפתח ומשתנה, שאינו מקבע את הסובייקט והאובייקט בעמדה פואטית־אונטולוגית אחת על רצף הייצוג. סוף השיר מתאר את סיום השיפוץ:

הּוֹפְּכִים אֶת הַגַּג לְרֻצָּפָה.
בְּאַלְטוֹת יְשִׁימוּ חֵלְקֵלֶק.
רָגַל בְּהֶן עֲקָמָה.
יְפֹלוֹת עַל אֲצָבָעוֹת הַרְגָּל.

יְכַסִּימוּ כְּמִים צוֹלְלִים.
זֶה הַגַּג יִהְיֶה הַמְּכַסֶּה שְׁלִי.
רְזָה יָבֹא מִכַּח הַמְּשִׁיכָה.
עַד שְׂבֹא שְׂבִיט.⁵¹

49 היחסים בין אובייקט וסובייקט מובנים כאירועים של התהוות והיעשות בשירת ישורון, כפי שהבחין בהקשר אחר רועי גרינוולד: "גיאולוגים יודעים לומר כי השבר הסורי-אפריקני עדיין מתהווה; כל רגע נתון הוא מצב ביניים בהיעשות נמשכת. [...] אם נמשיג באורח דומה את שירתו של ישורון, יהיה גם הטקסט רגע חטוף בהתהוות הנתונה לכוחות שונים". גרינוולד, הערה 2 לעיל, עמ' 7. המילים "התהוות" ו"היעשות" שגרינוולד מחיל על תהליך הכתיבה תקפים לטעמי גם בהקשר האובייקטים וההיבט המטריאלי של יצירת ישורון.

50 Valley, הערה 15 לעיל, עמ' 54. ההדגשה במקור והתרגום שלי, ש"ל.

51 ישורון, הערה 29 לעיל, עמ' 88.

סוף השיר מדמיין את השלמת השיפוע, שבתומה פוסעים דיירים חדשים על רצפת הקומה העליונה. המשורר רומז לשירת הים ולמרכבות פרעה שטבעו בים סוף ו"תְּהַמֵּת יְכַסְּיָמוּ יָרְדוּ בְּמַצּוֹלַת כְּמוֹ אֶבֶן" (שמות טו 5). נראה שכוכב השביט, המטאור שישורון מזמן, וכן המרכבות שטבעו במצולות, רומזים כולם על משאלה של השמדה: הפיכת הגג לרצפה מדומה בעיני המשורר לא רק לפעולה של התחדשות עירונית, אלא לרגע של הרס וכליון. כל עוד "הַגֵּג גָּר בְּעוֹלָם" השיר מתאר את היחסים הדינמיים בינו לבין המשורר, המטשטשים את ההבחנה בין חפץ ואדם, סובייקט ואובייקט. כאשר יחסים אלו אינם יכולים להתקיים יותר המשורר מציע סוף שיכלה את שתי הישויות ברחוב ברדיצ'בסקי 8 – הגג והאדם החי תחת קורתו.

התנועה בין סובייקט ואובייקט בשלושים עמ' של אבות ישורון

הבחינה האחרונה של יחסי האובייקט והסובייקט ביצירת ישורון תתמקד בעצם שהוא גם טקסט, מכתב. מכתב מסמן לרוב שדר תקשורתי של טקסט הנשלח לנמען; מטענו הסמנטי עולה בחשיבותו, באופן גורף, על פני ממדו החומרי. ישורון, ביצירתו, הופך את המכתב לסמן מטונימי של בני משפחתו, ובייחוד של אימו ריקל פרלמוטר, אך להבנת המכתב בשירתו יש לבחון לא רק את תכונותיו הרפרנציאליות-תקשורתיות והמטונימיות, אלא גם את מאפייניו המטריאליים. התייחסות למכתבים מופיעה בשיחה שקיים ישורון עם הסופרת אידה צורית:

משבאתי לארץ-ישראל, ביקשתי עבודה ואמרו לי לך להסתדרות. עכשיו כבר אין הסתדרות, יש אגודות מקצועיות, אבל אז ששאלתי, אמרו: הסתדרות. עבודה לא קיבלתי; אבל בבית זה, בחדר קטן, היה יושב איש אחד גידם, פעמיים בשבוע, והיה בורר במהירות בידו האחת השמאלית, כתוכי בתיבת זמרה, מכתבים מהבית, שהיו מתקבלים על-פי כתובת ההסתדרות. אני הייתי חוזר וקורא בהם ככל הזדמנות: במטבח הפועלים ובהפסקות בעבודה. לחברי שתמהו, אמרתי: קיבלתי זה היום ולא הספקתי לקרוא. נהנית מגעגועי בני הבית, כי הייתי פה לבד. הם הגיעו אלי שנים רבות ונתפזרו דרך נדודי בכל הארץ. אפשר לומר כי זיבלתי את אדמת הארץ במכתבי אמי, ופתאום נפסקו. בבת-אחת. כמו פומפיאה.⁵²

דבריו של ישורון מצביעים על געגועיו ובדידותו בארץ ישראל ועל ציפייתו הרבה למכתבים מבני המשפחה שנשארו באירופה; הריאיון מראה כמה יקרי ערך היו המכתבים בעבורו, ומספק תמונה היסטורית מדויקת יותר מזו העולה בשיריו, שבהם נוצר הרושם כי לא

52 צורית, הערה 4 לעיל, עמ' 49.

שמר על קשר עם בני משפחתו.⁵³ העצירה הפתאומית בהגעת המכתבים הִלְמָה במשורר במפתיע – הפסקת ההתכתבות השגרתית מדומה בקטע להתפרצות הר הגעש בפומפיי. מלבד הממד ההיסטורי והאישי שבמכתבים, הקטע מעלה גם את הממד החומרי שבהם, המודגש במובן הכפול של המילה "זיבול": המכתבים מסומנים כפסולת, כמו שיירי המתכות והגוף בשיר "הֶאֶסְף", עצמים המושלכים ומפוזרים "דרך נדודי" המשורר "בכל הארץ". עם זאת, ועל אף ההקשר הזה, אפשר לקרוא את הזיבול גם כפעולה של דישון: המכתבים שהוטלו לאדמה מפרים תהליכים פנימיים עמוקים, שיצמיחו ויניבו פרי ספרותי משמעותי רבות הימים. הבנת המכתב בשירת ישורון מציגו המטריאלי מאפשרת לראות שוב את התנועה המורכבת של שירתו על רצף הייצוג של יחסי האובייקט והסובייקט. המכתב זוכה להתייחסות מקיפה בספר שלושים עמ' של אבות ישורון (1964), המגולל את קשר ההתכתבות בין המשורר ובני משפחתו מאמצע שנות העשרים עד תחילת מלחמת העולם השנייה.⁵⁴ זהו ספר צנום המכיל שלושים שירים, בחירה אסתטית הרומזת לשלושים ימי האֶבֶל במסורת היהודית. בכל שיר שלושה בתים בני ארבע שורות שמספר המילים בהן מתקצר מאחת לאחרת: חמש, ארבע, שלוש ושתיים בהתאמה. הבחירה האסתטית של עימוד הספר במבנה מצטמצם מעידה על החיבור הקונספטואלי בין הארגון

53 עודד וולקשטיין התייחס לנושא האשמה אצל ישורון ולהשפעה שלו על "ההיסטוריה החלופית" שהמשורר מעצב בשירתו: "כזכור, במציאות ההיסטורית-ביוגרפית הקפיד ישורון – לפחות עד לנקודת זמן מסוימת – להשיב על מכתביהם של בני-משפחתו. [...] כאשר ישורון מעצב לו בשיריו 'היסטוריה' שבה מעולם לא השיב למכתבים, וככל הנראה גם לא קרא בהם, הוא בודה לו עוול חמור פי כמה מזה שהוא אשם בו באמת". וולקשטיין, הערה 36 לעיל, עמ' 31. ההדגשה במקור.

54 הספר זכה לביקורות רבות בצאתו, שלווו ברובן בטון חיובי. ראו, למשל: משה שמיר, "פיסת הנייר – פיסת הרקיע". למרחב: משא (9/10/1964), עמ' 5; אברהם רוזנברג, "שלושים עמודי שיבה", הארץ (6/11/1964); גבריאל מוקד [יוסף עילם], "שלושים עמ' של אבות ישורון", נכשו 12–13 (1965), עמ' 109–111. לביקורת מסויגת יותר, ראו, יצחק עקביהו, "שלושים עמ' של אבות ישורון", מאזנים כ (דצמבר 1964), עמ' 80–81. מיכאל גלזמן ראה בספר "סימן מפנה הן בפואטיקה של ישורון והן בהתקבלותו הביקורתית. בניגוד לרעם, ספר שיריו המקובצים שהופיע ב-1961 ועורר תגובות עוינות ולעתים אף לוועגות, שלושים עמ' זכה ליחס אוהד עם הופעתו ואף זיכה את ישורון בפרס ברנר". מיכאל גלזמן, "תפנית הנשימה של אבות ישורון", בקורת ופרשנות: כתבעת למחקר ספרות עמ"ש 45, 2017, עמ' 246. וראו גם: אופנהיימר, הערה 2 לעיל, עמ' 74–79, 160–162; לילך לחמן, "העולם הקודם לא יחקור בה" הארץ (6/9/1995). רוחמה אלבג התמקדה ברקע הביוגרפי של הספר, ברשימתה "עוד אלף שנים אומר שמך", הארץ (27/9/2009). התייחסות אחרת פרסמה אורית מיטל, שניתחה את ייצוגי המכתבים בשירתם של אורי צבי גרינברג ואבות ישורון, והתמקדה במאמרה בדמות האם. אורית מיטל, "איך זה נקרא: על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 1 (סתיו 2010), עמ' 133–162. אדריאנה ג'ייקובס בחנה את שירי שלושים עמ' של אבות ישורון ביחס למלאכת התרגום שמפעיל המשורר וכן את נוכחותה של היידיש מבעד לעברית: Adriana Jacobs, "Hebrew Remembers Yiddish: Avot Yeshurun's Poetics of Translation", Lara Rabinovitch, Shiri Goren and Hannah S. Pressman (eds.), *Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 2013, pp. 295–313. המאה העשרים ועד 1940 מובא בהוצאה חדשה של הספר שלושים עמ' של אבות ישורון, בעריכת יעקב הרשקוביץ, ובו מכתב האם: זיכרון, מכתבים ושכחה אצל אבות ישורון, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2023.

החזונית של הדף לבין התוכן המתואר בו. השורות המתקצרות והמילים המתמעטות מחקות במישור הצורני את הידלדלות התקשורת בין המשורר לבני משפחתו. השירים מלאים ברגשי האשמה שחש המשורר בעקבות רצח משפחתו בשואה.⁵⁵ על אף ההתכתבות הרציפה שניהל עימם לאורך השנים הרגיש ישורון כי לא סייע להם, ולא עמד איתם בקשר במידה מספקת. בריאיון שהעניק ליצחק בצלאל תיאר את מציאת המכתבים ואת איסופם:

מכתבים רבים שקיבלתי מהורי וממשפחתי בגולה נתפזרו בימי נדודי בארץ. גם מה שנתר אצלי השארתי במפוזר. ביקשתי מנוחה מפניהם. יום אחד התחלתי ללקטם, ריכזתי, ולאחר שנים שבתי לקרוא בהם. היתה בהם קריאה אחת בלתי פוסקת לתשובה ממני. כתוב לנו מכתב, גלויה, אות אחת. כתוב, כתוב. עם שידוע אני כי כתבתי להם רבות, נראה היה לי כאילו לא עניתי להם מעולם. ושוב ניתקתי מהמכתבים. כששבתי אליהם, ראיתי בהם טביעת אצבעות. הם מויינו לפי תאריכים. מכתבי אבא לחוד, אמא לחוד. לימים התקנתי לי ארון לספרי וריכזתי כל ניירותי בתיקים. המכתבים נותרו בחוץ, לא הצטרפו לשום תיק. השארתי כך. התביעה החוזרת שבהם: ענה, ענה, ענה — לא הרפתה ממני. וכך התחלתי להשיב להם בשיר.⁵⁶

בריאיון מתאר ישורון את מציאת המכתבים ש"נתפזרו" ואת מיונם, מיון המעיד על תהליך ההתמודדות עם נטל האשמה. "ביקשתי מנוחה מפניהם" אומר המשורר ומתייחס אליהם כמו היו בני אדם. קריאת המתים אינה מרפה ממנו והם מתגלמים ב"טביעת אצבעות", עדות מטריאלית משולחיהם. הידיעה האובייקטיבית שהתכתב עימם לאורך השנים ("כתבתי להם רבות") לא עולה בקנה אחד עם המטען הרגשי הבלתי פתור ("נראה היה לי כאילו לא עניתי להם מעולם").⁵⁷ הקושי במיונם, ייחודם הטקסונומי ("לא הצטרפו לשום תיק"), מוסיף לרושם כי המטען הרגשי שבהם לא בא לידי התרה, וכעת הוא מוחצן בכתיבת הספר. החיבור בין טקסט לגוף מצביע שוב על התפיסה המטריאלית של ישורון: במקום להבין את הזיכרון כדבר מופשט הוא מציין את ההיבט הגופני של שולחי המכתבים.

ריכוז המכתבים במגירות השולחן מדומה בשלושים עמ' של אבות ישורון להטמנה באתר קבורה: "וְאֲנִי מְכַתְּבִים שֶׁל אִמִּי קְבֻרָתִים בְּקְבֻרֹת הַשְּׁלֶחָן, / וְאִם הַמְּכַתְּבִים עַל

55 אידה צורית הציגה בשירת הפרא האציל עדויות שונות שבהן סיפר המשורר על האשמה שחש כלפי בני משפחתו לאחר השואה. צורית, הערה 4 לעיל, עמ' 213–215.

56 יצחק בצלאל, הכל כתוב בספר: עם סופרים בישראל כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1969, עמ' 41.

57 להיבט זה התייחס עודד וולקשטיין: "משיריו של ישורון מתקבל הרושם, כי מעולם לא שעה למכתביהם מלאי-הדאגה של בני-משפחתו, שנותרו בפולין. כדאי לציין כי התמונה הביוגראפית אינה חד-משמעית במידה כזו: לפחות במהלך שנותיו הראשונות בארץ, עמד ישורון בקשר מכתבים צרוף עם הוריו ואֶחָיו". וולקשטיין, הערה 36 לעיל, עמ' 23.

תִּלְמָם⁵⁸. כמו העציץ והגג, המכתבים מדומים לסובייקטים, ונראה כי האנשה זאת שוב מטשטשת את הגבול בין האדם לדבר. המטפורה "אֵם הַמְּכַתְּבִים" ממזגת את המכתב והאם, והמכתב הופך למטונוימיה שלה. יחס מטונוימי זה מצביע על הפיכת המכתב מפיסת נייר, יתרה חומרית, לסובייקט חי ומדבר – האם ריקל פרלמוטר.⁵⁹ כאמור, זהו צד אחד במהלך הייצוג הישורוני: מן החומרי אל הסימבולי. התנועה המנוגדת, מן הסימבולי אל החומרי, מוצגת בשיר "יום יבוא", הפותח את הקובץ:

I

יום יבוא ואיש לא יקרא מכתבים של אמי.
יש לי מהם חבילה.
לא של מי
ולא מלה.

יום יבוא ואיש לא יקח אותם ליד.
יש מהם צרור והותר.
יאמרו: ניר פסת
ולא יותר.

ביום ההוא אביאם אל מערת בר־כוכבא
להעלותם באבק. העולם הקודם
לא יחקר בה
שפת אם.⁶⁰

השיר מצביע על התנועה שבין סימון המכתב כאובייקט שאין לו שימוש לבין הבנתו כשדר תקשורת בין אם לבנה. החריזה בבית הראשון בין הטור הראשון לשלישי ("שָׁל אָמִי־לֹא שָׁל מִי"), הנוספת על תוכן הטור השני ("יש לי מהם חבילה"), ממחישה את הקשר העמוק של המשורר למכתבים – הם מסומנים כנכס העיקרי של זיכרונותיו. אך היחסים שהמשורר מכונן אינם מבוססים על בעלות – ישורון נמנע מניכוס כזה, ונע לכיוון הציר המטריאלי של הייצוג, שבו האובייקט מתגלה כ"צרור", כ"חבילה" וכ"ניר". בבית השני המכתבים מוצגים כעצמים מוזנחים ועודפים ("צרור והותר") הנעשים ליתרה חומרית עודפת, "ניר פסת / ולא יותר". מצד אחד, בהבנתם כפסולת ובשכחת לשון היידיש שנכתבו בה, השיר מסמן את שוליות המכתבים. מן הצד האחר, על אף קבורתם ב"מערת בר־כוכבא", המתגלה כאתר ארכאולוגי לאומי עקר, המשורר אינו מוכן למסור

58 אבות ישורון, "אומר לי אוסף הנדבות", כל שיריו, הערה 8 לעיל, כרך א, עמ' 184.

59 ראו בהקשר זה את מאמריהם של עדה קינסטלר ומיכאל גלזמן. עדה קינסטלר, "המהלך הזה, שבו הופך המכתב למייצגו של אדם שהיה", ארץ אחרת 10 (מאי-יוני 2002), עמ' 73-76; גלזמן, הערה 54 לעיל, עמ' 253-257.

60 אבות ישורון, "יום יבוא", כל שיריו, הערה 8 לעיל, כרך א, עמ' 181.

אותם לרשות הציבור. השיר מקיים אפוא את רצף הייצוג העשיר של האובייקט ביצירת ישורון, בהבנת המכתב כנשא סימבולי של זיכרונות מצד אחד, ובהבנתו כחומר פשוט ותו לא, מן הצד האחר. כפי שהראה עודד וולקשטיין, השתיית הפונקציה התקשורתית של המכתבים ממירה אותם משדרים ל"דברים":

הצירוף הראשון מתייחס אל המכתבים מצד איכויותיהם התקשורתיות. הצירוף הממיר אותו כבר אדיש לגמרי לאיכות הזו, והוא נדרש אך ורק למשותם החומרית של המכתבים, הנשקלים בו כאובייקט שניתן "לקחת ליד": הפונקציה הרפרנציאלית של המכתבים מושבתת, לטובת התיגבור של נוכחותם החומרית-מרחבית ("צרור והותר"). משלא יקראו בהם עוד, יודחו המכתבים ממעמדם המוסכם כשדרים, כמסמנים; הם ייוולדו מחדש כ"דברים".⁶¹

לטענתי, ובקנה אחד עם הבנתו של וולקשטיין, המכתבים אכן מופיעים כדברים, רק ללא המירכאות: ישורון מתייחס למכתב כשדר תקשורת ונשא של זיכרון אך גם כ"צָרוֹר", "חֲבִילָה" ו"נֶזֶר". שימת המכתבים במירכאות מצביעה על כך שהבנת המכתב כאובייקט היא פעולה לא טבעית, מלאכותית; מנגד, כמו חלקי המתכות ושיירי הגוף בשיר "הָאֶסֶף", גם המכתבים המקובצים במגירות השולחן אינם מובנים כשדרי תקשורת בלבד, אלא גם מצידם המטריאלי, ובשל כך אפשר להסיר מהם את המירכאות. המשך השיר רומז לגישה זאת: אומנם המכתבים נתפסים בעיני אחרים כ"נֶזֶר פֶּסֶת / וְלֹא יוֹתֵר", ובאנלוגיה ל"הָאֶסֶף" – כ"בְּלֵאָה", אבל בעיני המשורר המלקט הם ראויים להיכנס לאוסף. פעולת האספנות אינה מבחינה בין גבוה ונמוך, מהותי ושולי, מכתב מצהיב וחתיכות כרום וניקל. לפיכך, ההיבט החיצוני, המטריאלי, הטקטילי של המכתב אינו חשוב פחות מהערך הסימבולי העמוק הטבוע בו.

השיר מצביע על המתח שבין החומר המתבלה לבין הרצון לשמרו כדיו שחורה על הדף, כפיסת נייר מושלכת, כחבילה וצרור המעלים אבק. במהלך השיר נוצרת תנועה האוחזת ומרפה, מתקרבת ומתרחקת מהדבר, המחוללת רצף ייצוג שאינו מתקבע בעמדה פואטית אחת. האובייקט המתכלה מתגלה בעת ובעונה אחת כסובייקט, כנשא של זיכרון וכיתרה חומרית. ישורון מטשטש את המרחק האונטולוגי בין הסובייקט לאובייקט, ומייצר סבך שבו שבו השניים אחוזים זה בזה. שירתו מציבה את ייצוג האובייקט בסימן של השתנות, לימינליות ואי-היקבעות, ייצוגים מתלכדים ונפרמים המייצרים סבכים פואטיים-אונטולוגיים בין האדם לדבר.

סיום: מניפת הייצוג של אבות ישורון

61 וולקשטיין, הערה 36 לעיל, עמ' 32.

שירת ישורון מייצרת רצף ייצוג מורכב המערער את הגבול שבין הסובייקט והאובייקט. השירים שנדונו מציגים את היחסים הסבוכים בין המשורר לכמה עצמים: גרוטאות, עציצים, גג ומכתבים. האובייקטים השונים מיוצגים בטכניקות מעולם האומנות, כמו אסמבלז', רדי מייד, פֵּאוֹנֵד אובג'קט ודיוקן. העצמים בשירים הם ישויות שיכולות לדבר, לראות, לשמוע ולחוות כאב, ומנגד הם מושווים לחומר פשוט – "נִיָּר פֶּסֶט / וְלֹא יוֹתֵר". המהלך הפרשני שתיארתי מצביע על מניפת הייצוג העשירה של האובייקט ביצירת ישורון, שאינה קובעת יחסים הייררכיים בין האדם לדבר. יחסים אלו מסמנים את הדינמיקה החומרית הגועשת של המשורר עם המרחב האורבני והביתי, דינמיקה הנחתכת לאורך השבר הסורי־אפריקני של יצירתו המאוחרת.

פעולת האספנות של ישורון מבטלת את המדרג בין אוסף לנאסף. במקום לקרוא את האובייקט שבשיר כחפץ הנושא מטען סימבולי בלבד, יִצָּךְ האספנות מורה לקוראו בהקשר של יחסי סובייקט-אובייקט המעורבבים ופתוכים זה בזה. הסבך, ההסתבכות וההתלכדות של יחסים אלה מייצרים "צרורות של אירועים"⁶² תהליכים מתמשכים המטשטשים את ההבדל בין החומר האילם לאדם המתבונן; ישורון מתאר את נקודות המגע והמפגש עם חומרים, גופים וישויות בתוך העולם, ואת אותו הרגע הדינמי שבו מתערערים קווי המתאר המבחינים בין אדם וחפץ, רוח וחומר, חי ודומם.

אוניברסיטת פנסילבניה

62 O'Sullivan, הערה 14 לעיל, עמ' 128.

