

הכתיב החסר-חסר בשירת אבות ישורון: על מינימליזם

פיסולי*

רות קרמון בלום

אני זוכרת את הקריאה הראשונה שלי בשירת אבות ישורון המאוחרת ואת התמיהה שהיא עוררה בי: נאלצתי לקרוא אותה בקול לעצמי כדי להרגיש שאני על קרקע יציבה. ההזרה וההפרעה שישורון חולל בעברית הכתובה ובממד הגרפי של הטורים השיריים בלבד וערערו אותי כקוראת של השירה העברית.

לערך עשור לפני מותו עבר אבות ישורון לכתוב בכתיב חסר, או במה שאני מכנה – "כתיב חסר-חסר": הוא השמיט באופן רדיקלי את אותיות התנועה מן השפה, ובעיקר את הווי"וים ואת היו"דים, והביא את הכתיב לחישובו המוחלט, כאילו חתר אל סף שתיקה. בעבר עסקתי רבות בייחודיותה של עבודת המשורר העברי בשפה, בשל היות העברית בנויה משורשים, ובקשר בין שיטת הכתיב והניקוד לבין השיריות של הטקסט.¹ בשונה מן הפרוזה, הנכתבת כיום בכתיב מלא, העובדה שהשירה העברית מנוקדת, ולכן נכתבת ללא רוב אותיות התנועה, מבליטה את נוכחות השורש, אם בגלוי ואם במובלע. בשירה, בשל הבולטות החזותית המיידית בטקסט המנוקד, נעשה השורש (המורפמה, הצורך המופשט) פעיל במיוחד בדמיונו של הכותב ובדמיונו של הקורא, לעיתים באופנים שאינם מודעים. מצב מיוחד זה מִזְמֵן מגע עם החומרים הראשוניים, ומאפשר ללוש אותם ולבצע טרנספורמציות של משמעות באמצעות השפה. ומכיוון שהן העברית המודרנית והן העברית העתיקה עומדות על אותן אבני בניין, על אותם שורשים, יכול הקורא בן ימינו לחרוג מגבולות הזמן והמקום של הקריאה, ולנוע בחופשיות על הציר שבין הזמן הקדום לבין ההווה.

המשורר העברי עובד באבני בניין חשופות ובשדה קונוטטיבי עשיר, טעון ומסוכן (ובעניין זה ראוי לזכור את המכתב הידוע של גרשם שלום לפרנץ רוזנצווייג, אומנם בהקשר אחר). העברית הישראלית החדשה, ובעיקר הלשון השירית, ממחיזה שוב ושוב – לעיתים בעל כורחה – את המשקעים המיתיים הקדמוניים. נדמה ששום משורר עברי לא עסק במופגן ובמודע במלאכת החישוב, הערטול וההבלטה של אותיות השורש והכתיב החסר כמו אבות ישורון, בפרט בשירתו המאוחרת (מסוף שנות השבעים של המאה העשרים), בשאיפתו לצמצם כל מילה לאבני היסוד של השורש, לסלק את אותיות התנועה ולהחליפן בניקוד (בריאיון שהעניק לבתו הלית ישורון שננות המילים "שורש" או

* המסה מרחיבה הרצאה שנשאתי בכנס NAPH באוניברסיטת בוסטון, יוני 2019.

1 דיון נרחב בסוגיה זו ראו בספרי סיפור כמאכלת: עקדה ושירה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, ובעיקר עמ' 22–25.

"שורשים" ללא הרף: "האדמה היא כולה שורשיות, [...] מזמרת שורשים ושרה שורשים. [...] שפת האדמה היא שפת השורשים. אין שפה אחרת".²

דוגמה לחיפוף המחזק את המילה חבויה בזיכרון אחר שלי, שרישומי לא פג עד היום. כוונתי לקסם הפסוק בספר שמוות המתאר את הנשים המחוללות עם מרים הנביאה: "וַתִּקַּח מִיָּמֶיךָ הַנְּבִיאָה אַחֹת אֶהְרֹן, אֶת הַתֵּף בְּיָדָהּ וַתִּצְאֶנָּה כָּל הַנְּשִׁים אַחֲרֶיהָ בְּתַפִּים וּבְמַחְלֹת" (טו 20). הנו"ן הסופית קמוצה, ובצורתו החריגה הפועל הזה מפעיל את הקורא ומעורר את תשומת ליבו. הקמץ תלוי על בלימה ונמנע מן החגיגות של גוף שלישי רבות; האות ה"א נופלת וגורמת להזרת המילה. כלומר, הקמץ בנו"ן הסופית נחרט בזיכרון לשנים בזכות זרותו. הניקוד בא לפשט את הקריאה ולקרבה, ואילו אצל ישורון הוא יוצר הזרה וריחוק, בקריאה שעשויה להיות סתומה למראית העין. שהרי, לא פחות דרמטית מן התמורה שבהחלפת צורתו החיצונית של הכתב (מן הפיניקי-העברי הקדום לאשורי-העברי המרובע) הייתה ההחלפה של השיטה העיצורית בשיטת ייצוג של חלק מן התנועות. בלא אותיות התנועה הופכת פונקציית הניקוד לא רק מעשה אפקטיבי של הזרה, אלא גם הוראת קריאה חיונית. בתשובה לשאלת בתו באותו ריאיון על השימוש בכתב החסר בשירתו, עונה ישורון בהגדרה משלו להזרה:

המסך הזה, הניקוד הזה, זה משמש לי. לא נוח לי שאחרים יקראו הרבה את השיר, שיעשו מזה חתיכת נייר. פחדתי שאני חי על חתיכת נייר. ואם הקורא ייקח את זה כחתיכת נייר, זה אובדן חיי, ייאוש חיי.³

ככל הידוע, ישורון לא הסביר את החלטתו הזאת בצורה שיטתית, לא בעל פה ולא בכתב. בריאיון הוא משיב בעניין זה תשובות מתחמקות וסותרות, אבל לענייננו חשובה החתימה של תשובותיו בסוגיה במשפט הזה: "מלבד זאת אני לא יודע למה. זה חלק ממני עכשיו וזה לא ייפרד".⁴ כנגד זה הוא מפזר רמזים שונים בתוך שיריו.

2 הלית ישורון, "אני הולך אל הכל: אבות ישורון", מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה: ראיונות חדירים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 61.

3 שם, עמ' 50.

4 שם, שם. על תגובתו האינטנסיבית, הגופנית, של ישורון לתיקוני ניקוד מעיד חיים באר (מסע דילוגים, תל אביב: עם עובד, 2019, עמ' 280-281) בזיכרון חיוני מאמצע שנות השישים של המאה העשרים:

בערב אחד החגים הגיע צרור של שירים מאחת ממערכות העיתונים ובתוכו גם שירי של אבות ישורון. בן-עטר, שכמנהגו בחול כן מנהגו בקודש, העביר קולמוסו על השירים ומסרם לסדר. למחרת הופיע אבות ישורון, מסלסל בשערו ומגונדר בחולצה שעינה כעין התכלת, לקרוא הגהה. שעה ארוכה גהר על השיר, קורא בו קריאה אינטנסיבית מאוד, ולפתע פתאום נפנף ביריעה ובכתב היד וזעק, "מי הפך את הפתח לקמץ? ! מי?" "אני", אמר בן-עטר. "באיזו זכות?" שאל אבות. בן-עטר הביא ראיות מחוקי הרקדוק ומן התנ"ך. "זה לא מעניין אותי", קצף אבות, "אני רציתי שזה יהיה בפתח, פתוח, חופשי, עם אוויר, עם רוח, ואתה עשית לי את זה מכונן, סגור, סתום, מקומץ". זאת הייתה הפעם הראשונה שבן-עטר הוכנע ונאלץ להרים ידיים.

להיבט הזה של שירת ישורון התעוררתי דרך חוויה ויזואלית. תשומת ליבי הוסבה לזהות התמונית והאיקונית של המילים, שבשביל ישורון הן מעין אידאוגרמות – לשון תמונות ודפוסים גרפיים חוזרים – ובעיקר למה שיעמוד במרכז הדיון שלהלן: צורת האלכסון במבנים שונים של שירתו. האלכסון בשירת ישורון הוא חוויה פסיכופיזית חריפה, חוויה גופנית המשפיעה על הבחירות הפואטיות. אפשר לומר שהאלכסון הוא מִח העצם של לשונו השירית, תחושת חיים. כך אמר בווידי יסיר בריאיון לאידה צורית, כותבת הביוגרפיה שלו: "אני, איך אגיד לך, אני גדלתי הצידה. [...] גדלתי באלכסון. עם עצמי הייתי עסוק"⁵, המערך הנפשי הזה משתקף גם בעיצוב תבנית הסטרופה, הטיפוגרפיה, הכתיב והניקוד בשיריו. כל זה הוביל אותי לנסות לפענח את הפונקציה הפואטית של החוויה הגאומטרית; את המשמעות של האלכסון המושך לאחור בשיריו.⁶

* * *

בשירתו של אבות ישורון מחליף הקבוצ את השורוק ואת הווי"ו, ושכיחותו מלכסנת את הכתב. הקבוצ הוא התנועה היחידה בכל תנועות העברית הנכתבת משמאל לימין, נגד כיוון כתיבת השפה. הוא התנועה היחידה המושכת לאחור ומעוצבת באלכסון (וילהלם גזניוס [1786–1842], מאבות ביקורת המקרא, מכנה את הקבוצ "תנועה אחורית"). כלומר, הקבוצ הוא "outsider", הוא הסורר בסימני הניקוד. על הקישור של הקבוצ לפואטיקה של ישורון מעיד שירו "לְחֶם וְמֶלֶח", בספרו אָדָּן מְנַחֵה (1990), שהוא במובן־מה שיר ארס־פואטי. הקבוצ הופך כאן לתואר הפועל:

שִׁיר נִכְתָּב לְמַעַן תִּקְרָן יְחָסִים ?
שִׁיר נִכְתָּב לְמַעַן שָׁמוּ.

לְמַעַן כָּל מְלֵא תִפְנֶה אֵלַי. בְּמִפְנֵה. בְּמִקְבֹּץ. בְּנִטִּי. כְּלֵי חֶסֶם וְאֶף.
לְחַשׁ אֶת הַמְּלִים בְּרִגְלִים.
לְחַשׁ אֶת הַשִּׁירָה. בְּרִגְלִים, בְּיַחַף⁷

הקבוצ, קובעת האקדמיה ללשון העברית, כפי שנקבע לדורות בניקוד הטרבני, הוא תנועה קטנה, ולפי חוק ניקוד ההברות יופיע רק בהברות סגורות לא מותאמות. בניקוד העברית החדשה הקבוצ אינו מופיע בהברה האחרונה במילה, וישורון, כמובן, מפר כלל זה בבטות. כך אומר ישורון על הקבוצ:

5 אידה צורית, שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישורון, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 15.
6 כל שירי ישורון המצוטטים במאמר לקוחים מאבות ישורון, כל שיריו, כרכים א–ד, הלית ישורון ובנימין הרשב (עורכים), בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ה–תשס"א.
7 אבות ישורון, "לְחֶם וְמֶלֶח", ישורון והרשב, שם, כרך ד, עמ' 35.

שפת הרחוב גם היא שפה שמעקמת את עצמה, שהיא עקומה כמו קיבוץ, שהיא חלולה כמו כתיב חסר. הסלנג הוא כתיב חסר, הוא מין הלעגה עצמית. הוא דומה לכתיב הזה שהוא כתיב לא לגאלי. מה פתאום חסר וויים ומלא קיבוצים? זה יותר קרוב ללא-נורמלי, הכתיב הזה. אני רוצה שהמלה תהיה חירקה של לשון.⁸

תפוצתו של הקבוץ נובעת גם מגרסא דינקותא. בשירו "שֶׁלֶשׁ שָׁרֵת בְּנֶתֶן זָךְ", שכתב לרגל יום הולדתו השישים של זך (ובו כל סטרופה בת שלוש שורות), חבוי אחד המפתחות לבחירתו של ישורון בקבוץ: "חִידְעֵר־יִינְגֶל – בְּחִידְעֵר לְמַדִּים יָמָם וְלַיְלָה / קֶמֶץ אֶלֶף – אָ. קֶמֶץ בֵּית – גָּ. קֶמֶץ גִּימֶל – גָּ."⁹. זאת צורת הלימוד ב"חידר". בהיגוי היידי-פולני, כפי שלמד אותו ישורון בילדותו, כל קמץ נהגה כקבוץ. אלה הקולות בתיבת הזיכרון שלו.

* * *

כדי להמחיש את נושא העיצוב הגרפי והתנועה הפלסטית בשירת ישורון המאוחרת כדאי להרהר בפסל התרוממות של מנשה קדישמן, המוצב ברחבת הבימה בתל אביב: שלושה עיגולים מונחים זה על זה באלכסון. התחושה המיידית שהפסל מעורר היא של ערעור, שכן חוקי הפיזיקה גוזרים שעייגולי הברזל הענקיים יקרוו ויפלו. התגובה האחרת היא של פליאה על כך שאינם נופלים, ואולי זו ההשתדלות האומנותית להתגבר על הכללים הטבעיים של זמן ומרחב. כפילות מעין זאת זיהה ישורון בקבוץ, המושך כנגד תנועתו הטבעית של הכתב העברי מימין לשמאל. יתר על כן, אפשר לראות בפסלו של קדישמן ובקבוץ המחשה של הביטוי המקראי הנפלא: "נָטָה צָפוֹן עַל תְּהוֹ תֵלָה אֶרֶץ עַל בְּלֵי מָה" (איוב כו 7). התמונה המקראית מהדהדת בדימויים שונים בשירתו של ישורון, למשל בשיריו למשוררת יוכבד בת-מרים בספרו הַשֶּׁבֶר הַסוּדִי אֶפְרַיִקְנִי (1974): "תֵּלָה אֶת הָאֶרֶץ מוֹל הָאֶרֶץ. / תֵּלָה אֶת הַיָּרֵחַ מוֹל הַיָּרֵחַ. / מִן הַחֵלֶל הַזֶּה יוֹצְאִים. / אֵין בְּעִוֹת"¹⁰. צריך כוח רב לתלות ארץ על בלימה, זוהי פוזיציה הדורשת תעצומות, וזו החוויה שישורון מבקש להפנות אותנו אליה. כמו בשירו "שָׁרֵשׁ עֵץ יֵשֵׁב עַל רֶגֶל אַחַת"¹¹ – החולשה היא החוזק. האלכסון מייצר תחושה כפולה, סכמת ניגודים באותה התנועה: ערעור וחוסר יציבות מזה וכוח מזה. ונזכור את האלכסונים בסרטיו של היצ'קוק, כמו מזימות בינלאומיות (North by Northwest). הסרט פותח בצילומי בניינים אלכסוניים, בקווים אלכסוניים,

8 ראו ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 49.

9 אבות ישורון, "שֶׁלֶשׁ שָׁרֵת בְּנֶתֶן זָךְ", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 203.

10 אבות ישורון, "מְשִׁירֵי לְבַת־מְרִיָם", הערה 6 לעיל, כרך ב, עמ' 24.

11 אבות ישורון, "שָׁרֵשׁ עֵץ יֵשֵׁב עַל רֶגֶל אַחַת", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 147.

והרושם החזותי חותר לערער את הצופה, שכן הוא צופה במשהו שאין לו אחיזה.¹² האלכסון מייצר גם תנועה: הגב הנטוי של ההולך, הכפיפה האלכסונית המאפשרת לצבור כוח לזינוק, לריצה או לקפיצה לבריכה – זוהי העברת אנרגיה מהציר האנכי אל האופקי, או מן ההווה אל העתיד. זאת ועוד: כידוע, בציור, פגישת הקווים האלכסוניים היא היוצרת את אשליית העומק, את נקודת המגוז. באלכסונים יש מתיחות אנרגטית גבוהה בין קריסה לזינוק, בסכמת חילופין באותה תמונה עצמה; והם יוצרים ניגודים באותה תנועה. הכפילות הזאת, של שֶׁבֶר מול תנועת חיים ומול דינמיות, ואיתה הוויטאליות הנובעת מליבת הטמפרמנט השירי של ישורון – שתיהן מייצרות תנועה, שהיא כוח מניע בשירתו. האלכסון הוא אפוא תגובה גופנית חזקה, גם כרעיון אסתטי וגם כחוויה גאומטרית, המכתיבה בחירות שונות הנוגעות לכתיב, לניקוד ולטיפוגרפיה.

עיצוב חלל הדף והטיפוגרפיה בספר שירה נקבעים באמצעות פריסת הבתים. אידאה פיסולית שונה מעצבת אותם. הינה, לדוגמה, סוגים שונים של אלכסון, שאני מכנה "אלכסון צומח" ו"אלכסון נגרע", בשני הבתים המסיימים את השיר "לְהִתְעַטֵּף בָּהֶם". כיווני האלכסון בונים את תנועת הזמן בזיכרון:

כָּל מָה שְׁאֲנִי אֶמַר בְּנִי עַל אֶבְרָד.
כִּי כָּל מָה שֶׁחִסַּר לִי הָא אֲמִי נָאֲבִי וְנָאֲחִתִּי
וְנָאֲחִי — רִיקְלִי וּבְרָךְ וְלֹאֲהֲטָשָׁה וְחַיִּים מְאִיר וְשְׂמוּלֵאֵק
וְשֵׁנֵי הַחֲדָרִים וְקִרְסְנִי־טָטָאוּ וּפְשָׁדְמִי־שִׁצְיָה וְטַחְנַת הַמֵּים בְּכַפָּר וְהִנְהָר.

וְיָכַל לִהְיֶת שְׂבִינְתִים אֵלֶּךְ לִי מִן הַמָּקָם, וְאֵלֵי אֶעְבֹּר
לְמָקָם אַחֵר, וְיֵשׁ גֶּרֶל שְׂכָל אֵלֶּה
לֹא יַעֲבֹר אֲתִי יַחַד.
וְאֵלֵי כֵן?¹³

אחת הדוגמאות המובהקות לטיפוגרפיה אלכסונית היא מבנה הסטרופות ברקוויאם נְשִׁלְשִׁים עַמּוּד (1964), מכתבי המתים, מכתבי בני המשפחה שלא נענו. האלכסון החזותי נוצר בתמונת מבנה הסטרופות בגלל התמעטות מספר המילים בהדרגה משורה לשורה – כלומר באלכסון נגרע המוביל להתאינות.

12 בשנות העשרים של המאה העשרים השתלב היצ'קוק בתעשיית הקולנוע הגרמני שהובילו האקספרסיוניסטים, והאלכסון, שהיה לדגל התנועה האומנותית הזאת, מלמד על משיכתו אליה. גם את האלכסון בטיפוגרפיה ובצורות הניקוד בשירת ישורון יש לבחון בהקשר האקספרסיוניזם, השם דגש על צורות פרוצות ועל טיפוגרפיה יוצאת דופן הן באומנות החזותית הן בפואטיקה. גם בציור האקספרסיוניסטי האלכסון רווח, למשל בסדרת ציורי הצעקה של מונק, שבה הגשר הוצא את התמונה באלכסון חזק משמאל למרכז, או בציוריו של פרנץ מארק, שהאלכסונים בהם היוצרים צורות פרובוקטיביות מערערות ומטלטלות. גם אצ"ג, שעיצב לבדו את כריכות ספריו, הציב אלכסון בחזית אימה גדולה וירח. סוגיית זיקתו של ישורון לאקספרסיוניזם דורשת הרחבה במקום אחר.

13 אבות ישורון, "לְהִתְעַטֵּף בָּהֶם", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 157.

יום יבוא ואיש לא יקרא מקתבים של אמי.
יש לי מהם תבילה.
לא של מי
ולא מלה.¹⁴

* * *

השמטת אותיות התנועה, היו"דים ובעיקר הווי"ים, מזרימה דינמיזציה לתוך הכתב המרובע. החסכנות של העברית אינה מספיקה לשיטת המינימליזם הקשוח של ישורון. הוא מבקש שפה העומדת על רגל אחת וגם משולחת ונטויה, שפה החסרה וי"ים ויו"דים, המפעילה לחץ על היחידה הגרפית של המילה ומפירה בה איזון ומנוחה. אפשר לראות זאת בעיקר כאשר הקובץ החביב עליו משמש כעין פן שעליו האות עומדת, כציפור על רגל אחת, ובזמן דורך את הלשון. האות וי"ו, בהיותה האות הקרובה ביותר לישר, לאנך, מצויה בשיווי משקל כמעט מוחלט, ועל כן מנהל כלפיה ישורון מלחמת חורמה, ומסלקה מן השיר כדי להכחיד את היסוד המאוזן.

אחד השירים הארס-פואטיים הראשונים של ישורון, שבהם הוא מציג דיווח שירי על תהליכי הבחירה שהחיל על לשונו וקובע נוסח חדשני וקדמוני יותר, הוא השיר "בי, במילתי של" (החתימה בשולי השיר היא ערב יום הכיפורים, שהוא ערב יום הולדתו של ישורון), מתוך ספרו הומוגנרף (1985):

הרדתי את הנו
והרמתי את האף.
מי יריד ומי ירים
שפה אמרת "שאי את הנער".

שאי את הנער.
שימי גרף.
החזיקי גרף
על חנה הנער.

כששלח אברהם
את הגר המדברה,
שלח אלהים
איש להגר.

14 אבות ישורון, "יום יבוא", הערה 6 לעיל, כרך א, עמ' 181.

כְּשֵׁיֶשֶׁב הַמְּלָאכִים
וְאֶכְלִים אֶצֶל שְׂרָה,
אָמַר רַשׁׁי׃
נִרְאָ כְּאֶכְלִים.

הִי כְּאֶכְלִים.
הִי כְּאֶלֶהִים.
הִי כְּמְלָאכִים.
הִי כְּאִישׁ.

שָׂאִי אֶת הַנֶּעַר —
אָמַר — הַחֲזִיקִי יָדָי.
כְּלָמֶר, לְשֵׁים יָדָה
עַל חֲזוֹה הַנֶּעַר.

הַשְּׁלֶשָׁה מְלָאכִים שֶׁל הַמַּצִּיר שְׂאֵגָל,
הַיֹּשְׁבִים לִפְנֵי שְׂרָה וְשְׂרָה מְשַׂרְתָּנָם,
יֹשְׁבִים נִבְדָּל.
לֹא חֲמִימִים.

וּבִהִית אָנִי בֶן שְׂמֹנֶת יָמִים
צָחָק מִן הַמִּלָּה שְׁלִי.
הַרִיד לִי שֵׁם אִיזָה וְו.
וְזֶה עֵבֶד.¹⁵

הורדת האות וי"ו היא גם סימן מיוחד וגם לידה מחדש. בהורדת הווי"ו נולד המשורר, ולפנינו שיר הקדשה (אינטימי) על הולדתו. הכותרת "בִּי, בְּמִלְתִּי שְׁלִי" נשמעת כלשון שבועה, ההופכת את הלשון לקדושה. הוא עורך את ברית המילה בלשונו שלו. ישורון כותב את עצמו לתוך המיתוס באמצעות החיבור בין ברית המעור (ברית המילה) לברית הלשון.¹⁶

הקשר בין שתי הבריות מבוסס לא רק על זהות אטימולוגית, אלא על זיקות מהותיות ועמוקות בין שתיהן. כריתת העורלה נעשית לצורך יצירת המילה (The Word); מילת המעור היא אות לברית הנפשית המתקיימת בין הסובייקט לבין האב – האלוהים. על פי המקור המקראי הקשר התקיים בדמותו של אברהם אבינו, ואת הרגע המיתי הזה ישורון

15 אבות ישורון, "בִּי, בְּמִלְתִּי שְׁלִי", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 160–161.

16 אומנם ישורון איננו משתמש במונח "ברית המעור", אבל בדף המצוי בין הטיטות שבארכיונו כתובות המילים: מערה, עור, עריה.

מחיה בשירו באמצעות הזיקה בין שתי הבריתות. האינטואיציות שלו חופפות במידה רבה את הפרשנות של ספר יצירה, הכורך יחד את מילת הלשון ואת מילת המעור ברבדים שונים. על פי המסורת, אברהם הוא מחברו של ספר יצירה. יהודה ליבס, המציע קריאה חדשה בספר יצירה, אומר: "כבר לפי המסופר במקרא, שלמותו של אברהם התבטאה לא רק בהוספת האות אלא גם בברית המילה, שעליה נצטווה באותו מעמד"¹⁷. עוד מוסיף ליבס ומציין שבעיני חז"ל, הוספת האות לשמו של אברהם מסמנת את העובדה שהוענק לו כוח היצירה, הן במובן כוח ההולדה ("אב המון גויים") הן במובן בריאה.¹⁸ לפי המדרש, מכוח האות ה"א שנוספה לשם נבראו שמיים וארץ.

אך יחסו של ישורון לתפיסה המקראית, לחז"ל ולהגות הקבלית מנוגד לתפיסה שמתאר ליבס. בכל הטקסטים הללו הוספת האות ה"א (לאברהם ולשרה) מפורשת כהענקת כוח: "אֲנִי הִנֵּה בְרִיתִי אֶתְּךָ וְהֵייתָ לְאָב הַמּוֹן גּוֹיִם. וְלֹא יִקְרָא עוֹד אֶת שְׁמֶךָ אֲבָרָם וְהֵיאָה שְׁמֶךָ אֲבָרָהָם כִּי אָב הַמּוֹן גּוֹיִם נִתְּתִיךָ" (בראשית ז 4-5), ואילו בשירת ישורון היצירה קשורה דווקא בגריעה, בחיתוך. אפשר להסיק שתנועת השיר, אולי ברוח ספר יצירה, גורסת כי העודפות בולמת (ובלשונו של ביאליק במסה "גילוי וכיסוי בלשון", "בלימה – בלום פה מלדבר").¹⁹ כלומר הכריתה והגריעה הן תנאים ליצירה, לבריאה. החיתוך בבשר החי מרמז על עודפות האצורה בגוף; זה המקום שממנו מפציע הדיבור. הכתיב החסר-חסר הוא אפוא מנוע ליצירה.

זאת ועוד: הברית שקיים ישורון בלשונו אירעה בשלבים המאוחרים בביוגרפיה השירית שלו, ואילו בשיר "בֵּי, בְּמִילְתִּי שְׁלִי" הוא מתארה כלידה מחדש. בעיניו זהו מעשה אטביסטי, מוטבע בגוף. ישורון מבין שלהחלטתו האקסצנטרית, הקיצונית, בעניין הכתיב החסר-חסר נדרש הסבר. השיר "בֵּי, בְּמִילְתִּי שְׁלִי" הוא סוג של דרשנות בבחירה, שהרי אם זאת זכות מולדת הרי אי אפשר להתווכח עימה; זו זכות טבעית, ולכן הנוסח החדש הוא לידה מחדש. שיריו מתקופה זו משווים איכות טרנסצנדנטית לאותיות.

בסוגיית שני האספקטים של הברית – אספקט הבשר ואספקט הרוח – מתנסח כבר בפתיחת השיר מה שנשלל ומה שהתרומם באופן דיאלקטי. מה שהוסר הוא בלשון ומה שהתגלה הוא בבשר. מצב זה הוא היפוכה של הברית הקבלית, שבה יש לוותר על הממשי למען המופשט. יש כאן מסלול ניגודי בין לידת אברהם ללידת המשורר. כדי להעצים את סוגיית היחס בין המוחשי למופשט מגייס ישורון את פירושו של רש"י לנושא המלאכים המבשרים. על התהייה כיצד יכולים מלאכים לאכול אומר רש"י "היו כאוכלים", וברובד הסמוי, באמצעות משחקי השורשים, מנכיחים המלאכים בתיאור זה גם את סיפור העקדה, שכן השורש אכ"ל מייצר סביבו מתח על כל איבריו. התיבות "מאכלות", "מאכלת" ו"מאכל" דומות אך אינן זהות, וגם "מלאך" היא שיכול אותיות של מאכל(ת). בסיפור העקדה המקראי השחקן ה"מסכל" את המאכלת הוא מלאך, הוא מופיע ברגע שבו אברהם אווז במאכלת כדי לשחוט את בנו, ומרגע זה אין המאכלת נזכרת עוד

17 יהודה ליבס, תורת היצירה של ספר יצירה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2000, עמ' 99.

18 שם, עמ' 101-103.

19 חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", דברי ספרות, תל אביב: דביר, תש"ט, עמ' כו.

– והמלאך תופס את מקומה. פירוש אחר למילה "מלאך", המובא אצל בן יהודה על פי נחום ב 14: "והִכְרַתִּי מֵאֶרֶץ טָרְפָּךָ וְלֹא יִשְׁמַע עוֹד קוֹל מְלֹאכְכָה", הוא לעיסת דבר קשה בין השיניים, ולפיכך המלאך מצטרף לאש ולמאכלת כאובייקט "מאכל". כאן משחק השורשים של העברית משמר רובד עתיק מאוד, אולי גם פגאני, של משמעות.²⁰

הִי פְּאֻלִים.

הִי פְּאֻלִים.

הִי כְּמֵלָאכִים.

הִי כְּאִישׁ.

החזרה המרובעת "הִי" הופכת את המילה ליחידה מצלולית. יש לה משמעות גרפית של חסר, והקורא חווה את ההיעדר באופן חריף יותר. בשיר מופיע מצב דיאלקטי מעניין, שבו בתחילה קובע הדובר כי הוא שהוריד את הווי"ו והרים את האף, כלומר שירתו היא מעשה עיצוב עצמי. וכיוון שישורון קושר זאת במיתוס העקדה המעמד משתנה. הסובייקט השירי מקבל את תפקיד הנעקד, ובבית האחרון הוא מספר: "וּבְהִיטֵ אֲנִי בֶן שְׁמֹנֶת יָמִים / צָחַק מִן הַמִּילָה שְׁלִי. / הַרִיד לִי שֶׁם אֵיזָה נוּ. / וְזֶה עָבַד". הווי"ו נגזרת מראש, כמו גורל. בראשית השיר מזהה עצמו הדובר כלא-יצחק ואחר כך הוא הופך להיות יצחק, אבל אחר – זה שצוחקים מן המילה שלו, מושא ללעג, בשונה מהצחוק שעורר יצחק הקדמוני (אולי נרמז כאן המעבר מהמעמד של אבות ישורון כמשורר צידי למשורר המאוחר המרכזי, שהתקבל בהתלהבות בקרב קהל הקוראים והמבקרים, וכיום יכול לצפות במעמד זה מתוך אירוניה שבדיעבד).

מתקיימת כאן תנועה של היפוך הזמנים, סיפור נבדלות, אך לא של יצחק, אלא של ישמעאל. כאילו אמר, הלידה שלי הייתה אחרת: "הַרִיד לִי שֶׁם אֵיזָה נוּ" ובכך התכוון לכתוב שאני מכנה חסר-חסר. שפה זו נבדלת גם מטקסט המקור המקראי. ישורון נוקט כאן בשפת ההתנגדות לסיפור המרכזי. הוא מציין את החמימות של הגר, מה שהפוך בשירתו למיתוס נוצרי, לפִיטָה ולסְטֵאבֵט מְאֻטֵר שיפעמו בחוזקה ביצירתו. כלומר, הוא מאמץ את הקאנון השולי ומהפך את התמונה, סיפור האם ולא סיפור האב: לא "אֵל תְּשַׁלַּח יָדְךָ אֶל הַנְּעָר" (בראשית כב 12), אלא "שְׂאִי אֶת הַנְּעָר. / שִׁמִּי יָדְךָ. / הַחֲזִיקִי יָדְךָ / עַל חֵזֶה הַנְּעָר". וכך נעשית הגר לפייטה החובקת את הנער (ואגב, גם בחיבוק האימהי נשלחות הזרועות בתנועה אלכסונית).²¹

מסלולי הבחירה של ישורון ביחס למקור המקראי ניגודיים. ההתנגדות לסיפור המקראי משתקפת לא רק בבחירת סיפורה השולי של הגר, אלא גם בפוזיציה הפוכה בזמן, כאיכות אנטי-אברהמית. אברהם מצווה לוותר על בנו למען עם גדול ("אֲרַבָּה אֶת זְרַעְךָ כְּכֹכְבֵי הַשָּׁמַיִם וְכָחוּל אֲשֶׁר עַל שְׁפַת הַיָּם", בראשית כב 17), וישורון מצווה לוותר

20 דיון מפורט בסוגיה זו ראו בספרי. קרטון-בלום, הערה 1 לעיל, עמ' 24.

21 ואולי נחשפת בשיר תפיסה של תאומות יצחק וישמעאל.

על הוריו, על עמו. השואה היא אנטי־אברהמית, ואולי זו המשמעות של הניגוד בין תוספת האות ה"א במקרא לבין תהליך הגריעה בשירת ישורון.

* * *

את המטאפיזיקה של האלכסון אפשר לזהות בשירי "הבית" שבספר אין לי ענְשָׁו (1992), שנכתבו בינואר 1990, שנתיים לפני מותו, ואפשר לקוראם כמחזור שירים ארס־פואטיים. הפרדיגמה של בניית בית כמשל למעבר ממחשבה לקול, לדיבור, מצויה כבר בפירוש ספר הזוהר (עד ע"א) לתיאור בניית בית המקדש בידי שלמה, כפי שהוא מופיע במלכים א ו 7: "וְהַבַּיִת בְּהַבְנֹתוֹ אָבֵן שְׁלֵמָה מִסָּע נִבְנָה וּמִקְבֹּת וְהַגְרָזָן כָּל כְּלֵי בְרָזֶל לֹא נִשְׁמַע בְּבַיִת בְּהַבְנֹתוֹ"²². ישורון כותב ספר שלם על הבית שנבנה, שאפשר לקוראו ברובד הארס־פואטי, ולכן הקישור מעניין במיוחד. הוא מדגיש את ממד הקול בתיאורי הבית הנבנה ברחוב ברידצ'בסקי, את רעש הבנייה ואת קולות כלי המתכת. בשיר "אַקְסֵטִיקָה" מתוך אותו מחזור מעוצבות הקורות המחברות בין הרצפה לגג כאלכסון, בדימויים שהצליל [k] החוזר בהם מאפשר לקולות הבית להישמע: "פְּקֶרְנִים תִּמְכֹּת / בְּעֵקֶם בְּרָקִיעַ, / כֵּן בְּאַלְכֶסֶן / בְּיָקֶם סִמְכֹת"²³.

השיר "הֶרְצָפָה", המתאר את מלאכת היציקה של רצפת הבית, עוסק באזור המסדים ומקביל אליו את הניקוד במעשה הכתיבה. לכאורה, רצפה היא תבנית שאנו חווים בדור־ממד, אבל ישורון מבליט דווקא את קו האלכסון התומך במישורים הישרים ובתבניות הריבועיות: "דְּפָקְ הָאֶלְכֶסֶן - / הַצְדָּה. דְּפָקְ / הַתִּמְכִּים - הַצְדָּה. / דְּפָקְ הַסְמְכִים. // כְּשֶׁהָיָה לָהֶם / תִּפְקִיד הָיָה / חֹן, וּכְשֶׁאִין - / אִין. עֲכָשׁוּ"²⁴. כלומר, בתום העבודה האלכסון מסולק ונעלם, אך במהלכה הוא הקו התומך המחזיק את המישורים במקומם. האלכסון משמש בשלבים הקריטיים של נטילת העומס, במעבר ממצב רטוב ליבש, מנוזל למוצק; וייתכן שהוא אנלוגי לחיי השיר בתוך המפעל של בניין הארץ (בשנות השלושים של המאה העשרים עבד ישורון בבנייה, בעיקר בריצוף, והיה ער לתואם המטפורי שבין תהליכי הבנייה למלאכת השירה).

כידוע, ישורון ביקש להיות חלק מן העולם החומרי, מן הבטון, הקרשים והברזל, מחומרי הגלם. ואל נשכח גם את התואם המטפורי שבין המטא־לשון של הדקדוק לבין מונחי הבנייה, כמו בניינים, נטיות ועוד. שירת ישורון חותרת להיות האלכסון הנעלם,

22 פירוש הזוהר לפסוק במלכים הוא שמלאכת הבנייה נעשתה כביכול מעצמה, ולכן הוא נכתב בלשון פסיבית, בלי לייחס את מעשה הבנייה לשלמה או לאומנים שביצעו את המלאכה. אך משהגתה את רעיון הבנייה, התפשטה המחשבה האלוהית הסתומה והולידה את הרצון האלוהי לגלותה ולממשה – ראשית בקול, בדיבור (מצוות הבנייה), ולאחר מכן במעשה, הוא מעשה ידיהם של שלמה ושל האומנים שביצעו את רצון האל שלא מדעתם. את שלמה קורא הזוהר לתוך הפסוק אף ששמו אינו נזכר בו כלל, בהתאמת הכתיב חסר הניקוד של תואר השם "שְׁלֵמָה", ובכך יש רמז לדעת הזוהר על שלמה. על הדמיון בין תפיסותיו של ישורון ביחס ללשון לבין תפיסות קבליות של הניקוד, כהפחת רוח או כהנעה של האותיות, ארחיב במקום אחר.

23 אבות ישורון, "אַקְסֵטִיקָה", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 184–185.

24 אבות ישורון, "הֶרְצָפָה", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 182–183.

התומך הסמוי של המבנים הגאומטריים, של הפאה, של הריבוע. אבות ישורון הוא הבן ה"צידי", שגדל באלכסון. הוא חושב על עצמו כעל מי שמאפשר את הישרים, את הישורון, כעל מי ששירתו חוצה את הממדים בין הפאות לבין העומק. האלכסון הנעלם הזה, כמו הקוביץ שכמעט נעלם מן השפה, נמשך לאחור כמו הזיכרון, וכשם אחד משיריו: "זְכַרְנֹת הֵם בַּיִת". גם האוהל המורכב מאלכסונים היה פעם בית. אלכסון הוא המוליך, איבר הקישור הנעלם. הוא מעביר אנרגיה אנכית לאנרגיה אופקית. במובן זה השירה אינה רק מדיום לאלכסון-הזיכרון של המשורר, אלא היא אלכסון-הזיכרון של השפה, הזוכרת את עצמה; זכר צירופי האותיות הראשונים לכדי צמתים של משמעות. כי ישורון עוסק במהות הפיסולית של האותיות עצמן כמו פּסֵל, העובד בחומר ומגלף מתוכו את "הבבואה הכמוסה"; ומגלף מן השיש את הדמות. ואכן, מן "האומנויות האחרות" היה ישורון קרוב במיוחד למוזיקה ולפיסול. כך כתב בשיר ארס-פואטי מרתק שהקדיש לפסלת בתיה לישנסקי, שגם בו נקשר מעשה היצירה בברית המילה (בפעולת הגילוף מהדהד מעשה הברית):

יוֹצֵר קִנְיָם יִצְיָהּ
חִיב לְהִתְאַהֵב עִם הַחֶמֶר.
כְּגוֹף כְּעֶרְמָה עֶפֶר.
כְּאִישׁ בְּאִמְבִּטְיָה צֶקֶץ.

פַּחְמֵר שְׂבָא אֲלִינוּ
וְטַעְמוֹ מֵר, נוֹלְדָנוּ
אֲלִיוּ וְגִישׁוֹ כְּלוֹם,
כֵּן עֲרַלְתוֹ לִיּוֹצֵר.²⁵

מילת היחס המשבשת – "לְהִתְאַהֵב עִם הַחֶמֶר", ולא "בְּחֶמֶר" – משקפת את יחסו החושני של ישורון אל החומר; את הממד הארוטי בעבודת הפסל ("כְּאִישׁ בְּאִמְבִּטְיָה צֶקֶץ"). האלכסון בשיריו הוא המיתולוגיה של צירוף האותיות, ואולי מעורר את השאלה מה היו האותיות לפני שהייתה השפה. במחזור המאוחר "שְׁמִשׁוֹן וְעֶצְמָתוֹ"²⁶ – שנכתב ביולי 1990, כשנתיים לפני מותו, כשהיה מאושפז בבית החולים – אפשר למצוא משהו משפת הסתרים המהותנית ששירתו שואפת אליה. ישורון מסמן את העיוורון, את אובדן הכוח ואת ההשראה של שמשון בשורות "עֵינָיו לֹא רֵאת / כְּתָב אֲשֶׁר מְרַבֵּעַ". האותיות מסמנות מהות.

25 אבות ישורון, "בְּתִיָּה לִישְׁנִיקִי", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 46. עורכי הספר מעירים בשולי השיר כי הוא "מגלגל את פרשת גוש העץ שמסר המשורר לפסלת בתיה לישנסקי כדי שתעשה ממנו פסל. הוא גם צירף סרטוט של הפסל המוזמן: אדם וחווה. העץ היה מונח אצלה שנים אחדות ועד שהפך לפסל שימש עילה לחיכוכים ומריבות בין שניהם".

26 אבות ישורון, "שְׁמִשׁוֹן וְעֶצְמָתוֹ", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 213–238.

את הלשון מזהה ישורון בתור הממד הממשי, המרחב הפיזיקלי שבו כוח יכול להתממש או להתחסר. האות אינה סימן, אלא היא יסוד באבן בניין, כמו הווי"ו המזדקרת מעלה, והיא החוזק של שמשון. העיסוק בווי"ו ובמחיקתה קשור גם במתח שבין חוזק לבין חולשה ובמתח שבין גאווה לבין שפלות ("חֶזֶק כְּמוֹ וו" בשר "אֶפְתּוֹ וְחֶזְקָתוֹ" העוסק במשורר ברגעי חולשתו). הווי"ו והיו"ד, בהיותן אותיות שותקות, מעין מסמנים אילמים, חלשות, ואילו הוא צמא לחוזק ולחוסן. בהסרתן ובהחזרת הניקוד הוא מדובב את הקול. לא עוד יו"ד שותקת או וי"ו שותקת, כי אם צליל בדמות הניקוד. הורדת הווי"ו כברית מילה (תרתי משמע) פותחת פתח בגוף המילה אל שורשי הדברים. כשמורידים את אותיות הניקוד חוזרות המילים אל השורש, והמטענים הנסתרים נחשפים. עוד חיבור הקיים במחזור "הַפִּית" הוא החיבור בין הריבוע למשולש. בצד מדרשי האותיות האידיויסינקרטיים המתפרצים, אפשר למצוא כאן גם מדרשים מספריים. הפנייה שלו לגאומטריה ממחישה לא פעם את כוח המספרים, ודרכם הוא חותר ליסודות, למעין ארכיטיפים. העיסוק בבית וביציקת הרצפה, למשל, הוא עיסוק במישור ובצורת הריבוע, וכנגדם צורת האלכסון חושפת את הרכבו הבסיסי של הריבוע כשני משולשים (בדומה להרכב הרווח של השורש, המשולש). בשר "שִׁמְשׁוֹן בְּמִשְׁלֵשׁ הַגָּן" קושר ישורון הן את כוחו של שמשון הן את חולשתו באותו משולש:

שִׁמְשׁוֹן מְשַׁרְרֵל בְּמַחְסֵן חֶסֶנוּ.
שִׁמְשׁוֹן מְפָלֵשׁ בְּפִלְשֵׁתִים וּמְשַׁלֵּשׁ:
רָחֵב. דְּלִילָה. שִׁמְשׁוֹן.

בְּהָ כַחוּ גְדֵל? — אָנִי. אָנִכִּי אָנִכִּי אָמַרְתִּי לְשִׁמְשׁוֹן בְּהָ כַחוּ גְדֵל.²⁷

הממד המטאפיזי בשיריו המאוחרים נוצר גם באמצעות קוסמולוגיה מסוג חדש. למשל, בשר "הקיר החמישי": "אָנִי לָךְ / וְאֵתָה לִי. / אָנִי לְעֵלָם / וְהֵעֵלָם לִי. // אֶרְבָּעָה קִירַת / יֵשׁ לְעֵלָם. / וְאֶחָרֵי הָרְבִיעִי / גַּם אֱלֹהֵי".²⁸ הקיר החמישי – אלוהים; העולם – ארבע; והמשולש – האדם. גם ישו הצלוב, באחד משיריו האחרונים, מופיע עטוי סינר משולש. כאמור, גם בשר "שִׁלֵּשׁ שָׁרַת בְּנֵתֵן זַךְ" (אהבה רבה שררה בין שני המשוררים), שהוא מעין אודה לזך, מקיים ישורון את הרעיון האסתטי של השלוש בתכנון מוקפד: השיר מורכב כולו מסטרופות בנות שלוש שורות. וכמובן, המשולש הוא גם שלוש הנקודות של הקוביץ.

* * *

את סוגיית הניקוד בשיריו של ישורון יש לבדוק גם בהקשר יחסו לשתי השפות – יידיש ועברית. הוא מתייחס לא מעט למתחים ביניהן ומשלב מילות יידיש בשירתו. אבל היידיש

27 אבות ישורון, "שִׁמְשׁוֹן בְּמִשְׁלֵשׁ הַגָּן", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 215.
28 אבות ישורון, "הקיר החמישי", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 232.

היא, כידוע, שפה אירופית – ישורון עצמו מכנה אותה כך בשירו "שִׁפְתָח" שבספרו קְפֵלָה קוֹלוֹת (1977): "בְּמִסְגֵּרַת נִימוּסִים וְאַהֲבַת הָעוֹלָם וּמְחֻזָּה לְאִירוֹפָּה, / נוֹלְדָה לִּי שֵׁם שִׁפְּהָ אִירוֹפִּית יְהוּדִיָּה"²⁹ – ויש בה אותיות תנועה המאריכות מאוד את המילים.³⁰

בשירו "שֶׁרֶשׁ עַץ יֵשֵׁב עַל רֶגֶל אַחַת", פואמה העוסקת בשאיפה למינימליזם, מדמה ישורון את השימוש בשפה להתלבשות. הוא מבקש מעצמו –

לֹא לְקַחַת מִן הַמְחֶסֶן, לֹא לְקַחַת
מִן הַמֶּכֶז, מְכַנְסִים עִם שְׁלֵעִיקֵעֵס.
לְלִבֵּשׁ בְּעֵד מָה שְׁאֲנִי עִירֵם.
כָּל מָה שְׁבָא לְהַתְלַבֵּשׁ.

לְקַחַת אֶתִּית בְּעֵד מָה שְׁאֲנִי
יְהִדִי. אֶכָּל לֹא בְּרוּחִים
גְּדִלִים. רַק מָה שְׁנַחֵץ
מְקֵם לְחִירִיק וּלְחֵילָם.

לֹא לְצַרְרֵךְ הַרְבֵּה מְלִים
שְׁלֹא לְצַרְרֵךְ הַרְבֵּה
שֶׁרַת. רַק תְּכַתֵּב שְׁתִּים שֶׁלֶשׁ אַרְבַּע
שֶׁרַת – הַשְּׁתַּחֲוָה נְלָךְ.³¹

רבות דובר במחקר, ובצדק, על הרב-לשוניות של ישורון (גם במובן הבכטיניאני). אני מציעה כי הרדיקליות של הכתיב החסר היא המבליטה את ההבדלים בין שתי השפות בשירתו, את ההבחנה בין העברית, על צמצומה ועל הדרישה שתבטא בהווה את ה"ערטילאיות" (מושג חזק בשירת אצ"ג), לבין היידיש, שאינה מותאמת לעירום הרגע (אצל ישורון העירום גופני יותר ממושג ה"ערטילאיות" אצל אצ"ג). ועם זאת, שירתו של ישורון רצופה אשמה על הכחדת היידיש, וניסיונות להציב לה יד ושם, ומן הזווית הזאת – אולי חבויה בה גם אירוניה עצמית על הצנע של העברית המכווצת, הגולמית, השלדית.

29 אבות ישורון, "שִׁפְתָח", הערה 6 לעיל, כרך ב, עמ' 170.

30 בסוגיה זו, יש להזכיר את הניסיונות של משוררי יידיש מודרניים שיצרו קליגרמות (בהשפעת אפולינר ומשוררים אחרים), שבהן כווצו והורחבו השורות לצורך יצירת תמונת כתב המשרתת את משמעות השיר, ולעיתים גם נשברו או הולחמו מילים לצורך כך. דוגמה מובהקת היא שיריו של דוד הופשטיין, למשל "דר ליד פון מיין גלייכגילט", שעוצב בידי יששכר בר-ריבק, ובהם הכיווץ או ההרחבה גם מכתיבים את קצב הקריאה; והקליגרמה הידועה שלו "זון פארגאנ" (שקיעת השמש), שעוצבה בידי מארק שאגאל (ראו דוד הופשטיין, "שקיעה", אברהם נוברשטרן ודורי מנור (עורכים), זר שלגים: מבחר שירת יידיש, מיידיש: בני מר, תל אביב: אפרסמון, 2021, עמ' 43).

31 ישורון, הערה 11 לעיל. החיריק והחולם הם שתי התנועות הקטנות שנשארו בשירים אחרי שהחסיר את היו"דים והווי"ים.

* * *

בשירו הארס־פואטי "מְלִים וְשֵׁרֵת"³², מתוך ספרו אָדָן מְנַחֵה (1990), ניכר עד כמה הסצנה המילולית של העקדה היא מראה שתייה לישורון, חומרי שפה קמאית שהמשורר העברי נזקק להם כדי להבין את העולם. בשיר זה, המופיע בספר לאחר השיר "שִׁפָּה תְּלֹאֲבֵיבְרִית" (כשהעברית והברית מהדהדים בנאולוגיזם), נתפסת השירה כעין מעשה של חיסול חשבונות, והאסוציאציה המיידית מכך היא לשון המריבה של שירת העקדה: "כָּל זֶה חֲשַׁבְנֵן אַחַד שֶׁל חֶסֶל חֲשַׁבְנֵת. [...] אֵיךְ בָּא לִי לְהַתְּנַעֵגַע לְכֶתֶב שִׁיר. / לְהַצִּיג. לְהַפְגִּין. 'קַח נָא אֶת בְּנֶךְ'. 'אֵל תִּשְׁלַח יָדְךָ'". אלו משפטים הצפים מעומק העברית, מעומק השפה. "השפה של אברהם אבינו: אברהם אברהם"³³.

השפה, בעיני ישורון, יורשת את פשעיהם המשותפים של אלוהים ושל אברהם, ולכן מוטל בה מום ונלקחים ממנה הווי"ים שבשמות ובהטיות הפועל. נשאות רק אותיות השורש החשופות: "לא מְחַקְתִּי אֶת הַמֶּלֶה. הַשְּׂאֲרָתִי: הַתְּחַבֵּקֵנִי". העמדה של שירת ישורון את־פואטית, שהרי כל מעשה הכתיבה הוא כדי לבוא חשבון. הוא ראה בלשון ציווי מוסרי. ומה הם שירי העקדה, אם לא תהליך שבו התרבות מתחשבת עם עצמה באמצעות חומרי הגלם של הלשון? הפגימה בשפה (כמו המום של השמאן) מאפשרת סוג אחר של ידיעה, ראייה מזווית אחרת, תפיסת השלם דרך החסר.

אפשר לראות בהתייחסות הזאת התבוננות הפוכה בתופעה המתוארת בשיר "בֵּי, בְּמִלְתִּי שְׁלִי"; פעם אחת הורדת הווי"ו בטקס ברית מילה, הקרבת דבר־מה כדי לאפשר קרבה, ופעם אחת כפי שזה מוצג בשיר שצוטט זה עתה "מְלִים וְשֵׁרֵת", החסרת הווי"ו כמעין אות קין, שכר ועונש המסמנים את הנידוי והפשע העתיק. כמו כל תופעה בשירה, קשה לפרש את הבחירה בכתיב הגדוע בדרך אחת, שכן תהליכים שונים והפוכים מתרחשים בה־בעת.

השמטת אותיות הניקוד וי"ו ויר"ד (אותיות שם ההוויה) נובעת אפוא מתוך תחושה של השבר במציאות, אולי גם תגובה למלחמת יום הכיפורים, שישורון היה בין הראשונים לדובבה, בספרו הַשֶּׁבֶר הַסּוּרִי אֶפְרָיִקָנִי (1974) – מן הספרים המרעישים והמכאיבים על המלחמה הזאת. כאילו ביקש לצמצם את המרחק בין האסון לשפה ולקרוב את המילים לקריאת שבר. לכך אפשר למצוא חיזוק בכמה משיריו, שבהם אלוהים מכונה "ה", כגון השיר "מִשֶּׁה בְּעֵינָיו" (שנכתב לאחר פטירתו של משה דיין, שבפרשנותו של ישורון מת בהרגשת אשמה על מלחמת יום הכיפורים). כאן משתקף רגש זה בַּשּׁוֹרֹת הַבוֹטוֹת: "אֵלֶּיךָ נָתַן לָךְ לָמֵת / בְּהַרְגָּשְׁתָּ אֲשָׁמָה / כָּתַב לְמַרְמִים / הֵ עָזַב אֶתְּךָ"³⁴ – הכינוי הרומז "הוא", המצביע אל האלוהים, נכתב רק "ה" בלי וי"ו ואל"ף.

שירתו של אבות ישורון חושפת את המצב המעורטל של האותיות, את הפיזיות שלהן. הגדיעה והפירוק מבליטים אותן; את הלב הנגזר מן הצלב (כמו בשיר "סְעִיף עֶטְף"):

32 אבות ישורון, "מְלִים וְשֵׁרֵת", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 74-75.

33 קרטון-בלום, הערה 1 לעיל, עמ' 24-25.

34 אבות ישורון, "מִשֶּׁה בְּעֵינָיו", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 179.

"כְּשֵׁאִשָּׁה רִקְמַת / רִקְמָה אֶצְבְּעוֹתֶיהָ / מִלְּהַצֵּב אֶצְבְּעוֹתֶיהָ / מִלְּהַלֵּב".³⁵ השפה צריכה לכתוב אותו עירום ועריה.

* * *

בספר שיריו האחרון אין לי עִכְשָׁו שהופיע יום לפני מותו של המשורר, מתגבר התדר המטאפיזי של שירתו, ועימו – הכתיב החסר-חסר נעשה רדיקלי יותר ויותר. המבט מופנה עתה אל החלל, אל הגלקסיות. רגעי קסם חד פעמיים נדמים "כְּכִכְבִּים שֶׁלֹּשָׁה בְּאַלְכֶסֶן שְׂרָאִיתִי בְּשָׂמִים בְּשֶׁקֶף".³⁶ כנראה התכוון לתמונת שלושת הכוכבים בחגורת האוריון. על שאלת בתו בריאיון "אתה מאמין בחיים אחרי החיים?" הוא עונה: "ראית פעם איך כוכב מנשק כוכבת? גם אני לא, אבל אני מרגיש שזה ישנו. כוכב מוצא פעם כוכבת ממרחקי הגלקסיה".³⁷ תנועת האוריון האלכסונית כומסת הפעם געגועים מטאפיזיים. באחד משיריו האחרונים "פְּתַח נְעִילָה" – מן היפים והמרגשים בשירי בן לאם בשירה העברית – כתב אבות ישורון ביום הכיפורים האחרון לחייו, שהוא גם יום הולדתו:

קָם בָּא
אֶל הַמָּקָם
אֲשֶׁר אֶרְאֶה
מִמֶּנִּי יֵצֵאת

אֶל הַמָּקָם.
פְּתַח נְעִילָה
לִי וּלְאִמִּי
וְאֲנִי נִלְדָתִי.³⁸

התוואי שישורון הולך בו מהפואמה "בְּלִדָה שֶׁל מְרִים הַמְגִדְלִית וּבְנֵה הַלְבָן", שירו הראשון, ועד "פְּתַח נְעִילָה", האחרון, כאילו יד מכוונת את שירתו מראשיתה ועד סופה. זהו שיר על הולדת המשורר ("פְּתַח נְעִילָה" – פתיחת הרחם בעת תפילת הנעילה; כזכור, התאריך המדויק של לידתו). כמו במקומות אחרים, ישורון מתייחס לצד הנשי המושתק בבטן ההידות, ונוקק על כן לפרדיגמה הנוצרית.³⁹ כל שירתו היא תפילה לפתוח את הנעילה, שנעלה כשהגורלות שלו ושל אימו התפצלו. הבן קיים את הציווי המקראי

35 אבות ישורון, "סְעִיף עֶטֶף", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 240.

36 אבות ישורון, "רְגִיעֵי קָסִם", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 206.

37 ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 45.

38 אבות ישורון, "פְּתַח נְעִילָה", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 248.

39 בשירו הראשון "בְּלִדָה שֶׁל מְרִים הַמְגִדְלִית וּבְנֵה הַלְבָן" (הערה 6 לעיל, כרך א, עמ' 13) מתוארת לידה, וכך נכתב: "וְהִתְפָּצְאוּ וּבָאוּ הַשְּׂדוֹת גַּם הֵם / וַיַּעֲרְמוּ אֶת חֲסִיָּהֶם כְּבֶטֶן שֶׁלְזוֹ, / וְאֵז רָאוּ כָלָם כִּי הָיָא הָאֵם / וַנִּתְקַדְּשׁוּ כָלָם מִבֶּטֶן זוֹ".

"לך לך", מסיפור העקדה, ואת הציווי הביאליקאי "קום לך לך", מפתח "בעיר ההרִגה". זהו סיפור על עקדת האם והצלת הבן. אך ההיעקדות היא גם רגע לידתו כמשורר. זהו המקום שבו נחתך משהו בו וממנו. "הוא" הופך להיות "ה...", המטפורה של הגריעה. הנטישה באשמתו, כאילו סייע לדבר עבירה, ולכן עליו לחתוך את המילים, כמו בטקס הברית. זהו שיר על פתיחה ונעילה, וזוהי נעילתה של השירה לעבר הפתיחה המוקדמת. בשירו הראשון "בלדה של מרים המגדלית ובנה הלֶבֶן", בפירושו – אימו של ישו, האומרת: "אֶךְ אִם אֲנִי וְלֹא נֹלְדָתִי", ובמובן זה גם מסלול שירתו של ישורון מכוון אל הראשית: אל השיבה אל הרחם.

חבל הטבור הוא גם האלכסון הראשון והאחרון.

החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים