

**“איך זה נקרא”:**  
**על מכתבים המגיעים ליעדם**  
**בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון**  
**אורית מיטל**

**“אמי כואבת לי”:** מורשת של כאב

מהו הרגע שבו אָם, המחבקת ילד, מעניקה לו את הכלא הזה של אהבה שתומט לתמיד על האיש שיהיה בעתיד [...] מי ידע אי־פעם באיזה רגע מעבירה האם לבן את הירושה. ובאיזה עונג קודר.

קלאריס ליספקטור, “קשרי משפחה”

בספרו ברית־וידוי מתאר ז'אק דרידה את יחסיו עם אמו על ערש מותה. האם החולה כבר אינה מזהה אותו אבל הוא יושב לצד מיטתה, מתבונן בגופה המכוסה פצעי לחץ, מביט

בעיניה, שאינן מסוגלות להתמקד ואינן רואות אותו, ומחפש עדיין, בכל מאודו, אחר "לשון אחרת", "לשון גלויה לחלוטין". שפה זו, שאותה הוא מתאר כ"נזילה למחצה", "כמו הדם", שפה שבה המילים הגלויות מניחות לבלתי אפשרי לנהור דרכן, הייתה לדבריו מאז ומתמיד חלומו. זה החלום שהוביל למשבר הדקונסטרוקציה, המערערת על אופני השימוש המובנים מאליהם בשפה. דרידה קושר אותו בספרו זה בראש ובראשונה לאמו.<sup>1</sup> האם ממלמלת שברי משפטים מקוטעים מבעד לדמדומי הכרתה המסתלקת, אך מילותיה רוויות משמעות עבור בנה:

היא השתמשה ברטוריקה שמעולם לא יכלה להיות שלה והעזה את החידוד הזה שלצערנו היא לא תדע עליו דבר, לא ידעה ככל הנראה דבר, ואשר בנקבו את הלילה עונה על שאלתי: "אמי כואבת לי", כאילו דיברה בשבילי, בעת ובעונה אחת לעברי ובמקומי, אף על פי שבתוך הבלבול והשכחון לכאורה שבו הייתה שרויה בערוב ימיה, זיכרון אמה, אמה שלה, היה לה מן הזיכרונות הנוכחים ביותר.<sup>2</sup>

"אמי כואבת לי". דרידה מבין את המשפט של אמו כדיבור כפול ורב-משמעי. האם, שעל פי עדותו כבר אינה יודעת מי היא ומי הוא, מבטאת באמצעות שלוש המילים הללו הן את זיכרון אמה-שלה, ואת הכאב שזיכרון זה מסב לה, והן את בנה, שמפיו, בשמו ובמקומו היא מדברת, כביכול; שכן, "אמי כואבת לי" הוא משפט שגם הבן, דרידה, יכול וצריך לומר, ואמו הדוברת אליו, הכואבת לו ברגע זה ממש, שבו היא עונה על שאלתו ובאמצעותה, מעניקה לו את המילים הללו לפני מותה. בכך היא עונה לא רק על שאלתו המובלעת בטקסט ("מה כואב לך?"), אלא גם על השאלה שאותה לא שאל ("מה כואב לי"). ה"חידוד" הזה, כתב החידה שמשמעותו חדה כתער אך בה בעת גם בלתי מתפענחת עד תום, כורך את האם, את הכאב ואת השפה השבורה, שוברת הלב, באקט אחד של אינטרפלציה המתגלגלת במורד הדורות: מאם לבת ולבן.

אינטרפלציה זו, פנייתן מכוונת-הזהות של האמהות, רוויה מראשיתה בזעקת כאב על הגוף הנפלט מן הגוף, על הבשר הנפרד, הנטען במושגים שונים, שהמרכזי שבהם הוא המוות. כך מתאר זאת אורי צבי גרינברג:

גָּבֵר יוֹדֵעַ אֶת אִשְׁתּוֹ בְּלִילוֹת  
וְהָרָה הָאִשָּׁה לְגֵבֶר.  
וְהַשְׁעָה יָרְחִים נוֹשָׂאת הִיא פְּרִי אוֹנִים  
מִסְגֵּר בְּחִמְיָמוֹת; וְקֶבֶר  
מִחֶפֶז בְּחוּץ כְּבֹר בְּקִבְרוֹת-הָעוֹלָם  
וְיִחְפָּה עַד שְׂבָעִים וּשְׁמוֹנִים.

1. ז'אק דרידה, ברית-יודיו (1991), רסלינג, תל-אביב 2007, עמ' 41.  
2. שם, עמ' 48-49.

וְהָאִשָּׁה זֹעֶקֶת בְּחֶבְלֵי הַלֵּדָה  
וּפּוֹלְטֵת בְּדָמָה מִתְּנָה.  
אָף לֹא פִלְטָה הָאִשָּׁה פְּרִי בִטְנָהּ בְּלִי קֶשֶׁי  
וְהִיטָה מְצִוָּה גַם אֲזִי לְהִתְיַפֵּחַ  
עַל מִשַׁת הַלֵּדָה הַלְּבָנָה – – <sup>3</sup>

הדעת, פרי חטאם הקדום של אדם וחוה כגן עדן, מקשרת בין ה"גבר" ל"קבר". שניהם נחרזים זה בזה בעיצומו של האקט הארוטי, שאחד מכינוייו בעברית הוא "ידיעה". הגבר-האב מנחיל לבנו את המוות ואת ידיעת המוות ברגע העיבור ממש, ומורשת זו היא שהופכת את הלידה לסצנת כאב שאיננו גופני-רגעי בלבד. היא מחתימה את התינוק האנושי ברגע צאתו לאוויר העולם כבן-מוות. הקול המלווה את האירוע הוא על פי רוב זעקות הכאב של האם היולדת, וזה הקול הראוי להישמע ברגע הלידה על פי השיר, לא רק בגלל כאבה הגופני של האם אלא גם בשל הגורל הצפוי לבנה.

שירו של אצ"ג מפרש אפוא את ה"עצב", את העונש האלוהי על האכילה מפרי עץ הדעת, ככאב בעל ממד נפשי רב-עוצמה.<sup>4</sup> זעקותיה של האם מבטאות כאב כפול הכורך בחובו את שתי המשמעויות של המילה "ידיעה": הכאב הפיזי של הלידה, תולדת המגע הגופני בין הגבר לאישה, והכאב שמנחילה ידיעת המוות. השיר תובע אם כן מן היולדת להתייפח מכאב גם אם מבחינה פיזית הלידה קלה ומהירה. גם כיוונו של הכאב כפול: הוא מהדהד לאחור, אל הורתם של האב והאם, החולקים עם עוללם אותו גורל עצמו, ובה בעת הוא נשלח קדימה, אל העתיד, הצופן סוף אחד לכל מעלליו הצפויים של הרך הנולד ("וקבר/ מחכה בחוץ כבר בקברות-העולם/ ויחכה עד שבעים ושמונים"). כאבה של האם, ה"פולטת" את הילד מגופה, מתפקד מרגע זה כחרב פיפיות הפוצעת את ילדיה ואותה-עצמה. חרב מתהפכת זו פורמת את הבשר לצלקות של זמן, מרחב ומילים המבקשות לגעת בכאב שבו היא נתונה ושאותו היא מוסרת הלאה. מילותיה הן מגע וחיבוקה מעביר "ירושה" הנמסרת בעונג קודר, כפי שמתארת קלאריס ליספקטור באפיגרף שצוטט לעיל. האוקסימורון "עונג קודר" מבטא את טיבה הכפול של ירושת האם: אהבה, שבמסגרת ה"ידע" הקיים פעולתה אינה יכולה להיות אלא כליאה, ששני הצדדים לכודים בה.

הפרידה, המכתיבה מן הרגע הראשון את יחסיהן של אמהות עם בניהן ועם בנותיהן, עומדת במרכז היחסים עם האם ובמרכז הבנת החיים עצמם גם בכתיבתו של אבות ישורון. "אדם נולד כילד ומת כילד./ כל זה בסמוך לאם", כתב ישורון, שחי רוב

3. מתוך המחזור "מסוד המנוצחים" שראה אור בתוך אנקראון על קטב העצבון (1928), וראו אורי צבי גרינברג, כל כתביו, בעריכת דן מירון, כרך א, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, עמ' 119 (כל מראי המקום לשירי אצ"ג מפנים למהדורה זו). ה"עיצבון" המוזכר בשם הספר קשור בכאב המצמית שמנחילה לאדם תודעת המוות. "המנוצחים" שבשם המחזור הם בני האדם המובסים על ידי המוות.

4. "אל האשה אמר הרבה רבה עצבונך וְהִלְנֶךָ" (בראשית ג טז).

ימיו דווקא הרחק מאמו.<sup>5</sup> שירתו נאבקת בסדר הסימבולי, המנשל את האם ומכחיש את חיוניותה, והיא עושה זאת על ידי שימוש מורכב בשפה, על ידי ביצוע חריג שלה, המוליד היגיון חדש. שירו האחרון של ישורון, "פתח נעילה", מכוון עצמו אל האם, ובאמצעותה אל מעבר לגבולותיה של שפת היומיום, אל המקום שבו השפה פוגשת את עצמה ומתרחשת.<sup>6</sup> מפגש כזה, הפותח את השפה לנוכחות החיצונית לה, לכאורה, ומדגים את האופן שבו הזרות פנימית לה, מתאפשר באמצעות המבצע הפואטי והוא ממהותה של השירה:

קָם בָּא  
אֶל הַמָּקָם  
אֲשֶׁר אֶרְאֶךָ  
מִמֶּנּוּ יֵצֵאתָ  
אֶל הַמָּקָם.  
פָּתַח נְעִילָה  
לִי וּלְאִמִּי  
וְאֲנִי נִלְדָתִי.<sup>7</sup>

שיר קצר זה, החותם את ספרו האחרון של ישורון, אין לי עכשיו, מתאר את חי האדם "בסמוך לאם". לכאורה מציע השיר דיאלוג בין האל לדובר, אבל הקרבה אל האם, הפותחת את שפתו של הבן אל מכלול האפשרויות הגלומות בשפה, מאפשרת לו ליצור לשון מהפכנית. לשון זו חותרת תחת הסדר הטוב המובן מאליו, שהוא היררכי ודכאני. לא רק גבולות הדיאלוג בין האל לאדם משתבשים בשורות הספורות הללו, שלא ברור מהן היכן מסתיים הציווי (דיבורו של האל, לכאורה) ומתי מתחילה התגובה (דיבורו של הדובר-הבן, לכאורה). אפילו מהלך הזמן עצמו משתבש כאשר הטיות הזמנים כמו מאבדות את תוקפן השגרתי: הציווי חל על מה שכבר עבר, הדובר המצוי על סף המוות מתאר את עצמו כמי שלידתו חלה זה עתה, זמן שהוא בעת ובעונה אחת גם עתיד וגם עבר, וכדומה. השיר מרחיב אפוא את גבולות המילים על ידי שימוש באפשרויות

5. "השיר על אמנו רחל" (1974), בתוך: אבות ישורון, כל שיריו, בעריכת בנימין הרשב והלית ישורון, כרך II, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1995, עמ' 17 (כל מראי המקום לשירי אבות ישורון מפנים למהדורה זו). הלית ישורון, בתו של המשורר, סיפרה בראיון: "כל שיחה הגיעה לאמא שלו, הכל היה מכוון אליה. יותר מכל אדם שאני מכירה. הוא בלע את אמא שלו כמו הלווייתן שבלע את יונה" (מיה סלע, "פרקי אבות [ראיון עם הלית ישורון]", הארץ, "גלריה", 18.9.2009).

6. שיר זה, שנכתב בספטמבר 1991, נדפס בסוף ספרו האחרון של ישורון, אין לי עכשיו, שראה אור ב-1992, ולפיכך הוא השיר האחרון בעריכתו. הספר ראה אור בפברואר 1992, סמוך למותו של המשורר, והוא הספיק לראותו על ערש מותו, וראו אידה צורית, שירת הפרא האציל, ביוגרפיה של אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1995, עמ' 280. במהדורת כל שיריו של אבות ישורון משנת 1995 נוסף אחריו עוד שיר, "לא המתים", שנכתב כחודשיים מאוחר יותר (כרך IV, עמ' 249).

7. כרך IV, עמ' 248.

משמעות אחדות המגולמות בהן ואינו מאפשר לבחור מתוכן משמעות ברורה אחת ויחידה. מושגי הזמן והחלל, ההיסטוריה הלאומית והאישית, היחסים בין האלוהי לאנושי, בין החיים למוות – כל אלה נמסרים כאן במלוא מורכבותם.

לכאורה, השיר מציג תמונת עולם מוכרת שבה האל מצווה, האדם הגבר-הסובייקט נודד ממקום למקום ופועל, והאישה הסטטית מתפקדת כאם-מולידה. אבל לשונו מדגימה את המורשת האמהית, המשבשת את הליניאריות האינהרנטית לשפה. השיר משתמש במלוא פוטנציאל המשמעות של המילים שנבחרו להיכנס אליו ובכך הוא פותח את עצמו למובנים אפשריים נוספים. הליניאריות הרפרנציאלית הופכת לאחד מכיווני התנועה האפשריים, אבל השפה מציעה כיוונים נוספים – לאחור, לעומק, או לגובה. כך, ה"מקום" – המצוין בעברית באמצעות מילה שמשמעותה גם אחד משמותיו של האל וגם מרחב גיאוגרפי, בייחוד ארץ-ישראל – מסמל בשיר זה גם את גופה של האם (המקום "מִמֶּנּוּ יֵצְאֵת"). הגוף האמהי מפר את ההיררכיה המקובלת בין האל לאישה. כאן, האל והאישה אינם שתי הישויות המנוגדות, המרוחקות ביותר זו מזו על הסקאלה הפטריארכלית, אלא הם דומים זה לזה, בהיותם שניהם ייצוג של "מקום". החדרת האחרות הבלתי ניתנת לארטיקולציה, המשותפת להם ולמושג המוות, אל לשון השיר, מכירה בסדר הקיים אך בה בעת חושפת את הגיונו הפנימי ביותר כזרות החותרת תחתיו. הפרידה היא גם גורלם ומורשתם של האבות, כפי שמתברר מדמותו של אברהם אבינו, העולה ברקע בפתחת השיר באמצעות הציטוט המהופך של הצו האלוהי המקראי לאבי האומה – "קם בא" במקום "לֵךְ לְךָ" (בראשית יב א).<sup>8</sup> אברהם מצווה ללכת, לעזוב את בית אביו, ואילו הדובר-הבן בשירו של ישורון מצווה לבוא, להתקרב אל האם. לכאורה, גופה של האם מוצג כאן באמצעות המטאפורה המקובלת, המשווה אישה לאדמה, שכן ה"מקום" המרומז בשיר הוא גם זה שבו ייטמן הגוף לאחר מותו. אבל השיר אינו מסתיים בהתכנסות עוברית בחזרה אל גוף האדמה/האם אלא בלידה. וכך, דווקא היציאה מגוף האם, הלידה לחיים, מושווית כאן, כמו בשירו של אצ"ג, לסוג של מוות. תיאור הסוף כלידה מזכיר כי מיתה היא חזרה על אירוע קודם, שאפשר להבינו כ"לידה אל תוך מוות". הדיכוטומיה הבסיסית ביותר, זו שבין חיים למוות, עולה מהשוואה זו כשאלה: אם הלידה היא סוג של מוות, ואם גם המיתה אינה אלא לידה, הרי שני התחומים הללו מתערבלים זה בזה ומאבדים את המשמעות המנוגדת, השגרתית, שבאמצעותה אנו רגילים להבין אותם. כך מעגל השיר את זרימתו של הזמן ומהדהדת בו תפיסות זמן מחזוריות המוגדרות כזמן מיתי מטא-היסטורי או כזמן נשי.<sup>9</sup>

ואולם, לא רק העבר והעתיד מוטים בשירו של ישורון ממהלכם הרגיל. גם צורת

8. "קום לך" הוא צו המופנה אל משה, אליהו, ירמיהו ויונה, אף הם מאבותיה המייסדים של האומה העברית.

9. Julia Kristeva, "Women's Time" (1981), in: Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York 1986, pp. 187-213. בשירים אחרים ובראיונות חזר אבות ישורון על תפיסת זמן מעגלית זו. כאשר נשאל בראיון על הישארות הנפש, ענה: "ודאי. מה השאלה. הכול נשאר. הכול קיים תמיד. הכול אינסופי. הרוח – חומר מחומרי

הציווי מתמלאת משמעות נוספת, עודפת. "זמן" ציווי, המשמש בעברית למתן הוראות ("קום", "בוא"), מאפשר שימוש גם כבקשה וכתפילה ("פתח נעילה"). שני אופני השימוש הללו בצורת הציווי מעניקים שפה שווה לאדון ולעבד, לאל ולאדם: אמנם לכאורה האל הוא הדובר בפתיחת השיר, והוא מצווה – כפי שהוא מצווה תמיד, כפי שציווה על אברהם אבינו – אבל בהמשך השיר הדובר האנושי המבקש מתפלל משתמש באותה לשון ציווי עצמה: "פתח". הסמכת הצורה הלשונית הזוהה לאל ולאדם פותחת אותה למשמעות השונה, המנוגדת, הטמונה בשפה עצמה, ומאפשרת להבין את הדיבור שהאדם מפנה אל האל גם כתביעה, ואת הצו האלוהי – גם כבקשה-תחינה.

מילים ומושגים נוספים בשיר נטענים בשלל משמעויות, לעתים חוצות גבולות, לעתים מנוגדות זו לזו. כך, המילה "קום" משמשת כאן בהוראה משולשת, הן במובן של התרוממות, הזדקפות, הן במובן של פחד מפני המוות והן כהתקוממות נגדו. שלוש המשמעויות, בהצטרפן יחד, מוסיפות לשיר גם הלך רוח של שלמות והשלמה, שבו הניגודים נעשים חסרי משמעות. גם המילה "בוא", המופיעה בשיר בראש ובראשונה כאנטיתזה לצו האלוהי לאברהם ("לֵךְ לְךָ"), מקבלת משמעויות נוספות. השיר הופך את ההליכה, את הפרידה מן הארץ ומגופה של האם, ל"ביאה", במשמעותה הכפולה בעברית: הן הגעה והן חדירה ארוטית אל גוף האישה. כך גם באשר למושגים מנוגדים לכאורה כמו "פתיחות" ו"סגירות", או "נעילה", ובמשתמע גם "סוף" ו"התחלה", המתמוססים זה בזה; שהרי ההווה העוברית מתוארת כאן כשרויה במקום "נעול", בסגירות המדומה למוות, ואילו המיתה, המדומה ללידה, מתוארת כפתיחה של הגוף ושל שערי שמים, גם כשלעצמם וגם זה כלפי זה.<sup>10</sup> דומה כי על פי השיר, הפרידה מן החיים מלווה בהכרח בהבנה מורכבת של השפה, המשחררת אותה מן המערכת הבינארית הכפויה שעליה היא מושתתת. הרמז לגילוי עריות, היחס היסודי בין האם לבן (אותו עודף אהבה מאיים ששרשרת הפרידות המכתיבה את יחסיהם מנסה למנוע), עולה מתיאור המוות כהפניית המבט אל גופה של האם, אל המקום המאויס שאין להביט בו.<sup>11</sup> הדובר מצטווה אפוא לא רק "לקום" ו"לבוא" אל גופה של האם, אלא גם לראות את המקום האסור בראייה, להביט בגוף שממנו יצא ("קם בא/ אל המקום/ אשר אראך/ מִמֶּנּוּ יצאת"). זהו מבטו האורפאי של המשורר, שאינו יכול אלא להביט לאחור בעודו צועד קדימה, אל חייו ואל מה שהם מזמנים לו: היקרעות לגורים, המתבטאת בשפה.

לידה מהופכת זו, הפרידה שאינה מפנה עורף לגופה של האם אלא מתבוננת בו ודבקה בו, מולידה ערעור מהפכני של השפה, התופסת את עצמה כשרויה לנצח "בסמוך לאם". השימוש המורכב במילים, כפי שהוא עולה משיר זה, משחרר אותן מן הבינאריות

העולם. זה לתמיד. זה מסתובב בעולם. הכול נשאר. מתחלף ונשאר" (יהודית הנדל, "המחשבות כל הזמן הולכות לשם, הולכות לשם, וזה לא נחלש [ראיון עם אבות ישורון]", חדשות, 23.9.1987).

10. אבות ישורון אכן נולד במוצאי יום הכיפורים, זמן תפילת נעילה – עובדה רבת-משמעות העולה לא רק בשיר זה אלא בכלל שירתו ובראיונות שקיים.

11. "ערות אביך וערות אמך לא תגלה אמך היא לא תגלה ערותה" (ויקרא יח ז).

ההיררכית ומנכיח את המובן העודף הגואה מתוך; הוא מאפיין מובהק של פתיחות אל מה שאינו נכלל בסדר הסימבולי, מה שחורג מן המובן מאליו הקולקטיבי, המשתמע מן הביצוע השגרת של שרשרת המסמנים הלשונית. במאמר זה אבקש לטעון כי פתיחות זו נובעת מן היחסים עם האם ועם שפת האם, מורשת המועברת הלאה מגופן ומלשונן של האמהות ומעצבת את לשונם של הבנים.

השירים שאדון בהם עוסקים בהתכתבות של אצ"ג ושל אבות ישורון עם אמהותיהם. שני המשוררים הללו, כל אחד בדרכו, מבטאים בכתיבתם ניסיון לחרוג מן הקיום הנוח בגבולות המסמן והזהות הסובייקטיבית. הם מבקשים להעביר ידע עודף, לא מילולי, הקשור אצל שניהם בדמותן של האמהות וביחסים עמן. זוהי פעולה פואטית ופוליטית כאחת, המבקשת לעשות את הבלתי אפשרי: לייצג את האחרות, או, לכל הפחות, להנכיח את הפרובלמטיקה הגלומה בה. וכאמור, זוהי פעולה הכרוכה בכאב יסודי – כאבה של אחרות בלתי ניתנת לייצוג וכאבם של הבנים שספגו את מורשת הכאב הזאת אל גופם ואל לשונם.<sup>12</sup>

הכאב הוא תופעה אניגמטית שיחסייה עם השפה מורכבים. פרויד התייחס לכאב כאל תופעה לימינאלית הנעה בין התחום הפיזי לתחום הנפשי, והגדירו כחידה.<sup>13</sup> איליין סקארי, במחקרה על הגוף הכואב, תיארה כאב כחוויה המחוללת הרס לשוני.<sup>14</sup> לטענתה, הכאב חומק במהותו מייצוג לשוני, ותכונה זו חושפת את החיץ הבלתי ניתן לגישור בין

12. בספרה שמש שחורה טוענת ז'וליה קריסטבה כי הריגה דיכאונית או מלנכולית של האני מהווה תחליף לרצח מטאפורי של האם, הנתפס ככורח חיוני, בהיותו תנאי לאינדיווידואציה: "על מנת להגן על אימא אני הורג את עצמי, בעודי יודע – ידע פנטזמטי ומגן – שזה בא ממנה, ממנה: גיהנום נושא מוות... כך שנאתי מוגנת, ואשמתי, בשל רצח האם, נמחקת. אני הופך אותה לדמות המוות על מנת למנוע את הישברותי לרסיסים בשל השנאה שאני רוחש לעצמי כשאני מזדהה עמה, משום שסלידה זו ממוענת באופן עקרוני אליה, שכן היא מהווה סכר, המאפשר אינדיווידואציה, מפני האהבה המסובכת" (ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה, דיכאון ומלנכוליה (1987), תרגום קרן שמש, רסלינג, תל-אביב 2006, עמ' 29).

13. וראו H. Nunberg and E. Federn (eds), *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, vol. 1: 1908-1910, New York International University Press, New York 1967, p. 449. גם הרפואה מגדירה את הכאב כתופעה חידתית ומייחדת לו טיפול נפרד במרפאות כאב, וראו רפאל קרטו, על תופעת הכאב, אוניברסיטה משודרת, משרד הבטחון – ההוצאה לאור, תל-אביב 1985. בהשפעתן של תרופות דְּמָה (פלסבו) שרופאים משתמשים בהן כדי להקל על כאבים ועל כאבי פנטום יש כדי להדגים את הקושי בהגדרת התופעה כעניין פיזי-רפואי גרידא.

14. סקארי טוענת כי כאבם של אחרים אינו נגיש לאישור החושים שלנו ועל כן הוא מתאדה בתודעתנו במהירות. הכאב מוחשי וברור לאדם הכואב, אך לאדם השומע על כאבו של אחר קל מאוד להטיל ספק בדבר קיומו של הכאב, ועל כן תמיד יוכל להתעלם ממנו או להכחישו, וראו Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, New York 1985, p. 4. על השיח הפסיכואנליטי המבקש לכוון הבחנה בין כאב גופני לכאב נפשי ראו Juan-David Nasio, *The Book of Love and Pain*, State University of New York Press, Albany 2004

“אני” ל“אחר”. מחקרים העוסקים בטרומה כאירוע פיזי ונפשי תומכים בתיאור זה בהגדרים את “כשל המסירה” כמאפיין מהותי של החוויה הטרומטית,<sup>15</sup> אבל החוקרים מתארים גם פוטנציאל תקשורתי עצום הטמון בלשון האניגמטית של הבלתי ניתן להעברה במילים. סקארי טוענת כי היכולת להיות נוכח ברגע שבו ה“אחר” הכואב מנסה לתאר את חווייתו פירושה להיות נוכח בלידתה של השפה עצמה. קתי קרות מתארת את הכאב כ“קול הבוקע מתוך פצע”, התובע הקשבה מיוחדת במינה.<sup>16</sup> אולי בשל כך יש בדיבורה החשוף של אמו של דרידה עוצמה שעבור הבן היא היפרבולית וקוסמית, דיבור הנקב את הלילה.

כאבה הגופני והנפשי של האם, המגשש את דרכו אל השפה ומבעד לה, מהותי לשירתם של אצ”ג ושל אבות ישורון. הפואטיקות שלהם שונות זו מזו, אולם לשתיהן משותפת מטרה אחת: לבטא משהו שהשפה אינה יכולה להגיע אליו ולגעת בו אבל היא אינה חדלה לעולם מניסיונותיה לעשות זאת. שיריהם, החותרים להנכיח את הפרובלמטיקה של היחסים עם האם, מניחים לקוראים לחוות את הלשון המשובשת והכפולה שלה. זוהי לשון גלויה של כאב שאינה מגיעה אלינו מתוך ההכרה אלא משוליה המעורפלים, מתחתיה או מעליה; לשון הפונה לא רק אל הבן אלא דרכו אל קוראיו, ובתוך כך היא מעבירה מסר שהוא מטבעו חוץ-לשוני. אקט המסירה הזה, החוצה את גבולות הגוף והשפה בשיריהם של אצ”ג ושל אבות ישורון, חיוני להבנת שירתם.

### “המכתב הגנוב”: בניים-משוררים מתכתבים עם אמהות

פִּיצֵד לְחִיּוֹת – שְׁאֵל אוֹתִי בְּמִכְתָּב מִיִּשְׁהוּ,  
שְׁאוֹתוֹ הַתְּכַנְנֹתִי לְשֵׁאל  
אוֹתָהּ הַשְּׁאֵלָה עֲצָמָה

ויסלבה שימבורסקה, “שלהי המאה”

15. הטרומה מוגדרת כאירוע שאי אפשר לחוותו במלואו, קושי ההופך אותה ל“אירוע-בלא-עד”, וראו שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות (1992), תרגום דפנה רו, רסלינג, תל-אביב 2008, עמ' 163. מי שניצל ממנה מתקשה להעביר אותה לאחרים, וראו ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה (1992), תרגום עתליה זילבר, עם עובד, תל-אביב 1994, עמ' 55-56, 213-238. הניצולים נקלעים לעמדה המורכבת והפרדוקסלית של מסירת עדות על האירוע שאותו שרדו: מצד אחד, העדים חשים חובה וכורח לספר; מצד שני, זהו סיפור שאי אפשר לספרו. וראו על כך אצל ג'ורג'יו אגמבן, מה שנתר מאשוויץ, הארכיון והעד (הומו סאקר III) (1998), תרגום מאיה קציר, רסלינג, תל-אביב 2007, עמ' 58.

16. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996. על טראומה משנית, הנוצרת באמצעות הדיבור, ראו גם פלמן ולאוב, לעיל הערה 15; דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה (2001), תרגום יניב פרקש, רסלינג, תל-אביב, יד ושם, ירושלים 2006; אגמבן, לעיל הערה 15.



אצ"ג ואבות ישורון, שניים מן המשוררים המרתקים שידעה השפה העברית בעת החדשה, הם בנים שאמהותיהם כואבות להם. השניים נתפסים בדרך כלל כשני צדדים הפוכים של מטבע, כשני משוררים המביעים בשירתם שתי תשובות מנוגדות על השאלות הקיומיות שמעלים החיים בארץ-ישראל ובמדינת ישראל. שירתו של אבות ישורון זוכה לאהדת השמאל, על רקע ההשוואות יוצאות הדופן שעשתה מראשיתה בין ערביי ארץ-ישראל לבין העם היהודי וגורלו, ואילו שירת אצ"ג זכורה עדיין בעיקר כטקסט פוליטי ימני חד-משמעי המביע שנאה ותיעוב כלפי גויים בכלל וכלפי הערבים בפרט.<sup>17</sup> גם הפואטיקות הייחודיות של השניים מקשות על עריכת השוואות. שירתו של כל אחד מהם נותרה במידה רבה בבדידות מזהרת על פני מפת השירה העברית בת זמננו.<sup>18</sup> ועם זאת, למרות ייחודיותו של כל אחד מהם, ולמרות הקושי להשוות ביניהם, יש בין אצ"ג לאבות ישורון קווי דמיון מפתיעים, ביוגרפיים ופואטיים: שניהם עזבו את בית ההורים בשלב מוקדם של

17. אבות ישורון השווה בשיריו בין הטראומה היהודית באירופה לטראומה הערבית בארץ-ישראל: "שואת יהדות אירופה ושואת ערביי ארץ-ישראל שואה אחת של העם היהודי – ישר בפנים מביטות השתיים" (צורית, לעיל הערה 6, עמ' 178). תחילה הוא ספג על כך ביקורות קשות ואחר כך הוא זכה לחיבוקם של הקוראים בני הדור החדש, ובהם עורכים, משוררים ומבקרי ספרות, וראו מיכאל גלזמן, "פסח על כוכים", בתוך: עדי אופיר (עורך), 487 50, גיליון מיוחד של תיאוריה וביקורת, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב 1999, עמ' 113-123. שירת אצ"ג, לעומת זאת, זוכה עד היום לאהדה בעיקר מצד אנשי הימין הפוליטי במדינת ישראל ורבים עדיין אינם מכירים את פניה האמביוולנטיים, את האהבה והגעגועים לאירופה, את ההשפעה העמוקה של הנצרות ואת הרתיעה מאופיה הציוני של המדינה כפי שהתעצב לפני הקמתה ובעשרות השנים שלאחר מכן, וראו אורית מיטל, "מוכרחים היינו לשנוא את אשר אהבנו", משפחה ולאומיות בשירת אצ"ג, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע, 2008.

18. ממחקרים המשרטטים את מפת השירה העברית בתקופתם עולה הדומיננטיות של שניהם, הנובעת מעוצמתם הפואטית החד-פעמית ומן המבע השירי יוצא הדופן שיצרו. אצ"ג מוכר היום כמשורר הפוליטי הראשון, מי שסלל את הדרך לשירה העברית הפוליטית שבאה אחריו, וראו, למשל, חנן חבר, פייטנים ובריונים, צמיחת השיר הפוליטי העברי בא", מוסד ביאליק, ירושלים 1994, עמ' 139-155. דן מירון, עורך כל כתביו של אצ"ג ואחד מחוקריה המרכזיים של שירתו, מגדיר אותו כ"גדול המשוררים בדורו" (אורי צבי גרינברג, בעי השיר, מוסד ביאליק, ירושלים 2007, שער אחורי). גם אבות ישורון הוגדר כמשורר החשוב ביותר של תקופתו, וראו, למשל, מנחם פרי, "פרלמוטר, אבות, הלית", ידיעות אחרונות, "תרבות, ספרות, אמנות", 14.2.1992). אך הכרזות מעין אלה נשמעו רק מפי חוקרים מאוחרים, ובדיעבד. למרות חשיבותם הרבה, השפעתם של אצ"ג וישורון על התהליכים המרכזיים שהתחוללו בתחום השירה העברית של תקופתם נחשבת מוגבלת. קולם האידיוסיוניקטי, שהקשה על הקוראים להבין את שירתם, וכן מוזרותם האישית ועמדותיהם הפוליטיות, שנתפסו כפרובוקטיביות, הותירו את שני המשוררים בכידודם. שיריהם אמנם התפרסמו, אבל הם עצמם מעולם לא הפכו למרכז של חבורות ספרותיות ולא העמידו דורות של ממשיכים, אפיגונים או מתנגדים. השפעתם על משוררים אחרים התרחשה בתוך ד' אמות, יותר מאשר לאור הזרקורים.

חייהם, שניהם עלו לארץ-ישראל בשנות העשרים,<sup>19</sup> שניהם מתארים כבר בשירתם המוקדמת תחושות של בדידות, יתמות וקריעה הנובעות מחוויית ההגירה, ואצל שניהם דומה כי געגועי ההגירה מעצימים חוויית עקירה עקרונית, קודמת, העומדת בשורש יחסיהם עם האם.<sup>20</sup>

הן אצל אצ"ג והן אצל אבות ישורון, היחסים עם האם והפרידה ממנה עולים כנושא מרכזי המתגלה באופנים ישירים ועקיפים לכל אורך יצירתם. הקשר העמוק עם האם מתואר ביחס לעלילת חייהם ולעולמם הרגשי של הדוברים בשירתם, משפיע על עמדותיהם הפוליטיות ומניע את האקט הפואטי עצמו. מותן האכזרי והטרגי של האמהות ושל המשפחות במלחמת העולם השנייה מעצים את תחושת האובדן המאפיינת את היחסים הללו מראשיתם, אבל גם לפני כן עולים משירת הבנים רגשות אשמה על שנטשו את האמהות, געגועים מצמיחים וחוויית יתמות.<sup>21</sup>

תחושות אלה, הבאות לידי ביטוי בשירים רבים, מקבלות אופי חמקמק במיוחד בשירים העוסקים בהתכתבות עם האם. שני המשוררים ניהלו חליפת מכתבים ממושכת עם המשפחות שנותרו בפולין, ובייחוד עם האמהות, ואצל שניהם נותרו בשירים עקבות של התכתבות מלאת כאב זו, שרב הנסתר בה על הגלוי, כתייעוד של יחסי האהבה הבלתי אפשריים בין אמהות לבנים.<sup>22</sup> ואולם, בניגוד לספרות האפיסטולרית, אותם רומנים

19. על תולדות חייהם ראו למשל יוחנן ארנון, אורי צבי גרינברג: תחנות בחייו, עקד, תל-אביב 1991; חנן חבר, אורי צבי גרינברג: תערוכה במלאת לו שמונים, בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, ירושלים תשל"ז; צורית, לעיל הערה 6. לסוגיית הדמיון בין שני המשוררים ראו גם דוד וינפלד, "פתח דבר לשירי אבות ישורון", דבר, "משא", 24.4.1981.

20. אצ"ג כתב על אמו בגעגועים כבר בשירתו בידיש, עוד לפני העלייה לארץ-ישראל (ראו, למשל, השיר "מייך מאמען" בספר פארנאטענגאלד, שראה אור בשנת 1921; השיר ותרגומו מופיעים אצל חבר, שם, עמ' 40). גם שירתו בעברית מבטאת מראשיתה את ייסורי הפרידה מן האם. בספרו אימה גדולה וירח מתוארת עדת החלוצים כולה כ"אחים בודדים כמוני בלי אם פה" (כרך א, עמ' 61). הגעגועים לאם מופיעים גם בשירת אבות ישורון מראשיתה: "כי עוד יגיה מצח השמים אור ליום / אות, כי אמי תבוא הַלֵם" כתב בשירו המוקדם "ליל הגלולים", ובשיר "בְּגֵי הַנְּהָם" הדובר ממלא את מקום אמו ושר לעצמו שיר ערש: "ובהרדמי פִּזְמתי לִי – פָּאָם חשבתי לִי שִיר עֵרֶשׁ" (כרך I, עמ' 34, 36).

21. בהקשר זה של שושלת מסירה בין משוררים המתכתבים עם אמהותיהם ומעבירים את קולן בשירתם ראוי להעיר כי אידה צורית מתארת את היחסים בין שני המשוררים כיחסי אחים: אצ"ג האח הבכור ואבות ישורון האח הצעיר והמעריך המוחל על כבודו (צורית, לעיל הערה 6, עמ' 183). בשירו של אבות ישורון, "מִיִּשָּׁה עַל הַקֶּן", הדוברת היא, לכאורה, אמו של אצ"ג; ישורון לוקח לעצמו רשות דיבור בשם אמו של המשורר המעורר בו הזדהות, הערצה והתנגדות כאחת, ופונה אליו בקולה המתמזג בקולו-שלו: "ולא מְהִים אני אמרת לך. / ולא אני אמרת לך זאת" (כרך III, עמ' 200-201).

22. הקושי ביחסים עם האם הוא גם נחלתן של בנות, כמוכן, אך במאמר זה איני עוסקת בו, ותקוותי לייחד לו מחקר נפרד. לעת עתה ברצוני להעיר כי בעוד ספרות הנכתבת בידי גברים מרבה לתאר אהבה, כמיהה וגעגועים אל האם, לעתים קרובות תוך אידיאליזציה מוגזמת של דמותה, דומה שיחסי האהבה והחניכה בין אמהות לבנותיהן, כפי שהם מדומיינים וממומשים

הבנויים מחילופי מכתבים, שיריהם של אצ"ג ואבות ישורון אינם מביאים את המכתבים עצמם.<sup>23</sup> מתוך חליפת המכתבים הממושכת שקיימו השניים עם אמהותיהם נותרו בשירים רק עקבות. השירים חוזרים ומציינים בעיקר את עצם ההתכתבות ומצטטים מן המכתבים רק מילים ספורות או משפט קצר. דומה כי המילים שנכתבו ונשלחו בשעתן הורחקו מן השיר כדי לא להפריע למסר הלא-מילולי להבקיע אל לב הקוראים.

בשירת אצ"ג זהו מסר חתרני המערער על האפשרות לקרוא אותה כטקסט פוליטי קוהרנטי בעל אמירה חד-משמעית. הקריאות המצמצמות ששירה זו זכתה להן מתארות אותה (לחיוב או לשלילה) כאקט פוליטי, כשירה מגויסת שעיקרה קידום המאמץ של מפלגות הימין במדינת ישראל לכינונה של "ארץ-ישראל השלמה". מעריציה מתארים אותה כמסכת רעיונית סדורה המשתלבת בפעילותו הפוליטית של המשורר, שהיה חבר ב"ברית הציונים הרוויזיוניסטים" (צה"ר) והזדהה עם השקפת העולם המדינית של מפלגות הימין ביישוב הארץ-ישראלי ואחר כך במדינת ישראל. אל הסתירות ששירת אצ"ג משופעת בהן מתייחסים רבים מקוראיה כאל חלק מדיאלקטיקה המובילה בסופו של דבר למסקנה ברורה. מבקריה החמורים, למשל מנחם דורמן, דוד כנעני, עזריאל אוכמני, נסים קלדרון, גבריאל מוקד ואחרים, מוקיעים את עמדותיה הימניות ומציגים אותה, בעיקר בחלקיה הפוליטיים, כשירה רדודה ופלקטית; אחדים, כגון חנן חבר ויצחק לאור, מגנים את מגמתה המשיחית ומוקיעים את הכרוזתיה כאלימות פאשיסטית וגזענית.<sup>24</sup>

בתרבות המערבית, שוללים מן הבנות את האפשרות לבטא את מורכבות היחסים עם האם ובעיקר את הבעייתיות הקשורה בפן הגופני של הקשר. בניגוד לספרות הנכתבת בידי גברים, נשים מתקשות להבליט את היסודות הגופניים הכרוכים באהבת אם, אפילו אחרי מותן של האמהות. האיסור המוטל על בנות לבטא כמיהה אל גופה של האם הוא כפול ומשולש: קושי בעצם השמעת הקול הנשי, הצבת הארוטיקה ההטרסקסואלית כאופציה ארוטית בלעדית, והיעדרו של איסור המצביע על עצם אפשרות הכמיהה הגופנית בין אמהות לבנותיהן ובין בנות לאמהות. הטאבו על גילוי עריות, המחמיר במיוחד בכל הנוגע לקשר בין אמהות לבנים, אינו כולל יחסים בין נשים. אהבה גופנית בין אם לבן עולה אפוא כאפשרות, ונשללת בחומרה, אבל ביטויים גופניים אפשריים של יחסי אם ובת אינם נידונים כלל, גם לא במטרה להוציאם אל מחוץ לגבולות החוק.

23. הספרות האפיסטולרית היא ז'אנר המתמודד מראשיתו עם סוגיית האהבה האסורה. הן המכתבים הפרוטוגיים של גבריאל ז'ילארגיס (1669) והן מכתבי אהבה בין איש אציל לאחותו מאת אפרה בן (1684) עוסקים באהבות חריגות ואסורות: האחד באהבתה של נזירה (Nun), או "Mother Superior" לקצין, שהיה מאהבה ונטש אותה, השני – באהבתם של אח ואחות. בשני המקרים, התשוקה עוברת המרה למעשה אהבה המתרחש באמצעות מילים. ראו גם מאמרה של נעמי זיידמן על אהבת אח ואחות בשירו של דוד פוגל, "מכתבים פשוטים וענווים": Naomi Seidman, "It Is You I Speak from within Me": David Fogel's "Poetics of the Feminine Voice", *Prooftexts*, 13, 1993, pp. 87-102

24. היו גם חוקרים שתיארו תופעות מורכבות בשירת אצ"ג. בנימין הרשב (הרושובסקי) כתב על חתימתה של שירת אצ"ג תחת עקרונותיו הפואטיים המוצהרים של המשורר ("ריתמוס הרחבות": הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של א.צ. גרינברג", הספרות, א: 1, 1968, עמ' 176-205); דן מירון הצביע על היסוד החתרני של המסר הפוליטי בשירת אצ"ג (מירון,

תגובות מעין אלה מתעלמות מן המזג המהפכני של שירת אצ"ג או ממעיינות בחשיבותו, ובכך הן מחמיצות את סירובה של שירה זו לכל ניסיון משטור פואטי או פוליטי ואת המרדנות הטבועה בה.<sup>25</sup> המזג הרדיקלי, המתואר כאחד ממאפייניה המובהקים של התנועה האקספרסיוניסטית, שאצ"ג היה מזוהה עמה בעשורים הראשונים לכתיבתו, מסכל את הניסיון להגדיר אמת אחת בנוגע לשירתו המורכבת ומלאת הסתירות.<sup>26</sup> למרות תביעתו הנחרצת של אצ"ג ל"אמת אחת ולא שְׁתֵּים",<sup>27</sup> שירתו היא בראש ובראשונה מופת של אמביוולנטיות, ריבוי, נזילות והימנעות וירטואוזית מן המובן האחד, המונוליטי, המקבע. הפכפכנות יצירתית זו מפכה בשירת אצ"ג סביב דמותה של אמו, וכפי שעולה מן השירים המרובים המתארים את יחסיהם, האם קשורה באופן ישיר למקורות הנביעה של שירת בנה.<sup>28</sup>

כאמור, שירת אצ"ג מתארת לכל אורכה את הפרידה מן האם ואת השלכותיה. הקשר העמוק עם האם אינו יכול להתממש במישור הפיזי, אך ההתכתבות ביניהם מראה שהוא גם אינו יכול לבוא לידי ביטוי במילים. התכתבות זו נוגעת ישירות באיסור הראשוני המגביל יחסים בין אמהות לבנים, הטאבו על גילוי עריות, ומפריכה את ההפרדה המלאכותית בין "אהבת-אם" לאהבה ארוטית. במחזור המוקדם, "הכרת הישות", חליפת המכתבים עם האם היא חלק בלתי נפרד ממפגשיו הארוטיים של הבן, הנפרשים על פני המחזור כולו.<sup>29</sup>

להלן הערה 41, עמ' 197-255). ברוך קורצווייל (בין חזון לבין האבסורד, שוקן, תל-אביב 1973, עמ' 34-35) וחנן חבר (מולדת המוות יפה, אסתטיקה ופוליטיקה בשירת אורי צבי גרינברג, עם עובד, תל-אביב 2004, עמ' 9-12) עמדו על האופן שבו שירה זו דוחפת את הקוראים לעמדה רגשית בלתי אפשרית, מתנגדת ומתפעלת כמו בעל כורחה; ודוד וינפלד הצביע על הסתירות כאלמנט חיוני, חלק מהשקפת העולם האקספרסיוניסטית שאצ"ג היה שותף לה בראשית דרכו ("שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם", מולד, ח: 39-40, 1980, עמ' 65-72).

25. אצ"ג עצמו תיאר את שירתו כאקט מרדני המחלץ מן השפה בהתמדה את המשמעויות המנוגדות לה: "מכאן האני מאמין של המורד שבי, של זה החוצב כמעט בסלע את השכנגד המתמיד", כתב בספרו כלפי תשעים ותשעה, סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' לא.

26. וינפלד, לעיל הערה 24.

27. כרך ג, עמ' 179-180.

28. על הקשרים הללו עמדתי בשני מאמרים: "בוא במעבה חיי", מכאן, ו, 2005, עמ' 66-85; "כי פניהם צל וצל קולם", בתוך: אבידב ליפסקר ותמר וולף-מונוזון (עורכים), רחובות הנהר לאורי צבי גרינברג, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשס"ז, עמ' 257-282. וראו גם בעבודת הדוקטור שלי, לעיל הערה 17.

29. הדובר הבן משתכר במסבאות ויוזם קשרים עם נשים יפות ("עמי ישבו לשתות יין. אֶנְכִי שרתי לָמוֹ זמר להתלהבות. אנכי רמזתי לְיָפָה" [כרך א, עמ' 32]); נשים רבות חושקות בו ("אשה תשאל את רעותה: קָהּ הִיא לֹ לְחוּקָד וְשַׁעַר כִּיתוֹ סָגוּר" [שם, עמ' 31]); הוא רב-אונים ומספק אותן בלילות ("נשים זעקו בלילות ויהי אור בחדרים" [שם, עמ' 29]); יש לו "אלף נשים" (שם, עמ' 31) ו"המון אֶהבים" (שם, עמ' 30); המגע המיני שלו עם הנשים הללו סוער ("וְתִיקֵד פְּלֶהֶבֶת מְשִׁתִּי" [שם, עמ' 31]); הוא מענג אותן ("נשתגעה אשה

רנתי לדמדומים ולנשים אשר באו אלי אז נאָהי כשכור לירח. דם המה אלי דם ולא יקדה  
 מדורה על הרצפה וקטרת לא נתנה ריח אם בָּדָד בהיכל הייתי.  
 כל ימי אמי רגז ובשרה צומק, כי בנה מעל בה ויאָהב אֶלֶף נשים ויָמַר פִּילגְשִׁיו פְּלִילוֹת.  
 מִמֶּנּוּ יֵצֵא לַעֲנָה. אֵל הָמַר לִי. וַיִּשְׁלַח רִזּוֹן בְּעֶצְמוֹתַי וְאָרָאָה אוֹתוֹת הָאֲבָדָן בְּבִשׁוֹ. וְהַבִּשׁוֹ  
 הוֹמָה. אִשָּׁה תִשָּׂאֵל אֶת רְעוּתָהּ: מָה הָיָה לּוֹ לְחֹמֶד וְשֹׁעַר בֵּיתוֹ סָגוּר וְחִלּוֹן פּוֹנֵה לְיָרֵחַ.  
 הַאוֹרְלוּגִין עַל הַקִּיר מְגִיד שְׁעָה עֲמֻקָּה מְאֹד. אֵימִים לְתוֹךְ חַיִּי. אִם עֲטָרַת קוֹצִים אֲשִׁים  
 עָלַי קִדְקֵד אֲמַלֵּל, אִם אֶפֶר תַּחַת פְּאָר. הַשֹּׁעַר זָהָב וְלֹא דְעָף עוֹד.  
 וְלֹא בְּכַתֵּה אֲמָא מְעוֹלָם פְּאֲשֵׁר תִּבְבֶּךְ עֲתָהּ, כִּי בָנָה מִיָּסֵר וּבִשְׂרוֹ דָּנִי.

אגרת כתבתי לה. דעי, כי טהור טהור אני. אנכי והירח. כל ימי בעש. שמתי חיי בין שני, כי  
 מה הם ביקמותם ואתות אבדן עליהם.<sup>30</sup>

אומללותם של האם ושל הבן מעוצבת בשיר זה על פי הדגם הנוצרי, שהתקבע  
 בתודעה המערבית כמודל ליחסים עם אם.<sup>31</sup> הבן המיוסר מדומה לישו, בשרו דווי וכואב  
 ועל ראשו עטרת קוצים. בדמותה של אמו, כמו בדמותה של מריה אמו של ישו,  
 משתלבים הצער האישי על אובדן הבן וההזדהות העמוקה עם ייסוריו ("ולא בכתה אמה  
 מעולם כאשר תבך עתה, כי בנה מיסר ובשרו דני"). הבן מרגיש כי צערה של אמו נובע  
 מבגידתו בה: העובדה שהוא מקיים מערכות יחסים עם נשים אחרות נתפסת כמעילה  
 ("בנה מעל בה"). אבל גופו של הבן וגופה של האם, שניים שהיו בעבר אחד, מגיבים  
 על מעילה זו באופן דומה: בשרה של האם צומק, עצמותיו של הבן מוכות רזון. הפרדה  
 המייסרת את שניהם חרוטה בגוף המורעב, הרזה, המשקף את הרעב ההדדי שאין  
 להשביעו.

הבן בודד ומתייסר בתחושת יתמות, אבל הוא מתאר נוכחות מתמדת ורבת-עוצמה  
 של האם גם ברגעים האינטימיים ביותר של חייו. בשרו הומה בשני כיוונים: כגבר צעיר  
 הוא חושק בנשים, כשהוא שרוי במחיצתן הוא חש התרוממות רוח רגעית, המדומה  
 לשכרות ("רנתי לדמדומים ולנשים אשר באו אלי אז נאָהי כשכור לירח"), וכשהוא  
 מתרחק מהן חייו מתרוקנים מחושניות והוא נותר ללא חום התשוקה וללא ריחה  
 המעורר ("ולא יקדה/ מדורה על הרצפה וקטרת לא נתנה ריח").<sup>32</sup> אולם על פי התיאור,  
 בשרו הומה גם בכיוון הנתפס כהפוך, כמנוגד וכבלתי אפשרי: בגעגועים אל הקרבה

מתענוגי רחם" [שם, עמ' 31]; לפעמים מתוארת מיניות פומבית פרועה במיוחד בבתי מרוח  
 ("אשה-גויה מנחת עירפיה עלי שלחן ועל בטנה ישחקו בקבניה והמשחקים שכחו בה" [שם,  
 עמ' 35]), ואחד השירים מתאר התמקחות עם זונת רחוב בחיפוש אחר מין אוראלי ("לאט!  
 ארכינה את הראש./ פי רחם לך - - כך. - כסף! - כמה? - הס... - כפל ישלם בעד הפה  
 - - קככככ...") [שם, עמ' 37].

30. כך א, עמ' 31.

31. ז'וליה קריסטבה, "סטאבט מאטר" (1976), סיפורי אהבה, תרגום מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ  
 המאוחד, תל-אביב 2006, עמ' 246-227.

32. תיאור הרצפה היוקדת מתשוקה והריחות מעוררי החשק של האישה שאָתו מפורט עוד יותר  
 בשיר הקודם במחזור "הכרת הישות", ששיר זה ממשיך אותו ומתייחס אליו.

הגופנית לאמו, שאינה הולמת, כביכול, גבר צעיר. על כן בשרו דווי, וכל "מגד" אפשרי בחייו מוביל לתחושה מרירה כ"לענה".

לאחר הלילות הסוערים, שבהם הוא מדמה את עצמו לשלמה המלך בעל אלף הפילגשים, ממחר הבן לכתוב לאמו. במכתבו הוא מביטח לה כי הוא "טהור", אבל הבטחה זו היא יותר בבחינת משאת נפש מאשר תיאור ההולם את הרגשתו המיוסרת. באמצעות החזרה הכפולה על המילה "טהור" הבן מכחיש את התחושה שגופו זקוק להודככות, כפי שהיא מתוארת בשיר הקודם במחזור.<sup>33</sup> במילים אחרות, הוא אינו מספר לאם את האמת. הכתיבה אל האם מבקשת אחר ההיטהרות המיוחלת, ואולי גם משיגה אותה, אבל רק לרגע, שכן, היא אינה פותרת את הקונפליקט היסודי המובנה ביחסייהם. תשוקתה המשוחזרת, המדומיינת, של האם אל בנה עולה בשירים רבים של אצ"ג, והיא מנוסחת במונחים ארוטיים. השוואת הבן לשלמה מעידה על הזדהותו עם המלך שהרבה נשים והיה בנה של אם מפתה ששמה בת-שבע, כשם אמו של אצ"ג.<sup>34</sup> מכתב התשובה של האם, המגיע אל הבן לאחר ליל אהבים, מתואר כהצעה אלטרנטיבית לקשר ארוטי, והוא מייסר את עצמו על כך שאינו יכול להיענות לה:

הִלְכִּי וְהִיִּי מְאֻלָּה לְזוֹלָלוֹת. לִילָה. בְּשָׁמַיִם נִטְפוּ עָלַי וְהִמְתִּיקוּ לִי לְשִׁפְתָּי.  
שְׂכַחְתִּי דְמִי אִמִּי וְאַחֲלֶקֶם בְּאֲשֵׁישׁוֹת. לִילָה.  
וְהִרְחַק הִרְחַק דִּלְקָה עֲשֵׂשִׁית קְדוֹשָׁה וְיֵהִי נֶעֱם עַל הַפְּלִיִּים. אִמָּא זְכָרָה עַל יְצוּעָה אֵיכָה  
הַיִּנִּיקָה אוֹתִי וְאֵיכָה גְדַלְתִּי. וְהִיא נֶאֱנַחַת. לִילָה.  
לְבָקֶר – אֲדַמַּת יְיָ טְלוּלָה. רִיסִי לְאַחַר שְׂרָפָה.  
דְּפִיקָה. אֲגָרְתָּ. אִם חוֹלָה מְאֻהָבָה.  
"הַשְּׁלַחֵן בְּלִי פֶּאֶר. בּוֹכָה הַזּוֹיִת. הַמְטָה מְצַעַת. וְעֲשֵׂשִׁית דּוֹלְקֶת כָּל הַלִּילָה. שְׁמָא  
תְּבוֹא". – –  
– אַח. עֵינֵי וְרֵדוֹת, אִמָּא. עֵינֵי חֲזוּ הַלִּילָה. שְׁמָא תִּנְעַנְעֵי עוֹד פְּעַם אַחַת אֶת הַעֲרִיסָה  
וְתִשְׁרִי: אֲ-א. אֲנִי רוֹצֵה לִישׁוֹן, אִמָּא.<sup>35</sup>

בלילה המתואר בשיר רחוקים הבן והאם זה מזה, אך במחשבותיהם הם מבלים זה בזרועות זה. לכאורה, הבן שכח את אמו והוא מבלה עם אישה אחרת, אבל מחשבותיו נודדות אליה. באותו רגע ממש בו הבשמים – ריחה של האישה שלצדו – נוטפים עליו, הוא מדמיין את אמו שוכבת במיטתה וחושבת עליו. האהבים, שהחזיונות הללו הם חלק בלתי נפרד מהם, אינם מניחים לו לישון, ובבוקר ריסיו דלוקים ובווערים ועיניו אדמומיות. נוכחותה הרחוקה של האם נרשמת בקצו של ליל האהבה המיוסר פעמיים: הן

33. "בְּקֶר קִמְתִּי קֵהָה. גּוֹף זָקוֹק לְהוֹדְכָכוֹת. יֵם הַגְּדוֹל מְטֵהָר. אֵל הַיִּם לֹא יִרְדְּתִי" (כרך א, עמ' 31).  
34. שמו הפרטי של אצ"ג, "אורי", קשור בשירתו לשמו של אוריה, בעלה של בת-שבע. עובדה זו מוצגת בשירת אצ"ג כרבת-משמעות לאופיו הארוטי של הקשר עם האם. היא עולה בקנה אחד עם העדפת הבן על ידי האם, כבן זוגה הנבחר, ועם חוסר אפשרות קיומו של הקשר, הנידון לאבדון בשל כוחות חזקים מן האם והבן גם יחד, וראו על כך למשל ב"שיר על אמי והמעין" (כרך ט, עמ' 199).  
35. "הכרת הישות" (כרך א, עמ' 39).

בגופו העיף של הבן והן במילים שכתבה לו האם באיגרתה.<sup>36</sup> מכתבה של האם, המגיע לידי של הבן בבוקר, ממשיך את רצף מחשבותיו הליליות על אודותיה, עונה ונענה להן. האם מתארת את הבית כולו כמתאבל על הפרידה ממנו ואת עצמה כמי שמצפה לאור עששית דולקת לשובו. הבן קורא במכתביה של האם רק את סירובה לחיות בלעדיו, כלומר את הריקנות שהתרבות מקצה למי שתפקידיה כאמו של עולל פעוט הסתיימו. נאמנותו לכאבה מתבטאת בתיאור המאבק המתמיד שלו לא להצליח לחיות בלעדיה, שפירושו סירוב להנאה ולחיים, המתוארים בשירים כה רבים של המשורר. אם כן, האם והבן שולחים זה לזה מכתבים המתעדים את אהבתם, שאינה אלא מסכת ייסורים. הם אינם יכולים לחיות זה ליד זה, זה עם זה, אבל חייהם אינם חיים בלעדי האחר/ת. ההתכתבות מעלה את השאלה "איך לחיות", אותה תהייה שמציג במכתב ידידה של המשוררת ויסלבה שימבורסקה, ששירה מצוטט באפיגרף בראש פרק זה. זוהי שאלה טובה, כלומר שאלה שאין עליה תשובה ויחד עם זאת אי אפשר להתעלם ממנה; חליפת המכתבים היא אחת הדרכים לחזור ולהציג אותה, כמדיום המאפשר מטיבו לבטא את תובענות האינסופית. המכתבים אינם רק תיעוד של האבל על אובדן אובייקט האהבה, של ההשתוקקות המלנכולית המתמדת אל החסר, אלא יש בהם גם תנועה בלתי פוסקת של התענגות (jouissance) הדדית הזורמת מן האם אל הבן ובחזרה.<sup>37</sup> ההתכתבות

36. הבן מדמיין אם הכמהה לקרבה ששררה ביניהם בעודו תינוק יונק, לאותה תקופה שדונלד ויניקוט מכנה "מושקעות אמהית ראשונית". במצב מיוחד וזמני זה, שאמהות מפתחות בשבועות האחרונים של ההריון ומתמידות בו בשבועות הראשונים שלאחר הלידה, הן מגיעות לרמת רגישות מועצמת שוויניקוט משווה למחלה. במצבן זה, הדומה לאפיזודה סכיזואידי, היבט מסוים של האישיות משתלט באופן זמני על האישיות כולה ומאפשר לאם להתייחס לתינוק כאילו הוא חלק בלתי נפרד מגופה. השקעה אמהית זו חיונית לתינוק ומספקת לו חוויה של רציפות ושל המשכיות, וראו על כך אצל דונלד ויניקוט, עצמי אמיתי, עצמי כוזב (1956), עם עובד, תל-אביב 2009, עמ' 149. בשיר הנידון כאן, בדמיונו של הדובר-הבן האם עדיין מושקעת בו כך. הצורך לדמיין אותה באופן הזה מסייע לו ומקל עליו לכאורה את תחושת הבדידות והיתמות, אבל הוא גם יוצר אותה. על פי ויניקוט, האמהות מתאוששות לאחר זמן מה ושוכחות את האפיזודה הזו בחייהן, אך דומה כי התינוקות אינם שוכחים אותה בקלות והם נושאים אותה עמם כאידיאליזציה של דמות האם ושל יחסי אהבה עם הזולת. צדה השני של אידיאליזציה זו הוא פחד. ויניקוט טוען כי התלות באם בראשית החיים מובילה לפחד מפני נשים: "שורש הפחד הזה ידוע. הוא קשור לעובדה שבהיסטוריה המוקדמת של כל פרט – – – ישנו חוב לאישה – האישה שהיתה מסורה לפרט זה בינקותו, ושמסירותה היתה חיונית לחלוטין להתפתחותו הבריאה. התלות המקורית אינה זכורה, ולכן אין הכרה בחוב, מלבד היצוג שלו – – – בפחד מאישה" (שם, עמ' 146). סקירה הבוחנת את תפיסת היחסים עם האם בפסיכואנליזה ובייחוד את מעמדה של האם כסובייקט בתיאוריה הפסיכואנליטית ראו בספרה של ענת פלג-הקר, מאימהות לאימהות, עם עובד, תל-אביב 2005.

37. על הסובייקט החצוי בין תשוקה להתענגות ראו Nestor Braunstein, "Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan", in: Jean-Michel Rabaté (ed.), *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 102-115

מקיימת את הכאב, שבלעדיו האם והבן אינם חשים את עצמם חיים. הכאב הכרחי לה, הוא המכונן את הקשר. האם והבן יודעים כי ליחסים ביניהם אין תקנה. גם אם יחזור הבן הביתה המצב היסודי ביניהם לא ישתנה, אבל ההתכתבות ממשיכה להתקיים, גם בלי לקוות להשיג תוצאות כלשהן מלבד עצם התקיימותה. השניים כותבים זה לזה אבל כתיבתם אינה מכוונת רק כלפי נמענם אלא גם כלפי הסדר שבתוכו מתנהלים היחסים הבלתי אפשריים ביניהם. הכתיבה מעבירה את היחסים מן הגוף אל השפה ומערבת בהם את "האחר הגדול", את הסדר הסימבולי עצמו. יש בה ממד שאינו כמיהה להתגשמות אלא ביטוי לדחף המכוון אל מעבר לעקרון העונג, מעבר למנגנוני ההנאה והסיפוק. מכתבה של האם, הממתין בקצה הלילה, בקצה המחשבה, הוא המנוע של מחשבות-התמיד של הבן, הנענות לעששית הדולקת של האם בבערה משל עצמן. בשירים מאוחרים יותר מתאר הדובר-הבן את הזדהותו העמוקה עם ככי נשי-אמהי, את החוב הגדול שלו לאמו ואת היחסים ביניהם, הנמשכים באמצעות חלומות ופנטזיות גם שנים רבות אחרי מותה של האם. האם נותרת בשירת אצ"ג "האשה הראשונה והאחרונה", "האשה האחת היודעת אהבה", יותר מכל אדם אחר, לרבות רעייתו ואם ילדיו.<sup>38</sup> שירתו מעניקה לפצע הפתוח של יחסיהם קול, ובכך היא מצרפת את קולה לקול האמהי, קול המדבר מתוך פצע. נוכחותה של האם לצדו של הבן במעשה היצירה הופכת אותם לזוג – זוג כותבים. כך, הכתיבה, שנתפסה באופן מסורתי כאקט גברי, מערבלת לתוכה את האחרות שממנה היא מבקשת להיבדל.<sup>39</sup>

הקריאה בשירת אצ"ג על רקע יחסיו עם אמו מראה כי המסגרת שבתוכה היא מתחוללת היא ההתנסות באם: התנסות בכאבה של האם, התנסות בהטמעה הבלתי אפשרית של הכאב הכפול, של האם ושל הבן, ושל המקום המוקצה ליחסיהם, אל תוך השפה האטומה כלפיהם. בדרכה, זוהי תשובתה של שירת אצ"ג על השאלה המובלעת, הפתוחה, העולה ממכתבי האם – השאלה "איך לחיות". הבן מהדהד שאלה זו בשירתו לכל אורכה, בין השאר באמצעות העיסוק הבלתי פוסק בחרדת המוות, הן במישור האישי-אוניברסלי והן במישור היהודי-לאומי. צדה השני של חוויה מאוימת זו הוא ההתגלות, ושירת אצ"ג אכן מציעה את עצמה כמוליך חשמלי של חוויה שהתרבות אינה מייחדת לה שם ומקום. חוויה מאוימת זו, הכורכת יחד את האם, את האל ואת אימת המוות, עולה משירת אצ"ג כפעילות מתמדת, שמשמעותה חיים.<sup>40</sup>

38. ראו בשירים "מולדתי באש ופני לאלהים ולאמי" (כרך ג, עמ' 94), ו"שיבה אל החיק" (כרך ג, עמ' 92).

39. על התפיסות המסורתיות של כתיבת ספרות כהולדה גברית ראו Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven and London 1979.

40. המילה "אימה", הפותחת את כותרת ספרו הראשון של אצ"ג בעברית, אימה גדולה וירח, מכילה בתוכה הן את האם והן את האל, ושני אלה ביחד יוצרים את אימת המוות המבעת את הדובר גם בגולה וגם בארץ-ישראל. אימה זו מתוארת בספר זה ובבאים אחריו כהתגלות טראומטית, מפעימה ומזעזעת כאחד.



התנסות כזאת באם, על כל המשתמע ממנה, עולה גם משירתו של אבות ישורון. ישורון עצמו העריך את אצ"ג כ"גדול בשירה. אפשר להגיד הכי גדול בשירה", ולמרות חילוקי הדעות הפוליטיים ביניהם הכיר בעמדת הנבואה המורכבת שהציע אצ"ג;<sup>41</sup> הוא העריך את המהות הנוודית והמשוטטת של שירת אצ"ג וכינה אותו "הנוסע הגדול, גדול הנוסעים מאז ירמיהו".<sup>42</sup> הגדרת אצ"ג כ"נוסע גדול" אינה גיאוגרפית בלבד והיא אינה מכוונת רק לחוויית העלייה לארץ-ישראל או לנדודיו הפיזיים המתמשכים של אצ"ג המתוארים בשיריו. התפעמותו של ישורון מתייחסת בעיקר לפואטיקה של המשורר המבוגר ממנו, לאופן הביצוע של השפה בשירתו, לפתיחותה ולחיפושים פורצי הגבולות המאפיינים אותה. הקרבה בין שני המשוררים נובעת בין השאר מיחסיהם עם שתי השפות היהודיות, העברית והיידיש, יחסים המתקשרים לדמותן של האמהות. שניהם כותבים עברית, שבמשך מאות שנים נתפסה בתרבות היהודית כ"שפת האב", שפת כתבי הקודש שנלמדה ב"חדר" וב"ישיבה" על ידי גברים בלבד. אצל שניהם מהדהדת המסורת היהודית בתוך העברית ושניהם משתמשים ברבדים שונים של השפה – שפת המקרא, שפת התפילה וכדומה. ואולם, הפואטיקות המודרניסטיות של שניהם מבצעות את השפה גם

41. אילנה צוקרמן, ראיון עם אבות ישורון, קול ישראל, 1981. על פי דברי ישורון, אצ"ג טען שאינו מבין את שיריו אבל אמר בהקשר זה: "אם אתה מטפס על קירות חלקים, סביר שאתה רואה משם משהו..." (צורית, לעיל הערה 6, עמ' 183). זוהי אמירה מרתקת – אם אכן נאמרה – המעידה על שושלת מסירה של סמכות פואטית בשירה העברית, שכן במילים אלה עצמן הגן ביאליק על שירת אצ"ג (וראו על כך אצל דן מירון, "חלום בעשן על חוף ים המלח: על השירה הפוליטית של אצ"ג ועל 'חזון אחד הליגיונות'", האדם אינו אלא..., זמורה-ביתן, תל-אביב 1999, עמ' 94-100). אצ"ג משתמש אפוא במילותיו של המשורר המבוגר ממנו, שבו נאבק על מעמד הבכורה בשירה העברית, ומוסר אותן למשורר הצעיר ממנו, שאת שיריו אולי אינו מבין ואולי אפילו אינו מסכים עמו, ממש כפי שביאליק לא הבין את הפואטיקה של אצ"ג ולא הסכים עמה. ישורון מזדהה עם אמירה זו, ובשירו "החלל לא נפל", שראה אור בספרו הומוגרף (1985), מתאר הדובר את עצמו כ"אדם המטפס על חלקת כתלים" (כרך III, עמ' 275). בהמשך עוברת שושלת המסירה מאבות ישורון ליונה וולך: "אין לי פשוט אפשרות להתייחד עד הסוף עם השירה שלה. – – – זה מאמץ גדול מדי, שהופך אותי לחלק ממנה" (צורית, שם, עמ' 237). על שושלת המסירה הזאת מאצ"ג לישורון ולוולך אעמוד בהרחבה בעתיד.

42. ראו אבות ישורון, "הנוסע הגדול", דבר, 8.10.1976. ישורון הבין מאפיין מרכזי של שירת אצ"ג, שמרבית פרשניה החמיצו: הסירוב להתקבע במקום אחד, הן במקום גיאוגרפי והן בטריטוריה לשונית. על כן הוא מתאר את שירת אצ"ג כנוודית, כשירה ההופכת בעצמה ל"מקום" – או, בלשונו, "הסוסים הם מאה כוחות הלשון של אורי צבי גרינברג. כל האחוזה היא בלשונו" (שם). נוודות פואטית זו מבטאת, לדעת ישורון, את מהותו העמוקה ביותר של העם היהודי, והיא המעניקה לשירת אצ"ג את עוצמתה. על היחסים בין השניים ראו אצל צורית, לעיל הערה 6; מנחם בן, "מדוע הוא כותב בקובצים?", כל העיר, 11.12.1988. באחרית ימיו, כשזכה להכרה ולכבוד, נרתע אבות ישורון ממבקרים שרוממו את שירתו בהשוואה לשירת אצ"ג, וראו על כך אצל צורית, שם, עמ' 279. עם זאת, כדרכו, אבות ישורון היה גם אמביוולנטי ביחסו אל אצ"ג, וראו על כך שם, עמ' 110.

באופן מתנגד, זר למורשת הקדושה שלה: שירתם בזה למוסכמות פואטיות ולשוניות, מעוותת את התחביר, ממציאה מילים חדשות, מחדירה אל תוך העברית שפות זרות, ובעיקר מתרפקת על היידיש, שפת האם של שניהם.<sup>43</sup>

ההתכתבות עם האם, והניסיון להבין את כאבה ולבטא אותו כמסר טרנספורמטיבי העובר אל הבן מבעד לשפה ומעבר לה, עולים גם משירת אבות ישורון. ישורון תואר עוד בחייו כאחת הדמויות "העצמיות והמגובשות ביותר בשירה העברית בת הדור האחרון, כממשיכה של שושלת 'הצופה לבית ישראל'".<sup>44</sup> פרשנים כמו משה זינגר ראו בו משורר אמיץ, ה"מעז לדבר בלשון אישית מאוד, עד לגבול שבו היא עלולה להיות בלתי מובנת".<sup>45</sup> חוקרי שירתו מתארים את ייחודיותו יוצאת הדופן על רקע זיקתו למשוררי זמנו, בהם אצ"ג. דוד וינפלד מתאר את ה"בעיה" המרכזית של שירת אבות ישורון כניסיון להשתחרר מעודף ייחודיותה החד-פעמית: "אבות ישורון הוא משורר אשר מעולם לא התלבט במציאתו של סגנון אישי. 'בעייתו' הראויה לקנאה היתה 'להשתחרר' מעודף של סגנון חד-פעמי, לפעמים הרמטי ובלתי ניתן למיקום במסורת לשונית או שירית כלשהי".<sup>46</sup>

חליפת המכתבים עם בני המשפחה, ובעיקר עם האם, תופסת מקום מרכזי בשירת אבות ישורון.<sup>47</sup> שירו "איך נקרא", שראה אור בקובץ אדון מנוחה, מתאר את המסר האמהי-משפחתי-בייתי הממשיך להיכתב ולהישלח אליו שנים רבות לאחר שמכל אלה לא נותר לכאורה דבר:

43. הניסיון לשלב בין היידיש לעברית, העולה משירת שני המשוררים, הוא אקט מרדני, על רקע מלחמת הלשוניות שהתחוללה בארץ-ישראל בעשורים הראשונים של המאה העשרים והסתיימה בניצחונה של העברית. על היחסים המורכבים בין הלשוניות ועל יחסם של אצ"ג ושל אבות ישורון לשפת אמם ראו אצל Naomi Seidman, *A Marriage Made in Heaven, The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, University of California Press, Berkeley, CA 1997

44. דן מירון, "על שירי אבות ישורון", הארץ, 26.5.1961.

45. זינגר מפליא לתאר את התנועה הפנימית של השפה השירית של ישורון: "הסתירה הזאת, התסכול הזה, לנסות ולומר במלים – או יותר נכון לעשות במלים – את מה שאין בכוח המלים לומר ולעשות; ההתעקשות, הנאמנות הקיצונית לקול הפנימי לצד ההכרה במסגרת חיצונית במוסכמות של שירה – כל אלה הביאו את אבות ישורון ליצירת לשון פרטית בתוך הלשון הכללית, לשבירת הלשון הרגילה כדי להפיק ממנה יותר, כדי להגיע לאיזו עוצמה שהשגרה אינה יכולה ליצור" (משה זינגר, "ענייני לשון", הארץ, 1.6.1990).

46. וינפלד, לעיל הערה 19.

47. גם ממכתב שכתב לבתו בילדותה, בשנת תשט"ו, עולים שני היסודות המרכזיים שההתכתבות עוסקת בהם: הצורך להתרחק מבני משפחה אהובים כדי לבטא בחופשיות רגשות אהבה שהמסגרת המשפחתית אינה מסוגלת להכיל, והרעיון שההתכתבות היא יחס יסודי ונצחי החוצה את גבולות החיים והמוות: "שוב אנו בחליפת מכתבים. בעצם, ניתן לומר, צפיתי לנסיעתך גם בשל הסיכוי לחליפת מכתבים, שכן באמצעותה הנני בא לידי חופש ביטוי מלא כלפיך [...] עוד לפני הולדתך עמדנו לקשרי מכתבים" (צורית, לעיל הערה 6, עמ' 176-177).

אֵיךְ נִקְרָא שְׁאֲנִי מְקַבֵּל מִכְתָּבִים מֵהַבַּיִת,  
 וְהַבַּיִת אֵינֶנּוּ?  
 אֵיךְ נִקְרָא שְׁאֲנִי מְקַבֵּל מִכְתָּבִים מֵהַבַּיִת,  
 וְאִישׁ לֹא חֵי?  
 אֵיךְ נִקְרָא שְׁמֵהַבַּיִת כְּתָבִים לִי,  
 וְהַמְּכָתֵב לֹא נִכְתָּב?  
 וְהַמְּכָתֵב לֹא נִשְׁלַח?  
 אֵיךְ זֶה נִקְרָא?<sup>48</sup>

השיר, המורכב כולו משאלות, נכתב כשאבות ישורון כבר היה כבן שמונים וחמש, עשרות שנים לאחר שמשפחתו נרצחה במלחמה. השיר מתאר הוויית רפאים שבה מכתבים ממשיכים להישלח אל הבן מבית הוריו, למרות העובדה שבני המשפחה כבר אינם בין החיים וביתם איננו. באמצעות שני בתי השיר הופך בית ההורים מ"לא חיי" ללוע חיי הממשיך לשגר אל הבן ודרך הבן מכתבים, ואלה מגיעים ליעדם. בשאלה החוזרת "איך" מהדהדת מילת קינה עתיקה, "איכה", שבאמצעותה מבכה המקרא את חורבן הבית הלאומי. השאלה "איך נקרא" מתייחסת לחיים ולכתיבה, אך צלילה מעלה ברקע גם את המילה "נקרע". משמעות השאלה "איך זה נקרא" היא אפוא "איך זה קרה" שההורים מתו וביתם נהרס, שהם נקרעו ממני.

השאלה "איך נקרא" מעלה גם את בעיית הייצוג, אותה שאלה שהציב תיאודור אדורנו בקביעתו המפורסמת: אחרי אושוויץ, כתיבת שירים היא מעשה ברברי. שאלה זו עולה גם מכתבתו של פאול צלאן, ששירו "Wolfbohne" עוסק אף הוא בהתכתבות עם האם שנרצחה במלחמת העולם השנייה:

אָמָא, אָנִי  
 כְּתִבְתִּי מִכְתָּבִים.  
 אָמָא, לֹא בָּאָה תְּשׁוּבָה.  
 אָמָא, בָּאָה תְּשׁוּבָה.  
 אָמָא, אָנִי  
 כְּתִבְתִּי מִכְתָּבִים לִי-  
 אָמָא, הֵם כּוֹתְבִים שִׁירִים.  
 אָמָא, הֵם לֹא הָיוּ כּוֹתְבִים אוֹתָם,  
 אֶלְמָלָא הַשִּׁיר אֶשֶׁר  
 כְּתִבְתִּי אָנִי  
 בְּשִׁבְלֶךָ<sup>49</sup>

48. כך IV, עמ' 16.

49. תרגום: עדה ברודסקי. השיר נכתב ב-21.10.1959 וראה אור מן העיזבון. תודה ליערי שלם, שהביאה את השיר לתשומת לבי.

גם צלאן הוא משורר שאמו כואבת לו. היחסים ביניהם היו עמוקים ויוצאי דופן.<sup>50</sup> דמותה של האם פריצי, שנרצחה בירייה בעורפה, דומיננטית בשירתו של בנה הן כמקור השראה, הן כנמענת והן כ"הוויית המוות" (Totsein) שלה.<sup>51</sup> צלאן נולד וגדל ברומניה אבל כתב גרמנית, שפה שלמד מאמו והפכה לו שפת אם. הבעייתיות של כתיבתו בשפת אמו, שהייתה גם שפתם של רוצחיה, מהותית לשירתו. שמעון זנדבנק מתאר אותה כסתירה פנימית בלתי נסבלת וטוען כי שירת צלאן כולה היא ניסיון לברוח מן הסתירה הזאת.<sup>52</sup> לאקוֹ-לאבארט' טוען כי שירתו של צלאן היא פואטיקה של כאב: היא פועלת על השפה באלימות, חומקת מטבעה מפרשנות ולמעשה אף אוסרת עליה. לדעתו, שירת צלאן כולה נכתבה למען האיסור הזה, והשאלה היחידה העולה ממנה נוגעת לעצם אפשרות קיומה של משמעות כלשהי.<sup>53</sup>

אם כן, גם בשירת צלאן, סוגיית המשמעות, או היעדרה, עולה כסתירה פנימית הקשורה בשפת האם. כמו האמהות בשירתם של אצ"ג ושל אבות ישורון, גם האם בשירת צלאן מתפקדת כהרס של הדנוטציה וקשורה באידיוסנקרטיזם של שירה זו ובניסיונה לחרוג ממה שהשפה יודעת לבטא. רות גולן מתארת את צלאן, על רקע היחסים עם אמו, כמשורר ששירתו מבטאת את הערך העודף של ה־Jouissance הנשי.<sup>54</sup> בשורות המצוטטות לעיל צלאן מתאר את עצם הכתיבה כהתכתבות עם האם המתה, המשפיעה על העולם כולו. השירים והמכתבים יוצרים רצף של כתיבה – בין המכתבים לשירים, בין כתיבתו של הדובר־הבן לכתיבתם של האחרים. בדומה למתואר בשירו של אבות ישורון, ההתכתבות עם האם מתרחשת ואינה מתרחשת בעת ובעונה אחת. התשובה מגיעה וגם אינה מגיעה, אבל ללא השיר שנכתב למען האם, השיר הכותב אותה, את לשונה, את כאבה ואת מותה, כתיבת שירים לא הייתה אפשרית כלל. ההתכתבות עם האם המתה עקרונית אפוא לאקט הפואטי עצמו, לאירוע שהשירה חותרת אליו. גם שירו של אבות ישורון מעלה את שאלת המשמעות ועונה עליה בעת ובעונה אחת, בעצם כתיבת השיר. "איך נקרא", הוא שואל, וכוונתו גם לשאלה "איך קוראים לזה", "מהו השם שאפשר לתת לדבר" – איך והאם אפשר בכלל לומר זאת במילים,

50. ראו Israel Chalfen, *Paul Celan, A Biography of his Youth*, Persea Books, New York 1991

51. שמעון זנדבנק, "פאול צלאן כותב לאמו המתה", מטעם, 5, 2006, עמ' 85-94.

52. לדעת זנדבנק, עצם השימוש של צלאן בגרמנית מפקיע לכאורה מידי הגרמנים את הגרמנית שלהם וגם יוצר מטאפיזיקה ההופכת את מות האם למקור של חיים ואת השפה (והשירה) לניצחון על האין (שם, עמ' 87).

53. ראו Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, Stanford University Press, California 1999, pp. 12-13, 99

54. לטענתה, צלאן "נגע בעונג של האישה וידע עליו משהו, ומה שידע היה כנראה בלתי-נסבל בעבורו, והתחבר באופן שלא ניתן היה להימלט ממנו, עם דחף-המוות"; ידע זה, המתבטא בשירתו בין השאר בחציית גבולות מגדריים, מתקשר לדמותה של אמו, וראו רות גולן, "זהב שערך מרגיטה אפר שערך שולמית": פאול צלאן ושאלת העונג של האישה", אלפיים, 11, 1995, עמ' 55-69.

לקרוא, לכתוב ולהבין. החורבן שהשיר מתאר הוא עצום: הרס הבית, אובדן בני המשפחה, והתחושה שהשפה עצמה אינה יכולה להכיל את השבר הזה. ובכל זאת השיר נכתב, והוא מעלה את הקריאה לא רק כעניין פרטי של המשורר-הבן, הממשיך להיות יעד למכתבי הוריו, אלא גם כשאלה קולקטיבית חשובה: איך נקרא אנחנו, כולנו. השאלה מציבה אותנו ביחד עם הבן-הדובר מאותו צד של המכתב, של הטקסט, כקוראים שחויית הקריעה הזו מוכרת גם להם.

מאליו ברור כי השאלה "איך נקרא" היא גם שאלה על הזיכרון: איך אנחנו זוכרים את המתים, איך הם ממשיכים לחיות בינינו, לקיים אתנו קשרים, לשלוח אלינו מכתבים ולצפות למענה. כבר בספרו שלושים עמ' של אבות ישורון, שראה אור ב-1964 והוקדש כולו להתכתבות עם המשפחה, ובייחוד עם האם, היה המשורר מוטרד מעניין הקריאה במכתבים. הספר פותח בקביעה: "יום יבוא ואיש לא יקרא מכתבים של אמי".<sup>55</sup> למרות הצהרותיו הנחרצות של המשורר, שטען כי גורלם של שיריו אינו מעניין אותו, אי אפשר שלא לקרוא בשורה זו את ההשוואה בין המכתבים לשירים, בין כתיבתה של האם לכתיבתו של הבן.<sup>56</sup> החדרת המכתבים אל תוך השירים מנסה למנוע את אי-קריאתם, בתקווה כי יהיה מי שיקרא את השירים המתארים אותם. בכך מערב הדובר את כתיבתה של האם בכתיבתו-שלו ומנסה להציל אותה מן הנישול שהיא צפויה לו. בכך הוא גם מבצע פעולה הפוכה לטענתו-שלו. האם והבן הופכים בספר זה לבשר מבשרה של חליפת המכתבים, לאיבריה הממשיכים לקיים אותה. על כן הבן מתואר בספר כ"מכתב כותב" והאם כ"אם המכתבים שמחה", על משקל הפסוק "אם הבנים שמחה", המתייחס לאם הלאומית רחל, ששמה כשם אמו של המשורר, ריקל.<sup>57</sup> הבן עצמו הופך כך למכתב – מכתבה של האם, הכותבת אותו בלי הרף, גם מרחוק.

כאמור, תוכן המכתבים של האמהות עובר רדוקציה רבת-משמעות בשיריהם של הבנים. אם המסר של בת-שבע לנדסמן, אמו של אצ"ג, כפי שהוא נמסר על ידי בנה, ניתן לתמצות במילה אחת, "בוא", המסר החוזר של ריקל פרלמוטר, העולה משיריו של אבות ישורון, הוא "ענה", כלומר "כתוב":

קבלתי מכתבכם ובו ענה ענה.  
עד נושא הפוסט בגבורתו  
עובר הטל עינים.  
ענה ענה.

55. כרך I, עמ' 181.

56. "אני לא מאחל להם שום דבר", אמר אבות ישורון על שיריו בראיון טלוויזיה ליהודה קווה. "לא מאחל להם שיאהבו אותם, לא מאחל להם שיקראו אותם, ולא מודאג אם יישארו אחרי או לא יישארו אחרי. אני לא חושב על זה. לא אכפת לי. זה לא מעניין אותי" (מתוך ראיון עם הלית ישורון, לעיל הערה 5).

57. שיר 2, כרך I, עמ' 182.

עֲנִיתִי בְּמִכְתָּב וּבִזְמַן יָפִים לְקַנָּא  
 עֲצִי שְׁטִים וְעֲצִי שְׁמוּטִי.  
 אֲנִי הֵייתִי מְעַנָּה.  
 עֲנִה עֲנִה.  
 אֵין לִי בְּבֵית מְלָה טוֹבָה.  
 בְּמִכְתָּבךָ אֵין זֶכֶר לִי.  
 כְּהֵצֵת עֲבָר הַשְּׁמֶשׁ.  
 עֲנִה עֲנִה.<sup>58</sup>

האם מצפה למכתבו של הבן לשווא, משום שגם כאשר הבן עונה, תשובתו אינה מענה אלא עינוי. הוא משטה בה, כותב על "עצי שטים ועצי שמוטי", משמיט את העיקר. מכתבו אינו מתייחס אליה ("במכתבך אין זכר לי") ומותיר אותה ללא "מלה טובה" ממנו. בשיר אחר שואלת האם את בנה: "מַה שְׂכַח אֶתָּה אִמָּךְ?".<sup>59</sup> השיבוש המכוון של העברית במשפט זה, שיבוש שהפך לסימן ההיכר של שירת אבות ישורון, מבטא כאן את הקושי להעביר את האם לשיר, לתרגם אותה. עילגותה של האם מסמנת את סערת הרגשות שהולידה את השאלה המופנית אל בנה, שאלה מלאת כאב המהדהדת בשירתו של הבן. הרס השפה מסמן גם את עצם פעולת התרגום – מיידיש לעברית, מאם לבן, ממכתב לשיר, מאדם לשפה. התרגום, במקרה זה, אינו מבקש להיות נקי ובלתי מורגש. להפך, זוהי פעולה לשונית ונפשית המבקשת למשוך תשומת לב לעצמה ולכאב שבתוכו היא מתרחשת. העקבות שהיא מותירה מאלצים את הקוראים לשחזור/לתרגם לעצמם את המשפט המשובש פעם נוספת, כדי להבינו, והופכת אותם בכך לשותפים פעילים במלאכת התרגום.<sup>60</sup> קוראי השיר אינם עוסקים אפוא בקריאת שירה בלבד אלא גם בקריאת מכתבים ובתרגומם. הם נתבעים לאקט פואטי המשחזר עולם שהטקסט, המכתב והשיר עומדים במרכזו.<sup>61</sup>

בשירת אצ"ג, תשובתו של הבן לאם במכתבו אליה אינה מדייקת. הוא אינו מספר לה על לילות ההוללות שלו וטוען כי הוא "טהור", אף על פי שאינו מרגיש כך. הוא מצפה שעצם הכתיבה תטהר אותו מתחושות האשמה והטומאה הממלאות אותו. השקר הוא אופן ביצוע אחר של השפה, ביטוי לקושי של הבן להתנהל במסגרת התנאים הבלתי אפשריים שהתרבות מעמידה לשתי העמדות הללו, של הבן ושל האם. גם אבות ישורון מציג את השיבוש האינהרנטי ליחסי אמהות ובנים. בשיריו ובראיונות עמו הוא מאשים את עצמו על כך שהותיר את אמו ללא תשובה על מכתביה התכופים, שבהם חזרה

58. שיר 7, שם, עמ' 187.

59. שיר 18, שם, עמ' 198.

60. וראו גם שמעון זנדבנק, "הפונקציה השירית של העילגות", דבר, "משא", 19.5.1979.

61. במאמרה היפה על שירת דוד פוגל מתארת נעמי זיידמן מהלך דומה בשיר "מכתבים פשוטים וענווים". הקוראים, על פי תיאורה, נדרשים לקריאה פואטית לא רק של השיר אלא גם של מכתבה של האישה-האחות, שהדובר-האח מבליע את קולה בתוכו, וראו זיידמן, לעיל הערה 23.

וביקשה ממנו לכתוב לה:

דנתי אותם לפרך של געגועים אין סופיים – – – עם שיודע אני שכתבתי להם רבות, נראה היה לי כאילו לא עניתי להם מעולם – – – התביעה החוזרת שבהם: ענה – לא הרפתה ממני.<sup>62</sup>

המילה "הם" בקטע קצר זה מתייחסת להורים ולמכתבים כאחד. למרות שחזר וקרא במכתבים, למרות שענה עליהם, ולמרות שכתב עליהם, הבן חש כי לא ענה מעולם על המכתבים שנשלחו אליו. זהו כישלון כפול: אישי, משום שהוא עצמו לא הצליח לענות, וסטרוקטורלי, משום שעולה ממנו כי המכתב, ממהותו, אינו מאפשר מענה. המענה ה"נכון" הוא לכאורה ביטול הצורך במענה. המכתב תובע אפוא רק שיקראו אותו. פרשת חוסר ההיענות של אבות ישורון למכתבי אמו סבוכה מאוד. כמו בסיפור העממי על אותו אדם שלווה קָדְרָה משכנו, החזיר אותה שבורה והשיב על תלונת המלווה: ראשית לא לקחתי, שנית לא שברתי, שלישית, כשלקחתי היא כבר הייתה שבורה, כך גם כאן, אבל בהיפוך: המשורר הבן מאשים את עצמו בשבירה, מזהה את עצמו עם השבירה וקושר אותה לכך שלא ענה על המכתבים שנשלחו אליו. אבל הדרמה של חליפת המכתבים נפתלת ומורכבת, ובדומה לשירתו, היא אוצרת בתוכה מושג והיפוכו בנשימה אחת. ראשית, ישורון טוען שלא ענה על המכתבים, אך ממכתביה של האם ומדבריו של יורע עצמו ניכר כי ענה, גם אם פחות מכפי שקיוותה.<sup>63</sup> שנית, ישורון טוען כי גם כשענה על המכתבים לא היה בכך משום תשובה, כפי שעולה מן השיר לעיל ומאמירות נוספות שלו, כגון שכתב את המכתבים למען עצמו, ולא למען בני משפחתו.<sup>64</sup> במילים אחרות, וזו המסקנה שאני מבקשת להדגיש כאן – על המכתבים הללו אי אפשר לענות כלל, משום שהם מציגים שאלה עמוקה ומורכבת ומבטאים פרובלמטיקה הגלומה ביחסי אמהות ובנים בכלל. שלישית, ישורון חוזר בשיריו אל המכתבים ואל השאלה העולה מהם ומציג אותה שוב ושוב בדרכים רבות. שירתו, הטעונה באנרגיה האמהית ומזרימה את המתח המאפיין אותה הלאה, מאפשרת לערך העודף האמהי להישמע. בכך היא מעמידה את עצמה כיעד למכתביה של האם, לשאלה ולכאב האצורים בהם, ומציעה את עצמה כתשובה וכמענה. שהרי המילה "ענה", שהופנתה אליו בעקשנות בעיקר מצד האם, אינה מתייחסת רק לתשובה שהיא מצפה לה, למענה, אלא גם לעינוי שהיא שרויה בו, ודומה כי העינוי דווקא עבר אל הבן וכי הוא חוזר אליו ועליו. תביעתה של האם,

62. צורית, לעיל הערה 6, עמ' 49.

63. כך, למשל, הוא גוער בה על שהיא מרעיבה את עצמה בצומות מיותרים (כמו אמו של אצ"ג, גם אמו של אבות ישורון מגיבה על הפרידה הממושכת מבנה בהרעבה עצמית, אף שהיא מכחישה זאת: "מה נזעקת כה לצומותי? / אינני צמה כלל. / ולא. ודי" [שיר 20, כרך I, עמ' 200]); הוא שולח לה משלו ("מצנה של יוסף הצדיק / להשפיר לנו בר, / קִמְתָּ פְּבָר" [שיר 15, שם, עמ' 195]) ומשתדל להשיג סרטיפיקט לאחיו, אם כי ללא הצלחה.

64. צורית, לעיל הערה 6, עמ' 99.

“ענה”, החוזרת ומהדהדת לאורך שירתו, דנה אות-רעצמו ל”פרך של געגועים אין סופיים” הסובבים סביב ההתכתבות כמסמן טהור, מסמן של הבלתי אפשרי. החזרה על התביעה “ענה” הופכת את השירים לכתיבה שהיא בה בעת גם קריאה, למענה שאינו תוכן אלא אפקט, שהוא גם תשובה לעינוי וגם העינוי בעצמו. התשובה על השאלה “איך לחיות”, העולה כאמור מן המכתבים, היא אפוא: מתוך פתיחות מתמדת לכאבה של האם, הנושא תמיד אופי כפול, שכן הוא מבטא בעת ובעונה אחת הן את הכאב של האם והן את הכאב על האם, כלומר את כאבו של הבן, המזמין את העולם כולו להשתתף בו, במטרה לבטל, דווקא באמצעותו, את המחיצות הבלתי עבירות, לכאורה, בין אדם לאדם.

### מכתבים המגיעים ליעדם

הרקע התיאורטי לקריאתי בשירים אלה של אצ”ג ושל אבות ישורון הוא הפולמוס המרתק סביב סיפורו של אדגר אלן פו “המכתב הגנוב”, שהחל בסמינר שנתן ז’אק לאקאן ב-1966.<sup>65</sup> הסיפור עוסק בתככים פוליטיים בחצר המלוכה ובלבם מכתב שתוכנו נותר חבוי. אם יתגלה, יסכן את הנמענת שלו, המלכה עצמה. המכתב נגנב בידי אחד השרים, והלה מצליח להחביא אותו במקום גלוי לעין, ולפיכך בלתי צפוי. כישרון ההסתרה מיוחס בסיפור לכך שהשר נוהג לכתוב שירים. הכישרון הפואטי גורם למפקח המשטרה להאמין כי השר הנו שוטה גמור, אך לבסוף מתברר שדווקא מפקח המשטרה הוא השוטה, ורק הבלש, המודה שגם הוא נוהג לכתוב שירים, מצליח למצוא את המכתב ולגנוב אותו בחזרה. לאקאן מתמקד בחזרות הרבות בסיפורו של פו ומסביר באמצעותן את המושג “כפיית החזרה” אצל פרויד, שבמאמרו משנת 1919, “מעבר לעקרון העונג”, תיאר את החזרה, המפרה את עקרון העונג, כאפקט המושהה של הטראומה. לאקאן קורא את סיפורו של פו כאלגוריה על הפסיכואנליזה. מכיוון שבשום רגע לא נמסר תוכנו, הופך המכתב בפרשנותו של לאקאן ל”מסמן טהור”, מסמן ללא מסומן. המכתב מייצג את הלא-מודע, את הסצנה הראשונית המודחקת, החוזרת על עצמה שוב ושוב. בעזרת הבלש, או הפסיכואנליטיקאי, מתגלה המכתב לבסוף כמודחק שהיה גלוי לעין מלכתחילה. לאקאן מסיים את הסמינר שלו בקביעה המטרידה כי “כל מכתב מגיע ליעדו”. אבל באיזה אופן מגיע כל מכתב ליעדו? קביעתו של לאקאן עוררה גם תגובות של חוקרים מחוץ לשדה הפסיכואנליזה, ותגובות אלה מתייחסות לפעולת הקריאה עצמה. ביניהן בולטת זו של דרידה, הטוען כי פרשנותו הפסיכואנליטית של לאקאן סוגרת ומקבעת את הטקסט של פו. דרידה טוען כי הקביעה “כל מכתב מגיע ליעדו” נובעת מכך שלאקאן ניגש אל הטקסט של פו כשהוא מצויד בקדם-הנחות שמקורן בפסיכואנליזה; הוא

65. Jacques Lacan, “Seminar on ‘The Purloined Letter’”, in: John P. Muller and William J. Richardson (eds), *The Purloined Poe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1988, pp. 28-98



קורא את הסיפור כאלגוריה על הפסיכואנליזה, בין השאר באמצעות יצירת מטא-שפה המקבעת את משמעותו של הסיפור. בכך שולל לאקאן מן הטקסט את תנועת המשמעות המאפיינת אותו ומגיע למסקנה חותכת, אבל לא ודאית. לפיכך דרידה שואל אם מכתב אינו יכול ללכת לאיבוד.<sup>66</sup> שאלה זו של דרידה מחטיאה את המטרה, טוען סלבי ז'יז'ק. לדעת ז'יז'ק, הנמען הספציפי שאליו ממוען המכתב עשוי לקבל או לא לקבל אותו, אבל המכתב אינו מיועד לאחר אמפירי. על פי לאקאן, נמענו האמיתי של המכתב הוא "האחר הגדול", הסדר הסימבולי עצמו, ואם כן, המכתב מגיע ליעדו כבר ברגע שליחתו.<sup>67</sup>

קריאתו של לאקאן בסיפורו של פו והמחלוקת הפילוסופית סביבה העסיקו גם חוקרי ספרות, ובעיקר שתי חוקרות המציעות עמדת קורא/ת חדשה ומשכנעת: ברברה ג'ונסון ושושנה פלמן. ג'ונסון טוענת בעקבות לאקאן כי כל מי שהחזיק במכתב, או אפילו הביט בו, כולל המספר, הפך לנמענו.<sup>68</sup> אם כן, יעדו של המכתב אינו מקום או כתובת ואינו מי שהמכתב נמצא ברשותו, אלא כל מי שנמצא ברשות המכתב, מי שהמכתב מחזיק בו. בעקבות קביעה זו אני מבקשת להציב את עצמי כקוראת שהמכתב מחזיק בה, כיעד לשאלה "איך לחיות". שאלה זו עולה על פי הבנתי משירתם של אצ"ג ושל אבות ישורון המתכתבים עם אמהותיהם, ואצל שניהם היא קשורה ביחסים הכואבים עם האם. את הפצע הזה, הממשיך להשמיע את קולו, אני מבינה כאקט המוביל לכתובה אבל גם כתיבה לקריאה אחרת, קריאה גלויה, מסתכנת, המניחה לכאב לנהור דרכה. קריאה כזו נענית לאינטרפלציה של האמהות ומקשיבה לכאב הטמון במושג "אָם" כפי שנהוג להבין אותו. ג'ונסון מתארת את "המכתב הגנוב" כטקסט המשווע לאנליזה בכוח שקשה לעמוד בפניו, אבל בה בעת הוא טומן בחובו נקודת עיוורון המסכלת את האפשרות להגיע לפרשנות יחידה. לדעתה, הטקסט אינו מאפשר מרכז משמעות אחד אלא תובע תשומת לב לחלקים הלא-מטופלים, השוליים לכאורה, אלה שכל פרשנות מתעלמת מהם. לפיכך נותרת בו תמיד אחרות בלתי ניתנת לרדוקציה, שאי אפשר למקם אותה באופן חד-משמעי. זוהי, עבור ג'ונסון, אחרות הנוצרת מעצם תהליך הקריאה.

פתיחות אל אחרותו של הטקסט טמונה גם בהצעתה של שושנה פלמן לקריאה פסיכואנליטית בטקסטים ספרותיים. בעקבות פרשנותו של לאקאן לסיפור "המכתב הגנוב" טוענת פלמן כי מה שיכול להיקרא, ואולי גם מה שצריך להיקרא בטקסט הספרותי, אינו המשמעות אלא דווקא חוסר המשמעות. המסמן עשוי להתפרש דרך האפקט שלו גם בלי שהמסומן עצמו יהיה ידוע.<sup>69</sup> אם כן, מה שמזמין אנליזה אינו הקריאה אלא האפקט של מה שאינו קריאה, מה שמתעקש לחזור על עצמו בטקסט. ההתעקשות

66. Jacques Derrida, "The Purveyor of Truth", בתוך מולר וריצ'רדסון, שם, עמ' 173-212.

67. סלבי ז'יז'ק, תיהנו מהסימפוטמים (1992), תרגום רוני ידור, ספרית מעריב, תל-אביב 2004, עמ' 23-24.

68. Barbara Johnson, "The Frame of Reference, Poe, Lacan, Derrida", בתוך: מולר וריצ'רדסון, לעיל הערה 65, עמ' 225-243.

69. Shoshana Felman, "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches", בתוך: מולר וריצ'רדסון, שם, עמ' 148.

שבחזרה אל האם בשירתם של אצ"ג ושל אבות ישורון, ההתכתבות אֶתה, שאינה חדלה לעולם, גם לאחר מותה של האם, מייצגת אחרות המשוועת לקריאה שאינה מתחקה אחר התכנים המסומנים אלא מסתחררת עם הטקסט אל תוך המסמנים עצמם. הקריאה ששירתם של אצ"ג ושל אבות ישורון מכוונת אליה אינה מסתפקת אפוא בהתחקות אחר משמעות אלא הופכת את אקט הקריאה עצמו להתנסות – התנסות בכאב הנובע מן הגבול שבין הייצוג לממשות וחותר לחצות אותו. ואכן, כתיבתם של שני המשוררים, שהותקפו בשל אי-המוכנות של חלקים גדולים משירתם, אינה מחפשת קוראים ש"יבינו" את השירים ולא חוקרים שיפרשו אותם. כך מתאר זאת אבות ישורון:

מבקר צריך לספר עלי? הוא כותב על השיר עד כמה שהוא, המבקר, מבין אותו [...] מעולם לא התעניינתי אם שירי מובנים, לא אכפת לי אם הם מובנים. הם לא מובנים? אז שלא יעשו לי טובה, שהם לא מבינים אותם.<sup>70</sup>

אם השיר אינו זקוק ל"הבנה", מה הוא מחפש? שני המשוררים מבינים את השירה לא רק כביטוי עצמי אלא גם כדחף תקשורתי, אבל האפקט הרצוי להם הוא דווקא זה של תקשורת לא מילולית, זיקה החולפת מגוף לגוף, שהשיר משמש לה כמתווך. שניהם תיארו את האפקט הרצוי של שירתם על הקוראים כהשפעה גופנית. אצ"ג תיאר לעתים קרובות את השיר ככלי נשק, ואת השירה – כהתפרצות של זעם פוצע שנועדה לשחרר את הקוראים משלוותם המסוכנת, המדומה:

אני קורע קרע במטווה השלווה הטוב באזמל הכתב. אך לא בכך, בשיטת כתיבה בלבד, אני רוצה לנסח את חלקי חיי הכאוב בצער המולדת שלנו. אני, אליבא דאמת, רוצה לגעות ולהגעות אחרים – עד שיצא דם מן הגרונות.<sup>71</sup>

הכתיבה גועה משום שהיא רוצה לגעת. עבור אצ"ג, היא זירה של שחיטה. השיר מושווה לאיזמל. הכתיבה מבטאת כאב אבל גם יוצרת אותו. דומה שתפקידה הוא לברוא שפה לכאב: מצד אחד לשמר את עוצמתו של האפקט הקדם-ורבאלי של הגעיות ("רוצה לגעות ולהגעות אחרים"), שכן, זעקות הכאב חודרות ללבם של השומעים, מחרידות אותם ומסוגלות במידה מסוימת לבטל את הפער בינם לבין הכואב עצמו; מצד שני להעביר את הזעקות הללו מן הממד הממשי, נטול הארטיקולציה, אל השפה האנושית. גם ישורון מתאר את השיר כתהליך הנרקם ומתחולל בתודעתם של הקוראים, ולא פחות מזה, בגופם:

70. חיים נגיד, "הספרות העברית בארץ לא מילאה את תפקידה המרכזי: לקרב אותנו אל הבעייה הערבית" [ראיון עם המשורר אבות ישורון], ידיעות אחרונות, 11.10.1974.  
71. אורי צבי גרינברג, "על חטא שחטאתי", דבר, 7.1.1927.

הקוראים, בקראם את השיר, יוצרים אותו. הסיפור, השיר, איננו רשום על הנייר, הוא רשום על לוח-ליבו של האדם... הוא נחרת על העצבים שלו ועל חתיכת העור הדק הזה של הראש, של האוזן, של הלב...<sup>72</sup>

לפי תיאור זה, השיר אינו אובייקט אמנותי-אסתטי נתון שנכתב מראש על ידי המשורר. הוא חומר פעיל הנוצר ברגע הקריאה ובו הוא נחרת בגופם של הקוראים. השאיפה היא לארגן אחרת את תהליך הקריאה, וממנה משתמעת גם השאיפה לארגן אחרת את הגופים הקוראים והגופים הכותבים, ובכלל זה גופן של האמהות, הגופים היולדים והכותבים מכתבים.

ההתחקות אחר המובנות הבלתי מובנת, הגופנית, והניסיון להחדיר אותה ללב השפה, קשורים בהיבטים האסורים העולים בהקשר של המושג "אם". הם מסומנים בשירתם של שני המשוררים באמצעות הרדוקציה של מכתבי האמהות וריבוי המשמעויות העולה מהם. כמו השור בסיפורו של פו, המצליח להחביא את המכתב במקום גלוי לעין בזכות כישורו הפואטי, מצליחים שני המשוררים לבטא את תביעתן האסורה של האמהות (כפי שהם משחזרים אותה) בצורה הגלויה ביותר: התביעה "ענה", המכילה את עינויי האם, שאותם היא מורישה לבנה, והתביעה "בוא הביתה", שמשמעותה חזור אלי, אל ביתי ואל גופי שהיה לך לבית. המסר הכפול הזה, הנטמן במקום גלוי לעין, תובע קריאה כמו זו של הבלש בסיפורו של פו – קריאה שהיא עצמה בעלת כישורים פואטיים, קריאה הפותחת את עצמה לא לתוכן אלא לאפקט של הבלתי אמור והבלתי קריא, הנותר כשאלה פתוחה. לשאלה זו השלכות מרחיקות לכת; היא תובעת מאתנו לשים לב לגבולות הפרומים בין "אני" ל"אחר" לא רק ביחסי אמהות עם בניהן ובנותיהן אלא בקשרים אנושיים בכלל, אבל בה בעת היא גם תובעת מאתנו תשומת לב לשפה ולסדר הסימבולי עצמו, שהוא היעד של המכתב מלכתחילה, תשומת לב לזרותנו האינסופית כלפי עצמנו וכלפי הקרובים אלינו ביותר. שאלה זו, הנוגעת לחיים עצמם, פונה גם אלינו כנמעניה, כיעדים של מכתב המחזיק אותנו ברשותו.

ההתכתבות בין האמהות לבנים אינה רק מיצג של חוסר אונים המתאבל על אובדן שאין לו תקנה; יש בה גם ממד של תנועה מתמדת, של עודפות הזורמת מן האמהות אל הבנים באמצעות השפה ומחוץ לגבולותיה, של שפע הפורץ גבולות של מקום וזמן. חליפת המכתבים ממשיכה להתקיים גם לאחר מותן של האמהות, והשירים המתעדים אותה ממשיכים להישלח גם לאחר מותם של הבנים. ההתכתבות הופכת למופע של התענגות בעלת אנרגיה משל עצמה, לאקט פואטי הממשיך להתחולל ולפעול את פעולתו. בכך הוא מאפשר לנמעניו להתנסות בו, להיחדר על ידי השאלה "איך לחיות", לחוות את עצמם ככואבים, כמתענגים, כחיים.

72. נגיד, ראיון עם אבות ישרון, לעיל הערה 70.

## מכתב בבקבוק : אפילוג

לסיום אני מבקשת לעבור מן הפרספקטיבה של הבנים אל מילותיה של אם-משוררת. מעבר זה כרוך בתנועה קדימה, אל השירה העברית של שלהי המאה העשרים ואל דליה רביקוביץ, משוררת שנתנה ביטוי עז לחוויית האמהות בכתיבתה. באחד השירים המטלטלים בספרה אמא עם ילד (1992) מתארת רביקוביץ אם הנשארת בבית אחרי עזיבתו של בנה:

הבית שלי הוא מחציה ומחציה  
מחציתו ממך קבועה במקומה  
מחציתו השנייה שרופה לפחם.  
חס לי וקר, קר לי וחס.<sup>73</sup>

עזיבתו של הבן חוצה את הבית ואת האם, אבל לא לשני חלקים מנוגדים, מלא וריק, מואר וחשוך. ההלם מתבטא בתחושת הבר-זמניות, כלומר באובדן הרצף הליניארי של הזמן ושל הלשון. הכול שרוף ללא תקנה, כמו אחרי חורבן טוטאלי, ובה בעת עומד על מקומו, קבוע ונקי. הצמרמורת הגופנית מתבטאת בהתחלפות מהירה או בתחושה של חום וקור בעת ובעונה אחת. קירות הבית וקירות הגוף מתפוגגים ומתערבלים זה בזה, עצם תחושת הסובייקטיביות מאבדת את תוקפה. המילה "מחציה", שאינה מנוקדת באופן המקובל, מחציה,<sup>74</sup> מבליטה את הקושי ברגע הזה של חציית הסף, של כינונה של מחיצה בלתי נראית אך קיימת המטילה מעטה והלאה את צלה. הדוברת-האם חווה אותו כהרף עין שיימשך לנצח, הימחצות טראומטית אל מעבר לגבולות התקניים של השפה, או של ההרגשה המובנת. בשיר אחר באותו ספר, "בבקבוק במים", מתארת הדוברת-האם, שנשארה לבדה בבית, את כתיבתה כמכתב הנשלח בבקבוק:

מה שאני שולחת מן הבית  
אני משליכה כמו מכתב בבקבוק.  
יצא מפה ויעמד  
ויעמד מלפניכם,  
ויעמד למעני כמו  
מגן ורמח,  
של גברים מנסים לעבר בים.  
[...]

73. דליה רביקוביץ, "לכל זמן", אמא עם ילד, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1992, עמ' 43. תיאורים דומים קודמים של התגלות טראומטית, המתבטאת בתחושות גופניות עזות שבהן ההבדלים בין "חום" ל"קור" כמו מתמוססים, ראו גם בשירים "חורף קשה" (חורף קשה, דביר, תל-אביב תשכ"ד, עמ' 39) ו"פורטרט" (הספר השלישי, א. לוינ אפשטיין, ירושלים תשכ"ט, עמ' 33).

74. המילה "מחציה" מופיעה בניקוד זה בספר במדבר לא לו, וראו גם עבודה זרה י, פסחים עט, ויקרא רבה י, ועוד.

וַיִּמָּה שְׁלֵא יֵצֵא מִן הַבַּיִת  
אוֹלֵי יָבֵל בְּמִהֲרֹת כְּנִבּוּל מַעַשׂ  
וְלֹא יִהְיֶה מִי שְׁיִשְׁמֹר עָלָיו  
וַיִּשְׁמֹר אוֹתוֹ,

וַיִּקְנֶה לוֹ עֵרֶךְ וַנִּפְחַח חֲמָרֵי לְפָחוֹת כְּחֶרֶס הַנְּשֻׁבֵר.<sup>75</sup>

גם רביקוביץ היא משוררת פוליטית מובהקת, וגם בשירה המכתב אינו תוכן אלא צורה המעידה על מהות הנתונה במכלול יחסים ושואפת לשנות סדרי עולם. הבית שממנו נשלח המכתב, ביתה של האישה-האם, מדומה בשיר זה לאי מוקף ים, וכתבתה היא בקשת עזרה של ניצולה העומדת בניסיון שאין קשה ממנו. החזרה על המילה "וַיִּעֲמֵד", על משמעויותיה השונות, מבליטה את הכתיבה כאקט גברי-פאלי שהאישה-האם מבקשת בתוכו את מקומה. על כן השיר אינו רק רומח אלא גם מגן, ואינו רק "של גברים מנסים לְעֵבֵר בֵּים", אלא גם של נשים ואמהות הנשארות בבית. עמידתו בעולם אינה רק "פועל יוצא" במובן הליטרלי ביותר, פעולה הנשלחת להתבצע מחוץ לגוף, מחוץ לבית ("יצא מפה ויעמד"), אלא גם "פועל עומד" שפעולתו מתחוללת בתוך עצמה.

המכתב הנשלח בבקבוק הוא פיגורה מורכבת של עמדה נשית-אמהית. גופה של האם משגר אל העולם תינוק-מכתב בבקבוק המסמל את גופה. המכתב מעורסל כעוֹבֵר בבקבוק דמוי רחם, המגן עליו ונושא אותו על הגלים במעין הריון שסופו המקווה הוא לידה. השיר-מכתב-תינוק חייב לצאת מן הבית-הגוף כדי לא ליבול, או למות. בניגוד לשיריהם של הבנים, המתארים אמהות המשתוקקות אל מצב בראשיתי של איחוד וכואבות את הפרתו המתמשכת, בשיר זה, שנכתב בידי אישה-אם, דווקא עמדתה של האם כמשלחת היא הדומיננטית. ברור לה כי כמו הבן, גם הדף הכתוב שאינו יוצא מהבית גורלו חמור: הוא ייאכל על ידי העש. לעומת זאת, הדף הנשלח כמכתב מגיע אל קוראים. הם המקנים לו ממשות ("ערך ונפח חֲמָרֵי"), גם אם הבנתם אותו היא חלקית, גם אם מכתבה של האישה-האם נראה להם מעוט-ערך "כחרס הנשבר". כמו החרס, המכתב והשיר הם רסיסי מידע שרוב הנסתר בהם על הנגלה. הם נטמנים באדמה או במילים, ושבריהם המתגלים בעתיד הם עדות לחיים שלמים שעברו מן העולם. אבל החרס הנשבר, בכוח שרידותו המופלאה, אינו רק חלק מן השלם; הוא שלמות בפני עצמה, חלק חיוני ובלתי נפרד מן המלאות שנעלמה.

כתיבתה של הדוברת, כפי שהיא מתוארת בשיר, מסתכנת גם בחוסר הבנה מצד הקוראים וגם באובדן של המסר הנשי-אמהי, שעלול לשקוע ולהיעלם בים. בכך היא מבטאת עמדה נחותה של אישה הכותבת בשפה שאינה שלה. מכתבה עלול להיתקל במכשולים רבים, ועם זאת הוא הכרחי ושאפתני ופעולת שליחתו מלאת תקווה:

אֲנִי פֹה עוֹמֶדֶת בְּמַצֵּב נְחוֹת  
שְׁאִין לְהַכְבִּיר עָלָיו מְלִים וְתֹאנִיִּים,  
וַיִּמָּה שְׁיֵצֵא מִפֹּה כְּמוֹ מִכְתָּב בְּתוֹךְ בְּקִבּוּק,

75. רביקוביץ, אמה עם ילד, לעיל הערה 73, עמ' 30-31.

יֵצֵא וְיַעֲבֹר בְּמַיִם,  
יֵצֵא וְיִצְלַח מַיִם,  
מְטַלְטֵל עַל גְּלִים וְנִגְרָף בְּנִחְשׁוּלִים  
וְאוּלַי תִּסְדָּק זְגוּגִיתוֹ  
וְיִשְׁקַע בַּיָּם.  
בְּכָל זֹאת יֵשׁ בְּקִבּוּק הַנְּזָרֵק לַמַּיִם  
יֵשׁ תִּקְוָה,  
שְׁתַּחֲחֹז בּוֹ כִּף יָד וְתִרְאֶנּוּ עֵינַי  
וְיֹאמֶר עָלָיו פַּעַם אָדָם בְּפִלְיָאָה:  
מְצֵאתִי בְּקִבּוּק.<sup>76</sup>

הכתיבה הנשית מסתכנת בפציעה, באובדן ובשכחה. היא שואפת לשים מילים בפיה האחר ובכך לעצב מחדש לא רק את פיו, ההוגה את המילה, אלא גם את עולמו. ואמנם, הקורא אינו אומר "מצאתי מכתב", ובוודאי שאינו מוסר את תוכנו של המכתב שמצא בבקבוק. המכתב הופך את המוצא למשורר בעצמו, מאפשר לו לטעום את חוויית הראשונות של השפה ביחסה לדברים, את רגע הבריאה שלה. על כן המכתב מגיע ליעדו כשהאדם אומר: "מצאתי בקבוק". במילים אחרות: האדם-המוצא-הקורא יונק מן המכתב בבקבוק שנשלח על ידי האם את המילה האונומטופיית המובהקת "בקבוק", ומתענג על ביטויה. פליאתו נובעת אולי מעצם מציאת המכתב בבקבוק, אבל גם מן העונג שבהגיית המילה עצמה. גם מכתבה של האם, המכתב הנשלח בבקבוק, עוסק אפוא בבעיית הייצוג וחותר ללמד את קוראיו שפה חדשה. התביעה לשפה זו, הבראשיתית והחד-פעמית, החותרת לשנות את המערך הסמלי עצמו, היא התוכן הסמוי השולח את עצמו ללא הרף כמכתבה של אם.

76. שם, עמ' 31.