

## "עזבתי שפה":

## ישו ומרים בשירת אבות ישורון

### לילך לחמן

על הקיר  
יש ומרים  
יש ואמו  
לא נפרד

("בן הקיר", כל שיריו IV, עמ' 149-150)

אל מחוץ ל"קלויסטר" ואל מעבר לשמי הכנסייה, ישורון חוזר ו"מתרגם" את אחרותו של הצלם אל לשונו ואל חייו. בשיר עצמו יש עדות לאופן שבו הדרשיח שלו עם מריה וישו מקפל בתוכו דגם חדש של "תרגום":<sup>2</sup> לא דווקא דיאלוג עם הנצרות, אלא בראש וראשונה צורה של דיבור עם אמו ועם עצמו. לא ה"קלויסטר" כ"טומאה", אלא "מריה" כ"מרים", "אמו" – "אמי" ו"בן הקיר" ו"ישו" כהזרה של בן-יקיר – "ישו" – "ישורון", שעזב ונחלץ מצלם הקיר.

במבט רחב, התנועה של ישורון מול זיכרון קיר הילדות הזה, הכוללת את עזיבת הבית על שפתו ועולמו ואת ייסורי האשמה על העזיבה, היא המניע שלו לכתיבת פסיון יהודי; ואילו הדגם הרב-תרבותי ששירתו משכללת, מעצב קומפוזיציה הבוחנת את האפשרות להעתיק את ישו ומריה משפה לשפה ומעולם לעולם. אם לשאול שורה משיר אחר – "ישו/נגד האפוסטולים" – היא כותרת אפשרית לפסיון שלו, כותרת המנסחת את הניגוד המסורתי בין ישו היהודי לישו הנוצרי.<sup>3</sup> במחקרה על מעמדו של ישו בספרות העברית טוענת נטע שטאל, כי ניגוד זה שזכה לביטוי אידיאולוגי חריף בשירתו של אצ"ג, עומעם בספרות הישראלית החדשה.<sup>4</sup> דומה כי דווקא פער זה בין ישו הנוצרי לישו היהודי זוכה כאן למובן חדש. בניגוד לאצ"ג ולשלונסקי, שאף הוא נדרש לדמותו של הנוצרי, ישורון אינו עסוק בהיבט האידיאולוגי של ישו ובפרשנויות הקולקטיביות של דמותו. פסל-התבליט אינו נתפש אצלו כסמל או כאיזכור. עבודתו בוחנת את הריאליות של ה"צלם" בנקודות הכי גורליות של חייו בניסיון להעניק לחייו הייסורים ממשות חדשה. במובן זה דימוי הצליבה-פייטה אינו נתפש כזיכרון עבר המסמל אירוע

יצירת האמנות הראשונה שראה אבות ישורון בחייו ואשר הטביעה בו, לדבריו, את האהבה לאמנות הפיסול, היתה פסל-תבליט של "ישו ומריה" שהיה מקובע בקיר הכנסייה שאליו נשקף בית ילדותו (תמונה 1). כידוע, אבות ישורון גדל בקרסניסטאו, עיר קטנה במחוז לובלין בפולין הקונגרסאית, למשפחת סוחרים, בעלי טחנות קמח, מצד אביו, ולשושלת מפורסמת של רבנים מצד אמו. דומה כי תבליט זה נחקק בעיניו של הילד היושב על מפתן ביתו, וכי הוא עתיד לעצב את הדימוי שירדוף אותו כל ימיו: אם ובנה, בן ואמו. עלייתו של ישורון לארץ-ישראל בשנת 1925 תתפרש לו עם הזמן גם כבגידה, וה"למה עזבתני" הנוצרי יהיה לשאלה המייסרת ביותר עבור מי שמלחמת העולם השנייה היתה למסך ברזל בין לפני ואחרי.

בשיר "בן הקיר" שנכתב סמוך ליום הכיפורים 1989, נזכר ישורון בעצמו, כילד יושב על סף הבית, מול הדימוי המכוסה – קבוע במסמרים, כמו בתוך תיבת קבורה של נגר ארונות המתים שבביתו גרו.<sup>1</sup> ישורון חוזר ואומד את חייו מול הפסל הזה. התנועה שלו מול הקיר מותנית בחוויית ילדות קדומה, מהלך שעשה בין דימוי הראי של "ישו ואמו" שנשאר חקוק בו, לבין היפרדותו מהקיר ומהאם כאחד: "בן אמי/עזב אותה"; המהלך של ישורון מול קיר ילדותו שאליו אתייחס בהמשך דברי, תובע מאיתנו להבחין בין צלם נוצרי שהוא בבחינת טאבו – "מול הכנסייה/הקלויסטר הטמאה/אומרת אמי" – לבין צלם שהוא מושא הזדהות, ואשר כמו בתרבויות הארכאיות נתפש כממשות. דווקא כאשר הצלם נחוה כמושא געגועים נעדר, מאפשר זיכרון קדושתו להתייחס אליו לא כאל חפץ פולחן ממוסד, אלא באופן קיומי אך מופשט. כך, בניסיון לראות את דימוי הראי פורץ

וחילול.<sup>7</sup> הברית המיתית בין דם, אדם ואדמה, שהיא ממהות של האתוס החלוצי, מומרת אצלו בקרע גופני-נפשי מהאם. ("אני מבְּשֵׁר, אני לא מציונות. אמא שלי היתה אם, אשה, לא ציונות", אמר בראיון).<sup>8</sup>

על רקע הקרע הזה, מוסר השיר את דרכה של מרים המגדלית אל ההתגלות לא רק כאמו של ישו, אלא כפי שכתב ישורון במכתבו אל דב סדן, כ"אם הפוטנציאלית של הנצרות כולה".<sup>9</sup> בעקבות מסורת נוצרית מאוחרת, מייצג ישורון את המגדלית כ"יצאנית שוחרת", אך מוסיף לנוסח של הברית החדשה את הרינונה ואת לידת הבן.<sup>10</sup> הלידה הניסית של המגדלית, הן את בנה והן את אימהותה שלה, מתחוללת בשיר כהעתקה אל הנוף הארץ-ישראלי המתגלה למשורר הצעיר, כמו לראשונה:

אֶרְחָה לְחֻלְדֵי חֶשֶׁק וְתִטְהֶר  
וְתִהְיֶה לָהֶם לְמֵס עוֹבְדָת.  
וְכִשְׁעֵלְתָה אֶל רֹאשׁ הָהָר –  
וְתִהְרֵה הַשְּׁפֵלָה לְלִדָת

אם הזיקה המיתולוגית בין החלוצ לאדמה מתגלגלת במפגש הארוטי בין ה"שפלה" ל"הר", הרי שבד בבד עם עיגונו של המיתוס בנוף חותר ישורון לחשוף אותו כהיסטוריה: ההר המחולל על גחלים מאזכר את ישו המהלך על המים; הריקוד לקראת "אמו-טומאה" מטרים את ריקוד מותה; והלידה מתוך הנוף, מה שנדמה כמיתוס היווצרות, מתגלה כטקס היטהרות הנושא בחובו זיכרון של חילול:

וְלִדְתָה שְׁפֵלָה הִיְתָה אֶתְנֵן דָּמִים.  
חֶסֶד קִבְּלְתָה אִמָּה – אֵיךְ לֹא הִבִּינָה לְמוֹפֵת!  
וְזָכַרְתְּ לְנַפְשׁוֹ שְׁפֵלָה הוֹבָא אֶתְנֵן תָּמִים.  
אֲמָנָם זֹאת פָּעַם הִיא עֲצָמָה מוֹבָאת –

לעומת הארץ הנתפסת כריקה מאדם בעיני רוב בני דורו, מעצב ישורון זיכרון היסטורי-גיאולוגי המסכל את מיתוס הראשונות. "התרבות העברית הקובעת את עצמה בארץ, אינה יכולה מבלי להזכיר לעצמה (ולדורות) שהשטח לא היה ריק. כל התרבויות שחלפו על פני הארץ הזאת לא מחקו את שרידי קודמיהן. גם את 'לא תחיה כל נשמה' לא מחקו".<sup>11</sup>

הקישור בין הארץ למגדלנה מחזק זיכרון זה הסודק את מיתוס הראשונות. לא הלידה ללא רבב של מריה הבתולה, אלא דווקא הפיצול העברי-נוצרי בין מרים, אם השירה, ל"מגדלנה – "אשה, נזירה, אלוהית". לכאורה, אפשר להסביר זאת כפשוטו משום ש"מגדלאל זו מגדלנה".<sup>12</sup> כפי שאמר שנים אחר-כך. אולם קשה להתעלם מהעובדה שסיפור הראשית שלו הוא סיפור של בגידה. זאת ועוד, מדוע דווקא דמותה של המגדלית, מי שהיתה עדה לצליבתו של ישו ולקימתו וטיפלה בגופתו אחרי שהורד מן הצלב, היתה נחוצה לו לעבד את האובדן – עיבוד שהיה הכרחי לשרידתו? כך או כך דמותה מטרימה את ה"אחר" ההיסטורי

עתידי מקווה, אלא, בדומה לדוממים-חיים אחרים בשירתו של ישורון, הוא מונכח כתנועה הפועלת על המציאות ומתפקד בהקשר טקסי רחב.

במאמר זה אתייחס לדימוי הצליבה-פייטה בראש וראשונה כטקס מעבר של לידה ומוות בנקודות הפותחות והחותמות את שירתו.<sup>5</sup> בכלדה המוקדמת של אבות ישורון, סיפורם של המגדלית ושל בנה דרך פעולות ריטואליות העוסקות בחיתוך, הפרדה והיטהרות, מאפשר את שינוי הזהות ואת לידתו כמשורר ארץ-ישראלי. במחזור האחרון, טקסיותה של סצינת הצליבה אמורה לאפשר לו את המעבר מחיים למוות. בשני המקרים, הדרך להתגלות הרצופה באשמה, בתשוקה ובגעגוע, חושפת אהבה מיוסרת בין הבן לאם.

האם אפשר לדבר, בהיפוך אנכרוניסטי, לא רק על האופן שבו צָלַם הקיר נעקר מהקשרו ומועתק אל מרחב חשיבה חדש, אלא גם על דרכו לעבד את דימוי ישו ומריה לחיזיון שירי שאנחנו נעשים לעדיו ואף שותפים להתהוותו? שכן ישורון לא רק מאיר אחרת את צורות הפייטה והצליבה המוכרות לנו, אלא מכוון את העמדה הרגשית והאתית מול סצינת הייסורים.

## א. המגדלית של ישורון: זה הייתי אני (או פייטה מהופכת)

בין 1932 ל-1937 כותב ישורון (או יחיאל פרלמוטר) שיר ארוך ומוקשה "הבלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן". השיר נדפס אחרי עיכובים רבים ב**דבר** בעריכתו של דב סדן (26 בפברואר 1937), וכעבור עשרים וארבע שנים נוספה לו פתיחה בת שבעה בתים כאשר נדפס מחדש בספרו **רעם** (1961). בין הגירסה שנדפסה ב**דבר** לזו שהופיעה ב**רעם** מפרידים מאורעות שהתרחשו בחייו ובשירתו: חורבן יהדות אירופה ואובדן משפחתו, מלחמת העצמאות, קום המדינה, החלפת שמו והיעשותו לאב.

במסה שראתה אור לאחרונה הצעתי לקרוא את שיר הביכורים הזה כמעבדה לניסויי של ישורון בעברית, והראיתי כיצד הוא מקפל בתוכו את המתח בין מה שנתר חסר מובן ולא עביר לבין ביטוי כסיפור מקיים זיכרון.<sup>6</sup> עיבודו של ישורון לסיפור חייו ולידתו של ישו יוצא דופן לא רק באור שהוא מכוון אל יחסי בן-אם, אלא באופן שבו הדרמה שהוא בונה חומקת ומערבת אותנו בזמנית. הבמה שאליה מועתק צָלַם הילדות היא הנוף הארץ-ישראלי, ואגב התקרבות העין למקטעיו מתפרק ונבנה סיפור הפסיון כסדרה של מעתקים ושבירות: מן הנוף לגוף האם, מגופה ללידתה ולפרי בטנה, מן הגדי להפקרתה של האם והשהיית הולדתה העצמית ועד להקרתה כאם השירה. שיאה של הבלדה ברגע היסטורי הכורך את נס הלידה בקורבן ופרידה. בהשוואה לשלונסקי ("הברית האחרונה", **דוי**, תרפ"ד) ולאצ"ג (**ואימה גדולה וירח**, תרפ"ה), שחרף ההבדלים ביניהם, התמקדו במשיחיותו של ישו כביטוי מוסכם לתפיסה החלוצית, ישורון בהעמידו את הדרמה של היחיד על יחסי בן-אם ובעיקר בעיצובו המפתיע של אותה אם כ"אחרת", מסכל את מיתוס הראשונות הארץ-ישראלי, פורץ את גבולותיה של תפישת הזהות המקובלת בזמנו, ומכוון להיסטוריה מורכבת שראשיתה בגידה



תמונה 1: הכנסייה בקרסניסטאו, עיירת ילדותו של אבות ישורון. צילום: אמון יריב.

אָחֶזָה לִי בָּא אֶתָּה –  
וְלֹא הִגַּד לִי לְמָה אֲנֹכִי.

העתקת הכאב האימהי מדיווחו של המשורר האוונגליסט אל קולה של האם (בחירה שהתגלתה לי בצורה מרתקת בבדיקת הטיוטות של השיר) מעניקה תוקף וממשות ל"אחרותה" של האם בכלדה. ואכן השיר בגרסתו המאוחרת מאזכר את המבנה המסורתי של "סטאבט מאטר" ("עמדה האם"), המלחין את קולה של מריה הבתולה כחלק מסיפור דרך הייסורים של ישו. אלא שישורון מחליף את שבעה הבתים הפונים באופן מסורתי למריה, בעשרה בתים המעוצבים כדיבור ישיר של המגדלית. בעודו מאמץ את העברית כלשון חדשה, הוא מדובב את המלמול הנשי המזוהה עם לשון האם.<sup>13</sup> על רקע לשון רוויית רמיזות למקרא ולברית החדשה ומשולבת בארמית, בולט דיבורה הגופני־נפשי של האם, שמעלה אל השיר את נהמת המודחק. בעודו אוסר על עצמו לכתוב בלשון אמו, ישורון מביא לשירה הארץ־ישראלית הדים מה"סטאבט־מאטר" ומפיק מהעברית צליל זר שהוא צליל אִם ("הו מריה", יכתוב במחזור האחרון לפני מותו);<sup>14</sup> בד בבד הוא "מתזמר" יללות תן וסצינה ביתית של המלטה, המלוות את האם במלוא קולה ורוקמות צליל ביתי־עברי לתוך ההמנון הנוצרי.

אם במהלך השיר התחלפו ביניהם הבן והאם, הדפו זה את זה, התעמתו, קרסו והתחילו שוב עד לסף הקרבתה של האם, הרי שחתימתו מבהירה מעל לכל ספק את היפוכה הכפול של הפייטה:

שהודחק ושנעשה החל משנות החמישים צופה תמידי ונמען סמוי של שירתו.

בתהליך העיבוד הזה מעביר ישורון את הכאב האימהי כמושא שאין לו מילים וייצוג מדיווחו המסורתי של המשורר־האוונגליסט אל קולה הרגשי של האם עצמה. כך, מסתבר דיבור זה כציר הכרחי להיסטוריה שירית שבה האם ה"אחרת" כבר איננה "אָמָה" מודחקת המשרתת את סיפור הזהות, אלא "מרים המגדלית" – תודעה לשונית מורכבת המוליכה סיפור זה. השכלול מסיפורה של "אָמָה מְגַדְלִית", שמו הראשון של השיר, ל"בלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן", המקופל בגלגולי הטיוטות ומתבטא בתמורות שעברה כותרתו, מרמז על התהוותה ההדרגתית של תודעה זו. לעומת הגרסאות המוקדמות שהתמקדו בהולדת ה"אָמָה" מתוך הנוף המקומי, העתיקו את הקשב מ"מגדל" ל"מְגַדְלִית"; ומן ההיסטוריה לגניאולוגיה של אשמה וכפרה ("אָמָה מְגַדְלִית ובנה הלבן"), הרי שכותרתו הסופית – "הבלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן" מטעימה את שיוך הדיבור השירי לאם ולבן ומרמזת להיסטוריה החלופית, שהם רושמי קורותיה. זאת ועוד, היסטוריה זו המאפשרת את היבדלותו ולידתו של הבן כמשורר, מאיימת לבלוע את דיבורה של האם וכמעט מייטרת אותו. דווקא לכן מפתיע להיווכח כיצד כבר כאן הולך ומתחזק דיבורה הריבוני לכאורה של האם לאור אותו איום על קיומה האצור אפילו בחרוז:

מִשׁוּם מָה עִם בּוֹאָךְ אֲחוּשָׁה בְּעֵתָה.  
אֲחֻזֵּי רַחֲמִים כְּשֶׁלֶם לְרוּחִי...

וְאֶהְבֶּה צַחְרֻחֶרֶת, מִבְּשָׂרָה מִבְּהֶקֶת,  
אֶת רַחֲמָהּ הִיא מְכַלְכֶּלֶת – עַד לֹא יֶאֱמֹן...  
לְשִׁנְפָּלָה דִּלְקָה עֲלֶתָה הִיא... וְחַיִּים שׁוֹבֶקֶת  
לְכָל אִם-לְעֶצְבוֹן. אֲמֵן.

מושא של עולם תרבותי זר וקוסם, אלא מושא של ייסורים  
ואלימות.

מִסְמֵר לְמִסְמֵר  
נִצְלַב. בְּרֹזֶל  
מִבְּשָׂר גָּדֵל.  
מְרִים הֶקְדָּשָׁה.

יֵדִיךְ לֹא פָּכַךְ כִּי  
הִי בְּלִי נֶעַ. רְגֵלֶיךָ  
בְּאֶגְרֵף חֶזֶק מֵאֲחֻרְנֵיךָ.  
מְרִיָּה הֶקְדָּשׁ.

אֲצִילִי גֶפֶךְ  
מְרִמִּים בְּעֵדֶךָ.  
רְגֵלִים הֶלְכֶת  
עִם הַצֶּלֶב.

הברוטליות של הצליבה מוטבעת בחדותו של הייצוג: ריתמוס  
הפעולה המחפץ את האדם לסך אבריו; החדירה המבזה למיניות;  
הגוף-חומר שנושא את סימני הצליבה – כל אלה מודגשים על-  
ידי האינטימיות של העדות הקורעת באנושיותה ועל-ידי המתח  
העצום האצור בתמונה: מחד, ישו כקורבן סביל הלכוד בתוך  
גופניותו המיוסרת; ומנגד, התנועה הפנימית של הנפש והדיבור  
המבקשת לפרוץ ולהיגאל מקיפאונה.

בד בבד, במחזור בכללותו, כמו נפרס הצלם או הפסיון  
שהוא מייצג: ויזואלית לצלבי רקמה ומוזיקלית לדופק המסמר  
או הלב – להברות על סף היעלמות. החלוקה לשירים, שכל אחד  
מהם עומד על מחוות גוף או דיבור, פירוק השיר, הפסוק והמילה  
ליחידות חוזרות, הכתיב החסר – כל אלה הם בבחינת הוראות  
ביצוע לפירוק. צליבה המתמחשת בנקודת המבט המינימלית  
של הביטוי הגבולי שהוא הכאב:

### כֹּר הַכָּאֵב

אֲנִי לְבַד  
אֲלֵי אֱלֹהִים.

יִסְרִים כָּאֵב  
אֲלֵי אֱלֹהִים.

בְּצַפְרָנִים מְסִמֵּר  
אֲלֵי אֱלֹהִים.

אֲנִי פֹה  
אֲלֵי אֱלֹהִים.

אנחנו עדים לא לתמונה של אם הנושאת בזרועותיה את גופתו  
של הבן, אלא לבן מתייסר הנושא בזרועותיו את גופה של האם.  
ובאותה נשימה, כמעט, מתפוגגת האיקונה להתגלות (יהודית)  
מופשטת של האימהות בהתגלמותה ובפעולתה המחוללת לידה.  
ככל שישורון מתיך מקורות נוצריים ויהודיים בעבריות קדומה,  
מסמך את מגדל לכפר נחום, את מגדלנה למרים, מערב את  
קורבן האם במתת השיר, ההצלבה הנבראת מתוך הבלדה,  
היא דיבורה של האם.

### ישו

לעומת השיר המוקדם שהעתיק את ה"שם" ל"כאן" והיפך  
את הפייטה ללידה, הרי שב"אי שם שם הא", המחזור שנכתב  
סמוך למותו של ישורון, האני לכוד וכמו מושעה עד אינסוף  
בניסיון לגשר על המרחק הבלתי-עביר בין "כאן" ל"שם".<sup>15</sup> אם  
ב"מגדלית" חוונו את הקרע הבלתי ניתן לייצוג מתוך ריבוי של  
פרטי מציאות וזהויות סבוכות זו בזו, הרי שבמחזור החותם את  
שירתו, ששמו מורכב מכפולה של שתי הברות, ישורון מבודד,  
משמיט ומצמצם.

לִקְחָ וְתֵל אֶתְךָ  
בְּשֵׁתֵי יָדַיִם  
בְּשֵׁתֵי רַגְלָיִם  
וּבְשֵׁנֵי אֲשָׁכִים.

תֵּל לְךָ סוּר מִשְׁלֵשׁ  
לְכֶסֶת זֶרַע חֲמֻצְמֵץ  
וְסִמֵּךְ, נֹאֵל כְּחֶרֶץ גְּבִינָה  
וְאֶבֶר הַשְּׂפִיכָה.

צַפְרָנִים צֶלֶב  
אֲצַבֵּעַת בְּמִסְמָרִים.  
בֵּן שְׁלִי.  
מְרִים אֱלֹהִים.

על רקע הצלבנים של בן-אם-נוף בבלדה המוקדמת מבליטה  
הקומפוזיציה של חמישה השירים את בידוד גופו של הצלוב;  
בידוד שמקנה לשיר את המטען הקיומי המזעזע שלו. המחזור  
כולו בנוי על הסתירה בין הגעגוע לבשורת היש ("נשארנו עם/  
קנאה קשה/עזה כמוות") – כלומר, לוודאות קיומה של "מרים  
הקדושה" – לבין העובדה שווידוא ממשותה של ה"בשורה"  
נסמך דווקא על הריאליות של ייסורי הצלוב, קרי המשורר גופו.  
לעומת "פיתוי הצליבה" של יונה וולך שבו, כפי שהראתה נטע  
שטהאל,<sup>16</sup> הגעגוע לישו הוא געגוע ליופי, ישו של ישורון אינו

הָרַע רָעֵב  
אֵלֵי אֵלֵי.

קרי, אנושיותו המיוסרת של ישו בראי בידודו של המשורר  
הנוטה למות, ללא רמז לגאולה.

צִלְבִים בְּצַפְרָנִים  
אֵלֵי אֵלֵי.

דבר הבשורה עצמו מתהווה לנגד עינינו מבעד לרקמה;  
כך שלעולם לא נדע אם המשורר מכוון את מבטו אל מקורה  
ומשווה אותה, בדומה לאותו "ארון עם צלבים" מהילדות,  
כענין סמוי שיש לפתוח ("סעיף עטוף"), או שמא כדי למסור  
אותה הלאה כזיכרון, חזה את הכל – את האשה, את ישו ואת  
הרקמה עצמה – כצלבים על חולצה רוסית הנרקמים פנימה  
"מול הלב".<sup>17</sup> כך או כך, אם יש איזה דבר המאפשר לבטל את  
מערכת הבידולים בין "כאן" ל"שם", "אנחנו" ו"הם", "ישו/נגד  
האפוסטולים", הוא אינו מתגלה כמהפך מושיע, אלא כרקמה  
ביתית, בתוך השפה ובאמצעותה:

דְּפַקְתָּ בִּי מְסַמְרִים  
עַם הָעֵלֶם

קֶם בָּא  
אֵלֵי אֵלֵי.

גְּדִלִים יִסְרִים  
שָׁהֶם לְבַד.

כְּשֶׁאֲשֶׁה רִקְמַת  
רִקְמָה אֶצְבְּעֵתֶיךָ  
מִלְ הַצֶּלֶב אֶצְבְּעֵתֶיךָ  
מִלְ הֶלֶב.

האם "סעיף עטוף" (בבחינת ענין "מכוסה" או סוגיה שיש לפתוח.  
ראו: שולחן ערוך, "דין השכמת הבקר בתשעה סעיפים"; אך  
אולי גם רקמת האם כשרעף, מחשבה להתעטף בה, כעין ציצית  
או טלית), – הוא בבחינת עיבוד יהודי "פורס" למטפחת של  
ורוניקה (המטפחת שורוניקה הקדושה נתנה לישו בדרך היסורים  
כדי למחות את זיעתו ושתווי פניו נטבעו בה?); דומה שבד בבד  
עם סדרה של מעתקים המסיטים אותנו מן המיתו-היסטורי  
אל הפרוזאיי-ביתי ומן החוץ פנימה, מכוון ישורון את המבט  
מן הצליבה כאירוע ויזואלי הנתפש במרחב, אל הצָלֶם כמושא  
זיכרון חושי-לשוני. הרצף הלשוני מניע את העין מן האשה אל  
הרקמה, מהרקמה לאצבעות, מן האצבעות אל הצלב וחזרה אל  
הלב (של מי? חיקה? או של הצלוב שכמו מתהווה מן הרקמה?).  
מופע אצבעותיה בתמונת תקריב – 'רק-מת' – 'רק-מה' –  
צולב את ההפרדות בין "עם" ו"אם" ל"אם". הסיכוי לגאולה,  
אם בכלל, מסתמן על-ידי לשון תנאי ומשאלה בתחביר חייו  
פרוזאי: "כשאשה רקמת". הרקמה הצופנת "רק-מה" מקרבת  
אותנו לגוף הכאוב, אבל גם לחליפין בין האם לבן המתקיימים  
בנקודת הקיפאון של הצליבה ומניעים את הגוף-נפש, בתנועה  
"אל" – מ"כאן" ל"שם".

כך, גם אם מופעו של הצלב בשירים 2, 3 ו-4 במחזור מתאפשר  
כריאליזציה של תמונת הרקמה (מן היפוך של "מטפחתה של  
ורוניקה"), הרי שצלבי הרקמה אשר מגע האצבע נצרב בהם, כמו  
החזרות הצליליות הפורמות את התמונה להברות, משעים את  
הבידול החד בין צלב (הרקמה) לצלב (התלייה) ובין הלב לצלב.

### ישו ומרים/מריה

מבט העין העוקב אחרי כל פרט פיזי-חומרי, כמו ממוסמר, צלוב  
ומקובע אל "אצבעות במסמרים", הממוקמות במרכז השיר.  
אם ינסה לברוח, ייעצר, נעוץ ב"מסמר למסמר", "ברזל/מבָּשָׂר".  
ובכל זאת, האי-מוצא הזה מוליך לסיבוב נוסף של "ישו נגד

כשם שהצלב מומר בטורים קצרים שמאזכרים אותו, או מתחלף  
בצירוף הפנימי-יהודי "כור הכאב", כך גם הזדהותו של ישורון  
עם ישו וכליאתו הבודדת בתוך יסורי הגוף תופשת את מקומם  
של דימוי האם והבן (מן האיקונה המוקדמת בילדות). עם זאת,  
נדמה לי שאפילו כאן, בתוך "כור הכאב", אפשר לשמוע בקריאה  
"קום בוא/אלי אלי" הד לאימות הקריאה המגניבות לשיר את  
קולה של האם. השערה זו מתחזקת לאור שירו האחרון של  
ישורון, "קום בוא/אל המקום". כזכור, קום בידיש זה בוא,  
לכן הביטוי התנכי לכאורה קום בוא הוא גם הכפלה ישורונית  
של בקשת הבוא: "בוא" מטעמה של האם, ו"בוא" מטעמו של  
הבן, מחליפים את הצו האלוהי.

### אי-שם שם-הוא

ה"תרגום" של הצלב הנוצרי לממשות גופנית נפשית מתחזק  
על-ידי ההתקה מהמרחב אל הזמן. כותרת המחזור "אי שם שם  
הוא" היא דר-משמעית ביחסה לזמן ולמקום, אך גם מעתיקה  
את הצליבה שמתקיימת בראש וראשונה כחיזיון ויזואלי מן  
המרחב אל הזמן. האם היא מצמצמת את מה שנדמה במהלך  
חייו של ישורון כמרחק הבלתי-יעביר בין "כאן" ל"שם" כלומר  
"ישו מרים" שעזבתי "שם" (בעבר, בקרסניסטאו), יצפו לי, לא  
נועים, במוות? ושמה להיפך, מה שהופקר "שם" בעבר, לעולם  
יוותר "שם" בעבר, לעולם לא יתלכד עם העתיד. כלומר, הפער  
בין "אי שם" ל"אי שם" יתברר כקבוע ובלתי ניתן לגישור. דומה  
כי המחזור שהמוקד שלו הוא התלוי (ישו), הנקרע בין פנייה  
אל האם (מריה) כזיכרון עבר לבין התנועה אל (ביו אם לעבר  
המוות, בין אם כלפי התמונות מטאפיזיות עם האל או האם),  
מעצים לנגד עינינו את תנועת המוטטלת הזו שבין שתי הקריאות  
– בשורת אחדותם של ישו ומריה מחד, מוחלטות של המוות  
מנגד. הקריאה הראשונה מבקשת לאמץ את ההשקפה הנוצרית  
המניחה את אלוהותו של ישו, את הסיכוי של הורדה מהצלב  
וקימה לתחייה, ומזהה בחיים אחרי המוות "יש" – "נשארנו  
עם" ("עם הצלב"?); ולעומתה הקריאה השנייה מתאפיינת  
בספקנות: "נשארנו אם". שאפשר לקרוא גם כ"אם נשארנו";

האפוסטולים". מחד הפנייה/קריאה המופלאה: "בן שלי. / מרים אלהים" (כלומר בסמיכות, מרים של אלוהים, לא מרים של ישו). ומנגד, "רגלים הולכות/עם הצלב", שנבחן כתנועה העשויה לקרב אל היעד המתעתע, "אי שם".

כך, מניע ישרון במורכבות ובעושר יוצא דופן את הדימוי המוגבל לכאורה של הצליבה. איזה מרחב תנועה ושינוי פרספקטיבי במחזור המצומצם שמרכזו "בלינוע". ואכן, ככל שנקרא בו, נגלה את חילופי המבט/דיבור בין הבן לאם. השיר "ישו" שהדובר שלו הוא המשורר/עד יכול להיקרא מרגע מסוים, כדו־שיח בין האם לבן. הפנייה שבשיר הבא משתכללת ל"המן אל מריה" – עוד ניסיון ל"תרגום" או לכתוב מחדש את נוסח ה"אפוסטולים" בלשון הבית. בין אם זה ניסיון להוציא את העברית החוצה, אל העולם הנוצרי ובין אם עיקרו להביא את לשון התפילה כלשון מתורגמת, מפולנית ומלטינית, לתוך העברית, עולה השאלה האם המנונה של מריה כלשון הנשימה והגוף תפוח חיים בצֶלֶם הקיר – תמרק את הכותב עצמו ותקרב אותו, בסיבוב נוסף ל"אי שם"?

### כור הכאב/איפה זה

התנועה של המחזור הוליכה אותנו, על דרך הפרימה, מן ה"רק־מה", דרך הצלב, לנראותו של הסבל של ישו, למזמור כתחליף לצֶלֶם הקיר וממנו ל"כור הכאב" – כמה שלא ניתן לייצג. דומה כי המשואה "אי שם שם הוא" קורסת ב"אני פה" – שבקריאה רדיקלית יכול להיקרא הן כדיבורו של הבן, הן כדיבורה של האם הזועקת אליו בבדידותה. לא "ישו ומרים/ישו ואמו" – אלא ישו או לחלופין האם הצלובה: "גדולים יסורים/שהם לבד". הפסיון היהודי היפך את סדר האירועים והחליף את הציפייה לפייטה בצליבה:

הצלב. איפה זה יכל

הצליבה, כבחינה הכי נוקבת של מחיר העזיבה מבטלת את ההבדל בין "בן אמי" ל"בן מרים", בין ישו שלא עזב לבין זה שעזב ומחזיק את כור הכאב: "אני וצפרני/וידוי על" – הצלב נשמט מאחיזה וממקום. במקום חתימה, קיטועו של המחזור. ממשותה המהממת של פיגורת הרקמה מחדדת את השאלה איך להבין את הקיטוע. דומה כי מצד אחד, זו דרכו של ישרון להקצין את הקיפאון המייחד את הצליבה. אך מנגד, דומה כי דווקא ההקצנה הזאת מקרבת את הסיטואציה הבלתי־נתפשת ל"שעת האין מוצא". כאילו הבן שעזב וישו שאינו עוזב נפגשים בעיצומו של רגע הצליבה, רגע אובדן ההכרה – מפגש שהוא בבחינת אופק – מקצב "אצבעותיה/מול הלב". כך נקראת הרקמה כעין עיבוד ללשונה האבודה של האם וכצופן עתידי, שהבן מחזיר לה באיחור מהפך מן הקצה השני של האין־מוצא.

### הערות

1 בקטע פרוזה משנות השישים מתאר ישרון את ביתו של "עושה

הארונות עם צלבים" ואת קיר ה"קלויסטר" שראה לנגדו בילדותו (כל שיריו, I תל־אביב, 2001, עמ' 214). בספרו **הומוגרף** חוור ישרון לאותה התמונה: "הבית בקרסניסטאו/מול הטומאה/אצל ז'יטקובסקי. נגר עושה ארונות עם צלבים/הקלויסטר" (כל שיריו, III, עמ' 283). ובאדון **מנוחה** שוב מופיע הדימוי ב"הקושצ'יל" וב"בן הקיר", אך נקשר הפעם לתבליט "ישו מרים", "ישו ואמו" (כל שיריו, IV, עמ' 87, עמ' 149-150). ראו גם, צורית, **שירת הפרא האציל**, תל־אביב 1995, עמ' 14-15, עמ' 271-272).

2 מחקרה של רות קרטון־בלום אודות ההידברות בין הספרות הישראלית לבין הברית החדשה דן בתרגום הנרטיב הנוצרי אל תוך הספרות העברית והישראלית כמגדיר זהות וכמטמיע "אחרות" בבחינת פיגורה של דו־משמעות תרבותית. למשמעותו של הטקסט האוונגרדי אצל יוצרים עבריים ראו, רות קרטון־בלום, "מועקת החילונית: הדיאלוג בין הברית החדשה בשירה הישראלית", **דימוי** 27, 2006, עמ' 7-32, וכן, **הרהורים על פסיכואנליזה בשירת נתן זך**, תל־אביב 2009.

3 מתוך "סעיף עטוף", הפותח את המחזור "אי שם שם הוא" (כל שיריו, IV, עמ' 240)

4 Stahl, *Other and Brother: Jesus in the 20<sup>th</sup>-century Jewish Literary Landscape*, Oxford and New-York, 2013, pp. 50-51, 83-85

5 בשני המקרים אפשר לתאר את השימוש שעושה ישרון בדימויים אלה באמצעות השלבים שמוזה ויקטור טרנר בבניית התהליך הטקסי: התנתקות משטף הפעילויות היומיומיות, מעבר דרך מצב לימינלי אל מצב טקסי שבו זוכים דפוסי היומיום לפיתוח ולקריאת תגר, וכניסה מחדש אל עולם היומיום (טרנר, **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי־מבנה**. תל־אביב, 2004).

6 לילך לחמן, "מה מוות? הבאתי מאמי מילה לעברית". ל' לחמן (עורכת), **איך נקרא אבות ישרון**. תל־אביב 2011, עמ' 189-204.

7 חנן חבר מתייחס למיתוס זה בספרו, **מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית**, תל אביב, תשס"ח.

8 ש' שפרה. "אל היהדות על גשר של מלים עבריות", **דבר**, 1 באפריל, 1975.

9 אידה צורית מביאה מטיטוס המכתב. צורית, **שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישרון**, תל־אביב 1995, עמ' 85-86.

10 לגאולתה על־ידי ישו, ראו הברית החדשה, לוקס, ח' מרקוס, ט', יוחנן, יב'. לצפייתה בצליבתו של ישו ראו מרקוס, ה'; מתי, כז'; יוחנן, יט'; לוקס, כג'.

11 מתוך טיוטת מכתב של אבות ישרון למתי מגד, (25.1.1970). הטיטוס מצוטטת בהערת העורכים ל"צום וצימאון" **בכל שיריו I** (תל־אביב, 1995). עמודי ההערות לא ממוספרים.

12 כך שמעתי מפיו בשיחה בעל־פה, כמה חודשים לפני מותו. לל.

13 ראו: Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York 1984. מאמרה המקיף של חביבה פדיה ("שני שעונים – שני זמנים", **איך נקרא אבות ישרון**, עמ' 93-69) דן בשניות הזאת, ומדגיש את הקוטב של לשונות האב בעולמו של ישרון.

14 "המן אל מריה", **כל שיריו**, IV, עמ' 242.

15 המחזור, בן חמישה שירים, נכתב בין 22 ביולי ל־1 בספטמבר 1991. **כל שיריו**, IV, עמ' 239-244.

16 Stahl, *Other and Brother*, pp. 109-110.

17 בשיר אחר הוא מאזכר "חולצה רוסית" – מתנה שקבל מבתו, הליט.