גילוי פנים: יחסי שירה, צילום וזיכרון במחזור השירים "עֶרֶב יְהוּדֵי קְרַאסְנִיסְטַאוו" מאת אבות ישורון

שחר ברם

במחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאוו", מתוך הספר השבר הסורי אפריקני (1974),[1] מתאר המשורר אבות ישורון את התלבטותו אם ישתתף באזכרה השנתית לקדושי עיר הולדתו שבמהלכה יוקרנו תצלומים מן העבר. יחיאל פרלמוטר, שעזב בשנת 1925 את הוריו ומשפחתו באירופה[2] ובחר להתעלם ממכתביהם (כפי שהעיד בשיריו), החליף את שמו לשם הסמלי אבות ישורון בחיפוש אחר זהות חדשה שתזכה אותו "בסמכות, בסובייקטיביות ובדיבור תקף כעד". אמנם, בכך גם הרחיב את סמכותו: מעתה "סיפור הזהות לא נקרא רק כסיפור של פרט אוטונומי אלא כסיפורו של סובייקט היסטורי המותנה במבטם של האבות".[3] השם ישורון, שהוא כידוע שם מליצי לעם ישראל, מאחד את פעולת הצפייה עם הצופים ואת האוטוביוגרפי האישי – עם ההיסטורי הכללי.

בשירתו המאוחרת נתן ישורון ביטוי להלם האבדן שידע: המשפחה שנותרה מאחור ונספתה, חיה בו בעָצמה, מראות מהמולדת הישנה שבים ועולים בזיכרונו, החיים שהיו ונקטעו לעד אינם מרפים ממנו. השבר בחיי המשורר בא לביטוי, בין השאר, בלשונו השבורה, בלשונו השוברת את העברית; שירתו של ישורון מכליאה שברי קולות ושפות, מאמצת דרכי ביטוי לא עבריות. לשונו "המפרה כל נורמה לשונית, האקצנטרית עד לדרגת ביזאריות [...] מתמסרת לבלתי קריא ומצפצפת כל כך על הקריא".[4] ישורון החדיר את עולם העבר ואת קולותיו אל לשון ההווה. מיטב שירתו היא אוטוביוגרפית במובהק: המשורר חוזר ופונה בשיריו אל האב, האם והמשפחה שאבדה, אל אירועים ומראות ממשיים מהעולם הישן, הוא אינו מפסיק לדבר עם יקיריו שאינם עוד. אך למרות ששירתו קונקרטית במובהק בהקשרה האוטוביוגרפי, המחזור "ערב יהודי קראסניסטאוו" מעיד שהמשורר נרתע מלהשתתף בערב האזכרה ולהתבונן בתצלומים של עיר הולדתו, של קרוביו ומכריו, תצלומים המנכיחים את העבר וממקמים אותו בהווה.

בוודאי קשור הדבר ברגש האשמה הכבד המלווה את המשורר. בשיריו ישורון מביע בגלוי רגשי אשמה, שב ומכה על חטא התעלמותו מביתו וממשפחתו. מבחינה זאת שירתו המאוחרת היא שירת זיכרון שמאפיינת אותה "התלבטות ללא מוצא החוזרת תמיד בצורה חדשה ורעננה על אותו מוטיב של אשמה פרטית ביחס לעבר, למשפחה, למולדת של פעם".[5] גם בשירי המחזור "ערב יהודי קראסניסטאוו" יש ביטוי לרגש אשמה עז, והוא אף גובר בשל

טיב האירוע – ערב אזכרה לקדושי העיר, ובשל אופיו הציבורי, החושף ברבים (כך מעיד המשורר בשיר) את אשמת היחיד. אבל קריאה מדוקדקת במחזור מעלה אפשרות נוספת: נדמה שהמשורר נרתע באופן ספציפי מהתצלומים שיוקרנו במשך הערב. אם אכן תצלומים אלה מגבירים אצלו את רגש האשמה; האם הדבר נובע מנסיבות הצפייה המשותפת או ממאפייניו הייחודים של התצלום? כפי שיתברר, המשורר נרתע מערב האזכרה גם, ואולי בעיקר, מפני שיוקרנו בו תצלומים מעיר הולדתו, הכוללים דיוקנאות של בני משפחה ומכרים. אבל ניסיונו של המשורר להתחמק מהתצלומים הללו אינו רק החשש כי יעצימו את רגש האשמה שלו; גם מתקיימת כאן תחרות סמויה בין אופני ייצוג ודרכי כינון הזיכרון.

להלן אעסוק במאבק זה על אופן עיצוב הזיכרון, מאבק שמנהל המשורר המבקש לו שליטה על חומרי העבר. המאבק מבצבץ מתחת לפני השטח בשירי המחזור ומתבטא בסוגי מבע שונים: התצלום, החלום, השיר. בדיון זה אני מבקש להאיר את שירת ישורון מכיוון שכמעט לא עסקו בו עד כה: השפעת הצילום על הפואטיקה של המשורר.[6]

מחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאוו" כולל חמישה שירים. בשיר הראשון, "זֶה חוֹזֵר", מספר המשורר שקיבל שוב הזמנה לערב האזכרה השנתי לקדושי עירו ומציג את ההתלבטות שמעוררת בו ההזמנה. השיר השני והשלישי, "תַּחֲלוּפָה" ו"כָּל אוֹהֲבֶיךָ", נדמים תחילה כסטייה מהמסגרת העלילתית – ערב האזכרה – המאחדת את המחזור. במרכזם יחסו של הבן לאב המתגלה בחלום ורוצה לחבוט בבנו (בשיר השני), ויחסו לאב שהיה שולח לו כסף ויחסו למשפחתו שלמכתביה לא השיב (בשיר השלישי). הסטייה לכאורה היא שלב ברור בנרטיב הנפשי־הפסיכולוגי שמציג המחזור (כלומר המאבק הפנימי). בשירים הרביעי והחמישי "צְלוּמֵי יְהוּדִים" ו"בְּהֶמְשֵׁךְ הַתּוֹכְנִית", מתאר המשורר את התצלומים שהוקרנו בערב האזכרה לקדושי עירו קראסניסטאוו ומסכם את נסיעתו לערב האזכרה. ראוי לציין שרק בשני שירים אחרונים אלה מתברר תוכן הערב, כלומר: רק כאן מבינים הקוראים שאת ערב האזכרה מייחדת הקרנת תצלומים מעיר ההולדת; דבר לא נאמר על כך בפתיחה. במילים אחרות, המבנה של מחזור השירים משקף את המתרחש בעולמו הפנימי של המשורר המעדיף להתעלם ממידע זה: בערב האזכרה יעמוד פנים אל פנים לא רק עם יוצאי העיר החיים שאינו מזהה כעת, אלא עם מתי העיר המוכרים לו, בהם בני משפחתו, שפניהם ישתקפו אליו מהתצלומים המוקרנים על הקיר. למרות שבני משפחתו אינם מוזכרים בראשית המחזור, התצלומים שלהם מאיימים על המשורר, והחשש מפני הצפייה בהם ניכר בין השורות כבר בשיר הפותח.

בבית הראשון של השיר "זֶה חוֹזֵר", הפותח את מחזור השירים, מספר המשורר על ההזמנה: "כָּל שָׁנָה כָּל שָׁנָה/ אֲנִי מְקַבֵּל הַזְמָנָה/ לָבוֹא לְהִשְׁתַּתֵּף בְּעֶרֶב אַזְכָּרָה לִקְדוֹשֵׁי עִירֵנוּ/ בְּאוּלַם טַל בְּגִבְעָתַיִם".[7] הזמנה זו מעוררת התלבטות שבה יעסוק המחזור כולו, כלומר ההזמנה היא העילה לכתיבה. השירה היא אפוא זירת ההתמודדות עם העבר האקטיבי הפולש אל חיי המשורר. ההזמנה להשתתף באירוע מערערת את השגרה ומולידה מאבק פנימי, השיר נולד מתוך ערעור זה ומתעד את המאבק ואת האירוע. ההזמנה לאירוע היא אפוא גם הזמנה לכתוב. הנסיבות מזכירות את המתרחש בשירו של פגיס "הַמַּזְכֶּרֶת", שם מספר המשורר שעיר הולדתו, שבחר לשכוח אותה, שלחה לו מזכרת: התצלום שמוליד את

השיר (הנסב על התצלום).[8] אמנם אצל ישורון מדובר בהזמנה ולא בתצלום, ולא מדובר במשורר שבחר לשכוח את עיר הולדתו, אלא במשורר שחוזר ועוסק בעבר. יתר על כן, אצל ישורון מדובר בהזמנה שנתית, כפי שמציינת כותרת השיר: "זֶה חוֹזֵר", ולא באקט חד־פעמי. אבל בשני המקרים מדובר בגורם חיצוני הפועל על המשורר, מעורר התמודדות עם העבר ומוליד כתיבה. בשני המקרים לפנינו מזכרת מן העבר המסרב להניח למשורר. יתר על כן, ההזמנה היא מבוא אל התצלומים המחכים למשורר בערב האזכרה, כלומר גם אצל ישורון, כאצל פגיס, התצלומים הם העיקר, שהרי מהו שחוזר ובאלו אמצעים? בוודאי: ההזמנה חוזרת כל שנה, ערב האזכרה חוזר על מבנהו הקבוע, חוזרת ההתלבטות המחודשת מדי שנה – אבל כמובן, ובעיקר, חוזר העבר המסרב להניח לשגרה להשתלט על ההווה. העבר חוזר ופורץ אל ההווה, קם לתחייה בעזרת התצלומים המוקרנים על הקיר ומהם נשקפים פני הקרובים והמכרים שמתו. מאפיינת את התצלום שיבת המת, אותה תכונה הייחודית לתצלום שמציג לפניך את המושא "כבשר ודם או באופן אישי", המנכיח את המתים ומעורר אימה וכישוף בשל "הוַדאות שדבר כזה היה קיים במציאות": התצלום מציב לפני הצופה ממשות בלא תיווך ובלא שיטה.[9]

> המצלמה אינה מביטה בעולם ותו לא; העולם גם נוגע בה. אור מוטל חזרה מאובייקט או גוף אל המצלמה, מעורר לחיים משטח רגיש לאור ויוצר אימז'. תצלומים הם אפוא סימנים אינדקסיקליים (indexical signs), אימז'ים שנוצרו כיוון שהאובייקטים שהם מתייחסים אליהם השפיעו עליהם ישירות. לכאורה אובייקטים אלה חרגו מעצמם והטביעו עצמם על המשטח הפיזי של התצלום והשאירו חותם ויזואלי.[10]

אדם מתבונן בתצלומים ומרגיש שקרוביו המתים שבים באיזה אופן מן העבר, שהתצלום שלפניו שונה מרישום או מציור, שיחסו אל הממשות הוא אחר, שהוא נושא עמו משהו מהעולם שאינו עוד: שריד של מה שאינו ובכל זאת יש לו קיום, כפי שמבקש בארת להזכיר לנו. אדם עומד ללא תיווך לפני המתים שכלפיהם הוא מרגיש אשמה, ללא כל מתודה העוזרת לו להתמודד עם הכאב, לתעל אותו ולשלוט בו – כפי שמאפשרת לך, המשורר, ולו חלקית, האמנות המילולית. לא קלה הצפייה לאיש המילים, למי שהכתיבה היא דפוס פעולתו ואופן התגובה שלו: הצפייה בתצלומים מנטרלת אותו מכוחו. התצלומים הצפויים בערב האזכרה מרתיעים ללא ספק את המשורר אף שאין הוא מציין זאת; הוא יודע מה מביאה עמה ההזמנה: כל שנה יש אזכרה, כל שנה מוקרנים תצלומים, ועל כך גם יעיד לימים השיר "צִירִיל", הכלול בספר אדון מנוחה (1990). בשיר מתאר המשורר ערב אזכרה שנתי נוסף לקדושי עירו, באותו אולם עצמו, אך בתאריך מאוחר בהרבה. המשורר יודע שמן הקיר יביטו בו פנים ממשיים, אך מתים, פנים שזנח מאחור והם אבדו וכלפיהם הוא מרגיש אשמה. ההתלבטות שמעוררת ההזמנה קשורה בתוכן הערב, כלומר בהקרנת התצלומים, אך ישורון אינו מזכיר כלל בשיר הפותח את התצלומים, והתעלמות זאת אומרת דרשני: עקרונית זוהי אותה התעלמות שהתעלם המשורר ממשפחתו לאורך השנים ועליה הוא מרבה לכתוב בשיריו; וגם עתה מעדיף היה להתעלם מעירו השבה לפתע לפקוד אותו. המשורר עצמו מתוודה בתחילת השיר השני "תַּחֲלוּפָה": "שְׁמִי הֶחֱלַפְתִּי שְׂפָתִי הֶחֱלַפְתִּי עִירִי הֶחֱלַפְתִּי. / וְעוֹד יֵשׁ בִּי מִן הַרוּחַ לְהִתְעַלֵּם מֵעִירִי".[11]

כנגד ההתעלמות, המחיקה, הבחירה לא לראות ניצב התצלום – פניו הגלויים של המת המביט אל החי ותובע את תשומת לבו. דיוקן הנעדר הוא תחליפו; הצפייה בדיוקן היא תחליף לפגישה ממש.[12] מי שהחליף את שמו, לשונו ועירו כדי לברוח מן החיים, חושש עתה מפגישה עם המתים, עם התצלום שהחליף את החי, שתפס את מקומו. אם דיוקן החי מבשר את המוות, דיוקנו של המת מפיח חיים בידיעת המוות – מותו של אדם זה שנתפס בעין המצלמה ואיננו עוד. התצלום הוא פגישה, ופגישה זו ממתינה למשורר: שני השירים החותמים את המחזור מתעדים פגישה עם פנים מוכרים ויקרים. את מחזור השירים כולו אפשר לקרוא אפוא כמסע אל התצלום, מסע לקראת הפגישה הבלתי אמצעית עם (פני) המתים. במהלכו של מסע זה, וכחלק מההכנה לקראת שיאו, ירד המשורר אל תהום החלום. החלום הוא אמצעי ייצוג אחר של המתים, אך גם זירת המאבק עמם: השיר השני מציג מאבק בעל הדים מיתיים בין המשורר לאב הפוקד את חלומו, מאבק שבו הבן עצמו מבקש להיעקד כי הוא נושא אשמה שאי־אפשר לכפר עליה. אכן, גם החלום ממתין למתעלם, ובחלום גומל האב לבנו באותו מטבע – בהתעלמות: "שְׁמִי הֶחֱלַפְתִּי שְׂפָתִי הֶחֱלַפְתִּי עִירִי הֶחֱלַפְתִּי./ וְעוֹד יֵשׁ בִּי מִן הַרוּחַ לְהִתְעַלֵּם מֵעִירִי./ וְאָת בְּנֵי עִירִי שָׁכַחְתִּי./ וְהִנֵּה חֲלוֹם./ וְאָבִי מִתְעַלֵּם".[13]

בשיר השני (שממנו הבאנו כאן את הבית הראשון בלבד) ובשיר השלישי שבים המתים כחלק מסוג היצג זה, החלום, המשמש גם הכנה לקראת התצלום. זהו אופן ייצוג חלקי, המקדים את אופן הייצוג המלא יותר הצפוי בערב האזכרה. החלום הוא היצג הכופה עצמו על מי שאינו רוצה להיישיר מבט: לאחר השיר הראשון שבו המשורר מנסה להתחמק מההזמנה בשלל טיעונים, מופיע החלום בשירים השני והשלישי. אופייה המורכב של החוויה שבה מדובר כאן מתגלה אפוא בהדרגה לאורך המחזור. אם ישורון הוא אכן משורר הזיכרון, לפנינו עדות לשלבי עיצוב הזיכרון וליחסים בין דרכי הייצוג השונות הפועלות בהבניית הזיכרון, למאבק סמוי ביניהן. במילים אחרות, על המשורר, איש המילים, להתמודד עם אופני הייצוג הוויזואליים במסגרת כינון הייצוג המילולי שעליו הוא אמון; בסופו של דבר המילים הן שישמשו בידיו כלי לעיצוב הזיכרון. המסע אל התצלום הוא גם מסעו של איש המילים הנרתע מפני סוג ייצוג שאינו מותיר מקום למילים שהן הנשק היחיד העומד לרשותו. כפי שנראה להלן, ישורון נרתע מלתאר את התצלומים באופן אקפרסטי, כלומר נרתע מלייצג באופן מילולי את הייצוג הוויזואלי. הוא בוחר בהצבעה: כינוי בשם הקרובים והמכרים המופיעים על קיר האולם, אופן פעולה אינדקסלי המאפיין דווקא את הצילום.

השיר הראשון במחזור, "זֶה חוֹזֵר", חושף אפוא התלבטות, אבל מסתיר את מורכבותה ואינו מגלה את מכלול הסיבות שבגללן היא ניעורה. ברמה הגלויה, השיר הראשון מציג התלבטות שאינה קשורה לתצלומים. לאחר שסיפר על ההזמנה בבית הראשון, מתחילה סדרת טיעונים שמטרתם למעשה היא התחמקות. בבית השני בשיר, המשורר אינו מוצא טעם באזכרה שכמוה ככל אזכרה אחרת: "אֲבָל אֲנִי אוֹמֵר/ אַזְכָּרוֹת יֵשׁ בְּכָל מָקוֹם/ בְּעֵרֶךְ בְּעֵת וּבְעוֹנָה אַחַת/ וּבְכָל מָקוֹם שָׁם יוֹצְאֵי עִירֵנוּ".[14] הבית השלישי מרמז שהדמיון בין האזכרות השונות מקורו בזרות שחש המשורר, וכבר נרמזת כאן אשמתו על שנטש את עירו בגיל צעיר ומשום כך זרים לו בניה: "כִּי כַּאֲשֶׁר נָטַשְׁתִּי אֶת הָעִיר/ הָיָה זֶה בַּבֹּקֶר/ וְעַכְשָׁו הֵם מְבֻגָּרִים/ וְכֻלָּם נְשׂוּאִים".[15] הדיון הגלוי, שבבסיסו המתח בין הקונקרטי והכללי,

קשור למעשה בתצלומים: הכללה מאפשרת להדחיק את רגש האשמה, קונקרטיות מחייבת התמודדות ישירה עם מושאי רגש האשמה; הקרנת תצלומים של בני העיר במרכז ערב האזכרה, בהם קרובי משפחה, היא הנכחה ישירה של פנים, קונקרטיות ללא תיווך. רגש האשמה מקבל תוקף ועָצמה כאשר הוא נוגע למושאים קונקרטיים ואיננו עיקרון מופשט.

העיקר הוא אם כן הפנים: פני אדם קונקרטיים, מוכרים אך מתים, המוטבעים בתצלומים שיוקרנו בערב האזכרה, ופנים אחרים לא מוכרים שיקיפו את המשורר באולם. על משמעותם של הפנים, החוזרים באופנים שונים לאורך כל המחזור, נעמוד בהדרגה להלן. בשיר הראשון, כחלק מניסיונות ההתחמקות של המשורר, נחשף בעקיפין החשש מפני מבטם של אחרים. המשורר מודה באשמתו: הוא נטש בגיל צעיר את העיר, לא יזכור ולא יכיר את בני העיירה שניצלו ובינתיים התבגרו והשתנו, והיה מעדיף להימנע מעימות עם פני החיים והמתים גם יחד: "כָּל שָׁנָה כָּל שָׁנָה/ אֲנִי מִתְעַצֵּם עִם בְּנֵי הָעִיר/ אִם לָבוֹא לֹא לָבוֹא לָאַזְכָּרָה שֶׁל קְדוֹשֵׁי עִירֵנוּ/ בְּאוּלַם טַל בְּגִבְעָתַיִם./ / אֲנִי אוֹמֵר לָהֶם יְכוֹלַנִי לָבוֹא/ לְאֵיזוֹ אַזְכָּרָה שֶׁל אֵיזוֹ עִיר אַחֶרֶת/ וְאִלּוּ אִישׁ לֹא יַגִּיד לִי מִלָּה מִי אֲנִי/ וַאֲנִי לֹא אַכִּיר אֶת פְּנֵיהֶם".[16] אלא שגם ללא מילים, כפי שהמשורר עצמו יודע, ואף אם לא יכיר את האחרים, יכירו הללו אותו, יכירו הללו למה בא: "אֲבָל הַכֵּר יַכִּירוּ/ בִּשְׁבִיל מָה בָּאתִי/ כְּמוֹ בְּבֵית כְּנֶסֶת בְּעִיר אַחֶרֶת/ רוֹאִים בִּשְׁבִיל מָה בָּאִים".[17] הפסיחה בין השורה הראשונה לשנייה מרמזת ששתי האפשרויות פועלות כאן (הכר יכירו אותי, הכר יכירו לשם מה באתי): הזהות האישית נמחקת ואת מקומה תופסת הזהות הכללית של הבן האובד, הבן שחטא וכעת מבקש לכפר על חטאו. המשורר מציג עצמו כקין שאות האשמה מסגיר אותו, קין שפניו וזהותו אחד הם וכל רואיו יכירוהו, יכירו מיהו ויכירו בשביל מה בא. הניסיון לחמוק מן הפנים המוכרים (של בני העיר) אל הפנים הלא־מוכרים (של בני איזו עיר אחרת) אינו צולח שכן פניו של המשורר נושאים את חותם האשמה. פני קין הם פנים ממשיים שהפכו לסמליים, האות משתלט על תווי הזהות האישית, נותר קין שמעשהו וזהותו אחד הם. כך גם כאן: נותר הבן האשם, הבן ששבר את הוריו. המשורר שמחק את זהותו ואימץ את השם אבות ישורון העיד בריאיון על המהלך שליכד את זהותו האישית עם זהותו השירית־הסמלית: "כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית [...] וכאשר ירדה עליהם שעת האין־מוצא – עזבתי אותם בתוך האין־מוצא".[18] כפי שצוין לעיל, החיפוש אחר הסובייקטיביות והרצון להעיד מתנים את קולו של הבן יחיאל פרלמוטר במבטם של האבות (אבות ישורון) והופכים את האוטוביוגרפי להיסטורי־קיבוצי.

יֵרֵא מערב האזכרה שבו יעמוד אשם לנוכח פני הוריו המתים, עומד המשורר על המקח: "כָּל שָׁנָה קוֹרְאִים לִי/ הֵם יוֹשְׁבִים תַּחַת גַּג רְעָפִים בְּאוּלַם טַל בְּגִבְעָתַיִם/ וַאֲנִי עוֹמֵד עַל הַמֶּקַח אִם לָבוֹא וְאֵיךְ לָבוֹא/ לְאַזְכָּרָה לִקְדוֹשֵׁי עִירֵנוּ אֲנִי אוֹמֵר לָהֶם אֲדוֹנִי/ / אֲנִי לֹא מַכִּיר שָׁם אַף אֶחָד/ מִכָּל מָקוֹם שָׁם יְהוּדֵי עִירֵנוּ בְּכָל אַזְכָּרוֹת שֶׁבָּעוֹלָם/ אֶפְשָׁר לִרְאוֹת אוֹתָם פָּנִים/ וְכֻלָּם דּוֹמִים לִבְנֵי עִירֵנוּ".[19] מעשה זה מעיד על כפל פניו של המשורר המודע ללא ספק לדמותו שבשיר: תכונה זו של מקח וממכר מסגירה אותו, כמוהו כאחד מבני העיר ואפילו ממשפחתו הוא. כמוהו כסוחר יהודי מן העיירה, או כתלמיד מפולפל המתחכם עם רבו וממציא טיעונים כדי לחמוק מהעונש הצפוי: ישורון נולד למשפחת בעלי טחנות

קמח מצד אביו ולשושלת רבנים מצד אמו. הסוגיה שבה דנים, כביכול, תלמידי חכמים אלה ועליה הם מתמקחים הלוא היא הכללי לעומת האישי – דמיון כללי לעומת פנים ייחודיים, זה הציר שסביבו נסב הדיון. הפנים הקונקרטיים מרתיעים את המשורר: הוא נרתע מהתצלומים שמהם יסתכלו עליו המתים היקרים לו והוא נרתע מבני העיר שאת פניהם צריך היה להכיר אך אינו מכיר. הכינוי "בני העיר" שבו משתמש המשורר לאורך השיר, מייצג עניין זה באותה מידה: זהו כינוי כללי וסתמי המטשטש את פני הדוברים, מקל על המשורר את הוויכוח ומרמז שלמעשה הוויכוח הוא פנימי בעיקרו. בה־בעת, בשל אופיו הכללי של הביטוי "בני העיר", נרמז הקורא שהוויכוח הפנימי הזה הוא עם כלל "בני העיר", ניצולים ומתים כאחד: שהרי מיהם אלה "הקוראים" למשורר? מיהם אלה הממתינים לו "תחת גג רעפים באולם טל בגבעתים"? מיהם אם לא בני העיר שאינם עוד ובשל כך הם חסרי פנים, שאינם אך שוֹב ישובו, בקרוב, בתצלומים הממתינים למשורר, שוב ישבו עמו תחת אותו גג בערב האזכרה ויחליפו עמו מבטים.

המשורר הטוען שהוא "לא מכיר שם אף אחד" נאחז בדרך ההכללה כדי להימנע מהכאב האישי. אין הוא רוצה להכיר – לראות, לזהות, לדעת את קרבתם של בני העיר: הכאב רב מדי, רגש האשמה כבד מדי. דרך־הביטוי "אדוני" שבה פונה המשורר אל "בני העיר" הפונים אליו, מרמזת שאל עצמו הוא פונה. זהו דו־שיח פנימי עם בני העיר המתים והחיים כאחד התובעים תשובה, התובעים (כך חש המשורר) להעמיד לדין את הנוטש. הבית האחרון בשיר מדגיש את העימות שעל צירו סובבים הוויכוח והשיר כאחד, העימות בין התביעה לקונקרטיזציה של הזיכרון וייחודו של הכאב והשאיפה להטמעת הכאב הפרטי בהרגשת ההשתייכות והשותפות הכללית הרחבה, המעמעמת את הכאב. בני העיר, המצוינים שוב בכינוי הסתמי "הם", מזכירים למשורר שמדובר בעיירת הולדתו, שיש הבדל בין מקום למקום, בין שֵם לשֵם, שמוטלת עליו חובת בן המקום וחובת בן להוריו. אך המשורר נאחז בראייה מכלילה המעדיפה את הדומוּת על פני השוני, ראייה מכלילה שאולי תקהה את רגש האשמה הפרטי: "אֲבַל שֵׁם עִירֵנוּ הֵם אוֹמְרִים קְרַאסְנִיסְטַאוו/ וּפֵרוּשׁ הַמִּלּוֹת מַיִם עוֹמְדִים אֲדָמִים/ אֲבַל אִמְרוּ לֵאלֹהֵיכֶם לְכָל עָרִים/ אִם לְפָרֵשׁ שֵׁמוֹת אֲשֶׁר דּוֹמִים".[20] סיום השיר, שבו מודגש שמה הייחודי של עיר ההולדת, מזכיר לקורא שלאורך השיר הדגיש המשורר עצמו את שם המקום הקונקרטי שבו ייערך ערב האזכרה, אולם טל בגבעתיים; שלוש פעמים חוזר המשורר על שם המקום ועל כותרת הערב (אזכרה לקדושי עירנו). חזרה כפייתית זו, הדבקה במקום הקונקרטי, החוזרת ומציינת את שמו, לובשת צורה של ריטואל הכנה: המשורר יודע שכאן, בערב הזה המסוים, שמור לו מקום, שערב ספציפי זה אינו כשום ערב אחר. הערב הזה החוזר כל שנה חוזר גם בשיר, והמאבק המתגלה בשיר הוא כבר חלק מהטקס ששיאו יהיה הקרנת התצלומים בערב האזכרה. השיר הפותח הוא שלב ראשון במסע מהכללי אל הקונקרטי, אל המקום הקונקרטי (אולם טל בגבעתיים) שיהפוך, כבריטואל, למקום הקונקרטי האחר שאינו עוד: קראסניסטאוו ההיא, שאבדה. כפי שיתברר בהמשך, הטמעת ריטואל זה בתהליך הכתיבה ישיב את הקונקרטי אל הכללי: המלים מעניקות לריטואל חלות כללית, המשורר הופך את העדות הפרטית לזיכרון קולקטיבי.

אבל עד שיגיע המשורר, ובעקבותיו הקורא, אל אולם טל, ממשיך המסע, והמאבק מתגלגל אל זירה אחרת, החלום. השיר השני במחזור מציג גרסה מקורית למאבק המיתי בין הבן

והאב ובמרכזה, בהמשך לשיר הראשון, הפנים – הפעם, ליתר דיוק, היעדר פנים: "שְׁמִי הֶחֱלַפְתִּי שְׁפָתִי הֶחֱלַפְתִּי עִירִי הֶחֱלַפְתִּי./ וְעוֹד יֵשׁ בִּי מִן הַרוּחַ לְהִתְעַלֵּם מֵעִירִי./ וְאֶת בְּנֵי עִירִי שָׂכַחְתִּי./ וְהִנֵּה חֲלוֹם./ וְאָבִי מִתְעַלֵּם./// בַּלַּיְלָה אֲנִי עַל מִטָּתִי./ בָּא. אָבָל לֹא פָּנִים אֶל פָּנִים./ וְאָז מַה נִּשְׁאַר מִן הָאָב/ בְּלִי הַפָּנִים./ נִגְמַר מִן הָאָב".[21] הסיטואציה הלילית של מאבק שבחלום; דרך־התיאור המעלימה אך הפוסקת "בא"; הניסוח הכללי "האב"; וכמובן ההקשרים המקראיים של הביטוי "פנים אל פנים" – כל אלה מעניקים לשיר, ולעימות המתואר בו, הדים מיתיים. עולה למשל על הדעת מאבקו של יעקב עם איש האלוהים (שבעקבותיו קרא שם המקום פניאל כי שם ראה את האלוהים פנים אל פנים ותינצל נפשו [בראשית לב]). כמובן, הביטוי "פנים אל פנים" מרמז למקרי התגלות ידועים אחרים, לא רק למאבק פנים אל פנים: ה' שדיבר אל משה פנים אל פנים וידעו פנים אל פנים (שמות לג; דברים לד), או התגלות מלאך אלוהים לגדעון פנים אל פנים (שופטים ו 22). זמן החלום מתברר כאן כזמן ריטואלי, והכינוי "האב", הנאמר מפי הבן, מהדהד בהקשרו הנוצרי ומעצים את האווירה המיתית. כך במיוחד משום שבשורה השנייה מציין הבן שבקרבו "הרוח להתעלם מעירי": שמא עדיין מנשבת בקרבו של המשורר רוח כפירה זו שדחפה את הבן להחליף שמו ולשונו ולהתעלם מבית אביו היהודי? שלל האסוציאציות הפזורות בשיר מעניקות למעמד כולו הדים מיתיים ולאב – ממדים סמליים. לאור האסוציאציות אף אפשר לקרוא מחדש את השיר הפותח את המחזור: המילה "אדוֹני", שמופיעה בשיר "תחלופה", כבר הופיעה בשיר "זה חוזר" כחלק מההתמקחות שמנהל הדובר בניסיון להתחמק מערב האזכרה. הפנייה אל איזה "אדוני", שראינו בה פנייה של הדובר אל עצמו, יכולה להתפרש כעת גם כפנייה של הדובר אל אביו, הנקרא בשיר "תחלופה" "אדוֹני". יתר על כן, אפשר לפרש את השימוש במילה "אדוני" כשיבוש או כהטיה של המילה "אדוֹנָי", ולמצוא במילה זו פנייה אל האל, המתחזקת בשל הפסיחה שאחריה, וכן משום שהדובר מדבר אל נמענים רבים, כלומר אל אדונים רבים.[22] החזרות והאסוציאציות קושרות פני אדם ופני אל, ואמנם סוגיית היחס אל האב קשורה בסוגיית היחס אל האל – כלומר אל האב שהסתיר פניו מבניו בזמן השואה. אמנם, כפי שמציינת חביבה פדיה בהסתמך על מחקריה של גלית חזן־רוקם, "האשמה, הכאב אחרי חורבן בית שני, הופיעו במדרשי חז"ל באופן דומה למה שהופיע כאן בחלום על האב. אלא ששם התיאור הציורי של הסֵבֶל כאבא מכה כוון לאלוהים".[23] את חטאו (מקור רגש האשמה) של הבן אפשר לתאר אפוא על דרך ההקבלה כך: הבן הסתיר את פניו מאביו, נטש אותו, ומעשהו הותיר את האב חסר פנים. אך "מה נשאר מן האב/ חסר הפנים"? "נגמר מן האב" מציין המשורר. משפט זה, המרמז מצד אחד על מות האב, על שכחה שגזר עליו הבן בשעתו, מרמז מצד אחר שהיעדרו ממשי עד מאוד, שלא נגמר מן האב כלל; האשמה אינה מניחה לבן, האב חסר הפנים רודף אותו בחלומו, הבן ששכח הפך למשורר המבקש לזכור ולהזכיר.

הדגש על הפנים לאורך מחזור השירים מאת ישורון קשור אפוא למעמד הסמלי והממשי של הפנים בעולם האנושי ובעולם האלוהי, כלומר בהקשר החברתי, המשפחתי והדתי. הניסוח "פנים אל פנים" שנוקט הסופר המקראי הוליד, כידוע, קשיים תאולוגיים רבים ופרשנויות שונות בשל ההנחה שאין לראות את פני האל; הדברים ידועים ואין זה המקום להרחיב בעניין זה. מבקש אני רק להזכיר שהיחס אל האב קשור ביחס אל האל, ושדמות האב חסר־הפנים מתנדנדת בין האלוהי לאנושי, בין הסתר פנים לאבדן פנים. "מה שהיה

מונח על הכף מאז ומעולם הרי זו סגולתן הרצחנית של התמונות, רוצחות הממשות, רוצחות הדגם שלהן עצמן, כשם שהאיקונות בביזאנץ נתפסו כרוצחות הזהות האלוהית", מציין ז'אן בודריאר.[24] מחזור השירים ממחיש את המלכודת הנפשית המזעזעת שבה לכוד המשורר הבן: מבחינת המסגרת התאולוגית וההיסטורית־כללית, המסע אל התצלום, המפגש עם פני המתים, ההכרה בתצלום כעדות של הקטסטרופה – כל אלה פירושם הכרה בהסתר הפנים או אפילו במות האל. השיר והמחזור כולו זועקים את הזעקה לעבר האל חסר הלב, לא רק חסר הפנים, האל שהסתיר פניו מבניו ושבניו בחרו להסתיר פניהם ממנו, להתעלם מחוקיו ומציוויו, להחליף שם ולהקים מסגרת של ישות לאומית חילונית. מבחינה אישית, אוטוביוגרפית, המסע אל התצלום, המפגש עם פני המתים, מממשים – כבריטואל – את האשמה של הבן; ההכרה בתצלום היא הכרה במעשה רצח מטפורי, אישוש אות הקין של הבן.

שירי המחזור "ערב יהודי קראסניסטאוו" מזכירים לנו שהפנים הם הזירה שדרכה מתגלה הזולת, ומבעד לזולת – האלוהי (או המוחלט). "הזולת המתגלה בפנים פורץ בדרך כלשהי את המהות הפלסטית שלו עצמו, כמו הוויה הפותחת את החלון שמבעדו כבר הצטיירה דמותה", מציין עמנואל לוינס וממשיך: "הפנים מדברות [...] לדבר זה לפני הכל האופן שבו מגיעים אל מאחורי המראה החיצוני של הפנים, אל מאחורי צורתן".[25] אבל אם אבדו הפנים החיים של האב, האומנם אפשר לקוות שההתגלות שבחלום תהיה התגלות הפנים במובן ההתגלות של המוחלט, או האל – מבעד לפני הזולת?

לוינס דן בתשוקה אל הזולת "הנובעת מאדם שהוא כבר מסופק ובמובן זה עצמאי, שאינו חפץ בדבר לעצמו"; זוהי תשוקה הנוצרת "באדם שלא חסר דבר, או ליתר דיוק נוצרת בלי קשר לכל דבר שהוא שיכול להיות חסר לו או לספקו".[26] מן הסתם לא כאלה הם פני הדברים מבחינת יחסו של הבן המיוסר אל אביו, הבן שמייסר אותו רגש אשמה כבד כלפי המת. הדיון של לוינס חורג בהיקפו ובמשמעויותיו מהקריאה שאני עורך כאן, אבל דבריו מסבירים את ייחודם של הפנים האנושיים, את העָצמה הקורנת מן הפנים האנושיים, את נוכחותם הנוקבת של הפנים האנושיים בחיי המשורר המתגעגע אל פני אביו אך ירא אותם. הוא ירא אותם גם משום שמבעד להם בוקע קולו של האל חסר הפנים, של איזה "אחר מוחלט" המזעזע את התודעה. הייתכן אפוא שהחשש מפני התצלום נובע מן העובדה שבדרך פרדוקסלית כלשהי התצלום משמר את הגילוי הייחודי הזה, את הפנים החיים המדברים ללא מילים? האם גם בשעה שאנו מתבוננים בתצלום ייתכן "גילוי פנים", שיח ראשון הקודם לדיבור כפי שמנסח זאת לוינס? האם ייתכן שגם כאשר אני מביט בתצלום "הפנים כופים את עצמן עלי בלי שאוכל לאטום את אוזני לקריאתן, או לשכוח אותן, כלומר בלי שאוכל להפסיק להיות אחראי לעליבותן", כמו בשעת המפגש החי עם פני הזולת?[27] האם הבן שכפר באב חושש שבשעת הקרנת התצלומים בערב האזכרה יתאחו אב באב ויתבעו מן הנוטש את עלבון נטישתם.

נדמה לי שאת דברי בארת על כך שהתצלום מציג את המושא "כבשר ודם או באופן אישי" כדאי לנסות להבין בהקשר זה: אולי בדרך כלשהי התצלום משמר את המוחלט המתגלה מבעד לפני הזולת, אולי זה טבעו של הפונקטום[28] המייחד אותו. אולי באופן פרדוקסלי

מצליחים תצלומים מסוימים לעשות זאת. זהו אכן טיעון מרחיק לכת, אך לא בלתי אופייני לבארת, המגלה את אמו – את "שלמות הוויָתה"[29] – בתצלום מימי ילדותה. המוחלט בוקע במקום שבו הפנים משילים את צורתם, ובארת פוגש את אמו שמעבר לאמו, היא פורצת אליו מבעד לפניה המוכרים: "באותו הרגע הזדעזע הכול ואני גיליתי אותה לבסוף כפי שהיא לעצמה... (הנצח משנה אותה, אם להשלים את בית שירו של מאלרמה)".[30]

הפנים החסרים עדיין בחלומו של הבן המשורר יקומו לתחייה בערב האזכרה, בתצלומים המוקרנים על הקיר. אם אמנם משמר התצלום באיזו דרך את הפנים החיים, את הקול המדבר חסר הפנים, את קול האב, אין לתמוה שערב האזכרה מטיל אימה על המשורר. מחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאוו" עומד בסימן האב. אך אם לשונו השירית של ישורון יסודה בלשון אמו, כפי שכתבה לילך לחמן, אם יסודה בכך שהוא "מתרגם את לשון אמו", בכך שהוא "הופך את שפת אמו למעין מטא־שפה", בכך שאימץ את "הצופן האִמהי, שאותו חשף כצופן כפול [...] ומאותו רגע שהכניס את שברי לשונה של אמו, הנפיק את ה'פספורט' שאיפשר לה לא רק להתאזרח בשירתו, אלא לארח בה את הלשונות כולן"; אם "האֵם נהפכה לפריזמה של ריבוי קולות"[31] ולשון השיר קמה על שברי לשון האם ומתאפשרת בזכותה – כי אז האב הוא כוח משתק ומשתיק והמסע אל פני האב הוא מסע אל האלם: אל התצלום התופס את מקום המילים.

אכן, ערב האזכרה מאיים על המשורר גם משום שהתצלום תופס את מקום הדיבור ומייתר אותו: לתצלום דרכים משלו לשמר את זכר העבר, התצלום נמצא מחוץ לטווח שליטתו של המשורר המבקש לכונן במילותיו את זכר העבר ולפרוק את משא אשמתו האישית כדוגמה לשבר דורי קיבוצי. מעמדו של האב סמלי מבחינה זאת: פני האב, והתצלומים בכלל, מאיימים על שפת האם. את לשון האם מחדיר המשורר לשיריו, וכן את דבריה, את לשון מכתביה, כמו בספרו שלושים עמ' של אבות ישורון שראה אור ב־1964 "והוקדש כולו להתכתבות עם המשפחה, ובייחוד עם האם", כפי שמציינת אורית מיטל. היא ממשיכה וקובעת שהמשורר היה "מוטרד מעניין הקריאה במכתבים". הספר פותח בקביעה: "יום יבוא ואיש לא יקרא מכתבים של אמי". החדרת המכתבים אל תוך השירים מנסה למנוע את אי־קריאתם בתקווה שיהיה מי שיקרא את השירים המתארים את המכתבים. בכך מערב הדובר את כתיבתה של האם בכתיבתו־שלו ומנסה להציל אותה מן הנישול שהיא צפויה לו. "כתיבת השירים הופכת לשיחה, לחליפת מכתבים, לקשר מחודש", כפי שמציינת יפה מיטל, "האם והבן הופכים בספר זה לבשר מבשרה של חליפת המכתבים, לאיבריה הממשיכים לקיים אותה". המשורר מסוגל להחיות את האם בכוח המלים, להמשיך ולהעניק לה מקום בחייו, "הבן עצמו הופך כך למכתב – מכתבה של האם, הכותבת אותו בלי הרף, גם מרחוק".[32]

אבל פני האב והתצלומים מאיימים על לשון האם, על לשון השיר, מפני שהמפגש עם הפנים הוא "שיח ראשון", הוא דיבור שלפני הדיבור, כמו שציין לוינס. המחזור עומד בסימן המאבק עם האב, כלומר המאבק עם אופן הייצוג הוויזואלי, שיבת המת על דרך התצלום במקום כינון הזיכרון בעזרת המילים. כפי שראינו בסוף השיר הראשון, המשורר פונה בטרוניה אל בני העיר, ואגב כך נוטל ומשליך את שאלת היחס בין הקונקרטי והכללי מזירת

הוויכוח האקטואלית של ערב האזכרה אל הזירה הקוסמולוגית־תאולוגית, אל סוגיית האל שהסתיר פניו מכל בניו גם יחד, ללא קשר למושבם בעיר זו או אחרת. המשורר מתריס בפני בני עירו על הייחוד שהם מבקשים לעצמם: "אֲבַל אִמְרוּ לֵאלֹהֵיכֶם לְכָל עָרִים/ אִם לְפָרֵשׁ שֵׁמוֹת אֲשֶׁר דּוֹמִים".[33] לשון האם מאפשרת לפרש שמות דומים, לאמץ מכלול לשונות ולדבר דיבור שסוע המתגרה לא רק בבני העיר אלא בלשון החדשה, העברית, הנפתחת אל שלל לשונות מן העבר ומן ההווה. הלשון הזאת המאפשרת את הוויכוח עם בני העיר, מאפשרת להתעמת עם האב כל זמן שהלה חסר פנים. בחלום מתעלם ממנו אביו ומסתיר את פניו, אך דווקא בשל כך הוא מאפשר לבן לעמוד מולו, לפנות אליו, להתחנן בפניו. מחזור השירים מלמד שרק לתצלום יש עוד האפשרות להחזיר את פני האב, להנכיח את האב; המחזור מלמד שהבניית הזיכרון נזקקת לתצלום, אלא שזה מאיים על הצורך במילים. מכאן אנו למדים שמחזור השירים עוסק גם בבירור הסוגיה "אזכרה מהי", כלומר באלו אמצעים זוכרים וכיצד נותנים ביטוי לא רק לעבר, אלא אף להווה, לא רק למתים, אלא אף לחיים המתקיימים בצֵלם.

חלום ההתגלות בשיר השני, המרמז למאבק המיתי בן הבן והאב, מפורר בסופו של דבר את ההתגלות בעת שהוא מציע אותה, מנטרל את המאבק בטרם יתממש. בשלושת הבתים הבאים מתגלגל תיאור המאבק, שכבר טעון סוגיות תאולוגיות וקוסמולוגיות, בתיאור המעלה על הדעת את מעשה העקדה. המשורר מדגיש בשיר את ההכנות שעושה האב הרוצה לחבוט בבנו, והתיאור מעלה על הדעת את ההכנות שעשה אברהם לקראת עקדת בנו על פי צו האל:

> אוּלָם זֶה הוּא. אֲנִי כְּבָר מֵבִין./ הִנֵּה הֶעְלִים. חָשׁ אֲנִי/ כִּי הוּא. מֵכִין לִי נַבּוּט./ מֵכִין לִי/ נַבּוּט.// הִנֵּה זֶה הוּא/ מֵכִין/ בּוֹרֵק אוֹתוֹ בְּחָזְקוֹ./ מַחֲזִיק מִשְּׁנֵי צְדָדִים./ בּוֹחֵן מִכָּל צְדָדִים.// מֵכִין./ אֲבָל אֲנִי אוֹמֵר:/ לֹא. לֹא. אֲדוֹנִי, אֲנִי כְּבָר/ אַחֲרֵי בֶּן גִּיל./ נָא לֹא, אֲדוֹנִי.// אֲנִי בּוֹרֵחַ מִמְּךָ./ כְּרַחֵם אָב כָּתוּב./ וְלֹא כְּרַחֵם כָּתוּב./ אַתָּה זָרוּק מִמֶּנִּי./ אֲנִי זָרוּק מִמְּךָ?[34]

המעשה עצמו אינו מתממש, שהרי לא הבן הוא שנעקד אלא האב, והאחרון לא ניצל על ידי מלאך האלוהים ולא ניצל על ידי הבן, המקבל עתה את תפקיד האב. בטיוטה לשורה האחרונה ניסח המשורר את הדברים באופן מפורש עוד יותר: "אני הקרבתי אותך./ אתה מקריב אותי?".[35]

לפנינו אפוא גרסה מהופכת ומסובכת של מעשה העקדה. הבן מזמן את אביו אל חלומו, ואל השיר, לכפר בעקדה על עקדה: ישבור אותו האב כפי ששבר הוא את אביו (כדברי ישורון בריאיון שצוטטו לעיל). דמויותיהם של יעקב ויצחק שניצלו (זה ממלאך ה' וזה מאביו) מאירות באור אירוני את דמות הבן "שניצל" מנבוט אביו המת החוזר בחלום להכות בו. הבן ניצל מן הנבוט אך לא מרגש האשמה, לא מהזיכרון המעיק. במונח "נבוט", שהוא הכלי המאיים על הבן, מהדהדת המילה ניבט:[36] החלום, כפי שציינתי לעיל, כופה עצמו על המסרב לראות, הנבוט נועד לפקוח את עיני הבן, ועם זאת החלום אינו מציע את פני האב, אלא מכין את הבן לקראת התצלום, לקראת הפגישה עם פני המתים. ובניסוח אחר: ההיעדר

(חוסר הפנים) הוא הניבט אל הבן והמכֶּה בו; החלום, אופן ייצוג חמקמק, פרדוקסלי, הנע בין המופשט לקונקרטי ובין האידאי לוויזואלי, נותן להיעדר סוג של ממשות. הדבר המפחיד את הבן יותר מכול הוא פקיחת עיניים זאת, שהרי כיצד יכולים השירים לכפר על העבר? כיצד יכול אבות לכפר על חטאי יחיאל?: "פּוֹחֵד מִן הַמַּכָּה/ יוֹתֵר מִן הַמֵּת/ אֲנִי. יְחִיאֵל אַלְטֶר מִשֶּׁכְּבָר./ אֶת אָבוֹת לֹא הִכִּיר./ יוֹתֵר מִן הַמָּוֶת אֲנִי".[37] החלום אינו משיב את פני האב, אך משיב את יחיאל, בן האב. איזה קיום יש לאבות זה, הרודף אחר זכר אביו, המבקש את פני אביו, אם אביו אינו מכירו? לא עוד יחיאל, חסר פנים הוא, זקן (אלטר) מהאב עצמו, זקן מן המת ומן המוות: חסר פנים כאביו וחי.[38]

"אִמִּי וְאָבִי יָדְעוּ זֹאת./ הֵם אֵינָם בְּאוּלַם טַל" קובע המשורר בבית החותם את השיר "תַּחֲלוּפָה": ההורים שידעו את הבן יחיאל ידעו את המוות, והמשורר ממשיך ומציג באירוניה מרה את תהליך קבלת העובדות: "מַה לֹא בֵּין הַנִּצּוֹלִים הֵם?/ חָסֵר אָבִי לִבְנֵי עִירֵנוּ./ הָעֶרֶב אַזְכָּרָה."[39] השיר "תַּחֲלוּפָה" מעיד שאין תחליף לאב ושחילופי השמות לא השיבו את האבות. החלום לא יכול להחליף את ערב האזכרה הממתין למשורר. ויתור וסיום המאבק באים לידי ביטוי בשיר השלישי "כָּל אוֹהֲבֶיךָ". לאחר שהמשורר מספר איך עזב על דעת עצמו את בית הוריו והותיר את אביו בודד ועזוב, הוא קובע בפשטות ובמפורש את אשמתו: "כָּל אוֹהֲבֶיךָ, לְהַצִּיל אוֹתָם/ הָיָה עָלֶיךָ./ וּכְשֶׁהִגִּיעַ יוֹם הָרֶגַע/ לֹא הָיִיתִי לְמִי לְדַבֵּר./ אַחַי לֹא הִצַּלְתִּי./ קָשֶׁה כּוֹתֵב מִכְתָּבִים/ אֲנִי. וּכְשֶׁחָדְלוּ מֵהֶם מִכְתָּב וּמַעֲטָפָה,/ הִרְגַּשְׁתִּי הֲקַלָּה". בבית החותם את השיר מפרש המשורר את מה שהסתיר בשיר הראשון: האב, העבר, הם שחוזרים: "אָבִי אַתָּה בַּחֲלוֹמִי. יָרֵחַ נִרְדָּם/ תַּחַת אֶבֶן עָנָן. אַתָּה רוֹאֶה/ זֶה חוֹזֵר. עַל חַיֶּיךָ אַתָּה חוֹזֵר./ עַל הַחַיִּים וְעַל הָאַהֲבָה וְעַל הַמָּוֶת וְעָלַי".[40]

ערב האזכרה החוזר הוא מסגרת לריטואל; ריטואל זה, מודה הבן, הוא ריטואל חייו של הבן שהפך לאבות: חזרה ללא סוף של העבר בתוך ההווה, של האב והמתים בבן החי. לעומת השיר הראשון שטשטש את זהות הדברים, כאן שם השיר ("כָּל אוֹהֲבֶיךָ") מעיד על הלך הרוח השליט בו, המאחד הכרה, אהבה וחמלה. במקום האב המבקש להכות בבן בשיר השני, כאן לפנינו האב שהיה שולח כסף לבנו ("כֹּל שְׁנֵי זְלוֹטִי שָׁלַח לִי"), כאן הבן האוסף אליו את האהבה, את החיים ואת המוות; הכרה וחמלה פרי אהבה שולטות בשיר. בשיר השני החלום לבש חיים, החלום השתלט על השיר ועל השר, ואילו בשיר השלישי ניכרת שליטת המשורר בעצמו, בשיר ובחלום: המשורר הער מסכם בבית האחרון את החלום ואת יחסו לאב ולעבר. אם ציינו לעיל שאפשר להבין מדברי בארת שהתצלום מצליח באופן פלאי לשמר את "הפנים המדברות" שאפיין לוינס, ייתכן שכך הדבר בגלל האהבה והחמלה שמביא עמו הצופה; זו משמעותה של הקביעה כי התצלום הוא פגישה. המאבק הסתיים ואת מקומו תפסה החמלה ועתה – בשיר הרביעי, "צִלּוּמֵי יְהוּדִים", בערב האזכרה – יעלו ויבואו המתים: "תַּצְלוּמֵי הוֹרִים. בְּנֵי הוֹרִים. מוֹרִים. בֵּינֵיהֶם יוֹסְקִי/ לֶהֱרֵר, צְנוּם עֲצָמוֹת הַמּוֹרֶה יוֹסְקִי. אָחִי וַאֲרוּסָתוֹ (אָחִי./ אֲרוּסָתוֹ. אֲנִי רוֹאֶה אוֹתָם). – כָּל מַה שֶׁנִּלְקַח בְּלַיְלָה אֶחָד מִבַּית/ הָעִירִיָּה וְהֶעֱלוּ אֶת תַּצְלוּמֵי הַיְּהוּדִים הַלָּכָה לְמַעֲשֶׂה".[41]

הנה הם כאן, המתים, צועדים בסך מול המשורר המביט כלא מאמין: "אָחִי וַאֲרוּסָתוֹ (אָחִי./ אֲרוּסָתוֹ. אֲנִי רוֹאֶה אוֹתָם)".[42] הלשון נכשלת בניסיון להבין: המשורר מפרק את הצירוף,

אך הנוכחות של המתים רק מתעצמת. הסבר אַין, כל שנותר לנוכח אימת המת השב הוא לחזור על יחסי הקרבה: הורים, בני הורים; יוסקי להרר, המורה יוסקי; אחי וארוסתו, אחי. ארוסתו; מורים, המורה. הלשון אינה מסבירה עוד אלא מורָה על יחסי הקרבה, מציינת בשיר את הנוכחות שמשיב התצלום. הלשון אינה מתארת את המתים, את מראה פניהם, השיר אינו מציע בהתאם למסורת האקפרסטית תחרות בין הייצוג המילולי לייצוג הוויזואלי. הלשון אינה מנסה להפגין את כוחה אל מול התצלום, אלא מוותרת וחוזרת על השם או על כינוי הקרבה כדי להצביע על הנוכחות המסוימת שהציב התצלום בעָצמה כה רבה. צועדות בסך המילים וצועדים בסך המתים שקמו לתחייה: כל שם או כינוי מציין קיום, מורה על נוכחות. הנקודות נותנות גבול, תוחמות דמויות, המתים הולכים מול עיני המשורר אך לאן? מהו מצעד זה אם לא "כָּל מַה שֶׁנִּלְקַח בְּלַיְלָה אֶחָד מִבֵּית/ הָעִירִיָּה"[43] ונשלח אל מותו? המתים קמים לתחייה לנגד עיני המשורר כדי לצעוד שוב אל מותם. אָמנם כן, לעד יקומו ויצעדו אל מותם, והבן, המשורר, הצופה במצעד המוות, לא יוכל להושיע – אף לא יוכל להקל על עצמו בעזרת המילים. התצלום הוא "ממשי ששוב אין איש יכול לנגוע בו".[44] התצלום, כפי שכבר נאמר, אדיש אל כל מתווך בעוד הכתיבה היא מעשה של תיווך, "מהותו של התצלום לאשר את קיומו של מה שהוא מייצג [...] טבעה של השפה שהיא בדיונית".[45]

השיר "צִלּוּמֵי יְהוּדִים" מאשש את מעמדו המשתק של התצלום כנבואה נוראה לאחור, חיזיון הכופה על המשורר לנבא בוודאות שוב ושוב את יעדו של מצעד המוות שבו צועדים יקיריו. השיר מאשש את מעמדו של מעשה הצילום כגילוי מוקדם של המוות העתידי, מעשה הנצחה פרדוקסלי, שבו ההווה אינו קיים לעצמו אלא נועד מראש להיות כתב־עבר לקריאת הדורות הבאים, הווה שמייעד עצמו מראש להיות זֵכר. על עניין אחרון זה מעיד כבר שם השיר, "צִלּוּמֵי יְהוּדִים": כל צילום, של כל יהודי, במסגרת הזיכרון היהודי הקולקטיבי של המאה העשרים. כעת מתברר הקשר בין הכללי והקונקרטי: השיר "צִלּוּמֵי יְהוּדִים" מדגים את המעבר בין שתי פרספקטיבות שאינן מוציאות זו את זו אלא משלימות זו את זו. השיר נע בהדרגה מהכללי אל הקונקרטי: לפני שקמים המתים בבית הרביעי (האחרון) שצוטט לעיל, מספר המשורר בבית השלישי על ערב האזכרה באולם טל בגבעתיים: "אַחֲרֵי פְּתִיחַת נְאוּם שֶׁל מַזְכִּיר/ וַאֲמִירַת קַדִּישׁ בְּאוּלַם טַל/ לָקְחוּ אֶת יְהוּדֵי עִירֵנוּ לְשִׁקּוּף פַּנַּס קֶסֶם./ כַּמָּה תַּצְלוּמִים וְאָנוּ צוֹפִים".[46] עוד לפני כן, בבית הראשון והשני, הציג המשורר את טיבו של מעשה הצילום כפי שהוא מתפרש בדיעבד ביחס לעולם היהודי בכלל טרם השואה: "צִלּוּמֵי יְהוּדִים הָלְכוּ לְפַסְפּוֹרְטִים./ צָרְכוּ צִלּוּם הָלְכוּ לְצַלָּם./ וְנָתְנוּ תַּצְלוּם לְמַזְכֶּרֶת נֶצַח./ לְזֵכֶר עוֹלָם לְזֵכֶר עוֹלָם.// אוֹתָם עָמְדוּ לִפְנֵי צַלָּם בְּעִיּוֹן אָפֵל שֶׁל מַצְלֵמָה/ בְּבִגְדֵיהֶם הַלֹּא מְנוּבָּלִים לֹא מְקֻבָּלִים וְלֹא בָּלִים/ לֹא נָשְׁמוּ וְלֹא זָזוּ וְהִפְסִיקוּ הַכֹּל/ אוֹתָם עָמְדוּ לְרֶגַע הָרֶגַע כִּי לָנֶצַח מְצַלְּמִים רֶגַע".[47] כך מהיהודים בכלל, בשני הבתים הראשונים, אל יהודי עירנו ואל אולם טל בבית השלישי, ולבסוף אל הקרובים, המשפחה, האח והארוסה הצועדים לנוכח המשורר בבית הרביעי.

אין טעם להכביר מילים על מה שדובר בו כבר די והותר בנוגע למעשה הצילום המקפיא את החי ומכריז על מותו. עינה האפלה של המצלמה מעיינת בנשמת החי ומוצאת את המוות, הרגע והנצח מתאחדים. מתברר שתצלום הפספורט נועד "לזכר עולם", מתברר

שהפספורט של היהודי, כלומר זהותו בעולם היהודי שטרם מלחמת העולם השנייה, אינם רק זהותו היהודית אלא קיומו כזֵכר בעתיד. התצלומים מחליפים את המילים במעשה המסירה הדורי, התצלומים מממשים את מהותו של העם היהודי כעם המסירה, הם תופסים את מקומה של מלאכת הפרשנות, התרגום וההעתקה של כתבי הקודש בעידן שבו נקטעה המסורת ובני אדם הפכו לקדושים. "קדושי עירנו" החוזרים בתצלום הם־הם כתבי הקודש, את דמותם יש לשמר ולמסור, יש להציל את קיום תודעת הדורות, יש לשמר את הזכר של עולם שנגדע באחת וכעת הוא הולך ואובד מן הזיכרון.[48]

כוחם של התצלומים הוא בנוכחות המידית המרתקת את הצופה בהם ומאיינת את הדיבור בזמן הצפייה. התצלום, ובמיוחד תצלום הדיוקן, מממש באופן קיצוני תו־היכר של האמנות הוויזואלית המרחבית בכלל, המדחיקה או הדוחה את תפיסת המֶשֶך, את הממד הלינארי והמתפתח של הזמן, לטובת עָצמה סימולטנית, המחלצת את הרגע מתוך הרצף הזמני וכמו מקפיאה אותו.[49] כך, אולי, אפשר להחיות שוב, בריטואל שנתי, את העבר שנגדע. אבל, אם מותר כך לומר, שמורה למילה המילה האחרונה: כוחה של הלשון בא לידי ביטוי מובהק בייצוגה של מחשבה מופשטת, של רטרוספקציה, ניתוח וסיכום, וכמובן בהענקת משך זמני אפילו במקום שהלה נגדע: שירת ישורון השואפת לכונן את הזיכרון, מכוננת רצף הבא לידי ביטוי במילים הקטועות של הסובייקט שגופו השר מחבר עבר והווה. השיר "בְּהֶמְשֵׁךְ הַתּוֹכְנִית" חותם את המחזור במבט על האירוע, על המאבק, על ההתמודדות ממרחק זמן. כלומר, אחרי האירוע, ובאמצעות כוחן המתווך של המילים. המשורר פותח בהסבר אירוני כיצד התמודד עם מבטם המאשים של בני העיר. הוא נותן ביטוי לטעם המר שנותר לאחר חלוף האירוע, לאחר שצעדו המתים חזרה אל מותם, אל העבר ששב ונסגר במרחקיו הבלתי עבירים: "נָסַעְתִּי לְגִבְעָתַיִם לֹא לָקַחְתִּי עוֹרֵךְ דִּין./ חֲסֵרָה הָעִיר לִבְנֵי עִירֵנוּ. מִי מֵהֶם יִשְׁפֹּט?/ לִנְסֹעַ מֵאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל לִקְרַאסְנִיסְטַאוו – חָלוֹם אֲפִלּוּ לֹא לַחֲלֹם. עַכְשָׁו מִיִּשְׂרָאֵל לְגִבְעָתַיִם לֹא – כֵּיוָן שֶׁאֵינֶנָּה הָעִיר".[50]

הריטואל הסתיים, גבעתיים אינה קראניסטאוו, אי־אפשר אפילו לחלום על חזרה אל העבר. לאחר שהתפוגג כישוף התצלומים, נותרה הידיעה המרה, התחושה הקשה, הכואבת: "רַק הַטִּמְטוּם שֶׁל שְׁנַת 1972 חוֹסֵם/ אֶת שְׁנַת 1925, בָּה נִפְרַדְתִּי כַּאֲשֶׁר אַף פַּעַם/ מֵאָבִי. מָה אָמַר לִי אִמִּי מָה אָמְרָה לִי אַחָי/ וַאֲחוֹתִי מָה אָמְרוּ לִי כְּשֶׁנִּפְרַדְתִּי".[51] רצף הזמן השרירותי, הלא־אישי, הסתמי חוסם את השיבה לאחור. המשורר החכם אינו יכול לשנות את דרכי הבן הצעיר שנהג בטיפשות, נפרד מבני משפחתו פרידה סתמית, ואיבד אותם לנצח. ומי זוכר את הנאמר ברגע פרֵדה שאת משמעותו אי־אפשר לתפוס אלא בדיעבד, כשמאוחר מדי לזכור? המילים אבדו. הבית השני מסתיים באבדן המילים וכאן, כנגד האבדן של היקרים מכול, אבדן המילים שנאמרו ואבדן הפנים המיטשטשים עם השנים בזיכרון. כנגד אבדן מילות המשורר עצמו עכשיו, ברגע זה, בשיר – פורצים כאן לפתע שוב התצלומים, מתוך הזיכרון; התצלומים מוצאים דרכם אל השיר בשעה שהמילים אבדו. המשורר זקוק לתצלומים כדי לגשר על האבדן ולמלא את הפער בין ההווה לעבר: בבית השלישי, לאחר שכבר סיכם את האירוע בשני הבתים הקודמים, חוזר השיר לפתע אל הקרנת התצלומים בערב האזכרה. המילים יוצרות עתה את הגשר בין הזמנים בהסתמך על מצעד התצלומים הנשלפים מן הזיכרון:

הִתְחוֹלְלָה תַחֲלֹפֶת הַתַּצְלוּמִים וְאָנוּ בְּגִבְעָתַיִם צוֹפִים./ הֵם בֶּאֱלֶף תְּשַׁע מֵאוֹת אַרְבָּעִים וּשְׁתַּיִם וְאָנוּ בֶּאֱלֶף תְּשַׁע מֵאוֹת שִׁבְעִים וּשְׁתַּיִם./ כְּבוּנְקֶר שֶׁנִּתְקַף יָצְאוּ בְּנוֹת קְרַאסְנִיסְטָאוו. תַּצְלוּמִים עַזִּים כַּמָּוֶת. כַּמּוּת עֲצוּמָה. בָּנוֹת צָעֲדָה עֲלֵי שׁוּר. יָפוֹת יָפוֹת/ נִשְׁכְּחוּ אֶחָד עַל הַשֵּׁנִי אָב עַל בֵּן. אֵם עַל בֵּן. אִישׁ אִישׁ עַל אָח. אָח אָח עַל אָחוֹת. אֵלֶּה אֶשְׁכַּח.// הָעֶרֶב נִגְמַר.[52]

בשיר עצמו התחוללה תחלופה, ואת מקום הרטרוספקציה והמילים המסכמות בבתים הראשון והשני תופסים התצלומים בבית השלישי. מעין קפיצת הדרך מתרחשת כאן, לאחור, אל ערב האזכרה ואל 1942 המשורר מודע לקפיצת זמן זאת, ובשורה השנייה בבית האחרון הוא מצביע על הפער בין 1942 ל־1972, בין "הם" לבין "אנחנו". התצלומים נשלפים מהזיכרון והמשורר נמצא בשני הזמנים גם יחד – רגל אחת בעבר ורגל אחת בהווה. אכן, מבחינה זאת השיר החותם מעיד על מהות קיומו ומהות שירתו הנשענים על שתי רגליים אלה, והוא בגופו השר מהווה גשר בין הזמנים, הוא עצמו שב ומנסה לגשר על התהום שנפערה בחייו האישים ובחיי הכלל. "כבונקר שנתקף" פורץ מצעד המתים מן הזיכרון, מן המקרן בערב האזכרה, מבתי היהודים המגורשים אל מותם: הדימוי מאחד את הזמנים, בסובייקט השר חוזרים חיים שהיו והתגלגלו בדימויים והם שבים ומוצגים בחלום, בתצלום, בזיכרון ובשיר.

אכן, לא כפשוטו חוזר העבר אלא כדימויים, ואת הזיכרון אפשר לכונן באופני ייצוג שונים ובסוגי היצג משתנים. במחזור, האוסף אליו את אופני הייצוג הוויזואלים ומשתמש בהם על פי דרכו, נרמז המאבק בין דרכי ייצוג, המאבק על אופן כינון הזיכרון, שהוא בה־בעת מאבק נגד השכחה. סיום השיר החותם את המחזור מתייחס לשכחה שישכח הבן את הוריו אחרי שיעזוב אותם בשנת 1925, אך גם לשכחה המאיימת על (פני) המתים אחרי שייעלמו הבנים שעדיין זוכרים; ולשכחה המשתלטת על המשורר המזדקן בשנת 1972. הדימוי הראשון שהטביעה המציאות בזיכרון מיטשטש עם השנים ומתאחה עם הדימוי הצילומי המוטבע מחדש בכל אזכרה, בכל צפייה בתצלומי העבר. השיר מסתיים כשיר אשכבה: לנגד הקורא צועד מצעד המוות אל קבר המונים, שם יפלו יהודים איש על אחיו. אך קבר המונים זה אינו רק הקבר ההוא, הממשי, באדמת אירופה, אלא גם קבר השכחה, הבור שבתהום התודעה הפרטית והקולקטיבית שאל תוכו נופלים שמות ופנים ונשכחים עם חלוף הזמן ועם מותם של הזוכרים. ב"אלה אשכח" מונה המשורר את המתים כדי לזכור את חטאו, כדי לזכור את המתים, כדי להזכיר לקוראים שהמצעד אל קבר השכחה ממשיך, שיהודים עלולים ליפול אל בור השכחה ולהיעלם גם מהזיכרון. טקס האשכבה הוא ריטואל אזכרה שיש לחזור עליו שוב ושוב; זה פירושה של אזכרה, שהיא חוזרת.

ב"הערב נגמר" חותם ישורון את שירו, אך מלאכת הזיכרון לא תמה. מתחת לשיר, בסוף המחזור, מציין המשורר את מועד הכתיבה: "סיון תשלב, 29 מאי 1972 – יח אב תשלב, 29 יולי 1972". אבות ישורון נהג לתעד את מועד כתיבת שיריו החל מהספר זֶה שֵׁם הַסֶּפֶר (1970). ציון התאריך, כביומן אישי, מעיד על אופייה האוטוביוגרפי והקונקרטי של שירת המשורר המבוגר, הכותב מתוך מודעות לרצף הדורות ולמלאכת שימור הזיכרון; כמוהו כהיסטוריון המתעד את מלאכת תיעוד העבר של הבן האשם עבור קוראיו בעתיד. מאפיין

זה נכון בשירת ישורון בכלל ונכון כאן בפרט – כשהשירים מתעדים אירוע אזכרה שנתי, כלומר תאריך סמלי שנקבע להנצחת העבר. הקורא, כמו המשורר, יכול לומר "זה חוזר": בכל פעם שיקרא בשיר הוא משתתף במעשה כינון הזיכרון, שהרי הוא מעיר לחיים את מצעד המתים. "המבוי הסתום שאליו נקלע השיר הוא בזה, שמצד אחד הוא נכתב במסגרת תאריך מסוים, אירוע לא־חוזר (וממילא גם במסגרת מקום מסוים), אבל מצד שני הוא מבקש לעשותו 'קריא', כלומר לחזור עליו, כדי שייזכר", מציין שמעון זנדבנק.[53] בהתייחס למעשה־תארוך השירים אצל ישורון מוסיף זנדבנק, אגב ציטוט מדֶרידה: "השיר חב את קיומו לתאריך בחינת מוצאו ומהותו, אבל הוא יכול 'לדבר' את התאריך רק מתוך שהוא 'פוטר עצמו ממנו באופן שדבריו יהדהדו מעבר ליחידיוּת, שתישאר אם לא כן בלתי־ניתנת־לפענוח, אילמת וכלואה בתאריכה – בבלתי־ניתן־לחזרה'". אבל מה שנכון לגבי תארוך שיריו של ישורון בדרך כלל, מסתבך כאן ונראה מורכב אף יותר: שהרי האירוע הלא־חוזר במחזור השירים הנוכחי, הוא דווקא אירוע החוזר מדי שנה, ריטואל המבקש לעצור את הזמן, אירוע שבו היחס בין החוזר והלא־חוזר חמקמק ומורכב. יוצא מכך כי השיר עצמו עוסק ביחס שבין מעמדו של ריטואל הצפייה בתצלומים במסגרת ערב האזכרה, כלומר של אירוע החוזר על עצמו ללא שינוי, המשיב את העבר, לבין מעמדה של הכתיבה, של השיר עצמו, החייב לפטור עצמו מהכישוף של הריטואל כדי ליצור קשר עם הקורא – לא עם המת – "האחר" שאליו הוא רוצה לפנות כמשורר. "תאריך אינו מסמן עצמו ונהיה קריא אלא מתוך שהוא משתחרר מן היחידיוּת, שעם זאת הוא שומר את זכרונה", קובע דרידה.[54] במחזור השירים המתייחס לאזכרה, המשורר דן בדרכי השירה ובכוחו של המשורר להתמודד עם היחידיות הזאת שכל שיר מבקש לשמר, למרות שהוא רוצה באותה עת לפרוץ ממנה אל הקורא.

הבדל מכריע בין הקורא לבין ישורון הכותב הוא שהקורא אינו צופה בפועל בתצלומים. בהתייחס למאבק בין דרכי ייצוג ואופן כינון הזיכרון, השיר מציע שימור זכרו של התצלום במקום התבוננות בתצלום, הצבעה על (קיום) התצלומים במקום התבוננות מעשית בפנים האנושיים החתומים בהם, פנייה אל האחר שהוא הקורא במקום השתקעות פסיבית וכלואה בעצמה במת החי בתצלום. המעבר מן האזכרה אל השיר (המייצג את האזכרה) הוא מעבר מהזמן הריטואלי לזמן הלינארי החולף. מחזור השירים מתעד למעשה את הדרך שבה תהליך הכתיבה מפרק את כישוף התצלומים, המטילים את מוראם על המשורר עוד בטרם ראה אותם, עם בוא ההזמנה. תהליך זה עצמו מתברר כעת כהזמנה, הזמנת הקורא להשתתף בכינון הזיכרון, הזמנתו אל האירוע השירי, הזקוק לו לצורך הגשמתו; שלא כצפייה בתצלום, השיר מאפשר להיחלץ מן הרגע היחידי, "הבלתי קריא". המשורר אינו יכול להשתחרר לחלוטין מהרגע ההוא החוזר מדי שנה, הוא אינו יכול להשתחרר מהעבר החוזר בו, מהחיים והאהבה והמוות החוזרים בו, אך הוא יכול לפנות אל הקורא בעזרת הכתיבה. כך אפוא הלשון השבורה של ישורון מעידה על השבר המתחדש שוב ושוב בשעת הכתיבה המפרה את הריטואל האישי והמפרידה מחדש בין הבן והאב.

ישורון מתייחס בשיריו לתצלומים מהעולם שטרם השואה. תצלומים אלה, שהם אישיים במידה זו או אחרת (צילומי משפחה או בני העיר), אינם נגישים לקורא השיר. בכך, כמובן, נשמר הממד האינטימי של מעשה הצפייה בתצלום האישי גם בשעה שהמשורר חושף את

עולמו הפנימי או מבקש לבנות מתוך האישי את (הזיכרון) הציבורי. בעניין זה ראוי להזכיר שוב את בארת, שאמנם מציג בספרו על הצילום הרבה תצלומים, אך דווקא את התצלום שבו "מצא" את אמו הוא מסתיר מעיני הקורא: עבור הקורא תהיה זו תמונה שוות נפש, ללא פונקטום.[55] על כך יש להוסיף, במיוחד כשמדובר בשימוש בתצלומים בהקשר של השואה, שאינטימיות זאת יש בה גם משום שמירה על כבוד המת, שפניו אינם הופכים חפץ ואינם אמצעי למטרות שונות (ולו גם דידקטיות) בידי אחרים. למעשה־כינון־הזיכרון מתייחסים פעמים רבות כמעשה של הענקת שם למתים האנונימיים (עבור הצופה או הקורא הנורמטיבי, שאינו בן משפחה), בבחינת קונקרטיזציה של המתים שתיצור אמפתיה המבטיחה את שימור זכרם. תצלומים עשויים לכאורה לחזק אמפתיה זאת. אבל הייצוג המילולי, השיר, אוסף אל תוכו את הפנים החיים שבתצלום, הפנים הפרטיים המהווים עולם ומלואו עבור המשורר, ודווקא משום כך הוא מותיר אותן מחוץ לטווח מבטו של הקורא. כך עוקפת מלאכת כינון הזיכרון הטקסטואלית טענות אופייניות בנוגע לשימוש בתצלום התיעודי – הן תצלומים של הזוועות הן תצלומים של טרם הזוועות – כאלמנט חזותי מרכזי בהבניית הזיכרון. לפיהן, התצלום חותר תחת השאיפה המוצהרת לאמפתיה עם מושא הייצוג, אף פוגע בכבוד המת. עם זאת, במה שנוגע לתצלומי הזוועות, העובדה שרבים מהם צולמו על ידי המענים – כלומר הפער בין המציאות של הצלם לזו של המצולם – מעוררת אי־נחת אצל הצופה והופכת את הצפייה בתצלומים למעמד מורכב. יתר על כן: תצלומי הזוועות הם חוויה ויזואלית קשה מאוד, שעלולה לשתק את הצופה ולהרחיק אותו מהזדהות עם הנספים. מראות אלה פוגעים במכניזם של התפיסה והייצוג, הם מרוקנים את אופני ההזדהות הסימבולית בשל כוחם הגדול מדי, כפי שטענה ז'וליה קריסטבה.[56]

טענות דומות טוענים לא פעם בנוגע לשימוש בתצלומים שטרם־הזוועות, הנקראים בדיעבד על רקע הזוועות וכך משמשים בפועל בידי אלה המכוננים את הזיכרון. אמצעי הפרסום המסחריים של התצלומים, שכפולם והפצתם; הפסיביות המאפיינת רבים מהתצלומים התיעודיים, המהדהדת בפסיביות של מעשה הצפייה של הצופה – שני אלה עלולים להוליד מרטירולוגיה שבה, לדעת מבקרים מסוימים, הצפייה בתצלומים כמוה כניצול מחדש של הקָרבן. "מסחור השואה", או אפילו "הפורנוגרפיה של השואה", הם חלק מתרבות שבה כינון הזיכרון מתפרש כפסיבי ממילא: לצפות כדי לדעת את האמת, כדי "לזכור ולא לשכוח".[57] מבחינה זאת, ייתכן שהמשורר נרתע מצפייה באירוע, שבו ההנצחה עלולה להפוך למזכרת קולקטיבית כמו־מסחרית. כך קורה דווקא באתרים ובמקרים המיועדים לשמר את זכר הנספים: במוזאון השואה בוושינגטון, למשל, מקבל המבקר פספורט מדומה עם תצלום (שצולם טרם־הזוועות), תצלום אישי לכאורה, שהותאם במיוחד בשבילו. בתום הביקור, לאחר שלמד אם שרד בן דמותו שבפספורט או נספה, הוא מוזמן לקחת עמו מזכרת זאת מהביקור.[58]

שירת ישורון היא כאמור אוטוביוגרפית ביסודה, אך כפי שמצטייר ממחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאוו", המתאר כיצד מכפיף הייצוג המילולי את הזכר הוויזואלי של הנספים לצורכי השיר, המשורר אינו מבקש להבנות זיכרון על ידי הענקת שם ויצירת אמפתיה עם (פני) המתים – שני אלמנטים השמורים לו באופן טבעי כבן. מחזור השירים מזכיר לנו שכינון הזיכרון הוא תהליך מתמשך הנטוע בזמן החולף, שתהליך זה כרוך במאבק וחייב

מעצם טבעו להיות אקטיבי. במילים אחרות: שירה היא זירת מאבק שבמסגרתה יש להפוך את הצפייה הפסיבית, אף המשתקת לעִתים, לפעילות. מלאכת הזיכרון, רומז ישורון, אינה יכולה להסתפק בהתבוננות לשם ידיעת האמת ואינה יכולה להתבסס על אמפתיה בלבד. כתיבה היא פעילות, ושירה אוספת אל תוכה את העבר מתוך ראיית העתיד. בתקופה שבה זכר העולם הישן שטרם הזוועות וזכר הזוועות עצמן נקברים עם אחרוני הניצולים, בשעה שבני הדור השלישי – ולא רק השני, כמו ישורון – כבר עוסקים בדילמה הקשה של עיצוב הזיכרון, ראוי להקדיש מחשבה לדברים אלה. המתים ההולכים אל בור השכחה זקוקים ליותר ממבט המלווה אותם במצעדם אל המוות. "התאריך הוא הפרטיות",[59] קובע אבות ישורון בריאיון. אבל השיר בוקע מפרטיות זאת אל הקורא תוך כדי מאבק, הלשון המבקשת להבנות את הזיכרון היא לשון שסועה וקשה וכואבת ותובענית. אם קריאת השיר כרוכה במאבק, אם היא מחייבת את הקורא לפעילות מאומצת כמו הכתיבה שהולידה אותו, אולי השיר הוא בסיס לכינון זיכרון פעיל גם אצל הקורא.

אוניברסיטת חיפה

הערות

1 בנימין הרשב והלית ישורון (עורכים), אבות ישורון, כל שיריו, II, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה, 1997, עמ' 67–74.

2 ציוני דרך ביוגרפיים של המשורר ימצא הקורא בסוף ספר זה: לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון: כותבים על שירתו, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 243–253.

3 ראו באחרית הדבר היפה של לילך לחמן למבחר שיריו של המשורר: אבות ישורון, מלבדאתה, מבחר 1934-1991, הלית ישורון ולילך לחמן (עורכות), תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה/הספריה החדשה לשירה, תשס"ט, עמ' 399. דיון מפורט בהחלפת השם כחלק מהתהליך הפואטי והאישי, שאינם בני־הפרדה אצל ישורון, ראו מנחם פרי, "סע סע, ההיפך ההגה: שלושה פרקים על אבות ישורון", איך נקרא אבות ישורון, עמ' 31–38.

4 שמעון זנדבנק, "התאריך: צלאן, דרידה, ישורון", איך נקרא אבות ישורון, עמ' 105. דיון מפורט בלשון כתיבתו של ישורון ימצאו הקוראים במונוגרפיה על שירת המשורר: יוחאי אופנהיימר, תנו לי לדבר כמו שאני: שירת אבות ישורון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשנ"ז. ספר זה הוא מבוא לכל דיון בשירת אבות ישורון. אופנהיימר מציג מחקר ראשוני ומקיף על התפתחות שירת המשורר מבחינת נושאיה ומבחינת הפואטיקה והלשון הייחודיות למשורר. ניתוח אחר, קצר יותר ומאוחר יותר, ממקם באופן בהיר וחד את שירת ישורון בהקשר ההיסטוריוגרפי של השירה העברית והמודרנית בכלל (היחס בין שבר למסורת) ומסכם את דרך התקבלותו של ישורון על ידי הביקורת (דרכי התקבלותה של שירתו על רקע המהלכים הפואטיים התקופתיים). וראו: לילך לחמן, "הקדמה", איך נקרא אבות ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 11–16.

5 אופנהיימר, תנו לי לדבר כמו שאני, הערה 4 לעיל, עמ' 13.

6 ראו לחמן, איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 11–16. לחמן מונָה את התחומים המגוונים שבהם נבחנה יצירת המשורר: הביוגרפי, ההיסטורי־מודרניסטי, ביקורת התרבות, הפסיכו־סמיוטי, הפסיכולוגי־חברתי, האידאולוגי־פוליטי ועוד (שם, עמ' 14). מנחם פרי תורם תרומה מרתקת

לדיון זה מזווית אחרת, במאמר "סע סע, ההיפך ההגה", מתוך הספר: איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 31-38. פרי בוחן את השפעתו של תצלום ההורים התלוי בחדר על המשורר, כמשתקף בשיר "מן הרחוב קול אשה". המשורר מתמודד עם כוחו של התצלום הוויזואלי ויכול לו בעזרת תכונותיה של השירה. עוד ראוי להזכיר כאן את מאמרם של עודד וולקשטיין ונדב אברוך, "מכתבים וקמעות", איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 119-28. המאמר פותח פתח לדיון אפשרי בתצלומים כקמעות אצל ישורון.

7 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 68.

8 דן פגיס, כל השירים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשנ"ב, עמ' 262. סדרה דיקובן־אזרחי עסקה בשאלת הזיכרון אצל פגיס, אצל צלאן ובעקבות השואה – בכלל, ודנה באופן מפורט בשיר זה כנקודת מפנה ביחסו של פגיס לעבר. ראו "'אתם שואלים כיצד אני כותב', דן פגיס והפרוזה של הזיכרון", אלפיים 10 (תשנ"ה), עמ' 94-110; דיקובן־אזרחי,"קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס", זמנים 53 (תשנ"ה), עמ' 18-33.

9 רולאן בארת, מחשבות על הצילום, מצרפתית: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 82-83.

10 סטיבן בל מביא את דבריו היפים של Geoffrey Batchen בשעה שהוא מציג את הוויכוח על האינדקסליות (indexicality) של הצילום, כלומר האם ובאיזה אופן מופיע בתצלום הדבר עצמו (the thing itself). ראו: Stephen Bull, *Photography*, London and New York: Routledge, 2010, p. 15. כפי שמראה שם בל, הטיעון שבתצלום מופיע הדבר עצמו מתבסס על ההנחה שדבר מהותי לצילום הוא השילוב המיוחד בין אינדקסליות ואיקוניות. במילים אחרות, האיכות האיקונית של התצלום היא תוצאה ישירה של האינדקסליות שלו – מה שמופיע בתצלום אכן נראה בדרך כלל כמו מה שהיה לפני העדשה בעת הצילום (שם, עמ' 16): A combination of indexicality and iconicity – where the iconic quality of a photograph is a direct result of its indexicality – is absolutely fundamental to photography.
בהקשרו של הדיון הנוכחי נדמה לי שהדברים ברורים למדי: המשורר רואה לפניו את משפחתו וקרוביו שהשאיר מאחור ונספו ורגש האשמה עוד מגביר את האינדקסליות של הצילום.

11 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 70.

12 לדיון במעמד הדיוקן ובהתפתחותו ההיסטורית, ראו: Shahar Bram, *The Ambassadors of Death: The Sister Arts, Western Canon and the Silent Lines of a Hebrew Survivor*, Brighton, Portland, Toronto: Sussex Academic Press, 2011, pp. 57-63.

13 ישורון, הערה 1 לעיל עמ' 70.

14 שם, עמ' 68.

15 שם.

16 שם.

17 שם.

18 מתוך "פתיחה לראיון", קטע פרוזה שהתפרסם בספר השבר הסורי אפריקני, ראו: אבות ישורון, כל שיריו, II, הערה 1 לעיל, עמ' 124.

19 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 69.

20 שם.

21 שם, עמ' 70.

22 ברצוני להודות ליעל בן צבי שקראה את המסה קריאה קשובה ורגישה והוסיפה נקודה זאת.

23 חביבה פדיה, "שני שעונים – שני זמנים: הבו־זמניות של האב והבן בשירת אבות ישורון", איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 89, הערה 44.

24 ראו: Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Mark Poster (ed.), Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 173.
את התרגום העברי מאת משה רון ראו באחרית הדבר לספר: משה רון (עורך), שבעה סיפורי דיוקן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, תשס"א, עמ' 266.

25 עמנואל לוינס, הומניזם של האדם האחר, מצרפתית: סמדר בוסתן, ירושלים: מוסד ביאליק, תשס"ד, עמ' 69.

26 שם, עמ' 67.

27 שם, עמ' 69–70.

28 נדמה לי שאין צורך לבאר מושג מפורסם זה. ראו: בארת, מחשבות על הצילום, הערה 9 לעיל, עמ' 26–31.

29 בארת, הערה 9 לעיל, עמ' 69.

30 שם, עמ' 75.

31 ראו באחרית הדבר של לילך לחמן, הערה 3 לעיל, עמ' 398–399.

32 אורית מיטל, "'איך זה נקרא': על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות, כתב עת לספרות ותיאוריה 1 (סתיו 2010), תל אביב: מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית באוניברסיטת תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 153. מיטל דנה במקומה הדומיננטי של האם בחייו ובשירתו של ישורון ובדרכים שבהן המשורר לוחם בשכחת האם.

33 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 69.

34 שם, עמ' 70–71.

35 ראו בהערות לשירים בסוף הספר: כל שיריו, II, הערה 1 לעיל, הערה לעמ' 71. חביבה פדיה דנה בקצרה בשיר "תחלופה" כחלק מבחינת "הפרדיגמה של אבות ובנים ולמולה את זו של הזמן בשירת אבות ישורון תוך התוויית קווים ראשונים לדיון בשירה העברית בכללותה" (איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 92). אמנם, למסה של פדיה מטרות אחרות, אך דבריה הקצרים על השיר משתלבים יפה במהלך הדברים שהתוויתי לעיל: "האב הננטש שהפך לבן האובד, רודף את הבן בחלום הלילה; כמו קורבן – בעיני המקריב – אין לו פנים, אבל גם כמאיים אין לו פנים. כך אבות חווה בחלומו את עצמו כאשם, כמקרבן, וכמאוים באותו הזמן" (שם, עמ' 89).

36 על כך מעירים גם בנימין הרשב והלית ישורון, עורכי כל שיריו של אבות ישורון. ראו: כל שיריו, II, הערה 1 לעיל, הערה לעמ' 70.

37 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 71.

38 גם אפשר לחשוב כאן על המשמעות הלטינית של אלטר, והיא "אחר", הקשורה לשינוי המדובר בשיר –להחלפת זהותו של הבן יחיאל פרלמוטר לאבות ישורון ולשינוי המדובר במחזור השירים בכללותו: שינויי הזמן, והפער בין הצעירים המתים לזקן שעזב בצעירותו את העיירה. אני מודה ליעל בן צבי על הערה זאת.

39 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 71.

40 שם, עמ' 72.

41 שם, עמ' 73.

42 שם.

43 שם.

44 מחשבות על הצילום, הערה 9 לעיל, עמ׳ 89.

45 שם, עמ׳ 88.

46 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ׳ 73.

47 שם.

48 כאן ראוי להיזכר בדברים שאומר וָלטר בנימין על המסורת והמסירה כחלק מהמאבק במעשה הצילום המקפיא והמדיר. בעניין זה ראו דיון מפורט: אריאלה אזולאי, היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, תשס״ו, עמ׳ 102–116.

49 לצורך הבהרה: מדובר כאן על דגש ועל רגע הצפייה הראשון בעיקר, המתעצם וכובש את הצופה בתצלום הדיוקן. בכך אין כוונתי לטעון שאין אנו קוראים תמונה או תצלום. כידוע יש הרבה מן המשותף בתהליכי הקריאה של האמנויות השונות ועל כך כבר נכתב די והותר. ראו למשל בספרו של ברם, הערה 12 לעיל, המוקדש כולו לנושא.

50 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ׳ 74.

51 שם.

52 שם.

53 שמעון זנדבנק, ״התאריך: צלאן, דרידה, ישורון״, איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ׳ 99.

54 שם, שם.

55 מחשבות על הצילום, הערה 9 לעיל, עמ׳ 77.

56 לדיון בנושא הכולל התייחסות לקריסטבה, ראו: Andrea Liss, *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 5.

57 על כך ראו שם, הקדמה ופרק 1, עמ׳ 12 – XI.

58 דיון בעניין זה ראו: שם, פרק 2, עמ׳ 13–38.

59 כל שיריו, II, הערה 36 לעיל, עמ׳ 129–130.