



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

11

גיליון

2021

סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: תיוטה לשיר "פניך אל פניי" מאת אבות ישורון (כ-460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית
ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2021 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס ברפוס סדר צלם

הפרשנות העצמית של אבות ישורון

מיכאל גלוזמן

ריסוק איברים והתקפה על חיבורים

שירתו של אבות ישורון נתפסת כשירה המעמידה קשיים בפני קוראיה. כמעט כל רשימת ביקורת שנכתבה על שירתו של ישורון מתארת את לשונו של המשורר כמוזרה, כבלתי מובנת וכהרמטית. כך, למשל, עם פרסום הספר ׀ עם ב־1961 כתב יונה דוד כי שיריו של ישורון משנות החמישים ׀ הצטיינו בהרמטיות מופלגת שרק מתי מעט מבין קוראיהם זכו לאחר מאמצי פענוח יגעים לחדור לחווייתו המיוחדת של המשורר׀¹; ודן מירון, הראשון שכתב בזכות לשונו ההרמטית של ישורון, הצביע על ׀ שלמות עצמית ואוטארוקיות רוחנית המגיעות לעתים עד כדי סתימות והרמטיות לא משום פניה מכוונת אל משחק החידה, אלא משום התמסרות בלתי מוגבלת לייחודה ולאמיתה של לשון פיוטית עצמית ולפעמים גם אישית וחסרת־פשר בתחום שמעבר לשיח ולשיג שבין המשורר לבין עצמו׀². תפיסה זו בדבר ההרמטיות הלשונית של שירת ישורון הלכה והתבססה גם במחקר האקדמי של יצירתו. לילך לחמן, למשל, שערכה את קובץ המאמרים איך נקרא אבות ישורון, כתבה כי ׀ מעבר להרמטיות של כתיבתו המוקדמת ולצופן הפרטי־לכאורה שהמשיך ישורון לשכלל׀ הצליחה שירתו לשמש כ׀ אופוזיציה

* לגרסה מוקדמת של המאמר ראו, Michael Gluzman, ׀ Avot Yeshurun’s Self-Commentary׀, *Journal of Modern Jewish Studies*, 21:1, 2022, pp. 99-121; <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725886.2020.1863562>

1. יונה דוד, ׀ אבות ישורון ושירתו׀, על המשמר, 21 ביולי 1961.

2. דן מירון, ׀ על שירי אבות ישורון׀, הארץ, 26 במאי 1961.



אבות ישורון, 1953 (באדיבות מכון גנזים על שם אשר ברש)

לשירה הממוסדת" לאורך חמישה עשורים.³ תיאורים אלה שבים ומופיעים בווריאציות שונות אצל כל הכותבים המרכזיים שעסקו בשירת ישורון.

אולם הביקורת, שחזרה שוב ושוב על טענות אלה בדבר ההרמטיות של שירתו של ישורון, התעלמה מכך שישורון עצמו שימש כפרשן של שירתו וכי הפרשנות העצמית שכתב תופסת מקום מרכזי בגוף יצירתו. לא אחת, כדי להסביר את ההיגיון הפנימי של מילה, של פסוק שירי ואף של הפרויקט השירי שלו בכללותו, הוסיף ישורון לספריו פאראטקסטים, בלשונו של ז'ראר ז'נט: הערות שוליים, קטעי פתיחה פרשניים, פרגמנטים בפרוזה וכדומה.⁴ אף על פי שגם הפרשנויות העצמיות של ישורון אינן קלות להבנה, ולעיתים הן סתומות לא פחות מהטקסט שהן מנסות לבאר, הן נותנות ביטוי לדחף לדעת, דחף שמלאני קליין תיארה כדחף אפיסטמופילי ווילפרד ר' ביון תפס כיסוד התשתיתי של הנפש.⁵

3. לילך לחמן, "איך נקרא – אבות ישורון", בתוך הנ"ל (עורכת), איך נקרא אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2001, עמ' 12.

4. ז'נט טבע את המושג "פאראטקסט" בניסיון לתאר את תפקידם של טקסטים הנלווים לספר – הקדמה, אחריית דבר, דברי פתיחה של המוציא לאור או של המתרגמת וכיוצא באלה. וראו Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

5. בעיני קליין, הדחף האפיסטמופילי ראשיתו בהתעוררות הסקרנות של הילד בנוגע לרחם והוא קשור לדרמה האדיפלית. ביון מסמן את הרצון לדעת, המגולם כבר במיתוס של אדיפוס, כדחף

התנועה רצוא ושוב בין סתימות לבין פרשנות עצמית קיבלה ביטוי מעניין בשיחה שקיים ישורון עם אידה צורית ובה תיאר את סיוטיו הליליים:

יש כאן איזו התייצבות בפני משהו; מראי־מקומות, שהם נוראים בשבילי. יש בדין דברים שמתעלמים, משתכחים. זעקות נחנקות, פתאומיות, הבלי־פה בלתי מובנים, אבל מזועזעים מאד. אם יש בי פחדים? – יש דא ויש הא. וודאיות, עובדות שהתערבבו, הדברים קמים בי. מופיעים קולות ברוטאליים בהחלט. באא־הוו! פתאום, באים, בלילה. מתעוררים בי. מחשבות המתלוות בעובדות חיות של הגאים, ביטוי, אני לא יודע מה שאני יודע... מה פתאום?! אני לא חולה־רוח; זה ברור לי. אני לא משוגע. אני אדם די־נורמאלי. אני אוהב לאכול דברים טובים, אני אוהב ללבוש בגדים נאים, אני אוהב כל מה שאציל [...]. אני אינני מפחד משום דבר, למרות זה שיש בי מזמן לזמן געיות פראיות. קולות של חראקירי. באים פתאום – ונעלמים. אז טוב שהם היו. אז טוב שאני ממשיך לחיות. אני הרי יודע חזק מאד את מה שאני יודע [...].⁶

את האימה התוקפת אותו בלילות, המלווה ב"געיות פראיות", ב"קולות של חראקירי", מציג ישורון בשתי דרכים – מצד אחד הוא אומר "אני לא יודע מה שאני יודע", מצד שני הוא מוסיף מיד אחר כך: "אני הרי יודע חזק מאד את מה שאני יודע". הקצר שבין ידיעה לא־ידיעה – שאחראי גם לעיונות הרבה שעוררה שירת ישורון בקרב הקוראים – עומד בלב הקורפוס השירי שלו ומעצב הן את שיריו של המשורר והן את ניסיונותיו לפרש אותם ולהסביר את כוונותיו. ניתן לתאר את הקצר הזה באמצעות דבריו של רומאן יאקובסון על אקט התקשורת הלשונית במאמרו הקלאסי "בלשנות ופואטיקה", המתאר את הגורמים המשתתפים בכל אירוע של תקשורת לשונית:

המוען (addresser) שולח שדר (message) אל הנמען (addressee). כדי שהשדר יפעל, דרוש לו הקשר (context) שהוא מתייחס אליו ("רפרנט" במינוח אחר, דר־משמעי במקצת) – הקשר שיהיה ניתן לקליטה על־ידי הנמען, ושיהיה מילולי או ניתן למימוש במלים; דרוש צופן (code), המשותף כולו, או לפחות בחלקו, למוען ולנמען [...]; ולבסוף, נחוץ מגע (contact) – ערוץ פיזי וקשר פסיכולוגי בין המוען לנמען, המאפשר לשניהם ליצור תקשורת ולקיים אותה.⁷

תשתיתי, ומסמן אותו באות K.

6. אידה צורית, שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישורון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995, עמ' 259; ההדגשות שלי.

7. רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1986, עמ' 140–141; ההדגשות במקור.

לאחר מכן מצביע יאקובסון על שש פונקציות של הלשון המשתתפות בכל אקט של תקשורת. המבנה הלשוני של כל שדר תלוי בראש ובראשונה בפונקציה השלטת בו; במרבית השדרים, הפונקציה הרפרנציאלית – המצביעה על ההקשר ועל הרפרנט – היא הדומיננטית, אולם בטקסטים ספרותיים יש קדימות לפונקציה הפואטית, המתאפיינת ב"התכוונות אל השדר בתור שכזה [...] התמקדות בשדר כתכלית לעצמה".⁸ ועם זאת, אף על פי שהפונקציה הפואטית דומיננטית בכל טקסט שירי, את שירת ישורון מאפיין המקום המרכזי הניתן בה לפונקציה הפואטית.

כזכור, יאקובסון עומד על הנחיצות של צופן משותף למוען ולנמען, "מגע [...] ערוץ פיזי וקשר פסיכולוגי [...] המאפשר לשניהם ליצור תקשורת ולקיים אותה". בטקסטים הבוחנים אם קשר כזה קיים, או בטקסטים המנסים לכונן אותו או לחבל בו, ניתנת קדימות לפונקציה הפואטית:

יש שדרים שמגמתם בראש ובראשונה ליצור תקשורת, לקיימה או לנתקה, לבדוק אם הערוץ פועל ("האלו, אתה שומע אותי"), למשוך את תשומת-ליבו של בן-השיח או לוודא שעודנו שם לב אל הדובר ("אתה שומע?", או בסגנונו של שקספיר: Lend me your ears! – ומן הקצה השני של החוט נשמע המהום של אישור). התכוונות זו למגע – או, בלשונו של מאלינובסקי, הפונקציה הפואטית (phatic) – עשויה להתגלות בשורה ארוכה של גינוני ביטוי נוסחאיים, ואפילו בדיאלוג שלם, שכל מטרתו אינה אלא קיום התקשורת והמשכחה.⁹

שירת ישורון כולה עומדת בסימנו של הניסיון לכונן קשר עם הקורא ובה בעת לחבל בקשר זה. בפאראטקסט ידוע, "פתיחה לראיון" (1970), תיאר ישורון את יחסיו עם הוריו ובני משפחתו במילים "יצאתי מן השותפות".¹⁰ את התיאור הזה אפשר להחיל לא רק על יחסיו של ישורון עם הוריו אלא גם – כמדרש מטא-פואטי – על יחסיו עם קוראיו, שהוא אינו חולק איתם לשון משותפת, או, במונחיו של יאקובסון, צופן משותף.¹¹ דומה אפוא שיש להבין את הפרשנויות העצמיות של ישורון כניסיונות להסביר לנמען את הצופן ולבדוק שוב ושוב אם "הערוץ פועל".

את מה שיאקובסון תיאר במונחים בלשניים ניתן לתאר גם באמצעות ההמשגות הפסיכואנליטיות של ביון, ובעיקר "התקפות על חיבורים" ו"מכל-מוכל". מערכי ההצפנה של ישורון ולשונו המרוסקת הם ביטוי מובהק למה שביון רואה כ"התקפה

8. שם, עמ' 144; ההדגשה במקור.

9. שם, עמ' 143; ההדגשה במקור.

10. אבות ישורון, כל שיריו, בעריכת בנימין הרשב והלית ישורון, כרכים I-IV, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995-2001, כרך II, עמ' 124.

11. אני מודה למיטל זהר, שבשיחה עימי הציעה את הפרשנות הזאת לדבריו של ישורון.

הרסנית על החיבור" בין שני אובייקטים. כדוגמה מתאר ביון פגישה עם מטופל שגמגמו נועד להתקיף את עצם אפשרות החיבור בינו לבין האנליטיקאי. לדברי ביון, גמגום זה "נועד למנוע מן המטופל לעשות בשפה שימוש שיקשר ביני לבינו".¹² את התנועה בין הרצון לבטא אמת רגשית לבין אי-האפשרות – או אף סיכול האפשרות – לנסח אותה ביון תופס כאימננטית לנפש. אבנר ברגשטיין טוען בהקשר זה כי לפי הרעיון העומד בבסיס החשיבה הפסיכואנליטית של ביון, "הנפש זקוקה לאמת רגשית כפי שהגוף זקוק למזון", אולם "אמת זאת – לא ניתן לדעת אותה, ולרוב היא אינה ניתנת ליריעה באמצעות השפה".¹³ תנועה זו מצויה כאמור גם בלב שירת ישורון והיא עולה גם מדבריו על סיוטי הלילה שלו, שבהם הוא נע בין מה שחורג מייצוג לשוני – ההברות, הגעיות הפראיות, הקולות ("באא-הוור") – לבין הסברים המקנים לו תחושת שליטה על מה שביון מכנה "החלקים הפסיכויטיים של הנפש". כך יכול ישורון לתאר את הקולות החייתיים התוקפים אותו בלילות ובה בעת להציג את עצמו כ"אדם די-נורמאלי".

ישורון היה ער לממד האלים בכתיבתו והרבה לתאר את ההתקפה על הלשון, ההופכת את השיר לאתר של הרס. בראיון להלית ישורון אמר "אני רוצה שהמלה תהיה חִיִּרְבָה של לשון",¹⁴ ובמקום אחר תיאר את יחסיו האלימים עם השיר: "יש לשיר חיים מרים אתי, ויש לי חיים מרים שבעתיים אתו. אני לא נתן לו לברוח והוא מטבעו מוכרח לברוח. כשהוא כבר ישנו, אני עושה לו ריסוק אברים. רק ככה הוא מגלה את עצמו".¹⁵ האלימות עומדת אפוא ביסוד הכתיבה, ובעיני ישורון, ריסוק האיברים הוא הדרך היחידה להבין ולו במעט את משמעותו של השיר שהוא עצמו כותב. את ריסוק האיברים המייצר לשון פואטית קשה להבנה אפשר אפוא להבין כ"התקפה על החיבורים", כמונחיו של ביון, כלומר כשיבוש התקשורת עם הקורא, אולם מהלכי הריסוק גוררים בעקבותיהם ניסיונות לפרשנות עצמית, וניסיונות אלה, כפי שנראה, עומדים בלב-ליבה של שירת ישורון.

ראשיתה של הפרשנות העצמית והתפתחותיה

מאז הופיע בדפוס שירו הראשון, "בלדה של מרים המגדלית ובנה הלכן", ב-26 בפברואר 1937, במדור הספרותי של העיתון דבר, החל ישורון לכתוב פרשנות עצמית

12. וילפרד ר' ביון, "התקפות על חיבורים", במחשבה שנייה (1967), מאנגלית: איריס רילוב, עריכה מדעית: פרופ' יולנדה גמפל וגלית גמפל, תולעת ספרים, תל אביב 2003, עמ' 98.
13. אבנר ברגשטיין, "אמת רגשית שמעבר לשפה: מבט מהפסיכואנליזה, מהפילוסופיה היהודית ומהמיסטיקה היהודית", שיחות, ל:1, 2015, עמ' 29-30.
14. הלית ישורון, "אני הולך אל הכל: ראיון עם אבות ישורון", חדרים, 3, 1982/3, עמ' 99.
15. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 6, עמ' 197.

לשיריו. השיר העסיק אותו לאורך עשורים אולם הוא לא כלל אותו בספר הביכורים, על חכמות דרכים, שראה אור ב-1942, אלא בספר שיריו המקובצים ׀עם, שהופיע ב-1961, כעשרים וארבע שנה לאחר שראה השיר אור לראשונה. לקראת פרסומו ברעם הוסיף ישורון לשיר שבעה בתים ואף שינה את הטיפוגרפיה של אחדים מן הבתים שנכללו בנוסח המוקדם. נדמה שאחת הסיבות לדחיית הפרסום המחודש של השיר ולהחלטה לפתוח אותו בשבעה בתים חדשים קשורה בתגובתו של דב שטוק (סדן), העורך הסמכותי של המדור הספרותי של דבר. סדן הודה בפני ישורון כי אינו מבין את השיר, אך החליט לפרסם אותו.¹⁶ מיד לאחר שהשיר נדפס כתב ישורון הנסער מכתב מפורט לעורך, בניסיון לבאר את ההיגיון השירי של הבלדה. מכתב זה, שניתן לראות בו ניסיון ראשון של ישורון לפרש את עצמו, הסתיים בכישלון צורב. טיטות המכתב מעידות על מצוקתו של ישורון, שאינו מבין לאשורו את הטקסט שהוא עצמו כתב. ישורון מספר בהן לסדן כי ניסה לתרגם בית של השיר ליידיש, בתקווה שמעשה התרגום יבאר את הסתום, אולם החידתיות של הטקסט נותרה בעינה. אף על פי שיש עניין רב בהסברים שהציע ישורון, הם סתומים לא פחות מן השיר עצמו ואינם סודקים את ההרמטיות שלו. לאחר שנוכח שאין בכוחו להסביר את השיר הודה ישורון בפני סדן על שאינו יכול להנהיר את ה"הומה" בשיר:

זה כמה פעמים, מאז ביקורי האחרון אצלך, התעורר בי ההכרח, הנה זה כמה פעמים, לכתוב אליך בעניין ה"מגדלית". לבי חרד מאוד: יש להסביר, להבאיר, לבאר; וכשאני מנסה זאת בעל-פה – איני מצליח. ואף עתה, בכתב, ספק אם יעלה בידי להביע אף מקצת מן ההומה בו בשיר ובדמות שבו.¹⁷

המכתב לסדן הוא מעין סצנה ראשונית של פרשנות עצמית, שהדהודיה ישובו ויופיעו בקורפוס של ישורון לאורך עשורים רבים של כתיבה. באופן שאין דומה לו בשירה העברית כתב ישורון פרשנויות עצמיות לשיריו, ובאמצעותן ניסה להסביר את הבלתי מובן בשיר מסוים או בפרויקט השירי שלו בכללותו.¹⁸ ממד זה של שירת ישורון – הפאראטקסטים המלווים את שיריו – לא נידון מעולם כעיקרון מרכזי בפואטיקה

16. צורית טענה כי סדן לא העריך כלל את שירת ישורון. גם בתקופה שישורון זכה בה להוקרה ולהערצה ראה בו סדן "מאחז עיניים" ואף אמר לדוד וינפלד ש"הדמיון של אבות אינו מתרומם שני סנטימטרים מהקרקע"; וראו צורית, שירת הפרא האציל, שם, עמ' 313, הערה 5.

17. מכון גנזים, 409 – 47/5.

18. גם במבואות שכתב אורי צבי גרינברג לאימה גדולה וירח ולכלב בית יש משום פרשנות עצמית, אולם ישורון הוא המשורר היחיד, לדעתי, שהפרשנות העצמית היא מרכיב מרכזי בפואטיקה שלו. משוררים רבים, כגון נתן אלתרמן ונתן זך, כתבו מאמרים מטא-פואטיים חשובים שסיפקו מפתח להבנת שירתם, אולם הם לא כללו אותם בספרי השירה שלהם. לפרשנויות עצמיות יש

שלו. התעלמות זו מפתיעה במיוחד על רקע השימוש התכוף של הביקורת בקטעים המדרשיים שבעזרתם הסביר ישורון את מהלכיו השיריים. שני טקסטים של פרשנות עצמית שהביקורת מרבה ל'צטט מהם', "הספרות העברית תערוך את התפילה" (1967) ו"פתיחה לראיון" (1970), נכתבו כטקסטים "חוץ-ספרותיים" אך ישורון בחר לשבץ אותם כפאראטקסטים בספריו. הראשון נכתב כנאום לרגל קבלת פרס ברנר וישורון כלל אותו בקובץ זה שם הספר (1970), והשני נכתב כפתיח לראיון שערך עלי מוהר עם המשורר וישורון כלל אותו בקובץ השבר הסורי אפריקני (1974).¹⁹ נוכחותם בספרים סיפקה לקוראים מפתח חשוב להבנתם. כך, לדוגמה, דבריו של ישורון ב"פתיחה לראיון", "כיצד נעשה אדם אבות ישורון? [...] מן השבירות",²⁰ נתנו פשר לבחירה בשמו של שבר גיאולוגי, "השבר הסורי אפריקני", ככותרת לספר שבו, כאמור, שובץ טקסט זה. ישורון מעולם לא נקרא כפרשן של שירתו. בניגוד למשוררות ולמשוררים שכתבו מניפסטים ומסות מטא-ספרותיות – למשל חיים נחמן ביאליק, לאה גולדברג, נתן אלתרמן ונתן זך – ישורון נתפס כ"פרא אציל", ככותרת הביוגרפיה שלו, שנכתבה בידי אידה צורית. צורית תיארה את ישורון כאדם אימפולסיבי, אינטואיטיבי ורגשני שכתבתו חפה מכל ממד אינטלקטואלי – "והנה, דווקא שירתו, הבאה אצלו מן המקור הפנימי והנעלם ביותר של 'הנפש החושיית', אם אפשר לומר כך, והפוסחת על שלב התיווך וההתערבות של המודעות השכלתנית, ברגע הידלק ניצוץ ההשראה, או כשהמלים נקרעות מבטנו בצעקה – דווקא היא אינה רגשנית".²¹ כזכור, גם מירון כתב במאמר מוקדם כי ישורון מתמסר לאמת ולייחוד של לשון החורגת מהבנתו ומידיעתו, "לשון פיוטית עצמית ולפעמים גם אישית וחסרת-פשר בתחום שמעבר לשיח ולשיג שבין המשורר לבין עצמו".²² אפילו קורא מחונן של שירת ישורון כמנחם פרי, שכעורך סימן קריאה מילא תפקיד מכריע בקנוניזציה של שירת ישורון בשנות השבעים, תיאר את התמיהה שעוררו בו החיבורים השרירותיים לכאורה בין פרט לפרט בשיריו של ישורון. אמנם פרי, בניגוד לצורית, הדגיש כי שרירותיות זו מסווה חוקיות פואטית מדוקדקת, אולם גם הוא הציג את תהליך היצירה של ישורון כאנטי-אינטלקטואלי:

אתה פוגש את אבות ברחוב והוא שח לך מעשה משעשע בארון ספרים קטן וישן שקיבל, ומרחיב בהרפתקאות חידוש הפוליטורה ובאבוס לחגורתו שיקנה בזמן

היסטוריה ארוכה. לדין בתופעה זו בעת החדשה המוקדמת ראו Francesco Venturi (ed.), *Self-Commentary in Early Modern Europe 1400-1700*, Brill, Leiden 2019

19. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך I, עמ' 279-281; שם, כרך II, עמ' 124.

20. שם, כרך II, עמ' 124.

21. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 6, עמ' 289.

22. מירון, "על שירי אבות ישורון", לעיל הערה 2.

שהנגר עוסק בפוליטורה – ולאחר שבועיים אתה קורא כל זה, באותה לשון, בשיר ב"משא" של חג. ולא רק זאת, אלא שגם הקשר בין הפרטים בשיר נראה אסוציאטיבי-פראי, או נסיבתי לגמרי – מה לאבזם ולארוך בשיר אחד? האם צורפו רק משום שבכיוגרפיה האקראית הזדמנו יחד?²³

פרי מקשר את ההטרונגניות של חומרי השיר, הנראית שרירותית לחלוטין, לצורת הדיבור של ישורון, הנע באופן אסוציאטיבי מפרט לפרט ומהקשר להקשר. מדבריו של פרי משתמע לכאורה שהחומרים ההטרונגניים כמעט לא עברו עיבוד של ממש בדרך אל השיר. למרות ההבדל הרב בין גישותיהם הפרשניות, צורית, מירון ופרי תופסים את כתיבתו של ישורון כאינטואיטיבית, ובמשתמע – כאנטי-אינטלקטואלית. תפיסה זו הקשתה עליהם לראות בישורון משורר מודע המסמן לקוראיו את קווי המתאר הפרשניים העשויים להאיר את שירתו.

התעלמות הביקורת ממופעי הפרשנות העצמית של ישורון נבעה גם מנזילותם הז'אנרית. לטקסטים אלה אין צורה קבועה או סדורה, ופעמים רבות הם צצים לאורך הקורפוס השירי באופן בלתי צפוי: כהערת שוליים מטעם המחבר (בפרסום השני של השיר "פסח על כוכים", בקובץ רעם), כשיר תגובה המסביר מה הקוראים לא הבינו בשיר קודם ("רוח בארבה"), כפתיח לשיר ("הוֹנָא מְחַטְטָה") או כקטע פרוזה הכלול בספר שירה ("הספרות העברית תערוך את התפילה"). לעיתים הם מופיעים כטקסט בפרוזה המתווסף לשיר, וכך ניתן להם מעמד ברור של פאראטקסט, ולעיתים הם מופיעים כיחידות אוטונומיות בתוך ספר שירים, כמעין שיר מנוקד הכתוב בשורות ארוכות. דומה שישורון הקפיד על אי-היציבות הז'אנרית של הקטעים הללו במסגרת ניסיונו החוזר ונשנה לטשטש את הגבול שבין שיר ללא-שיר. ניסיון זה מגיע לשיאו ב"אמרת לנשיא שיר ליריקני" (1977), הנפתח כטקסט בפרוזה אך לאחר כמה פסקאות משתנה מודוס הכתיבה ולטקסט נוספים אחד עשר בתים מרובעים.²⁴

צורה נוספת של פרשנות עצמית היא שכתוב רדיקלי של שירים, שנים רבות לאחר שראו אור לראשונה, באמצעות הוספת בתים שנועדו להבהיר, לבאר ולהדגיש צדדים בשירים שלא הובנו, לדעתו של המשורר. הוספות אלה חורגות משינויי נוסח קלים. כזכור, לקראת פרסום השיר "בלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן" בספר רעם הוסיף לו ישורון, יותר משני עשורים לאחר שנכתב וראה אור, שבעה בתי שיר, ולשיר "יהודית", המוקדש ליהודית הנדל, שפורסם לראשונה ב-1987, הוסיף ישורון עם

23. מנחם פרי, "סע סע, ההיפך ההגה: שלושה פרקים על אבות ישורון", בתוך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון, לעיל הערה 3, עמ' 41.

24. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך III, עמ' 19-21.

הדפסתו המחודשת באדון מנוחה (1990) שמונה בתים.²⁵ אי-היציבות הז'אנרית של הפרשנות העצמית, הקשורה למהלכי הריסוק המאפיינים את שירת ישורון בכללותה, הקשתה על הביקורת לעמוד על חשיבותה העקרונית של מחשבת השיר של ישורון.

בחזרה ל"יהנדס"

ב-23 במאי 1952 פרסם ישורון את שירו "פסח על כוכים" בעיתון הארץ. השיר עורר זעם עצום בקרב הקוראים והמבקרים, שלא יכלו לקבל את לשונו המוזרה של ישורון, המערבת אל תוך העברית הדים של ערבית ויידיש, ואת העמדה האידיאולוגית המובלעת בשיר, הקושרת בין השואה לבין גירוש הערבים ב-1948. הביקורות על השיר היו ארסיות, מלגלות ופרודיות. כמעט כל המבקרים שנדרשו לשיר הזכירו כדוגמה לאי-המובנות של לשונו את המילה "יהנדס", המופיעה בבית העשרים וארבעה:

וּאָב־אָמָא, מִן מְלָקוֹחַ
אֲשֶׁר־אֶל־רִבְרָבָא מְלָקָח –
צִוּוֹנוּ יְהֵנְדָס לֹא לְשִׁפְחָ.
וְעַל פּוּילִין לֹא לְשִׁכְחָ.²⁶

שבועות אחדים לאחר פרסום השיר ראה אור מאמר פרשני של אהרן אמיר שניסה להסביר את המהלכים הפואטיים של ישורון ואת המילה "יהנדס", אולם המאמר ליכה את זעם הביקורת והעמיד גם את אמיר עצמו כיעד למתקפות קשות.²⁷ המשורר ש. שלום פרסם בעיתון דבר רשימה שבה לעג לישורון ולשיר ונדרש למילה "יהנדס": "יהנדס" מכנה אותו כנעני ב'שירו' הציני הנבוב את היהדות הקדושה והמעונה הזאת. 'יהנדס'! לשם מה באמת 'יהנדס' – אם אפשר לשוב בסרבלים מטונפים אל 'פטמה' ולאכול 'סרדינס' עם 'ברנז'ינס' במדינת כנען הקאקונית, ככתוב באותו 'שיר' שנדפס ביום ששי אחד ב'הארץ', ושביום ששי אחר נדפס עליו באותו עתון פירוש אפולוגיטי ארוך מעטו של א. אמיר?²⁸

הסערה שהשיר עורר זכתה לתיאור מפורט בביוגרפיה שכתבה צורית ובשני מאמרים מקיפים ומאירי עיניים מאת חיה שחם ועמוס נוי שנדרשו, כל אחד בדרכו,

25. שם, כרך IV, עמ' 82-85.

26. ישורון, כל שריו, לעיל הערה 10, כרך I, עמ' 85.

27. אהרן אמיר, "ארץ לא-נועדת", הארץ, 13 ביוני 1952.

28. ש. שלום, "התכחשות לרוח", דבר, 25 ביולי 1952.

לסוגיות האידיאולוגיות שעלו בפולמוס.²⁹ הן שחם והן נוי עמדו על כך שישורון ענה למבקרו בניסיון לסייע לפירוש השיר: שחם כתבה בהערת שוליים כי "המילה 'יהנדס', שסתמיותה הפריעה בוודאי לקוראי השיר עם הופעתו מעל דפי העיתון, מתפרשת על ידי אהרן אמיר ב'ארץ לא-נועדת', בהסתמכו על הסבר שבעל-פה מטעמו של המחבר: 'לפי הסברנו אין זו אלא המלה 'יהדות', כהגייתה בז'רגון היהודי האשכנזי של יהודי עיירת מולדתו";³⁰ נוי, שהציע פרשנות מרתקת לצדדים עלומים בפולמוס והראה כי המילה "יהנדס" מופיעה בתעתיקים שונים בלקסיקונים ובמילונים ביידיש, הזכיר אף הוא את הסבריו של ישורון וטען כי המשורר הגיב "באמצעות סדרה מגוונת של אמצעי ביטוי ואופני ביטוי, שעיקרם חזרה עקשנית לדיון במשמעות המילה 'יהנדס' ולהבהרתה, מתוך תרעומת, תסכול, עלבון – אבל גם פליאה – בלתי מוסתרים על עצם אי-ההבנה שנתקלה בה. מילה זו הפכה לציר מרכזי בניסיונות של ישורון להבהיר את כוונותיו, ולעומתם – לביטוי מובהק של ההתעלמות מהבהרותיו, ולכלי לנגח בו את ישורון ואת השקפותיו".³¹ בעקבות שחם ונוי אני מבקש לשוב ולחזור אל הסבריו של ישורון כדי להראות כי הוא המשיך להרחיב אותם ולדרוש בהם לא רק מיד לאחר פרסום השיר והביקורות עליו אלא אף עשורים לאחר שהפולמוס דעך. העיסוק במילה "יהנדס" ובשיר "פסח על כוכים" הוא ללא ספק המקרה הבולט ביותר של פרשנות עצמית של ישורון, אולם בניגוד לשחם ולנוי, שהתמקדו בהסבריו של ישורון למילה "יהנדס" כאירוע סינגולרי, אנסה להראות שאסטרטגיה זו של פרשנות עצמית היא מאפיין קבוע של יצירתו, גם אם מופיעה, כאמור, משתנים לאורך השנים.

נקודת הפתיחה לפרשנותו העצמית של ישורון ל"פסח על כוכים" מצויה במאמרו של אמיר, המעיד כי במצוקתו למקרא השיר פנה אל המחבר כדי לקבל הסברים והבהרות:

והנה ביטוי זה, "יהנדס", הוא לכאורה ביטוי מוקשה ביותר, ושבעתים צר על כך מהיותו כבד-משקל כל כך במסגרתו הרעיונית של השיר ומפתח חשוב להבנת כללו. אולי אפייני גם סמלי הוא הדבר, שביטויי-מפתח זה בשיר טמיר הוא ונעלם מהשגת כל הקוראים, להוציא אולי יחידים-סגולה. עלי להודות שנפלא היה מבינתי, עד שנוקתי למחבר עצמו והאיר את עיני. לפי הסברתו אין זו אלא

29. על הפולמוס ראו אידה צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 6, עמ' 160-169; חיה שחם, "בצומת משולש: הוויכוח סביב 'פסח על כוכים' לאבות ישורון", דפים למחקר בספרות, 10, 1995/6, עמ' 47-65; מיכאל גלזומן, "פסח על כוכים", בתוך עדי אופיר (עורך), 148750= תיאוריה וביקורת, 12-13, מכון ון ליר, ירושלים 1999, עמ' 113-123; עמוס נוי, "על הפוסחים: 'יהנדס' לא לשפח? עיון במילה אחת של אבות ישורון", תיאוריה וביקורת, 41, 2013, עמ' 199-221.
30. שחם, "בצומת משולש", שם, עמ' 47-48. שחם אף הזכירה את הסבריו של ישורון בשירים "רוח בארבה" ובפתיח של השיר "הונא מחטטת".
31. נוי, "על הפוסחים", לעיל הערה 29, עמ' 200; ההדגשה במקור.

המלה "יהדות", כהגייתה בזר'גון היהודי, האשכנזי של יהודי עיירת מולדתו (והשווה, אולי, יעקב-יענקל). והמלה "יהדות", כהגייתה זו וכהוראתה באותו ניב-לשון, הריהי תמצית הנשמה והמוסר והצדק היהודיים.³²

פנייה של מבקר למשורר בשל חוסר אונים שחש למקרא שיר, והודאה בכך, הן עניין נדיר ביותר. המעניין הוא ששרשרת הפרשנויות לשיר – שנפתחה ברשימתו של אמיר, נמשכה בביקורות בעיתונים גם לאחר פרסומו הראשון של השיר וגם עם כינוסו ברעם, והגיעה למאמרים אקדמיים מפורטים בשלהי המאה העשרים ובעשור השני של המאה העשרים ואחת – נובעת כולה מהסבר בעל-פה שהעניק ישורון לפרשן הנבון. ב-26 בספטמבר 1952, כארבעה חודשים לאחר פרסום "פסח על כוכים", ראה אור בעיתון הארץ שיר נוסף פרי עטו של ישורון, "רוח בארבה", שחובר בתגובה לפרודיות הרבות שנכתבו על "פסח על כוכים" ולטענות החוזרות ונשנות של הביקורת כי לשיר – ולמילה "יהנדס" – אין מובן ברור. "רוח בארבה" מונה ארבעים ושלושה בתים – ארוך יותר מ"פסח על כוכים", המונה עשרים ושבעה בתים – והוא ללא ספק מדרש על פרשת ההתקבלות של "פסח על כוכים". השיר, שלא זכה עד כה לפרשנות מקיפה, שב ומהדהד את טענות הביקורת בנוגע למילה "יהנדס" וחוזר עליהן כמו במפגיע: "מה זאת יהנדס, יהנדס?"; אולם לא פחות משהחזרה לועגת לאי-ההבנה, היא מרגילה את הקוראים למילה הלא-מוכרת:

מה זאת יהנדס, יהנדס?
חמלה על רכוש של ערירי.
חמלה על הטפיטין
ועל לקט ופאה נכרים.³³

בהמשך לדבריו לאמיר מפרש ישורון גם כאן את "יהנדס" כעיקרון מוסרי. אם בשיר המוקדם הוא קשר את המילה לחוקי לקיחת שלל בפרק לא בספר במדבר, כאן הוא קושר אותה לצייוי המקראי להותיר פאת שדה לעניים שיבואו ללקט חיטה: "ובקצרכם את קציר ארצכם לא תכלה פאת שדה לקצר ולקט קצירך לא תלקט" (ויקרא יט, ט). כעבור כשלוש שנים, בינואר 1955, פרסם ישורון בכתב העת אורלוגין את השיר "הונא מחטטת", שכותרתו רומזת לשידורי קול ישראל בערבית, שנפתחו במילים "הונא מחטטת" – "כאן תחנת". גם שיר סתום וקשה זה, העוסק באסונם של ערביי

32. אמיר, "ארץ לא-נוערת", לעיל הערה 27; ההדגשה שלי.

33. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך I, עמ' 88.

1948, עורר מורת רוח כללית, אולם הפעם התבטאה מורת הרוח בעיקר בהתעלמות. ברשימת ביקורת של דוד ארן, שסקר את גיליון אורלוגין שבו נדפס השיר, כתב המבקר על כל המשוררים שפרסמו מיצירותיהם בגיליון, למעט אבות ישורון.³⁴ לעומת זאת, מירון, מבקר צעיר בן עשרים ואחת, לקח על עצמו את המשימה הכמעט בלתי אפשרית לפרש את השיר הקשה והסבוך.³⁵ פירושו המפורט לא מצא חן בעיני אלתרמן, שאמר למבקר הצעיר: "תוסיף, תוסיף לחטט באותו 'כובע שכיב דופן' 'כרוך' ו'כעוך'. אולי תמצא משהו".³⁶

בפתח השיר "הונא מחטטת" העמיד ישורון טקסט קצר בפרוזה המציע הסבר נוסף למילה "יהנדס": "...מותר – ומוטב – לומר הַן הַן הַן, שהיא מלת המצפוניות היהודית והחמלה בקרב יהודי פולין. אף במקומות שלא נודעה – היתה קיימת. היתה ה'יהדות' של יהדות פולין".³⁷ אף על פי שטקסט זה נועד לספק מפתח פרשני ל"הונא מחטטת", השיר נותר הרמטי, כפי שאנו למדים מדברים נוספים שאמר אלתרמן למירון:

חריף, חריף, אבל משורר הזקוק לחריפות כזו מצד הקורא שלו הוא במצב רע. זה דבר המוריד אותו מן המסילה, לא המילים הזרות והמוזרות כשלעצמן, אלא ההטעיה שבהן. הנה הוא רוצה להגיד לי דבר ביהופץ ומוביל אותי לכויבריק, ואני זקוק לפלפולן שכמותך, כדי שתמשוך אותי באפסר אל הדרך הנכונה, ואני אינני חמור, ואינני רוצה שימשכו אותי באפסר. [...]³⁸

שחם מציינת את השיר "הונא מחטטת", שראה אור, כאמור, ב-1955, כנקודת הסיום של עיסוקו של ישורון בפרשנות המילה "יהנדס". נוי טוען שפרשנות זו הגיעה לקיצה רק כעבור ארבע שנים, במכתב שכתב ישורון ליונה דוד, שערך אנתולוגיה של השירה הצעירה והציע לישורון לכלול בה משיריו. ישורון בחר בשירים "פסח על כוכים" ו"הונא מחטטת", ואת בחירתו הסביר כך: "חייב אני לומר את האמת שעם לבי: שואת יהדות אירופה ושואת ערביי ארץ-ישראל – שואה אחת היא לגבי יהדות המצפון".³⁹ אולם נוי מזכיר בהקשר זה גם שיר שישורון כתב ב-1978, עם חתימת הסכם השלום עם מצרים, "סיני נתן שכמו", שגם הוא מתייחס בעקיפין לפולמוס סביב "יהנדס":

34. דוד ארן, "שירה באורלוגין י"א", על המשמר, 18 במארס 1955.
35. מירון, "הקול קול ישורון: בשולי 'הונא מחטטת' לאבות ישורון", זמנים, 4 במארס 1955, עמ' 4-5.
36. שם, שם.
37. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך I, עמ' 94.
38. מירון, הספרייה העיוורת: פרוזה מעורבת 1980-2005, ידיעות ספרים, תל אביב 2005, עמ' 78.
39. בתוך אבות ישורון, מלבד אמתה, בעריכת הלית ישורון וליילך לחמן, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2009, עמ' 385 (הערת העורכות).

[...]

הבאתי מֶלֶה
מֵאֲמֵי לְעִבְרִית.
אִישׁ לֹא מִכִּיר.

אַתֶּם תִּקְעֶתֶם בַּחֲזֹרָה
אֶת הַמֶּלֶה לְאַף שְׁלִי.
וְאֲנִי תִקְעֵתִי לָכֶם בַּחֲזֹרָה
אֶת הַמֶּלֶה לְאַף שְׁלָכֶם.

יִכְנַס הָרוּחַ בְּאַבְי אַבּוֹת יִשְׂרָאֵל,
אֲמַרְתֶּם לִי.
לִדְ לְעִבְרֵאֲלֵהָ,
אֲמַרְתֶּם לִי.

רְכוּשׁ נָטוּשׁ,
אֲמַרְתִּי לָכֶם.
כּוֹשֵׁמֵנָטוּשׁ,
אֲמַרְתֶּם לִי.

עֲכָשׁוּ זֶה כְּבָר לֹא אֶקְטוּאֲלִי.
עֲשִׂיתִי שְׁטוֹת. לֹא מִשְׁנָה.⁴⁰[...]

אף על פי שנוי תרם תרומה מכרעת להבנת הפולמוס ומשמעויותיו, הוא לא נתן את הדעת על מופעים נוספים של המילה "יהנדס" בקורפוס של ישורון. מופעים אלה מעידים כי משמעות המילה בעיני ישורון השתנתה במידה מכרעת עם השנים.

הנאום שנשא ישורון בטקס לרגל קבלת פרס ברנר ב־1967, "הספרות העברית תערוך את התפילה", הוא הפרשנות העצמית המקיפה והבהירה ביותר שהציע ישורון למהלכיו השיריים. בטקסט זה, שאורכו כשלושה עמודים, מתאר ישורון בלשון פיוטית אך נגישה את מכלול הנושאים שבהם עסק מתחילת כתיבתו: עזיבת המשפחה מאחור, תחושת האשמה הכבדה, כאב הבגידה בידיש והחשבון עם הספרות העברית, שלא

40. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך III, עמ' 87-88. וראו גם נוי, "על הפוסחים", לעיל הערה 29, עמ' 203.

הכינה את קוראיה בגולה למפגש עם הערכים בארץ-ישראל. לראשונה ביצירתו תיאר ישורון את הגירתו ואת מחיריה:

אדם קם בוקר אחד, עזב את ביתו, משפחתו, ארצו, שפתו, שמו – כן גם את השם הוא השליך – והלך ועשה לו ארץ אחרת, בית אחר, משפחה אחרת, שפה אחרת, שם אחר.

כל המכתבים, הבקשות, הגעגועים, התחנונים, כל הדרישות שהריצו אחריו להחזירו ממעשיו, ושתכליתם היתה אחת – להסב את הגלגל אחורנית – נפלו על אוזניים ערלות והתנפצו על לב אבן. כל זה רבץ על כתפיים של איש אחד.⁴¹

עד אותה עת לא הסביר ישורון באופן כה ברור ונגיש את עיקרי תפיסת עולמו ולא הציג את העקרונות הפואטיים העומדים מאחורי תפיסת הלשון שלו, המבוססת על המפגש בין העברית הגלותית לאדמת הארץ: "כאשר אדם נוטע ישר צמח בעציץ, זמן רב אין שינוי בו; יום אחד יש שינוי בו: הוא מתעקל מעט, מרגיש נלכד והוא נקלט באדמת העציץ. כך קרה לי, כאשר הלשון העברית פתאום באה לידי, ואתה עושה לה כל מה שאתה רוצה ויכול לעשות לה. והיא, הלשון, נופלת על חומר זר ונוכרי, סופגת את הברזל שלו, ומתחילה לנשום בו."⁴² ישורון עונה כאן לביקורת נגד לשונו; בהמשך הנאום הוא אף מאמץ אל ליבו את כינויי הגנאי המוטחים בה ומתאר את העברית שלו, לאחר המפגש שלה עם חומר זר, כ"משטעטנות".

בסיום דבריו חזר ישורון לפרשת "פסח על כוכים", אולם הפעם הוא לא ציטט את השיר עצמו אלא קרא שורות אחדות מתוך שירו הפולמוסי "רוח בארבה", שבו, כזכור, הסביר למבקרו את ההיגיון של "פסח על כוכים". תחילה הוא תיאר את היחסים המורכבים עם הערבים – "אם יש יריות [...] איך אתה יכול לכתוב ברוח אוהדת על הערבים" – ואחר כך שב אל השיר המוקדם יותר ואמר: "אלה אשר שמרו על קברינו ושמות ישובינו הקדומים; אלה אשר את ארצנו הם הותירו לפליטה, / ואת עצמם הדירו מקליטה", לא מגיע להם להיות פליטים".⁴³ בלי לציין את המילה "יהנדס" עצמה סיים ישורון את נאומו בהתייחסות למצפון היהודי: "אולם עם היהודים יש לו ביטוי. העם היהודי לא פגע בזכוב על הקיר! בזכוב על הקיר לא נגעו היהודים, כמה שידועים. עם היהודים מר וכאוב על מה שאירע לו ומה שאירע לעם השני. שירת דבורה של ימינו

41. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך I, עמ' 279.

42. שם, עמ' 280.

43. שם, עמ' 281.

תשקף את אפ-סיסרא הערבית".⁴⁴ לנוכח נאום זה עולה השאלה מדוע דווקא בדברים שנשא לרגל קבלת פרס ברנר הציג ישורון תפיסה כה כוללת ובהירה של הקשרים המורכבים שבין ההיבטים הביוגרפיים, הלשוניים, האידיאולוגיים והאתיים של יצירתו. לשאלה זו אין תשובה ברורה, אולם דומה שלאחר שהיה דחוי שנים רבות והרגיש מוחרם ומבוזה – "את מיטב ימי עברתי בביזוי ובהתנכרות. אני לא חושב ששירי התקבלו בעם ובחברה; היתה התנגדות [...] והיתה תקופה של התקפה עלי. תקופה קשה. החרמה היתה"⁴⁵ – נענה ישורון לרגע החסד של ההכרה הספרותית המובהקת, שהתגלמה בקבלת פרס ברנר, והגיב בתיאור חסר תקדים של עולמו הפיוטי.

את ההיפתחות הפתאומית של ישורון ניתן להבין באמצעות צמד המונחים "מכל-מוכל", ששימש את ביון לתיאור היחסים הדיאדיים בין התינוק לאם. על פי ביון, האם משמשת כמכל לתחושותיו הכאוטיות הקדם-מילוליות של התינוק; היא משיימת אותן עבורו, וכך היא מתרגמת את תחושותיו חסרות הפשר למחשבות. התחושות הגולמיות הקדם-מילוליות שחוזה התינוק, שביון מכנה "רכיבי ביתא", הופכות בהדרגה – בעזרתה של האם – למחשבות מילוליות בעלות תוכן והיגיון, שביון מכנה "רכיבי אלפא". רכיבי ביתא נחווים כבלתי נסבלים; התינוק משליך אותם החוצה, אל האם, והיא קולטת אותם, מעבדת – ומשיבה אליו בלבוש מילולי. תהליך זה מתרחש שוב ושוב עד שהתינוק בשל דיו להפנים אותו.⁴⁶ יחסי מכל-מוכל בין האם לתינוק מעצבים, בתורם, את היחסים בין המטופל/ת למטופל/ת באנליזה, שבמהלכה התחושות הקדם-מילוליות של המטופל/ת מתורגמות למחשבות קוהרנטיות. ביון סבר שהצימוד מכל-מוכל רלוונטי גם להתרחשות בקבוצות, ובפרט ליכולתה של חברה להכיל יחיד גאון שרעיונותיו עלולים לאיים על זהותה. לדברי חני בירן, "ביון משתמש במונח 'ממסד' כדי לתאר את המכל החברתי שבני אדם זקוקים לו. אנשים, במהותם, הם יצורים חברתיים הזקוקים לתחושת שייכות. [...] הממסד מצוי תמיד בקונפליקט עם הגאון. בתחילה, הגאון היצירתי והחדשני מעורר אימה בממסד ונדרח על ידו. [...] ללא גאון הממסד מתנוון; ללא ממסד הגאון נעשה פסיכוטי".⁴⁷ פרס ברנר, שהוענק לישורון בהיותו בן שישים ושלוש, הוא הביטוי הראשון לנכונותו של הממסד הספרותי להכיל אותו, וישורון מגיב להכלה זו כנאום בהיר שבו הוא מצליח לנסח במפורש את מה שעד כה הוצפן והוסתר. אין זה מקרה אפוא שבנאום זה, העוסק בכשל התקשורת

44. שם, שם.

45. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 6, עמ' 167.

46. אבנר ברגשטיין, "בתוך סזורה תיאורטית: מבוא למהדורה העברית", בתוך וילפרד ר' ביון, סזורה, תולעת ספרים, תל אביב 2012, עמ' 14.

47. Hanni Biran, *The Courage of Simplicity*, Karnac, London 2015, pp. 11-12.

בינו ובין קוראיו, מתייחס ישורון לפולמוס על המילה "יהנדס" – חמש עשרה שנה לאחר פרסום השיר "פסח על כוכים".

אולם בכך לא תמה הפרשה, ובמעין "כפיית חזרה" נדרש ישורון למילה "יהנדס" פעמים נוספות, למשל בסדרת הפרגמנטים בפרוזה "פרוזה דברים כלשהם", שנכתבה ב-1970 ונכללה כעבור ארבע שנים בספרו השבר הסורי אפריקני. הפרגמנט הראשון, "שני נופים", עוסק אף הוא בעזיבת הבית:

עזבתי את עיר אבי בוקר אחד, והאנשים עוד רדומים בלבושם המקומי, היוםיומי, בעוד שאני עצמי כולי חידוש, כאדם ההולך לקראת. הם התנגדו לצאתי מן הבית, כצאתי מן השותפות. אבל דיכאתי אותם. בעצם עוזבי אותם ראיתי בהם שקיעה. באתי לארץ-ישראל וראיתי גמלים, וראיתי בהם שקיעה. לא מפני שלא היה ברזל לפרסותיהם, ולא מפני שרגליהם לא נגעו אלא במעט, אלא בצניעות, אלא בהיסוס, באדמת הארץ, אלא מפני שראיתי בהם שקיעה. במידה שהעיירה, שם, שוקעת – גם הם, פה, שוקעים.⁴⁸

ישורון יוצר כאן הלחם בין שקיעת העיירה לבין שקיעת הגמלים, המייצגים באופן מטונימי את הנוכחות הערבית במרחב הארצישראלי. בעת שטקסט זה נכתב הגמלים כבר נעלמו מן המרחב הישראלי, כשם שהעיירות היהודיות נמחו מהמרחב המזרח אירופי. שני הנופים, כשמה של הכותרת, מחברים בין הערבי לאב ובין העיירה לכפר הערבי, אולם החיבור יוצר מחנק:

שני נופים, שנדבקנו בהם, חיים במחנק: אחד, "בואו לקראת"; אחד, "יהנדס". מלת המצפוניות היהודית והחמלה בקרב יהודי פוילין. אף במחוזות שלא נודעה – היתה קיימת. היתה היהדות של יהדות פוילין. מירמז שפתיה ומיפתח לבה, מבחן נפשה ומכמן רוחה כל יום תמיד. היא השארת הנפש והשארת הלב שלה; "השמע", שבו חתמה לרגע עיניה-נצח.⁴⁹

הפסקה השנייה חוזרת כמעט מילה במילה על פסקה שפורסמה פעמיים כפתיחה לשיר "הונא מחטטת" – בפעם הראשונה בחוברת אורלוגין ובפעם השנייה בספר רעם. מה טעם ראה ישורון לחזור על הטקסט ולייבא אותו, כמעט ככתבו וכלשונו, ל"שני נופים", חמש עשרה שנה לאחר שנכתב ובשעה שהנסיבות ההיסטוריות של יחסי יהודים וערבים השתנו מקצה אל קצה בעקבות מלחמת ששת הימים? דומה שהתשובה נעוצה במילה "יהנדס", שרק באמצעותה מסוגל ישורון לחבר בין עזיבת הבית לבין הנכבה וליצור

48. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך II, עמ' 126.
49. שם, שם.

אינטגרציה של האירועים הקורעים אותו מכפנים. בהמשך, בפרגמנט אחר ב"פרוזא דברים כלשהם", שנקרא "הלשון", הוא מוסיף:

והתחלתי לכתוב, ולא ידעתי הרבה עברי, ועשיתי קימוצים, וכתבתי בצמצום. ולראות, משמע הרחק מן המקורות, הרחק מן הבית, הרחק מן היידיש. ייתכן, כי ביהנדס שלי התקרבותי לבית, כי הימרתי לו. את הדבר הזה, יהנדס, תלשתי לא מן העם, לא מן העולם, לא מן התורה, לא מן העיירה, לא מן הרחוב, לא מן החוץ, כי מן הבית. עכשיו, שאני אומר זאת, אין בכך עוון. שהרי ידוע, כי הלכתי מהם. ואפילו לא ידעו הם, שמהם אני הולך. עוד יש לי הרבה להסביר. אבל איך אני מסביר? השפה שלי גדלה על עצים. הקודמים לקחו קטעי לעז והסביבה. זאת שפת זמנם. ואני?⁵⁰

ישורון עוקר את המילה "יהנדס" מהמילון של העיירה היהודית, שממנו כביכול הביא אותה לשירתו, ובאמצעות שורה של שלילות הוא מחזיר אותה לבית ולמשפחה. המילה "תלשתי", המהדהדת את מצב התלישות של היהודי בסיפורת העברית של מפנה המאות, מדגישה את תלישותה של המילה "יהנדס", שבהקשר העברי-ישראלי היא חסרת מובן, שריד של עבר שנשלל. כאשר היא מרוקנת ממשמעויותיה ביידיש, המילה עצמה תלושה, אולם היא משמשת את ישורון כמעין חפץ מעבר הכומס בתוכו את טראומת הפרידה מן ההורים. לפתע, אי-המובנות של המילה משרתת אותו, דווקא מפני שלמילה אין דנוטציה ברורה.

החזרה ל"יהנדס" קשורה בטבורה לשאלת המובנות והקריאות, המעסיקה הן את ישורון הן את קוראיו. בפרגמנט נוסף ב"פרוזא דברים כלשהם", "קשר עם הזולת", ישורון מתייחס לכשל התקשורת בינו לבין קוראיו:

רוב הקוראים שווים כדרגה: באים אל השיר עם צו חיפוש, עם טביעת אצבעות, עם תצלום, עם ריתחה, עם שנאה. נגד זו אין לי דעה שכנגד. ואילו השניים-שלושה קוראים שיש, אלה אינם באים עם השגות ופירוכות, אלא מניחים את השיר בינם לבין הכוכבים, שפעם היו קרובים אליהם מבחינת הרוח, ועכשיו הם קרובים אליהם מבחינת החומר ומבחינת היום-לילה.
על כן, הם שמים את השיר בינם והכוכבים. בינם והיום-לילה.
[...]

נו, והאדם עצמו – גם הוא יש לו "פגישות": פגישות. נגישות. פגשים. מפגשים. נפגשים. נפקעים. נדקרים. נמעכים. נשרטים. נמרטים. נמררים. נפרדים. נברגזים.⁵¹

50. שם, עמ' 127.

51. ישורון, כל שריו, לעיל הערה 10, כרך II, עמ' 129.

הלשון הבהירה בפתיחה הולכת ומסתבכת עד המשפט האחרון, משפט סתום שנדמה שההיגיון שלו מבוסס בעיקר על דמיון צלילי בין המילים והוא מסתיים בתחדישים לשוניים, "נמררים" ו"נברגזים", הדוחפים את הלשון אל שטח ההפקר שבין המובן ללא-מובן. בעקבות ביון ניתן לקרוא את המעבר מהפתיחה הבהירה לסיום הסתום והמוצפן כ"התקפה על חיבורים" שנועדה לקעקע את מה שישורון מכנה בכותרת "קשר עם הזולת".

"יהנדס" כדרמה משפחתית

הפרשנות המתפתחת של ישורון למילה "יהנדס" מסמנת גם הבנה חדשה של הפונקציה של המילה בשירתו. אם בתחילה הבין ישורון את המילה כייצוג של ההקשר החברתי של יהדות פולין וערכיה, בהמשך הוא מבין אותה כמילה כמעט פרטית, מעין חפץ מעבר שמקורו לא במרחב הציבורי של העיירה היהודית אלא בבית הוריו. המילה "יהנדס" מגלמת אפוא את הפרידה מההורים, שצברה בדיעבד משמעות הרת גורל לאחר השואה, שבה נספו כל בני משפחתו של המשורר שנותרו בפולין. כאשר ישורון הבין כי למילה יש עבורו משמעות ייחודית החורגת מהדנוטציה שלה הוא הפסיק להציע פרשנות למשמעותה, ובכך הגיע לסיומו מהלך ארוך שנים של פרשנות עצמית. מרגע זה ואילך נעלמת המילה "יהנדס" מהמילון הפיוטי שלו, וגם ניסיונותיו להסביר את שירתו חדלו במידה רבה. באופן פרדוקסלי, דווקא כאשר שירתו נעשית וידויית וגלויה יותר הוא מסרב להמשיך ולפרש אותה, ובכך היא נעשית מסתורית אף יותר. אף על פי שלמילה "יהנדס" יש דנוטציה ברורה בידיש, כפי שהראה נוי, הגירתה לארץ-ישראל הופכת אותה למילה אניגמטית, עד שהיא מעוררת את חמת זעמם של הקוראים. מהסבריו של ישורון לאורך השנים עולה כי הוא מכיר היטב את הדנוטציה של המילה בידיש, חמלה, אולם ככל שחולפות השנים המילה נעשית אישית מאוד עבורו, כומסת סוד. אם ניתן לראות במילה חפץ מעבר סמלי, אפשר אולי להבינה גם כמייצגת מעין encapsulation, במושגיו של ביון. מכאן ואילך ישורון מייתר את הצורך לפתור את החידה, ולמעשה אף מתנגד לפתרונה. בכך הוא מעמיד בסימן שאלה את ההיגיון הפרשני של תחומי דעת כמו ביקורת הספרות, הפסיכואנליזה וההרמנויטיקה, התופסים את הטקסט ככולל סוד שיש לפענחו. וכזכור, ישורון כבר לעג לתפיסה זו כאשר תיאר אותה בפרגמנט "קשר עם הזולת" כמעודדת את הקוראים לבוא אל השיר "עם צו חיפוש".

ב"פרוזא דברים כלשהם" תיאר ישורון את "יהנדס" כמילה שמקורה בבית הוריו. מיד לאחר רצף פרגמנטים זה מופיע בספר השבר הסורי אפריקני השיר "עד 15 מאי

1974", שכותרתו רומזת לפיגוע במעלות שבמהלכו נרצחו עשרים ושבעה אזרחים ישראלים, רובם תלמידי בית ספר, בידי חוליה של החזית הדמוקרטית לשחרור פלסטין. הרצח זעזע את ישורון, שהאמין כל חייו בדו-קיום ישראלי-פלסטיני, והוא כתב שיר ארוך המורכב משבעה חלקים שחמישה מהם חוברו מיד לאחר האירוע, והשניים הנותרים – כחודש לאחר מכן. החלק השישי מורכב מעשרה בתים, ובשלישי בהם נאמר:

פְּשֻׁטִי אֶת הַבַּיִת.

אֵיךְ לְבַשְׁתִּי בַּיִת?

עֲזַבְתִּי אֶת אִמִּי.

אֵיךְ לְקַחְתִּי אִשָּׁה?⁵²

ישורון יוצר אנלוגיה, שהוא עַר לבעייתיות הכרוכה בה, בין החלפת בגד להחלפת בית, ומיד מייסר את עצמו ממרחק עשורים על עזיבת הבית ונטישת האם. בשלב זה של כתיבתו מתגבשת בו ההכרה כי הוא כותב את שפת אָמו. הכוונה אינה לידיש, ה"מאמע-לשון", אלא ללשון הקדם-מילולית שז'אק לאקאן כינה *lalangue* – הלשון שהילד סופג ביניקה והקשורה להתענגות. במונחיו של ביון, אלה "רכיבי ביתא" – מחשבות לא מעובדות, מחשבות ללא חושב. לאחר שנים שבהן ניסה להסביר את המילה "יהנדס", הוא מבין אותה כעת כחומקת מפרשנות, כקשורה בגוף האימהי.⁵³ על הזיקה בין שירתו לבין אָמו אמר ישורון בראיון: "הבאתי מאמא שלי מלה לעברית כתבתי פעם. לא חשבת אז, כשכתבתי, איזו מלה. כל אחד מביא מלה מאמא שלו, מלה זו או אחרת, אל העולם, אל הספרות. העניין הזה צנוע מצנוע. וזה לא יבוא ולא יעלה אם אנחנו לא נקרא לבאר עמוקה, בואי, עלי, עלי באר. לא תעלה הבאר. לא הבאר הזאת. לא המעיין שלך".⁵⁴ ישורון מצטט בראיון את שירו "סיני נתן שכמו", שבו התייחס מפורשות לפולמוס סביב "פסח על כוכים", ולכן יש מן ההיתממות בדבריו כאשר הוא אומר "לא חשבת אז, כשכתבתי, איזו מלה". כזכור, בשיר "סיני נתן שכמו" רמז ישורון, אמנם בעקיפין, למילה "יהנדס", כאשר כתב "הַבַּאֲתִי מְלָה / מְאָמִי לְעֵבְרִית. / אִישׁ לֹא מְפִיר". המילים "רכוש נטוש", וכמוהן הגינויים שהוטחו בו, דוגמת "לֵךְ לְעַבְדְּאֵלֶּה", מבהירים כי הוא נזכר במילה שהביא מאָמו בהקשר של פולמוס "פסח על כוכים". אולם בראיון, שפורסם ב-1982, שנים ספורות לאחר כתיבת "סיני נתן שכמו", מוצגת המילה

52. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך II, עמ' 142.

53. על מקום האם בעולמו השירי של ישורון, "המשורר הכי אימהי מפני שנתן פתחון פה לאם וללשונה באופן נועז ומפתיע [...]", ראו לילך לחמן, "קולה של אמא", הארץ, 27 בספטמבר 2009.

54. הליית ישורון, "אני הולך אל הכל", לעיל הערה 14, עמ' 94.

שהביא ישורון מאָמו כחלק מהסוד הטמון בשירה עצמה. השירה מוצגת כ"עניין" פרטי מאוד, "צנוע מצנוע", חבוי ונסתר כעומק באר – ככל הנראה רמז ל"בארה של מרים", שחז"ל תיארו כבאר נודדת המלווה את העם במדבר. השירה קשורה אפוא לבאר האימהית, הממודלת על הבאר הנודדת של מרים הנביאה. על פי חז"ל, הבאר נעלמה ועקבותיה אבדו לאחר מות מרים ועם כניסת בני ישראל לארץ. הקשר שנוצר בדבריו של ישורון בין המילה שהביא מאָמו לבין בארה של מרים רומז לגורלה של המילה "יהנדס", שאיבדה את משמעותה עם המעבר לארץ-ישראל. זה המחיר של הטריטוריאליזם, ובהמשך – של הריבונות. הקישור של "יהנדס" לאם, המופיע במפורש בשיר "סיני נתן שכמו", נושא אפוא משמעות אדיפלית ואולי אפילו קדם-אדיפלית.

לאור הבנה חדשה זו של המילה "יהנדס" ניתן לחזור ל"פסח על כוכים" ולראות שכבר שם היא הוצבה בהקשר משפחתי:

וּאֲבֵא־אִמָּא, מִן מְלָקוֹחַ
 אֲשֶׁל־רַבְרָבָא מְלָקָה –
 צְוֹנֵנוּ יִהְנַדְס לֹא לְשַׁכַּח.
 וְעַל פּוּילִין לֹא לְשַׁכַּח.⁵⁵

הביטוי "אבא-אמא" הוא תרגום מילולי מידיש של הביטוי "טאַטע-מאַמע", שמשמעותו הורים. המקף המחבר בין האב לאם מבטא הן את החיבור ביניהם והן את האיזון הלא מודע לתקוע ביניהם טריוז. למעשה, כבר סיפור החלפת השם מ"יחיאל פרלמוטר" ל"אבות ישורון" נתן ביטוי לדרמה אדיפלית שבמהלכה ויתר ישורון על הקרבה המועצמת לאם והסיר את ה"מוטר" משמו, ובה בעת הפך את שם האב לשמו הפרטי – אבות.⁵⁶ הדרמה האדיפלית כתובה לאורכה ולרוחבה של שירת ישורון, אולם בהקשר של המילה "יהנדס" היא מקבלת משמעות ייחודית. ב"פסח על כוכים" ייחס ישורון את הציווי המוסרי לנהוג בחמלה יהודית לשני הוריו, אולם בהדרגה נקשרת המילה "יהנדס" דווקא לאם, ומרגע שהיא נקשרת אליה וליחסים הסימביוטיים איתה מפסיק ישורון לנסות להסביר את משמעותה. תפנית נוספת בהבנה של ישורון את הדרמה האדיפלית מנוסחת בשיר "עד 15 מאי 1974", שבו הוא נותן ביטוי לטאבו של גילוי עריות ונוגע בשאלת הסוד. כזכור, כחלק השישי של השיר נוגע ישורון בהמרת האם באישה ושואל, בניסוח ספוג אשמה: "עֲזַבְתִּי אֶת אִמִּי / אֵיךְ לְקַחְתִּי אֵשָׁה?". הארוטיות שביחסים עם האם מסתרת בשאלה הקודמת לשאלה זו, שבה המילים "פֶּשְׁטֵתִי אֶת

55. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך I, עמ' 85.
 56. על שינוי השם ראו פרי, "סע סע, ההיפך ההגה", לעיל הערה 23, עמ' 34-35.

הַבֵּית. / אֵיךְ לְבַשְׁתִּי בֵּית? מַרְמְזוֹת עַל הַעִירוֹם וְהַעֲרִיָּה. שְׁאֵלוֹת נוֹקְבוֹת אֵלֶּה, שֶׁעֲצָם
נִיסוּחַן מִתְקָרֵב לְטֹאבוֹ, נִבְלָמוֹת בְּאַחַת כֹּאשֶׁר יִשׁוּרוֹן עוֹבֵר לְתֹאֵר אֶת עַץ הָאֲזוֹדְרֶכֶת:

הָאֲזוֹדְרֶכֶת הַתְּחִילָה בְּדַמְעָה.
שָׁמַיִם קָרְעִי קְרִיז קָרְעִי אֶרֶץ.
כְּנַפִּים עוֹבְרוֹת מְעַנְף לְעַנְף
סוֹד לְמִסְיָרָה.

טוֹב שְׁלֹא יוֹדְעִים עָלַי לְסַפֵּר.
הַתְּחִלְתִּי מִבְּתַחֲלָה. מִבְּאֲמָצֵעַ – כְּלוּם.
וְעַכְשָׁו אֲנִי שָׁב מִבְּסוֹף. הַחֲזַרְתִּי שְׁלוֹם
עַל אֲמִירְתִּי שְׁלוֹם, כְּשֶׁנִּפְרַדְתִּי מֵאָבִי.
[...]

הָאֵם אָמַת דְּבַרְתִּי לְאָבִי: אֲנִי
הוֹלֵךְ לְבָנוֹת עִיר?
אוֹ זֹאת הָאֲמַת שְׁאֲמַרְתִּי: "אֲנִי בּוֹרַח
מִמֶּךָ
[...]"⁵⁷

אם בבתים הקודמים דיבר ישורון במפורש על עצמו, כעת הוא מתבונן בציפורים
הרוחשות בעץ האזדרכת וקופצות מענף לענף כשהן אוחזות בסוד שאינו מוכן אלא
להן או מוסרות אותו זו לזו. מיד לאחר מכן שב ישורון לדבר על עצמו, ודבריו, "טוב
שלא יודעים עלי לספר", רומזים ליסוד סתום, לא קומוניקטיבי, בשירתו. שורות אלה
מייצגות מפנה בשירת ישורון, שכן בניגוד למאווייו בתקופות קודמות להסביר את
עצמו, כאן הוא מסמן את גבולות הידיעה העצמית, ולפיכך גם את גבולות הפרשנות
העצמית. כעת מסתבר כי משהו רב־משמעות, אולי אף גורלי, אינו יכול לעלות על
דל שפתיו. נראה שהאם נקשרת לסוד, לפחות באופן מטונימי, שכן מרגע שהסוד נזכר
לראשונה בשיר, האם נעלמת ממנו – ועם היעלמותה מקבלים היחסים עם האב מקום
מרכזי. משאלת האם, הנוכחת בתחילת השיר והמודחקת בהמשכו, עובר ישורון לשאלת
האב ומציג את ההגירה לארץ־ישראל כבריחה ממנו: "אני בורח / ממך".

57. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך II, עמ' 142–143.

המבוי הסתום של הפרשנות העצמית

יש מידה של אירוניה בכך שישורון מסיים את הספר השבר הסורי אפריקני בדיבור על סוד לאחר שהספר כולו – אולי יותר מכל ספר אחר שלו – משופע בפאראטקסטים שבהם ניסה להסביר, לבאר ולדרוש את מהלכיו הביוגרפיים והשיריים. עוצמתו של סיום זה ומשמעותו נחשפות בספרו הבא של ישורון, קפלה קולות (1977), שבו אין כלל קטעי פרוזה פאראטקסטואליים ואין כל מופע של פרשנות עצמית. הוויתור על הפרשנות העצמית בא לידי ביטוי בפואטיקה מינימליסטית ההולכת ומתגבשת ככל שהספר מתקדם, עד שרכים משיריו כוללים בית מרובע אחד בלבד. אף על פי שהשירים בקפלה קולות קצרים מאוד, הם אינם בהירים יותר ולשונם אף היא הרמטית. אך לעומת שירתו של ישורון בשנות החמישים והשישים, שהקושי הלשוני שהעמידה נקשר להדים של היידיש והערבית שנבללו בה, לשעטנו שאפיין את לשונו, שירתו המאוחרת כתובה במעין קוד אישי שביטוי הבולט ביותר הוא הוויתור על כמה מאמות הקריאה, למשל על האות וי"ו בחולם המלא ובשורוק, שאותם החליף בחולם חסר ובקובץ. בניגוד למהלכי הפרשנות העצמית שאפיינו את כתיבתו לאורך עשורים, בשירתו המאוחרת מנסח ישורון עמדה ספקנית כלפי ערכם של מהלכים אלה ולמעשה אף כותב בזכות הסוד ובזכות הלא-מפוענח. כך, למשל, השיר "בא נאמר", שהופיע בספרו האחרון, אדון מנוחה, הוא מעין מדרש על שאלת החידה שבשיר ועל הצורך בפתרונה. בניגוד ללשון הדיבור בכותרת השיר ובראשו, לשונו של הבית הראשון הרמטית:

בא נאמר: לאט לאט זה כאל התגרשתי מהם.
קניתי לי מהם מגרש אצלם, מקם להתגעגע אליו. הם להש-
פיר פלים. הם פלים להשפיר פלים, הם פלים, הם להזפיר פלי מכשיר, הם
מכשיר. הם פלי מכשיר פלים. הם פלים להזפיר. הם פלים להזכר.⁵⁸

בשורה הראשונה ישורון מדמה את הפרידה מהוריו לגירושין, אולם ככל שהבית מתקדם משתלטים עליו משחקי מילים עד שהתחביר עצמו מתפרק. התפוררות השפה הופכת את הבית לחידתי במפגיע, ומשחקי המילים המבוססים על הצליל (/להשפיר/להזפיר/ מכשיר) מדגישים את חומריות הלשון. התפרקות המשמעות מהדהדת את הצלילים התוקפים את ישורון בחלומותיו, כפי שתיאר אותם, כזכור, בראיון עם צורית: "[...] יש בי מזמן לזמן געיות פראיות. קולות של חראקירי. באים פתאום ונעלמים."⁵⁹ הלשון

58. ישורון, כל שיריו, לעיל הערה 10, כרך IV, עמ' 121.

59. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 6, עמ' 259.

החידתית עשויה להדוף את הקוראים, או, לחלופין, לעודד אותם לנסות לפענח אותה, אולם שני הבתים הבאים מערערים על עצם האפשרות לפענח ועל הערך הטמון בפענוח:

יֵתֵר וְיֵתֵר
יִפְיֹ בְּאֵין פְּעֻנְחִים,
יֵתֵר וְיֵתֵר
יִרְא אָנִי

מִפְּעֻנַח סֹד
הַשִּׁירָה.
יֵתֵר וְיֵתֵר יֵתֵר טֵב
יִפְיֶה בְּאֵין פְּעֻנְחִים.

אף על פי שהשיר דוחה את מעשה הפענוח, ניתן לקרוא אותו כייצוג של מעשה הפרשנות, כפי שעולה כבר מהטיפוגרפיה של השיר: הבית הראשון כתוב בשורות ארוכות ואילו שני המרובעים הבאים הולכים ומתכנסים אל ההשתתקות. בניגוד לעומס הלשוני של הפתיחה, ישורון בוחר בשתיקה ובהשמטה, הבאות לידי ביטוי באיות המילים "יֵתֵר וְיֵתֵר". השמטת האות וי"ו מסמנת בשירת ישורון אובדן נורא המגולם בשפה שירית חתוכה ופצועה.⁶⁰ זהו ריסוק האיברים שרק באמצעותו השיר "מגלה את עצמו", כפי שאמר ישורון בראיון לצורית.⁶¹ גילוי זה אינו תוכני; הוא נוגע באיזו מהות של שבר שהמשורר נותן לה ביטוי צורני. אף על פי שישורון טוען כי יופיה של השירה "בְּאֵין פְּעֻנְחִים", השיר "בא נאמר" הוא אלגוריה של תהליכי הידיעה ואי־הידיעה המאפיינים את הפואטיקה של המשורר. השיר, שפורסם שנתיים לפני מותו של ישורון, הוא מעין *mise en abyme* של שירתו בכללותה – הכפלה מוקטנת המכילה בתוכה את המעבר מהשיר הארוך והדחוס לשיר הקצר והסתום ואת התנועה הקבועה בין הרצון לתקשר ובין הדחף לקעקע את אקט התקשורת.

כאשר נשאל על הקשיים שהוא מערים בפני הקוראים, בייחוד באיות של המילים בשיריו, ענה ישורון:

60. מיכאל גלזומן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, חיפה 2018, עמ' 176.

61. צורית, שירת הפרא האציל, לעיל הערה 6, עמ' 197; וראו גם לעיל, עמ' 93.

לגבי הקורא, יש בזה אמת. הערמה בלתי מודעת. יכול להיות שאתה מביא צעצוע לחברת הילדים, ורוצים את הצעצוע שלך, ואני רוצה להתחמק, לא לתת את הצעצוע אבל אז אני מסתכן בזה שלא ירצו לשחק אתי, ואינני יודע מה לעשות, אז אני מערים קשיים, אין ברירה, אני לא רוצה לצאת מחברת הילדים, אז שיהיה להם קשה, אפילו לא ירצו לקחת את הצעצוע, ולא יוציאו אותך מחברתם והצעצוע הזה יישאר בתמותו, באי-נגיעותו בידך, והשיר לא יצא לאוויר העולם ויישאר אתך, ולא יום-יומיים לפני ההדפסה תשמח ואחר-כך תמסור אותו לשליטת הדפוס והוא ילך ממך, יכול להיות שאתה רוצה לעצור את התהליך הזה, שיישאר פרטי שלך כמה שאפשר יותר.⁶²

דבריו הכנים של ישורון נוגעים במתח העקרוני שחזינו בו שוב ושוב ביצירתו בין הרצון לפרש לבין הדחף לכמוס. במונחים שישורון מציע כאן ניתן להבין את תהליך הפרשנות העצמית כרצון להישאר בחברת הילדים. אף על פי שהוא מבין שאין לו ברירה אלא לחלוק בצעצוע, הוא "מערים קשיים [...] שיהיה להם קשה", בתקווה שהקשיים יותירו את הצעצוע – את השיר – בידיו. הכתיבה, שהיא במהותה אקט של תקשורת, מהולה באיווי שהשדר לא יגיע ליעדו. פער הזמנים בין כתיבת השיר לפרסומו הוא המרחב שבין גילוי לכיסוי, בין קידוד לפרשנות עצמית, בין ידיעה לאי-ידיעה.

62. הלית ישורון, "אני הולך אל הכל", לעיל הערה 14, עמ' 99.