

# צא וחשב מה שאין הפה יכולה לדבר\*

## הערות תאורטיות על כתיבה אכופה בספרות העברית

### על רקע אוליפיאני

יניב חג'בי

#### מבוא: גרעני עיבוי אוליפיאניים

כתיבה במודע באילוף מנוסח מראש (ולמעשה, כל יצירה באילוף מנוסח מראש) היא עבודת אומנות שמחבריה מנסחים כללים מיוחדים ליצירתה, הנוספים על הכללים המקובלים, כגון חוקי השפה ומוסכמות רטוריות. כדי להבדילה מכתיבה לא מודעת באילוף אכנה להלן כתיבה מעין זו "כתיבה אכופה". כל כתיבה אכופה היא כתיבה באילוף, אך לא להיפך. ניסוח הכללים הללו הוא חלק בלתי נפרד ממעשה האומנות עצמו. אם נשווה את היוצרת הלשונית לארכיטקטית היוצרת באופן אכופה, נראה כי גם היא מחויבת עדיין לחוקי הפיזיקה (חוקי השפה) ולמוסכמות אסתטיות (מוסכמות רטוריות), ועדיין היא משיתה על עצמה חוקים אחרים, שאינם חיוניים לפונקציונליות הבסיסית של מבנה היצירה. בהגדרתה, כפי שנראה ביתר פירוט בסעיף הבא, כל עבודת אומנות היא יצירה באילוף, ולכן נבחין כאן ונציין כי המאמר הנוכחי יעסוק בכתיבה (וכמשתמע, ביצירה באופן כללי) אכופה.

אוליפו (OuLiPo), ראשי התיבות של Ouvroir de Littérature Potentielle, אולפנא לספרות פוטנציאלית)<sup>1</sup>, שחבריה הראשונים היו סופרים ומתמטיקאים, הוקמה ב-1960,

\* כמה מהרעיונות המובאים כאן מופיעים באופן זה או אחר כאן: יניב חג'בי, "שירת האין המוחלט: עיון משווה בתפיסת השפה ב'עד הנה' לש"י עגנון, Georges Perec - La vie mode d'emploi וסביבותיהם", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, 2002; יניב חג'בי, לשון, העדר, משחק: יהדות וסופר-סטרוקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון, ירושלים: כרמל, 2007. במהלך הכתיבה שוחחתי והסתייעתי בייחוד בהערותיהם של שולמית במברגר, אמיר בנג'לי, ואבריאל בר-לבב, וכן של עדי שורק, יוליה קוח'ארנקו, הראל שורק ותלמידיי באוניברסיטת אמסטרדם.

1 המילה "אולפנא" משמרת גם בעברית את צליל האקרונים אוליפ"ו, וגם מזכירה במשהו את ארכאיות המילה הצרפתית "Ouvroir", שפירושה חוג תופרות. ראו, עינת ליבשיץ, "העכבר המתכנן בעצמו את המבוך", הו! 3 (2006), עמ' 207. הן בשל עניין מאמר זה והן בשל נאמנות למקור בחרתי לדבוק במילה "ספרות" ולא להחליפה ב"יצירה", כפי שליבשיץ עושה זאת: "אולפנא ליצירה פוטנציאלית". עם זאת, חשוב לציין כי יש היגיון רב בבחירתה של ליבשיץ, המצליחה לשמור על מצלול השם אוליפו ובו זמנית לרמז על אפשרויות היצירה האחרות שמעבר לספרות.

תחילה כוועדת משנה של "קולז' הפטאפיזיקה". ב־1961 פרסם רמון קנו (Queneau) את הספר מאה אלף מיליארד שירים.<sup>2</sup> בספר הזה, שהפך בהמשך לטקסט המכונן של אוליפו, הופיעו עשר סונטות שכל שורותיהן זכו לחריזה זהה. דמיינו ספר (מהדורות חדשות שלו עדיין יוצאות לאור) שבו כל שורת שיר מודפסת ברצועה נפרדת, והקוראים יכולים ליצור סונטות בעצמם, כאוות נפשם, במסגרת היקום שקנו ברא למענם. אם נמצה את כל האפשרויות הטמונות בטקסט נגיע לעשר (סונטות) בחזקת ארבע־עשרה (מספר השורות בכל סונטה).<sup>3</sup> גבולות הטקסט של קנו יעמדו אפוא ארבעה־עשר אפסים מאוחר יותר, ויכללו מאה אלף מיליארד סונטות אפשריות. במהלך כתיבת הספר נועץ קנו בפרנסואה לה ליונה (Le Lionnais), מתמטיקאי ושחמטאי חובב, והוא אף כתב את ההקדמה לספר. השניים, הנחשבים לאבות המייסדים של אוליפו, כינסו סביבם עוד אנשים שביקשו לבחון את רעיון הכתיבה האכופה. במניפסט האוליפיאני הראשון הגדיר לה ליונה שני מישורים לפעולת אוליפו.<sup>4</sup> הראשון, "האנליטי", הוא חקר היסטורי של מנגנוני יצירה, כמו סונטה, משקלי חריזה או מבנה הטרגדיה הקלאסית.<sup>5</sup> אך מותו של ההיסטוריון לספרות אלבר־מארי שמידט (Schmidt) ב־1966, הדמות האוליפיאנית המרכזית בחקר האנליטי,<sup>6</sup> סופיות מאגר המנגנונים וחדוות היצירה הטבעית, כל אלה הפכו את מישור הפעולה השני – שלה ליונה כינה "התחום הסינתטי" – לעיסוק האוליפיאני המרכזי. בסוף שנות השישים של המאה העשרים, ב"גל השני" של החברים, הצטרפו לאוליפו עוד יוצרים שפעלו בעיקר "סינתטית", ובהם המשורר והמתמטיקאי ז'אק רובו (Roubaud), ז'ורז' פרק (Perc) ואיטלו קאלווינו (Calvino).

למרות הכרזתו החד־משמעית של קנו כי אוליפו אינה אסכולה ספרותית,<sup>7</sup> קשה שלא לזהות בבסיס היצירה האוליפיאנית מתודה יסודית הבאה לידי ביטוי בהשתת מגבלות צורניות ליצירת ספרות (ובשלבי ההתפתחות המאוחרים של הקבוצה גם תחומי

2 Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris: Gallimard, 1961  
 3 בספר הופיעו עשר סונטות בנות 14 שורות האחת (כמובן), שלושה קווארטטים ודוטור, בחריזה השייקספירית ABAB-CD-DEFEF-GG. כל הסונטות זכו לחריזה זהה. למשל, החרז המסומן A בסונטה הראשונה מופיע בכל שאר הסונטות. אם נבודד את עשר השורות הראשונות של הסונטה תהינה בידינו עשר אפשרויות שונות, דהיינו עשר סונטות שונות. אם נוסיף על כך את עשר השורות השניות מכל שאר הסונטות תהינה בידינו מאה אפשרויות שונות (10X10). אם כן, 14 שורות תיתנה בידינו עשר בחזקת ארבע־עשרה אפשרויות לסונטות שונות, דהיינו ארבעה־עשר אפסים לאחר הספרה אחת: 100,000,000,000,000, מאה אלף מיליארד, או מאה מיליון מיליון סונטות.  
 4 François Le Lionnais, "La LiPo. Le Premier Manifeste", *Oulipo: La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, p. 21  
 5 חשוב לציין כי בתחילת דרכם, כשעוד היו ועדת משנה בקולז' הפטאפיזיקה, הדגישו האוליפיאנים דווקא את ההיבט האנליטי של פעילותם. "Le Collège de pataphysique et l'Oulipo", *Oulipo: La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, p. 43  
 6 בתחום האנליטי עסק גם חבר נשכח יחסית באוליפו, אנדרה בלאווייה (Blavier). ב־1982 הוא פרסם אנתולוגיה מונומנטלית של סופרים אוואנגרדים: *Les Fous littéraires*, Paris: Veyrier, 1982  
 7 Jean Lescure, "Petite histoire de l'Oulipo", *Oulipo: La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, p. 33

אומנות אחרים). הכתיבה האכופה, כפי שמעיד התחום האוליפיאני האנליטי, אינה עניין אולטרה-מודרני מתחום האוונגרד או האומנות הניסויית. בספרות העולם הייתה מודעות זו קיימת מאז ומעולם – בטקסטים רבים שדנו במלאכת היצירה עצמה. רבים הספרים שנכתבו, במקומות ובזמנים שונים, על אומנות השירה או על הרטוריקה, למשל, המפרטים מיני-מינים של מנגנונים ליצירה ואף קושרים במישורין בין אלה ובין המשחק.<sup>8</sup> הכתיבה האכופה, הגבלה לשונית מודעת שמטרתה להפיק יצירה אומנותית, מביאה אותנו אפוא כמעט מאליה לשאלת הקשר שבין שפה, משחק ויצירה, עניין שבו נדון בהרחבה בעיקר בסעיף השביעי שבמאמר הנוכחי. כדי להבין עד כמה מהותית הכתיבה באילוף (המשתמשת באילוצים באופן לא בהכרח מודע) לספרות בכלל ולמסורת העברית בפרט, נוכל לציין כמה דוגמאות מהתנ"ך. בספרים תהילים, משלי ואיכה, למשל, מופיעים כמה וכמה אקרוסטיכונים אלפבתיים ברמות שונות של שלמות,<sup>9</sup> ובהם כמה השגורים ביותר במסורת היהודית, כמו מזמור קיט בתהילים, הבנוי מעשרים ושניים בתים (אחד לכל אות) בני שמונה פסוקים האחד, או "אשת חיל", החותם את ספר משלי (לא 10–31). האקרוסטיכון, וכן אילוצים מפורסמים אחרים שרובם ככולם אינם ייחודיים לעברית, שבים וצצים במקומות שונים בהיסטוריה הספרות העברית. שירת פרובאנס ותור הזהב בספרד הנפיקו כמה וכמה פנינים שכאלה, כמו למשל "בקשת הלמידים" (פיוט הכתוב אך ורק במילים הפותחות באות למ"ד) ו"בקשת הממים" (במילים הפותחות באות מ"ם) שכתב רבי ידעיה הפניני בדרשי, או שאלתו הפלינדרומית המפורסמת של אבן עזרא: "אבי אל חי שמך למה מלך משיח לא יבא?" ואז התשובה, שגם אותה אפשר לקרוא משני הצדדים, "דעו מאביכם כי לא בוש אבוש, שוב אשוב אליכם כי בא מועד".

אך סקירה היסטורית (אנליטית) של הופעת אילוצים בספרות העברית אינה מעניינו של מאמר זה, והיא תישמר כנראה למסגרת אחרת. להלן נבקש בעיקר לסרטט את המסגרת התאורטית לניסיונות מעשיים בעתיד בכתיבה אכופה בעברית, להבנת הטבעיות שבה העברית מתמסרת לכתיבה אכופה, ובמקרים רבים, אף תובעת אותה. נראה כיצד אחדים מן הרעיונות המרכזיים הקשורים בכתיבה אכופה מופיעים באופן דומיננטי, כבר אלפי שנים, בטקסטים העבריים והיהודיים המסורתיים, וכיצד הפכו לחלק בלתי-נפרד, מודע יותר או פחות, ממסורת הכתיבה העברית. לשם כך נציג פרגמנטים מכוננים מעגנת הטקסטים היהודיים הקלאסיים, כמו המשנה, התלמוד וספר הזוהר.

במבוא למחברת הסוניטות מספר טשרניחובסקי בשבח המשוררים העבריים החדשים, שבזכותם "בגבולות המטריקה והארכיטקטוניקה נולדות לנו צורות חדשות, שאֵלו באו לידי מבקר צרפתי היה מכריז ומספר עליהן".<sup>10</sup> במאמר הנוכחי ניענה לקריאתו הלועגת-משהו של טשרניחובסקי, ונזדקק עדיין לאותו "מבקר צרפתי" – הגם שבמקרה שלנו יהיה מדובר בקבוצה של יוצרים צרפתיים (כמעט כולם) – כדי להבין טוב יותר

8 ראו למשל, Alfred Liede, *Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, vol. 2, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1963

9 ראו למשל, עמרם מליץ, "אקרוסטיכון במקרא", בית מקרא: כתביעת לחקר המקרא ועולמו 36, ג (ניסן-סיון תשנ"א), עמ' 250–262.

10 שאול טשרניחובסקי, מחברת הסוניטות, ברלין: דביר, תרפ"ב, עמ' יב.

רעיונות תאורטיים בדבר "היולדותן של צורות חדשות" בספרות העברית. אכן, כדי לחלץ מהמקורות הרבים באופן אחראי תובנות קוהרנטיות הקשורות בכתיבה אכופה, מלכד אותן המאמר בעיקר סביב רעיונות שונים ממשנתה של אוליפו. באלה נשתמש כמעין יודיד-הכסף כדי "להזריע" אותה עננה ערטילאית של הטקסט היהודי הקלאסי, ולהוציא את גשמיות התובנות החופפות להם בקורפוס היהודי מן הכוח אל הפועל. כאמור, הסעיף השני במאמר הנוכחי יגדיר את הכתיבה האכופה, שהיא-היא עיקר ענייננו, בעיקר באמצעות הבחנתה מכתובה באילוצים מקובלים (השפה עצמה, למשל). לאחר מכן, בסעיף השלישי נידרש למאפיין המובן מאליו של הכתיבה האכופה, דהיינו תפיסת קדימותו של החוק (השפה) למעשה היצירה עצמו. המתח המפורסם שבין חופש וכפייה, "חירות" ו"חרות", הוא שיעמוד במרכז הסעיף הרביעי, שיבחן את מודעותם של המגבילים את עצמם לאפשרויות היצירה האין-סופיות הטמונות בהגבלותיהם. הסעיף החמישי במאמר יבחן את מרכזיותו של רעיון האין, אותו היעדר מוחלט, המחולל סביב החיצים השבורים המסמנים לעברו את המשחק הלשוני המתמיד שבו נדון בהרחבה בסעיף השביעי. הסעיף השישי והשמיני כרוכים זה בזה וקשורים בטטטוש, אם לא במחיקה, של הגבול שבין התאוריה והפרקסיס (למרות הקשר ההדוק בין שני זוגות הסעיפים הללו בחרתי להפרידם כדי לעמוד על דקויות תמטיות המבחינות ביניהם, דקויות שעליהן ארחיב במקומות אחרים). משום שהתורה שבעל פה ניצבת לצד התורה שבכתב כמעט אין הבדל בין הפרשן היהודי הרבני ובין היוצר האומנותי. לכן, בין השאר, רשאים אנו לבחון את עבודת הפרשנות ביחס לעבודה היוצרת של אוליפו. ברוח זו תידון בסעיף התשיעי פרקטיקה מרכזית המשותפת לשני הקורפוסים שהשוונו ביניהם, והיא ה"צירוף": קומבינטוריקה במובנה האוליפיאני. בסעיף העשירי והאחרון, שגם יסכם את המאמר, נדון בהכרה המשותפת – של אוליפו באמצעות מושג הקלינמן,<sup>11</sup> ושל התלמוד באמצעות "תנורו של עכנאי" המפורסם – בפונדמנטליות של רעיון התעייה בלוגוס הלודי, מערכת החוקים של משחקי המשמעות האין-סופיים.

נציין כי הנקודות המועלות להלן קיימות זו בצד זו ואינן קודמות זו לזו כרונולוגית, ערכית או לוגית. זאת ועוד, הרעיונות המובאים במאמר הנוכחי הם במקרים רבים אוניברסליים, ולא נחלתה הבלעדית של הספרות העברית והיהודית. בעצם האוניברסליות שלהם הם תקפים, כמובן, גם ליצירה העברית והיהודית, אך מה שמייחד את הופעתם בתרבות היהודית והעברית הוא נוכחותם הבו-זמנית והאינטנסיביות העצומה של העיסוק בהם. מטבע הדברים מראה המאמר הנוכחי את הדמיון הרב שבין הרעיונות היהודיים והאוליפיאניים, ועם זאת, כפי שנשוב ונראה, דווקא בסימן השוויון ("=") שבין שני צדדי המשוואה מצויים ההבדלים, ועל כן אל לנו למחוק אותו, ואל לנו לראות בטקסטים היהודיים אוונגרד צרפתי, או לחלופין, לגייר את האוליפיאניים לחומרה. הדומה שבין

11 הקלינמן האוליפיאני – סטייה מכוונת מראש מן האילוצים שהוגדרו. יוצרת אוליפיאנית המנסחת אילוץ חדש יוצרת שיבוש מכון בתוך המנגנון שהגתה, השיבוש הזה הוא הקלינמן. מאז הופעתו הראשונה של מושג הקלינמן בפילוסופיה האטומיסטית הקלאסית הוא שימש כרעיון מפתח אצל הוגים שונים, ובייחוד במאה העשרים, על כך נרחיב בהמשך.

השניים יאפשר לנו אם כן גם להבין את שני צדדי המשוואה באופן עצמאי זה מזה. רבות מן התובנות המנוסחות כאן, כמו למשל רעיון קדימותה של התורה לבריאה, כבר ידועות לקורא המשכיל כך או אחרת, ולא היה צורך בציטוט עשרות המקורות המציינים זאת ומובאים במקומות אחרים. במקרים שבהם נדרש הרעיון לחיזוק מובאות בהערות השוליים הפניות לעוד מקורות, בחינת תנא דמסייע. דבר דומה נעשה גם בקישורים לתאוריות כלליות שיצוינו כאן כלאחר יד, שכן הטיפול בהן שמור למסגרת החורגת מנושא המאמר הנוכחי.

## להגדרת הכתיבה האנוכית

נפנה ראשית לבחון כמה סוגיות אוניברסליות העומדות בבסיסה של כל יצירה באילוף, גם אם באופן לא מודע, כלומר, כל יצירה שהמנגנון לעשייתה נוסח טרם מימושה. התפיסה הרומנטית, שעודה בלתי נפרדת מההיגיון האינסטינקטיבי המערבי, תטען שאין לכפות חוק על יצירה של אמת, ובמובן זה, היצירה באילוף מנוגדת לעצם רעיון האומנות. בתודעה הרומנטית עומד היוצר הגאון מעל לחוק ומצוי בקשר ישיר וטבעי עם המוזה, ההשראה והאל. המטורף, הגאון, הילד, הפרא, כל אלה מייצגים אינטליגנציה שהתעלתה או שלא הושחתה בידי התרבות, השפה והמלאכותיות, בידי החוק או בידי ההיגיון, שאינם אלא כבלים המגבילים את ההגעה לאומנות המוחלטת. השאלה הראשונה והחשובה ביותר תהיה, אם כן: כלום אין כל מעשה אומנות לעצמו כבר מלכתחילה, בהגדרתו, יצירה באילוף? כלום לא כל יצירה ספרותית מבוססת מראש על מערכת אילוצים?<sup>12</sup> הרי כל עבודת אומנות, במודע או שלא במודע, נעשית מלכתחילה בתוך גבולות שנקבעו מראש. אומנות המידה, הספירה, קביעת הכמות, אומנות החשבון, כל אלו היו מאז ומעולם חלק בלתי נפרד ממעשה האומנות, וכמוהם גם מושגי המלאכה והמלאכותיות.<sup>13</sup> למשל, אחד המשקלים הרווחים ביותר בשירה האירופית הוא החרוז האלכסנדרוני בן שתיים-עשרה ההברות, ולפיכך, למאורות השירה שביקשו להשתמש בו – ובכלל זה גם כוהני הרומנטיקה האדוקים ביותר שבהם "והמשוררים החשדנים ביותר כלפי המתמטיקה – לא הייתה ברירה אלא לספור לפחות עד שתיים-עשרה"<sup>14</sup> כשרצו לכתוב במה שבנימין כינה "הרקע האפור של [...] האלכסנדרוניות האקדמית".<sup>15</sup> בציודו השני של העולם, בקרב משוררי

12 Le Lionnais, הערה 4 לעיל, עמ' 20.

13 הדמיון בין המילים בשפות שונות מאשש רעיון זה, למשל ברוסית (אומנות – искусство; איסקושטבו) – מלאכותי – искусственный], [איסקושטבני], בגרמנית (אומנות – Kunst; מלאכותי – künstlich, artifiziel), בהולנדית (אומנות – kunst; מלאכותי – kunstmatig, artificieel), באנגלית (אומנות – art; מלאכותי – artificial), וכמובן, בצרפתית (אומנות – art; מלאכותי – artificiel).

14 Raymond Queneau, *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris: Gallimard, 1965, p. 10, 329 15 ולטר בנימין, בודלר, מגרמנית: דוד ארן, תל אביב: ספריית פועלים, 1989, עמ' 73.

ההייקו היפנים, לא שפר הגורל על המסתייגים ממדע החשבון, ואלה נדרשו לספור לא פחות משבע-עשרה הברות ליצירותיהם.<sup>16</sup>

לכתיבה באילוץ, אם בכוננת מכוון אם לאו, יכולות להימצא בבסיס התודעה היוצרת כמה סיבות תכליתיות בעת ובעונה אחת, אם כי במידה שונה. ראשית, כאמור, אומנות בהגדרתה היא תמיד מעשה באילוץ. הדיוניסי המוחלט הנטול ולו שמץ מן האפולוני אינו אלא אורגיית חושים אמורפית חסרת משמעות, וסביר להניח שהממד המוכתב מראש של היצירה עלה מעל לפני השטח ויוצרים שונים נדרשו לו עוד לפני שהייתה משנה סדורה בנושא, כמו למשל משנתם של אנשי אוליפן. שנית, לפי רבים, כמו למשל פרנסס ייטס (Yates), המציגים הסבר היסטורי-אינסטרומנטלי להיבט המלאכותי שבאומנות, הרטוריקה והכתיבה באילוץ הן כלי מנמוטכני, שריד למעבר בין התרבות שבעל פה לתרבות הכתב.<sup>17</sup> סיבה שלישית היא העובדה שבמקרים רבים מוסכמות פורמליות (למשל הסונטה, החריזה והמשקל) הפכו חיוניות ליוצרים שביקשו להתהדר ביכולתם, כמו למשל ב"משחקי הפרחים" המפורסמים בשלהי ימי הביניים בצרפת ובספרד.<sup>18</sup> כשם שהשימוש המתמיד בשפה שחק כל מילה למטפורה מתה,<sup>19</sup> כך נעלמה ייחודיותו הראשונית של כל אילוץ מסורתי, והפכה לחלק בלתי נפרד מ"קדוק פואטי" שיש להתחשב בו. העניין הרביעי והאחרון לפנייה לאילוצים ביצירה הוא הפחד הקמאי של כל יוצר מפני "הדף הלבן". האילוץ במקרה זה אינו נתפס כמגביל או חוסם, אלא דווקא כמה שמסייע להתגבר על האימה שביצירת היש מאין. אין זה כלי מתחכם גרידא למען יתהלל היוצר בלוליינותו הלשונית, אלא תרופה לשיכוך "חרדת הלבן", כמו למשל במקרה של ז'ורז' פרק, מהאוליפיאנים האדוקים ביותר.<sup>20</sup> שנים רבות לפני ז'ורז' פרק כתב טשרניחובסקי בהקדמתו למחברת הסוניטות דברים דומים על כי "כל צורה קבועה ומסוימה" ליצירה שהיא אומנם "סוללת למפרע מס[י]לה למהלך מחשבתו של המשורר, אבל היא גם המכרחת אותו לרכז את ניצוצי מחשבתו לבל יתעו הנה והנה ולא ידעו אחד אחד".<sup>21</sup>

כאמור, מכיוון שטענו כי בהגדרתה כל כתיבה נעשית באילוץ, יש לזקק את המושג

16 זה שנים רבות ששירת ההייקו אינה מוגבלת ליפנית בלבד. בישראל, למשל, הוקמה לאחרונה הוצאת "ירח חסר: הייקו בעברית" המוקדשת לשירת הייקו מקורית ומתורגמת.

17 Frances Yates, *The Art of Memory*, London: Routledge, [1966] 1999, esp. pp. 29, 38-39

18 שם כללי לתחרויות שירה בייסודה של "האקדמיה למשחקי הפרחים בטולוז" (הקיימת עד היום), שנערכו בעיקר במאה ה-14 בטולוז ולאחר מכאן גם בקטלוניה. הטרובדורים המתחרים נבחנו על המידה שבה נצמדו למנגונוני השירה (אילוצים) שבחרו. למנצח בכל קטגוריה הוענק פרז, ומכאן שם התחרויות.

19 בין השאר מצוטט הרעיון הזה בשם המשורר הארגנטיני לאופולדו לוגנוס, בהרצאתו של בורח'ס על המטפורה. ראו: Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2000, p. 22

20 Georges Perec & Jean-Marie Le Sidaner, "Entertien", *l'Arc* 76, 3 (1979), p. 8

למשל, שב וטוען כי אין האילוץ אלא מגבלה משחררת ביצירתו של פרק. ראו: Paul J. Schwartz, *Georges Perec: Traces of his Passage*, Birmingham, AL: Summa Publications, 1988, pp. 3, 31, 44; Warren F. Motte, "Jeux Mortles", *Études littéraires* 23, 1-2 (1990), p. 45

21 טשרניחובסקי, הערה 10 לעיל, עמ' יח-יט. ההדגשה שלי, י"ח.

ולנסחו "כתיבה באילוץ מנוסח מראש"<sup>22</sup>, או כאמור לעיל, "כתיבה אכופה". ואכן, כך מציין ז'אק בנס (Bens) בטענתו כי מאה אלף מיליארד שירים הוא הטקסט הפוטנציאלי המודע הראשון בהיסטוריה, כלומר, הטקסט האכופ הראשון, טקסט הבנוי על אילוץ מנוסח מראש ומאפשר יצירה נוספת בו.<sup>23</sup> הניסוח הזה מביא אותנו לדון בבעייתיות הטמונה בשאלת המודעות. בצידו האחד של ספקטרום המודעות האילוצים המובנים מאליהם, שהם רוב־רובם של האילוצים. אילוצים פיזיים, למשל, כגודל הספר (ספר בגודל של בניין הופך למעשה אומנות מסוג אחר; ספר בגודל האוורסט, נאמר, הופך אולי גם להצהרה פוליטית), או אורכה של יצירה (סרט, הופעה), שגם צופיה וגם משתתפיה צריכים להתקיים בעולם היומיומי, ולו כדי שיוכלו להמשיך בפעולתם משני צדדיו של המעשה האומנותי. בעולם הספרות, שבו החומר הבסיסי הוא השפה, נראה שגם היוצרים הנוטלים לעצמם את החירות הרבה ביותר, הסוטים, למשל, מן האיות הנכון וממבנה המשפט המקובל, עדיין רתומים לאילוצי השפה שהם מבקשים לעוות.<sup>24</sup> הסטייה (הלשונית, העלילתית, הלוגית) תהיה תמיד ביחס לקו הישר, למערכת החוקים ותפקודה הנאות. גם ביצירות שאינן ריאליסטיות במובן הטהור של המילה, המבקשות לסטות במכוון מקו נתון של עלילה לוגית, מצויות יחידות ריאליסטיות. טייסת של חללית ברומן מדע בדיוני תאכל, תשתה ותתאהב במידות הגזורות לנו. החריגה ממידות אלה גזורה אף היא למידת אדם, שהרי מעבר לה מצוי חוסר המשמעות החד־פעמי שאי אפשר לשחזר. מן הצד השני נוכל להבחין בשני סוגים של כתיבה שמודעתה לאילוציה אינה מוטלת בספק. ראשית, הכתיבה באילוץ מקובל, כמו הסונטה, ההופכת את האילוץ לנושאה. דוגמה יפה לכך היא הסונטה הארס־פואטית המפורסמת של טשרניחובסקי, "אל הסונטה העברית", שבה הוא הופך את האילוץ לנושא השיר ומספר על יתרונותיו הסגנוניים:

אֶהְבֵּתִי צִמְצוּם נִיב־חֲרוּזָךְ, פּוֹזוּ כְּזָהָב,  
מְלֻטֵשׁ מִחֲזִיק בּוֹ הַמְרָבָה שֶׁבְמוֹעֵט,  
וְיִגְמַר־בְּתִיךְ לָךְ הַמְצָלָצֵל בְּאוֹן וְרָהָב,  
חֲלִיפוֹת הַגִּיּוֹן כֶּךָ כְּאוֹר הַחֲזִיז הַחֵד.<sup>25</sup>

22 עוד ראו, Warren F. Motte (ed.), *Oulipo a Primer of Potential Literature*, Normal, IL: Dalkey Archive Press, [1986] 1998, p. 11.

23 Jacques Bens, "Queneau Oulipien", *Oulipo: Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1981, p. 23.

24 הרומן האפיסטולרי של הארי מאתי'וס, שבו מכתביהם של כותב אנגלית תקנית (ספרן, לא פחות) ואהובתו, ילידת מדינה בדרום־מזרח אסיה המתגוררת באיטליה, בנוי כולו על הסטיות הלשוניות הללו. ראו, Harry Mathews, *The Sinking of the Odradek Stadium*, Normal, IL: Dalkey Archive Press, [1971] 1999.

25 שאול טשרניחובסקי, "אל הסונטה העברית", שירים חדשים (תרע"ד–תרפ"ג), ליפסיה: שטיבל, תרפ"ד, עמ' סה. בסוף המאה התשע־עשרה יצאה אנתולוגיה שהוקדשה כולה לסונטות על הסונטה. ראו, Mathew Roussell, *Sonnets on the Sonnet: An Anthology*, London, New York and Bombay: Longman's, Green, and Co., 1898. גם בגיליונו הראשון של כתב העת הו! מובאות סונטות מפורסמות על כתיבת הסונטה, כמה אף בעברית, ובהן, למשל, הסונטה "אל הסונט" שכתב רוני סוניס במיוחד לגיליון. ראו: הו! 1 (2005), עמ' 317.

אחת הטענות הבולטות נגד הכתיבה האכופה היא שאין מדובר אלא בהתייפוּת סגונית עקרה. כשאנו בוחנים את הבית הראשון בסוּנטה זו של טשרניחובסקי – מעין סקירה היסטורית של הופעת הסוּנטה בספרות העברית, שאינה אלא גרסה מחורזת של כמה נתונים המופיעים במבואו למחברת הסוּנטות – נדמה שלעיתים קרובות יש צדק בטענות אלה.<sup>26</sup> בהיסטוריית הספרות העברית ידועה ביקורתו של זך על שירתו של אלתרמן, שאחד מציריה המרכזיים ביותר הוא עניין החריזה והמשקל המוגזמים.<sup>27</sup> הביקורת כנגד משיתי האילוצים על עצמם ברורה: מדוע על היוצרים להגביל את עצמם בצורה מלאכותית ולהתכחש לפנים השונים של טבעיות היצירה? בעניין זה נעסוק בהמשך, אך בינתיים נטען כי העובדה הוודאית היא שביצירות מעין אלה הן הקוראים והן היוצרים מודעים למלאכותיות המטרימה את טבעיות היצירה.

קבוצת האילוצים השנייה שהמודעות להם אינה מוטלת בספק היא קבוצת האילוצים שנוצרו במיוחד ליצירה המסוימת, שעצם יצירתם הוא חלק ממעשה היצירה המקורי. בתיירות פנים, למשל, מביאה עדי שורק שלושה טקסטים פרגמנטריים המסודרים אלפביתית לפי נושאים. כותרות הפרגמנטים של "אלף-בית תל-אביב" הם שמות של רחובות העיר, "אלף-בית חיפה" – שמות של מקומות בחיפה בזיכרונות הילדות של אישה, ו"אלף-בית אישה" – אוסף פרגמנטים ללא כל נושא אחיד בולט לעין. כבר כותרות הטקסטים מפנות את תשומת ליבם של הקוראים אל המבנה האקרוסטיכוני-אלפביתי, המוכר כשלעצמו, אך בכך אין די. בסופו של כל קטע כתוב בסוגריים מספר המילים המופיעות בו, ובכך מוזמנים הקוראים בשנית לבחון את המבנה הפנימי של הפרגמנטים.<sup>28</sup> במקרים אלה, כמו למשל האילוף האינטרטקסטואלי המפורסם ביוליסס של ג'ויס, מבליטים היוצרים לעיתים קרובות ובאופנים שונים את האילוף, והופכים את הקוראים למשתתפים מודעים במשחק הקריאה. הספרות המבוססת על כתיבה אכופה הופכת לספרות הממתינה בערגה לנוכחות הקוראים – ספרות הזקוקה להם כדי לממש את נוכחותה.<sup>29</sup>

על הטווח הרחב שביו שני צדדי הספקטרום הללו מצויים אילוצים שונים המופיעים ברמות שונות של מודעות, שעל הקוראים (המתבוננים) לנסות ולקבוע אם מדובר באילוף מודע אם לאו, ועליהם לבחון את ההשלכות הפואטיות שיש לכך על היצירה הנתונה. מתודית, כפי שצוין לעיל, המאמר שלהלן ידון בהשלכות התאורטיות של המודעות לאילוצי הכתיבה (היצירה) שנוסחו מראש.

26 טשרניחובסקי, הערה 10 לעיל, עמ' ט-ל.

27 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3-4 (אביב 1959), עמ' 109-122; נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל אביב: אלף, 1966. ב-2005, כשפורסם הגיליון הראשון של ה' שב הפולמוס אל זירת השיח בספרות העברית, וב-2013 פרסם גידי רשף את הספרון בחזרה לזמן וריתמוס (חיפה: פרדס), המבקר בחריפות את ספרו של זך.

28 לכל קטע מוקצב מספר שורות המתאים לאות הפותחת בו (בי"ת – 2 שורות, גימ"ל – 3 שורות וכן הלאה, עד תי"ו – 22 שורות). בכל שורה מלבד האחרונה שבכל קטע חייבות להופיע עשר מילים, ובשורה האחרונה שבכל קטע פחות מעשר מילים. עדי שורק, תיירות פנים, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2006.

29 Bens, הערה 23 לעיל, עמ' 24.



## בין הכרח ומקרה: על קדימות החוק למעשה היצירה

כאמור, הכתיבה האנופה מניחה חוק או מערכת של חוקים שנקבעו עוד לפני היצירה עצמה. אחד המאפיינים החשובים ביותר במה שאידל מכנה "אוטולוגיזציה רדיקלית של התורה ביהדות הרבנית" היא התפיסה ש"התורה נתפשת כישות קדמונית, שקדמה לבריאת העולם, ואף שימשה פרדגימה לבריאתו"<sup>30</sup>. הדבר דומה למקורות יהודיים רבים המתארים את בריאת העולם באמצעות התורה והשפה. התפיסה המקובלת, האמפירית, ובוודאי זאת המבוססת על התפיסה המדעית שהעולם קדם לאדם, תניח גם את קדימות העולם לשפה. על פי חשיבה זו השפה הסכמית, כלומר סימניה וצליליה אינם קשורים אורגנית בדברים שהיא מנסה לייצג. בנקודת זמן כלשהי, ואולי היה זה תהליך, הסכימו בני אדם החברים בקהילת שפה נתונה על הסימנים שייצגו את הרעיונות והדברים. לפי תפיסה זו, הרואה בשפה מעשה ידי אדם, דבר מה מלאכותי, השפה היא תוצאה בלבד, והיא נובעת מסיבה אחרת: הרעיונות, הדברים, העולם – הנעלה עליה כרונולוגית וערכית.

מנגד, התפיסה שלפיה בריאת העולם נעשתה לפי אילוץ-העל השפה או התורה היא חלק בלתי נפרד מהראייה הטבעית של השפה, שלפיה קיים קשר הדוק בינה ובין עולם הדברים, ומהות הדברים מצויה בהם מלכתחילה כבר בשמם. כך למשל מספר לנו המדרש המפורסם מבראשית רבה א, א (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 2):<sup>31</sup>

התורה אומרת, אני הייתי כלי אומנותו של הקב"ה. בנוהג שבעולם מלך בשר ודם בונה פלטין, אינו בונה אותו מדעת עצמו אלא מדעת אומן, והאומן אינו בונה אותה מדעתו, אלא דיפטר[א]ות ופינקסות יש לו לידע היאך הוא עושה חדרים ופשפשים. כך היה הקב"ה מביט בתורה ובורא העולם [...] והתורה אמרה "בראשית ברא אלהים" [...] ואין ראשית אלא תורה.<sup>32</sup>

מעניין לציין כי ב"טימאוס", הדיאלוג הקוסמולוגי של אפלטון, הישות בוראת העולם מכונה "דמיורג" – מילה שהוראתה הראשונית היא בעל מלאכה או אומן מומחה – וזאת הרבה לפני הפיתוחים הגנוסטיים של הדמות כאל למחצה או כשטן. גם הישות

30 משה אידל, שלמויות בולענות: קבלה ופרשנות, מאנגלית: תרצה ארזי, תל אביב: ידיעות אחרונות וספרי חמד, 2012, עמ' 56-57.

31 עם היצירות המרכזיות שהמדרש מצוטט בהן נמנות אלה: ילקוט שמעוני (בראשית א, רמז א; משלי ח, רמז תתקמב); רש"י על אבות ג, יד; ר' ישראל אלנקאוה, מנורת המאור, תלמוד תורה (מהד' עמלאו, עמ' 205); של"ה מסכת פסחים.

32 לעוד מקורות המתארים את קדימותה הכרונולוגית-ערכית של התורה לעולם ראו למשל את ספר יצירה וספר הזוהר, המושתתים על תפיסה זו: סדר אליהו זוטא פ"י; פרקי דרבי אליעזר פ"ג. מקורות שונים ניסו לבצר את מעמדם של טקסטים אחרים ולהוכיח כי גם הם ניתנו בהר סיני. למשל, על מגילת אסתר ראו, תלמוד ירושלמי, מגילה פ"א ה"ד, על מסכת אבות ראו בפתח פירוש רבינו עובדיה מברטנורה, ועל התלמוד הבבלי והתלמוד הירושלמי ראו בהקדמתו של הרמב"ם למשנה תורה.

הבוראת אצל אפלטון, כמו האל היהודי, צריכה דגם, תמונה, בטרם תפנה לבריאה עצמה. היא זקוקה ל"דבר כלשהו שיוצרו משווה לעינינו את שעומד תמיד בעינינו, ונזקק לדגם שכך טיבו בשעה שהוא יוצר את דמות הדבר ותכונתו".<sup>33</sup> הדומה בין השניים מחזק את השונה. הדגם העומד לפני האל היהודי בשעת הבריאה אינו מוחשי ואינו דגם של העולם בקנה מידה אחר. העומד לפני האל הוא השפה עצמה. התורה (השפה, העברית אפילו) היא היא הסרטוט המטרים לבריאת העולם, והמילים הן שיצרו את הדברים. פעולת האל על כן אינה מימטית גרידא, אלא יצירה מחדש. הלקוניות הידועה של התורה המתגלמת באותו "ויאמר ה' [...] ויהי", מתפרטת כאן לתמונה חיה. האל, אומן-העל, יוצר את עולמו, את עולם בני האדם הנראה להם טבעי ביותר, באמצעות השפה, התורה. כחבר מן המניין באוליפו, יוצר האל את עולמו באמצעות התורה – אותו אילוץ מנוסח מראש אולטימטיבי. המסגרת התאולוגית-קוסמולוגית מטילה על הטקסט ועל העוסקים בו אחריות עצומה. בריאת העולם מכילת שפה עד לפרטים הקטנים ביותר, התלויים זה בזה. כל שינוי בטקסט, ולו הקל ביותר, עלול להחריב את היקום כולו. בסדר אליהו זוטא, למשל, מסופר לנו שוב כי האל החל לבחון את תורתו תשע מאות שבעים וארבעה דורות קודם לבריאה, וכי רק לאחר ש"דרש, חקר, וצרף" קבע את הדברים בתורה, "ואם זז ממקומו קמעה יצא להחריב את העולם" (פרק י). האזהרה המפורסמת של ר' ישמעאל לר' מאיר הסופר נעשית גם היא על רקע זה, ומופיעה פעמיים בתלמוד הבבלי: "הוי זהיר במלאכתך שמלאכתך מלאכת שמים היא, שמא אתה מחסר אות אחת או מיתר אות אחת – נמצאת מחריב את כל העולם כולו".<sup>34</sup>

בניגוד לאוליפו, בהקשר האל ומעשה הבריאה מתעוררת שאלת הראשוניות. אם התורה היא המקור לכול נשאלת שאלת מקורה של התורה: לפי איזו מערכת חוקים נוצרה היא? המדרש שהובא לעיל תוחב את זנב הנחש אל תוך פיו. התורה היא שאומרת "בראשית ברא", וכידוע לכולם, כך מניח המדרש, "אין ראשית אלא תורה". שאלת הביצה והתרנגולת נפתרת כך, א-לה-קולומבוס, במכה חטופה בראשה. השפה (העברית) אינה עוד הסכמית-אנושית, כלי בלבד, מכשיר קונטינגנטי לתקשורת. היא אימננטית, הכרחית, המציאות רוויה בה והיא במציאות כשם שהסיבה במסובב עד שאי אפשר עוד להבחין בין השתיים. המערכת הייתה קיימת מלכתחילה, והיא צנחה מהשמיים לפני חלקיה.<sup>35</sup> ז'ורז' פרק, לא רק כאוליפיאני אלא גם כתוצר המייצג ביותר של חיי הרוח הצרפתיים

33 אפלטון, "טימאוס", כתבי אפלטון, כרך ג, מיוונית: יוסף ליבס, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1975, עמ' 530.

34 תלמוד בבלי, עירובין יג ע"א; סוטה כ ע"א.

35 ביקורת הסטרוקטורליזם של דרידה מדגישה בדיוק נקודה "מיסטית" זו. לפי דרידה, אין הסטרוקטורליסטיים יכולים להסביר את היווצרות המערכת באמצעות ביטוייה, ולא ייתכן שזו "צנחה מהשמיים כבר מוכנה". Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Alan Bass (trans. and notes), Brighton: The Harvester Press, 1982, p. 11 הכרזתו של לוי-סטרס כי "שפה הייתה יכולה להיוולד רק בפתאומיות". Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1997, pp. 120-121. השפה כמערכת הפכה למסומן טרנסדונטלי, שהכתיב את התפיסה כי "לא היה דבר לפני הלוגוס או מחוצה לו" (עמ' 20).

בשלושת העשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה (או בגסות, כסטרוקטורליסט סתם), מקבל כמובן מאליו את קדימות המערכת.<sup>36</sup> את הדברים שלהלן, למשל, הוא כותב בתארו את מלאכת התצרף (פאזל), שאינה אלא משל למלאכת האומנות בכלל: "המרכיב אינו קיים לפני המכלול, אין הוא נתפס באופן ישיר יותר ואין הוא קודם בזמן למכלול; לא המרכיבים הם הקובעים את המכלול, אלא המכלול הוא הקובע את המרכיבים".<sup>37</sup> ר' מאיר הסופר הריהו כמרכיב מחדש של תצרף הבריאה, ולמעשיו השלכות על העולם. כאן מצוי, כמובן, האלמנט הדתי בתפיסה הרבנית. התצרף הזה, כאותה מפה בורח'סייאנית מפורסמת, מתאר את העולם ביחס 1:1. כל שינוי יפגום לא רק באפשרות להרכיב את התמונה הכללית אלא בעולם שהמפה מייצגת, שהרי התצרף הוא העולם והעולם הוא התצרף.

נדמה שתפיסת קדימות המערכת למעשה היצירה מפחיתה ישירות ממעמד היוצר והאדם. האדם אינו עוד היוצר הטורנסונטי של המערכת אלא תוצרה המקרי, הפועל בדרכים שהוכתבו לו מראש, כגון חוקי השפה. בהקשר זה נוכל לבחון את הסוריאליזם כפרדיגמה: למרות החידוש שהיה בו, הוא לא ביטל את הצבתו הראשונית של הסובייקט היוצר במרכז זירת מעשה האומנות. רמון קנו, למשל, כסוריאליסט מן המניין בראשית דרכו, יצר טקסטים אוטומטיים, פנה אל התת-מודע והציג אסוציאציות חופשיות ללא חיבור לוגי. כתיבה זו מבוססת על הספונטניות היוצרת, על שחרור מכל תודעה מכוונת או מצנזרת. ברם, עוד בראשית שנות השלושים של המאה העשרים, שנים רבות לפני הקמתה של אוליפו, הציב קנו את עבודתו בניגוד מוחלט לסוריאליסטים,<sup>38</sup> לא ממניעים אישיים גרידא אלא בעיקר מסיבות ענייניות.<sup>39</sup> בהמשך גם חבריו האוליפיאניים – בוודאי הצעירים שבהם, שהושפעו ממנו רבות – הציבו את עצמם במודע כאנטי-סוריאליסטים. מרסל בנאבו (Bénabou), למשל, אוליפיאני בן דורם של ז'ורז' פרק וז'אק רובו (אנשי הדור השני של אוליפו), מצא זהות בין הסוריאליסטים לבין המתנגדים לתפיסה האומנותית האוליפיאנית.<sup>40</sup>

36 כשאנו נדרשים לשאלת הקשר בין אוליפו והסטרוקטורליזם חשוב לציין חד-משמעית כי האוליפיאני המצוי אינו סטרוקטורליסט במובן הטהור של המילה, וכי לכל היותר יש לו מה שאפשר לכנות "תודעה סטרוקטורליסטית". לעומת האוליפיאני, הבוחר את המערכת שיפעל בה, הסטרוקטורליסט מנסה לגלות את המערכת שבה הוא נתון. האילוץ – החוק או מערכת החוקים שבמרכז הפעילות האוליפיאנית – אין בו די כדי להופכה לפעילות סטרוקטורליסטית טהורה.

37 ז'ורז' פרק, החיים הוראות שימושו, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 2005, עמ' 15.

38 במאמרו "Technique du roman" מסביר קנו על האילוץ שבאמצעותו בחר את מספר הפרקים ברומנים *Le Chiendent* (Paris: Gallimard 1993), *Gueule de Pierre* (Paris: Gallimard, 1936) ו-*Les Derniers Jours* (Paris: Gallimard, 1936), בטענו כי "היה זה בלתי נסבל" בעיניו לתת למקרה לקבוע את מספר הפרקים. ראו, Queneau, הערה 14 לעיל, עמ' 29–31. עוד על קנו ועמדתו הברורה בעניין הסוריאליזם ראו, למשל: Paul Fournel, *Clefs pour la littérature*, potentielle, Paris: Denoël, 1972, p. 37.

39 בשנים 1924–1929 היה קנו חבר פעיל בתנועה הסוריאליסטית, אך כאחרים מחברי הקבוצה, שעזבוה מסיבות שונות, הוקע בידי ברטון, דבר שתרם בוודאי לגישה המיליטנטית שלו ושל האוליפיאנים כלפי האסטיטיקה-אידאולוגיה הסוריאליסטית.

40 ציינו כבר את אבחנתו של בנס בין אילוץ מודע ללא מודע (Bens, הערה 23 לעיל, עמ' 23). הכתיבה

למרות המציאות השונה שהסוריאליזם מציג ביחס למציאות המקובלת, הריהו עדיין טוען לקיומו של מישור תודעה שאפשר להשיג באמצעות השפה והאומנות. הסוריאליזם מטיף לסוג של נוכחות מיידית – אולי לא מודעת ולא מסודרת, אך בכל זאת בעלת ערך מוחלט. בבסיס הסוריאליזם הנחת יסוד על אמת אומנותית, טהורה, שמזמנים המקרה השרירותי וההשראה. אוליפו, בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים, כרכה את ההשראה ואת המקרה, ועימם את התודעה הפרטית היוצרת, בסוריאליזם, והציבה את עצמה בניגוד מוחלט אליהן.<sup>41</sup> אם הכול נאמר כבר למשה בהר סיני, כך נדמה, אין מקום להשראה אנושית ואין מקום למקרה. "אוליפו – היא אנטי המקרה" מצטט בנס את קביעתו החותכת של קלוד ברז' (Berge).<sup>42</sup> למלחמה הטוטלית של אוליפו במזל, במקרה ובהשראה התגייס גם ז'ורז' פרק.<sup>43</sup> כבר ב־1967, כשהצטרף לאוליפו, שב וחזר פרק בדברים שנשא באוניברסיטת ווריק על המנטרה האוליפיאנית: "אין כתיבה טבעית, אין השראה, אין דבר המסייע לי, המצוי מחוץ לראשי ומסייע לי בייצור השפה".<sup>44</sup> פרק אף ניסח שלושה עקרונות לברטלבות', הדמות הראשית בהחיים הוראות שימוש, המבקש לעצמו פרויקט שחייג יחוגו סביבו. העיקרון השני הוא החשוב לענייננו, עיקרון "מהתחום הלוגי: תוך הוצאה מכלל חשבון של כל מקריות, הפרויקט הזה יפעיל את הזמן ואת החלל כמערכת קואורדינטות מופשטות שבה ישתזרו על ידי הישנות בלתי נמנעת אירועים זהים שיתרחשו בהכרח במקום שלהם, במועד שלהם".<sup>45</sup> האוליפיאנים, כמו תלמידי החכמים, נתונים במסורות השפה, חבושים בבית הסוהר של חוקי הלשון שנקבעו מראש, והם יודעים שכל שהם עתידים לחדש כבר מצוי בין סורגי השורות.

מעמד מתן תורה, שהיה יכול להיות אירוע מיתולוגי, חד פעמי והגיוני ביותר במסגרת תאולוגיה נתונה, הופך לאירוע פרדוקסלי המתפשט הרבה מעבר לעניין הכרונולוגי. אין הוא דומה לקפיצת האמונה הקירקוגוריאנית הנדרשת מאברהם, למשל, כשהוא מוביל את יצחק אל העקדה ובחזרה, ואין הוא דומה לאמונה הנוצרית בפרדוקס האחד שהם שלושה. אלו אירועים פרדוקסליים נקודתיים שהסתירה הלוגית שבהם מוגבלת בזמן, לפחות בהגייטם הראשונית. מעמד מתן התורה שבעל פה בהר סיני, תורה הממשיכה להיכתב, מחייב תפיסה אחרת עד לבוא המשיח, תפיסה אין־סופית ומילולית, ורק לאחר

האוטומטית במהותה אינה אילוץ לשוני אלא להפך. מושפעים מפרויד, הם ביקשו בכך להתעלות מעל לאילוצים ולהגבלות של הסופר־אגו הפרוידיאני כדי להגיע אל התת־מודע, שבו מסתתרת לשיטתם האמת של הדברים. הן במטרתם והן באופן ביצועם דומים הניסיונות הספרותיים המפורסמים של ויליאם בורוז (Bourrouchs) בעקבות הצייר גיסן הרבה יותר לכתיבה האוטומטית מבוססת המקרה של הסוריאליסטים מאשר לעבודה האוליפיאנית. בורוז גזר שורות אקראיות מטקסט ואז ארגן אותן מחדש, שוב באקראי, כדי "לשחרר את תודעת הקורא". באופן זה כתב, למשל, את הטרילוגיה *Nova*, הבנויה מספריו *Soft Machine* (Paris: Olympia Press, 1961) ו־*The Ticket that Exploded* (Paris: Olympia Press, 1962) Gtove Press, 1964).

41 Fournel, הערה 38 לעיל, עמ' 22.

42 Bens, הערה 23 לעיל, עמ' 25. התרגום שלי, י"ח.

43 Motte, הערה 22 לעיל, עמ' 17.

44 Georges Perec, *Je suis né*, Paris: Seuil, 1990, pp. 34–35. התרגום שלי, י"ח.

45 פרק, הערה 37 לעיל, עמ' 157. ההדגשות שלי, י"ח.

בואו יובהר לנו באופן מיסטי מצמית-כל-שיח אותו טעם הלבן שבין האותיות,<sup>46</sup> רק אז לא נצטרך עוד לפרשנות ולא לשפה. התפיסה הזו מגדירה את יוצרי התורה שבעל פה כשותפים ליצירה האלוהית, ובו־זמנית את אלה שאינם משתתפים בה כמושכי ידיים מהשתתפות ביצירה. השתמטות ממלאכה זו כמוה כהחרבת העולם, לא פחות, כשם שנכתב בזוהר, למשל: "כל מי שמביט בתורה ומשתדל בה, מקיים כביכול את כל העולם", וכשם שהאל "הביט בתורה וברא את העולם" כך האדם "מביט בה בתורה ומקיים את העולם" (שמות קסא, ב). הבריאה באמצעות התורה היא אירוע אלוהי חד-פעמי, ואילו קיומו של העולם באמצעות התורה היא אירוע מתמשך.

## אל תקרא חרות אלא חירות

ז'ראר ז'נט (Genette) טוען – ומחלל לכאורה את קודשיה של אוליפו – כי למקרה תפקיד חשוב ביצירה האוליפיאנית.<sup>47</sup> העניין טמון בנקודת המבט. לז'נט ברור כי היצירה האוליפיאנית פועלת על פי חוקים נוקשים,<sup>48</sup> שאופן פעולתם, מבחינה אוליפיאנית טהורה, אינו מתיר מקום למקרה. עם זאת, לעומת האוליפיאנים, הרואים במעשה החוק ומימושו הפרדיגמטי את מעשה היצירה, ז'נט בוחן את היצירה הפרטית, את ביצוע החוק כדבר נתון. אין פלא אם כן שלדירו, תוצאת ביצוע החוק, נוקשה ככל שיהיה, מקרית. המתח בין המקרי והקבוע מראש, בין התנועה והסטטיות, מצוי תמיד בתמונת העולם, בין חוקי הקבועים של המשחק ובין ביצועיו המשתנים. יש כאן דבר-מה נוסף, שאותו נגדיר מאוחר יותר, והוא הסנטימנט הלודי: אותו כוח המניע את השחקנים לתעות ברחבי הלוגוס הקבוע ולשנות את חוקיו אגב תנועתם.

בנאבו, בהמשך ישיר לדברי לה ליונה שהבאנו קודם ובניגוד לז'נט, שולל את המקרה כמרכיב, וטוען כי קשה לדמיין ספרות, גם ספרות לא אוליפיאנית, ללא אילוף.<sup>49</sup> זאת ועוד, הוא קובע חד-משמעית כי יצירת האילוף, הסטרוקטורה הקבועה מראש, היא "פעולה אוליפיאנית פר אקסלנס".<sup>50</sup> הוא עושה אבחנה חשובה בין החוק הכפוי ובין האילוף האוליפיאני, שנבחר מרצון. היבט הכפייה והכורח המצוי בחוק עורר תכופות את חמתם של מבקרים שונים, הן על האילוף, כחוק שנבחר מרצון, והן על משתמשיו, קרי אנשי אוליפו.<sup>51</sup> הפרדוקסליות הזו, שאנו שבים ונתקלים בה, בין חירות אנרכית ובין

46 ראו דיון נרחב על כך באידל, הערה 30 לעיל, עמ' 78–122.

Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Channa Newman & 47 Claude Doubinsky (trans.), Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1997, pp.

40, 48

48 שם, עמ' 40.

Marcel Bénabou, "Rule and Constraint", Warren F. Motte (ed. and trans.), *Oulipo a 49 Primer of Potential Literature*, Normal, IL: Dalkey Archive Press, [1986] 1998, p. 40

50 שם, עמ' 46. התרגום שלי, י"ח.

51 ראו למשל: Bénabou, הערה 49 לעיל, עמ' 40; Georges Perec, *La Disparition*, Paris: Denoël,

כפייתיות כובלת, היא הבסיס לאחת ההגדרות העצמיות החביבות ביותר על האוליפיאנים: "עכברים הבונים את המבוך שינסו להימלט ממנו"<sup>52</sup>, או, לשון אחר, חורתים את החוק שיעניק להם את חירותם.<sup>53</sup> בנאבו ממשיך וטוען כי לא זו בלבד שהאילוץ אינו מגביל, שאינו כותנת משוגעים הנלבשת מרצון, אלא להפך: הוא מנגנון משחרר. כאן בדיוק טמון מה שהוא מכנה "פרדוקס הכתיבה"<sup>54</sup>. אך פרדוקס הכתיבה האוליפיאני אינו כה חריף כשאנו בוחנים את הפעילות האוליפיאנית לעומק. בעצם יצירת המנגנון, עצם בחירת אזיקי היצירה ועיצובם, חירות בחירת המטא-שפה, מגולם אותו חופש יצירה המצוי בספרות ה"טהורה" לכאורה ממשחקי היצירה הלשונית העקרים הללו. למרות הסתייגויות האוליפיאנים מרעיון ההשראה הרומנטי, קשה להתעלם מהעובדה שגם תהליך יצירת האילוץ עצמו "נגוע" בהשראה סובייקטיבית.

חלק בלתי נפרד מהניסיון לתפוס את חמקמקות הקשר שבין חירות וכפייה טמון במושג הקלינמן האוליפיאני, שעליו נרחיב מעט בסעיף האחרון. להלן נתרכז ביחסם של האוליפיאנים למקרה, לממד האנושי. גם הקיצוניים באוליפיאנים מודים כי לא ייתכן מימוש מושלם של הפוטנציאל. ז'אק בנס כותב, למשל, כי "הפוטנציאליות אינה ודאית", ומוסיף כי "אנו יודעים היטב כל מה שיכול להתרחש, אך איננו יודעים אם אכן יתרחש"<sup>55</sup>. המקריות טמונה אפוא לא במה שנעשה אלא במה שלא נעשה. כאשר רובו מתאר את יחסו (השיללי, זכור) של קנו לכתיבה האוטומטית הוא אומר כי לקנו אין בעיה קטגורית עם כתיבה מכנית באשר היא, אלא עם כתיבה מכנית מתוך בערות,<sup>56</sup> דהיינו, כתיבה עם חוסר מודעות למנגנוני היצירה הקיימים עוד בטרם הכתיבה. שוב אנו חוזרים אל ממד המודעות של הכותבים בכתיבה אכופה שהזכרנו בתחילה. זאת ועוד, בנס מודע היטב

1969, pp. 311–312; Georges Perec, "Histoire du lipogramme", Oulipo: *La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, p. 80

52 ציטוט אצל Fournel, הערה 38 לעיל, עמ' 19. התרגום שלי, י"ח. דימוי העכבר במבוך, אגב, מופיע שוב ושוב באיש ישן של פרק. בין השאר הוא מזכיר שם את העכבר המיומן היכול להגיע בתוך המבוך למזונו, לעומת בן דמותו, המשווה לדדלוס, כבסיפורו של קפקא "לפני שער החוק", הרוצה נואשות לצאת מן המבוך הפתוח. ז'ורז' פרק, איש ישן, מצרפתית: מיכל סבו, תל אביב: בבל, 2005, עמ' 115.

53 ראינו קודם את טענותיו של פרק בנוגע ליצירתו. פרק מחדיר זאת אל היצירה עצמה, כאשר ברומן *La Disparition* מהגגות הדמויות על הפרדוקסליות של הרומן המודרני (הפרקיאני), המכריז על עצמו כי הוא מוצא את חירותו באמצעות כבליו (Perec, הערה 51 לעיל, עמ' 217). באחרית הדבר הוא שב וכותב כי האילוץ לא היה "לא נטל, לא קולר מעכב, אלא פשוט תמיכה ממריצה" (עמ' 310). המתח הזה בין החירות והכפייה הוא המצוי בתשתית החיים הוראות שימוש של פרק. ראו, Stephen F. Noreiko, "La Vie mode d'emploi: mode d'emploi", *Orbis Litterarum*, p. 157 (1984), 2, 39, *International Review of Literary Studies*. גם כותרתו של אחד הראיונות שהעניק פרק לאחר יציאתו של ספר זה לאור מעידה על כך: "חוקים כדי להיות חופשי". Georges Perec, "Des règles pour être libre: Entretien avec Claude Bonnefoy", *Les Nouvelles Littéraires* (10/3/1977), p. 21

54 Bénéabou, הערה 49 לעיל, עמ' 43. התרגום שלי, י"ח.

55 Bens, הערה 23 לעיל, עמ' 25. התרגום שלי, י"ח.

56 Jacques Roubaud, "La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau", *Oulipo: Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1981, p. 57

לבעייתיות לוגית המצויה ביחס שבין אילוץ לפוטנציאליות. שהרי אם קנו (ואוליפו) מדבר על כתיבה הפועלת על פי חוקים נוקשים, כיצד אפשר להתעלם מממד הערפול וחוסר הוודאות הטמון בעצם המילה "פוטנציאל"? התשובה פשוטה. הבעיה של קנו וחבריו האוליפיאנים אינה בחוסר הוודאות סתם, אלא בחוסר הוודאות הנובע מהמקרה. היוצר נותר הגורם הקובע את אופני היצירה, הוא נותר הגורם המגדיר את הבעיה והוא ה**בוחר** את אופני פתרונה.<sup>57</sup> חירות היצירה במובנה הטהור טמונה אפוא בעצם בחירת חוקיה, בעצם ההכרה בחוק שבנאבו מדבר עליו, ובהשתת האילוצים שנבחרו מתוך חירות. המתח בין ההכרח והחירות הוא חלק בלתי נפרד גם מהרעיון המגדיר את היהדות הרבנית: האמונה כי התורה שבכתב והתורה שבעל פה ניתנו בו זמנית. המתח הפרדוקסלי הזה, כפי שציינו, לא נדחק לקרן זוית בהגות היהודית אלא הוצב דווקא במרכז. בחינת שפע ההתייחסויות לשאלת מתן התורה, או ליתר דיוק, מתן התורה שבעל פה על הר סיני, מראה שקבלת הנחת היסוד הזו אינה מבטיחה עמדה אחת חובקת כול ביחס להשלכותיה התאורטיות והמעשיות. ככל שגוברת התפיסה הטרנסנדנטית, דהיינו העמדת האל כמקור התורה כהנחת היסוד העליונה ביותר מבחינה ערכית, נראה פנייה אל הכיוון המשמר, ההופך את הטקסט שניתן משני לאֵל שנתנו ועליון לכל טקסט שאחריו. לכך מנוגדת התפיסה הטקסטואלית – היא העומדת במרכז המאמר הנוכחי – אחת התפיסות המרכזיות ביהדות הנוגעות למעמדה של התורה שבעל פה.<sup>58</sup> תפיסה זו מציגה תיסוף במעמד הטקסט, התורה והשפה, ומציבה אותם כקטגוריות טרנסנדנטיות. האיחוד בין המוחלט ובין הטקסט מוביל בהכרח למשחק אין-סופי. השפה, המושתתת על המבנה של חוקים וביצועיהם, היא לודית במהותה, ותפיסת הפעילות בה לשירות בקודש, להשתתפות באלוהי, הופכת את המשחק הדיסקורסיבי לנצחי. מעניין לציין שבניגוד למגמה הבסיסית של המיסטיקה לחתור אל השתיקה, אל ההתאחדות עם האין, מצויה במיסטיקה היהודית מגמה מרכזית של פרשנות אין-סופית כחלק בלתי נפרד מהפרקטיקות שלה.<sup>59</sup> עם זאת, אין מגמה זאת קשורה בהכרח בחוק שימור האנרגיה הערכית. מעמדו הגובר של הטקסט אינו מפחית ממעמד האל ואינו מתעלם ממנו, אלא, כפי שמתברר ממקורות רבים, תלוי בו.

פרדוקסליות המעמד הזה של הקבוע (התורה שבכתב) עם המשתנה (התורה שבעל פה) היא המביאה מקורות רבים ליצור השוואה כרונולוגית וערכית בין השתיים. ניכרת

57 Bens, הערה 23 לעיל, עמ' 29-30.

58 סילמן מנסח כמה עמדות, כמו העמדה האקספליקיטיבית והעמדה המשמרת, הנחלקות לשתי עמדות משנה כל אחת. לפי עמדת משנה אחת בעמדה האקספליקיטיבית, "מוסדות אנושיים מוסמכים, המקפידים על כללים מתודולוגיים ופרוצדורליים מוגדרים, ויכולו לגלות בלא טעות את אמיתה של התורה השמימית", ולפי האחרת, כוחם של מוסדות אלו הוא בהענקת לגיטימיות להחלטות אנושיות גם כשאלו אינן מתאימות לאמיתת התורה. עמדת משנה אחת בעמדה המשמרת, הקיצונית שבהן, שוללת את עצם קיומה של התורה שבעל פה. עמדה זו היא כמובן המצויה בבסיס הקראות, ובעיני היהדות המסורתית איבדה מן הלגיטימיות שלה. יוחנן סילמן, "תורה אלוהית ש'לא בשמים היא' – בירור טיפולוגי", משה חלמיש (עורך), אוניברסיטת בר-אילן: ספר השנה למדעי היהדות והרוח. תשמ"ח כ"ב-כ"ג, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1987, עמ' 264, 274.

59 ראו למשל, אידל, הערה 30 לעיל, בייחוד עמ' 123-165.

שאיפה ברורה לחזק את מעמד התורה שבעל פה לעומת התורה שבכתב, והסיבות לכך יכולות להיות מגוונות: תאולוגיות פילוסופיות, היסטוריות, סוציולוגיות ועוד. לענייננו כאן, תיאור התופעה חשוב בהרבה מהמקור לה, שכן לא זו בלבד שהבעייתיות אינה נדחקת אל שולי השיח אלא היא מוצבת במרכזו, על גבול ההתגרות באלוהי ההיגיון היומיומי. רבים המקורות המציבים את התורה שבעל פה לצד התורה שבכתב, ואולי אף מעליה;<sup>60</sup> ובדיוק כאן טמונה התפיסה הפרדוקסלית המגדירה את היהדות הרבנית הקלאסית. נבחן ראשית את האמונה במתן התורה שבכתב במעמד הר סיני. במונחים תאולוגיים, אם נשעה לרגע שיפוט בכל הקשור להיתכנות האירוע עצמו, אנחנו מצויים עדיין בגבולות ההיגיון. הבעיה האמיתית מתחילה בדרישת התפיסה הזו להאמין שגם התורה שבעל פה, מה שעתיד להיאמר, ניתנה באותו המעמד. האדם המאמין, הפועל בעולם המבוסס באופן ראשוני ביותר על הכרונולוגיה הליניארית של סיבה ומסובב, נדרש למחוק את ההבדל ביניהם.<sup>61</sup> נזכיר, למשל את דבריו הידועים של ר' יהושע בן לוי, המקבלים משנה חשיבות בשל ציטוטם החוזר במקומות שונים: "מקרא משנה תלמוד תוספת הגדה ואפילו מה שתלמיד ותיק עתיד לומר לפני רבו כלן נאמרו למשה בסיני".<sup>62</sup> במקום אחר מובא פירוש בשמו של ר' שמעון בן לקיש לפסוק: "וְאֶתְנָה לָךְ אֶת־לַחַת הָאֵבֶן וְהַתּוֹרָה וְהַמִּצְוָה אֲשֶׁר כָּתַבְתִּי לְהוֹרֹתָם" (שמות כד 12): "לוחות אלו עשרת הדברות תורה זה מקרא והמצוה זו משנה אשר כתבתי אלו נביאים וכתובים להורותם זה גמרא מלמד שכולם נתנו למשה בסיני".<sup>63</sup> אי אפשר לטעון שמושג הזמן הלינארי זר לדת, שכן המילה הפותחת את קורפוס הטקסטים שלה היא "בראשית". עם זאת, הזמן הלינארי נבלע אל תוך התפיסה הבסיסית כל כך של מתן שתי התורות בהר סיני, כלומר גם מתן הדברים שטרם נאמרו. זאת ועוד, במסכת יומא נטען שאברהם אבינו קיים את כל המצוות, אפילו הלכה מאוחרת כעירוב תבשילין. נראה שהמדרש יוצר בעיה לוגית, על גבול ההגחכה, ובפתרונה הוא מוביל אותנו אל התובנה הסמויה שהייתה מוכנה עימו מלכתחילה: לדברי האל, אברהם הקפיד על "מִשְׁמַרְתִּי, מִצְוַתִּי, חֻקֹּתַי וְתוֹרַתִּי";<sup>64</sup> ונשאלת השאלה מדוע "תורותיי", בלשון רבים, ולא תורה אחת. הסבר החכמים, שישוב ויצוטט במקומות אחרים, הוא כי "אחת תורה שבכתב ואחת תורה שבעל פה",<sup>65</sup> שבה – בתורה

60 למשל, כמה וכמה מקורות מציינים כי משה ביקש שגם התורה שבעל פה תובא בכתב, אך האל, שביקש לייחד את הידע לעמו ולמנוע את האפשרות לתרגמו (ליוונית, למשל), הותירו בכוונה בעל פה [תנחומא, וירא ה; כי תשא לד; פסיקתא רבתי, "זיהי ביום כלות משה", פ"ה (מהדורת איש-שלום, יד ע"א-טו ע"א)]. המעניין כאן, כאמור, אינו השאלה עד כמה טיעוני הרבנים עקיבים לוגית, אלא העובדה שהם ביקשו באופן מודע ביותר לפייס את הבעייתיות שבתפיסה המשווה בין שתי התורות.

61 במאמר מוסגר נאמר כי אין פלא הוא שחלקים גדולים ביותר מהיהדות הרבנית, בשמה חשוב לציין, צנחו לחיקם החמים של אתרי לוגוס שונים כדי ליישב את הפרדוקס הפונדנמטלי הזה.

62 ויקרא רבה כב, א (מהדורת מרגליות, עמ' תצז), והדברים מצוטטים גם, למשל, כאן: תלמוד ירושלמי חגיגה פ"א ה"ח; פאה פ"ב ה"ו.

63 תלמוד בבלי, ברכות ה ע"א.

64 בראשית כו 5.

65 יומא כח ע"ב.



שבעל פה – מופיעה הלכת עירוב התבשילין. אברהם שמר אפוא על חוקיהן של שתי התורות, אף ששתייהן, גם אם נניח מתן פרדוקסלי של התורה שבעל פה עם התורה שבכתב, תינתנה בידי משה שנים רבות לאחר מותו של אברהם.

המתח הבסיסי בין הקבוע והמשתנה חשוב ביותר לענייננו. דומה שהכתיבה באילוץ, בהגדרתה ובשמה ממש, מעלה על נס את ההיכנות הדטרמיניסטית לחוקים ולתוצאותיהם, ועם זאת, ממד החירות שבמערכת חשוב לפחות באותה המידה להבנת רעיון היצירה. אם יש דבר המאחד את כל העמדות היהודיות הרבניות המסורתיות הריהו האמונה בקבלת התורה, בכתב ובעל פה, בהר סיני. עמדות קיצוניות משני צידי הציר התאולוגי נדחות מהיהדות: גם עמדת הקראים, המאמינים רק בתורה שבכתב,<sup>66</sup> וגם העמדות המנוגדות, המייחסות לתורה שבעל פה כוח כה רב עד שאפשר לשנות לאורה עקרונות דתיים מרכזיים. בספר סופר וסיפור מצטט עגנון את ברוך אפשטיין, המספר שבאחת ממהדורותיו הראשונות של אלפי מנשה כתב ר' מנשה מאיליה כי "לפי התלמוד יש כח ביד רבני הדור לשנות כמה מעיקרי הדת".<sup>67</sup> תגובתו של ר' שאול קצנלבוגן מווילנא, שאליו נשלח הספר להסכמה, לא איחרה לבוא: על ר' מנשה מאיליה להשמיט את הדברים מספרו, אחרת יידון הספר לשׂרפה.<sup>68</sup> בספר סופר וסיפור מופיעה גם אנקדוטה אחרת: עגנון שמע "מר' צבי מאיר רבינוביץ בשם זקנו הקדוש בעל תפארת שלמה, מי שמאמין בסיפורים שבשבחי הבעש"ט הוא טיפש, מי שמכחיש בסיפורים שבשבחי הבעש"ט הוא אפיקורס".<sup>69</sup> האנלוגיה הגסה-משהו, כפולת הפנים, בין טיפשותו של המאמין בסיפורי הבעש"ט, בין הקראות והאמונה בתורה שבכתב בלבד ובין האפיקורסיות של מכחישי סיפורי הבעש"ט, וכן בין ר' מנשה מאיליה ובין הכוח הרב (המופרז, יש שיאמרו) המיוחס לתורה שבעל פה, היא המבהירה במשהו את הפרדוקסליות הדתית שהיהודי הרבני נתון בה. הוא עקוד בכבלי הסטרוקטורה הדתית, ומחויב בו בזמן ללמוד את הסטרוקטורה הזו, התורה והשפה. הלימוד הזה אינו שינון גרידא אלא חתירה מתמדת,<sup>70</sup> ובכל הזמן הזה מרחפות שתי סכנות מעל ראשו: מחד גיסא עבודת האילים, ומאידך גיסא האפיקורסיות. עליו להיזהר מפני שתייהן, להכיר בהן, כשם שמזהיר הציווי העתיק: "והוי מתחמם כנגד אורן של חכמים, והוי זהיר בגחלתן שלא תכוה" (משנה, אבות ב, טו). תפיסת העולם

66 סילמן מנסח בזהירות: "כמדומה שלא נמצא במסגרת היהודית הרבנית הוגים שידגלו בעמדה זו" (סילמן, הערה 58 לעיל, עמ' 264). עם זאת, אפשר לראות יחס מעין זה כלפי טקסטים שהפכו לקלאסיים, כפי שאומר בעל שאגת האריה לר' אפרים זלמן מרגליות: "איני מבין היאך אפשר לו להיות למדן אם יש לו ספרים כל כך הרבה. ואמר, בבית אני אין לי יותר מש"ס ומפרשים". ציטוט אצל שמואל יוסף עגנון, ספר סופר וסיפור, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1978, עמ' קמד.

67 עגנון, הערה 66 לעיל, עמ' שמב; ברוך הלוי אפשטיין, מקור ברוך, כרך ג, וילנה: ראם, 1928, עמ' 1,336.

68 עגנון, הערה 66 לעיל, עמ' שמג.

69 שם, עמ' תי.

70 "חתירה" היא גם המילה שירמיהו יובל בחר לתרגום מושג הקונאטוס של שפינוזה: הקונאטוס "מתגלה בתור חתירתו של דבר סופי להתגבר על ספיותו, ולהתחבר אל מה שהוא נצחי ואלזמני". ראו, ירמיהו יובל, "מבוא: המהפכה הפילוסופית של שפינוזה", ברוך שפינוזה, אתיקה, מלטינית: ירמיהו יובל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 34.

הבלתי אפשרית הזאת חייבת להיות קבועה ונעה בו זמנית; והטאבו של היהדות הרבנית הופך לחלק בלתי נפרד מה"טוטם" שלה: על המאמין להמשיך וליצור את התורה ובתוכה, כדי שלא תהפוך לעבודת אלילים.

הדיון ב"חרות על הלוחות" נמשך במסכת עירובין: "רב אחא בר יעקב אמר, אין כל אומה ולשון שולטת בהן, שנאמר חרות, אל תקרי חרות אלא חירות".<sup>71</sup> נדמה כי רב אחא בר יעקב מדבר על חירות פוליטית, המוענקת לעם בכוח שליטתו בשפת התורה. עם זאת, יש כאן גם חירות אחרת, רוחנית וקיומית, כמפורש בספר הזוהר: "מה חרות על הלוחות? כך למדנו, חירות ממלאך המוות, חירות משעבוד מלכיות, חירות מהכל. וכך הוא. ומה חירות? החותם של העולם הבא שבו הוא חירות בכל מיני חירויות".<sup>72</sup> בזוהר אכן מפורטים סוגי החירויות, וכן נאמר בו שיש כאן הרבה יותר מחירות פוליטית אובייקטיבית, הרבה יותר אפילו מחירות מהמוות, שממנו אי אפשר לברוח, שיש כאן "חירות מהכל", "חירות בכל מיני חירויות". מכיוון שאין פיזי מהמוות, ברי הדבר שהחירות המדוברת היא חירות סובייקטיבית-רוחנית מוחלטת. ועם זאת, גם החירות שמציע הזוהר מורכבת, ומבוססת על מתח בין הסטטי והדינמי. כשמו, אותו חותם של העולם הבא, "גושפנא דעלמא דאתי", אמור להיות נקודת השיא של קביעות יקומית, אך למעשה הוא מגלם מתח, "שבו הוא חירות בכל מיני חירויות". הכתוב חורת לנגד עינינו את האילוץ התאולוגי-אתי הבסיסי, עשרת חוקי היסוד החרותים באבן, שמהם אין לחרוג – פיגורטיבית, בשל מקורם האלוהי, וליטרלית, מעצם היותם חריץ באבן, שכל סטייה ממנו תשנה את החוק. דווקא חוקים חרותים אלו הם המקנים חירות.

אחד ההוגים החסידיים המקוריים ביותר היה ר' מרדכי יוסף ליינר (1800–1854), מחבר מ' השי"ח. התפיסה האימננטית הטוטלית שלו הובילה אותו להסיק כי החוויה הפרטית-סובייקטיבית (המקבלת הכשר בשל נוכחות האל בלב המאמין) יכולה לערער על האובייקטיבי (ההיסטוריה, מצוות התורה). הטלת הספק בכול היא צו מוסרי במשנתו, שאחד מעיקריה החשובים ביותר מבוסס על המתח בין כפייה וחירות:

היחס בין חרות על הלוחות לחירות על הלוחות: בין היסוד הנורמטיבי-הלכתי המשמר, המגלם את רצון האל בעבר, החרות כפשוטו בפשט הכתוב, לבין היסוד האקסטטי-מיסטי המחפש, המתייחס לרצון האל ההולך ומתגלה בהווה, המבטא את החירות להבינו ולנסחו מחדש.<sup>73</sup>

מחד גיסא עומד כהנחת יסוד הדטרמיניזם – או במלים אחרות, חוסר היכולת של האדם לרדת לסוף דעתו של האל, ומאידך גיסא, דווקא דטרמיניזם זה הוא המטיל על האדם להטיל ספק, לשוב ולפרש, ולמצוא פנים אחרות.<sup>74</sup> אין כאן חירות שמעניק החוק באופן

71 תלמוד בבלי, עירובין נד ע"א.

72 ח"ב, קיג ע"ב-קיד ע"א.

73 רחל אליאור, חירות על הלוחות: המחשבה החסידית, מקורותיה המיסטיים ויסודותיה הקבליים, תל אביב: אוניברסיטה משודרת ומשרד הביטחון, 1999, עמ' 203.

74 שם, עמ' 210–212.

פורמלי, כפי שראינו לעיל ב"פרדוקס הכתיבה האוליפיאני", אלא מדובר כאן בהפיכת התהליך הפרשני לתכונה המגדירה את האדם המפרש, ההומו־הרמנויטיקוס. החירות האוליפיאנית, לפחות הצהרתית, היא חירות חילונית, מכוילת מטרה, כלי לייצור אסתטיקה, ואילו החירות הפרשנית היהודית היא חירות דתית, אונטולוגית, שבלעדיה ייחרבו אדם ועולם.

## הפרשן כאומן

הנחנו לעיל הנחה מובלעת שיש להבליטה. השימוש בשפה – הלימוד המתמיד, כאמור, שהפך לריטואל המרכזי של העם הגולה – יוצר הקבלה בין הפרשן היהודי המסורתי ובין הסופר האומן. ואף שפעילותו של הראשון מתבצעת על מצע קולקטיבי ופעילותו של האחרון – על מצע אינדיבדואלי, אופן הפעילות בשני המקרים דומה ביותר. ראשית, התשוקה, הדחף היצירתי הפרטי, אינה נעלמת מעבודתו של הפרשן. הרמב"ן, למשל, בהקדמה לפירושו על התורה, מתוודה על תשוקה זו, ואומר כי הוא יודע "דיעה ברורה [...] שחכמתי קטנה ודעתי קצרה [...] אבל מה אעשה ונפשי חשקה בתורה". זאת ועוד, מעצם היותה ציווי דתי, פעולת הפרשן הרבני היא פעולה מסדר ראשון, כמו פעולת האומן, ואינה משנית לטקסט (התורה שבכתב).

בביוגרפיה שכתב על ז'ורז' פרק טוען בלוס כי כל תרגום הוא סוג של כתיבה באילוף,<sup>75</sup> ואת זאת נוכל להחיל גם על הפרשנות. כמו התרגום גם הפרשנות, כך נדמה תחילה, היא רק טקסט מסדר שני המתייחס תמיד לטקסט מסדר ראשון, המנסח את מערכת החוקים המאפשרת אותה. עד כאן, כפי שצינו בתחילת המאמר בהקשר האומנות באופן כללי, טאוטולוגיה, שכן כל פרשנות וכל תרגום נעשים, בהגדרתם, ביחס לטקסט ראשוני יותר. הם הופכים לכתיבה אכופה (שוב, כפי שצינו קודם) כאשר יוצריהם מודעים לכך. *A Void* ("דיק"), התרגום המופלא לאנגלית של גילברט אדייר (Adair) לספרו הידוע (לשמצה) של פרק *La Disparition* ("ההיעלמות") משנת 1969, שנכתב בלא מילים הכוללות את האות E, הוא דוגמה מובהקת לכך.<sup>76</sup> דוגמה מפורסמת מהיסטוריית הספרות העברית היא מחברת האותיות המתהפכות, המחברת השש־עשרה בספר מחברות אית'אל למשורר הערבי אלחרירי, שתרגם יהודה אלחרזי.<sup>77</sup> במחברת הזו אוסף גדול של שעשועי פלינדרום, "מליצות מתהפכות",<sup>78</sup> ההופכים בעברית, בידיו של אלחרזי, ליצירה חדשה. אולי לא כל תרגום הוא עבודה אומונתית כשלעצמה, אך התרגום המודע להיותו

75 דיוויד בלוס, חיים במילים, מאנגלית: יניב חג'בי, תל אביב: בבל, 2016, עמ' 822.

76 דיוויד בלוס, חיים במילים, מאנגלית: יניב חג'בי, תל אביב: בבל, 2016, עמ' 822. גם ספר זה מדובר יותר מאשר נקרא. ראו, Georges Perec, *A Void*, (trans. Gilbert Adair), London: Harvill, 1995; ספרים רבים, גם Harry Mathews, *The Orchard: A Remembrance of*, ראו, Georges Perec, Flint: Bamberger Books, 1988, p. 34.

77 יהודה אלחרזי, מתרגם, ספר מחברות אית'אל, כך טז: מחברת האותיות המתהפכות, מאת אלבצרי אלחרירי, תאומא טשרני (עורך), לונדון: וויליאמס ונורג'ט, תרל"ב).

78 שם, עמ' 49.

מלאכת תרגום הוא לבטח מעשה אומנות עצמאי. גם הפרשנות המודעת להיותה כזו הופכת ליצירה עצמאית. שפע המקורות המבצרים את מעמד התורה שבעל פה הוא פועל יוצא של תפיסה זו, או שמא הוא מחוללה. המודעות למעשה האומנות במהלך היצירה עצמה, באקט מעין-ברכטיאני, הופכת לחלק מהמעשה. העניין בולט על אחת כמה וכמה כשהפרשנות מוגדרת כפעילות דתית מובהקת, או אז נדרש הפרשן לתהות על אופני הפירוש, ותהיותיו הופכות גם הן, בתנועה אין-סופית, לחלק מיצירת הטקסט הראשוני. האילוץ הקבוע מראש, השפה וחוקיה, כך נדמה, מפחיתים את מעמדו של הסובייקט היוצר עד לביטולו המוחלט. המשנה האסתטית האוליפיאנית, כפי שציינו לעיל, מוחקת כל אשליה רומנטית בדבר תודעה יוצרת והשראה. הפרט היוצר כפוף לשפה הקובעת את יצירתו עוד בטרם נטל את העט. כותבי הסונטות, עבדי המשקלים, סופרי ההברות, אלה הצועדים בנתיבי הסוגות הספרותיות הסלולים מראש, כל אלה אינם אלא פיונים על לוח המשחק שמנהלת השפה עם עצמה. כאמור, האספקט ה"סינתטי" של העבודה האוליפיאנית – יצירת האילוץ המקורי – הפכה לסימן ההיכר המובהק ביותר של הקבוצה. במרכז היצירה האוליפיאנית עומדת כיום יצירת המנגנון, כתיבתם של חוקי משחק שלפיהם יהיה אפשר לייצר אין-סוף יצירות נוספות. ואם אכן, כפי שטען לה ליונה, כל יצירה ספרותית מבוססת על מערכת אילוצים, הרי כל יצירה ספרותית היא משחק המבוסס על חוקים ועל רצונו החופשי של המשחק. היוצר בכתיבה אכופה אינו ניצב חסר אונים אל מול כבלי השפה, הוא צולל בשמחה אל תוך הכפייה ואף מקבל על עצמו הגבלות נוספות, שיהיו למנגנוני יצירה ויאפשרו לשוב וליצור יצירות שונות על פי אותם חוקים.

הנוסחה הפרדוקסלית שראינו לעיל, שלפיה דברי התלמיד העתידיים כבר נאמרו בעבר במעמד הר סיני, בולעת לתוכה לא רק את ליניאריות הזמן אלא גם את האבחנה בין טקסט מסדר ראשון לסדר שני. הפרשנות ניצבת באותה עמדה כמו הטקסט המפורש. עצם מחיקת הגבול אינו מאפשר אף לטעון כי הפרשנות הופכת לטקסט הראשוני, כלומר שהתורה שבעל פה הופכת לתורה שבכתב, שכן אין הן עוד יחידות עצמאיות היכולות להעניק את שמן זו לזו. זאת ועוד, הפרדוקסליות הזו אף מודגשת בכמה וכמה מקורות חשובים, כמו למשל המדרש המפורסם על משה רבנו מתלמוד בבלי, מנחות כט ע"ב, שיש שיכנווהו תמוה.<sup>79</sup> המדרש מספר כי משה תוהה על הזמן הארוך שהשקיע האל בכתיבת התורה, ומגלה שהוא "קושר כתרים לאותיות". העיטורים הללו, המשניים למשמעות הטמונה במילים, נראים חסרי משמעות למשה, והתשובה שהוא זוכה לה היא כי אדם בשם עקיבא בן יוסף עתיד "לדרוש על כל קוץ וקוץ תילין תילין של הלכות". משה מבקש כמובן לראות אדם זה והאל נענה. הוא מעביר את משה במעין מנהרת זמן אל בית מדרשו של רבי עקיבא, ושם "אמר לו חזור לאחורך הלך וישב בסוף שמונה שורות ולא היה יודע מה הן אומרים תשש כחו כיון שהגיע לדבר אחד אמרו לו תלמידיו רבי מנין לך אמר להן הלכה למשה מסיני נתיישרה דעתו". המדרש בוחר את משה – נותן התורה שבכתב, הסמכות הטקסטואלית האנושית העליונה – ומבליט את חוסר יכולתו

79 ראו למשל במשך חכמה על דברים יז 11.

להבין כיצד עתידה התורה להתפרש. לאחר שהמדרש מבטל את משה כמקור לסמכות הוא משיב לו את הכוח, בביטוי "הלכה למשה מסיני", ודעתו נחה. על פי ההיגיון הפשוט, משה, מקבל התורה ומוסרה הראשון, אמור להיות הסמכות העליונה של הידע, אך לא כך הוא. התורה (השפה) אינה פרסונלית, וגם תודעה רוחנית גבוהה כשל משה אינה יכולה להכיל את כל חידושי התורה העתידיים. ואם זה המצב במקרה של משה, על אחת כמה וכמה במקרה של אדם מן השורה, שאינו אלא כלי שהדיסקורס עובר דרכו – מובן לו רק זמנית בתחנות משמעות חולפות, שלא יוכל להבין בעתיד. אם משה, נותן התורה, אינו מבין את המתרחש בבית מדרשו של רבי עקיבא, גם רבי עקיבא עצמו לא יוכל אלא להיכשל במבחן עתידי.

המעניין בסיפור זה, לבד ממחיקת הגבולות האמורים בין טקסט מסדר ראשון לטקסט מסדר שני, הוא שהפעילות האינטלקטואלית הדיסקורסיבית הלשונית היא העומדת במרכז. אם רבי עקיבא מסוגל ליצור "תילין תילין" של טקסטים על כל תג ותג שבתורה, עיטורים חסרי משמעות דנוטטיבית משל עצמם, צא ולמד כמה הוא יכול ליצור על כל אות ואות ועל כל מילה ומילה, יחידות טקסט גדולות בהרבה, שלא לדבר על כל שביניהן. במובן המקובל של המילים רבי עקיבא אינו פרשן אלא אומן. זאת ועוד: אם כל שתלמיד ותיק עתיד לחדש ניתן למשה כבר בהר סיני, החידוש והלימוד המתמיד הופכים, כפי שצינו קודם, לפעילות של קודש. הקודש, המזוהה מסורתית עם הקבוע, המוחלט והאלוהי, חייב על פי תפיסה זו להיות דווקא בתנועה מתמדת, כדי לשמור על קדושתו. קל להשוות על כן בין התנועה הפרשנית המתמדת ובין היצירה, שגם היא בהגדרתה תנועה לשינוי הקבוע. הפרשן אינו רק אומן, הוא משתתף בפעולתו המתמדת של אומן-העל, האל הכותב והבורא, האומר "יהי אור" ואז יוצרו. תפיסת הפרשנות הזו, כמובן, אינה התפיסה הבלעדית ביהדות המסורתית, אך אפשר לומר בבטחה שהיא מרכזית ביותר.

העניין השני שצינו קודם, המעיד על הקשר הרווי שבין השפה והמציאות, טמון ברעיון שהאל ברא את עולמו באמצעות השפה. האל הוא לכאורה השחקן היחיד בזירה הקוסמו-לינגוויסטית, ונדמה שלאדם לא נותר מקום: אין הוא אלא חלק מהבריאה, אובייקט פסיבי ולא סובייקט יוצר. נבחן את הדברים שלהלן. בסוף 1997 יצירה, כפי שעוד נראה בהמשך, מתואר אברהם אבינו כבורא עולמות באמצעות אותיות העברית. מקור אחר, מוקדם יותר, מחליף את דמות אברהם בדמותו של בצלאל, אומן-העל, שידע "לצרף אותיות שנבראו בהן שמים וארץ" (תלמוד בבלי, ברכות נה ע"א). אברהם ובצלאל שניהם אומנים היכולים להשתמש בשפה (העברית) כדי לברוא עולמות, ושניהם חולקים עם האל את יכולתו להשתמש בשפה כדי ליצור יש מאין. דמויותיהם, כפי שהן מוצגות כאן, הן לכאורה התגלמות רעיון האומן הגאון הרומנטי, שרוח האלוהים השורה עליו היא העושה ניסים אסתטיים. זוהי אומנות מסוג מיוחד במינו, אומנות שהחומר שלה הוא גם הכלי שלה, השפה-עולם, ולכן כל פעולה אסתטית בה היא בהכרח גם אונטולוגית. זאת ועוד, אל לנו לשכוח שהשפה הזו, הכלי-חומר הזה, מצויים בידי כל אדם, לא רק בידי גאוני אומנות כאברהם ובצלאל, ושאפשרות העשייה, שלא לומר חובת העשייה, מצויה בידיהם של כל המשתתפים במשחק הלינגוויסטי באופן מודע. לענייננו, הן היוצר באילוף

במודע והן פרשן התורה שבעל פה אומני השפה, ושניהם מודעים לכבלים שהושתו עליהם. הם, על כן, מכירים באסוריהם ובה בעת חוגגים את אפשרותם המועדת לכישלון להשתחרר מהם. במסכת אבות, מייד לאחר הציווי הקטגורי ללימוד מתמיד, שב ומופיע הפסוק משמות לב 16: "וְהִלָּחַתְּ מַעֲשֵׂה אֱלֹקִים הֵמָּה וְהַמִּכְתָּב מִכְתָּב אֱלֹהִים הוּא חֻרֹת עַל הַלָּחַת", ונאמר: "אל תקרא חרות אלא חרות, שאין לך בן חורין אלא מי שעוסק בתלמוד תורה" (משנה אבות ו, ב). אין לך בן חורין אלא מי שחירותו אינה נמדדת בניתוק הבלתי אפשרי מכבליו כי אם בבחינתם המתמדת.

## מהיעדר אל משחק השבחה

אחת מתמונות הבסיס היסודיות ביותר בחשיבה המערבית היא התפיסה שלפני תשוקה מצוי תמיד היעדר ראשוני שהיא מבקשת למלא. במונן התאולוגי היהודי-נוצרי הקלאסי, למשל, תולדות האדם אינם אלא תיאור ניסיונותיו הכושלים לטפס מעלה לאחר הנפילה מגן עדן. על פי תפיסה זו הדרישה המתמדת למילוי היעדר היא המצויה בבסיס היצריות האנושית, ובידינו נותרים רק רישומי הכישלונות לספקה. השלמות המוחלטת, לפיכך, גן העדן שכמושא תשוקה מעולם לא נטש אותנו, אינו אלא מקום שכולו שתיקה אטומה. רעיון היעדר והשלילה היה מהותי לסביבה האינטלקטואלית שאנשי אוליפו פעלו בה. הרצאותיו המפורסמות של אלכסנדר קוז'ב (Kojève) על הגל בשנות השלושים של המאה העשרים משכו רבים מההוגים הצרפתיים העתידיים לעצב את ההגות הצרפתית במאה זו, ובהם גם רמון קנו, שאף עתיד היה לערוך את הספר המבוסס על ההרצאות הללו. תפיסת הסובייקטיביות בראש ובראשונה כעניין של שלילה היא רעיון מכונן בפילוסופיה של הגל, שהרי רק באמצעותה מתאפשרת התנועה הדיסקורסיבית.<sup>80</sup> אך אצל הגל (ואריסטו) השלילה היא עניין טלאולוגי המסתיים בסופה של היסטוריה כלשהי, ודרידה (כמו אחרים) מבקר את הגל בדיוק על כך, על "השלילה המופשטת". דרידה מנסח שלילה מוחלטת, שאינה שוללת דבר-מה קונקרטי משום שלא ניצב למולה משטח מבטיח אחר של ה"חיובי", ועל כן אין היא משתפת פעולה בתוך דיסקורס.<sup>81</sup> על בסיס אין מהותי זה – לא היעדרו של דבר זה או אחר אלא היעדרו של כל דבר שכל נוכחות מופיעה בו – יכול הכול להופיע ולהיוצר בתוך השפה.<sup>82</sup> בפסיכואנליזות הפרוידיאנית והלאקאניאנית, למשל, אפשר לראות כיצד היעדר הוא מושג מפתח שבאמצעותו הן מסבירות את רעיון התשוקה.

יש להבחין בין היעדר משני לראשוני, ובמילים אחרות, בין ה"היעדר" וה"אין". ההיעדר הוא היעדר-נוכחות משני של דבר-מה קונקרטי שהיה ונעלם. האין, לעומת זאת,

80 ירמיהו יובל, "הקדמה", גאורג וילהלם פרידריך גל, הקדמה לפנומנולוגיה של הרוח, מגרמנית: ירמיהו יובל, ירושלים: מאגנס, תשנ"ו, עמ' 83.

81 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Allan Bass (trans.), Chicago: University of Chicago Press, 1978, pp. 259–260.

82 שם, עמ' 8.

הוא היעדר הראשוני של הנוכחות שמעבר לאפשרות הסימון, מעבר לניגוד הבינרי של היעדר-נוכחות. היעדר, המשני, הוא המאפשר את תפיסת האין, הראשוני.<sup>83</sup> היעדר משני מצוי, למשל, לפחות ממבט ראשון, בהיכל הכלים השבורים, היצירה מרובת הכרכים של דוד שחר, המגלמת כבר בשמה תודעת שלמות שהייתה ואיננה עוד.<sup>84</sup> היצירה משופעת בהרמזים קבליים, יש שיאמרו מלאכותיים בלבד,<sup>85</sup> שהמרכזי שבהם הוא הרעיון הלוריאני על אותו אירוע קדמוני שבמהלכו עודף השפע ניתץ את הכלים הקוסמיים והתפזר בעולם. יהיה מי שיטען, לא בלי מידה של צדק, כי היעדר משני תאולוגי הוא בהגדרתו 'אין', היעדר ראשוני. אך עם זאת, לענייננו כאן, עצם האפשרות להגדיר את השלמות הנעדרת מותרתה אותו בתחום המשני. מצוי כאן גם מושג יסוד בתרבות המערבית, גן-העדן האבוד של הילדות שהיצירה מנסה לשחזר במילים. לא לשווא הושוותה עבודתו של שחר ליצירתו של פרוסט בעקבות הזמן האבוד.<sup>86</sup> התמונה הכללית, על כל פנים, זהה: הכרה בשלמות פגומה, שלא לומר נעדרת, שגם המיסטיקאים וגם האומנים מנסים במודע לתקן.

ההיעדר והאין אינם יחודיים למיסטיקה היהודית. הם מופיעים, בווריאציות שונות, במגוון שפות ותורות מיסטיות, כמו אצל מייסטר אקהרט, ח'ואן דה לה קרוז, בטאואיזם ובבודהיזם. בבסיס התפיסה מצוי חוסר האפשרות לתאר את המוחלט – האל, לצורך העניין כאן. בתודעה היהודית, לפחות מאז ימי הביניים, הפך רעיון האין לחלק בלתי נפרד – תחילה כמושג תאולוגי ולאחר מכן, בפיתוחיו החסידיים הפסיכולוגיים, ככלי לגדילה רוחנית.<sup>87</sup> את כל התפיסות שהובאו לעיל, הן בנוגע להיעדר והן בנוגע לאין, אפשר לפשט באופן גס, ולטעון – ברוחם של יום (Hume), ניטשה (Nietzsche) ודלז (Deleuze), למשל – כי אין כאן אלא תפיסה מיתולוגית המבוססת ללא היגיון על חוק הסיבה והתוצאה. המאמר שלהלן אינו פוסק בשאלה זו, אלא בוחן תיעודים שונים של החוויה האנושית, היהודית והעברית. התיעודים הכתובים הללו, יחידות הטקסט האלה, תופסים את עצמם באופן הכללי והניטרלי ביותר כיצוקים במסגרת חוק הסיבה והתוצאה. הייתה שלמות ששבירתה הותירה רצון (נצחי) לתקנה, והטקסטים הללו הם רישומיה של תשוקה זו (התוצאה) למלא את היעדר, הפגם הראשוני (הסיבה). כולם מתארים תופעה של זרימה מתמדת, ומציעים את הסיבות לה ואת אופני תנועתה, כמו

Patrick Fuery, *The Theory of Absence: Subjectivity, Signification and Desire*, 83 Connecticut and London: Greenwood Press, 1995, pp. 1–3

84 דוד שחר, היכל הכלים השבורים, תל אביב: ספרית פועלים, 1977.

85 גרשון שקד, "שפע הערגונות והזיכרונות: הערות אחדות ליצירתו של דוד שחר 'היכל הכלים השבורים'", מאזנים ע"א, 8 (תשנ"ז), עמ' 8.

86 מצויים שפע אזכורים לכך, אך ראו בייחוד את מחקרה של ז'ולייט חסין, שבהם רלוונטי ביותר לענייננו הוא זה: ז'ולייט חסין, "מרסל פרוסט ודוד שחר: עולם שלם ועולם שבור", מאזנים ס"ו, 3 (תשנ"ו), עמ' 41–46. מעניין לציין שחסין מראה בכמה וכמה מקומות השפעות קבליות על פרוסט עצמו. ראו למשל, Juliette Hassine, *Ésotérisme et écriture dans l'oeuvre de Proust*, Paris: Minard, 1990.

87 Daniel Matt, "Ayin: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism", Robert Forman (ed.), *The Problem of Pure Consciousness: Mysticism and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 121–159

למשל, המתח האצור בה בין חוק וחירות, בין גדות הנהר המגבילות ובין שטף המים חסר הצורה הקבועה. האונטולוגי, התאולוגי, ההיסטורי והסוציולוגי בתרבות העברית והיהודית יכולים לשמש כאן בערבוביה. אפשר לטעון כי אין, ההיעדר הראשוני, מוחק מעצם טבעו את ההבחנה הבינרית בין ה"יש" ובין "ההיעדר המשני", אך כפי שצינו, האבחנה הבינרית, המשנית, היא הציין הראשוני לעבר אין המוחלט שאי אפשר לתפוס בלעדיה.

"הפילוסופיה היא מתן שם אחר למה שהתגבש זה זמן רב תחת שמו של האל" אומר מארלו־פונטי.<sup>88</sup> אכן, גם אם נאמין ברעיון האי־הכרחיות של האפיסטמות המתחלפות, אפשר לראות כי רעיון ההיעדר זכה לפופולריות בעולם המערבי, ובאירופה בייחוד, דווקא במחצית השנייה של המאה העשרים, ככל הנראה בשל משבר הערכים האירופיים שעלו בעשן בארובות מחנות ההשמדה. על כל פנים, לא נוכל להתעלם מנוכחותו הדומיננטית בהיסטוריה האינטלקטואלית האוניברסאלית, היהודית והעברית. בעוד כאן מדובר בעיקר באין, התופעה הראשונית, כתופעת יסוד, במסורת הרוחנית היהודית נוכח מאוד גם רעיון ההיעדר, התופעה המשנית, ההיסטורי־קונקרטי. כבר בספר התנ"ך אנו רואים שהאל, מקור הנוכחות האולטימטיבי, בורא הנוכחות ובורא העולם, הולך ונעלם. תחילה הוא מחברו של הסיפור וגיבורו היחיד, לאחר מכן הוא מופיע דיאלוגית כדמות פעילה (בשיחותיו עם אברהם ומשה, למשל), ואז הוא מצטמצם (יש שיאמרו מתרחב) להופעות מונולוגיות לפני הנביאים. מדמות ראשית העומדת לבדה במרכז העולם, בתחילת ספר בראשית, הוא הופך לדמות משנה שתפקידה הולך ומצטמצם, עד שהיא נדחקת לרקע העלילתי. הצטמצמות דמותו של האל גם במובן הדתי־פרקטי מביאה להתרכזות נוכחותו הפיזית בבית המקדש השני, שם מעניקה עבודת הקורבנות לאדם, לעם כקולקטיב, משהו מהאינטימיות שפעם הייתה לו עם המוחלט.

התנ"ך, כמובן, אינו ספר אחד, אלא ספרייה שלמה. ועם זאת, אין להתעלם מן העובדה שכשעמדו יוצרים רבים על דעתם האומנותית בנקודת זמן זו אחרת, יוצרים שהברית החדשה לא הייתה טבעית במטענם הרוחני, התגבשה בקרבם, גם אם באופן תת־מודע, תודעת האל הנעלם. לאל ההולך ונעלם אפשר גם להוסיף שני אירועים: חורבן בית המקדש השני והגלות שבאה בעקבותיו. זכרם של אירועים אלה, שאינם היסטוריים־פוליטיים גרידא אלא שניים מהאירועים המכוננים של התרבות היהודית והעברית, מודגש לא רק בציון ימי השנה למצור ולחורבן אלא גם בהחדרת זיכרון ההיעדר במועדים שמחים, כמו חגים וחתונות. חורבן בית המקדש השני הפך את הקינה על השלמות שנהרסה למאפיין מרכזי של תרבות, שלא לומר מאפיין מרכזי של זהות העם, וכך גם הגלות: התפיסה החיובית ביותר שלה רואה בה מקום, ולו רוחני בלבד, המשני למקום האמיתי, המולדת.<sup>89</sup> מעניין לציין שרעיון ההיעדר ההיסטורי, החורבן והגלות דומיננטי גם היום – בקרב רבים מהאוחזים בתפיסה שהגלות ההיסטורית באה אל

.Maurice Merleau-Ponty, *Parcours Deux (1951-1961)*, Paris: Verdier, 2001, p. 371 88

התרגום שלי, י"ח.

89 ראו למשל, גדעון עפרת, שבחי גלות, ירושלים: כרטא, 2000.



קיצה בהקמת מדינת ישראל. החיכוך המתמיד בהיעדר, כאמור, היעלמותו הקונקרטי של משהו שהיה ואיננו עוד, הפכה את האין לחלק בלתי נפרד מהתת-מודע התרבותי הקולקטיבי היהודי והעברי.<sup>90</sup> העם שיצא לגלות חיפש מרכז של נוכחות שיחליף את האל, המסתיר את פניו ואת ביתו החרב. מרכז שכזה הוא מצא בשפה ובלימוד המתמיד, ואלה הפכו לבית מקדשו השלישי.<sup>91</sup> אלא מאי, שפה ולימוד מתמיד בנויים על היעדר משמעות קבוע, וכאן אכן מצוי המהלך המוביל את השימוש האומנותי בשפה מתפיסת ההיעדר המובנה בה אל הלודיות, המובנית בה אף היא.

רעיון ההיעדר והאין לא היה רק עניין לתאורטיקנים, פילוסופים ותאולוגים לענות בו; גם סופרים עסקו בו ישירות. נפנה שוב לאוליפיאנים, שוב לז'ורז' פרק. רק השפה עצמה, הוא אומר –

כך נדמה לי, הוכיחה את אי-יכולתה לתאר את הלא-כלום, את הריקות, כאילו אפשר לדבר רק על המלא, השימושי והפונקציונלי [...] כיצד אפשר לחשוב על הלא-כלום. כיצד אפשר לחשוב על הלא-כלום בלי להכניס אוטומטית משהו סביב הלא-כלום הזה, דבר ההופך אותו לחור, שנדרזו להכניס בתוכו משהו, נוהג, תפקיד, ייעוד, מבט, צורך, חסר, עודף כלשהם...<sup>92</sup>

חשיבת האין מחייבת את יצירתו של יש שיעמוד סביבו. ועם זאת, טוטליות האין, חוסר הגבול שלו, מביא לייצור אין-סופי וחסר גבולות בעצמו, המנסה להגביל את חוסר הגבולות. אם נשוב לעגנון לרגע נראה שהוא מתאר באופן כמעט זהה את שירת ש' בן ציון, שלא לומר את יצירתו-שלו:

ש' בן ציון הוא טוה ואורג משי. ולמרות שלימות נפשו ותם היצירה תחזינה עינינו קרעים ביריעה היוצאת מתחת ידו. והחלל מרובה על העומד. מריש הוה אמינא. עש הוא שאוכל בבגד. אכן אחרי שובי נחמתי. ולולא דמסתפינא הייתי אומר: אין זה, כי אם החלל עומד מלפני מעשי בראשית. והאדם, היוצר, טוה כביכול, את משיו סביב החלל.<sup>93</sup>

מה שדרש עגנון בכתביו של ש' בן ציון הכניס גם ביצירתו. בהדום וכסא הוא כותב את שירתו של קול מסתורי, קול בלא גוף, השר את שירת "האין המוחלט שאין אחריו

90 ראו כיצד בנאום הנובל שלו כורך עגנון הדוקות בין חוויית החורבן ההיסטורי והכתיבה: שמואל יוסף עגנון, מעצמי אל עצמי, תל-אביב: שוקן, [1911] 1976, עמ' 85.

91 ראו בעניין זה: Peter Hayman, "Some Observations on Sefer Yesira: (2) The Temple at the Centre of the Universe", *Journal of Jewish Studies* 37, 2 (1986), pp. 175-182, אידל, הערה 30 לעיל, עמ' 21-23.

92 ז'ורז' פרק, חלל וכו': מבחר מרחבים, מצרפתית: דן דאור ואוולין עמר, תל אביב: בבל, 1998, עמ' 47-48. ראו גם בפתיחה לספר זה: "ספר זה אינו עוסק בריק [le vide] בדיוק, כי אם במה שסביבו או בתוכו" (עמ' 13).

93 עגנון, הערה 90 לעיל, עמ' 150.

כלום".<sup>94</sup> מצד אחד עלינו להיזהר ולא לתפוס, בשם מגמות אינטלקטואליות ורוחניות כאלה ואחרות, את הלוגוס המבוזר של אוסף הטקסטים היהודיים הקלאסיים כמאגר טקסטים פרוטו-פוסט-מודרני. ומצד שני, אי אפשר להתעלם מהנוכחות הדומיננטית של הקריאה החוזרת ונשנית ללימוד מתמיד. חורבן הבית שמט את הקרקע הרעיונית והפיזית של עבודת האל הצדוקית, כלומר עבודת הקורבנות בבית המקדש. ידו של האינטלקטואלים הפרושי הייתה על העליונה, ועד לעליית החסידות היה הלימוד, ואיתו השפה, לבמה המרכזית היחידה שהאדם יכול לעבוד בה את אלוהיו.

כדי להבין את המהלך מן ההיעדר אל המשחק נפנה לחלוקה הבינרית הידועה בין החשיבה הפרמנידית, חשיבת היש המוחלט האטום, ובין חשיבת הזרימה המתמדת של הרקליטוס, שהתודעה המשחקית היא חלק בלתי נפרד ממשנתו ("מורשתו" היא מילה קולעת יותר במקרה זה). בפרגמנט החמישים ושניים שלו, הרקליטוס הוא הראשון להפוך את המשחק, הקשור הדוקות בתנועה, לדימוי קוסמי: "זמן הוא ילד משחק".<sup>95</sup> על פי תמונה זו, כדי שהכול יזרום וכדי שלא ניכנס לאותו נהר פעמיים, חייב החלל להיווצר באופן חוזר ואין-סופי, שיאפשר את תנועת המים ממקום למקום. השפה במובנה הרחב ביותר, אם כן, האומנות, הספרות, הרקלייאניות במהותן, בעצם התהוותן התמידית. כמובן, בבואנו לדבר על המשחק עלינו לשוב להבחנה הידועה בין "Game" ובין "Play".<sup>96</sup> לעומת ה-Game, התחום בחוקים, בחלל ובזמן, ה-Play הוא "טריטוריה חסרת-גבול",<sup>97</sup> אותו דבר חמקמק ואין-סופי המצוי בין ה-Games למיניהם ובין המציאות. תפיסת המשחק המקובלת מערבת בין ה-Game וה-Play, ולפיכך, גם בין ההיעדר והאין. ה-Game אינו אלא תמרור המצביע אל ה-Play, אל אותו דבר-מה ערטילאי שננסה להגדיר בהמשך. כלומר ה-Game, המוגדר בזמן ובמקום, מובחן בינרית מהמציאות, ולעומתו ה-Play מאופיין בתנועה מתמדת מעבר לשניהם (ה-Game והמציאות).

האתוס התועלתני, מבית מדרשם של בנת'ם (Bentham) ומיל (Mill), עולה בקנה אחד עם התפיסה המקובלת של המשחק בתרבות המערב, המנגידה אותו למציאות באופן בינרי. המשחק אינו אלא כלי לשיפור המציאות, והיא העומדת ברמה ערכית גבוהה יותר. האדם משחק כדי להתכונן לחיים או כדי לנוח מהם, כדי שיוכל לשוב אליהם ולשפר את ביצועיו. על פי התפיסה האינסטרומנטלית הזו, אין המשחק אלא כלי בלתי הכרחי להשגת מטרה נעלה יותר, וכמו ההיעדר המשני, כשייטתם הפער שהמשחק בא למלא יתבטל הצורך בו. לפיכך, עולם שבו הילדים (גורי החיות) אינם צריכים להתכונן דרך שעשוע לחייהם האמיתיים, ושבו האדם אינו צריך לצאת מן המציאות כדי לשוב אליה ולשאתה על כתפיו בכוחות מיוחדים – בעולם זה המשחק הוא סרח עודף, והוא ייספח וייעלם

94 להרחבה בעניין זה ראו, חגיבי, לשון, העדר, משחק, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 135-147.  
95 היראקליטוס, "52", היראקליטוס ופארמנידס: עזריות ופרגמנטים, מיוונית: שמואל שקולניקוב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988, עמ' 93.

96 ייכן שאפשר להבחין בין השניים בעברית במילים "שעשוע" (Play) ו"משחק" (Game), אך הדבר יצריך דיון וחשיבה הנמצאים מחוץ לגבולותיו של מאמר זה.

97 ראו למשל בעניין זה Walthor Kampmann, "Playing and Gaming: Reflections and Classifications", *Game Studies* 3, 1 (May 2003).

עד מהרה בגוף המציאות. לעומת זאת, רבים תופסים את המשחק כתופעה אוטוטלית,<sup>98</sup> דהיינו, לפיהם המשחק הוא תכלית לעצמו, ואין כל תכלית או מטרה אחרות מחוזה לו. בהינתן זהות בין הדברים ובין השפה, כשאפשר להגדיר את הפעילות הלשונית (או לפחות את הפעילות הלשונית המודעת) כמשחק, אפשר לטעון שלשפה, כמו למשחק, אין כל תכלית לבד מעצמה, ועל כן התנועה בה מתמדת. כשהשימוש האינטנסיבי בשפה (בעיקר העברית) במשך מאות ואלפי שנים הופך למפלט היחיד כמעט לאנרגיה הרוחנית של עם שלם, הכתיבה האנוכית הופכת בלתי נפרדת מביטוי הטקסטואליים. השעשועים הלשוניים הם פעילות דתית, לא פחות, והשפה, המחייבת, כפי שצינו קודם, שימוש בוזמני בחוק ובחירות, בחוקי השפה ובחוקי הפרשנות, מחייבת להשתמש בחוקים אלה באופן נאות, ללמוד במסגרתם ולחדש במסגרתם דרך קבע.

אם השפה מבוססת משחק על אחת כמה וכמה כל יצירה בה, ועוד יותר הכתיבה האנוכית. גם כאן יש משתתפים, הקורא והכותב, וגם כאן יש חוקים כלליים שכל משחק הוא ביצוע פרטי שלהם. וחשוב לא פחות, כמו במשחק, גם בכתיבה מודעותם של המשתתפים לקיומם של החוקים היא המאפשרת אותה. הכתיבה, היצירה הכתובה בלשון, קשורה במשחק אף יותר מיצירה חד-פעמית בדיבור, בשל האפשרות שיש בה לשוב ולשחק לפי החוקים שנוסחו בה.

"וְאֵהָיָה אֲצִלוֹ אָמוֹן וְאֵהָיָה שְׁעֵשְׂעִים יוֹם יוֹם מְשַׁחֶקֶת לְפָנָיו בְּכָל עֵת. מְשַׁחֶקֶת בְּתַבֵּל אֲרָצוֹ וְשְׁעֵשְׂעִי אֶת בְּנֵי אָדָם."<sup>99</sup> תילי תלים של פרשנויות (מהקוסמולוגית ועד לפדגוגית) הפכו את שני הפסוקים האלה לחלק בלתי נפרד מתפיסת השפה ביהדות. גם כאן, ברוח ה-Play, תפיסת המשחק העל-בינרית, החוכמה הדוברת בספר משלי – השפה, הדיסקורס – מכריזה על עצמה כדבר שהוא במהותו עניין של משחק ושעשוע. הזהות המגולמת במילה "אהיה" הופכת לא רק את המציאות למושגתת משחק, אלא גם את המשחק עצמו, האומנות והספרות במקרה שלנו, לעניין רציני ביותר. עלינו להדגיש כי ב"רציני" אין הכוונה לפרשנויות מקובלות של המשחק ככלי להבנת המציאות. המשחק הוא חלק בלתי נפרד מן המציאות כשם שהיא חלק בלתי נפרד ממנו, ובכך תפיסת המשחק הלשוני-קוסמולוגי-תאולוגי אינה רואה בו, בהכרח, דבר מה מובחן ומוגדר היטב. המשחק הוא תמידי, הוא מתרחש "יום ויום ובכל עת" וממשיך ללא הרף, והוא שייך לאותו ממד חובק כול שבו נעלמים הגבולות – לא רק בין המציאות והמשחק אלא גם בין הסובייקט והמשחק עצמו.

98 צ'יקסנטמיהאיי היה ככל הנראה הראשון להגדיר את חוסר התכלית של המשחק כאוטוטלית. ראו, Mihaly Csikszentmihalyi, *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, San Francisco: Jossey-Bass, 1975, p. 10

99 משלי ח 30-31.

הוגים רבים בהיסטוריה האינטלקטואלית כבר הצביעו על המאפיינים הלודיים הטבעיים בתרבות האנושית,<sup>100</sup> ורבים אחרים דנו במרכיב התרבותי הרחב ביותר: השפה (האומנות והספרות), והדגישו את משחקיותה. חשוב לציין כי אף שאחדים מן החוקרים עשו את ההקבלה באופן מטפורי בלבד,<sup>101</sup> אחרים, כגון דרידה, למשל, מצאו זהות מוחלטת בין השניים: המשחק הוא שפה והשפה היא משחק.<sup>102</sup> אם אכן יש זהות בין המשחק והשפה, הרי גם השפה, על פי התפיסה האינטרומנטלית-תכליתית, אינה אלא כלי משני לתפיסת המציאות. על פי תפיסה זו, המציאות היא הניגוד הבינרי הן למשחק והן לשפה, והיא עליונה להם ערכית. זאת ועוד: אם נחיל על מלאכת היצירה את התפיסה התכליתית שתיארנו קודם, ידחה כל ניסיון ליצור כבלים מלאכותיים המגבילים את היוצרים בשפה ומקשים עליהם, לכאורה.

הביקורות על תפיסת המשחק כניגודה הבינרי של המציאות רווחו בעיקר במחצית השנייה של המאה העשרים, לא בלי השפעתו של היידגר. קוסטאס אקסלוס, למשל, שהושפע מהיידגר רבות, יאמר כי "המשחק אינו רק אחד מהכוחות הפונדמנטליים, אחת מהקונפיגורציות, הוא מצוי בכל, מגולם בכל: הכול 'בתוך' החלום והכול 'עושה' את המשחק שאינו המשחק של מישהו או של משהו".<sup>103</sup> ההבחנה שהוצגה קודם בין "Game" ובין "Play" יכולה לסייע לנו כאן. תפיסה תכליתית של המשחק מבוססת על הגדרתו כ-Game, פעילות בעלת מטרת מוגדרת ונקודת התחלה וסיום. בבסיס התפיסה האונטולוגית של המשחק, לעומת זאת, מצוי ה-Play, האוטוטלי: תופעה רווית-מציאות (או שמא המציאות רווית-משחק). חשוב לציין כי משני צדדי ההגדרות החפיפה אינה מושלמת: התפיסה התכליתית מסבירה רק חלק מביטוי ה-Game הקיימים, שכן רבים מהם נעדרי כל תכלית שימושית, והתפיסה האונטולוגית של המשחק גדולה בהרבה מביטוי ה-Play שלו.

בבואנו לדבר על המשקל הרב של משחק הפרשנות בתרבות היהודית והעברית,<sup>104</sup> נוכל לצרף לתפיסה האונטולוגית של המשחק גם את תודעת החורבן ההיסטורי שהזכרנו קודם. כאמור, חורבן בית המקדש השני היה הרבה יותר ממפלה פוליטית. היה זו חורבנו

100 הויזינחה הוא כמובן המוכר ביותר לקורא העברי, ויש מחקרים רבים המתארים את תאוריית משחק השונות. מעניין לקרוא בהקשר זה את ספרו של ספאריסו, שאגב סקירה היסטורית אינטלקטואלית של תפיסת המשחק בתרבות המערב מבחין בין שתי גישות מרכזיות, האפולונית והדיוניסית: Mihai I. Spariosu, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989

101 על הקשר המפורסם בין השפה ומשחק השחמט אצל סוסיר ראו, Maurice Mandelbaum, "Language and Chess: De Saussure's Analogy", *The Philosophical Review* 77, 3 (1968), pp. 356-357

102 מושג "משחקי השפה" של ויטגנשטיין, למשל, מציע גם הוא הרבה יותר מאנלוגיה גרידא בין המשחק והשפה.

Coștas Axelos, "Planetary Interlude", Sally Hess (trans.), *Yale French Studies* 41, *Game*, 103 *Play, Literature* (1968), p. 6

104 כידוע, זו אחת התמות הדומיננטיות בתפיסת היהדות של עמנואל לוינס.

של המקום, הפיזי והמטפורי, שגילם את האפשרות לגישה ישירה בין האדם ובין האלוהי. חורבן בית המקדש נטל את מעמד מתווכי הקודש מהכוהנים והעניקו לפרשנים. על פי תפיסה זו, חורבנו של אתר-הנוכחות, בית המקדש למשל, המקור לאמת המייתר את הפרשנות ואת מקום האדם בעולם ובטקסט, הפך את התנועה הלודית האין-סופית בחוקי השפה ואת שבריה לפולחן היהודי המובהק. בין שנתפוס את מלאכת היצירה והפרשנות כלאקאן, כתנועה לודית המבוססת על היעדר, ובין שנתפוס אותן כדלז, כתשוקה שופעת הנובעת מעצמה ואל עצמה עד אין-סוף, לא נוכל להתכחש לתופעה המשותפת שהן מייצגות, או לפחות לרצון לתארה. רעיון החידוש המתמיד ביהדות הרבנית, הנובע, כאמור, מפרדוקס המתן המשותף של שתי התורות, התורה שבעל פה והתורה שבכתב. מקורות רבים המנסחים את עמדת החידוש המתמיד במרכזם (ואחדים מהם כבר ראינו) יבחרו לעיתים קרובות לעסוק במשה ובסמכותו, כלומר יעמיקו ברעיון שהפרשנות מאפשרת לגלות בתורה דברים מעבר לאלה שניתנו למשה בכתב בהר סיני. זאת ועוד, אם אפשר לחתור תחת משה וסמכותו, אפשר לעשות זאת עד אין-סוף – לחתור תחת כל תחנת משמעות (סמכות) זמנית. כמובא במדבר רבה:

“והיה ביום ההוא לא יהיה אור יקרות וקפאון” (זכריה יד 6). “יקפאון” כתיב, דברים המכוסין מכם בעולם הזה עתידים להיות צופים לעולם הבא כהדין סמיא דצפי דכתיב: “והולכתי עורים בדרך לא ידעו” וכתב (שם) “אלה הדברים עשיתם ולא עזבתם” אעשה אין כתיב כאן אלא עשיתם שכבר עשיתי לרבי עקיבא וחביריו. דברים שלא נגלו למשה נגלו לר”ע וחביריו.<sup>105</sup>

המדרש בוחן היטב את הפעלים המבחינים בין העבר לעתיד. שוב נזכרים משה ורבי עקיבא, המתואר בתלמוד כתחנת המשמעות האחרונה הידועה. פרשנות שמרנית יותר תיעצר כאן, ותגרוס כי רבי עקיבא וחביריו הם הסמכות האחרונה לשינויים וחיידושים. אך האירוע שבו נמחקה ליניאריות הזמן נבלע גם הוא אל תוך פעולת המחיקה. רכבת הפרשנות יצאה לדרכה, וגם תחנה מרכזית גדולה כרבי עקיבא וחביריו אינה אלא תחנת מעבר זמנית. ציינו קודם קשר אינטימי ביותר, שלא לומר זהות, בין הפרשנות והיצירה. בהקשר אחר הזכרנו את בצלאל כדוגמה חוזרת ונשנית לאומן-העל בספרות המסורתית. הבה נבחן את המקור הזה:

רבי תנחומא משום רב הונא אמר “ובצלאל בן אורי בן חור למטה יהודה עשה”. את אשר צוה אותו משה לא נאמר, אלא “את כל אשר צוה ה' את משה” (שמות לח 22). אפילו דברים שלא שמע מפי רבו, הסכימה דעתו למה שנאמר למשה בניני. רבי חונייא בשם רבי אמר: “תורת אמת היתה בפיהו” (מלאכי ב 6), אלו דברים ששמע מפי רבו ורבנן אמרי: “כי ה' יהיה בכסלך” (משלי ג 26) אפילו דברים שאתה כסיל בהן “וְשֹׁמֵר רִגְלָךְ מִלְּכָד [שם]”.<sup>106</sup>

105 במדבר רבה יט, ו.

106 תלמוד ירושלמי, פאה פ”א ה”א.

ראשית, שוב מודגש תוקפה של התורה שלא ניתנה למשה: "אפילו דברים שלא שמע מפי רבו, הסכימה דעתו למה שנאמר למשה בסיני". שנית, ה"עשה" של האומנות הפלסטית, אומנותו של בצלאל, נעלם אל תוך אומנות השפה: הפרשנות, התורה, המילים, הדברים, השמיעה והאמירה. בצלאל בן אורי, אומן המשכן, פרדיגמת היוצר במסורת היהודית, גם הוא אינו אלא תלמיד חכם בשלשלת התורה. האל, נותן הפרדוקס המייצר את התנועה בשלשלת, מכשיר למפרע את היוצרים בה; הוא השומר את תקפות הגיונו היוצר של בצלאל גם מדברים שהוא "כסיל" בהם. לגישת המדרש המצוטט אין הבדל בין האומן הפלסטי, כמו בצלאל, בין אומני המילים, כמו חברי אוליפו או כל סופר ומשורר לצורך העניין, ובין הפרשן המתמיד. הפרשנות המתמדת מבוססת על מה שאבי שגיא מכנה "פלורליזם חזק", שלא זו בלבד שהוא מקבל את "הטועה" אל חיקו כמו הפלורליזם "החלש", אלא שהוא אף מחייב את ריבוי העמדות.<sup>107</sup>

אמר אביי דאמר קרא — "אחת דבר אלוהים שתיים זו שמעתי כי עז לאלהים" (תהילים סב 12) — מקרא אחד יוצא לכמה טעמים, ואין טעם אחד יוצא מכמה מקראות. דבי רבי ישמעאל תנא: "וכפטיש יפצץ סלע" (ירמיהו כג 29) מה פטיש זה מתחלק לכמה ניצוצות — אף מקרא אחד יוצא לכמה טעמים.<sup>108</sup>

ראשית מסורטטים גבולות הפרשנות: אפשר לפרש טקסט נתון ("מקרא אחד") באופנים שונים, אך אי אפשר "להפוך" את המשפט, ולפרש פירוש אחד ("טעם אחד") לטקסטים שונים. הגבולות הללו רק מבליטים את ההכרה באפשרות קיומן הברזמני של פרשנויות שונות לאותו טקסט. בטקסטים היהודיים מצוי שפע מובאות מפורסמות ברוח זו. אמירה כמו "אי אפשר לבית המדרש בלא חידוש"<sup>109</sup> תובעת את התחדשות האמת, דרישתה מחדש בכל מקום המבקש להיקרא בית מדרש. אין די בשלט או בהצהרת כוונות, נחוצה פעילות מתמדת כדי להפוך מקום נתון לבית מדרש. כאשר יוצאת בת קול ומכריזה על בית הלל ובית שמאי כי "אלו ואלו דברי אלוהים חיים"<sup>110</sup> היא מצהירה כי האל, הלוגוס הרבני, מאפשר קיומן של אמיתות שונות זו בצד זו. הדמיון לתאוריות שונות מהמחצית השנייה של המאה העשרים ברור, ורבים הקבילו בלהיטות ביניהן ובין רעיון הפרשנות המתמדת ביהדות הרבנית.<sup>111</sup> באין מקור של נוכחות, כל שנותר הוא החובה האינסופית לנסות ולחדשו, מתוך ידיעת הכישלון ובאמצעות השימוש המחודש בשפה. לא רק תפילה

107 אבי שגיא, אלו ואלו: משמעותו של השיח ההלכתי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 25.

108 תלמוד בבלי, סנהדרין לד ע"א.

109 למשל תלמוד בבלי, חגיגה ג ע"א; במדבר רבה נשא, יד.

110 למשל תלמוד בבלי, גיטין ו ע"ב, ב; עירובין יג ע"ב.

111 כבר ב־1982 פרסמה הנדלמן את ספרה *The Slayers of Moses*, שבו היא מציינת את "ההרמוניטיקה הרבנית" העומדת בבסיס עבודתם של פרויד, לאקאן ודרידה, ואת השימוש שעושה בלום בקבלה כדי ליצור את מה שהוא מכנה "הרמוניטיקה כופרת". ראו, Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany, NY: State University of New York Press, 1982.

ושינון של טקסטים קיימים, אלא בייחוד חידוש מתמיד. האמת המוחלטת הפכה כך, לעיתים קרובות ביותר, לא רק ליעד נחשק, אלא גם, באופן פרדוקסלי, למכשול מצמית בו בזמן. וכמובן, חשוב לסייג כאן בשנית ולומר שאין לדבר על תפיסה אחת של התרבות היהודית הרבנית, אך לבטח אפשר לדבר על מגמה דומיננטית בין התפיסות.<sup>112</sup>

## התאוריה כפרקטיקה לודית

כל עוד תיארונו את הפעילות הלודית כ-Game, משחק בעל חוקים, מטרות, מקום וזמן מוגבלים, נותרנו בגבולות ההיגיון המעשי. הפעילות האסתטית, ה-Game, נבדלת מן המציאות: היא מתארת אותה ואולי אף מנסה להשפיע עליה, אך בין שהיא נוצרת במהלך עשייתה הקונקרטיט ובין שהיא נוצרת במפגש עם הנמען, היא נוצרת במסגרת קבועה ותחומה (בעלת התחלה וסוף). גם הכתיבה המסורתית במסגרת אילוף, במובנה הרטורי המקובל, היא חלק מהפעילות האסתטית הזו. הבחנת היקום הלודי מן המציאות באמצעות ביצועים שונים לחוקים קיימים תגדיר, טאוטולוגית, כאמור, כל פעילות – פרשנית ויצירתית – כמשחקית. המקום שבו נמחקים הגבולות בין המציאות והמשחק, בין הכלי והחומר ובין הפרשנות והיצירה, הוא המקום הנוצר ממודעות ליצירה באילוף. האל הבורא בדיבור את העולם ("ויאמר [...] ויהי"), השורש דב"ר, המקפל אל תוכו את המילים והדברים, התשתית לתפיסה הטבעית של השפה, כל אלה אינם רק המצאה רבנית, פוסט-תנ"כית, אלא הם מלווים את התודעה הטקסטואלית העברית מתחילתה. החידוש הרבני הוא בחינת הרעיון הזה מקרוב, וכפי שראינו בכמה מקורות, חקירת האפשרויות התאולוגיות-פילוסופיות השונות הנגזרות ממנו.

להתבוננות העצמית יש איכות אונטולוגית יוצרת, הבולעת לקרבה גם את האפשרות לסובייקטיביות. דיברנו קודם על המציאות רווית שפה (ולהפך, שפה רווית מציאות). בתפיסה הטבעית של בריאת העולם באמצעות העברית, כשם שאי אפשר להימלט מן המציאות אי אפשר להימלט מן השפה. זוהי, כאמור, התפיסה הפונדמנטלית ביותר. על כך נוכל להוסיף את רעיון מתן שתי התורות בהר סיני, או אם ננסח אותה על פי עמדת הפירוש התמידי, רעיון המתן המתמיד של התורה שבעל פה. בתוך אחדות השפה והעולם מצוי הטקסט שקדם לבריאה, התורה. כאמור, עניין זה מצוין בשפע מקורות. כך למשל, פותח מדרש תנחומא, בראשית א: "בראשית ברא אלהים זה שאמר הכתוב, 'לה' בחכמה יסד ארץ' (משלי ג 19) וכשברא הקב"ה את עולמו, נתיעץ בתורה וברא את העולם, שנא 'לי עצה ותושיה אני בינה לי גבורה' (משלי ח 14)". אותו רעיון בדיוק ימצא בין השאר

112 נוכל לאחד, באופן גס-משהו, בין שלוש טיפולוגיות המסרטות את הגישות השונות שהזכרנו קודם לפרשנות. לשם כך נקביל בין מה שסילמן מכנה "העמדה האקומוולטיבית" (סילמן, הערה 58 לעיל, עמ' 279-286), מה ששגיאה מכנה "העמדה הפלורליסטית" (שגיאה, הערה 107 לעיל, עמ' 88-89) ומה שרוזנברג מכנה "דגם החידוש המוחלט" (שלום רוזנברג, לא בשמים היא: תורה שבגלגל-פה – מסורת וחידוש, אלון שבות: תבונות, תשנ"ז, עמ' 17-21).

בתפיסת העולם של ספר הזהר, שראינו לעיל: האל המתבונן בתורה ובורא את עולמו, "אסתכל באורייתא וברא עלמא"<sup>113</sup>.

בשובנו כעת לז'ורז' פרק ולאוליפו כדי לבחון את שאלת היחס שבין תאוריה ופרקסיס, אפשר לראות כי לא רק האימה מן החירות הפנתה את פרק אל מלאכת האילוף שנוסח מראש, אלא גם אופן הפעולה עצמו. פרק אמר כי כאשר הוא כותב באילוף הוא כמו פסנתרן המתרגל סולמות.<sup>114</sup> כמוהו, הוא מתרגל את הלשון ומחמם את כלי העבודה ואת רוחו בטרם ייגש למלאכה האמיתית. פרק נשמע כאיש המשתעשע אינסטרונמטלית בשפה, באופן כלכלי מובהק, כדי להפיק את המרב בזמן המועט ביותר. אך מה קורה כשיצירת האילוף היא העומדת במרכז? מה קורה כשהאילוף הוא היצירה עצמה, הוא הסיבה לקיומה ולא להפך? במקרה זה, חזרו האוליפיאנים והדגישו, הופכים הסולמות וכיווני כלים לרסיטל עצמו. כוונתה של אוליפו היא להראות, אומר ז'אן לסקור (Lescure), כי האילוצים הם הספרות עצמה,<sup>115</sup> והוא מוסיף ומדגיש שאוליפו אינה סדנה לייצור סדרתי של יצירות ספרותיות.<sup>116</sup> אוליפו, נאמר אנו בשמו, היא סדנה לייצור סדרתי של כלי עבודה. אין פלא כי ז'אק רובו גרס כי אחד המאפיינים החשובים ביותר של האילוף האוליפיאני הוא היחידאיות (l'unicité) של האילוף. לאחר שקשר בין אילוף ואקסיומה,<sup>117</sup> מוסיף רובו ומפתח: "מאקסיומה זו מתחבר מספר קטן של טקסטים (לעיתים רק אחד), שמפסיקים להעסיק את Oulipo [התאורטית]; האילוף נכנס או לרשות הציבור או לזה של 'Oulipo היישומית' [OULIPO appliqué]".<sup>118</sup> האירוע היצירתי הטהור לאוליפיאנים, אם כן, הוא יצירת האילוף, ואילו לדוגלים בעמדה הרבנית שהצגנו האירוע היצירתי הוא הפרשנות. הדומה בין השניים הוא הקריאה לייצור מתמיד, שהרי מטרתם הראשונית של שני צדדי המשוואה אינה עבודת האומנות אלא יצירת הכלים להמשיך וליצור. אם נהג תאולוגית לרגע, נאמר כי האל, בהגדרתו שוב במונחים אוליפיאניים, נוכח ונעלם אל תוך אילוף-העל שהוא עצמו יצר. האילוף הקושר את השפה והעולם הוא האילוף היחיד והטוטלי, שמבחינת בני האדם אין דבר מלבדו, ועל כן אין לאומן אלא להיוותר בו נוכח-נעדר. כל שנותר לו הוא לנסות ולחקות במשהו את מעשה היצירה הראשוני.

מטעמים ברורים אי אפשר לדבר על מחיקת הגבול בין התאוריה והפרקסיס, אלא רק על כיווני טשטושו. בחלקו הראשון של תת פרק זה עשינו זאת מצידו התאורטי של הגבול, וכעת נבחן דוגמאות לטשטושו מן הצד הפרקטי. האפשרות ללמוד מצויה בכל

<sup>113</sup> זה המקום אולי לציין את אברהם אבולעפיה, שחלקים רבים ממשנתו עוברים כחוט השני במאמר זה, הן כחלק מהתפיסה הכללית המובאת כאן והן בשל פיתוחיו הייחודיים. ראו במיוחד, משה אידל, אברהם אבולעפיה: לשון, תורה והרמנויטיקה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994.

<sup>114</sup> Perce and Le Sidaner, הערה 20 לעיל, עמ' 6.

<sup>115</sup> Lescure, הערה 7 לעיל, עמ' 31.

<sup>116</sup> שם, עמ' 39. עוד בעניין זה ראו Fournel, הערה 38 לעיל, עמ' 143-144.

<sup>117</sup> בשורות קודמות במאמרו דן רובו בקשר שבין אילוף ואקסיומה, ובקשר שבין אוליפו ובין המשנה המתמטית של בורבאקי (פסידונים של קבוצת מתמטיקאים), שניסו לבסס את המתמטיקה על

מספר מצומצם של אקסיומות (Roubaud), הערה 56 לעיל, עמ' 58-63).

<sup>118</sup> שם, עמ' 63.



תחומי החיים, גם בבית הכיסא. בטקסט מפורסם על אותו מקום מוצנע מתוודה רבי עקיבא כי עקב אחר מורו ר' יהושע כדי ללמוד ממנו הלכות בית שימוש. לשאלתו של בן עזאי: "עד כאן העזת פניך ברבך" עונה רבי עקיבא "תורה היא וללמוד אני צריך".<sup>119</sup> המעניין הוא שמייד לאחר מכן מספר לנו התלמוד כי בן עזאי עשה אותו מעשה בדיוק עם מורו רבי עקיבא: גם הוא עקב אחריו לבית השימוש וגם הוא נשאל, עתה בידי ר' יהודה, "עד כאן העזת פניך ברבך?" וענה, "תורה היא וללמוד אני צריך".<sup>120</sup> בין שמדובר במקרה היסטורי ובין שמדובר בקזואיסטיקה היפוטטית אד־אבסורדום מבית מדרשו של רבי ירמיה, נוכל להצביע על שני דברים הקשורים זה בזה. ראשית, באופן המזכיר תורות מן המזרח הרחוק (או אחדים מהרעיונות ההידגריאנים),<sup>121</sup> הלימוד התאורטי הוא חלק מהפרקטיקה, ולהפך. זאת ועוד, הלימוד המתמיד אינו נעדר מכאן. השפה היא כאמור לודית במהותה, ועל כן אין־סופית בתנועתה, העוברת גם אל עולם הדברים. בן עזאי התוהה על מעשה רבו רבי עקיבא עושה אותו הדבר בדיוק, ומשיב את אותה התשובה בדיוק על תהייתו של תלמידו רבי יהודה. התלמוד מסתפק בשני אלה בלבד, מפני שהדרך סלולה כעת לשושלת התלמידים לעקוב אחר מוריהם לכל מקום, אפילו לבית הכיסא, כדי להוסיף וללמוד מהם. המסקנות האלה, כפי שתארנו קודם, מתבקשות לפי התפיסה שבה העולם והשפה רוויים זה בזה.

לה ליונה הציג לפעילות האוליפיאנית תחום שהיה קרוב מאוד לליבו, שהוא כינה "הסקטור השלישי" (*Le Troisième secteur*) של השפה. הסקטור הראשון, לשיטתו, הוא מה שנתפס כספרות "גבוהה", והסקטור השני הוא ה"פרה־ספרות", ספרות פופולרית כקומיקס, מותחנים ורומנים רומנטיים. הסקטור השלישי, אם כן, הוא כל השימושים הלא־ספרותיים הנעשים בשפה, כגון לשון הפרסומות, כתובות קעקע וגרפיטי, כתובות על קירות בניינים וכן, הכתובות בקירות בתי השימוש.<sup>122</sup> לה ליונה, בדומה מאוד לרבי עקיבא ותלמידיו כפי שהם מתוארים בברכות סב, טוען כי המקור ליצירה נמצא בכל הופעותיה השונים של השפה, גם במה שנראה נחות ביותר, אפילו בין כותלי בית הכיסא. עוד עניין המתבקש מטשטוש הגבולות, ושוב נדגיש – מן הכיוון הפרקטי אל התאורטי – הוא המטריאליזם של השפה. יצירתו של האל, העולם, נעשתה כאמור באמצעות אילוץ־העל התורה, השפה העברית. קדושת השפה העברית בעיני היהודי המאמין נובעת בין השאר מתפיסה זו. השפה היא העולם, היא האדם, ולכל הקשור בה יש חשיבות דתית. אין היא כלי בלבד להעברת המסר, היא־היא המסר, ומטבעה היא נובעת מעצמה נביעה שלא מסתמת לעולם. לכל הקשור בעברית, ובייחוד בכתבי הקודש בוראי עולמה, חשיבות דתית הגובלת לעיתים בעבודת אלילים. רק לשם ההמחשה, צאו

119 תלמוד בבלי, ברכות סב ע"א.

120 שם, שם.

121 ראו למשל, Reinhard May, *Heidegger's Hidden Sources: East Asian Influences on His Work*, Graham Parkes (trans.), London & New York: Routledge, 1996.

122 עוד על הסקטור השלישי, "ילד הטיפוחים" של לה ליונה, ראו, François Caradec, "La voie du troisième secteur", *La bibliothèque oulipienne*, vol. 3, Paris: Seghers, 1990, pp. 157–181. הסקטור השלישי, אגב, הוא אחד מארבעים ושניים המרכיבים שכלל פרק בהחיים הוראות שימוש.

וראו את הלכות הסופרים אצל רציונליסט כמו הרמב"ם, ב"ספר האהבה" שבמשנה תורה שלו, בדבר הדיו שהתורה אמורה להיכתב בה, היריעות שעליה להיכתב בהן (עור או נייר) או האופן שבו עליה להיכתב. ספרים שאי אפשר להשתמש בהם יש לגנוז, ובסופו של דבר יש לקבור אותם בטקס דתי, כבני אדם ממש. עבודת השפה הופכת לעבודת אלילים כשהמאמין שוכח את הפרדוקס שבבסיס אמונתו, כשהוא בוחר אחד מן הצדדים כדי ליישבו בתוכו, כשהמעמד הסטטי והנייד הברזמני של השפה נשכח וכשהמשמעות מופקעת מן המילים, והן הופכות לקמעות, מושאי סגידה חסרי כל תוכן דיסקרסיבי. אחת הפרקטיקות הנפוצות ביותר של השימוש בשפה כאילוץ על המאפשר אין-סוף ביצועים טמון בשדה הפוטנציאלי של הקומבינטוריקה. ספר יצירה, אחד הטקסטים הקבליים המכוננים, מתאר בכללותו את מערכת היחסים הלשונית השוררת בין שלושה מישורי קיום: עולם (קוסמולוגיה), שנה (זמן) ונפש (גוף האדם). מקומו של הסובייקט (האומן או הפרשן) נעדר ביחס המתואר, שהרי גוף האדם מוצג כחסר תודעה פרסונלית. ועם זאת, דמותו של אדם בן תמותה, אומן, אכן מופיעה – דמותו של אברהם אבינו, המשתמש בשפה במודע:

וכיון שבא אברהם אבינו, והיביט וראה וחקר והבין וחקק וצרף וחצב וחשב ועלתה בידו, נגלה עליו ארון הכל והושיבו בחיקו ונשקו על ראשו קראו אוהבו ושמנו בנו וכרת לו ברית ולזרעו לעולם [...] וכרת לו ברית בתוך עשר אצבעות רגליו, והוא בשר מילה. כרת לו ברית בתוך עשר אצבעות ידיו, והוא לשון. קשר עשרים ושתים אותיות בלשונו.<sup>123</sup>

היצירה בשפה אינה רק פעולה אינטלקטואלית, תאורטית, "היביט וראה וחקר והבין [...]" וחשב", אלא גם חומרית, מטריאליסטית: "וחקק וצרף וחצב".

## מהצירוף אל קומבינטוריקה של טעויות

מלאכת הפרשנות והיצירה היא במידה רבה ניצולן של אפשרויות אחדות שיוצרים חוקי השפה מן האין-סוף האפשרי. נסתפק בהערת אגב, ונאמר כי איכות יצירה נתונה נמדדת על פי בחירות היוצרים. הן הפרשנים (וחלק לא מבוטל מפרקטיקות קבליות) והן האוליפיאנים הדגישו עניין זה. באחת המשניות האלמותיות שלו מספר ספר יצירה כיצד אפשר להשתמש בשפה:

שתי אבנים בונות שני בתיים. שלוש בונות ששה בתיים. ארבע בונות עשרים וארבעה בתיים. חמש בונות מאה ועשרים בתיים. שש בונות שבע מאות ועשרים בתיים. שבע בונות

Itamar Gruenewald, "A Preliminary Critical Edition of Sefer Yezira", *Israel Oriental* 123 *Studies* 1 (1971), p. 174 [61]. תרגום שלי, י"ח.

חמשת אלפים וארבעים בתים.<sup>124</sup> מיכאן ואילך צא וחשוב מה שאין הפה יכולה לדבר, ומה שאין העין יכולה לראות, ומה שאין האוזן יכולה לשמוע.<sup>125</sup>

בעולם המושגים של ספר יצירה אבנים הן, כידוע, אותיות, ובהמשך ישיר לכך, בתים הם מילים. למקרה שמישהו החמיץ את הנקודה חוזר ספר יצירה ומתאר את כל האפשרויות הטמונות בשינוי מקום האותיות במילה, עד למילים בנות שבע אותיות. הטקסט המכונן של אוליפו מאה אלף מיליארד שירים מאת קנו בנוי על הניצול הקומבינטורי של שינוי מקום השורות באופן דומה. במאמרו "יסודות הספרות בעקבות דויד הילברט", אחד האחרונים שקנו פרסם בספרייה האוליפיאנית, ניסח את התאורמה הזאת: "בין שתי מילים בתוך משפט מצויות אין-סוף מילים אחרות".<sup>126</sup> בפרפרזה על התאורמה של קנו המתמקדת בשפה אף עוד יותר, נאמר כי ספר יצירה טוען שבין שתי אותיות מצויות אין-סוף של מלים, ושמנה אפשר לתפוס רק מעט, כשהאחרות נותרות באין-סוף או מדומיינות.

קשר הפוטנציאליות הקומבינטורית בין אוליפו והמסורת היהודית לא נעלם לחלוטין מן העין. באחד הרגעים הנדירים של קשירת עצמו אל היהדות כתב ז'ורז' פרק – ומי אם לא הוא, לאחר *La Disparition* – לאוליפו מאמר שכותרתו "ההיסטוריה של הליפוגרמה". פרק, שהסתייע כבודות בעבודתו של גרשם שולם,<sup>127</sup> משווה במאמרו בין הקבלה היהודית ובין העבודה האוליפיאנית. המנגנון (האילוץ) הקבלי השלישי שהוא מתאר הוא התמורה (האנגרמה),<sup>128</sup> ההופכת כל ספר למטען משמעות אין-סופי: "באשר לשלישי, או התמורה [פרק מביא את המילה בתעתיק מן העברית, "Temurah"] הספר הוא אנגרמה המצפינה (אני מניח משהו כמו מאה אלף מיליארד פעמים) את שם האל".<sup>129</sup> קנו חישב ומצא שלו תשב משהי למצות את כל פוטנציאל מאה אלף מיליארד הסונטות שלו, ותקרא בספרו עשרים וארבע שעות ביום, שבעה ימים בשבוע, קריאתה תימשך כ-190,258,751 שנים. לפרק, האיין-סוף של "צא וחשוב מה שאין הפה יכולה לדבר וגו'" הוא האיין-סוף של מיצוי מאה אלף מיליארד הסונטות של קנו. נבחן את פתיחת מדרש תנחומא, המדגישה (שוב) את חשיבות השפה בהקשר הבריאה:

124 לפי חישובי העצרת:  $2! = 2$ ,  $3! = 3 \times 2 \times 1 = 6$ ,  $4! = 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$ ,  $5! = 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120$ ,  $6! = 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 720$ ,  $7! = 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 5,040$

125 Gruenewald, הערה 123 לעיל, עמ' 158 [40].

Raymond Queneau, *Oulipo: La bibliothèque oulipienne*, vol. 1, Paris: Ramsay, 1987, 126 p. 45. עוד ראו באוסף המאמרים הראשון של אוליפו, שם מציג ברז' במאמרו "Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire" את חישוב העצרת כמנגנון קומבינטורי מודע ותת-מודע ליצירת טקסטים. למשל, ברז' נוטל שתי שורות משרי שמופיעים בהן עשרה שמות עצם בני הברה אחת היכולים להחליף זה את מקומו של זה. יצירת עצרת (factoriel) באופן מכוון היא ספרו של ספורטה (Saporta), שאת עמודיו, הלא-כרוכים, יכולים הקוראים לקרוא בכל סדר שהוא. "Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire", Claude Berge, *Oulipo: La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, p. 50.

127 ראו בלוס, הערה 75 לעיל, עמ' 537-538.

128 עוד על האנגרמה בספרות ראו, Liede, הערה 8 לעיל, עמ' 70-75.

129 Perce, הערה 51 לעיל, עמ' 7.

"בראשית ברא אלהים" זה שאמר הכתוב "ה' בחכמה יסד ארץ" (משלי ג 19) וכשברא הקב"ה את עולמו, נתייעץ בתורה וברא את העולם [...] והתורה במה היתה כתובה? על גבי אש לבנה באש שחורה שנא' "קוצותיו תלתלים שחורות כעורב" (שיר השירים ה 11) מהו קוצותיו תלתלים? על כל קוץ וקוץ תילי תילים של הלכות. כיצד? כתוב בה "ולא תחללו את שם קדשי" (ויקרא כב 32) אם אתה עושה חיי"ת ה"א, אתה מחריב את העולם, "כל הנשמה תהלל יה" (תהילים קנ 6), אם אתה עושה ה"א חיי"ת, אתה מחריב את העולם. וכן "שמע ישראל ה' אלהינו ה' אחד" (דברים ו 4), אם אתה עושה דל"ת רי"ש, אתה מחריב את העולם, שנאמר "כי לא תשתחוה לאל אחר" (שמות לד 14) "כחשו בה" (ירמיהו ה 12) אם אתה עושה בית כ"ף, תחריב את העולם, "אין קדוש כה" (שמואל א ב 2), אם אתה עושה כ"ף ביי"ת, תחריב את העולם, ואם אות אחת כך, כל שכן התיבה כולה, לכך נאמר, "קוצותיו תלתלים", לפיכך דוד מקלס ואומר, 'רחבה מצותך מאד' (תהלים קיט 96), ואומר, ארוכה מארץ מדה וגו' (איוב יא 9).

ראשית, שוב נראית כאן בריאת העולם באמצעות התורה והשפה, הקיימת לפני הדברים. שנית, אנו רואים את משמעותו הרת הגורל של מה שנדמה כשעשוע מצלולי בלבד בביטוי שראינו קודם בהקשר רבי עקיבא, העתיד "לדרוש על כל קוץ וקוץ תילין תילין של הלכות". באמצעות הדמיון הצלילי המדרש קושר כאן בין "קווצותיו" ו"קוץ וקוץ", ובין "תלתלים" ו"תילי-תילים". הטכניקה המצלולית הזו היא מטא-טכניקה, שכן אין היא משמשת רק כדי להסביר בעיה נקודתית סתם, אלא כדי להצביע אל אינ-סוף אפשרויות הפירוש, שגם היא עצמה, בין השאר, מייצרת. שלישיית, הטקסט מציג אינ-סוף אפשרויות ליצירה באמצעות תעיה. הנקודה הרביעית והמעניינת היא הטכניקה עצמה. המדרש יוצר קומבינטוריקה של טעויות, תועה ומשתעשע בסבך האפשרויות הטמונות בקריאה שגויה של האותיות. הטכניקה הזו מתאימה ביותר לטענה שבבסיס הנקודה החמישית, שגם בה נתקלנו קודם: כל אות ואות חשובה לשלמות העולם, שלמות המבוססת על הנקודה הראשונה – הבריאה באמצעות השפה. מה יקרה, למשל, אם נחליף את האות חיי"ת באות ה"א בפסוק: "ולא תחללו את שם קדשי", ומה יקרה אם נחליף את האות כ"ף באות ביי"ת בפסוק: 'אין קדוש כה'. המדרש אינו כותב את השינויים לקוראיו, ואינו מציג להם את הפסוקים השגויים "ולא תהללו את שם קדשי" או "אין קדוש בה", שכן אלה מחללים את השם, ומסוגלים על כן להחריב את העולם. אולי נובע הדבר מפני שהמדרש חרד באמת ובתמים לשלמות העולם, שמא תיכתב המילה באופן הזה, ואולי מתוך רצון שהקוראים ישתתפו באופן פעיל בתרגיל המחשבת-לשוני. 190 יצירה, אגב, ישתמש בחילופי האותיות להיפוך הערכים, אם כי בלא כל הבעת עמדה מוסרית: "אם לטובה למעלה מענג, ואם לרעה למטה מנגע".<sup>130</sup> המדרש אינו מסתפק בכך, ומדגיש: "אם אות אחת כך, כל שכן התיבה כולה", כלומר אם אות אחת מעניקה לנו שפע אפשרויות לטעות הרי האפשרויות המצויות במילים מטבען רבות עוד יותר. כעת שב המדרש וחוזר לראשיתו: "לכך נאמר, 'קוצותיו תלתלים', לפיכך דוד מקלס ואומר, 'רחבה מצותך

130 Gruenewald, הערה 123 לעיל, עמ' 147 [18].

מאד" (תהלים קיט 96), ואומר, ארוכה מארץ מדה וגו'". בל נשכח: הטקסט הזה פותח את מדרש תנחומא. מטבע הדברים הוא מתאר את בריאת העולם, אך לא זו בלבד שהוא קושר אותה מייד בשפה, הוא שב ומדגיש את אין־סופיות השימוש בה, ומבליט את ממד הפוטנציאל הגלום בה.

### במקום סיכום: על התעות, בין תנודו של עכנאי והקלינמן האוליפיאני

סרטוט קו האופק של שדה הטעויות האפשריות מוביל אותנו אל מושג ה"תעות". פתיחת מדרש תנחומא מתארת טעויות לשוניות ההופכות לשגיאות אונטולוגיות, שלו נעשו היה העולם יורד שאולה. השגיאות המתוארות שייכות לתחום הטעות, סך הסטיות האפשרויות מהפעלה לא־נאותה של מערכת חוקים נתונה,<sup>131</sup> ותחום זה, הקונקרטי במהותו, מצביע אל ה"תעות". מושג התעות מורכב מן המילים טעות ותעייה. כמו ה"erra" בלטינית (ודרכה בשפות אירופיות רבות), הוא מייצג את הקשר ההדוק שבין הסטייה בלוגוס והסטייה במרחב. היידגר אינו מתעלם מן הממד החיובי של התעייה (die Irre), אם כי לשיטתו היא חלק מהטעייה (Irrtum): "כהתעִיה, התעייה גם נוטלת חלק בה־בעת ביצירת האפשרות בעבור האדם – אפשרות שהוא יכול להעלות מתוך האקסיסטנציה – לא ללכת שולל, וזאת הודות להתנסותו בתעייה עצמה".<sup>132</sup> אקסלוס, שוב בעקבות היידגר מורו, פיתח עניין זה בתפיסת המשחק הקוסמי שלו, שבה התעויות הן חלק בלתי נפרד מן המשחק: "האמיתות התועות של העולם, והתעויות האמיתיות של האדם, מתעמתות זו עם זו ומרכיבות משחק זה. משחק העולם הוא השאלה. על האדם לשחק את משחק השאלות והתשובות".<sup>133</sup>

אחד מהמושגים המעניינים שניסחו האוליפיאנים הוא הקלינמן. הקלינמן האוליפיאני, יצירת הטעות המכוונת בתוך המנגנון, הוא חלק בלתי נפרד מהאילוץ. נבחן תחילה את מקורו של המושג. רעיון הקלינמן הוא אחת הסטיות העיקריות של אפיקורוס מתורת האטומים של דמוקריטוס. על פי תורתו של האחרון, האטומים נעים נצחית בחלל בלתי מוגבל מקבילים זה לזה (ולכן לעולם אינם נפגשים). מכיוון שהם נעים בוואקום מוחלט משקלם זהה, דבר השולל כל אפשרות של התנגשות אטום כבד באטום קל או הצטרפות אליו.<sup>134</sup> המיזוג בין גוף לנפש בתפיסה האטומיסטית, שהרי גם הלכי רוח פועלים על פי תנועת האטומים, עורר את שאלת הרצון החופשי, או לפחות, מה שנדמה כרצון חופשי.

131 נעשתה כאן הבחנה בין שגיאה, טעות ותעות. לדיון נרחב יותר בהקשר התאורטי של עניין זה, שם מובחנת רק הטעות מן התעות, אנא ראו ח'גי, לשרון, הנדדר, משחק, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 216–187.

132 מרטין היידגר, מאמרים (1929–1959): הישות בדרך. מן האין (מבעד לטכניקה) אל השפה, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999, עמ' 84.

133 Axelos, הערה 103 לעיל, עמ' 18. התרגום שלי, י"ח.

George K. Strodach, *The Philosophy of Epicurus*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963, p. 23

כאן מציג אפיקורוס את "הסטייה האטומית הידועה לשמצה שלו"<sup>135</sup> על פי העיקרון הזה אחדים מן האטומים סוטים ממסלול נפילתם האנכי, ובמהלך מסלולם החדש מתנגשים באטומים אחרים. ההתנגשות הראשונית יוצרת תגובת שרשרת, הדומה לתוצאות חבטתו של שחקן ביליארד שיכור ועיוור, וההתנגשויות העוקבות יוצרות תערובות אטומיות שונות.<sup>136</sup>

ניסוח האילוץ לפני היצירה היה "הפעולה האוליפיאנית פראקסלנס". בראפור (Braffort) מספר כי אוליפו התודעה ל"תפקידו החיוני" של הקלינמן, כלומר לאפשרויות הטמונות בו, בראשית שנות השבעים של המאה העשרים, ב"תקופת המעבר" שבה היו פרק ורובו מהקולות הדומיננטיים בקבוצה.<sup>137</sup> על המבקשים ליצור קלינמן אוליפיאני כדי לפגוע באילוץ הראשוני מחולל היצירה, ליצור בו טעות מכוונת ולסדוק את הסימטריות שלו. נבחן, לדוגמה, את הקלינמן בהחיים הוראות שימוש. ז'ורז' פרק פרס את הבניין הפריזאי שבמרכז הספר על מעין לוח שחמט בן מאה משבצות (בלוח רגיל, כידוע, שישים וארבע משבצות): את השורה העליונה, למשל, הרכיב מעליות הגג של הבניין. כל משבצת היא פרק, והתנועה בין הפרקים נקבעה בהתאם ל"מסע הפרש". על הפרש לנוע בכל רחבי לוח השחמט, לבקר בכל משבצת ומשבצת, ותמיד פעם אחת בלבד. הקורא, בעקבות המחבר, נע בין פרקי ספר על פי מסע הפרש. פרק, שהרחיב את החידה הזו ללוח המורכב מעשרה טורים על עשר שורות, דילג בכוונה על הפרק השישים ושישה, וכתב לכן תשעים ותשעה ופרקים במקום מאה. פרק לא עשה זאת כדי להקל על עצמו את המלאכה, הוא היה יכול לעבור גם במשבצת האמורה, ובכוונה דילג מעליה. בכך שמר פרק על חוק משנה של הקלינמן האוליפיאני: למחברי האילוץ הראשוני אסור לפגום בו כאמצעי לפתור מבוי סתום שנתקלו בו בניסיונם לממש. כלומר, מותר להשתמש בקלינמן אך ורק כדי לגרום נזק מכוון לשלמות אפשרית, או "במילים פשוטות, ניתן להשתמש בקלינמן רק כשאינו נחוץ".<sup>138</sup> נדמה תחילה שתפקידו של הקלינמן האוליפיאני זהה לתפקיד שמייחס דרידה לאל הכתיבה המצרי תחות: "ערמומי, חמקמק ומחופש, זומם תחבולות וקלף, אין הוא לא מלך ולא נסיך אלא סוג של ליצן, מסמן צף, קלף פראי, כזה המחדיר משחק לתוך המשחק".<sup>139</sup> אך בל נשכח שלשיטת האוליפיאנים הקלינמן הופך לחלק מן המנגנון עצמו.

135 שם, שם. התרגום שלי, י"ח.

136 גם ממדעי הרוח לא נפקד מקומו של הקלינמן, ועם החוקרים הרבים שהשתמשו בו נמנים גם באדיו, בלום, דלז, קולרידג', ז'ארי (שהשפיע ישירות על אנשי אוליפו) ודרידה. ראו, למשל: Warren Motte, "Clinamen Redux", *Comparative Literature Studies* 23, 4 (1986), pp. 263–281; Bernard Magné, *Perecollages 1981–1988*, Toulouse: PU du Mirail–Toulouse, 1989, pp. 226–227; Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, David B. Allison (trans. and an introduction), Evanston, IL: Northwestern University Press, 1984, pp. 4–14 Paul Braffort, "Un système formel pour l'algorithmique littéraire", *Oulipo: Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1981, p. 108 Harry Mathews and Alastair Brotchie, *Oulipo Compendium*, London: Atlas Press & 138 Los Angeles: Make Now Press, [1998] 2005, p. 126 התרגום שלי, י"ח. Jacques Derrida, *Dissemination*, Barbara Johnson (trans., introduction and notes), 139 London: The Athlone Press, 1993, p. 93 התרגום שלי, י"ח.

אסור לו לפגוע בשלמות המבנה המקורית, ועצם הרצון להחדירו הופך גם אותו לחלק מן האילוץ – ולא לסתירה שלו.

ה"הומאניים" מבין האוליפיאנים, אלה שנטו להגן על האינדיווידואליות של הרוח היוצרת, גרסו שהקלינמן מייצג, בין השאר, את מקומו של האומן ביצירה במובן הסובייקטיבי המקובל. איטלו קאלווינו, למשל, תפס באופן זה את הקשר המשולש שבין האפשרות להפעיל מחשב, בין היצירה האוליפיאנית ובין הקלינמן. המחשב, הוא טען, יקל על האומן בכל מה שאינו מקרי, ויאפשר לאומן להתרכז בקלינמן, שהוא למעשה האומנות עצמה. כאן מצויה כניעה לקוטב המקרי, שהרי הגולם, המחשב, פועל בשירות האדם בייצור הלא חשוב, מנגנוני היצירה, ואילו האדם מייצר את פגמי המנגנון, מה שלפי קאלווינו עומד בסימן של עליונות ערכית.<sup>140</sup> הקלינמן, אם כן, הוא חתימת המחבר ביצירה, עקבותיו שהושארו במכוון באמצעות סטייה מתוכננת מהחוק.<sup>141</sup> לעומת קאלווינו נוכל לטעון כי הפיכת הקלינמן לחלק בלתי נפרד מהמנגנון מפקיעה ממנו את הסובייקטיביות. הקלינמן הוא אתר הקרבות הקשה ביותר במלחמתם של האוליפיאנים בהשראה ובמקרי. אין הוא אלא עוד ניסיון של מחבר האילוץ להשתלט על האפשרות למקרי, על המזל, על האקראי היכול לסתור את מבנהו. מחד גיסא, אם כן, הקלינמן הוא התוצאה הפואטית של עקרון "צפיית החוק את העבירה עליו", ולכן של פסבדו-עבירה. מאידך גיסא, עצם הפנייה לקלינמן והניסיון להשתמש בו באופן מודע, שלא לדבר על התוצאה המוגמרת, פועלת על פי העיקרון הדיאלוגי, במובן הקריסטיביאני-באחטיניאני של "עבירה הנותנת לעצמה חוק".<sup>142</sup>

הקלינמן כטעות מכוונת יכול להצביע לעבר התעות באופן שבו הבחנו קודם בין ההיעדר והאין.<sup>143</sup> הקלינמן הוא סטייה מכוונת מדרך סלולה, המעניקה להולך בה אפשרות לראות נופים לא צפויים. התעות היא סך אפשרויות הטעייה – הממומשות, הפוטנציאליות ואלה שעדיין מעבר לתפיסה. מעניין לבחון כיצד רעיון זה מופיע באחת הסוגיות התלמודיות המפורסמות והנדרשות ביותר, פרשת "תנורו של עכנאי".<sup>144</sup>

מאי [מהו] עכנאי אמר רב יהודה אמר לשמואל שהקיפו דברים כעכנאי זו וטמאוהו [את

Italo Calvino, "Prose and Anticombinatorics", Warren F. Motte (ed. and trans.), *Oulipo 140 a Primer of Potential Literature*, Normal, IL: Dalkey Archive Press, [1986] 1998, p. 152

John Pedersen, *Percé ou les textes croisés*, Copenhagen: Schwartz 141, הערה 20 לעיל, עמ' 87; University of Copenhagen, 1985, pp. 61–62.

142 קריסטיבה מבחינה בעניין זה בין אופן הפעולה הדיאלוגי (בעקבות באחטין), שהוא "עבירה הנותנת לעצמה חוק", ובין ספרות ארוטית-פרודית מודרנית, הפועלת לפי עקרון "חוק הצופה את העבירה עליו". ראו: Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Gora Thomas, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (trans.), Oxford: Blackwell, 1980, p. 71.

143 למרות הקשר בין שתי מערכות המושגים, נאמר באופן גס כי ההיעדר והאין שייכים כמובן למישור האונטולוגי, ואילו הטעות והתעות – לאפיסטמולוגי.

144 עיינו, למשל, במאמרו הקלאסי של יצחק אנגלרד, "תנור של עכנאי – פירושה של אגדה", שנתון המושפט העברי א (תשל"ד), עמ' 45–50.

התנור] תנא באותו היום השיב רבי אלעזר כל תשובות שבעולם [כדי לטהרן] ולא קיבלו הימנו אמר להם אם הלכה כמותי חרוב זה יוכיח נעקר חרוב ממקומו מאה אמה ואמרי לה ארבע מאות אמה אמרו לו אין מביאין ראיה מן החרוב חזר ואמר להם אם הלכה כמותי אמת המים יוכיחו חזרו אמת המים לאחוריהם אמרו לו אין מביאין ראיה מאמת המים חזר ואמר להם אם הלכה כמותי כותלי בית המדרש יוכיחו הטו כותלי בית המדרש ליפול גער בהם רבי יהושע אמר להם אם תלמידי חכמים מנצחים זה את זה בהלכה אתם מה טיבכם לא נפלו מפני כבודו של רבי יהושע ולא זקפו מפני כבודו של ר"א ועדיין מטיין ועומדין חזר ואמר להם אם הלכה כמותי מן השמים יוכיחו יצאתה בת קול ואמרה מה לכם אצל ר"א שהלכה כמותו בכ"מ עמד רבי יהושע על רגליו ואמר לא בשמים היא (דברים ל 12) מאי לא בשמים היא אמר רבי ירמיה שכבר נתנה תורה מהר סיני אין אנו משגיחין בבת קול שכבר כתבת בהר סיני בתורה "אחרי רבים להטות" (שמות כג 2) אשכחיה [פגש] רבי נתן לאלהיו א"ל מאי עביד [אמר לו מה עשה הקב"ה באותה השעה] קוב"ה בההיא שעתא א"ל קא חייך ואמר נצחוני בני נצחוני בני.<sup>145</sup>

כבר בקריאה ראשונה אפשר לראות שלא מדובר כאן רק בשאלת הסמכות הרבנית, אלא גם בסמכותו של הלוגוס עצמו. בלי להידרש לאפשרויות הפירוש השונות, נוכל לומר כי מהטקסט נובע שבויכוח בין רבי אלעזר והחכמים ידם של האחרונים על העליונה. לאחר דיון אקדמי וניסיונות לשכנע את רבי אלעזר בכוח ההיגיון הוא פונה לעשיית ניסים. הנס נדמה כפעולה אילוגית ואַדיסקורסיבית, אך אין יותר לוגי ממנו: לו היו הרבנים מתייחסים לניסיו של רבי אלעזר כצפוי, כשם שמשה רבנו התייחס אל הסנה הבוער, למשל, היו מצייתים לאמת האלוהית הדוברת אליהם במו קולה ומשנה סדרי עולם כדי לשמור על הסדר העליון. רבי אלעזר מבסס את ניסיו על ההכרה בסטייה מחוקי המציאות כמקור לאמת עליונה יותר. טקסט זה עניין את פרשניו לא רק מפני שהחכמים דוחים את מקור האמת ומערערים על סמכותו של האל, אלא מפני שהאלוהות עצמה מודה – בצחוק, יש לציין, ולא בכניעות משפילה – שנוצחה בידי בניה. "בכל אדם מתקנא חוץ מבנו ותלמידו":<sup>146</sup> ניצחון הבנים הוא ניצחונו של האל המשועשע, הלוגוס השוחק. אחד הניסים שמבקש רבי אלעזר לבצע הוא מיטוט קירות בית המדרש. בשם האמת האחת הוא מבקש "לשבור את הכלים" ולהרוס את זירת המשחק – חוקיה, גבולותיה וקירותיה. אך בזאת אין די. הוא מבקש להחריב גם את בית המדרש המופשט, כלומר קיומו האידאי. המעניין הוא שקירות בית המדרש, ש"לא נפלו מפני כבודו של רבי יהושע ולא זקפו מפני כבודו של רבי אלעזר", נותרו "עדיין מטיין ועומדין". רעיון בית המדרש הלודי, רעיון הפרשנות המשחקית, התועה, מתמצה כאן בקירותיו העקומים, קירות שאינם יכולים להזדקף ולא להתמוטט. המשחק המצייתי לחוקים נוקשים מאיים בעריצות המודרניסטית, ואילו המשחק נטול החוקים הוא אנרכיה פוסט-מודרנית, המסתיימת לעיתים קרובות בעריצות מסוג אחר. המשחק, השִׁחוק והתעייה הם חלק בלתי נפרד מהלוגוס האנושי.

<sup>145</sup> תלמוד בבלי, בבא מציעא נט ע"ב.

<sup>146</sup> תלמוד בבלי, סנהדרין קה ע"ב.



המתח הקבוע בין החירות והכפייה, בין המערכת האלוהית והאנושית, הוא השומר מפני היעלמות בתוך המיסטיקה הפלאית חותמת הדיסקורס שמציעים ניסיו של רבי אלעזר. אותו המתח הוא השומר על הפרשנות בתנועה מתמדת, על היצירה, על התנועה הלודית האין־סופית, והוא התעייה – בתוך חוקיו של הלוגוס והחוצה מהם.

בתודעה היוצרת של העברית המודרנית משמשים בערבוביה שני מוקדי ההשוואה שהובאו לעיל. נבחין ביניהם באופן גס, ונגדירם כאסתטי האוניברסלי והפילוסופי־תאולוגי היהודי. הכתיבה האכופה היא חלק בלתי נפרד מהשיח הספרותי האוניברסלי ומתובנות הנובעות זו מזו באופן מתבקש כמעט בהיסטוריה הספרותית הכללית, כפי שהדבר מיוצג במשנתה המגובשת של קבוצת אוליפו. אותן תובנות עומדות בבסיסם של הטקסטים הקדומים שהבאנו לעיל מן הספרות העברית. הנחות היסוד שלהם שונות, שלא לומר הפוכות, אך גם הם מציבים את השפה (העברית) במרכזם, גם הם אינם מתעלמים מהתנועה הבלתי פוסקת בשביליה, מהמשחקיות שמכתיבים חוקיה ומהגבולות שהיא מוחקת בין ניגודים בינאריים מקובלים. אם כן, רעיון הכתיבה האכופה, הכתיבה באילוץ במודע, אינו יכול אלא להיות חלק טבעי ביותר מהספרות העברית המודרנית.